

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
85/86

Informatie over kunst als mass
en openbare verzamelingen
voorgeleid door Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen v.z.w. in samenwerking met de B.B.T.

De mythologie
van het alledaagse
Assemblage in België

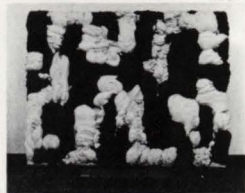


Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
vierentwintigste jaargang
januari/februari/maart
1986
nr. 1
driemaandelijkse periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties, teksten
en radiouitzendingen

6. **E.L.T. Mesens**
Evidence poétique,
Style E.L.T.
 1963
 Museum van
 Hedendaagse Kunst, Gent



4. **Bram Bogart**
De zwartwit
 1974
 Museum van
 Hedendaagse Kunst, Gent
 (bruikleen kunstenaar)



5. **Roger Raveel**
Herinnering aan het
doodsbed van mijn
moeder
 1965
 Museum van
 Hedendaagse Kunst, Gent



2. **Marcel Broodthaers**
Miroir d'époque Regency
 1973
 Museum van
 Hedendaagse Kunst, Gent



14. **Vic Gentils**
Huysmans-Lenin
 1971
 Kunst op de Campus,
 Universitaire Instelling
 Antwerpen



1.1. **André Bogaert**
XXe
 1969
 Koninklijk Museum voor
 Schone Kunsten,
 Antwerpen



1.2. **Annie Debie**
De versierde hand
 1968
 Privé-verzameling



1.3. **Camiel van Breendam**
De kolonel
 1977
 Openluchtmuseum voor
 Beeldhouwkunst
 Middelheim, Antwerpen



1.5. **Arman (Nice 1929)**
Accumulatie met
scheerapparaten
 Koninklijk Museum voor
 Schone Kunsten,
 Antwerpen



6. **Collage**: een twee-
 dimensionale assemblage.

4. Het **matière-**
schilderij: de verf wordt
 verrijkt door toevoeging
 van vreemde materialen.

5. De **combine painting**:
 het schilderij wordt
 aangevuld met objecten
 en materialen die de
 band met de realiteit
 nauwer moeten aanhalen.

2. Het **object** of de
readymade is een
 geprefabriceerd voorwerp
 dat door de keuze van de
 kunstenaar aanspraak
 maakt op een diepere
 inhoud en de status van
 kunstwerk.

1. Een **assemblage** is een
 driedimensionaal kunst-
 werk waarbij de kunstenaar
 geprefabriceerde
 voorwerpen en/of materia-
 len samenvoegt (assem-
 bleert) tot een
 geheel dat geen andere
 functie heeft dan een
 artistieke.

1.1. **Assemblagerelief**.

1.2. **Kastassemblage**:
 een objectcompositie
 binnen de begrenzingen
 van het kastje.

1.3. **Assemblage-**
sculptuur.

1.5. **Accumulatie**: een
 opeenstapeling van
 dezelfde of gelijk-
 aardige voorwerpen.

1.4. **Assemblage-**
sculptuurgroep.

3. **Het environment** is
 een compositie van
 bestaande objecten en
 materialen die zich
 situeert in een ruimte en
 erop gericht is dat er
 terug een ruimte
 ontstaat. Hierdoor bestaat
 er een bijkomende relatie
 met de toeschouwer die
 erin kan evolueren.

7. **Happening of**
performance: de
 kunstenaar creëert een
 theaterachtige
 manifestatie waarin de
 grenzen tussen de
 verschillende plastische
 media zo goed als
 onbestaan zijn. De grens
 tussen kunst en dagelijks
 leven is er zelfs op zijn
 scherpst.

3. **Guillaume Bijl**
Installatie "Frituur"
 Cultureel Centrum
 Berchem, 1983



7. **Leo Copers**
De blinde ziener
 West Kunst, Keulen 1981



Assemblage wordt nogal makkelijk geïdentificeerd met een 20e-eeuwse vorm van industriële productie: het monteren van kant-en-klare onderdelen tot een volwaardig gebruiksvoorwerp zoals een auto. Assemblage is echter meer dan dat. In de plastische kunst is het een vrij recent fenomeen dat velen verleidt tot cliché-uitspraken als "Dat kan ik ook!" of "Dat kan iedereen". Aan de basis hiervan ligt het feit dat de assemblage niet beantwoordt aan een traditioneel esthetisch verwachtingspatroon, dat een zeker ambachtelijk métier in de kunst veronderstelt. Een "traditioneel" schilder maakt gebruik van verf, penselen, doek,... allemaal dingen die geschikt en bedoeld zijn voor het maken van een schilderij.

Een assemblagekunstenaar doet dat niet.

Doch assemblage is complexer dan het louter "monteren" van materialen die niet onmiddellijk als kunstmateriaal zijn bedoeld. Ze brak een eeuwenoud esthetisch normenstelsel open. Het traditionele beeldenarsenaal moest plaats ruimen voor een nieuwe verwarrende vormgeving die tegelijkertijd destructie en constructie in zich droeg. De assemblage bevrijdde de kunstenaar van een artistiek keurslijf om de vrije loop te laten aan een ongeremde creativiteit en persoonlijke vrijheid die in de ons omringende wereld een onuitputtelijk plastisch arsenaal vond. Assemblage was geen kunst van "scholen", maar het resultaat van de persoonlijke visie van individuele kunstenaars.

"Nu ben ik vandaag een bezoek gaan brengen aan de plaats waar de aschmannen het vuilnis heenbrengen. Sapperloot, wat was dat prachtig. (...) Ik krijg morgen eenige interessante voorwerpen uit die mestvaalt o.a. kapotte straatlantaarns ter bezichtiging, of te poseren zoals ge wilt"
(Vincent van Gogh)

Ondanks voorlopers in de 17e-eeuwse volkskunst, deed de assemblage pas haar intrede in de wereld van de "Schone Kunsten" op het einde van de belle époque. Het was een verwarrende periode, het kruispunt van twee eeuwen. Gelijktijdig de laatste stuip trekkingen van een eeuwenoud model en de definitieve doorbraak van het industriële tijdperk. Ook in de kunst was deze verwarring merkbaar: fauvisme, kubisme, futurisme, orfisme, ... Belangrijker voor de assemblage – en mogelijk ook voor het ganse kunstgebeuren na de eerste wereldoorlog – was het groeiend ongenoegen van een jongere generatie over de bourgeoiscultuur. Die houding zou leiden tot dada.

Kubisten als Pablo Picasso (1881–1973) en Georges Braque (1882–1963) reduceerden in hun schilderijen de werkelijkheid tot enkele vormelijke karakteristieken. Ze gingen zelfs zo ver dat hun doeken op een bepaald ogenblik elke band met de realiteit dreigden te verliezen. Om dit te verhelpen, schilderden ze met behulp van sjablonen letters en cijfers op hun doeken. Zo restte er nog maar één stap om echte fragmenten uit de werkelijkheid (bedrukt papier, glas, touw, ...) te integreren in hun composities, waardoor de basis werd gelegd voor de collage.

De eigenlijke assemblage behoort veel meer tot het dadaïstisch erfgoed. Ongeveer gelijktijdig met de experimenten van Braque en Picasso, rekende Marcel Duchamp (1887–1968) door slechts één eenvoudige act af met eeuwen Europese cultuurgeschiedenis. Om uitdrukking te geven aan zijn ongenoegen over de burgerlijke esthetica en de overdreven status van het kunstwerk, promoveerde hij alledaagse voorwerpen als een urinoir, een flessenrek, een sneeuwschop, ... tot een kunstwerk. Hij noemde ze "readymades". Duchamp, maar ook de andere dadaïsten wilden geen kunst, noch schoonheid scheppen. Hun enig doel was de bestaande burgerlijke cultuur te ontmantelen. Normen en waarden werden overboord gegooid. Het gewone alledaagse voorwerp was door zijn onedel karakter een ideaal medium. Door het grote publiek werd de readymade (en ook de assemblage), omwille van de herkenbaarheid van het object, als schokkend en zelfs als vulgair ervaren. Het was een aanfluiting van elke goede smaak, die de meeste mensen uit hun evenwicht bracht omdat het hun cultuur en ook henzelf in vraag stelde.

De surrealisten zagen in de assemblage mogelijkheden om hun artistiek programma te realiseren. In tegenstelling tot de dadaïsten, gebruikten de surrealisten het ding op een positieve manier. De assemblage werd kunst. Zowat alle mogelijke types ontstonden toen reeds, maar pas op het einde van de jaren vijftig – met de pop art en het Nouveau Réalisme – zou de assemblage tot volle ontplooiing komen. Tegelijkertijd, en de kiemen waren reeds vroeger aanwezig in het streven van sommige dadaïsten naar "totaalkunst", werd de assemblage de basis voor nog ruimere artistieke ontwikkelingen.

De internationale kunstscène achterna

De levendigheid en het dynamisme van de Italiaanse, Franse en Duitse kunstscène vóór de eerste wereldoorlog, was in België zelfs niet met een vergrootglas te bespeuren. De kunst kabbelde gezapig achter het internationale gebeuren aan. We kenden het laat-impressionisme en het symbolisme van de eerste "Latemse school" dat onder impuls van Constant Permeke (1816–1952) en Frits van den Berghe (1883–1939), zou evolueren naar het "Vlaams expressionisme", een louter plaatselijk fenomeen dat zo goed als niets had uit te staan met het Duitse expressionisme.

Kubisme, futurisme, ... gans de toentertijdse avant-garde dreigde aan onze kunst voorbij te gaan, maar tijdens de oorlog sloeg te Antwerpen het klimaat om. Dichter-criticus Paul van Ostaïjen (1896–1928) had, hoofdzakelijk via literaire bronnen, kennis gemaakt met het internationale modernisme (kubisme, Duits expressionisme,...) en verspreidde deze ideeën onder zijn kunstbroeders Paul Joostens (1889–1960), Oscar (1887–1971) en Floris (1889–1965) Jaspers, Edmond van Dooren (1896–1965), e.a. Onder de titel "Paul van Ostaïjen en de beeldende kunsten" wijdde Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen in 1981 hieraan reeds een uitvoerige thema-afl levering.

Naarmate de oorlog langer duurde, werden de schildersmaterialen schaarser. Veel kunstenaars beperkten zich tot het tekenen. Joostens, Van Dooren en Jozef Peeters (1895–1960) gingen in 1916 zelfs papier gebruiken ter vervanging van de schaarse verf.

Op het einde van de oorlog bleef de gevluchte Van Ostaïjen vanuit Duitsland contacten onderhouden met de Antwerpse avant-gardekringen. Hierdoor konden de ideeën van het Duitse expressionisme ook hier doordringen. Aldus evolueerde de kunst hier, vooral onder impuls van Jozef Peeters, naar een "gemeenschapskunst". Gebaseerd op de elementen constructie, kleur en vorm trachtten zij een kunst te scheppen die de menselijke leefsituatie zou verbeteren.

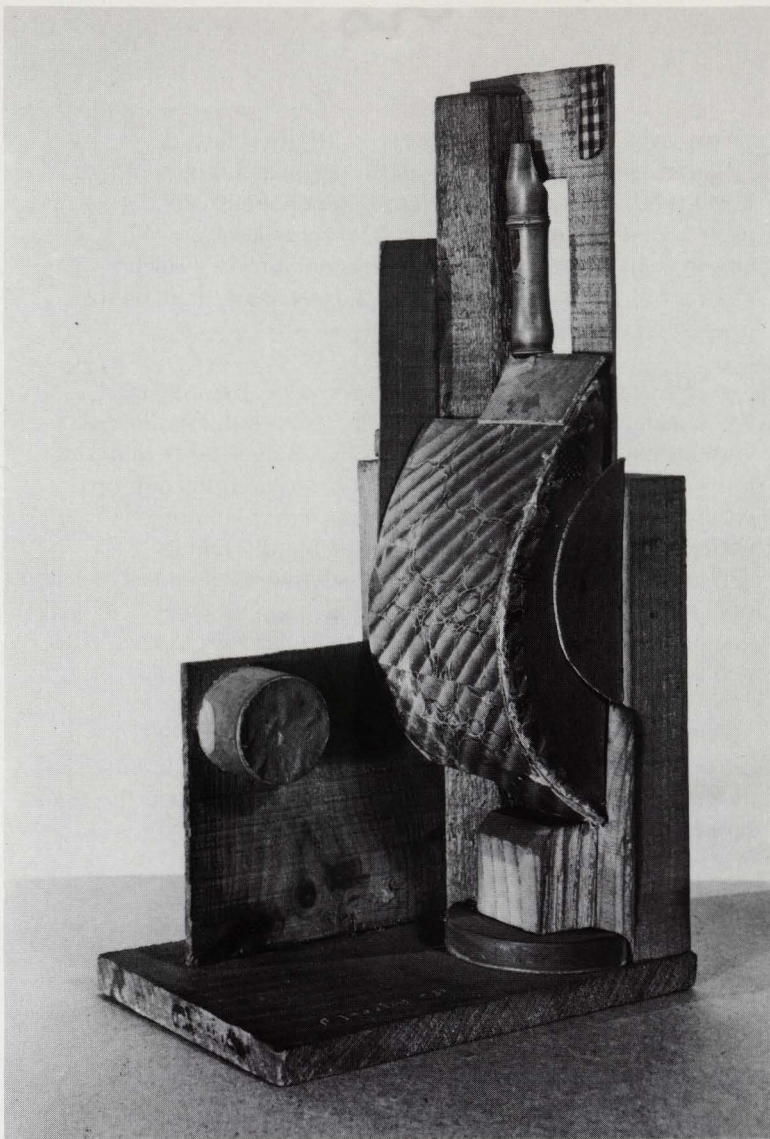
Omdat de positieve ingesteldheid totaal vreemd was aan dada, kwam deze beweging, in het enige milieu waar men aandacht had voor de internationale avant-garde, zo goed als niet aan bod.

Toch was de dadaïstische geest niet helemaal onbestaand in de Belgische kunst. Er was die anarchistisch-nihilistische Brusselse bibliotheekbediende Clément Pansaers (1885–1922) die vooral betekenis had als "doorgeef"-figuur. Hij was door contacten met o.a. Tristan Tzara (1896–1963) en Carl Einstein op de hoogte van dada. Door zijn contacten met het Antwerps franstalig tijdschrift "Ça Ira" werden ook daar deze ideeën verspreid. Tot de "Ça Ira"-kring behoorde ook Paul Joostens. Door zijn eenzellig karakter lag het socialiserende karakter van Peeters' Gemeenschapskunst hem helemaal niet. Zijn individualistisch-anarchistische geest leidde hem meer en meer naar het revolutionair en progressief "Ça Ira"-milieu.

Michel Seuphor, Paul Joostens,
Edgar Du Perron en
Jozef Peeters
1924

In 1919 maakte Joostens een reis naar Parijs waar hij voor het eerst in contact kwam met werk van Francis Picabia (1879–1953) en in mindere mate met dat van Marcel Duchamp. Het resultaat is te zien in enkele collages die totaal afwijken van zijn ander werk. Net zoals Picabia en Duchamp ruimde hij heel wat plaats in voor spel, humor en erotiek. De papierfragmenten zijn geen esthetische oplossingen meer, maar ze worden omwille van zichzelf gebruikt. Desondanks ontmoeten we zo'n collages in Joostens' verder oeuvre niet meer, maar ze luidden een periode in van ongekende creativiteit die zou leiden tot zijn eerste assemblages. Dit waren architectonische constructies met een geometrische vormgeving. Door zijn streven naar een optimale ruimtelijke constructie en een harmonisch evenwicht hebben ze weinig gemeen met dada. De assemblages uit de jaren '21–'25 worden vooral gekenmerkt door de enorme materiaaluitbreiding. Ze lijken op voorwerpen van primitieve stammen die een potentieel aan magische doeltreffendheid bewaren. De absolute zin voor constructie, die haast elke toevalligheid uitsluit, tempert het provocerende karakter. Joostens' assemblages vertonen aldus gelijkenis met het werk van de Duitse dadaïst Kurt Schwitters (1887–1948). Beiden werden ze randfiguren van dada. Estheet als ze waren, konden ze de schoonheid niet negeren in hun creaties. Door allerlei omstandigheden maakte Joostens vanaf 1925 zo goed als geen assemblages meer, om vanaf 1950 met des te bijtender creaties voor de pinnen te komen. De afgemetenheid, de beredeneerdheid maakte plaats voor een hallucinante, agressieve en directe vormgeving die Joostens' ongenoegen over de bestaande maatschappelijke orde, de esthetiek, het wereldgebeuren, ... vertalen. Deze assemblages konden enkel tot stand komen door de fel gewijzigde levensomstandigheden van de kunstenaar. Hij was oud, ziek en verlaten, leefde in erbarmelijke omstandigheden als "artiste maudit". Maar zijn echt dadaïstisch werk kwam ruim dertig jaar te laat!





