

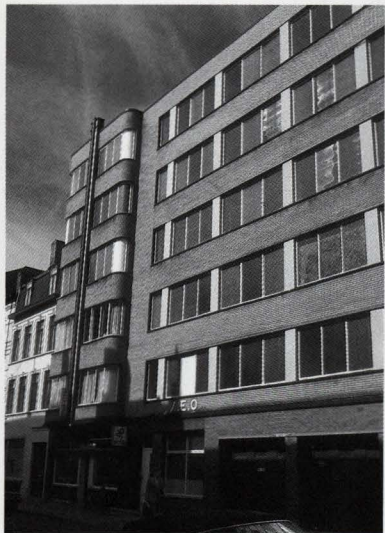
# Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende

door Willy van den Bussche  
en Bert Popelier



Openbaar Kunstbezit  
in Vlaanderen  
achtentwintigste jaargang  
januari/februari/maart 1990  
nr. 1  
driemaandelijkse periodiek  
voor inwijding in de beeldende  
kunsten door reproducties, teksten  
en radiuitzendingen onder auspiciën  
van de Vlaamse provincies en i.s.m.  
de BRT  
Afgiftekantoor: Tielt







**O**p 28 oktober 1982 keurde de Provincieraad van West-Vlaanderen het voorstel goed (na een hevige discussie) om het voormalige grootwarenhuis SEO (Spaarzaamheid, Economie, Oostende) gelegen in de Romestraat nr. 11 te Oostende aan te kopen om tot museum voor modern kunst om te bouwen. Na meer dan twintig jaar stiefmoederlijk te zijn behandeld zou uiteindelijk de collectie, ondertussen uitgegroeid tot één van de meest representatieve overzichten van de kunst in België in de 20e eeuw, een definitief onderdak vinden. De beslissing van de Bestendige Deputatie tot het aanleggen van een verzameling dateert immers uit 1957. De concrete uitwerking begon in 1959 toen een aankoopcomité werd in het leven geroepen waarin ook de Brusselse kunstverzamelaar en mecenas Gustave van Geluwe zetelde. Uit zijn verzameling zou na zijn overlijden in 1962 een belangrijke keuze gemaakt kunnen worden die als eigenlijke basis voor het PMMK kan doorgaan. De optie voor het aanleggen van een collectie van nationale kunst zou mede onder zijn impuls uitgebreid worden en naar de hedendaagse kunstvormen georiënteerd; de basis zou evenwel het expressionisme blijven. De beslissing tot het samenstellen van een verzameling moderne kunst ging meteen gepaard met de intentie tot het oprichten van een Provinciaal Museum voor Levende Kunst zoals omschreven in het eerste verslag van het aankoopcomité van 18 juni 1959.

Het Museum zou van meet af aan ook worden geïntegreerd in een algemeen Provinciaal Cultureel Centrum, een optie waarvan in 1971 werd afgestapt in het voordeel van de concrete uitbouw van een Museum voor Moderne Kunst. Ondertussen was in 1960 ook het voormalige woonhuis van Constant Permeke aangekocht en als herdenkingsmuseum ingericht en rond 1970-71 museaal op punt gezet. De stimulans die hiervan uitging, zette samen met de talrijke tentoonstellingen in binnen- en buitenland van de steeds groter wordende verzameling, de Bestendige Deputatie ertoe aan naar een gepaste huisvesting te zoeken. De locatie in het Groeninge Museum te Brugge (sedert 1964) bleek onhoudbaar te worden en resulteerde in 1973 in een beslissing niet meer naar Brugge terug te keren. Een tijdelijke oplossing werd gevonden in de Lakenhalle van Ieper waar de nodige infrastructuurwerken werden uitgevoerd hoewel deze meteen ontoereikend en na verloop van tijd zelfs nefast bleken te zijn voor de kunstwerken. Dat het na ongeveer tien jaar verblijf in deze situatie meer dan opportuun was een definitief en adequaat ingerichte infrastructuur te creëren of te vinden, was derhalve een absolute noodzaak.

**D**e vondst in 1982 van het SEO gebouw in Oostende, was dan ook een onverhoopt geluk, temeer daar bij nader onderzoek bleek dat het gebouw ook een belangrijke architectonische waarde had. Het werd gebouwd tussen 1947-50 door niemand minder dan Gaston Eysselinck, een exponent van het modernisme van de jaren dertig samen met namen als Victor Bourgeois en Huib Hoste in het spoor

van Le Corbusier en vooral van De Stijl in Nederland. Het duidelijk overzichtelijk en vooral functioneel karakter van het gebouw zijn daarvan belangrijke facetten. Het voormalige coöperatieve bedrijf SEO, een grootwarenhuiscomplex met verkoopzalen, ateliers en opslagplaatsen werd optimaal benut en bleek al gauw de meest gepaste oplossing voor een transformatie tot museum voor moderne en hedendaagse kunstuitingen. Van meet af aan werd gesteld dat de oorspronkelijke architectuur van Eysselinck moest worden gerespecteerd en zodoende ook bewaard. De opdracht voor de verbouwing werd door de Bestendige Deputatie toevertrouwd aan de architecten Fernand Sohier en I. Morel die dan ook alles in het werk stelden om aan deze eis te voldoen en niettemin toch het gebouw de nodige museuminfrastructuur te geven, i.s.m. de conservator die het bouwprogramma opmaakte en de werken van nabij volgde. Er werd in twee fasen gewerkt. De eerste fase omhelsde het hoofdgebouw met de vroegere verkoopzalen.

Deze eerder prestigieuze ruimtes werden in de tweede fase gekoppeld aan de vroegere stapelplaatsen met alternatief karakter. Zo kwam binnen de museummuren als het ware een verzoening tot stand tussen de grote monumentale en prestigieuze zalen met de kleinere alternatieve plaatsen. Het ontwerp van de jaren 1947-50, reeds door Eysselinck gekoppeld en ineens verwerkt met de ruimtes uit de jaren dertig van een zekere architect Van Coillie uit Oostende, bleek dus volkomen geschikt. En mits een relatief geringe transformatie kon het resulteren in een maximale en polyvalente museumcapaciteit. De architectuur werd in mineur gehouden en vormt een neutraal kader waarin kunst optimaal kan functioneren. Het passend materiaalgebruik voor de interieurinrichting is onopvallend en als vanzelfsprekend. Ook het monochroom wit gehouden kleurgebruik is zacht en rustgevend.

Zo zijn de voormalige grootwarenhuisruimtes uitgegroeid tot aantrekkelijke, aangename museumzalen waarin de kunst kunst kan zijn en de bezoeker wordt uitgenodigd tot een rustige confrontatie, diepgaand contact of een dialoog met het tentoongestelde werk.

De kunst staat dus niet in een voortdurende concurrentie met de architectuur en vormt er evenmin de decoratie van. Ze is ook niet geïntegreerd zoals in vele recent gerealiseerde musea waarin de kunstwerken deel uitmaken van het totaalconcept van de architect.

Deze visie moet als modieus en irrelevant van de hand worden gewezen. De musea zijn er in de eerste plaats om de kunstwerken te demonstreren, te situeren (bestuderen) en te conserveren.

Het gebouw van Eysselinck is in dat opzicht merkwaardig en kon bijna ongemerkt van functie worden veranderd. Door de vormelijke eigenzinnigheid van de architectuur bleef er een grote afstandelijkheid van het gegeven waardoor ze blijft boeien. De ingrepen van de nieuwe architect Fernand Sohier waren dan ook vooral functioneel.



Nagenoeg alles wat van de bestaande toestand werd weggenomen, was ballast er in de loop der jaren aan toegevoegd. Alles wat er thans bijgevoegd werd, is hoofdzakelijk mobiel gedacht en uitgevoerd. De cimaises, noodzakelijk voor het ophangen van de werken, zijn in de zalen verplaatsbaar, en aan de noodwendigheden van de kunstwerken of aan de onderlinge divergentie aanpasbaar. Ook hierbij werd geen rekening gehouden met de modetrend waarbij op minimalistische wijze kunstwerken worden geïsoleerd om ze zogenaamd in evidentie te plaatsen.

Deze evidentie blijkt inderdaad soms noodzakelijk, wil er van het kunstwerk nog iets overblijven. Of is de "evidentie" misschien belangrijker dan het zogenaamde kunstwerk? De opstelling in een museum moet in de eerste plaats overzichtelijk zijn qua stijlgroepering en chronologische openvolging; wat niet belet dat ze ook esthetisch en aantrekkelijk moet overkomen met de nodige verrassingspunten en perspectieven.

De werken mogen elkaar niet storen en zouden in het beste geval met elkaar moeten kunnen dialogeren. Met deze elementen voor ogen werd de opstelling in het PMMK verwezenlijkt, waarbij werd gestreefd om een zo ruim mogelijk overzicht van de evolutie binnen het artistieke gebeuren in ons land te bieden.

**D**it laatste brengt ons uiteraard onmiddellijk bij het gevoerde beleid. Het is meteen duidelijk dat een museum, gelet op de reeds aangehaalde basisprincipes, in de eerste plaats een coherente verzameling moet aanleggen waarin het verloop van de kunst, hier meer bepaald de moderne kunst – en hiermee bedoel ik dan de kunst van deze eeuw tot en met vandaag (en zelfs morgen) – moet worden getoond. Naast deze beperking in de tijd is er voor wat het PMMK betreft ook een beperking in de ruimte, nl. tot het geografisch gebied België.

Eén van de belangrijkste studiegebieden eigen aan het PMMK is het expressionisme, dat lange tijd zelfs de basis van de collectie uitmaakte. Dat dit expressionisme zeer belangrijk is voor onze kunstgeschiedenis, wordt reeds geruime tijd bewezen door de recente interesse ervoor in de hedendaagse kunst. De jaren tachtig leidden net als de jaren dertig tot een intense belangstelling voor alles wat voorafging, meer bepaald voor de affectieve verbondenheid met de regio. Het Vlaams expressionisme is daarvan juist een exponent, vandaar de hernieuwde belangstelling. Regionaliteit, voorheen als een belemmerende, zelfs denigrerende factor beschouwd, wordt thans juist als de onderscheidende norm voor internationalisme vooropgesteld.

Bij de samenstelling van de collecties worden steeds drie normen gehanteerd: kwaliteit, authenticiteit en representativiteit.

Het spreekt vanzelf dat deze enkel door onderlinge vergelijking kunnen worden verkregen, en ook door een grote openheid naar het buitenland kunnen worden ondersteund. Dit laatste geldt vooral bij de beoordeling van de hedendaagse tendensen die zich sedert de Tweede Wereldoorlog bijna jaarlijks vernieuwen. Er is dus ook

voldoende voorkennis en ervaring nodig, evenals een grote dosis feeling om er wegwijs in te geraken.

Het inpikken op de actualiteit, die op de voet moet worden gevolgd, is hiertoe essentieel. Daarbij moeten persoonlijke accenten kunnen worden gelegd zonder al te grote subjectiviteit. Alle disciplines moeten ook aan bod kunnen komen.

Een dergelijke visie is eveneens noodzakelijk bij de uitwerking van een verantwoord tentoonstellingsbeleid dat willens nillens voortvloeit uit de collectie en de vorming ervan. In dat opzicht onderscheidt het museum zich volledig van de Kunsthalle (Cultureel Centrum) waar weliswaar hedendaagse trends heet van de naald getoond worden, maar met niets kunnen worden vergeleken.

**H**et PMMK heeft van bij de aanvang steeds naar de interactie tussen beiden: collectie en tentoonstellingen gestreefd. De reeds aanwezige kunst kan via tentoonstellingen uitgebreider worden getoond, voorgesteld en bestudeerd (zoals met retrospectieven bijvoorbeeld van Permeke, De Smet en Daeye). Dit laatste aspect is eigenlijk van levensnoodzakelijk belang voor een museum dat toch ook een wetenschappelijke taak moet vervullen. De actuele kunst kan met de vroegere trends worden vergeleken, hetgeen de toegankelijkheid tot deze soms al te hermetische kunstvormen kan vereenvoudigen. In dit opzicht is de openheid van het museum naar het buitenland nodig om door vergelijking de gegevens beter naar waarde te kunnen schatten.

De beschikbaarheid binnen het PMMK van (tot nog toe) voldoende ruimte laat toe dat met de regelmaat van een klok tentoonstellingen worden opgezet die beantwoorden aan wat werd vooropgesteld en daardoor de hartslag van het museum uitmaken.

Dit brengt mee dat een voortdurende prospectie in binnen- en buitenland nodig is, wat meteen ook de promotiekans van het museum en de kunst uit ons land in de hand werkt. Op die wijze wordt het vroegere éénrichtingsverkeer geleidelijk uit de wereld geholpen en worden onze kunstenaars mede opgenomen in de grote internationale circuits. Straks wanneer de grenzen zullen opengesteld worden en België "de hoofdstad van Europa" wordt, zal onze kunst – voorheen altijd en zelfs door gezagsdragers geminimaliseerd of vernederd – mede dank zij de openheid van het PMMK en zijn museale visie, de weg vinden naar de internationale aanvaarding en waardering die zij ten zeerste verdient en waarvoor ik sinds jaar en dag heb gewerkt, zonder mij vast te pinnen op generatiegenoten maar met een eerlijke openheid voor iedere generatie, niet het minst de hedendaagse.

**D**at moderne kunst echter steeds blijft stoten op onbegrip van het grote publiek zal wel altijd zo blijven.

Niettemin wordt in het PMMK gestreefd naar de uitbouw van een educatieve dienst die voorbij het onderwijs (dat hoe langer hoe meer in zijn artistieke opvoeding tekort schiet) vanaf de prille jeugd poogt een groter begrip te doen ontstaan voor de moderne en hedendaagse kunst wars van de thans al te grote financiële speculatieve interesses.



Kunstappreciatie is geen kunstspectatie!

Binnen de infrastructuur werd dan ook gedacht aan ruime educatieve voorzieningen zoals het auditorium voor voordrachten, lessenreeksen, video- en filmvoorstellingen. Het kindermuseum zorgt voor de initiatie in de beeldende taal, waarvoor ook publikaties zijn voorzien zoals "Kijken naar de moderne kunst in een museum". Dit wordt geruggesteund door het jeugdatelier waarin creatief kan worden gewerkt, gestoeld op de collectie en de wisselende tentoonstellingen. Ook hier is de aanpak museaal door de confrontatie tussen de collectie en de tentoonstellingen. Het is ook vanzelfsprekend dat geleide bezoeken kunnen aangevraagd worden zowel voor volwassenen, kinderen als minder-validen. Voor deze laatste is het PMMK overal toegankelijk gemaakt via liften en hellende vlakken.

**N**aast de informatieve en educatieve kant van het museum moeten ook de recreatieve aspecten van een museum aan bod komen, vandaar de aanwezigheid van een cafetaria en een Artshop. Vermits de vrije tijd bij het grote publiek steeds groter wordt, is het zich cultureel ontspannen één van de meest verkwikkende elementen voor de geest. Het museum moet zich bewust inschakelen in dat recreatieve leven. Daartoe is het publicitaire bewustzijn in huis een noodzaak. Dit moet gedragen worden door een volledige inzet naast een gedreven inzicht in de technieken van pers, communicatie en management. De inschakeling in de bestaande toeristische infrastructuur in binnen- en buitenland is een must, wil men aan de vooropgestelde doelstellingen kunnen tegemoet komen. De vestiging van het PMMK in Oostende is in dat opzicht een goede zaak temeer daar deze "Koningin der Badsteden", destijds door koning Leopold II grootgemaakt, eveneens de bakermat kan worden genoemd van de moderne kunst in Europa in de figuur van baron James Sidney Edward Ensor, op 13 april 1860 te Oostende

geboren en reeds in 1880 behorend tot de meest vooruitstrevende kunstenaars van zijn tijd naast Cézanne, Van Gogh en Gauguin.

