



Galeriemodellen, vroeger en nu

Virginie Devillez

Het woord galerie verschijnt in de zestiende eeuw onder het mecenaat van de familie de' Medici maar de huidige terminologie is geworteld in de negentiende eeuw. Tot dan toe is de markt voor levende kunstenaars weinig ontwikkeld, met een samenleving die voortkomt uit een systeem van corporaties, ateliers en het werken in opdracht. In deze context zijn de eersten die zich in de kunsthandel lanceren meestal uitbaters van winkels met kunstenaarsmateriaal; daarvoor stelden veel kunsthandelaars en experts vooral in hun eigen interieur tentoon. Het prototype van deze nieuwe beroepsgroep is vader en zoon Durant-Ruel in Parijs, waar vader Edmond te midden het kunstenaarsmateriaal werken ophangt van zijn kunstenaarsklanten. In 1870 werkt zijn zoon Paul als een moderne galerist: met de hulp van sponsors, zakenlieden en bankiers stelt hij werken tentoon van de (toekomstige) impressionisten en hij koopt ze ook. Hij speculeert over de mogelijke waarde van deze kunstenaars en zal tijdens openbare verkopen zelfs hun marktwaarde beïnvloeden. Net als vele hedendaagse toonaangevende galeristen opende hij vestigingen in het buitenland: in Londen, Brussel en New York.¹

Na 1945 wordt het Franse model vervangen door een nieuwe figuur, belichaamd door Leo Castelli, die vanuit New York het beroep van galerist zal transformeren. Castelli's succes is zeker te wijten aan de opkomst van de Amerikaanse school, van abstractie tot popart

over minimal art en conceptuele kunst, maar ook aan de relatie met zijn klanten, of het nu institutionele of privéklanten zijn. Castelli innoveert door wachtlijsten op te stellen waarbij hij het zich permitteert, en dit voor de eerste keer, om de collectie waarin hij het werk van de kunstenaars zal plaatsen, zelf te kiezen. Het belang van institutioneel prestige is ook bij Castelli nog steeds dominant, want hij geeft voorrang aan instituties, vooral dan het MoMA, met directeur Alfred Barr, die ook een goede vriend is. Vandaag is de trend diverser, waarbij sommige galeristen liever aan grote privécollecties verkopen omdat die tegenwoordig vaak de reputatie van een kunstenaar maken – een kunstenaar waar vervolgens 'kleinere' verzamelaars en investeerders om bekvechten; daarnaast geloven veel galeristen ook dat een privépersoon sneller zal betalen dan een institutie.

Met het model van Castelli en zijn ex-vrouw Ileana Sonnabend, eveneens galeriste, duiken nog andere eigenschappen op die het profiel van de 'toonaangevende' galerie vandaag nog steeds bepalen.² In het algemeen werkt een **toonaangevende galerie** met een reeks grote, internationaal erkende kunstenaars, wiens carrière ze ook beheert wat betreft publicaties en het tentoonstellen binnen instituties. Tegelijk heeft ze het recht van controle op andere galleries die in het kader van bepaalde projecten werk van 'haar' kunstenaars wensen te tonen. Meestal werkt de toonaangevende galerie met kunstenaars die ontdekt werden door andere

1. Gérard Monnier, 'L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours', Parijs, Gallimard - Folio Histoire, 1995, blz. 179.

2. Zie Annie Cohen-Solal, 'Castelli et les siens', Parijs, Gallimard, 2009.

kunstruimtes die de middelen niet hebben om samen met de kunstenaars te groeien en werken, tentoonstellingen of publicaties te produceren. Het is wat Castelli deed door grote persoonlijkheden en belangrijke stromingen te promoten: in zijn tijd zou een andere galerie zijn listen, die ervoor zorgden dat Rauschenberg in 1964 de eerste prijs kreeg op de Biënnale van Venetië, niet hebben kunnen aanwenden.

