

1 Beatriz Van Houtte Alonso
De Camino
7 Nina de Vroome
De mythe van de auto
9 Christophe Van Gerrewey
Bouwen voor de auto in België
15 Wouter Davidts
Bouwen voor de kunst in België

19 Liska Brams
Chantal Akerman & Daniël Robberechts
23 Gerard-Jan Claes & Stéphane Symons
Children's Games van Francis Alÿs
27 Paul Willemsen
Walker Evans
33 Wim Cuyvers
Kobe Matthys (1970-2023)

& 35 – 56

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 – email info@dewitteraaf.be
achtendertigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 14.000 ex.
afgiftekantoor Antwerpen X

Thuis zonder ramen



BEATRIZ VAN HOUTTE ALONSO

Aan C.

Abro la ventana
Y entras tu
Lhasa De Sela

Het grootste plezier van de camino van Santiago is het achterwege laten. Het achterwege laten van spullen die al gauw dood gewicht blijken. Het achterwege laten van mensen uit angst dat er geen woorden meer zijn, of juist te veel. Het achterwege laten van plaatsen, hoe aangenaam ook, voor je wortel dreigt te schieten. Dagelijks vervellen, als een slang, soepel en waterdicht. De kans om telkens opnieuw, zonder scrupules, het bos in te gaan.

In mei 2022 bevind ik me in een semi-geïnduceerde leemte tussen een afgelopen project en een potentiële job, ik heb wat spaargeld en overtuig mezelf dat de populaire pelgrimsroute soelaas kan bieden voor mijn schimmig geworden zelf, stijve schouders en compulsieve escapisme. Ik lijd aan middenklassen-millennial-malaise: jaloers, rancuneus op alle versies van mezelf die hadden kunnen zijn en het niet gehaald hebben, *Everything Everywhere All At Once*. Door Segovia, de geadopteerde uitvalsbasis van mijn moeders familie, loopt een van de vele routes naar Santiago, de camino van Madrid. Met een rugzak en een supplementaire koffer, hoofdzakelijk gevuld met te zware boeken en te lichte kleren, vertrek ik met de bus naar Spanje.

Aankomen in San Sebastián na een lange Belgische winter is fluorescerende huid en oranje gloed door gesloten oogleden tussen de surfers en fashionista's aan het strand. Vandaar ligt Segovia op treinafstand, een provinciestad aan de overkant van de Sierra Nevada, gebouwd op een rots aan de samenvloeiing van de rivieren Clamores en Eresma. Segovia staat bekend om een intact Romeins aquaduct, waar in de tijd van mijn grootmoeder nog bronwater door liep, een bijzonder fotogeniek middeleeuws kasteel aan de rand van de afgrond en een onmogelijk genereuze taart met lagen cake, crème, marsepein en likeur genaamd *Ponche Segoviano*. Segovia is ook de stad van oker licht, van mijn grootvader met zijn hoed, waardige, strenge mond en druivensap op de *plaza mayor*, van lange zomers met mijn zussen, vechtend om de hangmat en weinig nood aan vriendjes maken.

In Castilië is het licht meedogenloos. Het maakt wat ver is abstract en vlak, het nabije grillig, gearticuleerd, met scherpe schaduw; feestelijk bebloemde akkerranden. Het vergt evenveel concentratie en gebrek aan schaamte om naar het Castiliaanse landschap te kijken als naar een gezicht. Als verse wandelaar komt daar een overdreven besef van geluid bij, het continue geritsel, geruis, gezoem, gefluit, geknars onder zolen, en de geuren, in het bijzonder die van mijn kindertijd, rozemarijn, geiten en pijnbomen. Drieëndertig kilometer verder kom ik uitgeput en doorweekt aan in de enige herberg in Santa María la Real de Nieva, een motel gelegen tussen graanvelden, een hogesnelheidstreinspoor en een autoweg. De herberg voor pelgrims is gesloten sinds

de uitbraak van de pandemie. Op het menu van de bar staan *macarones con chorizo* terwijl de tv een *corrida* toont. In de vroege ochtend komen landbouwers koffie drinken en praten over de regen die in Galicië gaat vallen.

Op de tweede dag overnacht ik in Nava de la Asunción in de jeugdherberg, waar ik tot laat op de avond de enige gast ben, en ontmoet daar Isabel. Isabel is ongeveer half zo groot als ik, lacht graag, heeft blinkende blauwe oogschaduw en geen papieren. Ze komt van Colombia en krijgt kost en inwoning om de herberg te runnen. Ze vraagt mij of ik niet bang ben om alleen te stappen. Ik zeg van niet, maar ik geef toe dat ik autostop vermijd wanneer ik alleen reis. Ze zegt dat ze het teken van autostop onlangs heeft leren kennen, dat ze het absurd vindt, dat je in Colombia geen vinger moet ophouden om meegenomen te worden. Het is hier veilig, zegt ze: 'Meisjes gaan en staan op het gemak, zonder achterom te kijken. *Que rico, que bueno*. In Colombia verkopen zelfs meisjes van goede familie, met diploma's en alles, hun gezelschap om wat bij te verdienen, tot ze op een dag verdwijnen. Hier voel ik me goed, ik kan alleen gaan wandelen door de velden, gaan zitten, foto's nemen, en niemand zal me lastigvallen.' Ze praat over haar zoon, zijn vriendin en hun dochter ('een dikkerdje, ze houdt van eten, net zoals haar ouders'), over haar man, over de menopauze en bijbehorende opvliegers, over de herbergier 'die alleen aan geld denkt', over hoe mooi Colombia is, en hoe lekker het eten, over de herberggasten die ze gaandeweg heeft leren kennen. Ze vraagt of ik Catalonië ken, of je onderweg iets kan

zien door het raam van de AVE-trein die zo snel gaat. 's Avonds komt ze naar mijn kamer. We praten verder, ze zegt dat ze mij graag heeft, 'que Dios te bendiga'.

In Alcazarén ontmoet ik voor het eerst een medepelgrim, Jaime, een jonge Belgo-Nederlander die afwisselend Antwerps en Nederlands praat. Hij heeft een nerveuze lach, zware bril, is verzot op Spaanse linzensoep in blik en beschrijft zichzelf als Peter Pan. Ik luister gretig en vraag door, en pas na een paar dagen besef ik dat het gesprek veranderd is in een licht ergerlijke monoloog. Jaime vertelt dat hij al zeven maanden op stap is, inclusief een sedentaire pauze onderweg tijdens de wintermaanden. Hij komt uit het zuiden en wil naar de Pyreneeën. Hij slaapt twee op de drie nachten in de openlucht. Voor hem is stappen, op de camino en elders, een manier om 'buiten de wereld te staan'. Uit de vaststelling dat hij in steden zelfdestructief wordt (wiet roken, alcohol drinken) concludeert hij dat de maatschappij 'niet gezond is'. Werk degouteert hem niet, maar hij heeft nog niets gevonden dat hem blijvend interesseert. Als ik vraag of hij niemand mist, zegt hij dat hij in Groningen 'niet veel aan het opbouwen was'. Sinds hij dertig is, vindt hij moeilijk vrienden die nog buiten het 'huisje-tuintje-beestje' tijd willen maken voor vriendschap. Hij is op zoek naar een manier om deze levensstijl op lange termijn te organiseren en zou het liefst een levensgezel vinden. Hij zegt dat veel mensen zeggen dat ze zijn voorbeeld van vrijwillig nomadisme willen volgen, maar dat weinigen het effectief doen, of ertoe in staat zijn. Als ik hem vraag hoe hij zijn omzwervingen financiert, blijkt