Na Ensor verschenen Leon Spilliaert (1881) en Constant Permeke (1886) op de internationale kunstscène. Voor allen wilde de dichter Henri Van deputte te Oostende in 1923 een museum oprichten. Deze gemiste kans werd door de vestiging van het PMMK thans goedge maakt. Tal van andere kunstenaars zullen in Oostende hun inspiratie vinden of er geregeld vertoeven, o.a. J. Brusselmans, J.J. Gaillard, P. Delvaux, F. Labisse, J. Milo, L. Van Lint, G. Bertrand, J. Delahaut, R. Raveel, Lucassen en P. Van Hoeydonck om slechts de voornaamste te noemen.

**D**e kans dat het PMMK zich in het dagelijkse leven van Oostende integreert, ligt zeker binnen de mogelijkheden van de komende jaren. Nu reeds, na drie jaar, ontwikkelde zich in versneld tempo de kwaliteit van de aanpalende straten en werd de interesse voor de kunst voelbaar in het ontstaan van nieuwe galerijen in de stad en zelfs in de eigen straat, die een meer en meer exclusief (interessant) karakter krijgt. De cafetaria en de Artshop komen uit op de straat en zijn ook via de straat toegankelijk. Het museumbezoek wordt hierdoor gestimuleerd en mede in het alledaagse leven geïntegreerd. Situering, bereikbaarheid en afstand gelden voor de toerist ook als een overweging bij de motivering van het reisbesluit, al mag het museum als aanleiding worden gezien. Voor het grootste percentage van het kusttoerisme wordt het museum in de vakterminologie als een secundair toeristisch attractiepunt bestempeld daar het meestal niet het hoofdmotief is van de trip. Het verwerven van een subregionaal bezoekpatroon uit het vasteland via de autosnelweg en uit de Britse Eilanden via de overzetdiensten is als haalbaar vooropgesteld.





De aantrekkelijkheid van het PMMK-gebouw enerzijds, de gunstige ligging anderzijds zijn slechts twee elementen die bijdragen tot de ontsluiting voor het grote publiek. De belangrijkste factoren zijn wel het imago van het museum, het tentoonstellingsbeleid, de opvang en begeleiding van dat publiek.

Door deze accentverschuiving van de functies, kenmerkend voor musea voor moderne kunst, komen aspecten als conservering en bestudering van de inhoud echter niet in het gedrang maar creëren ze een grotere aantrekkingskracht.

Het blijft immers één van de belangrijkste facetten van een modern museumbeleid om naast de zuiver conservatorische zorgen en educatieve activiteiten ook wetenschappelijk onderzoek te verrichten en de resultaten ervan via tentoonstellingen en publicaties wereldkundig te maken – en omgekeerd via deze tentoonstellingen het wetenschappelijk onderzoek te stimuleren.

Deze wetenschappelijke studies als begeleiding van de collecties en tentoonstellingen vergen uiteraard een goed uitgerust en bevolkt wetenschappelijk apparaat.

Vandaar dat een gespecialiseerde bibliotheek, mediatheek en archief moeten worden uitgebouwd die voor wetenschappers en publiek toegankelijk zijn. Zo kan men tot een betere kennis en meteen ook tot een grotere appreciatie komen van de moderne kunst in het algemeen en de hedendaagse kunst in het bijzonder.

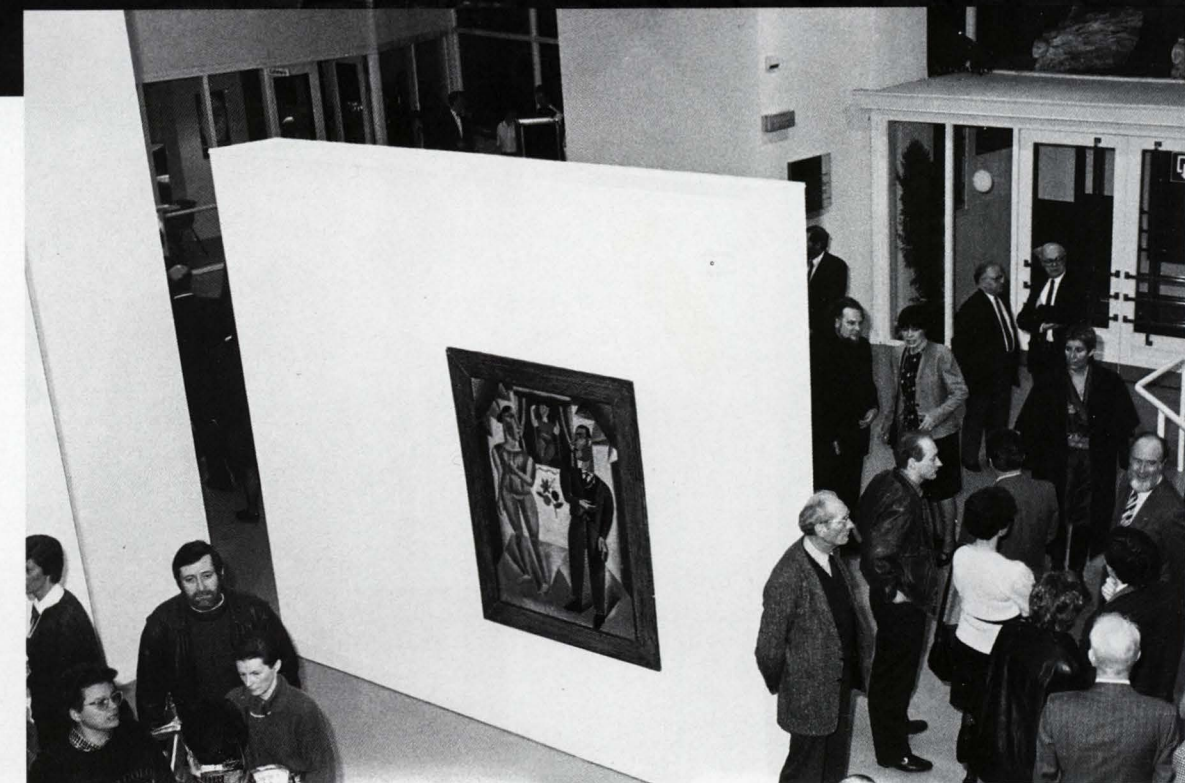
Naast de grote financiële inspanningen die door het Provinciebestuur van West-Vlaanderen werden gedaan voor de aankoop en de transformatie van het gebouw, kon het museum ook rekenen op belangrijke financiële tussenkomsten van de Vlaamse Gemeenschap, meer bepaald van het Ministerie van Cultuur.

De Stad Oostende kwam in derde, doch niet in de minst belangrijke orde, over de brug door de gedeeltelijke overheveling van de collectie moderne kunst uit het Stedelijk Museum voor Schone Kunsten. Hierdoor werd een schoolvoorbeeld gesteld van onderlinge samenwerking tussen musea en herordening van de bestaande verzamelingen in relatie tot de genomen beleidsopties.

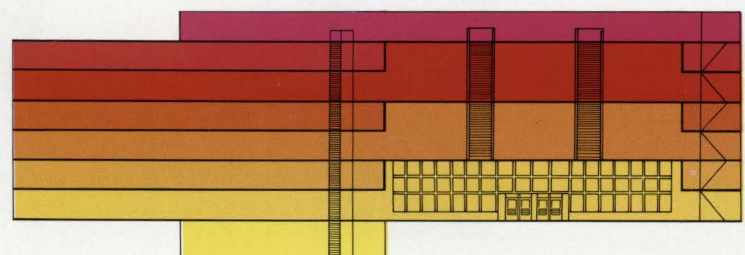
Alleen op die manier kan in Vlaanderen tot een efficiënt museumbeleid worden gekomen. Dat ook gedacht wordt aan belangrijke schenkingen, al dan niet van particuliere aard, die gelet op de huidige hoge aankooprijzen, de museumcollecties kunnen verruimen, is een feit.

Langdurige bruiklenen zijn ook goed, maar kunnen op lange termijn, na teruggave, grote hiaten creëren.

Tot besluit stel ik voorop dat het PMMK een draaischijf is voor de moderne kunst in ons land, waardoor tal van nieuwe expansiemogelijkheden zullen ontstaan die Oostende, de Provincie en het land enkel tengoede kunnen komen. Het PMMK is eveneens een thuis-haven voor onze kunstenaars, een thuis waarin ze kunnen verblijven, een haven van waaruit ze kunnen vertrekken.









## Een wandeling door het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende

door Bert Popelier

PMMK is de afkorting voor het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende. Ik ben door het PMMK gewandeld als door de recente geschiedenis van de Belgische kunst. Die wandeling van kunstwerk tot kunstwerk heb ik in een verhaal omgezet. Ik geef luidop commentaar alsof de lezer of de bezoeker naast me stond. Ik geef mijn voorkeur te kennen, sta in bewondering, geniet of haal mijn schouders op.

Als je het PMMK binnenkomt word je meegezogen in een spiraal die je brengt van de ene kunststroming naar de andere. Je merkt gaandeweg de verwantschappen op, de acties en de reacties die stromingen uit elkaar doen ontstaan.

De veelzijdigheid eigen aan de collectie van het PMMK doet de historische context waarin kunst ontstaat gemakkelijker begrijpen.

### De nieuwe visie

Met de losse hand is het gemakkelijker een rechthoek te tekenen dan een vierkant. En nog moeilijker krijgt men er een cirkel uit. Rechthoek, vierkant en cirkel zijn meetkundige vormen die we toeschrijven aan de menselijke geest. Wij reduceren, abstraheren, structureren. Het geheel herleiden we tot een deel. En het deel houden we vervolgens voor het geheel. We zoeken naar de wezenlijke kenmerken.

Roger Raveel (1921) schildert in *Maartse magie* (1962) een wit vierkant door vier zwarte strepen te bedenken die als een boord een wit vierkant insluiten.

Schijnbaar. Raveels vierkant beantwoordt helemaal niet aan de meetkundige normen. Ons oog denkt dat het om een vierkant gaat. Wij maken de overgang van gelijkend naar gelijk.

Veel zogenaamd primitieve culturen gebruikten in hun kunst hoofdzakelijk geometrische motieven.

Zij ontwierpen friezen waarin we rechthoeken, vierkanten, cirkels, spiralen en driehoeken herkennen.

Geometrisch vlechtwerk. Het meetkundige aspect in de kunst dateert dus niet van deze eeuw.

Voor mij is Raveels vierkant een vierkantige, witte halsdoek met zwarte rand die wegwaait in een afgrond. Een maartse bui. Op het ogenblik dat die halsdoek wordt geschilderd is hij gestrekt. Even later zal de halsdoek door de speling van de wind een golvende vorm aannemen. Raveel ontdoet het vierkant van zijn geometrie en maakt er een figuratieve afbeelding van. Zo althans voel ik dat aan.

Rond Raveel staan twee andere schilders geschaard: Etienne Elias en Raoul de Keyser. Dat heeft zijn reden. Raveel, Elias, De Keyser en de Nederlander Lucassen hebben in 1966 een gezamenlijk werk gemaakt dat bekend staat onder de roepnaam *De kelders van Beervelde*. Beervelde is een mijlpaal in de Belgische kunst na 1945. Raveel en zijn 'medewerkers' hebben de keldergangen van het kasteel te Beervelde (bij Gent) omgeschilderd. Door illusies te schilderen verschalken zij het oog. Deuren worden louter vlakken, gewone muurvlakken bedrieglijke deuren. De architectonische werkelijkheid gaat over in abstractie. En de figuratief geschilderde personen blijken hersenspinsels te zijn. Wie in de keldergangen van Beervelde wandelt, heeft de indruk werkelijke personen tegemoet te lopen. De schilders van Beervelde spelen met het perspectief. Soms laten zij de ruimten doorlopen in een geschilderde illusie ervan. De hele omgeving wordt gedwongen kunst te worden. De architectuur van de keldergangen verdwijnt onder de kracht van het valse perspectief, de trompe-l'œil. Anders gezegd, de derde dimensie door de schilderijen opgeroepen overwint de dimensies van de keldergangen. Werkelijkheid en kunst gaan in elkaar over, figuratie en abstractie eveneens.

Eigenlijk is niet zozeer het groepsproject *De kelders van Beervelde* een mijlpaal, dan wel Roger Raveel zelf. Hij heeft 10 jaar vóór Beervelde het doek *Hommage à Giotto* (1956) geschilderd, dat een man voorstelt van wie de rug een blauw vlak is, van wie het achterhoofd uitgespaard wordt in het rode vlak van een venster als een witte vlek. Raveel is dan 35 jaar. Het schilderij straalt fel gekleurd licht uit. Zonder gebruik te maken van perspectief zet hij het blauwe vlak op het voorste plan, het rode erachter. Dat ligt niet voor de hand, integendeel. Koude kleuren zoals groen, blauw en violet hebben de eigenschap zich terug te trekken, zich voor te doen als het verst afgelegen. Warme kleuren zoals geel, oranje en rood dringen zich naar voren. Raveel manipuleert hier het perspectivische karakter van de kleur. Als men, staande voor het schilderij *Hommage à Giotto*, het blauwe vlak met de hand afschermt, dan springt het rode vlak vooruit. Het is één manier om een schilderij te verkennen. Roger Raveel behoort tot de zeldzame kunstenaars die een nieuw plastisch beeld hebben uitgevonden. Of beter, Raveel heeft een beeld gevonden in de werkelijkheid door abstract over de werkelijkheid te denken. Ik vind dat hij het Vlaamse dorpslandschap portretteert. Hij schildert als een ware documentalist de essentie van het dorp, het landschap en de mens in Vlaanderen die als een verstrengeld drietal aan het verdwijnen zijn. Dat landelijke Vlaanderen verandert zienderogen.



**N** neem een ander werk van Raveel, *Kar om de hemel te vervoeren* van 1968. Het gaat om een environment, één van de eerste in Vlaanderen gerealiseerd. (Voor het Engelse woord environment, dat naar de omgeving verwijst, bestaat er geen Nederlandse tegenhanger.) De cementen schutting met kabbelende bovenrand is regelrecht van het Vlaamse dorpslandschap naar het museum overgeplaatst. Raveel suggereert de mogelijkheid om met de kubusvormige kar met spiegelennd bovenvlak de hemel te vervoeren. (In het jaar 1968 was alles mogelijk. Toen was de verbeelding aan de macht.) Raveel geeft middels de geschilderde hand met gestrekte wijsvinger zelfs de richting aan waarheen men de kar moet trekken. Als men die aanwijzing volgt, draait de kar in het rond. Het idee om de wolken te vervoeren blijkt een illusie te zijn. De combinatie van de werkelijkheid en een onmogelijke wens wordt pas mogelijk door een surrealistisch element: de poëtische abstractie van die mogelijkheid.