Een van de hoofdbekommernissen van een galerie is dus precies de vraag hoe haar kunstenaars te houden, en met welke middelen. Albert Baronian, die sinds 1973 een galerie heeft in Brussel, legt uit dat de problematiek rond productie daarbij cruciaal is. Om bijvoorbeeld verbonden te blijven met een kunstenaar als Wang Du, moet Baronian Wang steunen wanneer die in kunstcentra tentoonstelt en moet hij daarbij zowel werken als catalogen of monografieën produceren.³ Baronian, die zijn eigen galerie in de categorie 'medium' rangschikt, tussen de opkomende en de toonaangevende galeries in, stipt talrijke problemen aan waarmee hij en zijn collega's te kampen hebben. Ze zitten 'tussenin', hebben dus niet de middelen om de trend van investeringen tegen elke prijs te volgen en riskeren daarom te verdwijnen. Hun winst is niet op het niveau van het bedrag dat ze zouden moeten injecteren, net zoals de marktwaarde van hun kunstenaars niet noodzakelijkerwijs gelijk is aan die van de leidinggevende galeries, terwijl de werkingskosten (ruimte, transport, enz.) dezelfde zijn. In dezelfde geest gebeurt het vaak dat de zogenaamde opkomende galeries niet zo snel groeien als de kunstenaars die ze vanaf de begindagen gesteund hebben, meestal om de net genoemde redenen. Galeriste Elisa Platteau en kunstenaar Pieter Vermeersch – die sinds de opening van Elisa Platteau Galerie hebben samengewerkt – vormen in dit opzicht een interessant voorbeeld. Na wat moeilijkheden en het opgeven van haar galerieruimte, die teveel kosten met zich meebracht, stelt Elisa Platteau vandaag liever in haar appartement tentoon, zeker om economische, maar ook om curatorische redenen, aangezien de 'projectruimtetendens' opnieuw prominent wordt in de scene (zie hieronder). En Pieter Vermeersch, wiens erkenning voortdurend

toeneemt, wordt voortaan vertegenwoordigd door de Parijse galerie Emmanuel Perrotin.

De periode Castelli-Sonnabend markeert ook de opkomst van een ander – nog steeds actueel – soort galerie, dat Brian O'Doherty heeft gedefinieerd in een reeks essays die tussen 1976 en 1981 in *Artforum* is verschenen onder de titel '**Inside the White Cube**'. De analyse die O'Doherty (die zelf een kunstenaarspraktijk had) maakte van een manier van denken die dominant was bij zijn tijdgenoten, was totaal vernieuwend. Voor hen was de galerie niet langer een neutrale ruimte maar een historische constructie of zelfs een esthetisch object op zich, dat onlosmakelijk verbonden was met de artistieke producties die het toonde. De galerie gaat zelfs zo ver om het werk te ontwikkelen in een context die een inherent onderdeel vormt van de inhoud van het werk, terwijl de schijnbare neutraliteit van de plaats een fundamentele factor wordt voor het tonen van het werk.⁴ Ileana Sonnabend, bijwijlen ongetwijfeld avontuurlijker dan haar ex-man Castelli, lanceert deze trend in 1971 in New York, wanneer ze een nieuwe ruimte op 420 West Broadway in Soho inhuldigt met een performance van Gilbert & George. Dit voormalige industriegebied vol pakhuizen en grote open ruimtes trekt onmiddellijk andere galeries aan, die het zien als een manier om performances, installaties, conceptuele kunst en minimal art te tonen.

Overal elders waren we getuige van een groeiend aantal galeries die kunst verspreidden volgens het New Yorkse model van het organiseren van ruimte. Zoals kunstsociologe Raymonde Moulin – die de Franse situatie heeft bestudeerd – benadrukt, "wordt aan de kunstliefhebber niet langer de wandelroute langs een vitrinestraat aangeboden (of dat nu de Avenue Matignon of de Rue de Seine is) maar het traject van de geïnitieerde."⁵ Want "[o]m tot bij de galerie te geraken en van de publieke ruimte over te gaan in de private ruimte van de tentoonstelling moet hij het hart van het huizenblok binnendringen en daar een reeks etappes overbruggen, die bestaan uit een opeenvolging van sequenties doorheen de gebouwde en de open ruimte: het voorportaal van het gebouw langs de straatkant, de trap, de binnenplaats, dan de ingang van

3. Door de middelen die ze inzetten, hebben de toonaangevende galeries soms ook invloed op de programmering van publieke musea en kunstcentra, die vaak niet genoeg subsidies krijgen. Door hun deelname in allerlei kosten, hebben ze effectief een aandeel in de productie van tentoonstellingen en het komt steeds vaker voor dat ze kant-en-klare tentoonstellingen leveren aan instituties, die dat zien als een manier om hedendaagse kunstenaars te tonen met geringere kosten.

