









**FREQUENTLY
THE
WOODS
ARE PINK**

PATRICK RONSE

EEN LAND – EN REGIO – VAN KUNSTVERZAMELAARS

Het is een vaak gehoorde uitspraak: België zou het land zijn met de meeste kunstverzamelaars per vierkante kilometer. Een pak van die verzamelaars woont in de regio Midden- en Zuid-West-Vlaanderen. Dat was ook bekend in de stad Rijsel. In 2014 vond daar de tentoonstelling *Passions secrètes* plaats, een bloemlezing uit achttien West-Vlaamse verzamelingen van hedendaagse kunst, goed voor honderdtachtig (vaak grote) werken in de monumentale ruimtes van het voormalige postsorteercentrum Tripostal.¹

Aangezien Be-Part sinds 2018 behalve in de werkplek Waregem ook actief is in Kortrijk, ontstond het idee om in deze regio de verzamelaars van hedendaagse kunst te bezoeken, en dat met een dubbele bedoeling. Enerzijds wilden we een duurzame relatie opbouwen met de verzamelaars, met het oog op de verdere ontwikkeling van Be-Part als een kwaliteitsvolle en relevante speler op het vlak van hedendaagse kunst in ons land. Anderzijds wilden we hen uitnodigen om te participeren aan een tentoonstelling in Be-Part Waregem. Deze tentoonstelling is tevens de laatste in het gebouwencomplex aan de Westerlaan in Waregem.

In de periode augustus 2020-mei 2021 hebben we tweeëntwintig collecties bezocht. We kregen een goed zicht op de verzamelingen en leerden ook de verzamelaars beter kennen. Enkelen van hen bouwden voort op de collectie die in de jaren 1960 was opgestart door hun ouders. Een gepassioneerde collectioneur opende in Waregem een galerie en leerde op die manier ook kunstenaars als Roger Raveel, René Heyvaert en Raoul De Keyser persoonlijk kennen. Luk Lambrecht verwoordt het als volgt: 'De jaren 1960 en begin jaren 1970 waren een tijd waarin er kwantitatief relatief weinig gebeurde, maar wel op een intense, contactrijke manier' (zie p. 22). De meeste verzamelaars zijn eind jaren 1980 of begin jaren 1990 met hun collectie gestart. Het feit dat de interesse voor hedendaagse kunst in onze regio een steile opgang kende na de tentoonstelling *Chambres d'Amis* (1986) van Jan Hoet is daar natuurlijk niet vreemd aan. Anderen begonnen later; de jongste verzamelaar die aan deze tentoonstelling deelneemt, is pas drie jaar geleden met een collectie gestart.

WAT KENMERKT DE COLLECTIONEUR?

In zijn publicatie *A Year in the Art World*² verwijst Matthew Israel naar Evan Beard, die verzamelaars in vier categorieën opdeelt. De eerste categorie bestaat uit de *connaisseur*, die tijd vrijmaakt, kennis verzamelt en zijn/haar motivatie uit een soort intellectuele ontdekking haalt. Een tweede categorie is de estheet, die oordeelt vanuit een verfijnde smaak en op zoek gaat naar visueel genot. Daarnaast is er de *enterprising collector*, die veel deuren kan openen en gemotiveerd is om de canon te (her)definiëren. Een laatste categorie is de *trophy hunter*, een financieel welgestelde verzamelaar die uit is op macht en nalatenschap. Om dit te illustreren maakt Beard een kwadrant, waarbij de *connaisseurs* en de *enterprising collectors* bovenaan staan vanwege hun meer academische drive (het 'verlichte' koperspubliek) en diezelfde ondernemende verzamelaars en de trofeeënjagers rechts in het kwadrant vanwege hun financiële *drive*.

Deze arbitraire opdeling (die uiteraard heel wat tussenposities toelaat) stemt niet helemaal overeen met mijn ervaringen, maar uit de gesprekken die ik had, kan ik toch enkele zaken distilleren die op de een of andere manier te linken vallen met de opdeling van Beard.

Belgisch. De interesse voor Belgische kunstenaars is groot. Enkele verzamelaars richten zich vooral op Belgische kunst (waaronder ik ook het werk reken van kunstenaars van buitenlandse origine die in België wonen). Dat vertaalt zich ook in de selectie: bijna 40 procent van de 43 kunstenaars woont of woonde in ons land.

Jong. Belgisch gaat vaak samen met jong. Veel verzamelaars kopen vroeg en gaan kunstenaars in een vroeg stadium van hun loopbaan ondersteunen. Ze nemen risico's en kijken ook onder de radar. Daartegenover staat de verzamelaar die dit risico eerder schuwt en voor vaste waarden kiest. Zonder onderscheid zijn de collectioneurs op de hoogte van wat ik het 'ecosysteem van de kunstenaar' noem. (Worden ze door de juiste galerie vertegenwoordigd? In welke tentoonstellingen worden ze opgenomen? ...).

In-depth. Enkele verzamelaars in Zuid-West-Vlaanderen, onder wie ook een die ik niet heb bezocht (volledigheid was nooit mijn streefdoel), verzamelen in de diepte. Ze volgen vijf tot tien (vaak Belgische) kunstenaars en bouwen met

hen niet alleen een sterke persoonlijke band op, maar gaan tevens op zoek naar werken die vaak de volledige carrière van de kunstenaar bestrijken. Zo komen ze tot een collectie van soms wel dertig werken van dezelfde kunstenaar.

De privéwoning als museumzaal. Meestal kwamen we bij de mensen thuis, maar we hebben ook vijf bedrijven bezocht. Daar hingen de werken in de kantoren en een enkele keer ook in de productie-eenheid. Thuis hingen de werken verspreid over alle ruimtes. Een paar verzamelaars hebben een industrieel pand omgebouwd tot een state-of-the-art-tentoonstellingsplek om hun collectie(s) in onder te brengen. Niet zelden immers krijgen verzamelingen van hedendaagse kunst het gezelschap van andere collecties.

Discreet. Zonder onderscheid zijn alle verzamelaars trots op hun collectie en streven de meesten ook naar een vorm van erkenning. Tegelijkertijd zijn ze allemaal heel erg op discretie gesteld. Vaak zijn het ondernemers of mensen met vrije beroepen, die als verzamelaar liever uit de spotlights blijven. Bijgevolg is *Frequently the woods are pink* een tentoonstelling over privéverzamelaars waarin je niet te weten komt wie de eigenaar van elk werk is. Dat mag contradictorisch klinken, maar het respecteren van de anonimiteit was voor ons de enige mogelijkheid om een dergelijke selectie kwaliteitsvolle werken samen te brengen.

Genereus en geëngageerd. Elke verzamelaar stemde er al bij de eerste ontmoeting mee in om mee te werken. Niemand had principiële bezwaren om enkele werken uit zijn of haar collectie te ontsluiten voor de gemeenschap. Tijdens ons eerste bezoek aan een verzamelaar kregen we de vraag om de koppeling te maken met een goed doel. We hebben hiervoor een partner gevonden in Rotary Club Waregem.

Coup de foudre. Verzamelaars zeggen vaak dat ze kopen vanuit een buikgevoel. Een verzamelaarsechtpaar zei dat ze zich dikwijls lieten leiden door een *coup de foudre*, liefde op het eerste gezicht. Vaak gaat het om mensen die zeer mobiel zijn en al hun vrije tijd besteden aan het bezoeken van tentoonstellingen in België en het buitenland, en dan heb ik het over zowel galerietentoonstellingen, beurzen, biënnales en triënnales als institutionele presentaties. Ze zijn goed geïnformeerd, en rijkge vulde bibliotheken zorgen voor

een ‘verlichte’ ondersteuning van het buikgevoel – *buy with your heart but use your head*. Enkele verzamelaars wisten mij te vertellen dat ze specifiek op zoek gaan naar enigmatische en soms moeilijk verkoopbare werken.

Behoud en beheer. Soms waren de werken nauwkeurig geïnventariseerd, soms ook heel wat minder. Een enkele keer waren er met uitzondering van de kunstenaarsnaam geen gegevens meer beschikbaar over het ongesigneerde en certificaatloze werk (titel en jaartal waren onbekend). Vooral in oudere collecties duiken er problemen op van *provenance*. De meeste werken verkeerden in prima conditie, maar af en toe was een werk aan restauratie toe.

