

Dit interview maakt deel uit van het voorbeeldtraject rond kunstenaarsarchieven sinds de jaren 1970 en volgt op de eerste beschrijving van het archief van beeldend kunstenaar Danny Devos (*1958, Vilvoorde). Projectmedewerker Jeroen Staes ging met de kunstenaar in gesprek over zijn artistieke praktijk. Samen blikken ze terug op zijn carrière als kunstenaar, reflecteren ze over de betekenis van zijn archief en verkennen ze eventuele toekomstscenario's voor zijn artistieke nalatenschap en de rol van het archief daarin.

Danny Devos: DDV

Jeroen Staes: JS

Performance en vroege invloeden

JS: Bepaalde performancekunstenaars ontwikkelen manieren om hun werk te laten circuleren binnen (publieke) collecties — bijvoorbeeld via instructies of protocollen die door andere performers kunnen worden uitgevoerd. Hoe kijk jij als pionier van de performancekunst naar die praktijk? Herken je jezelf daarin, of ervaar je dat als een andere benadering van wat een performance is of kan zijn?

DDV: Ik moet zeggen dat ik zelf een gemachtigde uitvoerder ben van drie performances van de Franse kunstenares Marie Cool (*1961, Valenciennes). Zij heeft mij dat gevraagd. Vervolgens ben ik in haar atelier of bij haar thuis gaan kijken wat die drie dingen inhielden en ik heb dat ingestudeerd. We hebben dat dan één keer uitgevoerd. Ik weet niet of het toen nog FIAC werd genoemd, maar het was in ieder geval een kunstbeurs in Parijs en die performances gingen door in het Louvre.

JS: Waren die performances van Marie Cool op dat moment dan ook al eigendom van een museum?

DDV: Ja, dat zou inderdaad kunnen. Die protocollen zou zij kunnen verkopen aan een museum of aan een verzamelaar, dat doet er niet toe. En dan ben ik een van de gemachtigden om dat uit te voeren wanneer dat nodig is. Ik dacht dat er drie mensen waren, maar die andere personen ken ik niet. En ik heb er daarna ook niets meer over gehoord.

JS: Zie je een verschil tussen een performancekunstenaar die werk uitvoert voor een andere kunstenaar en een gewone acteur?

DDV: Dat is inderdaad een verschil. En voor Marie Cool was dat zeker een verschil. Als een film- of theaterregisseur mij zou benaderen om iets te doen in een stuk van hem, dan twijfel ik of ik

dat zou accepteren. Omdat ik in dergelijke gevallen eigenlijk niet opensta voor herhaling. Terwijl die performance, dat is wel een vaststaand element dat je moet uitvoeren, iets heel eenvoudigs, maar je moet dat wel op die manier doen. Het is ook anders omdat het iets tussen twee performancekunstenaars is. Dat is zeker een belangrijk aspect.

JS: Sta je open voor re-enactments van jouw performances?

DDV: Dat is al meerdere keren voorgekomen. Het is al een tijd geleden, maar goed. Ik vind het positief, omdat het een soort levende documentatie is. Bovendien hebben die mensen er meestal ook zelf iets aan, aangezien iedereen het op een iets andere manier interpreteert. De performances van Marie Cool zijn overigens zo beschreven dat je daar simpelweg geen eigen inbreng aan kan geven. Je voert het uit zoals het hoort. Bij re-enactments heb ik natuurlijk zelf al opgemerkt dat mensen het toch op hun eigen manier doen. Maar ik vind dat niet erg, want dan denk ik altijd aan Glenn Gould (1932-1982) die Bach speelt. Dat was ook niet zoals Bach het deed.

JS: Maak jij geen protocollen of scenario's voor je werk?

DDV: Nee.

JS: Indien mensen een re-enactment willen uitvoeren van een van jouw performances, dan zouden zij zich moeten baseren op het beschikbare materiaal, dat in jouw geval slechts enkele foto's en een zeer beknopte beschrijving omvat.

DDV: Ja. Gewoonlijk is die beschrijving zodanig geformuleerd dat het in feite een soort protocol is. Bijvoorbeeld: je steekt een scheermesje tussen de muur en je lippen en je blijft zo lang mogelijk staan. Dit vormt zowel de beschrijving als het protocol.

JS: Welke functie zie je dan in die context voor je archief?

DDV: Van mijn performances heb ik eigenlijk geen archief, behalve wat er in mijn boek *Danny Devos. 160 Performances* (Club Moral vzw, Antwerpen, 2012) staat. Daarom heb ik zelf dat boek uitgegeven, om alles bij elkaar te hebben. Maar dat is ook alles wat ik heb.

JS: Hoe zie je de status van de objecten en documenten in je archief die naar je performances verwijzen — zijn ze documentatie of ook autonoom werk?

DDV: Ja, in feite niet als werk. Als document. *Five Cuts* (1979) is wel een werk geworden. Dat bestaat uit vijf ingelijste Polaroidfoto's van een performance, gecombineerd met een scheermesje dat ik voor die performance heb gebruikt.

JS: Doorheen je carrière heb je in performances verwezen naar internationale kunstenaars die actief waren in Antwerpen, zoals James Lee Byars (1932-1997) en Gordon Matta-Clark (1943-1978). Vanwaar komt je fascinatie voor deze figuren?

DDV: Dat is dubbel, in die zin dat in de beginjaren, op het moment dat ik eigenlijk met performance begon, mijn inspiratie of achtergrond niet zozeer uit de beeldende kunst kwam, maar wel uit de muziek van die periode, zoals industrial muziek, new wave, en dergelijke, evenals experimentele films. Daarnaast is er ook een tentoonstelling geweest in het Paleis voor Schone Kunsten, getiteld *American Art in Belgium* (1977). Bruce Nauman (°1941, Fort Wayne), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994) spraken mij erg aan met hun industriële vormen. Ik ben daarna ook beeldhouwen gaan studeren. In 1979 heb ik samen met iemand uit Antwerpen *Office Baroque* (1977) van Gordon Matta-Clark bezocht, toen dat gebouw er nog stond. Ook de tentoonstellingen die toen in het ICC te zien waren, hebben een blijvende indruk op me gemaakt, zonder dat ik de intentie had om hetzelfde te doen. Er zijn ongetwijfeld schilders die zeggen: 'Ik wil ook surrealist worden' of 'Ik wil ook dit of dat doen', maar dat was voor mij niet het geval. Ik had al een soort van basis in mij, iets dat ik wilde uitdragen, zelfs voordat ik me als kunstenaar kon identificeren. Als 15- of 16-jarige deed ik al performances, zonder te weten dat performancekunst bestond. Het was gewoon een innerlijke drang die ik had en die ik uitte. Tot op de dag van vandaag is die onweerstaanbare behoefte om bepaalde dingen te doen, ongeacht of ze in een bepaalde context passen, nog steeds aanwezig.

