

[FRONT COVER]

[FRONT COVER BACK]

De Kunstzomer van 1986. Kroniek en reconstructie van Chambres d'Amis op basis van het SMAK-archief

Liesbet Grymonprez

Promotor: prof. dr. Bart Verschaffel

Begeleiders: Maarten Liefvooghe, Christophe Van Gerrewey

Masterproef ingediend tot het behalen van de academische graad van
Master in de ingenieurswetenschappen: architectuur

Vakgroep Architectuur en Stedenbouw

Voorzitter: prof. dr. Pieter Uyttenhove

Faculteit Ingenieurswetenschappen en Architectuur

Academiejaar 2011-2012



TOELATING TOT BRUIKLEEN

De auteur geeft de toelating deze masterproef voor consultatie beschikbaar te stellen en delen van de masterproef te kopiëren voor persoonlijk gebruik.

Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van resultaten uit deze masterproef.

21 juli 2012

Liesbet Grymonprez

Een woord van dank gaat in de eerste plaats uit naar mijn promotor Professor Bart Verschaffel en begeleiders Christophe Van Gerrewey, Maarten Liefoghe en Stefaan Vervoort voor het delen van hun deskundige kennis, inzichten en adviezen die een grote meerwaarde hebben betekend voor dit werk.

Verder wil ik het S.M.A.K. bedanken voor het ter beschikking stellen van het Chambres d'Amis-archief dat dit onderzoek heeft mogelijk gemaakt. Dirk Pültau wil ik bedanken voor de inhoudelijke impulsen en eveneens alle personen die mij hebben geholpen bij het nalezen van de teksten.

Ook dank ik mijn vrienden voor hun steun, medeleven en het brengen van kleur in mijn studententijd.

Ten slotte wil ik mijn ouders bedanken, voor hun nimmer aflatende belangstelling en aanmoediging, niet alleen dit jaar, maar ook de voorbije vijf jaar.

De Kunstzomer van 1986.

Kroniek en reconstructie van Chambres d'Amis op basis van het SMAK-archief

DEEL 1: KUNST BUITEN DE MUREN VAN HET MUSEUM	15
1.1 INLEIDING.....	16
1.2 SITUERING EN CONTEXT.....	20
1. Inleidin	
2. The white cube	
3. Biënnales en tentoonstellingen op grote schaal	
4. Institutionele kritiek en site specificity	
5. Alternatieve tentoonstellingsruimtes	
6. Keuze van de woning als plaats van kunst	
DEEL 2: CHAMBRES D'AMIS IN 1986	37
2.1 DE UITGANGSPUNTEN EN HET CONCEPT VAN JAN HOET.....	38
1. Zijn boodschap	
2. Voor de tentoonstelling	
3. Bij de start van de tentoonstelling	
2.2 DE KRONIEK VAN CHAMBRES D'AMIS.....	50
1. Het ontstaan van het idee	
2. De keuze van de titel	
3. Selectie van de kunstenaars	
4. Selectie van de woningen	
5. Communicatie met de kunstenaars	

6. De start van Chambres d'Amis: de Langste Dag
7. Praktische aspecten van de tentoonstelling
8. Overdracht van de werken na de tentoonstelling..

2.3 DE ZOMER VAN '86: INITIATIEF 86, INITIATIEF D'AMIS EN ANTICHAMBRE.....	70
1. Inleiding	
2. Initiatief 86	
3. Initiatief d'Amis	
4. Antichambre	

DEEL 3: DE TENTOONGESTELDE WERKEN: LITERATUUR EN ARCHIEF.....97

DEEL 4: TOT SLOT

4.1 OVERZICHT VAN KRITISCHE RECEPTIE.....	256
1. Inleiding	
2. De periode van de tentoonstelling	
3. Na de tentoonstelling	
4. Besluit	
4.2 NABESCHOUWING.....	264
4.3 BIJLAGEN.....	266
1. Bijlages bij de teksten	
2. Inhoud S.M.A.K.-archieff Chambres d'Amis4	
3. Herkomst afbeeldingen	
4. Bibliografie	

DEEL 1

KUNST BUITEN DE MUREN VAN HET MUSEUM

1.1 INLEIDING

Gent kent reeds een rijke geschiedenis van stadstentoonstellingen: *TRACK*, die op dit moment opduikt in het straatbeeld, is immers het resultaat van een trilogie waarvan eerder de tentoonstelling *Over The Edges* (2000), die plaatsvond in de binnenstad, deel uitmaakte voorafgegaan door *Chambres d'Amis* in 1986. Elk van deze tentoonstellingen vormde een referentietentoonstelling in deze evolutie en is telkens ontwikkeld in een bepaalde verhouding tot de vorige edities – als resultaat van steeds veranderende condities. *Chambres d'Amis* was in deze reeks een scharnierpunt: als voorloper moest deze tentoonstelling nog geen positie innemen tegenover voorgangers. Terwijl *TRACK* inspeelt op een vraag van de stad en een relatief comfortabele verhouding aangaat met zijn bezoekers speelden *Over The Edges* en *Chambres d'Amis* hier een andere rol in. In *Chambres d'Amis* ging de oproep tot integratie van kunst in het dagelijkse leven uit van het museum en nam de tentoonstelling een vreemde positie in tegenover het publiek. *Over The Edges* was een expansie van het grondidee van *Chambres d'Amis*, waarbij de klemtoon verlegd werd van privéruimtes naar de binnenstad en waar reeds sprake was van een meer vertrouwde verhouding met de bezoekers. In deze scriptie zal dieper ingegaan worden op de rol die *Chambres d'Amis* gespeeld heeft als voorloper in deze ontwikkeling in het algemene kader van kunst buiten de fysieke ruimte in het museum. Welke meerwaarde heeft deze tentoonstelling kunnen bieden aan zijn nakomers?

Dit onderzoek steunt op het S.M.A.K.-archief bestaande uit zowel persmappen als originele documenten¹, aangevuld met literatuur. Tot op dit moment is de hoeveelheid bestaande publicaties over *Chambres d'Amis* immers zeer gering. Enkel de catalogus uit 1986 opgesteld door curator Jan Hoet is voor handen: naast deze beperkte bron werd geen overzichtswerk geschreven. Deze scriptie heeft tot doel een beeld te vormen van de tentoonstelling op basis van verzamelde bronnen verschenen sinds de tentoonstelling en zo een up-to-date overzicht te bieden van *Chambres d'Amis*. Het omvangrijkste en belangrijkste deel van dit werk bestaat uit een reconstructie van de materialiteit en context van de tentoongestelde werken²: Wat hielden de werken in? Op welke manier zijn ze tot stand gekomen? Wat was de rol van de kunstenaar hierin? In hoever verschilden de visies van Jan Hoet, de kunstenaar

¹ Voor een overzicht van relevante archiefbronnen, zie bijlage 2.

² Zie deel 3.

en de critici? Wat gebeurde achteraf met het werk?

³ Zie deel 1.

⁴ Zie deel 2.

Aanvullend hierop worden in de overige delen belangrijke karakteristieken van de tentoonstelling aangeraakt. Vooreerst wordt in *Situering en context*³ via literatuurstudie een ruimer kader geschetst van de evolutie van het tentoonstellingsmodel. Hierop volgend wordt ingezoomd op de specifieke aspecten van *Chambres d'Amis*⁴, met als start de bespreking van de visie van Jan Hoet. Hier wordt een chronologisch overzicht gegeven van de vrijgave van verschillende bronnen waarin deze visie verkondigd werd. In *De kroniek van Chambres d'Amis* wordt verdergegaan met een reconstructie van de tentoonstelling als gebeurtenis: waaruit bestond de complexiteit van wisselwerkingen eigen aan de tentoonstelling? Hierin speelden zowel de kunstenaar, de bezoekers als de curator een rol. Verder worden deze aspecten in *De zomer van '86: Initiatief '86, Initiatief d'Amis en Antichambre* aangevuld met het in verband brengen van *Chambres d'Amis* met de gelijktijdig lopende tegententoonstellingen: in welke verhouding stond elk van deze tentoonstellingen tot *Chambres d'Amis*? Wat was het gewicht van deze tentoonstellingen en wat hebben ze teweeggebracht? Ten slotte worden in *Overzicht van de kritische receptie*⁵ de verzamelde inzichten in een perspectief geplaatst door de confrontatie met de belangrijkste kritieken.

⁵ Zie deel 4.

Door middel van het ontleden van deze deelaspecten van de tentoonstelling zal getracht worden een beeld te vormen van het gewicht van *Chambres d'Amis*: welke impact heeft de tentoonstelling gehad op verdere ontwikkelingen? In hoever was het effectief een sleutelmoment?

1.2 SITUERING EN CONTEXT

1. Inleiding

In deze sectie zal via literatuurstudie een beeld geconstrueerd worden van het grotere kader waarvan *Chambres d'Amis* deel uitmaakte. Voor eerst wordt als voorloper *The white cube* aangehaald, waar tentoonstellingen zoals *Chambres d'Amis* een reactie tegen vormden. Hier spreken we zowel over biënnales als tentoonstellingen op grote schaal, die in het volgende deel uitgelicht worden. Vervolgens wordt naast op deze concepten gevormd door instituties en tentoonstellingen ook de aandacht gevestigd op de institutionele kritiek en de introductie van de term *site specificity*, beiden afkomstig uit de kunstwereld en belangrijk in de evolutie van de tentoonstellingsproblematiek. Tot slot wordt een licht geworpen op alternatieve ruimtes als tentoonstellingsruimte en wordt meer specifiek ingegaan op de woning.

2. The white cube

MoMA, New York, 1929. Een rij minitieuze opgehangen schilderijen siert de contrasterende witte wand. Na een bezoek aan het Folkwang Museum te Essen raakte Amerikaanse kunsthistoricus Alfred Barr geïnspireerd door de manier van exposeren en riep dit tentoonstellingsmodel tot leven dat de start betekende van een revolutie in de kunstwereld: ramen werden verbannen en context verdween - contact met de buitenwereld werd onmogelijk. Elena Filipovic beschrijft in *The Global White Cube* dit fenomeen als volgt: "A bit like its black-box pendant, the museum's galleries unequivocally aimed to extract the viewer from 'the world'."¹ Deze vorm van tentoonstellen werd vlug de standaard en ging fungeren als een universeel teken van moderniteit. De term *white cube* werd geïntroduceerd door artiest en criticus Brian O'Doherty midden de jaren zeventig en werd een officiële benoeming voor deze institutionele tentoonstellingswijze.²

De white cube werd niet enkel in museale maar ook in politieke contexten gebruikt: zo was deze aanwezig in het interieur van Hitlers *Haus Der Kunst* in München. Via de inzet van een sober interieur werd gepoogd een vals

¹ Elena Filipovic, *The Global White Cube*, in: Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (reds.), *The manifesta decade : debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, Cambridge (Mass.), MIT press, 2005, p. 63.

² Het fenomeen werd bestudeerd in zijn artikelen "Inside the White Cube" en werden oorspronkelijk gepubliceerd in *Artforum* in 1976. Later werden deze verzameld en herprint in *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkely, University of California Press, 1999.

AFBEELDING 1.1: BEELD VAN DE EERSTE TENTOONSTELLING VAN MoMA, 1929.



onschuldig imago te creëren: de esthetisering van de politiek door de white cube. Deze twee verschillende gebruiken van de white cube beschreef Elena Filipovic als de basis die werd gelegd voor de toepassing ervan in latere praktijken. Beide gebruiken impliceerden andere ideologische en esthetische ambities, die door de auteur als volgt werden verwoord: “Exhibitions, by their forms, entangle the viewer in a space at once physical and intellectual, but also ideological.”³

³ Elena Filipovic, *The Global White Cube*, p. 65.

⁴ Simon Sheikh, “Positively White Cube Revisited”, in: *e-flux journal*, nr 3, February, 2009, pp. 3.

De white cube werd een succesvol westers exportproduct zowel gebruikt in musea, gallerijen als kunstbeurzen. Volgens O’Doherty was de gallerijruimte echter geen neutrale container maar een historische constructie:⁴ de white cube is immers onscheidbaar van de kunstwerken die erin tentoongesteld worden - vrij van context. Tijd en sociale ruimte werden van de beleving van de kunstwerken gescheiden. De werken werden geacht een tijdloze kwaliteit te hebben, of zoals Simon Sheikh het verwoordt: “The white cube establishes a crucial dichotomy between that which is kept outside (the social and the political) and that which is inside (the staying value of art)”.⁵

⁵ Ibid.

3. Biënnales en tentoonstellingen op grote schaal

Een groep die zich onderscheidt van voornoemde musea en gallerijformats en die een stap verder zette in deze evolutie zijn de internationale biënnales en tentoonstellingen op grote schaal. Deze stammen af van de biënnale van Venetië, de eerste internationale tentoonstelling van hedendaagse kunst in 1895 en keren elke 2,3 of 5 jaar terug. Het doel is het presenteren van de regio in kwestie en tegelijk een internationaal aanbod te bieden van hedendaagse kunstproductie. Meestal vinden ze hun origine in een grondige politieke transitie.

Hierna worden de meest belangrijke tentoonstellingen aangehaald die relevant zijn in de context van *Chambres d'Amis*. Elk van deze tentoonstellingen wil een tegenmodel voor en een reactie vormen op het museum en de traditionele tentoonstellingstypologieën. Dit pogen ze te doen door een stem te geven aan de culturen, geschiedenis en politiek die volgens hen ondervertegenwoordigd zijn in de bestaande musea. Volgens Elena Filipovic echter zijn deze toen schijnbare revolutionaire tentoonstellingsmodellen nu echter verstard, wat betekent dat deze tentoonstellingen toch nog een link met het museum impliceren.⁶

Door de verspreiding van biënnales in de jaren negentig ontstonden nieuwe geprivilegerde sites voor cultureel toerisme en werd de *biennial art* geïntroduceerd. Elena Filipovic beschreef deze tentoonstellingen als verschijnselen met "bombastic proportions and hollow premises", gekoppeld aan marktbelangen.⁷ Op hun beste momenten waren ze volgens haar echter wel een tegenvoorstel voor de reguliere programmering van het museum: platformen voor uitdagende en artistieke processen die politieke problemen wilden aanpakken en artistieke praktijken in vraag stelden: "The ideology of an exhibition lies between the discursive statements of purpose and the aesthetic-spatial result that manage more or less effectively to translate the intentions of it makers."⁸

⁶ Elena Filipovic, *The Global White Cube*, p. 66.

⁷ Elena Filipovic, *The Global White Cube*, p. 67.

⁸ Ibid.

Zo leidde de val van de Berlijnse muur tot het ontstaan van Manifesta in 1996. Een gebrek aan dialoog tussen artiesten, instituties en curatoren doorheen Europa in combinatie met een stijging van het aantal biënnales en hun gebrek aan flexibiliteit bood de voedingsbodem voor het ontstaan van een nieuw type biënnale dat niet enkel een alternatief bood voor het museum maar tevens voor de typische biënnale kunst. Deze tentoonstelling vindt telkens plaats in een verschillende perifere Europese stad en legt een link met bepaalde lokale institutionele locaties - meestal een museum voor hedendaagse kunst of een *Kunsthalle*.

Ondanks het veelbelovende format bleven deze eerste edities van Manifesta telkens gestoeld op hun gekende tentoonstellingsvormen en museale expositietypologieën. Zo was volgens Elena Filipovic het slagen van deze tentoonstellingen uiteindelijk nog steeds afhankelijk van de *white cube* – de modernistische structuur als basis waaraan alles getoetst moest worden om als legitiem te kunnen worden beschouwd.⁹ De *white cube* werd wereldwijd gekopieerd en werd een *non-place* voor de wereld van hedendaagse kunstbiënnales. Toch representeren deze biënnales volgens Filipovic op een bepaalde manier een ruimte: ze zijn immers specifiek omdat ze het potentieel hebben om *site-specific* te zijn. Deze specificiteit is volgens haar echter maar een klein aspect van het volledige event.¹⁰

Een tweede belangrijke tentoonstelling is Documenta, die elke vijf jaar plaatsvindt in Kassel gedurende honderd dagen. In 1955 is deze tentoonstelling ontstaan door de politieke kentering door de Duitse reconstructie na de tweede wereldoorlog. Museum Friedericianum, waar de eerste Documenta plaatsvond, fungeert nog steeds als hoofdgebouw voor de vijfjaarlijkse expositie. Volgens Filipovic betekende Documenta 10 een kentering in het stadstentoonstellingsmodel door het introduceren van nieuwe tentoonstellingsstrategieën zoals lezingen, performances, filmbeelden, discussies en andere evenementen.¹¹

⁹ Elena Filipovic, *The Global White Cube*, p. 71.

¹⁰ Catherina David, *Documenta X: Short Guide (inleiding)*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1997.

¹¹ Chris Dercon, "De kunstenaar als Robin Hood", *Archis*, nr. 8, augustus 1999, p. 8.



AFBEELDING 1.2: MUSÉE FRIEDERICIANUM: DE EERSTE DOCUMENTA IN 1955

Deze veranderingen leidden tot de stadstentoonstelling als alomtegenwoordig fenomeen: de stadstentoonstelling is een vast onderdeel geworden van de kunstproductie van een stad. Volgens Wouter Davidts zijn deze tentoonstellingen deel gaan uitmaken van de *city marketing* en is het museum hier nog zelden het brein achter – wat niet wegneemt dat deze vertoningen nog steeds institutioneel geladen zijn.¹² Hier werd de term *event-specificity* geïntroduceerd door Jean-Marc Poinot¹³: kunst die plekken in de stad animeert en fungeert als stads promotie voor “vergeten” plekken in de stad. Of met de woorden van cultureel theoreticus Kevin Robins: “As cities have become ever more equivalent and urban identities increasingly ‘thin’, it has become necessary to employ advertising and marketing agencies to manufacture such distinctions. It is a question of distinction in a world beyond difference”.¹⁴

¹² Elena Filipovic, *The Global White Cube*, p. 67.

¹³ Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récrits autorisés*, Genève, MAMCO-Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain & Art Edition, 1999, p. 95.

¹⁴ Kevin Robins, “Prisoners of the city: Whatever Can A Postmodern City Be?”, in Erica Carter, James Donald, SQUIRES, J., *Space and place: Theories of Identity and Location*, Londen, Lawrence & Wishart, 1993, p. 306.

4. Institutionele kritiek en site specificity

Het institutionalisme werd in de jaren zestig en zeventig gekenmerkt door de kritieken van de theoretici Arthur Danto en Charles Dickie. Danto stelde dat de kwaliteit van een object dit niet tot kunst maakte, wel de institutioneel-sociale processen: “To see something as art requires something the eye cannot decry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.”¹⁵ Deze stellingname werd door Dickie verder ontwikkeld – volgens hem verwees Danto immers naar het institutioneel kader waarbinnen kunst kan herkend worden: “A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).”¹⁶

¹⁵ Arthur C. Danto, ‘The Artworld’ in: *The Journal of Philosophy* 61, nr. 19, 1964, p. 580.

¹⁶ George Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Ithaca, N.Y., 1974, p. 34.

Naast deze institutionele kritiek werd ook de term *site specificity* afkomstig uit de kunstwereld geïntroduceerd. *Site specificity* verwees initieel hoofdzakelijk naar de fysieke conditie als institutioneel kader van het tentoonstellen, zo sprak kunstenaar Richard Serra over zijn *Tilted Arc*: “Commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. To remove the work is to destroy the work”¹⁷ en “Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.”¹⁸

¹⁷ Richard Serra, “Tilted Arc Destroyed”, *Art in America* 77, no. 5, mei 1989, p. 34-47.

¹⁸ Ibid.

Een verdere evolutie van de term *site specificity* leidde tot een fenomenologisch begrip van de plek bestaande uit een cultureel raamwerk gedefiniëerd door kunstinstuties, en de hiermee gepaard gaande deësthetisering en dematerialisatie van het kunstwerk. Door Wouter Davidts werd dit als volgt beschreven: “Het vat de kunstruimte niet op als een louter fysieke ruimte – een presentatieruimte – maar als een discursieve plaats, geconditioneerd door tal van ideologische operaties.”¹⁹ Er werd immers vertrokken van politieke,

¹⁹ Wouter Davidts, “Het museum buiten spel gezet”, *De Witte Raaf*, editie 88, november-december 2000, p. 2.

sociale of economische betekenissen vastzittend op het ruimtelijk kader. Op die manier werd de site gegenereerd door het werk, al blijft volgens Miwon Kwon²⁰ de fysieke locatie gescheiden van de discursieve ontwikkeling van de site: “Consequently, although the site of action or intervention (physical) and the site of effects/reception (discursive) are conceived to be continuous, they are nonetheless pulled apart.”²¹

Het werk werd opgevat als een proces dat toeschouwers wil aanzetten tot een kritische houding.²² De musea van hedendaagse kunst werden door voornoemde tegenbewegingen gedwongen zich openbaar te bevragen – door Wouter Davidts als volgt verwoord: “Het museum wil er niet van verdacht worden achter de nieuwe kunstvormen aan te lopen, en verzint daarom een antwoord op de massale museumvlucht.”²³ Volgens hem maakten de musea die hieraan deelnemen, immers de uitgangspunten van de artistieke productie tot onderwerp van de tentoonstelling. De specificiteit was reeds op voorhand gerealiseerd: “De tentoonstelling anticipeert de site-specificiteit van het werk, snijdt zo het kritisch potentieel van de artistieke productie de pas af. Site-specificity, dat oorspronkelijk een logische uitkomst was van de eigen kritische attitude, is sindsdien getransformeerd tot een ‘curatorieel concept’ en dus formuleerbaar als een opdracht”.²⁴ Hij ging nog een stap verder door te stellen: “De strategie van site-specificity is geworden tot een geësthetiseerd genre, een mediaspektakel zelfs, waarbij het museum artistieke padvinders onder de arm neemt om een kritisch discours te ‘importeren’”.²⁵

Zo werd al snel door werken zoals van Robert Smithson²⁶ of Gordon Matta-Clark²⁷ duidelijk dat de confrontatie met de institutionele conditie onontkoombaar is. Andere kunstenaars zoals Daniel Buren²⁸ of Michael Asher²⁹ zijn zich bewust van het gegeven dat het museum nooit definitief verlaten kan worden en spelen in op de relatie van het kunstwerk tot het institutionele kader. Zo stelde Buren: “Whether the place in which the work is shown imprints and marks this work, whatever it may be, or whether the work itself is directly – consciously or not – produced for the Museum, any work presented in that framework, if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into the illusion of self-sufficiency – or idealism.”³⁰

²⁰ Miwon Kwon is een Amerikaanse kunsthistoricus en curator.

²¹ KWON, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*, The MIT Press, Londen, 2004, p. 92.

²² Ibid, p. 91.

²³ Wouter Davidts, “Het museum buiten spel gezet”, p. 3.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Robert Smithson was een Amerikaans land-art kunstenaar die onder andere deelnam aan Sonsbeek 1971 en Documenta 5 in 1972.

²⁷ Gordon Matta-Clark was een Amerikaans artiest bekend vanwege zijn site-specific werken in de jaren zeventig.

²⁸ Daniël Buren is een Frans conceptueel artiest die via zijn werken een belangrijke bijdrage levert aan de institutionele kritiek. Het gestelde gegeven – het nimmer verlaten van het museum – zal hij ook bewijzen in zijn werk voor Chambres d’Amis, zie deel 3.

²⁹ Michael Asher was een Amerikaans conceptueel artiest en belangrijk voortrekker van de institutionele kritiek.

³⁰ Daniel Buren, “Fonction du Musée” (1970), in: Daniel Buren, Jean-Marc Poinot and Marc Sanchez (reds.), *Les écrits (1965-1990)*, Bordeaux, CAPC, 1991, p. 169-173.

Volgens hem is het museum immers niet weg te denken uit de kunstwereld en neemt het hierbij een drievoudige rol op zich: ten eerste een esthetische taak waardoor het oeuvre wordt gekaderd. Verder vervult het museum een economische taak: wanneer een werk gekozen wordt voor het museum wordt immers een economische waarde toegekend aan het oeuvre en wordt hierdoor de sociale promotie bevorderd. De derde rol is een mystieke rol, waardoor een collectie door het museum een kunststatuut toebedeeld krijgt. Daarnaast beschrijft Buren drie belangrijke functies die het museum te vervullen heeft. Ten eerste is dit de bewaring van de werken: hierdoor wordt immers gestreefd naar een eeuwigheid van de kunst als typisch burgerlijke ideologie. De tweede functie is het verzamelen, waarbij Buren verwijst naar de esthetische rol van het museum dat een cultureel kader brengt waarin kunst kan worden begrepen. Ten derde is het museum een toevluchtsoord. Volgens Buren staat het museum immers ver van de realiteit, zonder notie van tijd of ruimte. Zonder dit toevluchtsoord dat een bepaald comfort en een kader aan de kunst biedt is het museum niet langer levensvatbaar: een kader als idealistische illusie van eeuwige kunst en als camouflage van de echte wereld.³¹

³¹ Ibid.



AFBEELDING 1.3: DE TILTED ARC VAN RICHARD SERRA IN NEW YORK, 1981.

Volgens criticus, historicus en theoreticus Johanne Lamoureux worden vernoemde events sterk gehypet, maar zijn ze keer op keer teleurstellend. Ze beschreef deze tentoonstellingen als opportunistische tentoonstellingen die in de kijker lopen door hun verschijning tussen de jaarlijkse terugkomst van kunstbeurzen, biennales en aanverwanten.³² Als voorbeeld verwees ze naar *Chambres d'Amis* die tussen de kunstbeurs van Basel en de biënnale van Venetië viel, en de *Skulptur Projekte Münster*³³ tussen Kassel en Basel.

Beide tentoonstellingen waren *site-specific* en vonden plaats buiten het museum – met *Chambres d'Amis* als interieure en *Skulptur Projekte* als exterieure uitvoering. *Site specificity* was een absoluut criterium geworden en vroeg om vernieuwing van de premisses en scenario's voor een tentoonstelling. Dit leidde tot de introductie van de term *event-specificity*, zoals reeds vernoemd. Het werk moest worden aangepast aan de vlugge opeenvolging van events en zette de toeschouwer aan tot het bewegen tussen de verschillende werken. Zo kregen de installaties het statuut van knooppunten tussen het museum en de stad in een setting die zowel privé als publiek kan zijn. Volgens Lamoureux was het private leven immers niet van het publieke leven te scheiden.³⁴ Deze stelling werd door haar onderbouwd met het argument dat het private leven steeds een publieke dimensie heeft, tot stand gekomen door een reeks condities bepaald door *the cult of moi*.³⁵ De auteur ging verder door de stellen dat het private leven een historische constructie is bepaald door de voornoemde publieke dimensie wegens het sociaal effect op bredere schaal dat het alledaagse teweeg brengen. Het tweede aangebrachte argument was de absorptie van het publieke discours door de private dimensie. Volgens Lamoureux wist de publieke scène immers niet meer hoe zichzelf uit te drukken behalve door intieme spraak en emotie.³⁶

Johanne Lamoureux voegde hier nog een extra pragmatische dimensie aan toe, nl. het *lokaal exotisme*.³⁷ Hiermee verwees ze naar artiesten die op zoek gingen naar alternatieve plaatsen voor de tentoonstelling van hun werken - plaatsen die *off-circuit* liggen zoals verlaten kantoren en publieke of industriële gebouwen die sporen nalaten van een eerdere geschiedenis. Zo onstond een spanning tussen heden en verleden – tussen het *hier* en het *elders*.³⁸

³² LAMOUREUX, J., "The Museum Flat", in GREENBERG, R., *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londen, 1996, p. 113.

³³ Net zoals Documenta en Manifesta is ook Skulptur Projekte in Münster een extra-muros tentoonstelling. Skulptur Projekte werd opgericht in 1977 en vindt sindsdien elke tien jaar plaats in Münster waar kunst een interactie aangaat met de publieke ruimtes van de stad.

³⁴ LAMOUREUX, "The Museum Flat", p. 114.

³⁵ Johanne Lamoureux gebruikt deze term om te verwijzen naar de condities om ergens toe te behoren, een thuis te hebben.

³⁶ LAMOUREUX, "The Museum Flat", p. 114.

³⁷ Ibid, p. 113-131.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

⁴¹ LAMOUREUX, "The Museum Flat", p. 113-131.

⁴² Kaspar König is een Duitse kunstprofessor, curator en directeur van Museum Ludwig in Keulen. Heeft in samenwerking met Klaus Bussman de Skulptur Projekte in Münster opgericht.

⁴³ Klaus Bussman is een Duitse kunsthistoricus en curator.

⁴⁴ KÖNIG, K., BUSSMAN, K., *Rundgang Skulptur Projekte, Münster, Westfälischen Landesmuseum*, 1987.

⁴⁵ Hiermee bedoelt Lamoureux het-gene waarnaar verwezen wordt.

⁴⁶ KÖNIG, BUSSMAN, *Rundgang Skulptur Projekte*.

Werken in semi-verlaten gebouwen speelden in op de omzetting van de publieke of industriële ruimte in een private ruimte: de studio – als plaats van creatie - werd het werk of toch op zijn minst de site of het voorwendsel voor de tentoonstelling. Zo ontstond een nieuwe vorm van domestiek toerisme, de banden met de moderne traditie van de *flaneur* en zijn fascinatie met de vreemdheid van de stad werden hernieuwd.³⁹ Met het *flaneur-model* bedoelde Lamoureux het gedrag van de toeschouwer dat beïnvloed wordt door het gedrag van de kunstenaar.

Een eerste vorm van *lokaal exotisme* was volgens Lamoureux terug te vinden in de tentoonstelling *Promenades* van Adelina von Fürstenberg die plaatsvond in Parc Lullin te Genève in 1985. In dit geval werd het elders door haar beschreven als glamoureuus, een unie tussen kunst en natuur. Op dit soort tentoonstellingen reageerde Jan Hoet echter: "Om zijn isolement te doorbreken heeft het Museum van Hedendaagse Kunst het niet raadzaam geacht zijn objecten uit te stallen in zonnige, smaakvol aangelegde parken of op strategisch uitgekozen, centraal gelegen pleinen. Dit soort exhibitionisme betekent immers de slechtste remedie tegen het isolement waarin elk museum verkeert".⁴⁰ Het *flaneur-model* kon tevens herkend worden in de *Skulptur Projekte* in Münster. Lamoureux associëerde in dit geval het gedrag van de bezoeker met het gedrag van de moderne schilder in een subtiele relatie met de stad⁴¹ - zo ook volgens Kaspar König⁴² en Klaus Bussmann⁴³: "So the ideal visitor to this exhibition is not the participant in international art tourism – though we welcome him as well, if he takes a little time – but the flaneur who idly walks through Münster and follows the interplay of art and city."⁴⁴

Omdat de tentoonstellingen werden verspreid in de stad kreeg de tentoonstelling hierdoor een dubbele rol: de stad was immers zowel de tentoonstellingsite als *referent*.⁴⁵ Elk voorstel en realisatie verwees immers naar de stad Münster naar de internationale avant-garde.⁴⁶ Op die manier was de aanwezigheid van de stad gegarandeerd en was er geen nood aan de representatie ervan via een decor, het was voldoende om de veronderstelling van idealiteit door te geven van de stad naar de toeschouwer. Zo zorgde deze pragmatische relatie voor de identificatie van de toeschouwer met het artis-

tiek gedrag – de *flaneur* als ideale bezoeker.

Lamoureux stelde dat zowel *Promenades* als *Skulptur Projekte*, maar ook *Chambres d'Amis* op die manier de tentoonstelling wilden ontkoppelen van de geïnstitutionaliseerde formats.⁴⁷ In *Promenades* werd het gegeven van de site gehandhaafd en gingen de werken hiermee een subtiele relatie aan terwijl bij *Skulptur Projekte* en *Chambres d'Amis* veeleer sprake was van het creëren van een route door de stad. Lamoureux drukte dit fenomeen als volgt uit: "As the map substitutes for the picture, the city replaces the museum."⁴⁸ Op die manier werd gepoogd de toeschouwer naar de stad te laten terugkeren. Lamoureux stelde echter dat het niet genoeg was enkel de plaats te veranderen van waar kunst getoond wordt. Volgens haar was dit ook de verklaring van volgend statement van Jan Hoet uit de catalogus van *Chambres d'Amis*: "Het museum gaat langzamerhand bemerken hoe het, op al die plaatsen waar het is uitgezwermd, opnieuw verschijnt. En het is alsof het nu pas opmerkt hoe zijn ruimte – een ruimte die er gewoonlijk simpelweg is – zich binnen de stad in al haar facetten, ontvouwt. Zich spiegelend in al de ruimtes waarover zij zich heeft verspreid, is het museum getuige van haar structureel ontstaan."⁴⁹

⁴⁷ LAMOUREUX, "The Museum Flat", p. 113-131.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ HOET, "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", p. 20.

5. Alternatieve tentoonstellingsruimtes

Vanaf de jaren zestig ontstonden gelijkenissen tussen het interieur van commerciële galerijen en dat van alternatieve tentoonstellingsruimte, dit door een spanning tussen het nieuwe werk uit die periode en de traditionele tentoonstellingsruimte – vooral opvallend in Europa door de neoclassicistische *Kunsthallen* en *Kunstvereins*. Reesa Greenberg gaf in haar onderzoek naar de werking van modernistische musea een beschrijving van de evolutie die leidde tot de overtuiging dat de ideale tentoonstellingsconditie voor een kunstwerk een privé-ruimte is, en dat het voorwendsel dat een werk zich op een autonome manier kan laten gelden niet klopt.⁵⁰ Een voorbeeld hiervan was de maquette voor de tweede Beaubourg, waar beeldhouwer Brancusi

⁵⁰ GREENBERG, R., 'MOMA and Modernism: the frame game', *Parachute*, 42, lente 1986.

zijn studio reconstrueerde en op die manier ruimtes op kleinere en private schaal creëerde voor de tentoonstelling. Naast deze de privatisatie van de interieure ruimte werd tevens nog een stap verder gegaan tot de privatisatie van de publieke museumruimtes. Bij de renovatie van het Louvre bijvoorbeeld werd een wijde boulevard - een *grande galerie* – ontwikkeld voor de tentoonstelling van de koninklijke collecties.

⁵¹ Deze downtown-move gold zowel voor Noord-Amerika als voor andere metropolitane steden. In: LEFEBVRE, H., *The production of space*, Oxford, Basil Blackwell Inc., 1991.

Tevens was er een verlangen van de kant van de artiesten om in een andere ruimte te werken met daaruit voortvloeiend de pogingen om kunst in de *working class* te situeren, die door Franse filosoof Henry Lefebvre de *downtown-move* werd genoemd.⁵¹ Kunst verliet de musea in het centrum van de stad en spreidde zich uit naar musea in armere gebieden van de stad. In sociologisch opzicht kon dit vergeleken worden met de intentie van *Chambres d'Amis* om door middel van het onderbrengen van kunst in de private sfeer van de woning een groter deel van de sociale klassen van de bevolking in contact te brengen met kunst. Deze stroming ontstond in de vroege jaren zestig met de opening van *artist-run spaces* – de commerciële gallerijen - in Soho. Hier gingen de artiesten zich tevens huisvesten - zo ook Paula Cooper, die haar galerij opende in Prince street te New York in 1968: "I wanted to get away from the old patterns of uptown galleries... I didn't want to be bothered with all the social trimmings, things that often counted more than the art itself..."⁵² Gebieden zoals Soho kregen naam en faam wat er toe leidde dat minder bekende artiesten op hun beurt verhuisden naar armere gebieden. Dit resulteerde in gentrificatie en het verhuizen van vroegere inwoners weg uit deze gebieden.⁵³

⁵² COOPER, P., in *The Art Dealers*, New York, Clarkson N. Potter Ltd, 1984, p.190. (interview)

⁵³ Naast New York gold dit ook voor andere steden.

6. Keuze van de woning als plaats van kunst

Theoreticus Reesa Greenberg beschreef in *The Exhibition redistributed. A case for reassessing space* de evolutie van het gebruik van de woning als tentoonstellingsruimte. Tijdens de jaren zestig en zeventig werd de domestieke ruimte immers frequent gebruikt voor het exposeren van kunst met als doel het werk voor te stellen als een potentieel bezit. Vanaf de jaren zeventig kon echter een verandering vastgesteld worden in de ruimtes aangewend voor tentoonstellingen: er was een shift gaande van de domestieke ruimte als tentoonstellingsruimte naar oude fabrieken of opslagplaatsen waar de nadruk niet meer op het uiteindelijke product – het creëren van kunst werd immers beschouwd als werk - werd gelegd, maar op het creatieproces.⁵⁴ Door deze verandering van de weergavecondities ging kunst bestaan in een wijdere variëteit van sociale contexten en werd het andere betekenissen toegekend dan puur financieel. De katalysator van deze veranderingen waren initieel de artiesten, later overgenomen door commerciële gallerijen en uiteindelijk door de kunstmusea.

Voor Reesa Greenberg bestond deze migratie van de tentoonstellingsplek in gegenderde termen.⁵⁵ Terwijl de woning als typisch vrouwelijke ruimte werd beschouwd, werd de *werkplaats*⁵⁶ een typisch mannelijk profiel toegekend. Mede door de opkomst van het feminisme op dat moment eisten vrouwen – benadeeld door hun dubbele carrière als artiest en huisvrouw – meer ruimte in musea en gallerijen die op dat moment een mannelijke status toebedeeld kregen.

Als reactie hierop kwam een tegenbeweging tot stand in Noord-Amerika met als voortrekkers de eerste feministische gallerijen zoals A.I.R. in New York en Powerhouse in Montreal. Een ander voorbeeld was de tentoonstelling van Judy Chicago en haar studenten - "*Womanhouse*" in 1971-1972 - in een woning in Los Angeles die een kritische houding uitdrukte tegenover de ruimtes die gekozen werden als plaats voor de tentoonstelling van kunst.

⁵⁴ REESA, G., 'The Exhibition Redistributed. A case for reassessing space', *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londen, 1996, p. 18.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Hiermee bedoelt Greenberg de tentoonstellingsruimtes buitenshuis.

⁵⁷ David Ireland heeft met zijn werk *“Capp Street Project”* in samenwerking met Ann Hatch in San Francisco, een residentie gecreëerd voor visuele kunsten. Door het project werd aan zowel nationale als internationale kunstenaars de kans gegeven om kunst te maken voor programma's voor zowel residentiële als publieke ruimtes.

⁵⁸ Kate Ericson en Mel Zeigler hebben in hun werk *“Camouflaged History”* de voorgevel van een woning geschilderd met zowel commerciële verf als authentieke verf van het historische Charleston in South Carolina. Het doel was door hun project de sites op een subtiele manier aan te passen en een weefsel te creëren van verhalen en geschiedenissen.

⁵⁹ David Hammons heeft in zijn werk *“House of the future”* in Charleston - in het kader van de tentoonstelling *“Spaces with a past: new Site-specific art in Charleston”* en gevestigd in een verwaarloosde buurt in de stad – ingespeeld op de problematiek van ras en klasse. Net zoals sommige artiesten in *Chambres d'Amis* spendeerde de artiest een tijd in deze buurt om de bewoners op te nemen als een kritiek aspect in het creëren van zijn werk.

⁶⁰ Deze kunstenaar heeft bijna haar volledige oeuvre betrokken op het gegeven van het domestieke. In haar werken creëerde ze een wisselwerking tussen de domestieke ruimte en de objecten erin door middel van composities bestaande uit lijnen en vormen.

Door deze evolutie was het gebruik van woningen voor het tentoonstellen van kunst atypisch geworden. Toch zetten enkele artiesten zoals David Ireland⁵⁷, Kate Ericson en Mel Zeigler⁵⁸, David Hammons⁵⁹ en Rachel Whiteread⁶⁰ de domestieke ruimte toch nog in als plaats van tentoonstelling. Hiermee werd de woning gebruikt als setting voor kunst die verwijst naar de doorleefde ervaring en was het de bedoeling de link met een mogelijk toekomstig bezit van het kunstwerk doorbreken. Dit kan in dit opzicht vergeleken worden met *Chambres d'Amis*. Deze manier van gebruik van het domestieke stond echter in contrast met de voornoemde eerste ervaringen met het weergeven van kunst in de woning, aangezien de woning niet meer de achtergrond van de tentoonstelling vormde maar naar de voorgrond verschoven is.

DEEL 2

CHAMBRES D'AMIS IN 1986

2.1 DE UITGANGSPUN- TEN EN HET CONCEPT VAN JAN HOET

1. Zijn boodschap

De gedrevenheid van Jan Hoet (°1936, Leuven) om het volk te overtuigen van de geneugten van hedendaagse kunst kenmerkt zijn karakteristieke rol in de Vlaamse kunstwereld: van 1975 tot 2001 als conservator van het Museum voor Hedendaagse Kunst te Gent met in 1999 de oprichting van een eigen museum, het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst. Ook buiten Vlaanderen was hij actief. Van 2003 tot 2008 vervulde Jan Hoet de functie van artistiek directeur van het MARTa museum in Herford en was hij eveneens curator van de Documenta 9 in Kassel (1992) en Sonsbeek 9 in Arnhem (2001). Op dit spanningsveld tussen binnen- en buitenland nam hij een contradictorische positie in: in België was hij een mikpunt voor alle misnoegden binnen de kunstwereld, terwijl hij in internationale kringen geprezen werd voor zijn verwezenlijkingen op voornoemde buitenlandse tentoonstellingen.

Door de passie voor kunst van diens vader kwam Jan Hoet reeds op jonge leeftijd in contact met kunstenaars, waardoor hij begrip en respect opbracht voor hun positie binnen de maatschappij.¹ Voor Jan Hoet overheerst immers de intentie van de kunstenaar. Hij verzet zich tegen het invloedrijke *white cube*-model als heersende manier van tentoonstellen in het museum, volgens hem is dit immers niet relevant voor bezoeker noch de kunstenaar. Het liefst nodigt hij zelf kunstenaars uit tot het leggen van thematische relaties voor een tentoonstelling. Verder is hij ervan overtuigd dat kunst niet alleen een product is van de maatschappij, maar tegelijk de maatschappij een spiegel kan voorhouden en veranderen.²

Zijn uitspraak: “Ik weet niet wat kunst is”³ verwijst naar zijn atypische, bijna mythische visie op kunst. Hiermee wil hij het publiek aanzetten om zich daadwerkelijk te gaan engageren voor kunst in de hoop de kloof tussen kunst en het volk minder groot te maken.

¹ HOET, J., DE BAERE, B., « Chambres d'Amis », *Persmap Chambres d'Amis 1*, Archief S.M.A.K. Gent, Gent, 1986, p.3.

² DE KEYZER, L., HEIRMAN, R., *Jan Hoet LXV*, Ludion/S.M.A.K., Gent, 2001.

³ HOET, J., *Jan Hoet op weg naar Documenta IX*, Davidsfonds/Kredietbank, Leuven, 1991, p. 40.

2. Voor de tentoonstelling

De bronnen

⁴ HOET, DE BAERE, « Chambres d'Amis », *Persmap Chambres d'Amis* 1.

⁵ PELEMAN, H., "Chambres d'Amis", *Metropolis M*, nr.2, 1986.

⁶ DE BAERE, B., *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986.

⁷ HOET, J., in: LAPINNE, C., VANDAMME, G., *Bries*, nr. 8, zomer 1986.

De informatie die werd vrijgegeven voor de tentoonstelling kan gerepresenteerd worden door vier belangrijke bronnen. De eerste bron was het perscommuniqué⁴, vrijgegeven voor de start van de tentoonstelling. Het was niet mogelijk de precieze datum van uitgifte te bepalen, al staat het wel vast dat dit tijdstip zich bevond voor de uitgifte van het artikel over *Chambres d'Amis* in de maart-aprileditie van *Metropolis M*⁵ wegens een verwijzing hiernaar. Verder was kort voor de start van de tentoonstelling een *Knack special*-editie integraal gewijd aan *Chambres d'Amis*, uitgegeven door Bart De Baere in samenwerking met Bart Cassiman, Jo Coucke en Norbert de Pauw.⁶ Deze voornoemde bronnen kunnen aangevuld worden met het artikel uit het kunsttijdschrift *Bries*, waarin Hoet een eerder algemene visie op kunst betreft op *Chambres d'Amis*.⁷

Het perscommuniqué

Algemene aspecten

⁸ HOET, DE BAERE, "Chambres d'Amis" *Persmap Chambres d'Amis* 1, p. 4.

⁹ *Ibid*, p. 2.

In het perscommuniqué, waarin de eerste officiële informatie werd vrijgegeven over *Chambres d'Amis*, werd vooral kernachtig ingegaan op de fundamentele aspecten van de tentoonstelling. Jan Hoet begon zijn betoog met aan te halen dat het concept van *Chambres d'Amis* gebaseerd was op de band tussen het museum en de stad⁸ en dat dit idee gegroeid was uit het steeds over zichzelf bevragen - waartoe het museum verplicht was vanwege zijn pioniersrol in de maatschappij op het vlak van kunst⁹. Hij ging verder door *Chambres d'Amis* te kaderen in verhouding tot andere tentoonstellingen en stelde duidelijk dat *Chambres d'Amis* wel aansluit in de reeks van grote tentoonstellingen, maar dat het niet zijn doel was om aan deze rage deel te nemen. Primair ging het volgens hem immers nog steeds om

de werken die werden gecreëerd door de kunstenaars. Er moest gestreefd worden naar een dieper inzicht in de kunst en het was de taak van de kunstenaar om dit op een brede schaal over te brengen naar het publiek toe.¹⁰ Deze tentoonstellingen moesten dus gebaseerd zijn op een dialoog met de kunst en niet met de toeschouwers –een tentoonstelling gericht op concrete toeschouwers doet volgens Jan Hoet de kunst immers de das om.¹¹ Voor hem was het belangrijk een klimaat te scheppen dat de werken in staat stelt naar hun eigen karakter te functioneren: "Hoewel ze verder bouwt op haar eigen referentiesystemen, blijft kunst toch steeds een dialoog aangaan met de werkelijkheidswaarneming van een beschaving. De mens die kijkt is een veranderlijke grootheid. Elke tijd heeft zijn mentale opties, zijn verwachtingen en noden die in het appreciatieproces worden geprojecteerd, zijn zwakker die bepalen wat niet wordt geduld en waar kunst een heilzame pijn kan veroorzaken."¹²

¹⁰ Ibid, p. 6.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid, p. 8.

Relatie tussen ruimte en werk

Jan Hoet onderscheidde twee basishoudingen in de fysieke relatie tussen de ruimte en het werk: enerzijds kunnen ze deelachtig zijn aan elkaar, anderzijds kan het museum beperkt worden tot een minimum. *Chambres d'Amis* ging echter niet per se uit van de eerste optie: volgens Hoet was het immers aan de kunstenaars om de karakteristieken van hun werken te bepalen: "Als ik voor *Chambres d'Amis* enkel "inspelende" kunstenaars had gevraagd, dan had ik in een feite een thematische tentoonstelling gemaakt. Ik wilde echter niet invullen maar blootleggen."¹³ Kunst moest zich dus kritisch opstellen tegenover de omgeving – door Jan Hoet als volgt gesteld: "Ze is een autonoom gebeuren, aangezien ze op één punt de hele complexiteit van het werkelijkheidsbeeld van een kunstenaar bundelt. Ze overstijgt."¹⁴ Bezoekers gaan volgens hem immers in de eerste plaats naar de tentoonstelling voor de werken en worden vervolgens geprikkeld om naar de omgeving te kijken: "Kunst zorgde voor een herbronning tegenover de werkelijkheid, wat toch haar ultieme doel is."¹⁵

¹³ Ibid, p. 4.

¹⁴ Ibid, p. 9.

¹⁵ Ibid, p. 15.

Het verschil tussen *Chambres d'Amis* en gelijkaardige tentoonstellingen lag

¹⁶ Ibid.

volgens Hoet immers in het feit dat *Chambres d'Amis* “de intieme overdracht van een kleine tentoonstelling overdraagt op het massagebeuren”.¹⁶ Dit gebeurde door het opvatten van de tentoonstelling als een groeiproces en de systematiek die normaal met het tentoonstellen vergroeid is achterwege te laten.¹⁷

¹⁷ Ibid.

Rol van de kunstenaar

Van elk tentoonstellingsmodel gaan bepaalde verwachtingen uit naar de kunstenaar door de aanwezige precedenten. Voor *Chambres d'Amis* verwachtte Jan Hoet echter niet dat de kunstenaars zich gingen spiegelen aan de woning op zich: “Ik heb kunstenaars gevraagd terroristen te zijn, om de autonomie van het kunstwerk veilig te stellen, of op zijn minst een tegenpool te scheppen voor de charme van de integratie.”¹⁸ Er werden bijgevolg geen richtlijnen opgelegd aan de kunstenaars – kunst fungeerde als communicatiemiddel om tot een resultaat te komen. Door het gebrek aan houvast was immers reflectie nodig die leidde tot principiële vraagstellingen over de essentie van kunst. Deze intensiteit die voortvloeide uit de kunst als communicatiemiddel was voor Jan Hoet één van de grootste kwaliteiten van de tentoonstelling.

¹⁸ Ibid, p. 11.

Relatie met het museum

¹⁹ Ibid, p. 4.

Jan hoet benadrukte verschillende keren dat *Chambres d'Amis* een puur museale tentoonstelling is.¹⁹ De maatstaven van het museum werden gebruikt in een ander materieel kader en zorgen ervoor dat kunst zich steeds bevroeg over haar maatschappelijke betekenis. Aangezien dit in de jaren tachtig nog zelden van toepassing was, waren vaak formele oplossingen aan de orde waaruit opvattingen gegroeid zijn die nog steeds eigen zijn aan het museum. *Chambres d'Amis* wilde hiervan ontsnappen door de taak van het museum naar de stad opnieuw te activeren: “Het [museum] wilde visualiseren op welke grote steun het museum van de burgers kon rekenen.”²⁰

²⁰ Ibid, p. 8.

Relatie met de bewoners

Omdat de kunstenaars de keuze gemaakt hebben voor bepaalde bewoners, maakten deze laatste volgens Jan Hoet ook deel uit van het centrale concept van *Chambres d'Amis*: door het opzij schuiven van hun eigen verlangens en noden en ondergedompeld te worden in nieuwe ervaringen toonden de bewoners immers een engagement naar de kunst toe.²¹ Deze dialoog met de kunstenaars en huiseigenaars was voor Jan Hoet belangrijker dan het contact met het publiek.²² Toch heeft deze nadruk op kunst volgens hem ook voor de bezoekers gefunctioneerd: het gebruik van verspreide ruimtes in de stad waar de bezoeker telkens met één kunstwerk in contact kwam zorgde voor een intensifiëring van deze confrontatie en liet het publiek deel uitmaken van de vraagstelling.

²¹ Ibid, p. 10.

²² Ibid, p. 9.

Latere documenten

Na het perscommuniqué handelen de gevonden artikels vooral over de praktische aspecten van de tentoonstelling of over de specifieke werken. Interviews of informatie over het concept waren niet talrijk en in de meeste gevallen handelden deze over aspecten die reeds aan bod kwamen in de perstekst.²³ Een relevante toevoeging aan deze standpunten bevindt zich in voornoemde *Knack*-editie²⁴: in dit artikel gaf Jan Hoet zijn visie weer over de nevententoonstellingen die op hetzelfde moment als *Chambres d'Amis* plaatsvonden in Gent. Deze meende hij niet negatief te onthalen: "Zelfs wat er in de Vooruit gebeurt vind ik gezond, zeker nu ik de lijst heb gezien, daar zitten goede kunstenaars in. Ik ben echt verrast door de aanpak. De keuze gaat van henzelf uit en ze is toch rigoureuus. Het zijn allemaal profileringen die nodig zijn in een tijd waarin we voelen dat België begint betekenis te geven aan kunst."²⁵ Verder stelde hij dat het moeilijk zou worden een onderscheid te maken tussen *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis*: "De hele stad wordt een '*chambre d'amis*'."²⁶

²³ Voor een overzicht van deze artikels, zie bijlage 2.2.

²⁴ HOET, J., in: DE BAERE, B., « Achter elke gevel een kunstwerk », *Knack Magazine Special « Chambres d'Amis »*, 1986, p. 6.

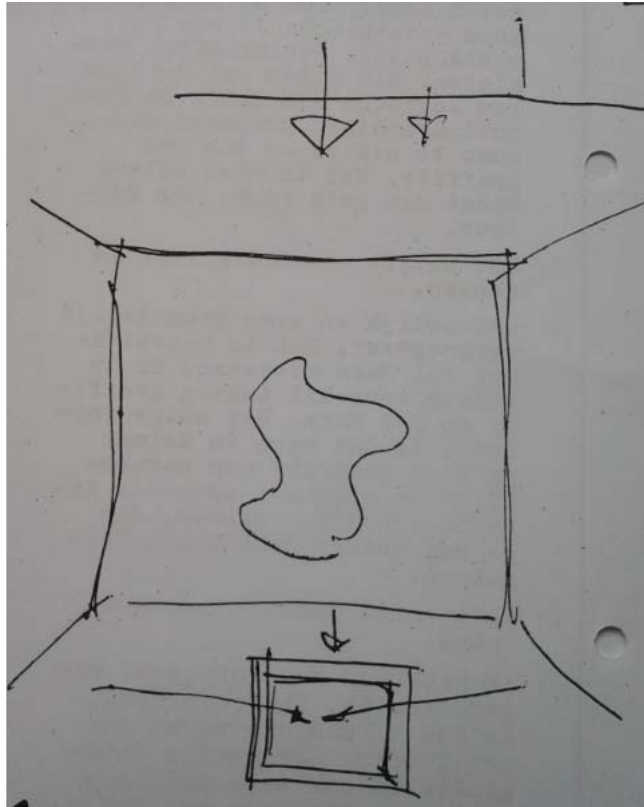
²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

In *Bries* belichtte Jan Hoet een aanvullend aspect van de tentoonstelling door zich uit te spreken over de waarde van de welbepaalde tijdssituering

van *Chambres d'Amis*. Het verschil tussen *Chambres d'Amis* in 1986 en *Chambres d'Amis* die vijf jaar eerder zou plaatsgevonden hebben omschreef hij als volgt: "Dat de werken vroeger boven dressoirs zouden gehangen hebben. Nu fungeert het huis als support van het kunstwerk. Nu stap je de kunst binnen. Vroeger ging je een huis binnenstappen waar kunst aan de muur hing. In het begin had je het raam en het schilderij in het raam. De tweede stap was het werk in de ruimte van het museum of de galerij. Het raam maakt nu plaats voor de architectuur van het museum. De ruimte vervangt de lijst. Je hebt nog altijd de unidirectionele positie van het kijken. Nu krijg je iets anders. Er is immers de willekeurige architectuur van het huis. Je krijgt een pluridirectionele functie van het kunstwerk. En dat, denk ik, is een belangrijke stap vooruit."²⁷ (zie afbeelding 2.1).

²⁷ HOET, J., in: LAPINNE, VAN-DAMME, Bries, p. 26.



AFBEELDING 2.1: KUNST IN DE WONINGEN VAN CHAMBRES D'AMIS – PRINCIPE-SCHETS DOOR JAN HOET

3. Bij de start van de tentoonstelling

De bronnen

Bij de start van de tentoonstelling werd de catalogus verspreid, waarin een beschouwende inleiding geschreven werd door Jan Hoet.²⁸ De kern van deze tekst lag in de lijn van het perscommuniqué,²⁹ al werden enkele relevante toevoegingen gemaakt die hieronder worden opgenoemd. Verder verschenen opnieuw diverse artikelen over de tentoonstelling die over het algemeen geen nieuwe informatie vrijgaven. Enkele uitzonderingen worden hieronder besproken: het interview uit het tijdschrift *Code* en uit *Humo* van juni 1986.

²⁸ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 11-23.

²⁹ Ook de belangrijke tekst "Chambres d'Amis, Gent" van Jan Hoet uit *Die Kunst der Ausstellung* (KLÜSER, B., HEGEWISCH, K., Insel Verlag, 1991) geeft eenzelfde overzicht van deze denkplaatse van Jan Hoet aangehaald in het perscommuniqué en de catalogus.

De catalogus

Bij de start van *Chambres d'Amis* werd de catalogus verspreid. In de inleiding verwees Hoet reeds naar een tweede intentie van de tentoonstelling – naast de reeds in de persmap vermelde artistieke intenties: "Niet alleen op louter artistiek vlak betekent Chambres d'Amis een verrijkende onderneming, maar dankzij deze kunstmanifestatie werd het tevens mogelijk een groot aantal mensen rond eenzelfde ideaal samen te brengen."³⁰

³⁰ HOET, "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *Catalogus Chambres d'Amis*, p. 11.

Verder werden enkele punten reeds aanwezig in de perstekst uitgediept. Zo werd dieper ingegaan op de precieze relatie tussen de tentoonstelling en het museum, en naast het feit dat het museum zichzelf in vraag stelt werd in de tekst tevens ingegaan op het museum dat gaat merken dat het opnieuw verschijnt op alle plaatsen in de stad waar het zich uitspreidt: "Desgevallend zal het [museum] als het ware aanwezig bij haar eigen (her)geboorte verwonderd toekijken, hoe, in allerlei toonaarden, zijn territorium zich opnieuw vormt, minder zelfzeker echter, minder betweterig."³¹ Het museum werd een on-plaats: "Drie maanden verliest het museum zijn zelfvoldane machtspositie om alleen nog metafoor te zijn, metafoor voor al datgene wat in het

³¹ Ibid, p. 21.

vanzelfsprekend onverstoort verloop van het leven en de geschiedenis aan de kant blijft staan, vergeten wordt, uitgestoten wordt, ja vervloekt wordt, - metafoor voor die stille, meer dan ooit vergeten, haast onbetreedbare plek: mythische plek – plaats van het Mysterie.”³² Hier voegde Jan Hoet aan toe dat waarschijnlijk achteraf zal blijken dat een geslaagde integratie van kunst in de omringende wereld onmogelijk is.³³

³² Ibid, p. 22.