Dit roept vragen op in verband met het behoud en beheer van privécollecties. Gezien de ongekende rijkdom van de collecties – en dan heb ik het alleen nog maar over deze kleine regio – en het grote, nog grotendeels te ontginnen onderzoeksveld durf ik ervoor te pleiten om gesprekken op te starten tussen de verzamelaars en de multidisciplinaire onderzoeksgroep KB45 van de Universiteit Gent.

EEN WELOVERWOGEN SELECTIE ROND DRIE THEMA'S

Frequently the woods are pink brengt in een tentoonstelling en een boek een zestigtal verborgen kunstwerken uit de regio Waregem-Kortrijk voor het voetlicht. De kunstwerken verlaten hun isolement en worden voor enkele maanden publiek goed. Het is een verzameling van (deel)verzamelingen.

Als curator heb ik mijn interesses verkend binnen de mij gegeven ruimte. Voor de selectie van de werken liet ik mij leiden door mijn persoonlijke voorkeuren en mijn eigen subjectiviteit. Dat kon ook moeilijk anders. Uiteraard speelden de eigenheid en de dimensies van de tentoonstellingsruimte in Be-Part Waregem een bepalende rol. Ik heb de tentoonstelling en het boek bewust geen representatief karakter willen geven. Er zijn kunstenaars die ik zeer waardeer en die goed vertegenwoordigd zijn in de collecties, maar die geen plaats hebben gevonden binnen deze selectie. Ook diende ik rekening te houden met verzamelaars die om diverse redenen reserves hadden bij het uitlenen van bepaalde werken. Daardoor kon ik bijvoorbeeld een belangrijk werk

van Félix González-Torres niet tonen, wat ik anders ongetwijfeld wel had gedaan.

Het leek mij belangrijk om niet verder dan een halve eeuw terug te gaan. De werken dateren bijgevolg uit de periode tussen 1971 en 2020. Gender is een belangrijk thema en daarom zijn ruim een derde van de kunstenaars vrouwen. Ik betwijfel echter of dit een representatief cijfer is voor de meeste verzamelingen.

Uit de soms overweldigende veelheid van de collecties heb ik drie thematische rode draden gekozen, die door de ruimtes van Be-Part meanderen:

Een eerste thema is de actuele condition humaine – de botsende en verwarrende tegenstrijdigheden in onszelf en de wereld om ons heen, waardoor onze fysieke en emotionele toestand voortdurend verandert.

In de neonsculptuur *It Doesn't Matter My Friend, It Does Not Matter, To Cry is Beautiful* lijkt Tracey Emin ons aan te moedigen om op een meer natuurlijke manier om te gaan met onze emoties. Het vroege werk van Thomas Schütte, *Skizzen für Bauwerke: Study for Bunker* confronteert ons op een poëtische wijze met de kwetsbaarheid van ons bestaan. In de vroege jaren 1980 begon Jan Vercruyse aan een uitgebreide reeks werken waarin hij de notie van het zelfportret be vraagt en herdefinieert. De reeks roept echter meer vragen op dan dat ze antwoorden verstrekt.

Ambera Wellmann behandelt seksualiteit en sensualiteit vanuit een vrouwelijk standpunt en het geëngageerde werk van Nari Ward gaat in op problemen als armoede en sociale ongelijkheid. Jamea Richmond-Edwards' werk handelt onder meer over *blackness*, sociale ongelijkheid en gender. Ook Vanessa Beecroft is begaan met ras en gender. Gabriel Kuri neemt dan weer een kritische positie in tegenover kapitalistische organisatiestructuren (in dit geval zowel de arbeidsmarkt als de kunstmarkt). De poppen van Jos de Gruyter en Harald Thys in de reeks *Die schmutzigen Puppen von Pommern* stellen fictieve afstammelingen van een familie beulen voor. De Gruyter en Thys bedachten bij deze werken verhalen die samen een allegorie vormen over tot welke wreedheden mensen in staat zijn onder politieke, maatschappelijke of sociale druk.

Een tweede thema gaat over tijd en het verlangen naar datgene wat vergeten is. Het centrale werk hier is Louise Bourgeois' *Ode à l'Oubli*. Dit textielwerk prikkelt de toeschouwer om na te denken

over het verleden. Louise Bourgeois staat ook bekend om haar fijngevoelige benadering van thema's als het onbewuste en de dood. On Kawara heeft het over de onmetelijke ruimte en de ongrijpbaarheid van de tijd, en Bernd Lohaus herinnert ons eraan dat alles eindig is en we de tand des tijds nooit zullen kunnen verschalken. Pierre Bismuth benadrukt in *Incorrect Time from Unknown Places* de relativiteit van het door de mens bedachte concept tijd. De beide werken van Leo Copers verwijzen naar *Aion Eteros*, wat zoveel betekent als 'nieuwe tijd'. De fragiele kristallen klok vraagt echter om een precieze afstelling.

Een derde thema behandelt de spanning tussen natuur en cultuur in onze postindustriële wereld. Dit thema wordt uitgediept in de ondergrondse ruimte en de tuin van Be-Part. De *Fe-Al Dipole* van Carl Andre bestaat uit twee platen (ijzer en aluminium), die hij in een strak patroon schikt tot een horizontale sculptuur. Het werk *Automeditation* van Thomas Bayrle is volgens industriële methodes geproduceerd en heeft een inhoudelijke link met religie. Sofia Hulténs werk *With Added Dimensions* stelt vragen bij ons mentale concept van een metalen gereedschapskist en wie zo'n kist gebruikt. Allan McCollums *20 Surrogates* zijn gipsen modellen van monochrome schilderijen van verschillende afmetingen. De hand van de kunstenaar ontbreekt doordat deze werken via een gestandaardiseerd proces tot stand zijn gekomen en daardoor ook industrieel aanvoelen. Charlotte Posenenskes *Vierkantrohre Serie D* is eerder een sociale actie dan een sculptuur. Haar werken zijn overigens opgebouwd uit goedkope, industrieel ontworpen materialen en gebruiksvoorwerpen.

Kolanut Tales - Dismembered is een wandtapijt van Otobong Nkanga dat onschuldig didactisch lijkt, maar zowel naar het koloniale verleden verwijst als naar de dagelijkse uitbuiting die nog steeds gaande is in de armste landen. Carsten Höller, bioloog van opleiding, verwijst in *Double Mushroom Vitrine (Twenty-Fourfold)* naar de psychotrope werking van sommige paddenstoelen en hoe die onze waarneming kan beïnvloeden. *Decontamination of Non* van Anicka Yi is een lichtkast met daarin dertien petrischaaltjes. Het werk doet denken aan een gevaarlijk of dodelijk virus zoals ebola of SARS-CoV-2 (dat COVID-19 veroorzaakt). Het gaat echter

om een vrij neutrale bacterie die in de schaaltes leeft. *The Forerunner* van Ella Littwitz bestaat uit bronzen afgietsels van onkruid dat welig tiert in de door Israël bezette gebieden in Palestina. *Untitled* van René Heyvaert bestaat uit vier wilgenboomstammetjes en is een ontwapenend werk door zijn eenvoud. Het nodigt uit om over de werkelijkheid te reflecteren en tegelijkertijd roept het ook vragen op over onze complexe verhouding met de natuur.

Voor de titel van de tentoonstelling viel de keuze op de tekst die vermeld staat op het werk *Key and Cue no 6, Frequently the woods are pink*, van Roni Horn. 'Frequently the woods are pink' is een fragment uit een gedicht van Emily Dickinson (1830-1886), een Amerikaanse dichteres die met haar poëzie een nieuw tijdperk inluidde. Ondanks – of misschien juist vanwege – de uitzonderlijke originaliteit van haar werk werden tijdens Dickinsons leven slechts een handvol van haar gedichten gepubliceerd, en dan nog anoniem. De dichteres weigerde het lot te ondergaan dat vrouwen in die tijd toebedeeld kregen (koken, poetsen ...). Het beeld van bossen die regelmatig roze kleuren, refereert ook aan een poëtisch (wereld)beeld waarin globale problemen zich met individuele besognes vermengen.

