



[PDF](#)

2011

Het rijk der mogelijkheden

Jeroen Boomgaard

Wat kan een beeld zich beter wensen dan een bestaan in Middelheim? Het park biedt ruimte aan alle sculpturale verlangens, een lommerrijke omgeving waar het publiek in alle vrijheid je kwaliteit kan waarderen. Het Middelheim Museum vormt een democratische gemeenschap waarin alle beelden evenveel te zeggen hebben. Een beschermde plek waar een beschaafd gesprek over kunst kan worden gevoerd. Toch is er iets dat niet helemaal klopt. Wandelend door het bos, langs de groene velden op weg van de ene sculptuur na de andere, wordt het bos benauwend, de groene velden luguber. De beelden lijken niet op hun gemak. En wat te denken van het depot in de buitenlucht waar op krakkemikkige pallets beelden zijn gestald die in de stad niet meer welkom waren. De Franse Furie ligt er geveld, vergezeld door vervallen symbolen roem en eer. Het gevoel van onbehagen komt duidelijk tot uitdrukking in het Model for Sculpture Zoo uit 2006 van Thomas Schütte. In dit beeld wordt Middelheim plotseling een dierentuin voor exotische kunst die op uitsterven staat. In al zijn pracht kan de sculptuur er zich tonen, maar met zijn vrijheid is het gedaan. Als een van de weinige beelden gaat dit werk van Schütte in op de situatie in het park, overdenkt het de plek die kunst er in kan nemen. Het is een beeld en stelt tegelijk zijn bestaan als beeld ter discussie.

Bij de opening van Middelheim in 1950 sprak Burgemeester en initiatiefnemer Lode Craeybeckx de wens uit dat het park een uitvalsbasis zou vormen voor beelden in de stad en dat 'heel Antwerpen een Middelheim' zou worden. Die wens is niet in vervulling gegaan. Hoewel Antwerpen een stad is die haar publiek domein met veel sculptuur siert, speelt kunst er een beperkte rol. Voor het grootste deel gaat het om min of meer traditionele beelden die zo op het oog vooral ter decoratie of herdenking dienen. Hoewel Middelheim officieel sinds de jaren tachtig een belangrijke rol speelt in het beleid van kunst in de openbare ruimte van de stad, is daar niet veel van te zien. Zichtbaar is vooral de kloof die er gaapt tussen de collectie in Middelheim en de collectie van de stad. Het is net alsof Middelheim voor de stad reeds lang als excuus dient om weinig of niets aan eigentijdse kunst te hoeven doen bij de bepaling van haar straatbeeld. Dat heeft consequenties voor de aard van de openbare ruimte.

Een van de weinige werken die het statige patroon doorbreekt is Mediatieve Ruimte Het Zelf Zijn van Jan Dries uit 1985-86. In een vormtaal die lijkt voortgekomen uit die van de Amerikaanse Minimalisten zet Dries het hele Theaterplein in beweging. De dalende en klimmende hoeken van het centrale vlak vormen als het ware een wankel, onevenwichtig podium waarop de toeschouwer voor even acteur kan worden. Het werk bevindt zich niet op een sokkel, maar creëert zelf een voetstuk voor de dynamiek van het stedelijk leven. In de wijze waarop het ingrijpt in de omgeving en de mensen die het plein betreden beïnvloedt in hun bewegingspatroon, doet het denken aan de zogeheten omgevingsvormgeving waarmee in Nederland kunstenaars van de Arnhemse School de eentonigheid van de functionalistische nieuwbouw wilden bestrijden. Maar het maakt niet dezelfde vergissing als de kunstenaars van die stroming. In de jaren zeventig daalde als gevolg van de populariteit van deze school een hagel van stalen, betonnen, gemetselde of gegoten objecten en vormen neer op de Hollandse

openbare ruimte. Populair vooral bij stadsbestuurders en andere opdrachtgevers van overheidswege die meenden op deze wijze zowel de cultuur als het stedelijk welzijn te dienen. Nauwelijks populair bij de gebruikers of bewoners van het door deze stortbui getroffen gebied, maar zij werden ook geacht vooral onbewust de heilzame prikkeling van de vormimpuls in hun omgeving te ondergaan. Dries gaat het, zoals de titel aan geeft, juist om bewuste bezinning. En hij doet dat door met de juiste schaal en een adequate dynamiek de strijd met de omgeving aan te gaan.

