

## Kunstenaarsarchieven in monografische musea: *documento/monumento*

### Het geval van het Raveelmuseum te Machelen-aan-de-Leie

Wanneer kunstenaarsbiografieën of monografische musea monumenten worden genoemd, dan wordt ‘monument’ doorgaans in zijn meest courante betekenis gebruikt: een gedenkteken dat iets gedenkwaardigs in een ‘vervaardigende’ en permanente vorm representeert om het in het collectief geheugen te vestigen. In zijn artikel *Documento/monumento*, dat in 1977 in de *Enciclopedia Einaudi* verscheen, schrijft de Franse historicus Jacques Le Goff dat monumenten voor de positivistische historici vanaf het einde van de 19de eeuw als historische bronnen, precies omdat ze de intentie hadden iets te gedenken, enigszins verdacht werden. [1] Monumenten moesten het sindsdien afleggen tegen de schijnbaar objectieve, want niet voor de herinnering bedoelde ‘documenten’, bewijsstukken voor historische feiten. Oorspronkelijk beperkt tot voornamelijk geschreven bronnen, breidde de definitie van een document zich snel uit, om gaandeweg alles wat ook maar informatie kan bevatten over het verleden in te sluiten, van tegels tot landschappen. Le Goffs artikel moet gelezen worden in het licht van de documentaire revolutie, die sinds de jaren 60 mogelijk werd gemaakt door het elektronisch databeheer. Wat in de *databases* een hoogtepunt bereikt, is de objectieve verschijning van documenten. Daar is het Le Goff om te doen. Le Goff ontwikkelt de tegenstelling monument/document slechts om haar onmiddellijk radicaal te problematiseren. Objectieve documenten bestaan niet. Met Foucault stelt Le Goff dat ook de productie van ‘documenten’ niet buiten de geldende maatschappelijke machtsrelaties gebeurt. De wisselende overwegingen die in opeenvolgende periodes worden gemaakt om een document al dan niet te bewaren, geven aan dat documenten verre van onschuldig zijn. Elk document is daarom ook een monument. Historische bronnenkritiek die slechts de authenticiteit van documenten verifieert, is bijgevolg ontoereikend. Er is ook ‘diplomatie’ nodig, vergewissing van het verborgen monumentkarakter van documenten.

Le Goffs *documento/monumento* biedt een interessante invalshoek om kunstenaarsarchieven in monografische musea te onderzoeken. Dezearchieven zijn immers meestal door de kunstenaar zelf samengesteld, in het bewustzijn van de rol ervan voor de postume beeldvorming (een analoge kwestie vormt het bijhouden van een oeuvrecollectie). [2] Niet alleen de door Le Goff bepleite onderkenning van het monumentkarakter van archiefdocumenten blijkt hier pertinent, omgekeerd dringt zich ook de vraag op of er van archiefdocumenten een weerstand kan uitgaan tegen monumentalisering. Charles Merewether ontwaart alvast een inhoudelijke weerstand: ‘[the Archive] contains the potential to fragment and destabilize either remembrance as recorded, or history as written, as sufficient means of providing the last word in the account of what has come to pass.’ [3] Archieven verzetten zich in de eerste plaats tegen gemonumentaliseerde herinnering door de complexiteit, de ongerijmdheid en de openheid van het feitenveld waarmee ze de stelligheid van vereenvoudigde verhalen ondergraven. Monumentaliteit is evenwel ook een formele aangelegenheid en daarom kan de weerstand van het archief behalve op een inhoudelijk niveau ook op een formeel niveau nagegaan worden.

## Schrijn

In een tweeluik artikelen geschreven naar aanleiding van de oprichting van het Roger Raveelmuseum in Machelen-aan-de-Leie, schoof Steven Jacobs de aan het monument verwante notie van het *schrijn* naar voor om het fenomeen van monografische musea te vatten. De bottomline van Jacobs' eerste conceptualiserend artikel was dat monografische musea als *oneigenlijke* musea kunst en kunstenaar 'verschrijven'. [4] Oneigenlijk, want de monografische musea roepen wel het concept 'museum' in, maar ze doen alsof ze de artificialiteit van het museum van zich af kunnen schudden. Terwijl kunstmusea de hercontextualisering van hun artefacten niet (langer) kunnen loochenen – volgens Adorno is het kunstmuseum precies de plaats waar kunstwerken hun eerste betekenissen verliezen en kunst onder kunst worden – wordt in monografische musea nog de illusie opgevoerd van een ongebroken, organische eenheid van kunstenaarssubject, leven en werk. In tegenstelling tot het algemeen kunsthistorisch museum, dat zijn ideologische vooronderstellingen zelf is gaan expliciteren en bevragen, dreigt het monografische museum daarom volgens Jacobs 'een soort schrijn te worden dat zich aan elke kritische analyse onttrekt'.