Voor het boek *Frequently the woods are pink* hebben we ervoor gekozen chronologisch te werk te gaan. We starten met een *Date Painting* van On Kawara, meer in het bijzonder van zaterdag 19 juni 1971. De republiek Nixon was toen president van de Verenigde Staten en in Vietnam woedde nog steeds de oorlog. Een van de drie meest recente werken op de tentoonstelling is een tekening van Luc Tuymans die dateert uit 2020. *Intermission* – wat zoveel als pauze betekent – maakt deel uit van Tuymans' reeks werken die hij in de periode van de coronapandemie ontwikkelde. Het toont een leeg podium dat rood kleurt. Het werk kan gezien worden als een metafoor voor de bloedende cultuursector in een wereld die de pauzeknop heeft ingedrukt.

PASSIE EN VERHALEN

Is *Frequently the woods are pink* een representatieve selectie uit een metaverzameling? Neen. Waarin verschilt deze tentoonstelling van een groepstentoonstelling met werken uit de collectie van museum X of Y? *Frequently the woods are pink* onderscheidt zich door een geweldige dosis passie en persoonlijke verhalen.

Zo is mijn keuze om het werk *Untitled* van René Heyvaert erin op te nemen niet enkel ingegeven door de kwaliteiten van het werk. Een persoonlijk contact met de kunstenaar, die toen in Scheldewindeke woonde, leidde tot een aankoop, en die aankoop lag aan de basis van wat later een collectie hedendaagse kunst zou worden. De eigenaar herinnert zich achteraf niet meer exact hoeveel hij voor het werk heeft betaald, maar het moet zo rond de 500 Belgische frank geweest zijn (vandaag 12,50 euro). Het zijn persoonlijke verhalen als dit, en de liefde en passie voor de kunst die deze tentoonstelling bijzonder maken. Ik denk niet dat veertig, vijfenveertig jaar geleden een museumcommissie dit werk zou hebben aangekocht, maar een West-Vlaamse ondernemer deed dat dus wel.

Verzamelaars van hedendaagse kunst zijn vaak de eersten die de waarde erkennen van wat kunstenaars te bieden hebben. Ze nemen unieke beslissingen, die niet alleen de actuele kunstmarkt beïnvloeden maar bovendien een impact hebben op onze hele maatschappij. Verzamelaars die de intrinsieke waarde van kunst begrijpen, bepalen mee hoe hedendaagse kunst wordt beleefd en herinnerd. Door mee te werken aan *Frequently the woods are pink* maken ze het publiek deelachtig aan hun ervaringen.

- 1 Eveneens in 2014 vond in het Broelmuseum in Kortrijk de tentoonstelling *Capita selecta* plaats. De collectie van het Broelmuseum ging er een dialoog aan met werken van jonge privéverzamelaars. 'Capita selecta' was een gedeeld initiatief van JCI Kortrijk en het Broelmuseum.
- 2 Matthew Israel, *A Year in the Art World: An Insider's View*, Thames & Hudson, Londen, 2020, p. 30.

and we will never be able to escape the ravages of time. In *Incorrect Time from Unknown Places*, Pierre Bismuth emphasises the relativity of the man-made concept of time. Both works by Leo Copers refer to *Aion Eteros*, which means 'new era'. The fragile crystal clock requires precise configuration, however.

The third theme is that of the tension between nature and culture in our post-industrial world. This theme is explored in Be-Part's underground space and garden. Carl Andre's *Fe-Al Dipole* consists of two metal sheets (iron and aluminium), which he arranges side by side to form a horizontal sculpture. The work *Automeditation* by Thomas Bayrle was produced using industrial methods and is substantively linked to religion. Sofia Hultén's work *With Added Dimensions* questions our mental concept of a metal toolbox and who uses it. Allan McCollum's *20 Surrogates* are plaster models of monochrome paintings in various sizes. Here the hand of the artist is absent as these works have been created through a standardised process, giving them an industrial feel as a result. Charlotte Posenenske's *Vierkantrohre Serie D* is more of a social act than a sculpture. Moreover, the works are constructed from cheap, industrially designed materials and tools.

Kolanut Tales - Dismembered is a tapestry by Otobong Nkanga that seems innocently didactic, but refers both to the colonial past and the daily exploitation that still goes on in the world's poorest countries. In *Double Mushroom Vitrine (Twenty-Fourfold)*, Carsten Höller, a biologist by training, alludes to the effect of certain mushrooms on our perception. The work *Decontamination of Non* by Anicka Yi is comprised of a light box containing 13 petri dishes. It calls to mind the idea of a dangerous or deadly virus, such as Ebola or SARS-CoV-2 (the virus behind COVID-19). It is a fairly neutral bacterium that lives in these petri dishes, however. *The Forerunner* by Ella Littwitz consists of bronze casts of a certain kind of weed that flourishes in the Israeli-occupied parts of Palestine. *Untitled* by René Heyvaert consists of four willow trunks and is disarming in its simplicity. It invites us to reflect on reality and at the same time raises questions about our complex relationship to nature.

The title of the exhibition is drawn from the text that appears on the work *Key and Cue no 6, Frequently the woods*

are pink by Roni Horn. 'Frequently the woods are pink' is an excerpt from a poem by Emily Dickinson (1830-1886), an American poet who ushered in a new era with her poetry. Despite (or perhaps because of) the exceptional originality of Dickinson's work, only a handful of her poems were published during her lifetime, and then only anonymously. The poet rejected the fate (characterised by cooking, cleaning, etc.) imposed on women at the time. The image of forests that regularly turn pink also refers to a poetic image (of life) in which global problems commingle with individual concerns.

For the book *Frequently the woods are pink* we have opted for a chronological approach. We start with a *Date Painting* by On Kawara, more specifically that of Saturday 19 June, 1971. The Republican Nixon was then President of the United States and the war in Vietnam was still raging. One of the three most recent works is a drawing by Luc Tuymans dating from 2020. *Intermission* is from a series of works Tuymans developed during the period of the coronavirus pandemic. It depicts an empty stage bathed in the colour red. The work can be seen as a metaphor for the bleeding cultural sector in a world that has hit the pause button.

PASSION AND STORIES

Are the works of *Frequently the woods are pink* a representative selection from a meta-collection? No. How does this exhibition differ from a group exhibition of works from the collection of museum X or Y? *Frequently the woods are pink* is distinguished by a considerable dose of passion and personal stories.

To take one example, my choice to include the work *Untitled* by René Heyvaert was not only inspired by the various qualities of the work. The owner's personal connection to the artist, who lived in Scheldewindeke at the time, led to a purchase, and that purchase would form the basis of what would later become a contemporary art collection. The owner does not remember exactly how much he paid for the work, but it must have been around 500 Belgian francs (€12.50 in today's money). It is personal stories like this, and the evident love and passion for art that make this exhibition unique. I doubt that 40 or 45 years ago, a museum committee would have bought this work, but a West-Flemish entrepreneur did.

Collectors of contemporary art are often the first to recognise the value of what artists have to offer. They make unique decisions, which not only influence the current art market but have an impact on broader society. Collectors who understand the intrinsic value of art help to determine how contemporary art is experienced and remembered. By participating in *Frequently the woods are pink*, they invite the general public to share in their experiences.

1 In the same year, the exhibition *Capita Selecta* took place at the Broelmuseum in Kortrijk. Here the collection of the Broelmuseum entered into a dialogue with the works of young private collectors. *Capita Selecta* was a joint initiative between JCI Kortrijk and the Broelmuseum.

2 Matthew Israel, *A Year in the Art World: An Insider's View*, London, 2020, p. 30.





'Art as a dysfunctional reality (...) We are living in a global world, in a kind of network, and in that sense everything is a fragment.'¹

MANUEL J. BORJA-VITTEL

De titel van deze tekst is de titel van een werk van de Amerikaanse kunstenaar Lawrence Weiner, *TAKEN TO A POINT OF TOLERANCE* Cat. #364. 1973, gepresenteerd in zijn tentoonstelling bij Wide WhiteSpace Gallery, Antwerpen, en Galerie Bailli, Brussel, van 27 november tot 22 december 1973.