4. Zie Brian O'Doherty, 'Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space', Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press; Expanded edition, 2000 [1976].

5. Raymonde Moulin, 'L'artiste, l'institution et le marché', Parijs, Flammarion - Champs, 1999, blz. 187.

het volgende gebouw.”⁶ Op het niveau van de indeling vervaagt, parallel hiermee, ook de grens tussen galerie en museum: “[D]e avant-gardegaleries hebben de neiging om bij het opbouwen van hun bedrijfsidentiteit de museumfunctie te laten doorwegen op de marktfunctie. De presentatie van kunst in buitenlandse musea en in kunstcentra in Frankrijk, net als in galeries, toont een soort van electieve affiniteit tussen industriële archeologie en hedendaags esthetisch onderzoek, tussen de fabrieken of in onbruik geraakte magazijnen en de *in situ* environnements (...). Sommige galerieruimtes zijn wel 800 tot 2000 vierkante meter groot.”⁷

In België waren de eersten om deze trend in te zetten ongetwijfeld de Wide White Space in Antwerpen en Albert Baronian in Brussel (via de verschillende ruimtes in de Frankenstraat tot aan het kanaal, en de Villa Hermosa die Baronian met Isy Brachot deelde) net als Joost Declercq die in de vroege jaren '80 het Gewad in Gent runde.⁸ Een paar maanden geleden, in oktober 2012, heeft dit fenomeen een nieuwe dimensie aangenomen met Thaddeüs Ropac en Larry Gagosian die in twee buitenwijken van Parijs, respectievelijk in Pantin en Bourget, twee monumentale ruimten openden. Ze wilden een modelruimte creëren: “[D]e Parijse galeries bieden geen mogelijkheid voor het benadrukken van

een sterke identiteit. Hoe zijn kwaliteiten ook benadrukt worden, een huis blijft een doos met witte muren in een Haussmanniaans gebouw. De ruimtes zijn benauwd, dus onpersoonlijk. Wanneer je buiten de stad bouwt, dan kan je een plek creëren die van A tot Z bestemd is voor een concreet doel. Zo ontstaat er een nieuwe dimensie in de kunst van het tentoonstellen. Het is dezelfde revolutie als met de eerste galeries.”⁹ Die nieuwe ruimtes geven aanleiding voor een herziene scenografie zonder enige beperking (behalve, zoals bij een museum, nadenken over de circulatie, zodat de bezoeker niet verdwaalt) want ze maken het makkelijk de werken ter plaatse te stockeren terwijl monumentale installaties er tegelijk vrij spel krijgen (waardoor dit niet langer het voorrecht is van officiële evenementen zoals biënnales en andere Monumenta's, of instituties zoals het Tate). Dit soort initiatieven is ook symptomatisch voor de keuze die een welbepaalde groep binnen de hedendaagse kunst maakt, een groep die nog slechts één type klant voor ogen heeft. De kunst ruimte van Gagosian bevindt zich namelijk vlakbij een plek waar dagelijks privéjets landen en opstijgen. Zo stelt ze de internationale verzamelaar met het onbeperkte budget in staat zich direct van zijn vliegtuig naar de tentoonstellingshangar te begeven, zonder tijd te verspillen in het stadscentrum.

Het aangehaalde voorbeeld van een excentrische plek kan misschien een keerpunt betekenen voor het **monopolie van de wijken**. Sinds de negentiende eeuw zijn galeries vaak geconcentreerd in een bepaald stadsgebied. In Brussel verzamelen ze zich vanaf het interbellum tot in de vroege jaren 1950 rond de Hofberg, de huidige Kunstberg, alvorens in de vroege jaren zestig hun klim naar de bovenstad aan te vatten. In het Parijs van de jaren 1970 verplaatst het zenuwcentrum van Saint-Germain zich naar Le Marais waar zich veel galeries vestigen in het kielzog van het pas geopende Centre Pompidou. Parallel aan deze constante doet er zich in de jaren 1960 en vroege jaren 1970 een ander fenomeen voor, dat het nieuw ontwikkelde bewustzijn van galeries weerspiegelt, namelijk zich te verenigen in plaats van te concurreren. Zo richtten (voornamelijk Brusselse) galeristen in 1967 de Vereniging der Belgische Galerijen voor Actuele Kunst op om hun belangen te verdedigen, maar ook om sterker te staan tegen de concurrentie van andere nabijgelegen centra zoals Parijs, Amsterdam, Londen en