Paul Joostens (1889–1960)
Object
 1921
 34 x 18 cm
 Ministerie van de Vlaamse
 Gemeenschap, Brussel

Assembleren, isolatie, substitutie, ...

Doorheen de twintigste eeuw is de objectkunst geëvolueerd tot een te complex fenomeen om kort en allesomvattend te omschrijven. In hoofdzaak ligt dit aan het wezen van de techniek zelf. De absolute vrijheid, eigen aan de assemblage, maakte het noodzakelijk niet alleen een nieuwe terminologie en een nieuwe benaderingswijze te ontwikkelen, maar ook een nieuwe mentaliteit aangepast aan het specifieke karakter van dit medium.

Het meest opvallende aspect is zonder twijfel het *Assembleren*, het samenvoegen. Net als andere plastische kunstenaars schept de objectkunstenaar een compositie. In tegenstelling tot een schilder of beeldhouwer maakt hij geen gebruik van traditionele materialen als verf, hout, klei, steen, ... maar zoekt hij zijn materiaal in de ons omringende wereld. Hij ontleent objecten en materialen uit de wereld der dingen en voegt ze samen tot een kunstwerk. Een speciale vorm is het *accumuleren*. In plaats van dat de kunstenaar gebruik maakt van verschillende voorwerpen, beperkt hij zich tot het samenvoegen, het opstapelen van verschillende exemplaren van eenzelfde of een gelijkaardig voorwerp. Hierdoor is de kwaliteit ondergeschikt aan de kwantiteit van het voorwerp.

In een assemblage is het object vervreemd van zijn normale zinvolle context. Door de combinatie met andere "dingen" ontstaat er wel een nieuwe zingeving die dat *isolatie*-aspect naar de achtergrond verwijst. Isolatie is echter essentieel om van een object of readymade te kunnen spreken. Het ding wordt van zijn zinvolle omgeving verplaatst naar een kunstcontext. Het object is aldus vervreemd, geïsoleerd van zijn normale omgeving en bijgevolg zinloos. Enkel door de presentatie in de kunstcontext kan het aanspraak maken op een diepere betekenis waardoor het opnieuw zin krijgt.

Een laatste belangrijk aspect dat we hier eventjes aanraken is de *substitutie* of de in-de-plaats-stelling. Het object is in een assemblage, net als de geschilderde of gebeeldhouwde reproductie, substitueert van een "ding". Het kan in de compositie aanwezig zijn als beeld van zichzelf, maar ook van een totaal ander iets en dat kunnen zelfs abstracta zijn als woorden, waarden en ideeën.



Paul Joostens (1889–1960)
**GESNEUVELD! zonder Wil of
 DANK en zo ONBEKEND**
 1950
 16 x 42,5 x 21 cm
 Privé-verzameling

De leegte na Joostens

Naast en na Joostens was er eigenlijk geen assemblage. Victor Servranckx (1897–1965) verwerkte wel allerhande materialen als bast, mos, glas,... in zijn composities, maar tot echte assemblages kwamen noch hij, noch andere geometrische abstracten.

Het uit het dadaïsme ontstane surrealisme had, in tegenstelling tot zijn voorganger, wel zijn aanhang in ons land. Er waren de schrijvers Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte, Louis Scutenaire en de plastische kunstenaars Edouard L.T. Mesens (1903–1971) en René Magritte (1898–1967). Beide laatsten maakten vrij frequent collages. Mesens liet zich zelfs gelden als een ware meester. Assemblages waren echter zo goed als onbestaand, maar zowel van Mesens als Magritte kennen we enkele uitzonderlijke objecten. Binnen hun oeuvre zijn ze evenwel niet meer dan artistieke curiosa.

In de marge van het Belgisch surrealisme werkte de jonge in Brussel verblijvende Antwerpenaar Marcel Mariën (1920). Als plastisch kunstenaar zou hij vooral bekendheid verwerven met bijna heiligschennende en exuberante collages, uitzonderlijk ook assemblages en objecten met een speels en bizar karakter. Het zwaartepunt van zijn artistieke productie lag echter veel later, in de jaren zestig en zeventig.

De ommekeer

In de tweede helft van de jaren vijftig bereikte de na-oorlogse informele schilderkunst haar hoogtepunt. Tegelijkertijd werden de eerste tekenen zichtbaar dat ze niet meer aan iedereen voldoening kon schenken. Om te reageren tegen het maniërisme van de lyrische abstractie, zochten enkele jonge kunstenaars naar nieuwe plastische mogelijkheden.

Met frisse gedurfde composities zou de twintigjarige Camiel van Breedam (1936) in 1957 een eervolle vermelding krijgen in de "Prijs Jonge Belgische Schilderkunst 1956". De bekroonde reliëfs bestonden uit een op vezelplaat aangebracht mengsel van lijm, plamuur en verdunde olie verf. Hierin verwerkte hij allerhande gerecupereerde materialen en objecten zoals spijkers, flessenopeners, fietsonderdelen, paraplualeinen, sleutels, ... in strikt geometrische of in vrijere abstracte composities: geen neodada, maar een zuiver schilderkunstige ingreep.

Ook de schilder Vic Gentils (1919) ging vanaf 1957 het pad der experimenten bewandelen. Hij maakte zijn eerste assemblages: composities met metalen voorwerpen die door hun barok karakter moeilijk konden overtuigen.



Camiel van Breedam (1936)
Groot wit
1957
72 x 93 cm
Verzameling kunstenaar

Met de Wereldtentoonstelling van 1958 in het vooruitzicht, groeide in België het besef van het belang van deze manifestatie. Met een overzichtstentoonstelling van de Belgische moderne kunst zou ook het artistieke leven zijn deel krijgen. Maar onder een jonge generatie kunstenaars, vooral buiten Brussel, leefde de terechte vrees dat ze uit de boot zouden vallen. Om dit te verhelpen organiseerden artiesten, kunstliefhebbers en -critici zich om de actuele kunst te bevorderen. Hierin bezondigden zij zich niet aan navelstaren. Ze stonden open voor de nieuwste buitenlandse artistieke ontwikkelingen. Er was een gezonde nieuwsgierigheid en men wilde het eigen werk confronteren met dat van buitenlandse modernisten. Uit deze context zou zich in het volgende decennium een nieuwe esthetiek ontwikkelen die we kunnen omschrijven als de "metamorfose van het object".

Symptomatisch voor deze periode waren de activiteiten van de Antwerpse G 58-groep en de Gentse Forum-tentoonstellingen.

In Antwerpen heerste in de jaren vijftig een zeer open artistiek klimaat in de beste traditie van "Kunst van Heden". Met het in 1950 opgerichte Middelheimmuseum beschikten de kunstenaars over een belangrijke informatiebron voor de internationale beeldhouwkunst. Allerlei groeperingen als "Gard-Sivik", "Artes", "De Tafelronde",... schiepen een artistiek klimaat dat de tijd rijp maakte voor ondernemende jonge kunstenaars.

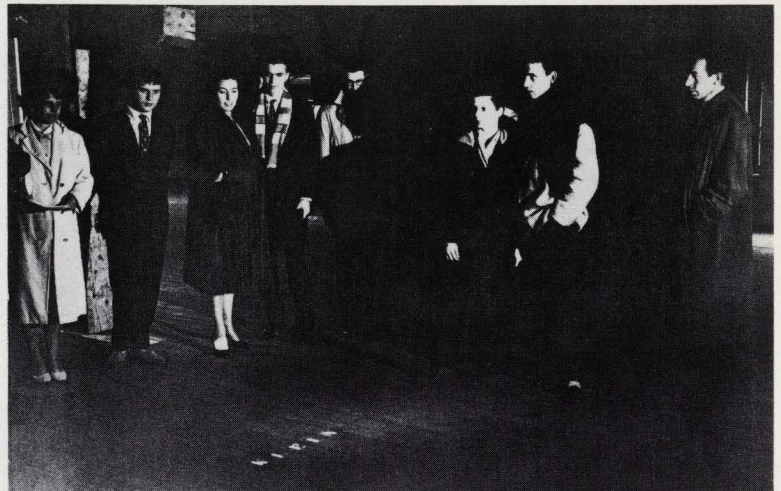
Na lang aandringen kreeg Walter Vanermen in 1958 van het Antwerpse stadsbestuur een tentoonstellingsruimte ter beschikking voor jonge kunstenaars: het Hessenhuis. Onder leiding van kunstcriticus Marc Callewaert vormde G 58 zich tot een vrij heterogene groep jonge kunstenaars met o.a. Bert de Leeuw, Wim "Wannes" van de Velde, Jan Dries, Wybrand Ganzevoort, Vic Gentils, Filip Tas, Walter Leblanc, Paul van Hoeydonck, André Bogaert, Pol Mara, Dan van Severen,... en als ereleden Jozef Peeters en René Guiette. Jef Verheyen was geen lid, maar zou een belangrijke rol vervullen in het tot stand komen van enkele belangrijke internationale tentoonstellingen van de groep.

Het vooropgestelde doel was de promotie van de "Schone Kunsten", zonder dat er een kunsttheoretische achtergrond was. De inwendige artistieke tegenstellingen zouden dan ook het einde van G 58 in zich dragen zodat in 1962 een punt werd gezet achter de activiteiten.

gedurende haar korte bestaan slaagde G 58 erin om enkele belangrijke manifestaties op te zetten. De voor de assemblage interessantste tentoonstellingen waren "Vision in Motion" (1959) en "Anti-peinture" (1962) waarin werk te zien was van o.a. Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Yves Klein, Martial Raysse, Heinz Mack, Gunther Uecker, Otto Piene, Jesus Rafael Soto, Julio Le Parc, Herman Goepfert, Piero Manzoni, Door deze contacten met ZERO, het Nouveau Réalisme en de "Groupe de Recherche d'Art Visuel" kregen de jonge Antwerpse kunstenaars voeling met de internationale avant-garde. Ze werden geconfronteerd met die nieuwe kunst en traden in dialoog met hun scheppers.

Sommige G 58-leden vonden hierin bevestiging van hun streven om, Callewaerts woorden te gebruiken, "de schilderkunst te overwinnen".

Forum 61 is de eerste belangrijke zelfbevestiging van deze nieuwe generatie" schreef K.J. Geirlandt in 1971. Forum 62 en vooral 63 waren dat eens te meer. De tendensen die reeds binnen G 58 aan bod kwamen, keerden terug op Forum 62 en vooral op Forum 63. Deze was prestigieus van opzet: een tentoonstelling met internationale allure. Er was een belangrijke vertegenwoordiging van Les Nouveaux Réalistes met o.a. Arman, César, Christo, Jacques de la Villeglé, Niki de Saint-Phalle, Yves Klein, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri en Jean Tinguely. Van Belgische zijde was het duidelijk dat de assemblage uit haar kinderschoenen groeide.



Het werk van Yves Klein
(Nice 1928–Parijs 1962)
op "Vision in motion"
Hessenhuis, Antwerpen 1959

Zero is geen groep of beweging, maar is de titel van een aantal tentoonstellingen en een tijdschrift rond de Duitse kunstenaars Mack, Piene en Uecker, te situeren tussen 1957 en 1966. Als reactie tegen het abstract expressionisme streefden zij naar een synthese tussen kunst, natuur en techniek. Voor hen zijn licht en instabiliteit (beweging) esthetische waarden die pas tot uiting komen door de formele eigenschappen van het kunstwerk. De monochromie, een belangrijk Zero-kenmerk, draagt bij tot het neutraliseren van de eigenheid van de gebruikte objecten en materialen.



Voor al door de activiteiten van G 58 vond de vroege evolutie van de assemblage, te situeren tussen 1958 en 1963, hoofdzakelijk plaats in het Antwerpse. Het mag verbazingwekkend zijn, maar de invloed van Paul Joostens op deze jonge generatie was zeer gering. Hij was niet zo bekend en pogingen van enkelen om hem te betrekken in de activiteiten van G 58 liepen steevast op een sisser uit.

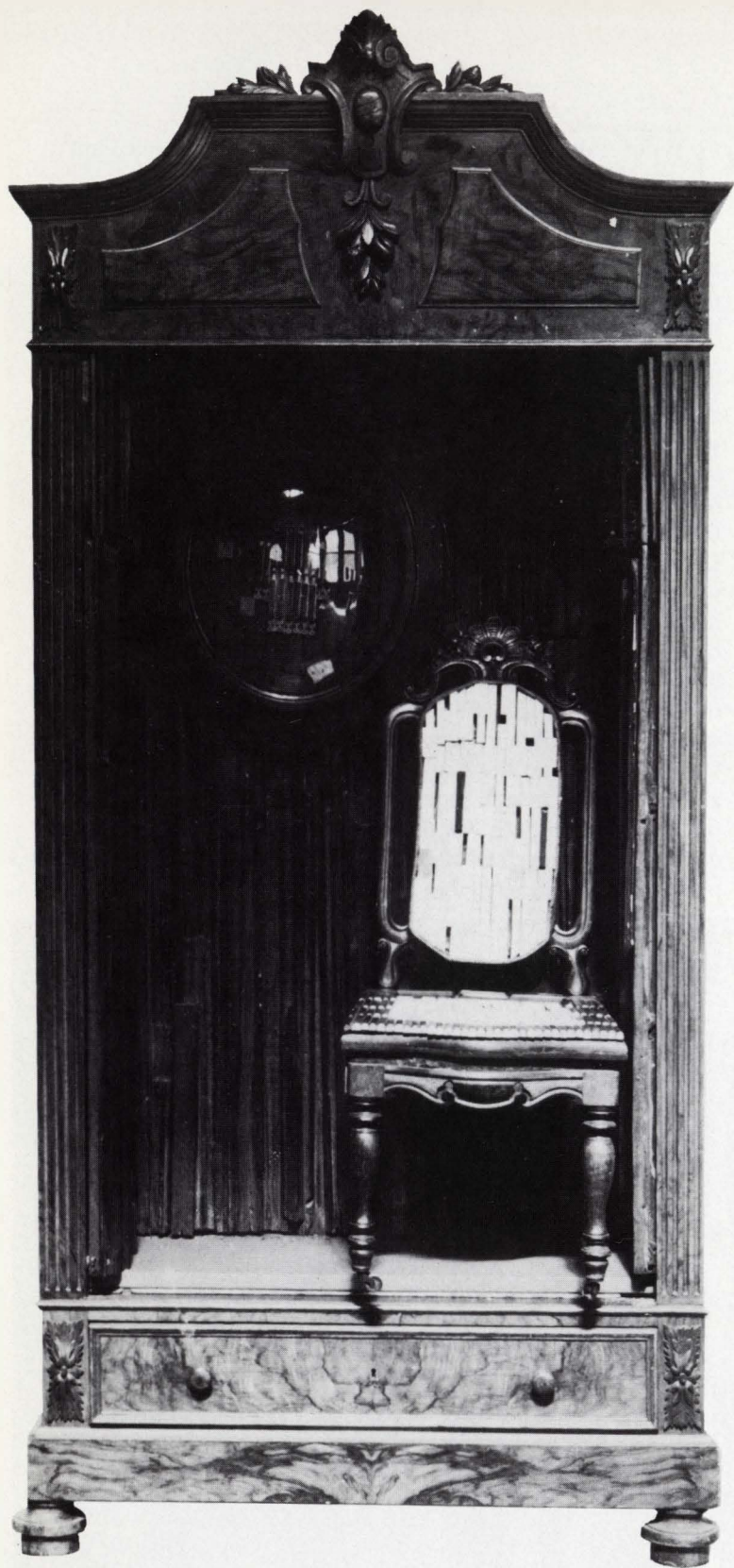
In 1958 zochten zowel Camiel van Breedam als Vic Gentils naar nieuwe plastische mogelijkheden. Gentils zou zijn eerste houtreliëf maken en Van Breedam zijn eerste kast-assemblage. De legerdienst remde Van Breedams verdere ontwikkeling af, maar Gentils' kunst kon – door de internationale contacten via G 58 – omstreeks 1959 in een definitieve plooi vallen. Hij creëerde houtreliëfs, aanvankelijk met aangespoeld wrakhout uit de Schelde en met panlatten, vanaf 1960 ook met sierlijsten, allemaal hout met een eigen geschiedenis en expressie. Hierin toonde Gentils zich de ware meester. De hoofdzakelijk verticaal bepaalde composities vertonen een sobere, strenge monumentale opbouw. Toch zijn deze reliëfs minder statisch dan zijn eerstelingen. Door het steeds herhalen van de panlatten of sierlijsten ontstaat een ritme dat muzikaal mag genoemd worden. Meer dan waarschijnlijk werd hij hierin beïnvloed door ZERO, zoals trouwens ook in zijn monochromie. Net zoals Otto Piene (1928) deed met zijn doeken, verbrandde Gentils het oppervlak van zijn houtreliëfs. De Duitser schildert met vuur, maar Gentils wendde deze techniek aan om zijn reliëfs monochroom te maken en ze zo een grotere eenheid te verlenen. Omstreeks 1962 werd de beperktheid van zijn materialen-arsenaal duidelijk. Gentils ging op zoek naar zogenaamde junk-materialen, weggegooiden resten van onze samenleving, en ontdekte zo meubel- en piano-onderdelen. De hiermee samengestelde assemblages waren niet meer strikt monochroom. De compositie werd vrijer en ritmischer, maar het verticale element bleef bepalend. Met zijn op "Forum 63" getoonde *Studeerkamer van Offenbach* zette Gentils een belangrijke stap in de richting van de vrijstaande assemblagesculptuur. Hij maakte voor één van de eerste malen echt gebruik van de derde dimensie door in een kleerkast een van de buitenwereld afgesloten compositie onder te brengen.