The title of this text is the title of a work by the American artist Lawrence Weiner, *TAKEN TO A POINT OF TOLERANCE* Cat. #364. 1973, presented in his exhibition at Wide White Space Gallery, Antwerp and Galerie Bailli, Brussels, 27/11 – 22/12/1973.

**TAKEN
TO A POINT
OF
TOLERANCE**

LUK LAMBRECHT

De actuele kunst is vandaag allang geen irriterende en ongemakken genererende angel meer in de maatschappij, laat staan in de flux en de context van het openbare leven en de publieke gang van zaken.

Sinds wijlen Jan Hoet, de roemruchte directeur van het Gentse S.M.A.K., in 1986 uitpakte met *Chambres d'Amis* en (vooral) op basis van die merites in 1992 aangesteld werd als artistiek leider van de negende editie van de prestigieuze vijfjaarlijkse *documenta* in de Duitse stad Kassel, werd ons beeldend denken in grote mate en in groten getale geëmancipeerd.

Chambres d'Amis was als initiatief als iets heel aparts te beschouwen, omdat Jan Hoet naast alle pseudoredenen om het volk dichter bij de actuele kunst te brengen (vooral de betere klasse, die nog gehecht was aan antiek en aan de zoete opeenvolgende scholen van de Vlaamse expressionistische schilderkunst), met zijn slimme charmes en capriolen wist te bekoren in een omslag naar een meer avontuurlijke smaak.

In Zuid-West-Vlaanderen, meer bepaald in Kruishoutem, waren de activiteiten van de Stichting Veranneman van grote invloed op de verzamelaars. In de jaren 1950 was meubelontwerper Emiel Veranneman al actief met het opzetten van tentoonstellingen in zijn lichtrijke atelier in Kortrijk, waar hij toen al werd geprezen om zijn puntgaaf geïnstalleerde presentaties van kunst in combinatie met zijn objectcreaties – een *Chambres d'Amis* avant la lettre.

Na een opmerkelijke periode tussen 1965 en 1973 – een turbulente tijd voor de kunst, met de meest ingrijpende inhoudelijke en formele evoluties ooit – waarin hij een kunstruimte runde aan de Brusselse Louizalaan, bleef Veranneman toch op de groene vlakte wat risico's nemen betreft en bleef hij trouw aan vakkundig geproduceerde kunst uit de kringen van de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst, waarvoor hij trouwens als permanent jurylid optrad. Zijn programma was braaf en bleef haperen in de smaakvolle figuratie-/defiguratiesferen, met sporadisch '(uitlaat)kleppers' als Hans Hartung, Marcel Broodthaers, Victor Vasarely, Eugène Leroy, Bram Bogart en Roger Raveel, naast vandaag compleet vergeten kunstenaars, die esthetiserend functioneel de vorm van Verannemans meubelen volgden.

Later, in 1974, opende Veranneman in het landelijke Kruishoutem zijn mooi in het landschap geïntegreerde Stichting, die cultuurtoeristisch gezien een trek-

pleister en baken zou worden voor de toen nog helemaal niet geëmancipeerde, bemiddelde Vlaamse kunstliefhebber. De Stichting Veranneman was ook een soort veredeld cultuurcentrum, waar geregeld figuren als Hugo Claus werden gesignaleerd. Claus, een artistieke duizendpoot met talrijke internationale tentakels, schreef niet voor niets een brede, prachtig dichtende tekst in het lijvige boek over het leven en werk van Emiel Veranneman (*Veranneman*, Mercatorfonds, 1985).

Als summiere 'afrut' moeten we in deze context ook het belang van Deweer Art Gallery in Otegem-Zwevegem aanstippen en benadrukken. De galerie werd in 1979 opgericht door Mark en Marleen Deweer. Het werd al snel duidelijk dat deze galerie, die zich eerst op bescheiden wijze ontpopte op de ruime zolder van hun villa, de polsslagen van het nieuwe schilderen verdedigde, in het zog van een ruime interesse voor popart. Het gevoelsmatige beleid van Mark Deweer vond al snel internationale aansluiting met de toen heersende succesvolle schilderkunst, waaronder de Duitse Neue Wilde en de Italiaanse Transavanguardia. Daarnaast volgde de galerie op lange termijn ook eigenzinnige oeuvres zoals dat van Panamarenko, Jan Fabre en Stephan Balkenhol.

Deweer Art Gallery groeide met de tijd ook qua oppervlakte uit tot een zinvolle artistieke aanvulling van belang, zonder andere galeries in de nabijheid, in een welvarende, ondernemende streek met heel veel verzamelaars. De galerie speelde in haar bestaan een belangrijke, informerende rol bij de vorming van verzamelingen in die hoek van West-Vlaanderen.

Dankzij het (internationale) succes in de jaren 1980 wist Jan Hoet – die een perfect besnaard volks charisma aan de dag legde en kon inzetten met een hoog entertainmentgehalte – op slag de betere en welvarende middenklasse in de stad Gent te confronteren met talrijke cases van kunst, die zich al dan niet op een comfortabele manier in hun riante, burgerlijke woningen nestelden.

De beste (internationaal) actuele kunst van die tijd manifesteerde zich in die woningen alsof het private huis een inwisselbare museumzaal was. Het ter plekke en in huiselijke kring bedenken en uitvoeren van kunst, geïntegreerd aan de context van de specifieke levenswandel van de bewoners, was toen in onze contreien een revelatie.

Actuele kunst werd toen nog niet helemaal en zomaar geaccepteerd; ze hoorde thuis in een museum, kunsthof of permanente museumtuin, zoals het Middelheimmuseum in Antwerpen, of in parken waar (twee)jaarlijks tijdelijke tentoonstellingen plaatsvonden, zoals in het Kasteelpark in Zoersel, *Beelden Buiten* in Tielt of *Beeld in Park* in Etterbeek.

1986, het jaar waarin *Chambres d'Amis* plaatsvond, was ook het jaar waarin de Vlaamse overheid een decreet publiceerde dat een kader bood voor het integreren van kunst in de vele overheidsgebouwen. Dat decreet staat sinds 2019 bekend als 'Kunst in opdracht'. Het betekende dat midden jaren 1980 de actuele kunstproductie een breed draagvlak genoot, dat door de overheid 'voorbeeldig' werd bezegeld met niet alleen een wettelijk promotiekader voor haar patrimonium, maar ook met (onder meer) de opening in 1985 van het Antwerpse MuHKA, het eerste publiek gesubsidieerde museum van hedendaagse kunst van de Vlaamse Gemeenschap. Vanaf dat moment, en mede door de val van de Berlijnse Muur in 1989, werd actuele kunst meer en meer een inwisselbaar, breder nevenverschijnsel van bezit, status en het onderling (uit)maken en bezegelen van verschil in socio-economische rang.

De duizelingwekkende opkomst van de kunstmarkt als een mondiaal fenomeen zette de westerse waardenschaal van de kunst op de helling. Stilaan werd (pijnlijk) duidelijk dat het met *documenta IX* (1992) van Jan Hoet volstrekt afgelopen was met het lineaire actie-reactieverhaal van de kunst, dat zich als een kantige, progressief evoluerende rode westerse draad manifesteerde vanaf pakweg halverwege de negentiende eeuw.

De kunst was met de val van de Muur op slag haar epicentra kwijt; prille, 'vrije', van het communisme gedekoloniseerde landen ontsloten de grenzen voor hun kunst, die werd gekenmerkt door inhoudelijke relevantie gelinkt aan het gebruik van schaarse economische middelen. Zo komt onder meer heel wat van de betere videokunst uit landen als Litouwen en Albanië, met inmiddels gevierde kunstenaars als Deimantas Narkevičius en Anri Sala.

De realiteit van het veelkoppige fenomeen kunst is er vandaag niet eenvoudiger op geworden. De kunst verschanst zich sedert de prille jaren 2000

in en tussen de blinkende plooiën van de luxe-industrie. Die converteert haar kapitalen in de richting van fonkelende kunstpaleizen, bedacht op de teken tafels van dé westerse toparchitecten- (bureaus), zoals OMA en Frank Gehry. Merkwaardig bij deze evolutie is dat de luxe-industrie de smaak van haar clientèle als het ware op een museale manier ophoogt, etaleert en bevestigt. Die machtige concentratie van de betere, dure smaak kreeg een nooit geziene focus in Venetië: de droom van een lege, langzaam wegzinkende spookstad die doorgaat voor de moeder aller biënnales pronkt nu als de thuishaven van de luxemerken, die met prestigieuze tentoonstellingen in neutraal witte, fabuleuze palazzo's en pakhuizen de esthetische, dure smaak van hun welgestelde boetiekklanten strelen en prikkelen.

