

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. Beschrijvingssysteem 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 enkelearchieven 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 ontsluitingssystematiek 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/invallshoeken 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

Bijlage 1

Projectbeschrijving

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 resultaatsverwachting 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 individuele archieven: 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.

Opdrachtschrijving

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 nevendoelestellingen.

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 standards. 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.

Bijlage 2

Verslagboek symposium Archieven Hedendaagse Kunstenaars,

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

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 werkkterrein 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 Ghetty 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^e 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 *intentiebegrip* 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^e 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^e 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 geïntroduceerd 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 intentiebegrif. De kunstgeschiedenis en de wereld van de restauratie en conservering trokken zich van deze geluiden niet veel aan. Het intentiebegrif 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 intentiebegrif 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 verkeerdt 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 ontlenuen. 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 betekenisvarianties 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 betekenisvarianties 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 betekenisvarianties 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 vloeiend 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 afgebiedt 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.

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 gedediceerd 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 jeugdijaren 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), gedachtegangen, 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 shadebeelden 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. Onderzoeksresultaten 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 vervaardigingproces, 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 denkprocessen 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^{de} 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 Coelewijn, 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

Bijlage 3

Artikel jongHolland, 2005, nr. 1, pag 13-19

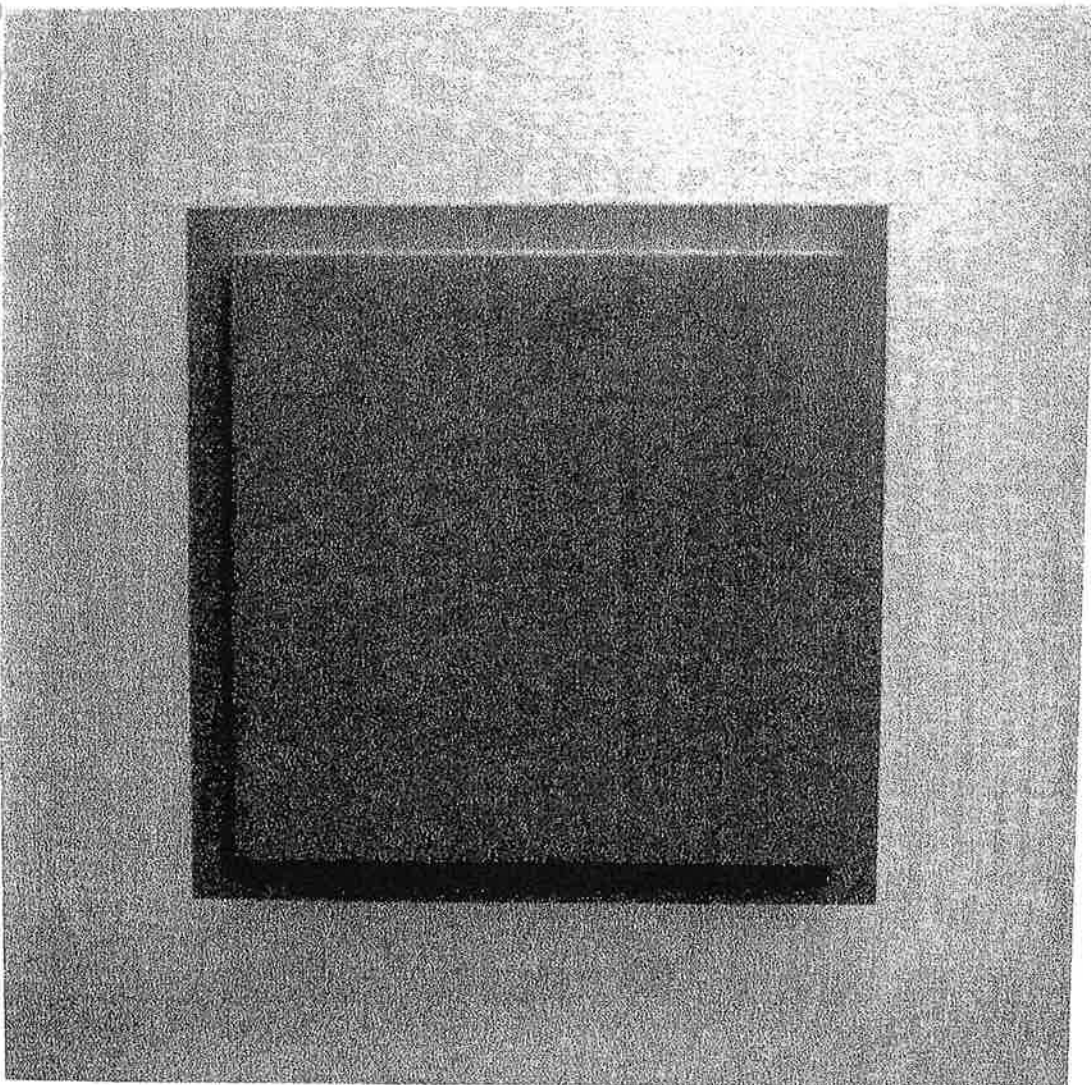
Daan van Golden Case-study voor een kunstenarsarchief

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

| Hans Janssen

Eigentijdse kunst is kwetsbaar. Buiten het risico van beschadiging is er kans op andere ontwikkelingen. 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 is conservator schilderijen en beelden van het Gemeentemuseum Den Haag.



