

chambres d'amis

PATRONAAT:
Het College van Burgemeester en Schepenen van de Stad Gent
De Leden van de Toezichtscommissie van het Museum van Hedendaagse Kunst Gent
De Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst Gent

chambres d'amis

Gent 21 juni - 21 september 1986

MUSEUM VAN HEDENDAAGSE KUNST

Kunstenaars
Artistes
Künstler
Artists
Artisti

1986

Carla ACCARDI
Christian BOLTANSKI
Raf BUEDTS
Daniël BUREN
Michaël BUTHE
Jacques CHARLIER
Nicola DE MARIA
Luciano FABRO
Günther FÖRG
Jef GEYS
Dan GRAHAM
Milan GRYGAR
François HERS
Kazuo KATASE
Niek KEMPS
Joseph KOSUTH
Jannis KOUNELLIS
Bertrand LAVIER
Sol LEWITT
Danny MATTHYS
Gerhard MERZ
Mario MERZ
Marisa MERZ
Helmut MIDDENDORF
Juan MUÑOZ
Hidetoshi NAGASAWA
Bruce NAUMAN
Maria NORDMAN
Oswald OBERHUBER
Heike PALLANCA
PANAMARENKO
Giulio PAOLINI
Royden RABINOWITCH
Norbert RADERMACHER
Roger RAVEEL
Wolfgang ROBBE
Claude RUTAULT
Reiner RUTHENBECK
Remo SALVADORI
Rob SCHOLTE
Ettore SPALLETTI
Paul THEK
Niele TORONI
Charles VANDENHOVE
Philip VAN ISACKER
Jan VERCRUYSSE
Jean-Luc VILMOUTH
Martin WALDE
Lawrence WEINER
Robin WINTERS
Gilberto ZORIO

Gastheren en gastvrouwen
Hôtes et hôtesses
Gastgeber und Gastgeberinnen
Hosts and hostesses
Padroni e padrone di casa

PATRICK ALLEGAERT - ANNEMIE CAILLIAU
MARTINE BABYLON
ROMAIN BERTELOOT - LUANNA VLAEMYNCK
CLAUDINE BOVYN
ROBERT CLICQUE
JACQUES EN ANNEMARIE DANNEELS - VAN HYFTE
PHILIPPE EN FRANÇOISE de BRUYN
GEERT DE CLOEDT - ANN VINCENT
DIRK DEFRAEIJE - DE BOODT
RIA EN RIK DE KEYZER - BULTHEEL
RAFAËL DE MAERTELAERE
PAUL DEMEYER
FLOR DENEVE
HILDE DENEVE
WIM DE RAEDT - HILDE CLEMENT
HERMAN EN KRISTIEN DE ROOVER - NEIRYNCK
E.H. DE SCHEPPER
JEAN-PAUL DESLYPERE - CHARLOTTE PANNIER
CHANTAL DE SMET
IGNACE DE VOS - RIA BOSMAN
GUIDO EN LIEVE DE WILDE - VAN PETEGHEM
LIEVEN DAENENS
CHRISTEL GEENS
ADELIJN GINNEBERGE
JOHAN GRIMONPREZ
KADRIYE GURBUZER
ANNICK EN ANTON HERBERT
ROBERT HOOZEE - HEDWIG AERTS
PHILIP HUYGHE
PAT JACOBS
EDDY EN MARCELLE KEPPENS - HOLSTERS
KRIS LENAERTS - MAEN FLORIN
MARCEL MARTENS - MARTINE HUVENNE
DANIËL EN EVELINE MATTHYS - VEREEKEN
JACQUELINE MEERSMAN - ANN VAN KEER
ERIC MESSENS - TINE MAES
GERARD EN MARIE-LOUISE MOYAERT
ALAIN M. MYS
HILDE PELEMAN - JOHAN BOEYKENS
ANDRE POSMAN
PAUL ROBBRECHT - HILDE DAEM
AGNES SCHAUBROECK - MARNIX DE BRUYNE
SERWEYTENS de MERCX
FRANK SOETE - ELISABETH BEKAERT
KATINKA STENBOCK - FERMOR
PAUL EN OLIVIA THIERS - MANGELSCHOTS
ARCHITECTENBUREAU VAN ACKER
PIET VAN CAUWENBERGHE
IGNACE VANDENABEELE - ISABELLE DE BRUYN
WALTER EN VEERLE VANDER CRUYSSE - VERHASSELT
DIRK VAN HOVE
KAREL VANLANKER
INGRID VERDONCK
LEA CAUDRON - ANDRE VEREECKEN

KASSEL-WILHELMSHÖHE
Herkules mit Kaskaden
Im Jahre 1717 wurde der Herkules durch den Augsburger Goldschmied Anthoni geschaffen.
Höhe der Figur 9,70 m, Gewicht 57 Ztr., Schulterbreite 3 m. Wadenumfang 2 m. Oktogon und Pyramide je 30 m, somit Gesamthöhe 69,70 m. 885 Stufen führen vom Fusse der Kaskaden bis in die Keule des Herkules.

Verlag «Die Ansichtskarte», Kassel Ka 26/54 – Nachdruck verboten
Farbfotografie Elisabeth Klein, Kassel





15.6.83

Im Zug nach Hamburg

Lieber Jan Hoet – wie wäre "Nachbarn" od. "Nachbarschaft"? "Raumumgplage" ist zu vergagt – oder und "Spiel-Raum"? Geht das auf Flämisch? Oder: Chambres d'amis", "Umzug" "Geliehene Räume", "Leihgaben". Meine "Raumwanderung" ging noch bis Amsterdam – Viele Grüße

Anime Haar 19.6.83, zurück

Jan Hoet
Direkt. des
Museum van
Hedendaagse Kunst
GENT
Belgien

Chambres d'Amis: een museum op avontuur

Chambres d'Amis... de gisting van een idee, spontaan ontstaan en gegroeid, heeft zich ontpopt tot een complex avontuur. Totaal onverwacht werd door de concretisering van dit droombeeld de Kunst in een aantal van haar fundamentele aspecten geraakt. De realisatie van een project overstijgt dermate de initiële opzet ervan dat de implicatie van het gebeuren nog niet helemaal te vatten is. Niet alleen op het louter artistiek vlak betekent Chambres d'Amis een verrijkende onderneming, maar dank zij deze kunstmanifestatie werd het tevens mogelijk een groot aantal mensen rond een zelfde ideaal samen te brengen. En ook dit vormt een belangrijk en dankbaar facet van dit initiatief.

Reeds lang is het schilderij uit zijn kader losgebroken, het doek versnipperd. De sculptuur bevindt zich, als zij er nog een heeft, ietwat onwennig op haar sokkel. Vaak staat zij zelfs niet meer. Zij hangt of ligt, zich vertakkend, uitzwermend in de ruimte, is soms verbrokkeld of verstrooid over de grond. De kunst lijkt op hol geslagen, zij is haar vaste plaats, haar centrum verloren. Een hedendaags kunstenaar is iemand die om dit fenomeen niet rouwt maar er integendeel een overdaad aan kracht en vitale stimuli uit puurt.
Met het museumwezen is het veelal anders gesteld. Het museum loopt achterop. Het meent nog steeds de kunst in haar groot, strak kader te kunnen strikken, op gevaar af deze vanuit een conserverende functie te verstikken. Hier raken we reeds het probleem van « malaise » aan waarmee heel wat publiek te kampen heeft bij zijn confrontatie met het artistieke. Dat de moderne kunst bij de massa al te dikwijls als hermetisch-elitair, uitermate « moeilijk » overkomt, heeft wellicht te maken met de sfeer van doffe ernst, de aura van « hoogstaande cultuur » die in de musea plegen rond te hangen. Zelfs het meest lichtvoetig kunstwerk krijgt er een zwaarwichtig karakter.
Talloze keren is deze toestand zowel door de kunstkritiek als via de kunstwerken zelf aangeklaagd, geanalyseerd, betreurd. De verschillende kunstrichtingen, manifesten, happenings, enz. van de laatste decennia spreken immers boekdelen. Allen zochten ze zich op hun eigen manier, de ene agressief, de ander al meer geraffineerd, aan het voogdijschap van het museum te onttrekken. Nochtans maakten hun specifieke strategieën hen maar te dikwijls medeplichtig aan een gewiekste inkapseling door het museum.

Wat er ook van zij, het museum blijkt tot op heden zijn autoriteit te hebben bewaard, wellicht mede door zijn verruimde tolerantiegrenzen, zijn breedheid van visie en soepele flexibiliteit t.o.v. het actuele kunstgebeuren.
Rekening houdend met deze bedenkingen kan het project Chambres d'Amis niet anders dan als subversief geduid worden. De eenvoud, de « naïviteit » van het concept lijken wel provocerend: gedurende drie maanden stellen een vijftigtal inwoners van Gent hun woning of een deel ervan ter beschikking van evenzovele kunstenaars. Deze laatsten stellen zich tot taak deze ruimtes binnen de hen door de eigenaars of bewoners opgelegde grenzen te transformeren tot iets wat als « kunst » herkenbaar is.
Wordt hier misschien eens te meer een poging ondernomen om de kunst in de dagdagelijkse realiteit, in het « werkelijke leven » te « integreren » ? Maar is het niet bevreemdend dat die roep tot integratie deze keer uitgaat van het museum, de instantie die dergelijke integratie tot op zekere hoogte eerder leek af te remmen ?
De idee een symbiose tot stand te brengen tussen kunst en realiteit is inderdaad Chambres d'Amis niet vreemd. Wanneer Chambres d'Amis de voegen van het museum een

zomer lang openbreekt, betekent dat geenszins dat dit laatste de straat op gaat om haar rechtmatige plaats in het hart van de samenleving te veroveren. 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. Het enige wat daarmee zou worden bereikt, is dat het zichzelf opnieuw fundamenteel ongewijzigd terugvindt, zij het dan ook op een andere plaats. Niets dat hier de evidentie van haar manipulerende, allesoverschouwende machtspositie zou aantasten, geen enkele barst die de weerbaarheid van zijn autoriteit zou ontwrichten. Zogezegd afdalend naar het «volk», zou een museum zijn gecentraliseerde controle over het kunstgebeuren geen enkel ogenblik prijsgeven.



Raf Buedts, Mireille Laquière, Jean-Luc Vilmouth, François Hers, Jacques Charlier, Rob Scholte, Ettore Spalletti, Remo Salvadori

Neen, het Gents Museum van Hedendaagse Kunst zet deze zomer niet zomaar de bloemetjes buiten. Verre van een vrijblijvende toeristische attractie te beogen, een zoveelste zomer-«tentoon-stelling» op te zetten, springt Chambres d'Amis met de integratie-idee oneindig veel subtieler en omzichtiger om. De betekenis van de moderne kunst wordt niet van de daken geschreeuwd. Het gaat om een mysterieuze gevoelige penetratie. Discreet dringt de aktuele kunst binnen in regionen waar ze sinds lang geen toegang meer vond: huizen, ruimtes waar mensen wonen!

Niet alleen, zoals sommige sceptici misschien opmerken, huizen van steenrijke verzamelaars, van handelaars in design, ook niet slechts vergaderruimtes van zgn. «progressieve» verenigingen of leegstaande ateliers van obscure artiesten. Neen, kamers van zeer gewone tot statige burgerhuizen, waar het leven en het ritueel van elke dag zich meestal (ware er niet Chambres d'Amis!) op de meest vanzelfsprekende, ongekunstelde wijze afspelen.

Het kan niet anders of de kunstenaar staat hier voor een uitdaging zonder voorgaande. De alledaagse werkelijkheid, haar grijsheid, haar lawaaierige opdringerigheid, die hij meer dan wie ook als verstikkend ervaart, moet hij omvormen tot kunst. De uitspraak van Baudelaire als zou de dichter iemand zijn die klei tot goud moet kneden, krijgt hier een verrassend concrete draagwijdte.
Tijdens het creatieproces wordt de kunstenaar veelvuldig gestoord: het leven dat hij gewoonlijk in de stille eenzaamheid van zijn atelier evoceert, transformeert of abstraheert, blijft hier daadwerkelijk in zijn werken doorstromen. Dat kan gaan van de deur van een belendende kamer die maar niet sluit tot een zeer toegewijde gastvrouw die hem in al haar bezorgdheid misschien te veel komt vragen «of hij soms nog iets nodig heeft». Het gaat van de kleur van het parket die hem niet bevalt tot een geïnteresseerde buur die hem komt verstoren met vragen omtrent de diepere betekenis van zijn werk. Al die concrete toestanden die hem anders storen of ergeren, infiltreren ongewild en toevallig in zijn artistieke creatie en determineren deels de progressieve ontwikkelingen van zijn kunstwerk.
Het is vooral dit didactisch proces dat die Chambres d'Amis zo eigen is. Het was indrukwekkend te zien hoe Mario Merz bezit nam van de ruimte, het huis als het ware



Bijeenkomst voorbereiding
Chambres d'Amis
13-14 februari 1986

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 al 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.

Zonder kennis van Gent, zonder het Lam Gods, zonder het door hem gekozen huis en zonder zijn bewoners zou Nagasawa nooit tot het werk gekomen zijn dat hij nu voor Chambres d'Amis creëerde.

De situatie waarin de kunstenaar met Chambres d'Amis terechtkomt is ongetwijfeld ambivalent. Enerzijds verkeert hij in de mogelijkheid zijn werk tot op zijn plaats van bestemming te volgen, meer nog het op die plaats zelf te realiseren; anderzijds bedreigt een schepping in functie of in wisselwerking met deze entourage in zekere zin de autonomie van het te creëren werk.

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 « chambre d'amis » als het ware als objet trouvé in het museum. Met de evocatie van een extreme desintegratie speelt hij in op het subtiele spel dat Chambres d'Amis met dit integratie-idee voor heeft: het huis, waarin de mens op de meest ongekunstelde, zelfs emotionele wijze is geïntegreerd, wordt hier in de koele, abstracte ruimte van het museum van zijn ware functie en identiteit beroofd.

De kunstenaar is duidelijk de grote rustverstoorder. Terwijl een werk in een museum altijd een object blijft van afstandelijke contemplatie, plant het zich in Chambres d'Amis voort tot heel diep in de intieme levenssfeer. Dan Graham speelt in op het lawaai afkomstig van een kindertuin rechtover de tuin waar hij werkzaam is. Hij maakt een paviljoen op kleine schaal zodat volwassenen er niet rechtopstaand binnen kunnen,

doopt het «kinderpaviljoen» en plaatst het net in het midden van het pad dat het achterhuis met het voorhuis verbindt. Alleen kinderen, doorgaans weggedrukt naar de periferie, kunnen bijgevolg het centrum betreden. De volwassenen moeten een ommetje maken.
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 alleen maar een inbreuk zijn: de ruimte die het openbreekt, moet opnieuw gesloten worden. De intimiteit die de kunstenaar zijn gastheer ontneemt, 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. In dezelfde zin wordt de kamer van een akademiestudent door Jan Vercruysse omgetoverd tot de ideële plaats waar de beeldende kunst als droom en verwachting wordt gedefinieerd.
Michael Buthe alludeert door het dwingend aquarelleren van foto's van de Vesuvius op de eruptieve kracht van vulkanen. Tegelijk ontstaat echter een decoratieve structuur die de ruimte een sereniteit verschaft en meteen een hommage vormt aan de apollinische naakte jongelingen door Van Goelden gefotografeerd net vóór de uitbarsting van deze vulkaan. In het midden van de kamer creëerde hij een soort graftombe bij middel van een luchter en beenderen van runderen. Zo is het een zonnesymbool maar tevens een teken van dood en verval.
Hetgeen Wolfgang Robbe doet is, hoewel totaal anders, niet minder significant: hij benadrukt het voyeuristisch aspect van Chambres d'Amis door de twee kamers die hij ter zijner beschikking kreeg te verdubbelen. In elk van deze kamers installeert hij drie wanden en een plafond. Zo ontstaan twee nieuwe kamers dus, die leeg zijn, leeg als een museum. Met de nieuwsgierigheid van de toeschouwer wordt een loopje genomen. De twee haast identieke kamers weerspiegelen uitsluitend elkaar. De omlijsting van een schilderij die nog tussen de oorspronkelijke muur en de aangebrachte wand uitsteekt vormt slechts een schraal spoor van het leven dat zich hier afspeelt. Misschien bevindt zich achter deze wand wel... een museum!
Terwijl Robbe's «inbreuk» paradoxaal genoeg de maagdelijkheid van het huis bewaart, het mysterie aldus vergroot wordt, doorpriemt Gilberto Zorio's «sculptuur» twee ineenlopende kamers in hun volle lengte. 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 Chambres d'Amis met ruimte te maken heeft ligt voor de hand. Niet toevallig werden vooral kunstenaars geselecteerd die sinds lang met ruimte, haar transformatie en manipulatie zijn begaan. Het specifieke van Chambres d'Amis is evenwel dat deze mensen nu geconfronteerd worden met een *reeds gevormde* ruimte: gevormd door de smaak van de bewoners, door de bouwstijl van het huis, maar ook door de straat, het plein, het terras, de tuin waar die ruimte op uitkijkt. Daarbij heeft dit huis, deels samen met zijn huidige bewoners, ook een eigen stuk geschiedenis. Het draagt sporen van het leven. Kortom, haar ruimtes bezitten, wanneer de kunstenaar ze voor het eerst betreedt, reeds een eigenheid.
Deze situatie betekent een zoveelste uitdaging voor de kunstenaar. Deze ogenschijnlijke banale vaststelling voert ons tot reflectie. Plots blijkt hoe «klaar en duidelijk» een museum wel is, hoe comfortabel de strengheid van zijn code voor zowel de kunstenaar als de toeschouwer. Een gesloten deur in een museum betekent «verboden toegang» en een open deur biedt de verwachting van een nieuwe zaal met kunstwerken. In beide gevallen heeft die deur geen artistieke relevantie. Gesloten deuren en ramen hoe «kunstzinnig» en smaakvol ook van design, maken geen deel uit van een of andere artistieke «installatie». Zij dienen slechts om de ruimte af te sluiten waarin het kunstwerk tot zijn

volle recht kan komen. Wanneer het museum ons een zicht op de omliggende omgeving biedt, kan dit een gelegenheid tot verpozen zijn. Wat wij daar buiten zien kan mooi zijn maar is geen kunst.

Het is deels door de duidelijkheid van zijn kode dat een museum zo rustgevend en geruststellend is. Wij weten waar we «kunst» kunnen verwachten en waar niet. Nog vóór het contact met het eerste kunstwerk zich voltrekt, wordt dit normenstelsel onbewust gehanteerd. Bovendien bestaat een breuk tussen wat binnen de muren van het museum gebeurt en wat er zich buiten afspeelt: binnen heeft het museum zich zoveel mogelijk van elke historische eigenheid onthecht, buiten woedt het leven en de geschiedenis. Beaubourg heeft die drempel met een extreme strengheid gesteld: haar architectuur heeft zich totaal naar buiten toe gekeerd, binnen heerst een gezichtsloze neutraliteit: mobiele, vervangbare panelen — de nulgraad van de stijl.
Dat deze tendens tot abstractie uit de werkelijkheid inderdaad iets wezenlijks blootlegt over de eigenheid van een museum, wordt aangetoond door het feit dat recente architecturale pogingen om die tendens om te buigen, vaak door de kunstenaars worden ervaren als een bedreiging voor de autonomie van hun kunstwerk.



Jan Hoet, Claudine Bovyn, Jean-Luc Vilmouth

In dit perspectief heeft het eenmalig experiment dat Chambres d'Amis is beslist iets ondeugends. Op het eerste gezicht lijkt zij immers bovengenoemde tendens eenvoudigweg te willen omkeren. Chambres d'Amis is dan ook duidelijk experimenteel gericht en wenst te onderzoeken tot welke gevolgen dergelijke aanpak zou kunnen voeren. Deze tentoonstelling plaatst, al is het maar voor één zomer, de konkreet-historische dynamiek van een bewoond huis tegenover de tijdloze neutraliteit van het museum. 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 classicistische 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 plastisch antwoord op de anders retorische vraag DOVE STA MEMORIA. Het huis wordt niet enkel tentoonstellingsruimte, maar tevens inspiratiebron én broedplaats voor het kunstwerk.
Een van de grote momenten in het leven van een huis is de komst van een kind. 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.
Joseph Kosuth laat zich door het huis van een zenuwarts tot een vermetele onderneming inspireren. Van boven tot onder schrijft hij het huis helemaal vol, alleen vergeet hij niet de tekst overal met een dikke, zwarte band door te halen. Het betreft hier immers een tekst van Freud over de...vergissingen. 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 aktiveert en verontrust.

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 voordien niet bezaten of toch niet zo openlijk manifesteerden. Omgekeerd wordt de «on-esthetische» omgeving, door haar aandeel in deze kontrastwerking als het ware opgenomen in het kunstwerk.

De ruimte die het kunstwerk omgeeft kan, door de konkreet-historische draagwijdte waarover zij beschikt, onmogelijk door de kunstenaar genegeerd of geabstraheerd worden. In het museum is dit veelal het geval. De kunstenaar is nu genoodzaakt een

confrontatie aan te gaan met die concreetheid. Het wordt moeilijker zijn werk als totale entiteit te concipiëren. De contouren ervan worden vager, zoals in een gastvrij huis de grenzen tussen binnen en buiten onduidelijker zijn dan in een museum.
Onmogelijk hier niet te denken aan het werk van Maria Nordman die al sinds lang bezig is door enkele eenvoudige ingrepen in een bestaande ruimte de volgens haar «zinloze hiërarchie» tussen binnen en buiten te doorbreken. Wat zij daarmee betracht is een «eeuwigdurend gasthuis» dat zijn dynamiek ontleent aan zijn voortdurend uitnodigende houding tegenover het onvoorspelbare leven dat het omspoelt. 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 konkrete, tastbare, door het leven aangewreten 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.
Daartoe hoeft die ruimte niet per se naar buiten toe opengebroken te worden. Zo bevestigt Niek Kemps binnen de nauwe beslotenheid van een traphall en een gang zijn lichtgebogen, mahoniehouten panelen dwars op de muren. 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.
Evenzo gedreven energetisch is de impakt 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, verrezen uit haar as, aldus bevrijd van datzelfde dwingende verleden, om haar nieuwe beeldende mogelijkheden te openbaren.
Dynamiek en beweging, maar ook rust en sereniteit. 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. 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.

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 ziet een schildersezel, een canapé, een boekenrek. Het duurt even vooraleer men er zich van vergewist dat deze zaken deel uitmaken van een zeer geraffineerde compositie. Men weet niet goed waar en hoe men zich als toeschouwer moet opstellen, waar, met andere woorden, het kunstwerk *niet* is.
Om een eigenaardige en toch zo vanzelfsprekend lijkende reden neemt men niet plaats op een canapé. Deze is immers even maagdelijk wit als het doek dat er net voor op de schildersezel neergezet is. De plaats die bestemd lijkt voor het publiek, is dus vreemd genoeg, oninneembaar. Achter de canapé opgesteld, kijkt men verder dan de schildersezel met het doek en ziet men als het ware geprojecteerd maar «verdicht» op de ruggen van de witgekafte boeken, de scherp afgelijnde omtrekvormen van de chevalet. Wij weten niet goed wat wij hier zien. Eerder dan met een kunstwerk worden wij geconfronteerd met de ideële ruimte waarin zoiets als een kunstwerk kan ontstaan, ontstaat, en uiteindelijk voor ons verschijnt: voorkamer én kamer van de kunst, laboratorium én museum.!

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. Het huis dat zij onder handen namen onderging een dusdanige metamorfose dat de bewoners hun eigen woonruimte niet enkel meer als woonhuis herkenden. Een eenvoudige, ronde tafel die op een ongewone plaats werd geconstrueerd, verlegde onweerlegbaar het accent van het gebruikelijke centrum van de woonkamer naar het centrum van het hele woonhuis. De Terra di Sienna waarmee de muren werden beschilderd schonk dit Vlaamse huis een Italiaanse gloed.



Robin Winters, Rob Scholte, Niek Kemps, Juan Muñoz

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.

Dit voorbeeld is zeker niet alleenstaand. Zo is er het huis, bewoond door een gezin met twee kinderen waar Paul Thek minstens een dertigtal keren binnenliep, om telkens iets aan zijn werk te veranderen. Dit heeft geleid tot een vriendschappelijke omgang met de bewoners, zodanig zelfs dat we nu wel gerust kunnen stellen dat er «in Gent altijd een kamer vrij is voor Paul Thek». Merkwaardig bij deze gelegde contacten 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. Een mondaine, babbelzieke menigte komt er, zonder zichtbare interesse voor de uitgestalde werken, benieuwd naar wie nog allemaal van de partij is. Nergens is de *verlatenheid* van de kunst groter dan op dergelijke bijeenkomsten.

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. Niet toevallig bemerken we bij een aantal kunstenaars een voorliefde voor tafels. Een tafel vormt het sociale meubel bij uitstek. Hoezeer de mensen zich in de loop van de dag ook verspreiden, onvermijdelijk belanden ze op een bepaald ogenblik met elkaar aan tafel. We hadden het reeds over de meditatieve tafel van Oberhuber en de tafel als centrum van het huis bij Salvadori en Spalletti. Ook Roger Raveel ontwierp zijn tafel, met symbolische afbeeldingen beladen maar tevens op een grappige manier praktisch geconcipieerd.

De tafel van Heike Pallanca is zeker niet minder beduidend. Ze staat eenzaam op een grote vervallen kamer op de tweede verdieping van een groot gebouw. Op de eerste verdieping wordt een grote, verlichte foto getoond van diezelfde ruimte, echter totaal leeg. Men moet zich dus blijkbaar van de voorstelling afwenden en zich naar de echte kamer boven begeven om de tafel, die gedekt blijkt te zijn, te kunnen zien. Men moet als het ware de schijnwereld van het museum verlaten om samen aan tafel te kunnen gaan...

Uiteraard verstrengelen zich maatschappelijke en esthetische aspecten wanneer een aantal kunstenaars samen met de bewoner tot een vorm van onderlinge samenwerking komen die niemand had kunnen voorzien. Dan Graham plaatst zijn «kinderpaviljoen» op de plaats waar een architect voor zijn kinderen reeds een zandbak had gemaakt. Carla Accardi, zoals Graham met vensters en licht begaan, hangt in het achterhuis haar «raam-

schilderijen». Norbert Radermacher plaatst, op de reeds bestaande plannen van de architect inpikkend, bovenaan de voorgevel van het huis een sculptuur die de vier windrichtingen aanwijst.

De vier windrichtingen... Inderdaad, met Chambres d'Amis zaait het Museum de kunst naar alle richtingen uit, niet bang er soms zijn zogenaamde elitaire ernst bij te verliezen. Iemand als Radermacher maakt daar al sinds lang geen probleem meer van. Al jaren brengt hij, letterlijk, de kunst op straat zonder deze daarom op een of andere manier aan een nivelleringsproces te onderwerpen. Door onverwachte maar steeds discrete ingrepen in het stadsbeeld, onderbreekt hij de haastige, verstrooide gang der voetgangers en wijst hen op aspecten van een huis, een straat, een metro, een afrastering, die ze anders nooit zouden hebben opgemerkt. 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.
Het feit dat de omgeving die hem inspireert zowel het oord van creatie als de plaats van bestemming van zijn kunstwerk is, maakt van hem de evidente participant aan Chambres d'Amis. Hij heeft iets van een zwerver. Zijn werk, hoe bescheiden ook, toont iets van de diepste roerselen waaruit de kunst ontspruit: haar geestelijke dakloosheid, haar wezenlijk nomadendom. Chambres d'Amis laat ons daar een glimp van zien. In zekere zin zet zij de kunstenaar op straat, verplicht hem van deur tot deur te gaan, zélf zijn huis te zoeken. Even zien we hem weer het mysterieuze dwaallicht worden, de trotse bedelaar, de argwaan en fascinering inboezemende vreemdeling. Ook voor Chambres d'Amis wilde Radermacher dat zijn kunst dakloos bleef.
Op de daken van de huizen van elke deelnemer plaatste hij klokjes, waarmee hij wil suggereren dat de tentoonstelling Chambres d'Amis zoals Zorio zich liet ontvallen, de hemel als haar dak heeft.

«De kunstenaar bewoont de periferie en vlucht voor de aantrekkingskracht van het centrum» zegt Paolini. 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.
Philip Van Isacker, een kunstenaar die buitenshuis werkt, zoekt naast de sociale ook de geografische periferie van de stad op. Wel plaatst hij, het concept van Chambres d'Amis respecterend, zijn vier piramides telkens in een relatief besloten ruimte: een beluik, een hof, een gesloten stadswijk, plaatsen waar men gewoonlijk nooit komt, zeker niet om kunst te zien. Zijn piramides zijn afgeknot, lijken onthoofde monumenten en zijn vervaardigd uit klei. Na afloop van Chambres d'Amis zullen wellicht uitsluitend nog hun stalen profielen overblijven waarop de ingewijden hoogstens nog de getallenverhouding tussen het grondvlak en het bovenvlak zullen kunnen aflezen. 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 uit 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. Neen, Chambres d'Amis wil van het museum uit, een omzichtige luciede *flirt* zijn, waarin het zich even te buiten gaat aan een avontuur waarvan het de gevolgen niet helemaal kan en wil overzien. Het 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 kunstscene te parodiëren of te intimideren, daarmee tevens refererend naar de dieperliggende angsten die het sociale leven met zich brengt.
Al de nieuwe schakeringen die ontstaan in de verhouding tussen publiek en kunstwerk zijn niet te voorzien. De "andere" manier waarop het kunstwerk zich in de ruimte integreert, of beter: de wijze waarop het zelf zijn ruimte creëert, kan niet anders dan die verhouding grondig wijzigen. Door het fragiele, ongewisse van hun grenzen, de onduidelijkheid van hun code, wekken die vijftig nieuw ontstane ruimtes bij het publiek zeker enige verbazing. Het museum deelt in die verbazing en gaat zich in eenzelfde beweging over zichzelf verwonderen en vragen stellen.

Tevens ondergaat de kunstreceptie een ernstige mutatie door de manier waarop het contact met het kunstwerk zich via Chambres d'Amis voltrekt. De bezoekers zullen in elk huis of ruimte slechts met één werk kennismaken. Het kan niet anders of de nivellerende werking die een massale uitstalling van kunstschatten provoceert zal hierdoor grotendeels worden tegengegaan. Vermits met Chambres d'Amis het museum zich als het ware in stukjes hakt en over de stad verspreidt, ontsnapt zij aan het overdonderende karakter van grote, prestigieuze tentoonstellingen. Op dergelijke gelegenheden slentert de bezoeker al te vaak verstrooid van kunstwerk naar kunstwerk, onrustig op zoek naar iets dat het meest direct aansluit bij zijn persoonlijke smaak.

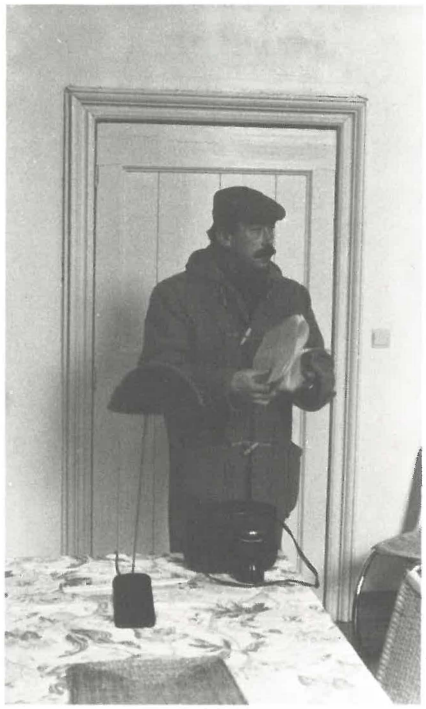
Chambres d'Amis brengt daarin verandering. Op elke locatie wordt men slechts met één kunstwerk geconfronteerd. Het fenomeen dat, als men zich door een werk niet ogenblikkelijk aangesproken weet, men zich meteen afwendt om een ander te bekijken, wordt daardoor vermeden. Met Chambres d'Amis wordt men haast verplicht tenminste kort bij elk werk te verwijlen, al was het maar omdat men zich nu eenmaal de moeite heeft getroost een bepaald huis te bezoeken. Bovendien wordt de bezoeker van Chambres d'Amis vaak verplicht waarlijk op zoek te gaan naar die huizen en zelfs binnen die huizen uit te maken waar de kunst begint. 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.
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 de kamer tot doel te hebben. Toroni respecteert hier in eerste instantie de gastvrijheid zonder dewelke Chambres d'Amis niet denkbaar is.
Vanuit het restaurant waar de kunstenaars tijdens hun verblijf te Gent elkaar ontmoetten, kan elke aandachtige bezoeker 's avonds, na zijn zoektocht door de stad, de nauwelijks opvallende maar gracieuze ballerina van Christian Boltanski ontwaren. In een project als Chambres d'Amis dat balanceert op

Claude Rutault, Daniël Buren, Joseph Kosuth, Ettore Spalletti, Jo Coucke, Remo Salvadori, Günther Förg, Gerhard Merz, Jean-Luc Vilmouth



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.

Waarborgt het museum, zoals gezegd, door de abstractheid van zijn ruimte de autonome uitstraling van het kunstwerk, tegelijk heeft het altijd iets van een pakhuis, dat het kunstwerk dreigt weg te drukken in de anonimiteit van een keurig gestelde rangschikking of orde. Zo bekeken kan men stellen dat Chambres d'Amis, door het kunstwerk zijn *eenzaamheid* terug te schenken, de noodzakelijke voorwaarde schept opdat het zich in zijn uniekheid zou kunnen ontplooien.
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 eens al 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.
Niet alleen op een parodiërende wijze leert Chambres d'Amis het museum veel over zichzelf. We hadden het er reeds over hoe het, door zijn confrontatie met de zeer tastbare realiteit van alle dag, zijn infiltratie in plaatsen en hoeken die het wezenlijk vreemd zijn, zich over zijn codesysteem leerde vragen stellen. Maar er is meer. Wat zich met Chambres d'Amis voltrekt is meer dan een vervaging, een ontregeling van de museale autoriteit. Het museum gaat langzamerhand bemerken hoe het, op al die plaatsen waar het is uitgezwermd, opnieuw verschijnt. En het is alsof het nu pas voor het eerst opmerkt hoe zijn ruimte — een ruimte die er gewoonlijk simpelweg *is* — zich binnen de stad in al haar facetten, ontvouwt. Zich spiegelend in al die ruimtes waarover zij zich heeft verspreid, is het museum getuige van haar structureel *ontstaan*.
Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman, Sol deWitt 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 stadsgewoel kan onttrekken, met dat verschil echter dat de ruimte van een museum niet langer *bewoonbaar* is, terwijl de ruimtes van de genoemde kunstenaars zich nog op de labiele 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.
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 Michael Buthe zijn «chambre 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 schept 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.
Dat een 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.
Met kinderspeelgoed maakte Paul Thek een eigenaardige constructie. De complexiteit van de compositie laat niet toe dit werk als zomaar «uit het leven gegrepen» te interpreteren. Zoals de eigenaar van het huis terecht zei «hadden kinderen dit niet kunnen maken». 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 tijdloze sfeer die ons aan het museum doet denken.
Reiner Ruthenbeck doet in dit verband iets heel vreemds. Twee in elkaar lopende kamers



Raf Buedts

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 een museum wandelt.
Bij Heike Pallanca verkrijgt deze spanning een duidelijk metafysisch karakter: in twee nissen ziet men een brandende kaars; men hoort eveneens via bandopnames het hevig ruisen van de wind maar de vlammen van de kaarsen blijven onbewogen branden...
Hidetoshi Nagasawa koppelt zijn belangstelling voor het historisch verleden aan de dagdagelijkse schijnwerkelijkheid van nu. Enerzijds denkt hij visueel dóór 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.
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 interactie 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.
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.
Het zou verkeerd zijn het project Chambres d'Amis te verdenken van een poging tot integratie die zuiver formeel, ijdel, of zelfs vals zou zijn. Chambres d'Amis is niet meer maar ook niet minder dan een ernstig onderzoek naar wat dit maar al te vaak modieus gebruikt begrip «integratie» zou kunnen impliceren en wat er concreet mee te doen valt. Daarom biedt het vanuit een sfeer van vertrouwen aan een aantal kunstenaars de mogelijkheid dit concept te experimenteren en er zowel conceptueel als plastisch zowel de mogelijkheden als de grenzen van af te tasten.
Uiteraard betekent dit een waagstuk, een element van moed en overgave aan het onbekende. Zoals de vele mensen die aan de basis van dit project stonden, het geloof hadden zonder precies te weten wat het zou worden, zo weet het museum niet op welke manier het zich na deze tentoonstelling zal terugvinden. Wellicht zal blijken dat een gehele, definitieve en «geslaagde» integratie van de kunst in de wereld die haar omringt überhaupt onmogelijk of zelfs niet wenselijk is. Misschien heeft de kunst wel iets te maken met datgene wat op een geheimzinnige manier fundamenteel onintegreerbaar, onbegrijpbaar is.
Misschien hebben we te vlug gedacht dat Heike Pallanca's gedekte tafel dient om te gaan rond zitten. Misschien bevinden we ons op die tweede verdieping nog steeds in een museum en is die zogezegd «echte», tastbare tafel slechts een nieuwe schijnwerkelijkheid, een schaduw, 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 Borges geen weg is uit de bibliotheek...



Philippe Huyghe, Günther Förg

Het museum zaaide zich dus uit om zich op allerhande plaatsen weer te zien ontkiemen. Desgevallend zal het 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.
Drie maanden verliest het museum zijn zelfvoldane machtspositie om alleen nog metafoor te zijn, metafoor voor al datgene wat in het vanzelfsprekend onverstoorbaar 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.
Het museum zou dan een plaats zijn voor al datgene wat zijn plaats (nog) niet vindt, eerder een soort « onplaats » dus, of zoals Paolini recentelijk zei, een « eeuwig voorlopige, nog niet bewoonde ruimte », waarin men slechts kan dromen van die andere, uiteindelijke Ruimte waar iedereen naar verlangt, maar niemand kan bereiken omdat ze haar schoonheid put uit haar ongrijpbaarheid.
Daniel Buren heeft op Chambres d'Amis moeten wachten om die irreële ruimte die het museum is, met een prachtig exemplaar te verrijken: een huis... Zo toont hij dat er strikt genomen geen enkel objekt bestaat dat niet het risico loopt ooit in een museum terecht te komen, dat er geen enkel objekt, zelfs niet de meest intieme, vertrouwde ruimte van het huis, veilig is voor haar vervreemding.

De Sirenen... Hun schoonheid is niets zonder hun onbereikbaarheid, hun verte. Hun nabijheid, immers, is verschroeiend, dodelijk. De schoonheid van Chambres d'Amis is dat zij toont hoe *nabij* die verte plots kan zijn, hoe zij, als een vriendelijke, maar geheimzinnige infiltrant het huis van elkeen kan bewonen zonder ruimte in beslag te nemen, maar integendeel nog meer ruimte kan scheppen.

Hier eindig ik deze eerste summiere beschouwingen, veeleer reflecties dan conclusies, over een avontuur dat aan mijn fantasie ontsproten is tijdens dat stimulerend Congres te Bari, anno 1982. Een half jaar later kreeg ik van Amine Haase, geheel onverwacht, een postkaart toegestuurd, waarin ze me een aantal mogelijke titels suggereerde. « Chambres d'Amis » trof me meteen omwille van zijn rijkdom aan connotaties, niet in het minst omdat het verder dan elke teorie over kunst tot de ruimste verbeelding voert en vooral het gemoed beweegt. Eigenlijk is Chambres d'Amis een eenvoudige idee, ontkiemd te Bari, tot projekt uitgegroeid te Gent en gerealiseerd in een stad die van het heden het historisch belang inziet.

Jan Hoet
Gent, 29 mei 1986



Jacques Charlier, Gerhard Merz, Jan Hoet

CATALOGUS
CATALOGUE
KATALOG
CATALOGUE
CATALOGO

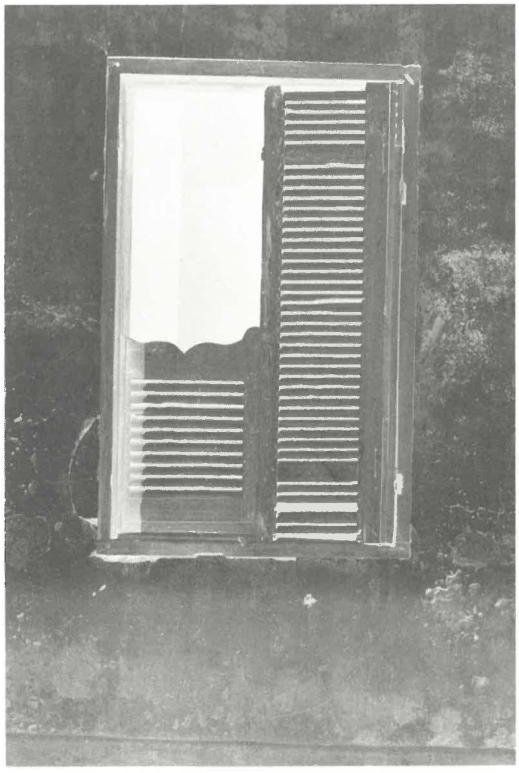
Carla ACCARDI

Roma

° 1924, Trapani, Sicilia

Architect Dirk Defraeije - De Boodt
Patijntjestraat 137

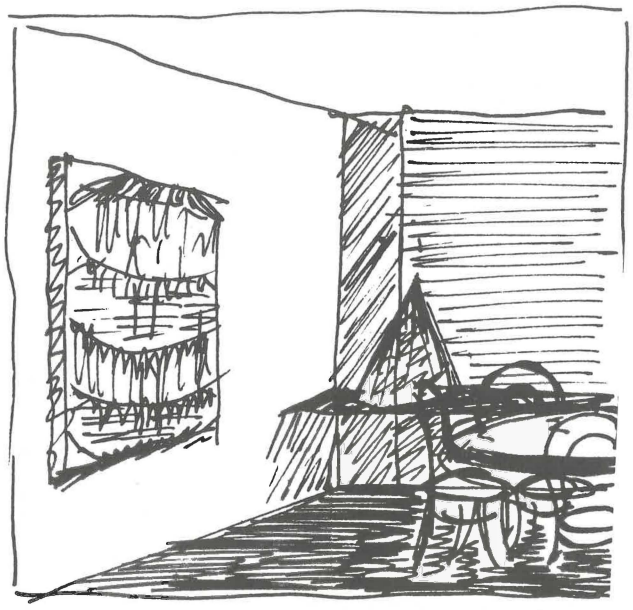


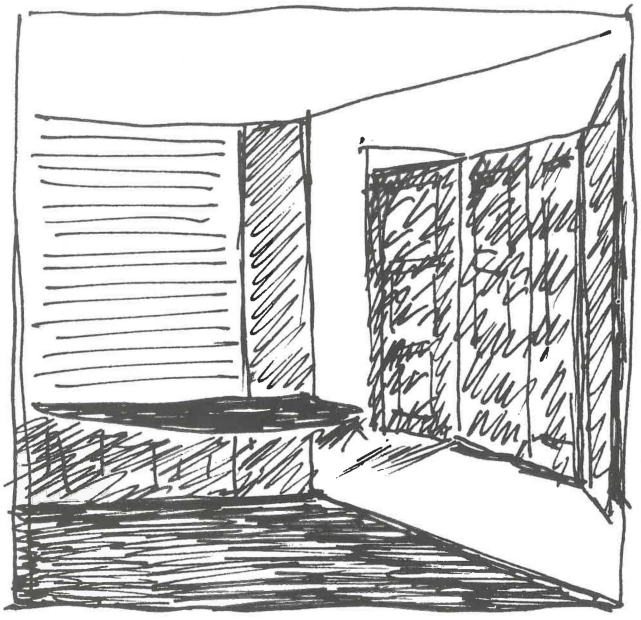


A Gent abbiamo
aperto una finestre.
1971-1986

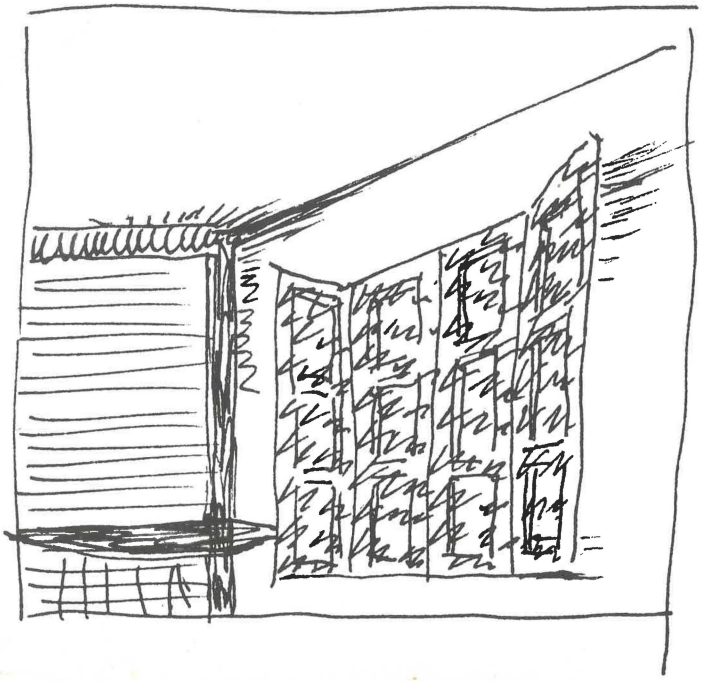


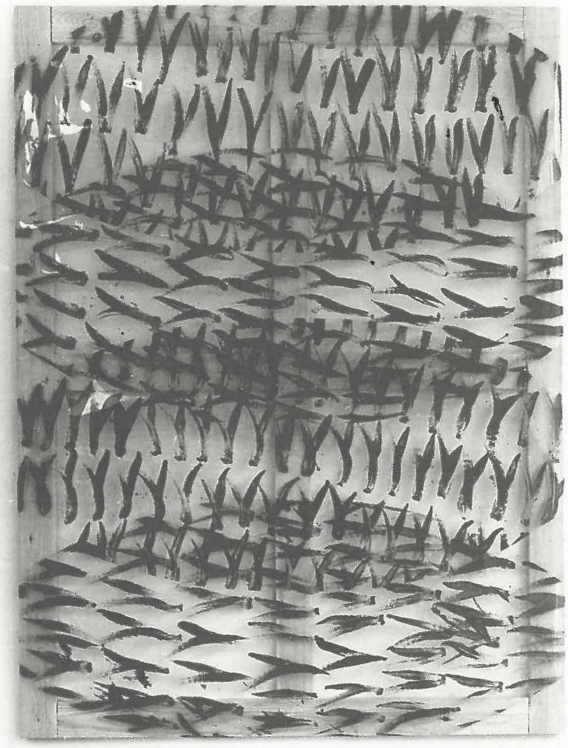


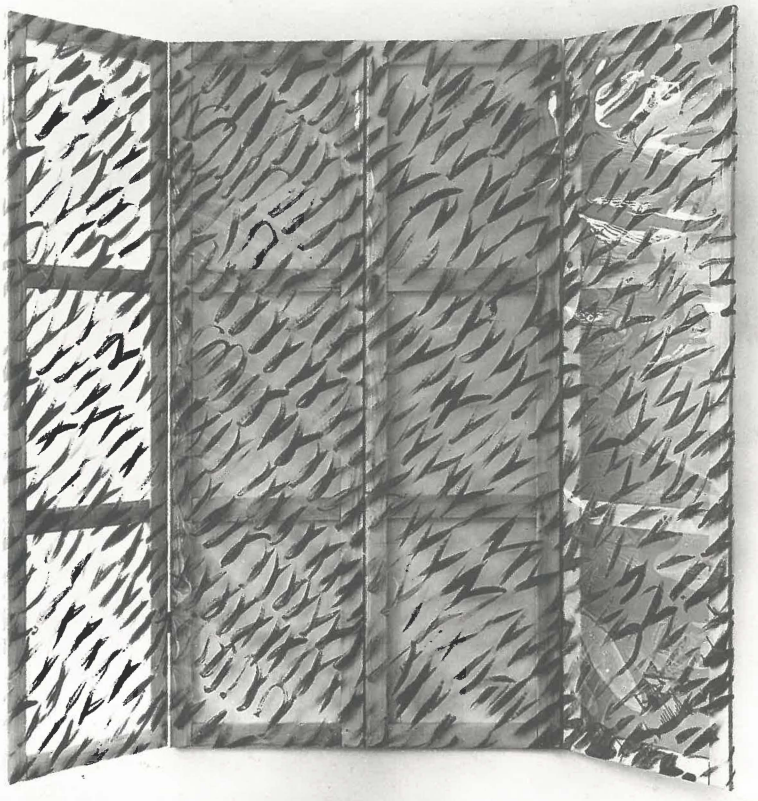












Christian BOLTANSKI

Malakoff, France
° 1944, Paris



Ombres

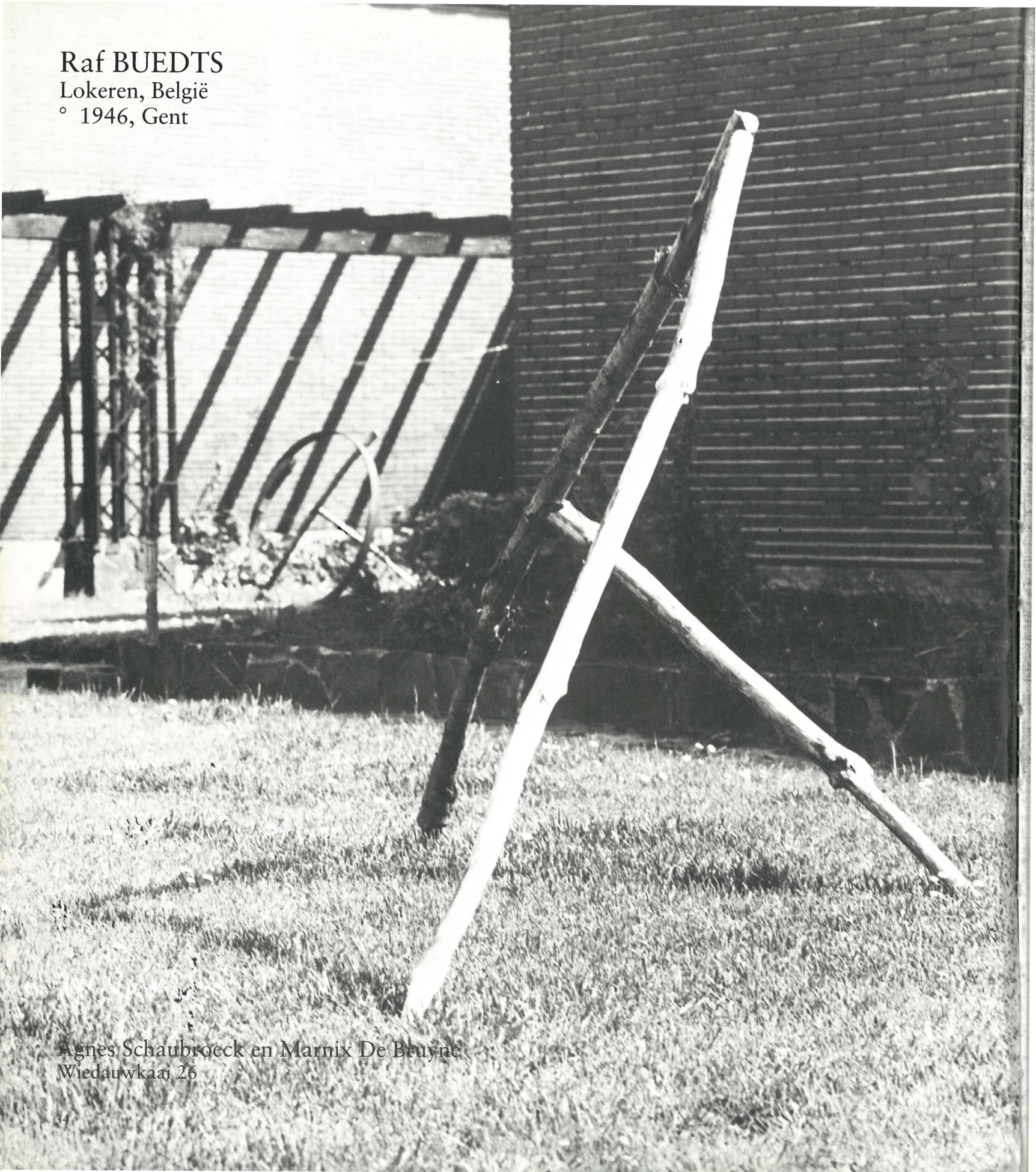


A
ANNETTE MESSAGER
LOUIS BUÑUEL
MAURICE PONTY

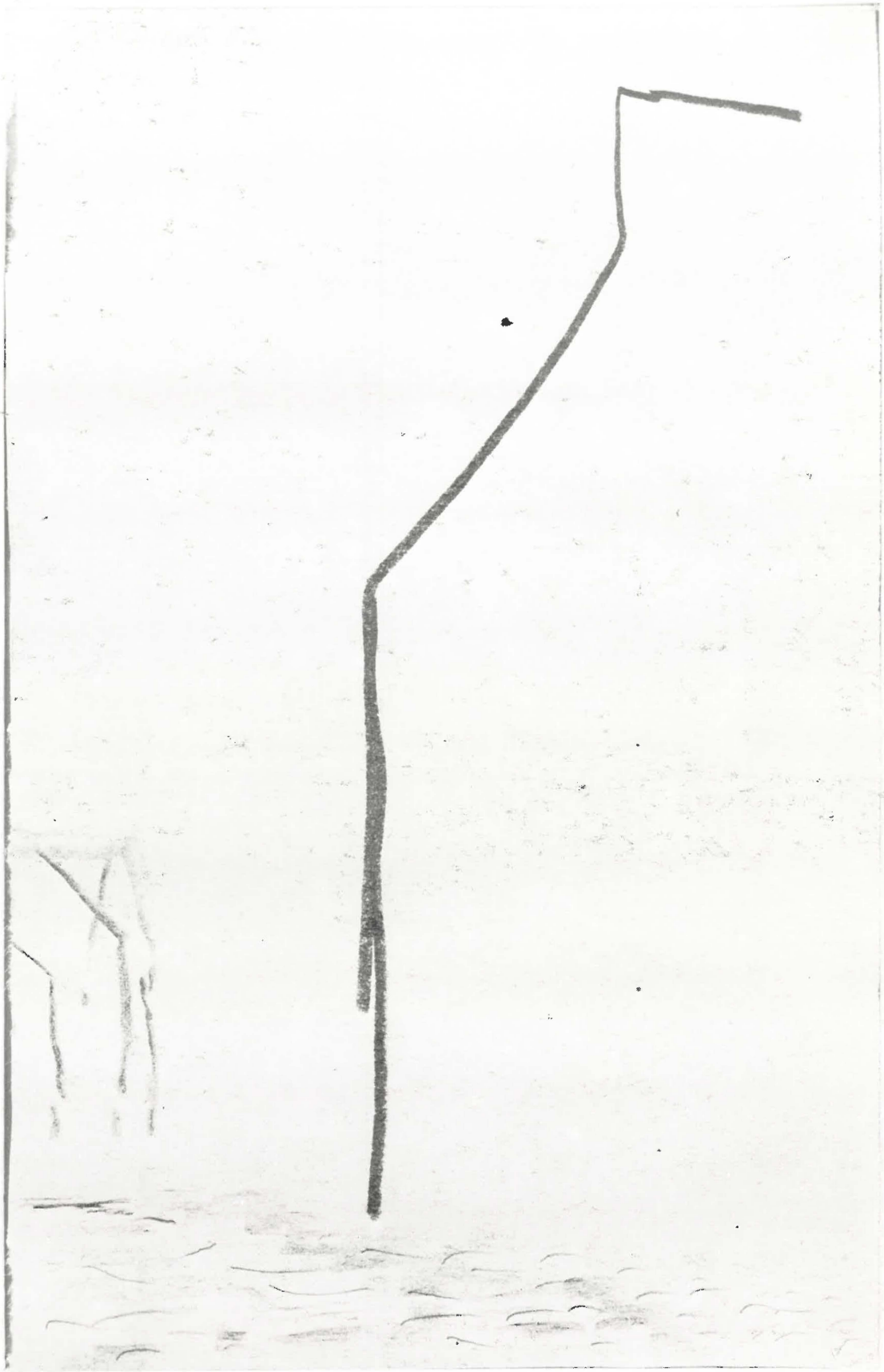
CET OBSCUR OBJET DU DESIR

Raf BUEDTS

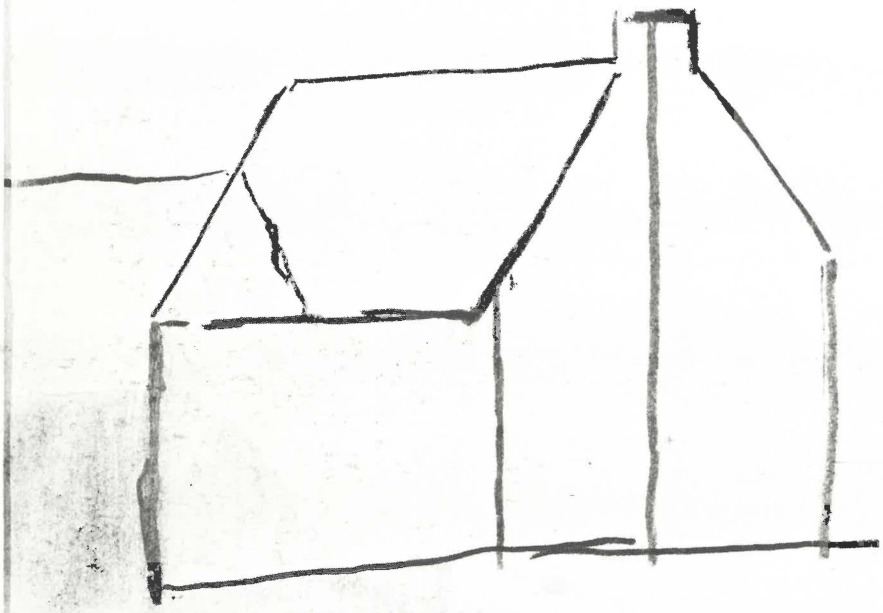
Lokeren, België
° 1946, Gent



Agnes Schaubroeck en Marnix De Bruyne
Wiedauwkaai 26



p. 34 Uur



p. 37 Zonder titel



Daniël BUREN

Paris

° 1938, Boulogne-Sur-Seine, France

« LE DECOR ET SON DOUBLE »

Pièce en deux actes

ou

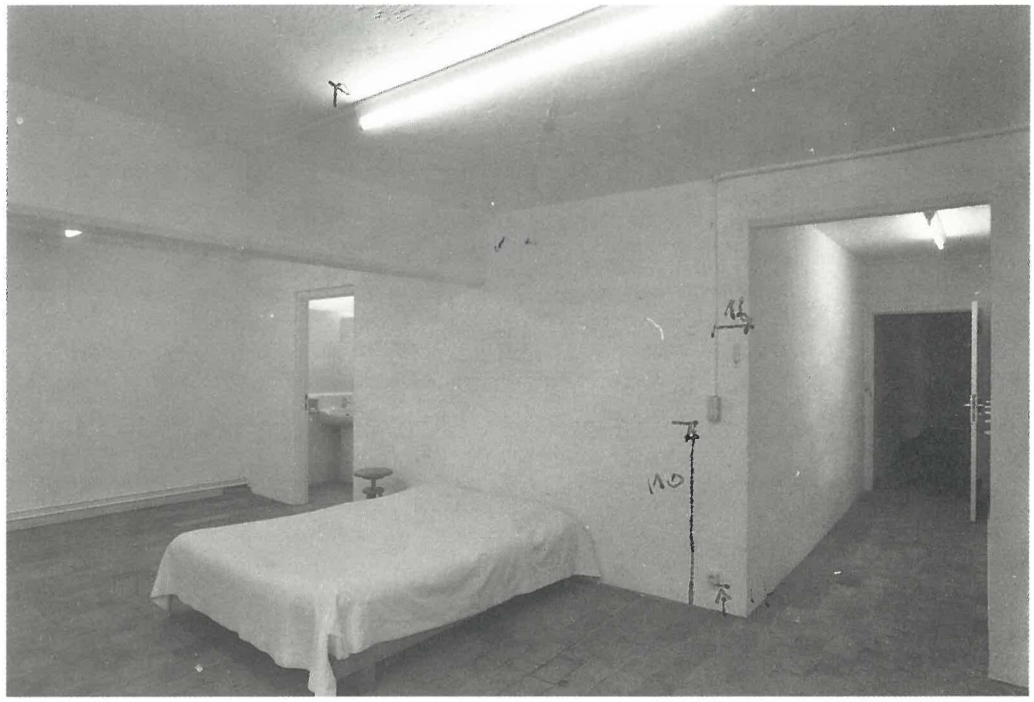
Un acte pour deux pièces

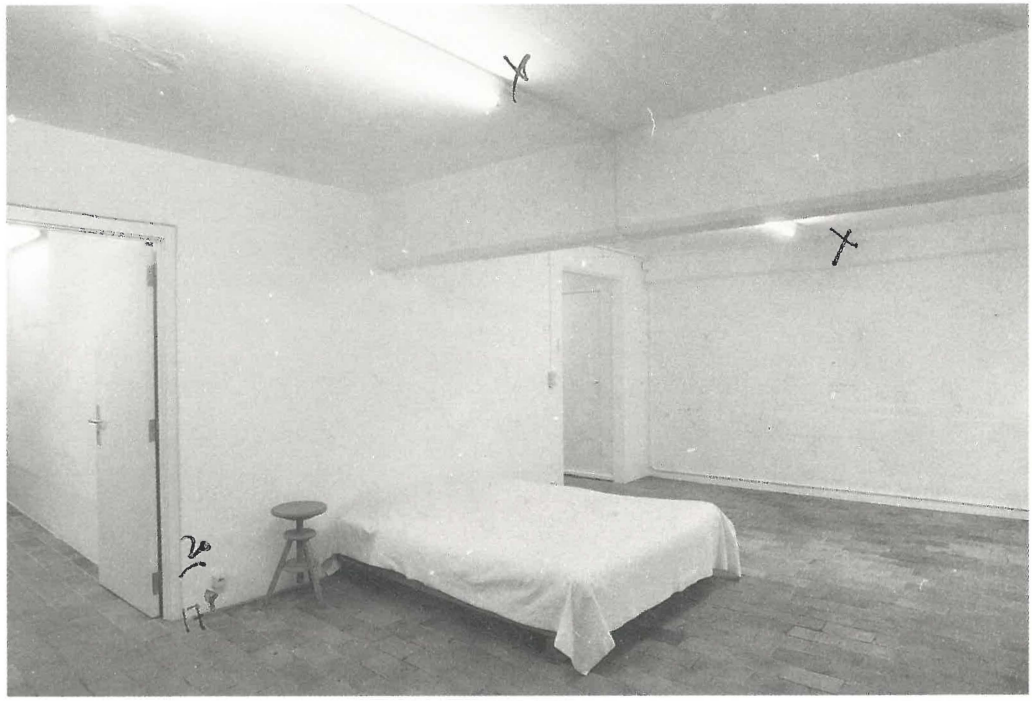
avec papiers collés blanc et fuchsia

par

D.B.

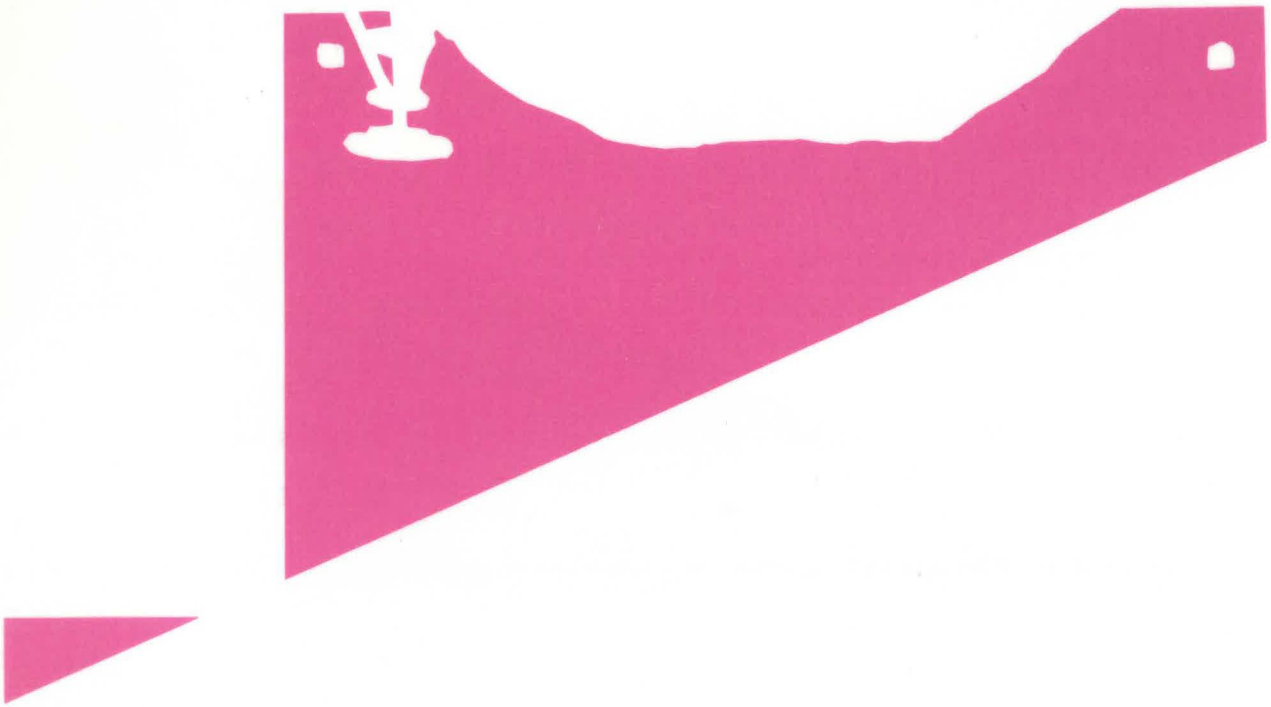
Museum van Hedendaagse Kunst
Annick en Anton Herbert
Raas van Gaverestraat 106

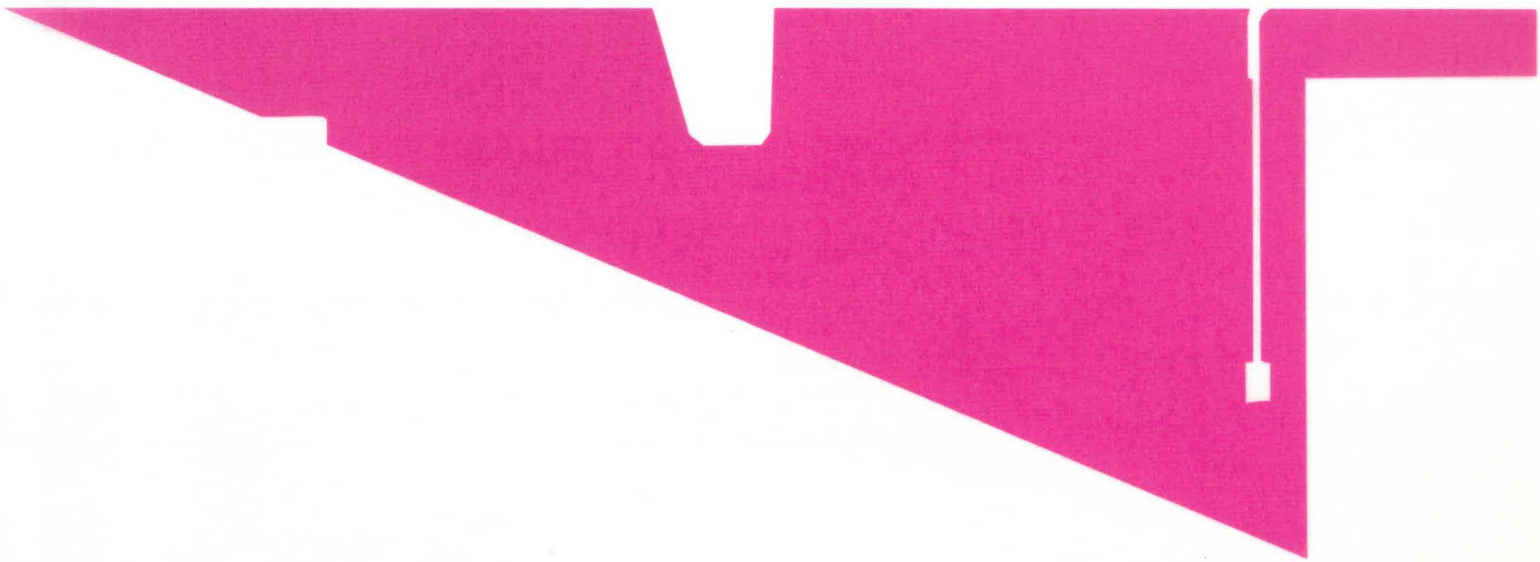






1. in chambre d'amis de Annick et Anton Herbert intégralement reconstituée au Musée de Gand.

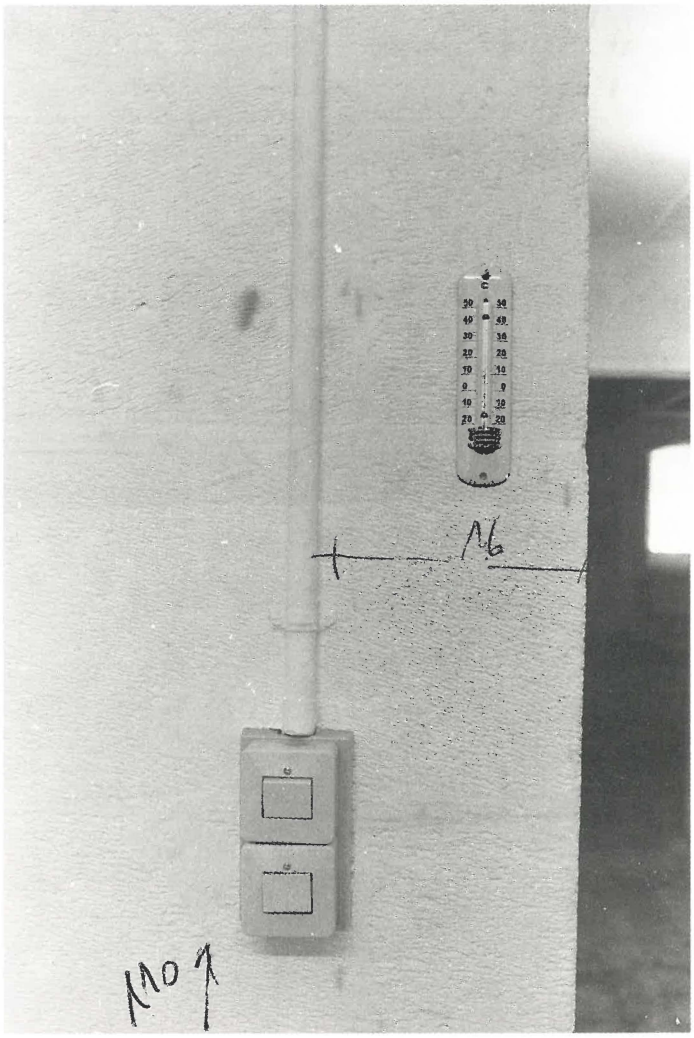


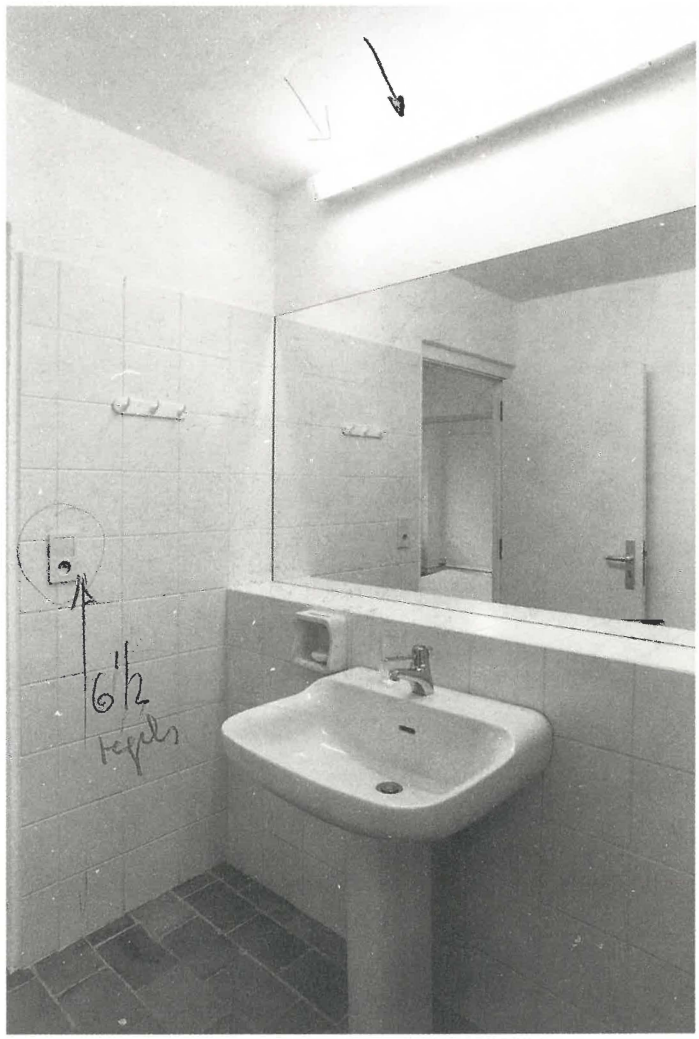




2. in chambre d'amis chez Annick et Anton Herbert, Raas van Gaverestraat 106.


24

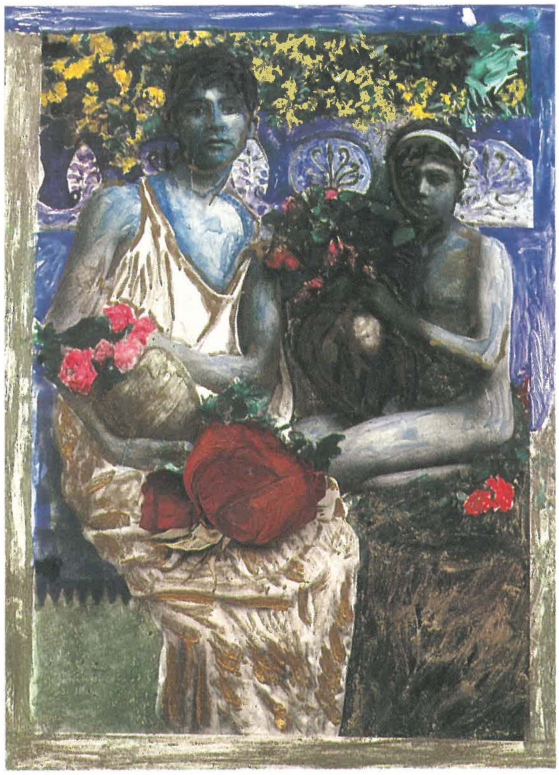

16
110

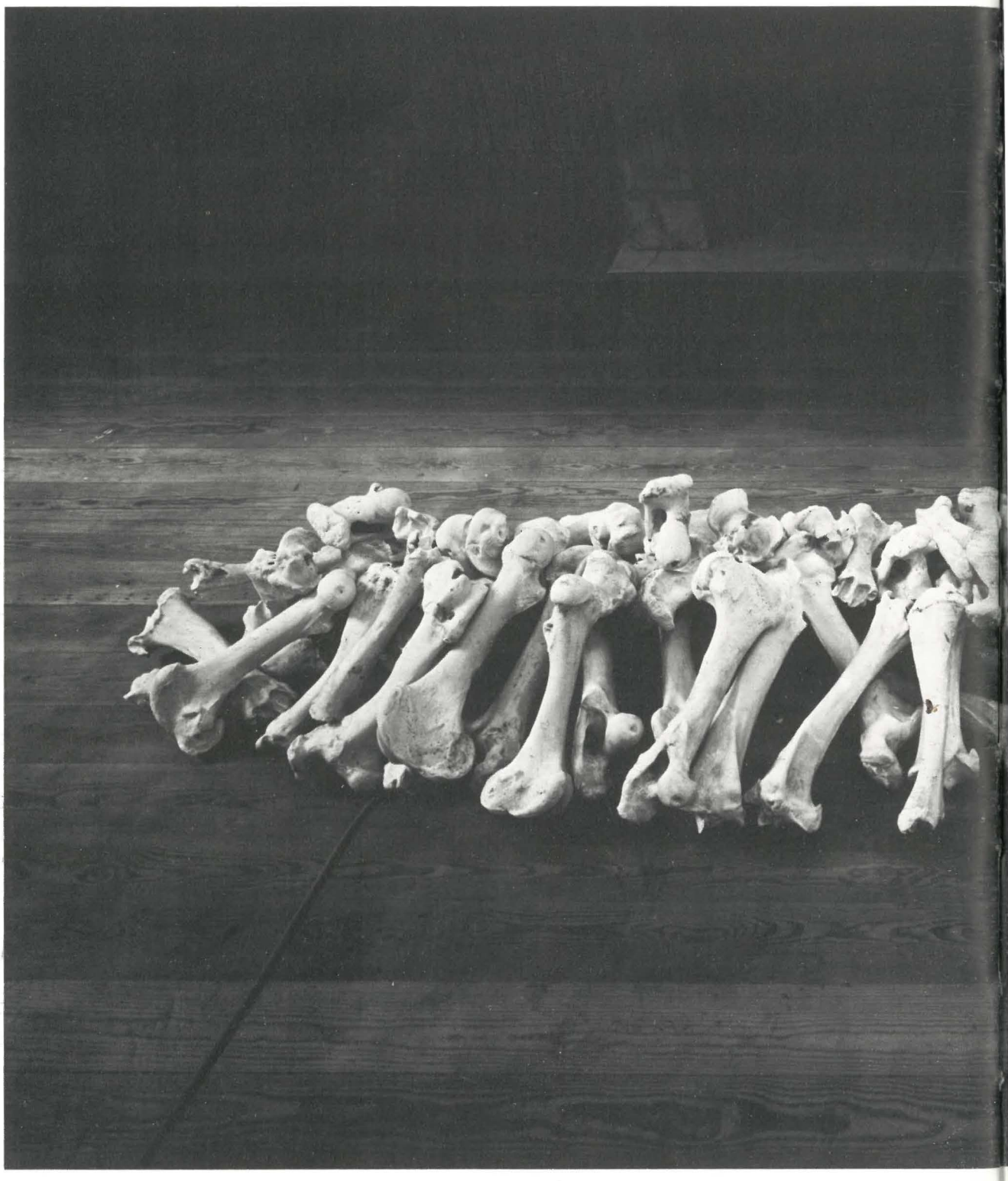

6½

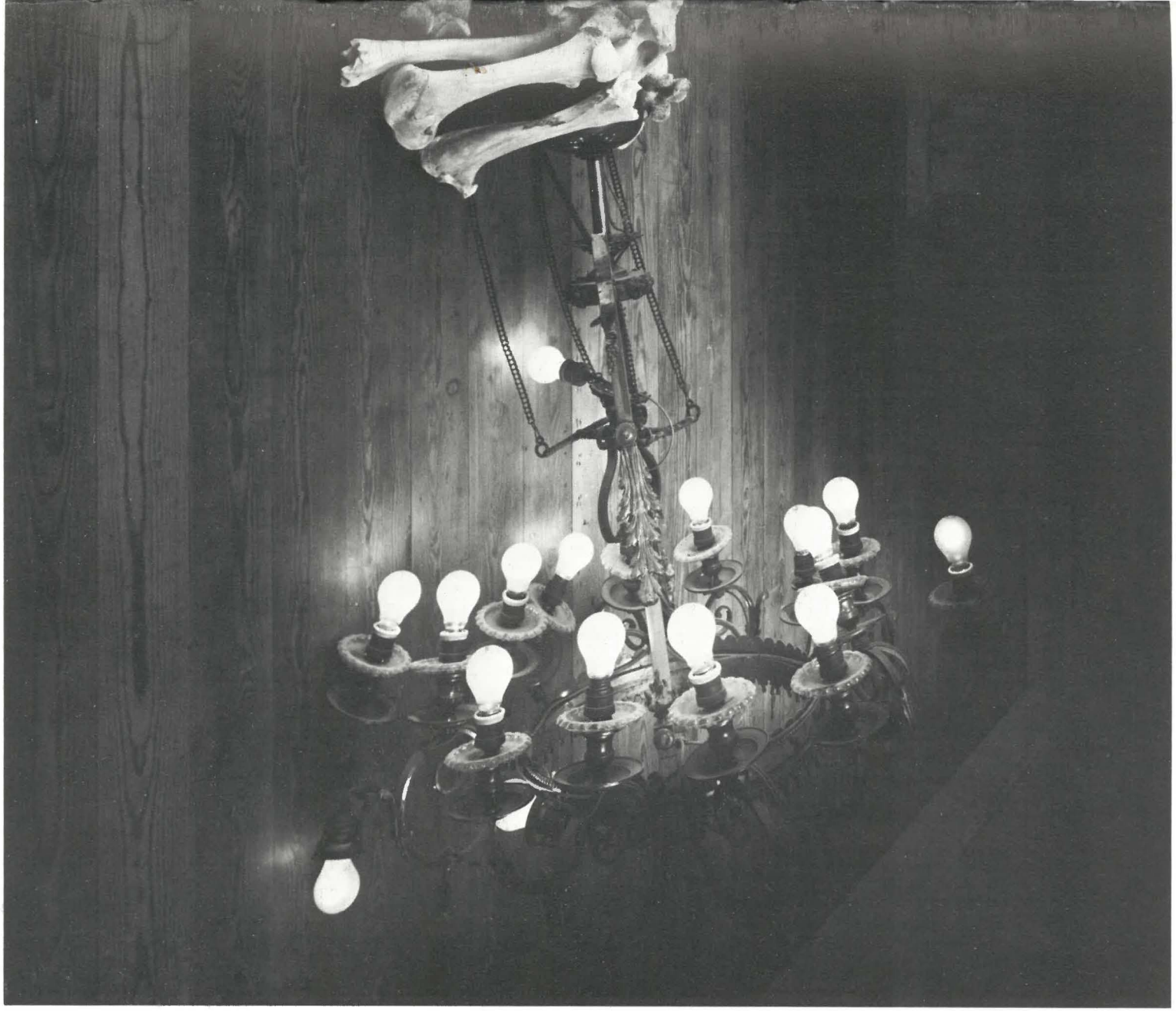
Michael BUTHE

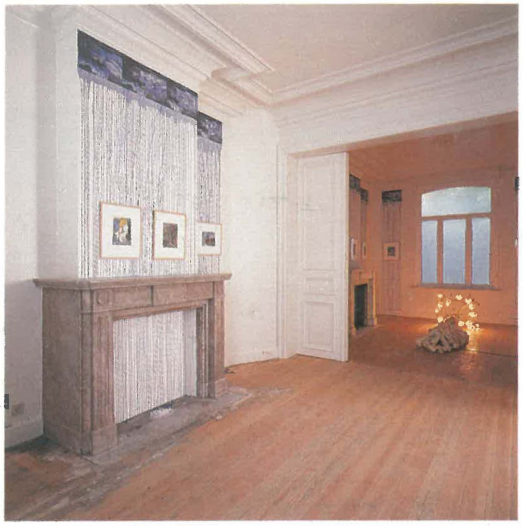
Köln und Marrakech, Marokko
° 1944, Sonthofen, Allgäu, B.R.D.

