



Artur Barrio in het SMAK (2005). [D. Pauwels]

## **Nieuwe musea voor nieuwe contents**

Terenja van Dijk (TvD)

Philippe Van Cauteren (PVC)

Katrien Vandermarliere (KV, gespreksleider)

Richard Venlet (RV)

### **Een andere rol voor het museum**

KV: Een tentoonstelling moet aan een aantal criteria voldoen om 'geslaagd' te kunnen worden genoemd. Daarvoor kunnen we een aantal parameters hanteren. Inhoudelijke parameters zijn bij voorbeeld: is er een verhaal, vanuit welke these is de tentoonstelling opgezet, wat is het uitgangspunt? Andere parameters zijn: het materiaal (foto's, films, schilderijen, assemblages, installaties...); wat krijgt de toeschouwer te zien en is er een scenografie? Hoe verhoudt de tentoonstelling zich tot de ruimte? Een tentoonstelling heeft ook een zeker ritme, een routing: welk traject volgt de toeschouwer door de tentoonstelling? Ten slotte is ook de emotionele component van belang. Wat brengt het tentoongestelde teweeg bij de bezoeker? Wekt de ervaring nieuwsgierigheid op? Is er sprake van bewondering, inzicht, verontwaardiging, ontroering?

PVC: Minstens zo belangrijk is het lineaire verloop in de tijd. Een tentoonstelling zelf beslaat slechts een moment binnen een grotere tijdspanne. Er gaat een proces aan vooraf en er volgt iets nadien. De tentoonstelling moet worden beschouwd als een soort doorgeefluik van de intellectuele en artistieke denkprocessen die aan het gebeuren vooraf zijn gegaan. Hoe hebben deelnemende kunstenaars, instellingen, musea, wetenschappers, enzovoort, die tentoonstelling voorbereid? Dat proces moet worden overgebracht naar een publiek.

De rol die musea in de negentiende eeuw hadden is drastisch gewijzigd. Vroeger was een museum een soort wetenschappelijke instelling waar werd gearchiveerd en verzameld. In de twintigste eeuw is een meer publieksgerichte instelling ontstaan met een duidelijk educatieve opdracht. En daarna werden alle premissen in vraag gesteld en belandde het museum op straat. Het 'museum' werd dood verklaard. Maar net zoals bij de schilderkunst stel je vast dat musea telkens opnieuw ontdekt worden. Daardoor ontstaan twee modellen: enerzijds is er het museum als omhulsel waarin mensen worden geprikkeld en entertainment de omgeving uitmaakt. Anderzijds heb je het museum als drijvende motor, een draaischijf binnen de samenleving, een 'stad' met links tussen verschillende actoren.

*Recollecting Landscapes* is daarvan een voorbeeld. Hier komen kunstenaars, wetenschappers, fotografen, een archiefinstelling, een architectuurinstituut, een universiteit en een museum samen. Vandaag heeft een museum de opdracht om die verschillende actoren samen te brengen, te activeren en een forum aan te bieden.

TvD: Het lineaire verloop vind ik een interessant gegeven. Een tentoonstellingsmaker onderneemt telkens opnieuw een ontdekkingstocht wanneer hij een nieuw onderwerp aansnijdt of met nieuw materiaal aan de slag gaat – ongeacht of het gaat over kunstobjecten, archiefmateriaal of iets anders. Je bevindt je als maker in een bevoorrechte positie om je te verdiepen in een onderwerp en dat materiaal tot het jouwe te maken, te begrijpen. Het resultaat, de tentoonstelling zelf, moet dan een soort machine zijn die de ontdekkingstocht zó transformeert dat een bezoeker hetzelfde proces kan doormaken en zelf de kans krijgt dat materiaal te ontdekken.

RV: Als kunstenaar heb ik de afgelopen vijftien jaar gezocht naar manieren om een gelaagdheid in mijn werk te brengen. Die gelaagdheid kan veel vormen aannemen. Maar meer en meer heeft mijn werk een kaderende functie, net zoals de tentoonstellingsruimte een *white cube* of een omlijsting is. Daaraan voeg ik een laag toe. Met de term 'scenografie' heb ik moeite. Ik zie mezelf niet als scenograaf. Scenografie heeft voor mij te veel te maken met een artificiële setting, terwijl ik een tentoonstelling als een heel reëel en concreet moment beschouw. Ik heb er behoefte aan de dingen en de context complexer, meer gelaagd te maken. Er moet plaats zijn voor verschillende invloeden en reacties. Vandaar dat een museum, een galerij of een tentoonstelling als context te beperkend kan zijn. Ik wil kunnen ingrijpen op die context.