In 1974 had Dries tijdens de tentoonstelling Belgische Beeldhouwkunst in Middelheim een kleinere versie vervaardigd van gras en aarden richels. Dit werk verschilt echter aanzienlijk van dat wat hij 10 jaar later in de stad tot stand zou brengen. De verstening en schaalvergroting maakt de versie op het Theaterplein tot een werk dat in Middelheim niet zou kunnen aarden. Op het Theaterplein is het werk geen proeve van Landart meer, maar een stedelijke ingreep die een taal van beweging en confrontatie spreekt die in het beeldenpark onverstaanbaar zou zijn. Maar blijkbaar klinkt het geluid van het dit werk ook voor het huidige stadsbestuur niet welluidend genoeg: bij de herinrichting van het plein is het verwijderd. Nu gebeurt dat wel vaker. In de geschiedenis van Antwerpen zijn er heel wat beelden uit de collectie van de stad verdwenen, onder het plaveisel geschoffeld of aan particulieren in onbestemde bruikleen gegeven. Dat is onvermijdelijk, een stad kan niet vernieuwen zonder hier en daar wat op te ruimen. Dat is vaak een voorwaarde voor het ontstaan van een betere openbare ruimte. Schrijnend is in dit geval echter dat het gaat om kunst die zelf een poging doet het stadsbeeld te moderniseren en van Antwerpen een stad te maken waarvan het publiek domein niet voorgoed tot stilstand lijkt gekomen. Dat de stad met name problemen heeft in de omgang met kunst die zich op dit niveau wil bewegen, blijkt uit de al even schrijnende gang van zaken rond het werk van Dan Graham.

Een aantal van de meer recente werken in de collectie van Middelheim vertoont een omslag van sokkel naar podium, vergelijkbaar met die in het werk van Jan Dries. Het zijn kunstwerken die niet louter sculptuur zijn, niet alleen bekeken kunnen worden in een omcirkelende beweging, maar die de toeschouwer lichamelijk trachten te betrekken. De toeschouwer ondergaat deze werken door bezoeker te worden. Een goed voorbeeld is Orbino van Luc Deleu uit 2004. De voor Deleu gebruikelijke stapeling van containers kan beklommen worden en dient als een uitkijkpost over het terrein. Maar met zijn onstabiele vorm is het veel meer dan dat alleen. Het is ook een architectonische ingreep en in die zin verwijst het direct naar de stad die hier ver te zoeken is. En net als het werk van Jan Dries, borduurt Orbino voort op idealen uit de jaren zeventig. Maar de 'utopisch- anarchistische stadsimplementaties' waar het Deleu om ging, zijn hier op de achtergrond geraakt. Niet zozeer omdat Deleu zijn idealen verloochend heeft en zoals velen de jaren tachtig heeft aangegrepen om elk utopisch perspectief bij het vuil te zetten, maar omdat de context, waaraan de ingreep haar kracht ontleent, ontbreekt. En bij afwezigheid van de stad blijft de gebruiker een toeschouwer, de stedeling een kunstliefhebber, Orbino een sculptuur.

Zo zijn er meer werken die door het ontbreken van de stedelijke dynamiek beperkt worden in hun zeggingskracht. Het bakstenen labyrint van Per Kirkeby, de Beamdrop Antwerp van Chris Burden (2009), en ook de Romeinse Straat van Guillaume Bijl uit 1994, allemaal zouden ze in de stedelijke ruimte van Antwerpen een extra lading krijgen die ze hier slechts als vage verwijzing met zich mee dragen. Wat zij zouden kunnen doen, doen zij hier maar ten dele en dat is vooral een gevolg van het feit dat de toeschouwer op zijn hoede is. Hij komt de werken niet onverhoeds tegen, maar komt op bezoek en daardoor blijft de uitwisseling beschaafd. De kijker valt niet aan de verwarring ten prooi die hem bij een onverwachte confrontatie overvallen had. Die kans op verwarring in de context van de stad is bij deze werken vooral te danken aan het feit dat ze niet direct als kunst te herkennen zijn.