Dat het in onze contreien bij lange niet zo'n vaart liep, heeft zeker te maken met het nog te weinig aantrekkelijke fiscale aftreksysteem, alsook met de nog wijdverbreide en ingebakken gedachte dat kunst een zaak is van publiek belang. Dat betekent dat onze grotere musea haast volledig draaien op subsidiegelden, gedraïneerd van schaars overheidsgeld. Bijgevolg moeten die het qua tentoonstellingsprogramma en aankoop van kunstwerken voor hun vaste collecties roeien met middelen die peanuts zijn tegenover het vlottende, overtollige kapitaal van gefortuneerde verzamelaars overal ter wereld, zonder dan nog te spreken van de prestigieuze fondsen (Prada, Hermes, Vuitton, Cartier, Furla ...) die (vooral) in Frankrijk en Italië gevestigd zijn.

Als men het over kunst heeft, spreekt men niet zelden over 'de kunstsector', vergelijkbaar met de toeristische sector en de zorgsector. De economische kant van kunst floreert vandaag onder de dekmantel van allerlei democratisch te noemen evenementen, zoals het opzetten van succesvolle kleinschalige *art fairs* en *gallery*-weekends, fijnmazig verweven met tal van educatief klinkende activiteiten, gekruid met al dan niet exclusieve party's ter vertier van een gestaag toenemend publiek.

De kunstwereld is een carrousel geworden, met een spectaculaire verhoging van het entertainmentgehalte, dankzij de geproduceerde en tentoongestelde kunstwerken, die dé oorzaak zijn van de sociale *collateral damage* en zelf (soms) als kunstwerk helemaal deelachtig worden aan het

spektakel. Het kunstwerk zit verankerd in een spinnenweb van complexe parameters die de waarde ervan bepalen. De waarde van een kunstwerk is gebaseerd op het genereren van meerwaarde, en die meerwaarde ligt in de buurt van een niet altijd transparant georkestreerde manipulatie van de reële kost van productie, de symbolische signatuur van de kunstenaar en de uniciteit van de plaats waar het kunstwerk commercieel wordt aangeboden.

In de kunst is meerwaarde niet het product van een wereldwijd geldende wet. Kunst verkrijgt haar waarde juist door die wet tijdelijk dan wel in bepaalde gevallen ongeldig te verklaren. Dat heeft enerzijds te maken met de autonome positie van kunst in de burgerlijke maatschappij, anderzijds met het feit dat kunst wordt gezien als een bondgenoot van de begeerte, van krachten die zich niet willen voegen in de opgelegde consistentie van het leven.²

De inherente begeerte van de mens om te consumeren en te bezitten wordt net zoals bij alle begerenswaardige goederen hoog gehouden door een permanente zweem van reclame en verlangen te creëren, die (ook) op een actieve wijze de verzamelaar overmeestert.

Kunst is, in alle schakeringen en verhoudingen, het leuke extraatje dat tintelend van ongeduld wacht op verovering/verwerving. Wijlen de Duitse kunstenaar Martin Kippenberger maakte schilderijen op basis van de identiek getekende genderloze stripfiguurtjes Akbar & Jeff van Matt Groening en knipte er telkens het allerlaatste plaatje uit weg. Daarmee onthield hij de toeschouwer de pointe van het verhaal, als een sluitstuk om een kunstwerk niet alleen formeel-compositorisch maar ook mentaal en inhoudelijk in bezit te nemen. Tot frustratie van het verlangen om te bezitten wist Kippenberger met dit soort werk het mechanisme van het 'willen hebben' te ontmaskeren. We kunnen hier ook het begrip *parataxis* hanteren, waarmee Hans-Thies Lehmann het niet-concluderende waarnemen en denken aanduidt.

De song *The Thing* (1950), geschreven door Charles Randolph Grean en gezongen door onder anderen Danny Kaye, sluit hier mooi aan bij het intentioneel in het midden laten van een inhoudelijke ontknoping/onthulling:

While I was walkin' down the
beach one bright and sunny day
I saw a great big wooden box
a-floatin' in the bay
I pulled it in and opened it
up and much to my surprise
Ooh, I discovered a ...,
right before my eyes
Ooh, I discovered a ...,
right before my eyes

Collectioneurs en het betere kransje van kunstenaars vertonen het gelijk oplopende kenmerk zeer mobiel te zijn. Biënnales en kunstbeurzen schieten als exotische paddenstoelen uit de grond en verlenen allebei productiefaciliteiten aan kunstenaars, zodat in sommige gevallen het verschil tussen het randprogramma van een *art fair* niet eens wezenlijk verschilt van dat van een gesubsidieerde biënnale. Verzamelaars worden kosten-dekkend uitgenodigd en ingevlogen naar de belangrijkste kunstbeurzen, zodat de kopers van kunst als het ware als een *global package* worden ingelijfd in het solide geoliede mercantiele mechanisme van zo'n beurs.

Het mondiaal rondreizende kunst-theater laat fors en snel de veranderingen en verschillen zien in een massaal vlottend kunstaanbod dat meedogenloos en snel kan veranderen qua koopwaar. 'Het is een wereld die in zijn geheel doet denken aan die van de rondreizende artiesten en goochelaars uit de preburgerlijke en prekapitalistische cultuur, maar dan in het digitale tijdperk.'³ De eminente Duitse auteur Diedrich Diederichsen trekt het gelijk naar zich toe, want zelfs tijdens de donkerste coronatijden in 2020 liep de kunstmarkt gezwind door, via een perfect geënsceerd, aanlokkelijk digitaal aanbod, inclusief debatten en spectaculaire 3D-animaties.

De overwegend in biënnales ge-programmeerde kunst van vandaag heeft de neiging – in de nasleep van de belangrijke en al te onderschatte *documenta 14* (2017) van artistiek directeur Adam Szymczyk, die veelbetekenend en symbolisch plaatsvond in Kassel én Athene – het universum van het in zichzelf esthetisch gefixeerde te verlaten en te navigeren naar meer wereldpolitiek inhoudelijk onderbouwde video-, foto-, schilder-, teken-'installaties' én allerlei frequent opduikende efemere performances. Deze vaststelling deed de Russische cultuurdenker Boris Groys schrijven dat actuele kunst een

synoniem was geworden van een 'eigen-tijdse vorm van tijdsdiagnostiek'.⁴

In 1912 vermeldde Wassily Kandinsky en Franz Marc op hun *Blaue Reiterkalender*: 'The whole body of work we call art knows neither borders nor nations but only humanity'.⁵ Het waren gevleugelde woorden in de luwte voorafgaand aan Wereldoorlog I. Kunstenaar Jimmie Durham voegde daar op posters en prentkaarten aan toe: 'Humanity is Not a Completed Project'.⁶

Voor de jonge kunstenaar is het vandaag pompen of verzuipen; de markt is meerdere markten geworden, de galeries wereldwijde instituten waar nog steeds, maar minder uitgesproken, een dwarslijn loopt door een 'verlicht' en een ander, trend-impulsief koperspubliek. Belgische kunstenaars blijven overwegend kunst produceren binnen de materiële limieten van het privaat-commerciële presenteren.

Producties met de faam van buitenlandse, succesrijke kunstenaars zoals Pierre Huyghe, Anne Imhof of Philippe Parreno, die institutioneel het frame van tijd en ruimte te lijf gaan, ontbreken bij ons. Deze kunstenaars werken met (weliswaar) enorme middelen aan chronotope, *site-fiction*-kunst, die de feitelijke plaats- en tijdsdoelacht van het tentoonstellen volledig uit elkaar rafelt en speelt, waarmee zij de dans van de enge marktspeculatie deels ontspringen via de zichtbare ongrijpbaarheid die immaterieel is geworden. Hun naam en faam ligt in de grote publieke en private instellingen en staat niet meteen op de ranking van de kunstmarktlitjes.

