

Sous la direction de Dirk Snauwaert

**Le musée absent.
Préfiguration d'un musée d'art contemporain
pour la capitale de l'Europe**

- 27 x 21.8 cm
- 224 pages
- 220 illustrations en couleurs
- Prix: 34,95€
- Broché
- ISBN FR : 978-94-6230-173-3

« Le musée absent » est un catalogue d'exposition thématique axé sur la problématique de l'absence des musées dans les grands débats publics actuels. Quel rapport peut-il exister entre une conscience historique et un engagement esthétique ?

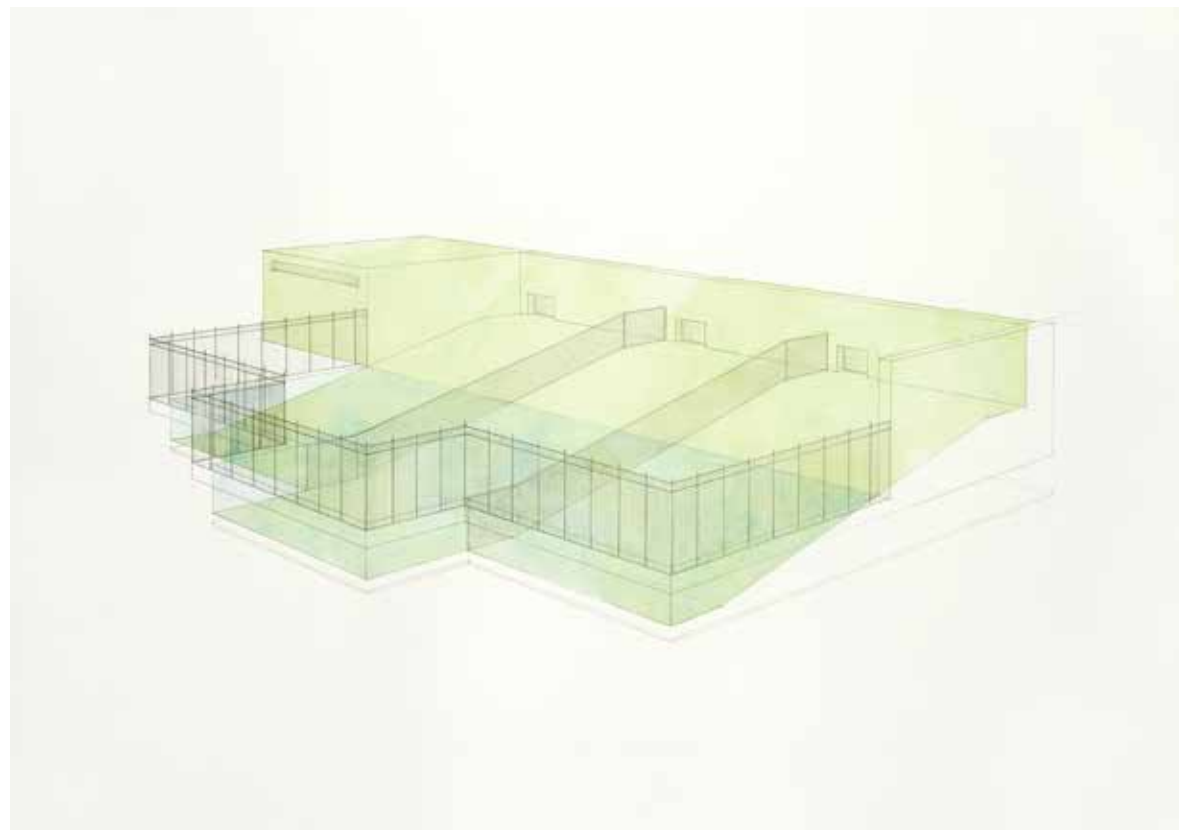
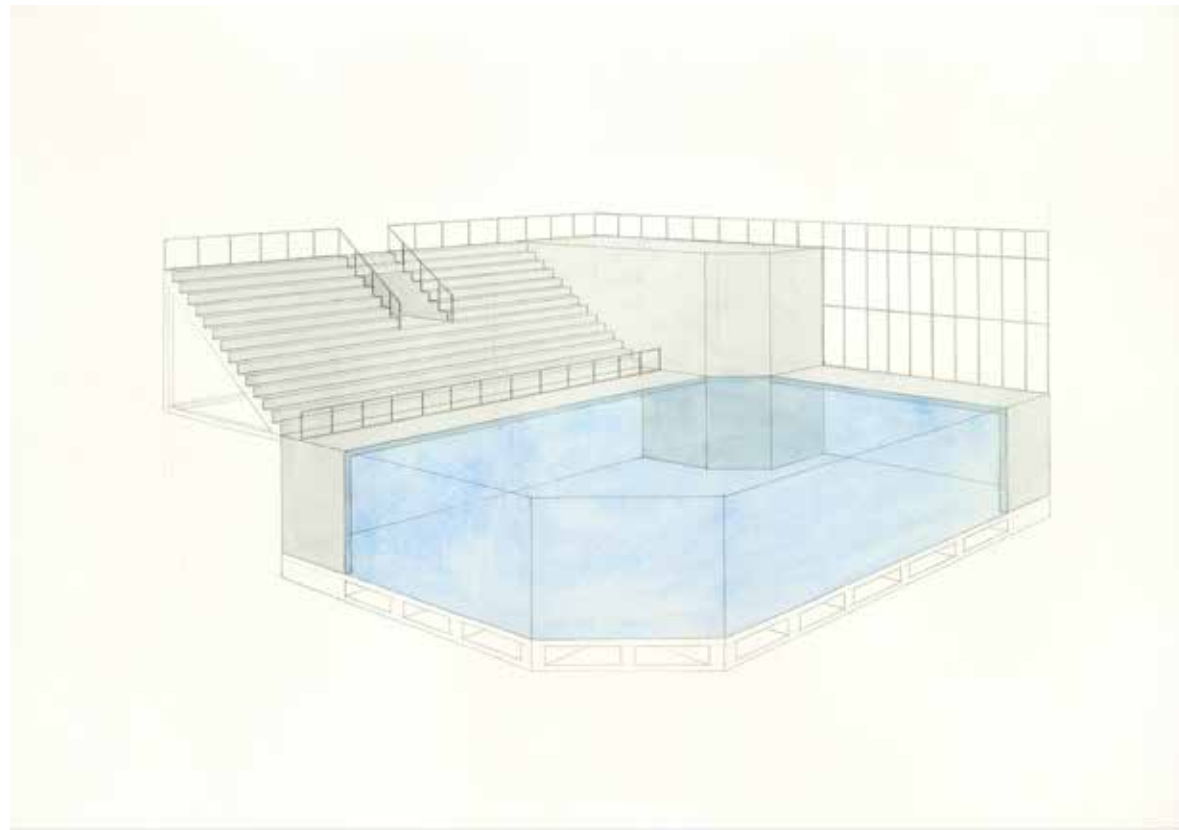
Comment les artistes peuvent-ils affronter les paradoxes de la mondialisation et les turbulences de l'histoire tout en préservant leurs sensibilités et leurs modes d'expression individuels ? Les œuvres et les productions d'une cinquantaine d'artistes – contemporains et du passé proche – identifient les enjeux auxquels sont confrontés les musées, ainsi que les sociétés qui les inspirent.