De meeste beelden die voor de jaren 60-70 gemaakt zijn, zowel die in de stad als die in Middelheim, dragen hun kunstkarakter onomwonden uit. Onkwetsbaar staan ze op hun sokkel, zonder zich veel gelegen te laten liggen aan hun omgeving. Ze kunnen ontroeren, verbazen, irriteren, verheffen of verfraaien, maar dat alles meestal pas nadat ze reeds al kunstwerk zijn waargenomen. En hoewel ze vooral geplaatst zijn met decoratieve of educatieve bedoelingen, vervullen ze ook een rol in de bepaling van het publiek domein. Want hoe onschuldig

in hun voorstelling de bronzen en stenen beelden in de stad ook zijn, ze betekenen wel degelijk een tijdloze greep van de overheid op de betreffende plek. De beelden bezegelen de aanwezigheid van het stadsbestuur of van een andere machtsinstantie die ze heeft laten plaatsen. De beelden geven aan dat de openbare ruimte op die plek deel is van de openbare orde en dat er niet zomaar alles kan gebeuren, dat de plek is veranderd in een specifiek domein.

Vanaf het moment echter dat kunstwerken zich nadrukkelijk tot een specifieke plek en later zelfs tot specifieke omstandigheden gaan verhouden, verandert hun rol ten opzichte van de openbare ruimte. De werken zijn dan minder direct als kunst herkenbaar maar juist daardoor is hun vermogen om enige invloed uit te oefenen op de wijze waarop een bepaalde omgeving wordt waargenomen sterker. De containers van Luc Deleu zijn in Middelheim onverbiddelijk sculptuur, terwijl ze in het stadslandschap een positie innemen tussen een toevallig onderkomen, een herinnering aan de haven en iets anders wat zich niet direct laat benoemen en dat mogelijk kunst zou kunnen zijn. Juist de met kunst bekrachtigde machtsgreep wordt in twijfel getrokken wanneer het werk van zijn voetstuk stapt en midden in het publiek gebied een opening schept waarin nieuwe betekenis kan ontstaan. De Romeinse Straat van Guillaume Bijl zou, wanneer je hem in de binnenstad zou tegenkomen, maar ook ergens in een afgelegen buitenwijk, inderdaad een stukje opgedolven verleden kunnen zijn. Een bewijs van Antwerpens glorieuze verleden of een toonbeeld van een doorgeslagen aandacht voor erfgoed. Kirkeby's bouwsel zou zich tonen als een perverse kruising tussen een kapel en een urinoir en De Beamdrop Antwerp een compleet uit de hand gelopen bouwproject uit een onbestemd verleden. Dat deze werken hun dagen slijten in Middelheim en nooit hun opwachting in de stad mogen maken is het gevolg van voorspelbare bezwaren: gevaarlijk, kwetsbaar, onbeheersbaar en onduidelijk. Het belangrijkste maar onuitgesproken bezwaar zou echter zijn de aantasting of verstoring van een openbare orde die juist door de aanwezigheid van kunst gegarandeerd moet worden.

Belgian Funhouse van Dan Graham uit 2004 lijkt net als een aantal van de hierboven genoemde werken in Middelheim een wat verloren bestaan te leiden. Als openbaar spiegelpaleis wil het de maatschappelijke verhoudingen en structuren reflecteren, maar hier weerspiegelt het slechts de andere sculpturen die het park bewonen. Oorspronkelijk was het echter bedoeld voor het Sint-Jansplein waar het onder de titel Funhouse for Children in 2002 geplaatst werd. De gang van zaken rond de plaatsing van het werk op die plek lijkt aan te tonen dat bestuurders zich met goede reden verre houden van dit soort werken die het publiek iets te nadrukkelijk betrekken. De uitnodiging aan de bewoners van het plein om het werk als deel van hun omgeving te beschouwen, het podium te betreden en het in bezit te nemen werd door een deel van die bewoners iets te letterlijk opgevat. Reeds voor de opening was het groene tapijt dat de bodem bedekt verdwenen, en vrij snel daarna ging ook de rest van het Funhouse eraan.

Was hier nu sprake van een verkeerde keuze van de opdrachtgever, een slecht ontwerp van Graham, of van doorslaggevend onbegrip voor hedendaagse kunst bij de plaatselijke bevolking? Om met dat laatste te beginnen: bewoners houden zelden of nooit van eigentijdse kunst, zeker wanneer die pontificaal op hun stoep wordt geplaatst. Bewoners houden meestal van wat zij al kennen, en hedendaagse kunst heeft de neiging daar van af te wijken. De bewoners hoeven ook niet te houden van kunst: ze worden er gelukkiger noch rijker van en hun buurt gaat er ook niet merkbaar door op vooruit. Een stad kan echter wel houden van hedendaagse kunst en haar bestuurders kunnen dit uitdragen door er ruimte aan te geven. Die ruimte is echter niet louter fysiek: het is niet voldoende een plek aan te wijzen om een complex werk te plaatsen. De idealen die het kunstwerk in zich draagt moeten zich kunnen ontvouwen en dat kan alleen door duidelijk te maken dat het om idealen gaat die de bewoners aangaan. Zolang het werk niet meer lijkt dan een gril van verdwaasde regenten die slecht geadviseerd zijn door hun overbetaalde experts, heeft een dergelijk kunstwerk geen enkele kans.