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

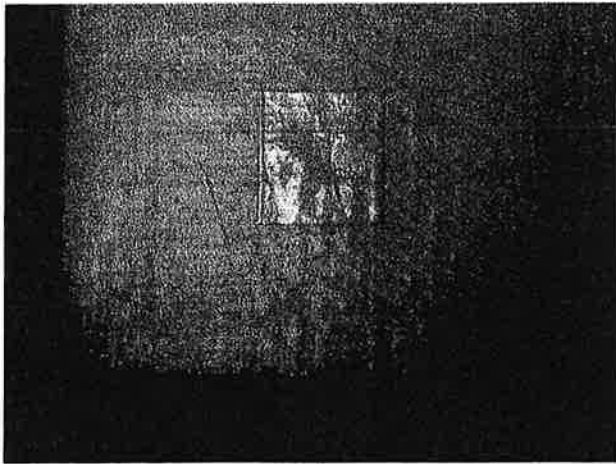
Het Project Kunstenaarsarchieven is een initiatief van de SBMK (Stichting Behoud Moderne Kunst), uitgevoerd onder auspiciën van het Vlaams Nederlands Cultureel Verdrag.

De SBMK is het platform waarop de Nederlandse musea voor moderne kunst samenwerken bij het bevorderen van de

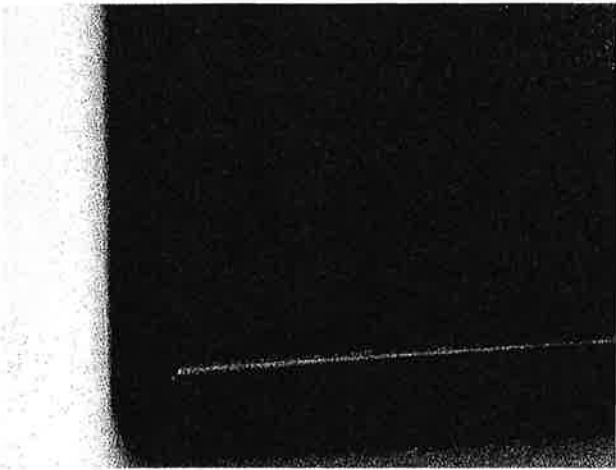
theorievorming rond de conservering van moderne kunst, bij het bevorderen en coördineren van onderzoek naar nieuwe methoden en technieken en bij het ontwikkelen en instandhouden van een internationaal netwerk van experts op het gebied van conservering en restauratie van moderne kunst. Het in 2002 gestarte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

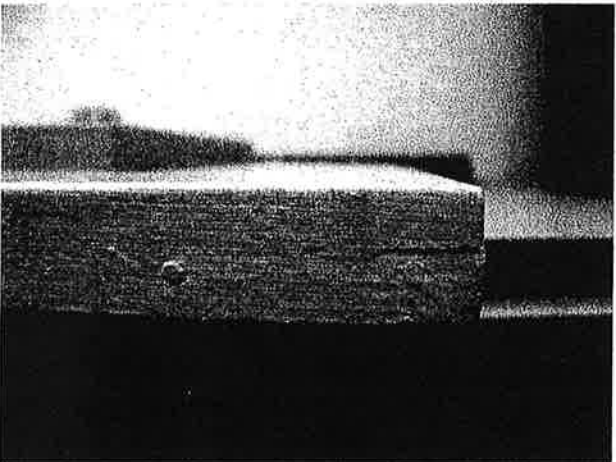
het RKD (Rijksbureau voor Kunst- en Literaire Documentatie) of een andere vormende instelling. Het eindverslag van Daan van Golden wordt binnenkort rond en gepubliceerd.



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

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



Tussen september 2002 en februari 2004 legde ik vijftien atelierbezoeken af bij Daan van Golden. Daarnaast bezocht ik met en zonder hem een aantal depots en verzamelingen waar ik zijn werk bekeek en besprak. Aan de basis van dit alles lag de experimentele poging om in een jaar tijd samen met de kunstenaar een archief te vormen over het hoe en waarom van zijn materiaalgebruik in de verschillende fasen van zijn oeuvre, over zijn intenties achter technische eigenaardigheden, zijn mening over verouderingsprocessen, zijn ideeën achter de speciale presentatiewijze van afzonderlijke werken en over de veranderende contexten waarin zijn werken zouden kunnen functioneren. Dit experimentele onderzoek vond plaats in het kader van het Project Kunstenaarsarchieven. Deze case had als doel een antwoord op de vraag te vinden in hoeverre een systematische, integrale en anticiperende benadering van een heel oeuvre (het 'Kunstenaarsarchief') een adequate conservering kan ondersteunen. Kan een Kunstenaarsarchief een meerwaarde vormen voor het toekomstige beheer en behoud van eigentijdse kunst?

