

## Het woord vooraf

Mijn dank gaat allereerst uit naar mijn professor Claire van Damme. Dankzij haar kennis en passie voor het verzamelen heeft ze mij geïnspireerd, en mijn onderzoek in goede banen weten te leiden. Daarnaast gaat mijn dank uit naar Charlotte Zander, die haar woning voor mij openstelde en mij ongelimiteerd toegang verschafte tot haar privé-leven. Monika Kinley dank ik voor haar brieven en haar hartelijkheid die ze mij het afgelopen jaar toonde. Tevens wil ik graag Adrian Glew uit de Tate Britain bedanken voor alle moeite die hij heeft gedaan mij te helpen aangaande het Outsiderarchief.

Een laatste collectioneur die ik graag wil bedanken is Bruno Decharme, welke tijd nam voor een interview en contact per mail, die mede tot het uiteindelijke resultaat hebben geleid. Ook wil ik graag Claudia Dichter bedanken voor de informatie die ze mij toezond betreft Arnulf Rainer. Als laatste wil ik graag mijn lieve ouders bedanken omdat ze altijd in mij hebben geloofd en mij met raad en daad hebben bijgestaan.

## Inhoudsopgave

### 1. Ter Inleiding

- 1.1 Waarom Outsiderkunst? p 1-2
- 1.2 Outsiderkunst: enkele onderzoeksvragen p 2-4
- 1.3 Outsiderkunst: Status quaestionis p 4-7

### 2. De Outsider

- 2.1 waarom verzamelt de mens en wat zijn hiervan de uitvloeiselen p 8-16
- 2.2 wat is een Outsider en wat is Outsiderkunst? p 17-27
- 2.3 Is er een lange traditie in het verzamelen van Outsiderkunst? p 28-42
- 2.4 Veranderend mensbeeld. p 43-49
- 2.5 Conclusie p 50-51

### 3. De Verzamelaars

- 3.1 Arnulf Rainer p 52-61
  - 3.1.1. Welke terminologie wordt aangewend?
  - 3.1.2. Hoe is de collectioneur contextueel ingebed?
  - 3.1.3. Wat zijn Arnulf Rainer's interesse's?
  - 3.1.4. Wordt er nog iets verzameld naast Outsiderkunst?
  - 3.1.5. Waarom is Arnulf Rainer zo gefascineerd door Outsiderkunst?
  - 3.1.6. Bestaat er een relatie tussen werk en de collectie?
  - 3.1.7. Is er sprake van een dichotomie in de persoon van Arnulf Rainer?
- 3.2 Charlotte Zander p 62-73
  - 3.2.1. Welke terminologie wordt aangewend?
  - 3.2.2. Hoe is de collectioneur contextueel ingebed?
  - 3.2.3. Wat zijn Zanders interesses's en wordt er nog iets verzameld naast Outsiderkunst?
  - 3.2.4. Waarom is Charlotte Zander zo gefascineerd door Outsiderkunst?
  - 3.2.5. Bestaat er een relatie tussen haar werk en verzameling(en)?
  - 3.2.6. Is er sprake van een dichotomie in de persoon van Charlotte Zander?

### **3.3 Victor Musgrave & Monika Kinley**

p 74-81

- 3.3.1. Welke terminologie wordt aangewend?
- 3.3.2. Hoe zijn de collectioneers contextueel ingebed?
- 3.3.3. Wat zijn de interesse's en wordt er nog iets verzameld naast Outsiderkunst?
- 3.3.4. Waarom is zowel Musgrave als Kinley zo gefascineerd door Outsiderkunst?
- 3.3.5. Bestaat er een relatie tussen werk en de collectie?
- 3.3.6. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelaarspaar?

### **3.4 Bruno Decharme**

p 82-86

- 3.4.1. Welke terminologie wordt aangewend?
- 3.4.2. Hoe is de collectioneur contextueel ingebed?
- 3.4.3. Wat zijn Decharme's interesse's en wordt er nog iets verzameld naast Art brut?
- 3.4.4. Waarom is Decharme zo gefascineerd door Art brut?
- 3.4.5. Bestaat er een relatie tussen werk en de collectie?
- 3.4.6. Is er sprake van een dichotomie in de persoon van Bruno Decharme?

## **4. De Kernverzamelingen**

### **4.1 Arnulf Rainer**

p 86-92

- 4.1.1. In welk gebied verzamelt Arnulf Rainer?
- 4.1.2. Wat zijn de criteria van selectie?
- 4.1.3. Wat houdt de verzameling Outsiderkunst concreet in?
- 4.1.4. Wie of wat is de meesterbetekenaar?
- 4.1.5. Welke plaats neemt het collectioneren in, in het leven van Arnulf Rainer?
- 4.1.6. Waar en hoe is de verzameling ondergebracht?
- 4.1.7. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?
- 4.1.8. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen bij Arnulf Rainer?

### **4.2 Charlotte Zander**

p 93-99

- 4.2.1. In welk gebied verzamelt Charlotte Zander?
- 4.2.2. Wat zijn de criteria van selectie?
- 4.2.3. Wat houdt de verzameling Outsiderkunst concreet in?
- 4.2.4. Wie zijn de tien meest gerepresenteerde schepers in de collectie?
- 4.2.5. Wie of wat is de meesterbetekenaar?
- 4.2.6. Welke plaats neemt het verzamelen in, in het leven van Charlotte Zander?
- 4.2.7. Waar en hoe is de collectie ondergebracht?

4.2.8. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?

4.2.9. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen bij Charlotte Zander?

### **4.3 Viktor Musgrave & Monika Kinley**

p 100-106

4.3.1. In welk gebied verzamelen Victor Musgrave en Monika Kinley?

4.3.2. Wat zijn de criteria van selectie?

4.3.3. Wat houdt de verzameling Outsiderkunst concreet in?

4.3.4. Wie zijn de tien meest gerepresenteerde scheppers in de collectie?

4.3.5. Wie of wat is de meesterbetekenaar?

4.3.6. Waar en hoe is de collectie ondergebracht?

4.3.7. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?

4.3.8. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen bij Victor Musgrave en Monika Kinley?

### **4.4 Bruno Decharme**

p 107-113

4.4.1. In welk gebied verzamelt Bruno Decharme?

4.4.2. Wat zijn de criteria van selectie?

4.4.3. Wat houdt de verzameling Art brut concreet in?

4.4.4. Wie zijn de tien meest gerepresenteerde scheppers in de collectie?

4.4.5. Wie of wat is de meesterbetekenaar?

4.4.6. Welke plaats neemt het collectioneren in, in het leven van Bruno Decharme?

4.4.7. Waar en hoe is de collectie ondergebracht?

4.4.8. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?

4.4.9. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen bij Bruno Decharme?

### **4.5 Conclusie Hoofdstuk 3 en 4**

p 114-125

## **5. De Filosofie achter het verzamelen**

p 126-128

**5.1** John Dewey toegepast op het verzamelen

**5.2** Conclusie

**6. Statuut van de verzamelaar van Outsiderkunst versus het statuut van de psychiatrische patiënt in de maatschappij** p 129-1131

**6.1** Rechtsstatuut van de psychiatrische patiënt.

**6.2** Conclusie

**7. Algemeen Besluit** p 132-135

**Bibliografie** p 136-141

## **1. Ter Inleiding**

### **1.1 Waarom Outsiderkunst?**

De fascinatie voor het “andere” heeft mij onderhuids altijd al geprikkeld. Het heeft echter pas gestalte kunnen krijgen door de collegereeks “psychoanalyse en kunst”. In deze colleges werd voor het eerst aandacht besteed aan onderbewuste elementen, die zich vlak onder het beeldoppervlak schuil houden. Een onderdeel van dit vak vormde het bezoek aan de dubbeltentoonstelling “Verborgene werelden” en “Geestelijk landschap” in het Museum Dr. Guislain. Hier werd ondermeer het werk van Ronny Delrue tentoongesteld, dat hij had gecreëerd in dialoog met psychiatrische patiënten. Daar waren tevens creaties te zien van Outsiders als Henry Darger en Gerard van Lankveld. Toen ik in de zaal een eerste maal voor zijn werk stond werd ik getroffen door een vreemd gevoel van herkenning. Dat gevoel van een innige verbondenheid doorstroomt mij, tot de dag van vandaag, als ik voor creaties van menig Outsiderkunstenaar sta.

Ik ben pas tot mijn definitieve onderwerp gekomen na het symposium “Rauw” te hebben bezocht, dat georganiseerd werd door het Museum Dr. Guislain van zeventien tot en met negentien november 2005. Verschillende verzamelaars van Outsiderkunst spraken daarbij gepassioneerd over hun collectie en lichtten een tipje van de sluier op, betreffende het hoe, wat en waarom van het verzamelen. Daar deze collectioneers eenzelfde fascinatie voor Outsiderkunst leken te delen met mij, wilde ik ook hun fascinatie voor deze kunstvorm zien te ontrafelen. Gezien het feit wil, dat ik zelf nooit heb verzameld of er überhaupt ook mee te maken heb gehad, maakte dit mij nieuwsgierig naar de in’s en out’s van het verzamelen als zodanig. Daarom ben ik ertoe gekomen het verzamelen van Outsiderkunst tot het onderzoeksdomein van mijn licentiaatverhandeling te maken.

Uiteraard zijn er al heel wat collectioneers en onderzoekers van Outsiderkunst geweest, die veel hebben bijgedragen aan de kennis en ontsluiting van het veld van de Outsiderkunst. Ik wil dan ook niet in herhaling vallen door hier de hele geschiedenis van de Outsiderkunst op te dreunen, maar wil mij vooral richten op de collectioneers van deze kunstvorm, die zich situeren in de tweede helft van de twintigste eeuw. Deze onderzoekskeuze volgt uit het feit dat dit onderwerp nog een vrij onbeschreven blad is. Toch zal ik mij – vanwege inbedding in

de historische context – even naar het verleden moeten richten, wat mij toelaat eventuele tradities, evoluties of eigenaardigheden in het collectioneren en/of de collectioneurs te kunnen determineren. Mijn onderzoek is dan ook gecentreerd rond de vier verzamelaars: **Arnulf Rainer**, **Charlotte Zander**, het verzamelaarpaar **Victor Musgrave & Monika Kinley** en **Bruno Decharme**. Zander en Decharme spraken beide op het symposium “Rauw”, waarnaast er tevens een voordracht werd gehouden over de verzameling van Arnulf Rainer. Daar ik na het doorspitten van literatuur, op de omvangrijke Musgrave-Kinley Outsiderverzameling ben gestoten, heb ik deze als vierde collectie in mijn onderzoek geïntegreerd. Zij zijn allen Europese collectioneurs van Outsiderkunst, respectievelijk uit Oostenrijk, Duitsland, Groot-Brittannië en Frankrijk. Bewust heb ik geen verzamelaars uit Amerika opgenomen gezien daar de scheiding tussen Volkskunst, Naïeve Kunst en Outsiderkunst niet zo strikt wordt gehanteerd als in Europa. Omdat dit toch totaal verschillende kunstgebieden zijn en dit onderscheid volgens Roger Cardinal – vader van het begrip Outsiderkunst – moet blijven behouden, heb ik Amerikaanse collectioneurs niet in mijn onderzoek betrokken.

## 1.2 Outsiderkunst: enkele onderzoeksvragen

De neerslag van mijn gedachtevorming, tijdens en na ontmoetingen, telefoongesprekken en briefwisselingen met verzamelaars en het doorspitten van archieven en literatuur, heeft geresulteerd in de volgende **onderzoeksvraag**:

Is het mogelijk te stellen dat in het verzamelen – vooral van Outsiderkunst – bepaalde strevingen verborgen zitten die via rationalisaties worden geneutraliseerd of weggewerkt? Gezien ik meen, dat dit spanningsveld met name optreedt op het gebied van Outsiderkunst, wil ik dit graag aan nader onderzoek onderwerpen. De overwegingen die ik in de hierop volgende hoofdstukken zal toelichten, brengen mij tot de **gedachte** dat, **in het bijzonder het collectioneren van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter heeft**. Met dit onderzoek wil ik daarnaast graag een aanzet geven tot een verdere ontsluiting van de Outsiderkunst collectioneurs en collecties, uit de tweede helft van de twintigste eeuw, gezien hier nog niet veel over is gepubliceerd.

In mijn **eerste luik** over de Outsider bespreek ik allereerst waarom de mens verzamelt en wat de uitvloeiselen hiervan zijn, wat naast het aspect van de kunst, ook een antropologische dimensie in mijn onderzoek inbrengt. Vervolgens hoop ik licht te kunnen werpen op het

terminologiediscours Outsider/Art Brut omdat deze kunstvorm zonder duidelijke terminologie geen kans maakt op acceptatie in het wetenschappelijk veld. Om de verzamelaars en verzamelingen op een zo objectief mogelijke wijze weer te geven, zal ik telkens de terminologie gebruiken die de verzamelaar in kwestie hiervoor aanwend. Om het luik van de Outsider helemaal af te ronden, onderzoek ik of er überhaupt sprake is van een traditie in het verzamelen van Outsiderkunst en welke factoren hebben geleid tot een grotere tolerantie, hetgeen heeft geresulteerd in een veranderend mensbeeld en het collectioneren van Outsiderkunst mogelijk maakte.

In het **tweede luik**, de verzamelaars,<sup>1</sup> doe ik verder onderzoek naar de contextuele inbedding en naar de interesse's van de collectioneers en onderzoek ik of er sprake is van meerdere verzamelactiviteiten naast het verzamelen van Outsiderkunst. Daarnaast onderzoek ik de relatie tussen werk en de verzameling en onderzoek ik of er in iedere collectioneur een dichotomie is waar te nemen in zijn of haar de strevingen.

In mijn **derde luik**, bespreek ik de kernverzamelingen van de vier collectioneers. Hierbij ga ik onder meer dieper in op de terminologie die wordt aangewend, het gebied waarin wordt verzameld en de criteria van selectie. Daarnaast onderzoek ik wie de tien meest aanwezige scheppers zijn in de collecties, om hieruit voortvloeiend, eventueel de meester-betekenaar te kunnen afleiden. Tevens doe ik onderzoek naar de plaats die het verzamelen in het leven van de verzamelaar inneemt, waar en hoe de collectie is ondergebracht en in hoeverre de verzameling al is bestudeerd. Daarnaast zullen de resultaten mij hopelijk toelaten een vergelijking te maken tussen de vier verzamelingen, welke ik op verschillende punten zal doorvoeren. Als mijn bevindingen het toelaten, wil ik proberen deze lagen te penetreren die mij tot een beschrijving van een ander niveau in de gespletenheid van het verzamelen moeten brengen.

Het **vierde luik**, de filosofie van het verzamelen, is meer filosofisch van aard, gezien ik hierbij de zienswijze van John Dewey behandel betreffende het verzamelen. Daarbij betrek ik alle besproken verzamelaars en toets ik de stelling van Dewey aan de werkelijkheid, waarna ik vervolgens mijn eigen reflecties hieromtrent uit de doeken zal doen.

---

<sup>1</sup> Het zou interessant zijn om collectioneers van Outsiderkunst te positioneren tegenover verzamelaars van Moderne- en Actuele kunst, om zo de eventuele verschillen en gelijkenissen op te tekenen. Maar wegens tijdgebrek ben ik hier helaas niet toe in staat. Ik laat dit open voor andere onderzoekers die mijn onderzoek als aanzet hiervoor kunnen gebruiken.



Het **vijfde** en laatste **luik**, het statuut van de verzamelaar van Outsiderkunst versus het statuut van de psychiatrische patiënt in de maatschappij en onderzoek ik of de laatstgenoemde juridisch wel goed genoeg beschermd is tegen misbruik, gezien het hier om een kwetsbare groep handelt.

Aan de hand van deze vijf luiken wil ik mijn onderzoeksvraag onderbouwen om zo de gespletenheid in de collectioneur, als in het collectioneren aan te kunnen tonen. Naar deze schizofrenie verwijst dan ook het Ginkoblad dat afgebeeld is op het titelblad, waarvoor Goethe mij heeft geïnspireerd. Het Ginkoblad is één geheel en toch gespleten maar is tevens gespleten en toch één geheel. Het is dan ook deze hypothese die ik opwerp in dit onderzoek betreffende de verzamelaar.

### **1.3 Outsiderkunst: Status Quaestionis**

De **werkmethode** die ik heb aangewend voor mijn licentiaatverhandeling is als volgt: allereerst heb ik tijdens het symposium Rauw mijn eerste indrukken opgedaan aangaande wat ik wilde onderzoeken en waar ik de zwaartepunten wilde leggen. Vervolgens heb ik tijdens mijn stage in het Museum Dr. Guislain literatuur betreft Outsiderkunst en Art Brut doorgenomen. Daarna heb ik allerlei literatuur doorgenomen over verzamelaars en het verzamelen op zich. Als specifiek bronmateriaal in Gent niet aanwezig was, heb ik dit interbibliothecair aangevraagd. Ook ben ik voor literatuur aangaande Cesare Lombroso naar de universiteitsbibliotheek in Amsterdam geweest. Voor het filosofische gedeelte, heeft de collegereeks Esthetica & Kunstfilosofie I mij geïnspireerd omdat daarbij de visie van John Dewey werd behandeld.

Door veel literatuurstudie, interviews en telefoongesprekken met verzamelaars ben ik tot een onderzoeksvraag en deelvragen gekomen, die ik heb onderverdeeld in mijn huidige hoofdstukken. In deze hoofdstukverdeling heb ik bewust de verzamelaars gescheiden van de kerncollecties omdat dit de scheiding tussen het immateriële en het materiele weergeeft. De scheiding is niet voor lang, gezien ik één conclusie zal trekken, uit beide hoofdstukken.

De filosofie van John Dewey heb ik met opzet na de verzamelaars geplaatst omdat hij verzamelaars als kapitalisten beschouwd en ik dit graag wil toetsen aan de besproken verzamelaars.

Literatuur aangaande het verzamelen van Outsiderkunst is bij mijn weten zeer schaars. In november 2005 is er het symposium *Rauw* geweest waarbij een publicatie hoorde die alle lezingen bundelde die dat weekend werden gehouden. Naar aanleiding hiervan, is er dan in mei 2006 een catalogus uitgegeven *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman* naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in Heidelberg, in het Museum Sammlung Prinzhorn. Verder heb ik geen weet van andere tentoonstellingen of symposia die met dit onderwerp verband houden.

Betreft Outsiderkunst bestaat er heel wat literatuur. Het enige nadeel hierbij, is dat veel wordt herhaald en dat er maar enkele goede standaardwerken bestaan. Mijns inziens is alles degelijk gedocumenteerd tot en met Arnulf Rainer, maar de literatuur over de collecties die hierna zijn gevormd, is zeer beperkt. Toch heb ik Arnulf Rainer in mijn onderzoek willen betrekken omdat na een grondige literatuurstudie en een bezoek aan een tentoonstelling aangaande zijn collectie, er mijns inziens, toch nog enige hiaten bestaan. Tevens wil ik zijn werk, zijn teksten en zijn verzameling(en) in één geheel bepreken wat nog niet eerder is gedaan. Naast de tentoonstelling over de collectie van Rainer die ik bezocht, heb ik meerdere malen geprobeerd contact te krijgen met Rainer maar dit is niet gelukt. Om de simpele reden dat hij tegenwoordig leeft in afzondering en bijna geen interviews meer geeft. De verzameling zelf wordt nergens tentoongesteld waardoor ik deze niet in zijn geheel heb kunnen fotograferen en onderzoeken.

Er zijn heel wat belangrijke bronnen uitgegeven, omtrent de collectie van Rainer, zoals de teksten die Rainer zelf heeft geschreven, welke zijn gebundeld in *Hirndrang* daterend uit 1980. Deze teksten geven zeer helder de fascinatie van Rainer voor Outsiders weer. Daarnaast zijn er enkele belangrijke interviews gepubliceerd zoals in de catalogus *Arnulf Rainer – Louis Soutter* door E. Billeter uit 1986 en een interview door Franz W. Kaiser uit 2004. Daarnaast zijn er de publicaties *Arnulf Rainer et l'Outsider Art* eveneens door laatst genoemde auteur en *Arnulf Rainer, artiste et collectionneur* door Roger Cardinal, welke zijn gebundeld in de catalogus *Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut* uit 2005. Deze catalogus is daarnaast uitgebreid met afbeeldingen van creaties uit zijn collectie, zijn atelier en eigen werken.

Betreft de bronnen rondom Charlotte Zander kan ik kort zijn. Er is welgeteld één artikel over haar verschenen in 1999 in het tijdschrift *Raw Vision* en er is één alinea aan haar gewijd in het boek *Marginalia* uit 2000, geschreven door Ans Van Berkum. Verder wordt Zander in de algemene literatuur nergens vermeld, wat mij toch zeer bevreemdt gezien de omvang van haar collectie. Wel heeft ze zelf een aantal boeken uitgegeven die verband houden met haar collectie, maar slechts vier hiervan hebben betrekking op Outsiderkunst namelijk *Sava Sekulic* in 1992, *Josef Wittlich* in 1996, *Outsider Art, collection Charlotte Zander* in 1999 en *Ilija Bosilj* in 2000. Er bestaat hiernaast één publicatie over haar verzamelactiviteiten en dat is de lezing die ze hield op het symposium ‘Rauw’, welke is gepubliceerd in 2006 in de tentoonstellingscatalogus *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*. Nu heb ik het geluk gehad, dat ik haar collectie in Stuttgart heb kunnen bezoeken en dat ik haar verscheidene malen heb mogen spreken over de telefoon, per fax en in haar huis in Saint Paul de Vence. Hiernaast heb ik een medewerkster van Zanders museum in Bönningheim, Monika Jagdfeld, geïnterviewd. Zij werkt tevens voor de Prinzhorn collectie in Heidelberg, waardoor ik ook wat dat betreft nieuwe informatie heb kunnen aandraagen. Met mijn onderzoek hoop ik heel wat gegevens over Zanders verzamelgedrag te kunnen produceren.

De Musgrave-Kinley Outsidercollectie komt eveneens spaarzaam voor in de literatuur maar wordt toch meer vermeld dan Charlotte Zander. In de algemene literatuur wordt de verzameling twee maal kort vermeld, namelijk in *Marginalia* en *Raw Vision*. Daarnaast bestaan nog twee tentoonstellingscatalogi, *Art unsolved, the Musgrave Kinley Outsider Art collection* uit 1998 en *Inner Worlds Outside* uit 2006. Een belangrijke bron betreffende het ontstaan van de collectie is het boek *Monika's story* geschreven door Monika Kinley in 2005. Uiteraard zijn hier duidelijk nog wat hiaten en daarom heb ik in de Tate Britain in Londen archiefonderzoek gedaan. Het handelt zich hier om krantenartikelen en persoonlijke correspondentie van de overleden Victor Musgrave en van Monika Kinley met verscheidene personen. Met Monika Kinley ben ik – gezien een bezoek niet mogelijk was – een briefwisseling gestart wat wel zijn vruchten heeft afgeworpen. Hiermee hoop ik verschillende hiaten, omtrent collectioneers en collectie, verder te kunnen opvullen.

De collectie van Bruno Decharme is in de literatuur summier besproken en wordt ongeveer twee maal vermeld in overzichtsboeken. Daarnaast heeft hij zelf twee catalogi uitgegeven waarvan één in het Frans, *Folies de la beauté* uit 2000 en één in het engels, *Art Brut*,

*collection ABCD* uit 2006. Tevens is er een interview gepubliceerd in 2006, in het tijdschrift *Psychoanalytische perspectieven*, dat werd gehouden op het symposium ‘Rauw’. Daarnaast is een tweede interview gepubliceerd op zijn internetsite. Een belangrijke bron betreffende Decharme is dan ook zijn website waar heel wat informatie te vinden is. Toch vond ik de beschikbare informatie over zijn verzameling veel te beperkt en maakte ik een afspraak, wat resulteerde in een langdurig interview in Parijs.

Ik heb voor deze vier verzamelaars gekozen omdat twee ervan Zander en Decharme spraken op het symposium en er tevens een voordracht werd gehouden over de collectie van Arnulf Rainer. Victor Musgrave en Monika Kinley heb ik erbij genomen omdat dit de meest omvangrijke collectie van Groot-Brittannië is. Op deze manier heb ik een internationaal gezelschap van verzamelaars, respectievelijk uit Oostenrijk, Duitsland, Groot-Brittannië en Frankrijk. Gezien deze collectioneers ongeveer even grote verzamelingen bezitten, zijn deze representatief om met elkaar vergeleken te worden.

Met mijn onderzoek hoop ik bij te dragen aan de ontsluiting van het veld van de verzamelaar op zich, de schepper en de Outsiderkunst. Daarnaast wil ik graag de historische, de artistieke, de materiele, de immateriële, de juridische en de filosofische aspecten samenbrengen om op die manier mijn vraagstelling zo breed mogelijk te onderbouwen.

How would you define beauty, what is it about a beautiful object that attracts and spellbinds us? The answer may be that it is perfect proportions and a feeling for colour that constitute visual beauty; that it is not things which necessarily catch the eye but the perfect shape, or form, or symmetry of an object that makes it beautiful.

**Plotinos, *Enneads*, I, 6 I.**

## **2. De Outsider**

## 2.1 Waarom verzamelt de mens en wat zijn hiervan de uitvloeiselen?

Verzamelen doen we eigenlijk allemaal, zij het in meer of mindere mate. Onze voorraadkamers zijn volgepakt met etenswaren en onze spaarvarkens zijn gevuld met geld. Archieven puilen uit hun voegen en de boekenkast lijkt nooit verzadigd. Dat verzamelen iets is, dat eigen is aan de mens, mag hierdoor duidelijk zijn. Gezien het verzamelen terug gaat tot in de prehistorie, waarin de man erop uit trok om te verzamelen en de vrouw thuis bleef om op te passen, ligt het niet in mijn intentie deze volledige ontwikkeling te schetsen. Toch wil ik vluchtig de belangrijkste ontwikkelingen aanraken waardoor de verzamelaar als zodanig is ontstaan.

Allereerst was verzamelen in de tijd van de jagers en verzamelaars een **fysieke activiteit**, waarbij overleven de hoofdmotor vormde. Vervolgens werd dit fysieke element vervangen door het **sociale element**, waardoor tevens de eerste privé-collecties vorm kregen in de Romeinse Keizertijd (vanaf 31 AD). Het was dan ook in deze context dat het begrip Mecenat ontstond. De persoon Gaius Cilnius Maecenas was een rijk weldoener van onder meer de dichters Horatius, Virgilius en Propertius en tevens kunstverzamelaar.<sup>2</sup> Door zijn voorbeeldfunctie is zijn naam synoniem geworden voor alle beschermheren van de kunsten. Het verzamelen als **impression management**, dat onderdeel vormt van het sociale element, ontwikkelde zich verder en zal vanaf het Habsburgse vorstenhuis en het Bourgondische hof pas echt pregnant aanwezig zijn.

Na de val van het West Romeinse rijk duurde het tot ongeveer de zevende eeuw, wanneer de herchristianisering vanuit Ierland geschiedde, dat het verzamelen opnieuw in grote mate opkwam. Toen **Karel de Grote** rond achthonderd bepaalde, dat alleen via relieken en het kruis God aanbeden mocht worden, en niet langer door middel van iconen, ontstonden de eerste reliekenverzamelingen. Omdat de reliekenverering in de dertiende eeuw in een stroomversnelling raakte, nam ook het aantal en de grote van verzamelingen in de kloosters, explosief toe. Deze stijging is vooral te danken aan de pelgrimages, welke een belangrijke economische factor zouden gaan vormen voor de inkomsten van het kerkelijke apparaat.

---

<sup>2</sup>Calloway S., *Obsessions, collectors and their passions*, Londen, Octopus Publishing Group Ltd., 2004, p 15

**Kunstcollecties van de Habsburgse vorstenhuis** in de Bourgondische Nederlanden waren zeer rijkelijk en omvangrijk en moesten bijdragen aan de prestige van het hof, de propaganda van de katholieke leer en de Habsburgse dynastie.<sup>3</sup> Kunstverzamelingen als impression management droegen hiernaast bij tot vergroting van de status en eruditie van de verzamelaar. Zo hadden onder meer Margaretha van Oostenrijk, Karel de Vijfde en Albrecht van Oostenrijk en Isabella van Portugal zeer befaamde kunstcollecties.

Maar het is pas in de **eerste helft van de zestiende eeuw** dat ook burgers gingen verzamelen. Mensen uit de middenklasse kopieerden rond 1540 het koopgedrag, dat de rijke klasse in 1530 vertoonde ten aanzien van kunstobjecten.<sup>4</sup> Mede door de groeiende vraag naar kunstvoorwerpen verschenen in die jaren veertig de eerste kunsthandelaren wiens expertise onmisbaar werd. Al deze bedrijvigheid situeerde zich voornamelijk in Antwerpen, gezien deze stad op dat moment een groeiende internationale handelsmetropool was met een florerende kunstmarkt. Zo was er in deze periode onder andere de verzamelaar Nicolaas Jongelincq, die verschillende series bezat zoals de *Historie van Hercules, de Zeven vrije kunsten* van Frans Floris, alsook de serie *de Maanden* van Bruegel.<sup>5</sup> Deze collectioneur had zijn collectie ondergebracht in zijn buitenhuis 't goed ter Beke,<sup>6</sup> hetgeen een typisch gebeuren is voor een verzamelaar, zoals later in dit hoofdstuk zal blijken.

In de **zestiende eeuw** ontstonden tevens de Kunst- und Wunderkammer die humanistisch geïnspireerd waren. De Kunstkammer was een kunstkabinet voor producten van menselijke vaardigheid, welke ook wel *Natura naturans* genoemd werd. De Wunderkammer stond daarentegen voor de *Natura naturata*, wat uitzonderlijke dingen inhield, zoals een schaap met vijf poten, opgezette dieren en mineralen. Deze kamers vormden een micro kosmos in een macro kosmos en wezen op de eruditie en status van de eigenaar.

Tot dan toe waren er nog geen echte classificatieprincipes in gebruik die standaard werden gehanteerd om de verzamelingen inwendig in te delen. Het was ook pas in **1735**, dat de Zweed Carl von Linné de Linnaeus-classificatiestructuur ontwikkelde, om de natuur

---

<sup>3</sup> Scheelen W., 'Meesterschap en mecenaat. Vlaamse schilders in dienst van Habsburg', in: *Openbaar Kunstbezit*, jg 26, nr 1, januari/februari/maart 1988, p 2

<sup>4</sup> Martens M., 'Antwerp Painters: Their Markets and Networks', in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen, 2004-2005, pp 1-24

<sup>5</sup> Bergvelt E., Meijers D.J. en Rijnders M., *Verzamelen van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen, Gaade Uitgevers, 1994, p 149

<sup>6</sup> Ibid. p 149

systematisch in te delen.<sup>7</sup> Tevens werd in de achttiende eeuw de kunst geografisch, per school en per periode ingedeeld, en maakte men de definitieve scheiding tussen kunst en natuur.<sup>8</sup> Duidelijk kwam in deze eeuw de drang tot ordening naar voren, wat overzicht en inzicht bood in het geheel. Door de nichevorming ontstonden tevens verscheidene gespecialiseerde kunstmarkten en verwerden de verzamelde objecten steeds meer tot een speculatief gegeven.

Om uit te vinden hoe de achterliggende mechanismen van verzamelen werken, zal ik mij in de eerste plaats baseren op **Jean Beaudrillard**, die een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan de ontsluiting hiervan. Allereerst moet erop worden gewezen dat er een fundamenteel verschil bestaat tussen verzamelen en vergaren.<sup>9</sup> Beaudrillard stelt, dat het opstapelen, zoals dat van papieren, een inferieur stadium is van verzamelen, hetgeen we als vergaren kunnen bestempelen.<sup>10</sup> Het tweede stadium dat hierop kan volgen, de seriële accumulatie van identieke objecten, zou dan kunnen leiden tot een verzameling.<sup>11</sup> De actieve fase van het verzamelen manifesteert zich volgens Beaudrillard veelal vanaf het zevende levensjaar tot en met de puberteit, waarna het zich verder kan continueren na de puberteit.<sup>12</sup> Natuurlijk kunnen we ons bij deze geponeerde aanvangsleeftijd van zeven jaar vragen stellen, gezien velen van ons schelpjes, gummetjes of andere kleinoden hebben verzameld toen we jonger waren dan zeven jaar. Maar grosso modo kunnen we, in navolging van Beaudrillard, zeven jaar dus als aanvangsleeftijd nemen voor de start van de verzamelactiviteit.

Uit al datgene wat verzameld wordt, blijkt een zo brede diversiteit, dat er volgens **Wim D'hanis** niet kan worden gesproken over de doorsnee verzameling.<sup>13</sup> Dit gegeven komt voort uit de differentiatie in smaken en voorkeuren, waardoor alle verzamelingen zich op een andere manier ontwikkelen. Beaudrillard spreekt hier dan ook over een spiegel die niet reflecteert wat echt is, maar reflecteert wat is geweest.<sup>14</sup> Doordat de objecten de persoonlijke smaak van de verzamelaar veruitwendigen, kan worden gesteld dat de verzameling een spiegel is, die de smaak, de persoon en de geschiedenis van het verkrijgen reflecteert. In die

---

<sup>7</sup> Denys F., 'De macht van het verzamelen', in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 8

<sup>8</sup> Ibid. p 8

<sup>9</sup> Beaudrillard J., 'The system of collecting', in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.), *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne Press University, 1994, p 22

<sup>10</sup> Ibid. p 22

<sup>11</sup> Ibid. p 22

<sup>12</sup> Ibid. p 9

<sup>13</sup> D'hanis W., *Verzamelen: een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg. type werk], Gent, Universiteit Gent, 1996-1997, p 4

<sup>14</sup> Beaudrillard J., 'The system of collecting', in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.), *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994, p 11

zin kan men dus spreken over een narcistische projectie, waarbij het beeld van het zelf wordt verlengd tot de uiterste grenzen van de collectie.<sup>15</sup> De verzamelaar kan dus worden vereenzelvigd met zijn verzameling, wat hem toelaat door middel van dit medium, zichzelf te bespiegelen. Mieke Bal maakt in deze context de vergelijking met een narratief, waarvoor de verzamelaar zelf in eerste instantie blind is.<sup>16</sup> Zo ontstaat uit de toevallige verwerving van het eerste object een verhaallijn, die eerst zichtbaar wordt zodra de verzameling genoeg tijd heeft gehad zich te ontwikkelen.<sup>17</sup> Uit dit verhaal kan vervolgens een nostalgisch escapisme worden gedestilleerd waaruit een verlies van het verleden zichtbaar wordt.<sup>18</sup> Het eerste object uit een verzameling wordt veelal ook niet verzameld, maar wordt gekocht of gekregen en wordt bewaard omdat het de desbetreffende persoon een zekere tevredenheid schenkt.<sup>19</sup>

Een volgend element dat in het verzamelen vervat ligt, is dat het **verzamelen de collectioneur helpt door middel van de objecten, meester over de wereld te worden.**<sup>20</sup>

Doordat de objecten representatief staan voor mentale waarden, wordt het mogelijk voor de verzamelaar doorheen de verzameling, heerschappij over de tijd te verkrijgen.<sup>21</sup> Hierdoor is de collectioneur koning in zijn eigen gecreëerde rijk, waarbij hij zowel de in- en uitstroom van zijn onderdanen, alsook de tijd beheerst. Tevens bieden de objecten de collectioneur troost, omdat deze hierdoor beter leert omgaan met angsten verbonden aan dood en tijd.<sup>22</sup> Hieruit kan worden geconcludeerd dat er zowel een dominantieprincipe als een afhankelijkheidsrelatie schuilt in de activiteit van het verzamelen.

Wat tevens bij iedere verzamelaar identiek is, is het fanatisme waarmee wordt verzameld.<sup>23</sup> Dit fanatisme komt voort uit een begeerte, waarbij men tracht alles te bezitten binnen een bepaald gebied, waardoor de begeerte steeds uitgaat naar het nieuw te verwerven object.<sup>24</sup> De collectioneur wordt door “iets” aangetrokken in het object, maar dit “iets” kan echter nooit

---

<sup>15</sup> Ibid. p 12

<sup>16</sup> Bal M., ‘Telling objects a narrative perspective on collecting’, in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.), *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994, p 101

<sup>17</sup> Ibid. p 101

<sup>18</sup> Beaudrillard J., ‘The system of collecting’, in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.) *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994, p 15

<sup>19</sup> D’hanis W., *verzamelen: een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg.type bron], Gent, Rijks Universiteit Gent, 1996-1997, p 39

<sup>20</sup> Beaudrillard J., ‘The system of collecting’, in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.), *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne Press University, 1994, p 15

<sup>21</sup> Ibid. p 15

<sup>22</sup> Ibid. p 17

<sup>23</sup> Ibid. p 9

<sup>24</sup> D’hanis W., *verzamelen: een paradoxaal sterven naar volledigheid* [onuitg. type werk], Gent, Rijks Universiteit Gent, 1996-1997, p 5



worden gedetermineerd.<sup>25</sup> D'hanis spreekt hierbij dan ook over de **paradox van het verzamelen**, welke inhoud dat zodra de verzamelaar het begeerde object gevonden heeft, deze ondervindt dat zijn werkelijke doel in de activiteit van het verzamelen zelf ligt.<sup>26</sup> Daarom draait de levenskracht van de verzameling om de nog te verwerven objecten,<sup>27</sup> en niet zozeer om de reeds opgebouwde collectie. De collectioneur kan het dan veelal ook moeilijk opbrengen het laatste stuk aan zijn collectie toe te voegen.<sup>28</sup> Want mocht hij dit wel doen, is zijn verzameling af en een dood gegeven. De zich telkens opnieuw manifesterende begeerte naar het volgende object, die zich uit in het verzamelen, kan worden geïnterpreteerd als het herverzamen van een verloren gegaan moederlijke aanwezigheid.<sup>29</sup> Omdat dit oorspronkelijk verloren object nooit meer kan worden teruggevonden, zal het verlies moeten worden opgevuld met Ersatzobjecten.<sup>30</sup> Deze Ersatzobjecten kunnen zowel enkelvoudig als meervoudig worden geïnterpreteerd. Het Ersatzobject kan met de verzameling worden geïdentificeerd, omdat de verzamelaar zijn collectie altijd beschouwt als één geheel. De Ersatzobjecten kunnen in deze context tevens de nog te verwerven objecten vormen, die nog aan de verzameling moeten worden toegevoegd.

De **collectie verwijst dus naar het tekort**, als een poging tot de opvulling van dit tekort, om de angst die voortkomt uit de confrontatie met het Reële-zijn, in toom te houden.<sup>31</sup> Telkens als de verzamelaar een nieuw object verwerft, zal zijn onrust daarom even verdwijnen, waarmee een hevig gevoel van geluk samengaat.<sup>32</sup> Daartegenover staat dat als een object beschadigd raakt of verloren gaat dit als een symbolische castratie aangevoeld kan worden.<sup>33</sup> Tevens zal de verzamelaar geen objecten uitlenen volgens Beaudrillard, omdat dit narcistische equivalenten zijn van zichzelf, waardoor jaloezie ontstaat.<sup>34</sup> Bij deze uitspraak plaats ik toch mijn vraagtekens, want mocht dit gelden voor alle collectioneurs, dan zou er heel wat minder diversiteit zijn in tentoonstellingen. Deze uitspraak zal ik verder toetsen aan de realiteit als ik de kernverzamelingen bespreek in hoofdstuk vier.

---

<sup>25</sup> Ibid. p 6

<sup>26</sup> Ibid. p 6

<sup>27</sup> Ibid. p 7

<sup>28</sup> Ibid. p 7

<sup>29</sup> Ibid. p 11

<sup>30</sup> Ibid. p 12

<sup>31</sup> Ibid. p 12

<sup>32</sup> Ibid. p 12

<sup>33</sup> Beaudrillard J., 'The system of collecting', in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.) *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne Press University, 1994, p 18

<sup>34</sup> Ibid. p 18

Naast het opvullen van het tekort doet nog een andere factor zijn intrede, als bewuste of onbewuste reden om te gaan verzamelen. Gezien **bepaalde objecten binnen een zekere klasse status verlenen**,<sup>35</sup> kan dit een aanzet geven tot het verzamelen van juist dat soort objecten. Deze hogere sociale status zal er tevens voor zorgen dat de verzamelaar meer initiatiefrecht verkrijgt waardoor zijn macht aanzienlijk zal stijgen. Voorbeelden van deze statusobjecten zijn kunstwerken, design en porselein, welke symbool kunnen staan voor de goede smaak, rijkdom, macht en eruditie van de verzamelaar.<sup>36</sup> Doorheen dit bezit poogt de collectioneur zich te garanderen van aanzien en liefde en vooral van de aanwezigheid van de Ander.<sup>37</sup> Naast het egocentrische element, dat de verzamelaar door zijn verzameling een hogere status wil bereiken, speelt dus het aspect van acceptatie en hiermee nabijheid van de Ander een prominente rol.

Gekoppeld aan de machtsfactor die het verzamelen met zich meebrengt kan **verzamelen worden geplaatst in de context van competitie**.<sup>38</sup> Een verzamelaar is immers niet alleen in zijn vakgebied en er heerst moordende concurrentie. Omdat het object van begeerte ook door anderen wordt begeerd, zal de verzamelaar altijd snel moeten toeslaan om zijn eigendomsrechten te kunnen laten gelden.<sup>39</sup> Op kunst- en antiekbeurzen en op veilingen zullen de rivalen dan ook veelal dingen naar dezelfde objecten.<sup>40</sup> Juist door deze omstandigheden, zal de hartstocht voor het object alleen maar meer worden aangewakkerd.<sup>41</sup> D'hanis vergelijkt deze fascinatie met een reguliere gokker die een casino betreedt,<sup>42</sup> waardoor het verzamelen als een soort verslaving kan worden geïnterpreteerd. De gedachte om verzamelen te vergelijken met een verslaving komt in de literatuur eveneens bij Stephen Calloway voor, welke het als volgt omschrijft:

“ For a few, however, it can become a dangerous preoccupation; its sensations – the breathless exhilaration of the quest, the thrill of capture, the enjoyment of the novelty, the sense of satisfaction and pride in possession – as addictive as the effects of any drug.”<sup>43</sup>

---

<sup>35</sup> D'hanis W., *Verzamelen: een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg. type bron], Gent, Rijks Universiteit Gent, 1996-1997, p 16

<sup>36</sup> Ibid. p 16

<sup>37</sup> Ibid. p 16

<sup>38</sup> Ibid. p 27

<sup>39</sup> Ibid. p 27

<sup>40</sup> Ibid. p 28

<sup>41</sup> Ibid. p 28

<sup>42</sup> Ibid. p 28

<sup>43</sup> Calloway S., *Obsessions, collectors and their passions*, Londen, Octopus Publishing Group Ltd., 2004, p 9

Door Caroline Clifton-Mogg wordt verzamelen echter als een virus beschreven:

“verzamelen is een soort besmettelijk virus dat zich vaak blijvend in zijn slachtoffer nestelt. De symptomen kunnen een tijdje sluimeren, maar meestal steekt de ziekte toch weer, met vernieuwde kracht, de kop op.”<sup>44</sup>

Deze vergelijking van het verzamelen met een virus vind ik te sterk, omdat het mij eerder lijkt te gaan om een soort roes, die de zoektocht naar het object van begeerte bij de collectioneur te weeg brengt. Het handelt hier dan ook niet om een echte pijn, zoals deze wordt ervaren bij ziekte. Dat in de competitie de jacht op het object belangrijker is dan “the catch”, mag wel blijken uit het gegeven, dat, als men eenmaal een bepaald object heeft toegevoegd aan de verzameling, dit weinig vreugde opwekt bij de collectioneur.<sup>45</sup> Er kan dus worden gesteld dat er zich een vreemde discrepantie in het verzamelen schuilhoudt, waarbij er in eerste instantie alles wordt gedaan om het gewenste object te kunnen bemachtigen. Als het object eenmaal kan worden toegevoegd aan de verzameling, is het niet meer belangrijk omdat het verlangen dan al weer uitgaat naar het volgende object.

Als de reeks geaccumuleerde objecten zich eenmaal begint te ontwikkelen tot een heuse verzameling, wordt het **uitstallen hiervan, een belangrijk doel voor de collectioneur**.<sup>46</sup> Dit blijkt uit de kabinetten en vitrinekasten die speciaal voor deze aangelegenheid worden aangekocht.<sup>47</sup> Tevens verbouwen veel verzamelaars hun huis om hun verzameling meer ruimte te bieden of bouwen een tweede huis om hun collectie in onder te brengen.<sup>48</sup> Laatstgenoemde, is bijvoorbeeld het geval bij het echtpaar Kröller-Müller, dat een huismuseum liet ontwerpen.<sup>49</sup> Deze drang tot uitstallen komt deels voort uit het gegeven dat de verzamelaar zelf ook toeschouwer is, waardoor hij door het te tonen, zicht krijgt op het onzichtbare verhaal dat de verzameling hem vertelt.<sup>50</sup> Op dit uitstallen wordt ook geduid in de definitie van verzamelen, zoals gegeven door **Krzysztof Pomian**:

---

<sup>44</sup> Clifton-Mogg C., *Passie voor verzamelen*, Warnsveld, Uitgeverij Terra | lannoo, 2003, p 9

<sup>45</sup> D'hanis W., *Verzamelen: een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg. type bron], Gent, Rijks Universiteit Gent, 1996-1997, p 28

<sup>46</sup> Ibid. p 32

<sup>47</sup> Ibid. p 32

<sup>48</sup> Ibid. p 32

<sup>49</sup> Bergvelt E., Meijers D.J. en Rijnders M., *Verzamelen, van rariteitenkabinet tot museum*, Heerlen, Gaade Uitgevers, 1993, p 395

<sup>50</sup> Denys F., ‘De macht van het verzamelen’, in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 8

“ Een collectie of verzameling, dat wil zeggen elk geheel van natuurlijk of kunstmatige voorwerpen, dat tijdelijk of voorgoed buiten het circuit van economische activiteiten gehouden is, dat aan speciale bescherming wordt onderworpen en met speciale zorg omringd in een besloten ruimte, en dat wordt uitgesteld om te worden bezichtigd.”<sup>51</sup>

Of deze definitie in al zijn punten onderbouwd kan worden, zal ik in mijn onderzoek proberen aan te tonen, aan de hand van mijn vier te bespreken verzamelingen. Wat wel kan worden aangehaald in de definitie van Pomian, is dat het **verzamelen een onttrekking van objecten uit het economische circuit betekent**. Doordat het object onderdeel wordt van de verzameling, ontnemt dit de eigenheid en gebruiksfunctie van het object.<sup>52</sup> Op deze manier worden ze buiten de exploitatiecyclus gehouden en wordt hun economische waarde vervangen door een symbolische waarde.<sup>53</sup> Deze symbolische waarde is door beschouwers buiten de collectioneur om niet bekend, en heeft alleen betrekking op de herinneringen en gevoelens die het opwekt bij de verzamelaar. Een financieel voordeel dat de onttrekking van de goederen uit het economisch circuit met zich meebrengt, is dat als er iets geveild wordt dat uit een collectie komt, het object een meerwaarde verkrijgt omdat prestigieuze collecties zorgen voor een waardeestijging van de objecten. Dit wordt veroorzaakt door het gegeven dat, doordat de objecten lange tijd aan de markt onttrokken zijn geweest, de vraag ernaar aanzienlijk hoger zal zijn vanwege het unieke karakter van het object.