Minder is minder

WOUTER DAVIDTS

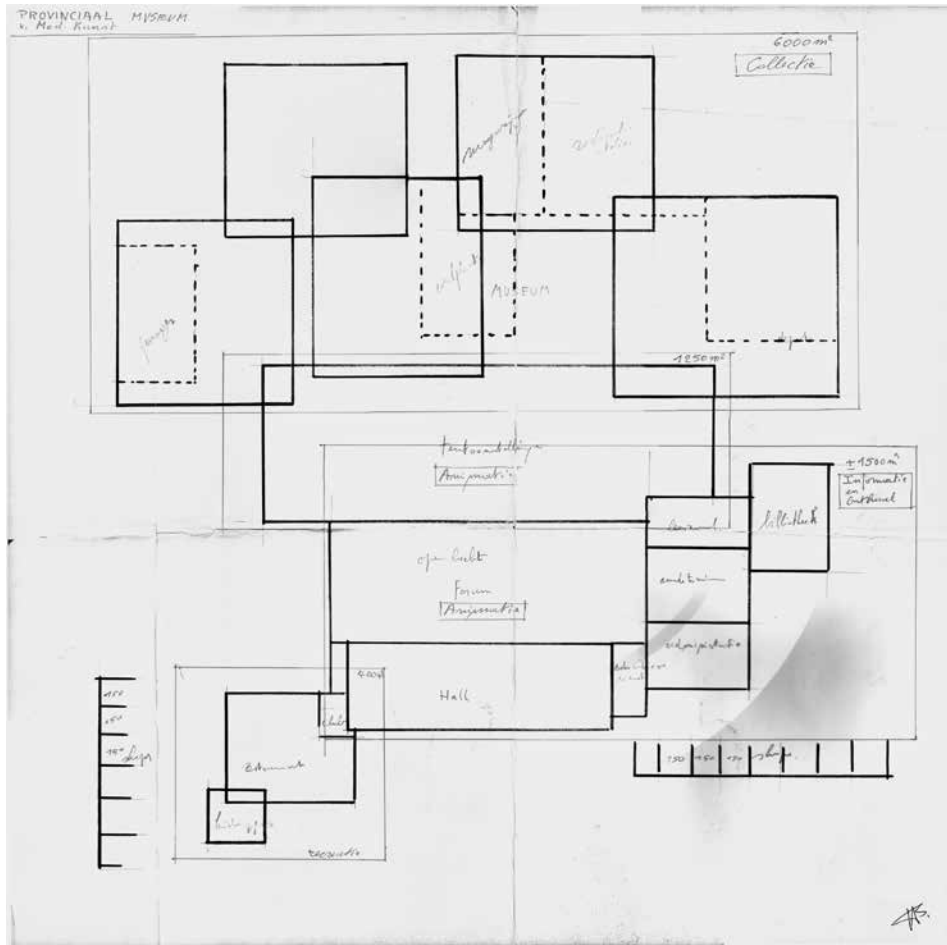
In delente van 2007 ontdekte ik in de archieven van de Provincie West-Vlaanderen een opmerkelijk document. Ik werkte aan een tentoonstelling in Extra City over de architecturale geschiedenis van het M HKA in Antwerpen, het SMAK in Gent en het PMMK in Oostende.¹ Voor deze drie musea zijn verschillende plannen en ontwerpen gemaakt die onuitgevoerd bleven, en de bedoeling was bewijsmateriaal over deze projecten te verzamelen.

De titel van de tentoonstelling, *Beginners & Begetters*, werd ontleend aan een hoofdstuk in het boek *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past* van Reyner Banham uit 1976, waarin de Britse architectuurhistoricus verwees naar een ongerealiseerd project uit 1955 van de Belgische architect François Jamagne voor een kunstmuseum in Antwerpen. Dit weinig bekende, maar in Banhams woorden 'opmerkelijk vooruitstrevende project', maakt deel uit van een rijke mengelmoe aan schema's die architecten, directeurs, politici en ambtenaren bij elkaar droomden om het structurele gebrek aan officiële infrastructuur voor moderne en hedendaagse kunst in België het hoofd te bieden.² In Vlaanderen duurde het tot het midden van de jaren tachtig vooraleer de drie leidinggevende musea in Antwerpen, Gent en Oostende uitzicht kregen op een eigen gebouw. In Wallonië was de situatie niet veel beter. Pas in 2002 opende het MACS in Le Grand Hornu. Het IKOB in Eupen kreeg officiële erkenning als museum in 2005, en BPS22 in Charleroi vervelde van een centrum tot een museum voor hedendaagse kunst in 2015. Voordien leed het gros van deze instituten uit noodzaak of uit wanhoop een spookbestaan in andere gebouwen en zelfs in andere steden. Door politieke onwil, beleidstwisten en een structureel tekort aan middelen, werden ze gedwongen om voortdurend te verhuizen en moesten ze vergeefse plannen voor nieuw gebouwen bedenken.

Het document in de archieven van West-Vlaanderen is een vierkant van vijftig bij vijftig centimeter.³ Het is een poster voor een tentoonstelling van grafische kunst in het provinciehuis van Brugge in juni 1975. Op de achterkant staat een eigenaardige, ongedateerde, maar wel gesigeneerde tekening. In de linkerbovenhoek is te lezen dat de afbeelding een 'provinciaal museum voor moderne kunst' voorstelt, maar het is moeilijk te bepalen of het gaat om een grondplan of een organisatorisch diagram. Of is het een blauwdruk voor een museum die meteen vertaald is in een ruimtelijke lay-out, hoewel de oppervlaktes incongruent blijken? Het valt niet te bepalen hoe groot het bouwwerk is, of welke schaal dit instituut heeft. Het schema stelt een heel programma voor, dat eerder progressief dan provinciaal te noemen is, met niet enkel opslagruimte, workshops, een bibliotheek en tentoonstellingsgalerijen, maar ook een forum, een restaurant, een crèche en zelfs een club.

Toen ik het document enige tijd later tijdens een lezing presenteerde, wist Saskia Scheltjens, toen nog bibliothecaris van het PMMK, mij te vertellen dat de handtekening van Willy Van den Bussche was, die in 1986 de eerste directeur van hetzelfde instituut werd.⁴ Hij was een van de figuren die sinds het einde van de jaren zestig veel tijd en energie hadden geïnvesteerd in de oprichting van het bewuste museum en vooral in het vinden van huisvesting. Het plan op de achterkant van de poster was hoogstwaarschijnlijk niet ingegeven door architecturale ambitie, en wellicht schetste Van den Bussche een organisatorisch schema voor het instituut dat hij wilde oprichten, maar toch zou het met enige verbeelding aan de basis van een gebouw kunnen liggen.

Museumdirecteur Ian Finlay stelde ooit dat het schier onmogelijk is om een nieuw instituut voor ogen te houden zonder in het register en het domein van de architectuur te belanden. In 1977, het jaar waarin het Centre Pompidou geopend werd, beklemdoende Finlay de onvermijdelijke verstrengeling tussen institutioneel initiatief en architecturale verbeelding, en tussen institutionele verbeelding en architecturaal initiatief.