6. Françoise Sogno, 'Les Galeries d'art contemporain', proefschrift voor het diploma van architect, 1986 (geciteerd in Moulin 1999, blz. 187).
7. Raymonde Moulin, op. cit., blz. 188.
8. Merken we op dat de prospectieve galerie Wide White Space in een vrij traditionele ruimte gevestigd was (een begane grond in een herenhuis) en dan, begin 1968, verhuisde naar een neutralere ruimte in de Schildersstraat nr. 2. Ook dat andere vlaggenschip dat in die tijd verbonden was met de opkomst van conceptuele kunst, MTL in Brussel, werkt op eerder traditionele plekken, zoals de Armand Campenhoutstraat in Elsene, in een galerie die uitgaat op een groot venster raam en een deur die op de straat uitgaat, zoals bij een winkel. Deze galerie heeft belangrijke projecten ontwikkeld in ruimtes die qua opstelling eerder conventioneel waren, net zoals dat aanvankelijk het geval was met de Wide White Space. Dit neemt niet weg dat beide vandaag worden gezien als historische constructies, onlosmakelijk verbonden met de artistieke producties die ze toonden. Wat tot slot het thema 'projectruimte' betreft, dat ik verder in de tekst ontwikkel en met een artistieke en curatoriale aanpak associeer, is het interessant op te merken dat Anny De Decker van de Wide White Space nauw samenwerkt met haar man, de kunstenaar Bernd Lohaus, net zoals Fernand Spillemaeckers van MTL getrouwd is met Lili Dujourie. Prospectieve galeries was geen al te lang leven beschoren (wat met Albert Baronian wel het geval is) omdat hun aanpak duidelijk gekoppeld was aan de opkomst van een aantal stromingen die ze - toen die laatste dominant werden en andere galeries hen ook wilden vertegenwoordigen - niet langer hebben gevolgd.

9. Louis en Aurélie Vassy, 'Pourquoi les galeristes quittent-ils Paris', op de website van *Le Huffington Post*, 21 oktober 2012: http://www.huffingtonpost.fr/louis-vassy/galeries-art-contemporain-paris_b_1985879.html.

Keulen. In maart 1968 richten ze in België de 'Actuele Kunstmarkt' op, een evenement dat een illustratie geeft van hun activiteiten, samengebracht op één plek. De Brusselse kunstbeurs, nu bekend als Art Brussels, vindt inspiratie bij het Salon international de galeries-pilotes van Lausanne (1963) en vooral bij de Kölner Kunstmarkt (1967) – Keulen is op dat vlak een pioniersstad. De beurs is een van de oudste in de recente geschiedenis van het fenomeen 'fairs' en gaat vooraf aan Art Basel (1970) en FIAC (1974). Samen met dit fenomeen verschijnt ook de behoefte aan gemeenschappelijke vernissages, die al gauw beschouwd worden als sportieve wedijver, eerder dan concurrentie. Nogmaals verenigen zich, naar Keulse traditie, kunst ruimten in Brussel: Wide White Space, MTL, Paul Maenz, Oppenheim, Plus Kern enz.: in de vroege jaren 1970 vestigen ze zich in een winkelcentrum tussen de Louizalaan en de Baljuwstraat; Albert Baronian heeft er gedurende een aantal maanden een ruimte. Het is dit model dat in de jaren 1990 wordt overgenomen aan het kanaal, wanneer Baronian met een aantal collega's naar de Barthélémylaan nr. 20 verhuist, waar iedereen gezamenlijke openingen houdt. Dit soort initiatieven ontstond voor het eerst in Keulen. Vandaag plannen de meeste galeries de openingen van hun tentoonstellingen op dezelfde dag, waarbij ze een specifiek publiek van liefhebbers, verzamelaars, curatoren, studenten enz. aantrekken dat 'de tour van de galeries' doet. Tegelijk geven plannetjes en infobrochures duiding bij de evenementen, die zo toegankelijk worden voor een niet-ingewijd publiek.