Vic Gentils (1919)
De orgels
1960
235 x 112 x 80 cm
Privé-verzameling

Op dezelfde tentoonstelling werd duidelijk dat ook Paul van Hoeydonck (1925) de stap naar de volledig vrijstaande sculptuurassemblage had gezet. In het begin van de jaren zestig begon hij te experimenteren met objecten en materialen. Hij maakte *Bonshommes*, primitief uitzierende houten ventjes, en *Boîtes à monocles*, nostalgische brille dozen met – letterlijk en figuurlijk – scherpe kantjes. De eerste bemande ruimtevlucht vond in 1961 plaats en net zoals zovele anderen, raakte ook Van Hoeydonck in de ban van de ruimtevaart. Het inspireerde hem tot het scheppen van zijn *Planetscapes*, witgespoten abstracte reliëfs, alvorens op Forum 63 voor de pinnen te komen met zijn *Cosmologisch interplanetair controlesysteem*. Dit was een volledig vrijstaande witgespoten sculptuur waarin Van Hoeydonck als zowat de eerste Belgische assemblage-kunstenaar een ledepop gebruikte. Achromie, het totaal ontbreken van elke kleur, was voor hem een plastisch bindmiddel. Tegelijkertijd veegde ze de geschiedenis van de objecten uit en suggereerde ze een sfeer van wetenschappelijkheid, eigen aan de ruimtevaart. De exploratie van het heelal zal lange tijd centraal staan in zijn oeuvre, en nog in datzelfde jaar, vier jaar voor het eerste ongeval in de ruimte, kwam Van Hoeydonck tot zijn *Space-accidents*, reliëfs die vooral opvallen door hun zeer plastische en dramatische vormgeving.



Vic Gentils (1919)
Bois peint
1959
100 x 52 cm
Privé-verzameling

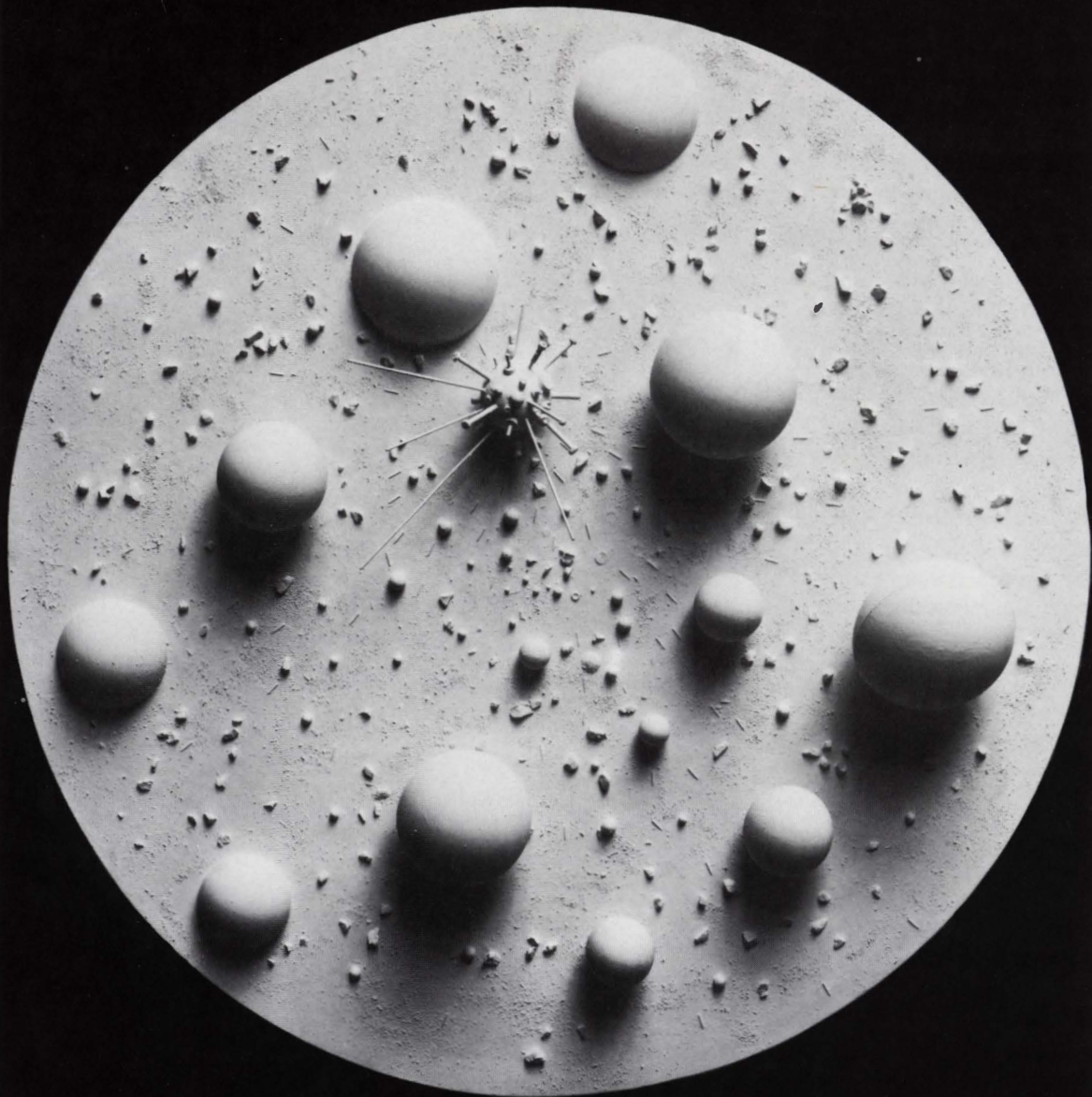


Vic Gentils (1919)
De studeerkamer van Offenbach
(eerste versie)
 1963
 235 x 100 x 47 cm
 Museum Nürnberg

Door de vrij snelle evolutie van Gentils' werk, het plots opkomen van Van Hoeydonck als assemblagekunstenaar, was Camiel van Breedam enigszins uit de belangstelling verdwenen. Helemaal vreemd was dat niet, want zijn artistieke ontwikkeling hinkte enigszins achterop. Zijn reliëfs waren immers sterk op het vlak gericht en uitzonderingen als *De spin* veranderden hieraan niets. Een uitbreiding van zijn plastisch repertorium bracht ook geen aarde aan de dijk en zo verzeilde hij in een impasse. De produktie was er wel, maar de frisheid, het verrassende van een vijftal jaar voordien was verdwenen. In 1963 nam hij een nieuwe start. Van Breedam diende zich aan als een volwaardig assemblagekunstenaar. Gebruik makend van zowat alle mogelijke afgedankte voorwerpen en materialen creëerde hij assemblagereliëfs en kastassemblages. Zijn werken werden kleuriger met een voorkeur voor wit, rood en groen. De composities vertonen een neiging naar de symmetrie, en zijn eigenlijk nog abstract te noemen, maar toch bezitten ze iets figuratiefs. Ze herinneren aan iets dat moeilijk te bepalen is, maar wel voelbaar. Hierin laat Van Breedam trouwens voor het eerst zijn interesse voor de Indianencultuur blijken. Deze plotse ommezwaai kwam niet zomaar toevallig, maar werd voor een groot deel bepaald door zijn contacten met die andere assemblagekunstenaar Remo Martini (1917).

Remo Martini was een autodidact die op doktersadvies handenarbeid moest verrichten. In 1961 sneed hij wat in hout, maar op het einde van dat jaar ontstonden zijn eerste assemblages: betoverende composities, kast- en sculptuur-assemblages met een bizar, bijna surrealistisch karakter.

In de omgeving van Camiel van Breedam toonde Annie Debie (1943) op een gezamenlijke tentoonstelling, naast poppen en maskers, haar eerste assemblages. In haar vrij vreemde, kleurige composities met veel textiel waarop allerlei kleine objecten waren bevestigd, herkenden velen iets vrouwelijks, maar dat serene karakter zou niet blijven!



Paul van Hoeydonck (1925)

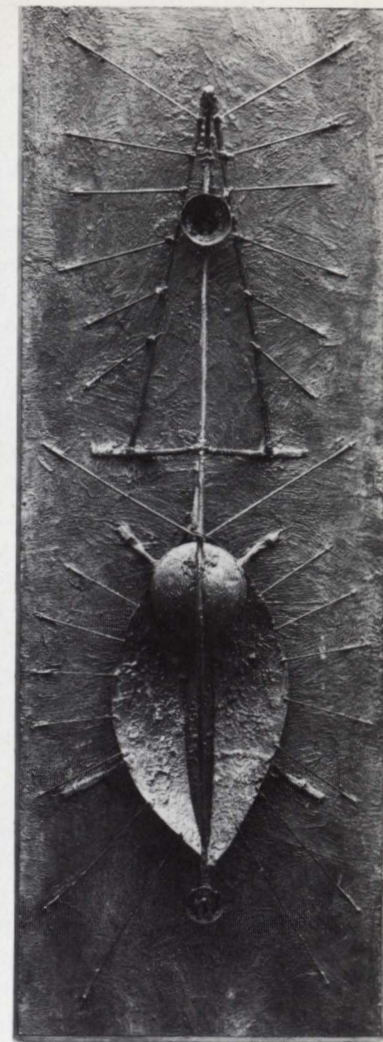
Planetscape

z.d.

Ø 119 cm

Koninklijk Museum voor Moderne Kunst, Brussel

Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.) is een groep Parijse kunstenaars, opgericht in 1960 door o.a. Le Parc, Morellet en Yvaral. Om een einde te stellen aan de kunstenaar-cultus traden zij bewust als groep op. In hun werk beperkten zij zich tot een zuiver visuele communicatie met het publiek. Omdat het kunstwerk in voortdurende verandering is, is ook de dialoog toeschouwer-kunstwerk aan voortdurende veranderingen onderhevig met als doel de toeschouwer te laten participeren in het kunstwerk. Het merendeel van deze kunstwerken zijn te situeren op het kruispunt van kunst en techniek en zijn kunsthistorisch bij de kinetische kunst en soms de op art onder te brengen. In 1968 werd de groep opgeheven.



Camiel van Breedam (1936)

De spin

1958

114,5 x 42 cm

Verzameling kunstenaar

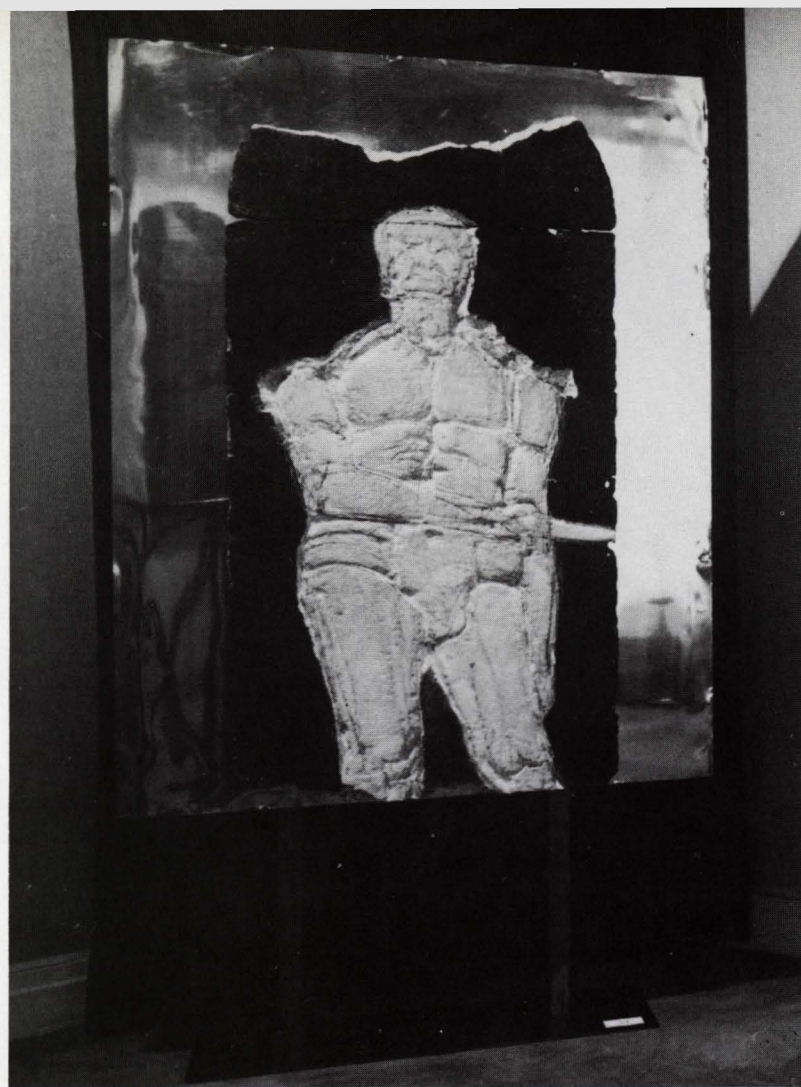
Doorbraak en erkenning

In 1963-64 veranderde het artistiek klimaat. Stromingen als pop art en het Nouveau Réalisme brachten de objectkunst meer en meer op de voorgrond. Ze was de kinderschoenen ontgroeid en werd algemeen aanvaard als een plastisch medium dat heel wat nieuwe mogelijkheden open liet. Ook de Lage Landen lieten zich hierin niet onbetuigd. De tentoonstelling "Figuratie-defiguratie" (1964) in het Gentse Museum voor Schone Kunsten, gaf een beeld van de pop art. Uitgebreider was "Pop Art, Nouveau Réalisme, etc." in Amsterdam en Den Haag (1964) en Brussel (1965). Centraal in deze stromingen stond de terugkeer naar het object. Met kunstenaars als Arman, Christo, Niki de Saint-Phalle, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri en Jean Tinguely was de assemblage ruim vertegenwoordigd. Tegelijkertijd viel het op dat hier, maar ook op Dokumenta III te Kassel, enkele Belgische assemblage-kunstenaars hun internationale doorbraak beleefden. Vic Gentils en Paul van Hoeydonck werden geselecteerd voor deze belangrijke manifestatie en aangevuld met Marcel Broodthaers, Marcel Maeyer en André Bogaert vertoefden ze in hoog gezelschap op "Pop Art, Nouveau Réalisme, etc. ..."

Omstreeks 1964 was de assemblage een volwaardig plastisch medium geworden. Meer en meer kunstenaars voelden zich – door de ruime artistieke mogelijkheden – erdoor aangetrokken. De groep Van Breedam, Gentils, Van Hoeydonck, Martini en Debie werd in 1964 uitgebreid met oud G 58-lid André Bogaert, de Brusselaar Marcel Broodthaers en de professor-kunstenaar Marcel Maeyer. Een jaar later zouden ook Panamarenko en Marcel Mariën de groep vervoegen.

De eerste assemblages van André Bogaert (1920) waren hoofdzakelijk reliëfs van buffelleder, weefspoelen en buizen, die werden bijeengebracht in verticaal georiënteerde composities. De gelijkenis met het werk van Gentils is duidelijk, zeker als hij soms ook het oppervlak verschoeit met vuur. Maar toch is er één verschil: Gentils recupereerde haast al zijn materialen uit een wat luxueuze, huiselijke context, als het ware een recuperatie van cultuur. Daarentegen ging Bogaert zijn materiaal zoeken in het recent industrieel verleden van de Durmestreek.