JS: Kan je een voorbeeld van geven van zo'n vroege performance?

DDV: Ik ben opgegroeid in Vilvoorde en Machelen tijdens de constructie van de ring rond Brussel. Gedurende mijn hele jeugd waren er heipalen, bulldozers en vrachtwagens met zand die rondreden. Vilvoorde was toen de meest stinkende stad van België. Dit zijn allemaal factoren die invloed hebben gehad. Ik herinner me dat ik bijvoorbeeld opnames maakte terwijl ze het viaduct van Vilvoorde aan het bouwen waren; ik ging daaronder staan om het gehamer en het geklop op te nemen en beschouwde dat als muziek. Later heb ik dat ook gebruikt als achtergrond bij performances, ik ben, denk ik, een van de weinige die dat doet. Ik had ook een cassette recorder en dan registreerde ik bijvoorbeeld het geluid van mij die met een steen over de grond in de kelder thuis schuurde, totdat de cassette vol was. Dus in het werk van Byars, Matta-Clark en die andere Amerikaanse kunstenaars herkende ik bepaalde zaken, omdat ik gelijkaardige dingen deed. Later, toen ik begon met de Bastard Art projecten, heb ik veel onderzoek verricht naar verzet binnen de kunst. Omdat ik vaak tegen de opmerking aanliep dat wat ik deed, zoals performances of installaties, zogenaamd niet paste binnen de canon van die tijd. Ik ontdekte dat de Amerikaanse avant-garde, met name Matta-Clark, ook dingen had gedaan, die toen niet binnen het gevestigde museumbeleid pasten, maar die er toch in slaagde om dat te realiseren.

Hetzelfde geldt voor On Kawara (1932-2014) met zijn telegrammen en postkaarten. Dat vergeleek ik dan met stadsguerrillabewegingen zoals de Baader-Meinhof en de Black Panthers. Zonder de Black Panthers zou er nooit een zwarte president in Amerika zijn geweest. En zonder de Baader-Meinhof zou er nooit zo'n sterke ecologische partij, anti-Amerikaanse partij, in Duitsland zijn geweest. Ik vond dat de Amerikaanse avant-garde ook een soort stadsguerrilla was.

JS: Terwijl er op het moment van *American Art in Belgium* enkele Belgische kunstenaars, waaronder Jef Geys (1934-2018) en Jan Vercruysse (1948-2018), zich net kritisch verzetten tegen deze tentoonstelling en de dominante aanwezigheid van de Amerikaanse kunstenaars in onze instituten.

DDV: Ik moet toegeven dat ik op dat moment te jong was om dat op te merken. Ik was toen zeventien of achttien jaar en ik had nog niet voldoende ervaring in de hedendaagse kunst van die tijd. Dat was toen ook veel moeilijker. Je had die tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten over Amerikaanse kunst. Maar verder kwam je dat niet tegen op televisie of in het nieuws.

JS: Is de houding tegenover performancekunstenaars in institutionele context nu veranderd? Is het eenvoudiger geworden?

DDV: Ja, voor sommigen die een sterrenstatus nastreven, wel. Maar voor echte performance niet. Ik reken mezelf tot een bepaalde generatie van Duitse, Engelse en Franse performancekunstenaars die opkwamen vanaf het einde van de jaren 1970, en we worden nog steeds niet vertegenwoordigd in musea of belangrijke tentoonstellingen, waarin ons werk nochtans thematisch goed zou passen. Dat vind ik nog steeds een probleem. Waarom zit bijvoorbeeld Günter Brus (1938-2024) niet in *Painting after Painting* (2025) in het S.M.A.K.? Dat is natuurlijk wel een tentoonstelling met allemaal jongere mensen. Hoe dan ook, je ziet dat er ook in performancekunst elementen zijn, die volgens mij, aanknopen met andere media en thema's. Terzelfdertijd is elke schilder tegenwoordig zagezegd bezig met 'performatief' werk. En dan vraag ik me af: hallo, waar is de performance? Is het alleen dat hij met zijn arm heeft bewogen terwijl hij aan het schilderen was? Maar dat wordt wel allemaal van ons afgepakt. Ik beschouw dat letterlijk als afgepakt. Schilders zijn niet performatief. Dat is onzin. In het verleden had je wel Jackson Pollock (1912-1956) en Yves Klein (1928-1962). Maar schilders in België vandaag? Nul de botten, hè.

JS: Denk je dat dit te wijten is aan het platform van een tentoonstelling?

DDV: Dat is te wijten aan de oogkleppen van de curatoren.

JS: In principe vind je performance inpasbaar in een tentoonstelling?

DDV: Ja. Het is aan de curator om te beslissen hoe die dat in een tentoonstelling integreert. Als die zegt van we gaan uitvoerders zoeken om dat, ik zeg maar iets, elke zaterdag namiddag uit te voeren. Of we gaan foto's tonen, of we gaan video tonen. Curatoren hebben tenslotte gestudeerd om tentoonstellingen te maken, ik maak werk dat in die tentoonstellingen past.

Tentoonstellingshistoriek

JS: Daarnet sprak je al over het ICC. Je nam deel aan de tentoonstelling 1980 en voerde een performance uit samen met Ria Paquée (°1954, Merksem). Jullie besloten echter om jullie actie buiten het ICC te laten plaatsvinden, maar ze wel simultaan te tonen op een monitor in het gebouw. Waarom deze werkwijze?

DDV: Dat weet ik niet meer. Ik denk dat het te maken had met wat we wilden bereiken. Misschien ging dat niet binnen. Het feit dat het in de metro doorging, die omgeving, speelde eigenlijk ook een rol, omdat het een industriële setting was waarin je iets deed. Ik had toen al een cassette opgenomen met de Brusselse groep Etat Brut, waarbij ik het geluid van een tram die krijst op de rails als muziek had gebruikt. Misschien wilden we ook wel een beetje breken met de veilige kunstcontext. Een beetje zoals Matta-Clark, of andere land art kunstenaars en performancekunstenaars, die ervan uitgingen dat je kunstwerken overal kunt creëren en presenteren.

JS: Speelde het ook een rol dat het ICC over het nodige audiovisueel materiaal beschikte?

DDV: Ja, hoewel het uiteindelijk niet is opgenomen. Van Ria Paquée is er een stukje opgenomen, van mij niet. Ik heb toen drie performances gedaan. Eén bij de opening, samen met Ria Paquée. Dan degene waar ik mij verstoopt had in het ICC. En dan nog een performance waarbij ik mij op de laatste dag van de tentoonstelling zes keer van de trap heb laten vallen. Dus dat waren drie verschillende performances binnen het kader van één tentoonstelling.

JS: In dat geval is mijn volgende vraag overbodig, aangezien ik wilde vragen of die actie waarbij je je verstoopt had met medeweten van het ICC gebeurde, maar dat blijkt dus niet het geval?