TvD: Dat heeft ook te maken met het feit dat de tentoonstelling *Recollecting Landscapes* op verschillende locaties zou kunnen worden gepresenteerd. En ook met de toon waarin informatie wordt uitgewisseld. Het documentaire karakter van het onderwerp en het tentoonstellingsmateriaal wordt door Richard Venlet op een 'droge' en niet-belerende, zelfs confronterende manier getoond.

PVC: Informatie, documentatie en educatie zijn drie verschillende begrippen. Ik worstel met de vaak paternalistische wijze waarop musea met educatie omgaan.

KV: Ik denk dat het steeds over 'communicatie' gaat. Een tentoonstellingsmaker wil iets tonen; iets wat hij of zij op een bepaald moment 'urgent' acht. Dat kan een maatschappelijke bekommernis zijn of een hyperpersoonlijke visie. Vanuit het Vlaams Architectuurinstituut vinden we het nodig om over het landschap en de ruimtelijke transformaties na te denken. Onze opdracht houdt in dat we mensen sensibiliseren voor de kwaliteit van de leefomgeving en de rol die architectuur daarin speelt. Wij willen aan de hand van de fotoreeksen van Massart, Charlier en Kempnaers en de kennis over die beelden een debat opstarten en een gevoeligheid creëren. Dus betekent dat communiceren, maar dat hoeft niet noodzakelijk belerend te zijn. Het wetenschappelijk onderzoek dat aan de vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de UGent werd verricht,

#### White cube

'White cube' staat voor de lege, witte expositieruimte in een museum.

leverde heel wat interessant materiaal op. De tentoonstelling vormt de aanleiding om dat onderzoek, althans een deel ervan, te vertalen voor een groter publiek.

PVC: Die urgentie is bij mij steeds primordiaal. Het SMAK is geen receptieve ruimte. Ik heb interesse in het landschap omdat er toch een belangrijke band bestaat met de schilderkunst. Daarnaast vormt het werk van Richard Venlet als beeldend kunstenaar voor mij een belangrijke component van waaruit we links proberen te maken, niet louter vanuit een artistieke reflex of beperkt tot de museumcontext zelf. Sinds *Documenta X* van Catherine David is er een proliferatie van informatie, seriële en documentaire fotografie, kunstenaars die met interviews werken en dergelijke meer. Ook *Recollecting Landscapes* moet een soort irritatie of wrevel opwekken. Het mag niet louter over het lezen of vergelijken van de fotoreeksen gaan. Het project moet tegelijkertijd abstractie maken van die foto's, van die zestig landschappen in Vlaanderen die drie keer zijn gefotografeerd. Het moet een typologie van een tentoonstelling worden, van het omgaan met materiaal. In dit geval zijn het drie fotoreeksen, maar het zou net zo goed over iets anders kunnen gaan. Vandaar dat de keuze voor Richard Venlet perfect is.

Een museum verwijst nog steeds naar 'verzamelen'. Vandaag is het aan het museum om te reflecteren over de optimale manier van verzamelen. Meestal blijft het bij een heel negentiende-eeuwse opvatting: het accumuleren van objecten en waarden. Artistieke attitudes of visies van kunstenaars worden zelden verzameld terwijl het daar in principe over zou moeten gaan. Objecten vertegenwoordigen natuurlijk vaak artistieke attitudes, maar hoeveel musea engageren zich door immateriële dingen van een kunstenaar te verzamelen? Denk bijvoorbeeld aan [Tino Seghal](#), die met dat gegeven speelt of aan [Artur Barrio](#) van wie het SMAK onlangs werk aangekocht. Concreet hebben we daarmee niets, alleen een overeenkomst met de kunstenaar dat zowel hij als wij modaliteiten scheppen voor de recreatie van zijn werk. Daarmee wordt bedoeld dat zijn werk een geologie kan krijgen waarbij hij telkens op andere plekken een nieuwe laag aan dit werk kan toevoegen. Het klinkt heel romantisch maar ik wil musea teruggeven aan de kunstenaar. Al heeft het museum misschien nooit aan de kunstenaar toebehoord.

### **Het tentoonstellen van foto's, kunstwerken, documenten, archieven**

KV: In hoeverre heeft het begrip 'landschap' een invloed gehad op de vormgeving van de tentoonstelling?