Tussen al deze polariteiten schippert de verzamelaar; met de tijd is hij meer dan ooit een deel geworden van een onzichtbare verzameling van verzamelaars.

De Brusselse galeriehoudster Albert Baronian schrijft momenteel aan een boek met zijn memoires. Hij is nog steeds actief in Brussel, waar hij in 1973 een galerie opende, inhoudelijk gebaseerd op twee toen in het oog springende bewegingen, namelijk Supports/Surfaces en arte povera. Hierna volgt zijn historische kijk op het evoluerende begrip 'verzamelaar', uit de nog niet gepubliceerde tekst.⁷

Les collectionneurs sont des malades atteints de la collectionnite. Mais, il y a différents types de collectionneurs. Ils ont évolué aussi, comme les galeries. Avant, c'étaient

des amoureux de l'art, élevés dans l'art, leurs œuvres restaient dans les familles, dans le patrimoine familial. Puis sont arrivés les « collectionneurs-spécialistes » qui suivent toutes les foires, qui achètent par les oreilles plus que par le regard. Il y en a pourtant encore des vrais, des purs, qui suivent l'artiste dès le début, qui l'accompagnent. Ceux qui choisissent un artiste, ils suivent son parcours, l'accompagnent.

Il y a aussi un phénomène récent, depuis vingt ans, c'est le spéculateur, le collectionneur qui cherche la plus-value... Renos Xippas m'a dit un jour : « On devient collectionneur quand les murs sont pleins, avant on est décorateur ». Tu as aussi des « collectionneursnationalistes » qui n'achètent que de l'art belge, ou surtout de l'art flamand.

Il y a enfin les collectionneurs qui ont besoin d'un « advisor ». J'ai vu ça dans les foires aux États-Unis où j'ai exposé, à l'Armory Show, par exemple. Ils viennent discuter les prix, prendre une option... Le collectionneur ne se montrait pas, par discrétion ou par manque de temps... Le vrai collectionneur y va lui-même. C'est la preuve que l'art est devenu un trophée... C'est « clé en main » aujourd'hui...

Un jour, à la Brafa, je demande à mon voisin Jos Jamar : « Mais après tant d'années, tu parviens encore à vendre des Alechinsky ? » Il me répond : « Le gros industriel, le bon bourgeois belge a vu un tableau d'Alechinsky sur le mur d'un voisin, d'un de ses amis, il veut le même et une de ses relations peut reconnaître tout de suite l'auteur et ça le valorise. " L'art comme trophée " ».

Verzamelen is een tinteling die wijlen de belangrijke verzamelaar Roger Matthys – wiens iconische kunstwerken nu worden bewaard in de collectie van het Gentse S.M.A.K. – omschreef als 'een wil om het kunstwerk te bemachtigen, maar ook te koesteren'.⁸ De jaren 1960 en de beginjaren 1970 waren een tijd waarin er kwantitatief relatief weinig gebeurde, maar wel op een intense, contactrijke manier. Peter Pakesch: 'In the seventies, by starting a collection you could enter into a dis-course in which your participation was more important than the possession of a work of art.'⁹

De tentoonstelling *Frequently the woods are pink* alludeert op een stuurloze en onmetelijke situatie. De verzamelaar kiest en omringt zich met keuzes die gestuurd worden door zijn particuliere omstandigheden en gevoerd door maatschappelijke omgevingsfactoren. De verzamelaar is gedoemd om heel wat van zijn kunst ongemoeid en ongezien te laten – hoogstens een beperkt aantal kunstwerken geniet het privilege privétiem zichtbaar te worden.

De tentoonstelling brengt nu tal van ongeziene, in de buurt van Waregem verborgen kunstschaten voor het voetlicht. De kunstwerken worden voor korte tijd publiek goed en gaan ongewild in dialoog met elkaar. De malaise waarin we leven en gedoemd zijn om mondiaal solidair te blijven, op straffe van een klimaatgewijs collectieve ondergang, wordt als weinig rooskleurig toekomstperspectief weerspiegeld in de meanderende thema's van de tentoonstelling. Onderwerpen als de actuele condition humaine, met botsende tegenstrijdigheden tussen emotie en ratio, het verlangen naar datgene wat vergeten is en van waarde vergeeld in het geheugen, alsook het forse gewring in onze post-industriële wereld tussen natuur en cultuur zijn ingrediënten waarmee de kunstwerken op deze tentoonstelling inhoudelijk-formeel excelleren. De selectie overspant een periode van een halve eeuw, waarin de kunst zich kronkelde als een visje in een wijwatervat.

Tentoonstellingen zijn in se altijd te beschouwen als particuliere *mind*-kaarten, als een geheel van contouren die ons een bepaalde mate aan zekerheid verschaffen. Marcel Broodthaers kon als geen ander op vele manieren de flinterdunne grens tussen politiek en poëzie in beide richtingen oversteken. Zijn *Carte du monde poétique* (1968) is daarvan een excellent voorbeeld. Met amper een kleine pennentrek wist hij de *carte politique* te transformeren tot een *carte poétique*. De schoolse landkaart veranderde plots (met een minieme, niet eens artistieke maar administratieve handeling) van een informatief politiek document in een poëtisch *in between*-kunstwerk. Marcel Broodthaers dekoloniseerde de schoolse wereldkaart politiek en ideologisch in een *abstract color field*, ver weg van het idee van de fixerende uitdrukking van een opeenvolging van (gevoerde) geografische slagvelden. Zijn wereldkaart was op slag een patchwork van kleuren geworden, waarin de vale kleuren hoop

en verlangen uitdrukten van en voor particuliere zelfprojecties. De zakelijk-politieke geokaart van de wereld valt in dit talig gemanipuleerde werk perfect samen met banale en zelfs oninteressante bijgedachten van de toeschouwer ... De wereldkaart wordt een utopie, een droom.

De tentoonstelling *Frequently the woods are pink* is vergelijkbaar met zo'n poëtische wereldkaart, waarin globale besognes en problematieken zich verstrengelen in een grillig amalgaam van 'gekleurde' particuliere stemmingen, verwachtingen en sferen die zich scharen rond de grammatica-ongevoelige notie poëzie, waarmee de onuitspreekbare gedachte wordt aangeduid van ieders steevast vertwijfelend willen benoemen van alles buiten en in onszelf.

Fig 0, Fig 2, Fig 1, Fig 0, Fig 1, Fig 12, Fig 21, Fig 0, Fig 0, Où est le chasseur ? Où se cache le chasseur ? (1972) van Marcel Broodthaers is minder bekend. Het is een bewerkte collage op een strook behangpapier. Het huiselijke motief met 'gedrapeerde' dieren, dolend afgebeeld in een artificieel getekende natuurlijke biotoop, wordt nog aangevuld met afbeeldingen van kogels, een jagerslaars en, onderaan in potlood, in het handschrift van de kunstenaar, de titel.

Het is een ontwapenend werk, dat wellicht nauw kan aansluiten bij het vogelvrije statuut van de meeste kunstenaars, die in de onmetelijke droge vlakke gespot worden, om ten slotte tegen een muur of op de vloer te belanden als een trofee, een embleem, een uithangbord of ... als een intiem, comfortvreemd te koesteren ding om er multivariërend plezier uit te halen.

De tentoonstelling is een verzameling van oneindig veel verzamelingen. En verzamelingen weten de al even oneindige aaneenschakeling van tentoonstellingen aan de praat te houden.

- 1 Manuel J. Borja-Vittel in *Public Space / Two Audiences: Works and documents from the Herbert Collection, inventaire*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Kunsthau Graz, 2006, p. 53.
- 2 Diederich Diederichsen, *On (Surplus) Value in Art, Reflections 01*, Sternberg Press, Berlijn, 2008, p. 90-91.
- 3 Diederichsen (2008), p. 117.
- 4 Rudi Laermans in *Boris Groys in context*, Octavo publications 10, Amsterdam, 2013, p. 111.
- 5 Vermelding op tentoonstellingsfolder van 'The Blue Rider', Lembachhaus, München, 2013-2016.
- 6 Poster & prentkaart uitgegeven tijdens het project *Commitment* van Beeldende Kunst Strombeek/ Mechelen, 2007.
- 7 Ongepubliceerde tekst, memoires van galeriehoudster Albert Baronian, 2021.
- 8 Roger Matthys in *Matthys-Colle Collection*, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 2007, p. 17.
- 9 Peter Pakesch in *Public Space / Two Audiences: Works and documents from the Herbert Collection, inventaire*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Kunsthau Graz, 2006, p. 37.

