

Vrije Universiteit Brussel
Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte
Studiegebied Archeologie en Kunstwetenschappen

De galerie voor hedendaagse kunst

Brussel als casestudy

Promotor: Prof. Dr. WILLEM ELIAS

Verhandeling aangeboden
door LOTTE DE VOEGHT

Master na Master in de
Cultuurwetenschappen

Brussel 2005

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	1
Inleiding	3
Hoofdstuk 1. De prijs van de hedendaagse kunst	9
Commercialisering van de historische avant-garde	11
<i>Het commerciële dilemma</i>	11
<i>Contracten met de galerie</i>	15
Het taboe ‘economie’ in de hedendaagse kunst	18
De kunstwereld en haar netwerken	20
Kunst en staat	22
Epiloog	26
Hoofdstuk 2. Functie van de galerie voor hedendaagse kunst	28
Evolutie van het verschijnsel ‘privé- galerie’	29
Spelers op de kunstmarkt	35
<i>Galerie, galeriehouder en kunsthandelaar</i>	36
<i>Verzamelaar en mecenas</i>	43
<i>Kunstpers en criticus</i>	45
Galerie op de bres voor internationalisering	46
Het museum als vriend en vijand	48
Epiloog	51

Hoofdstuk 3. Casestudy. Brussels galeriewezen voor actuele kunst.....	53
Brussel, artistieke hoofdstad?.....	54
De Brusselse hedendaagse kunstmarkt.....	58
<i>De Brusselse galerieën.....</i>	<i>58</i>
<i>De befaamde Brusselse verzamelcultuur.....</i>	<i>64</i>
<i>Kunstcritici op de dool.....</i>	<i>66</i>
De Brusselse galerie versus de wereld.....	67
De Brusselse galerie als alternatief voor het museum.....	71
Epiloog.....	75
Besluit.....	76
Bibliografie.....	81
Bronnen.....	81
<i>Onuitgegeven bronnen.....</i>	<i>81</i>
<i>Uitgegeven bronnen.....</i>	<i>83</i>
Literatuur.....	84
Bijlage.....	89
Lijst van Brusselse galerieën voor hedendaagse kunst in 2005.....	90

Inleiding

Over de hedendaagse kunstwereld doen wilde verhalen de ronde over blinde speculaties, machtsvertoon en prestige, het lanceren van artiesten, het managen van de kunst en over groot geldgewin. De kunstmarkt, en daarmee ook de kunst zelf, lijken manipuleerbaar door de invloed van toonaangevende verzamelaars en galeriehouders zoals een Charles Saatchi. Het Britse kunstcircuit beleefde onlangs nog koortsachtige momenten toen 's werelds meest spraakmakende verzamelaar meedeelde een deel van zijn collectie te willen verkopen, waaronder de door hem de hemel in geprezen Damien Hirst en Marc Quinn. Deze kunstenaars, die sinds het begin van de jaren 1990 door de peetvader van de British Art waren gepromoot, werden eerst van zijn galerie aan de South Bank naar de depots verbannen, worden nu door Saatchi verkocht en lopen hierdoor het risico dat hun marktwaarde sterk afneemt. De haai op sterk water van Hirst, die Saatchi in 1991 kocht voor 70.000 euro, werd eerder dit jaar van de hand gedaan voor een bedrag tussen de negen en tien miljoen euro. Toen Hirst vernam dat zijn voormalige protector zich van nog meer werken wilde ontdoen, kocht hij ze zelf van Saatchi terug voor een totaal van meer dan tien miljoen euro.¹ Kortom, Saatchi besliste dat de British Art wat hem betreft passé is en zette daarmee ineens ook de marktwaarde en de carrière van de betreffende kunstenaars op de helling. Dit verhaal typeert de macht van bepaalde figuren op de kunstmarkt.

Ligt het lot van de kunstenaars dan volledig in handen van de galeriehouders en de rijken der aarde? Is de kunstenaar een willoos slachtoffer, een speelbal in handen van diegenen die bepalen wat kunst is en wat niet? Of zijn de kunstenaars in staat hun prijs autonoom te bepalen en het grote geld zelf binnen te rijden? Geen van beide is waarschijnlijk volledig waar en er is nood aan nuancering. Vandaag de dag slagen kunstenaars die enige

¹ N. Broucke, 'Saatchi bekeert zich tot de schilderkunst', in *De Morgen* (27 januari 2005) en N. Broucke, 'Twee miljoen winst voor "bloedhoofd" van Marc Quinn. Saatchi doet belangrijk deel van zijn verzameling van de hand', in *De Morgen* (22 april 2005).

bekendheid genieten er weldegelijk in reeds tijdens hun leven een aardig kapitaal bij elkaar te brengen. Het ‘Van Gogh scenario’ lijkt niet meer van deze tijd. Onlangs stelde het New Yorkse kunsttijdschrift *ARTnews* opnieuw een lijst op met de toptien van ‘most expensive living artists’, met de Amerikaanse schilder Jasper Johns op één. De duurst verkochte kunstenaar is natuurlijk niet meteen ook de rijkste. Jeff Koons, die op de achtste plaats staat in de lijst, verdiende relatief weinig aan zijn ‘Michael Jackson’, die hij oorspronkelijk voor 250.000 dollar had verkocht en die later tegen een veelvoud hiervan werd geveild.² Ter vergelijking merken we op dat bijvoorbeeld Luc Tuymans, momenteel de succesvolste Belgische kunstenaar, voor zijn werk prijzen haalt van rond de 270.000 dollar.³ Natuurlijk hebben we het hier over de top van de piramide. Uit het recente boek *Why are artists poor?* van Hans Abbing, zelf beeldende kunstenaar maar ook econoom, blijkt dat voor de doorsnee artiest de kunst nog steeds geen goudmijn is en dat velen zelfs moeten knokken voor hun bestaan. Waar gaat al dat geld dat binnen de kunstwereld circuleert dan naar toe?

Een kunstmarkt waarin de kunsthandelaars de touwtjes in handen hebben, ontstond al in het begin van de twintigste eeuw. De historische avant-garde, die wilde breken met de officiële academische kunst, keerde ook de bourgeois salons de rug toe. De nieuwe onafhankelijke kunst had dus nood aan een alternatieve autonome infrastructuur, een rol die de avant-gardegalerieën op zich namen. Zij zetten het hele ‘support-system’ in om de jonge kunst te promoten en van financiële, theoretische en ideologische ruggensteun te voorzien. In mijn studie *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932*⁴, onderzocht ik de rol die de privé-galerie speelde in de ontplooiing van deze artistieke avant-garde. Hierbij had ik aandacht voor de verschillende dimensies die de toenmalige avant-gardegalerie kenmerkten: haar functie als onderdeel van de kunstmarkt en als commerciële activiteit, haar theoretische contextualisering en de promotie van de kunstenaars, haar strijd tegen het officiële museum, haar functie als plaats voor vernieuwing, experiment en performance en haar rol in het internationaliseringproces van de avant-garde. Door het ‘geraamte’ van de galerie bloot te leggen, belichtte ik vanuit een andere hoek het ‘functioneren’ van de avant-garde. De conclusie van dit onderzoek was dat de historische avant-garde de commercialisering nodig had om te gedijen, maar dat ze ook in strijd was met haar ideologie en op termijn dan ook haar ondergang heeft betekend.

² W. Daenen, ‘Jasper Johns duurste vogel op de kunstmarkt’, in *De Morgen* (27 april 2004).

³ N. Broucke, ‘Kunst voor ieders beurs’, in *De Morgen* (5 april 2004).

⁴ L. De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932* (Licentieverhandeling KULeuven 2003-2004).

Vanuit deze wetenschap stelde ik mij al snel de vraag naar de plaats van de eigentijdse privé-galerie in de huidige kunstmarkt en naar de invloed van de commercie op de hedendaagse kunst. Ik vroeg mij of in tijden waarin de kunstenaar zijn eigen manager is geworden, nog wel een rol is weggelegd voor deze ooit zo invloedrijke galerie? Heeft een zelfstandige kunstenaar die zich professioneel weet te organiseren, ondernemend is en bewust van zijn sociaal statuut, nog wel nood aan een ondersteunend netwerk? In hoeverre vervult de hedendaagse galerie voor actuele kunst nog dezelfde functies als de galerie die in het interbellum de historische avant-garde promootte? De veranderde maatschappij en de evoluties binnen de kunstwereld hebben vanzelfsprekend de kunstmarkt, en dus ook het galeriewezen, getekend. In dit onderzoek tracht ik deze wijzigingen te ontdekken en vooral de functie van de galerie binnen de hedendaagse kunst te definiëren.

In het algemeen hebben onderzoekers zich steeds bezig gehouden met de analyse van de manier waarop kunst tot stand kwam, werd ‘geproduceerd’ en niet zozeer hoe ze werd ‘geconsumeerd’, uitgewisseld, geïnterpreteerd en geapprecieerd. Het aantal studies betreffende de werking van de kunstmarkt is echter de laatste jaren sterk toegenomen. De functie van de handelaars wordt de laatste decennia op internationaal niveau aan onderzoek onderworpen, maar men blijft de artiesten vaak geïsoleerd zien van de handelaars en de galerieën. In zijn standaardwerk *Art Worlds*⁵ uit 1982, specificeert Howard S. Becker de verschillende participanten van de kunstwereld, waarbij de galeriehouder een prominente plaats krijgt toebedeeld. Ook Diana Crane bracht in de jaren 1980 de galerie onder de aandacht in haar boek *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940–1985*⁶. In het hoofdstuk ‘Selling Myths: Art Galleries and the Art Market’ ontleedt zij de rol die de kunsthandelaars en de galerieën speelden in de geschiedenis van de actuele Amerikaanse kunst, gaande van het abstract expressionisme, over de pop en minimal art tot het neo-expressionisme van begin jaren 1980.

Voorals in Nederland wordt recent veel aandacht besteed aan de relatie tussen kunst en commercie en aan het belang van particulieren, met name de galerieën, voor de beeldende kunstwereld. De Amsterdamse *Boekmanstichting* en de *Mondriaan Stichting* organiseerden in 2001 een rondetafelgesprek met een aantal prominente personen uit de kunstwereld over de artistieke innovatie en de commercie binnen het Nederlandse galeriewezen. Een verslag van dit debat, samen met een aantal essays over de Nederlandse galerieën, werden gepubliceerd

⁵ H.S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley 1982).

⁶ D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940–1985* (Chicago 1987).

onder de titel *Kunst te koop!*⁷ met de bedoeling een verdergaande discussie uit te lokken. De nieuwe jaargang van het tijdschrift van de *Boekmanstichting* is eveneens volledig gewijd aan de dubieuze relatie tussen kunst en geld en ook Hans Abbing publiceerde een aantal werken over de uitzonderlijke economie van de kunsten.⁸ Paul Andriessse bundelde in *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art*⁹ teksten van kunstenaars, galeriehouders, critici, museumdirecteurs en onafhankelijke curators over de plaats en de functie van het instituut galerie. Ton Bevers houdt zich meer algemeen bezig met de onderliggende structuren van de kunstwereld en met de verschillende elementen van productie, distributie en receptie.¹⁰

In België laait het debat over de rol van de galerieën minder hoog op. Er bestaan dan ook geen studies die zich specifiek toespitsten op het Belgische galeriewezen. De cultuursocioloog Pascal Gielen wijdt in *Kunst in netwerken*¹¹, een sociologische en historische analyse van de hedendaagse dans en beeldende kunst in Vlaanderen, wel een belangrijk deel aan de galerieën als intermediair tussen de verschillende actoren van de kunstwereld. De protagonisten in dit verhaal zijn niet de kunstenaars zelf, maar vooral die mensen die zich bekommeren om de kunst nadat het productieproces is voltooid. Deze studie van Gielen was voor de realisatie van dit onderzoek onmisbaar. Eveneens zeer bruikbaar was *Een omgeving voor actuele kunst*¹² van dezelfde auteur in samenwerking met Rudi Laermans, waarin de Vlaamse hedendaagse kunstsector in kaart wordt gebracht. Het recente *Contemporary Art in Belgium 2005*¹³, verschenen onder leiding van Bart De Baere, geeft een goed overzicht van de publieke en private, commerciële en niet-commerciële ruimten waarin regelmatig exposities plaatsvinden rond hedendaagse kunst in een internationaal perspectief. Dit jaarboek werd opgevat als een gids waarin ook alle tentoonstellingen, van binnen- en buitenlandse kunstenaars, van het voorbije seizoen werden opgenomen.

Het bronnenmateriaal dat aan de basis ligt van dit onderzoek is relatief versnipperd en diffuus. Ten eerste heb ik gebruik gemaakt van gepubliceerde teksten van personen die rechtstreeks betrokken zijn bij de kunstwereld en het galeriewezen, hetzij kunstenaars,

⁷ T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001).

⁸ O.a. H. Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam 2002) en H. Abbing, 'Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie', in T. Bevers, A. Van Den Braembussche en B.J. Langenberg, *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993) 21-40.

⁹ P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996).

¹⁰ T. Bevers, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld* (Bussum 1993) en T. Bevers, A. Van Den Braembussche en B.J. Langenberg, *De Kunstwereld Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993).

¹¹ P. Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst* (Tielt 2003).

¹² P. Gielen en R. Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen* (Tielt 2004).

¹³ B. De Baere en H. Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005* (Brussel 2005).

galeriehouders, museumdirecteurs, verzamelaars of kunstcritici. Het eerder vermelde *Artgallery exhibiting* groepeert een aantal interessante essays. Ook de bundel die verscheen onder leiding van Truus Gubbels bevat een schat aan informatie aangaande het galeriewezen. Op het debat over de marktgerichtheid van de Nederlandse galerieën waren zowat alle spelers van de kunstmarkt vertegenwoordigd. Het rapport van deze discussie biedt dus een zicht op de meest uiteenlopende meningen betreffende de commercialisering van de kunst en de rol van de galerie.¹⁴ Ook mijn persoonlijke ervaringen die ik in de galerie *La Carboneria Espai Drap-Art* in Barcelona opdeed, hebben bijgedragen tot een beter inzicht in het functioneren van een galerie die zich inzet voor het promoten en ondersteunen van jonge hedendaagse kunstenaars. Specifiek voor de Brusselse situatie bestaat het bronnenmateriaal vooral uit interviews. Ik maakte gebruik van de interviewfragmenten die zijn opgenomen in *Kunst in Netwerken* en van de interviews met Brusselse galeriehouders die werden afgenomen door Thomas Cardon de Lichtbuer.¹⁵ Op de kunstbeurs *artbrussels 2005* sprak ik zelf met een aantal Brusselse galeriehouders en volgde ik de debatten ‘Private collection- public connection’¹⁶ en ‘How trade can adapt to artists’¹⁷, waaraan museumdirecteurs, verzamelaars, curators, kunstenaars en galeriehouders deelnamen. We moeten wel opmerken dat dit bronnenmateriaal door zijn aard subjectief getint is, maar dat de directe betrokkenheid van de personen in kwestie juist de waarde van de informatie betekent.

Dat de verhouding tussen kunst en commercie een gevoelige aangelegenheid is, ondervond ik reeds tijdens mijn onderzoek naar de Brusselse avant-gardegalerie tijdens het interbellum. Aangezien vandaag de dag het ‘hogere’ van de kunst nog steeds niet graag in verband wordt gebracht met het aardse geld, leek het me logisch het eerste hoofdstuk van deze studie te wijden aan deze dubbelzinnige relatie. Daar de galerie centraal staat in dit onderzoek, zullen we immers onvermijdelijk ook met de commercie te maken krijgen. Pierre Bourdieu sprak over de collectieve verdringing van de economie in de kunsten. Hierdoor bevinden de kunstenaars zich in een hachelijke situatie: enerzijds worden zij verondersteld als bohémien belangeloos van hun kunst te leven, anderzijds moeten zij wel in hun onderhoud voorzien. In het tweede hoofdstuk stappen we dan over op de privé-galerie als sociale

¹⁴ T. Gubbels, I. Janssen en B. Weenink, ‘Show me the colour of your money... Een rondetafelgesprek over de marktgerichtheid van galleries in Nederland’, in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 51-64.

¹⁵ T. Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002).

¹⁶ B. De Baere, W. Peeters, A. Pontégnie, E. Gonzalez-Sancho, F. De Beir, M. Cristiani en P. Gielen tijdens het debat ‘Private collection – public connection’ op *artbrussels 2005*.

¹⁷ B. De Baere, W. Peeters, C. Dercon, M. Neff, E. Opsomer en G. Robijns tijdens het debat ‘How trade can adapt to artists’ op *artbrussels 2005*.

microkosmos waar handelaars, verzamelaars, kunstenaars, critici en museummedewerkers elkaar ontmoeten en waar een consensus wordt bereikt over wat kunst is en wat niet. De vraag die we ons hierbij kunnen stellen is of de kunstenaar nog wel een plaats heeft binnen deze structuur. Wordt de kunstenaar gereduceerd tot een scheppend individu, dat geen rol meer te vervullen heeft in de theorievorming, de promotie of de verankering van zijn werk in de kunstwereld? Ik zal de verschillende aspecten en verplichtingen van de hedendaagse galerie analyseren en haar plaats binnen de kunstwereld duiden. Niet alleen zal haar positie ten opzichte van het officiële museum worden geschetst maar ook haar huidige taak binnen een toenemende globalisering en internationalisering van de artistieke samenleving. Deze veelzijdigheid binnen het galeriewezen en de brede waaier aan objectieven die de galerieën voor hedendaagse kunst zich stellen, worden in het laatste hoofdstuk aan de Brusselse situatie getoetst. Ik zal in een casestudy de verschillende conclusies uit de vorige hoofdstukken vergelijken met de praktijk van de Brusselse kunstscène. Ook hier worden de spelers van de kunstmarkt ten tonele gevoerd om een beeld van de Brusselse galerie voor hedendaagse kunst te scheppen.

Hoofdstuk 1

De prijs van de hedendaagse kunst

Eeuwenlang gingen kunst en handel complexloos samen. Kunst werd gekocht en verkocht als ieder ander commercieel product en de kunstenaar kreeg zoals elke ambachtsman geld voor zijn waar. In de voor- burgerlijke samenleving was het mecenaat de basis van de kunstproductie. Als gevolg van de afhankelijkheid van de kunstenaar ten aanzien van zijn opdrachtgever, werd de productie aangepast aan de algemene voorstellingen over kunst van deze opdrachtgever. De opkomst van het kapitalisme met de wijzigende materiële productievoorwaarden van de kunst en de veranderde maatschappelijke positie van de kunstenaar, leidden tot een grotere vrijheid van de kunstenaar ten aanzien van de opdrachtgever. In de burgerlijke samenleving werd de markt, als algemene economische instantie, de beslissende materiële basis voor de kunstproductie. De artiest kwam tegenover een anoniem publiek te staan. Het kunstwerk kon hierdoor niet meer afgestemd worden op de waarden van een directe opdrachtgever en was aldus genoodzaakt de artistieke pretentie uit zichzelf te legitimeren. Dit proces van autonomisering van de kunst werd duidelijk vanaf het einde van de achttiende, begin negentiende eeuw. Op basis van de zich wijzigende arbeidsorganisatie in het vroeg- kapitalisme moest noodzakelijkerwijze het beeld van de artistieke productie veranderen. Op het moment dat de producenten werden gescheiden van hun productiemiddelen, bleef de kunstenaar als enige achterop doordat de arbeidsdeling aan hem voorbijging. Hierdoor kon zijn handelen als uniek worden beschouwd en zijn product als grondig verschillend van de materiële producten van de heteronome moderne arbeidsverhoudingen en zo een bijzondere, autonome status verkrijgen. Deze autonomiegedachte plaatste de kunstenaar en zijn werk echter in een maatschappelijke

vrijzone. Door de kunst op te vatten als autonoom werd elke maatschappelijke bepaaldheid ontkend en haar institutioneel karakter verdoezeld. Kunst als een specifiek ervaringsdomein, ontstond als antwoord op de burgerlijke vervreemdingservaring. In de tweede helft van de negentiende eeuw verschoof de vorm- inhoud dialectiek steeds meer ten gunste van de vorm. In het formalisme verloor de thematiek steeds meer aan betekenis ten gunste van het medium zelf.¹⁸

Al op het einde van de negentiende eeuw stak de achterdocht over een eventueel monsterverbond tussen kunst en commercie de kop op. De argwaan is van dan af hardnekkig blijven voortwoekeren en is in de loop van de jaren alleen maar toegenomen, vooral waar het de moderne en abstracte kunst betreft. Velen vergelijken de hedendaagse kunstmarkt met een effectenbeurs, waar het kunstwerk wordt gedegradeerd tot voorwerp van wilde speculatie en ver doorgedreven commercialisering. De adembenemende prijsstijgingen van de laatste decennia hebben het algemeen heersende onbehagen alleen nog maar versterkt. Moderne kunst lijkt soms inderdaad op grote schaal te worden ‘gemanaged’ op een manipuleerbare kunstmarkt, waar nieuwe kunstrichtingen als nieuwe modes worden gecreëerd en kunstenaars zich werkelijk laten ‘lanceren’. Men kan zich de vraag stellen of kunsthandelaars niet alleen of toch op de eerste plaats op winst beluste zakenlieden zijn. Verzamelaars van moderne kunst zijn dat niet grotendeels speculanten? En laten de kunstcritici zich niet geregeld als propagandaschrijvers omkopen?

Tot op vandaag wordt de economie angstvallig uit de kunstwereld geweerd en lijken kunst en geld nog steeds tegenpolen. Om deze actuele houding beter te kunnen begrijpen, zullen we dit hoofdstuk beginnen met een korte schets van de commerciële ingesteldheid in de kunst vanaf de historische avant-garde. Het verschijnsel van de privé-galerie en van een zelfstandige kunstmarkt heeft immers zijn wortels in het begin van de twintigste eeuw en ook het contractensysteem tussen kunstenaar en galerie zag daar het licht. Verder zal dit hoofdstuk zich toespitsen op de verschillende maatschappelijke aspecten die een invloed uitoefenen op de netwerken die de hedendaagse beeldende kunst dragen. We zullen ook even stilstaan bij de rol van de overheid, als belangrijke financiële bron, in het functioneren van de kunstmarkt.

Commercialisering van de historische avant-garde¹⁹

¹⁸ C. Delhay, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie* (Leuven 1986) 22-24, 25-30.

¹⁹ Zie ook L. De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932* (Licentieverhandeling KULeuven 2003-2004).

Het commerciële dilemma

Veel van de karakteristieken die de hedendaagse kunstwereld typeren, hebben hun fundamenteen in de nieuwe soort kunstmarkt die zich in het begin van de twintigste eeuw ging vormen. Voordien trachtten de academies de kunstenaars te isoleren van de commercie en de kunsthandel. Ze werden beschermd en onderhouden door een patronaat. De kunstenaars gingen echter buiten de academies om hun eigen markten cultiveren en regelden onafhankelijk de verkoop vanuit hun ateliers. Steeds meer artiesten traden na verloop van tijd tot het open marktcircuit toe, waar ze vrij hun kunst konden verhandelen. Het waren de impressionisten die de definitieve stap zetten en met het oude systeem braken. Zij lieten hun esthetische idealen en artistieke productie ondersteunen door een commercieel systeem en een publicatie- en persapparaat. Deze nieuwe structuur legde de basis voor het succes van de moderne bewegingen die de twintigste-eeuwse moderne kunst zouden domineren. Vanaf de jaren 1920 zou de markt voor moderne kunst gerijpt zijn en een nieuwe generatie kon de vruchten plukken van de innovatie van de impressionisten. Uit deze volgroeide markt zou een netwerk van relaties voortkomen dat zich in de loop der jaren zou verfijnen en zich zou ontwikkelen tot een waar ‘support-system’.

De kunstenaar had het contact met zijn publiek verloren en kreeg nu te maken met een hele reeks tussenpersonen van uitgevers, critici en kunsthandelaars. Op deze manier had het kapitalistische principe van het winststreven zich in de institutie kunst genesteld. De avant-garde probeerde buiten deze commerciële wereld te blijven en elke vorm van succes was verdacht.²⁰ Toch moesten ook de avant-gardisten uit zelfbehoud op de markt functioneren. De avant-garde agiteerde tegen het liberale systeem, maar bestond maar bij de gratie ervan. De avant-garde kunst kon zich enkel ontwikkelen in een samenleving die liberaal-democratisch was in haar politieke organisatie en bourgeoiskapitalistisch in haar socio-economische oriëntatie.²¹

De moderne kunstenaar moest zich ermee verzoenen dat de bourgeoiskapitalistische maatschappij zijn status reduceerde tot die van een anonieme arbeider. De professionele status van de kunstenaar raakte verstrikt in een web van tegenstellingen. De maatschappij gaf hem de kans in zijn levensonderhoud te voorzien via de publieke verkoop van zijn werk. Hierdoor

²⁰ R. Wohl, “Heart of Darkness: Modernism and Its Historians”, *The Journal of Modern History*, 74 (2002) 590-591 en T.J. Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven en Londen 1999) 408, 9-10.

²¹ R. Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge 1968) 106 en Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 22.

echter werd hem elke garantie ontnomen dat de vruchten van zijn arbeid ook effectief een serie behoeften kon inlossen. Hij werd onderworpen aan een systeem waarin economische afhankelijkheid en onafhankelijkheid elkaar afwisselden, en waarin de vraag en het aanbod ook de kunstmarkt dirigeerden. De avant-gardekunstenaar wilde vooral een zelfstandig schepper zijn, ongebonden en onafhankelijk van de economische distributie, maar kon niet ontsnappen aan het marktproces. Als producent van commerciële massakunst kon men in de jaren twintig een fortuin verdienen. De avant-gardist wees dit soort materieel succes af als een vorm van corruptie. Hij protesteerde dus niet alleen tegen de cultuur van de dominante klasse, maar ook tegen de bijproducten ervan, tegen de cultuur van de massa. Toch viel ook de avant-garde ten prooi aan de commercialisering. Avant-garde kunst werd opgekocht tegen relatief lage prijzen en op het gepaste moment met enorme winst op de markt verhandeld. In de samenlevingen waar het proletariaat werd verburgerlijkt – enkel mogelijk in kapitalistische landen waar de dominante massacultuur niet van bovenaf werd ingesteld – ontstond er onmiddellijk een proletarisering van de cultuur.²²

De surrealisten probeerden zich resoluut te ontdoen van de positie die de burgerlijke maatschappij hun toebedeelde. Om aan inkapseling te ontsnappen kondigde André Breton in zijn tweede manifest het occultisme van het surrealisme af. Men ging de beweging afsluiten voor buitenstaanders en leken, om ze zo te beschermen tegen commercialisering en de invloed van buitenaf. Ieder kunstenaar die goed begon te verkopen werd resoluut uitgestoten. Maar Breton was zeker niet de enige die de toenemende commercialisering van de kunst betreunde.²³ Ook het dadaïsme zette zich af tegen het winstbejag binnen de kunstwereld:

We hebben genoeg van de kubistische en futuristische akademies: laboratoria voor vorm ideeën. Bedrijft men de kunst enkel om geld te verdienen en om de bourgeois te vleien? In de rijmen klinken de rinkelende munten en de modulatie glijdt langs het profiel van de buiklijn. Alle formele groeperingen van kunstenaars eindigen in een bank, na een rit op diverse kometen.²⁴

André Salmon was één van de weinige critici die argumenteerde dat speculatie eerder positief dan rampzalig was voor de moderne kunst. Hij aanvaardde het als één van de basiselementen die de sterkte van de markt voor hedendaagse kunst verzekerde. In 1927

²² Poggioli, *The theory of the avant-garde*, 113-127 en M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986) 90-91, 96-100.

²³ G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981) 99 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 40-41.

²⁴ T. Tzara, 'Dadamanifest', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 170-179.

voerde het Parijse tijdschrift *L'Art Vivant*²⁵ een onderzoek naar de positie van de moderne kunstenaar, waarbij de eerste vraag betrekking had op de rol van de commercie en de speculatie op het toneel van de hedendaagse kunst en in hoeverre deze rol voordelig of juist schadelijk was. In hun antwoorden op deze enquête trachtten de meeste kunsthandelaars en kunstenaars deze vraag naar de invloed van financiële interesse op de ontwikkeling van de kunst te omzeilen. Paul Guillaume sloeg de eerste vraag simpelweg over en de vooraanstaande kunsthandelaar Léonce Rosenberg maakte zich er schertsend vanaf. Maurice De Vlaminck stelde vast dat schilder nu als volwaardig beroep werd erkend omdat de middenklasse ontdekte dat het winstgevend kon zijn, maar hij ontweek de vraag of dit ook gevolgen zou kunnen hebben voor het eindproduct. Slechts een aantal kunsthandelaars, waaronder Pierre Loeb, erkende dat de commercie en de speculatie wel degelijk een invloed uitoefenden op de artistieke ontwikkeling van een land. Het antwoord van Dr. Tzanck was zeer representatief voor de houding van de verzamelaars. Enerzijds bekritiseerde hij de artiest die zijn integriteit opgaf in ruil voor een beloning, anderzijds liet hij uitschijnen dat het de 'slechte' verzamelaars waren die de artiest daartoe aanzette, terwijl de 'goede' verzamelaars zoals hijzelf in staat waren de kunst niet te laten aantasten door de degraderende invloed van het materialisme. Verzamelaars zochten meestal hun toevlucht in dit soort verklaringen om hun rol in het 'support-system' te rechtvaardigen. Ook in een onderzoek van 1932, geleid door het tijdschrift *Beaux Arts*, naar de effecten van de economische crisis, weten een aantal verzamelaars het ineenstorten van het systeem aan het feit dat de speculanten zich terugtrokken uit de kunstmarkt, terwijl enkel de 'echte' verzamelaars hun vertrouwen in de waarde van kunst behielden.²⁶

In een enquête over de eventuele invloed van de jonge Franse schilderkunst op de Belgische artiesten, waarschuwde men in het kunsttijdschrift *Sélection* voor de gevaren van de commercie. Als voorbeeld stelde men de Franse kunst, die zich langzaam verloren in de commercialisering, met haar overhaaste improvisaties en haar drang naar een zo hoog mogelijke productie. Door veel te snel te verkopen tegen veel te hoge prijzen, offerde men daar de meest elementaire vereisten op die noodzakelijk waren voor een esthetische creatie. Zo werd de kans op het ontstaan van duurzame meesterwerken drastisch beperkt. De koper hechte zelfs geen belang meer aan de kwaliteit van de schilderijen, als ze maar de handtekening droegen van een illustre artiest of hoog scoorden op de beurs, zo klonk het in *Sélection*.²⁷

²⁵ *L'Art Vivant* (1927) 702, 740, 854, 829, 939.

