Dit interview maakt deel uit van het voorbeeldtraject rond kunstenaarsarchieven sinds de jaren 1970 en volgt op een eerste beschrijving van het archief van beeldend kunstenaar Peter Downsbrough (1940–2024). Projectmedewerker Jeroen Staes ging in gesprek met Kaatje Cusse, de partner van de kunstenaar. Samen spraken ze over haar noden met betrekking tot de zorg voor het archief en de artistieke nalatenschap van haar man, maar ook over de vele omzwervingen van het archief en enkele belangrijke tentoonstellingen binnen Downsbroughs artistieke parcours.

Kaatje Cusse: KC Jeroen Staes: JS

Historiek (van het archief)

JS: Hoe keek Peter Downsbrough (1940–2024) zelf naar zijn archief en naar het begrip archief in het algemeen?

KC: Peter heeft de documentatie van zijn werk - *the records*- goed bijgehouden, maar hij was hoofdzakelijk met zijn werk bezig. Van een eerste bezoek aan New York, in september 1982, herinner ik me twee *file cabinets* waarin hij zijn tentoonstellingsdossiers en werk op papier bewaarde.

JS: Het was voor Peter wel belangrijk dat dat materiaal vanuit New York naar hier kwam? Het had evengoed kunnen zijn dat hij het niet de moeite waard vond om het daar te laten bewaren en uiteindelijk over te brengen.

KC: Uiteraard, hij wou het risico niet lopen om alles te verliezen.
Na de tentoonstelling in Lyon in de lente van 1989 verbleven we een tijd in Brussel en na een paar maanden hebben we het huis in Molenbeek gevonden. Tot 1997 waren er opeenvolgende opslagplaatsen in New York. Aanvankelijk had Peter gehoopt om daar meer tijd door te brengen maar dat bleek al snel niet haalbaar. In 1997 kregen we hulp om alles over te brengen. Uiteindelijk is hier acht kubieke meter 'stuff' toegekomen, allerhande materiaal, tentoonstellingsdossiers, administratie, werk op papier, boeken, … Dat hebben we eerst getrieerd. Daarna ben ik begonnen met het organiseren van de dossiers. Na een tijd vond Peter dat eigenlijk een beetje vervelend, hij vond dat ik te veel met het verleden bezig was. Zijn prioriteit was om het werk verder te ontwikkelen. Gaandeweg is het archief bij wijze van spreken mijn 'departement' geworden.

JS: Dus de structuur van het archief zoals we die hier nu aantreffen, heb jij eigenlijk vanaf 1997 langzaamaan aangebracht?

KC: Die 'structuur' is er eerder gekomen op basis van mogelijkheden en behoefte: Peter wou dingen uit de weg hebben, waardoor het een soort *archive/ storage* geworden is.

JS: Peter en jij zijn door de jaren heen regelmatig verhuisd. Jullie hebben in New York, Gent en Brussel gewoond. Is er bij die verhuizingen veel materiaal verloren gegaan?

KC: Niet echt, maar ik heb geen idee hoe het was de jaren voor we samen waren. Tussen 1972 en 1982 verbleef hij vaak in Europa, soms voor langere perioden, maar zijn basis was New York. Het

was goedkoper om naar Brussel te vliegen dan naar andere steden, en hij kon er bij mensen logeren. Hij was toen meer 'in & out' of Brussels. We hebben elkaar ontmoet in de lente van 1982. Vanaf die zomer verbleef hij bij mij in Gent. In mei 1984 zijn we vertrokken naar New York, niet lang na de *Tectonic '84* tentoonstelling in Luik, maar spullen hebben we toen niet verhuisd, die werden ondergebracht bij familie en vrienden.

JS: Kwamen jullie in die periode nog af en toe terug naar België?

