

Museale manco's en bestuurlijke blunders

Museum- en collectiebeleid voor moderne kunst in België en Vlaanderen

Koen Brams en Dirk Pültau Manke bestuurlijke kaders, onbekwaam museumpersoneel en gebrek aan financiële armslag vormen de basis van een falend Belgisch en Vlaams museumbeleid. Een onthullend relaas van twee Vlaamse ingewijden.

Voor de Tweede Wereldoorlog hadden de twee Koninklijke Musea voor Schone Kunsten die België rijk was - het ene gevestigd in Antwerpen, het andere in Brussel - zich slechts beperkt ingelaten met de Belgische moderne kunst, en al helemaal niet met het internationale modernisme. Ook na de Tweede Wereldoorlog, en dat in schril contrast met Nederland, kwam de belangstelling voor de moderne en hedendaagse kunst slechts traag op gang. 'De moderne werken van alle Belgische musea samen vormen nog geen representatieve eerste rang verzameling van internationale moderne kunst.' Dat schreef Karel Geirlandt, prominent voorvechter van de hedendaagse kunst in België, dertig jaar geleden in *De toestand der musea van Schone Kunsten in België* (Geirlandt 1967).

In Antwerpen werd in 1950 de eerste steen gelegd van het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim. Onder impuls

van de toenmalige burgemeester van Antwerpen nam de collectie van het Middelheim aanvankelijk een hoge vlucht. Gaandeweg werden de middelen voor aankoop en werking echter teruggeschroefd. Begin jaren zestig werd in West-Vlaanderen begonnen met een verzameling van hedendaagse kunst, maar in de museale bestemming van de collectie werd pas voorzien in 1986. In 1975 verscheen met het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst een eerste instelling met een verzamelbeleid dat actief gericht was op de internationale hedendaagse kunstscène. Pas in 1986, met de oprichting van het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, waagde de Vlaamse overheid zich voor het eerst zelf op het terrein van de internationale hedendaagse kunst.

Vandaag de dag beschikt Vlaanderen dus wel degelijk over musea voor moderne en hedendaagse kunst. Zijn deze - vijf - instellingen er ook in geslaagd kwalitatief

verdedigbare collecties uit te bouwen? Op deze vraag pogen we een genuanceerd antwoord te formuleren. Na een omstandige uiteenzetting van de belangrijkste problemen op het niveau van de musea zelf, nemen we ook het museumbeleid in Vlaanderen en België onder de loep.

Who is who?

Veruit de oudste instelling zijn de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (KMSKB), een museum dat verzamelt sinds 1802 - dus nog voor de oprichting van de Belgische Staat - en kunst toont van de late middeleeuwen tot nu. De Koninklijke beschikt over een imposante publieke kunstverzameling. De KMSKB is een van de schaarse Belgische instellingen die onder de vleugels van de centrale, federale, Belgische overheid zijn gebleven. De vier andere musea zijn gesticht na de Tweede Wereldoorlog, en vallen thans onder Vlaamse (deel)overheden. Het eerste, het Antwerpse Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, een gemeentelijke instelling, verzamelt sinds 1950 beeldhouwkunst van het einde van de negentiende eeuw tot vandaag. Het tweede, het PMMK Oostendse Museum voor Moderne Kunst in Oostende is een West-Vlaams initiatief en verzamelt kunst sedert circa 1960. Het beperkt zich strikt tot Belgische twintigste-eeuwse kunst. Het derde, het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst (MHK), een gemeentelijk instituut, werd gesticht in 1975, en bevat vrijwel uitsluitend kunst van na de Tweede Wereldoorlog. Het kon meteen aan de slag met een stevige korf kunstwerken, verworven door het Gentse Museum voor Schone Kunsten en de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst. Ten slotte de vierde en jongste instelling, het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MUHKA), dat sinds 1986 kunst verzamelt, en zich richt op de kunst van de jaren zeventig tot nu. De voorgijverheid van het

MUHKA is de Vlaamse Gemeenschap. (Voor een overzicht van de ingewikkelde bestuurlijke context in Vlaanderen, zie Baeten 1997)

Ondeugdelijke criteria

Een aantal van deze musea heeft naar onze mening fundamentele problemen. Reeds bij de definitie van het actieterrein moeten vraagtekens geplaatst worden. Het PMMK in Oostende is het frappantste voorbeeld. Terwijl dit museum kunst uit de twintigste eeuw verzamelt, het internationale tijdvak bij uitstek, laat het zijn belangstelling ophouden bij de Belgische grens. De chronologische scharnier van de verzameling is een punt op de kalender - het jaar 1900 - en daar wordt geen halve dag van afgeweken. Het MUHKA koos de internationale beeldende kunst vanaf de jaren zeventig als officieel actieterrein, en definieert die periode louter statisch, in schijven van tien jaar. Dit denken in termen van decennia heeft tot gevolg dat de kunst van de jaren zeventig tot negentig volledig van de voorafgaande artistieke ontwikkelingen wordt losgetrokken. De verzameling van de KMSKB strekt zich wel uit van de late middeleeuwen tot nu, maar de splitsing tussen de afdelingen oude en moderne kunst wordt haarscherp in het jaar 1802 gelegd, de stichtingsdatum van deze instelling.