²⁶ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 154-157.

²⁷ A. de Ridder, 'Nos Commentaires', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 236.

Ook het tijdschrift *Le Centaure*, van de gelijknamige Brusselse galerie, ging naar aanleiding van het hierboven vermelde onderzoek uit 1927 van het Parijse tijdschrift *L'Art Vivant* een artikel wijden aan de vraag in hoeverre financieel succes gevolgen had voor de artistieke ontwikkeling van een artiest. Echte conclusies bleven echter ook in dit artikel achterwege.²⁸ Later in 1928 opende *Le Centaure* de nieuwe jaargang met het artikel 'Mécène d'hier et Marchand d'aujourd'hui', waarin het tijdschrift komaf wilde maken met bepaalde misverstanden die circuleerden aangaande de rol van de kunsthandelaars en de galerieën. Sommige critici zagen het als een misdaad tegenover de hedendaagse kunst dat kunsthandelaars zich over de artiesten bekommerden en hen beschermden, aldus *Le Centaure*. Volgens het tijdschrift zou er onder het publiek nog steeds de negentiende-eeuwse, romantische opvatting heersen dat een kunstenaar altijd als bohémien verkoos te leven en dat een akkoord met een galerie enkel kon leiden tot een beperking van de creativiteit of tot snobisme.²⁹ Ook Geert Van Bruaene, nochtans zelf ook kunsthandelaar, deelde deze opinie. Volgens hem belemmerde een goede verkoop de kunstenaar in zijn vrije artistieke activiteit, eigen aan de 'pauvre homme'.³⁰

Peter Bürger constateerde dat de avant-garde was mislukt in haar bedoeling, aangezien ze niet in staat bleek de institutie kunst op te heffen. Men kon niet ontkennen dat ook de moderne kunst object was geworden van onontkoombare marktstrategieën en dat het kapitalistische economische systeem op het avant-garde-experiment had ingespeeld. Wel was de kunst 'levenspraktisch' geworden, wat men echter de 'valse opheffing' was gaan noemen. Het esthetische was inderdaad praktisch geworden, maar niet in de zin zoals de avant-gardisten het voor ogen hadden. Het vormelijke werd als pure prikkel aangewend om de consument te verleiden. Van esthetiek als middel tot emancipatie was dus geen sprake, integendeel zelfs, ze werd aangewend als propagandamiddel voor de cultuurindustrie.³¹ De kunst die wilde ingaan tegen het kapitalistische systeem, zou het symbool worden van de tolerantie en rijkdom van datzelfde systeem. Het kapitalisme bleek immers in staat niet-figuratieve kunst te assimileren als onderdeel van de decoratie van 'a new order of pleasures', aldus Wohl. Zo werden de abstracte schilderijen van Jackson Pollock de favoriete achtergrond voor recepties en bals.³²

²⁸ 'L'Art, l'Argent et le Public', *Le Centaure, chronique artistique*, 2 (1927-1928) 1.

²⁹ 'Mécène d'hier et Marchand d'aujourd'hui', *Le Centaure, chronique artistique*, 3 (1928-1929) 1.

³⁰ Brussel. Archief voor Hedendaagse Kunst in België (AHK) Dossier Geert Van Bruaene.

³¹ P. Bürger, *Theory of the avant-garde* (Manchester 1984) 68 en Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 84, 91.

³² Wohl, 'Heart of Darkness: Modernism and Its Historians', 599-600.

Contracten met de galerie

De handelsstrategie van de meest toonaangevende galerieën was gebaseerd op het systeem van schilderscontracten. In ruil voor een regelmatige, meestal maandelijkse vergoeding, liet de kunstenaar de medecontractant de eerste keus uit de productie en garandeerde hem op gezette tijden een vastgesteld aantal schilderijen. Een aantal kunsthandelaars bezat ook persoonlijke contracten met één of meerdere kunstenaars. Het systeem van contracten tussen schilders en kunsthandelaars was reeds bekend van de Parijse galerieën van het einde van de negentiende eeuw en werd spoedig ook in België toegepast. Vooral na de Eerste Wereldoorlog werd het contractensysteem de meest gangbare methode om werk van kunstenaars te kopen, zowel in Parijs als in Brussel. De contracten tussen handelaars en artiesten waren van tweeërlei aard: overeenkomsten waarbij de handelaar een zekere hoeveelheid werk opkocht tegen een vastgestelde prijs en overeenkomsten die de hele productie van de kunstenaar omvatte. Het tweede type contract bracht de handelaar in een aanzienlijke machtspositie aangezien hij de mogelijkheid had de gehele markt van de kunstenaar te controleren. Deze contracten waren uitermate belangrijk in de eerste fase voor de lancering van de jonge avant-garde aangezien de handelaar in staat was de prijzen voor het werk van de artiest, die aan hem gebonden was door middel van een contract, te beschermen op een moment dat deze extreem laag waren. Men veronderstelt dat in het Parijs van de jaren 1920 het gelimiteerde, niet-exclusieve contract het meest wijdverspreid was, aangezien het minder verplichtingen met zich meebracht zowel voor de kunstenaar als voor de handelaar. Het speelde ook het beste in op de wispelturigheid van de markt, omdat beide partijen de mogelijkheid hadden tot een snelle wijziging van de situatie. Het contract ‘de première vue’ viel ergens tussen de twee basistypes. De handelaar verzekerde zich aldus van de eerste keuze, maar liet de kunstenaar vrij te doen wat hij wilde met het overige werk.³³

De meningen aangaande het contractensysteem waren verdeeld. Fundamenteel was het feit dat de koper vijandig stond tegenover deze handelsmethode. De overgrote meerderheid van de Belgische kunstliefhebbers zag een kunstenaar, gebonden door een contract, als een soort slaaf die schilderde op bevel, beroofd van zijn vrije expressie en artistieke persoonlijkheid.³⁴ Roger Avermaete, inspirator van de *Lumière* groep, vond het contractensysteem een ‘ongelukkig initiatief, althans in België’. In zijn memoires verwoordde

³³ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 39, appendix 10.

³⁴ J. Milo, *Vie et survie du « Centaure »* (Brussel 1980) 60-61.

hij het als volgt: ‘De kunsthandel [Sélection] werd op zijn [P.G. van Hecke] initiatief opgericht. Voor de zuiverheid van de beweging was dit een fout, want wie van kunst moet leven, verwacht alras het economische met het aesthetische’.³⁵ De kwaadwillige legende kreeg overigens pas kunstkritisch vaste vorm in het klimaat van herstel van de jaren 1930. Voordien beperkte men zich tot geroddel en kwaadsprekerij, waarbij alle gemeenplaatsen van het reactionaire discours werden betrokken: de naïeve misbruikte kunstenaar, gewetenloos uitgebuit door handige bloedzuigers die hun middelen feitelijk ontleenden aan weinig eerbare activiteiten, die hun decadente waar slechts aan de man konden brengen door perverse rijke kopers langs een omweg te paaien en te compromitteren en die er zelf een moreel bedenkelijke levenswandel op nahielden. De moderne kunst was een zaak van geld en corruptie, gespecialiseerd in het misbruiken van een lichtgelovig publiek.³⁶ De vermenging van het mercantiele en het artistieke droeg bij tot het negatieve beeld dat sommigen vormden van onder andere de *Sélection-Centaure*-beweging. Toen de economische wereldcrisis van omstreeks 1930 ook tot het faillissement van *Le Centaure* leidde, leek dit voor velen de straf die volgde op de zonde.³⁷

Volgens de Brusselse kunsthandelaar P.G. van Hecke was het wereldsucces van de *École de Paris* echter juist te danken aan de sterke organisatie en brede financiële basis van de Parijse marchands die, in tegenstelling tot de Belgische, geen moeite hadden om de internationale markt te veroveren. Zij hadden zowel hun eigen reputatie als die van de gecontracteerde schilders hoog te houden, en zouden dan ook waken over de kwaliteit. Ingeval van succes was volgens hem het gevaar van overproductie uit winstbejag door de schilder niet groter dan bij een zelfstandig kunstenaar.³⁸ Het probleem met de Belgische kunstmarkt was dat ze te klein was. De kunsthandelaar zag zijn galerie of kunstwinkel al snel overladen met schilderijen, aangezien de kunstliefhebbers en verzamelaars beperkt in aantal waren en de markt hierdoor aan flexibiliteit miste. Dit in tegenstelling tot Parijs, waar de lokale vraag naar kunst, die op zich al veel groter was dan in België, nog werd aangevuld door geïnteresseerden uit het buitenland. Jean Milo, die zelf gedurende een aantal jaren contractueel verbonden was geweest aan de kunstgalerie *Lou Cosyn* en die het contractensysteem van *Le Centaure* van naderbij had gevolgd, zag in het contract de enige

³⁵ R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 II: tochten in de artistieke jungle* (Brussel 1954) 12.

³⁶ H.F. Jaspers, ‘Adjugé’, *Revolver*, 18 (1991) 26-30.

³⁷ J.F. Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, *Museummagazine KMSKA*, 7 (1987) 29.

³⁸ P.-G. van Hecke en E. Langui, *Gustave de Smet, sa vie et son oeuvre* (Brussel 1945) 11-87 en Jaspers, ‘Adjugé’, 28-29.

manier waarop kunstenaars zich optimaal konden ontwikkelen. Volgens hem was het juist immoreel de kunstenaar dag in dag uit te laten knokken, betalend voor elke tentoonstellingsruimte, met een doek onder de arm hollend van de ene naar de andere verzamelaar, zonder voldoende middelen om te overleven. De grote mecenasen van vroeger waren verdwenen en daardoor moest er een intermediaire structuur ontstaan die de kunstwerken van de artiesten naar de kleine verzamelaars bracht. Deze intermediaire structuur werd automatisch opgevuld door de handelaars.³⁹

De vraag was natuurlijk of de kunstenaar zich, gedwongen door het contract, niet ging richten naar de voorkeur van de kunsthandelaar met wie hij een overeenkomst had. Hieromtrent stonden er geen objectieve gegevens ter beschikking en liepen de meningen sterk uiteen. Wel kon vastgesteld worden dat bijvoorbeeld Edgard Tytgat na zijn contract met *Sélection* en *Le Centaure*, een aantal toegevingen deed om zich nog beter onder de expressionistische vlag te plaatsten. Zo verdonkerde het kleurgebruik van de vroegere fauvist, fel groen werd olijfgroen, blauw werd met grijs vermengd en bruin en oker werden volop gebruikt. De vormen waren niet langer vibrerend maar werden egalier uitgevoerd. Vooral zijn contacten met de dynamische kunstgalerie *Le Centaure* zouden, via een langlopend contract, leiden tot een gewaarborgd inkomen dat zijn creativiteit de vrije teugel zou bieden. Deze voor Tytgat zo belangrijke overeenkomst bracht hem enerzijds wel financiële stabiliteit maar anderzijds was er toch de aanhoudende verwachting dat hij werken zou produceren die beantwoordden aan de expressionistische beginselen van Schwarzenberg.⁴⁰ Ook Emile Langui erkende dat de contractuele verbintenissen met de galerieën enigszins een wijziging aanbrachten in de gevolgde artistieke richting van de artiesten, hoewel dit niet noodzakelijk het geval hoefde te zijn.⁴¹

³⁹ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 60-64.

⁴⁰ W. Van den Bussche, *Edgard Tytgat* (Gent 1998) 9-10, 26, 45.

⁴¹ E. Langui, *Het expressionisme in België* (Brussel 1970) 154.

Het taboe 'economie' in de hedendaagse kunst

Uit het verhaal van de contracten tussen de avant-gardegalerie en de kunstenaar, blijkt de financieel zwakke positie van de artiest tijdens het interbellum. Maar ook in de hedendaagse kunstwereld zijn kennelijk grote aantallen kunstenaars bereid om voor lage inkomens te werken. Aangezien slechts enkele artiesten in staat zijn van hun kunst leven, blijft de meerderheid genoodzaakt om, naast haar artistieke bezigheden, via allerlei alternatieve wegen in haar onderhoud te voorzien. Het bestaan van grote groepen arme kunstenaars is trouwens vooral een verschijnsel van de twintigste eeuw en dan vooral van de laatste vijftig jaar. Dit fenomeen ontstond volgens Hans Abbing, beeldend kunstenaar én econoom, zo een honderd vijftig jaar geleden met de ingrijpende verandering in de mythologie en daarmee ook de economie van de kunsten.⁴²

De Franse kunstsocioloog Pierre Bourdieu sprak reeds eind jaren 1970 van de collectieve verdringing van de economie in de kunstwereld.⁴³ Alle specialisaties binnen de economie ten spijt, kan men heden ten dage nog steeds niet spreken van een kunsteconomie als volwaardige wetenschap. Volgens Hans Abbing vormt de mythologie van een heilige kunst de voedingsbodem voor deze uitzonderlijke economie van de kunst. Uiteenlopende groepen in de samenleving delen het besef van wat 'echte' of 'hoge' kunst is, maar de hogere sociale groepen kijken automatisch neer op de kunst van de lagere sociale groepen. Economie is overwegend de wetenschap van de nouveau-riche, die echter niet de maatschappelijke top vertegenwoordigt. Wil men in verbinding komen met de top dan moet men zich, in ieder geval symbolisch, los maken van het geld. In tegenstelling tot de economie staat de kunst voor het 'hogere' en voor belangeloosheid, en laat ze zich dus niet rijmen met het stinkende geld van de commercie. Deze ingesteldheid betekent echter wel een gevaar voor de kunstenaars zelf. Door de ontkenning van de economie in de kunst is men namelijk geneigd ook de artiest zelf als onbaatzuchtig te zien. Ook de productiekosten worden door de artistieke leiders vaak genegeerd, maar zij vergeten dat kostenoverwegingen de kwaliteit van de kunst noodzakelijkerwijze beïnvloeden. Het grote aantal 'mislukte' kunstenaars draagt daarenboven onrechtstreeks bij tot de hoge status van kunst.⁴⁴

⁴² H. Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam 2002).

⁴³ Zie ook P. Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement* (Parijs 1979).

⁴⁴ H. Abbing, 'Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie', in T. Bevers, A. Van Den Braembussche en B.J. Langenberg, *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993) 22-25 en Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts*.

De ontkenning van de economie is dermate prerogatief dat men kan stellen dat binnen de artistieke wereld iets ‘meer’ kunst is naarmate de economie sterker wordt ontkend. Toch kan een kentering worden vastgesteld wanneer men ziet dat steeds meer kunstenaars opereren binnen de commerciële cultuur waar het grote geld circuleert. Er zijn nieuwe en alternatieve legitimeringsinstanties ontstaan binnen de algemene cultuur, zoals de populaire film en muziek. Deze algemene cultuur gaat steeds meer een plaats opeisen naast de kunst zodat we zouden kunnen spreken van een beginnende secularisatie. Deze ontwikkelingen duiden een andere oorzaak voor de negatie van de commercie binnen de echte kunst aan: een ware kunsteconomie demystificeert immers de kunsten en ontmantelt de hoge idealen en het autonomiestreven.⁴⁵

Paradoxaal genoeg is juist in de kunstsector de verbondenheid met geld uitermate groot. Bourdieu onderzocht het feitelijke gedrag van die galeriehouders, uitgevers en kunstenaars die benadrukten dat het hen uitsluitend om de kunst te doen was en niet om het geld. Ondanks het feit dat deze personen bereid waren grote risico's te nemen en geen onmiddellijke geldelijke beloning verwachtten, stelde hij toch vast dat hun gedrag weldegelijk strategisch is en op lange termijn op winst gericht.⁴⁶ Bovendien is het speculatieve aspect binnen de kunstmarkt relatief sterk en bestaan er grote winstmogelijkheden. Deze winstmogelijkheden zijn echter zo groot juist wegens de hoge status van kunst, wegens haar denkbeeldige belangeloosheid en wegens de ontkenning van geld en economie. Is men dus uit op het hoogste gewin, dan moet, aldus Abbing, de commercie het sterkst worden ontkend.⁴⁷ Volgens Bourdieu moeten we in deze context natuurlijk rekening houden met het feit dat de participanten van de kunstsector niet uitsluitend materiële belangen najagen, maar dat ook beloningen van symbolische aard zoals prestige, status of erkenning en niet-monetaire transacties tot de ‘economie’ van de kunst behoren.⁴⁸

De economie van de kunst is uitzonderlijk omdat er weinig formele barrières bestaan. Door de verre gaande mythologisering van de kunsten en de idealen omtrent de autonomie van de kunstenaar van de laatste anderhalve eeuw, werd een formele inperking, via bijvoorbeeld toelatingsvoorwaarden voor het onderwijs en bepaalde beroepseisen, absoluut ondenkbaar. Toch zijn de kunsten allesbehalve vrij en ongestructureerd. Galerieën, kunstbemiddelaars en groepen kunstenaars hebben veel informele barrières opgetrokken maar er is nergens sprake van een aanwijsbare autoriteit die de toegang bewaakt. De controle berust veeleer op een

⁴⁵ Abbing, ‘Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie’, 29-30 en Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam 2002).

⁴⁶ P. Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (Amsterdam 1989) 246.

⁴⁷ Abbing, ‘Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie’, 26.

⁴⁸ Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, 120, 132.

discours waaraan veel experts deelnemen, maar waar de ene al meer gezag heeft dan de andere en waar de veranderlijke toelatingscriteria gerelateerd zijn aan de reputatie van in- en outsiders. Een belangrijke opmerking in dit verband is dat de esthetische waarde van kunst een sociale waarde is die door experts wordt bepaald. Hans Abbing stelt het als volgt: ‘waarden’ worden mede door ‘woorden’ geproduceerd. Hij benadrukt hiermee het belang van woorden in de kunsteconomie, aangezien een deel van de concurrentie en dienovereenkomstige waardevorming zich afspeelt in een woordstrijd om wat hoge en echte kunst is.⁴⁹ Parallel aan deze ‘macht van het woord’ van de kunstkenner loopt evenwel de ‘macht van het geld’ van de kopers. Hierdoor kan een systematische afwijking ontstaan tussen de marktwaarde en de esthetische waarde.

De kunstwereld en haar netwerken

Het commerciële aspect van de kunsten zal onvermijdelijk een belangrijke invloed hebben op deze studie. Vooraleer we ons in het volgende hoofdstuk toespitsen op de functie en de werking van de galerie voor hedendaagse kunst, is het noodzakelijk het galeriewezen in haar bredere context te plaatsen. De kunstgalerie fungeert immers niet als alleenstaande instelling maar is een segment van de overkoepelende kunstwereld. De term ‘kunstwereld’ werd in 1982 geïntroduceerd door de Amerikaanse socioloog Howard S. Becker. Zijn aandacht gaat uit naar de sociale vormen en processen waardoor kunstuitingen tot stand komen, zich handhaven en veranderen. Hierbij betreft hij alle personen, instellingen en conventies die bijdragen tot de productie, distributie en receptie van kunstwerken. Tot deze kunstwereld behoort natuurlijk de kunstenaars zelf, maar ook de bemiddelaars, culturele centra, critici, galeriehouders, het publiek, de particuliere en publieke investeerders, de overheidsregels, de conventies, de traditie, enzovoort. De analyse van een kunstwereld vereist de ontleding van alle relevante structuurkenmerken, afhankelijkheidsrelaties en mentaliteiten in het sociale netwerk van concrete kunstuitingen. Becker typeert een kunstwereld als ‘an established network of cooperative links among participants’. Het begrip samenwerking impliceert echter ook spanningsverhoudingen, tegengestelde belangen en interne conflicten.⁵⁰

⁴⁹ Abbing, ‘Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie’, 30.

⁵⁰ H.S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley 1982) 34, 161-162, T. Bevers, ‘Het kunstwetenschappelijk perspectief’, in T. Bevers, A. Van Den Braembussche en B.J. Langenberg, *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993) 12 en P. Gielen en R. Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende- kunstlandschap in Vlaanderen* (Tielt 2004) 28-29.

Becker spreekt daarenboven over ‘art-worlds’ in het meervoud. Binnen de pluriformiteit van de gevestigde kunstvormen, de populaire cultuur, de professionele kunst en amateurkunst, vertakken zich immers verscheidene netwerken van productie, distributie en participatie. Conventies, afspraken en normen over wat kunst is en wat niet, spelen eveneens een centrale rol in elke kunstwereld. Volgens Becker is het succes van bepaalde kunstvormen dan ook vooral te danken aan een aantal organisatorische overwinningen, zoals het mobiliseren van kunstenaars, het ontwikkelen van een goed gesmeerd distributiesysteem en het verwerven van een enthousiast publiek. Verandering en vernieuwing in de kunst betekent volgens Becker dan ook steeds een verandering in de organisatie van de kunst, dus in het netwerk van productie, distributie en receptie.⁵¹ Aan de basis van Beckers institutie ‘kunstwereld’, ligt de idee dat een kunsttheorie nodig is om kunstobjecten af te zonderen en deel te maken van een eigen wereld. Arthur Danto⁵² en George Dickie⁵³ poneerden reeds voor Becker dat kunst en kunstwerken worden gedefinieerd door het institutionele kader van theorie en wetenschap enerzijds, maar anderzijds ook door tradities, waartoe het geïnstitutionaliseerde gedrag van kunstenaars en kunstpubliek moet worden gerekend.⁵⁴

In de praktijk van de kunstwereld zijn de verschillende sferen van productie, distributie en receptie moeilijk van elkaar te scheiden. Zoals we reeds eerder hebben gezegd zijn productie en participatie al sinds lange tijd niet meer automatisch op elkaar afgestemd en is de afstand tussen kunstenaar en publiek steeds groter geworden. Intermediaire instituties zijn dus nodig om deze kloof te overbruggen. De kunsthandel zal een belangrijke rol spelen in deze keten. De galerieën spelen enerzijds een rol in de distributie en de selectie van kunstwerken, maar anderzijds ook in de legitimering van bepaalde artistieke tendensen.⁵⁵ Hier zijn we aanbeland bij wat het onderwerp van deze studie uitmaakt. We zullen in de volgende hoofdstukken één aspect van de hedendaagse beeldende kunstwereld, namelijk de kunstmarkt, verder uitdiepen. Hierbinnen gaan we ons specifiek richten op de kunstgalerie. In het algemeen beperkt de kunstgeschiedenis zich tot de analyse van de manier waarop kunst ontstaat. Slechts een klein aantal studies betreft hierbij ook de manier waarop de kunst uiteindelijk wordt geconsumeerd, welk traject de kunstwerken afleggen en hoe ze worden

⁵¹ Becker, *Art Worlds*, 34 e.v.

⁵² A. Danto, ‘The Artworld’, in *The Journal of Philosophy*, 61 (1964) 571-584.

⁵³ G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (New York 1974).

⁵⁴ T. Bevers, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld* (Bussum 1993) 16-19 en P. Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst* (Tielt 2003) 140.

⁵⁵ I. Janssen, ‘Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst’, in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 20 en Bevers, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld*, 19-20.

gewaardeerd en opgenomen in de canon van de kunsthandel. De hoofdpersonen in dit proces zijn niet de kunstenaars zelf, maar diegenen die zich ontfermen over de eindproducten wanneer het artistieke proces is voltooid. Het betreft hier de kunsthandelaars, de verzamelaars en de kunstcritici. Zij ontmoeten elkaar op de kunstmarkt: in de galerieën die zich bezighouden met de distributie van de kunstwerken, en binnen het persapparaat, de gespecialiseerde kunsttijdschriften, de kranten en andere publicaties. Alle transacties die hier plaatsvinden, balanceren op de grens tussen commercie en esthetiek.

Kunst en staat

Om een volledig beeld te krijgen van de samenhang tussen productie, distributie en participatie, moet dus ook aandacht worden geschonken aan de economische aspecten en mechanismen die hier in het spel zijn. De relatie tussen de overheid en de kunstmarkt mag, zeker in het kader van dit onderzoek, niet worden genegeerd. We zullen deze complexe en ambivalente verhouding zo bondig mogelijk trachten te schetsen. Cultuur, economie en politiek zijn in de loop van de tijd steeds verder uit elkaar gegroeid en zijn tot zelfstandige instituties binnen het maatschappelijke leven geworden. Toch merken we op dat, ondanks hun autonomie en eigen wetten, deze drie sferen steeds meer in elkaar ingrijpen en ze in toenemende mate een hoge graad van onderlinge afhankelijkheid vertonen. Daniel Bell stelt dat ondanks hun uiteenlopende karakter, de drie sferen hetzelfde moderniteitsprincipe aanhangen. Moderniteit in de cultuur staat voor ‘modernisme’ en vertaalt zich in vernieuwing en experiment, moderniteit in de politiek uit zich in het liberalisme van de sociaal-democratie en in de economie valt moderniteit samen met het kapitalisme. De cultuur van het modernisme is vanaf de jaren 1960 definitief in de sfeer van de politiek en de economie doorgedrongen en legt de tegenstellingen bloot tussen de hedonistische cultuur van de consument en het puriteinse ethos van de ‘burger’.⁵⁶ Jürgen Habermas daarentegen ziet juist het maatschappelijke overwicht van de economie en van de overheidsbureaucratie in de sfeer van de cultuur als oorzaak van de crisis in de cultuur van de moderne Westerse samenleving.⁵⁷ Een andere stelling vinden we bij Ton Bevers, die poneert dat de wereld van kunst en cultuur, buiten het strikt inhoudelijke aspect, steeds meer karakteristieken gaat vertonen overeenkomstig met deze van de overheid en het bedrijfsleven, gaande van de

⁵⁶ D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (Londen 1976) 66-76.

⁵⁷ J. Habermas, ‘Modernity versus Postmodernity’, in *New German Critique* 22 (1981) 3-14.

bestuursorganisatie tot de financiering. Deze ontwikkeling zou een gevolg zijn van een intern proces in de cultuursector, waar een groeiende omvang en aanbod en een toenemende complexiteit een andere aanpak vereiste. Hoe meer kunstwereld, overheid en markt op elkaar gaan lijken en in elkanders domein gaan infiltreren, hoe sterker de behoefte is om de eigen positie te bepalen en te beschermen. De kunstwereld benadrukt dan ook met steeds luidere stem de absolute autonomie van de kunst.⁵⁸

De vraag is natuurlijk waarom de samenleving bereid blijft zoveel middelen te geven aan een kunstsector die voor meer dan de helft van zijn inkomsten afhankelijk is van schenkingen en subsidies. In de naoorlogse welvaartsstaat was de aanwezigheid van een grote groep noodlijdende kunstenaars, die bovendien de producenten waren van de begeerde hoge kunst, niet te rechtvaardigen en de staat besloot de kunsten in toenemende mate te ondersteunen en de economische situatie van de artiesten te verbeteren. Ook de educatieve dienstbaarheid van kunst heeft bijgedragen tot de grote omvang van de overheidssubsidies. Toch volstaan deze argumenten niet als verklaring. Eerder hebben we al gewezen op de oorzaken van de hoge status van kunst. Door haar hoge status zal dus ook de associatie met kunst respect afdwingen en zal de macht van de gever, hier de overheid, worden gesublimeerd. Machtscentra hebben vertoon nodig voor de legitimering en de eventuele uitbreiding van hun macht, tegenover de eigen burgers, maar ook tegenover overheden van andere naties, provincies of steden. Het accent van dit vertoon ligt heden ten dage vooral op het versterken van het samenhorighedsgevoel en de sociale cohesie. De concurrentie tussen landen speelt zich niet alleen meer af op het politieke en economische domein, maar betreedt nu ook het culturele domein, waarbij respect wordt afgedwongen voor de eigen culturele identiteit.⁵⁹ In deze context kan de link worden gelegd met de toenemende interesse voor kunst en cultuur in de bedrijfswereid. Vooral ondernemingen met een monopolie of een negatief imago investeren veel geld in culturele initiatieven of kunstcollecties. De associatie met kunst legitimeert hun machtspositie en accentueert hun sociale betrokkenheid en hun schijnbare belangeloosheid.⁶⁰

Over de inmenging van de staat en de overheidssubsidies voor de kunstsector lopen de meningen sterk uiteen. Om niet te ver af te dwalen van onze primaire probleemstelling stippen we hier slechts kort enkele gevoelige punten aan. Het beleid van de overheid is vooral gericht op het stimuleren van het aanbod, de productie en de kunstenaars. De staat heeft daarentegen

⁵⁸ Bevers, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld*, 163-167.

