

[T] **VERZAMELEN VERSUS COLLECTIONEREN.  
POLITIEKE PLANNEN VOOR EEN VLAAMS  
MUSEAAL BELEID**

Toen Manfred Sellink, directeur van de Brugse Musea, het schilderij *Îcône – Portret van Eugène Demolder* wilde aankopen voor het Groeningemuseum werd zijn subsidieaanvraag bij de Vlaamse overheid niet gehonoreerd. Op basis van het plan voor de Collectie Vlaanderen zou dit werk van de schilder Ensor wel passen in het Museum voor Schone Kunsten in Gent, of eventueel het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, maar niet in het allereerst omwille van zijn Vlaamse Primitieven bekende Groeningemuseum. Uiteindelijk is *Îcône* met andere financiële middelen alsnog aangekocht door het Groeningemuseum om, zo stelt Sellink, de relatie te tonen tussen het werk van een laatnegentiende-eeuwse Vlaming en dat van vijf eeuwen oudere ‘landgenoten’.

Samenwerking tussen musea in Vlaanderen is sinds een aantal jaren een belangrijk thema in het cultuurbeleid van het gewest, en dan met name samenwerking op het vlak van collectievorming. Maar de werkelijkheid blijkt ingewikkelder dan de bestuurlijke plannen. Aanvankelijk waren de verwachtingen hooggespannen. Voor veel betrokken instellingen in Vlaanderen op het gebied van kunst en erfgoed leek er zelfs sprake te zijn van urgentie. Er werd daarom vanaf 2004 gedacht over een centraal regieorgaan dat als gezamenlijk management zou opereren voor de Vlaamse musea en dat ook het aankoopbeleid op een bovenmuseaal niveau gestalte zou kunnen geven. Het centrale orgaan kwam er niet, maar er werden wel twee koepels of samenwerkingsverbanden opgezet. De eerste is de Vlaamse Kunstcollectie, die de drie hierboven vermelde musea in Brugge, Gent en Antwerpen verbindt; de tweede koepel is de Contemporary Art Heritage Flanders voor het M HKA en het Middelheimmuseum, beide in Antwerpen, het S.M.A.K. in Gent en het Mu.ZEE in Oostende. De eerste groep bestaat uit de ‘klassieke’ kunstmusea, de laatste is vooral een verband voor de instellingen van contemporaine kunst.

Twee recente publicaties, *Met nieuwsgierige blik* en *Over collecties*, laten zien hoe de gedachtevorming binnen die musea zich sinds de oprichting van

twee koepels heeft ontwikkeld, en waar de overeenkomsten en verschillen tussen de ideeën van de betrokken directeuren liggen. Hoe ver is men sinds de toekenning van subsidies voor die samenwerking in 2007 gekomen in het formuleren van een overkoepelend collectiebeleid? Beide publicaties bieden weliswaar een breder perspectief, onder andere op verzamelen door volkenkundige musea en archieven, maar de urgentie van de twee koepels dringt zich desalniettemin aan de lezer op. De visies op het verzamelbeleid van kunst lopen namelijk danig uiteen, en dat blijkt vooral uit de lezingen in de bundel *Over collecties*. De vertaling van politieke wensen naar het museale veld wordt

namelijk per instelling anders opgepakt, en daarnaast kan de lezer zich niet aan de indruk onttrekken dat de door de politiek verwachte effecten van een coherenter verzamelen op Vlaams gewestelijk niveau op gespannen voet staan met andere doelen van datzelfde collectiebeleid.

Een belangrijke oorzaak voor de uiteenlopende visies op wat een Vlaams verzamelbeleid zou moeten worden ligt in het uitgangspunt van de 'eigen identiteit' van elk museum. Voor het definiëren van deze identiteit kijken de klassieke kunsthistorische musea vooral naar hun verleden. Deze instellingen hebben in de afgelopen jaren, analoog aan het eind jaren tachtig in Nederland uitgevoerde 'Deltaplan', hun verzameling administratief maar ook kunsthistorisch in kaart gebracht. Vanuit dat punt hebben zij hun verzamelbeleid geheroriënteerd en het veld onderling 'verdeeld' naar zwaartepunten. Het lijkt alsof dit een gestructureerde en geobjectiveerde invulling van collectiebeleid is, maar niets is minder waar als we afgaan op uitspraken in de twee bundels. We zien hier veeleer een variatie op het aloude stramien van de nieuwe museumdirecteur die zijn voorgangers belangrijk en illustreert noemt, maar ondertussen in woorden en daden impliceert dat deze eerdere directeuren belangrijke stromingen en kunstenaars hebben gemist in hun aankoopbeleid. Met andere woorden: er zijn lacunes en hiaten die zeer dringend om opvulling vragen, en natuurlijk zijn dat topstukken die wat mogen kosten, omdat dit noodzakelijk is voor het internationale aanzien.