**N** og even blijf ik bij Raveel, bij zijn *De groene poort* van 1984. Hier gebruikt Raveel zijn oude tuinpoort gemaakt uit plaatijzer als drager van het schilderij. De poort bestaat uit verscheidene luiken die elk het reliëf hebben van opeenvolgende platte pyramiden. De driehoekige zijden van zo'n pyramide vertonen een verschillende tonaliteit van groen, van bleek naar donker. Maar dat is illusie, het gaat om hetzelfde groen. Dat het groen van tonaliteit verspringt, is het gevolg van de verschillende lichtinval en weerkaatsing op de vlakken. Wat de afgebeelde personages betreft, vermoed ik dat het vrouwenfiguur links Raveels eigen vrouw is, Zulma, dat het middenfiguur een nog onbekende bezoeker is die grijpt naar de deurklink, terwijl Raveel zelf, gezien op de rugzijde, staat te wachten.

**D** e tijdelijke groep Raveel, De Keyser, Elias en Lucassen wordt in de kunstgeschiedenis *De Nieuwe Visie* genoemd. De Keyser en Elias hebben van Raveel ooit les gekregen. Ondertussen is ieder van deze schilders een eigen richting uitgegaan.

In het object-schilderij *Kamer met zicht op zee* (1968) van Etienne Elias (1936) staat een denkbeeldige toerist – de toeschouwer zelf – voor de radiator van zijn vakantieappartement te turen naar een tropische kust. Palmbomen, waterlelies drijvend in het roze water. De toeschouwer kijkt door een echt venster. Beminnelijke charme en romantische ironie spreken uit dit werk. De naïeve wijze waarop Elias zo'n consumptievakantie uitbeeldt is zo sterk, dat er een glimlach op de mondhoeken komt. Onwillekeurig denk ik bij dit werk aan Le Douanier Rousseau, de grote Franse naïeve schilder die door Pablo Picasso de hemel werd ingeprezen. En ik zie affiniteiten met de Engelse schilder Hockney. Intussen is Elias geëvolueerd. Het schilderij *Blikken* van 1985 brengt niet langer meer een idylle of een paradijs in beeld. Zo te zien heeft de kwetsbare Etienne Elias inmiddels drama's beleefd. Het persoonlijke wedervaren van een kunstenaar oefent wel degelijk invloed uit op zijn oeuvre. Jarenlang heeft Elias in Oostende gewoond. Hij is een stadsmens die, in tegenstelling met de landelijke Raveel, een stedelijke vertelling doet. Als men het expressionisme niet als een stijl beschouwt, maar als een extraverte wijze van uitdrukking, dan is Elias expressionist.

**W** at Raoul De Keyser (1930) ooit bewogen heeft om zich aan te sluiten bij *De Nieuwe Visie* blijft mij een raadsel. In een schilderij als *Spie en krijtlijn* van 1980 worden illusie en perspectief vermeden. De referentie naar de werkelijkheid ontbreekt, tenzij men aan een voetbalveld denkt, een close-up van de grasmatten. Raoul De Keyser werkt met grote, meestal doffe kleurvelden die een schraal beeld oproepen: niet van de werkelijkheid maar van het schilderij zelf. Door de immense vlakheid wordt de penseeltoets versluierd. Bij De Keyser heeft een schilderij een autonoom leven. Men spreekt van fundamentele schilderkunst. Het oog moet dergelijke schilderijen als het ware met de tastzin benaderen.

**V** an Yvan Theys (1936) bezit het museum *De steeds terugkerende verdwazing*, een schilderij van 1986. Bij Theys is de man-vrouw relatie de voornaamste thematiek. Ook dit schilderij verhaalt het eeuwige spel tussen man en vrouw in de steeds terugkerende verdwazing van afstoten en aanhalen, van bedreigen en lonken. Een nachtelijk schilderij met mensen versneden tot driehoeken, de rode sikkelvormige maan als wachter. Yvan Theys zei me ooit dat men een schilderij hard moet schilderen, dwingend maken, als men wil voorkomen dat het niet snel door de tijd wordt ingehaald. Zo'n uitspraak heeft een expressionistisch karakter.





**Raveel Roger (1921)**  
**Kar om de hemel te vervoeren in mijn tuin**  
 Getekend en gedateerd op karretje en muur, 1968  
 Objecten, 320×485×220 cm  
 Inventarisnummer: K 510

Toen in 1968 de Eerste Triënnale voor Beeldende Kunst in de Hallen van Brugge werd ingericht, was Raveel gevraagd om een plastisch environment te realiseren. De ruimtelijke uitbreiding van de schilderkunst met extra-picturale middelen manifesteerde zich al eerder in zijn werk. Denk hierbij vooral aan de integratie van een vogelkooi met witte duiven of kanaries in 1964. Het betrekken van de toeschouwer in zijn werk was ook reeds geïntroduceerd in 1963 met de opname van spiegels in een picturaal midden. De letterlijke integratie van een ganse omgeving was — zij het in mindere mate — ook reeds gebeurd. Dit aspect heeft zijn wortels in de pop-art en ook in de happening à la Allan Kaprow. De integratie in de omgeving kwam pas echt concreet tot stand in het gras met het vijvertje, het karretje, het betonmuurtje en de geschilderde boom met daarin zijn zo typische lege ruimte: het zwart vierkant. Het karretje om de hemel te vervoeren is wel het meest ingrijpende element in deze compositie. Met dit werk opende Raveel de weg naar een nog verdere ontwikkeling van zijn beeldend vermogen om ruimtelijk te werken, zoals hij in de keldergangen van het Kasteel van Beervelde in 1966-67 was begonnen.

## 6 KUNSTSCHILDER RIK DEBLAUWE STELT TEN TOON IN DE GALERIJ HEDENDAAGS

In tegenwoordigheid van de heer Legrand, schepen van schone kunsten, en de heer Depauw, conservator en talrijke kunstvrienden werd deze tentoonstelling geopend.

Het was de heer Algoedt, lid van de nationale vereniging voor kunstcritiekers, die de openingsrede gaf. Hij wees er op dat de kunstenaar met de jaren dieper en rijker geworden was.

De schilder deed zijn studies aan de koninklijke academie van de hoofdstad alwaar hij zijn diploma met grote onderscheiding behaalde. Het werk van deze artiest is zeer kleurrijk en geeft blijk van een grote technische vaardigheid. Zijn doek getiteld: Stilleven, eenzaamheid en compositie kunnen tot het beste van zijn oeuvre aanzien worden.

De schilder won reeds meerdere prijzen, o.a. de R. Fonteyneprijs. Onlangs nog werd hij bekroond met de prijs van Werkerke waarvoor wi hem hartelijk gelukwensen.

**Willaert Jozef (1936)**  
**Kunstschilder Rik Deblauwe**  
 1971  
 Tekstschilderij  
 Olieverf op doek  
 145×110 cm  
 Inventarisnummer: K 1595



**M**et het schilderij van Englebert van Anderlecht (1918-1961), dat *Compositie* (1958) heet, sta ik voor een wilde, rode verfslag die opstuwst als een vulkaan in werking, die het kleurengeweld heeft van smeltende ijzerertsen waarvan het gloeien in de blauwe lucht weerspiegelt. Een abstract werk waarvan het dynamisme rechtstreeks uit de zwaai van de hand komt. De directe lichamelijke ontlading. Van Anderlecht is één van de eerste Belgische en zuiverste lyrische abstracten. De lyrische abstractie is verwant met de action-painting, een schilderswijze die in de V.S. vooral door Jackson Pollock opgang heeft gemaakt. Van Pollock is de uitspraak: "Wanneer ik in mijn schilderij ben, ben ik mij niet bewust van wat ik doe". Op de schilderijen van Van Anderlecht komen soms woorden voor. Bekend is de zin *Je peins contre le temps*. Van Anderlecht gaat met zijn ganse lijf en geest tekeer tegen een sluipende ziekte die hem zal vellen. Op een ander doek staat *A perte* geschilderd. Van Anderlecht werkt regelmatig samen met andere kunstenaars zoals Serge Vandercam en Jean Dyréau. Zij stellen in 1959 samen tentoon onder de titel *Peinture partagée*. Zij pogen het geschrift van de taal en de geste van de schildersdaad in één doek te verenigen. Beeldende kunst en gedicht vallen dan samen, zoals dat het geval is in de Japanse calligrafie. Het is Jean Dyréau die de woorden borstelt tussen de lekkende kleurpartijen (drippings) van Van Anderlecht. Een ander gezamenlijk werk is *Ni l'un, ni l'autre* (1960). Dit keer is het Jef Verheyen die de blauwe achtergrond heeft geschilderd en Van Anderlecht de lyrisch abstracte tekens die gelijkenis vertonen met calligrafische karakters. Englebert van Anderlecht is maar gedurende de laatste jaren van zijn leven tot de lyrische abstractie gekomen. Hij heeft Cézanne hogelijk bewonderd. Dat is nog te zien aan de vlakverdeling van het schilderij *La voie lactée* van 1954. De lyrische abstractie, ook de gestuele schilderkunst genoemd, oefent een niet te onderschatten invloed uit op sommige jonge schilders van vandaag. Ook zij laten hun lichaam en hun geest los op het doek, zwaaien, spatten met verf, met materie, en krassen of schilderen er vervolgens eigen tekens of afbeeldingen van eenvoudige voorwerpen in. Onder meer Van Anderlecht heeft die weg in België geopend.

**E**en schilder die na Van Anderlecht een dynamisme vanuit dezelfde ingesteldheid ontwikkelt is Jan Burssens (1925). Burssens ontdekt in 1959 door zijn rechtstreekse contacten in Amerika de action-painting. Hij behoudt echter een figuratieve afbeelding maar tast deze aan. Het schilderij *La belle espagnole* van 1964 is een weelderige verwoesting van een staand vrouwenfiguur door lissen, vlammen en ontbindende elementen. Jan Burssens is jarenlang de spraakmakende kunstenaar in Gent geweest. Hij heeft er het schildersatelier aan de Gentse kunstacademie geleid. Later schildert Jan Burssens een hele reeks enorme portretten van internationale figuren, gezichten waarop de martelingen van de tijd en de historische gebeurtenissen te lezen staan. Burssens heeft ooit

verklaard dat zijn werken een figuratie van de binnenkant zijn. De psychische realiteit dus. Dat herinnert meteen aan de Engelse schilder Francis Bacon.

**D**e lyrische abstractie zit volgens mij vol individuele willekeur. De klassieke regels van de schilderkunst worden overboord gegooid. Het automatisme van deze stijl leidt ertoe dat de kunstenaars zich in hun werk verliezen, zich met het werk identificeren. Deze directe, artistieke uitdrukking is allicht de zuiverste vorm van expressionisme. Binnen de expressionistische abstracte kunst zou een bepaalde groep kunstenaars de kracht rechtstreeks uit de gebruikte materie halen. Eén van de eersten in Europa die deze benadering toepast, is de tot Belg genaturaliseerde Bram Bogart (1921). Hij bezielt zijn dikke materie, een soort cementspecie vermengd met kleurpigmenten, met zijn lichaamskracht. Zijn laag-reliëfs houden het midden tussen schilderij en beeldhouwwerk. Ook bij hem speelt bij de vormgeving van zijn materie het toeval mee, al blijft hij strakker dan de lyrische abstracten in de schilderkunst. Het gedrag van zijn materie is uniek: nu eens lyrisch en vol vuur, dan weer meer ingehouden, onder controle van een zorgvuldig gevoel voor maat. De harmonie van de kleurige, dikke, rotsachtige brij kan niet anders verklaard worden dan door, ligt onvervreemdbaar in de scheppingsdaad. De cementspecie is gegroeid als ging het om de natuurlijke stroom van vrolijke lava. Bogart brengt in de materie zijn eigen vitalisme over. De innige menging van kleur en materie krijgt een lyrisch-abstract uitzicht in werken zoals *Tristesse des jeunes mariés* (1960), *Jardin des Jeannes* (1960), *Yellow young* (1962) en *Sauteuil* (1960). In een ander werk *Witbanenrood* van 1970 speelt echter een geometrische abstractie mee.

**N**a de heftigheid van de beweging en van de materie volgt de rust: Antoine Mortier (1908). Zijn schilderij *Compositie* van 1952 grijpt mij diep aan. Ik vind het het mooiste kunstwerk uit de ganse collectie. Wat zie ik dan wel in *Compositie*? Niet meer dan een zwart, monumentaal, niet te duiden teken dat de gehele oppervlakte beheerst. De zachte achtergrond trilt mee. De plastische spanning is zo opgebouwd dat zij in de richting van de hoeken van het teken toeneemt. *Compositie* is een lavis, een gewassen tekening. Uit de opeenvolgende, magere, verdunde lagen haalt Mortier een bezwerende constructie. Het minste is het meeste. Meer zie ik niet. Toch sta ik van deze Mortier perplex. Mijn ogen weten meer dan mijn woorden. Antoine Mortier (1908) beoefent reeds vanaf het einde van de jaren '40 een eigen abstract expressionisme. Er spreekt eenvoud, stilte en dwingende kracht uit zijn werk. Een soort onthecht maar absoluut weten. Toch zijn zijn ruw geborstelde monumentale tekens ontstaan uit een revolterende verbetering. Mortier staat als een reus temidden van de nog onzekere *Jonge Belgische Schilderkunst* van die tijd. De geladenheid van Mortier, zijn wijd ademende structuren en zijn kleurengloed zijn een overwinning op de tijdelijkheid. In 1988 is Antoine Mortier 80 jaar geworden. Jarenlang heeft de kunstkritiek hem verzwegen. Pas in 1989 verschijnt er over zijn oeuvre een lijvig boek. Natuurlijk is Mortier verwant met de Amerikaan Kline, de Fransman Soulage en de Duitser Götz. Maar wat heb ik daarmee gezegd? De diepe ontroering die uitgaat van zijn compositie windt mij op.



**Mortier Antoine (1908)**

**Compositie**

*Getekend en gedateerd, 1952*

*Lavis, gemarouffleerd,*

*241 x 151*

*Inventarisnummer: K 652*

De lyrische abstractie en de informele kunst in België van de jaren '50 bleven tot op heden nagenoeg in de verdrinking. Nochtans lagen deze stijlen aan de basis van de internationalisering van de kunst in die jaren.

Juist door dit internationalisme werd het typisch eigene van de schilder over het hoofd gezien en zelfs als uit den boze beschouwd.

De jongste evoluties in de kunst hebben de aandacht evenwel opnieuw toegespitst op de individuele en zelfs de regionale karakteristieken van het kunstwerk. Het werk van Mortier werd daardoor opnieuw ontdekt en zijn verbondenheid met het Vlaams expressionisme, meer bepaald met Servaes en Permeke, onderstreept. Mortier zette hun aardsgebondenheid echter op een zuiver lyrische wijze, zonder figuratie verder.

Uit deze lyrische interpretatie van de werkelijkheid ressorteerden grote gestuele vormen en monumentale tekens.