⁵⁹ Abbing, 'Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie', 23-24 en Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts*.

⁶⁰ D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940-1985* (Chicago 1987) 8.

relatief weinig aandacht voor de vraagzijde van de beeldende kunstwereld. Vanaf halverwege de jaren 1980 is, met de introductie van een aantal beleidsmaatregelen voor het bevorderen van de particuliere markt, wel een langzame verandering waar te nemen.⁶¹ Overheidssubsidies kunnen onrechtstreeks een negatieve invloed hebben op het ondernemersklimaat voor galerieën en op het algemene kunstklimaat. Door het bestaan van individuele subsidies is een substantiële groep kunstenaars in staat zich afzijdig te houden van de markt en voelen ze niet de noodzaak vaste contracten af te sluiten met de galerieën. Ook de galerieën zijn op deze manier minder geneigd te investeren in de productiekosten van hun kunstenaars. Bijgevolg neemt de oriëntatie op de kunstmarkt af, neemt de verkoop vanuit de ateliers toe en wordt het aantal kunstenaars kunstmatig hoog gehouden.⁶² Eerder vernoemde Hans Abbing en Olav Velthuis, kunsthistoricus en econoom, verzetten zich tot op zeker hoogte tegen de overheidssubsidies. De staat zou beter, in haar rol van marktpartij, kunst aankopen via de galerie en niet direct in het atelier van de kunstenaar. Pas dan wordt immers de rol die de galerie speelt in een vitaal kunstklimaat door de overheid onderkend.⁶³ Concluderend kan gesteld worden dat de driehoeksverhouding kunst, overheid en markt nobele doelstellingen koestert, met name via overheidsinterventie de kwetsbare kunst ondersteunen. Maar tegelijkertijd maakt ze een gezonde markt onmogelijk door ze te domineren. Door het subsidiëren van kunst waar bij de consument weinig vraag naar is, brengt de staat immers de esthetische waarde en de marktwaarde op een onnatuurlijke manier dicht bij elkaar, wat leidt tot concurrentievervalsing en de belemmering van nieuwe ontwikkelingen.⁶⁴

In dit kader van de relatie tussen de staat en de kunstwereld, bekijken we even meer specifiek de Belgische situatie. Door de splitsing van de bevoegdheden inzake cultuur, zoals die aan het begin van de federalisering werd doorgevoerd, kan elke Gemeenschap naar eigen inzicht haar cultuurbeleid vorm geven. De samenwerking tussen de Gemeenschappen verloopt echter zeer stroef, vooral als het erop aankomt zich internationaal te profileren. Daarenboven waren verschillende culturele organisaties verplicht zich op te splitsen, wilden ze nog in

⁶¹ Deze maatregelen werden vooral in Nederland genomen. Daar werd steeds meer de aandacht gevraagd voor het belang van de particuliere markt en de betekenis van galerieën in de beeldende- kunstwereld. In België zijn de initiatieven in deze richting minder doorslaggevend.

⁶² T. Gubbels, I. Janssen en B. Weenink, 'Show me the colour of your money... Een rondetafelgesprek over de marktgerichtheid van galleries in Nederland', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 61-62 en Janssen, 'Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst', 19.

⁶³ H. Abbing, 'De symbiotische verhouding tussen overheid en beeldendekunstmarkt', in T. Gubbels en G. Voolstra, *Visies op beleid en markt: overheidsbeleid en de particuliere markt voor beeldende kunst* (Amsterdam 1998) 25-39 en O. Velthuis, 'Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galleries', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 39.

⁶⁴ M. Daamen, 'Lekker veel markt', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 65-66 en Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts*.

aanmerking komen voor overheidssubsidies. De steeds wisselende bevoegdheden per taalgemeenschap, belemmeren de efficiënte werking en verhinderen elke continuïteit. Deze situatie wordt niet het minst door de kunstenaars zelf in vraag gesteld. De kunstenaar Patrick Corillon betreurt het feit dat ‘een tentoonstelling van Belgische kunstenaars in het buitenland niet meer mogelijk is vanwege communautaire gevoeligheden’.⁶⁵ Deze structurele tekortkomingen in het beleid betreffende de beeldende kunst hebben echter ook een positieve kant. Kunstenaars hebben in België het gevoel zich in een vacuüm te bevinden, wat grote individuele vrijheid met zich meebrengt en plaats laat voor ongeremde creativiteit.

Ook in België voelt de particuliere kunstmarkt zich in het nauw gedreven door de overheid. De promotiegalerie⁶⁶ ontwikkelt een geheel aan activiteiten die de kunstenaars binnen het artistieke netwerk moeten verankeren, gaande van het vertegenwoordigen van de eigen kunstenaars op internationale beurzen tot het publiceren van monografieën. Door het bestaan van een effectieve beroepscode onderscheidt de promotiegalerie zich onmiskenbaar van een echte op winst beluste kunstverkoper. De Beroepsvereniging van Handelaars in de Hedendaagse Kunst dringt al jarenlang bij de federale overheid aan op hervormingen ten voordele van dit soort galerie. De promotiegalerie wordt immers door de Belgische staat op gelijke voet behandeld als ieder ander verkoper. Sinds 1995 moet elke galeriehouder een belastingtarief van 21% op ieder verkocht kunstwerk betalen, terwijl de kunstenaar die rechtstreeks aan een museum of een verzamelaar verkoopt, slechts een tarief van 6% neertelt. Door dit verschil wordt de promotiegalerie vaak gepasseerd en wordt ze aldus niet beloond voor haar risicovolle onderneming. Daardoor slaagt deze galerie er niet altijd in haar rol als subtiele intermediair tussen commerciële en artistieke sfeer te vervullen. Vooral galerieën zonder een omvangrijk startkapitaal kunnen slechts moeizaam overleven en vele gaan dan ook snel over de kop. In Vlaanderen zijn er vandaag nog maar zeer weinig personen die dit risico durven nemen waardoor een tekort ontstaat aan promotiegalerieën die het voor jonge hedendaagse kunstenaars opnemen. Voor een kleine regio als Vlaanderen zou een sterker globaal kunstenbeleid moeten worden uitgewerkt. Pascal Gielen en Rudi Laermans stellen voor een ‘artistieke werkstad Vlaanderen’ te ontwerpen, waarbij een centrumperifere positie voor Vlaanderen wenselijk is. Vlaanderen moet daarbij een ‘dicht netwerk van locaties’

⁶⁵ Citaat van P. Corillon in F. Bex, ‘Wel en wee van de Belgische kunst van 1975 tot 2000: feiten en meningen’, in F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001) 22.

⁶⁶ In het volgende hoofdstuk zullen we de verschillende soorten galerieën voor hedendaagse kunst verder definiëren. *Hoofdstuk 2. Functie van de galerie voor hedendaagse kunst*, 36-42.

vormen, met sterke vernetwerking tussen alle actoren, gaande van galerieën en musea tot kunstenaars, curatoren en critici.⁶⁷

Epiloog

Vooraleer we ons toespitsen op de galerie voor hedendaagse kunst, leek het noodzakelijk eerst de plaats van het geld en de commercie in de huidige kunstwereld te determineren. Reeds vanaf het ontstaan van een onafhankelijke kunstmarkt in het begin van de twintigste eeuw, rees de vraag naar de invloed van de commercie op de jonge kunst. De progressieve privé-galerieën die de jonge avant-gardistische tendensen promootten werden reeds geconfronteerd met een moreel dilemma, navigerend tussen een onvermijdelijk kapitalistische markt en hoge artistieke idealen. De dubieuze houding van de avant-gardistische kunsthandelaars en het door hen gehanteerde contractensysteem, ontlokten vurige reacties bij zowel voor- als tegenstanders. Het ‘support-system’ kon enkel gehandhaafd worden steunende op kapitaal en handelsrelaties. Hoezeer de avant-gardisten zich ook van het commerciële circuit trachtten af te zonderen, toch konden ook zij de financiële zijde van de kunstwereld niet ontlopen. Ondanks alle idealen en theoretische principes hadden de kapitalistische wetten zich in het instituut kunst gevestigd en was de commercialisering van de avant-gardekunst een feit.

De laatste jaren verschenen steeds meer studies over de rol van de economie in de kunsten, maar blijkbaar is in de dagelijkse praktijk het taboe nog steeds niet overwonnen en reageren alle participanten van de kunstmarkt nog even ongemakkelijk en verontschuldigend wanneer dit item wordt aangehaald. Hoe hardnekkig men de economie ook ontkent, ze is en blijft immers een onvermijdelijk deel van de kunstwereld. In de volgende hoofdstukken verdiepen we ons in dat domein van de kunstwereld waar de commerciële belangen, de speculatie en het winstbejag niet zijn te ontlopen, namelijk de kunstmarkt. We zullen echter trachten een zo genuanceerd mogelijk beeld te schetsen van de huidige functie en werking van de galerie voor hedendaagse kunst. We vermijden een te utopisch en geromantiseerd portret van de galeriehouder als vaandeldrager van pure artistieke idealen, maar we willen evenmin meegaan in het pessimistische idee van de kunsthandelaar als corrupte en op winst beluste zakenman.

⁶⁷ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 162-164, 193-194.

Hoofdstuk 2

Functie van de galerie voor hedendaagse kunst

De Nederlandse onderzoeksjournalist Willy Bongard trok voor twee jaar naar Amerika om daar het verband tussen kunst en commercie grondig te bestuderen. In New York, het zwaartepunt van de internationale kunstmarkt, interviewde hij artiesten, kunsthandelaars, critici, verzamelaars, museummedewerkers en ieder ander die direct of indirect bij de kunstmarkt was betrokken. Voorts baseerde hij zich op studies van het Institute of Fine Arts van de New Yorkse universiteit, één van de voornaamste bastions van de kunstgeschiedenis en hét vormingscentrum voor kunstericici en museumdirecteurs. Bongard had in zijn functie van economisch verslaggever en beursjournalist nog maar zelden zo veel idealisme, gepaard aan zo weinig zakelijkheid ontmoet. Vooral de galeriehouders die zich uitsluitend met eigentijdse kunst bezighouden, spannen volgens hem op dit vlak de kroon. Het feit alleen al dat er zakenlieden bestaan die zich met volle overtuiging inzetten voor de verkoop van een artikel waarvoor bijna geen afnemers te vinden zijn, dwong bij Bongard veel respect af.⁶⁸

Vanuit het perspectief van de galerieën wordt een licht geworpen op het ‘functioneren’ van de hedendaagse kunst. De kunst wordt meestal bestudeerd vanuit kunsthistorisch of sociologisch gezichtspunt, waarbij ofwel haar esthetische veruitwendiging, ofwel haar ideologie en doelstellingen worden ontleed. Hier zal daarentegen getracht worden het ‘geraamte’ te onthullen waaraan de esthetische, morele, artistieke en ideologische kenmerken van de hedendaagse kunst worden opgehangen. Door de verschillende aspecten – het internationalisme, de institutionalisering en de commercie– van de galerieën te bestuderen, kan worden achterhaald hoe de galerieën nu effectief in de dagelijkse praktijk functioneren. Op die manier kan de basisinfrastructuur van de galerieën voor hedendaagse kunst worden

⁶⁸ W. Bongard, *Is moderne kunst corrupt?* (Den Haag 1976) 7-8.

geduid, en vervolgens de invloed van de commercialisering op het ‘wezen’ van deze kunst worden onderzocht.

Ook in dit hoofdstuk zullen we het huidige galeriewezen eerst schetsen in zijn bredere historische context en zullen we beginnen met de functie van de kunstgalerieën in de ontplooiing van de historische avant-garde. De ontwikkeling van het historisch, sociaal en economisch verschijnsel ‘privé-galerie’ zal vanaf haar oorsprong tot vandaag worden doorlopen. Vervolgens zal de hedendaagse rol van de kunstgalerie worden getypeerd, waarbij ook de andere protagonisten van de kunstmarkt worden betrokken. De bekende strijd om internationalisering en de haat- liefde relatie tussen de privé-galerie en het officiële museum krijgen vanzelfsprekend een plaats in dit hoofdstuk.

Evolutie van het verschijnsel ‘privé-galerie’

Gedurende de negentiende eeuw was in Parijs het salon het centrum van de kunstmarkt, waar de artiesten elkaar ontmoetten en de artistieke economie draaide. Het salon had drie economische functies. Ten eerste functioneerde ze als ‘galerie’, waar de tentoongestelde werken onmiddellijk konden worden gekocht. Ten tweede bezorgde ze de artiesten publiciteit, waarmee kopers werden aangetrokken en naar de ateliers werden gelokt. Tot slot bood het salon de kunstenaars de mogelijkheid zich bekend te maken bij de officiële instanties, die door hun artistieke aankopen en hun macht tot het verlenen van prestige aan de kunstenaar, een belangrijke rol vervulden in de erkenning van een artiest.⁶⁹

De afgewezen kunstenaars, die het officiële salon niet hadden weten te veroveren, richtten in 1884 een eigen *Salon des Indépendants* in, dat geen overheidssteun ontving en slechts kon hopen op de interesse van een groep nieuwe, avontuurlijkere handelaars en verzamelaars. Het ontstaan van dit nieuwe salon, hoewel gedwarsboomd door het ontbreken van enige officiële steun, schaadde de reputatie van het officiële salon, waarvan de conservatieve mentaliteit een groeiende ontevredenheid veroorzaakte bij de eigen artiesten, wat uiteindelijk in 1890 zou leiden tot de creatie van een derde, eveneens ‘officieel’ salon, het *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*. Daar bovenop zou de toenemende onsamenhangendheid van het *Salon des Indépendant* een groep van progressieve schilders ertoe aanzetten in 1903 het *Salon d’Automne* te stichten.⁷⁰ Zo kwam het dat de Franse kunst

⁶⁹ G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981) 10, 12.

⁷⁰ B. Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century* (New York 1994) 10.

aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog, verspreid was over vier concurrerende salons, twee voor de traditionele kunst en twee voor de progressieve tendensen, en de artiesten waren verdeeld in twee vijandige kampen.

Het *Salon des Indépendant* stond open voor iedereen: tegen betaling van een klein bedrag kon elke schilder er minstens twee werken tentoonstellen. De klacht rees al snel dat hierdoor slechts een klein percentage van de tentoongestelde werken een zekere artistieke waarde bezat en jonge, talentvolle artiesten, die een reputatie wilden opbouwen, vreesden onopgemerkt te blijven in het veelzijdige aanbod. Hierdoor gingen artiesten van een zelfde strekking, zoals bijvoorbeeld een groep kubisten in 1911⁷¹, samen tentoonstellen, wat leidde tot het vormen van ‘cliques’. Om deze tendens tegen te gaan werd vanaf 1924 een systeem van alfabetische ordening ingevoerd, ondanks de scherpe kritiek van de pers. Naar aanleiding van deze aanpassingen verlieten de meest talentvolle jongelingen het *Salon*, zodat vanaf 1925 de avant-garde er nog slechts vertegenwoordigd was door Max Ernst, Metzinger en Severini. Vanaf 1923 vonden nog slechts zeer weinig moderne kunstenaars hun weg naar het *Salon d’Automne*, dat spoedig zijn interesse voor de avant-garde verloor. De salons bleken niet langer in staat de artistieke en economische behoeften van de avant-gardisten te vervullen. De privé-galerieën gingen hun programma aanpassen en nieuwe galerieën openden hun deuren en specialiseerden zich in de hedendaagse kunst. Zij zouden de centrale plaats worden waar moderne kunst circuleerde.⁷²

Op 2 maart 1914 had in *Hôtel Drouot* te Parijs de auctie plaats van ‘La Peau de l’Ours’, waar werk werd verkocht van onder meer Gauguin, Van Gogh en Vlaminck. De verwachtingen bij voor- en tegenstanders stonden hoog gespannen, aangezien dit de eerste maal was dat moderne kunst de salons verliet en werd blootgesteld aan het oordeel van de verkoop per opbod. De conservatieve kritiek was duidelijk: volgens hen werden hoge prijzen betaald voor werk van ‘barbouilleurs’ en ‘fous’, de auctie werd bespot en als schandaal bestempeld en het welslagen ervan werd gezien als het bewijs voor het bestaan van een internationaal complot om de nationale decadentie te versnellen met de medeplichtigheid van karakterloze snobs en intellectuele anarchisten die er op uit waren de gevestigde orde te vernietigen.⁷³

Bij het uitbreken van de oorlog werd het vijandige bezit door de Duitsers onder sekwestre geplaatst. Daarbij werden ook de verzamelingen van Wilhelm Uhde en Henry

⁷¹ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 24.

⁷² Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, 12-23, 270-277.

⁷³ H.F. Jaspers, ‘Adjugé’, *Revolver*, 18 (1991) 6-8. Zie ook: P. Cabanne, *L’Epopée du Cubisme* (Parijs 1963) 305-307.

Kahnweiler⁷⁴, twee toonaangevende Parijse kunsthandelaars die zich onafgebroken voor de avant-garde hadden ingezet, in beslag genomen. Na de oorlog werd bij wet besloten tot de liquidatie van Duits bezit onder sekwestering en tot groot genoegen van de tegenstanders van het kubisme konden beide collecties niet worden gered. Léonce Rosenberg, één van de weinige marchands die het kubisme niet vijandig gezind was, was ervan overtuigd dat de openbare veiling van deze collecties de definitieve triomf van het kubisme zou verzekeren. De veiling Udhe in mei 1921 werd inderdaad een succes. De overgrote meerderheid van de gevestigde handelaars, tegenstanders van de moderne kunst, was geschokt door de resultaten van deze veiling. Zij wendden al hun invloed aan om te bereiken dat de verkoop van de collectie Kahnweiler over verscheidene jaren werd verspreid, van juni 1921 tot mei 1923, waardoor de prijzen systematisch zouden afbrokkelen. Toch was ook het resultaat van de veiling Kahnweiler niet slecht. Hier werd het bewijs geleverd dat er voor moderne kunst wel degelijk een markt bestond en een publiek van geïnteresseerde en enthousiaste liefhebbers.⁷⁵

De meeste avant-gardekunstenaars werden meegesleurd en volledig ondergedompeld in deze zelfstandige kunstmarkt. Het was geen geheim dat zij wilden profiteren van hun commerciële succes. Evenals Picasso koesterden zij de droom ‘te leven als een arm man met veel geld’ en wensten ze in hun artistieke ontwikkeling niet door financiële zorgen te worden belemmerd. De kunstmarkt speelde een meer dan perifere rol in de ontplooiing van het modernisme: zij was er juist het centrum van. De kunstmarkt was het kruispunt waar de individuele reputatie van de artiesten werd gesmeed en waar de interactie tussen critici, verzamelaars, handelaars en curatoren plaatsgreep. De connectie tussen kunstenaar en handelaar was zeker niet vanzelfsprekend. De kunsthandelaar van Picasso – Léonce Rosenberg – bestempelde hun samenwerking als ‘onoverwinnelijk’, waarbij volgens hem Picasso de ‘creator’ was en hijzelf de ‘actie’. Toch zou Picasso een aantal jaar later, in 1918, een vijandiger karakterisering gebruiken om de relatie tussen kunstenaar en handelaar te typeren: ‘Le marchand, voilà l’ennemi’.⁷⁶ De dominante rol die de handelaar in het ‘support-system’ zou gaan spelen, begon al vanaf het einde van de negentiende eeuw vorm aan te nemen. Maar het was pas na 1910 dat de effectieve veranderingen doorbraken in de structuur van de kunstmarkt. De triomf van de kunsthandelaar was een logisch gevolg van de triomf van de onafhankelijke kunst. De privé-galerie werd het brandpunt voor al diegenen die moderne kunst produceerden, bekritiseerden, kochten en verkochten.

⁷⁴ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, 44.

⁷⁵ Jaspers, ‘Adjugé’, 9-11.

⁷⁶ M.G. Fitzgerald, *Making modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth century art* (New York 1995) 3-4.

De onafhankelijkheid van de moderne kunst vereiste een onafhankelijke infrastructuur. Samen met de avant-gardekunst vormde zich het private galeriewezen dat deze nieuwe kunst ging stimuleren en promoten. De artistieke wereld werd na de Eerste Wereldoorlog gekenmerkt door een enorme activiteit en intensiviteit, waarbij nieuwe avant-gardetijdschriftjes en galerieën voor moderne kunst als paddestoelen uit de grond schoten en een ondersteunend netwerk voor de nieuwe tendensen gingen uitspinnen. De avant-garde voelde als groepsmanifestatie en ‘beweging’ de noodzaak zich te manifesteren en te profileren. De materiële veruitwendiging van deze avant-garde besloeg enerzijds de theoretische manifesten, de tijdschriften en anderzijds de nieuwe privé-galerieën.

De meest voor de hand liggende functie van de galerieën was uiteraard hun bijdrage tot de kunstmarkt als geheel. Het was de galerie die de grens deed vervagen tussen esthetische belangen en commercie. Dankzij het contractensysteem konden de galerieën de kunstenaars een bepaalde financiële zekerheid verlenen zonder terug te vallen op het systeem van patronage. Als belangrijkste schakel van de moderne kunstmarkt vormde de galerie het middelpunt van de promotiecampagne van de individuele kunstenaars en van de avant-garde in het algemeen en droeg ze bij tot de (zelf-)profilering van de nieuwe tendensen. Naast een centrum voor handel in de moderne kunst, wilde de galerie een alternatief circuit zijn voor de officiële musea. Zij stelde tentoonstellingsruimte ter beschikking aan radicalere kunstenaars die geen toegang kregen tot de Musea voor Schone Kunsten. In de avant-gardegalerieën was plaats voor experiment en vernieuwing. Behalve als locatie voor tentoonstellingen van plastische kunst, was de galerie ook de ‘performanceplaats’ van de avant-garde in haar totaliteit: er vonden ook concerten, theatervoorstellingen, marionettenspektakels, poëzie, zang en dans plaats. Tot slot deed de galerie dienst als forum voor de internationale avant-garde door buitenlandse kunstenaars uit te nodigen en speelde ze een vaak onderschatte rol in de manifestatie van de eigen artiesten in het buitenland.⁷⁷

Het netwerk van galerieën dat zich specialiseerde in eigentijdse kunst, breidde zich in de periode 1940- 1985 gestaag uit. Het zwaartepunt van de beeldende kunstenwereld en van de bijbehorende kunsthandel verschoof van Parijs naar de Verenigde Staten en de meest prestigieuze kunstgalerieën situeerden zich in New York. Tijdens de jaren 1940 waren er in New York waarschijnlijk een twintigtal galerieën die zich toespitsten op de verkoop van hedendaagse Amerikaans kunst en slechts een dozijn verzamelaars was geïnteresseerd in de eigentijdse ‘avant-garde’. Dertig jaar later zou de New Yorkse kunstmarkt zo een kleine

⁷⁷ L. De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932* (Licentieverhandeling KULeuven 2003-2004).

driehonderd galerieën voor eigentijdse kunst tellen en was het aantal collectioneers toegenomen tot over de duizend. Ook het aantal kunstenaars – hier zijn oorzaak en gevolg moeilijk van elkaar te onderscheiden – nam zeer sterk toe in deze periode. Parallel aan deze veranderingen in de infrastructuur van de neo-avant-garde, wijzigde ook de sociale en professionele status van de kunstenaar. In Amerika werd een groot deel van de artiesten geabsorbeerd door het academische systeem. De meeste kunstenaars vonden financiële ondersteuning in een bijberoep en slechts een fractie kon leven van zijn kunst. Opvallend is dat na verloop van tijd de kunstenaar zijn oppositie tegen enerzijds de ‘burgerij’ en anderzijds de populaire cultuur opgaf en zich er zelfs meer en meer mee ging associëren en identificeren. Ook de typische avant-gardegalerie zelf, die oorspronkelijk een aristocratische uitstraling had en zich slechts richtte op enkele welgestelde verzamelaars, paste zich aan de veranderde markt aan en ging meer middelen, zoals de massamedia, inzetten om een groter publiek te bereiken.⁷⁸

Ondertussen maakte ook de manier van tentoonstellen evoluties door. De impressionisten hadden reeds geëxperimenteerd met het exposeren van hun werk tegen effen muren in plaats van tegen een achtergrond van gekleurd behangpapier met drukke motieven. Het design van de nieuwe galerieën na de Tweede Wereldoorlog, was onderworpen aan zeer strenge regels. Witte wanden, bedekte ramen, belichting vanaf het plafond en slechts een stoel en tafel waren toen de norm en gelden nog steeds. Ook voor de historische avant-garde was de galerie dé performanceplaats bij uitstek⁷⁹, maar in de jaren 1960 gingen de meest vooruitstrevende galerieën zich soms uitsluitend focussen op happenings en het tonen van eenmalige events. Zij werden meer dan ooit het theater voor artistieke manifestaties en de plaats voor experiment. Vanaf de jaren 1970 keerden de galerieën echter terug naar een meer orthodoxe manier van exposeren, een tendens die samengaat met de zoektocht van een aantal kunstenaars naar ruimten buiten de bestaande instituties, weg van de grenzen van de galerie.⁸⁰

Bij het begin van de jaren 1980 was de kunstmarkt niet alleen uitgebreid, ze was ook gevarieerder en complexer geworden. Ook het aantal musea, artistieke organisaties en kunstopleidingen was sterk toegenomen. Deze jaren werden gekenmerkt door een cultureel pluralisme, een tendens die ook op de culturele instellingen een impact had. De kunstwereld reflecteerde in haar verscheidenheid de culturele fragmentatie van haar tijd.⁸¹ Midden jaren

⁷⁸ D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940–1985* (Chicago 1987) 2-5, 9-11, 111 en J. Heilbrun en C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture* (Cambridge 2001) 18-20.

⁷⁹ De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932*, 83-105.

⁸⁰ M. Bloemheugel, ‘Exhibiting in Motion’, in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 98-99.

⁸¹ Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940–1985*, 137-138, 142.

1980 kreeg de kunstmarkt een nieuwe impuls dankzij een volgende explosie van galerieën en commerciële galeriekunst, terwijl ook de marketing zich stilletjes aan in de beeldende kunsten nestelde. Tegen het einde van de jaren 1980 kwam deze artistieke hoogconjunctuur op een laag pitje te staan en begin jaren 1990 stortte de internationale kunstmarkt volledig in.⁸² Deze malaise was echter van korte duur en de kunstmarkt herstelde zich spoedig. Sinds het midden van de jaren 1990 groeit de omvang van de markt voor hedendaagse kunst weer in snel tempo. Het afgelopen decennium zagen vele galerieën het licht. Vele kunnen echter het hoofd nauwelijks boven water houden en moeten bij de geringste rimpeling in het economische klimaat hun deuren sluiten. De meest toonaangevende en prestigieuze galerieën bevinden zich heden ten dage nog steeds in New York, maar ook Londen en bijvoorbeeld Keulen nemen een steeds sterkere positie op de markt voor hedendaagse kunst in.⁸³

Ondanks de groei van de kunstmarkt is er volgens velen iets fundamenteels mis met de galerie voor hedendaagse kunst. Het principe van de galerie als belangrijkste schakel tussen kunstenaars en publiek, is grotendeels een anachronisme geworden. Hedendaagse kunstenaars zijn ondertussen hun eigen managers geworden en kunst is nu ‘big business’. De crisis in het galeriewezen wordt juist veroorzaakt doordat de galerieën onvoldoende meegaan in deze professionalisering en ondernemerschap. Zo ontstaat er een gapende kloof tussen de galerieën enerzijds en de kunsthandel anderzijds.⁸⁴ Dit gebrek aan professionalisering bij de huidige galerieën wordt in de volgende paragraaf nader bekeken.⁸⁵

Spelers op de kunstmarkt

Artiesten, critici, verzamelaars, kunsthandelaars, museumdirecteurs en het publiek ontmoeten elkaar op de kunstmarkt. Het kunstkritische debat, de promotie van nieuwe artistieke tendensen, de koop en verkoop van kunstwerken en het maken en kraken van jonge artiesten situeert zich op twee domeinen. Enerzijds omvat de kunstmarkt de privé-galerieën, de veilingen en de kunstbeurzen. In de galerieën krijgen jonge kunstenaars een forum, wordt

⁸² P. Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, (Tielt 2003) 17, 142, Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940 –1985*, 142, Heilbrun en Gray, *The Economics of Art and Culture*, 20-21 en O. Velthuis, ‘Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galeries’, in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 36.

⁸³ Velthuis, ‘Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galeries’, 36-38.

⁸⁴ T. Gubbels, I. Janssen en B. Weenink, ‘Show me the colour of your money... Een rondetafelgesprek over de marktgerichtheid van galeries in Nederland’, in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 52.