³³ Ibid, p. 21.

Verder werd het ruimtelijke aspect van *Chambres d’Amis* uitgediept door te stellen dat hier gewerkt werd met een reeds gevormde ruimte met een eigen geschiedenis. Hierdoor werd ingespeeld op het sterke contrast met ‘de comfortabele code’ van het museum³⁴: “Deze tentoonstelling plaatst, al is het maar voor één zomer, de concreet-historische dynamiek van een bewoond huis tegenover de tijdloze neutraliteit van het museum.”³⁵

³⁴ Ibid, p. 15.

³⁵ Ibid.

Een volgend aspect handelde over de interactie met de dagelijkse realiteit: er werd gestreefd naar het creëren van een symbiose tussen kunst en realiteit door middel van subtiele integratie.³⁶ De actuele kunst wil binnendringen daar waar ze al lang geen toegang meer vond: de woning. Door het creatieproces dat in wisselwerking stond met het dagelijkse leven van de bewoners werd gestreefd naar een sociale mix van woningen die leidde tot een weergave in de tentoonstelling van een sociologische doorsnede van de maatschappij.

³⁶ Ibid, p. 12.

Interviews

³⁷ HOET, J., in: BOERS, W., VAN WEELDEN, D., “Chambres d’Amis”, *Code*, juni 1986, p. 3.

In het interview in *Code* maakte Jan Hoet zijn verwachtingen duidelijk naar de bewoners toe: volgens hem zouden de persoonlijkheden van de bewoners door de tentoonstelling sterker worden zolang deze zich niet afhankelijk opstelden.³⁷

Daarnaast sprak hij ook zijn verwachtingen uit omtrent de implicaties voor de kunstwereld toe: hij hoopte dat dit model van overeenkomst op vertrouwen gebaseerd meer zal toegepast worden in de kunstwereld. Het was immers de bedoeling een andere verhouding te creëren tussen de kunstenaar en de huisbezitter naar het model van *Chambres d’Amis* – hiermee wilde hij vooral

de financiële beleggingskant ondergraven.³⁸

Hier ging het immers over een diepte-investering om de politieke overheid te overtuigen: *Chambres d'Amis* wilde ingaan tegen de pop-cultuur die het kunstleven geworden is en wilde teruggaan naar het trage proces van overdenken en kritisch inspelen op het materiaal dat aanwezig was bij de minimalisten en de arte povera in plaats van het actuele versnelde proces.³⁹

Volgend interview in *Humo* vond plaats enkele dagen voor de opening van *Chambres d'Amis*, op 19 juni. Hier werd een belangrijke nuance weergegeven in de visie van Jan Hoet. Over zijn oorspronkelijke opvatting - de gastenkamers als vervanging voor het museum - zei hij hier het volgende: "Dat dacht ik aanvankelijk: dat ik dus niks anders deed dan het museum verplaatsen, maar nu ik de resultaten gezien heb, weet ik dat er iets heel anders is gebeurd: de kunstenaars hebben de huizen gebruikt als instrument. Het museum hebben ze nog nooit gebruikt als instrument, want wat gebeurt er in een museum? Het werk wordt er geïsoleerd, of beter: het bevrijdt zich van z'n omgeving. Een museum is altijd een neutrale en abstracte ruimte, terwijl de *Chambres d'amis* concrete ruimtes zijn. In die huizen is de kunst geen decor, het gaat om kunstwerken waar mensen in leven."⁴⁰

Door Jan Hoet werd uiterst weinig nazorg gegeven aan de tentoonstelling achteraf. Enkel het *Knack*-artikel van 24 september 1986 samen met het artikel van 1 oktober 1986 uit het tijdschrift *Van a tot z* kunnen als relevante bronnen aangebracht worden hieromtrent.⁴¹

In *Knack* verklaarde Jan Hoet zijn visie op het eerder geringe bezoekersaantal aan de start van de tentoonstelling: "De toeloop naar *Chambres* kwam vooral naar het einde toe, niet ten gevolge van het happening-karakter van de tentoonstelling of van de curiositeit, het voyeurisme en zoveel andere dingen die aan de rand liggen van het artistieke, maar wel door het feit dat er een mondelinge overdracht geweest is van mensen die aanvankelijk toch hoofdzakelijk tot de kennersgroep kunnen gerekend worden. Je kunt het geografisch heel duidelijk argumenteren aan de hand van het feit dat het

³⁸ Ibid, p. 5.

³⁹ Ibid, p. 6.

⁴⁰ RV, "Chambres d'Amis pour tout le monde", *Humo*, 19 juni 1986, p. 8.

⁴¹ HOET, J., in: BRAET, J., "De gesloten kamer", *Knack*, 24 september 1986, p. 146 en HOET, J., in: LEDURE, G., "Chambres d'Amis", *Van A tot Z*, nr.4, 1 oktober 1986, p. 6-7.

Receptie achteraf

⁴² HOET, J., in: BRAET, “De gesloten kamer”, *Knack*, p. 146.

vooral in het begin de Hollanders en de buitenlandse museumdirecteuren waren die kwamen, de buitenlandse kunstcritici, en zoals je weet is het niveau van de kunstcritici in het buitenland toch veel sterker dan hier.”⁴²

⁴³ HOET, J., in: LEDURE, “Chambres d’Amis”, *Van A tot Z*, p. 7.

Verder stelde Jan Hoet in *van a tot z* dat het voor hem een belangrijke beslissing was geweest om geen publieke gebouwen maar enkel private woningen in aanmerking te laten komen voor de tentoonstelling en dat dit ook door de kunstenaars werd beaamd.⁴³ Verder was het voor hem ook essentieel dat de kunstenaars vanaf de definitieve uitwerkingsfase nog steeds een grote inbreng hadden. Ook het engagement van de bewoners beschouwde hij als een positieve ervaring – volgens Hoet is hun enthousiasme immers niet afgenomen gedurende de tentoonstelling.⁴⁴

⁴⁴ Ibid.

Verder kon Hoet nog niet overgaan op een definitieve evaluatie, aangezien het volgens hem nog jaren kon duren voor het effect van *Chambres d’Amis* duidelijk werd. Al heeft de tentoonstelling volgens hem reeds het verwachte overschreden en heeft deze bijgedragen aan het vernauwen van de kloof tussen kunst en de bevolking.⁴⁵ Op de specifieke vraag of het museum door *Chambres d’Amis* op een positieve manier veranderd was luidde het antwoord: “Ik ben echter van oordeel als op 21 september het project is afgelopen, dat dit project onvervangbaar is en niet voor herhaling vatbaar. Er is niets dat men kan overdragen op het museum. Het museum en het project zijn totaal verschillend en daarom sterk van elkaar gescheiden qua conceptie.” Verder vermeldde hij dat de tentoonstelling volgens hem een drempelverlaging tot gevolg heeft gehad.⁴⁶

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

Uit *Chambres d’Amis* was tevens het idee gegroeid voor zijn volgende tentoonstelling: “Het is mij opgevallen dat de hoekhuizen binnen de Gentse architectuur iets heel specifiek bezitten. Gent krijgt door de hoekhuizen zijn profilering. In die zin zou het project erin bestaan die hoekhuizen aan de buitenzijde aan te pakken”⁴⁷ - de eerste stappen naar *Over the Edges*.

⁴⁷ Ibid.

2.2 DE KRONIEK VAN CHAMBRES D'AMIS

1. Het ontstaan van het idee

Initieel had het Museum voor Hedendaagse Kunst geen eigen ruimte en was ondergebracht in het Museum voor Schone Kunsten, waardoor het moeilijk was de collectie tentoon te stellen. Toen Jan Hoet in 1975 conservator werd van het Museum voor Hedendaagse kunst, was zijn doelstelling de collectie van het museum met minimale subsidies een overzichtelijk karakter te geven. Ondanks het gebrek aan steun dat hij ervaarde van de van de overheid, bleef hij jarenlang strijden voor een betere huisvesting en uitbreiding van de collectie tot hij – tevens beïnvloed door een gesprek met kunstenaar Jan Vercruyse die verkondigde aan Jan Hoet: “Ik wil geen huis, ik wil een kamer” - besloot een grootse tentoonstelling op touw te zetten in de Gent.¹

Anderzijds vermeldde Jan Hoet verschillende malen in interviews volgende anekdote omtrent het ontstaan van de tentoonstelling:² de aanleiding tot dit idee was een discussie in Bari tijdens een symposium onder internationale curatoren in 1981 en onder leiding van de minister van cultuur Scotti, waar gepraat werd over het oprichten van een eerste museum voor hedendaagse kunst in Italië. Er werd een voorstel op tafel gelegd om de oude stad af te breken en een nieuw museum op te bouwen naar analogie met het Centre Pompidou in Parijs. Daarop reageerde Jan Hoet met het idee om bestaande huizen te renoveren in samenwerking met kunstenaars en architecten - en op die manier de oude stad terug leven in te blazen. Volgens hem moest immers teruggegaan worden naar een symbiose tussen museum en publiek. Hiervoor wou hij een metaforische interactie vinden die zowel de krachten van het museum als de krachten van het individu bundelde om het museum zijn legitimiteit terug te geven in de stad. Jan Hoet onderstreepte dat voor hem deze metafoor belangrijker was dan het concrete project op zich: het zien van kunst in woningen zou volgens hem immers betekenen dat de bevolking mentaal klaar is voor het vergroeien met het museum. Uiteindelijk is dit niet het geval geweest in Bari, maar is deze gedachte de start geweest

¹ DE BOK, R., *Jan Hoet: tussen mythe en werkelijkheid*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen, 2003, p. 26.

² HOET, J., in: DE BAERE, B., “Achter elke gevel een kunstwerk”, *Knack Magazine Special*, 1986, p. 6.

³ Ibid.

⁴ HOET, J., in : PELEMAN, H., "Jan Hoet : 'Chambres d'Amis bewijst het bestaansrecht van het museum'", Metropolis M, nr.2, 1986, p. 7.

⁵ HOET, J., in : RV, "Chambres d'Amis pour tout le monde", Humo, 19 juni 1986, p. 8.

voor de geboorte van het Chambres d'Amis in Gent.³ Aanvankelijk opteerde Jan Hoet om dit idee uit te voeren met enkel verzamelaars – omdat deze volgens hem immers hun engagement bewezen via hun aankopen. Aangezien deze niet talrijk genoeg waren om de volledige stad te vertegenwoordigen evolueerde het idee verder en werd met burgerwoningen gewerkt – die symbool zouden staan voor de weergave van het museum in de stad.⁴

Twee jaar na de bekendmaking van het idee, werd het idee reeds beproefd in Nevers, waar in negen appartementen kunst werd gecreëerd. Deze tentoonstelling genaamd *Pour vivre heureux vivons cachés* werd echter op kleinere schaal uitgevoerd dan Chambres d'Amis.⁵ De opdrachtgever van deze tentoonstelling, die plaatsvond van 30 mei tot 30 juni 1984, was Yves Aupetitlot. (Zie afbeelding 2.2, 2.3 en 2.4)



AFBEELDING 2.2: GRONDPLAN TENTOONSTELLING "POUR VIVRE HEUREUX, VIVONS CACHÉS"

ASSOCIATION POUR L'ART CONTEMPORAIN-8 rue du Commerce-58 000 Nevers-(86)36-35-36

POUR VIVRE HEUREUX VIVONS CACHÉS (30 mai-30 juin)-INFORMATIONS PRATIQUES

.....VERNISSAGE LE MERCREDI 30 mai à partir de 17h.
Le vernissage est scindé en deux temps:



Le 32 rue Pierre Semart 58 660
Varennes Vauzelles (86)61-20-22
où Maestro accueillent Bertrand
Lavier. Le visiteur s'y rendra seul
et de là pourra être guidé vers le
Centre-ville.



Le 3 rue des Faïenciers, 58 000 Nevers (86)57-67-52.
Lieu d'accueil et point de départ pour de petits
groupes constitués de quinze à vingt personnes qui
visiteront à pied l'ensemble des appartements-maisons
sous la conduite d'accompagnateurs. Les groupes
partiront à dix minutes d'intervalle et aboutiront
dans un même lieu pour prendre une collation.

La visite du centre-ville durant environ 1h.30 le
lieu d'accueil-point de départ ainsi que le 32 rue
Pierre Semart seront impérativement clos à 20h.15

.....DU 31 MAI AU 30 JUIN
Les visiteurs locaux pourront directement prendre
contact avec les accueillants (liste et coordonnées dans presse locale).
Les visiteurs extérieurs pourront téléphoner au
(86)36-35-36 ou (86)57-67-52. Leur séjour sera organisé en fonction de leurs souhaits.
Ils peuvent également écrire au siège de l'association.

L'ASSOCIATION POUR L'ART CONTEMPORAIN vous invite à prendre connaissance de sa prochaine
manifestation publique dans Artistes n°21 (à paraître en juin) : Quelques artistes pour
Artistes à partir de Artistes n°19

association pour l'art contemporain, nevers

pour vivre heureux, vivons cachés

aballes chez faucon-delosme
bourget chez faucon-delosme
buren chez ferre-warnant
collin-thiébaud chez faucon-delosme
dauriac chez aupetitallot
friedmann chez conte
information fiction publicité chez aupetitallot
lavier chez maestro et warnant
lévêque chez aupetitallot
présence panchouette chez warnant
Claude Rutault : TRAVAUX PUBLICS
sarkis chez parfait
verjux chez petit-bailly
vielle chez froidevaux

vernissage le mercredi 30 mai 1984 à partir de 17 h
en présence des artistes
(voir renseignements pratiques joints)

AFBEELDING 2.3: INFORMATIE TENTOON-
STELLING "POUR VIVRE HEUREUX, VIVONS
CACHÉS"

AFBEELDING 2.4: UITNODIGING TENTOON-
STELLING "POUR VIVRE HEUREUX, VIVONS
CACHÉS"

⁶ HOET, in: PELEMAN, “Jan Hoet: ‘Chambres d’Amis bewijst het bestaansrecht van het museum’”, *Metropolis M*, p. 7.

Chambres d’Amis was tevens een verlengde van de tentoonstelling *Kunst in Europa na ’68* in 1980 van Jan Hoet, in die zin dat verschillende toen geselecteerde kunstenaars opnieuw werden opgenomen in *Chambres d’Amis*: Buren, Fabro, Kounellis, Merz, Panamarenko, Paolini, Vilmouth en Zorio. Ook hier lag het accent op de manier waarop de kunstenaars met de beschikbare ruimtes werkten.⁶

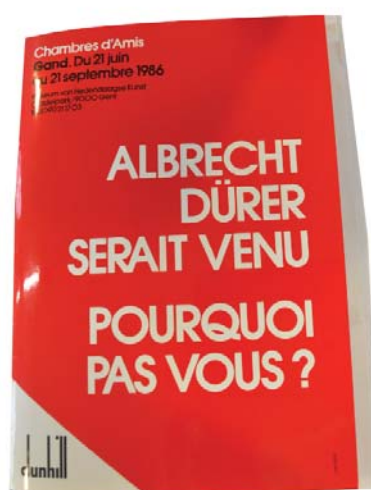
2. De keuze van de titel

⁷ HOET, J., “Chambres d’amis : een museum op avontuur”, Catalogus *Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 23.

⁸ PELEMAN, H., “Chambres d’Amis”, *Metropolis M*, nr.2, 1986.

⁹ HOET, J., in: Kopieën brieven aan kunstenaars, *archief S.M.A.K.*, deel F, Gent, 1986.

De titel van de tentoonstelling was gekozen uit enkele suggesties van kunstcriticus Amine Haase aan Jan Hoet: “Chambres d’amis” werd door hem gekozen door de rijkdom aan connotaties⁷, en wilde in de eerste plaats verwijzen naar de gastvrijheid van de Gentse inwoners tot het openstellen van hun woning voor zowel kunstenaars als bezoekers. Verder was de internationale uitstraling van de titel ook belangrijk. De subtitel “In Gent is er altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer”⁸ refereerde naar de herinneringen van Albrecht Dürer aan de gastvrijheid van de Gentse bevolking tijdens zijn reis doorheen Noord-Europa in de zestiende eeuw.⁹



AFBEELDING 2.5: INFORMATIEMAP CHAMBRES D’AMIS

3. Selectie van de kunstenaars

In de beschikbare informatie over de tentoonstelling beschreef Jan Hoet meermaals de verschillende voorwaarden waaraan voor hem de deelnemende kunstenaars moesten voldoen.¹⁰ Volgens hem zijn ten eerste kunstenaars gekozen die reeds affiniteit hadden met installaties in de publieke ruimte. Ten tweede werd in sommige gevallen gekozen voor kunstenaars waarmee Hoet reeds eerder had samengewerkt. Verder speelde voor hem ook de mate waarin de kunstenaars België internationaal op de kaart konden brengen een rol: hij wou kunstenaars van verschillende nationaliteiten en strekkingen in de tentoonstelling betrekken. Ten laatste wou hij naast deze voornoemde groep ook jonge kunstenaars de kans geven hun werk naar het grote publiek toe open te stellen. Een objectieve blik op de uiteindelijk gekozen kunstenaar laat echter toe te stellen dat enkel de tweede en derde voorwaarde in acht werd genomen.

De geselecteerde kunstenaars behoorden volgens Hoet tot de elite in de kunststromingen van de laatste decennia - *minimal art*, *conceptuele kunst*, *Arte Povera*, *individuele mythologie*, etc. Een groot aandeel van de kunstenaars dankten hun selectie aan hun deelname aan eerdere extra-muros tentoonstellingen zoals Documenta, Biënnale in Venetië, *Westkunst* in Keulen, *Von Hier Aus* in Düsseldorf en de Biënnale van Parijs – deze tentoonstellingen werden door Jan Hoet immers beschouwd als belangrijke parameters in de internationale kunstwereld.¹¹

Voor Hoet was het belangrijk dat de continuïteit van het museum behouden werd. *Chambres d'Amis* moest immers een equivalent worden van het museum - een substituut voor de vaste plaats van de werken. De werken moesten een indruk achterlaten en achteraf nog eens bekeken kunnen worden. Deze continuïteit was volgens hem ondergeschikt aan een blijvende kwaliteit. Om die reden werden kunstenaars zoals Mario Merz, die een enorme indruk op hem gemaakt had in de tentoonstelling "Kunst in Europa na '68"

¹⁰ HOET, in: DE BAERE, "Achter elke gevel een kunstwerk", *Knack Magazine Special*, p. 6.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

- opnieuw opgenomen in de tentoonstelling.¹²

¹³ Ibid.

¹⁴ HOET, in: PELEMAN, "Jan Hoet: 'Chambres d'Amis bewijst het bestaansrecht van het museum'", *Metropolis M*, p. 7.

¹⁵ Zie [bijlage 1.1.](#) voor de eerste brief naar de kunstenaars en "communicatie met de kunstenaars" op p. 58 voor meer informatie hieromtrent.

¹⁶ HOET, in: PELEMAN, "Jan Hoet: 'Chambres d'Amis bewijst het bestaansrecht van het museum'", *Metropolis M*, p. 7.

¹⁷ HOET, J., in: "Kunst in het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *De Morgen*, 21 juni 1986, p. 111.

In een interview in *Metropolis M* lichtte Jan Hoet de redenen toe voor het achterwege laten van sommige kunstenaars: het was volgens hem door praktische – financiële - problemen immers niet mogelijk contacten te leggen in onder andere de Verenigde Staten en Japan. Onder meer om die reden sprak Hoet eerder internationale kunstenaars aan die actief waren in de Belgische regio.¹³ De reden voor het niet aan bod komen van Engelse kunstenaars was volgens Hoet hun eerder conservatieve houding.¹⁴

De kunstenaars werden door Hoet uitgenodigd door middel van een brief.¹⁵ Volgens hem gingen bijna alle kunstenaars direct in op het aanbod. Hierbij somde hij enkele kunstenaars op die afzegden, bijvoorbeeld Baumgarten "wegens het maken van een lange reis" en Marcus Raetz "die werkte aan een belangrijke tentoonstelling." Ook de intussen overleden kunstenaars Beuys en Meret Oppenheim had Hoet er graag bijgehad.¹⁶

De kunstenaars werden niet vergoed voor hun bewezen diensten. Wel werd er tussengekomen door het museum voor eventuele onkosten, zoals verplaats-, verblijf- en materiaalkosten. Verder werden door het museum ook assistenten ingeschakeld voor de kunstenaars.¹⁷

4. Selectie van de woningen

Volgens Jan Hoet gebeurde het zoeken naar deelnemers zowel via mond-op-mondreclame als via andere kanalen zoals pers, radio en televisie. Verder werden tevens willekeurige personen met een mogelijk geschikt profiel per brief gecontacteerd. Uiteindelijk werden 97 woningen tot beschikking gesteld.¹⁸

¹⁸ HOET, J., in: BOERS, W., VAN WEELDEN, D., "Chambres d'Amis", Code, juni 1986, p. 5.

Jan Hoet benadrukte verschillende keren dat voor hem het doel erin bestond een brede waaier aan woningen te selecteren om het sociologische aspect van de tentoonstelling sterker te maken. Het was voor hem vooral belangrijk

dat de bewoners open stonden voor dit project.¹⁹ Over de moeilijkheden hieromtrent zei Jan Hoet in een later interview: “Dat is wel een probleem, hoor. Het is net te doen, we zijn er bijna. Ik zou bijvoorbeeld willen dat M. Buthe iets in de Marokkaanse wijk doet, maar het is vooralsnog moeilijk te verwezenlijken. Tot nu toe zitten we altijd bij de zogenaamde ‘gevormde’ mensen met een belangstelling voor wat er op het gebied van de hedendaagse kunst gebeurt. Weliswaar dikwijls een gewone interesse, zoals wij die bijvoorbeeld voor literatuur hebben. We hebben bijgevolg verschillende types huizen die als concepten gearticuleerd zijn over de hele stad. Grote huizen en kleine huisjes, burgerhuizen, bediendenwoningen en oude buurtpanden. Er zijn arbeiderswoningen bij, maar nu zoeken we er nog een waar ook een arbeider woont.”²⁰ Er kan inderdaad vastgesteld worden dat het grootste deel van de woningen uiteindelijk toebehoorde aan bewoners uit milieus enigszins vertrouwd met kunst.

Begin februari '86 was er echter nog weinig informatie beschikbaar. Op dat moment bestond een lijst van deelnemende kunstenaars die min of meer definitief was en een adressenbestand van ongeveer zeventig huizen waaruit nog verder geselecteerd moest worden.²¹

Het eerste bezoek aan de woningen vond plaats in februari 1986. Een tiental kunstenaars bezocht telkens per bus een reeks woningen met de bedoeling hun uiteindelijke keuze te maken.²² Volgens Jan Hoet verliepen deze eerste contacten zeer chaotisch wegens de gelijktijdige aanwezigheid van een groot aantal kunstenaars in één woning, maar tevens door de aanwezigheid van verschillende instanties – de kunstenaars, de afgevaardigden van het museum en de bewoners.²³ Hierdoor was het geen sinecure om een constructieve dialoog op te bouwen: “Nu stond je daar in drie kampen, wij van het museum, de kunstenaars met hun volle gewicht en twee eigenaars die heel modest en genereus waren maar in feite alle kracht verloren tegenover zo een blok van tien artiesten. En de kunstenaars zelf voelden dan weer dat er zo geen dialoog mogelijk was”.²⁴

¹⁹ HOET, J., in: *Kopies brieven aan kunstenaars*, *archief S.M.A.K.*, deel F, Gent, 1986.

²⁰ HOET, in: PELEMAN, “Jan Hoet: ‘Chambres d’Amis bewijst het bestaansrecht van het museum’”, *Metropolis M*, p. 7.

²¹ PELEMAN, H., “Chambres d’Amis: op huisbezoek in Gent”, *Metropolis M*, nr.2, 1986, p. 10.

²² Ibid.

²³ HOET, in: DE BAERE, “Achter elke gevel een kunstwerk”, *Knack Magazine Special*, p. 8.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Zie deel 3 voor het werk van Heike Pallanca voor *Chambres d'Amis*.

²⁷ Zie deel 3 voor het werk van Paolini voor *Chambres d'Amis*.

²⁸ "Dossier omtrent de nog beschikbare huizen", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986. Voor een voorbeeldbrief, zie bijlage 1.2.

De intenties van de kunstenaars die aan de grondslag lagen voor het kiezen van de woningen waren vrij uiteenlopend volgens Jan Hoet.²⁵ Een eerste groep kunstenaars hechtte het grootste belang aan de ruimtes. Hierbij werden zowel de praktische afmetingen begrepen als het karakter van de ruimte, waarmee de elementen bedoeld worden die specifiek deel uitmaken van de woning, los van de inwoners gezien. Er waren echter ook kunstenaars die inspeelden op de inrichting van de ruimtes door de bewoners. De tweede groep kunstenaars baseerde zich eerder op externe factoren zoals de bewoners, hierbij noemde Jan Hoet als voorbeeld Heike Pallanca.²⁶ Binnen deze groep hoorden ook de kunstenaars die niet vertrokken uit directe factoren maar zichzelf de ruimte probeerden toe te eigenen: "Er zijn kunstenaars die zich hebben afgevraagd: wat zou er van mij kunnen zijn zonder dat er al een kunstwerk hangt, Paolini bijvoorbeeld, dat vermoed ik toch. Die bekeek keurig elk dingetje en noteerde dat allemaal nauwkeurig op een bladje papier."²⁷

Tussen 19 en 26 februari 1986 werd bekendgemaakt aan de bewoners welke kunstenaar in de betreffende woning zou aan de slag gaan.²⁸

5. Communicatie met de kunstenaars

²⁹ "Brieven aan de kunstenaars betreffende hun deelname aan de tentoonstelling en hun deelname aan de catalogus", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986. Voor een kopie van deze brief zie bijlage 1.1.

³⁰ HOET, J., in de eerste brief aan de kunstenaars, pg. 1. Uit: HOET, J., *Brieven aan de kunstenaars betreffende hun deelname aan de tentoonstelling en hun deelname aan de catalogus*, *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

³¹ Ibid.

De communicatie tussen Jan Hoet en de kunstenaars voor de start van de tentoonstelling gebeurde door middel van drie brieven. De eerste brief betrof de vraag naar een akkoord tot mogelijke deelname van de kunstenaar.²⁹ Deze hield ten eerste een beknopte beschrijving in van het concept, met als kerngedachte: "De uitdrukkelijke bedoeling is dat de kunstenaars origineel werk, afgestemd op de bestaande ruimte, "in situ", realiseren."³⁰ Verder werd een lijst van de uitgenodigde kunstenaars toegevoegd en werd de betreffende kunstenaar door Jan Hoet uitgenodigd tot deelname: "Gezien uw artistieke bekommernissen ten aanzien van de relatie kunstwerk-ruimte is het voor mij vanzelfsprekend dat ik U graag in dit gezelschap van 50 kunstenaars opneem. Ik zou me dan ook ten zeerste vereerd voelen indien U met mijn opzet zou kunnen instemmen."³¹ Ook de concrete planning met betrekking tot de kunstenaars werd meegedeeld in deze brief: half december zou een eerste persconferentie plaatsvinden die een aankondiging en

kennismaking van het concept en de bekendmaking van de namen van de kunstenaars zou inhouden. Dit zou vervolgd worden door een voorbereidend gesprek met alle geselecteerde kunstenaars en eigenaars van de woningen op 17 en 18 februari, gevolgd door het geven van een definitief akkoord door de kunstenaars. Een officiële persconferentie zou tenslotte plaatsvinden op de dag van de opening. Jan Hoet besloot in deze brief met de vermelding van de tijdsperiode van het realisatieproces, zijnde tussen 18 februari en 21 juni en de vraag tot een principiële akkoord van de kant van de kunstenaar.

In de tweede brief werden de verwachtingen meegedeeld naar de kunstenaars toe betreffende de catalogus: de bijdrage van elke kunstenaar moest zowel een titelblad bevatten, twee pagina's betreffende het werk voor *Chambres d'Amis* eventueel aangevuld met ontwerptekeningen, foto's of teksten. Voornoemde documenten dienden klaar te zijn voor 25 april 1986.³²

De derde brief beschreef de praktische aspecten van de tentoonstelling. Hier werd een lijst bijgevoegd van de kunstenaars en de gekozen woningen. Verder werd nogmaals benadrukt dat alle projecten dienden te beantwoorden aan het typische karakter van *Chambres d'Amis* door in te spelen op de specifieke woonsituatie en werd ook de officiële deadline voor het beëindigen van het realisatieproces van de kunstwerken meegedeeld, nl. 25 mei.³³

³² HOET, J., in de tweede brief aan de kunstenaars, Uit: "Brieven aan de kunstenaars betreffende hun deelname aan de tentoonstelling en hun deelname aan de catalogus", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986. Voor deze tweede brief zie bijlage 1.3.

³³ HOET, J., in de derde brief aan de kunstenaars, Uit: "Brieven aan de kunstenaars betreffende hun deelname aan de tentoonstelling en hun deelname aan de catalogus", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986. Voor deze derde brief zie bijlage 1.4.

6. De start van Chambres d'Amis: de Langste Dag

De langste dag vond plaats op de eerste dag van *Chambres d'Amis* en was een zes uren durend live televisieprogramma dat een netwerk creëerde tussen zowel de curatoren, de artiesten, het publiek en critici. Het programma handelde over *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86*, dus op dat vlak werd slechts een selectie gebracht van de tentoonstellingen in Gent gedurende de zomer van 1986. Door het filmen op verschillende locaties en deze beelden met elkaar in interactie te brengen, werd een proces gecreëerd gestuurd door externe factoren dat de eigen activiteit van de tentoonstelling

³⁴ POST, J.: “De Ijsbreker: livetelevisie als videoinstallatie”, *De witte raaf*, editie 117, september-oktober 2005, s.p.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

weergaf op het televisiescherm.

De Langste Dag werd geregisseerd door Jef Cornelis, die het concept reeds eerder had geïntroduceerd onder de naam *Ijsbreker* in 1983.³⁴ *Ijsbreker* was een cultureel programma bestaande uit rechtstreekse uitzendingen simultaan gefilmd op verschillende locaties. Door het gebruik van een centrale videocontrolekamer, het inzetten van verschillende deelnemers die zelf bepalen wanneer ze het woord nemen en de diverse interacties omljnde dit programma net zoals *Chambres d’Amis* het “closed-circuit”-concept³⁵: door de verbinding van ruimtes via camera’s en monitoren met de institutionele ruimte van de televisie als referentiepunt ontstond een nieuwe vorm van informatieoverdracht. Het live-aspect van de uitzending was essentieel: “De ijsbreker schept hooguit de voorwaarden om confrontaties en interacties mogelijk te maken”.³⁶

In *De Witte Raaf* werd *De Langste Dag* beschouwd als een ultiem vervolg op *Ijsbreker*, aangezien de kijker – in tegenstelling tot het concept van *Ijsbreker* – deel uitmaakte van het format. Het was immers mogelijk telefonisch contact op te nemen met de studio met bijvoorbeeld de vraag een bepaalde locatie in beeld te brengen of bepaalde personen te interviewen.³⁷



AFBEELDING 2.6: SCREENSHOT UIT “DE LANGSTE DAG”

Op figuur 2.6 wordt het schematisch principe van *De Langste Dag* weergegeven. Er werden beeld- en klankconnecties gemaakt tussen het museum, de concertzaal van de Vooruit, de Sint-Pietersabdij, het Sint-Pietersplein, de verschillende woningen en de centrale studio. In de centrale studio in Brussel werden internationaal bekende critici – Denys Zacharopoulos³⁸, Harald Szeemann³⁹ en Germano Celant⁴⁰ - uitgenodigd die de uitzending voorzagen van commentaar. Verder bevonden zich in de abdij en in het museum reflectiezones, die konden benuttigd worden door kunstenaars en geïnteresseerden. Vanuit de woningen werden eveneens rechtstreekse interviews uitgezonden.⁴¹ Tenslotte waren spionnen aanwezig in het museum en de abdij die commentaar en achtergrondinformatie toevoegden aan het hele gebeuren.⁴²

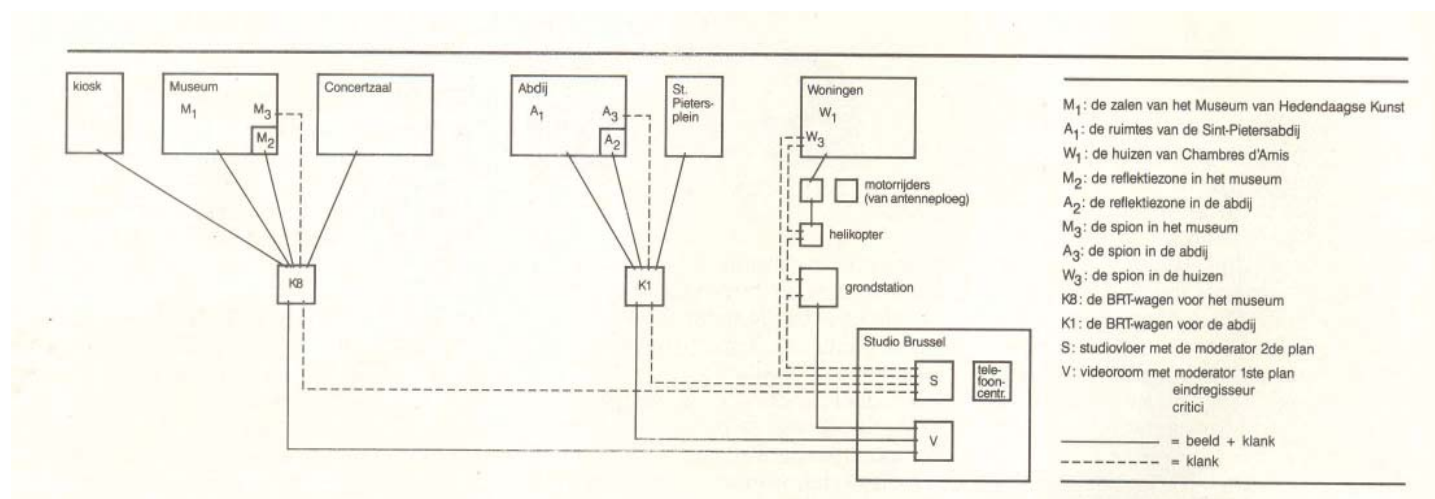
³⁸ Zacharopoulos is kunstcriticus uit Parijs en oprichter van het Franse kunstblad "Artistes".

³⁹ Szeemann is een internationaal bekend tentoonstellingsmaker gevestigd in Locarno en verbonden aan het kunsthuis te Zürich.

⁴⁰ Celant is een internationaal bekend tentoonstellingsmaker en criticus gevestigd te Genua en New York.

⁴¹ "Dossier betreffende de netwerkplanning van "De Langste Dag"", archief S.M.A.K. deel a, Gent, 1986.

⁴² Een volledige planning van de uitzending is te vinden in CASSIMAN, B., "Initiatief 1986", archief S.M.A.K. deel c, Gent, 1986.



AFBEELDING 2.7: SCHEMATISCH PRINCIPE "DE LANGSTE DAG"

Het programma gaf geen richtlijnen of verklaringen, maar wou een open communicatie creëren afgestemd op actie en activiteit, reflectie en discussie, interventie en reactie. Het wou visualiseren zonder een representatie op te leggen.⁴³

⁴³ DE BAERE, B., "De Langste Dag", *Knack Magazine Special*, 1986, p. 30.

7. Praktische aspecten van de tentoonstelling

⁴⁴ "Dossier betreffende de opening van Chambres d'Amis", *archief S.M.A.K. deel c*, Gent, 1986.

⁴⁵ HUBERT, P., in: HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 300.

Op de eerste dag van *Chambres d'Amis* - 21 juni 1986 - vond naast *De Langste Dag* eveneens een openingsceremonie plaats (officieel voor Initiatief 86 en Chambres d'Amis).⁴⁴ Dit evenement startte met een toespraak op het Sint-Pietersplein door Eerste minister Wilfried Martens en Minister van kunst en cultuur Patrick Dewael. Vervolgens ging een receptie van start afgesloten door een vuurwerk door kunstenaar Pierre-Alain Hubert (zie afbeelding 2.8), van wie het werk ook in de catalogus van *Chambres d'Amis* aan bod kwam. Hierin vermeldde de kunstenaar dat hij het vuurwerk wilde zien als een herinnering die de fantasie aanwakkert. Het schouwspel bestond, begeleid door muziek, uit vijf delen met telkens een ander kleuren-thema.⁴⁵



AFBEELDING 2.8: AFBEELDING UIT DE CATALOGUS VAN CHAMBRES D'AMIS BIJ HET WERK VAN P.-ALAIN HUBERT

De Langste Dag maakte tevens deel uit van de promotiecampagne van *Chambres d'Amis*, die heel groots georganiseerd was. Naast het tv-programma werden verschillende middelen ingezet tot de promotie van de tentoonstelling: zo werden ten eerste uitnodigingen die verstuurd en verspreid werden samen met de plannen van de tentoonstelling, de folders, de info-map, toegangsticketten en een oplage van *Knack Special* (zie afbeelding 2.5 en 2.10 tot 2.14) Naast deze elementen werden ook de grote Dunhill-publiciteitsborden⁴⁶ verspreid over de stad. Dit ging om een zeer grote oppervlakte aan reclame, gehuurd bij verschillende firma's. Deze waren niet alleen in Gent te zien, maar ook in andere Belgische steden zoals Antwerpen, Berchem, Brasschaat, Deurne, Merksem en Wilrijk. Deze merchandising en publiciteit was volgens toenmalige maatstaven indrukwekkend. Uit het archief is de exacte omvang van de promotiecampagne echter moeilijk af te leiden, aangezien deze bron vooral offertes bevat van verschillende bedrijven.⁴⁷

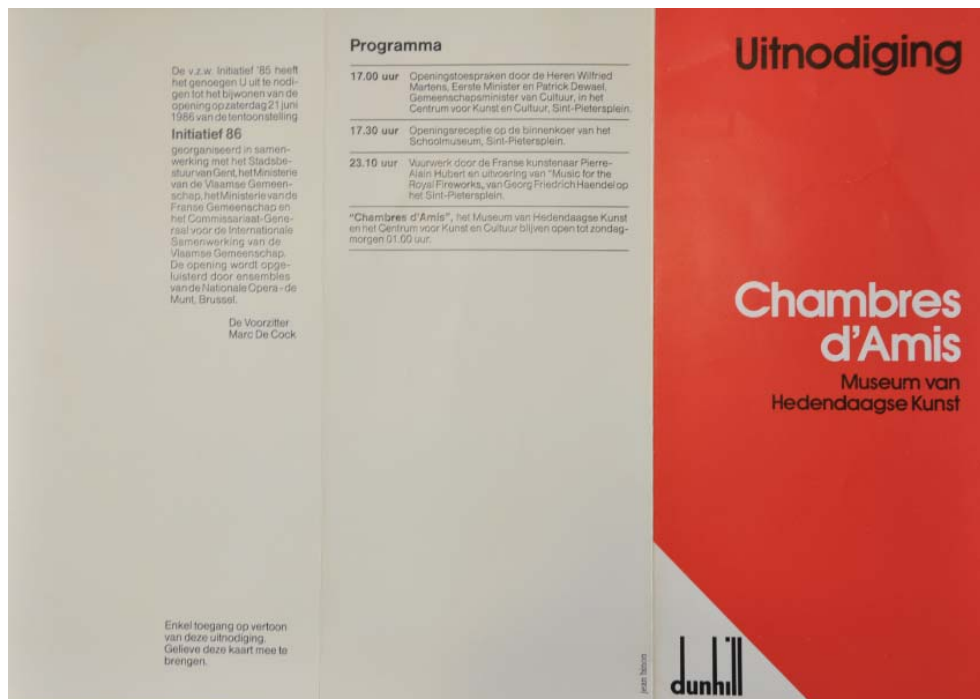
⁴⁶ Dunhill was één van de grootste sponsors van *Chambres d'Amis*.

⁴⁷ "Dossier betreffende de publiciteit van *Chambres d'Amis*", archief S.M.A.K. deel c, Gent, 1986.



AFBEELDING 2.9: WACHTENDE BEZOEKERS

AFBEELDING 2.10: UITNODIGING CHAMBRES D'AMIS



AFBEELDING 2.11: TOEGANGSKAART CHAMBRES D'AMIS



De woningen waren om de dag betreedbaar voor het publiek tussen 10 en 17 uur. Elke bezoeker ontving een praktische handleiding voor de tentoonstellingen met een stadsplan, een aanduiding van de huizen en een kalender met openingsdagen (zie figuren 2.6 en 2.7). Op de bezoekerskaarten waren tevens enkele jokers aanwezig waarmee de bezoeker woningen naar keuze opnieuw kon bezoeken (zie figuur 2.5). Verder werden informatiemappen verspreid waarin de verschillende aspecten van de tentoonstelling besproken werden (zie figuur 2.4). Het betrof hier bij benadering dezelfde informatie als eerder verspreid in het perscommuniqué.⁴⁸

⁴⁸ Voor de inhoud van het perscommuniqué, zie p. 40. (Uit "Chambres d'Amis documentatie in het NI/Fr/Eng/Dui", *archief S.M.A.K. deel A*, Gent, 1986.)

Per individuele groep van ongeveer vijftien personen werden eveneens rondleidingen georganiseerd. De tentoonstelling kon te voet, met de fiets, met eigen wagen, met het openbaar vervoer of met taxi-service worden bezocht. Het bezoekersaantal ging in stijgende lijn:⁴⁹ begin juli bezochten gemiddeld 130 bezoekers per dag de tentoonstelling tijdens de week en 369 per dag tijdens het weekend, terwijl dit op het eind van juli opgelopen was tot 333 en 489. In augustus werd deze trend verder gezet: van gemiddeld 369 bezoekers tijdens de week en 501 bezoekers in het weekend in het begin van de maand naar respectievelijk 467 en 943 op het einde van de maand. September overtrof vorige maanden: van gemiddeld 488 naar 752 bezoekers per dag tijdens de week terwijl het gemiddeld aantal bezoekers per dag tijdens het weekend min of meer gelijk bleef: van gemiddeld 1210 naar 1204 per dag.

⁴⁹ "Dossier betreffende het bezoekersaantal van Chambres d'Amis", *archief S.M.A.K. deel D*, Gent, 1986.

Over de nationaliteiten van de bezoekers kan geen representatief beeld geschetst worden, aangezien het aanwezige archiefdocument enkel de nationaliteiten aangeeft van de bezoekers van het werk van Katase, Ruthenbeck en Radermacher in de Congreslaan en het werk van Jef Geys in de Sint-Margrietstraat. De aantallen bedroegen hier 60% Belgen, 35% Nederlandse nationaliteit, 3% Duitse nationaliteit en 2% andere nationaliteiten.⁵⁰

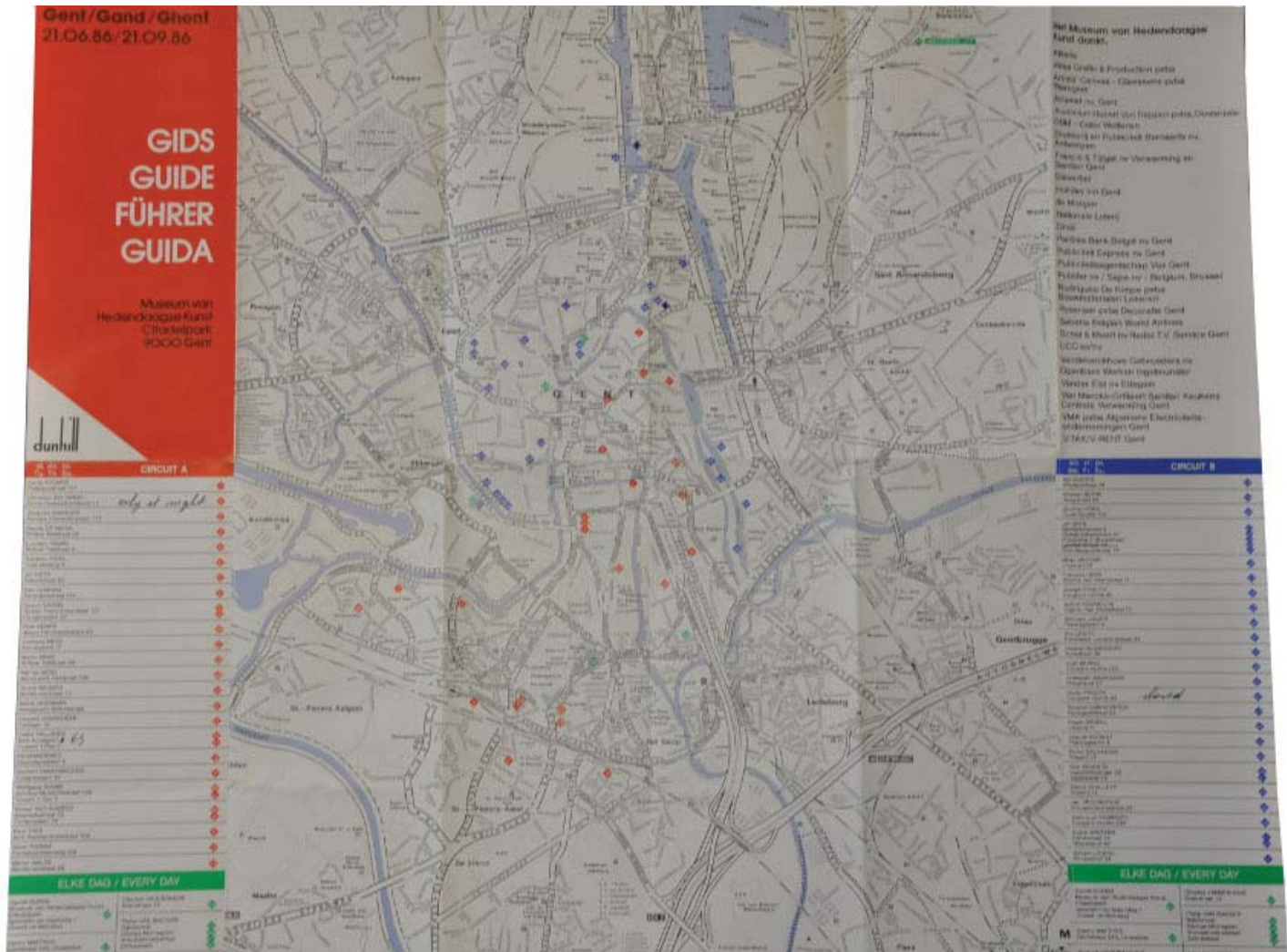
⁵⁰ Ibid.

AFBEELDING 2.12: BEZOEKERSTICKET
CHAMBRES D'AMIS



di, do, za Tu, Th, Sa	CIRCUIT A	wo, vr, zo We, Fr, Su	CIRCUIT B
	Carla ACCARD Patijnestraat 137	Raf BUEDTS Wiedauwkaai 26	
	Christian BOLTANSKI Grote Huidveetershoek 10	Michael BUTHE Hoogstraat 68	
	Jacques CHARLIER Prinses Clementinalaan 177	Günther FÖRG Oude Houtje 113	
	Nicola DE MARIA Willem Tellstraat 22	Jef GEYS Bandelierstraat 2 Godshuysammeke 47 Koolsteeg 5 (Burgstraat) Loodsenstraat 75 Sint-Margrietstraat 76	
	Luciano FABRO Willem Tellstraat 6	Milan GRYPAR Visserij 103	
	Günther FÖRG Kalandeberg 6	Françoise HERS Sophie Van Akenstraat 11	
	Jef GEYS Gelukstraat 55	Joseph KOSUTH Joseph rechts 90	
	Dan GRAHAM Patijnestraat 137	Jannis KOUNELLIS Sophie Van Akenstraat 13	
	Kazuo KATASE Hubert Frère-Orbanlaan 131 Congreslaan 36	Bertrand LAVIER Pietersgracht 4	
	Niek KEMPS Jakob Heremansstraat 49	Sol LEWITT Ferdinand Lousbergkaai 92	
	Gerhard MERZ Nieuwpoort 17	Helmut MIDDENDORF Puinstraat 26	
	Mario MERZ Willem Tellstraat 20	Juan MUÑOZ Coupure rechts 120	
	Marisa MERZ Muziepark Hofstraat 345	Hidetoshi NAGASAWA Nieuwland 27	
	Bruce NAJMAN Montferriestraat 13	Giulio PAOLINI Coupure rechts 94	
	Maria NORDMAN Hoogpoort-Belfortstraat	Royden RABINOWITZ Pappasstraat 62	
	Oswald OBERHUBER Fortiaan 18	Roger RAVEEL Visserij 71	
	Heike PALLANCA Sint-Annaplein 3 Tussen 't Pas 3	Claude RUTAILT Pietersgracht 4	
	PANAMARENKO Olimpiadeplein 8	Remo SALVADORI Visserij 12	
	Norbert RADETMACHER Congreslaan 36	Rob SCHOLTE Pussenstraat 20 Bijlokevest 74	
	Wolfgang ROBBE Achilles Musschestraat 128 Tussen 't Pas 3	Ettore SPALLETTI Visserij 12	
	Reiner RUTHENBECK Belgradostraat 52 Congreslaan 36	Jan VERCRUYSE Vroewetorenstraat 25	
	Paul THEK Sint-Pietersnieuwstraat 109	Jean-Luc VILMOUTH Coupure rechts 284	
	Niele TORON Kortrijksesteenweg 551	Robin WINTERS Bijlokevest 74 Nieuwland 48	
	Martin VALDE Montferriestraat 28	Gilberto ZORIO Prinsenhol 34	
		Bonus	

AFBEELDING 2.13: OVERZICHT WONINGEN EN CIRCUITS



AFBEELDING 2.14: STADSPLAN VOOR
BEZOEKERS

8. Overdracht van de werken na de tentoonstelling

Het algemeen reglement van *Chambres d'Amis* voor de bewoners stelde: "Na het beëindigen van de tentoonstelling draagt het Museum van Hedendaagse Kunst er zorg voor dat op haar kosten en in overleg met de kunstenaar en de eigenaar en/of huurder de voormelde gebouwen opnieuw in de oorspronkelijke staat gebracht worden in de periode van 21 september tot 31 december 1986."⁵¹ Verder werd vervolgd met: "Bij eventuele overdracht van het kunstwerk worden de beslissing en de modaliteiten overgelaten aan de kunstenaar en de eigenaar en/of de huurder. Het Museum van Hedendaagse kunst kan hierbij om advies gevraagd worden maar neemt geen deel aan deze transacties."⁵²

⁵¹ "Dossier betreffende het algemeen reglement van *Chambres d'Amis*", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

⁵² Ibid.

⁵³ BOERS, W., VAN WEELDEN, D., "Chambres d'Amis", Code, juni 1986, p. 5.

Uiteindelijk werd een deel van de werken door het museum gekocht terwijl andere werken door de bewoner gekocht of aan de bewoner geschonken werden.⁵³ Jan Hoet meende hieromtrent: "Ik zal proberen sommige kunstwerken voor het museum te recupereren. Bij de gefixeerde kunstwerken die niet transportabel zijn zal ik proberen ze te behouden door een overeenkomst aan te moedigen tussen kunstenaar en bewoner, waarbij wordt uitgegaan van het salaris van de bewoner. Want de bedoeling van de tentoonstelling is ook geweest om alle sociale lagen van de bevolking erbij te betrekken. Niet alleen rijke mensen en collectioneers, ook bij gewone mensen of middenstanders."⁵⁴ Wat uiteindelijk effectief met de werken gebeurd is, is terug te vinden in *deel 3: de tentoongestelde werken: literatuur en archief*.

⁵⁴ Ibid.

2.3 DE ZOMER VAN '86: INITIATIEF 86, INITIATIEF D'AMIS EN ANTICHAMBRE

1. Inleiding

Gedurende de zomer van 1986 fungeerde het gunstige klimaat van *Chambres d'Amis* in Gent als katalysator voor de organisatie van verschillende nevenevenementen. Zo wilden *Initiatief 86* en *Initiatief d'Amis* een aanvulling betekenen op de selectie van *Chambres d'Amis* terwijl door *Anti-chambre* hier een tegenreactie op werd gegeven.

2. Initiatief 86

a. Concept

Initiatief 86 werd georganiseerd door *vzw. Initiatief 85*, een overkoepeling van Gentse verenigingen en galerijen die zich inspanden voor de hedendaagse plastische kunsten met als doel de bekendmaking en verspreiding van de Belgische actuele kunst in binnen- en buitenland. *Initiatief 86* – lopende van 21 juli tot 7 september 1986 - had eveneens de bedoeling de Belgische kunst te promoten, met Bart Cassiman als projectleider. Deze tentoonstelling wou reageren op het gebrek aan Belgische kunstenaars binnen *Chambres d'Amis* - en ruimer opgevat het gebrek aan aandacht voor Belgische kunstenaars in de internationale kunstwereld. Zo was bijvoorbeeld maar één Belg geselecteerd op de Documenta in Kassel in 1981: Marcel Broodthaers, die op dat moment reeds tien jaar overleden was. Ook op de Biënnale in Parijs in 1985 werd geen enkele Belgische kunstenaar uitgenodigd: hier hadden de leden van *Initiatief 85* reeds geprotesteerd met de affiche “pas de Belges à Paris”.¹

Initiatief 86 bestond uit zowel een tentoonstelling in de Sint-Pietersabdij, een tentoonstelling in het Museum van Hedendaagse Kunst als meerdere satelliettentoonstellingen. Verder was het mogelijk een film van Chantal Akerman² te bekijken in de Decascoop (dit werk hoorde bij de selectie van Kasper Kö-

¹ BEX, F., *Kunst in België na 1975*, Mercatorfonds, Brussel, 1981, p. 14.

² Chantal Akerman was een Belgische filmregisseur met als bekendste werk *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* uit 1975.

³ CASSIMAN, B., "Initiatief 1986", *archief S.M.A.K. deel c*, Gent, 1986, s.p.

nig). Dit betrof niet-commerciële films die minder bekend waren bij het grote publiek. Deze films brachten de banaliteit van de alledaagse werkelijkheid en diepmenselijke gebeurtenissen in beeld, en werden tevens permanent vertoond in de Sint-Pietersabdij.³

⁴ Ibid.

Terwijl de door Jan Hoet geselecteerde Belgische artiesten in *Chambres d'Amis* eerder doelgericht binnen bepaalde condities werkten, werd bij *Initiatief 86* de nadruk gelegd op een weerspiegeling van het volledige oeuvre van de artiest – tevens als aanvulling op *Chambres d'Amis*.⁴

⁵ CASSIMAN, B., in DE BAERE, B. "Het is geen diktaat over Belgische kunst", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 19.