Ook in Jacobs' tweede artikel, dat zich meer concreet toespitste op het toekomstige Raveelmuseum, stond het (spook)beeld van het schrijn centraal. Enerzijds vreesde Jacobs dat het museum in Machelen-aan-de-Leie bij gebrek aan fondsen geen vinnig artistiek beleid zou kunnen voeren en zo 'louter een schrijn' zou worden in de woon- en werkplaats van Raveel. Anderzijds zag Jacobs toch al goede voortekenen in het ontwerp dat architect Stéphane Beel voor het museum tekende. 'In plaats van op een naïeve en voor de hand liggende wijze elementen uit het vormjargon van de schilder, zoals het vierkant en de spiegel, te ontlenen en in het gebouw te incorporeren, benadert Beels attitude tegenover de ons omliggende werkelijkheid deze van Raveel.' [5] De 'methodische overeenkomsten' tussen het werk van Beel en dat van Raveel, bijvoorbeeld in het opzoeken van spanningen tussen formele zuiverheid en contextuele trivialiteit, blijken onder meer uit de manier waarop het museumgebouw zich tot het dorp verhoudt. De nieuwbouw mag dan wel de dorps-monumentale schaal overnemen van de 18de-eeuwse pastorie die in het museumgeheel geïntegreerd werd, de schaal ook van de naburige kerk of het klooster, als onregelmatige aaneenschakeling van eenvoudige volumes is hij bijna even antimonumentaal als dorps-achterbouwen. Jacobs stelde goedkeurend vast dat zo 'elke breedsprakerige monumentaliteit' ondermijnd werd. 'Een waardiger schrijn', aldus Jacobs' ambigue besluit, 'kon Raveel zich wellicht niet voorstellen.'

Ondertussen is het Raveelmuseum meer dan tien jaar open en zijn Steven Jacobs' voorspellingen slechts gedeeltelijk bewaarheid. De architectuur is inderdaad een sterkte van het museum in het Leiedorp gebleken. Een andere sterkte is evenwel ook het onverhoopte programma aan wisseltonstellingen waarin Raveels artistieke nalatenschap geïnterpreteerd en gecontextualiseerd wordt, door zijn oeuvre te confronteren met formeel of thematisch verwant werk. Toen Piet Coessens als tweede conservator van het museum aantrad, drukte hij bovendien zijn ambitie uit om het museum uit te bouwen tot een documentatie- en onderzoekscentrum voor Raveel en de schilderkunst. Dat project is evenwel nog niet volledig uit de startblokken geschoten. [6]

## Kast

Bij de oprichting in 1995 van de Stichting Roger Raveel droeg de kunstenaar een verzameling van een tweehonderdvijftigtal schilderijen en een vijfhonderdtal tekeningen over aan de Stichting, de Vlaamse overheid, de provincie Oost-Vlaanderen en de gemeente Zulte. In ruil daarvoor moesten de verschillende overheden investeren in de bouw en de opstart van het museum. Over het beheer van de archieven van de kunstenaar bevatten de statuten van de Stichting geen bepalingen. Evenmin voorzag het museumontwerp ruimtes die expliciet bedoeld waren voor het bewaren of consulteren van een archief. Toch bewaart het museum archieven. Ten eerste is er het archief van de werking van het museum, dat onder meer de totstandkoming van de tijdelijke tentoonstellingen documenteert. Onder de vorm van een video- of fotoreportage blijft ook het efemere eindresultaat van deze tentoonstellingen bewaard. [7] Daarnaast bewaart het museum een deel van het archief van Roger Raveel. Dat partieel archief omvat een corpus persartikels en tentoonstellingsbesprekingen over Raveel – één archiefkast in de werkruimte van het museum – die de kunstenaar oorspronkelijk zelf bijhield in zijn atelier en die het museum nu bewaart en verder aanvult. De rest van wat het kunstenaarsarchief zou kunnen vormen, met onder meer Raveels briefwisseling, houdt de kunstenaar nog zelf bij. [8] Deze situatie houdt natuurlijk verband met het feit dat het museum naast de nog niet afgesloten praktijk van een levende kunstenaar functioneert. Het archief van Raveel is net als diens oeuvre nog niet afgesloten, en evenmin al volledig in institutionele handen. [9] Het valt te verwachten en te hopen dat het volledige archief van Roger Raveel in de toekomst door de Stichting zelf of door een andere publieke instelling bewaard en ontsloten zal worden.