Het zou vanzelf moeten spreken dat een museum zijn actieterrein op basis van inhoudelijke criteria afperkt. Een lijn op de landkaart of een streepje op de kalender volstaan niet. Een voorbeeld van een zinvolle chronologische grenssteen levert het Openluchtmuseum Middelheim, dat zijn overzicht bij de grote moderne voorlopers uit de late negentiende eeuw laat beginnen. Deze collectie hanteert echter een volslagen idiote categorie als uitgangspunt, namelijk 'openluchtbeeldhouwkunst'. Het feit dat Middelheim op een klein paviljoen na over geen binnenruimte beschikt, heeft tot gevolg dat dit

museum enkel een absurd beeld van de twintigste-eeuwse beeldhouwkunst kan bieden.

Al bij al kan enkel het Gentse MHK in zijn terreinafbakening van gemakkelijheidsoplossingen worden vrijgepleit. Het MHK heeft altijd internationaal verzameld, en zich niet op 'paspoorten' of 'soorten kunst' vastgepind. In zijn chronologische grenssteen, de Tweede Wereldoorlog, vertrekt het tenminste van een relatief betekenisvolle cesuur.

Voorwaarden collectievorming

Naar ons idee moet zinvolle collectievorming aan een aantal elementaire basisvoorwaarden voldoen. Een eerste noodzaak is de keuze voor kunst 'in het algemeen'. Men moet zich met het gehele veld van de moderne en hedendaagse kunst confronteren, los van 'soorten kunst' en 'paspoorten'. Dat klinkt misschien evident, maar voor de Belgische musea gaat die stelregel zelden op. Ten tweede moet de chronologische afbakening niet op de kop af samenvallen met jaartallen of decennia, maar op inhoudelijke gronden gefundeerd zijn. Naar onze mening zijn twee historische beginpunten voor een collectie moderne of hedendaagse kunst bijzonder relevant. Het eerste ligt bij het begin van de burgerlijke kunst, ten tijde van de opkomst van het museum als instituut, de kunstgeschiedenis als discipline, en de vrijemarktsituatie voor de kunst (de generatie van David, Delacroix, Friedrich). Het tweede valt samen met de wortels van het modernisme, waarbij Courbets *Reële allegorie* van 1854-1855 als paradigma kan dienen. Deze twee momenten zijn van het grootste belang voor een goed begrip van de moderne (dus ook hedendaagse) kunst. De kunst van de romantici wordt gekenmerkt door de problematische conditie van kunst binnen een burgerlijke maatschappij. Precies het problematische karakter van deze (maatschappelijke) plaatsbepaling wordt door Courbet expliciet aan de orde gesteld.

In België heeft slechts één instelling de collectie om dit ambitieuze programma te ontwikkelen, namelijk de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Geen enkele Vlaamse openbare collectie heeft de kwaliteit in huis om zo'n programma ook maar enigszins reliëf te geven. Toch dient een Vlaams collectiebeleid zich, naar onze mening, aan dit inhoudelijke uitgangspunt te toetsen (of zich er tenminste toe te verhouden).

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

De belangstelling voor hedendaagse kunst in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België wordt sinds de Tweede Wereldoorlog gekenmerkt door een overdreven aandacht voor de Belgische kunstproductie. Van de Belgische scène tot 1945 geeft de Koninklijke nog een prima beeld, middels onvervangbare stukken van kunstenaars als Rik Wouters, Léon Spilliaert, James Ensor en René Magritte. Voor de naoorlogse kunst blijven de problemen echter niet meer beperkt tot de afwezigheid van een internationale omkadering. Tot het einde van de jaren tachtig koestert de Koninklijke een voorkeur voor de meest obscure, regionale (en vaak Brusselse) pogingen tot moderne of hedendaagse kunst. Het lijkt wel alsof het museum de samenstelling beoogt van een archief van de Belgische kunstproductie - van degelijk tot dorpsniveau.

Rond 1990 doet zich een plotse en drastische wending voor. Het roer van de aankooppolitiek wordt helemaal omgegooid. Het beleid is merkelijk internationaler geworden en in het Belgische aanbod wordt veel strenger geselecteerd. De internationale aankopen situeren zich voornamelijk in de buurt van concept en minimal art. Daarnaast spaart de Koninklijke kosten nog moeite om een indrukwekkend ensemble van Marcel Broodthaers aan te leggen.

Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim

De historische basis van de Middelheim-collectie (waaronder werk van Rodin, Meunier, Lambeaux, Wouters) wordt vrijwel geheel gevormd door bruiklenen van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen en de Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. Na deze laat-negentiende-eeuwse meesters vallen er in de Middelheim-collectie onmiddellijk grote gaten. De radicale demarches van de vroeg-twintigste-eeuwse kunst - kubisme, constructivisme, dadaïsme, futurisme - zijn niet of nauwelijks in dit museum present. Het aankoopbeleid van het eerste decennium (de jaren vijftig) is vooral Frans en Italiaans getint. Bij de Franse sectie zitten de betere aanwinsten (Zadkine, Giacometti, Arp, Duchamp-Villon, Laurens en Lipchitz). Met de beelden van Despiau, Maillol en zeker met de zachtaardige, neoklassieke sculpturen van de Italianen Marini, Martini en Manzu maken we al kennis met de smaak van de Heren van Middelheim: klassiek animistisch of gematigd post-Rodin.