KC: Jawel, hoofdzakelijk voor tentoonstellingen, zoals bv Le Consortium in Dijon (1986), de Kunstacademie in Lodz (1986), Galerie Foksal in Warschau en Galerie Wschodnia in Łódź (1987), De Lege Ruimte in Brugge (1988) en Villa Arson in Nice (1988). Rond die tijd begon bij Peter het idee te rijpen om hier iets te zoeken. In de winter van 1989 had hij tentoonstellingen in het kader van het Ars Musica Festival, en bij Galerij Tilman Fesler & Coufo (Brussel), later in de lente in het Musée Saint Pierre d'art contemporain in Lyon, en in de zomer hebben we dit huis gevonden in Brussel. Zo zijn we hier beland. Hij kende de stad beter dan ik, want hij had hier langere periodes doorgebracht, of eerder als basis gebruikt, na zijn eerste bezoek in 1972. We moesten hier helemaal opnieuw beginnen, maar er waren perspectieven, hij had toen ook zijn eerste opdracht voor een werk in de openbare ruimte in 1990, in Rennes.

JS: Lagen er hier professioneel meer mogelijkheden voor hem dan in de Verenigde Staten?

KC: Er was hier toen inderdaad meer interesse voor zijn werk. Die organisaties of personen konden niet noodzakelijk een vliegtuigticket betalen, maar wel een treinticket.

JS: Wat deed jij in New York?

KC: In het begin poetsen en babysitten, maar daarna kon ik werken bij Coosje van Bruggen (1942–2009) en Claes Oldenburg (1929–2022). Dat was een heel interessante periode, ik heb er ontzettend veel geleerd. Af en toe vertaalde ik, en vanaf 1987 coördineerde ik de IC-reeks kunstenaarsboeken met Imschoot, uitgevers.

Werk of archief?

JS: Er zijn veel maquettes bewaard gebleven. Zijn dit werken, voorstudies of archiefmateriaal?

KC: De maquettes zijn werken, studies, een research naar ruimtelijke situaties.

JS: Zelfs al zijn het dan schetsen of voorstudies van niet gerealiseerde projecten?

KC: De maquettes zijn werken op zich, ruimtelijke studies. In het MAMCO in Genève beschouwen ze die maquettes als sculptuur, en terecht, denk ik. Daarnaast zijn er inderdaad ook studies voor interventies in de openbare ruimte, voor open oproepen waaraan Peter deelnam. Sommige daarvan werden gerealiseerd, andere niet.

JS: Het archief en de nalatenschap bevatten ook veel analoog fotomateriaal. Zo zijn er negatieven van foto's die als autonome kunstwerken bestaan, maar ook van foto's die sculpturen documenteren. Kan je toelichten hoe die twee zich tot elkaar verhouden

KC: Uiteraard is er veel analoog fotomateriaal. Digitaal kwam pas later. Peter fotografeerde de *Two Pipes* om ze te documenteren. Na een periode van experimenteren met schaal en materialen, is hij in de zomer van 1970 tot een extreme reductie gekomen, de Two Pipes. De mensen rondom hem adviseerden om die werken te documenteren. Het boek, *Two Pipes, Fourteen Locations* (Norman Fisher, New York, 1974) bevat veertien reeksen foto's van *Two Pipes* in veertien verschillende locaties. De inhoudstafel is alfabetisch gerangschikt volgens de plaats: Bagnolet, Berlijn, Brussel, enzovoort. In het boek heb je telkens foto's van het volledige werk, maar ook close-ups, en dat voor veertien verschillende locaties. Alle foto's zijn genomen voor de zomer van 1974, wanneer het boek gedrukt is.

JS: *Two Pipes, Fourteen Locations* is dan te begrijpen als een kunstenaarsboek met documentaire foto's van in situ sculpturen?

KC: Hier moet ik je wijzen op twee formuleringen: Peter noemde zijn boeken geen *artist's book*, maar gewoon een boek. Hij meed ook het label *in situ.*

JS: Het is toch een boek opgevat als kunstwerk, of zie je dat anders?