RV: Je werkt met fotomateriaal uit verschillende periodes en ontstaan vanuit een ander perspectief: Massart maakte die reeks uit puur wetenschappelijke overweging; Charlier werkte vanuit een ecologisch bewustzijn; Kempnaers werkt als beeldend kunstenaar. Die verschillende invalshoeken zijn niet zo gemakkelijk te achterhalen als bezoeker. Ik wil een kader bedenken waarbinnen die verschillende perspectieven aanwezig blijven. Tegelijkertijd moet ik ook de context van het museum in ogenschouw nemen. Voor mij heeft het project weinig te maken met artistieke fotografie. Ik raakte geïntrigeerd door

### Documenta X

Documenta is sinds 1955 zowat de belangrijkste tentoonstelling van actuele beeldende kunst in West-Europa. Deze tentoonstelling vindt eens om de vijf jaar plaats in Kassel (Duitsland). Ze duurt precies honderd dagen en strekt zich meestal uit over de gehele stad. Voor de Documenta wordt telkens een hoofdcurator aangesteld. In 1997 was dat Catherine David. Onder het thema *Politics-Poetics* benadrukte ze de politieke en historische dimensie van kunst.

### Tino Seghal

Tino Seghal (\*1976, Londen) is econoom, danser en beeldend kunstenaar. Beeldende kunst is volgens deze jonge, in Berlijn gevestigde kunstenaar onlosmakelijk verbonden met het economische begrip 'productie', met de transformatie van materialen en het vervaardigen van objecten. Tino Seghal produceert echter geen tastbare of fysieke objecten en ook geen performances. Zijn werken worden uitgevoerd door museumsuppoosten, acteurs en/of dansers. Ze kunnen bestaan uit choreografische bewegingen, woorden en zang of een gesprek met de museumbezoeker.

### Artur Barrio

Artur Barrio (\*1945, Porto) werkt voornamelijk met 'situaties' of tijdelijke synthetische installaties met vergankelijke, fragiele en organische materialen zoals koffie en brood. Het efemere karakter van zijn werk verplicht hem op zoek te gaan naar alternatieve documentatietechnieken.

de wetenschappelijke systematiek waarmee de plekken waar de foto's genomen zijn, werden aangeduid op een landkaart en met vermelding van coördinaten, windrichting en datum. Als reactie had ik de neiging daar iets tegenover te stellen dat ongemarkeerd of niet-plaatsgebonden was. Dat resulteerde in een reeks modules die in principe om het even waar kunnen staan. En het is de hiërarchie van het materiaal, de veelheid aan foto's die de modules vormgeven. Ze staan nu in het SMAK, maar zijn eigenlijk niet plaatsgebonden. Je kan denken aan geparkeerde circuswagens; er ontstaat een suggestie van mobiliteit.

PVC: Ik denk dat de constructies toch wel te zwaar en te log zijn om ze als mobiel of tijdelijk te zien. Wat Richard Venlet zegt, zou ik durven tegenspreken. Voor mij passen ze net helemaal binnen een museaal kijken. Je kleedt de modules aan; je maakt ze hermetisch, maar ze gaan toch wel een relatie aan met de omringende ruimte.

RV: Maar zodra je er binnenstapt kan je het museum vergeten en worden de mogelijke mentale uitgangen voor de toeschouwer binnen die gesloten, hermetische volumes geplaatst. De foto's zijn de eerste uitweg.

PVC: Het is interessant dat Richard Venlet niet van de foto's vertrekt maar van de geografie en de constellatie van de plekken waar gefotografeerd is. De fotografen hebben telkens op een zelfde punt gestaan en een foto gemaakt, maar nooit hebben ze de relaties tussen die plekken belicht. Richard Venlet vertrekt net vanuit die geografie en de plek.

KV: Richard Venlet voegt met de modules zijn eigen gelaagdheid toe en overstijgt daarmee de mogelijke anekdotiek van de foto's. Dat is een grote meerwaarde. Maar we kunnen ons ook afvragen hoever dit experiment kan gaan. Het blijft toch belangrijk te weten hoe de foto's aan bod komen en hoe zij zich verhouden tot de gehele setting. Ik heb het gevoel dat de foto's van Jan Kempenaers bepaalde afmetingen vereisen omdat er een bepaalde lyriek in aanwezig is en een kwaliteit die refereert aan de landschapsschilderkunst. Dat voel je alleen als je die foto's groot afdrukt. Jan Kempenaers reageert veel eerder terughoudend op het tentoonstellingsconcept.