In het algemeen vinden deze parcours en simultane openingen plaats per wijk: in Parijs is er natuurlijk Le Marais en de andere wijken waar opkomende galeries zich hebben gevestigd: in de rue Louise-Weisse, in het 13de arrondissement en recentelijk in Belleville, rond Le Plateau, het Parijse FRAC. Economische (goedkopere huurprijzen dan in Le Marais) en soms strategische redenen (de ligging bij Le Plateau) waren de motivatie voor het investeren in nieuwe wijken. Het was misschien een voorbode voor de zeer recente opening van Gagosian en Thaddeus Ropac in Parijse voorsteden, waar veel kunstenaars hun ateliers hebben: "Misschien bestaat het belang van deze initiatieven erin dat ze het primaat van een geografie van de hedendaagse kunstmarkt, waarin de grote metropolen nog steeds het voortouw nemen, in vraag stellen."¹⁰ En toch is deze excentrische ligging een illusie, want de twee toonaangevende

galeries hebben al filialen in Le Marais – de Parijse voorstad vormt slechts een extra annex.¹¹ Le Marais blijft de draaispil, Belleville houdt goed stand en de Rue Louise-Weisse hinkt al geruime tijd achterop. Dit geografische probleem is in feite identiek aan de Brusselse situatie.

In Brussel blijft Elsene namelijk dominant, ondanks het bestaan van tal van galeries 'downtown'. Tijdens de jaren 1960 was er een beweging richting bovenstad. Om het voorbeeld van Baronian nog eens aan te halen: in 1978 verhuisde hij naar de Emile de Becostraat in Elsene want, zo zegt hij, "het hoofddoel was om dichterbij Elsene te geraken, waar er andere galeries waren (...). Dat gaf me een extra zichtbaarheid." Zoals we gezien hebben is het nochtans dezelfde Albert Baronian die in de jaren 1990 de beweging naar de benedenstad volgt, naar de Dansaertwijk, volop in gentrificatie, waar zich in 1988 Greta Meert had gevestigd. De jaren daarop volgen Jan Mot, Artiscopie II, Crown Gallery, Les Filles du Calvaire, Erna Hecey, aliceday, Alice, Dépendance, Elisa Platteau, Catherine Bastide, Vidalcuglietta, Tulips & Roses, Mot International, Motive enz. Sindsdien zijn enkele onder hen verdwenen, andere zijn dan weer naar de bovenstad teruggekeerd: sommige galeristen zeggen vlakaf dat dit gedeelte van de stad druk bezocht wordt door de verzamelaars, waardoor jongere galeries geconfronteerd worden met een hogere huur, willen ze zich in dit circuit te positioneren: Sebastien Ricou verliet de Marollen om zich in de buurt van Baronian te vestigen, Jozsa Gallery en Anyspace openden hun galerie vlakbij Xavier Hufkens. Het is ook in de Brusselse bovenstad dat zich de meeste filialen van buitenlandse galeries hebben gevestigd: Nathalie Obadia, Barbara Gladstone, Almine Rech, CLEARING, binnenkort Michel Rein enz. In de afgelopen jaren is de hoofdstad erg aantrekkelijk geworden voor veel internationale galeries, verklaart Barthélémy Schöller van CLEARING: "Wat hedendaagse kunst betreft, wordt Brussel steeds belangrijker. De kwaliteit van de verzamelaars is hier ongelooflijk hoog; aan de andere kant zijn de huurprijzen zeer laag in vergelijking met andere Europese landen. Bovendien is de stad erg centraal gelegen in Europa. En ze is zeer actief op het vlak van de kunsten."

Nochtans is al die bruisende dynamiek niet per se gunstig voor de lokale en opkomende kunstenaars. Het is bekend dat België zeer veel verzamelaars heeft, in verhouding tot het aantal inwoners. En het is effectief