Katinka Stenbock - Fermor
Hoogstraat 68

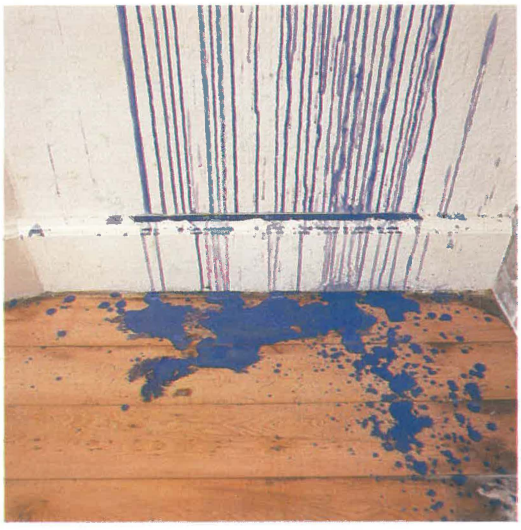














Jacques CHARLIER
Liège
° 1939, Liège



Philippe en Françoise de Bruyn
Prinses Clementinalaan 177

« CHAMBRE D'ENNEMI »

« Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. »
Boileau.

Chambre d'ennemi... vous ne trouvez pas ce titre un peu excessif?

Au départ je le trouvai... effectivement... je l'ai donc gardé en réserve... mais à force de l'employer pour expliciter mon projet j'ai constaté qu'il provoquait immédiatement l'hilarité... c'est ce qui m'a finalement décidé à le prendre comme titre définitif... de plus il pourrait aussi bien convenir pour un film ou pour un bouquin... donc...

C'est peut-être moins drôle pour ceux qui vous invitent?

Pas du tout... ces personnes ont le sens de l'humour et je les ai mis directement au courant de l'idée générale du projet... leur détachement et leur générosité totale à l'égard de l'idée m'ont permis de mettre tout au point sans le moindre interdit... j'ai eus le même sentiment avec les assistants à la réalisation... j'ai vraiment senti beaucoup de complicité amusée... ce n'était pas évident au départ... je crois que j'ai eu de la chance...

Pouvez-vous un peu commenter cette installation?

Ce n'est pas une installation... c'est un entassement de moyens d'expression qui ont permis une mise en scène de quelque chose... qui n'est ni de la sculpture... ni de la peinture... ni du théâtre... ni de la poésie... tout ce que je sais c'est que j'ai établi le scénario de base avec une technique d'approche B.D... oui comme un poème B.D...

Parlons un peu des personnages que vous faites intervenir...

Ce sont des personnages symboliques... le garçon d'intérieur était déjà présent dans une figurine portant une tête d'âne... et dont la légende était: défense de... non ce n'est pas ça... j'y suis... la mort se paye toujours la tête de l'artiste... ici c'est une personne vivante qui interprète le personnage... et qui introduit le public dans la pièce... c'est bourré de contre-sens (rires)... mais ce n'est pas une pièce de théâtre... je déteste le théâtre... du moins celui qu'on veut nous faire subir...

Il est donc aussi le gardien du lieu...

Oui mais pas du tout comme un gardien d'expo... c'est plus dans le sens d'initiateur que je le vois... il ouvre et ferme des portes... dévoile la chambre ardente... commente avec distance... il fait surtout règner l'ordre dans la salle d'attente... il range les revues... aligne les chaises... il empêche un trop grand nombre de visiteurs de pénétrer dans la chambre d'ennemi... vous imaginez un autocar de Japonais envahissant le rez-de-chaussée... les évanouissements... les nausées... les fausses couches... non... le garçon d'intérieur règle la circulation... et empêche les turbulences... sa sévérité bonhomme doit susciter le silence également... la chambre d'ennemi n'est pas une partie de rigolade... (rires).

Parlons un peu de la seconde personne... la mode est déjà présente dans plusieurs travaux antérieurs...

Oui... la mode est présente partout... elle régit tout... elle a remplacé la morale et la religion... on s'habille comme ça... parce que c'est comme ça... on pense comme ça parce que penser autrement ça ne se fait plus... vous rigolez... moi aussi... mais c'est la vérité... rien de rationnel là-dedans... mais j'aime la proximité de ce personnage vivant avec les autres objets de la chambre d'ennemi... il y a aussi tout le rapport de la femme avec la bête... tantôt elle succombe à la tentation du fruit défendu... tantôt elle lui écrase la tête et la foule au pied... mais dans la chambre de la création... elle n'épargne pas l'artiste... quant à lui.. vu qu'elle est très belle et fascinante... il en redemande... (rires)... de plus c'est une compagnie agréable pour le garçon d'intérieur... j'espère qu'ils ne feront pas de bêtises... (rires).

Pourquoi cette coloration satanique?... pour provoquer des influences?

Satan... bien sûr Satan... puisque « haschatân » signifie ennemi en hébreu... au départ il ne s'agissait que d'une définition de l'adversaire ordinaire... mais il accède au nom propre dans le livre de Job... il y a aussi des allusions à Lucifer... le porteur de lumière... quant à l'« ennemi »... il vit suspendu dans le ciel... il domine la chambre... la génèse le décrit tantôt comme un serpent... tantôt un crapaud... une chauve-souris... des monstres fabuleux... mi-homme... mi-animal... l'apocalypse de St. Jean le représente d'une part semblable à un léopard... ou comme un dragon de feu à sept têtes... moi j'ai fait moins compliqué... plus c'est compliqué moins c'est effrayant.. j'ai essayé de réunir toutes les images que j'ai vues de la bête...

L'œuvre est donc représentée par le chevalet et le tableau enflammé... enfin le tableau représentant un paysage sombre et enflammé à l'horizon

Oh peu importe que ce soit avec ou non un clin d'œil magritien... l'essentiel n'est pas là... il faut du feu... le chevalet est déjà une bouche monstrueuse ouverte sur l'enfer de la création... c'est comme ça à peu près que Jacques Henric voit la chose dans son livre la peinture et le mal... j'avoue avoir toujours fait l'allusion commune à une guillotine... il y a toute la lourdeur symbolique du martyr de l'artiste qui est extrêmement présente aujourd'hui puisque l'art a aussi remplacé la religion... moi je vois personnellement la création comme une infraction à la loi... Yahvé ordonne à plusieurs reprises de ne faire aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux... ni de les servir... la chambre d'ennemi est donc particulièrement perverse... aussi perverse que l'univers qui nous entoure... lequel tend d'ailleurs vers le Disneyland et le play back généralisé...

Quel est le rôle des chaises revêtues de cuir usagé?

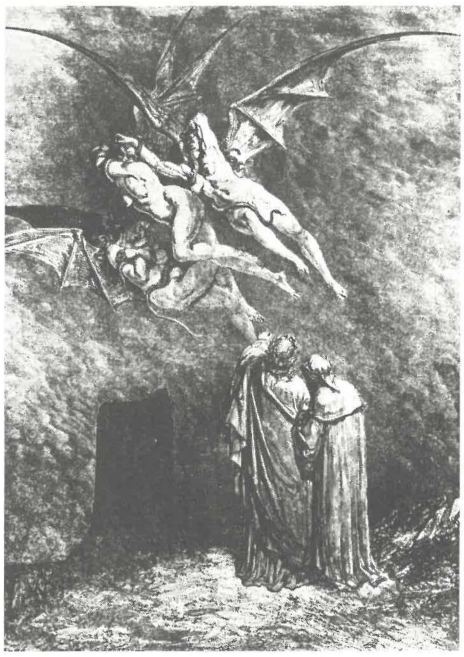
Elles figurent l'emplacement réservé aux initiés... on peut voir qu'au cours des réunions il se passe parfois des choses terribles... (rires).

C'est le territoire réservé à la mode...

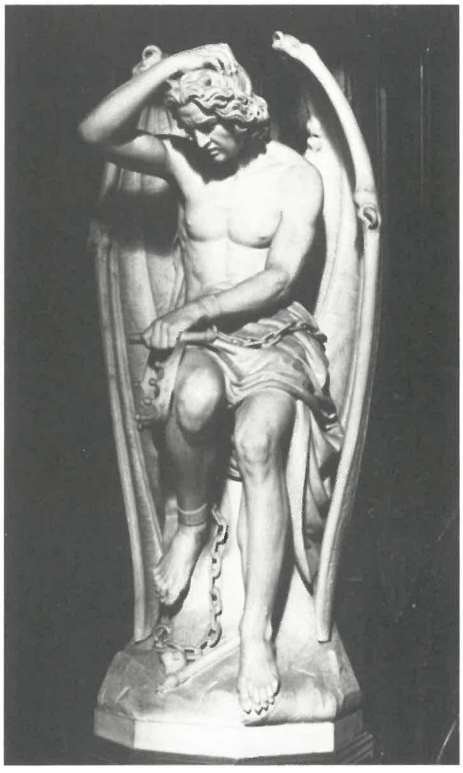
Oui... la mode domine la chambre d'« initiation »... c'est de là que partent les ordres vers le reste du monde ... mais je dois vous dire que nous n'avons rencontré que des coïncidences troublantes en cours de réalisation... (rires)... par exemple la personne qui représente la mode s'appelle Diane... Philippe Degobert a fait une photo extraordinaire pour ce catalogue... c'était très compliqué de rendre l'atmosphère désirée... le lendemain je n'ai pas arrêté de regarder la photo polaroïd... en plein milieu de celui-ci je commence à lire: *« Diane, déesse farouche, ennemie des hommes, renvoie en retour sur celui qui l'épie un regard qui est un arrêt de mort. Par là le peintre peut faire savoir qu'il a mesuré les risques que comporte tout regard jeté sur ce qui ne doit pas être vu, révélant ainsi que*



Le diable de Crupet (Namur), sculpture en béton polychrome situé dans la grotte St. Antoine. Ces grottes sont élevées au pied de l'église St. Martin, le diable est accessible par un escalier, soit par le cimetière.



LES VAMPIRES VOLANTS: Gustave Doré, illustration pour « L'ENFER » de Dante.



LUCIFER. Geefs/XIX[e] siècle.

Cette sculpture se trouve au dos de la chaire de vérité de la cathédrale St. Paul à Liège.
Pensif et abassourdi, Lucifer attend que le soir tombe pour reprendre son envol.
Détail de la mise en scène de la chambre.

le royaume du visible est protégé par un système d'interdits. » (rires), c'est incroyable... c'est exactement le sentiment que nous avions voulu exprimer la veille... et ici je ne vous parle que des coïncidences poétiques... je n'oserais pas vous parler du reste (rires).

C'est aussi cette magie du regard qui dicte les apparitions et de les disparitions sur la scène de l'art.

Exactement... d'ailleurs Littré et le petit Larousse définissent la magie et la sorcellerie comme étant des pratiques contre-nature... (rires).

On a à faire à une compilation d'images à l'infini...

C'est bien mon avis... je me laisse d'ailleurs assaillir d'images avant de démarrer... trois images fortes m'ont cependant influencés... d'abord une image qui remonte à mon enfance... une gravure style Gustave Doré... une chauve-souris immense qui règne sur un gouffre situé quelque part dans une mine de charbon... ensuite le diable en béton coloré du 19[e] situé à l'arrière des rocailles édifiées dans le village de Crupet[1]... dans le namurois... vous connaissez?... non?... vous devez aller voir... c'est absolument incroyable... Paul de St Hilaire raconte que toutes les statues de cette étrange construction ont été réalisées à Vaucouleurs... lieu où Jeanne d'Arc a été exorcisée... intéressant non?... une autre statue qui m'a fortement impressionné est celle du Lucifer taillé en marbre blanc situé à l'arrière de la chaire de vérité de la cathédrale de Liège[2]... le fait qu'il soit blanc et très beau... que ses ailes s'entrouvant le dévoilent comme sortant d'un habitacle...

On devra peut-être exorciser la chambre d'ennemi après votre passage? (rires)

(Rires) non... je préconise plutôt l'inverse... il faut exorciser toutes les chambres d'amis... l'idée de la chambre d'ennemi est une conjuration... il faut se méfier des prétendus amis que le monde nous offre... le mot « ami » est complètement galvaudé... c'est un peu comme les mots « camarade »... « citoyen »... « frère »... vous pouvez remarquer d'ailleurs que les politiciens l'emploient de plus en plus... l'amitié c'est quand même autre chose... mais je joue toujours trop sur les mots...

Et le diable?... vous y croyez au diable?...

Oui.

Ah... pourquoi?

J'aime imaginer que je pourrais croire à un être supérieur qui... premièrement aurait de l'esprit... et deuxièmement... serait malin (rires).

Entretien avec Louis Vandersanden



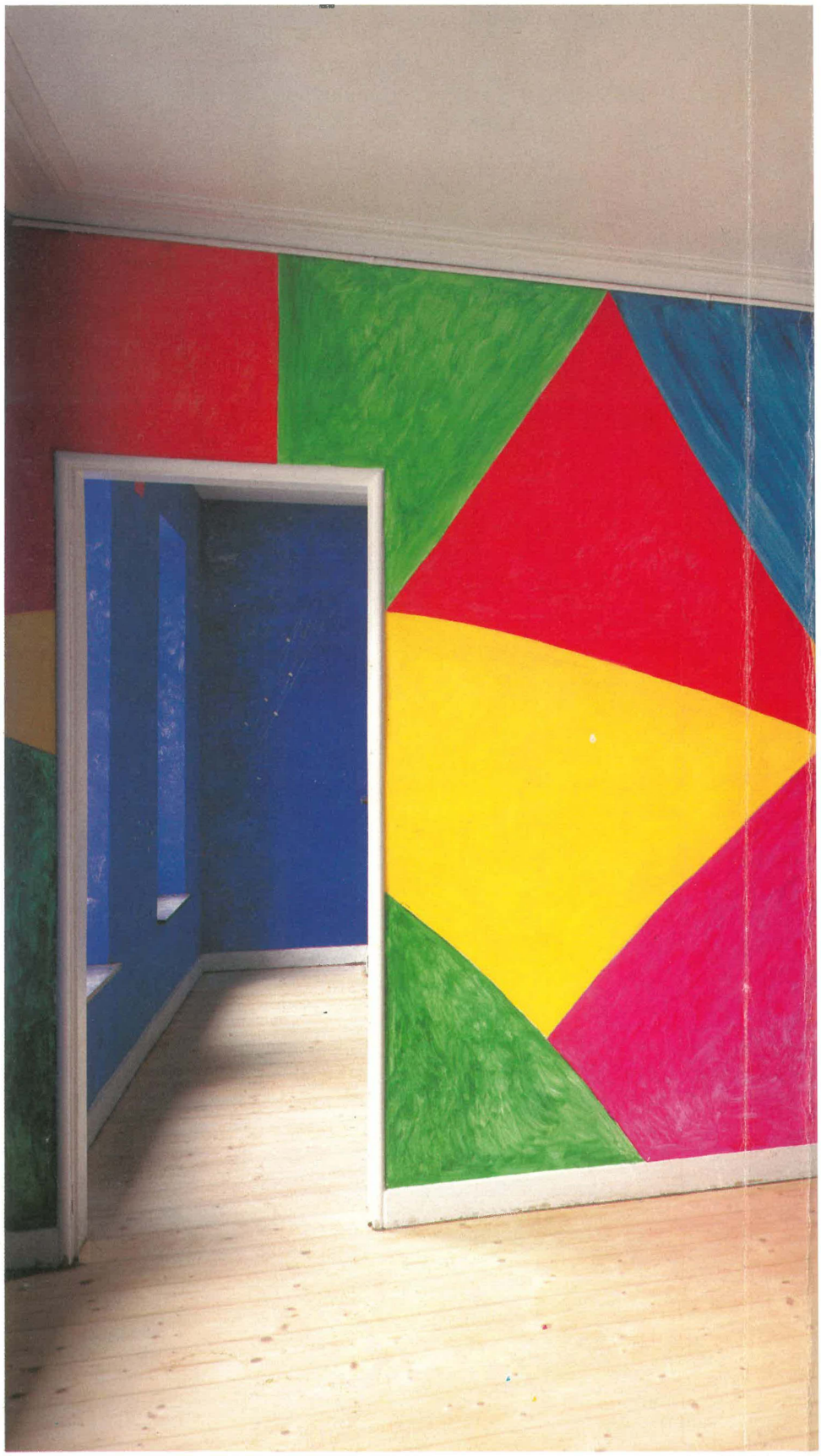


dépliant p. 56-57 L'Universo senza bombe il regno dei fiori

Nicola DE MARIA

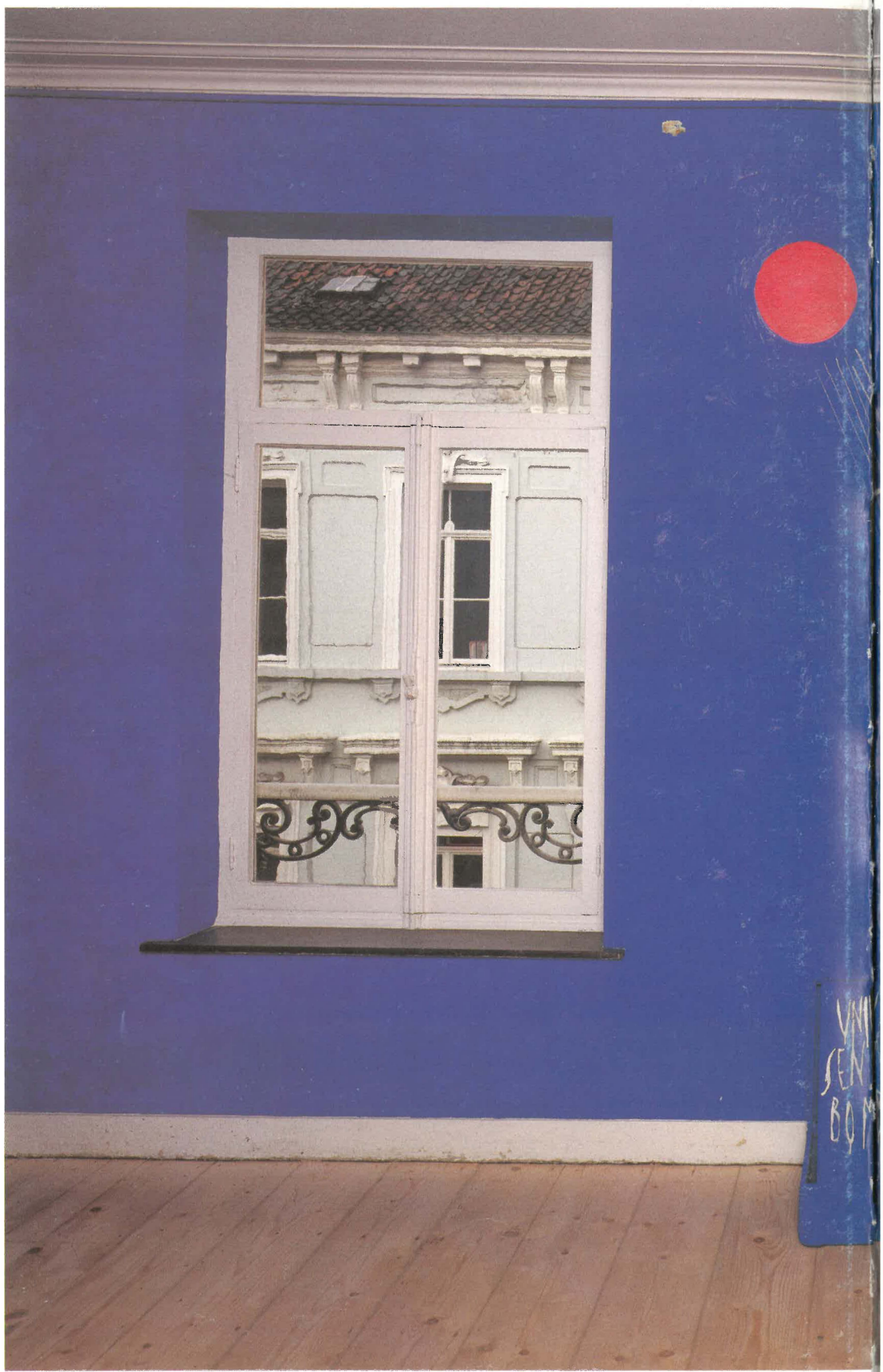
Torino

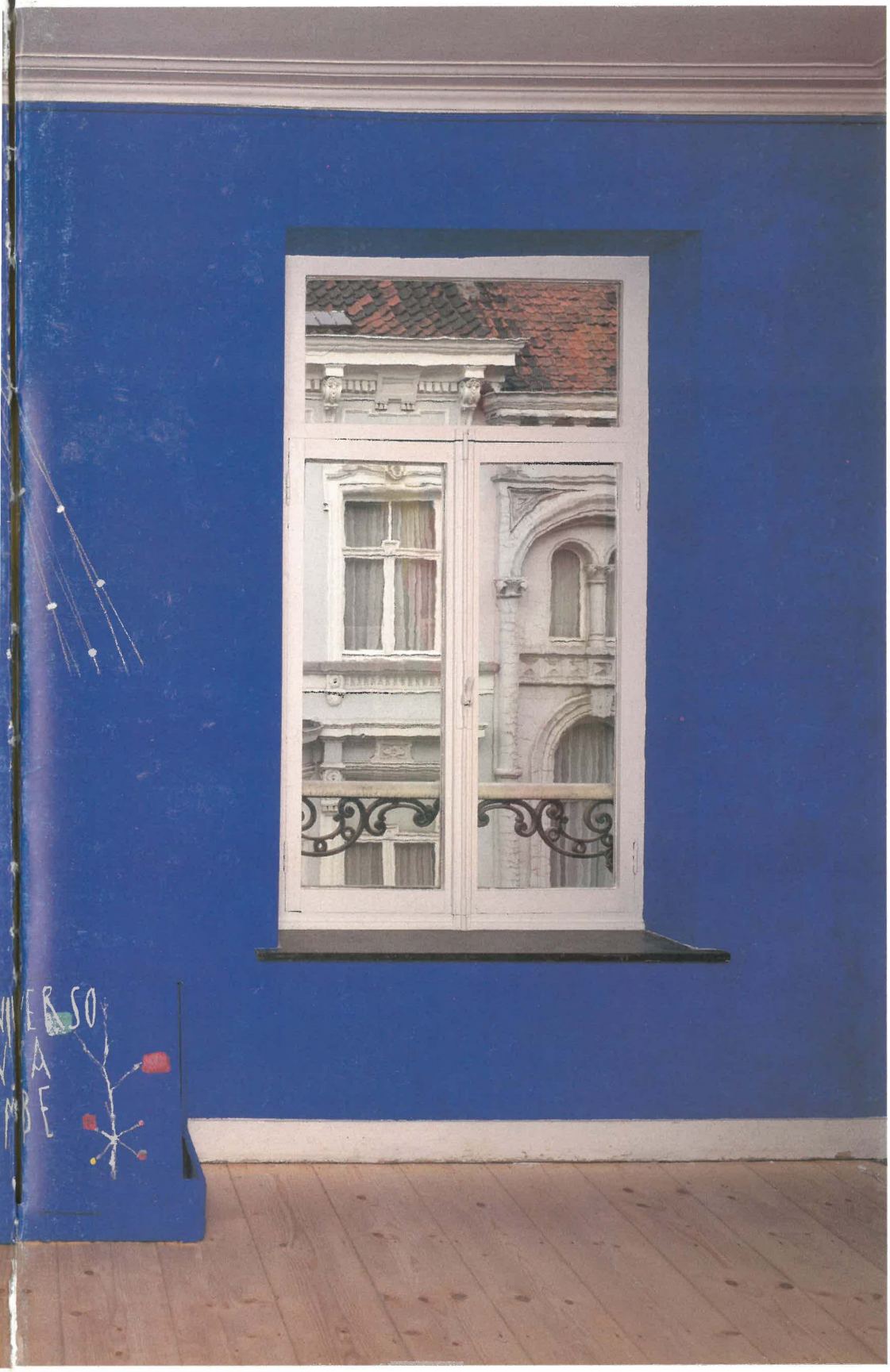
° 1954, Foglianise, Italia

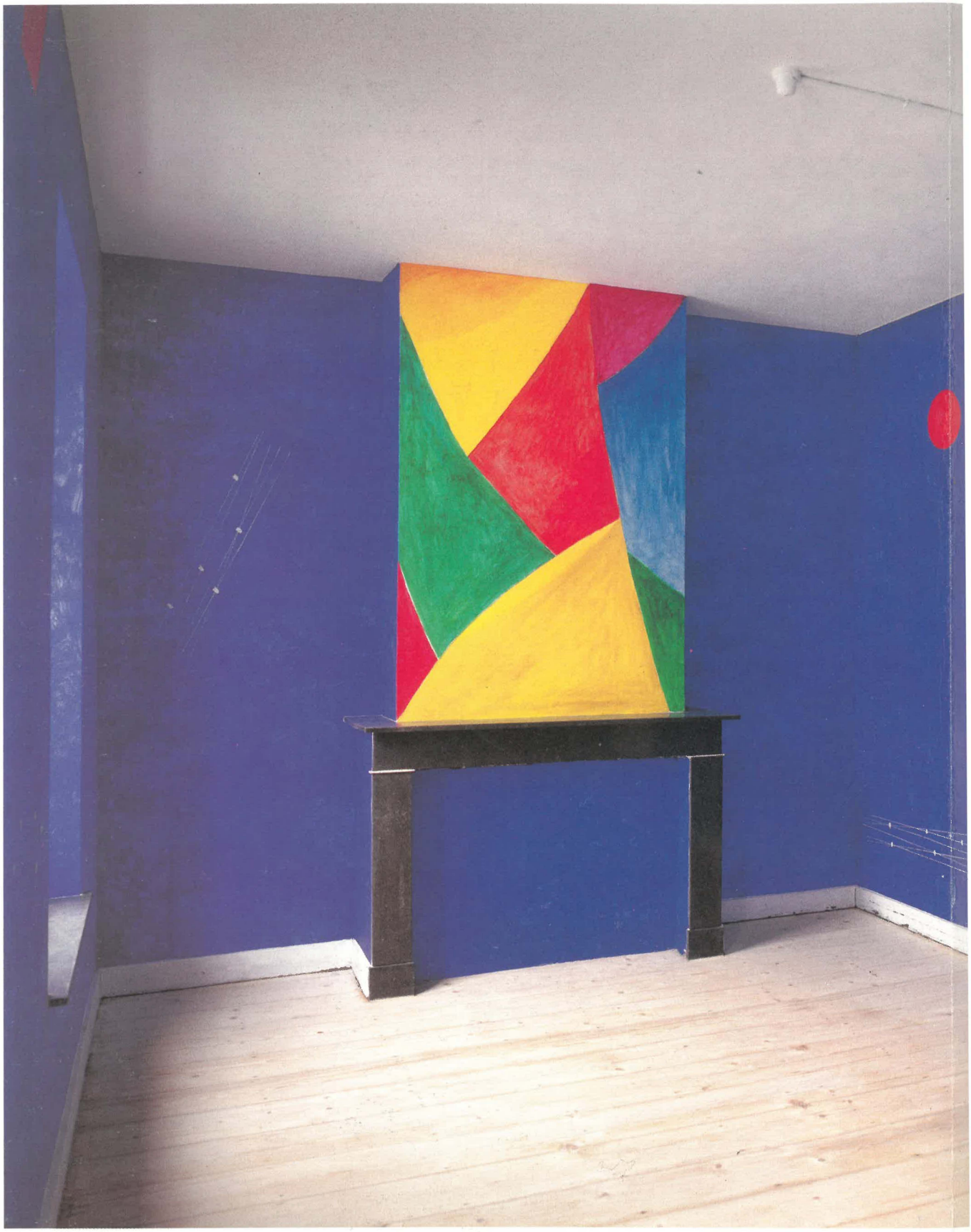


Jacqueline Meersman en Ann Van Keer
Willem Tellstraat 22













Luciano FABRO
Milano
° 1936, Torino

Ria en Rik De Keyzer - Bultheel
Willem Tellstraat 6





« C'est la vie »

Quando mi proposi di lavorare nella casa del neonato c'era sottintesa un'idea genealogica dello spazio e del senso delle cose. Dopo Cernobyl tutto ciò risulta comico. La mutazione genetica azzera ogni volontà umanistica. Gli Dei daccapo nascondono la ragione nella follia. Ancora una volta adotto lo scarabocchio di Lawrence Sterne come diagramma della vita.



« C'est la vie

Toen ik besliste te werken in een huis waar een pasgeboren kind was, wilde ik de ruimte en de betekenis van de dingen een genealogische dimensie geven. Na Tsjernobyl klonk dit alles lachwekkend. De genetische mutatie vernietigt elke humanistische wil. Alleen de goden kennen de rede achter de waanzin. Eens te meer neem ik Lawrence Sterne's krabbel als diagram voor het leven.



« C'est la vie »

En décidant de travailler dans une maison où il y avait un nouveau-né, je désirais donner une dimension généalogique à l'espace et au sens des objets. Après Tchernobyl tout ceci semble ridicule. La mutation génétique détruit toute volonté humaniste. Les dieux seuls connaissent la raison derrière la folie. Une fois de plus, je prends les griffonnages de Lawrence Sterne comme diagramme de la vie.



« C'est la vie »

When I made up my mind to work in the house where there was a new-born child, I wanted to give space and the meaning of things a genealogical dimension. After Tchernobyl all this sounds nonsense. The genetic mutation destroys any humanistic will. Only gods know the reason behind madness. Once more Lawrence Sterne's scribble becomes my chart of life.

Günther FÖRG
München und Köln
° 1952, Füssen, B.R.D.

Philip Huyghe
Kalandeberg 6

Paul en Olivia Thiers - Mangelschots
Oude Houtlei 113

P. 66-67 OUDE HOUTLEI 113

P. 68-69 KALANDEBERG 6









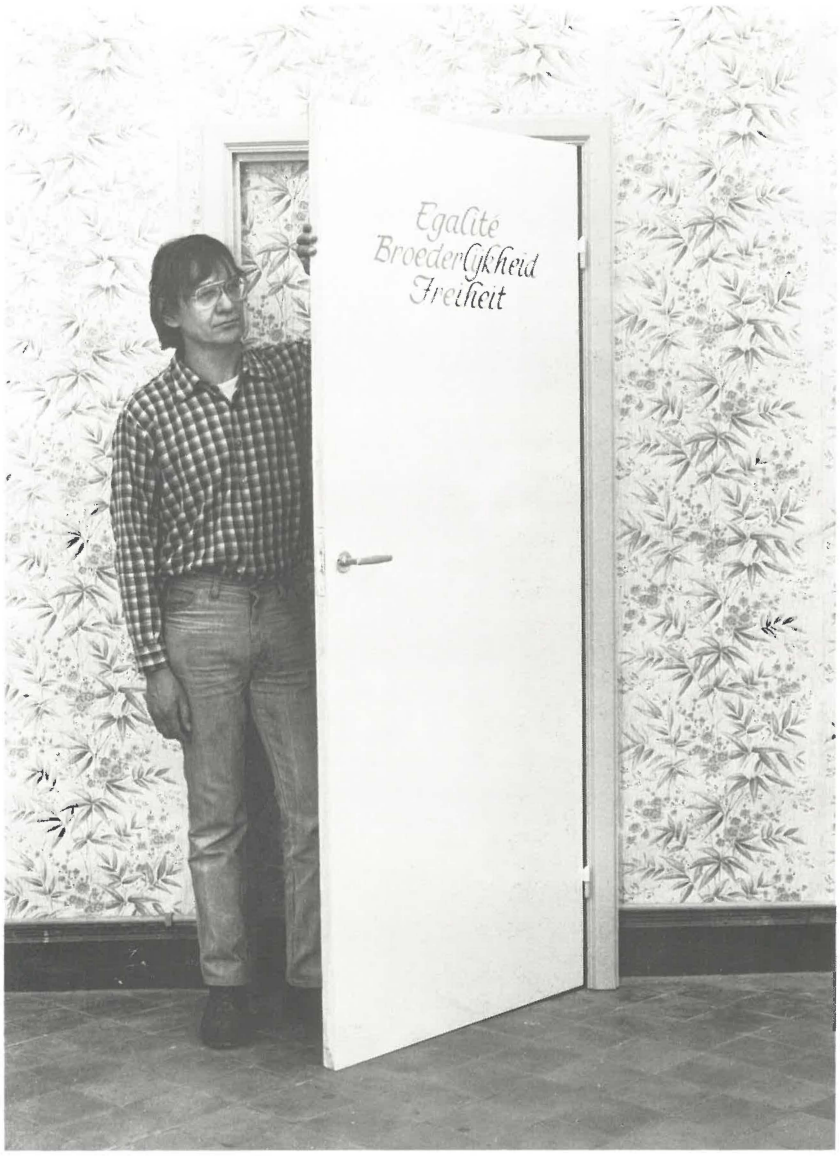
Jef GEYS



Christel Geens
Koolsteeg 5

Mijn naam is Christel Geens, 23 jaar en student aan de Rijksuniversiteit Gent. Mijn vader is overleden en ik moet mijn plan trekken met 9.533 fr. per maand. Om te huren, te eten en mijn studies te betalen is dit zeer moeilijk. Ik zou graag eens wat meer toneel gaan bekijken maar als de rekening van de E.G.W. (elektriciteit-gas-water) in mijn bus valt vergeet ik die behoeften maar vlug.

Jef Geys.



Adelijn Ginneberge
Sint Margrietstraat 76

Ik ben Ginneberge Adelijn en werk als tewerkgestelde werkloze bij de plantsoendienst. In de zomer speel ik in het Jacob Van Arteveldespel de opperbeul.
Ik woon in een appartement van de Gentse maatschappij voor huisvesting en ik hoop dat u eens komt kijken naar mijn keukenmuur.

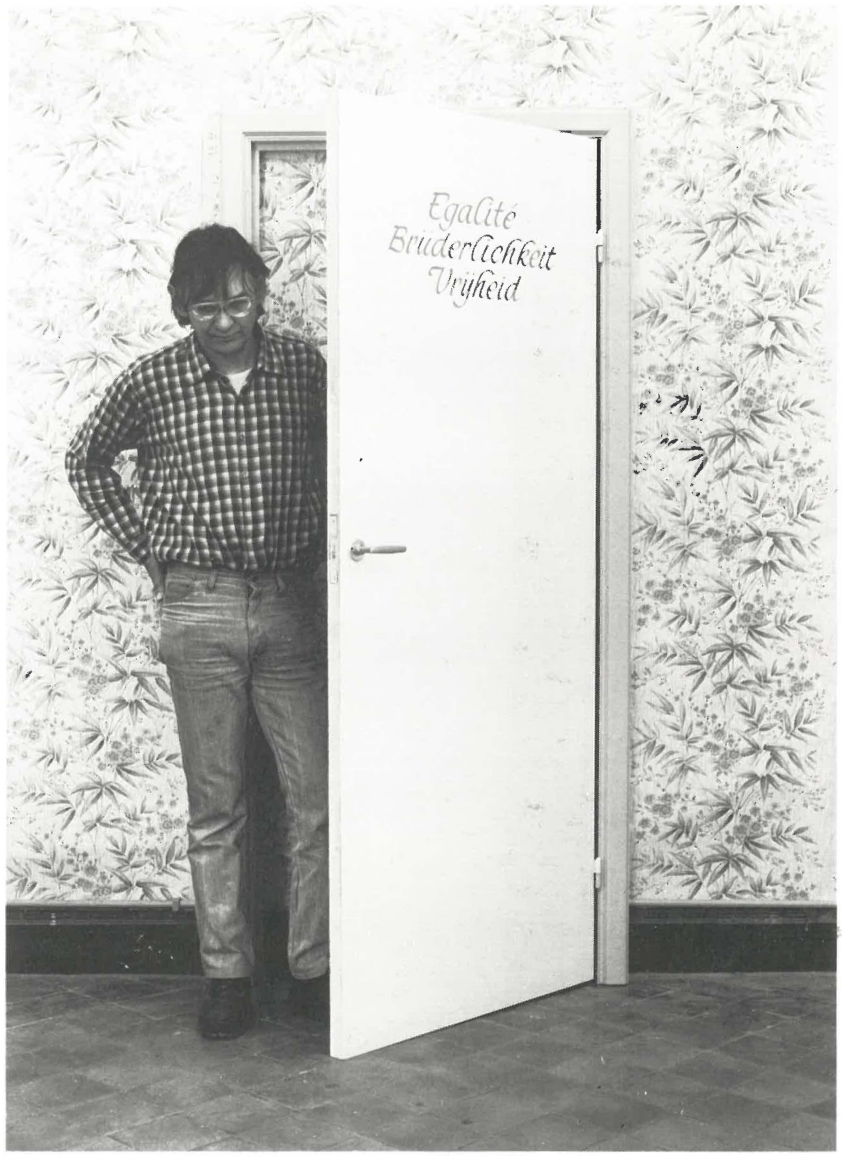
Jef Geys.



Kadriye Gurbuzer
Godhuishammeke 47

Ik ben van Turkse nationaliteit, ben 30 jaar en heb 5 kinderen. Marie-Jeanne van het Struikelblokske uit de Sleepstraat kwam met die artist om een deur in mijn gang te plaatsen. Dit soort kunst is voor mij een eigenaardige zaak maar ik wil wel helpen als dit voor mijn Belgische vrienden belangrijk is. Als ik tijd heb ga ik nog wel eens naar het museum.

Jef Geys.



Ronny Van Den Houweele
Gelukstraat 55

Ze noemen mij Dirk de punker maar ik heet eigenlijk Van Hove Dirk en ben 21 jaar. Ik moet leven met ± 12.000 (twaalfduizend) fr. per maand en mag bij Ronny wonen tot ik zelf een betaalbaar huis gevonden heb. Ik was nog nooit in het Museum voor Hedendaagse Kunst en weet niet wie burgemeester van Gent is. Misschien is het vanwege mijn roze haar dat ik geen werk kan vinden.

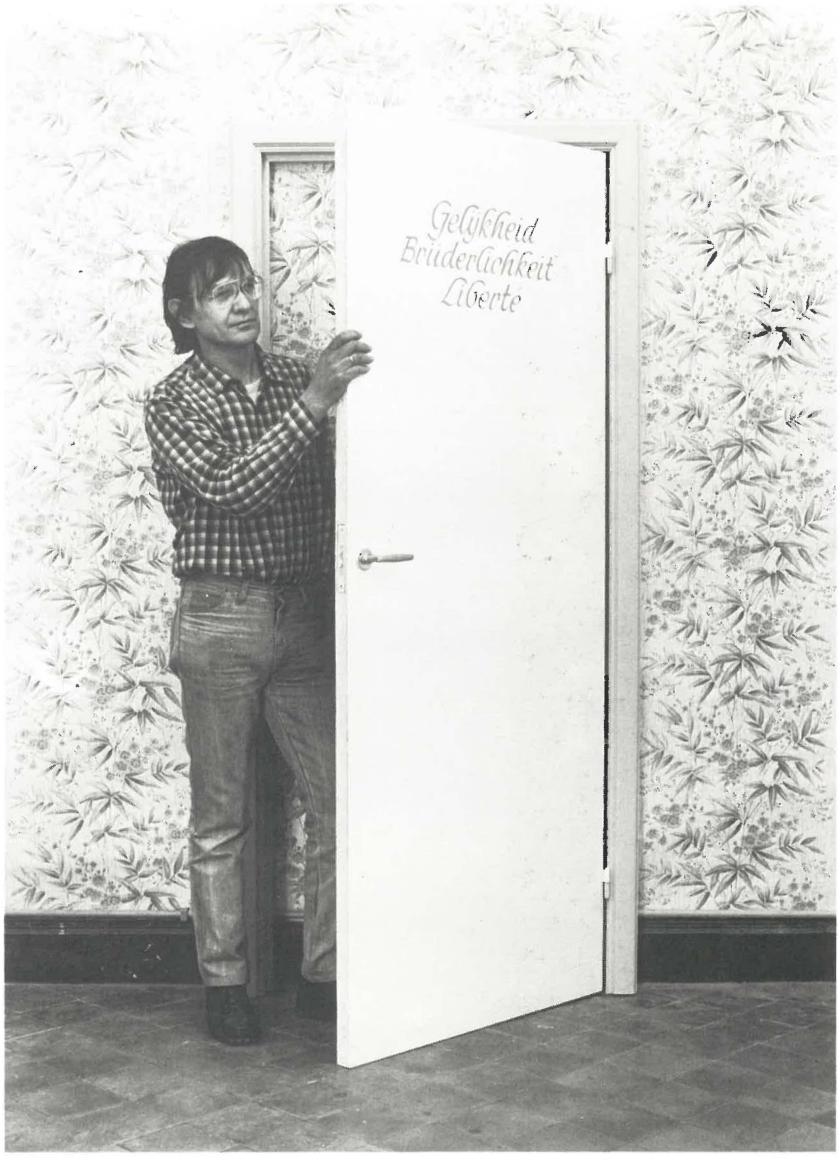
Jef Geys.



Karel Van Lanker
Loodsenstraat 75

Ik ben Karel Van Lanker, op mijn pensioen en ik heb een boel op mijn lever liggen, kom eens binnen om er over te praten.

Jef Geys.



Ingrid Verdonck
Bandelierstraat 2

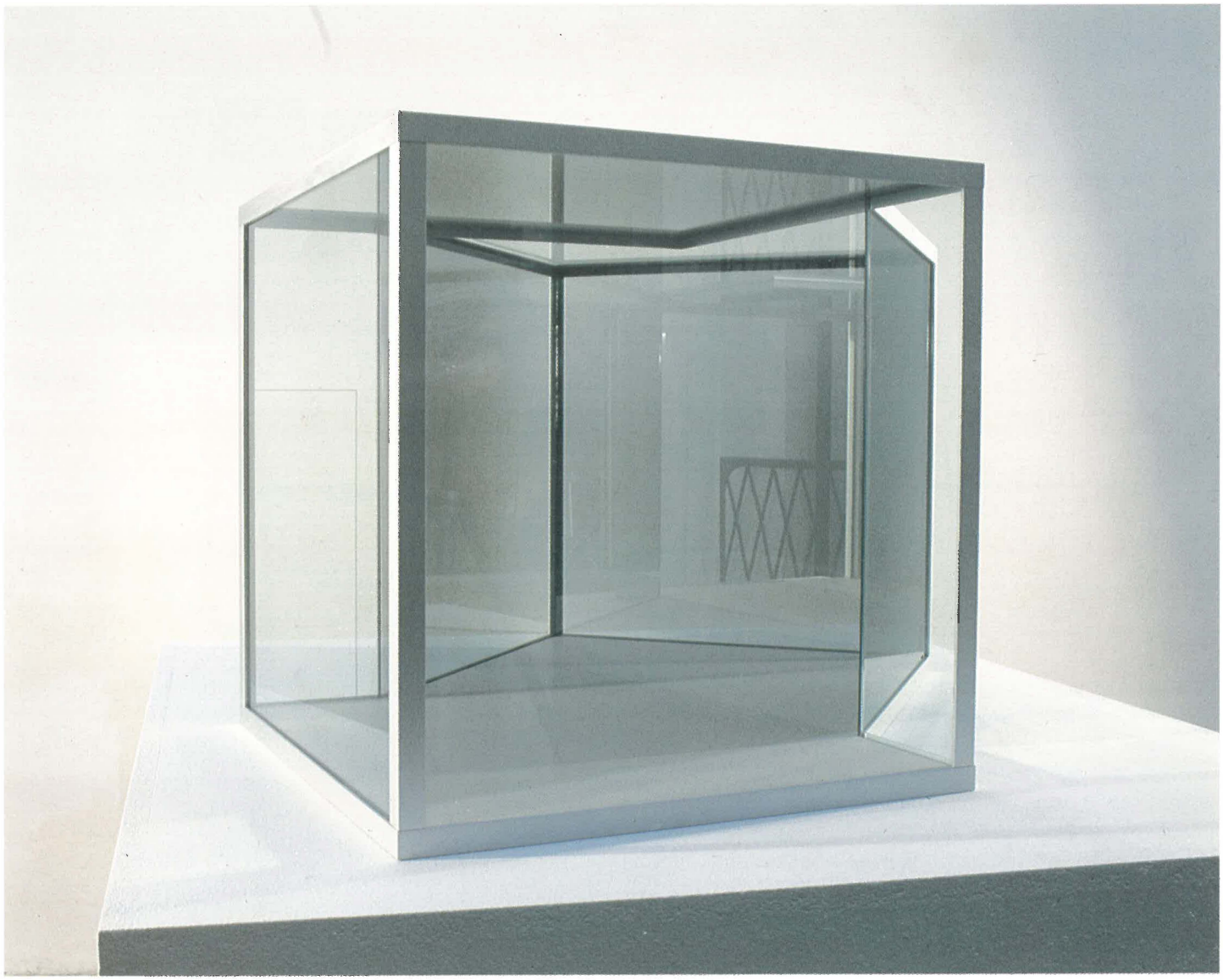
Als alleenstaande moeder met twee kinderen, werkloos en ongeveer 9000 (negen) om rond te komen per maand heb ik niet veel behoefte meer om kunst te gaan bekijken in het museum. Terwijl ik in dit klein vochtig huis mijn kinderen zie opgroeien denk ik dikwijls: wat moet dat later worden? Maar ja, later wat is dat?

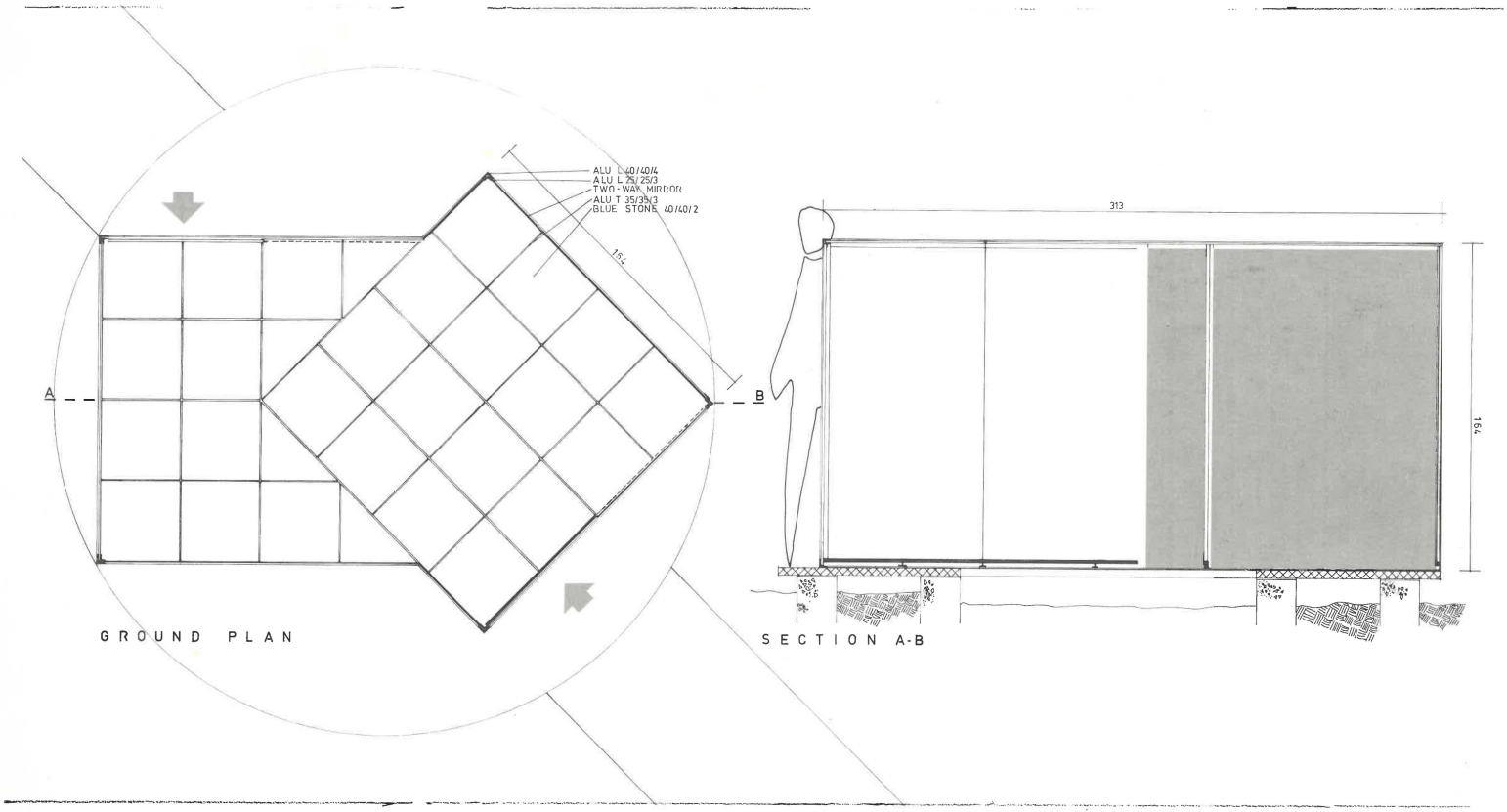
Jef Geys.

Dan GRAHAM

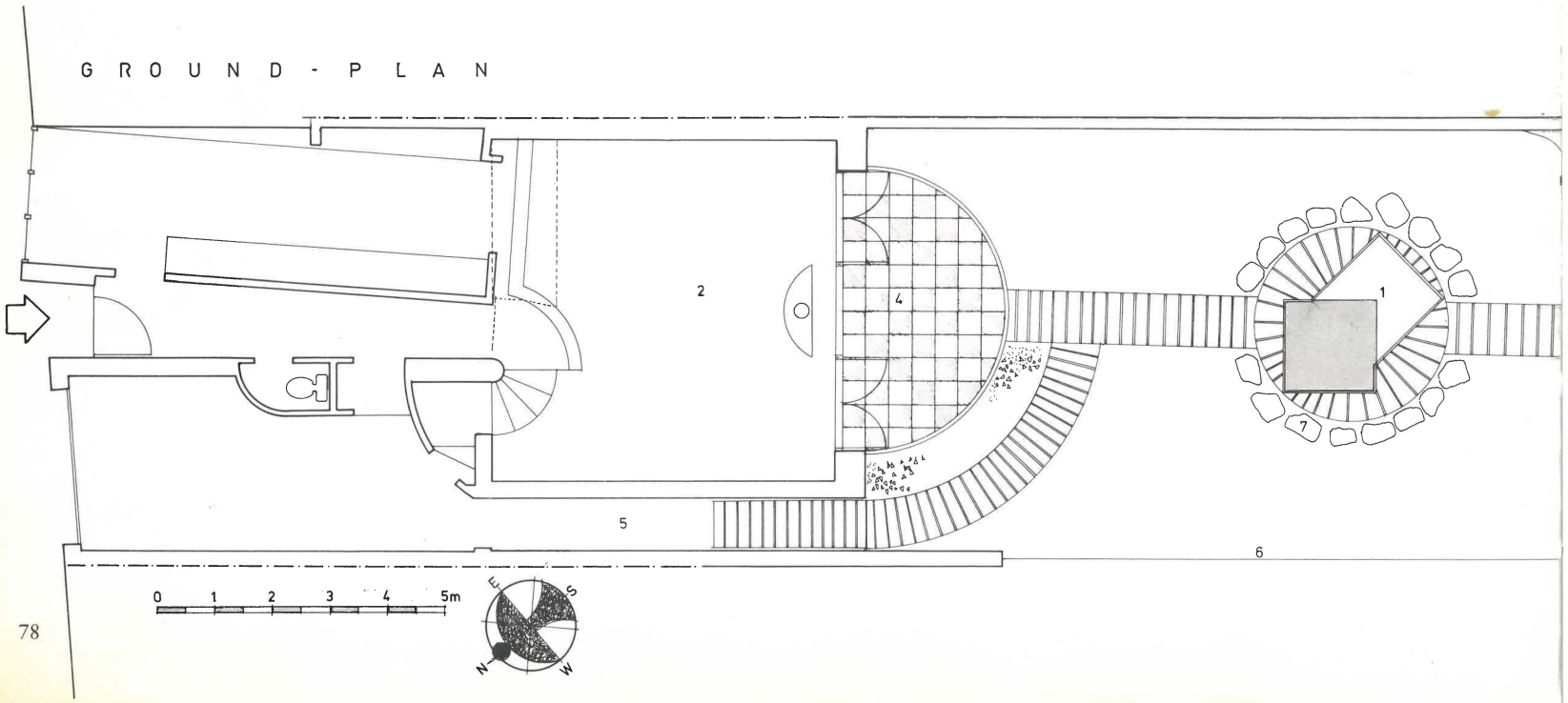
New York City
° 1942, Urbana, Illinois, U.S.A.

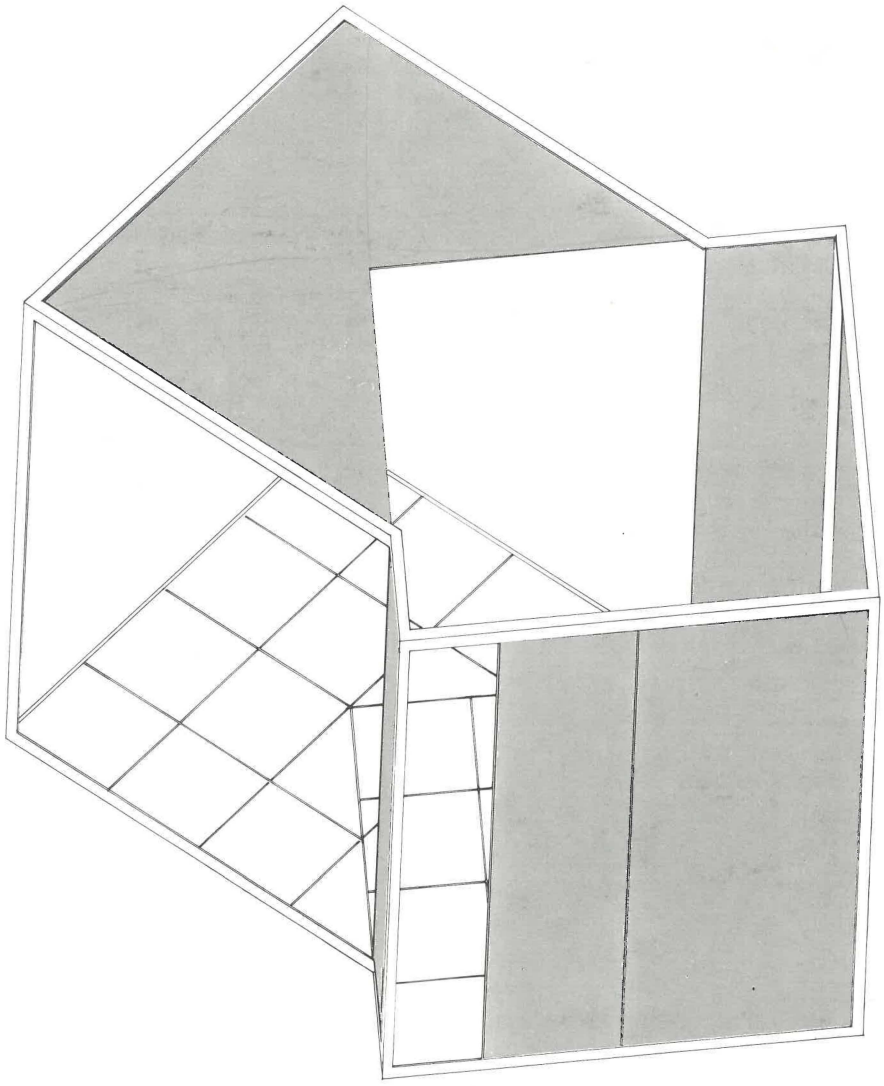
Architect Dirk Defraeije - De Boodt
Patijntjestraat 137





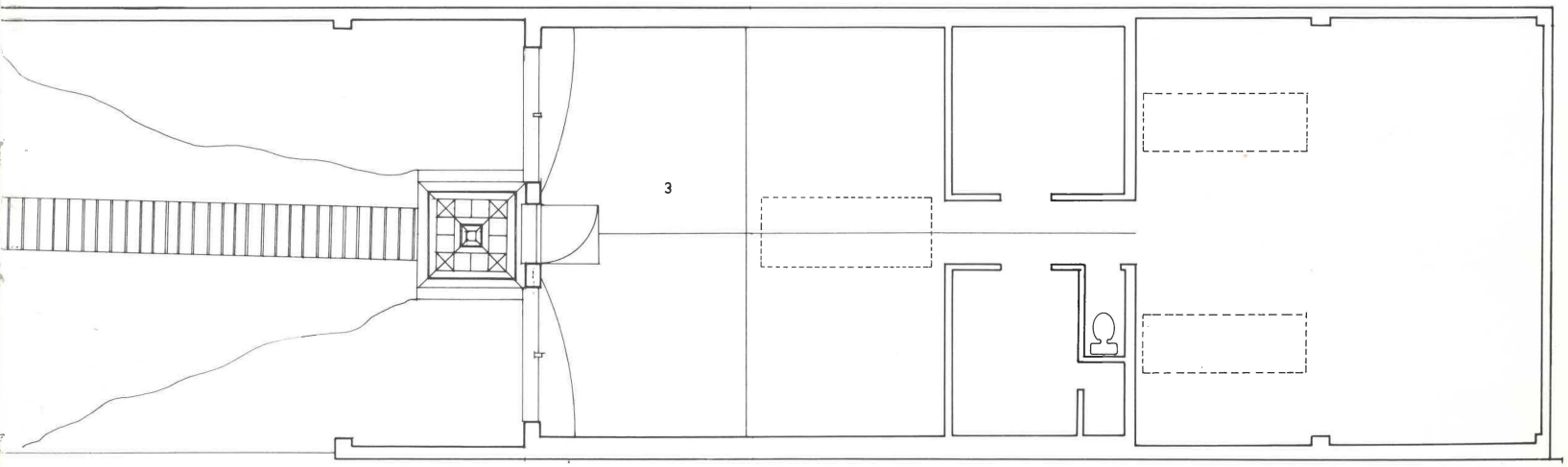
1. CHILDRENS' PAVILION
2. LIVING ROOM
3. ARCHITECT'S OFFICE
4. TERRACE IN WHITE AND GREY
5. SEMI-PUBLIC PASSAGE
6. LOW FRUIT TREES





Toen Dan voor het eerst bij ons binnenkwam vertelde hij mij een verhaal; een verhaal over een huis, een huis van iemand met een vrij beroep. Er was een steegje in dat huis, waarlangs je het ateljee kon bereiken. Een mooi verhaal over spanning en ontspanning, vol verwachting; en zodoende...

Dirk Defraeije



PAVILION/
SCULPTURE WORKS

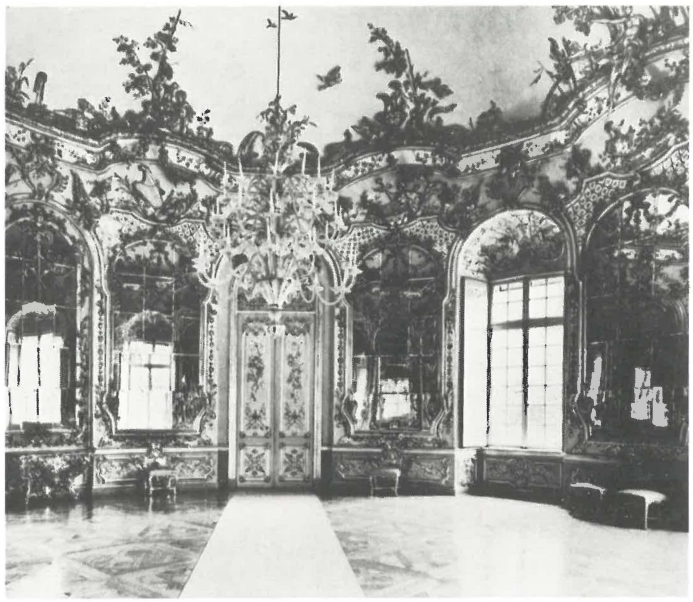
A group of pavilions (from 1978 to 1986) of mine, designed for park or garden settings, which can be entered by the spectators as well as seen from outside reflecting spectators within and without the environment, use two-way mirrors in conjunction with transparent glass. They function as architectural shelters and, simultaneously, as sculptures.

As open outdoor shelters in an 'arcadian' setting, they are in the tradition of the "rustic hut" spoken of by Marc-Antoine Laugier in the mid-18th Century. Like Jean-Jacques Rousseau, Laugier set up his model of the "elemental rustic hut" to criticize the degradation of modern urban society: architecture would be derived from an uncontaminated Nature. The "rustic hut" was supposed to be a reduction of man's and architecture's original nature to its own self-sufficiency. When there was no oppression of man by man, architecture and man were closest to 'nature'. Laugier's design for the cityscape saw the "city as a forest". The "naturalness" of the countryside was the only point from which to criticize the degeneration of urban society. Laugier's myth of the "primitive hut" paralleled Rousseau's notion of the "Natural Man"; urban architecture was to be ideally derived from its pure state as a both Greek pure form and uncontaminated Nature — a reduction to Man's Edenic "Original Nature". Architecture from the 18th Century until the present moment has aspired to this utopian purity. It presents a utopian critique of the urban environment in the form of a 'masterpiece' building's hypothetical, elemental primacy.

The relation of inside to outside because of the perceptual properties of the material constituting the pavilion, are in constant flux, dependent upon the clouds, sun and shadows of neighbouring trees. These alterations, in turn, effect the perceptions of the viewer — their perceptions of themselves, of other spectators, of the landscape, and of the material/structure of the pavilion/sculpture.

Each of the pavilions is permeable, appearing differently, at different moments to the spectators inside and outside and to the surrounding natural environment.

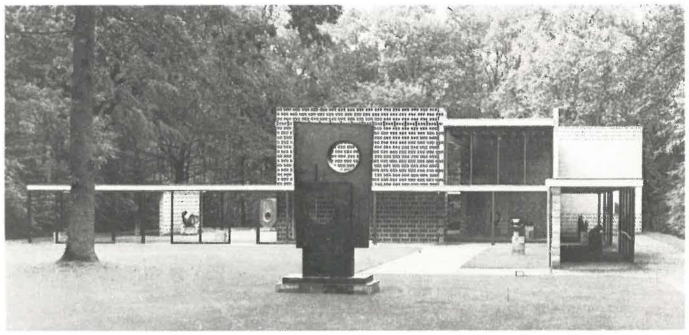
My pavilion mimics the condition of architecture in the city. An analogy is intended between my structures' reflective and permeable relation to the park or garden setting and to the transparent glass and two-way mirror urban high-rise buildings which surround the park. The self-contained glass building denies that it has an outer wall (feigning invisibility), while the two-way mirror building subsumes nature within its outer form by reflecting the external environment. Both the closed glass building and the two-way mirror building assume a utopian posture, standing above the city, but locked in capitalist competition with other glass or two-way mirror office towers in the city.



The Mirror Hall. Palace of Nymphenburg, Amalienburg.

My pavilion/sculpture works historically recapitulate the pavilion as type from rococo palatial pavilion to 19th Century gazebo to 20th Century architectural pavilion for temporary expositions (for example, Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion) to contemporary urban and suburban bus shelters.

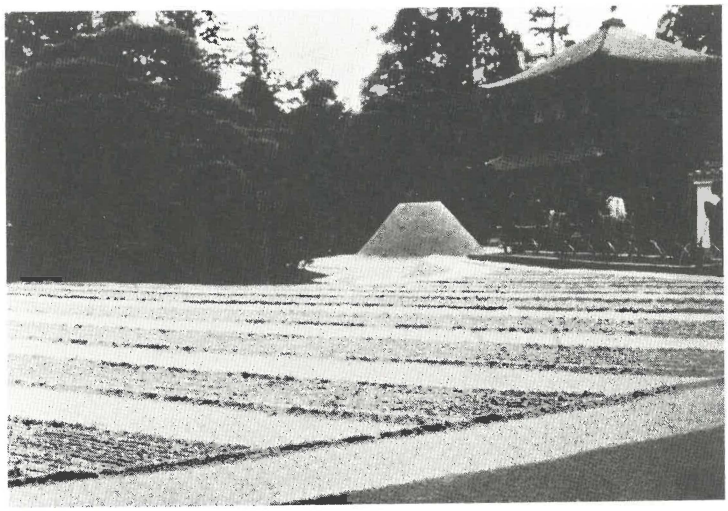
A strong influence for me is the pavilion designed by Gerrit Rietveld, which is now in the sculpture park of the Kröller-Müller Museum (but was originally designed for the Sonsbeek Exhibition in Arnhem in 1954). Because of its extreme openness there is an ambiguity as to whether the art it displays is in an exhibition space or is outside and still part of 'Nature'. Pierced cinderblocks, a high interior window and one completely open side admit air, light and provide unobstructed views of the outdoor works in the surrounding park. A shelter for both the sculpture it displays and for people observing the sculpture, it makes spectators within its space into a cohesive



Pavilion designed by Gerrit Rietveld, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

group and, at the same time, it imposes an order on the works it groups for display. For me Rietveld's pavilion can be read dually, as architectural container of small sculptures and as a large sculpture in its own right.

Another influence on my pavilion-works is the Amalienburg Pavilion located in a wooded sector of the Munich Nymphenburg Palace's French Garden. Designed by Françoise de Cuvilliés, Amalienburg was a guest-lodge for visiting royalty who wished to 'hunt' with the King. It contained a 10-sided "Spiegelsaal" or hall of mirrors, with windows facing the 4 cardinal directions. The formal aesthetic of this "Spiegelsaal" connected the king to the mythology of artificial nature and alchemical principles upon which the plan of Nymphenburg's formal garden and the pavilion was based. The mirror room related the exterior to the interior, sunlight to the material qualities of mirrors and windows, and daylight to the artificial light of night-time. Pedestrian pathways radiated from each window, continuing into the woods toward north, south, east and west nodes. The sun rose and shone directly through the eastern window. Wreaths of artificial foliage, which were mirrored in forms embossed in silver above the mirrors of the "Spiegelsaal", formed a tunnel through which the rising sun passed each morning. And the sun set along the path to the west, directly aligned to the window facing in that direction. The sun's light turned the silvered mirrors and hence the entire room (including its intricate silverwork of artificial nature 'imitating' the arranged 'real' foliage of the exterior park) gold. The king, symbolized the sun. The alchemy of changing silver to gold was the alchemy upon which his rule derived its potency. de Cuvilliés' pavilion was designed so that a spectator standing in any one cardinal direction and looking through a window, would see reflected from the mirrors to the left and right side of the window, the views from two of the other windows. This would be the view of the king, the invisible centerpoint of all directions and perspectives. (1)



The Ginkakuji Garden, Kyoto, Japan.

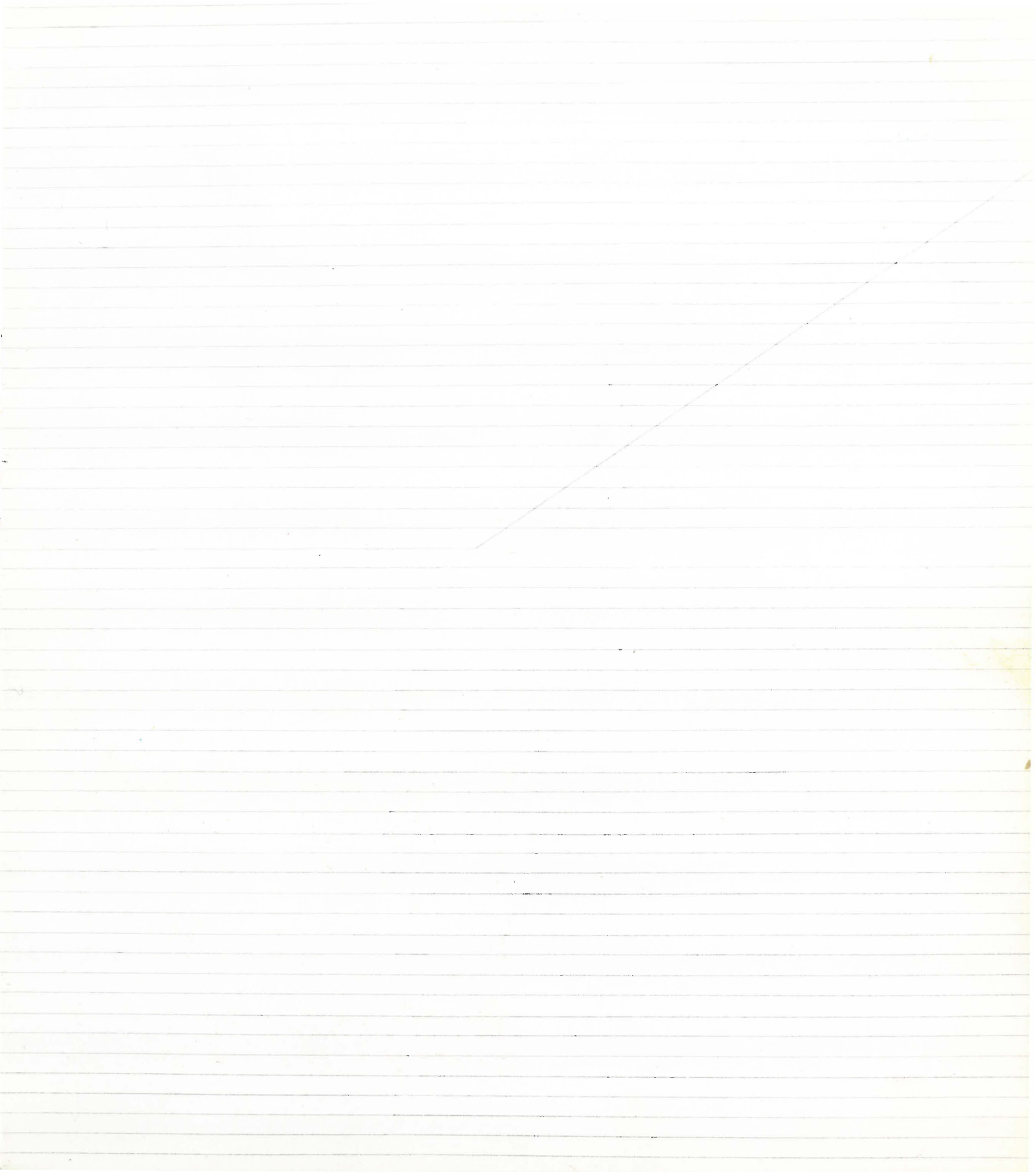
(1) Seventeenth century Japan had a similar symbology of the ruler as sun. The Ginkakuji Garden in Kyoto contains a Silver Pavilion which was visually and symbolically aligned to the Kinkahuji Garden's Golden Pavilion, which represented the sun. The Silver Pavilion was devoted to lunar images. In front of the Silver Pavilion, alongside an artificial pond, is a permanently raked and maintained cone of white sand about two meters high. Its top is flattened. It represents both Mr Fuji and, by extension, the island of Japan. It is called "Moon Facing Height". The surface of sand surrounding this cone is raked daily in waves, unraked areas alternating with raked areas to suggest the lunar principle as manifested in the waves of the sea.
This metaphor is aesthetically emblematized during the night of the full moon, when the moon's light hits the sand 'sea' which becomes silver reflective from the silicon particles in sand. Within the Silver Pavilion, from a second-floor viewing point called the "moon-viewing crack", a 'moon' stone can be seen (through the garden's symbolic arrangement of nature) reflected upon the surface of the artificial pond. Illusionistically, this 'moon' is situated in the precise mirror reflection above the reflected hillside, appearing to float in the reflected heavens (stars of the nighttime sky).

Milan GRYGAR

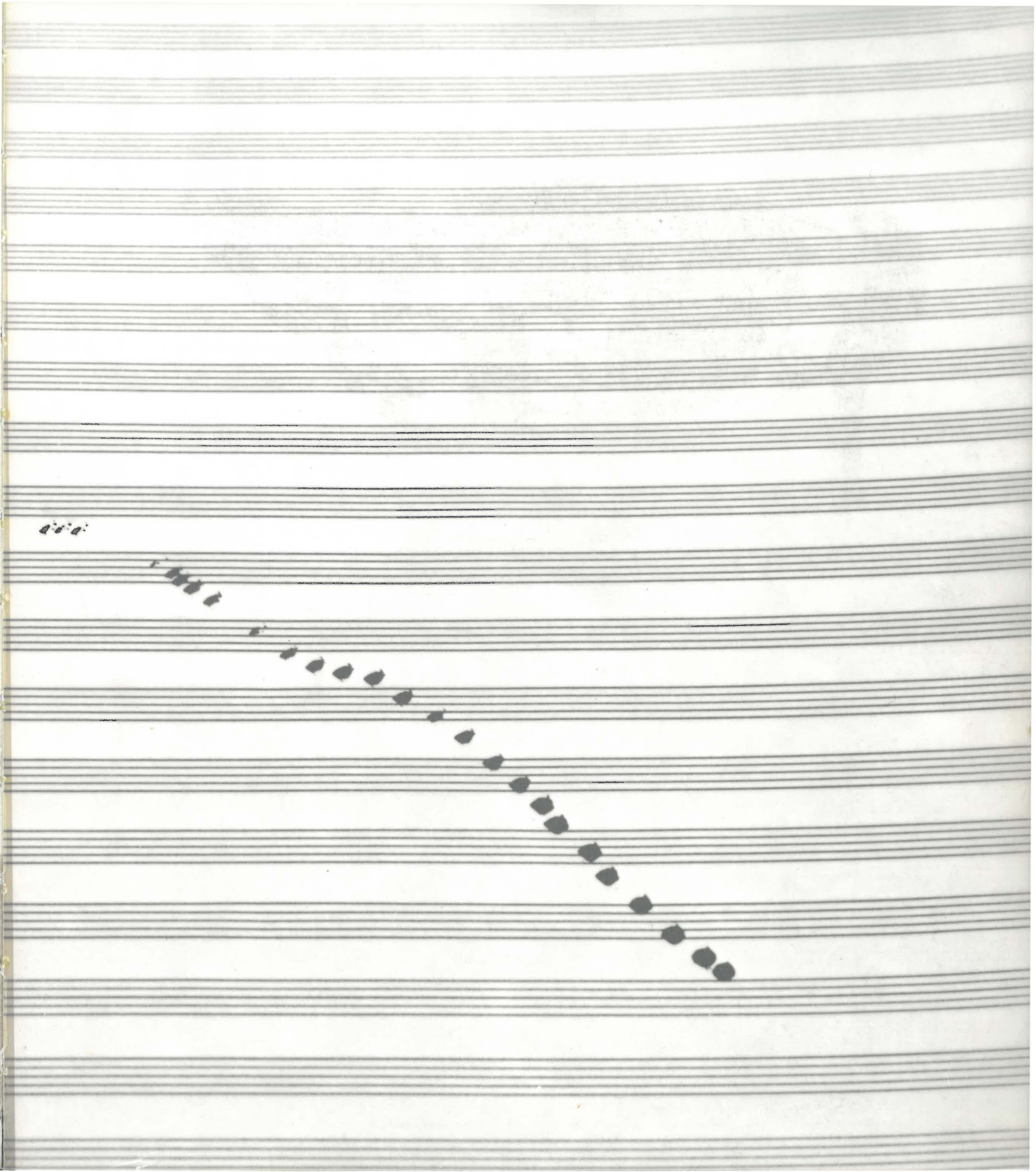
Praha, Tschekoslowaky
° 1926, Zvolenu, Tschekoslowaky

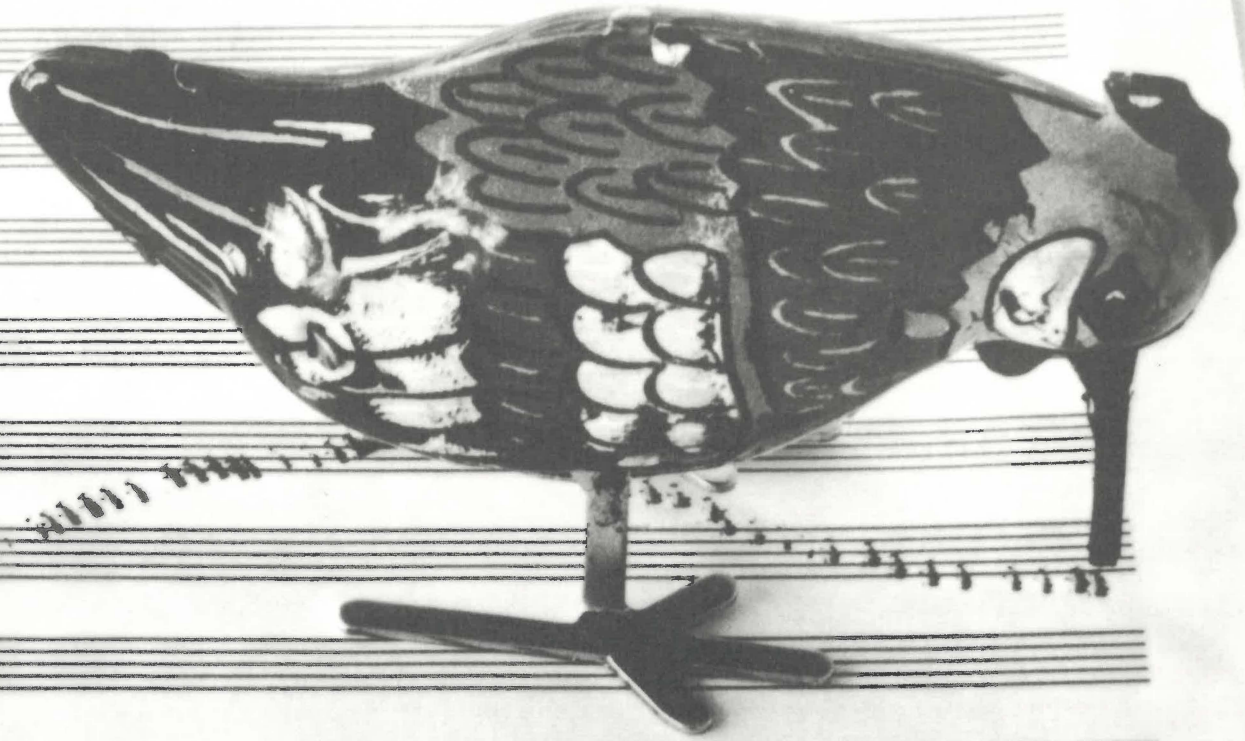


Wim De Raedt en Hilde Clement
Visserij 103











François HERS
Parijs
° 1943, Ukkel, België

Cher Jean,

Le travail est terminé. Je l'ai fait avec un grand plaisir et je tiens à te remercier à l'occasion. Mais, pour le texte je ne sais que faire. C'est en effet la première fois que je me suis retrouvé à devoir travailler sans nécessité.

Je n'avais pas à gagner ma vie et je n'avais pas des raisons personnelles d'être là. Je suis resté trois jours dans cette maison à manipuler tous les matériaux qui pouvaient se présenter pour essayer de faire quelque chose qui m'amuse, sans résultat. Je me retrouvais à faire de mauvais remakes de ce que je sais faire, ou tout simplement des images sans intérêt, jusqu'à ce que je tombe en face du seul matériau que je n'avais pas encore touché: les toiles d'un peintre du début du siècle qui couvraient les murs. En cherchant comment je pouvais dialoguer avec cette peinture de la manière la plus spirituelle possible, tout en respectant et en affirmant la photographie, j'ai refais avec une profonde satisfaction un vieux geste. J'aime beaucoup la peinture. En même temps, j'ai ressenti à quel point nos histoires sont décallées. Tandis que les meilleurs peintres font des formes à la culture, les photographes font le chemin inverse.