⁸⁵ Zie verder dit hoofdstuk, 40-42.

stock opgeslagen, worden tentoonstellingen gehouden en kunstwerken verkocht. Anderzijds beslaat de kunstmarkt ook de kunstpers: de gespecialiseerde kunsttijdschriften en de artikels in dag- en weekbladen. De critici spelen een zeer significante rol in het promoten van nieuwe tendensen. Binnen de kunstmarkt zijn de relaties complex en de belangen en motivaties verstrengeld, tegenstrijdig of complementair. Zo bestaat een galerie meestal uit een galeriehouder en zijn medewerkers, een groep artiesten, meestal rechtstreeks verbonden aan de reputatie van de galerie, en een groep kopers- verzamelaars die de galerie steunen door middel van regelmatige aankopen. De galerie heeft meestal direct of indirect relaties met één of meerdere critici die via de pers de markt klaarstomen voor de kunstenaars van de galerie. Hiernaast wordt er aan elke galerie een bepaald publiek gelinkt: mensen die herhaaldelijk op de vernissages verschijnen, performances bijwonen en de reputatie van de kunstenaars van de galerie bewust of onbewust verspreiden via mondelinge reclame. Kunsthandelaars zijn over het algemeen gespecialiseerd in een bepaalde stijl of kunstschool. 'Hun' artiesten vertonen meestal een zekere overeenkomst, zodat tegemoet wordt gekomen aan de verwachtingen van de bezoeker en de verzamelaars.

Kunsthandelaars, critici en verzamelaars bereiken dus samen een consensus over de waarde van een werk en zij bepalen hoe het moet worden geapprecieerd. De handelaar creëert via deze weg een publiek voor het werk dat hij tentoonstelt en verhandelt. De economische waarde van een kunstwerk zal dan ook niet worden bepaald door bijvoorbeeld de productiekosten, het doek en de verf. De waarde van een werk wordt immers 'geconstrueerd' op basis van kwaliteitsoordelen van experts, critici, galeriehouders, verzamelaars en curators. Zoals reeds in het eerste hoofdstuk werd uiteengezet, zal er daardoor een zeer groot verschil ontstaan tussen de substantiële waarde van een kunstwerk en de prijs waartegen het effectief wordt verkocht. Ook de tijd en de geschiedenis gelden vandaag niet meer als barometer voor wat echte kunst is. Zij waren nog de enige objectieve houvast binnen de kunstwereld, waar sinds de moderniteit het subjectieve oordeel van de persoonlijke smaak heerst. Binnen de actuele kunstwereld laten de 'decision makers' – kunstercritici, handelaars, curators enzovoort – zich echter niet meer zomaar door de esthetische logica leiden. Zij beslissen vandáág wat kunst tot Kunst maakt en wie tot de canon mag worden gerekend en wie niet. De tijd als maatstaf voor kwaliteit wordt vervangen door andere criteria zoals bijvoorbeeld universaliteit en internationaliteit. De combinatie van het tijdelijke en wanordelijke karakter van de actuele

kunst, maakt dat ‘decision makers’ keer op keer over het onbesliste en onbekende moeten oordelen.⁸⁶

Galerie, galeriehouder en kunsthandelaar

Als centrale bemiddelaar tussen de verschillende actoren van de kunstmarkt – gaande van kunstenaars en verzamelaars over critici tot curators en publieke instellingen – bevindt de galerie zich op een knooppunt van tegenstrijdige doelstellingen. Haar plaats in het artistieke netwerk is bijgevolg erg ambivalent en de galeriehouder balanceert voortdurend tussen uiteenlopende belangen. Het feit dat de galerie de vertegenwoordiger van de markt is, versterkt de tweeslachtige gevoelens omtrent haar bestaan. De meeste galerieën zijn echter niet alleen bezig met commercieel gewin. Toch ervaren veel galeriehouders een zekere terughoudendheid bij de kunstenaars. Die denken niet aan ‘hun’ galerie in termen van partnership maar zien de samenwerking eerder als een noodzakelijk kwaad.⁸⁷ Er bestaat nochtans een soort ethische code waaraan de meeste galeriehouders zich plichtsbewust houden. Zo moet de galeriehouder in de eerste plaats onafhankelijk optreden en zijn programma niet laten bepalen door de kunstenaars, de critici of de musea. Een ‘goede’ galeriehouder exposeert op tijd en stond ook minder verkoopbare, progressieve kunst, al neemt hij hiermee financiële risico’s. Het tonen van jong en nog onbekend talent confirmeert de ethische code. Van een galerie voor hedendaagse kunst wordt immers verwacht dat ze vooruitstrevend is, nieuwe kunstenaars ‘ontdekt’, met hen de eerste contacten legt en hun een eerste tentoonstelling geeft.⁸⁸ Volgens de kunstenaar Marlene Dumas is een goede galerie ook een galerie die niet alleen jong bloed aanbrengt, maar ook zélf durft veranderen.⁸⁹

Op het vlak van de verkoop onderscheidt de galeriehouder zich eveneens van een echte handelaar of van bijvoorbeeld de veilinghuizen, waar de kunstwerken zonder voorbehoud worden verhandeld tegen het hoogste bod. De galerie is immers van betekenis bij de ‘plaatsing’ van een kunstwerk. De galeriehouder heeft oog voor de exacte prijs op het juiste ogenblik in de loopbaan van een kunstenaar. Soms beslist hij zelfs de prijs tijdelijk

⁸⁶ H.S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley 1982) 110-111, 115, Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940 –1985*, 11, 112 en Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, 10-12.

⁸⁷ Interview met een galeriemedewerker, in Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, 182-183.

⁸⁸ Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940 –1985*, 110-111.

⁸⁹ M. Dumas, ‘From one dirty place to another. The 7 year itch’, in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 176-177.

relatief laag te houden. Op een veiling kan een kunstwerk namelijk een te hoge prijs genereren, wat meestal een plotse verkoop bij andere eigenaars teweegbrengt. Dit kan een overaanbod op de markt veroorzaken waardoor de financiële waarde van de kunstenaar in elkaar zakt. Langs de andere kant kan de economische waarde van een oeuvre ook te snel stijgen waardoor bepaalde musea niet meer in staat zijn om dit werk aan te kopen. Hierdoor slaat de artiest een noodzakelijke stap in de verankering in de kunstwereld over. Deze verankering in de artistieke wereld wordt door de galerieën meestal ook bestendigd door een dubbele prijzenpolitiek te handhaven waarbij aan musea goedkoper wordt verkocht. Naast een belangrijke monetaire economie houdt de galerie dus ook rekening met de symbolische economie van erkende platforms als musea en respectabele privé-collecties. Sommige galerieën halen zelfs werk van hun kunstenaars opnieuw van de markt door er bijvoorbeeld op te bieden bij veilingen, om de kunstwerken nadien beter te kunnen vernetwerken.

Naast een museale verankering, zoekt de galeriehouder ook betrouwbare verzamelaars, die de kunstwerken niet onmiddellijk weer verkopen of bij een veiling aanbieden. Arne Glimcher, oprichter van de succesvolle *Pace Gallery* in New York ziet het als een van de belangrijkste taken van een zichzelf serieus nemende galerie om alle vormen van speculatie tegen te gaan: ‘We are very tough about who we sell to’⁹⁰. De galeriehouder probeert een blijvend verbond te sluiten tussen kunstwerk, eigenaar, kunstenaar, galerie en museum. Zo zal hij bijvoorbeeld zijn relatie met de verzamelaars optimaliseren, waardoor later gemakkelijker onderhandelingen kunnen plaatsvinden over het in bruikleen geven van een gekocht kunstwerk voor een tentoonstelling. Een goede galeriehouder zal naast zijn commerciële activiteiten een stabiele plaats voor ‘zijn’ kunstenaars in het artistieke netwerk nastreven. Een galerie stimuleert niet alleen kunstenaars in hun artistieke ontwikkeling, maar heeft ook als taak een maatschappelijke en financiële basis voor hedendaagse kunst te construeren door de vraag ernaar te vergroten.⁹¹

Natuurlijk moet de galerie zelf ook het hoofd boven water houden en daarvoor is enig commercieel inzicht onontbeerlijk. Zoals reeds uit het eerste hoofdstuk kon worden geconcludeerd, is de economie van de beeldende kunsten een bijzondere economie met eigen wetten en regels. Diana Crane omschreef de economie van de kunstmarkt als één van ‘dealing

⁹⁰ G. de Ferrari, ‘Interview with Arne Glimcher’, in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 201-204.

⁹¹ Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, 182-185, P. Gielen en R. Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen* (Tielt 2004) 160-161, 163 en I. Janssen, ‘Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst’, in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 11.

in myths'.⁹² Op de kunstmarkt zijn alle producten verschillend en dus niet vervangbaar door een substituuut. Ook door het grote verschil in eigenlijke en feitelijke waarde onderscheidt de kunsteconomie zich van de gewone markt. Onder deze voorwaarden kan de kunsthandelaar kiezen uit drie basisstrategieën. Een eerste mogelijkheid bestaat erin de differentiatie tussen het eigen werk en dat van andere verkopers te vergroten. Men kan ook een grotere 'zichtbaarheid' van het werk van de eigen kunstenaars nastreven. Tot slot zou de handelaar een leidende rol op de kunstmarkt kunnen bewerkstelligen. Dit is enkel mogelijk wanneer de galerie reeds over omvangrijke afmetingen beschikt en de capaciteiten heeft om de meest prestigieuze en verkoopbare kunstenaars aan te trekken. In deze context wordt vaak de veronderstelling geponeerd dat in New York de markt voor hedendaagse kunst volledig wordt gedomineerd en gecontroleerd door slechts enkele machtige galerieën. De meest succesvolle manier om de eigen kunstproducten te differentiëren van deze van een concurrerend handelaar, bleek het introduceren van een nieuwe stijl. Vanaf de jaren 1940 liep het toenemende aantal kunstgalerieën parallel met een stijgend aantal nieuwe stijlen. Vanuit puur economisch standpunt zou deze woekering van nieuwe stijlen kunnen worden gezien als de weerspiegeling van de marktstructuur.⁹³

We moeten wel duidelijk stellen dat de kunstgalerie in verschillende gedaantes bestaat. De ingehuurde galerie stelt haar ruimten tegen een huurprijs ter beschikking van kunstenaars. De zuiver op commercie gerichte handelaar concentreert zich louter op de verkoop van kunstwerken. Hij stelt weinig belang in diepgaande reflectie of onderzoek, bemiddelt rechtstreeks tussen kunstenaar en collectioneur en is sterk productie gericht. In deze studie staat natuurlijk een totaal ander soort galerie centraal, namelijk de 'promotiegalerie'. In al haar activiteiten heeft dit type galerie tot doel haar kunstenaars te verankeren in de artistieke wereld. Deze galerie vertegenwoordigt haar kunstenaars op de internationale kunstbeurzen, bezorgt ze pers aandacht en publicaties, organiseert tentoonstellingen en brengt hen in contact met geïnteresseerde collectioneurs. In ruil voor deze ondersteuning gaat bij de verkoop van een kunstwerk wel meestal vijftig procent van de verkoopprijs naar de galeriehouder. Een andere mogelijkheid is dat de galerie werk van een eigen kunstenaar opkoopt en het daarna met winst doorverkoop. Jonge promotiegalerieën zonder het startkapitaal om veel werk aan te kopen, proberen bijvoorbeeld mee te voorzien in de productiekosten. Op die manier trachten ze toch nog een aantal kunstenaars aan zich te binden. De impliciete gedragscode voor de galeriehouder die hierboven werd besproken, is natuurlijk enkel van toepassing op deze

⁹² Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940–1985*, 110-111.

⁹³ Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940–1985*, 112-113.

promotiegalerie. Het type promotiegalerie kan nog verder worden onderverdeeld. Zo zijn er de promotiegalerieën die een grote groep onbekende kunstenaars sponsoren en hen een eerste kans geven door serieuze critici en verzamelaars te worden gezien. Een tweede soort galerie kiest uit deze grote groep kunstenaars diegenen die een zekere erkenning genoten, van wie het werk door de kunstcritiek enthousiast werd ontvangen en wier werk bij de privé-verzamelaars in smaak viel.⁹⁴

De waarde van een kunstenaar wordt mede bepaald door een aantal sociale referenten, zoals de musea waar hij tentoonstelt, welke galerie hem vertegenwoordigt, welke verzamelaars hem kopen en welke kunstcritici over hem schrijven. Zoals we reeds eerder zeiden, bestaat kunst niet zonder kritische reflectie of theorievorming. Daarnaast is ook een organisatorische omkadering van het kunstwerk belangrijk en zijn kunstinstituties noodzakelijk. De betekenisverschuiving van de status van gebruiksvoorwerp naar dat van kunstobject vindt plaats wanneer het wordt ingelijfd bij een sociale context. Niet de intrinsieke waarde van het object bepaalt of het al dan niet om kunst gaat, wel de plaats waar het zich bevindt. De institutionele context van musea en galerieën is dus van ‘levensbelang’ voor kunst.⁹⁵ Daarbij komt nog dat een galerie met een reeds gevestigde faam een enorme invloed kan uitoefenen op de reputatie van een kunstenaar. Voor een artiest is een plaats in een bekende galerie gegarandeerd de poort tot succes aangezien de naam van de galerie als kwaliteitslabel fungeert.⁹⁶

Wanneer kunstenaars dus kunst hebben gemaakt, moeten ze die ook distribueren. Howard S. Becker stelt dat de kunsthandelaars een zekere stabiliteit in hun galerie trachten tot stand te brengen en dat ze dus als intermediair tussen kunst en publiek toch een zekere ‘canon’ zullen volgen. Kunstenaars zullen daarom automatisch vermijden werk te produceren dat niet in het systeem past. Met systeem bedoelen we dan niet noodzakelijk de grote stroom, maar ook het progressieve en alternatieve systeem. Pas wanneer voldoende kunstenaars door de bestaande systemen worden geweigerd, kan een alternatief circuit ontstaan, dat na verloop van tijd zelf een eigen distributiesysteem met eigen toelatingscriteria zal ontwikkelen.⁹⁷ Een eerste voorbeeld van dergelijk alternatief circuit was het *Salon des Refusés* dat in 1860 in Parijs werd georganiseerd door kunstenaars die werden geweigerd voor het officiële Salon.

⁹⁴ Becker, *Art Worlds*, 115-116, Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende- kunstenlandschap in Vlaanderen*, 162-164, 230-231, Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940–1985*, 114 en Janssen, ‘Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst’, 12.

⁹⁵ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende- kunstenlandschap in Vlaanderen*, 150-151.

⁹⁶ Bloemheugel, ‘Exhibiting in Motion’, 99.

⁹⁷ Becker, *Art Worlds*, 93-97, 129.

Een andere vorm van alternatieve circuits ontstaat wanneer kunstenaars zelf niet willen integreren in het galleriesysteem. Vooral vanaf de jaren 1980 ontstond het fenomeen van kunstenaars die zich niet wilden laten corrumperen en zich afzetten tegen de commerciële concurrentie. Zij keren zich af van de instituten om zich in de periferie te begeven en daar een subculturele infrastructuur op te bouwen. Tot op zekere hoogte slagen deze enclaves erin de bestaande instituten te agiteren en een ander publiek te creëren. Ook diegenen die de grenzen van een traditionele galerieruimte beklemmend achten, gaan vaak op zoek naar eigen alternatieve expositiezalen. Onder andere de kunstcritici Peter Schjeldahl en Marius Babias zien een belangrijke plaats voor dergelijke initiatieven in de toekomst.⁹⁸

Vooraleer dit onderdeel af te sluiten, rest ons nog te wijzen op de zwakke punten in het huidige galeriewezen voor hedendaagse kunst. Om tegenwoordig nog op de kunstmarkt te functioneren, is in toenemende mate een sterke professionele bedrijfsvoering vereist. Nu blijken in de praktijk slechts enkele galerieën aan deze eis te voldoen. Over het algemeen zijn de galerieën eenmansondernemingen gebleven waaraan schaalvergroting en zakelijk ondernemerschap zijn voorbijgegaan. Buiten een aantal toonaangevende galerieën in steden als New York en Londen, is het grootste deel van de galeriebranche in de pioniersfase blijven steken. Een consequentie hiervan is dat nog maar weinig galerieën kunnen profiteren van de successen van hun kunstenaars. Eenmaal dat de kunstenaars zich internationaal hebben geprofileerd, verruilen ze vaak hun eigen galerie voor een collega in bijvoorbeeld New York of Londen die meer organisatorische en financiële draagkracht heeft. Door hun weinig professionele status kunnen vooral de artistiek- innovatieve galerieën in tijden van economische neergang met moeite overleven.⁹⁹

Door de lage gemiddelde omzet van de doorsnee galerie, kan slechts een klein percentage van de galeriehouders leven van zijn bedrijf. Aangezien desondanks het aantal galerieën blijft toenemen, moeten we hieruit afleiden dat het galeriebestaan meer dan alleen financiële voordelen biedt en dat bijvoorbeeld de liefde voor de kunst en de interactie met de kunstenaars minstens evenveel voldoening geven. Wanneer de New Yorkse galeriehouder Jack Tilton opsomt wat zijn ‘bedrijf’ hem opbrengt, blijkt dat de ‘winst’ veel meer op het persoonlijke vlak liggen dan op het zakelijke. Hij heeft het over positieve energie via de kunstenaars, de conversaties, de voldoening mee te kunnen werken aan een betere wereld en

⁹⁸ P. Schjeldahl, *What Art World?*, in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 49-51 en M. Babias, ‘Galerienkiller’, in idem, 57-65.

⁹⁹ Janssen, ‘Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst’, 10-13 en T. Gubbels, *Passie of professie: galleries en kunsthandel in Nederland* (Amsterdam 1999) 171-181.

een aantal mensen echt te helpen, enzovoort.¹⁰⁰ Toch kan ook een verkeerde, al te optimistische inschatting van de economische kansen die het openen van een galerie biedt, leiden tot het relatieve hoge aantal kleine galerieën.¹⁰¹ De kunsthistoricus en econoom Olav Velthuis zoekt de oorzaak van de zwakte van het Nederlandse galeriebestel in het paradoxale feit dat de naoorlogse galerie haar primaire taak, namelijk de promotie van nieuwe kunst, té serieus neemt. De galerieën van voor de Tweede Wereldoorlog beschikten allemaal over een secundaire inkomstenbron naast de verkoop van nieuwe, experimentele kunst. Een groot deel van de hedendaagse galerieën dat zich beperkt tot de pure promotie van artistieke waarde, gaat volgens Velthuis dan ook aan deze puristische ideologie ten onder.¹⁰²

Slechts enkele galerieën slagen erin van deze primaire markt te leven: de galerieën van wie de kunstenaars internationaal doorbreken zonder de eigen stal te verlaten. Nemen de overige galerieën de promotie van vernieuwende kunst serieus, dan moeten zij zichzelf op een andere manier subsidiëren. Interne subsidiering, waarbij ook een aantal beter verkopende kunstenaars worden aangetrokken, hoeft niet negatief te zijn en kan juist de diversiteit vergroten. Ook de meest succesvolle galerieën doen trouwens meer dan het presenteren van een aantal tentoonstellingen voor hedendaagse kunst per jaar.¹⁰³ In New York bijvoorbeeld halen grote galerieën, met vaak vijf tot tien man personeel in dienst en met een omvangrijke expositieruimte, eveneens aanvullende inkomsten uit zogeheten secundaire verkopen. Het betreft hier ‘tweedehands’ kunst, die al eerder op de markt circuleerde maar die opnieuw door de galerie wordt opgekocht en doorverkocht. In sommige gevallen worden voor zulke aankopen kortstondige of structurele samenwerkingsverbanden tussen galerieën gevormd. De galeriehouder David Zwirner, die in New York onder andere kunstenaars als Luc Tuymans en Jason Rhoades brengt, richtte in samenwerking met de Zwitserse kunsthandelaar Hauser & Wirth in 1999 zelfs een apart filiaal op voor zijn kunsthandelsactiviteiten. De totale additionele inkomsten die galerieën uit hun supplementaire activiteiten halen, kunnen in New York oplopen tot meer dan vijftig procent van de totale omzet van de galerie.¹⁰⁴

Kunstenaars die zich in het ‘cutting edge’- circuit bevinden en bezig zijn met innovatief werk binnen bijvoorbeeld de fotografie, de videokunst en multimedia- installaties,

¹⁰⁰ J. Tilton, ‘Points on Dealer Artist Relationship. What the Dealer gets’, in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 163.

¹⁰¹ Zie ook B.S Frey en W.W. Pommerehne, *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts* (Oxford 1989).

¹⁰² Velthuis, ‘Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galleries’, 39.

¹⁰³ Velthuis, ‘Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galleries’, 40-41.

¹⁰⁴ Zie ook L. Coppet en A. Jones, *The Art Dealers: The Powers Behind the Scene Tell How the Art World Really Works* (New York 1984), U. Klein, *The business of art unveiled: New York art dealers speak up* (Frankfurt 1994) en Velthuis, ‘Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galleries’, 41-42.

kunnen meestal de hoge, soms risicovolle, productiekosten niet zelf dekken. In de Verenigde Staten worden deze productiekosten vaak vooraf door de galerie gefinancierd. In Nederland en ook in België bijvoorbeeld, zijn er echter weinig galerieën te vinden die hun kunstenaars op dergelijke manier ondersteunen. Een professionele galerie moet echter niet alleen investeren in de productiekosten, maar moet vooral ook werk van eigen kunstenaars aankopen. Hierdoor zal de galeriehouder sterker staan en zullen zijn kunstenaars minder gemakkelijk ‘overlopen’ naar een andere galerie. Dit vergt echter veel geld en ondernemerschap, iets waarover slechts weinig galerieën beschikken.¹⁰⁵ Het doorvoeren van een verdergaande professionalisering en een kapitaalkrachtigere investering in het huidige galeriebestel botst vooral op mentale barrières. Zoals we hebben gezien rust op commercie nog steeds een taboe, waardoor het idee om de verkoopactiviteiten naast het eigen artistieke programma uit te breiden, nog steeds afkeurend wordt onthaald. Hierdoor worden heel wat mogelijkheden de kop ingedrukt. Interne subsidiëring stelt de galerieën immers uiteindelijk in staat hun artistieke idealen beter te realiseren dan met louter verkoop op de primaire markt mogelijk is.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Gubbels, Janssen en Weenink, ‘Show me the colour of your money... Een rondetafelgesprek over de marktgerichtheid van galeries in Nederland’, 53-55.

¹⁰⁶ Janssen, ‘Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst’, 22-23 en Velthuis, ‘Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galeries’, 44.

Verzamelaar en mecenas

Galeriehouders hebben niet alleen nood aan personen die het werk dat ze presenteren appreciëren, maar ook aan mensen die het kopen. Er zijn echter weinig mensen die geïnteresseerd zijn in hedendaagse kunst en die het ook effectief aankopen. Veldonderzoek wees uit dat van alle geregelde galeriebezoekers slechts een kleine achttien procent ooit geld neertelde voor een kunstwerk.¹⁰⁷ De privé-verzamelaar is altijd een toonaangevende, doch weinig zichtbare, protagonist van de kunstmarkt geweest en zijn invloed is de laatste jaren nog toegenomen. Vooral binnen het artistiek- innovatieve galeriecircuit zijn de particulieren de belangrijkste klanten geworden en hebben ze de plaats van de musea en de overheid als hoofdinvesteerdere overgenomen. Het aandeel van de particulieren beslaat inmiddels minstens vijftig procent van de markt voor hedendaagse kunst. De verzamelaars vormen een bijzondere groep binnen de kunstkopers. Voor veel galeriehouders zijn verzamelaars de belangrijkste klanten, zowel ten aanzien van hun aandeel van de omzet alsook om hun contacten met andere verzamelaars.¹⁰⁸

Uiteraard zijn er collectioneers in verschillende maten en kleuren. Niet alle verzamelaars hebben natuurlijk de uitstraling van een Londense Saatchi, die een trend teweeg kan brengen omdat kleinere kunstverzamelaars zich aan zijn koop- en verkoopgedrag spiegelen. De categorie van de privé-verzamelaar is zeer heterogeen en omvat zowel kunstbeleggers, op speculatie gerichte risicokopers als verzamelaars van jong talent en collectioneers van reeds erkende kunst. Aan de basis van deze verscheidenheid liggen even uiteenlopende motieven: nastreven van sociale status, tijdverdrijf, aankopen met het oog op snelle winst of uit passie voor de kunst, enzovoort. Binnen de kunstwereld opereren dus ook de zogenaamde ‘slechte’ verzamelaars, namelijk diegenen die een depot aanleggen zonder de kunst werkelijk te ‘kennen’. Galerierhouder Michael Neff uit Frankfurt sprak zelfs over het bestaan van een zwarte lijst op de kunstbeurs in Bazel, waarop die kopers worden opgesomd waarvan men weet dat ze het aangekochte werk binnen een paar maanden al terug van de hand zouden doen en waaraan dus best niet verkocht wordt.¹⁰⁹ Die verzamelaar die het meeste bijdraagt aan de kunstwereld is de geëngageerde collectioneur. Binnen dit type verzamelaar is er enerzijds die collectioneur voor wie de handel in kunst vooral tot doel heeft een eigen

¹⁰⁷ Becker, *Art Worlds*, 113.

¹⁰⁸ Janssen, ‘Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst’, 16-18.

¹⁰⁹ M. Neff tijdens het debat ‘How trade can adapt to artists’ op *artbrussels 2005*.

collectie hedendaagse kunst aan te leggen. Anderzijds is er de verzamelaar die zich op een ruimere manier engageert voor de eigentijdse beeldende kunst. Met kennis van zaken en een vurige gedrevenheid bouwt hij een tegelijk subjectieve als consequente verzameling op die sterk is vernetwerkt dankzij de talloze persoonlijke contacten met kunstenaars, galeriehouders, critici en musea.¹¹⁰

Musea onderhouden in het algemeen een goede relatie met deze geëngageerde verzamelaars. De vernetwerking tussen collectioneurs en museumdirecteuren is tot op zekere hoogte zelfs een professionele noodzaak. Enerzijds beschikken sommige privé-verzamelaars over een indrukwekkend potentieel aan bruiklenen, anderzijds zijn zij door hun connecties niet alleen beter maar vooral ook sneller geïnformeerd over de laatste tendensen in het mondiale kunstgebeuren. Volgens Eva Gonzalez- Sancho, organisator van *Frac Bourgogne* in Frankrijk, zijn de privé-verzamelaars ook in staat sneller te kopen en verkopen, in tegenstelling tot de publieke instellingen die geremd worden in hun handelen door bureaucratische en administratieve barrières.¹¹¹ De aanwezigheid van een brede groep verzamelaars is ook op een minder zichtbaar niveau van belang voor het plaatselijke tentoonstellingsleven. Buitenlandse kunstenaars zijn er immers gemakkelijker toe te bewegen aan tentoonstellingen deel te nemen in een regio met een hoge dichtheid aan collectioneurs; dat niet alleen vanuit commerciële overwegingen maar ook vanuit de interesse in een alternatieve kunstvisie.¹¹²

Het onderscheid tussen verzamelaar en mecenas valt zeer moeilijk te maken aangezien de karakteristieken van beiden vaak in één en dezelfde persoon zijn terug te vinden. Een geëngageerd collectioneur die zich inzet voor de ontplooiing van een nieuwe artistieke tendens en haar kunstenaars op uiteenlopende manieren ondersteunt, vervult eveneens de functie van mecenas. Het is natuurlijk mogelijk dat de kunstenaar die bijstand ondervindt van een verzamelaar- mecenas, zijn productie zal laten aanleunen bij de smaak van zijn 'patroon'. Meestal zal de relatie tussen een mecenas en een kunstenaar er echter één zijn van wederzijdse tegemoetkomingen. Dankzij de steun van de mecenas zal de kunstenaar namelijk in een versterkte positie ten opzichte van de markt staan, wat zijn creativiteit en experimentele

¹¹⁰ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 151-152, 232-234 en Janssen, 'Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst', 18.

¹¹¹ E. Gonzalez- Sancho tijdens het debat 'Private collection- public connection' op *artbrussels 2005*.

¹¹² Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 153-154.

werk ten goede komt. Om de dominante invloed van de overheidssfeer enigszins in te perken, zijn er mensen uit de kunstwereld die vandaag pleiten voor het herstel van het mecenaat.¹¹³

Kunstperts en criticus

Naast de galerie is de kunstpers de tweede fundamentele bouwsteen van de kunstmarkt. Wat de effectieve rol van de pers is binnen het netwerk van de hedendaagse kunst is moeilijk af te bakenen. Zonder twijfel zijn de kunstcritici een onmisbare schakel binnen het ‘support-system’, want hoewel zij de gangbare conceptie die over kunst geldt niet zelf creëren, zijn zij wel diegenen die hierover reflecteren en deze concepties onder woorden brengen. De meest opvallende functie van een criticus is om door middel van zijn schrijven de communicatie tot stand te brengen tussen de kunstenaar en zijn publiek. Hiernaast vervult hij nog een discretere taak, hij treedt namelijk eveneens op als intermediair orgaan tussen de artiest, de kunsthandelaar en de verzamelaar. Informele regelingen tussen critici en galeriehouders komen voor, evenals contacten tussen kunstcritici en artiesten. Dit netwerk van contacten, waarbij idealen, commercie, esthetiek en vriendschap zich met elkaar vermengen, leidt tot een onduidelijke situatie, waarbij subjectiviteit en objectiviteit soms nog moeilijk te onderscheiden zijn. Door een directe betrokkenheid bij de artistieke ontwikkelingen vertolken critici wel eens op de eerste plaats een persoonlijk engagement. Hier raken we aan een gevoelige kwestie en aangezien de omvang van deze studie een dieper onderzoek naar deze materie uitsluit, willen we hier geen verdere oordelen vormen.