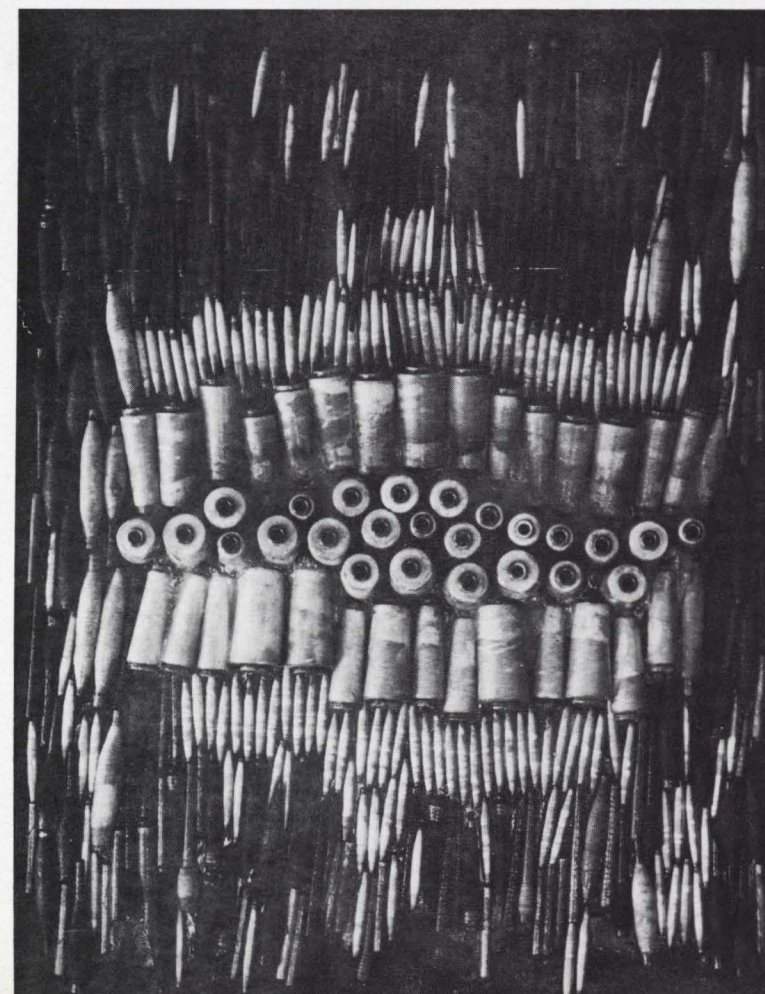
Einde 1964 keerde Marcel Maeyer (1920) met zijn *La vie des XII Césars* terug naar een nog verder verleden. Deze professor kunstgeschiedenis zocht zijn inspiratie in de klassieke oudheid, maar in plaats van dit verleden te sacraliseren, perverteerde hij het bijna. De keizer, de heerser werd op een haast heiligschennende manier voorgesteld in allerlei materialen (veel afval), een schril contrast met het in de oudheid gebruikte brons en marmer. Dit blijkt ook uit titels als *L'Empereur mythomane et décadent*, die weinig vleidend zijn voor deze figuren. Maeyer brak een mythe af en wou hierdoor afrekenen met zijn en onze cultuurhistorische achtergrond. Tegelijkertijd reduceerde hij zijn eigen vak tot slechts povere stoffelijke resten ...



André Bogaert (1920)
Reliëf met weefspoelen
z.d.
122,5 x 165 cm
Privé-verzameling

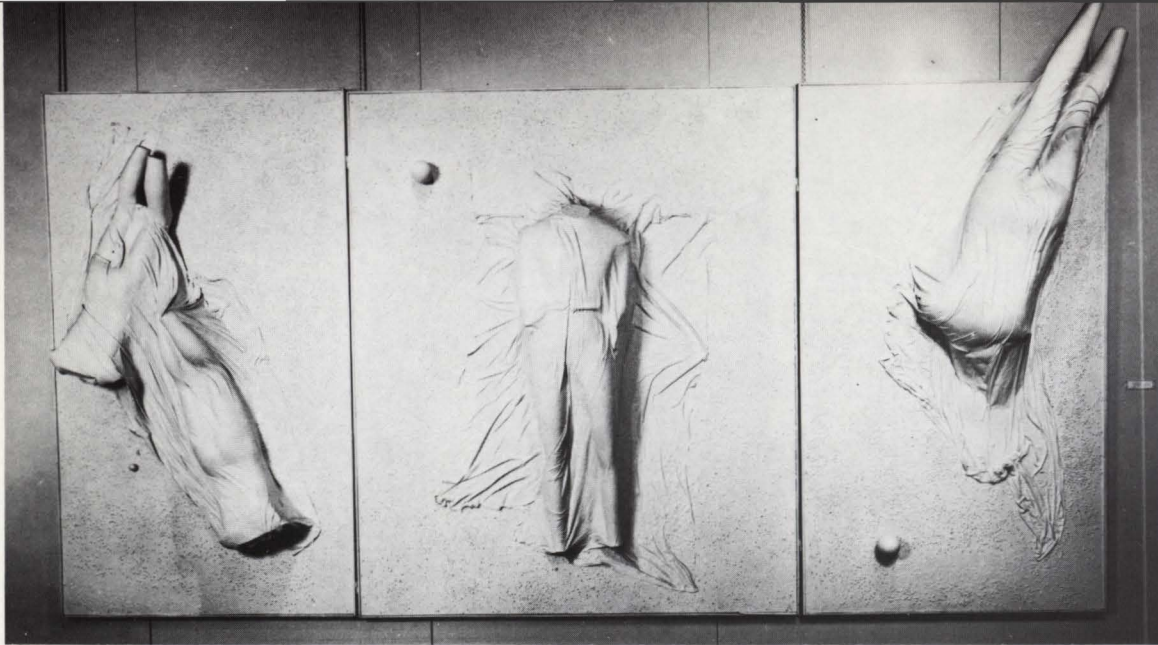


Even verrassend, maar van veel groter belang was het optreden van journalist-dichter Marcel Broodthaers (1920-1976) als plastisch kunstenaar. In 1964 stelde hij tentoon in de Brusselse galerij Saint-Laurent. Op de invitatie schreef hij: "Ook ik vroeg me af of ik eens iets zou kunnen verkopen en slagen in het leven. Tot hiertoe heb ik nog niets noemenswaardigs gerealiseerd. Ik ben veertig jaar. De idee eindelijk eens iets als een zwendel te realiseren, hing rond in mijn geest en ik heb me uiteindelijk aan het werk gezet. Na 3 weken toonde ik mijn produktie aan Ph. Toussaint, de eigenaar van de galerij Saint-Laurent. Maar dat is kunst, zei hij (...) Wat het is? In feite gewoon maar objecten." Als journalist was Broodthaers op de hoogte van het Nouveau Réalisme. Als romanticus, bezeten van de belle époque-sfeer, kon hij zich moeilijk verzoenen met deze nieuwe evoluties in de plastische kunsten, want dat kan iedereen, zelfs een mislukt dichter als hij.



Marcel Maeyers (1920) "La vie des XII Césars"
in de Parijse Galerie Arditti, 1964

Nouveau réalisme is een vrij heterogene groep kunstenaars rond kunstcriticus Pierre Restany, die in 1960 in Nice werd opgericht door o.a. Klein, Tinguely, Arman, Spoerri, die later werden vervoegd door César, de Saint Phalle en Rotella. Het is geen stijl, maar een open groep met als bindmiddel een afkeer van het abstract expressionisme. De produkten van de moderne samenleving maken het voorwerp uit van hun kunst waardoor er een verwantschap bestaat met de pop art. Het verschil is echter dat de objectiviteit en de gewilde banaliteit ver te zoeken is. Het object zelf wordt gebruikt en de eigenheid ervan wordt aangetast door het te accumuleren, te vernietigen, samen te persen, in te pakken... zodat het het voorwerp is van een artistiek-expressieve daad.



Paul van Hoeydonck (1925)
Triptiek van de ruimte
 1964
 215/252 x 122 x 182 x 122 cm
 Provinciaal Museum voor Moderne
 Kunst, Oostende



Camiel van Bredam (1936)
Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden
 1964
 242 x 303 x 102 cm
 Verzameling kunstenaar

Met zijn objecten, gemaakt van een restoplage van zijn laatste dichtbundel, van eierschalen, mosselschelpen, speelgoedpoppetjes, ... ironiseerde hij het Nouveau Réalisme, maar ook de kunst in het algemeen. *Pense-bête*, één van de beroemdste werken op deze tentoonstelling, was min of meer de afrekening met zijn dichterschap: een in gips gegoten pak dichtbundels, onleesbaar tot sculptuur verworden. Tegelijkertijd was het de aankondiging van een heel oeuvre dat intellectueel, onsamenhangend, gelaagd en dubbelzinnig is. Rond begrippen als vorm, beeld, woord en idee schiep hij metaforen die bevestigend en ontwrichtend werken, die contestatair en klassiek zijn, die realistisch en irreëel zijn, epigonenwerk, maar op een bijzonder intelligente manier uniek.

Deze frisse inbreng was een verrijking voor de assemblage in België. Broodthaers, Bogaert en Maeyer hoefden niet meer echt te zoeken naar een geschikt plastisch medium, maar pikten in op een bestaande evolutie. Ondanks het nog steeds aanzienlijk aandeel van de reliëf-assemblage, zette in 1964 de derde dimensie voor goed door. Dit bleek uit de kastassemblages van Camiel van Breedam en Remo Martini, maar nog duidelijker uit assemblagesculpturen van Van Breedam en Van Hoeydonck. Ze kwamen meer en meer vrij te staan en door de objectkeuze – Van Breedam opteerde voor meubels als basisvorm en Van Hoeydonck voor ledepoppen – situeerden ze zich ook op een meer menselijke schaal.

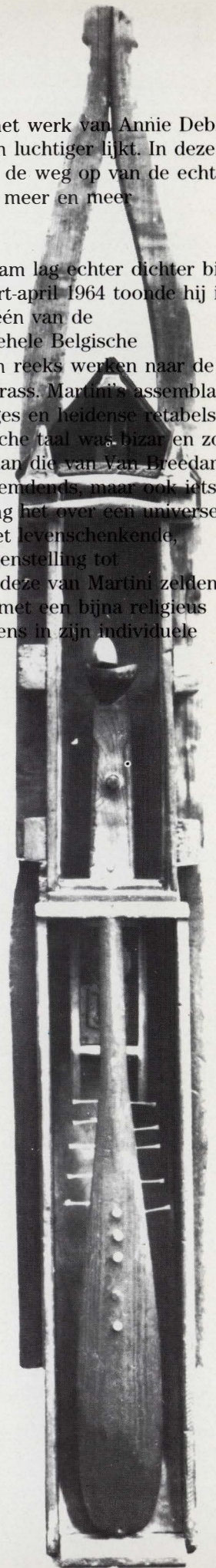
Het feit dat de assemblage niet meer louter esthetisch wou zijn, maar toch een diepere inhoud nastreefde, is een nog belangrijker aspect van deze evolutie. Gentils en Bogaert bleven dan nog formeel gericht, de meesten, zoals Maeyer en Broodthaers, hechtten bijzonder belang aan het inhoudelijk aspect.

Dat dit niet altijd even diepgaand gebeurde, toonde ons Paul van Hoeydonck. Zijn *Homo Spatiens*, de mens in het ruimtevaarttijdperk, bracht een anekdotische en vrij oppervlakkige benadering van de problematiek mens-ruimte. Nochtans zijn de daaruit voortvloeiende *Triptieken van de ruimte* twee van de klassiekers geworden uit de geschiedenis van de assemblage in België.

Van Breedams assemblages zijn veel minder klassiek, maar ook minder oppervlakkig. Ze werden een sociaal protest. De teloorgang van de Rupelstreek, zijn geboortegrond, ging hem ter harte. Hij gebruikte specifiek aan deze regio gebonden objecten. Zijn kunstwerken wilden herinneringen oproepen aan glorieuzere tijden, maar wilden tegelijkertijd ook een soort grafmonument zijn. Ondanks de soms moraliserende ondertoon, zoals in *Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden*, slaagde hij steeds erin net dat tikkeltje vreemde raadselachtigheid in zijn composities te behouden, vooral dan in zijn kleiner werk, hoofdzakelijk intiem-poëtische kastassemblages met bijna een stillevens-karakter. De compositie is meestal statisch en weinig verontrustend. Er heerst een bijna serene klimaat; en toch hebben we het gevoel dat we binnendringen in Van Breedams herinneringswereld: elk object heeft voor hem een persoonlijke betekenis.

Dit laatste is ook het geval met het werk van Annie Debie, zij het dat het iets levendiger en luchtiger lijkt. In deze fase van haar ontwikkeling ging zij de weg op van de echte assemblage. De textielkunst liet zij meer en meer achterwege.

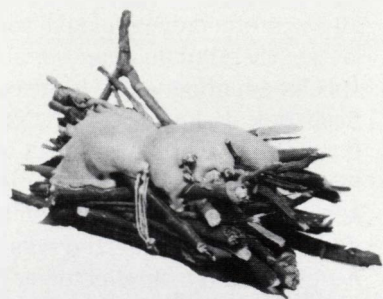
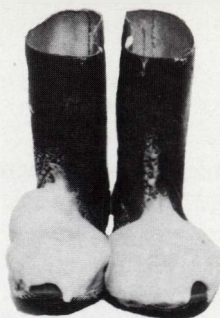
De wereld van Camiel van Breedam lag echter dichter bij deze van Remo Martini. In maart-april 1964 toonde hij in de Brusselse galerij Saint-Laurent één van de merkwaardigste ensembles in de gehele Belgische assemblage: *Die Blechtrommel*, een reeks werken naar de gelijknamige roman van Günther Grass. Martini's assemblage-kunst was in reliëfs, kastassemblages en heidense retabels helemaal opengebloeid. Zijn plastische taal was bizar en zo mogelijk nog moeilijker te vatten dan die van Van Breedam. Ze had iets irrationeels, iets vervreemdends, maar ook iets fantastisch. Net zoals de roman ging het over een universeel menselijke thematiek: het leven, het levenschenkende, de dood en het hiernamaals. In tegenstelling tot Van Breedams assemblages waren deze van Martini zelden of nooit schokkend, maar geladen met een bijna religieus te noemen begeestering over de mens in zijn individuele situatie.



Camiel van Breedam (1936)
**Laatste rustplaats der
steenbakkers**

1964
257,5 x 35 x 46 cm
Verzameling kunstenaar

Panamarenko (1940)
Sneeuw
1966
Privé-verzameling



Panamarenko (1940)
Feltra
1966
180 x 115 x 130 cm
Privé-verzameling

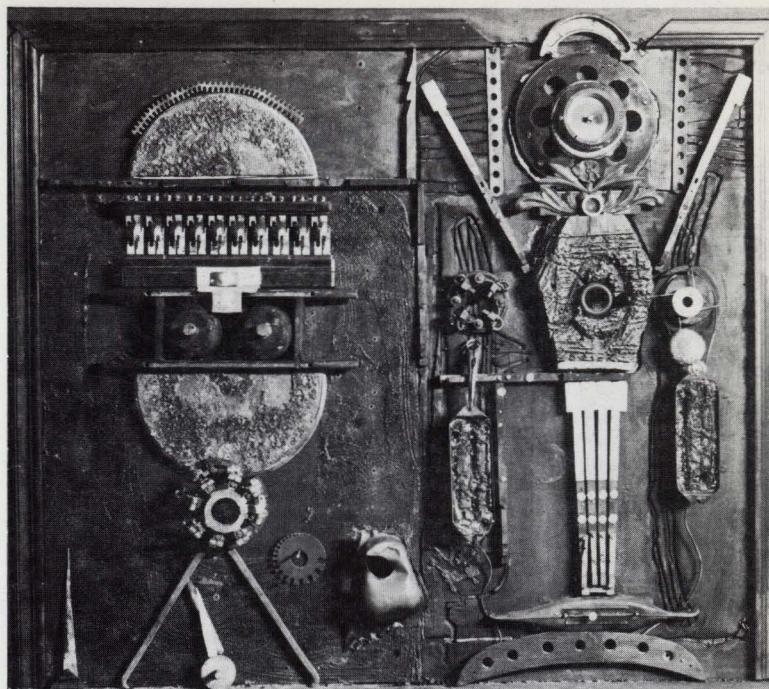
Le retour des choses ...

Na enkele ludieke experimenten organiseerde Panamarenko (1940) samen met zijn spitsbroeders Hugo Heyrman (1942) en Wout Vercammen (1938) in 1965 zijn eerste happenings. In een krantje "Happening News", dat deze activiteiten aankondigde, waren ook afbeeldingen te zien van Panamarenko's latere *Poëtische objecten*. Deze *Poëtische objecten* (1966-67) waren replica van gewone alledaagse dingen. In de alledaagse ongewoonheid van de krokodillenbak van de Antwerpse Zoo, van besneeuwde laarzen, van motten in het riet, zag hij een poëtische dimensie, een bijzondere schoonheid.