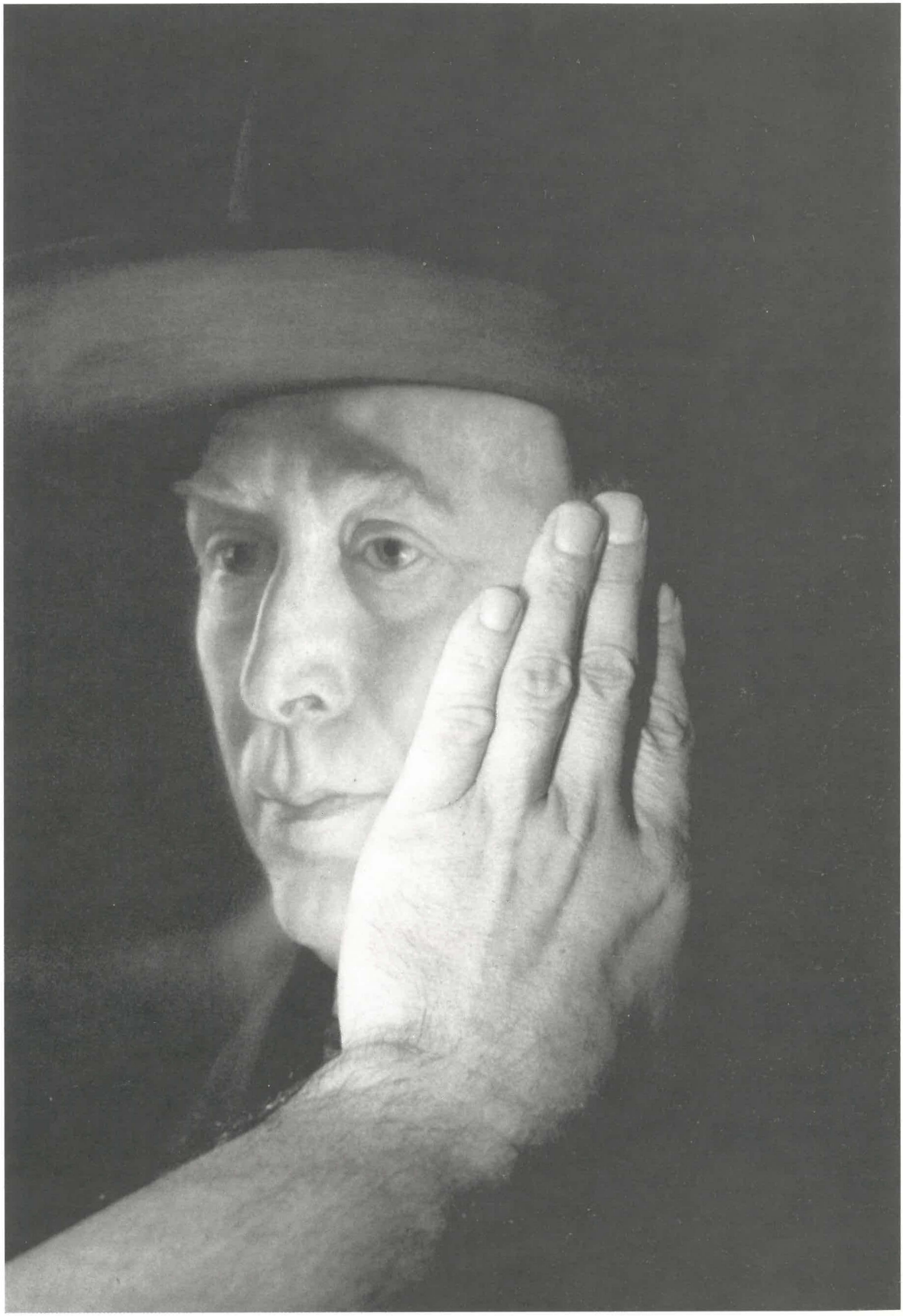
La photographie est un art encore primitif et heureusement impur.

Encore merci et avec toute mon amitié.

François Hers
26 mai 1986

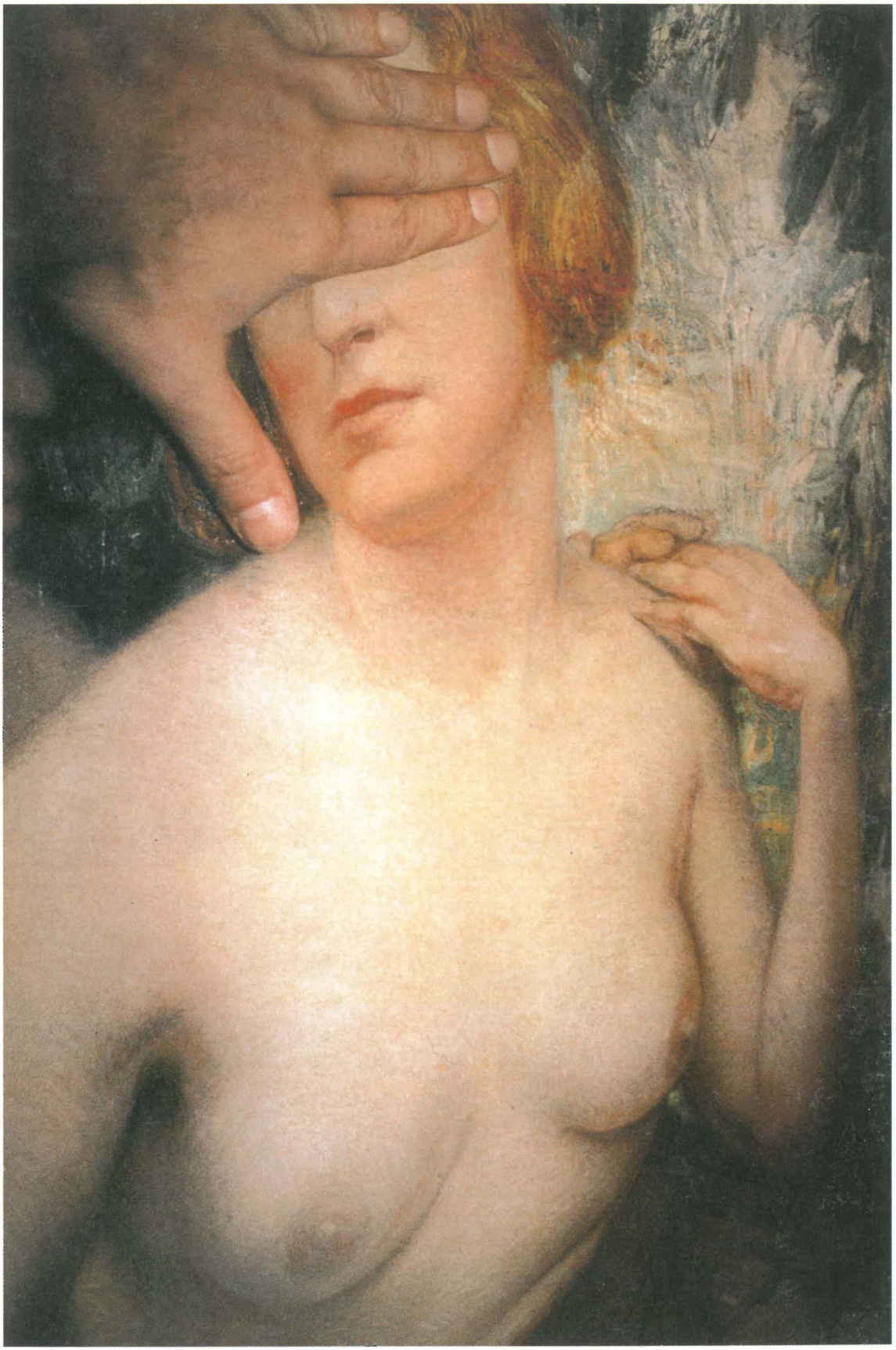


Rafaël De Maertelaere
Sophie Van Akenstraat 11









Kazuo KATASE

Kassel, B.R.D.
° 1947, Shizuoka, Japan

Jacques en Annemarie Danneels - Van Hyfte
Frère Orbanlaan 131



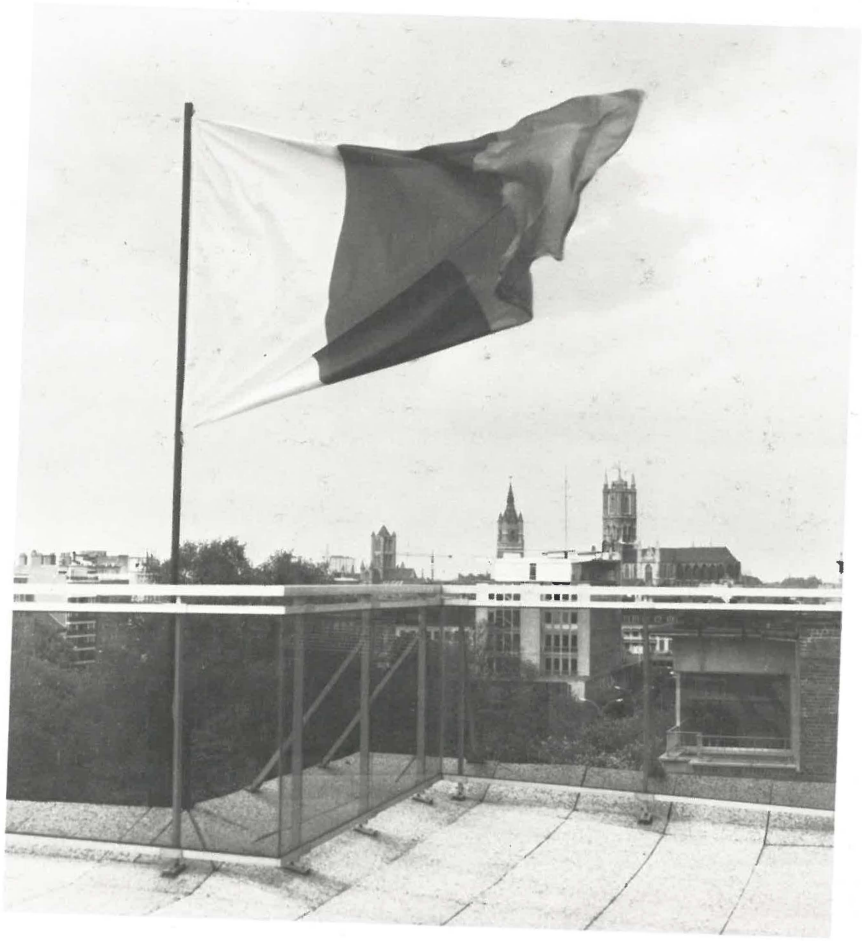
Kreuztragung 1986.



ich bin frei
ch bin allein
auf der E de
Unter dem Himmel



天上天下唯我独尊



Niek KEMPS

Amsterdam

° 1952, Nijmegen, Nederland

Martine Babylon
Jakob Heremansstraat 49



"5 maxime's" Refreshments on the ground floor

A FACE WITH A VIEW

Panorama's bestaan nog steeds, ze zijn alleen niet meer daar waar ze altijd verondersteld werden. Het landschap is een bewegende ansichtkaart, de top van de heuvel een verzamelplaats voor autobussen, bankjes en afvalbakken; de panoramakijker defect.

GLANS
IS
ZWAKKER
DAN
SCHITTERING

EEN
KIJKWAND
MET
ZITGELEGENHEID

Inmiddels is het oude panorama een gewillig onderwerp geworden voor filosofische algemeenheden, ironie en decoratie, terwijl de nieuwe panorama's over het hoofd gezien worden. Het is de vraag of deze panorama's ook zo makkelijk te verplaatsen zullen zijn naar bijvoorbeeld de schoorsteenmantel of achtertuin.

DOOR
ELK
PAAR
VENSTERS

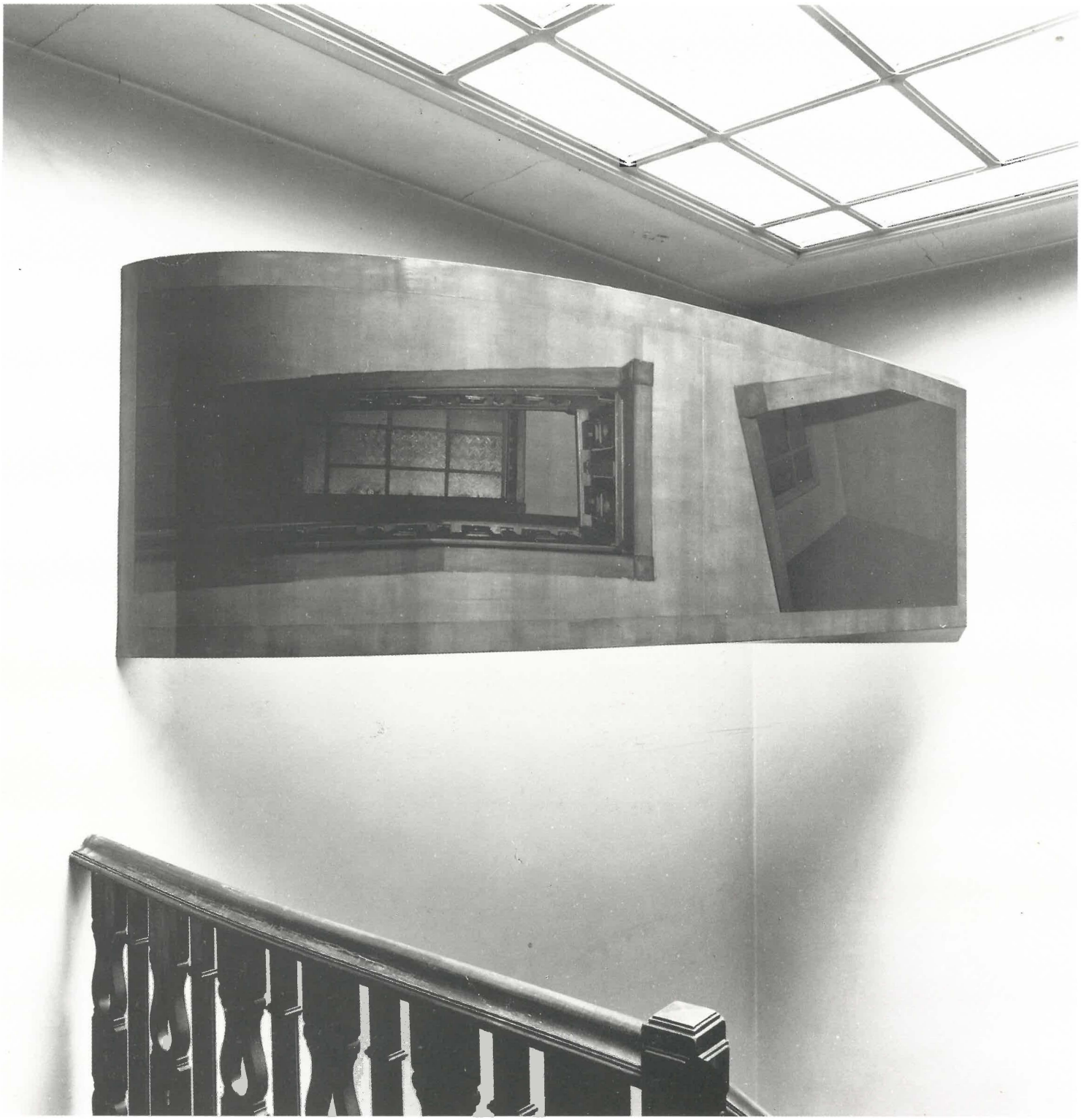
In de wetenschap, waar de aandacht lang is uitgegaan naar de verschillende sterren, lijkt nu de ruimte *ertussen* het doel voor ontdekkingsreizigers; zwarte gaten, zich verdichtende massa die verdwijnt. Geen vonkje licht ontsnapt.

EEN
HALFLEGE
ZAAL

Zo ook de panorama's van deze tijd. We kunnen ze niet zien, dat is hun kracht. Het panorama is een schittering geworden, een spiegel.

VOOROVER
DE
VLAMMEN
IN

Een spiegel die geen evenbeeld meer geeft; een spiegel die kijkt.



"5 maxime's" Refreshments on the ground floor



"5 maxime's" Flowers for the virgin



"5 maxime's" Bar



"5 maxime's" Joy Stick

Joseph KOSUTH

New York City

° 1945, Toledo, Ohio, U.S.A.

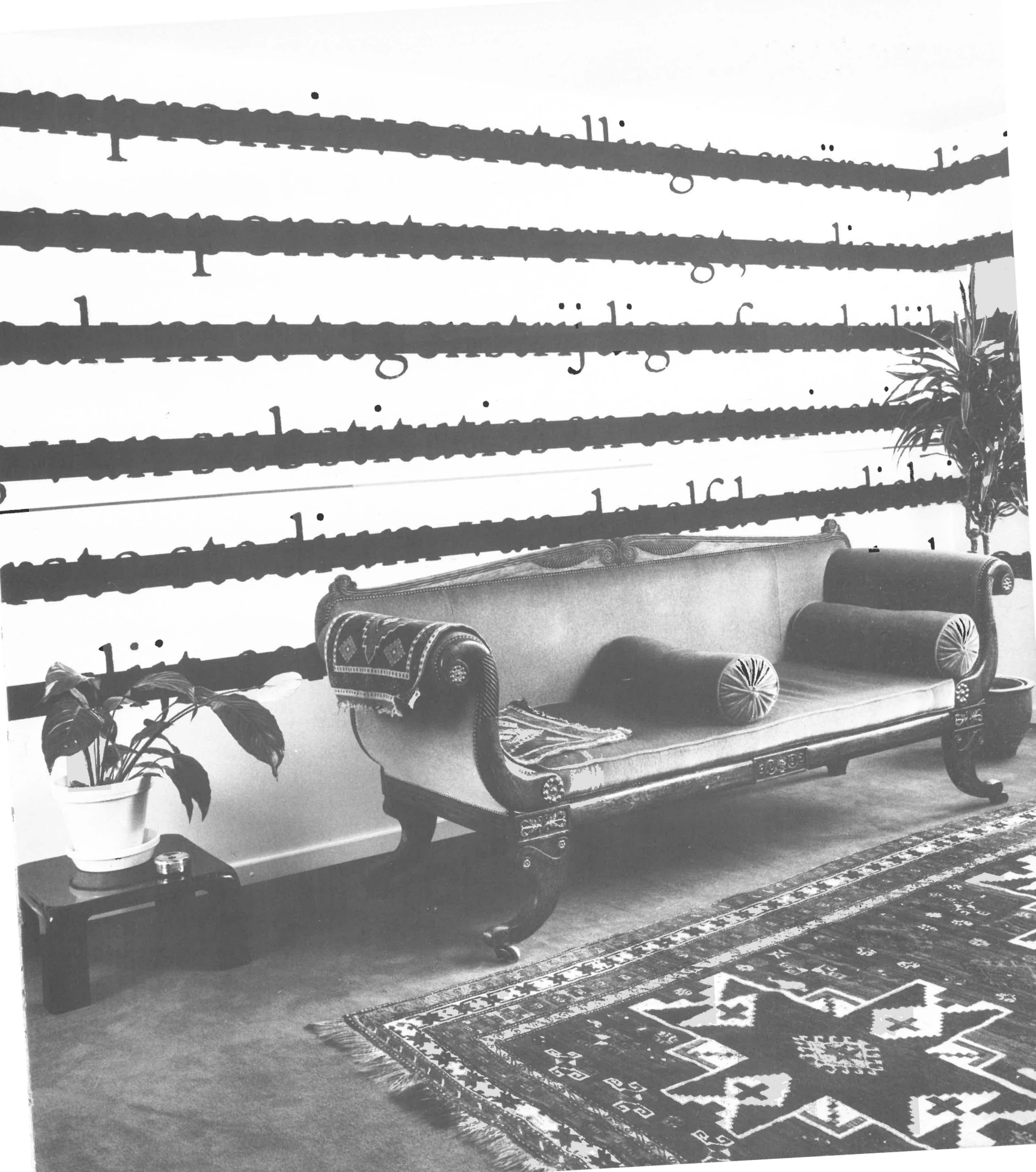
A Preliminary Map For "ZERO & NOT"

We have a cluster of contingencies: a text, which represents an order of arbitrary forms which make a systemic sense (believable while they teach belief). The words are meaningful, contingently, in relation to the sentence, and the sentence to the paragraph. The paragraph, from *The Psychopathology of Everyday Life* by Sigmund Freud, is meaningful in relation to the exegesis of Freud's work. The use of Freud's work, in this context, is contingent on understanding its use by the "author" of "Zero & Not" (beginning with "Cathexis" in 1981) as a kind of conceptual "architecture" — a ready-made order that, while anchored to the world, provides, as a theoretical object, a dynamic system. This text, though, is also just a device: a surface, a skin. There is another syntax, also anchored to the world, which is the architecture of rooms which also orders this work. While the order remains there, the gaps and omissions (the entrances, exits, views in and out — that which puts the work in the world) rather than disrupt the order clarifies and qualifies the room (the world) and art (that which is Not, but within this order, is). The cluster of "arbitrary" orders has also a "made" order which unifies it, beyond the unification given to it by the architecture of the room(s) itself. It begins with a counting-off of the paragraphs, repeated until the walls are full; and that cancellation which constructs as it erases, suggesting "one thing" (a field of language itself) present, while removed. Not just absence presented, it is language reduced to words, making the texture of reading itself an arrival at language, an arrival which constructs other orders, ones that blind as they make themselves visible. The numbers separate the paragraphs as they unify the work. This provides the field in which the color-coding systemically underscores, repeatedly, the fragments that make up the unitary paragraph, a made-up order which constructs (or de-constructs) the paragraph differently than the other order (of the world) which makes the paragraph with sentences. And differently, too, than that order which made rooms out of windows, doors, changing ceilings, and those walls which presume the lives which will be lived within them.

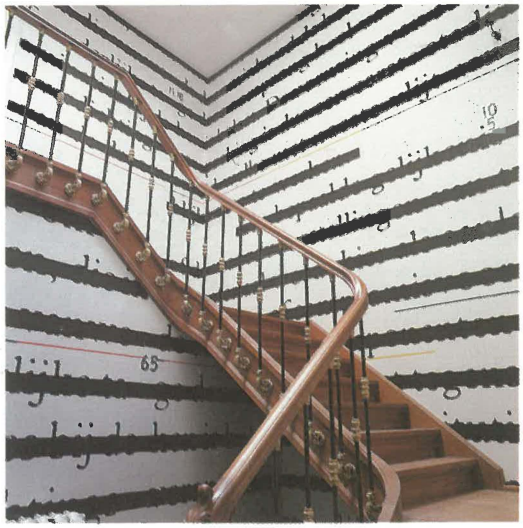
Joseph Kosuth

Lea Caudron en André Vereecken

Coupure 90











Wie het werk van Joseph Kosuth in een 19de-eeuwse burgerwoning introduceert, kan de nodige consternatie verwachten bij de argeloze bezoeker. Onbegrip en bewondering, ontsteltenis en enthousiasme wisselen mekaar af.

De tongen komen los!
« Is dit kunst...? en: « Wat is nog kunst...? zijn zovele verontruste reacties die het projekt van Joseph Kosuth oproept, waardoor indringend de vraag naar een strikte definitie van kunst gesteld wordt.

Het plaatsen van een tekst uit het werk van Sigmund Freud in mijn werkruimte betekent voor mijzelf in de eerste plaats een confrontatie met de psycho-analytische theorie die permanent de aandacht op het wezen van de therapeutische act vestigt: een tekst zonder meer? een verdrongen tekst? een verhulde tekst? een tekst voor de aandachtige lezer (luisteraar)? een tekst met een gesystematiseerde (genummerde!) structuur, tegelijk doorstreept en onderstreept? U ziet het: vragen die zeker een vruchtbare discussie aanboren...

De precieze beroepsernst van Joseph Kosuth staat garant voor de accurate uitvoering van het werk. Pas daarna laat hij ruimte voor een goedlachse jovialiteit die breeddenkend over de kleine problemen heenstapt. Zo achtte hij het uiteindelijk toch niet nodig de vloer van mijn werkkamer met een halve meter op te hogen, iets waar ikzelf toch ietwat het hart voor vasthield.

Met Marcel Duchamp (« het verschil tussen architektuur en kunst zit 'm in de waterleiding ») mag ik nu wel zeggen dat « het verschil tussen mijn woning en de kunst van Joseph Kosuth gelegen is in het muurbehang... ».

André Vereecken

He who introduces Joseph Kosuths work in a 19th century residence, will almost certainly expect the consternation of the unsuspecting visitor. Incomprehension and admiration, dismay and enthousiasm alternate.

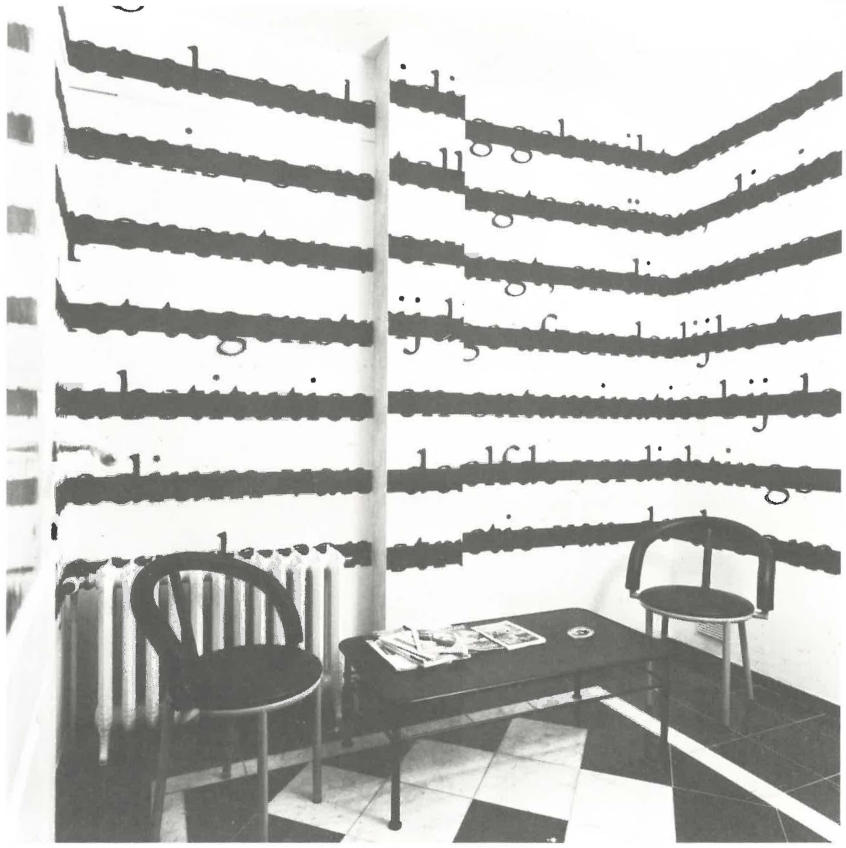
The comments are countless!
"Is this art...?" and "What is still art...?" are so many alarmed reactions evoked by Joseph Kosuths project, emphatically raising the question of a strict definition of art.

For me the disposition of a text from Sigmund Freud 's work in my consulting-room means in the first place a confrontation with psycho-analytic theory which continuously highlights the essence of the therapeutic act: a plain text? a repressed text? a concealed text? a text for the attentive reader (listener)? a text with a systematized (numbered) structure, simultaneously crossed out and underlined? As you can see: questions that most certainly can raise a fruitful discussion...

Joseph Kosuth precise professional seriousness guarantees the accurate execution of the work. Only afterwards will he leave room for a good-humoured joviality who skips over the small problems broadmindedly. Thus, he did not think it to be necessary to heighten the floor of my consulting-room with a half meter, something of which I was slightly afraid.

With Marcel Duchamp ("The difference between architecture and art is situated in the waterworks"), I must say that the difference between my house and Joseph Kosuths art is situated in the wall-paper..."

André Vereecken





Jannis KOUNELLIS

Roma

° 1936, Pireus, Hellàs

Kris Lenaerts en Maen Florin
Sophie Van Akenstraat 13

Bertrand LAVIER

Aignay-le-Duc, France
° 1949, Châtillon-sur-Seine, France

Patrick Allegaert en Annemie Cailliau
Plotersgracht 4






ROCK!

Sol LEWITT

Spoleto, Italia and New York City
° 1928, Hartford, Connecticut, U.S.A.

De kinderen van familie De Roover vertellen...

Winnie: « Iemand kwam aan de deur en belde aan. Ik keek uit het raam van mijn slaapkamer om te zien wie het was. Ik kende de man niet, ik kon alleen zijn kale hoofd zien. (...) »

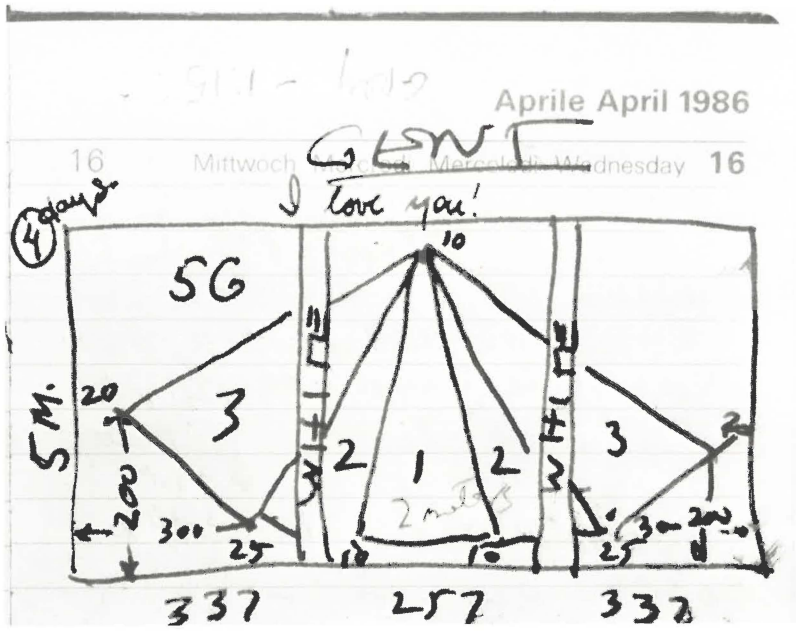
Arthur: « Sol LeWitt is vijf of tien minuutjes binnen geweest om de ruimte te bekijken. Hij heeft er een muur uitgekozen. Hij heeft mijn vader er de maten laten van nemen en heeft er dan een schetsje van gemaakt. Vroeger was de muur bedekt door werktuigen. Sol LeWitt zei dan: « Die zullen dan de kelder in moeten, of zo. » Wij zijn dan op vakantie geweest en toen we terug kwamen kregen wij een telefoontje van het Museum dat de kunstenaar ging komen en dat we de muur zo vlug mogelijk in orde moesten brengen. Eerst kwam Hans, dan enkele andere studenten van het Museum om de muur opnieuw vlak te maken en te schilderen. Het was plezant om al die mensen in huis te hebben. Anderhalve week later kwam David, de Amerikaanse assistent van Sol LeWitt.

Wij dachten dat hij een groot plan bij zich zou hebben voor zo een grote muur en wij dachten dat Sol LeWitt zelf zou gekomen zijn met een hele ploeg, maar in plaats daarvan kwam David alleen. In het notaboekje dat hij bij zich had had Sol LeWitt een klein schetsje gemaakt, hetzelfde als reeds voornoemd. Voor dat David begon te werken legde hij ons rond de keukentafel de werktechnieken uit. Dan heb ik hem geholpen om met een potlood en een rechte stok die ze in de tuin hadden gevonden het ontwerp uit te tekenen op de muur.

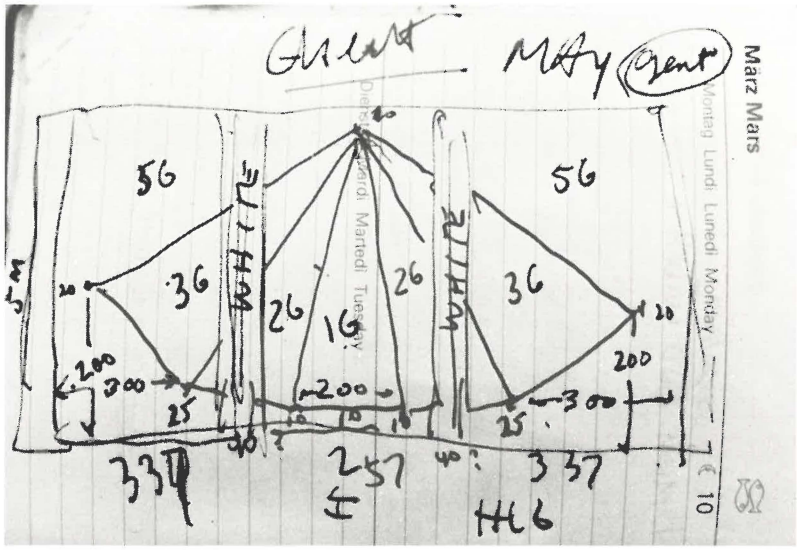
Voor het schilderen zelf gebruikte David slechts twee flesjes zwarte inkt die hij verdunde met 15 delen water op 1 deel inkt. Het verwonderde mij ook dat die inkt dan gewoon met vodden die ik in de kelder gaan halen ben op de muur gewreven werd.
Ik had het mij anders voorgesteld doordat ik eerst alleen een klein schetsje gezien had. Ik had niet gedacht dat men in de afgewerkte tekening zoveel reliëf zou zien (...) »
« Ik vind het wel raar dat Sol LeWitt zelf niet uitvoert, maar eigenlijk kan het niet fout gedaan worden. Voor realistische schilderijen is dat onmogelijk, daarvoor moet men niet alleen het idee hebben maar ook het oog en de hand. Het enige dat hieraan moeilijk is is de juiste beweging te hebben bij het aanbrengen van de inkt (...). »
« We noemen het 'onze Sol LeWitt', maar we bedoelen natuurlijk niet dat hij van ons is (...). »

Winnie: « We zouden hem graag eens terug zien, maar dan meer dan zijn kale hoofd alleen (...). Ik denk dat hij een hele lieve man is. »

Herman en Kristien De Roover - Neirynck
Eddy en Marcelle Keppens - Holsters
Ferdinand Lousbergskaai 92



Carnet Sol LeWitt



Carnet David Higginbotham (Assistant)





Danny MATTHYS

Oostakker, België

° 1947, Zottegem, België



Daniël en Eveline Matthys - Vereeken

Gentstraat 343 - Oostakker



Na in het boek «Œuvre: 01. I, II, III» zijn onderzoek te hebben voltooid en te hebben laten voltooien bleef I. Authors

Implied author. **Term uit het verhaalonderzoek, geintroduceerd door W. Booth, waarmee m.b.t. een verhalende tekst een instantie wordt aangeduid die geïmpliceerd zou liggen in het verhaal. Het is eigenlijk het beeld dat de lezer krijgt van de 'auteur' die achter (in) een bepaald verhaal steekt (ideologie, levenshouding, evaluaties, e.dgl.).**
Dit beeld is niet alleen af te leiden uit expliciete commentaar van een verteller (deze is trouwens niet in alle verhalen als zodanig waarneembaar), maar ook, en vooral, uit de aard van de geschiedenis zelf die verteld wordt (b.v. sociale, morele en emotionele inhoud van het handelingsverloop). De invoering van een begrip als dat van implied author vraagt nl. aandacht voor het feit dat een verhaal het produkt is van een bepaalde intentie (selectie, evaluatie...) en geen ding op zichzelf zoals in de autonomiebewegingen extreem werd gesteld. De implied author is a.h.w. de som van al deze opties, en neemt aldus een soort middenpositie in tussen enerzijds de vertelinstantie (zie verteller) en anderzijds de reële schrijver.
Geruime tijd in de sfeer van een dubbele werking in de diepte en in de breedte.
Hij bevond zich in een soort narede en tezelfdertijd stond hij in een zekere 'Kamer II'. Hij stond er alleen. In de kamers rondom ging alles zijn jarenlange voorbereide gang.

I. Authors wist niet of een nieuw hoofdstuk van een nieuw boek zou ontstaan. Hij vroeg zich af hoe dicht toeval en noodzaak bij elkaar kunnen liggen.

In de loop van het ontstaan van 'Œuvre: 01. I, II, III' was zijn concrete aanwezigheid hier onmogelijk geweest. Hij was op een ingeving ingegaan om het thema 'totaalwerk of œuvre' tot onderwerp te maken van een boek in de rij van zijn andere boeken. Zo is het dat Flaubert, auteur van de complete werken van Flaubert, buiten zichzelf de Flaubert projecteert, die 'Mme Bovary' schreef, die zelf het personage projecteert van een mevrouw die... En er is ook de feed-back: personages werken terug naar de verschillende auteursinstanties. Er ontstaat een ellips ('Madame Bovary c'est moi'). Een ellips die personages, objecten en subjecten in een soort perspectivische beweging aan elkaar koppelt.
Toen was een definitie een aanleiding om een auteurspersonage te laten optreden dat deze ellips tot onderwerp maakte. Achtergronden konden op het voorplan worden gezet. I. Authors wou **zien** hoe dicht het eerste onderwerp van het schrijven, de 'ik', bij het laatste object kon worden gebracht, en voor hoelang de leegte tussen de twee kon worden opgevuld.

De meubels, de objecten, de tekeningen en de lichtsignalen van 'Kamer II' trokken voorbij. Hij las 'ere' en keek naar de familieobjecten en het handschrift van de vader. Het naaiatelier kon niet duidelijker aanwezig zijn alhoewel de naaitafel gedemonteerd lag, noch de neonsignatuur van Don Pablo en de rode pijl, gericht op de gevelde


DON PABLO

stier. De blauwogige mannequin met strikje en hemd van communicant Danny, hield zijn handjes in pose. Hoe kan men deze kamer verlaten?
Het grote witte valies moest een teken zijn.

In gans 'Œuvre', door de aard van de generiek (zie definitie voorrede), was het onmogelijk gebleken dat een levende tegenspeler zich voor I. Authors had neergezet.
Was het een allerlaatste conditie dat hij zijn 'Œuvre' diende te verlaten om zich van man tot man te kunnen gedragen?

Vandaag had het zich voltrokken. Iets groter dan zichzelf, iets kleiner dan zichzelf, stond I. Authors in één van de werken van Danny.

Mise en abime (**spiegelbeeld**) **Term uit de Franse literatuurtheorie ter aanduiding van een gedeeltelijk gelijkend verhaal-in-het-verhaal: de geschiedenis van de ingebedde tekst gelijkt op de omsluitende primaire geschiedenis. Het kan aldus een anticiperende of generaliserende functie krijgen; bv. het ingeschoven verhaal over de knecht die smoorverliefd wordt op zijn meesteres in Goethes Werther (brief van 4 sept. '72), waarna de titelfiguur aan zijn vriend Wilhelm schrijft: 'lies die Geschichte mit Andacht... und denke dabei, dass es auch die Geschichte Deines Freundes ist. Ja, so ist mir's gegangen, so wird mir's gehn...'**
Eveline Vereeken had hem binnengelaten en gezegd 'dat is Danny'. Hij was gekomen om te schrijven over reële plastische gebeurtenissen, over de levende Danny en over de levende Daniël, over Matthys-Vereeken, over de hond Max en de kat Pier, over de aanwezigheid van enkele vissen, over reeksen en over reeksen van reeksen, over postkaarten van postkaarten, over wat zou moeten verschijnen als het 'punktum' (Barthes) en over de vernietiging daarvan.

Hij stond waar hij stond en hij dacht aan zijn omvattende conditie en het doordringende van de conditionales. Hij dacht niet aan zichzelf. Kon hij anders? Hij dacht aan critici en vond dat teksten hun funktie demonstreerden. Hij zei dat teksten, als ze konden spreken, zelden zegden hoe zij tekort schoten. Teksten vouwden hun referentiekaders open en botsten ertegen. Maar zij hadden één grote eigenschap gemeen: zij streefden naar 'zelfstandigheid'. Zij verzwegen wel dat zij hun medium niet konden verlaten. Dit had I. Authors graag voor enkele ogenblikken zien gebeuren.

Danny, het levende model voor zijn tekst en ook Eveline die met Daniël iets was gaan bespreken, was intussen de kamer uitgegaan. Hij ging 'van hier naar daar'. Hij moest nog iets 'doen'. I. Authors herinnerde zich de gesprekken en de reeksen afbeeldingen van de werken. Hij poogde zich Danny scherper en scherper voor te stellen, die ergens in één van de kamers een stuk aan het totaalwerk van de andere chambres d'amis aan het toevoegen was. Daniël riep Eveline en Eveline riep Daniël.

Binnen Danny's kamer dook de kamer van « Monsieur Teste » op, de hoofdfiguur van P. Valéry. 'Dans la chambre verdâtre qui sentait la menthe, il n'y avait... que le morne mobilier abstrait,... comme des êtres de raison... Je n'ai jamais eu plus fortement l'impression de quelconque. C'était le logis quelconque, analogue au point quelconque des théorèmes. Mon hôte existait dans l'intérieur le plus général.'
Dit was het meest algemene decor uit de literatuurgeschiedenis. Er was geen boek aanwezig. Niets wees op de aanwezigheid van de traditionele schrijftafel. Teste had een vrouw die veel indringende bijzonderheden over hem kon vertellen. En meestal was hij alleen. Zijn belangrijkste tegenspeler was een 'ik'. Hoelang kon Teste bestaan? En waarom was hij, in de tijd gezet, onmogelijk? 'C'est son âme que cette question. Elle vous change en Mr. Teste. Car il n'est point autre que le démon de la possibilité.' zei het 'ik'.
Van nu af aan speelde de tijd een doorslaggevende rol. Talloze andere ruimtes door Danny aangetoond, lagen voor I. Authors open. Hij had slechts zijn vordering vast te leggen.
Teste reageerde vanuit een toestand en I. Authors vanuit een definitie. 'J'eus peur de l'infinie tristesse possible dans ce lieu pur et banal... je n'ai jamais pu les croire définitives'. En nog: 'Je l'ai entendu désigner un objet matériel par un groupe de mots abstraits...'

Sommige formuleringen vatten de tijd rechtstreeks aan. De vlakke fotografische werken van Danny lieten in het vlak van het fotografisch beeld een reeks verwijzingen zien die het perspectivische van de romantaal uitdagen.
Point of view (**vertelperspectief en gezichtspunt; Fr. point de vue, vision, Dts. Blickpunkt en Gesichtspunkt**). **Term uit het verhaalonderzoek waarmee gewoonlijk de positie van de verteller m.b.t. zijn verhaal wordt aangeduid. De vele variaties en combinaties ervan kunnen tot drie basisposities worden herleid.**
1. De positie van de alles wetende, boven het verhaal staande, verteller zoals die naar voren komt in de auctoriale roman (vision par derrière) met nuances van expliciete commentaar (editorial omniscience) of meer objectief bericht (neutral omniscience).
2. De positie van de verteller die in de hij-vorm vanuit één of meerdere personages (selectieve en multiselectieve omniscience) het verhaal vertelt zoals in de personale roman (vision avec).
3. De positie van de verteller die in de ik-vorm vertelt over zichzelf (I-protagonist) of over anderen (I-witness). Zie ook focalisatie, perspectief, verteller.
Soms had I. Authors de indruk dat zijn eigen taalkundig vorderen zichzelf kon omzetten in iets zichtbaars. Toen had hij een grens bereikt en had hij gehoopt dat een plasticus binnen dit moment aanwezig was geweest opdat de ene vorm van mimesis met een zeker gemak in de andere kon overgaan. (Moest creëren noodzakelijk ellendig zijn?)

Hij stelde zich het eigenaardige effect voor, als instantie en als personage, vertoevend binnen 'Kamer II', in staat te zijn het geheel van het 'Opus' van een levende tegenspeler te zien: een ander Opus, een reëel Opus, en terzelfdertijd dit zien te tonen. Zou zien een ontheffing van denken kunnen inhouden? Gans zijn 'Œuvre' ging erover maar het woord was beslist te abstract gebleven.

I. Authors kon zich nog niet voorstellen hoe hij de kamer zou verlaten. Mentaal had hij ze al kort na het binnenkomen verlaten. Eveline had verteld dat het kledingstuk op de liggende zwarte buste het laatste stuk was geweest dat Danny's vader had gemaakt. In de doodstrijd van de vader had hij de zoon de klaarste en de kortst mogelijke woorden gezegd. I. Authors bleef zich verder afvragen hoelang men in een mausoleum blijft.
Van de andere vader-kleermaker, die van Eveline, vertelde zij dat één van zijn grote tekeningen door hemzelf in 'Kamer II', na 40 jaar nog eens werd opgehangen. Bij het vertellen trok zij haar wenkbrauwen een paar keer op.

Danny had zijn kamer aan het Geheel en de Gehelen toegevoegd. Eerst had hij 'Kamer I' gemaakt: een volledig bruikbare naaikamer met de stoffen in bewerking nog op de vloer. Daarover had I. Authors bijzonder goed kunnen schrijven. Maar op welke plaats had

'Kamer I' in het Opus gestaan? Wie zou eerst een boek over Opus hebben willen lezen om de kamer precies te zien: zijnde een verruimde ready-made (zie de 'Introduction to Art-Language Volume 1 Number 1 1968-69' m.b.t. de soorten ready-mades), gevat binnen een grotere ruimte, die zichzelf uitgebreid had moeten laten definiëren, in vrijheid?

'Kamer I' was volledig ingericht geweest. Daarna is het 'wachten' begonnen. Danny vertrok op reis naar Schiermonnikenoog voor één week. Terug van reis is hij één uur in Gent geweest en zijn woning zelf is hij niet binnengegaan. Hij is onmiddellijk op de trein gestapt naar Berlijn. 'Kamer I' kwam in een gerokken tussengebied te liggen. Danny keek op muren en stond tussen muren, enkele uren per dag. Hij zag de relaties tussen stations en bewakers in stations zonder passagiers. Naar de overkant van de andere muur heeft hij ook eens gezwaaid zoals enkele andere omstaanders. Hij heeft de nachten in Berlijn bekeken. De nachten, meer dan de dagen, hadden zijn blik aangescherpt. Na veertien dagen waren de twee reizen afgesloten. 's Anderdaags zag hij zichzelf als een kruisverhoor van zichzelf. s'Avonds bestond 'Kamer I' niet meer en is hij 'Kamer II' buitengestapt, zijn mausoleum en de witte reiskoffer achterlatend. Mijn 'souvenir' had hij tegen I. Authors gezegd. Danny kon weer verder. 'Van hier naar daar'. Binnen een beheerste rusteloosheid, door zijn hond perfect gekend. Wat liet hij achter?

I. Authors zat neer op één van de twee oude werkstoelen. De oude reflex zich voor een moment bedrogen te hebben gevoeld lag achter de rug. Avant-gardekunst geeft velen dit eerste afwijzende gevoel. I. Authors, onder druk van het afwezige, kwam geleidelijk in een 'achteraf' terecht. Het proces waarop dit steunde kon zichtbaar worden gemaakt. Het 'andere verleden' dat men van het voorbije moment kon maken had nog toekomst. Veel werk van Danny, ook het oudere, bleek daarmee juist veel te maken te hebben.

'Kamer II' lag er intussen ook gefotografeerd bij, en hij kon de andere werken verder laten voorbijtrekken. Elk gefotografeerd onderdeel van de kamer had dienstig kunnen zijn om in een reeks over de tijd en het kijken te worden opgenomen. Voor tien jaar was het al expliciet gebeurd: het pregnant zichtbaar stellen van de tijdsdimensie van de waarneming. Het verval van de tijd lag en ligt, gerealiseerd met de ruimtelijke precisie van de fotografie, in elk deeltje van de vele reeksen. Wat iemand met dit 'zien' kon aanvangen was als een soort opdracht gesteld.

De mogelijkheden, maar vooral de onmogelijkheden van de reconstructie van de tijd hadden zich in 'Opus' verder opgestapeld. Zij zijn een letterlijke achtergrond geworden. En hoe groot kon een achtergrond zijn.
Achtergronden — de werken én hun tussenruimtes én hun ginderwaarts gerichte verwijzing — met deze vlak-fotografische geladenheid symboliseren een stuwkracht. De steeds opnieuw opduikende onmogelijkheid om tegen het verval van de tijd iets globaals te ondernemen hadden Danny listig gemaakt. Volstonden de werken op zichzelf nog? De wetenschappelijke precisie van de fotografie bewees grote diensten. Maar de massaliteit van de afbeeldingen genoopten hem nieuwe vormverbanden uit te werken. 'Lectuur' werd er de functie van. En waarheen kon beeldlectuur leiden? (Wat betekenden de beeldende boeken zelf die Danny had gemaakt?). Een commentator schreef in de Nederlandse pers in '78: '... als een gedachtengang over de tijd, in een zinsverband waarin alle grammaticale tijden aan de orde komen.'

Is spreken van een zekere schok van erkenning overdreven? Wie kon nog in dergelijke termen spreken? I. Authors kon het wegens zijn uitgangspunt. Achter de reeksen, montages, opstellingen, mozaïeken, installaties enz. lagen en liggen grote tussenruimtes die Danny met de klassieke techniek van de letterlijke verwijzing poogde op te vullen. Was het letterlijke verwijzen zelf aanwijsbaar? Werd de kunstkontext een hinder? Het massaal herhaalde van het letterlijke verwijzen, soms in zeer complexe verbanden, werkte op zichzelf bevreemdend.

Het dagelijks gevecht is verdeeld tussen een gevecht tegen het verval van het nu (zonder dramatisering) en een gevecht dat zich op de toekomst richt.
Gevangen in een 'narede'
Epiloog (**narede**).
1. Laatste deel van een literair of dramatisch werk, dienen als samenvatting, of, vaker nog, als overweging (bv. moraliserend slot van een fabel' ook epimythium genoemd).
2. Korte toespraak aan het einde van een toneelstuk. De Romeinse komedieschrijver Plautus was de uitvinder ervan. In zijn epilogen, uitgesproken door één of meerdere spelers, verwoordt hij zijn bedoelingen of bedankt hij de kijkers en verzoekt hen gunstig te reageren en nog eens terug te keren.
kon I. Authors ook over de toekomst meepraten. (Intussen ging de metronoom van 'Kamer II' zijn gang). De zichtbare uitwegen die Danny liet zien waren niet letterlijk maar bijna woordelijk voor I. Authors. Danny liet binnen het geheel van 'Opus' een opeenvolging van dimensieverschuivingen zien. En alles wees op nieuwe verschuivingen. (Er kon niet alleen sprake zijn van inpassingen van stijlen en media enz.) Zoals vroeger elke foto binnen de kontekst van een reeks kon worden geduid, en reeksen naar reeksen verwezen, zag I. Authors dat het 'Opus' vroeg om op iets panoramisch te worden weerkaatst, en wellicht, in laatste instantie, op een overzicht van zichzelf. (Niet bedoeld om een eindtoestand aan te duiden in de zin van 'kunst om de kunst', maar als nieuwe tussenfaze).

Zou I. Authors als globale toeschouwer naar Danny en Daniël (zijn dichtste en verste ik) kunnen stappen en de vastleggingen, woord na woord, naar voor kunnen schuiven, enigszins weg uit de tekst, als een concreet gewicht?
Kon ergens op de grens van de natuurlijke taal, de taal zelf een zinnige tijdsvullende rol spelen.

I. Authors was teleurgesteld. De woorden, ontstaan binnen 'Kamer II' bleven intenties. Wel was het waar dat bij intenties strategieën pasten omdat intenties noodzakelijk toekomstgericht zijn. En een doorgedreven strategie van Danny was zijn creativiteit (nog eens letterlijk) te laten bewegen tussen Danny en Daniël. (Hoe pijnlijk was deze schommelbeweging soms?) Ook voor I. Authors had deze schok van erkenning iets met hoop kunnen te maken hebben, nl. dat plastici, eventueel onbewust, zelf binnen de schema's van Flaubert, Kafka, Mann, Joyce, Cervantes enz. zouden passen, binnen de schema's wel te verstaan van de haast eindeloze verwijzingen. Waar en wanneer had I. Authors een artiest de werkende instanties van zijn Opus bewust zien inbouwen?

Danny had voor de list (zie Odysseus en zijn rationalisering van de mythe) een bijkomende uitweg gezocht. Hij bouwde de realiteit in met de gekende gevolgen van dien: het bleven interpretaties of werkelijkheidsniveaus, de realiteit zelf verlengde zich steeds. Maar een eigenaardige nukkigheid zette Danny en Daniël ertoe aan de realiteit zo dicht te benaderen, dat zij er bijna in slaagden (of slaagden zij

erin?) een nieuwe definitie van het 'nu' te realiseren. In alle geval maakten zij ruimtes letterlijk nuttig, waarin opdrachtgevers als medeontwerpers functioneerden en functioneren. Danny en Daniël bleven elkaar verder in het oog houden. Zij bleven voor elkaar aanwijsbaar aanwezig.
Aanwijzen blijft evenwel op een kloof wijzen. En de kloven zijn precies reeds genoemde tussenruimtes tussen de werken zelf en tussen de tekens die zij opleveren. Zou een snellere en nog rechtstreeksere vertaalbaarheid of omzetbaarheid denkbaar zijn? Eén van de antwoorden is de complexiteit rechtstreeks aan te vatten en de strategie op zichzelf te bekijken. De verhalen daartegen (ontstaan uit de verwijzingen) mochten niet complexer worden.
Voor I. Authors was het duidelijk dat 'Opus' in zijn geheel, zich mede in het debat omtrent de mythe wou mengen. En zoals Paul Feyerabend stelt, is het twistgesprek tussen wetenschap en mythe nog lang niet beëindigd en is het beslist niet door één van beide gewonnen. 'Opus' dacht I. Authors, had vormen gecreëerd om de probleemkringen van de cultuur rechtstreeks (verhoogd formuleerbaar) in zich op te nemen. 'Opus' was geslaagd in een reeks rationele vernietigingen van de mythe (het duistere). Hierdoor had het een reeks materialistische bevrijdingen gedemonstreerd. (zie W. Benjamin). De dubbelzinnigheden die 'Opus' achterliet en achterlaat vatte I. Authors op als veel-zinnigheden, en was het mogelijk de mythe in het 'Opus' zelf in te sluiten, dat zich wil oprichten tegen een reeks rationaliseringen die er geen zijn. Indien de tijd had stilgestaan (de metronoom ging door) had 'Kamer II' toch het laatste stadium kunnen zijn.

Lieven T'Hooft



Gerhard MERZ

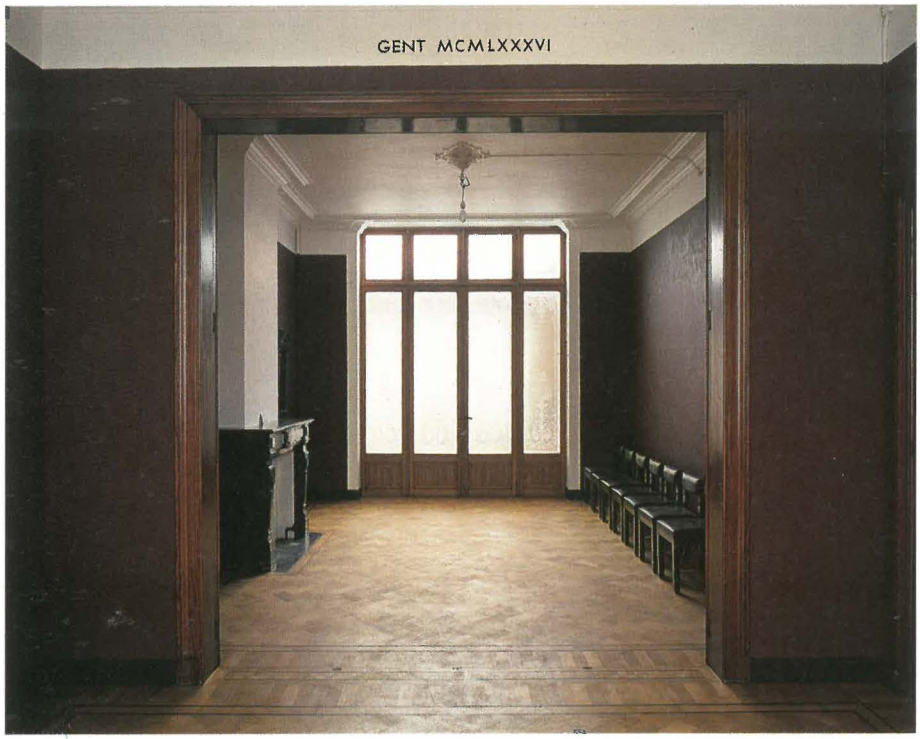
München

° 1947, Mammendorf, B.R.D.

Ignace De Vos en Ria Bosman

Nieuwpoort 17

CAPUT MORTUUM

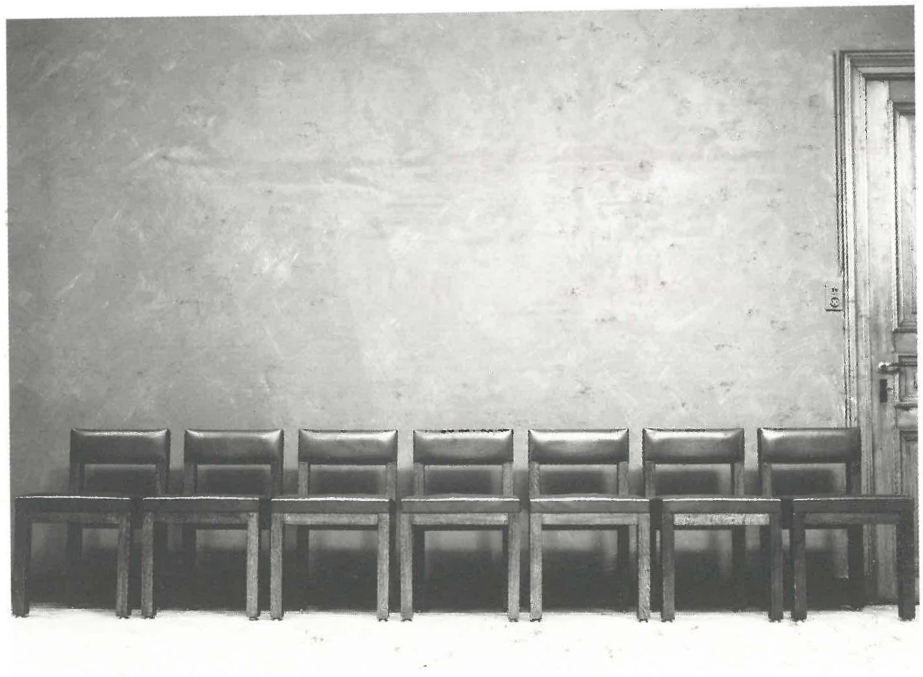


GENT MCMLXXXVI





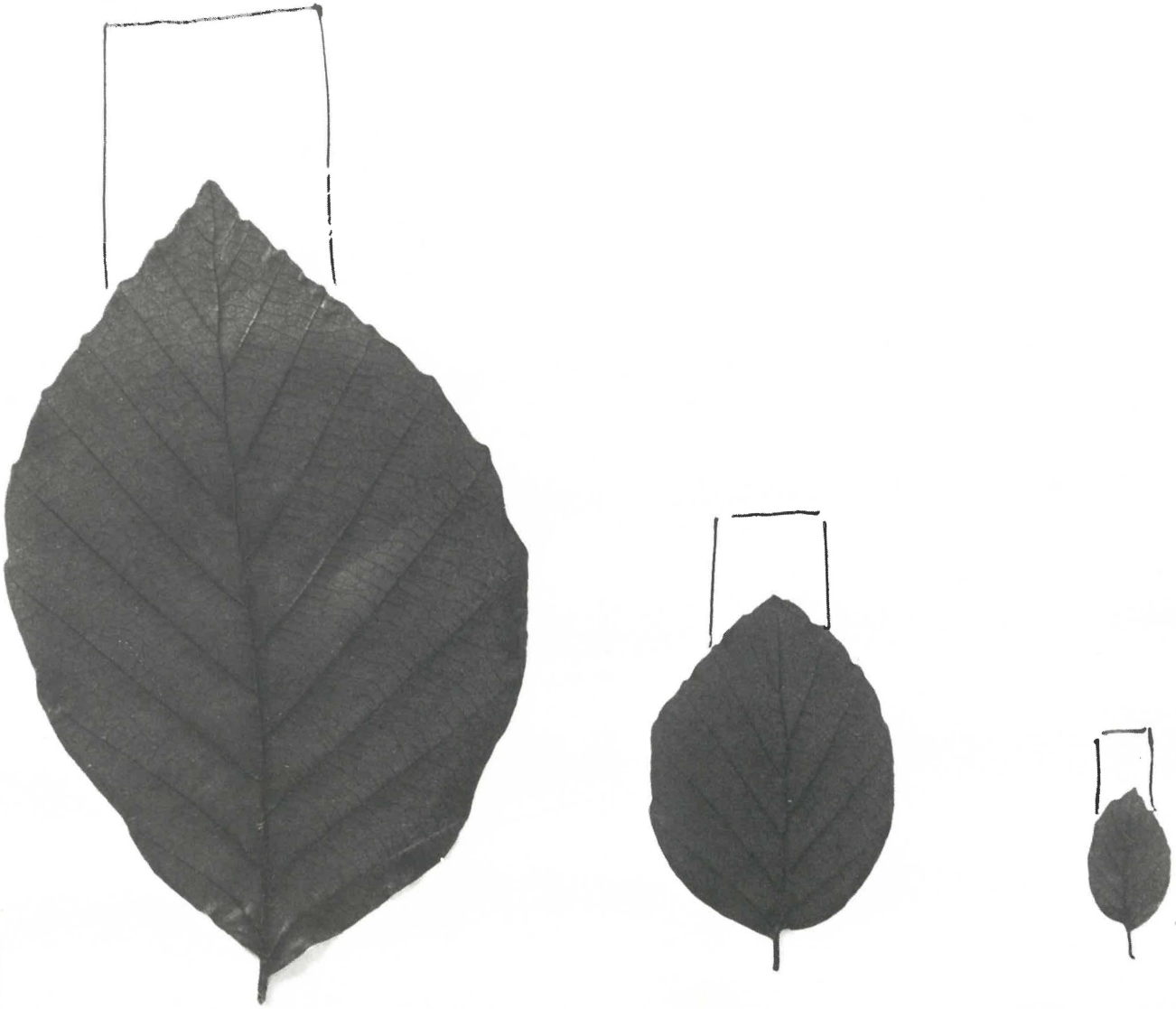
DOVE STA MEMORIA



Mario MERZ

Torino

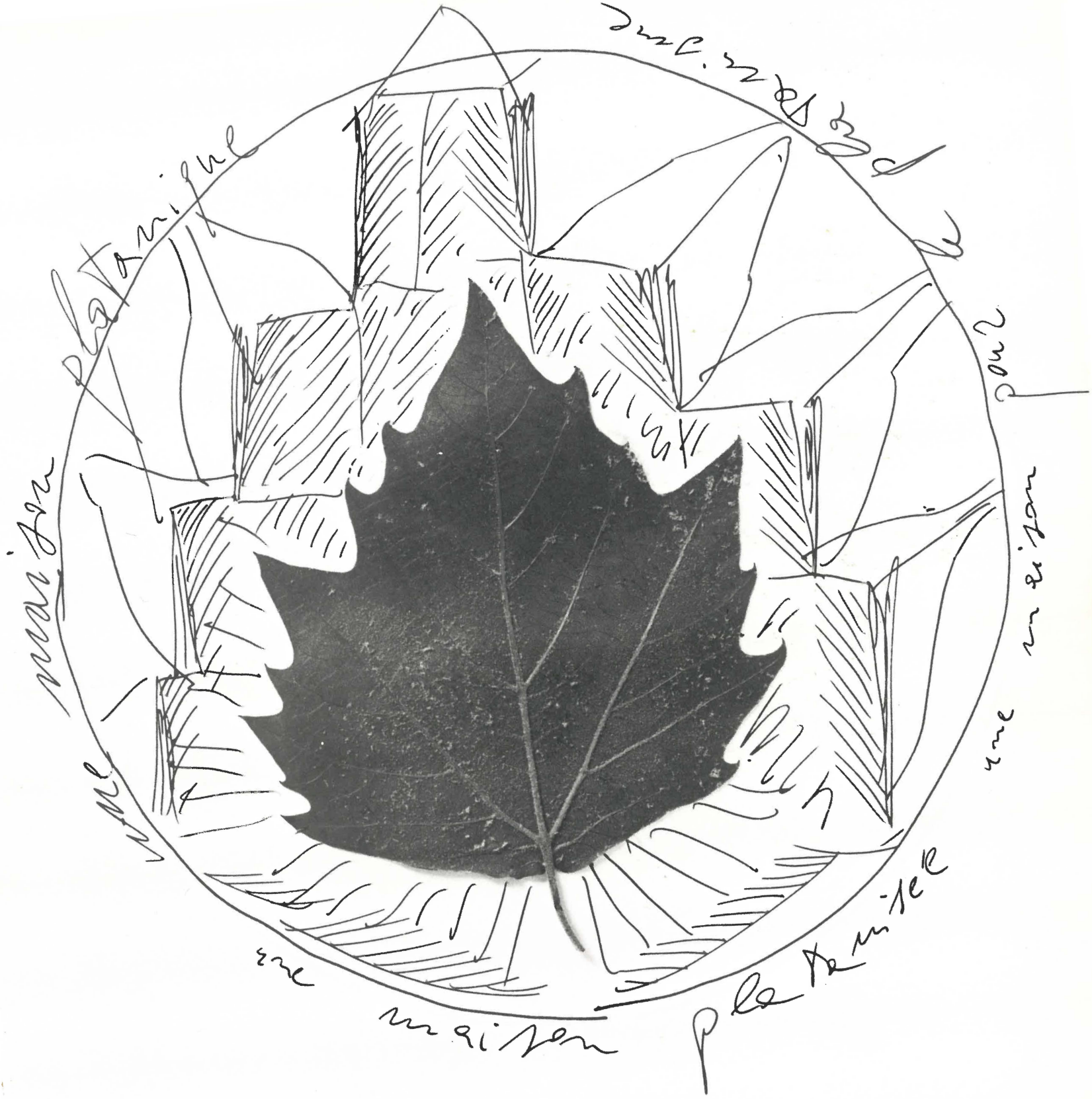
° 1925, Milano, Italia

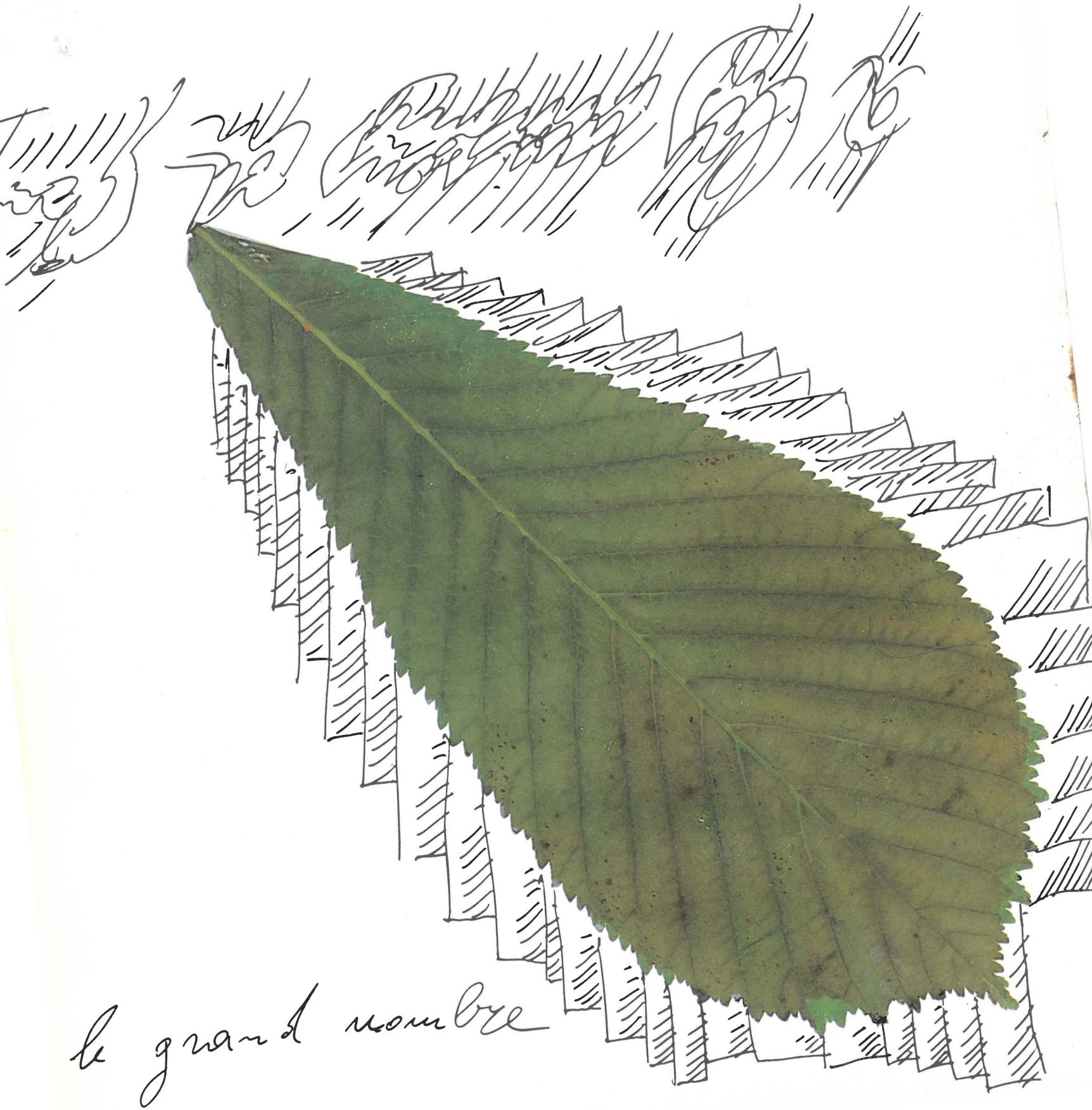


5 3 2

grandissement mathématique


L'esprit de finesse des maisons à Sens


une maison platanique
une maison platanique
une maison platanique


le grand nombre

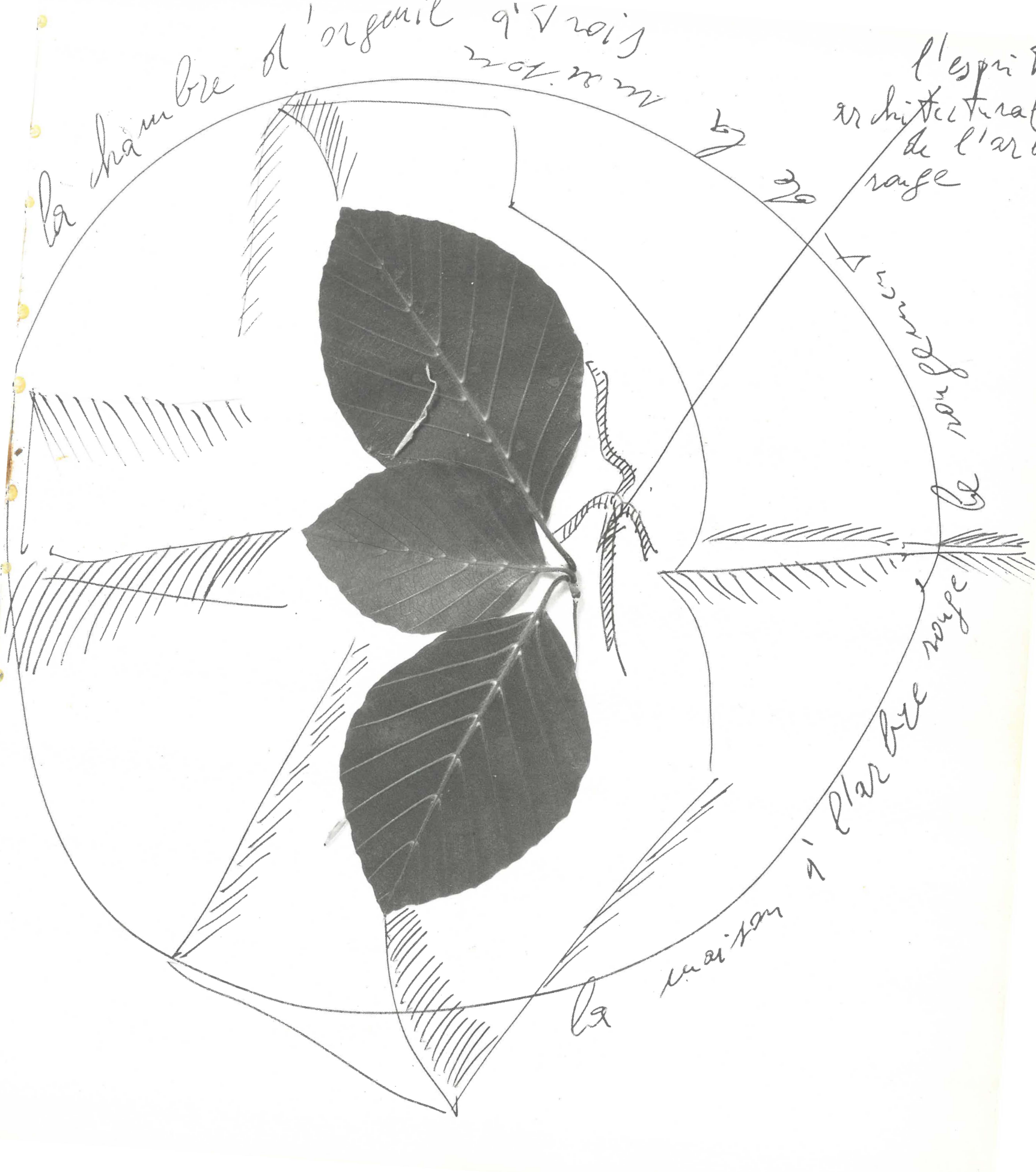
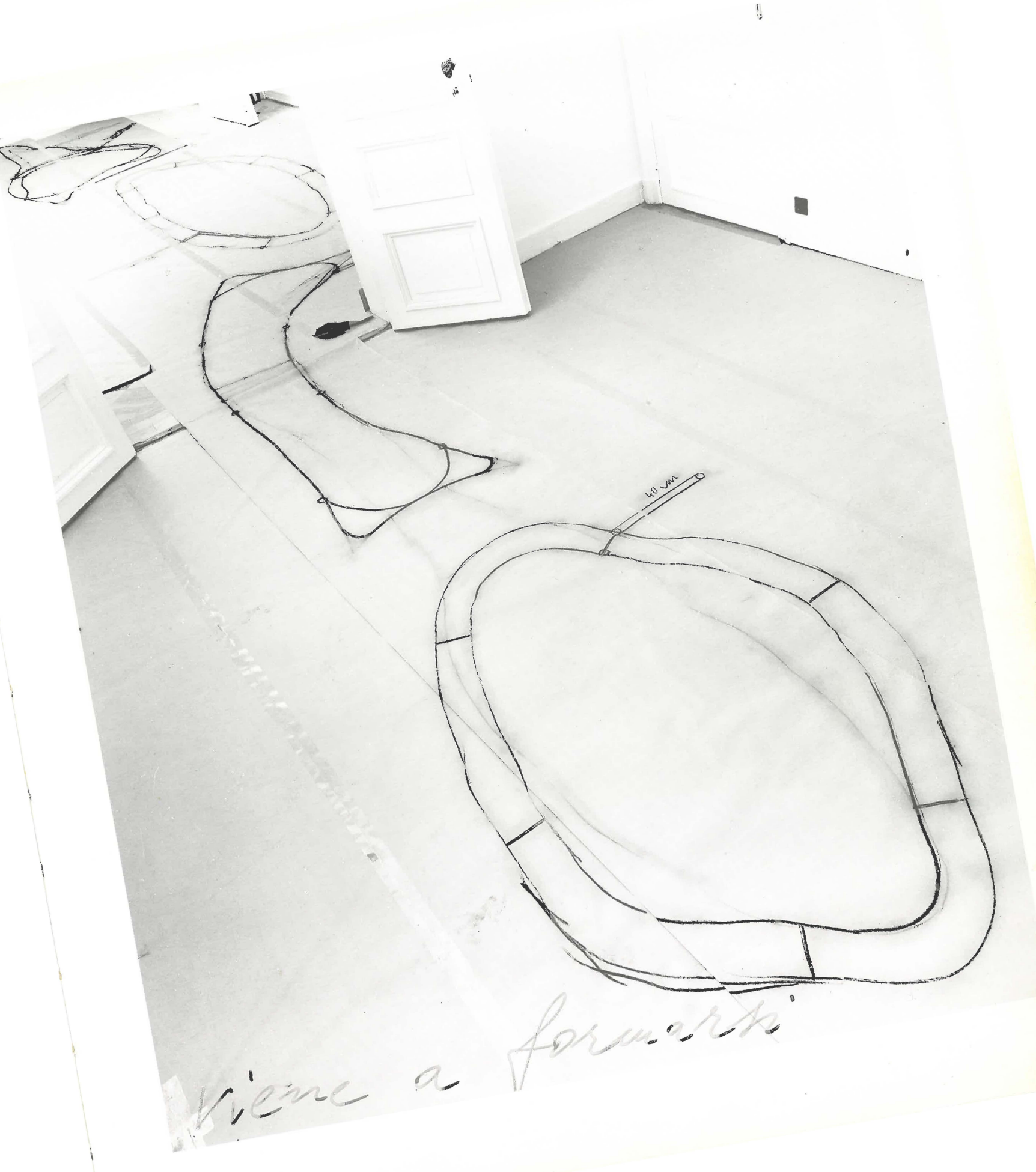

la chambre d'argent
l'esprit
la maison à l'arbre rouge

Tavola che diventa scultura
e poi
scultura che ritorna
tavola, come senza arte
si è artisti e con arte si è cittadini.

Mario Merz, 5 giugno 1986


40 cm
Vienne a formarti

Marisa MERZ
Torino
° Torino, Italia

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



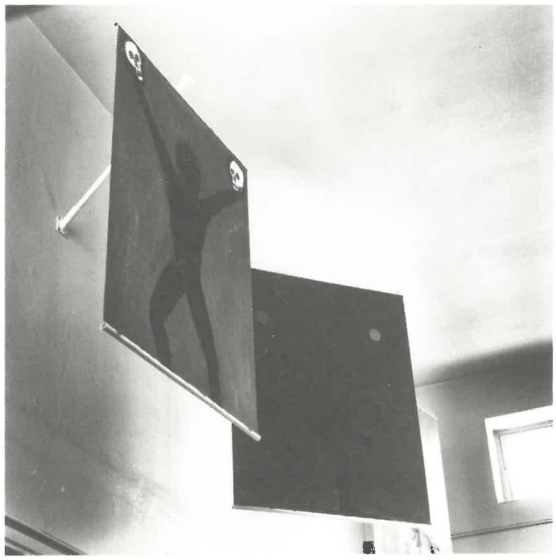
Helmut MIDDENDORF

Berlin

° 1953, Dinklage, B.R.D.