Naast de kerncollectie, ontstaat er veelal een **parallele verzameling met gespecialiseerde literatuur betreffende het onderwerp**, waaromheen wordt gecollectieerd.<sup>54</sup> Dit komt doordat de jacht naar een nieuw object, samen gaat met een zoeken naar alles wat met de herkomst van het object te maken heeft.<sup>55</sup> Door zich in de materie te specialiseren, zal de collectioneur een beter onderscheidingsvermogen ontwikkelen, hetgeen te danken is aan de uitbreiding van zijn vocabularium omtrent het onderwerp.<sup>56</sup> Dit laat de verzamelaar toe gericht en efficiënter te verzamelen in de toekomst, wat hem een voorsprong zal verlenen op andere verzamelaars.

---

<sup>51</sup> Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux* (1987), geciteerd in: Denys F., ‘De macht van het verzamelen een beschouwing’, in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 7

<sup>52</sup> D’hanis W., *Verzamelen: een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg. type bron], Gent, Rijks Universiteit Gent, 1996-1997, pp 7-8

<sup>53</sup> Denys F., ‘De macht van het verzamelen’, in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 7

<sup>54</sup> D’hanis W., *Verzamelen: een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg. type bron], Gent, Universiteit Gent, 1996-1997, p 20

<sup>55</sup> Ibid. p 20

<sup>56</sup> Ibid. p 20

Omdat de **verzameling een verlenging is van het ego van de collectioneur**, zal deze zich daarom ook het meest compleet voelen als hij omringd wordt door zijn objecten.<sup>57</sup> De ultieme wens van de collectioneur, is dat de verzameling ook na zijn dood bijeen wordt gehouden.<sup>58</sup> Deze wens komt voort uit het gegeven dat de verzameling de verzamelaar in al zijn facetten veruitwendigt. Mocht de verzameling uit elkaar vallen, verdwijnt ook de persoon van de collectioneur. Daarom houdt de **queste** van de meeste verzamelaars in, naast het collectioneren, een **geschikt onderkomen te vinden voor hun verzameling**.

Uit al deze voorgenoemde aspecten mag dus wel blijken dat verzamelen een ingewikkeld mechanisme is waar veel bij komt kijken. Gezien bij verzamelen diverse psychologische processen aan het werk zijn, is het niet iets waar je opeens van de één op de andere dag bewust toe besluit. Mensen die dan ook kunst puur als belegging kopen, kunnen wat mij betreft niet als echte verzamelaars worden beschouwd, gezien het hen veelal ontbreekt aan de eeuwig durende begeerte van het willen hebben en het toch niet bevredigd kunnen raken.

‘Did you eat something that didn’t agree with you?’ asked

Bernard.

The Savage nodded. ‘I ate civilisation.’

‘What?’

‘It poisoned me; I was defiled. And then,’ he added, in a lower tone, ‘I ate my own wickedness.’

**Aldous Huxley, *Brave New World*, Hoofdstuk XVIII**

## **2.2 Wat is een Outsider en wat is Outsiderkunst?**

---

<sup>57</sup> Ibid. p 32

<sup>58</sup> Ibid. p 33

Tot op de dag van vandaag bestaat er nog geen consensus over een vaste terminologie die voor deze kunstvorm zou kunnen worden gebruikt. Verschillende benamingen worden gebruikt zoals Art Brut, Outsider Art, Art Singulier, Art en Marge, Art-hors-les normes, Self-Tought Art of Raw creation, maar van een echte continuïteit is geen sprake. Gezien Outsiderkunst al geruime tijd in de lift zit en de verzamelingen en musea steeds talrijker worden, is een één- of tweeledige terminologie hieromtrent, op zijn minst wenselijk. In dit hoofdstuk beoog ik niet zozeer om tot een sluitende terminologie te komen, maar wil ik eerder wijzen op de evoluties in het gebruik van de begrippen Art Brut en Outsiderkunst en waartoe deze kunnen leiden. Hierbij zullen dan tevens de achterliggende constructies worden blootgelegd en zal blijken wat nu echt relevant is met betrekking tot deze kunstvorm.

De term *Art brut* voor het eerst aanwijsbaar gebruikt in 1945 in een brief van **Jean Dubuffet** aan Renè Auberjonois,<sup>59</sup> en wordt vervolgens in 1947 door Dubuffet als theoretisch concept gelanceerd.<sup>60</sup> Deze definieert de term als volgt:

---

<sup>59</sup> Gorsen P., 'Art Brut versus Art Fou – Sammeln als Positionssuche bei Jean Dubuffet', in: Röske T., Brand-Claussen B. en Damman G. (eds.), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman* (tentoonstellingcatalogus), Heidelberg, Museum Sammlung Prinzhorn, 25.4-24.9.2006, p 50

<sup>60</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadshof, 2000, p 15

“Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en oeuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d’écritures, etc.) de leur propre fonds et non pas des poncifs de l’art classique ou de l’art à la mode. Nous y assistons à l’opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l’art donc où se manifeste la seule fonction de l’invention, et non celles, constantes dans l’art culturel, du caméléon et du singe.”<sup>61</sup>

Hierbij werd Art Brut, naast ‘primitieve kunst’ en de tekeningen van kinderen, oppositioneel geplaatst tegenover de gevestigde westerse kunstvormen, door Dubuffet benoemt als l’*art culturel*. Waar Dubuffet zich vooral tegen verzet, is de “kwaadaardige” eenheidsstijl in de picturale creatie.<sup>62</sup> De officiële kunst verwerd door deze eenheid voor hem tot een oppervlakkig gegeven, hetgeen een spontane en directe werkwijze wist te verhinderen.<sup>63</sup> Juist deze twee elementen trokken hem zo aan in het werk van Art brut kunstenaars, waarin hij dan ook zijn ultieme inspiratiebron heeft gevonden. In het begrip Art brut zit dan ook, zowel een sociologisch als een esthetisch criterium vervat.<sup>64</sup> Het **sociologisch criterium** houdt in, dat de desbetreffende personen nog niet beschadigd zijn door de artistieke cultuur en dat zij nog origineel zijn omdat ze niet imiteren, gezien zij alle ideeën uit zich zelf putten. Dat deze scheppers door Dubuffet tegenover de intellectuelen worden geplaatst wijst er verder impliciet op, dat het zich hier handelt om een soort *noble savage*, die geen formele opleiding heeft genoten en los staat van de cultuur. Deze visie kan niet als vernieuwend worden beschouwd omdat het aspect van ongeschooldheid en het los staan van traditie al eerder werd beklemtoond door Hans Prinzhorn in zijn *Bildneri des Geisteskranken*.

Het **esthetisch criterium** houdt in dat het hier om een “pure” artistieke handeling draait, die rauw, bruto en heruitgevonden is door zijn maker. Ondanks dat er met één benaming naar voorgaande twee principes wordt verwezen, blijkt uit de praktijk dat *brut* in het discours veeleer naar de rauwe en onbeschaafde maker verwijst, dan naar de rauwe manier van kunst scheppen. Hierbij verwijs ik naar een brief geschreven door Dubuffet aan Victor Musgrave in verband met Outsiderkunstenaar Scotti Wilson:

---

<sup>61</sup> Jean Dubuffet, ‘L’Art brut préféré aux art culturels’ (1949) geciteerd in: Thevoz M., *Art Brut*, Genève, Editions d’Art Albert Skira, 1975, p 11

<sup>62</sup> Peiry L., *L’Art Brut*, Parijs, Flammarion, 1997, p 35

<sup>63</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum de Stadshof, 2000, p 24

<sup>64</sup> N.N. ‘One definition two criteria’[internet] (laatste update niet bekend), alinea 1, Bijlage 5

“So you are right: he isn’t totally illiterate. Nevertheless he nearly is and I would like you to mention this in your text. It seems to me very important”.<sup>65</sup>

Ondanks deze gegevens beweert Allen S. Weiss in zijn *Shattered forms*, dat *brut* alleen verwijst naar het picturale aspect. Zoals ik al heb aangetoond wordt hiernaar eigenlijk pas in tweede instantie verwezen omdat dit picturale element juist voortkomt uit het rauwe zelf van de maker, wat een autonome expressie zou moeten mogelijk maken.

Door de kunst van a-culturele scheppers hoger te waarderen dan het werk van wel opgeleide kunstenaars, rebelleerde Dubuffet tegen een bekrompen maatschappij waarin de Ander nog een vreemde entiteit vertegenwoordigde, die buiten de maatschappij stond. Tevens wilde hij door Art brut te promoten de aanname ondermijnen, dat alleen geschoolde mensen goede kunst konden produceren,<sup>66</sup> waarmee hij de vastgeroeste waarden van de westerse cultuur wilde aanklagen en vernieuwen. Deze interesse, in met name de creaties van psychiatrische patiënten, haalde inderdaad de gevestigde waarden onderuit, wat hoog in het vaandel stond bij de avant-garde. Art brut liet Dubuffet toe zijn inspiratie bij deze Ander te zoeken, welke stond voor personen die een autonome expressievorm hadden aangeboord, gevoed door hun verleden of toestand waarin zij verkeerden. Door zijn theoretisch kader en verzameling trachtte Dubuffet zich aan de makers van Art brut vast te klampen, zodat ook hij zichzelf los zou kunnen rukken uit de cultuur en uit de picturale tradities waarin hij was ingebed. Hierdoor zou hij een “pure” vormgeving kunnen bereiken.<sup>67</sup> Deze Ander stond hierbij niet alleen voor de creaties van psychoten en schizofrenen, maar kon tevens werk van mediums zoals de spiritisten Laure Pigeon en Raphaël Lonné, zieners als Augustin Lesage,<sup>68</sup> en andere sociale buitenbeentjes inhouden.<sup>69</sup> Dit houdt in dat ook werken van autodidacten zoals graffiti-creaties van Brassai,<sup>70</sup> en werk uit niet-westerse culturen door Dubuffet zijn inbegrepen in zijn Art brut.<sup>71</sup> Toch wordt, ondanks deze diversificatie, sterker de nadruk gelegd op de creaties van psychiatrische patiënten, zodat er een soort trechtereffect ontstaat. Veel buitenstaanders behoren in theorie tot Art brut, maar in realiteit handelt het meestal over psychiatrische patiënten.

---

<sup>65</sup> Jean Dubuffet., *Scottie Wilson*, [brief, archiefstuk, Outsiderarchie] (05.02.2007), p 3, alinea 8

<sup>66</sup> Cardinal R., *Outsider Art*, Londen, Studio Vista, 1972, p 30

<sup>67</sup> Mac Gregor J., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 296

<sup>68</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadshof, 2000, p 15

<sup>69</sup> Maizels J., *Raw creation: outsider art and beyond*, Londen, Phaidon Press Limited, 1996, p 33

<sup>70</sup> Mac Gregor J., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 296

<sup>71</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadshof, 2000, p 26



Dat Dubuffet aanvankelijk zo sterk de klemtoon heeft gelegd op het onaangetaaste karakter van de Art brut kunstenaars, zal in de verdere geschiedenis van de Art brut, tot op de dag van vandaag, nadelige gevolgen hebben. Dit geldt zowel voor de beoordeling van de Outsiderkunstenaar, als voor zijn creaties. Uit deze rigoureuze dogmatiek zal dan ook de **Neue Invention** voortvloeien. Een nieuwe pool die naast de Art brut werd gesitueerd, waarin scheppers die niet pasten in de definitie van Art brut, werden ondergebracht. Deze benaming ontstond in 1982 en herbergt namen als Gaston Chaissac en Louis Soutter. Chaissac, die eerst tot één van de hoofdvertegenwoordigers van de Art brut werd gerekend,<sup>72</sup> viel hieronder vanwege zijn cultureel opportunisme en Soutter vanwege zijn opleiding als musicus en kunstenaar en hiermee zijn gecultiveerde achtergrond.<sup>73</sup> De uitsluiting van deze personen bevestigt mijn stelling dat Art brut vooral wordt betrokken op het sociologisch criterium en in veel mindere mate op het esthetisch criterium. Door deze tweedeling, welke uitsluiting met zich meebrengt door zijn strenge dogmatiek, is de benaming Art brut mijns inziens te zwaar beladen om vandaag nog als bruikbare terminologie te functioneren.

Als **Roger Cardinal** dan in 1972 in zijn gelijknamige boek de term *Outsider Art* voorstelt, is dit helemaal in lijn met Dubuffet's terminologie van Art brut. Vreemd genoeg wordt de term Outsider Art geen enkele maal in de tekst genoemd, maar wordt telkens over Art brut gesproken. Cardinal geeft hierin dan ook geen exacte definitie, maar noemt de typen van kunstenaars die wel in Art brut vervat zitten, zoals schizofrenen, mediums en zwakzinnigen.<sup>74</sup> Hiernaast bespreekt hij de kunstvormen die niet tot de Outsiderkunst worden gerekend zoals de volkskunst en de Naïeve kunst. De volkskunst wordt tot op de dag van vandaag niet bij de Outsiderkunst gerekend omdat zij gebruik maakt van bepaalde archetypen, waarbij het gaat om voorgeschreven en overgeleverde vormen.<sup>75</sup> Men kan hierbij dan ook spreken van een soort collectief geheugen van een bepaalde groep of streek, hetgeen bij Outsiderkunst volledig ontbreekt. De naïeve kunstenaar daarentegen, is meestal niet opgeleid in de kunst maar maakt zich de technieken zelf eigen. Deze wendt hiervoor dan ook meestal herkenbare onderwerpen aan, waarin in tegenstelling tot de Outsiderkunstenaar, geen obsessionele of paranoïde

---

<sup>72</sup> Bianchi P, 'Bild und Seele', in: *Kunstforum*, nr. 101, juni 1989, p 74

<sup>73</sup> Cardinal R., 'Toward an Outsider aesthetic' in: Hall M.D, Metcalf jr. E.W en Cardinal R.(eds), *The Artist Outsider. Creativity and Boundaries of Culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 25

<sup>74</sup> Cardinal R., *Outsider Art*, Londen, Studio Vista, 1972, p 35

<sup>75</sup> Gans L. & Russelman W.P.H., *Naïeve kunst, aspecten van een randverschijnsel*, Utrecht-Antwerpen, A.W. Bruna en Zoon, 1978, pp 53-54

elementen in aanwezig zijn.<sup>76</sup> Ook de creaties van gevangenen worden door Cardinal niet tot de Outsiderkunst gerekend, gezien de internering niet de psychische verwijdering van de buitenwereld meebrengt zoals dat bij psychiatrische patiënten veeleer wel het geval is, zo stelt hij.<sup>77</sup> Wat deze drie vormen van kunstuitingen dan ook met elkaar gemeen hebben, is dat ze alledrie zijn ingebed in een cultuur, waaruit verschillende vormen worden overgenomen of nagedaan.

Waar Cardinal met zijn boek, naast al datgene wat Outsiderkunst niet is, vooral op wil wijzen, is het anderszijn van deze kunst. Cardinal pleit ervoor, dat we bij deze compleet andere kunstvorm niet op zoek moeten gaan naar de overeenkomsten die het heeft met de gevestigde kunst, maar juist naar de verschillen.<sup>78</sup>

“What one should seek is not to analyse the product so much as to attune oneself with the creative process; not to spot the masterpieces but to respond to the vitality of the expressive act itself.”<sup>79</sup>

Cardinal draagt door middel van zijn boek een groot deel bij aan de sensibilisering betreft de persoon en de werken van Outsiders, door te wijzen op de positieve aspecten in het anderszijn. Aan de andere kant voedt hij door zijn betoog echter de mythe van het onaangeraakt zijn door cultuur, waardoor deze steeds hardnekkiger wordt. Tevens wordt er te vaak en te sterk de nadruk gelegd op het aspect van de ongeschooldheid, waardoor de dogmatiek de kans heeft gekregen zich verder in te nestelen.

Nu de term Outsider Art als Angelsaksische tegenhanger is gelanceerd van Art brut, ontstonden in de jaren ‘70 ook de eerste tentoonstellingen in de Angelsaksische wereld, zodat deze kunstvorm langzaam in het gezichtsveld van de gewone mens begon binnen te sijpelen. Hierbij zal Cardinal hoofdadviser worden bij één van de belangrijkste Outsider tentoonstellingen, ooit in Groot-Brittannië gehouden.<sup>80</sup> In voorbereiding hiervan wordt in allerlei documenten telkens weer beklemtoond:

---

<sup>76</sup> Ibid. p 50

<sup>77</sup> Cardinal R., *Outsider Art*, Londen, Studio Vista, 1972, p 36

<sup>78</sup> Ibid. p 49

<sup>79</sup> Ibid. p 53

<sup>80</sup> Het handelt zich om de tentoonstelling: ‘Outsiders’ gehouden in de Hayward Gallery. Hier zal ik verder op in gaan als ik de persoon van Victor Musgrave bespreek in hoofdstuk 3.3 en 4.3

“It comprises the artistic *products of untutored artists* who work outside the limits of art as it is ordinarily conceived, and represents a fragile yet quite exemplary case of creative self-reliance.”<sup>81</sup>

Eens de Outsiderkunst meer en meer acceptatie had gevonden onder het kunstpubliek, groeide ook de literatuur hierover gestaag en werd de roep om een duidelijke terminologie, steeds dwingender.

Een volgende definitie van Outsiderkunst wordt ons aangereikt door **Paolo Bianchi**. Hierin wordt, in tegenstelling tot zijn voorgangers Dubuffet en Cardinal, niet zozeer gewezen op het losstaan van de westerse cultuur en het ongeschoold zijn, maar eerder op het gegeven dat de Outsider wordt gevormd door zijn omstandigheden. Zo haalt Bianchi hieromtrent aan, dat de kunstenaar altijd in gradaties een Outsider zal zijn omdat deze de adaptaties aan heersende toestanden bewust afwendt.<sup>82</sup> Bianchi legt de vinger op de zere plaats, want hiermee wordt op het zwakke punt in de Outsider terminologie gewezen. Iedereen kan in gradaties een Outsider zijn. Misschien worden dan wel door de specialisten op dit gebied, de Outsiders als marginalen uit de samenleving bestempeld, maar de gewone man op straat ziet veelal ook gewone kunstenaars als Outsiders, zo heb ik zelf toch ondervonden. Tevens zal met de tijd het onvermijdelijke gebeuren, dat de criteria zullen veranderen wat een persoon tot een Outsider maakt en zullen Outsiders Insiders kunnen worden genoemd en andersom. Wat dat betreft is de benaming Outsider eigenlijk negatief omdat de persoon als het ware wordt gestigmatiseerd. In feite kan hij dat stigma alleen verliezen als hij zich helemaal aanpast aan de westerse culturele normen en waarden, gezien hij eerst dan een Insider wordt. Onder de benaming Outsider schuilt dus impliciet de koloniale houding van de White mans burden, waarbij wij ons over hen willen ontfermen en op de één of andere manier toch proberen te vormen naar ons eigenbeeld. Hiernaast vult Bianchi de definitie van de Outsider van Heiny Widmer verder aan:

“Es handelt sich beim Outsider um einen sensibilisierten Künstlertypus, der in seinem Fühlen, Denken, Schaffen und Leben an der Realität einer herrschenden Mehrheit zerbricht, sich den herrschenden Gepflogenheiten und der dominanten Weltanschauung dadaurch entzieht, indem er zu seiner Andersartigkeit steht, sich in einen Gegensatz zu den anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen stellt und seinen Paria-Status betont. Er läßt sich weder als kauzigen, humorigen

---

<sup>81</sup> Kinley M., eigenaresse [brief, Outsiderarchieef, OTA1/4/4] (05.02.2007), p 5 alinea 12

<sup>82</sup> Bianchi P., ‘Bild und Seele’, in: *Kunstforum*, nr. 101, juni 1989, p 70

Entertainer noch als nar roder Spinner feiern, vielmehr wählt er die bewußte Isolation das Ausscheren oder das unbewußte Untertauchen.”<sup>83</sup>

Deze definitie beklemtoont evenals Art brut en hiermee Outsiderkunst het menszijn. Waar hierbij wel rekening moet worden gehouden is dat het classificeren van mensen in bepaalde typen, gevaarlijk kan zijn. Met deze classificaties maken we al te gemakkelijk waardebepalingen die juist in deze context vermeden zouden moeten worden, gezien het veelal om zeer broze mensen handelt. In deze definitie ben ik het niet eens met het gegeven dat de Outsider zijn paria status beklemtoont. Misschien dat dit op een onbewuste manier gebeurt, doordat hij andere zienswijzen heeft en hij daarom de stempel van paria krijgt opgedrukt, maar bewust zal dit mijns inziens niet gebeuren omdat zij in een hele andere geesteswereld leven dan wij. Tevens zal hij na zijn ontdekking door de kunstwereld in veel gevallen zijn zogenoemde pariastatus verliezen omdat hij in dit circuit juist om deze status aanvaard zal worden wat hem in feite een Insider maakt.

**Allen S. Weiss** geeft vervolgens in zijn *Shattered forms* geen definitie van wat Outsiderkunst inhoudt, maar wijst veeleer op de tweeledigheid die onder het begrip schuilgaat. Outsider verwijst naar de maker en het woord ‘kunst’ verwijst naar objecten. Deze objecten zouden volgens Weiss esthetisch moeten worden beoordeeld en bestudeerd aan de hand van ons kritisch, hermeneutisch en kunsthistorisch apparaat.<sup>84</sup> Maar moet er over deze werken wel een waardeoordeel worden geveld? Is het niet eerder zo dat de maker en zijn werk op een zodanig intense wijze met elkaar zijn verbonden, dat als je deze twee van elkaar scheidt je een soort wangedrocht creëert? Beoordeel je dan niet tevens het geestesleven van de schepper? Hiernaast stel ik mij de vraag, dat als wij het al zouden beoordelen, kunnen wij hiervoor dan überhaupt gebruik maken van het hermeneutisch en kunsthistorisch apparaat? Mijns inziens zal dit niet gaan, want als Insider het werk van een Outsider uitleggen lijkt mij tamelijk pretentius, gezien wij namelijk geen notie hebben, van wat zich in de binnenwereld van die persoon afspeelt. Mochten we dan het kunsthistorisch apparaat hiervoor aanwenden, welke kunsten gaan we hiermee dan vergelijken? Dan komen we altijd weer uit bij de rotstekeningen van Altamira of Lascaux, bij de zogenaamde primitieve kunst of bij kinderentekeningen. Een Rembrandt zal dan ook nooit worden vergeleken met het werk van Outsiders, omdat dit, één van de hoogtepunten van het menselijk technisch kunnen is in de westerse kunstgeschiedenis,

---

<sup>83</sup> Ibid. p 72

<sup>84</sup> Weiss A.S., *Shattered forms*, Albany, State University of New York Press, 1992, p 69

terwijl het bij het werk van Outsiders niet zo zeer om de techniek gaat, maar eerder om een zeer persoonlijke overwinning, omdat de schepper zich op deze manier kan uiten en er daardoor een geestelijke verbetering kan voordoen. De beweringen van Weiss lijken mij dus in deze opzichten nogal ondoordacht en simplistisch voorgesteld.

Dertig jaar nadat Cardinals boek *Outsider Art* was verschenen, tekende er zich duidelijk een lijn af, waarbij de klemtoon in literatuur, door musea en galleries, vooral werd gelegd op het ongeschoolde/ongecultiveerde karakter van de schepper. Daarom werd het in de jaren '90 tijd voor een herziening voor het begrip Outsider Art. Het was meer dan duidelijk geworden dat er bij welke Outsiderkunstenaar dan ook, zich altijd wel bepaalde invloeden uit de cultuur manifesteerden en dat het gewoonweg niet mogelijk was dat een persoon onaangeraakt bleef door zijn omgeving. Allereerst pleit Cardinal in zijn tekst *Toward an Outsider aesthetic*, ervoor om het begrip Outsider Art te blijven hanteren ten voordele van Art brut omdat deze laatste samen met Neue Invention een tweedeling impliceert van een eerste- en tweederangs kunst.<sup>85</sup> Daarnaast wijst hij erop dat het in het definiëren van de Outsider het er niet zo zeer om gaat een artistiek type te beschrijven, maar ten opzichte hiervan, eerder te wijzen op de positieve kanten van een geschikte kritische respons.<sup>86</sup> In de definitie die hij hier hanteert wordt de wat obscure voorwaarde van de ongeschooldheid vervangen door de regel van oncontroleerbaarheid.

“(..) that he or she should be possessed of an expressive impulse and should then externalize that impulse in an unmonitored way which defies conventional art-historical contextualization.”<sup>87</sup>

Wat Cardinal hier voorstelt is dat we eerder naar een “Outsider esthetiek” zouden moeten evolueren, waarbij de esthetische respons die volgt op het contact met Outsiderkunst, onze fantasie inspireert en we deelgenoot worden van het wordingsproces van deze kunst.<sup>88</sup> Hierin schuilt dan tevens het positieve gegeven dat wij de Ander als een deel van onze leefwereld kunnen beschouwen en hiermee als naaste verwanten, ons geestelijk op een hoger plan kunnen brengen. Graag wil ik wijzen op een belangrijk aspect dat door C. Van Damme is aangehaald in haar publicatie *Statuut van de Outsiderkunst, sporen van een kritisch*

---

<sup>85</sup> Cardinal R., ‘Toward an Outsider aesthetic’, in: Hall M.D., Metcalf jr. E.W en Cardinal R. (eds.), *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 27

<sup>86</sup> Ibid. p 29

<sup>87</sup> Ibid. p 30

<sup>88</sup> Ibid. p 35

*denkproces*. Hierin duidt zij op het belang van de ervaring van de toeschouwer, maar dat hiernaast de zingeving vooral kan worden gevonden bij de schepper.<sup>89</sup> In die zin komt in de Outsiderkunst de schepper op de eerste plaats omdat deze zijn innerlijk veruiterlijkt in de materie. Omdat schepper en werk zo intens met elkaar verbonden zijn is het mijns inziens moeilijk deze twee van elkaar te scheiden omdat er dan betreft de persoon, of betreft het werk, aan primaire betekenisrelaties kan worden voorbijgegaan. Het is een kunst die de ruwe gemoederen van de ziel in beweging kan brengen en ons bootje heftig kan laten schommelen. Het is juist deze kunstvorm die ons kan leren ons ego opzij te schuiven en ruimte te maken voor anderen, zodat ook zij de kans krijgen zich te ontplooien als volwaardige mensen. Outsiderkunst kan hierdoor voor de schepper een effect hebben van catharsis dat geenszins iets te maken heeft met ongeschooldheid, maar met een catharsis van emoties en geest, die kan leiden tot een kwalitatieve verbetering van het persoonlijke leven.

Door de gehele twintigste eeuw tekent zich dus duidelijk een evolutie af in de invulling van het begrip Outsider, welke loopt van een soort rariteit die buiten de cultuur staat naar een meer genuanceerde beschrijving van de Outsider, die juist door zijn anderszijn deelgenoot wordt van de Insiders. Toch zijn er nog puristische auteurs, zoals **Collin Rhodes** die Outsiderkunst in 1997 nog beschrijft als:

“ Outsider artists are almost always self-taught; their creativity usually manifesting itself late in life or rafter some kind of trauma. *Given the absence of formal training*, it is not surprising that much Outsider Art displays an idiosyncratic technical achievement though this is not to be confused with ineptitude.”<sup>90</sup>

Deze houding duidt mijns inziens nog duidelijk op een puristisch achterhaald en te romantisch beeld van de Outsider waarbij deze in feite gestigmatiseerd en uitgesloten wordt van het gewone leven. Outsiderkunst moet juist het tegenovergestelde bewerkstelligen waarbij als doel moet worden gesteld om tot een volledige acceptatie van de Ander te komen. Dit zal ons dan in staat moeten stellen taboes rond kolonialisme, psychische aandoeningen en het anderszijn te kunnen doorbreken. Gezien de benaming en het concept Outsiderkunst is getheoretiseerd door Insiders, en de Outsiders zelf weinig of nooit aan het woord komen, is het einde van het Outsiderdiscours nog lang niet in zicht. **Eugene W. Metcalf** verwijst

---

<sup>89</sup> Van Damme C., ‘ Het statuut van Outsiderkunst. Sporen van een kritisch denkproces’, in: *Psychoanalytische perspectieven*, vol. 21, nr. 2, 2003, p 167

<sup>90</sup> Rhodes C., *Outsider Art, spontaneous Alternatives*, Londen, Thames & Hudson, 2000, p 37

hiernaar, door erop te wijzen dat de scheppers van Outsiderkunst veelal worden verworpen als onbelangrijk,<sup>91</sup> waardoor de nadruk alleen komt te liggen op de punten die het meest relevant zijn voor de beschouwers. Door dit overwicht van meer machtige sociale groepen,<sup>92</sup> blijft het wrange gevoel van The white mans burden bestaan. Typisch voor deze koloniale houding is dat alles vanuit één standpunt wordt beschreven, wat in feite exclusie betekent terwijl het inclusie is, dat hier nodig wordt geacht. Zolang de Outsiders niet worden uitgenodigd zelf toelichting te geven bij hun werken of indien mogelijk, worden betrokken bij de debatten hieromtrent, blijft Outsiderkunst een zeer eenzijdig geheel waarin door de Insiders wordt geïnterpreteerd en begrensd. Het spreekt voor zich dat de situatie bij psychiatrische patiënten iets anders ligt omdat zij niet altijd in staat zijn tot een gedegen gesprek of uitleg vanwege hun aandoening. Dit laat echter niet af dat wij met hen in heldere periodes een dialoog kunnen aangaan, waaruit vruchtbare inzichten kunnen voortspruiten.

Allereerst zullen we dus ons ego opzij moeten schuiven en moeten accepteren dat Outsiders evenwaardig zijn aan onszelf. Als tweede element, zal de Outsiderkunst ons dan op onze beurt confronteren met de minder leuke kanten van het menszijn, hetgeen in de eerste instantie onze overduidelijk koloniale houding onthult en in tweede instantie onze angst voor psychische aandoeningen. Door deze groep af te zonderen en monddood te maken,<sup>93</sup> lijkt het alsof we er alleen bewondering voor hebben vanwege het anderszijn in hun schijnbaar inferieure positie. Maar mochten ze hun werken wel zelf verkopen, dan zouden veel verzamelaars en galeriehouders afhaken omdat dit de schijnbare authenticiteit in het gedrang brengt, waar nog zo velen - mijns inziens onterecht - waarde aan hechten. Toch zijn het juist deze inzichten die de Outsiderkunst ons brengt, die zo waardevol zijn. Juist al deze negatieve connotaties moeten ons in staat stellen onszelf te verlossen van en te verzoenen met deze waarheden. Met deze reflecties is het dan ook niet mijn intentie om de Outsider en zijn werk opnieuw te definiëren omdat dit een moerassig gebied is waar je makkelijk in oude redeneringen vast komt te zitten. Mijns inziens zullen we door deze confrontatie met onszelf en hiermee onze koloniale houding en onze angst voor waanzin, in staat zijn om onszelf van het voetstuk af te lichten. Door de pregnant aanwezige existentiële dimensie in de Outsiderkunst voldoen we hiernaast aan de diepe menselijke behoefte de ander geestelijk proberen aan te raken, wat ons hiermee

---

<sup>91</sup> Metcalf E.W., 'From domination to desire', in: Hall M.D., Metcalf jr. E.W. en Cardinal R., *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 221

<sup>92</sup> Ibid. p 215

<sup>93</sup> Ibid. p 221

ook toelaat in onze eigen diepten af te dalen. Zo kan Outsiderkunst inderdaad als klankbord dienen om onszelf te bespiegelen en onszelf hierdoor op een positieve manier innerlijk te doen veranderen. Het gaat er daarom niet zo zeer om welke benaming nu de juiste is maar veel meer wat het teweeg brengt bij zowel de scheppers als bij de beschouwers.

Jede Sammlung ist ein Bremsblock auf dem Geleise,  
das in die Vergänglichkeit führt.  
Ich verstehe mich als Bremser im Zug auf diesem Geleise,  
Bremser aus Protest, denn Sammeln ist die Protestgeste gegen  
Vergänglichkeit, Vergessen, Untergang.  
**Hans Bolliger, verzamelaar**

### **2.3 Bestaat er een lange traditie in het verzamelen van Outsiderkunst?**

Vooraleer ik aan mijn eigenlijke onderzoek kan beginnen naar de verzamelaars van Outsiderkunst in de tweede helft van de twintigste eeuw, zal ik eerst de verzamelgeschiedenis van hun voorgangers onderzoeken. Gezien de terminologie Art brut en Outsiderkunst pas zijn ontstaan in de tweede helft van de twintigste eeuw, moeten er hier ontwikkelingen aan ten grondslag liggen, die het theoretisch kader hieromtrent hebben mogelijk gemaakt. Betreft de Outsiderkunst, zijn het dan ook de verzamelaars en theoretici die geïnteresseerd waren in de creaties van psychiatrische patiënten, die de evolutie naar een volwaardige kunstvorm hebben mogelijk gemaakt.

Het verzamelen van de werken van psychiatrische patiënten vond eerst zijn aanvang in de tweede helft van de negentiende eeuw. Ondanks dat het verzamelen hiervan pas vrij laat in de geschiedenis begint, betekent dit niet dat de creaties van geesteszieken ook pas vanaf die periode verschijnen. Het is eerder aannemelijk dat deze vorm van creatie in de hele geschiedenis van de mens al voorkomt, maar dat er pas in de tweede helft van de negentiende eeuw aandacht aan wordt geschonken. Vroege voorbeelden van kunst uit de marge die zijn



teruggevonden, zijn onder andere: de graffiti op de muren in Pompeii (afb.1) en de surreële kaarten en kosmische diagrammen van Opicinus de Canistris (afb.2), een veertiende-eeuwse priester die, naar alle waarschijnlijkheid, gestoord was.<sup>94</sup> Waarschijnlijk werden creaties van marginalen eerder als onbelangrijk gezien waardoor er zo weinig tot ons zijn gekomen.

---

<sup>94</sup>Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Museum De Stadtshof, 2000, p 56

Als eerste verzamelaar van werken van psychiatrische patiënten kan **Dr. W.A.F. Browne** worden genoemd, een persoon waar tot nog toe weinig over bekend is.<sup>95</sup> Deze schotse arts werkte in het Crichton Royal Asylum in Dumfries,<sup>96</sup> en publiceerde in 1857 zijn geschrift *Art in Madness*.<sup>97</sup> Browne wilde bewijzen dat de creaties van psychiatrische patiënten geen anomalieën vertoonden in vergelijking met werken van gezonde personen, door de meer conventionele creaties naar voren te schuiven en de ongewone werken te negeren.<sup>98</sup> Hierdoor gaf Browne impliciet antwoord op een fundamentele vraag uit dit tijdsbestek, namelijk op de vraag of er iets kenmerkend is aan het werk van de psychiatrische patiënten.<sup>99</sup> Gezien Browne geen verschillen zag, of wilde zien, tussen de werken van patiënten en gezonde mensen, wijst dit op een negatie van de relatie tussen genie en waanzin, waarvan de cultus zo sterk naar voren komt in het romantisch gedachtegoed.

Gezien het niet mogelijk is te bepalen wie eerder is begonnen met het verzamelen van de creaties van patiënten, Dr. Paul Max Simon of Cesare Lombroso, zal ik hen behandelen op volgorde van publicatie. **Dr. Paul Max Simon** publiceerde allereerst twee geschriften, die bijdroegen aan de kennis en studie betreffende scheppingen van psychiatrische patiënten: *L'imagination dans la folie* in 1876 en *Les écrits et les dessins aliénés* uit 1888.<sup>100</sup> Simon was hoofdintendant van het gesticht te Bron in Frankrijk en was de eerste die claimde dat er zoiets bestond als kunst van gestoorden.<sup>101</sup> Mark Gisbourne stelt in zijn tekst *Art of the untrained mentally ill* dat Simon ook de eerste was om het woord *kunst* in deze context te gebruiken, maar uit voorgaande bespreking van Dr. W.A.F. Browne, blijkt dat de term kunst al eerder wordt gebruikt bij het bespreken van werken van psychiatrische patiënten. Simon was wel de eerste die het unieke belang inzag van de creaties en tevens als eerste systematische methoden ontwikkelde om deze te bestuderen.<sup>102</sup> Hiernaast kan Simon als pionier worden beschouwd in het vinden van een relatie tussen de waanideeën van de patiënt en de creaties, die als

---

<sup>95</sup> Gisbourne M., 'Art of the untrained mentally ill', in: Hall M.D., Metcalf jr. E.W en Cardinal R. (eds), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 246

<sup>96</sup> Beveridge A., 'A disquieting feeling of strangeness?: the art of the mentally ill', in: *Journal of the royal society of medicine*, vol. 94, November 2001, p 595

<sup>97</sup> Maizels J., *Raw creation: Outsider art and beyond*, Londen, Phaidon Press Limited, 1996, p 12

<sup>98</sup> Beveridge A., 'A disquieting feeling of strangeness?: the art of the mentally ill', in: *Journal of the royal society of medicine*, vol. 94, November 2001, pp 595-596

<sup>99</sup> Ibid. p 596

<sup>100</sup> Mac Gregor J.M., *The discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 103

<sup>101</sup> Gisbourne, M., 'Art of the untrained mentally ill', in: Hall M.D., Metcalf jr. E.W. en Cardinal R.(eds), *The artist Outsider, Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 235

<sup>102</sup> Mac Gregor, *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 107

veruitwendiging van deze binnenwereld kunnen worden beschouwd.<sup>103</sup> Het zijn dan ook niet alleen tekeningen en schilderijen die hij verzamelde, maar hij collectioneerde ook hun geïmproviseerde kleren.<sup>104</sup> Deze diversiteit in verzamelobjecten liet hem toe dieper de geesten van de patiënten te penetreren, hetgeen zijn studie meer betrouwbaarheid schonk.

Alhoewel zowel Browne als Simon het woord *kunst* gebruikten in hun publicaties, zagen zij dit niet als kunst in de conventionele zin van het woord.<sup>105</sup> Browne gebruikte de creaties om aan te tonen dat er geen verschillen waren met de creaties van gezonde mensen, waardoor deze middelen werden, om zijn assumpties te ondersteunen. Simon classificeerde de werken in standaard nosologische groepen waar indertijd gebruik van werd gemaakt.<sup>106</sup> Daardoor dienden de creaties als bewijsmateriaal om bepaalde observaties in de ziektebeelden aan te tonen,<sup>107</sup> waardoor er weinig aandacht was voor de esthetische componenten. Simon sprak waar het de creaties betrof dan ook van:

“(..) small compositions of doubtful value assuredly from the point of view of drawing, but very interesting for the doctor and psychologist.”<sup>108</sup>

Ondanks zijn classificatiemethode en het inzicht dat creaties de binnenwereld van de patiënten weerspiegelen kan Simon niet wetenschappelijk objectief worden genoemd, omdat hij niet adequaat omging met seksuele afbeeldingen en hierbij zelfs actief ingreep.<sup>109</sup> Dit moet echter worden bekeken in het perspectief van de tijd waarin de seksualiteit werd verdrongen en dit onderwerp taboe was. Ondanks zijn vooruitstrevendheid viel Simon in 1888 ten prooi aan de gedachte dat de patiënten sporen van erfelijke defecten vertoonden, dat waarschijnlijk onder invloed gebeurde van het artikel *L'Arte nei pazzi* van Cesare Lombroso.<sup>110</sup> Ondanks

---

<sup>103</sup> Ibid. p 108

<sup>104</sup> Ibid. p 108

<sup>105</sup> Gisbourne M., ‘Art of the untrained mentally ill’, in: Hall M.D., Metcalf jr.E.W. en Cardinal R. (eds), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 235

<sup>106</sup> Mac Gregor J.M., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 107

<sup>107</sup> Ibid. p 107

<sup>108</sup> Dr. Paul Max Simon geciteerd in: Gisbourne M., ‘Art of the untrained mentally ill’, in: Hall M.D., Metcalf jr. E.J. en Cardinal R. (eds), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 235

<sup>109</sup> Mac Gregor J.M., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 113

<sup>110</sup> Gisbourne M., ‘Art of the untrained mentally ill’, in: Hall M.D., Metcalf jr., E.J en Cardinal R. (eds), *The artist Outsider. Creativity and boundaries of culture*, Washinton-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 236

deze invloed, leverde Simon toch een belangrijke bijdrage aan de ontsluiting van de creaties van patiënten, die hij doorheen zijn verzameling heeft kunnen realiseren.

Een volgende belangrijke verzameling is samengebracht door **Cesare Lombroso** (afb.3). Lombroso studeerde psychologie en werd al snel hoogleraar in de psychiatrie en gerechtelijke geneeskunde in Turijn.<sup>111</sup> Lombroso ontwikkelde de “theorie van de geboren misdadiger” die herkenbaar zou zijn aan anatomische deformaties, hetgeen hij ondersteunde door metingen aan schedels van misdadigers en krankzinnigen te verrichten.<sup>112</sup> Deze fysieke kenmerken, die de misdadiger of waanzinnige onderscheidde van de ‘normale mens’, noemde hij *atavismen*.<sup>113</sup> Zo had de ‘L’uomo delinquente’, de amorele instelling van een kind, de primitieve natuur van een wilde, de impulsiviteit van een dier en belichaamde deze misdadiger een biologisch ongeval, wat een terugval in de evolutionaire ontwikkeling betekende.<sup>114</sup> Om zijn stellingen te staven verzamelde hij uit heel Italië objecten, zoals skeletten van misdadigers, dodenmaskers, schedels, getatoeëerde huiden en gebalsemde hoofden.<sup>115</sup> In 1864 publiceerde Lombroso dan zijn grote werk *Genio e Follia*, dat twintig jaar later onder de titel *L’Uomo di Genio* werd uitgegeven.<sup>116</sup> Hierin werd de relatie gelegd tussen genie en waanzin, waarbij Lombroso stelde dat genie een vorm was van morele waanzin, wat kunstenaars tot gedegeneerde typen classificeerde.<sup>117</sup> Maar niet alleen kunstenaars waren in zijn ogen gedegeneerde typen, ook kinderen, gevangenen, primitieven en waanzinnigen werden tot dit type gerekend.<sup>118</sup> Hieruit blijkt sterk de drang om mensen te classificeren in bepaalde typen die uiterlijk herkenbaar waren, wat uiteindelijk mede een voedingsbodem zou vormen voor de genocide in de Tweede Wereldoorlog.

In 1880 publiceerde Lombroso zijn artikel *L’Arte nei pazzi* dat in 1882 in de vierde druk van zijn *L’Uomo di Genio* werd uitgegeven.<sup>119</sup> Dit artikel kwam voort uit een onderzoek naar de

---

<sup>111</sup> Kalff jr. J., *Mannen en vrouwen van betekenis in onze dagen*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1902, p 185

<sup>112</sup> Draaisma D., ‘De Hollandse schedelmeters: Lombroso in Nederland’, in: *Feit en fictie*, vol. 2, nr. 2, lente 1995, p 59

<sup>113</sup> Daniels E. ‘Lombroso komt weer tot leven’, in: *Intermediar*, vol. 30, nr. 8, 23 februari 1999, p 21

<sup>114</sup> Draaisma D., ‘De Hollandse schedelmeters: Lombroso in Nederland’, in: *Feit en fictie*, vol. 2, nr. 2, lente 1995, p 52

<sup>115</sup> Ibid. p 50

<sup>116</sup> Mac Gregor J., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 94

<sup>117</sup> Rhodes C., *Outsider Art, Spontaneous alternatives*, Londen, Thames & Hudson, 2000, p 86

<sup>118</sup> Gisbourne M., ‘Art of the untrained mentally ill’, in: Hall M.D., Metcalf jr. E.J. en Cardinal R. (eds), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 240

<sup>119</sup> Mac Gregor J., *The discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 103

tekeningen van 107 psychiatrische patiënten, waarvan er ongeveer de helft spontaan waren ontstaan.<sup>120</sup> Zijn collectie die naar aanleiding hiervan was aangelegd omvatte echter veel meer dan enkel tekeningen. Het omsloot zowel meubilair en kledij vervaardigd door psychiatrische patiënten, als foto's van patiënten.<sup>121</sup> Uit het veelomvattende grafische materiaal onderscheidde Lombroso vervolgens dertien karakteristieken die kenmerkend waren voor de creaties van dit type mensen. Deze kunnen als volgt worden beschreven: originaliteit, nutteloosheid, uniformiteit, imitatie, criminaliteit en morele waanzin, nauwkeurigheid van detail, absurditeit, arabesken, atavisme, excentriciteit, waanzin als subject, obsceniteit en symbolisme.<sup>122</sup> Waar Lombroso vooral in was geïnteresseerd, waren de geschriften van de waanzinnigen, waarmee hij de link wilde aantonen tussen primitieve beschavingen en het atavistische karakter van het overgrote deel van de tekeningen.<sup>123</sup> Naast zijn belangstelling voor misdadigers, kunstenaars en waanzinnigen interesseerde Lombroso zich ook voor fenomenen als hypnose, mediums en magnetisme, wat in heel Europa zijn hoogtepunt kende in 1890.<sup>124</sup> Deze bundeling van interessesferen, zal een impact hebben op het tot stand komen van Art brut en Outsiderkunst, omdat deze onderwerpen tot de belangstelling van veel verzamelaars en theoretici behoren zoals Max Ernst en Jean Dubuffet.