**I**k breng even in herinnering dat in 1958 op de Heizel te Brussel een wereldtentoonstelling wordt georganiseerd. Omstreeks 1960 heerst er internationaal en ook in België een enorme artistieke bedrijvigheid. In Antwerpen worden er in het statige, maar vervallen stapelgebouw *Het Hessenhuis* tussen 1958 en 1960 belangrijke avant-garde tentoonstellingen georganiseerd. Het Hessenhuis wordt in 1958 ter beschikking gesteld van de groep kunstenaars *G 58* waartoe behoren: Paul van Hoeydonck, Vic Gentils, Walter Leblanc, Pol Mara, Dan van Severen en Jef Verheyen. Zij experimenteren in de beeldende kunst met begrippen zoals monochromie (de eenkleurigheid), geometrie (het meetkundige), en kinetisme (de beweging). Een aantal malcontenten scheurt zich al snel af van het Hessenhuis – *G 58*. Met de daadwerkelijke en inzichtelijke steun van de Zwitserse verzamelaar en galeriehouders Hans Liechti wordt in 1959 de groep *De Nieuwe Vlaamse School* gesticht, waarvan Englebert van Anderlecht en vooral de vitale Jef Verheyen de sleutelfiguren zijn. De collectie Liechti zal later aan het PMMK langdurig in bruikleen worden gegeven.

**R**eeds vanaf 1955 leeft te Antwerpen een sterke belangstelling voor het abstracte. De oudere Jozef Peeters (1895-1960) stimuleert de jongeren en geeft hun zelfvertrouwen. Bovendien hebben sommige jonge kunstenaars van *G 58* en van *De Nieuwe Vlaamse School* contacten met buitenlandse avant-garde kunstenaars zoals de Italianen Fontana en Manzoni, de Fransman Yves Klein en met de Duitse Zero-groep. Zero experimenteert met licht, beweging en kleur. Yves Klein (1928-1962) signeert zijn werk met *le monochrome*. Fontana (1899-1968) slaat nagelgaten en messneden in zijn doeken. Met dit schenden van het canvas is hij beroemd geworden.

**J**ef Verheyen (1932-1984) is de eerste vertegenwoordiger in België van de monochrome schilderkunst. De optische magie van zijn éénkleurige doeken komt voort uit de subtiele verschuiving van één enkele toon, een lichtnuancering die zich in de diepte terugtrekt en het beeld van een fata morgana doet ontstaan. Die oneindigheid van het licht wordt als het ware metersbreed bewezen in de schilderijen *Zomer* (1979) en *Abysses* (1979). Jef Verheyen was in staat een eerste of een laatste gerichte lichtstraal die door de lucht klieft vast te leggen, te visualiseren alsof die straal het scherp van een mes was.

Bekijk het werk *Laser* (1971).

Bij Jef Verheyen valt me ook de bijzondere techniek op. Heeft iemand in België vóór hem op zo'n wijze met verf omgegaan? Hij verstuipt de verfpigmenten tot ze materieloos worden. Deze *spray*-techniek gaat verbazingwekkend goed samen met de inhoud van Verheyens werk: een onvatbare abstractie van het licht en de ruimte. In zekere zin heeft Verheyen ook de kleur abstract gemaakt.

Naar verluidt heeft Jef Verheyen een expansief karakter gehad. Tijdens de verbouwingswerken van het warenhuis tot museum in Oostende komt Verheyen kijken en roept in de hall uit: "Eindelijk een museum in Vlaanderen voor ons!". De openstelling van het PMMK te Oostende heeft hij niet meer mogen meemaken.



**Verheyen Jef (1932-1984)**

**Abysses**

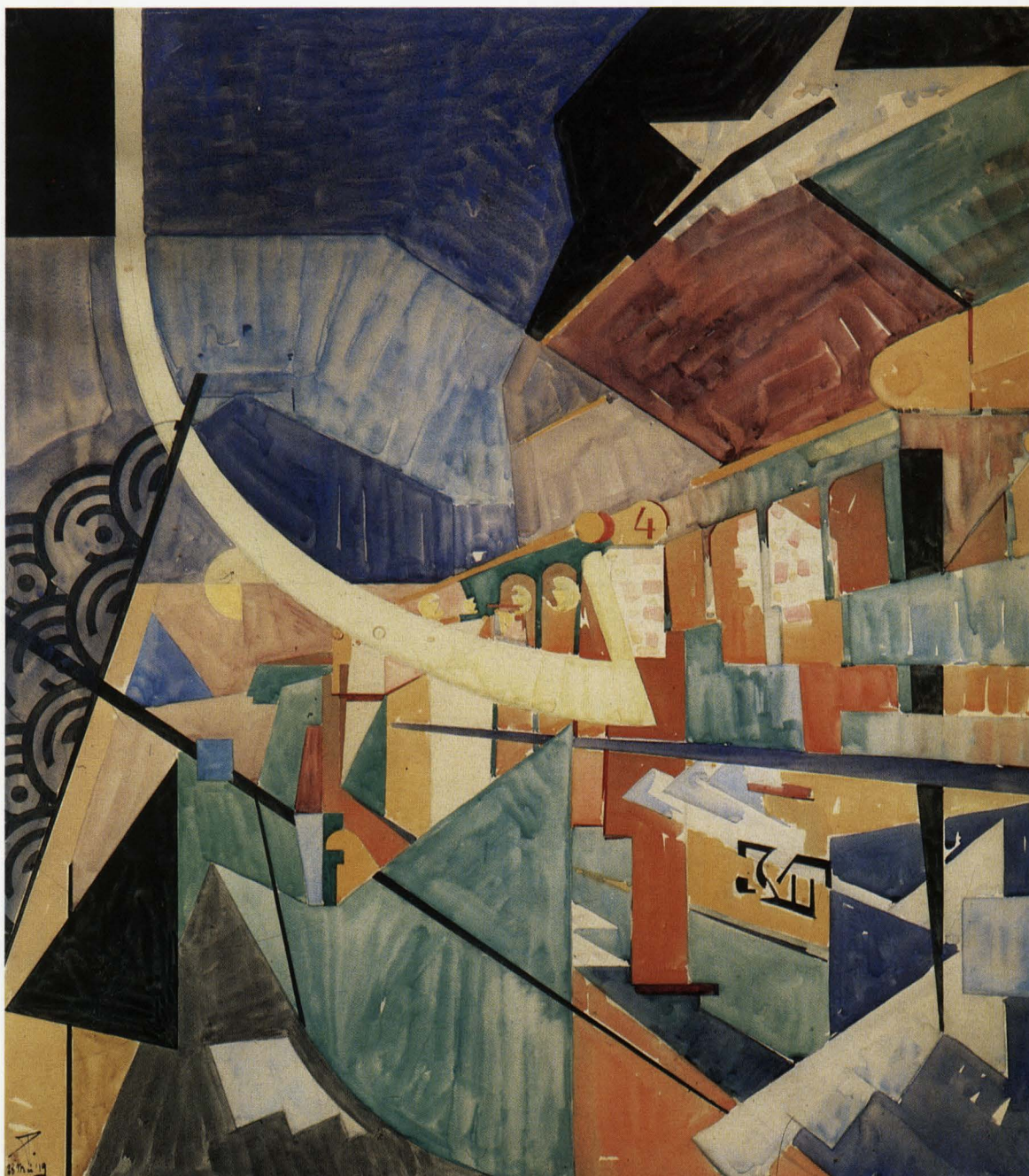
1979

*Olieverf op doek, 180x290cm*

*Inventarisnummer: K 738*

Verheyen die in zijn jeugd half blind was geweest, stelde maar één ding centraal: het licht vastleggen en vasthouden. Door dit streven kwam hij op het einde van de jaren '50 in contact met figuren zoals Julio Fontana (1899-1968), Yves Klein (1928-1962) en de leidinggevende figuren van de Zero-groep (Uecker, Piene en Mack) die allen bezig waren met fenomenen als monochromie, licht en beweging. Het herleiden tot niets en het herbeginnen van nul was voor hen de motor van alle creativiteit. Verheyen sloot zich daarbij aan wat resulteerde in een dynamische aanpak en begeestering voor de uitbouw van een groep die hij in Vlaanderen zelf wilde creëren: "De Nieuwe Vlaamse school". Deze groep werd geregeld bijeengebracht — door de eigenzinnigheid van de karakters van de kunstenaars, soms met de grootste moeite — in grote tentoonstellingen zoals in Genève in het museum Rath: "Nouvelles recherches flamandes".





**Peeters Jozef (1895-1960)**  
**Nationalestraat te Antwerpen**  
*Getekend en gedateerd, 1919*  
*Aquarel op papier, 90x80 cm*  
*Inventarisnummer: K 781*

Jozef Peeters moet worden gezien als de strijdmakker van Michel Seuphor (1901), Paul Joostens (1889-1960) en de gebroeders Oscar (1887-1970) en Floris Jaspers (1889-1965) in het streven naar vernieuwing. Dit streven was reeds tijdens WO I voelbaar, maar was vooral vanaf 1920 in Antwerpen rond Paul van Ostaïen (1896-1926) uitdrukkelijk en manifest aanwezig. Het vertrekpunt voor allen was toen het futurisme, iedereen was doordrongen van het manifest van Marinetti (1909) waarin de machine centraal werd gesteld en de snelheid

en de beweging leidinggevend werden. De industrialisering van de maatschappij kreeg voor het eerst impact op de kunst. De weergave van het straatbeeld door Peeters in 1919, wordt dan ook gevoelig door de beweging van de tram midden in het vlak gedirigeerd en de vormgeving wordt volledig hiervan afgeleid.



**N**aast de lyrische abstractie en de monochrome schilderkunst ontwikkelt zich ook tegelijk de geometrische abstractie. Deze beweging komt eigenlijk voort uit een traditie. Het Russische constructivisme met Tatlin, Rodchenko en Lissitsky, het Franse kubisme met Braque en Picasso, en de Nederlandse Stijl met Van Doesburg en Mondriaan hebben de geometrische abstractie voorbereid. Ook in België en wel in Antwerpen en in Brussel werken Jozef Peeters en Victor Servranckx reeds vanaf 1918 in die richting. En de Russische kunstenaar Malevitch ontwikkelt vanaf 1913 een oeuvre waarin een volledige abstractie wordt bereikt door middel van de rechte lijn en de zuiver geometrische vorm. In 1913 stelt Malevitch zijn beroemd geworden *Zwarte rechthoek op witte ondergrond* tentoon, dat zijn eerste uiting van *Suprematisme* is.

**I**n de geometrische abstractie zijn meetkundige vormen zoals rechthoek, vierkant, driehoek, cirkel, ruit en ovaal basismotieven. De schoonheid vervat in een geometrisch kunstwerk vergelijk ik met de schoonheid van de wetenschap. De strenge harmonie van een perfecte redenering, van een wiskundig bewijs schept een esthetisch welbehagen dat met het zuiver artistieke genot ten zeerste verwant is. Om met een beeld te spreken: de rede wordt ontroerd. Wie ooit enig inzicht in een bepaalde tak van de wetenschap heeft verworven, heeft deze rationele ontroering ervaren. In de geometrische kunst wordt dat soort welbehagen opgeroepen door het ritme van de lijnen, het evenwicht tussen de vlakken, het in elkaar passen van meetkundige vormen, de spanning tussen kleurpartijen. De menselijke geest, met inbegrip van het meest rationele, verschilt van persoon tot persoon. Zelfs het meest rationele denken blijft in een zekere graad een subjectief karakter behouden. Een geoefend oog kan dan ook de geometrisch abstracte kunstwerken aan een welbepaalde maker toeschrijven.

Een tentoonstelling voor blinden in het PMMK heeft aangetoond dat een aangeboren blinde geometrisch abstracte vormen volkomen kan begrijpen. De geometrische abstractie zou aangeboren zijn. Een aangeboren blinde heeft een reliëfwerk betast dat was samengesteld uit een diagonale lijn lopend van linksonder naar rechtsboven, met linksonder boven de lijn een vierkant en een driehoek en met hetzelfde vierkant en driehoek rechtsboven herhaald maar nu onder de diagonale lijn. Wel staat de groep vierkant-driehoek onderaan en bovenaan anders gekanteld tegenover de diagonale lijn. Na het betasten zegt een blinde: "Dat kunstwerk ben ik. Laatst ben ik gaan wandelen op een helling en ik ben gestruikeld".

**I**n de geometrische abstractie vind ik de dissident Dan van Severen (1927) de sterkste, juist omdat hij afwijkt.

Hij doet inderdaad beroep op een meetkundige ordening, maar voegt daar een hogere, spirituele dimensie aan toe. Zijn doek *Compositie* (1969-71), uitsluitend met grijswaarden geschilderd, maakt de meetkundige vormen bijna lichamelijk. Toch zijn die vormen als mogelijk

symbolen van het geestelijke te zien. Van Severen schept een meditatieve spanning. Ik vermoed dat deze totaalindruk ontstaat door het groot belang dat Van Severen hecht aan de penseeltoets. Zijn vlakken voelen niet koud aan, zoals dat wel het geval is bij de werken van Gilbert Decock (1928) of, zij het in mindere mate, bij Guy Vandenbranden (1926), maar trillen statisch.

Noch Vandenbranden noch Decock ontroeren mij. Zij zijn koude geometrische abstracten. Van Severen reduceert de schilderkunst tot het minimale om ze een des te sacraler inhoud te geven. Het is niet toevallig dat Van Severen ooit een citaat overgenomen heeft van een Chinees schilder uit de 17e eeuw: "Een enkele lijn trekken is niet zo eenvoudig, het hart moet groot en leeg zijn".

**A** llicht het enige beeldhouwwerk dat Dan van Severen ooit gemaakt heeft is zijn *Kruisweg*. Het woord beeldhouwwerk zou beter vervangen worden door environment. De reeks ijzeren staafjes waarmee het werk in serie is opgebouwd, werpt onder belichting lijnvormige schaduwen af die de omgeving bij het werk betrekken. Met zijn kruisweg ontdoet Van Severen het christendom van zijn barokke karakter. Bij elke statie wordt één vertikaal staafje toegevoegd tot het oorspronkelijke kruis verwordt tot een gevangenistralie. Wie meer dan een gevangene draagt een kruis? Gaandeweg wordt de marteling opgedreven. Van Severens *Kruisweg* is een geëngageerd kunstwerk. Overigens komt het teken kruis bij Van Severen voor op vele van zijn potloodtekeningen en schilderijen.

**E** en even doorgedreven onthechting treft men ook aan bij Edmond van Doorselaer (1925), een dominikaans priester. Zijn zeer evenwichtige triptiek van wit-op-wit is zo discreet en teruggetrokken dat men het risico loopt eraan voorbij te gaan. Gilbert Swimberghe (1927) en Amédée Cortier (1921-1976) werken eveneens met monochrome vlakken waarvan de geometrische indeling nog nauwelijks zichtbaar is.

De meubelontwerper Lucien Bossier (1934) maakt gladde voorwerpen waarvan het geometrische karakter ontwricht wordt. Hij heeft een uurwerk ontworpen dat bij een andere ophanging automatisch overgaat van zomer- naar winteruur. Daarmee brengt Bossier een element van de conceptuele kunst in de geometrische abstractie.

**B** ij de vrouwelijke kunstenaar Marthe Wéry (1930) doen de evenwijdige lijnen elke onderlinge hiërarchie verdwijnen. Een heel eigen ritme ontstaat. De lijnen gaan een spel aan met het oppervlak van de drager. De keuze van de drager, of juist uitgedrukt het materiaal waaruit de drager bestaat, is voor Wéry van bijzonder belang. Katoen, linnen, papier, karton, metaal geven elk een andere sensibeleit vrij. Het werk van Marthe Wéry is een voorbeeld van abstracte, fundamentele kunst. In het werk van Luc Claus (1936) zoeken aarzelende lijnen meetkundige lichamen en gestileerde hoofden te omschrijven.