DDV: Dat was niet afgesproken. Ik had waarschijnlijk tegen Ria Paquée gezegd dat ik dat zou doen, maar niet wanneer. Vlak voor de tentoonstelling in het ICC had Ria Paquée al met een performance van mij meegedaan in Parijs en wij verstuurden ook veel mail art naar elkaar. Het was ook daardoor dat Ria dacht: "ik heb al een paar dagen niks gekregen van Danny. Dat is niet normaal, want meestal is er elke dag wel iets." En zij heeft toen gezegd: "hij was dat van plan. Dus ik vermoed dat hij daarbinnen zit". Zo is de bal aan het rollen gegaan.

JS: In het kader van *Antwerpen 93* maakten jullie met Club Moral, in samenwerking met Ruimte Morguen en Parbleu, de publicatie *Dossier Antwerpen*. Hierin verrichten jullie onderzoek naar de aanwezigheid van buitenlandse kunstenaars in Antwerpen tussen 1968 en 1990. Hoe is het idee van deze publicatie ontstaan?

DDV: Op dat moment ging Antwerpen de culturele hoofdstad van Europa worden. Er was dus behoorlijk wat druk om iets te kunnen ondernemen, omdat er natuurlijk geld te rapen viel voor projecten in het kader van *Antwerpen '93*. Maar de meeste dingen werden eigenlijk door de stad geregeld, en de lokale initiatieven werden afgewimpeld. Zoals dat wel dikwijls het geval is tellen eigen kunstenaars niet echt mee.

JS: Vandaar jullie reflex om de link te zoeken met internationale kunstenaars?

DDV: Ja, omdat wij allemaal in het verleden veel dingen hadden gezien, dankzij het ICC, maar ook de Wide White Space en andere galerijen, zijn wij op het idee gekomen om te onderzoeken wat er met die mensen is gebeurd en of zij zich daar nog iets van herinnerden. En of zij geïnteresseerd zouden zijn, om opnieuw iets te doen. Zo konden we toch iets ondernemen tijdens *Antwerpen 93*. Wij zijn dat eigenlijk begonnen met eigen middelen, omdat wij al voldoende ervaring hadden met het maken van publicaties en het organiseren van tentoonstellingen

JS: En ook opnieuw die mail art.

DDV: Het was waarschijnlijk eenvoudiger of aannemelijker voor kunstenaars om in te gaan op een vraag van andere kunstenaars. Dat is een heel andere verhouding. Kunstenaars die elkaar iets vragen of een curator die iets aan een kunstenaar vraagt. Curatoren hebben vaak een andere instelling, terwijl het bij ons eigenlijk gewoon een collegiale nieuwsgierigheid was.

JS: Er was toen ook een tentoonstelling in het ICC?

DDV: Ja, omdat we al die correspondentie hadden, was het niet zo moeilijk om dat materiaal tentoon te stellen. En misschien hebben we ook werken die we zelf nog hadden getoond. Mensen die in Club Moral iets deden, lieten soms kunstwerken achter. Wij hebben nooit verzameld, maar we ruilden wel spullen. Het gebeurde ook dat mensen een week bij ons verbleven en vaak bleef er iets over dat later nog tentoongesteld kon worden.

JS: Bestaat er een archief van die correspondentie?

DDV: Nee, ik weet niet waar dat naartoe is gegaan. Wij hebben dat niet. Ik denk dat Mark Schepers (°1952, Antwerpen) van Ruimte Morguen dat materiaal heeft, dat moet je eens nakijken. Ik ben 90% zeker dat het niet hier is, want anders zou Anne-Mie er ook al wel eens iets van gezegd hebben. Omdat *Dossier Antwerpen* nu opnieuw ter sprake komt met de perikelen rond het museum van hedendaagse kunst hier.

JS: In welke zin?

DDV: Er is bijvoorbeeld een brief van Carolee Schneemann (1939-2019) waarin ze vermeldt dat ze twee zeefdrukken heeft geschonken aan de Gordon Matta-Clark-Stichting. Dus momenteel zijn we bezig met Save the Museum | Museum at Risk, en daar gaat het nu over. Dus ik stel de vraag aan het M HKA: waar zijn de twee zeefdrukken die Carolee Schneemann heeft geschonken? Want bij de ensembles is er niets te zien. Dus ja, er is een aarzelend antwoord gekomen. Ze hebben ze in ieder geval niet kunnen vinden. Ze geven aan dat er veel werken beloofd zijn, die uiteindelijk niet zijn gegeven. Het was ook algemeen bekend dat er in die tijd veel werken bij Flor Bex (°1937, Antwerpen) in de gang zijn blijven staan, bij wijze van spreken. Ik heb contact opgenomen met de Carolee Schneemann Stichting, om te achterhalen of zij iets weten, maar zij reageren niet.

JS: In 2003 heb je gedurende dertig minuten met gebonden handen en voeten, en met een zak over je hoofd, op de grond voor het M HKA gelegen. Deze performance kreeg de naam *TROP* = *Teveel*. Op dat moment liep er in het museum een tentoonstelling met werken uit de collectie van de Cera Holding. Kun je iets vertellen over de context waarin deze performance ontstond?

DDV: Personen die in feite verbonden waren met het M HKA, zoals Bart De Baere (°1960, Vilvoorde), Luk Lambrecht (°1959, Ronse) en nog anderen, waren adviseurs voor de Cera Holding. Dus ik vond dat eigenlijk gewoon niet kunnen. Ze stellen die collectie tentoon in een museum, waardoor die verzameling uiteraard in waarde stijgt. Elk werk dat in een museum getoond wordt, stijgt in waarde. Elk werk dat op de kaft van een kunsttijdschrift staat, stijgt in waarde. Zo werkt de kunstmarkt. En een museum mag geen deel uitmaken van de kunstmarkt. Daarenboven was ik toen voorzitter, of alleszins sociaal commissaris van het NICC, en Cera betaalde op dat moment het loon van een juriste bij het NICC. Dus ik werd uiteraard op het matje geroepen bij Cera, waarbij ik zei dat mijn artistieke vrijheid losstaat van het feit dat zij het NICC steunden met een mecenaat.

JS: Die kritische houding wordt traditioneel gezien als een essentiële en gewaardeerde kwaliteit binnen de hedendaagse kunst.

DDV: Weinig mensen doen dat nochtans. Ik zie het opnieuw met de dingen rondom het M HKA. Protest tegenwoordig, wat houdt dat eigenlijk in? Het is niet meer dan... Een handdoek buiten uitschudden, maar meer is dat niet.

JS: Jij kan de recente bezetting van het M HKA natuurlijk vergelijken met de bezetting van het ICC in 1998.

DDV: Er is helemaal geen bezetting, vind ik.

JS: Was het te georganiseerd?