KC: Daar is altijd heel veel discussie over geweest. Peter en de collega's met wie hij affiniteiten had, zagen het boek gewoon als een andere ruimte waarin ze hun werk konden tonen, dat bovendien toegankelijk was, tegen een aanvaardbare prijs. Daartegenover had je dan mensen, 'book artists', die unieke objecten maakten. Dat was toen een grote discussie, er waren heel wat breuklijnen in het veld en dat is ook iets dat zich verder ontwikkeld heeft en andere proporties heeft aangenomen. *Two Pipes, Fourteen Locations* was in elk geval het eerste boek met foto's. Het is ook de aanzet voor het fotografisch werk. Het boek *AND* (Anatol AV und Filmproduktion Hamburg, 1977) bevat voor het eerst foto's van stedelijke landschappen, met bestaande verticalen, zoals telefoonmasten, verlichtingspalen en hoeken van gebouwen. Aanvankelijk gebruikte Peter de foto's enkel in zijn boeken of bij interventies in tijdschriften, pas vanaf 1980 is hij de foto's als autonome werken beginnen tonen.

JS: Hoe komt het onderscheid tussen de documentaire fotografie en foto's als autonome kunstwerken tot uiting in het archief?

KC: Er zijn inderdaad twee sporen in het beeldarchief, twee soorten klassement. De *I-series* documenteert het werk, de tentoonstellingen. De *O-series* zijn foto's als foto's. Wanneer hij dat beslist heeft, weet ik niet.

Het kunstenaarschap in combinatie met andere jobs

JS: Had Peter naast zijn kunstenaarspraktijk nog andere jobs?

KC: Peter heeft in New York altijd jobs gedaan. Kunst was zijn hoofdactiviteit, maar hij moest jobs vinden om de huur te betalen. Hij werkte af en toe voor een schrijnwerker. Van 1977 tot 1979 werkte hij bij Printed Matter. Uit zijn tentoonstellingshistoriek kan ik afleiden dat hij in die periode minder gereisd heeft. Er waren ook nauwelijks tentoonstellingen. Uit correspondentie uit de lente van 1979 blijkt dan weer dat hij aan iemand schrijft: "I no longer work at Printed Matter."

JS: Wat deed hij precies bij Printed Matter?

KC: Ontwerp van de Printed Matter Catalog, boeken inpakken, grafisch werk, productie ... In 1977 was er een presentatie van drie boeken: *FABLE* van John Baldessari, *Works* van Lawrence Weiner en *AND* van Peter Downsbrough, alledrie uitgegeven door Anatol AV und Filmproduktion (Hamburg, 1977). Hij was verantwoordelijk voor de productie ervan en van andere Printed Matter publicaties, zoals het boek *GAAG. The Guerrilla Art Action Group* (1978) van Jon Hendricks en Jean Toche. Daarna deed hij 'mechanicals', grafisch werk voor postorderbedrijven, ook even voor een architecte. Hij heeft nog een andere keer samengewerkt met Jon Hendricks (°1939) voor de productie van de *Fluxus Codex* (1987-88). Hij heeft trouwens de kaft van dat boek ontworpen.

JS: En in België?

KC: Aanvankelijk heeft hij wat grafisch werk gedaan, een affiche ontworpen voor Ars Musica, ik denk in 1990. Hij heeft een aantal workshops in kunstscholen gegeven, vooral in Frankrijk. Hij ontwierp catalogi, meestal voor tentoonstellingen waaraan hij zelf deelnam, zoals de overzichtscatalogus *Position* (BOZAR, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux, Muzeum Sztuki, Mamco, en argos editions, 2003) naar aanleiding van de overzichtstentoonstelling POSITION in het Paleis voor Schone Kunsten in 2003, samen met de graficus Koen Bruyneel. Voor architect Christian Kieckens (1951-2020) ontwierp hij onder andere de kaft van *Zoeken, Denken, Bouwen* (Ludion, 2001). Soms, maar niet altijd, was er een vergoeding voor de deelname aan open oproepen voor interventies in de openbare ruimte. Hij was ook een jaar lang 'professeur artiste invité' in Le Fresnoy, een overeenkomst naar aanleiding van hun deelname aan de productie van de film OCCUPIED, een initiatief van Les Maîtres de Forme contemporains (Michèle Didier).