Als men een geraffineerde ordening in lijnstructuren of in ruimtelijke elementen aanbrengt, kan men visuele effecten bekomen waarbij het kunstwerk als het ware innerlijk verspringt. Elke veranderde positie van de toeschouwer tegenover het kunstwerk laat dan een ander beeld zien. Men spreekt van op-art, optische kunst. Optisch is zo'n kunstwerk sterker dan het oog. Het kunstwerk is het oog te snel af. Dit optische bedrog irriteert niet zelden.

De meest eminente Belgische vertegenwoordiger van de op-art is Walter Leblanc (1932-1986). Leblanc is vertegenwoordigd met een wit reliëfwerk, *Twisted strings* (1972). Leblanc past vaak de torsie toe op lamellen met het gevolg dat de lichtinval verbroken wordt.

En fascinerend environment is het werk *Plexiglas boxen* (1974) van Mark Verstockt (1930). Zestien zwarte kubussen die in de slagorde van een vierkant staan opgesteld, ketsen op hun ribben het kunstlicht af. Bij nader toezien blijken de kubussen van binnenuit te zijn verlicht. De strakke, zwarte ruimtewerking van de plexidozen roept bij mij, meteen bij het binnentreden van het kabinet, een zintuiglijke ervaring op die me in verwarring brengt. Kan de dood zo esthetisch, zo afgewerkt zijn? Ook Verstockts sculptuur uit polyester *Groot geel object* (1968) vind ik onvatbaar. Dit gele ding, een kubus waaruit halve bollen zwellen, lijkt wel van een andere planeet afkomstig. De rationaliteit van Mark Verstockt maakt op mij een surrealistische indruk. Hij bouwt een eigen logica uit die niet langer beantwoordt aan mijn opvatting van orde

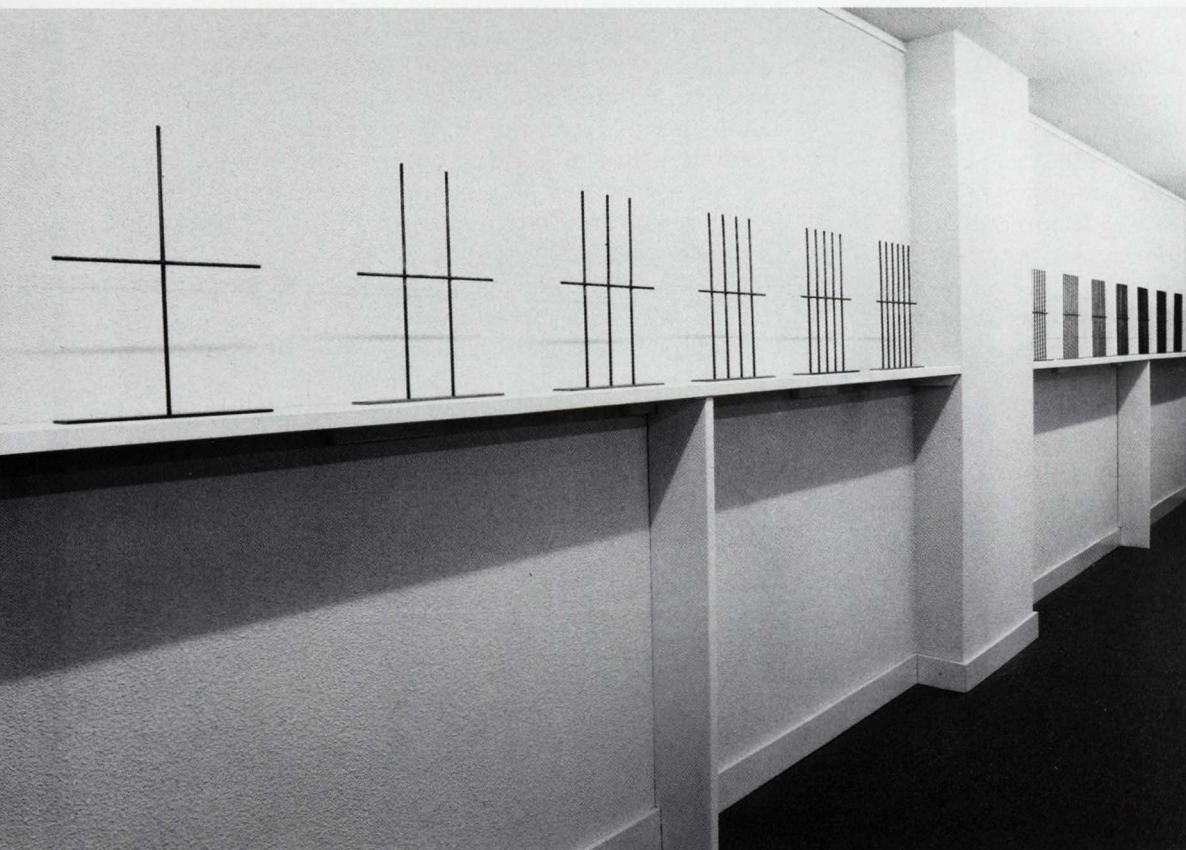
in de ruimte. Verstockt voert een onzichtbare, maar wel aanvoelbare vierde dimensie in.

De geometrische abstractie sluit ik af met Jo Delahaut (1911), waarvan het PMMK verscheidene schilderijen bezit. Jo Delahaut stelt in één schilderij verschillende monochrome, recht afgelijnde kleurvlakken tegenover elkaar. De vlakke compositie krijgt bij hem soms een ruimtelijke werking door het gebruik van een aparte, rechte lijn die hij als een koord op het voorplan laat vibreren. Een specifiek voorbeeld daarvan is het schilderij *Gris-noir* van 1986.

In dezelfde periode is ook de beeldhouwkunst geëvolueerd naar abstractie, al blijft het menselijke lichaam vaak nog de inspiratiebron. Dit is het geval bij Livia Canestraro (*Il silenzio*, 1974), Pol Spilliaert (*Voorbij de polen*), Stefan Depuydt (*Icarus*, 1968), Pierre Caille met een speelse sculptuur uit gepolychromeerd hout. Jan Dries dan weer lijkt een blad wit marmer te hebben geplooid.

**Van Severen Dan (1927)**  
**De kruisweg**  
 1984  
 IJzer en staal  
 41 x 450 cm  
 Inventarisnummer: K 1643 (a-n)

Ondanks de sterke uitbreiding van de objectgebonden kunst aan het einde van de jaren '50, kende de lyrische abstractie toch nog een uitweg in de richting van de monochrome schilderkunst met meditatief karakter: "Le monochrome". Yves Klein had onder invloed van het Zenboeddhisme een meditatieve ingesteldheid aan zijn kunst toegevoegd, dat voor velen leidinggevend zou worden. De vergrijzing van de kleur bij Van Severen ging in deze monochrome bespiegelende richting uit, met een sterke versoering van het motief tot gevolg. De kruisvorm werd primordiaal gesteld en resulteerde uit zijn interesse voor de byzantijnse kunst. Na de minimalistische veranderingen en de conceptuele herleiding tot de fundamenteën van de schilderkunst, evolueerde zijn werk naar een zuiver contemplatieve inhoud die bijna totaal van elke materialiteit was onthecht. De kruisvorm, zo essentieel voor zijn werk, herleidde hij hierbij tot zijn meest primaire karakteristieken. De uitbreiding naar de driedimensionale sculptuur bood de enige mogelijke oplossing om met deze verregerende minimalistische benadering van het motief verder te gaan dan het in vier vouwen van een blad.





**V**anaf 1900 vertoont de figuratieve kunst in België een zekere graad van abstractie, met name in het expressionisme, het symbolisme en het fauvisme.

**R**ond de eeuwwisseling vestigen zich een aantal jonge kunstenaars in de plattelandsdorpen in de omgeving van Gent: in Sint-Martens-Latem, Deurle, Afsnee en Astene. Gent is hun te duur of te rauw. In de boerendorpen Latem en Deurle kan je dan een goedkope woning huren. En de streek zelf, bevoeid door de Leie, baadt in haar natuurschoon. Tot de eerste kunstenaarskolonie daar behoort de beeldhouwer Georges Minne (1866-1941). Zijn tengere knapen en magere meisjes in marmer of gips hebben een melancholische ondertoon. Hun seksuele kenmerken worden door Minne sterk versluierd, alsof Minne zich schaamt voor de sensuele houdingen die hij zijn beelden meegeeft. Minne is een symbolist. De fin-de-siècle sfeer hangt als een sluier over het schitterend beeld *De baadster* van 1913. Minne is een fervente lezer geweest van de mystieke literatuur van Ruusbroec.

**T**ussen 1905 en 1910 wordt de eerste Latemse groep door een tweede opgevolgd. Het gaat om de intellectuele driftkop Frits van den Berghe, de monnikachtige Albert Servaes, de zachtmoedige Gustaaf de Smet, zijn broer Leon, een man van de wereld en de halve wildeman Constant Permeke.

Rond die tijd beginnen de Gentenaars (via de pers!) de wonderschone dorpen Deurle en Latem te ontdekken. Langs de Leie worden de eerste villa's en buitenherbergen gebouwd. De tweede kunstenaarskolonie neemt deel aan de plattelandsfeesten en volksspelen. Een weerslag daarvan treft men in hun werken aan. 's Avonds zoeken de kunstenaars elkaar op in de herbergen.

**A**lbert Servaes (1883-1966) kan de vader van het Vlaamse expressionisme worden genoemd. Zijn werk is hoofdzakelijk toegespitst op religieus geïnspireerde onderwerpen. Wanneer het schilderen niet vlot, gaat Servaes in het midden van zijn atelier knielen en bidt met uitgestrekte armen de rozenkrans. Ik moet Servaes nageven dat hij de Vlaamse onderworpenheid aan het christendom van toen, met zijn banbliksem *Tot as zult gij vergaan* treffend weergegeven heeft in het schilderij *Bij het graf* van 1908, dat hij de devote exaltatie even treffend schildert in *Sursum Corda* van 1911.

**H**et Vlaams expressionisme krijgt pas na de Eerste Wereldoorlog zijn markantste ontwikkeling. Tijdens die Grote Oorlog gaan Gust De Smet (1877-1943) en Frits van den Berghe (1883-1939) in ballingschap naar Nederland en ondergaan daar de invloed van het Duits expressionisme, van de Nederlanders Leo Gestel en Jan Sluyters en via deze laatsten van de Franse fauvist Le Fauconnier.

Het PMMK bezit van Frits van den Berghe voldoende werk om diens evolutie te zien: van een sterk fauvistisch expressionisme zoals in *De zaaier* van 1919 naar een surrealistisch expressionisme zoals in *Het rijk der natuur* van 1928-1929. De schilderijen van Frits van den Berghe onthoud ik niet gemakkelijk. Inhoudelijk is hij niet altijd helder. Hij heeft iets van een alchemist. Van een gewone situatie maakt hij een onwerkelijke.

**N**atuurlijk is de grote reus van het Vlaams expressionisme Constant Permeke (1886-1952). Ook Permeke gaat tijdens W.O. I in ballingschap naar Engeland. Bij zijn terugkeer gaat hij in Oostende wonen en nadien in Jabbeke. Wanneer de drie kunstenaars Permeke, Van den Berghe en De Smet elkaar na de oorlog opnieuw ontmoeten stellen zij tot hun verbazing vast dat zij onafhankelijk van elkaar een vergelijkbare richting zijn ingeslagen. Wie beweert dat Constant Permeke als schilder maar een klei-spitter is, heeft geen ogen in zijn kop. Bekijk het schilderij *De sjees* van 1926. Van enige afstand lijkt het of de koets in galop nadert. Als men dichterbij het schilderij komt vertraagt de vaart. Het voertuig houdt ineens halt, als willen de inzittenden hun beste kleren laten bewonderen. De grond geschilderd als goudgele partij lijkt wel symbolisch voor het rijke gevoel dat de zondagen destijds opriepen. Permeke schildert op zijn manier de existentie van de mens. Het schilderij *Boerengezin met kat* van 1928 baadt in de nadenkende rust die de avond meebrengt. Tijd om in een stoel plaats te nemen, een pijp te roken, de kat op de knieën te laten zitten, tijd voor een kop koffie. De avond gloeit.

Natuurlijk zijn de personages van Permeke zwaar gebouwd. Het zijn geen witte-boord-mensen. De expressionist Permeke is in al zijn naturalisme realistisch. Tussen de twee wereldoorlogen heeft Permeke de beeldende kunst in Vlaanderen mede beheerst. Als James Ensor nummer één is, dan is de jongere Constant Permeke de onbetwistbare nummer twee.

Het PMMK toont in zijn prentenkabinet ook tal van figuurtekeningen op ware grootte van Permeke. Hoe moeilijk het is om het menselijk lichaam op dat formaat op papier te krijgen kan men navragen bij elke student aan een kunstacademie.

Er valt op te merken dat het Vlaams expressionisme in tegenstelling met het Duits expressionisme of het Frans fauvisme meestal sombere aardekleuren gebruikt.





**Van den Berghe Frits (1883-1939)**  
**De zaaier**  
*Getekend, 1919*  
*Olieverf op doek*  
*146×154 cm*  
*Inventarisnummer: K 591*



Ondanks mijn bewondering voor Constant Permeke, Frits van den Berghe en Gust de Smet heb ik enige kritiek. Ze zijn mij met name te landelijk. Haal het werk van James Ensor (1860-1949) voor de geest of dat van Félicien Rops (1833-1898). Beide Belgische meesters uit ongeveer dezelfde tijd als de Vlaamse expressionisten schoppen met hun werk nog altijd tegen de burgerlijke zelfgenoegzaamheid. Bovendien, in vergelijking met de expressionistische bewegingen in het buitenland, zijn de Vlaamse expressionisten tien jaar achterop. De expressionistische kunstenaarsverenigingen in Duitsland, *Die Brücke* (1905-1913), *Der Blaue Reiter* (1911-1914) en *Die Pathetiker* (1912) bloeien vóór de Eerste Wereldoorlog. Of dit tijds criterium zwaar weegt is natuurlijk betwistbaar. Wat is tien jaar in de kunstgeschiedenis! Zuiver plastisch bekeken staat voor mij buiten kijf dat Permeke, Van den Berghe en Gust de Smet kunstenaars zijn van wereldformaat.

Een ongewone schat aan verfijning bezit het PMMK met zijn werken van Leon Spilliaert (1881-1946).

Deze Oostendse kunstenaar is bevriend geweest met de schrijvers Verhaeren en Maeterlinck, Stefan Zweig en Franz Hellens.

Spilliaert houdt van Parijs, van het symbolisme, van de Japanse houtsnede. In Parijs maakt de *Jugendstil* met haar zwierige lijn furore. Tegenover een statisch gegeven plaatst Spilliaert een gebogen lijn waardoor een stille actie ontstaat. Markante voorbeelden daarvan zijn: de sjaal in *Dame in expositie* van 1912, de sliert van *Kinderen in het duin* van 1905, de zijwaarts gebogen arm van de vrouw in *Visser vrouwen op de kaai* van 1910. Het is bekend dat de Europese *Jugendstil* deels uit de Japanse prentkunst is voortgekomen.

Van alledaagse onderwerpen weet Spilliaert aristocratische, gestileerde prenten te maken in zachte pastelkleuren. Meestal zet hij zijn personages en landschappen in tegenlicht, waardoor zijn onderwerpen een symbolische kracht verwerven. Het buitenland kan Vlaanderen om Spilliaert benijden.