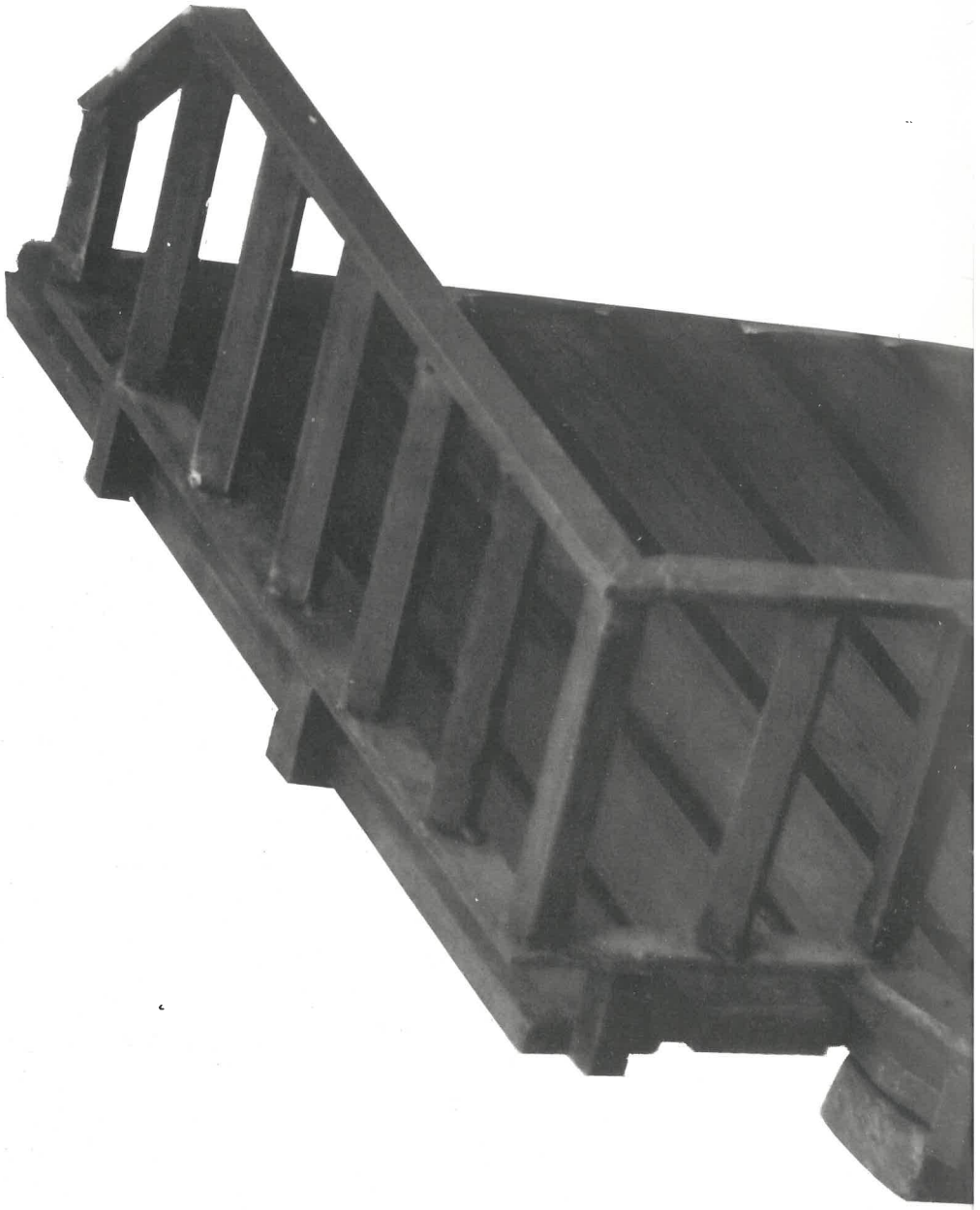








Juan MUÑOZ
Madrid
° 1953, Madrid



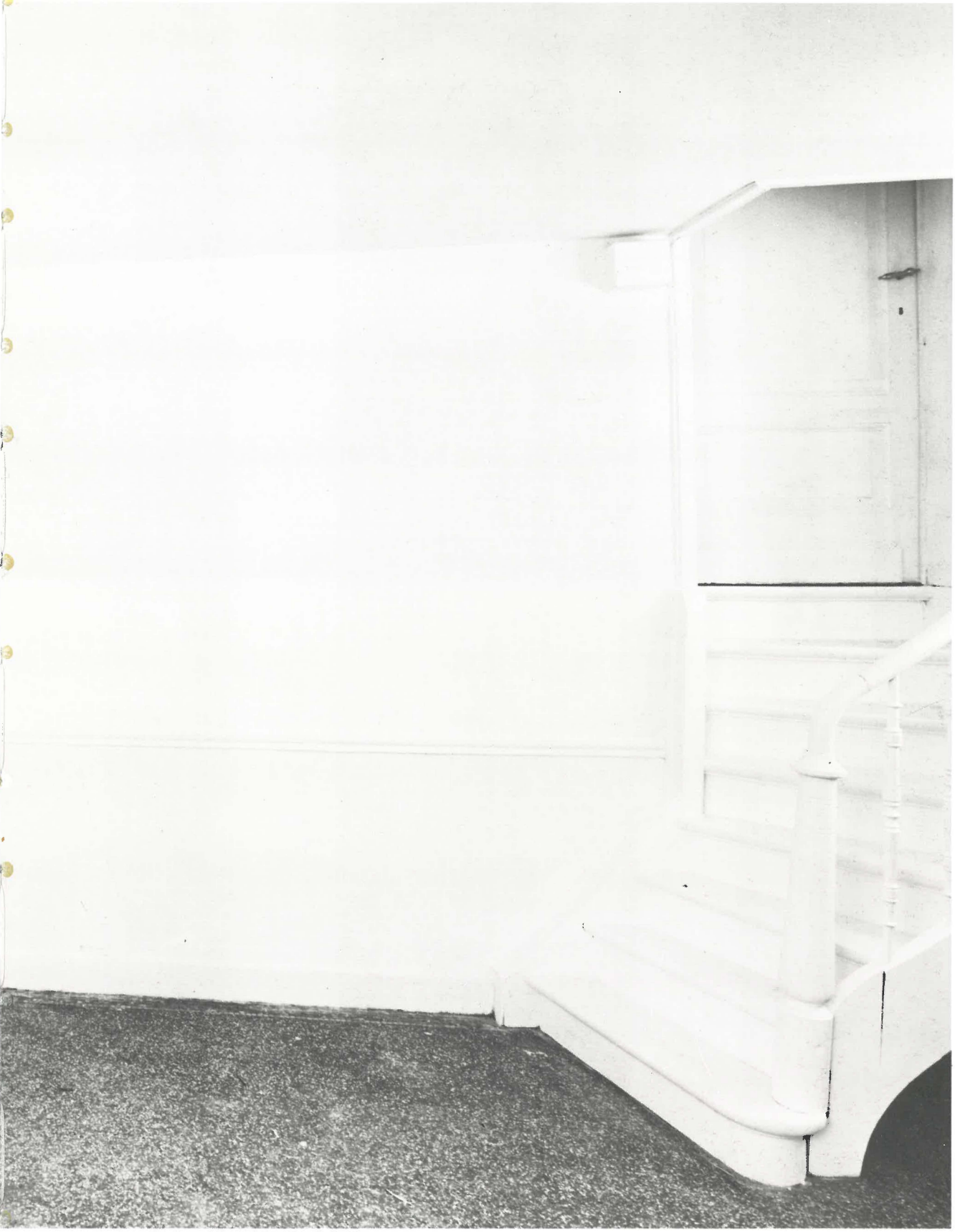
Alain M. MYS
Coupure 120









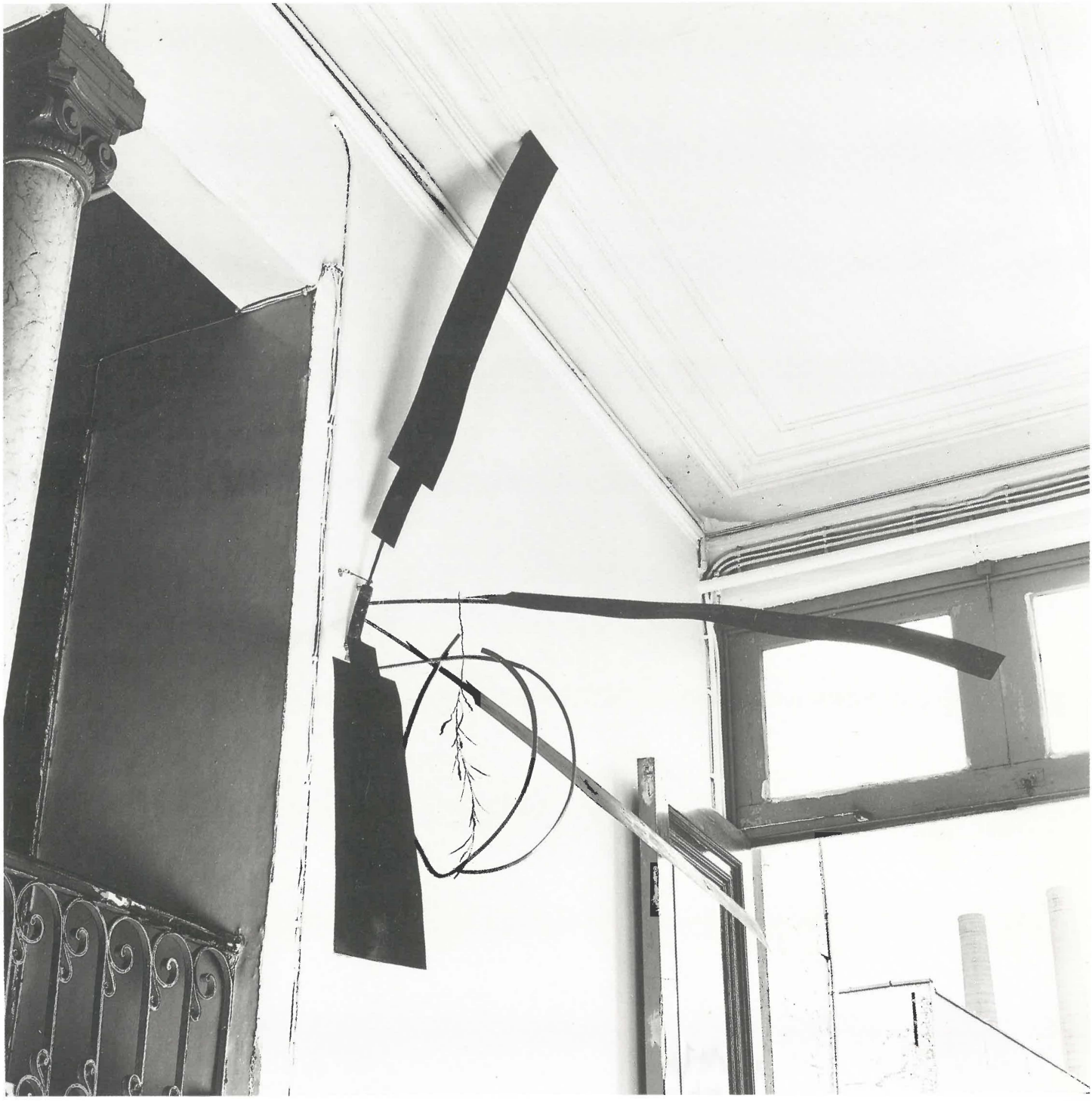


Hidetoshi NAGASAWA

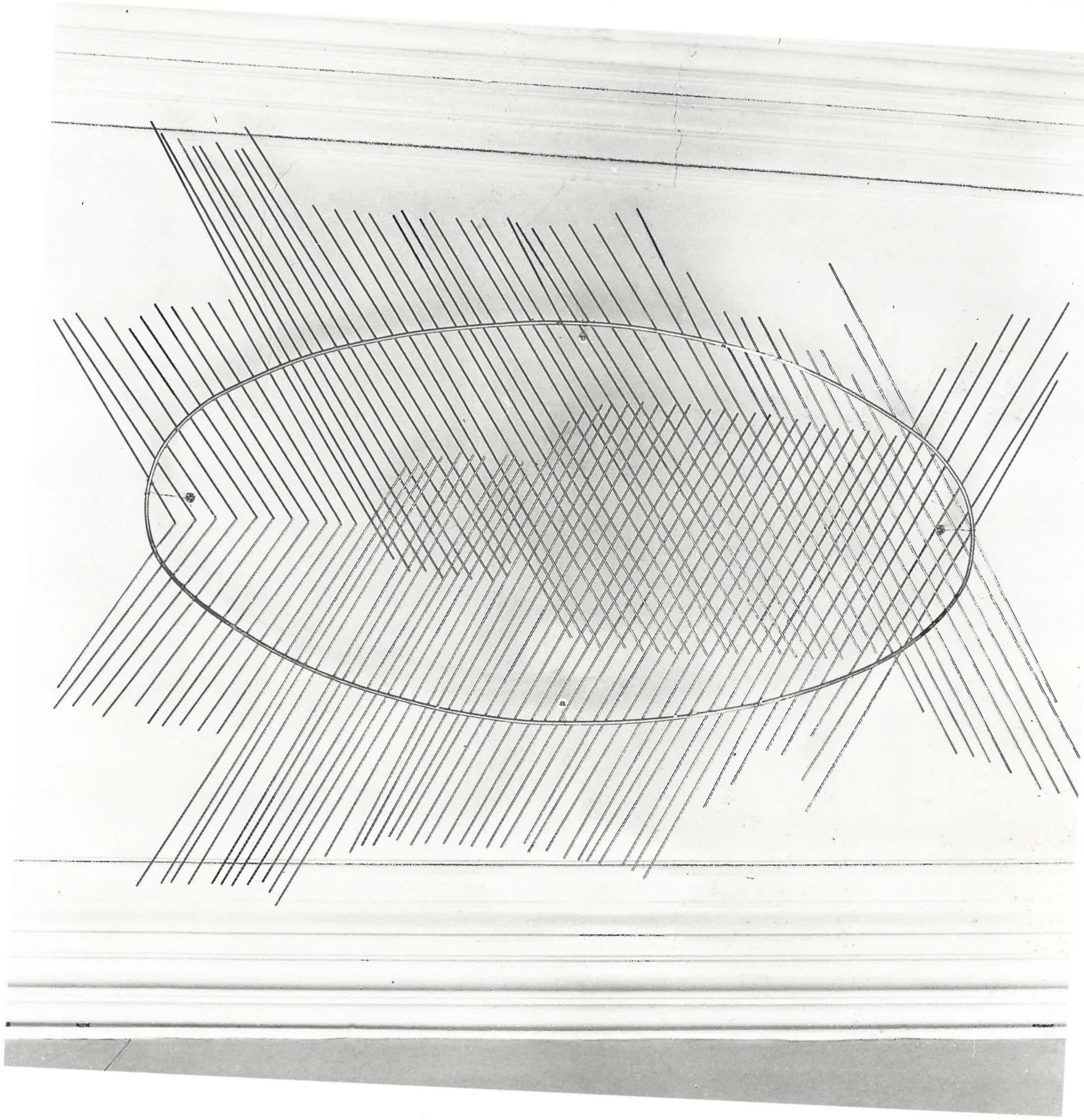
Sesto S. Giovanni, Italia
° 1940, Manchuria, Japan



Marcel Martens en Martine Huvenne
Nieuwland 27









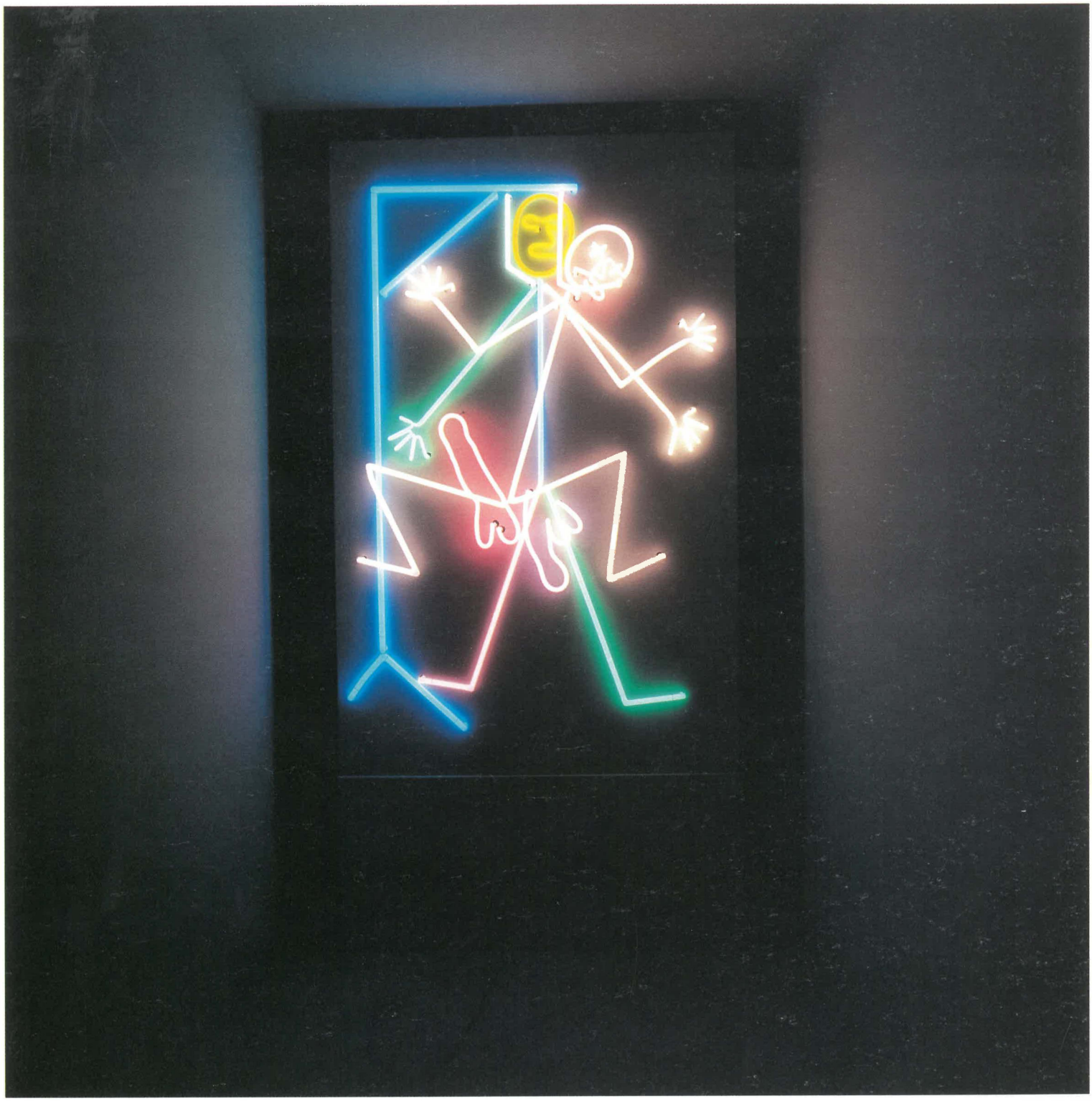


Bruce NAUMAN

Pecos, New Mexico, U.S.A.
° 1941, Fort Wayne, Indiana, U.S.A.

100 leef en sterf

leef en sterf
leef en leef
sterf en sterf
sterf en leef
schijt en sterf
schijt en leef
pis en sterf
pis en leef
eet en sterf
eet en leef
slaap en sterf
slaap en leef
bemin en sterf
bemin en leef
haat en sterf
haat en leef
neuk en sterf
neuk en leef
spreek en sterf
spreek en leef
lieg en sterf
lieg en leef
hoor en sterf
hoor en leef
schrei en sterf
schrei en leef
kus en sterf
kus en leef
tier en sterf
tier en leef
lach en sterf
lach en leef
raak aan en sterf
raak aan en leef
voel en sterf
voel en leef
vrees en sterf
vrees en leef
val aan en sterf
val aan en leef
wel op en sterf
wel op en leef
zwart en sterf
zwart en leef
wit en sterf
wit en leef
rood en sterf
rood en leef
geel en sterf
geel en leef
zing en sterf
zing en leef
schreeuw en sterf
schreeuw en leef
jong en sterf
jong en leef
oud en sterf
oud en leef
snij en sterf
snij en leef
loop en sterf
loop en leef
blijf en sterf
blijf en leef
speel en sterf
speel en leef
dood en sterf
dood en leef
zuig en sterf
zuig en leef
kom en sterf
kom en leef
ga en sterf
ga en leef
weet en sterf
weet en leef
zeg en sterf
zeg en leef
ruik en sterf
ruik en leef
val en sterf
val en leef
sta op en sterf
sta op en leef
sta en sterf
sta en leef
zit en sterf
zit en leef
spuw en sterf
spuw en leef
poog en sterf
poog en leef
faal en sterf
faal en leef
lach en sterf
lach en leef
denk en sterf
denk en leef
betaal en sterf
betaal en leef



Untitled 1985

Maria Nordman

Lives and works in Europe
and the United States
Workroom: Santa Monica, California
° 1943 Schlesien, Deutschland

Work Notes Ghent 1986

This work begins with the first visits to Ghent, starting in 1968. These visits directly precede the first works on the streets of a city:

A chosen room is made ready and opened to whomever might arrive by chance. The only invitation is a door ajar, without writing of any kind on the building, so that it is possible for people to enter without preconceptions as to meanings or intentions. They might be on their way to a laundry, a school, a liquor shop or an apartment.

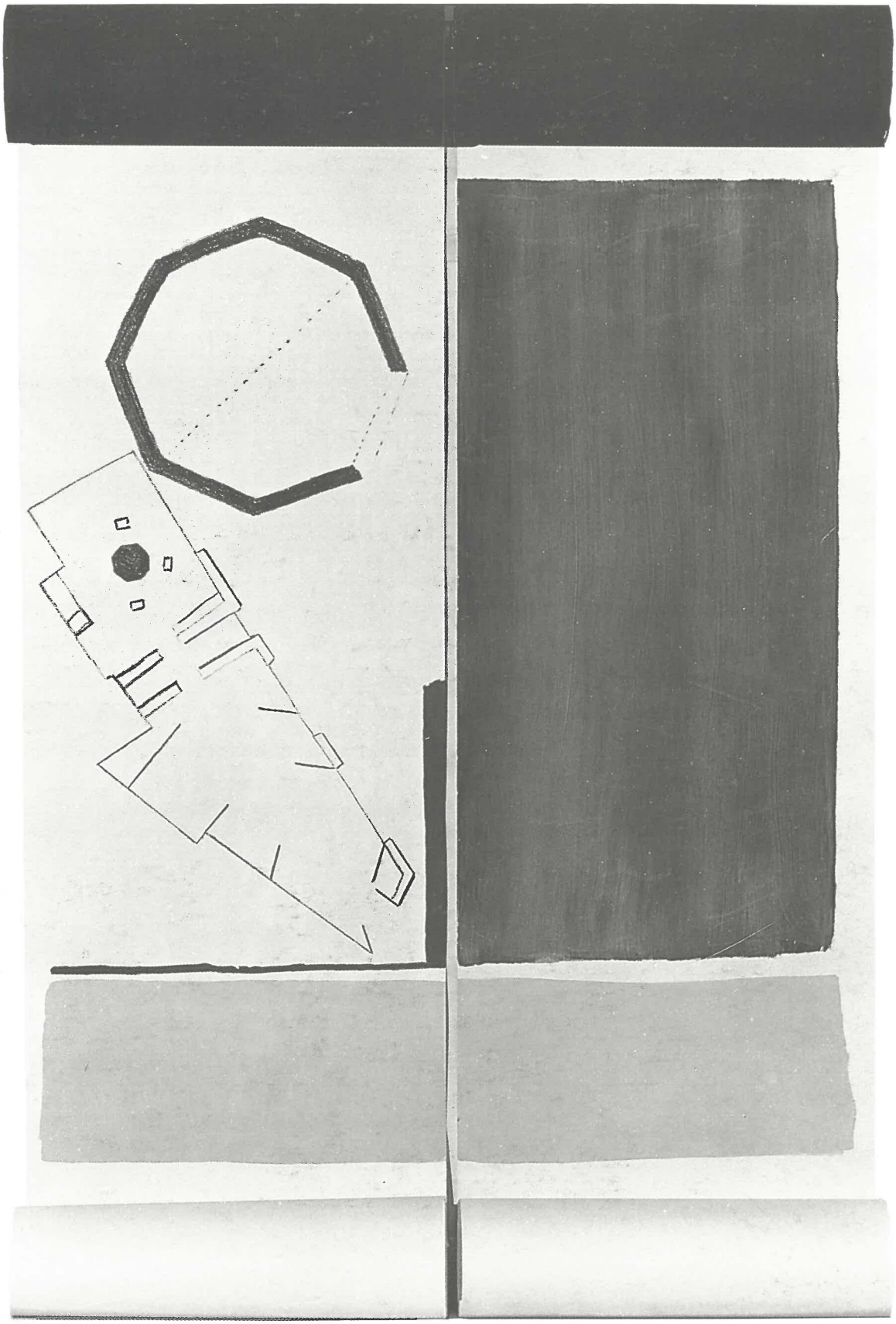
They might then enter speaking English, Spanish, Japanese, Chinese or Korean, languages that are used on this street going from the ocean to the center of Los Angeles.

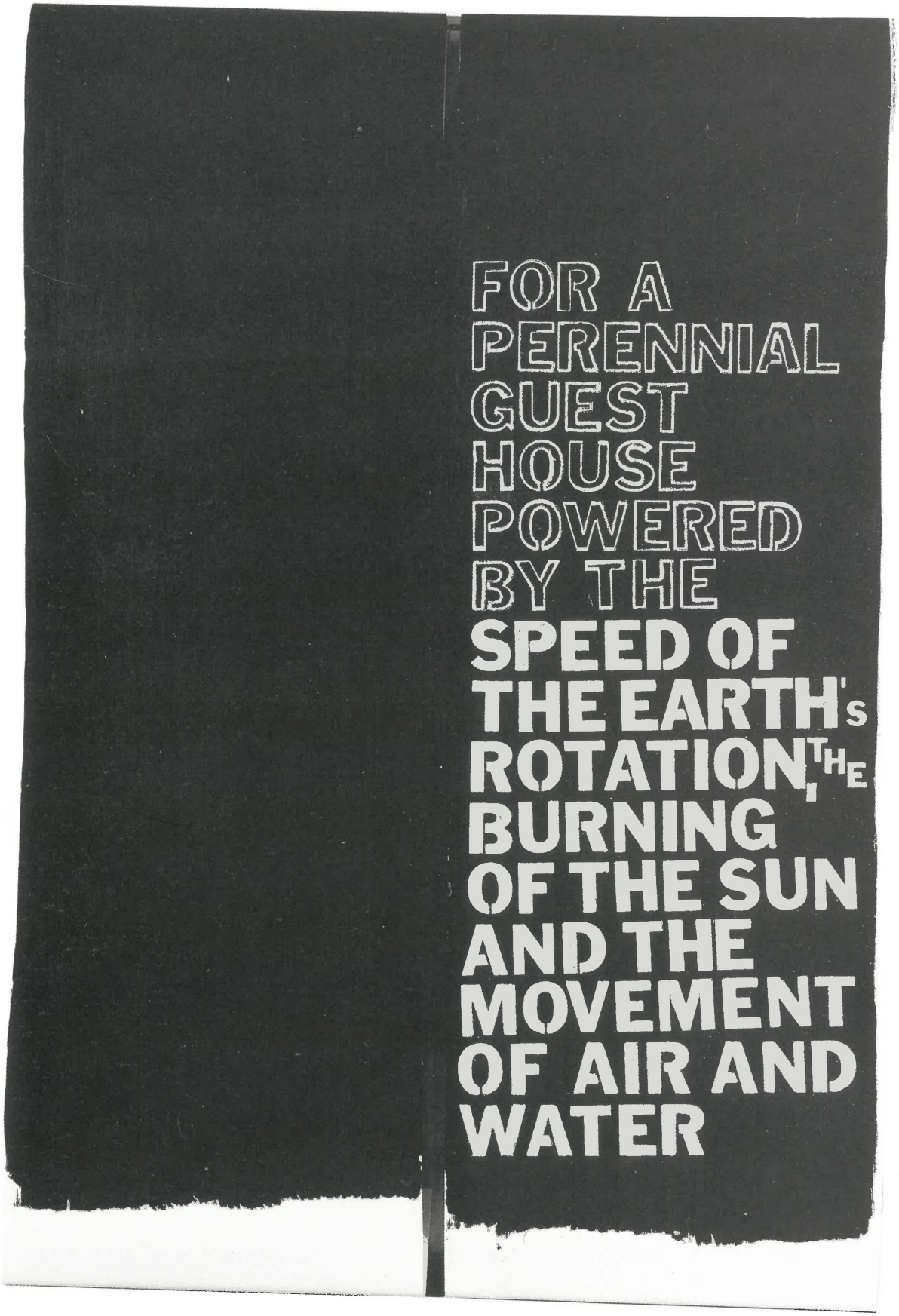
In 1980 I meet Jan Hoet, who asks me to come to Ghent to make a work for the Museum van Hedendaagse Kunst. I ask to see the buildings inmidst of where people live and work. One of the buildings is made available in 1985.

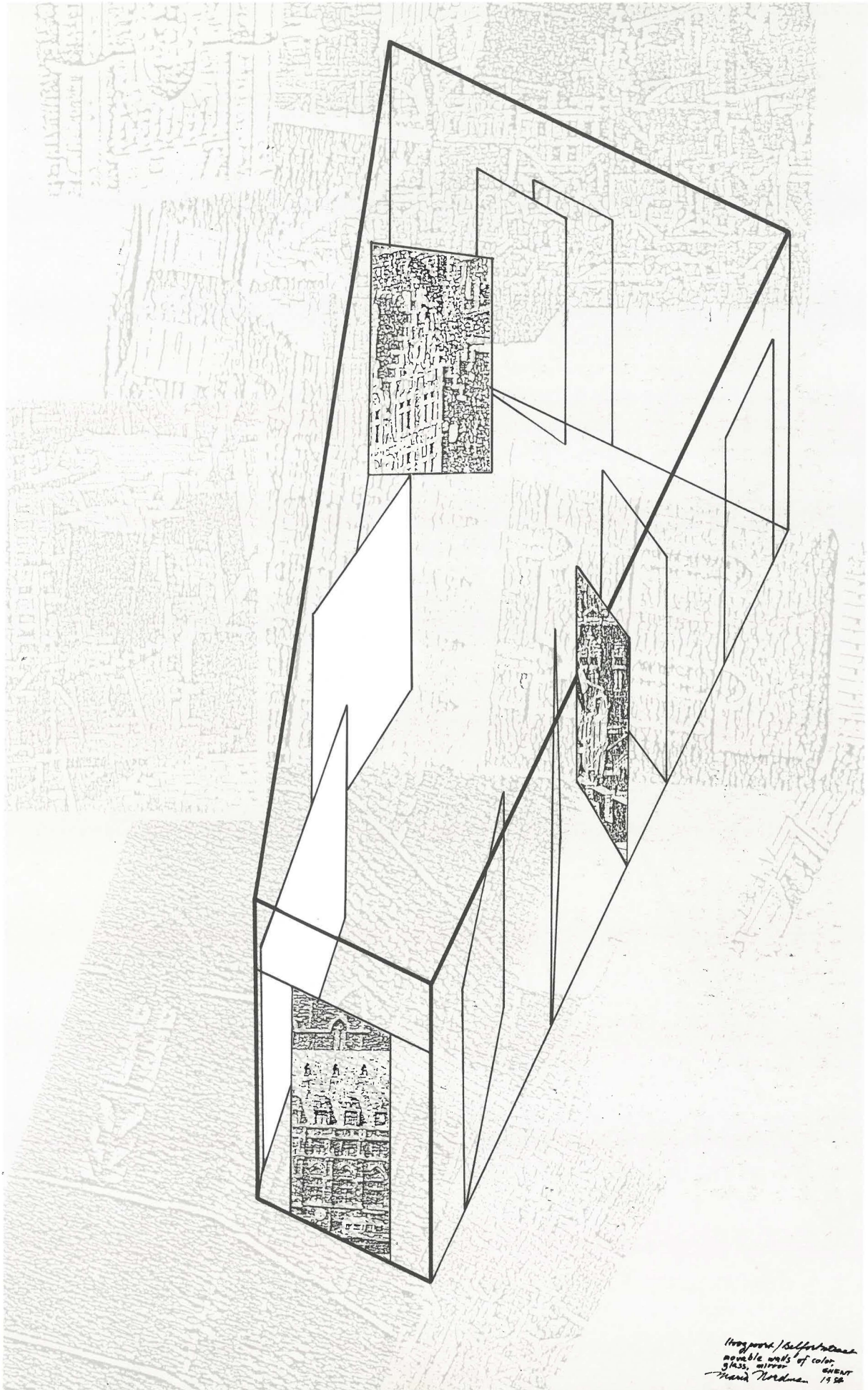


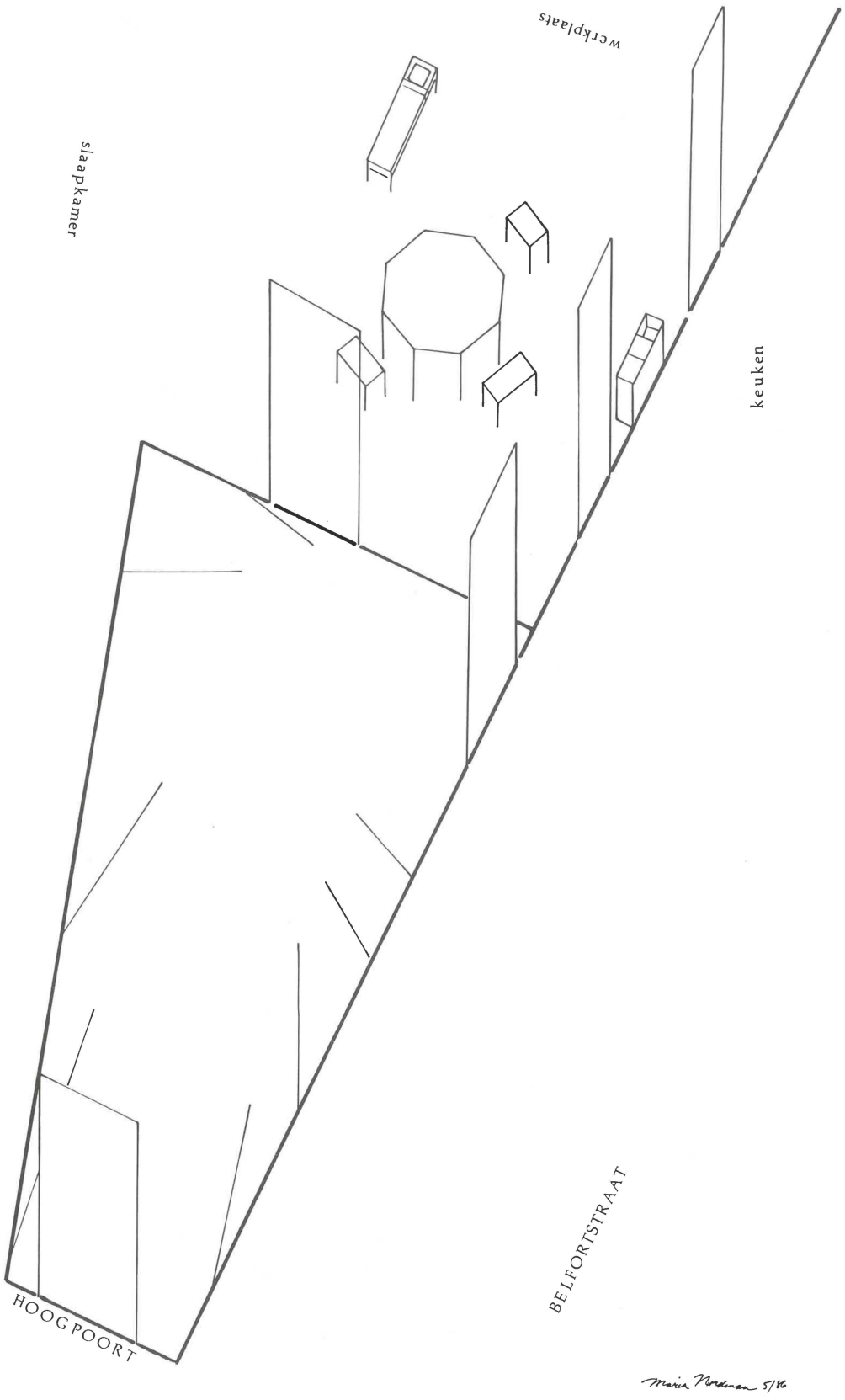


Hoogpoort/Belfortstraat - 1980
STAD GENT




FOR A
PERENNIAL
GUEST
HOUSE
POWERED
BY THE
SPEED OF
THE EARTH'S
ROTATION,THE
BURNING
OF THE SUN
AND THE
MOVEMENT
OF AIR AND
WATER


Hoogvorst / Belfort
movable walls of color
glass, mirror
GHENT
1958
Marie Nordman



The realization and the use of the place is in the case of this work supported by the city of Ghent, since its initiation at 1980, based on the first discussion with Jan Hoet about the opportunity to make an open work with and for people of Ghent. The following people of Ghent have worked directly in this project:

Lieve De Brabandere, Reiner Esser, Noël Joos, Willy Lammens, Jozef Rÿs, Kasimir Samas, Robert Schittecatte, Luc Tavernier, Michael Verheyen, Patricia Vervenne

This work begins with the active presence.

"Work" is amidst change.
It is without predefinition from
a material, from modes that are plugged
in, or attached.
It is not in context with what is
named an "installation".
The air, the light of the sun,
the water, the dialogue of people
can't be affixed or "installed".

It is not a subject.
It is not an object.
It is not passive.
It is not finished.

What could be called "work" would be
in concert with the whole of work
and with what is in continuous
movement as is language itself.

From Maria Nordman, **De Sculptura Works in the City**, Schirmer/Mosel, Munich, 1986

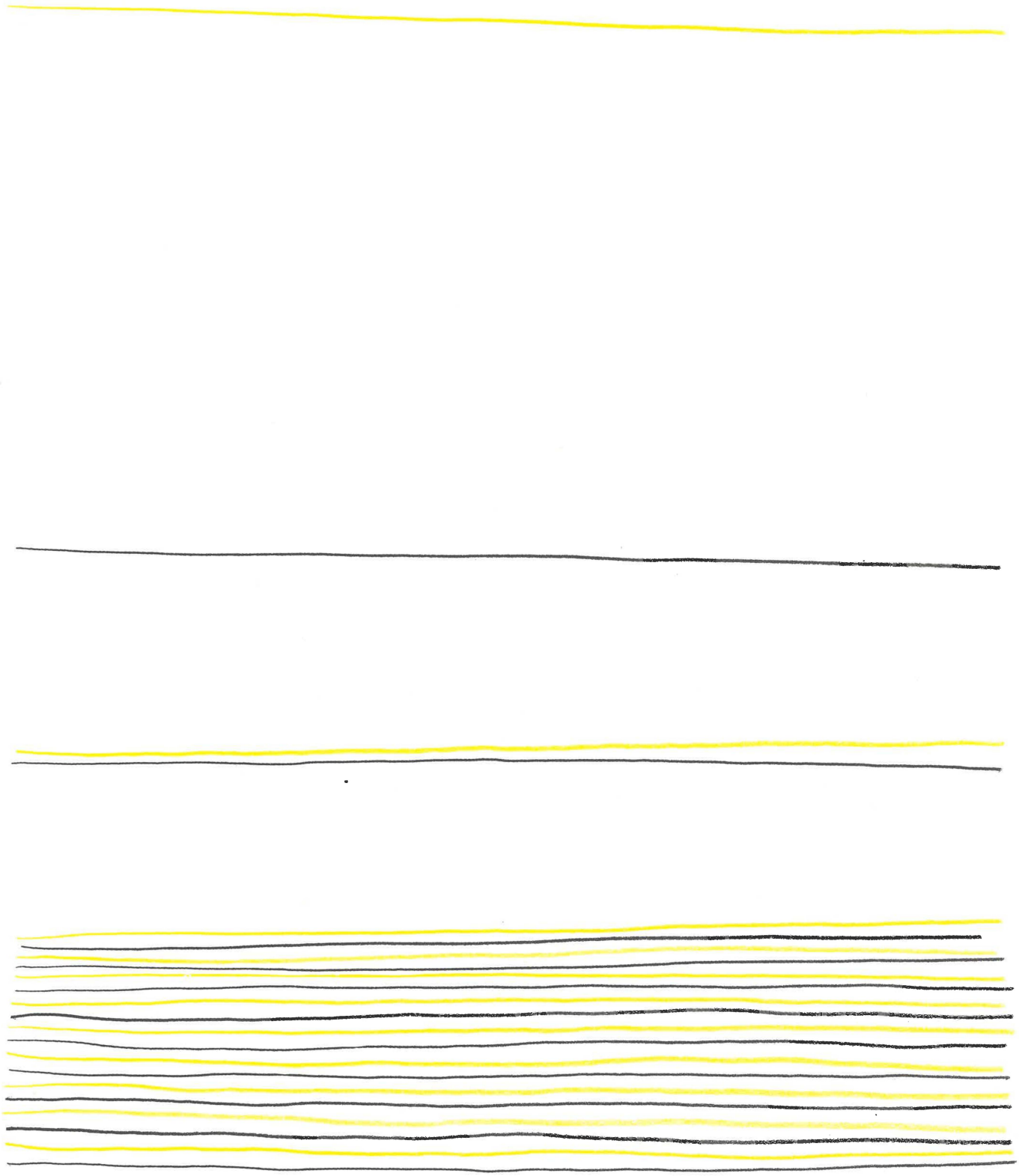
Oswald OBERHUBER

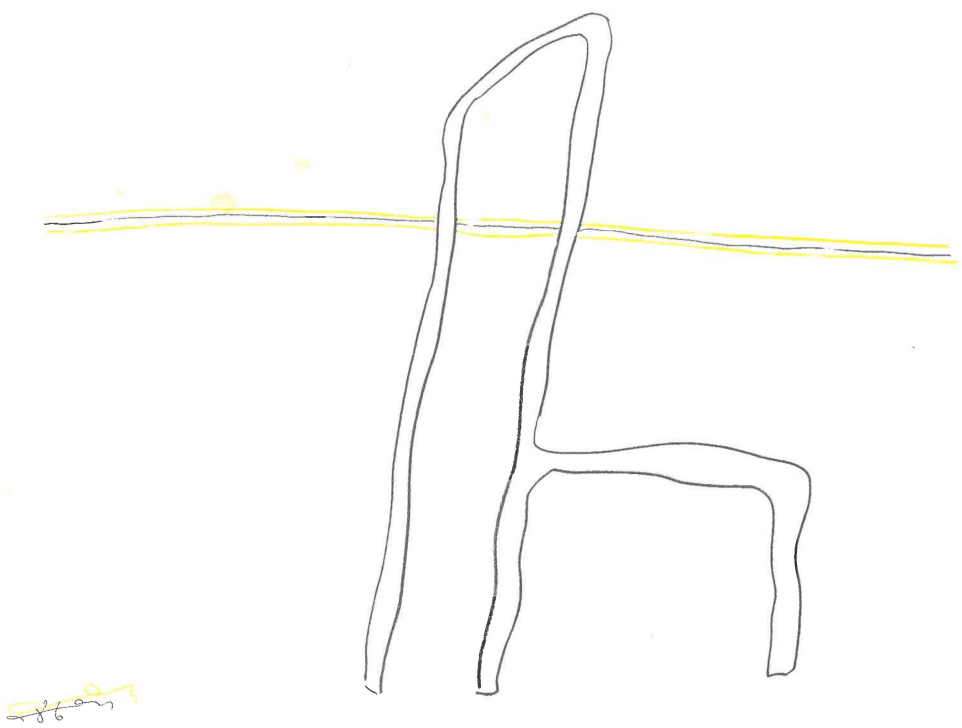
Wien

° 1931, Merano, Italia



Gerard en Marie-Louise Moyaert
Fortlaan 18





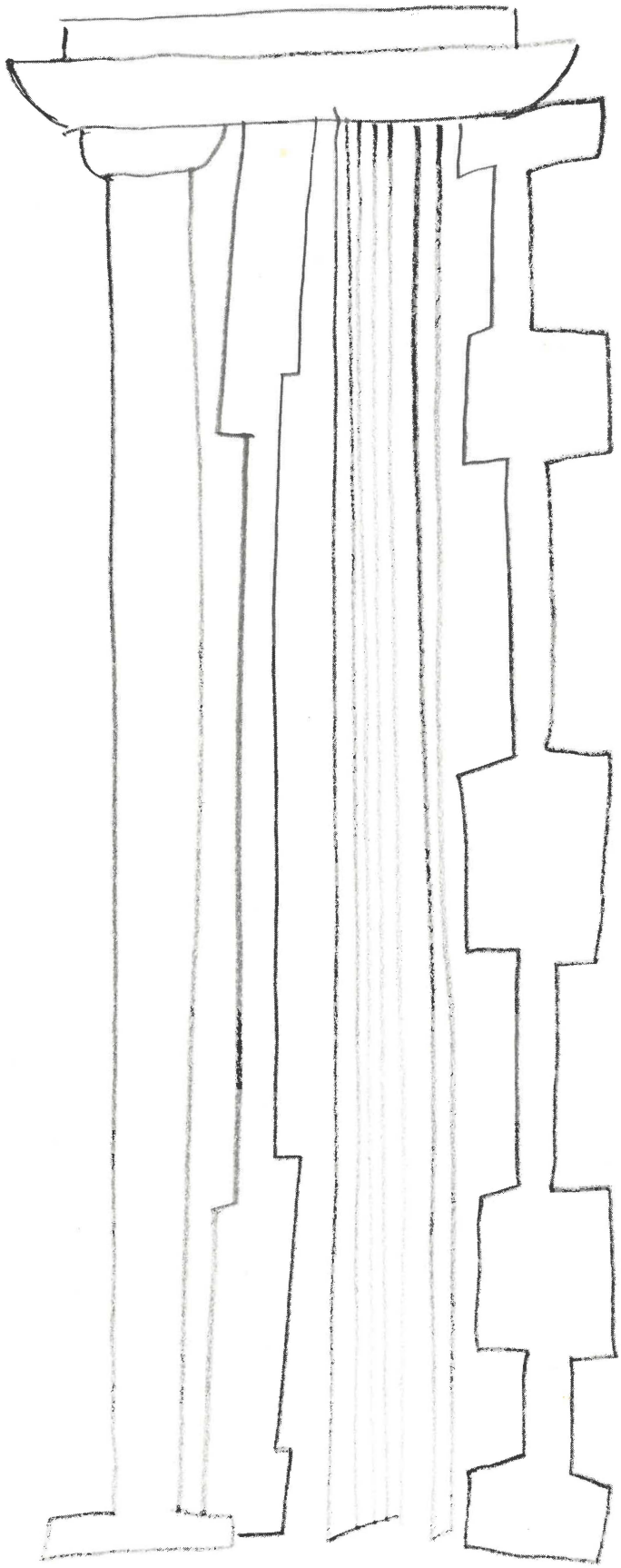
Die Möglichkeit, in künstlerischen Räumen zu leben

Die Architekten haben vergessen, daß Räume, in denen man sich aufhält, mehr sind, als nur irgendwelche Annahmen von Bewohnbarkeit. Räume sollen auch verwirklichen und Emotionen ermöglichen.

Es ist gut, wenn Künstler aus ihrer Unabhängigkeit heraus Räume nach ihren Wünschen interpretieren, trotzdem sie festgelegte Gegebenheiten übernehmen. Es kann aufregend sein, die Kunst in eine Anwendung zu stellen, indem ein Raum benützbar bleibt und trotzdem in das höhere Niveau von künstlerischen Vorgängen gedrängt wird.

Hat doch die Moderne von allem Anfang an danach verlangt, daß die Kunst nicht nur für die Kunst da sein soll und aus dem Ghetto des Museums hinaus muß, um eine direkte Kunst auch für jene zu schaffen, die diese nicht erreichen können, sodaß Raumkonzeptionen in diesem Falle Mitteilungen und Botschaften sind zu einem neuen Ansatz und neuen Möglichkeiten der Begegnung.

Oswald Oberhuber







Eine Chambre d'Amis für Victor Servranckx

Heike PALLANCA

Düsseldorf

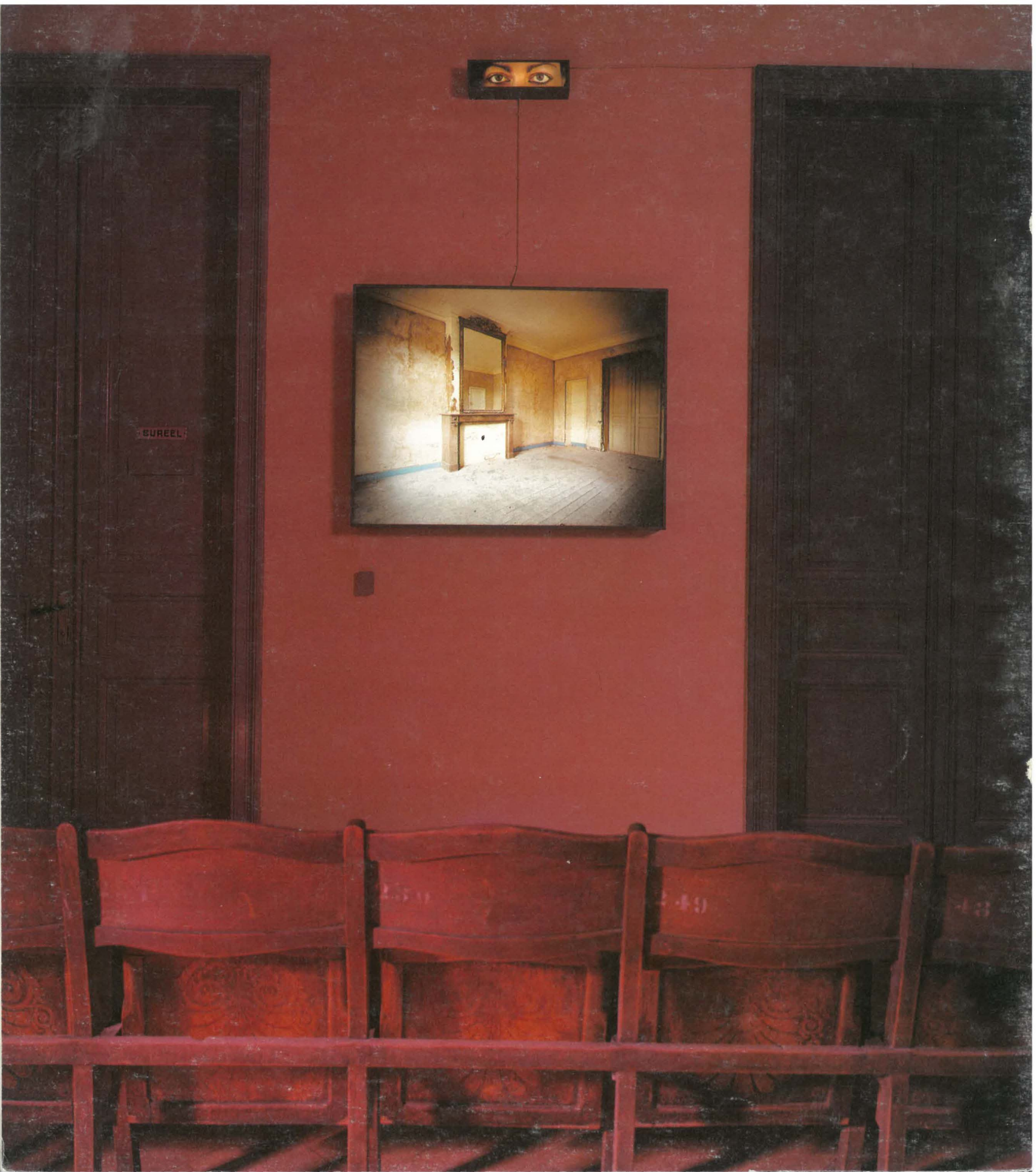
° 1952, Düsseldorf, B.R.D.

Augen-Blicke - Einladung zum Dinner

Walter en Veerle Vander Cruysse - Verhasselt

St. Annaplein 63

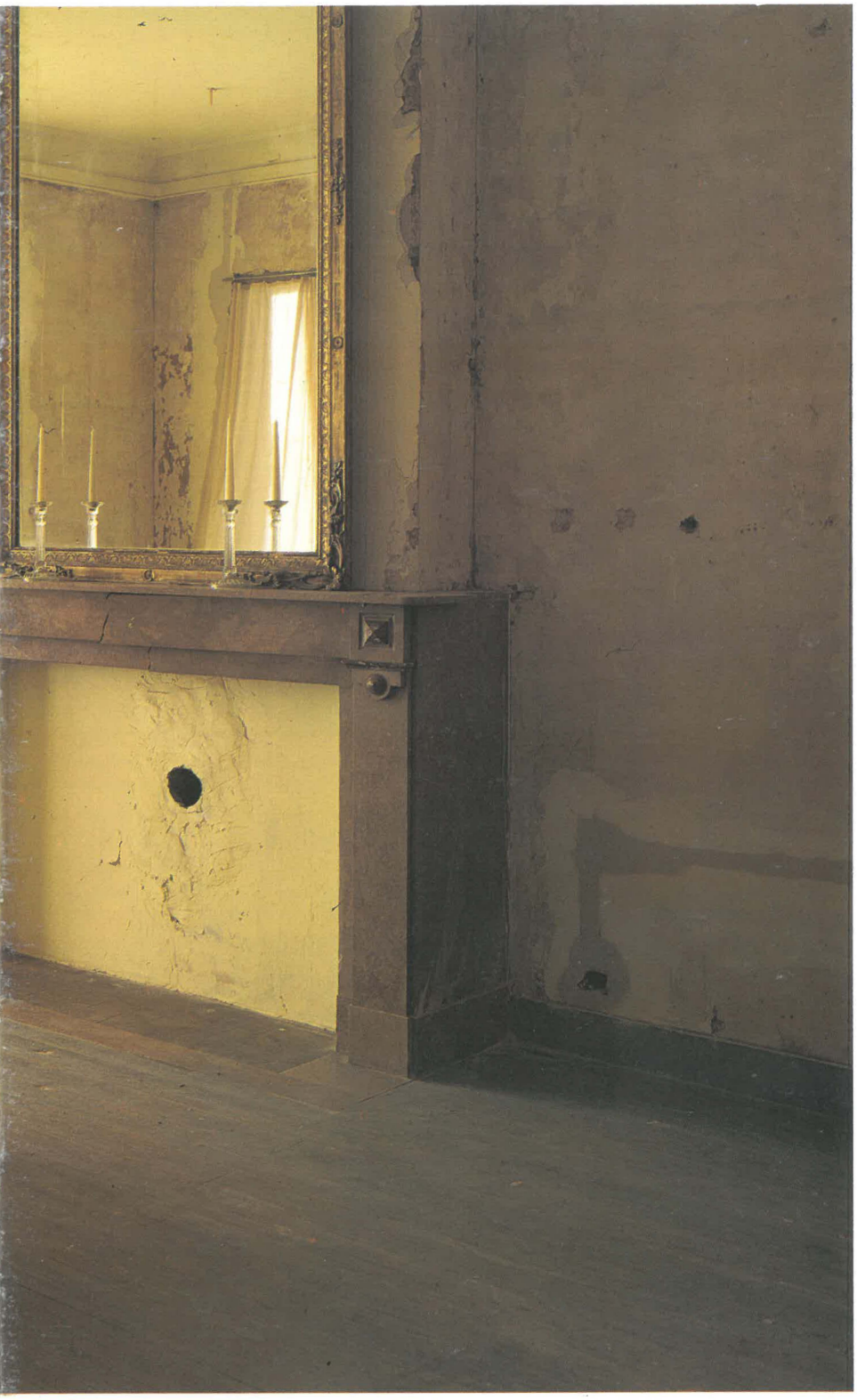



SUREEL



Wer *sich* ansieht, leuchtet nicht.
Lao-tse.





Bewegungslosigkeit in Bewegung — eine logische Unmöglichkeit, aber für die Sinne unleugbare Wirklichkeit. Unsichtbares Reifen des Augenblicks, der keimt, blüht, verwelkt und erneut sprießt.

Octavio Paz

PANAMARENKO

Antwerpen

° 1940, Antwerpen, België

Guido en Lieve De Wilde - Van Peteghem
Olympiadeplein 9

PANAMARENKO


CHAMBERS



Giulio PAOLINI

Torino

° 1940, Genova, Italia

Ignace Vandenabeele en Isabelle De Bruyn
Coupure 94

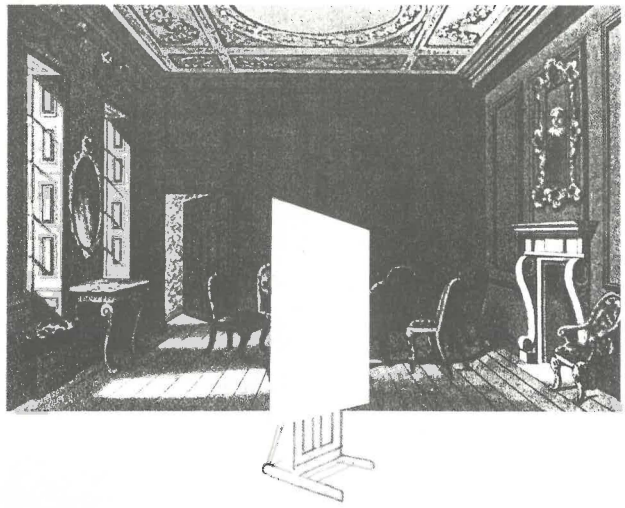
L'ospite, a Gent, si trattiene un istante: giusto il tempo di siglare una durata (la sua permanenza) già in corso da prima del suo arrivo. Una certa sua «presenza» quindi, paradossalmente e a sua insaputa, aveva preceduto il suo stesso sopralluogo.

Se una tale ipotesi implica una sfida alla normale nozione di tempo anche lo spazio, analogamente, entra a far parte del disegno. La «Chambre d'Amis» non poteva trovarsi altrove: l'altezza, la larghezza, la profondità fondano, in questa luce, la **divina proportione.**

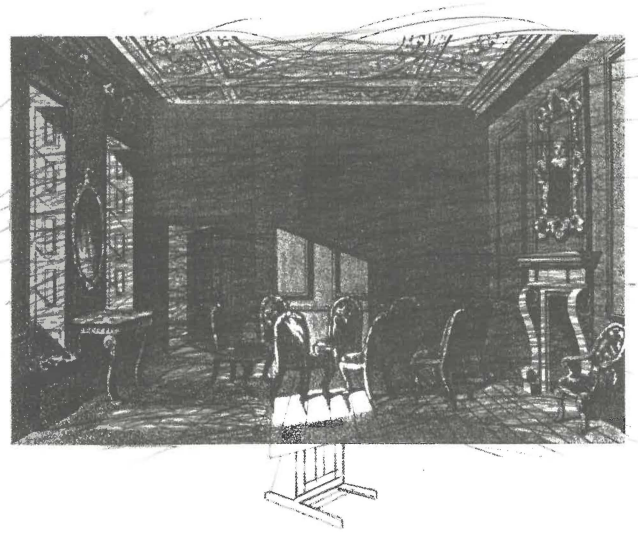


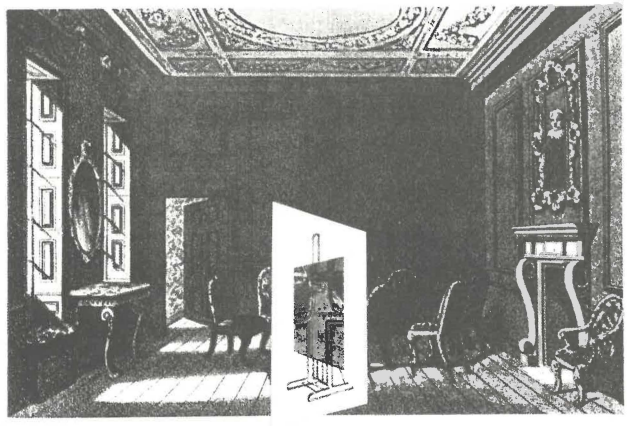






P. 185 An old-fashioned cedar parlour and a modern living room, as depicted by Humphry Repton in 1816.





Royden RABINOWITCH

Dublin, Ireland

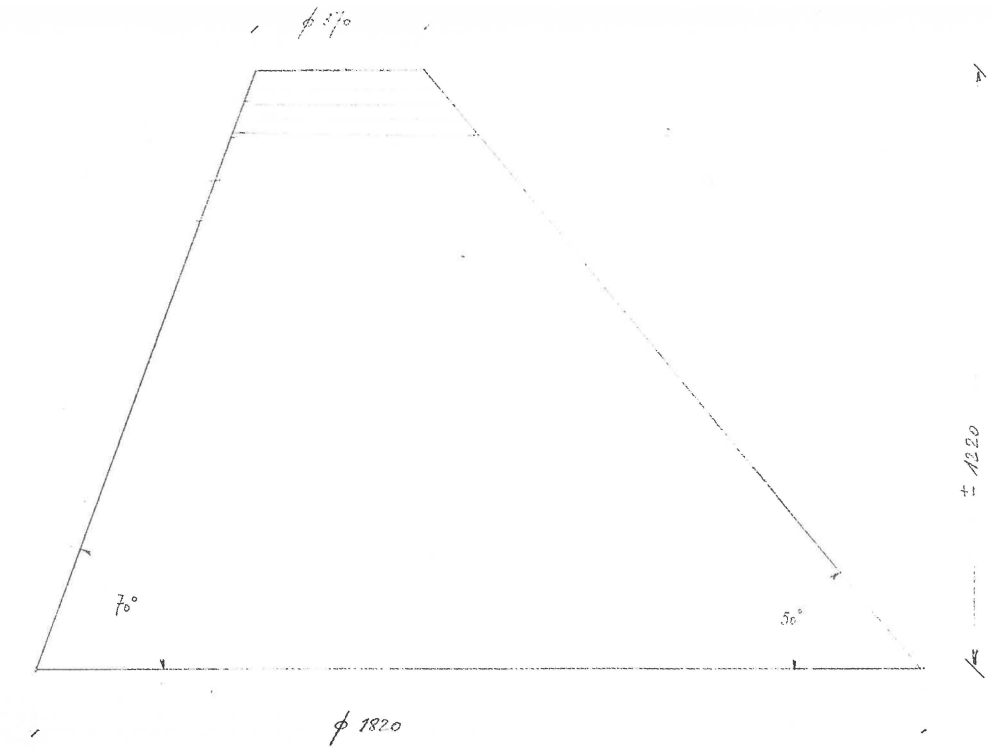
° 1943, Toronto, Canada

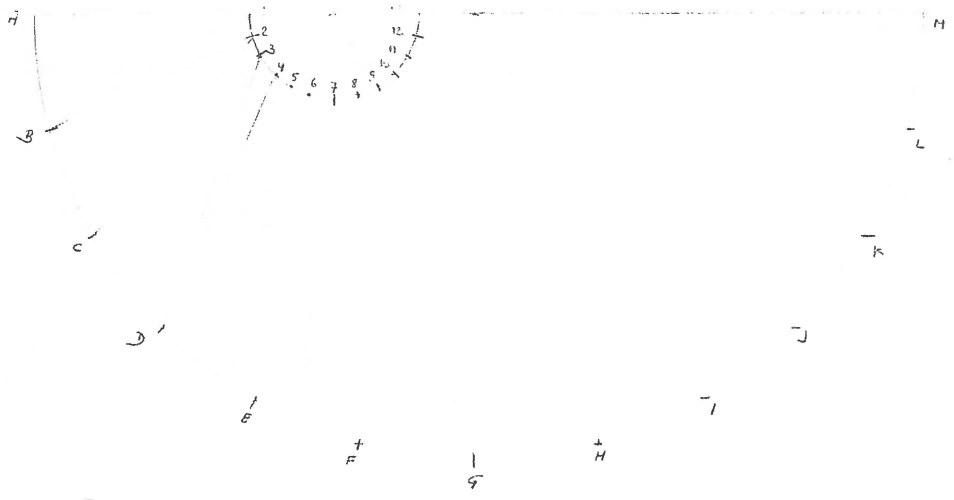
Paul Demeyer
Papegaaistraat 62



The lesson of Emmanuel Fuermann resulted from the desire to establish, the somatic properties* as demonstrated in a full rotation (handed manifolds) within a half rotation. In other words, within a half rotation I wanted the full possibilities of the full rotation, making clear that on a wall as well as a floor, space is somatic and local not abstract and extended. Any analysis regarding this problem proved hopeless and finally the thing was resolved by dwelling on the operations of any cellist i.e. the discrete fingering, the continuous bowing, involved in the articulating of sounds. The metaphor (violin group as a new instrument for dealing with the new halls of the 17th century) as well as the metaphor (improvement in cello technique enabling new freedoms, new clarities to be heard) sustained the effort from 1974 when the question arose to 1986 when it was resolved.

* Somatic properties-internal properties that the body becomes aware of when it moves in space i.e. closed and open property (back, front) handed property, all directions sensed, total assymetry through 3 axis sensed and a top which is differently sensed than a bottom.



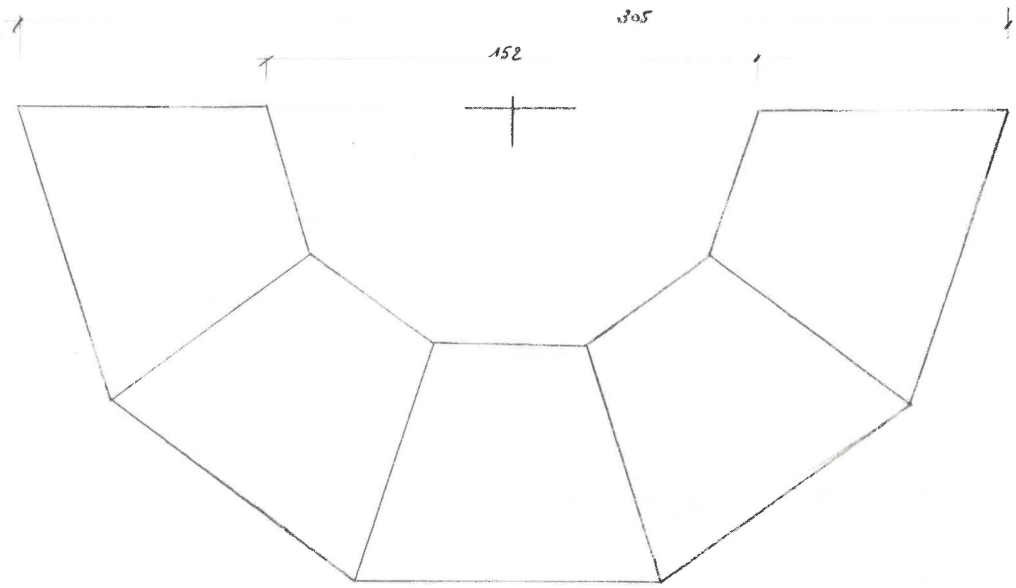


Ontwouwing

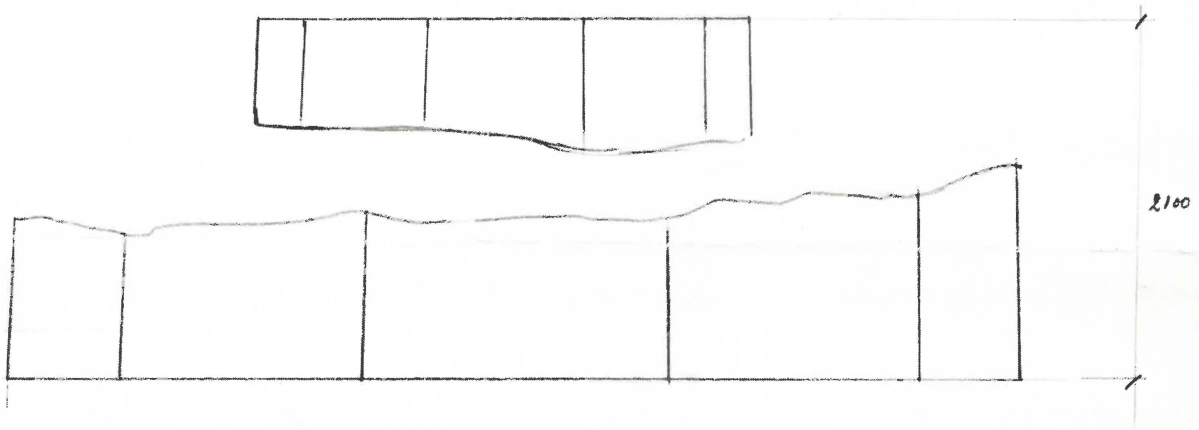
A-B - B-C cm = 283,1

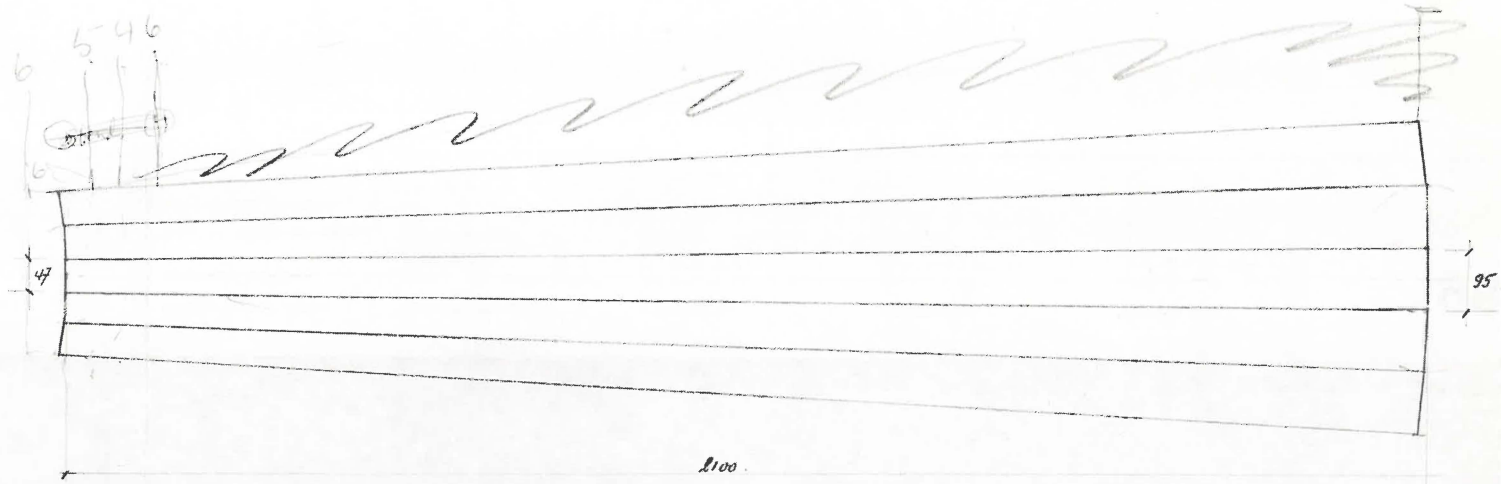
1-2 - 2-3 cm = 48,3.

A-1 = 1301	4-E = 1383	H-8 = 1484	11-L = 1523
1-B = 1311	E-5 = 1377	8-I = 1527	L-12 = 1576
B-2 = 1306	5-F = 1432	I-9 = 1515	12-M = 1586
2-C = 1329	F-6 = 1410	9-J = 1553	M-13 = 1581
C-3 = 1322	6-G = 1459	J-10 = 1543	
3-D = 1355	G-7 = 1447	10-K = 1572	
D-4 = 1344	7-H = 1438	K-11 = 1564	



hoogte ± 2100.





Ontvouwing





Norbert RADERMACHER

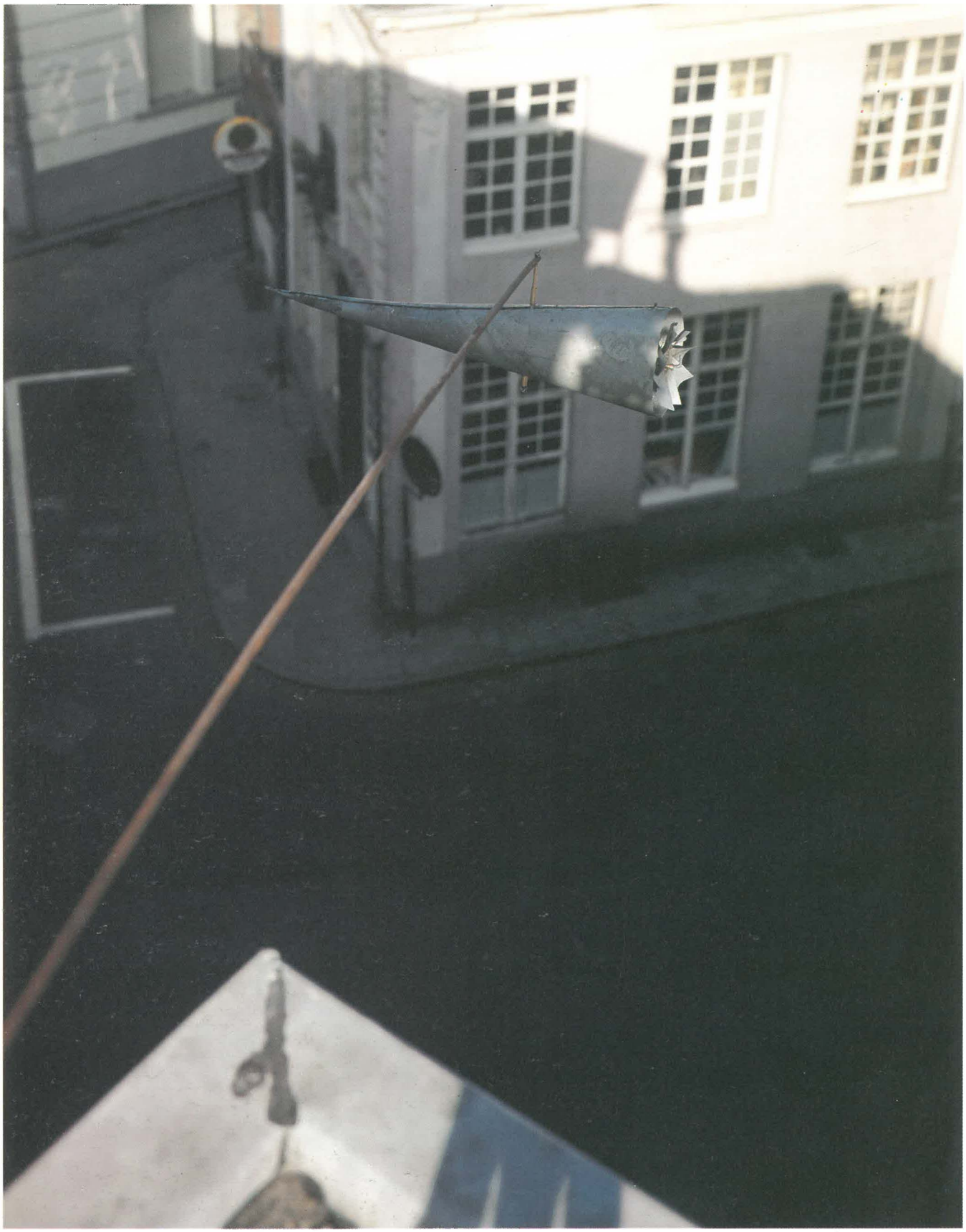
Berlin und Düsseldorf

° 1953, Aachen, B.R.D.

"WAHRZEICHEN
Mehr als 50 Zinkblechskulpturen für die Hausdächern von "Chambres d'Amis"."

Alle adressen/All addresses





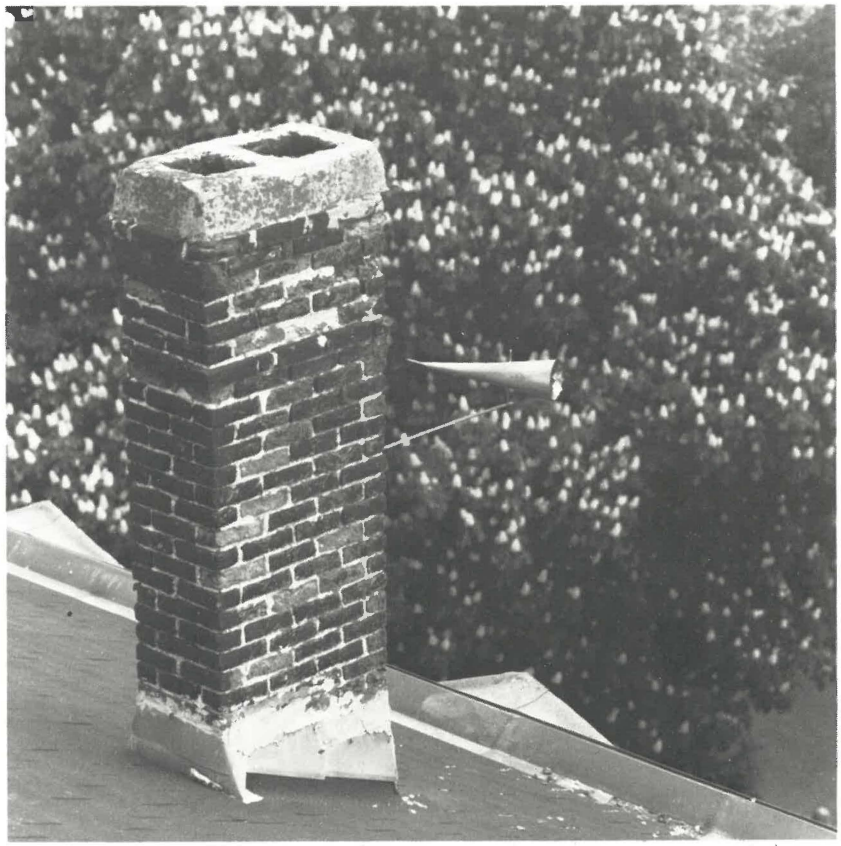














Roger RAVEEL

Machelen-aan-de-Leie

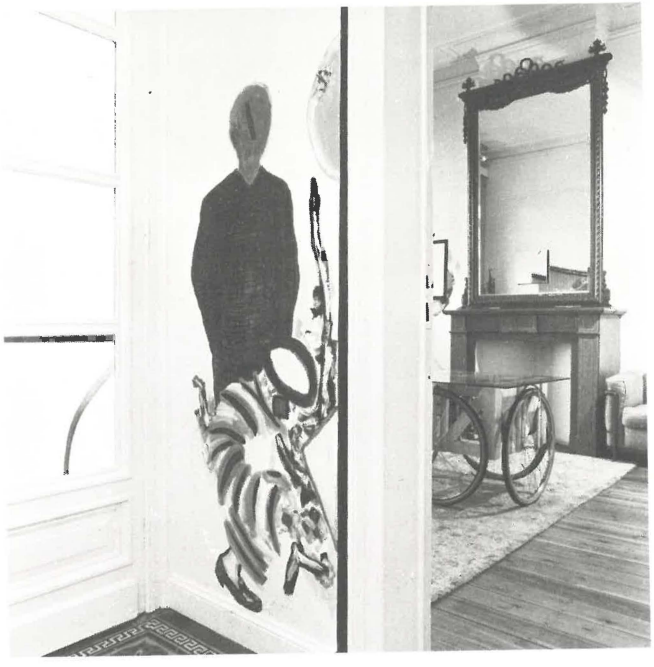
° 1921, Machelen-aan-de-Leie, België

Piet Van Cauwenberghe
Visserij 71

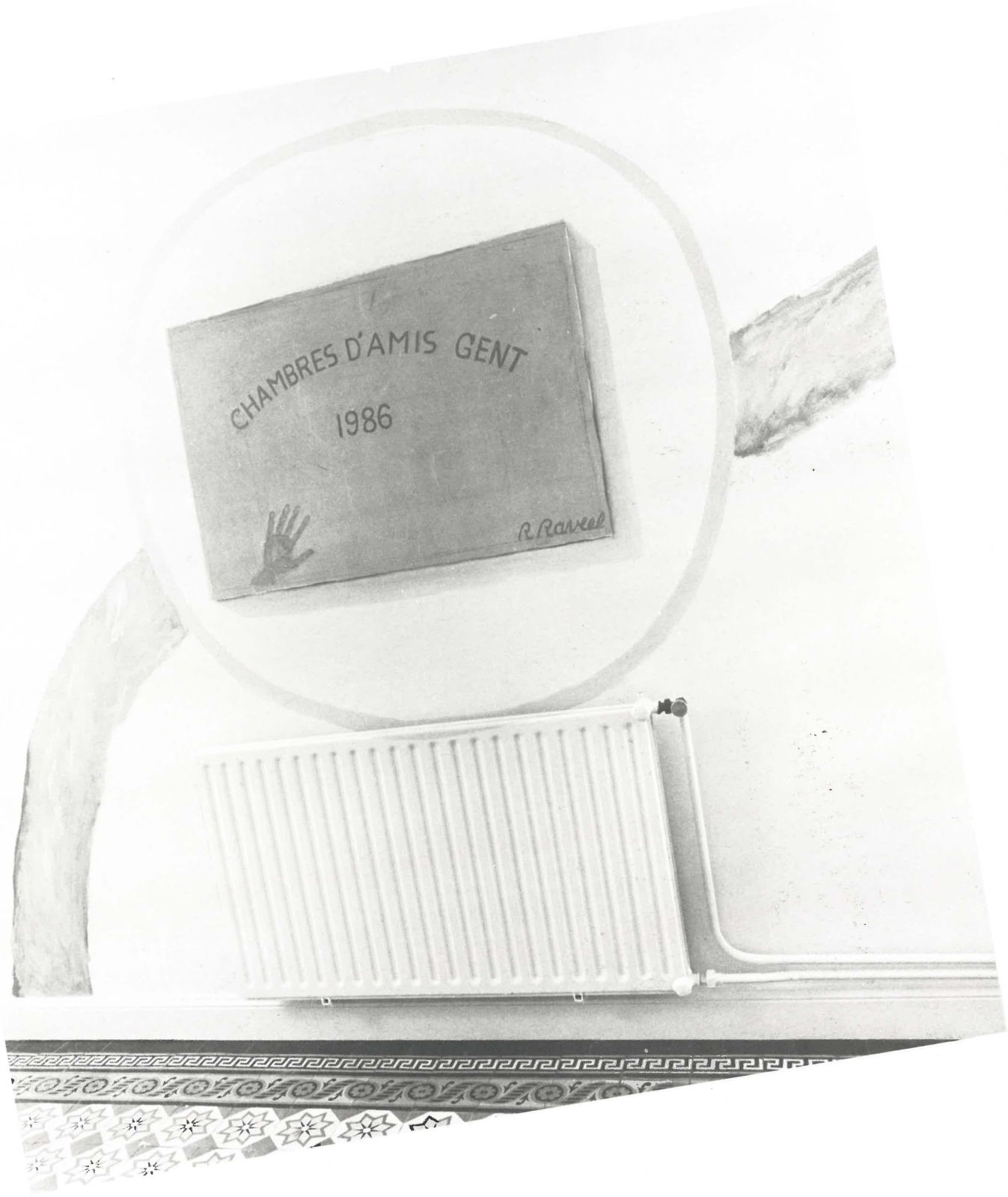


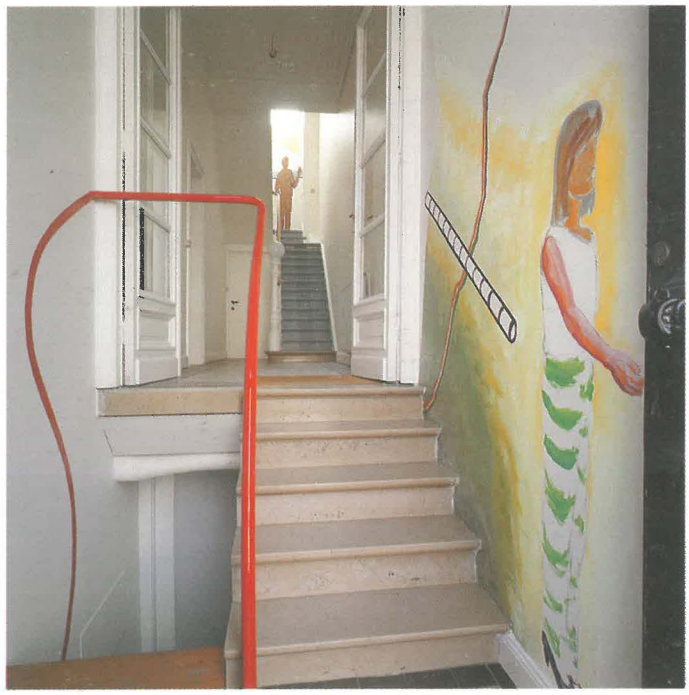



CHAMBRES D'AMIS GENT
1986
R. Raxeal






CHAMBRES D'AMIS GENT
1986
R. Ravel



Kom binnen Mijnheer Dürer



De vlam van de kunstenaar



« De waanzin van het geloof in de verhelderende verborgenheid in het zichtbare »

Wolfgang ROBBE
Düsseldorf
° 1954, Aachen, B.R.D.