Musea voor hedendaagse en moderne kunst in Vlaanderen anno 1998

	Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen
KMSKB	Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
PMMK	Museum voor Moderne Kunst, Oostende
MHK	Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
MUHKA	Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

Twee musea met naoorlogse kunst blijven buiten beschouwing: het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (kwantitatief en kwalitatief zeer beperkt) en het Groeningemuseum in Brugge (slechts een tiental Belgische kunstenaars).

[einde kader]

Is deze liefde voor het brave, figuratieve brons nog artistiek verdedigbaar, dat geldt niet meer voor de wansmaak die men in de jaren zeventig etaleert. De meest onbenullige prullen worden opgevist uit de Centraal-Europese, Oost-Europese, Amerikaanse, Aziatische en Scandinavische biënnales en het Openluchtmuseum binnengereden. Als het aankoopcomité zelf al niet overgaat tot een zoveelste miskoop, wordt een dwaze schenking in ontvangst genomen van een van de pittoreske satellietverenigingen, zoals de vzw Schoon Antwerpen, de Vereniging tot Verrijking van het Belgisch Artistiek en Folkloristisch Patrimonium of de Middelheim Promotors.

In 1981 wordt het aankoopbeleid van Middelheim stilgelegd. De lange winterslaap wordt pas onderbroken in 1993, als Antwerpen culturele hoofdstad van Europa wordt. Het museum verwerft sinds dat jaar zo'n twintig sculpturen van gemiddeld degelijke kwaliteit. Toch is deze nieuwe start problematisch. Door gewoon door te gaan met verzamelen, legitimeert men het karikaturale overzicht van de beeldhouwkunst dat Middelheim voor 1981 bij elkaar schraapte. Bovendien had men in 1993 eerst en vooral het museale en architecturale concept van dit beeldenpark moeten ondervragen. Zolang deze fundamentele vragen niet gesteld worden, blijft de toekomst van Middelheim gehypothekerd. Daar kunnen zelfs goede of excellente werken niets aan verhelpen.

PMMK - Museum voor Moderne Kunst

Wat bezit het PMMK zoal? Misschien moeten we ons eerder afvragen wat het PMMK niet bezit. Van iedereen die tot de variëteit 'Belgische kunstenaars van na 1900' behoort, is wel iets in dit museum aangespoeld. De collectie van het PMMK is angstaanjagend representatief. Selectiviteit is taboe in deze instelling, die zelfs

aan het gruwelijkste dorpsmodernisme geld uitgeeft. De weinige keren dat we een interessante kunstenaar van de laatste dertig jaar aantreffen, blijkt deze meestal met een secundaire prul te zijn vertegenwoordigd. Wie accenten tracht te bespeuren in het recente aankoopbeleid, botst op middelmaat. Het museum heeft een opvallende voorkeur voor de pseudo-expressieve schilderkunst van talloze secundaire figuren die in de verfstroom van de jaren tachtig zijn meegedreven (Jean Bilquin, Philippe Bouttens, Mario De Brabandere, Jan Deconynck, Joël de Rore, Frank Maieu, Luc Martinsen). Frappant is dat precies een aantal van de belangwekkendste Belgische oeuvres van de laatste dertig jaar (Bernd Lohaus, Jan Vercruyse, Guillaume Bijl, René Heyvaert, Didier Vermeiren, Philippe van Snick niet vertegenwoordigd zijn in de collectie van het Oostendse warehouse. Maar omdat het PMMK voor geen enkel kunstwerk een deftige inhoudelijke (en al evenmin een waardige architecturale) context aanreikt, hoeven we daar niet rouwig om te zijn.

Museum van Hedendaagse Kunst

Het MHK legt tussen 1975 en begin jaren tachtig een verzameling aan met duidelijke accenten. De kern bestaat uit de ensembles van Panamarenko, Marcel Broodthaers en Joseph Beuys. Vanuit dit trio kan men heel wat latere aankopen begrijpen. Dat geldt bijvoorbeeld voor de kunstenaars van de arte povera, die het MHK steeds boven de generatiegenoten van de minimal art heeft verkozen. Wanneer het MHK uit de tentoonstelling *Kunst in Europa na '68* in 1980 een aantal krachtige arte-poverawerken overhoudt (Mario Merz, Jannis Kounellis, Luciano Fabro), ligt de identiteit van de collectie in een duidelijke plooi.

Waaruit bestaat de eigenheid van de Gentse collectie? De directie van het Gentse museum heeft steeds gezocht naar kunst die zich waagt

aan de idee van het 'kunstwerk als synthesemoment'. Beuys' *Wirtschaftswerte* is in die zin zonder meer een referentiestuk. Vanuit Beuys begrijpen we ook de nadruk op kunst die een radicale omgang ontwikkelt met materialiteit, als drager van én verzetsmoment tegen betekenis. In het MHK wordt het kunstwerk gelezen als een - door een onherstelbare kwetsuur, een onherleidbaar tekort - getekend lichaam. Tenslotte snijdt het museum, samen met kunstenaars als Panamarenko, Broodthaers, en opnieuw Beuys, de problematiek aan van de historische en maatschappelijke plaats van de kunst en de kunstenaar.