De schilderijen van Edgard Tytgat (1879-1957) hebben iets aandoenlijk naïefs. Tytgat lijkt wel verhalen bestemd voor volwassenen aan kinderen te vertellen. De veel bereisde Tytgat neemt het leven luchtiger op dan de zwaarmoedige Spilliaert of de godsdienstige Servaes. Tytgat is humoristisch.

Van de rijk geboren Hippolyte Daeye (1873-1952) bezit het museum slechts één schilderij: *Zittend naakt* van 1929. Het is wel één van de mooiste werken van Daeyes intimistisch oeuvre. Daeye heeft bijna uitsluitend baby's, kinderen en jonge meisjes als onderwerp genomen. Ofschoon hij nauwelijks financiële zorgen heeft gehad, is Daeye verscheurd geweest door de twijfel over zijn eigen werk. Elk nieuw schilderij is voor hem een poging geweest om het voorgaande te verbeteren. Daeye zet zich eveneens in voor de kunst van zijn tijdgenoten, wat in het kunstmilieu, bevolkt door egocentrische figuren, uitzonderlijk genoemd mag worden. Omwille van zijn scherpe kijk op het kunstgebeuren en zijn onkreukbare mening wordt Daeye geconsulteerd door vele galeriehouders en verzamelaars.



**Minne Georges (1866-1941)**  
**De baadster**  
 1913  
 Gips  
 80×59×66  
 Bruikleen

**Spilliaert Leon (1881-1946)**  
**Dame in expositie**  
 Getekend en gedateerd, 1912  
 Aquarel en kleurpotlood  
 64×49 cm  
 Inventarisnummer: K 436











**T**wee figuren die het Vlaams expressionisme hebben verdergezet in een meer landelijk lyrisme zijn Jules Desutter (1895-1970) en Hubert Malfait (1898-1971). Een minder duidelijk beeld blijft achter van al deze kunstenaars die werken in het zog van het expressionisme. Wil men als kunstenaar door de geschiedenis onthouden worden, dan moet het oeuvre een sterk persoonlijk en sluitend beeld uitdragen. Alleen zo wordt de twijfel van het oog bedwongen, de signatuur onmiddellijk herkend. Vele kunstenaars die tot de animisten worden gerekend, zij die intimistisch schilderen, vind ik tweeslachtig. Afzonderlijke werken mogen dan goed geschilderd zijn, de neiging blijft me bekruipt om het stof eraf te blazen. Het is alsof deze late expressionisten en de animisten geen keuze hebben weten te maken, alsof zij goed willen schilderen en ondertussen de creativiteit vergeten. Wat moet ik ervaren bij een maniëristische Hubert Malfait, een wazige War van Overstraeten (1891-1981), een slijmerige, fauvistische Albert Saverys (1886-1964), een gedegen Jozef Vinck (1900-1979), een modernistische Willem van Hecke (1893-1976) die art-brut schilderijen maakt zonder materie? En Armand Vanderlick (1897) gooit in één schilderij Matisse en Juan Gris door elkaar. Alleen Paul Maas (1890-1962) met zijn rauwe, Kokoschka-achtige schilderijen en Henri-Victor Wolvens (1896-1977) met zijn *Grote marine* van 1954, kunnen me bekoren. Die grote marine lijkt wel het laatste ouderwetse schilderij dat ooit gemaakt is.

**T**wee ongewoon grappige schilderijen zijn *Chants d'oiseaux*, ontstaan in 1929-30, van de hand van Jean-Jacques Gaillard. Gaillard bracht een conceptueel element avant la lettre in zijn peinture-peinture schilderijen. Hij schildert het gezang van vogels in de bomen. Van Gaillard is bekend dat hij ook op band het vogelgezag opnam.

**V**an Jan Brusselmans (1884-1953) kan men de overgang zien van een soort pointillistisch fauvisme in *Femme en rouge et filette* (1917) naar een constructivistisch expressionisme in *Tuinen* van 1934. Vaak vangt Brusselmans een vreemdsoortig licht, zo helder en verwarrend als het licht van de surrealist Magritte. Brusselmans wordt gerekend tot de Brabantse fauvisten.

### Wyckaert Maurice (1923)

#### **Rollende wolken**

*Getekend, 1968*

*Olieverf op doek, 170×200 cm*

*Inventarisnummer: K 477*

In de tijd van de Cobrabeweging (1948-1951) en uit zijn interesse voor l'Ecole de Paris, ontwikkelde het werk van Wyckaert. Vanuit een

eerder Picasso-achtige figuratie en uit wat de Franse criticus Michel Ragon "paysage abstraite" noemde, zouden zijn werken inderdaad steeds landschappelijk van uitzicht blijven evenwel geschilderd met een lyrische expressiviteit. Deze evolutie is overigens eigen aan alle exponenten van de Jeune Peinture Belge-groep.



### Permeke Constant (1886-1952)

#### **De sjees**

*Getekend en gedateerd, 1926*

*Olieverf op doek*

*165×128 cm*

*Inventarisnummer: K 380*





**Wolvens Henri-Victor (1896-1977)**  
**Marine**

*Getekend en gedateerd, 1946*  
*Olieverf op doek, 100 x 120 cm*  
*Inventarisnummer: K 325*

Na een periode waarin Wolvens sombere kleuren gebruikte, schakelde hij plots over naar een riant kleurgebruik waarbij het goudgeel overheerste. Zijn bewondering voor het werk van Van Gogh was hieraan zeker niet vreemd. Ook het vettig getruweeld schilderen werd typerend. Hoewel hij meestal onder de groep van de z.g. animisten wordt gerekend, is hij geen echt intimistisch schilder. Wolvens toont zich wel een ware materieschilder die aan zijn kleur- en verfgbruik een expressieve waarde toekende. Hij moet eveneens als één van de belangrijkste marineschilders in Vlaanderen worden gezien. Vanaf zijn vestiging in Brugge (1930) kwam dit thema aan bod en na WO II worden zijn marines ware kleurexposities. De dichter Maurice Carême publiceerde in 1960 een dichtbundel "Mer du Nord" met daarin 30 tekeningen van Wolvens. Uit een brief van Wolvens (1968) aan deze dichter komt zijn passie voor de Noordzee duidelijk tot uiting: "Il y a la mer, rien que la mer — notre mer — La Nordique, la plus belle, la mer qui va toujours plus loin vers un infini, fini et indéfini".

**Milo Jean (1906)**  
**L'entrée d'Ensor à Ostende**  
**De intrede van Ensor in Oostende**  
**1976**

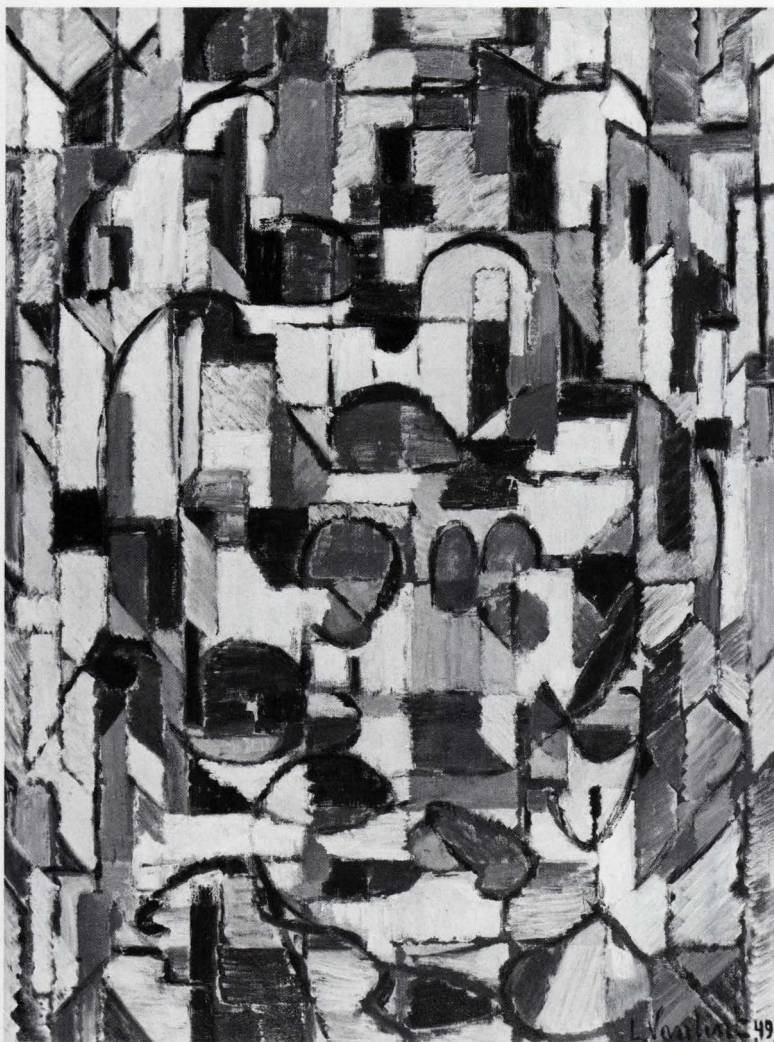
*Olieverf op doek, 130 x 161 cm*  
*Permanente bruikleen,*  
*Stedelijk Museum, Oostende*  
*Inventarisnummer: 1162*

Jean Milo was oorspronkelijk sterk verbonden met het revolutionair tijdperk van de jaren '20 als secretaris van de galerij "Le Centaure" in Brussel. Hij behoort ook tot een familie van kunstenaars. Roger van Gindertael (1899†) was zijn broer, vandaar dat hij zich de schuilnaam van Jean Milo toeëigende om in de artistieke contreien zijn eigen weg te kunnen banen. Die weg zal zich hoofdzakelijk profileren na WO II wanneer hij de lyrisch abstracte toer opgaat als medestichter van de groep "l'Art abstrait" in 1952. Het doel van deze groep was evenwel de abstractie, zonder onderscheid, te promoveren.



Als geregelde gast in Oostende wilde hij met het voorgestelde werk de "Intocht van Ensor in Oostende" zijn bekommernis over de behandeling van Ensor door deze stad aan de kaak stellen. Naar analogie met Ensors eigen beroemde schilderij "De intocht van Christus in Brussel" waarmee hij werd verguisd, zou Milo de meester in Oostende laten binnentreden om hem te eren.





**Van Lint Louis (1909-1987)**

**Compositie**

*Getekend en gedateerd, 1949*

*Olieverf op doek, 130,5×97 cm*

*Inventarisnummer: K 407*

Na WO II kende de kunst een vitalistische ommekeer en wilde ze zich existentieel vernieuwen. Een tentoonstelling van La Jeune Peinture Française in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel in 1945 gaf een nieuwe generatie de nodige ruggesteun. Men voelde de noodzaak aan om zich te herbronnen en vooral na het Vlaams expressionisme de kleur in de kunst te reintroduceren. James Ensor en Jean Brusselmans werden als voorbeeld genomen. René Lust stichtte in 1945 de Jeune Peinture Belge-groep naar analogie met deze Jeune Peinture Française. De groep verenigde jonge kunstenaars die uiteindelijk in twee richtingen uiteengingen: een abstracte en een figuratieve richting. Van Lint behoorde tot de stichters van deze groepering en evolueerde uit het z.g. animisme naar een lyrische abstractie die ook de Cobragroep zou interesseren.

**G**aston Bertrand (1910) maakte reeds in 1948 architecturale schilderijen. In dit opzicht gaat echter mijn voorkeur uit naar het schilderij van Louis Le Brun dat hij zelfgenoegzaam *Meesterschap* noemt, gemaakt in 1953, waarin Le Brun een ragdunne lijn opspant middels een zwarte bol die wonderlijk genoeg niet tegen de lijn aandrukt.

Een vroege Marc Mendelson (1915) kondigt met zijn *Stilleven met gele vruchten* van 1946 het lijnenspel aan waarmee hij later menselijke figuren als platte silhouetten zal uitbeelden.

**B**ij twee kunstenaars blijf ik even stilstaan. Het schilderij *De intrede van Ensor in Oostende* (1976) van Jean Milo (1906) is een hommage aan James Ensor met zijn talrijke verwijzingen naar diens meesterwerk *De intrede van Christus te Brussel*. Net als Ensor schildert Milo slogans op zijn doek: Vive la peinture, Vive Ensor, roi des peintres, Vlaams, A bas l'hyperréalisme. In het schilderij gaat de vlerkenslag van de meeuwen over in een darteling van vlekken. Milo is de blijheid zelf.

In de twee zusterschilderijen van Van Lint (1909-1987), beide *Compositie* genoemd en in 1949 geschilderd, wordt een fauvistische toets toegepast op een kubistische figuratie van een architecturaal gegeven.

**E**en aantal van deze schilders behoort tot de groep *Jonge Belgische Schilderkunst*, (meestal spreekt men van *Jeune Peinture Belge*), een vzw die opgericht wordt in 1945 om waardevolle schilders en beeldhouwers te promoten. Tot de kunstenaars-stichters behoren onder meer Bertrand, Bonnet, Van Lint, Mendelson en Jan Cox. De promotor achter deze groep is René Lust. Na diens overlijden in 1948 wordt een stichting opgericht die jaarlijks de bekende prijs *De jeune peinture* uitlooft.



Een heel apart, complex figuur is Paul Joostens (1889-1960). Hij bekend zich tot de meest revolutionaire strekkingen van zijn tijd, het dadaïsme, het futurisme en het anarchisme. Joostens maakt reeds in 1917, als eerste in België, geassembleerde objecten. Hij knutselt zijn kunstvoorwerpen in elkaar met de meest onmogelijke materialen. Daarmee is Joostens de voortrekker van de grote hedendaagse assemblagekunstenaars zoals Vic Gentils en Camiel van Breedam. Ook Joostens' *Collages-découpages* van foto's, waarvan het PMMK er talrijke bezit, zijn revolutionair. Daarnaast grijpt Joostens terug naar de middeleeuwen waarin de gotiek en het Bourgondische Brugge voor hem centraal staan. Dat resulteert in futuristische, neo-gotische schilderijen. De Madonna wordt een diva. Versplinterde werken.