Willy Van den Bussche, Ruimtelijk organigram voor een Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, zonder datum, Provinciaal Archief West-Vlaanderen

Nadenken over een museum vertrekt vrijwel steeds vanuit het gebouw. Wanneer iemand, of het nu een filantroop of een vertegenwoordiger van de overheid betreft, beslist een museum te stichten, neigt het voorstel er van bij het prille beginstadium toe een architecturaal concept te kristalliseren.⁵

Deze samenhang tussen instituties en architectuur wordt door de tegelijk onhandige en charmante schets voor het PMMK voorbeeldig geïllustreerd. Onwillekeurig toont de tekening aan dat in verbeeldingen en dromen van sites en ruimtes voor culturele productie, architectuur, als medium én als cultuurvorm, altijd aan de orde en aan zet is, tegelijkertijd.

Sinds het decennium waarin Van den Bussche zijn schets maakte, heeft zich, voornamelijk in de westerse wereld maar vervolgens ook in Azië, een ware 'museum-boom' voltrokken. Overal ter wereld werden vaak spraakmakende kunstmusea gebouwd, terwijl bestaande musea werden verrijkt met spectaculaire uitbreidingen. De kritiek op dit fenomeen is gemeenzaam bekend. Het gros van deze museumprojecten getuigde niet van vernieuwend denken over de rol van het museum, de kunst en de architectuur, maar diende agenda's van stadsrevitalisatie en citymarketing. Voor steden die zich wilden profileren als toeristische bestemming leverden museumgebouwen een begeerlijke *asset*, een must voor de groeiende global community van citytrippers.⁶

België komt in dit verhaal niet voor, en in de koffietafelboeken die de voorbije decennia over de *golden age of museum architecture* zijn uitgegeven, zijn er weinig of geen Belgische kunstinstituten te vinden. De situatie is tussen 2007, het jaar van de tentoonstelling *Beginners & Begetters*, en 2023 weinig of niet veranderd. De grote musea voor hedendaagse kunst in Vlaanderen zitten nog steeds in dezelfde, op zijn zachtst gezegd problematische gebouwen die nooit als museum bedacht zijn: een casino (SMAK), een warenhuis (Mu.ZEE) en een graansilo (M HKA). Het geldt ook aan de andere kant van de taalgrens: het MACS is gehuisvest in een voormalig mijnbouwcomplex, het IKOB in een voormalig commercieel complex en het BPS22 in Charleroi in een industrieel gebouw waaraan het instituut zijn naam ontleent, Bâtiment Provincial Solvay. De enige twee als museum ontworpen gebouwen zijn monografisch, en dateren van al van meer dan twee decennia geleden: FelixArt in Drogenbos van architect

Rob Geys uit 1996 (gewijd aan het oeuvre van Felix De Boeck) en het Raveelmuseum in Machelen uit 2000, ontworpen door Stéphane Beel. Die laatste is ook de architect van Museum M in Leuven, maar dat is een transhistorisch museum, met de collectie hedendaagse kunst van de coöperatieve vennootschap CERA in beheer, dat vooral functioneert als kunsthall.

Jarenlang, en in meerdere stukken, heb ik deze situatie aangeklaagd: in België heeft nooit zoiets als een 'museum-boom' plaatsgevonden en is eerder de term 'museum-vrees' van toepassing. In 1999 had ook Geert Bekaert het in *De Witte Raaf*, in een tekst over het SMAK, over 'de aangeboren angst voor architectuur'.⁷ In zekere zin kunnen we opgelucht zijn dat hier niet, door middel van spectaculaire musea, is bijgedragen aan een door goedkope vliegtuigmaatschappijen gekapitaliseerd en ecologisch desastreus mondiaal cultuurtourisme. Toch blijft het een schande dat in België zowat elke gelegenheid gemist is om de architecturale verbeelding in te zetten in de zoektocht naar een betekenisvolle plaats voor een museum voor hedendaagse kunst, terwijl er aan rijke collecties, zowel publiek als privaat, geen gebrek is. Wie de tentoonstellingsagenda in België bekijkt, komt al snel tot de vaststelling dat er weinig museale collecties van hedendaagse kunst op permanente basis te bekijken zijn. Tijdelijke tentoonstellingen – thematisch of monografisch – krijgen voorrang, en steeds meer museumruimtes worden gebruikt voor evenementen, zoals performances, residenties, tijdelijke opdrachten of externe initiatieven.

Paradoxaal genoeg grijpen zowat alle musea deze situatie aan als aanleiding voor grootse bouwplannen. Terwijl ze hun collecties zelden of nooit in de volle (en beschikbare) breedte tonen, voeren ze publiek campagne voor betere en ruimere presentatiemogelijkheden. Musea moeten groter worden!

In 2017 verbouwde het M HKA de vestibule en een tweetal zalen op de gelijkvloerse verdieping tot een permanente collectietentoonstelling, met fondsen van Toerisme Vlaanderen en naar een ontwerp van de antiquair, interieurontwerper en verzamelaar Axel Vervoordt en de Japanse architect Tatsuro Miki, in *De Witte Raaf* door Dirk Pültau bekritiseerd als een 'simulacrum': 'het ontsluiten van de verzameling wordt vervangen door haar publicitaire aanwezigheid'.⁸ In 2019 werd een internationale architectuurwedstrijd georganiseerd voor een nieuw gebouw met maar liefst twee

keer de huidige oppervlakte. In 2020 liep de wedstrijd met een sisser af, naar verluidt op grond van 'voortschrijdend inzicht'.⁹ Recent is door de Vlaamse overheid een nieuw budget bevestigd en een nieuwe wedstrijd aangekondigd voor de bouw van een 'cultureel-erfgoedinstelling met internationale ambities'.

In navolging van de twintigste verjaardag in 2019 verdeelde het SMAK een poster met de slogan *#smakisteklein*, die de inwoners van Gent voor het raam konden hangen. De campagne resulteerde in 2020 in een plan voor een verdubbeling van het huidige volume – getiteld *Le Musée et son Double*, naar het iconische werk *Le Décor et son Double* van Daniel Buren uit 1986 – ontwikkeld door Peter Swinnen en CRIT. Hoewel het project door het museum 'een speculatief model, een hypothetische articulatie, een elastische verbeelding' wordt genoemd, blijft het een voorstel om het SMAK minstens twee keer zo groot te maken, met als doel vijfhonderd werken uit de collectie permanent te tonen in 2030.¹⁰ Begin juli werd door de stad Gent een nieuwe Open Oproep gelanceerd.

Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle heeft na een procedure van meer dan zes jaar de hoop opgegeven om een uitbreiding – een ontwerp van Robbrecht en Daem Architecten – te kunnen realiseren. In Brugge programmeren historische musea al enkele jaren tentoonstellingen en projecten met hedendaagse kunstenaars – een internationale trend. Omdat het Groeningemuseum steeds opnieuw voor tijdelijke tentoonstellingen wordt vrijgemaakt, werd een architectuurwedstrijd uitgeschreven voor een tentoonstellingshal in het museumkwartier, met Robbrecht en Daem Architecten als laureaat.¹¹ Het gebouw zal ook een centrum voor collectieonderzoek met een bibliotheek en consultatieruimte huisvesten.