Door de op naïeve wijze in mekaar geknutselde reproducties, trok Panamarenko de aandacht op overbekende objecten. Tegelijkertijd liet hij echter duidelijkheid bestaan over het feit dat deze objecten slechts reproducties zijn van een origineel. Berustten de werken uit 1966 vooral op jeugdherinneringen, voor de objecten uit het daaropvolgende jaar putte hij vooral uit de Amerikaanse cultuur: pin-ups, een Stock Américain met nutteloze en waardeloze objecten, ...

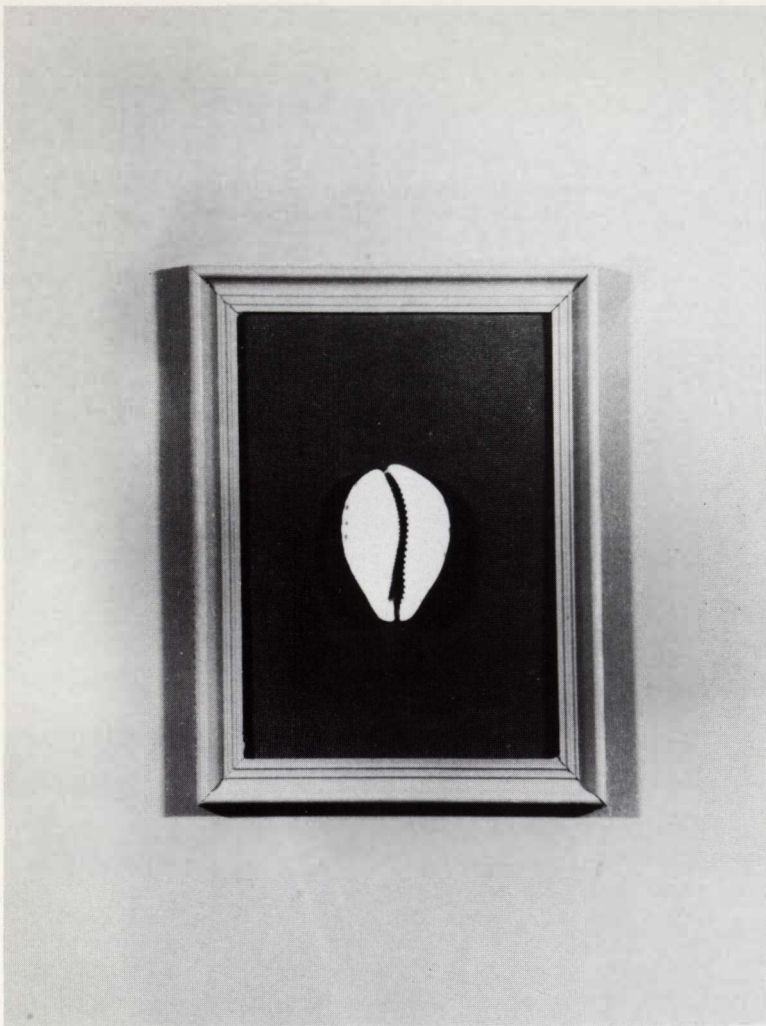
In datzelfde jaar 1967 hernam plots, na een twintigjarige afwezigheid in het artistiek gebeuren, de surrealist Marcel Mariën zijn activiteiten. Mogelijk werd hij gestimuleerd door de bloei van de assemblage, maar vooral zijn terugkeer in 1965 uit China liet hem toe de draad weer op te nemen. Veel verschil met zijn vroeger werk is er niet te bespeuren. Het aandeel van de objecten nam echter wel toe. Zijn kunst deed nog altijd even bizar aan, was soms choquant en verraadde duidelijk zijn surrealistische wortels. Zijn assemblages zijn vreemde composities, dikwijls erotisch en vol associaties. Het woordspel, zowel visueel als tekstueel is een belangrijk stijlmiddel en om cultuurhistorische citaten zat Mariën nooit verlegen.

Pop Art is een term die voor het eerst in 1956 werd gebruikt door de Engelse kunstcriticus Lawrence Alloway om het werk van o.a. Paolozzi en Hamilton te beschrijven. Later werden ook Amerikanen als Rosenquist, Wesselman, Warhol en Lichtenstein hieronder gerangschikt. Zij zochten hun inspiratie in de banaliteit van de moderne westerse leefcultuur en tot de meest voorkomende motieven kunnen we reclame, strips, moderne huishoudapparaten, pin ups, junk food, wagens... rekenen. In de realisatie van het kunstwerk wordt er naar gestreefd alles zo neutraal en onpersoonlijk mogelijk te houden, wat hun voorkeur voor zeefdruk, fotografische technieken en industriële schilder-technieken verklaard.



Remo Martini (1917)
De telefoon van middernacht
1964
110 x 120 x 18 cm
Privé-verzameling

Zicht op tentoonstelling
"De blikken trommel" van
Remo Martini (1917)
in de Galerie Saint Laurent te
Brussel in 1964



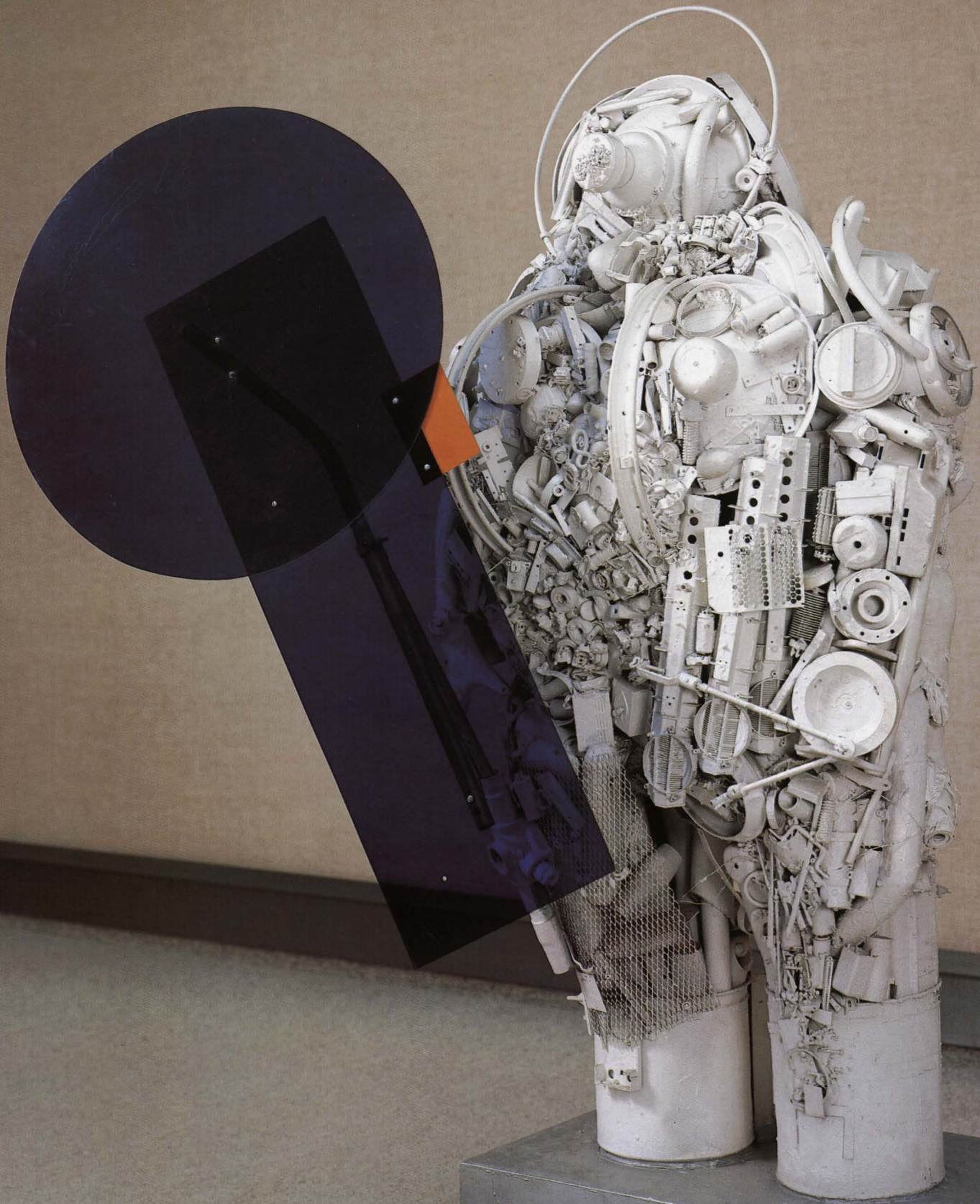
Marcel Mariën (1920)
**La Vénus des grandes
profondeurs**
1971
49 x 50 cm
*Ministerie van de Franse
Gemeenschap, Brussel*

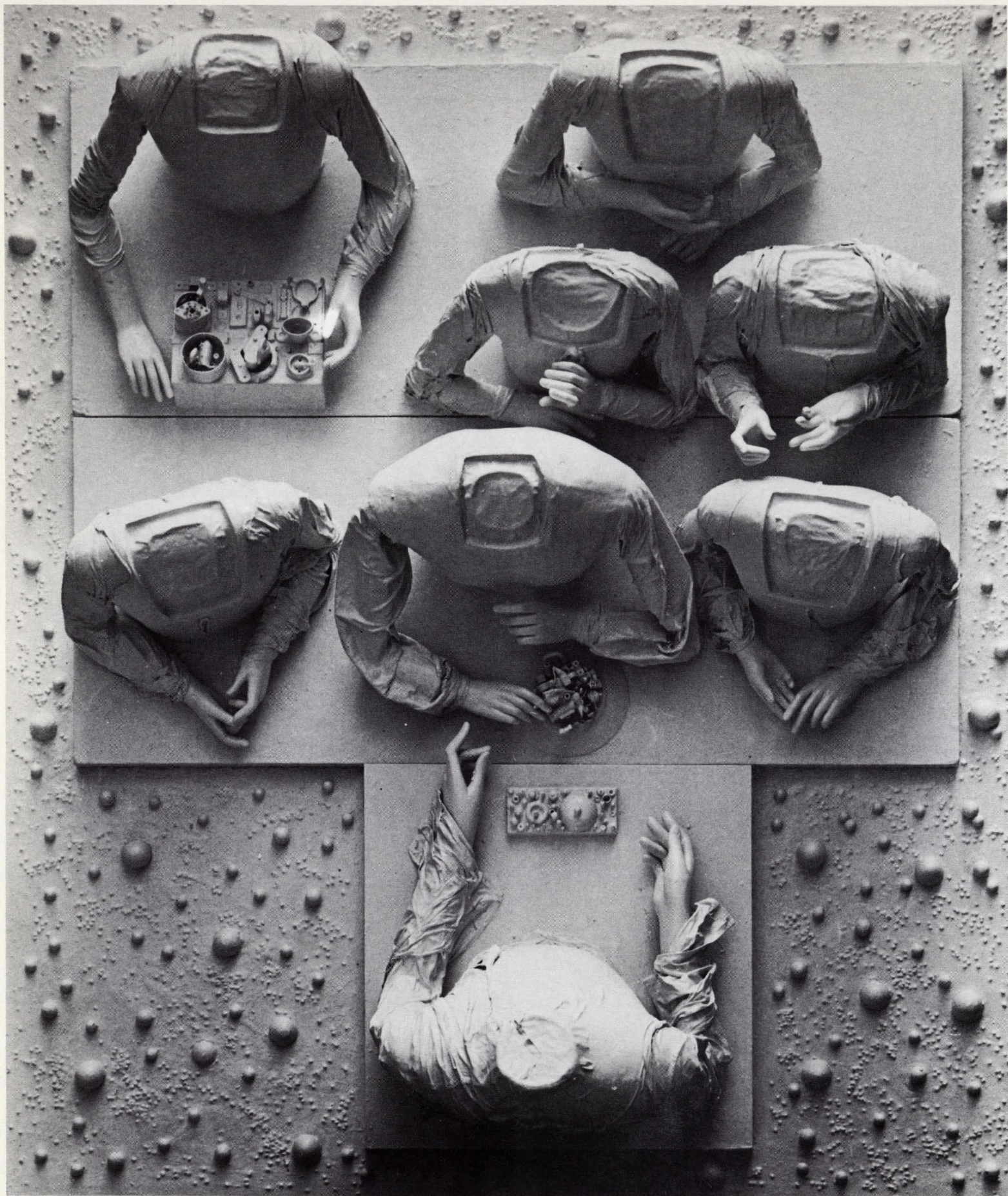


Marcel Mariën (1920)
Ubucycle
1966
Hoogte: 70 cm
*Ministerie van de Franse
Gemeenschap, Brussel*

”Ik heb mijn kunst in dienst
gesteld van de ruimtevaart, omdat
ik geloof in dit avontuur van de
mens. Dit avontuur is vreedzaam,
het zal ons in kontakt brengen met
andere werelden, ons doen
beseffen dat de aarde maar een
dorp is, het zal onze geest
verruimen ...”
(Paul van Hoeydonck)

Paul van Hoeydonck (1925)
Spaceman
1967
Hoogte: 232 cm
*Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*





Buiten het optreden van de Nestor (Mariën) en de Benjamin (Panamarenko) scheen de evolutie van de objectkunst tijdens de jaren '65-'67 enigszins te stagneren in België. Ingrijpende veranderingen bleven verder uit, maar de artistieke mogelijkheden van de assemblage werden gaandeweg verder uitgediept.

Van Breedams engagement werd universeler en hij schiep vooral kastassemblages en grotere sculptuurassemblages. Op de tentoonstelling "De Russische Roulette" (1966) was het duidelijk te zien dat hij, zoals Remo Martini schreef, "de geheimen van het OBJEKT definitief geleerd heeft." Paul van Hoeydonck verruimde het inhoudelijk aspect tot een technologisch ruimtevaarttijdperk. Achtereenvolgens verschenen *Mutanten*, mythologisch werk en de reeks *Spacemen*. Vooral deze laatste luidden een bijna volledig sculpturale periode in, waarin de ledpop een belangrijke rol speelde.

De ledpop dook ook op in het werk van Annie Debie. De fantastische sfeer had evenwel niet meer dat innige. Haar droomwereld werd in kleinere details verstoord. Het intieme en het vrouwelijke verdwenen haast helemaal, maar de nog steeds geraffineerde composities werden over het algemeen genomen veel krachtiger.

In 1966 stelde Remo Martini zijn tweede cyclus *Le Guide Aveugle et son Château* voor: weinig verschil met de vorige cyclus, behalve dan dat sommige onderdelen zeer tastbaar waren uitgewerkt. Zijn figuratieve metaalassenblages uit deze tijd bezaten niet de monumentaliteit van zijn ander werk.

André Bogaert vulde in 1965-66 zijn vormenarsenaal aan met vilt en industriële weefpatronen. De verticale bepaalde nog altijd de compositie in de viltreliëfs, maar niet in deze met weefpatronen. Deze composities hadden een levendige, barok aandoende opbouw die moeilijk kon overtuigen. Marcel Maeyer bleef in het verleden woelen, maar zijn interesse voor de assemblage ebde weg. In sommige assemblages recycleerde hij zijn eigen oud werk. Hij maakte vooral kleine assemblages met zittende figuurtjes die echter in het geheel genomen zeer zwak waren. Zijn *Koppen* en figuren in piepschuim, waarbij de tastbaarheid van het materiaal van doorslaggevende betekenis is; kondigden zijn verdere evolutie aan die steeds verder van de objectkunst kwam te liggen.

Paul van Hoeydonck (1925)

School der astronauten

1963-65

57 x 160 x 190 cm

Provinciaal Museum voor Moderne

Kunst, ●ostende



Annie Debie (1934)

De zondagswandeling

z.d.