Uit de verzamelactiviteiten van Lombroso kan worden gedestilleerd dat hij zijn verzameling in de eerste instantie heeft aangelegd om zijn theorieën te ondersteunen. Zijn dochter Gina Lombroso beschrijft de verzamelactiviteiten van haar vader als volgt:

“Although untidy and neglectful of what he possessed, Lombroso was a born collector – while he walked, while he talked, while he was engaged in discussion; in town, in the country, in court, in prison, on his travels, he was always studying something that no one could see, thus amassing or buying a wealth of curiosities, which at the time no one, not even himself, could have placed a value on, but which in his unconscious formed a link with some past or present research.”<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> Gilman S.L., ‘Constructing creativity and madness: Freud and the shaping of the Psychopathology of art’, in: Tuchman M. en Eliel C.S. (ed.), *Parallel visions: modern artists and Outsider Art* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Country Museum of Art, 18 oktober 1992- 3 januari 1993, p 234

<sup>121</sup> Mac Gregor J., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 94

<sup>122</sup> Ibid. pp 95-99

<sup>123</sup> Ibid. p 100

<sup>124</sup> Kurella H., *Cesare Lombroso als mensch und forscher*, Wiesbaden, Verlag von J.F. Bergmann, 1910, p 81

<sup>125</sup> G. Lombroso Ferrero 1921 geciteerd bij: N.N., ‘The Cesare Lombroso Museum’, [internet], datum onbekend, alinea 2, Bijlage 6

Uit dit citaat blijkt dat Lombroso niet goed voor zijn verzameling zorgde wat nog eens duidelijk onderstreept dat de tekeningen indertijd nog geen artistieke waarde bezaten en dat zijn verzameling, net als bij Browne en Simon, diende als middel om bepaalde theorieën te onderbouwen. Ondanks dit gegeven werden er in 1884 een kleine tentoonstelling in Turijn, en in 1885 een grotere tentoonstelling in Rome, georganiseerd met stukken uit de collectie.<sup>126</sup> Dit getuigt van een groeiende belangstelling van het publiek, naar wat indertijd nog als curiositeiten werden beschouwd. Lombroso's doel, een museum te stichten dat als enige een verzameling huisvestte, conserveerde en tentoonstellingen organiseerde, werd bereikt in 1892.<sup>127</sup> Het uitstellen, dat typisch is voor een verzamelaar, komt hierin dus duidelijk naar voren. Ondanks het feit dat Lombroso's theorieën al tijdens zijn leven werden weerlegd, kan zijn collectie als object van onderzoek ons nieuwe inzichten bieden in de geschiedenis van de Outsiderkunst, die de verzameling van Lombroso ook de dag van vandaag een grote waarde verlenen.

Na de eeuwwisseling nam de aandacht voor de creaties van patiënten en de tentoonstellingen hieromtrent verder toe. **Dr. Auguste Marie**, die werkzaam was in het gesticht van Villejuif in Parijs,<sup>128</sup> behoorde naast Lombroso tot één van de eerste collectionerende psychiaters die een museum oprichtte. Marie was rond 1900 begonnen met het verzamelen van werken van patiënten,<sup>129</sup> hetgeen in 1905 resulteerde in het 'petite Musée de la folie', dat werd opgericht op de grond van de inrichting in Villejuif.<sup>130</sup> De scheppingen van patiënten werden hier tentoongesteld naast prehistorische artefacten die gevonden waren in de omgeving en waarschijnlijk dienden als amusement voor de patiënten.<sup>131</sup> Gezien Mac Gregor aantoonde dat Marie op een foto werd geportretteerd in zijn bureau met een object dat later teruggevonden werd in de collectie van Cesare Lombroso,<sup>132</sup> kan worden aangenomen dat er tussen de verzamelaars wel enige uitwisseling gebeurde, op zowel het vlak van informatie als dat van objecten. Toen eenmaal door de theoretisering, de musealisering van de creaties van patiënten opgang was gekomen, kon deze kunstvorm in de twintigste eeuw zijn weg naar het kunstpubliek gaan zoeken.

---

<sup>126</sup> Ibid., alinea 3

<sup>127</sup> Ibid., alinea 3

<sup>128</sup> Gisbourne M., 'Art of the untrained mentally ill', in: Hall M.D., Metcalf jr. E.J. en Cardinal R. (eds), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 241

<sup>129</sup> Mac Gregor J., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 166

<sup>130</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadtshof, 2000, p 29

<sup>131</sup> Mac Gregor J., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 166

<sup>132</sup> Ibid. p 166

Een belangrijke bron van inspiratie voor kunstenaars in de twintigste eeuw was *Bildnerie des Geisteskranken*, dat in 1921 gepubliceerd werd door Hans Prinzhorn. Deze publicatie was gebaseerd op de Prinzhorncollectie, zoals deze later is genoemd. Maar was Prinzhorn wel de collectioneur die de verzameling tot stand heeft gebracht? Het begin van deze collectie werd gemaakt door de directeur van de Heidelberger Kliniek (afb. 4), **Emil Kraepelin** in 1880.<sup>133</sup> Kraepelin verzamelde net als Lombroso indicaties voor waanzin welke hij vond in foto's, geschriften, tekeningen en borduurwerken van patiënten.<sup>134</sup> Kraepelin kaderde daarom nog in de traditie van psychiaters die verzamelden vanuit didactisch oogpunt, waarmee historische en diagnostische doelstellingen werden beoogd.<sup>135</sup> De verzameling werd vanaf 1903 verder uitgebreid door zijn assistent **Karl Wilmanns** (afb. 5 rechts).<sup>136</sup> Wilmanns schreef vanaf 1917 meerdere klinieken aan om materiaal te verkrijgen, waardoor de grensgebieden tussen psychopathologie en kunstzinnige vormgeving verder konden worden onderzocht.<sup>137</sup> Om dit materiaal te etiketteren, inventariseren, fotograferen, onderzoeken,<sup>138</sup> en de verzameling verder te vergroten, nam Wilmanns **Hans Prinzhorn** (afb. 5 links) aan, die in 1919 bij Wilmanns promoveerde.<sup>139</sup> Dit bleek een juiste zet van Wilmanns want de verzameling en het boek van Prinzhorn ontstonden in de korte periode van dertig januari 1919 tot vijftien juli 1921.<sup>140</sup> Toen Prinzhorn midden 1921 vertrok, telde de verzameling ongeveer 450 'gevallen' en 5000 inventarisnummers waarvan de makers afkomstig waren uit Duitsland, Oostenrijk, Zwitserland, Italië en Nederland. De oorspronkelijke collectie werd hierdoor verder aangevuld met grafisch werk en snijwerk, en zo verkreeg de verzameling door de diversiteit van herkomstlanden, een universalistisch karakter.

---

<sup>133</sup> Brand –Claussen B., 'Wahnsinn sammeln in der Heidelberger Psychiatrie', in: Röske T., Brand-Claussen B. en Damman G. (eds.), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*[tentoonstellingscatalogus], Heidelberg, Museum Sammlung Prinzhorn, 25.5.-24.9.2006, p 38

<sup>134</sup> Ibid. p 38

<sup>135</sup> Ibid. p 40

<sup>136</sup> Brand-Claussen B., 'Wahnsinn sammeln in der Heidelberger Psychiatrie', in: Röske T., Brand-Claussen B. en Damman G. (eds.), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*[tentoonstellingscatalogus], Heidelberg, Museum Sammlung Prinzhorn, 25.5.-24.9.2006, p 40

<sup>137</sup> Kraft H., *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Keulen, Du Mont Buchverlag, 1986, p 68

<sup>138</sup> Brand-Claussen B., 'Tussen achtung en verachting. De geschiedenis van de Prinzhorncollectie', in: *Geheim Schrift- De Prinzhorncollectie*[tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum Dr. Guislain, 15.11.2003-31.3.2004, p 11

<sup>139</sup> Kraft H., *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Keulen, Du Mont Buchverlag, 1986, p 67

<sup>140</sup> Ibid. p 65

Prinzhorn had kunstgeschiedenis gestudeerd en was enkele jaren na zijn studie, in 1913 medicijnen gaan studeren, omdat zijn tweede vrouw psychisch ziek werd.<sup>141</sup> Door zijn kunsthistorische achtergrond droeg hij bij aan de verandering in de visie op creaties van patiënten, wat een mijlpaal zou vormen op het gebied van de Outsiderkunst. Prinzhorn bekeek de werken, evenals Walter Morgenthaler dat voor hem deed, niet langer als uitingen van een bepaald ziektebeeld, maar concentreerde zich vooral op de esthetische elementen. Hij was dan ook niet aangenomen in Heidelberg als psychiater of arts, maar als kunsthistoricus om zich bezig te houden met kunst.<sup>142</sup>

Uit 170 van de 5000 verzamelde creaties groeide zijn veelbesproken *Bildneri des Geisteskranken* waarin hij zijn visie uit de doeken doet. Allereerst zag hij de gelijkenis tussen de creaties van patiënten, kinderen en naïeven en vond hij het zijn plicht om na te gaan waarin die gelijkenis bestond.<sup>143</sup> Prinzhorn onderscheidt in zijn boek twee hoofdrichtingen die uiteenvallen in de ‘theorie van de uitdrukkingsbewegingen’ en ‘theorie van de vormgeving’. Hierin onderzoekt hij onder meer tendensen als de vormgeving, ordening en weerspiegeling. Vormgeving vormt het belangrijkste aspect voor Prinzhorn omdat dit een metafysische grond in zich heeft. Prinzhorn maakt inzake de vormgeving dan ook vergelijkingen tussen de creaties van patiënten en Perzische en middeleeuwse miniaturen, met Grünewald, Dürer en met Van Gogh. Naast creaties van patiënten waren er enkele stukken etnische kunst aanwezig (afb. 6) in de collectie, wat Prinzhorn toeliet vergelijkingen te maken tussen de sculptuur van Brendel (afb 7) en die van de Soruba en de Bamum. In *Bildneri des Geisteskranken* werden de scheppingen van patiënten dus vergeleken met kunst met een grote K. Zo werden de creaties van patiënten in het kunsthistorisch discours betrokken, hetgeen deze werken een nieuwe dimensie verleende. Prinzhorn benadrukte in zijn publicatie vooral dat de creaties afkomstig waren van personen die autonoom werkten en niet werden gevoed door scholing of traditie.<sup>144</sup> Hiernaast verklaarde hij dat de vormgevingskracht in iedere mens zat en dat eventuele scholing het op een gunstige manier naar buiten kon brengen.<sup>145</sup> Deze universalistische benadering vergrootte de breuk met zijn voorgangers die alleen in classificatietermen dachten, waardoor Prinzhorn ook op humaan vlak een aanzienlijke vooruitgang boekte. Deze evolutie naar een grotere humaniteit werd nog eens versterkt

---

<sup>141</sup> Jagdfeld M [interview] (19.7.2006), Bijlage 1, p 1

<sup>142</sup> Ibid., Bijlage 1, p 1

<sup>143</sup> Prinzhorn H., *Bildneri des Geisteskranken*, Berlijn, Julius Springer-Verlag, 1923, p 6

<sup>144</sup> Ibid. p 343

<sup>145</sup> Ibid. p 350



doordat bij elke psychotische schepper een levensbeschrijving werd gepubliceerd, wat de tastbaarheid van de karakters vergrootte. Toch was Prinzhorn ondanks zijn theorievorming niet wetenschappelijk objectief, gezien hij de scheppers Paul Goesch en Elsa Blankenhorn opzettelijk niet in zijn onderzoek vermeldde.<sup>146</sup> Allereerst werden ze niet vermeld omdat hij een publicatie over hen had gepland en ten tweede zouden deze twee geoefende scheppers zijn theorie van de ongeefende kunstenaar onderuit halen.<sup>147</sup>

De objecten uit de collectie bestonden tot dan toe uit 75 procent werken van schizofrenen, 7 tot 8 procent uit creaties van krankzinnigen, 5 tot 6 procent uit psychopathieën, 4 procent uit paralyse, 4 tot 5 procent uit imbeciliteit en 3 tot 4 procent uit creaties van mensen die lijden aan epilepsie.<sup>148</sup> Opmerkelijk hieraan is dat maar 16 procent van de creaties van vrouwelijke origine stamde, terwijl toch de meerderheid in de inrichtingen vrouwelijk was.<sup>149</sup> Bettina Brand-Claussen merkt hierbij op dat creatieve expressie blijkbaar vooral een mannelijk domein was en dat vrouwen eerder borduurden.<sup>150</sup> Typisch voor dit tijdsbeeld was dat in de verzameling vooral de nadruk werd gelegd op creaties van schizofrenen, terwijl in de periode van Lombroso eerder de nadruk werd gelegd op epileptici.<sup>151</sup> Zo lijkt het wel of in elk tijdsbestek andere ziektebeelden de zwaartepunten voor de verzamelingen bepalen.

Een verzamelaar die de hele wereld rondtrok om creaties van patiënten te bemachtigen, was Prinzhorn echter niet. Hij kreeg de werken immers veelal toegestuurd. Prinzhorn verzamelde in opdracht van de inrichting en nadat hij in 1921 de kliniek van Heidelberg verliet, verzamelde hij niet verder.<sup>152</sup> Wel hield hij nog veel lezingen en publiceerde begin jaren '30 nationaal socialistische gedachten betreffende de creaties van patiënten in een SS tijdschrift.<sup>153</sup> Prinzhorn deed dit onder invloed van de ideeën van Nietzsche waarbij de kunstenaar het volk zou leiden, maar gezien hij in 1933 stierf, heeft hij de uitwerking van dit regime niet meer mogen meemaken.<sup>154</sup> De verzameling heeft zich doorheen de geschiedenis langzamerhand vergroot door het toevalsprincipe, wat onderstreept wordt door het gegeven

---

<sup>146</sup> Jagdfeld M.[interview] (19.07.2006), Bijlage 1, p1

<sup>147</sup> Ibid., Bijlage 1, p 1

<sup>148</sup> Prinzhorn H., *Bildneri des Geisteskranken*, Berlijn, Julius Springer-Verlag, 1923, p 53

<sup>149</sup> Ibid. p 53

<sup>150</sup> Brand-Claussen B., 'Tussen achting en verachting. De gescheidenis van de Prinzhorncollectie', in: *Geheim Schrift- De Prinzhorncollectie*[tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum Dr. Guislain, 15.11.2003-31.3.2004, p 11

<sup>151</sup> Prinzhorn H., *Bildneri des Geisteskranken*, Berlijn, Julius Springer-Verlag, 1923, p 8

<sup>152</sup> Jagdfeld M [interview] (19.07.2006), Bijlage 1, p 1

<sup>153</sup> Ibid. Bijlage 1, p 1

<sup>154</sup> Ibid. Bijlage 1, p 1

dat sinds de opening van het museum in 2001, veel mensen hun materiaal aanbieden aan het museum.<sup>155</sup> Omdat er echter geen budget beschikbaar is, kan er niet gericht worden verzameld en hebben de wetenschappelijk medewerkers al verscheidene stukken, waaronder die van Paul Goesch, niet kunnen aankopen.<sup>156</sup> Daartegenover staat dat er weinig stukken uit de Prinzhorncollectie op de markt te vinden zijn, hetgeen de collectie zo uniek maakt.<sup>157</sup> Vandaag is de Prinzhorncollectie een afgesloten project,<sup>158</sup> dat is bijeenverzameld door verschillende personen in uiteenlopende periodes, waardoor de verzameling zeer divers is. Mede dankzij de kleurenillustraties is *Bildneri des Geisteskranken* een internationaal succes geworden in de wereld van psychiatrie en vooral die van kunst, wat mede een omslag heeft gemarkeerd in het denken over kunst en psychiatrie.

Naast kunstenaars die primitieven verzamelden zoals Picasso die werken van Rousseau verzamelde en Beuys werken van Nikifor,<sup>159</sup> gaan kunstenaars ook creaties van patiënten collectioneren. **Max Ernst** kan in de twintigste eeuw als één van de eerste kunstenaars worden beschouwd, die creaties van psychiatrische patiënten verzamelde. Zijn interesse voor dit soort van scheppingen kon vorm krijgen doordat hij vanaf 1910 aan de Universiteit van Bonn, naast vakken uit de filosofie en kunstgeschiedenis, ook psychologie studeerde.<sup>160</sup> Vanaf 1912 bracht Ernst verscheidene bezoeken aan de *Provinzial Heil und Pflgeanstalt*,<sup>161</sup> een psychiatrische kliniek niet ver van Bonn, waar de medicijnstudenten van zijn universiteit college volgden.<sup>162</sup> In dit gebouw zou een permanente tentoonstelling te zien zijn geweest van schilderijen, tekeningen en sculpturen van broodkruimels, gemaakt door de psychiatrische patiënten.<sup>163</sup> Hierin zag Ernst naar eigen zeggen de aanzet naar het genie, waardoor hij dit grensgebied van de waanzin, nauwkeuriger wilde onderzoeken.<sup>164</sup> Ondanks dit persoonlijke getuigenis, bestaat er verder geen bewijs - noch foto's, noch wetenschappelijke publicaties -

---

<sup>155</sup> Ibid. Bijlage 1, p 2

<sup>156</sup> Ibid. Bijlage 1, p 2

<sup>157</sup> Ibid. Bijlage 1, p 2

<sup>158</sup> Brand-Claussen B., 'Wahnsinn sammeln in der Heidelberger Psychiatrie', in: Röske T., Brand-Claussen B. en Damman G (eds.), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*[tentoonstellingscatalogus], Heidelberg, Museum Sammlung Prinzhorn, 25.5-24.9.2006, p 42

<sup>159</sup> Jagdfeld M [interview] (19.07.2006), Bijlage 1, p 2

<sup>160</sup> Trier E., 'Was Max Ernst studiert hat', in: *Max Ernst, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke* [tentoonstellingscatalogus], Bonn, Kunstmuseum Bonn, 25.1.1989 – 2.4. 1989, pp 26-32

<sup>161</sup> Gisbourne M., 'The art of the untrained mentally ill', in: Hall M.D., Metcalf jr. en Cardinal R. (eds.), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 249

<sup>162</sup> Ernst M., 'Rheinische Erinnerungen', in: *Max Ernst, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke* [tentoonstellingscatalogus], Bonn, Kunstmuseum Bonn, 25 januari 1989 – 2 april 1989, pp 76-78

<sup>163</sup> Ibid. p 76

<sup>164</sup> Ibid. p 76

voor het bestaan van een dergelijke collectie.<sup>165</sup> Het is zeer goed mogelijk dat het wetenschappelijk niet interessant genoeg was en, dat het evenals het museum in Villejuif, ingericht was ter vermaak van de patiënten. Dit is plausibel gezien er tussen de oprichting van de twee musea maar een tijdsspanne van vijf jaar zit. Wat wel duidelijk moet zijn is dat het hier niet gaat om een eenmalig studiebezoek zoals A. Van Berkum poneert,<sup>166</sup> maar eerder om een verzameling die onderdeel uitmaakte van de leefomgeving van Ernst. Dit is mijns inziens van groot belang omdat door de nabijheid van deze creaties zijn ideeën hierover zich des te sterker konden ontwikkelen.

Van de verzamelactiviteiten van Ernst zelf is bitter weinig bekend. Ernst zou al voor de Eerste Wereldoorlog werken van geesteszieken hebben verzameld,<sup>167</sup> maar zou hiermee gestopt zijn toen hij *Bildenerei des Geisteskranken* van Prinzhorn leerde kennen.<sup>168</sup> Belangrijk om te vermelden is dat het dan ook Ernst was die dit boek onder de belangstelling van de surrealisten in Frankrijk bracht.<sup>169</sup> Betreft de omvang en diversiteit van de collectie is tot nog toe helaas weinig bekend. Wel kan worden gesteld dat de verzameling kaderde in zijn fascinatie om de grenzen tussen kunst en niet-kunst te exploreren, wat zich in 1919 uitte in de door Ernst gemaakte vergelijking niet-kunst = kunst.<sup>170</sup> Het zaad dat was geplant door de psychiaters uit de tweede helft van de negentiende eeuw, begon dus langzaam uit te groeien tot een echte kunstvorm.

Daarnaast kan nog de relatie worden aangehaald die het eigen werk van Ernst vertoont met de creaties van de patiënten. Zoals bekend zijn de collages, grattages en frottages pogingen om de ratio uit te schakelen waardoor men belandt in het domein van het onderbewuste. Tot dit onderbewustzijn hadden de patiënten volgens de surrealisten ongelimiteerde toegang omdat hun geestesstaat hen vrijheid van fantasie schonk zonder de tussenkomst van enige media. Concrete voorbeelden van individuele beïnvloeding zijn aan te halen tussen August Natterers *Wunder-hirte* en Ernsts *Oedipus* of tussen de sculpturen van Genzel en Ernsts *Birdhead*.<sup>171</sup>

---

<sup>165</sup>Trier E., 'Was Max Ernst studiert hat', in: *Max Ernst, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke* [tentoonstellingscatalogus], Bonn, Kunstmuseum Bonn, 25 januari 1989 – 2 april 1989, pp 26-32

<sup>166</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadtshof, 2000, p 107

<sup>167</sup> Gisbourne M., 'Art of the untrained mentally ill', in: Hall M.D., Metcalf jr. E.W. en Cardinal R. (eds.), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, p 249

<sup>168</sup> Ibid. p 29

<sup>169</sup> Rhodes C., *Outsider Art, spontaneous alternatives*, Londen, Thames & Hudson, 2000, p 82

<sup>170</sup> Spies W., *Max Ernst 1950-1970. Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin*, Keulen, Verlag M. DuMont Schauberg, 1971, pp 23 en 36

<sup>171</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadtshof, 2000, p 107

Alhoewel deze voorbeelden allemaal zijn geïnspireerd op de Prinzhorn-verzameling is het jammer dat er geen verbanden kunnen worden gelegd met zijn eigen collectie. Wel mag hieruit duidelijk worden dat de creaties van patiënten aan het begin van de twintigste eeuw veel meer op de voorgrond traden als verzamelobjecten en een inspiratiebron vormden voor kunstenaars.

Een laatste verzamelaar die ik kort wil bespreken, is de kunstenaar en vader van het theoretisch concept Art brut, **Jean Dubuffet**. Gezien Dubuffet in veel literatuur al uitvoerig is behandeld wil ik kort de belangrijkste ontwikkelingen schetsen van Dubuffet als collectioneur en van zijn collectie. Allereerst moet duidelijk zijn dat Dubuffet een privé-verzamelaar was die niet voor een instelling verzamelde, maar dit in eerste instantie voor zichzelf deed. De fascinatie voor wat later Art brut zou gaan heten, is geworteld in zijn studententijd. Hier maakte hij onder meer kennis met de Naïeve kunst van Henri Rousseau, de primitieven waaronder de kunst van de Stille Zuidzee en in 1922 met *Bildneri des Geisteskranken* van Prinzhorn.<sup>172</sup> Dubuffet was gefascineerd door de rijkdom aan vormtaal die niet verkregen werd door een professionele opleiding of kaderde in de westerse schoonheidsnormen. Zo staat in één van zijn geschriften te lezen:

“ Personally I believe very much in the values of savagery, I mean instinct, passion, mood, violence, madness”. (..) This culture drifts further and further from daily life.”<sup>173</sup>

Uit dit citaat blijkt duidelijk, dat deze elementen de overeenkomst vormden tussen de gebieden waar hij zich voor interesseerde, welke nog geen binding hadden met het dagelijks leven en nog niet in het culturele keurslijf waren ingesnoerd. Ondanks zijn belangstelling voor het anticulturele, kreeg de verzameling van Dubuffet pas rond het midden van de jaren veertig vorm. In 1944 besloot hij om de creaties van patiënten verder te onderzoeken en bezocht hij Antonin Artaud in de kliniek van Dr. Ferdière te Rodez, waardoor hij vele contacten verkreeg in het veld van de psychiatrie.<sup>174</sup> Tevens zocht Dubuffet datzelfde jaar de vlooiemarkten van Parijs af naar unieke en ongewone objecten, hetgeen gemotiveerd was

---

<sup>172</sup> Gorsen P., ‘Art Brut versus Art Fou – Sammeln als Positionssuche bei Jean Dubuffet’, in: Röske T., Brand-Claussen B. en Damman G. (eds.), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman* [tentoonstellingscatalogus], Heidelberg, Museum Sammlung Prinzhorn, 25.5-24.9.2006, p 48

<sup>173</sup> Dubuffet J., ‘For genuine creative art’, in: *Insita, bulletin of insite art*, nr. 2, september 1972, p 124

<sup>174</sup> Maizels J., *Raw creation. Outsider Art and beyond*, Londen, Phaidon Press Limited, 1996, p 32

door zijn onderzoek naar Art brut.<sup>175</sup> In het kader van dit onderzoek onderneemt hij vervolgens in 1945 samen met schrijvers Paul Budry, Charles-Albert Cingria en kunstenaar René Auberjonois een drieweekse reis naar Zwitserland om materiaal te verzamelen voor zijn onderzoek.<sup>176</sup> Hierdoor kwam hij in het bezit van creaties van onder meer Heinrich Anton Müller – één van zijn favorieten - en Adolf Wölfli uit de Waldau kliniek, Giovanni Giavarini uit de gevangenis van Basel en Aloïse Corbaz uit de kliniek van La Rosière.<sup>177</sup> Omdat de waarde van dergelijke creaties nog geen gemeengoed was, ontving Dubuffet veel schenkingen, wat hem in staat stelde een begin te maken van een zeer rijke collectie.<sup>178</sup> Omdat de collectie bedoeld was als studiecollectie, werd deze al gauw gescheiden van het persoonlijke eigendom van Dubuffet en richtte men in 1948 de Compagnie de l'Art brut op, die een administratieve taak had en toezicht hield op het functioneren van de verzameling.<sup>179</sup> In 1949 werd de eerste tentoonstelling georganiseerd in galerie René Drouin, waarbij tweehonderd oeuvres werden getoond van tweeënzestig scheppers.<sup>180</sup> Vanaf 1951 wilde Dubuffet zich meer richten op zijn eigen publicaties en verhuisde de verzameling onder toezicht van Alfonso Ossorio naar Amerika, waar Ossorio in South Hampton een huis had, waarin één ruimte volledig werd gewijd aan Art brut.<sup>181</sup> In de jaren zestig begon Dubuffet opnieuw met verzamelen, maar al snel merkte hij dat de prijzen aanzienlijk waren gestegen.<sup>182</sup> In 1962 was de collectie aangegroeid tot vijfduizend werken van zo'n tweehonderd scheppers.<sup>183</sup> Zo kocht Dubuffet in 1963 twintig tekeningen van Wölfli in 1965 en dertig tekeningen van Aloïse.<sup>184</sup> De weduwe van Dr. Marie schonk in 1966 diens collectie eveneens aan Dubuffet.<sup>185</sup> Het was dan ook in zijn tweede verzamelperiode dat Dubuffet voor zijn verzameling eindelijk een publiek statuut verkreeg.<sup>186</sup> Omdat Dubuffet's collectie zulke grootschalige proporties had aangenomen en hij zijn queeste naar een geschikt onderkomen wilde volbrengen, kreeg Dubuffet het idee zijn verzameling te schenken aan een overheid die

---

<sup>175</sup> Weiss A.S., *Shattered forms*, Albany, State University of New York Press, 1992, p 8

<sup>176</sup> Thevoz M., *Art Brut*, Genève, Editions d' Albert Skira, 1975, p 53

<sup>177</sup> Maizels J., *Raw creation. Outsider Art and beyond*, Londen, Phaidon Press Limited, 1996, p 32

<sup>178</sup> Mac Gregor J.M., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 293

<sup>179</sup> Ibid. p 293

<sup>180</sup> Thevoz M., *Art brut*, Genève, Editions d' Albert Skira, 1975, p 53

<sup>181</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadthof, 2000, p 30

<sup>182</sup> Mac Gregor, *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p 293

<sup>183</sup> Bianchi P., 'Bild und Seele', in: *Kunstforum*, nr. 101, juni 1989, p 73

<sup>184</sup> Mac Gregor J.M., *Discovery of th art of the insane*, Princeton, Princeton Univeristy Press, 1989, 295

<sup>185</sup> Ibid. p 295

<sup>186</sup> Thevoz M., *Art brut*, Genève, Editions d' Albert Skira, 1975, p 54

er goede zorg voor wilde dragen.<sup>187</sup> Uiteindelijk werd de collectie in 1972 geschonken aan de stad Lausanne, waar deze sinds 1979, te bewonderen is in het Château de Beaulieu.<sup>188</sup>

Ondanks het gegeven dat de definitie van Art brut creaties van allerhande marginalen inhoudt, bestaat meer dan de helft van de collectie uit creaties van psychiatrische patiënten.<sup>189</sup> Hiernaast heeft Dubuffet, ondanks de in zijn definitie gestelde voorwaarde van spontaniteit, creaties van de Gugging Kunstenaars opgenomen in zijn collectie, waarvan hij wist dat de scheppers waren aangespoord deze te produceren.<sup>190</sup> Zo wordt duidelijk dat Dubuffet gaandeweg zijn eigen definitie ondermijnde en milder werd aangaande de striktheid van toepassing van het Art brut begrip.

De relatie die Dubuffet met de verzameling had was tamelijk dubbelzinnig omdat het enerzijds een dogmatisch theoretisch concept voorstelde, waar beïnvloeding uit den boze was, maar anderzijds een bron van inspiratie vormde voor de kunstenaar zelf, waaruit hij rijkelijk kon putten. Zo is in zijn beeldend werk *Vache au pré noir* uit 1954 (afb.8) een duidelijke verwantschap te zien met de houtsculptuur van Brendel uit de Prinzhorncollectie, waarvan Brendel verklaarde: “Dies ist die Kuh die auf katholisch geht” (afb.7).<sup>191</sup> In de literatuur wordt door J. Mac Gregor gewezen op de gelijkenis tussen *A ma Femme* van Heinrich Anton Müller uit 1914 en *L’homme à la rose* en *Conjugaison I* van Dubuffet daterend van mei 1949.<sup>192</sup> A.S.Weiss oppert in zijn *Shattered forms* dat het vooral om beïnvloedingen in termen van materiaal en technieken gaat en niet zozeer om formele innovaties. Voorgaande voorbeelden maken echter duidelijk dat het zowel om vorm als om technieken en materialen gaat. Dubuffet verzamelde om zijn eigen nieuwsgierigheid naar dit nog te exploreren gebied te kunnen bevredigen en om een nieuwe kunstvorm aan het volk aan te bieden die geenszins met de historische kunst of cultuur verbonden was. In zijn kunst en in zijn verzameling probeerde hij zoveel mogelijk het denk-, spraak- en belevingsvermogen van de *Homme du commun* te benaderen,<sup>193</sup> dat diep in de samenleving was geworteld, maar dat alleen kon worden bereikt door de cultuur af te zweren. Door juist deze kunstvorm te collectioneren en haar op een antimuseale manier te presenteren volbracht Dubuffet zijn zoektocht. De collectie

---

<sup>187</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadtshof, 2000, p 32

<sup>188</sup> Peiry L., *L’Art brut*, Parijs, Flammarion, 1997, p 175

<sup>189</sup> Bianchi P., ‘Bild und Seele’, in *Kunstforum*, nr. 101, juni 1989, p 74

<sup>190</sup> Navratil L., *Art Brut und Psychiatrie*, Wenen-München, Verlag Christian Brandstätter, 1997, p 53

<sup>191</sup> Prinzhorn H., *Bildnerei des Geisteskranken*, Berlijn, Julius Springer-Verlag, 1923, p 137

<sup>192</sup> Mac Gregor J., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton university Press, 1986, p 299

<sup>193</sup> Dubuffet J., *Die Malerei in der Falle*, Bern-Berlijn, Verlag Gachnang & Springer, 1991, p 10

van Dubuffet kan worden geïnterpreteerd als een statement dat inging tegen de gevestigde culturele waarden, waarbij zowel aandacht werd gegeneerd voor de esthetiek, als voor de scheppers. Dubuffet bouwde voort op in het verleden verworven inzichten en vulde deze aan met eigen bevindingen, wat de deur opende voor de kennismaking van het kunstpubliek met Art brut.

Allen leiden we twee levens:  
het ene, het geleefde, is dat van onze volwassenheid:  
het is gevuld met praktische en nuttige dingen;  
het andere, het echte, bevat de dingen  
waarvan we droomden als kind en waarvan we blijven houden;  
dat is ons leven voor de eeuwigheid  
**Fernando Pessoa, dichter (1888-1935)**

## **2.4 Veranderend mensbeeld**

Gaandeweg is door de gehele geschiedenis van de mensheid een ontwikkeling te ontwaren, die met vallen en opstaan, evolueert naar een steeds groter wordende tolerantie naar de ander toe. In dit hoofdstuk wil ik graag onderzoeken hoe het beeld van de ander zich heeft ontwikkeld omdat dit een cruciale rol speelt in het verzamelen van Outsiderkunst. Vanuit deze vraagstelling zal ik dit hoofdstuk opsplitsen in drie delen. Allereerst zal ik de uitsluiting van anderen bespreken in een ruimere historische context en zal ik de geschiedenis van de psychiatrie hieraan koppelen. Een tweede component in dit hoofdstuk, die tevens heeft bijgedragen aan de verandering van het mensbeeld, is het exotisme. Dit zal ik bespreken in relatie tot de romantiek en de avant-garde, waarna ik tenslotte mijn aandacht zal wijden aan de grote Ander. Gezien Outsiderkunst in de plaats kan staan van de grote Ander kunnen we onszelf hierdoor beter doorgronden en relativeren, hetgeen bijdraagt tot een positieve evolutie van het mensbeeld.

Voor mijn **eerste deel** baseer ik mij voor het grootste gedeelte op het extensieve werk *De geschiedenis van de waanzin in de zeventiende tot de achttiende eeuw* van Michel Foucault. Hierin wordt beschreven hoe men tegen waanzin aankeek en hoe men er mee omging. Graag wil ik hieruit enkele belangrijke ontwikkelingen aanhalen die mij zullen ondersteunen in het schetsen van het veranderend mensbeeld.

Tot het einde van de **Middeleeuwen** bestonden er de lepralijders welke leefden in leprozerieën – leprakolonies – en over heel Europa waren verspreid.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> Foucault M., *De geschiedenis van de waanzin in de zeventiende tot de achttiende eeuw*, Meppel, Druk Boompers drukkerijen bv, 1975, p 13



Gezien de angst voor besmetting, betekende deze ziekte een sociale uitsluiting van de maatschappij.<sup>195</sup> Deze ziekte bracht dus een stigma met zich mee voor de persoon in kwestie, tot de ziekte in West Europa ophield te bestaan. De zin van afzondering en de waarden en beelden die samenhangen met de lepralijder, werden nu lege omhulsels,<sup>196</sup> die wachtten op een nieuwe invulling. Één van die nieuwe invullingen kreeg gestalte in de persoon van de waanzinnige. Waanzinnigen hadden bijvoorbeeld geen toegang tot kerken en werden in het openbaar gezeseld, wat tekenen waren van een soort rituele vorm van verbanning.<sup>197</sup> Waanzin werd door de middeleeuwer gezien als een gevaar dat op iedere hoek loerde, klaar om zijn slachtoffer te grijpen,<sup>198</sup> waardoor men altijd op zijn hoede moest zijn. Hiernaast hield waanzin een confrontatie in met de geheime wereldmachten,<sup>199</sup> waardoor het een plaats kreeg in de dualistische wereldorde van de middeleeuwen.

Een vreemde discrepantie tekende zich af tussen het gewone leven en het alledaagse vermaak in de middeleeuwen. In de middeleeuwse allegorische toneelstukken speelde de waanzinnige een belachelijke figuur, die tevens ook degene was die over waarheid beschikte.<sup>200</sup> Genie en waanzin werden dus aan elkaar gekoppeld waarbij de waanzinnige een insider vormde in zijn positie van paria. Deze paradox tussen genie en waanzin zal zich verder zetten tot in de éénnentwintigste eeuw, wat ik in het vervolg van dit hoofdstuk verder zal toelichten.

In de **renaissance** vormde de waanzin naast een volksvermaak, ook een academisch tijdverdrijf, waarbij het onderwerp was van verscheidene redevoeringen, discussies en humanistische teksten.<sup>201</sup> Hierbij kan *De Lof der zotheid* van Erasmus worden aangehaald waarbij Moria of Stultitia – de zotheid – wordt beschreven als “die gulle schenkerster van alle goede gaven”.<sup>202</sup> Krankzinnigheid lag niet langer op de loer zoals dat in de middeleeuwen het geval was, maar vormde eerder een band die de mens met zichzelf onderhield.<sup>203</sup> Evenals in de middeleeuwen, kan ook in de renaissance een discrepantie worden aangetoond, maar deze situeert zich nu op een ander vlak. Naast het gegeven dat waanzin een band vormde met het zelf, was het tevens de opkomst van de waanzin, die erop wees dat de wereld het laatste grote

---

<sup>195</sup> Ibid. p 17

<sup>196</sup> Ibid. p 16

<sup>197</sup> Ibid. p 20

<sup>198</sup> Ibid. p 35

<sup>199</sup> Ibid. p 12

<sup>200</sup> Ibid. p 23

<sup>201</sup> Ibid. p 24

<sup>202</sup> Erasmus D, *Lof der zotheid*, Amsterdam, Uitgeverij H.J. Paris, 1949, p 21

<sup>203</sup> Foucault M, *De geschiedenis van de waanzin in de zeventiende en achttiende eeuw*, Meppel, Druk Boompers drukkerijen BV, 1975, p 35

onheil was genaderd.<sup>204</sup> De waanzin zorgde dus voor een aantrekkingskracht, maar boezemde tegelijkertijd ook angst in. Deze fascinatie bleek verder uit het gegeven dat voor de vijftiende-eeuwse mens de waanzin een grotere pool van aantrekking vormde, dan de begeerlijkheden van het lichaam.<sup>205</sup> De aantrekkingskracht van waanzin, die tot de dag van vandaag doorwerkt, heeft in principe altijd nog dezelfde reden. Al in de renaissance fascineerde de waanzin omdat ze als een vorm van kennis werd gezien, waarbij de Gek beschikte over het geheel van kennis, terwijl de gewone mens hier alleen fragmenten van te zien kreeg.<sup>206</sup> De relatie tussen rede en waanzin zette zich verder in de zeventiende eeuw waarbij de waanzin zorgde voor een grotere beweeglijkheid van de rede,<sup>207</sup> wat eerder duidt op een dialoog dan een tegenstelling, waarbij deze twee elkaar aansporen en verhevigen.

In **1656** werden door Lodewijk XIV in het kader van een administratieve hervorming, twee hôpitaux généraux te Parijs gesticht, Bicêtre voor mannen en Salpêtrière voor vrouwen.<sup>208</sup> Deze inrichtingen waren niet medisch georiënteerd maar verschaften onderdak en voedsel aan de armen.<sup>209</sup> Dit betekende een verlies van individuele vrijheid voor de geïnterneerden, gezien de Staat vanaf het moment van internering, verantwoording voor hen droeg.<sup>210</sup> Maar in deze gestichten bevonden zich niet alleen armen, want tot de behoeftigen behoorden ook misdadigers, zieken, thuislozen en krankzinnigen.<sup>211</sup> Men vermengde deze mensen met elkaar omdat men overeenkomsten meende te zien tussen die groepen.<sup>212</sup> Om hun ellende aan het oog van de maatschappij te onttrekken werden zij verplicht in de hôpitaux te werken, wat enerzijds goedkope werkkrachten bood en anderzijds een controlemiddel vormde, als de tarieven voor producten te hoog opliepen.<sup>213</sup> Typisch voor de zeventiende eeuw was de overtuiging dat werk elke vorm van ellende zou oplossen en daarom als een soort geneesmiddel fungeerde.<sup>214</sup> Er werd in deze tijd dus veelal naar externe factoren gezocht die het probleem van onaangepaste mensen moesten oplossen, waaruit duidelijk wordt dat de

---

<sup>204</sup> Ibid. p 26

<sup>205</sup> Ibid. p 30

<sup>206</sup> Ibid. p 31

<sup>207</sup> Ibid. p 46

<sup>208</sup> Shorter E., *Een geschiedenis van de psychiatrie: van gesticht tot prozac*, Amsterdam, Uitgeverij Ambo/Tinke Davids, 1998, p 17

<sup>209</sup> Foucault M., *De geschiedenis van de waanzin in de zeventiende en achttiende eeuw*, Meppel, Druk Boompers drukkerijen bv, 1975, p 48

<sup>210</sup> Ibid. p 56

<sup>211</sup> Shorter E., *Een geschiedenis van de psychiatrie: van gesticht tot prozac*, Amsterdam, Uitgeverij Ambo/Tinke Davids, 1998, p 17

<sup>212</sup> Foucault M., *De geschiedenis van de waanzin in de zeventiende en achttiende eeuw*, Meppel, Druk Boompers drukkerijen bv, 1975, p 65

<sup>213</sup> Ibid. p 57 en p 61

<sup>214</sup> Ibid. p 62

grenzen tussen waanzinnigen en andere paria's uit de maatschappij nog niet streng was afgelijnd.

**Tot de achttiende eeuw** overheerste opsluiting van iedereen die een probleem vormde voor de maatschappij, zoals alcoholici, losbandige figuren, bejaarden, vrijdenkers en mensen met ontremd financieel gedrag.<sup>215</sup> Omdat al deze mensen de heersende moraal overschreden, wilde men door middel van opsluiting de morele instelling van deze personen verbeteren, zodat de instellingen naast de zorgstatus ook een ethische status verkregen.<sup>216</sup> Hieruit mag duidelijk worden, dat er een sterke tendens uitging van de politiek om onaangepaste mensen uit de maatschappij te weren, waarbij de angst voor besmetting met zulkssoortig gedrag en het beheersen van de factor chaos de beweegredenen vormden.

In de verklaring van de mensenrechten in Frankrijk, daterend van zestien maart 1790, werd verordend dat binnen zes weken alle mensen moesten worden vrijgelaten die in opdracht van de uitvoerende macht onterecht werden vastgehouden.<sup>217</sup> Tevens stelde de overheid vanaf tweeëntwintig juli 1791, de familie verantwoordelijk voor het vrij rondlopen van die personen, waarnaast de gemeentebesturen werden gemachtigd maatregelen hiervoor te treffen.<sup>218</sup> Pas met de Franse revolutie, waar de grondslagen liggen van onze moderne maatschappij, werd er een grotere tolerantie ontwikkeld ten opzichte van de medemens, dat vooral te danken was aan het credo Liberté, Égalité en Fraternité.

Eerst in de **negentiende eeuw** werd er een definitieve scheiding gemaakt tussen waanzinnigen en misdadigers en ontstonden de eerste klinieken voor psychiatrische patiënten.<sup>219</sup> De term psychiatrie werd in 1808 bedacht door Johann Christian Reil, wat hij beschreef als 'Psychiaterie' en in 1816 werd afgekort tot 'Psychiatrie'.<sup>220</sup> Tevens begon men andere technieken te gebruiken, die niets met fysieke ingrepen of medicijnen te maken hadden.<sup>221</sup> Dit kan worden gezien als een eerste uiting van psychotherapie waarbij er een band ontstond

---

<sup>215</sup> Ibid. p 72. Kerckhoven A., *Beeld van de psychiatrie: 1800-1970*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1996, p 39

<sup>216</sup> Foucault M., *De geschiedenis van de waanzin van de zeventiende en achttiende eeuw*, Meppel, Druk Boompers drukkerijen bv, 1975, p 67

<sup>217</sup> Ibid. p 233

<sup>218</sup> Ibid. p 234

<sup>219</sup> Ibid. p 263

<sup>220</sup> Shorter E., *Een geschiedenis van de psychiatrie: van gesticht tot prozac*, Amsterdam, Uitgeverij Ambo/Tinke Davids, 1998, p 29

<sup>221</sup> Ibid. p 23 en p 31

tussen patiënt en arts omwille van herstel van de patiënt.<sup>222</sup> De evolutie naar een toleranter mensbeeld heeft dus niet zozeer te maken met een innerlijke noodzaak tot acceptatie van de ander, maar is veeleer het gevolg van een kluwen van moraal vermengd met politieke beslissingen. Zo haalt Foucault aan dat de notie van krankzinnigheid niet veranderde onder invloed van een humanitaire beweging of vanuit een wetenschappelijke behoefte, maar dat het zich ontwikkelde binnen de muren van de inrichting.<sup>223</sup> Daarnaast is de ontwikkeling naar een grotere tolerantie ook evolutionair biologische bepaald, want door tolerantie zal onze soort zich beter in staat stellen te overleven. Het mensbeeld van de ander heeft zich door de geschiedenis heen gaandeweg ontwikkeld, en daarom is het ook niet vreemd dat het verzamelen van Outsiderkunst pas laat in de geschiedenis plaats vond. Want om de medemens te accepteren, moesten we eerst onszelf vormen als mens.

Een **tweede aspect** dat heeft bijgedragen tot het veranderend mensbeeld en hiermee aan het verzamelen van Outsiderkunst, is het **Exotisme**. Het exotisme als onderwerp kwam in de Romantiek op de voorgrond, hetgeen een afkeer inhield van het alledaagse en men in plaats hiervan een preferentie ontwikkelde voor het vreemde. Door deze hang naar het vreemde kon men zowel letterlijk als figuurlijk vluchten uit de alledaagse realiteit, waardoor het vreemde kan worden geïnterpreteerd als een vorm van escapisme. Daarnaast legde men in de Romantiek de nadruk op het irrationele, de gevoelens, het geheimzinnige, de droom en het 'Unheimliche'. Door de zoektocht naar het irrationele daalden kunstenaars steeds dieper af in de donkere krochten van de menselijke psyche.<sup>224</sup> Dit gegeven was onlosmakelijk verbonden met waanzin en kennis, want al sinds 1840 heerste het denkbeeld dat waanzin de geheimen van de kunst zou onthullen.<sup>225</sup> Nu kan er hier een lijn worden getrokken naar de hierboven genoemde middeleeuwse allegorische stukken, waarin de waanzinnige ook diegene was die over kennis beschikte. Ook het besproken renaissance denkbeeld, dat de Gek over het geheel van kennis beschikte, en de gewone mens slechts over fragmenten, sijnpelde binnen in de visie van de Romantiek. Dit blijkt uit het gegeven dat men de waanzin in de romantiek als een verhoogd bestaan zag, waarin men los van de rede stond, en men vrij was om ongelimiteerd te scheppen.<sup>226</sup>

---

<sup>222</sup> Ibid. p 31

<sup>223</sup> Foucault M., *De geschiedenis van de waanzin van de zeventiende en achttiende eeuw*, Meppel, Druk Boompers drukkerijen bv, 1975, p 221

<sup>224</sup> Mac Gregor J.M., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p 69

<sup>225</sup> Ibid. p 82

<sup>226</sup> Ibid. p 68

De visie op de waanzinnige in de renaissance had dus sterke overeenkomsten met de kunstenaar uit de Romantiek. Beiden hadden een inzicht en kennis waar het gewone mensen aan ontbrak, een aanname, die tot op de dag van vandaag, zij het in mindere mate, is blijven doorleven. Het is waarschijnlijk ook deze parallel die ervoor zorgde dat waanzin en genie als verwanten werden gezien.<sup>227</sup> Hierdoor kon Lombroso zulke negatieve theorieën ontwikkelen aangaande kunstenaars en was het niet verwonderlijk dat genie in de medische circuits werd gezien als een geestelijke stoornis.<sup>228</sup> Het Exotisme in de romantiek stond dus mee aan de basis van een grotere tolerantie ten opzichte van het onbekende en vormde tevens ons mensbeeld in positieve zin. Toch houdt een grotere tolerantie niet automatisch gelijkwaardigheid in, gezien psychiatrische patiënten nog steeds moeten opboksen tegen het taboe dat op hun aandoening rust.