Het huidige beperkte archief van Raveel in het Raveelmuseum bevindt zich *backstage*, het is onzichtbaar voor de museumbezoeker, en die situatie is de meest gebruikelijke, zowel bij kunstenaarshuismusea als bij monografische kunstmusea waarin kunstenaarsarchieven een onderkomen vinden. Nochtans zou de inhoud van deze archieven in vele gevallen de door deze musea gesuggereerde, schematische beeldvorming kunnen nuanceren, die van een creatie die zich in het isolement van de studio afspeelt, of van een zich autonoom ontwikkelend oeuvre. Ook in het geval van Raveels persarchief is het niet zonder betekenis wat die ene archiefkast met chronologisch geordende dozen toont. In één oogopslag laat de kast de ‘vertraging’ van de Raveelreceptie zien. Terwijl het al typisch ‘raveliaanse’ werk uit de jaren 50, dat in de eerste zalen van het museum te zien is, vandaag als baanbrekend erkend wordt, komt de receptie pas midden de jaren 60 echt op gang. [10] De perskritieken van 1948 tot 1965 kunnen nog samen in een archiefdoos; pas na 1965 beginnen de dozen elkaar sneller op te volgen, een doos per jaar. Het zou in dat verband interessant zijn om ook een overzichtelijke Raveelbibliotheek bijeen te brengen met alle catalogi, monografieën en overzichtswerken waarin Raveel besproken wordt. [11]

Een monografisch museum waarin het archief van de kunstenaar wél getheatraliseerd is, enigszins naar analogie met de in de museumwereld oprukkende zichtdepots, is het Andy Warholmuseum in Pittsburgh. Enerzijds bevinden er zich op elke verdieping in een lobby tussen de museumzalen vitrines vol memorabilia uit het Warholarchief, zoals een vitrine met de jeugdfoto's van Andrew Warhola, een vitrine met foto's van Warhol in het gezelschap van andere kunstenaars, van Beuys tot Basquiat, of een kijkkast met kitscherige decoratiespullen. Die thematische vitrines zijn als het ware fetisjistische satellieten van de biografische introductieruimte in het museum. Ze illustreren hoe archiefstukken door encenering een monumentkarakter kunnen verkrijgen. Interessanter en zeldzamer is de manier waarop het archief dat gevormd wordt door Warhols zogenaamde *time capsules* als een visueel onderdeel

in het museumparcours is geïntegreerd. Achter een glazen wand is de ruimte zichtbaar waarin de uniforme dozen bewaard worden die Warhol vanaf 1974 één na één vol liet lopen en afdichtte. Net voor de glaswand en tegen de achtergrond van de uniforme dozen wordt in een programma van kleine wisseltentoonstellingen in een langgerekte vitrine de inhoud van de *time capsules*, doos na doos, uiteengelegd, benoemd en gecontextualiseerd. Dit betreden van de museale scène vanuit de coulissen stemt natuurlijk overeen met het hybride statuut van het archivalische project van Warhol. Als archief én werk dwingen de *time capsules* als het ware hun plaats in het museum af. De dozen met persknipsels van Raveel maken daar natuurlijk geen aanspraak op.

## Doos

Alles bijhouden wat mogelijk als bron kan dienen voor de historiografie, dat is het basisprincipe bij de totstandkoming van archieven. Toegepast op het kunstenaarschap wordt dit principe al gauw problematisch. De gebruikelijke totaliserende invulling van het kunstenaarsbegrip betekent immers dat er geen onderscheid gemaakt wordt tussen de private man/vrouw, de maker, de publieke figuur en de uit het oeuvre af te leiden artistieke identiteit. ‘De kunstenaar’ wordt zo snel een te inclusieve categorie voor het aanleggen van archieven: moet dan immers niet alles bewaard worden? Én de correspondentie met kunstenaars of galeries, én de dagboekfragmenten, de vakantiefoto’s, de souvenirs? Warhols *time capsules* drijven dit probleem op de spits. Niet-selectief archiveert Warhol alles wat met zijn leven en werk te maken heeft, tot de categorie kunstenaar in een materiële veelheid implodeert en ook het archiveren met het oog op latere betekenisconstructie een absurd project wordt.