Het is in dit kader opvallend dat het onderzoek naar de eigen collectie niet heeft geleid tot bescheidenheid. Integendeel: in plaats van een besef van de relativiteit van eigen smaak en kunsthistorische inzichten (en dan laten we de vaak toevallige samenkomst van collecties door bijvoorbeeld particuliere schenkingen buiten beschouwing) leidt het tot een verabsolutering van de eigen kunstoordelen om de urgentie van het eigen aankoopbeleid te versterken.

Bij de musea voor contemporaine kunst lopen daarnaast de opvattingen over kunst zelf uiteen. Enerzijds wordt kunst vooral als middel gezien, en daardoor komt collectievorming op het tweede plan te staan. In het S.M.A.K. ziet men de betekenis niet in het afzonderlijke werk maar in de presentatie en combinatie (waardoor een gericht verzamelbeleid



James Ensor, *Icône – Portret van Eugène Demolder*, 1893, olieverf, potlood en gouache op paneel, 36 x 21 cm, Groeningemuseum, Brugge,

© Sabam Belgium 2011.

vrijwel onmogelijk wordt), en in Antwerpen richt het M HKA zich op de “artistieke hypothese”, met als doel een kritische reflectie op maatschappelijke fenomenen; en daarvoor is het werk vooral een indicatie, en een collectie eigenlijk niet nodig. Het Mu.ZEE in Oostende beoogt daarentegen contemporaine en moderne kunst te verbinden middels tentoonstellingen en collectiepresentaties – en kiest voor collectiebeleid via het invullen van lacunes. Ook het Middelheimmuseum denkt vanuit hiaten in de verzameling. Wat deze vier instellingen wel delen, conform de trend in het landschap van instellingen voor actuele kunst, is de intentie af te stappen van het traditionele museumconcept, maar dan graag wel met behoud van klassieke taken als het beheer over een collectie van werken van toonaangevende kunstenaars omdat dit status verleent, ook voor de subsidiegevers. Het uitvloeisel van de samenwerking is dan ook een niet erg concrete ‘afstemming van de museumwerking’, wat nauwelijks houvast biedt voor een coherent plan voor collectiebeleid.

Eén oorzaak voor de museale koudwatervrees ligt in het principe dat de verzamelgeschiedenis (die inderdaad vaak niet erg coherent was, want gestuurd door allerlei historische omstandigheden) het ‘uitgangspunt’ dient te vormen voor collectiebeleid. Hier lopen we tegen twee problemen aan. Ten eerste delen veel musea vergelijkbare ontstaansgeschiedenissen, van Napoleontische opheffing van stedelijke instellingen waarvan het kunstbezit aan de stad viel, via burgerlijke initiatieven in de negentiende eeuw en schenking door particulieren van onder andere Vlaamse Primitieven en later contemporaine kunst, aan de stedelijke of regionale musea. Het zoeken naar het onderscheidende, ‘eigen’ karakter van elk museum gaat voorbij aan de historische overeenkomsten die deze instellingen ook delen, en die net zo goed deel uitmaken van wat we de ‘identiteit’ van een museum kunnen noemen. Ten tweede komen de hiaten die musea constateren in de eigen depots in veel gevallen voort uit een ideaalbeeld van de museale collectie als ‘staalkaart’ van de regionale, nationale of internationale kunstgeschiedenis. De aankoop van het werk van de internationaal gewaardeerde en daardoor nationale held Ensor in Brugge spreekt wat dat betreft boekdelen; het laat zien dat dit weer kan

leiden tot vergelijkbare aankopen omdat er nu eenmaal op enig moment consensus bestaat over wat belangrijke kunst is, die door musea verzameld zou moeten worden. Een ‘canonisering’ van bepaalde kunstenaars en periodes door middel van een Erfgoeddecreet werkt dat alleen maar verder in de hand. Ten slotte speelt sinds de introductie van marktwerking in de culturele sector, de internationalisering van het kunsthistorische veld en de toenemende mobiliteit van de bezoeker de concurrentie tussen musea een toenemende rol – en die kan paradoxaal genoeg ook tot begeerte van hetzelfde leiden. Er is vanuit marketingoogpunt vooral aandacht voor de gemiddelde bezoeker, die het liefst grote namen wil zien (want dat trekt publiek), en dus vissen musea in grotendeels dezelfde vijver, met als risico dat de collecties op elkaar gaan lijken. Overigens is dat niet alleen in de museale wereld het geval – ook bij de bedrijfscollecties ligt dit gevaar op de loer. In ieder geval leidt de combinatie van collectiebeleid en museale profilering niet automatisch tot diversificatie, maar zou ze juist uniformering van de collecties in de hand kunnen werken.