10. Louis en Aurélie Vassy, op. cit.

11. Gagosian is bijvoorbeeld aanwezig in acht steden, met elf ruimtes, terwijl Ropac vier ruimtes heeft in twee steden.

zo dat de meeste van de galeries die in Brussel zijn gevestigd – waar ze gemakkelijker hun reizen naar kunstbeurzen kunnen organiseren terwijl ze genieten van ruimtes die ze zich in steden als New York of Parijs niet zouden kunnen veroorloven – hun eigen kunstenaars naar voren schuiven, waarbij ze erop rekenen dat die rechtstreeks bij de verzamelaars terechtkomen. Als antwoord op deze trend, die zowel dominant als globaal is, verschijnen er meer en meer **projectruimtes**. In Brussel werden Abilene, Rectangle, De La Charge, Institut de Carton, Island enz. gelanceerd, voor het grootste deel door kunstenaars uit kunstscholen van de hoofdstad. Ze ontwikkelen projecten om er de werken van hun generatie te tonen en stimuleren jonge curatoren om hun blik te richten op deze hedendaagse scene. Het maken van tentoonstellingen maakt trouwens ook steeds meer deel uit van de praktijk van sommige kunstenaars. Ze zien het als een manier om na te denken over hun eigen werk, om de problematiek van tentoonstellen te onderzoeken en hun internationale netwerken te versterken. Tijdens periodes van twijfel kunnen ze ook even op adem komen, terwijl ze tegelijk in een dynamiek van creativiteit blijven werken. Sommigen laten er zich zelfs helemaal in meevoeren, zoals Olivier Babin, de Franse kunstenaar die door Franz Elbaz werd vertegenwoordigd en in 2009 naar New York vertrok. Babin, die dicht aanleunt bij de jonge Amerikaanse scene, besloot in 2011 om kunstenaars te tonen in zijn atelier in Brooklyn. Hij zag het als een stap vooruit op de 'institutionele' galeries, die vanwege de operationele kosten van hun ruimte een zekere vrijheid missen: "Je toont niet de kunstenaars die je wil tonen wanneer je in Chelsea een galerie hebt." Vandaag heeft het atelier uit Brooklyn zich geleidelijk omgevormd tot een ruimte die dicht staat bij de white cube. Ook in Brussel werd een vestiging geopend, met dezelfde naam als zijn New Yorkse tegenhanger: CLEARING. Toch hangt er rond deze opstart in de marge nog steeds een aura en in tegenstelling tot veel 'traditionele' galeristen wou Babin dan ook niet dat de ruimte zijn naam droeg.

Ook 'traditionele' galeristen volgen dit model om zich via een meer curatoriale praktijk te herbronnen. De programmering die sinds september 2012 in het appartement van Elisa Platteau plaatsvindt, verloopt in een enigszins vergelijkbare geest: een langetermijndenken, met een open blik en multidisciplinaire voorstellen, kenmerkt de tentoonstellingen die vaak carte blanche geven aan kunstenaars, curatoren en projectruimtes (laatst nog met Form Content uit Londen). Sommige galeries zien in de aanpak steeds meer een optie om het

heersende ritme en de opgelegde schema's te verlaten, zelfs als deze optiek niet altijd houdbaar is. Dit blijkt bijvoorbeeld het geval voor een galerie als Tulips & Roses, die in december 2012 de deuren sloot en deze beslissing op haar eigengereide manier aankondigde – zoals uit deze verklaring blijkt: "Om precies te zijn: Tulips & Roses ondergaat cryopreservatie. Waarom? De redenen zijn prozaïsch, voorspelbaar en niet echt de moeite van uw pixels waard. Wat komt is echter veel spannender, zelfs als we nog steeds uitzoeken wat dat zou kunnen zijn. Op een manier is niet-weten prettig. (Wetenschappers weten bijvoorbeeld nog steeds niet waar de onevenredig korte armen van de T. Rex voor bedoeld waren.)"

Soms laat de uitwerking van tentoonstellingen van het type 'projectruimte' galeries toe zich te herbronnen, andere paden te bewandelen, zich voor andere doelgroepen te openen. Dit was in de zomer van 2012 bijvoorbeeld het geval voor Elaine Levy, die Agata Jastrzabek uitnodigde om een tentoonstelling te cureren met Agency/Kobe Matthys. Dit model vind je ook deels terug bij Albert Baronian, die sinds september 2012 samenwerkt met Laurence Dujardyn, een jonge curatrice aan wie Baronian zijn projectruimte toevertrouwt en daarbij ook een nieuw publiek aanboort. Maar dit model is op lange termijn niet rendabel en galeries die volgens het projectruimtemodel werken, moeten afwisselen met tentoonstellingen van recente werken die door hen worden geproduceerd, terwijl ze de praktijk op de andere markt tegelijk moeten voortzetten. Jan Mot belichaamt dit soort dynamiek. Hij blinkt al vele jaren uit in dit soort variatie, waarbij hij het zich permitteert om nu en dan thematische, curatoriale of historische tentoonstellingen te maken, zoals onlangs (maart-april 2013) 'Fictionnalisme: une pièce à conviction' met Jean Brolly, Georges Bully, Herman Daled, Lidewij Edelkoort, Françoise Epstein, Dominique Païni en Michel Tournereau. Jan Mot vormt het ankerpunt van het stadscentrum, hij werkt in een kleine ruimte waar hij de promotie van zijn kunstenaars ontwikkelt in nauwe band met verzamelaars en instituties waarmee hij al lang werkt. Het 'model Jan Mot' is ook interessant omdat hij, in plaats van te proberen de galerieruimte te vergroten of zich bij de bovenstad aan te sluiten, een filiaal heeft geopend in Mexico-Stad – wat hem toelaat een positie te verwerven op de Noord- en Zuid-Amerikaanse markt. Hij geeft de voorkeur aan een 'small'-optiek, wat in het tijdperk van globalisering en delokalisering ook winstgevend kan zijn, aangezien ze ervoor zorgt dat de kosten (vervoer, bankverrichtingen enz.) binnen een globale markt aanzienlijk verminderd kunnen worden.