RV: Het is moeilijk daar een juiste houding tegenover te vinden. Tegenover het feit dat Jan Kempenaers foto's groter mogen worden tentoongesteld, staat de archieflogica van *Recollecting Landscapes*. De beelden van Massart, Charlier en Kempenaers hebben nu allemaal gelijke afmetingen. Als alleen die van Jan zouden worden vergroot, voeg je misschien een inhoudelijke nuance toe die niet is bedoeld.

KV: Jan Kempenaers maakte de referentie aan de tentoonstelling van Bernd & Hilla Becher in het Haus der Kunst in München (2004). Het echtpaar Becher maakt foto's van industrieel erfgoed waarbij de notie van archiveren duidelijk aanwezig is. In München hing telkens een aantal foto's met hetzelfde onderwerp onder en naast elkaar, en dat werkte uitstekend. De hoeveelheid en de repetitie zorgden voor een enorme impact op het territorium van de museumzaal. Hier is de vraag of we wel volledig recht doen aan de kunstenaar als we de fotoreeksen van Massart, Charlier en Kempenaers als

#### Bernd & Hilla Becher

Vanaf het begin van de jaren zestig bouwde het echtpaar Becher (\*1931 en \*1934, Siegen) een serieel foto-oeuvre op rond industriële utiliteitsbouw. Zo objectief mogelijk registreren ze hoogovens, water- en koeltorens, graansilo's en mijnliften, enz. in eindeloze series zwart-witfoto's.

puur documentatiemateriaal tonen.

TvD: Bij het bezoeken van fototentoonstellingen denk ik vaak 'dit had ik net zo goed in een boek kunnen bekijken'. Voor *Recollecting Landscapes* denk ik dat het opstellen van de reksen en het daarmee gepaard gaande repetitieve karakter een bepaalde kwaliteit kan genereren. Maar binnen het concept van deze tentoonstelling kunnen we het vergelijken van de foto's verwerken in het digitale luik. De originele stukken zelf kunnen dan een andere dimensie krijgen. Ik vind het bijvoorbeeld nodig dat de fotoreeks van Massart echt als een reeks schoolplaten wordt getoond, omdat daarmee de context waarin die foto's zijn gemaakt duidelijk wordt. Het is ook logisch om voor de foto's van Jan Kempenaers een andere drager te zoeken. Ik ervaar zijn foto's niet optimaal wanneer ze netjes en braaf zijn ingelijst met een glasplaat ervoor. Dat verbetert de kwaliteit van het beeld niet noodzakelijk. Een tentoonstelling moet mensen emotioneel prikkelen, zodat ze de behoefte krijgen meer te willen weten. Door het bekijken van die foto's moet de behoefte ontstaan om de website te bezoeken en de film te volgen. De foto's dienen als katalysator.

PVC: Het is belangrijk dat er een spanning wordt opgebouwd voor de kijker. In München zag ik een tentoonstelling (Haus der Kunst, 2005) van een driehonderdtal foto's uit Oregon van Robert Frank. Er waren foto's van landschappen en kaalgeslagen wouden, portretten, opnamen van bomen of stukken van bomen of wortelpartijen, en dergelijke meer. Het waren er ongelooflijk veel, maar het geheel was fantastisch. Er zat zo'n ritme en zo'n spanning in die tentoonstelling dat je één voor één alle foto's wilde zien.

Ik geloof in de routing van een tentoonstelling. *Recollecting Landscapes* is uiteindelijk ook een reflectie over ruimte. De presentatie is heel belangrijk. Het is een ruimtelijk moment en een tijdsmoment, samengebracht in een museum. Ik denk bijvoorbeeld aan Orbis Terrarum in het Antwerpse Plantin-Moretus in 2000. Joëlle Tuerlinckx presenteerde er een installatie met gemanipuleerd zonlicht in de museumbibliotheek. Het ging er om het waarnemingskader. Op de biënnale van Lyon (*Expérience de la durée*, 2005) hingen foto's van de Amerikaanse fotograaf John Miller onder de titel *Middle of the Day*. Hij vult al tien jaar een archief aan van foto's genomen op de middag, tussen twaalf en twee, wanneer de zon in het zenit staat. In Lyon was de wand behangen met driehonderd beelden uit die reeks. Het werk zag er wonderbaarlijk uit, maar er is niemand die de foto's echt bekeek omdat ze letterlijk als 'behang' werden ervaren. Het werd bijna louter een illustratie van veelheid.