In de huid van de kunstenaar

Tot op heden wordt een kunstenaar alleen incidenteel betrokken bij de conservering van zijn werk. Er is toevallige schade ontstaan. Er is een presentatie op handen of er mankeert iets. Iets werkt niet meer. Of er zijn onduidelijkheden over de beste presentatiewijze. In een gunstig geval is er de tijd om de kunstenaar om zijn of haar standpunt te vragen. Maar onder de druk van de omstandigheden wordt ook de kunstenaar gedwongen met snelle, haalbare oplossingen te komen. Die zijn, zeker op de langere termijn, vaak niet de beste. Omdat incidenten geen planning kennen, groeit de kennis over een adequaat beheer en behoud ook ongecontroleerd. Hoe beter de omstandigheden, hoe minder vaak de kunstenaar geraadpleegd zal worden, omdat schade uitblijft. En als er al schade is die in samenwerking met de kunstenaar succesvol is hersteld, blijft de opgedane ervaring verborgen in verspreide restauratiedossiers. Zijn we er voor de toekomst niet bij gebaat de conserveringsvraagstukken van eigentijdse kunst nú in kaart te brengen, zolang de kunstenaar leeft? Pro-actief? Naar mogelijk kunnen dan oplossingen worden gevonden, of op z'n minst problemen worden geordend. Zouden toekomstige conservatoren en restauratoren daar geen baat bij hebben? Het antwoord lijkt duidelijk. Welke restaurator heeft niet in de huid of in de handen van de kunstenaar willen kruipen, op zoek naar de beste oplossing voor een conserveringsvraagstuk? De kwestie lijkt simpel. De maker is bij eigentijdse kunst eenvoudigweg voorhanden en creatieve oplossingen kunnen in samenspraak worden ontwikkeld. Een prachtig voorbeeld van zo'n creatieve oplossing lijkt de suggestie die Daan van Golden ooit deed voor de restauratie van een monochroom oppervlak. Deze lastige rachtmerrie van elke restaurator bestaat eruit dat 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 *Tweeluid*, 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 beschadigingen, 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 verfschade aan het rollend materieel door de beschadiging rondom af te plakken met tape, zodat een vierkant vakje ontstaat. Dat wordt vervolgens ingevuld 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 onderscheiden gouden vlak. De schade wordt ook hier – net als bij *Tweeluid* – onderdeel van de geschiedenis 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 integriteit 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 materiaal, nauwelijks problemen oplevert. Materiaaltechnisch 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 kunstenaarsarchief 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 elementen 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 museum 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 reliëf aan het steeds in het centrum staande schilderen. 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 Kunstenaarsarchieven te worden behandeld.

Associatief en meanderend

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

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.