Contemporary art has long ceased to be an irritant or an agent of discomfort in society, let alone in the context of ever-changing public life and affairs.

In Belgium, our visual thinking has been emancipated to a large extent ever since the late Jan Hoet, the illustrious former director of S.M.A.K. in Ghent, presented *Chambres d'Amis* in 1986 and was subsequently (and largely based on this achievement) appointed artistic director of the prestigious quinquennial *documenta IX* (1992) in the German city of Kassel.

Chambres d'Amis was considered so special because, in addition to all the pseudo-reasons for bringing people closer to contemporary art, Hoet managed to charm the upper class – still attached to antiquities and to the sweet, successive schools of Flemish expressionist painting, with its clever charms and antics – into developing a more adventurous taste.

In South-West Flanders, the activities of the Veranneman Foundation in Kruishoutem had a great influence on collectors. In the 1950s, furniture designer Emiel Veranneman was already creating exhibitions in his light-flooded studio in Kortrijk, where he was praised for his meticulously installed presentations of art in combination with his object creations. *Chambres d'Amis avant la lettre*.

After a remarkable period between 1965 and 1973 – a turbulent time for art, with the most unprecedentedly far-reaching developments, both substantive and formal – in which he ran an art space on the Avenue Louise in Brussels, Veranneman nevertheless remained on the safe side and remained loyal to skilfully produced art from the circles of the Young Belgian Painters Prize, for which, incidentally, he served as a permanent jury member. His programme was fairly innocuous, occupying the tasteful realms of figuration and defiguration, with occasional heavy hitters such as Hans Hartung, Marcel Broodthaers, Victor Vasarely, Eugène Leroy, Bram Bogart and Roger Raveel, alongside today's completely forgotten artists, who, with aestheticising functionality, followed the form of Veranneman's furniture.

Later, in 1974, he opened his Veranneman Foundation in rural Kruishoutem. Integrated into the landscape, the Foundation would become a cultural and tourist attraction and a beacon for

the well-off Flemish art lover, who was still far from emancipated. The Foundation was also a kind of glorified cultural centre, where figures such as Hugo Claus were regularly spotted. It is no coincidence that Claus, a prolific artist with a finger in many (international) pies, wrote a broad-ranging, beautifully poetic text on the life and work of Emiel Veranneman, which featured in the voluminous book *Veranneman* (Mercatorfonds, 1985).

In this context, to briefly digress, we should also mention and emphasise the importance of Deweer Art Gallery in Otegem-Zwevegem. The gallery was founded in 1979 by Mark and Marleen Deweer. In the wake of a widespread interest in pop art, it soon became clear that this gallery – at first modestly housed in the spacious attic of their villa – sought to champion the new painting. Mark Deweer's instinct-led policy readily connected with international developments, aligning with successful movements in painting at the time, including the German Neue Wilde and the Italian Transavanguardia. The gallery also tracked certain idiosyncratic oeuvres in the long term, such as those of Panamarenko, Jan Fabre, Stephan Balkenhol and others.

Over time, Deweer Art Gallery also grew in terms of surface area, becoming a meaningful artistic addition to this well-off, enterprising region, which was full of collectors but not galleries. The existence of the gallery had a significant impact, informing collections throughout this corner of West Flanders.

Thanks to his international success in the 1980s, Jan Hoet – who exhibited a perfectly-pitched, folksy charisma and delivered entertainment value in spades – managed in many cases to confront the well-to-do and the better-off middle classes in the city of Ghent with art that may or may not have fit in comfortably with their lavish, bourgeois homes.

The best (international) contemporary art of the time appeared in those homes as if they were interchangeable with museum halls. At the time, the conception and execution of art on the spot and in a domestic setting, linked to the context of the specific life of the residents, was a revelation in these parts. Back then, contemporary art was not yet entirely accepted and certainly not as a matter of course; it belonged in a museum, *kunsthalle* or permanent museum garden, such as the Middelheim

Museum in Antwerp, or in parks where temporary exhibitions took place annually or biennially, such as in the Kasteelpark in Zoersel, *Beelden Buiten* in Tielst or *Beeld in Park* in Etterbeek.

The year in which *Chambres d'Amis* took place, 1986, was also the year in which the Flemish government issued a decree that provided a framework for integrating art in its many government buildings. This decree has been known as *Kunst in Opdracht* ('Commissioned Art') since 2019. This meant that by the mid-1980s, contemporary art production enjoyed wide support, a deal which the government exemplarily sealed not only with a legal promotional framework for its patrimony, but also with, among other things, the opening of the MuHka in Antwerp in 1985, the Flemish Community's first publicly subsidised museum of contemporary art. From that moment on, and especially from the fall of the Berlin Wall in 1989, contemporary art increasingly became an interchangeable, general side effect of ownership, status, and the mutual confirmation and division of socio-economic ranks.

The dizzying emergence of the art market as a global phenomenon challenged the Western value system associated with art. It gradually became (painfully) clear that with Jan Hoet's *documenta IX* (1992), the linear action-reaction narrative of art, which had manifested as a sharp-edged, progressively evolving Western thread since roughly the middle of the 19th century, was completely over.

With the fall of the Wall, art instantly lost its epicentres; fledgling 'free' countries, decolonised from communism, opened up the borders to release their art, which was characterised by topical relevance and the use of scarce economic resources. Much of the better video art comes from countries such as Lithuania and Albania, for example, with now-celebrated artists such as Deimantas Narkevicius and Anri Sala.

The reality of the multifaceted phenomenon of art has not since become any easier to grasp. Since the early 2000s, art has been entrenched in and between the shiny folds of the luxury industry. Its capital gravitates toward glittering art palaces, conceived on the drawing boards of top Western architects (or their firms) such as OMA and Frank Gehry. What is remarkable about this development is that the luxury industry elevates, displays and confirms the

taste of its customers in a museum-like manner. This strong concentration of finer, more expensive tastes came into unprecedented focus in Venice: this dream of an empty, slowly sinking ghost town, hosting what is deemed the mother of all biennials, now flaunts itself as the home of luxury brands, which caress and stimulate the expensive, aesthetically-focused tastes of their wealthy boutique customers with prestigious exhibitions in fabulous, neutral-white palazzos and warehouses.

The fact that things did not go so well in our part of the world certainly has to do with the tax deduction system here, which remains too unattractive, as well as with the still widespread and ingrained idea that art is a matter of public interest. This means that our larger museums run almost entirely on subsidies, drained of scarce government funding. Consequently, in terms of their exhibition programmes and the acquisition of works of art for their permanent collections, they have to make do with resources that amount to mere peanuts compared to the current, surplus capital of wealthy collectors all over the world, not to mention the prestigious funds that are mainly based in France and Italy (Prada, Hermes, Vuitton, Cartier, Furla, and so on).

When people talk about art, they often refer to 'the art sector', comparable to the tourism sector and the health sector. Today, the economic side of art is flourishing under the cover of all kinds of democratic events, such as the setting up of successful small-scale art fairs and gallery weekends, intricately interwoven with numerous educational-sounding activities and peppered with parties, exclusive or public, laid on to entertain an ever-growing public.

The art world has become a carousel, with a spectacular increase in the level of entertainment, thanks to the works of art produced and exhibited, which are the cause of the social collateral damage and which themselves sometimes become part of the spectacle. The work of art is trapped in a spider's web of complex parameters that determine its value. The value of a work of art is based on the generation of surplus value, and that surplus value is based on a – not always transparent – manipulation of the real cost of production, the symbolic signature of the artist and the uniqueness of the place where the work of art is commercially displayed.