Avec Francis Alÿs, Archives of the Universal Embassy, Younes Baba-Ali, Jo Baer, Monika Baer, Sammy Baloji, Guillaume Bijl, Dirk Braeckman, Marcel Broodthaers, Stanley Brown, Daniel Dewar & Grégory Gicquel, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Jana Euler, Olivier Foulon, Michel François, Ellen Gallagher, Mekhitar Garabedian, Isa Genzken, Jef Geys, Jos de Gruyter & Harald Thys, Thomas Hirschhorn, Carsten Höller, Cameron Jamie, Ann Veronica Janssens, Martin Kippenberger, Goshka Macuga, Mark Manders, Lucy McKenzie, Wesley Meuris, Nástio Mosquito, Jean-Luc Moulène, Le Mur, Oscar Murillo, Otobong Nkanga, Felix Nussbaum, Willem Oorebeek, Marina Pinsky, Lili Reynaud-Dewar, Gerhard Richter, Walter Swennen, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel, Luc Tuymans, Peter Wächtler, Christopher Williams, Nil Yalter

Sous la direction de Dirk Snauwaert

Auteurs : Manuel Borja-Villel, Charles Esche & Dirk Snauwaert

Wiels, 20 avril – 13 août 2017



Polar Bear Pit, Dudley Zoo, Worcestershire, 1951. A polar bear inspects the audience at Dudley Zoo. The zoo, which opened to the public in 1937, was formerly the private collection of the Earl of Dudley. The pit was designed in the Modernist style by the Tecton architectural firm.