De politiek wil dus enerzijds dat musea op zoek gaan naar onderscheidende profielen – in concurrentie met elkaar in de strijd om de bezoeker – en tegelijkertijd wordt er door politici aangedrongen op samenwerking om het ‘verspillen’ van geld tegen te gaan. Daarmee worden onverenigbare eisen gesteld – en het hoeft dan ook niet te verbazen dat dit leidt tot koepels die enerzijds de uitwisseling van expertise en kunstwerken leiden, maar tegelijkertijd proberen de directeurs van deze musea ook hun afstand te houden tot de politieke plannenmakerij. Want uiteindelijk wordt het politieke beleid ten aanzien van musea niet ingegeven door een visie op kunst, maar veeleer door economische en sociaal-maatschappelijke factoren, en vooral door de wens van *accountability*. Het museum moet alle aankopen kunnen verantwoorden als topstukken waarover de politiek – en dus ook de burger – geen enkele twijfel hoeft te hebben; en evenmin mag er sprake zijn van geldverspilling doordat musea vergelijkbare werken aankopen die ze net zo goed hadden kunnen lenen. En ze moeten door onderscheidende collecties bezoekers trekken die dus de ‘investering’ weer

rechtvaardigen; en die bezoekers komen in grote getale voor een beperkt aantal topkunstenaars en meesterwerken.

Zoals in de twee boeken wordt geconstateerd – en zoals ook door de wetgeving rondom het Vlaamse Topstukkenbeleid (die in grote lijnen overeenkomt met de Nederlandse Wet Behoud Cultuurbezit) wordt gesuggereerd – kijkt men in Vlaanderen vaak naar Nederland als het om erfgoed- en museumbeleid gaat. In dat opzicht biedt de gang van zaken in Brugge, met de aankoop van het werk van Ensor, een interessante vergelijking met een recent voorval in Nederland. Het Rijksmuseum, dat zich in de recente politieke constellatie opwierp als de Schatkamer van Nederland, breidde onder verwijzing naar zijn ‘geschiedenis’ (tot aan het begin van de twintigste eeuw kocht men ook werk van levende kunstenaars) zijn verzamelbeleid uit tot de gehele twintigste en eenentwintigste-eeuwse kunst. Men meende op basis daarvan dat in een museum met de hoogtepunten van de Nederlandse kunst en cultuur toch geen Mondriaan mocht ontbreken, en kocht in 2004 een vroeg werk van de meester. Het luidde een debat in waarin gewezen werd op de ruime hoeveelheid Mondriaans in Nederland – onder andere in het Haagse Gemeentemuseum – en daarmee de verspilling van het geld dat met deze aankoop gemoeid was. De Collectie Nederland, een ooit door D’Ancona geïntroduceerd concept, had toch geen behoefte aan nog een vroege Mondriaan?

Het lijkt erop dat Vlaamse politici en ambtenaren zich nog eens moeten afvragen wat ze willen bereiken met een dergelijk gericht collectiebeleid. Om te beginnen suggereert het adopteren van de term ‘collectioneren’ in plaats van meer toevallig gestuurde ‘verzamelen’ dat de museale aankopen door een gestructureerde, planmatige aanpak verbeterd zouden kunnen worden. Als men dat in het verleden had gedaan – lees: als men ideale collecties had kunnen samenstellen – dan zou dat wellicht bij de huidige bezoekers met nieuwe ideeën over kunst op weinig waardering kunnen rekenen. Smaak verandert nu eenmaal en schenkingen uit het verleden openen onvermoede perspectieven. Bovendien staat het stroomlijnen van een Vlaams collectiebeleid in schril contrast met andere verwachtingen waaraan diezelfde musea moeten voldoen, zoals het trekken van publiek.

Het voorbeeld van Nederland, waar het concept van de Collectie Nederland al enige tijd functioneert, laat zien dat er weliswaar meer samengewerkt kan worden door musea, maar dat als puntje bij paaltje komt toch de eigen belangen van het individuele museum voorgaan, vooral als het om de gunst van de bezoeker en de eigen ‘identiteit’ gaat.

#### ARNOLD WITTE

PAUL DEPONDT, *Met nieuwsgierige blik. Collectievorming en aankoopbeleid in Vlaanderen*, ASP, Brussel, 2010, 154 p. Dit boek is een initiatief van het agentschap Kunsten en Erfgoed en van het Vlaams Steunpunt voor Cultureel Erfgoed (FARO) en het Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst (BAM), net als het cahier *Over collecties*, dat je integraal online vindt op [www.ibknet.be/files/mnb.pdf](http://www.ibknet.be/files/mnb.pdf).