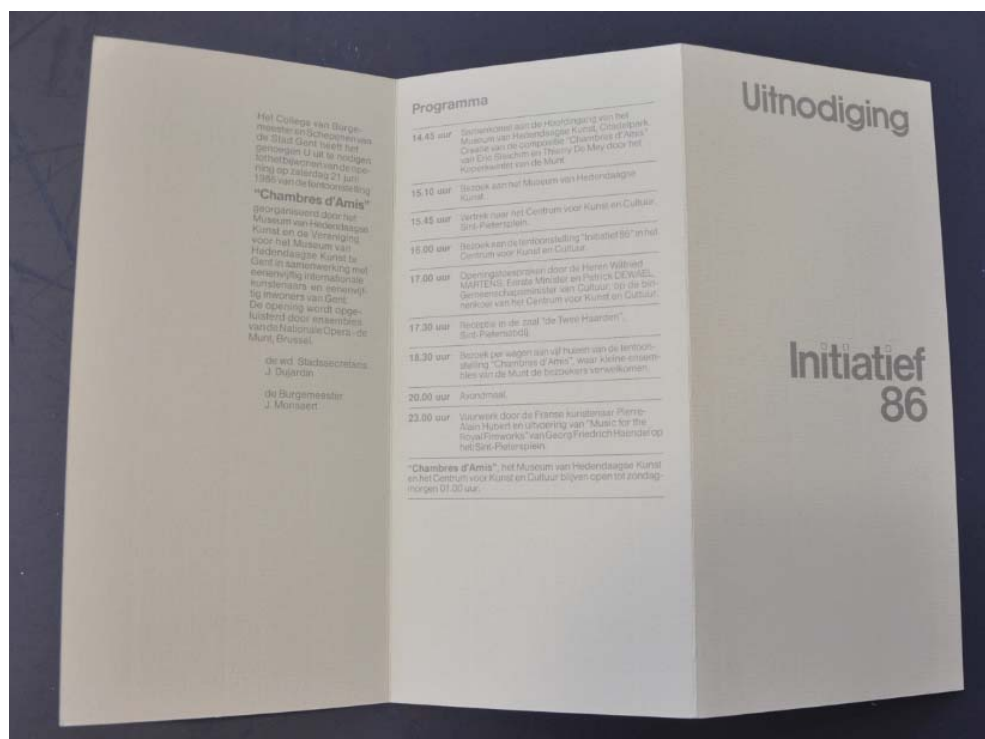
Over de mogelijke overwoekering door de veelheid aan manifestaties stelde projectleider Bart Cassiman in *Knack* het volgende: "Wat dat betreft zijn twee zienswijzen verdedigbaar. Ofwel toon je zoveel mogelijk, ofwel zet je alle schrijnwerpers op een beperkte selectie. Voor Belgische bezoekers is het zeker een enorm voordeel dat er naast de centrale tentoonstellingen tal van andere zaken gebeuren, zelfs buiten Initiatief, tegenprojecten, projectjes die willen gebruik maken van het gunstige klimaat dat in Gent heerst. Op het niveau van de informatie kan die veelheid alleen maar positief zijn."⁵ In een volgend interview nuanceerde hij deze visie echter door te stellen dat er rekening moet gehouden worden met het creëren van een beeld naar het buitenland toe: "De gallerijen en de verenigingen hebben een volledige autonomie. Je zit daar met het ganse scala van mogelijkheden van wat er bestaat aan actuele kunst in België. Ik heb er wel steeds op pogen te drukken dat er zo weinig mogelijk kunstenaars zouden tonen, want kans op overkill is reëel. Als je ook de nevenmanifestaties bekijkt, Initiatief d'Amis (Id'A) en Antichambre, is dat op gebied van informatie voor de Belgische situatie interessant. Op het gebied van promotie naar het buitenland toe kan dat nefast zijn. Als je al die verschillende tentoonstellingen als buitenlander bekijkt, kan je de indruk krijgen dat je te maken hebt met een super-ontwikkelde nationale reflex, met iets nationalistisch. Onze drie selectieheren hebben dat van in den beginne ingezien. Ze hebben weinig kunstenaars gekozen om de kracht van het resultaat te vergroten. Andere buitenlandse conservators en tentoonstellingsbouwers treden nu al in de voetsporen van Martin, König en Oosterhof. Op korte of middellange termijn gaan ook andere niet geselecteerden van

deze situatie profiteren. Martin organiseert de Triënnale van Parijs in '88. Het feit dat hij één van de selectieheren was zal waarschijnlijk zijn repercussies hebben op de samenstelling daarvan. Maar al bij al kan je het nogal bot stellen dat overdaad schaadt.”⁶

In de catalogus van *Initiatief 86*⁷ werd een overzicht gegeven van de geselecteerde kunstenaars en verenigingen, waar in deel e en f dieper zal worden op ingegaan.

⁶ CASSIMAN, B., in DEZUTTER, J., “Initiatief 86 of hoe een mug een olifant baarde”, Bijlage De Morgen, 21 juni 1986., p. 11.

⁷ CASSIMAN, B., e.a., *Catalogus Initiatief 86*, Museum voor hedendaagse kunst, Gent, 1986.



AFBEELDING 2.15: UITNODIGING VOOR INITIATIEF 86

b. Selectie Sint-Pietersabdij

⁸ Jean-Hubert Martin, afkomstig uit Frankrijk, was conservator van verschillende nationale musea. Zo was hij van 1971 tot 1982 Conservator van het Centre Pompidou en op dat moment werkend aan de internationale tentoonstelling van hedendaagse kunst: 'Les Magiciens de la terre'.

⁹ Kasper König, afkomstig uit Duitsland, was curator van het Museum Ludwig en medeoprichter van de Skulptur Projekte in Münster.

¹⁰ Gosse Oosterhof was vanaf 1970 medewerker bij de Rotterdamse kunststichting en sinds 1974 directeur van galerie 't Venster te Rotterdam.

¹¹ CASSIMAN, in DEZUTTER, "Initiatief 86 of hoe een mug een olifant baarde", *Bijlage De Morgen*, p. 10.

¹² CASSIMAN, in DE BAERE, "Het is geen diktaat over Belgische kunst", *Knack Magazine Special « Chambres d'Amis »*, p. 21.

¹³ CASSIMAN, B., in WATERSCHOOT, H., "Een hete, artistieke zomer – Gentse musea en galerijen brengen een monsterproject: Initiatief 86", *Knack*, 18 juni 1986, p. 126.

¹⁴ CASSIMAN, in DE BAERE, "Het is geen diktaat over Belgische kunst", *Knack Magazine Special « Chambres d'Amis »*, p. 21.

Drie buitenlandse organisatoren – Jean-Hubert Martin⁸, Kasper König⁹ en Gosse W. Oosterhof¹⁰ – werden door Bart Cassiman uitgenodigd om onafhankelijk van elkaar een tentoonstelling samen te stellen met het werk van Belgische kunstenaars in de Sint-Pietersabdij te Gent. Deze locatie werd door de stad Gent beschikbaar gesteld net zoals kredieten voor de nodige aanpassingswerken aan het interieur – ontworpen door Paul Robbrecht. Ook de entreegelden vloeiden niet terug naar de stadskas maar mochten gehouden worden.¹¹

Het motief van Bart Cassiman voor de keuze van deze organisatoren was drieledig: hun belangrijkheid en functie, hun faam als tentoonstellingsmaker en hun belangstelling voor de actuele kunst in België.¹² Het kiezen voor buitenlandse selectieheren was voor hem een vereiste: "Dat men daarvoor een beroep deed op buitenlandse keuzeheren kan voor sommigen vreemd lijken of kwaad bloed zetten, maar het is een pure noodzaak. Het ontbreken in het verleden van enig resultaat naar de grote buitenlandse organisaties toe heeft duidelijk bewezen dat het museumbeleid, mee door het gebrek aan middelen, ontoereikend is en dat het organiseren van tentoonstellingen met werk van eigen kunstenaars geen respons kreeg in het buitenland."¹³

Langs de andere kant waren de organisatoren – volgens Cassiman - ten eerste ingegaan op de uitnodiging vanwege de belangrijke bijdrage van België op het gebied van de moderne Westerse kunstgeschiedenis: het land heeft immers belangrijke kunstenaars voortgebracht tussen 1900 en 1970. Ook den tentoonstelling "Kunst in Europa na '68" van Jan Hoet heeft volgens hem de bal aan het rollen gebracht. Verder werd Gent geassocieerd met haar Museum van Hedendaagse kunst: "Men wist dat er hier een klankbord met internationale perspectieven bestond."¹⁴ Een laatste reden was volgens hem de onafhankelijkheid van elkaar waarmee ze werden uitgenodigd om hun keuzes van kunstenaars te bepalen – ze kregen eveneens carte blanche. Hierbij legde Cassiman de nadruk op de doelstelling van de ten-

toonstelling: “Daarnaast moet gesteld worden dat Initiatief geen doel op zich is. Het is niet zo dat König, Martin en Oosterhof een internationaal diktaat brengen over wat er hier aan valabele zaken wordt gerealiseerd. Zelfs als er enkel die centrale tentoonstellingen zouden zijn dan zouden op langere termijn ook niet-geselecteerde kunstenaars er vruchten van plukken. Het is veeleer een aansporing.”¹⁵

De selectie van kunstenaars door de selectieheren was ten eerste gebaseerd op de persoonlijke kennis en interesse op dit vakgebied van de curatoren¹⁶ – zo exposeerden twee van de zes kunstenaars geselecteerd door Oosterhof reeds in zijn Rotterdamse galerij.¹⁷ Deze werden aangevuld door het doornemen van 350 dossiers opgestuurd door geïnteresseerde jonge Belgische kunstenaars – deze laatste werden hiertoe via de pers of via brief uitgenodigd - in combinatie met het naslagwerk “Kunst in België na ’45.”¹⁸ Na deze eerste selectie werden tevens galerijen en tentoonstellingen bezocht die verband hielden met deze kunstenaars.¹⁹ Als laatste stap werden herhaaldelijke bezoeken georganiseerd aan de ateliers van de kunstenaars. Voor Bart Cassiman was het vooral hun grote kennis en hun enorme wijsheid in de kunstwereld in combinatie met het intens contact met de artiesten die hem de motivatie gaf ermee door te gaan. In België vergde het immers een enorme inspanning om zo’n project op te zetten. “Ze hebben een uitgesproken professionele ingesteldheid, een enorm absorptievermogen. Velen denken dat het onmogelijk is om als buitenstaander op korte termijn een kijk te hebben op de artistieke productie van een hele periode, maar zij hebben een absorptievermogen dat werkelijk... zeer groot is. Hoe ze juist kijken? Fris, onbevangen voor een stuk, maar toch vanuit een enorme achtergrond.”²⁰

¹⁵ Ibid, p. 19.

¹⁶ CASSIMAN, B., “Initiatief 1986”, *archief S.M.A.K. deel c*, Gent, 1986.

¹⁷ WATERSCHOOT, H., “Een hete, artistieke zomer – Gentse musea en galerijen brengen een monsterproject: Initiatief 86”, *Knack*, p. 126.

¹⁸ CASSIMAN, B., e.a., *Catalogus Initiatief 86*, Museum voor hedendaagse kunst, Gent, 1986, p. 10.

¹⁹ Ibid.

²⁰ CASSIMAN, in DE BAERE, “Het is geen diktaat over Belgische kunst”, *Knack Magazine Special « Chambres d’Amis »*, p. 21.

AFBEELDING 2.16: DE VOORBEREIDING VAN INITIATIEF 86: GOSSE W. OOSTERHOF, KASPER KÖNIG, JEAN-HUBERT MARTIN EN JAN HOET



AFBEELDING 2.17: DE VOORBEREIDING VAN INITIATIEF 86: ULRICH LOOCK VAN DE KUNSTHALLE BERN, KASPER KÖNIG EN BART CASSIMAN



c. Kunstenaars en werken

Selectie Kasper König: Chantal Akerman, Raoul De Keyser, Jef Geys (ook in Chambres d'Amis), Guy Rombouts (ook in Initiatief d'Amis en Chambres d'Amis) en René Heyvaert.

²¹ KÖNIG, K., in *Catalogus Initiatief 86*, Museum voor hedendaagse kunst, Gent, 1986, p. 20.

Raoul de Keyser (1930, Deinze) maakte een reeks afstandelijke doeken met abstracte verwijzingen.²¹ Ook René Heyvaert (1929-1984) benaderde de werkelijkheid op dezelfde wijze en herleidde banale voorwerpen zoals

luciferdoosjes, oude kranten en behangpapier tot hun louter formele kenmerken waardoor hun gebruiksfunctie wordt uitgeschakeld.²² Jef Geys (Leopoldsburg, 1939) creëerde een reeks in lakverf geschilderde vergrotingen van de verpakkingen van zaaigoed. Door ditzelfde werk telkens in een andere context tentoon te stellen veranderde de functie. Op die manier ging de kunstenaar op zoek naar het moment waarop een bepaald voorwerp een kunstwerk wordt en stelt hij het hele kunstmilieu tot discussie, dat zich niet meer bekommert om formele of inhoudelijke kwaliteiten maar dat alles wat als kunstwerk erkend wordt op een voetstuk zet.²³

²² Ibid, p.15

²³ Ibid, p. 27.

Guy Romboudts (Leuven, 1949) baseerde zijn werk op zijn eigen taal die hij enkele jaren voordien door middel van vorm, kleur en klank had ontworpen. Elke letter van het Latijnse alfabet werd vervangen door een vorm of kleur die overeenstemt met de eerste letter van het woord dat deze vorm of deze kleur aanduidt (b.v. "c" wordt citroen-gele curve). Zo bestond elk woord uit een gesloten lijnstructuur. Deze vormelijke elementen van zijn taal werden door de kunstenaar in verband gebracht met een klaslokaal (het bord, de tafels en de stoeltjes bestaan uit zijn woorden). Op die manier wilde hij verwijzen naar het didactische aspect van de kunst of de misvatting dat wanneer men een kunstwerk wil begrijpen, men de taal van de kunstenaar zou moeten kennen. Volgens Romboudts bestond de grote kracht van de kunst er echter in dat ze door iedereen die ervoor open staat op intuïtieve wijze kan geïnterpreteerd kan worden.²⁴

²⁴ Ibid, p. 8.



AFBEELDING 2.18: HET WERK VAN GUY ROMBOUDTS

Selectie Jean-Hubert Martin: Guillaume Bijl (ook in Initiatief d'Amis), Jacques Charlier (ook in Initiatief d'Amis en Chambres d'Amis), Panamarenko, Luc Deleu (ook in Initiatief d'Amis), François Hers, Marie-Jo Lafontaine, Marcel Marien, Willy Van Sompel (ook in Antichambre) en Didier Vermeiren.

Guillaume Bijl (Antwerpen, 1946) maakte *kunst-liquidatie-projecten* die ontstaan uit een commentaar op het heersende kunst- en cultuurbeleid. Zo had hij in vorige werken reeds openbare gebouwen waar kunst getoond wordt getransformeerd tot reisagentschap, autorijschool, fitnesscentrum, schoenwinkel of casino. In de Sint-Pietersabdij deed hij hetzelfde aan de hand van een orgelwinkel.²⁵

²⁵ KÖNIG, K., in *Catalogus Initiatief 86*, Museum voor hedendaagse kunst, Gent, 1986, p. 20.

Jacques Charlier (Luik, 1939) toonde in “La mode, l'artiste, l'abîme, la perversions, les ténèbres” op een spottende manier vijf schildersezels met romantische schilderijen van onweerachtige en donkere landschappen die becommentarieerd werden door de aanwezigheid van kleurrijk geboetseerde figuurtjes. Net zoals in zijn werk voor *Chambres d'Amis* leverde hij kritiek op de door vampieren bevolkte kunstwereld.²⁶

²⁶ Ibid.

Ook het werk van Panamarenko (Antwerpen, 1940) was zowel aanwezig in *Chambres d'Amis* als in *Initiatief*. Deze kunstenaar creëerde een automatisch speelkaartverdeler in hout en ijzer door een motor aangedreven. Op de speelkaarten was een afbeelding te zien van de tekening *Le siècle de Kafka* met als de titel van zijn werk ‘Nee’ erop vermeld. Hiermee wilde hij zijn anti-houding uitdrukken tegenover *Chambres d'Amis* en *Initiatief*.²⁷

²⁷ Ibid, p. 26-27.

Luc Deleu (Duffel, 1944) wou via het neerleggen van elektriciteitsmasten de aandacht vestigen op de relativiteit van architectonische verhoudingen door het demonstreren van schaal en perspectief.²⁸

²⁸ Ibid, p. 20-21.

François Hers (Ukkel, 1943) creëerde een trompe-l'oeil door fotografisch werk van interieurs met afbeeldingen van natuurlijke perspectieven centraal in het beeldvlak.²⁹

²⁹ Ibid.

Een werk dat zich door zijn format onderscheidde van de andere werken was de videorealisatie van Marie-Jo Lafontaine (Antwerpen, 1945) *Al las cinco de la tarde*. Via 15 schermen gaf ze een indruk weer van Eros en Tanatos, voorgesteld door een Spaanse flamencodanseres en een stierengevecht. Door de cirkelvormige opstelling van de monitoren refereerde de kunstenaar naar een arena en werd de bezoeker element van de performance.³⁰

³⁰ Ibid, p. 22-23.

Marcel Mariën (Antwerpen, 1920) refereerde met zijn werk naar het historisch surrealisme (met voorgangers zoals René Magritte, Louis Scutenaire en Paul Nougé) dat belangrijk was voor de Belgische kunst. Via zijn collages, foto's en samengestelde objecten wilde hij maatschappelijke, religieuze en artistieke waarden naar voor brengen. Niet alleen naar zijn surrealistische verwanten werd verwezen maar ook naar klassieke en moderne kunst. Bij een magrittiaanse pijp plaatste hij bijvoorbeeld: "Si vous ne trouvez pas cela ridicule, c'est que vous n'y comprenez rien".³¹

³¹ Ibid, p. 24-25.

Willy Van Sompel (Gent, 1948) toonde in *De Allernieuwste Synthese* een reeks triviale beelden tegen een decoratieve achtergrond.³²

³² Ibid, p. 28.

Didier Vermeiren (Brussel, 1951) plaatste sokkels op elkaar waarmee hij een aanleiding wilde geven tot verschillende manieren van interpreteren door de bezoeker.³³

³³ Ibid, p. 30.



AFBEELDING 2.19: HET WERK VAN JACQUES CHARLIER BRENGT EEN SPOTTENDE KRITIEK

AFBEELDING 2.20: HET WERK 'NEE' VAN
PANAMARENKO



AFBEELDING 2.21: DE CONSTRUCTIE VAN
LUC DELEU



Selectie Gosse W. Oosterhof: Jacques Charlier (ook in Initiatief d'Amis en Chambres d'Amis), Lili Dujourie, Walter Swennen, Narcisse Tordoir, Jan Vercruysse (Ook in Chambres d'Amis), Luc Van Soom.

Een vaak terugkerend thema in deze selectie was het creëren van ruimtelijkheid door afstand te nemen van de bezoeker. Dit gebeurde bijvoorbeeld bij Lili Dujourie - die zware draperieën gebruikte in haar werk – en bij Jan Vercruysse (Sluis, 1948) die gebruikt maakte van houten constructies.³⁴

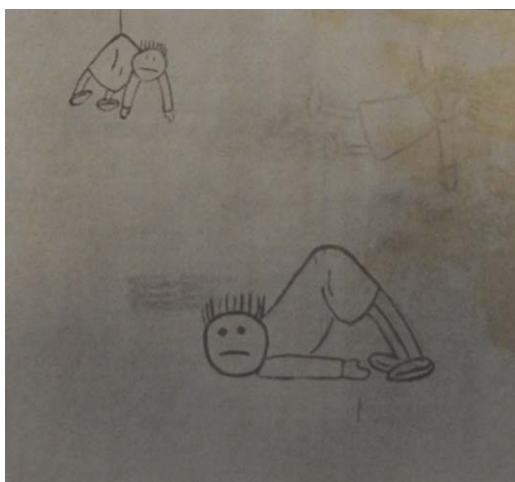
Ook cynisme is vaak aanwezig in de werken: zo sloot het werk van Walter Swennen (1946) aan bij het werk van Van Sompel door het gebruik van een doelbewuste parodie en de poëzie van de naïeve verbeeldingskracht.³⁵

Narcisse Tordoir (Mechelen, 1954) en Luk Van Soom (Turnhout, 1936) werden in de catalogus verwant gesteld aan elkaar omdat zij “door hun sobere beelden een raadselachtige emblematische taal ontwikkelen”. Deze visie werd echter wel genuanceerd doordat verder in het artikel gesteld werd dat het werk van Tordoir een grotere intensiteit kende, aangezien door de te expliciete voorstelling bij Van Soom een belangrijk deel van de poëzie verloren ging.³⁶

³⁴ OOSTERHOF, W., in *Catalogus Initiatief 86*, Museum voor hedendaagse kunst, Gent, 1986, p. 10.

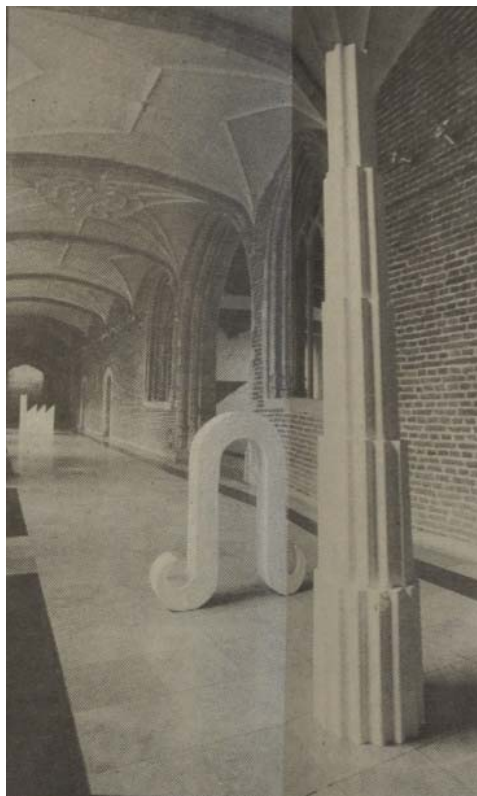
³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.



AFBEELDING 2.22: HET WERK VAN WALTER SWENNEN

AFBEELDING 2.23: HET WERK VAN LUC VAN SOOM IN EEN KLOOSTERGANG VAN DE SAINT-PIETERSABDIJ



d. Het Museum van Hedendaagse Kunst

Om tevens een link te leggen met *Chambres d'Amis* werd ook Jan Hoet uitgenodigd. Oorspronkelijk was het de bedoeling dat hij ook een selectie maakte van actuele kunst in België en deze in het museum exposeerde. Op vraag van de buitenlandse curatoren is dit echter niet tot uitvoering gebracht, omdat men van mening was dat de bezoekers van *Chambres d'Amis* eveneens de kans moesten krijgen geconfronteerd te worden met het beleid van het Museum voor Hedendaagse kunst – dat immers mede-representatief was voor het artistiek klimaat in België.³⁷ Als gevolg hiervan werd door Hoet een deel van de museumcollectie tentoongesteld: kunstenaars zoals

³⁷ CASSIMAN, B., "Initiatief 1986", *archief S.M.A.K. deel c*, Gent, 1986.

Mucha, Buthe, Rabinowitch, Judd, Andre, Warhol, Beuys, Merz, Fabro, Pao-
lini, Poirier, De Keyser, Van Severen, Panamarenko, Cortier, Vercruysse,
Raveel, Schütte, Calzolari, Kempis, Lohaus, Geys, Kosuth, Flanagan, Art &
Language, Kounellis, Soll Lewitt, Nauman, Vermeiren, Broodthaers, Magrit-
te, Spalletti, Dujourie en anderen kwamen aan bod.

e. Satelliettentoonstellingen³⁸

Tenslotte vonden 14 satelliettentoonstellingen plaats in Gent, opge-
richt door 10 kunstverenigingen en 4 galerijen deel uitmakend van *vzw Initi-
atief 85*. Het aandeel van de verenigingen die instonden voor het promoten
van de Belgische kunst vormde dus het overwicht. Deze hadden een vol-
ledige autonomie in hun keuze voor de tentoonstelling, al zegt Bart Cassi-
man hieromtrent in een interview in *De Morgen* dat hij er de nadruk op heeft
proberen te leggen dat er zo weinig mogelijk kunstenaars zouden getoond
worden, aangezien hij de kans op een overvloed aan kunstenaars wou be-
perken.³⁹

[Amarant, Sint-Pietersplein 21]

Amarant was een organisatie die tentoonstellingen maakt in opdracht. Hun
doel was belangstelling voor kunst en kunstenaars bij het publiek te active-
ren via lezingen en publicaties. Deze bemiddelende rol heeft Amarant ook
op zich genomen binnen Initiatief '86 door zelf de verantwoordelijkheid te
nemen voor projecten. Ze hebben gekozen voor de sociologische kunst van
Daniël Dewaele, de niet-ruimtegebonden kunst van Marc Schepens en ten
slotte Wim Van der Plaetsen, die zelf op zoek is gegaan naar een locatie
voor zijn kunst.

[At Work, Grauwpoort 19]

Hier werd gewerkt met interdisciplinaire experimenten. Er werd vooral uitge-
gaan van werk met een alternatieve kijk. Er werd gewerkt met vier mensen
uit hun vaste kern, aangevuld met vijf extra kunstenaars: Jacques 't Kindt,
Mario R. G. Callens, Wim Delvoye, Raymond Balau, Steve Kaspar, Pascal
Bernier, Marc Lambrechts, Rob Bruyninckx en Bob Verschueren.

³⁸ CASSIMAN, B., e.a., *Catalogus Initiatief 86*, Museum voor he-
dendaagse kunst, Gent, 1986, p.
1-45.

³⁹ CASSIMAN, in DEZUTTER, "Ini-
tiatief 86 of hoe een mug een olifant
baarde", p. 12.

[C.D. v.z.w. promotie jonge kunst, Burgstraat 7]

Deze tentoonstelling wilde een aanvulling zijn op de andere tentoonstellingen en heeft om deze reden niet met jonge kunstenaars gewerkt: Karel Dieckx, Toni Geirland, Antoine Mortier.

[Centrum voor Architectuuronderzoek st. Lucasinstituut, Zwarte Zustersstraat 34]

Dit instituut heeft deze tentoonstelling geïnterpreteerd door middel van een eigen concept door het samenbrengen van verschillende disciplines rond architectuur. Er werd gewerkt in de stentuin van de school, waar kunstenaars de mogelijkheid kregen objecten toe te voegen. Deze stentuin werd als een patrimonium bekeken, net zoals de huizen van Chambres d'Amis werden bekeken. De kunstenaars betroffen J.P. Clemençon, Willem Cole, Luc Deleu, Yves De Smet, Richard Flamant, Florence Freson, Paul Gees, Philippe Jacques, Jem, Jean-Philippe Lecharlier, Jean-Georges Massart, Jef Mouton, Jean-Marc Navez en Michel Smets.



AFBEELDING 2.24: CENTRUM VOOR
ARCHITECTUURONDERZOEK

[Cultureel Comité Sint-Amandsberg, Antwerpsesteenweg St-Amandsberg]
Volksonwikkeling - het steeds wederkerend thema waarrond gewerkt werd - werd hier opnieuw een centraal onderwerp. Met een grote inzet op een verscheidenheid van projecten werd gewerkt rond plastische kunst. Organisator Walter De Wilde bracht verschillende verenigingen bijeen waarmee hij de bekendmaking van Belgische kunstenaars verder wou stimuleren. Voor *Initiatief 86* werd de Campo Santo-heuvel in Sint-Amandsberg gebruikt en werd

ingezet op openluchtkunst met de kunstenaars Jan Dries, Monika Droste, Ann-Veronica Janssens, Michel François, Mark Jambers, Renée Lodewyckx, Paul perneel, Sleppe, Piet Stockmans en Jürgen Voordeckers.

[Honest Arts Movement, Museum A. Vanderhaeghen, veldstraat 82]
Verschillende personen uit deze vereniging, komende uit verschillende vakgebieden, werden ingezet voor deze tentoonstelling. Door deze multidisciplinaire inzet wilden ze zich meten met de andere tentoonstellingen. De aanwezige kunstenaars waren Luc De Blok, Achiel Hutsebaut en Herman Schepens in.

[Noordstarfonds, Nonnemeersstraat 26]
Door deze vereniging werd slechts ingezet op twee jonge kunstenaars, die sterkst hun visie over jonge, plastische kunst representeren, nl. Marc Maet en Thé Van Bergen.

[V.Z.W. PROMSKI, Kramersplein]
In deze tentoonstellingen kwamen enkel oudstudenten aan bod van de vereniging, en dit in tal van disciplines. De vereniging zelf had geen verreikende ambities, maar wou de kunstenaars de kans geven hun werk te promoten. De oudstudenten werden zowel gekozen vanwege de kwaliteit van het werk als voor de achterliggende mentaliteit. Volgende kunstenaars werden geselecteerd: Lucy Sloock (picturale kunst), Bart Decq (sculpturen), Hugo De Baere (installaties) en Philippe Tonnard.

[V. M. H. K., hofbouwlaan 29 en veldstraat 55]
Voor de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst was het de bedoeling een coherente tentoonstelling op te bouwen van zowel gevestigde figuren (Leo Copers) als van jongere kunstenaars (Barthel Ritzen en Ludwig Van de Velde).

[XYZ-Fotografie V.Z.W., Brabantdam 110]
Hier werd gekozen voor een selectie van zowel binnenlandse als buitenlandse fotografen waarvan het oeuvre in dezelfde lijn ligt: Carl De Keyser,

Dirk Braeckman, Marc Hoflack, Jean-Paul Brohez, Gilbert Fastenaekens en John Vinck.

[S. & H. De Buck, Zuidstationsstraat 25-27]

Het voornaamste doel van deze galerij was het creëren van een groeiproces door de inzet van grote Belgische kunstenaars. Dit groeiproces moest de banden met de buitenlandse kunst versterken. De geselecteerde kunstenaars waren Geert Kuypers, Danny Matthijs, Philippe Tonnard en Hans Vandekerckhove.

[Galerij Joost Declercq, Gewad 23]

De tentoonstelling die in deze galerij werd getoond vormde een reactie tegen de globale visie van de overige satelliettentoonstellingen. Organisator Joost De Clercq distantieerde zich van de heerse trend van voornoemde tentoonstellingen om een bepaalde selectie te maken van Belgische kunstenaars – wat volgens hem tot chaos leidde. Om die reden wilde hij enkele internationale kunstenaars tonen – aansluitend bij het imago van de galerij: Jan Van Oost en Ingrid Castelein.

[Richard Foncke Gallery, Sint-Jans-vest 18]

Deze galerij zette zijn gebruikelijke werkwijze verder en exposeerde zowel belangrijke binnenlandse als buitenlandse kunstenaars: Dirk De Vos, Franklin Engeln, Philippe Vandenberg, Dan Van Severen, Philippe Van Snick.

[Galerij William Wauters, Korenlei 21]

William Wauters startte deze galerij gestart uit persoonlijk engagement en uit nood aan communicatie. Hij liet alle personen uit zijn vaste kern aan bod komen: Jean Bilquin, Jan Burssens, R. Amea De Clercq, Jan Deconynck, Enk De Cramer, Carnen Dionyse, Pjeroo Roobjee, Yvan Theys, Paul Van Gysegem, Wim Van Remortel, Godfried Vervisch en Maurice Wyckaert.

f. Effect

Naast een aanvulling op het punt waar *Chambres d'Amis* volgens de organisatoren tekort schoot – nl. de focus op Belgische kunstenaars – wilde *Initiatief 86* eveneens als een informatiepunt fungeren waar kunstenaars en tentoonstellingsmakers terecht konden. Verschillende organisatoren bezochten met dit doel voor ogen de tentoonstelling om hun eigen visie aan te vullen of om inspiratie op te doen: dit ging om onder meer Frans Haks van het Groninger Museum, Bernard Blistène van Beaubourg, Jan Debbaut van het RAI in Amsterdam, Ulrich Loock van de Kunsthalle Bern en Lyn Gumpert van het New Museum te New York.⁴⁰ Voor de bevolking echter was het moeilijk in aanraking te komen met voornoemde tentoonstellingen wegens een gebrek aan informatie en het nog steeds aanwezig zijn van een drempel.⁴¹

Er kan vastgesteld worden dat vanaf de jaren 90 de aandacht voor de Belgische kunst groeide in het buitenland. Zo werden in het jaar 1990 meer Belgische kunstenaars geselecteerd door buitenlandse instellingen – 40 kunstenaars toonden hun werk in een twintigtal musea in het buitenland – en eveneens was er een stijgende interesse vanwege de kunstmarkt (12 Belgische kunstenaars kregen solotentoonstellingen in galerijen in Nederland, Frankrijk, Duitsland en de Verenigde staten).⁴² De jaren erna werd deze lijn doorgetrokken. Het blijft echter moeilijk de precieze impact van *Chambres d'Amis* en tegententoonstellingen hierin te duiden. Het is echter wel duidelijk dat voornoemde tentoonstellingen hier een belangrijke schakel in waren.

⁴⁰ CASSIMAN, B., in: S. n., “Initiatief 86 Informatief”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 20.

⁴¹ PÜLTAU, D., (Kunsthistoricus, hoofdredacteur van de Witte Raaf en gids ten tijde van *Chambres d’Amis*), Mondeling interview, d.d. 5 juni 2012.

⁴² BEX, F., *Kunst in België na 1975*, Mercatorfonds, Brussel, 1981, p. 14.

3. Initiatief d'Amis

Initiatief d'Amis vond plaats van 21 juni tot 7 september in verschillende zalen van de Vooruit te Gent. Aan de basis van dit initiatief stonden zeven Belgische kunstenaars: Guillaume Bijl, Leo Copers, Daniël Dutrieux, Michel François, Wilfried Huet, Ria Pacquée en Bernard Villers. De tentoonstelling reageerde op het weerhouden van slechts 25 Belgen voor de andere nevententoonstellingen: 20 voor *Initiatief 86* en 10 voor *Chambres d'Amis*. Het doel was het panorama van de Belgische kunst te verruimen – als aanvulling op *Chambres d'Amis* en *Initiatief 86*. Zo stelde organisator Wilfried Huet: “Initiatief d'Amis hebben we van bij het begin opgevat als een onderneming die parallel loopt met de andere initiatieven, als een aanvulling dus, en niet als een aanval, een alternatief. Al is dat alternatieve er zeker bij, en is onze tentoonstelling al met al ook agressiever dan Antichambre. Ik bedoel maar: bij de 45 deelnemers zijn er zeker een paar die het met hun werk gemunt hebben op ons kunstbeleid in het algemeen, en de manier waarop men bij Initiatief en Chambres de kunstenaars geselecteerd heeft in het bijzonder.”⁴² Huet voegde hier nog aan toe dat een belangrijk verschil met *Initiatief 86* en *Chambres d'Amis* inhield dat zijn tentoonstelling zeer heterogeen is aangezien alle kunstenaars carte blanche hebben gekregen. Hij vervolgde met: “Natuurlijk blijft er na onze selectie nog steeds een leemte. Het Initiatief van Van Sompel (Antichambre) is in dat opzicht interessant. De weigering een selectie door te voeren is een knappe politieke daad. Voor ons was dit door de ruimtebeperking onmogelijk.”⁴³

⁴² HUET, W., in: BORKA, M. “Een geleid bezoek bij de boze gebuisden van professor Hoet”, *Bijlage De Morgen*, zaterdag 21 juni 1986, p. 13.

⁴³ Ibid.

De selectie was heterogeen: zowel Walen als Vlamingen werden geselecteerd, zowel mannen als vrouwen en het format van het werk verschilde eveneens van werk tot werk (schilderkunst, beeldhouwkunst, conceptuele kunst en videokunst). Op 21 juni, op de opening van zowel *Chambres d'Amis*, *Initiatief 86* als *Initiatief d'Amis* werden verschillende performances uitgevoerd door kunstenaars in de Vooruit. Zo heeft Hugo Roelandt een tv-beeld tot kunstwerk uitgeroepen, gaf Georges Smits een concert op een sound

sculpture en speelde Jacques Charlier een aantal nummers uit zijn nieuw muzikaal programma waarin hij een ironische kijkt gaf op de popcultuur.⁴⁴

⁴⁴ Ibid.

Om tot de uiteindelijke selectie te komen werden initieel door elk van de zeven organisatoren 30 kandidaat-exposanten naar voor geschoven. Onder andere door overlappingsen werd uiteindelijk een lijst van 80 kunstenaars opgemaakt, waarvan na een democratische stembeurt nog 45 artiesten overbleven.⁴⁵

⁴⁵ Ibid.

In het onderzochte archief was echter geen volledige inventaris aanwezig van alle kunstenaars.

Contradictorisch is dat Kasper König – oprichter van *Initiatief 86* volgens een artikel in *De Morgen* mee lag aan de conceptvorming van *Initiatief d'Amis*.⁴⁶ Terwijl König de 350 dossiers doornam voor *Initiatief 86* wou hij immers enkele ateliers bezoeken van kunstenaars en belde daarvoor Guillaume Bijl op. Aangezien König nog amper één dag in België aanwezig was en kon hij door deze beperkte tijd enkel nog Guy Romboudts toevoegen aan zijn selectie voor *Initiatief 86*. Later kreeg Bijl echter contact met Leo Copers en beslisten zij een organisatie op te richten geleid door kunstenaars. Hieruit volgde het zevenkoppig selectiecomité. Volgens Huet had *Initiatief d'Amis* een grotere actieradius dan *Initiatief 86*, onder andere omdat de zeven selectieheren uit verschillende hoeken van het land afkomstig waren.⁴⁷

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

Wilfried Huet gaf in een interview in *De Morgen* een interessante anekdote over de keuze van de locatie: in januari werden de eerste contacten gelegd met de programmatieverantwoordelijken van de Vooruit, die bereid waren de samenwerking aan te gaan met *Initiatief d'Amis*. Na een zekere tijd deden echter de organisaties van sommige satelliettentoonstellingen ook een bod op de Vooruit. Hierop besloot de Vooruit dat *Initiatief d'Amis* de eerste keus kreeg, indien zij als eerste financiële middelen aanreikten. Hiervoor kregen zij subsidies van de Vlaamse en de Waalse gemeenschap, die uiteindelijk toch niet voldoende bleken om alles te financieren.⁴⁸

⁴⁸ Ibid, p. 14.

AFBEELDING 2.25: HET WERK VAN WALTER DAEMS VOOR INITIATIEF D'AMIS



AFBEELDING 2.26: HET WERK VAN WOUT VERCAMMEN VOOR INITIATIEF D'AMIS



4. Antichambre

Voor *Antichambre* werd geen specifieke selectie van artiesten doorgevoerd. Deze tentoonstelling vond plaats in de voormalige textielfabriek Aelsberghe-Van Oost, die toen een laserfirma huisvestte en voor de gelegenheid omgedoopt werd tot “Fabriek voor Entartete Kunst”. *Antichambre* werd georganiseerd door Piet Vanrobaeys in samenwerking met Jan van Opstal (ex-Dream Factory), Luk van Haegenborgh (ontwerper podium Gentse Feesten) en kunstenaars Willy van Sompel en Bartel Joris Edmund. Zo werd in het tijdschrift *Bries* vermeld dat het idee van Willy Van Sompel om deel te nemen aan *Antichambre* aangewakkerd werd door het feit dat hij wel zelf werk toonde in Initiatief 86, maar niet akkoord ging met de selectie. Volgens hem is het modernisme immers een deel van de geschiedenis, en is hedendaagse kunst hetgene wat je ziet rondom ons.⁴⁹ Dit idee ontstond anderhalve maand voor de opening, en kende dus geen lange ontwikkeling.⁵⁰

De bedoeling van de tentoonstelling was de ruïne als een ruimtelijke metafoor te gebruiken, en op die manier protest uit te lokken tegen het modernisme van *Chambres d’Amis* door het creëren van kritische ingrepen.⁵¹ In de programmatekst, geschreven door Bartel Joris, werd dit als volgt uitgedrukt: “Dat er iets fout gaat binnen dat modernisme is vooral merkbaar aan de houding van haar vertegenwoordigers. Ze kunnen zich enkel nog onderscheiden door hun fanatiek denken, hun minachtende, beledigende, irrationale houding en het angstig machtsmisbruik om hun gebied te beschermen. Hun verweer wordt grotesker naarmate de ‘vreemde elementen’ kritischer worden.”⁵² Zelf noemden de organisatoren *Antichambre* geen tentoonstelling maar een “multimediaal groeiproces”, waarmee bedoeld werd dat de werken ontstonden uit reeds aanwezige elementen in de fabriek.

De initieel 130 kunstenaars – dit aantal evolueerde gedurende de tentoonstelling naar 200 deelnemers - kozen hun eigen werkplaats in deze oude fabriek. Hier gold het motto “alles is kunst” - het hedendaagse kunstwerk als

⁴⁹ LAPINE, C., “Antichambre”, *Bries*, nr. 8, zomer 1986, p. 36.

⁵⁰ *Ibid*, p. 38.

⁵¹ BORKA, M, “Antichambre: werk van 150 artiesten op 22 hectare”, *De Morgen*, s.d., s.p.

⁵² JORIS, B. in: BORKA, “Een geleid bezoek bij de boze gebuisden van professor Hoet”, p. 12.

weerspiegeling van een maatschappelijke context. Naast beeldende kunst kwam ook film en fotografie, dans, muziek, laser-art, computergrafiek en performances aan bod. De tentoonstelling werd klaargestoomd in vijf weken, en opende op 13 juni, een week voor de opening van *Chambres d'Amis*.

Door de korte voorbereidingsperiode waren technisch enkele obstakels aanwezig: zo was het terrein te uitgestrekt om voldoende bewaking te voorzien – wat een reden was voor de kunstenaars om zich te weerhouden van de tentoonstelling. Verder hadden de organisatoren geen groot kapitaal ter beschikking en slaagden er niet in sponsors aan te trekken, waardoor de artiesten zelf voor de kosten van de tentoonstelling en de catalogus moesten instaan.⁵³

⁵³ BORKA, M, "Antichambre: werk van 150 artiesten op 22 hectare", s.p.

De inzet van de aanwezige werken was zeer breed. Sommige kunstenaars raakten geïnspireerd door het verleden van de fabriek en de aanwezige materialen, zoals de kunstenaar Rau, die een ingreep maakte door middel van zeer eenvoudige materialen: met houtblokjes uit een opengebroke parketvloer werd een rij driehoekjes neergezet, omheind door een touw waardoor het geheel een sacrale dimensie kreeg.⁵⁴

⁵⁴ VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', *Streven*, 1986, p. 44-51.

Anderen maakten een grafisch werk geïnspireerd op de ruimteverdeling van het gebouw. Dit was onder andere terug te vinden bij Karel de Meester, die een kalligrafische ingreep maakte op een oppervlakte van 15 op 15 meter door middel van abstracte symbolen.⁵⁵

⁵⁵ Ibid.

Thierry De Cordier bouwde een betonnen hut op het dak van de fabriek als een symbolische geste. Aan iedereen die het aandurfde het dak op te klimmen serveerde hij een maaltijd. Met een knipoog naar de organisatoren van grote tentoonstellingen werden door de kunstenaar boodschappen naar de bezoekers beneden gestuurd.⁵⁶

⁵⁶ LAPINE, C., "Antichambre", *Bries*, nr. 8, zomer 1986, p. 36.

Mark Boekaert koos een woning op de site waarin hij zijn verschillende antichambres heeft ingericht (genaamd *anti-chambrette*, *faire antichambre*, etc.). In een interview in het tijdschrift *Bries* duidde de kunstenaar zijn ar-

tistische keuzes: “Bij het betreden van het huis snuift men onmiddellijk de onvervalste geur van bleekwater op en dient men zijn voeten te vegen aan onze typische dweil met tricolore. De vloeren en de trappen van het huis zijn kraaknet en contrasteren enorm met de afgeblakerde verf en het mos op de muren. Het esthetische van het vergankelijke als het ware”.⁵⁷

John Quivron en Mark Leyman maakten een salon in de vroegere directieburelen van de fabriek en plaatsten hun kunstwerken “tussen hoog opgeschoten varens en ander onkruid en loshangend textiel.”⁵⁸

Ook Luk Meuris maakte gebruik van de vroegere fabrieksbureaus door ter plaatse te werken met natuurlijkelementen zoals zeezand, aarde, hout, kiezelstenen en gras.⁵⁹

Guy Schraenen schilderde overal op het 22 ha grote gebied slogans op de muren zoals “Krijgen is de kunst”, “Dit is Belgisch” en “L’art es inutile”.⁶⁰

Kunstenaar Di Wesseli verkocht zijn werk - de perpetuum mobile uitgelegd in enkele pagina’s - aan enkele ongelovige bezoekers voor 50 BEF. “Zij die geloven in mijn kunstwerk krijgen het voor niets”, aldus de kunstenaar.⁶¹

Marc Schepers liet zich inspireren door de schaduw van de zon op de muur en creëerde een gelijkaardig beeld.⁶²

Lieven De Cauter liet zich voor zijn “pedestral art” inspireren door een fragment van het werk van William Arthur Tanner (1894-1937), een fictieve kunstenaar.⁶³

⁵⁷ BOEKAERT, M., in: LAPINE, “Antichambre”, p. 38.

⁵⁸ LAPINE, C., “Antichambre”, p. 38.

⁵⁹ Ibid.

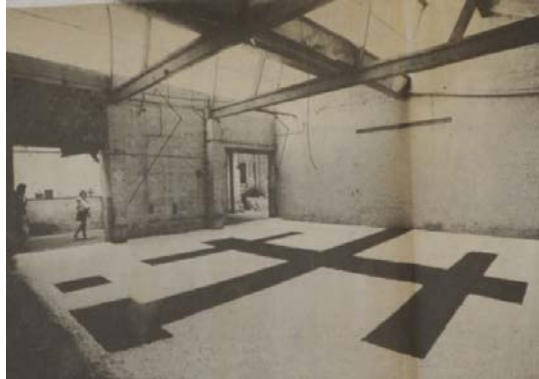
⁶⁰ Ibid, p. 39.

⁶¹ DI WESSELI, in: LAPINE, “Antichambre”, p. 39.

⁶² DE BAERE, B., “In de wachtkamer van de Chambres”, *Het Nieuwsblad – de Gentenaar*, 16 juni 1986, p.7.

⁶³ Ibid.

AFBEELDING 2.27: HET WERK VAN
KAREL DE MEESTER



AFBEELDING 2.28: DE BERGHUT VAN
THIERRY DECORDIER



AFBEELDING 2.29: HET WERK VAN MARC
SCHEPERS





AFBEELDING 2.30: HET WERK VAN
LIEVEN DE CAUTER

DEEL 3

DE TENTOONGESTELDE WERKEN: LITERATUUR EN ARCHIEF

Inleiding

Het doel van deze sectie is het maken van een reconstructie van verschillende aspecten van de werken met als startpunt de catalogus van *Chambres d'Amis* uit 1986. Hiervoor wordt gesteund op zowel de originele documenten als de persmappen uit het S.M.A.K.-archief, aangevuld met literaire bronnen. In de persmappen werd echter een selectie doorgevoerd in het opzicht dat informatie uit dagbladen weggelaten werd, wegens het gebrek aan verdere informatie dan reeds vermeld de inleidende tekst door Jan Hoet in de catalogus van *Chambres d'Amis*. Zodoende ligt de focus op artistieke en kritische bladen.

Per kunstenaar wordt begonnen met beeldimpressies van het werk aangevuld met feitelijke gegevens. Voor de afbeeldingen wordt telkens vertrokken van de weergave in de catalogus, in vele gevallen aangevuld of vervangen door relevante afbeeldingen uit voornoemde bronnen afhankelijk van de beschikbaarheid van dergelijke informatie.

Vervolgens wordt indien mogelijk een idee gegeven van de manier van werken van de betreffende kunstenaar en andere aspecten die hierin meespeelden zoals de rol van de bewoners en de bezoeker. Ten slotte worden zowel de visie van Jan Hoet, de kunstenaar en critici samengebracht.

Carla Accardi

ROME, ITALIË

3.1



3.2



3.3



3.4

Dirk Defraeiye [Architect] - De Boodt Patijntjestraat 137

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Kegel in kunstfolie en acrylverf 0,75 x 0,50 m

Vierluik in kunstfolie op spieraam en acrylverf 3 x 1,6 x 0,5 m

Schilderij in kunstfolie op spieraam en acrylverf 1,6 x 1,2 m

Verzekeringswaarde 200.000 BEF¹

Locatie

Benedenverdieping van de woning

Het uitgangspunt voor het werk was een vroegere reis van de kunstenaars naar Senegal die de bewoners eveneens hadden gemaakt. Door het plaatsen van bepaalde objecten in het interieur wilde Accardi herinneringen creëren aan hun gemeenschappelijke reis. Voor dit project wisselde ze de felle kleuren die ze doorgaans gebruikt in voor de zachtere tinten van het bestaande interieur.²

“Sereniteit kan zich ook uitdrukken door de bescheidenheid waarmee sommige kunstenaars zoals Niele Toroni en Carla Accardi heel bewust hun werk ondergeschikt maken aan de leefruimte en het klimaat van soberheid dat er heerst”³

Het werk werd zeer weinig vermeld in de literatuur. Volgens de Nederlandse artiest Robin Winters - eveneens deelnemer aan *Chambres d'Amis* - voldeed het werk niet aan de opzet van de tentoonstelling: “Carla Accardi en Rabinowitch kan men bijna traditionele ‘plaatsers’ noemen. Ze stellen gewoon hun kunstwerken tentoon in een andere ruimte.”⁴

Aanpak

² ILLES, V., « Kunstenaar te gast », *Elsevier*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 71.

Visie Jan Hoet

³ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

Kritische receptie

⁴ WINTERS, R., « Chambres d’Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 13.

Christian Boltanski

MALAKOFF, FRANKRIJK

3.5



Flor Deneve
Grote Huidevettershoek 10

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

1 popje (Spaanse ballerina) 0,25 m hoog draaiend op kleine draaiende elektromotor van 220 V

1 halogeenspot (12 V) met transformator
Verzekeringswaarde 65.000 BEF¹

Locatie

Het werk bevond zich achter het raam op de verdieping

Aanpak

Dit werk is ontstaan vanuit een anekdote van de kunstenaar: in zijn kindertijd werd Boltanski werd vanwege zijn vele ziektes vaak meegenomen door zijn vader in de wagen. Dagelijks werd de jongen gefascineerd door een duister vrouwelijk figuur die zich telkens op dezelfde plek achter een raam bevond. Hij had de indruk een bepaalde band te hebben met het meisje die hij niet direct kon thuisbrengen. Bij het wegvallen van deze tochten verloor hij alle contact met de gedaante. Dit gevoel van verbondenheid zonder wezenlijk contact gebruikte hij als insteek bij zijn werk.²

² D.,T., “Chambres d’Amis ambitieus en origineel”, *Rode Vaan*, 5 augustus 1986, p. 18.

De kunstenaar gaf de schim van een draaiende flamencodanseres weer achter een met transparante kalk ingewreven venster door middel van de projectie van een popje op het raam leidend tot een theatrale compositie. Vanuit het *Flor restaurant*, waar de artiesten van *Chambres d’Amis* geregeld verzamelden, was het mogelijk het werk waar te nemen. Deze installatie kon enkel bekeken worden in het schemerduister. Op die manier maakt het werk een allusie op het gevoel van kijken en bekeken worden.³

³ “Christian Boltanski, *collectiepresentatie Chambres d’Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 19 april 2012.

“In een project als *Chambres d’Amis* dat balanceert op het scherp tussen het publieke en het private, plaatst Boltanski zijn werk precies op de dubieuze grens van deze twee sferen, waardoor de bezoeker onvermijdelijk geconfronteerd wordt met zijn eigen voyeurisme.”⁴

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

De reacties op dit werk waren uiteenlopend:

“[...] Het was één van de zeldzame luchthartige creaties, die tegelijk ook volmaakt beantwoordde aan de geest van *Chambres d’Amis*.”⁵

Kritische receptie

⁵ VAN CALSTER, P., “Chambres d’Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

“The dark shadow of a ballerina arranged by Christian Boltanski in a window visible from the Flor restaurant would ruin one’s supper there - a *momento mori*, the baby thrown out with the bathwater.”⁶

⁶ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 128.

Vervolg

⁷ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 19 april 2012.

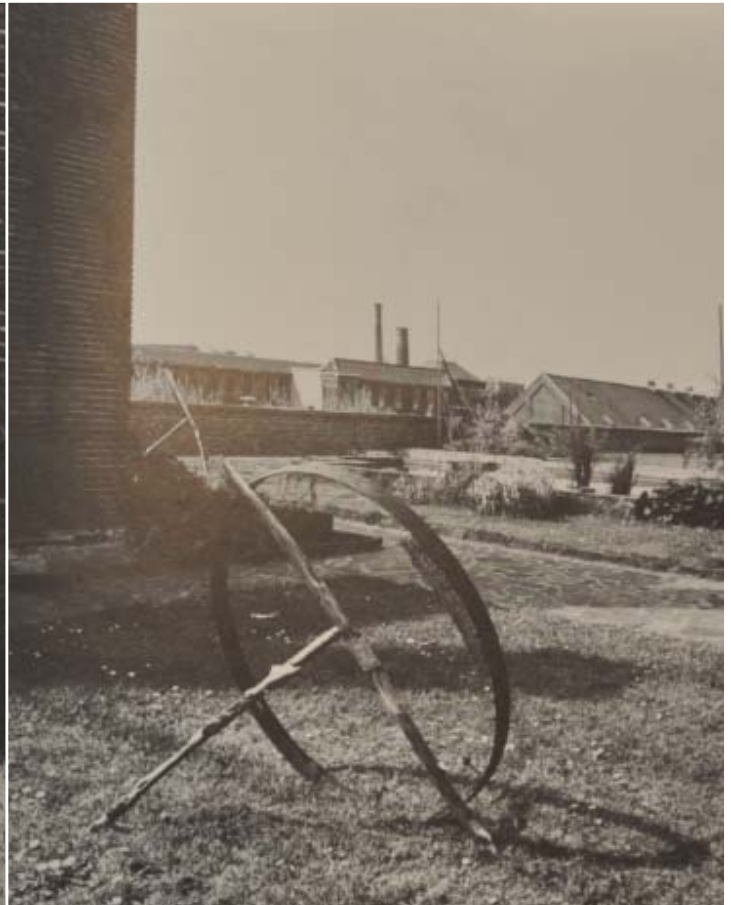
Het werk werd eigendom van het museum en werd opnieuw tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d'Amis* in het S.M.A.K. in 2012.⁷

Raf Buedts

LOKEREN, BELGIË



3.6



3.7

Agnes Schaubroeck - Marnix De Bruyne
Wiedauwkaai 26

Exterieur installaties bestaande uit hout en ijzer
Interieur installaties bestaande uit hout

Inhoud

Gazon van woning op het dak van een pakhuis en in een klein kamertje in
de woning

Locatie

"UUR" "ZONDER TITEL"

Contact

¹ DE BAERE, B., " Rond een huis", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 12.

² DE BAERE, B., " Voor de vuist weg", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 9.

Visie

³ DE BAERE, B., "Voor de vuist weg", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 9.

Aanpak

⁴ L.DAENEN, *Raphaël Buedts*, Mer. PaperKunsthalle, Gent, 2009, p. 191.

Visie Jan Hoet

Aangezien de woning pas recentelijk werd betrokken, was deze nog in afwerkingsfase. De bewoners hadden het museum gecontacteerd met de vraag de resterende open ruimtes op het dakterras te gebruiken als vertrekpunt voor de realisatie van een kunstwerk.¹

De kunstenaar heeft deze woning op een intuïtieve manier gekozen. Hij was geïntigreerd door de unieke, verborgen ligging van de woning en de situatie van leven dat dit met zich meebrengt.²

Buedts vond vooral het buitentreden uit het museum belangrijk. Hij wou door zijn werken mensen aanzetten om na te denken buiten de context van het museum en een meer kritische houding aan te nemen.³

Het werk bestond uit assemblages van verschillende natuurlijke materialen leidend tot bescheiden sculpturen. Voor de exterieure sculpturen die zich op het dak bevonden, werd vooral hout en ijzer gebruikt, en werd door de kunstenaar de nadruk gelegd op de natuurlijke veranderingen van materialen, bijvoorbeeld door de oxidatie van het ijzer. Het werk sloot aan op de reeks "Meubelingen" die Buedts maakt tussen 1971 en 1985, waarin de meubels initieel een functioneel doel hadden maar dit naar het einde toe afnam, wat leidde tot eerder autonome werken. De betreffende meubelen voor *Chambres d'Amis* noemde Buedts zelf een "meubel voor vogels". In een kleine kamer in de woning bevonden zich eveneens drie kleinere houten sculpturen.⁴

"Zoals het beroep van de bewoner voor de kunstenaar een inspiratiebron kan zijn zo kan ook de landschappelijke omgeving het kunstwerk een nieuwe dimensie verlenen. Raf Buedts' bescheiden intimistische sculpturen verkrijgen, geplaatst op een groot dakterras en uitgevend op een grijze woestijn van fabrieken en havendokken, een extra symbolische betekenis die zij voor-

dien niet bezaten of toch niet zo openlijk manifesteerden. Omgekeerd wordt de “on-esthetische” omgeving, door haar aandeel in deze contrastwerking als het ware opgenomen in het kunstwerk.”⁵

⁵ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 15.

Over het algemeen werd weinig aandacht besteed aan het werk:

“De kunstenaar is ook een psycholoog en moralist. Hij analyseert - zichzelf en de anderen - kritiseert, ironiseert. Juist die laatste trekt irriteert menig burger. Hij voelt zich bij de neus genomen wanneer hij vier verdiepingen hoog klautert [...], waar R. Buedts in de ruime gazons van een dakterras enkele stokken en wat roest ijzer tot een assemblage verenigt: “uurwerk” - “westerwind”...”⁶

Kritische receptie

⁶ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d’Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 12.

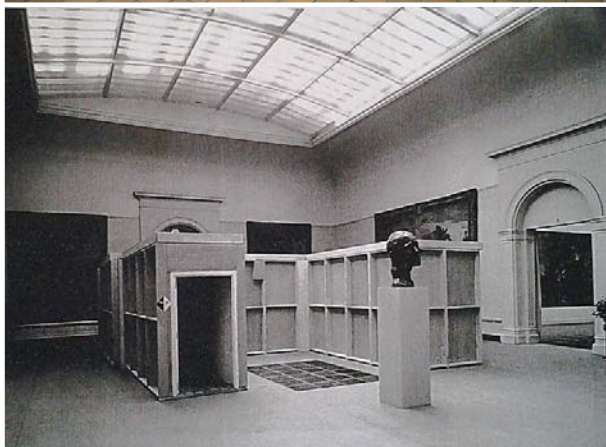
Daniël Buren

PARIS, FRANKRIJK

3.8 HET WERK VAN BUREN IN HET MUSEUM



3.9 HET WERK VAN BUREN IN DE RAAS VAN GAVERESTRAAT



3.10 HET WERK VAN BUREN IN HET MUSEUM (1986)



3.11 HET WERK VAN BUREN IN HET MUSEUM (2011)

Annick en Anton Herbert
Raas van Gaverestraat 106

Inhoud

Gestreepte muurschildering ter plaatse en duplicaat van de ruimte en muurschildering in het museum

Locatie

De gastenkamer

Bewoner Anton Herbert was reeds een fervent kunstverzamelaar wiens verzameling moderne kunst te zien was in het Van Abbemuseum. Vooral de dialoog met de kunstenaar sprak hem aan in het concept van de tentoonstelling.