De fascinatie voor de ander zette zich definitief door in de twintigste eeuw waarin het een cruciale rol speelde. Primitieven, prehistorische creaties, tekeningen van kinderen en scheppingen van psychiatrische patiënten waren allen bronnen van inspiratie, maar betekenden tevens verzet voor kunstenaars tegen de academische tradities. Gezien de creaties van avant-garde kunstenaars evenals de werken van patiënten, werden gezien als symptomen van een geestelijke storing, plaatste men beiden in hetzelfde hokje.<sup>229</sup> Ook in de twintigste eeuw kwam verscheen opnieuw de verwantschap tussen rede en waanzin, alleen vertaalde het zich op een iets andere wijze. De inclusie van de ander door de kunstenaars gebeurde dus niet vanuit een innerlijke drang naar tolerantie, maar werd eerder geïnspireerd door een revolte tegen alles wat burgerlijk en traditioneel was. Alles werd in vraag gesteld, zo ook de esthetiek en de mens zelf, waardoor Outsiderkunst de kans op maatschappelijke acceptatie heeft gekregen.

Doorheen **de Ander** zijn wij geworden wie we heden te dage zijn. De conceptie van de Gek en het exotisme, wijzen erop dat door de eeuwen heen de Ander als klankbord fungeerde, waardoor we onze eigen identiteit vorm konden geven. Tevens zorgde de Ander voor een evolutie in het mensbeeld, waardoor een steeds groter wordende tolerantie plaatsvond. Mede door het veranderende mensbeeld heeft Outsiderkunst zich kunnen ontwikkelen tot een kunst- en verzamelobject. Outsiderkunst kan op die manier de plaats innemen van de Ander,

---

<sup>227</sup> Ibid. p 77

<sup>228</sup> Ibid. p 77

<sup>229</sup> Réja M., *Die Kunst bei den Verrückten*, Wenen, Springer-Verlag, 1997, p 12

waardoor we in staat zijn onszelf te bevragen en komen tot een bredere reflectieve ruimte en een grotere humaniteit.

## **2.5 Conclusie**

Als besluit wil ik graag per deelhoofdstuk recapituleren tot welke inzichten mij de literatuur heeft gebracht. Allereerst heb ik in hoofdstuk 2.1 geanalyseerd waarom de mens verzamelt en wat de uitvloeiselen hiervan zijn. Hierbij heb ik aangehaald dat privé-verzamelaars van artistieke objecten pas bestaan sinds de Keizertijd en dat burgerlijke verzamelaars eerst hun intrede doen in het midden van zestiende eeuw. Aangaande het verzamelen op zich kan er nooit sprake zijn van de doorsnee verzameling omdat iedere collectioneur andere voorkeuren heeft. Tevens veruitwendigt de verzameling de smaak, de persoon en verzamelgeschiedenis van de verzamelaar, waardoor collectie en collectioneur op een innige wijze met elkaar zijn verbonden. Onderliggende redenen als macht, competitie en impression management kunnen onderhuids meespelen in het vormen van een collectie. Deze factoren brengen allen een sterk dominantieprincipe en initiatiefrecht met zich mee. Het opvullen van een tekort met objecten kan één van de redenen zijn waarom een verzameling vorm krijgt. De voortdurende begeerte naar het nog te bekomen object en het niet bevredigde effect van het hebben, is de essentie van het verzamelen omdat de echte collectioneur nooit bevredigd raakt en altijd blijft verlangen.

In hoofdstuk 2.2 heb ik onderzocht op welke manier het Outsiderdebat zich heeft ontwikkeld vanaf het ontstaan van Art brut. Ik heb hierbij opgemerkt dat het discours zich in een netelige positie bevindt omdat er veel verschillende interpretaties zijn van wat nu Outsiderkunst nu werkelijk inhoudt. Hierbij ben ik op de overduidelijk koloniale houding gestoten en angst voor psychische aandoeningen van het overgrote deel van de actoren in dit veld. Zolang alles maar vanuit één standpunt wordt beschreven en de echte scheppers niet in het debat betrokken worden, is Outsiderkunst niet meer dan een leeg omhulsel, waar de beschouwers betekenis aan geven. In plaats van de monoloog zal er dus meer moeite moeten worden gedaan en aandacht worden gegenerend om een dialoog tot stand te brengen, waarin een evenwicht heerst tussen alle betrokken actoren.

In mijn derde hoofdstuk heb ik onderzocht of er een traditie kan worden aangetoond in het verzamelen van Outsiderkunst. Allereerst moet duidelijk zijn dat de aanvang in het collectioneren van creaties van patiënten in de tweede helft van de negentiende eeuw is gemaakt door psychiaters en andere interessanten op het vlak van de psychologie. Daarna kregen ook langzamerhand kunstenaars zoals Max Ernst interesse in deze kunstvorm. Het kunstpubliek kon echter pas door de collectie van Jean Dubuffet kennis maken met Art Brut. Gaandeweg is er dus een evolutie op te merken in welke creaties aanvankelijk diagnoses vormden voor een bepaald ziektebeeld, waarna langzamerhand meer en meer de aandacht werd gegeneerd voor de esthetische criteria, zoals dit bij Prinzhorn het geval was.

In mijn laatste hoofdstuk heb ik de verandering van het mensbeeld geschetst aan de hand van de ontwikkelingen in de psychiatrie, het Exotisme en de Ander. In de West Europese geschiedenis is er de sterke tendens van uitsluiting voor alles dat wat anders is dan wijzelf, die zich eerst manifesteert in de vorm van lepralijders en vervolgens in de waanzinnige. Reeds in de middeleeuwen wordt de relatie gelegd tussen waanzin en genie, die zich doorheen de renaissance uitstrekt tot en met de dag van vandaag. De evolutie naar een grotere tolerantie en hiermee een meer humaan mensbeeld, kwam niet voort uit compassie maar was veeleer een uitvloeisel van een kluwen van moraal en politieke beslissingen. Door de drang naar het vreemde in het exotisme, is ons mensbeeld getransformeerd en heeft dit mede aan de basis gestaan voor een grotere tolerantie ten aanzien van onze medemens. Doordat we waanzinnigen niet langer zagen als onmens en er op een humane manier met hen werd omgegaan heeft ook de appreciatie voor hun creaties zich kunnen ontploegen.

Toch houdt een grotere tolerantie nog geen gelijkwaardigheid in. Minderheidsgroepen als psychiatrische patiënten moeten nog steeds vechten tegen het taboe dat op hun aandoening rust. Evenals men bang is voor de aanraking van aids- patiënten, is men bang voor wat achter het masker van de waanzin schuilt. Geduld en confrontatie zijn hiervoor de enige oplossingen mijns inziens. Daarom spelen de verzamelaars van Outsiderkunst een cruciale rol, want zij zijn degenen die extensieve collecties hebben, die kunnen bijdragen aan het aanvaarden van psychiatrische patiënten als onze naaste medemens en ons blikveld op het gebied van wat kunst kan zijn kunnen verruimen.

Ich aber erfuhr: Noch mehr ist es, so lange der Sauerstoff reicht,  
hinabzutauchen in jene Tiefsee, wo *auch der Wahnsinn haust*.

Unendlicher Reichtum, konvulsivische Schönheit,  
unglaubliche Wesen, Könige, Wälder, Gärten, Prinzessinen,  
Architekturen, Edelsteine, Wolkenkinder,  
alles prächtiger als in Eurer Kultur, habe ich dort gesehen.

**Arnulf Rainer, Ozean! Ozean!**

### **3. De Verzamelaars**

#### **3.1 Arnulf Rainer**

In dit deelhoofdstuk aangaande Arnulf Rainer wil ik graag een aantal zaken onderzoeken. Eerst zal ik onderzoeken welke terminologie wordt aangewend en zal ik de context schetsen waarin Rainer is opgegroeid, waarna ik vervolgens zijn interessesferen onderzoek. Daarna poog ik te achterhalen of Outsiderkunst zijn enige verzamelobject is, onderzoek ik waarom Rainer nu juist gefascineerd is door Outsiders en leg ik verbanden tussen zijn oeuvre en collectie. Als laatste wil ik in dit deelhoofdstuk graag duiden op de dichotomie die in de collectioneur zichtbaar wordt. Omdat er heel wat literatuur omtrent het oeuvre van Rainer bestaat, zie ik het niet als mijn taak om zijn gehele oeuvre tot in detail te bespreken. Daarom zal ik mij enkel richten op de relevante zaken met betrekking tot de hieronder gestelde onderzoeksvragen.

##### **3.1.1. Welke terminologie wordt aangewend?**

De interesse voor Art brut werd gewekt bij Rainer in 1950, waarna hij er door de geschriften van de surrealisten daadwerkelijk ermee in aanraking kwam.<sup>230</sup> Sinds de jaren vijftig verzamelde Rainer documenten rond waanzin en kunst en begon vanaf de jaren zestig tevens objecten te verzamelen die later onder de term Outsiderkunst zouden worden gerubriceerd.<sup>231</sup> Rainer gebruikte voor zijn eerste tentoonstelling in 1969 de titel 'l'Art brut collection A. Rainer` de naam Art brut, maar Dubuffet verbood hem de benaming Art brut te gebruiken en

---

<sup>230</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 10

<sup>231</sup> Cardinal R., 'Arnulf Rainer et l'Outsider Art', in: *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, La maison rouge, 23.06- 09.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 33



gezien zijn grote respect voor Dubuffet, is Rainer de naam Outsiderkunst voor zijn verzameling blijven hanteren.<sup>232</sup>

### 3.1.2. Hoe is de collectionneur contextueel ingebed?

Arnulf Rainer werd in 1929 geboren in Baden, dat geografisch dicht bij Wenen ligt.<sup>233</sup> Als kind is hij lid van de Hitler-Jugend, waarbij hij zichzelf al snel afzonderde van de rest, hetgeen kenmerkend zou zijn voor het verloop van zijn carrière als schilder en verzamelaar.<sup>234</sup> Dat Rainer niet in een keurslijf paste, bleek daarnaast uit het gegeven, dat hij in 1949 na slechts één dag de Hochschule für angewandte Kunst in Wenen verliet en vervolgens na drie dagen op de Akademie der bildende Künste te hebben gezeten – eveneens te Wenen –, het ook daar voor gezien hield.<sup>235</sup>

Rainer wilde zichzelf verder buiten de gebaande paden begeven en richtte in 1950 samen met Arik Brauer, Ernst Fuchs, Wolfgang Hollegha, Anton Lemden en Josef Mikl de *Hundsgruppe* op.<sup>236</sup> Maar Rainer was tijdens de opening van de tentoonstelling in 1951, zo teleurgesteld in de openingsrede van Ernst Fuchs, dat hij het publiek voor rotte vis uitschold.<sup>237</sup> In dit zelfde jaar reisde Rainer naar Parijs om zijn tekeningen aan André Breton te laten zien, maar deze was niet geïnteresseerd.<sup>238</sup> De tentoonstelling die hij in Parijs bezocht *Véhérences Confrontées*, met werken van onder meer de Kooning, Mathieu, Pollock en Riopelle, maakte grote indruk op Rainer<sup>239</sup> en inspireerden hem om, na de teleurstelling in Breton, nieuwe wegen in te slaan.

### 3.1.3. Wat zijn Arnulf Rainer's interesse's?

---

<sup>232</sup> Kaiser F.W., 'Conversation avec Arnulf Rainer le 1 er novembre 2004', in: *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut*[tentoonstellingscatalogus], Parijs, Le maison rouge, 23.06- 09.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 24

<sup>233</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 7

<sup>234</sup> Ibid. p 173

<sup>235</sup> Fuchs R. en Rainer A., 'Biographie', in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1-2.4.2000, pp 196-197

<sup>236</sup> Ibid. p 197

<sup>237</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Verlag Galerie Welz, 1980, p 7

<sup>238</sup> Fuchs R. en Rainer A., 'Arnulf Rainer – ein lebendiger Künstler', in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1- 2.4.2000, p 74

<sup>239</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 7

In de jaren vijftig begon Rainer met het scheppen in de geest van het surrealisme en het tachisme,<sup>240</sup> waarbij het creëren vanuit het onderbewuste en hiermee het toevalskarakter centraal stond. Daarnaast was Rainer geïnteresseerd in creaties van psychiatrische patiënten, hetgeen hij gemeen had met de surrealisten. Dit vloeide voort uit een poging de ratio uit te schakelen, waarbij men wilde komen tot een nieuwe vormgeving los van de bestaande tradities en structuren. Rainer paste goed in deze visie gezien zijn voorliefde voor het depressieve en vanwege het weigeren en negeren van bestaande structuren.<sup>241</sup> Waar Rainer verschilde van de surrealisten, was dat hij een diepgaand onderzoek begon naar de bron van creatie bij geesteszieken en dat hij de psychiatrische patiënten reëel bij de kunst wilde betrekken. Tevens is hij geïnteresseerd in aanverwante onderwerpen zoals de cultuurkiemen van de klassieke psychose.<sup>242</sup>

Maar dit zijn niet zijn enige interessesferen, hij is tevens geïnteresseerd in primitieve kunst, rituelen en sjamanistische voorwerpen zoals maskers.<sup>243</sup> Al scheppende zocht Rainer naar de verloren metafysische binding die hem een houvast bood bij het creëren.<sup>244</sup> Zijn werk dat niet goed genoeg was vernietigde hij, zo schreef hij in 1969:

“Materiele Vernichtung war meine einzige Möglichkeit, zu verstecken und mich zu verbessern.”<sup>245</sup>

De personen die Rainer bewondert hebben veelal een binding met Outsiders, zoals Jean Dubuffet, Victor Hugo en Franz Xaver Messerschmidt of zijn zelf Outsiders, zoals Louis Soutter of Johann Hauser.<sup>246</sup> Uit deze interessesferen en zijn drang naar vernieuwing en vervolmaking, zal uiteindelijk Rainers kernverzameling Outsiderkunst, voortvloeien.

### 3.1.4. Wordt er nog iets verzameld naast Outsiderkunst?

Niet alleen de kernverzameling komt voort uit zijn interessesferen, want Rainer verzamelde meer dan alleen Outsiderkunst. Tijdens de jaren vijftig begon Rainer met het **verzamelen van werken van Henri Michaux** en vooral die creaties, welke Michaux onder invloed van

---

<sup>240</sup> Lootsma B., en Mariëtte van Stralen, ‘Arnulf Rainer. De illusie van bovenpersoonlijke samenhang’, in: *Metropolis M*, jg. 11, nr. 6, december 1990, p 58

<sup>241</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 38

<sup>242</sup> Fuchs R. en Rainer A., ‘Selbstgesprächiges’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1- 2.4.2000, p 25

<sup>243</sup> Kaiser F.W., ‘Conversation avec Arnulf Rainer le 1 er novembre 2004’, in: *Arnulf Rainer et sa collection*[tentoonstellingscatalogus] *d’Art brut*, Parijs, La Maison Rouge, 23.6- 9.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr.Guislain, 03.06-03.09.2006 etc., p 239

<sup>244</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 47

<sup>245</sup> Ibid. p 20

<sup>246</sup> Ibid. p 154

psilocybine realiseerde.<sup>247</sup> In de late jaren zestig begon Rainer met het verzamelen van **antieke boeken** die veelal betrekking hadden op de natuurwetenschappen en op religie, zoals een bijbel van Gustave Doré.<sup>248</sup> Daarnaast verzamelde hij allerlei **foto's** van onder meer Acrobaten Lesbies, dodenmaskers, dieren als apen en pauwen en middeleeuwse en byzantijnse beeltenissen van Christus en Maria.<sup>249</sup> Het verzamelspectrum werd vervolgens verder uitgebreid met **origineel grafisch werk** en **vergrootte reproducties** zoals: zelfportretten van Giacometti, Goya, Rembrandt en Van Gogh, Karakterkoppen van Messerschmidt, schetsen van Leonardo Da Vinci en Egon Schiele en karikaturen van Gustave Doré.<sup>250</sup> In 1985 begon Rainer op grote schaal met het collectioneren van botanische en zoologische illustraties.<sup>251</sup> Deze verzamelde objecten werden niet uitgestald in vitrinekasten zoals veel collectioneers dat plegen te doen, maar werden bewerkt en herwerkt door de kunstenaar. Rainer voegde er verschillende elementen aan toe, zoals het accentueren van bepaalde gezichtstrekken bij de karakterkoppen van Messerschmidt (afb. 14) of deze van een vrouw in extase, zoals in *Unter Goldfindern* (afb. 15).

“So sind Bilder für mich nicht zum anschauen, sondern zum Ändern.”<sup>252</sup>

Alleen die creaties komen in de openheid die Rainer goed genoeg vindt, maar de verzameling creaties van Michaux, foto's met allerlei thema's, reproducties en origineel grafisch werk worden niet publiekelijk getoond omdat dit een persoonlijke inspiratie voor de kunstenaar vormt. Het zou ook niet zinvol zijn de objecten als verzameling te presenteren aan het publiek, omdat de toegevoegde waarde van Rainer misschien zou worden miskend en men het werk eerder als vandalisme zou bestempelen. Er kan van een evolutie in het verzamelen worden gesproken bij Rainer omdat hij steeds nieuwe verzamelobjecten vindt die hem interesseren en welke hem assisteren zijn oeuvre verder uit te breiden en tot nieuwe inzichten te komen aangaande creatie

### 3.1.5. Waarom is Arnulf Rainer zo gefascineerd door Outsiderkunst?

---

<sup>247</sup> Kaiser F.W., 'Conversation avec Arnulf Rainer le 1er novembre 2004', in: *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, La maison rouge, 23.06-09.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 25

<sup>248</sup> Friedel H., *Bible Overpaintings from the Sammlung Frieder Burda*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2000, pp 12 en 17

<sup>249</sup> Fuchs R en Rainer A., 'Das Labyrinth', in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1- 2.4.2000, p 49

<sup>250</sup> Ibid. p 49

<sup>251</sup> Ibid. p 199

<sup>252</sup> Ibid. p 25

Het antwoord op deze vraag kan worden gevonden in een zestal teksten, die Rainer schreef omtrent dit onderwerp. Het gaat hier om *Schön und Wahn* (1967), *Euthanasie der Kunst* (1969), *Die 13. Muse oder Wahnsinn eine Kunstart* (1969), *Pathische Restitution* (1970), *Psychosen Kunst – Kunsttherapien* (1975) en *Was ist aber Johann Hauser* (1969). In de teksten komt naar voren dat Rainer vooral gefascineerd is door waanzin en verwarring omdat hij deze beschouwd als oerkrachten die in ons huizen en een bron voor creatie vormen.

“Fast alles, was wir sind, ist gerodet aus dem Irrsallschungel. Alle euere Antiquitäten wurden einstmals ertastet aus dieser Finsternis”.<sup>253</sup>

Rainer hecht vooral waarde aan de uitdrukkingsmogelijkheden van schizofrene gebaren zoals grimassen, manieren en puerilisme, waarbij het laatstgenoemde kinderlijk blij gedrag inhoudt, veroorzaakt door geestesstoornissen.<sup>254</sup> In deze waaier aan uitdrukkingsmogelijkheden vindt Rainer een directe *Autoreproductie*, waar veel scheppers alleen van dromen. Juist de mate waarin die autoreproductie slaagt, bepaalt de graad van authentieke kunst voor Rainer,<sup>255</sup> hetgeen Rainers streefdoel is in zijn eigen creaties. De fascinatie voor psychiatrische patiënten komt bij Rainer voort uit een sterke identificatie met deze personen, waarbij de kunstenaar zichzelf gelijkschakelt aan de patiënt.

“Wie der Künstler ist der Patient jemand, der neue Formen sucht und erfindet, ein Schöpfer, der kulturelle Qualitäten produzieren kann.”<sup>256</sup>

Rainer pleit dan ook voor een eigen instituut voor de waancultuur/krankzinnigheid.<sup>257</sup> Toch bedoelt hij hier geen kunsttherapie mee, maar eerder een wetenschappelijk instituut. Rainer is namelijk geen voorstander van kunsttherapie omdat het volgens hem alleen armzalige creaties te weeg brengt die veeleer te maken hebben met sociale imitatie dan met scheppen.<sup>258</sup> Tevens doet hij een oproep aan de patiënten, om hun acties zelf te filmen en zichzelf bewust op te stellen ten overstaande van de psychiatrie.<sup>259</sup> Deze oproep kan genuanceerd worden omdat patiënten hier veelal niet toe in staat zijn vanwege hun geestestoestand. Dat laat niet weg dat Rainer zich inzet voor deze fragiele mensen en op deze wijze een schakel vormt in de erkenning van de kwaliteit van de creaties van Outsiders, mede waardoor deze kunstvorm

---

<sup>253</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 78

<sup>254</sup> Ibid. p 80

<sup>255</sup> Ibid. p 83

<sup>256</sup> Ibid. p 85

<sup>257</sup> Ibid. p 86

<sup>258</sup> Ibid. p 85

<sup>259</sup> Ibid. p 86

vandaag de dag door het kunstpubliek wordt geapprecieerd. Rainer beschrijft zelf zijn fascinatie op een zeer heldere manier:

“So strahlen einzelne Schizophrenien neben ungeheuren Leiden oft das alles aus, was Kunst sein könnte. Es gibt keinen Namen dafür, der offen bezeichnet, was jeder Mensch als sein Leben zu erlangen sucht. Allein die Wahnformen mit ihren großen Heilungsaktivitäten lassen uns Mögliches ahnen. Alle bekannten Kategorien wie Reife, Heil, Glück schmelzen dahin, was bleibt ist ein undefinierbarer Klumpen, der uns vom Menschen mehr als je ahnen läßt.”<sup>260</sup>

### 3.1.6. Bestaat er een relatie tussen werk en de collectie?

Rainers eigen oeuvre kreeg al zoekende vorm doorheen zijn interesses, waarvan er één de *ideologie van het psychisch automatisme* was.<sup>261</sup> Doorheen dit psychisch automatisme protesteerde Rainer tegen de heerschappij van de absolute rationaliteit dat hem aandreef verscheidene technieken te ontwikkelen om aan die rationaliteit te ontsnappen.

In het jaar 1949 ontstonden de eerste Anfüllungen – aanvullingen – die werden opgevolgd in 1950 door de Überfüllungen – het overvol zijn –,<sup>262</sup> welke technisch gezien sterke affiniteiten vertonen met werk van menig Outsider. Deze Überfüllungen (afb. 9) worden namelijk gekenmerkt door een horror vacuï, dat ook terug te vinden is in de creaties van onder meer Wölfli (afb. 10) en Willem van Genk (afb. 11). Vervolgens ontwikkelde Rainer in 1951 de Zerkleinerung – verkleining –, de permanente Überarbeitung – herwerking –,<sup>263</sup> de Blindzeichnungen – de blindtekeningen – en de Zentralisationen (afb.12).<sup>264</sup> In 1952 ging Rainer over tot zijn Übermalungen – overschilderingen – op eigen beeldmateriaal en vanaf 1953 overschilderde hij ook creaties van anderen, zoals over Messerschmidt (afb.13).<sup>265</sup> In zijn publicatie *L’art contre l’art* beschrijft Rainer dat kunstwerken hem provoceren, wat niet alleen geldt voor creaties van anderen, maar ook voor die van hem zelf. De werken vormen een voedingsbodem voor zijn eigen scheppingen,<sup>266</sup> waardoor de kunstgeschiedenis wordt geactualiseerd in het heden en wordt verrijkt met nieuwe inzichten en zijn creaties tevens een sterk conserverende functie verkrijgen.

---

<sup>260</sup> Ibid. p 90

<sup>261</sup> Ibid. p 121

<sup>262</sup> Ibid. p 20

<sup>263</sup> Ibid. p 20

<sup>264</sup> Ibid. p 121

<sup>265</sup> Fuchs R. en Rainer A., ‘Warum ich bis 1953 sehr viele meiner Arbeiten zerriß, verheizte oder in den Papierkorb stopfte’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1-2.4.2000, p 20

<sup>266</sup> Fuchs R. en Rainer A., ‘L’art contre l’art’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1-2.4.2000, p 14

“ Die anfängliche Einfühlung (Worringer) wächst zu einem Diktat der Überschnürung, der Würigung, der Abtötung. Das End eist immer gleich. Das Opfer rührt sich kaum, ist mehr oder weniger eingeschart. Es ruht in Frieden.”<sup>267</sup>

Het startpunt van de kernverzameling wordt door Rainer gemaakt in de jaren vijftig. Maar omdat er zeer weinig concrete gegevens bekend zijn over de scheppers en hun creaties in deze beginperiode van het collectioneren, kan er geen relatie worden gelegd naar Rainers eigen werk. Een **eerste verband** tussen het oeuvre van Rainer en zijn collectie, kan worden gelegd vanaf de jaren zestig, wanneer Rainer de gezichtsexpressie en lichaamstaal van catatonici begint te bestuderen doorheen foto's uit zijn verzameling (afb. 16).<sup>268</sup> Dit resulteerde in 1968 en 1969 in diverse Face farces (afb.17) en Bodyposes.<sup>269</sup> Eerst experimenteerde Rainer hiermee in fotocabines op het Westbahnhof te Wenen en nam later hiervoor een professionele fotograaf in dienst.<sup>270</sup>

Een **tweede verband** dat kan worden gelegd tussen Rainers eigen oeuvre en zijn verzameling is het schilderen met zijn vingers, waarvoor hij werd geïnspireerd door Louis Soutter. De kennismaking met werk van Soutter geschiedde tijdens een tentoonstelling “Galleries Pilotes” in het Musée cantonal des Beaux-Arts te Lausanne.<sup>271</sup> Wat Rainer vooral fascineerde aan het werk van Soutter (afb. 18) was de overeenkomst met zijn eigen werk, namelijk het schilderen van kruisen (afb. 19) en de geste van het teken.<sup>272</sup> Toch was het eerst in 1973 dat Rainer ook daadwerkelijk zelf met zijn vingers begon te schilderen (afb. 20).<sup>273</sup> Wat wel verschilt, is dat Rainer niet alleen met zijn vingers schildert, maar hij dit tevens doet met zijn handen en zijn voeten. Bij deze creaties overvalt hem een enorme woede, waarbij hij het canvas op allerlei mogelijke manieren aanvalt en waarin tevens de kracht schuilt van deze creaties.

---

<sup>267</sup> Ibid. p 14

<sup>268</sup> Ditz C., ‘Arnulf Rainer en Outsiderkunst’, in: *Rauw* [symposiumcatalogus], Gent, Museum Dr. Guislain, 17-19.11.2005, p 101

<sup>269</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 102

<sup>270</sup> Ibid. p 102

<sup>271</sup> Billeter E., ‘Vorwort’, in: *Arnulf Rainer-Louis Soutter die Finger malen* [tentoonstellingscatalogus], Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 26.3-19.5.1986, p 6

<sup>272</sup> Ibid. p 6

<sup>273</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 118

Een **derde verband** tussen creaties uit de collectie en zijn oeuvre, is dat Rainer met drugs experimenteerde, om de modelpsychose zo dicht mogelijk te benaderen.<sup>274</sup> Rainer kon echter, naar eigen zeggen, pas creëren als het effect van de drugs was weggeëbd.<sup>275</sup> De identificatie van Rainer met patiënten gebeurde dus niet alleen in theorie, maar tevens in praktijk. Op deze manier trachtte Rainer zowel geestelijk als lichamelijk zo dicht mogelijk de geestesstaat van de patiënten te benaderen, waardoor hij tot de oervormgeving wilde komen in zijn creaties. Zowel bij de creaties van Outsiderkunstenaars als bij die van Rainer geldt, dat niet het resultaat is dat telt, maar dat het juist de actie is die ertoe doet.

Het **vierde verband** dat kan worden gelegd tussen Rainer's oeuvre en zijn verzameling is de groei. De Übermalungen van Rainer die worden verrijkt zijn veelal geen éénmalige actie, maar blijven veeleer veranderen tot de schepper in staat is het werk te verkopen. Op deze wijze groeien zijn creaties met gemiddeld één zwarte penseelstreek per maand.<sup>276</sup> De groei kan worden vergeleken met het langzaam aangroeien van objecten tot een verzameling, want waar hij in zijn eigen werk ervaringen verzamelt door het telkens op nieuw bij te werken, collectioneert hij voor zijn verzameling reële objecten.

Een **laatste verband** dat kan worden gelegd tussen de collectie van Rainer en zijn eigen creaties, is het seriële karakter. Rainers eigen werk groeit en ontwikkelt zich veelal als een serie van werken van klein formaat, zodat hij de mogelijkheid heeft zijn onderzoeksonderwerp volledig te doorgronden. Zoals ik in hoofdstuk 2.1 al duidelijk heb gemaakt, kan seriële accumulatie leiden tot een verzameling. Dit seriële komt eveneens terug in de verzameling, omdat Rainer van veel Outsiders meerdere werken heeft zoals van Leopold Domenico (afb. 21), Ted Gordon (afb. 22) en Margarethe Held (afb. 23).

Markant is dat Rainer weinig kwijt wil over het hoe en wat van zijn verzameling, dat mijns inziens voortkomt uit de angst voor beïnvloeding. Een aantal van de objecten werden getoond in de tentoonstelling *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut*, maar wat daarvan aanwezig was in het Museum Dr. Guislain, was maar een fractie van de collectie. Ook beweert Rainer dat hij tot de jaren zestig geen weet had van de collectie van Dubuffet en dat men in

---

<sup>274</sup> Van Berkum .A, 'Was aber ist Arnulf Rainer', in: *Collectie Arnulf Rainer*[tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 20

<sup>275</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag galerie Welz, 1980, p 92

<sup>276</sup> Fuchs R en Rainer A., 'Selbstgesprächiges', in : *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.01-02.04.2000, p 24

Oostenrijk eveneens niets afwist van de in 1948 gehouden tentoonstelling in Galerie René Drouin.<sup>277</sup> Mijns inziens kon Rainer hiervan wel degelijk weet gehad hebben, gezien hij in 1951 Breton opzocht in Parijs en daar een tijdlang in het milieu van de surrealisten verkeerde. Rainer was waarschijnlijk bang om als na-aper te worden beschouwd, gezien Dubuffet de eerste kunstenaar was met een dergelijke extensieve publieke collectie.

Een groot **verschil tussen Rainers eigen werk en zijn verzameling**, is de zorg die Rainer eraan besteedt. Betreft zijn eigen werk is Rainer zeer zorgzaam, gezien zijn creaties zich in zijn ateliers bevinden en veel aandacht krijgen, doordat er telkens toevoegingen aan worden gedaan. Zijn verzameling Outsiderkunst daarentegen, was tot 1993 niet geordend en er werd geen aandacht besteed aan aspecten van conservering, gezien de collectie lag opgeslagen in kasten.<sup>278</sup> Deze bevindingen laten mij toe de definitie van verzamelen van **Krzystof Pomian** uit hoofdstuk 2.1, aan nader onderzoek te onderwerpen. De objecten worden door Rainer inderdaad uit het circuit van economische activiteiten onttrokken, maar daar waar Pomian stelt dat: “[...] dat aan speciale bescherming wordt onderworpen en met speciale zorg omringd in een speciale ruimte, en dat wordt uitgesteld om te worden bezichtigd.<sup>279</sup>” slaat Rainer de plank behoorlijk mis. De speciale zorg, ruimte en bescherming zijn bij Rainer ver te zoeken, gezien de objecten in kasten lagen verspreid zonder enige zorg voor het behoud ervan. Het uitstellen is bij Rainer ook niet aanwezig, gezien het meer gaat om het bestuderen van vorm, kleur, techniek en materiaal. Rainer wil dan ook niet met zijn collectie Outsiderkunst pronken, maar ziet het eerder als bron van inspiratie en persoonlijk genot. Mijns inziens kan de definitie van Pomian vooral worden betrokken op collectioneers en niet zozeer op kunstenaars die verzamelen, gezien die hun verzameling als bron van inspiratie gebruiken en de angst voor beïnvloeding hierbij een grote rol speelt. Zie bijvoorbeeld Jean Dubuffet, welke zijn collectie wel uitstalde, maar invloeden en overnames van technieken en vormen altijd heeft ontkend. Uit het voorgaande blijkt duidelijk dat Rainer in de eerste plaats kunstenaar is en pas in de tweede plaats verzamelaar omdat zijn eigen creaties prioriteit hebben boven zijn verzameling. Rainer onderneemt in zijn creaties een letterlijke zoektocht naar de verschillende mensen die in hem huizen en de verzameling geeft hiertoe alleen een aanzet:

---

<sup>277</sup> Kaiser F.W., ‘Conversation avec Arnulf Rainer le 1er novembre 2004’, in: *Arnulf Rainer et sa collection d’Art brut* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, La maison rouge, 23.6-9.10.2005, Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 22

<sup>278</sup> Van Berkum A., ‘Was aber ist Arnulf Rainer’, in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadthof, 21.09.1996-16.02.1997, p 17

<sup>279</sup> Krzystof Pomian, *Collectioneers, amateurs et curieux* (1987), geciteerd in : Denys F., ‘De macht van het verzamelen een beschouwing’, in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 7



“Erst als ich damit begann, die Foto’s meiner mimischen Farcen zeichnerisch zu überarbeiten, entdeckte ich Überraschendes. Lauter neue, unbekannte Menschen, die in mir lauerten, die aber meine Muskeln alleine nicht formulieren konnten.”<sup>280</sup>

### 3.1.7. Is er sprake van een dichotomie in de persoon van Arnulf Rainer?

Er is een duidelijke **dichotomie** te bespeuren in Rainer als **kunstenaar** en Rainer als **collectionneur**. Rainer als kunstenaar wil publiekelijk liever niet worden geconfronteerd met zijn verzameling vanwege de angst voor beïnvloeding, waardoor hij Rainer de verzamelaar verbergt. De relatie tussen zijn oeuvre en verzameling is zeer dubbelzinnig omdat het enerzijds een **object van bewondering** vormt, maar anderzijds ook een **object van toe-eigening** is, zoals de vingerschilderingen en de gezichtsuitdrukkingen en lichaamshoudingen van catatonici. De dubbelzinnigheid tussen oeuvre en collectie komt sterker naar voren bij Rainer dan bij Jean Dubuffet omdat laatstgenoemde zijn verzameling wel tentoonstelde en onder heeft gebracht in een museum waar men het kon aanschouwen Rainer stelt slechts een klein deel van de objecten sporadisch tentoon, waardoor het publiek slechts kan gissen naar de inhoud van de verzameling.

De dichotomie tussen Rainer als kunstenaar en Rainer als verzamelaar lijkt een onoverbrugbare kloof, maar ondanks dit gegeven zijn de twee ook onlosmakelijk met elkaar verbonden. De verzameling geeft Rainer een aanzet om tot nieuwe inzichten en conclusies te komen, waardoor hij zichzelf als kunstenaar kan verrijken. Tussen de kunstenaar en de collectionneur bestaat een wederzijdse afhankelijkheidsrelatie, die deels zichtbaar en tevens gedeeltelijk verborgen blijft. Het tegenstrijdige landschap ontvouwt zich in de tegenstrijdige en dezelfde belangen van Rainer als kunstenaar en collectionneur, waarbij het object van bewondering en het object van toe-eigening dicht bij elkaar liggen. Hierbij haal ik het Ginkoblad van Goethe aan uit mijn inleiding, dat net als Rainer, gespleten is en toch één geheel vormt en één geheel is, hoewel toch gespleten. Ik meen te kunnen stellen dat Rainer als persoon een schizofreen karakter vertoont, gezien de gespletenheid van zijn persoonlijkheid in schepper en collectionneur en hij slechts door gespletenheid eenheid bereikt, en anderzijds omdat de verzameling tegelijkertijd het object van bewondering en toe-eigening vormt.

---

<sup>280</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 106

Besen, Besen sei es gewesen, wie also in dem Goethische Gedicht,  
Sie haben es verursacht... Und nun geht das weiter und weiter,  
der Besen bringt das Wasser und Wasser und Wasser.  
Und wenn ich nicht weiter das Wasser trage,  
dann versaufe ich.  
Aber eigentlich habe ich nur den Zauberspruch mal ausprobiert  
und er hat verdammt gut geklappt.  
**Charlotte Zander, collectionneur**

### **3.2 Charlotte Zander**

Allereerst zal ik onderzoeken welke terminologie wordt aangewend en zal ik de context bespreken waarin Charlotte Zander als verzamelaar als zodanig is ontstaan. Vervolgens zal ik doorheen haar interesses haar verzamelingen naast Outsiderkunst onderzoeken, die ik gedeeltelijk fotografisch heb kunnen vastleggen. Daarna zal ik onderzoeken wat Zander aan Outsiderkunst zo fascineert, en leg ik de relatie naar haar werk als galeriehoudster. Als laatste onderdeel zal ik trachten een dichotomie vast te stellen in de persoon van Charlotte Zander aan de hand van de hieronder gestelde onderzoeksvragen.

#### **3.2.1. Welke terminologie wordt aangewend?**

Vanaf 1965 verzamelde Zander ook grensgevallen waarvan de creaties destijds wel tot de Naïeven werden gerekend, maar in Zanders ogen even dicht bij de moderne kunstenaars stonden als bij de Naïeve kunstenaars.<sup>281</sup> Zander rubriceert deze collectie onder de naam Art brut/Outsider Art en heeft geen voorkeur voor één van beide benamingen, gezien die voor

---

<sup>281</sup> Dichter C., *Outsider Art, collection Charlotte Zander*, Bönningheim, Wachter Verlag, 1999, p 6

haar hetzelfde inhouden. In een telefoongesprek,<sup>282</sup> haalde Zander hierbij Jean Dubuffet aan, die eens had gezegd dat er net zomin leverzieken als geesteszieken bestaan en dat daarom de naamgeving er minder toe doet. Om duidelijkheid te scheppen in deze tekst en voor het gemak zal ik in deze tekst de benaming Outsiderkunst gebruiken, gezien de benaming Zander niet uitmaakt. Voor Zander gaat Outsiderkunst vooral om de creaties zelf in en niet zozeer om de maker ervan, waardoor zij de schepper en zijn creaties los van elkaar percipieert. In hoofdstuk 2.2 heb ik vermeld dat het vrijwel onmogelijk is om de kunstenaar te scheiden van zijn werk omdat deze twee zo innig met elkaar zijn verbonden. Toch kun je als collectionneur niet alleen naar het levensverhaal van de maker kijken omdat het in deze kunstvorm er niet om draait wie de meest tragische biografie heeft. Zander bekijkt of de werken haar esthetisch aanspreken en of ze van goede kwaliteit zijn, zodat niet elke Outsidercreatie in haar verzameling terecht komt. Om een kwalitatief hoogstaande collectie te verkrijgen is deze houding fundamenteel omdat op deze manier alleen het esthetisch principe geldt en niet zozeer ethische overwegingen een rol spelen. Toch is de scheiding van maker en werk maar voor even, want als het object éénmaal tot de collectie behoort, zal zowel de maker als het werk worden bestudeerd en zijn beide weer één.

### 3.2.2. Hoe is de collectionneur contextueel ingebed?

Charlotte Zander werd geboren in 1930 te Krefeld – Duitsland –, als telg van rijke industriëlen.<sup>283</sup> Haar vader Hans Stockhausen nam in 1922 de leiding van de fabriek ‘Stockhausen & Cie’, welke aanvankelijk vooral Marseille zeep produceerde, over van zijn vader. De meeste familieleden van Zander verzamelden en het is dan ook niet vreemd dat ze zelf een gepassioneerd collectionneur is geworden.

Zanders **grootmoeder** begon met het verzamelen van barok meubilair en antiquiteiten.<sup>284</sup> Veel objecten die uit deze verzameling afkomstig waren, zoals barokke kasten, staan vandaag de dag in Zanders woning te München, veelal gevuld met objecten uit Zanders eigen verzamelingen.

Een volgende collectionneur in Zanders familie, is haar vader **Hans Stockhausen**. Hij verzamelde net als Zanders grootmoeder barok meubilair, maar breidde zijn

---

<sup>282</sup> Zander C., [telefoongesprek] (13.3.2007), bijlage 3, p 2

<sup>283</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle Museum De Stadthof, 2000, p 45

<sup>284</sup> Voor het gehele interview met Charlotte Zander, zie Bijlage 2

verzamelingspectrum uit naar Delfts porselein, barokke prenten en tin en gotische beeldhouwde kisten. Als de man wat tijd had, wat vooral op zaterdag en zondag het geval was, poetste hij de objecten op met een zeepoplossing uit de fabriek, waarbij Zander als kind veelal meehielp. In de ouderlijke woning waren de kasten en wanden overladen met allerlei objecten die de verzameling van haar vader uitstalden.

Ook de broers en zussen van Hans Stockhausen, verzamelden allemaal antiques zoals hun moeder hen had voorgeleefd. De oom van Zander, Professor **Ferdinand Stockhausen**, had een zeer rijke collectie antiques, die onder meer veel faience bevatte. Omdat faience zeer poreus is en sterk onderhevig aan slijtage, had Ferdinand Stockhausen een speciale koffer laten maken. Deze koffer had verschillende vakken die waren bekleed met een zacht, beschermend materiaal, zodat als Ferdinand Stockhausen ergens faience vond, hij het daarin veilig kon transporteren. De woning van Ferdinand Stockhausen te Berlijn had 6 à 8 kamers die volgingen met kunst, Mariabeelden en hele altaren. Later, toen de collectie steeds omvangrijker werd, brak men de binnenmuur naar de woning ernaast door, zodat er meer ruimte vrij kwam om de verzameling uit te stallen. Stockhausen had, toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak, ongeveer 4 à 5 woningen naast elkaar, die werden gebruikt om de collectie in onder te brengen. Zoals ik al heb aangeduid in hoofdstuk 2.1, zijn het aanschaffen van extra huizen voor de verzameling en het uitstellen van objecten, typisch voor de collectioneur omdat hij op deze manier het verhaal dat de collectie hem vertelt duidelijk kan overzien. Ook Hermann Göring,<sup>285</sup> de veldmaarschalk onder Hitler, wist af van het bestaan van deze verzameling. Gezien Ferdinand Stockhausen met de Joodse Ella Jonas was getrouwd zou ze eigenlijk worden gedeporteerd naar één van de concentratiekampen. Maar omdat Göring de collectie erg graag wilde hebben, maakten Stockhausen en Göring een deal. Ella Jonas zou niet worden gedeporteerd als de verzameling na de dood van het kinderloze echtpaar naar Göring zou gaan, en zo geschiedde.

Zanders eigen kinderen collectioneren niet en vonden de verzamelwoede van hun moeder verschrikkelijk. Zanders **kleinkind** daarentegen, dat nu tien jaar is, verzamelt als sinds zijn achtste levensjaar allerhande doodshoofden.

---

<sup>285</sup> In 1940 kocht dezelfde Göring 779 schilderijencollectie van Jacques Goudstikker.

Het zou te ver gaan om te stellen dat verzamelen genetisch bepaalt is, maar de familie waaruit Zander stamt, is toch duidelijk bevangen door het verzamelen, dat als het ware van moeder op kinderen en achterkleinkinderen is doorgegeven.

### **3.2.3. Wat zijn Zanders interesses's en wordt er nog iets verzameld naast Outsiderkunst?**

Gezien Zanders interesse overeenkomt met al datgene wat ze verzamelt en verzamelde, zal ik dit tezamen met haar andere verzamelingen bespreken. Zander beschrijft het collectioneren als een vorm van verslaving, die telkens weer de kop op steekt op de momenten dat ze niet collectioneert. Het koste wat het kost, willen bezitten van een object, werd in hoofdstuk 2.1 door Stephen Calloway al vergeleken met het effect van drugs en Zander beaamt deze uitspraak. Het enige verschil met echte drugs is dat collectioneren je lichamelijk niet ten gronde kan richten en dat het een gezonde verslaving is. Het financiële aspect komt dan wel weer overeen met dat van verslaafden, want verzamelaars zoals Zander denken meteen als ze een object van begeerte zien, aan hoe ze het gaan financieren. De adictie om te collectioneren manifesteert zich doorheen de verzamelingen van Zander, die ik hierop volgend verder zal toelichten.

Zanders **eerste verzamelobject, schelpen**, verwierf ze toen ze vier jaar oud was tijdens een vakantie aan zee. Gezien veel kinderen dit soort kleinoden verzamelen, kan ik dit nog geen echte collectie noemen, maar een eerder een tijdelijke verzameling. Zeker omdat het verzamelen alleen tijdens die vakantie plaats vond en de collectie schelpjes niet zijn bewaard omdat Zander deze achter moest laten.

De verzamelobjecten waar haar interesse vervolgens naar uitging en die hierop een reële collectie vormden, waren **Ex-voto's** en **votiefgiften**. Haar eerste Ex-voto was een Heilige Johannes met een grote neus die vandaag de dag nog in haar museum hangt (afb. 29). De votiefgiften hebben veelal de vorm van lichaamsdelen, zoals armen, benen, neuzen en oren. Deze objecten zijn veelal vervaardigd uit zilver of verzilverd blik en werden in de kapel of kerk naast de beschermheilige gehangen aan wie ze waren gericht. Zo hing iemand voor de

genezing van oorpijn een oor naast de heilige, voor buikpijn een buik enzovoort. Een grove datering is bij de votiegiften mogelijk, gezien de oudste votiegiften niet gedetailleerd gedecoreerd zijn. De wat jongere votiegiften, zoals die bijvoorbeeld uit de barok zijn meestal fijn geciseleerd. De objecten groeiden langzaam uit tot een verzameling, waarbij haar verzameldrive vooral de afkeer van haar vader was, die de Ex-voto's afschuwelijk vond. Deze collectie komt daarom eigenlijk voort uit een soort rebellie tegen haar vader, die het Zander mogelijk maakte haar eigen kwaliteiten als verzamelaar te ontplooien.

Om dit soort objecten te verkrijgen, struinde ze veelal de antiekwinkels af in haar naaste omgeving. Reizen zat er in die tijd niet in, want het was vlak na de oorlog en alles moest weer worden opgebouwd. Nadat haar moeder stierf, bleef Charlotte Zander bij haar vader wonen en zoals ze het zelf zo plastisch beschrijft, begon toen het gevecht om de lege plaatsen aan de wanden. Gezien Zander en haar vader hartstochtelijke collectioneers waren, wilden beide hun verzamelingen uitstallen, wat nog al eens voor complicaties zorgde. Tot aan haar trouwen in 1955 verzamelde Zander een paar honderd Ex-voto's (afb. 30, 31, 32) en votiegiften (afb. 33 en 34) bij elkaar. Maar toen ze met haar man voor een aantal jaren naar Amerika verhuisde, zag haar vader de dozen waarin ze de Ex-voto's en votiegiften had opgeslagen aan voor rommel en gooide haar collectie grotendeels weg. Wat nog van haar collectie restte, 35 stukken, hangt nu in haar museum te Bönningheim. De objecten die daar nu te bewonderen zijn, zijn afkomstig uit Duitsland, Roemenie, Spanje en Tirol. Onlangs kocht ze nog 15 grote handen, voeten, benen, oren en armen op een veiling omdat niemand ze wilde hebben. Haar plan is om daarmee in haar museum nog een vitrinekast in te richten.