Tentoonstellingshistoriek

JS: In 1975 had Peter Downsbrough zowel een solotentoonstelling bij de Wide White Space Gallery in Antwerpen als bij Elsa von Honolulu Loringhoven, de galerie van Jan Vercruysse (1948–2018), in Gent.

KC: Dat was in beide gevallen een van de laatste tentoonstellingen van de galerie. Toen werd ook Peter's boek *IN FRONT* (Jan Vercruysse, Gent, 1975) gepubliceerd. Er is een brief waarin Jan schrijft dat het boek af is, maar dat hij de galerie gaat sluiten om zich op zijn eigen werk te concentreren.

JS: Weet je of Peter Downsbrough in die periode ook contact had met Fernand Spillemaeckers van de Brusselse galerie MTL?

KC: Hij heeft er nooit geëxposeerd, maar ze hadden wel contact. Ik denk dat Peter daar kwam wanneer hij in Brussel was. Hij vertelde mij ooit dat er een talk was van Ian Wilson (°1940, Durban), waar misschien vijf mensen aanwezig waren, waaronder Herman Daled en hijzelf.

JS: In 1983 was er de solotentoonstelling in het Gewad in Gent. Toen vormden Peter en jij al een koppel. Wat zijn je herinneringen aan die tentoonstelling?

KC: Dat was in de zomer van 1983, een suggestie van Jan Debbaut. Peter was toen volop bezig met het uitbreiden van het vocabularium van zijn werk. Na ongeveer tien jaar vooral met *Two Pipes*, *Two Lines* en *Two Poles* te hebben gewerkt, kwam hij rond 1979 uit bij *The Dice*, als een manier om taal opnieuw in zijn werk te introduceren, en ook 'hazard', het toeval. In 1983 waren er een aantal tentoonstellingen waarvoor hij met de volledige ruimte werkte. Je zou dat een soort installatie kunnen noemen, en als ik mij niet vergis heeft hij die term toen ook wel even gebruikt, maar van zodra 'installation art 'een 'ding' werd is hij daarvan afgestapt. Het grootste element in de tentoonstelling in het Gewad was het woord MAAR, letters met een hoogte van twee meter. Er was ook een zwarte schuine lijn met tape op de grond, en een verticaal doorgesneden woord *TOT* op de muur*,* een *AS* en een *iF* in kleefletters*.* Hij vertrok vanuit het bestuderen van de ruimte, waarin hij dan elementen introduceerde om met die ruimte te werken. Het werk kan daarna aangepast worden aan een andere ruimte waarin het getoond wordt. In 2021 hebben we *MAAR / TOT AS iF* aan het S.M.A.K. geschonken omwille van de relatie met Gent. Het museum heeft het werk gerestaureerd en getoond tijdens *Gifted* (2021), een collectietentoonstelling met andere recente schenkingen. In 1983 is er, naar aanleiding van de tentoonstelling in het Gewad, een gesprek geweest tussen Joost Declercq (°1955) en Peter. Er zijn twee cassettes vol gepraat, met veel dingen die eigenlijk niets met het onderwerp te maken hadden. We hebben daar toen een transcriptie van gemaakt en die verknipt. Een soort analoge 'cut-and-paste', waarbij we er samen een meer coherente structuur aan het gesprek hebben gegeven. Een Nederlandse vertaling van dat interview is gepubliceerd in het tijdschrift van het Gewad (Jaargang 3, nr 6, augustus 1983), waarvoor Peter trouwens ook de cover heeft ontworpen.

Toekomst van het archief

JS: Vind je het belangrijk dat het archief toegankelijk is voor onderzoekers?

KC: Wat belangrijk is, is dat het werk van Peter bestudeerd en verhaald wordt, dus onderzoek hoort daar zeker bij.