180 x 60 x 100 cm

Verzameling kunstenaar



Remo Martini (1917)
De bibliotheek van een blinde
1964-65
180 x 210 cm
Gemeentekrediet van België,
Brussel



Marcel Broodthaers
(1920-1976)
Table blanche et armoire
blanche
1965
86 x 82 x 62 cm en
104 x 100 x 40 cm
Privé-verzameling



Marcel Broodthaers
(1920-1976)
Panneau de moules
1965
80 x 60 x 12 cm
Privé-verzameling

De ontwikkeling van Marcel Broodthaers' oeuvre ging in deze periode bijzonder snel. In 1965 ontstonden een reeks werken waarin hij speelde met de begrippen "België", "Belgisch" (*Fémur d'homme belge*, *Valise belge*) maar ook met mosselen of eieren. De mosselaccumulaties kwamen voor in potten, als niet verpakte opstapelingen (de *Moule de Moules*-reeks) en als mosselreliëfs. De eieraccumulaties werden gepresenteerd op panelen, op of in meubels of andere objecten. In 1966 experimenteerde hij met steenkool en friet. De frietaccumulaties waren omwille van conservatieproblemen evenwel minder gelukkig. Verder bracht hij ook nog bokalen met delen van vrouwengezichten. In 1967 werd de inhoud ingeruild voor het begrip, een onderzoek naar de relatie tussen het begrip en de afbeelding. Tegelijkertijd ging hij ook in op typisch menselijke activiteiten als verzamelen en bewaren. Iets later ontstonden zijn werken waarin hij fotografisch doek combineerde met objecten. Hiermee onderzocht hij de relatie tussen het object en de afbeelding. Net zoals Magritte werd Broodthaers meer en meer geboeid door de relatie tussen object, afbeelding en begrip.

Één van de merkwaardigste gebeurtenissen in 1966 was de opmerkelijke groepstentoonstelling "Le retour des choses..." in de Brusselse galerij Saint-Laurent. De expositie bracht, buiten bestaand werk van Paul Joostens, ook realisaties van Marcel Broodthaers, Camiel van Breedam, Annie Debie, Remo Martini en José Goemare. Elk van hen kreeg een kamer of een ruimte ter beschikking. De slaapkamer was voor Goemare, het salon voor Broodthaers, de zolder voor Annie Debie en Camiel van Breedam en de badkamer voor Remo Martini. Opvallend was dat haast ieder van hen een soort environment maakte. De ruimte werd met behulp van eigen werk en een hele hoop materialen herschapen tot iets bizars, net curiosakabinetten. Hiervan rest er zeer weinig, maar in het licht van de verdere evolutie mag deze manifestatie zeker niet onvermeld blijven.

"Ik bezit de idee van destructie en creatie. Revolutionair is niet alleen hij die voor de anderen uitrent, maar vooral hij die zelf afrekent met zijn bindingen met het dode verleden."

(Paul Joostens)



Marcel Broodthaers
(1920–1976)
Grande casserole de moules
1966
75 x Ø 65 cm
Privé-verzameling



Vic Gentils (1919)
Het schaakspel
1965-67
Hoogte: 68 tot 223 cm
Openluchtmuseum voor
Beeldhouwkunst, Middelheim,
Antwerpen

Het Schaakspel

Camiel van Breedam (1936)

Doodsbed

1965

114 x 57 x 173 cm

Verzameling kunstenaar

Het hoogtepunt uit deze periode voor de assemblage in België was en is *Het Schaakspel* van Vic Gentils.

Fragmenten van meubels waren al een tijdje aanwezig in zijn werk, toen hij in april 1965 de opdracht kreeg van de Geneefse galerij Krugier een kunstwerk te maken, vertrekkend van een meubel. Gentils nam een stoel, verving de poten door deze van een piano en plaatste een klokkekast op de zit. Dit was de koningin, het eerste stuk van de zwarte partij van wat later zou uitgroeien tot *Het Schaakspel*. Het gebruik van meubels was noch voor buitenlandse, noch voor Belgische kunstenaars – denken we maar aan Camiel van Breedam of Marcel Broodthaers – iets nieuws. Voor Gentils betekende dit echter wel de aanzet tot een nieuwe evolutie in zijn werk. Hij maakte nog veel reliëfs, maar over het algemeen genomen werd zijn werk sculpturaler. Hierbij vertrok hij dikwijls van een meubel als basisstructuur. Het aandeel van de kleur won aan belang en in sommige werken confronteerde hij het beeld met de afbeelding die hij ervan schilderde.

Na twee jaar arbeid legde Gentils in 1967 de laatste hand aan zijn *Schaakspel*. Het werd een grote assemblage-sculptuurgroep van 16 zwarte – met vuur verschroeide – en 16 witte – gezandstraalde – stukken. Ze zijn allemaal figuratief en wat uitzonderlijk is voor een schaakspel, ook allemaal verschillend. Het langdurig creatieproces was hiervan de oorzaak, maar er was ook de bewuste keuze om aan beide partijen een eigen karakter te verlenen. Zwart werd statig en statisch, wit agressief en dynamisch.

In de evolutie van de assemblage in België had deze assemblagesculptuurgroep veel belang, omdat voor het eerst een werk van dit formaat en met deze samenhang verscheen en omdat het de definitieve doorbraak van dit type, de assemblagesculptuurgroep, betekende.

Het Schaakspel luidde een zeer belangrijke periode in voor de verdere evolutie van de assemblage in de Belgische kunst, die tot volle ontplooiing kwam, maar tegelijkertijd ook voedingsbodem werd voor nieuwe evoluties. Enkele assemblagekunstenaars hadden op dit ogenblik het hoogtepunt van hun kunnen bereikt, anderen waren daar nog lang niet aan toe en voor enkelen leidde de creatieve vrijheid van de assemblage naar totaal nieuwe ontwikkelingen.

”Alle oorlogen, alle strijden van heel de geschiedenis zitten in mijn schaakspel: Egyptische koningen door usurpatoren van de troon gegooid, Middeleeuwse steekspelen, beschavingen die op hun einde zijn en aangevallen worden door nieuwe opkomende machten, de strijd tussen bezitters en bezitslozen.”
(Vic Gentils)

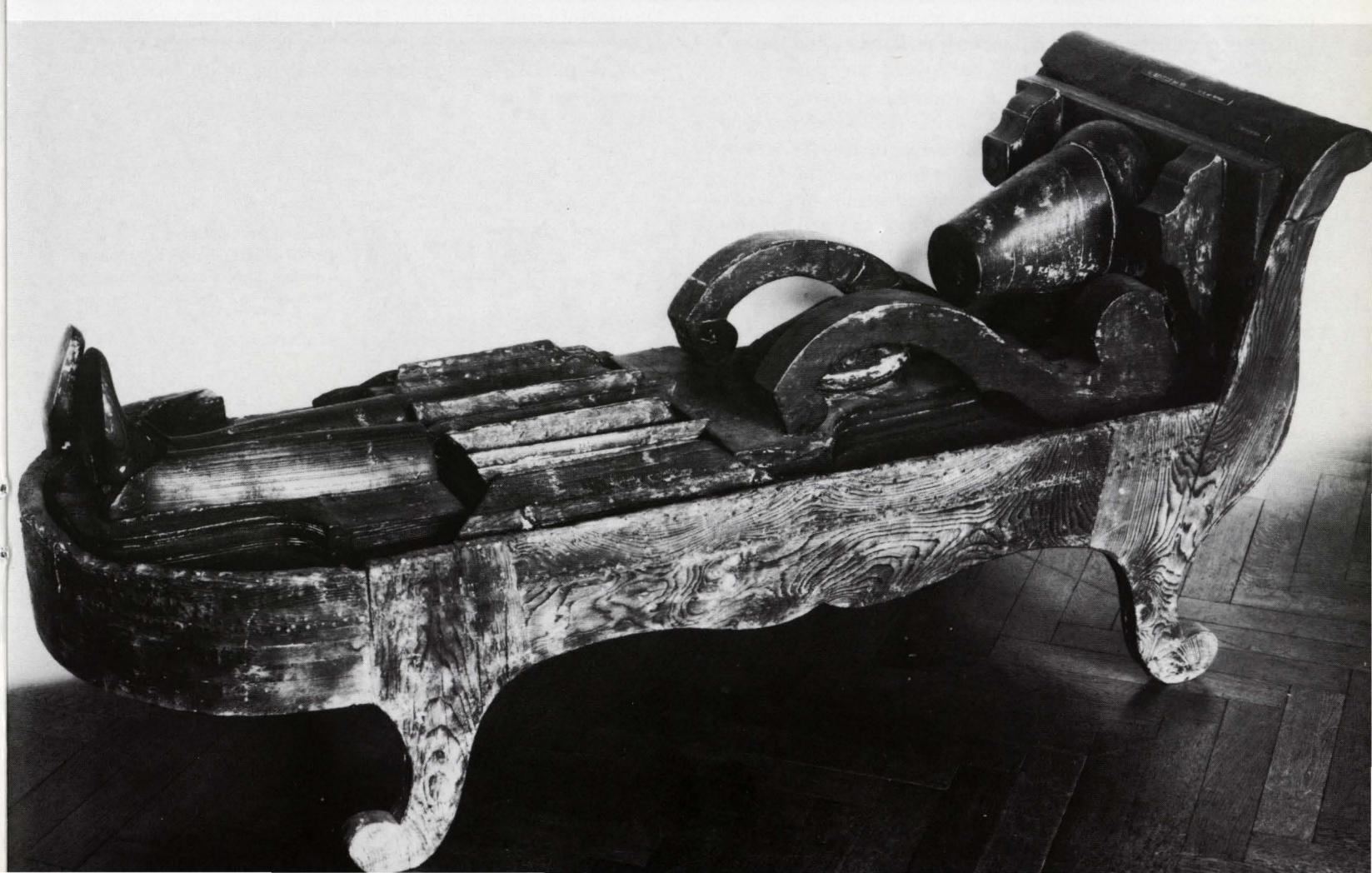
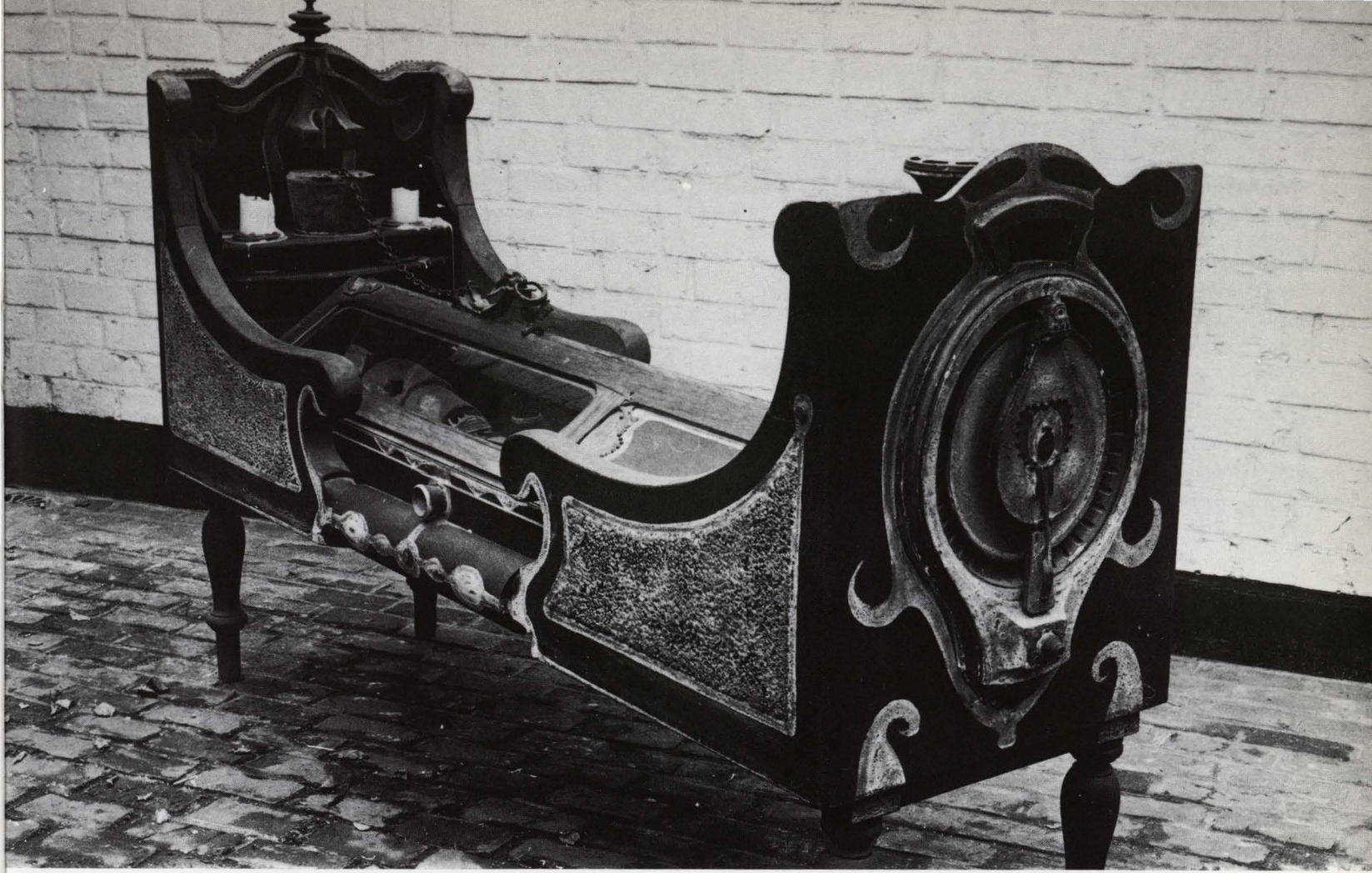
Vic Gentils (1919)

Hommage aan Permeke

1965

76 x 171 x 61 cm

Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Eén van de belangrijkste momenten in de Belgische moderne kunst was het in 1968 door Marcel Broodthaers opgezette *Musée*. Getrouw aan het toenmalige klimaat van revolutie en contestatie bezette een groep Belgische kunstenaars het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten. Om de koningin Elisabethwedstrijd te laten plaatsvinden, bereikte de politie een compromis met een afvaardiging van de bezetters. Broodthaers kon zich hiermee maar moeilijk verzoenen en distantieerde zich dan ook van de verdere bezetting. Vanuit zijn ontgoocheling over de kunstenaarsbeweging en vanuit zijn persoonlijke contestatie tegen het traditioneel begrip "museum", groeide bij hem de idee om een analyse te maken van de Belgische kunstsituatie. Hij organiseerde een gespreksavond die zou plaatsvinden op zijn atelier in de Brusselse Boomgaardstraat. Broodthaers verwachtte nogal wat publiek, maar had een tekort aan stoelen. Zo vroeg hij aan een bedrijf, gespecialiseerd in het vervoer van kunst, een paar kisten te leen, waarop de mensen zouden kunnen plaatsnemen. Broodthaers plaatste ze net alsof het kunstwerken waren en kwam toen tot de constatactie dat dit "in de grond (...) een museum is". Met deze kisten, reproducties van 19e-eeuwse schilderijen en aanwijzingsbordjes zoals "Musée-Museum", "uitgang", "Section XIXième Siècle",... stelde Broodthaers zijn eigen museum samen. Op 27 september 1968 opende J. Cladders, conservator van het museum van Mönchengladbach het *Musée d'Art Moderne – Section XIXième siècle, Département des Aigles*. In dit bizarre decor oefende Marcel Broodthaers het beroep van conservator uit. Hij ontving bezoekers, voerde een voor een museum absurde briefwisseling en dergelijke meer. Precies een jaar later werd het museum opgedoekt, maar tot in 1972 zette Broodthaers opvolgers op, zoals de *Section Littéraire* (1968–70), *XVIIième siècle* (1969), *Section Cinéma* (1970–71) en de bijna legendarische *Section des Figures – Der Adler von Oligozän bis heute* (1972). De rechtstreekse betekenis van Broodthaers' museum was te vinden in een bestaande situatie. Bij gebrek aan een museum voor moderne kunst in België, voelde hij zich genoodzaakt er zelf één op te richten.

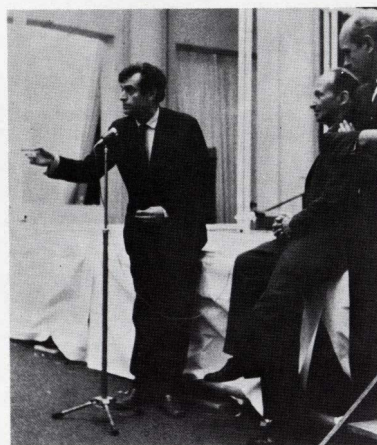
Voor Broodthaers lag het essentiële echter in het in vraag stellen van een gehele mentaliteit en de daaraan verbonden begrippen als kunst, schilderij, museum, ... De idee primeerde, maar tegelijkertijd heeft hij de artistieke mogelijkheden van de assemblage geëxploreerd tot op haar uiterste grenzen. Broodthaers' *Museum* was een environment, een grote assemblage waarin de mens kan en moet bewegen, want wat is een museum zonder conservator, zonder suppoosten, zonder publiek, ... meer dan een opslagplaats van kunstwerken? Tegelijkertijd was het echter ook een happening, een éénmalig, zij het langdurig artistiek gebeuren.