Een aantal belangrijke gebeurtenissen in de internationale galeriewereld doen vermoeden dat de ideale (of liever: de levensvatbare) weg vandaag de dag binnen deze **twee tegengestelde modellen** ligt: de toonaangevende galerie en de *small* galerie. Twee opeenvolgende sluitingen trokken onlangs de aandacht. In een brief van 12 maart 2013 hebben de Franse galeristen Jérôme en Emmanuelle de Noirmont het einde van hun activiteiten aangekondigd, na bijna 20 jaar bestaan: “Ons metier is sinds onze opening in september 1994 drastisch veranderd. De toekomst lijkt zich af te tekenen in een aantal zeer precieze niches voor galleries met een lichte structuur en volgens de labeling van machtige en belangrijke megagalleries met diverse internationale vestigingen. Om in deze toegenomen concurrentie de kunstenaars op ambitieuze wijze van dienst te zijn zouden we naar de volgende fase moeten overgaan; dat betekent onze faciliteiten uitbreiden, veel medewerkers aanwerven, waaronder een aantal van hoog niveau, en de lijst met vertegenwoordigde kunstenaars aanzienlijk uitbreiden. Alles laten begaan en de galerie in haar huidige vorm behouden, zou er uiteindelijk op neerkomen de kunstenaars een slechte dienst te bewijzen, want tegenwoordig betekent stagneren: achteruitgaan! Een zodanig consequente ontwikkeling vereist enorme investeringen in termen van geld, tijd en energie, met meer risico's en een grotere verantwoordelijkheid. Omdat ik mijn biezen niet wil pakken en Frankrijk verlaten, lijkt een dergelijke uitbreiding me persoonlijk onrealistisch. (...) Onze toekomstige plannen, ook al zijn ze vandaag niet allemaal precies bepaald, zullen toch altijd de bedoeling hebben om de kunst en de hedendaagse creatie in het hart van een maatschappelijk project te plaatsen, door middel van gerichte acties die zowel professioneel als charitatief zijn.”

Een paar dagen later kondigde *The Art Newspaper* de sluiting aan, tegen de zomer van 2013, van de galerie van Nicole Klagsbrun. Klagsbrun is van Belgische afkomst, maar woont al 30 jaar in New York. Ze zei: “Ik ben niet ziek en ik ben niet blut. Ik wil het galeriesysteem gewoon niet meer. (...) De *old school*-manier was om dicht bij de kunstenaars en de ateliers te staan. Tegenwoordig wordt ze gerund als een bedrijf. Na 30 jaar is dit niet waar ik naar streef. Het is oninteressant. (...) De structuur van het systeem is overweldigend. Het is je job als galerist om het werk van een kunstenaar uit te brengen maar je oog voor kwaliteit wordt opgeslokt door deze eindeloze zee van evenementen, beurzen en biënnales. Het tempo van dit alles betekent dat je geen tijd hebt om na te denken of strategieën