DDV: Nee, een bezetting moet hoe dan ook georganiseerd worden. Als echte bezetters, zoals Greenpeace, ergens tegen een koeltoren een spandoek ophangen is dat tot op de tweede georganiseerd, bij wijze van spreken. Hetzelfde geldt voor Gaia. Wanneer zij een slachthuis binnenvallen zijn zij gedrild om dat perfect uit te voeren. Dat mis ik nu. Bij het ICC ging dat eigenlijk vlot en begreep iedereen het meteen, en iedereen zag ook de noodzaak ervan in, en ja, dat mis ik toch wel. Dat doet misschien niet ter zake, maar vandaag nog was er iemand die zei dat ze op 23 november in het M HKA een dag willen organiseren met lezingen over Gordon Matta-Clark. En dan krijgen ze van het M HKA te horen dat het niet meer beneden in die inkomhal mag. En dan vraagt iemand vanuit onze actiegroep: "Ja, wat moeten we dan doen?" En dan zeg ik: "Ja maar, zijn jullie anarchisten of zijn jullie watjes?" Die inkomhal is een openbare ruimte. Je bent vrij om daar te zitten en aan die tafel te werken. Ga desnoods op een lege doos staan en begin met je presentatie. Hebben ze daar een knokploeg die ons gaat buitenzetten? Of gaan ze de politie bellen? Dat is het verschil met actie voeren en zakdoek leggen.

Kunstenaar, buschauffeur en standenbouwer

JS: Hoe kijk je terug op de combinatie van je kunstenaarschap met je werk als standenbouwer, en heeft dat je artistieke loopbaan negatief beïnvloed?

DDV: Nee, absoluut niet. Toen ik afstudeerde kon ik nog stempelen en van alles ondernemen. Wij hadden toen ook al Club Moral, waarmee we evenementen organiseerden. We hadden een soort van businessmodel, waarbij we cassettes en tijdschriften verkochten, en dingen ruilden. Met die inkomsten konden we de meeste kosten dekken. Anne-Mie ging toen ook werken trouwens, in een fabriek voor neon- en plexireclames. Ik heb eerst allerlei jobs gedaan. Ik ging onder andere bij mensen thuis schilderen en deuren repareren. Toen de uitkering stopte, moest ik verplicht werken als buschauffeur in Antwerpen. Ik heb dat een half jaar gedaan en dan heb ik ander werk gezocht, want 'Trop' is te veel. Daarna ben ik in de standenbouw gaan werken. Ik had al veel vaardigheden. Ik kon alles wat daar gedaan werd. Schrijnwerkerij, lassen en dergelijke. Mijn creativiteit en oplossingsgerichtheid kwamen ook goed van pas.

JS: In 1989 heb je in een brief aan Flor Bex en minister Patrick Dewael (°1955, Lier) je situatie nochtans als wurgend omschreven - kan je toelichten waarom je die omstandigheden toen zo benoemde?

DDV: Ja, dat was natuurlijk het geval. Vooral het rijden met de bus, dat gebeurt tussen vier uur 's morgens en twee uur 's nachts. Bijvoorbeeld, op oudejaarsavond reed ik met de laatste bus

naar Zandvliet. Wanneer je met de bus in Zandvliet aankomt, moet je zelf nog thuis geraken. En de volgende ochtend moest ik opnieuw een bus ophalen in de stelplaats aan de Noorderlaan. Bovendien wist je vaak pas een dag van tevoren wanneer je de volgende dag moest werken, en het gebeurde ook dat je twee shiften op één dag moest draaien. Dus je kon niets meer afspreken. Het kwam ook voor dat ik met de bus op de Rooseveltplaats stond en er mensen zoals Bernd Lohaus (1940-2010) of Guillaume Bijl (1946-2025) opstapten en die zich dan afvroegen of dat een performance was. Nee, ik moest dus met de bus rijden om mijn inkomen te verwerven. Onder invloed van hen en anderen die zeiden dat dat niet kon en dat het een schande was, heb ik die brief geschreven, maar zonder resultaat.

JS: Is lesgeven ooit een optie geweest?

DDV: Toen was er nog geen plaats voor een docent performance.

JS: In 1994 benader je Flor Bex opnieuw, ditmaal om je diensten aan te bieden voor de opbouw van tentoonstellingen. Heb je dat ooit gedaan, in het M HKA of ergens anders?

DDV: Jawel voor Anne-Mie. Tijdens haar retrospectieve tentoonstelling in Kassel heb ik zelfs de verantwoordelijkheid van de technische leider van het Museum Fridericianum overgenomen. Ik zei: als we hier zo blijven voortsukkelen, zal het nooit klaar geraken. Dus neem jij een dag vrij en ik zal iedereen aan het werk zetten zoals het moet. Dat hebben ze daar ook ingezien en ze hebben me er achteraf nog voor betaald. Dat is natuurlijk Duitsland.

Seriemoordenaars

JS: Hoe is je fascinatie voor seriemoordenaars ontstaan en zie je een link tussen seriemoordenaars en kunstenaars?

DDV: Dat komt vanwege de moord op John F. Kennedy (1917-1963) in 1963, toen ik klein was. Ik herinner me dat ik dat op televisie heb gezien en ook dat mijn grootmoeder bijna stond te wenen naast de televisie. Voor de mensen hier was hij toen de mooiste en beste man ter wereld, en hij werd doodgeschoten, en je zag dat op tv. En dan zag je Oswald, van wie je eigenlijk nog niet wist of hij het gedaan had of niet, en die werd ook doodgeschoten. Dan dacht ik, dat moet toch een bijzondere man geweest zijn. Dat is mij altijd bijgebleven. Toen noemden ze dat nog massamoordenaars. Het begrip seriemoordenaar kwam pas op in de jaren zeventig en hier in de jaren tachtig. Het begrip seriemoordenaar werd bedacht door een FBI-agent die het patroon ontdekte dat bij seriemoordenaars steeds terugkomt. Hij vergeleek dit met een televisieserie waarin dezelfde personages in elke aflevering steeds hetzelfde doen. Vandaar de term serial killer. In België hadden we bijvoorbeeld de Wurger van de Linkeroever, De Vampier van Muizen, of de Zwarte Anorak, waarvan ik ook een beetje hetzelfde had: dat moeten toch

wel vreemde mensen zijn, om zulke dingen te doen. Wat mij ook al heel vroeg opviel, was dat Jack the Ripper een van de eerste was die zijn slachtoffers op zo'n manier drapeerde. Of een hart tegen de muur nagelde, bij wijze van enscenering. Ik beschouwde dat ook als een vorm van creativiteit. En zo is dat idee bij mij ontstaan en ben ik daar over beginnen opzoeken. En het is inderdaad een algemeen aanvaarde theorie dat wetenschappers, kunstenaars, zogezegde motiefloze of meervoudige misdadigers en religieuze denkers, hetzelfde psychologische profiel delen. Ze noemen dat het schizoïde profiel. Wat niet hetzelfde is als schizofrenie. Maar het is dus een specifiek profiel in de psychologie van mensen die in eerste instantie iets doen dat in de maatschappij geen nut oplevert en die worden gedreven door een onontkoombare drang, of inspiratie.