Mu.Zee in Oostende is een complexe uitzondering. Als het van het instituut zelf afhangt, dan wordt het warenhuis in het stadscentrum verlaten voor een nieuw gebouw, ergens langs de zeedijk. Een dergelijk plan ligt niet in het verschiep, en in 2024 wordt het bestaande gebouw gerenoveerd. Ter voorbereiding werd in de herfst van 2020 een proces in gang gezet om het museum te herdenken.¹² De radicaalste beslissing bestond erin minder beschikbare ruimte te benutten en de collectie weer centraal te plaatsen. In het plan van het ontwerperscollectief Rotor werd daartoe de aanwas van tijdelijke wanden verwijderd en werd het gebouw ontmanteld – niet 'verbouwd', maar 'ontbouwd', als het ware, zij het als voorafname op het nieuw te bouwen museum.¹³

De collectie van het MACS in Le Grand Hornu bevat ondertussen ruim 450 werken, maar is zelden of nooit te zien in eigen huis en wordt beschouwd, zo staat op de website, als 'een bibliotheek – maar dan met kunstwerken'. Voor een permanente collectiepresentatie is het huidige gebouw niet groot genoeg, maar naar mijn weten wordt er geen campagne gevoerd voor een groter gebouw.

In Brussel is de situatie dramatisch. In 2011 beslisten de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten om de collectie moderne en hedendaagse kunst niet langer te presenteren in de befaamde 'put' op de Kunstberg, maar definitief naar de opslag te verbannen. Nadat een grote tentoonstelling vanwege de pandemie werd afgelast, werd een klein deel van de collectie eind 2020 voor een paar maanden opnieuw aan het publiek getoond onder de titel *Be Modern*, om nadien weer in de depots te verdwijnen. De zichtbaarheid van de collectie was volgens directeur Michel Dragnet, wiens mandaat eind april afliep, volledig afhankelijk van het vooruitzicht op een nieuwbouw. Al meer dan een decennium is er in de hoofdstad van Europa geen representatieve collectie hedendaagse kunst te zien.

La Boverie in Luik kwam in 2016 tot stand na het opdoeken van het Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain in 2013. In het nieuwe instituut is de collectie moderne en hedendaagse kunst verbannen naar de kelder, terwijl de grote, open verdiepingen worden voorbehouden voor blockbusters. Een museum valt La Boverie bezwaarlijk te

noemen. *Private Views*, de tentoonstelling met werk uit privécollecties die er nog tot 13 augustus loopt, wordt op de website als een ‘alternatief hedendaags museum’ aangeprezen, wat kan tellen als zelfkastijding.

Bij de tentoonstelling *Private Views* verscheen een catalogus. In een interview in dat boek vraagt Joost Declercq, tot 2019 directeur van Museum Dhondt-Dhaenens en sinds 2021 artistiek coördinator van Mu.Zee, zich af of de klaagzang over de afwezigheid van een museum voor hedendaagse kunst geen ‘achterhaald onderwerp’ is.¹⁴ Enerzijds zijn er, zo suggereert hij, geen publieke collecties die de competitie met de grote buitenlandse voorbeelden kunnen aangaan, onder meer door de ingewikkelde en versnipperde federale structuur van België. Anderzijds zijn er tal van innovatieve plekken die de hedendaagse kunstcreatie stimuleren op een internationaal niveau. Een gelijkaardig geluid weerklinkt, in dezelfde catalogus, bij Caroline Fol, sinds 2015 directeur van de Centrale voor hedendaagse kunst in Brussel. Net als Declercq wijst zij op de vele kunstinstellingen die een rol vervullen en voor een mooie dynamiek zorgen, zoals Wiels, Bozar, Botanique en de Centrale zelf. Privéverzamelaars wachten bovendien niet meer op institutioneel initiatief, maar openen hun eigen ‘musea’.¹⁵ In Brussel alleen al openden onder meer de Vanhaerents Art Collection, Galila’s POC, Fondation CAB, The Loft (de collectie van de familie Servais) en Cloud Seven (de collectie van Frédéric de Goldschmidt) hun deuren voor het grote publiek. Aan dat lijstje kan de Herbert Foundation in Gent toegevoegd worden of Platform 6a in Otegem (Deweert Gallery Estate).

De positie van Declercq en Fol is op zijn minst gezegd discutabel. Er *bestaat* immers een federale collectie moderne en hedendaagse kunst, met talrijke uitmuntende stukken van onder anderen Dennis Oppenheim, Anselm Kiefer, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Richard Long en Ulrich Rückriem, maar ook werk van Belgen als Bernd Lohaus, Wim Delvoye, Luc Tuymans, Marcel Broodthaers en Marthe Wéry. Ik heb deze kunstwerken als negentienjarige architectuurstudent gezien toen ze nog in de KMSKB tentoongesteld werden, en ze hebben een onvergetelijke indruk nagelaten. De collectie bestaat, maar geeft niet thuis.

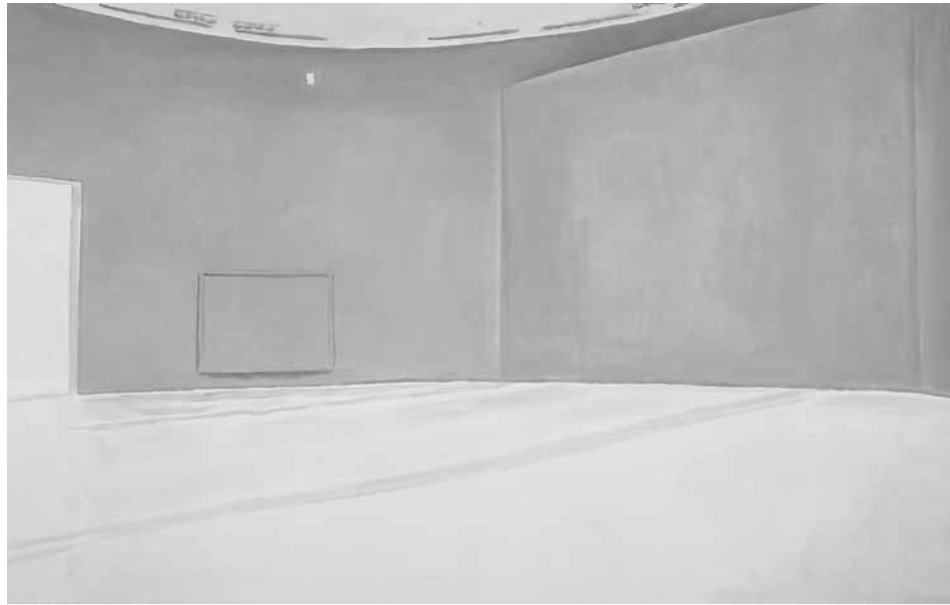
In 2017 uitte Dirk Snauwaert in de catalogus van *Het afwezige museum* in Wiels – een tentoonstelling naar aanleiding van de tiende verjaardag van het kunstencentrum dat hij oprichtte en tot op heden leidt – tegelijk zijn verbazing en frustratie over het uitblijven van een Brussels kunstmuseum.

Brussel beschikt over representatieve publieke en particuliere collecties, over verschillende soorten festivals van grassroots tot prestigieus, maar kwam met geen enkel initiatief voor de dag dat de ambitie had om ideeën, kunst- en cultuuruitingen met een mondiale dimensie samen te brengen en erover te reflecteren. Dat een stad waar zoveel westerse macht is geconcentreerd, niet meedoet aan de globale wedloop naar culturele imagebuilding, is een opvallende vaststelling.¹⁶

In dezelfde catalogus stelt Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum, met spijt vast dat dit voor een stad als Brussel een gigantisch gemis betekent.