Wesley Meuris

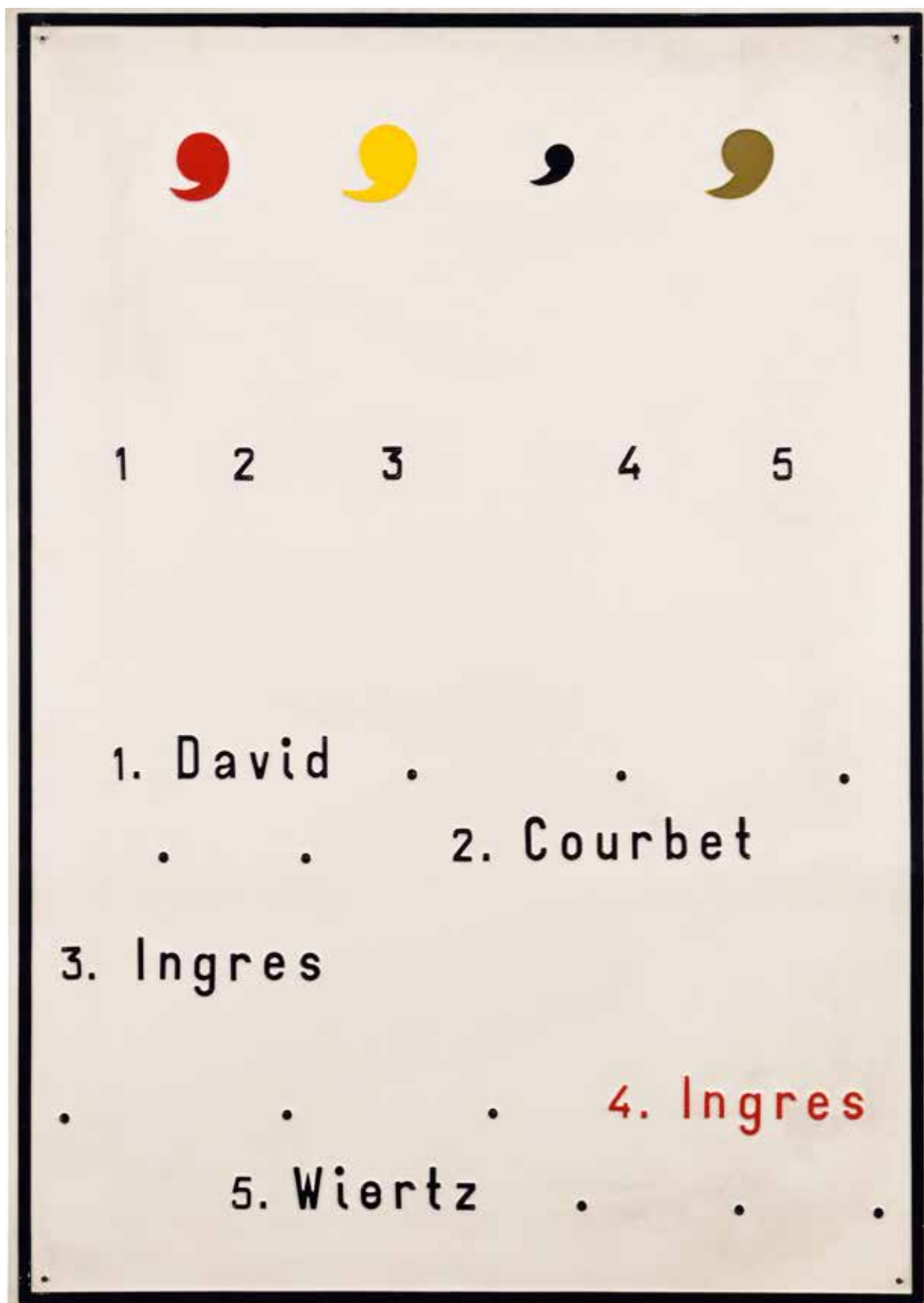
Wesley Meuris (Lier 1977) is gefascineerd door de menselijke drang tot rationaliseren, benoemen, rangschikken en presenteren. In zijn ruimtelijke installaties bestudeert hij de architectuur en infrastructuur van musea, tentoonstellingsruimten en instituten waar diverse objecten worden bewaard en tentoongesteld. Hij onderzoekt het spanningsveld tussen het wetenschappelijke uitgangspunt en de visueel aantrekkelijke presentatie, tussen rationele en esthetische of emphatische overwegingen. Dat geldt ook voor de dierenverblijven die hij in het kader van zijn in 2004 gestarte project 'Zoological Classification' ontwerpt: architecturale constructies die initieel opgevat zijn als wetenschappelijk verantwoorde, artificiële vertaling van de natuurlijke habitat, maar tegelijk tegemoetkomen aan de behoefte aan bewaren, catalogiseren, exposeren en observeren. Hier worden

Penguin Pool, Zoological Gardens, Regent's Park, London, c1945-1980. Built in 1934 by Tecton (Berthold Lubetkin et al.)