De collectie van het MHK groeide vanuit een sterke kern, maar raakte in de loop van de jaren verbrokken. Een globale blik op de collectievorming leert bijvoorbeeld dat men vanaf de jaren tachtig, in tegenstelling tot voordien, geen monografische ensembles meer samenstelt. Niettemin beschikt het MHK over een uitstekende verzameling met een eigen profiel. Ook de omgang van het MHK met zijn collectie is eigengereid. In plaats van een klassieke, historische omgang opteert het museum voor een quasi-permanente actualisering van zijn patrimonium. De kunstgeschiedenis krijgt er nauwelijks de kans *geschiedenis* te zijn. Historische kunst wordt in bijna elke presentatie met hedendaagse kunst gecombineerd, kennelijk met de bedoeling het stof van het verleden onder de spots van een vitaal heden weg te branden. Deze actualiseringsdrift geeft het MHK vrijwel permanent de allures van een 'antimuseum'.

Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

Het collectieverhaal van het MUHKA begint officieel in de jaren zeventig, maar in werkelijkheid wordt die periode gestoffeerd met de 153 werken die de Stichting Gordon Matta-

Clark aan het nieuwe museum in bruikleen gegeven heeft (1985). Die lijst bevat veel godvergeten 'tijds-kunst', en de zware namen (Vito Acconci, James Lee Byars, Ed Ruscha) zijn steevast met onbelangrijke tussendoortjes vertegenwoordigd. De premissen van het verdere aankoopbeleid, dat sinds 1986 focust op de kunst vanaf de jaren tachtig, kunnen we afleiden uit een van februari 1992 daterende beleidsnota van directeur Flor Bex: 'Met 40 procent zijn de sculpturen en driedimensionele werken en installaties het sterkst vertegenwoordigd, gevolgd door tekeningen en werken op papier (25 procent), schilderijen (20 procent) en de werken waarin het fotografisch medium als enig hoofdbestanddeel naar voor komt (15 procent)'. Het MUHKA deelt de kunst op in soorten. De vogels, vissen en zoogdieren heten hier 'fotografie', 'sculptuur', 'driedimensionale vormgeving' en 'kunst waarin het lichaam centraal staat'. Spijtig genoeg is de collectie perfect leesbaar vanuit zulk een nivellerende typologie. Een MUHKA-werk is al te vaak een clichématige representant van een of andere artistieke trend. Het MUHKA liet bijvoorbeeld Thomas Schütte en Harald Klingelhöller links liggen, om in hun plaats formele afkooksels binnen te halen van Hubert Kiecol, Manfred Müller, Joachim Bandau en Albert Hien. Individuele oeuvres krijgen dezelfde behandeling. Ze worden niet uitgediept. Eén werk volstaat meestal, en bij de betere kunstenaars geeft men de voorkeur aan middelmatige modelwerkjes boven een krachtig synthesesstuk (voorbeelden zijn Bernd Lohaus, Jimmie Durham, Henk Visch).

Ook artistiek België wordt in zijn doorsneekenmerken vertegenwoordigd. Al slapend heeft het MUHKA het Belgische, en dan nog vooral Antwerpse galerielandschap afgegraasd. Wie in de florissante jaren tachtig wat goedkoop galeriesucces boekte, zag zich in veel gevallen door een MUHKA-aankoop

gehonoreerd. Het overgrote deel van de MUHKA-aankopen oogt vandaag even gedateerd als derderangs pop-art. En het MUHKA is nog maar tien jaar oud! Onder het handjevol interessante stukken die in het verbijsterend architecturaal vormgegeven museum steevast verloren lopen, vermelden we werken van Jan Vercruyse, Guy Rombouts, Marcel Broodthaers, Luc Tuymans, Thierry De Cordier, Guy Mees, Anne Decock, Ulrich Meister, Eugenio Dittborn, Marlène Dumas, Hermann Pitz, Richard Artschwager en Michelangelo Pistoletto.

Een schrijnende balans

Vlaanderen heeft nu zijn musea, maar de kwaliteit van het kunstbezit lijkt er niet zo erg op vooruit te zijn gegaan. Stel dat de suggestie van Karel Geirlandt zou worden opgevolgd door de verschillende collecties samen te voegen, dan zouden enkel het MHK en in mindere mate de KMSKB bijdragen tot een inhoudelijk bespreekbare visie. Wat aan te vangen met de drie andere verzamelingen? MUHKA, PMMK en Middelheim zijn er nooit in geslaagd ook maar enige museale bestaansredenen op te eisen. Het zijn optelsommen van overwegend onbenullige werken. De inhoudelijke kiemen in deze collecties zijn voor het blote oog nauwelijks waarneembaar. Van daaruit een goede collectie opbouwen, is bijna van nul beginnen. De weinige kwaliteitsvolle stukken kunnen pas functioneren als ze een zinvolle plaats krijgen, en dat kan alleen als ze in andere collecties ingepast worden.

Maar niet alleen wat betreft de verzamelingen komt Vlaanderen, en bij uitbreiding België, er bekaaid af, ook de behuizing van de collecties is een regelrechte aanfluiting. De hedendaagse kunst van de KMSKB resideert op de onderste verdieping van een in de grond uitgegraven slakkenhuis. Het MUHKA is een verbouwing

van een graansilo, het PMMK is een voormalig warenhuis en aan de uitbouw van het Middelheim tot een beeldenpark is nooit een deskundig tuinarchitect te pas gekomen. Ondertussen wordt in Gent het plaatselijke casino tot museum verbouwd. Drastische en doortastende beslissingen, zowel op het gebied van de verzamelopties als wat de architecturale bestemming betreft, zijn dringend gewenst.