JS: En op langere termijn?

KC: Ik probeer uit te zoeken wat de juiste benadering is.

JS: Heb je daar al een idee van hoe je dat zelf graag zou zien, of is dat te moeilijk om dat nu al te zeggen?

KC: Dat is niet eenvoudig, omdat Peter's parcours eerder internationaal is. Onlangs is er een kleine tentoonstelling geweest bij Résidence RHR hier in Brussel. Bernard Marcelis heeft naar aanleiding daarvan een heel korte tekst geschreven waarin hij stelt dat Peter misschien wel de meest Europese is van de Amerikaanse kunstenaars. Is dat zo? Peter had inderdaad een grote gevoeligheid voor Europa, maar is uiteraard opgegroeid in en rond New York, heeft daar zijn vormende jaren beleefd, en heeft daar tentoongesteld, maakte daar min of meer deel uit van een 'downtown community' gedurende de jaren 1970, maar was regelmatig 'in & out of Europe'. Zijn eerste reis naar Polen voor de tentoonstelling *Construction in Process* in Lodz (oktober 1982), heeft een grote impact gehad. Hij heeft veel in Frankrijk gewerkt. Al deze contexten hebben een impact gehad.

JS: Heb jij een verklaring voor die vele projecten in Frankrijk?

KC: Wel, hij heeft redelijk vroeg tentoongesteld in Parijs, er was in 1973 een solotentoonstelling bij Galerie 8 van Anka Ptaszkowska (1935–2025), een galerie zonder vast adres in Parijs. Herman Daled had dat contact mogelijk gemaakt. Herman en Nicole Daled hadden Peter ontmoet in New York toen hij net terug was na bijna zes jaar in New Hampshire. In oktober 1972 bezocht hij hen in Brussel. In december waren zij de eersten om een werk uit de *Two Pipes* reeks aan te kopen.[1] Zo heeft hij een aantal mensen leren kennen. Die verhalen lopen over grenzen heen. Peter heeft ook vroeg tentoongesteld in Londen bij Jack Wendler, in Italië met Franco Toselli, en heeft ook tijd doorgebracht in Amsterdam, op de boot van Lawrence Weiner. Vanaf 1980 heeft hij vaak gewerkt met Le Coin du miroir in Dijon, waaruit Le Consortium gegroeid is, en heeft hij zo een aantal andere mensen ontmoet.

JS: Peter heeft op verschillende plaatsen gewoond, waardoor bepaalde delen van zijn praktijk en archief inderdaad sterker resoneren met specifieke locaties. Hoe vertaalt zich dat in de praktijk, in relatie tot het archief? Idealiter blijft vanuit dat perspectief alles best samen.

KC: Uiteraard blijft alles best samen. Er zijn ook andere archieven, op andere plaatsen, van mensen waarmee Peter in contact was of mee gewerkt heeft. Een van zijn oudste vrienden, de dichter Duncan McNaughton (°1942, Boston), heeft zijn archief en correspondentie, o.a. die met Peter, ondergebracht bij Stanford University. De correspondentie met Herman Daled bevindt zich in het MoMA. Die met Barbara Reise zit in de Tate Archives. Dus je kan dat hoe dan ook niet op één plek samenbrengen.

JS: Maar alles wat hier is, zou je in theorie wel samen kunnen houden, toch?

KC: Inderdaad, maar daar heb je middelen voor nodig, want samenhouden volstaat niet, het moet ook ontsloten worden, en verhaald, en zichtbaar gemaakt worden. De continuïteit die we

[1] Dit werk zit nu in de collectie van het Museum of Modern Art (MoMA), New York. https://www.moma.org/collection/works/147029?artist_id=36251&page=1&sov_referrer=artist

opgebouwd hadden is er niet meer, er moet nu anders gewerkt worden. Dat probeer ik nu, maar het moet vorm krijgen.