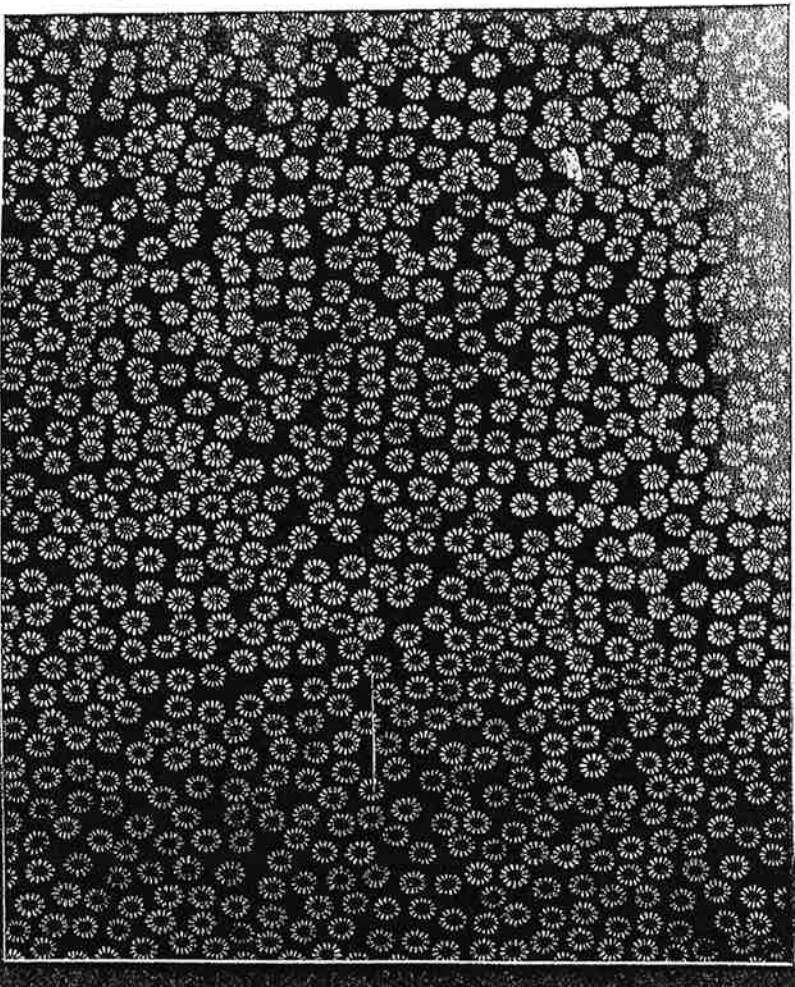
Vanzelfsprekend was niet alles bruikbaar. Ik ontdekte al snel dat gestructureerd praten bij Van Golden niet goed werkte. Steeds volgde hij uitvoerig zijn eigen associaties. Het resultaat was meanderend. Dat had voordelen. Wat mij betreft stond van tevoren niet precies vast wat voor soort informatie gevonden 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 die 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 de inlijsting een belangrijke rol. Diverse critici hebben al eerder gewezen op het belang van de lijst als esthetisch mechanisme. De lijst is illustratie voor de manier waarop het maakproces bij Van Golden naadloos en vloeiend verloopt in de presentatie van het kunstwerk. En dus hoe een object in metamorfose een proces wordt. Soms levert dat misverstanden op zoals bij het schilderij *Margrieten* uit 1963, dat aanvankelijk was ingelijst in wat Van Golden zelf de 'cafetarialijst' noemt. Dit is een plat aluminium stripje met een smalle, gekraalde overslag die met schroefjes tegen de meubelplaat werd gezet waarop cafetariahouders meestal een foto of een prijslijst hadden gemonteerd. Van Golden had *Margrieten* opdoek op paneel geschilderd, aanvankelijk zonder glas. Pas later, in 1968, bij de voorbereiding van zijn tentoonstelling bij Galerie 20 in Amsterdam werd *Margrieten* keurig ingelijst achter glas [3]. 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, waardoor ze een fraai, objectmatig karakter kregen. Voor Van Golden was verder niet onbelangrijk dat de spiegelingen en reflecties gingen meespelen,



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

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 door dat 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 bijzin, 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 mettertijd opgeslokt door 't totaal anders gerichte werking als 'Van Golden: die aan dit soort werken is gaan kleven. Ook 't 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, wa Van Golden maar ten dele vat op heeft.

Mozarts metamorfose

Daarmee betreedt het Kunstenaarsarchief heel veel grotere, maar niet minder relevante kunst-historische terrein waar de werking van het kunstwerk centraal staat. Het is de vraag in ho verre de kunstenaar de enig aangewezen persoon is om daar uitsluitel te geven. De kunstenaar heeft als maker een spontane, directe en relatief ambachtelijke relatie en kennis van het object dat hij maakte. Die kennis is niet rationeel, niet zelfbewust en vooral impliciet. Het hoe en waarom van het gemaakte is daarom niet zo neklaar. De maker staat tot het object als een vis tot het water. De maker maakt in zijn handelen geen onderscheid tussen de bedoelingen die hij bewust nastreeft, en de mogelijkheden die het materiaal en context hem opleggen. De maker doet als hij maakt. Natuurlijk kan de kunstenaar, net als hij niet iets maakt, zich buitengewoon bewust zijn van allerlei aspecten van zijn handelen. Het is zelfs waarschijnlijk, want hij is uit hoofde van zijn professie goed ingevoerd in zijn vak en weet waarover hij praat. Hij heeft echter ook vooroordelen en weet soms niet meer wat hij van een object moet vinden. Soms geeft hij informatie over 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 opracht, 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 was 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 uiteindelijk niet veel meer op dan een gepaste eerbied voor het wonder van het creatieve. Het is 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 van anderen dan de kunstenaar relevant materiaal kan opleveren. Museale bewaarstrategieën voor

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 wat uitgekristalliseerde vorm dingen suggereren, in 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 werken, 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 zijn werk, dat het werk daarvoor rijk genoeg is.

Conservator als auteur

De vorming van het Kunstenaarsarchief 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 is definitief veranderd, zeker waar het gaat om de 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. Ook verandert daarmee onherroepelijk de rol van het museum zelf ten opzichte van eigentijdse kunst. Vervolgprojecten zullen nodig zijn om te zien in hoeverre deze veranderende rollen, afgedwongen door de praktijk van de kunstproductie, nieuwe gereedschappen zullen opleveren, of dat het hele museale concept erdoor op de schop genomen zal gaan worden.