Jean-Paul Deslypere en Charlotte Pannier
Achilles Musschestraat 128

Zwei Masken

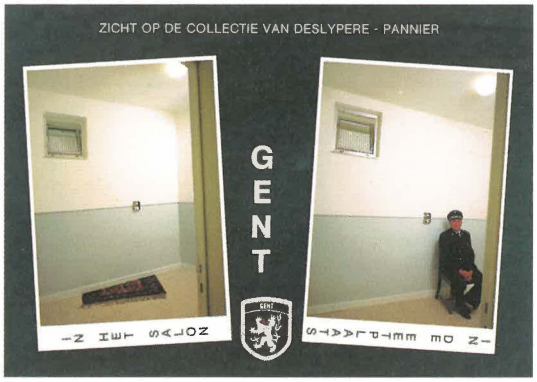


Maske





im Wohnzimmer



Die Ansichtskarte



Im Eßzimmer

Patrick ALLEGAERT
Plotersgracht 4
B - 9000 Gent
né le 11.7.1954 à Ieper
vit et travaille à Gent, professeur

Annemie CAILLIAU
Plotersgracht 4
B - 9000 Gent
née le 29.7.1957 à Ieper
vit et travaille à Gent, assistante sociale

Jo DEBACKER
Zeugsteeg 9
B - 9000 Gent
né le 29.12.1953 à Deinze
vit et travaille à Gent, professeur

Claude RUTAULT
3, Avenue Lenôtre
92420 Vaucresson, France
né le 25.10.1941 aux Trois-Moutiers Vienne, France
vit et travaille à Paris, artiste



AVAL AMONT
⟷

projet pour une exposition organisée par le musée de gand (jan hoet), dispersée chez un certain nombre d'amateurs. été 1985.

---

ce projet recoupe directement ma proposition TRAVAUX PUBLICS à la différence près qu'en ce qui concerne IL NE S'AGIT JUSTEMENT PLUS D'EXPOSITION.

1. constitution d'une documentation composée de deux parties distinctes: les deux livres DEFINITIONS/METHODES et ~~DEFINITIONS~~/METHODES et un classeur comprenant des photographies de réalisations (1973-1983). cet ensemble constituant la règle et son application, la loi et la jurisprudence. cette documentation sera à consulter dès janvier 1985, de façon à ce que le projet puisse s'élaborer sans précipitation. elle fera l'objet d'une invitation qui pourra être envoyée avec celle de l'exposition qui aura lieu à ce moment-là. un document plus spécifique sera fourni aux personnes participantes.

2. a partir de là une ou plusieurs personnes se détermineront avec la plus grande liberté et auront la possibilité de faire une proposition d'un travail à installer à leur domicile par rapport à la documentation. cette proposition ne pourra se réduire à choisir une définition/Méthode mais devra prendre des éléments différents dans trois définitions/méthodes au minimum, c'est-à-dire proposer une pièce qui n'existe pas encore.

3. le projet sera soumis à claude rutault par l'intermédiaire de jan hoet. plusieurs cas peuvent alors se présenter:

— l'acceptation pure et simple de la proposition et sa reconnaissance. Mention: un travail de peinture de claude rutault conçu et réalisé par monsieur et madame X.

— la réserve de cette reconnaissance en l'attente de rectifications au projet. l'auteur du projet aura alors le choix: ou bien il acceptera la ou les modifications et la pièce sera reconnue, ou bien il réalisera son projet sans tenir compte des remarques de c.r. auquel cas la mention sera: un travail de peinture de monsieur ou madame X d'après une définition/méthode de claude rutault.

— si la proposition est jugée par c.r. une interprétation erronée de son travail et que le travail veuille le réaliser malgré tout, claude rutault demandera qu'il n'y ait aucune référence à son travail et peut même inclure la mention suivante dans le catalogue: claude rutault décline toute responsabilité dans cette exposition. la participation serait alors un texte.

— d'autres nuances, discussions sont évidemment possibles. il ne s'agit ici que de l'énoncé de principes.

4. la réalisation: elle est liée aux propositions faites, et au degré d'agrément du travail. de toutes façons il y aura nécessité de prise en charge, c'est-à-dire une location pour une durée minimum d'une année qui sera faite soit par le musée, soit par un particulier.
c.r. avril-mai 1984.

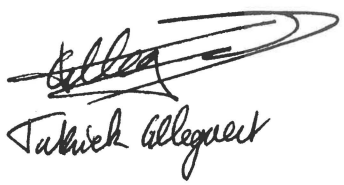
publié dans ~~DEFINITIONS~~/METHODES p. 633.

Gand le 16 avril 1986

Cher Claude,

Ci-joint, on vous envoie les documents demandés:
— les définitions/méthodes utilisées
— les dimensions des toiles

amicalement,



n° 11 un coup de peinture, un coup de jeunesse.
mur 1: mur: la même couleur que la toile.
mur 2: toile: la même couleur que le mur.
mur 3: toile et mur: la même couleur.
mur 4: verre et mur: la même couleur.
proposition de 1974.

travail ayant circulé en 1976-77 de paris, à londres, bruxelles, cologne et amsterdam.
collection S.J.B. paris.

n° 96 entre nous et la tour eiffel, 1978.
mur 1: deux toiles de (80×15) cm.

expositions:
galerie paul maenz cologne 1979.
11 rue clavel paris 1981.

n° 40 peinture spécifique 1. 1976.
mur 4: une plaque de verre de (100×100) cm, brisée et dont les morceaux sont peints de la même couleur que le mur sur lequel ils sont accrochés.

11 rue clavel 1978, carte postale.
pour l'exposition de l'ARC 2 à paris en 1983, cette définition/méthode a été actualisée par deux personnes différentes: lyonel deneux (peinture sur verre) et jean-pierre vignaud (peinture sous-verre).

n° 3 dépendance et indépendance limites 1. 1974.
« sur trois murs » devient sur quatre murs.
mur 1: cf n° 96.
mur 2: cf esquisse à côté du plan.
mur 3: quatre toiles, figure (33×24 cm), paysage (55×38 cm), marine (61×38 cm), marine (33×19 cm).
mur 4: cf n° 40.

exposée à bruxelles en 1976 par bernard marcelis.
collection annie scamps.

n° 2 une toile un mur 1974.
définition/méthode: toiles peintes de la même couleur que le mur sur lequel elles sont accrochées. une toile par mur. le format des toiles augmentant parallèlement (mais pas proportionnellement) aux dimensions des murs ~~de sorte que la toile la plus petite soit sur le mur le plus petit et la toile la plus grande sur le plus grand mur~~.

galerie 22 paris 1974.
chez a.b.nakov paris 1979.
pour l'exposition de l'ARC 2 à paris en 1983, elle constituait le second temps de l'exposition et a été réalisée par rené denizot et roger mazarguil.

note: je me suis permis d'ajouter la colonne de gauche qui indique que toutes ces pièces ont déjà été réalisées. c.r.

vaucresson, 21 avril 1986.

patrick allegaert,
annemie cailliau,

j'ai bien reçu votre projet et vous en remercie. je suis très content de le réaliser avec vous.

comme nous l'avions dit l'autre jour à paris le plus simple est de reproduire vos croquis dans le catalogue (réduits) avec en face la photographie de la réalisation.

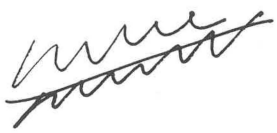
pour les toiles, pas de problème. j'ai en stock, c'est l'avantage de la pièce TRANSIT, les toiles pour le mur 3. en ce qui concerne le 1 je fais fabriquer les deux châssis. la couleur sera: gris. comme l'actualisation qui est reproduite dans le catalogue de la documenta 7. j'apporterai un pot de gris pour peindre le mur. j'ai également commandé le châssis irrégulier selon votre croquis, je dois l'avoir à la fin de la semaine.

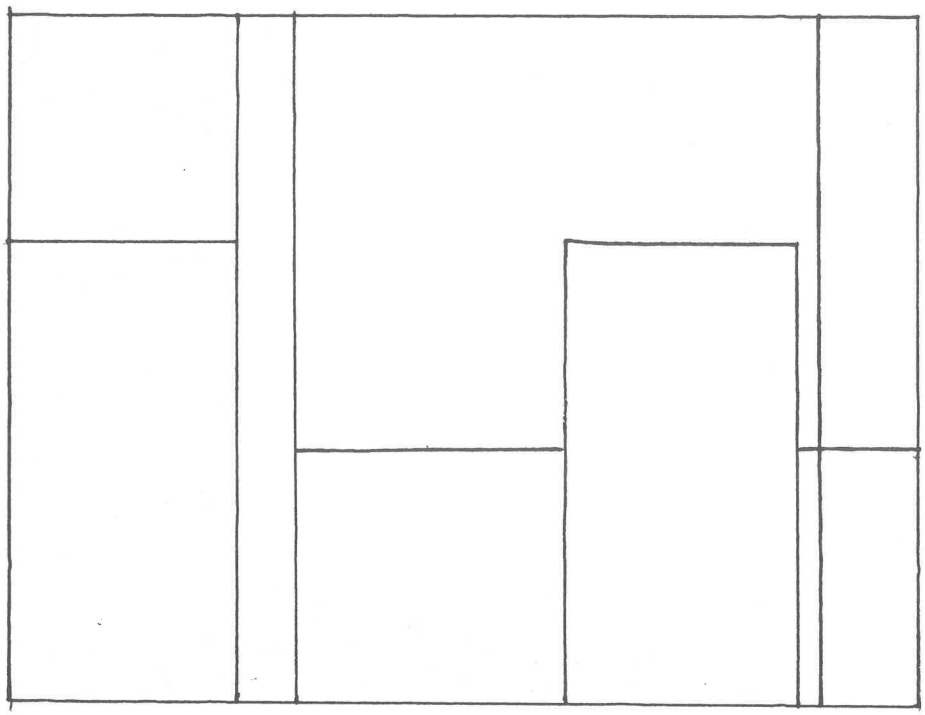
par contre procurez-vous la plaque de verre. prévoyez également assez de peinture dans les couleurs que vous désirez.

marc israël viendra avec moi pour continuer à l'occasion de cette installation le film qu'il réalise sur mon travail depuis quelques mois.
nous n'en avons pas parlé l'autre soir, mais je pense que vous êtes d'accord pour que votre actualisation de mon travail de peinture reste en place pour un minimum d'une année comme prévu dans le projet ci-contre. cette pièce sera évidemment incorporée à l'affiche (la 5e déjà) TRAVAUX PUBLICS que je vais publier vers la mi-juin.

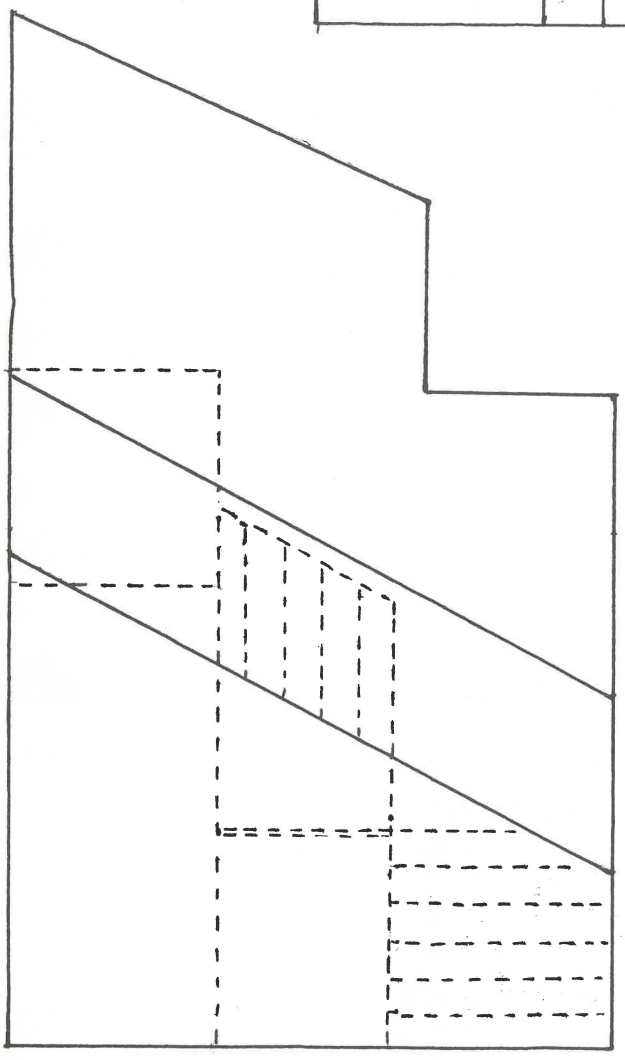
donc à jeudi 1er mai. je pense que nous arriverons vers midi, mais je vous confirmerai la veille.

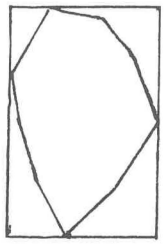
amicalement à tous les deux.





Mur n° 1



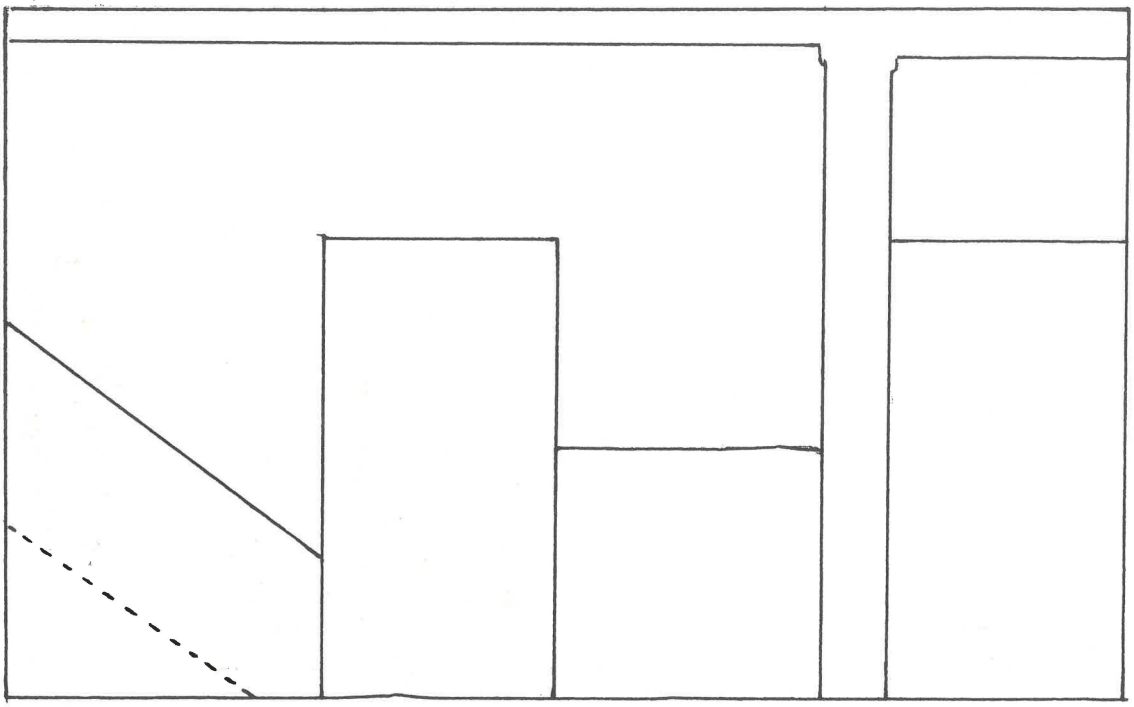


esquisse de la toile du mur n° 2
inscrite dans un rectangle de 40 × 60 cm

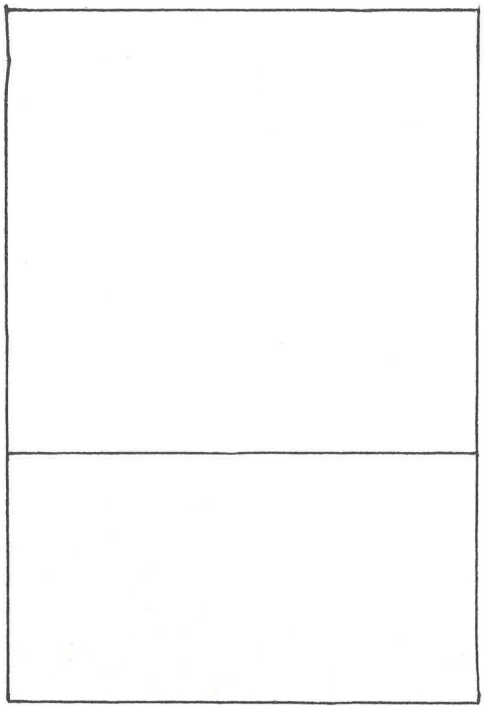
Mur n° 2





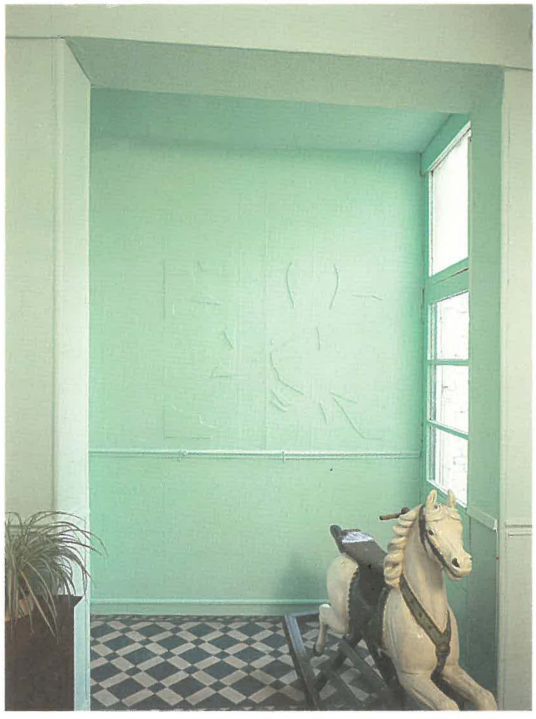


Mur n° 3



Mur n° 4



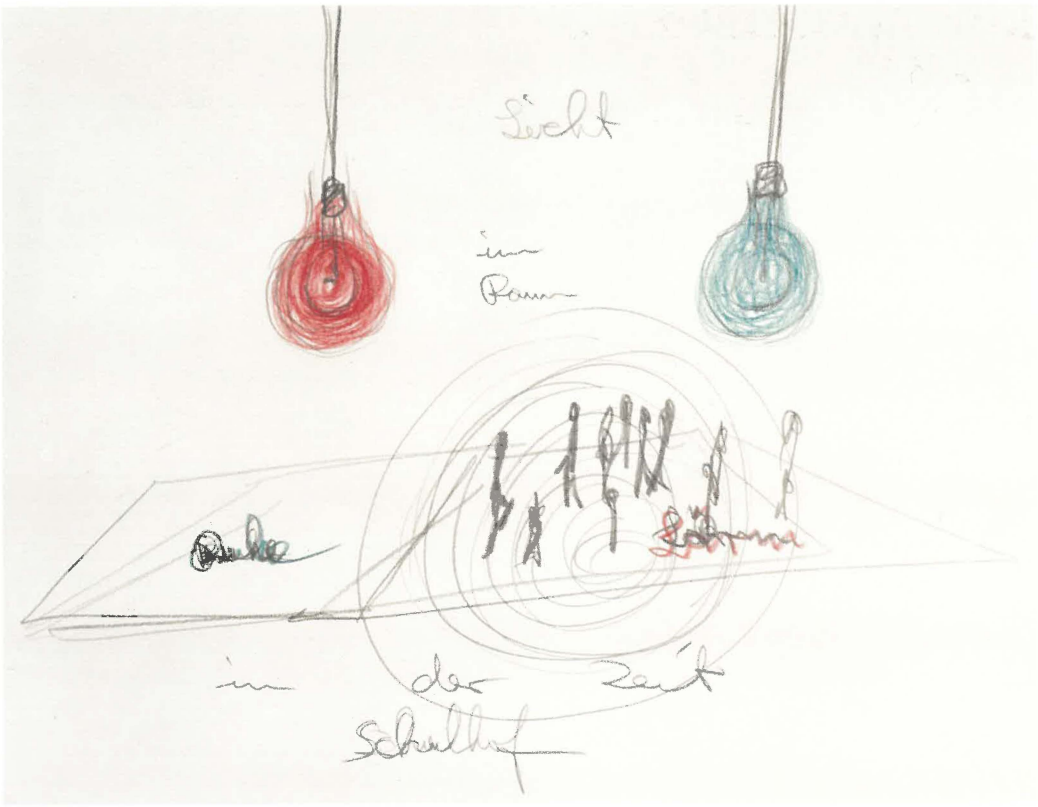


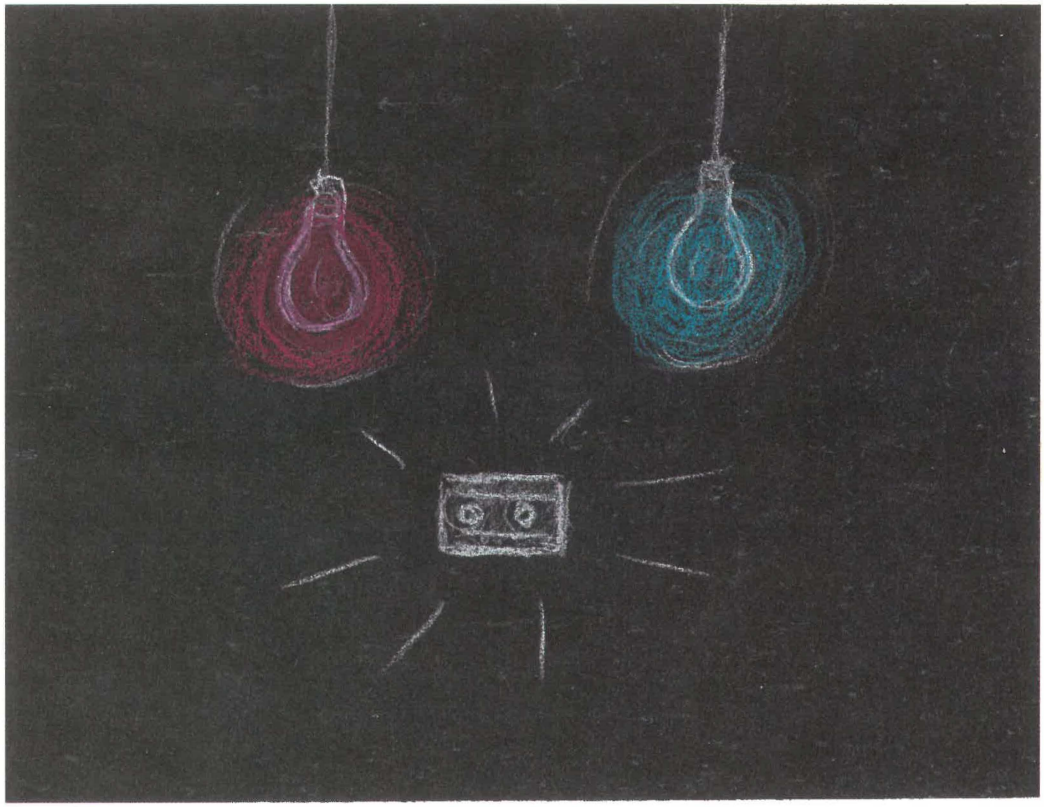
Reiner RUTHENBECK

Düsseldorf

° 1937, Velbert, B.R.D.

Robert Clicque
Belgradostraat 52


Licht
im
Raum
in
der
Zeit



Blau-Rot

Die Idee zu dieser Licht-Ton-Arbeit entstand intuitiv ‚en bloc' und wurde ohne wesentliche Veränderung realisiert. Die Analyse, die zu dem vorliegenden Text führte, entstand hinterher aus der Position eines Betrachters.

Die Lichtsituation basiert auf einer ca. einjährigen zeichnerischen Beschäftigung mit der Kombination von Blau und Rot. Sie steht in Zusammenhang mit Kompositionselementen früherer Arbeiten: passiv — aktiv; weich — hart; Leere — Fülle usw.

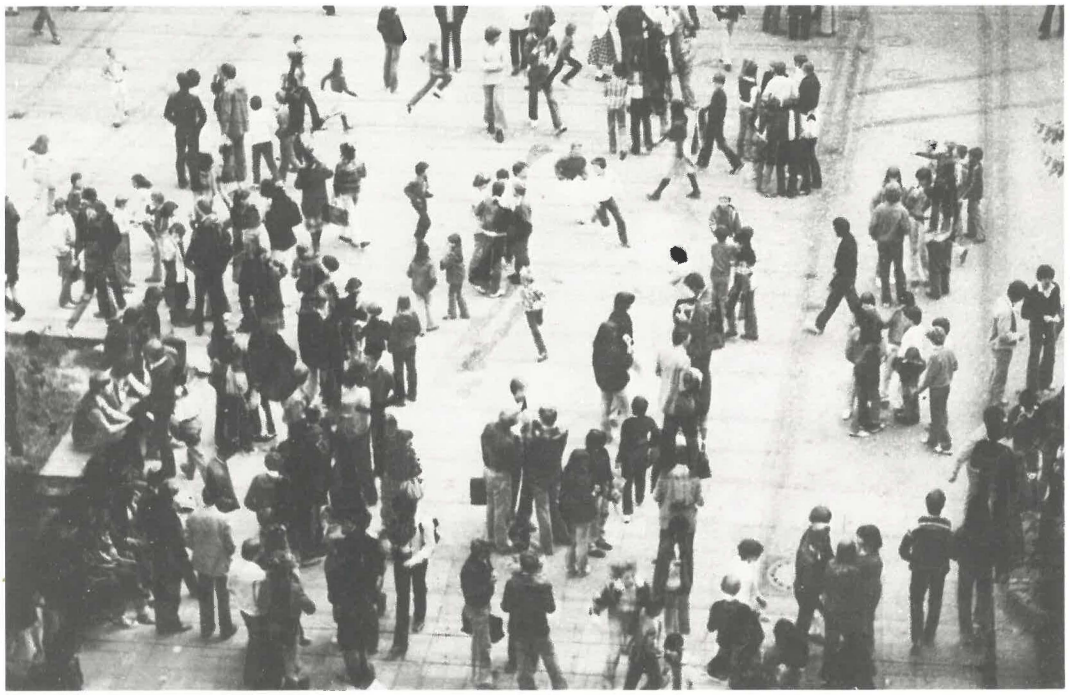
Blau suggeriert Ruhe
Rot wird mit Aktivität in Verbindung gebracht.

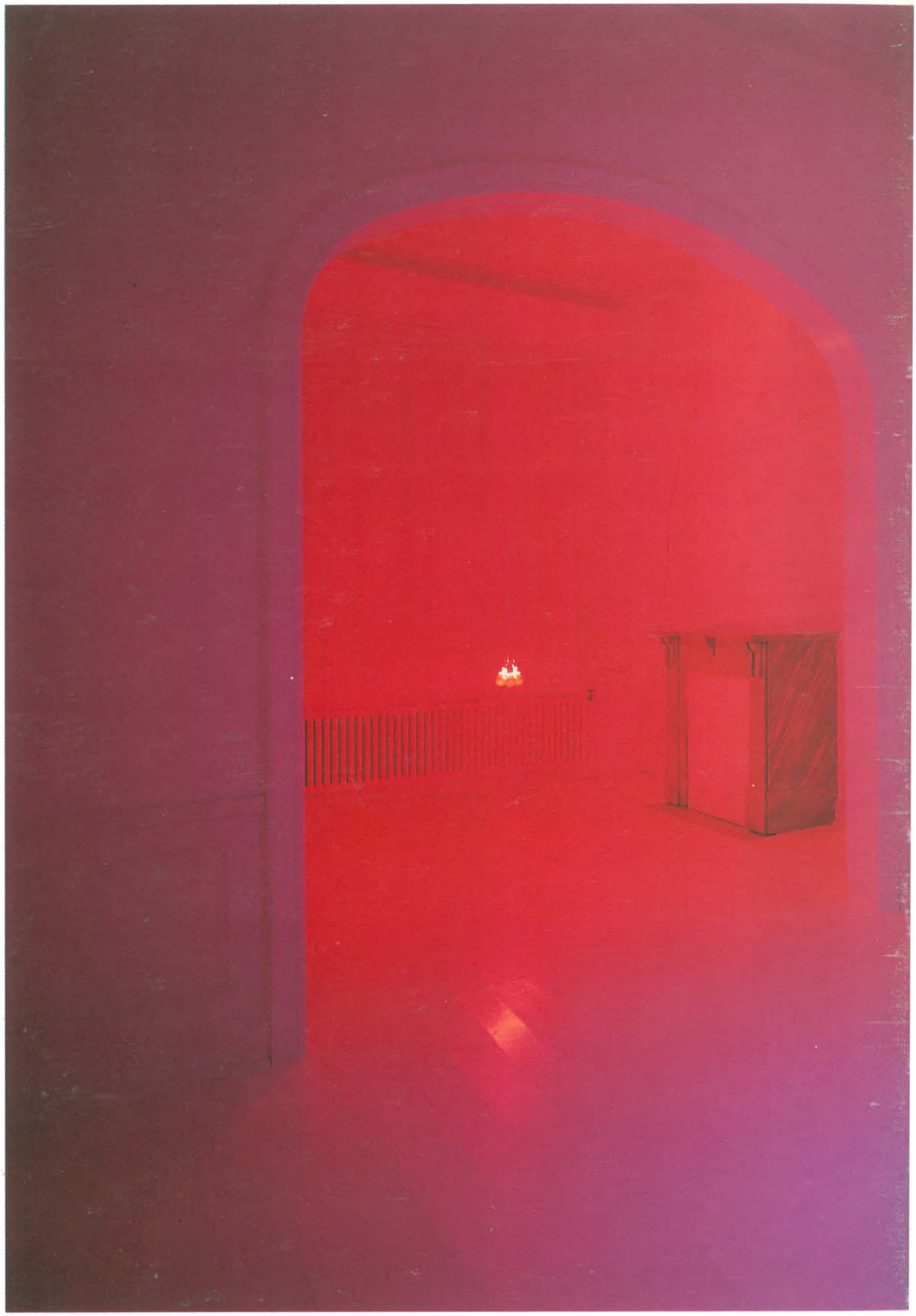
Schulpause

Der Inhalt der Geräuschaufnahme hat sicher für jeden Zivilisationsmenschen eine Bedeutung. Erinnerung oder noch Alltag. Gestaute menschliche Vitalität, die auf ein Signal hin für eine genau dosierte Zeit wie aus einem Vulkan eruptiv sich ausgießt und auf ein weiteres Signal hin wieder in den Kasten zurückströmt. Kurioserweise hat diese Getösephase einen Namen, der nicht nur in der Musik Ruhe bedeutet: Pause.

Blau — Rot räumlich getrennt.
Ruhe — Lärm zeitlich getrennt.





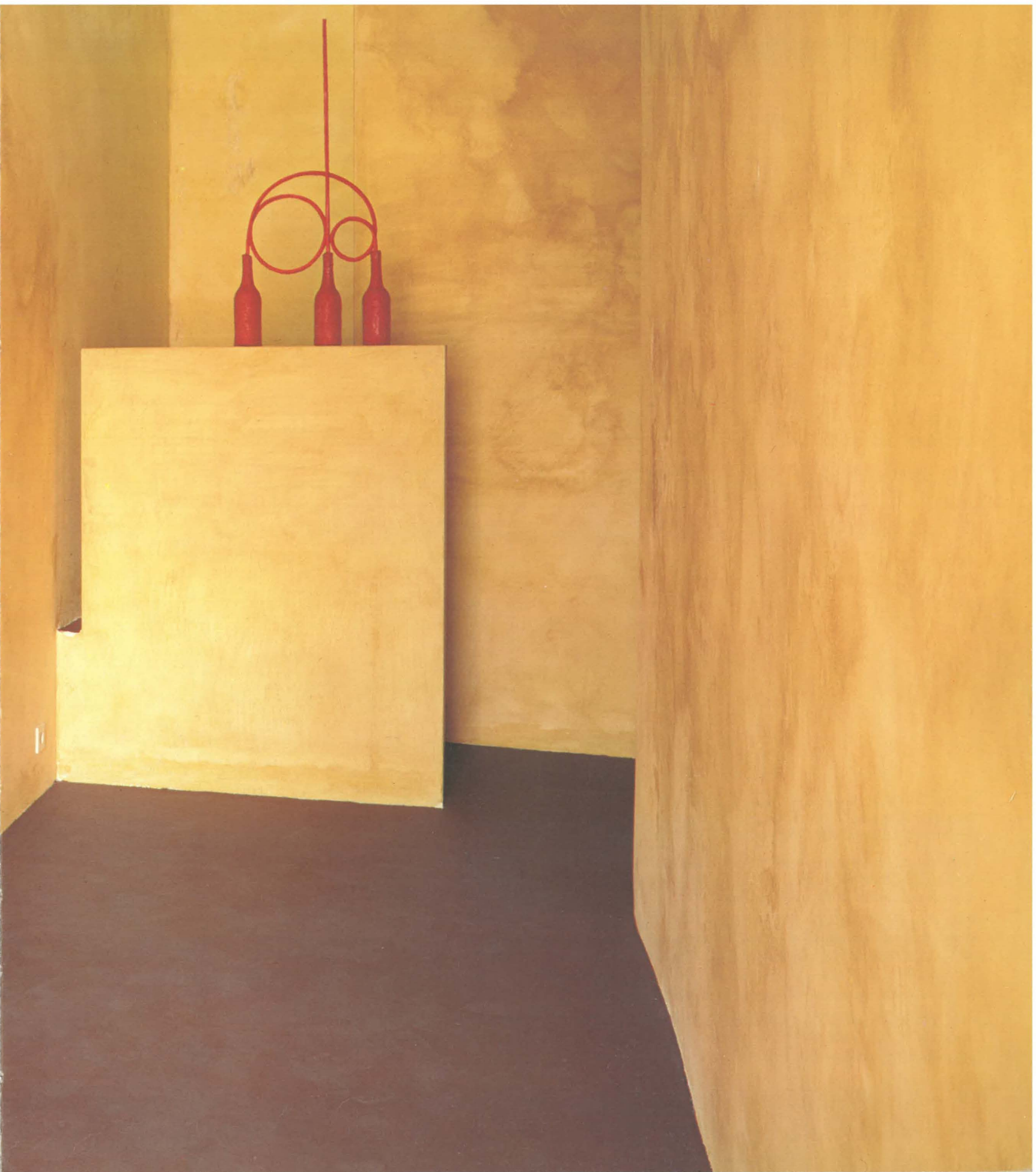




Remo SALVADORI
Milano
° 1947, Cerreto Guidi, Italia



Robert Hoozee en Hedwig Aerts
Visserij 12



In ons huis werd dagenlang gedacht en gesproken over kunst: over de Vlaamse primitieven en de Italiaanse renaissance, over Firenze en Gent, over de invloed van de Vlaamse olieverftechniek in Italië en de Italiaanse kleuren die ons nu in huis omringen.

Voor ons lag het voor de hand dat wij kunstenaars, die de visie van Chambres d'Amis ernstig nemen, zouden toelaten onze hele woonruimte ingrijpend te veranderen. Het lijkt een opgave, maar het is een voorrecht en een geschenk.

Ettore Spalletti en Remo Salvadori hebben ons bleke huis met hevige aarde- en zonnekleuren omgetoverd tot het gastenverblijf van een Italiaans paleis als de Villa Medici. Daarin staan en hangen hun werken, resultaten van denken en voelen, met hun rijke verwijzingen naar de natuur en de kunst van de oude meesters. Het zijn de zelfstandige en inhoudrijke, in kostbare materialen uitgevoerde fragmenten van één groot harmonisch kunstwerk.

Hen deze werken te hebben zien bedenken, maken en voltooien, bracht in mijn herinnering deze woorden van een groot Engels kunstenaar — dat een kunstenaar uit niets iéts maakt, een poging die bijna noodzakelijkerwijze poëtisch is.

Robert Hoozee

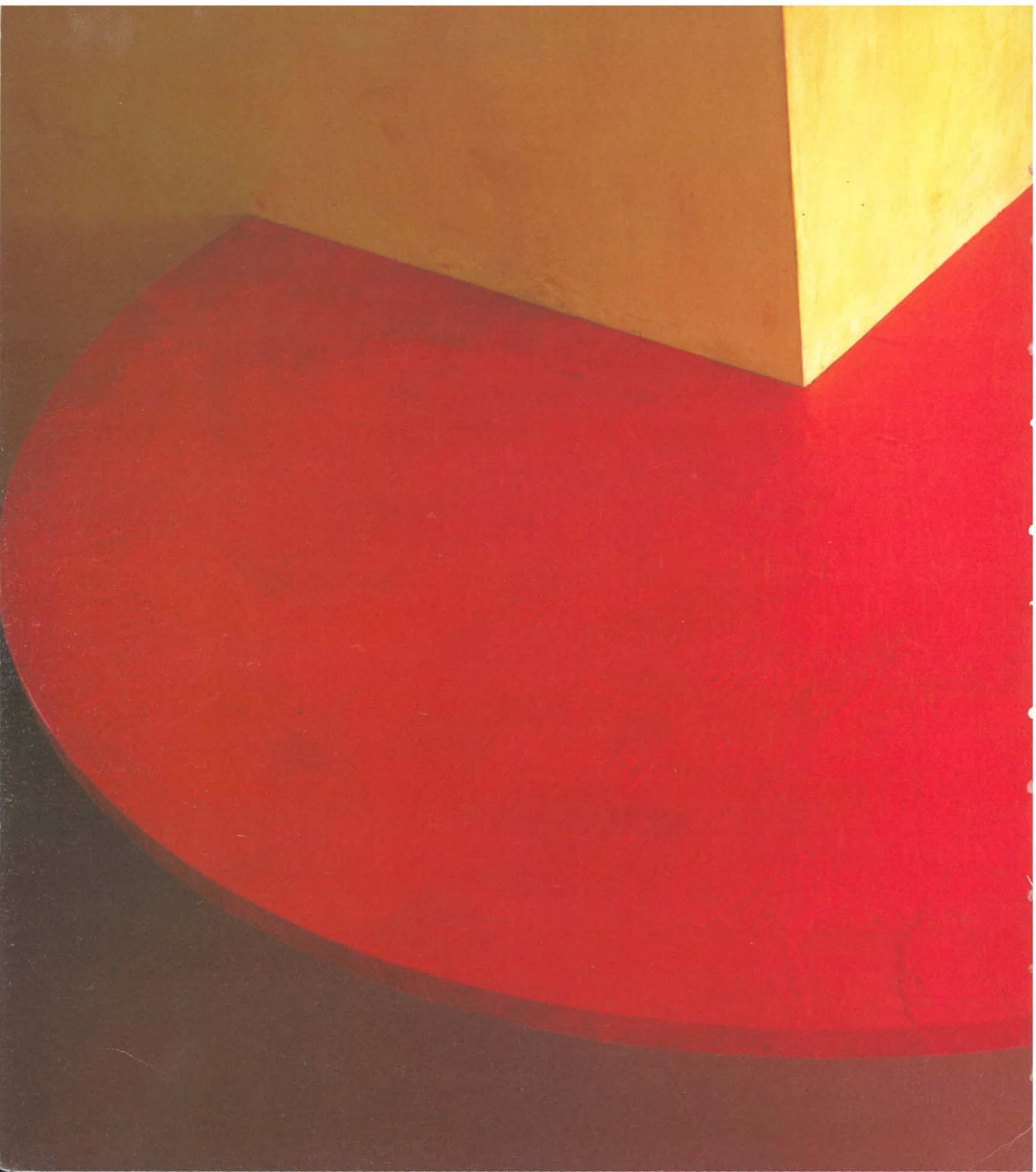
Nella nostra casa per diversi giorni abbiamo pensato e parlato d'arte: dei Primitivi Fiamminghi e del Rinascimento italiano, di Firenze, di Gand e dell'influenza della pittura ad olio fiamminghi in Italia nel 400 e dei colori italiani adesso nella nostra casa.

Per noi è evidente permettere agli artisti che considerano l'idea di « Chambres d'Amis » d'intervenire nelle nostra stanze di vita. Sembra un'onere ma e stato un privilegio, anche un regalo.

Ettore Spalletti & Remo Salvadori hanno trasformato la nostra casa, come per magia, con colori intensi della terra e del sole. Ecco, le stanze come una stanza nella Villa Medici. In queste stanze sono collocate le opere del pensiero e del sentire con i loro riferimenti alla natura e all'arte degli antiche maestri. In queste stanze autonomi frammenti di una grande opera armoniosa e ricca di contenuti, con materiali emozionali.

Quando li abbiamo visti pensare, fare, definire queste opere abbiamo ricordato l'espressione di un grande artista inglese, che un'artista fa qualcosa dal nulla, un'impresa che è poetica quasi per forza.

Robert Hoozee

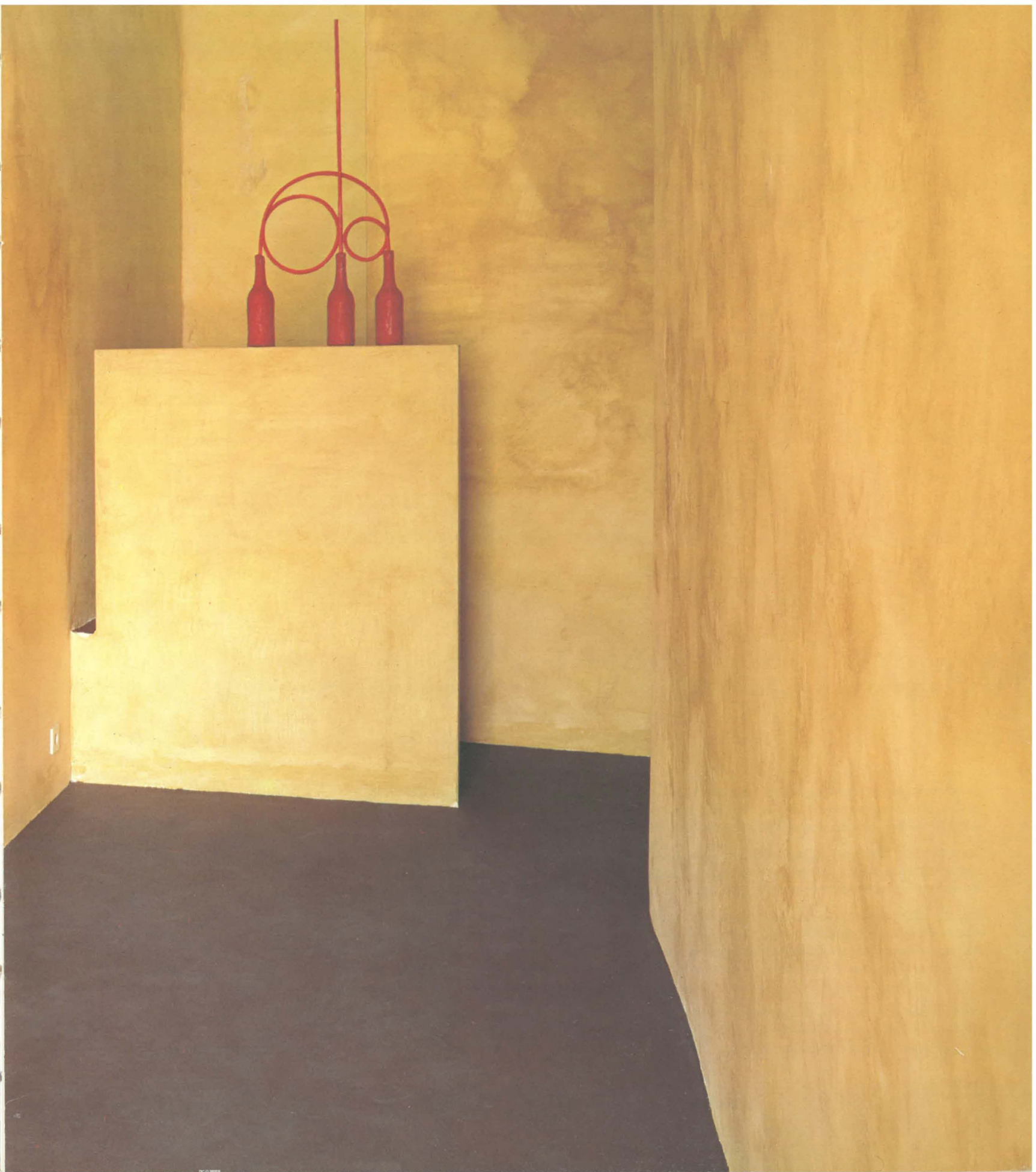




Ettore SPALLETTI
Cappelle sul Tavo
° 1940, Cappelle sul Tavo, Italia



Robert Hoozee en Hedwig Aerts
Visserij 12



In ons huis werd dagenlang gedacht en gesproken over kunst: over de Vlaamse primitieven en de Italiaanse renaissance, over Firenze en Gent, over de invloed van de Vlaamse olieverftechniek in Italië en de Italiaanse kleuren die ons nu in huis omringen.

Voor ons lag het voor de hand dat wij kunstenaars, die de visie van Chambres d'Amis ernstig nemen, zouden toelaten onze hele woonruimte ingrijpend te veranderen. Het lijkt een opgave, maar het is een voorrecht en een geschenk.

Ettore Spalletti en Remo Salvadori hebben ons bleke huis met hevige aarde- en zonnekleuren omgetoverd tot het gastenverblijf van een Italiaans paleis als de Villa Medici. Daarin staan en hangen hun werken, resultaten van denken en voelen, met hun rijke verwijzingen naar de natuur en de kunst van de oude meesters. Het zijn de zelfstandige en inhoudrijke, in kostbare materialen uitgevoerde fragmenten van één groot harmonisch kunstwerk.

Hen deze werken te hebben zien bedenken, maken en voltooien, bracht in mijn herinnering deze woorden van een groot Engels kunstenaar — dat een kunstenaar uit niets iéts maakt, een poging die bijna noodzakelijkerwijze poëtisch is.

Robert Hoozee

Nella nostra casa per diversi giorni abbiamo pensato e parlato d'arte: dei Primitivi Fiamminghi e del Rinascimento italiano, di Firenze, di Gand e dell'influenza della pittura ad olio fiamminghi in Italia nel 400 e dei colori italiani adesso nella nostra casa.

Per noi è evidente permettere agli artisti che considerano l'idea di « Chambres d'Amis » d'intervenire nelle nostra stanze di vita. Sembra un'onere ma e stato un privilegio, anche un regalo.

Ettore Spalletti & Remo Salvadori hanno trasformato la nostra casa, come per magia, con colori intensi della terra e del sole. Ecco, le stanze come una stanza nella Villa Medici. In queste stanze sono collocate le opere del pensiero e del sentire con i loro riferimenti alla natura e all'arte degli antiche maestri. In queste stanze autonomi frammenti di una grande opera armoniosa e ricca di contenuti, con materiali emozionali.

Quando li abbiamo visti pensare, fare, definire queste opere abbiamo ricordato l'espressione di un grande artista inglese, che un'artista fa qualcosa dal nulla, un'impresa che è poetica quasi per forza.

Robert Hoozee



Rob SCHOLTE

Amsterdam

° 1958, Amsterdam, Nederland

Claudine Bovyn
Pussemierstraat 20

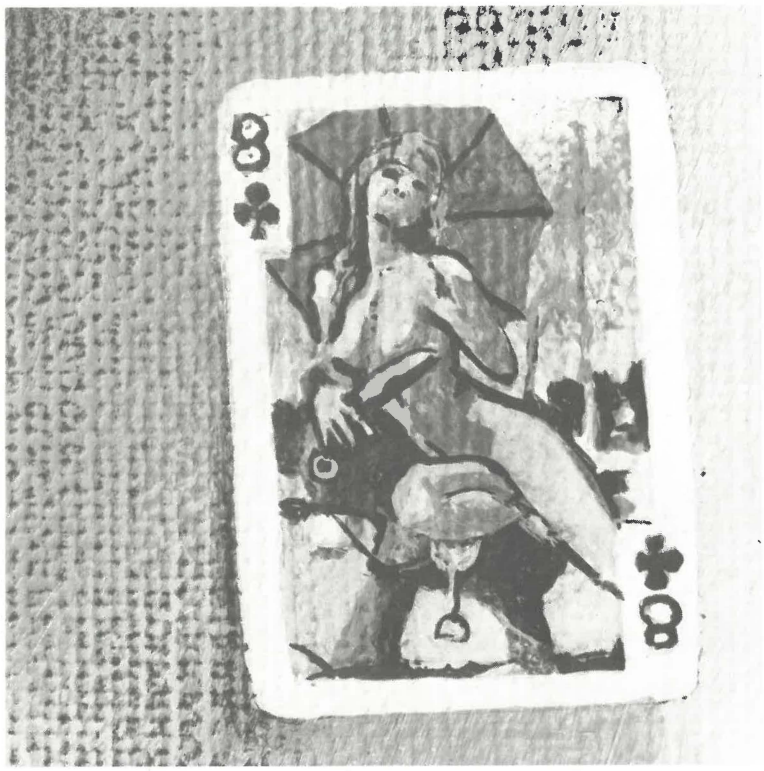




6



J♠



8
♣


JOKER
JOKER

Paul THEK

Isola Ponza and Paris

° 1933, Brooklyn, New York

Romain Berteloot en Luanna Vlaemynck
St. Pietersnieuwstraat 109

Shall I explain it all to you? What it all "means"?
Pink is pink, blue is blue, and
always these twain should meet.
Pink and blue, red and green,
purple and yellow; a kind of
rebus, a kind of koan, a political
koan, hopefully, an arrow perhaps.

A tree of life (it was already
here when I came!), a baptismal
font and/or womb, most of all
some missiles that tower and
threaten it all, that threaten
us all, life itself, and culture,
and games that children play.

A kite flys high, flys out the
window. A park bench (the most
comfortable place in the world?)
to view it all. or if you prefer
a swing to go back and forth, as we all do.
So, steal an apple, please! That
birthday cake is about to pop?
The magic-mushroom egg just could
be yours, and what can that be...
A red and green drum with purple
and yellow spots? Pink and blue
drumsticks?

Shall I explain it all to you?
it's about, I think, pink and
blue wagons being painted red, or
is it green.

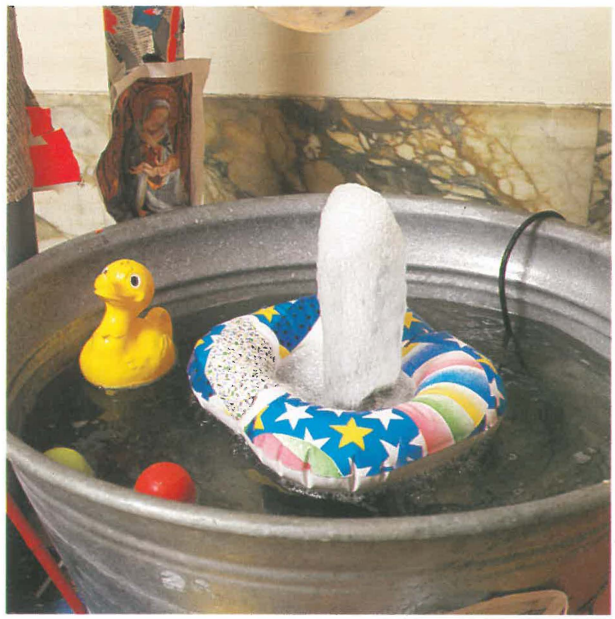
I present problems, real-life
problems, personal, social, physical,
metaphysical. I offer possible
solutions or ways towards solutions;
get down to the real wood. I leave
it to you! (MX and ICBM, 4U2B?)

The piece is called:
"visual therapy"
and is *dedicated to:*
Archbishop Raymond Hunthausen
of Seattle, Wash,
and his efforts to
awaken Americans to
the dangers of a
nuclear arsenal, most
especially his campaign
for Americans to stop
paying income taxes so as
to prevent American
nuclear armaments.











In ontmoetingen en tijdelijke samenwerking met Paul, waren er enkele coïncidenten betreffende Albrecht Dürer.

Zo ook gedurende het werk voor zijn tentoonstelling « Pyramide » in het Moderna Museet in Stockholm in 1971. Dat was de eerste keer dat ik een model van het « steenblok » uit Dürers « Melencolia » maakte met een basishoek van 75°.

In 1973 voor zijn tentoonstelling « Pyramide Easter Procession » maakte ik een tweede model met een basishoek van 76°.

Na een ander coïncident begon ik in 1974 aan een geometrische reconstructie van de « Melencolia » waarvan de voornaamste conclusie was dat de opbouw van de prent gebaseerd is op het wiskundig probleem van de kwadratuur van de cirkel.

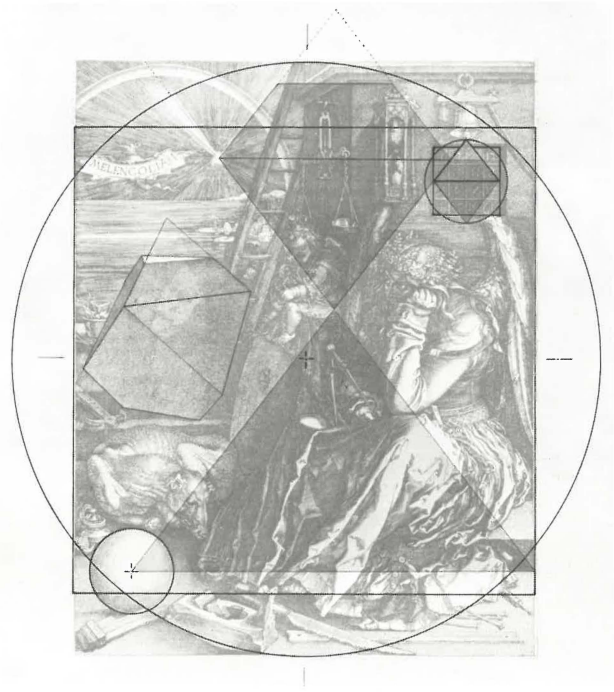
De hoogte van de « Melencolia » is de diameter van de cirkel waarvan het middelpunt samenvalt met het middelpunt van de prent.

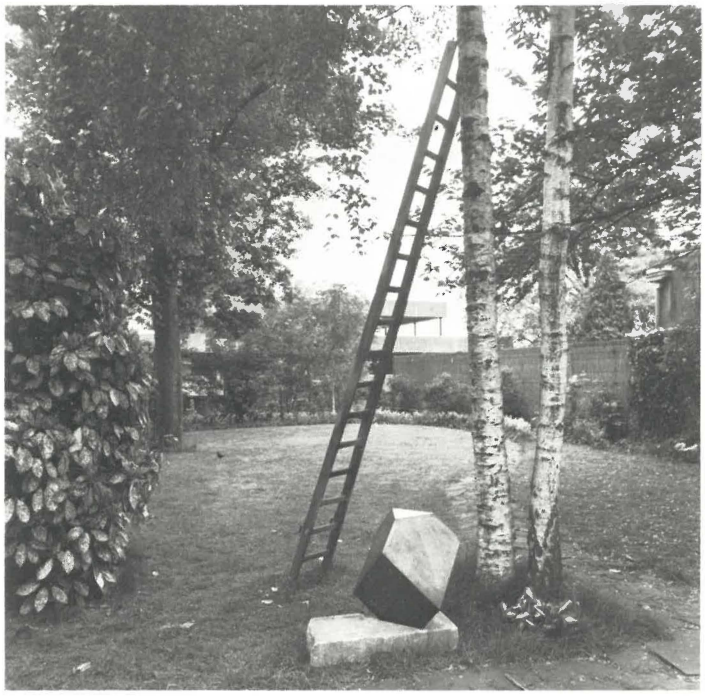
De breedte van de prent is één zijde van een vierkant waarvan de omtrek gelijk is aan de omtrek van die cirkel.

De zijde van het magisch vierkant in de rechterbovenhoek is 1/7 van de breedte van de prent, de diameter van de bol links onder is 1/7 van de hoogte.

Het magisch vierkant, de komeet, de bol en het verborgen monogram van Dürer onderaan rechts, geven aanleiding tot de meetkundige constructie van de vlakken van het « steenblok », waardoor de vorm en de verhoudingen ervan gebaseerd zijn op de kwadratuur van de cirkel.

Franz DECKWITZ 5/1986





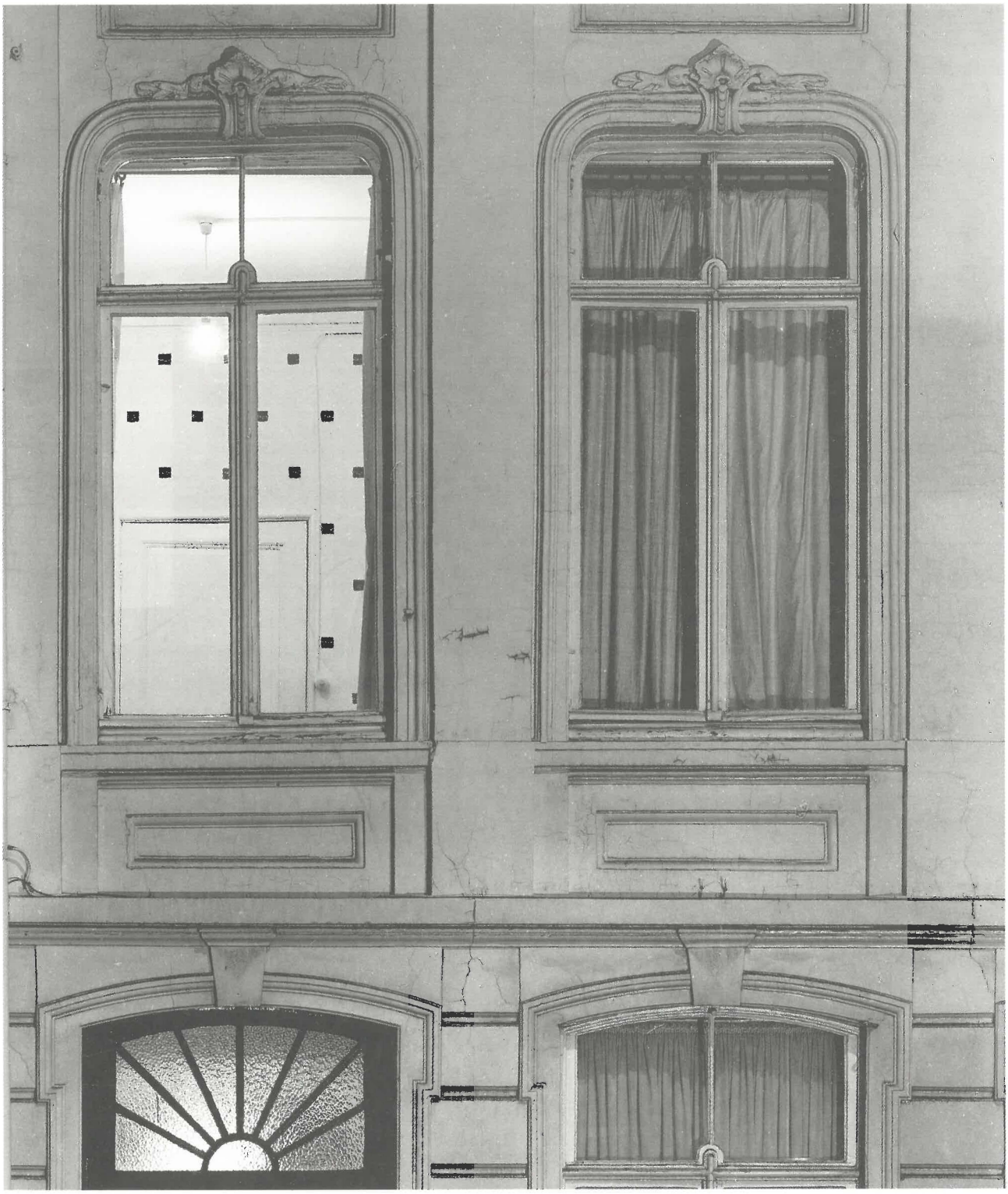
Het steenblok, «De Steen van de Filosoof», uit de «Melencolia» (1514) van Albrecht Dürer werd gereconstrueerd door Franz Deckwitz/Amsterdam.

Niele TORONI

Paris

° 1937, Locarno-Mutalto, Suisse

Paul Robbrecht en Hilde Daem
Kortrijksesteenweg 551



projet 1

dans la chambre d'amis choisie seront visibles des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm. (minimum 10, maximum 21 empreintes de pinceau n° 50)

projet 2

dans la chambre d'amis choisie sera toujours mise à disposition du visiteur une bouteille de bon whisky

projet définitif

dans la chambre d'amis choisie seront visibles des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm. (Saucil/peinture de Niele Toroni) et sera buvable un whisky (offert par le propriétaire)



Charles VANDENHOVE

Liège

° 1927, Teuven, Belgique

De heimelijke schatten van een doodgewone architectuur.

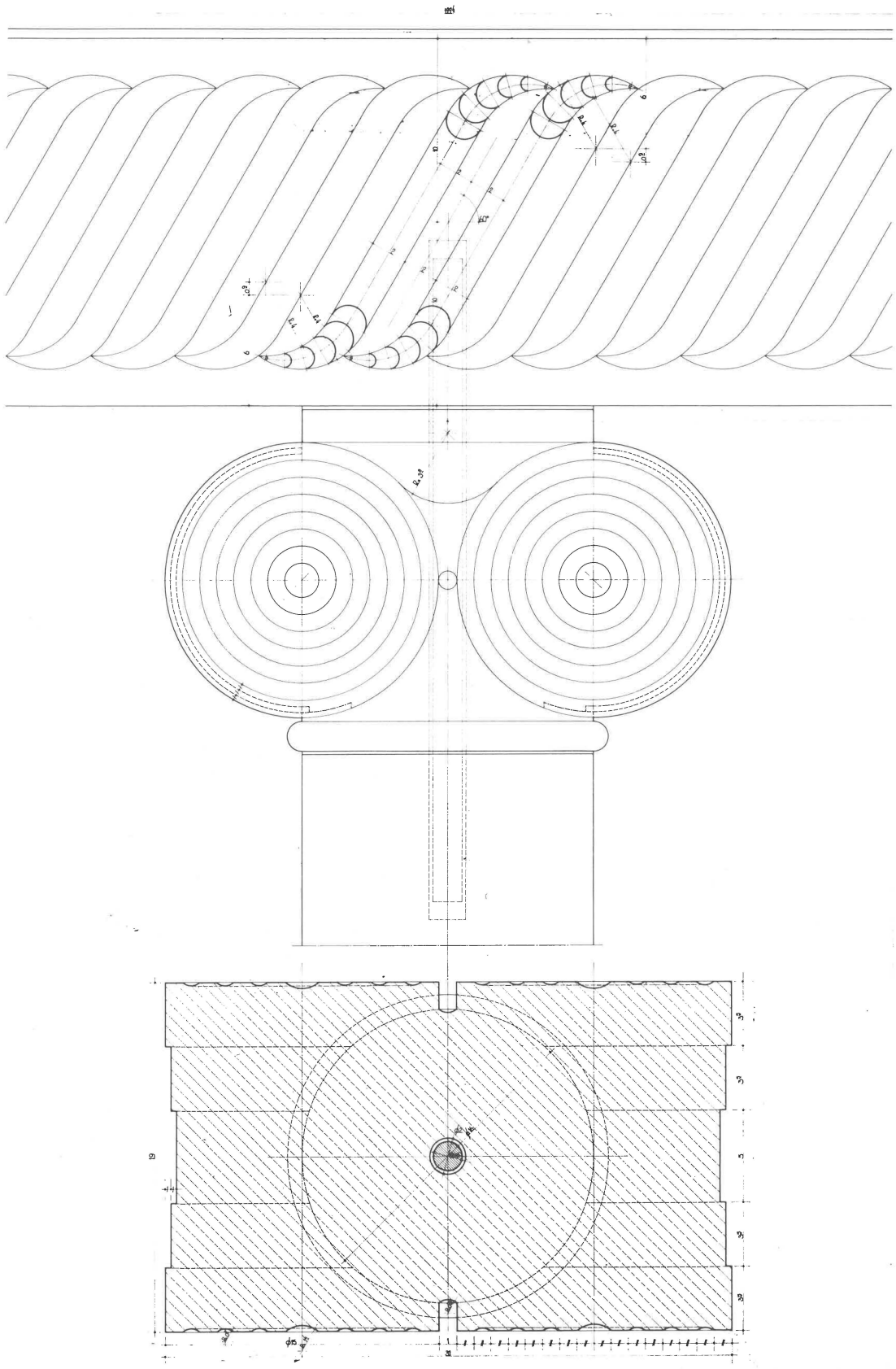
Architectuur is functioneel, zoals kunst functioneel is, maar anders. Architectuur verdwijnt in wat ze aanwezig stelt. We ontwaken en gaan slapen in architectuur. We worden erin geboren en sterven erin. We kijken naar de wolken en de bomen, de regen en de mensen. We koken en eten. We verzamelen. We schelden en vrijen. In architectuur kijken we naar schilderijen, beelden en filmen. (We kijken ook in schilderijen, beelden en filmen naar architectuur, maar zonder ze te zien). We luisteren naar muziek. We openen deuren en ramen.

Architectuur is het theater van ons geheugen. Herinneringen kleven eraan, aan haar licht, haar donker, haar kilte, haar warmte, haar hoogte, haar breedte. Chambres d'amis is de enige reële vorm van een architectuurtentoonstelling, omdat we er niet naar architectuur gaan kijken. Naar architectuur kijken heeft iets aberrants. Architectuur is iets dat het kijken naar andere dingen mogelijk maakt.

Wat doet een architect dan tussen kunstenaars? Een architect die architect blijft, welteverstaan. Hij verdwijnt op de wijze waarop architectuur verdwijnt. Hij stelt niets tentoon, maar bouwt. Hij vertelt niets, maar reveleert. Hij grijpt op het gebouwde substraat in, creëert een incident waardoor het gebouwde zichzelf en het andere laat zien, stiekem, als ware het 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.

Het is een van de geheimen van de architectuur dat ze alles in zich opneemt. Ruskin zei al dat een gebouw restaureren, zoals een schilderij of een beeldhouwwerk, onzin is, het definitief dood maken. Elk gebouw, de stad, wacht als het ware op zijn verbouwing. Het wil in leven gehouden worden. En het leven is veeleisend en broos.

Lieven Daenens
Drabstraat 12



De Gentse Drabstraat is er een voorbeeld van. Het is zo te zien een straat met een geschiedenis. Men speurt er afwezigheid. Een stuk stedelijk verleden ligt in haar opgeborgen. Men ervaart het in haar grillig verloop waarbij de statige gevels niet passen. Ook de gevel waar het hier om gaat, is een gevel waarin de sporen van een lang verleden niet zijn uitgewist. Het is een gevel die nog geen gevel was, maar waar, goedschiks kwaadschiks, een gevel van gemaakt werd, de buitenkant van een herenwoning uit de tweede helft van de 16de eeuw, de tijd die Kenneth White zo aansprak omdat in haar bouwkunst iets van de kern besloten lag.

Charles Vandenhove blijkt ook een zekere flair te hebben voor die architectuur van de 16de eeuw. Het Hotel Torrentius te Luik, dat hij verbouwde, stamt uit die tijd.

De ingreep die hij hier uitvoert is slechts een fragment van een algehele herinterpretatie van het gebouw. Als architect kan hij blijkbaar niet denken in termen van decoratie. Zelfs als hij een gevel bekleedt gaat het hem nog om het constructieve principe. Maar het fragment is sprekend genoeg. Het affirmeert in de versleten voornaamheid van de gevel de harde actualiteit van de architectuur van het bestaande gebouw en van zijn metamorfose.

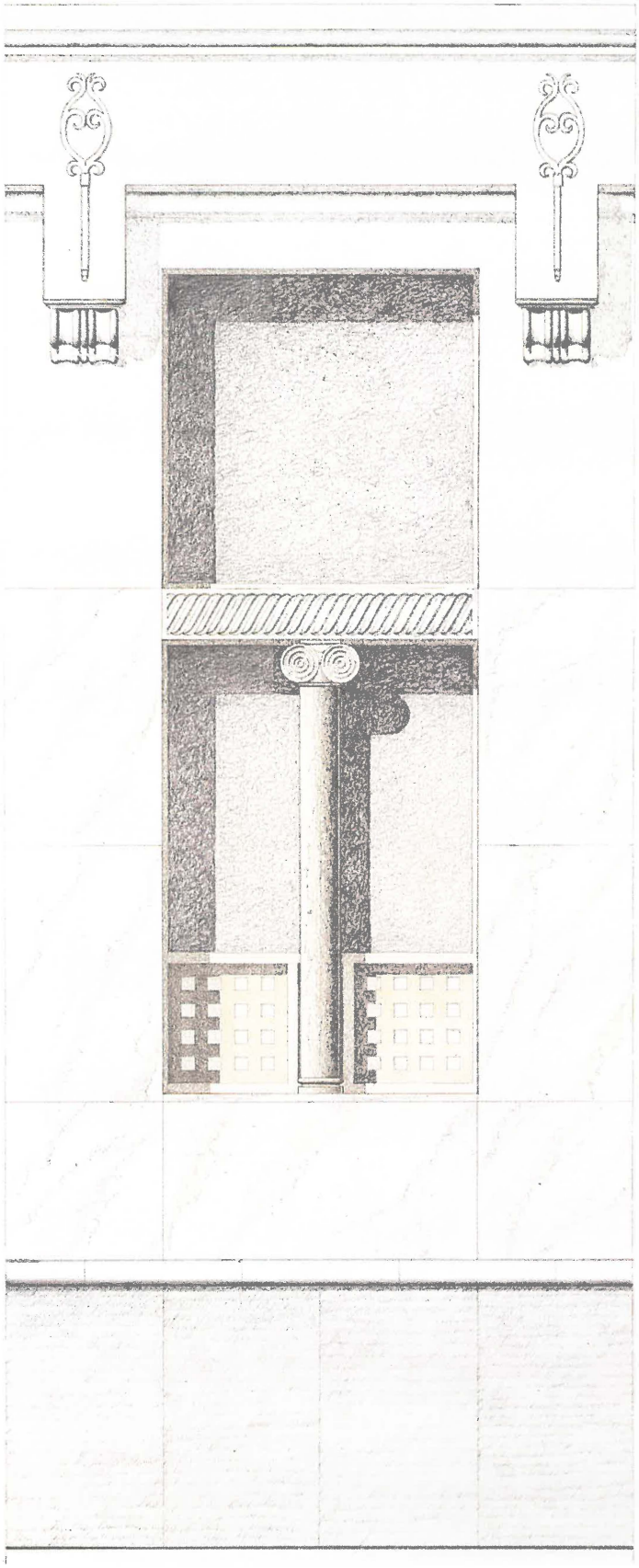
Het gebouw wordt weer gebouw, de steen steen, de vorm vorm, de gevel gevel, het venster venster, fysiek, tastbaar. In de vorm manifesteert zich de materialiteit van het materiaal, de weerstand, de oorsprong, de onuitspreekbaarheid. De vorm is niet opgelegd. Onder onze ogen ontstaat hij, even verrassend als vanzelfsprekend. De bekleding is geen oppervlak, maar wand, manifestatie van de muur die erachter verdwijnt. De openingen in de wand worden inbreuken erop, die om compensatie vragen. En die is in dit geval zo royaal dat de wand in zijn doorbrekingen zich nog het sterkst als wand bevestigt, het primaire ruimtelijke gebeuren, de grens waarop ruimte geboren wordt, het gezicht van het andere, het ontoegankelijke en onbereikbare.

Het venster bevestigt de wand en wat er aan beide zijden ervan ontstaat in zijn destructie zelf. Het verbindt en scheidt in een en hetzelfde gebeuren op vele verschillende wijzen. Het vlak wordt hersteld door de geometrie van de doorbraak. Het gaat niet om een wild gebaar, een gat in de muur, maar om een zorgvuldig overwogen constructie met een ingewikkeld relatiepatroon dat zich niet in een vlak situeert, maar voortdurend in verschillende richtingen doorschiet. Er zijn de vierkanten die elkaar in de diepte van de muur opvolgen en in hun opvolging een rechthoek van de gulden snede laten herkennen. Er is de even onbeholpen als magnifieke zuil. De dwarsbalk. Doodgewone architectuurelementen. De drager en de last. De zuil als oerelement. Rechte gestalte, zich volledig in zichzelf ontplooiend, met basement en kapiteel. Rond van schacht, met de ruimte eromheen wentelend, maar gericht van kapiteel. De balk, die niet alleen rust, maar spalkt, de wand, golvend, uit elkaar houdt, zodat de zuil in al zijn glorie kan verschijnen.

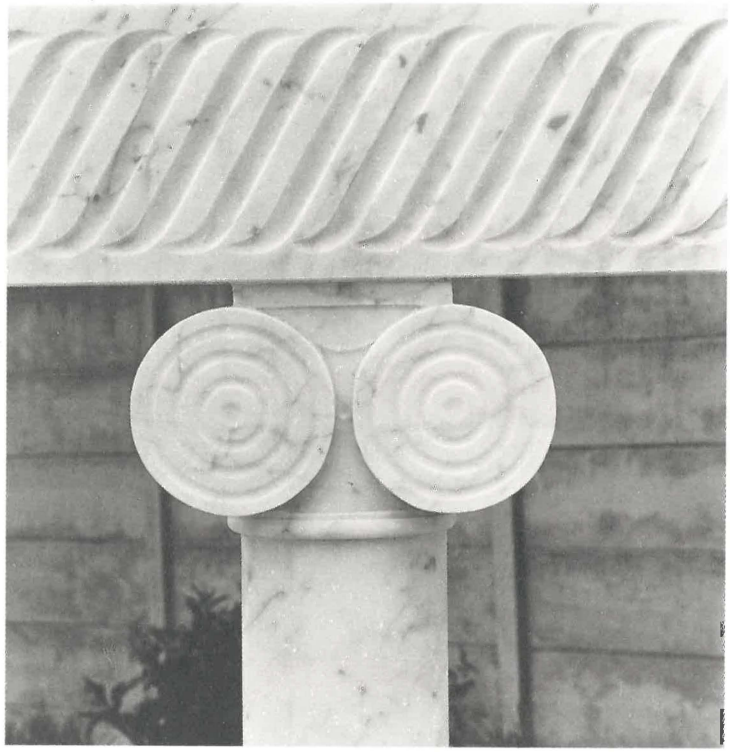
Architectuur verdraagt deze beschrijving nauwelijks. Men mag er niet bij stilstaan, alleen even het oog wenden, in het voorbijgaan. En soms, als al het andere stilvalt, als in een droom, onachtzaam, deze werkelijkheid ontdekken, een anker om het beleven te laten beklijven, een geschenk van de goden.

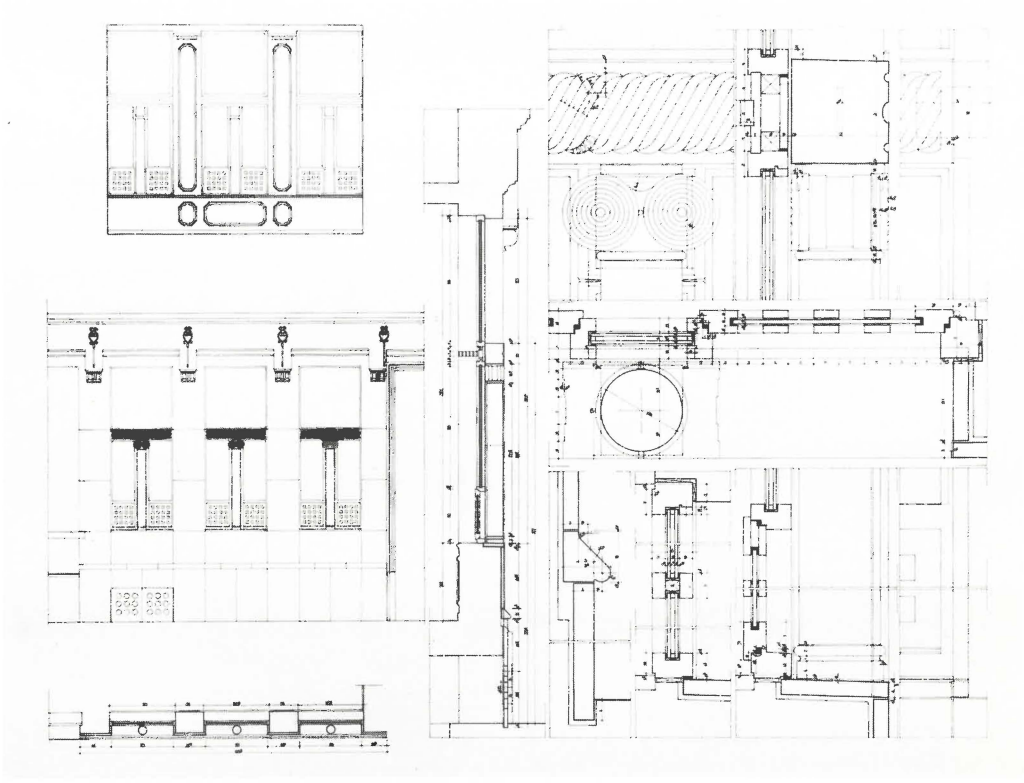
Architecten zijn er om dit geschenk in alle stilte in ontvangst te nemen. Een architect die architect weet te blijven, is een kunstenaar.

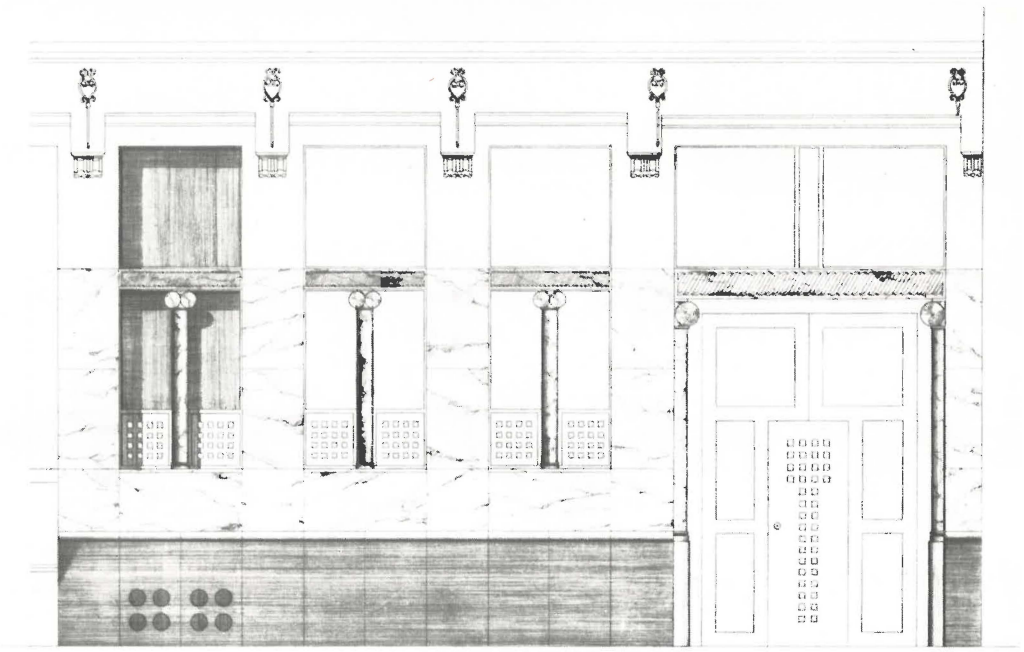
24 mei 1986
Geert Bekaert









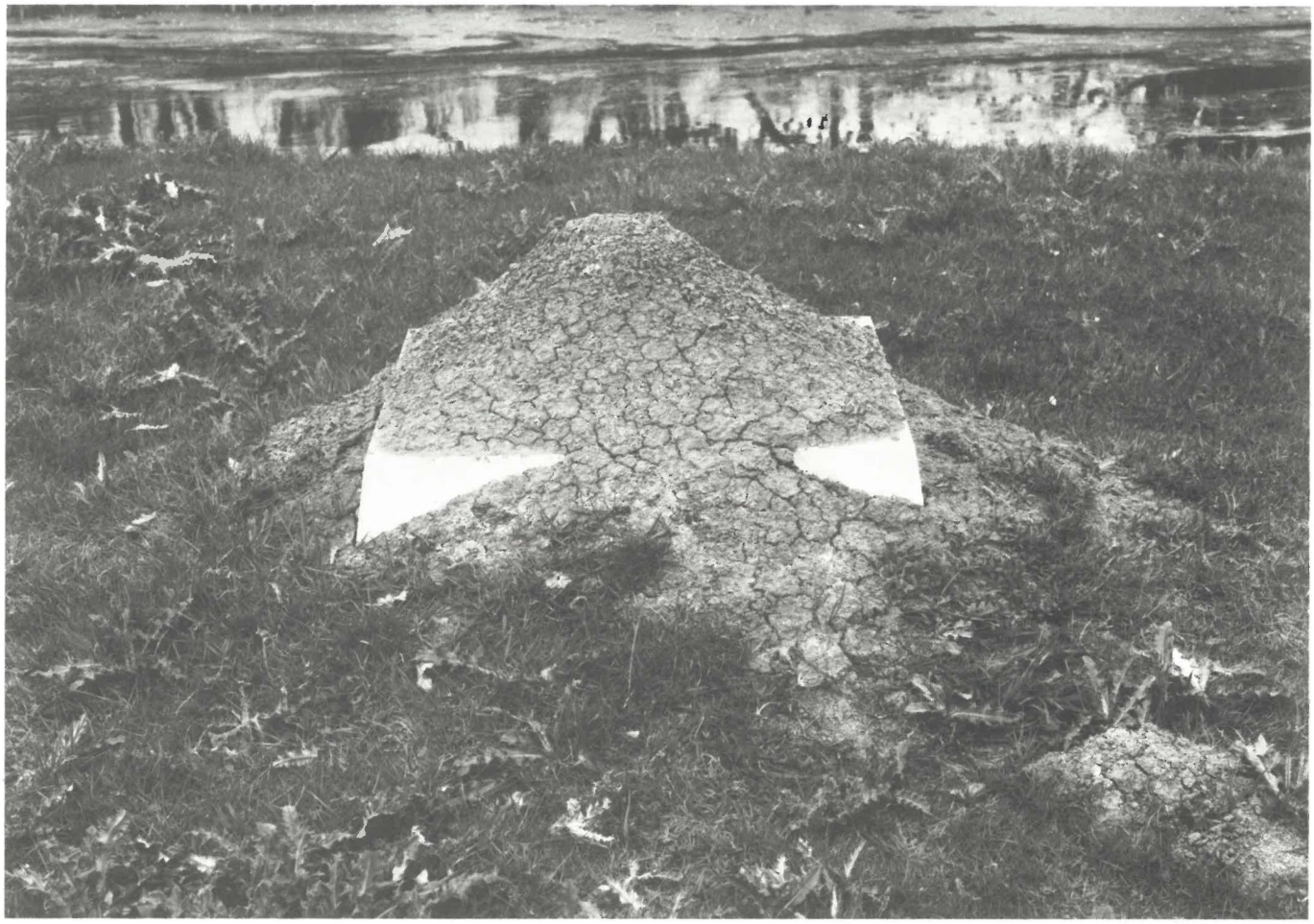


Philip VAN ISACKER

Gent

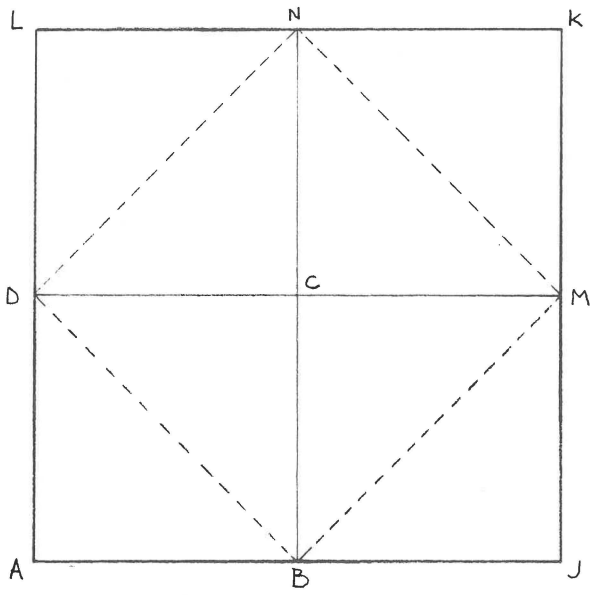
° 1949, Mechelen, België

1 Bijlokevest
2 Vrouwebroerstraat
3 Zebrastraat
4 Minneplein



Maar de fijne details die mij vroeger zo hadden ontroerd, zonken nu weg in het eentonige donker.
En toch begon met het levendiger worden van mijn herinnering aan de schoonheid, dit donker de achtergrond te vormen van een beeld, dat ik naar eigen believen op kon roepen. Mijn hele opvatting van schoonheid sluimerde in die donkere, in elkaar gehurkte tempelvorm. Door de macht der herinnering begonnen delen van schoonheid één voor één glinsterend naar voren te treden en die glinstering breidde zich steeds meer uit totdat het hele Gouden Paviljoen onder het vreemde schijnsel van de tijd, dat noch dag noch nacht is, geleidelijk aan duidelijk voor mij kwam te staan. Nooit had het Gouden Paviljoen zich zo volledig en zo tot in de verste hoeken glinsterend aan mij geopenbaard. Het was of ik de visie van een blinde gekregen had.