De fundamentele waarop de representativiteit van de collectie van een galeriehouder steunt, worden opgebouwd door critici en esthetici. De estheticus bekommert zich om de filosofische grondslagen voor de legitimatie en appreciatie van de kunst. Critici opereren op een meer mondiaal niveau, bediscussiëren de dagelijkse bekommernissen uit de kunstwereld, verslaan artistieke evenementen en belangrijke veilingen, becommentariëren stijlwijzigingen, prijsstijgingen en ontwikkelen particuliere kunsttheorieën. Critici en galeriehouders voor hedendaagse kunst hebben één ding gemeen, namelijk de alertheid om innovatieve jonge kunstenaars te ontdekken. Het komt vaak voor dat beide groepen gaan collaboreren om samen deze artiesten te promoten van wie ze de vernieuwende kunst attractief vinden en

¹¹³ A. Klamer, ‘Creatieve financiering van creativiteit. Geld voor kunst zit niet alleen bij overheid en bedrijven’, in *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, 62 (winter 2005) 9 en Becker, *Art Worlds*, 99-100, 103.

kunstkritisch verantwoord. De handelaar toont het werk en de criticus verschaft de redenering waarom het werk aanvaardbaar is en te appreciëren valt.¹¹⁴

Tijdens het debat ‘How trade can adapt to artists’ op *artbrussels 2005*, waren de verschillende deelnemers het erover eens dat vandaag de rol van de galeriehouder ook binnen de kunstkritiek is toegenomen. Zijn mening wordt zeer gerespecteerd en hij wordt zonder twijfel als expert erkend. Meer en meer worden criticus, curator en galeriehouder één en dezelfde persoon. Chris Dercon van het Haus der Kunst in München, sprak daarenboven van een andere verschuiving binnen de kunstkritiek. Volgens hem zouden er de laatste vijftig jaar geen negatieve commentaren meer zijn gepubliceerd over individuele kunstenaars. De gespecialiseerde tijdschriften beperken zich tot promotieartikels, waardoor de ruimte voor de echte kunstkriticus langzaam is verloren gegaan.¹¹⁵

Galerie op de bres voor internationalisering

Ook in het kader van internationalisering spelen de kunstgalerieën een elementaire rol. Hun propagandaprogramma omvat immers eveneens de promotie van ‘hun’ kunstenaars in het buitenland. Ondanks hun toenemende onafhankelijke status en zelfstandigheid, is het meestal onder de vleugels van de galerie dat de kunstenaars zich in het buitenland wagen. Zij nemen er deel aan de tentoonstellingen die de galerie, via haar internationale contacten, weet te organiseren. Een aantal kunstenaars slagen erin zich op eigen initiatief in het buitenland te manifesteren. Maar zonder de hulp van een ondersteunende kunsthandelaar is dergelijke onderneming over het algemeen erg riskant. De laatste jaren ligt de nadruk steeds sterker op internationalisering en globalisering, zodat de galerie haar positie ten opzichte van de verlangens van de kunstenaar in deze context moet herdefiniëren.

De geografische reikwijdte van de hedendaagse beeldende kunsten is mondiaal en omvat een wereldomspannend netwerk van netwerken. Toch moet dit vage ‘buitenland’ in zijn juiste proporties worden gezien. Het buitenland beperkt zich immers meestal tot West-Europa plus New York. Hier bevinden zich de ‘hot spots’ van de jaarlijkse kunstbeurzen (Bazel, Madrid, Parijs, ...), van de kunstbiënnales (Venetië, Kassel,...) en van de prestigieuze galerieën (New York, Londen,...). Hoewel de hedendaagse kunstwereld al snel als sterk geïnternationaliseerd wordt beschouwd, gaat het meestal over concrete locaties en specifieke

¹¹⁴ Becker, *Art Worlds*, 111, 113.

¹¹⁵ B. De Baere, W. Peeters, C. Dercon, M. Neff, E. Opsomer en G. Robijns tijdens het debat ‘How trade can adapt to artists’ op *artbrussels 2005*.

evenementen. Toch is de impact van deze internationalisering niet te onderschatten en zijn er gevolgen waarneembaar voor de beeldende- kunstwereld. Om te beginnen heeft ook de markt voor hedendaagse kunst een mondiaal karakter gekregen. Het werk van goedverkopende kunstenaars wordt wereldwijd verhandeld tegen wereldwijd geldende prijzen. Deze tendens wordt in de hand gewerkt door de opkomst van mondiaal opererende galerieën, in de trant van Zwirner of Hauser & Wirth. Een andere consequentie van deze hang naar globalisering is dat het symbolische gewicht van artistieke actoren veel sterker internationaal wordt gevalideerd dan enkele decennia terug. Werk van een erkend en geroemd artiest zit over de hele wereld verspreid, een spraakmakende curator opereert mondiaal en het belang van kunstevenementen wordt afgemeten aan hun internationale gerichtheid en respons.¹¹⁶

De actuele kunstwereld is een primair ‘westers’ maar policentrisch netwerk van lokale knooppunten. In slechts een paar steden, zoals New York en Londen, concentreert de artistieke bedrijvigheid zich in zowel toonaangevende galeriewijken, als trendsettende evenementen en presentatieplatforms. Daardoor lijken deze steden de mondiale hoofdrolspelers binnen het huidige kunstenbestel. Andere steden, zoals Bazel, zijn slechts een schakel in het wereldwijde netwerk rond bijvoorbeeld één beroemde kunstbeurs. Sociaal-geografisch bekeken zijn netwerken dus nooit in abstracte zin mondiaal of translokaal. Ze verbinden integendeel specifieke plekken of gelokaliseerde actoren zoals kunstenaars, verzamelaars, critici, kunstwerken en galerieën.¹¹⁷ Dit gegeven is belangrijk wanneer we in het volgende hoofdstuk de specifieke plaats van de Brusselse galerieën in hun internationale context willen duiden.¹¹⁸

De tendens tot internationaliseren houdt eveneens verplichtingen in en is tot op zekere hoogte zelfs normbepalend. Een kunstenaar of kunstwerk zonder een minimum aan internationale erkenning, kan bij wijze van spreken niet langer kwalitatief zijn. Niet alleen op de kunstenaars maar ook op bijvoorbeeld de galerieën, neemt de druk om internationaal te vernetwerken steeds toe. Daarenboven hebben artistieke actoren met een wijdvertakt netwerk meer ‘slaagkans’ binnen de huidige kunstwereld, waardoor een zichzelf voortstuwende dynamiek tot méér globalisering en een mondiale canon ontstaat. De druk om translokaal te opereren, mondde binnen de hedendaagse kunst uit in een heterogene verzameling van vele netwerken en subnetwerken met een strakke hiërarchie. Paradoxaal genoeg wordt hierdoor het internationale aspect opnieuw geminimaliseerd. Dit fenomeen kan getypeerd worden als het

¹¹⁶ Zie ook A. Quémin, *L'Art contemporain international: entre les institutions et le marché* (Nîmes 2002) en S. Sassen, *Global network, linked cities* (Londen 2002).

¹¹⁷ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 39-44.

¹¹⁸ Zie Hoofdstuk 3. *Casestudy. Brussels galeriewezen voor actuele kunst*, 67-71.

‘geïnternationaliseerd provincialisme’ van de huidige kunstwereld. Een toenemend aantal artistieke actoren werkt translokaal, maar binnen een duidelijk gespecificeerd subnetwerk.¹¹⁹

Het museum als vriend en vijand

De historische avant-garde wilde de kunst in dienst stellen van zowel culturele als maatschappelijke veranderingen en poogde dat te bereiken door het instituut ‘kunst’ te doorbreken. Haar verzet tegen de overgeleverde esthetica gold in de eerste plaats de bestaande orde op kunstgebied, de institutionalisering van de mode en de dwang der gewoonte. De avant-garde wilde de institutie kunst met haar kapitalistische distributieapparaat doorbreken, omdat die het maatschappelijke isolement van de kunstenaar in de hand werkte. In deze context gingen de galerieën fungeren als alternatief circuit voor het officiële museum. In tegenstelling tot het museum was daar plaats voor experiment en vernieuwing. Alle avant-gardes wilden de kunst uit het ‘getto’ van de autonomie bevrijden en haar weer een rol laten spelen in het maatschappelijke gebeuren. De futuristische beweging viel als eerste deze esthetische isolatie aan en deed een poging om weer voeling te krijgen met de werkelijkheid. In het manifest van Filippo Marinetti werd agressie gepredikt ten overstaan van het verleden en de instituten: ‘wij willen musea en bibliotheken vernietigen’ en ‘wij willen het [Italië] bevrijden van de ontelbare musea die het [Italië] helemaal bedekken met ontelbare kerkhoven’.¹²⁰ De weigering van elke vorm van institutionalisering was echter het sterkst aanwezig bij de dadaïsten, die volledige anarchie predikten. Bij de minste aanzet tot stabilisatie werd datgene wat voordien was gecreëerd of geponeerd onmiddellijk vernietigd of ontkend. Dergelijke attitude bleek echter in praktijk nauwelijks te handhaven. Dit verklaarde mede de vroege dood van dada, al in 1922 door Tristan Tzara uitgeroepen, en het ambivalente feit dat er toch dada- creaties in de musea kunnen worden aangetroffen. De institutie kunst had zich, ondanks alle inspanningen, toch meester kunnen maken van dada. Ook de andere avant-gardes was uiteindelijk hetzelfde lot beschoren. Ontdaan van hun revolutionaire etiket en onttrokken aan alle kritiek werden ze als ‘kunst’ geaccepteerd en in de musea geplaatst. De

¹¹⁹ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 46-47.

¹²⁰ F.T. Marinetti, ‘Futuristisch manifest’, in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 67-68.

agressieve anti- traditionalistische en ‘anti- klassieke’ avant-gardes eindigden op hun beurt als erkende ‘klassieken’.¹²¹

Ondanks alle modernistische idealen en de strijd tegen de institutionalisering van de kunst, viel bij een aantal aanhangers van de avant-gardebeweging een zeker ambivalentie aan te treffen. Nieuwe tendensen zochten tijdens het interbellum tóch naar officiële erkenning en streefden ernaar te worden opgenomen in de canon van het museumwezen, als teken van erkenning als volwaardige kunststroming.¹²² Zovele decennia later is het museum, ondanks de uiteenlopende evoluties die het heeft ondergaan, hetzelfde invloedrijke bolwerk gebleven. Een kunstwerk dat door een museum wordt aangekocht en tentoongesteld, krijgt op deze manier de hoogst mogelijke institutionele erkenning binnen de hedendaagse beeldende kunstwereld. Geen enkele andere act kan meer invloed uitoefenen op de belangrijkheid van een oeuvre en de reputatie van een kunstenaar.

Het galleriesysteem is zeer innig verbonden met het museuminstituut. De galeriehouder is dé centrale bemiddelaar in het krachtenveld tussen privé en publiek. Het museum is de laatste halte van het kunstwerk dat oorspronkelijk in circulatie werd gebracht door de kunsthandelaar. Het museum verstrekt niet alleen de ultieme waardering, het zal het kunstwerk zelden of nooit opnieuw van de hand doen.¹²³ Chris Dercon, voormalig directeur van het Boymans- Van Beuningen Museum in Rotterdam en directeur van het Haus der Kunst te München, weet uit ervaring dat zelfs de belangrijkste galerieën de publieke initiatieven zeer serieus nemen. Zij kunnen immers een ‘context’ voor het kunstwerk creëren die de galerie vanwege haar private karakter nooit tot stand zal kunnen brengen. De publieke sector is in staat ‘oordelen’ te vellen en ‘stromingen’ te definiëren.¹²⁴ Zoals we eerder al hebben vermeld, tracht de galeriehouder een voortdurende continuïteit tussen zijn collectie, de kunstenaars, de eigenaars en de musea te realiseren. Hij streeft een stabiele verankering na van de werken van zijn kunstenaars in het artistieke netwerk. Het museum voor hedendaagse kunst is de belangrijkste investeerder voor zo een stabiele connectie. De directeur heeft dikwijls de kunsthandelaar nodig om een bepaald kunstwerk aan te schaffen voor het museum. Wil een galeriehouder zich intekenen in het artistieke netwerk, dan moet dat via kunstinstituten, waardoor hij onder meer van de museumdirecteur afhankelijk blijft.

Ondanks de nauwe relatie tussen de galerieën en het museum, verloopt de samenwerking niet zonder spanningen en is ze vol van tegenstrijdigheden. Over het algemeen

¹²¹ De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932*, 63-82.

¹²² De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932*, 64.

¹²³ Becker, *Art Worlds*, 117.

¹²⁴ C. Dercon tijdens het debat ‘How trade can adapt to artists’ op *artbrussels 2005*.

proberen de musea de passage van een galerie te vermijden. Zo benut het museum vaak een solotentoonstelling om rechtstreeks van de kunstenaar werk te kunnen aankopen.¹²⁵ De musea laten steeds minder het ontdekken van nieuwe kunst over aan de galerieën en proberen vaak zelf voorop te lopen. Hierdoor wordt volgens sommigen een onmisbare stap in het ontwikkelingsproces van de kunstenaar overgeslagen. Eigenlijk zouden jonge artiesten eerst moeten rijpen bij een galerie, wat op deze manier niet meer kan. Die drang van de conservator om de galerie over te slaan, is echter vooral een verschijnsel uit landen als België en Nederland en een klacht die in bijvoorbeeld Engeland of de Verenigde Staten minder wordt gehoord.¹²⁶ Uit een studie van de Nederlandse Mondriaan Stichting omtrent de museale aankopen bleek dat over het algemeen de binnenlandse galerieën door de musea worden gepasseerd en dat niet zelden een museum werk van Nederlandse kunstenaars aankoopt bij buitenlandse galerieën.¹²⁷ De spanningsverhouding tussen museum, conservator, kunstenaars en galerieën wordt vooral veroorzaakt door onduidelijkheid over de exacte rol van de hedendaagse kunstgalerie. Op momenten dat de onderlinge posities duidelijk zijn afgebakend loopt het overleg vaak wel goed.¹²⁸

Tot slot moeten we hier nog een opmerkelijke tendens vermelden, namelijk het ontstaan van een nieuw soort curatorschap. Vanaf de jaren 1970 verwerft een nieuwe generatie curators een relevante autonomie ten aanzien van de klassieke beeldende-kunstinstellingen. Als onafhankelijke tentoonstellingsmaker gaan ze de traditionele museale eisen voor exposities negeren en verplaatsen ze de aandacht naar het ‘presentatieconcept’. Deze onafhankelijkheid maakt het mogelijk de vaak beklemende banden met een vaste collectie door te knippen. De tentoonstelling wordt een ‘mise en scène’ met de handtekening van de curator. Tijdens de jaren 1990 zal deze ontwikkeling een ware verandering teweeg brengen binnen de machtsverhoudingen tussen de actoren die zich met het tentoonstellen van actuele kunst bezighouden. Musea en galerieën binden aan belang in ten voordele van deze institutioneel ongebonden curator. In samenwerking met een of meer artiesten zet hij kunstpresentaties op, waarbij museale ruimten en galerieën vaak worden gepasseerd en wordt

¹²⁵ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 160-161 en Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, 173-175, 182-186.

¹²⁶ H. van der Meij, ‘Wat maakt een galerie succesvol. Vier voorbeelden uit de internationale kunstpraktijk’, in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 34 en M. Daamen, ‘Lekker veel markt’, in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 65-66.

¹²⁷ Janssen, ‘Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst’, 22.

¹²⁸ Gubbels, Janssen en Weenink, ‘Show me the colour of your money... Een rondetafelgesprek over de marktgerichtheid van galeries in Nederland’, 60.

er geopteerd voor meer onafhankelijke platforms. Ondertussen bestaat er een duidelijke trend tot generalisatie van het curatormodel in de richting van de galerieën en de musea, die zichzelf eveneens steeds meer zien als ‘designers van contexten’ voor kunstwerken en kunstenaars.¹²⁹ Verder bemerken we ook een zekere toenadering tussen beide actoren. Een zeer recent voorbeeld hiervan is de tentoonstelling ‘Visionair België’ in het Paleis voor Schone Kunsten, een constructie van Harald Szeeman, dé grondlegger van het nieuwe curatorschap, in een museale context.¹³⁰

Epiloog

De galerie voor hedendaagse kunst heeft doorheen de tijd grotendeels haar hoofdfuncties behouden. De veranderende maatschappij en de ontwikkelingen binnen de kunstwereld hebben echter hun sporen nagelaten. Ook de kunstenaars zelf zijn geëvolueerd en hebben zich vandaag tot hun eigen managers uitgeroepen. Zij zijn perfect in staat hun eigen ‘bedrijf’ te runnen, zichzelf te promoten en met potentiële kopers te onderhandelen. Toch blijven de kunstgalerieën als paddestoelen uit de grond schieten. De ene houdt het financieel al wat langer uit dan de ander, maar de gedrevenheid en het enthousiasme zijn alomtegenwoordig. Hieruit blijkt dat de galerie nog steeds een plaats heeft binnen de hedendaagse kunstwereld. De kunsthandelaar integreert zijn kunstenaars in het marktsysteem door de esthetische waarde van diens werk te transformeren in een economische waarde. Hierdoor stelt hij de kunstenaar in staat van zijn artistieke werk te leven. De galerie ondersteunt haar kunstenaars door bijvoorbeeld bij te springen in de productiekosten en door hun werk aan te kopen. Soms worden zelfs contracten afgesloten, waardoor de kunstenaar een vast inkomen verwerft en zich onbekommerd aan zijn werk kan wijden. Maar hiernaast speelt de galerie ook een cruciale rol in de promotie van de kunstenaar. Aan de hand van een tentoonstellingsprogramma en via publicaties, contacten met verzamelaars en de rest van de artistieke wereld, bouwt de galeriehouder de reputatie op van zijn artiesten. Ook zijn relatie met de kunstpers en de critici is fundamenteel. Samen vormen zij het ondersteunende netwerk dat de nieuwe artistieke tendensen promoot en de jonge, progressieve kunstenaars onder de

¹²⁹ N. Heinich en M. Pollak, ‘From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position’, in R. Greenberg, B.W. Ferguson en S. Naire, *Thinking about Exhibitions* (Londen en New York 1996) 231-250 en Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, 119-121.

¹³⁰ E. Rinckhout, ‘Gerenommeerde Zwitserse tentoonstellingsmaker Harald Szeemann overleden. De dood van een kunstinstituut’, in *De Morgen* (21 februari 2005).

aandacht brengt. Evenzeer in het proces van internationalisering en het verwerven van buitenlandse erkenning blijft de galerie van betekenis. De galeriehouder bereidt het terrein voor via zijn buitenlandse contacten. Hij beveelt zijn kunstenaars aan bij collega's en soms worden gezamenlijk tentoonstellingen gehouden. Aangezien internationale faam steeds meer als één van de voornaamste criteria voor een geslaagd kunstenaar gelden, moet de galerie ook op dit vlak tegemoet komen aan haar kunstenaars en voor hen het kader scheppen waarin ze ook buiten hun land van herkomst kunnen circuleren.

Gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw, toen de strijd van de avant-garde hevig woedde, vormden de galerieën een alternatief circuit voor de traditionele officiële musea, waar geen plaats was voor deze progressieve, jonge kunst. De houding van de hedendaagse kunstenaar ten aanzien van het museum is erg veranderd. De artiest strijdt niet meer tegen institutionalisering en wil zelfs graag opgenomen worden in de canon van het museum, de hoogste erkenning die een kunstenaar zich wensen kan. De ambivalente relatie tussen de galerie en het museum verloopt echter nog altijd even stroef. Vooral de musea zelf proberen zoveel mogelijk de galerie, als schakel tussen de private en de publieke sfeer, te vermijden en rechtstreeks met de kunstenaars te onderhandelen. Vandaag is de galerie vooral de plaats waar kunstenaars kunnen 'rijpen' vooraleer ze door het museum worden gespot.

De kunstgalerie mag dan wel van een bestaanscrisis gespaard blijven, als ze goed wil functioneren in de huidige maatschappij, zal ze haar werking toch duidelijk moeten definiëren. De commercie is meer dan ooit de kunstwereld binnengeslopen en deze ontwikkeling moet zo positief mogelijk worden benut zonder dat de kunst zelf er schade van ondervindt. Voor het galeriewezen is het belangrijk zich aan te passen aan de huidige normen van het 'bedrijfsleven'. Volgens sommigen moeten de galerieën een verdergaande professionalisering doorvoeren, wil ze haar rol als intermediair tussen de verschillende artistieke actoren voortzetten en de promotie van jonge en progressieve tendensen als primaire opdracht blijven vervullen.

Hoofdstuk 3

Casestudy. Brussels galeriewezen voor actuele kunst

Brussel is gecompliceerd in al zijn aspecten. Of het nu gaat over zijn stedenbouwkundige structuur, over zijn veeltaligheid, zijn plaats in Europa, zijn gemengde bevolking of zijn politieke gekibbel, in Brussel domineert het gebrek aan orde en overzicht. De vraag is nu hoe in deze chaotische context, in deze smeltkroes van culturen en dit politieke lappendeken, de hedendaagse kunst functioneert. Het is geen makkelijke opdracht om een overzichtelijk beeld te schetsen van de hedendaagse Brusselse kunstscène in al zijn diversiteit en variëteit. De meer theoretische structuren binnen de kunstmarkt die in het vorige hoofdstuk werden ontleed, zijn in de praktijk niet zo transparant. Voor deze casestudy staat slechts een hoeveelheid versnipperd bronnenmateriaal ter beschikking, waardoor een volledige conclusie achterwege zal blijven. Verder moet rekening gehouden worden met het feit dat sommige informatie, vooral uit de interviews met mensen uit de galeriewereld, subjectief getint kan zijn door de directe betrokkenheid van de persoon in kwestie. Toch kunnen een aantal voorzichtige inzichten worden aangereikt.

Vooraleer over te gaan tot de bespreking van de galerieën zal de Brusselse context bondig worden getypeerd. We spitsen ons toe op die facetten die een belangrijke rol spelen in het functioneren van de hedendaagse kunst en haar ondersteunende netwerk. De historische dimensie wordt hierbij niet over het hoofd gezien. Vervolgens komt uiteraard het Brusselse galeriewezen zelf aan bod. Hierbij zal dezelfde indeling worden gebruikt als in het vorige hoofdstuk, waardoor de parallellen tussen theorie en praktijk duidelijk zichtbaar worden en meer algemene conclusies kunnen worden getrokken. Evenals in het vorige hoofdstuk zullen dus ook hier de verschillende protagonisten van de kunstmarkt de revue passeren, gaande van

de galeriehouders en de verzamelaars tot de kunstcritici. We zullen nagaan in hoeverre de Brusselse galerieën slagen in het volbrengen van hun taak als ondersteuning van de hedendaagse kunst. Zijn zij in staat een internationaal netwerk uit te bouwen waarin hun kunstenaars kunnen opereren? Wat is de proportionele verhouding tussen het aantal Belgische en buitenlandse kunstenaars die onderdak krijgen in de Brusselse galerieën? Hoe poneren zij zich ten opzichte van de musea? Hoe pakken zij de promotie van de eigen kunstenaars aan, delen zij in de productiekosten en in welke mate engageren zij zich voor de verdere distributie van de kunstwerken?

Brussel, artistieke hoofdstad?

Brussel is ongetwijfeld de Belgische én Europese hoofdstad. Maar of ze ook de artistieke hoofdstad is, daarover zijn de opvattingen vaag, uiteenlopend en onzeker. Nog voor 1900 deed Brussel pogingen zijn reputatie van ingedommeld provincienest te verlaten. Naar het voorbeeld van Parijs openden café-chantants hun deuren in de oude binnenstad en werden een circus, verscheidene kleine theaters en een derde koninklijk theater in de gloednieuwe Sint-Hubertusgalerijen opgetrokken. Er vormden zich muziekverenigingen die de talrijke bals zouden begeleiden. In de jaren 1920 ontwikkelde zich een ware sociale wetgeving, die de toestand in zoverre wijzigde dat nu ook de arbeider deel kon nemen aan reeds bestaande activiteiten zoals dans en film. Gedurende de Eerste Wereldoorlog leefde Brussel als bezette stad in een totaal isolement, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Parijs. Het land was nu al zijn materiële en intellectuele krachten kwijt, aangezien heel wat auteurs en kunstenaars gekozen hadden voor emigratie of het diepste stilzwijgen. Er zouden enkele jaren overheen gaan, alvorens de verloren tijd was ingehaald. Na de oorlog zag alles er dan ook anders uit. De Brusselse revue, voordien zo geliefd, verdween van het toneel, het café-concert was dood en dancings van alle slag vervingen de bals en de jazzmuziek kwam van over de oceaan aangewaaid. De opera verzwakte, maar het ballet onderging een vernieuwing, vooral dankzij de invloed van Russische en Zweedse gezelschappen. Pantomime, sprookjestoneel en het circus raakten uit de mode, maar de operette, sensatiegericht en geamericaniseerd, bleef zich handhaven.

De jaren 1920-1930 stonden in het teken van het internationalisme. Amerika werd de referentie bij uitstek met zijn muziek, nieuwe dansen, succesvolle filmindustrie en moderne levenswijze. De music-hall, verstaanbaar voor iedereen, met haar basis in het circus en het

café- concert, was de synthese van een unieke Westerse cultuur. In een ernstigere context, ging men streven naar theatervernieuwing, met terugkeer naar de tekst van het werk, toegespitst op de regie, het decor en het acteursspel, ontdaan van het sensatiegehalte en het anekdotische karakter. Brussel kende de bloei van talrijke amusementsgelegenheden, waarvan de geografische ligging zich verplaatste naar zones waar vanuit overheidswege vernieuwingen werden aangebracht. Zo ontstond er een opvallende tegenstelling tussen de armoedige buurt van het Zuidstation, die vooral foorkramers en leurders aantrok, en de buurt van het Noordstation, waar café-concerts, kleine theaters en bioscoopzalen een kleine burgerlijke elite verwelkomden.¹³¹ Tijdens het interbellum werd Brussel meegesleurd door de stroom van vernieuwing en vooral de invloed van de Parijse progressieve kunstgroepen was groot. Ontelbare kunstkringen, avant-gardetijdschriften en galerieën die de nieuwe kunst gingen promoten, schoten als paddestoelen uit de grond. Aan deze periode van intense artistieke activiteit en bruisend enthousiasme voor het nieuwe, werd door de economische crisis van de jaren 1930 abrupt een eind aan gemaakt. De innovatieve kunsttijdschriften konden hun publicaties niet langer bekostigen en de meeste avant-gardegalerieën moesten hun deuren sluiten. Het is niet verwonderlijk dat de Tweede Wereldoorlog eveneens een domper zette op het artistieke leven in Brussel. De nieuwe kunst kreeg zelf ook een slag: de avant-garde had gefaald en de overwinning was aan de conservatieve tendensen, die het herstel van de traditionele waarden nastreefden en nu triomfeerden met hun antimodernistische programma.¹³²

De Expo van 1958 was de weerspiegeling van een hoofdstad met een demografische en economische groei en met een zich snel moderniserende infrastructuur. In deze periode was de opmars van het Frans spectaculair en de Europese roeping van Brussel werd overschaduwd door de interne taalstrijd. Deze perikelen leidden tot de stedenbouwkundige wanorde die de Europese wijk teisterde en de achterstand van Brussel in de hedendaagse architectuurgeschiedenis. De jaren 1960 werden gekenmerkt door wilde speculatie, gevolgd door architecturale middelmatigheid, onverschilligheid en mercantilisme. De noord- zuid verbinding trok een vernietigend spoor door het stadsweefsel en ook de heraanleg van de Kunstberg veroorzaakte veel protest. Toch riep deze schending van de modernistische principes een aantal initiatieven in het leven die wel van een andere architectuurcultuur getuigden. De politiek-economische structuur van Brussel verhindert vandaag nog steeds de totstandkoming van een kwalitatieve en unieke architectuur. In dit land met een

¹³¹ D. Berger, D. Collard e.a., *Nachtraven: het uitgangsevenen in Brussel van 1830 tot 1940* (Brussel 1987) 9-12.