Bijlage 4

Voorbeelden fiches/hyperlinks

Onderwerp: Inlijsten	Record: 0001
<p>Halfmatte foto's zijn vaak opgeplakt en direct tegen het glas gemonteerd, zonder passe-partout en koud in de lijst, waardoor het objectkarakter van de foto wordt versterkt. Maar elk materiaal, mat, glanzend, zwart/wit of kleur vraagt om een eigen benadering. Wanneer een foto een passe-partout nodig heeft of niet, is niet te zeggen. Soms wordt ruimte gemaakt tussen het beeldoppervlak en het glas door een polyethyleen inlegstrookje langs de rand onder de overkraging van het lijstje te monteren. Maar in alle gevallen heeft het de voorkeur alles zoveel mogelijk zo te laten als het is en foto's goed ingepakt op hun plaats te laten zitten.</p> <p><u>Beeldmateriaal\Schiedam 1986-87 (part-GM) 1.JPG</u></p> <p><u>Beeldmateriaal\ICN) SZ54974 totaal.JPG</u></p> <p><u>Beeldmateriaal\Sex Pistols, 1979 (part-GM).JPG</u></p>	Kunstenaar: Daan van Golden
	Uitgever: SBMK
	Datum: 021016 / 040115
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK

Onderwerp: passe-partout	Record: 0002
<p>Als een nieuwe passepartout noodzakelijk is, dan zou het mooi zijn de preegdruk (in het passe-partout) of de gravering (in het glas) met gegevens zo nauwkeurig mogelijk over te nemen. De preegdruk met de datum van ontstaan van het werk ging Van Golden aanbrengen vanaf ongeveer 1980, toen hij meer en meer zijn interesse in het raadsel tijd zichtbaar wilde maken en daarvoor steeds vaker de fotografie als middel koos. Hij ontleende de preegdruk aan prenten in de verzameling van het Victoria & Albert Museum, die ook in de passe-partout gegevens over het werk hebben ingeslagen gekregen.</p> <p><u>Beeldmateriaal\New Delhi, 1991 (part) detail titel1.tif</u></p> <p><u>Beeldmateriaal\Schiedam 1978, 1987 (part).tif</u></p>	Kunstenaar: Daan van Golden
	Uitgever: SBMK
	Datum: 021009 / 040115
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK

Onderwerp: Editing	Record: 0003
<p>In de Biënnale catalogus van 1999 heeft Daan van Golden in plaats van de titel de plaats aangegeven waar het werk ontstaan is, om een uniformiteit te krijgen in de informatie onder de reproducties (titels zijn de ene keer lang en de andere keer kort, terwijl locaties in lengte vaak ongeveer hetzelfde zijn). De titels van de werken zijn achterin de catalogus opgenomen, in een aparte lijst. De keuze voor de geografische aanduiding was louter gericht op de grotere uniformiteit van het beeld.</p>	Kunstenaar: Daan van Golden
	Uitgever: SBMK
	Datum: 030318 / 040115
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK

	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK
Onderwerp: Reflectie	Record: 0048
<p>Het verhaal over de Grieken en de Chinezen dat Van Golden in 1968 vertelde aan Carel Blotkamp, was hij zelf tegengekomen tijdens zijn verblijf in Londen in 1967. Hij woonde daar eerst aan Eaton Place (heel chique), toen aan 69 (?) Knightsbridge, waar hij de muren en de webbing meubels in hetzelfde blauw lakte als <i>White Painting</i>, en daarna aan Brompton Road, in de buurt van het Victoria & Albert Museum. Hij was in die tijd erg bezig met numerologie, vermeed buslijnen met bepaalde nummers, koos bij Chinese restaurants gerechten op grond van het nummer en werd bij de British Library, waar hij boeken op het gebied van de numerologie wilde lenen, apart genomen en ondervraagd over zijn bedoelingen. Men waarschuwde Van Golden dat het gevaarlijk was zich in de wereld van de numerologie te begeven. In die tijd stuitte hij ook op het boek <u>The Alchemy of Happiness</u> van de Soefi wijsgeer Al Ghazzali, waarin de allegorie van de Grieken en de Chinezen is opgenomen. Van Golden mag het verhaal, vooral ook omdat het zo vreemd is Grieken en Chinezen tegen elkaar in competitie te laten treden, en ook mag hij graag de ene keer de Grieken, dan weer de Chinezen laten winnen omdat op die manier de boel een beetje in evenwicht blijft.</p> <p>Al Ghazali\Title Page.htm</p> <p>Al Ghazali\Editorial Note.htm</p> <p>Al Ghazali\Preface.htm</p>	Kunstenaar: Daan van Golden
	Uitgever: SBMK
	Datum: 040116
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK
Onderwerp: Schilderkunst	Record: 0049
<p>Van Golden herinnert zich dat hij na zijn terugkeer uit Japan in het atelier op de Lange Haven behoefte kreeg de abstracte, expressionistische werken in zwart en wit die tegen de wand van het atelier gestapeld stonden, aan het oog te onttrekken. De schilderijen stonden van groot naar klein tegen de muur gestapeld, als een blok. Hij heeft toen het hele blok met witte Hema grondverf overschilderd, waardoor de kleinere formaten uitsparingen vormden op de grotere werken, die soms heel verrassend werkten. De idee van ordening die er uit sprak kan hem nog enthousiast maken. Al deze werken zijn later vernietigd. Soms moet Van Golden nog wel aan deze situatie denken</p>	Kunstenaar: Daan van Golden
	Uitgever: SBMK
	Datum: 030416 / 031212 / 040116
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK
Onderwerp: Fotografie	Record: 0050
<p>De eerste serie foto's van Brigitte Bardot, gereproduceerd (fotografisch) uit het door Joop Schafthuizen in 1969 cadeau gegeven plakboek dat hij op de Haagse rommelmarkt had gevonden, betreft een serie van drie foto's, ingelijst direct achter glas, gemaakt in 1979 (Museum Boijmans van Beuningen). Dit werk is als een drieluik bedoeld, maar elke foto kan ook zonder probleem afzonderlijk functioneren. Als het werk getoond wordt als drieluik is er geen volgorde. Als de serie als drieluik wordt getoond dan moet de volgorde een zekere, bedoelde evenwichtigheid uitstralen. Maar Van Golden schrijft niet voor welke in het midden hoort te hangen. Dit drieluik ging vooraf aan de serie die in het Stedelijk Museum in Schiedam wordt bewaard. Vandaar ook de andere lijstjes. Die in Schiedam hebben de Braziliaanse lijstjes.</p>	Kunstenaar: Daan van Golden
	Uitgever: SBMK
	Datum: 021009 / 040116
	Aangeleverd door: HJ