JS: Ben je na het overlijden van Peter mensen beginnen te contacteren om bijvoorbeeld de periode voor jullie elkaar leerden kennen beter in kaart te brengen?

KC: Het is niet zo dat ik systematisch mensen uit zijn verleden ben gaan benaderen om over vroeger te praten. Toen we elkaar ontmoetten in 1982, was ik 27 en hij 42. We zijn niet in dezelfde periode of context opgegroeid, en elk op een ander continent. Uiteraard had of heb ik vragen over waarom bepaalde dingen wel of niet gebeurd zijn, hoe contacten en verbanden tot stand kwamen, en waarom sommige zaken zijn uitgedoofd. We hebben daar soms ook samen over gepraat, en hij kon daar ook goed over praten met een paar vrienden, en uit de correspondentie leer je ook. Het is een beetje een puzzel, maar af en toe vind ik een ontbrekend stukje. Wanneer er dingen zijn die mij bezighouden omdat ze een soort 'missing link' vormen in het parcours, probeer ik dat verder uit te zoeken. Dat doe ik dan aan de hand van correspondentie, en soms ook door mensen te bevragen. Peter hield geen agenda's en geen dagboeken bij.
We hebben bijvoorbeeld ook een doctoraat begeleid, Peter praatte met die persoon over het werk, en ik dook vaak in de archieven om specifieke informatie te vinden.[2] Er kwam een tijd geleden een verzoek van *L´Art Même* voor een interview met Peter over de jaren zeventig in Brussel. Dat was niet vanzelfsprekend. Daarvoor moest eerst een timeline gemaakt worden op basis van al wat ik kon vinden in het archief: installatiedata van werken, tentoonstellingsdata, correspondentie. Christine Jamart heeft vervolgens die tijdslijn kunnen gebruiken voor het interview met Peter.[3]

JS: Je beheert niet alleen het archief, je neemt er ook een actieve rol als onderzoeker in op.

KC: In zekere zin. In november 2024 was ik een paar dagen in Bourgondië om de gesprekken met Le Consortium verder te zetten, en logeerde ik bij Christian Besson en Cécile Bart. We hebben toen een hele avond gepraat over wat Peter in Bourgondië heeft gedaan, over de verschillende links. Christian, die een aantal keren met Peter heeft gewerkt, en die een passie heeft voor microgeschiedenis, heeft toen beslist om een tekst te schrijven over de links met Bourgondië in Peter's parcours. Die tekst is verschenen naar aanleiding van de kleine tentoonstelling *Lien/s – Link/s* bij Résidence Huet-Repolt in Brussel.

JS: Waarom hebben jullie geen website?

KC: Omdat we daar geen tijd voor hadden, en bovendien moet je dat onderhouden, en dat is opnieuw iets om voor te zorgen, er waren te veel andere dingen te doen. Het is misschien een fout, maar je kan niet alles doen. Ondertussen heb ik wel rondgekeken en heb ik een paar sites gevonden die een model zouden kunnen zijn.

JS: Welke sites zouden als voorbeeld kunnen dienen?

KC: Daar ga ik nu niet over spreken. Ieder parcours is anders.

---

[2] Line Herbert-Arnaud: Peter Downsbrough. *Le lieu et l´espace d´une oeuvre*, PUR Rennes 2022
[3] https://creationartistique.cfwb.be/fileadmin/sites/creart/uploads/Document/Arts_visuels/Ressources/Publications/Art_meme/ART-MEME-83.pdf

JS: Danny Devos en Anne-Mie Van Kerckhoven hebben goede websites die veel informatie bevatten. Danny beschouwt zijn website eigenlijk als een collectie management systeem en hij voegt er ook aanvullend archiefmateriaal aan toe, zoals persknipsels en zaalzichten van tentoonstellingen. Dat is natuurlijk behoorlijk veel werk.