¹³² Zie ook L. De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932* (Licentieverhandeling KULeuven 2003-2004).

gefederaliseerde structuur zit de architectuur van de federale hoofdstad in een vacuüm. De hybride stedelijke cultuur die dankzij deze luchtledige toestand tot stand is kunnen komen, oefent echter ook een fascinatie en aantrekkingskracht uit op internationale architecten en urbanisten. Het gebrek aan overzicht en de absolute stedelijke chaos betekent volgens sommigen juist een onweerstaanbare en buitengewone inspiratiebron.¹³³

Toch is Brussel niet toonaangevend als cultuurstad binnen Europa. Zowel de Franse als de Nederlandstalige gemeenschappen trachten hun identiteit te profileren via hun historisch bekende kunstenaars. De subsidiëring van de cultuur in de hoofdstad loopt om dezelfde reden spaak. Aangezien Vlaanderen en Wallonië enkel in hun regio's investeren; krijgt Brussel maar weinig financiële steun.¹³⁴ Bijgevolg ontbreekt het Brussel aan krachtige officiële instellingen en een museum voor hedendaagse kunst. Claude Lorent van het Paleis voor Schone Kunsten betreurt de afwezigheid van ondersteuningsnetwerken in Brussel zoals die bijvoorbeeld in Frankrijk bestaan (*Frac, Drac, etc.*) en die geloofwaardigheid geven aan een kunstenaar. Brussel heeft volgens hem dringend nood aan een centrum voor hedendaagse kunst dat de in Brussel exposerende artiesten ondersteunt en promoot.¹³⁵ Desondanks blijkt deze stad een grote groep kunstenaars te kunnen bekoren. Het zijn de kleine, experimentele privé-initiatieven in de marge die kleur geven aan de boeiende Brusselse kunstscène. Typerend voor de stad is de kracht van de vzw's die een artistieke, creatieve explosiviteit bevorderen. Deze gevarieerdheid aan activiteiten krijgt nog een extra impuls dankzij de kleurrijke verscheidenheid van het steeds toenemende aantal immigranten. Steeds meer evenementen spelen in op deze inspirerende bevolkingsmix, kijk maar naar bijvoorbeeld het festival *Couleur Café* en naar activiteiten als de *Zinnekeparade* of *Brussel in Kleur*. Christine Jamart, hoofdredacteur van *l'Art Mème*, wijst er op dat ook vele buitenlandse kunstenaars zich tot deze multiculturele stad voelen aangetrokken. Brussel wordt voor haar de ontmoetingsplaats voor mensen van Noord en Zuid.¹³⁶ Deze smeltkroes van culturen en initiatieven versterken het zo aantrekkelijke postmoderne karakter van de stad.¹³⁷

¹³³ C. Billen, 'Brussel in de 20^e eeuw', in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 224-226 en K. van Syngel, 'Brussel na Expo 58, een *terrain vague* voor internationale architectuur' in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 274-276.

¹³⁴ T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Christine Jamart, hoofdredacteur van *L'Art Mème*', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 72.

¹³⁵ 'Interview met Claude Lorent van het Paleis voor Schone Kunsten', in Cardon de Lichtbuer *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 74-75.

¹³⁶ 'Interview met Christine Jamart, hoofdredacteur van *L'Art Mème*', 72.

¹³⁷ M. Quaghebeur, 'Een cultureel laboratorium zonder naam' in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 241, L. Lambrecht, 'Brussel: een conflictueuze smeltkroes van culturen', in L. Lambrecht en C. Lorent, *Contemporary art from Brussels* (Glasgow 1998) 2-4 en C. Lorent, 'Hoofdstad Brussel: Wat is haar plaats in het hedendaagse kunstgebeuren?', in L. Lambrecht en C. Lorent, *Contemporary art from Brussels* (Glasgow 1998) 5-7.

Maar is deze broeihaard van culturen, politiek gehacketak en artistieke levendigheid ook een vruchtbare voedingsbodem voor een goed functionerende privé-galerie die zich inzet voor de hedendaagse kunst? De kleinschaligheid van de Belgische hoofdstad zal zowel voor- als nadelen blijken te hebben. *Galerie Drantmann* vindt de stad hierom juist charmant en Fred Lanzenberg verhuisde van Parijs naar Brussel omdat deze stad juist kleiner en daarom ook warmer en minder stresserend is.¹³⁸ Brussel is ook veel minder duur dan steden als bijvoorbeeld Parijs of Londen. Dit is voor vele galeriehouders een belangrijke troef voor de stad. Niet alleen de galerieën krijgen hierdoor meer overlevingskansen, ook de kunstenaars komen er daarom graag wonen. Dankzij de overzichtelijkheid van Brussel ontstaan er ook gemakkelijker dynamische netwerken en contacten tussen personen die tot interessante projecten kunnen leiden. De Duitse kunstenaar Marin Kasimir die al jaren in Brussel woont en werkt, prijst de persoonlijke contacten tussen de Brusselse galeriehouder en zijn kunstenaars en de sterke betrokkenheid bij hun verdere evolutie.¹³⁹ Françoise Baronian ziet het kleinschalige en provinciale karakter van Brussel dan weer als zijn zwakste punt.¹⁴⁰ Ook de galeriehouder van *Galerie Meert-Rihoux* is ervan overtuigd dat daarom slechts weinig mensen uit de kunstwereld graag langs Brussel passeren.¹⁴¹

Een steeds weerkerende klacht van de Brusselse galerieën is het ontbreken van ondersteunende instituten of musea voor hedendaagse kunst. Door het gebrek aan deze belangrijke institutionele schakels kunnen de galerieën hun taak slecht gedeeltelijk vervullen. Yves Cornette van *Galerie P*, Bernard Prévot van de *Damasquine Gallery* en Catherine Bastide vinden dit gebrek aan ruggensteun vanuit de overheid en de afwezigheid van belangrijke instituten die de hedendaagse kunst doen leven, één van de meest negatieve kenmerken van Brussel.¹⁴² Hierdoor zal Brussel zich volgens Anne Hoste van de galerie *Xavier Hufkens*, nooit kunnen ontplooiën tot een waar centrum voor hedendaagse kunst, dat door internationale kunstverzamelaars en museumdirecteuren wordt bezocht.¹⁴³ De centrale ligging van Brussel in Europa is enerzijds positief aangezien belangrijke buitenlandse

¹³⁸ 'Interview met medewerker van Galerie Drantmann', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 41-42 en 'Interview met Fred Lanzenberg', in idem, 52-53.

¹³⁹ 'Interview met Marin Kasimir', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 67-68.

¹⁴⁰ 'Interview met Françoise Baronian', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 56-57.

¹⁴¹ 'Interview met medewerker van Galerie Meert Rihoux', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 60-61.

¹⁴² 'Interview met Yves Cornette van Galerie P', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 39-40, 'Interview met Bernard Prévot van de Damasquine Gallery', in idem, 54-55 en 'Interview met Catherine Bastide', in idem, 30-31.

¹⁴³ 'Interview met Anne Hoste van Galerie Xavier Hufkens', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 37-38.

galerieën gemakkelijk te bereiken zijn en omdat de transportkosten hierdoor minder hoog liggen; anderzijds plaatst de nabijheid van Parijs of Londen, met hun belangrijke artistieke evenementen, Brussel in de schaduw.

De Brusselse hedendaagse kunstmarkt

De Brusselse galerieën

Veel meer dan elders in België begon in Brussel onmiddellijk na de Eerste Wereldoorlog een sterk uitgebouwd netwerk zijn web te weven in de verschillende lagen van het artistieke leven. Dankzij het actieve Brusselse kunstleven, dat in vergelijking met het Antwerpse beter gestructureerd was, kon de ‘zuivere beelding’ hier via een bredere waaier van galerieën een groter publiek bereiken. De nieuwe galerieën en nieuwe, vooruitstrevende tijdschriften steunden de verschillende moderne tendensen. De ingewikkelde relaties tussen kunsthandelaars, kunstcritici en kunstenaars raakten verstrengeld binnen de galerieën. Uiteindelijk bleek elke avant-garde beweging over een ruggensteun te kunnen beschikken, die zowel financiële hulp bood als propaganda maakte. De galerieën zouden zich als commerciële instelling voor de avant-garde engageren. Brussel sloot hiermee aan bij een internationale ontwikkeling; ook in Parijs gingen heel wat nieuwe galerieën open en stelden sommige reeds bestaande zich eveneens open voor de avant-garde.

Reeds in 1912 stichtte een jonge Franse handelaar *Galerie Georges Giroux*. Het was de eerste galerie in België die de moderne kunst een belangrijke plaats gaf in haar programma, dat al bij al wel vrij heterogeen bleef. Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder richtten in 1920 de kunsthandel *Sélection, Atelier d'un Art Contemporain* op, met de bedoeling een actief centrum te creëren waar het publiek met alle vormen van binnen- en buitenlandse vernieuwende kunst kon kennismaken. Diverse kunstuitingen kwamen aan bod, hoewel *Sélection* huiverig bleef ten aanzien van de abstracte kunst. Het was lange tijd vooral op Frankrijk georiënteerd waar de stichters nauwe relaties met kunstenaars en galerieën hadden. De galerie *Sélection* en het gelijknamige tijdschrift zouden een cruciale rol spelen in het vestigen van de reputatie van de Vlaamse expressionisten. De galerie zelf moest al in 1922 om financiële redenen haar deuren sluiten. De *Sélection*-groep zette echter haar werk onverminderd voort. Ook *Galerie du Centaure* in Brussel, opgericht in 1921 door Walter Schwarzenberg, verdedigde in de lijn van *Sélection* voornamelijk het werk van de Vlaamse

expressionisten. Geert van Bruaene introduceerde de surrealisten en de Duitse expressionisten in België doorheen een lange serie van kroegen en galerieën, waaronder de belangrijkste *Le Cabinet Maldoror* en *La Vierge Poupine*. *Le Cabinet Maldoror* werd te Brussel als commerciële vereniging in december 1923 opgericht. In juni 1925 opende Van Bruaene, met Paul van Ostajen als medebeheerder, een nieuwe avant-gardekunstgalerie, *La Vierge Poupine*. Ook E.L.T. Mesens zette zich in voor de surrealisten en samen met Van Hecke stichtte hij in 1926 *Galerie L'Époque*, waar onder meer Klee, Arp en Ernst tentoonstelden. De meeste van deze galerieën moesten echter hun activiteiten staken op het einde van de jaren 1920, begin jaren 1930, omdat voor de avant-gardekunst, met uitzondering van het surrealisme, er zich vóór de Tweede Wereldoorlog in België nooit een echt publiek had gevormd en omdat de economische omstandigheden dat niet meer toelieten. De avant-gardegalerieën zagen zich gedwongen de deuren te sluiten. De traditionele galerieën daarentegen, die eveneens grote moeilijkheden ondervonden ten gevolge van de crisis, doorstonden de storm aangezien ze door hun gematigde karakter een breder publiek aanspraken.¹⁴⁴

In de jaren na de Tweede Wereldoorlog zou de kunstwereld langzaam uit haar verstarring ontwaken. Het Paleis voor Schone Kunsten zette met een dynamisch en progressief programma en internationale gerichtheid in zekere mate het werk voort van de teloorgegangene avant-gardegalerieën. De komende jaren zagen in Brussel opnieuw verschillende galerieën voor hedendaagse kunst het licht. Hoewel de financiële beslommingen nog zwaar wogen, slaagden steeds meer galerieën erin het hoofd boven water te houden. Brussel werd nog steeds geteisterd door structurele tekortkomingen binnen het kunstbeleid en het gebrek aan een degelijke infrastructuur voor hedendaagse kunst. In het Museum voor Schone Kunsten kwam de actuele kunst nauwelijks aan bod. De nieuwste artistieke tendensen waren wel te bekijken in de Brusselse galerieën, vooral in *Le Zodiaque*, *Les Contemporains*, *Saint-Laurent*, *Aujourd'hui*, *MTL* en *Wide White Space*.¹⁴⁵ In april 1964 werd in de *Galerie Saint-Laurent* de eerste individuele tentoonstelling van Marcel Broodthaers gehouden. De enige Amerikaan die in Brussel leefde en werkte was Alan Schmer. Hij stelde van 1960 tot 1964 tentoon in galerie *Les Contemporains*. De experimentele Amerikaan Harold Persico Paris exposeerde in de galerie van René Withofs aan de Louizalaan in Brussel. Deze tentoonstelling kende echter weinig succes. Eveneens aan de Louizalaan lagen de galerieën *Veranneman* en

¹⁴⁴ De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932*, 29-32, 134.

¹⁴⁵ V. Devillez, 'Het museum en het culturele leven in Brussel', in M. Van Kalck, *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis* (Brussel 2003) vol II, 566 en Billen, 'Brussel in de 20^e eeuw', 223.

Govaerts, die moderne, doch weinig experimentele, kunst brachten. Marcel Stal zou later wel pure avant-garde tonen in zijn galerie aan de Louizalaan. Brussel kende dus in de jaren 1960 opnieuw verscheidene centra voor de nieuwe kunst. De meer prestigieuze tentoonstellingen bleven echter plaatsvinden in het Paleis voor Schone Kunsten. Zo werd daar in 1965 de eerste Amerikaanse poparttentoonstelling ingericht, met onder andere werk van Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Warhol en Wesselman. Deze expositie kende een enorm succes, ook op commercieel gebied.¹⁴⁶

De privé-galerieën blijven niet alleen toenemen in aantal, ze gaan zich ook beter organiseren. De laatste jaren wordt het fenomeen waargenomen van galerieën die zich gaan groeperen. In steden als Antwerpen of Oostende vestigen een aantal galerieën zich in de directe omgeving van de musea voor hedendaagse kunst, terwijl in Brussel verscheidene galerieën samen onderdak vinden in grote panden. De galerieën richtten ook een vereniging op om hun belangen te verdedigen: de Beroepsvereniging van handelaars in de Hedendaagse Kunst ('Union Professionnelle des Marchands d'Art Moderne et Contemporain' of B.U.P.). Sommige galerieën gaan ook samen promotie voeren door middel van gemeenschappelijke vernissages. Meer en meer ontstaan ook samenwerkingsverbanden met het oog op buitenlandse connecties en internationale netwerking. Vanaf het einde van de jaren 1980 nemen steeds meer Belgische galerieën deel aan belangrijke kunstmarkten.¹⁴⁷

In 2003 bundelde *De Witte Raaf*, in opdracht van de administratie Cultuur, in de *Kunstgids België* de personen en instellingen die in België actief zijn op het terrein van de beeldende kunst na 1945. Deze gegevens werden daarna door Pascal Gielen en Rudi laermans verder verwerkt tot meer concluderende uitspraken. Het grootste aantal galerieën werden aangetroffen in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, waar zich ook het belangrijkste aandeel van de tentoonstellingscentra bevindt. *Contemporary Art in Belgium 2005*, een gids met een overzicht van de publieke en private, commerciële en niet-commerciële ruimten voor hedendaagse kunst, telde in 2005 het bestaan op van een veertigtal Brusselse galerieën voor hedendaagse kunst (Niet iedereen is het echter eens met deze categorisatie van de Belgische galerieën. Galeriehoudster Maria Mineta poseert naakt in haar galerie als protest tegen de misstanden in de wereld van de 'marchands', de galerieën en de musea. Ze reageert ook tegen

¹⁴⁶ F. de Vree, 'Zero, pop en Marcel Broodthaers', in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 298-300.

¹⁴⁷ F. Bex, 'Wel en wee van de Belgische kunst van 1975 tot 2000: feiten en meningen', in F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001) 16.

het feit dat haar galerie niet werd opgenomen in de lijst van *Contemporary Art in Belgium*.¹⁴⁸).¹⁴⁹ Voor de Brusselse publieke sector zijn de resultaten opmerkelijk: West-Vlaanderen is koploper wat betreft het aantal musea voor moderne en hedendaagse kunst en wordt gevolgd door Antwerpen, Oost-Vlaanderen en dan pas door Brussel. Eveneens opmerkelijk is dat niet Brussel, maar Antwerpen de grootste concentratie aan kunstenaars kent, gevolgd door Gent. Antwerpen en Gent herbergen dan ook heel wat hogere kunstopleidingen en instellingen of organisaties voor beeldende kunsten. Hier wijzen de auteurs wel op het feit dat het onderzoek werd gedaan door een Nederlandstalig tijdschrift en dat dit de reacties van Franstalige kunstenaars kan hebben beïnvloed.¹⁵⁰ Concluderend kan worden gesteld dat Brussel wel over private capaciteiten beschikt om zich te ontwikkelen tot een artistieke hoofdstad, maar dat de publieke infrastructuur nog onvoldoende is ontwikkeld.

Ook Brussel krijgt te kampen met de paradoxale situatie van de hedendaagse kunst. Nooit eerder werd de actuele kunst zo gewaardeerd als nu en toch blijft het voor de meeste kunstenaars extreem moeilijk om voor hun werk een duurzame commerciële basis te vinden en te behouden. In zijn inleiding voor *Contemporary Art in Belgium 2005* benadrukt Bart De Baere dat de hedendaagse kunst inderdaad weinig rendabel blijft voor die galerieën die zich richten op de primaire markt. Hij heeft het dan vooral over de galerieën met een ontwikkelingsgerichte programmering en met een ‘roeping’.¹⁵¹ Natuurlijk zijn de capaciteiten van een galerie ook afhankelijk van haar financiële draagkracht. De meerderheid van de Brusselse galerieën neemt volgens Claude Lorent haar opdracht zeer serieus en levert ze uitstekend werk, maar heeft ze te weinig middelen om moeilijk verkoopbare, zeer actuele kunst te tonen en de betrokken kunstenaars degelijk te promoten. Slechts een zeer beperkt aantal galerieën beschikt effectief over geld en kan het zich daardoor veroorloven gedurende perioden zonder winst te draaien om zo een reputatie op te bouwen. Die galerieën kunnen daarom ook gemakkelijker heel jonge of experimentele kunst tonen. Onder andere *Xavier Hufkens* en *Rodolphe Janssen* zijn galerieën die over een degelijk startkapitaal beschikten. Xavier Hufkens heeft zich kunnen opwerken tot één van de topgaleriehouders van Brussel met internationale erkenning. Deze erkenning maakt het hem mogelijk ook jonge onbekende kunstenaars te promoten.¹⁵²

¹⁴⁸ Y. De Vresse, ‘Uit de kleren voor de kunst. Galeriehoudster Maria Mineta protesteert open en bloot tegen alleenheerschap conceptuele kunst’, in *Brussel Deze Week* (14 april 2005) 2-3.

¹⁴⁹ B. De Baere en H. Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005* (Brussel 2005) 188-242.

¹⁵⁰ P. Gielen en R. Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen* (Tielt 2004) 112-118.

¹⁵¹ De Baere en Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005*, 16-17.

¹⁵² ‘Interview met Claude Lorent van het Paleis voor Schone Kunsten’, 74, 76.

De motieven van de galeriehouders en de manier van werken variëren meestal van galerie tot galerie. Toch kunnen een aantal algemene tendensen worden opgemerkt binnen die galerieën die zich in Brussel inzetten voor de hedendaagse kunst. De meeste galerieën zien het als hun primaire taak hun kunstenaars te promoten en hen te ondersteunen in hun verdere ontwikkelingen. Zij trachten de kunstenaars in contact te brengen met institutionele partners, laten hen deelnemen aan kunstbeurzen, proberen hun werk te verkopen en te verspreiden en catalogi uit te geven. In het algemeen pogen de galeriehouders een solide relatie op te bouwen met een aantal kunstenaars, die ze dan doorheen hun verdere loopbaan kunnen bijstaan. Xavier Hufkens laat de keuze hoofdzakelijk over aan zijn kunstenaars. Hij collaboreert met kunstenaars die volledig onafhankelijk te werk gaan terwijl andere honderd procent gaan integreren in de galerie. Van deze laatsten wordt de hele carrière door de galerie opgebouwd.¹⁵³ Voor *Galerie Drantmann* is het de bedoeling dat de kunstenaars ook in de toekomst door de galerie worden begeleid. Een tentoonstelling waar niets wordt verkocht, brengt de samenwerking niet in gedrang.¹⁵⁴ Veel Brusselse galeriehouders hechten veel waarde aan deze persoonlijke en duurzame relaties met hun kunstenaars. Voor de galeriehouders van de *Crown Gallery* en de *Damasquine Gallery* en voor Fred Lanzenberg zijn deze contacten een belangrijke drijfveer en het is dan ook hun bedoeling met een vaste groep kunstenaars te blijven werken.¹⁵⁵ *Galerie Meert-Rihoux* tracht eveneens een menselijke band met de kunstenaars op te bouwen en hen te ondersteunen met tentoonstellingen, vertegenwoordiging op de kunstbeurzen en promotie aan de musea.¹⁵⁶

Catherine Bastide wil jonge artiesten zonder tentoonstellingsverleden de mogelijkheid geven zich te laten kennen. Evenals andere galerieën tracht zij ook grotere namen aan haar galerie te binden om toch een zekere financiële houvast te verkrijgen. Haar doel is haar kunstenaars te verankeren in de kunstwereld: in andere galerieën, in instituten voor hedendaagse kunst, zoals het *Fond Régional d'Art Contemporain*, of nog beter, in de musea.¹⁵⁷ Ook Marijke Schreurs tracht haar vaste kunstenaars te laten doorstromen naar andere galerieën en musea en ze brengt ze eveneens in contact met kunstcritici.¹⁵⁸ Niet iedereen gaat echter in zee met kunstenaars die nog nooit eerder hebben geëxposeerd. Jan Mot

¹⁵³ 'Interview met Anne Hoste van Galerie Xavier Hufkens', 37-38.

¹⁵⁴ 'Interview met medewerker van Galerie Drantmann', 41-42.

¹⁵⁵ 'Interview met medewerker van de Crown Gallery', in Cardon de Lichtbuer *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 46-47 en 'Interview met Fred Lanzenberg', 52-53.

¹⁵⁶ 'Interview met medewerker van Galerie Meert Rihoux', 60-61.

¹⁵⁷ 'Interview met Catherine Bastide', 30-31.

¹⁵⁸ 'Interview met Marijke Schreurs', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 34-36.

eist van zijn kunstenaars al een zekere maturiteit en vindt dat jonge artiesten eerst zouden moeten groeien in niet-commerciële ruimten.¹⁵⁹

Ook de didactische functie wordt hoog in het vaandel gedragen door een aantal galerieën. Vooral in Brussel, waar een museum voor hedendaagse kunst ontbreekt, ziet Pascal Polar een belangrijke educatieve rol weggelegd voor de privé-galerieën.¹⁶⁰ Voor *Les Témoins Oculistes* komt het opvoedende belang van de galerie zelfs op de eerste plaats.¹⁶¹ Toch mag ook de economische functie niet worden genegeerd. De verkoop van kunstwerken blijft namelijk een primordiale taak van de galerie.¹⁶² Baronian wijst erop dat het houden van een galerie toch een commerciële activiteit is.¹⁶³ De galerie heeft immers de plicht haar kunstenaars ook financieel bij te staan. Xavier Hufkens tracht zoveel mogelijk een vast inkomen voor zijn kunstenaars te realiseren en ook andere galerieën stellen soms een werkbudget ter beschikking van de kunstenaar.¹⁶⁴ Volgens Pascal Polar is de link met de handel onvermijdelijk maar ook frustrerend omdat onbekende kunstenaars geen financiële winst met zich meebrengen.¹⁶⁵

De Brusselse galeriehouders vinden ook dat hun galerie fungeert als draaischijf van de hedendaagse kunst, waar de verschillende actoren met elkaar in contact komen. Ze willen een podium bieden waar het publiek en de verzamelaars kennis kunnen nemen van de nieuwe ontwikkelingen in de kunst. Marijke Schreurs hecht veel belang aan de ontmoetingen die plaats vinden in haar galerie. Zij ziet, evenals Baronian en de meeste andere galeriehouders, de galerie als het forum waar kunst en publiek samenkomen.¹⁶⁶ Ook *Galerie Xavier Hufkens* wil een platform zijn waar men actief aan hedendaagse kunst kan participeren.¹⁶⁷

De befaamde Brusselse verzamelcultuur

Over de Brusselse verzamelaar bestaat weinig concrete informatie. Weinig privé-verzamelingen zijn immers toegankelijk voor het publiek. De particuliere verzamelaar treedt

¹⁵⁹ 'Interview met Jan Mot', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 32-33.

¹⁶⁰ 'Interview met Pascal Polar', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 43-44.

¹⁶¹ 'Interview met medewerker van Les Témoins Oculistes', in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 62-63.

¹⁶² 'Interview met Jan Mot', 32-33.

¹⁶³ 'Interview met Françoise Baronian', 56-57.

¹⁶⁴ 'Interview met Anne Hoste van Galerie Xavier Hufkens', 37-38 en 'Interview met Marijke Schreurs', 34-36.

¹⁶⁵ 'Interview met Pascal Polar', 43-44.

¹⁶⁶ 'Interview met Françoise Baronian', 56-57 en 'Interview met Marijke Schreurs', 34-36.

¹⁶⁷ 'Interview met Anne Hoste van Galerie Xavier Hufkens', 37-38 en 'Interview met Marijke Schreurs', 34-36.

zelden met zijn zorgvuldig opgebouwde collectie hedendaagse kunst naar buiten. Dat is echter niet alleen te wijten aan de verzamelaars zelf. De spanningen tussen de private en de publieke sfeer speelt hierin een rol. Musea en andere gesubsidieerde instellingen voor hedendaagse beeldende kunst zijn niet geneigd privé-collecties te tonen en zeker niet in hun geheel. Veel verzamelaars zijn nochtans bereid om belangrijke werken in bruikleen te geven voor publieke tentoonstellingen. Een Brusselse collectionneur getuigt dat men in België maar niet de juiste attitude vindt om met privé-verzamelaars om te gaan: in het Koninklijk Museum van Brussel staat al jaren een cruciaal werk uit zijn collectie, toch wordt hij verder nooit betrokken bij het museum en zelfs op de vernissages wordt hij niet uitgenodigd.¹⁶⁸ Misschien vrezen de musea een deel van hun onafhankelijkheid te verliezen wanneer ze zich te veel inlaten met private verzamelaars. De troef van de West-Europese museumdirecteurs is natuurlijk het feit dat zij dankzij overheids subsidies een autonome plaats hebben kunnen verwerven. Dit bevordert de pluraliteit en verhindert de dominantie van de meer koopkrachtige actoren. In de Amerikaanse musea, waarvan de collecties grotendeels uit schenkingen bestaan, hebben de donateurs namelijk een niet te onderschatten interne macht verworven en bepalen zij mee het tentoonstellingsprogramma. Nochtans trachten de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België het mecenaat ook aan te moedigen ten gunste van de openbare collecties. De musea beseffen immers dat de budgetten waarover ze beschikken ontoereikend zijn om een kunstbezit op te bouwen dat representatief en volledig is.¹⁶⁹ Sommige verzamelaars nemen zelf het initiatief om werk uit hun collectie te tonen in publieke ruimten. Hier is het dan weer de overheid die zich terughoudend opstelt ten opzichte van dergelijke ondernemingen. De staat ziet zich namelijk als hoeder van de kunst, ze vult het privé-initiatief aan en corrigeert de markt.¹⁷⁰ Dat velen in een publiek- private samenwerking binnen de beeldende kunstensector een nieuwe bron van mogelijkheden zien, bleek overigens uit het debat ‘Private collection – public connection’.¹⁷¹

Brussel, maar ook België in het algemeen, staat in de internationale beeldende kunstwereld bekend om haar grote aantal privé-collecties. Eva Gonzalez-Sancho weet uit haar ervaringen als voormalig organisator van *Etablissement d'en face* en als organisator van *Frac Bourgogne* dat de Brusselse situatie, in vergelijking met bijvoorbeeld de Franse, inderdaad

¹⁶⁸ Interview met een verzamelaar in Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 156.

¹⁶⁹ Bex, ‘Wel en wee van de Belgische kunst van 1975 tot 2000: feiten en meningen’, 16-17.

¹⁷⁰ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 156, 158.

¹⁷¹ B. De Baere, W. Peeters, A. Pontégnie, E. Gonzalez-Sancho, F. De Beir, M. Cristiani en P. Gielen tijdens het debat ‘Private collection – public connection’ op *artbrussels 2005*.

uitzonderlijk is en wordt gekenmerkt door een aanzienlijke hoeveelheid verzamelaars.¹⁷² Volgens Florent Bex wordt de leefbaarheid van de hedendaagse kunst in België juist in grote mate gegarandeerd door het bestaan van een aantal gepassioneerde particuliere verzamelaars. Meer en meer moeten hierbij ook banken en andere bedrijven worden gerekend die met privé-kapitaal kunstcollecties aanleggen.¹⁷³ De binnenlandse verzamelaars en de typisch Belgische verzamelcultuur en –geschiedenis zijn volgens Ann Hoste van *Galerie Xaſtier Hufkens* onmisbaar voor de Brusselse galerieën. Brussel is immers geen echt centrum voor hedendaagse kunst en wordt daarom nauwelijks bezocht door internationale kunstverzamelaars en museumdirecteurs.¹⁷⁴ Iedere galerie tracht toch minstens een aantal verzamelaars aan te trekken die regelmatig de galerie bezoeken en op geregelde tijden een kunstwerk aankopen. Françoise Baronian ziet de verzamelaars als de eerste doelgroep van *Galerie Baronian-Francey*.¹⁷⁵ Jérôme Jacobs van *Aeroplastics Contemporary* vreest echter dat de bekende Belgische verzamelaars zich nu terugtrekken uit Brussel en steeds meer gaan onderhandelen met galerieën in bijvoorbeeld Parijs, New York en Londen.¹⁷⁶

De verzamelaar is en blijft één van de hoofdrolspelers binnen de kunstmarkt en hij is een onontbeerlijke schakel in de vernetwerking van een kunstwerk of van het oeuvre van een artiest. Francis De Beir noemt zichzelf al grappend een ‘non-profit kunstenaar’. Volgens hem heeft de geëngageerde verzamelaar de plicht tot directe betrokkenheid bij de ontwikkelingen van de kunstenaars van wie hij koopt en moet hij zich met al zijn middelen inzetten om zijn artiesten te ondersteunen. De Beir blijft daarom werk kopen van dezelfde kunstenaars en volgt hij hun evolutie op de voet.¹⁷⁷ Wanneer een kunstwerk wordt gekocht door een private verzamelaar bestaat het gevaar dat het als het ware van de aardbodem verdwijnt, wat natuurlijk het proces van verankering binnen de kunstwereld tegenwerkt. Een geëngageerde collectionneur zou daarom volgens Anne Pontégne, curator en co-organisator van *Wiels* te Brussel, zoveel mogelijk zijn werk in bruikleen moeten geven aan de musea. Hierdoor kan het worden geïntegreerd in het publieke debat, kan het besproken worden in tijdschriften en bekend en erkend worden. Het kunstwerk zal beginnen te ‘bestaan’ en kan zijn plaats krijgen binnen de canon van de hedendaagse kunst, waarna het kan weerkeren naar de privé-collectie.¹⁷⁸

¹⁷² E. Gonzalez-Sancho tijdens het debat ‘Private collection – public connection’ op *artbrussels 2005*.