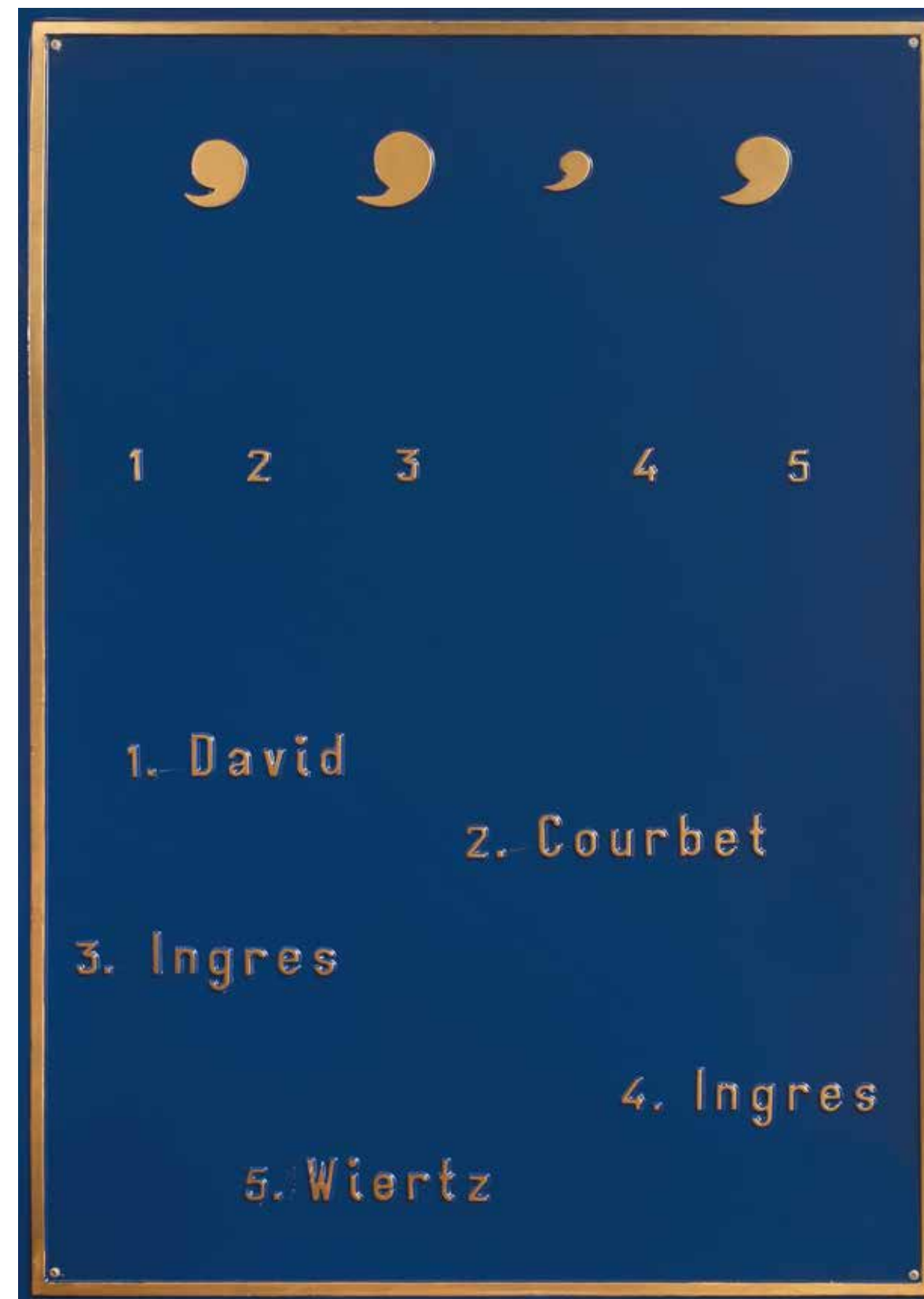


vooral zijn ontwerpen voor geoptimaliseerde dierenhuisvesting door een specifieke 'disciplinerende' bril bekeken, ook al zijn ze op idealistische wijze vormgegeven en bedoeld om ongeremd en spontaan gedrag van dieren mogelijk te maken, toch beantwoorden ze aan wat Michel Foucault controlerende en disciplinaire instellingen noemt. 'Is het verwonderlijk dat de gevangenis lijkt op de fabriek, de school, de kazerne, het hospitaal – en dat die op hun beurt allemaal lijken op de gevangenis?' (Michel Foucault in *Surveiller et punir*, 1975). Met zijn ontwerpen voor kooien en containers komt Wesley Meuris in de buurt van de experimentele constructivistische theorieën over de ervaring van binnenruimten en geometrische vormen die in de Vkhutemas-hogeschool in Moskou werden ontwikkeld. Berthold Lubetkin (1901-1990) paste deze toe in zijn