Contact

De kunstenaar was reeds vertrouwd met soortgelijke concepten door zijn deelname aan een gelijkaardig project op kleinere schaal in *Nevers*. Buren hoorde bij het vijftal kunstenaars dat geïnteresseerd was in deze woning voor de realisatie van een project. Hij heeft een specifiek idee voorgelegd aan Jan Hoet en de bewoners waar uiteindelijk mee ingestemd werd.¹

¹ DE BAERE, B., “ Rond een huis”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

Daniel Buren bekeek het museum niet als een instelling die buiten de realiteit staat, integendeel: hij wilde de banden tussen het museum en de maatschappij blootleggen. Volgens hem ging het hier niet over het museum dat zich opent, maar over de mensen die zich open stellen voor het museum.²

Visie

² DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

De kunstenaar koos deze woning vanwege de specificiteit van de ruimtes. Volgens hem was dit één van de enige huizen waar het effectief mogelijk was een *Chambres d’Amis* te maken.³

Aanpak

³ DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

Kan een kunstwerk bestaan in de werkelijke ruimte, zonder dat deze ruimte opnieuw vervormd wordt tot een representatie van die werkelijke ruimte? Is er wel een perfecte symbiose mogelijk waarin het kunstwerk in dienst staat van de werkelijke ruimte en waarin die ruimte op zijn beurt in dienst staat van het kunstwerk? Deze paradox wilde Buren aantonen in zijn werk: geen enkel werk loopt niet het risico in het museum terecht te komen.

De methodologie van zijn werk lag in de lijn van zijn vorige werken: het gebruik van kleurvlakken in de ruimte. Deze keer echter zette hij het gegeven in van complementaire kleurvlakken om een interactie te creëren tussen beide delen van het werk. Net deze interactie was de kern van het werk. Hij creëerde een slaapkamer in het museum identiek aan de slaapkamer van de

bewoners van het desbetreffende huis - dat niet voor het publiek toegankelijk was. Hiermee veranderde hij het museum zelf in een *Chambres d'Amis*.

Een belangrijk aspect in zijn werk was de mobiliteit van beide werken. Het museum was buiten zijn fysieke grenzen getreden, om zichzelf uiteindelijk op dezelfde plaats terug te vinden, maar getransformeerd door de huiselijkheid. Door de kamer in het museum te plaatsen werd de kamer volledig ontdaan van alle banden met de bewoners van de omgeving. De autonomie van het kunstwerk bleef intact. Hiermee wou de kunstenaar een statement maken tegen het museum: deze kunstwerken komen enkel tot hun bedoelde betekenis in relatie tot elkaar. Het één kon niet gezien worden zonder het ander, hierbij denkt men aan de symbolische aanvulling van het strepenpatroon. In de verbeelding moest het publieke en het private samen gezien worden.⁴

⁴ Daniel Buren, *Le décor et son double*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 17 maart 2012.

Visie Jan Hoet

“De “integratie” in de banale realiteit van een burgerhuis verstoort het mysterieuze in zichzelf besloten zijn die de anonieme leegte van het museum grotendeels waarborgde. Daniël Buren heeft deze storing op de meest extreme wijze opgevangen. Door een haast megalomane krachttoer weet hij de autonomie van het kunstwerk ongeschonden te bewaren. Hij plaatst zijn “Chambres d’Amis” als het ware als objet trouvé in het museum. Met de evocatie van extreme desintegratie speelt hij in op het spel dat Chambres d’Amis met dit integratie-idee voor ogen heeft: het huis, waarin de mens op de meest ingekunstelde, zelfs emotionele wijze is geïntegreerd, wordt hier in de koele, abstracte ruimte van het museum van zijn ware functie en identiteit beroofd.”⁵

⁵ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 13.

Kritische receptie

Aan het werk van Buren werd in verschillende publicaties veel aandacht besteed. Door het werken rond voornoemde paradox kon het werk immers duidelijk worden onderscheiden van de andere werken:

“Burens antwoord is op een niet mis te verstane wijze ontkennend. [...] Door van de logeerkamer een autonoom kunstwerk te maken gaat Buren zelfs zover te stellen dat er niets is dat niet de potentie heeft ooit museumkunst te worden.”⁶

⁶ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 7.

“The idea has the potential to challenge the enclosure of the museum, the separation of public and private space, and the relation of domestic space to street and workplace, as well as to turn culture from consumption to participation.”⁷

⁷ NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 62..

“In Chambres d’Amis, many of the artists selected premises favourable to museification. It was if a domestic transplant was the most effective, because the most literal, way of revealing that the private apartment is already in the museum. In this respect, Daniel Buren’s “room” is still by far the most critical.”⁸

⁸ LAMOUREUX, J., “The Museum Flat”, in GREENBERG, R., *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londen, 1996, p. 129.

In andere publicaties werd een licht geworpen op de ingreep op zich:

“Daniël Buren is de meest discrete van alle kunstenaars die in Gent onderdak vonden. Hij wil de privacy van zijn vrienden volledig beschermen en bouwt daarom hun logeerkamer, die hij met roze strepen heeft veranderd, op maat na in het museum van Hedendaagse Kunst.”⁹

⁹ ILLES, V., « Kunstenaar te gast », *Elsevier*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 71.

“In de realisaties van de Chambres worden zowat alle gradaties in de relatie kunst-interieur bespeeld: van weigering tot totaal herschepping. [...] Daniël Buren weigert ook de privacy van het huis te storen, maar heeft daarentegen zeer nadrukkelijk materiële ingrepen gepleegd. [...]”¹⁰

¹⁰ WINTERS, R., « Chambres d’Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 2.

“A loger au chapitre des effets de l’expo (vu à celui de tout ce que ce texte doit ici se contenter d’effleurer), il faudrait encore ajouter une tendance assez partagée à briser l’homogénéité du lieu domestique et l’isolement relatif dans lequel les oeuvres y sont données à structurant les oeuvres, comme si

¹¹ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 59.

elles appelaient par là un repondant, un écho quelconque, sous l'aspect du même ou de complémentaire (du même et du complémentaire dans le cas de Buren et de Lavier)."¹¹

Vervolg

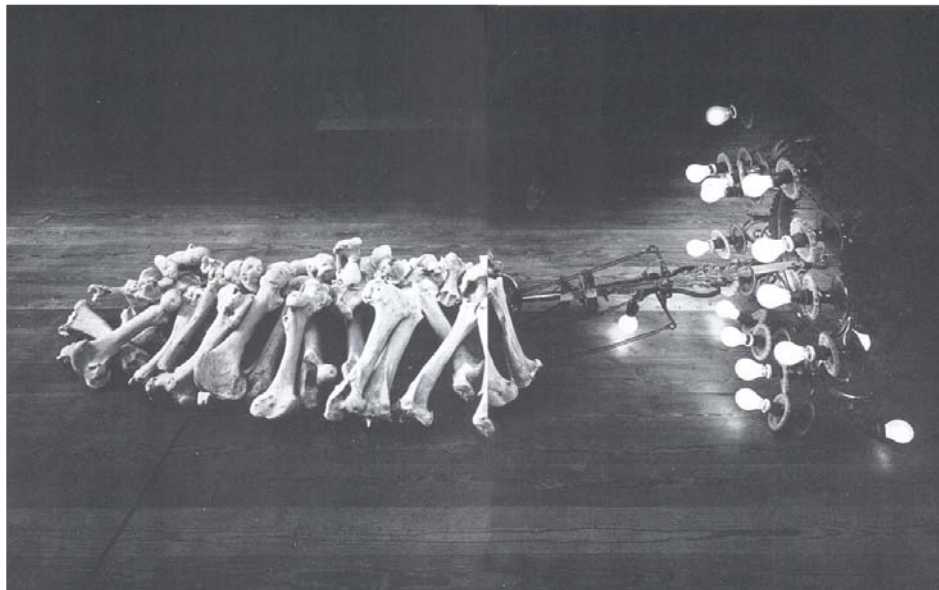
¹² Daniel Buren, Philippe Van Cau-
teren, et al., Daniel Buren, *Le Décor
et son Double, 1986/2011*, Gent,
SMAK/Herbert Foundation, 2011.

Eind 2011 werd het werk van Daniël Buren in het museum gereconstrueerd, en was het tevens mogelijk het originele werk ten huize van Annick en Anton Herbert te bezoeken. Het duplicaat in het museum moest opnieuw opgebouwd worden, aangezien het originele niet meer bruikbaar was door beschadiging en verloren gegane delen.¹²

M. Buthe

KEULEN, DUITSLAND / MARRAKECH, MAROKKO

3.12



3.13



Katinka Stenbock - Fermor
Hoogstraat 68

Kroonluchter
Beenderen

Blauwe muurschilderingen
24 foto's ter waarde van 1200 BEF¹

Inhoud

¹ s.n., *Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken*, archief S.M.A.K. deel F, Gent, 1986.

Gelijkvloers

Locatie

Visie

² DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

De kunstenaar wou een sacrale ruimte scheppen waar de bezoeker zich kon terugtrekken. Hiermee werd gerefereerd naar de het museum, met de onbewoonbaarheid van het museum als groot contrast. Het doel was het creëren van een ruimte die zich bevond tussen bewoonbaarheid en onbewoonbaarheid, waar het sociale nog wel functioneerde maar tevens over zichzelf bezon.²

Aanpak

³ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

De sacrale sfeer van de ruimte werd opgewekt door het bewerken van de ramen en muren met blauwe verf, als symbool van oneindigheid. Tevens riep de kunstenaar via afbeeldingen van vulkanen de sfeer van een natuurramp op. Als tegenhanger hiervan waren serene foto’s in de ruimte aanwezig van de Duitse fotograaf Wilhem von Gloeden, met de afbeelding van jongeren net voor de uitbarsting van de Vesuvius in de veertiende eeuw.³ De kunstenaar bewerkte deze foto’s met gouden, blauwe, roze en groene tinten. Deze tegenstelling werd nog meer expliciet gemaakt door het plaatsen van beenderen en een lichter in de ruimte. De verbleekte beenderen zouden toebehoren aan de voornoemde jongeren die nog genoten van een paradijselijk leven voor de vulkaan uitbarstte. Zo werd verwezen naar een zonne-symbool, maar ook naar een teken van dood, verval en de vergankelijkheid van jeugdige schoonheid. Op die manier wou de kunstenaar een individuele mythologie creëren aan de hand van religieuze elementen.⁴

⁴ D.,T., “Chambres d’Amis ambitieus en origineel”, *Rode Vaan*, 5 augustus 1986, p. 18.

Visie Jan Hoet

“Rust, ingetogenheid, meditatie: met de terugval van het religieus geloof is het museum één van de weinige plaatsen die deze waarden nog “conserveert”. Door het venster dat op straat uitgeeft lichtblauw te schilderen schermt M. Buthe zijn “Chambres d’Amis” af van de buitenwereld. Meer nog, in de ruimte zelf waar hij de verschrikkingen van een natuurramp evoceert, hangt hij reeds de overschilderde foto’s die getuigen van de decadente verfijning van een cultuur die deze ramp niet overleefde. Zo scheidt zelfs een “vitalist” als Buthe zijn ruimte om tot een museum, echter niet zonder ons te laten voelen wat een museum voor hem betekent en hoe het is ontstaan, als

een ruimte vol heimwee en rouw.”⁵

Dit werk werd als één van de werken beschouwd met een lagere drempel naar de toeschouwers toe:

“[...] De westerse mythe-kunstenaar, M. Buthe in de Hoogstraat, 68, was heel wat toegankelijker. [...]”⁶

“M. Buthe’s luminously tender living room tries to hold one: “stay!”⁷

“Je note en passant la récurrence thématique de la mort et de la mémoire d’oeuvre en oeuvre. Comme si ce retour à l’intime devait passer par de point occulté de l’art moderne, de l’art en musée; ou comme si l’arrivée inopinée de l’art entraînait une désertion de la maison comme lieu vivant (à moins qu’il ne faille y voir la maison comme “dernière demeure”, ultime recours, de l’art).”⁸

Het werk werd aan de bewoners geschonken.⁹ Bij een bezoek aan de woning één jaar later, vertelde de bewoonster dat alles in de woning intact gebleven is, behalve de lijsten met de bewerkingen van de Baron van Gloeden-foto’s van de kunstenaar omdat deze bestemd waren voor het museum in Keulen, al had zij deze liever gehouden. Deze aanwezigheid viel echter niet te verifiëren aangezien de bewoonster op dat moment niet beschikte over de sleutel. De blauwe verfsporen waren echter wel nog waarneembaar in de woning. De bewoonster kwam nog geregeld in de kamer, de lichter op de grond vormde daartoe geen beperking volgens haar. Tevens had reeds een evenement van het modellenbureau dat zich huisvestte in hetzelfde herenhuis plaatsgevonden in de ruimte.¹⁰

⁵ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

Kritische receptie

⁶ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d’Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 14.

⁷ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 58.

⁸ LAMOUREUX, J., « Chambres d’Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986.

Vervolg

⁹ VAN CALSTER, P., “Chambres d’Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

¹⁰ SIX, G., “Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?”, *Knack*, 19 augustus 1987, p. 17.

Jacques Charlier

LUIK, BELGIË

3.14



3.15



Philippe en Françoise De Bruyn Prinses Clementinalaan 177

Inhoud

¹ “Nota’s omtrent de verzekeringswaarde van de werken”, *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Personages: butler, demonisch figuur en leeuwentemmer
Schildersezel

Zwaarden
waarde 61.808.000 BEF [sic]¹

Locatie

Voormalige speelruimte van de vijf kinderen

De bewoners hadden initieel geen band met hedendaagse kunst, maar vonden de samenwerking met de kunstenaar en het resultaat zeer geslaagd.²

Contact

² DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

Vooraf de diversiteit van de tentoonstelling was belangrijk voor de kunstenaar, vermits de aanpak van de kunstenaars niet voorspeld kon worden. De tentoonstelling had tevens een veel grotere densiteit aan kunstenaars dan zijn gelijkaardige voorgangers waar Charlier eerder aan deelnam in Engeland en Frankrijk. De impact van de tentoonstelling op de stad – samen met de gelijktijdige tentoonstellingen – zou volgens hem aanzienlijk zijn.

Visie

Het strikte privé-karakter van de tentoonstelling sloot echter niet volledig aan bij zijn eerdere werken, die vooral de link tussen het artistieke en politieke aspect hanteerden als vertrekpunt.³

³ DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 9.

In de ruimte werd een reconstructie gemaakt van een typische Vlaamse burgerlijke woonkamer. In deze kamer werden bij wijze van contrast drie elementen ingevoerd. De eerste figuur was deze van de butler die de bezoeker ontvangt en hem rondleidt in de ruimte. Vervolgens was achter het gordijn een demonische vrouw met zweep te zien en als laatste een vampierachtige androgyne leeuwentemmer die als het ware de kunstwereld moest beschermen.⁴

Aanpak

⁴ DE BAERE, B., “ Rond een huis”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

Verder was eveneens een schildersezal aanwezig in de ruimte met de boodschap: “De vlammenzee van de hel”. Met dit werk wilde de kunstenaar het begrip “*vriendschap*” relativeren en waarschuwen voor een te lichtzinnig gebruik van deze term.⁵

⁵ D.,T., “Chambres d’Amis ambitieus en origineel”, *Rode Vaan*, 5 augustus 1986, p. 17-18.

Evenement

Voorafgaand aan het bezoek aan het werk moest gewacht worden in een voorkamer die via een gordijn gescheiden was van de eigenlijke ruimte. In deze kamer waren schilderijen uit het museum aanwezig en was een kast gevuld met bezienswaardigheden. De butler bleef gedurende de wachttijd in de ruimte aanwezig. Bij het wegschuiven van het gordijn startte het evenement. Bij het betreden van het duistere vertrek zag de bezoeker door een zwakke spot de vrouw met streng uniform in een zetel die de bezoeker aanstaarde. Verder was in de duisternis een dierlijke figuur te zien en verschillende objecten die bijdroegen tot het oproepen van de sfeer in de woonkamer.⁶

⁶ ILLES, V., « Kunstenaar te gast », *Elsevier*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 71.

Visie Jan Hoet

“Het [de tentoonstelling] heeft bewust een zone buiten zichzelf willen creëren waar het niet langer heer en meester is. Het bemiddelt even in het contact tussen kunstenaar en zijn gastheer maar wat er zich verder tussen beide afspeelt, kan het onmogelijk voorspellen of controleren. Zeker niet in het geval van Jacques Charlier die de horror binnenbrengt in de “gastvrije” woonkamer om deze niet zonder ironie om te dopen tot *Chambre d’Ennemi*. De kunstenaar voert *Dame Mode* ten tonele om in een hekeling van haar schrikbewind de hedendaagse kunstscène te parodiëren of te intimideren, daarmee tevens refererend naar de dieperliggende angsten die het sociale leven met zich meebrengt.”⁷

⁷ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 19.

Kritische receptie

Door de kunstcritici Tazzi en Lamoureux werd het werk opgevat als een sterke geste: “[...] How the private projects and maintains its shadow against the transparency of the public, how art seen in this context is elevated to the second power [...], and how in consequence it acquires a kind of centripetal force. This is true when it appears very banally, like a well-told joke .”⁸

⁸ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 124-128.

“On retrouve beaucoup de scissions structurant les oeuvres, comme si elles appelaient par là un répondant, un écho quelconque, sous l’aspect du même ou du complémentaire [...]. J’entends par là cet intérêt exacerbé pour le double, parfois par répétition et spécularité, mais aussi par un travail sur deux

lieux [...], ou par un travail à deux, par la préférence envers des espaces doubles (les doubles pièces de Charlier, de Maria, Fabbro, G. Merz, etc.). Comme si par là, était affinée une charnière-bouée par laquelle l'oeuvre se ressaisit et s'offre une articulation; histoire de compenser peut-être le fait que l'espace de confrontation de l'exposition n'existe ici qu'in absentia, soit à l'échelle trop vaste de la cité ou à celle inaccessible, variable et conceptuelle, des parcours de spectateurs.”⁹

Het werk werd echter niet overal positief ontvangen: “R. Charlier nam [...] de betekenis van vriendschap fel op de korrel en ging met zijn “chambre d'ennemi” misschien wel wat te veel op effectenjacht. Zijn aanwezigheid in de Sint-Pietersabdij (Initiatief '86) manifesteerde zich in hetzelfde nachtelijk donker, waar ook de rijke gedoreerde baroklijsten die het schilderdoek omsluiten, door heksen en vampieren worden bestookt. De ironie is duidelijk.”¹⁰

“Het stelde geen onnodig zware eisen aan de verdraagzaamheid van de eigenaars. Maar tot deze categorie behoorden ook de meest drastische ingrepen; werken die de bewoners zodanig dreigden te verpletteren of ze verjoegen dat ze daardoor alleen al tot verdwijnen waren gedoemd. Het was dan ook niet de bedoeling dat zij de tentoonstelling zouden overleven.”¹¹

⁹ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 59.

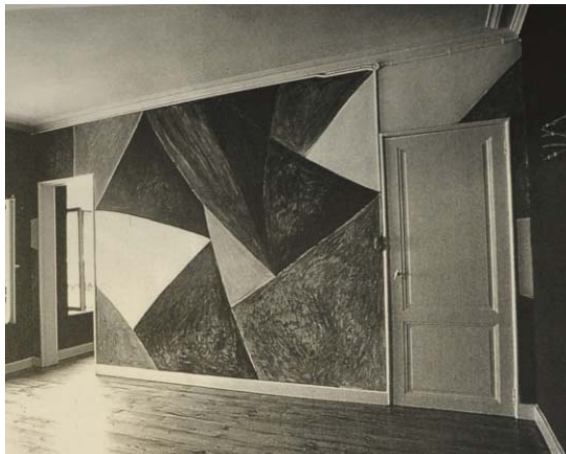
¹⁰ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d'Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 14.

¹¹ VAN CALSTER, P., “Chambres d'Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

Nicola De Maria

TURIJN, ITALIË

3.16



3.17



3.18

Jacqueline Meersman en Ann Van Keer [Advocatenkantoor]
Willem Tellstraat 22

Inhoud

2 kamers volledig beschilderd met acrylverf en diverse pigmenten

1 schilderij los aan de muur

¹ “Nota’s omtrent de verzekeringswaarde van de werken”, *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

1 beschilderd object (valies met schilderij met opschrift “Universo senza bomba”)¹

Locatie

Twee mansardekamers in een vroegere Gentse bourgeoisiewoning op de eerste verdieping

In de twee kamers werd een felblauwe muurschildering aangebracht over de volle acht wanden van een lege kamer. De schoorsteen en de tussenwand die deze blauwe schildering onderbraken kregen een contrasterend kleureffect. Verder was eveneens een schilderij met beeldtaal aanwezig en een object op een gelijkaardige manier beschilderd.²

Voor het werk werd veel belangstelling getoond. Johanne Lamoureux vergeleek het werk met andere werken waar gewerkt wordt in 2 ruimtes: “On retrouve beaucoup de scissions structurant les oeuvres, comme si elles appelaient par là un répondant, un écho quelconque, sous l’aspect du même ou du complémentaire [...]. J’entends par là cet intérêt exacerbé pour le double, parfois par répétition et spécularité, mais aussi par un travail sur deux lieux [...], ou par un travail à deux, par la préférence envers des espaces doubles (les doubles pièces de Charlier, de Maria, Fabro, G. Merz, etc.). Comme si par là, était affinée une charnière-bouée par laquelle l’oeuvre se ressaisit et s’offre une articulation; histoire de compenser peut-être le fait que l’espace de confrontation de l’exposition n’existe ici qu’in absentia, soit à l’échelle trop vaste de la cité ou à celle inaccessible, variable et conceptuelle, des parcours de spectateurs.”³

Verder waren de reacties zeer verdeeld:

“De nieuwe tendens, waarbij de schilderkunst als artistiek medium opnieuw in de belangstelling staat net als zijn rijke traditie, was in de Chambres ook aanwezig. Nicola De Maria’s kleuren spetterden als een vuurwerk en de ultramarijne dominantie bracht een hemels genot.”⁴

“Given that most of the artists are used to having their work shown in museums and being distanced from the homes of their collectors by the meditation of the gallery, it was fascinating to see how they responded to the challenge of the new situation. Some displayed a degree of anxiety by clearing the room of any traces of the inhabitants (in effect turning it into a gallery space):

Aanpak

² SIX, G., “In Gent staan vijftig huizen”, *Knack*, 25 juni 1986, p. 113-114.

Kritische receptie

³ LAMOUREUX, J., « Chambres d’Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986.

⁴ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d’Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 15.

⁵ NEWMAN, M., "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 64.

Nicola De Maria, for example, converted two rooms into a painted environment."⁵

Vervolg

⁶ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

⁷ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 18.

Na de tentoonstelling bleef het werk in handen van de bewoners ⁶, en na één jaar was het werk nog steeds intact.⁷

Luciano Fabro

MILAAAN, ITALIË

3.19



3.20



3.21



3.22

Ria [Lerares kunstonderwijs] en Rik De Keyzer - Bultheel
Willem Tellstraat 6

Doek in lakenstof

Inhoud

Op de eerste verdieping van de woning

Locatie

Visie

¹ CANNING, SUSAN M., “Chambres d’Amis”, *Museumjournaal “Kunst als design – design als kunst”*, nr. 3 & 4, 1986, p. 223.

Voor deze kunstenaar was vooral het tijdsaspect zeer invloedrijk. Aangezien hij normaliter werkte voor galerijen was het voor deze tentoonstelling nodig om dit gegeven mee te laten spelen in het creatieproces. Het werk zou immers min of meer definitief zijn, en zou een invloed hebben op het dagelijkse leven van de bewoners. Fabro heeft eerder voor een situatie gekozen dan voor een ruimte. Verder wilde hij inspelen op verschillende aspecten van het begrip “leven” door te kiezen voor een jong gezin met een kind.¹

Aanpak

² SIX, G., “In Gent staan vijftig huizen”, *Knack*, 25 juni 1986, p. 113-114.

Dit project was gegroeid uit het contact met de bewoners. De kunstenaar bracht een meterslang doek van baalkatoen binnen op de bel-étage van de woning waarvan het de bedoeling was dat de bewoners dit object opnamen in hun dagelijkse leven. Het doek mocht overal verspreid en opgehangen worden, er was slechts één beperking: het mocht niet in zijn volle lengte getoond worden – deze lengte valt samen met de afstand tussen het straat- en het keukenraam.²

³ FABRO, L., *Luciano Fabro (Contemporains monographies)*, Centre Georges Pompidou Service Commercial, Parijs, 1996.

Het doek was gesneden volgens een grafiek uit het zesde boek van *Tristram Shandy* van Laurence Sterne. Voor *Chambres d’Amis* was dit de eerste versie van het werk. Hierna werden nog andere uitvoeringen gemaakt van het werk waaraan andere betekenissen in verband met het leven geknoopt werden. Dit bijvoorbeeld in Antwerpen in 1994 waar het doek uitgespreid opgehangen werd.³

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 19.

“Luciano Fabro stelt in een jonge gezinssituatie de kunst voor als een element dat onderhevig is aan dezelfde wetmatigheden als de groei van een kind, als de geschiedenis van een huis, kortom, als het leven zelf. Het kunstwerk is aldus metafoor geworden voor permanente verandering of voor alles wat nooit definitief is.”⁴

“[...] Hetzelfde doet Fabro die eveneens lijkt toe te geven aan de weke neveneffecten van *Chambres d’Amis*: hij maakt zijn werk voor een baby, een

oprechte dialoog met zijn gastheren. Terwijl het daardoor nadrukkelijk in de werkelijkheid werd ingeschreven, was het echter een karakterieel extreem eruit verwijderd. Zijn doek met de geometrische curves erin was een uiting van het andere, haast mathematische werkelijkheid. Doordat het gemanipuleerd mocht en zelfs moest worden, doordat het kon worden afgerold of op een bolletje gelegd, had het echter geen bepaalde plaats in de kamer. Het was een tekening buiten de ruimte, één van de sterkste “verbeeldingen” van kunst die ik ken.”⁵

⁵ HOET, J., DE BAERE, B., « Chambres d’Amis », Persmap Chambres d’Amis 1, *Archief S.M.A.K. Gent*, Gent, 1986, s.p.

Journaliste en kunsthistorica Ella Reitsma beschreef dit werk als één van de minst geslaagde werken: “[...] De bedoeling van Fabro was dat het kind op het laken zou spelen. Toen we onverwacht in de Willem Tellstraat 6 binnen kwamen, lag de lap ergens opgepropt op een tafel. De vrouw des huizes wist er kennelijk niet goed raad mee. Omdat het kindje er op zou spelen, moest ze wel in de buurt blijven, anders zou het in het lange laken kunnen stikken. [...] Wat de vorm precies voorstelde wist ze ook niet meer goed. [...] Wie de foto in de catalogus met het kind ziet, zal zich wonder wat voorstellen: grote gevoelige esthetiek. Wie de echte lap zonder kind erop in de kamer ziet, zal denken aan de nieuwe kleren van de keizer.”⁶

Kritische receptie

⁶ REITSMA, E., “Kunst in Gentse huizen”, *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 10.

Door andere critici werd de geste van de kunstenaar echter wel als sterk aanzien:

“[...] Dit is samen met het werk van Fabro de enige “draagbare” (en bijgevolg zeer verhandelbare) bijdrage, die door de kunstenaar werd geschonken. Fabro’s grillig gevormde lap textiel als speelkameraad voor de baby in het huis waar hij te gast was, was zozeer ingebed in het leven van de gastfamilie, dat het werk daarbuiten nooit artistiek en emotioneel zou kunnen functioneren. Niettegenstaande deze bedenking niets aan de commerciële waarde afdoet, zou het wegnemen van het werk uit de context bijna op een amputatie neerkomen en alleszins de autoriteit ervan ernstig in het gedrang brengen. Dit geldt overigens voor alle werken die in een symbolische relatie tussen de

⁷ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

⁸ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 58.

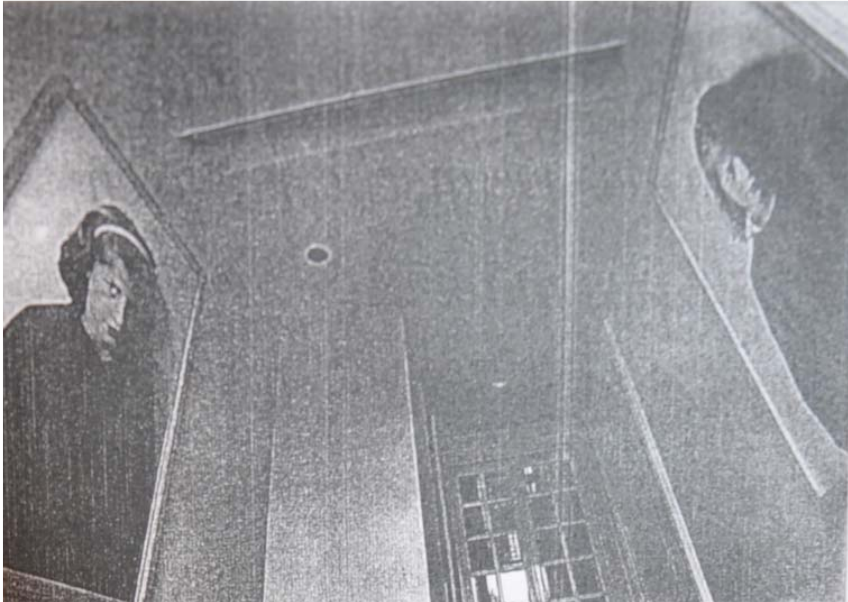
betrokkenen tot stand zijn gekomen.”⁷

“Il y a l'intuition que ne rien déranger, c'est simplement ajouter au désordre, ou en inventer, et qu'en quelque sorte notre présence, plutôt qu'une intrusion, fait partie de ce désordre ordinaire.”⁸

Günther Förg

MÜNCHEN, DUISLAND EN KEULEN, OOSTENRIJK

3.23



3.24



3.25

[A] Paul en Olivia Thiers - Mangelschots
Oude houtlei 113

[B] Philip Huyghe
Kalandeberg 6

[A] 2 zwart-witfoto's 1,85 m x 1,25 m, ingelijst achter glas
verzekeringswaarde 50.000 BEF

[B] 1 zwart-witfoto 1,85 x 1,25 m waarde 25.000 BEF
2 geel geverfde muren waarde 10.000 BEF
2 zwart geverfde muren waarde 10.000 BEF¹

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Hal en woonruimte

Locatie

Contact

² THIERS, P., in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 11

[A] *Günter Förg* logeerde een week in de desbetreffende woning. Geïnspireerd door de vele beweging in de woning en de vele zwangere vrouwen die kinesitherapie volgden bij de bewoonster rijpte het idee bij de kunstenaar om rond kinderen te werken.²

Aanpak

³ THIERS, P., in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 11

[A] De kunstenaar heeft twee monumentale foto's – van de tweeling van zijn vriendin – tegenover elkaar opgehangen. Door de wederzijdse reflectie van het glas kregen deze foto's een diepere dimensie. De grenzen tussen kunst en ruimte vervaagden door het gebruik van deze omkeringen door spiegeling.

[B] Het werk betrof twee ruimtes van het huis waarin telkens twee wanden werden geverfd. Er werd tevens een afbeelding van een boom opgehangen refererend naar het exterieur. Net zoals in de andere woning werd hier ingespeeld op de grenzen van tijd en ruimte.³

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 21.

"Günther Förg is de kunstenaar geweest met een bijzondere aandacht voor de 'genius loci'. In een diep achter een voordeur verborgen woonhuis, ensceneert hij spiegelbeelden die een ambiguë reactie opleveren tussen heden en verleden, tussen binnen en buiten, tussen de twee kamers onderling en tussen de afbeelding van wat buiten was (nl. een prachtige boom die er nu niet meer is) en het spiegelbeeld van de realiteit binnenin."⁴

Kritische receptie

⁵ NEWMAN, M., "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 64.

Door critici werd vooral het aspect aangehaald dat ook Jan Hoet als een belangrijk gegeven aanschouwde - nl. de definitie en modificatie van de ruimte: "Among the artists whose contributions seemed most in the spirit of the project, were those who blurred the boundary between the room and the work. For example Günther Förg played with mirror inversions, using colour on the walls, furniture, a mirror and a photograph."⁵

“On retrouve beaucoup de scissions structurant les oeuvres, comme si elles appelaient par là un répondant, un écho quelconque, sous l’aspect du même ou du complémentaire [...]. J’entends par là cet intérêt exacerbé pour le double, parfois par répétition et spécularité, mais aussi par un travail sur deux lieux (Gunther Förg, Heike Pallanca), ou par un travail à deux, par la préférence envers des espaces doubles [...]. Comme si par là, était affinée une charnière-bouée par laquelle l’oeuvre se ressaisit et s’offre une articulation; histoire de compenser peut-être le fait que l’espace de confrontation de l’exposition n’existe ici qu’in absentia, soit à l’échelle trop vaste de la cité ou à celle inaccessible, variable et conceptuelle, des parcours de spectateurs.”⁶

⁶ LAMOUREUX, J., « Chambres d’Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 59.

[A] Bewoner *Paul Thiers* deelde de bezoekers in twee groepen op: de eerste groep bezoekers kwam specifiek voor de kunst, een andere groep noemde hij “gezelligheidsverenigingen die vooral in het interieur kwamen snuffelen”, en die niet altijd de privacy van de bewoners respecteerden. Toen deze bewoner deelnam aan *Chambres d’Amis* was hij een leek in wat kunst betrof. Op het moment van het interview was hij een fervent kunstverzamelaar en tevens lid van de vriendenvereniging van het museum. Ook de patiënten raakten volgens hem vertederd door het werk bij het betreden van de woning.⁷

Vervolg

Het werk werd eigendom van het museum en werd opnieuw tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d’Amis* in het S.M.A.K. in 2012.⁸

⁷ THIERS, P., in: VAN HOVE, J., “Leven in een schilderij”, *DS Magazine*, 14 juni 1996, p.10.

⁸ *Collectiepresentatie Chambres d’Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012.

3.26



Kadriye Gurbuzer
Godhuishammeke 47

Ronny Van Den Houweele
Gelukstraat 55

Karel Van Lanker [Gepensionoord]
Loodsenstraat 75

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Ingrid Verdonck [Werkloos]
Bandelierstraat 2

Christel Geens [Student]
Koolsteeg 5

Adelijn Ginneberge [Tewerkgestelde werkloze]
Sint Margrietstraat 76

Binnendeur met omlijsting tegen binnenmuur met opschrift: "*Gelijkheid, broederlijkheid, vrijheid*" in Nederlands, Frans of Duits. Waarde per deur: 10.000 BEF.¹

Locatie

Deuren

De vroegere werken van de kunstenaar waren steeds gelinkt aan openbare en politieke aspecten van de kunst, wat in contrast stond met het privé-aspect van *Chambres d'Amis*. Zo was het eerste idee van de kunstenaar om gedurende drie maanden een café uit te baten in de stad waar iedereen welkom zou zijn.

Visie

Uiteindelijk koos Geys ervoor in de woningen te werken van de allerarmsten: gastarbeiders, werklozen, etc.²

² PELEMAN, H., "Chambres d'Amis", *Metropolis M*, nr.2, 1986.

De kunstenaar wou een contrast creëren tussen de omgeving waarin hij werkte – de buurt van de Sleepstraat – en de boodschap die hij bracht. In zes verschillende huizen bracht hij op witgekalkte deuren een boodschap aan van de Franse revolutie. Als de deuren geopend werden, leidden ze naar nergens. Deze woorden stonden voor ontgoocheling en ontzuivering, van de slogan is immers niets in huis gekomen. Verder zorgde de beperkte omvang van de ruimtes ervoor dat de bezoeker zich een indringer waande.³

Aanpak

"[...] Jef Geys denkt hierbij vooral aan de sociale periferie. In zes huizen van weinig begoede mensen, plaatst hij telkens een deur waarop de leuzen van de Franse revolutie in verschillende talen vermeld worden. Deze deuren komen, wellicht zoals de idealen waar ze voor staan, nergens op uit."⁴

³ ILLES, V., « Kunstenaar te gast », *Elsevier*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 71.

Visie Jan Hoet

Volgens cultuurfilosoof Lieven De Cauter was dit het enige werk dat het sociologische aspect van de tentoonstelling integreerde: "Deze sociologische doorsnede, die in alle toonaarden door de pers werd herhaald, is mislukt. Behalve het project van Jef Geys, is de doorsnede bepaald eenzijdig."⁵

⁴ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 18.

Kritische receptie

De kunstenaar verkocht de deuren na afloop van de tentoonstelling.⁶

Vervolg

⁵ DE CAUTER, L., "De metastase van het museum", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 11.

⁶ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 14

Dan Graham

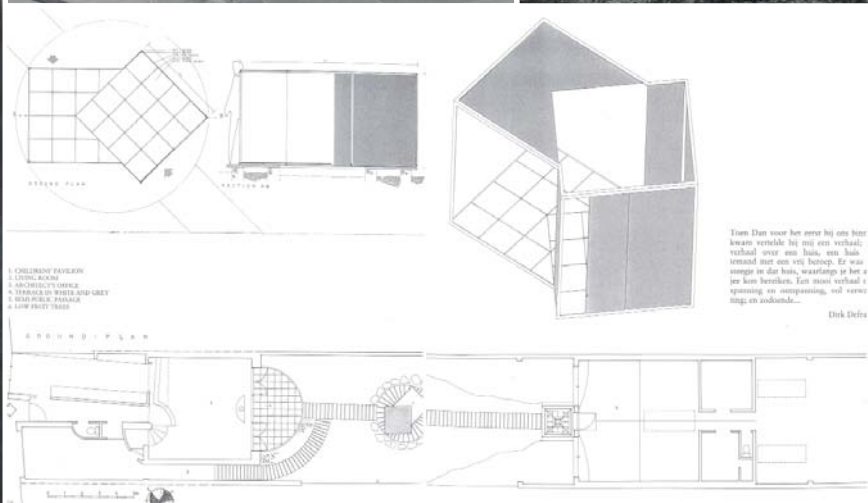
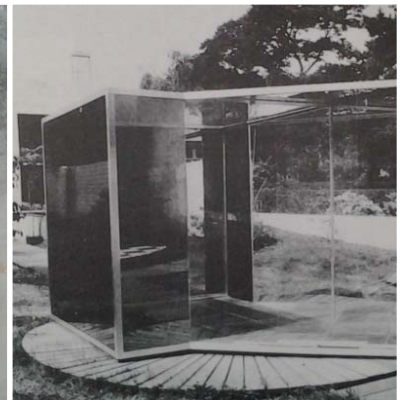
NEW YORK, VERENIGDE STATEN

3.27

3.28



3.29



3.30

Dirk Defraeije [Architect] - De Boodt Patiëntjestraat 137

Inhoud

¹ GRAHAM, D., e.a., *Dan Graham: Catalogue Raisonné*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2011.

1 paviljoen bestaande uit spiegelglas, glas en aluminium 164 x 313 x 231 cm¹

Locatie

Het paviljoen bevond zich op een pad dat voor- en achterbouw (woning en praktijkruimte) van de woning verbindt.

Dan Graham is steeds op zoek naar de integratie van architectuur in zijn werken. Zodoende is de kunstenaar op zoek gegaan naar een woning waar een interessante ruimtelijke interactie kon plaatsvinden. Hij heeft gekozen voor een woning die op dat moment nog in aanbouw was maar waarvan hij door de architectuur – meer specifiek de relatie tussen interieur en exterieur - en bouwdetails aangesproken werd.²

Contact

² GRAHAM, D., in: VANDERMARLIERE, K., “Dan Graham in gesprek”, *Vlees en beton*, nr.8, 1987.

Dit paviljoen werd door het werken rond de relatie tussen kunst en architectuur een vervolg op de vorige werken van de kunstenaar. Door het gebruik van glas wilde de kunstenaar refereren naar de stad en haar kenmerken – als een bioscoopbeeld, een vorm van voyeurisme.³

Visie

³ GRAHAM, D., in: VANDERMARLIERE, K., “Dan Graham in gesprek”, *Vlees en beton*, nr.8, 1987, p. 70.

Oorspronkelijk was het de bedoeling van de kunstenaar om een cilindrisch paviljoen te plaatsen dat in twee gedeeld werd door een spiegellende glaswand. Hiermee wou hij het effect creëren van een barokke vervorming van de omliggende architectuur. Door de te lange productieduur van de gebogen wanden, werd voor een compromis gekozen: twee in elkaar lopende kubussen. Het oorspronkelijk ontworpen paviljoen had een basismaat van 2,25 m, maar door de confrontatie met de architectuur van de gastheer ontstond echter een schaalprobleem waardoor het paviljoen uiteindelijk maar volgens een maat van 1,64 m ontworpen kon worden.

Aanpak

Op die manier maakte de kunstenaar een ingreep op de levenssfeer van de bewoners. Inspelend op het lawaai van een kindertuin in de omgeving van de woning maakt hij een kinderpaviljoen, dat zich bevond in het midden van een weg tussen voor- en achterhuis. Door het paviljoen op kindermaat te maken blokkeerde hij de weg voor volwassenen, die een ommetje moeten maken. Deze ingreep wou kunst creëren die iets in beweging zette.⁴

⁴ GRAHAM, D., in: VANDERMARLIERE, K., “Dan Graham in gesprek”, *Vlees en beton*, nr.8, 1987, p. 70.

Door de plaats van inplanting van het paviljoen - praktijkruimte vs privéruimte - speelde het werk zowel in op de wisselwerking tussen privaat en publiek als

⁵ GRAHAM, D., e.a., *Dan Graham: Catalogue Raisonné*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2011.

Visie Jan Hoet

⁶ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 18.

Vervolg

⁷ GRAHAM, D., e.a., *Dan Graham: Catalogue Raisonné*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2011.

op het professionele en familiale aspect.⁵

"Inderdaad wordt hier een wezenlijk aspect van de moderne kunst geduid: haar verontrustend, ontregelend, bevreemdend karakter. Maar bij een ontregeling kan het zeker niet blijven. Het kunstwerk kan hier onmogelijk maar een inbreuk zijn: de ruimte die het openbreekt, moet opnieuw gesloten worden. De intimiteit die de kunstenaar zijn gastheer ontnemt, moet hij hem op een hoger plan terugschonken."⁶

Van dit werk werden nog latere versies gemaakt op grotere schaal in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC and Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de Cultura, Madrid in 1986. Ook in 1987 werd een versie gemaakt in München, en in 1997 in Santiago De Compostella.⁶

Milan Grygar

PRAAG, TSJECHIË

3.31



3.32



Wim De Raedt [Aspirant-Osteopaat] en Hilde Clement
Visserij 103

Wit geverfde muren
Wit hoed omheen piano met partituren en mechanisch vogeltje
Tekeningen op wanden

Inhoud¹

¹ D.,T., "Chambres d'Amis ambitieus en origineel", *Rode Vaan*, 5 augustus 1986, p. 18.

Muziekkamer

Locatie

Contact

² DERAEDT, W., in: BUYSE, K., "Tijdens Chambres d'Amis was de Tjechische kunstenaar Milan Grygar te gast bij aspirant-osteopaat Wim Deraedt", *Museum*, nr.19, 21 april 1993.

Aanpak

³ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 17.

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 14.

Kritische receptie

Milan Grygar verkeerde niet in de mogelijkheid om voor een lange tijd in België te blijven wegens een beperkt visum. De kunstenaar kwam samen met zijn vrouw - tevens thuis in de wereld van grafische vormgeving - naar Gent. Ondanks de korte periode kregen de bewoners een zekere sympathie voor de kunstenaar.²

De kunstenaar wilde inspelen op het beroep van de bewoner door het creëren van een specifieke atmosfeer in de ruimte. Bij het betreden van de kamer was het eerste wat opgemerkt werd de zeer overheersende witte kleur. Verder was in de ruimte een witte vleugelpiano aanwezig – ingepakt met een wit bekleedsel. Op de wanden waren "akoestische tekeningen" aangebracht bestaande uit bepaalde geometrische vormen. Door middel van deze gecreëerde muziekinstallatie wilde de kunstenaar het auditieve visueel uitdrukken door middel van lijnen en kleur. De strenge witte ruimte werd gebroken door een kleurrijk mechanisch speelgoedvogeltje op de piano dat via de Chinese inkt in zijn bek toevallige noten op een notenbalk aanbracht.³

"Inderdaad wordt hier een wezenlijk aspect van de moderne kunst geduid: haar verontrustend, ontregelend, bevreedend karakter. Maar bij een ontregeling kan het zeker niet blijven. Het kunstwerk kan hier onmogelijk alleen maar een inbreuk zijn: de ruimte die het openbreekt, moet opnieuw gesloten worden. De intimiteit die de kunstenaar zijn gastheer ontnemt, moet hij hem op een hoger plan terugschenken. De muziekkamer wordt door de Tsjechoslovaakse kunstenaar Milan Grygar verstild tot een visuele voorstelling van de idee "muziek" zonder daarbij de menselijke noot, de subtiele accenten van humor uit het oog te verliezen."⁴

In een enkele vermelding in het tijdschrift *De Rode Vaan* werd dit werk onthaald als één van de toppers, terwijl er in andere overzichtsartikelen nauwelijks dieper op ingegaan werd:

“De Tsjechoslovaakse kunstenaar Milan Grygar heeft gewerkt aan de Visserij nr 103 en is wat mij betreft één van de hoogtepunten uit het circuit. [...] Een meditatiekamer, een droogkamer, een sprookje over de mechanische Japanse nachtegaal.⁵

⁵ D.,T., “Chambres d’Amis ambitieus en origineel”, *Rode Vaan*, 5 augustus 1986.

Na de tentoonstelling bleef het werk volledig in handen van de bewoners, tot Jan Hoet het vogeltje kwam ophalen voor een tentoonstelling. Aangezien het niet meer mogelijk was voor Jan Hoet het vogeltje terug te bezorgen na de tentoonstelling, ontvingen zij een ander exemplaar van een vogel gemaakt door Mylan Grygar.

Vervolg

De bewoners zeiden zeer mooie herinneringen te hebben aan het evenement, vooral het intense contact met de kunstenaar was voor hen zeer treffend. *Chambres d’Amis* was voor hen immers het eerste contact met moderne kunst. Voor een groot deel van de werken hadden ze een zekere appreciatie gekregen.⁶

⁶ DERAEDT, W., in: BUYSE, K., “Tijdens Chambres d’Amis was de Tjechische kunstenaar Milan Grygar te gast bij aspirant-osteopaat Wim Deraedt”, *Museum*, nr.19, 21 april 1993.

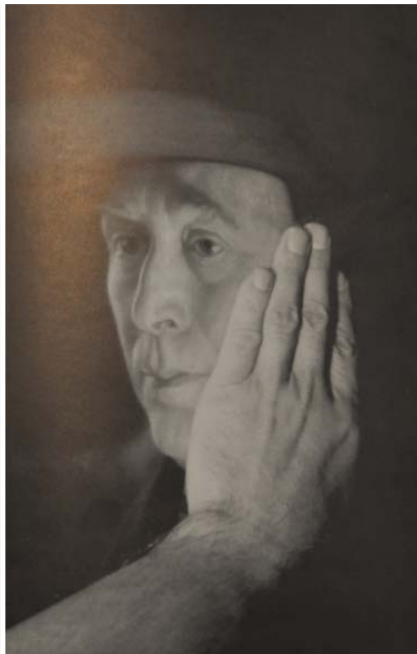
François Hers

PARIS, FRANKRIJK

3.33



3.34



3.35



3.36

Rafaël De Maertelaere [Schilder]
Sophie Van Akenstraat 11

Inhoud¹

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", niet-gepubliceerd verslag, *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Kleurfoto's (niet ingelijst)

1 foto 0,83 x 1,21 m

12 foto's 0,61 x 0,42 m

Locatie

Atelier

Met zijn oeuvre wou de kunstenaar op zoek gaan naar een nieuwe status voor kunst in de veranderende maatschappij. Zo wou hij nieuwe relaties creëren tussen de kunstenaar, het werk en de maatschappij.²

Visie

² "François Hers", *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012.

Na een zoektocht in de woning naar aanwezige materialen voor het realiseren van het kunstwerk, raakte de kunstenaar moeilijk geïnspireerd. Uiteindelijk baseerde hij zich op de aanwezige schilderijen in de ruimte. Het doel van de kunstenaar was een dialoog te creëren met de kunstwerken op een spirituele manier en tegelijk de aanwezigheid van fotografie op een respectvolle manier te integreren. Zo werd een geste gemaakt door het fotograferen van de aanrakingen met de schilderijen.³

Aanpak

³ Hers, F., in: Hoet, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 86.

Er kwam echter maar een beperkte kritiek op het werk die zeer verscheidene aspecten van het werk behandelde: "Door picturale fragmenten los te rukken uit hun context kon men een heel andere "waarheid" overbrengen. Ook hier verraadde het brandend lampje voor een zelfportret niet zozeer het narcisme maar de cronische ondertoon."⁴

Kritische receptie

⁴ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 14.

"De band met het interieur en de geschiedenis van het huis lijkt sterk, maar is slechts causaal. De betekenis van het werk en de fascinatie die van de foto's uitgaat hebben met het huis en de doeken nog weinig te maken. [...] Het mengen van leven en droom, het geloven in beelden is een oud verlangen; het tasten naar wat niet bestaat (Pygmalion, Narcissus) is een oud, onzuiver gebaar dat de onbegrijpelijkheid en de magische kracht van de afbeelding in herinnering brengt."⁵

⁵ VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', *Streven*, 1986, p. 44-51.

Het werk werd aangekocht door Jan Hoet en werd eigendom van het museum en werd opnieuw tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d'Amis* in het S.M.A.K. in 2012.⁶

Vervolg

⁶ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

Kazuo Katase

KASSEL, DUITSLAND

3.37



3.38



Jacques en Annemarie Danneels
Frère Orbanlaan 131

Inhoud¹

¹ REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 9.

Cyaanblauwe folie op ramen
Witte plastix vloerbedekking
Foto kruisdraging
Balk

Locatie

Dakappartement grenzend aan keuken, badkamer en slaapkamer

De interesse voor kunst en zijn persoonlijke band met Jan Hoet vormden voor de bewoner de aanleiding om deel te nemen aan *Chambres d'Amis* - al lag deze interesse eerder bij de schone kunsten. De beslissing deel te nemen aan de tentoonstelling was gegroeid uit de nieuwsgierigheid een kunstenaar aan het werk te zien gedurende het creatieproces en de reactie van de bezoekers. Voor deze bewoner moest de kunstenaar dan ook alle vrijheid krijgen.²

Contact

² DE BAERE, B., " Rond een huis", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 11.

Doordat de bewoners in direct contact stonden met de kunstenaar waren zij zeer betrokken bij het creatieproces. De relatie met het kunstwerk was zeer intuïtief opgebouwd, wat leidde tot het ontstaan van een vorm van illusie voor de bewoners. Een illusie die ertoe leidde dat - mits alle ongemakken - het kunstwerk wordt opgenomen in het dagelijkse leven van de bezoekers.³

^x REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 10.

Volgens de kunstenaar sluit *Chambres d'Amis* aan bij de "sociale plastiek" van het werk van Bueys. Het ontwikkelde concept was hierop gebaseerd als een verdere ontwikkeling.

Visie

Verder houdt Katase zich vooral bezig met structuren die als teken functioneren in ons dagelijks leven. Met zijn werk voor *Chambres d'Amis* verwees hij op die manier via symbolen en tekens naar het Westers katholicisme.⁴

⁴ DE BAERE, B., " Voor de vuist weg", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 12.

Kazuo Katase is vertrokken vanuit enkele verwijzingen naar de stad Gent. Dit was ten eerste een negatieve print van het schilderij "Kruisdraging" van Jeroen Bosch - een symbool van middeleeuws geloof. Naar dit schilderij werd verder gerefereerd door het diagonaal plaatsen van een balk in de ruimte. Door deze specifieke positie werd de bestaande circulatie onmogelijk gemaakt. De kunstenaar – een tot christen omgedoopte boeddhist – verwees op die manier naar Gent als christelijke stad.

Aanpak

Verder bevond zich buiten een Belgische vlag in complementaire kleuren met een opschrift in spiegelbeeld. Hiermee – refererend aan het beroep als advocaat van de bewoner - wilde Katase verwijzen naar de Staat naast de kerk als de twee machten. Door het voorzien van zitgelegenheid bij de vlag bood de kunstenaar de bezoeker de mogelijkheid tot bezinning. Verder werden de ramen van het dakapparent bekleeft met groene folie teneinde een filtering van het binnenvallend licht te bekomen die bijdroeg tot het creëren van een gepaste sfeer.

De kunstenaar opteerde voor deze woning vanwege de hoge ligging en bijhorend overzicht over de kerktorens. Deze architectuur op zich refereerde tevens naar de kerkarchitectuur door de verticaliteit.⁵

⁵ SIX, G., "In Gent staan vijftig huizen", Knack, 25 juni 1986, p. 113-114.

Visie Jan Hoet

"Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman en Sol Lewit en vele anderen scheppen een sacrale ruimte die tot stilte dwingt. Op gelijkaardige wijze biedt een museum de wandelaar een plaats waar hij zich aan het gewoel kan onttrekken, met dat verschil echter dat de ruimte van het museum niet meer bewoonbaar is, terwijl de ruimtes van de genoemde kunstenaars zich nog op de grens tussen bewoonbaarheid en onbewoonbaarheid bevinden. Het sociale leven "functioneert" er nog wel maar slechts in de mate dat het zich verstilt, zich over zichzelf bezint."⁶

⁶ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

Kritische receptie

In het Franse tijdschrift *Actuel* werd dit werk als één van de meest radicale ruimtelijke ingrepen beschreven: "*Les plus envahissants? [...] Le Japonais très conceptuel, Kazuo Katze, a enlevé tout le bazar de la chambre des gosses pour barrer la pièce avec une énorme poutre.*"⁷

⁷ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 172.

Michael Newman besteedde in zijn kritiek aandacht aan de reactie op de nieuwe situatie van tentoonstellen van de kunstenaars die voorheen werken produceerden voor het museum: "Some displayed a degree of anxiety by

clearing the room of any traces of the inhabitants (in effect turning it into a gallery space): [...] Katsuo Katase filtered light into a white room, making visitors appear like figures in a tinted photograph.”⁸

Van dit werk werd voorbereidend werk en informatie geschonken aan het museum.⁹

⁸ NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 64.

Vervolg

⁹ VAN CALSTER, P., “Chambres d’Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

Niek Kemp's

AMSTERDAM, NEDERLAND

3.39



3.40



Martine Babylon Jakob Heremansstraat 49

Inhoud¹

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Objecten in traphal en kinderkamer bevestigd aan de muur bestaande uit handboard vernist met pigmenten

Afmetingen: 0,86 x 0,52 x 0,35 m; 2 x 0,86 x 1,2 x 0,96 m; 0,86 x 2,4 x 1 m; 2 x 0,86 x 1,5 x 1,12 m; 0,86 x 1,12 x 2,3 m

Locatie

Kinderkamer op de eerste verdieping

De kunstenaar gebruikte als uitgangspunt de verschuivende connotatie van de problematiek rond panorama's. Het panorama van die tijd was volgens hem immers geen vast gegeven meer. Het was een vluchtig begrip geworden - een tussenruimte: "*Het panorama is een schittering geworden, een spiegel*".

De kunstenaar liet zich hiervoor inspireren door de gegeven ruimte. Door fotografische weergaves van de ruimte op panelen werd een representatie van de traphal gecreëerd.²

"Chambres d'Amis toont om zo te zeggen geen kunstwerken in een ruimte, zij toont de ruimte als kunstwerk. Daartoe hoeft die ruimte niet per se naar buiten toe opengebrouwen te worden. Zo bevestigt Niek Kemps binnen de nauwe beslotenheid van een traphal en een gang zijn lichtgebogen, mahoniehouten panelen dwars op de muur. Bekleed met een fotografische afbeelding van de ruimtes waarin ze zich bevinden lijken zij als vleugels uit de muren te schieten en gans dit bescheiden huis in de dynamiek van een schroefbeweging opwaarts te verheffen."³

In *Knack* werd een dubbele visie op dit werk beschreven: "Sommige eigenaars proberen de "publieke" ruimtes nog vlug op te schilderen en de rommel te evacueren maar op zijn minst ziet men door toevallig openstaande deuren de wanorde van het echte leven. [...] Om maar te zeggen dat de perceptie misschien wel gericht is maar niet beperkt. [...] Het Gentse architectuurpatrimonium is zeer goed vertegenwoordigd in de chambre. Men mag blij zijn dat een kunstkenner als Jan Hoet met zijn huisidee, misschien zonder er expliciet aan gedacht te hebben, dat patrimonium herwaardeert en onder de aandacht brengt."⁴

Volgens cultuurfilosoof Lieven De Cauter is de kunstenaar erin geslaagd te ontsnappen aan de paradox van de vlucht uit het museum: "[...] Hij is er immers in geslaagd de paradox op een subtiele manier te omzeilen. Over

² KEMPS, N., in HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 99.

Visie Jan Hoet

³ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

Kritische receptie

⁴ SIX, G., "In Gent staan vijftig huizen", *Knack*, 25 juni 1986, p. 110-114.