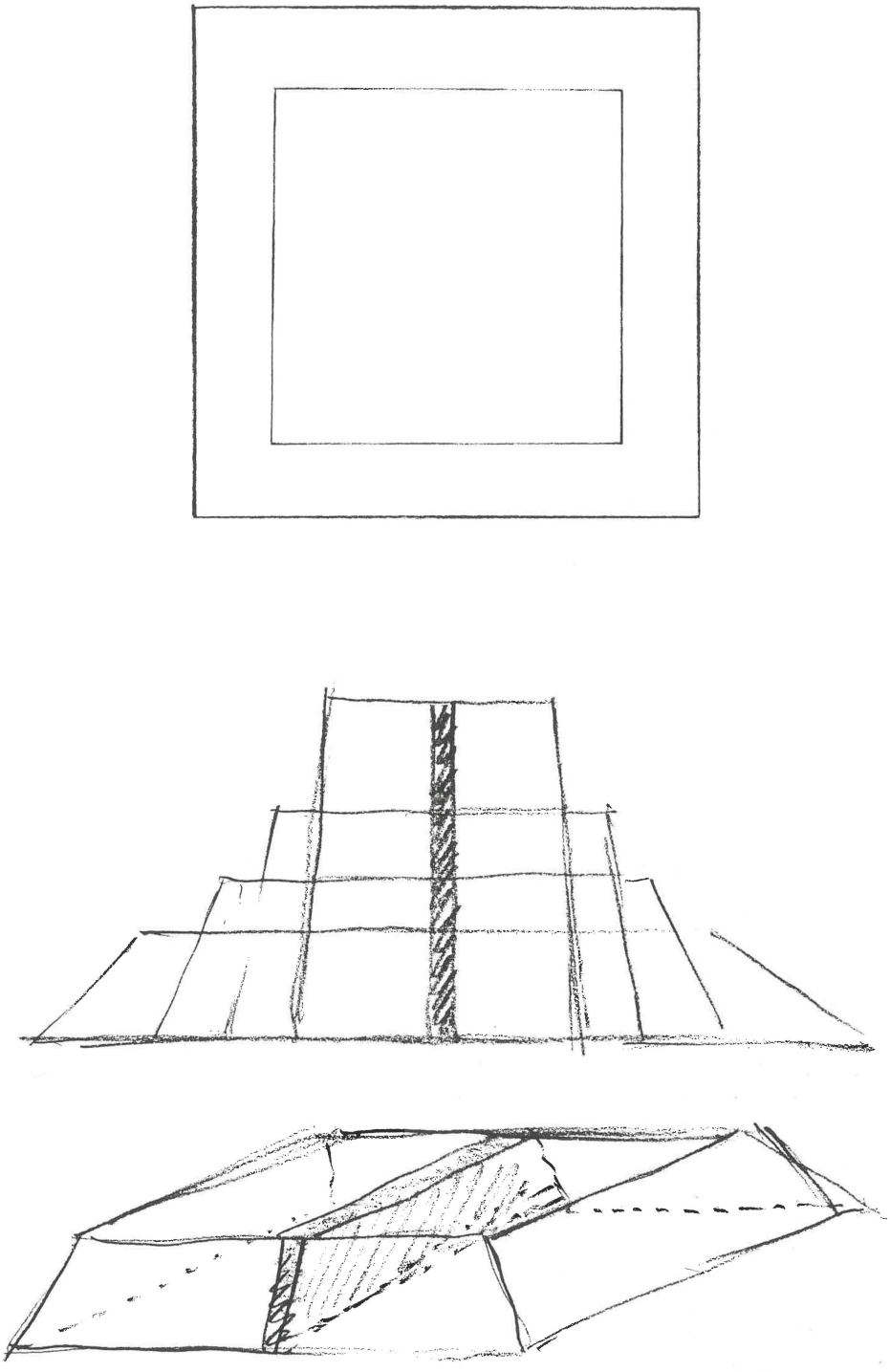
Yukio Mishima.
Uit « Het Gouden Paviljoen »



VOORBEELD VAN ANAMNESE
DE JONGEN EN HET GEOMETRISCH PROBLEEM

...
SOCRATES. Wel, Meno, wat dunkt u? Is er, onder de meningen die deze jongen uitsprak, één enkele die hij niet uit zichzelf heeft geantwoord?
MENO. Neen, alles kwam van hemzelf.
SOCRATES. En toch «wist» hij zeker niet: we zeiden het daareven nog.
MENO. Daarin hebt ge gelijk.
SOCRATES. En bestonden die meningen al in hem, of niet?
MENO. Ja.
SOCRATES. In de man die niet weet, bestaan er dus betreffende om't even wat voor dingen die hij niet weet, ware meningen daaromtrent.
MENO. Blijkbaar.
SOCRATES. Nu zijn die meningen daareven in hem naar boven gekomen, als in een droom. Zou men hem evenwel herhaaldelijk en op verschillende manieren over hetzelfde ondervragen, dan kunt ge ervan op aan dat hij tenslotte, evengoed als wie ook, een precieze kennis zal hebben over die dingen.

Uit «Meno». Plato.



Eén werk, uitgedrukt in vier verschillende verschijningsvormen, gemaakt op vier plaatsen, ten N., ten O., ten Z. en ten W. van het centrum van de stad, telkens op de gemeenschappelijke binnenkoer van een aantal woningen. Een gelijke verhouding van basis- en bovenvlak verbindt ideëel de vier vormen.



1



2



3



4

Jan VERCRUYSSE

Brussel

° 1948, Oostende, België

Johan Grimonprez
Vrouwebroerstraat 25









Jean-Luc VILMOUTH
Lyon
° 1952, Creutzwald, France

Inventaire du mobilier des trois chambres et sa valeur:

Pièce 1:

1 buffet + miroir (30.000)
1 table ronde + 2 chaises (25.000)
1 bureau de propre faction (1.000)
1 fauteuil de bureau (5.000)
1 convecteur à gaz (2.500)
1 lustre des années 50 (2.000)
1 petite armoire de bureau (500)
1 transistor (2.800)
3 bustes d'anges (2.000)
1 graphique + cadre (3.000)
1 dessin + cadre (500)

Pièce 2:

1 garde-robe (50.000)
1 lustre (500)
100 verres (3.500)
1 miroir mural (70.000)
1 petit tableau (10.000)
2 armoires marbrées (3.000)
1 tapis (3.000)
1 spot (250)
1 porte-manteau métallique (200)
1 table de propre faction (1.000)
4 chaises (400)
2 petits fauteuils années 50 (10.000)

Pièce 3:

1 lampadaire (13.000)
4 étagères métalliques (3.600)
1 étagère à livres en bois (1.500)
700 livres (450.000)
1 divan (20.000)
3 petits fauteuils (9.000)
1 installation de musique (10.000)
300 disques (90.000)
1 commode (15.000)
1 lampe de bureau (10.500)
1 miroir mural (70.000)
1 convecteur à gaz (2.500)
250 revues (60.000)
1 sofa (5.000)
1 tapis (2.000)
1 tableau (50.000)
4 graphiques + cadre (30.000)
1 chapiteau gothique (5.000)
1 statuette de camelote (200)
1 cafetière des années 50 (500)
1 magic box (5.000)

Hilde Peleman en Johan Boeykens
Coupure 284



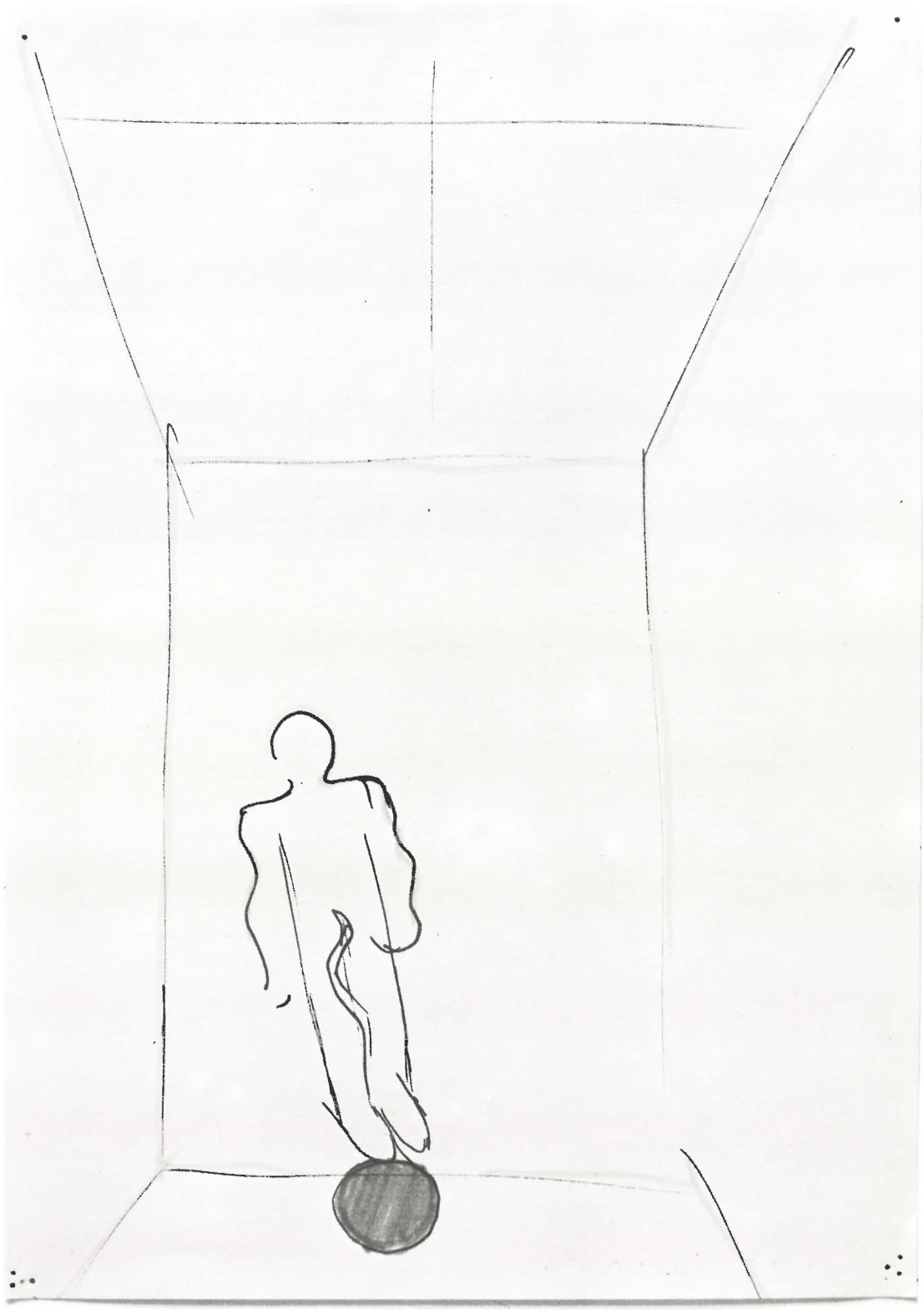




Martin WALDE

Innsbruck und Wien, Österreich
° 1957, Innsbruck

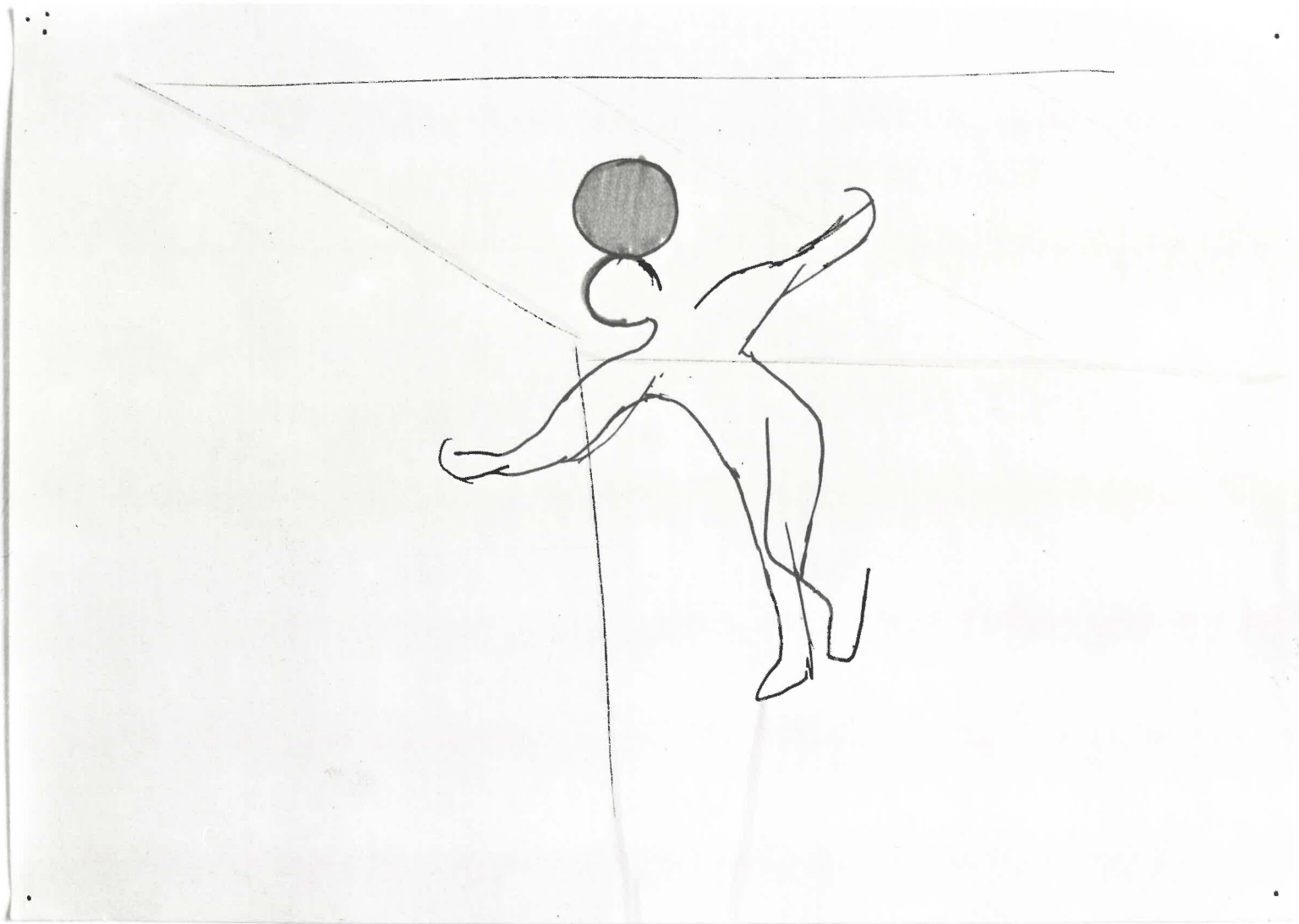
Frank Soete en Elisabeth Bekaert
Monterreystraat 28

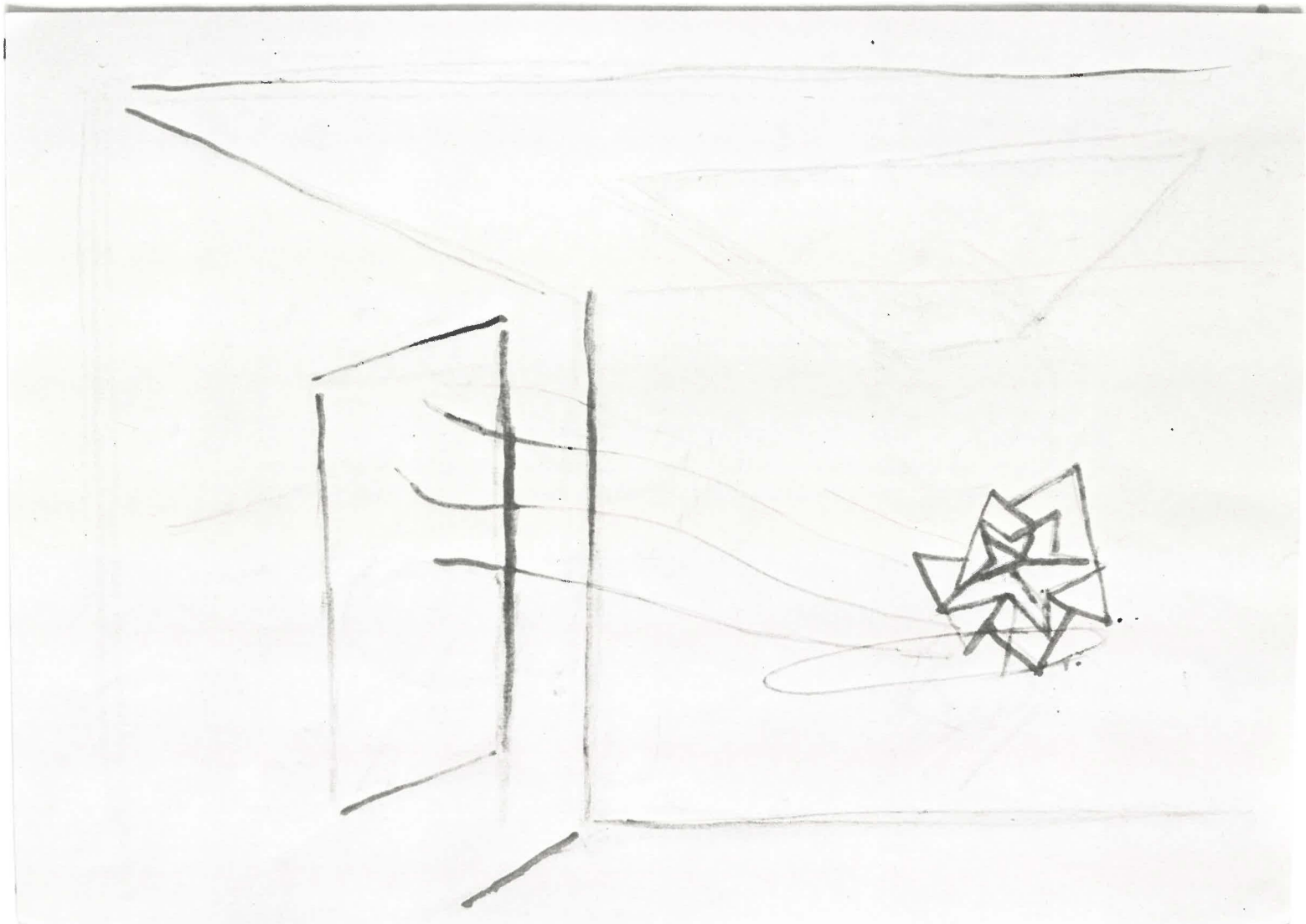












Lawrence WEINER

New York

° 1940, New York

alle huizen / all adresses

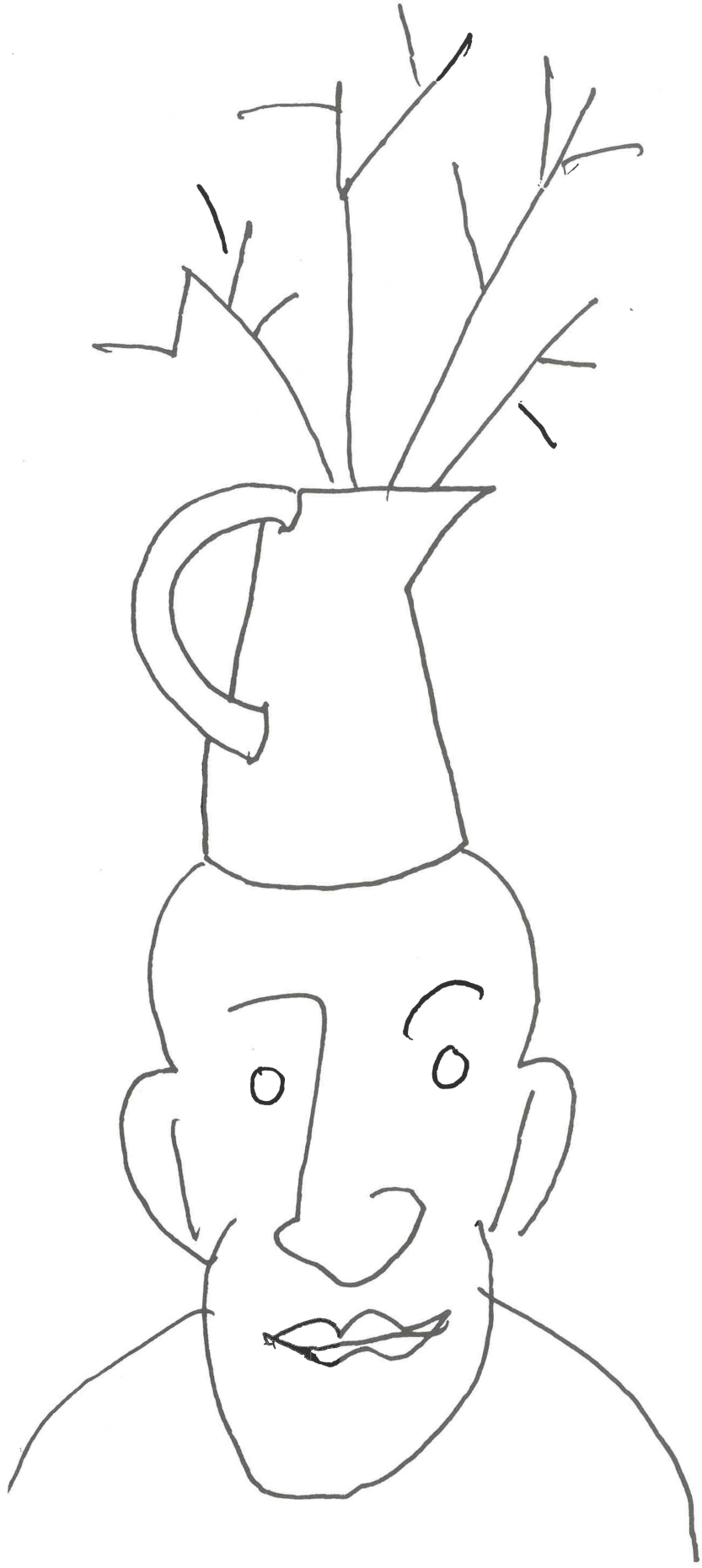


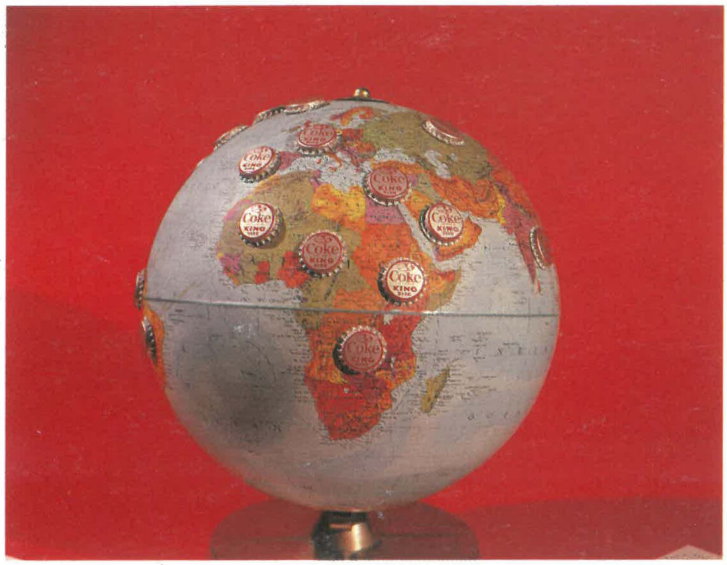
CHAMBRES D'AMIS LAWRENCE WEINER

Robin WINTERS

New York City
° 1950, Benicia, California

Chantal De Smet
Nieuwland 48

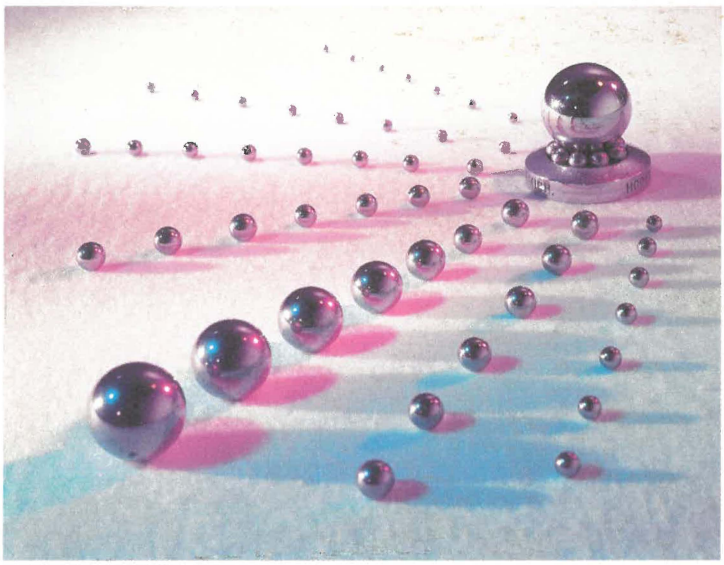


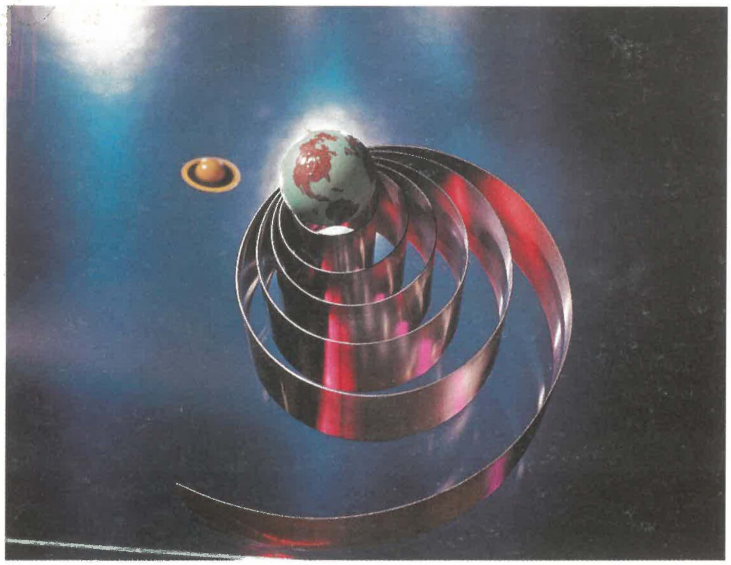


PARTIAL LIST - AMERICAN MENUCARD

Libya, Nicaragua, Palestine, Cambodia, El Salvador, Grenada, Bhopal, South Africa, Puerto Rico, Guatemala, Hiroshima, Marshall Islands, Haiti.

Brought to you by U.S.A., C.I.A., I.M.F., C.B.S., G.M., I.B.M., F.B.I., N.B.C., U.S.I.A., E.T.C.





WINNER

PRESIDENT

SENIOR
VICE PRESIDENT

DIVISION
MANAGER

DEPT.
MANAGER

SUPERVISOR

FOREMAN

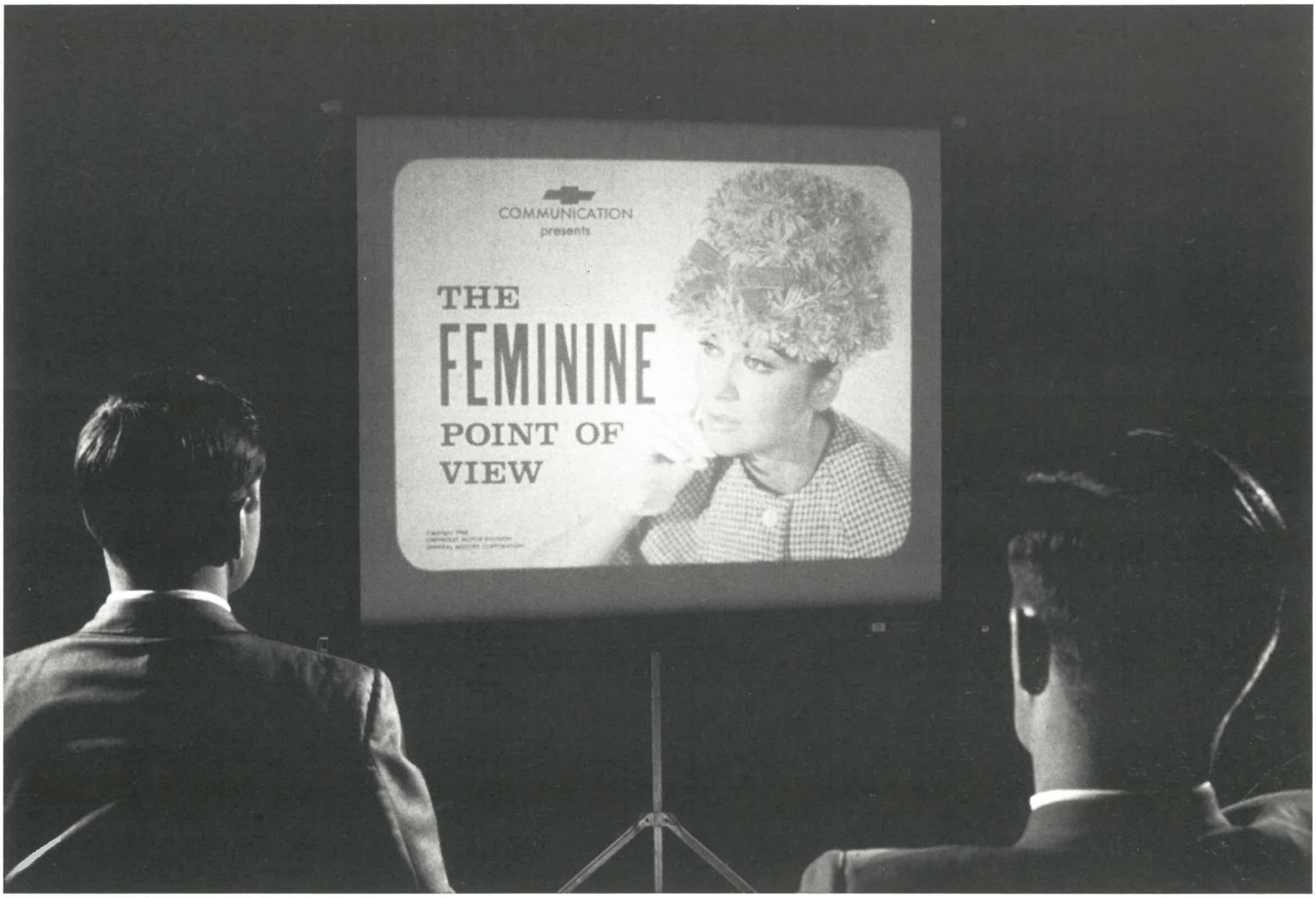
CLERK

DRONE

WAGESLAVE

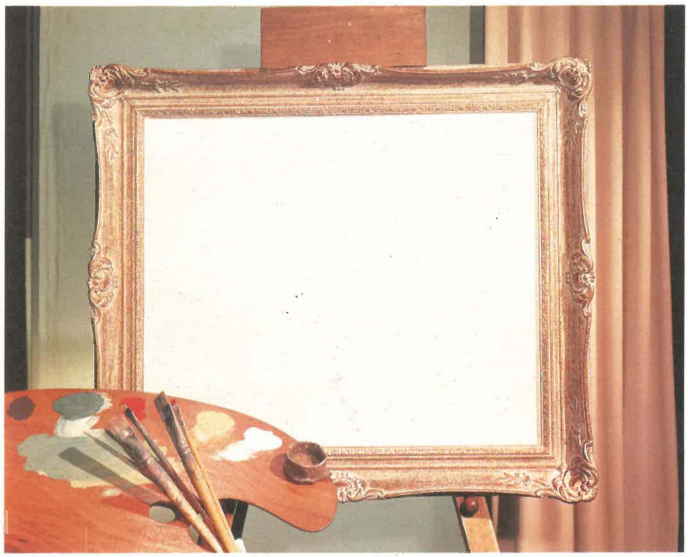
LOSER

LOW
PROFILE
THRESHOLD
PATRIOTISM



GENTS IN GHENT

The feminine point of view is not represented in "CHAMBRES D'AMIS". It is like an insurance convention in Norman, Oklahoma. Mainly imported men, installed in private homes. I am deeply critical of the curatorial neglect of women artists in this exhibition. My friends are women! I prefer a more mixed group. Great art comes from the attempt to make a greater life.
This is my main complaint. I love the idea of this private/public interchange. I have written this note for the catalogue in the spirit of communication and friendship.



"The painter Wu Tao-tzu painted on a palace wall a glorious landscape, with mountains, forests, clouds, birds, people, and all things as in Nature, a veritable world-picture. While the Emperor his patron was admiring this painting, Wu Tao-tzu pointed to a doorway on the side of the mountain, inviting the Emperor to enter and behold the marvels within. Wu Tao-tzu himself entered first, beckoning the Emperor to follow; but the door closed, and the painter was never seen again.

When a painting has reached divinity, the artist is anonymous and there is an end of matter."

Anonymous

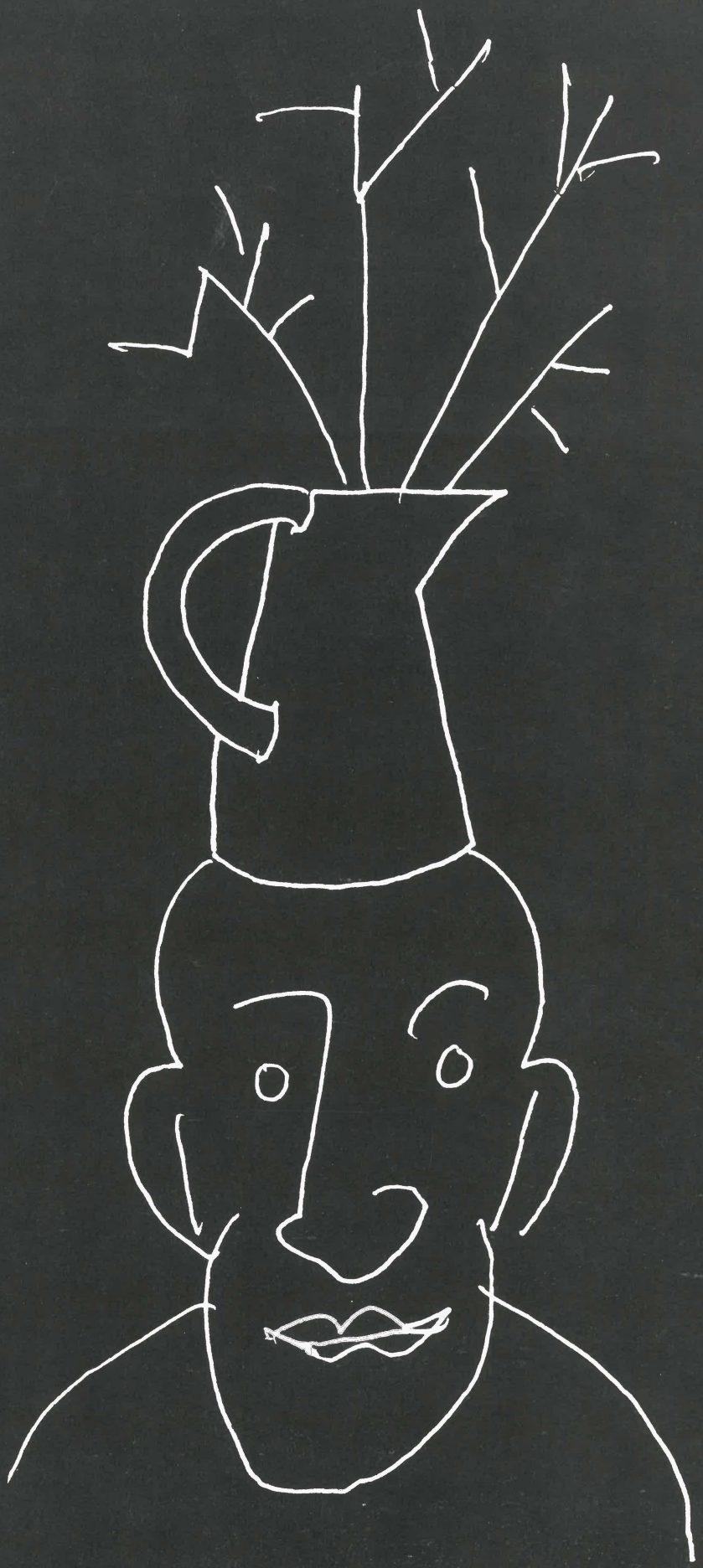


"I am a transplant from my "natural" environment, New York, to the private home of Chantal De Smet in Ghent, Belgium. My intentions as an artist are to make works of art which are both alive and of the moment, as well as to create "Masterpieces" which will last forever. Forever is a long, long time."



"Birds are by nature the most joyous creatures in the world. I do not mean this in the sense that they always bring you joy whenever you see or hear them but that they themselves feel joy and gaiety more than any other animals. The other animals normally look serious and grave, and many of them even appear melancholy; they seldom give signs of joy, and when they do, these are slight and brief; during most of their enjoyment and pleasures they do not show exhilaration or any indication of gaiety. Even if they derive pleasure from the green fields, from the open and beautiful vistas, from the brilliant sunshine, from the crystalline and sweet air, they do not give any outward sign of it — except for the hares, about which it is said that at night when the moon shines, and especially when it is a full moon, they hop and play together, rejoicing in that brightness."

Xenophon, CYNEGETICUS V, 4.
From OPERETTE MORALI - ESSAYS AND DIALOGUES,
by Giacomo Leopardi.



Gilberto ZORIO

Torino

° 1944, Andorno Micca, Italia

Canoa di Gerardo e Vincenza

Geert De Cloedt en Ann Vincent
Prinsenhof 34



Quando Jan Hoet, nel 1981 mi ha parlato dell'idea di occupare le « case degli amici », ho pensato ad una sorta di sparso raduno di artisti viaggiatori che provano a sostare nello stesso tempo in luoghi diversi della stessa città.

Le dimore dovrebbero diventare il « campo » germinale.



La canoa ora occupa la casa di Gerardo e Anna in tutta la sua lunghezza, con tutti i suoi corpi, equilibri leggeri e pesanti, con tutte le sue nostalgie del passato e del futuro, con le sue energie che fuori dall'acqua serpeggiano lo spazio.

La casa di Gerardo e Anna è ora pregna di lente esagerazioni viaggianti.

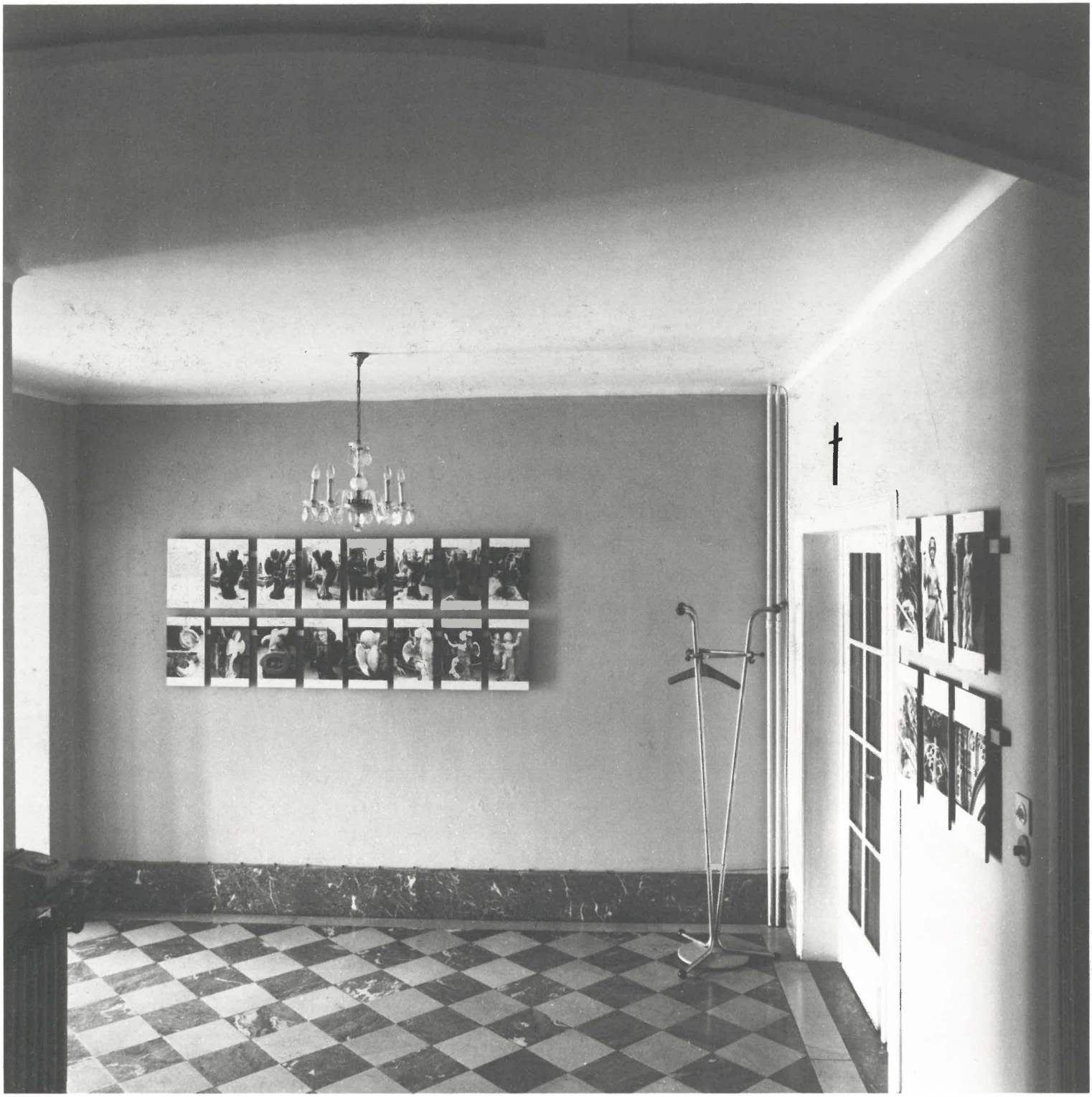


GEZAMENLIJKE REALISATIES
REALISATIONS COLLECTIVES
KOLLEKTIVE ARBEITEN
COLLECTIVE WORKS
OPERE IN COLLABORAZIONE

Kazuo KATASE
Norbert RADERMACHER
Reiner RUTHENBECK

Architectenbureau Van Acker
Congreslaan 36













„Antichambre d'Amis"
spiegelt die Durchdringung unterschiedlicher Erlebnisse und Erfahrungen wieder, die wir beim aufeinanderfolgenden Besichtigen der Häuser und Wohnungen machten, die für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden.









Heike PALLANCA
Wolfgang ROBBE

DUETT



André Posman
Tussen 't Pas 3



von unten nach oben
und zurück wanderndes Sturmgeräusch





Rob SCHOLTE
Robin WINTERS

Pat Jacobs
Bijlokevest 74

Niet op de School der Schone Bomen kan men leren zien een bosbrand.
Rob Scholte

I work on trust — I trust Rob Scholte
Robin Winters

Pierre-Alain Hubert
Marseille
°1944, Chatou, France

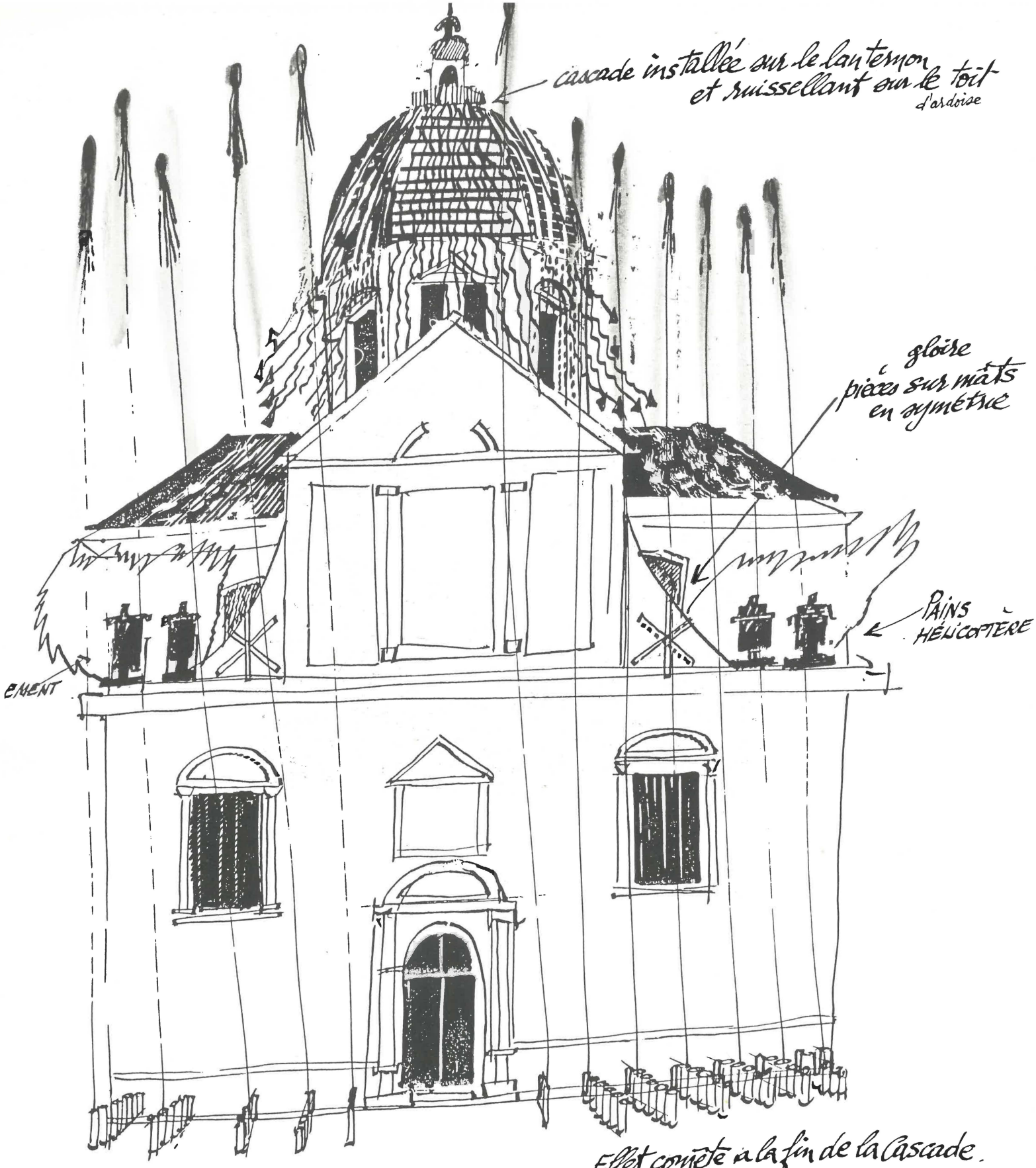
"THE MUSIC FOR THE ROYAL FIREWORKS"
performed in the year 1749
composed by G.-F. HÄNDEL

21 juni 1986
O.L. Vrouw St.-Pieterskerk



J'aimerai toujours les étincelles pour le brasier qu'elles flanquent aux âmes.
En cela la notion d'éphémère n'existe pas
Partout sont présentes les mémoires du cœur
et il nous appartient de les réveiller pour
remettre en mouvement l'étrange mécanisme
de cette immense machinerie de l'imaginaire

Pierre-Alain HUBERT



Effet comète à la fin de la Cascade.

ROYAL FIREWORKS MUSIC

LA PAIX



VERTALINGEN
TRADUCTIONS
ÜBERSETZUNGEN
TRANSLATIONS
TRADUZIONE

Chambres d'Amis : une évasion

Chambres d'Amis... la gestation d'une idée, née et grandie spontanément s'est développée en une aventure complexe. La concrétisation de ce rêve a touché l'Art dans un certain nombre de ses aspects fondamentaux et ce, de manière entièrement inattendue. La réalisation du projet dépasse l'intention initiale à un degré tel que les implications de cet événement ne peuvent encore être saisies entièrement. Chambres d'Amis constitue non seulement une entreprise enrichissante sur le plan purement artistique, mais cette manifestation artistique a aussi permis de réunir un grand nombre de personnes autour d'un même idéal. Et ceci aussi est une face importante et satisfaisante de cette initiative.

Depuis longtemps déjà le tableau a brisé son cadre, la toile s'est morcelée. Pour autant qu'elle en dispose encore, la sculpture se trouve quelque peu mal à l'aise sur son socle. Souvent d'ailleurs elle ne se tient plus debout. Elle est flottante ou couchée, se ramifiant, essaimant dans l'espace, parfois émiettée ou éparpillée par terre. Il semblerait que l'art se soit emballé, qu'il ait perdu sa place fixe, son centre. Un artiste contemporain ne déplore pas ce phénomène mais il y puise des forces et des stimulants vitaux à profusion. Mais l'institution du musée n'en est pas là. Le musée retarde. Il s'estime toujours en mesure de forcer l'art dans son cadre vaste et rigoureux, même s'il encourt le danger de l'étouffer par une fonction conservatrice. Là nous touchons déjà le problème du « malaise » qui saisit une bonne part du public lors de sa confrontation avec ce qui est artistique. Que la masse ressente l'art moderne trop souvent comme élitaire et hermétique, extrêmement difficile, est un phénomène sans doute lié à l'atmosphère de sourde gravité, à l'aura de « culture dominante » que l'on rencontre en général dans les musées. Même l'œuvre d'art la plus vive et légère y acquiert un caractère empesé.
Cette situation a été bien des fois dénoncée, analysée, déplorée, tant par la critique que dans les œuvres elles-mêmes. Les diverses tendances artistiques, manifestes, happenings, etc. de ces dernières décennies sont en effet éloquentes. Tous ont tenté à leur manière, les uns agressifs, les autres plus raffinés, d'échapper à la tutelle du musée. Pourtant leurs stratégies spécifiques ne les ont que trop souvent rendus complices d'un emmurement astucieux par le musée.

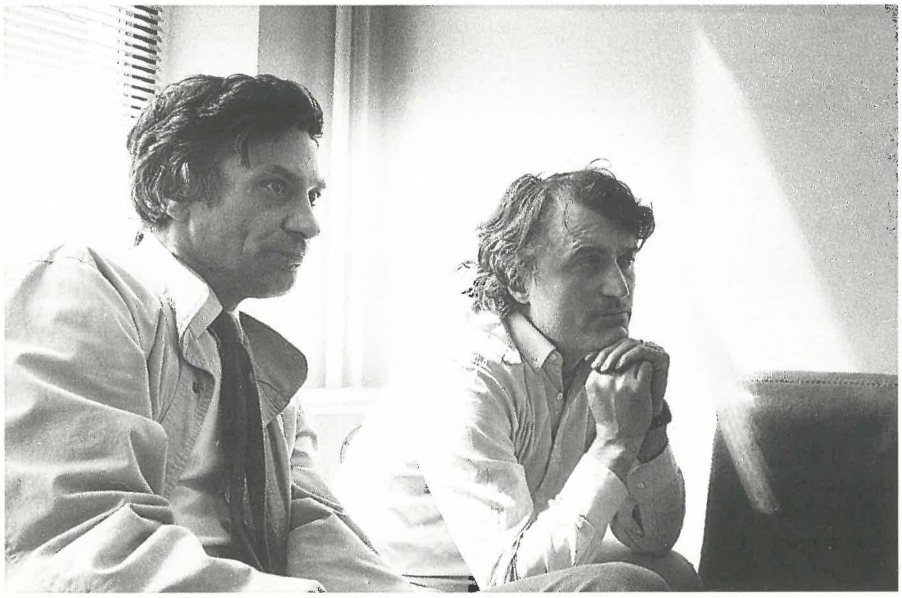
Quoi qu'il en soit, il apparaît que le musée a conservé jusqu'à présent son autorité, probablement aussi par ses seuils de tolérance élargis, la largeur de sa façon de voir et sa flexibilité à l'égard de l'événement artistique actuel.
Car en tenant compte de ces réflexions, le projet « Chambres d'Amis » ne peut que se considérer comme subversif. La simplicité, la « naïveté » du concept sembleraient de la provocation : trois mois durant, une cinquantaine d'habitants de Gand mettent leur demeure en tout ou en partie à la disposition d'une cinquantaine d'artistes. Ceux-ci se sont fixés la tâche de transformer ces espaces dans les limites qui leur sont imposées par les propriétaires ou les habitants, en quelque chose d'identifiable à l'« art ».
Serait-ce une tentative de plus d'« intégration » de l'art dans la réalité quotidienne, dans la « vraie vie » ? Mais n'est-ce pas étrange que cet appel à l'intégration émane cette fois du musée, l'instance qui semblait plutôt freiner une telle intégration jusqu'à un certain point ?
L'idée d'atteindre à une symbiose entre l'art et la réalité n'est en effet pas étrangère à Chambres d'Amis. Lorsque Chambres d'Amis abat les murs du musée l'espace d'un été, cela ne signifie nullement que celui-ci descende dans la rue afin de conquérir sa juste place dans le cœur de la société. Pour briser son isolement, le musée n'a pas estimé judicieux d'étaler ses objets dans des jardins publics ensoleillés et aménagés avec goût, ou sur des places publiques choisies en vertu de leur emplacement stratégique et central. Ce genre d'exhibitionnisme constitue en effet le plus mauvais remède à l'isolement où le musée se trouve. Le seul résultat qu'il obtiendrait ainsi, serait de se retrouver fondamentalement inchangé, même si c'est dans un lieu différent. Rien ici n'affecte l'évidence de sa position de force manipulatrice, omniconsidérante, aucune faille désaxant la force de son autorité. Dans sa descente prétendue vers le « peuple » il n'abandonne à aucun moment son contrôle centralisé de l'événement artistique.

Non, le musée d'Art Contemporain de Gand ne sort pas tout simplement cet été. Loin d'avoir en vue une attraction touristique qui n'engage à rien, d'organiser une n-ième exposition estivale, Chambres d'Amis en use de manière bien plus subtile et prudente avec l'idée d'intégration. Le sens de l'art moderne n'est pas crié sur tous les toits. Il s'agit d'une pénétration mystérieuse et sensible. L'art pénètre avec discrétion dans des régions qui lui étaient depuis longtemps inaccessibles : des maisons, des espaces où demeurent des humains !

Non seulement, ainsi que le feront peut-être remarquer quelques sceptiques, dans des maisons de collectionneurs richissimes, de commerçants de design, pas seulement non plus dans des salles de réunion appartenant à des associations dites « progressistes », ou dans des ateliers vides d'artistes obscurs. Non, dans des pièces de maisons tout ordinaires ou de maître, où la vie et le rituel de chaque jour se déroule en général (ne fût-ce Chambres d'Amis!) de la façon la plus naturelle, la moins artificielle.

Il est certain que l'artiste se trouve confronté ici à un défi sans précédent. La réalité quotidienne, se grisaille, sa bruyante importunité, qu'il éprouve plus que quiconque comme étouffante, il doit la transformer en art. Cette phrase de Baudelaire comme quoi l'artiste serait quelqu'un qui doit pétrir la glaise pour en faire de l'or, acquiert ici une portée étonnamment concrète.

Pendant le processus de création l'artiste est souvent dérangé: la vie qu'habituellement il évoque, transforme ou rend abstraite dans la quiétude solitaire de son atelier, se coule ici de façon ininterrompue dans ses œuvres. Cela peut aller de la porte d'une pièce voisine qui ne se ferme plus, à une hôtesse très dévouée qui lui demande peut-être trop souvent avec sollicitude « s'il a vraiment tout ce qu'il lui faut ». Cela va de la teinte du parquet qui lui déplaît à un voisin intéressé qui vient lui poser des questions sur le sens profond de son œuvre. Toutes ces situations concrètes qui d'ordinaire le dérangent ou l'agacent s'infiltrent involontairement et par hasard dans sa création artistique et déterminent en partie les évolutions progressives de son œuvre d'art. Ce processus didactique surtout est si caractéristique pour ces Chambres d'Amis.



Jan Hoet - Gilberto Zorio

C'était impressionnant de voir comment Mario Merz s'est approprié l'espace, s'est pour ainsi dire emparé de la maison comme si c'était la sienne, a pris le temps pendant une heure pour articuler ensuite organiquement, dans un moment de concentration, une table au travers des trois salles de séjour en enfilade. Il était déjà venu dans le nord avant, et se trouvait depuis quelques jours déjà à Gand pour s'imprégner des arbres et des feuilles, de la ville et de ses façades, paisiblement mais ému.
Dans l'ignorance de Gand, sans l'Agneau Mystique, Nagasawa n'en serait jamais venu à l'œuvre qu'il a créée à présent pour Chambres d'Amis.

La situation où l'artiste aboutit avec Chambres d'Amis est sans nul doute ambivalente. D'une part la possibilité lui est offerte de suivre son œuvre jusqu'à son lieu de destination, plus encore, de la réaliser en ce lieu-même; d'autrepart la création en fonction ou en interaction avec cet entourage menace dans un certain sens l'autonomie de l'œuvre à créer. L'« intégration » dans la réalité banale d'une maison de maître dérange le repli sur soi mystérieux que le vide anonyme du musée garantissait en grande partie.
Daniel Buren a trouvé la solution la plus extrême pour ce dérangement. Par un tour de force presque mégalomane, il parvient à garder intacte l'autonomie de l'œuvre d'art. Il place sa « Chambre d'Amis » pour ainsi dire comme un objet trouvé au musée. Par l'évocation d'une désintégration extrême, il rencontre le jeu subtil que Chambres d'Amis se propose avec cette idée d'intégration: la maison, où l'homme est intégré de la façon la plus naturelle, émotionnelle même, se trouve dépouillée ici dans l'espace froid et abstrait du musée de sa vraie fonction et identité.
Il est clair que l'artiste constitue l'élément perturbateur numéro un. Tandis qu'une œuvre dans un musée demeure toujours un objet de contemplation à distance, elle pénètre dans Chambres d'Amis jusque fort avant dans l'intimité. Dan Graham réagit au bruit provenant d'un jardin d'enfants situé en face du jardin où il travaille. Il construit un pavillon à petite échelle, de telle sorte qu'un adulte ne puisse y entrer debout, l'appelle « pavillon d'enfants » et le place juste au milieu de l'allée reliant l'arrière de la maison à l'avant. Ce ne sont que les enfants, habituellement refoulés à la périphérie, qui soient en mesure d'accéder au centre. Les adultes se voient obligés de faire un détour. Un aspect essentiel de l'art moderne se révèle effectivement ici: notamment son caractère inquiétant, perturbant, étrange. Mais cela ne saurait se limiter à une perturbation: il faut refermer l'espace

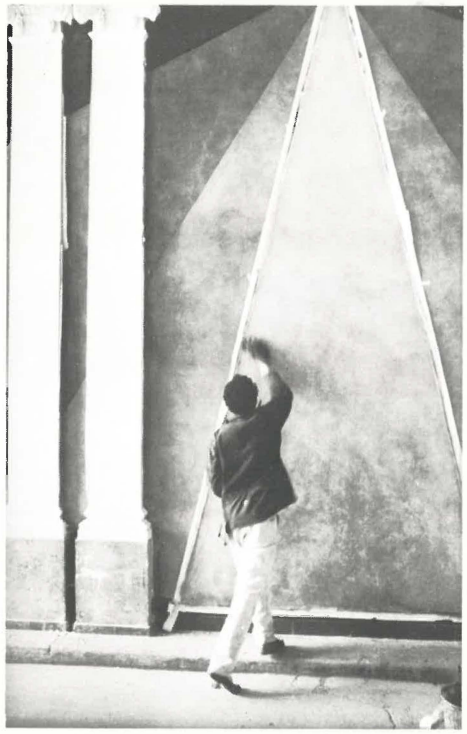
ouvert et forcé. L'intimité que l'artiste enlève à son hôte, il faut qu'il la lui rende à un niveau supérieur. L'artiste tchécoslovaque Milan Grygar rend le cabinet de musique silencieux par une représentation visuelle de l'idée «musique», sans perdre de vue la note humaine, les accents subtils de l'humour. Dans le même sens, Jan Vercruysse transforme la chambre d'un étudiant à l'académie en lieu idéal où l'art plastique se définit comme rêve et attente.
Michael Buthe, par la peinture coercitive de photos du Vésuve, fait une allusion à la force d'éruption des volcans. Simultanément cependant naît une structure décorative qui confère une sérénité à l'espace et qui constitue aussi un hommage aux jeunes gens d'une nudité apolinienne, photographiés par von Gloeden tout juste avant l'éruption de ce volcan. Au milieu de la pièce il a créé une sorte de pierre tombale au moyen d'un lustre et d'ossements de bœufs. Ainsi est-ce un symbole solaire mais aussi un signe de mort et de décadence.
La réalisation de Wolfgang Robbe n'est pas moins significative quoique entièrement différente: il accentue l'aspect de voyeurisme de Chambres d'Amis en redoublant les deux pièces mises à sa disposition. Dans chacune de ces pièces il aménage trois cloisons et un plafond. Ainsi apparaissent deux nouvelles pièces, qui sont vides, vides comme un musée. On se joue de la curiosité du spectateur. Les deux pièces presque identiques ne reflètent qu'elles-mêmes. Le cadre d'un tableau qui dépasse encore du mur d'origine et de la cloison ajoutée ne constitue qu'une maigre trace de la vie qui se déroule ici. Qui sait, cette cloison cache peut-être... un musée!
Tandis que cette «infraction» de Robbe garde paradoxalement la virginité de la maison, que le mystère augmente ainsi, la «sculpture» de Gilberto Zorio transperce deux pièces en enfilade dans toute leur longueur. Mais quelle que soit la mainmise de ce «canoë» sur l'espace, sa forme frêle, gracieuse et son apparence comme aérienne chassent toute importunité. Rassasié de toutes ces eaux immenses qu'il a traversées, il semble uniquement, ainsi que l'exprime l'artiste, flotter «dans le temps qui le soutient». Ainsi cet objet confère à l'espace environnant quelque chose d'immatériel et d'éthéré.

Il est évident que Chambres d'Amis soit en relation avec l'espace. Ce n'est pas un hasard si la sélection s'est principalement portée sur des artistes qui se préoccupent depuis longtemps de l'espace, de sa transformation et de sa manipulation. La spécificité de Chambres d'Amis cependant, c'est que ces gens soient confrontés à présent à un espace déjà façonné par le goût des habitants, le style architectural de la maison, mais aussi par la rue, la place, la terrasse, le jardin sur lequel donne cet espace. En plus cette maison a sa propre histoire, qu'elle partage en partie avec ses habitants actuels. Elle porte les traces de la vie. En bref, les espaces possèdent déjà, lorsque l'artiste y accède pour la première fois, un caractère propre.
Cette situation constitue un défi de plus pour l'artiste. Cette constatation, banale à première vue, nous pousse à la réflexion. Tout à coup il apparaît combien le musée est clair et simple, combien la rigueur de son code est confortable, tant pour l'artiste que pour le spectateur. Au musée, une porte fermée signifie «entrée interdite», et une porte ouverte offre l'espoir d'une nouvelle salle d'œuvres d'art. Dans les deux cas, cette porte est sans pertinence artistique aucune. Des portes et des fenêtres closes, quel que soit le bon goût de leur design, ne font pas partie d'une «installation» artistique. Leur fonction se borne à délimiter l'espace où l'œuvre d'art puisse s'épanouir pleinement. Lorsque le musée nous offre une vue sur le site environnant, cela peut constituer un repos. Ce que nous apercevons dehors peut être beau, mais n'est pas de l'art.

C'est en partie grâce à la clarté de son code qu'un musée est si calmant et rassurant. Nous savons où nous pouvons nous attendre à de l'«art» et où non. Encore avant que le contact avec la première œuvre d'art soit consommé, l'on fait un usage inconscient de ces normes. En plus il y a une cassure entre ce qui se passe à l'intérieur du musée et ce qui se passe dehors: à l'intérieur, le musée s'est détaché dans la mesure du possible de toute caractéristique historique, à l'extérieur la vie et l'histoire font rage. Beaubourg a établi ce seuil avec une extrême rigueur: l'architecture s'est radicalement tournée vers l'extérieur, à l'intérieur règne une neutralité sans visage: des panneaux mobiles, amovibles — le degré zéro du style.
Un fait démontre qu'effectivement cette tendance à l'abstraction de la réalité révèle quelque chose d'essentiel concernant le caractère propre d'un musée, et c'est que des tentatives architecturales récentes pour modifier cette tendance, sont souvent ressenties par les artistes comme une menace pour l'autonomie de leur œuvre d'art.

Dans cette perspective, l'expérience unique que constitue Chambres d'Amis a certainement un côté espiègle. En effet, à première vue elle semble tout simplement vouloir retourner cette tendance. Il est donc manifeste que Chambres d'Amis a une fin expérimentale, consistant en l'examen des conséquences ultimes d'une telle approche. Cette exposition confronte, même si ce n'est que

David Higginbotham





Rom Bohez, Niek Kemps, Martine Babylon

l'espace d'un été, la dynamique concrète et historique d'une maison habitée à la neutralité intemporelle du musée. Gerhard Merz énonce dans l'intérieur d'une demeure relativement anonyme — paradoxalement — l'absolu d'un style, en faisant usage des cheminées comme sondes architectoniques de cet intérieur. Une rigueur du classicisme est posée comme condition absolue pour aujourd'hui et demain. Le présent est considéré comme monument historique au moment où l'artiste date son intervention Gand MCMLXXXVI. Son œuvre devient la réponse plastique à la question par ailleurs rhétorique DOVE STA MEMORIA. La maison est non seulement espace d'exposition, mais encore source d'inspiration et couveuse pour l'œuvre d'art.
Un des grands moments de la vie d'une maison est la venue d'un enfant. Luciano Fabro présente l'art dans la situation d'un jeune ménage comme un élément assujetti aux mêmes lois que la croissance d'un enfant, que l'histoire d'une maison, bref, que la vie même. L'œuvre d'art est ainsi devenue métaphore pour le changement permanent ou pour tout ce qui n'est jamais définitif.
La maison d'un neurologue inspire à Joseph Kosuth une entreprise téméraire. Il remplit la maison de haut en bas d'écriture, sans oublier de barrer partout le texte d'une épaisse bande noire. Il s'agit en effet d'un texte de Freud concernant... les erreurs. Cette œuvre mystérieuse, couvrant tous les murs, répand comme une contagion autour d'elle. Lorsqu'on passe, on est à chaque fois surpris par la tendance en fait insensée de lire quelque chose, mais on ne tient jamais le coup: le texte balance de façon parfaite entre lisibilité et illisibilité. Il semble vouloir dire continuellement quelque chose, bien que l'on sache que jamais il ne se livrera tout entier: il active et inquiète.

Tout comme la profession de l'habitant peut constituer une source d'inspiration pour l'artiste, ainsi le site environnant peut conférer une nouvelle dimension à l'œuvre d'art. Les sculptures intimistes modestes de Raf Buedts acquièrent, lorsqu'elles sont placées sur une grande terrasse sur le toit ayant vue sur un désert gris d'usines et de docks, une signification symbolique supplémentaire qu'elles ne possédaient pas avant, ou que du moins elles ne manifestaient pas si ouvertement. Inversément, l'environnement «in-esthétique» est comme intégré dans l'œuvre d'art, par la part qu'elle reprend à son compte dans ce contraste.

A cause de sa portée historique et concrète, l'artiste ne peut négliger ou faire abstraction de l'espace qui encercle l'œuvre d'art, contrairement à ce qui se passe au musée. L'artiste se trouve à présent dans l'obligation d'affronter cet élément concret. Il est plus malaisé de concevoir son œuvre comme une entité totale. Ses contours deviennent moins nets, tout comme les frontières entre l'intérieur et l'extérieur sont moins nettes dans une maison accueillante que dans un musée.
Ici s'impose une pensée à l'œuvre de Maria Nordman, occupée depuis longtemps à faire éclater l'hiérarchie qu'elle estime «insensée» entre l'extérieur et l'intérieur, et ce par quelques interventions simples. Son but est une «maison d'hôte éternelle» (a perennial guesthouse) qui trouve sa dynamique dans son attitude toujours invitante à l'égard de l'imprévisible vie qui l'entoure. Ainsi ses créations détiennent une dimension mise également en évidence dans Chambres d'Amis, notamment une conception de l'espace, où l'espace n'implique plus un environnement neutre, abstrait qui s'efface pour l'œuvre d'art, mais qui est le matériau concret, tangible, attaqué par la vie, sur lequel l'artiste doit greffer son œuvre d'une façon flexible et créative. Chambres d'Amis ne montre pour ainsi dire pas d'œuvres d'art dans un espace, elle montre l'espace comme œuvre d'art.
A cet effet, l'espace ne doit pas être forcé à tout prix vers l'extérieur. Ainsi Niek Kemps accroche obliquement ses panneaux d'acajou légèrement courbés aux murs d'une cage d'escalier, espace clos et étroit. Recouverts d'une représentation photographique de ces espaces mêmes où ils se trouvent, ils semblent jaillir du mur telles des ailes, et élever toute cette modeste maison par la dynamique d'un mouvement d'hélices.
L'impact de la peinture de Helmut Middendorf sur tout l'espace vital est également mû énergétiquement. La menace du train se transmet au feu, et le foyer familial se trouve impliqué dans l'ensemble en tant que métaphore de cette partie de l'histoire allemande d'où l'artiste s'est inspiré pour cette intervention. Et alors, à l'opposé, les drapeaux triomphalistes d'une nouvelle peinture, renaissant de ses cendres, libérée ainsi de ce passé coercitif, pour révéler ses nouvelles possibilités plastiques.
La dynamique et le mouvement, mais aussi la quiétude et la sérénité. Oswald Oberhuber a créé un espace de méditation. La table en bois à dessus très petit est bien trop haute par rapport aux quatre escabeaux qui l'entourent. La table n'est donc pas fonctionnelle, mais fait une allusion symbolique à des notions telles que «source d'énergie», «lumière intérieure», etc. En apercevant l'œuvre déjà, l'immersion dans l'atmosphère spécifique est totale. La sérénité peut aussi s'exprimer par la modestie avec laquelle certains artistes comme Niele Toroni et Carla Accardi subordonnent très consciemment leur œuvre à l'espace vital et au climat de sobriété qui règne là.

Tout indique que Chambres d'Amis nous confronte de manière nouvelle à une œuvre d'art et à l'espace qu'elle occupe, le nouvel espace qu'elle crée. En entrant dans la chambre de Giulio Paolini, on est de prime abord quelque peu désorienté. On y aperçoit un chevalet, un canapé, une étagère avec des livres. Il faut quelques instants pour réaliser que ces objets font partie d'une composition très raffinée. Le spectateur ne sait pas très bien où ni comment se placer, où, pour le dire d'une autre manière, *ne* se trouve *pas* l'œuvre d'art.
On ne prend pas place sur le canapé pour une raison étrange et pourtant évidente. Celui-ci est en effet du même blanc virginal que la toile placée sur le chevalet tout juste devant lui. La place qui semble destinée au public est donc, voilà qui est bien étrange, impossible à occuper. Placé derrière le canapé, le regard porte au-delà du chevalet avec la toile, et aperçoit les contours bien définis du chevalet comme projetés mais «rapprochés» sur le dos des livres recouverts de blanc. Nous ne savons pas très bien ce que nous voyons ici. Plutôt qu'à une œuvre d'art, nous sommes confrontés à un espace d'idées où quelque chose qui ressemble à une œuvre d'art pourrait voir le jour, voit le jour, et apparaît finalement devant nous: antichambre et chambre de l'art, laboratoire et musée!

Toutes les expériences que cette exposition nous a fait vivre démontrent, contrairement à ce qui se dit d'habitude, que l'art contemporain, sans devenir décoratif pour autant, peut trouver sa place dans un intérieur moyen. Plus encore, l'art a la possibilité de s'y réaliser en tant qu'art idéal, et sa mission éternelle s'y trouve reformulée. Ici, les réalisations de Remo Salvadori et d'Ettore Spalletti dans le cadre de cette exposition sont très pertinentes. La maison dont ils se sont occupés a subi une telle métamorphose que les habitants eux-mêmes n'identifiaient plus leur espace d'habitation à une simple maison d'habitation. Une table ronde simple, construite à un endroit inhabituel, a déplacé incontestablement l'accent du centre usuel de la salle de séjour au centre de toute la maison d'habitation. La Terra di Sienna avec laquelle les murs ont été peints a donné à cette maison flamande une ardeur italienne.
Non seulement Chambres d'Amis a fourni ici l'occasion d'un dialogue esthétique fructueux entre des cultures différentes, en plus les couleurs vives, ensoleillées que les deux artistes ont ramenées ici seront considérées non sans raison comme une métaphore de la rencontre non moins intense au niveau humain entre les artistes et les habitants.
Cet exemple n'est certes pas unique. Ainsi la maison, habitée par un ménage avec deux enfants, où Paul Thek a passé au moins une trentaine de fois afin de modifier quelque chose à son œuvre. Cela a donné lieu à une fréquentation amicale des habitants, de telle sorte que nous pouvons prétendre sans crainte qu'«à Gand, il se trouvera toujours une chambre pour Paul Thek». Ce qui est remarquable dans ces contacts, c'est qu'ils résultent de l'événement artistique.
Nous avons pu constater trop souvent comment des tentatives de réconciliation de l'esthétique avec le social avaient lieu aux dépens de l'esthétique. La dimension sociale submerge aisément la dimension artistique, tel que cela se passe lors d'un vernissage. Une foule mondaine et volubile s'y rend, sans manifester d'intérêt pour les œuvres exposées, curieuse des autres invités. Jamais l'*abandon* de l'art n'est plus grand qu'en de telles assemblées. Chambres d'Amis par contre démontre comment un événement artistique peut donner lieu à des contacts plus informels, moins prévisibles. Elle montre comment l'élément artistique peut être le pivot de rencontres chaleureuses et cordiales, non seulement entre les artistes et les habitants, mais aussi entre les habitants mutuellement et leurs visiteurs. La prédilection que nous constatons chez un certain nombre d'artistes pour des tables n'est pas due au hasard. La table est le meuble social par excellence. Que les gens se dispersent au cours de la journée, ils aboutissent fatalement ensemble autour d'une table à un certain moment. Nous avons déjà parlé de la table méditative de Oberhuber et de la table comme centre de la maison chez Salvadore et Spalletti. Roger Raveel a aussi crée sa table, ornée de représentations symboliques, mais comiquement pratique.
La table de Heike Pallanca n'est certes pas moins significative. Elle se trouve abandonnée dans une grande pièce délabrée au second étage d'un bâtiment. Au premier on présente une grande photo illuminée de ce même espace, mais complètement vide. Il faut donc manifestement se détourner de la représentation et se rendre à la véritable pièce en haut afin de voir la table, dressée. C'est comme s'il fallait quitter le monde des apparences du musée pour pouvoir s'attabler ensemble...
Par la force des choses, des aspects sociaux et esthétiques s'entrelacent lorsque quelques artistes parviennent à un mode de collaboration avec l'habitant que personne n'avait pu prévoir. Dan Graham place son «pavillon d'enfants» à l'endroit même où un architecte avait déjà aménagé un bac à sable pour ses enfants. Carla Accardi, préoccupée comme Graham, de fenêtres et de lumière, suspend ses «châssis-peintures» dans l'arrière-maison. Norbert Radermacher place, donnant suite aux plans existants de l'architecte, en haut de la façade de la maison, une sculpture indiquant les quatre points cardinaux.



Achilles Bonne, Fareed Armaly, Joseph Kosuth

Les quatre points cardinaux... Effectivement, avec Chambres d'Amis le musée sème l'art dans toutes les directions, ne craignant pas d'y perdre parfois son soi-disant sérieux élitaire. Quelqu'un comme Radermacher n'y voit plus l'ombre d'un problème depuis longtemps. Depuis des années il porte, littéralement, l'art dans la rue sans le soumettre pour autant à un processus de nivellation. Par des interventions inattendues mais toujours discrètes dans le paysage urbain, il interrompt la démarche rapide, distraite des piétons et il attire leur attention sur les aspects d'une maison, d'une rue, d'un métro, d'une clôture qu'ils n'auraient jamais remarqués sans cela. Son art, aux confins de l'illégalité, demeure toujours anonyme, et est entièrement livré à la discrétion des passants et aux arrêtés du conseil communal. Malgré le fait qu'il travaille toujours dehors, il semblait un personnage tout indiqué pour Chambres d'Amis.



Mette Bouman, Helmut Middendorf, Luc Tavernier

Le fait que l'environnement qui l'inspire est aussi bien le lieu de création que de destination de son œuvre d'art, fait de lui un participant évident de Chambres d'Amis. Il tient de l'errant. Son œuvre, quoique modeste, révèle quelque peu les impulsions les plus profondes où germe l'art: son état de sans-abri psychique, son nomadisme essentiel. Chambres d'Amis nous en dévoile un bout. Dans un certain sens elle met l'artiste à la rue, elle l'oblige au porte-à-porte pour se chercher lui-même un abri. Nous le voyons redevenir le feu follet mystérieux, le mendiant fier, l'étranger inspirant méfiance et fascination. Pour Chambres d'Amis aussi, Radermacher a voulu que son art reste sans abri.
Il a placé sur le toit de la maison de chaque participant des clochettes, afin de suggérer, ainsi que Zorio l'a dit, que Chambres d'Amis a le ciel pour toit.

«L'artiste habite la périphérie et fuit l'attraction du centre» dit Paolini. Dans ce contexte, Jef Geys pense surtout à la périphérie sociale. Il place dans la maison de six personnes peu fortunées à chaque fois une porte où sont inscrites en plusieurs langues les devises de la révolution française. Ces portes ainsi que selon toute probabilité les idéaux qu'elles représentent, n'aboutissent à rien.
Philip Van Isacker, un artiste qui travaille à l'extérieur, recherche en plus de la périphérie sociale, la périphérie géographique de la ville. Il place cependant dans le respect du concept de Chambres d'Amis, ses quatre pyramides à chaque fois dans un espace relativement fermé sur soi: une impasse, une cour, un quartier de la ville fermé, des endroits où on ne vient jamais d'habitude, certainement pas pour voir de l'art. Ses pyramides tronquées sont en glaise et semblent des monuments décapités. Lorsque Chambres d'Amis sera terminé, il ne restera sans doute plus que leurs profils métalliques où les initiés seront tout au plus en mesure de lire les proportions entre la base et la surface supérieure. Cette œuvre est si discrète qu'elle tend à l'invisibilité. La seule réalité qui subsiste en fin de compte est la nostalgie de ce qui a déjà péri.