Op die manier blijft Brussel verstoken van een museum dat de stad een manier zou kunnen bieden om tot een nieuw begrip van zichzelf te komen in het licht van de veranderende ideeën over Europa, de natiestaat, de deelnemende gemeenschappen en de verschillende doelpublieken die de bodem vormen waarop een museum rust.¹⁷

Met een speculatieve tentoonstelling, provocatief getiteld *Het afwezige museum* (en met als ondertitel *Blauwdruk voor een museum voor hedendaagse kunst voor de Europese hoofdstad*), nam Wiels de intellectuele verantwoordelijkheid om het debat te lanceren over de maatschappelijke missie en inzet van dit toekomstige museum.¹⁸ Tot op heden de belangrijkste speler binnen België op het vlak van hedendaagse kunst, maar zonder eigen collectie, liet het op die manier verstaan dat er wel degelijk nog een museum nodig is, door aan de hand van bestaan-



Luc Tuymans, *Doha I-III*, 2016, David Zwirner & Zeno X Gallery

de werken en nieuwe producties uitdagingen en vraagstukken te adresseren.

Ook in dit geval kwam de architectuur tevoorschijn. Centraal in de tentoonstelling hingen in één ruimte drie werken van Luc Tuymans, getiteld *Doha I-III*. De drie groot-schalige doeken tonen lege tentoonstellingszalen, geschilderd in vale, grijze en blauwe tinten. De kunstenaar baseerde de werken in 2016 op foto's die hij zelf maakte van de lege zalen van de vleugel voor tijdelijke tentoonstellingen in het gloednieuwe Qatar Museums Gallery Al Riwaq in Doha, waar van Tuymans dat jaar de overzichtstentoonstelling *Intolerance* liep. De zalen baden in etherisch licht en ze zijn onmogelijk te herkennen of lokaliseren. Ze verschijnen als spookachtige ruimtes – als generische zalen in de zovele musea voor hedendaagse kunst, over de hele wereld, gebouwd volgens het idioom van de *white cube*, met witte wanden en een grijze betonvloer. Alleen zijn bij Tuymans de wanden blauwgrijs, en de vloer wit. De kunstenaar fotografeerde en schilderde de lichte verkleuring die zijn werken op de wanden hadden achtergelaten, als een spoor van kortstondige aanwezigheid in een ruimte waarin de cyclus van het even internationale als industriële kunstcomplex heerst. In de catalogus van *Het afwezi-*

ge museum omschreef Snauwaert de schilderijen treffend als ‘nabeelden op de retina van de museumwanden’.¹⁹ Het geheugen van het museum is niet langer vervlochten met de architectuur. Na elke tentoonstelling worden de wanden weer gewit. Het museum is een plek waar geschiedenis even dik is als een laag witte verf.

In *Doha I-III* verschijnt het kunstmuseum, en dan in het bijzonder de geïnternationaliseerde versie zoals in Qatar, als nachtmerrie. Het instituut is verworpen tot een aaneenschakeling van klinische, lege dozen. Het museum is niet meer dan een lege hub in een globaal netwerk, een exponent van de wedloop naar almaar patserigere musea, astronomischere budgetten, spectaculairdere tentoonstellingen en grotere collecties – een bewijs dat de orthodoxie van ‘groei’ al decennialang ook in de wereld van de hedendaagse kunst de norm is. Met deze schilderijen brengt Tuymans – een kunstenaar wiens werk mondiaal verhandeld, aangekocht, bewaard, getoond en besproken wordt – de keerzijde van dit model in beeld. De stedelijke en museale imagopolitiek heeft geleid tot een opbod aan aseptische symbolen ten koste van geografische en culturele specificiteit. Kunstwerken – zo lijkt de kunstenaar uit ervaring te spreken

– maken geen kans om in dit soort schrale architectuur duurzaam aanwezig te zijn: ze laten niet meer achter dan een lichte verkleuring op de wanden.

De selectie van *Doha I-III* voor *Het afwezige museum* kan ook gelezen worden als een statement over het project KANAL. In 2015 werd in opdracht van de Brusselse Regering en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest de Citroëngarage uit 1934 aangekocht om er een museum voor moderne en hedendaagse kunst te huisvesten, als onderdeel van een grotere ‘cultuurpool’. Na aankoop van de garage trad het Gewest in onderhandeling met het Centre Pompidou om het project vorm te geven en in goede banen te leiden, wat eind 2017 leidde tot een tienjarig samenwerkingsakkoord. Het museum uit Parijs zou de Brusselse initiatiefnemers bijstaan middels de overdracht van kennis en logistiek, maar ook als bruikleengever van stukken uit de eigen collectie. Bij aanvang van het project had KANAL immers geen eigen collectie, wat de designatie ‘museum’ op zijn zachtst gezegd problematisch maakt. Een kleine maand voor de opening van *Het afwezige museum* in Wiels schreef KANAL in april 2017 een architectuurwedstrijd uit, die in maart 2018 gewonnen werd door het Brusselse bureau noA, geassocieerd met Sergison Bates uit Londen en EM2N uit Zürich.

Intussen is het project in aanbouw. Het is nog te vroeg om het al te veroordelen als een exponent van het imperialistische model van gigamusea, op te vullen met reizen-de tentoonstellingen of met stukken uit de Pompidoucollectie. Het belet evenwel niet dat de timing van de sleutelmomenten in de opstart van KANAL – de aanvang van de architectuurwedstrijd in maart 2017 en de beheersovereenkomst met Pompidou in december 2017 – aangeeft dat de architecturale plannen voorafgingen aan een institutioneel project. De ambities lagen in elk geval hoog: de architecten kregen de opdracht om in de garage maar liefst vijftien-duizend vierkante meter voor museumfuncties en tienduizend vierkante meter voor publieke ruimte te ontwerpen. En dat zonder de aanwezigheid van een eigen collectie, laat staan van een doortimmerd museumbeleid. Te klein zou KANAL niet worden.

De basis voor de plannen in Brussel werd gelegd tussen 2015 en 2019. Een wereldwijde pandemie later, en te midden van een economische, klimaat- en energiecrisis, is het maar de vraag of het model waarop KANAL gebaseerd werd nog levensvatbaar is. Vallen musea van deze schaal nog te verdedigen? Willen we ons nog in een van rond de eeuwwisseling daterend paradigma inschrijven en er bijbehorende gebouwen voor creëren? Of valt er een andere horizon te bepalen, die in meerdere opzichten duurzamer is? Valt er een architectuur te bedenken die een verankering van de hedendaagse kunst op één plek mogelijk maakt, maar die niet enkel in het teken staat van groei en expansie? En wie is er dan aan zet?