te ontwikkelen rond de juiste stappen voor de carrières van je kunstenaars. Het niveau van de kunst zakt maar er zijn altijd kopers en als je niet meedoet, ben je niet succesvol. (...) Mensen willen de winkelcentrumervaring van beurzen en veilingen. In de jaren 1980 en 1990 verkocht je kleinere dingen aan mensen die minder geld hadden en ze waren er blij mee – het betekende iets voor hen.” Ondanks deze verklaringen onderstreept Nicole Klagsbrun dat ze niet stopt met werken. Integendeel, ze wenst betrokken en geëngageerd te blijven, maar op een andere manier, door in Amerika en Europa tentoonstellingen te organiseren. Ze heeft trouwens nog steeds een kantoor in Chelsea en zal voor het overige nu en dan andere ruimtes huren om er als curator projecten op te zetten. In Brussel heeft Aliceday om allerlei redenen haar ruimte opgegeven en in de Dageraadstraat een kantoor geopend, in de ruimte waar de galerie voorheen gevestigd was. De galerie wil haar kunstenaars via specifieke projecten blijven ondersteunen. Ze kiest dus voor een aanpak die zich meer richt op een projectruimte, net op een moment dat het nodig is enorme middelen te investeren, wil men zich overeind houden en groeien.

Deze parallele sluitingen, vergezeld van gedeeltelijk gelijklopende uitspraken, hebben veel reacties uitgelokt. In *Le Monde* is een anonieme galerist het roerend eens met Noirmont. Hij merkt op: “Om te concurreren, moet je groeien. Volgens mij is het dat wat hen tegenstak: het betekent een verandering van manier van leven waartoe men misschien niet bereid is.”¹² De galerist Georges-Philippe Vallois komt tot dezelfde conclusie: “Een galerie van gemiddelde grootte maar met internationale ambities zal het vergeleken bij vroeger veel moeilijker hebben om te overleven. Twintig jaar geleden vertegenwoordigde [zo een galerie] een dertigtal kunstenaars en gaf aan andere collega's in Europa of Amerika licenties om ze door te verkopen. Dan hebben de galleries ontdekt dat het beter is om filialen te openen in alle landen, in plaats van hun kunstenaars tegen commissies bij anderen te tonen.”¹³ Parallel hieraan beïnvloeden andere veranderingen de galeriewereld vandaag: de hegemonie van het internet, het belang van veilinghuizen en het groeiende succes van beurzen. Het aantal bezoekers in galleries neemt af omdat mensen minder en minder in bepaalde wijken

12. Harry Bellet, 'Le marché de l'art en crise ou en mutation?', in *Le Monde*, Parijs, 28 maart 2013.

13. Id.

rondlopen om er kunst te kopen. Ze verkiezen effectief de beurzen en dragen op die manier de problematiek van buurtwinkels die met grootwarenhuizen worden geconfronteerd, over op de kunstwereld. Of zoals Nicole Klagsbrun het uitdrukt: “Het is zoals het Barnes and Noble-effect. Er zijn geen kleine boekenwinkels.”

Het internet vergemakkelijkt de handel met verafgelegen verzamelaars, tablets maken het transport van een virtuele stock mogelijk. Maar paradoxaal genoeg lijkt het toch mogelijk om tegen de globale stroom in een galeriemodel te kiezen, in kleinere maar kwaliteitsvolle ruimtes met zowel een curatorische als een commerciële functie – in de trant van Jan Mot, maar ook van Dépendance, die ook in het stadscentrum is gebleven. En ten slotte zal de galerie als ze dat wil altijd, ongeacht het gebruikte model, een prominente plaats behouden, zelfs op een moment dat veilinghuizen en beurzen de kaarten lijken te schudden, zelfs in een tijd waarin men de keuze moet maken tussen uitbreiden of zijn manier van werken heroriënteren. Want, zoals Georges-Philippe Vallois preciseert: “De galerie blijft een centrale rol spelen. Omdat ze produceert, omdat ze boeken publiceert, omdat ze onbekende kunstenaars ontdekt, verspreidt en begeleidt, want ze is een plaats van dialoog. Maar de tijd is in versnelling geraakt en laat geen tijd over voor reflectie. In de galeries hebben we nog steeds die luxe.”

Virginie Devillez is doctor in letteren en wijsbegeerte (Université Libre de Bruxelles). Gedurende meer dan 10 jaar was ze conservator aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België waar ze onder meer het Magritte Museumproject leidde en cocurator was van de tentoonstelling KOME van Jef Geys. Momenteel leidt ze samen met Devrim Bayar en Valerie Verhack het onlineplatform Le Salon en, met Jean-Baptiste Bernadet, de projectruimte Middlemarch. Ze is gespecialiseerd in de geschiedenis van het cultuurbeleid en de geschiedenis van netwerken van moderne en hedendaagse kunst. Ze is tevens als expert verbonden aan het Federaal Wetenschapsbeleid.

Vertaling uit het Frans: Steven Tallon