Zanders moeder fokte teckels en ze hadden er thuis zo'n 20 tot 24 rondlopen. Haar moeder had tevens een teckel op haar bureau (afb. 35) staan die ze van iemand had gekregen. Nadat ze was gestorven, begon Zander rond haar zeventiende levensjaar **teckels** te verzamelen. De eerste teckel waar haar collectie mee begon, was de teckel die bij haar moeder op het bureau stond. Zanders passie voor teckels gaat vooral uit naar de 'Wener bronzen'. Deze bronzen beeldjes zijn ontstaan rond 1910 en danken hun naam aan de plaats van ontstaan. Ze koopt deze meestal in antiekwinkels en op de Viktualienmarkt te München. De beeldjes zijn niet groot, veelal zo'n vijf centimeter. Zander collectioneert niet alle teckels, het moeten bij voorkeur kortharige exemplaren zijn. De 'Wener bronzen' zijn uitgesteld in haar slaapkamer in haar huis in Saint Paul de Vence (Frankrijk) in drie kleine vitrinekasten en de overige teckels staan verspreid over haar woonkamer. Het gegeven dat de 'Wener bronzen' in haar slaapkamer zijn uitgesteld, wat een zeer intiem vertrek is, duidt op het belang van dit

verzamelobject. De teckels zijn verbonden met haar overleden moeder en door ze te collectioneren heeft ze haar moeder toch nog altijd dicht bij zich. Hier wordt dus letterlijk een verloren gegane moederlijke aanwezigheid bij elkaar verzameld, waar ik in hoofdstuk 2.1 al op heb gewezen. Het enige verschil is, dat hier letterlijk het tekort van de overleden moeder wordt opgevuld met Ersatzobjecten, welke de door haar moeder zo geliefde teckels vormen. Tevens heeft ze het eerste object in deze collectie gekregen, wat veelal typisch is voor een begin van een verzameling.<sup>286</sup>

Naast haar Ex-voto's, votiegiften en teckels verzamelde Zander vanaf haar 23<sup>e</sup> jaar, **Vijzels met bijbehorende kommen** (afb. 36 en 37). Deze stonden in haar ouderlijk huis op tafel omdat haar vader deze als asbakken benutte. Maar de verzameling werd niet verder uitgebreid dan 16 vijzels met bijbehorende kommen omdat iemand tegen haar zei: "Sagmal, du sammelst Mörser, hast du eine daneben gegangene Sexualität?".<sup>287</sup> Ook deze collectie refereert naar een letterlijk verloren gegane aanwezigheid, maar dan die van de vader. De leegte die haar vader achterliet, werd opgevuld door Ersatzobjecten die de vijzels met kommen vormden. De verzameling is vandaag de dag uitgesteld in Zanders woning in Saint Paul de Vence.

Als Zander na haar trouwen terug naar Duitsland komt in 1959, heeft ze inmiddels twee kinderen en gezien haar verzameling Ex-voto's en votiegiften is verdwenen, verzamelt ze deze objecten niet verder. Met haar man gaat ze vaak naar galerieën om **avant-garde** te kopen zoals: Fontana, Piene, Richter en Uecker. Zij en haar man kopen tevens een stuk of 50 tekeningen uit de beginperiode van Beuys voor vijftig DM per stuk. Niet alleen Charlotte Zander collectioneerde avant-garde, ook haar man verzamelde dit gepassioneerd. Doordat beide collectioneurs een andere smaak hadden, begon er ook in hun woning een gevecht om de wanden, over wie wat mocht ophangen. Beiden wilden hun objecten uitstallen, maar door plaatsgebrek was dit niet mogelijk. Het element van competitie speelt zich dus niet alleen af op beurzen, maar tevens in de eigen woning, zoals ook in haar ouderlijk huis te bemerken was. Degene die door de objecten van zijn keuze het meest prominent aanwezig is in de woning, laat zijn gezag en macht daar gelden. De objecten spreiden dus sterk de geldingsdrang van de collectioneur naar de buitenwereld tentoon.

---

<sup>286</sup> Voor een heel overzicht van de verzameling teckels zie 'Teckelverzameling' achteraan

<sup>287</sup> Zander C [interview] (11.08.2006), p 27, Bijlage 2, p 32

Vervolgens verschuift haar interesse vanaf de jaren zestig naar de **Naïeve kunst**, wat haar meest omvangrijke collectie is geworden. Deze stap naar Naïeven is eigenlijk niet vreemd, gezien Ex-voto's en votiegiften tot de volkskunst behoren en de grenzen tussen volkskunst en Naïeve kunst dikwijls zeer diffuus zijn. Zanders verzameling Naïeve kunst telt vandaag de dag 1921 werken, bestaande uit onder andere sculptuur, tekeningen en schilderijen, welke zijn gecreëerd door 327 kunstenaars van over de hele wereld. Deze collectie bevat onder meer inmiddels 'klassieke' Naïeven zoals 104 werken van Camille Bombois (afb. 38), 3 creaties van Morris Hirshfield (afb. 39), 93 creaties van Nikifor (afb. 40) en 12 werken van Henri Rousseau (afb. 41). Daarnaast bevat deze collectie werken afkomstig uit de school van Hlebine, waartoe onder meer Dragan Gazi (afb. 42), Ivan Generalić (afb. 43) en Mirko Virius (afb. 44) behoren. Een zwaartepunt in deze verzameling vormen de Franse Naïeven zoals André Bauchant die met 143 werken in de verzameling vertegenwoordigd is (afb. 45), Seraphine Louis, die met 12 werken wordt gerepresenteerd (afb. 46) en Louis Vivin waarvan Zander 30 creaties bezit (afb. 47).

De fascinatie voor Naïeve kunst heeft geleid tot een collectie **sculpturen uit Jamaica**. Zander heeft hiervan 73 sculpturen in haar bezit van 18 gekende en een aantal onbekende kunstenaars. Zo bevat haar collectie onder meer een uit hout gesculpteerde bizon vervaardigd door Michael Sterling (afb. 48) en drie houtsculpturen van Frater Leopold (afb. 49). Tevens is er ook een onderdeel **Mediamieke schilderkunst** in de collectie Charlotte Zander, waaronder Madge Gill valt. Deze kunstenaar is in de meeste collecties Outsiderkunst vertegenwoordigd en Zander heeft in het totaal tien stukken van deze schepper in haar verzameling. Een volgend luik in de collectie Charlotte Zander zijn de **Tatoeage ontwerpen**. Zander heeft 38 Tatoeage ontwerpen van vier kunstenaars uit Duitsland en de USA, waaronder 19 werken van Rosie Camanga en 5 creaties van Don Ed Hardy. Ook deze tekeningen waar de huid mee wordt gedecoreerd, houden verband met de Volkskunst, Naïeve kunst en Outsiderkunst omdat deze versieringsvormen al sinds mensenheugenis worden geïmplementeerd. Zo had Ötzi, de ijsmummie uit het Neolithicum, een aantal tatoeages verspreid over zijn lichaam en komen tatoeeringen veelvuldig voor bij de Maori's, welke hun gezichten tatoeëren. In de achttiende en negentiende eeuw werden tatoeages veelal geassocieerd met misdadigers. Cesare Lombroso verzamelde al getatoeëerde huiden waarmee hij zijn theorie van de "geboren misdadiger" ondersteunde. Het verzamelen van tatoeageontwerpen is dus niet nieuw en maakt deel uit van het spectrum Naïeve kunst, volkskunst en Outsiderkunst.



Een volgende verzameling in haar collectie, werd opgenomen als **varia** en bevat vijftig creaties van kunstenaars uit onder andere Duitsland, Engeland Ethiopië, Frankrijk, Ghana en Mexico. Onder deze varia vallen tevens een aantal **kapiteins schilderijen** (afb. 50 en 51) en verschillende achttiende en negentiende-eeuwse **schilderijen van jonge meisjes** (afb. 52 en 53). De kapiteins schilderijen beelden schepen af en behoorden veelal aan zeelui die deze in hun woning hadden hangen, zodat ze hun schip altijd dichtbij zich hadden. Zander is gefascineerd door deze werken vanwege hun naïeve karakter en collectioneerde deze ook om deze reden.

De schilderijen van jonge meisjes houden verband met volkskunst en Naïeve kunst, omdat ze veelal werden geschilderd door de locale schilders die niet persé een kunstopleiding hadden genoten. Zander verzamelt ze dan ook vanwege hun naïeve karakter en bewondert ze juist vanwege de fouten in het perspectief. Op sommige afbeeldingen kloppen de proporties van de kinderen niet helemaal, zoals het gegeven dat de hoofden proportioneel niet op het lichaam passen. Vaak was het zo bij zulksortige schilderijen, dat de hoofden er later op werden geschilderd. De doeken werden door de schilders van te voren al geprepareerd en beschilderd met achtergrond en lichaam, zodat alleen het hoofd er nog moest worden opgeschilderd. Maar dat is niet het geval bij twee voorgaande werken.

Een volgende verzameling die ik fotografisch helaas niet heb kunnen vastleggen, is de collectie in haar woning te München, bestaande uit **porseleinen badpoppen**. Deze Frosted Charlottes, zoals ze ook wel worden genoemd, zijn tussen de 10 en 90 cm groot en worden veelal door middel van de verloren vorm techniek vervaardigd. De plaatsen waar deze poppen werden gemaakt zijn voornamelijk Engeland en Oost-Pruisen en vormen vroeg kinderspeelgoed dat meisjes alvast voorbereidde op het moederschap. Zander heeft, in haar woning in München, ongeveer 70 tot 80 van deze badpoppen in vitrines uitgesteld. Dit uitstellen is wederom typisch voor de verzamelaar, zoals ik in hoofdstuk 2.1 al heb aangehaald, gezien er op deze manier ook met de collectie wordt gepronkt.

Een laatste collectie bevindt zich in haar huis in Saint Paul de Vence, dat dicht bij Nice is gelegen. Vanaf 1996 verzamelde Zander intensief **leeuwen**, gezien dit tevens haar sterrenbeeld is. Haar woning in Saint Paul heet dan ook toepasselijk ‘Mas des lions’ – alhoewel het al zo heette toen ze het kocht – en overal waar je kijkt bevinden zich leeuwen. De eerste leeuwen waar haar collectie mee begon, zijn de leeuwen die zich buiten bij de ingangspoort bevinden (afb. 54 en 55). Veel van de leeuwen hebben alleen een persoonlijke

waarde, maar toch zijn er enkele bij die wel een kunsthistorische waarde hebben. Bijvoorbeeld een renaissance leeuw die ooit onderdeel uitmaakte van een fontein (afb. 56) of de Louis Quatorze leeuw die de schoorsteenmantel siert, welke ze ooit cadeau heeft gekregen (afb. 57). Daarnaast hangen er nog een aantal schetsen aan de muren van leeuwen, waarvan er één vervaardigd is door W. Hoggins in 1865 (afb. 58) en één in 1874 (afb. 59). Ook liggen er een aantal stenen leeuwen in de tuin welke in barokstijl zijn vervaardigd (afb. 60), maar deze hebben helaas heel wat van hun vorm verloren omdat de tuinman ze wilde reinigen en dit met de hogedrukspuit deed. Dit had als gevolg dat de leeuwen nu geen ogen meer hebben en dat de vorm van hun manen is gedeformeerd.<sup>288</sup>

De objecten die Zander collectioneert, zijn zoals hierboven aangetoond zeer talrijk en zo ook haar interesse's. Toch is er een verschil tussen het collectioneren van bijvoorbeeld de Ex-voto's en de Naïeven en de teckels en leeuwen. Zelf zegt ze dat de drang om te verzamelen – verslaving – zoals zij het noemt, bij de leeuwen en teckels lang niet zo sterk is als bij de creaties van Naïeven en de Outsiders. Je zou in principe kunnen stellen dat haar teckels, leeuwen en porseleinen badpoppen eerder een hobby van haar zijn en dat ze zich fulltime bezig houdt met Naïeven en Outsiders. Natuurlijk nu ze 77 is, reist ze niet meer de hele wereld over op zoek naar creaties, maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan, want ze biedt vandaag de dag op veilingen veelal over de telefoon.

#### 3.2.4. Waarom is Charlotte Zander zo gefascineerd door Outsiderkunst?

Bepaalde gebeurtenissen, zoals de dood van haar moeder en verwante onderwerpen, zoals de Ex-voto's, votiefigten, Naïeve kunst en Outsiderkunst, stelden Charlotte Zander in staat een zeer breed verzamelspectrum op te zetten en dit te doorgronden. Duidelijk mag zijn dat het zich hier niet alleen om een **fascinatie voor Outsiderkunst** handelt, maar dat de fascinatie veel breder is dan alleen dat gebied. De fascinatie voor Outsiders is ontstaan uit haar fascinatie voor Naïeve kunst en heeft eerst een incubatietijd nodig gehad voordat deze het licht zag. Daardoor ontstond er dus telkens een verzameling binnen een verzameling, die zich steeds verder uitstrekte in zijn gebied tot het volgende object rijp was om te worden gecollecteerd. Maar wat fascineert Zander nu zo aan Naïeve kunst en Outsiderkunst? Één van de redenen is, net als bij menig ander liefhebber van deze kunstvormen, dat de scheppers

---

<sup>288</sup> Voor een volledig overzicht van de leeuwen verwijs ik naar de foto's 'Leeuwenverzameling' achteraan

niet creëren met de kunstmarkt in het achterhoofd, maar dat ze scheppen in geïsoleerde toestand zonder zich bewustzijn te zijn dat het kunst is dat ze creëren.<sup>289</sup> Daarnaast speelt bij de fascinatie een sterk voyeuristisch aspect mee, dat Zander een intiem inzicht biedt in de persoonlijkheid van de schepper.<sup>290</sup> Gezien de binnenwereld van de Outsider zo verschilt van de onze en waanzin en genie al zeker sinds de middeleeuwen met elkaar worden verbonden, fascineert deze kunstvorm en lijken deze creaties een tipje van de sluier op te lichten betreft het innerlijk van de scheppers. Zander is dan ook gefascineerd door de inzicht die ze krijgt in elk individueel wereldbeeld, waardoor het lijkt alsof je de scheppers persoonlijk kent en geestelijk kunt doorgronden.

### 3.2.5. Bestaat er een relatie tussen haar werk en verzameling(en)?

Zander heeft veel Naïeve kunst en Outsiderkunst voor haar collectie kunnen bemachtigen, gezien ze in 1971,<sup>291</sup> te München haar eigen galerie – Charlotte Zander – voor Naïeve kunst opende. Zander organiseerde in deze context de eerste tentoonstellingen van de Outsiderkunstenaar Illija Bosilj (afb. 61), voor wie ze in de loop van de tijd 10 à 15 tentoonstellingen heeft georganiseerd. Tevens heeft Naïeve kunstenaar Zander Josip Generalić als kunstenaar gemaakt, maar heeft daar naar eigen zeggen weinig dank voor terug gekregen. Als galeriehoudster lanceerde ze veelal toen nog onbekende, vooral Naïeve – en soms ook Outsider – kunstenaars. Daardoor werd voor deze kunstenaars, zoals Bosilj en Generalić een publiek en een markt gecreëerd. Het propageren speelde zich niet alleen af in haar galerie, maar ze presenteerde de kunstenaars tevens op beurzen. Zo begon ze veelal met het meenemen van informatie over de nieuwe kunstenaar, zoals de levensloop en vertelde ze het publiek hoe men de creaties van de schepper over enkele jaren zou beoordelen. Daardoor raakten steeds meer mensen geïnteresseerd in Naïeve kunst en gingen de prijzen langzaam maar zeker omhoog. Op deze manier had Zander een groot deel van de markt in handen omdat ze als galeriehoudster zo veel mogelijk opkocht waardoor ze diezelfde kunstmarkt ook gedeeltelijk kon aansturen. Een tekenend voorbeeld hiervan is de Outsider/Naïeve kunstenaar **Sava Sekulic**. Als kunstenaar vond Zander, Sekulic een zeer interessante kunstenaar en kocht een aantal werken voor haar galerie en collectie. Tevens stond ze met Sekulic op de Art Cologne kunstbeurs in Keulen om Sekulic werk aan het publiek voor te stellen. Omdat de

---

<sup>289</sup> Dichter C., *OutsiderArt, collection Charlotte Zander*, Bönningheim, Wachter Verlag, 1999, p 14

<sup>290</sup> Ibid. p 14

<sup>291</sup> Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Museum De Stadtshof, 2000, p 45

werken van Sekulic zeer snel waren uitverkocht, bouwde ze hem als kunstenaar steeds verder op. Tevens maakte ze de prijs iedere keer duurder en Sekulic kwam op deze manier als kunstenaar aan het rollen. Sekulic stierf net op het moment dat zijn werken voor veel geld werden verkocht, maar ondanks dit gegeven wilde zijn vrouw al zijn creaties verbranden. Zander heeft dit gedeeltelijk kunnen voorkomen en redde vijfhonderd tekeningen. Vervolgens werden creaties op de kunstmarkt van Sekulic duurder omdat ze schaarser werden. Enige jaren later stierf ook de weduwe van Sekulic en wilde de dochter ook het resterende werk verbranden. Ook hiervan kon Zander nog enkele creaties redden en op deze wijze is Sava Sekulic, met 1123 creaties de meest gerepresenteerde kunstenaar in haar collectie geworden.<sup>292</sup> Zander heeft de meeste werken voor ongeveer zeshonderd euro aangekocht en stegen enorm in waarde, gezien ze vandaag de dag vijftien à zestienduizend euro waard zijn, wat een stijging inhoudt van 2666,66 procent. Aan de hand van deze casus wordt duidelijk hoe de objecten uit de exploitatiecyclus worden onttrokken, hetgeen ik aanhaalde in de definitie van Kryzstof Pomian in hoofdstuk 2.1. Zander controleerde door haar beroep als galeriehoudster voor een deel de markt en kon prijzen van kunstenaars doen stijgen. Tevens was zij degene die kunstenaars kon maken en breken, gezien zij dé autoriteit was op het gebied van Naïeve kunst. Een voordeel dat haar beroep als galeriehoudster met zich meebracht was dat ze altijd eerste keus had in creaties voor haar verzameling.

### 3.2.6. Is er sprake van een dichotomie in de persoon van Charlotte Zander?

De dichotomie die bij Zander is te ontwaren, houdt verband met haar werkzaamheden als **galeriehoudster** enerzijds en deze als **collectionneur** anderzijds. Als galeriehoudster zorgde ze ervoor dat de prijzen van bepaalde kunstenaars stegen, dat haar toeliet van te voren veel kwalitatieve creaties in te kopen omdat ze wist dat die werken veel waard zouden worden in de toekomst. Je zou het in principe kunnen vergelijken met het kopen van aandelen met voorkennis. Zander heeft zowel als galeriehoudster, als collectionneur er baat bij gehad dat de waarde van de verzameling steeg. Mede door haar beroep als galeriehoudster is de collectie Charlotte Zander vandaag de dag ongeveer een half miljard euro waard.

Charlotte Zander als verzamelaar, spreekt nooit over financiële aangelegenheden, maar omschrijft het collectioneren als een verslaving waarbij de persoon het object, koste wat het

---

<sup>292</sup> Händler R., ‘‘Legend of my own life’’. The Charlotte Zander Museum and Sava Sekulic’, in: *Raw Vision*, nr. 26, Lente 1999, p 42

kost, wil bezitten. Nu is dit bij Zander inderdaad het geval want een tiental jaren geleden vond ze een kunstenaar zo goed, dat ze niet wilde dat een ander werk van hem kocht en ze de hele inhoud van de tentoonstelling opkocht.<sup>293</sup> De galeriehoudster scheidt zich op deze manier in het gewone leven af van de collectioneur en leven in ontkenning van elkaar, gezien de galeriehoudster de economische kant representeert en de collectioneur de esthetische kant.

Naast het gegeven dat Zander als galeriehoudster en als collectioneur elkaar goed kunnen verdragen op het gebied van waardeverhoging van de collectie, gaat dit zeer slecht op het gebied van verkoop van creaties. Een verzamelaar steekt zich vaak in de schulden omdat de drang om te bezitten groter is dan hun portemonnee en zo bevond ook Zander zich veelal in een moeilijk parket. Als ze plande een werk voor zichzelf te houden, belde de Deutsche Bank en moest ze het tot haar grote spijt toch verkopen om haar schulden mee af te betalen. De dichotomie bij Zander, situeert zich dus in de tegengestelde belangen, maar ook tegelijk deels dezelfde belangen die zij als galeriehoudster en als collectioneur met elkaar deelden en scheidde. De galeriehoudster wilde zo veel mogelijk verkopen en had puur economische belangen, wat de creaties onvermijdelijk reduceerde tot koopwaar. Terwijl de verzamelaar meer interesse had voor de esthetische principes, het bezitten en het verlangen en zich niet bezig hield met de prijs. Toch hebben ze ook deels dezelfde belangen en dat is uiteindelijk de beste en meest unieke stukken te bekomen voor de verzameling, waardoor haar macht, status en eruditie stegen. Al voorgaande vaststellingen leiden mij ertoe te stellen, dat bij Zander een **dichotomie** in persoon is vast te stellen, waarbij er in de persoon van Zander tegenstrijdige belangen zijn aan te wijzen. De economische belangen worden via rationalisaties weggewerkt en het was dan ook pas ons laatste telefoongesprek,<sup>294</sup> dat Zander het verzamelen niet als een adictie verklaarde, maar als een gebeuren waarbij het marktprincipe een belangrijke rol speelt. Deze tegenstrijdige belangen en deels zelfde belangen situeren zich bij Zander in haar als galeriehoudster en als collectioneur. De galeriehoudster is de economische kant van Zander waarbij de creaties worden gereduceerd tot koopwaar, terwijl de collectioneur veeleer esthetisch is gericht en veel minder op de prijs. Daardoor meen ik te kunnen stellen dat Zander als collectioneur van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter vertoont, gezien de tegengestelde en deels dezelfde strevingen die in haar huizen, welke de galeriehoudster en collectioneur vertegenwoordigen.

Here is an art without precedent.

---

<sup>293</sup> Jagdfeld M [interview] (19.07.2006), Bijlage 1, p 3

<sup>294</sup> Zander C., [telefoongesprek] (13.03.2007), Bijlage 3, pp 1-2

It offers an orphic journey to the depths of the human psyche,  
filled with amazing incident, overspilling with feeling and emotion  
yet always disciplined by superlative technical resources.

**Victor Musgrave**

### **3.3 Victor Musgrave en Monika Kinley**

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke terminologie wordt aangewend, hoe Victor Musgrave en Monika Kinley contextueel zijn ingebed en onderzoek ik of Outsiderkunst het enige verzamelobject vormt. Vervolgens zal ik dieper ingaan op de interesses's van beide collectioneers en leg ik de relatie bloot tussen hun werk en de verzameling. Daarna onderzoek ik waarom zij nu juist door Outsiderkunst zo gefascineerd zijn en tracht ik aan de hand van deze onderzoeksvragen een dichotomie in het verzamelaarspaar bloot te leggen.

#### **3.3.1. Welke terminologie wordt aangewend?**

Al vanaf het begin gebruiken Musgrave en Kinley de term Outsider Art om de creaties in hun collectie te benoemen. Gezien zij uit Engeland komen en Musgrave tevens nauwe contacten had met Roger Cardinal, is het niet meer dan logisch dat zij de term Outsider Art als terminologie hebben aangewend. Daarnaast is de term Outsider Art, zoals in hoofdstuk 2.2 al aangehaald, bedoeld voor de Angelsaksische wereld en van Dubuffet mochten andere collectioneers de term *Art brut* niet gebruiken voor hun collectie.<sup>295</sup>

#### **3.3.2. Hoe zijn de collectioneers contextueel ingebed?**

**Victor Musgrave** werd eerst op latere leeftijd collectioneur van Outsiderkunst en zijn interesse hierin is dan ook langzaam gegroeid. In zijn jonge jaren koesterde hij niet de wens om naar de universiteit te gaan, maar dit was achteraf gezien ook niet mogelijk geweest, gezien de Tweede Wereldoorlog op dat moment uitbrak.<sup>296</sup> Musgrave ging naar Egypte, trouwde met de fotografe Ida Karr en na het einde van de oorlog begon hij met het produceren

---

<sup>295</sup> Zie Arnulf Rainer hoofdstuk 4.1.1 Welke terminologie wordt aangewend?

<sup>296</sup> Kinley M., *Monika's story, a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, Londen, Musgrave Kinley Outsidertrust, 2005, p 13

van films voor de Gainsborough Studio's.<sup>297</sup> Zo coproduceerde hij onder meer Yoko Ono's film *naked men's bottoms*. Naast filmen, dichtte Musgrave veel, wat duidelijk naar voren komt in het hierboven geplaatste citaat en in zijn aantekeningen betreft Scottie Wilson. In 1953 opende Musgrave Galerie One, waar hij werken tentoonstelde van onder meer Enrico Baj, Yves Klein, Henri Michaux en Rufino Tamayo.<sup>298</sup> Wat Musgrave met zijn galerie vooral wilde bereiken, was het uitdagen van de perceptie van mensen.<sup>299</sup> In de jaren zestig raakte Musgrave geïnteresseerd in Fluxus en hij werd in 1962 lid van de Compagnie de l'Art brut van Jean Dubuffet, toen het gezelschap met andere leden nieuw leven werd ingeblazen.

**Monika Kinley** groeide op in Berlijn, Wenen en Praag, vooraleer ze wegens de Tweede Wereldoorlog met haar ouders naar Engeland vluchtte. Eenmaal in Engeland behaalde Kinley haar kunstdiploma, ving ze vervolgens aan met werken in de Tate Gallery te Londen en organiseerde ze heel wat tentoonstellingen, zoals onder meer over de ontwerpster en architect Eileen Gray. Tevens ontving Kinley zo nu en dan commissie voor het aanraden van kunstwerken van bevriende kunsthandelaren aan kennissen en musea.<sup>300</sup> Eerst in 1968 maakte Kinley kennis met Outsiderkunst, toen ze op bezoek was bij een bevriend verzamelaarsechtpaar de Goldbergs, waar ze een map vol tekeningen van Madge Gill aantrof.<sup>301</sup> Musgrave en Kinley ontmoetten elkaar in de jaren zeventig, maar toen was er nog geen sprake van reële verzamelactiviteiten. Deze ontplooiden zich pas na de tentoonstelling in de **Hayward Gallery** te Londen, welke ik hieropvolgend nader zal toelichten.

Musgraves connecties met Jean Dubuffet en zijn fascinatie voor de Outsider Scottie Wilson deden het idee ontspruiten, dat een tentoonstelling over deze andere soort kunst, een interessant concept zou vormen.<sup>302</sup> Zeker omdat er in Engeland nog nooit een publieke tentoonstelling van Outsiderkunst had plaats gevonden, was het het proberen waard. Roger Cardinal werd in 1977 als co-curator gevraagd en deze begeleidde Musgrave op zijn zoektochten naar nieuwe creaties in Frankrijk, Oostenrijk en Zwitserland.

Als criteria voor inclusie wilden beiden zo dicht mogelijk bij Dubuffet's criteria blijven, die gedefinieerd waren in zijn geschriften en de Art brut periodieken. Evenals Dubuffet wilden

---

<sup>297</sup> Ibid. p 13

<sup>298</sup> Gooding M., 'Victor Musgrave and the Outsider Archive', in: *Raw Vision*, nr. 4, winter 1994, p 17

<sup>299</sup> Kinley M., *Monika's story, a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, Londen, Musgrave Kinley Outsidertrust, 2005, p 13

<sup>300</sup> Ibid. p 23

<sup>301</sup> Ibid. p 22

<sup>302</sup> Ibid. p 28

Musgrave en Cardinal geen volkskunst of Naïeve kunst in hun tentoonstelling, omdat dit volgens hen tot een verwatering van de impact van de tentoonstelling zou leiden. Toch wilden Musgrave en Cardinal niet al te dogmatisch te werk gaan, zoals Dubuffet, maar de criteria juist vergrootten en verbreedden die Dubuffet Art brut had opgelegd. De tentoonstellingen stelden creaties hadden verschillende bronnen van herkomst, zoals Musea als de Collection de l'Art brut te Lausanne of de Wölfli Stichting te Bern. Daarnaast waren veel werken afkomstig uit commerciële galerieën zoals de Gresnover Gallery te Londen of Phyllis Kind te New York en kwamen tevens veel creaties uit privé-collecties zoals de Arnulf Rainer collectie uit Wenen, de Leo Navratil collectie – Gugging – uit Wenen of de Whitney Halstead collectie uit Chicago. De getoonde objecten waren zeer divers en bevatten onder meer tekeningen, schilderijen, houtsculpturen, steensculpturen en naaiwerk. Het geheel werd aangevuld door filmmateriaal betreffende Facteur Cheval's Palais Ideal, de Watts torens van Rodia en het Clarence Schmidt huis.

De tentoonstelling vond plaats van acht februari tot acht april 1979 in de Hayward Gallery te Londen en toonde 400 creaties van 42 kunstenaars uit Amerika, Engeland, Duitsland, Frankrijk, Oostenrijk en Zwitserland. Zo werden er onder meer 3 creaties van Aloïse, 6 werken van Madge Gill, een aantal creaties van Heinrich Anton Müller, aantal werken van Friedrich Schröder-Sonnenstern, 14 creaties van Louis Soutter getoond, 23 werken van Adolf Wölfli en 5 creaties van Le voyageur Français. De inrichting van de tentoonstelling was gelijkend aan de manier waarop Dubuffet de Art brut in presenteerde, namelijk in een zeer donkere ruimte. De donkere omgeving werd gecreëerd doordat het eerstens een betonnen gebouw was waar de tentoonstelling plaats vond en ten tweede omdat het glas was afgeplakt met verduisteringsmateriaal waardoor de tentoonstelling zijn speciale atmosfeer verkreeg. Door het duister doemden andere bezoekers ineens voor je op en zo leek het net of ze deel uit maakten van de tentoonstelling, hetgeen een eigenaardig effect creëerde.

De **naamgeving van de tentoonstelling** was nogal problematisch en verschillende benamingen werden ervoor geopperd zoals: Total Art, An Alternative Art, Alternative Vision en Art without Crutches.<sup>303</sup> Toch is uiteindelijk voor de titel 'Outsiders' gekozen, die meer de nadruk legt op de personen en minder op de creaties. Musgrave schrijft het voorwoord voor

---

<sup>303</sup> Ibid. p 36



de catalogus, waaruit ook het hierboven geciteerde citaat uit afkomstig is. Hierin worden de creaties beschreven als:

“It is as if we have abruptly stumbled upon a secret race of creative giants inhaiting a land we always knew existed but of wich we had received only glimmers and intimations.”

Uit deze uitspraak blijkt duidelijk dat Outsiderkunst nog geen gemeengoed was en dat het het kunstpubliek nog voor zich moest zien te winnen. Dat de tentoonstelling met gemengde gevoelens werd onthaald, blijkt uit enige krantenartikelen. In The Observer van 25 februari 1979 worden de creaties van Alain Bourbonnais aangehaald waarvan wordt gezegd:

“These include some of the more spectacular and most spectacularly un-Outsider pieces. They would make excellent retirement gifts.”

Uit deze opmerking blijkt wel dat de waarde van Outsiderkunst gelijk wordt gesteld aan een pensioneringsgeschenk en dat het nog niet als echte kunst wordt gepercipieerd. In de Daily Telegraph van 17 maart 1979 is de journalist heel wat sceptischer:

“Unfortunaly far too often the objects in the exhibition are the work of lunatics. As such they are of interest to those concerned with mental medicine and information of use to sociologists is to be derived from the exhibition. A few of the exhibits do also as I have mentioned, have limited artistic merit.”

Verder wordt ingegaan op een statement van Jean Dubuffet, dat hij Adolf Wölfli één van de grootste kunstenaars aller tijden vond:

“The absurdity of this hysterical statement should stop anyone from regarding seriously the pronouncements about the arts made in the catalogue. The whole thing recalls the worst excesses of the ‘60s, when bad art and tortured prose went hand in hand.”

De auteur van dit krantenartikel beschouwt, net als de auteur van het artikel in The Observer, de creaties niet als kunst en vindt dat kunst op deze manier al te gemakkelijk wordt geprostitueerd. Toch was de tentoonstelling een groot succes, gezien er meer dan 40.000

bezoekers op af kwamen.<sup>304</sup> Mede door deze tentoonstelling heeft Outsiderkunst een kans gekregen op acceptatie bij het kunstpubliek, waardoor ook de term Outsiderkunst een wijd verspreid begrip is geworden.

### **3.3.3. Wat zijn de interesse's en wordt er nog iets verzameld naast Outsiderkunst?**

Betreft de interesse's van het verzamelaarpaar kan ik weinig zeggen, behalve dat de hun interesse voor Outsiderkunst langzaam is gegroeid en dat Musgrave aanvankelijk alleen collectioneerde. Op de vraag of Musgrave en Kinley nog iets verzamelen naast Outsiderkunst moet ik negatief antwoorden. Van Musgrave is verder niet veel geweten, gezien hij en Kinley elkaar pas op latere leeftijd ontmoetten. Kinley ving pas aan met verzamelen door Musgrave en ze is ermee doorgedaan na de dood van Musgrave.

### **3.3.4. Waarom is zowel Musgrave als Kinley zo gefascineerd door Outsiderkunst?**

De fascinatie van Musgrave voor Outsiderkunst heeft zijn wortels in de verzameling de l'Art brut van Jean Dubuffet. Musgrave werd, zoals gezegd, in 1962 lid van de hervormde Compagnie de l'Art brut en onderhield daarnaast een briefwisseling met Jean Dubuffet, welke zich nu in het Outsiderarchief bevindt. Musgrave was vooral door Outsiderkunst gefascineerd omdat de makers ervan geen traditionele vormen en technieken gebruiken die van vader op zoon worden overgeleverd. Een citaat uit het voorwoord van de Hayward Gallery catalogus laat mijns inziens zeer helder zijn fascinatie zien:

“There is a feeling that they stand not on the margins of art, but at its centre, at the very verge of the sources of creativity whose enigmatic forces they ride like Apocalyptic horsemen without any desire to tame them. It is the journey that concerns them; an unknown, ultimate destination beckons and on their way to it they express the magnitude of their varied and mortal visions.[...]In the work of these great originators the dehumanising process which invests so much contemporary art with its aridity is conspicuously lacking. Lacking, too, are the grants in aid and the doubtful backing of official attention of the imagination which remains triumphantly alive.”<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> Ibid. p 36

<sup>305</sup> Musgrave V., 'Preface', in: *Outsiders* [tentoonstellingscatalogus], Londen. Hayward Gallery, 08.02.-08.04.1979, p 8

Waar sommige moderne kunst te kort schiet wat betreft gevoel, daar vult de Outsiderkunst voor Musgrave de leegte op, met een overvloed aan gevoel. Daarnaast mist de koude consumptiemaatschappij diepgang en oprechte gevoelens, iets dat Musgrave terug heeft gevonden in Outsiderkunst. De fascinatie voor Outsiderkunst ontwikkelde zich bij Kinley dankzij Musgrave. Dit gemeenschappelijke project heeft zich dan ook alleen verder kunnen ontwikkelen door de inzet en wilskracht van Kinley, die ze toonde na de dood van haar partner.

### 3.3.5. Bestaat er een relatie tussen werk en de collectie?

Vlak na de tentoonstelling in de Hayward Gallery is Musgrave begonnen met het verzamelen van Outsiderkunst en met het opzetten van een Outsider archief, waarin hij werd bijgestaan door zijn levenspartner Monika Kinley.<sup>306</sup> Gezien dit project al hun tijd in beslag nam, had zowel Musgrave als Kinley hiernaast geen ander werk en **vormde het collectioneren hun werk**. Musgrave breidde zijn contacten, die hij op had gedaan voor de tentoonstelling in de Hayward Gallery, verder uit en onderhield contact met diverse scheppers.<sup>307</sup> Kinley daarentegen, archiveerde en catalogiseerde de collectie en ging af en toe mee op reis om kunstenaars te bezoeken. Een belangrijk aspect in hun werk was het vinden van nieuwe scheppers om de verzameling mee aan te vullen. De tentoonstelling in de Hayward Gallery was één stap in de goede richting, gezien het onderwerp zo belangstelling kreeg en menig Outsider ervan doordrongen werd dat er nog meer personen waren die op die manier creëerden. Zo werd **Albert Loudon** vlak na de tentoonstelling in de Hayward Gallery door Victor Musgrave ontdekt, die Loudon hielp naam te maken als kunstenaar (afb. 77).<sup>308</sup>

Om een aanzienlijke collectie te realiseren is een breed netwerk van contacten nodig die waarschuwen op het juiste moment. Op deze manier werd tevens in 1979, de uit Cyprus afkomstige Alex Georgiou annex **Perifimou** ontdekt, die als bewaker werkzaam was in de Tate Gallery. Perifimou maakte zeer kleurige creaties op kleine stukjes papier (afb. 78), naar voorbeelden die hij dagelijks zag in de Tate Gallery. Een kunstenaar ontdekte deze man en vertelde Musgrave over zijn ontdekking. Toen Musgrave Perifimou bezocht vond hij honderden kleine tekeningen en moedigde de schepper aan vooral door te gaan met creëren.

---

<sup>306</sup> Kinley M., *Monika's story a personal history of the Musgrave Kinley Outsidercollection*, Londen, Musgrave Kinley Outsidertrust. 2005, p 51

<sup>307</sup> Ibid. p 51

<sup>308</sup> Ibid. p 124

Na de vroegtijdige dood van Victor Musgrave in 1984, heeft Kinley zijn taak om een Outsider collectie en Outsider archief te realiseren, op zich genomen. Daardoor hebben ook zij en haar goede vriend George Melly menig Outsiderkunstenaar ontdekt. Kinley ontdekte door haar spionnennetwerk **Leon Golomb**,<sup>309</sup> die nu met drie werken is vertegenwoordigd in de collectie, maar ook Farouq (Sean) Molloy en Valerie Potter. Dit maakt duidelijk dat het vinden nieuwe scheppers zeer belangrijk is voor collectioneers omdat de diversiteit en de status van de verzameling hierdoor aanzienlijk zullen stijgen. Victor Musgrave kan als een discipel van Jean Dubuffet worden beschouwd, die het spectrum van de Outsiderkunst en de verwetenschappelijking ervan doorheen zijn verzameling, verder uitbreidde. Musgrave en Kinley staken, naast het collectioneren, veel energie in het helpen van Outsiders hun creaties te verkopen aan zowel galerieën als privé-verzamelaars.

Het **Outsider archief** is momenteel ondergebracht in de Tate Britain, waar het op aanvraag kan worden geraadpleegd. Het archief bevindt zich verscheidene dozen, die zijn opgedeeld in: gerechtelijke en financiële documenten, Victor Musgrave, scheppers die zich in de collectie bevinden en public relations. Het geheel is overzichtelijk en de verzameling en de scheppers zijn goed gedocumenteerd. Archief en collectie vormden beide het levenswerk van Victor Musgrave en Kinley, waarvoor passie en werk in elkaar over vloeiden, hetgeen resulteerde in een kwalitatief hoogstaande collectie.

### 3.3.6. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelaarspaar?

Van een dichotomie in persoon is er bij Musgrave en Kinley geen sprake. Musgrave en Kinley hebben, zo lijkt het, nooit geld in hun achterhoofd gehad en hun voornaamste doel is toegankelijk maken van Outsiderkunst voor een breder publiek en de kunstenaars helpen hun werken te verkopen. Natuurlijk hebben de collectioneers zo wel het voordeel dat als ze **kunstenaars ontdekken**, ze **eerste keuze** hebben betreft creaties. Op deze manier konden ze de beste stukken voor hun collectie bemachtigen, waardoor hun verzameling nu van hoogstaande kwaliteit is. Tevens is de waarde van de collectie flink gestegen omdat eerst Musgrave en daarna Kinley heel wat scheppers als Albert Loudon en Shafique Uddin hielpen naam te maken

---

<sup>309</sup> Ibid. p 112

Het en masse opkopen van creaties, zoals Zander dat deed, dat zie je bij Musgrave en Kinley niet. Gezien de verzameling nu een liefdadigheidsstatus heeft verkregen is het niet mogelijk de collectie in zijn geheel te verkopen en zelf de winst op te strijken. Kinley wil dat de Musgrave Kinley Outsidercollectie bij elkaar blijft omdat de collectie en het archief het levenswerk van Musgrave waren. Vanwege de emotionele component die bij Kinley aan het verzamelen kleeft, zal ze zich blijven inzetten en verzamelen, want doorheen het collectioneren verzamelt ze de verloren gegane aanwezigheid van Victor Musgrave terug bijeen. Ondanks het verlies, is Musgrave toch bij haar doorheen de collectie omdat ze hem terug bijeenverzamelt doorheen de objecten en om deze reden, zal ze de verzameling dan ook nooit verkopen, gezien dit gelijk staat aan het opgeven van het levenswerk van Musgrave en hem als persoon opnieuw verliezen. Op het gebied van collectioneren is er bij Musgrave en Kinley geen dichotomie te bespeuren, gezien de verzameling een liefdadigheidsstatus bezit en deze door Kinley ondanks de spectaculaire waardestijging, niet zal worden verkocht.

“I felt like thousands of stars falling in on themselves  
through their own gravity.  
My body was just a grain in a mass of elementary particles,  
but my brain was the brain of billions of people.  
I was the brain of the whole Universe.”

**Zdeněk Košek, kunstenaar**

### **3.4 Bruno Decharme**

In dit hoofdstuk betreffende de verzamelaars zoek ik naar een antwoord op de volgende onderzoeksvragen: welke terminologie wordt aangewend, wat is de context in welke Bruno Decharme is ingebed en is Art brut zijn enige verzamelobject? Daarnaast onderzoek ik wat de interesses van Decharme zijn en of er een verband te leggen tussen zijn werk en zijn collectie. Vervolgens onderzoek ik waarom Decharme nu juist zo gefascineerd is door Art brut en onderzoek ik of er een dichotomie bloot te leggen valt in de persoon van Decharme.

### 3.4.1. Welke terminologie wordt aangewend?

Voor dat ik begin met het bespreken van de context, wil ik duidelijk maken dat Decharme niet over Outsiderkunst spreek, maar over Art brut.<sup>310</sup> Daarom zal ik in het verloop van deze tekst niet over Outsiderkunst spreken, maar van Art brut. Decharme maakt verschil tussen Art brut en Outsiderkunst omdat Outsiderkunst voor hem niet hetzelfde inhoud als Art brut. Volgens Decharme houdt Outsiderkunst heel wat vormen van creatie in zoals kunst van gevangenen, kunst van patiënten, kunst van daklozen, Mediamieke kunst, Naïeve kunst en volkskunst.<sup>311</sup> Het begrip Outsiderkunst is dan ook een vergissing volgens Decharme omdat er veel schepers in worden opgenomen die niet in het veld van de Art brut thuis horen. Decharme houdt vast aan de definitie van Jean Dubuffet, zoals ik die in hoofdstuk 2.2 uit de doeken heb gedaan. In zijn stellingname ontvouwd zich duidelijk het Art brut - Outsiderkunst debat, waar ik in hoofdstuk 2.2 over heb besproken. Welke naam er aan deze kunstvorm wordt toegekend is voor deze collectioneur dus van groot belang.

### 3.4.2. Hoe is de collectioneur contextueel ingebed?

Bruno Decharme studeerde filosofie, waarna hij geïnteresseerd raakte in esthetica en vervolgens in film.<sup>312</sup> Decharme was productieassistent bij Jacques Tati en regisseerde zelf een aantal documentaires en reclamespots. Evenals Zander, stamt Decharme uit een familie van collectioneurs. De grootvader van Decharme, **Louis Metman**, verzamelde zijn hele leven en stond mee aan de basis van het Musée des Arts Decoratifs te Parijs. Louis Metman collectioneerde onder meer meubels, geld, goud, alles voor het interieur en porselein. Metman was vooral gespecialiseerd op het gebied van porselein en hij heeft hierover dan ook een uitgebreide studie gemaakt. Decharme beschrijft het verzamelen als een familietraditie, als een ethiek,<sup>313</sup> die evenals bij Zander wordt doorgegeven aan latere generaties. Gezien zijn achtergrond mag het dan ook niet verwonderen dat Decharme zelf een gepassioneerd verzamelaar is geworden.

---

<sup>310</sup> Decharme B., [interview], (22.04.2007), Bijlage 4, p 10

<sup>311</sup> N.N. 'Interview with Bruno Decharme'[internet] (datum onbekend), alinea 10, Bijlage 7

<sup>312</sup> Ibid. alinea 13

<sup>313</sup> Decharme B., [interview], (22.04.2007), Bijlage 4, p 2

### **3.4.3. Wat zijn Decharme's interesse's en wordt er nog iets verzameld naast Art brut?**

Voordat Decharme begin 1980 aanving met het collectioneren van Art brut, verzamelde hij werken van kunstenaars die waren geïnteresseerd in Art brut, maar niet tot de Art brut werden gerekend. Zo collectioneerde hij werken van onder meer Gaston Chaissac en Michel Macréau. Dit eerste verzamelobject was volgens Decharme een manier om te worden geïntroduceerd in de wereld van de Art brut. De eerste drie Chaissac schilderijen die hij ooit heeft gekocht, hangen nog altijd in Decharme's woning. Gezien de interesses van Decharme samenvallen met zijn fascinatie voor Art brut, zal ik dit verderop in de tekst, tezamen met zijn fascinatie voor Art brut behandelen.

### **3.4.4. Waarom is Decharme zo gefascineerd door Art brut?**

Decharme's interesse in Art brut en aanverwante onderwerpen heeft een fascinatie ontwikkeld, die zich doorheen zijn filmbiografieën en de collectie duidelijk laat aflezen. Art brut is volgens Decharme een manier om de wereld radicaal anders te denken en dat vindt hij zo uniek aan deze kunst. Art brut handelt volgens Decharme om een bevraging van creatie en niet zozeer om de bevraging van kunst. De waanzin en de psychose fascineren Decharme in deze context omdat hierin een manier van creatie schuilt die universeel is en een zeer rijke vormentaal in zich corporeert. Decharme beschrijft Art brut zelf als “C'est la révélation de Dieu.”<sup>314</sup> Voor Decharme is het belangrijk dat de Art brut schepper creëert vanuit het onbewuste. Er wordt dus naar een soort authenticiteit gezocht, die in de artificiële wereld van de consumptiemaatschappij, veelal nihil tot niet bestaand is. Daarnaast zijn Art brut werken veelal enigmatisch, en omdat de toeschouwer zich nooit in de plaats van de schepper kan verplaatsen, blijven de creaties fascineren. ‘Einführung’ speelt voor Decharme dus een grote rol. Tevens vindt hij Art brut zo fascinerend omdat de creaties niet iets leren over het subject maar over de toeschouwer zelf.<sup>315</sup> Decharme ziet de creaties als een spiegel, die de toeschouwer confronteert met zijn diepste en irrationele vragen, welke voortvloeien uit gevoelens van angst en nood.<sup>316</sup> In Art brut is daarom een ongelimiteerde projectie mogelijk, gezien de antwoorden op de vragen veelal niet zullen komen, en de creaties voor de

---

<sup>314</sup> Decharme B., [interview] (22.04.2008), Bijlage 4, p 10

<sup>315</sup> N.N. ‘Interview with Bruno Decharme’ [internet] (auteur onbekend), alinea 12, Bijlage 7

<sup>316</sup> Šafařová B. en Zemanková T., ‘Interview with Bruno Decharme’, in: Decharme B. (ed.), *Art brut, collections ABCD* [tentoonstellingscatalogus], Praag, City Gallery, 14.06-10.09.2006, p 243

toeschouwer non-proposities vormen.<sup>317</sup> De fascinatie voor Art brut heeft daarnaast vooral betrekking op de revelatie van het creatieve proces, dat doorheen de objecten lijkt plaats te vinden.<sup>318</sup> Gezien Art brut geen kunststroming is, maar een vorm van creatie die al zeer vroeg in de geschiedenis van de mensheid werd uitgeoefend, lijken de creaties een tipje van de sluier op te lichten over hoe creatie in zijn werk gaat. De fascinatie van Decharme heeft dus te maken met het anders denken, de binnenwereld van de scheppers zelf, de manier waarop de creaties inwerken op de mens en met het proces van creatie.