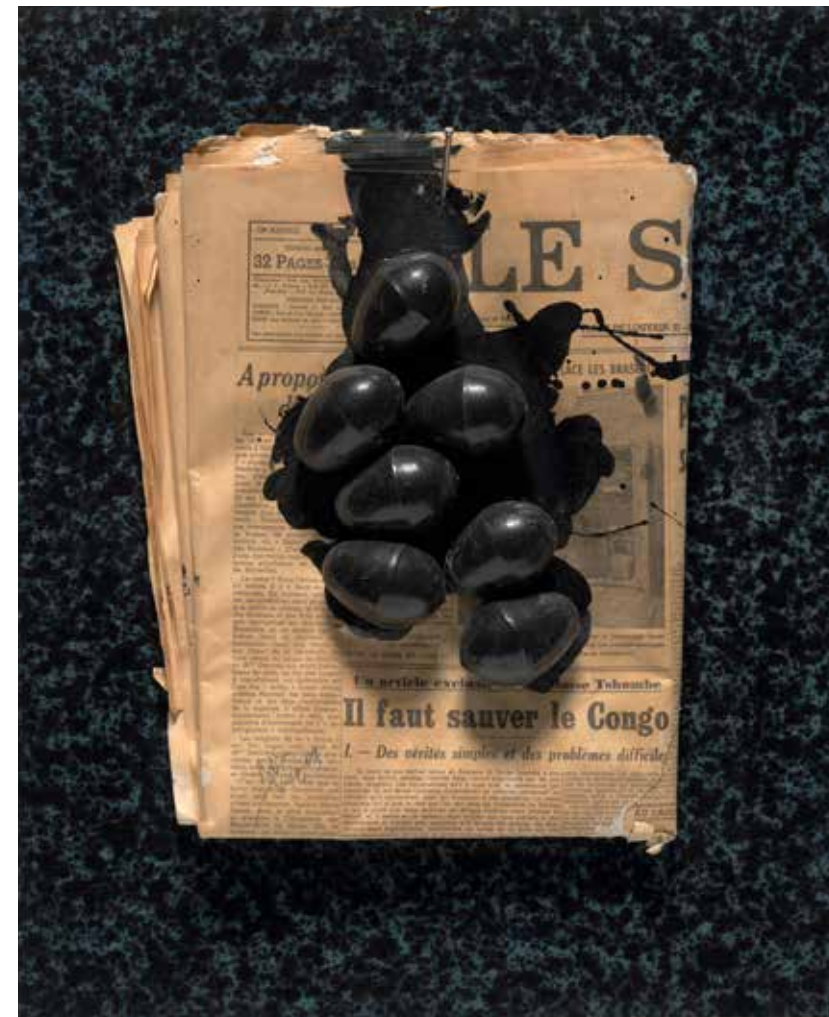
ontwerpen voor dierenverblijven in de London Zoo en Dudley Zoo, waarvoor hij het gedrag van specifieke diersoorten bestudeerde. Ook Meuris gaat bij zijn ontwerpen uit van welbepaalde soorten die in specifieke biotopen en omstandigheden leven, en houdt rekening met de eisen die daardoor worden gesteld: veiligheid, zichtbaarheid voor bezoekers en observatoren, comfort voor de dieren door de imitatie van hun natuurlijke habitat. Maar dat alles bevestigt juist de kloof tussen object en toeschouwer, want beveiliging is ook bewaking, observatie betekent controle en de imitatie van het natuurlijke milieu is kunstmatig en abstract. Meuris stelt hier impliciet ook vragen over het functioneren van de institutionele macht: welke vormen neemt ze aan en welke procedures volgt ze bij de uitoefening van haar autoriteit?



Marcel Broodthaers, 1. David 2. Courbet 3. Ingres 4. Ingres 5. Wiertz, 1972, 119,4 x 83,8 cm, beschilderde plastic plaat met reliëfdruk. Privéverzameling.



Marcel Broodthaers, 1. David 2. Courbet 3. Ingres 4. Ingres 5. Wiertz, 1971, 120 x 86 cm, beschilderde plastic plaat met reliëfdruk. Collectie Thieck.



Marcel Broodthaers, *Le problème noir en Belgique*, 1963-1964, 48,1 x 39,1 x 6,4 cm, krantenpapier, zelfgemaakte eieren, verf, en nagels op decoratief papier. Collectie The Museum of Modern Art, New York. Aangekocht met de steun van Ronald S. en Jo Carole Lauder, Marlene Hess en James D. Zirin, Marie-Josée en Henry R. Kravis, Catie en Donald Marron, Sue en Edgar Wachenheim III, en Committee on Drawings and Prints Fund, ter ere van Herman J. Daled en Nicole Daled-Verstraeten, 2015.