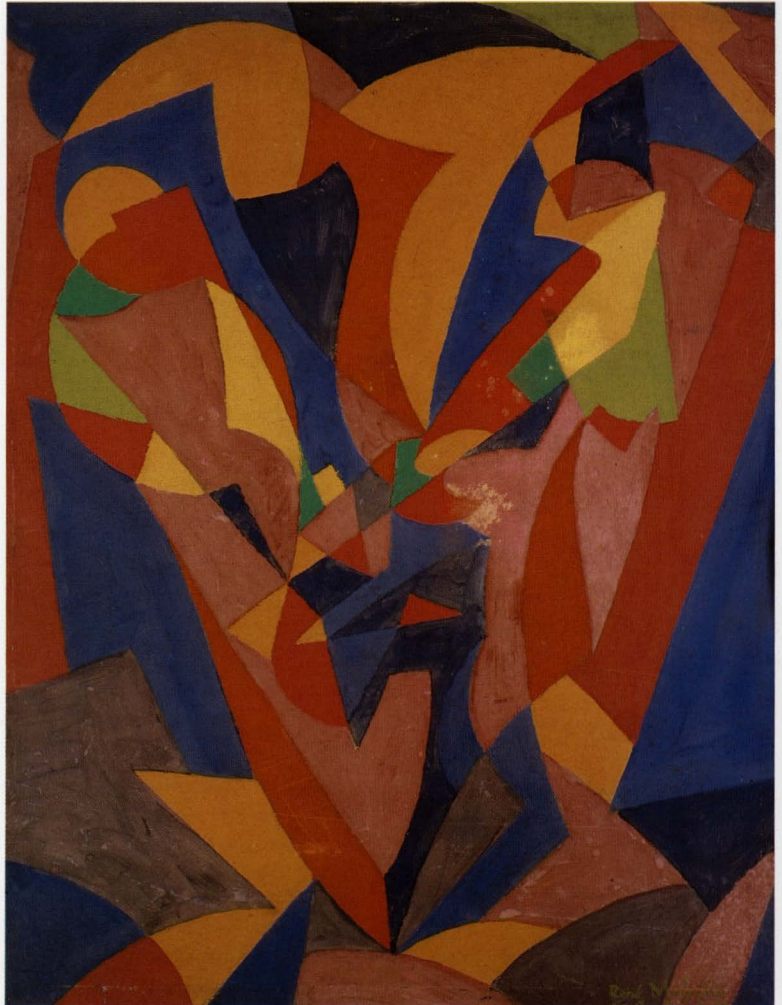
Tegelijkertijd met het expressionisme ontwikkelt zich een nieuwe richting: de Eerste Abstracten. Kort voor de Eerste Wereldoorlog leert Oscar Jespers de negen jaar jongere Paul van Ostaijen kennen. De dichter volgt als één van de weinigen in Vlaanderen de ontwikkeling van de Europese kunst op de voet. Samen met Floris Jespers, Oscar Jespers en Paul Joostens vormt Van Ostaijen een vriendenkring. Hij stimuleert in het Antwerpse zijn vrienden in de richting van de *ideoplastiek*, een kunstbenadering waarbij de idee primeert, niet de weergave van de werkelijkheid. Kunst moet een geestelijk karakter dragen, uiterlijke zaken schuwen en zoveel mogelijk objectief, dus onpersoonlijk zijn. De museumafdeling met de schilderijen van de eerste Belgische abstracten is een fascinerend moment bij het bezoek aan het PMMK.

Het is weinigen bekend dat de surrealist René Magritte (1898-1967) ooit abstract geweest is. Hij schildert in 1920 het futuristisch werk *Le forgeron*. Een prachtig doek dat ik overigens veel beter geschilderd vind dan zijn surrealistische werken waarmee hij later wereldbekendheid heeft verworven.

Tot de eerste abstracten behoort de bijna onbekende, jong gestorven Jules Schmalzigaug (1886-1917) die in 1914 (!) het wervelende schilderij *Dynamische uitdrukking van de beweging ener danseres* maakt. Schmalzigaug heeft een onrustige natuur. Hij reist naar Parijs en naar Venetië. Het is tijdens zijn verblijf in Nederland dat Schmalzigaug zijn tekst *La panchromie* schrijft. Het is een samenvatting van zijn kleurentheorie waarin hij, duidelijk steunend op de beginselen van Paul Signac en diens verlichtend licht (*lumière éclairante*) en op de futuristische interpretatie van de gelijktijdige contrasten, zijn opvattingen over het licht, de kleur en de optische indruk van een werk uiteenzet.

De abstracte Magritte en Schmalzigaug tout court zijn voor mij ware ontdekkingen.

Andere, meer bekende abstracten zijn Prosper de Troyer (1880-1961), Marcel Baugniet (1896), Victor Servranckx (1897-1965), Jozef Peeters (1895-1960) en Paul Joostens. Minder bekend zijn Jean Kiemeney (1889-1980) en Jos Leonard (1892-1957). Als men Kiemeney, Leonard en Peeters naast elkaar ziet, begrijpt men gemakkelijker de verschillende fasen waarmee deze kunstenaars tot een geometrische abstractie zijn gekomen.



**Magritte René (1898-1967)**  
**Le forgeron**

Getekend en gedateerd, 1920  
Tempera op karton, 90x70cm  
Inventarisnummer: K 935

Vooraleer naar het surrealisme te evolueren onder invloed van de metafysische kunst van de Chirico, was net zoals Servranckx, ook Magritte bezig met het maken van geometriserend werk. Vanuit een futuristisch streven naar de beweeglijkheid van de vormen, vertrok hij om een soort werk te creëren met een sterk decoratief karakter. Samen met Servranckx ondertekende hij een manifest over deze geometriserende karakteristieken met decoratief oogmerk: "L'Art pur Défense de





l'esthétique''. Dit manifest van 1922 moest bij Ca Ira worden uitgegeven, wat niet gebeurde. Pas in 1979 kon het in de verzamelde geschriften van Magritte worden gepubliceerd. Door de overheersing van de verbeelding op het decoratieve en van de figuratie op het abstracte, zou Magritte het non-figuratieve definitief de rug toe keren en opteren voor het surrealisme.

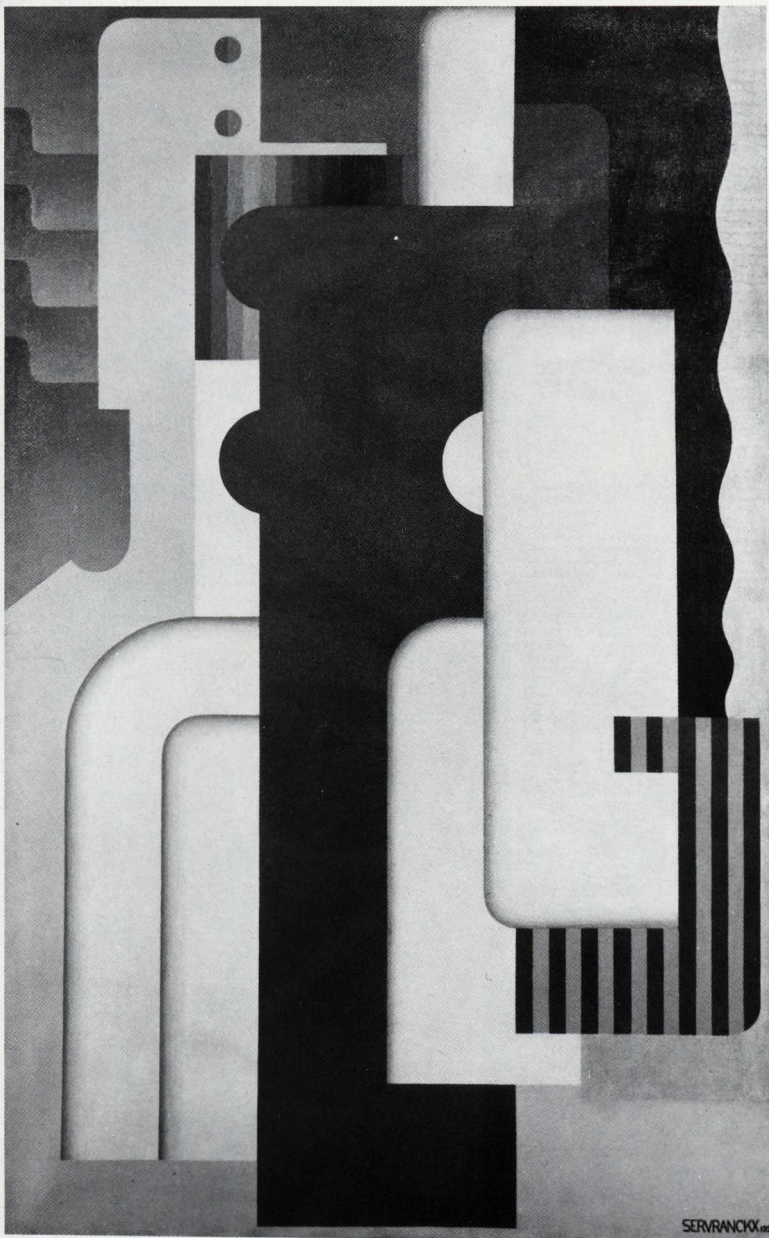
**Schmalzigaug Jules (1886-1917)**  
**Dynamische uitdrukking van de**  
**beweging eener danseres**  
 1914

*Lijnverf op doek, 94×100 cm*  
*Inventarisnummer: K 930*

De eerste en enige echte futurist in België was Jules Schmalzigaug. Reeds heel vroeg verliet hij Antwerpen voor Parijs waar hij in de artistieke middens werd geconfronteerd met het futuristisch manifest van Marinetti. Milaan was de vertrekplaats van deze nieuwe en revolutionaire beweging, vandaar dat hij deze stad ging opzoeken en er met de eigenlijke vertegenwoordigers zoals Boccioni Severini en Balla, in contact kwam. Hij stelde met hen samen tentoon. De futuristen bleven nochtans ergens technisch

afhankelijk enerzijds van het pointillisme en anderzijds ook van het alles uiteenrafelende kubisme. Beide karakteristieken werden echter met een grotere beweeglijkheid verbonden. Dat leidde tot de opname van dynamiek in het schilderen. Dit was volledig nieuw, omdat het tot dan als onmogelijk werd beschouwd om beweging op een plat vlak te suggereren.





**Servranckx Victor (1897-1965)**  
**Opus 46**

*Getekend en gedateerd, 1923*  
*Olieverf op doek, 146x92 cm*  
*Inventarisnummer: K 780*

Servranckx behoorde samen met o.m. de gebroeders Pierre (1898-1976) en Victor Bourgeois (1897-1962) en Pierre Flouquet (1900-1967) tot de groep "Sept arts". Die kan worden beschouwd als de tegenhanger van wat in Antwerpen onder de algemene noemer "Het overzicht" was verenigd door Michel Seuphor (1901) en Jozef Peeters (1895-1960): met werk van geometrisch en zelfs constructivistisch karakter à la Mondriaan en vooral à la Van Doesburg.

Servranckx was in het begin van de jaren '20 vooral als decorateur en ontwerper van behangpapier bezig, samen met René Magritte (1898-1967). Hij streefde ernaar om de zuivere vorm en kleur in geometrische orde te brengen. Servranckx zal evenwel onder invloed van Fernand Léger (1881-1955) de onderliggende structuren en constructiedelen van machines tot de zuivere beelding herleiden. Onder invloed van Max Ernst (1891-1976) gaat hij over naar een aparte vorm van surrealisme waartoe hij zich steeds het meest aangetrokken voelde. Servranckx was immers in 1917 vertrokken vanuit een soort symbolisme.

## COBRA

In november 1948 wordt te Parijs een groep opgericht die onder de naam *Cobra* kunstenaars uit drie verschillende landen samenbrengt, met name Denemarken, België en Nederland. De naam Cobra is een acroniem samengesteld uit de beginletters van de hoofdsteden Copenhagen, Brussel en Amsterdam.

De oprichters zijn het dogmatische en het theoretische geredeneer van het revolutionaire surrealisme van André Breton beu. De Belgische, fransstalige schrijvers Christian Dotremont en Joseph Noiret, de Deense schilder Asger Jorn en de Nederlandse schilders Karel Appel, Constant en Corneille besluiten met Cobra op praktisch vlak samen te werken. De stijl van Cobra kan worden omschreven als spontaan, gevoelsmatig, wild, vitaal, kleurrijk en voor de tijd anti-esthetisch, provocatief, kortom experimenteel. De Cobra-leden beoefenen verschillende vormen van abstract expressionisme.

Zij verzetten zich tegen de geometrische abstractie. Cobra laat zich inspireren door het surrealisme, de primitieve kunst, kindertekeningen en de mythologie. Later zullen nog andere kunstenaars tot Cobra toetreden, onder meer Pierre Alechinsky.

In de korte tijd van zijn bestaan, van 1948 tot 1951, heeft Cobra zich gemanifesteerd als een van de belangrijkste kunstenaarsbewegingen van de tweede helft van deze eeuw. De Cobra-gedachte zal nadien levend worden gehouden door het Brusselse kunstcentrum Taptoe, waar bijvoorbeeld in 1956 een tentoonstelling wordt georganiseerd met werk van onder meer Alechinsky, Wyckaert, Roel D'Haese, Reinhoud en Dotremont.

De spil van de Cobra-beweging is Christian Dotremont (1922-1979). Heel typisch voor hem zijn zijn schriftschilderijen die hij logogrammen noemt.

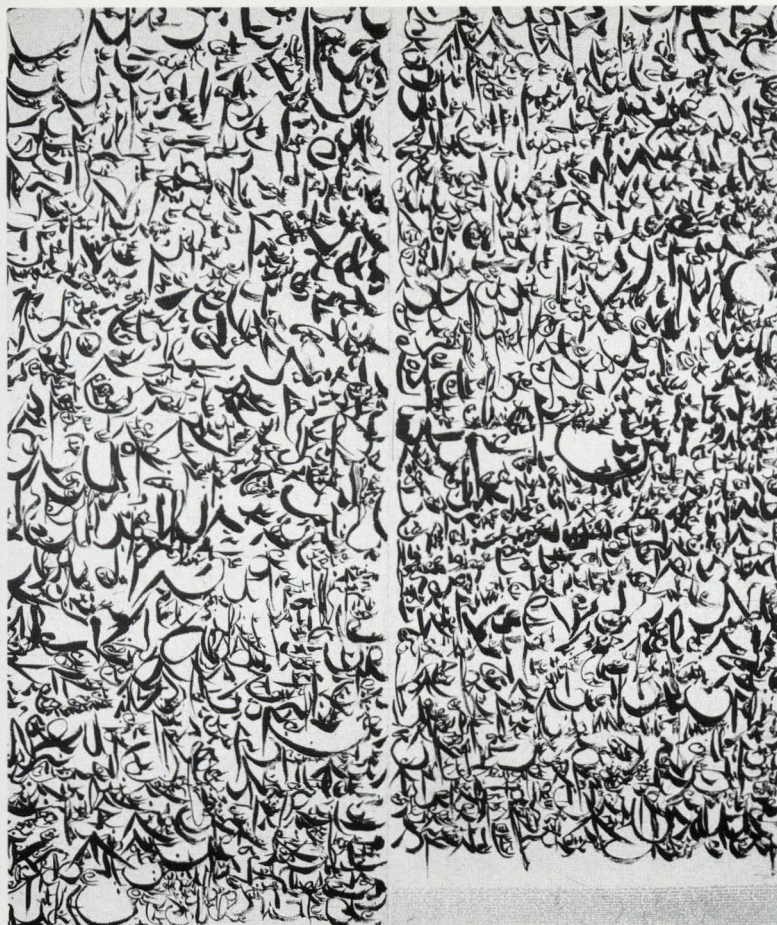
Dotremont realiseert in 1978, vlak voor zijn dood, speciaal voor het PMMK zijn grootste logogram. Dotremont geeft het woord zijn oerbeeld terug: van woorden maakt hij opnieuw magische tekens. Eén zin volstaat bij Dotremont om een gans schilderij te schrijven. Onderaan het werk noteert hij meestal de geïnterpreteerde zin in leesbaar schrift.

In het schilderij *Woud* (1954) is duidelijk te zien hoezeer Pierre Alechinsky (1927) in zijn beginjaren beïnvloed wordt door Asger Jorn (1914-1973).

De meer dadaïstisch gerichte Wout Hoeboer (1910-1983) vindt dat zijn *Dandule* (1978), een assemblage die aan het werk van Marcel Duchamp doet denken, een zelfportret is. De pendule in deze assemblage geeft de voortschrijdende tijd aan. De arm gestorven, onthechte Hoeboer maakt ook theaterpoppen als sculpturen, graffiti-werken en collages. Alleen het PMMK houdt Wout Hoeboer in ere.