### **3.4.5. Bestaat er een verband tussen werk en de collectie?**

Decharme's werk als regisseur is sterk verstrengeld met het collectioneur zijn, omdat hij beide met elkaar combineert. In zijn films en documentaires tracht Decharme het ritme te vatten van leegte, volheid en de botsing en het samenspel hiervan.<sup>319</sup> De relatie tussen zijn films en Art brut is dat cinema als kunstvorm zeer dicht aanleunt bij de Art brut creaties,<sup>320</sup> gezien beide gebruik maken van dezelfde constructies om iets te onthullen. Decharme heeft tot nu toe vijf portretten gefilmd van de Art brut scheppers: Henry Darger (11 min.), Richard Greaves (10 min.), Zdeněk Košek (13 min.), Alexander Pavlovitch Lobanov (8 min.) en Gene Merrit (9 min.).<sup>321</sup> Daarnaast staan er nog dertien films gepland voor komende tijd, onder andere over Eva Droppová, Martha Grünewaldt en Kunizo Matsumoto.

Met deze portretten wil Decharme naast de Art brut creaties, de toeschouwer de mogelijkheid geven een persoonlijke reis te maken door de 'paysages mentaux' van de scheppers.<sup>322</sup> Op deze manier kan de toeschouwer zich proberen in leven in de schepper waardoor de creaties begrijpelijker kunnen worden voor de toeschouwer. Daardoor wordt de koppeling gemaakt tussen de esthetische component van Art brut en de ethische component, waardoor creaties en film elkaar aanvullen en samen één geheel vormen. Dit is helemaal in lijn met de visie van Jean Dubuffet, gezien deze in Art brut een esthetisch en een sociologisch criterium heeft verrat, dat perfect wordt uitgespeeld door Decharme.

### **3.4.6. Is er sprake van een dichotomie in de persoon van Bruno Decharme?**

---

<sup>317</sup> Ibid. p 243

<sup>318</sup> N.N. 'Interview with Bruno Decharme'[internet] (auteur onbekend), alinea 12, Bijlage 7

<sup>319</sup> De Preester F., 'Verzamelen als obsessie', in: *Psychoanalytische perspectieven*, nr. 24, 2006, p 14

<sup>320</sup> Ibid. p 14

<sup>321</sup> Šafařová B. en Zemánková T, 'Interview with Bruno Decharme', in: Decharme B. (ed.), *Art brut, collection ABCD*, Praag, City Gallery, 14.06-10-09.2006, pp 239-240

<sup>322</sup> Ibid. p 240



**Regisseur** en **collectionneur** zijn complementair aan elkaar en vervolledigen elkaar. Daar waar het de verzamelaar veelal om de **esthetiek** van een creatie draait, wil de regisseur vooral de **ethische kant** tonen van Art brut, door in te zoomen op het leven dan de schepper. De dichotomie in de persoon van Decharme tekent zich dan ook af op dit vlak. Decharme als collectionneur houdt alleen rekening met de kwaliteit van de objecten, terwijl Decharme als regisseur doorheen de filmbiografieën van de Art brut scheppers, de toeschouwers wil doen begrijpen hoe deze tot creatie zijn gekomen. De dichotomie speelt zich af op het vlak van esthetiek en ethiek, waarbij de persoon van de regisseur de verzamelaar elkanders werkzaamheden aanvullen en vervolledigen. Op deze wijze vormt de gespletenheid een eenheid, die alleen door de gespletenheid bereikt kan worden. Door deze vaststellingen meen ik te kunnen stellen dat de persoon van Bruno Decharme een stek schizofreen karakter vertoont, waarbij eenheid wordt bereikt door gespletenheid.

Kunstsammlern wird nachgesagt, sie seien leidenschaftlich, stolz,  
ja zwanghaft, mitunter sogar wahnsinning [...]  
Sammeln ist wie eine Liebesaffäre, es bedeutet,  
Entdeckungen in einen großen Versteckspiel zu machen.

**Adolpho Leirner, verzamelaar**

## **4. De Kernverzamelingen**

### **4.1 Arnulf Rainer**

Nadat ik in hoofdstuk drie wat dieper ben ingegaan op de verzamelaars, zal ik in dit hoofdstuk kernverzamelingen belichten. Hierbij zal ik onderzoeken wat het verzamelgebied vormt en wat de criteria van selectie zijn. Vervolgens onderzoek ik de inhoud van de kernverzameling en tracht ik de tien meest aanwezige kunstenaars op te tekenen in de verzameling, wat mij eventueel zal toelaten de Meester-betekenaar te onthullen. Daarnaast onderzoek ik welke

plaats het verzamelen inneemt in het leven van de collectioneur, waar en hoe de verzamelingen zijn ondergebracht en of de collecties al zijn bestudeerd. Deze onderzoeksvragen zullen mij misschien toelaten om ook betreffende de kernverzamelingen een dichotomie te kunnen vaststellen.

#### 4.1.1. In welk gebied verzamelt Arnulf Rainer?

Rainers verzamelgebied situeerde zich aanvankelijk in Tsjecho-Slowakije, waar hij diverse contacten met psychiaters legde,<sup>323</sup> en vervolgens zijn verzamelgebied verder uitbreidde naar andere landen in Oost-Europa.<sup>324</sup> Rainer kon deze contacten leggen door zijn Tsjechische vrouw Olga Noskova, wat het vinden van origineel materiaal vergemakkelijkte.<sup>325</sup> Rainer had naar eigen zeggen de meest kwalitatieve creaties gevonden via de publicatie van Dr. Jakob, *Dessins et peintures des aliénés* uit 1956.<sup>326</sup> De creaties verkreeg Rainer veelal niet door betaling, maar door ruil met eigen werken en literatuur.<sup>327</sup> Vanaf 1963 verzamelde Rainer tevens archiefmateriaal dat de levens- en ziektegeschiedenissen van de patiënten betrof.<sup>328</sup> Hij verzette zich dan ook tegen de regel die de toegang tot confidentiële dossiers verbiedt, omdat hij juist hierdoor zichzelf sterk kon inleven in de psychotische ervaring.<sup>329</sup> Toch vind ik dat hiermee voorzichtig moet worden omgegaan, omdat psychiaters hun patiënten niet horen uit te leveren aan de maatschappij, maar ze juist te beschermen tegen misbruik. Nu is Rainers collectie niet publiekelijk, maar wat gebeurt er met de documenten als Rainer er niet meer is? Dat zijn allemaal zaken waar de verzamelaar in dit kader goed over na moet denken.

#### 4.1.2. Wat zijn de criteria van selectie?

---

<sup>323</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadthof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 10

<sup>324</sup> Ibid. p 10

<sup>325</sup> Kaiser F.W., 'Conversation avec Arnulf Rainer le 1 er novembre 2004', in: *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, La maison rouge, 23.06- 09.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 23

<sup>326</sup> Ibid. p 23

<sup>327</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadthof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 10

<sup>328</sup> Van Berkum A., 'Was aber ist Arnulf Rainer', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadthof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 23

<sup>329</sup> Cardinal R., 'Arnulf Rainer et l'Outsider Art' [deels onuitgegeven bron], p 6

Aanvankelijk had Rainer geen beoordelingscriteria omdat hij deze gaandeweg leerde ontwikkelen door veel werken te vergelijken.<sup>330</sup> Toch zijn een aantal criteria aanwezig in alle creaties namelijk: formele excentriciteit, mentaal of lichamelijk extremisme en onbetwistbare tekenen van waanzin.<sup>331</sup> Afgezien van deze criteria hangt het vinden van creaties vooral af van het toeval en connecties in het psychiatrische veld. Rainers collectie representeert een zeer breed spectrum aan Outsiderkunstenaars, waarbij vooral de nadruk ligt op de creaties van psychiatrische patiënten die nog geen psychofarmaca kregen toegediend. Gezien de medicatie en neuroleptica pas sinds 1945 werden toegediend wilde Rainer vooral creaties van voor 1945 bezitten.

#### 4.1.3. Wat houdt de verzameling Outsiderkunst concreet in?

De verzameling Outsiderkunst telt meer dan 1500 creaties, bestaande uit scheppers uit voornamelijk Oost-Europa en daarnaast degenen uit Europa en Amerika.<sup>332</sup> Het overgrote deel van de scheppers bestaat uit psychiatrische patiënten en Rainer's eerste verzamelobject was dan ook een creatie van Louis Soutter, welke hem heeft geïnspireerd aangaande zijn vinger- hand- en voetschilderingen. Het zwaartepunt in de verzameling ligt vooral op tekeningen en schilderijen, waarnaast de enkele aanwezige sculpturen voor Rainer van minder belang zijn. De verzameling bevat onder meer werken van inmiddels 'klassieke' Outsiders zoals Aloise Corbaz, Willem van Genk, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Sava Sekulic, Louis Soutter, Scottie Wilson en Adolf Wölfli. Maar bevat tevens werken van naïeven zoals Bombois, Nikifor, Max Raffler en Alfred Wallis. Een zwaartepunt in de verzameling vormen de kunstenaars van Gugging waaronder Anton Dobay, Johann Fisher, Franz Gableck, Johann Hauser, Rudolf Horacek, Franz Kamlander, Franz Kernbeis, Fritz Koller, Johann Korec, Heinrich Reisenbauer, Philipp Schöpke en Oswald Tschirtner. Rainer heeft deze kunstenaars vanaf het verschijnen van de publicatie *Die Künstler aus Gugging* uit 1967 van Leo Navratil gevolgd.<sup>333</sup> Omdat Rainer één van de eersten was die zich voor het Künstlerhaus interesseerde en een nauwe band had met Navratil, kon hij hiervan menig werk aan zijn collectie toevoegen.

---

<sup>330</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 11

<sup>331</sup> Cardinal R., 'Arnulf Rainer et l'Outsider Art', in: *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, La maison rouge, 23.06- 09.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 41

<sup>332</sup> Dichter C., 'De collectie Arnulf Rainer', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 8

<sup>333</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 10

#### 4.1.4. Wie of wat is de meesterbetekenaar?

Gezien ik geen inventarisatielijsten van deze collectie heb kunnen bemachtigen, ben ik niet in staat geweest de tien meest gerepresenteerde kunstenaars te bepalen. Wat ik wel kan doen is kwantitatief de meest voorkomende kunstenaar binnen de collectie bepalen omdat deze wel bekend is. **Johann Hauser** (afb. 24) is met 350 werken de meest vertegenwoordigde schepper in de verzameling van Rainer.<sup>334</sup> Het spreekt voor zich dat de meest voorkomende kunstenaar niet persé ook de meesterbetekenaar hoeft te zijn, maar in dit geval is dat wel zo. Naast het gegeven dat Hauser cijfermatig het meest aanwezig is in de collectie, is er nog een ander aspect waarom Johann Hauser de meesterbetekenaar van Rainer is. Rainer heeft in 1978 de tekst *Was aber ist Johann Hauser* geschreven en doorheen de tekst vindt een sterke identificatie plaats met Hauser, die de fascinatie en meesterbetekenaar van Rainer kan verklaren.

“Den geflaumten, gefliederten, geflügelten, versteckten Hauser versuche ich durch mich selbst zu verstehen. Das gelingt nur schlecht, denn ich konnte im Laufe der Jahre mit einer gegerbten Haut versehen.”<sup>335</sup>

Tevens vond er in 1994 een project plaats tussen Rainer en de Gugging kunstenaars, waarbij Rainer en onder meer Johann Hauser met elkaar in dialoog traden.<sup>336</sup> Hierbij schilderde Rainer over het werk van Hauser (afb. 26) en tekende Hauser over het werk van Rainer heen (afb. 27). Zo vond er aan weerszijden een letterlijke toe-eigening plaats van beide kunstenaars aangaande elkaars werk. Iedere kunstenaar heeft volgens Rainer een ‘Schutzidentifikation’ die zonder nabootsing wordt gebruikt.<sup>337</sup> Natuurlijk is er wel degelijk sprake van bepaalde toe-eigening zoals ik al heb aangetoond in hoofdstuk 3.1. Johann Hauser vormt de Meesterbetekenaar voor Rainer omdat alles wat Rainer is, eigenlijk samenvalt met Hauser, waardoor Rainer als subject verdwijnt omdat het als begrip niet te vatten is.

#### 4.1.5. Welke plaats neemt het collectioneren in, in het leven van Arnulf Rainer?

---

<sup>334</sup> Dichter C., ‘De collectie Arnulf Rainer’, in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 8

<sup>335</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 99

<sup>336</sup> Cardinal R., ‘Arnulf Rainer et l’Outsider Art’, in: *Arnulf Rainer et sa collection d’Art brut* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, La maison rouge, 23.06- 09.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 41

<sup>337</sup> Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980, p 99

De verzameling neemt een belangrijke plaats in, in het leven van Arnulf Rainer. Vroeger meer dan nu omdat de verzamelaar zich steeds verder heeft losgemaakt van de kunstenaar.<sup>338</sup> Volgens Rainer is de combinatie van het verzamelen en kunstenaar zijn niet houdbaar omdat er tijd komt waarin je één van de twee moet inperken en de collectioneur bijvoorbeeld nog voor de helft van de tijd verzamelt.<sup>339</sup>

De laatste jaren heeft Rainers verzamelinteresse zich verplaatst naar de kunst van gehandicapten zoals Adolf Beutler, Wolfgang Moesenbacher en Erika Staudinger (afb. 25).<sup>340</sup> Ook gaat hij zelf niet meer op zoek naar creaties, maar krijgt ze veelal van buitenaf toegestuurd omdat hij zo'n befaamde collectie heeft samengebracht en het in psychiatrische kringen bekend is dat hij zeer geïnteresseerd is in dit soort creaties.<sup>341</sup> Het fenomeen van het van buitenaf aangedragen krijgen van werk, zal later in de nog te bespreken collecties verder aanbod komen. Dit fenomeen heeft te maken met de bekendheid van de collectie, want mensen zullen hierdoor eerder creaties aanbieden. Tevens verkrijgen de werken hierdoor een meerwaarde omdat ze zijn opgenomen in een bekende collectie en zal het andere verzamelaars aansporen deze werken ook aan te kopen.

#### **4.1.6. Waar en hoe is de verzameling ondergebracht?**

Op de vraag waar Rainer zijn collectie heeft ondergebracht kan ik zeer kort zijn en dat is in zijn ateliers en in zijn woning (afb. 28). De collectie van Rainer is één van de grootste privé-verzamelingen van Oostenrijk en is van grote waarde omdat Rainer één van de eerste verzamelaars was, die de klinieken in Oost-Europa heeft afgezocht naar creaties. Ooit waren er plannen om een Arnulf Rainer museum te verwezenlijken in de stad Linz, maar dit is nooit gerealiseerd en ook Rainer zelf weet niet wat er nu verder gaat gebeuren.<sup>342</sup>

#### **4.1.7. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?**

---

<sup>338</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 12

<sup>339</sup> Ibid. p 12

<sup>340</sup> Cardinal R., 'Arnulf Rainer et l'Outsider Art', in: *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Le maison rouge, 23.06- 09.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr. Guislain, 03.06-03.09.2006, p 42

<sup>341</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 12

<sup>342</sup> Ibid., p 13

De collectie van Arnulf Rainer is in zijn geheel nog weinig bestudeerd omdat deze niet publiekelijk toegankelijk is. De enige persoon die toegang heeft gekregen is de Duitse kunsthistorica Claudia Dichter, die de collectie heeft geïnventariseerd in 1993.<sup>343</sup> Hierbij kan ik Beaudrillard aanhalen uit hoofdstuk 2.1, die stelde dat collectioneers geen objecten uitlenen omdat het narcistische equivalenties zin van het zelf.<sup>344</sup> Uitlenen van objecten gebeurt zeer weinig en er zijn slechts twee tentoonstellingen geweest met creaties uit zijn Outsiderkunst verzameling. De eerste tentoonstelling werd gehouden in Museum De Stadtshof te Zwolle in 1996 en heette *Collectie Arnulf Rainer*. De tweede tentoonstelling werd gehouden in Maison rouge te Parijs eind 2005 en had de naam *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut*. Ondanks deze openheid werden er in laatstgenoemde tentoonstelling zeer weinig objecten getoond, wat kan wijzen op jaloezie zoals **Beaudrillard** al stelde en wat de angst voor beïnvloeding nog eens extra ondersteund. Al met al is het zeer spijtig dat de collectie zo weinig is bestudeerd, gezien de verzameling veel onbekende creaties bevat uit Oost-Europese landen.

Naast het collectioneren verzamelt Rainer ook alle literatuur rondom het onderwerp, maar tentoonstellingen bezoekt hij niet meer.<sup>345</sup> Zoals gesteld in hoofdstuk 2.1 is het verzamelen van literatuur een typisch fenomeen wat de meeste verzamelaars kenmerkt en zo ook Rainer. Hierdoor blijft men op de hoogte aangaande wat er in hun verzamelgebied gebeurt en is de collectioneur in staat gericht en efficiënter te verzamelen.

#### **4.1.8. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen van Arnulf Rainer?**

Ondanks Rainer's inzet om Outsiders en vooral psychiatrische patiënten publiekelijke acceptatie te geven, kleeft er ook een keerzijde aan de zaak. De verzameling van Rainer had nooit zo groot kunnen worden als hij niet zulke goede contacten had en veel zo veel werken kreeg, kocht of ruilde tegen zijn eigen werk. De dichotomie schuilt in het gegeven, dat door de kunsthandel en de collectioneers de creaties onvermijdelijk tot koopwaar worden gereduceerd en dat de patiënten er veelal geen notie van hadden dat hun creaties achter hun rug om werden verhandeld omdat de psychiaters hierin de leidinggevende personen waren. Het is niet eerlijk om je als kunstenaar in te zetten voor een broze groep en dan als

---

<sup>343</sup> Van Berkum A., 'Was aber ist Arnulf Rainer', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 17

<sup>344</sup> Beaudrillard J., 'The system of collecting', in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.), Melbourne, Melbourne University Press, 1994, p 18

<sup>345</sup> Dichter C., 'Interview met Arnulf Rainer over zijn outsidercollectie', in: *Collectie Arnulf Rainer* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, p 12

verzamelaar alles weg te graaien van mensen die toen der tijd – en nu veelal nog –, in erbarmelijke omstandigheden verkeerden. Want ik vraag mij af, aan wie in deze kwestie de vruchten van het kunstenaarsschap ten goede zijn gekomen en of de verkoop van de creaties voor de scheppers voor materieel en geestelijk betere omstandigheden heeft gezorgd? Door alleen maar op de esthetiek te letten en de misstanden in de oost Europese landen te negeren, waaronder het is gecreëerd, zullen zaken als beheersing van het creatieproces steeds vaker voorkomen en zeker in landen waar men het niet zo nauw neemt met de wetgeving. Er wordt een dichotomie zichtbaar tussen de **ethiek** en de **esthetiek** in de persoon van Rainer als kunstenaar en verzamelaar. Ondanks dat de kunstenaar en de verzamelaar onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn hebben beide tegelijk tegengestelde en zelfde belangen die samen komen in Rainer als persoon. Dat Rainer zich heeft ingezet als schepper voor psychiatrische patiënten, betekent nog niet dat Rainer als collectioneur heeft bijgedragen aan verbetering van de leefomstandigheden van deze personen. Als laatste wil ik graag nog de gebrekkige communicatie noemen tussen collectioneur en psychiatrische patiënt, waardoor de geslotenheid van de creaties in stand wordt gehouden. Creaties worden verzameld omdat deze zo toegankelijk lijken, maar blijven in wezen gesloten vanwege de gebrekkige communicatie. Daardoor meen ik te kunnen stellen dat het verzamelen van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter vertoont op meerdere vlakken, zowel in de ethiek als in de esthetiek als in de geslotenheid en openheid van de creaties en die via rationalisaties worden geneutraliseerd of weggewerkt.

Verzamelen [bleef] een mannelijke bezigheid: het ging er niet alleen om  
de waarde van een voorwerp te herkennen  
men gaf het waarde door het in zijn verzameling op te nemen.  
Het was een bezigheid die voortkwam uit een trots zelfbewustzijn  
dat [...] – op een enkele uitzondering na – geen enkele vrouw kon bezitten

**Susan Sonntag, De vulkaanminnaar**

## **4.2 Charlotte Zander**

In dit hoofdstuk betreffende de kernverzamelingen zal ik allereerst onderzoeken in welk gebied Charlotte Zander verzamelde, wat de criteria van selectie zijn, wat de kernverzameling inhoudt en wie de tien meest gerepresenteerde schepers zijn. Vervolgens onderzoek ik wie of wat de meesterbetekenaar is, welke plaats het verzamelen inneemt in Zanders leven, waar en hoe de collectie is ondergebracht en in hoeverre de verzameling al is bestudeerd. Deze onderzoeksvragen stellen mij hopelijk in staat om ook op het vlak van het verzamelen een dichotomie vast te stellen. Zoals in hoofdstuk 3.2 gesteld, is de verzameling Outsiderkunst van Charlotte Zander gegroeid uit haar interesse voor Naïeve kunst en Outsiderkunst en vormt daarom niet de kernverzameling. Toch bespreek ik de Outsiderkunstcollectie in het hoofdstuk Kernverzamelingen omdat het wel uit de kernverzameling Naïeve kunst is voortgekomen.

#### **4.2.1. In welk gebied verzamelt Charlotte Zander?**

Het gebied waarin Zander collectioneert is zeer uitgestrekt. Zander verzamelt globaal en bezit 1843 Outsidercreaties uit onder meer Amerika, Duitsland, Engeland, Frankrijk, Haïti, Italië, Nederland, Oostenrijk, Servië en Zwitserland. Zander maakte veel reizen naar deze landen om stukken voor haar verzameling te bekomen. Hoewel Zander Outsiders zoals Friedrich Schröder-Sonnenstern<sup>346</sup> en Sava Sekulic in hun woonomgeving opzocht, ging ze nooit de klinieken af omdat de productie toen veelal al in handen was van psychiaters en goede connecties nodig waren om creaties te verkrijgen.

#### **4.2.2. Wat zijn de criteria van selectie?**

De criteria van selectie heeft Zander evenals Rainer al zoekende geleerd. Het gaat Zander er niet zozeer om veel creaties van een bepaalde kunstenaar te hebben, maar eerder om volledigheid. Zo wil Zander bijvoorbeeld als er van een bepaalde kunstenaar alleen landschappen op de markt zijn, het enige portret bezitten. Afhankelijk van haar stemming koopt ze dat werk dat haar op het moment van aanschouwen bevalt. Ondanks dat het principe van originaliteit heel belangrijk is voor een collectioneur, heeft Zander toch een voorliefde voor portretten, hetgeen tot uiting is gekomen in de vele portretten die ze bezit van de Naïeve

---

<sup>346</sup> Dichter C., *Outsider Art, collection Charlotte Zander*, Bönningheim, Wachter Verlag, 1999, p 16



kunstenaar Camille Bombois (afb. 38). Betreft kleur heeft Zander geen voorkeur, maar aangaande het materiaal heeft Zander het liefst natuurlijke materialen. Dit past in haar visie van authenticiteit van de schepper en dat creaties veelal in isolatie ontstaan, wat een onaangeraaktheid door cultuur impliceert. Duidelijk mag zijn dat het collectioneren een toevallig gebeuren is dat je gedeeltelijk naar je hand kunt zetten door een goed geoefend oog.

#### **4.2.3. Wat houdt de verzameling Outsiderkunst concreet in?**

De verzameling bevat in totaal 1843 creaties van scheppers uit 52 verschillende landen en het zwaartepunt ligt vooral op tekeningen en schilderijen. Het overgrote deel van de creaties in de collectie bestaat uit creaties van psychiatrische patiënten. Zander heeft heel wat ‘klassieke’ Outsiders in haar collectie zoals: 2 creaties van Willem van Genk, 10 werken van Madge Gill, 102 werken van Rosemarie Koczy, 10 creaties van Friedrich Schröder-Sonnenstern, 2 werken van Louis Soutter (afb. 62 en 63), 44 creaties van Scottie Wilson, 5 werken van Adolf Wölfli en negen creaties van Carlo Zinelli. Daarnaast zijn, ondanks Zanders afkeer van door psychiaters begeleide creaties, een deel van de Gugging kunstenaars met een 35 werken gerepresenteerd in haar collectie. Johann Fisher met 7 creaties, Johann Garber met 4 werken, Johann Hauser met 2 creaties, Franz Kamlander met 5 werken, Johann Korec met 8 creaties, Oswald Tschirtner met vijf werken en August Walla met 4 werken. Opvallend is dat één van de vier creaties van August Walla gericht is aan Zander zelf, omdat haar naam door hem onderaan in het bovenste werk is getekend (afb. 64). Gezien Zander 35 creaties in totaal van de Gugging kunstenaars heeft aangekocht, wisten deze wat voor goede klant zij was en droeg August Walla zijn werk op aan haar.

#### **4.2.4. Wie zijn de tien meest gerepresenteerde scheppers in de collectie?**

De tien meest gerepresenteerde kunstenaars in de collectie Charlotte Zander zijn als volgt: **Sava Sekulic** met 1123 creaties (afb. 65 en 66), **Rosemarie Koczy** met 102 werken, **Josef Wittlich** met 67 creaties, **Ilija Bosilj** met 55 werken (afb. 67.), **Scottie Wilson** met 44 creaties, **Jacob Greuter** met 28 werken, **Margarethe Held** met 25 creaties, **Madge Gill** en **Friedrich Schröder-Sonnenstern** (afb. 68) beide met 10 werken, **Carlo Zinelli** en **Michel Nedjar** (afb. 69) beide met 9 creaties en **Johann Korec** met 8 werken. Gezien de kunstenaars in de literatuur aangaande Outsiders uitvoerig worden besproken en mijn onderzoek meer

gericht is op de verzamelaars, zal ik op de Outsiderkunstenaars niet verder ingaan. Getalsmatig is Sava Sekulic de meest voorkomende kunstenaar in de verzameling, maar zoals ik al heb aangetoond in hoofdstuk 3.2, is het vanuit winst oogmerk, geluk en esthetiek dat Zander zo veel werken van Sekulic in haar bezit heeft.

#### **4.2.5. Wie of wat is de meesterbetekenaar?**

Na enkele gesprekken ben ik tot de conclusie gekomen dat de meesterbetekenaar van Zander geen Outsider is in de zin van een psychiatrische patiënt, maar eerder andere Outsiders zoals Ilija Bosilj of naïeve kunstenaars zoals Camille Bombois. Zander praatte tijdens onze gesprekken zeer veel over Bombois en was vooral gefascineerd door de vrouwen die hij schilderde (afb. 70). Door creaties van Bombois te collectioneren onderzoekt Zander tevens het oeuvre van de kunstenaar en haar drive is hierbij vooral pseudo-waarheden te weerleggen. Zo wordt bijvoorbeeld van Bombois gezegd dat hij ongeveer 20.000 clowns zou hebben geschilderd (afb. 71), maar in werkelijkheid zijn dit er maar 60 à 70, gezien Zander in vijftig jaar ongeveer tien clowns van hem is tegen gekomen. Zander vindt de clown Cocteau zeer interessant en poogt daarom creaties hiervan te verkrijgen. Van een meesterbetekenaar in de zin van één enkele kunstenaar, daarvan is bij Zander geen sprake. De meesterbetekenaar vormt eerder haar verzameling Naïeven en Outsiders bij elkaar, gezien deze haar representeren als persoon en hier zoveel onder valt dat het als begrip eigenlijk niet te vatten is.

#### **4.2.6. Welke plaats neemt het verzamelen in, in het leven van Charlotte Zander?**

De plaats die het collectioneren inneemt in het leven van Zander heb ik al gedeeltelijk duidelijk gemaakt in hoofdstuk 3.2, waarin ik al haar verzamelingen heb besproken. Verzamelen staat voor Zander gelijk aan leven en doorheen het collectioneren heeft ze zich weten te specialiseren en vormen als mens. Tevens heeft ze zichzelf door haar verzamelingen kunnen profileren als iemand die iets groots heeft opgebouwd, ondanks het feit dat ze geen middelbare school diploma heeft. Mijns inziens is dit ook één van haar onbewuste beweegredenen geweest om zich zo vast te bijten in Naïeve kunst en Outsiderkunst. Door haar achtergrond en de mogelijkheid die zich voordeed zich te specialiseren in Naïeve kunst en Outsiderkunst, heeft ze ondanks haar gebrek aan scholing, één van de grootse verzamelingen Naïeve kunst ter wereld bijeen verzamelt. Gezien Zander met een academicus was getrouwd moest ze zichzelf bewijzen, zowel tegenover haar man als tegenover de buitenwereld en dit

heeft ze doorheen haar verzamelingen gerealiseerd. De bewering uit hoofdstuk 2.1, dat de verzamelaar zich doorheen het bezit garandeert van de liefde en aanwezigheid van de Ander,<sup>347</sup> wordt bevestigd door Zanders verzamelgedrag.

De verslaving van het collectioneren zoals Zander dat noemt is daarmee, ondanks de negatieve kanten zoals het altijd in de schulden zitten, toch een positieve verslaving. Zander heeft een bijzondere verzameling bijeengebracht, die betreft kwaliteit niemand ooit nog zal kunnen evenaren. Daarnaast draagt ze bij aan de ontsluiting van Naïeve kunst en Outsiderkunst, door de collectie in haar museum voor zowel het grote publiek als voor wetenschappers open te stellen.

#### 4.2.7. Waar en hoe is de collectie ondergebracht?

Betreft de onderkomst van de collecties kan ik kort zijn. Voordat Zander een eigen museum kreeg, stockeerde ze haar verzameling gedeeltelijk in haar buitenhuis in Odenwald en deels in München waar ze tevens haar galerie had. In 1995 sloot Zander haar galerie en gingen de overige objecten over in haar verzameling. In 1996 opende Zander dan haar eigen museum genaamd Museum Charlotte Zander (afb. 72) te Bönningheim. Het museum is gehuisvest in een barok kasteel dat dateert uit 1756 en het ‘Stadionisches Schloss’ wordt genoemd. Het kasteel is een beschermd monument wat het nogal lastig maakt om aanpassingen te doen. Het museum bestaat uit 43 zalen verdeeld over drie verdiepingen. De begane grond heeft 2 á 3 maal per jaar een wisseltentoonstelling en op de resterende twee verdiepingen hangt de permanente collectie. Tevens maken de verdiepingen een scheiding tussen Naïeve kunst en Outsiderkunst, waarbij de eerste verdieping vol hangt met Naïeve kunst en op de bovenste verdieping de Outsiderkunst, de Ex-voto’s, votiefgiften, kapiteins – en jonge meisjes schilderijen hangen. Bijna alle lege wanden van het museum worden benut en ook het gastenverblijf hangt vol met allerhande creaties. In het museum bevinden zich tevens twee depots die tot de nok gevuld zijn met objecten (afb. 73 en afb. 74). Ook is er een **bibliotheek** aanwezig die Zander omtrent haar collectie en aanverwante onderwerpen heeft aangelegd (afb. 75). Zander wil, evenals andere collectioneurs, goed op de hoogte zijn van wat er allemaal in haar vakgebied speelt, zodat ze kunnen anticiperen op toekomstige ontwikkelingen en andere collectioneurs voor zijn. Deze bevindingen laten mij toe de definitie aangaande collectioneren van **Krzystof Pomian** te toetsen aan de werkelijkheid.

---

<sup>347</sup> D’hanis W., *Verzamelen, een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg. type bron], Gent, Rijks Universiteit Gent, p 16

“[...] dat aan speciale bescherming wordt onderworpen en met speciale zorg omringd in een besloten ruimte, en dat wordt uitgesteld om te worden bezichtigd.”<sup>348</sup> Dit uitstellen is bij Zander in al haar verzamelingen duidelijk aanwezig en zo ook bij haar collectie Outsiderkunst. Gezien bijna elk beschikbaar stuk wand, zowel in het museum als in het gastenverblijf, wordt benut om de objecten uit te stallen klopt de definitie van Pomian.

Zander heeft geen problemen met het uitlenen van objecten. Met stukken uit haar collectie zijn al heel wat tentoonstellingen gehouden, zowel aangaande de verzameling zelf als wat betreft verwante onderwerpen, zoals over de school van Hlebine. De **stelling van Beaudrillard** dat de verzamelaar geen objecten uitleent omdat dit narcistische equivalenten zijn van het zelf,<sup>349</sup> gaat dan ook niet op voor Zander. Het pronken met de objecten en het willen kennis overdragen, maakt voor Zander een belangrijk onderdeel uit van het verzamelen.

Het belangrijkste voor Zander is dat haar collectie bijeen blijft, ook al moet ze haar verzameling daarvoor verkopen. Zomer 2006 was Zander net bezig haar collectie te verkopen aan een instelling in Brussel, maar gezien Zander een half miljard vraagt voor de verzameling zal de verkoop mijns inziens nog wel even op zich doen wachten. Toch is het zeer typisch voor een collectioneur, zoals ik al heb aangehaald in hoofdstuk 2.1 dat deze, koste wat het kost, wil dat de verzameling bijeen wordt gehouden. Allereerst zou het verhaal van de collectie door opsplitsing verloren gaan en ten tweede verdwijnt ook de persoon van de verzamelaar uit beeld zodra de collectie uiteen valt.

#### 4.2.8. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?

De collectie Outsiderkunst van Zander is geïnventariseerd en per kunstwerk bestaat er een dia die is gerangschikt per kunstenaar (afb.76). Daarnaast zijn de boeken *Sava Sekulic* in 1992, *Josef Wittlich* in 1996, *Outsider Art, collection Charlotte Zander* in 1999 en *Ilija Bosilj* in 2000 uitgegeven. Laatstgenoemde is geschreven door de kunsthistorica Claudia Dichter, dezelfde persoon die ook de verzameling van Arnulf Rainer heeft geïnventariseerd. De creaties zelf worden in dit boek niet beschreven, maar de geschiedenis van de Outsiderkunst wordt verteld en Zander heeft een kleine inleiding geschreven over hoe ze tot de verzameling

---

<sup>348</sup> Krzysztof Pomian, *Collectioneers, amateurs et curieux* (1987), geciteerd in : Denys F., ‘De macht van het verzamelen een beschouwing’, in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 7

<sup>349</sup> Beaudrillard J., ‘The system of collecting’, in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.), *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne Press University, 1994, p 18

is gekomen. Dit zijn de enige zaken die zijn uitgegeven in verband met Outsiders, maar betreft de collectie Naïeve kunst zijn er iets meer boeken uitgegeven. Op het ogenblik heeft Zander twee kunsthistorica, waaronder M. Jagdfeld<sup>350</sup> in dienst die tentoonstellingen organiseren en de collecties verder inventariseren. Studies buiten Zander om, en vooral wat betreft haar verzamelingen, die zijn nog niet gemaakt.

#### 4.2.9. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen bij Charlotte Zander?

Toen Zander begon met het verzamelen van Outsiderkunst en Naïeve kunst was er nog geen echte kunstmarkt voor deze creaties, zodat menig werk nog voor een appel en een ei kon worden verkregen. Daardoor kon van broze mensen misbruik worden gemaakt, die de waarde van hun creaties zelf niet goed konden inschatten. Gezien de rechtsbescherming van die scheppers vandaag de dag ook te wensen overlaat (zie hoofdstuk zes), is het relatief eenvoudig werken goedkoop te ontfutselen aan hun makers zonder dat er een haan naar kraait. Anderzijds, als Zander de werken niet had gekocht, waren deze misschien vernietigd. Ondanks Zanders bibliotheek die ze rondom deze kunstvormen heeft aangelegd en de kennis die ze rondom het onderwerp heeft vergaard, zijn de belangen van de scheppers altijd nog van ondergeschikt belang. Het veld van de Outsiderkunst wordt **enerzijds ontsloten** doordat de collectioneers bijdragen tot de kennis ervan door hun verzameling. **Anderzijds stimuleert de populariteit wanpraktijken** in de klinieken, die patiënten forceren kunst te produceren, wat de esthetiek niet ten goede zal komen. In het collectioneren zelf wordt dus een gespletenheid zichtbaar die aan de ene kant zorgt voor conservatie van de creaties door de goedkope prijzen, maar aan de andere kant wantoestanden in de hand werkt omdat het hier veelal om kwetsbare mensen handelt die gemakkelijk zijn te manipuleren. Gezien de collectioneers degenen zijn die mede de kunstmarkt bepalen, zijn ook zij degenen die zich voor het financiële welzijn van deze mensen zouden kunnen inzetten, door met eerlijke prijzen te beginnen. De gespletenheid die zich afspeelt tussen ontsluiting en **conservatie** enerzijds en **oneerlijke prijzen en wanpraktijken** anderzijds, wordt zichtbaar in het collectioneren van Outsiderkunst en juist de collectioneers kunnen hiertegen ageren, gezien zij degenen zijn voor een deel de kunstmarkt mee bepalen. Door deze vaststellingen meen ik te kunnen stellen dat het verzamelen van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter heeft.

---

<sup>350</sup> Voor het gehele interview met M. Jagdfeld, zie Bijlage 1

Samen verzamelen is hoogst onnatuurlijk.  
Men wil alleen bezitten (en alleen bezeten zijn)  
**Susan Sonntag, de vulkaanminnaar**

### **4.3 Victor Musgrave en Monika Kinley**

Allereerst onderzoek ik in welk gebied Musgrave en Kinley collectioneren en wat de criteria van selectie zijn. Vervolgens onderzoek ik wat de kernverzameling inhoudt, wie de tien meest gerepresenteerde scheppers zijn en wie of wat de meesterbetekenaar vormt. Als laatste onderzoek ik waar en hoe de collectie is ondergebracht en in hoeverre de verzameling al is bestudeerd. Deze onderzoeksvragen zullen mij hopelijk in staat stellen, op het vlak van het verzamelen, een dichotomie vast te stellen.

#### **4.3.1. In welk gebied verzamelen Victor Musgrave en Monika Kinley?**

Na de tentoonstelling in de Hayward Gallery, begon Musgrave bejaardentehuizen, het rode kruis en verpleegsters die mensen thuis verzorgden aan te schrijven, om te informeren of zij niet iemand kenden die tekende of objecten maakte.<sup>351</sup> Het initiële verzamelgebied was in de beginperiode Engeland, Frankrijk, Oostenrijk en Zwitserland, maar in laatstgenoemde drie landen ging Musgrave veeleer bekende collecties en scheppers opzoeken om inspiratie op te doen en eventueel om iets te kopen. Na de dood van Musgrave collectioneerde Kinley verder, die het verzamelgebied beduidend uitbreidde. Kinley bezocht onder meer de familie van Anna Zemánková in Praag, Sava Sekulic in Zagreb en de familie van Carlo Zinelli in Verona.<sup>352</sup> Daarnaast maakte Kinley veel reizen naar de U.S.A waar ze werk kocht van onder meer Henry Darger en creaties leende van de Mexicaanse Outsider Martin Ramirez.<sup>353</sup> Tevens

---

<sup>351</sup> Kinley M., *Monika's story a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, Londen, Musgrave Kinley Outsidertrust, 2005, pp 51-52

<sup>352</sup> Ibid. pp 77-80

<sup>353</sup> Ibid. p 81

reisde Kinley door naar het zuiden van de U.S.A waar ze kennis maakt met de creaties van Annie Hooper, J.B.Murry, Jimmy Lee Suduth, Billy Lemming en Emery Blagdon.<sup>354</sup> Gezien geldgebrek dit verzamelaarechtpaar kenmerkte, hebben ze zich vooral geconcentreerd in Engeland nieuwe scheppers te ontdekken. Door dit gebied systematisch uit te pluizen, hebben Musgrave en Kinley een collectie, waarin de scheppers uit eigen land, ruim zijn gerepresenteerd. Gezien Engeland in vergelijking tot Duitsland, Frankrijk, Oostenrijk en Zwitserland nog een ongeexploreerd gebied was, betreft Outsiderkunst, heeft de Musgrave Kinley Outsidercollectie veel bijgedragen aan de ontsluiting van dit terrein.

#### **4.3.2. Wat zijn de criteria van selectie?**

De criteria van selectie zijn in het begin bepaald door Musgrave en zijn na zijn dood gerespecteerd en verder gehanteerd door Kinley. Musgrave was zeer bezorgd om de puurheid van zijn verzameling en nam om deze reden geen Naïeve Kunst, volkskunst of Zondagschilders op.<sup>355</sup> Het allerbelangrijkste was voor Musgrave en Kinley de artistieke kwaliteit van de creatie, waarbij ze zich afvroegen of het hen inspireerde en raakte en of het iets bijdroeg aan de verbreding van de ervaring.<sup>356</sup> Tevens hingen de criteria ook een deel af van de stemming waarop ze op dat moment in verkeerden, gezien dit ook van invloed is of iets nu wel of niet wordt gekocht.

#### **4.3.3. Wat houdt de verzameling Outsiderkunst concreet in?**

De Musgrave Kinley Outsidercollectie omvat vandaag de dag 970 werken, gecreëerd door 130 verschillende kunstenaars vanuit de hele wereld. De collectie de l'Art brut van Dubuffet te Lausanne heeft altijd de inspiratie gevormd voor Musgrave en Kinley, maar ze waren nooit van plan om zo'n grote verzameling bij elkaar te brengen.<sup>357</sup> De collectie is in Groot-Brittannië de enige internationale verzameling Outsiderkunst van zulk een formaat.<sup>358</sup> In de collectie bevinden zich zowel 'klassieke Outsiders' zoals 1 werk van Aloïse, 2 creaties van Henry Darger, 1 werk van Willem van Genk en 14 creaties van Madge Gill. Alsook de Gugging kunstenaars zoals 1 werk van Johann Fisher, 4 creaties van Johann Garber, 6 werken

---

<sup>354</sup> Ibid. pp 88-91

<sup>355</sup> Ibid. p 53

<sup>356</sup> Ibid. p 54

<sup>357</sup> Ibid. pp 53-54

<sup>358</sup> Roger Cardinal, *Collectie* [brief, archiefstuk, Outsiderarchief] (05.02.2007), p 2, alinea 4

van Johann Hauser, 3 creaties van Franz Kernbeis, 2 werken van Philip Schöpke en 3 creaties August Walla.

#### 4.3.4. Wie zijn de tien meest gerepresenteerde scheppers in de collectie?

De tien meest gerepresenteerde scheppers in de verzameling zijn als volgt: **Albert Louden** met 43 creaties, **Scottie Wilson** met 27 werken (afb.79), **T.H. Gordon** met 26 creaties (afb. 80), **Anoniem** met 23 werken, **Perifimou** met 21 creaties, **Damian le Bas** met 17 werken, **Michel Nedjar** met 15 creaties (afb. 81), **Madge Gill** met 14 werken (afb. 82), **Valerie Potter** met 13 creaties (afb. 83) , **Rosemarie Koczy** met 11 werken en **Pearl Alcock** (afb. 84), **Hans Krüsi**, **Dusan Kusmic** (afb. 85), **Oswald Tschirtner** (afb. 86) en **Shafique Uddin** (afb. 87) allemaal met 10 creaties. Opvallend aan deze tien meest gerepresenteerde kunstenaars, is dat het merendeel afkomstig is uit Engeland zoals Damian le Bas, T.H. Gordon, Albert Louden, Perifimou, Madge Gill, Dusan Kusmic, Valerie Potter, Scottie Wilson en Shafique Uddin.

#### 4.3.5. Wie of wat is de meesterbetekenaar?

De kunstenaar die het meest gerepresenteerd is in de Musgrave Kinley Outsidercollectie is Albert Louden, maar mijns inziens vormt deze kunstenaar niet de meesterbetekenaar voor Victor Musgrave. Gezien Musgrave Louden heeft ontdekt is het logisch dat deze schepper met veel werken is gerepresenteerd in de collectie, omdat het veel eenvoudiger was creaties van hem te bemachtigen. Kinley vertelt in haar boek dat Musgrave van het begin af aan gefascineerd was door de creaties van Scottie Wilson.<sup>359</sup> Dit blijkt tevens uit het gegeven dat de eerste creatie in de collectie een werk van Scottie Wilson was en omdat er in het Outsider archief zeer veel informatie te vinden is betreffende deze kunstenaar. Daarnaast heeft Musgrave een ongepubliceerde tekst geschreven waarin hij Scottie Wilson poogt te beschrijven en analyseren.

---

<sup>359</sup> Kinley M., *Monika's story, a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, Londen, Musgrave Kinley Outsidertrust, 2005, p 28



“He is the most purest and most innocent artist we shall ever know. [...] They cannot see tht here walks a tiny self effacing magician, whose ineluctable works are scattered like beneditains all over the world. His vision was haunted by the [...] echoes of many civilisations, the curviliniar forms of ancient Celtic engraving, the triangular incisions of the old African sculpture, the irregular [...] of South Sea carvings. Scottie neither need looks in museums.”<sup>360</sup>

Dat de meesterbetekenaar van Victor Musgrave Scottie Wilson was, leid ik af uit het geven dat volgens Musgrave, Scottie Wilson de puurste en onschuldigste kunstenaar was op aarde. Scottie Wilson representeerde voor Musgrave het prototype Outsider, waaraan hij als zijn verdere ontdekkingen toetste. Doordat Scottie Wilson voor alles stond wat een Outsider inhield voor Musgrave, kan dit niet worden gevat in een begrip, gezien het zo veel betekend dat het niet te vatten is. Musgrave was door zijn verzamelactiviteiten op zoek naar alle Scottie Wilsons in deze wereld, waardoor hij kennis mocht maken met de binnenwereld van deze scheppers. Monika Kinley zegt zelf geen meesterbetekenaar of favoriete schepper te hebben omdat ze alleen kijkt of de te nog aan te kopen creaties in de visie van Musgrave passen.

#### **4.3.6. Welke plaats neemt de verzameling in, in het leven van het verzamelaarpaar?**

De plaats die de collectie innam in het leven van Musgrave en dat van Kinley heb ik in hoofdstuk 3.3 al uit de doeken gedaan, gezien de collectie ook hun alledaagse werkzaamheid inhoud. Het verzamelen staat voor Musgrave en Kinley gelijk aan leven omdat ze door het collectioneren in staat zijn geweest hun passie voor deze kunst te volgen en te verbreden en de verzameling hun hele leven is.