Onderwerp: interviews met derden	Record: 0066
<u>Gesprek met Cees van Maurik d.doc</u>	Kunstenaar: Daan van Golden
<u>Gesprek met Frits Becht def.doc</u>	Uitgever: SBMK
<u>Gesprek met Geert en Adriaan def.doc</u>	Datum:
<u>Gesprek met Jan van Adrichem def.doc</u>	Aangeleverd door: HJ
<u>Gesprek met Jean Leering def.doc</u>	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK
<u>Gesprek met Wim Crouwel d.doc</u>	

Onderwerp: reconstructie Boijmans 1982 (Van Maurik)	Record: 0067
<u>reconstructie boijmans 1982.doc</u>	Kunstenaar: Daan van Golden
<u>reconstructie Boijmans '82 plattegrond.jpg</u>	Uitgever: SBMK
	Datum: juni 2003
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK

Onderwerp: Documenta 4, 1968	Record: 0068
In een documentaire uit 1968, over de Documenta van dat jaar, zag Van Golden in 2002, toen de documentaire herhaald werd, zichzelf dansen, met een tamboerijn in de hand, in de zaal waar zijn werk hing (benedenstage links achterin), op muziek die hij zelf mee had genomen en die hij op zijn bandrecorder afspeelde.	Kunstenaar: Daan van Golden
<u>Revue der jungen Meister.doc</u>	Uitgever: SBMK
	Datum: 020902 / 040127
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK

Onderwerp:	Record: 0069
	Kunstenaar: Daan van Golden
	Uitgever: SBMK
	Datum:
	Aangeleverd door: HJ
	Alle rechten: de kunstenaar / SBMK

Bijlage 5

Beschrijvingssysteem van V2_Archive

Kunstenarsarchief Daan van Golden en het beschrijvingssysteem van V2_Archive

Sandra Fauconnier
Rotterdam, 11 mei 2004

Van 1 april tot 14 mei 2004 heeft het projectteam van V2_Archive (zie onder) een voorstel geformuleerd voor de concrete archivering van het kunstenarsarchief van Daan van Golden, waarvan de inhoud verzameld en gestructureerd werd door Hans Janssen (Gemeentemuseum Den Haag).

Het voorstel nam de vorm aan van een demonstrator: een relevante selectie van materiaal uit het kunstenarsarchief werd in de archiefdatabase van V2_ opgenomen, in de vorm van een aparte dataset, en werd online ontsloten via de archiefportal van V2_ (<http://archive.v2.nl/>). De inhoud kon ook verkend en geëvalueerd worden via de archiefeditors van V2_ (<http://editors.v2.nl/v2mmbe/login.jsp>).

Concreet zijn van 1 april tot 14 mei de volgende taken uitgevoerd:

- Selectie van een relevante set materiaal uit het kunstenarsarchief, bestaande uit representatieve en diverse inhoud
- Analyse van dit materiaal en compatibiliteit met de metadatastructuur van V2_; inventaris van nodige aanpassingen in de metadatastructuur
- Beperkte aanpassing en aanvulling van V2_'s metadatastructuur ten behoeve van het materiaal uit het kunstenarsarchief (vnl. toevoegen van nieuwe relatietypes)
- Archiveren en converteren van het geselecteerde beeldmateriaal volgens de procedures van V2_Archive: converteren naar Web-formaat (JPEG), opslaan op mediaserver en voorzien van aanbevolen naamgeving
- Invoer van de gekozen set materiaal in de archiefdatabase: uitgebreide invoer van de gekozen tekstfragmenten met relaties naar relevante personen, thema's, websites, beeldmateriaal. Het ingevoerde materiaal krijgt een apart label (domain) toegewezen, zodat deze data als een afzonderlijke subset of wolk in V2_'s archiefsysteem onderscheiden blijft.
- Testen van Web-output in V2_'s archiefportaal
- Beperkte aanpassing van de output in de archiefportal om deze output beter geschikt te maken voor het specifieke doel van het kunstenarsarchief.