⁵ DE CAUTER, L., "De metastase van het museum", *Vlees en beton*, nr.8, 1987, p. 9.

deze trap is weinig verteld. Nochtans behoren deze 'fotosculpturen' tot het beste wat er in "Chambres d'Amis" te zien is. De aerodynamische, houten uitsteeksels, verlenen de statische traphal een geheimzinnige beweging. [...] Het hier en nu, de ruimte zelf, wordt tot het sublieme verheven (het onuitdrukbare van Lyotard?), terwijl het werk toch niets hoogdravends heeft. Het blijft een spel, een kijkoefening: esthetische analyse van een trap. En de trap zelf weerspiegelt zich in de concave en convexe, glanzende vlakken, dat wil zeggen in de weergave van die trap."⁵

Joseph Kosuth

NEW YORK, VERENIGDE STATEN

3.41



3.42



3.43

Lea Caudron en André Vereecken [Psychiater]
Coupure 90

Schilderingen op wanden

Inhoud

Gang, wachtkamer, trappenhuis en praktijkkamer

Locatie

Contact

De bewoner was reeds geruime tijd geïnteresseerd in moderne kunst. Door deze interesse samen met het hebben van beschikbare, nog niet ingerichte ruimte in de woning was hij in het project gestapt.

De bewoner zelf zei zich te kunnen vinden in het werk. Hij linkte de verborgenheid van de tekst met het proces dat hij zelf meemaakte met zijn patiënten - dikwijls moest hij op zoek als het ware achter een masker naar het echte probleem. Van de patiënten daartegen kwamen gemengde reacties. “[...] Eentje vroeg of het misschien de bedoeling was om het allemaal te ontcijferen. Een ander vroeg of de censuur misschien was geweest.”¹

¹ VEREECKEN, A., in: REITSMA, E., “Kunst in Gentse huizen”, *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 5-11.

Visie

Joseph Kosuth had reeds ervaring met het werken met teksten van Freud. Voor *Chambres d’Amis* was het echter de eerste maal dat hij exposeerde in een private woning. De teksten werden ingezet als architecturaal element en boden een visie over de mens in de wereld - een politieke kunstvorm in contact met het sociale leven. Voor de kunstenaar was het cruciaal om mensen aan het denken te zetten - de bezoeker moet de kunst op zijn eigen manier interpreteren. Een belangrijk aspect van *Chambres d’Amis* was voor hem het directe contact met de bewoners in hun domestieke omgeving, los van het institutionele kader.²

² CANNING, SUSAN M., “Chambres d’Amis”, *Museumjournaal “Kunst als design – design als kunst”*, nr. 3 & 4, 1986, p. 221.

Aanpak

Het beroep van de bewoner was voor Joseph Kosuth een grote inspiratiebron. Hij citeerde namelijk op een metaforische manier een tekst van Freud over vergissingen, “Psychopathology of everyday life”. De tekst werd opgevat als een orde van willekeurige vormen, die deel uitmaakten van een systeem - en hierdoor zin krijgen. De woorden waren betekenisvol in relatie tot de zin terwijl de zin betekenisvol was tegenover de paragraaf - op zijn beurt betekenisvol in de relatie tot de verklaring van Freud’s werk. De tekst was echter alleen maar een middel, een apparaat. Ook de architectuur van de ruimte droeg bij aan het systeem. De orde bleef constant, ondanks de aanwezigheid van leegtes en weglatingen in de vorm van ingangen, uitgan-

gen, en ramen - die het werk linken met de buitenwereld. Ze verstoorden de orde niet, maar verhelderden de ruimte en de kunst. Door het lezen van de woorden werd taal eveneens een orde als eindpunt.³

³ KOSUTH, J., in HOET, J., *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 105.

Op die manier werd de ruimte door de kunstenaar gebruikt als een kader. Dit kader had een grote belangrijkheid voor de connotatie van het verbreken van de dagelijkse en perceptie. De ruimte toonde een specifieke plaats op een manier die zowel de tekst als de layout van de kamers transformeerde naar een andere dimensie. Zowel de ruimte, de tekst als de bezoeker maakten deel uit van deze ervaring. De tekst gaf letterlijk de omtrek weer van de ruimtes. Men werd dus niet geconfronteerd met het werk, maar kreeg een bepaalde perceptie van de organisatie van de ruimte zelf. De bepaalde code - gevormd door onder andere het kleurgebruik en de nummering van de zinnen - waarin de tekst was opgesteld versterkte de verbondenheid tussen tekst en ruimte. Op die manier werd een spel van interacties gecreëerd.⁴

⁴ LE VINE, C., "Kosuth's "Zero and not"", *Arte Factum*, nr. 15, 1986, s.p.

De doorhaling van de tekst zorgde voor een metafoor - een balans tussen leesbaarheid en onleesbaarheid. De wil om te lezen werd geprikkeld door de onleesbaarheid. De boodschap van de kunstenaar leek niet volledig prijsgegeven. Het kunstwerk riep commotie op bij het publiek, en gaf aanleiding tot het stellen van de vraag naar de strikte definitie van kunst.⁵

⁵ KOSUTH, J., in HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 105.

"Dit mysterieuze werk, dat alle wanden beslaat, heeft iets aanstekelijks. Als men er doorheen loopt, wordt men telkens weer overvallen door de in wezen onzinnige neiging iets te willen lezen, maar men houdt het nooit lang vol: de tekst balanceert op perfecte wijze tussen leesbaarheid en onleesbaarheid. Onophoudelijk lijkt hij iets te willen zeggen hoewel men weet dat hij tegelijkertijd toch nooit alles zal prijsgeven: hij activeert en verontrust."⁶

Visie Jan Hoet

⁶ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 15.

Kritische receptie

⁷ DE CAUTER, L., “De metastase van het museum”, *Vlees en beton*, nr.8, 1987, p. 9

⁸ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 128.

⁹ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

Journalist *Lieven De Cauter* onthaalde dit werk als een geslaagde integratie: “[...] Het tweede lid van onze paradox wordt uitgebeeld in de gevallen van gelukkige integratie. [...] Er is nog Kosuth, wiens project wel voor het mooiste behang van Gent kan doorgaan. [...] Dus de geslaagde integratie neigt er altijd naar haar autonomie, de harde kern van haar kunst-zijn, op te geven. En zo krijgen we: kunst kan zich slechts in het dagelijkse leven integreren, door zichzelf op te heffen. Dat is wellicht niet wat men wilde aantonen met “Chambres d’Amis”, maar het is wat zichzelf ook hier weer bewijst: de paradox waarop eertijds de dappere avantgarde haar kunstgebit stuk beet.”⁷

Volgens Pierre Luigi Tazzi neigde het werk eerder naar narcisme: “[...] One’s eyes are particularly assaulted by the difference of this “thing” in Gent: how the private projects and maintains its shadow against the transparency of the public, how art seen in this context is elevated to the second power [...], and how in consequence it acquires a kind of centripetal force. [...] And it is equally true when the art is presented as a sadistic temple of intellect, as with Kosuth’s baroque installation: [...], transforming it into an enigmatic expanded trick. In fact, all the artists have found their own way to confront the narcissism of the private. The second power to which their work is raised, then, is really the sum of two factors of the same quantity – the narcissism of the private and the narcissism of the artist.”⁸

In andere bronnen werd de focus vooral gelegd op het effect van de ingreep: “[...] Net als bij Kosuth heeft de kunst in huizen wel vaker een vervreemdend, de dagelijkse gang van zaken verstorend, effect.” en “[...] In de woonhuizen krijgt die kunst een onverwachte poëtische dimensie. Kosuths door-gestreepte tekst van Freud krijgt, anders dan in het museum waar hij ook hangt, in het huis van de psychiater een dubbele betekenis en een verrassend ruimtelijke werking.”⁹

“Kosuth herinterpreteert geselecteerde, met betekenis (‘huis van een psychi-

ater') geladen details (naamplaatje, de licht verheven stijl, de voornaamheid van draaglijk geestelijk lijden), niet déze ruimte in haar toevalligheid en particulariteit. [...] Het laten verschijnen van wat 'in de gangen hangt' ontnemt op een heel geraffineerde manier het huis zijn eenduidigheid en rust."¹⁰

¹⁰ VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', *Streven*, 1986, p. 44-51.

Niet enkel in kunstkringen bleef het effect niet onopgemerkt: "[...] Even krachtig kwam J. Kosuth over in de *Coupure*, 90. Zonder het waarom nog de betekenis te doorgronden van zijn freudiaanse doorstreepte teksten (een professionele hulde aan zijn gastheer-psychiater?) werd men letterlijk ingepalmd door het kunstwerk. De zwarte banden, heel en al in harmonie met de wit-zwarte marmeren bevloering en het zwart lederen meubilair, brachten een perspectivische ruimtewerking die je naar het achterliggend kabinet zoog."¹¹

¹¹ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over *Chambres d'Amis*", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986.

Het kunstwerk werd aangekocht door de bewoners. Bij een bezoek aan de woning, één jaar later, bleek dat het kunstwerk behouden werd. De patiënten werden nog steeds geconfronteerd met deze tekst: van aan de deur, voorbij de wachtkamer, en uiteindelijk tot in de doktersruimte. Ook de zwarte stoelen van italiaans design en de lampen aangekocht aansluitend bij het werk waren nog steeds aanwezig.¹²

Vervolg

¹² SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 17.

Een variatie op het werk werd tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d'Amis* in het S.M.A.K. in 2012.¹³

¹³ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 19 april 2012.

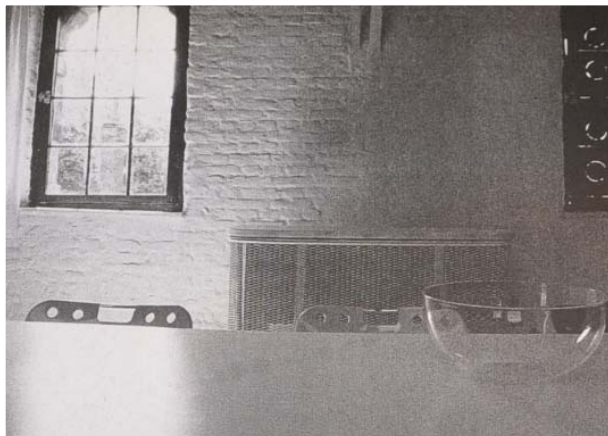
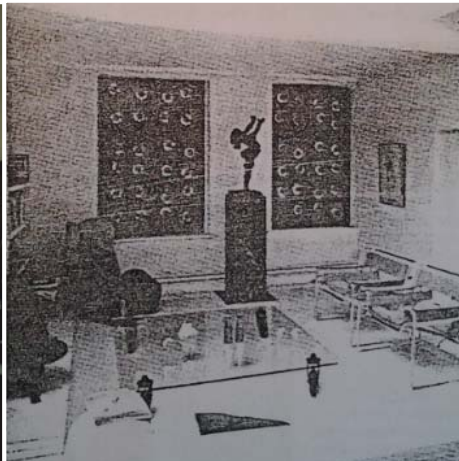
Jannis Kounellis

ROME, ITALIË

3.44



3.45



3.46: EÉN JAAR LATER

Kris Lenaerts en Maen Florin
Sophie Van Akenstraat 13

Inhoud¹

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Blauw brandglas: 10 x 23 x 23 cm

Loden platen: 20 x 27 x 20 cm

48 x 27 x 22 cm

Geel brandglas: 4 x 27 x 20 cm

Locatie

Woonruimte in oude begijnenconventswoning

De kunstenaar werkte rond de modificatie van de relatie interieur-exterieur door een subtiel aangebrachte ingreep. De ramen van de woning werden door middel van loden cassettes met uitgesneden cirkellijnen en kleurglas geblindeerd. Door deze smalle strook kleurglas werd het invallend zonlicht gefilterd. Door dit binnenvallende gekleurde licht kreeg de ruimte een apart karakter dat refereerde naar de lichtwerking in de middeleeuwse kathedralen en begijnhoven van Gent.²

Aanpak

² VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., "Het museum steekt zijn nek uit", *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

Over het werk zijn weinig kritieken terug te vinden. In een enkele vermelding ging de aandacht eerder naar de context: "Het gebeurde menigmaal dat niet zozeer het kunstwerk de toeschouwer bekoorde maar wel het pittoreske van de buurt, het decoratieve van het interieur, de statige plechtigheid van de architectuur, de gezellige rommel van het studentenkot. Dit werd zeker toegelaten - het hoorde zelfs bij het project."³

Kritische receptie

³ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 15.

Bij een bezoek aan de woning, één jaar later, bleek dat nog slechts twee ramen zich in oorspronkelijke staat bevinden. De overige ramen werden ongeveer een half jaar na het einde van de tentoonstelling vrijgemaakt wegens een tekort aan lichtinval. De weggehaalde delen werden bewaard.⁴

Vervolg

⁴ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 17.

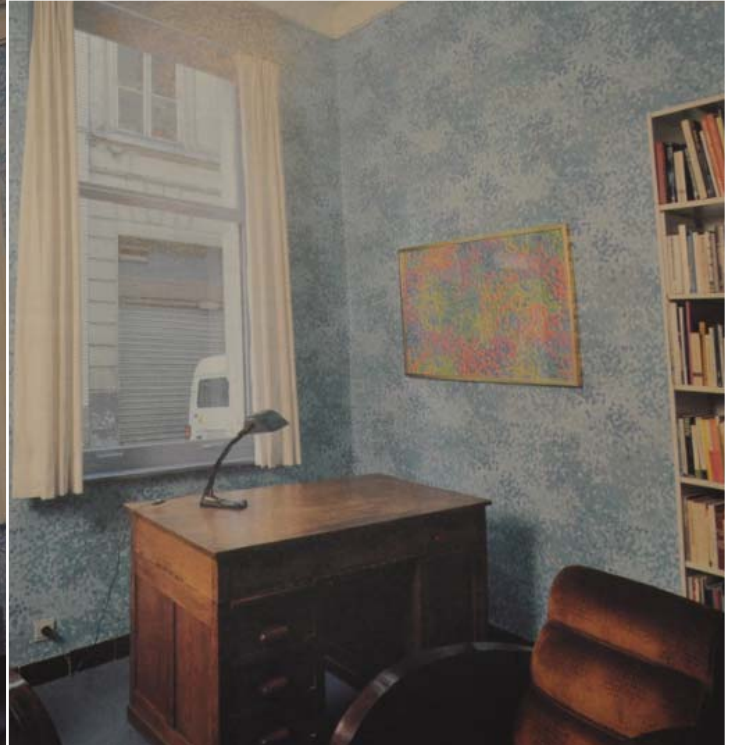
Bertrand Lavier

AIGNAY-LE-DUC, FRANKRIJK

3.47



3.48



Patrick Allegaert en Annemie Cailliau [Professoren]
Plotersgracht 4

Inhoud

Gestippeld behangpapier
Complementair gestippelde schilderijen

Locatie

Voorkamer van de woning

Het uitgangspunt van dit werk was de relatie tussen de kunst en de fysieke omgeving. De ruimtes werden behangen met blauwgestipt papier waarvan het motief herhaald werd in verscheidene kleuren in de opgehangen schilderijen. Hiermee werd verwezen naar de burgerlijke kunst die de harmonisatie van het kunstwerk en het decor tot doel had. Het doel was een gelijkheid te creëren in het effect van de installatie en de interieurdecoratie.

Hiermee werd een parodische inversie gemaakt van de procedure van Seurat. In deze theorie wordt het kader immers complementair aan de afbeelding gemaakt, terwijl Lavier eerder verwees naar het behangpapier als achtergrond complementair gemaakt aan de schilderijen.¹

“In *Chambres d’Amis* schrikt Bertrand Lavier er niet voor terug zijn reflecties over kunst van de museumruimte zonder meer te verleggen naar de woonruimte, waar hij de muren met zijn ‘papier peint’ stoffeert en daarop de illusie van schilderijtjes aan de wand visualiseert bij middel van een papier peint in de complementaire kleur”.²

Door Pierre Luigi Tazzi werd het werk op ironische wijze beschreven: “Bertrand Lavier’s pointillist play on a patterned wallpaper urges one to paranoia: “if there were a blackout and I vanished, would I reappear afterwards on a TV screen?”³

In *Archis* werd gewezen op de interactie met de ruimte: “De wederzijdse doordringing van kunst en dagelijkse omgeving, zij het op een meer harmonische wijze, is ook het uitgangspunt in de kamers van Bertrand Lavier, Claude Rutault, Ettore Spalletti en Remo Salvadori. Hier is het zelfs moeilijk te zien waar de kunst begint en het leven van alledag ophoudt. [...] Het zijn subtiele ingrepen die de dagelijkse gang van zaken in het huis praktisch niet verstoren en er een onmiskenbare poëtische dimensie aan toevoegen. De droom van de avant-gardebewegingen gaat hier op een letterlijke manier in

¹ LAMOUREUX, J., “The Museum Flat”, in GREENBERG, R., *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londen, 1996, p. 117

Visie Jan Hoet

² HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

Kritische receptie

³ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p 124-128, p. 128.

⁴ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., "Het museum steekt zijn nek uit", *Archis*, nr. 9, 1986, p. 7.

⁵ NEWMAN, M., "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 64.

⁶ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 172.

Vervolg

⁷ REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 10.

vervulling: kunst en leven vloeien in elkaar over."⁴

Ook kunstcriticus Michael Newman legde de focus op deze relatie: "Bertrand Lavier covered the wall of a room in the oldest part of town with commercially available blue-toned, pointilliste wallpaper and created framed "pictures" with the red-toned version of the same. This was more effective than some of the other "designer" works, raising questions about the relation between art and decoration as well as the domestic interior and the museum."⁵

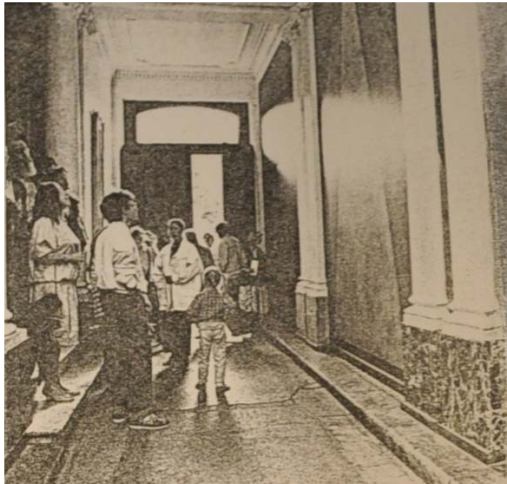
In *Actuel* werd dit werk als zeer ingrijpend beschreven door het visueel effect dat het met zich meebracht: "Les plus envahissants? Bertrand Lavier, bien de chez nous, a retapissé le séjour d'un jeune couple de professeurs. Leur salon ressemble aujourd'hui à une fausse mosaïque 1950 en lino avec des tableaux assortis!"⁶

Na de tentoonstelling bleef het werk in handen van de bewoners.⁷

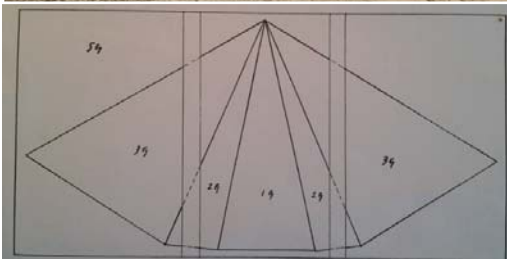
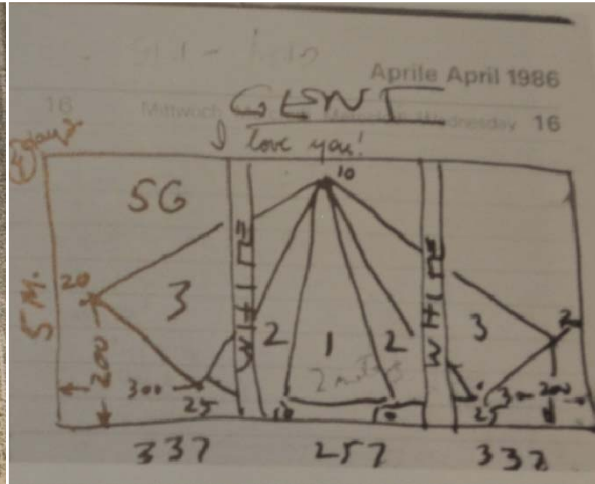
Sol Lewitt

SPOLETO, ITALIË EN NEW YORK, VERENIGDE STATEN

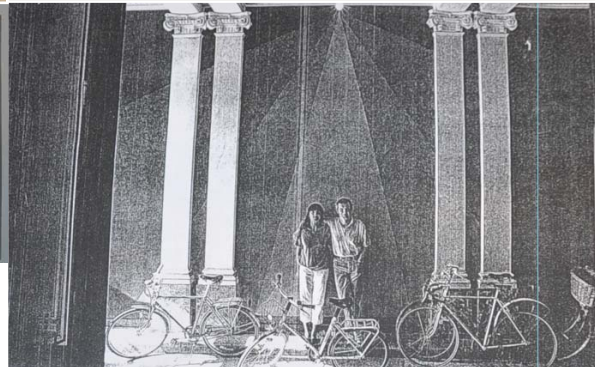
3.49



3.50



3.51



3.52

Herman [Meubelmaker/Decorontwerper] en Kristien De Roover
[Gymleeres]- Neiryck
Eddy en Marcelle Keppens - Holsters
Ferdinand Lousbergskaa 92
Wandschildering van 5 x 3,37 m; 5 x 2,57 m; 5 x 3,37 m
uitgevoerd in Oost-Indische inkt

Inhoud¹

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Hal

Locatie

Contact

De bewoner volgde al langer het werk van Sol Lewitt. Vooral de gebruikte technieken fascineerden hem.

Na het kiezen van de woning door de kunstenaar – voorheen had hij niet meer dan twee andere woningen bezocht - was hij slechts eenmaal aanwezig in de woning. Tijdens dit bezoek ontstond bij de kunstenaar een fascinatie voor de wand met Griekse kolommen. Na het maken van schetsen en notities door de kunstenaar stond vanaf dat moment assistent David Higginbotham in voor de uitvoering, die na verloop van tijd een goede vriend geworden was van het gezin. De kinderen des huizes schreven een tekst voor de catalogus en hielpen tevens mee met de realisatie van het kunstwerk.²

² s.n., "The Great Spare Room Show", *The Bulletin*, 26 juni 1986, p. 20.

Achteraf vond nog briefwisseling plaats van de kunstenaar aan het gezin ter bedanking. Bewoner Herman de Roover sprak achteraf van een geslaagde integratie: "Ik vind het werk niet decoratief [...] Het sluit aan bij de grote abstracten. Het is een aanwezigheid. Je krijgt het gevoel dat het schilderij er was voor de muur."³

³ VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 11.

Visie

Het interessante aan *Chambres d'Amis* volgens Sol Lewitt was het feit dat kunst het elitaire aspect van het museum verlaat en in de gemeenschap wordt gebracht. Zo werden kunstenaars genoodzaakt hun manier van werken te adapteren volgens de private sfeer van de woning.⁴

⁴ DE BAERE, B., "Voor de vuist weg", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 12.

Aanpak

Op de wand werd een grote piramidale muurschildering aangebracht in vier grijze tinten van Indiaanse inkt. De inkt werd 1 op 15 verdund. De lichte vlakken kregen één laag, de donkere vlakken twee tot vijf lagen. De aanwezige witte klassieke pilaren, die een zekere status van de ruimte uitstralen, werden vrij gelaten. Voor de kunstenaar was het belangrijk dat alle alledaagse voorwerpen in de ruimte aanwezig bleven.⁵

⁵ DE MAN, J., "Een bron van verbijstering", *H.P.*, nr. 26, 28 juni 1986.

“Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman en Sol Lewitt en vele anderen scheppen een sacrale ruimte die tot stilte dwingt. Op een gelijkaardige wijze biedt een museum de wandelaar een plaats waar hij zich aan het gewoel kan onttrekken, met dat verschil echter dat de ruimte van een museum niet meer bewoonbaar is, terwijl de ruimtes van de genoemde kunstenaars zich nog op de subtiele grens tussen bewoonbaarheid en onbewoonbaarheid bevinden. Het sociale leven “functioneert” er nog wel maar slechts in de mate dat het zich verstillt, zich over zichzelf bezint.”⁶

Visie Jan Hoet

⁶ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

De kritieken op het werk waren zeer verdeeld en belichtten telkens andere aspecten. Zo sprak Lieven De Cauter zoals bij het werk van Joseph Kosuth over de paradox van integratie waardoor de autonomie van het kunstwerk werd opgegeven: “[...] het tweede lid van onze paradox wordt uitgebeeld in de gevallen van gelukkige integratie. Het werk van Sol Lewitt werd terecht beschreven als “een van de mooiste muren van Gent” (Het Parool, 28.6.1986) [...] Maar het is meteen duidelijk: een muurschildering, decoratie, behang, we zitten onvermijdelijk op het terrein van de toegepaste kunst. Dus de geslaagde integratie neigt er altijd naar haar autonomie, de harde kern van kunst-zijn, op te geven.”⁷

Kritische receptie

⁷ DE CAUTER, L., “De metastase van het museum”, *Vlees en beton*, nr.8, 1987, p. 9.

In *Archis* werd het werk gezien als een spreekwoordelijke drempel:

“Sol Lewitt liet de muur van een overdekte poort beschilderen met een uit grijzen opgebouwd prisma, de twee ionische pilasters op de muren vrijlatend, en bleef dus als het ware op de drempel staan.”⁸

⁸ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

Ook de link met het verleden werd aangehaald: “De muurdecoratie die Sol Lewitt liet uitvoeren, een piramidale ontvouwing van vlakken in Chinese inktdegradaties, valoriseerde de bestaande witte pilasters als een plechtige tempelruimte en knipoogde naar de rijkdom van dit rijk patriciershuis [...] Nog zoveel andere kamers waren merkwaardig door hun artistieke dialoog tussen heden en verleden.”⁹

⁹ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d’Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 16

¹⁰ VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', *Streven*, 1986, p. 44-51.

Bart Verschaffel sprak over een eenvoudig werk geheel in de lijn van de vorige werken van Lewitt: "De monumentale schildering is evident, natuurlijk, geheel af. Het beeld wordt door zijn omgeving en wat daarin gebeurt niet geraakt. Het heeft geen aanleiding, geen geschiedenis nodig, het is klassiek."¹⁰

Vervolg

¹¹ VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 11.

Na de tentoonstelling werd het werk door de kunstenaar aan de bewoners geschonken. De kunstenaar zelf sprak over een geslaagde integratie en kwam het werk achteraf opnieuw bekijken. Voor de kunstenaar was dit een aanleiding om meer te experimenteren met piramidale vormen. Ook de bewoners bleken achteraf nog steeds plezier te beleven aan het werk.¹¹

Danny Matthys

OOSTAKKER, BELGIË

3.53



Daniël en Eveline Matthys - Vereeken
Gentstraat 343 Oostakker

Twee mannequinpoppen
Meerdere neonverlichtingen

Witte reisvalies

Twee oude stoelen en andere meubelen
Meerdere decoratieve elementen

precieze locatie onbekend

Inhoud

Locatie

Visie

¹ DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

Danny Matthys stelde kunst en leven gelijk aan elkaar. Hij had reeds ervaring met werken in een context zoals *Chambres d’Amis* door de creatie van installaties in zijn eigen woning. Op het moment dat de kunstenaar gecontacteerd werd door Jan Hoet, was hij reeds een periode van vijf jaar bezig met dergelijke werken.¹

Aanpak

Het werk van Danny Matthys was gestoeld op de integratie in het dagelijkse leven. In de catalogus werd zijn installatie beschreven aan de hand van een verhaal met een “*implied author*” – de kunstenaar.

De installatie bestond uit het conceptueel gebruik van verschillende media. Hierbij werd een onderzoek gedaan naar de mogelijkheden en beperkingen van deze nieuwe media en van de menselijke waarneming. De kunstenaar wilde proberen de beperkingen van de waarneming in tijd en ruimte te doorbreken. Door de toeëigening van beelden uit de omringende omgeving en deze te transformeren werden deze in een andere context geplaatst en kregen deze een nieuwe vorm leidend tot nieuwe betekenissen. Door de beschrijving van de installatie was het aan de lezer een beeld te scheppen van de kunstenaar en zijn integratie van het werk en wou de kunstenaar tevens een boodschap van maatschappelijke relevantie meegeven aan de bezoeker.²

² MATTHYS, D., in *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986.

Gerhard Merz

MÜNCHEN, DUITSLAND

3.54



3.55



3.56: EÉN JAAR LATER

Ignace De Vos en Ria Bosman
Nieuwpoort 17

- 2 bronzen sculpturen
- 1 bronzen plakket met inscriptie 0.09 x 0.17
- 7 stoelen (design Veranneman)
- 1 spiegel 1.10 x 0.82

Inhoud¹

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Living

Locatie

Aanpak

Gerard Merz wou de ruimte transformeren tot een meditatiekamer met een uniek karakter. Elk van de elementen werd geplaatst volgens een welbepaalde symmetrische compositie: de statige rij stoelen, de spiegel en beide nissen aangebracht in de wanden naast de marmeren schoorsteenmantel. Deze laatste waren bronzen replica van de twee blinde vensternissen van Michelangelo in de Laurentiaanse bibliotheek in Firenze. Het opschrift “Dove sta Memoria” op de schoorsteen en de datering op de tussenmuur “Gent MCMLXXXVI” stimuleerden de aard van een herdenkingsruimte samen met het gebruik van geblindeerde ramen.²

² SIX, G., “In Gent staan vijftig huizen”, *Knack*, 25 juni 1986, p. 114.

Visie Jan Hoet

“Gerhard Merz stelt in het interieur van een vrij anonieme woning - paradoxaal - het absolute van een stijl, daarbij gebruik makend van de schouwen als architectonische peilers van dat interieur. Een classistische gestrengheid wordt als absolute voorwaarde voor vandaag en morgen gesteld. het “nu” wordt als historisch monument beschouwd op het ogenblik dat de kunstenaar zijn ingreep dateert als Gent MCMLXXXVI. Zijn werk wordt het antwoord op de anders retorische vraag DOVE STA MEMORIA. Het huis wordt niet enkel een tentoonstellingsruimte, maar tevens inspiratiebron én broedplaats voor het kunstwerk.”³

³ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 15.

Kritische receptie

In *Archis* werd gesteld dat dit kunstwerk vragen oproep rond de autonomie van de kunst: “Bovendien, zo blijkt, kan het werken in een dagelijkse omgeving verregaande implicaties hebben voor het kunstwerk. Ignace de Vos bijvoorbeeld, eigenaar van de woning waar Gerhard Merz zijn gedenkraimte inrichtte, weigerde gevolg te geven aan de wens van de kunstenaar om de tussendeuren terug te plaatsen. [...] De autonomie van de kunst wordt dus werkelijk bedreigd! Het museum heeft zijn nek uitgestoken!”⁴

⁴ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

Johanne Lamoureux wees vooral op het ruimtelijk aspect van het werk: “On retrouve beaucoup de scissions structurant les oeuvres, comme si elles appelaient par là un répondant, un écho quelconque, sous l’aspect du même ou

du complémentaire [...]. J'entends par là cet intérêt exacerbé pour le double, parfois par répétition et spécularité, mais aussi par un travail sur deux lieux [...], ou par un travail à deux, par la préférence envers des espaces doubles (les doubles pièces de Charlier, de Maria, Fabbro, G. Merz, etc.). Comme si par là, était affinée une charnière-bouée par laquelle l'oeuvre se ressaisit et s'offre une articulation; histoire de compenser peut-être le fait que l'espace de confrontation de l'exposition n'existe ici qu'in absentia, soit à l'échelle trop vaste de la cité ou à celle inaccessible, variable et conceptuelle, des parcours de spectateurs."⁵

Achteraf werd de ruimte opnieuw in het oorspronkelijke witte kleur geverfd volgens wens van de bewoners. Door een communicatiefout waren beide nissen onvoorzien weggehaald. Het opschrift "GENT MCMLXXXVI" bleef aanwezig.⁶

⁵ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 59.

Vervolg

⁶ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 14.

Mario Merz

TURIJN, ITALIË

3.57



3.58: UITVOERING



3.59



3.60: VOORONDERZOEK

Eric Messens [Wetenschapper] en Tine Maes Willem Tellstraat 20

Inhoud

2 tafelsculpturen in natuursteen
2 tafelsculpturen in glas

Locatie

Woonkamer en eetkamer op de benedenverdieping

Mario Merz had reeds voor *Chambres D'Amis* een enorme indruk gemaakt op Jan Hoet. Via de tentoonstelling "*Kunst in Europa na '68*" in 1980 had Jan Hoet zijn oog laten vallen op de kunstenaar - en heeft deze woning voor hem uitgezocht.

De bewoner had voorheen geen grote affiniteit met kunst en wist initieel niet goed wat te verwachten. Zijn deelname aan *Chambres d'Amis* vloeyde voort uit het oogpunt kosten te besparen van de decoratie van de woning.¹

Een maand voor de effectieve realisatie heeft de kunstenaar voor het eerst een bezoek gebracht aan de woning. Hij was gefascineerd door de ruimte en vertoefde dagenlang in de woning - een verblijf dat zorgde voor een intens contact met de bewoners en waaruit uiteindelijk zijn idee gegroeid is. Kort hierna werden zowel de woon- als eetkamer ontruimd. Daarna werd het sjabloon van het werk getekend door de kunstenaar.²

Voor Merz was kunst het enig mogelijke verzet tegen de politiek, omdat kunst op een andere niveau functioneert. Voor hem is zowel politiek als kunst verbonden met cultuur. Hij was één van de toonaangevende avantgardeskunstenaars van na WO II en één van de drijvende krachten achter de Italiaanse *Arte Povera*-beweging midden jaren de 60. De invloed hiervan is te vinden in zijn combinatie van steen als natuurlijk materiaal en glas als industrieel materiaal.

De kunstenaar bekeek elk van de woningen als een museumruimte. Door het brengen van de kunstwerken in de woonruimtes werden deze getransformeerd. Mensen hadden het gevoel zich in een museum te bevinden, maar dan zonder de typische elitaire eigenschappen. Er ontstond een direct contact tussen het individu en het kunstwerk - een unieke gelegenheid die moeilijk te herhalen is, net zoals een museum een museum en een galerij een galerij dient te zijn.³

¹ HOET, J., in: DE BAERE, B., "Achter elke gevel een kunstwerk", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986.

² REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 10.

³ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987.

Aanpak

Merz heeft geen ideale plek voor het uitvoeren van zijn werken. Al had hij zijn manier van werken licht aangepast voor deze opdracht.

De kunstenaar palmde het huis in met een reeks van organische vormen die het resultaat waren van een grondig vooronderzoek in Gent naar de stad in al zijn aspecten: zowel de natuur, de gevels als het stadsbeeld. Uit deze gegevens zijn zijn organische vormen ontstaan, waaruit hij een systematiek opbouwde als basis voor zijn werk. De vormen van de bladeren werden gelinkt aan het beeld van de gevels in de stad, wat hij zelf “L' esprit finesse des maisons à Gent” noemde. Architectuur kwam in wisselwerking te staan met natuurlijke vormen. Volgens Merz werd “de aanwezige tafel een sculptuur – de sculptuur komt terug, als een tafel zonder kunst – kunst en kunstenaar worden een onderdaan”. Ondanks het feit dat hij zich inspireerde op de omgeving – en op het gegeven van de tafel - leek het kunstwerk een autonoom element te blijven in het huis. Zo maakte hij het idee van onverzoenbaarheid des te sterker.⁴

⁴ MERZ, M., in HOET, J., *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 138.

Om het arduinen tafelblad – 3,7 x 1,4 m en anderhalve ton zwaar – naar binnen te loodsen was het nodig het werk in twee delen te splitsen en de kelder verdieping te stutten. De oorspronkelijke bedoeling was vijf tafels te plaatsen, oplopend in hoogte en afwisselend bedekt met een glazen plaat en een veertien centimeter hoog blok arduin. Omdat het niet mogelijk was overal stutten te plaatsen, bestond het werk uiteindelijk uit drie tafels, verspreid over een lengte van min of meer twintig meter.⁵

⁵ REITSMA, E., “Kunst in Gentse huizen”, *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, s.p.

Visie Jan Hoet

“Het was indrukwekkend te zien hoe Mario Merz bezit nam van de ruimte, het huis als het ware als het zijne inpalmde, een uur de tijd nam om dan in een geconcentreerd moment een tafel doorheen de drie achtereenvolgende woonkamers organisch te articuleren. Hij was al eerder naar het Noorden gekomen en was sinds enkele dagen te Gent om er de bomen en de bladeren, de stad en zijn gevels in zich op te nemen, vreedzaam maar bewogen.”⁶

⁶ HOET, J., “Chambres d'Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 13.

Cultuurfilosoof Lieven De Cauter was van mening dat het werk van Mario Merz heeft geleid tot hinderen van het dagelijkse leven van de bewoners in de woning: “[...] Het beste voorbeeld van een desintegrerende integratie, vormt het overigens indrukwekkende werk van Mario Merz. Dit tonnensware reptiel heeft zich van de ruimtes meester gemaakt en de bewoners uit de woonkamer verdrongen. Het hele huis is bijna letterlijk bedreigd: de kelders moesten worden gestut. Dit soort werk is prototypisch voor het eerste lid, van wat we de paradox van de integratie zouden kunnen noemen: men kan de kunst slechts in het dagelijkse leven integreren, door dit dagelijkse leven op te heffen.”⁷

⁷ DE CAUTER, L., “De metastase van het museum”, *Vlees en beton*, nr.8, 1987, p. 8.

Kunsthistorica en journaliste Ella Reitsma stelde zich eveneens vragen omtrent ditzelfde aspect, tevens door de tegenkating van de bewoners die door haar werd aangetoond in volgende quote: “Ook het kunstwerk van Mario Merz, Willem Tellstraat 20, roept enige vraagtekens op. [...] ‘Ik had nog nooit van Merz gehoord,’ zegt Tine Maes. ‘Nu zitten we er tot over onze oren in. Het oorspronkelijke idee was dat de middentafel een soort table d’hôtes zou worden, maar hoe wil je eten op zo’n hobbelig stuk steen. Het is ook veel te hoog.’ Denkend aan de vla, die de kinderen straks over het arduin zullen kieperen, de jus, die tussen de groeven gaat stollen en de kruimels, die stuk voor stuk met de vingers er uit gepeuterd moeten worden, kan ik me voorstellen dat Merz hier een ware ramp is. Het is kunst voor het museum – Jan Hoet schijnt dit ook al gekocht te hebben – en schendt de gastvriendschap. Maar ja, wie een Zeus in zijn kamers binnenlaat, weet dat hij het hoofd moet buigen.”⁸

⁸ MAES, T., in: REITSMA, E., “Kunst in Gentse huizen”, *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 11.

In *Archis* werd het werk tegenover het subtiele werk van Spalletti en Salvatore gesteld:

“[...] Hier tegenover staat de manier waarop Mario Merz en Gilberto Zorio met hun kunst als het ware bezit hebben genomen van de ruimten in de huizen waar zij te gast zijn. Beiden verwijderden vrijwel al het aanwezige

⁹ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., "Het museum steekt zijn nek uit", *Archis*, nr. 9, 1986, p. 7.

¹⁰ NEWMAN, M., "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 64.

¹¹ VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', *Streven*, 1986, p. 44-51.

Vervolg

¹² *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

meubilair om plaats te maken voor het kunstwerk. Merz vulde drie opeenvolgende kamers met een aaneenschakeling van tafels in organische vormen, afwisselend bedekt met glas en enorme stukken arduin. Het geheel lijkt op een prehistorisch dier dat kronkelend de vertrekken binnendringt."⁹

Volgens Michael Newman en Bart Verschaffel leidden elk van deze factor echter tot een succesvol werk: "It was an impressive work - better than Merz' recent museum pieces. It not only squeezed out the inhabitants and altered one's routine perception of the room, but also set up a confrontation of culture and nature, furniture and landscape."¹⁰

"Kunst en leven botsen, kunst dient niet om in te leven. Merz veegt brutaal de alledaagsheid, de details, het wonen weg en zet een reeks onbruikbare tafels neer - en meteen een van de sterkste beelden die in Gent te zien waren."¹¹

Het werk werd kort na de tentoonstelling door Jan Hoet aangekocht voor de museumcollectie en werd opnieuw tentoongesteld in het S.M.A.K. in 2012.¹²

Marisa Merz

TURIJN, ITALIË

3.61



Edilbert Haentjes en Johan De Temmerman
Villa Albert - Muinkpark
Hofstraat 345

Precieze inhoud onbekend

Inhoud

Kamertje in de hoektoren van de villa

Locatie

Contact

¹ DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

Aanpak

² DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

Kritische receptie

³ WINTERS, R., « Chambres d'Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 12.

Na een lange zoektocht naar een geschikte ruimte om haar werk onder te brengen koos Marisa Merz voor deze eclectische villa.¹

Dit werk was één van de minder bekende werken van *Chambres d'Amis*, en verscheen in weinig of geen overzichtswerken. In een enkele vermelding werd geschreven dat het werk in de lijn lag van de andere *arte povera*-werken van de kunstenaressen, en dat het ging om een subtiele ingreep. Verder speelde ook het zicht vanuit het raam op de boekentoren een rol in het werk.²

Dit werk werd zeer zelden vermeld in de kritieken. Artiest Robin Winters beschreef de opzet van dit werk als "eerder zwak": "De opzet was dus wel degelijk: blijft hedendaagse kunst buiten het museum, gesitueerd in ruimtes die geen kunst-sacraliserende functie hebben, in woonhuizen die een andere, eigen sociale, culturele, emotionele, enz ... betekenis hebben. [...] Vandaar dat ik, veralgemenend, durf stellen dat kunstenaars die de door hen zelf gekozen of de hen toegewezen locaties 'leeg' hebben gemaakt, de eigenlijke bedoeling van de *Chambres* niet of verkeerdelijk begrepen hebben. De geladen ruimtes werden op die manier gedegradeerd tot zogenaamde neutrale expositielokalen, gesteriliseerd. Men verlaat het museum en de galerij om 'elders' te zijn en men creëert er opnieuw een traditionele, conventiegebonden tentoonstellingszaal. [...] Ook de opstelling van bv. Marisa Merz lijkt mij als *Chambres* en als realisatie eerder zwak (alhoewel...)." ³

Helmut Middendorf

BERIJN, DUITSLAND

3.62



3.63



Hilde Denève
Puinstraat 26

Muurschildering
Vier vlaggen

Inhoud

Twee tegenoverliggende muren van de woonkamer

Locatie

Contact

¹ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 174.

Visie

² *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

Aanpak

³ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 174.

⁴ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

Kritische receptie

Initieel stond de bewoonster sceptisch tegenover het werk, maar achteraf kon ze het toch appreciëren.¹

Het oeuvre van Middendorf werd gekenmerkt door een expressieve stijl en felle kleuren waarmee hij zich wil kanten tegen het establishment van de avant-garde, het minimalisme en de conceptuele kunst.²

Het kunstwerk werd gerealiseerd in de bestaande setting van de ruimte in de aanwezigheid van de oorspronkelijke interieurelementen. De kachel fungeerde als het uitgangspunt voor het werk. De kunstenaar creëerde een muurschildering die refereerde naar een locomotief uit het Nazi-Duitsland.³ Op de tegenoverstaande muur werden vier vlaggen geschilderd, die door de typische stijl van Middendorf moderne iconen moesten geïnterpreteerd worden.³

“Evenzo gedreven energetisch is de impact van de schilderkunst van Helmut Middendorf op de ganse leefruimte. De dreiging van de trein zet zich over op de kachel en de huiselijke haard wordt in het geheel betrokken als metafoor voor het stuk Duitse geschiedenis, dat de kunstenaar tot deze ingreep inspireerde. En daartegenover dan de triomfalistische wimpels van een nieuwe schilderkunst, verzezen uit haar as, aldus bevrijd van datzelfde dwingende verleden, om haar nieuwe beeldende mogelijkheden te openbaren.”⁴

Bart Verschaffel beschouwde het werk net zoals het werk van Kosuth als een associërend werk maar dan op een andere manier: terwijl Kosuth liet verschijnen wat in de gangen hing, was dit werk eerder een “vervreemdend alternatief dat toont dat men het einde van een ruimte die men bewoont niet

kan zien, dat een huis nooit definitief bewoonbaar en veilig is". Zo ging hij verder: "Een detail, een aanknopingspunt volstaat om een vreemd, onvoorspelbaar element in te voeren en het huis dat verder intact gelaten wordt en 'huis' blijft, te doen wankelen. Middendorf, een der coryfeeën van de Duitse 'Wilden', schildert niet 'wild', maar associeert wild en bijzonder agressief. De associatie van de vuurhaard met de verbrandingsoven is sterk en verplichtend, blijft in het hoofd hangen zoals een refreintje dat niet vergeten wil worden, en maakt de ruimte die leefruimte blijft, in één klap zo goed als onleefbaar."⁵

Na de tentoonstelling bleef het werk in handen van de bewoners. Voor de bewoners was het echter geen sinecure om met de muurschildering te leven, zowel vanwege de positionering – de kachel is onmiddellijk voor het schilderij gesitueerd – als vanwege de directheid van de symboliek.⁶

⁵ VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', Streven, 1986, p. 44-51.

Vervolg

⁶ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", Knack, 19 augustus 1987, p. 14.

Juan Muñoz

MADRID, SPANJE

3.64



3.65



3.66

Alain M. Mys Coupure 120

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Object in staal bevestigd tegen muur en plafond 1,85 x 1,40 x 0,6 m¹

Locatie

Kelderverdieping

176

Reeds voor de tentoonstelling was de bewoner een groot kunstliefhebber en had reeds gelijkaardige werken van de kunstenaar in zijn bezit. Voor *Chambres d'Amis* was het kunstenaar Jan Vercruyssen die de bewoners met Juan Muñoz in contact bracht.

Contact

In februari bracht de kunstenaar een eerste bezoek aan de woning. Op dat moment hadden de bewoners net het huis betrokken – dat daarvoor diende als kantoren voor Belgische veiligheidsagenten. In de ruimte in kwestie was een bar aanwezig. Muñoz liet de deuren van de ingebouwde kasten weghalen en schilderde de kamer volledig wit.²

² MEYS, A., in: REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p.10.

Door in de lege witte ruimte een balkonstructuur te plaatsen die naar beneden werd gedrukt, werd een uitgesproken ruimtelijke ingreep gedaan die de ruimte ging beheersen.³ Op die manier wilde de kunstenaar de echte ruimte tegenover een illusie van de ruimte plaatsen, en zo de werkelijkheid kritisch bevragen. Het balkon was een belangrijk terugkerend thema in het werk van de kunstenaar, dat werd ingezet om een theateraal effect van oneindigheid te creëren.⁴

Aanpak

³ LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 127.

⁴ DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

Kunstcriticus Pierre Luigi Tazzi bekritiseerde de onduidelijk die hij ervaarde in de boodschap die de kunstenaar wilde overbrengen naar de bezoeker: "What is the absent presence in the empty room penetrated by Juan Muñoz's Lilliputian iron balcony slanting down from the ceiling? Is this something left behind? What have we come to see here? What have we interrupted?"⁵

Kritische receptie

⁵ LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 127.

In *Vrij Nederland* werd het werk positiever ontvangen: "De sous-sol van Coupure 120 lijkt nu op een gallerieruimte in Spanje. Dat werkt verrassend, zeker nadat je de *Chambres d'Amis* van Kosuth en Paolini hebt gezien."⁶

⁶ REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p.8.

Vervolg

Initieel wou Jan Hoet dit werk na de tentoonstelling aankopen voor de collectie van het museum. Uiteindelijk werd het werk overgekocht door de bewoners.

⁷ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", Knack, 19 augustus 1987, p. 14.

Bij een bezoek, één jaar later, was het balkon nog steeds aanwezig in de woning - al overwoog de bewoner het werk een betere plaats te geven. De bewoner behield tevens het goede contact met de kunstenaar.⁷

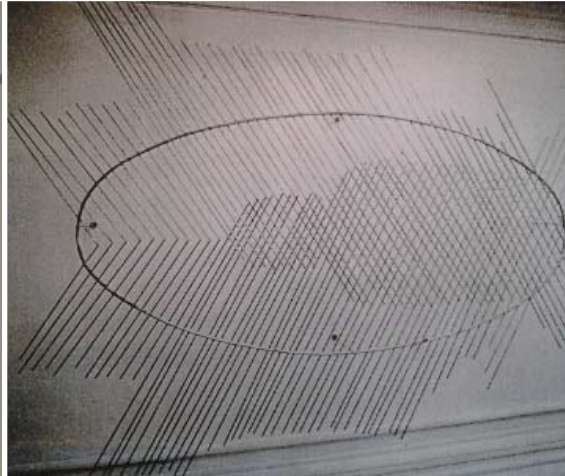
Hidetoshi Nagasawa

SESTO S. GIOVANNI, ITALIË

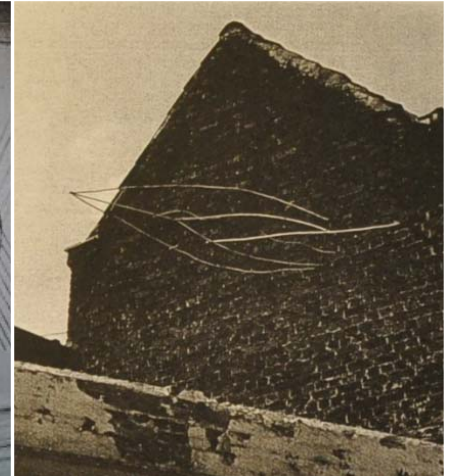
3.67



3.68



3.69



Marcel Martens en Martine Huvenne Nieuwland 27

driedelige wandsculptuur bestaande uit koperen staafjes, groene marmere en vergulde metaalband
wandsculptuur uit koper en ijzer
plafondsculptuur in koperstaafjes
wandobject bestaande uit verknipt schildersdoek in de vorm van een banderol
op achtergevel bestaande uit koperen staven
verzekeringswaarde: 350.000 BEF¹

Zowel interieur als exterieur

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Locatie

Aanpak

Hidetoshi Nagasawa creëerde meerdere sculpturen in en rondom de woning die verwezen naar elementen uit de westerse religie. Door middel van zijn kennis van Gent, het Lam Gods, de welbepaald gekozen woning en de bewoners ontstond dit resultaat waarin de kunstenaar inspeelde op de schijnwerkelijkheid en (in)authenticiteit. Zo verwees de banderol naar het Lam Gods en stond de engel bevestigd aan de tegenoverstaande muur symbool voor de boodschap van God. Verder was een mandorla aanwezig die gouden stralen in alle richtingen liet schijnen. Achteraan de hal hing een groenmarmere plaat als symbool voor het oproepen van de goddelijke wereld, ernaast afgebeeld door een gouden object. In de tuin was ten slotte een kanosculptuur aanwezig, die symbool stond voor veiligheid.²

² DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

Visie Jan Hoet

*"Hidetoshi Nagasawa koppelt zijn belangstelling voor het historisch verleden aan de dagdagelijkse schijnwerkelijkheid van nu. Enerzijds denkt hij visueel door op zijn relatie met het Lam Gods van de gebroeders van Eyck, getuige de banderol, als subtiele referentie naar de woorden van de profeet Ezechiël; anderzijds "vervalst" hij de inauthenticiteit der aangewende materialen door ze te confronteren met sculpturale vormen in echt marmer en goud. Op een delicate en sierlijke manier ontmantelt hij aldus het verschil tussen echt en onecht."*³

³ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 21.

Kritische receptie

Het werk werd zeer zelden diepgrondig bekritiseerd:

*"[...] Heel wat meer hersenwerk was er vereist om de religieuze duiding in het werk van zijn [K. Katase] landgenoot, H. Nagasawa te interpreteren, in Nieuwland, 27."*⁴

⁴ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 14.

Vervolg

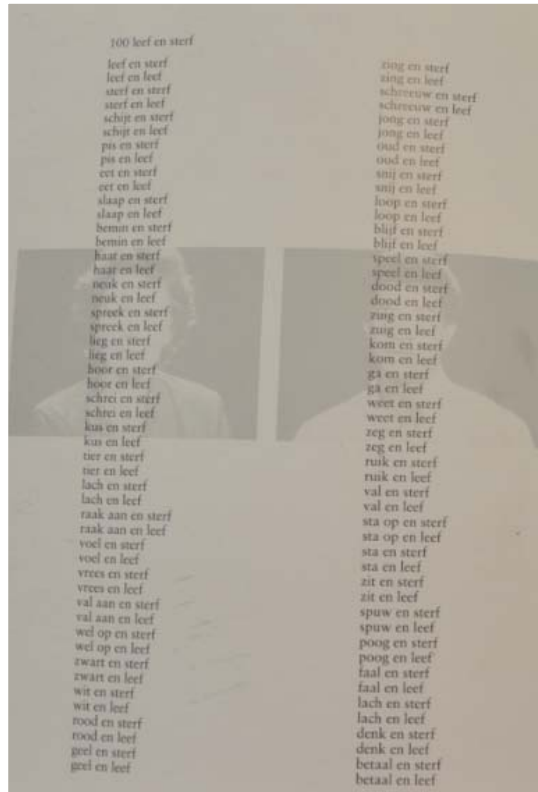
Eén jaar later waren alle sculpturen uit de woning verdwenen.⁵

⁵ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 18.

Bruce Nauman

PECOS, NEW MEXICO, VERENIGDE STATEN

3.70



3.71



3.72

Serweytens de Mercx Monterreystraat 13

twee televisieschermen
neonfiguur

verzekeringswaarde: 3.552.600 BEF¹

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Woonkamer

Locatie

“CORRIDOR WITH THREE APPENDIX ROOMS”

Contact

² VAN CALSTER, P., “Chambres d’Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

Aanpak

³ *Collectiepresentatie Chambres d’Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

⁴ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

Kritische receptie

⁵ BRAET, J., “De gesloten kamer”, *Knack*, 24 september 1986.

De bewoners kregen de kunstenaar nooit te zien, alles werd uitgevoerd door museummedewerkers.²

Een eerste polariteit in het werk was het gebruikte medium. In de kamer in kwestie – het salon – waren twee televisietoestellen aanwezig waarop telkens een beeld getoond werd van een betoog voerend persoon: links een zwarte man, rechts een blanke vrouw. Verder was een neonfiguur aanwezig in de ruimte en een voortdurend herhaald geluidsfragment. Op die manier moest een symbiose tussen woord en beeld tot stand komen. Een volgend belangrijk punt was de contradictie in de uitgesproken teksten: de woorden handelden over de polariteiten van het bestaan, leven en dood, leugen en waarheid.³ Het derde opvallende kenmerk was de interactie tussen het publieke en het private: de domesticiteit van de elementen in de ruimte versus de invloeden van buitenaf die via het televisietoestel naar binnen gebracht werden. Verder waren de gezichten die getoond werden op de televisie in familiale kring deze van beroepsacteurs, waardoor het voornoemde feit evenwel nog versterkt werd.⁴

In *Knack* werd het werk beschreven als “werkelijk doorgedrongen tot de bewoner”: “Vooraf de terugblik op het sérieux waarmee de kunstenaars gewerkt hebben, wekt tevredenheid. De wisselwerking tussen de bewoner, het huis, de kunstenaar en de bezoeker leverde soms een uniek gebeuren op. [...] Naumans werk hoort inderdaad tot de merkwaardige chambres. [...] En een beetje in tegenstelling tot de meeste chambres, waar de bewoners zichzelf zorgvuldig aan het oog onttrekken, spelen zij in de Monterreystraat gewoon hun rol van gegoede, gastvriendelijke bourgeois, Frans praten tegen binnenwaaierende vrienden.”⁵

Ook in *Archis* werd het werk beschouwd als een geslaagde integratie: “De vraag die Hoet met het concept van Chambres d’Amis aan de orde stelt,

is of de kunst wel aan de betekenis van het museum kan ontsnappen, met andere woorden: is het mogelijk de moderne kunst te integreren in de dagelijkse realiteit? [...] Tegenover deze desintegratie [van Daniël Buren] staat de nadrukkelijke manier waarop Bruce Nauman het huis waar hij te gast is tot alle hoeken vult met zijn aanwezigheid. [...] De confrontatie met dit auditieve geweld zou in een museum al overweldigend zijn. In dit interieur echter, dat ook zonder hun fysieke aanwezigheid van het leven van de bewoners getuigt, is het onontkoombaar. Het krijgt tevens een onverwachts, komisch tintje door de bij de inboedel horende papegaai die er in de serre met afgewende kop het zwijgen toe doet. Hoe goed de wederzijdse integratie hier is geslaagd, besef je bij de gedachte dat met één druk op de knop het kunstwerk in het niets oplost, alsof het leven van alledag nooit werd onderbroken.⁶

Na de tentoonstelling werd het werk door Jan Hoet aangekocht voor de museumcollectie en werd het opnieuw tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d'Amis* in het S.M.A.K. in 2012.⁷

⁶ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., "Het museum steekt zijn nek uit", *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

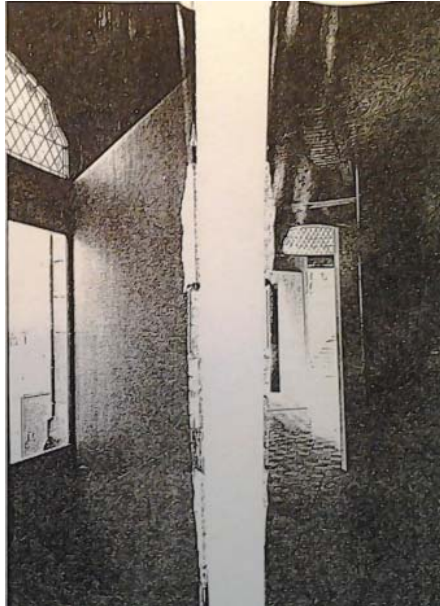
Vervolg

⁷ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012.