Hiermee vergeleken blijft het kunstenaarschap van Raveel in het Raveelmuseum overzichtelijk. Raveel verschijnt er in de eerste plaats via een representatieve tentoonstelling van zijn oeuvre. Biografische informatie blijft beperkt en van memorabilia onthoudt het museum zich volledig. Ook in het partiële kunstenaarsarchief wordt in de eerste plaats een publieke zijde van de kunstenaar gedocumenteerd. Maar er is een licht verschil. Terwijl de artistieke biografie van Raveel in het museum als een opeenvolging van werken verschijnt, bestaat ze in het persarchief uit een reeks in de media besproken tentoonstellingen. Het persarchief bevat daarnaast ook sporadisch afwijkend materiaal. Tussen de recensies uit *De Nieuwe Gids* of *Ons Verbond* van Raveels vroege tentoonstellingen bij Galerie Vyncke-Van Eyck in Gent of Galerie Drieghe in Wetteren, duiken bijvoorbeeld ook artikelen op die de gebrekkige belangstelling voor de tentoonstellingen van de kunstacademie van Deinze laken. [12] Zijdelings komt Raveel plots niet als creërende of tentoonstellende kunstenaar, maar als leraar aan de academie van Deinze ter sprake. Deze ‘extra’s’ roepen meteen ook de omgekeerde vraag op naar wat in het archief ontbreekt, en waarom. Van de als belangrijk ingeschatte eerste solotentoonstelling van Raveel in *Het Gentse Meubel* uit 1954 zijn bijvoorbeeld geen persecho’s bewaard. [13] Zijn hier geen recensies over verschenen, of werden ze niet weerhouden? Speelt hier de ‘macht’ van de zelfarchiverende kunstenaar? Zowel kunstenaars als instellingen oefenen macht uit over de betekenis van hun archieven, wanneer ze beslissen welke documenten bewaard worden en welke niet. Tegelijk valt de betekenis van archiefstukken nooit helemaal te controleren. [14]

## Knipsel

Het archief van Raveel in het Raveelmuseum heeft een paradoxaal karakter: Het gaat om een kunstenaarsarchief dat ons geen ‘blik achter de schermen’ gunt, dat niet de sporen van de intieme zijde van de artistieke productie bevat en ontsluit, maar enkel de sporen van de publieke receptie van de kunstenaar concentreert. Raveel haalde wat ‘buiten’ over hem circuleerde eerst in het atelier binnen en droeg deze verzameling dan aan een publieke instelling over, in casu zijn eigen monografische museum: *publiek, privaat, en opnieuw publiek*. Kan je dit paradoxale kunstenaarsarchief ‘monumentaliserend’ noemen? Een monumentaliteit als *vorm*, zij het gedempt, is aanwijsbaar in het witte schrijn in Machelen, ook in de installatie van het oeuvre in Beels gebouw. Misschien zelfs ook nog in de indrukwekkende wand met Warhols archiefdozen in Pittsburgh, maar niet in de vergelende, ooit met zorg uitgeknipte krantenartikels die Raveels persarchief uitmaken.

Vanuit een *inhoudelijk* oogpunt zijn de verzamelde persknipsels in het Raveelmuseum echter niet alleen historische documenten, maar ook monumenten, en wel in het kwadraat. Ten eerste hebben de persarchieven die kunstenaars bijhouden altijd wel een ‘monumentaliserend’ karakter. Het archiveren van de besprekingen van de eigen tentoonstellingen is meer dan een zaak van zelfbeschouwing of van gevoeligheid voor het beeld dat van de kunstenaar circuleert. Elk persdocument waarin bijvoorbeeld Raveel als kunstenaar besproken wordt, is een stap op weg naar de institutionele erkenning van de kunstenaar. Het vergaarde persarchief roept de weg op die Raveel heeft afgelegd naar de ultieme consecratie in de vorm van een eigen museum. Ten tweede maakt het vandaag tot een persarchief beperkte kunstenaarsarchief in het Raveelmuseum ook zichtbaar dat de controle over kunstenaarsarchieven eerst en vooral bij de kunstenaars ligt. Daarom schuilt in kunstenaarsarchieven, in hun *montaggio* en hun *travestimento*, een monumentkarakter dat weliswaar minder zichtbaar is dan de eventuele monumentaliteit van een eigen museumgebouw, maar daarom niet minder belangrijk. *Il documento è monumento*.