RV: In *Recollecting Landscapes* gaan we om met materiaal van drie verschillende fotografen, drie verschillende denkwerelden. Het is moeilijk om die samen te brengen.

TvD: Ik vind het een juiste optie om die verschillen te benadrukken in de tentoonstelling; om te laten zien dat het originele materiaal in de drie gevallen anders is. De inhoudelijke vergelijking van de beelden kan plaatsvinden in het digitale luik omdat de condities daar optimaal kunnen worden verzekerd. Je kan de afbeeldingen even groot maken enzovoort... je kan je daar

#### Robert Frank

Robert Frank (°1924, Zurich) wordt vaak als een bijzonder invloedrijk fotograaf beschouwd. De publicatie van zijn boek *The Americans* in 1958 is een mijlpaal in de fotografiegeschiedenis. Franks werk is rauw, introspectief en straalt een diepe eenzaamheid uit.

#### Orbis Terrarum

De tentoonstelling *Orbis Terrarum: ways of world-making, cartography and contemporary art* in het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen bracht in 2000 internationaal gerenommeerde hedendaagse kunstenaars bijeen die elk een eigentijdse visie gaven op de metamorfose van het wereldbeeld. Curator Moritz Küng bracht werk bijeen van onder andere Laurie Anderson, Jan Fabre, Aglaia Konrad, Claudio Parmiggiani, Gerhard Richter, Andreas Slominski en Joëlle Tuerlinckx.

#### Joëlle Tuerlinckx

In het werk van Joëlle Tuerlinckx (°1958, Brussel) zijn film, video en audio, installaties en publicaties met elkaar verweven. In *Faux Soleil* onderzocht Tuerlinckx de efemere reflecties en sporen van het zonlicht. Met de hulp van een computergestuurd robo-scan-cyberlight apparaat imiteerde zij het invallende zonlicht in de verduisterde zestiende-eeuwse bibliotheek van het museum.

#### John Miller

Sinds 1994 maakt John Miller (°1954, Cleveland, Ohio) elke middag een foto voor zijn archief *Middle of the Day*. De relatie tussen de foto's is niet zozeer het onderwerp, wel het tijdstip waarop ze genomen zijn. Hij maakt daarbij gebruik van amateurtechnieken en breekt met de klassieke regel die stelt dat foto's niet kunnen worden genomen wanneer de zon zich op haar hoogste punt bevindt (wat scherpe contrasten en harde schaduwen oplevert). Op die manier geeft Miller de relativiteit van het dagelijks leven aan en vormt zijn werk een illustratie van 'onzichtbare' tijd.

concentreren op de 'third view'.

PVC: Vandaar dat de initiële denkpiste van een paar maanden geleden om een fotografietentoonstelling te maken zonder een enkele foto, toch een heel valabele piste is geweest. Ik vond dat een heel rijk moment. Het gaat over fotografie, maar ook vanuit een afwezigheid van die fotografie. Het idee was om aan de ingang één set van drie foto's te tonen als een soort sample, een model waarmee nadien wordt gewerkt binnen de tentoonstelling. Ik denk dat het een noodzakelijke fase was om tot het uiteindelijke tentoonstellingsconcept te komen.

### **Kunst en wetenschap**

KV: Hoe verhouden kunst en wetenschap zich tot elkaar? Is de methodiek vergelijkbaar? De eerste publieke plek voor wetenschap was het negentiende-eeuwse museum; in de twintigste eeuw wordt vooral kunst gepresenteerd. Sommige musea worstelen nog steeds met die wetenschappelijke en publieke opdracht.

TvD: Het maken van de documentaire moet duidelijk maken hoeveel kanten *Recollecting Landscapes* heeft, op hoeveel verschillende manieren de foto's kunnen worden bekeken. Door mensen te laten reageren op de beelden vanuit hun expertise en knowhow wordt de complexiteit van het project duidelijk. Ik hoop dat mensen aan de hand van de film begrijpen hoeveel lagen zo'n project heeft. Toen ik van Jan Kempnaers hoorde over het project, raakte ik meteen geïntrigeerd door de idee van de fotograaf als detective; een detective die met zijn fototoestel op zoek gaat naar de coördinaten, naar die plekken in het landschap die al twee keer eerder zijn bezocht in heel andere periodes. Dat gegeven vormt de rode draad in de film. Het gooit alles open en biedt een spanningslijn. Bij dat detectiveverhaal hoort ook de reis. Eén van de kwaliteiten van bewegend beeld is dat je op een heel andere manier met het landschap omgaat. Je reist en beweegt door het landschap. Het overbruggen van afstand en tijd is een heel filmisch aspect en biedt een extra laag in die documentaire.