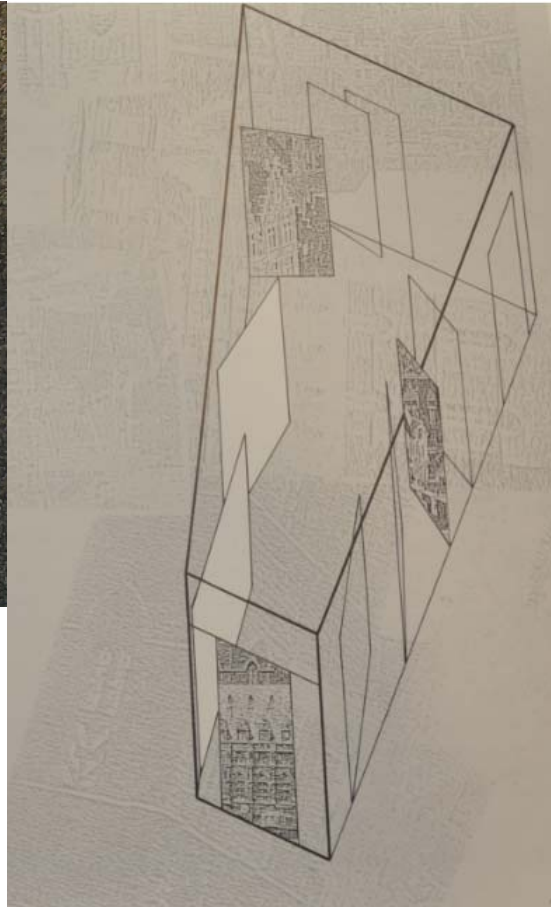
Maria Nordman

EUROPA, VERENIGDE STATEN

3.73



3.74



Hoogpoort/Belfortstraat 1980

Inhoud

Gekleurde panelen en panelen in spiegelglas

Locatie

Benedenverdieping in vervallen huis - stadseigendom

De kunstenaar heeft de woning als instrument gebruikt, als een “Chambres d’Amis” voor de inwoners van Gent. De ruimte bevond zich achter een winkelraam in een centrum van de stad. Door de gekleurde en gespiegelde panelen opende de woning zich naar de stad toe en ontstond een ambivalente relatie tussen exterieur en interieur die inspeelde op het gevoel van voyeurisme.¹

¹ NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 68.

“[...] Maria Nordman die al sinds lang bezig is door enkele eenvoudige ingrepen in een bestaande ruimte die volgens haar “zinloze hiërarchie” tussen binnen en buiten te doorbreken. [...] Daarmee bevatten haar creaties een dimensie die ook in Chambres d’Amis de volle aandacht krijgt, nl. een ruimteconceptie waarin de ruimte niet langer een neutrale, abstracte omgeving impliceert die plaats “ruimt” voor het kunstwerk, maar het concrete, tastbare, door het leven aangewrepen materiaal is, waarop de kunstenaar op een flexibele, creatieve manier zijn werk moet enten. Chambres d’Amis toont om zo te zeggen geen kunstwerken in een ruimte, zij toont de ruimte als kunstwerk.”²

² HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

Volgens Pierre Luigi Tazzi was de relatie tussen interieur en exterieur een sterk gegeven in het werk: “The planes of inside and outside interpenetrate in the slide projections and reflected images of Nordman’s room, which she had set up as a shop, and here, perhaps more than in the other works, and more didactically, one’s eyes are particularly assaulted by the difference of this “thing” in Gent: how the private projects and maintains its shadow against the transparency of the public, how art seen in this context is elevated to the second power, if we can use that term, and how in consequence it acquires a kind of centripetal force.”³

³ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 127.

Ook door Johanne Lamoureux werd het werk beschouwd als een unicum binnen *Chambres d’Amis*: “Pourtant une fois à l’intérieur, les miroirs ouvrent la maison sur la ville, capte la ville et brouille la frontière entre le dehors et le

⁴ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », Parachute, september-oktober-november 1986, p. 58.

⁵ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 172.

Vervolg

⁶ SIX, G., “ Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?”, *Knack*, 19 augustus 1987, p. 18.

dedans, le privé et le public. Les oeuvres préoccupées d'une telle interpénétration entre public et privé ont été rares à Chambres d'Amis.”⁴

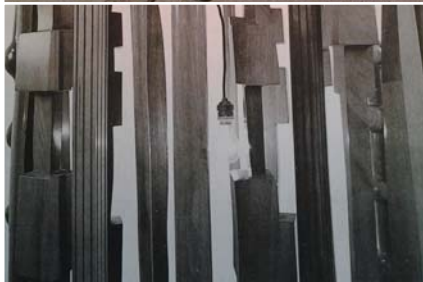
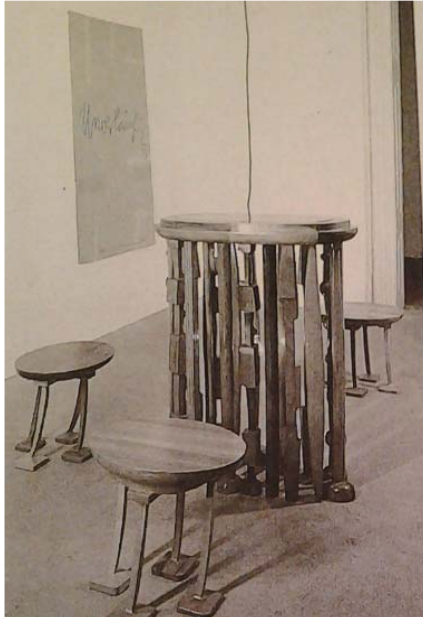
In *Actuel* werd het werk opgevat als één van de serieuzere werken van *Chambres d'Amis*: “Les plus sérieux? L'Américaine Maria Nordman a voulu absolument < occuper > une maison délabrée dont la ville est propriétaire.”⁵

Het werk zelf werd behouden, het voorbereidend werk van deze creatie werd geschonken aan het museum.⁶

Oswald Oberhuber

WENEN, OOSTENRIJK

3.75



3.77

Gerard [Rechter] en Marie-Louise Moeyaert
Fortlaan 18

3 stoelen
1 tafel
1 lamp

Salon

3.76



Inhoud

Locatie

Contact

¹ DE BAERE, B., "Rond een huis", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 12.

De vraag naar deze kunstenaar kwam van de bewoner, aangezien zij elkaar reeds langer kenden. De stap om deel te nemen aan de tentoonstelling was eerder klein aangezien de bewoners - Gerard Moeyaert was lid van de commissie van het Museum van Hedendaagse kunst - een persoonlijke band hadden met Jan Hoet.¹

Visie

² DE BAERE, B., "Rond een huis", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 12.

Voor Oberhuber was het belangrijk om tijdens het creatieproces de opheffing van de scheiding tussen kunst en leefomgeving in acht te nemen. De ruimtes mochten niet minder leefbaar worden door de ingrepen. De kunstenaar wou in de eerste plaats de opgave op zich bekijken, en werken met de woning die hem gegeven werd - deze was voor hem niet van groot belang. Hij ging uit van een programmatisch proces.²

Aanpak

³ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012.

In zijn oeuvre bevroeg de kunstenaar het historische kunstverleden en wilde hij zowel bekende als minder bekende kunstenaars herwaarderen. Deze installatie werd opgedragen aan Victor Servranckx, die tot de eerste generatie van Belgische abstracte kunstenaars behoorde. De orde en de netheid uit de werken van deze kunstenaar nam Oberhuber over.

Aangezien de geplaatste tafel de hoog was voor de stoelen, verviel de functionaliteit en werd de kamer een reflectieve ruimte waarin het alledaagse sociale leven opgehouden werd.³

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

"Oswald Oberhuber ontwierp een meditatieruimte. De houten tafel met zeer klein blad is veel te hoog in verhouding tot de vier krukjes die haar omringen. De tafel is derhalve niet functioneel maar alludeert symbolisch op begrippen als "krachtbron", "innerlijk licht", enz. Van zodra men het werk opmerkt, blijkt men reeds helemaal in de specifieke atmosfeer ondergedompeld."⁴

Kritische receptie

Dit werk werd zelden vermeld in de kritieken. Een enkele keer werd het werk vergeleken met het werk van Gerhard Merz: "Een gelijkaardige esthetische dialoog [tussen heden en verleden] voerde O. Oberhuber in de Fortlaan, 18: Zin voor materie, verfijnde afwerking, sacrale stemming en een uniek huldebetoon aan V. Servranckx wiens constructivistische visie was af te lezen in de gespannen dradenpatronen op de muren."⁵

⁵ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 17.

De bewoner was achteraf tevreden met het resultaat:⁶ "Je suis très content du résultat [...], Bien sûr, pas mal de touristes vont défiler chez moi cet été, et à la fin, je n'aurai peut-être pas autant d'enthousiasme... que voulez-vous, il faut jouer le jeu. Jan Hoet, l'organisateur de cette manifestation a eu une riche idée."⁷

Vervolg

⁶ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

⁷ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 173.

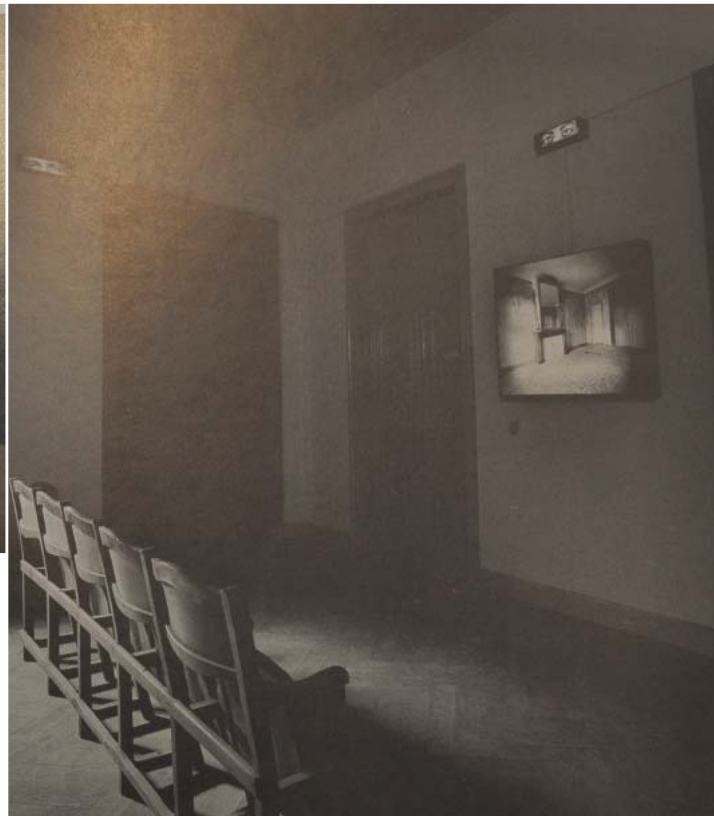
Heike Pallanca

DÜSSELDORF, DUITSLAND

3.78



3.79



Walter en Veerle Vander cruyse - Verhasselt [Rechter]
St. Annaplein 63

Inhoud

Gedekte tafel met stoelen
Rij stoelen
Beeldscherm
Drie lichtboxen

Locatie

Kamers op de eerste en tweede verdieping van het herenhuis

190

Het imago van het Museum voor Hedendaagse kunst overtuigde de bewoners tot deelname: “Normaal staat hedendaagse kunst heel afstandelijk tegenover de gewone mens, in “Chambres d’Amis” stelt ze zich dicht bij de mensen op.”¹

Het werk van Heike Pallanca stond rechtstreeks in functie van de gastheren. De keuze voor die bepaalde woning vloeide voort uit verschillende overwegingen leidend tot één totaalbeeld: de omgeving, de aard van de ruimtes, de bezoekers, etc.²

Net voor de verbouwing van de woning ging de kunstenares aan de slag in twee van de ruimtes. In het herenhuis werd in een kamer op de eerste verdieping een projectie geplaatst van een lege ruimte op de tweede verdieping. Wanneer men zich echter naar deze ruimte begaf, zag men een keurig gedekte tafel als een uitnodigend gebaar – waar de kunstenares uiteindelijk de gastvrouw en –heer zou uitnodigen bij wijze van afscheidsdiner. Via de geste van deze tafel werd een allusie gemaakt op het museum - om de echte wereld te zien, moest men immers de schijnwereld van het museum verlaten.³

De knipoog naar het voyeurisme van de tentoonstelling werd duidelijk wanneer bleek dat de bezoeker “gevisieerd” werd door de lichtboxen waarop afbeeldingen te zien waren van drie paar ogen.⁴

“Misschien hebben we te vlug gedacht dat Heike Pallanca’s tafel dient om te gaan rond zitten. Misschien bevinden we ons op die tweede verdieping ook nog steeds in het museum en is die zogezegd “echte”, tastbare tafel slechts een nieuwe schijnwerkelijkheid, een voorstelling van iets anders. Misschien droomt die tafel van een tafel op de derde verdieping, enzovoort en is er geen mogelijkheid tot ontsnapping uit het museum, zoals er voor Berges

Contact

¹ VERHASSELT, V., in: S. n., “ Rond een huis”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

Aanpak

² DE BAERE, B., “ Rond een huis”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

³ DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

⁴ NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 62.

Visie Jan Hoet

⁵ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 21.

Kritische receptie

⁶ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 58.

Vervolg

⁷ VERHASSELT, V., in: SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 17.

geen weg is uit de bibliotheek..."⁵

Johanne Lamoureux is van mening dat dit werk van Heike Pallanca, in combinatie met haar werk in samenwerking met Wolfgang Robbe, door het dubbele aspect moeilijk aansloot bij de schaal van de tentoonstelling: "On retrouve beaucoup de scissions structurant les oeuvres, comme si elles appelaient par là un répondant, un écho quelconque, sous l'aspect du même ou du complémentaire [...]. J'entends par là cet intérêt exacerbé pour le double, parfois par répétition et specularité, mais aussi par un travail sur deux lieux (Gunther Forg, Heike Pallanca), ou par un travail à deux, par la préférence envers des espaces doubles [...]. Comme si par là, était affinée une charnière-bouée par laquelle l'oeuvre se ressaisit et s'offre une articulation; histoire de compenser peut-être le fait que l'espace de confrontation de l'exposition n'existe ici qu'in absentia, soit à l'échelle trop vaste de la cité ou à celle inaccessible, variable et conceptuelle, des parcours de spectateurs."⁶

Een jaar later was het werk niet meer aanwezig in de ruimte, die de bewoners inmiddels hadden ingericht als woonkamer.⁷

3.80



Guido en Lieve De Wilde - Van Peteghem
Olympiadeplein 9

Mat 1,00 x 0,40 m

Oosterse vogelkooi in riet 0,7 x 0,4 m

Kartonnen doos 0,24 x 0,15 x 0,10 m

Vals geld samengekleefd met lijm en vernis¹

Inhoud

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *Archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Inkomhal van een rijhuis

Locatie

Contact

² SIX, G., "In Gent staan vijftig huizen", *Knack*, 25 juni 1986, p. 114.

Het werk werd niet ter plaatse gecreëerd door de kunstenaar, maar werd in zijn totaliteit rechtstreeks in de woning geplaatst. ²

Visie

³ THIERS, P., in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p.10.

Volgens Panamarenko moest de visie van de individuele kunstenaar losgekoppeld worden van de opgelegde visie van een bepaald instituut of curator. Als een ironische reactie tegen het concept van *Chambres d'Amis* werd enkel de inkomhal gebruikt voor het plaatsen van de installatie.

Aanpak

⁴ THIERS, P., in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p.113.

Met deze beperkte ingreep wilde de kunstenaar een tegenreactie brengen op *Chambres d'amis* – meer bepaald op het geld dat zou gepaard gaan met deze kunst. Op symbolische wijze werd in de inkomhal van de woning een gevlochten vogelkooi en schoendoos geplaatst, telkens gevuld met 100-dollarbiljetten.⁴

Kritische receptie

⁵ D.,T., "Chambres d'Amis ambitieus en origineel", *Rode Vaan*, 5 augustus 1986, p. 17.

Het statement van de kunstenaar zette de bezoekers aan het denken: "Protesteert de kunstenaar hier tegen de toenemende privésponsoring of klaagt hij te weinig subsidies aan, uit zijn verklaring [in de langste dag] werden we niets wijzer maar als beeld kan het de toeschouwer natuurlijk wel aan het denken zetten."⁵

⁶ ILLES, V., "Kunstenaar te gast", *Elsevier*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 72.

"Het is een zachtklinkend protest, meer ironie dan woede, dat zoals alles wat Panamarenko maakt prachtig en ontroerend uitziet"⁶

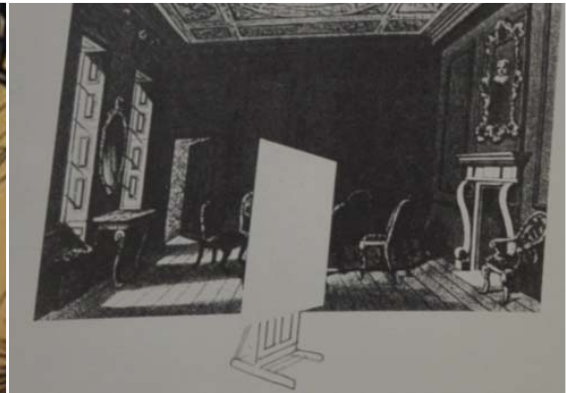
Giulio Paolini

TURIJN, ITALIË

3.81



3.82



3.83

Ignace Vandenabeele [Architect] en Isabelle De Bruyn
Coupure 94

Schildersezel
In wit papier verpakte boeken in boekenkast

Inhoud

Televisiekamer op de eerste verdieping

Locatie

Aanpak

¹ REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 107.

² HOET, J., in: S. n., "Achter elke gevel een kunstwerk", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 7.

³ REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 107.

Er was reeds een ingreep aangebracht door de bewoner in dezelfde lijn als de aanpak van Paolini. Deze bestond uit een in wit canvas ingepakte bank en stoel en een spiegel met gouden lint boven de lege schoorsteen aangevuld met aangepaste verlichting en planten.¹

Jan Hoet vermoedde dat Paolini tot zijn idee kwam via een zeer nauwkeurige analyse van de ruimte: "Er zijn kunstenaars die zich hebben afgevraagd: wat zou er van mij kunnen zijn zonder dat er al een kunstwerk hangt, Paolini bijvoorbeeld, dat vermoed ik toch. Die bekeek keurig elk dingetje, en noteerde dat allemaal nauwkeurig op een bladje papier: een scherm van een diaprojector, de diaprojector zelf, een zetel die bekleed was met een wit laken, hoe de deurklink eruit zag, al die elementen. De motivering liep enorm uiteen."²

Zo is de compositie ontstaan door een nauwkeurige studie van licht en perspectivische verkortingen in de ruimte en werd ingespeeld op de optische receptie van het werk. Van de reeds aanwezige elementen verwijderde de kunstenaar het televisietoestel en voegde meerdere elementen toe die deel uitmaakten van een subtiele compositie: een schildersezal met leeg doek en een reeks boeken in de boekenkast ingepakt in wit papier met daarop een perspectivische weergave van de ezal met het doek. Zo ontstond een spel tussen afbeelding en object, reflectie en projectie.³ Met deze transformatie van het alledaagse wou de kunstenaar een link leggen met de beheerste composities uit een traditionele *parlour*. Door het gebruik van deze ogenschijnlijk alledaagse elementen, raakte de toeschouwer gedesoriënteerd en werd het onderscheiden van kunst en niet-kunst minder evident. De voorwerpen straalden een zekere oninneembaarheid uit. Een concreet voorbeeld hiervan waren de ezal en het doek die pal voor de bank werden gezet, waardoor het niet langer mogelijk was deze objecten op een functionele manier te gebruiken. Haalde men een boek uit de kast, dan werd het kunstwerk verstoord. Door het functioneren op een ander niveau moesten deze elementen bijdragen tot het ontstaan van een ideële ruimte. Zo speelde de kunstenaar

in op het vervreemdend effect dat kunst kan hebben op de dagelijkse gang van zaken.⁴

“Alles wijst erop dat Chambres d’Amis ons op een nieuwe manier confronteert met een kunstwerk en de ruimte die het inneemt, de nieuwe ruimte die het creëert. Als men in Giulio Paolini’s “logeerkamer” binnenkomt is men aanvankelijk een weinig gedesoriënteerd. [...] Men weet niet goed waar en hoe men zich als toeschouwer moet opstellen, waar, met andere woorden, het kunstwerk niet is. [...] Eerder dan met een kunstwerk worden wij geconfronteerd met ideële ruimte waarin zoiets als een kunstwerk kan ontstaan, ontstaat, en uiteindelijk voor ons verschijnt: voorkamer én kamer van kunst, laboratorium en museum!”⁵

Deze compositie werd veelvuldig positief onthaald. Hierbij werd aandacht besteed aan het perspectivische en compositorische aspect:

“Zijn installatie was één en al verfijndheid en zeer didactisch bedacht. Een perceptie-goocheltoer van optisch-perspectivische verkortingen.”⁶

“Giulio Paolini managed to transform a room into a work while still maintaining its character, using its architecture and some of the furniture.”⁷

“And what beneficent genius drew the outline of an easel and a blanc canvas, using as a ground the white spines of books arranged neatly on a bookcase, and somehow imbuing the light of the things in the room with clarity?”⁸

“Mario Merz en Paolini hebben beiden, maar op volstrekt tegengestelde wijze een bepaalde plek als vraag opgevat, en een kamer gemaakt die de vraag - de kamer die er was - oplost. [...] Paolini doet hetzelfde [als Merz, die de alledaagsheid wegveegt en een reeks onbruikbare elementen neerzet], maar op een totaal andere wijze: hij heeft een kamer gevonden die bijna een sculptuur was - [...] - en heeft geknikt. Paolini’s gevoelige ‘final touch’ en

⁴ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

Visie Jan Hoet

⁵ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 16.

Kritische receptie

⁶ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d’Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 13.

⁷ NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 64.

⁸ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 127.

⁹ VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', *Streven*, 1986, p. 44-51.

Merz' bruut binnenvallen transformeren de kamer die er was tot een zuiver beeld, tot poëzie."⁹

Vervolg

¹⁰ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987 p. 16.

¹¹ VANDENABEELE, I. in: SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987 p. 16.

Eén jaar later, bij een bezoek aan de woning, bleek dat het kunstwerk grotendeels werd verwijderd.¹⁰ Het werk werd niet aangekocht door de bewoners. Toch vertelde de bewoner in een interview dat dit voor hem een "kleine ingreep was die zich perfect in de omgeving integreerde en enorm goed werkte".¹¹

Royden Rabinowitch

OOSTAKKER, BELGIË

3.84



3.85



Paul Demeyer
Papegaaistraat 62

wandsculptuur

Inhoud

Kamer op het gelijkvloers

Locatie

199

Aanpak

¹ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

² DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

Visie Jan Hoet

³ HOET, J., DE BAERE, B., « Chambres d'Amis », Persmap Chambres d'Amis 1, *Archief S.M.A.K. Gent*, Gent, 1986.

Kritische receptie

⁴ WINTERS, R., « Chambres d'Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 13.

Vervolg

⁵ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

⁶ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

De kunstenaar heeft een donkerbruine metalen sculptuur ontworpen die zich in de doorsnee kamer vanop de vloer naar boven leek te bewegen, met dimensies contrasterend met deze van de kamer.¹ De ruimte waarin het werk geëxposeerd werd was immers totaal onbelangrijk voor de kunstenaar. Het werk, dat bestond uit 2 metalen onderdelen die over elkaar werden geplaatst, was geïnspireerd op de vorm van een cello. De kunstenaar wou door deze vorm de bezoeker aanzetten om het werk langs alle kanten te bekijken.²

"Zijn werk vertrekt van het probleem van de wand en geeft daaraan zo'n abstracte dimensie dat de alledaagse dingen er niet toe doen, een abstractie die ook bij Nauman in het werk zelf ingeschreven is."³

Dit werk werd zeer weinig vermeld in de kritieken. In een enkele vermelding werd het werk eerder negatief ontvangen, als een verzet tegen de integratie van de werken eigen aan het concept van *Chambres d'Amis*: "In de realisaties van de Chambres worden zowat alle gradaties in de relatie kunst-interieur bespeeld: van weigering tot totaal herschepping. [...] Carla Accardi en Rabinowitch bijvoorbeeld kan men bijna "traditionele plaatsers" noemen. Ze stellen gewoon hun kunstwerken tentoon in een andere ruimte."⁴

De wandsculptuur werd na de tentoonstelling aan het museum geschonken⁵ en werd vervolgens opnieuw tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d'Amis* in het S.M.A.K. in 2012.⁶

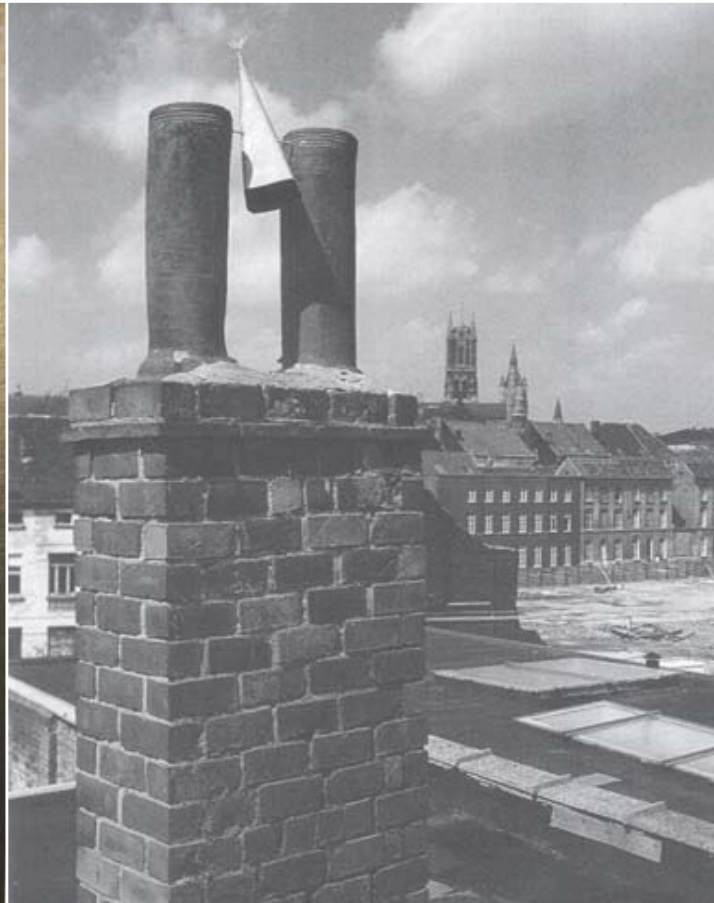
Norbert Radermacher

DÜSSELDORF EN BERLIJN, DUITSLAND

3.86



3.87



Alle adressen

kloksculptuur

Inhoud

Dak

Locatie

201

Aanpak

Door het plaatsen van vijftig zinken kloksculpturen op de daken van alle deelnemende woningen situeerde de kunstenaar zijn werk op de grens van de publieke ruimte, met de bedoeling een “stedelijk concert” te creëren. Hiermee verwees hij naar het wezen van de kunst: het nomadische - kunst die geestelijk dakloos is. Zijn kunst werd letterlijk en figuurlijk in alle windrichtingen uitgezaaid met de openbare ruimte als bestemming. Via deze discrete ingrepen wou de kunstenaar de aandacht van de toevallige voorbijganger te trekken. Naast de betrokkenheid van de voorbijganger waren ook de regels van de gemeenschap en de context van de ruimte waarin gewerkt wordt van belang voor de kunstenaar.¹

¹ Collectiepresentatie *Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

Visie Jan Hoet

“[...] Al jaren brengt hij, letterlijk, de kunst op straat zonder deze daarom op één of andere manier aan een nivelleringsproces te onderwerpen. [...] Zijn kunst die, zich op de rand van de illegaliteit bevindend, steeds anoniem blijft, is helemaal overgeleverd aan de willekeur van de voorbijgangers en de verordeningen van het stadsbestuur. Ondanks het feit dat hij steeds buitenshuis werkt, leek hij voor *Chambres d'Amis* een geknipt figuur.”²

² HOET, J., “Chambres d'Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 18.

Kritische receptie

In *Actuel* werd dit werk als één van de meest bescheiden ingrepen beschreven: “Les plus modestes? [...] L'Allemand Norbert Radermacher a rendu hommage à la fois aux propriétaires et aux artistes invités, en installant au-dessus de chaque résidence une petite clochette.”³

³ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 172.

Volgens Johanne Lamoureux was dit werk echter één van de zwakkere presentaties in *Chambres d'Amis*: “L'impact de *Chambres d'Amis* est lié à considérations de visite et à sa modification des rapports pragmatiques. Certes, j'y reviendrai, la labilité du parcours émerge per se parmi la série de paramètres que les oeuvres problématissent. (Labilité que certains, comme Lawrence Weiner et Norbert Radermacher, ont peut-être conjurée par la répétition systématique de leur “marque” - un texte autocollant, des sculptures coniques - dans tous les lieux de l'expo.)”⁴

⁴ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 57.

Bij een bezoek aan één van de woningen in de Hoogstraat, één jaar later, bleek dat de sculptuur reeds van het dak was losgekomen. De bewoonster bracht deze sculptuur onder in haar galerij op het Sint-Pietersplein.⁵

In de collectiepresentatie van Chambres d'Amis in het S.M.A.K. in 2012 werd één sculptuur opnieuw tentoongesteld.⁶

Vervolg

⁵ SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 17.

⁶ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

Roger Raveel

MACHELEN-AAN-DE-LEIE, BELGIE

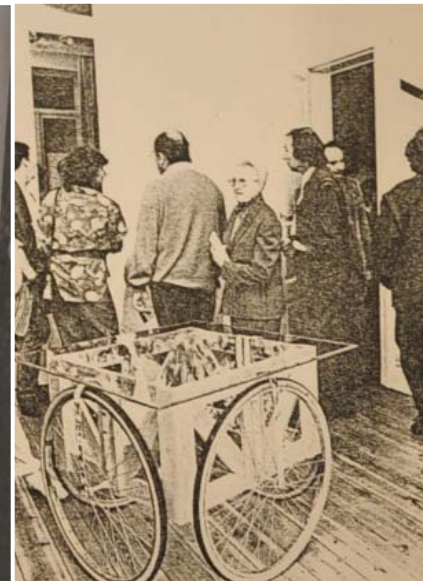
3.88



3.89



3.90



Piet Van Cauwenberge [Architect]
Visserij 71

Inhoud

drie muurschilderingen
één tafelobject
ramen in blauw en geel glas

Locatie

Hal en woonkamer

Via zijn vader – een fervent kunstverzamelaar – kwam de bewoner in contact met *Chambres d'Amis*. Initieel bezochten ongeveer dertig kunstenaars de woning, maar geen van allen was enthousiast. Raveel was er op dat moment niet bij. Van Cauwenberge ontmoette Raveel – van wie hij een voormalig leerling was in de kunstacademie – op toevallig wijze. Raveel bracht het huis een bezoek en stemde in voor het creëren van een kunstwerk.¹

Contact

¹ DE BAERE, B., “ Rond een huis”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 12.

De bewoners hadden een grote inbreng in het werk. Zo ging de kunstenaar in op de vraag van de bewoner om een zicht te creëren op de bomen aan de overzijde van de woning. Als reactie hierop verving de kunstenaar deze ramen door kleurrijk glas dat zorgde voor een visueel effect bij het afdalen van de trap. Door deze betrokkenheid in het proces waren de bewoners achteraf zeer enthousiast over het werk.²

² VAN CALSTER, P., “Chambres d’Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

Roger Raveel had reeds ervaring met werken in gelijkaardige ruimtes zoals zijn muurschilderingen in het kasteel te Beervelde. *Chambres d’Amis* interesseerde hem omwille van de uitdagingen en de manier waarop deze als impulsen werden gebruikt. Zowel de visie van de kunstenaars, de verschillende manieren van werken als de diversiteit aan de verhoudingen tussen mensen en hun leefomgeving maakten de tentoonstellingen voor hem boeiend.³

Visie

³ DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 10.

Roger Raveel werkte op een illusionistische wijze met de ruimte. In de inkomhal werd een figuur op de muur geschilderd die als het ware de bezoekers verwelkomde en was eveneens een verlengde van de rode trapleuning aanwezig op de muur. Zo werden meerdere muurschilderingen aangebracht doorheen de woning. De kunstenaar speelde tevens in op de optische vervormingen en weerkaatsingen via spiegels en glassegmenten waardoor een bepaalde manier van integratie ontstond van het werk in de ruimte en op de visuele perceptie van de toeschouwer door realiteit en fictie dooreen te weven.⁴ Verder was een eerder vreemd object aanwezig in de ruimte in de vorm van een tafel die functioneel niet bruikbaar is. Dit element

Aanpak

⁴ DE ZUTTER, J., “Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis”, *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

⁵ S.n., "Tot hoever reikt vriendschap?", *Trends*, 5 september 1986, p. 166.

⁶ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 17.

Vervolg

⁷ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

maakte deel uit van vroeger werk van de kunstenaar. Verder werd kippegaas aangebracht rond een spiegelvlak in de zitkamer met daartegenover geplaatst een glasvlak dat meespeelde in de optische illusie van oneindigheid die de kunstenaar wilde creëren in de ruimte.⁵

Op dit werk kwam zeer geringe kritiek. In een enkele vermelding werd vooral gefocust op de beleving: "[...] Op die manier wordt heel de ruimte zelf en ook de toeschouwer met het werk verbonden. Daardoor ook stelt hij onze perceptie op de proef en worden realiteit en fictie dooreengeweven."⁶

De muurschilderingen werden aan de huiseigenaars geschonken. Het wagentje werd opnieuw eigendom van de kunstenaar.⁷

Wolfgang Robbe

DÜSSELDORF, DUITSLAND

3.91



3.92



Jean-Paul Deslypere [Kunstverzamelaar] en Charlotte Pannier
[Onderzoeker]
Achilles Musschestraat 128

twee keer drie wanden en een plafond met verschillende voorzieningen
aanwezig
objecten: tapijt, omlijsting en spijkergaten

Inhoud

Twee kamers in de woning op het gelijkvloers

Locatie

Visie

¹ DE BAERE, B., " Voor de vuist weg", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 10.

Robbe speelde vooral in op het verschil in context met het museum - zo werd zijn werk gemaakt voor een specifieke plaats en kon het niet zomaar ergens anders geplaatst worden.¹

Aanpak

Wolfgang Robbe maakte een allusie op de consumptie van kunst door het museum en de dubbelzinnigheid van het voyeurisme van *Chambres d'Amis*. De kunstenaar gebruikte het huis als instrument: in de twee kamers die hij tot beschikking kreeg plaatste hij telkens drie wanden en een plafond. Verder liet hij de kamers heel sober uitschijnen, behalve enkele objecten die de aandacht opeisten zoals een flard van een tapijt dat te zien is, een omlijsting tussen de oorspronkelijke muur en de aangebrachte wand en spijkergaten waar normaalgezien de eigen collectie van de bewoners werd tentoongesteld. Op die manier wou de kunstenaar een ruimte creëren die verwees naar het leven dat zich hier ooit afspeelde en wou hij bij de toeschouwers de vraag oproepen naar de status van deze ruimtes: moest deze oorspronkelijke ruimte dan niet bekeken worden als museum in plaats van de ruimtes die toegevoegd werden?²

² SIX, G., "In Gent staan vijftig huizen", *Knack*, 25 juni 1986, p. 113.

Visie Jan Hoet

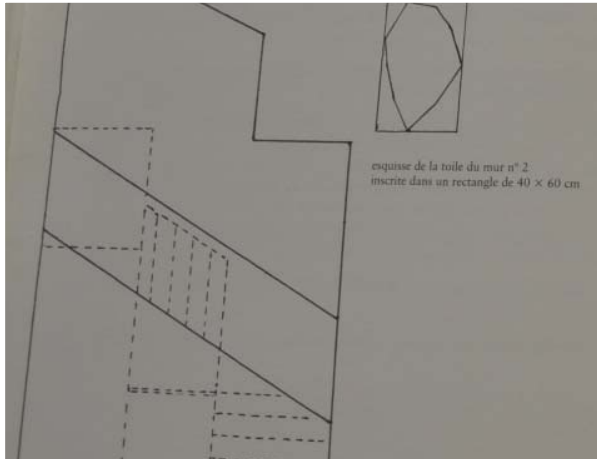
³ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

"Wolfgang Robbe maakt in zijn werk voor *Chambres d'Amis* een ironische allusie op de wijze waarop kunst in musea en op grote tentoonstellingen wel al eens te gemakkelijk geconsumeerd wordt. Afgezien van een postkaartje (van zijn werk!) in een doosje aan de wand, valt er in zijn "minimuseum" verder niets te ontdekken. Zo zien we dat met *Chambres d'Amis* het museum niet bang is om zichzelf kritisch in de kijker te laten plaatsen."³

Claude Rutault

VAUCRESSON, FRANKRIJK

3.93



3.94



3.95



3.96

Patrick Allegaert [Professor] en Annemie Cailiau [Sociaal assistent]
Plotersgracht 4
Jo Debacker [Professor]
Zeugsteeg 9

geschilderde muren, glasschijven, doeken

Inhoud

Traphal en andere ruimtes

Locatie

Contact

¹ DE BAERE, B., “ Rond een huis”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 11.

De bewoners hadden reeds affiniteit met hedendaagse kunst door het volgen van de activiteiten van het museum. Deze interesse in kunst was de aanleiding om een kunstenaar aan het werk te laten in hun woning. “De praktische moeilijkheden, hoe alles zou verlopen, al dat bezoek, die zag ik wel maar ze waren sekundair. Ik vond het een zeer sympatiek projekt” - aldus bewoner Patrick Allegaert.¹

Visie

² DE BAERE, B., “ Voor de vuist weg”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 10.

Rutault had reeds ervaring met werken buiten het museum. Zo werkte hij op het moment van *Chambres d’Amis* reeds een langere periode niet meer voor het museum, maar publiceerde lijsten waar zijn werken te vinden waren. Dit ging zowel over openbare als over privé-plaatsen.

Voor deze kunstenaar was de keuze van een specifieke woning van minder groot belang. Wat hij belangrijk vond was de samenwerking met de bewoners. De realisatie van het werk kwam er in samenspraak met hen: aan het voorstel voor het werk door de bewoners werd bijna niets veranderd. Hij zag zichzelf immers niet als autoritaire kunstenaar, maar eerder als een vakman die het project uitvoerde voor de bewoners.²

Aanpak

³ DE ZUTTER, J., “Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis”, *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

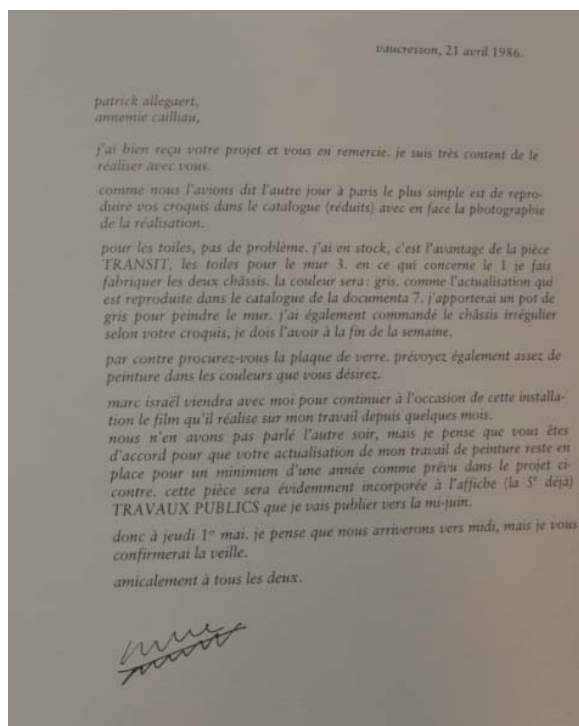
De kunstenaar vertrok voor het creëren van zijn kunst van het boek *Definitions/methodes* waarin hij een 125-tal methodes beschreef die fungeren als onderligger van zijn kunst. Hij werkte steeds in particuliere woningen en vroeg de eigenaars enkele methodes uit te kiezen die via combinatie leidden tot een nieuw, nog niet uitgevoerd werk.³ (Zie afbeelding 3.84)

Kritische receptie

In *Archis* was sprake over een geslaagde integratie van kunst in het dagelijkse leven: “De wederzijdse doordringing van kunst en dagelijkse omgeving, zij het op een meer harmonische wijze, is ook het uitgangspunt in de kamers van Bertrand Lavier, Claude Rutault, Ettore Spalletti en Remo Salvadori. Hier is het zelfs moeilijk te zien waar de kunst begint en het leven van

alledag ophoudt. Rutault schildert de gang van het huis van Patrick Allegaert en Annemie Caillau zeegroen; [...]” Verder werd vervolgd met: “En het feit dat er zoiets als een museum bestaat is dan ook precies wat de tocht langs de 50 huizen zo spannend maakt. Voortdurend kan de bezoekers de kunst in de huizen vergelijken met hoe deze er in het museum uitgezien zou hebben. Vanuit die gezichtshoek zorgt [...] vooral het werk van kunstenaars die erin zijn geslaagd een integratie te bewerkstelligen voor de grootste verrassingen. De installatie van Naumann bijvoorbeeld, of het werk van Lavier, Rutault en Spalletti, bij uitstek kunst die het museum nodig heeft om als zodanig herkenbaar te zijn. In de woonhuizen krijgt die kunst een onverwachte poëtische dimensie.”⁴

Na de tentoonstelling bleef het werk in handen van de bewoners.⁵



3.97: COMMUNICATIEBRIEF VAN DE KUNSTENAAR AAN DE BEWONERS

⁴ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

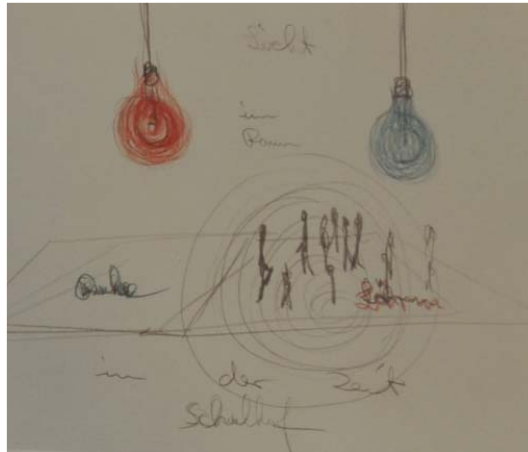
Vervolg

⁵ VAN CALSTER, P., “Chambres d'Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

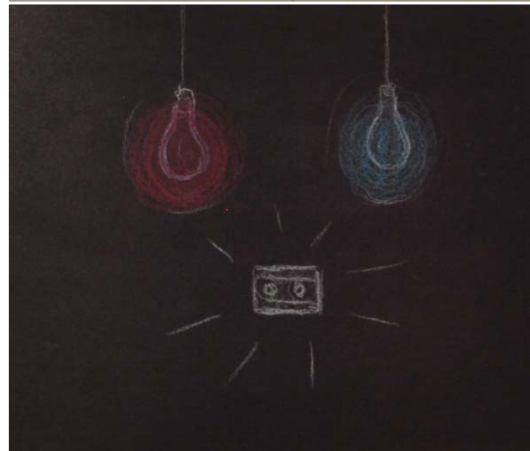
Reiner Ruthenbeck

DÜSSELDORF, DUITSLAND

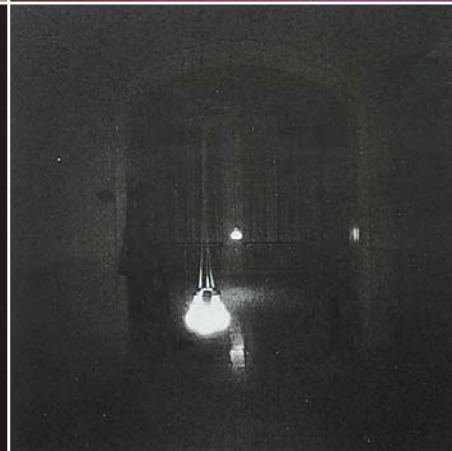
3.98



3.99



3.100



3.101

Robert Clicque
Belgradostraat 52

Inhoud

3 rode en 3 blauwe gloeilampen
geluidsfragment via bandopnemer

Locatie

twee in elkaar overlopende ruimtes

De kern van dit werk bestond uit de dualiteit waarnaar zowel auditief als visueel werd verwezen. Het auditieve aspect bestond uit een geluidsoptname van spelende kinderen afgewisseld met stilte. Visueel was zowel een reeks blauwe als rode gloeilampen aanwezig, waarvan de eerstgenoemde opnieuw verwezen naar de stilte en de laatstgenoemde naar kabaal.¹ Door het inzetten van deze elementen wou de kunstenaar betekenissen en herinneringen oproepen bij de bezoekers.²

“Reiner Ruthenbeck doet in dit verband [in vergelijking met het werk van Paul Thek dat zich bevindt in de marge van het dagelijkse leven en aan het museum doet denken door de tijdloze sfeer] iets heel vreemds. Twee in elkaar lopende kamers werden volledig van het licht afgesloten. In de ene kamer werden in het midden drie rode lampen, in de andere blauwe opgehangen. Via een bandopnemer vangen wij vaag geluiden van een kleuterspeelplaats op. In deze totaal afgesloten, irreële ruimte klinken deze zo vertrouwde geluiden ons zeer bevreemdend in de oren. Het is alsof hier twee zaken in elkaar grijpen die wezenlijk met elkaar onverzoenbaar blijken. Onwillekeurig denkt men aan het gedempte straatlawaai dat men soms opvangt wanneer men door het museum wandelt.”³

In de eerder geringe kritiek endie werd geschreven over het werk werd het werk vooral geapprecieerd vanwege de bescheidenheid van de ingreep: “Een eenvoudig procédé, een overweldigend effect.”⁴ “Soms is de eenvoud van de idee overweldigender dan de idee zelf.”⁵

Aanpak

¹ DE ZUTTER, J., “Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis”, *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

² RUTHENBECK, R., in “Catalogus Chambres d’Amis”, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 224.

Visie Jan Hoet

³ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

Kritische receptie

⁴ WINTERS, R., « Chambres d’Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 18.

⁵ SIX, G., “In Gent staan vijftig huizen”, *Knack*, 25 juni 1986, p. 114.

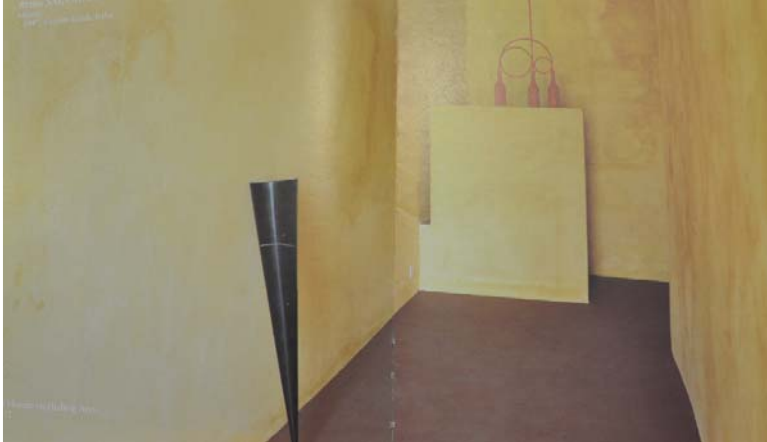
Remo Salvadori

MILAAAN, ITALIË

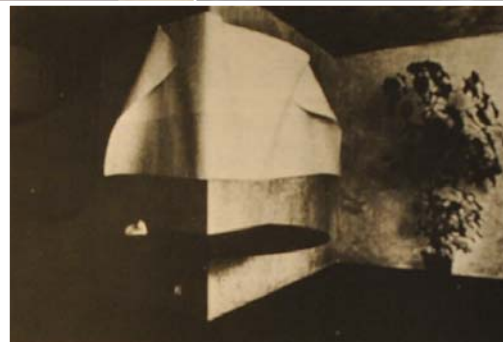
Ettore Spalletti

CAPELLE SUL TAVO, ITALIË

3.102



3.103



3.104

3.105

Robert Hozee en Hedwig Aerts Visserij 12

Inhoud¹

Muren van gang en woonkamer beschilderd met mengsel van pigment (geel of bruin) en caseïne 75.000 BEF

Spalletti: 2 schilderijen van 3.50 x 1.20 m, blauwe waterverf op doek 120.000 BEF

1 marmeren kegel van 1.10 m hoog en diameter 0.18 m 30.000 BEF

1 vaas in gips met blauw pigmentpoeder 50.000 BEF

Salvadori: Object bestaande uit 3 glazen flessen, koperen buis, was en rood pigmentpoeder 50.000 BEF

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

schilderij van 1.00 x 0.6 m, rode waterverf op doek 50.000 BEF
ronde tafel (3/4 cirkel), diameter 1,4 m, MDF-plaat bedekt met rood pigment
bevestigd met T-ijzers aan muur 50.000 BEF
Totale verzekeringswaarde: 425.000 BEF

Ruimtes in de volledige woning

Locatie

Deze bewoners waren voor de tentoonstelling reeds vertrouwd met de kunstwereld en toonden een grote belangstelling voor de manier waarop de kunstenaar zou te werk gaan.²

Contact

² HOZEE, R., in *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 230.

Salvadori in een interview over de eerste contacten met de bewoners: "Een gek gevoel geeft het je. Al die mensen, ze staan zomaar een deel van hun huis af. En zulke geïndividualiseerde woningen, heel persoonlijk ingericht. Bij ons in Italië zou het heel anders lopen. Het zou bijna onmogelijk zijn om particulieren zo ver te krijgen dat ze erin toestemmen gedurende drie maanden bijna dagelijks vreemden over de vloer te ontvangen om naar een kunstwerk te kijken. Aan de andere kant zouden Italianen de kunstenaars direct aanspreken. Ze zouden onmiddellijk willen weten wie je bent en wat je wil maken in hun huis. De mensen in Gent waren heel vriendelijk en gastvrij, maar ook heel timide. Ze durfden haast geen gesprek aan te knopen, raar."³

³ SALVADORE, R., in PELEMAN, H., "Chambres d'Amis", *Metropolis M*, nr.2, 1986.

Tijdens het realisatieproces van het kunstwerk was er een intens contact tussen de bewoners en de kunstenaar. Tijdens een voortdurende interactie werd gediscussieerd over verschillende aspecten van het werk. Wat de bewoner vooral trof was de bescheidenheid van de kunstenaar, en het grote bewustzijn dat bij hem aanwezig was over zijn eigen toevoeging aan de kunstgeschiedenis. Verder zei hij het gevoel te hebben in een schilderij te leven.⁴

⁴ HOZEE, R., in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996.

Achteraf beschouwde de bewoner de tentoonstelling als een positieve ervaring: "Hen deze werken te hebben zien bedenken, maken en voltooien,

⁵ HOZEE, R., in "Catalogus Chambres d'Amis", SMAK Gent, Gent, 1986, p. 230..

Aanpak

⁶ VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996.

⁷ HOZEE, R., in "Catalogus Chambres d'Amis", SMAK Gent, Gent, 1986, p. 230.

Visie Jan Hoet

⁸ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 17.

bracht in mijn herinnering deze woorden van een groot Engels kunstenaar – dat een kunstenaar uit niets iets maakt, een poging die bijna noodzakelijkerwijze poëtisch is.”⁵

Het werk kwam er op een moment dat de woning aan renovatie toe was. De bewoners hadden reeds zelf terracotta-kleuren aangebracht in hun woning, die werden verwijderd.⁶

Vervolgens werden de muren van het volledige huis in Italiaanse kleuren geschilderd en werden enkele objecten toegevoegd, waaronder een rode tafel in het centrum van de woning. Verder werden vellen turquoise papier in de kamer geplaatst die afgestemd waren op de verschillende tinten van de vellen muziek op de piano, op verschillende abstracte afbeeldingen en objecten. De kracht die uitging van het kunstwerk stond in contrast met deze aanwezige blauwe doeken en de rode sculpturen.

Het was de bedoeling een gastenverblijf te creëren in de lijn van *Villa Medici*.⁷

“Uit al hetgeen wij met deze tentoonstelling hebben kunnen ervaren blijkt duidelijk, in tegenstelling met wat men doorgaans beweert, dat hedendaagse kunst, zonder daarom decoratief te worden, haar plaats kan vinden in een doorsnee-interieur. Meer nog, de kunst kan er zich waarmaken als de ideale kunst en haar eeuwige opdracht wordt er opnieuw geformuleerd. Dat wat Remo Salvadori en Ettore Spalletti in de context van deze tentoonstelling hebben gerealiseerd is hier bijzonder relevant. [...] Niet alleen was Chambres d'Amis hier een aanleiding tot een vruchtbaar esthetisch dialoog tussen verschillende culturen, evenzeer mogen de hevige, zonnige kleuren die deze twee kunstenaars hier binnenbrachten beschouwd worden als metafoor voor een niet minder intense menselijke ontmoeting tussen kunstenaars en bewoners.”⁸

Volgens Lieven De Cauter was dit een geslaagd voorbeeld van het bewijzen van de paradox over de autonomie van kunst: “Het tweede lid van onze paradox [van integratie] wordt uitgebeeld in de gevallen van gelukkige integratie. [...] Verder straalt de alomvattende decoratie van Spaletti en Salvadori een onmiskenbare betovering uit.”⁹

Ook in *Archis* werd het werk beschouwd als een geslaagde integratie: “[...] Ettore Spalletti en Remo Salvadori gaan verder door de muren van het hele huis van Robert Hozee en Hedwig Aerts in zinderende Italiaanse kleuren te beschilderen en door er objecten aan toe te voegen, waarvan de in het centrum van het huis geplaatste rode tafel het meest ingrijpende is. Het zijn subtiele ingrepen die de dagelijkse gang van zaken in het huis praktisch niet verstoren en er een onmiskenbare poëtische dimensie aan toevoegen.”¹⁰

Niet alle reacties waren positief. Zo was Pierre Luigi Tazzi van mening dat de bedoeling van dit werk onduidelijk is voor de bezoeker: “What are we actually looking for in the womblike space, hot with sienna, created by Ettore Spalletti and Remo Salvadori in a hallway within which their incongruous objects are like traces of a presence that has not vanished or been volatilized, but instead has fallen inside the volcano over whose dry surface we seem to pass?”¹¹

Ook Lamoureux en Newman waren niet overtuigd: “Some of the artists took the role of interior decorators. Remo Salvadori and Ettore Spalletti brought the south to the nord by repainting an interior in sunny sienna yellow and tastefully placing sheets of turquoise paper which matched the various hues of the cover of the sheet music on the piano, a red disk corner table and various abstract images and objects (pretty, yes, but it might as well have been in Casa Vogue).”¹²

“Son espace, par “magie”, avec “les couleurs de la terre et du soleil”, se met à ressembler aux pièces de la Villa Medici! (Cf. le catalogue). C’est, quant

Kritische receptie

⁹ DE CAUTER, L., “De metastase van het museum”, *Vlees en beton*, nr.8, 1987, p. 9.

¹⁰ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 7.

¹¹ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 127.

¹² NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 64.

¹³ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 58-59.

à moi, l'aspect le moins intéressant et le plus incontournableement prévisible de la formule. Néanmoins, dans le contexte de l'expo, la transparence même de cette attitude la rend vulnérable et criticable."¹³

Vervolg

De kunstenaars beschouwden de bewoners als mede-eigenaars van het kunstwerk, op voorwaarde dat het werk integraal bewaard bleef.

^x VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

Bij een bezoek één jaar na de tentoonstelling bbleekijkt alles nog intact te zijn, behalve het behangpapier dat op sommige plaatsen minder goed bevestigd bleek. Er werd volop geleefd in deze kamer.^x

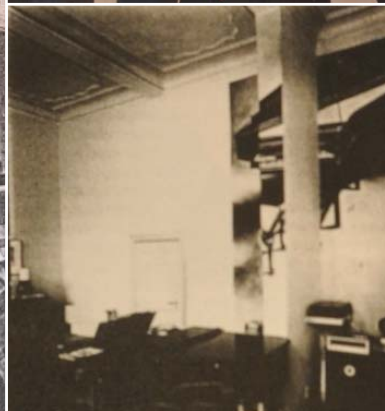
Rob Scholte

AMSTERDAM, NEDERLAND

3.106



3.107



3.108

Claudine Bovyn
Pussemierstraat 20

Muurschildering 4.25 x 1.05 m; 4.25 x 0.26 m; 4.25 x 1.05 m

Inhoud¹

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *Archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

Ruimtes in de volledige woning

Locatie

Contact

² REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 9.

Aanpak

³ BOVYN, C. in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 11.

Vervolg

⁴ BOVYN, C. in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 11.