Museumbeleid zonder visie

In 1986, toen Karel Geirlandt afscheid nam als directeur-generaal van het Paleis voor Schone Kunsten en in dienst trad als kunstadviseur van de Vlaamse minister van Cultuur Patrick Dewael, pleitte hij voor 'artistieke vrijheid' door 'het vermenigvuldigen van (...) musea' (Karel Geirlandts afscheidswens, 1). Zo'n vijf musea achtte hij een garantie voor 'voldoende pluralisme' in het museumlandschap. Deze musea moesten volgens Geirlandt overleg voeren om te voorkomen dat ze dezelfde verzamel- en tentoonstellingspolitiek zouden voeren. Maar dat zou wel lukken, want 'met vijf musea (één per provincie) bereiken we nog niet de Nederlandse museumdichtheid'.

Momenteel zijn er weliswaar vijf musea die verschillende verzamelingen hebben aangelegd, maar het 'pluralisme' van Geirlandt werd niet kwalitatief ingevuld. Overleg is er evenmin, verbrokkeling en *laissez-faire* des te meer. Was een voorafgaandelijke visie op het museumlandschap niet noodzakelijk vooraleer men van pluralisme werk zou maken? Was zo'n pluralisme, gezien de grote achterstand op het vlak van moderne en hedendaagse kunst, überhaupt nog wel wenselijk? Beschikken de Belgische en Vlaamse instellingen wel over een werkbaar bestuurlijk kader? En hoe is het gesteld met de financiële middelen? Als we deze vragen kunnen beantwoorden, dan hebben we misschien een analyse in handen die de huidige situatie verklaart, en een instrument om er iets

aan te doen. Eerst komen de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten aan bod, die de federale Belgische regering als voogdij-overheid heeft, en vervolgens de vier andere musea die onder Vlaamse (deel) overheden ressorteren.

Het federale beleidsniveau

Sinds een Koninklijk Besluit (KB) van 20 april 1965 is de KMSKB samen met negen andere grote Belgische instituten hervormd tot een wetenschappelijke instelling van eerste rang, eerst bevoegd door het nationale ministerie van Nationale Opvoeding en Franse en Nederlandse Cultuur, thans onder de hoede van het ministerie voor Wetenschapsbeleid. De omgang met de verzameling en het aankoopbeleid moeten volgens dit KB in de eerste plaats ten goede komen aan het wetenschappelijk onderzoek, en dit laatste moet het algemeen belang dienen. Dat klinkt erg vaag, vandaar dat de invulling van dit KB erg afhankelijk was van de inzichten van de diverse hoofdconservatoren.

Dit wetgevende kader zet de toon van het beleid van de Koninklijke: het heeft namelijk implicaties voor het (wetenschappelijke) statuut van het personeel, waarvan de indiensttreding en promotie voortaan gebonden zijn aan scrupuleus omschreven voorwaarden. Dat garandeert misschien de kwaliteit van dat personeel, maar het verklaart wellicht evengoed de stroeve, verkrampde houding van het museum in de context van een snel evoluerende kunstwereld. Waaruit bestaat immers het wetenschappelijke karakter van de voornoemde 'activiteiten', als we op het gladde terrein van de hedendaagse kunst komen?

Het strenge wetenschappelijke klimaat is zeker niet vreemd aan de historiserende opbouw van en omgang met de collectie. In dit museum neigt men ertoe alle kunst, ook de actueelste, als recentste deel van een kunsthistorisch traject in te schrijven, dat in dit museum van de

veertiende eeuw tot vandaag loopt. De KMSKB opteert voor de 'recentste kunstgeschiedenis' in plaats van voor 'hedendaagse kunst'. Men koopt niet alleen werk uit een recent *verleden* maar men gaat met dit verleden op een vrij klassieke, kunsthistorische manier om. Bovendien tracht men uit de kunsthistorisch gekaderde oeuvres ook specifieke, historische werken aan te schaffen. Bij de collectievorming vermijdt men doelbewust een *hedendaags perspectief*. De Koninklijke bekijkt deze kunst in het verlengde van wat eraan voorafgaat, in de plaats vanuit het oogpunt van wat *kan* volgen. Door haar wetenschappelijke opdracht slechts op een rigide wijze in te vullen, loopt de KMSKB haar afspraak met de kunstactualiteit mis. De KMSKB is weliswaar een degelijk, klassiek museum voor schone kunsten, maar biedt geen plaats voor debat, discussie en reflectie over moderne of hedendaagse kunst.

De Belgische ziekte

In 1987 belanden de Musea voor Schone Kunsten samen met de Musea voor Kunst en Geschiedenis onder één museale koepel, en verkrijgen ze beheersautonomie. De reden dat de Koninklijke niet klaagt over het jaarlijkse aankoopbudget (dat sinds 1961 amper van vijf naar zeven miljoen BEF steeg, dit voor oude, moderne én hedendaagse kunst) is allicht daar te zoeken. Sinds 1987 kan de KMSKB de interne bespaarde én de extern verworven middelen - sponsoring, inkomsten uit *nocturnes*¹, legaten en schenkingen - naar eigen inzichten gebruiken. Zo leert een optelsommetje dat in 1994 voor een stevige dertig miljoen BEF moderne kunst werd gekocht.