#### **4.3.7. Waar en hoe is de collectie ondergebracht?**

De Musgrave Kinley Outsidercollectie hangt sinds eind 1997 in het Irisch Museum of Modern Art te Dublin, waaraan het voor een lange termijn is uitgeleend.<sup>361</sup> Vooraleer dit mogelijk was waren al heel wat mogelijkheden om de verzameling te vestigen de revue gepasseerd.<sup>362</sup> De collectie bevond zich lange tijd te Londen in de woning van Kinley, welke op afspraak bezocht kon worden. Tevens werden in haar woning kleine tentoonstellingen georganiseerd,

---

<sup>360</sup> Victor Musgrave, *Hayward Gallery*[deel catalogus, archiefstuk, Outsiderarchief] (05.02.2007), p 1, alinea 3

<sup>361</sup> Kinley M., *Monika's story a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, Londen, Musgrave Kinley Outsidertrust, 2005, p 161

<sup>362</sup> Voor een heel overzicht van mogelijke onderkomens, verwijs ik naar het boek *Monika's story a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collection*

waarbij werken van de kunstenaars voor een zachte prijs werden verkocht. Toch was de grootste wens van Kinley om een eigen museum in te richten met haar verzameling. De eerste stap om dit doel van een publiek museum te verwerkelijken, was liefdadigheidsstatus te verwerven. Hiervoor werd in 1987 het ‘Victor Musgrave Outsider Trust’ opgericht dat over een raad van beheerders beschikt, die zich inzetten voor het behoud en beheer van de collectie. Maar gezien het stijgende aantal bezoekers in 1993, kon Kinley alles niet langer bolwerken en werd zowel de verzameling als het archief gesloten voor het publiek. De queeste naar een geschikt onderkomen duurt nog tot op de dag van vandaag, gezien de bruikleen aan het IMMA maar voor een beperkte tijd is. Mocht de verzameling niet goed meer tot zijn recht komen in het IMMA, dan zal er door Kinley naar een ander onderkomen worden gezocht. Uit deze queeste naar een geschikt onderkomen blijkt duidelijk dat de verzameling bijeen moet blijven, hetgeen typisch is voor de meeste collectioneers, zoals ik al heb aangehaald in hoofdstuk 2.1. Door een geschikt onderkomen te vinden voor de collectie heeft de verzamelaar de garantie dat de verzameling in ieder geval voor een aanzienlijke tijd één geheel blijft. Tevens verdwijnen zo ook de personen van Musgrave en Kinley niet en zal het verhaal wat de collectie vertelt, blijven voortleven.

Na deze queeste te hebben besproken kan nu worden ingegaan op de definitie van **Krzysztof Pomian** uit hoofdstuk 2.1: “Een collectie of verzameling, dat wil zeggen elk geheel van natuurlijk of kunstmatige voorwerpen, dat tijdelijk of voorgoed buiten het circuit van economische activiteiten gehouden is, dat aan speciale bescherming wordt onderworpen en met speciale zorg omringd in een besloten ruimte, en dat wordt uitgesteld om te worden bezichtigd.”<sup>363</sup>

Dat de objecten het grootste gedeelte van het bestaan van de collectie zijn uitgesteld, mag uit voorgaande wel blijken. Alleen toen het niet meer mogelijk was, is er een periode geweest dat de verzameling niet te bezichtigen was. Eens de collectie werd het gesloten voor publiek bleef deze toch uitgesteld in de woning van Kinley. De speciale bescherming is er ook altijd geweest, maar in de zin van gerichte conservatie, is er pas aandacht gekomen in het IMMA. De definitie van Pomian kan daarom volledig worden betrokken op de Musgrave Kinley Outsidercollectie.

Betreft het uitlenen van objecten, daar hadden Musgrave en Kinley geen moeite mee omdat het hun doel was de mensen bekend te maken met Outsiderkunst en met de scheppers.

---

<sup>363</sup> Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux* (1987), geciteerd in: Denys F., ‘De macht van het verzamelen’, in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 7

Daarom gaat de uitspraak van **Beaudrillard** uit hoofdstuk 2.1, dat verzamelaars niets uitlenen omdat de objecten een narcistische equivalentie zijn van het zelf, niet op voor Musgrave en Kinley. Mijns inziens is de collectioneur die niets uit wil lenen egoïstisch, want het tentoonstellen en de wetenschap erover uit te breiden, zou toch een doel op zich moeten zijn voor de collectioneur.

#### **4.3.7. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?**

In hoeverre de collectie al is bestudeerd, kan ik moeilijk inschatten. In het recent verschenen boek *Monika's story a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collectie* staat heel wat informatie over Victor Musgrave, het begin van de verzameling en over de zoektocht naar een geschikt onderkomen voor de collectie. Ondanks dat het nogal emotioneel is geschreven, gezien het veel handelt over de overleden partner van Kinley, is het een helder en tamelijk objectief boek. Betreft de objecten in de verzameling zelf, daar zijn al heel wat tentoonstellingen mee gehouden zoals onder meer in 1998 *Art Unsolved* en in 2006 *Inner Worlds Outside*. Naast deze zaken, is er verder weinig bekend over de inhoud van de collectie. Ook is het jammer dat in de catalogi telkens weer op de geschiedenis van Outsiderkunst wordt ingegaan, alsof het nog na al die jaren nog steeds moet worden gelegitimeerd. Wat dit betreft zou er meer op de creaties zelf moeten worden ingegaan en minder op de achtergrondinformatie.

#### **4.3.8. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen van Victor Musgrave en Monika Kinley?**

Ondanks de goede wil van het verzamelaarpaar Musgrave en Kinley en al het werk dat ze hebben verricht, om de collectie en het archief op poten te zetten, is ook bij hen sprake van een dichotomie in het collectioneren. Juist datgene wat zo gewaardeerd wordt in Outsiderkunst, het ongeremde creëren zonder dat men zich bewust is dat men kunst scheidt en de onschuld van menig schepper, wordt door geldlust, roem en het commerciële kunstcircuit veelal gecorrumpeerd. Doordat Outsiders veelal fragiele persoonlijkheden zijn, kan er tamelijk eenvoudig misbruik van deze personen worden gemaakt. Daarnaast tracht men de onbeheersbare component van het creëren in Outsiderkunst toch te beheersen doordat de kunstvorm is opgenomen in het kunstcircuit en creatie vaak onder toezicht plaats vindt. Dit alles kan ten nadele werken van de kwaliteit van de creaties, waardoor men van te voren goed

moet weten waar men aan begint en dat extra rekening moet worden gehouden met de persoon van de schepper. De gespletenheid is dus enerzijds het **onder de aandacht willen brengen** van creaties van Outsiders, waardoor ons beeld op wat kunst kan zijn, aanzienlijk wordt verbreed. Anderzijds worden de Outsiders uit hun vertrouwde context gehaald en kunnen de **creaties aan spontaniteit inboeten** doordat ze deel uit gaan maken van het kunstcircuit. Door deze vaststellingen meen ik te kunnen stellen dat het verzamelen van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter heeft, gezien de eenheid verloren gaat door tegengestelde strevingen, die zich schuil houden in het collectioneren zelf.

Geld was altijd een zorg, dat kon niet anders als je een verzamelaar was:  
zowel een maatstaf als een vervalser van waarden.

**Susan Sonntag, de vulkaanminnaar.**

## **4.4 Bruno Decharme**

In dit hoofdstuk onderzoek in welk gebied Bruno Decharme collectioneert en wat de criteria van selectie zijn. Vervolgens onderzoek ik wat de kernverzameling inhoudt, wie de tien meest gerepresenteerde scheppers zijn en wie of wat de meesterbetekenaar vormt. Laatstens onderzoek ik waar en hoe de collectie is ondergebracht en in hoeverre de verzameling al is bestudeerd. Deze onderzoeksvragen zullen mij hopelijk in staat stellen, ook op het vlak van het verzamelen, een dichotomie vast te stellen.

De verzameling van Decharme draagt de naam ABCD, dat slaat op Art brut, Connaisance en Diffusion. Deze naam is gekozen omdat ABCD voor het Begin en evenals Art brut iets basaals inhoudt. Daarnaast is er nog een commerciële reden voor deze naamgeving, gezien deze naam betreft Internet, boeken en publicaties altijd als op de eerste plaats komt in de naamvolgorde. De ABCD bestaat pas sinds 1999 en voorheen was er geen speciale benaming voor de collectie van Decharme. ABCD is tevens een organisatie die is opgericht door Decharme omdat hij mensen zocht die dezelfde denkbeelden met hem deelden betreft Art brut. Op deze manier wordt de kennis die wordt vergaard met het verzamelen van Art brut, door middel van publicaties, filmbiografieën en boeken verspreid over de interessanten.

### **4.4.1. In welk gebied verzamelt Bruno Decharme?**

Het gebied waarin Decharme op zoek gaat naar objecten om aan zijn collectie toe te voegen, is zeer groot en divers. Dit gebied waarin Decharme verzamelt beslaat Europa, Amerika, Zuid-Amerika, Rusland en Japan. In zijn verzamelgebied probeert Decharme met mensen in contact te komen die bijvoorbeeld Art brut creaties hebben geërfd of met dokters en verpleegsters die te maken hebben met de makers van Art brut.<sup>364</sup> Zo is Decharme onder meer bekend met de familie en de verpleegkundige van Aloïse omdat hij veel creaties van haar koopt. Decharme beperkt zich als collectioneur dus niet tot een bepaald gebied, maar verzamelt globaal. Net als bij de drie hiervoor besproken collectioneers is het ontdekken van nieuwe scheppers een belangrijk onderdeel van het collectioneren, gezien dit het veld van de Art brut aanzienlijk verbreed en de naam vestigt van de verzamelaar. Voor het ontdekken van nieuwe scheppers is een netwerk nodig van informanten en kennissen die de collectioneur signaleren, zodra er een nieuwe schepper is ontdekt. Vandaar dat het netwerk van verzamelaars en informanten zeer hecht is.

#### 4.4.2. Wat zijn de criteria van selectie?

De criteria van selectie houden bij Decharme twee verschillende dingen in, allereerst is er de definitie van Art brut en ten tweede is er de kwaliteit van de creaties die tellen.<sup>365</sup> Zo collectioneert Decharme geen volkskunst, Naïeve kunst, creaties van marginalen of scheppers die beweren Art brut te creëren.<sup>366</sup> Daarnaast heeft Decharme zijn verzamelactiviteiten opgesplitst in drie delen zodat hij per categorie verzamelt. Decharme verzamelt zo onder meer **historische Art brut** creaties, omdat deze net als de grote namen van het modernisme, zoals Braque, Matisse en Picasso het fundament vormden voor verschillende ontwikkelingen. Daarnaast collectioneert hij de **ontdekkingen die door Dubuffet zijn gedaan** zoals Aloïse en Augustin Lesage en worden ook **nieuwe scheppers** verzameld zoals Kunizo Matsumoto. Door deze verschillende categorieën verkrijgt de collectie een ruim spectrum aan scheppers en creaties, zodat de geschiedenis van Art brut wordt verteld doorheen de objecten in de collectie. Betreft inspiratiebron om te verzamelen, is de collectie de l'Art brut van Jean Dubuffet altijd een voorbeeld geweest voor Decharme. Nadat hij in Lausanne de verzameling van Dubuffet had gezien, was hij erg getroffen door het anderszijn van deze creaties, iets dat

---

<sup>364</sup> N.N. 'Interview with Bruno Decharme'[internet] (datum onbekend), alinea 15, Bijlage 7

<sup>365</sup> Ibid., alinea 15

<sup>366</sup> Ibid., alinea 15

hij nog nooit eerder had ervaren. Decharme vindt het dan ook interessant om pogen te begrijpen, wat Dubuffet zo intrigeerde aan Art brut.

#### **4.4.3. Wat houdt de verzameling Art brut concreet in?**

De collectie ABCD bestaat uit 1298 objecten die zijn gecreëerd door 277 scheppers. Het eerste object waar zijn collectie Art brut mee begon was een creatie van Aloïse en het merendeel van de scheppers bestaat uit psychiatrische patiënten. De scheppers zijn afkomstig uit 22 verschillende landen, onder meer uit: Algerije, België, Brazilië, Chili, Denemarken, Frankrijk, Groot-Brittannië, Polen, Portugal, Rusland en Zwitserland. De ABCD collectie bevat in het bijzonder veel creaties van schizofrenen, gezien negentig procent van de scheppers in zijn verzameling als schizofreen kan worden aangeduid. Decharme heeft vooral creaties van schizofrenen omdat deze voor hem een ander soort denken en een ander universum veruitwendigen. De meeste objecten in de verzameling zijn tekeningen en slechts twintig procent is sculptuur.

De ABCD collectie bevat zoals gezegd veel ‘klassieke’ Art brut kunstenaars zoals: Aloïse Corbaz, Henry Darger, Madge Gill, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Scottie Wilson en Adolf Wölfli. Daarnaast zijn ook de Gugging kunstenaars gerepresenteerd zoals: Anton Dobay, Johann Fisher, Franz Gableck, Johann Hauser, Franz Kamlander, Franz Kernbeis, Philip Schöpke, August Walla en Oswald Tschirtner. Tevens worden er heel wat zelfontdekte Art brut scheppers in de collectie vertegenwoordigd zoals Janko Domsic (afb. 88), Zdeněk Košek (afb. 89), Kunizo Matsumoto en George Widener (afb. 90).

#### **4.4.4. Wie zijn de tien meest gerepresenteerde scheppers in de collectie?**

Gezien ik de inventarisatielijsten van de ABCD collectie niet heb kunnen bemachtigen, ben ik niet in staat geweest om de tien meest aanwezige scheppers in de verzameling te bepalen. Wel kan worden vastgesteld dat Decharme altijd een aantal creaties probeert te bemachtigen voor zijn collectie die representatief zijn voor iedere schepper. Daardoor worden er van iedere schepper maximaal tien creaties verzameld, die de diversiteit van zijn productie en kwaliteit aantonen. Toch bevinden zich in de collectie een aantal scheppers waarvan meer dan tien creaties aanwezig zijn zoals: 37 creaties van Aloïse, 20 werken van M.F. Stefanini en 14

creaties van Madge Gill. Het doel is dus nooit om creaties in grote aantallen te verzamelen, want de kwaliteit komt voor Decharme voor de kwantiteit.

#### **4.4.5. Wie of wat is de meesterbetekenaar?**

De meesterbetekenaar op een enkele schepper plakken dat is bij Decharme niet mogelijk. Wel kan gesteld worden dat Decharme een favoriete Art brut schepper heeft en dat is Martin Ramirez (afb. 91). Voor Decharme vormt Art brut in zijn geheel de meesterbetekenaar. De betekenissen die hij hieruit puurt, zijn voor hem oneindig en er komen wekelijks nieuwe betekenissen bij, gezien Decharme elke week wel één of meerdere Art brut creaties aankoopt. Door deze oneindige uitgebreidheid aan betekenissen vormt Art brut de meesterbetekenaar voor Decharme omdat dit alles niet in één begrip te vatten is en Decharme er tevens als persoon mee samenvalt.

#### **4.4.6. Welke plaats neemt het collectioneren in, in het leven van Bruno Decharme?**

De plaats die het collectioneren inneemt in het leven van Decharme is zeer groot omdat de verzameling en alles wat er bij komt kijken zijn leven is. Decharme beschrijft het collectioneren, evenals Zander, als een adictie waar je niet meer van geneest. De verslaving situeert zich in de manier van denken en te trachten het subject te begrijpen. Decharme zegt dat het niet zozeer gaat om de verslaving van het hebben van het object maar veeleer om het meer en meer weten over Art brut en zijn scheppers. Tevens stelt hij:

“But at the end the property of collection for me has no meaning. I don't mind about the property. What is important for me is to know more and more.”<sup>367</sup>

De verslaving kent eigenlijk alleen maar positieve kanten zoals de kennis die hij opdoet door ontmoetingen met Art brut scheppers en hun creaties. Een derde positieve component aan de adictie is dat hij niet alleen geld uitgeeft om creaties te bemachtigen, maar dat hij er tevens geld mee kan winnen. Om geld te winnen vindt Decharme, dat een collectioneur zijn economische positie op het spel moet durven te zetten.<sup>368</sup> Naast dat de creaties een revelatie van God vormen, is het dus ook belangrijk dat ze geld opbrengen. Toch verkoopt Decharme niets uit zijn collectie, maar leent hij de objecten veelal uit tevens omdat scheppers en

---

<sup>367</sup> Decharme B., [interview] (22.04.2007), Bijlage 4, p 5

<sup>368</sup> Šafařova B. en Zemánková T., ‘Interview with Bruno Decharme’, in: Decharme B.(ed.), *Art brut, collection ABCD*[tentoonstellingscatalogus], Praag, City Gallery, 14.06-10.09.2006, p 242

collectie zo meer bekendheid verwerven. **Beaudrillard** wordt daardoor in zijn uitspraak, dat collectioneers geen objecten uitleggen omdat het narcistische equivalenten van het zelf zijn, weerlegd door Decharme.<sup>369</sup>

#### 4.4.7. Waar en hoe is de collectie ondergebracht?

Decharme heeft nooit creaties in zijn huis gehangen, behalve de eerste drie eerst gekochte werken, welke zijn gecreëerd door Chaissac. Het overgrote deel van de collectie is opgeslagen en slechts een klein gedeelte is te zien in de galerie ABCD te Parijs (afb. 92). Toch is er het plan om een museum te verwezenlijken met de objecten, maar er zou eerst een goede locatie moeten worden gevonden. Decharme heeft op het ogenblik twee opties, namelijk of een museum in Tsjechië beginnen gezien veel van Decharme's familie afkomstig is uit Praag. Of een museum openen in Parijs, maar dat is heel wat moeilijker gezien het plaatsgebrek en de financiële kwestie. Maar Decharme wil geen museum in de traditionele zin van het woord, gezien hij tegen het instituut van het museum is omdat dit de geest van de Art brut zou vernietigen. Art brut is volgens Decharme voor verzamelaars, mensen die er over nadenken en voor iedereen en omdat het om een volledig andere manier van denken en verzamelen vergt, is het instituut van het museum niet geschikt om zijn verzameling in onder te brengen.<sup>370</sup> Toch zou het een soort museum moeten zijn volgens Decharme, maar dan één met alleen mensen die gepassioneerd zijn door Art brut en één dat geen curator heeft uit een groot museum waarbij de kunstgeschiedenis wordt tentoongespreid.

Een echte bibliotheek heeft Decharme niet aangelegd, maar hij leest wel het meeste wat er omtrent Art brut wordt uitgegeven. Decharme leest vooral geschriften van Jean Dubuffet en de psychiatrische geschriften van Michel Thevoz. Decharme tracht de creaties dan ook te begrijpen via de geschriften van de psychoanalytici, welke altijd al voor veel belangstelling hebben gezorgd in Frankrijk. Door veel over het onderwerp te lezen blijft Decharme op de hoogte van wat er allemaal in zijn vakgebied gebeurt zoals ik heb aangehaald in hoofdstuk 2.1. Tevens geeft dit hem een voorsprong op andere verzamelaars, waardoor hij objecten eerder kan bemachtigen en zijn vocabularium omtrent Art brut kan uitbreiden.

---

<sup>369</sup> Beaudrillard J., 'The system of collecting', in: Elsner J. en Cardinal R. (eds.), Melbourne, Melbourne Press University, 1994, p 18

<sup>370</sup> Decharme B., [interview] (22.04.2007), Bijlage 4, p 3



Ondanks dat de collectie zich niet in een tentoonstellingsruimte bevindt is toch een groot deel van de objecten uitgesteld. Dat niet alles is uitgesteld heeft, zoals hierboven vermeld, te maken met het vinden van het juiste onderkomen voor de collectie. Hieruit blijkt dat de in hoofdstuk 2.1 vermelde queeste naar een geschikt onderkomen, ook betrekking heeft op Decharme. Als hij eenmaal een permanent onderkomen heeft gevonden zal Decharme meer garantie hebben dat de collectie bijeen blijft en dat ook zijn persoon niet uit de verzameling verdwijnt. Om deze reden is de definitie van **Krzystof Pomian** aangaande het verzamelen: “[...] dat aan speciale bescherming wordt onderworpen en met speciale zorg omringd in een besloten ruimte, en dat wordt uitgesteld om te worden bezichtigd.”<sup>371</sup> van toepassing op Decharme.

#### 4.4.8. In hoeverre is de collectie al bestudeerd?

In hoeverre is de collectie al bestudeerd? Er zijn twee tentoonstellingscatalogi betreft de collectie, namelijk *Folies de la Beauté* uit 2000, *À corps perdu* uit 2004 en *Art brut, collection ABCD* uit 2006. Daarnaast zijn er vier monografieën verschenen over *Ferdinand Desmoulin* in 2002, *Alexander Lobanov and Art brut in Russia*, *Anna Zemankova* en *Aloïse, samenvatting van een schetsboek* allemaal in 2003. Daarnaast zijn er twee tijdschriften uitgegeven, de eerste in maart 2005 en de hierop volgende in november 2005. Vooraleer de objecten goed kunnen worden bestudeerd moet Decharme er een tiental bezitten, gezien de creaties deel uitmaken van het oeuvre van de schepper en er eerst kennis moet worden verzameld voordat het goed kan worden bestudeerd. Verder is de verzameling weinig bestudeerd en vertoont vooral op het vlak van aantallen en andere inhoudelijke feiten diverse mankementen.

#### 4.4.9. Is er sprake van een dichotomie in het verzamelen bij Bruno Decharme?

De dichotomie die in het collectioneren van Decharme zichtbaar wordt heeft te maken met aan de ene kant het **creëren van een markt door de creaties te kopen** en aan de andere kant, **zichzelf te beroepen op de ‘status aparte’ van de Art brut verzamelaar**. De creaties van Art brut worden door de vele vraag steeds duurder en daarom is de markt voor Art brut zeer onrustig.<sup>372</sup> Om een voorbeeld te noemen, een creatie van Wölfli kost ongeveer 750.000 euro,<sup>373</sup> terwijl de creaties aanvankelijk voor een appel en een ei verkocht werden. Door deze ontwikkelingen, is het volgens Decharme niet meer mogelijk een Art brut verzameling bij

---

<sup>371</sup> Krzystof Pomian, *Collectioneurs, amateurs et curieux* (1987), geciteerd in: Denys F., ‘De macht van het verzamelen’, *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, p 7

<sup>372</sup> Decharme B., [interview] (22.04.2007), Bijlage 4, p 7

<sup>373</sup> Ibid. p 7

elkaar te verzamelen, tenzij die persoon zeer gefortuneerd is. Om deze reden is het dan ook belangrijk voor een collectioneur om naar nieuwe creaties op zoek te gaan, gezien die nog niet tot de kunstmarkt behoren en veelal voor een zeer geringe prijs worden bekomen. Grote verzamelingen zoals die van Decharme worden dus verkregen door nieuwe ontdekkingen en de goedkope prijzen. Doordat de objecten zijn opgenomen in zijn collectie en Decharme hiermee tentoonstellingen en vernissages organiseert zullen de creaties langzaam maar zeker in waarde stijgen. Op deze wijze sturen verzamelaars als Decharme de markt aan en zorgen zelf voor prijsverhogingen waardoor de verzameling mee waard wordt.

Anderzijds wordt het financiële gebeuren achter het collectioneren veelal weggerationaliseerd. Dit gebeurt bij Decharme doordat hij zich beroept op zijn ‘status aparte’ als verzamelaar van Art brut. De verzamelaar van Art brut is volgens Decharme anders dan bijvoorbeeld de verzamelaar van moderne kunst omdat de Art brut collectioneur op een andere manier de wereld te denkt. Art brut is volgens Decharme een manier om filosofisch na te denken over de wereld vanuit een mystiek standpunt. Tevens beweert hij dat iemand meer dan een verzamelaar moet zijn om Art brut te collectioneren. Deze laatste opmerking kan sterk genuanceerd worden, gezien er ook collectioneurs zijn zoals **Karin en Gerhard Damman**, die personeel in dienst hebben om Outsiderkunst creaties voor ze te kopen en het bij hen meer om het financiële aspect draait dan om een andere kijk op de wereld.

Door deze rationalisatie, dat Art brut verzamelaars anders zouden zijn dan bijvoorbeeld collectioneurs van moderne kunst, vrijwaard Decharme zichzelf van de smet die door grijpgrage verzamelaars op de Art brut wordt geworpen. Nu vraag ik mij af waarom collectioneurs van moderne kunst niet ook op een andere manier kunnen gaan denken door de ontmoeting met moderne kunst. Moderne kunst prikkelt toch ook de fantasie van de toeschouwer en daagt tevens de geest uit nieuwe paden in te slaan. Juist de redenering van Decharme om te stellen dat Art brut verzamelaars anders zijn dan andere collectioneurs, doet mij besluiten dat er ook op het vlak van het verzamelen, een gespletenheid opduikt bij Decharme. Het financiële aspect wordt weggerationaliseerd door de ‘status aparte’ van de collectioneur die hij zichzelf heeft toegedicht. Door deze vaststellingen meen ik te kunnen stellen dat het verzamelen van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter vertoont.

## 4.5 Conclusie

Nadat ik in de hoofdstukverdeling een scheiding heb gemaakt tussen de verzamelaars en de kernverzamelingen, wil ik beide samenbrengen in mijn conclusie, zodat ze opnieuw één geheel vormen. In dit hoofdstuk zal ik de onderzoeksvragen die ik mij heb gesteld in de hoofdstukken drie en vier op volgorde overlopen om op deze wijze, eventuele overeenkomsten en verschillen tussen de collectioneurs en collecties, vast te leggen.

Eerst wil ik graag opmerken dat na de verzamelende psychiaters en kunstenaars, in de tweede helft van de twintigste eeuw, ook burgerlijke niet gespecialiseerde privé-verzamelaars van Outsiderkunst ontstaan. Het bestuderen en collectioneren van Outsiderkunst was lange tijd alleen een mannelijke aangelegenheid, maar midden jaren zestig begonnen ook vrouwen als Charlotte Zander met het verzamelen van Outsiderkunst en later in de jaren zeventig ook Monika Kinley. Voor deze tijd is er niets bekend over vrouwen die Outsiderkunst verzamelden, dus kan worden aangenomen dat Zander en Kinley de eerste vrouwen zijn geweest, die collecties Outsiderkunst van zulk een omvang bij elkaar hebben verzameld.

Op de vraag **welke terminologie de collectioneurs hanteren** om de collectie te benoemen lopen de meningen sterk uiteen. **Arnulf Rainer** maakt gebruik van de benaming Outsiderkunst, gezien Jean Dubuffet het Rainer verbood de naam Art brut te gebruiken voor zijn collectie. **Charlotte Zander** maakt het niets uit welke benaming nu wordt gebruikt, Art brut of Outsiderkunst is voor haar hetzelfde, gezien het om de creaties zelf handelt en niet om de terminologie. **Victor Musgrave en Monika Kinley** hanteren de benaming Outsiderkunst, gezien Musgrave's hechte contacten met Roger Cardinal en omdat de term Outsiderkunst speciaal voor de Angelsaksische wereld in het leven is geroepen. **Bruno Decharme** wil de term Outsiderkunst absoluut niet gebruiken omdat Outsiderkunst volgens hem een zeer brede waaier aan kunstvormen inhoudt, zoals Kunst van gevangenen, volkskunst, Naïeve kunst en kunst van daklozen. Decharme hanteert de definitie van Jean Dubuffet voor Art brut zoals in

hoofdstuk 2.2 gegeven. Uit de verschillen in naamgeving blijkt dat het Outsiderkunst – Art brut debat nog niet is gestreden en dat het bij sommige verzamelaars toch erg gevoelig ligt.

De **contextuele inbedding** verschilt zeer per verzamelaar. Twee van de vier verzamelaars, Zander en Decharme, komen uit families waarin gepassioneerd werd verzameld. De familieleden verzamelden weliswaar geen Outsiderkunst of Art brut, maar veeleer objecten die indertijd veel werden verzameld, zoals meubilair, faience, porselein, geld of goud. Het spectrum wat burgers verzamelen, heeft zich naar de éénnentwintigste eeuw toe aanzienlijk verbreedt en Outsiderkunst was één van die objecten. Het verzamelgedrag van psychiaters en kunstenaars is wat betreft Outsiderkunst, honderdvijftig jaar later overgenomen door burgers omdat de kunstvorm eerst gemeengoed moest worden, vooraleer het een verzamelobject kon zijn. Omdat toch twee van de vijf verzamelaars familieleden hadden die collectioneerden en zij ook gepassioneerd verzamelaar zijn geworden, kan verzamelen tot een familieaangelegenheid verworden, waarin men met elkaar in concurrentie treedt om steeds meer te bezitten en toch niet bevredigd raakt.

Op de **vraag of er nog iets naast Outsiderkunst wordt of werd verzameld**, kan ik bij drie van de vier collectioneers positief antwoorden. **Arnulf Rainer** is niet gelijktijdig tot al zijn verzamelobjecten gekomen, maar deze zijn geleidelijk geëvolueerd uit zijn interessesferen. Rainer startte in het begin van de jaren vijftig met het collectioneren van creaties van psychiatrische patiënten en werken van Henri Michaux. Vervolgens begon Rainer in 1963 met het verzamelen van levens- en ziektegeschiedenissen van de patiënten, waarna hij in de late jaren zestig zijn verzamelspectrum verder uitbreidde naar antieke boeken, foto's, origineel grafisch werk en vergrootte reproducties. Dit brede verzamelspectrum laat Rainer toe zijn interesses's helemaal te doorgronden. De objecten die Rainer verzamelt geven hem een aanzet, waaruit Rainer later zijn eigen conclusies kan trekken en tot nieuwe creaties kan komen. Doordat Rainer's interessesferen zich telkens verbreedden, zijn er naast de kernverzameling, nevenverzamelingen ontstaan.

**Charlotte Zander** heeft evenals Rainer meerdere verzamelingen en deze zijn tevens uit haar interessesferen voortgesproten. Zander heeft een zeer breed verzamelspectrum dat loopt van Ex-voto's en votiegiften, naar teckels, naar Vijzels met bijbehorende kommen, naar moderne kunst, naar Naïeve kunst, naar sculpturen uit Jamaica, naar Mediamieke schilderkunst, naar Tatoeage ontwerpen, naar kapiteins schilderijen, naar schilderijen van jonge meisjes, naar

porseleinen badpoppen en leeuwen. Waarin Zander verschilt van Rainer, is wat er met de collecties wordt aangevangen en of het wordt uitgesteld. Terwijl Zander de objecten uitstelt in haar woningen en museum, waar ze voor iedereen goed zichtbaar zijn, is Rainer op dit vlak veel terughoudender. Hoe groot Rainer's verdere collecties zijn, wat ze precies inhouden en wat de verdere verbanden zijn met zijn oeuvre kan niet worden gezegd, gezien de precieze inhoud van de collectie niet is gekend. Het pronken met de collecties en daardoor een verhoogde status te krijgen, geldt niet voor Rainer omdat hij in de eerste plaats kunstenaar is en hij liever met zijn eigen werk pronkt.

**Bruno Decharme** verzamelde, vooraleer hij begon met het collectioneren van Art brut, werken van kunstenaars die waren geïnteresseerd in Art brut, maar die niet tot de Art brut werden gerekend. Ook Decharme is, net als Rainer en Zander, geëvolueerd in zijn verzamelobjecten, wat een zoeken inhoudt naar een ultiem object van begeerte. Van deze eerste collectie zijn alleen drie creaties van Chassac over, die nu in zijn woning hangen. Gezien Decharme nog geen geschikt onderkomen heeft gevonden om zijn verzameling in onder te brengen, kan de collectie slechts deels worden uitgesteld. Het uitstellen van andere verzamelobjecten is voor twee van de drie verzamelaars dus een zeer belangrijk gegeven.

De fascinatie met zowel Outsiderkunst als Art brut uit zich bij iedere collectioneur anders, maar waarom zijn deze verzamelaars zo gefascineerd hierdoor? **Arnulf Rainer** is vooral gefascineerd door waanzin en verwarring omdat hij deze als een bron voor creatie beschouwd. De waarde van uitdrukkingmogelijkheden van schizofrene gebaren zoals grimassen, manieren en puerilisme fascineren hem omdat hierdoor een directe *Autoreproductie* mogelijk wordt. Gezien deze autoreproductie ook het streefdoel is in Rainer's eigen creaties, vindt Rainer zichzelf doorheen de Outsiderkunst. In de fascinatie met Outsiderkunst schuilt bij Rainer daarom een sterke mate van identificatie.

**Charlotte Zander's** fascinatie met Outsiderkunst is gegroeid uit haar fascinatie met Naïeve kunst en het fascineert haar vooral, omdat de scheppers niet creëren met de kunstmarkt in het achterhoofd, maar scheppen in geïsoleerde toestand zonder zich bewustzijn te zijn dat het kunst is dat ze creëren. Daarnaast speelt bij haar fascinatie een sterk voyeuristisch aspect mee, dat Zander een intiem inzicht biedt in de persoonlijkheid van de schepper. Zander is dan ook gefascineerd door de inkijk die ze krijgt in elk individueel wereldbeeld, waardoor het lijkt alsof je de scheppers persoonlijk kent en geestelijk kunt doorgronden.

**Victor Musgrave** was door Outsiderkunst gefascineerd omdat de makers ervan geen traditionele vormen en technieken gebruiken die van vader op zoon worden overgeleverd. Musgrave haalde hierbij het onaangeraakt zijn door cultuur aan, dat tevens in de definitie van Art brut door Dubuffet was gesteld. Het universum van Outsiders verwonderde en fascineerde Musgrave mateloos omdat het anders zo anders is dan onze gekende wereld. Gezien de fascinatie bij Monika Kinley zich pas ontwikkelde door Musgrave's toewijding aan Outsiderkunst, neem ik aan dat Musgrave's redenen voor zijn fascinatie ook voor Kinley gelden.

**Bruno Decharme** ziet in Art brut een manier om de wereld radicaal anders te denken, een denkwijze die ook Rainer, Zander en Musgrave met hem delen. Het enigmatische, wat zich uit in de toegankelijkheid en de geslotenheid tegelijkertijd, heeft een enorme aantrekkingskracht op mensen. Daarom meen ik te kunnen stellen dat Outsiderkunst één van de ultieme verzamelobjecten is, gezien men kan blijven raden wat wordt bedoeld of hoe die schepper op dat moment dacht, en men er toch nooit achter komt. Evenals Rainer en Musgrave, is het voor Decharme belangrijk dat de Art brut schepper creëert vanuit het onbewuste, dat staat voor een zekere authenticiteit en uniciteit, welke in de consumptiemaatschappij veelal ver te zoeken zijn. Daarnaast vindt Decharme Art brut zo fascinerend omdat de creaties niet iets leren over de schepper maar over de toeschouwer zelf, wat een narcistische component in het verzamelen van deze kunstvorm inbrengt. Decharme verzamelt dus eigenlijk zichzelf doorheen de objecten uit zijn verzameling.

De collectioneers zijn gefascineerd door Outsiderkunst om verschillende redenen, zoals het andere, het authentieke en hiermee het pure, het enigmatische, het inzicht en de identificatie met de creaties. De openheid en tegelijkertijd geslotenheid van de creaties zorgt ervoor dat het geheel nooit helemaal zichtbaar wordt, zodat de creatie niet zomaar kan worden geconsumeerd en er altijd een rest als een weerhaak blijft hangen.

Bij alle collectioneers is er een **relatie tussen ofwel oeuvre en collectie, ofwel werk en verzameling**. **Rainer** verzamelt Outsiderkunst en levens- en ziektegeschiedenissen om in zijn eigen werken tot een geslaagde autoreproductie te komen, waardoor werk en collectie innig met elkaar zijn verbonden. Er zijn dan ook verschillende overeenkomsten tussen zijn werk en zijn collectie zoals de Face farces, Bodyposes, het schilderen met de vingers, experimenteren met drugs om de modelpsychose te benaderen, het aangroeien van zijn eigen creaties als

zowel die van objecten tot een verzameling en het seriële karakter, dat zowel in zijn eigen oeuvre is terug te vinden als in zijn collectie.

**Charlotte Zander** heeft van haar passie haar werk gemaakt door een galerie te beginnen, waardoor ze op deze manier veel scheppers heeft kunnen helpen naam te vestigen in het artistieke veld. Tevens heeft ze door haar beroep veel connecties opgedaan in de wereld van de Outsiderkunst, waardoor ze over de vijfhonderd creaties van Sava Sekulic heeft kunnen vrijwaren van destructie. Daarnaast heeft ze door haar beroep prijzen flink kunnen doen stijgen en is haar collectie nu een fortuin waard.

**Victor Musgrave** en **Monika Kinley** waren fulltime bezig met het bij elkaar brengen van het Outsiderarchief en de verzameling Outsiderkunst en deze bezigheden vormden dan ook hun alledaagse werk. Het ontdekken van nieuwe scheppers maakte een groot deel uit van hun werk, omdat alleen zo het veld van de Outsiderkunst verder kon worden ontsloten. Scheppers als Albert Loudon, Perifimou, Leon Golomb, Farouq (Sean) Molloy en Valerie Potter zijn mede door hun spionnennetwerk ontdekt.

**Bruno Decharme's** werk als regisseur is complementair aan zijn verzamelen, gezien filmbiografieën over de scheppers de ethische kant van Art brut laten zien. Hierin wil Decharme de toeschouwer een reis laten maken door de geest van de schepper, zodat creaties begrijpelijker kunnen worden voor de toeschouwer. Het collectioneren heeft vooral betrekking op het esthetische waardoor het sociologisch en esthetisch criterium in Art brut worden verbonden met elkaar door film en verzameling.

Bij alle vijf verzamelaars is er wel op een bepaalde manier een relatie tussen hun werk en de verzameling, alleen uit deze zich op verschillende wijze. Gezien de verzameling zo ineen is gevlochten met het leven en werk van de collectioneers, moet eerder over een verstrengeling worden gesproken dan over een relatie tussen werk en collectie.

Bij drie van de vijf de collectioneers is er sprake van een **dichotomie**, waardoor ik meen te kunnen stellen dat menig verzamelaar van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter vertoont, vanwege de onverenigbare strevingen die in hun huizen.

De gespletenheid in **Arnulf Rainer** tekent zich af in Rainer als schepper en Rainer als collectioneur. Rainer als kunstenaar wil liever niet met zijn verzameling worden geconfronteerd, gezien zijn angst voor beïnvloeding, terwijl Rainer als collectioneur, de

schepper juist voedt met inspiratie. Tevens is er de dichotomie tussen tegelijk het object van bewondering te zijn en het object van toe-eigening, waardoor een dubbelzinnigheid ontstaat tussen oeuvre en verzameling.

De dichotomie in **Charlotte Zander** speelt zich af tussen Zander als galeriehoudster en als verzamelaar. Aan de ene kant heeft de galeriehoudster er mede voor gezorgd dat de collectie zoveel waard is geworden, waar zowel galeriehoudster als verzamelaar, de vruchten van heeft geplukt. Anderzijds vertegenwoordigt de galeriehoudster de economische zijde van het geheel en hiermee de onvermijdelijke reductie tot koopwaar, terwijl de collectioneur niet op de financiële zijde let, maar het geheel veeleer om het esthetische, het bezitten en het verlangen draait. Het schizofrene karakter leid ik af uit de tegengestelde en deels zelfde strevingen die in Zander als galeriehoudster en verzamelaar huizen.

Bij het verzamelaarpaar **Victor Musgrave en Monika Kinley** heb ik geen schizofrenie kunnen ontdekken gezien het hen niet draait om winst te maken, maar veeleer om het toegankelijk maken van Outsiderkunst voor een breder publiek. Gezien de verzameling nu een liefdadigheidsstatus bezit kan de collectie niet zomaar worden verkocht om er geld uit te slaan. Dit zal Kinley ook nooit doen, gezien de collectie en het archief het levenswerk waren van haar overleden partner Musgrave. Natuurlijk is het wel zo dat, gezien ze veel scheppers ontdekten, ze hierin ook eerste keuze hadden, waardoor ze de beste stukken aan de verzameling konden toevoegen.

De gespletenheid bij **Bruno Decharme** situeert zich op het vlak van zijn werkzaamheden als regisseur en collectioneur. De regisseur bekommert zich vooral om de ethische kant, zodat het publiek zich kan inleven in de scheppers, terwijl de verzamelaar zich alleen bezig houdt met de esthetische kant van de creaties. Gezien alleen door gespletenheid een eenheid kan worden bereikt, die het ethische en esthetische met elkaar verbindt, meen ik te kunnen stellen dat ook de persoon van Decharme een sterk schizofreen karakter vertoont.

Drie van de vier verzamelingen zijn bijeen verzameld door personen die tegengestelde strevingen ondervonden in zichzelf, zij het als kunstenaar en collectioneur, zij het als galeriehoudster en verzamelaar of zij het als regisseur en collectioneur. Toch werd juist door de gespletenheid een eenheid bereikt die men daarvoor niet kende en is de voorgaande eenheid verloren gegaan door de gespletenheid in personage. De collectioneur verzamelt zichzelf doorheen de objecten bijeen en bereikt eenheid door gespletenheid. Door deze



vaststellingen meen ik te kunnen stellen dat een deel van de verzamelaars van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter vertonen, waarbij gespletenheid voortkomt uit eenheid en eenheid wordt bereikt door gespletenheid.

Het **verzamelgebied waar in de collectioneers collectioneren** heeft zich langzamerhand uitgebreid. **Arnulf Rainer** verzamelde eerstens in Tsjecho-Slowakije, waarna hij zijn verzamelgebied verder uitbreidde naar andere oost Europese landen. Het gebied waarin **Charlotte Zander** collectioneert is beduidend heel wat uitgestrekter dan dat van Rainer, gezien Zander meer globaal verzamelt en zij, in tegenstelling tot Rainer, niet de klinieken is afgegaan voor creaties. **Musgrave en Kinley** collectioneerden in Engeland, in de U.S.A, in Frankrijk, Oostenrijk en Zwitserland. De twee legden zich er vooral op toe om Engeland, op het gebied van Outsiderkunst, te ontsluiten en om deze reden hebben ze veel Outsiderkunst van engelse bodem in hun collectie. **Bruno Decharme** verzamelt in Europa, Amerika, Zuid-Amerika, Rusland en Japan, waarbij hij naast de andere drie verzamelaars, nieuwe gebieden tracht te ontsluiten. Het gebied waarin wordt verzameld, wordt met de tijd langzamerhand uitgebreid omdat er telkens nieuwe scheppers moeten worden ontdekt, zodat de kunstvorm levendig blijft en zich verder kan ontwikkelen op het gebied van onderzoek.

De **criteria van selectie** zijn verschillend bij de collectioneers, gezien persoonlijke smaak hierin een grote rol speelt. Toch zijn er enkele andere criteria waaraan de creaties volgens de collectioneers moeten voldoen. Voor **Arnulf Rainer** moeten de drie tekenen; formele excentriciteit, mentaal of lichamelijk extremisme en onbetwistbare tekenen van waanzin onmiskenbaar aanwezig zijn. Tevens zoekt hij vooral creaties van voor 1945, gezien patiënten van voor deze tijd nog geen medicatie en neuroleptica kregen toegediend. De creaties die **Charlotte Zander** aankoopt moeten bij voorkeur zijn gecreëerd in isolatie en de schepper moet zo min mogelijk zijn gecorrumpeerd door de cultuur. Teven heeft ze het liefste natuurlijke materialen, dat past in haar criteria van selectie. Daarnaast is ze op zoek naar unieke creaties zoals het voorbeeld dat als er van een schepper alleen landschappen bestaan, Zander het enige portret wil bezitten. Voor **Victor Musgrave en Monika Kinley** was de artistieke kwaliteit van de creatie belangrijk, waarbij ze zich afvroegen of het hen inspireerde en raakte en of het iets bijdroeg aan de verbreding van de ervaring. Gezien Musgrave bezorgd was om de puurheid van de verzameling nam hij geen Naïeve kunst, volkskunst of zondagschilders op in de collectie. Voor **Bruno Decharme** telt alleen de definitie van Art brut en is er ten tweede de kwaliteit van de creaties die tellen. Er zijn dus wel degelijk bepaalde

criteria van selectie waar een collectioneur zich aan houdt, maar daarnaast is er de oncontroleerbare factor toeval, die een groot aandeel heeft in wat er tot de verzameling zal behoren.

De **inhouden van de collecties** zijn allemaal verschillend, maar hebben toch ook veel overeenkomsten. Alle vier de verzamelingen bestaan uit immens veel creaties en zijn alle vier van museumformaat. **Arnulf Rainer**'s collectie bestaat uit zo'n 1500 creaties, waarbij het zwaartepunt ligt op tekeningen en schilderijen. In zijn verzameling heeft Rainer heel wat 'klassieke' Outsiders zoals Aloïse Corbaz, Willem van Genk, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Scottie Wilson en Adolf Wölfli. Daarnaast heeft hij Naïeve kunst van onder meer Camille Bombois en Nikiifor en zijn de Gugging kunstenaars met een ruime meerderheid gerepresenteerd. **Charlotte Zander**'s verzameling Outsiderkunst bestaat uit 1843 creaties vervaardigd door 52 scheppers en heeft evenals Rainer veel 'klassieke' Outsiders zoals, Willem van Genk, Madge Gill, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Scottie Wilson en Adolf Wölfli. Daarnaast zijn evenals bij Rainer de Gugging kunstenaars gerepresenteerd. Ook bij Zander ligt, evenals bij Rainer, het zwaartepunt op tekeningen en schilderijen. De verzameling van **Victor Musgrave en Monika Kinley** bestaat uit 970 werken vervaardigd door 130 scheppers en evenals bij Rainer en Zander zijn er heel wat 'klassieke' Outsiders gerepresenteerd zoals Aloïse Corbaz, Willem van Genk en Madge Gill. Daarnaast zijn evenals bij Rainer en Zander ook de Gugging kunstenaars ruim gerepresenteerd. **Bruno Decharme**'s collectie bestaat uit 1298 objecten vervaardigd door 277 scheppers en heeft evenals Rainer, Zander en het verzamelaarpaar Musgrave en Kinley, 'klassieke' Outsiders in zijn verzameling zoals Aloïse Corbaz, Madge Gill, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Scottie Wilson en Adolf Wölfli. Daarnaast heeft hij evenals de andere vier verzamelaars ook de Gugging kunstenaars ruim gerepresenteerd in zijn verzameling. Daaruit kan ik besluiten dat de collectioneurs allemaal de fundamentele, oftewel de 'klassieke' Outsiders, als de Gugging kunstenaars in hun verzameling bezitten, waarna iedere verzamelaar zijn eigen klemtonen heeft gelegd in het collectioneren. Eveneens blijkt dat de collecties van Rainer, Zander en Decharme voor het grootste deel bestaan uit creaties van psychiatrische patiënten. Ondanks dit gegeven mag Outsiderkunst niet gelijk worden geschakeld met psychiatrische patiënten, gezien het veel meer soorten scheppers en creaties inhoud.