KC: Natuurlijk, je eigen instituut worden, zelfs als dat digitaal is, is voor sommige mensen een oplossing. Ik heb daar voorlopig nog geen duidelijk zicht op. Ik hoop dat dat met de tijd duidelijker zal worden. Maar het is ook zo dat ik niet uitsluitend daarmee bezig kan zijn. De laatste jaren — en dat zijn er ondertussen toch al enkele — waren we, zeker sinds COVID en door de evolutie van Peters gezondheidstoestand, in een vrij groot isolement terechtgekomen. Daar probeer ik nu ook aan te werken. Het werk dat Peter heeft opgebouwd is zo consistent en tegelijk zo divers dat het teveel is voor één persoon.

JS: Ook voor één galerie, wil je zeggen?

KC: Nee, ik heb het niet over galeries. Om een juiste aanpak te vinden, ben ik beginnen praten met mensen met wie we hebben samengewerkt en die het werk goed kennen. Dat kan uitgebreid worden.

JS: Hoe zou je je belangrijkste noden rond de archieven en de nalatenschap nu omschrijven?

KC: Over de jaren heb ik al doende een methodologie ontwikkeld zoals je een huishouden doet: zonder scholing, gewoon op mijn manier. Dat volstaat niet meer. Er is advies en hulp nodig, hoe het beeldarchief te organiseren, bijvoorbeeld. Het werk moet verder getoond en verhaald worden.

JS: En momenteel is er ook nog geen foundation, toch?

KC: Neen. Een foundation moet je ook kunnen dragen. Alles kost geld. Ik ben er nog niet uit. Het is verbazend hoeveel materiaal er is.

JS: Word jij vaak gecontacteerd als musea of andere instituten een werk van Peter Downsbrough installeren?

KC: Het gebeurt. Onlangs kreeg ik een verzoek of het werk *PAR DES/ORDRE, DE, OR* (1986) kon worden getoond in een school in Engeland. De oefening bestond erin dat de studenten de opdracht kregen om een werk te installeren van een kunstenaar die belangrijk was voor hen. Een student had dit werk gekozen. Ik heb toen de informatie doorgegeven: het werk, dat voor het eerst getoond werd in 1986 in Le Consortium in Dijon, werd aangekocht door de Vlaamse Gemeenschap in 1996 (BK 7022) en bevindt zich in bruikleen in het S.M.A.K. Ik heb ook het SMAK geïnformeerd, maar jammer genoeg hebben we verder niets meer gehoord, wellicht is het niet doorgegaan, of heeft het project vertraging.

JS: Voor een dergelijke installatie bestaat er wel een protocol neem ik aan?

KC: Ja, de laatste keer dat deze 'room piece' *PAR DES/ORDRE, DE, OR* in het S.M.A.K. werd geïnstalleerd, in 2006, is er een protocol opgesteld.

JS: Was dat iets waar Peter zich in het algemeen mee bezighield of om bekommerd was?

KC: Er zijn de plannen, de tekeningen, instructies waarmee het werk kan geïnstalleerd worden, dat is al redelijk vaak gebeurd.

JS: Zijn er ook werken die Peter specifiek voor een bepaalde locatie maakte die nu eventueel opnieuw uitgevoerd zouden kunnen worden? Voor *Tectonic '84* maakte hij bijvoorbeeld twee werken met vinylletters op twee drempels.

KC: Ik denk dat het in een aantal gevallen wel kan. Peter heeft altijd gezegd dat zodra een werk op papier bestaat, het ook uitgevoerd kan worden. Een paar jaar geleden is in Le Consortium een werk voor het eerst geïnstalleerd. Dat werk, *BALANCE/ IN* (1988), zat al die tijd in hun collectie, maar was nooit eerder getoond. Het is pas in de tentoonstelling *New York: The Eighties; Part Two (extended version)* (2021) voor het eerst geïnstalleerd en publiek getoond.

JS: Heb jij een volledig overzicht van alle werken die Peter Downsbrough ooit gemaakt heeft?