Le jardin du Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section XIXe siècle, 1968-1969. Fotocopyright Maria Gilissen.

Exposition surprise, Parc du Mont des Arts, Bruxelles, septembre 1964, 1964. Fotocopyright Maria Gilissen.

Marcel Broodthaers: industriël gedichten

Tussen 1968 en 1970, het jaar dat hij Brussel definitief verliet en naar Düsseldorf verhuisde, werkte Marcel Broodthaers (1924-1976) aan een reeks van zo'n 35 plastic reliëfs met allerhande opschriften, afbeeldingen, symbolen en andere tekens, met telkens een positief en een negatief beeld. Ze behoorden tot de nieuwe categorie van multipels waarmee het statuut van het unieke en authentieke kunstwerk ter discussie werd gesteld. Met hun glanzende oppervlak beantwoordden de vacuümgevormde platen geheel aan het idee van de vooruitgang en aan de utopische aspiraties betreffende een fusie van kunst, technologie en sociale interactie, zoals popart en nouveau réalisme voorstonden. Het nieuwe, goedkope materiaal en het industriële productieproces leenden er zich ook toe kunst in grote oplagen te vervaardigen om ze binnen het bereik van de massa

te brengen. Die democratisering zou de waarneming en de impact van het kunstwerk voor het volk radicaal veranderen. In 1968 richtte Broodthaers in zijn woning en atelier in Brussel ook zijn illustere fictieve museum in, het *Musée d'art Moderne. Département des Aigles*. Dat concept, imitatie van een eenmansinstituut, opgericht in de nadagen van de mei-junirevolte, was het decor waar debatten plaatsvonden over de rol van kunst in de veranderende maatschappij. Gedurende vier jaar ontwikkelde hij het op verschillende plaatsen en in verschillende afdelingen. Met zijn actie vestigde hij de aandacht op de rol van het museum als ruimte voor waarneming en analyse, voor studie en methode, maar ook voor debat en kritische bevraging van de werkelijkheid. Vanuit de Section littéraire van zijn museum communiceerde hij met vrienden

en kennissen door middel van open brieven. In die pamfletachtige geschriften formuleerde hij nu eens politieke ideeën en dan weer beschouwingen over kunst, zoals de tweespart tussen vrije, poëtische kunst en kunst als voorwerp en koopwaar in een gecommmercialiseerde maatschappij. Dat idee ligt ook ten grondslag aan de plastic reliëfs. Ze zijn een vorm van poëtisch schrijven of sculpteren met taal en tekens, maar tegelijk ook een opdringerige, directe publicitaire 'boodschapper'. Met hun met verf opgehoogde driedimensionale details behoren ze tot Broodthaers' meest plastische schilderijachtige werken. De reliëfs kunnen worden opgehangen als schilderijen, maar ook als uithangborden, steriele plastic imitaties van publicitaire technologie. De woorden, tekens en symbolen die ze bevatten, definieert Broodthaers

als rebussen; hun leesbaarheid wordt bemoeilijkt door de grafische techniek die de tekst als beeld en het beeld als tekst zichtbaar maakt. De letters en tekens zijn in het materiaal uitgestulpt, wat ze in zekere zin tot 'lege' tekens of betekenaars maakt. Zo getuigen deze industriële gedichten zowel over de directheid van het beeld als over de afstand van de taal; zij hebben de vorm van een rebus die ten gevolge van het productieproces uit lege tekens bestaat; ze zijn tegelijk uithangbord en schilderij, commentaar op productie en productieproces van taal en communicatie, in een systeem dat door vormen van zakelijke en commerciële interactie wordt gedomineerd.

DS



Jef Geys, *Sterrendoek*, 1965, 170 x 140 cm, oil and pastel on canvas.



Jef Geys, *Gleichheit, Broederlijkheid, Liberté*, 1986, painted wooden door.

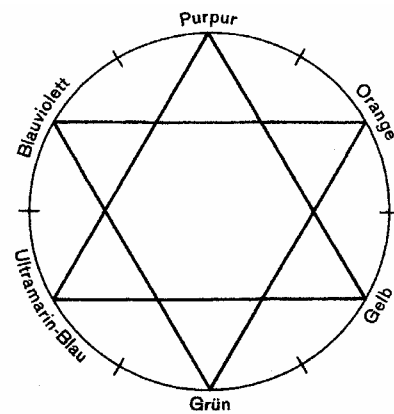


Abb. 19 Schema zu Abbildung 13 (Primär- und Sekundärfarben)