Medewerkers V2_Archive:

Siuli Ko-Pullan, projectmanager V2_Online – siuli@v2.nl

Sandra Fauconnier, mediathecaris – fokky@v2.nl

Rens Frommé, archiefonderzoeker – rens@v2.nl

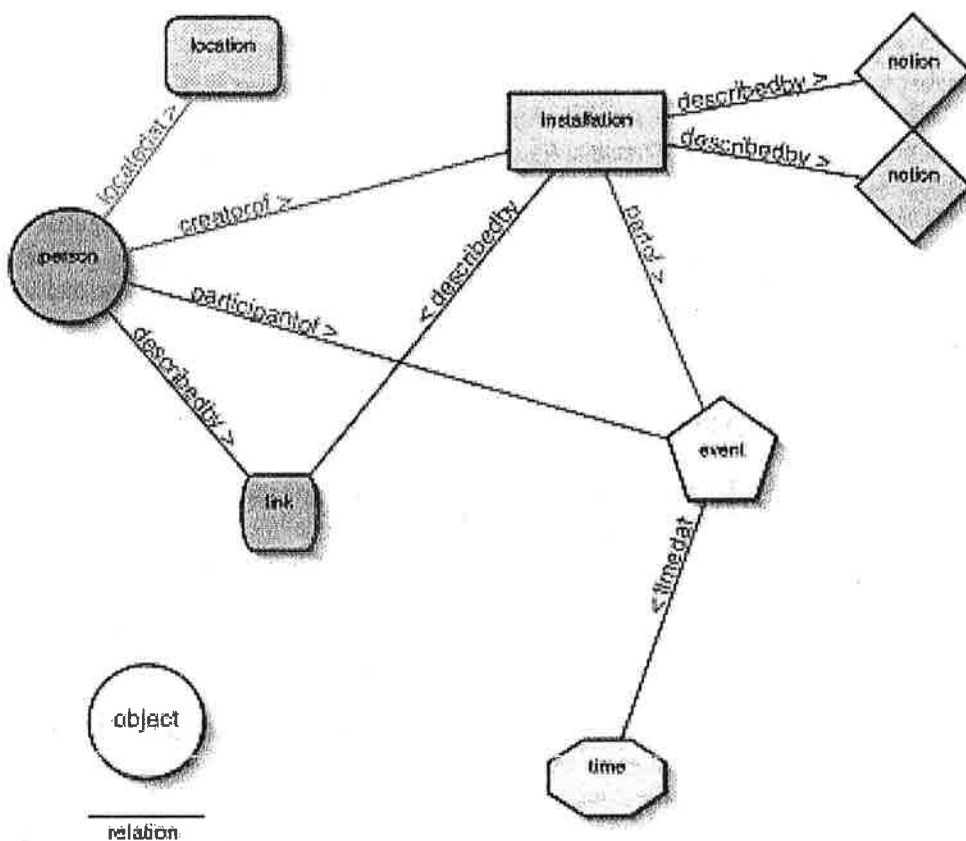
Pieter van Kemenade, software developer – pike@v2.nl

Jasper Op de Coul, software developer – jasper@v2.nl

V2_Archive

In het archief van V2_ wordt een onconventionele metadatastructuur gehanteerd. In plaats van de gebruikelijke "record"-metafoor bij traditionele archiefsystemen – waar een (digitaal) archief bestaat uit het equivalent van een reeks (soms met elkaar gerelateerde) steekkaarten gevuld met een set metadata – maakt V2_Archive gebruik

van een zogenaamde "object-relatiestructuur". Dit houdt in dat de informatie in het archief 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.



Schematische illustratie van het object-relatiemodel van V2_Archive

In V2_'s model worden een twintigtal objecttypes (bijvoorbeeld Person, Organization, Text, Image, Video, Installation, Event, Artefact, Time, Address, Location) en een beperkt aantal relatietypes (describedby, derivedfrom, creatorof, partof, locatedat, timedat...) onderscheiden.