KC: Ik ben dat al heel lang aan het opbouwen, omdat we heel veel materiaal hebben verzameld, vooral in aanloop naar de tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten in 2003. Dat materiaal heb ik bijgehouden en georganiseerd. Van daaruit ben ik beginnen opbouwen. Dat doe ik eigenlijk nog altijd. In eerste instantie gaat het om de werken die ooit getoond werden, en dan zijn er de werken die in collecties zitten. Er zijn ook groepen van werken die samen horen, zoals de *Two Pipes, Two Poles, Two Lines*, of het werk rond *The Dice*, *Wall* en *Room Pieces* … Daarnaast zijn er ook de werken die nog niet getoond zijn, maar wel bestaan. Die kunnen eventueel gerealiseerd worden. Sommige van die werken werden al voorgesteld. Phil Mertens heeft bijvoorbeeld halverwege de jaren tachtig aan Peter gevraagd om een voorstel uit te werken voor een werk in het Middelheimmuseum. Peter heeft toen een *Multiple Pipes Piece* voorgesteld, waarover is gecorrespondeerd, maar dat niet is aanvaard, tot Phil's ongenoegen. Dus dat werk zou eventueel kunnen uitgevoerd worden, inderdaad. Er zijn veel ongerealiseerde projecten, competities waaraan is deelgenomen. Projecten waarvoor plannen bestaan en waarvan soms zelfs een maquette is gemaakt. Er zijn ook architecten geweest die een project wilden voor een bepaalde locatie. Peter werkte dan een project uit en stuurde een dossier op met alle documentatie. Heel vaak hoorde hij dan niets meer, maar die dossiers bestaan.

JS: Dus dat zijn ook allemaal potentiële werken die nog gerealiseerd zouden kunnen worden?

KC: Potentiële werken, of materiaal voor een heel interessant boek over 'unrealized projects'.

JS: Als ik het goed begrijp, heb je op dit moment nog geen digitaal collectiemanagementsysteem?

KC: Neen. Dan zou ik niet alleen een collectiemanagementsysteem nodig hebben, maar ook iemand die ermee kan werken en er de tijd in kan steken. In afwachting daarvan doe ik gewoon verder.

JS: Dat is dan via een overzicht in Excel?

KC: Neen, zelfs niet. Jaren geleden had ik met een vriend in Amerika een gesprek en hij zei: "Oh, I do everything in Word". Alles zit in mapjes en dat is volgens mij vrij gemakkelijk in een systeem in te voeren door iemand die dat kan. Ik heb de middelen niet om daar iemand voor aan te nemen.

Alle advies is welkom. Maar we zitten ook met Peters computer, en hij werkte minder met tekst en meer met QuarkXPress, een designprogramma. Wij hebben ooit verkend hoe we zouden kunnen samenwerken met TRACKS, die hier vlakbij zaten. Iemand zei toen: “you need a database”. Af en toe kwam er iemand van TRACKS langs, en is er een template gemaakt. Daarna hebben we een paar heel drukke jaren gehad en is dat jammer genoeg stilgevallen. Maar eerlijk gezegd ben ik mijn moed een beetje verloren toen ik naar een erfgoedmeeting in Bronks was geweest, waar we in kleine groepjes rond de tafel zaten. Naast mij zat bijvoorbeeld iemand wiens zus een collectie deurklinken had, en er werd ook gepraat over Circus Ronaldo.

Verantwoording

Op 6 mei 2026 voerde Jeroen Staes, projectmedewerker van CKV, een vraaggesprek in het Nederlands met Kaatje Cusse in haar woning en het atelier van Peter Downsbrough te Molenbeek. Het gesprek kreeg vorm via zowel voorbereide vragen als bijvragen die zich in de loop van het gesprek hebben ontwikkeld. De vragen waren op voorhand bezorgd aan de geïnterviewde. Het gesprek duurde in totaal 93 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 geïnterviewde. 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 geïnterviewde beschikt over een kopie van de integrale transcriptie en het geredigeerde gesprek. Kaatje Cusse heeft toestemming gegeven tot publicatie van het geredigeerde interview op de CKV-website.