De bewoners zijn Rob Scholte gaan opzoeken in Amsterdam met de vraag zijn werk te realiseren in hun woning.²

Rob Scholte gebruikte als uitgangspunt de interesse van de gastvrouw, nl. pianospelen. Op de wand van de kamer gaf de kunstenaar door middel van een dwarsmuur een piano in trompe-l'oeuil weer boven de reële vleugel.³

Na de tentoonstelling bleef het werk in handen van de bewoners. Volgens de bewoners werd het werk tien jaar na datum nog steeds positief onthaald door bezoekers: "[...] Bezoekers kijken nog altijd met open mond naar zijn werk [...] Ik heb hem al een hele tijd niet meer gezien, maar dat schilderij maakt mij nog steeds gelukkig."⁴

3.109



Romain Berteloot & Luanne Vlaemynck [Architecten]
Sint-Pietersnieuwstraat 109

verzameling kinderspeelgoed

Inhoud

Koetspoort van de woning

Locatie

“VISUAL THERAPY”

Aanpak

¹ THEK, P. in *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 230.

Via objecten uit het dagelijkse leven wilde de kunstenaar een weergave van de overheersende cultuur maken en oplossingen aanreiken voor de daarmee gepaard gaande problemen. Zijn werk droeg hij op aan de aartsbischop *Raymon Hunthaus* van Washington voor zijn inspanningen om de Amerikanen te wijzen op het gevaar van nucleaire wapens.¹

Kritische receptie

² SIX, G., “In Gent staan vijftig huizen”, *Knack*, 25 juni 1986, p. 113.

In *Knack* was men niet overtuigd door het werk: “Soms ben ik echt niet onder de indruk als Paul Thek bijvoorbeeld in de koetspoort van een huis in de Sint-Pietersnieuwstraat een kinderlijke ravage aanricht met kinderspeelgoed en art-knipsels, raketten uit PVC-buis (regenpijp) en een speelgoedfontein in een ijzeren badkuip. Misschien had hij kunnen volstaan met het volblauwe gordijn in de poort naar de grote tuin dat zo mooi bol gaat staan als de poort aan de straatkant gelijk openstaat. Het is jammer dat de kunstenaar met dat eenvoudige beeld niet heeft willen volstaan. Ik zeg het maar voor wat het waard is.”²

³ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986.

In *Actuel* werd de aandacht gevestigd op de subtiele verwijzingen in het werk: “Les plus subtils? L'Américain Paul Thek a construit une installation en jouets pour « faire plaisir » aux deux enfants des architectes. Mais le jour où les Américains ont bombardé La Libye, il y a ajouté des roquettes!”³

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., “Chambres d'Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 17.

“Merkwaardig bij deze gelegde contacten [tussen bewoners en kunstenaar] is de wijze waarop zij uit het kunstgebeuren ontspruiten. Al te vaak zagen we hoe pogingen om het esthetische met het sociale te verzoenen veelal gebeurden ten koste van het esthetische. De sociale dimensie overspoelt heel gemakkelijk de artistieke, zoals bij een vernissage het geval is. [...] *Chambres d'Amis* toont daarentegen, hoe naar aanleiding van een kunstgebeuren contacten kunnen gelegd worden die minder formeel, minder voorspelbaar zijn. Zij toont hoe het artistieke de spil kan zijn van ontmoetingen die warm en hartelijk zijn, niet alleen tussen kunstenaars en bewoners, maar tevens tussen de bewoners onderling en hun bezoekers.”⁴

“Het is derhalve gesublimeerd en geen voorlopig resultaat meer van een doordeweeks kinderspel. Daarmee plaatst dit werk zich reeds in de marge van het alledaagse leven, verspreidt het rondom zich een serene meer tijdeloze sfeer die ons aan het museum doet denken.”⁵

Het werk werd eigendom van het museum en werd opnieuw tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d’Amis* in het S.M.A.K. in 2012.⁶

⁵ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

Vervolg

⁶ *Collectiepresentatie Chambres d’Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

Niele Toroni

PARIS, FRANKRIJK

3.110



3.111



Paul Robbrecht en Hilde Daem
Kortrijksesteenweg 551

Inhoud

beschilderde deur
fles whiskey

Locatie

Kleine gastenkamer op de eerste verdieping

224

Voor Toroni was het belangrijk zijn werk te realiseren in een authentieke gastenkamer. Eind maart bracht hij een eerste bezoek aan het huis om na te gaan of de aangeboden kamer werkbaar was voor hem.¹

Voor het waarmaken van het werk heeft de kunstenaar ervoor gekozen de vooropgestelde richtlijnen van Jan Hoet te volgen en te kiezen voor een gastenkamer. De kunstenaar gedroeg zich tevens als een gast, door als het ware een signatuur na te laten.²

Toroni heeft het werk gerealiseerd volgens zijn gebruikelijke methode waarmee hij reeds talrijke werken uitgevoerd had. Hij drukte deze werkwijze zelf uit als: “Dans la chambre d’amis choisie seront visible des empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm. (minimum 10, maximum 21 empreintes de pinceau n°50)”. Deze materialiteit van het schilderen was voor hem een belangrijke factor, die fungeerde als een constante in zijn werk. Omgekeerd aan deze rode draad door zijn werk waren zowel de ruimte waarin hij werkte als de gekozen kleur een wisselende factor, een eerdere toevalligheid. De focus lag op de deur en de wand van de gastenkamer, waarop de kunstenaar zijn werk op een zeer subtiele manier uitvoerde in de ruimte.

De tekens op de deur waren reeds zichtbaar wanneer de kamer benaderd werd en ook vanop straat werd de aandacht van de bezoeker reeds getrokken. Bij het binnenkomen in de kamer, was behalve een reeks meubelen ook een fles whiskey aanwezig: “dans la chambre d’amis choisie sera toujours mise à disposition du visiteur une bouteille de bon whisky”. Een fles waar de betekenis van welkomstgebaar kan aan gekoppeld worden.³

“In een echte logeerkamer, weliswaar het kleinste kamertje van het woonhuis, brengt Toroni zijn elementaire sporen van schilderkunst aan zonder daarmee feitelijke veranderingen of grondige metamorfosen van het huis of

Contact

¹ ROBBRECHT, P., “De plaats van de kunst”, *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 15.

Visie

² ROBBRECHT, P., “De plaats van de kunst”, *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 15.

Aanpak

³ TORONI, N., in: HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 230.

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

Kritische receptie

⁵ ROBBRECHT, P., "De plaats van de kunst", *Vlees en Beton*, nr. 8, 1987.

⁶ CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986.

Vervolg

⁷ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 24

de kamer tot doel te hebben. Toroni respecteert hier in eerste instantie de gastvrijheid zonder dewelke Chambres d'Amis niet denkbaar is."⁴

Architect Paul Robbrecht gaf in *Vlees en beton* naast een uitgebreide beschrijving van het werk tevens een kritische visie die de relatie tussen het werk en de specifieke plaats op de korrel neemt: "Toroni's schilderwerk bewerkstelligt ambivalentie ten aanzien van de plaats waar het zich vertoont. Enerzijds hecht het werk zich, verleent het belang aan de plaats, gelijktijdig is er het besef dat deze schilderkundige tekens zich om het even waar kunnen voordoen. Het unieke van de plaats wordt erdoor ontmanteld. De localiteit neemt de tekens in zich op en verschuift met deze tot een plaats van altijd hetzelfde in een steeds wisselend contour. De ruimte is de wisselende lijst van het werk. [...] Het werk van Toroni doorloopt het hele schema van de weg naar de kunst: de stad, de straat, de gevel, de trap, de kamer, de plaats van de kunst."⁵

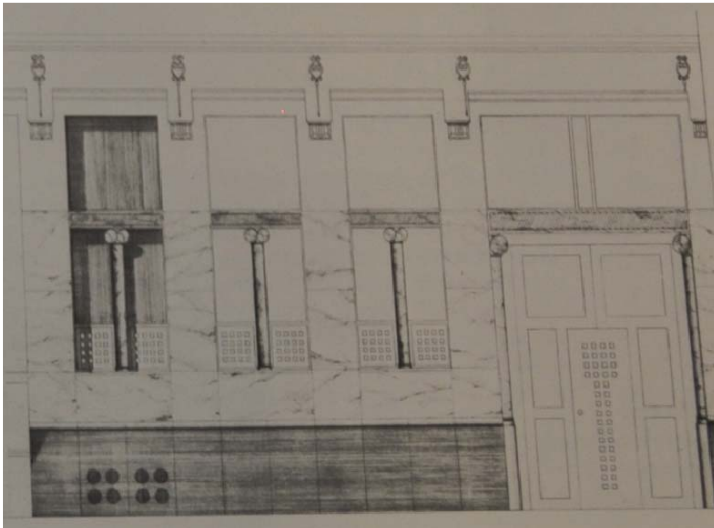
In *Actuel* werd dit werk als één van de meest bescheiden werken van *Chambres d'Amis* beschreven: "Les plus modestes? Niele Toroni, Suisse d'origine mais artiste français, a donné des coups de pinceaux à espace régulier, selon son habitude dans la vraie chambres d'amis, que les proprios utilisaient comme débarras."⁶

Omdat er sprake was van een huurwoning, lag het niet voor de hand wat met het kunstwerk moest gebeuren. Indien het huis te koop zou worden gesteld zouden de bewoners het huis inclusief het werk aankopen. Ze zouden het werk liever niet overdragen aan de volgende bewoners, aangezien dit volgens hen geen betekenis zou hebben voor de kunstenaar.⁷

Charles Vandenhove

LUIK, BELGIË

3.112



3.113



Lieven Daenens
Drabstraat 12

Herwerking van de gevel met wit marmer en hout

Inhoud

Gevel van de benedenverdieping

Locatie

Aanpak

¹ BEKAERT, G., in "Catalogus Chambres d'Amis", SMAK Gent, Gent, 1986, p. 260.

² DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

³ BEKAERT, in "Catalogus Chambres d'Amis", p. 260.

In de catalogus beschrijft Geert Bekaert bij dit werk de functie van de architect in *Chambres d'Amis*: "Hij grijpt op het gebouwde substraat in, creëert een incident waardoor het gebouwde zichzelf en het andere laat zien, stiekem, als het ware in het voorbijgaan. Je hoeft er niet bij stil te staan, maar alles is anders geworden, de gevel, de straat, de stad. En ook het verborgen interieur."¹

Vandenhove wou inspelen op de sporen van het verleden die nog aanwezig waren in het werk door een harmonisch geheel te creëren met oude en nieuwe delen van de gevel. In elk travee werden de muurdammen bedekt met witte marmeren platen. Verder werden de ramen horizontaal verdeeld door een decoratieve band ondersteund door een moderne variant van de Ionische zuil, eveneens uit marmer. Ten slotte werden onder de ramen houten structuren geplaatst met opengewerkte vierkantige cassettes.²

"In de vorm manifesteert zich de materialiteit van het materiaal, de weerstand, de oorsprong, de onuitspreekbaarheid. De vorm is niet opgelegd. Onder onze ogen ontstaat hij, even verrassend als vanzelfsprekend."³

Philip Van Isacker

GENT, BELGIË

3.114



3.115



3.116



3.117

Bijlokevest
Vrouwebroerstraat
Zebrastraat
Minneplein

4 piramides opgebouwd uit staalstructuur en klei

Inhoud

Collectieve ruimtes van wooneenheden

Locatie

Visie

Van Isacker koos resoluut om niet binnen te dringen in de private levenssfeer en zijn werk te enten op de semi-publieke ruimte. Hij nam de positie in van een niet-genodigde bezoeker. Allereerst was het de bedoeling meer mensen bij de actuele kunst betrekken. Verder was de tentoonstelling voor de kunstenaar een reactie op de grotere tentoonstellingen waar werken volgens hem een anonieme status krijgen.

¹ DE BAERE, B., " Voor de vuist weg", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 10.

De individuele benadering van elke bezoeker naar één enkel kunstwerk toe op één plaats was voor de kunstenaar van grote betekenis binnen het format van *Chambres d'Amis*.¹

Aanpak

Het werk bestond uit vier delen die zich telkens in de collectieve ruimtes bevonden van woonegelegenheden telkens op andere plaatsen in de stad, gebaseerd op de vier windrichtingen. Omdat mensen een belangrijk ankerpunt waren voor de kunstenaar, werden de werken geplaatst op die plaatsen met een grote bevolkingsconcentratie.

² TORONI, N., in: HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 230.

De afgeknotte piramiden waren opgebouwd volgens twee orthogonale assen, waarvan één as de richting van frontale benaderingen voorstelde, terwijl de andere as zorgde voor de articulatie van het werk. De piramiden bestaande uit klei werden telkens doorsneden door een prismatische schijf, die deel uitmaakt van het vaste, onvergankelijke kader van de piramide.²

Elk van de piramiden was gebaseerd op dezelfde maatgeving, maar had telkens een andere verhouding tot zijn omgeving. De meest invloedrijke factor voor deze relatie was de schaalverhouding tussen het object en de omliggende ruimte. De piramide in *Het Scheldeoord* werd excentrisch geplaatst in de ruimte. De benaderingsas maakte op die manier een scherpe hoek met de toenaderingsas van de ruimte waardoor het werk een afstandelijke indruk maakte. In de Zebrastraat kreeg de piramide een volledig ander statuut door het element centraal in de ruimte te plaatsen. In *Het Pand* echter stond de

piramide niet meer in functie van de toegang, maar werd een parcours door de gemeenschappelijke tuin gedefinieerd. Ook al was de piramide opgebouwd uit een natuurlijk materiaal, toch moest het de indruk van een objet trouvé geven in de ruimte. De grootste aanwezigheid had de piramide in het *Bijlokevest* met zijn hoge gedaante. Het bracht een zekere ordening aan in het smalle straatje. De piramidische vorm was maar tijdelijk: eens de klei gedesintegreerd was, bleef enkel de stalen constructie over.³

³ CHATEL, G., “*Les vicissitudes de la tête et du monde*”, *Vlees en Beton*, nr. 8, 1987, p. 27.

“Dit werk is zodanig discreet dat het naar onzichtbaarheid tendeert. De enige werkelijkheid die uiteindelijk overblijft is het heimwee om wat reeds vergaan is.[...] Van Isacker doet ons een prachtige metafoor aan de hand: zoals hij de periferie opzoekt om naar de kern, het wezen van zijn kunst te peilen, zo zwermt met Chambres d’Amis het museum naar alle uithoeken van de stad om zich over zijn eigen problematiek te buigen. Alles behalve een brutale, gechargeerde poging tot integratie dus, alles behalve een invasie, een zich blind storten in de wereld van alle dag.”⁴

Visie Jan Hoet

⁴ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 18.

Guy Chatel besloot de uiteenzetting in *Vlees en Beton* met de integratie van het werk als grootste kwaliteit te beschouwen: “Het is de ultieme kwaliteit van dit werk dat het een aforisme voor de openbaring van de ideële geaardheid van de kunst, herconcentreert tot een - in zijn materialiteit weliswaar efemeer - maar subjectief steeds aanwezig object. Dit is het precieze punt waarop het object dat gestalte geeft aan de kunst, zelf plastische kunst wordt.”⁵

Kritische receptie

⁵ CHATEL, G., “*Les vicissitudes de la tête et du monde*”, *Vlees en Beton*, nr. 8, 1987, p. 40.

Ook in andere publicaties werd hiernaar verwezen: “Zelfs als men zijn interesse voor de Platonische anamnesis ignoreert, werd men in de bijlokevest geïntigreerd door de tegenstrijdige materialen van zijn composities en kon men vaststellen hoe het metalen middenstuk ongewijzigd recht bleef terwijl de kleimassa door de zonedroogte was opengereten en door de regen gedeeltelijk weggespoeld. Deze bipolariteit zette je willens nillens tot nadenken aan.”⁶

⁶ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d’Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 15.

Jan Vercruyssse

BRUSSEL, BELGIË

3.118



3.119



Johan Grimonprez [Kunstacademiestudent]
Vrouwebroerstraat 25

Inhoud¹

¹ "Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken", *archief S.M.A.K. deel F*, Gent, 1986.

3 kunstwerken met waarde 308.304 BEF

Locatie

Studentenkamer in woning in vroegere kloostergang met elke travee opgevuld met kamers

Het werk werd opgebouwd uit een compositie bestaande uit een groot, zwart fotokader in de hoek van de ruimte tegenover een bed en een reproductie van de *Violon d'Ingres* van Marcel Duchamp – een grijzige afbeelding van een oude fauteuil met daarop een viool, een open boek en een partituur. Op die manier wou de kunstenaar een symboliek creëren die als het ware de weg weergaf die de kunstenaar in spe nog te bewandelen had - het ongrijpbare.²

Aanpak

“In dezelfde zin [als het werk van Grygar, waarin subtiele accenten van humor en menselijkheid aanwezig zijn] wordt de kamer van een akademiestudent door Jan Vercruyssen omgetoverd tot de ideële plaats waar de beeldende kunst als droom en verwachting wordt gedefinieerd.”³

Visie Jan Hoet

² VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 8.

³ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 20.

Pierre Luigi Tazzi stelde zich vragen bij de bedoeling van de kunstenaar: “Jan Vercruyssen’s installation is a large, black, empty picture frame in a corner facing a bed, and another, smaller one which hangs on a wall and holds a grayish image of an old armchair; on the chair stand a violin and an open book of sheet music, in a position suggesting both rigidity and flexibility – the image is like a nostalgic erotic apparition. But what are we to imagine we’ve found in this room, except, perhaps, that we have stumbled into a trap whose maker has foreseen that our pleasure arises from the degree of intensity of our involvement?”⁴

Kritische receptie

In andere publicaties werd het werk als uitnodigend beschouwd: “Naast het schilderij - een gevestigde waarde - stelde hij een open frame zodat elke bezoeker werd uitgenodigd “kunstenaar” te zijn door de lijst met zijn eigen fantasieën in te vullen. En die kreeg men genoeg wanneer men het rijke verleden van het Pand ineens zo met hedendaagse voeten betrad.”⁵

⁴ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p. 127

⁵ BELPAIRE, M., PAUWELS, J., “Napraten over Chambres d’Amis”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 14.

Vervolg

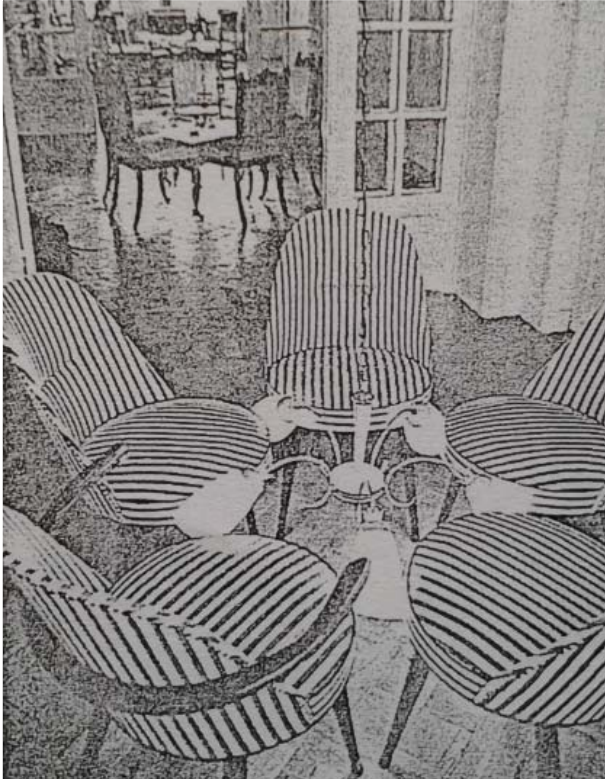
⁶ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

Het werk werd aangekocht door het museum en werd opnieuw tentoongesteld in de collectiepresentatie van *Chambres d'Amis* in het S.M.A.K. in 2012.

Jean-Luc Vilmouth

LYON, FRANKRIJK

3.120



3.121



Hilde Peleman en Johan Boeykens
Coupure 284

2 composities van 5 stoelen en een kroonluchter

Inhoud

Woonkamer

Locatie

Aanpak

¹ VILMOUTH, J., in “Catalogus Chambres d’Amis”, *SMAK Gent*, Gent, 1986, p. 260.

Het uitgangspunt van het kunstwerk waren de objecten die in het interieur te vinden zijn. Hiervan werd door de kunstenaar een inventaris opgemaakt van elk meubel en zijn prijs waaruit vertrokken werd voor het opbouwen van de compositie. Door het plaatsen van de voorwerpen in een nieuwe context wou de kunstenaar de bezoeker aanzetten tot reflectie.¹

Kritische receptie

² WINTERS, R., « Chambres d’Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986.

Robin Winters gaf in een overzichtsartikel een evolutie weer van de manier van het plaatsen van de objecten in de ruimte van de verschillende werken in de tentoonstelling. Hij begon deze evolutie bij de “traditionele plaatsers” en ging zo verder: “Gradueel verdergaand komt men zodoende bij de “object-plaatsers”: bv. de installatie van Vilmouth (stoelen in een gesloten kring, de lichter op dezelfde hoogte middenin, stijl-chronologische opstelling)”²

Martin Walde

INNSBRUCK EN WENEN, OOSTENRIJK

3.122



3.123



Frank Soete & Elisabeth Bekaert
Monterreystraat 28

Verschillende muurschilderingen in de hal
Muurschildering in de zolderkamer
Bollensculptuur in de hal

Inhoud

Hal en zolderkamer

Locatie

Visie

¹ COLLUMBIEN, H., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 12.

Aanpak

² DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 6.

Visie Jan Hoet

³ HOET, J., "Chambres d'Amis: een museum op avontuur", *catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 19.

Kritische receptie

⁴ COLLUMBIEN, H., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 12.

Vervolg

⁵ VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

De kunstenaar stapte voor dit werk af van environment-art en viel terug op de traditionele kunst van het tekenen en de figuratie.¹

"Beweging" was een veel voorkomend thema in het werk van de kunstenaar. Zo schilderde hij verschillende personages op het plafond, waarvan de bewegingen kenmerkend waren voor het functioneren van de traphal. Verder leek een bollensculptuur onderaan de traphal te zweven en in de zolderkamer werd een deel van de muur blauw geschilderd, waarvan de niet exact vastgelegde vorm verwees naar de oneindigheid van de hemel.²

"Martin Walde verkoos zich af te schermen van een directe confrontatie en zocht aldus de hoogte van een traphal en een kleine zolderkamer op. Inspelend op de beslotenheid van de ruimtes, breekt hij die tegelijk open tot in haar perspectief."³

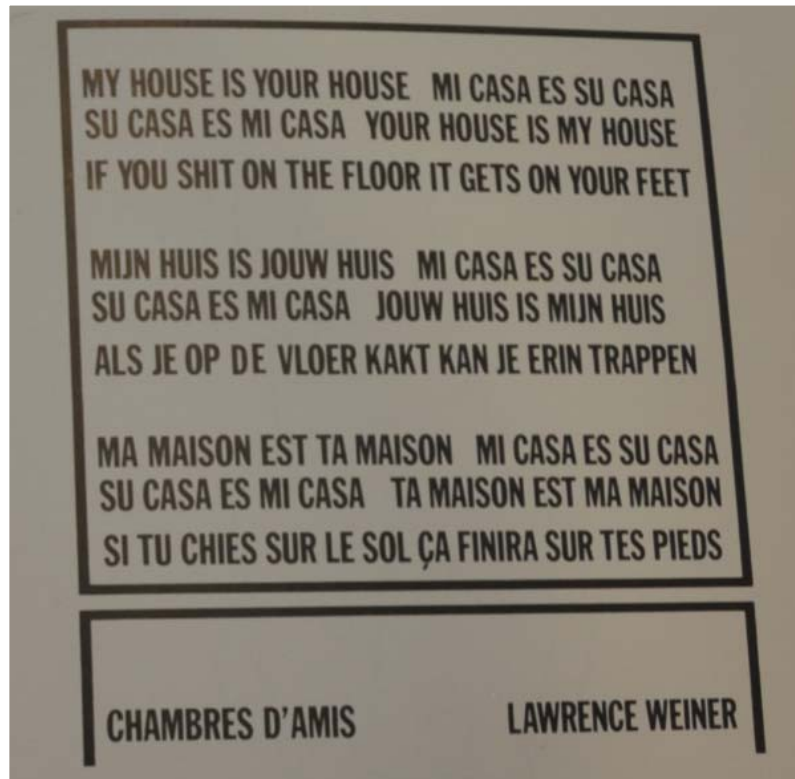
Het werk werd zeer zelden vermeld in de kritieken. In een enkele vermelding werd het werk gelinkt aan het werk van Buedts: "Hij [de burger] voelt zich bij de neus genomen [...] wanneer hij bijna even hoge trap opklimt in de Montterrestraat, 28, om een magere figuurschilderingen en een bewolkt hoekje in een zolderkamer van M. Walde te "bekijken". Veel esthetisch genot heb je er niet aan – maar als we weten dat sedert de arte povera allerlei materiaal (hout – plastic – glas...) de verbeelding uitdaagt en het concept met de natuur en de eenvoud wordt gezocht, en dat Walde afstapt van environment en conceptual art om terug te grijpen naar de traditionele kunst van het tekenen en de figuratie, dan zijn beide kunstenaars [incl eerder vermelde Raf Buedts] op hun plaats in een hedendaags manifest."⁴

Van dit werk werd voorbereidend werk en informatie geschonken aan het museum. Het werk zelf bleef in handen van de bewoners.⁵

Laurence Weiner

NEW YORK, VERENIGDE STATEN

3.124



Alle adressen

Sticker met opschrift

Inhoud

Wand in de woning

Locatie

Aanpak

¹ *Collectiepresentatie Chambres d'Amis*, tentoonstelling, S.M.A.K. Gent, 16 april 2012 - 4 november 2012..

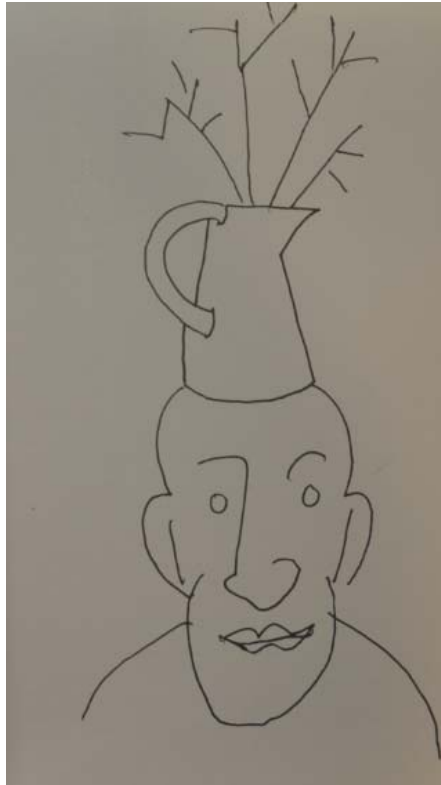
² COLLUMBIEN, H., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 17

Taal was een belangrijk aspect in het oeuvre van Weiner. Hij ontwierp deze stickers voor elke woning uit de overtuiging dat kunst democratisch moet zijn.¹ Via de boodschap die de stickers brengen wilde de kunstenaar het sociale aspect van de tentoonstelling in kaart brengen en zo respect afdwingen bij de bezoekers voor de woningen.²

Robin Winters

NEW YORK, VERENIGDE STATEN

3.125



3.126



3.127

Chantal Desmet [Directrice kunstinstituut]
Nieuwland 48

Sticker met opschrift

Inhoud

Bibliotheek van de woning

Locatie

Visie

Voor deze kunstenaar was de specificiteit van de bepaalde woning niet belangrijk, de focus lag op het werk. Wel zou hij het werk aangepast hebben aan de ruimte. Hij plaatste zichzelf immers niet in dezelfde positie bij het exposeren in een domestieke ruimte als in een museale ruimte. In een dergelijke huiselijke situatie zag hij zichzelf als indringer en probeerde hij rekening te houden met het leven van de bewoners.

Weiner wilde het publiek voor hetzelfde dilemma stellen: in hoever werd binnengedrongen in de huiselijke sfeer? Het publiek zag immers slechts een beperkt aspect van het volledige proces: het resultaat. De aparte ervaring tussen de bewoners en de kunstenaar bijvoorbeeld kon niet gezien worden door het publiek. Deze ervaring stond centraal in het werk van Winters: zijn werk stond in een directe persoonlijke relatie met de huiseigenaar – het werd in de eerste plaats voor de bewoonster gemaakt, daarna pas was het publiek aan de orde. Verder speelde dominantie een grote rol in de benadering van de kunstenaar. Volgens hem ging het in de kunst immers steeds over het agressief innemen van een bepaalde plek - hierop wilde hij een tegenreactie leveren.¹

¹ CANNING, SUSAN M., "Chambres d'Amis", *Museumjournaal "Kunst als design – design als kunst"*, nr. 3 & 4, 1986, p. 227.

Aanpak

De kunstboeken van de bewoonster waren een inspiratiebron voor de kunstenaar die leidden tot een reeks tekeningen. Hij heeft gepoogd deze op een subtiele manier te verwerken in het interieur door deze illustraties tussen de pagina's van de aanwezige boeken te voegen. Van elke tekening werden twee kopieën gemaakt: één ervan werd opgehangen aan het exterieur van Burens kamer in het museum, de andere nam hij zelf terug mee naar New York.²

² ILLES, V., « Kunstenaar te gast », *Elsevier*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 71.

De kunstenaar wilde echter geen verregaande materiële veranderingen aanbrengen in de woning. Verder maakten de lopende kraan – verwijzend naar de bron – en de twee omgekeerde glazen op de hoofden van Afrikaanse beelden ook deel uit van zijn installatie. Met een knipoog heeft de kunstenaar

– voor de teleurgestelde bezoekers die geen kunst aantreffen in de woning
– een tekening van James Ensor uitgesteld in de ruimte.³

Op een bepaald moment speelde twijfelde de bewoonster over het al dan niet openstellen van het werk voor het publiek, wegens het volgens haar te sterk doordringen van het werk in haar private ruimte, nl. haar bibliotheek.⁴

Volgens kunstcriticus Michael Newman was het werk geslaagd in de opzet van de tentoonstelling: “The generosity of spirit of Winters’ work and its inventive response to the situation exemplified the kind of possibility that Hoet created with Chambres d’Amis.”⁵

Het voorbereidend werk van dit project werd geschonken aan het museum.⁶

³ NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986.

⁴ WINTERS, R., « Chambres d’Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 3.

Kritische receptie

⁵ NEWMAN, M., “My House is your house: Chambres d’Amis at Ghent”, *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986.

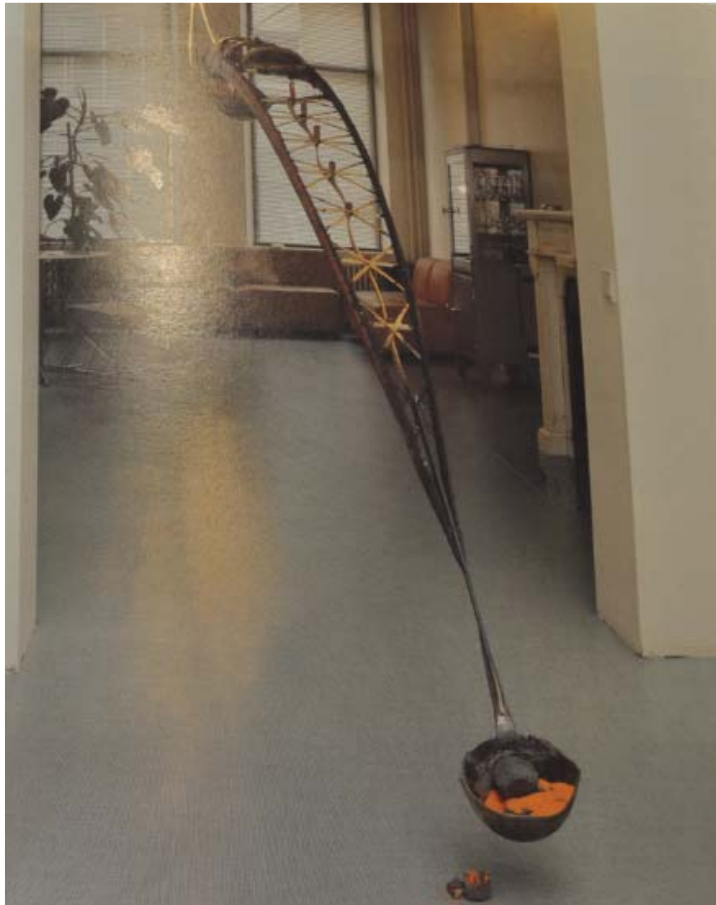
Vervolg

⁶ VAN CALSTER, P., “Chambres d’Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 23.

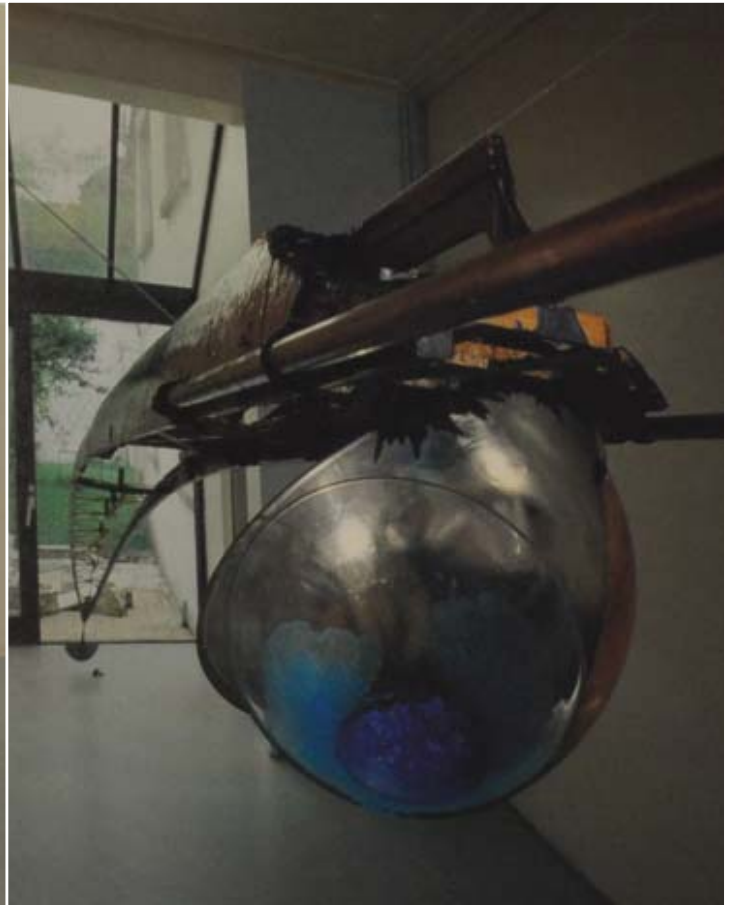
Gilberto Zorio

TURIJN, ITALIË

3.128



3.129



Geert Decloedt en Ann Vincent
Prinsenhof 34

Inhoud

Kanovormig sculptuur

Locatie

Een reeks in elkaar overlappende ruimtes op de benedenverdieping

244

De kanosculptuur was een herneming van vroeger werk van de kunstenaar. Het werk bestond uit een bootachtig geraamte met een tegengewicht. Het nam volledig bezit van de ruimte en maakte de ruimte bijgevolg niet langer functioneel voor de bewoners.¹ Het werk stond symbool voor nostalgie naar zowel het verleden als de toekomst.²

“Maar hoezeer deze “kano” ook beslag legt op de ruimte, zijn tengere, gracieuze vorm, en quasi-gewichtloze verschijning weren elke vorm van opdringerigheid. Verzadigd van al die onmetelijke waters die hij heeft doorvaren, lijkt hij nog slechts, zoals de kunstenaar zegt, te hangen “in de tijd die hem ondersteunt”. Zo verleent dit object de hem omgevende ruimte iets immaterieel en etherisch. [...] Dat het museum een plaats is die getuigt van wat voorbij is maar er paradoxaal genoeg dankzij het museum dan toch weer is, komt in het werk van Gilberto Zorio prachtig tot uitdrukking. Zijn “kano”, die de zeven wereldzeeën heeft bevaren, is geen kano meer, maar nog slechts de schoonheid van zijn verval, zijn vergankelijkheid, bewaard in een kamer die nog net geen museum is.”³

In een enkele vermelding werd de specificiteit van het werk in vraag gesteld: “Zorio’s “Canoa di Gerardo e Vincenza” was ondanks de sussende titel, die verwijst naar de bewoners, eveneens een bestaand werk, dat om het even waar kon en kan worden tentoongesteld”⁴. Verdere kritieken waren niet terug te vinden over het werk.

De bewoners hebben het werk niet aangekocht wegens een te hoge kostprijs. Het werk werd gekocht door het museum voor 2,5 miljoen frank.⁵

Aanpak

¹ VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., “Het museum steekt zijn nek uit”, *Archis*, nr. 9, 1986, p. 7.

² ZORIO, G., in: HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 300.

Visie Jan Hoet

³ HOET, J., “Chambres d’Amis: een museum op avontuur”, *catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 14.

Kritische receptie

⁴ VAN CALSTER, P., “Chambres d’Amis: een half jaar later...”, *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 22.

Vervolg

⁵ SIX, G., “Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?”, *Knack*, 19 augustus 1987, p. 18.

Kazuo Katase

Norbert Radermacher

Reiner Ruthenbeck

3.130



3.131



Architectenbureau Van Acker
Congreslaan 36

Inhoud

Fotoreeks

Locatie

Inkomhal

246

Het werk bestond uit zestien foto's die een weergave vormden van de indruk die kunstenaars hebben ervaren bij het bezoeken van de andere woningen.¹

Aanpak

¹ HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 300.

Heike Pallanca

Wolfgang Robbe

3.132



André Posman
Tussen 't Pas 3

Inhoud

Geverfde traphal, brandende kaarsen en geluidsfragment

Locatie

trappenhuis

248

De kunstenaars maakten een bescheiden ingreep in de woning door de traphal af te bakenen en deze volledig wit te verven. De brandende kaarsen in de nissen en de ruisende muziek droegen bij tot het werk dat moest leiden tot een sacraliserende ruimte.¹

Dit werk werd zeer weinig vermeld in de kritieken. In een enkele vermelding werd het gewicht van de ingreep vergeleken met de ingreep van Fabro: "[..] Even bescheiden [als de ingreep van Fabro] was de ingreep van het duo H. Pallanca en W. Robbe in Tussen 't pas. Door de traphal af te bakenen en in kloosterwit te steken, slingerde zich de bestaande houten trap als een monumentale sculptuur naar boven. De brandende kaarsen in de nissen en de ruisende muren verheerlijkten dit patrimonium."²

Aanpak

¹ HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 302.

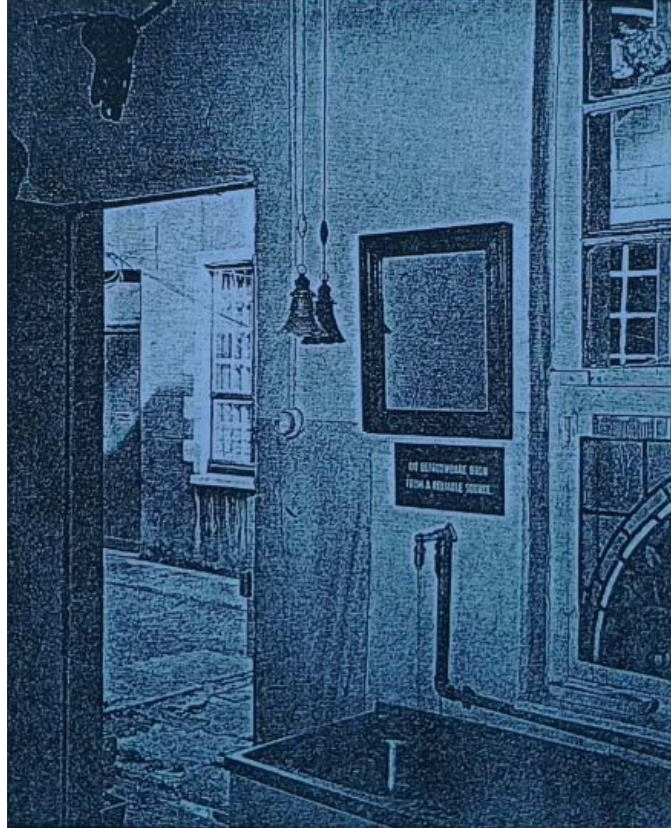
Kritische receptie

² BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 14.

Rob Scholte

Robin Winters

3.133



Pat Jacobs
Bijlokevest 74

Inhoud

Geverfde traphal, brandende kaarsen en geluidsfragment

Locatie

Benedenverdieping van het tweekamerappartement

250

Boven de lopende kraan was de uitdrukking “*From reliable source*” aangebracht. Verder werd Picasso’s “Stierenkop” nageemaakt met gevonden voorwerpen zoals een fietszadel en -stuur, opgehangen boven de inkomdeur.¹ In de catalogus werden volgende quote “*Niet op de School der Schone Bomen kan men leren zien een bosbrand*” van Rob Scholte vermeld, aangevuld met de quote “*I work in trust - I trust Rob Scholte*” van Robin Winters.² Verdere informatie werd niet aangetroffen in de beschikbare bronnen.

Aanpak

¹ HAASE, A., “Chambres d’Amis”, *Kunstforum International*, Bd. 85, September, Oktober 86, p. 256.

² HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 315.

Conclusie

Het is duidelijk dat het beeld van de tentoonstelling dat werd gegeven via de catalogus kan aangevuld worden met de beschikbare bronnen. Aan bepaalde werken werd echter opvallend meer aandacht besteed dan aan andere, hier ging het meestal om werken die zowel bij de bezoekers als bij critici het meeste reacties oproepen omdat ze het concept in vraag stelden of opvallend waren in hun aanpak. Het zijn deze werken die hebben bijgedragen tot het beeld van *Chambres d'Amis* in het collectieve geheugen.

Verder heeft de exploratie van het archief nieuwe aspecten van *Chambres d'Amis* blootgelegd. Dit geldt vooral voor de manier van de totstandkoming van zowel de contacten tussen de kunstenaars en de bewoners als tussen de kunstenaars en de bezoekers, en eveneens voor de ontstaansgeschiedenis van de individuele kunstwerken.

Ook het contrast tussen de visie op de kunstwerken van Jan Hoet en de receptie door de kunstkritiek vormt een interessant gegeven: hier lopen de interpretaties soms ver uiteen. Verder verschilt de kritische receptie vaak nog volgens de bron. In dagbladen wordt meestal niet verder gegaan dan de informatie uit het perscommuniqué, terwijl in de vakliteratuur de werken en de tentoonstelling veeleer in vraag worden gesteld.

DEEL 4
TOT SLOT

4.1 OVERZICHT VAN KRITISCHE RECEPTIE

1. Inleiding

Voor een overzicht van de kritische receptie werd gekozen voor een chronologische rangschikking. De geraadpleegde bronnen houden kritische artikelen in uit kunsttijdschriften en –literatuur: zowel artikelen uit het persarchief als aanvullende artikelen. Dagbladen werden weggelaten aangezien hierin eerder puur informatieve informatie aan bod kwam.

2. Kritische receptie 1986-1989

De eerste kritieken waren zeer verdeeld. Zo schreven Pierre Luigi Tazzi in *Artforum* en journalist Michael Newman in *Artscribe* overwegend positief over de impact van de tentoonstelling terwijl kunsthistoricus Johanne Lamoureux in *Parachute* de kritieke functie van de woning als plaats van de kunst zag verloren gaan. Volgens Bart Verschaffel heeft de tentoonstelling voor een groter maatschappelijk draagvlak voor kunst gezorgd, al wou dit niet zeggen dat de bevolking daadwerkelijk dichterbij de kunst staat. Tenslotte sprak cultuurfilosoof Lieven de Cauter in *Vlees en Beton* over de desintegratie van het dagelijkse leven. Op deze kritieken zal nu dieper worden ingegaan.

Pierre Luigi Tazzi stelde dat de werken bij het binnentreden van de woning getransformeerd werden en zich integreerden in het dagelijkse leven. Volgens hem werden sommige werken omgezet in een decorstuk, terwijl andere een symbolische betekenis kregen en deel werden van een groter geheel. Volgens hem lag hierin het verschil met het museum: “His project takes the exhibition structure off its hinges, goes beyond the limits of the frame and spills over, whole, into an interior. Art here no longer offers a mirror or a window, nor constitutes the privileged sign of a choice, but is an actual, provocative presence, confirming its difference both from the museum space, which has lost its sanctity, and from the contextual frame in which the object serves as a fetish.”¹

¹ LUIGI TAZZI, P., “Albrecht Dürer would have come too”, *Artforum*, September 1986, p 124.

² NEWMAN, M., "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 62.

³ *Ibid*, p. 64.

⁴ LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 57.

⁵ *Ibid*, p. 59

⁶ *Ibid*, p. 57

⁷ *Ibid*.

Volgens Michael Newman lag het succes van het evenement echter aan de specificiteit van de schaal, het sociale karakter en de historische ontwikkeling van de stad Gent. In *Artscribe* beschreef hij het gevoel van anticipatie als genoeg dat gegenereerd werd door de tijd die nodig was om het volledige traject van de tentoonstelling te volgen, overvallen door impressies van de stad: "Chambres d'Amis created, for a time, a new mental map of Ghent with its own landmarks, itineraries, short cuts and detours – beginning and ending at the museum."² Ook de reactie van de kunstenaars vond hij bijdragend aan de meerwaarde van de tentoonstelling: "Given that most of the artists are used to having their work shown in museums and being distanced from the homes of their collectors by the meditation of the gallery, it was fascinating to see how they responded to the challenge of the new situation."³

Johanne Lamoureux daarentegen stelde dat de kritieke functie van de private woning verloren ging en dat dit in de tentoonstelling fungeerde als een eerder gemakkelijke uitvlucht die geen positie of standpunt innam tegenover de kunstwereld.⁴ De term "doorleefd" was hier volgens haar niet op zijn plaats: "La valeur d'expérimentation soit étouffée sous l'injonction du vécu, que le "laboratoire" soit bouffé vif par la thérapeutique."⁵ Volgens haar wilden de tentoonstellingen de bezoeker meer en meer overtuigen van de uniciteit van het concept met voornoemde factoren. Dit leidde haar tot de vraag of hier geen sprake is van een promotiestunt of een politieke dimensie. Deze compromitteerde de tentoonstelling volgens haar echter niet: "De là, vous vous demandez peut-être pourquoi, à Gand, ce frayage n'est pas incompatible avec la présence de vraies compétences à l'intérieur même de l'institution, pourquoi, là, ce frayage ne compromet pas la problématisation de la scène ou l'intelligence critique des projets, de leur mise en œuvres et de leur mise « en demeure »..."⁶ Verder was Lamoureux van mening dat het effect door de verspreiding in het intieme weefsel van de stad een ondersteunend kader bood: "[...] [Le concept] présente une situation de départ assez souple pour prévenir le nivellement et l'émiettement des œuvres au fil de Gand, et assez tendue pour en faire apparaître le relief à la fois critique et poétique."⁷

De impact van *Chambres d'Amis* werd door haar gewijd aan de overwegin-

gen van het bezoek en aan de “modificatie van de pragmatische relaties”. Hiermee bedoelde de auteur dat de labiliteit van het parcours lag in de reeks van parameters die het oeuvre problematiseerden – bijvoorbeeld door het systematisch herhalen van de tekens van Weiner en Radermacher. Volgens haar figureerde de institutionele pool echter wel op de goede plaats tussen deze tekens – meerdere kunstenaars zoals Buren hebben deze als vertrekpunt genomen.⁸

⁸ Ibid.

Bart Verschaffel schreef in *Kunst komt thuis waar ze te gast is* over de communicatie omtrent *Chambres d’Amis*: “Het ‘evenement Gent’ (de affiches, de aandacht van de media, Gent als gesprekstopic, de massale concentratie van ‘kunstwerken’ op een beperkte oppervlakte, de grote buitenlandse belangstelling) wekt de indruk dat de hedendaagse kunst hier eindelijk de aandacht krijgt die ze sinds lang vraag en verdient.”⁹ Hij stelde immers dat de kern van de tentoonstelling belangrijk was dan deze voornoemde opschudding: “Voor het kunstbedrijf zelf is het verzinken in de stad belangrijker en vruchtbaarder dan de roes waarin veel gewenst maar onvermijdelijk weinig gezegd wordt.”¹⁰ De woningen hebben volgens hem gezorgd voor een zeker referentiekader op een schaal die de stad werkelijk veranderd heeft. Voor hem was het laten zien wat kunst met een stad kan doen het belangrijkste wat de zomer van 1986 heeft teweeg gebracht - niet door de stad te ontwerpen en van de stad een kunstwerk te maken, maar door er simpelweg aanwezig te zijn. Wat een zoektocht naar kunst leekt te zijn werd getransformeerd naar een ontdekkingstocht in de stad naar onbekende delen. De vraag naar het slagen van de integratie werd door de auteur dan ook gebaseerd op de vraag naar hoe de werken op de specifieke context hebben gereageerd.¹¹

⁹ VERSCHAFFEL, B. ‘Kunst komt thuis waar ze te gast is’, *Streven*, 1986, p. 44-51.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

Toch ontbrak volgens Bart Verschaffel in de tentoonstelling de communicatie naar het publiek toe: “Toch lijkt het mij naïef te menen dat door wat in Gent gebeurt, het museum of de kunst werkelijk dichterbij het ‘volk’ komt in de zin dat er nu veel meer mensen zich met hedendaagse kunst gaan bezighouden, veel mensen veel meer over moderne kunst weten of er meer van begrijpen, of ze beter kunnen appreciëren.”¹² Volgens hem heeft de tentoon-

¹² Ibid.

stelling echter wel gezorgd voor een zekere bereidheid bij de bevolking, om kunst te gaan verdragen.

Lieven De Cauter heeft het in *Vlees en Beton* over de desintegratie van het dagelijkse leven veroorzaakt door de poging tot het bewijzen van de alomtegenwoordigheid van het museum in de stad. Volgens hem werden de woningen door ingrepen van sommige kunstenaars nauwelijks bewoonbaar. De infiltratie van kunst was niet subtiel – woningen werden opnieuw gededuceerd tot een museum¹³: “Het museum, hoe scheef ook bekeken, verschijnt plots als het natuurlijk milieu voor de hedendaagse kunstwerken.”¹⁴ Deze kamers waren volgens hem immers op zichzelf niet levensvatbaar - ze overleeden enkel in groep en binnen het museum als artificiële biotoop. Zo stelde hij dat de paradox van *Chambres d’Amis* inhield dat kunst zich enkel kan integreren door zichzelf op te heffen. Verder ging hij niet akkoord met de stelling van Jan Hoet dat het museum metafoor zou worden van alles wat in de geschiedenis aan de kant blijft staan: “Men zou eerder geneigd zijn het museum te zien als metafoor van alles wat juist niet aan de kant is blijven staan, maar voor eeuwig zijn plaats heeft ingenomen; een metafoor ook voor de uitsluiting van al datgene wat de aldus bezette plaats niet meer kan innemen.”¹⁵

Ook de stelling van Hoet over de tentoonstelling als symbiose tussen kunst en realiteit was volgens hem een misvatting. Dit gegeven vatte hij zelf in termen van “synergie” - een soort “man-machine-unit die een functionele eenheid vormt met de stad en haar bewoners. Verder sprak hij desbetreffend eerder over een absorptie van de stad binnen het museum, in plaats van omgekeerd.¹⁶ *Chambres d’Amis* was volgens hem in dit kader tevens geslaagd in de opzet kunst bespreekbaar te maken in de huiskamer.¹⁷ Mensen kregen de kans om langer stil te staan bij de werken – voor dit format moet immers een inspanning geleverd worden door de bezoeker.¹⁸ Zo was er volgens De Cauter duidelijk iets op gang gezet – naast de kunstwerken werden andere delen van de stad ontdekt en de stad werd tevens tot iets erfahrbaar gemaakt: “Voor *Chambres d’Amis* lijkt alles te moeten worden omgekeerd: de kunstenaar is de organisator; het kunstwerk is de tentoonstelling zelf; de anekdote is de essentie; de integratie een alibi; het naar buiten treden prelu-

¹³ DE CAUTER, L., “De metastase van het museum”, *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 8

¹⁴ Ibid, p. 7.

¹⁵ Ibid, p. 10.

¹⁶ Ibid, p. 7.

¹⁷ Ibid, p. 12.

¹⁸ Ibid.

deert de sacrale beslotenheid”.¹⁹ Al voegde hij hier aan toe dat het grootste deel van het concept van de tentoonstelling gevormd werd door de communicatie met de pers.²⁰

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid, p.13.

3. Kritische receptie na 1987

In de tijd na de tentoonstelling werd *Chambres d’Amis* meer en meer in vraag gesteld. Zo was volgens Koen Brams, redacteur van het kunsttijdschrift *De Witte Raaf* de plotse massale interesse in moderne kunst een verkeerd teken.²¹ *Chambres d’Amis* heeft volgens hem een beweging op gang gebracht, maar de tentoonstelling is niet geslaagd in het brengen van een coherent beleid voor hedendaagse kunst. De geste van de tentoonstelling zorgde wel voor het plaats maken voor ambitieuze plannen in Vlaanderen, bijvoorbeeld voor de oprichting van het Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen – al is volgens hem het probleem in Vlaanderen dat het beleid nooit zelf impulsen geeft, maar aarzelend de gebeurtenissen volgt.

²¹ VAN HOVE, J., “Leven in een schilderderij”, *DS Magazine*, 14 juni 1996, s.p.

Een interessante invalshoek op het gehele gebeuren werd gegeven in de tekst *Het sublieme succes – over de popularisering van de hedendaagse kunst in België* van Dirk Pültau en Koen Brams. In deze tekst werd gesteld dat *Chambres d’Amis* voor een groot deel gestoeld was op de mediativering van de tentoonstelling die een bepaald beeld creëerde van *Chambres d’Amis* dat niet in verhouding was met de werkelijke aspecten. Zo werd geschreven: “De idee dat kunst goed is voor de mens, wordt als een self-fulfilling prophecy in scène gezet. Dat maakt *Chambres d’Amis* ook tot een wezenlijk promotionele tentoonstelling: er wordt niet alleen gezegd dat de kunst er voor ons is, de kunst wordt letterlijk aan huis gebracht.”²² Er werd verdergegaan met: “Anderzijds – en dat lijkt het voorgaande tegen te spreken – wordt deze tentoonstelling voorgesteld als een test waaraan het museum zich vrijwillig onderwerpt. Het museum waagt zich immers buiten zijn grenzen, en suggereert zo dat het zichzelf ter discussie stelt. [...] In plaats van dat kritische moment te ontvouwen in een discours, wordt het als fetisj gebruikt of – wat op hetzelfde neerkomt – als promotioneel argument. [...] Kunst wordt gere-

²² PÜLTAU, D., BRAMS, K., “Het sublieme succes – over de popularisering van de hedendaagse kunst in België”, *Decennium II – België en de jaren na Documenta X*, Ludion, Antwerpen, 2004, p. 20.

²³ Ibid, p. 20-22.

duceerd tot controversieel 'belevingsproduct'.²³

²⁴ NOORTHOORN, V., 'On Chambres d'Amis', *The Exhibitionist*, 2011, januari, nummer 3, p. 9-12.

^x Ibid, p.12.

^x Ibid, p.11.

Volgens curator Victoria Noorthoorn is de tentoonstelling niet volledig aan het museumformat ontsnapt.²⁴ Door het verleggen van de limieten van het tentoonstellingsformat werd echter wel een historische typologie geactiveerd: volgens haar was er immers sprake van een combinatie van het publieke en het private, leidend tot het ontstaan van een "new, unclassifiable object". Tevens testte de tentoonstelling ook de limieten van sociale integratie in Gent – wat uiteindelijk positief bleek wegens de uitgebreide respons. De sterkte van de tentoonstelling lag volgens deze auteur in de diversiteit van de antwoorden van de kunstenaars.²⁵ Volgens haar heeft de tentoonstelling alle mogelijke risico's genomen, vertrouwend op de kracht van de kunst en de artiesten. De regels van de tentoonstelling werden dan ook soms ondermijnd door de artiesten – hierbij denkt ze aan Buren – en bijgevolg was er ook geen hypothese over de afloop van "het experiment". Volgens haar ging het immers eerder over een methodologie waarin het artistiek proces zelf de te ondernemen curatorische stappen zou aantonen aan de curator als resultaat van het artistieke proces – en niet omgekeerd.²⁶

4. Besluit

Er kan worden besloten dat eerste kritieken na de tentoonstelling zeer verdeeld waren, maar dat na verloop van tijd unaniem tot het besluit werd gekomen dat *Chambres d'Amis* wel bepaalde grenzen heeft kunnen verleggen, maar er niet in geslaagd is te ontsnappen van het museumformat. Daarin speelde de mediatisering die het museum tegenhield zichzelf in vraag te stellen een belangrijke rol, zoals aangehaald in de tekst van Pültau en Brams.

4.2 NABESCHOUWING

Chambres d'Amis heeft vast en zeker een belangrijke invloed uitgeoefend op het Belgische kunstgebeuren en daarbuiten. Het was immers de eerste tentoonstelling op dergelijke schaal en met dergelijk concept. In de periode voor *Chambres d'Amis* vonden weinig tot geen internationale tentoonstellingen plaats in België, wat voor een groot deel gewijd kon worden aan het niet beschikbaar zijn van subsidies.