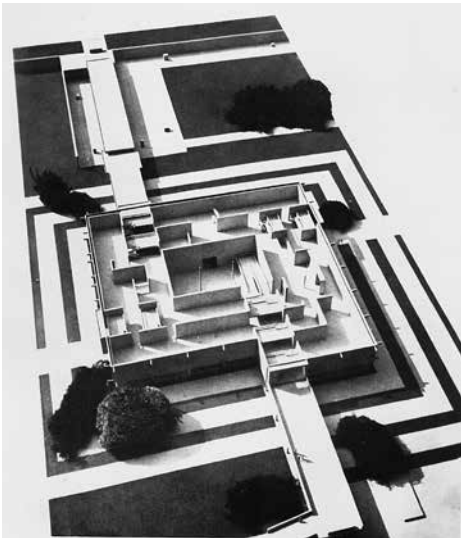
In 2019 was de architectuurtriënnale in Oslo gewijd aan de noties van *degrowth* of *décroissance*, een economische strategie die ijvert voor een vermindering van zowel productie als consumptie. De meest existentiële uitdaging die ons als samenleving wacht, zo pleiten de voorstanders van *degrowth*, bestaat erin de economie zo te herontwerpen dat we de enige biosfeer die we bezitten – het Spaceship Earth van Buckminster Fuller – op de valreep redden. De triënnale met als titel *Enough: The Architecture of Degrowth* stelde de vraag in welke mate architectuur aan dit streven kan bijdragen. Aangezien het miesiaanse credo ‘Less is more’ gehanteerd wordt als slogan voor deze beweging, moet er ook voor architectuur een rol zijn weggelegd.²⁰ ‘Architecten, opgeleid om het bouwbedrijf vooruit te stuwen,’ zo suggereert Keller Easterling, ‘kunnen ook weten hoe ze die machine in achteruit kunnen plaatsen.’²¹ Architectuurtheoretici pleiten daarom voor een ‘niet-extractieve’ architectuur, gebaseerd op ontwerpen zonder uitputting, zonder energieverkwisting, en zonder de illusie dat de bronnen waarover we beschikken oneindig zijn.²² Ontwerpers staan voor de uitdaging om binnen de eigen discipline en praktijk alternatieven te zoeken voor het onhoudbare en oneerlijke paradigma van groei.

Die opgave is niet eenvoudig, en al helemaal niet als het op het ontwerpen van musea aankomt. Een ander document dat ik aantrof tijdens mijn onderzoek naar

de voorgeschiedenis van Belgische musea maakt duidelijk dat het paradigma van groei inherent is aan de typologie van het moderne museum. Samen met Lode Craeybeckx, burgemeester van Antwerpen van 1947 tot 1976, was architect Léon Stynen een van de grote voorvechters van een nieuw kunstmuseum in de stad aan de Schelde. Nadat hij in 1966 een ontwerp maakte voor een project op twee plekken, de Scheldekaaien en de Hippodroomsite, bedacht hij in 1968 een ontwerp voor Linkeroever, dat later in het Middelheimpark werd geprojecteerd. Stynens Nationaal Museum voor Moderne Kunst was gemodelleerd op het Musée à Croissance Illimitée uit 1939 van Le Corbusier. Tijdens een bijeenkomst op 22 oktober 1968 van de Bijzondere Commissie van het KMSKA lichtte de architect zijn plannen toe voor deze 'bescheiden nieuwbouw – naar het spiraalprincipe door Le Corbusier geformuleerd'. In het verslag valt te lezen dat het ontwerp 'voor een bestendige uitbouw vatbaar is', een kwaliteit die moet tegemoetkomen aan 'het euvel waarmee alle musea na enkele jaren hebben af te rekenen: het gebrek aan plaatsruimte'.²³

Het project van Stynen representeert een museummodel dat in 1968 nog een architecturaal antwoord verdiende, maar dat vandaag op een kritische bovengrens stuit. Megamusea die een decennium geleden nog een na te streven ideaal leken, zijn niet langer verdedigbaar, laat staan realistisch. Wanneer een museum in oppervlakte en volume verdubbelt, impliceert dat minstens een verdubbeling van de werkingsmiddelen, voor zowel personeels- als uitbatingskosten.

Het blijft zo dat zowat alle Belgische musea betere behuizing verdienen: de huidige gebouwen zijn problematisch om velerlei redenen en niet gepast om de rijke en steeds groter wordende collecties te tonen.²⁴ Maar de vanzelfsprekendheid waarmee de verbetering van infrastructuur gekoppeld wordt aan schaalvergroting moet minstens in vraag worden gesteld. Op 21 november 2019 bracht Luc Deleu met een rode spuitbus graffiti aan op een muur op de bovenste verdieping van het M HKA: *less is less*. De performance maakte deel uit van de tentoonstelling *Zonder kunstenaars geen kunst* van NICC, naar aanleiding van de vaststelling dat het woord 'kunstenaar' niet voorkwam in het cultuurbeleidsplan van Vlaams minister-president Jan Jambon.²⁵ Binnen het kader van de tentoonstelling werd de ingreep van Deleu gelezen als een kritiek op de (zoveelste) besparingsronde die volgde op het bewuste beleidsplan. Deleu formuleerde de slogan oorspronkelijk als reactie op het reeds genoemde credo van Mies van der Rohe, dat hij vooralsnog te voluntaristisch vindt. *Less is less* is een geëngageerd credo, als antwoord op de uitdagingen die de architectuur al verschillende decennia kent. Door een sterk groeiende wereldbevolking is er steeds minder landoppervlak per inwoner beschikbaar. Minder betekent voor Deleu dus letterlijk minder consumeren,



Léon Stynen & Paul De Meyer, Nationaal Museum voor Moderne Kunst, Middelheim, Antwerpen, maquette, 1970, Vlaams Architectuurinstituut, Collectie Vlaamse Gemeenschap

bouwen, vervuilen en produceren, om zo de aarde te sparen. Zijn meer dan vijf decennia overspannende praktijk staat in het teken van de implicaties van deze houding voor de architectuur en stedenbouw. Zijn werk is doorgrond van ecologisch realisme, wat de facto een weigering inhoudt om te blijven geloven dat door economische en andere groei het welzijn van het mensdom blijft toenemen. Minder is simpelweg minder. Het al even hegemonische concept van 'duurzame ontwikkeling', zo heeft Deleu meermaals herhaald, is een fantasma, een oxymoron.

Aangebracht op de wand van een museum dat op dat eigenste ogenblik plannen publiek maakte – middels een architectuurwedstrijd – om de bestaande oppervlakte maar liefst te verdubbelen, kon de slogan als een waarschuwing begrepen worden. Is het verstandig om in een cultuurpolitiek tijdperk waarin fondsen stelselmatig verminderen op schaalvergroting in te zetten? En zijn, gezien de kritische planetaire conditie, overmatig gedimensioneerde bouwprojecten nog steeds wenselijk? Moet het nog altijd meer zijn? Waarom zouden musea vrijgesteld worden van de opdracht een halt toe te roepen aan de doxa van de groei?

Duurzaamheid is niet enkel een technische zaak van bouwfysica en materiaal-kunde, maar ook van institutionele visie. Tijdens een gesprek op radiozender Klara op 21 januari 2021 liet Deleu verstaan dat hij het plan *Le Musée et son Double* van het SMAK megalomaan vond. In het bijzijn van Philippe Van Cauteren, directeur van het SMAK, liet hij het niet na op te roepen tot 'een beetje bescheidenheid'. Deleu verwees naar zijn werk *De laatste steen van België* uit 1979, een herdenkingsplaat die een einde aan de bouwwoede diende af te kondigen, en die zich nota bene sinds 2014 permanent aan de ingang van het SMAK bevindt. Een museum, zo liet hij fijntjes verstaan,

kan ook beslissen om niet uit breiden, en om zelfs te 'ontbouwen'.

Groei, zo stelde Stephen E. Weil reeds in 1995, is een metafoor die voor het spreken over musea misleidend is.