1 Jacques Le Goff, *Documento/monumento*, in: Ruggiero Romano & Alfredo Salsano (red.), *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V, pp. 38-48. Zie ook Paul Ricoeur, *Archives/Documents/Traces* (1978), in: Charles Merewether (red.), *The Archive*, London/Cambridge, Mass., Whitechapel/MIT Press, 2006, pp. 66-69.

2 Paul Ricoeur onderkent een drievoudig institutioneel karakter in het produceren, verzamelen en bewaren vanarchieven. Dit drievoudig institutioneel karakter zou ook op representatieve oeuvrecollecties kunnen worden toegepast. Zie Ricoeur, *ibid*.

3 Merewether (red.), op. cit. (noot 1), p. 10.

4 Steven Jacobs, *Een schrijn voor kunst en kunstenaar. Over de dubbelzinnige ideologie van het monografische museum*, in: *De Witte Raaf* nr. 63, september-oktober 1996, p. 9.

5 Steven Jacobs, *Een schrijn in het dorp. Stéphane Beels ontwerp voor het Raveel-museum*, in: *De Witte Raaf* nr. 63, september-oktober 1996, pp. 10-11.

6 Zie Eric Rinckhout, *Raveelmuseum internationaler en hedendaagser*, in: *De Morgen*, 28 december 2005, p. 17. Met onder meer bijdragen aan de *Biënnale voor de schilderkunst* komt

het accent op (hedendaagse) schilderkunst wel al duidelijk in de tentoonstellingsprogrammatie naar voor.

7 Terloops kan hier ook het in toenemende mate immateriële karakter van archieven worden aangestipt: in het Raveelmuseum zit de e-mailcorrespondentie (nog) niet volledig in de archiefdozen, en de digitale fotoreeksen worden op computer bewaard en geconsulteerd.

8 Uit die briefwisseling zijn wel reeds de brieven tussen Raveel en Hugo Claus uitgegeven. Zie Katrien Jacobs (red.), *Hugo Claus – Roger Raveel: brieven 1947-1962*, Gent, Ludion, 2007.

9 Een oeuvre is nooit volledig ‘in institutionele handen’, hoogstens is een oeuvre volledig gekend. Een volledige inventaris van Raveels oeuvre is niet voorhanden. Er bestaan wel twee partiële werkcatalogi: Bernard Dewulf, Octave Scheire & Hans Sizoo, *Het verschrikkelijke mooie leven: Roger Raveel: schilderijen 1934-1967*, Gent, Ludion, 2003; en Octave Scheire & Roger Raveel, *Roger Raveel: het grafische oeuvre*, Gent, Ludion, 2005.

10 ‘Raveliaans’: zie Hans Sizoo, *Roger Raveel 1948-1965: de weg naar een synthese*, in: Dewulf, Scheire & Sizoo, *ibid.*

11 Vooralsnog beschikt het museum niet over alle catalogi.

12 Roger Raveelmuseum, archiefdoos ‘Pers 1948-1965’.

13 Octave Scheire schrijft bijvoorbeeld: ‘In 1954 hield Raveel in de galerie ‘Het Gentse Meubel’ in Gent zijn eerste belangrijke persoonlijke expositie; de kunstpromotor K. J. Geirlandt schreef de inleiding van de gelegenheidscatalogus.’ Octave Scheire, *Biografie*, in: Coessens (red.), *Roger Raveelmuseum*, Deinze/Machelen-Zulte, Uitgeverij De Muyter & Stichting Roger Raveel, 2008, p. 92. Het museum beschikt evenmin over deze catalogus, wel over een digitale scan van de uitnodigingskaart.

14 Zo dreigt het persarchief zijn monografische focus op Roger Raveel te verliezen wanneer blijkt dat de genoemde artikelen over de academie van Deinze geschreven zijn door Raoul De Keyser. De Keyser's toenmalige activiteit als sport- en cultuurredacteur lijkt niet te rijmen met het kunstenaarschap waarvoor hij vandaag zelf bekend staat. De aandacht verschuift hier onvermijdelijk van Raveel naar De Keyser. Dergelijke toekomstige betekenis-effecten zijn bij de aanleg van een archief natuurlijk niet te voorzien.

**Maarten Liefoghe**

Gepubliceerd in: De Witte Raaf - Editie 149, januari-februari 2011