¹⁷³ Bex, ‘Wel en wee van de Belgische kunst van 1975 tot 2000: feiten en meningen’, 17.

¹⁷⁴ ‘Interview met Anne Hoste van Galerie Xavier Hufkens’, 38.

¹⁷⁵ ‘Interview met Françoise Baronian’, 57.

¹⁷⁶ ‘Interview met Jérôme Jacobs van Aeroplastics Contemporary’, in Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 59.

¹⁷⁷ F. De Beir tijdens het debat ‘Private collection – public connection’ op *artbrussels 2005*.

¹⁷⁸ A. Pontégne tijdens het debat ‘Private collection – public connection’ op *artbrussels 2005*.

Kunstcritici op de dool

Vanaf de jaren negentig werd er in de pers steeds meer ruimte vrijgemaakt voor kunst. In de dag- en weekbladen nam de kunstkritiek sterk toe, onder meer in de uitgebreide wekelijkse cultuurbijlagen. Ook hedendaagse kunst krijgt een belangrijke plaats in bijvoorbeeld het cultuurmagazine van *De Standaard* en vooral in 'Bis' van *De Morgen*. De gespecialiseerde kunsttijdschriften nemen eveneens in aantal en in internationale oplage toe. Aan publicaties en catalogi wordt veel zorg en geld besteed. Parallel aan deze ontwikkelingen wordt een ander verschijnsel waargenomen. Steeds minder is de kunstkritiek ook echt kritisch. Tentoonstellingen of evenementen krijgen nog wel eens een afbrekende kritiek te slikken, maar individuele kunstenaars worden ofwel bewierookt, ofwel verzwegen. De echt kritische verslaggeving wordt de laatste jaren geweerd uit de kunstpers, waar nog slechts plaats is voor promotieartikels en beschrijvende stukken. We zouden kunnen stellen dat daardoor ook voor de echte kunstcriticus geen ruimte meer bestaat. De kunstkritische activiteit in strikte zin wordt steeds meer gereduceerd. De meeste Vlaamse kranten publiceren korte, informerende en weinig opiniërende bijlagen. Iets langere, beschouwende teksten vindt men soms wel nog in kunstbladen als *De Witte Raaf* en *A-Prior* of in algemene culturele tijdschriften als *Streven* of *Ons Erfdeel*. De auteurs van dergelijke teksten komen meestal uit zeer uiteenlopende branches, namelijk universiteiten, musea, privé-instellingen, uitgeverijen, de reguliere pers, enzovoorts. Ook mensen uit het galeriewezen houden zich soms bezig met het schrijven van kunstkritische teksten. Pascal Gielen merkt op dat er ondanks het blijvende tekort aan een behoorlijke documentaire, reflexieve en kritische ondersteuning van het kunstbedrijf, weldegelijk initiatieven bestaan die de ontwikkeling in positieve richting sturen. Zo bestaat er vandaag een *Art Directory*, de *Kunstgids België*, en werkt *On Line* aan een virtueel documentatiecentrum voor beeldende kunst in België. Door het gebrek aan vertalingen en goede distributiekkanalen raakt het werk van de Vlaamse kunstcritici niet tot in het buitenland en vindt het zelfs in Vlaanderen nauwelijks gehoor.¹⁷⁹

Een diepgravende kunstkritiek kan een belangrijke rol vervullen in het ontwikkelingsgerichte aspect van de hedendaagse beeldende kunsten. De gespecialiseerde kritiek construeert een reflexieve artistieke omgeving. Zoals al in het vorige hoofdstuk werd

¹⁷⁹ Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, 143, 145-146, 218-220.

uiteengezet, draagt de kunstkritiek bij tot de theoretische onderbouwing en daardoor ook tot de legitimatie van een bepaalde kunst. De kunstgalerieën werken om deze reden samen met één of meerdere critici. De Brusselse galeriehouders onderhouden contacten met de kunstcritici en trachten hen zoveel mogelijk te betrekken met het reilen en zeilen van de galerie en bij de productie van de kunstenaars. Schreurs ziet het als één van haar taken als galeriehouder om de kunstenaars in contact te brengen met de kunstcritici.¹⁸⁰ De galeriehouder van galerie *Drantmann* erkent dat de kunstkritiek voor hem, naast de informatie van internationale galerieën, een doorslaggevende functie vervult bij zijn prospectie en zoektocht naar nieuwe kunstenaars.¹⁸¹ Door het ontbreken van het nodige bronnenmateriaal zijn we niet in staat de relatie tussen de Brusselse galeriehouder en de kunstcriticus meer in detail te bespreken.

De Brusselse galerie versus de wereld

België heeft zich op internationaal vlak kunnen handhaven dankzij zijn vele verzamelaars, kunsthandelaars en galerieën. De Belgische kunstenaars daarentegen kregen meestal pas jaren na datum de verdiende erkenning. Kijk maar naar Magritte en Broodthaers, die lang hebben moeten wachten op een plaatsje in de internationale canon voor hedendaagse kunst. Tijdens de jaren 1970 beheersten kunstenaars als Raoul De Keyser, Jef Geys, Guy Mees, Leo Copers en anderen de Brusselse kunstscène. Toch waren ze op internationaal niveau amper bekend. Mede omwille van de economische crisis tijdens deze duistere jaren, raakten Belgische kunstenaars nauwelijks buiten de grenzen. De private verzamelaars kochten echter wel buitenlandse kunst voor hun collectie. De Brusselse galerieën fungeerden hierbij als belangrijke draaischijf. Zij vormden een internationaal forum waar verzamelaars, handelaars, kunstenaars en geïnteresseerden uit verschillende landen elkaar konden ontmoeten en in dialoog konden treden. De galerie *MTL* van Fernand Spillemaeckers beheerste in deze periode het Brusselse internationale kunstlandschap. *MTL* toonde vooral conceptuele kunst van Carl André, Jan Dibbets, Gilbert & George, Art & Language, Robert Barry, Sol Le Witt, enzovoort. Met de dood van de galeriehouder van *MTL* verloor Brussel een fundamentele schakel zodat de beeldende kunstwereld nog meer verzwakte. De internationale vernetwerking verliep nog slechts achter de coulissen via de contacten van privé-

¹⁸⁰ 'Interview met Marijke Schreurs', 36.

¹⁸¹ 'Interview met medewerker van Galerie Drantmann', 41.

verzamelaars, die zich hoofdzakelijk voor buitenlandse artiesten interesseerden. Met het ontbreken van een ondersteunend galeriewezen verstarde de introductie van Belgische kunstenaars in het buitenland al helemaal en tot ver in de jaren 1980 kwamen ze slechts spaarzaam aan bod in internationale tentoonstellingen.¹⁸²

De aandacht van de kunstmarkt en de buitenlandse galerieën voor de Belgische kunst kwam ook maar traag aan de gang. Toch werden een aantal Belgen uitgenodigd door toonaangevende galerieën, zoals Panamarenko door *Bama* in Parijs, Von Loeper door Françoise Lambert in Milaan en Vermeiren door *Banco* in Brescia. Jan Fabre stelde in 1985 als één van de eerste Belgische kunstenaars van de jonge generatie tentoon in New York, in de *New Math Gallery*, een jaar later gevolgd door Fred Eerdeken. In 1986 exposeert Panamarenko bij *Ronald Feldman Fine Arts*. De *Jack Tilton Gallery* in New York schonk in 1989 bijzonder veel aandacht aan Vlaamse kunstenaars en onder de titel 'The Belgians/Flemish' presenteerde ze onder andere Wim Delvoye, Patrick Van Caekenbergh, Guillaume Bijl, Leo Copers, Jan Fabre en Panamarenko. Vanaf 1990 wordt het isolement dan eindelijk doorbroken en is er een stijgende interesse voor Belgische kunst op de kunstmarkt; niet minder dan twaalf Belgische kunstenaars krijgen solotentoonstellingen aangeboden in galerieën in Nederland, Frankrijk, Duitsland en de Verenigde Staten. Vanaf 1991 tot 2000 stellen jaarlijks zo een 75 tot 150 Belgische kunstenaars tentoon in het buitenland, niet alleen in de musea, maar ook in de meest toonaangevende galerieën. Langzaamaan herstelt ook het Brusselse galeriewezen zich en vanaf het einde van de jaren tachtig nemen steeds meer Belgische galerieën deel aan de belangrijke internationale kunstmarkten. In 1990 zijn 55 galerieën present op zeven buitenlandse kunstbeurzen in Bazel, Frankfurt, Keulen, Düsseldorf, Madrid, Parijs en Amsterdam.¹⁸³

Vanaf de jaren tachtig en zeker vanaf de jaren negentig maakt de beeldende kunst in België een internationaliseringproces door. Terwijl voordien de internationale avonturen tot stand kwamen dankzij het initiatief van individuele kunstenaars of galeriehouders, kan men nu spreken van een meer institutionele en meer duurzame buitenlandse netwerkvorming. Ook de overheid tekent vanaf de jaren negentig een actievere, internationale cultuurpolitiek uit. De staat voorziet sinds dan een financiële tegemoetkoming voor galerieën die de eigen kunst in het buitenland presenteren. Toch zal de Belgische federale staat ook een blok aan het been worden van de op internationalisering gerichte Brusselse beeldende kunstwereld. We hadden het al eerder over de subsidieproblemen waarmee de hoofdstad kampt als gevolg van de

¹⁸² De Baere en Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005*, 16 en P. Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst* (Tielt 2003) 168-172.

¹⁸³ Bex, 'Wel en wee van de Belgische kunst van 1975 tot 2000: feiten en meningen', 13-16.

splitsing van de bevoegdheden betreffende cultuur. De deelname van Belgische kunstenaars aan buitenlandse tentoonstellingen of bijvoorbeeld de Biënnale van Venetië, wordt serieus bemoeilijkt en soms zelfs onmogelijk wegens communautaire problemen.¹⁸⁴

Vandaag beschikt Brussel over een dicht netwerk van privé-galerieën en sommige daarvan genieten bekendheid tot ver buiten Brussel. Hun internationaal niveau, hun gevestigde reputatie en hun contacten met galerieën in andere Europese steden, komen ook de andere Brusselse galerieën ten goede. Een groeiend aantal jonge visuele kunstenaars met internationale faam vestigt zich in Brussel. Paradoxaal genoeg is in de meeste gevallen deze bekendheid vooral gevestigd in het buitenland dan in Brussel. Over het algemeen zijn de Brusselse galerieën immers geneigd vooral buitenlandse kunstenaars te presenteren. Het probleem is namelijk dat het werk van een onbekende Belgische artiest moeilijk verkoopbaar is, terwijl het werk van een onbekende buitenlandse kunstenaar meer slaagkans heeft. Wanneer de galeriehouder kan aantonen dat deze kunstenaar al in andere buitenlandse galerieën heeft tentoongesteld, is dit als het ware een garantie voor kwaliteit. Volgens Claude Lorent werken de Brusselse galeriehouders niet graag met Belgische artiesten omdat die wantrouwig staan ten aanzien van een samenwerking met een galerie. De kunstenaars slagen er vaak in hun werk vanuit hun atelier minder duur te verkopen aan bevriende verzamelaars, zonder de galerie erbij te betrekken.¹⁸⁵

De meeste Brusselse galerieën lijken zich inderdaad vooral toe te spitsen op buitenlandse kunstenaars. Catherine Bastide is zelf Française en heeft jarenlang bij een belangrijke Franse galerie gewerkt. Ze noemt haar galerie heel internationaal gericht, onderhoudt nauwe contacten met Amerikaanse galerieën en presenteert inderdaad vooral buitenlandse kunstenaars in haar galerie.¹⁸⁶ Ondanks het feit dat Xavier Hufkens een aantal belangrijke Belgische kunstenaars toont, waaronder Jan Vercruyse, Didier Vermeire, Gert Verhoeven, Peter Rogiers en Patrick Vanden Eynde, gaat zijn voorkeur toch uit naar buitenlandse artiesten. Hij stelde zijn galerie reeds open voor onder andere John Chamberlain, William Eggleston, Donald Judd, Jürgen Meyer en Yves Oppenheim.¹⁸⁷ De Brusselse galerie *Drantmann* voert eveneens een internationale koers en stelde tot nu toe nog maar weinig Belgen tentoon.¹⁸⁸ Wanneer Pascal Polar Belgische kunstenaars exposeert in zijn galerie

¹⁸⁴ Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, 13, 172 en Bex, 'Wel en wee van de Belgische kunst van 1975 tot 2000: feiten en meningen', 16, 22.

¹⁸⁵ 'Interview met Claude Lorent van het Paleis voor Schone Kunsten', 75 en Lorent, 'Hoofdstad Brussel: Wat is haar plaats in het hedendaagse kunstgebeuren?', 5-7.

¹⁸⁶ 'Interview met Catherine Bastide', 30-31.

¹⁸⁷ 'Interview met Anne Hoste van Galerie Xavier Hufkens', 37.

¹⁸⁸ 'Interview met medewerker van Galerie Drantmann', 41.

gebeurt dit eerder toevallig aangezien hij zijn kunstenaars in het buitenland kiest.¹⁸⁹ James van Damme werkt het liefst met Amerikaanse artiesten en heeft connecties met grote buitenlandse galerieën zoals in Los Angeles en met bijvoorbeeld *White Cube* in Londen. Hij vertegenwoordigt nochtans wel de Belgische kunstenaars Carlo Mistiaen en Fred Eerdekens.¹⁹⁰ Als Fransman is Fred Lanzenberg geneigd vooral Parijse artiesten te representeren, hoewel hij daarnaast ook andere nationaliteiten, onder wie nu en dan een Belg, in zijn galerie ontvangt. In het begin verkocht hij vooral grote Belgische namen zoals Yvan Theys, maar ook César en Broodthaers.¹⁹¹ *Aeroplastics Contemporary* toont weinig Belgen omdat die volgens de galeriehouder wat al te vaak ‘post-post-post-surrealist’, ‘zwaar surrealist’ of ‘after-broodthaersiaans’ zijn.¹⁹² De bekende stelling dat een Belgische kunstenaar zich eerst in het buitenland moet bewijzen alvorens in België zijn werk te kunnen tonen is dus helaas niet uit de lucht gegrepen. Panamarenko en Jan Fabre zijn hier de typische voorbeelden van, maar zij zijn lang niet alleen. Volgens Claude Lorent zien we veel te weinig onbekende Belgen in de Brusselse galerieën en zelfs de bekendere Belgen worden zelden getoond, laat staan vertegenwoordigd.¹⁹³

Deze dominante tendens wordt echter doorbroken door een aantal uitzonderingen. Er zijn weldegelijk galerieën in Brussel die ook de Belgische kunstenaars onderdak bieden. Schreurs bijvoorbeeld zoekt haar kunstenaars het liefst dicht bij huis en stelt haar galerie dan ook geregeld open voor Belgische artiesten. Hoewel de galerie *Baronian-Francey* een internationaal gezelschap van kunstenaars exposeert, promoot en vertegenwoordigt ze enkel Belgische artiesten. Volgens Françoise Baronian zijn de buitenlandse kunstenaars meestal al verbonden aan een galerie buiten België en hebben zij de steun van haar galerie dus niet nodig.¹⁹⁴ *Les Témoins Oculistes* werkt vooral samen met binnenlandse kunstenaars, en dan vooral met Franstalige Belgen aangezien ze maar met weinig Nederlandstalige in contact komen. De zeldzame buitenlanders die aan bod komen zijn vooral Fransen en een enkele Tsjech.¹⁹⁵ Galeriehouder Alain Petitpierre besloot naast zijn galerie in Zwitserland ook een galerie in Brussel te openen. Hoewel alle nationaliteiten in principe kunnen, komt de meerderheid van de kunstenaars uit België en Zwitserland. Uitwisselingen tussen Belgische en Zwitserse kunstenaars komen dan ook zeer frequent voor. Dankzij de vele contacten van de

¹⁸⁹ ‘Interview met Pascal Polar’, 43-44.

¹⁹⁰ T. Cardon de Lichtbuer, ‘Interview met James van Damme’, in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 45.

¹⁹¹ ‘Interview met Fred Lanzenberg’, 52-53.

¹⁹² ‘Interview met Jérôme Jacobs van Aeroplastics Contemporary’, 59.

¹⁹³ ‘Interview met Claude Lorent van het Paleis voor Schone Kunsten’, 74.

¹⁹⁴ ‘Interview met Françoise Baronian’, 56-57.

¹⁹⁵ ‘Interview met medewerker van Les Témoins Oculistes’, 62-63.

galerie met ambassades, museumdirecteurs en curatoren is ook het publiek van deze galerie internationaal. De promotie van de kunstenaars gebeurt langs musea maar ook via buitenlandse galerieën in onder andere München, Keulen en Zwitserland.¹⁹⁶

De Brusselse galerie als alternatief voor het museum

Vooraleer over te gaan tot de huidige museale situatie in Brussel, moeten eerst een aantal ontwikkelingen worden aangestipt die de Brusselse musea hebben gemaakt tot wat ze nu zijn. Met betrekking tot gevoelige aangelegenheden zoals de aankoop van kunstwerken en de organisatie van officiële tentoonstellingen, verkeerde het Bestuur der Schone Kunsten wel vaker in een crisissituatie. Tijdens het interbellum kreeg het Bestuur af te rekenen met een nieuw probleem. In deze periode was er namelijk sprake van een volledige esthetische ommezwaai, waarbij de kunst zich afkeerde van de realiteit en volledig wilde breken met de gevestigde artistieke waarden, tot dan toe gedictieerd door het impressionisme. De houding die het Bestuur der Schone Kunsten aannam ten overstaan van deze nieuwe tendensen lokte massaal protest uit, zowel in het avant-gardemilieu als in het kamp van de hoeders van de traditie. De avant-gardistische tijdschriften leverden hun bijdrage door onophoudelijk kritiek te uiten op het beleid van het Bestuur. Alle beslissingen van bovenaf werden op de voet gevolgd en becommentarieerd. De avant-garde moest opboksen tegen het onwankelbare en conservatieve bolwerk dat het Bestuur der Schone Kunsten was. Hier zwaaiden de ambtenaren en functionarissen de scepter en lieten ze hun persoonlijke voorkeuren en machtsverhoudingen gelden. Zij voerden een eclecticische politiek, waarbij ze een representatief staal van de Belgische kunst wilden aankopen. Dit beleid lokte massaal protest uit bij de avant-garde, die nauwelijks ‘levende’ kunstenaars aan bod zag komen in de musea en daarom hervormingen eiste. De ministers, die elkaar in sneltempo opvolgden, werden beperkt door de kortstondigheid van hun mandaat en konden daardoor geen veranderingen doorvoeren. Zij die dit wel probeerden, werden gedwarsboomd door het Bestuur en zagen hun verwezenlijkingen geëlimineerd van zodra ze hun ministerpost hadden verlaten.¹⁹⁷

De strijd om een representatief staal van Belgische én internationale kunst in de collectie van het Museum voor Schone Kunsten bij elkaar te brengen zou ook de volgende

¹⁹⁶ T. Cardon de Lichtbuer, ‘Interview met Marie-Ange Bouché en Alain Petitpierre van Galerie 2016’, in idem *de Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 64-65.

¹⁹⁷ De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932*, 63-82.

decennia blijven voortduren. Naargelang de persoonlijkheid van de mandatarissen zouden de machtsverhoudingen tussen het museum, de commissie belast met de aankopen en de hoofdconservator nog geregeld verschuiven. Het museum kreeg echter ook te kampen met externe problemen. In 1959 had het Museum voor Moderne Kunst zijn deuren moeten sluiten om plaats te maken voor de bouwwerken aan de Kunstberg, zonder dat er een vervangingsruimte was. Deze situatie woog eens zo zwaar door aangezien de opkomst van de massaconsumptie in de ‘golden sixties’ de musea tot definitieve veranderingen dwong. Het museum werd onderdeel van de consumptiemaatschappij en diende zich volop aan zijn nieuwe taak te wijden. Vanaf september 1962 kreeg de instelling echter een nieuwe impuls dankzij de opening van het voorlopige Museum voor Moderne Kunst, een uiterst beperkte ruimte waar slechts tijdelijke tentoonstellingen rond één bepaalde kunstenaar of thema konden plaatsvinden. De lacunes in de collectie voor moderne kunst bleven ook in de jaren 1960 een punt van discussie en het belangrijkste item in de beleidsnota’s. Tussen 1963 en 1969 begon de twintigste-eeuwse verzameling van het Museum voor Moderne Kunst dan eindelijk wat vorm en structuur te krijgen. Deze dynamiek viel echter omstreeks 1970 opnieuw stil. Tijdens de periode tussen 1970 en eind jaren 1980 gebeurde er zeer weinig met de collectie, hoewel de middelen niet ontbraken, en een desinteresse voor bijna alle hedendaagse kunst domineerde het beleid.¹⁹⁸

Hoewel het museum deelnam aan het Brusselse artistieke leven van de jaren 1970, liep het toch achter op het vlak van de actuele ontwikkelingen. De nieuwste artistieke tendensen waren veeleer te bekijken in de privé-galerieën. *Le Zodiaque*, *Galerie Saint-Laurent*, *Aujourd’hui*, *Les Contemporains*, maar vooral ook *Wide White Space* en de galerie *MTL* waren de belangrijkste centra voor hedendaagse kunst in Brussel. Vanaf de jaren 1980 werd het echter ook op financieel vlak moeilijk voor het museum om nog mee te kunnen met de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst. De dominante plaats van de grote veilinghuizen en de daardoor steeds stijgende prijzen in dit segment van de kunstmarkt speelden daarbij een niet te onderschatten rol. Vanaf de jaren negentig ging de collectie moderne kunst er weer op vooruit, hoewel de verworven achterstand nog moeilijk in te halen is. De legaten Alla en Bénédicte Goldschmidt-Safieva en Irène Scutenaire-Hamoir betekenden een positieve stimulans. Een tweede keerpunt was de invoering van de gedeeltelijke beheersautonomie in 1987 waardoor het museum eindelijk zelf in grote mate zijn inkomsten kon beheren. Hierdoor

¹⁹⁸ M. Van Kalck, *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis* (Brussel 2003) vol II, 489-497 en Devillez, ‘Het museum en het culturele leven in Brussel’, 565-566.

kon het museum nu investeren in de aankoop van hedendaagse kunst en in het aankoopbeleid werden uitdrukkelijke keuzes vooropgesteld.¹⁹⁹

De groeiende interesse voor hedendaagse kunst mondde in 1985 uit in de oprichting van het MuHKA in Antwerpen en later het PMMK in Oostende. In 1993 heropende in Luik het Museum voor Schone Kunsten in een geactualiseerde vorm, vanaf dan het MAMAC. Het SMAK kreeg in 1999 eindelijk een eigen gebouw en in 2002 was het de beurt aan het MAC's, het 'Musée des Arts contemporains de la Communauté Wallonie-Bruxelles', dat op het domein van Grand-Hornu werd ingewijd. Na tal van afgevoerde projecten beschikt de stad Brussel nog steeds niet over een museum voor hedendaagse kunst.²⁰⁰ De meest recente kunst werd in het Brusselse Museum voor Moderne Kunst naar de kelderverdieping verbannen. Luk Lambrecht ziet het nochtans als de plicht van een museum om te participeren aan de wetenschappelijke contextualisering van actuele kunst.²⁰¹ Recent ontstond het idee van een 'kunsthall' voor Brussel. Onder de vorm van het Wielemans- Ceuppens- project waarmee een co-communautaire instelling voor hedendaagse kunst wordt beoogd, krijgt dit idee langzaam vorm.²⁰² In dit scenario zouden de musea zich moeten concentreren op de ontwikkeling van een wetenschappelijke onderbouw en het behoud en beheer van hun collecties. De complementaire kunsthall zou zich dan exclusief kunnen toelagen op een innoverende tentoonstellingspraktijk en expositiemodellen uitproberen. De kunsthall zou in dialoog kunnen treden met de musea en ook de dynamiek binnen de kunstproductie stimuleren via specifieke opdrachten voor Belgische kunstenaars.²⁰³

Door de afwezigheid van een museum voor hedendaagse kunst blijven de in Brussel exposerende kunstenaars verstoken van elke vorm van institutionele promotie en ondersteuning. De verankering van hun werk in de kunstwereld kan bijgevolg niet worden voltooid. De Brusselse galerieën betreuren deze lacune in het Brusselse kunstlandschap. In het promoten van hun artiesten streven zij er immers naar de kunstenaar een plaats in het museum te bezorgen. Zoals we eerder al hebben benadrukt, betekent deze institutionele erkenning een fundamentele fase in de ontwikkeling van een kunstenaar.²⁰⁴ Het ontbreken van een officieel

¹⁹⁹ Van Kalck, *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis*, vol II, 489-497 en Devillez, 'Het museum en het culturele leven in Brussel', 565-566.

²⁰⁰ Devillez, 'Het museum en het culturele leven in Brussel', 570-571.

²⁰¹ Lambrecht, 'Brussel: een conflictueuze smeltkroes van culturen', 3.

²⁰² N. Broucke, 'Kunst en leven in de brouwerij', in *De Morgen* (5 september 2003) en L. Lambrecht, 'Het jaar dat kunstenaars in hun ivoren schelp kropen', in *De Morgen* (5 januari 2004).

²⁰³ De Baere en Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005*, 16 en Gielen en Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende- kunstlandschap in Vlaanderen*, 131-132.

²⁰⁴ Zie onder andere Interview met Bernard Prévot van de Damasquine Gallery', 55, Cardon de Lichtbuer, 'Interview met medewerker van galerie Windows', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht*, 50-51, 'Interview met medewerker van de Crown Gallery', 47, 'Interview met Yves Cornette van Galerie P', 40 en 'Interview met Catherine Bastide', 31.

instituut voor hedendaagse kunst versterkt wel het didactische belang van de privé-galerieën. Zij zijn de enige centra waar de actuele kunst en de nieuwe tendensen worden getoond, wat hun educatieve verantwoordelijkheid doet toenemen. We merken echter wel op dat de relatieve toegankelijkheid van de galerieën deze functie bemoeilijkt. Weinig Brusselse galerieën richten zich rechtsreeks tot het grote publiek, wat de drempelvrees verhoogt. Uiteindelijk blijven zij commerciële ondernemingen waarvan niet kan worden verwacht dat zij energie steken in de culturele ontwikkeling van hun medeburgers.

In de paragraaf over de Brusselse verzamelaar, hebben we al de relatie tussen de verzamelaar en de musea ontleed. Uit professionele noodzaak zijn de musea wel geneigd goede contacten te onderhouden met de private verzamelaars, toch doen zij nauwelijks inspanningen om de privé-collecties te tonen.²⁰⁵ Ook de relatie tussen musea en privé-galerieën verloopt, zoals eerder gezegd, uiterst stroef. Tot de jaren 1980 was de Belgische beeldende kunstwereld volledig in privé-handen. Twee dominante galerieën bepaalden het artistieke landschap. Jan Hoet en zijn achterban vond via de kunstenaars Beuys, Broodthaers en Panamarenko veeleer aansluiting bij het *Wide White Space*- netwerk, terwijl het *Gewad* sterk met de *MTL*- traditie was verbonden. Meer en meer hebben de musea een autonome positie verworven en trachten ze zoveel mogelijk de kunstgalerieën te omzeilen. Museumdirecteurs verkiezen rechtstreeks van de kunstenaars te kopen en maken gebruik van de tijdelijke tentoonstellingen om via deze weg, eventueel zelfs op een goedkopere manier, nieuw werk aan te schaffen voor het museum. Uit onderzoek bleek dat het grootste deel van de collectie tot stand komt via directe aankoop bij de artiesten en dat slechts een tien procent via de galerieën wordt verworven.²⁰⁶

Epiloog

De theoretische uiteenzetting van de galerie en haar functies uit het vorige hoofdstuk, hebben we aan de praktijk van de Brusselse situatie getoetst. Ondanks de weinig vanzelfsprekende context waarbinnen de Brusselse galerieën het hoofd boven water moeten houden, telt deze stad vandaag in 2005 toch een veertigtal kleine en grotere galerieën voor hedendaagse kunst. Hoewel ze van zeer uiteenlopende aard zijn, zien ze zich één voor één als een draaischijf voor de hedendaagse kunst, waar kunst en publiek elkaar ontmoeten en waar interacties

²⁰⁵ Zie ook W. Daenen, 'Belgische, discrete Saatchi's', in *De Morgen* (21 december 2004).