Maar dan nog is het de vraag of het Funhouse had kunnen overleven. Een kunstwerk bevat niet alleen ideeën en idealen, het is niet alleen afhankelijk van zorgvuldige plaatsing en mogelijke inbedding, het krijgt ook betekenis mee door context en voorgeschiedenis. Zoals Michel de Certeau al stelt, brengt de strategische bezetting van de

openbare ruimte panoptische effecten teweeg. Een plein, bijvoorbeeld het Sint-Jansplein, wordt in een proces van herinrichting niet alleen aan de controle van de bewoners onttrokken en onder het gezag van het plaatselijke bestuur gesteld – een operatie die meestal wordt beklonken met de plaatsing van een kunstwerk, dat zich er voor eeuwig lijkt te nestelen – maar ook nog eens onderworpen aan een bewakende blik die, zonder zelf zichtbaar te zijn, alles scherp in de gaten wil houden. Natuurlijk heeft de hedendaagse macht voor deze bewaking geen kunst meer nodig, maar het werk van Graham droeg de sporen van deze panoptische intentie wel erg nadrukkelijk in zich. Misschien had het werk werkelijk overgedragen kunnen worden aan de bewoners en gebruikers van het plein als een symbolische omkering van de rollen van bewakers en bewaakten. Waarschijnlijker is echter dat de impliciete panoptische intentie wel degelijk del uitmaakte van de onbewuste agenda van de opdrachtgever en dat de bewoners dat heel goed begrepen.

In Middelheim is Grahams werk beschermd tegen vandalisme. Het Museum functioneert zo als een sanatorium of rusthuis voor kunst die een toevlucht zoekt voor het geweld van de openbare ruimte. Zo zijn er meer werken die het daarbuiten maar moeilijk zouden overleven. Het vertederende nest van de jonge scooter van (Patricia Piccinin, Nest, 2006), de gekleurde betonijzers van De Soto (Double Progression Vert et Blanc, 1969), de neonbuizen van Pedro Cabrita Reis (The Passage of the Hours, 2004), de wellustige worsten van Kati Heck (Dabei sein ist Alles, 2006), en de hangende tongen van Thomas Schütte (Duizend tongen, 1993), al deze kunstwerken lijkt geen lang leven beschoren in het maniakale leven van alledag. Zelfs de robuuste bronzen van Moore, Arp en Chadwick zouden met de immer stijgende koperprijs hun leven niet meer zeker zijn.

Middelheim is een onderkomen voor kwetsbare sculptuur, maar ook een bergplaats voor afgedankte beelden. Op zelfde ‘parkeerplaats’ waar de Franse Furie te rusten ligt, bevindt zich een gifgroen monster dat terecht uit de openbare ruimte van de stad verbannen lijkt. Het beeld, in 1904 vervaardigd door Jean Hérain, stelt pater De Deken uit Wilrijk voor. De pater, in vol ornaat, strekt, de ogen naar de hemel geheven, een zegende hand uit boven het hoofd van een knielende negerfiguur die devoot de handen vouwt. Aangezien de pater zijn loopbaan eindigde in de Congo wordt hier zonder twijfel bedoeld dat deze arme drommel uit slavernij van het bijgeloof bevrijd wordt door de zegeningen van het katholieke geloof. Met het oog op de huidige inzichten in de Belgische bemoeienis met Congo valt dit beeld eerder kwetsend dan kwetsbaar te noemen. Het lijkt dan ook logisch dat het is verbannen: het museum als tehuis voor overleefde voorstellingen. Middelheim beschermt dan niet de beelden tegen de stad, maar eerder de stad tegen bepaalde beelden. Toch blijkt dat niet het geval. Op de site van de stad Antwerpen staat te lezen: ‘Pater De Deken zal verhuizen naar het kasteeldomein Ieperman, waar hij in een groene omgeving volledig tot zijn recht kan komen. Hij zal van daaruit een prachtig zicht hebben op het vernieuwde plein.’