Met zijn *Museum* trok Broodthaers de logische consequentie uit de evolutie van de assemblage.

De verovering van de derde dimensie moest vroeg of laat leiden tot zulke kunstwerken, maar voorlopig bleef zijn *Museum* een uniek iets. Broodthaers' genie ging te snel voor het gros van onze assemblagekunstenaars. De assemblage-sculptuur en -groep maakten sinds Gentils' *Schaakspel* de dienst uit. Zijn *Spel van de oorlog* en de *Acht hoofdzonden*, twee figuratieve groepen met bijna een belerend karakter, sloten plastisch aan bij de expressieve, dynamische vormgeving van de witte schaakstukken, met dit verschil dat hij opnieuw het hout schroefde.

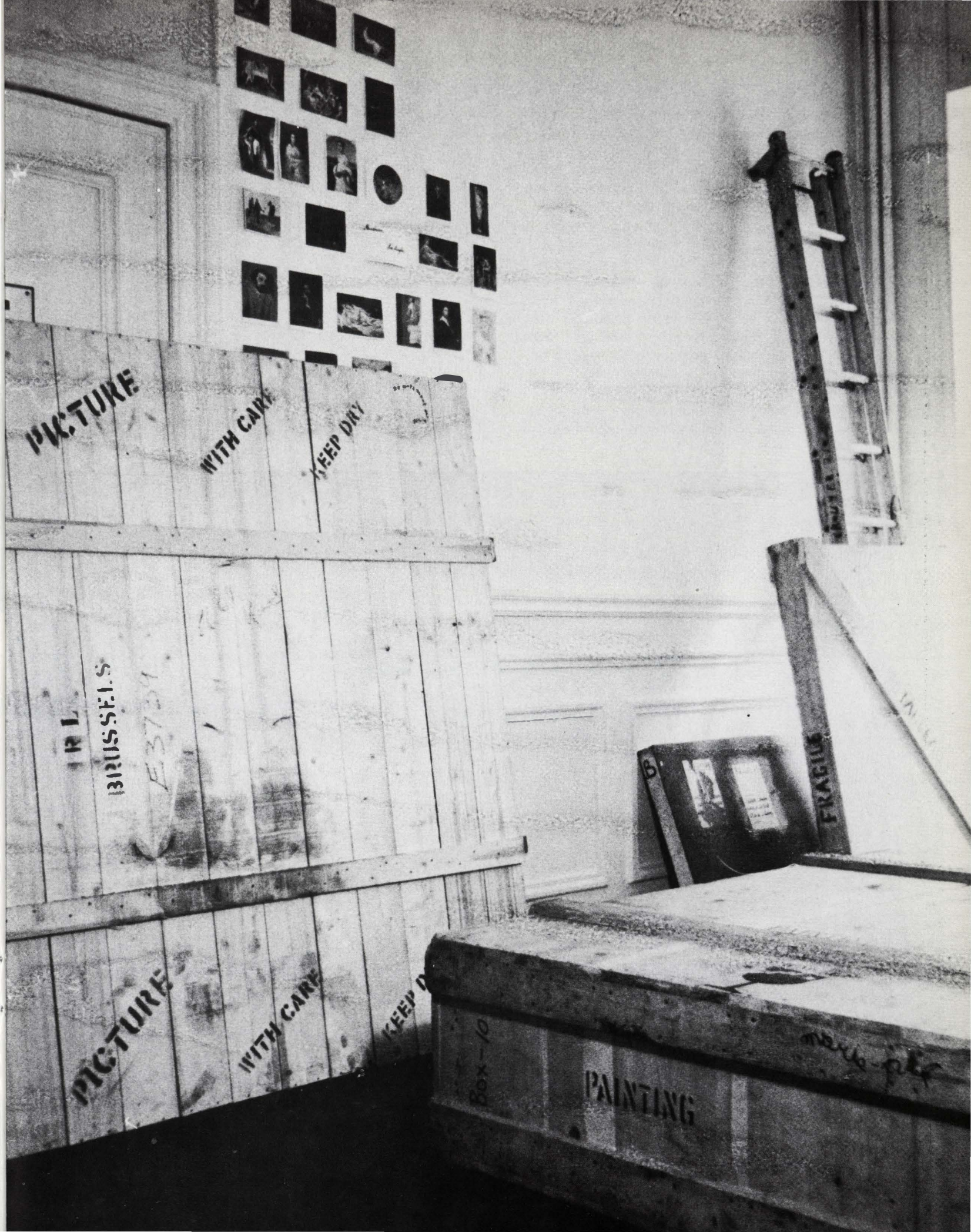
Bij Van Breedam tekende zich evenmin veel verandering af. Toch verscheen in 1968 nog een nieuw type: de metaal-assemblage, meestal vreemde nutteloze karren, die eerder een zeldzaamheid zijn in z'n oeuvre.

Via de ruimtevaart kwam Van Hoeydonck bij de robot en de cybernetica terecht. Hij vereenvoudigde deze interdisciplinaire wetenschap tot sensationele toepassingen zoals kunstarmen en -benen. Hij assembleerde die uit allerlei voorwerpen, met een opmerkelijke voorkeur voor chroom. Plastisch waren ze helemaal niet zo sterk als zijn vroeger werk. Soms leken het net toonzaalmodellen en het overvloedig gebruik van chroom en plastic gaf ze iets goedkoops. De dramatische kracht, zoals we ze aantreffen in de *Triptieken van de ruimte* ruimde plaats voor makkelijke visuele effecten, eerder op sensatie gericht dan dat ze zouden aanspreken door hun plastische vormgeving. De assemblages van Remo Martini, Annie Debie en Marcel Mariën vertoonden zo goed als geen veranderingen. Zowel inhoudelijk als plastisch lagen ze volledig in de reeds hoger aangegeven lijn.



Marcel Broodthaers (1920–1976) op de bezetting van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel 1968

Marcel Broodthaers (1920–1976)
Musée d'Art Moderne - Section XIXième siècle,
Département des Aigles
Brussel 1968–69



PICTURE

WITH CARE

KEEP DRY

IRL
BRUSSELS

E3701

PICTURE

WITH CARE

KEEP DRY

Box-10

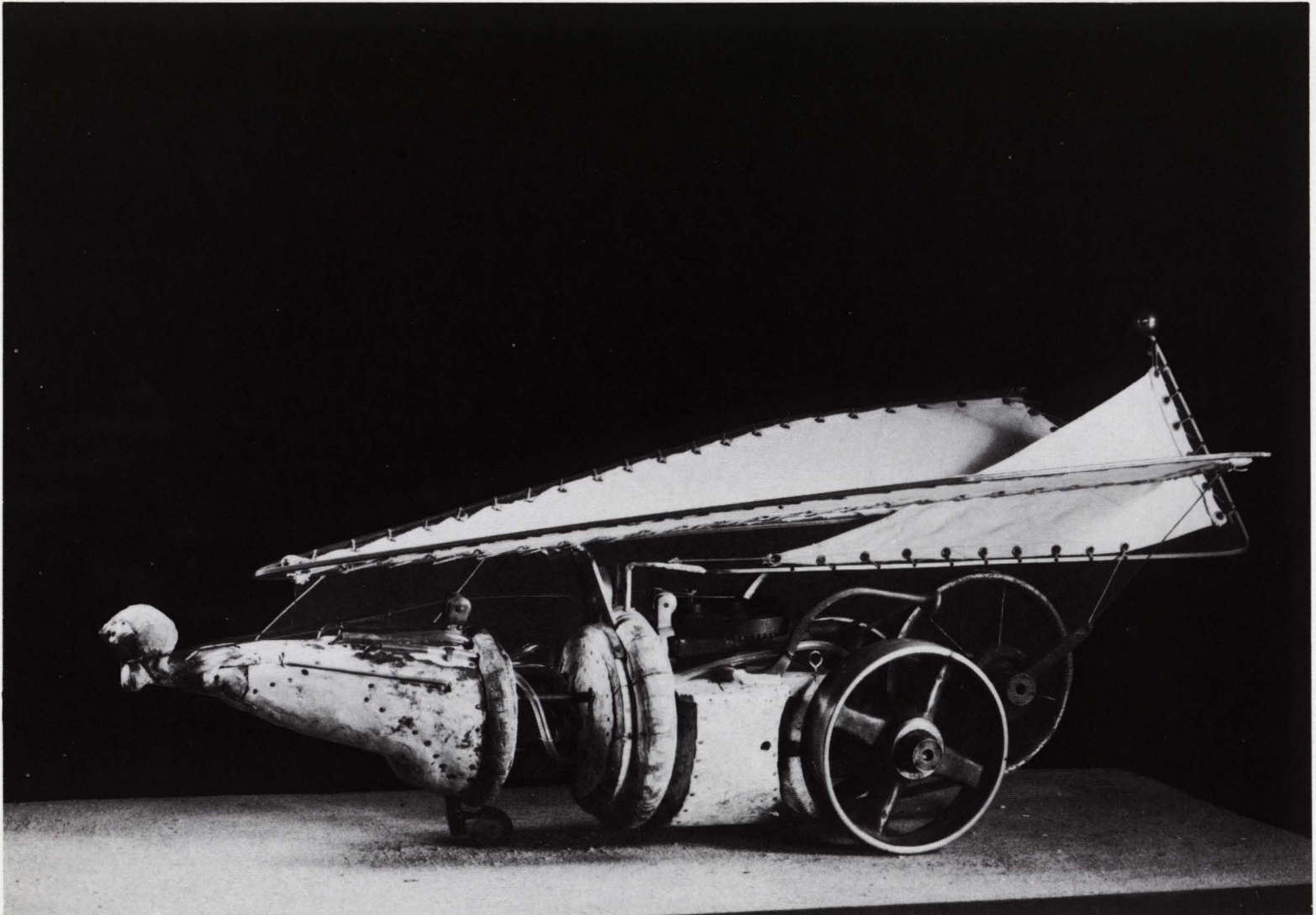
PAINTING

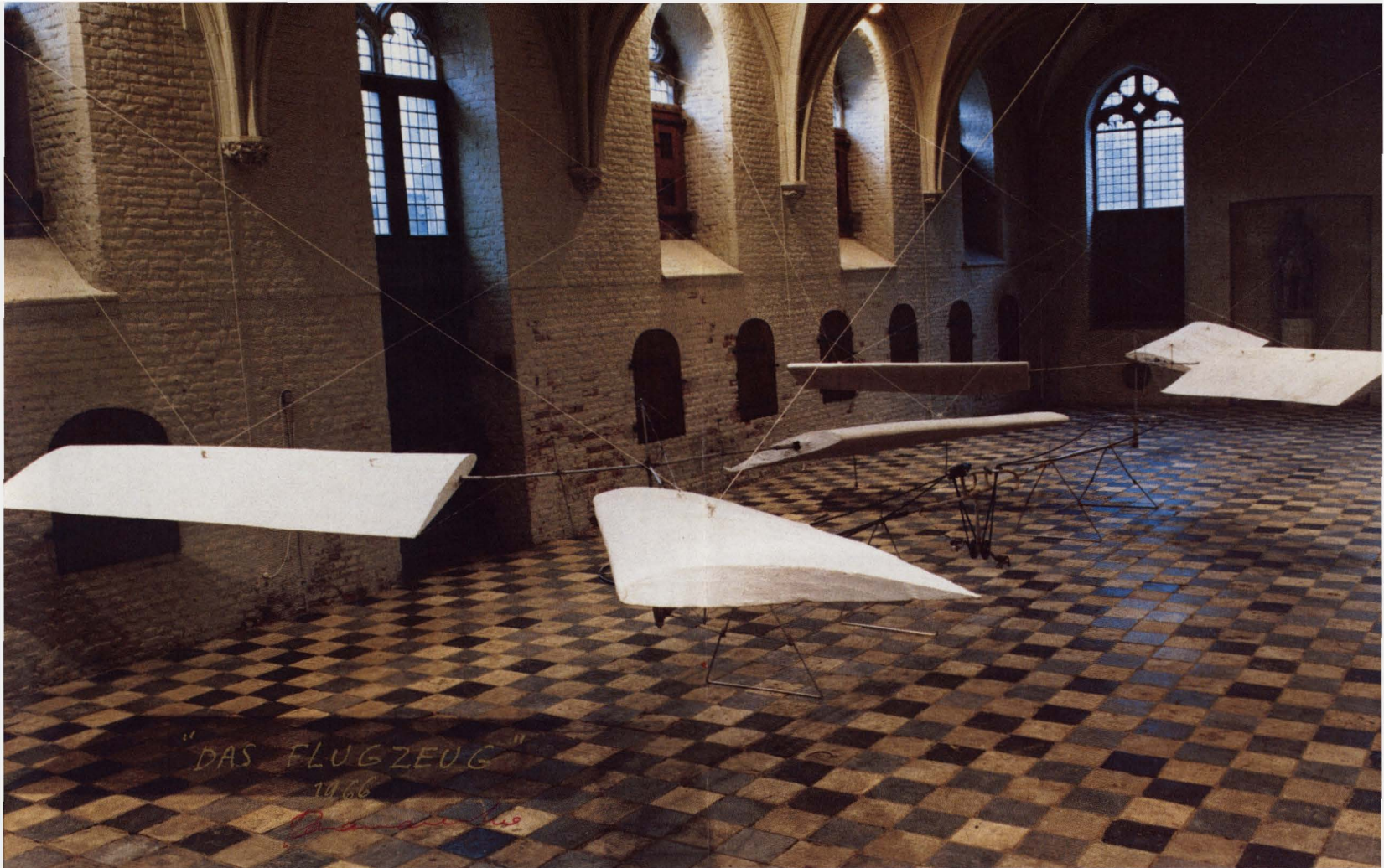
made in

FRAGILE

Een zeldzame uitzondering bood Panamarenko. Na zijn poëtische objecten vertoonde hij een stijgende belangstelling voor technische voorwerpen. Zo ontwierp hij in 1967 zijn *Prova Car*, een blikken model van een gestroomlijnde sportwagen die echter niet kon rijden. Hierdoor kwam hij lijnrecht tegenover een echte auto te staan. Door de imitatie van de uiterlijke kenmerken van de sportwagen wou Panamarenko verwijzen naar de poëtische werkelijkheid ervan. In de daaropvolgende werken zoals *Dakgoot* en *Waterlab* toonde hij ons zijn groeiende interesse voor de esthetiek van de wetenschap. Dit leidde nog in 1967 tot zijn eerste *Vliegtuig*, een zesvleugelige helikopter waarbij de schroeven werden aangedreven door menselijke kracht. Het lijkt er sterk op dat het zou kunnen vliegen, maar dit was slechts een illusie. Het vliegen op eigen kracht, op alternatieve krachtbronnen,... de oude droom van Icaros, werd in de volgende decennia Panamarenko's voornaamste inspiratiebron. Zijn kunst zou echter buiten de grenzen van de assemblage groeien.