JS: In verschillende online contexten circuleren de *Ed Gein Gloves* (1987) vaak zonder vermelding van jouw auteurschap, en worden ze zelfs als de 'echte' handschoenen van de Amerikaanse seriemoordenaar Ed Gein (1906-1984) beschouwd. Hoe kijk je zelf naar het feit dat dit werk een eigen leven is gaan leiden, los van jouw artistieke praktijk en intentie?

DDV: In zekere zin haal ik daar meer voldoening of plezier uit, want in een museum zullen ze nooit liggen. Ik ben ook een personage in *Le Poulpe*, een Franse reeks misdaadromans over een politiecommissaris. Wat ik ook geweldig vind, is dat ik al twee keer een artikel over mijn werk in de Bild-Zeitung heb gehad. Er zijn maar weinig kunstenaars die ooit een artikel in de Bild-Zeitung hebben gekregen. Terwijl je daarmee een heel ander publiek bereikt. Wat ze ermee doen, dat weet ik ten eerste niet. En ten tweede, ik weet niet of het mij iets oplevert, maar het is iets dat leeft. En het feit dat het zijn eigen leven leidt, vind ik enorm interessant. Dat is een beetje vergelijkbaar met de ontdekking van oude diersoorten. Ik denk dat mensen over 200 jaar misschien zullen zeggen: "Oh, maar dat is... we gaan het terug traceren en dat komt van daar. Tiens dat is wel straf." Dat vind ik gewoon interessanter. Ik haal daar nu meer plezier en voldoening uit dan wanneer ik die handschoenen zou verkopen. Ik zou ze kunnen verkopen. Ondertussen zijn ze al, ik weet niet hoe beroemd. Misschien is er wel een of andere grote, rijke fan van Ed Gein die daar een fortuin voor wil betalen.

JS: Er zijn effectief mensen die zogeheten 'murderabilia' verzamelen.

DDV: Ik bezit twee schilderijen van Ed Gein, maar er zijn veel gefortuneerde mensen, waaronder popzangers en beroemde kunstenaars. Mike Kelley (1954-2012) had ook schilderijen van Ed Gein, maar waarschijnlijk heeft hij daar veel meer voor betaald dan ik, aangezien ik ze rechtstreeks van John Gacy (1942-1994) heb gekocht, toen hij nog in de gevangenis zat. Mike Kelley zal ze via een tussenpersoon hebben gekocht voor honderd keer de prijs die ik heb betaald.

JS: Begrijp ik goed dat de circulatie van je werk buiten het traditionele kunstcircuit je vandaag meer voldoening geeft dan een tentoonstelling binnen een museale context?

DDV: Een tentoonstelling niet. Een tentoonstelling is nog altijd een vorm van erkenning. Laten we daar niet flauw over doen, voor een kunstenaar is erkenning uiteindelijk belangrijk. Je kunt zeggen: "Ja, maar je hebt erkenning van die 30.000 mensen op het forum over de Texas Chainsaw Massacre, die die handschoenen fantastisch vinden." Maar ik ben wel nog kunstenaar. En ik wil liefst tijdens mijn leven, af en toe, erkenning krijgen voor wat ik doe vanuit een officiële hoek. Ongeacht alle nevenactiviteiten of interesses, is mijn instelling of bewustzijn van jongs af aan dat ik kunstenaar ben, en al het andere is leuk en aangenaam op bepaalde momenten, om bij wijze van spreken de dag door te komen. Maar je wilt ook voldoening halen uit al het werk dat je maakt. Die handschoenen zijn populair en die kun je verkopen, maar de rest niet. Veel van mijn werk is maar twee of drie keer, of zelfs nooit in mijn leven getoond. En dan denk ik: dat is wel niet echt normaal.

JS: Naast het M HKA is er nog een museum in Polen dat werken van jou heeft?

DDV: Het MOCAR (Museum of Contemporary Art in Krakow) heeft één installatie, *The Red Spider of Katowice* (1993), van mij. Zij hebben wel een belangrijke tentoonstelling, *Crime in Art* (2014), met heel wat andere bekende kunstenaars, georganiseerd, waarin een groot aantal van mijn werken te zien was. Ik denk acht van mijn werken, terwijl er maar één Andy Warhol (1928-1987) was. Maar hier in België is dat niet het geval.

Archief en nalatenschap

JS: Hoe zie je de toekomst van je archief?

DDV: Archieven zijn populair tegenwoordig. Het feit dat jij hier zit. Het feit dat er iemand Anne-Mie al drie dagen aan het filmen is terwijl ze tekent in het kader van een of ander onderzoek. In ieder geval, we krijgen wel meer van dit soort vragen. En aangezien we ouder worden, zijn we ons daar ook van bewust. Wanneer je ons huis hier ziet, ons atelier en Anne-Mie's andere atelier, dan zie je dat het vol staat met dingen die wij als ons archief beschouwen. Natuurlijk zijn die rollen filament die hier staan, niet alle experimenten, niet al mijn tangen, beitels en schroevendraaiers archief. Maar er zijn wel veel dingen die als een soort vertakking functioneren, zoals een schimmel die van het ene huis naar het andere gaat. Er zijn veel dingen die met elkaar verbonden zijn. Voor deze zaken vinden we met iedereen die we al hebben ontmoet geen oplossing. In mijn geval heb ik bijvoorbeeld meer verbinding met elektronische muziek, de noise muziek uit de jaren 1980. Dit hangt ook vast met Club Moral, maar ook een deel met mijn eigen werk, omdat ik zelf ook dingen heb gedaan, verzameld en uitgewisseld. Veel van die kleine A5 tijdschriftjes van geplooid fotokopieën. Stel, als ik er niet meer ben, en

dat ze zeggen: we gaan Danny Devos zijn werken daar tentoonstellen en ook de foto's van zijn werken en dit en dat. Dan denk ik: ja, en wat gebeurt er met die tijdschriften die voor mij een bron van inspiratie zijn geweest? Wat betekent dat voor die drie kisten met true crime boeken die buiten staan? Waarbij heel zeldzame boeken zitten, die veel waard zijn. Wat gebeurt er met die twee schilderijen van seriemoordenaar John Wayne Gacy?

JS: Zullen mensen dat herkennen? Want dat is geen kunstenaar die in het reguliere circuit zit.

DDV: Nee, maar als je goed kijkt, zie je dat er boven een boek ligt met de titel *They call him Mr. Gacy selected correspondence of John Wayne Gacy* (1989, McClelland Associates) waarin een brief van mij is opgenomen en waarop ook een schilderij in dat genre op de omslag staat. Tussen de boeken daar bevinden zich drie of meer boeken over John Wayne Gacy. Dus ja, waar begint het en waar eindigt het? Want die schilderijen maken ook deel uit van een van mijn werken.