Op 23 december 1994 slaat het noodlot echter toe. Zonder pardon (en zonder overleg met de KMSKB) stapte toenmalig minister Jean-Marie Dehousse naar de koning met een Besluit waarin hij de nieuwe samenstelling van de aankoopcommissies en een gewijzigde

aankoopprocedure vastlegt. Het aantal leden per commissie valt terug van twaalf naar zes, de duur van hun mandaat van zes naar vier jaar. De departementshoofden en de hoofdconservator die ambtshalve in de vroegere technische commissies zetelden, en zo mee konden beslissen over een aankoop, hebben sinds 1994 nog enkel een raadgevende stem. Aankopen van meer dan 1.250.000 BEF en kunstwerken waarover de commissies niet akkoord geraken, moeten worden voorgelegd aan de minister. Adviseert de commissie een aankoop negatief, dan kan de minister ze toch nog goedkeuren. De minister beslist tevens dat de commissies voor oude en moderne kunst het gezelschap krijgen van een voor hedendaagse kunst. De leden van de commissies kiest hij zelf. De autonomie van de KMSKB, én de deskundigheid van de commissies, wordt met één pennentrek ongedaan gemaakt. Immers, voortaan beslissen niet de commissieleden over aankopen boven het miljoen en een kwart, maar de minister in eigen persoon. Nadat Dehousses KB van kracht werd, heeft de directie beslist om - uit protest - het aankopen en verzamelen op een laag pitje te zetten. Aan de typisch Belgische ziekte van de overgepolitiseerde bestuurlijke omkadering is anno 1998 nog steeds geen einde gekomen.

Andere voogdijoverheden: van laag tot hoog

Ook in het Gentse MHK is de politiek nooit ver weg. Elke kleine museale beleidsbeslissing, en zeker elke aankoop met stedelijke fondsen, moet worden voorgelegd aan het Gemeentelijke College, dat maar niet inziet dat het zich beter op de grote lijnen van het stedelijke cultuurbeleid kan toeleggen. In het verleden vonden in het college meerdere pikante én overbodige debatten plaats. Ondertussen tracht de conservator langs allerlei achterpoortjes geld te verzamelen dat hij dan ook autonoom kan besteden.

Bij de oprichting van het openluchtmuseum in 1950 werd het beleid van Middelheim in handen gegeven van een Raadgevende Commissie, met als voorzitter de burgemeester *himself*, bijgestaan door ‘bevoegden’. Politieke inmenging wierp van de eerste tot de laatste aankoop zijn schaduw over het collectiebeleid van Middelheim. In 1950 sleurt burgemeester Craeybeckx persoonlijk *La Lupp* van Arturo Martini door de gemeenteraad. In 1995 wordt de aankoop van een werk van Lawrence Weiner slechts na een onsmakelijke vaudeville in de Antwerpse gemeenteraad goedgekeurd. Dat de gemeenteraadsleden luidop mogen zeggen of ze een werk ‘mooi’ vinden vooraleer het wordt aangekocht, zegt alles over de respectloze houding van de overheid tegenover de vakspecialisten die ze zelf aanstellen.

Middelheim beschikt overigens niet eens over een artistieke directie. Bij zijn oprichting op 6 november 1950 belandt het openluchtmuseum onder de koepel van de Antwerpse kunsthistorische musea, die geleid worden door één hoofdconservator. De zorg voor Middelheim wordt niet aan één beleidsbepalende persoon toevertrouwd, maar aan een adjunct-conservator die braafjes aan de hoofdconservator moet rapporteren. Vandaag is het dagelijkse beleid in handen van een wetenschappelijk assistent, maar als de burgemeester, de schepen van cultuur of de conservator van de kunsthistorische musea dat willen, kunnen ze het museumbeleid nog steeds naar zich toe trekken.

Het omgekeerde doet zich voor in de provincie West-Vlaanderen. Over de aankoopprocedure lezen we in de documenten die de provincie ons toezond het volgende: ‘In de praktijk komt het erop neer dat men tot een akkoord komt betreffende de voorstellen die door de hoofdconservator worden geformuleerd. Deze laatste is ten overstaan van de leden van het aankoopcomité het best geïnformeerd van wat zich op artistiek vlak nationaal en

internationaal afspeelt.’ In de praktijk speelt het ‘museumcomité’ geen enkele rol. Een lid van het aankoopcomité vertrouwde ons toe dat het comité niet alleen steevast voor voldongen feiten wordt geplaatst, maar dat het de laatste jaren niet eens meer werd bijeengeroepen. Het West-Vlaamse artistieke beleid is volledig in handen van de hoofdconservator, het wordt noch geëvalueerd, noch gecontroleerd.