Dré Peeters (1948)
Heavy Traffic
1981
*Ministerie van de Vlaamse
Gemeenschap, Brussel*





Panamarenko (1940)
Vliegtuig
(zes-vleugel-helikopter)
1967
150 x 700 x 1400 cm
Privé-verzameling

”Het leek allemaal zo gewoon dat niemand ernaar omzag, maar het was dat niet, zo’n bak met krokodillen bijvoorbeeld bestond nergens anders dan in Antwerpen”
(Panamarenko)

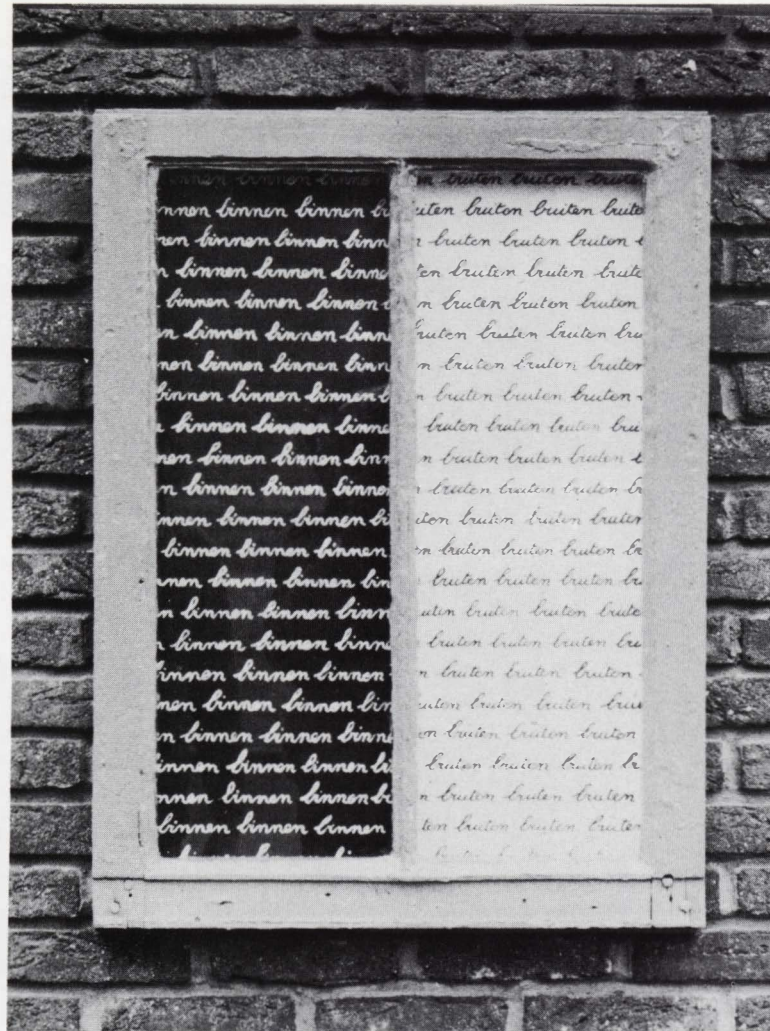
De glans van een schaduwrol

De jaren zeventig konden nog zeer weinig waardevoels toevoegen aan de assemblage in België. De vernieuwing, zo kenmerkend voor het vorige decennium, bleef nu nagenoeg uit. Enkele jonge assemblagekunstenaars zoals Albert Szukalski (1945), Roland van den Berghe (1943), Jean Schwind (1935) en Eddy Nolf (1951) kondigden zich aan, zonder evenwel ooit echt de verwachtingen in te lossen. Sommigen hielden de assemblage voor bekeken en evolueerden naar andere media. Anderen verzeilden in de vergetelheid en slechts enkelen veroverden zich een plaatsje – zonder echter wereldschokkende dingen te realiseren – onder de Belgische assemblagekunstenaars.

Zo deed in 1981 Dré Peeters (1948) een niet onopgemerkte verschijning met de tentoonstelling "Werk op wielen". Maar deze kleine, geraffineerde bizarre karretjes werden samengesteld deels uit gerecupereerde materialen, deels uit zelf gemaakte stukken. Hierdoor zijn het geen echte assemblages, maar situeren ze zich ergens in een grensgebied.

Enkelen traden ook in de voetsporen van Marcel Broodthaers: werken met objecten om vorm te geven aan een idee, een concept. Dit is vooral het geval met dichterkunstenaar Marcel van Maele (1931) die in zijn werk – gebottelde gedichten, vensters, boekobjecten,... – net zoals Marcel Broodthaers een belangrijke plaats inruimde voor het woord. Van Maele stak zijn bewondering voor deze laatste niet onder stoelen of banken, maar slaagde er jammer genoeg nooit in om hetzelfde niveau te bereiken. Daarvoor ontbreekt het hem aan dat Latijnse raffinement van de franstalige Marcel Broodthaers. Het concept was ook in het werk van Guillaume Bijl (1946) van groot belang. Als kritische evaluatie van het Belgisch cultuurbeleid, verplaatste hij zichzelf naar de positie van de overheid. Zo poneerde hij dat elke culturele instelling overbodig en nutteloos is en moet vervangen worden door instellingen met een meer praktisch nut. Hij transformeerde musea, galerijen, culturele instellingen, ... tot een autorischool, een frituur, een psychiatrische kliniek, een turnzaal, een schoenwinkel, ... Bijl bracht installaties waarin hij gebruik maakte van de verworvenheden van de assemblage die hem toeliet de gewoonste gebruiksvoorwerpen aan te wenden in een artistieke context.

Ook onder de kunstenaars die reeds langer met assemblage bezig waren, rommelde het. Bogaert, Maeyer, Panamarenko en Broodthaers bewogen zich meer en meer op andere terreinen. Debie en Martini verzeilden meer en meer op de achtergrond.



Marcel van Maele (1931)
Grijs venster
z.d.
79 x 59 x 4,5 cm
Privé-verzameling



Aan deze mindere periode voor de assemblage in België konden zelfs meesters als Van Hoeydonck en Gentils niets verhelpen. Integendeel zelfs, want het is misschien juist in hun werk dat deze terugval het schrijnendst naar voor kwam. Hun werk baadde in een sfeer van maniërisme, een geforceerd zoeken naar vernieuwing, hetgeen resulteerde in zuiver decoratieve vernieuwing, weinig fris en verrassend. In de tweede helft van de jaren zeventig begon Van Hoeydonck zelfs opnieuw te schilderen en maakte hij bronssculpturen. De assemblage liet hem echter niet helemaal los, maar de frisse kracht, de dramatische vormgeving van het werk uit de jaren zestig was helemaal zoek. Het bijna klassieke karakter heeft moeten wijken voor een decoratief esthetiseren. Van de thematiek bleef nu helemaal niks meer over, want Van Hoeydonck's assemblages wilden enkel behagen.

In tegenstelling tot Van Hoeydonck bleef Gentils hoofdzakelijk assemblages maken. In navolging van *Het Schaakspel* ontstonden nog enkele figuratieve groepen en cycli. Het hoogtepunt is zonder twijfel de beeldengroep *Huysmans-Lenin*. De daaropvolgende jaren brachten een hele reeks portretten: *Lode Craeybeckx*, *Ray Charles*, *Paul Delvaux*, *Rubens*, De sobere kracht van vroeger werk, en in mindere mate van de groep *Huysmans-Lenin* was hier totaal afwezig. Gentils streefde ernaar om aan zijn portret-assemblages een absolute fysische gelijkenis te geven. Om de herkenbaarheid te verhogen beschilderde hij zelfs de assemblages. In eerste instantie verraste dit, maar het legde tegelijkertijd de vinger op de wonde. De composities konden niet echt overtuigen. Begin tachtig trad in het oeuvre van Gentils een versobering op, zoals te merken is in *Surmondane Egregious Eirenicon*. In de samenstellende delen werd echter overduidelijk – net als in ander werk – dat Gentils niet vrij te pleiten was van een "horror vacui". De composities waren soms figuratief, soms niet, maar het maniërisme was sterker dan ooit aanwezig.

Guillaume Bijl (1946)
Installatie "Psychiatrische
Instelling"
(kunstliquidatiegevolg)
Paleis voor Schone Kunsten,
Brussel 1981



Annie Debie (1943)
Het (laatste) avondmaal
 1971-85
 250 x 400 x 1100 cm
 Verzameling kunstenaar



Camiel van Breedam (1936)
Handelingen XXVI, 24 "Ge
raaskalt (*) Paulus; uw grote
geleerdheid maakt u
waaninnig"
 (*) Veel van wat Paulus zei was
 voor de Indiaan, de heiden, on-
 begrijpelijk
 1977
 270 x 249 x 325 cm
 Verzameling kunstenaar

Vic Gentils (1919)
Ray Charles
 1975
 150 x 135 x 180 cm
 Verzameling van de kunstenaar



Naast Gentils maakte ook Van Breedam portretassemblages met een totaal ander karakter. Die van Gentils waren figuratief, herkenbaar en gekleurd. Die van Van Breedam waren evocaties. Ze schetsten een persoonlijkheid met objecten die een band hebben met de geportretteerde. Heel toegankelijk werden deze werken hierdoor niet, maar door de poëzie en de visuele rijkdom des te boeiender. Deze meestal kleinschalige werken zouden in de loop van de jaren zeventig lichtjes van karakter wijzigen. Na een kennismaking met het werk van Joseph Cornell (U.S.A., 1903–1972) werden Van Breedams kastassemblages soberder en subtieler.

In zijn groot werk vonden nog meer veranderingen plaats, maar hierdoor zou Van Breedam zorgen voor de weinige hoogtepunten in de assemblage in België tijdens de jaren zeventig en tachtig. Reeds vroeger ontplooidde hij zich als een geëngageerd kunstenaar die de problematiek van zijn geboortestreek en de mens in het algemeen ter harte neemt. In de jaren zeventig werd de Indiaan, die oude jongensdroom over de strijd om recht en vrijheid, zijn voornaamste inspiratiebron. Deze keer ging het niet om een vluchtig koketteren met deze cultuur, maar zat het veel dieper. De Indianenthematiek moest niet echt strikt worden genomen. Indianen golden voor Van Breedam – juist door de zo vergaande uitroeiing van dit volk – als het symbool van de onderdrukte mens. Door de mogelijkheid tot identificatie sprak het Indianenmotief de "rechtschapen" mens zeer sterk aan, een beleven dat nog werd versterkt door de plastische taal. Net zoals de Amerikaan Ed Kienholz (1927) gooide hij elke esthetische bekommernis overboord in assemblagesculptuurgroepen als *Het Koncilie van Wounded Knee* (1974), *Handelingen XXVI "Ge raaskalt Paulus (...)"* (1977), *Dodenwake in een gewijde cirkel* (1980) en *Het zien van uw steden doet pijn aan de ogen* (1980). Deze krachtige dramatische werken zijn schreeuwlelijk omdat ze de mens tonen in een getormenteerde staat, in al zijn kwetsbaarheid. Van Breedam offert alles op terwille van de expressie.

Hij wil geen "schone" dingen maken.

Hij schept gruwelijke beelden van een soort in verval, bijna tableaux vivants die ons als kijker direct bij de strot grijpen. Hij confronteert ons met onze verantwoordelijkheid als mens en kiest partij voor de zwakkere.

In deze creaties kwam Van Breedam zowel plastisch als inhoudelijk tot volle ontplooiing. Zijn assemblagesculptuurgroepen neigen naar het environment en ze behoren ongetwijfeld tot het beste wat er in de assemblage in België ooit werd gerealiseerd. Jammer genoeg was er toen al niets meer dan een schaduwrol weggelegd voor de assemblage.

Remo Martini en Annie Debie waren vanaf de tweede helft van de jaren zeventig uit de actualiteit verdwenen. Door omstandigheden kwam bij beiden de activiteit op een zeer laag pitje te branden, zodanig dat we zelfs niet kunnen spreken van een echte produktie. Begin tachtig nam Annie Debie de draad opnieuw op. Ze maakte een project voor de 18e Middelheimbiënnale en werkte verder aan het reeds jaren voordien opgezette *Laatste Avondmaal*. Qua stijl bleef ze trouw aan haar verleden. Er bleek zeer weinig verschil met vroeger, maar ze kwam misschien wel iets scherper, iets bijtender voor de dag.

In de marge kennen we net zoals van Magritte en Mesens ten tijde van het surrealisme, ook nu enkele objecten van schilders. De meest merkwaardige zijn wel deze van Hugo Duchateau (1938) en Jan Cox (1919–1980). In de lijn van zijn schilderkunst schiep Duchateau bizarre, nutteloze borstelobjecten. Deze van Jan Cox sloten niet direct aan bij zijn schilderwerk. Deze kleine assemblages – vreemde, subtiële composities – vertoonden een niet te ontkennen primitieve invloed en namen soms zelfs de vorm aan van een soort fetisj. Helaas, deze zeldzame creaties konden ook niets verhelpen aan de impasse waarin de assemblage sinds het begin van de jaren zeventig was gesukkeld. "De honger naar beelden" betekende echter voor een jonge generatie – zoals Franq Volders (1947) en Pierre Courtois (1950) – een stimulans om de uitdaging van het object opnieuw te aanvaarden.

"Op een bescheiden doch ongewone manier de meest gewone afvaldingen assembleren om zodoende, langs zeer verscheiden vormen en materies, een nieuwe werkelijkheid te scheppen en een hogere on-werkelijkheid te bereiken: dat is mijn droom."
(Remo Martini)

De hamvraag: bestaat de Belgische assemblage?

Het antwoord luidt kort en bondig: NEE. Een nationalistisch getinte kunst bestaat niet meer en aldus is ook de assemblage geen school, noch een stijl, maar een grensoverschrijdend fenomeen. In aanvang hinkte de assemblage in België achterop op het internationaal gebeuren. Joostens buiten beschouwing gelaten, waren op het einde van de jaren vijftig, toen de assemblage al was doorgebroken in het buitenland, Gentils en Van Breedam op zoek naar nieuwe plastische mogelijkheden. De reden hiervoor moet worden gezocht in onze schilderkunstige traditie. Er bestond geen echte basis voor de assemblage en aldus waren er impulsen van buitenaf nodig eer de assemblage hier tot ontwikkeling kon komen. Dit gebeurde via G 58 en de Gentse Forum-tentoonstellingen, waar onze kunstenaars werden geconfronteerd met de internationale avant-garde, ZERO en het Nouveau Réalisme in het bijzonder. Zo groeide tussen 1958 en 1970 de assemblage in België uit tot een volwassen artistiek medium waarin haast alle in het buitenland bestaande vormen voorkwamen: reliëf-, kast-, assemblagesculptuur(groep), environment, accumulatie, ... Artistiek lag het hoogtepunt tussen 1967 en 1972, een periode waarin enkele zeer bijzondere creaties, zoals Broodthaers' *Museum* en Gentils' *Schaakspel* het licht zagen. Tegelijkertijd gaven deze twee de hoofdtendenzen aan in de assemblage in België. Er was de esthetische, met Gentils als voornaamste exponent, en er was de ideologische tendens van Broodthaers. Hiertussen kunnen we zowat al de anderen situeren, met een afwijking naar de ideologische assemblage. Na 1972, en dat was reeds vroeger aan te voelen, liep het in dalende lijn met de assemblage in België. Broodthaers, Panamarenko, Maeyer, Bogaert zochten andere wegen op. Debie en Martini verdwenen van de scène. Gentils en Van Hoeydonck waren over hun hoogtepunt en de weinige verse krachten losten de verwachtingen niet in. De assemblage liet haar bloeiperiode achter zich, maar Camiel van Breedam zou, vooral in zijn monumentaal werk, zorgen voor enkele absolute hoogpunten. Zijn kunst kwam pas in de jaren zeventig tot volle ontplooiing, en tot zijn ongeluk was de assemblage toen reeds uit de mode. Dit stond een internationale doorbraak in de weg, iets wat vroeger Broodthaers, Panamarenko, Gentils, Van Hoeydonck en Marcel Maeyer wel te beurt viel. Anderen als Annie Debie, Remo Martini, André Bogaert en Marcel Mariën konden noch internationaal doorbreken en behoorden evenmin tot de echte top in België. Toch, als we de assemblage in België over de gehele lijn beschouwen, biedt ze een zeer boeiende en gevarieerde wereld, een zeer rijk aanbod dat de vergelijking met buitenlandse prestaties best kan doorstaan.

Jan Cools

Literatuur

J. Dypreau, R. Melville e.a.,
Sinds 45.

De kunst van onze tijd,
deel 2, Brugge, 1971;

Kunst van Nu.

*Encyclopedisch overzicht van
1960 af*,

Opgemaakt door de projectgroep
Moderne Kunst van het Kunsthistorisch
Instituut van de Rijksuniversiteit te
Utrecht, Amsterdam-Brussel,
1971;

Tentoonstellingscatalogus,
De metamorfose van het object,
Paleis voor Schone Kunsten,
Brussel, 1971;

M. Eemans,
Hedendaagse kunst in België,
Hasselt, 1972;

E. Wolfram,
De collage.
*Geschiedenis van een kunst-
techniek*,
Amerongen, 1975;

Tentoonstellingscatalogus,
De jaren 60 - Kunst in België
Centrum voor Kunst en Cultuur,
Sint-Pietersabdij, Gent, 1979;

Tentoonstellingscatalogus,
Kunst in/als vraag.
*Negatie-integratie van dada tot
heden in België*,
Provinciaal Museum voor Moderne
Kunst, Ieper, 1981;

Kunstbeeld in Vlaanderen vandaag.
100 hedendaagse kunstenaars,
Tielt, 1982.

Lay-out:
Rob Buytaert en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:
Rudy Verduyck en Jan Cools

Druk:
Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent

Copyright O.K.V.
Niets uit deze uitgave mag
worden verveelvuldigd en/of
openbaar gemaakt door middel
van druk, fotocopie, microfilm of
op welke andere wijze ook
zonder voorafgaande schriftelijke
toestemming van de uitgever

Jan Cools (Antwerpen 1959) studeerde Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de Rijksuniversiteit te Gent waar hij in 1982 promoveerde tot licentiaat met als proefschrift *De assemblage in België 1958-1968*. Hij werkte twee jaar als wetenschappelijk assistent in het Openluchtmuseum Middelheim te Antwerpen. In 1984 publiceerde hij een monografie over Paul Joostens onder de titel *Er werd een lijkje geborgen*.