Betreft de **tien meest gerepresenteerde scheppers** in de collectie kan ik alleen iets zeggen over Charlotte Zander en het verzamelaarpaar Victor Musgrave en Monika Kinley, gezien ik

enkel van deze collectioneers een inventarisatielijst heb kunnen bemachtigen. De tien meest gerepresenteerde scheppers zijn in de verzameling van **Charlotte Zander** als volgt: Sava Sekulic (1123), Rosemarie Koczy (102), Josef Wittlich (67), Ilija Bosilj (55), Scottie Wilson (44), Jacob Greuter (28), Margarethe Held (25), Madge Gill en Friedrich Schröder-Sonnenstern (10), Carlo Zinelli en Michel Nedjar (9) en Johann Korec (8).

Bij **Victor Musgrave** en **Monika Kinley** zijn dat: Albert Louden (43), Scottie Wilson (27), T.H. Gordon (26), Anoniem (23), Perifimou (21), Damian le Bas (17), Michel Nedjar (15), Madge Gill (14), Valerie Potter (13), Rosemarie Koczy (11) en Pearl Alcock, Hans Krüsi, Dusan Kusmic, Oswald Tschirtner en Shafique Uddin allemaal met 10 creaties. Aan deze aantallen en verschillen in scheppers wordt duidelijk dat iedere collectioneur andere klemtonen legt in zijn verzameling. Toch zijn in beide collecties Rosemarie Koczy, Michel Nedjar, Scottie Wilson en Madge Gill ruim vertegenwoordigd, gezien deze in beide verzamelingen tot de tien meest gerepresenteerde scheppers behoren. Toeval, interesse's en de drang naar bezit komen tot uiting in deze tien meest gerepresenteerde scheppers. Voor **Bruno Decharme** draait het echter niet om zo veel mogelijk creaties te bezitten, maar veeleer om een tiental werken van elke schepper, die voor het hele oeuvre van de schepper representatief zijn.

**De meesterbetekenaar** van **Charlotte Zander** is Naïeve kunst en Outsiderkunst tezamen, omdat zij doorheen deze kunstvormen, zichzelf heeft bijeenverzameld en dit zoveel inhoudt dat er geen begrip op kan worden geplakt. Hetzelfde geldt voor **Bruno Decharme**, gezien deze uit Art brut, een oneindig aantal betekenissen puurt, die niet in één begrip te vatten zijn. Tevens valt de persoon van Decharme samen met de collectie omdat hij, doorheen de objecten, tevens zichzelf bijeenverzamelt en ook dit niet in één begrip is te vatten. **Arnulf Rainer** en **Victor Musgrave** hebben mijns inziens toch een persoon als meesterbetekenaar omdat zij zichzelf met deze schepper identificeren en aan deze schepper alle andere Outsiders spiegelen. Voor Arnulf Rainer vormt de meesterbetekenaar Johann Hauser en voor Victor Musgrave Scottie Wilson. Mede door de identificatie en doordat, door het verzamelen het zelf bij elkaar wordt verzameld, is het aantal betekenissen zo groot dat een persoon erdoor verzwolgen kan worden.

Het collectioneren heeft bij alle vijf de verzamelaars een zeer grote **plaats in het leven** ingenomen. Allen door zijn collectie is **Arnulf Rainer** de schepper geworden die hij vandaag de dag is. Toch werd het collectioneren op later leeftijd minder prominent omdat schepper en collectioneur gelijktijdig zijn niet houdbaar is. **Charlotte Zander** heeft alleen geleefd door te

collectioneren en de verzameling vertelt dan ook haar levensverhaal doorheen de objecten. Voor **Victor Musgrave** en **Monika Kinley** en **Bruno Decharme** is dit eveneens het geval omdat deze verzamelaars zich doorheen hun collectie verder hebben kunnen ontwikkelen en groeien als mens. Verzameling en leven van de verzamelaar zijn daarom sterk met elkaar verstrengeld en vloeien uit elkaar voort.

Zoals ik in hoofdstuk 2.1 al heb aangehaald is de queeste van het grotendeel van de verzamelaars, een **geschikt onderkomen** te vinden voor hun collectie, zodat deze niet uit elkaar valt en de persoon van de collectioneur in de collectie behouden blijft. Alleen **Charlotte Zander** is de enige die een permanent onderkomen heeft weten te realiseren voor haar collectie en dat is haar museum Charlotte Zander te Bönningheim. **Arnulf Rainer** en **Bruno Decharme** zijn beide nog op zoek naar een geschikt onderkomen en **Monika Kinley** heeft haar verzameling voor een langdurige bruikleen uitgeleend aan het Irisch Museum for Modern Art te Dublin. Twee van de vijf collectioneurs willen de verzameling wel uitstellen, maar dan moet de mogelijkheid om dit te realiseren zich wel voordoen.

Typisch voor menig verzamelaar is dat ze, zij het een bibliotheek hebben aangelegd omtrent hun vakgebied zoals Charlotte Zander, zij het een heel archief aangelegd zoals Victor Musgrave en Monika Kinley of het vele lezen en aanschaffen van boeken zoals Arnulf Rainer en Bruno Decharme. Dit bewijst de in hoofdstuk 2.1 gedane vaststelling van Wim D'hanis, dat veel collectioneurs naast hun verzameling een **parallele verzameling met gespecialiseerde literatuur** aanleggen om een beter onderscheidingsvermogen te ontwikkelen.

De **definitie van Krzystof Pomian**, die ik in hoofdstuk 2.1 uit de doeken heb gedaan, had op vier van de vijf collectioneurs betrekking. Rainer had lange tijd zijn verzameling ondergebracht in kasten zonder er enige zorg aan te besteden en stalde de objecten niet uit. Nu hij vandaag de dag, toch op zoek is naar een onderkomen voor zijn collectie, heeft de definitie van verzamelen toch op alle collectioneurs betrekking.

De stelling van **Beaudrillard**, dat verzamelaars geen objecten uitlenen omdat het narcistische equivalenten zijn van het zelf en het jaloezie opwekt bij de eigenaar, kan alleen worden betrokken op Arnulf Rainer, gezien de andere collectioneurs wel veel objecten uitlenen voor tentoonstellingen. Rainer leent slechts schaars objecten uit zodat hij op deze manier bepaalt

wie wat te zien krijgt en daarnaast, mijns inziens, bang is dat mensen op zoek gaan naar gelijkenissen met objecten uit zijn verzameling.

Alle vier besproken collecties zijn geïnventariseerd, maar zijn **inhoudelijk nog weinig bestudeerd**. Over de precieze inhoud van de verzameling van **Arnulf Rainer** zoals aantallen van de gerepresenteerde schepers is weinig bekend. In deze collectie is er voor onderzoekers nog heel wat werk, gezien Rainer's collectie veel uniek materiaal uit Oost Europa bevat. De collectie van **Charlotte Zander** is hetzelfde lot beschoren als die van als Rainer omdat in haar boek *Outsider Art, collection Charlotte Zander* wel op de geschiedenis van de Outsiderkunst wordt ingegaan, maar niet op aantallen, herkomst of andere bijzonderheden van de verzameling. Dit geldt tevens voor de collecties van **Victor Musgrave en Monika Kinley** en **Bruno Decharme**. Veelal wordt te vaak gekeken naar de geschiedenis van Outsiderkunst en te weinig naar de inhoud van de collecties. Er kan wat literatuur hieromtrent dus nog heel wat worden verbeterd, als men maar meer op de inhoud zou ingaan en enkele schepers zelf aan het woord zou laten.

Bij alle besproken collectioneers tekent er zich duidelijk een **dichotomie** af in het verzamelen van Outsiderkunst. De dichotomie tekent zich af op verschillende vlakken en de **eerste dichotomie** is dat de creaties door de kunsthandel en de verzamelaars onvermijdelijk worden gereduceerd tot koopwaar, terwijl de creaties zelf veelal worden gezien als een soort revelaties, zij het van de oorsprong van creatie, zij het van God zoals Bruno Decharme ze ziet.

Een **tweede dichotomie** heeft betrekking op de vraag aan wie de vruchten van het kunstenaarschap ten goede komen, want verbeteren ook de materiele en geestelijke levensomstandigheden van de schepers doordat ze creaties aan verzamelaars en kunsthandel verkopen? Gezien de collectioneers zich ook bezighouden met de ethiek zoals Decharme, moeten deze mijns inziens niet in klinieken kopen waar de leefomstandigheden van de mensen erbarmelijk is. Door op deze plaatsen creaties aan te kopen zullen misstanden zich alleen continueren en daarom zijn collectioneers de uitgelezen personen om ook de persoonlijke levensstandaarden van de schepers te verbeteren. Tevens zal door de populariteit van Outsiderkunst de druk om te creëren groter worden, gezien de vraag naar creaties ook stijgt. Om deze reden zal men extra goed moeten letten op de herkomst van de creaties.

Een **derde dichotomie** die zich aftekent in het collectioneren van Outsiderkunst is enerzijds dat door het te verzamelen het veld van de Outsiderkunst wordt ontsloten, de creaties worden gered van destructie en tevens ons beeld op wat kunst allemaal kan zijn, wordt verbreed. Anderzijds moet men zich afvragen hoe ver men in conservatie moet gaan omdat niet alles uit zijn context moet worden weggerukt. Tevens moet men zich afvragen in hoe ver men Outsiderkunst moet institutionaliseren omdat het hierdoor behoorlijk aan spontaniteit kan inboeten.

Een **vierde dichotomie** is de gebrekkige communicatie met de schepper, waarbij de collectioneur wel een collectie Outsiderkunst aanlegt, maar niet naar de schepper luistert en vooral zelf interpreteert.

Een **laatste dichotomie** heb ik ontdekt bij Bruno Decharme, welke de collectioneur van Art brut een bijzondere ‘status aparte’ toedicht. De verzamelaars van Art brut zijn volgens Decharme anders dan bijvoorbeeld collectioneurs van moderne kunst omdat eerst genoemden de wereld op een volledig andere manier zouden denken. Door deze status aparte wordt het financiële aspect, wat toch een grote rol speelt in het verzamelen, veelal weggerationaliseerd en speelt het zogenaamd geen rol in de motieven om te verzamelen.

In het collectioneren van Outsiderkunst openbaart zich een zeer tegenstrijdig landschap dat mijns inziens veel sterker is dan bij moderne kunst omdat het hier veelal om zeer kwetsbare scheppers handelt. De schizofrenie van het verzamelen heeft dan ook betrekking op de gespletenheid die zich openbaart in het verzamelen en op de verzamelaars die niet bij zaken stil staan of het wegrationaliseren. Toch zouden zij hier meer van doordrongen moeten zijn, gezien de collectioneurs degenen zijn die de kunstmarkt voor een deel in handen hebben.

De liefhebber van een collectie wil er graag de weg weten,  
hij wil haar als de zijne behandelen. [...] het is net als bij hem thuis,  
men voelt zich dan thuis in het museum.

## 5. De filosofie achter het verzamelen

In dit hoofdstuk wil ik graag kort de visie van John Dewey op het verzamelen aanhalen, waarna ik deze zal toetsen aan alle hiervoor genoemde collectioneurs van Outsiderkunst.

### 5.1 John Dewey toegepast op het verzamelen

John Dewey bespreekt in zijn *Art as experience* de relatie tussen kapitaal en kunst en hoe de groei van het kapitalisme heeft bijgedragen aan de uitbouw van het museum als instituut. Volgens Dewey is de groei van het kapitalisme eveneens verantwoordelijk voor het propageren van het idee dat kunstwerken geïsoleerd behoren te zijn van het dagelijkse leven.<sup>374</sup>

“The *nouveaux riches*, who are an important byproduct of the capitalist system, have felt especially bound to surround themselves with works of fine art which, being rare, are also costly. **Generally speaking, the typical collector is the typical capitalist.** For evidence of good standing in the realm of higher culture, he amasses paintings, statuary, and artistic *bijoux*, as his stocks and bonds certify to his standing in the economic world.”<sup>375</sup>

Bestaat er wel zoiets als de typische kapitalist vraag ik mij af als ik deze uitspraak lees, want de typische kapitalist is volgens mij net zoiets als de Belg die iedere dag friet eet en de Nederlander die alleen maar op klompen loopt. Toch is het inderdaad zo dat als men opeens veel geld heeft, men dit wil tonen aan de medemens, zodat nieuwe auto's, een rijke binnenhuisinrichting, schilderijen en andere kostbaarheden worden aangekocht. Het gaat hierbij, net als in het verzamelen, om het pronken met objecten, de competitie en het verzekeren van aandacht en liefde van de medemens. Ondanks de lichtelijk ongenueerde uitspraak, wil ik deze toch toetsen aan de collectioneurs van Outsiderkunst.

De eerste verzamelaars van wat later Outsiderkunst zou gaan heten, zoals Dr. W.A.F. Browne, Dr. Paul Max Simon, Cesare Lombroso, Dr. Auguste Marie, Emil Kraepelin, Karl Wilmanns

---

<sup>374</sup> Dewey J., *Art as experience*, New York, The Berkley Publishing Group, 1980, p 8

<sup>375</sup> Ibid. p 8

en Hans Prinzhorn legden allen collecties aan vanuit de interesse in hun vakgebied. Sommigen begonnen te collectioneren omdat ze er bepaalde theorieën mee wilden staven zoals, Dr. W.A.F. Browne die wilde bewijzen dat er geen verschillen waren tussen creaties van gezonde mensen en die van psychiatrische patiënten, Dr. Paul Max Simon die met zijn verzameling de relatie tussen waanideeën van de patiënt en de creaties wilde aantonen of Cesare Lombroso die met zijn collectie zijn theorie van de geboren misdadiger onderbouwde. Vervolgens werden er kleine musea ingericht zoals het ‘petite Musée de la folie’ van Dr. Auguste Marie en begon men langzaam steeds meer aandacht te krijgen voor de esthetiek van de creaties, hetgeen zich kristalliseert in de persoon van Hans Prinzhorn. De medische traditie, die het verzamelen door leken vooraf gaat, heeft om deze redenen niets te maken met kapitalisme, maar veeleer met de gedrevenheid tot vooruitgang in de medische wetenschap.

Vervolgens begonnen kunstenaars, zoals Jean Dubuffet en Max Ernst, met het collectioneren van creaties van psychiatrische patiënten. Gezien deze personen verzamelden om een alternatief te kunnen bieden voor de traditionele kunst en het verzamelen voortkwam uit een rebellie tegen de gevestigde orde, heeft de uitspraak van Dewey ook geen betrekking op Ernst en Dubuffet.

Na de verzamelende psychiaters en kunstenaars, ontstaan in de tweede helft van de twintigste eeuw, ook burgerlijke niet gespecialiseerde privé-verzamelaars van Outsiderkunst. Gezien de creaties nog altijd niet tot het gemeengoed konden worden gerekend en nog weinig gebieden waren geëxploreerd, hadden de collectioneurs Arnulf Rainer, Charlotte Zander, Victor Musgrave en Monika Kinley en Bruno Decharme vrij spel en konden zij voor weinig geld enorme verzamelingen uitbouwen. Doordat Outsiderkunst in de lift zat en de verzamelaars veel nieuwe scheppers ontdekten, verbrede het spectrum zich steeds verder en werden door de populariteit de creaties tevens steeds meer waard, waardoor de totale waarde van de collecties ook omhoog ging. De collectioneurs begonnen alle vier net in een gunstige tijd met verzamelen, wat de rijkdom en diversiteit in de verzamelingen bewijst. Vandaag de dag is het volgens Bruno Decharme onmogelijk om nog een collectie Art brut te beginnen vanwege de immens hoge prijzen die voor de creaties worden gevraagd. Alle vier de collectioneurs hebben ‘klassieke Outsiders’ in hun collectie zoals Adolf Wölfli, Friedrich Schröder-Sonnenstern en Madge Gill, maar zoals men veertig jaar geleden nog een Wölfli kon kopen



voor 5000 euro, moet men er vandaag zeker een kwart miljoen euro voor neerleggen.<sup>376</sup> Het collectioneren van Outsiderkunst is, in de loop van de tijd, een zeer goede belegging gebleken en de collectioneurs plukken er vandaag de dag de vruchten van. Toch wil ik hen om deze redenen nog niet als typische kapitalisten bestempelen, omdat ik eerstens niet weet wat de typische kapitalist inhoud en ten tweede, de creaties die ze kochten wel zeldzaam waren, maar niet veel waard waren, gezien ze door veel mensen nog als prullen werden beschouwd.

Families waarin meerdere familieleden verzamelden, zoals de grootmoeder, vader, ooms en tantes van Zander en de grootvader van Decharme, waren veelal gefortuneerd, wat zich uitte in het verzamelen van kostbare objecten als faience, meubilair, munten en porselein. Deze mensen hadden zich inderdaad, zoals Dewey stelde, omringd met kostbare objecten die ze de ganse dag konden bewonderen en laten bewonderen. Toch zijn die collectioneurs voor mij geen typische kapitalisten, gezien het verzamelen veel meer inhoudt dan alleen de financiële kant. Natuurlijk is het pronken met de verzameling naar anderen toe een zeer belangrijk element, gezien dit mede het ego van de verzamelaar constitueert. Daarnaast zijn de competitie en aanvaarding en liefde van de ander belangrijke aspecten, welke van iedere collectioneur een uniek persoon maken.

## 5.2 Conclusie

De stelling van John Dewey, dat de typische verzamelaar de typische kapitalist is, is mijns inziens ongenueanceerd omdat de typische kapitalist niet bestaat, eveneens als de typische Belg of typische Nederlander niet bestaat. Het is logisch dat *nouveaux riches* zich met kostbare spullen omringen, want als men nooit geld heeft gehad en men het plotseling krijgt, dan wil men zijn rijkdom aan iedereen tonen. Gezien de vijf besproken collectioneurs allemaal in een tijd begonnen met verzamelen, waarin de creaties nog voor een appel en een ei konden worden gekocht en de esthetische waarde nog niet door iedereen werd erkend, kan ik geen van deze verzamelaars een typische kapitalist noemen en lijkt mij de uitspraak eerder geschikt voor collectioneurs die puur als belegging een verzameling uitbouwen.

---

<sup>376</sup> Decharme B.[interview] (22 april 2007), Bijlage 4, p 7

How easily can the pursuit  
of beauty become mired in greed,  
unscrupulousness, madness,  
or even murder

**Caius Verrus, Romeins Gouverneur van Sicilië**

## **6. Statuut psychiatrische patiënt versus het statuut van de verzamelaar van Outsiderkunst en Art brut in de maatschappij.**

In hoofdstuk vier heb ik aangetoond dat scheppers in de Outsiderkunst verzamelingen voor een groot gedeelte bestaan uit creaties van psychiatrische patiënten. Neem nu Aloïse, Henry Darger, Willem van Genk, de Gugging kunstenaars, Valerie Potter, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Adolf Wölfli en Carlo Zinelli, allemaal scheppers met een geestelijke aandoening. Sommigen creëren vanuit klinieken zoals Wölfli en de Gugging kunstenaars en anderen scheppen in eenzaamheid zoals Henry Darger en Valerie Potter. Gezien de enorme bloei van Outsiderkunst en daartegenover de geestelijke kwetsbaarheid van deze personen, wilde ik onderzoeken wat het rechtsstatuut van de psychiatrische patiënt is en of deze wel genoegend beschermd wordt tegen misbruik.

### **6.1 Rechtsstatuut van de psychiatrische patiënt**

Eerstens kan in België en Nederland niet zomaar iedereen worden opgesloten, omdat **vrijheidsberoving van een persoon** alleen dan rechtmatig is, als de geestesziekte bij de persoon voldoende ernstig is.<sup>377</sup> Een gedwongen opname is dan ook alleen mogelijk als andere behandelingsmogelijkheden in gebreke zijn.<sup>378</sup> Daarnaast moet er een verband bestaan tussen de grond van vrijheidsberoving waarop men zich beroept en de plaats en het regime

---

<sup>377</sup> Senaeve P., *Het statuut van de geestsgestoorden*, Antwerpen -Apeldoorn, Maklu –Uitgevers, 1999, p 31

<sup>378</sup> Ibid. p 31

van de vrijheidsberoving, zoals een hospitaal of kliniek.<sup>379</sup> Ondanks deze wetgeving komt het vaak voor, dat bij gebrek aan plaatsen in een kliniek, de persoon in de gevangenis terecht komt, waar het hem ontbreekt aan een adequate behandeling.<sup>380</sup> Om als geesteszieke dan een zaak tot in het gerechtshof van Straatsburg te brengen, zoals verwaarlozing of medische behandeling zonder toestemming, moet de persoon over geestelijke bekwaamheid en de materiele middelen beschikken om een klacht in te dienen.<sup>381</sup> Om deze moeilijkheden voor de personen in kwestie te verminderen is het Comité ter Voorkoming van Foltering en Onmenselijke of Vernederende Behandeling of Bestrafing opgericht, dat klinieken bezoekt en informatie verstrekt, zodat wantoestanden kunnen worden voorkomen.<sup>382</sup> Op deze manier genieten de personen in kwestie toch nog een behoorlijke bescherming van buitenaf.

Gezien de **arts** beslist of de geestesziekte voldoende ernstig is en deze de persoon in kwestie verder behandelt, draagt de arts een grote verantwoordelijkheid voor zijn patiënt. Voor zowel beschermingsmaatregelen als voor medische behandeling is de arts verantwoordelijk.<sup>383</sup> Leo Navratil die het experiment met de Gugging kunstenaars is aangevangen, heeft door zijn werkzaamheden als arts een extensieve collectie van creaties kunnen aanleggen. Vanaf de jaren vijftig, toen hij voor het eerst zijn patiënten aanspoorde om te tekenen, verzamelde hij creaties van hen.<sup>384</sup> Vandaag de dag omvat de collectie ongeveer vijfduizend tekeningen en rond de vierhonderd etsen die door honderd voormalige patiënten zijn gecreëerd.<sup>385</sup> Ondanks het gegeven dat Navratil zijn verzameling in 1994 aan het Niederösterreichischen Landesmuseum schonk, vraag ik mij toch af op welke manier Navratil de creaties heeft bekomen, want heeft hij hiervoor betaald of mag een arts zich de creaties van een patiënt zomaar toe-eigenen? Ondanks dat het creëren voor een catharsis kan zorgen bij de patiënt, moeten deze vragen toch worden gesteld, gezien de creatie mijns inziens toch eigendom is van de patiënt.

Voor het **beheren van de goederen van de patiënt** wordt een bewindsvoerder aangesteld die een bevoegdheid van vermogenrechtelijke aard heeft en geen

---

<sup>379</sup> Ibid. p 34

<sup>380</sup> Ibid. p 35

<sup>381</sup> Ibid. p 41

<sup>382</sup> Ibid. p 42

<sup>383</sup> Ibid. p 59

<sup>384</sup> Navratil L., *Art brut und Psychiatrie*, Wenen-München, Verlag Christian Branstätter, 1997, p 26

<sup>385</sup> Senaev P., *Het statuut van de geestesgestoorden*, Antwerpen-Apeldoorn, Maklu – Uitgevers, 1999, p 26

vertegenwoordigingsbevoegdheid bezit.<sup>386</sup> Als de bewindvoerder een verzoek heeft, zoals de rechten op de woning of op de huisraad te willen bezitten, dan is daarvoor een speciale machtiging nodig.<sup>387</sup> De bewindsvoerder kan slechts eiser worden bij andere rechtsplegingen en handelingen, dan verzegeling, de boedelbeschrijving, het gehoord worden wanneer bekwame mede-eigenaars willen verkopen of de minnelijke verdeling.<sup>388</sup> Gezien de eis voor een machtiging van de rechter alleen vereist is voor vervreemding, kan de bewindsvoerder bijvoorbeeld wel vervallen kapitaal herbeleggen of overeenkomsten kunnen sluiten en uitvoeren.<sup>389</sup> Dit om aan te tonen dat er toch nog heel wat achter de patiënt om kan worden geregeld aangaande bezittingen en geldzaken.

Hoe de opbrengst van verkochte creaties wordt verdeeld, daar staat niets over te lezen in het wetboek en misschien zit daar ook juist de moeilijkheid, want wie houdt toezicht op alle creaties die worden gekocht in klinieken en waar het geld naar toe gaat? Als deze praktijken in eigen land al zo ondoorzichtig zijn, hoe staat het er dan wel niet voor in Afrika of Zuid Amerika waarvan laatstgenoemde vandaag de dag een populair gebied is voor verzamelaars van Outsiderkunst. Gezien de opbrengst van de creaties, zowel de geestelijke als de materiele omstandigheden van de patiënten zou moeten verbeteren, zouden collectioneurs beter moeten letten op de omstandigheden waarin de creaties zijn ontstaan. In Rio de Janeiro bestaat bijvoorbeeld het archief van Museo do Inconsciente, dat uit meer dan 100.000 creaties bestaat.<sup>390</sup> Het merendeel van de scheppers dat is gerepresenteerd in de collectie, heeft nooit enige vorm van medicatie toegediend gekregen,<sup>391</sup> hetgeen een enorm lijden voor deze mensen moet zijn geweest. Mijn angst dat door de populariteit van Outsiderkunst dit soort wanpraktijken zullen toenemen, in landen waar de wetgeving duidelijk mankementen vertoond, wordt door dit voorbeeld belichaamd.

## 6.2 Conclusie

Met deze bedenkingen wil ik niet alle klinieken aanvallen waar patiënten creëren, maar wil ik veeleer wijzen op de kwetsbare positie waarin de scheppers verkeren. Gezien de populariteit van Outsiderkunst en hiermee de hoge prijzen moet er rekening worden gehouden dat

---

<sup>386</sup> Ibid. p 172-173

<sup>387</sup> Ibid. p 176

<sup>388</sup> Ibid. p 175

<sup>389</sup> Ibid. p 177

<sup>390</sup> Weiss A.S., *Shattered forms*, Albany, State University of New York Press, 1992, p 71

<sup>391</sup> Ibid. p 71

hierdoor in armere landen als Afrika en Zuid Amerika de wantoestanden zullen toenemen als er geen toezicht op wordt gehouden. Tevens vind ik dat er transparantie moet zijn in klinieken in onze contreien, zodat duidelijk wordt dat al het verdiende geld toch wel echt bij de scheppers terecht komt en op deze manier hun materiele en eventueel geestelijk toestand kan worden verbeterd door middel van betere medicijnen en een gezonde leefomgeving.

## **7. Het besluit**

De gestelde onderzoeksvragen uit mijn inleiding heb ik doorheen mijn onderzoek allemaal kunnen beantwoorden en de resultaten hebben geleid tot een antwoord op mijn onderzoeksvraag.

In mijn **eerste luik** heb ik onderzocht waarom de mens verzamelt en wat de uitvloeiselen hiervan zijn. Hieruit heb ik geconcludeerd dat verscheidene factoren een rol spelen als macht, eruditie, rijkdom en competitie en dat het collectioneren veelal een voortdurende begeerte inhoud, die zodra ze ingelost is, de begeerte al weer uitgaat naar het volgende object. Na tot deze inzichten te zijn gekomen, heb ik het terminologiediscours Outsider/Art Brut uit de doeken gedaan omdat vooraleer ik de traditie kon bespreken, er eerst duidelijkheid moest zijn betreft de terminologie. Aangaande de benaming ben ik op en voor - en nadelen gestoten van beide termen en heb ik de overduidelijke koloniale houding en angst voor psychische aandoeningen blootgelegd. Ik schaar mij, bij dezen achter Roger Cardinal geschaard, die ervoor pleit Outsiderkunst te blijven gebruiken, gezien Art brut en Neue Invention een eerste en tweederangs kunst impliceren. Vervolgens heb ik het collectioneren en Outsiderkunst samen genomen en heb ik onderzocht of hier een traditie in bestond. Deze resultaten hebben mij geleid naar de conclusie dat de eerste verzamelaars psychiaters waren die geïnteresseerd waren in creaties vanwege hun vakgebied waren, waarna de interesse overging op kunstenaars. Eerst in de tweede helft van de twintigste eeuw begonnen ook niet gespecialiseerde burgerlijke verzamelaars met het verzamelen van Outsiderkunst en beginnen ook vrouwen met het collectioneren van deze kunstvorm. Hoe men tot het verzamelen van Outsiderkunst is gekomen, is alleen maar mogelijk geweest doordat ons beeld op de medemens veranderde en de creaties niet langer als prullen werden gezien, zoals dat in het verleden wel het geval was.

In het **tweede luik** heb ik onderzoek gedaan naar de vijf collectioneurs en heb ik de verschillende onderzoeksvragen kunnen beantwoorden. De terminologie is voor sommige collectioneurs toch nog een punt, gezien Bruno Decharme weigert de benaming Outsiderkunst te gebruiken. Daarnaast verzamelden of verzamelen drie van de vijf verzamelaars nog iets anders naast de objecten uit hun kernverzameling en twee van de vijf collectioneurs komen uit families waarin men verzamelde. Bij alle verzamelaars is er een relatie tussen hun werk en de collectie, waardoor leven werk en verzameling dicht met elkaar zijn verstrengeld. Deze onderzoeksvragen hebben mij geleid tot de stelling dat in drie van de vijf collectioneurs tegengestelde strevingen in zichzelf ondervinden als zowel kunstenaar en verzamelaar, galeriehoudster en collectioneur en regisseur en collectioneur. Hieruit heb ik geconcludeerd dat het verzamelen van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter vertoont waarbij eenheid voortkomt uit gespletenheid en gespletenheid uit eenheid, hetgeen het ginkoblad op het voorblad van mijn thesis op duidt.

In mijn **derde luik**, heb ik de kernverzamelingen van de vijf collectioneurs besproken, wat heeft geleid tot de vaststelling van een tweede niveau van gespletenheid, welke zich nu niet situeert in de persoon maar in het verzamelen van Outsiderkunst zelf. Daartoe ben ik gekomen door de verzamelgebieden te onderzoeken, welke zich per collectioneur steeds verder uitstrekken en nu bijna de hele wereld beslaan. De criteria van selectie die werden gehanteerd verschillen, maar de factor toeval speelt bij iedere collectioneur een grote rol. In de verzamelingen van Rainer, Zander en Decharme bestaat het grootste deel van de scheppers uit psychiatrische patiënten, maar zoals gezegd mag de Outsiderkunst hier niet mee worden gelijkgeschakeld, gezien het veel breder is dan alleen dat.

De tien meest aanwezige kunstenaars verschillen eveneens per verzameling, gezien iedere verzamelaar andere klemtonen legt, maar toch bevat iedere collectie de ‘klassieke’ Outsiders en de Gugging kunstenaars. De meester-betekenaar is bij Zander Outsiderkunst en Naïeve kunst en bij Decharme Art brut, terwijl het bij Musgrave, Scottie Wilson is en bij Rainer, Johann Hauser. Allen verzamelen hierdoor zichzelf waardoor het aantal betekenissen zo groot is dat het niet in één begrip kan worden gevat. De plaats die het verzamelen in het leven van de collectioneurs is zeer groot bij de vijf verzamelaars, gezien leven en verzamelen uit elkaar voortvloeien. De enige collectie met een permanent vast onderkomen is Charlotte Zander, die haar queeste naar een geschikt onderkomen heeft volbracht terwijl de andere verzamelaars

nog zoekende zijn. Dat deze zoektocht een behoorlijke tijd in beslag neemt mag hierdoor duidelijk zijn.

Alle collecties zijn inhoudelijk nog weinig bestudeerd en er de scheppers worden te weinig aan het woord gelaten. De gespletenheid die zich openbaard in het verzamelen van Outsiderkunst heeft eerstens betrekking op de reductie tot koopwaar aan de ene kant en aan de andere kant dat de creaties revelaties van het creatieproces of van God zouden zijn. Ten tweede aan wie de vruchten van het kunstenaarschap ten goede komen en of het de leefomstandigheden van de scheppers ook daadwerkelijk heeft verbeterd. Een derde dichotomie is de conservatie enerzijds en anderzijds alles wegrukken uit zijn context. Ten vierde is er de gebrekkige communicatie met de schepper, waarbij vooral wordt geïnterpreteerd door de toeschouwer. De laatste dichotomie is de status aparte die sommige verzamelaars zichzelf toedichten om het financiële aspect weg te rationaliseren.

Het **vierde luik**, de filosofie van het verzamelen heeft betrekking op de stelling van John Dewey dat alle verzamelaars kapitalisten zijn. Gezien ik niet weet wat een typische kapitalist zou moeten zijn, net zo min als ik weet wat de typische Belg is, heb ik de uitspraak ongenueanceerd bevonden en meen ik dat de uitspraak alleen betrekking heeft op collectioneers die een verzameling aanleggen als belegging.

Het **vijfde** en laatste **luik**, het statuut van de verzamelaar van Outsiderkunst versus het statuut van de psychiatrische patiënt in de maatschappij heb ik onderzocht of laatstgenoemde juridisch wel goed genoeg beschermd is tegen misbruik, gezien het hier om een kwetsbare groep handelt. In Europa zijn deze tamelijk goed beschermd, maar met de enorme populariteit van Outsiderkunst zullen wantoestanden, als het niet toedienen van medicijnen alleen maar meer voorkomen en collectioneers zijn degenen die hiertegen kunnen ageren. Mochten zij dit doen zou de schizofrenie van het verzamelen al enigszins verminderen omdat dan meer helderheid zou ontstaan wie de vruchten van het kunstenaarschap ten goede zou komen.

Aan de hand van deze vijf luiken heb ik mijn onderzoeksvraag onderbouwd om zo de gespletenheid in de collectioneur, als in het collectioneren aan te kunnen tonen. Er tekent zich in het verzamelen van Outsiderkunst een zeer tegenstrijdig landschap af, gezien het veelal om kwetsbare scheppers gaat, die tegenover meer machtige sociale groepen, zoals de kunsthandel en de collectioneers staan. Verzamelaars van Outsiderkunst zijn de uitgelezen personen om

iets aan de levensomstandigheden en financiële situatie te veranderen, gezien zij degenen zijn die de markt deels bepalen, betere prijzen kunnen geven en letten op de herkomst van de werken. Toch worden deze zaken veelal weggewerkt of weggerationaliseerd, doordat zaken als macht, rijkdom, status en eruditie zwaarder wegen dan het voorgaande. De eenheid en toch gespletenheid in zowel menig verzamelaar als in het verzamelen zelf doen mij de hypothese opwerpen dat het collectioneren van Outsiderkunst een sterk schizofreen karakter heeft.

Met deze verhandeling hoop ik wat meer duidelijkheid te hebben gebracht in het collectioneren van Outsiderkunst als in de collectioneers en de collecties. Doorheen de verschillende thema's heb ik gepoogd mijn onderzoeksvraag vanuit zo veel mogelijk verschillende hoeken te benaderen, wat misschien de weg opent voor verder onderzoek omtrent dit thema.

## **Bibliografie**

### **Bruno Decharme**

- Decharme B. & Le Guillou T., *Folies de la beauté*, L'isle-sur-Sorgue, Musée Campredon, 8 juillet au 22 octobre 2000
- De Preester F., 'Verzamelen als obsessie', in: *Psychoanalytische perspectieven*, nr. 24, 2006, pp 11-17
- Šafařová B. en Zemanková T., 'Interview with Bruno Decharme', in: Decharme B. (ed.), *Art brut, collections ABCD* [tentoonstellingscatalogus], Praag, City Gallery, 14.06-10.09.2006, pp 237-243

### **Monika Kinley**

- Gooding M., 'Victor Musgrave and the Outsider Archive', in: *Raw Vision*, nr. 4, winter 1994, pp 17-23
- Kinley M., *Monika's story, a personal history of the Musgrave Kinley Outsider Collection*, Londen, Musgrave Kinley Outsidertrust, 2005
- Musgrave V., 'Preface', in: *Outsiders* [tentoonstellingscatalogus], Londen. Hayward Gallery, 08.02.- 08.04.1979, pp 8-14



## Outsiders

- Beveridge A., 'A disquieting feeling of strangeness?: the art of the mentally ill', in: *Journal of the royal society of medicine*, vol. 94, November 2001, pp 595-599
- Bianchi P., 'Bild und Seele', in: *Kunstforum*, nr. 101, juni 1989, pp 68-95
- Brand-Claussen B., 'Tussen achting en verachting. De geschiedenis van de Prinzhorncollectie', in: *Geheim Schrift- De Prinzhorncollectie*[tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum Dr. Guislain, 15.11.2003-31.3.2004, pp 9-13
- Brand -Claussen B., 'Wahnsinn sammeln in der Heidelberger Psychiatrie', in: Röske T., Brand-Claussen B en Damman G. (eds), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*[tentoonstellingscatalogus], Heidelberg, Museum Sammlung Prinzhorn, 25.5.-24.9.2006, pp 38-47
- Cardinal C., *Outsider Art*, London, Studio Vista, 1972
- Cardinal C., 'Toward an Outsider Aesthetic', in: Hall Michael D & Metcalf E jr. (ed.), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington and London, Smithsonian Institution Press, pp 20-43
- Damme van C., 'Het statuut van Outsiderkunst', in: *Psychoanalytische perspectieven*, vol.21, nr. 2, 2003, pp 151-171
- Daniels E. 'Lombroso komt weer tot leven', in: *Intermediar*, vol. 30, nr. 8, 23 februari 1999, pp 20-21
- Draaisma D., 'De Hollandse schedelmeters: Lombroso in Nederland', in: *Feit en fictie*, vol. 2, nr. 2, lente 1995, pp 50-73
- Dubuffet J., 'For genuine creative art', in: *Insita, bulletin of insite art*, nr. 2, september 1972, pp 123-129
- Dubuffet J., *Die Malerei in der Falle*, Bern-Berlijn, Verlag Gachnang & Springer, 1991
- Erasmus D, *Lof der zotheid*, Amsterdam, Uitgeverij H.J. Paris, 1949
- Ernst M., 'Rheinische Erinnerungen', in: *Max Ernst, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke* [tentoonstellingscatalogus], Bonn, Kunstmuseum Bonn, 25 januari 1989 – 2 april 1989, pp 76-78
- Gans L. & Russelman W.P.H, *Naieve kunst: aspecten van een randverschijnsel*, Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1978
- Foucault M., *De geschiedenis van de waanzin in de zeventiende tot de achttiende eeuw*, Meppel, Druk Boompers drukkerijen bv., 1975

- Gilman S.L., 'Constructing creativity and madness: Freud and the shaping of the Psychopathology of art', in: Tuchman M. en Eliel C.S. (ed.), *Parallel visions: modern artists and Outsider Art* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Country Museum of Art, 18 oktober 1992- 3 januari 1993, pp 230-246
- Gisbourne M., 'Art of the untrained mentally ill', in: Hall M.D., Metcalf jr. E.W en Cardinal R. (eds), *The artist Outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washinton-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, pp 229-251
- Gorsen P., 'Art Brut versus Art Fou – Sammeln als Positionssuche bei Jean Dubuffet', in: Röske T., Brand-Claussen B. en Damman G. (eds.), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman* [tentoonstellingscatalogus], Heidelberg, Museum Sammlung Prinzhorn, 25.5-24.9.2006, pp 48-59
- Kalff jr. J., *Mannen en vrouwen van betekenis in onze dagen*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1902
- Kerckhoven A., *Beeld van de psychiatrie 1800-1970*, Zwolle, Waanders uitgevers, 1996
- Kraft H., *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Keulen, Du Mont Buchverlag, 1986
- Kurella H., *Cesare Lombroso als mensch und forscher*, Wiesbaden, Verlag von J.F. Bergmann, 1910
- Mac Gregor J.M., *Discovery of the art of the insane*, Princeton, Princeton University Press, 1989
- Maizels J., *Raw Creation*, London, Phaidon Press Limited, 1996
- Metcalf E.W., 'From domination to desire', in: Hall M.D., Metcalf jr. E.W. en Cardinal R., *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington-Londen, Smithsonian Institution Press, 1994, pp 213-227
- Navratil L., *Art Brut und Psychiatrie*, Wien-München, Verlag Christian Brandstätter, 1997
- Peiry L., *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997
- Prinzhorn H., *Bildnerei des Geisteskranken*, Berlin, Julius Springer-Verlag, 1923
- Réja M., *Die Kunst bei den Verrückten*, Wenen, Springer-Verlag, 1997
- Rhodes C., *Outsider Art*, London, Thames & Hudson, 2000
- Shorter E., *Een geschiedenis van de psychiatrie: van gesticht tot prozac*, Amsterdam, Uitgeverij Ambo/Tinke Davids, 1998
- Spies W., *Max Ernst 1950-1970. Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin*, Keulen, Verlag M. DuMont Schauberg, 1971
- Thevoz M., *Art Brut*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1975
- Thevoz M., 'Presentation', in: *L'Art Brut*, jg. 1, nr. 12, 1983, pp 5-9

- Trier E., ‘Was Max Ernst studiert hat’, in: *Max Ernst, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke* [tentoonstellingscatalogus], Bonn, Kunstmuseum Bonn, 25 januari 1989 – 2 april 1989, pp 26-32
- Weiss A.S., *Shattered forms*, Albany, State University of New York Press, 1992
- Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle, Stichting Museum De Stadtshof, 2000

### **Arnulf Rainer**

- Billeter E., ‘Vorwort’, in: *Arnulf Rainer-Louis Soutter die Finger malen*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 26.3-19.5.1986, pp 6-8
- Ditz C., ‘Arnulf Rainer en Outsiderkunst’, in: *Rauw* [symposiumcatalogus], Gent, Museum Dr. Guislain, 17-19.11.2005, pp 101-102
- Friedel H., *Bible Overpaintings from the Sammlung Frieder Burda*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2000
- Fuchs R. en Rainer A., ‘L’art contre l’art’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1- 2.4.2000, pp 14-15
- Fuchs R. en Rainer A., ‘Warum ich bis 1953 sehr viele meiner Arbeiten zerriß, verheizte oder in den Papierkorb stopfte’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1-2.4.2000, p 20
- Fuchs R. en Rainer A., ‘Selbstgesprächiges’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1- 2.4.2000, pp 24-26
- Fuchs R. en Rainer A., ‘Das Labyrinth’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1- 2.4.2000, pp 47-62
- Fuchs R. en Rainer A., ‘Arnulf Rainer – ein lebendiger Künstler’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1- 2.4.2000, pp 73-77
- Fuchs R. en Rainer A., ‘Biographie’, in: *Noch vor der Sprache* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 29.1-2.4.2000, pp 196-200
- Kaiser F.W., ‘Een gesprek met Arnulf Rainer op 1 november 2004’, in: *Arnulf Rainer et sa collection d’Art brut*, Parijs, La Maison Rouge, 23.6- 9.10.2005/Den Haag, Gemeentemuseum, 17.12.2005-12.03.2006/Gent, Museum Dr.Guislain, 03.06-03.09.2006 etc. pp 21-31

- Lootsma B., en Mariëtte van Stralen, 'Arnulf Rainer. De illusie van bovenpersoonlijke samenhang', in: *Metropolis M*, jg. 11, nr. 6, december 1990, pp 58-65
- Rainer A., *Hirndrang*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1980
- Van Berkum A., 'Was aber ist Arnulf Rainer', in: *Collectie Arnulf Rainer*[tentoonstellingscatalogus], Zwolle, Museum De Stadtshof, 21.09.1996- 16.02.1997, pp 17-25

### **Varia**

- Dewey J., *Art as experience*, New York, The Berkley Publishing Group, 1980
- Senaeve P., *Het statuut van de geestesgestoorden*, Antwerpen -Apeldoorn, Maklu – Uitgevers, 1999

### **Verzamelen**

- Bal M., 'Telling objects a narrative perspective on collecting', in: *The cultures of collecting*, Elsner J. en Cardinal R. (eds.), Melbourne, Melbourne University Press, 1994, pp 97-115
- Beaudrillard J., 'The system of collecting', in: Elsner J en Cardinal R. (eds.), *The cultures of collecting*, Melbourne, Melbourne Press University, 1994, pp 8-24
- Bergvelt E., E., Meijers D.J. en Rijnders M, *Verzamelen, van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Wijk bij Duurstede, Gaade Uitgevers, 1993
- Calloway S., *Obsessions, collectors and their passions*, Londen, Octopus Publishing Group Ltd., 2004
- Clifton-Mogg C., *Passie voor verzamelen*, Warnsveld, Uitgeverij Terra | Iannoo, 2003
- Denys F., 'De macht van het verzamelen', in: *Bindteken*, jg. 12, nr. 46, juni 1995, pp 6-10
- Dhanis W., *Verzamelen: een paradoxaal streven naar volledigheid* [onuitg.type bron], Gent, Rijks Universiteit Gent, 1996-1997
- Elsner J. & Cardinal R., *The cultures of collecting*, Melbourne, University Press, 1994.
- Fol C., 'Europese Art-brut- en outsiders- collecties', in: *Vlaanderen*, jaargang 51, nr. 293, December 2002, pp 212-224
- Martens M., 'Antwerp Painters: Their Markets and Networks', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 2004-2005, pp 1-24

- Scheelen W., 'Meesterschap en mecenaat. Vlaamse schilders in dienst van Habsburg', in: *Openbaar Kunstbezit*, jg 26, nr 1, januari/februari/maart 1988, pp 2- 39
- Steenbergen R., *Iets wat zoveel kost, is alles waard*, Amsterdam, Vassallucci, 2002
- Roeske T., *Wahnsinn Sammeln*, Heidelberg, Sammlung prinzhorn, 25. Mai- 24. September 2006.

### **Charlotte Zander**

- Dichter C., *OutsiderArt, collection Charlotte Zander*, Bönningheim, Wachter Verlag, 1999
- Händler R., 'Legend of my own life'. The Charlotte Zander Museum and Sava Sekulic', in: *Raw Vision*, nr. 26, Lente 1999, pp 40-45
- Van Berkum A., *Marginalia*, Zwolle Museum De Stadthof, 2000

### **Archiefstukken**

- Map OTA2/1/1 [brief, archiefstuk], bewaard in: Londen, Outsiderarchief, Victor Musgrave en Monika Kinley, 1979-nu, OTA2/1/1
- Map OTA1/4/4 [brief, archiefstuk], bewaard in: Londen, Outsiderarchief, Victor Musgrave en Monika Kinley, 1979-nu, OTA1/4/4
- Map OTA 3/2/23[deel catalogus, archiefstuk], bewaard in: Londen, Outsiderarchief, Victor Musgrave en Monika Kinley, 1979-nu, OTA 3/2/23

### **Internet**

- N.N., 'One definition, two criteria'[internet], datum onbekend, geraadpleegd op 03.03.2007, URL: <http://www.abcd-artbrut.org/english.html>, zie Bijlage 5
- N.N., 'The Cesare Lombroso Museum', [internet], datum onbekend, geraadpleegd op 14.10.2006, URL: [http://www.museocriminologico.it/storia\\_2\\_uk.htm](http://www.museocriminologico.it/storia_2_uk.htm) , zie Bijlage 6
- N.N., 'Interview with Bruno Decharme', [internet], datum onbekend, geraadpleegd op 25.03.2007, URL: [http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id\\_article=62](http://www.abcd-artbrut.org/article.php3?id_article=62), zie Bijlage 7