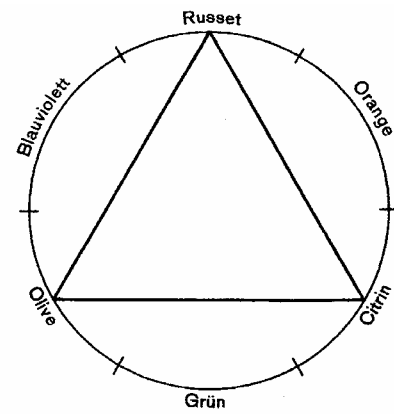


Abb. 20 Schema zu Abbildung 14 (Sekundär- und Tertiärfarben)

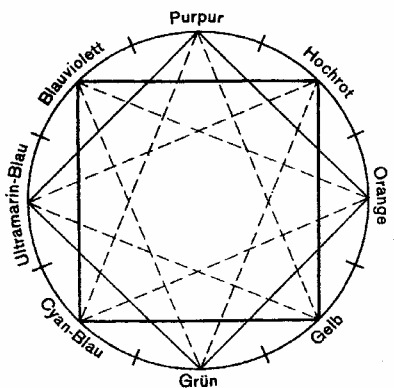


Abb. 21 Schema zu Abbildung 15 („diatonischer“ Kreis)

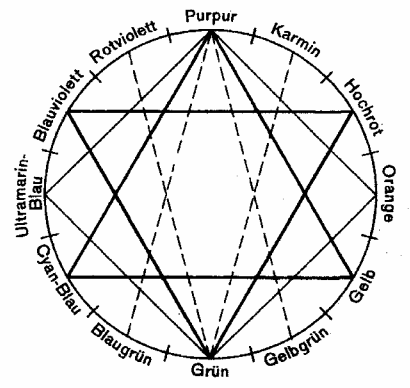


Abb. 22 Schema zu Abbildung 16 („chromatischer“ Kreis)

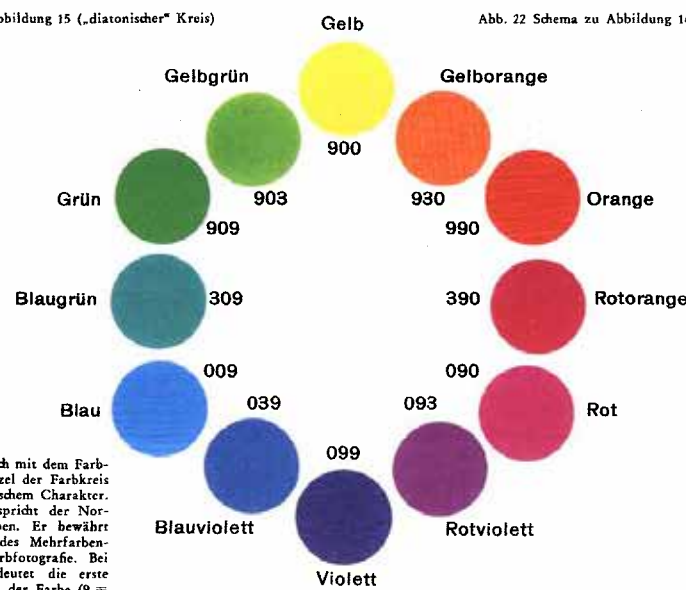


Abb. 23 Zum Vergleich mit dem Farbkreis des Malers Hölzel der Farbkreis Hölzertier mit technischem Charakter. Dieser Farbkreis entspricht der Normung der Druckfarben. Er bewährt sich in der Praxis des Mehrfarbendruckes und der Farbfotografie. Bei den Farbziffern bedeutet die erste Ziffer den Gelbanteil der Farbe (9 = voller Farbton), die zweite den Rotanteil, die dritte den Blauanteil.

Vorm und kleur van de kentekens

	Polieke gevangenen	Madagars	Engeren	Jehova's getuigen	Homo-sokalen	Asiaten
Rain-keuren						
Kentekens voor reed-keuren						
Gevangenen in straf-keuren						
Kentekens voor joden						
Eijondere kentekens				2307		
	Joodse rasenschender Man	Joodse rasenschender Vrouw	Ontnappings gevarijk	Nummer gevangene	Nummer gevangene (Rechtst)	Nummer gevangene (Rechtst)
	Pool	Tschi	Lid aryl-krachten	Speciale gevangene	Ontnappings gevarijk	Ontnappings gevarijk