Planten, dieren en andere organische dingen (zelfs kristallen) kunnen groeien, maar niet een organisatie. Wanneer de dimensies van een organisatie uitbreiden, dan is dat het gevolg van bestuurlijke beslissingen [...] en niet van een of ander natuurlijk groeiproces. [...] Wanneer is er nog eens een museum-directeur geroemd omwille van een twintigjarig beleid van consistente weerstand tegen elke drang tot uitbreiding? [...] Uiteindelijk moet de schaal van een museum (de omvang van de staf, het budget, de programma's, de collecties en de faciliteiten) gezien worden als een zaak van bedachtzaam bestuur. [...] Musea 'groeien' niet. Ze lijken dat enkel te doen omdat hun bestuurders het nalaten verstandig om te gaan met de vaak verleidelijke impulsen die hen voortdurend duwen en trekken in de richting van het vooruitzicht op uitbreiding.²⁶

Zo belanden we weer bij de tekening uit 1975 voor het PMMK. De grote onbekende van het document – de schaal van het project – is meteen ook de grote kracht ervan. De institutionele inzet werd uitgetekend, maar de omvang werd open gelaten. De architecturale verbeelding kreeg nog alle ruimte om te bepalen hoe groot dit project moest worden. Het bepalen van de schaal van museale bouwprojecten is zowel een zaak van het instituut als van de architectuur. Het initiatief en de uitwerking mag van beide verwacht worden. Architectuur en instituut blijven onverwijld tot elkaar veroordeeld.

Noten

- 1 De tentoonstelling liep van 29 juni tot 16 september 2007 in Extra City in Antwerpen, als de tweede aflevering in de reeks *Thinking Architecture*, op uitnodiging van Anselm Franke. *Beginners & Begetters* werd ontwikkeld in samenwerking met Vinca Kruk, Adriaan Mellegers en Tine Cooreman.
- 2 Reyner Banham, *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past*, Londen, Thames & Hudson, 1976, p. 38.
- 3 Het document bevindt zich in een map getiteld 'Dossier betreffende de weigering van de Bestendige Deputatie van het aanbod van het Gemeentebestuur van Brugge voor het ter beschikking stellen van het complex van de Oude Gistfabriek voor het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst' (BE PAWV A/1940-heden/A.3./Di. Cultuur-beheer P.M.M.K. en P.M.C.P./2005/PB./4d). Met dank aan Isabelle Verheire, Provinciaal Archief West-Vlaanderen.
- 4 Deze lezing, getiteld 'Musea & Architectuur', vond plaats op 4 januari 2009 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, twee jaar voor de aanvang van de museumverbouwing op basis van het ontwerp van KAAAN Architecten.

- 5 Ian Finlay, *Priceless Heritage. The Future of Museums*, Londen, Faber & Faber, 1977, p. 38.
- 6 Mijn debuut in *De Witte Raaf* in 2000 was aan deze problematiek gewijd: Wouter Davidts, 'Museumarchitectuur: een discoursanalyse', in: *De Witte Raaf*, nr. 85, 2000, pp. 17-19.
- 7 Geert Bekaert, 'SMAK. Over de aangeboren angst voor architectuur', in: *De Witte Raaf*, nr. 82, 1999, pp. 15-16. Zie ook: Wouter Davidts, 'Vlaanderen Culturele Nivelstad. Culturele infrastructuur in een horizontaal verstedelijkt landschap', in: Katrien Vandermarliere (red.), *Jaarboek Architectuur Vlaanderen 02-03*, Antwerpen, Vlaams Architectuurinstituut, 2003, pp. 71-79.
- 8 Dirk Pültau, 'Het museum als etalage', in: *De Witte Raaf*, nr. 189, 2017, p. 11.
- 9 De architectuurwedstrijd verliep volgens de formule van de Open Oproep van de Vlaams Bouwmeester. Ik zetelde in de jury als extern expert. Voor een poging tot reconstructie van het falen van de procedure, zie onder meer: Jan Lippens, 'Hoe de architectuurwedstrijd voor het M HKA compleet ontspoorde', in: *Knack*, 24 juni 2020. Voor een weerwoord van Herman De Bode (voorzitter van de raad van bestuur), Yolande Avontroodt (ondervoorzitter) en Bart de Baere (directeur), zie: 'Na de architectuurwedstrijd: een wederwoord van M HKA', in: *Knack*, 1 juli 2020. Op de website van A+ verschenen opiniestukken van Marc Dubois en Pieter T'Jonck op 6 en 10 juli 2020.
- 10 Philippe Van Cauteren, 'Brief: aan de collectie (het grote gebaar)', in: Peter Swinnen en Philippe Van Cauteren (red.), *Le Musée et son Double*, Gent, SMAK, 2020, p. 1.
- 11 Samen met Frits Scholten, senior conservator beeldhouwkunst van het Rijksmuseum Amsterdam, was ik tijdens de wedstrijd fase adviseur voor het ontwerpsteam.
- 12 Dit proces werd geleid door directeur Dominique Savelkoul en artistiek coördinator Joost Declercq, met Zoë Gray, Emmanuel Vandeputte en mezelf als externe adviseurs.
- 13 Zie: Camille Bladt en Stefaan Vervoort, 'Warenhuis en architecturale ruis in hergebruik. Rotors inrichting van Mu.Zee', in: *OASE*, nr. 111, 2022, pp. 108-117; Christophe Van Gerrewey, 'Bien malheureux de se trouver ensemble', in: *De Witte Raaf*, nr. 213, 2021, pp. 8-9.
- 14 'Vu de Flandre. Un regard sur la pratique de la collection d'art contemporain en Belgique. Interview de Joost De Clercq', in: Yves Randaxhe (red.), *Private views. Collections privées d'art contemporain*, Luik, Hématomes Éditions, 2023, p. 70.
- 15 'Vu de Bruxelles. Interview de Carine Fol', in: Idem, p. 68.
- 16 Dirk Snauwaert, 'Het afwezige museum', in: Idem (red.), *Het afwezige museum. Blauwdruk voor een museum voor heden en toekomst in de hoofdstad van Europa*, Mercatorfonds, Brussel, 2017, p. 30.
- 17 Charles Esche, 'Merkbare en onmerkbaar afwezigheden', in: Idem, p. 7.
- 18 Zie: Maarten Liefoghe, 'Het afwezige museum', in: *De Witte Raaf – Ondertussen*, nr. 188, 2017, pp. 2-3.
- 19 Dirk Snauwaert, 'Luc Tuymans', in: op. cit. (noot 16), p. 63.
- 20 Zie: Jason Hickel, *Less is More. How Degrowth Will Save the World*, Londen, Windmill, 2020.
- 21 Keller Easterling, *Subtraction*, Berlijn, Sternberg Press, 2014, p. 4.
- 22 Zie: Space Caviar (red.), *Non-Extractive Architecture. On Designing without Depletion*, Berlijn, Sternberg Press, 2021.
- 23 *Verslag van de Vergadering van de Bijzondere Commissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 22 oktober 1968; Vlaams Architectuurinstituut – Collectie Vlaamse Gemeenschap, archief Léon Stynen-Paul De Meyer.
- 24 Deze tekst spitst zich toe op publieke infrastructuur voor het tonen van museale collecties. Het vraagstuk van de opslag – het beleid rond en de architectuur van depots – is daar onlosmakelijk mee verbonden, maar valt buiten het bestek van mijn tekst.
- 25 De tentoonstelling *Zonder kunstenaars geen kunst* maakte deel uit van Nick Lodgers, een programma van lezingen en tentoonstellingen georganiseerd door de kunstenaarsvereniging NICC voor de zesde verdieping van het M HKA in 2019-2020. Luc Deleu voerde het werk *Less is less* voor het eerst uit in 2008 voor *Luc Deleu – Horizon & Underground/M HKA, EXTRA MUROS*, een tentoonstelling in het kader van de eerste en eenmalige editie van de Brussels Biënnale.
- 26 Stephen E. Weil, 'A Brief Meditation on Museums and the Metaphor of Institutional Growth', in: *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and Their Prospects*, Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 39-43.