Bescherming lijkt dus niet het voornaamste argument om het verschil tussen de collecties van het museum en de stad te verklaren. Het is toch eerder de aard van het kunstwerk die maakt of het al dan niet geschikt wordt geacht voor het Antwerps publiek domein. Alles wat afwijkt van de meer traditionele vorm van sculptuur maakt weinig kans. Zelfs wanneer een hedendaags beeld vanuit Middelheim de oversteek naar de stad maken mag, moet het zich voegen naar de dominantie van de traditie. De Puff Marshie/Antwerp Version uit 2006 van Yoshitomo Nara die op de tentoonstelling in Middelheim nog verleidelijk op het gras lag te glanzen, is in de stad op een sokkel geland. Voor de kunst in de stad geldt dan ook: wat niet op een sokkel staat, staat nog in de kinderschoenen. Daarmee ontzegt de stad zich niet alleen de mogelijkheid een openbare ruimte te creëren die creatief en bewegelijk is, het vestigt ook het beeld van een stad waar alles voorgoed vast ligt en waar afwijking met argwaan wordt gezien.

Zo lijkt de stad zich te weren tegen kunst die haar bewoners teveel op een voetstuk plaatst of ze een podium verschaft. Daarmee wordt het ideaal dat de publieke ruimte als een gedeelde ruimte probeert te zien, buiten de deur gehouden. Omgekeerd zou je echter kunnen zeggen dat in Middelheim de ideeën en idealen die in meer traditionele vormen van kunst besloten liggen pas zichtbaar kunnen worden. Juist omdat ze in het museum geen strijd moeten leveren met hun omgeving kunnen werken van Arp en Lohaus hun intentie uitspreken. Zonder

overschreeuwd te worden door een omgeving die tracht alles te reduceren tot benutbaar en dus verhandelbaar design tonen deze beelden hun hoop op een andere en misschien wel betere wereld. Abstracte beelden verworden in de openbare ruimte al snel tot nietszeggende tekens, harde wegwijzers naar nergens. In Middelheim kan de abstractie concreet worden en blijft de herinnering aan de droom in leven.

Het is precies die afzondering in het museum die het ons mogelijk maakt de ogen te openen voor zaken die in de geleefde omgeving te makkelijk toegeëigend zouden kunnen worden voor niet-geeigende boodschappen. Kati Hecks glimmende worsten zouden er snel in het vaarwater van een te olijke slager belanden, de bol van McCorkle te leuk de omgeving weerkaatsen, het mysterie van Honoré ?'O's werk (*Shouting is Breathing in Circumstances*, 2006) verloren gaan. Hoewel het zeer de moeite waard zou zijn te zien wat juist deze kunstenaars voor de stedelijke ruimte zouden kunnen betekenen, is hun werk in Middelheim op zijn plaats.

Middelheim kan laten zien wat kunst kan betekenen, zonder dat die betekenis kan worden ingezet en uitgebuit door de goede bedoelingenbrigade die het liefst wil dat kunst een directe functie heeft. Want dat is het gevaar wanneer het kunstwerk zijn sokkel verlaat en zich mengt in het stadsgewoel: de mogelijkheid dat er iets kan gebeuren wordt vaak beschouwd als de eis dat er iets moet gebeuren. Kunstwerken die een mogelijkheid scheppen, worden geacht die mogelijkheid daadwerkelijk te realiseren. Zo zou de Tennismuur van Ann Veronica Janssens uit 2003 buiten het park niet meer zijn dan een tennismuur. Een poging de sportbehoefte te promoten en achterstandsgroepen in contact te brengen met hogere vormen van beweging. Daar zou de muur gebruikt moeten worden, en onbruik een teken van mislukking zijn. Hier echter is juist het nutteloze van de muur zijn kracht. Natuurlijk kan men de muur benutten ('Voor wie wil tennissen liggen de ballen en rackets klaar'), maar leeg en verlaten neemt hij afstand van de participatiedwang die overheersend dreigt te worden. Hier wordt het spel getoond als mogelijkheid. En die mogelijkheid is, net als bij het tennisspel aan het eind van Antonioni's *Blow Up*, werkelijker dan de werkelijkheid.

Gepubliceerd in: Crossing, From Middelheim Museum to the City and Back Again, Antwerpen 2011.

Bronnen

Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press (Los Angeles, London), 1984.

Cel Crabeels, *Nearly Present, Just Past*, documentaire, 2004.

Johan Pas, 'Museum zonder muren', *De Middelheim Collectie*, Ludion (Antwerpen), 2010.

Antoon van Ruyssevelt, *Stadsbeelden Antwerpen Anno 2001*, Stad Antwerpen, 2001.

No related posts.