III, 26

Jef Geys

De grens tussen academische, ernstige kunst en populaire en onderhoudende beeldcultuur ter discussie stellen, is een constante in het werk van Jef Geys (Leopoldsborg 1934). De naoorlogse periode waarin hij debuteerde, werd nog beheerst door de tweespalt tussen formalistische abstractie en expressieve figuratie. In de vroege jaren 1960 ontstonden nieuwe stromingen zoals pop art en nouveau realisme, die objecten en voorstellingen uit de consumptiemaatschappij als motieven in de beeldende kunst thematiseren. Geys observeert de opeenvolgende modes en voorliefdes in het denken, de politiek en de kunst, en lanceert vanuit de marge, met veel scepsis en de nodige humor, alternatieve voorstellen. Tegelijk demonstreert hij de ontoereikendheid en het niet volledig met elkaar samenvallen van taal en tekens; hij deconstrueert de inadequate verhouding tussen ding, naam en voorstelling en vervangt ze door een intertekstuele methode die de totaliteitsaanspraak van het hegemonaal denken op losse schroeven zet.

Enerzijds geboeid door de avant-gardistische geometrie en het gebruik van repetitief-gestandaardiseerde vormen, ontwikkelt hij anderzijds een blijvende

interesse voor beelden als vehikels voor kennisoverdracht. Zijn professionele activiteit als leraar plastische opvoeding biedt hem de mogelijkheid om de grenzen tussen de artistieke en de alledaagse werkelijkheid, tussen de gesofisticeerde beeld- en kunstopvattingen en de utilitair-didactische functie van beelden te verkennen.

Geys heeft altijd belangstelling gekoesterd voor de artistieke erfenis van het constructivisme en het Bauhaus. Midden jaren '60 maakt hij verschillende werken waarin hij op methodische wijze gebruik maakt van geometrische vormen en primaire kleuren, als commentaren op de neutrale composities van de hard-edge abstractie. Zo brengt hij de geometrische patronen in kaart die aan de grondslag liggen van de waarneming van de werkelijkheid, en test deze uit op beelden van massamedia en hun capaciteit om alles te normaliseren en uit te hollen. Geys bekijkt didactische beeld- en vormsystemen die de zichtbare werkelijkheid in kaart brengen met belangstelling, maar wordt wantrouwig wanneer het intuïtieve verhardt tot systeem of aanspraak maakt op een mythische geldigheid. 'Voor mij was 1960-63 juist de tijd van bezig zijn met "vorm" en wat die "vorm" anders deed lijken: camouflage,

mimicry. [...] Beelden-vormen, die op een bepaalde manier getoond worden, d.w.z. in een gewild "juiste" context, met de "juiste" begeleiding, ingebed in de "juiste" strategie, kunnen ingang vinden als vanzelfsprekend en alsof ze altijd bestaan hebben. Herhaling schept gewoonte en bijna terzelfdertijd een déjà-vu effect, met als eindfase een aanvaarde verveling. [...] Om die beeldslitige concreet aan te tonen, zocht ik basisvormen die zeer eenvoudig van structuur waren maar zwaar geladen van inhoud. Zo kwam ik op de herkenningstekens die gevangenen moesten dragen in de concentratiekampen, die onpersoonlijke meetkundige vormen in primaire kleuren met als achtergrond een was van persoonlijke gegevens in pastelachtige contrastkleurtjes. Het waren die schijnbaar onbelangrijke dagdagelijkse dingen tegenover de schijnbaar volledig te bewijzen constructies, die me in verwarring brachten. Dus ging ik zoeken naar een brug tussen die vanzelfsprekende dagelijkse banaliteit en het nadenken over normen.'

(Jef Geys, 'Verhaal', in Piet Coesens en Jef Geys, *Bienal São Paulo 1991*, tent.cat., Gent 1991).

Liberté, Gelijkheid, Brüderlichkeit (1986) is een van de zes

werken die Jef Geys in de context van de tentoonstelling 'Chambres d'amis' in Gent in zes kamers van privéwoningen tentoonstelde. In tegenstelling tot andere deelnemende kunstenaars die voor hun bijdrage de voorkeur gaven aan rijkemanshuizen, exposeerde Geys zijn werken bij steuntrekkers. Hij beschilderde zes deuren met de woorden 'vrijheid, gelijkheid, broederlijkheid' – de idealen van de Franse Revolutie en de burgerlijke republiek uit 1789 – afwisselend in de drie landstalen van België. Het zijn normale standaarddeuren in een lijst, maar wanneer men ze opent, staat men voor de achterliggende blinde muur. De bedoeling van de tentoonstelling was de kunst buiten de muren van het museum als imposante, centrale publieke instelling te brengen. Met het opschrift en met de keuze van zijn locaties wees Geys erop dat kunst niet het exclusieve voorrecht van een elite is, maar ook dat vrijheid, en in het bijzonder vrijheid van meningsuiting, een basisvoorwaarde is voor kunst en voor de receptie ervan.

DS