JS: Die maken deel uit van een installatie?

DDV: Dat is een werk. Dat grote metalen ding, je hebt dat toch gezien? Maar zal iemand zich realiseren dat er boven een boek staat waarin er een brief van mij is opgenomen? Of de correspondentie die ik ook nog ergens in een kist heb zitten met John Wayne Gacy, wat gebeurt er met dat materiaal? Gaat bijvoorbeeld het M HKA zeggen: 'Ja, maar nee, zo ver gaan we niet, we gaan geen boeken over John Gacy in ons archief opnemen.'

JS: Strikt gezien heeft dat niets met beeldende kunst te maken. Maar het is wel zo dat de bibliotheek van een kunstenaar ook veel vertelt over wie hij is en wat hij te zeggen heeft.

DDV: Ja, bij mij is dat veel en bij Anne-Mie nog meer. Ik ben in zekere zin behoorlijk beperkt in mijn interessegebieden, of ze zijn nogal afgelijnd. Daarnaast beperk ik mezelf ook.

JS: Jij gaat wel tot in de diepte natuurlijk.

DDV: Ja, voor mij is dat intenser, terwijl het bij Anne-Mie breder is. Zij koopt ook veel meer. Ze verzamelt al tijdschriften sinds haar jeugd. Ze heeft veel eerste edities van kunstenaarstijdschriften, maar ook van mode en interieur. En is dan bijvoorbeeld het nummer van Interview Magazine met Andy Warhol belangrijker dan een hip hedendaags tijdschrift?

JS: Ja, vanwege de verzamelwaarde, maar nee, vanuit het perspectief van een kunstenaar die dat materiaal als inspiratie heeft gebruikt. Vanuit dat standpunt zijn beide magazines even belangrijk. In het archief van een kunstenaar kunnen die zaken zonder status naast elkaar bestaan.

DDV: Ik denk dat ook. Wanneer je het atelier van Francis Bacon (1909-1992) in de Hugh Lane Gallery in Dublin bezoekt, zie je dat ze het nauwkeurig hebben nagebouwd. En daar staat ook

veel. Zijn beeldboeken voor dokters, over auto-ongelukken en over venerische ziekten, boeken die ik ook heb.

JS: Wat is jouw mening over een gereconstrueerd atelier, zoals dat van Francis Bacon?

DDV: Ik vind dat goed. Dat van Bacon is fantastisch. Heb je dat al gezien?

JS: Nee, ik ben daar nog niet geweest. Ik heb er veel over gehoord. En ik denk altijd dat dergelijke plekken iets artificieel hebben, omdat ze de indruk moeten wekken dat de kunstenaar net is buitengegaan.

DDV: Ja, dat weet je natuurlijk. Ik bedoel, wij zijn verstandige mensen. Wij zijn ons ervan bewust dat de kunstenaar daar niet gisteren is weggegaan. Wij begrijpen dat dat een soort bevroren tijdsmoment is. Het atelier van Bacon is tot op de millimeter juist, bij wijze van spreken. Dat maakt het zo speciaal. Daarnaast zijn er ook enkele kamers waar verschillende objecten worden tentoongesteld, onder andere een verfrommelde foto uit een tijdschrift van de moord op Kennedy. Daar wordt die link wel gelegd. Je ziet daar wel de kapotgeschoten kop van Kennedy. Dat is wat Bacon schilderde. En vandaar dat het van belang is dat het daarbij ligt.

JS: Wat vind je van het Panamarenkothuis?

DDV: Ik ben daar nog niet binnen geweest. We hebben wel al de atelierflat van de abstracte schilder Jozef Peeters (1895-1960) aan De Gerlachekaai bezocht, of het Nietzsche-Archiv in Weimar. Daar is afgebleven na zijn dood.

JS: Acht je zoiets mogelijk in deze woning, samen met het archief van Anne-Mie?

DDV: Eigenlijk denk ik van niet, omdat het huis zelf niet bijzonder genoeg is om te behouden. Daarom denk ik dat er iemand, of een organisatie, zou moeten zijn die hier onderzoek naar doet. Misschien wel hier, hè. Ik weet het niet, maar dat is niet aan ons om te beslissen. Maar het zou evengoed ergens anders in een ruimte kunnen zijn... Ik zeg maar iets, als ze in het M HKA een ruimte op overschot hebben, zouden ze daar zo'n soort virtuele woning kunnen maken. Want bijvoorbeeld onze keuken hebben wij met z'n tweeën helemaal zelf gemaakt. Ook met historische stukken van tafels van bij Anne-Mie haar ouders, die feestaannemers waren. Dat zit daar allemaal in. Maar dat is niet aan ons, wij kunnen dat niet afdwingen. Je weet dat Kanal geïnteresseerd is in alle originele nummers van Force Mental? Zij willen dat allemaal archiveren en digitaliseren. Maar dan is het probleem altijd: wat met de rest? Stel dat er dan iemand anders komt, een muziekcentrum bijvoorbeeld, die zegt dat ze alles van Club Moral gaan archiveren. Dan ga ik wel in dat contract opnemen, als er een andere, grotere organisatie is die een groter deel van ons archiveert, dat Kanal dat moet delen, of afgeven.

JS: Want anders gaat het altijd iets onvolledig hebben.

DDV: Ja, en dan gaan er veel dingen tussen de plooiën vallen.

JS: Jij hebt een permanente presentatie voor ogen, in plaats van iets dat slechts occasioneel getoond wordt?

DDV: Ik begrijp heel goed dat dit niet voor iedereen mogelijk is, maar eerlijkheidshalve, ik denk dat we toch mogen stellen dat wij met z'n tweeën een beetje een uitzondering vormen. Ten eerste, we zijn een kunstenaarskoppel. Dergelijke koppels zijn er niet veel. We hebben elk ons eigen werk. Daarnaast hebben we gezamenlijk werk. We hebben Club Moral, een organisatie, wat ook nog eens iets anders is. Dus daar ben ik van mening dat wij toch, zonder mijn eigen belang groter te willen maken dan het is, een uitzonderlijk geval zijn.

JS: Monografische musea kunnen te statisch worden vind ik, maar bij jullie werk — met links naar muziek en performance — is er wel de mogelijkheid om de collectie regelmatig te activeren, zodat het levendig blijft.

DDV: Ja, je hebt bijvoorbeeld het Stijn Streuvelshuis in Anzegem, het Raveelmuseum in Machelen, het Permekemuseum in Jabbeke, of FeliXart & Eco Museum in Drogenbos. Daar is dan een ganse vleugel die alleen over Felix De Boeck gaat, maar ze hebben eveneens ruimte voor andere dingen. Ik denk dat er inderdaad zoiets moet bestaan, hetzij binnen een grote organisatie, zoals Kanal, waar ze voldoende ruimte hebben. Zij kunnen daar gerust een zaal die even groot is als ons huis aan besteden.