Van Isacker nous procure une métaphore magnifique: tout comme il recherche la périphérie pour sonder le noyau, l'essence de son art, ainsi Chambres d'Amis quitte le musée vers les quatre coins de la ville pour se pencher sur sa propre problématique. Tout sauf une tentative d'intégration brutale et chargée, tout sauf une invasion, une précipitation aveugle dans le monde de tous les jours. Non, Chambres d'Amis se veut, partant du musée, un *flirt* lucide et prudent, où il puisse s'adonner un instant à une aventure dont il ne peut ni ne veut connaître toutes les implications. Il a voulu créer consciemment une *zone* en dehors de lui-même où il règne plus en seigneur et maître. Il joue un instant le médiateur dans le contact entre l'artiste et son hôte, mais ce qui se passe ensuite entre les deux, il ne saurait le prévoir ni le contrôler.
Certainement pas dans le cas de Jacques Charlier qui introduit l'horreur dans la salle de séjour «accueillante» pour la rebaptiser non sans ironie «Chambre d'Ennemi». L'artiste mène Dame Mode sur scène afin de parodier ou d'intimider par une satire de sa terreur la scène artistique contemporaine, référant par la même occasion aux angoisses profondes que la vie sociale entraîne.
Toutes les nouvelles nuances qui se créent dans la relation entre le public et l'œuvre d'art sont imprévisibles. L'«autre» manière dont l'œuvre s'intègre à l'espace, ou mieux: la façon dont elle crée elle-même son espace, doit modifier profondément cette relation. Par la fragilité, l'incertitude de leurs frontières, le peu de clarté de leur code, ces cinquante espaces nouvellement créés

provoquent certainement un certain étonnement auprès du public. Le musée a part à cet étonnement et entraîné par ce même mouvement il s'étonnera sur lui-même et posera des questions.

Parallèlement, la réception artistique subit une mutation sérieuse par la manière dont le contact avec l'œuvre d'art se consomme par le biais de Chambres d'Amis. Les visiteurs ne rencontreront dans chaque maison ou espace qu'une seule œuvre. Il est certain qu'ainsi sera combattu l'effet de nivellation que provoque une exposition massive de trésors artistiques. Puisque le musée se découpe en morceaux et se répand sur la ville, cette manifestation échappe au caractère imposant des grandes expositions prestigieuses. A de pareilles occasions, le visiteur flâne trop souvent distraitement d'œuvre en œuvre, dans une recherche inquiète d'un objet qui s'accorde le plus directement à son goût personnel.

Chambres d'Amis change tout ceci. Dans chaque lieu on n'est confronté qu'à une seule œuvre. Ainsi s'évite le phénomène qui veut que l'on se détourne d'une œuvre lorsque celle-ci ne vous touche pas immédiatement, pour en regarder une autre.

Martin Walde a préféré faire écran à une confrontation directe et a recherché la hauteur d'une cage d'escalier et d'une petite mansarde. Prolongeant le repli sur soi de ces espaces, il les force simultanément à s'ouvrir jusque dans leur perspective.
Dans une chambre d'amis authentique, la plus petite pièce de la maison il est vrai, Toroni dépose ses traces élémentaires de peinture sans l'objectif de vrais changements ou de métamorphoses fondamentales de la maison ou de la pièce. Toroni respecte ici en premier lieu l'hospitalité sans laquelle Chambres d'Amis serait impensable.

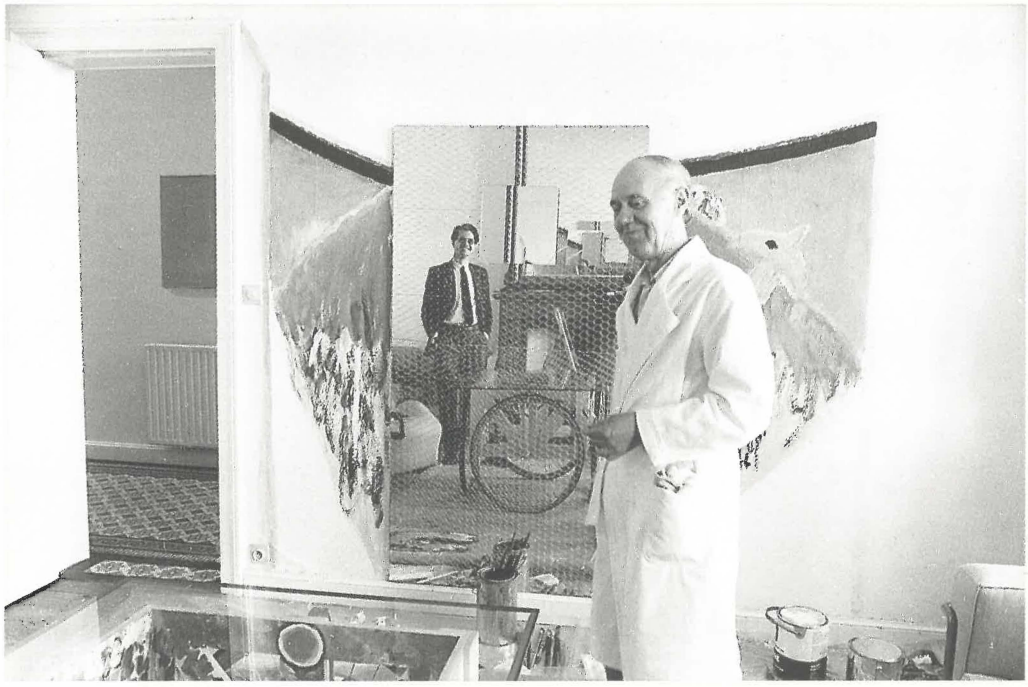
Du restaurant où les artistes se rencontraient pendant leur séjour à Gand, tout visiteur attentif peut déceler le soir après sa recherche de par la ville, la ballerine à peine perceptible mais gracieuse de Christian Boltanski. Dans un projet tel que Chambres d'Amis qui balance sur le tranchant entre le domaine public et le domaine privé, Boltanski place son œuvre exactement à la frontière douteuse entre ces deux sphères, ce qui confronte inévitablement le visiteur à son propre voyeurisme.

Si, comme nous l'avons dit, le musée garantit, par l'élément abstrait de son espace, le rayonnement autonome de l'œuvre d'art, il présente aussi une certaine ressemblance à un entrepôt, qui menace d'éliminer l'œuvre d'art dans l'anonymat d'une ordonnance ou d'un ordre impeccable. Vu sous cet angle, on peut avancer que Chambres d'Amis, en rendant sa *solitude* à l'œuvre d'art, crée la condition nécessaire pour qu'elle puisse se déployer dans son unicité.
Wolfgang Robbe fait dans son œuvre pour Chambres d'Amis une allusion ironique à la consommation trop aisée de l'art telle qu'elle se pratique dans les musées et les grandes expositions. Une carte postale (de son œuvre!) dans une boîte au mur mise à part, rien d'autre n'est à découvrir dans son « minimusée ». Voilà qui nous prouve que le musée ne craint pas de se laisser observer de façon critique dans Chambres d'Amis.
Ce n'est pas seulement sur le mode de la parodie que Chambres d'Amis révèle bien des choses de lui-même au musée. Nous avons déjà dit comment, par la confrontation avec la réalité quotidienne très tangible, par son infiltration dans des lieux et angles qui lui sont essentiellement étrangers, il apprenait à se poser des questions sur son code. Mais il y a plus. Ce que Chambres d'Amis consomme est plus qu'un effacement, une dérégulation de l'autorité du musée. Le musée se met à constater comment il réapparaît dans tous ces lieux où il a essaimé. Et tout se passe comme s'il ne remarquait que maintenant comment son espace — un espace qui d'habitude *est là,* tout simplement — se déploie sous tous ses aspects dans la ville. Se mirant dans tous ces espaces où il s'est répandu, le musée est témoin de sa *naissance* structurale.

Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman, Sol LeWitt et plusieurs autres créent un espace sacré qui oblige au silence. De la même façon, un musée offre au promeneur un lieu où se soustraire aux rumeurs de la ville, avec cette différence toutefois que l'espace d'un musée n'est plus *habitable,* tandis que les espaces des artistes cités se trouvent encore à la frontière de l'habitable et de l'inhabitable. La vie sociale y « fonctionne » encore, mais seulement dans la mesure où elle devient silencieuse, médite sur elle-même.
Le calme, le recueillement, la méditation: avec le déclin de la foi religieuse, le musée est un des seuls lieux qui « conserve » encore ces valeurs. En peignant la fenêtre qui donne sur la rue en bleu ciel, Michael Buthe fait écran entre sa « chambre d'amis » et le monde extérieur. Plus encore, dans l'espace même où il évoque les horreurs d'une catastrophe naturelle, il accroche déjà les photos surpeintes qui témoignent du raffinement décadent d'une culture qui n'a pas survécu à cette

Remo Salvadori, Ettore Spalletti





Giulio Paolini - Roger Raveel

catastrophe. Ainsi, même un «vitaliste» tel que Buthe recrée son espace et en fait un musée, mais non sans nous faire sentir quel sens il attribue à un musée, et comment il est né, en tant qu'espace chargé de nostalgie et de deuil.
Que le musée soit un lieu qui témoigne du passé, un passé toujours présent grâce au musée paradoxalement, s'exprime de façon magnifique dans l'œuvre de Gilberto Zorio. Son «canoë», qui a navigué sur les sept océans, n'est plus un canoë; il n'est plus que la beauté de sa décadence, de son caractère transitoire, conservé dans une pièce qui n'est tout juste pas un musée.
Paul Thek a confectionné une étrange construction avec des jouets d'enfant. La complexité de la composition ne permet pas d'interpréter cette œuvre simplement comme «réalisée d'après nature». Le propriétaire de la maison l'a dit très justement: «des enfants n'auraient pas pu construire ceci». Cette composition est par conséquent sublimée, et non pas le résultat provisoire d'un simple jeu d'enfants. Ainsi cette œuvre se place déjà en marge de la vie quotidienne, en répandant autour d'elle une atmosphère sereine plus intemporelle qui nous fait songer au musée.
Dans ce contexte Reiner Ruthenbeck fait quelque chose de très étrange. Il ferme entièrement à la lumière deux pièces en enfilade. Dans l'une d'elles, trois lampes rouges sont suspendues au milieu, dans l'autre des lampes bleues. Les bruits d'une cour de récréation d'un jardin d'enfants nous parviennent par un magnétophone. Dans cet espace entièrement clos, irréel, ces sons si familiers nous semblent très étranges. C'est comme si deux choses essentiellement inconciliables s'entremêlaient. On songe sans le vouloir aux rumeurs étouffées de la rue qu'on entend parfois en flânant au musée.
Cette tension acquiert un caractère manifestement métaphysique chez Heike Pallanca: dans deux niches, on voit un cierge allumé; le souffle fort du vent nous parvient par des enregistrements, mais les flammes des cierges brûlent imperturbablement...
Hidetoshi Nagasawa lie son intérêt pour le passé historique à la réalité quotidienne apparente de maintenant. D'une part il poursuit visuellement sa réflexion sur sa relation avec l'Agneau Mystique des Frères Van Eyck, ce dont témoigne la banderole, comme référence subtile aux paroles du prophète Ezéchiel; d'autrepart il «trafique» l'inauthenticité des matériaux employés en les confrontant à des formes sculpturales en vrai marbre et or. D'une façon délicate et élégante, il démantèle ainsi la différence entre vrai et faux.

Günther Förg est l'artiste qui a manifesté une attention particulière pour le «genius loci». Dans une demeure cachée loin derrière une porte d'entrée, il met des images réfléchies en scène qui donnent lieu à une interaction ambiguë entre le passé et le présent, entre l'intérieur et l'extérieur, entre les deux pièces entre elles et entre la représentation de ce qui se trouvait dehors (notamment un arbre magnifique qui ne s'y trouve plus) et l'image réfléchie de la réalité à l'intérieur.
Dans Chambres d'Amis Bertrand Lavier ne craint pas de déplacer sans plus ses réflexions sur l'art, de l'espace du musée vers l'espace d'habitation, où il étoffe les murs de son «papier peint» et visualise là-dessus l'illusion de petits tableaux aux murs au moyen d'un papier peint dans la couleur complémentaire.

Il serait erroné de faire peser sur le projet «Chambres d'Amis» le soupçon d'une tentative d'intégration purement formelle, vaine, ou même fausse. Chambres d'Amis n'est ni plus ni moins qu'une investigation sérieuse qui porte sur les implications éventuelles du concept «intégration», très en vogue, et de ce qui pourrait s'accomplir par lui. C'est pourquoi il offre à un certain nombre d'artistes dans une atmosphère de confiance, la possibilité de faire des expériences avec ce concept, et d'en explorer tant les possibilités que les limites, tant du point de vue conceptuel que plastique.

Il est évident qu'il s'agit d'une gageure, d'une entreprise ayant le courage de se livrer à l'inconnu. Tout comme les nombreuses personnes qui se sont trouvées à la base de ce projet avaient la foi sans savoir avec précision ce qu'il en adviendrait, ainsi le musée ignorait l'état dans lequel il se retrouverait après cette exposition. Il apparaîtra peut-être qu'une intégration totale, définitive et «réussie» de l'art dans le monde qui l'entoure est impossible, par la force des choses, ou même pas souhaitable. Peut-être que l'art est en relation avec ce qui de façon mystérieuse est fondamentalement impossible à intégrer, intangible.

Peut-être avons-nous pensé trop vite que la table dressée de Heike Pallanca se trouve là pour s'asseoir autour. Peut-être qu'à ce second étage nous nous trouvons toujours dans un musée, et que cette table dite «vraie», tangible, n'est qu'une nouvelle apparence de la réalité, une ombre, une représentation d'autre chose. Peut-être que cette table rêve d'une table au troisième, etc. et qu'il n'y a pas d'échappatoire possible du musée, tout comme pour Borges il n'y a pas d'issue à la bibliothèque...

Le musée a donc essaimé et s'est vu regermer dans toutes sortes de lieux. Le cas échéant il verra à sa propre (re)naissance, étonné, comment son territoire se reconstitue sur tous les tons, moins assuré pourtant, moins pédant.
Trois mois durant le musée abdique sa position de force complaisante pour n'être plus que métaphore, métaphore pour tout ce qui dans le cours immuable évident de la vie et de l'histoire demeure en marge, est oublié, est exclu, est maudit même — métaphore pour ce lieu tranquille, plus que jamais oublié, presque infoulable: lieu mythique — lieu du Mystère.
Le musée serait alors un lieu pour tout ce qui ne trouve pas (encore) de lieu, plutôt un genre de «non-lieu» donc, ou comme Paolini l'a dit récemment, un «espace éternellement provisoire, encore inhabité», où on ne peut que rêver de cet autre espace, définitif, auquel tout le monde aspire, mais que personne ne peut atteindre parce qu'il puise sa beauté dans le fait que l'on ne puisse s'en emparer.
Daniel Buren a dû attendre «Chambres d'Amis» pour enrichir cet espace irréel qu'est le musée, d'un exemplaire magnifique: une maison... Ainsi il montre que strictement parlant, il n'existe aucun objet qui ne court pas le risque d'aboutir un jour au musée, qu'aucun objet, pas même l'espace le plus intime, familier, la maison, soit assuré d'échapper à son aliénation.

Les sirènes... Leur beauté ne signifie rien sans leur inaccessibilité, leur distance. Leur présence, en effet, est calcinante, mortelle. La beauté de Chambres d'Amis c'est qu'elle montre combien *proche* peut s'avérer soudain cette distance, comment elle peut, tel un intrus aimable mais mystérieux, habiter la maison de chacun sans occuper l'espace, mais au contraire le créer.

Je terminerai donc ici ces premières considérations sommaires, des réflexions plutôt que des conclusions, concernant une aventure née de ma fantaisie pendant ce congrès stimulant de Bari, en l'an 1982. Six mois après me parvenait de manière tout à fait inattendue, une carte postale de Amine Haase, où elle me suggérait un certain nombre de titres possibles. «Chambres d'Amis» m'a frappé immédiatement par la richesse de ses connotations, et ce, parce que mieux que toute théorie sur l'art, ce nom nous mène aux confins de l'imaginaire et s'adresse principalement au sentiment. Au fond, Chambres d'Amis est une simple idée, qui a germé à Bari, est devenue projet à Gand, et a été réalisée en une ville qui perçoit l'importance historique du présent.

Jan Hoet
Gand, le 29 mai 1986.

Philip Van Isacker



Chambres d'Amis: eine Evasion

Chambres d'Amis... Gärung einer Idee, eines spontanen Einfalls, der, ausgewachsen, sich entfaltet zum komplexen Abenteuer. Was niemand erwartete: Durch die Verwirklichung dieses Traumbildes wird die Kunst bis ins Fundament berührt. Ein Konzept, dessen Konkretisierung dermaßen das anfängliche Ziel übersteigt, daß das Geschehen in seiner ganzen Breite und Tiefe noch nicht zu übersehen ist. Nicht nur in rein künstlerischer Hinsicht bedeutet Chambres d'Amis eine Bereicherung; sie hat es auch ermöglicht, eine beträchtliche Reihe von Menschen um ein gemeinsames Ideal zusammenzubringen. Auch dies ist eine wichtige und dankbare Perspektive dieser Veranstaltung.

Schon lange ist das Gemälde aus seinem Rahmen herausgebrochen, das Tuch zersetzt. Die Skulptur fühlt sich seit langem unheimisch auf ihrem Sockel, wenn sie noch einen hat. Oft steht sie sogar nicht mehr. Sie hängt oder liegt, verzweigt sich, verliert sich in den Raum, liegt manchmal zerbröckelt oder zerstreut am Boden. Es sieht so aus, als wäre die Kunst durchgegangen, als hätte sie ihren festen Platz, ihre Mitte verloren. Der Künstler der Gegenwart bereut dies nicht; umso weniger, weil hier ein Übermaß an Kraft und Lebenslust freigemacht wird.
Mit dem Museumswesen verhält es sich freilich anders. Das Museum läuft hintan; es meint immer noch, es könnte die Kunst in seinen großen, starren Rahmen fassen, auf die Gefahr, diese in seinem Konservierungsbemühen zu ersticken. Und hier berühren wir schon die Malaise, die bei einem breiten Publikum vorhanden ist, wenn von der Kunst die Rede ist. Daß die moderne Kunst von der großen Masse allzu oft als hermetisch-elitär, als äußerst «schwierig» empfunden wird, hängt wohl auch zusammen mit der todernsten Stimmung, mit der Aureole einer «hochstehenden Kultur», die in den Museen oft umhergeistern. Auch dem leichtestfüßigen Kunstwerk wird hier der Mantel der Gewichtigkeit umgehängt.
Unzählige Male ist dieser Zustand von den Kunstkritikern, aber auch in den Kunstwerken selbst angeklagt, analysiert, bedauert worden. Die verschiedenen Kunstrichtungen, Manifeste, Happenings der letzten Dezennien sprechen ja Bände. Alle versuchten auf ihre Weise, die einen aggressiv, die anderen mehr raffiniert, sich der Vormundschaft des Museums zu entziehen. Leider machten ihre eigenen Strategien sie nur zu oft zu Helfershelfern bei der gewieften Einkapselung durch das Museum.
Wie dem auch sei, bis heute scheint das Museum seine Autorität zu erhalten, wohl auch wegen der erweiterten Toleranzgrenzen, der breiteren Vision und der größeren Flexibilität gegenüber dem aktuellen Kunstgeschehen.
Gegen diesen Hintergrund kann das Projekt Chambres d'Amis nicht anders denn als subversiv bezeichnet werden. Die schlichte Naivität des Konzeptes muß ja provozieren: Drei Monate lang stellen ungefähr 50 Einwohner von Gent ihre Wohnung oder einen Teil davon ebenso vielen Künstlern zur Verfügung. Letztere haben es sich zur Aufgabe gemacht, diese Räume, innerhalb der von den Inhabern oder Bewohnern gezogenen Grenzen, zu etwas, was als Kunst wiedererkennbar ist, umzugestalten. Soll dies etwa ein neuer Versuch sein, die Kunst in den Alltag, ins «wirkliche Leben» zu integrieren? Dann muß es ja befremden, daß dieser Aufruf zur Integration diesmal vom Museum ausgeht, gerade dieser Instanz, die gewissermaßen dieser Integration im Wege zu stehen schien. Die Idee, eine Symbiose zwischen Kunst und Realität zustande zu bringen, liegt in der Tat nahe. Wenn Chambres d'Amis die Fugen des Museums einen Sommer lang aufbricht, heißt dies allerdings nicht, daß das Museum sich endlich auf die Straße begibt, um seinen rechtmäßigen Platz in den Herzen zu erobern. Das Museum van Hedendaagse Kunst bricht nicht aus der Isolierung heraus, indem es seine Objekte in sonnigen, geschmackvollen Parkanlagen oder auf strategisch gewählten Marktplätzen zur Schau stellt. Diese Art Exhibitionismus wäre wohl die schlechteste Medizin gegen die Absonderung eines Museums. Das einzige, was damit erreicht würde, wäre, daß es sich selbst im Grunde unverändert, nur an einer anderen Stelle wiederfände. Nichts hätte die Evidenz seiner manipulierenden, alles in seinen Machtbereich ziehenden Autorität erschüttert; nicht den kleinsten Riß gäbe es da, der dieses autoritäre Gebäude geschwächt hätte. Scheinbar sich zum «Volk» herunterlassend, würde jedes Museum seine zentralisierte Kontrolle über das Kunstgeschehen keinen Augenblick preisgeben.

Nein, das Genter Museum van Hedendaagse Kunst begibt sich nicht zur Abwechslung ins Grüne. Weit davon entfernt, sich zu einer unverbindlichen Touristenattraktion herzugeben, die sovielte «Sommer-Schau» zu organisieren, möchte Chambres d'Amis die Idee einer Integration in subtilster und umsichtigster Weise handhaben. Die Bedeutung der modernen Kunst wird nicht auf den Dächern gepredigt. Hier geht es um eine mysteriöse, unauffällige Penetration. In diskreter Weise dringt die Kunst in Regionen hinein, in die sie seit langem keinen Zugang mehr fand: Häuser, Räume, von Menschen bewohnt!

Nicht nur, wie manche Skeptiker vielleicht bemerken, die Häuser steinreicher Sammler oder Design-Händler, nicht nur die Versammlungssäle sogenannter «progressiver». Vereine oder die leerstehenden Ateliers obskurer Artisten. Nein, hier geht es um die Zimmer sowohl der einfachsten wie auch der besseren Bürgerhäuser; dort wo das Leben und das Ritual des Alltags sonst (gäbe es nicht Chambres d'Amis!) in ungezwungener Weise sich abspielen.

Somit steht hier der Künstler vor einer einzigartigen Herausforderung. Hier gilt es, die Wirklichkeit des Alltags: grau, lärmend, aufdringlich, für ihn mehr als irgendwen eine erstickende Erfahrung, zu Kunst umzugestalten. Das Wort Baudelaires: Der Dichter sei derjenige, der Lehm zu Gold kneten soll, wird hier zur überraschend konkreten Aufgabe.

Im Laufe des Schaffensvorgangs wird der Künstler oft gestört. Das Leben, das er in der Absonderung seines Ateliers evoziert, transformiert oder abstrahiert, strömt hier dagegen direkt in seine Arbeit hinein: vielleicht ist es die Tür des Nebenzimmers, die nicht schließen will, oder die freundliche Gastgeberin, die in ihrer Hilfsbereitschaft ihn immer wieder fragt, «ob er noch etwas brauche»; es mag die Farbe des Parkettbodens sein, die ihm nicht gefällt, oder der interessierte Nachbar, der ihn stört mit Fragen nach der tieferen Bedeutung seines Tuns. All diese konkreten Zustände, die ihn sonst stören oder ärgern, durchdringen ungewollt und unbewußt die künstlerische Schöpfung und bestimmen so zum Teil die fortschreitende Entwicklung des Kunstwerks.
Gerade dieser didaktische Prozeß macht Chambres d'Amis zum einmaligen Erlebnis. Eindrucksvoll war es zu sehen, wie Mario Merz vom Raum Besitz ergriff, sich das Haus sozusagen aneignete, sich eine Stunde lang Zeit nahm und dann in einem Augenblick der Konzentration einen Tisch durch die Dreizimmerflucht hindurch organisch artikulierte. Er war schon vorher in den Norden abgereist und weilte bereits einige Tage in Gent, um die Bäume und Blätter, die Stadt und ihre Giebel in sich aufzunehmen, friedlich, aber bewegt.
Ohne Kenntnis der Stadt, ohne das Lamm Gottes, ohne das von ihm gewählte Haus und seine Bewohner wäre Nagasawa nie die Arbeit, die er für Chambres d'Amis geschaffen hat, gelungen.

Zweifellos versetzt Chambres d'Amis den Künstler in eine ambivalente Lage. Einerseits liegt ihm die Möglichkeit offen, sein Werk bis zum Bestimmungsort zu verfolgen, es sogar an Ort und Stelle zu verwirklichen. Andererseits wird das Kunstwerk, das im Hinblick auf die Umgebung oder in Wechselwirkung damit geschaffen wurde, gewissermaßen in seiner Eigenheit bedroht. Die «Integration» in die banale Wirklichkeit eines Bürgerhauses zerstört seinen mysteriösen, in sich geschlossenen Charakter, der in der anonymen Leere des Museums größtenteils unberührt bleibt. Daniël Buren ist dieser Störung in extremster Weise begegnet. Durch einen nahezu megalomanen Kraftakt ist es ihm gelungen, die Autonomie des Kunstwerkes unversehrt zu bewahren. Er stellt sein Chambres d'Amis sozusagen als objet trouvé ins Museum hin. Mit der Evozierung einer extremen Desintegration macht er sich das subtile Spiel, wie es von Chambres d'Amis beabsichtigt wurde, zu eigen: mit der Integrationsidee Das Haus, in dem der Mensch in zwangslosester, sogar gefühlsmäßiger Weise integriert ist, wird hier in dem kühlen, abstrakten Raum des Museums seiner wahren Aufgabe und Identität beraubt.
Der Künstler ist zweifellos der große Störenfried. Während das Werk im Museum immer Gegenstand distanzierter Betrachtung bleibt, pflanzt es sich in Chambres d'Amis fort bis tief in den intimen Lebensbereich. Dan Graham greift die Idee des Lärms aus dem Kindergarten gegenüber dem Garten, wo er arbeitet, auf. Er baut einen Pavillon im reduziertem Maßstab, sodaß Erwachsene nicht aufrecht hinein gehen können, tauft ihn «Kinderpavillon» und stellt ihn gerade in die Mitte des Pfades, der Hinter- und Vorderhaus verbindet. Folglich können nur die Kinder, sonst in die Peripherie weggedrück, das Zentrum betreten; die Erwachsenen müssen einen Umweg machen.
Hier tritt ein wesentlicher Zug der modernen Kunst zum Vorschein: ihr beunruhigender, verwirrender, befremdender Charakter. Aber die Verwirrung kann nur am Anfang stehen. Das Kunstwerk soll hier mehr als ein Eingriff sein: der Raum, den es aufbricht, soll auch wieder geschlossen werden. Die Intimität, die der Künstler dem Gastgeber nimmt, soll er auf höherer Ebene zurückgeben. Das Musikzimmer wird vom tschechischen Künstler Milan Grygar in die lautlose Darstellung der «Musik-Idee» verwandelt, ohne dabei die menschliche Note, die subtilen Akzente des Humors aus dem Auge zu verlieren. Im selben Sinne wird das Zimmer eines Akademiestudenten von Jan Vercruysse umgestaltet zum ideellen Ort, wo die bildende Kunst als Traum und Erwartung erscheint.
Michael Buthe spielt durch das zwingende Aquarellieren von Bildern des Vesuv auf die eruptive Kraft von Vulkanen an. So entsteht eine dekorative Struktur, die den Raum zur Heiterkeit erhellt und zugleich ein Hommage darstellt an die apollinisch nackten Jünglinge, von von Gloeden gerade vor dem Ausbruch dieses Vulkans photographiert.
In der Mitte des Zimmer baut er mit Hilfe eines Leuchters und einiger Rinderknochen eine Art Grabmal. So ist es zugleich Sonnensymbol und Zeichen von Tod und Zerfall.



Dirk Pauwels, Jef Geys

Was Wolfgang Robbe bringt, ist, obwohl grundverschieden, nicht weniger bedeutungsvoll. Er betont die voyeuristische Seite von Chambres d'Amis, indem er die zwei Zimmer, die ihm zur Verfügung stehen, verdoppelt. In jedem dieser Zimmer installiert er drei Wände und eine Decke. Daraus entstehen also zwei neue Zimmer, beide leer, leer wie ein Museum. Die zwei fast identischen Zimmer widerspiegeln ausschließlich einander. Die Leiste eines Gemäldes, die noch zwischen der ursprünglichen und der neu hingebauten Wand hervorschaut, ist die einzige, spärliche Spur des hier noch vorhandenen Lebens. Vielleicht befindet sich hinter dieser Wand, wer weiß... ein Museum?
Während Robbes «Eingriff» paradoxerweise den jungfräulichen Charakter des Hauses respektiert und folglich das Mysterium vertieft, durchspießt Gilberto Zorio's «Skulptur» zwei aneinander liegende Zimmer in der ganzen Länge. Wie sehr auch dieses «Kanu» den Raum beschlagnahmt, seine zarte, zierliche Form, die quasi gewichtlose Erscheinung, vermeiden jede Art der Aufdringlichkeit. All dieser unermeßlichen Gewässer, die es durchfahren hat, überdrüssig, scheint es nur noch zu hängen, wie der Künstler sagt, «getragen durch die Zeit». So verleiht dieser Gegenstand dem ihn umgebenden Raum etwas Immaterielles und Ätherisches. Daß Chambres d'Amis sich mit Räumlichkeit auseinandersetzt, liegt auf der Hand. Nicht von ungefähr wurden vor allem Künstler ausgewählt, die sich seit langem mit Raum, seiner Umbildung und seiner Gestaltung beschäftigen. Das Besondere bei Chambres d'Amis ist jedoch, daß diese Leute sich jetzt in einen *schon gebildeten* Raum hineinversetzt sehen: gebildet durch den Geschmack der Bewohner, durch den Baustil des Hauses, aber auch durch die Straße, den Platz, die Terrasse, den Garten, auf den der Raum sieht. Dazu hat dieses Haus, zum Teil auch seine Bewohner, auch ein Stück eigener Geschichte. Es zeigt die Spuren des Lebens. Kurz, seine Räume besitzen, wenn der Künstler sie zum ersten Mal betritt, schon eine Eigenart.

Diese Gegebenheit stellt für den Künstler eine weitere Herausforderung dar. Diese scheinbar banale Feststellung macht uns nachdenklich. Auf einmal stellt sich heraus, wie «klar und übersichtlich» ein *Museum* ist, wie leicht seine strengen Regeln es sowohl dem Künstler, wie auch dem Betrachter machen. Eine geschlossene Tür in einem Museum bedeutet: «Zutritt verboten»; eine offene Tür verspricht Zugang zu einem weiteren Saal mit Kunstwerken. In beiden Fällen spielt die Tür künstlerisch keine Rolle. Geschlossene Türen und Fenster, wie kunstsinnig und geschmackvoll sie entworfen sein mögen, sind nicht Teil irgendiener artistischen «Gestaltung». Sie dienen nur dazu, den Raum, in dem das Kunstwerk sich am besten ausnehmen kann, abzuschließen. Wo das Museum uns einen Ausblick auf die Umgebung gönnt, ist dies höchstens eine Gelegenheit zur Pause. Was wir draußen sehen, kann schön sein, ist aber nicht Kunst.
Zum Teil wegen der Deutlichkeit seiner Regeln wirkt das Museum so erholend und beruhigend. Wir wissen, wo wir «Kunst» erwarten dürfen, und wo nicht. Schon ehe der Kontakt zum ersten Kunstwerk zustande kommt, hat man dieses Normensystem unbewußt akzeptiert. Es entsteht überdies eine Kluft zwischen dem, was drinnen sich abspielt und was draußen geschieht: Von innen hat sich das Museum soviel wie möglich jeder historischen Eigenart entledigt; draußen wüten Leben und Geschichte. Beaubourg hat diese Schwelle mit extremer Konsequenz aufgeworfen: architektonisch hat es sich vollkommen der Außenwelt verschrieben, nach innen herrscht gesichtslose Neutralität: mobile, ersetzbare Trennwände — der Nullgrad des Stils.
Daß diese Tendenz zum Rückzug aus der Wirklichkeit tatsächlich Wesentliches über die Eigenart des Museums aussagt, wird bestätigt durch die Tatsache, daß die jüngsten architektonischen Versuche, diese Tendenz umzubiegen, oft von den Künstlern als Bedrohung für die Autonomie ihrer Werke erfahren wird.

Aus dieser Perspektive hat das einmalige Experiment, das Chambres d'Amis heißt, bestimmt etwas Ungezogenes. Auf den ersten Blick sieht es ja so aus, als möchte sie obengenannte Tendenz einfach umkrempeln. Chambres d'Amis ist natürlich ein Experiment, durch das wir feststellen möchten, welche Folge ein Vorgehen dieser Art haben könnte. Diese Ausstellung stellt, wenn auch nur für die Dauer eines Sommers, die konkret-historische Dynamik eines bewohnten Hauses der zeitlosen Neutralität des Museums gegenüber. In den Innenraum einer ziemlich anonymen Wohnung stellt

Gerhard Merz das — paradoxerweise — Absolute eines Stils hinein, wobei er die Kamine als architektonische Pfeiler dieses Interieurs verwendet. Klassizistische Strenge wird hier zur absoluten Bedingung für heute und morgen. Das «Jetzt» wird als historisches Moment mit einbezogen in dem Augenblick, wo der Künstler seinen Eingriff als Gent MCMLXXXVI datiert. Sein Werk wird zur plastischen Antwort auf die sonst rhetorische Frage DOVE STA MEMORIA. Das Haus wird nicht nur zum Ausstellungsraum, sondern auch zur Inspirationsquelle und Brutstätte des Kunstwerks.
Eines der großen Momente im Leben eines Hauses ist die Geburt eines Kindes. Luciano Fabro stellt im Schoße einer Jungfamilie die Kunst dar wie ein Element, das denselben Gesetzen gehorcht wie das Wachsen eines Kindes, die Geschichte eines Hauses, kurz wie das Leben selbst. So ist aus dem Kunstwerk ein Gleichnis geworden der dauernden Veränderung, des nie endenden Werdeganges.
Joseph Kosuth läßt sich durch das Haus eines Nervenarztes zu einem gewagten Unternehmen inspirieren. Er schreibt das Haus von oben bis unten voll, allein vergißt er nicht, den Text überall mit einem breiten schwarzen Streifen zu durchzustreichen. Es handelt sich ja um einen Freudschen Text über... das Sichversprechen. Diese geheimnisvolle Arbeit, die sich über alle Wände breitmacht, hat etwas Ansteckendes. Wenn einer daran entlang spaziert, spürt er immer wieder die im Grunde sinnlose Neigung, etwas zu lesen; er hält es aber nicht lange aus, denn der Text balanciert perfekt zwischen lesbar und unlesbar. Obwohl man weiß, daß er niemals alles preisgeben wird, scheint er trotzdem etwas mitzuteilen: er aktiviert und beunruhigt.

So wie der Beruf des Bewohners dem Künstler eine Anregung sein kann, so kann auch die Landschaft der Umgebung dem Kunstwerk eine neue Dimension verleihen. Raf Buedts' bescheiden intimistische Skulpturen bekommen, von ihrem Platz auf einer großen Dachterrasse aus, mit Aussicht auf die graue Einöde von Fabriken und Hafengeländen, eine extra symbolische Bedeutung, die sie vorher nicht hatten oder jedenfalls nicht so offen zutage brachten. Umgekehrt wird die «unästhetische» Umgebung durch ihren Anteil in dieser Kontrastwirkung gleichsam in das Kunstwerk aufgenommen.

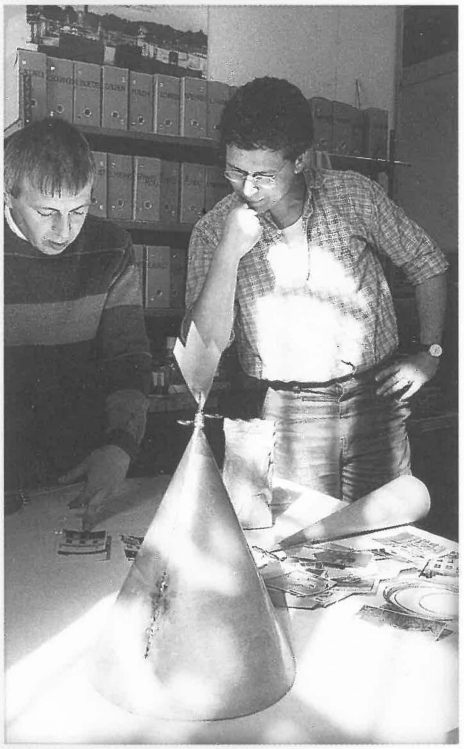
Der umgebende Raum kann wegen seines konkret-historischen Bereiches unmöglich vom Künstler ignoriert oder abstrahiert werden, wie das im Museum meistens der Fall ist. Hier ist der Künstler genötigt, sich mit dieser Gegenständlichkeit auseinanderzusetzen. Es fällt dem Betrachter schwerer, seine Arbeit als in sich ruhendes Ganzes ins Auge zu fassen. Die Umrisse verschwimmen, so wie in einem gastfreien Haus die Grenzen zwischen Drinnen und Draußen weniger deutlich sind als in einem Museum.

Hier kann man nicht umhin, an das Werk von Maria Nordman zu denken. Schon lange beschäftigt sie sich damit, durch einige einfache Eingriffe in einem gegebenen Raum die aus ihrer Sicht «sinnlose Hierarchie» zwischen Drinnen und Draußen zu durchbrechen.
Was sie damit beabsichtigt, ist ein «ewiges Gasthaus», das seine Dynamik einer nicht-aufhörenden Einladung an das launische Leben, das es umbraust, entnimmt. Damit enthalten ihre Schöpfungen eine Dimension, die auch in Chambres d'Amis besondere Aufmerksamkeit genießt, und zwar die eines Raumkonzeptes, in dem der Begriff Raum nicht länger eine neutrale, abstrakte Umgebung bedeutet, die dem Kunstwerk einen Platz «räumt», sondern das konkrete, faßbare, vom Leben angefressene Material darstellt, worauf der Künstler in flexibler, schöpferischer Weise seine Arbeit implantieren soll. Chambres d'Amis zeigt sozusagen keine Kunstwerke *in* einem Raum, sie zeigt den Raum als Kunstwerk.
Dazu braucht dieser Raum nicht unbedingt nach außen hin aufgebrochen zu werden. So befestigt Niek Kemps innerhalb der schmalen Geschlossenheit eines Treppenhauses und eines Korridors seine leicht gebogenen Paneele aus Mahagoni quer auf den Wänden. Bekleidet mit der photographischen Darstellung der Räume, in denen sie sich befinden, schießen sie gleichsam wie Flügel aus der Wand hervor und heben das bescheidene Haus in der Dynamik einer Schraubenbewegung in die Höhe.
Ähnlich energetisch bewegt ist die Wirkung der Malerei Helmut Middendorfs auf den ganzen Wohnraum. Die Drohung eines Zuges überträgt sich auf den Ofen, und der heimische Herd wird in das ganze mit hineingezogen wie eine Metapher für ein Stück deutscher Geschichte, von dem sich der Künstler zu diesem Eingriff inspirieren ließ. Demgegenüber dann die triumphalen Fahnen einer neuen Malerei, auferstehend aus ihrer Asche und befreit von diesem Zwang der Vergangenheit, um so die neuen bildnerischer Möglichkeiten zu offenbaren.
Dynamik und Bewegung, aber auch Ruhe und Heiterkeit. Oswald Oberhuber entwarf einen Meditationsraum. Der Holztisch mit dem sehr kleinem Blatt ist viel zu hoch im Verhältnis zu den drei ihn umgebenden Schemeln. Der Tisch ist also nicht zweckmäßig, deutet vielmehr symbolisch Begriffe an wie «Energiequelle», «inneres Licht», usw. Schon beim ersten Anblick wird der



Kazuo Katase, Rom Bohez

Rom Bohez, Norbert Radermacher



Betrachter vollkommen in die eigentümliche Atmosphäre eingetaucht. Serenität kommt ebenfalls zum Ausdruck in der Bescheidenheit, mit der einzelne Künstler wie Niele Toroni und Carla Accardi sehr bewußt ihre Arbeit dem Wohnraum und den schlichten Verhältnissen unterordnen.

Alles deutet darauf hin, daß Chambres d'Amis uns in einer vollkomen neuen Weise mit dem Kunstwerk und dem von ihm eigenommen Raum, dem von ihm geschaffenen Raum, konfrontiert. Wer in Giulio Paolini's «Gästezimmer» kommt, ist anfänglich etwas verwirrt. Man sieht eine Staffelei, eine Couch, ein Bücherregal. Es dauert eine Weile, bevor wir einsehen, daß diese Gegenstände Teile sind einer sehr raffinierten Komposition. Man wundert sich, wo und wie man sich als Zuschauer aufstellen soll; wo, anders gesagt, sich das Kunstwerk *nicht* befindet.
Aus einem eingenartigen und trotzdem selbstverständlichen Grund nimmt man nicht Platz auf der Couch. Diese ist ja ebenso jungfräulich weiß wie die direkt davor auf der Staffelei stehende Leinwand. Der für das Publikum anscheinend bestimmte Platz ist also komischerweise nicht, verfügbar. Stellt man sich hinter der Couch auf, so schaut man an der Staffelei mit der Leinwand vorbei und sieht, gleichsam projiziert aber «verdichtet» auf die mit weißen Umschlägen versehenen Bücher, rücken, die scharf gezogenen Umrisse der Staffelei. Es ist unklar, was wir hier sehen. Eher als einem kunstwerk begegnen wir hier dem ideellen Raum, in dem so etwas wie ein Kunstwerk entstehen kann, entsteht, und schließlich vor uns erscheint: Vorzimmer und Zimmer der Kunst, Laboratorium und Museum!

Aus all dem, was wir in dieser Ausstellung erfahren konnten, geht deutlich hervor, daß die heutige Kunst, im Gegensatz zu allegemeiner Behanschung ohne deshalb als dekorativ gelten zu müssen, durchaus ihren Platz haben kann in einem durchschnittlichen Interieur. Und nicht nur das: Die Kunst kann sich hier als die ideale Kunst gelten lassen und ihre ewige Aufgabe wird so neu formuliert. Was Remo Salvadori und Ettore Spalletti im Rahmen dieser Ausstellung zustande gebracht haben, ist in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich. Das Haus, das sie sich vornahmen, wurde derart neugestaltet, daß die Bewohner ihren eigenen Wohnraum nicht mehr als solchen wiedererkannten. Ein einfacher, runder Tisch, der an ungewöhnlicher Stelle aufgestellt wurde, verlegte unverkennbar den Akzent vom üblichen Zentrum des Wohnzimmers in die Mitte des ganzen Hauses. Die Terra di Sienna, mit der die Wände bemalt wurden, verliehen diesem flämischen Haus eine italienische Glut.
Hier war Chambres d'Amis nicht nur der Anlaß zu einem fruchtbaren ästhetischen Dialog zwischen verschiedenen Kulturen; die heftigen, sonnigen Farben, die von diesen Künstlern hereingebracht wurden, gelten überdies als Symbol einer nicht weniger intensiven menschlichen Begegnung zwischen Künstlern und Bewohnern. Dies ist gewiß kein Einzelfall. Da gibt es z.B. das Haus, bewohnt von einer Familie mit zwei Kindern, wo Paul Thek mindestens dreißigmal vorbeikam, um immer wieder etwas en seinem Werk zu ändern. Daraus ergab sich ein so freundschaftlicher Umgang mit den Einwohnern, daß wir jetzt ruhig sagen können, daß „in Gent immer ein Zimmer frei ist für Paul Thek". Das Merkwürdige bei all diesen Kontakten ist die Art und Weise, wie sie aus dem Kunstgeschehen entsprießen.
Nur zu oft stellten wir fest, daß Versuche, das Ästhetische mit dem Sozialen in Einklang zu bringen, meistens auf Kosten des Ästhetischen gingen. Die soziale Dimension überspült leicht die artistische. Dies trifft besonders zu bei Vernissagen. Es kommt eine mondäne, geschwatzige Masse, ohne sichtbares Interesse für die ausgestellten Werke, nur gespannt, wer noch alles mit von der Partie ist. Nirgendwo steht die Kunst verlassener da als auf Veranstaltungen dieser Art. Chambres d'Amis dagegen zeigt wie, anläßlich eines Kunstereignisses, Kontakte gelegt werden können, die weniger formell sind, weniger voraussagbar. Es demonstriert, wie das Artistische die Achse sein kann, um die sich Begegnungen entwickeln, spontan und herzlich, nicht nur zwischen Künstlern und Bewohnern, sondern auch zwischen den Bewohnern unter einander und ihren Besuchern. Es war kein Zufall, daß wir bei einer Reihe von Künstlern eine Vorliebe für Tische feststellen konnten. Kein Möbelstück eignet sich ja mehr zur sozialen Begegnung von Menschen. Wie weit die Leute sich im Laufe des Tages auch von einander entfernen mochten, unvermeidlich fanden sie trotzdem zu einander ... am Tisch. Wir erwähnten schon den meditativen Tisch von Oberhuber und den Tisch als Zentrum des Hauses bei Salvadori und Spalletti. Auch Roger Raveel entwarf seinen Tisch, beladen mit Symbolen und zugleich in amüsanter Weise praktisch aufgefaßt.
Der Tisch von Heike Pallanca ist bestimmt nicht weniger interessant. Er befindet sich in einem zerfallenen Zimmer im zweiten Stock eines großen Gebäudes. Im ersten Stock wird ein großes, beleuchtetes Photo desselben Raumes gezeigt, aber total leer. Man soll sich also scheinbar von diesem Bild abwenden und sich in das echte Zimmer nach oben begeben, um den Tisch, der sich als gedeckt herausstellt, zu betrachten. Das heißt also, gleichsam die Scheinwelt des Museums zu verlassen um zusammen zu Tisch zu gehen...
Selbstverständlich vermischen sich gesellschaftliche und ästhetische Aspekte, wenn eine Reihe von



Martin Walde - Frank Soete

Künstlern sich mit den Bewohnern zu einer von niemandem vorgesehenen Zusammenarbeit entschließt. Dan Graham stellte sein Kinderpavillon an die Stelle, wo ein Architekt für seine Kinder schon einen Sandkasten gebaut hatte. Carla Accardi, wie Graham begeistert von Fenstern und Licht, hängt im Hinterhaus ihre «Fenster-Gemälde» auf. Norbert Radermacher, die bestehenden Pläne des Architekten aufgreifend, baut über der Fassade eines Hauses eine die vier Himmelsrichtungen angebende Skulptur.
Die vier Himmelsrichtungen ... Chambres d'Amis sät tatsächlich die Kunst nach allen Richtungen aus, ohne Angst, der sogenannte elitäre Ernst könnte dabei zu Schaden kommen. Ein Mann wie Radermacher macht sich darüber schon längst keine Sorgen mehr. Schon Jahre bringt er buchstäblich die Kunst auf die Straße, ohne sie deshalb in irgendeiner Weise einem Nivellierungsprozeß zu unterziehen. Durch unerwartete, aber immer diskrete Eingriffe in das Stadtbild unterbricht er den hastigen, zerstreuten Gang der Fußgänger und macht sie auf vorher nicht beachtete Aspekte eines Hauses, einer Straße, einer U-Bahn, eines Zaunes aufmerksam. Seine Kunst bewegt sich am Rande des Erlaubten, bleibt anonym, gänzlich der Willkür der Vorübergehenden und den Verordnungen des Stadtrates ausgeliefert. Trotz der Tatsache, daß er immer im Freien tätig ist, schien er wie für Chambres d'Amis geschaffen.
Da die Umgebung, in der er seine Anregungen findet, zugleich Schaffensort und Endziel seiner Kunst ist, lieg seine Teilnahme an Chambres d'Amis auf der Hand. Es steckt ein Wanderer in ihm, und seine Arbeit, wie bescheiden sie auch ausfallen mag, enthüllt die tiefsten Regungen, aus denen die Kunst entsteht: geistige Obdachlosigkeit, existensielles Nomadentum. Chambres d'Amis gibt einen Schimmer davon frei. In gewissen Sinne setzt es den Künstler vor die Tür, zwingt ihn, von Tür zu Tür zu gehen, um sich selbst ein Zuhause zu suchen. Ganz kurz wird er wieder zum mysteriösen Irrlicht, zum stolzen Bettler, zum Fremden, der Mißtrauen und Faszination einflößt. Auch für Chambres d'Amis wollte Radermacher, daß seine Kunst obdachlos blieb. Auf den Dächern eines jeden Teilnehmers befestigte er Glöckchen, als Zeichen daß, wie Zorio es ausdrückte, Chambres d'Amis den Himmel als sein Dach gewählt hat.

„Der Künstler bewohnt die Peripherie und meidet die Anziehungskraft des Zentrums", sagt Paolini. Jef Geys denkt dabei besonders an die gesellschaftliche Peripherie. In sechs Häuser weniger begüterten Menschen hat er eine Tür hingestellt, darauf die Parolen der Französischen Revolution in verschiedenen Sprachen. Die Türen, vielleicht wie die Ideale, für die sie stehen, gehen ins Nichts. Auch Philip Van Isacker ist ein Künstler, der draußen arbeitet, aber er sucht nicht allein die soziale, sondern auch die geographische Peripherie der Stadt. Er respektiert jedoch das Konzept von Chambres d'Amis und baut seine vier Pyramiden jeweils in einem relativ geschlossenen Raum auf: einem Hinterhof, (einem Garten), einem isolierten Stadtviertel; also an Stellen, zu denen man selten kommt, bestimmt nicht um Kunst zu sehen. Seine Pyramiden sind abgestumpft, sehen aus wie enthauptete Monumente und sind aus Lehm gemacht. Wenn Chambres d'Amis vorbei ist, werden wohl nur noch die Stahlprofile übrig bleiben, an denen Eingeweihte höchstens noch das Zahlenverhältnis zwischen Grundfläche und Deckfläche werden ablesen können. Dieses Werk ist so unauffällig, daß es zur Unsichtbarkeit neigt. Die einzige Wirklichkeit, die letzten Endes übrig bleibt, ist das Heimweh nach schon Vergangenem.

Van Isacker gibt uns eine wunderbare Metapher an die Hand: So wie er die Peripherie sucht, um den Kern, das Wesen seiner Kunst zu ergründen, so verbreitet sich mit Chambres d'Amis das Museum bis in die entferntesten Ecken der Stadt, um sich mit den eigenen Problemen auseinanderzusetzen. Kein brutaler, überspannter Versuch zur Integration also, keine Invasion, keine überstürzte Übergabe an die Welt des Alltags. Chambres d'Amis will vom Museum aus einen umsichtigen, bewußten *Flirt,* wobei es sich mal ein Abenteuer leistet, dessen Folgen es bis zuletzt weder übersehen kann noch möchte. Es hat absichtlich eine Zone außerhalb seiner selbst zustande bringen wollen, in der es nicht länger Herr der Lage ist. Es vermittelt flüchtig zwischen Künstler und Gastgeber, aber was sich weiter zwischen beiden abspielt, kann es unmöglich voraussagen oder kontrollieren.
Bestimmt nicht im Falle Jacques Charliers, der den Horror ins «gastfreie» Wohnzimmer hereinbringt und dieses nicht ohne Ironie umtauft auf Chambre d'Ennemi. Der Künstler führt Frau Mode auf die Bühne, um in einer Persiflage ihrer Schreckensherrschaft die heutige Kunstszene zu parodieren oder einzuschüchtern; so beschwört er zugleich die tieferliegenden Ängste unseres gesellschaftlichen Treibens herauf.
Die mannigfaltigen Nuancen, die im Verhältnis zwischen Publikum und Kunstwerk entstehen, sind nicht vorherzusehen. Die „andere" Weise, in der sich das Kunstwerk in den Raum integriert, oder lieber in der das Kunstwerk seinen eigenen Raum schöpft, muß ja dieses Verhältnis gründlich verändern. Wegen der subtilen, ungewissen Art ihrer Grenzen, wegen der verhüllten Art ihrer Regeln rufen die fünfzig neu entstandenen Räume beim Publikum wohl ein gewisses Staunen hervor. Das Museum teilt dieses Staunen, wundert sich zugleich über sich selbst und richtet Fragen an sich selbst.

Auch die Aufnahme des Kunstwerks durch den Betrachter ändert sich grundlegend wegen der Weise, in der sich durch Chambres d'Amis der Kontakt mit dem Kunstwerk vollzieht. In jedem Haus oder Raum werden die Besucher nur ein einziges Werk kennenlernen. Zweifellos wird hier die nivellierende Wirkung, die jede Massenausstellung von Kunstschätzen ausübt, größtenteils vermieden. Weil mit Chambres d'Amis das Museum sich sozusagen zerstückelt und über die Stadt verbreitet, entzieht es sich dem überwältigenden Charakter der großen, glanzvollen Ausstellungen, auf denen der Besucher nur zu oft gelangweilt von einem Kunstwerk zum anderen schlendert oder unruhig das sucht, was seinem persönlichen Geschmack am besten entspricht. Mit Chambres d'Amis ist es anders geworden. In jedem Haus steht man nur einem Kunstwerk gegenüber. So wird vermieden, daß, wenn einem das Kunstwerk nicht sofort zusagt, man sich gleich abwendet, um sich ein anderes anzusehen. In diesem Falle wird man nahezu gezwungen, sei es auch nur kurz, bei einem Werk zu verweilen, und wäre es nur, weil man sich nun einmal Mühe gegeben hat, ein bestimmtes Haus aufzusuchen. Außerdem sieht sich der Besucher von Chambres d'Amis oft veranlaßt, die Häuser tatsächlich aufzuspüren und sogar innerhalb der Häuser selbst festzustellen, wo die Kunst anfängt. Martin Walde zog es vor, sich einer direkten Konfrontation zu entziehen und suchte deshalb die Höhe eines Treppenhauses und eines Mansardenzimmers auf. Er nutzt die Geschlossenheit der Räume, und zugleich bricht er sie bis in ihre Perspektive auf. In ein richtiges Gästezimmer, und zwar das kleinste Zimmer des Wohnhauses,



Carla Accardi, Oswald Oberhuber, Milan Grygar

bringt Toroni seine elementaren Spuren der Malerie an, ohne hiermit wirkliche Änderungen oder grundlegende Metamorphosen des Hauses zu beabsichtigen. Er respektiert vor allem die Gastfreiheit, ohne die Chambres d'Amis undenkbar wäre. Von dem Restaurant aus, wo die Künstler sich während ihres Aufenthaltes in Gent begegnen, kann jeder aufmerksame Besucher abends, nach seinem Streifzug durch die Stadt, die kaum auffallende, aber zierliche Ballerina von Christian Boltanski wahrnehmen. In einem Projekt wie Chambres d'Amis, das auf der Schneide zwischen Öffentlichem und Privatem balanciert, stellt Boltanski sein Werk gerade auf die dubiose Grenze dieser zwei Lebenssphären, wodurch der Besucher zwangsläufig mit dem eigenen Voyeurismus konfrontiert wird.

Verbürgt einerseits das Museum wegen der abstrakten Art seines Raumes die autonome Ausstrahlung des Kunstwerks, so haftet ihm andererseits etwas Lagerhaushaftes an, das das Kunstwerk ins Abseits zu schieben droht, in die Anonymität der sauber eingeteilten Rangordnung. Aus dieser Sicht läßt sich behaupten, daß Chambres d'Amis, indem es dem Kunstwerk seine Einsamkeit zurückschenkt, die unumgängliche Bedingung erfüllt, damit sich das Werk in seiner Einmaligkeit entfalten Kann.

Wolfgang Robbe macht in seiner Arbeit für Chambres d'Amis eine ironische Anspielung darauf, daß die Kunst leicht zum Konsumartikel zu werden droht. Abgesehen von einer Postkarte (des eigenen Werkes!) in einem Wandkästchen, gibt es in seinem «Minimuseum» weiter nichts zu entdecken. Ein Beweis, daß mit Chambres d'Amis das Museum sich nicht scheut, kritisch ins Rampenlicht geführt zu werden.

Nicht nur in parodierender Weise lehrt Chambres d'Amis das Museum eine Menge über sich selbst. Wir wiesen schon darauf hin, wie es in der Konfrontation mit der greifbaren Wirklichkeit des Alltags, durch das Eindringen in Ecken und Flecke, die ihm wesentlich fremd sind, gelernt hat, sich über sein eigenes Regelsystem zu befragen. Aber nicht nur das. Was sich mit Chambres d'Amis vollzieht, ist merh als das Sich-Verwischen, das Entgleisen der musealen Autorität. Das Museum stellt allmählich fest, wie es an all diesen Orten, nach denen es ausgeschwärmt ist, neu erscheint. Es ist, als ob es erst jetzt zum ersten Male merkt, wie sein Raum — ein Raum, der normalerweise einfach *da ist* — sich innerhalb der Stadt in vielfältigen Erscheinungsformen entfaltet. Sich spiegelnd in den vielen Räumen, über die es sich ausgedehnt hat, wird das Museum zum Augenzeugen dessen strukturellen *Entstehens*.

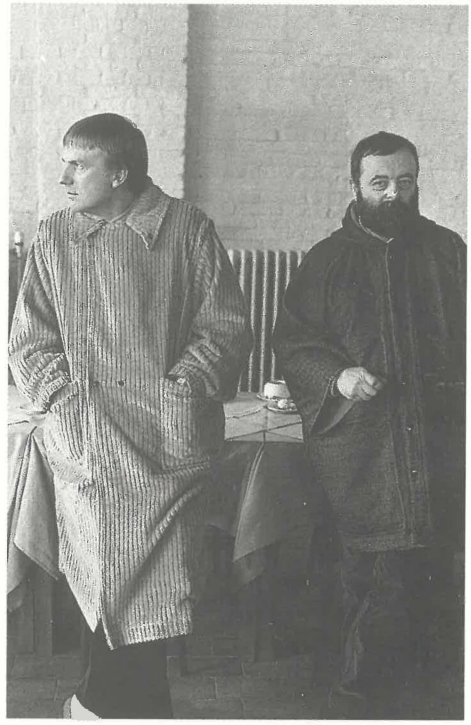
Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman, Sol LeWitt und viele andere schöpfen einen sakralen Raum, der zur Ruhe mahnt. In ähnlicher Weise bietet das Museum dem Passanten einen Ort, wo er sich dem Stadtgewühle entziehen kann, miet dem Unterschied jedoch, daß der Raum eines Museums nicht länger bewohnbar ist, während die Räume der genannten Künstler sich noch auf der unklaren Grenze zwischen bewohnbar und unbewohnbar befinden. Das soziale Leben «funktioniert» zwar noch, aber nur noch insoweit es sich beruhigt hat und sich über sich selbst besinnt.

Ruhe, Einkehr, Meditation: Mit dem Rückgang des Religiösen ist das Museum einer der wenigen Orte, die diese Werte noch «konservieren». Indem er das Fenster, das auf die Straße sieht, hellblau malt, schirmt Michael Buthe sein «Chambres d'Amis» gegen die Außenwelt ab. Mehr noch: In den eigensten Raum, wo er das Schreckgespenst einer Naturkatastrophe aufruft, hängt er die schon übermalten Bilder auf, die die dekadente Verfeinerung einer Kultur bekunden, die an der Katastrophe zugrunde ging. So gestaltet sogar ein «Vitalist» wie Buthe seinen Raum zu einem Museum um, aber nicht ohne uns spüren zu lassen, was ihm ein Museum bedeutet, und wie entstanden ist: als ein Raum voller Heinweh und Trauer.

Daß ein Museum ein Ort ist, der Zeugnis ablegt von dem, was vorbei ist, und zugleich paradoxerweise durch das Museum wieder ins Dasein gerufen wird, kommt im Werk Gilberto Zorio's in gelungenster Weise zum Ausdruck. Sein «Kanu», das die sieben Weltmeere befahren hat, ist kein Kanu mehr, sondern nur noch die Schönheit seines Verfalls, seiner Vergänglichkeit, verwahrt in einem Zimmer, das gerade noch nicht zum Museum geworden ist.

Mit Kinderspielzeug stellte Paul Thek ein seltsames Gebilde her. Die Komplexität der Komposition erlaubt es nicht, dieses Werk als «direkt aus dem Leben aufgegriffen» zu deuten. Wie der Inhaber des Hauses mit Recht sagte: «Kinder hätten dies nicht machen können». Es ist also sublimiert und nicht das vorläufige Ergebnis eines gewöhnlichen Kinderspiels. Damit versetzt uns dieses Werk schon an den Rand des Alltags, verbreitet es um sich eine serene, fast zeitlose Atmosphäre, die das Museum aufruft.

In dieser Beziehung bringt Reiner Ruthenbeck etwas ganz Befremdendes. Zwei ineinander gehende Zimmer werden völlig verdunkelt. In einem Zimmer werden in der Mitte drei rote Lampen, im anderen blaue aufgehängt. Über ein Tonbandgerät lassen sich undeutlich Geräusche eines Kinderspielplatzes vernehmen. In dem total abgeschlossenen unwirklichen Raum hören sich diese uns so



Jef Cornelis, Claude Rutault

vertrauten Geräusche äußerst befremdend an. Es ist, als griffen hier zwei Gegebenheiten ineinander, die ihrem Wesen nach nicht zu versöhnen wären. Unwillkürlich denkt man an den gedämpften Straßenlärm, den man manchmal auffängt beim Gang durch das Museum.
Bei Heike Pallanca bekommt diese Spannung einen deutlich metaphysischen Charakter. In zwei Nischen bemerkt man eine brennende Kerze; zugleich hört man über Tonbandaufnahmen das heftige Brausen des Windes, aber die Flammen der Kerzen brennen ungestört weiter... Hidetoshi Nagasawa verbindet sein Interesse für die historische Vergangenheit mit der tagtäglichen Scheinwirklichkeit der Gegenwart. Einerseits denkt er visuell sein Verhältnis zum Lamm Gottes der Brüder van Eyck visuell zu Ende, zum Beweis die Banderole, als subtiler Hinweis auf die Worte des Propheten Ezechiel; andererseits «verfälscht» er die Inauthentizität der vorhandenen Materialien, indem er sie den skulpturellen Formen aus echtem Marmor und Gold gegenüberstellt. In delikater und zierlicher Weise enthüllt er so den Unterschied zwischen Echt und Falsch.

Günther Förg war der Künstler mit einem besonderen Interesse für den genius loci. In einem tief hinter einer Vordertür versteckten Wohnhaus inszeniert er Spiegelbilder, die zu einem doppelsinnigen Wechselspiel führen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Drinnen und Draußen, zwischen den Zimmern untereinander, und zwischen der Darstellung von was draußen war (ein prächtiger Baum, der verschwunden ist) und dem Spiegelbild der Realität von innen.
In Chambres d'Amis schreckt Bertrand Lavier nicht davor zurück, seine Überlegungen über Kunst ohne weiteres vom Museumsraum in den Wohnraum zu verlegen, wo er die Wände mit seinem «papier peint» verkleidet und darauf die Illusion kleiner Gemälde an die Wand zaubert mit Hilfe eines Papier peint in der Komplementärfarbe.
Es wäre ein Irrtum, das Projekt Chambres d'Amis eines Integrationsversuches, der rein formell, eitel oder gar falsch wäre, zu verdächtigen. Chambres d'Amis ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine ernsthafte Untersuchung, was dieser nur zu oft aus Modegründen verwendete Begriff: «Integration» beinhalten könnte und was damit konkret anzufangen wäre. Deshalb hat es auf einer Vertrauensbasis einer Reihe von Künstlern die Möglichkeit geboten, mit diesem Begriff zu experimentieren und sowohl dessen Möglichkeiten wie auch dessen Grenzen nicht nur konzeptuell, sondern auch plastisch abzutasten.
Selbstverständlich ist dies ein Wagestück, eine Mutprobe, ein Sprung ins Ungewisse. So wie die vielen Leute, die am Anfang dieses Unternehmens standen, den Glauben hatten ohne genau zu wissen, was daraus werden sollte, so wußte auch das Museum nicht, in welcher Weise es nach der Ausstellung zu sich zurückfinden würde. Vielleicht wird sich herausstellen, daß eine vollständige, endgültige und «gelungene» integration der Kunst in die sie umgebende Welt überhaupt unmöglich oder gar nicht wünschenswert ist. Vielleicht hat die Kunst wohl etwas zu tun mit Sehen, das nicht integrierbar, nicht faßbar ist.
Vielleicht haben wir voreilig geglaubt, daß Heike Pallanca's gedeckter Tisch uns zum Hinsetzen einlüde. Vielleicht befinden wir uns im zweiten Stock tatsächlich noch im Museum und ist der sogenannte «echte», fühlbare Tisch nur eine neue Scheinwirklichkeit, ein Schatten, die Darstellung einer dritten Möglichkeit. Vielleicht träumt unser Tisch von einem weiteren Tisch im dritten Stock, usw., und gibt es keine Möglichkeit, das Museum loszuwerden, so wie es für Borges keinen Ausweg aus der Bibliothek gibt.

Das Museum hat sich also ausgesät, um sich an verschiedenen Stellen wieder sprießen zu sehen. Gegebenenfalls wird es gleichsam als Augenzeuge bei der eigenen (Wieder) geburt staunend zusehen, wie, in mehreren Inkarnationen, sein Territorium sich neu bildet, aber weniger selbstsicher, weniger rechthaberisch.
Drei Monate lang verliert das Museum seine selbstgenügsame Machtstellung und ist nur noch Metapher, ein Gleichnis für alles, was im selbstverständlichen, unerschütterlichen Verlauf des Lebens und der Geschichte am Rande stehen bleibt, vergessen wird, ausgestoßen, verflucht sogar; eine Metapher für jenen stillen, mehr denn je vergessenen, fast unbetretbaren Ort, mytischen Ort: Ort des Mysteriums. Das Museum wäre dann ein Zufluchtsort für alles, was seinen Platz (noch) nicht findet, eher eine Art «Nicht-Platz», oder wie Paolini neulich sagte, ein «ewig vorläufiger, noch nicht bewohnter Raum», in dem sich nur träumen läßt von jenem anderen, endgültigen Raum, wonach sich jeder sehnt, der aber unerreichbar ist, weil er seine Schönheit aus seiner Unerreichbarkeit schöpft.
Daniel Buren hat auf Chambres d'Amis warten müssen, um diesen unwirklichen Raum, der Museum heißt, mit einer prächtigen Arbeit zu bereichern: einem Haus... Er liefert den Beweis, daß es genau genommen kein einziges Objekt gibt, das nicht das Risiko läuft, eines Tages in einem

Some of the people who collaborated at the 'Chambre d'Ennemi', Clementinalaan 177, from left to right: Jo Coucke (coordination), Diane Poep ('The Fashion'), Freddy Verstraeten (garçon d'intérieur), Jan Hoet (director), Veerle Van Durme (coordination), Jan Thomaes (technical adviser), Jos Rijs (technical installation), Jacques Charlier (conception), Francis Debeir (contacts), Mme and Mr. Frans Vervenne (loaners), Philippe de Bruyn (host), Diane Drory (contacts), and Robert De Smet (loaner).





Heike Pallanca.

Museum zu landen; daß kein einziger Gegenstand, auch nicht der intimste, vertrauteste Raum des Hauses, vor der Verfremdung des Museums sicher ist.

Die Sirenen... Ihre Schönheit bedeutet nichts ohne ihre Unerreichbarkeit, ihre Ferne. Ist doch ihre Nähe versengend, tödlich. Die Schönheit von Chambres d'Amis liegt darin, daß es uns zeigt, wie nahe diese Ferne plötzlich sein kann, wie sie wie ein freundlicher aber geheimnisvoller Eindringling Jedermanns Haus bewohnen kann, ohne den Raum zu beschlagnahmen, sondern im Gegenteil noch Raum dazu schafft.

Hier möchte ich diese ersten kurzen Betrachtungen beenden; es sind eher Überlegungen als Schlüsse zu einem Abenteuer, das meiner Phantasie entspringen ist während jenes anregenden Kongresses in Bari, anno 1982. Ein halbes Jahr später sandte mir, vollkommen unerwartet, Amine Haase eine Postkarte mit einigen Vorschlägen für einen Namen. «Chambres d'Amis» traf mich sofort wegen der Fülle von Mitbedeutungen, und nicht zuletzt weil es über jede kunsthistorische Betrachtung hinaus die Phantasie beflügelt und vor allem das Gemüt bewegt. Eigentlich ist Chambres d'Amis eine einfache Idee, gekeimt in Bari, zu einem Projekt herangewachsen in Gent und dieser Stadt verwirklicht die die historische Bedeutung der Gegenwart einsieht.

Jan Hoet, Gent
29. Mai, 1986.

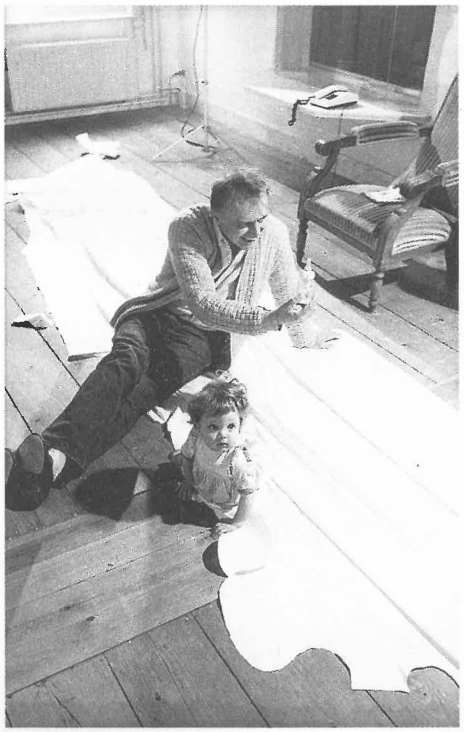
Chambres d'Amis: a museum ventures out

Chambres d'Amis... the fermentation of an idea, spontaneously born and grown, has developed into a complex adventure. Quite unexpectedly, the realization of that vision has affected Art in some of its fundamental aspects. The realization of the project has surpassed its initial intention to such an extent that it is as yet not possible to grasp all the implications of the event. Chambres d'Amis is an enriching adventure, but not only on the artistic level. An equally important and gratifying aspect of the initiative is the fact that it has managed to mobilize a large number of people for the same ideal.

A long time ago, the painting broke loose from its frame and the canvas was cut into bits. The sculpture is no longer at ease on its socle — if it still has one. The sculpture is often not even standing. It is hanging or lying, branching, sprawling in the room, sometimes crumbled to pieces or scattered over the floor. Art seems to be running wild, it has lost its regular place, its centre. This phenomenon does not grieve the contemporary artist; on the contrary, it fills him with abundant force and vital stimuli. However, the same does not apply to most museums. The museums lag behind. They still think to be capable of ensnaring art in their large, tight frames; and they run the risk of suffocating art as a result of their function, the preservation of works of art. This leads us to the "malaise" felt by a large part of the public when confronted with art. The fact that the large public experiences contemporary art too often as hermetic, elitist and extremely "difficult", is probably due to the deadly serious atmosphere and the aura of "important culture" which pervade most museums. Even the most playful work of art becomes weighty in a museum.
This situation has repeatedly been attacked, analysed and deplored, both by art critics and works of art. The various artistic tendencies, manifestos, happenings, etc. of the last decades speak volumes. They all tried to break away from the museum's custody; all in their own way: some aggressively, others subtly. However, their specific strategies too often supported the museum's smart way of embedding all art.

Anyway, the museum has apparently been able to maintain its authority, perhaps partly thanks to its extended tolerance, its broadminded vision and flexibility in matters of contemporary art.
Bearing in mind these reflections, the project "Chambres d'Amis" can only be called subversive. Its simplicity and naivety seem provocative: approximately fifty inhabitants of Ghent have put their homes, entirely or partly, at the disposal of the same number of artists. The artists' self-imposed task is to transform these spaces — within the limits imposed by the owners or occupiers — into something which can be identified as "art".
Is this project perhaps another attempt to "integrate" art in everyday reality, in "real" life? If so, is it not surprising that this present call for integration is coming from the museum, an institution which rather seemed intent on checking such integration, at least to a certain extent?
The idea of realizing a symbiosis, between art and reality is certainly not strange to Chambres d'Amis. The fact that this initiative is pulling down the museum walls for the course of one summer, does not imply that the museum is going to walk the streets for the purpose of taking in her rightful position in the heart of society. In order to break out of its isolation, the museum did not consider it advisable to exhibit its objects in sunny, elegantly laid out parks or in strategically chosen squares in the centre of town. That kind of exhibitionism is indeed the worst remedy for the museum's isolation. The museum would simply find itself again in another place, but fundamentally unchanged. Nothing would have affected the obviousness of its manipulating, all-embracing power, not one flaw would have dislocated the strength of its authority. Such a condescending contact with the "people" can in no way affect the museum's centralized control of the arts.

Luciano Fabro, Lara De Keyser



The Ghent Museum van Hedendaagse Kunst is not merely going to live it up this summer. Chambres d'Amis has no intention of organizing a non-committal tourist attraction, yet another summer "show"; its ideas of integration are infinitely more subtle and cautious. It does not shout the significance of contemporary art from the housetops. Chambres d'Amis is a mysterious, sensitive penetration. Art discreetly pervades regions where it has been excluded for a long time: houses, spaces inhabited by people!
Not only — as some sceptics might remark — in the homes of extremely rich art collectors or people in the design trade, nor in meeting-rooms of so-called "progressive" associations, nor in empty studios of obscure artists, but in all sorts of homes, from very ordinary to stately ones,

where everyday life and rituals are mostly (if it was not for Chambres d'Amis!) going on in the most evident, natural manner.

Such a situation is certainly an unprecedented challenge for the artist. His task is to transform everyday reality, its greyness and noisy obtrusiveness, which he — more than anybody else — experiences as suffocating, into a work of art. Baudelaire's statement that the poet's task is to mould clay into gold, has become surprisingly concrete.
The artist is frequently interrupted during the creation process: life, which he usually evokes, transforms or represents as an abstraction in the quiet loneliness of his studio, now actually keeps penetrating his works. Perhaps via the door of an adjacent room which will not shut, or an extremely devoted and considerate hostess, asking too often "whether he needs something". Or perhaps he does not like the colour of the parquet or an interested neighbour comes in to disturb him with questions about the deeper significance of his work. All these concrete situations, which would ordinarily disturb and irritate him, now unintentionally and accidentally infiltrate his artistic creation and determine the progressive development of his work of art.
This didactic process is especially characteristic of Chambres d'Amis. It was impressive to see how Mario Merz took possession of his space, how he appropriated the house as if it was his own, how he took his time, an hour long, and then, in a concentrated moment, organically articulated a table in three communicating rooms.
He came to the north before the project started, and spent a couple of days in Ghent to take in its atmosphere, the trees and the leaves, the town and its façades, — peaceful but moved.
Without knowing Ghent, without the Mystic Lamb, without the house he chose and without its occupiers, Nagasawa would never have realized the work of art which he created for Chambres d'Amis.

The project Chambres d'Amis is undoubtedly an ambivalent situation for the artist. On the one hand he is able to follow his work to its destination and, moreover, to make it on that same spot; on the other, a creation in function of, or in interaction with the place of its destination, is more or less a threat to the autonomy of his work.
When a work of art is integrated into the banal reality of an ordinary house, its mysterious inwardness is disturbed, whereas it was secure in the anonymous emptiness of the museum. Daniël Buren handled this disturbance in a most extreme way. Via an almost megalomaniac tour de force he manages to maintain the autonomy of his work. He puts his "chambres d'amis" as an objet trouvé in the museum itself. He goes along with the subtle game played by Chambres d'Amis and evokes an extreme disintegration: the home where man is integrated most naturally, even emotionally, is robbed of its true function and identity in the cool, abstract space of the museum.
The artist is evidently a disturber of the peace. A work of art in a museum will always be an object of detached contemplation, whereas in Chambres d'Amis it is propagated deeply in the private life of a family. Dan Graham responds to the noise coming from a kindergarten opposite the garden where he is working. He makes a small-scale pavilion in which grown-ups cannot stand upright, he calls it "children's pavilion" and places it right in the middle of the path which connects the back and front part of the house. This means that only children, who are usually pushed aside to the periphery, can enter the centre. The adults have to make a turn. That way he draws the attention to an essential aspect of contemporary art: its alarming, disturbing, perturbating character. But the disturbance is not the end of it.
A work of art must be more than an invasion: the space which was forced open, must be closed again. The privacy which the artist takes away from his hosts, must be returned on a higher level. The Czech artist Milan Grygar stills a music room, making it into a visual representation of the idea "music", but without losing sight of the human note, the subtle humorous accents. In a similar way Jan Vercruysse transmutes the room of an academy student into an ideal place where the plastic arts are defined as dream and expectation.
Michael Buthe alludes to the eruptive power of volcanoes by compulsively applying water colour to photos of the Vesuvius. However, he also creates a decorative structure; it gives the room a serene look and pays homage to the Apollonion naked young men, photographed by von Gloeden just before the volcano erupted. In the middle of the room he built a sort of tomb by means of a chandelier and animal bones: at the same time a symbol of the sun and a sign of death and decay.
Wolfgang Robbe's work is totally different, although not less significant. He emphasizes the project's voyeuristic aspect by doubling the two rooms which he had at his disposal. In each of these rooms he installed three walls and a ceiling, thus creating two new rooms which are empty, as empty as a museum. He makes fun of the spectator's curiosity. The two almost identical rooms



Juan Muñoz

only reflect each other. A picture frame which is still sticking out between the original wall and the new one, is but a tiny trace of the life which is going on here. Maybe walls are hiding... a museum! Whereas Robbe's "invasion", paradoxically enough, respects the virginal character of the house and thus enhances the mystery, Gilberto Zorio's "sculpture" pierces the full length of two communicating rooms. Although the "canoe" takes in a great deal of space, its slender, elegant form, and its quasi-weightless aspect exclude all thought of obtrusiveness. Contented, after all the immense waters which it sailed, it now merely seems — as the artist put it — to hang "in the time by which it is supported". The object makes the surrounding space look somewhat immaterial and ethereal.

It is obvious that Chambres d'Amis is concerned with space. It did not accidentally opt for artists who have been concerned for a long time with space, its transformation and manipulation. However, peculiar to Chambres d'Amis is the fact that it confronts the artist with an *already shaped space:* shaped by the taste of the occupiers, by the architectural style of the house, also by the street, the square, the patio or the garden round the house. Apart from that, the house also has its own history, which it partly shares with its present occupiers. It shows traces of life. In short, the spaces already possessed a personal character before the artist came in.
The artist is faced once more with a challenging situation. This seemingly banal consideration asks for reflection. Suddenly we see that a museum is a "clear and evident" space, that the strictness of its code is comfortable, both for the artist and the visitor. A closed door in a museum means "no entrance" while an open door offers the expectation of yet another room with more works of art. In both situations the door has no artistic relevance. Closed doors and windows, however "artistically" and tastefully designed, are not part of any artistic "installation". They only serve to close the space where works of art can be shown to full advantage. The surroundings of a museum can be an invitation to relax for a minute; what we see outside, can be beautiful, but it is not art.

The restful and reassuring atmosphere in a museum is partly explained by the explicit nature of its code. We know where to expect art and where not. Even before our first contact with a work of art, we are unconsciously influenced by the museum's set of norms. There is, moreover, a dividing line between the events within and those outside the museum: on the inside the museum has detached itself as much as possible from all history, whereas on the outside, life and history are reigning. Beaubourg emphasizes that dividing line with the utmost strictness. Its architecture is completely turned towards the outside world, the inside is facelessly neutral: mobile, replacable panels — a zero style.

Veerle Van Durme
Remo Salvadori



That the tendency to abstract from reality reveals an inherent characteristic of the museum, is demonstrated by the fact that recent architectural attempts to reverse this tendency, are often experienced by the artists as a threat to the autonomy of their work.

In that perspective the one-time experiment of Chambres d'Amis is actually a bit naughty. At first sight it apparently wants to reverse above-mentioned tendency. The project is undoubtedly experimental and wants to investigate the potential results of such an approach. The exhibition confronts, although only for one summer, the concrete, historical dynamic of an inhabited house with the timeless neutrality of a museum. The interior of a rather anonymous house is the space where Gerhard Merz — paradoxically — poses the absoluteness of a style, using the fireplaces as the architectonic cornerstones of the interior. Classical rigour is put forward as the absolute condition for today and tomorrow. When the artist dates his intervention with the inscription Ghent MCMLXXXVI, the "now" is seen as an historical moment. His work is the plastic answer to the otherwise rethorical question DOVE STA MEMORIA. The house in not only exhibition space, but also a source of inspiration and breeding-ground for the work of art.

One of the great moments in the life of a house is the birth of a child. In the home of a young family, Luciano Fabro introduces art as an element which is subject to the same laws as a growing child, as the history of a house, in short, as life itself. The work of art has thus become a metaphor of permanent change, or of everything that is never definitive.
A neurologist's home inspired Joseph Kosuth to a daring enterprise. He wrote on all the walls, from top to bottom, but struck out all the words with a thick, black tape. The text is by Freud and is about .... errors. This mysterious work which takes in every wall, has something contagious. The spectator repeatedly feels the quite absurd inclination to read the text. However, he has to give up these attempts soon: the text is always balancing on the borderline between legibility and illegibility. It ceaselessly tried to say something, but we know that it will never give away everything: the work of art has an activating and disturbing effect.