Object types	Relations
Address	<i>Between different object types:</i>
Artefact (sic)	- Created by / Created
Audio	- Has participant / Participant of
Audio_Digital	- Described by / Is about
CDRom (sic)	- Comprises / Part of
Class	- Is / Adjective of
Context	- Timed at / Time of
Event	- Located at / Location of
Film	- Telephone / Telephone of
Image	- In language / Language of
Image_Digital	- Costs / Price of
Installation	- Specifications / Specifications of
Language	- Derived from / Derivative

Link	<i>Between similar object types:</i> - Also called - Translation of / Translated to Notion-relations: - Use / Use for - Narrower term / Broader term - Related term - Triggers - Synonym - Antonym Class-relations: - Subclass of / Superclass of - Triggers - Synonym - Antonym
Location	
Notion	
Organisation	
Person	
Price	
Project	
Property	
Publication	
Telephone	
Text	
Time	
Video	
Video_Digital	

Overzicht van objecttypes en relatietypes

Een hiërarchische lijst (of "ontologie") van zogenaamde *classes* verfijnt het systeem van objecttypes door meer specifieke informatie te geven over het soort object waarmee men te maken heeft: Person:artist; Text:interview Address:city; Artefact:painting, enzovoort. Relaties op hun beurt kunnen met behulp van *subroles* verder gespecificeerd worden: creatorof/interviewer; timedat/birth, enzovoort.

Een dergelijk systeem genereert een grote, multidimensionale en inherent niet-hiërarchische objectenwolk waarin men kan navigeren door van het ene naar het andere object te "springen". Voor verschillende vormen van ontsluiting van een dergelijke objectenwolk is een clustering-systeem onontbeerlijk, waarbij objecten op een betekenisvolle manier, volgens strikte regels, gegroepeerd worden tot bijvoorbeeld alfabetische of chronologische lijsten, tot hiërarchische overzichten of tot gefocuste pagina's waarin alle relevante metadata van één object verzameld worden (in de terminologie van V2_Archive: *nodepagina's*).

V2_'s online archiefportaal (<http://archive.v2.nl/>) maakt uitgebreid gebruik van dergelijke clusteringmechanismen of zogenaamde *relmodels*.

Het archief van V2_ heeft deze specifieke opbouw gekregen vanuit een bekommernis om het beschrijven van een breder verhaal en context. De basisinstek van V2_Archive is niet het voorzien van context voor een set documentatie, maar juist het omgekeerde: verzamelen en beschrijven van documenten die een verhaal of context illustreren. Daarom wordt aan het beschrijven en verbinden van activiteiten, personen en kunstwerken evenveel (of zelfs meer) aandacht besteed als aan het verzamelen en opslaan van documentatie-objecten.

Bovendien wordt het archief van V2_ zoveel mogelijk ingezet als een "levend archief" dat dient als achtergrond voor huidige evoluties en activiteiten, door bijvoorbeeld inhoud van het archief in te zetten in actuele websites.

V2_Archive en archivering van kunstenaarsarchieven

Uit het onderzoek van Hans Janssens naar het oeuvre van Daan van Golden blijkt dat een typisch kunstenaarsarchief een aantal basiscategorieën van informatie beschrijft: een verhaallijn over de geschiedenis van een oeuvre met specifieke biografische

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. verfsorten, 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 gedictieerd 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

Bijlage 6

Financieel overzicht

STICHTING BEHOUD MODERNE KUNST

7030 ARCHIEF VAN GOLDEN	2002	2003	2004	2005	2006	Totaal	Begroting	Verschil
UITGAVEN ONDERZOEK								
701030 Honorarium hoofdonderzoek	€ -	€ 68.214,82	€ -	€ 3.781,07		€ 71.995,89	€ 57.000,00	€ 14.995,89-
702030 Restaurator/natuurw. onde	€ -	€ 2.940,00	€ -	€ -		€ 2.940,00	€ 5.600,00	€ 2.660,00
703030 Reiskosten Onderzoeker	€ 453,55	€ 1.568,75	€ -	€ 1.339,20		€ 3.361,50	€ 4.400,00	€ 1.038,50
704030 Technische apparatuur	€ -	€ -	€ -	€ -		€ -	€ 3.000,00	€ 3.000,00
705030 Brochure/rapport	€ -	€ -	€ -	€ -	€ 123,75	€ 123,75	€ 6.500,00	€ 6.376,25
706030 Productie Leidraad	€ -	€ -	€ -	€ -		€ -	€ 4.500,00	€ 4.500,00
707030 Archiefbouw en archiefinr	€ -	€ -	€ 5.890,00	€ -		€ 5.890,00	€ 10.000,00	€ 4.110,00
709030 Onvoorzien	€ -	€ -	€ 5.635,00	€ 25,45		€ 5.660,45	€ 9.000,00	€ 3.339,55
TOTALE KOSTEN	€ 453,55	€ 72.723,57	€ 11.525,00	€ 5.145,72		€ 89.971,59	€ 100.000,00	€ 10.028,41
DEKKINGSPLAN ONDERZOEK								
801030 Subsidie OC&W	€ 100.000,00-	€ -	€ -	€ -		€ 100.000,00-	€ 100.000,00-	€ -
802030 Overige Subsidies	€ -	€ -	€ -	€ -		€ -	€ -	€ -
TOTALE OPBRENGSTEN	€ 100.000,00-	€ -	€ -	€ -		€ 100.000,00-	€ 100.000,00-	€ -
SALDO WINST / VERLIES	€ 99.546,45-	€ 72.723,57	€ 11.525,00	€ 5.145,72		€ 10.028,41-	€ -	€ 10.028,41