Ogenschijnlijk is het MUHKA een schoolvoorbeeld van beheersautonomie. Sinds de start wordt het bestuur van het museum waargenomen door een vereniging zonder winstoogmerk. De autonomie is echter schijn, want de bestuurszetels van het MUHKA zijn volledig verdeeld op basis van het Cultuurpact, een typisch Belgische constructie die ervoor zorgt dat de zitjes in allerlei beheerraden volgens levensbeschouwelijke inslag (lees: volgens politieke aanhorigheid) worden verdeeld, en niet volgens deskundigheid ter zake. Kortom, het MUHKA wordt niet bestuurd door experts maar door een bonte club politici. Verder moet het MUHKA elke beslissing tot aankoop kenbaar maken aan zijn voogdij-overheid, de Vlaamse Gemeenschap, waarna deze laatste de betaling ongehoord laatijdig verricht. De rol van de voogdijoverheid beperkt zich zodoende tot die van verdragende factor.

Noodzakelijke veranderingen

Voor elk van de vier Vlaamse musea geldt dat de voogdijoverheid een verkeerde greep heeft op de werking van hun instellingen. De overheid heeft ofwel het laatste woord (MHK, Middelheim), of is een verdragende factor (MUHKA), of neemt geen enkele verantwoordelijkheid (PMMK). Er moet eindelijk werk gemaakt worden van een duidelijke taakverdeling tussen voogdijoverheden en museale instellingen. Aan de politisering die nog steeds aan grote delen van het beleid in het veld knaagt, moet een einde komen. De musea moeten echte

bestuursautonomie krijgen. Het artistieke beleid moet in handen komen van een conservator of directeur, die door een raad van bestuur wordt bijgestaan (samengesteld uit specialisten, en niet uit politici) en door een personeelsploeg die hij/zij zelf kan samenstellen. De musea moeten (tijdig) over financiële middelen op lange termijn kunnen beschikken. Verder moet een ander zeer uitgeroeid worden dat in België vele sectoren verziekt: de benoeming voor het leven. Het is van groot belang dat het museale werk regelmatig aan gedegen controle - ook door buitenlandse specialisten - wordt onderworpen en dat eventueel snel kan worden bijgestuurd.

Vlaams beleidsniveau beschamend

De versnippering van bestuurlijke verantwoordelijkheid voor de vier Vlaamse musea hoeft natuurlijk niet te beletten dat de Vlaamse overheid zich voor deze instellingen engageert. In het buitenland, zoals ook in Nederland, is het niet ongebruikelijk dat instellingen die onder ‘lagere’ overheden vallen, ook nog kunnen rekenen op financiële en logistieke steun van de centrale overheid. Niet zo in Vlaanderen, waar de overheid langs de zijlijn blijft staan en zelfs nauwelijks toekijkt.

Het formuleren van inhoudelijke criteria en onderbouwde kwalitatieve eisen voor musea van moderne en hedendaagse kunst houdt de Vlaamse overheid niet bezig. Het museumdecreet van minister Luc Martens, dat in 1997 door de Vlaamse Raad werd aangenomen, reikt slechts een vaag kader aan voor alle denkbare museale activiteiten in Vlaanderen, van het Fruitmuseum van Borgloon over het Nationaal Visserijmuseum in Oostduinkerke tot het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Het decreet ontbeert richtlijnen die specifiek gericht zijn op de musea voor beeldende kunst.

De Vlaamse overheid ontwikkelt geen gecoördineerd en planmatig beleid, en geeft beschamend weinig ‘centraal’ beheerd geld aan beeldende kunst. Voor de beeldende kunst en de musea heeft de Vlaamse Gemeenschap (exclusief de financiële inbreng van de andere voogdijoverheden) jaarlijks ongeveer 250 miljoen BEF veil, een beschamend laag bedrag waarover dan nog eens verschillende commissies hun zegje moeten doen. Ook de aankoopbudgetten spreken boekdelen: ongeveer zes miljoen BEF (MUHKA), ongeveer drie miljoen BEF (PMMK), ongeveer twee miljoen BEF (Middelheim), ongeveer één miljoen BEF (MHK). De aankoop- en werkingsbudgetten van de Vlaamse musea moeten dringend opgekrikt worden. Nu bedragen ze niet eens een fractie van wat in Nederland, Duitsland en Frankrijk aan het verzamelen, bewaren en bestuderen van beeldende kunst besteed wordt.

Licht aan de einder?

Had de Vlaamse overheid indertijd het bestaande museumlandschap laten analyseren, dan was de oprichting van het MUHKA in 1985 overbodig gebleken. Ze was dan tot de slotsom gekomen dat haar middelen het best besteed waren aan het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent. Deze instelling had reeds een interessante collectie opgebouwd, maar doordat ze het met een pover budget van haar stedelijke overheid moest stellen, kon ze nooit meer dan een fragmentair beeld van de kunst na 1945 geven.

De overheid zou systematisch moeten laten onderzoeken aan welke kwaliteiten en doelstellingen een zinvol museumbeleid moet beantwoorden, en welke collectieprogramma's op welke plek gerealiseerd kunnen worden. Recent leek de Vlaamse minister van Cultuur een eerste aanzet in die richting te geven, naar aanleiding van de benoeming van een conservator voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. Een kleine

mijlpaal vormde reeds de procedure voor de aanstelling. Ten eerste had de overheid gekozen voor een zware selectieprocedure, die in handen werd gegeven van een onafhankelijk bureau en een internationale jury. Voor de eerste keer in de geschiedenis werd afgerekend met de traditie die stelt dat de politieke ligging van een kandidaat belangrijker is dan zijn of haar competentie. Ten tweede werd de directeur benoemd voor een mandaat dat beperkt is in de tijd (zes jaar). De zaak kende echter een nogal ongelukkige afloop. De geselecteerde kandidaat, Robert Hoozee, voormalig conservator van het Gentse Museum voor Schone Kunsten, nam al na enkele werkdagen ontslag.