JS: Kan het ook op een externe locatie, maar dan wel beheerd door een instituut?

DDV: Er moet met het materiaal gewerkt worden en er moeten ook mensen worden aangetrokken. En er moeten contacten onderhouden worden met universiteiten en kunsthistorici. Zij moeten toegang krijgen tot die informatie. Echt wetenschappelijk onderzoek vind ik belangrijk. Want al die kunstboeken die verschijnen, daar zit zo weinig inhoud in. Ik vraag me af: wie gaat er daar binnen 200 jaar nog iets aan hebben als je eigenlijk niks van inhoud of context meegeeft in die publicaties? Die zijn alleen maar op zichzelf gericht. En niet op de plaats die ze nu innemen of zouden moeten innemen of zouden kunnen innemen in de geschiedenis.

JS: Hoe zie je de relatie tussen je archief en je kunstwerken?

DDV: Bijvoorbeeld de maquettes van de performances die ik maak, fungeren als een vorm van archivering. Dit is ook bijna een noodkreet, want er is niemand die zich bezighoudt met het archiveren, bewaren of tonen daarvan, of wat dan ook.

JS: Of te bezitten?

DDV: Ik vind de beschikbaarheid voor de maatschappij in het algemeen belangrijker dan bezit. Toen we moesten verhuizen uit de Kattenberg, waar vroeger Club Moral was, moesten we op zoek naar iets anders. Toen zegden ze ons: "Je moet iets kopen." En wij antwoordden: "Nee, want we zijn tegen bezit." Uiteindelijk bleek het dan toch praktischer om een huis te kopen. In een huurhuis hadden we nooit zoveel kunnen doen. Dus in die zin was die verhuis inderdaad zoiets tussen archiveren en iets opnieuw maken,

JS: In de sculptuur *Tower of Crime* (1987) incorporeer je true crime romans uit je persoonlijke bibliotheek. In dat werk transformeert een deel van je archief tijdelijk in een kunstwerk, of hoe zie je dat?

DDV: In het begin waren dat dus originele boeken. En de eerste keer dat het werk werd tentoongesteld, was er iemand die het kocht. Toen moest ik natuurlijk zeggen dat het zonder boeken was, want die boeken had ik nodig. Dus heb ik allemaal dezelfde boeken aangeschaft, in overleg met degene die het werk had gekocht, om daar andere boeken in te steken. En als ik het tentoonstel, bijvoorbeeld in Gent bij Kiosk, dan heb ik er weer mijn eigen boeken in gestoken.

JS: Je website bevat een uitgebreid overzicht van je tentoonstellingen. Van vele tentoonstellingen staan er ook foto's online. Wat was je motivatie om je website zo goed op orde te zetten?

DDV: Ja, ik ben een verzamelaar, bij wijze van spreken. Ik ben ook gewoon een liefhebber van klasseren en van databases. Ik vind dat ook creatief werk, om met een FileMaker database te beginnen en daar iets van te maken met de middelen die er zijn. Ik ben ook geïnteresseerd in nieuwe technologieën, dus ik kwam terecht bij een contentmanagementsysteem, waarin ik onmiddellijk besepte dat dit de plek was waar ik al mijn informatie kon onderbrengen. Ik ben begonnen met het invoeren van mijn *Birth (+) Fact (x) Death (-) Calendar* in dat systeem. Pas daarna heb ik ook mijn eigen website, die van Anne-Mie en die van Club Moral toegevoegd. Mijn website is nu iets meer dan tien jaar oud, maar Anne-Mie en ik hadden in de jaren 1990 ook al een website. Ik vind het belangrijk dat mensen die een tentoonstelling over een onderwerp willen organiseren en die online zoeken, alles kunnen zien wat ik doe. Er zal nog meer materiaal toegevoegd worden, want ik ben momenteel veel aan het digitaliseren, omdat ik alles op Instagram plaats. Ook om te vermijden dat mijn website binnen afzienbare tijd weg is.

JS: Zag je het klasseren en ordenen altijd al als een verlengde van je artistieke praktijk, of is dat iets wat pas is ontstaan nu je kan terugblikken op een omvangrijk oeuvre en veel activiteiten?

DDV: Als je kijkt naar mijn werk *Daders van Dodingen* (1996), dan is dat het classificeren van de ogen van misdadigers. Of *Jockel – Bibliographie* (1993), een werk dat in de collectie van het M HKA zit, dat zijn ongeveer vierhonderd ingelijste krantenknipsels. Ik heb dat dus altijd wel gehad.

JS: Op je Instagram ontsluit je ook een groot deel van je artistieke praktijk aan de hand van documenten uit je archief. Hoe sta je ten opzichte van de kwetsbaarheid van dit medium dat ervoor gekend is onverwacht en om onduidelijke redenen accounts te schorsen of zelfs helemaal te verwijderen.

DDV: Ik kan niet meer aan mijn Facebookaccount, maar die pagina is er nog wel. Ik had ook een pagina van Club Moral en van Performan. Die zijn er nog allemaal, maar dat zijn nu 'wezen'. Ik kan er niet meer aan. Maar ja, ik heb me daarin natuurlijk vergist. Ik dacht: dat blijft altijd. Ik weet natuurlijk dat je geen naakt op Instagram mag zetten. Dus ik daag ook niet uit wat dat betreft. Sinds mijn Facebookaccount weg is nog meer. Maar ik denk dat iemand mij bij wijze van spreken heeft verlinkt. Waarschijnlijk vanwege alle Turner beelden die ik post.

JS: Big Tech mist waarschijnlijk de juiste gevoeligheid om de artistieke intentie achter appropriaties correct te begrijpen.

DDV: Klopt, en bij Facebook hebben ze niemand die de moeite doet om eens te kijken.

JS: Is dat nog wel iemand vraag ik mij af?

DDV: Ja, ook al. Daar begint het mee.

JS: In welke mate ben je betrokken bij het archief, de website en het collectiemanagement van Anne-Mie?

DDV: Ja, ik ben verantwoordelijk voor, hoe zal ik het formuleren, de technische backend, zoals ze dat zeggen. Ook wanneer haar assistente komt werken en er een nieuw jaar of een nieuwe categorie aan de database moet worden toegevoegd.

JS: Je bewaart jouw werk en dat van Anne-Mie ook via digitale platforms zoals Wayback Machine, Internet Archive of UbuWeb?

DDV: Op Ubuweb staan we niet. Op de Intern Archive staat al onze muziek. Alle cassettes die we ooit hebben uitgegeven of die we verdeeld hebben van andere mensen, Etat Brut bijvoorbeeld.

JS: Dat heb je allemaal zelf gedaan?