In the former example, the artist was inspired by his host's profession. Sometimes it was the landscape round the house which lent an extra dimension to the work of art. Raf Buedts' modest intimist sculptures, placed on a large roof terrace and looking out on a grey desert of chimneys and docks, thus obtained an extra symbolic meaning which they did not have before, or which they did not manifest so openly. Moreover, the "unaesthetical" surroundings are as it were absorbed by the work of art as a result of their contribution to the effect of the contrast.

The concrete, historical scope of the space around the work of art, makes it impossible for the artist to ignore or make abstraction of the surroundings of his work. In a museum, however, space is mostly abstract. The artist must face the concrete nature of the space, which makes it more difficult to conceive his work as an entity. Its contours become vaguer, in the same way as the frontier between the inside and the outside of a hospitable house are less evident than in a museum.
This reflection leads us unavoidably to Maria Nordman's work. Since 1969 she has been engaged in pulling down the — to her — "questionable hierarchy" of inside and outside, by means of a few simple interventions in an existing place. That way she attempts to create a "perennial guesthouse" which draws its dynamic from a continuously inviting attitude towards the unpredictable life around it. She had discovered this particular place in the heart of the city long before my idea of the Chambres d'Amis germinated. It began to be realised in 1980 during our first discussion and walks through the city to see its empty and used buildings. Therefore her creations have precisely that dimension which Chambres d'Amis is aiming at: a concept of space in which space is no longer a neutral, abstract aspect, which has to make "space" for the work of art, but a concrete, tangible material, affected by life, upon which the artist must graft his or her work in a flexible, creative way. It could be said that Chambres d'Amis does not show art in a space, but that it shows space as a work of art.
For that purpose, it is not absolutely necessary to break open the space. Niek Kemps, for instance, attaches his slightly bended, mahogany panels transversely to the walls of a narrow staircase and hall. These panels are covered with a photographic representation of the spaces in which they find themselves. That way they look like arrows protruding from the walls and seem to raise this modest house upwards, by means of a dynamic, propelling movement.
The impact of Helmut Middendorf's painting on the entire living room is equally energetically driven. The threat imposed by the train is extended to the stove: that way the fireside is involved in the work of art as a metaphor of that part of German history which inspired the artist. It contrasts with the triumphant pennants of a new art of painting, risen from the ashes, thus freed from that same compulsive past, revealing its new plastic potentialities.
Dynamic and movement, but also tranquillity and serenity. Oswald Oberhuber designed a meditation room. The wooden table with its extremely small top, is far too high in proportion with the four small stools around it. Consequently, the table is not functional but alludes symbolically to ideas such as "source of power", "inner light", etc. As soon as the spectator observes the work, he feels immersed in its specific atmosphere. Serenity can also be expressed by the modesty with which some artists, such as Niele Toroni and Carla Accardi, consciously subordinate their work to the living room and its sober atmosphere.

Everything points to the fact that Chambres d'Amis is confronting us in a different way with works of art and the space which it occupies, with the new space which it creates. When we enter Giulio Paolini's "guest-room", we feel a bit disorientated. We see an easel, a settee, a book-rack. It takes some time to realize that these objects are part of a very ingenious composition. The spectator feels uncertain, not knowing where to stand or how to behave. In short, he does not know where the work of art is *not*.



Jan Vercruysse, Joseph Kosuth, Sony Van Hoecke, Rob Scholte

For a peculiar, yet apparently obvious reason, he does not take place on the settee: it is as virginally white as the canvas on the easel in front of the settee. Strangely enough, this implies that the place destined for the public cannot be occupied. Standing behind the settee, the spectator can look beyond the easel and the canvas, where he sees the sharp contours of the easel on the white jackets of the books, as if projected but "condensed". We are not sure about what we see. Rather than with a work of art, we are confronted with the ideal space where something like a work of art can grow, does grow, and finally appears before our eyes: anteroom *and* room of art, laboratory *and* museum!

Contrary to what is usually said, all our experiences in connection with this exhibition show that contemporary art, without becoming decorative, can find its place in an ordinary interior. What is more, it is the appropriate place where art can become ideal art and where its eternal task is newly formulated. The creations by Remo Salvadori and Ettore Spalletti for this exhibition are especially relevant in this context. The house which they had at their disposal, underwent such a metamorphosis that its occupiers saw that their house had become more than a place to live. A simple, round table, put in an unusual spot, changed the accent from the usual centre of the living room to the centre of the entire house. The walls were painted in Terra di Sienna, giving this Flemish house an Italian glow.
Chambres d'Amis was not only an opportunity for a fertile aesthetic dialogue between different cultures. The bright, sunny colours introduced by the two artists can also be seen as a metaphor of an equally intense human contact between artists and occupiers.
This is certainly not a unique example. Another such case is the home of a family of two children: Paul Thek returned at least thirty times to make changes to his work. This resulted in a friendship between him and his hosts, so that we can safely say that "Paul Thek will always find a room in Ghent". It is remarkable to see how such friendly contacts originated from the artistic event.
We have seen too ofen how attempts to link aesthetics with social life mostly turn out to the disadvantage of art. The social dimension very easily inundates art, as can be seen at a preview. A mundane, chatting audience fills the room, apparently uninterested in the works at show, but curious to see who else has come. Nowhere the *loneliness* of art can be seen better.

Chambres d'Amis, on the contrary, proves how less formal, less predictable contacts can originate from an artistic event. It shows how art can lead to warm and cordial contacts, not only between artists and hosts, but also between occupiers and visitors. It is not a coincidence that many artists show a preference for tables. A table is definitely the most important piece of furniture in social life. No matter what people are doing all day long, at a certain moment they unavoidably meet around the table. We have already mentioned Oberhuber's meditative table and the table as central point in the project by Salvadori and Spalletti. Roger Raveel's table is well supplied with symbolic representations, but it is also conceived in a practical and funny way.
Heike Pallanca's table is not less significant. It is standing all by itself in a large, dilapidated room on the second floor of a large building. On the first floor a large, illuminated photograph of the same, but now completely empty room is shown. Apparently, the spectators must turn away from the representation and go to the real room upstairs to see the laid table. They must leave the imaginary world of the museum in order to be able to sit down to table ....
It is only natural that aesthetic aspects become interwoven when artists and occupiers reach a kind of mutual cooperation which none could have foreseen. Dan Graham builds his "children's pavilion" on the spot where an architect had already made a sand-pit for his children. Carla Accardi, like Dan Graham concerned with windows and light, hangs her "room-paintings" in the back premises of the house. Norbert Radermacher uses already existing plans by the architect and puts a sculpture, which points to the four winds, on the front top of the house.

The four winds ... Indeed, with Chambres d'Amis the museum is sowing art in all directions without fear of losing its so-called elitist seriousness. Someone like Radermacher lost that fear a long time ago. For many years he has literally brought art in the streets without subjecting it to any kind of levelling process. Via unexpected, yet always discrete interventions in the town scene, he makes the hurrying, absent-minded passers-by stand still, and he shows them aspects of a house, a street, an underground, a fence, which they would never have spotted otherwise. His art is on the edge of illegality, always anonymous, completely at the mercy of the passers-by and the regulations of the municipality. Although he always works out of doors, he is still cut out for Chambres d'Amis.
His participation in the project is quite appropriate as the surroundings which inspire him are both the site of creation and the place of destination. He somehow reminds us of a wanderer. His work, however modest, shows something of the deepest motives from which art originates: its spiritual homelessness, its essential nomadic existence. Chambres d'Amis shows some of it. In a way it brings the artist in the street, forces him to go from door to door in search of his house. For a moment we see the artist again as a mysterious will-o'-the wisp, a proud beggar, a stranger, rousing suspicion and fascination. Radermacher wanted his work for Chambres d'Amis to be homeless as well.
He put small bells on the roofs of each of the participating houses, thus suggesting that the exhibition Chambres d'Amis — in Zorio's phrase — has the sky as a roof.
"The artist lives in the periphery and flees the attraction of the centre" says Paolini. Jef Geys is especially concerned with the social periphery. In six houses of less well-off people, he puts doors inscribed with the slogans of the French Revolution in several languages. These doors lead to nowhere, probably just like the ideals for which they stand.
Philip Van Isacker, who works out of doors, looks for both the social and geographic periphery of the town. However, he respects the concept of Chambres d'Amis and places each of his four pyramids in a relatively private space: an alley, a yard, a private quarter, in places which we never visit, and certainly not for the purpose of looking at art. His pyramids are truncated, look like beheaded monuments and are made of clay. At the end of the project only their steel profiles will remain, from which the insiders will only be able to read the numerical proportion between the base and the top. His work is so discrete that it becomes almost invisible. The only remaining reality is nostalgia for the part which has already decayed.

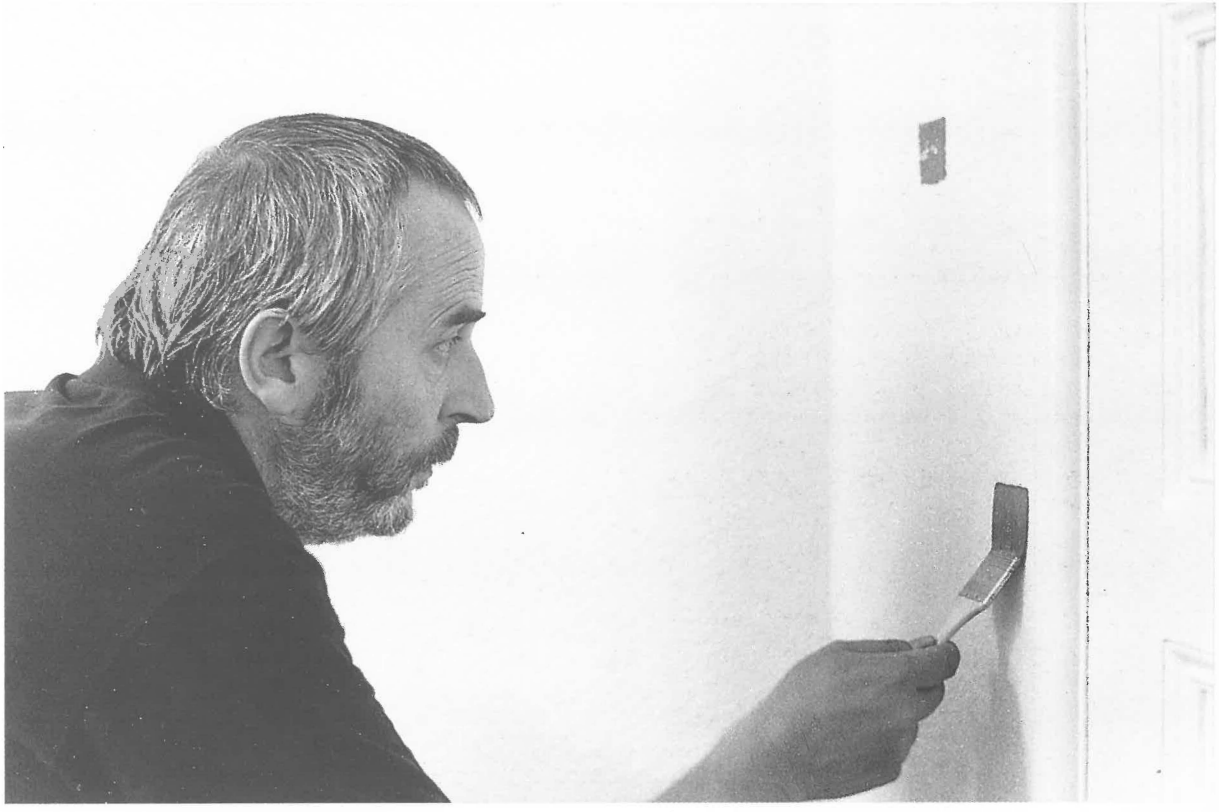
Van Isacker's work is a splendid metaphor of the intentions of Chambres d'Amis. He goes to the periphery in seach of the core, the essence of his work. So does Chambres d'Amis: it swarms out of the museum to all the corners of town in order to reflect on its own problems. The museum's outing is far from a brash, forced attempt to integrate art, far from an invasion, far from a blind plunge into everyday life. On the contrary, Chambres d'Amis wants to start a cautious, lucid *flirt*, to indulge a while in an adventure, the consequences of which it cannot or will not foresee. It consciously wants to create a *zone* beyond itself, where it is no longer lord and master. It took care of the first contacts between artists and hosts, but it cannot possibly predict or control the further development of these contacts.



Kacem Kabbouchi, Carla Accardi

Certainly not in Jacques Charlier's case, who brought horror into the "hospitable" living room, which he renamed — not without irony —: "Chambre d'Ennemi". The artist shows "Lady Fashion", satirizing her reign of terror in order to make a parody of the contemporary art scene or to intimidate it, while at the same time referring to the deeper fears which are caused by social life.
It is impossible to anticipate all the new nuances which will arise in the relationship between the public and the work of art. The "other" way in which the work of art integrates into the space — or to put it differently — the way in which it creates its own space, can but drastically change that relationship. The public is astonished by these fifty new spaces, because of their fragile nature, the vagueness of their limits and the obscurity of their code. The museum shares the public's astonishment and is, at the same time, beginning to wonder and ask questions about itself.

Another aspect of this exhibition is the totally different manner in which the works of art are presented to and received by the public. The fact that there is only one work in each house or space counters most of the levelling effect which is usually provoked by large-scale exhibitions of art treasures. Chambres d'Amis evades the overwhelming nature of large, prestigious exhibitions by cutting the museum to pieces and scattering it all over town. At large shows, the visitor too often tends to stroll from one work to another, restlessly looking for something which appeals directly to his personal taste.



Niele Toroni

Chambres d'Amis is different. Each location confronts the visitor with only one work. That way the visitor cannot turn away from one work in search of another if the work does not instantly appeal to him. Chambres d'Amis obliges the visitor to linger at least a short while, if it were only for the fact that he went to the trouble of visiting that certain house. Besides, it may take the visitor some time to locate the house, and when he has found it, he still has to find out where the work of art begins. Martin Walde chose to screen himself from direct confrontations and created his work in a high staircase and small attic. He responds to the confinement of these places, but at the same time he breaks it open.
In a real guest-room, albeit the smallest room in the house, we find Toroni's elementary traces of painting. Toroni has not aimed at real changes or radical transformations of the room or the house, thus in the first place respecting the hospitality inherent to Chambres d'Amis.

From the restaurant where the artists met during their stay in Ghent, the attentive visitor who returns from his search through town can spot Christian Boltanski's scarcely eye-catching, yet graceful ballerina. It is an appropriate piece of work for a project such as Chambres d'Amis which is balancing on the borderline between the public and the private sphere. The ballerina is found exactly on that dubious border, thus unavoidably confronting the spectator with his own voyeurism.

As was said before, the abstract space of the museum guarantees the autonomous emanation of the work of art. However, a museum is also like a warehouse, threatening to push the objects away in the anonimity of a well-arranged order. Therefore it could be said that Chambres d'Amis, by restoring the object's *loneliness*, creates the requisite conditions in which a work of art can develop its unique nature.
In his creation for Chambres d'Amis, Wolfgang Robbe ironically alludes to the all too easy consumption of art in museums and large exhibitions. Apart from a postcard (representing a work of his!) in a small box on the wall, his "minimuseum" has nothing else to offer. This work proves that the museum is not afraid of being critically looked at.
Chambres d'Amis teaches the museum a great deal about itself, and not only in a parodical way. It was already mentioned that the museum has learned to question its code via its confrontation with the quite tangible everyday reality, and via its infiltration into places and corners which are essentially strange to the museum. The museum's authority has been blurred and upset by the project. But there is yet more to it. The museum if finding out slowly how it is reappearing in all the places where it propagated. As if the museum is discovering for the first time that its space — a space which usually simply *exists* — is developing all over town, in all its aspects. The museum, reflecting itself in all the spaces where it propagated, is now witnessing its structural *origin*.

Kasuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman, Sol LeWitt and many others created sacred spaces where silence is required. In a similar way the museum offers the visitor a space where he can escape the crowded streets. However, the space in the museum has become unfit for habitation, whereas the spaces occupied by above-mentioned artists, are still on the unstable border between the livable and the unlivable. Social life is still functioning in these places, but only if it is stilled, and reflecting on itself.
Tranquillity, moderation, meditation: in a time of decreasing religious faith, the museum is one of the few places where these values are "preserved". Michael Buthe screened his "chambre d'amis" from the outside world by painting the window which looks out on the street in pale blue. Moreover, in the room itself, where he evokes the terrors of a catastrophe, he hangs overpainted photographs representing the decadent refinement of a culture which did not survive the disaster. That way even a "vitalist" like Buthe transforms his space into a museum, however not without telling us what a museum means to him and how it *originated* as a space filled with nostalgia and mourning.
A museum testifies to the past but, paradoxically enough, thanks to the museum the past becomes present again. This paradox is splendidly expressed by Gilberto Zorio's work. His "cano", which sailed the seven seas, is no longer a cano, but the beauty of its decay, its transience is preserved in a room which is not quite yet a museum.
Paul Thek created a curious construction with children's toys. The composition is so complex that we can hardly consider the work to be "taken from life". The owner of the house correctly stated that "children could not have created it". It is therefore sublimated and not the temporary result of an everyday game. That way the work is put in the margin of ordinary life, where it diffuses a serene, timeless atmosphere which is reminiscent of a museum.
Reiner Ruthenbeck does a very strange thing in the same context. Two adjacent rooms are completely shut off from the light. He hangs three red lights in the middle of one room, and blue ones in the other room. Via a tape recorder we can hear vague sounds coming from a toddler's play-ground. These familiar sounds have a strange effect in this completely closed, unreal space. It is as if two essentially irreconcilable things become interwoven. And we cannot help being reminded of the subdued street noise which we can sometimes hear in a museum.
The same tension is found in Heike Pallanca's work, where it clearly obtains a metaphysical character: we see two niches, in each niche a candle is burning, via a tape recorder we hear the violent rustling of the wind but the flames keep burning undisturbed....
Hidetoshi Nagasawa links his interest in history to the false everyday reality of our present times. On the one hand his reflections upon his relation to the Mystic Lamb by the brothers Van Eyck is visualized by means of a banderole which subtly refers to the words of the prophet Ezekiel; on the

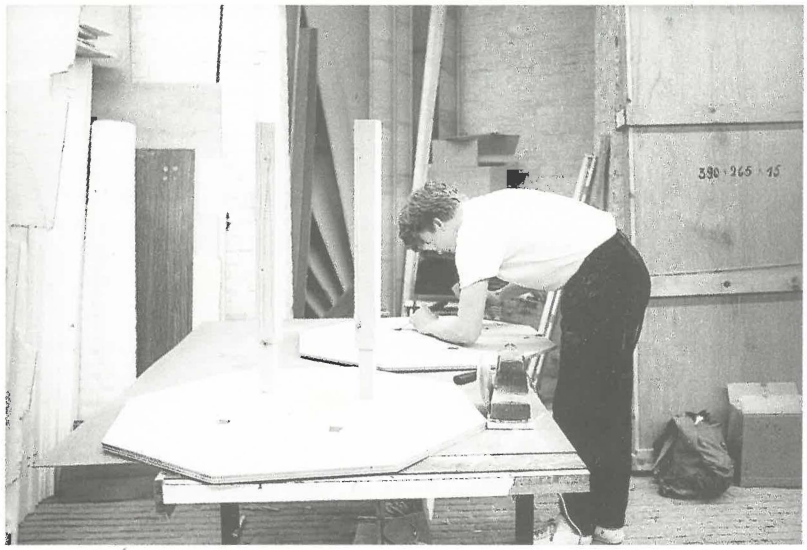
other hand he *falsifies* the unauthentic nature of his materials via their confrontation with sculptural forms in real marble and gold. He thus exposes, delicately and elegantly, the difference between real and unreal.
Günther Förg's attention was especially directed at the "genius loci". His work can be found in a house which is well-hidden behind its front door. He created mirror images which result in an ambiguous interaction between past and present, between inside and outside, between two rooms, and between the image of what used to be outside (a beautiful tree which is no longer there) and the mirror image of the inside reality.
Bertrand Lavier does not shy from simply transposing his reflections about art in the museum to the living room: he decorates the walls with his "papier peint" and creates a visual illusion of paintings hanging on the walls by means of a papier peint in the complementary colour.

It would be wrong to suspect the project "Chambres d'Amis" of attempting to realize a merely formal, vain, or even false integration. Chambres d'Amis is neither more nor less than a serious investigation of the implications connected with "integration" — a fashionable, too often used concept — and what could be concretely done about it. For that reason we confidently offered a number of artists the opportunity to experiment with this concept and to investigate its conceptual and plastic potentialities, as well as its limitations.
Of course, it is a bold venture: a surrender to the unknown needs courage. All the people who were involved in the origin of the project believed in it, even though they did not exactly know where it would lead them. Neither did the museum know where it will find itself after the exhibition. Maybe it will come to the conclusion that a total, definite and "successfull" integration of art into the surrounding world is in fact impossible and even undesirable. Maybe art has something to do with matters which are mysteriously and fundamentally impossible to integrate or understand.
Maybe we have thought too soon that Heike Pallanca's laid table was meant for sitting round it. Maybe that second floor is still a museum and maybe the so-called "real", tangible table is merely a new mock reality, a shadow, a representation of something else. Maybe that table is dreaming of a table on the third floor, and so on, and maybe it is impossible to escape from the museum, as it was also impossible for Borges to find his way out of the library.

Mario Merz, Norbert De Dauw



Jan Schot



The museum sowed itself and saw its seed germinating in all kinds of places. Perhaps it will be present at its own (re)birth and watch with astonishment how its territory is forming again, in all sorts of keys, but less certain of itself, less pendantic.
For a period of three months, the museum loses its complacent position of authority to become a metaphor only, a metaphor of everything which is left aside, forgotten, turned away, or even damned, — a metaphor of that quiet, (today more than ever) forgotten place, an almost inaccessible place, a mythical place: the place of Mystery.
The museum could be a place for everything which has (as yet) not found its place, a sort of "non-lieu", or, as Paolini recently remarked, an "eternally provisional, not yet inhabited space", where one can only dream of that other, final Space which everyone is longing for, but which none can reach because it draws its beauty from its elusiveness.
Daniel Buren had to wait for "Chambres d'Amis" to enrich that unreal space, the museum, with a splended object: a house ... By doing so, he shows that, strictly spoken, there is no object which does not run the risk of ending up in a museum; that no object, not even the most intimate, familiar space — a house — is secure from alienation.

Sirens... Their beauty is nothing without their inaccessibility, their remoteness. Indeed, their proximity is scorching, lethal. The beauty of Chambres d'Amis is that it shows how remoteness can be suddenly quite *near*, how it can live in anybody's house like a friendly, yet mysterious intruder, where it does not occupy space but, on the contrary, creates more space.

These were my first concise considerations, sooner reflections than conclusions, about an adventure which sprang from my imagination during that stimulating 1982 Congress in Bari. Half a year later, I quite unexpectedly received a postcard from Amine Haase, in which she suggested some potential names. "Chambres d'Amis" struck me immediately because of its abundant connotations, not in the least because it goes beyond any art theory, because it results in the richest imagination, and especially because it moves the heart. In fact, Chambres d'Amis is a simple idea, germinated in Bari, grown into a project in Ghent and realized in a town which recognizes the historic importance of the present.

Jan Hoet
Ghent — May 29, 1986

Chambres d'Amis: un evasione

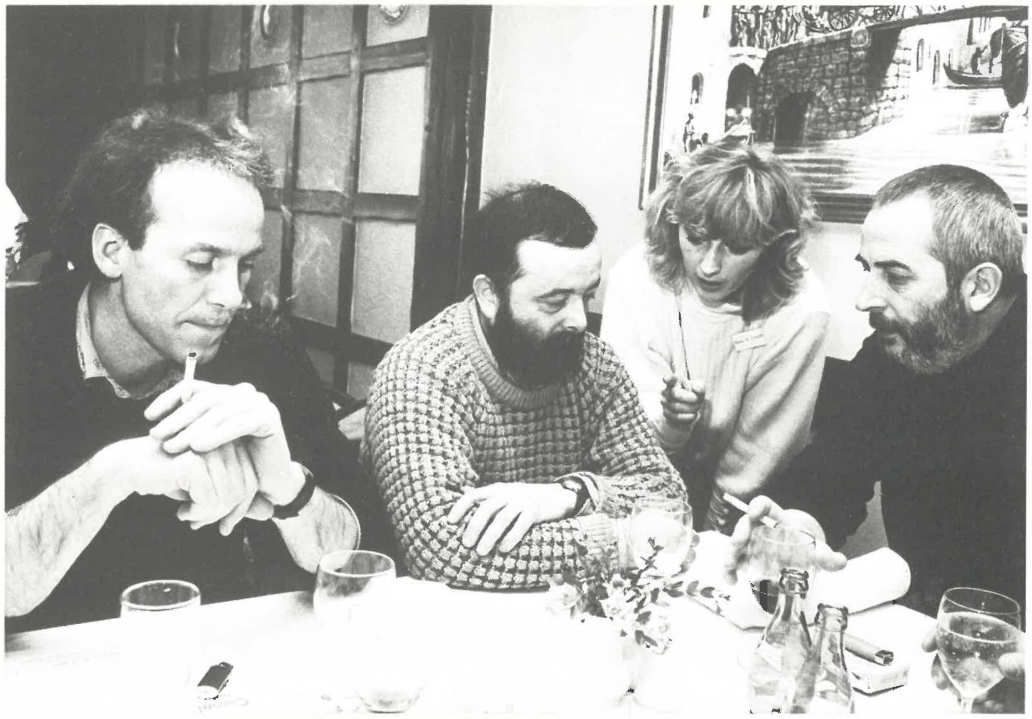
Chambres d'Amis... un'idea in fermentazione, sviluppatasi spontaneamente fino a diventare un'avventura complessa. Realizzando questo sogno ci si avvicina in modo del tutto inaspettato all'Arte in alcuni suoi aspetti essenziali. La concretizzazione di un progetto va talmente oltre l'intenzione iniziale che non si riesce ancora a cogliere completamente tutte le implicazioni dell'avvenimento. Chambres d'Amis non significa solo un arricchimento sul piano puramente artistico ma, grazie a questa manifestazione, diventa contemporaneamente possibile radunare un gran numero di persone intorno a un medesimo ideale. Anche questo rappresenta un aspetto importante a gratificante di tale iniziativa.

Già da tempo il dipinto è staccato dalla cornice, la tela è a pezzi. La scultura si regge un po' spaesata sul piedistallo, se ce l'ha ancora. Spesso non sta più in piedi, pende o giace, diramandosi, spargendosi nello spazio, talvolta frantumata o polverizzata per terra. L'arte sembra imbizzarrita, equivale al suo posto fisso, senza più un centro. Un artista contemporaneo è qualcuno che non si duole per questo fenomeno, al contrario ne trae una forza e uno stimolo vitale enormi.
Per il museo in quanto tale le cose spesso vanno diversamente. Il museo resta indietro. Esso intende poter sempre adescare l'arte nel suo contesto grandioso e rigido col rischio di farla soffocare in una funzione di conservazione. Qui sfioriamo già il problema del «malaise» che pervade il pubblico di fronte alle manifestazioni artistiche. Che l'arte moderna sia troppo spesso percepita dalla massa come ermetica-elitaria, estremamente «difficile», ha forse a che fare con l'atmosfera grave e pesante, la sensazione di «cultura d'alto livello» che suole aleggiare nei musei. Perfino l'opera d'arte più leggera vi assume un aspetto caricato.
Molto spesso questa circostanza è oggetto di critiche, analisi e rimproveri tanto da parte dei critici d'arte quanto dalle creazioni artistiche medesime. Le varie tendenze nel campo artistico, manifesti, happenings, ecc... degli ultimi decenni ne sono copiosa espressione. Ciascuno ha cercato, chi in modo aggressivo, chi in modo più raffinato, di sottrarsi alla tutela del museo. Tuttavia le varie strategie specifiche li hanno frequentemente fatti cadere da soli nella trappola astutamente tesa dal museo.

Comunque sia, il museo sembra finora aver mantenuto la sua autorità, forse grazie ai più grandi margini di tolleranza, a una visione più ampia e a una maggiore elasticità nei confronti delle manifestazioni artistiche attuali.
Infatti, in base a queste riflessioni, il progetto Chambres d'Amis può essere soltanto sovversivo. Il concetto è così semplice, così «ingenuo», da sembrare una provocazione: per tre mesi una cinquantina di abitanti di Gand tengono tutta o parte della loro casa a disposizione di altrettanti artisti. Costoro si propongono come compito di trasformare tali ambienti in qualcosa riconoscibile come «arte», entro i limiti loro posti dai proprietari o dagli inquilini.
Si tenta qui forse una volta di più di «integrare» l'arte nella realtà quotidiana, nella «vita vera»? Ma non è alienante che questa volta l'appello all'integrazione venga lanciato dal museo, l'istituzione che sembrava piuttosto frenarla fino a un certo punto?
L'idea di creare una simbiosi tra arte e realtà non è certo estranea a Chambres d'Amis. Se Chambres d'Amis fa uscire il museo dai suoi confini durante tutta un'estate, ciò non vuol dire che il museo vaghi per le strade alla conquista del posto che gli spetta in seno alla società. Per rompere l'isolamento il Museum van Hedendaagse Kunst non ha ritenuto di dover mettere in mostra i suoi oggetti in parchi soleggiati e ben tenuti o in piazze scelte strategicamente per la loro posizione centrale. Questo tipo di esibizionismo rappresenta sempre il cattivo rimedio all'isolamento in cui opera il museo. Così si ottiene solo di ritrovarsi tale e quale fondamentalmente immutato sia pure in un altro luogo. Nulla scalfisce qui la concreta posizione di forza del museo, che tutto manipola e sovrintende, nessuna crepa incrina la sua valida autorità. Il cosiddetto andare incontro al «popolo» non fa perdere certo al museo il suo controllo centralizzato sugli avvenimenti artistici.

No, il Museum van Hedendaagse Kunst di Gand quest'estate non si mette semplicemente in bella mostra, per così dire. Lungi da mirare a un'attrazione turistica a scelta libera, lungi da allestire l'ennesima mostra estiva, Chambres d'Amis cerca di realizzare l'idea d'integrazione in maniera infinitamente più sottile e circospetta. Il significato dell'arte moderna non viene sbandierato ai quattro venti. Deve trattarsi di una penetrazione sensibile e misteriosa. L'arte procede discretamente in luoghi ai quali finora non trovava più accesso da molto tempo: le case, spazi dove la gente abita. Non solo, come taluni scettici potrebbero obiettare, case di straricchi collezionisti, di commercianti in design, neppure soltanto sale di riunione di associazioni cosiddette «progressive» o ateliers abbandonati di oscuri artisti. No, si tratta delle stanze in varie case, dalle più comuni alle

Jean-Luc Vilmouth, Claude Rutault,
Marleen Deceukelier, Niele Toroni



più maestose residenze cittadine, dove la vita e il rituale quotidiano (non fosse per Chambres d'Amis!) trascorre per lo più in modo spontaneo, senza artifici.

E' ovvio che qui l'artista sta di fronte a una sfida senza precedenti. Egli deve trasformare in arte la realtà quotidiana, grigia, invadente coi suoi rumori, più soffocante per lui che per chiunque altro. Il detto di Baudelaire, secondo cui il poeta dovrebbe esser colui che deve plasmare l'argilla in oro, assume qui una portata sorprendentemente concreta.

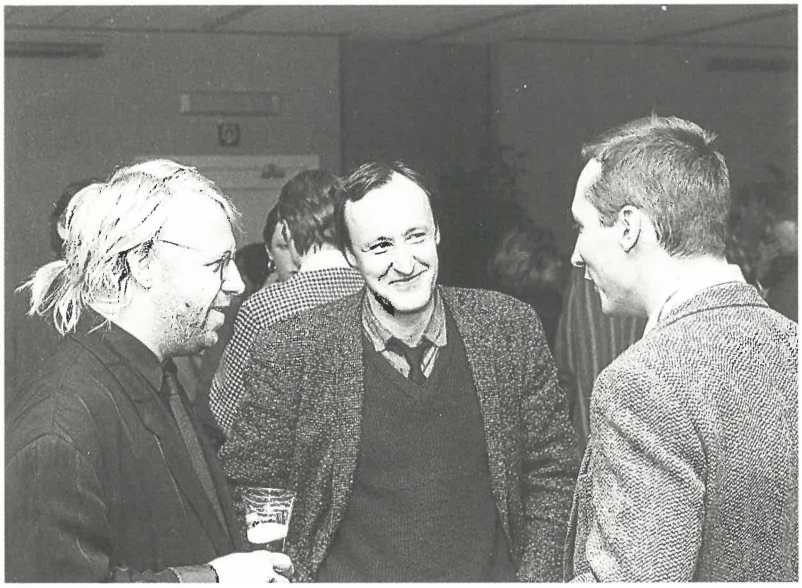
Durante la fase creativa l'artista viene disturbato più volte: la vita abituale d'atelier trascorre in silenzio e solitudine, è evocazione, trasformazione, astrazione, mentre qui fluisce davvero nelle opere. Si tratti della porta di una stanza che non si chiude, o di una padrona di casa molto servizievole che si preoccupa forse un po' troppo spesso di domandare se «ha bisogno ancora di qualcosa». Si tratti del colore del pavimento in legno che non gli piace, o di un vicino interessato che lo scoccia con domande sul significato profondo del suo lavoro. Tutte queste circostanze fattuali che lo disturbano o infastidiscono vengono a far parte purtroppo accidentalmente della creazione artistica e incidono in parte sugli sviluppi successivi dell'opera.
Soprattutto questo processo didattico è tipico di Chambres d'Amis. Che impressione vedere come Mario Merz prende possesso dello spazio, si appropria della casa come fosse la sua, si accorda un'ora per poi articolare organicamente, nella concentrazione di un momento, una tavola attraverso le tre stanze di soggiorno susseguentesi! Merz era già venuto al Nord prima e da qualche giorno era a Gand per percepire alberi e foglie, la città e le sue facciate, in pace commossa.
Senza conoscere Gand nè l'Agnello Mistico, nè la casa da lui scelta nè i suoi abitanti, Nagasawa non sarebbe mai riuscito nel lavoro che ha creato ora per Chambres d'Amis.

La situazione in cui l'artista si trova con Chambres d'Amis è indubbiamente ambigua. Da una parte gli è possibile seguire il proprio lavoro fin sul luogo di destinazione, ancor meglio gli è possibile realizzarlo in loco; d'altra parte creare in funzione di o in osmosi con l'ambiente minaccia in certo senso l'autonomia dell'opera creativa. L'«integrazione» nella realtà banale di una abitazione cittadina disturba l'aura di mistero che era garantita in gran parte dall'anonimo vuoto del museo.

Daniel Buren ha reagito a questo disturbo nel modo più estremo. Con un tour de force quasi megalomane egli riesce a salvaguardare l'autonomia dell'opera d'arte. Situa la sua «chambre d'amis» proprio come si trattasse di un «objet trouvé» nel museo. Evocando una disintegrazione estrema, egli sta al gioco sottile che si propone Chambres d'Amis: la casa, in cui l'individuo è integrato nel modo meno artificioso, anzi più emotivo, viene spogliato qui della sua vera funzione

ed identità nello spazio freddo e astratto del museo.
L'artista è chiaramente il grande disturbatore della quiete. Mentre un'opera in un museo resta un oggetto di contemplazione a distanza, in Chambres d'Amis essa procrea fino nell'intimità più profonda della vita di tutti i giorni. Dan Graham prende spunto dal chiasso proveniente da un asilo d'infanzia dirimpetto al giardino in cui egli lavora. Costruisce un padiglione su scala ridotta cosicchè gli adulti non possano accedervi direttamente, lo intitola «padiglione dei bambini» e lo colloca proprio nel bel mezzo del sentiero che collega il retro col davanti delle casa. Solo i bambini, in genere respinti verso la periferia, possono quindi raggiungere il centro. Gli adulti devono seguire un percorso più lungo.
Qui si indica effettivamente un aspetto essenziale dell'arte moderna: l'essere inquietante, sregolante, alienante. Ma non si tratta certo solo di sregolare. L'opera d'arte non può costituire qui una semplice infrazione: lo spazio violato deve essere ricostituito chiuso. L'intimità sottratta dall'artista al padrone di casa deve essergli restituita ad un più alto livello. Milan Grygar, artista cecoslovacco, riduce al silenzio la camera dove si fa musica trasformandola in un'immagine dell'idea «musica», senza perder d'occhio la nota umana, un umorismo dagli accenti sottili. Così pure la camera di uno studente di belle arti viene magicamente tramutata da Jan Vercruysse nel luogo ideale dove le arti figurative si definiscono come sogno e aspettativa.
Michael Buthe allude alla forza eruttiva dei vulcani passando aggressivamente all'acquerello delle foto del Vesuvio. Nel contempo sorge però una struttura decorativa che rasserena lo spazio e costituisce anche un omaggio ai giovinetti apollinei nudi che von Gloeden fotografò subito prima dell'eruzione di questo vulcano. Egli crea in mezzo alla stanza una specie di tomba ricorrendo a un candelabro e a delle ossa di bue. Questo è così un simbolo solare e nello stesso tempo un segno di morte e rovina.

Joseph Kosuth, Jan Vercruysse, Juan Muñoz



Quanto fa Wolfgang Robbe non è meno significativo seppure totalmente diverso: egli sottolinea il voyeurisme di Chambres d'Amis raddoppiando le due camere messegli a disposizione. In ognuna di esse egli costruisce tre pareti e un soffitto. Così risultano due nuove camere vuote, vuote come un museo. Si prende in giro lo spettatore curioso. Le due camere quasi identiche si rispecchiano esclusivâmente tra loro. La cornice di un dipinto che sporge ancora tra il muro originario e la parte aggiunta costituisce solo una magra traccia della vita qui vissuta. Forse dietro a quella parete c'è proprio... un museo!
Mentre l'infrazione di Robbe conserva anche se paradossalmente la verginità della casa, il mistero si fa più profondo quindi, la scultura di Gilberto Zorio trafigge due stanze comunicanti in tutta la loro lunghezza. Ma per quanto questa «canoa» possa occupare la spazio, la sua forma gracile e graziosa, e la sua apparizione quasi immateriale respingono qualsiasi forma d'invadenza. Satura di tutte quelle acque senza fine che essa ha traversato, la canoa sembra, come dice l'artista, star sospesa «nel tempo che la sorregge». In tal modo questo oggetto comunica all'ambiente circostante qualcosa d'immateriale ed etereo.

Che Chambres d'Amis abbia a che fare con lo spazio è palese. Non a caso sono stati selezionati artisti che da tempo s'interessano di spazio, della sua trasformazione e manipolazione. Il carattere specifico di Chambres d'Amis sta tuttavia nel fatto che costoro sono ora messi a confronto con uno spazio *già formato:* formato dal gusto degli abitanti, dallo stile architettonico della casa, ma anche dalla strada, dalla piazza, dalla terrazza, dal giardino sul quale dà quello spazio. Perciò questa casa, in parte insieme ai suoi abitanti attuali, ha un suo pezzo di storia. Porta tracce di vita. In poche parole, gli spazi posseggono già una loro identità al momento in cui l'artista vi mette piede per la prima volta.
Questo significa un'ulteriore sfida per l'artista. Quest' affermazione apparentemente banale ci induce a riflettere. Improvvisamente capiamo quanto un museo sia «chiaro e comprensibile», quanto sia comoda la severità del suo codice sia per l'artista sia per il visitatore. Una porta chiusa in un museo vuol dire «vietato l'accesso» e una porta aperta presenta quanto ci si aspetta, una nuova sala piena d'opere d'arte. In entrambi i casi quella porta non è artisticamente rilevante. Porte e finestre chiuse, seppure «artistiche» e di buon gusto sotto il profilo del design, non fanno parte dell'uno o dell'altro impianto artistico. Servono solo a delimitare lo spazio in cui l'opera d'arte puo assumere tutto il suo peso. Quando il museo ci può offrire una visuale sull'ambiente

circostante, questo può essere un'occasione per una sosta. Quanto vediamo là fuori può esser bello ma non costituisce arte. Grazie in parte alla chiarezza del suo codice il museo risulta riposante e tranquillizzante. Sappiamo dove possiamo aspettarci d'incontrare l'arte e dove no. Ancor prima che sia compiuto il contatto colla prima opera d'arte, si ricorre senza saperlo a questo insieme di regole. Inoltre esiste una cesura tra quanto succede all'interno del museo e al suo esterno: all'interno il museo si è staccato il più possibile da qualsiasi caratteristica storica, all'esterno infuria la vita, si fa la storia. Beaubourg ha indicato quella soglia con estrema durezza: l'architettura si è rivolta tutta all'esterno, all'interno predomina una neutralità assoluta: pannelli mobili, sostituibili- il grado zero sul piano dello stile.
Che questa tendenza all'astrazione dalla realtà in effetti metta a nudo qualcosa di fondamentale circa il carattere proprio al museo, trova conferma nel fatto che i recenti tentativi architetturali al fine di piegare tale tendenza vengono spesso sentiti dagli artisti come una minaccia all'autonomia della loro opera.

In quella prospettiva l'esperimento unico costituito da Chambres d'Amis è decisamente una



Panamarenko, Micheline Lesaffre, Erwin Desmet

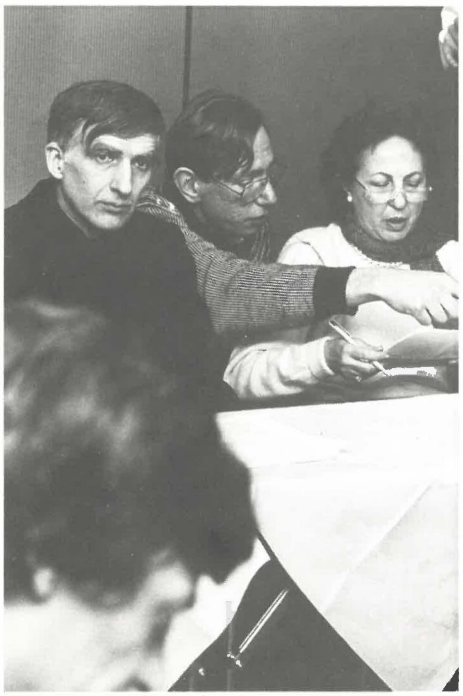
provocazione. A prima vista la mostra sembra voler rovesciare puramente e semplicemente tale tendenza. Chambres d'Amis è anche allestita chiaramente in senso sperimentale e desidera ricercare fino a quali conseguenze possa portarla tale impostazione. Questa mostra pone, anche se solo per un'estate, la dinamica di una casa abitata a confronto con la neutralità fuori dal tempo del museo. Gerhard Merz realizza nell'interno di un'abitazione piuttosto anonima- paradossalmente- l'espressione assoluto di uno stile, utilizzando i camini come pilastri architettonici di quell'interno. Una severità classicistica è posta come la condizione assoluta per l'oggi e il domani. Il presente viene considerato come momento storico nel momento in cui l'artista appone sul suo intervento la data Gent MCMLXXXVI. Il suo lavoro forma la risposta plastica alla domanda altrimenti retorica DOVE STA MEMORIA. La casa non diventa solo spazio da mostra, ma anche contemporaneamente fonte d'ispirazione e luogo d'incubazione per l'opera d'arte. Uno dei momenti importanti nella vita di una casa è l'arrivo di un neonato; Luciano Fabro rappresenta l'arte in una situazione di giovane famiglia come un elemento comune alle stesse cadenze regolari della crescita di un bambino, della storia di una casa, in breve, della vita stessa. L'opera d'arte si è fatta dunque metafora per indicare cambiamento perenne o per tutto ciò che non è mai definitivo.
Joseph Kosuth trova nella casa di uno specialista in malattie nervose l'ispirazione per un'impresa audace. Scrive dall'alto in basso coprendo tutti i muri, senza dimenticare di tracciare ovunque sul testo una spessa riga nera. Si tratta pure di un testo di Freud sugli... errori. Questo lavoro

misterioso che occupa tutte le pareti ha qualcosa di contagioso. Prendendone visione, si è spinti continuamente da una forza essenzialmente senza senso a voler leggere qualcosa, ma non si resiste a lungo: il testo resta in equilibrio perfetto tra leggibilità e illeggibilità. Senza cessa esso sembra voler dire qualcosa anche se si sa che esso non potrà mai contemporaneamente rivelare tutto: è uno stimolo inquietante.

Come la professione dell'ospite può costituire una fonte d'ispirazione per l'artista, così anche l'ambiente paesaggistico può infondere all'opera d'arte una nuova dimensione. Le sculture modestamente intimistiche di Raf Buedts, una volta collocate su un grande tetto a terrazza, che dà su un grigio deserto di fabbriche e cantieri portuali, assumono un ben altro significato simbolico, che esse prima non avevano o che almeno non manifestavano così apertamente. Viceversa l'ambiente «inestetico» viene assorbito nell'opera d'arte per così dire in base alla sua parte in questo esser in contrasto.

Lo spazio che circonda l'opera d'arte, grazie alla portata storica concreta di cui dispone, non può essere negato o reso astratto dall'artista. Nel museo è questo il caso più frequente. L'artista è ora costretto a un confronto colla concretezza. E' più difficile concepire il proprio lavoro come un'entità totale. I contorni si fanno più vaghi, come in una casa ospitale i confini tra dentro e fuori sono meno chiari che in un museo.
Impossibile qui non pensare all'opera di Maria Nordman, da tempo intenta a mandare in pezzi, con alcuni semplici interventi in uno spazio dato, la «gerarchia insensata» — come lei la chiama — tra l'esterno e l'interno. Con ciò essa cerca di realizzare una «pensione perenne» che trae la sua dinamica dall'atteggiamento costante d'invito che ha la casa verso la vita imprevedibile che la irrora. Così le sue creazioni comportano una dimensione che riceve tutta l'attenzione dovuta anche in Chambres d'Amis, cioè un concetto di spazio nel quale lo spazio non implica più un ambiente neutro, astratto, che «fa posto» all'opera d'arte, ma è il materiale concreto, tangibile, eroso dalla vita, sul quale l'artista deve innestare il suo lavoro in modo flessibile e creativo. Chambres d'Amis non mette in mostra per così dire delle opere in uno spazio, bensì lo spazio come opera d'arte.
A tal fine questo spazio non deve per forza di cose venir costretto ad aprirsi sull'esterno. Così Niek Kemps fissa i suoi pannelli di mogano leggermente incurvati di traverso sui muri entro lo stretto recinto di un corridoio con tromba di scala. Rivestiti delle riproduzioni fotografiche degli spazi in cui essi si trovano, i pannelli sembrano slanciarsi come ali dai muri e portare più in alto quella modesta casa come in un movimento d'elica.
Altrettanto energico è l'impatto dei dipinti di Helmut Middendorf su tutto l'ambiente. La minaccia del treno pesa sulla stufa e sul focolare domestico, che risulta nel suo complesso una metafora della parte di storia tedesca, che ha ispirato l'artista a tale intervento. E d'altra parte le bandiere trionfalistiche della nuova arte pittorica, sorta dalle ceneri, quindi liberata dallo stesso passato coercitivo, al fine di rivelare le sue nuove possibilità figurative.
Dinamica e movimento, ma anche riposo e serenità. Oswald Oberhuber ha ideato uno spazio per la meditazione. Il tavolo di legno con un piccolissimo ripiano è troppo alto in proporzione ai quattro sgabelli che lo circondano. Non è dunque funzionale ma allude simbolicamente a concetti quali «sorgente di forza», «luce interiore», ecc... Non appena si nota il lavoro, ci si ritrova subito immersi completamente in quella tipica atmosfera. La serenità si può anche esprimere grazie alla modestia con la quale alcuni artisti come Niele Toroni e Carla Accardi fanno dipendere in totale consapevolezza il proprio lavoro dall'ambiente e grazie alla sobrietà che vi domina.

Milan Grygar, Jo Coucke, Carla Accardi



Tutto sta a indicare che Chambres d'Amis ci mette in modo nuovo a confronto con un'opera d'arte e con lo spazio che essa occupa, il nuovo spazio che essa crea. Quando si entra nella «camera degli ospiti» di Giulio Paolini si e un po' disorientati al primo momento. Si vede un cavalletto, un canapé, uno scaffale di libri. Ci vuole un po' prima di capire che questi oggetti fanno parte di una composizione raffinatissima. Non si sa bene dove nè come ci si deve situare in quanto spettatore, in altre parole, dove l'opera d'arte *non* sia.
Stranamente eppure per un motivo che sembra ovvio, non ci si siede sul canapé. Questo è anche altrettanto bianco immacolato come la tela collocata proprio sul cavalletto. Il luogo che sembra destinato al pubblico è quindi stranamente inappropriabile. Stando dietro al canapé, si guarda oltre al cavalletto con la tela e si vede, come proiettati ma «ispessiti» sul dorso delle copertine bianche dei libri, i contorni ben delineati del cavalletto. Non sappiamo bene che cosa stiamo vedendo qui. Piuttosto che davanti a un'opera d'arte stiamo di fronte allo spazio ideale laddove qualcosa come un'opera d'arte può sorgere, sorge, e infine ci appare: anticamera e camera dell'arte, laboratorio e museo!

Da tutto ciò che abbiamo potuto sperimentare con questa mostra appare chiaro, contrariamente a

quanto si afferma di continuo, che l'arte contemporanea, senza per questo diventare decorativa, può trovare posto in un interno comune. Anzi, l'arte può realizzarsi come arte ideale e la sua missione eterna ne viene nuovamente formulata. E particolarmente rilevante quanto hanno realizzato nel contesto della mostra Remo Salvadori e Ettore Spalletti. La casa di cui essi si sono occupati ha subito una tale trasformazione che gli abitanti non la riconoscevano più. Un tavolo rotondo, semplice, costruito in un posto insolito, ha spostato incontestabilmente l'accento dal centro abituale del soggiorno al centro di tutta la casa. La terra di Siena con cui sono stati dipinti i muri ha dotato questa casa fiamminga di uno splendore italiano.
Chambres d'Amis non solo ha costituito qui uno spunto a un dialogo estetico fruttuoso tra diverse culture, ma i colori intensi, solari, che questi due artisti hanno contribuito, possono esser considerati una metafora di un incontro umano non meno intenso tra artisti e padroni di casa.
Questo non è un esempio unico. Così pensiamo alla casa abitata da una famiglia con due bambini, dove Paul Thek è entrato almeno una trentina di volte per apportare ogni volta un ritocco al suo lavoro. Il che ha condotto a una amicizia con gli abitanti, tanto che possiamo ora dire tranquillamente che «a Gand una camera è sempre libera per Paul Thek». In questi contatti colpisce il modo in cui essi prendono avvio dall' avvenimento artistico.

Troppo spesso abbiamo visto come dei tentativi di conciliare l'aspetto estetico con quello sociale frequentemente andassero a scapito dell'estetica. La dimensione sociale sommerge molto facilmente quella artistica, come si vede a un'inaugurazione. Vi si reca una folla mondana avida di commenti, senza un concreto interesse per le opere esposte, curiosa di vedere solo chi è stato invitato. In nessun altro luogo l'arte è più *sola e abbandonata* che in simili ritrovi.
Chambres d'Amis invece mostra come, all'occasione di un avvenimento artistico, si possano annodare dei contatti meno formali e prevedibili. Mostra come la dimensione artistica possa essere il perno di incontri calorosi non solo tra artisti e padroni di casa, ma anche tra costoro e i visitatori. Non a caso notiamo presso un certo numero di artisti una predilizione per i tavoli. Un tavolo rappresenta il mobile per eccellenza sul piano sociale. Per quanto la gente sia sparsa in vari luoghi durante il giorno, immancabilmente a un certo punto finisce per ritrovarsi intorno a un tavolo. Abbiamo già parlato del tavolo per la meditazione di Oberhuber e del tavolo come centro della casa per Salvadore e Spalletti. Anche Roger Raveel ha creato il suo tavolo, carico di raffigurazioni simboliche ma ideato in modo pratico e anche umoristico.
Il tavolo di Heike Pallanca non è certo meno significativo. Sta solitario in una grande stanza in rovina al secondo piano di un grande edificio. Al primo piano si mostra una grande foto illuminata della stessa stanza però tutta vuota. Bisogna evidentemente distogliersi dalla rappresentazione e recarsi alla camera vera e propria per vedere la tavola che sembra apparecchiata. Bisogna per così dire lasciare il mondo falso del museo per poter andare insieme a tavola... Si intrecciano soprattutto degli aspetti sociali ed estetici quando un certo numero di artisti addivengono a una mutua cooperazione, che nessuno aveva potuto prevedere. Dan Graham colloca il suo «padiglione dei bambini» nel luogo dove un architetto aveva già collocato un recinto di sabbia per far giocare i suoi bambini. Carla Accardi, come Graham intenta a luce e finestre, appende sul dietro della casa i suoi «quadri-finestre». Norbert Radermacher, basandosi sui piani esistenti dell'architetto, appone in alto sulla facciata della casa una scultura che indica i quattro venti.

I quattro venti... Infatti il Museo semina con Chambres d'Amis l'arte in tutte le direzioni, senza temere di perdere qualche volta la sua cosiddetta serietà elitaria. Qualcuno come Radermacher non se ne fa più un problema da molto tempo. Da anni egli porta l'arte letteralmente nella strada, senza perciò sottoporla in un modo o nell'altro a un livellamento. Con interventi inaspettati ma sempre discreti nel panorama cittadino, egli interrompe il flusso frettoloso e distratto dei passanti e attira la loro attenzione su aspetti di una casa, una strada, una metropolitana, uno steccato, che altrimenti essi non avrebbero mai notato. La sua arte che resta sempre anonima, essendo al margine dell'illegalità, è del tutto in balìa dell'arbitrio dei passanti e dei regolamenti dell'amministrazione municipale. Malgrado egli lavori sempre all'aperto, è sembrato una figura tagliata apposta per Chambres d'Amis.
Il fatto che l'ambiente che lo ispira sia e il luogo della creazione e il luogo di destinazione della sua opera, ne fa l'ovvio partecipante alla mostra. Ha un po' del vagabondo. Il suo lavoro, anche se modesto, fa intravvedere qualcosa delle emozioni da cui l'arte prende avvio: essa è un senzatetto spirituale, un essere fondamentalmente nomade. Chambres d'Amis ce ne fa intravvedere un barlume. In un certo senso spinge l'artista in strada, lo costringe ad andar di porta in porta a cercarsi da solo la sua casa. Un momento lo vediamo di nuovo come una falsa luce misteriosa, il mendicante orgoglioso, lo straniero che ispira sospetto e affascina nello stesso tempo. Radermacher ha voluto che anche per Chambres d'Amis la sua arte rimanesse un senzatetto. Sui tetti delle

case di ogni partecipante egli ha apeeso delle campanelle, per suggerire, come Zorio si è lasciato scappare, che la mostra Chambres d'Amis ha per tetto il cielo.

«L'artista abita in periferia e resiste alla forza d'attrazione del centro» dice Paolini. Jef Geys pensa soprattutto alla periferia sociale. Egli colloca ogni volta in sei case di gente meno benestante una porta recante gli slogan della rivoluzione francese in varie lingue. Queste porte non si aprono su nessuno spazio proprio come gli ideali che esse rappresentano.
Philip Van Isacker, un artista che lavora all'esterno, è alla ricerca della periferia geografica oltre



Royden Rabinowitch, Jan Hoet

che di quella sociale della città. Pur rispettando il concetto di Chambres d'Amis, egli colloca le sue quattro piramidi ogni volta in uno spazio relativamente chiuso: un vecchio quartiere per famiglie operaie, un cortile, un quartiere cittadino chiuso, luoghi dove di solito non va nessuno, non certo per ammirarvi arte. Le sue piramidi sono mozzate, sembrano monumenti decapitati realizzati in argilla. Dopo Chambres d'Amis di esse resteranno forse solo le armature di acciaio sulle quali gli iniziati riusciranno al massimo a leggere ancora la proporzione tra le due basi. Questo lavoro è a tal punto discreto che tende a diventare invisibile. L'unica realtà alla fine è la nostalgia per quanto è già passato.

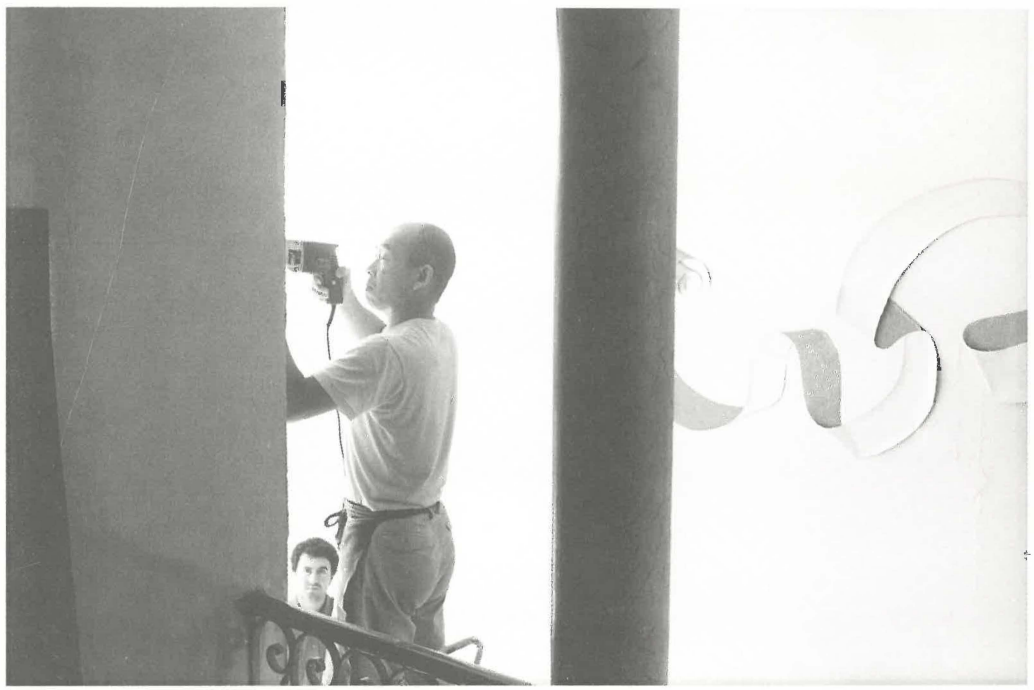
Van Isacker ci offre una meravigliosa metafora: come egli cerca la periferia per andare al centro, all'essenza della propria arte, così il museo con Chambres d'Amis sciama verso tutti gli angoli della città per esteriorizzare la sua problematica. Si tratta di tutto meno che di un tentativo brutale e spinto all'integrazione, quindi, non certo un'invasione, un buttarsi a capofitto ciecamente nella vita quotidiana. No, Chambres d'Amis vuol situarsi fuori dal museo, essere un prudente lucido *flirt,* dove ci si lascia un po' andare senza potere ne volere sapere del tutto quali ne saranno le conseguenze. Essa ha voluto consapevolmente creare una *zona* al di fuori di sè dove ha perso il controllo. Fa da mediatore un momento nel mettere a contatto artista e padroni di casa, ma quanto succederà poi fra i due non è in suo potere nè prevedere nè controllare.
Certamente non nel caso di Jacques Charlier che infonde l'orrido nel soggiorno «ospitale» al fine di poterlo battezzare «Chambre d'Ennemi». L'artista inscena madama Moda per parodiarla o farle paura nell' avversione per il suo dominio terrorizzante nel campo dell'arte contemporanea,

riferendosi così di continuo alle angosce profonde tipiche della vita sociale.
Tutte le nuove sfumature che sorgono nella relazione tra pubblico e opera d'arte sono imprevedibili. Cioè la maniera «diversa» con cui l'opera s'integra nello spazio, o meglio: il modo in cui essa crea da sè il proprio spazio non può che cambiare fondamentalmente quella relazione. A causa dei loro confini incerti e fragili, del loro codice, oscuro, quei cinquanta nuovi spazi suscitano indubbiamente una certa sorpresa nel pubblico. Il museo partecipa alla sorpresa e allo stesso modo si pone dei quesiti meravigliato.

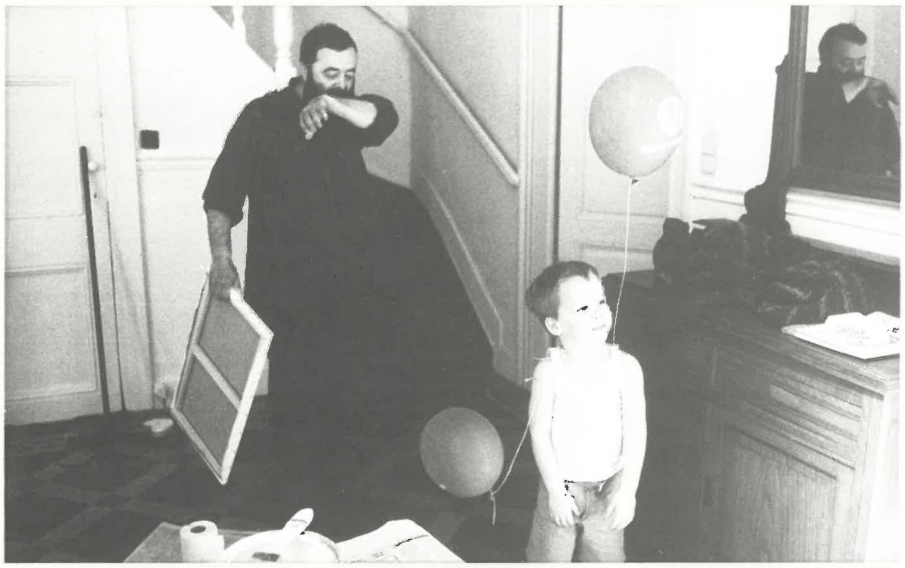
Per una volta l'avvenimento artistico subisce un serio mutamento dato il modo di prendere contatto con l'opera d'arte attraverso Chambres d'Amis. I visitatori faranno conoscenza con una sola opera alla volta in ogni casa o spazio. L'effetto livellante provocato da una mostra massiccia di tesori d'arte verrà così in gran parte contrastato, non può essere diversamente. Siccome con Chambres d'Amis il museo per così dire si spezzetta e sparge per tutta la città, tale mostra sfugge il carattere rindondante delle grandi mostre di prestigio. In tali occasioni il visitatore gironzola spesso distrattamente da un'opera all'altra, in cerca di qualcosa che corrisponda alla propria personalità. Chambres d'Amis cambia tutto ciò. In ogni luogo si è di fronte a una sola opera. Non si porrà il problema di non essere immediatamente sollecitati da un dato lavoro e perciò rivolgere l'attenzione direttamente a un'altra opera. Con Chambres d'Amis si è costretti quasi a soffermarsi almeno brevemente davanti a ogni lavoro, anche solo perchè ci si è dati da fare per arrivare ad una data casa. Inoltre il visitatore di Chambres d'Amis è spesso costretto proprio ad andare alla ricerca di quelle case e perfino scoprire dove cominci l'arte in quelle case. Martin Walde ha deciso di proteggersi da un confronto diretto e si è cercato un posto in cima a una scala e un piccolo solaio. Giocando sul carattere chiuso di tali spazi egli li apre in prospettiva. In un vero soggiorno, proprio la stanza più piccola della casa, Toroni lascia le sue tracce elementari di pittura senza con ciò aver lo scopo di apportare concreti cambiamenti o indurre una metamorfosi radicale della casa o della stanza. Toroni rispetta qui in primo luogo l'ospitalità senza la quale Chambres d'Amis è impensabile.
Dal ristorante dove gli artisti si sono incontrati durante il soggiorno a Gand, ogni visitatore attento, dopo la sua caccia al tesoro per la città, può di sera scorgere la ballerina graziosa, anche se non dà nell'occhio, di Christian Boltanski. In un progetto come Chambres d'Amis che cerca l'equilibrio tra pubblico e privato, Boltanski colloca il suo lavoro precisamente sul confine dubbioso tra queste due sfere, per cui il visitatore non può fare a meno di essere un voyeur.

Se il museo garantisce, come dice, con l'astrattezza del suo spazio la portata autonoma dell'opera d'arte nel contempo esso ha sempre qualcosa del magazzino, che minaccia di ridurre l'opera d'arte in una collocazione anonima dovuta a un ordinamento spaziale scelto per benino. Sotto questo profilo si può affermare che Chambres d'Amis, ridando la sua *solitudine* all'opera d'arte, crea la condizione indispensabile perchè essa si realizzi appieno nella sua unicità.
Wolfgang Robbe allude ironicamente nel suo lavoro per Chambres d'Amis al modo in cui l'arte viene consumata già troppo facilmente nei musei e nelle grandi mostre. A parte una cartolina (riproducente il suo lavoro!) in una scatoletta su una parete, non c'è altro da scoprire nel suo «minimuseo». Così vediamo che con Chambres d'Amis il museo non ha paura di farsi criticare in primo piano.
Non solo in modo di parodia il museo impara molto su di sè grazie a Chambres d'Amis. Già abbiamo accennato a come, confrontandosi alla realtà tangibile di tutti i giorni, infiltrandosi in luoghi e angoli essenzialmente estranei, il museo ha imparato a porsi dei quesiti sul proprio sistema. Ma c'è di più. Chambres d'Amis fa più che intaccare, sregolare l'autorità del museo. Questo si accorge lentamente di riapparire

Hidetoshi Nagasawa



in tutti i luoghi in cui è sciamato. E' come se per la prima volta esso si accorgesse che il suo spazio- uno spazio che di solito semplicemente *esiste*-si dispiega nella città in tutti i suoi aspetti. Rispecchiandosi in tutti quegli spazi in cui si è sparso, il museo diventa testimone del suo *venire ad essere* strutturalmente.



Claude Rutault, Bram Allegaert

Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman, Sol LeWitt e molti altri creano uno spazio sacro che costringe al silenzio. Allo stesso modo un museo offre al passante un posto in cui sottrarsi al caos cittadino, con la differenza tuttavia che lo spazio di un museo non è più *abitabile,* mentre gli spazi degli artisti citati si trovano ancora sul confine labile tra abitabile e inabitabile. La vita sociale vi si svolge ancora ma soltanto nella misura in cui si riduce al silenzio, si ripiega su se stessa per meditare.
Quiete, modestia, meditazione: col diminuire della fede religiosa il museo è uno dei pochi posti che «conservano» questi valori. Dipingendo di celeste la finestra che dà sulla strada Michael Buthe protegge la sua «chambre d'amis» dal mondo esterno. Anzi, nello spazio in cui egli evoca gli orrori di una catastrofe naturale, già appende le foto dipinte che testimoniano la raffinata decadenza di una cultura che non è sopravvissuta al disastro. Così perfino un artista «vitale» come Buthe trasforma il suo spazio in museo, senza però lasciarci sentire che cosa significhi per lui un museo e come esso sia *sorto,* quale spazio pieno di nostalgia e di lutto.

Che il museo sia un luogo che testimonia di un passato che paradossalmente è di nuovo presente grazie al museo, è espresso magnificamente nel lavoro di Gilberto Zorio. La sua «canoa», che ha attraversato i sette mari del mondo, non è più una canoa, bensì la sola bellezza della sua rovina, del suo destino di morte, conservata in una stanza che non è museo.
Con giocattoli per bambini Paul Thek ha costruito qualcosa di strano. La complessità della composizione non permette d'interpretare questo lavoro come semplicemente «tratto dalla vita». Come il padrone di casa ha detto giustamente, «dei bambini non avrebbero potuto farlo». Si tratta di una cosa così sublimata che non è più il risultato provvisorio di un gioco comune di bambini. Così questo lavoro si colloca già al margine della vita quotidiana, diffonde intorno a sè una luce serena più fuori del tempo che ci fa pensare al museo.
Reiner Ruthenbeck fa in proposito qualcosa di molto strano. Due stanze comunicanti vengono completamente isolate dalla luce. In mezzo a una stanza sono appese tre lampade rosse, nell'altra tre azzurre. Grazie a un nastro registrato cogliamo vaghi rumori di giochi in un asilo. In uno spazio completamente chiuso, irreale, tali suoni ben noti suonano strani alle nostre orecchie. E' come se qui fossero alle prese tra loro due fatti che sembrano inconciliabili. Senza volere si pensa al rumore camuffato della strada che talora si percepisce passeggiando in un museo.
Con Heike Pallanca questa tensione assume un carattere metafisico: in due nicchie si vede una candela; si ode anche qui da un nastro registrato il forte soffiare del vento ma le fiamme delle candele non si muovono...
Hidetoshi Nagasawa accoppia il suo interesse per il passato storico alla falsa apparenza del quotidiano oggi. Da una parte egli si riferisce visivamente alla propria relazione col Agnello Mistico dei fratelli Van Eyck, vedi la banderuola quale sottile riferimento alle parole del profeta Ezechiele; d'altra parte egli «falsifica» l'inautenticità dei materiali usati mettendoli accanto a forme in vero marmo ed oro. Egli mette allo scoperto dunque in modo delicato decorativo la differenza tra vero e falso.
Günter Förg è l'artista che ha prestato più attenzione al «genius loci». In una casa profondamente celata dietro a un porta d'ingresso egli mette in scena degli effetti di specchio, che producono un'ambigua interazione tra presente e passato, tra interno ed esterno, tra le due stanze fra di loro e tra la raffigurazione di quello che stava fuori (cioè un magnifico albero che non c'è più) e il riflesso della realtà all'interno.
In Chambres d'Amis Bertrand Lavier non teme di trasporre le proprie riflessioni sull'arte dal lo spazio del museo verso lo spazio del soggiorno, in cui egli copre i muri con «papier peint» raffigurandovi l'illusione di quadretti ricorrendo a un «papier peint» in un colore complementare.

Sarebbe ingiusto sospettare il progetto Chambres d'Amis di tentare un'integrazione puramente formale, vana, o perfino falsa. Chambres d'Amis, non è nè più nè meno una ricerca seria in quello che porrebbe implicare il concetto «integrazione» troppo spesso usato secondo una moda, e quello che si può farne concretamente. Perciò, in un clima di fiducia, si offre a un certo numero di artisti la occasione di sperimentare tale concetto e di sondarne sia le possibilità sia i confini concettuali e plastici.
Naturalmente questa è un'impresa rischiosa, un elemento di coraggio e d'abbandono all'ignoto. Come le tante persone alla base di questo progetto ci credevano senza sapere di preciso che ne sarebbe stato fatto, così il museo non sapeva come si sarebbe ritrovato dopo questa mostra. Forse apparirà che un'integrazione completa, definitiva e «riuscita» dell'arte nel mondo circostante è assolutamente impossibile o neppure desiderabile. Probabilmente l'arte ha a che fare un po' con ciò che è misteriosamente e fondamentalmente inintegrabile e incomprensibile. Forse abbiamo troppo in fretta creduto che tavola apparecchiata di Heike Pallanca è fatta per sedercisi intorno. Forse a quel secondo piano ci troviamo ancora e sempre in un museo ed quella cosiddetta «vera», tangibile tavola è soltanto una nuova apparizione, un'ombra, una rappresentazione di qualcosa d'altro. Forse quella tavola sogna un'altra tavola al terzo piano, e così via e non v'è nessuna possibilità di sfuggire al museo, come per Borges non esiste via d'uscita dalla biblioteca...

Il museo si è dunque disseminato per vedersi spuntare in tutti i luoghi possibili. Se del caso, sarà presente alla propria (ri)nascita meravigliato come il suo territorio si formi di nuovo, in tutte le tonalità, però meno sicuro di sè, meno presuntuoso.
Per tre mesi il museo perde la sua posizione di forza appagata per essere solo una metafora di tutto ciò che nel corso ovviamente indisturbato della vita e della storia resta la parte, viene dimenticato, viene respinto, sì maledetto, — metafora di quella zona silenziosa, più che mai dimenticata, quasi inaccessibile: zona mitica — il luogo del Mistero.
Il museo sarebbe allora un posto per tutto quello che non ha (ancora) trovato un suo posto, piuttosto una specie di «non posto» quindi, o come disse recentemente Paolini, uno «spazio eternamente provvisorio, non ancora abitato», dove si può solo sognare l'altro Spazio infinito che ognuno desidera, ma che nessuno può raggiungere perchè esso trae la sua bellezza dall'essere *inafferrabile*.
Daniel Buren ha dovuto aspettare Chambres d'Amis per arricchire il museo, spazio irreale, con un magnifico esemplare: una casa... Così egli mostra che in senso stretto non esiste nessun oggetto che non rischi di finire un giorno in un museo, che non esiste nessun oggetto, neppure il più intimo angolo famigliare della casa che sia al riparo dall'alienazione.

Le Sirene... La loro bellezza non è nulla senza la loro inafferrabilità, la loro distanza. La loro vicinanza è sempre soffocante, mortale. La bellezza di Chambres d'Amis sta nel mostrare quanto *vicino* possa essere all'improvviso quella distanza, quanto essa, come un infiltrato amichevole ma misterioso, possa abitare la casa di chiunque senza portar via dello spazio, anzi creandone di più.

A questo punto termino queste prime considerazioni sommarie, piuttosto riflessioni che conclusioni, su un'avventura nata dalla mia fantasia durante quello stimolante congresso di Bari, nel 1982. Sei mesi dopo circa, del tutto inaspettata, ricevetti una cartolina da Amine Haase, in cui essa mi suggeriva una serie di titoli possibili. «Chambres d'Amis» mi colpì subito perchè ricca di spunti, tanto più perchè conduce più di qualsiasi teoria sull'arte alla più vasta immaginazione e soprattutto suscita emozioni. A dir il vero Chambres d'Amis è un idea semplice, nata a Bari, elaborata in un progetto a Gand e realizzata in una città che rileva l'interesse storico del presente.

Jan Hoet
Gent, 29 maggio 1986.



PHOTOGRAPH:

Philippe Degobert:	p. 45-46-47-48-49-50-54-55-folder 56-57-68-69-92-93-94-95-103-104-105-107-118-119-133-134-135-136-139-143-146-147-149-150-151-152-173-174-175-176-195-203-206-207-208-210-211-213-214-219-221-224-248-249-251-281-310-311-312-313
Ann De Knock:	p. 13-17-21-22-324-325-326-327-328-330-333-335-341-342-343-346-349-350-352-353-355-356-358-361
Ronny Heirman:	p. 204-205
Lieven Herreman:	pastedown p. 34-35-36-37-70-71-72-73-74-75-91-197-198-199-200-201-268-upside 269-306-308
François Hers:	p. 86-87-88-89
Attilio Maranzano:	p. 26-27-28-32-40-41-58-59-60-61-62-63-66-67-83-84-85-97-98-100-101-113-114-115-128-129-130-131-137-139-142-154-155-156-157-158-159-162-163-186-187-194-228-232-234-238-253-257-262- below 269-297-299-301
Dirk Pauwels:	p. 323-336-337-339-340-347-351
Julien Revis:	p. 354-355
Veerle Van Durme:	p. 12-14-15-19-20-329-338-345
John Vink:	p. 39-42-43
Piet Ysabie:	p. 120-121-122-125

COLOPHON

Director:	Jan Hoet
Assistants:	Rom Bohez Jo Coucke Marleen Deceukelier Norbert De Dauw Micheline Lesaffre Dirk Pauwels Veerle Van Durme Sony Van Hoecke

Catalogue:

concept & lay-out:	Marleen Deceukelier Sony Van Hoecke
redaction:	Jo Coucke Norbert De Dauw Frank Van de Veire Veerle Van Durme
photography:	Philippe Degobert Ann De Knock Ronny Heirman Lieven Herreman Attilio Maranzano Dirk Pauwels Julien Revis Veerle Van Durme John Vink
translations:	Anita Buysse (E) Maria Negroni (I) Godfried Van Calbergh (D) Sabine Visser (F)

Exhibition:

secretary & accountancy:

Lucienne Boerjan
Nadine Moerman
Berlinda Vanden Bossche
Lieve De Brabandere
Carla Elias
Christine Maes
Doris Rogiers
Véronique Van Bever
Marleen Van den Berghe

administration & public relations:

Micheline Lesaffre
Lut Dewicke
Mireille Laquière
Marleen Lekens
Hanne Moris
Pascale Vander Elst
Philippe Van Impe

technical realizations:

Achilles Bonne
Noël Joos

transport & customs:

Edmond De Coene
Georges Verschelde

maintenance & surveillance:

Marlène Baeyens
Arlette De Smedt
Kacem Kabbouchi
Maurice Vermassen

ad interim personnel:

Mette Bouman
Thierry Cammaert
Peter Cardijn
Krista Cleymaet
Marina Cleymaet
Guy De Bièvre
Jean-Pierre De Maer
Karel Demeester
Dirk De Puysseleyr
Gaston De Ridder
Frank D'Hondt
Reiner Esser
Lieve Goes
Stefaan Jageneau
Willy Lammens
Hans Meijer
Jos Rijs
Kasimir Samas
Pascal Schelstraete
Raoul Schepers
Robert Schittecatte
Vincent Synove
Luc Tavernier
Frank Van de Veire
Jos Van Meersche
Julien Van Theemsche
Patrick Verbraecken

Met speciale dank aan/Our special thanks go to:

Irene Adelman; Fareed Armaly; Dominique Aterianus; Jan Baert; Jean Bernier; Jean Berthier; Jean Binon; Raf Bogaert; Gustave Boutry; John Bultinck; Rudi Carrette; Jef Cornelis; Philippe Crepain; Lieven Daenens; Francis Debeir; Johan Decavele; Franz Deckwitz; Marc De Cock; Jean De Coene; Fernande Defraigne; Bob De Gryse; Jozef De Poorter; Stefaan De Ruyck; Louise Descamps; Erwin Desmet; Robert De Smet; Jo De Temmerman; André De Wilde; Marie-Ange Dhondt; Serge Dorny; Diane Drory; Konrad Fischer; Karel J. Geirlandt; André Georgis; Jean Goossens; Amine Haase; Edilbert Haentjens; Stefaan Hautekeete; David Higginbotham; Robert Hoozee; Eva Kaspar; Richard Lageirse; Dirk Laplasse; Philippe Leplae; Yves Mabin; Roland Maes; André Masselis; Ulrich Merkel; Margreet Monhemius; Max Moulin; Luigi Morrone; Gaston Mortier; Gerard Mortier; Kveta Pacovskà; Diane Poep; Julien Revis; Rodney; Nirah Roth; Thierry de Schaetzen; Jan Schot; Eva Segaert; Jacques Silkens; Marcel Smet; Willy Soenen; Jan Thomaes; Claes Tindemans; Marc Van Cleemput; Rita Van de Cappelle; Paul Van den Berghe; Marie Vandenbogaerde; Jos Vandermolen; August Van der Mueren; Geert Van Doorne; Maurice Van Gijsegem; Hilde Verboven; Freddy Verstraeten; Frans Vervenne; Paul Vlaeminck; Luk Wellens en vooral alle kunstenaars die deze tentoonstelling tot een grote gebeurtenis hebben gemaakt en alle eigenaars en bewoners die getuigden van hun gastvrijheid door hun huizen aan te bieden en ze voor die kunstenaars open te stellen/and especially all the artists who have made this exhibition to a successful event and all the proprietors and inhabitants who have witnessed their generosity by offering their houses and opening them to these artists.

Met medewerking van/In collaboration with:

Association Française d'Action Artistique; Belgische Radio en Televisie; Buurthuis «Sleepstraat»; Commissariaat-Generaal voor Internationale Culturele Samenwerking; Dienst Culturele Zaken – Gent; Dienst Toerisme – Gent; Goethe-Institut Brüssel; Instituut voor Psycho-Electronische Muziek; Jobdienst Rijksuniversiteit – Gent; de Munt – Brussel; Ministerio de Cultura – Madrid; Museum voor Schone Kunsten – Gent; Plantsoendienst – Gent; Stichting Logos; Technische Dienst Gebouwen – Gent.

Met steun van/sponsorship:

Aelbrecht-Maes pvba Konstruktiewerkplaats, Gent; Alitalia, Antwerpen; Alma Grafic & Production pvba, Brussel; Artists' Canvas – Claessens pvba, Waregem; Atramef nv, Gent; Katherine Bouckaert, Gent; Remi Claeys nv Aluminium, Lichtervelde; Drukkerij & Publiciteit Bernaerts nv, Antwerpen; J. & C. Bilteryst pvba Tropisch hardhout, Gentbrugge; Creyf's Interim, Gent; DBM – Color nv, Wetteren; Educarti Studiebureau, Gent; Francis & Tijtgat nv Verwarming en Sanitair, Gentbrugge; Glaverbel nv, Brussel; Holiday Inn, Gent; Modulon pvba, R. De Smet-Barbe Algemene Schrijnwerken, Rollegem; de Morgen, Gent; Nationale Loterij, Brussel; Orval – Trappistenbier; Paribas Bank België nv, Gent; Publiciteit Express nv, Gent; Publiciteitsagentschap VOX, Gent; Publifer nv/Sape Belgium nv, Brussel; Rectavit nv – Lijmen, Drongen-Gent; Rodrigues – De Kimpe pvba Bouwmaterialen, Lokeren; Rysenaer pvba, Decoratie, Gent; Sabena – Belgian World Airlines, Gent; Schol & Meert nv Radio T.V. Service, Gent; U.CO. nv, Gent; Vander Elst nv, Edegem; Gebroeders Vandekerckhove nv Openbare Werken, Ingelmunster; Van Marcke – Grillaert Sanitair Keukens Centrale Verwarming, Gentbrugge; Hubert Van Trappen pvba Staal & Aluminium, Oosterzele; VMA pvba Algemene Electriciteitsondernemingen, Gent; V-TAX/V-RENT, Gent.

Production-Coordination by Alma Grafic - Brussels.
Colour separations made by Tallon - Brussels and Chromo-Concept - Brussels.
Printed in Belgium by Weissenbruch Ltd. - Brussels.
© Museum van Hedendaagse Kunst
Gent, juni 1986
D/1986/0341/12