Bij de bekendmaking van de nieuwe conservator, Paul Huvenne, voormalig conservator van het Rubenshuis, op 14 oktober 1997, liet de minister een even ongewoon als hoopvol geluid horen. Voor het eerst liet hij zich onbevangen uit over het Vlaamse museumlandschap. De Brugse musea (zoals het Groeningemuseum) zouden zich specifiek op de vijftiende eeuw moeten toeleggen. Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen zou zich, volgens de minister, vooral met de kunst van de renaissance en de barok moeten bezighouden, terwijl het Gentse Museum voor Schone Kunsten zich zou dienen toe te spitsen op de kunst van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw.

Bij deze suggesties kan het echter niet blijven. Het is van het grootste belang dat deze intuïtieve schets van een gereorganiseerd museumlandschap verder uitgewerkt wordt door specialisten ter zake. De minister deed op 14 oktober 1997 bovendien wel uitspraken over drie kunstmusea, maar slechts één daarvan (het Antwerpse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) valt onder de door hem vertegenwoordigde Vlaamse Overheid. Het Gentse Museum voor Schone Kunsten en het

Brugse Groeningemuseum zijn stedelijke musea, wat zich weerom weerspiegelt in de personele onderbezetting en een fooi die voor aankoopbudget doorgaat. De minister zal dus ook een overleg moeten organiseren met de diverse voogdijoverheden. In dit overleg moeten niet alleen het nieuwe organogram van de Vlaamse museumwereld en een verhoogd centraal, Vlaams financieel engagement centraal staan, maar ook de wenselijkheid om op alle niveaus - gemeentelijk, provinciaal en gewestelijk - het bestuurlijke kader van de musea te herzien.

De analyse van het museale veld en de formulering van beleidskeuzen ten aanzien van het gehele museale veld blijven onverminderd op de agenda staan. Het werk moet nog beginnen. Men zal daarbij rekening moeten houden met de kwaliteit - zowel op artistiek als op personeel vlak - die in onze musea voorhanden is, en met de geografische en infrastructurele realiteit van de kleine lap grond die Vlaanderen heet.

Met dank aan Ilse Kuijken

Literatuur

- Baeten, Els (1997) 'De bestuurlijke context van het kunstbeleid in Vlaanderen'. In: *Boekmancahier*, nr. 34, 419-427.
- Brams, Koen en Dirk Pültau (1995) 'Hedendaagse strekkingen in de Koninklijke: - 8 - de collectie van de KMSKB'. In: *De Witte Raaf*, nr. 54, maart/april, 21-24.
- Brams, Koen en Dirk Pültau (1995) 'Het warenhuis (deel 1): de collectie van het PMMK'. In: *De Witte Raaf*, nr. 55, mei/juni, 14-15.
- Brams, Koen en Dirk Pültau (1995) 'Het warenhuis (deel 2): de collectie van het PMMK'. In: *De Witte Raaf*, nr. 56, juli/augustus, 22-23.
- Brams, Koen en Dirk Pültau (1996) 'Een plaats voor levende kunst: de collectie van het MHK'. In: *De Witte Raaf*, nr. 59, januari/februari, 16-19.
- Brams, Koen en Dirk Pültau (1996) 'Verzamel- en museumbeleid in Vlaanderen: enkele conclusies en aanbevelingen'. In: *De Witte Raaf*, nr. 60, maart/april, 17.
- Brams, Koen, Ilse Kuijken en Dirk Pültau (1995) 'De

Koen Brams

was in 1998 hoofdredacteur van de Vlaamse kunstkrant *De Witte Raaf* en redacteur van de boekenreeks *De Gelaarsde Kat*

Dirk Pültau

schreef in 1998 over beeldende kunst voor verschillende media, onder andere voor *NRC Handelsblad* en *De Witte Raaf*

- beeldhouwkunst, zoals zij was in openlucht: de collectie van het Middelheim (gevolgd door de visies van Eric Antonis, Guillaume Bijl, Bart Cassiman, Bénédicte Jacobs & Menno Meewis)'. In: *De Witte Raaf*, nr. 58, november/december, 11-14.
- Geirlandt, Karel (1967) 'De toestand der musea van Schone Kunsten in België'. In: *De Vlaamse Gids*, nr. 9-10, 414-417.
- 'Karel Geirlandts afscheidswens' (1986) In: *Kunst & Cultuur*, september, 26.
- Pültau, Dirk (1995) 'Een crematorium van soortnamen en vertegenwoordigers: de collectie van het MUHKA'. In: *De Witte Raaf*, nr. 53, januari/februari, 8-10.

Noot

1. Een nocturne is een rondleiding na de officiële openingsuren.

Bibliografische gegevens

Brams, K. en D. Pültau (1998) 'Museale manco's en bestuurlijke blunders: museum- en collectiebeleid voor moderne kunst in België en Vlaanderen'. In: *Boekmancahier*, jrg. 10, nr. 35, 39-51.