DDV: Ja, dat staat op de Internet Archive. In WAV-files, dus in hoge kwaliteit. Maar UbuWeb kan je zelf niet doen, denk ik. Ik ben daar in elk geval nog niet mee bezig geweest, wegens te

veel ander werk. En dan heb je natuurlijk de Wayback Machine. Daar vind je sowieso oude websites terug. Onlangs heb ik iets opgezocht, omdat er met mijn kalender een technisch probleem was door een software-update. Uiteindelijk kon ik daar terecht om te bekijken hoe ik bepaalde dingen had gedaan.

JS: Oké, dat waren mijn vragen. Wil jij nog iets toevoegen?

DDV: Wie heeft er gezegd van naar hier te komen? Of is dat confidentieel?

JS: Ik heb dat grotendeels zelf beslist. Maar eerst was er wel een actiefiche opgesteld, voordat ik werd aangesteld. Daarin lag de focus op de kernkunstenaars uit de collectie van het M HKA, geboren voor 1966. Dat laatste is heel logisch; dat is de prioriteit, omdat het belangrijk is om deze generatie kunstenaars te sensibiliseren rond het belang van hun archieven en nalatenschap. Voor hen is dat urgenter dan voor iemand die nu 30 of 40 jaar oud is, dat is evident. Ik probeer een goede geografische mix te vinden en kunstenaars wiens parcours heeft aangetoond dat ze belangrijk zijn. Maar ik heb ook aandacht voor minder bekende kunstenaars. Persoonlijk vind ik het een geslaagde selectie, die deze generatie representeert. Uiteindelijk is het de bedoeling dat ik een dossier aflever met een overzicht van mijn bevindingen, waarin de particuliere situaties en noden van deze kunstenaars gerelateerd aan hun archieven en bij uitbreiding hun nalatenschap naar voren komen.

DDV: Ik vraag me dan altijd af: wat gebeurt er met die informatie? Ook met de tijd en de integere interesse die wij daarvoor hebben. En ook de dingen die wij daar natuurlijk zelf uit leren. Want zoals ik al een paar keer heb gezegd, we zijn daar in zekere zin actief in, maar niet dat we al stappen hebben ondernomen om iets te doen, omdat we het nog altijd niet weten. Wij hebben beiden altijd veel over ons werk naar buiten gebracht, gratis. Ook de activiteiten die we met Club Moral deden, waren altijd voor iedereen. We hebben nooit ergens geld aan verdiend, of juist genoeg om te kunnen doen wat we wilden doen. En op deze onafhankelijkheid zijn we heel trots. We hebben nooit veel subsidies gekregen of veel verkocht. We zitten ook niet in grote collecties. We hebben geen financiële problemen. Ik zie die ook niet op ons afkomen. Tenzij dat wij tweeën ineens een of andere ziekte hebben. Maar, er is toch wel die noodzaak, omdat wij geen kinderen hebben. Wie gaat er zich daar nog iets van aantrekken als wij er niet meer zijn? Ik verwacht niet dat familieleden dat zullen doen.

JS: Het beheer van een artistieke nalatenschap is gespecialiseerd werk. Je hebt daar kennis, tijd en ervaring voor nodig, en dat kan je niet zomaar van familie verwachten.

DDV: Ik heb maar één zus en zij heeft geen feeling voor kunst. Bij Anne-Mie zijn er twee van haar zussen en haar broer zich wel bewust van het feit dat zij een gerenommeerde kunstenaar is. Hoe dan ook speelt de kwestie van de successierechten in dit soort situaties altijd een grote rol.

JS: Je wil natuurlijk vermijden dat er onder tijdsdruk beslissingen worden genomen die nefast zijn voor de nalatenschap.

DDV: Zij zullen het belang van mijn noise-tijdschriftjes uit de jaren 1980 niet kunnen inschatten. Ze zullen niet weten wat dat is. Ik neem hen dat niet kwalijk, dat is gewoon zo. Of al mijn true crime boeken, Anne-Mie haar broer, die is advocaat, die zal zeggen: "Wij willen die en die", maar van de driehonderd boeken die ik heb, zal hij er misschien drie bijhouden.

JS: Maar dat gaat natuurlijk over zijn totaliteit?

DDV: Ja. Dus dat is een probleem. Er is ook iemand van Beaubourg (Centre Pompidou) in Parijs geweest die ook zegt: "Ja, dat zou bijeen moeten blijven, er zijn veel mensen die die mening delen. Maar wat wij nodig hebben is dat dit ergens op papier staat, afkomstig van een andere bron dan Anne-Mie en ik. Mensen die het belang van ons archief erkennen en het verband zien tussen bijvoorbeeld mijn true crime boeken en mijn werk, en de mode- en interieurtijdschriften van Anne-Mie en haar werk. En daar een idee over hebben, of niet, evengoed, dat al het materiaal bij elkaar moet blijven. Buiten het feit dat wij vinden dat alles samen moet blijven, hebben we eigenlijk niets in handen. Want natuurlijk vinden wij dat alles samen moet blijven, dat zal elke kunstenaar zeggen.

JS: Ik hoop in elk geval dat mijn werk daaraan kan bijdragen.

DDV: Het is daarom dat ik vraag: gaan wij iets tastbaar hebben? Anne-Mie en ik spenderen onze tijd niet voor niks. Want als wij niks in handen hebben bij wijze van spreken na dit, dan moet er niemand van het CKV nog komen.

Verantwoording

Op 13 november 2025 voerde Jeroen Staes, projectmedewerker van CKV, een vraaggesprek in het Nederlands met Danny Devos in zijn atelier te Antwerpen. Het gesprek kreeg vorm via zowel voorbereide vragen als bijvragen die zich in de loop van het gesprek hebben ontwikkeld. De vragen, die voornamelijk vertrokken vanuit een aantal historische feitelijkheden, waren op voorhand bezorgd aan de geïnterviewde. Het gesprek duurde in totaal 118 minuten en werd integraal en digitaal opgenomen met de dictafoon-app van Apple. De opname werd getranscribeerd met behulp van AI-software en nadien gecontroleerd en gecorrigeerd door de interviewer. Deze integrale transcriptie vormt de basisversie van het gesprek. Daarnaast werd een geredigeerde versie opgemaakt. Daarin zijn een selectie van vragen en antwoorden volledig uitgeschreven en aangevuld met correcties en toevoegingen van zowel de interviewer als de geïnterviewden. Om de leesbaarheid te verhogen, zijn interpunctie toegevoegd, syntactische en grammaticale aanpassingen doorgevoerd en de volgorde van bepaalde passages gewijzigd. Zowel de digitale opname van het gesprek als de uitgeschreven versie ervan bevinden zich in het CKV-archief. Ook de geïnterviewden beschikken over een kopie van de integrale transcriptie en het geredigeerde gesprek. Danny Devos heeft toestemming gegeven tot publicatie van het interview op de CKV-website.