Luc Deleu/T.O.P. Office, Less is Less, 2008, M HKA, Antwerpen, 21 november 2019, foto Christine Clinckx

Een Franstalige versie van deze tekst werd voorgelezen op het twaalfde Festival de l'Histoire de l'Art, met het klimaat als thema en met België als gastland, op 3 juni in het Château de Fontainebleau in Frankrijk. Met dank aan Veerle Thielemans (Institut National de l'Histoire de l'Art, Parijs) voor de uitnodiging.

Colofon

met de steun van de
Vlaamse overheid



Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij, Daniël Rovers,
Elizabeth Vandeweghe

Redactiesecretariaat, publiciteit, zakelijke leiding:
Thomas Olbrechts (thomas@dewitteraaf.be)
Correctie: Annemiek Seeuws (quickredfox.be)
Vormgeving: Inge Ketelers
Stage: Frederik Thys

Bestuur: Peter Bernaerts, Arnold Heumakers, Hanneke
Grootenboer, Marc De Kesel, Yasmine Kherbache,
Hanneke Ronnes

Adviesraad: Mieke Bal, Ann Demeester, Caroline Dumalin,
Fieke Konijn, Louise Osieka, Nina Serulus, Merel van
Tilburg, Bart Verschaffel, Camiel van Winkel

Thema's van de komende nummers:
redigeren en corrigeren, uitrangeren, Zwitserland,
subsidies, grandeur en misère van de boekbespreking.

Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en
andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via
redactie@dewitteraaf.be

Personalia

Carel Blotkamp was van 1982 tot 2007 hoogleraar
moderne kunst (Vrije Universiteit van Amsterdam). Als
beeldend kunstenaar wordt hij vertegenwoordigd door
andriesse eyck galerie in Amsterdam.

Liska Brams voltooide eerder dit jaar een master in
Contemporary Art History aan de Vrije Universiteit van
Amsterdam.

Gerard-Jan Claes is filmmaker, docent, auteur, artistiek
directeur van Sabzian en medeoprichter van Avila. Hij
maakt films met Olivia Rochette.

Wim Cuyvers is architect, speleoloog, publicist, forestier.
Het Frans Masereel Centrum publiceerde in 2020 *L'Autre*
en in 2022 *DE-AD*.

Wouter Davidts is docent moderne en hedendaagse kunst
(UGent). Hij leidt de onderzoeksgroep KB45 (Kunst in België
sinds 1945) en schrijft over kunst, architectuur en het
museum.

Dries Debackere is doctoraatsstudent (UGent). Hij doet
onderzoek naar oriëntalistische en historiserende huiskle-
ding in de late negentiende eeuw.

Christophe Van Gerrewey is auteur van enkele romans,
redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheo-
rie (EPFL Lausanne). Een essaybundel over architectuur in
België verschijnt volgend jaar bij MIT Press.

Sébastien Hendrickx is dramaturg, criticus, performer
en docent aan KASK/School of Arts.

David Hollanders doceert politieke economie aan de afde-
ling Europese Studies van de Universiteit van Amsterdam.

Beatriz Van Houtte Alonso is ingenieur-architect. Ze
werkt aan de Universiteit Gent als assistent en onderzoeker
in de geschiedenis van de stedenbouw.

Steven Humblet is criticus, docent, onderzoeker en cura-
tor. Hij doceert fotogeschiedenis (KASK Antwerpen) en is
voorzitter van onderzoeksgroep Thinking Tools.

Bram Ieven is filosoof en cultuurcriticus. Zijn onderzoek
richt zich voornamelijk op de relatie tussen kunst en politiek.

Titus Nouwens is curator met een achtergrond in perfor-
mance. Hij is opgeleid aan de Universiteit van Amsterdam
en aan het Royal College of Art.

Fabienne Rachmadiev is schrijver en kunsthistoricus.
Ze publiceert essays, fictie en kunstkritiek in onder ande-
re *De Gids*, *De Groene Amsterdammer*, *Metropolis M* en *NRC*
Handelsblad.

Lynne van Rhijn is conservator moderne en hedendaag-
se kunst bij het RKD Nederlands Instituut voor Kunst-
geschiedenis. Ze schrijft en werkt als (gast)curator en
redacteur.

Daniël Rovers is schrijver en redacteur van *De Witte Raaf*.
Eind september verschijnt *In één vloeiende beweging* bij de
Wereldbibliotheek.

Koen Sels is schrijver en secretaris. Hij publiceerde twee
boeken en teksten over kunst en voor kunstenaars. Sinds
2020 werkt hij aan een boek over leven, werk en werklevens,
onder de werktitel *Een dag in België*.

Stéphane Symons is cultuurfilosoof aan het Hoger
Instituut voor Wijsbegeerte (KU Leuven). Recente boekpu-
blicatie: *De kunst van het vergeten. Naar een filosofie van de ver-
gankelijkheid* (Vantilt, 2019).

Frederik Thys is master in de wijsbegeerte (KU Leuven)
en student journalistiek. Hij was tot eind juni stagiair bij *De*
Witte Raaf.

Merel van Tilburg is universitair docent kunstgeschiede-
nis (Rijksuniversiteit Groningen) en is als wetenschappelijk
onderzoeker verbonden aan de Université de Genève.

Nina de Vroome is filmmaker, redacteur van Sabzian,
auteur en docent.

Paul Willemsen is curator en criticus. Hij schrijft over
fotografie, film en beeldende kunsten.

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 0456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 225	20 september 2023	20 augustus 2023
nummer 226	15 november 2023	15 oktober 2023
nummer 227	25 januari 2024	20 december 2023
nummer 228	15 maart 2024	15 februari 2024
nummer 229	15 mei 2024	15 april 2024
nummer 230	15 juli 2024	15 juni 2024

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, biblio-
theken, culturele cafés, culturele centra, galleries, instellingen
voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels,
musea en stichtingen voor beeldende kunst.

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat
De Witte Raaf thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift
financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonne-
ment nemen. Via www.dewitteraaf.be kunt u een door-
lopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook
overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het num-
mer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik
het juiste rekeningnummer voor uw land!

Rekeningnummers	
KBC Brussel	BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland	NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee
u uw abonnement wilt laten beginnen.



Tarieven België en Nederland	
Abonnement	€ 30,00
Abonnement + boek	€ 45,00
Steunabonnement	€ 60,00

Tarieven Buitenland	
Abonnement	€ 40,00
Abonnement + boek	€ 50,00
Steunabonnement	€ 60,00

Raadpleeg het boekenaanbod via www.dewitteraaf.be
Meer info: thomas@dewitteraaf.be

- Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd zonder voorafgaan-
delijke toestemming van de uitgever en de auteurs.
- De rechten voor de illustraties en de teksten werden naar best vermogen
geregeld. Andere rechthebbenden gelieve zich te wenden tot de redactie.
- Schriftelijke reacties kunnen gepubliceerd worden maar de redactie
behoudt zich het recht voor ingezonden brieven in te korten.
- Ongevraagde bijdragen worden niet teruggestuurd.

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50
<http://www.dewitteraaf.be> – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