KV: Op die manier zit ook een romantische gedachte in het project vervat. Het idee dat je je vandaag verhoudt tot een plek waar rond 1900 en in de jaren tachtig een andere persoon halt heeft gehouden. Datzelfde gevoel ontstaat ook bij kunstenaars die hun eigen lichaam om de zoveel jaar fotograferen; het confronteert je met je eigen bestaan. Mensen zijn gevoelig voor landschappen omdat ook daar een notie van tijd en verandering voelbaar is; soms nauwelijks zichtbaar, maar toch vindt er een voortdurende transformatie plaats. Mensen hebben tegelijkertijd ook een emotionele verhouding tot het landschap: het landschap als bodem, als 'heimat'. Ze stellen vast dat de omgeving zo snel en zo ingrijpend verandert, vandaar de actualiteit van de problematiek. Hoe is het zo ver kunnen komen? Er bestaat zoiets als ruimtelijke planning; er is controle op wat er wordt gebouwd; er is zelfs een ruimtelijk structuurplan voor heel Vlaanderen en er is monumentenzorg en landschapsbescherming. En toch transformeert het landschap langzaam tot iets waar niemand nog kwaliteit in ziet. Over die evolutie stelt men zich vragen.

### Third view

*Third view. Rephotographic Survey of the American West* is een herfotografieproject van West-Amerikaanse landschappen. De originele foto's dateren vanaf 1860 en zijn een tweede keer gefotografeerd in 1970. Tussen 1997 en 2000 werd een derde opname gemaakt. Bij de foto's horen reisverslagen, beschrijvingen en studies betreffende de veranderingen. Het project is volledig online ontsloten. [website Third view]

PVC: Vandaar dat de titel *Recollecting Landscapes* ook klopt.

KV: Het onderzoek van de transformaties van het landschap door experts en studenten leverde veel meer op dan een visuele analyse van de foto's toelaat. Het wordt een heel gelaagd en interessant verhaal door op de gefotografeerde plekken interviews af te nemen, door de morfologie van het landschap te bestuderen, door de impact van wetgeving op ruimtelijke ordening te analyseren.

TvD: Naast de foto's zelf willen we met de film ook het verrichte onderzoek tentoonstellen. De verschillende lezingen van de foto's – van wetenschappers, kunstenaars enzovoort – zijn interessant. Zo zal Hans Leinfelder, bio-ingenieur en onderzoeker aan de UGent, een bijna 'koel' wetenschappelijk verhaal vertellen in verband met de transformatie van de ruimtelijke ordening in Vlaanderen. Studenten hebben dan weer verhalen losgeweekt op de locaties zelf. En Steven Humblet gaat in op de fotografie als medium. Het heeft ook te maken met het lineaire proces waar Philippe Van Cauteren het over had. Ik ben als filmmaker al twee jaar bij het project betrokken en heb daar een heleboel uit geleerd. Niets is mooier dan het overbrengen van die veelheid aan ideeën en informatie.

Andersom, of wetenschappers iets te leren hebben van kunstenaars vind ik een heel moeilijke vraag. Ik heb op verschillende universiteiten gewerkt en er ook zelf onderzoek verricht. Maar vaak kreeg ik de indruk dat wetenschappers hun onderzoek heel erg afschermden.

PVC: Zowel de kunstwereld als het wetenschappelijke milieu worden gekenmerkt door territoriaal gedrag. Dat wordt veruiterlijkt in taal- en gedragscodes, handelingen, jargon en dergelijke meer. Vaak staat dergelijk gedrag samenwerking in de weg. Ik denk niet dat dit project haalbaar zou zijn in om het even welk museum. De ingang van het museum ligt niet bij het binnengaan van het museum, maar bij het buitengaan. Bij de samenwerking tussen wetenschap en kunst gaat het over een leerproces of over een evaluatie van 'wat hebben we nu van elkaar geleerd'. Het is heel belangrijk om dergelijke samenwerking verder te gaan ontwikkelen. Er is geen hiërarchie tussen kunst en wetenschap.

KV: En er mag geen waardeoordeel aan vasthangen. De vraag is niet of het één meer of minder waard is; er zijn verschillende methoden om tot inzichten te komen. Die verschillende methoden nu in een museale context brengen, dat is bijzonder.

PVC: Wetenschap mag geen kunst worden en kunst mag geen wetenschap worden.