Het effect van *Chambres d'Amis* werd geëvalueerd via het onderzoek van de verschillende deelaspecten van de tentoonstelling. Zo werd aangetoond dat een groot deel van de gebeurtenis *Chambres d'Amis* in nauwe relatie stond met de persoon van Jan Hoet. Naast zijn rol als curator had hij tevens een rol als communicator - als tussenpersoon tussen de kunst en het volk. Deze personalisering leidde ertoe dat de belangrijkheid van de curator gelijkgesteld werd met deze van de artiest. Naast het voornoemde aspect maakte ook de specifieke promotie rond de tentoonstelling deel uit van de mediatisering, waardoor een bepaald beeld naar het publiek werd gecommuniceerd. Ook de discursiviteit van de tentoonstelling gestoeld op de participatie van kunstenaars, bewoners en bezoekers maakte deel uit van de mediatisering. Dit alles heeft de introductie van het kunstgebeuren als event in de hand gewerkt. Hiernaast lagen ook het originele concept en daaruit voortvloeiende kunst aan de basis van het succes van de tentoonstelling.

Zoals ook terugkomt in de kritische receptie heeft de tentoonstelling bepaalde grenzen afgetast, maar kan besloten worden dat het format niet ver stond van het museumformat. Hoe de visie van Jan Hoet achteraf zich hier tegenover verhoudt is echter moeilijk op te maken uit de beschikbare bronnen.

Uiteindelijk valt op te maken uit de kroniek en de kritische receptie dat er een discrepantie was tussen de aanwezigheid van *Chambres d'Amis* in het stadsbeeld en de reële participatie van het publiek van de tentoonstelling. De incrowd is gekomen, een gering aantal Gentse bezoekers kwam eerder naar het einde toe. Ook de nevententoonstellingen die reageerden op deze geringe aanwezigheid van Belgen bleven eerder op de achtergrond door de onvolkomen middelen om de kloof te dichten tussen de bezoekers en de

kunst.

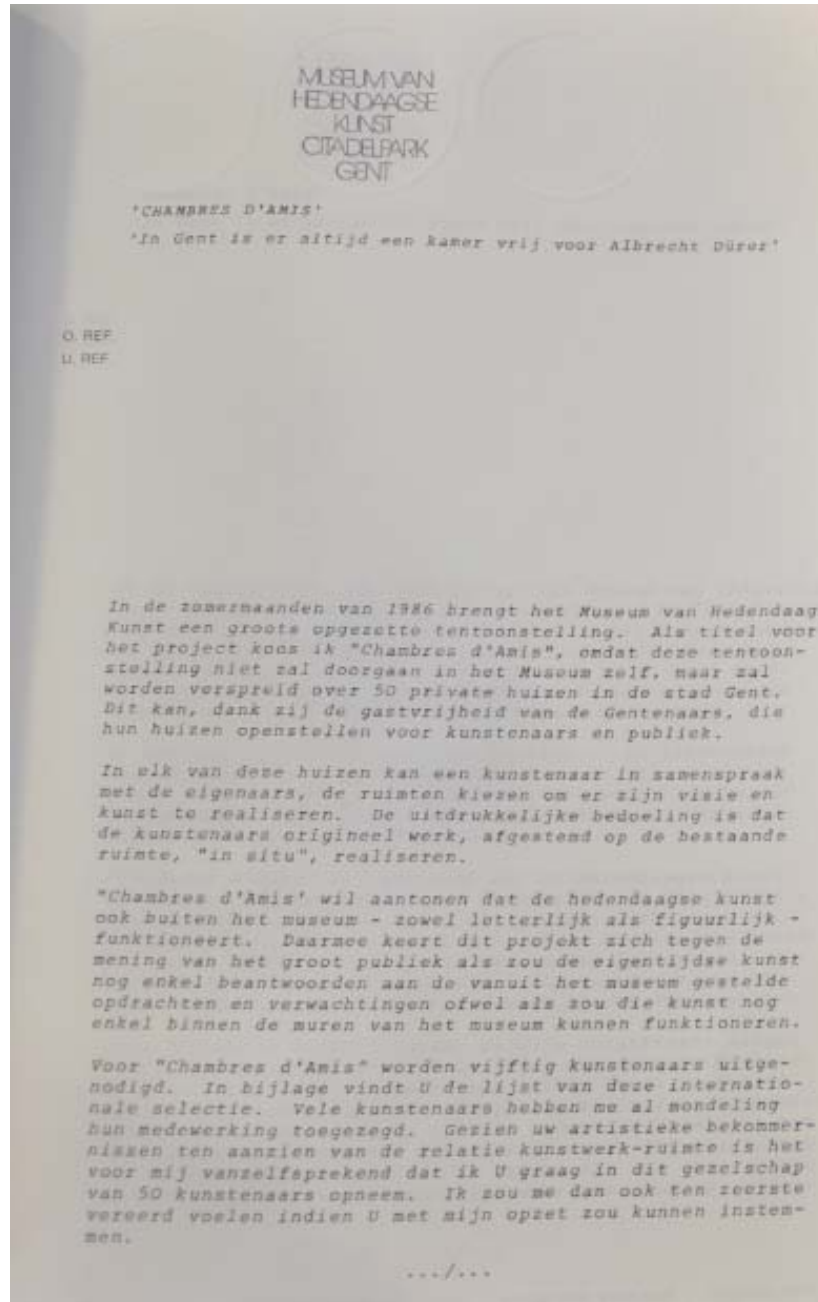
Opmerkelijk is dat een dergelijke tentoonstelling voor het eerst internationale aandacht kreeg. Dit werd in de hand gewerkt door de internationaal georiënteerde slagzinnen van Hoet en het uitnodigen van internationale kunstenaars.

Een werk dat een blijvende relevantie heeft gehad op deze institutionele problematiek is het werk van Daniël Buren, dat het oorspronkelijke format van de tentoonstelling oversteeg door een kritiek te formuleren op de paradox van het verlaten van het museum. Met zijn werk toonde de kunstenaar aan dat de kunst altijd een institutioneel kader zal hebben – wat kan beschouwd worden als de les van *Chambres d'Amis*.

4.3 BIJLAGES

1. Bijlages bij de teksten

1.1 Eerste brief naar de kunstenaars mbt mogelijke deelname



.../...

Verder en concreet voorzie ik volgende stappen in de planning :

1. een eerste persconferentie omstreeks half december '83 als aankondiging en kennismaking met het concept van de tentoonstelling en met de namen van de kunstenaars.
2. een voorbereidend gesprek met alle geselecteerde kunstenaars en met de eigenaars van de huizen op 13 februari 1986 te 10 u. in het Museum van Hedendaagse Kunst, Citadelpark, 9000 Gent.

Dit gesprek zal onverwijdelijk langer uitlopen dan één dag. De bedoeling is ten laatste op zondag 16 februari alle gegevens te bundelen en een definitief akkoord te bereiken.

3. een officiële persconferentie de dag zelf van de openstelling.
4. de tentoonstelling opent op zaterdag 21 juni 1986 met een rechtstreekse televisieuitzending die 3 uur zal duren.
5. de tentoonstelling duurt tot 21 september 1986

Uit de aard van het opzet volgt dat alle kunstenaars voor de realisatie van hun kunst de nodige tijd zullen moeten voorzien.

Deze realisatieperiode dient uiteraard te vallen tussen 16 februari en 21 juni 1986.

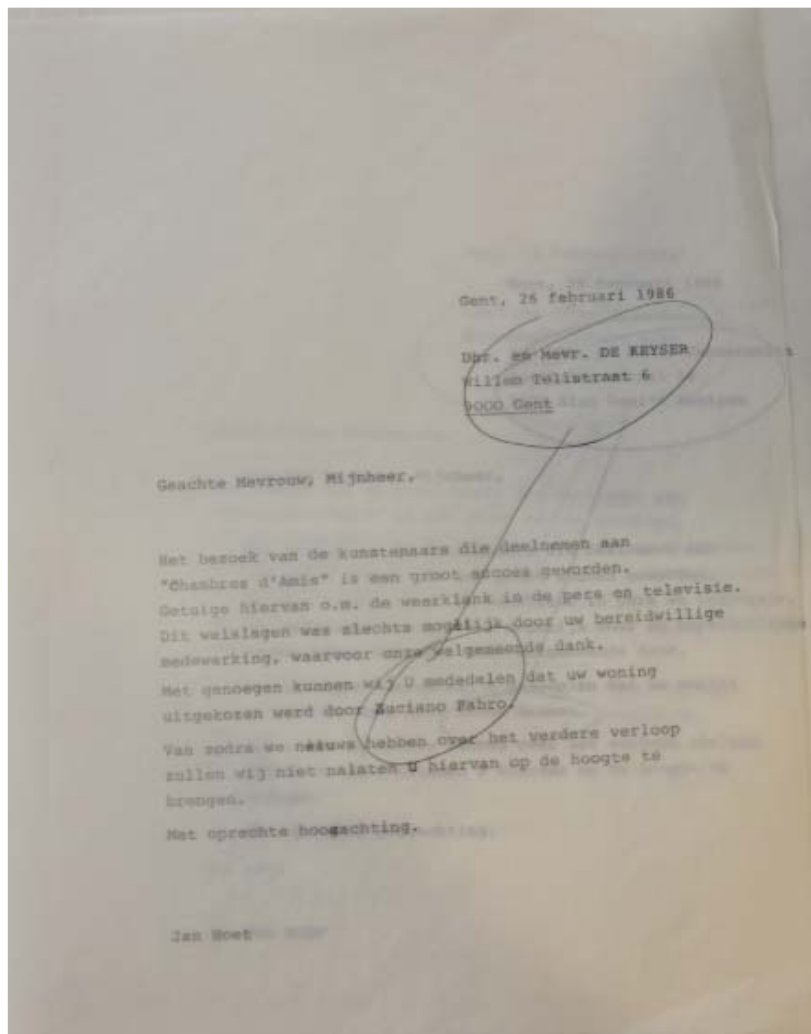
Ten einde de reservatie van de reisticketten en het hotelverblijf - zowel voor de vergadering van 13 februari 1986 als voor de uitvoering van de werken - efficiënt te kunnen organiseren, hoop ik op een vlugge reactie met uw principiël akkoord.

Met mijn beste groeten,

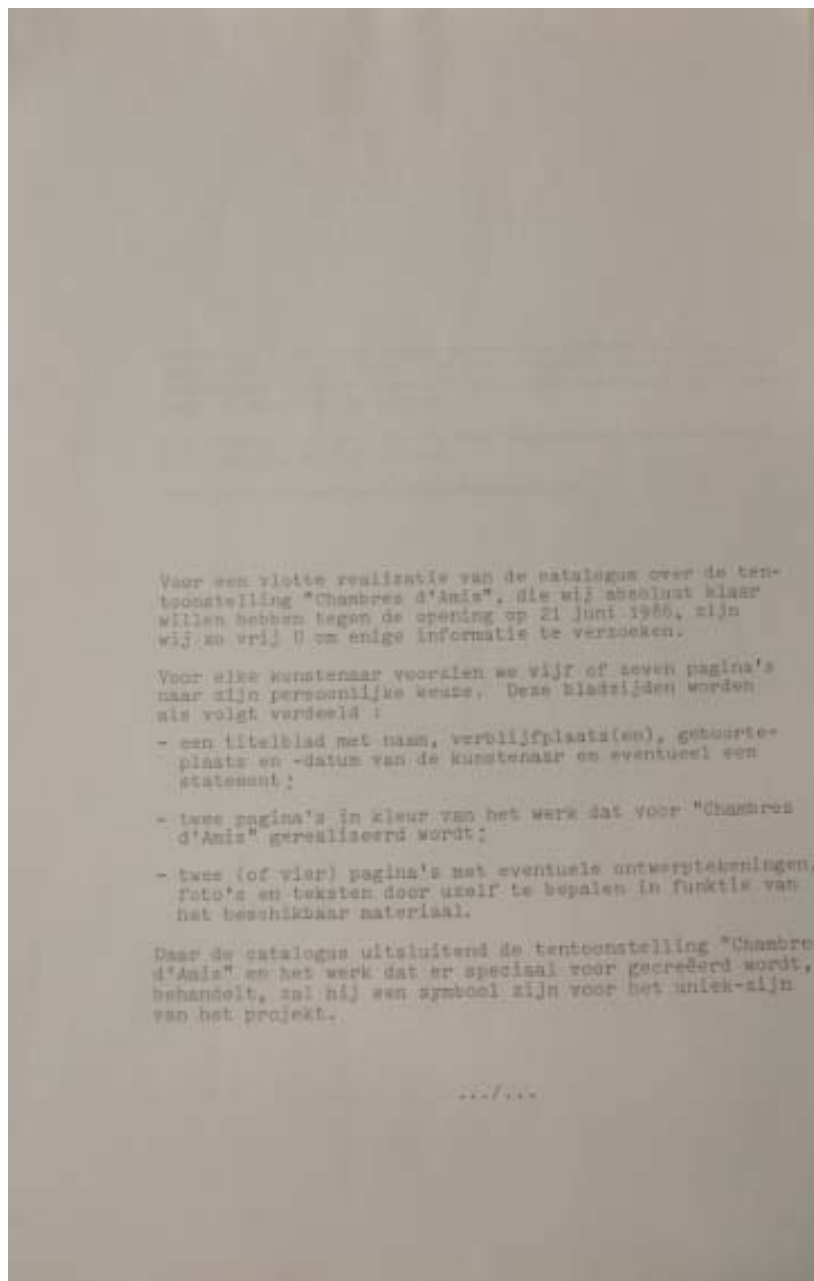
Jan Roet



1.2 Brief naar bewoners mbt de keuze van de woning



1.3 Tweede brief naar de kunstenaars mbt de catalogus



Index

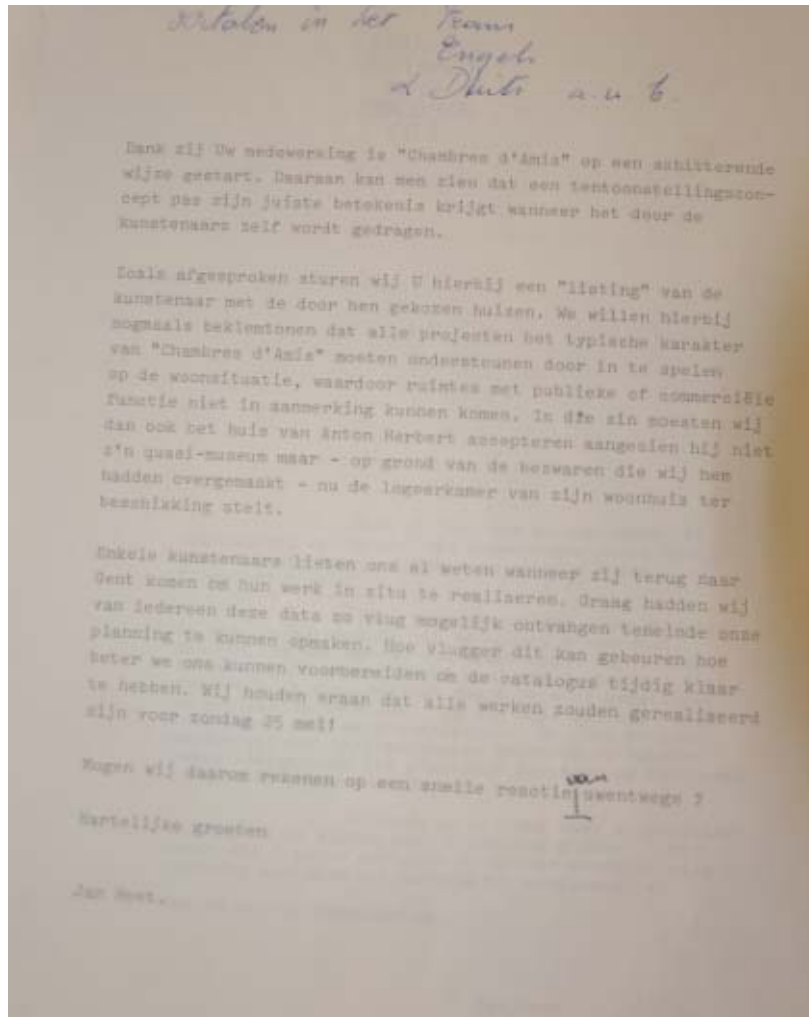
Hopen wij U dat ons suggeren ons een statement of work
tekst die verband houdt met het project, foto's, ontwerp-
teekeningen en alle mogelijke bruikbaar materiaal ten laatste
vóór 25 april en te sturen.

Wij zorgen voor de layout maar suggesties van aanwijzingen
zijn daarbij altijd welkom.

Dank voor uw bereidwillige medewerking.

Jan Hout

1.4 Derde brief naar de kunstenaars mbt de deadline



2. Inhoud S.M.A.K.-archief Chambres d'Amis

2.1 Inhoud persmappen (relevante artikelen - volgorde overgenomen)

Persmap 8 - Chambres d'Amis Nederlandse tijdschriften, S.M.A.K. Gent, 1986.

- HEIRMAN, R., "Fotoreportage Chambres d'Amis", *Persmap 8*, S.M.A.K., Gent, 1986.
- VISSERS, M., "Er zijn weinig mensen die vandaag naar kunst kijken", *Topics*, 4e jaargang, nr. 26, 25 juni 1986, p. 84-88.
- HOSTE, P., "De langste dag", *Muziek en Woord*, juni 1986, p. 6.
- BOERS, W., VAN WEELDEN, D., "Chambres d'Amis", *Code*, juni 1986, p. 3-6.
- RV, "Chambres d'Amis pour tout le monde", *Humo*, 19 juni 1986, p. 8-9.
- DE MAN, J., "Een bron van verbijstering", *H.P.*, nr. 26, 28 juni 1986, p. 48-51.
- SIX, G., "In Gent staan vijftig huizen", *Knack*, 25 juni 1986, p. 110-114.
- PELEMAN, H., "Chambres d'Amis", *Metropolis M*, nr.2, 1986, s.p.
- S.n., "België", in *Grote Nederlandse Carousse Encyclopedie*, jaarboek 1986, p. 125-127.

Persmap 9 - Chambres d'Amis Nederlandse tijdschriften, S.M.A.K. Gent, 1986.

- D.,T., "Chambres d'Amis ambitieus en origineel", *Rode Vaan*, 5 augustus 1986, p. 17-18.
- VISSERS, M., « Er zijn weinig mensen die vandaag naar kunst kijken », *Topics*, 13 augustus 1986, p. 83-87.
- SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 14-18.
- FLOORIZOONE, G., e.a., *Bries*, nr. 8, zomer 1986, p. 1-39.
- REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 5-11.
- VAN DER BREMPT, D., "Les amis de Dunhill", *Trends*, 4 juli 1986, s.p.
- PETERS, P., "Gent als één groot Gesamtkunstwerk", *De Tijd*, 15 augustus 1986, 17-22.

- BUYSSE, C., "Chambres d'Amis en Iniatief 86", *Trends*, 4 juli 1986., s.p.
- ILLES, V., « Kunstenaar te gast », *Elseviers*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 69-71.

Persmap 10 - Chambres d'Amis Nederlandse tijdschriften, S.M.A.K. Gent, 1986.

- S.n., "Tot hoever reikt vriendschap?", *Trends*, 5 september 1986, p. 165-166.
- BRAET, J., "De gesloten kamer", *Knack*, 24 september 1986, p. 146-148.
- VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., "Het museum steekt zijn nek uit", *Archis*, nr. 9, 1986, p. 6-9.
- LAUWAERT, G., "Een dag langs Genste gastenkamers", *Kunst en cultuurmagazine Paleis voor Schone Kunsten*, september-oktober 1986, s.p.
- LE VINE, C., "Kosuth's "Zero and not"", *Arte Factum*, nr. 15, 1986, p. 1-7.
- LEDURE, G., "Chambres d'Amis", *Van A tot Z*, nr.4, 1 oktober 1986, p. 6-7.
- DEYLGAT, K., "Gent, zomer 1986...", *Musee 13*, 1986, p. 249-252.
- VAN BEEK, M., "Gelderland en de rest van de wereld", *Kunstbeeld*, oktober 1986, p. 5-7.
- S.n., "Sponsors vervangen cultuurbeleid niet", *Europa-bericht*, november 1986, p. 8-9.
- BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 12-23.
- COLLUMBIEN, H., "Chambres d'Amis, iniatief 86, etc.: de meest geslaagde farce van de eeuw", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, s.p.
- WINTERS, R., « Chambres d'Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 12-15.
- VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", Jay-

cees *info Gent*, mei 1986, p. 21-25.

- SWIMBERGE, P., "Op van Satie", *Knack*, 21 november 1990, p. 50-53
- BUYSE, K., "Tijdens Chambres d'Amis was de Tjechische kunstenaar Milan Grygar te gast bij aspirant-osteopaat Wim Deraedt", *Museum*, nr.19, 21 april 1993, p. 9.
- VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 10-14.

Persmap 11 - Chambres d'Amis - Duitse en Engelse tijdschriften, S.M.A.K. Gent, 1986.

- HAASE, A., "Chambre d'amis", *Kunstforum International*, nr. 85, september-oktober 1986, p. 256-261.
- SCHWARZ, M., "Chambre d'amis or The Retreat of Art", *Daidalos*, nr. 36, 15 juni 1990, s.p.
- FORG, G., "Chambres d'Amis", *Wolkenkratzer*, Frankfurt am Main, nr. 13/3, juni/juli/augustus 1986, p 75-80.
- S.N., "The Great Spare Room Show", *The Bulletin*, 26 juni 1986, p. 18-21.
- WYVER, J., "Home is where the art is", *The Listener*, 3 juli 1986, p. 35.
- WYVER, J., "Contemporary art, live", *Art Monthly*, September 1986, p. 3.
- FUCHS, R., "Chambres d'Amis", *Art Monthly*, September 1986, p. 2.
- NEWMAN, MICHAEL, "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 62-65.
- S.n., "The city as work of art", *Lotus*, nr. 113, 2002, p. 31-34.

Persmap 12 - Chambres d'Amis – Franse tijdschriften, S.M.A.K. Gent, 1986.

- GILSOUL, G., “Gand prend l’Initiative”, *Le Vif/L’express*, 4-10 juli 1986, p. 88
- CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 172-175.
- LAMOUREUX, J., « Chambres d’Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 57-60.
- DUCRET, A., « La Dimension Domestique », *Faces*, nr. 4, 1986, p. 26-31.
- STERCKX, P., FRANCLIN, C., « Le temps des expositions », *Beaux-Arts Magazine*, nr. 4, maart 2000, s.p.

Persmap 13 - Chambres d'Amis – Anderstalige tijdschriften, S.M.A.K. Gent, 1986.

- MAROGNA, G., “Chambres d’Amis per l’arte”, *Casa Vogue*, nr. 177, september 1986, p. 330.

Persmap 14 - Uitlopers Chambres d'Amis, S.M.A.K. Gent, 1986.

- DE ZUTTER, J., “Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis”, *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 2-7.
- CASSIMAN, B., in DEZUTTER, J., “Initiatief 86 of hoe een mug een olifant baarde”, *Bijlage De Morgen*, 21 juni 1986., p. 10-11.
- HUET, W., in: BORKA, M. “Een geleid bezoek bij de boze gebuisden van professor Hoet”, *Bijlage De Morgen*, zaterdag 21 juni 1986, p. 12-15.
- DE BAERE, B., “In de wachtkamer van de Chambres”, *Het Nieuwsblad – de Gentenaar*, 16 juni 1986, p.7.
- CASSIMAN, B., in WATERSCHOOT, H., “Een hete, artistieke zomer – Gentse musea en galerijen brengen een monsterproject: Initiatief 86”, *Knack*, 18 juni 1986, p. 126-130.

2.2 Inhoud documenten S.M.A.K.-archief

Doos	Numero	Redactionele vorm + inhoudsbeschrijving	datering	uiterlijke vorm	
A. <i>Chambres d'Amis</i> 21.6-21.9, '86	1	Dossier betreffende de netwerkplanning van "De Langste Dag"	5/jun/86	1 stuk	
	2	Dossier betreffende de publiciteit van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
	3	Dossier betreffende het algemeen reglement van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
	4	Dossier betreffende de subsidies en de sponsors van Chambres d'Amis	1986-1987	1 omslag	
	5	Dossier betreffende de uitgaven van de kunstenaars "Chambres d'Amis"	1986	1 stuk	
	6	Ver slag betreffende het dagboek "Chambres d'Amis"	1986	1 omslag	
	7	Dossier betreffende de sponsors van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
	8	Dossier betreffende brieven aan Mme Louise Descamps. PR-verantwoordelijke	1986	1 omslag	
	9	Dossier betreffende resenaties voor Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
	10	Dossier betreffende de leveringsbronnen voor de catalogus van Chambres d'Amis	1986-1988	3 omslagen	
	11 > 13	Dossier betreffende de adreslijst van Chambres d'Amis			
	11	11 Adressen instanties en contactpersonen + enquête studenten			
	B. 00091.3.2 <i>documentatie: vormgeving - Chambres d'Amis - Lay-out</i>	12	Kopieën brieven aan kunstenaars (<i>brief info catalogus, brief lijst huizen</i>) + P.R.Chambres d'Amis (V.L.P.'s) + programma Chambres d'Amis en Inhalet '86		
13		Chambres d'Amis documentatie in het NI/fr/Eng/Dui + Campagne DUNHILL			
14		Dossier betreffende "Chambres d'Amis" - feest in Handelsbeurs	1986	1 omslag	
15		Dossier betreffende het vuurwerk van Pierre-Alain Hubertop het Sint-Pietersplein ter ere van het feest in de Handelsbeurs	1986	1 omslag	
16		Dossier betreffende de ingangsticketten en catalogi van Inhalet (<i>brief ontwerp catalogi oof Jan Vercrusse</i>)	1986	1 omslag	
17		Dossier betreffende de offertes van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
18		Dossier betreffende foto's van de huizen van Chambres d'Amis (<i>woningen Frig, Winters</i>)	z.d.	1 omslag	
19		Dossier betreffende het ontwerp voor de publiciteit van Chambres d'Amis	z.d.	1 omslag	
20		Dossier betreffende de tekeningen + foto's van Pierre Alain Hubert (<i>+ kritisch artikel</i>)	1986	1 omslag	
21		Stukken betreffende het ontwerp voor de folder en gids van Chambres d'Amis	z.d.	1 omslag	
22		Stukken betreffende de folder, gids, uitnodiging, blytschrift videocassette en toegangskaarten van Chambres d'Amis	z.d.	1 omslag	
23		Stukken betreffende de verschillende mogelijkheden voor de bladspiegel van de catalogus	z.d.	1 omslag	
24		Ver slag betreffende de rondleidingen	1986	1 stuk	
25		Dossier betreffende 21 juni 1986: Opening Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
26		Brief van Emilie Lanc omtrent een opname voor RTBF omtrent Inhalet '86	10/aug/86	1 stuk	
27		Felicitatiebrieven	1986-1987	1 omslag	
28		Dossier omtrent personen die een toelating bekomen hebben om foto-opnames te doen	1986	1 stuk	
29		Dossier omtrent perskijspels van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
30		Dossier omtrent de publiciteit van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
31-32		Dossier omtrent de toezichters van Chambres d'Amis	1986	2 omslagen	
C. 00318.4.2 <i>Activiteit: buitenproject SMAK - Chambres d'Amis - Basisdossier</i>		31	Toezichters augustus		
		32	Toezichters september		
	33	Dossier betreffende de rondleidingen van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
	34	Dossier lijst deelnemende huizen	1986	1 omslag	
	35	Dossier jobstudenten	1986	1 omslag	
	36	Dossier betreffende telefooninfo	1986	1 omslag	
	37	Dossier betreffende de lijst met de verhuuring van de fietsen	1986	1 omslag	
	38	Dossier betreffende het bezoekerstaantal van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
	39	Dossier betreffende de schadegevallen van Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
	40	Stukken betreffende de teksten van de catalogo	1986	1 omslag	
	41	Dossier betreffende de antwoorden op de V.L.P.-uitnodigingen	1986	1 omslag	
	42	Dossier betreffende persmededelingen omtrent Chambres d'Amis en	1984-1987	1 omslag	
	43	Brieven aan de kunstenaars betreffende hun deelname aan de tentoonstelling en hun deelname aan de catalogus	1985	1 omslag	
	44	Stukken betreffende contacten met Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique	1985	1 omslag	
	45-50	Stukken betreffende de publiciteit van Chambres d'Amis	1986	6 omslagen	
	D. 00322 <i>Activiteit: buitenproject SMAK - Chambres d'Amis - Basisdossier</i>	45	Gidsen Chambres d'Amis	1986	
		46	Folders Chambres d'Amis	1986	
		47	Uitnodigingen Chambres d'Amis	1986	
		48	Posters Chambres d'Amis	1986	
		49	Toegangskaarten genodigden Chambres d'Amis	1986	
		50	Stickers Chambres d'Amis	1986	
		51	Foto's Chambres d'Amis	1986	1 omslag
52		Briefwisseling tussen Jan Hoet en kermissen omtrent Chambres d'Amis	1986	1 omslag	
53		Magazine Knack-Special over Chambres d'Amis	1986	8 stukken	
54		Dossier omtrent de nog beschikbare huizen	1986	1 omslag	
55		Briefwisseling omtrent aanvulling van de catalogus	z.d.	1 omslag	
56		Briefwisseling met buitenlandse pers	1986	1 omslag	
57		Nota's omtrent de verzekeringswaarde van de werken	1986	1 omslag	
58-59	Nota's omtrent vroegere tentoonstellingen kunstenaars	z.d.	2 stukken		
E. <i>Persmededelingen</i>	58	Kunstenaars A-M			
	59	Kunstenaars N-Z			
	60	Lijst nationalekeun kunstenaars	z.d.	1 stuk	
	61	Document dagdore debat op 25.09.86 in de Voorruit	1986	1 stuk	
	62	Briefwisseling met bewoner Desmet omtrent de openingsuren Chamb's d'Amis	1986	1 stuk	
F. <i>Persfolder Chambres d'Amis</i>	63	Modelbrief informatie Chambres d'Amis en Inhalet '86	1986	1 stuk	

3. Herkomst afbeeldingen

Cover: Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”, Iniatief ’85 v.z.w. en Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1986, p. 16.

1.1 JULEY, P., View of MoMA's first exhibition, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, November 7, 1929 – December 7, 1929., The Museum of Modern Art Archives, New York.

1.2 BECKER, G., Kunsthalle Fridericianum documenta 1 (1955), Documenta Archive of Kassel 50 Jahre / Years documenta 1955-2005 – An Exhibition in Five Chapters September 1 – November 20 2005, KunstHalle Fridericianum, Kassel.

1.3 ASCHKENAS, D., Tilted arc, Richard Serra, 1981, sculpture, steel, New York City. (internet, http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big2.html)

2.1 HOET, J., schets gefotografeerd door TRACHET, D., in :LAPINNE, C., VANDAMME, G., Bries, nr. 8, zomer 1986, p. 26.

2.2 s.n., uit “Pour vivre heureux, vivons cachés, Expositions Modernes, 30 mei 1984. (internet, <http://expositions.modernes.biz/?p=909>)

2.3 s.n., uit “Pour vivre heureux, vivons cachés, Expositions Modernes, 30 mei 1984. (internet, <http://expositions.modernes.biz/?p=909>)

2.4 s.n., uit “Pour vivre heureux, vivons cachés, Expositions Modernes, 30 mei 1984. (internet, <http://expositions.modernes.biz/?p=909>)

2.5 Informatiemap Chambres d’Amis, Archief S.M.A.K. deel B, stuk 22 “stukken betreffende de folder, gids, uitnodiging en bijschrift videocassette van Chambres d’Amis”, Gent, 1986.

2.6 Screenshot uit: CORNELIS, J. (reg.), *De langste dag*, Video, België, 21 juni 1986.

2.7 Dienst Kunstzaken, “De langste dag”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, Iniatief ’85 v.z.w. en Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1986, p. 30.

2.8 HUBERT, P., in: HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986, p. 300.

2.9. s.n., Fotoreportage Chambres d’Amis, Fotoreportage, Persmap 8, S.M.A.K.-archief, s.l., 1986.

2.10 Uitnodiging Chambres d'Amis, Archief S.M.A.K. deel B, stuk 22 "stukken betreffende de folder, gids, uitnodiging en bijschrift videocassette van Chambres d'Amis", Gent, 1986.

2.11 Toegangkaart Chambres d'Amis, Archief S.M.A.K. deel B, stuk 22 "stukken betreffende de folder, gids, uitnodiging en bijschrift videocassette van Chambres d'Amis", Gent, 1986.

2.12 Bezoekersticket Chambres d'Amis, Archief S.M.A.K. deel B, stuk 22 "stukken betreffende de folder, gids, uitnodiging en bijschrift videocassette van Chambres d'Amis", Gent, 1986.

2.13 Overzicht woningen en circuits, Archief S.M.A.K. deel B, stuk 22 "stukken betreffende de folder, gids, uitnodiging en bijschrift videocassette van Chambres d'Amis", Gent, 1986.

2.14 Stadsplan Chambres d'Amis, Archief S.M.A.K. deel B, stuk 22 "stukken betreffende de folder, gids, uitnodiging en bijschrift videocassette van Chambres d'Amis", Gent, 1986.

2.15 Eigen afbeelding: uitnodiging Initiatief 86: archief S.M.A.K. deel B, stuk 22, Gent, 1986.

2.16 DE BAERE, B., "Het is geen diktaat over Belgische kunst", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 22.

2.17 DE BAERE, B., "Het is geen diktaat over Belgische kunst", *Knack Magazine Special "Chambres d'Amis"*, 1986, p. 22

2.18 HENDRYCKX, M., uit VAN DEN ABEELE, L., "Visitekaartje van Belgische kunst", *Het Nieuwsblad – De Gentenaar*, 30 juni 1986, p. 3.

2.19 HENDRYCKX, M., uit VAN DEN ABEELE, L., "Visitekaartje van Belgische kunst", *Het Nieuwsblad – De Gentenaar*, 30 juni 1986, p. 3.

2.20 WATERSCHOOT, H., "Een hete, artistieke zomer – Gentse musea en galerijen brengen een monsterproject: Iniatief 86", *Knack*, 18 juni 1986, p. 126.

2.21 WATERSCHOOT, H., "Een hete, artistieke zomer – Gentse musea en galerijen brengen een monsterproject: Iniatief 86", *Knack*, 18 juni 1986, p. 126.

2.22 HENDRYCKX, M., uit VAN DEN ABEELE, L., "Visitekaartje van Belgi-

- sche kunst”, *Het Nieuwsblad – De Gentenaar*, 30 juni 1986, p. 4.
- 2.23 DE BAERE, B., “14 maakt sterk”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 24.
- 2.24 DE BAERE, B., “14 maakt sterk”, *Knack Magazine Special “Chambres d’Amis”*, 1986, p. 24.
- 2.25 BORKA, M. “Een geleid bezoek bij de boze gebuisden van professor Hoet”, *Bijlage De Morgen*, zaterdag 21 juni 1986, p. 14.
- 2.26 BORKA, M. “Een geleid bezoek bij de boze gebuisden van professor Hoet”, *Bijlage De Morgen*, zaterdag 21 juni 1986, p. 14.
- 2.27 DE BAERE, B., “In de wachtkamer van de Chambres”, *Het Nieuwsblad – de Gentenaar*, 16 juni 1986.
- 2.28 DE BAERE, B., “In de wachtkamer van de Chambres”, *Het Nieuwsblad – de Gentenaar*, 16 juni 1986
- 2.29 DE BAERE, B., “In de wachtkamer van de Chambres”, *Het Nieuwsblad – de Gentenaar*, 16 juni 1986
- 2.30 DE BAERE, B., “In de wachtkamer van de Chambres”, *Het Nieuwsblad – de Gentenaar*, 16 juni 1986
- 3.1 HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p.26.
- 3.2 HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p.27.
- 3.3 MAROGNA, *Chambres d’Amis per l’arte*, *Case Vogue*, nr. 177, september 1986, p. 330.
- 3.4 MAROGNA, *Chambres d’Amis per l’arte*, *Case Vogue*, nr. 177, september 1986, p. 330.
- 3.5 HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 32.
- 3.6 HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 34.
- 3.7 HOET, J., *Catalogus Chambres d’Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 37.
- 3.8 PAUWELS, D., Daniël Buren – Le Décor et son double, in *Chambres d’Amis*, Museum voor Hedendaagse Kunst/ Raas van Gaverestraat, 1986. (internet, <http://www.smak.be/tentoonstelling.php?id=533&la=nl>)
- 3.9 PAUWELS, D., Daniël Buren – Le Décor et son double, in *Chambres d’Amis*, Museum voor Hedendaagse Kunst/ Raas van Gaverestraat, 1986. (internet, <http://www.smak.be/tentoonstelling.php?id=533&la=nl>)
- 3.10 Daniel Buren, Philippe Van Cauteren, et al., Daniel Buren, Le Décor et

son Double, 1986/2011, Gent, SMAK/Herbert Foundation, 2011, p. 19.

3.11 Daniel Buren, Philippe Van Cauteren, et al., Daniel Buren, Le Décor et son Double, 1986/2011, Gent, SMAK/Herbert Foundation, 2011, p. 16.

3.12 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 46-47.

3.13 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 48.

3.14 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 54.

3.15 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 55.

3.16 ANTHIERENS, E., uit: SIX, G., "In Gent staan vijftig huizen", *Knack*, 25 juni 1986, p. 8.

3.17 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 56-57.

3.18 LUIGI TAZZI, PIERRE., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 124.

3.19 HEIRMAN, R., "Fotoreportage Chambres d'Amis", *Persmap* 8, S.M.A.K., Gent, 1986, s.p.

3.20 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 62.

3.21 RAVIEZ, S. in: REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 10.

3.22 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 58-59.

3.23 HENDRYCKX, M. in: VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 10.

3.24 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 68.

3.25 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 69.

3.26 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 70.

3.27 GRAHAM, D., e.a., Dan Graham: *Catalogue Raisonne*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2011, p. 218.

3.28 GRAHAM, D., e.a., Dan Graham: *Catalogue Raisonne*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2011, p. 218.

3.29 s.n., uit: VANDERMARLIERE, K., "Dan Graham in gesprek", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 69.

3.30 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 78-79.

3.31 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 84.

- 3.32 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 82.
- 3.33 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 87.
- 3.34 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 88.
- 3.35 HAASE, A., "Chambre d'amis", *Kunstforum International*, nr. 85, september-oktober 1986, p. 259.
- 3.36 HAASE, A., "Chambre d'amis", *Kunstforum International*, nr. 85, september-oktober 1986, p. 260.
- 3.37 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 92-93.
- 3.38 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 95.
- 3.39 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 97.
- 3.40 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 100.
- 3.41 LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 126.
- 3.42 MAROGNA, G., "Chambres d'Amis per l'arte", *Case Vogue*, nr. 177., sept. '86, p. 331.
- 3.43 s.n., Fotoreportage Chambres d'Amis, Fotoreportage, Persmap 8, S.M.A.K.-archief, s.l., 1986.
- 3.44 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 108.
- 3.45 S.n., "België", in *Grote Nederlandse Carousse Encyclopedie*, jaarboek 1986, p. 125.
- 3.46 SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 18.
- 3.47 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 113.
- 3.48 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 115.
- 3.49 s.n., Fotoreportage Chambres d'Amis, Fotoreportage, Persmap 8, S.M.A.K.-archief, s.l., 1986.
- 3.50 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 117.
- 3.51 ACCAME, M., COEN, E., Sol Lewitt – Wall drawings, Damiani, Bologna, 2006, s.p.
- 3.52 VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 10.
- 3.53 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 122.

- 3.54 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 130.
- 3.55 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 126.
- 3.56 SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 17.
- 3.57 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 135.
- 3.58 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 139.
- 3.59 s.n., Fotoreportage Chambres d'Amis, Fotoreportage, Persmap 8, S.M.A.K.-archieff, s.l., 1986.
- 3.60 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 137.
- 3.61 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 141.
- 3.62 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 143.
- 3.63 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 147.
- 3.64 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 151.
- 3.65 MUNOZ, J., Juan Muñoz – Sculptures de 1985 à 1987, *Musée d'art contemporain de Bordeaux*, s. d., s.p.
- 3.66 LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 125.
- 3.67 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 155.
- 3.68 NICCOLINI, C., *catalogo ragionato delle opere dal Nagasawa*, De luca, 1997, s.p.
- 3.69 LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 128.
- 3.70 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 160.
- 3.71 DE CAUTER, L., "De metastase van het museum", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 13.
- 3.72 s.n., Bruce Nauman, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 2000, s.p.
- 3.73 HAASE, A., "Chambre d'amis", *Kunstforum International*, nr. 85, september-oktober 1986, p. 255.
- 3.74 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 165.
- 3.75 OBERHUBER, O., RYCHLIK, O., *Oswald Oberhuber. Sculpturen en tekeningen.*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1987, s.p.
- 3.76 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 173.

- 3.77 OBERHUBER, O., RYCHLIK, O., *Oswald Oberhuber. Sculpturen en tekeningen.*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1987, s.p.
- 3.78 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 179.
- 3.79 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 179.
- 3.80 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 182.
- 3.81 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 182.
- 3.82 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 180.
- 3.83 s.n., Fotoreportage Chambres d'Amis, Fotoreportage, Persmap 8, S.M.A.K.-archief, s.l., 1986.
- 3.84 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 195.
- 3.85 LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 125.
- 3.86 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 198.
- 3.87 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 199.
- 3.88 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 206.
- 3.89 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 206.
- 3.90 s.n., Fotoreportage Chambres d'Amis, Fotoreportage, Persmap 8, S.M.A.K.-archief, s.l., 1986.
- 3.91 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 212.
- 3.92 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 213.
- 3.93 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 218.
- 3.94 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 219.
- 3.95 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 219.
- 3.96 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 221.
- 3.97 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 217.
- 3.98 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 223.
- 3.99 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 226-227.
- 3.100 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 223.
- 3.101 LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 127.

- 3.102 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 228-229.
- 3.103 SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 16.
- 3.104 VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., "Het museum steekt zijn nek uit", *Archis*, nr. 9, 1986, p. 7.
- 3.105 LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 125.
- 3.106 VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 11.
- 3.107 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 241.
- 3.108 LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p. 127.
- 3.109 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 249.
- 3.110 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 255.
- 3.111 DE CAUTER, L., "De metastase van het museum", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 9.
- 3.112 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 263.
- 3.113 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 262.
- 3.114 CHATEL, G., "Les vicissitudes de la tête et du monde", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 29.
- 3.115 CHATEL, G., "Les vicissitudes de la tête et du monde", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 30.
- 3.116 CHATEL, G., "Les vicissitudes de la tête et du monde", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 35.
- 3.117 CHATEL, G., "Les vicissitudes de la tête et du monde", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 36.
- 3.118 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 271.
- 3.119 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 273.
- 3.120 NEWMAN, MICHAEL, "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 62.
- 3.121 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 276.

- 3.122 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 283.
- 3.123 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 283.
- 3.124 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 287.
- 3.125 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 289.
- 3.126 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 291.
- 3.127 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 291.
- 3.128 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 297.
- 3.129 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 301.
- 3.130 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 306.
- 3.131 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 308-309.
- 3.132 HOET, J., *Catalogus Chambres d'Amis*, S.M.A.K., Gent, 1986, p. 313.
- 3.133 HAASE, A., "Chambre d'amis", *Kunstforum International*, nr. 85, september-oktober 1986, p. 256.

4. Bibliografie

- ARGOSARTS, "De Langste Dag", *Open Archive #2*, 27 februari 2012 (internet, <http://expo.argosarts.org/work.jsp?workid=587340f71c1345b0a9823ab5486cc8c>)
- BAETENS, J., PIL, L., *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven University Press, Leuven, 1998.
- BELPAIRE, M., PAUWELS, J., "Napraten over Chambres d'Amis", *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, p. 12-23.
- BEX, F., *Kunst in België na 1975*, Mercatorfonds, Brussel, 1981
- BOERS, W., VAN WEELDEN, D., "Chambres d'Amis", *Code*, juni 1986, p. 3-6.
- BRAET, J., "De gesloten kamer", *Knack*, 24 september 1986, p.146-148.
- BUCHLOCH, B., "The Museum Today and Tomorrow", in: "El Musea d'Art Contemporani en el Futur", *Quaderns*, nr. 2, 1989, p. 86-87.
- BUREN, D., "Fonction du Musée "(1970), in: Daniel Buren, Jean-Marc Poincot en Marc Sanchez (reds.), *Les écrits (1965-1990)*, Bordeaux, CAPC, 1991, p. 169-173.
- BUREN, D., VAN CAUTEREN, P., et al., Daniel Buren, *Le Décor et son Double*, 1986/2011, Gent, SMAK/Herbert Foundation, 2011.
- BUYSE, K., "Tijdens Chambres d'Amis was de Tjechische kunstenaar Milan Grygar te gast bij aspirant-osteopaat Wim Deraedt", *Museum*, nr.19, 21 april 1993, p. 9.
- BUYSSE, C., "Chambres d'Amis en Initatief 86", *Trends*, 4 juli 1986., s.p.
- CANNING, SUSAN M., "Chambres d'Amis", *Museumjournaal "Kunst als design – design als kunst"*, nr. 3 & 4, 1986.
- CASSIMAN, B., e.a., *Catalogus Initiatief 86*, Museum voor hedendaagse kunst, Gent, 1986.
- CASSIMAN, B., in DEZUTTER, J., "Initiatief 86 of hoe een mug een olifant baarde", *Bijlage De Morgen*, 21 juni 1986., p. 10-11.
- CASSIMAN, B., in WATERSCHOOT, H., "Een hete, artistieke zomer – Gentse musea en galerijen brengen een monsterproject: Initiatief 86", *Knack*, 18 juni 1986, p. 126-130.
- CHATEL, G., "Les vicissitudes de la tête et du monde", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 26-41.
- COLLUMBIEN, H., "Chambres d'Amis, initatief 86, etc.: de meest geslaagde

farce van de eeuw”, *S.O.S informatieblad*, nr. 31, november 1986, s.p.

CORNAND, B., « Devine qui vient repeindre ta chambre ? », *Actuel*, nr. 81-82, 1986, p. 172-175.

D.,T., “Chambres d’Amis ambitieus en origineel”, *Rode Vaan*, 5 augustus 1986, p. 17-18.

DANTO, A. C., ‘The Artworld’ in: *The Journal of Philosophy* 61, nr. 19, 1964.

DAVID, C., *Documenta X: Short Guide (inleiding)*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1997.

DAVIDTS, W., ‘Kunst in de Openbare Ruimte: Wie vraagt erom?’, *Metropolis M*, 2010, juni-juli, nr. 3, p. 16-17 / 98.

DAVIDTS, W., “Het museum buiten spel gezet”, *De Witte Raaf*, editie 88, november-december 2000, p.2-8.

DE BAERE, B., “In de wachtkamer van de Chambres”, *Het Nieuwsblad – de Gentenaar*, 16 juni 1986, p.7.

DE BAERE, B., « 14 maakt sterk », *Knack Magazine Special « Chambres d’Amis »*, 1986, p. 23-29.

DE BAERE, B., « Achter elke gevel een kunstwerk », *Knack Magazine Special « Chambres d’Amis »*, 1986, p. 5-8.

DE BAERE, B., « De Langste dag », *Knack Magazine Special « Chambres d’Amis »*, 1986, p. 30.

DE BAERE, B., « Het is geen diktaat over belgische kunst », *Knack Magazine Special « Chambres d’Amis »*, 1986, p. 19-22.

DE BAERE, B., « Rond een huis », *Knack Magazine Special « Chambres d’Amis »*, 1986, p. 11-12.

DE BAERE, B., « Voor de vuist weg », *Knack Magazine Special « Chambres d’Amis »*, 1986, p. 9-10.

DE BOK, R., *Jan Hoet: tussen mythe en werkelijkheid*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen, 2003.

DE CAUTER, L., “De metastase van het museum”, *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 5-13

DE KEYZER, L., *In de wereld van Jan Hoet*, Borgerhoff – Lamberigts, Gent, 2008.

DE KEYZER, L., HEIRMAN, R., *Jan Hoet LXV*, Ludion/S.M.A.K., Gent, 2001.

DE MAN, J., “Een bron van verbijstering”, *H.P.*, nr. 26, 28 juni 1986, p. 48-51.

DE ZUTTER, J., "Kunst uit het museum moet ook kunnen functioneren in huis", *Bijlage de Morgen*, 21 juni 1986, p. 2-7.

DERCON, C., "De kunstenaar als Robin Hood", *Archis*, nr. 8, augustus 1999.

DEUTSCHE, R., *Evictions: art and spatial politics*, MIT press, Cambridge, 2002.

DEYLGAT, K., "Gent, zomer 1986...", *Musee 13*, 1986, p. 249-252.

DICKIE, G., *Art and the aesthetic : an institutional analysis*, Ithaca, N.Y., 1974.

DUCRET, A., « La Dimension Domestique », *Faces*, nr. 4, 1986, p. 26-31.

FABRO, L., Luciano Fabro (Contemporains monographies), *Centre Georges Pompidou Service Commercial*, Parijs, 1996.

FILIPOVIC, E., *The Global White Cube*, in: Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (reds.), *The manifesta decade : debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, Cambridge (Mass.), MIT press, 2005, p. 63-84.

FLOORIZOONE, G., e.a., *Bries*, nr. 8, zomer 1986, p. 1-39.

FORG, G., "Chambres d'Amis", *Wolkenkratzer*, Frankfurt am Main, nr. 13/3, juni/juli/augustus 1986, p 75-80.

FUCHS, R., "Chambres d'Amis", *Art Monthly*, September 1986, p. 2.

GEIRLANDT, K.J. & MERTENS, Ph. & DYPRÉAU, J. [e.a.], *Kunst in België na '45*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1983.

GILSOUL, G., "Gand prend l'initiative", *Le Vif/L'express*, 4-10 juli 1986, p. 88

GRAHAM, D., e.a., *Dan Graham: Catalogue Raisonne*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2011.

GREENBERG, R., 'MOMA and Modernism: the frame game', *Parachute*, 42, lente 1986.

HAASE, A., "Chambre d'amis", *Kunstforum International*, nr. 85, september-oktober 1986, p. 256-261.

HOET, J., "Chambres d'Amis, Gent", KLÜSER, B., HEGEWISCH, K., *Die Kunst der Ausstellung*, Insel Verlag, 1991, p. 238-245.

HOET, J., *Catalogue Chambres d'Amis*, SMAK Gent, Gent, 1986.

HOET, J., *Jan Hoet op weg naar Documenta IX*, Davidsfonds/Kredietbank, Leuven, 1991.

HOSTE, P., "De langste dag", *Muziek en Woord*, juni 1986, p. 6.

ILLES, V., « Kunstenaar te gast », *Elseviers*, nr. 28, 12 juli 1986, p. 69-71.

KÖNIG, K., BUSSMAN, K., *Skulptur Projekte in Münster*, DuMont, Köln, 1987.

KÖNIG, K., BUSSMAN, K., *Rundgang Skulptur Projekte*, Münster, Westfälischen Landesmuseum, 1987.

KURTZ, B., "Conversations with Robert Smithson", in Nancy Holt, *The writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979.

KWON, M., *One place after another: site-specific art and locational identity*, The MIT Press, Londen, 2004.

L.DAENEN, *Raphaël Buedts*, Mer. Paper Kunsthalle, Gent, 2009

LACY, S., *Mapping the terrain: new genre public art*, Bay press, Seattle, 1995.

LAMOUREUX, J., "The Museum Flat", in GREENBERG, R., *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londen, 1996, p. 113-131.

LAMOUREUX, J., « Chambres d'Amis – Biennale De Venise », *Parachute*, september-oktober-november 1986, p. 57-60.

LAPINE, C., "Antichambre", *Bries*, nr. 8, zomer 1986, p. 36.

LAUWAERT, G., "Een dag langs Genste gastenkamers", *Kunst en cultuurmagazine Paleis voor Schone Kunsten*, september-oktober 1986, s.p.

LE VINE, C., "Kosuth's "Zero and not""", *Arte Factum*, nr. 15, 1986, p. 1-7.

LEDURE, G., "Chambres d'Amis", *Van A tot Z*, nr.4, 1 oktober 1986, p. 6-7.

LEFEBVRE, H., *The production of space*, Oxford, Basil Blackwell Inc., 1991.

LUIGI TAZZI, P., "Albrecht Dürer would have come too", *Artforum*, September 1986, p 124-128.

MAROGNA, G., "Chambres d'Amis per l'arte", *Casa Vogue*, nr. 177, september 1986, p. 330.

MILES, M., *Art, Space and the City: public art and urban futures*, Routledge, Londen, 1997.

MITCHELL, W., *Art and the public sphere*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

MOUFFE, C., 'Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Space', *Open*, 2008, December, nummer 14.

NEWMAN, MICHAEL, "My House is your house: Chambres d'Amis at Ghent", *Artscribe*, Londen, nr. 60, November/December 1986, p. 62-65.

- NOORTHOORN, V., 'On Chambres d'Amis', *The Exhibitionist*, 2011, januari, nummer 3, p. 9-12.
- O'DOHERTY, B., *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- PELEMAN, H., "Chambres d'Amis", *Metropolis M*, nr.2, 1986, s.p.
- PELEMAN, H., "Jan Hoet : 'Chambres d'Amis bewijst het bestaansrecht van het museum'", *Metropolis M*, nr.2, 1986, s.p.
- PETERS, P., "Gent als één groot Gesamtkunstwerk", *De Tijd*, 15 augustus 1986, 17-22.
- POINSOT, J.-M., *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récrits autorisés*, Genève, MAMCO-Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain & Art Edition, 1999.
- REESA, G., 'The Exhibition Redistributed. A case for reassessing space', *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londen, 1996, p. 349-367.
- REITSMA, E., "Kunst in Gentse huizen", *Vrij Nederland*, 19 juli 1986, p. 5-11.
- ROBBRECHT, P., "De plaats van de kunst", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 14-18
- ROBINS, K., "Prisoners of the city: Whatever Can A Postmodern City Be?", in Erica Carter, James Donald, SQUIRES, J., *Space and place: Theories of Identity and Location*, Londen, Lawrence & Wishart, 1993.
- RV, "Chambres d'Amis pour tout le monde", *Humo*, 19 juni 1986, p. 8-9.
- S.n., "België", in *Grote Nederlandse Carousse Encyclopedie*, jaarboek 1986, p. 125-127.
- S.n., "Sponsors vervangen cultuurbeleid niet", *Europa-bericht*, november 1986, p. 8-9.
- S.n., "The city as work of art", *Lotus*, nr. 113, 2002, p. 31-34.
- S.n., "The Great Spare Room Show", *The Bulletin*, 26 juni 1986, p. 18-21.
- S.n., "Tot hoever reikt vriendschap?", *Trends*, 5 september 1986, p. 165-166.
- SCHWARZ, M., "Chambre d'amis or The Retreat of Art", *Daidalos*, nr. 36, 15 juni 1990, s.p.
- SERRA, R., "Titled Arc Destroyed", *Art in America* 77, no. 5, mei 1989, p. 34-47.7
- SHEIKH, S., 'Publics and Post-Publics: The Production of the Social', *Open*,

2008, December, nummer 14.

SHEIKH, S., Positively White Cube Revisited, in: *e-flux journal*, nr 3, February 2009.

SIX, G., "Is er nog altijd een kamer vrij voor Albrecht Dürer?", *Knack*, 19 augustus 1987, p. 14-18.

SIX, G., "In Gent staan vijftig huizen", *Knack*, 25 juni 1986, p. 110-114.

STERCKX, P., FRANCLIN, C., « Le temps des expositions », *Beaux-Arts Magazine*, nr. 4, maart 2000, s.p.

SWIMBERGE, P., "Op van Satie", *Knack*, 21 november 1990, p. 50-53.

VAN CALSTER, P., "Chambres d'Amis: een half jaar later...", *Jaycees info Gent*, mei 1986, p. 21-25.

VAN DER BREMPT, D., "Les amis de Dunhill", *Trends*, 4 juli 1986, s.p.

VAN GIERSBERGEN, M., MELIS, L., "Het museum steekt zijn nek uit", *Archis*, nr. 9, 1986, p. 6-9.

VAN HOVE, J., "Leven in een schilderij", *DS Magazine*, 14 juni 1996, p. 10-14.

VANDERMARLIERE, K., "Dan Graham in gesprek", *Vlees en beton*, nr. 8, 1987, p. 62-69.

VERSCHAFFEL, B. 'Kunst komt thuis waar ze te gast is', *Streven*, 1986, p. 44-51.

VISSERS, M., "Er zijn weinig mensen die vandaag naar kunst kijken", *Topics*, 4e jaargang, nr. 26, 25 juni 1986, p. 84-88.

WALDVOGEL, F., 'De sneeuwpop: Interview met Kasper König', *Open*, 2008, December, nummer 14.

WINTERS, R., « Chambres d'Amis – zonder titel of toch, gastvrij Gent, voor eens en voor altijd », *W.I.S.H.*, nr. 1, november 1986, p. 12-15.

WYVER, J., "Contemporary art, live", *Art Monthly*, September 1986, p. 3.

WYVER, J., "Home is where the art is", *The Listener*, 3 juli 1986, p. 35.

[BACK COVER
BACK]

[BACK COVER
FRONT]