In art, surplus value is not the product of a global rule. Art acquires its value precisely by declaring that such a rule is temporary or, in certain cases, invalid. On the one hand, this has to do with the autonomous position of art in bourgeois society, and on the other with the fact that art is seen as an ally of desire, of forces that do not wish to conform to the imposed consistency of life.²

Man's inherent desire to consume and possess is, as with all desirable goods, kept high by the creation of a permanent haze of advertising and desire, which also actively overpowers the collector.

Art, in all its varieties and scales, is the nice little extra that waits impatiently to be conquered or acquired. The late German artist Martin Kippenberger made paintings based on Matt Groening's genderless, identically drawn cartoon characters Akbar & Jeff, always leaving out the very last panel. In doing so, he deprived the viewer of the point of the story: the height of possessing a work of art not only formally and compositionally but also mentally and intrinsically. Frustrated by the desire to possess, with this kind of work Kippenberger managed to unmask the mechanism of 'wanting to have'. Here we can also use the term parataxis, with which Hans-Thies Lehmann referred to non-conclusive perception and thinking.

The song *The Thing* (1950), written by Charles Randolph Grean and sung by Danny Kaye, among others, is a good example of intentionally leaving the denouement unresolved:

While I was walkin' down the
beach one bright and sunny day
I saw a great big wooden box
a-floatin' in the bay
I pulled it in and opened it
up and much to my surprise
Ooh, I discovered a ...,
right before my eyes
Ooh, I discovered a ...,
right before my eyes

Collectors and the better class of artists share the same characteristic of being highly mobile. Biennials and art fairs are sprouting up like exotic mushrooms and both provide production facilities for artists, so that in some cases, the fringe programme of an art fair is not significantly different from that of a subsidised biennial. Collectors are invited and flown

in to the most important art fairs, so that art buyers are incorporated as a global package, as it were, in the well-oiled mercantile mechanism of such fairs.

The globetrotting theatre of art conspicuously and readily reveals the changes and differences in the massively mobile float of art, which can change rapidly and mercilessly in terms of its wares. 'It is a world reminiscent of that of the travelling artists and conjurers of pre-civilised and pre-capitalist culture, except in the digital age.'³ The eminent German author Diederichsen is spot on: even during the darkest times of the coronavirus pandemic in 2020, the art market barrelled onward with a perfectly staged, enticing digital offering, including debates and spectacular 3D animations.

Predominantly programmed around biennials, the art of today tends – in the wake of artistic director Adam Szymczyk's important and all-too-underrated *documenta 14* (2017), which significantly and symbolically took place in Kassel as well as Athens – to depart from the universe of the aesthetically self-fixated, navigating instead toward more world-politically substantiated installations of video, photography, painting or drawing, as well as all manner of frequent but ephemeral performances. This observation led the Russian cultural thinker Boris Groys to write that contemporary art had become a synonym for a 'contemporary form of time diagnostics'⁴.

In 1912, Wassily Kandinsky and Franz Marc wrote in their *Blue Rider* almanac: 'The whole body of work we call art knows neither borders nor nations but only humanity'.⁵ These were winged words in the run-up to World War I. On posters and postcards artist Jimmie Durham added to them: 'Humanity is Not a Completed Project'.⁶

For the young artist today, it is sink or swim; the market has branched into multiple markets and the galleries have become global institutions where there is still a parting line – albeit less pronounced – between the 'enlightened' buying public and another, more trend-impulsive one. Belgian artists continue to produce art predominantly within the material limits of private, commercial presentation.

Absent are productions with the reputation of foreign, successful artists such as Pierre Huyghe, Anne Imhof or Philippe Parreno, who tackle in an institutional way the frame of time and

space. These artists draw on admittedly enormous resources in their creation of chronotopic, 'site-fiction' art, which unravels and plays with the actual place and time of exhibition, thus partially escaping the dance of alarming market speculation through the visible intangibility that has become immaterial. Their name and fame are linked to large public and private institutions and they do not thus readily appear on the art market lists.

The collector shuffles between all these polarities, becoming more than ever part of an invisible collection of collectors.

The Brussels gallery owner Albert Baronian is currently penning his memoirs. He is still active in Brussels, where he opened a gallery in 1973, drawing on two striking movements of the time, namely Supports/Surfaces and Arte Povera. The following is his historical account of the evolving concept of the collector, from the as yet unpublished text.⁷

Collectors are those afflicted by a passion for collecting. But there are different types of collectors. They have also evolved, like the galleries. In the past, they were art lovers, brought up with art, their works remained in families, in the family heritage. Then came the 'specialist collectors' who attend all the exhibitions and buy with their ears rather than their eyes. Nevertheless, there are still some genuine, pure collectors who follow an artist from the outset, who accompany him or her. Those who choose an artist, follow that artist's career and accompany them.

There is also a recent phenomenon that has arisen in the last twenty years – that of the speculator, the collector who is seeking added value ... Renos Xippas once said to me: "You become a collector when the walls are full, before that you are a decorator". There are also 'nationalist collectors' who will only buy Belgian art, or in particular Flemish art.

Finally, there are collectors who need an 'advisor'. I witnessed this at exhibitions in the United States where I was exhibiting – at the Armory Show, for example. They come to discuss the prices, to take an option ... The collector himself did not show up, for reasons

of discretion or for lack of time ... The true collector attends in person. This demonstrates that art has become a trophy... It is 'turnkey' today ...

One day, at the Brafa, I asked my neighbour Jos Jamar: "How is it that you are still managing to sell works by Alechinsky after all these years?" He replied: "The big industrialist, the good Belgian bourgeois sees an Alechinsky on the wall of a neighbour, of one of his friends, he wants one too and as one of his acquaintances is able to recognise the artist immediately, that gives it value. 'Art as a trophy.'"

Collecting is an urge that the late important collector Roger Matthys – whose iconic works of art are now kept in the collection of S.M.A.K. in Ghent – described as 'a will to obtain the work of art, but also to cherish it'.⁸ The 1960s and early 1970s were a time when relatively little happened in quantitative terms; things took place rather in an intense, contact-driven way. Peter Pakesch: 'In the seventies, by starting a collection you could enter into a discourse in which your participation was more important than the possession of a work of art'.⁹

The exhibition *Frequently the woods are pink* alludes to a rudderless and immeasurable situation. The collector makes choices and surrounds themselves with choices that are guided by their personal circumstances and nurtured by social factors. The collector is doomed to leave much of their art untouched and unseen – only a limited number of artworks enjoy the privilege of being privately visible.

This exhibition now brings to light many unseen art treasures hidden in the Waregem area. These works of art thus become public property for a short period of time and enter into an unintended dialogue with each other. The meandering themes in the exhibition reflect the malaise in which we live, doomed to remain in global solidarity under penalty of the less than rosy future prospect of climate-related collective ruin. Subjects such as the current human condition, with its clashing of emotion and reason, the longing for that which is forgotten and whose value has faded in memory, as well as the considerable friction in our post-industrial world between nature and culture, are all





32	CHARLOTTE POSENENSKE
34	ON KAWARA
38	CARL ANDRE
40	BERND LOHAUS
42	THOMAS BAYRLE
44	WIM DELVOYE
47	VANESSA BEECROFT
50	SOFIA HULTÉN
52	BERTRAND LAVIER
54	RENÉ HEYVAERT
56	KENDELL GEERS
58	FRANCIS ALÿS
62	SARAH LUCAS
64	THIERRY DE CORDIER
66	JANNIS KOUNELLIS
68	SOL LEWITT
70	MATT MULLICAN
72	WALTER SWENNEN
74	ALLAN MCCOLLUM
78	JONAS LUND
80	PIERRE BISMUTH
82	REBECCA ACKROYD

84	LUC TUYMANS
86	MICHAËL BORREMANS
90	UGO RONDINONE
92	THOMAS SCHÜTTE
94	PATRICK VAN CAECKENBERGH
96	JOS DE GRUYTER & HARALD THYS
98	GABRIEL KURI
100	OTOBONG NKANGA
102	NEL AERTS
104	NARI WARD
106	ANICKA YI
108	JAN VERCRUYSSE
111	LOUISE BOURGEOIS
114	ELLA LITTWITZ
116	LEO COPERS
120	TRACEY EMIN
122	LAURE PROUVOST
126	JAMEA RICHMOND-EDWARDS
128	CARSTEN HÖLLER
130	AMBERA WELLMANN
132	RONI HORN