²⁰⁶ Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, 170-173.

plaatsvinden tussen kunstenaars, verzamelaars, kunstcritici en museumdirecteurs. De Brusselse galerieën spitsen zich nooit toe op commercieel gewin alleen. De meeste galerieën stellen zich als doel een aantal kunstenaars aan zich te binden om hen dan te blijven vertegenwoordigen doorheen hun verdere carrière. Door middel van publicaties en via het contact met kunstcritici, trachten de galeriehouders hun kunstenaars te promoten en hen te verankeren in de kunstwereld. De meerderheid van de Brusselse galerieën wil zijn kunstenaars ook financiële zekerheid bieden via een vast loon, een werkbudget of door bij te springen in de productiekosten. Dit is niet altijd vanzelfsprekend aangezien de meeste galerieën zelf niet eens over een solide financiële basis beschikken.

De galerieën zullen proberen een zo sterk mogelijk netwerk voor hun kunstenaars te creëren. Het grote aantal verzamelaars in Brussel biedt hen daarbij steun, niet alleen als klantenpotentieel maar ook als bijstand in de verankering van het oeuvre van de kunstenaars. De galerieën spelen ook nog steeds een rol in de internationale profilering van hun kunstenaars. De meeste Brusselse galerieën nemen regelmatig deel aan één of andere internationale kunstbeurs. Het grootste verwijt aan het adres van de Brusselse galerieën is echter dat zij veel te weinig Belgische kunstenaars promoten. De Belgen worden nauwelijks door hen vertegenwoordigd waardoor de kunstenaars zich genoodzaakt zien zelf buitenlandse steun te zoeken.

Brussel bezit geen museum voor hedendaagse kunst. Het ontbreken van de nodige institutionele schakels ontlokt veel frustraties bij de galeriehouders. De galerieën kunnen hierdoor immers hun taak om de jonge kunst te promoten en te verankeren in de kunstwereld, niet tot op het einde volbrengen. Door dit hiaat in de Brusselse kunstscène, fungeren de galerieën als alternatief circuit voor de nieuwe artistieke tendensen. Zij hebben dus ook de didactische functie het publiek in contact te brengen met de innoverende hedendaagse kunst.

Besluit

Kunstenaars zien hun werk liever als een instrument voor communicatie en als een object voor discours, dan als handelswaar op de (kunst)markt. Toch blijft een kunstwerk tot op zekere hoogte afhankelijk van zijn objectivering. In deze context zal de privé-galerie een rol spelen, niet alleen als economische flank maar ook als schakel in een bredere infrastructuur. Het ontstaan van een particuliere kunstmarkt ging gepaard met de opkomst van een groter, onbekend publiek, waardoor een ruimte werd geschapen voor de kunsthandelaar en de galeriehouder. Tot vandaag wordt de 'economie' binnen de kunstwereld angstvallig doodgezwegen. Het gaat zelfs zo ver dat iets meer 'kunst' wordt naarmate de economie sterker wordt ontkend. Niet voor niets wordt de algemene cultuur, zoals de populaire film, waar met commercie minder scrupuleus wordt omgegaan, als 'lage' cultuur bestempeld. Paradoxaal genoeg is juist de kunstwereld onlosmakend verbonden met geld. De kunstmarkt is namelijk een essentieel onderdeel van de kunst, waardoor ook de kunst zelf automatisch wordt geconfronteerd met geld en economie.

Als intermediair orgaan binnen de kunstmarkt is de galerie in staat de esthetische waarde van een kunstwerk om te zetten in monetaire waarde. De galerie biedt financiële zekerheid aan haar kunstenaars zonder echter terug te vallen op het vroegere systeem van patronage. Het feit dat bij de galerie de grens vervaagt tussen esthetische belangen en commercie, verklaart haar ambivalente en soms tegenstrijdige plaats binnen de artistieke wereld. Ik heb getracht een zo genuanceerd mogelijk beeld van de galerie te schetsen en heb het dus niet over de avontuurlijke galeriehouder als voorvechter van pure artistieke idealen, noch over de kunsthandelaar als een louter op winst beluste zakenman. De galerie is het middelpunt van de promotiecampagne van individuele kunstenaars, draagt bij tot de profilering van de nieuwe artistieke tendensen en is het zenuwcentrum van het kunstkritische

debat waarin jonge kunstenaars gemaakt of gekraakt worden. De kunsthandelaar ‘creëert’ een publiek voor de kunst die hij tentoonstelt en verhandelt. Sinds de moderniteit domineren het subjectieve oordeel en de persoonlijke smaak, en de waarde van een kunstwerk wordt ‘geconstrueerd’ op basis van de kwaliteitsoordelen van de experts. ‘Decision makers’ bepalen voor het publiek wat kunst is en wat niet en welke artiesten in de canon worden opgenomen.

De waarde van een kunstenaar wordt dus mee bepaald door een aantal sociale referenten: welke galerie vertegenwoordigt de kunstenaar, welke verzamelaar koopt hem en welke critici beoordelen zijn werk? De galerie is zodoende ook als institutionele context fundamenteel. Zij fungeert als platform voor de verschillende protagonisten van de kunstmarkt. Handelaars, verzamelaars, kunstcritici, artiesten, museummedewerkers en curators interageren met elkaar binnen de galerie. Elke galeriehouder tracht zijn kunstenaars te verankeren binnen de kunstwereld en voor hen een stabiele plaats te creëren. Hiervoor is collaboratie met de andere actoren, vooral collectioneers en musea, vereist. De Brusselse galerieën die ik voor deze studie onderzocht, zagen zichzelf inderdaad als draaischijf van de hedendaagse kunst en als ontmoetingsplaats voor de verschillende leden van de Brusselse kunstscène. Om hun primaire taak te kunnen vervullen, namelijk het promoten van de hedendaagse kunst, moet de galerie samenwerken met de andere sectoren van de kunstwereld. Indien mogelijk trachten de Brusselse galerieën ook financiële steun te bieden onder de vorm van een vast inkomen of een werkbudget, en pogen zij hun kunstenaars ook tijdens hun verdere carrière te ondersteunen. Kenmerkend voor de Brusselse galerieën is juist het belang dat gehecht wordt aan persoonlijke en duurzame relaties met de artiesten.

De private verzamelaar heeft binnen dit netwerk een steeds belangrijkere plaats verworven. Niet alleen blijft hij de belangrijkste klant van het artistiek- innovatieve galeriecircuit, hij wint ook aan betekenis als actieve en geëngageerde promotor van de eigentijdse kunst. Brussel staat bekend voor zijn geschiedenis van toonaangevende collectioneers en voor zijn typische verzamelcultuur. Voor de Brusselse galerieën is dit grote aantal verzamelaars onmisbaar geworden. Weinig van deze talrijke verzamelaars treden echter naar buiten met hun collectie. De musea, die dankzij overheidssubsidies hun onafhankelijkheid hebben kunnen behouden, zijn niet geneigd deze private verzamelingen te tonen en ook de staat reageert terughoudend op initiatieven in deze richting. Beide publieke sferen vrezen waarschijnlijk voor een toenemende macht van de private sector binnen de kunsten. Meer en meer beschikken immers ook banken en grote bedrijven over belangrijke collecties hedendaagse kunst. De laatste jaren trekken de privé-verzamelaars zich echter

steeds vaker terug uit Brussel en knopen ze onderhandelingen aan met galerieën in steden als New York, Londen en Parijs.

Elke galerie zal direct of indirect relaties onderhouden met één of meerdere kunstcritici die via de pers de markt klaarstomen voor de kunstenaars van die galerie. Zij zijn dus eveneens een onmisbare schakel in het ‘support-system’ van de hedendaagse kunst. De kunstcriticus reflecteert over de gangbare concepties over kunst en brengt de communicatie tussen de kunstenaar en zijn publiek onder woorden. Via zijn teksten creëert hij de context waarin de hedendaagse kunst kan gedijen en levert hij de legitimatie van de nieuwe artistieke stromingen. Naast de galeriehouder vervult hij een complementaire functie binnen de kunstmarkt: de galeriehouder toont het werk en de criticus verschaft de redenering waarom deze kunst te appreciëren valt. In Vlaanderen komt er in de pers steeds meer ruimte vrij voor hedendaagse kunst. Het betreft hier echter vooral weinig opiniërende artikels en korte, beschrijvende en informerende stukken. De écht kritische verslaggeving wordt geweerd uit de dag- en weekbladen zodat er voor de dieper gravende kunstcriticus geen plaats meer is.

Ook de kunstwereld ontsnapt niet aan de toenemende globalisering van onze hedendaagse maatschappij. De markt voor hedendaagse kunst heeft een mondiaal karakter gekregen met als gevolg dat ook de galerieën noodzakelijkerwijze een internationale koers moeten varen en op wereldschaal moeten opereren. Deze ontwikkeling heeft ook een symbolische consequentie, namelijk dat internationalisering en buitenlandse erkenning garant staan voor kwaliteit. Niet alleen de kunstenaars maar ook de galerieën ondervinden hierdoor een sterke druk om mondiaal te presteren. Ondanks hun toenemende onafhankelijkheid is het meestal toch onder de vleugels van de galerie dat de kunstenaars zich in het buitenland wagen. Het probleem van Brussel is dat de meeste galerieën zich toespitsen op buitenlandse kunstenaars met als gevolg dat steeds minder Belgische artiesten onderdak vinden in Brussel. Zij zijn dan genoodzaakt in het buitenland een galerie te zoeken die hen wel wil vertegenwoordigen op bijvoorbeeld internationale kunstbeurzen.

De galerie fungeert ook nog als bemiddelaar op een ander domein, namelijk als intermediair tussen de private en de publieke sector: de overheid en de musea. Hoewel de relatie tussen de officiële musea en de privé-galerieën moeizaam verloopt, zijn beide partijen afhankelijk van elkaar. Het museum is de laatste halte van het kunstwerk dat oorspronkelijk door de kunsthandelaar in circulatie werd gebracht. Het museum kan de ‘context’ scheppen en het kunstwerk de institutionele erkenning geven die de galerie wegens haar private karakter nooit zal kunnen bieden. En ondanks het feit dat de musea ook niet zonder de galerieën kunnen, trachten zij hen voor hun aankopen zoveel mogelijk te omzeilen. De Belgische musea

verkiezen rechtstreeks met de kunstenaar te onderhandelen, waarbij ze de galerieën passeren. Brussel beschikt niet over een eigen museum voor hedendaagse kunst, hoewel met het *Wielemans-Ceuppens*- project de idee van een kunsthall werkelijkheid lijkt te worden. Door het gebrek aan institutionele schakels kunnen de Brusselse galerieën hun rol niet tot het einde volbrengen. Het ontbreken van een museum maakt dat de privé-galerieën de enige centra voor hedendaagse kunst in Brussel zijn, wat hun educatieve verantwoordelijkheid doet toenemen.

Maar ook de overheid negeert het belang van de privé-galerie. Het beleid is vooral gericht op het stimuleren van het aanbod en de kunstproductie maar er is relatief weinig aandacht voor de vraagzijde van de beeldende kunstwereld. De staat heeft het nog steeds moeilijk de privé-galerie als een volwaardige partner te zien binnen het kunst- en cultuurbeleid. Wat betreft Brussel is de situatie zeker complex. Door het opsplitsen van de bevoegdheden voor cultuur tussen de Gemeenschappen en door hun onderlinge stroeve samenwerking, is alle continuïteit uit het beleid verdwenen. Ondanks het feit dat de privé-galerieën een geheel aan initiatieven organiseren om de kunstenaars in de kunstwereld te verankeren, wordt hun commerciële activiteit belast als ieder ander luxeproduct. Zij worden dus niet beloond voor hun risicovolle en maatschappelijk relevante onderneming, waardoor steeds minder Brusselse galerieën zich wagen aan de promotie van jonge en nog onbekende kunstenaars.

De vraag wordt dikwijls gesteld of er nog wel nood is aan de expositieruimten van de privé-galerieën nu ook niet-commerciële instellingen gelijkaardige initiatieven verwezenlijken. Wordt de galerie hierdoor niet gereduceerd tot agentschap of impresario, nu de kunstenaar zijn promotie in eigen handen blijkt te nemen? Volgens sommigen is het principe van de galerie als belangrijkste schakel tussen kunstenaar en publiek zelfs grotendeels een anachronisme geworden. Uit dit onderzoek bleek echter dat de rol van de galerie binnen het artistieke landschap nog lang niet is uitgespeeld. Niet alleen in het creëren van de bestaansvoorwaarden van kunst maar ook in de verankering van de hedendaagse kunst, heeft de galerie een niet te onderschatten functie. De galerie schept het materiële, intellectuele en sociale kader waarbinnen de kunst zich kan vormen en kan evolueren. Hierdoor heeft de galerie dus ook belang binnen de gediversifieerde structuur van de 'kunst' als instituut. Bij de keuze en het beoordelen van nieuwe kunst zal de galeriehouders niet louter de mechanismen van de markt volgen, maar ook rekening houden met criteria als vernieuwing en discours. De galerie stimuleert niet enkel individuele kunstenaars in hun artistieke ontwikkeling, maar stelt zich ook als taak de maatschappelijke, ideologische en financiële basis te leggen die het bestaan van hedendaagse kunst garandeert. Meer dan ooit is de commercie de kunstwereld

binnengeslopen. De kunstgalerie maakt dan wel geen bestaanscrisis door, maar als ze in de huidige maatschappij nog optimaal wil functioneren en haar artistieke idealen wil blijven waarmaken, zal ze haar werking duidelijk moeten blijven definiëren.

Bij dit onderzoek naar de rol van de privé-galerie binnen de hedendaagse beeldende kunstwereld, was ik aan een aantal beperkingen gebonden. Het feit dat bijna geen enkele studie de kunstgalerie als centraal onderzoeksthema stelde, maakte het niet gemakkelijk het volledige skelet van het galeriewezen bloot te leggen. De verscheidenheid en diversiteit binnen het galeriebestel sloten veralgemening uit en bemoeilijkten een eenvormige besluitvorming. Zeker wat betreft de Brusselse situatie zorgde het versnipperde en vaak subjectieve bronnenmateriaal voor obstakels. Ik ben me er dan ook terdege van bewust dat dit onderzoek niet volledig is en dat lacunes vallen aan te treffen. Ondanks de beperkte omvang van de studie heb ik toch een aantal voorzichtige conclusies kunnen trekken.

Bibliografie

Bronnen

Onuitgegeven bronnen

- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Catherine Bastide', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 30-31.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Jan Mot', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 32-33.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Marijke Schreurs', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 34-36.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Anne Hoste van Galerie Xavier Hufkens', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 37-38.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Yves Cornette van Galerie P', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 39-40.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met medewerker van Galerie Drantmann', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 41-42.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Pascal Polar', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 43-44.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met James van Damme', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 45.

- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met medewerker van de Crown Gallery', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 46-47.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met medewerker van galerie Windows', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 50-51.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Fred Lanzenberg', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 52-53.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Bernard Prévot van de Damasquine Gallery', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 54-55.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Françoise Baronian', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 56-57.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Jérôme Jacobs van Aeroplastics Contemporary', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 58-59.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met medewerker van Galerie Meert Rihoux', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 60-61.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met medewerker van Les Témoins Oculistes', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 62-63.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Marie-Ange Bouché en Alain Petitpierre van Galerie 2016', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 64-65.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Marin Kasimir', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 67-68.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Koen Wastijn', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 69.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Filip Francis', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 70.

- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Christine Jamart, hoofdredacteur van L'Art Môme', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 72-73.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Claude Lorent van het Paleis voor Schone Kunsten', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 74-76.
- T. Cardon de Lichtbuer, 'Interview met Wim Toebosch, medewerker van AAA', in idem *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002) 77.
- B. De Baere, W. Peeters, A. Pontégny, E. Gonzalez-Sancho, F. De Beir, M. Cristiani en P. Gielen tijdens het debat 'Private collection – public connection' op *artbrussels 2005*.
- B. De Baere, W. Peeters, C. Dercon, M. Neff, E. Opsomer en G. Robijns tijdens het debat 'How trade can adapt to artists' op *artbrussels 2005*.

Uitgegeven bronnen

- R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 I: het avontuur van de 'Lumière'- groep* (Brussel 1952).
- R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 II: tochten in de artistieke jungle* (Brussel 1954).
- R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 III: van specialisten, kenners, pedagogen en andere artiesten* (Brussel 1955).
- G. de Ferrari, 'Interview with Arne Glimcher', in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 201-204.
- A. de Ridder, 'Nos Commentaires', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 236.
- M. Dumas, 'From one dirty place to another. The 7 year itch', in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 176-177.
- T. Gubbels, I. Janssen en B. Weenink, 'Show me the colour of your money... Een rondetafelgesprek over de marktgerichtheid van galerijen in Nederland', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 51-64.
- E. Langui, *Het expressionisme in België* (Brussel 1970).
- 'L'Art, l'Argent et le Public', *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 1-3.
- F.T. Marinetti, 'Futuristisch manifest', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 67-71.

- 'Mécène d'hier et marchand d'aujourd'hui', *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 1-3.
- J. Milo, *Vie et survie du « Centaure »* (Brussel 1980).
- J. Tilton, 'Points on Dealer Artist Relationship. What the Dealer gets', in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 162-163.
- T. Tzara, 'Dadamanifest', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 170-179.
- P.-G. van Hecke en E. Langui, *Gustave de Smet, sa vie et son oeuvre* (Brussel 1945).

Literatuur

- H. Abbing, 'Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie', in T. Bevers, A. Van Den Braembussche en B.J. Langenberg, *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993) 21-40.
- H. Abbing, 'De symbiotische verhouding tussen overheid en beeldendekunstmarkt', in T. Gubbels en G. Voolstra, *Visies op beleid en markt: overheidsbeleid en de particuliere markt voor beeldende kunst* (Amsterdam 1998) 25-39.
- H. Abbing, *Why are Artists Poor. The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam 2002).
- B. Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century* (New York 1994).
- P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996).
- M. Babias, 'Galerienkiller', in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 57-65.
- H.S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley 1982).
- D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (Londen 1976).
- F. Benhamou, *Les galeries d'art contemporain en France: Portrait et enjeux dans un marché mondialisé* (Parijs 2001).
- D. Berger, D. Collard e.a., *Nachtraven: het uitgangleven in Brussel van 1830 tot 1940* (Brussel 1987).
- T. Bevers, A. Van Den Braembussche en B.J. Langenberg, *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993).
- T. Bevers, *Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld* (Bussum 1993).
- T. Bevers, 'Het kunstwetenschappelijk perspectief', in T. Bevers, A. Van Den Braembussche en B.J. Langenberg, *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993) 9-20.
- F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001).
- F. Bex, 'Wel en wee van de Belgische kunst van 1975 tot 2000: feiten en meningen', in F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001) 10-29.

- C. Billen, 'Brussel in de 20^e eeuw', in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 219-229.
- M. Bloemheugel, 'Exhibiting in Motion', in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 997-100.
- W. Bongard, *Is moderne kunst corrupt?* (Den Haag 1976).
- P. Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement* (Parijs 1979).
- P. Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (Amsterdam 1989).
- N. Broucke, 'Kunst en leven in de brouwerij', in *De Morgen* (5 september 2003).
- N. Broucke, 'Kunst voor ieders beurs', in *De Morgen* (5 april 2004).
- N. Broucke, 'Saatchi bekeert zich tot de schilderkunst', in *De Morgen* (27 januari 2005).
- N. Broucke, 'Twee miljoen winst voor "bloedhoofd" van Marc Quinn. Saatchi doet belangrijk deel van zijn verzameling van de hand', in *De Morgen* (22 april 2005).
- P. Bürger, *Theory of the avant-garde* (Manchester 1984).
- J.F. Buyck, 'Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning', *Museummagazine KMSKA*, 7 (1987) 24-35.
- M. Bystryn, 'Art Galleries as Gatekeepers. The case of the Abstract Expressionists', in *Social Research*, 45 (zomer 1978) 390-408.
- P. Cabanne, *L'Épopée du Cubisme* (Parijs 1963).
- X. Canonne, 'Trefpunt van het surrealisme', in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 263-273.
- T. Cardon de Lichtbuer, *De Brusselse galerijen voor hedendaagse kunst. Een algemeen overzicht* (Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel, 2001-2002).
- J. Claes, S. Daems, N. D'hulst e.a., *De dans met de werkelijkheid. Over kunst in de cultuur* (Leuven 1992).
- T. Claes, L. Vanhoyland en P. Vanrobays, *Beleidsbevraging Beeldende Kunst* (Hasselt 1997).
- T.J. Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven en Londen 1999).
- L. Compennolle, 'Chronologie', in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 321-324.
- L. Coppet en A. Jones, *The Art Dealers: The Powers Behind the Scene Tell How the Art World Really Works* (New York 1984).
- D. Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world 1940 –1985* (Chicago 1987).
- M. Daamen, 'Lekker veel markt', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 65-68.
- W. Daenen, 'Belgische, discrete Saatchi's', in *De Morgen* (21 december 2004).
- A. Danto, 'The Artworld', in *The Journal of Philosophy*, 61 (1964) 571-584.
- B. De Baere en H. Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005* (Brussel 2005).

- L. De Deyne, 'Chronologie', in F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001) 196-402.
- C. Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie* (Leuven 1986).
- F. Demaegd, 'De galerie en het kunstbeleid in Vlaanderen', in T. Claes, L. Vanhoyland en P. Vanrobays, *Beleidsbevraging Beeldende Kunst* (Hasselt 1997).
- V. Devillez, 'Het museum en het culturele leven in Brussel', in M. Van Kalck, *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis* (Brussel 2003) vol II, 565-571.
- L. De Voeght, *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932* (Licentieverhandeling KULeuven 2003-2004).
- F. de Vree, 'Zero, pop en Marcel Broodthaers', in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 293-305.
- Y. De Vresse, 'Uit de kleren voor de kunst. Galeriehoudster Maria Mineta protesteert open en bloot tegen alleenheerschappij conceptuele kunst', in *Brussel Deze Week* (14 april 2005) 2-3.
- G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (New York 1975).
- M. Draguet, 'Het museum voor hedendaagse kunst: een opengebarden experiment', in F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001) 180-195.
- F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982).
- W. Elias, 'De functie van het museum in de huidige samenleving', in J. Swinnen, W. Elias en J. Lambrechts, *Welke richting uit met het museumbeleid in Vlaanderen?* (Antwerpen 1990) 11-14.
- M.G. Fitzgerald, *Making modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth century art* (New York 1995).
- B.S. Frey en W.W. Pommerehne, *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts* (Oxford 1989).
- P. Gielen, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst* (Tielt 2003).
- P. Gielen en R. Laermans, *Een omgeving voor actuele Kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende- kunstenlandschap in Vlaanderen* (Tielt 2004).
- P. Gielen, *Kunst, markt & macht* (Brussel 2001).
- R. Greenberg, B.W. Ferguson en S. Naire, *Thinking about Exhibitions* (Londen en New York 1996).
- T. Gubbels en G. Voolstra, *Visies op beleid en markt: overheidsbeleid en de particuliere markt voor beeldende kunst* (Amsterdam 1998).
- T. Gubbels, *Passie of professie: galleries en kunsthandel in Nederland* (Amsterdam 1999).
- T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001).

- T. Gubbels en I. Janssen, 'Voorwoord', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 7-9.
- J. Habermas, 'Modernity versus Postmodernity', in *New German Critique* 22 (1981) 3-14.
- J. Heilbrun en C. M. Gray, *The Economics of Art and Culture* (Cambridge 2001).
- N. Heinich en M. Pollak, 'From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position', in R. Greenberg, B.W. Ferguson en S. Naire, *Thinking about Exhibitions* (Londen en New York 1996) 231-250.
- R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000).
- I. Janssen, 'Van kunstenaar naar koper. De spilfunctie van de galerie in de particuliere markt voor hedendaagse kunst', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 10-28.
- H.F. Jaspers, 'Adjugé', *Revolver*, 18 (1991) 5-44.
- A. Klamer, 'Creatieve financiering van creativiteit. Geld voor kunst zit niet alleen bij overheid en bedrijven', in *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, 62 (winter 2005) 6-10.
- U. Klein, *The business of art unveiled: New York art dealers speak up* (Frankfurt 1994).
- R. Laermans, *Het cultureel regiem: cultuur en beleid in Vlaanderen* (Tielt 2002).
- J.- C. Lambert, 'Cobra: kunst en poëzie in vrijheid', in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 279-292.
- L. Lambrecht en C. Lorent, *Contemporary art from Brussels* (Glasgow 1998).
- L. Lambrecht, 'Brussel: een conflictueuze smeltkroes van culturen', in L. Lambrecht en C. Lorent, *Contemporary art from Brussels* (Glasgow 1998) 2-4.
- L. Lambrecht, 'Het jaar dat kunstenaars in hun ivoren schelp kropen', in *De Morgen* (5 januari 2004).
- C. Lorent, 'Hoofdstad Brussel: Wat is haar plaats in het hedendaagse kunstgebeuren?', in L. Lambrecht en C. Lorent, *Contemporary art from Brussels* (Glasgow 1998) 5-7.
- G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981).
- M. Palmen, *Van Alechinsky tot Panamarenko. Belgische kunst 1940-2000* (Tielt 2002).
- W. Pijbes, 'Geef de Nederlandse Rockefeller de ruimte. Kunstwereld moet zich openstellen voor particuliere investeerders', in *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, 62 (winter 2005) 69-73.
- R. Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge 1968).
- N. Poncelet, *Artistes et galleries* (Brussel 2000).
- M. Quaghebeur, 'Een cultureel laboratorium zonder naam' in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 230-241.
- A. Quémin, *L'Art contemporain international: entre les institutions et le marché* (Nîmes 2002).
- K. Renders, E. Everard e.a., *artbrussels 2005* (Brussel 2005).

- E. Rinckhout, 'Gerenommeerde Zwitserse tentoonstellingsmaker Harald Szeemann overleden. De dood van een kunstinstituut', in *De Morgen* (21 februari 2005).
- S. Sassen, *Global network, linked cities* (Londen 2002).
- P. Schjeldahl, 'What Art World?', in P. Andriessse, *Artgallery exhibiting. The gallery as a vehicle for Art* (Amsterdam 1996) 49-51.
- J. Swinnen, W. Elias en J. Lambrechts, *Welke richting uit met het museumbeleid in Vlaanderen?* (Antwerpen 1990).
- L. ter Braak, 'Elke dag een "Victory Boogie Woogie". De kunst moet zich losmaken van de overheid', in *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, 62 (winter 2005) 20-24.
- P. Tijisma, 'De terugkeer van de mecenas', in *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, 62 (winter 2005) 76-78.
- L. Van Baasbank, *Galeriegid 2004* (Woerden 2004).
- H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002).
- W. Van den Bussche, *Edgard Tytgat* (Gent 1998).
- M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986).
- H. van der Meij, 'Wat maakt een galerie succesvol. Vier voorbeelden uit de internationale kunstpraktijk', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 29-35.
- M. Van Kalck, *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis* (Brussel 2003).
- K. van Syngel, 'Brussel na Expo 58, een *terrain vague* voor internationale architectuur' in R. Hoozee, *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 274-278.
- O. Velthuis, *Talking prices: contemporary art, commercial galleries and the construction of value* (Amsterdam 2002).
- O. Velthuis, 'Nieuwe inkomstenbronnen voor Nederlandse galeries', in T. Gubbels en I. Janssen, *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel* (Amsterdam 2001) 36-46.
- R. Wohl, "Heart of Darkness: Modernism and Its Historians", *The journal of Modern History*, 74 (2002) 573-621.

Bijlage

Bijlage

Lijst van Brusselse galerieën voor hedendaagse kunst in 2005²⁰⁷

Aeroplastics Contemporary

Aliceday

Archetype Galerie

Artiscope

Atelier 340 Muzeum

Baronian- Francey

Catherine Bastide

J. Bastien- Art

Le Blac

Galerie Paolo Boselli

Galerie Gabriel Brachot

Bureau du Port

Camouflage

CCNOA (Center for contemporary non- objective art)

Le Chalet de Haute Nuit

Galerie Les Contemporains, + - 0

Espace Photographique Contretype / Contretype Fotografieruimte

Cotthem Gallery

Crown Gallery

Dépendance

Galerie Drantmann

²⁰⁷ B. De Baere en H. Bounameaux, *Contemporary Art in Belgium 2005* (Brussel 2005) 188-242.

Etablissement d'en face projects

Galerie les filles du calvaire

FoAM

Galerie Pierre Hallet

Xavier Hufkens

Galerie Rodolphe Janssen

Galerie Fred Lanzenberg

Galerie Guy Ledune

La Lettre volée

Galerie Meert Rihoux

Jan Mot

Alain Noirhomme Gallery

L'Observatoire- Maison Grégoire

Pascal Polar

Galerie porte 11

Marijke Schreurs Gallery

Taché- Lévy Gallery

L' Usine Galerie

Galerie Vedovi

La Verrière Hermès