Het is alsof Maurice Wyckaert (1923) zijn lyrisch schilderij *Rollende wolken* (1968) gedroomd heeft. Wyckaert gaat ook hier uit van een omzetting van het landschap.





**Dotremont Christian (1922-1979)**

**Logogramme**

**"O préhistoire, bonjour..."**

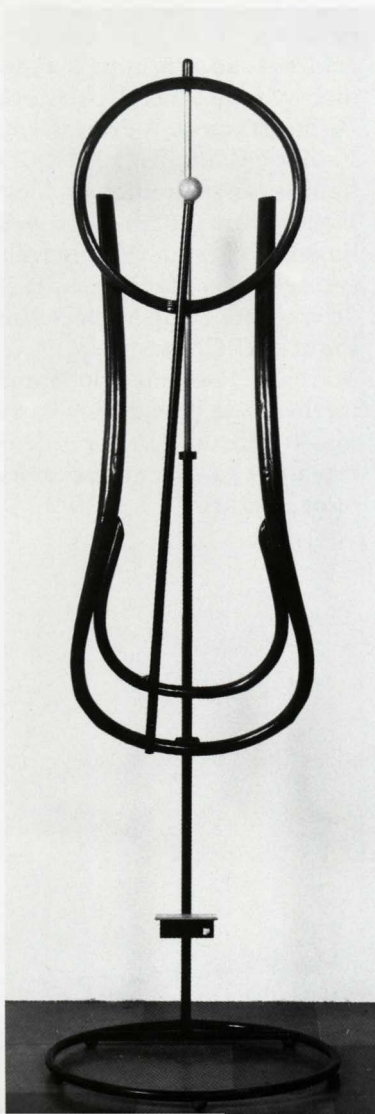
*Getekend en gedateerd, 1978*

*Chinese inkt op Japans papier,*

*210×210 cm*

*Inventarisnummer: K 664*

Samen met Asger Jorn, Joseph Noiret, Karel Appel, Constant en Corneille stichtte Dotremont de Cobra-groep te Parijs in 1948. Hij was vooral literair bezig geweest, o.a. als medewerker van "La main à la plume" een belangrijk surrealistisch tijdschrift in Parijs. Uit het "Surréalisme Révolutionnaire", een beweging die hij in 1947 had opgericht in Brussel, weerhiel hij de techniek van de "écriture automatique". Zijn literaire ingesteldheid, samen met deze techniek leidden tot zijn eigenzinnige "Logogrammen": een soort kalligrafische tekentaal, gegrepen uit het onderbewustzijn en automatisch op papier gezet. Meestal vertrok Dotremont hierbij van een poëtische basistekst die inspirerend werkte voor de spontane uitvoering ervan in de tekens.



## Neo-geo

De geometrische abstracten geven zich echter niet prijs. Luc Peire (1918) bouwt zijn ganse oeuvre op basis van het dwingende begrip verticaliteit. Verticaliteit staat voor actie, in tegenstelling met horizontaliteit die rust uitdrukt. Peire maakt school en kent navolging in West-Vlaanderen in de persoon van Gilbert de Cock en Gilbert Swimberghe. Beide schilders hebben de geometrie herleid tot een minimum van vorm en kleur.

De Cock is de strengste. Ook de minder koele Jean Rets (1910) is geometrisch abstract.

Luc Peire, Gilbert Swimberghe en Gilbert de Cock vormen de draaischijf naar de nieuwste geometrische abstracten, de *neo-geo*, met onder meer Albert Rubens (1944), Ludo Verbeke (1946) en Jan van den Abbeel (1943). Deze jonge kunstenaars voeren een conceptueel onderzoek uit op de geometrie. Kleurrijk is de zuil *Zuil III* van Jan van den Abbeel, met de schijnbaar bengelende kleppen.

**Hoeboer Wout (1910-1983)**

**Dandule**

*1978*

*Hout*

*165×50×50 cm*

*Inventarisnummer: K 828*

De vernieuwende visie van het dadaïsme bestond uit de totale negatie van elke traditionele binding met het verleden en de onthechting aan elke vormelijkheid. Dit zal ook het werk van Hoeboer steeds karakteriseren. Cerebraal en afstandelijk, niettemin met zin voor constructie en ordening maakte Hoeboer assemblages, schilderijen en objecten. Hij bewoog zich als een echte dandy in de kunstmiddens, als zonderling bewust van het risico dat hij daardoor liep. Het werk "Dandule", gemaakt uit delen van een Thonet-stoel en een wandelstok, beschouwde hij als zijn zelfportret. Zowel de visuele combinatie als de titel wijzen op de concrete aanwezigheid van het efemere van het bestaan.



**H**elemaal aan het Vlaamse, barokke karakter beantwoordt de Antwerpse schilder Fred Bervoets (1942). Bervoets zet inhoudelijk een traditie voort gaande van Bosch over Goya naar Ensor. Hij schept een bijtend oeuvre. Zijn schilderijen en etsen tonen een beeld van gewelddadige gebeurtenissen. De buik van de mens wordt opengereten om de onzichtbare, in de ogen van Bervoets vernietigende krachten te tonen: drift en lust. De mensen in Bervoets' oeuvre reageren als verslindende dieren. Zijn personages zijn losgeslagen.

**V**an Bervoets bezit het PMMK zeer representatief werk. *Het hangend zelfportret* van 1975 is een kast waarin Bervoets een kruis, door horens omgebouwd tot totem, behangt met lappen organen en lichaamsdelen. Het druipende hart ligt bloot. De mens is afval en vodden, wordt samengehouden door middel van koordjes en stokjes. In 1982 maakt Bervoets het schilderij *Dood van een krijger*, waarop stripachtige mensen als slangen spuwen, sissen en bijten. De dynamiek van de vernieling. De mesdikke verfmassa versterkt het gevoel van ellende. Later zal Bervoets meer open schilderijen maken, minder tot in de hoeken opgevuld, waarvan *Zelfportret* van 1987 een voorbeeld is.

Ook in zijn grote etsen *Terechtstelling* en *Het offer*, beide van 1981, behandelt Bervoets hetzelfde, bloeddorstige thema.

Fred Bervoets is de spilfiguur van de galerie De Zwarte Panter in Antwerpen die aldaar een levendig ontmoetingscentrum is van schilders, beeldhouwers, schrijvers en kunstliefhebbers. De schilder Jan Cox (1919-1980) is er jarenlang de mentor geweest. De fijnbesnaarde Cox is een man van uitersten. Zijn gemoedstoestand slingert tussen exaltatie en depressie. Jan Cox schrijft: "Schilderen is een proces van voortdurend zichzelf ontdekken. Tegenwoordig zijn er moedige mensen die, niet zonder gevaar, op ontdekkingsreis gaan naar de maan. Het is minstens even riskant om je eigen ik te verkennen".

Jan Cox laat zich dikwijls inspireren door de klassieke, Griekse mythologie. Voor mij verwijzen zijn hypnotiserende schilderijen naar de tijd, alsof er in de gebeurtenis van het schilderij een tijdsmachine werkt. De voortdurende overgang van abstractie naar figuratie binnen één schilderij versterkt dit vervreemdingsgevoel. Toch kunnen de fluorescerende kleuren van Cox in een avondlijke hemel herkend worden. De mens bij Cox drijft weg naar het oneindige.

**T**ot hetzelfde artistiek klimaat behoort ook Wilfried Pas (1940). De dood en de ontbinding zijn thema's die Pas als beeldhouwer uitwerkt. Morbide sculpturen. Marc Jaspers (1947), ook al behorend tot de stal van De Zwarte Panter, heeft met zijn totems zoals *Afgaanse verzetsstrijders* van 1983 een heel eigen beeld van verstarring en verstening gecreëerd.

**H**et gezicht van de beeldende kunsten wordt tussen 1970 en 1980 in hoge mate bepaald door de conceptuele kunst. Wie in die periode schildert, wordt als ouderwets beschouwd. Er wordt luidop gezegd door officiële mensen: verf stinkt. Net zoals voordien in de literatuur gebeurd is, waar de roman werd doodverklaard, moet het schilderij verdwijnen.

Maar het picturale verlangen blijft, meer zelfs, de schilders zoeken naar een nieuwe vorm van expressionisme. Er wordt associatief geschilderd op grote oppervlakten. De figuratie verdwijnt grotendeels om alleen sporen ervan over te houden. Deze sporen en tekens, aangevuld met graffiti, worden een schriftuur die door de verfmaterie en een dominerende kleur gebonden wordt. Niemand van deze kunstenaars ontkent dat schilderen een lichamelijke daad is. De vingers en de handen van de schilders gaan op het doek. De algemene sfeer is emotioneel, naar het zwaarmoedige toe. De schilderkunst is gered.

**P**jeroo Roobjee (1945) gaat over van sarcastische stripschilderijen zoals *Paasmaandag op de Lorelei*, bij *Cindy* (1977) naar minder verhalend, ruw geborstelde werken.

Karel Dierickx (1940) stelt de intensiteit van het gevecht met de materie als herkenningspunt voorop.

Thé van Bergen (1946) sluit daarbij aan. Zijn verfoppervlak wordt met handen en stokjes bewerkt. Fik van Gestel (1951) ent donkere tekens in een aangepast monochrome achtergrond. Philippe Vandenberg (1952) leunt het dichtst aan bij het expressionisme en de lyrische abstractie. De meest rauwe is Frans Gentils (1951), de meest blijde Philippe Bouttens (1951). Godfried Vervisch (1930) laat figuratieve schimmen opdoemen uit de duisternis.

Jean Bilquin (1938) overspoelt zijn wereld met organische lijnen en vormen. Van hetzelfde picturale verlangen getuigen Piet Moermans (1955) en Mark Luyten (1955), en de vroegere Francky Deconinck (1957) die zich nu Francky D.C. noemt.

Marcasse (1946) en Ado Hamelrijck (1941) hebben een intellectuele benadering van de schilderkunst: de eerste maakt gebruik van dezelfde litho als patroon om een repetitief karakter te bekomen, de tweede bewerkt oppervlakken.





**Bervoets Fred (1942)**

**Hangend zelfportret**

1975

*Gemengde techniek*

250×200 cm

*Inventarisnummer: K 609*



## Het hyperrealisme

In het hyperrealisme, dat soms ook fotografisch realisme wordt genoemd, pogen de kunstenaars alledaagse situaties op levensechte wijze, fotografisch exact af te beelden. Opvallend is de voorkeur van de hyperrealistische schilders voor fel glanzende oppervlakken.

De jong gestorven Evely Axell (1935-1972) kan met haar plexiglaswerken als voorganger van het hyperrealisme beschouwd worden, overigens net als Pol Mara (1920). *Joli mois de mai* (1970) van Axell zit vol verwijzingen naar de flower-power, de hippy-cultuur uit de stoute jaren '60 en naar mei '68 zelf.

Enige tijd voor het Amerikaanse hyperrealisme in Europa bekend wordt door de tentoonstelling Documenta V te Kassel in 1972, schildert Guy Degobert (1914) hyperrealistisch werk. Als publiciteitsschilder heeft hij geleerd haarfijn voorwerpen weer te geven. Die kunde is te zien in zijn *Roue de vélo et cône* van 1973. Jacques Verduyn (1946) is de enige mij bekende hyperrealistische beeldhouwer in België. Een zekere schaamte overvalt mij als ik zijn *Transistormeisje* van 1984 bekijk, alsof ik mijzelf betrap op voyeurisme. Tot de hyperrealistische schilders behoren ook Marcel Mayer (1920) en Antoon Declerck (1923) en deels Pol Mara (1920) met zijn geschilderde collages waarin foto's

van aantrekkelijke vrouwen consumptie-erotiek suggereren. De bekendste hyperrealistische tekenaar in Vlaanderen is zonder meer Roger Wittevrongel (1933). Zijn diep uitgesneden vrouwenboezems in potlood hebben de weeë, zoete geur van melk en erotiek.

De toeschouwer die de spiegelsculptuur *Haven van Sheba* (1978) van de glaskunstenaar Michel Martens (1921) wil fotograferen, fotografeert willens nillens zichzelf en/of zijn fototoestel en fragmenten van de omringende kunstwerken. Kan het hyperrealistischer? Nochtans is Martens' object constructivistisch opgebouwd. De spiegellende rechthoeken versnijden het milieu.

In zijn wijze van schilderen is het werk *Project stoelen* (1974) van de jong gestorven Joost de Brune (1944-1976) een voorloper van een bepaalde soort hedendaagse Amerikaanse schilderkunst. *Help* roept het schilderij vanuit een tunnel met zeep ingesponste huizen. Het werk balanceert tussen hyperrealisme en pop-art. De gele stoel geplaatst voor het drieluik wordt in het rechterluik in een blauwe kleur geschilderd. De menging van twee hoofdkleuren geel en blauw geven groen op het linkerluik. Het immense schilderij van Frank Mahieu (1952) *Big mantelpiece* (1975) combineert hyperrealisme met surrealisme.







**Degobert Guy (1914)**  
**Roue de vélo et cône**  
 Getekend en gedateerd, 1973  
 Olieverf op doek  
 200×205 cm  
 Inventarisnummer: K 550

**Verduyn Jacques (1946)**  
**Transistormeisje**  
 1974  
 Polyester, tafel + stoel, glas + fles,  
 tapijt  
 120×150 cm  
 Inventarisnummer: K 566

**H**yperrealisme en pop-art sluiten in zekere zin bij elkaar aan. Het bijna overbelichte beeld van de werkelijkheid in het hyperrealisme wordt de werkelijkheid zelf in de pop-art, in een harde en positief ingestelde weergave. Alledaagse gebruiksvoorwerpen, verpakkingen, voedingsmiddelen, foto's van filmsterren en van gekende personen, strips, de symbolen van een land zoals de nationale vlag, worden gestileerd, gerasterd, vergroot of herhaald weergegeven. Zelfs in afvalproducten wordt schoonheid gezien.

**D**e pop-art ontstaat rond 1955 in Engeland en in de Verenigde Staten en wenst uitdrukkelijk als kunstvorm populair te zijn, eigentijds, herkenbaar, zelfs banaal, goedkoop en commercieel. De pop-art wil de band tussen het doodgewone leven van elke dag en de kunst herstellen. Dat de pop-art vooral in de Verenigde Staten bloeit, is daar niet vreemd aan. De consumptie-economie, geld verdienen en verteren, wordt als het ware in de V.S. uitgevonden. In navolging van deze expansieve economie zal de pop-art overgaan tot schaalvergroting, tot verering van het materiële luxegevoel van elke dag. Alles kan geproduceerd en geconsumeerd worden, dus kan een pop-art kunstwerk ook van alles bevatten. De pop-art kunstenaars doen ondertussen wel beroep op technieken die door de Europese dadaïsten en surrealisten zijn uitgevonden: de collage (verknippen en samenvoegen van knipsels en foto's) en de assemblage (het samenbrengen van al dan niet gevonden voorwerpen). En zowel het dadaïsme als het surrealisme hebben reeds de absolute vrijheid in de kunst geïntroduceerd. Het belang dat de pop-art kunstenaars hechten aan doodgewone voorwerpen krijgt ook zijn weerslag in België. Drie Vlaamse kunstenaars zullen, elk op hun eigen wijze, ordinaire voorwerpen gaan assembleren: Gentils, Van Hoeydonck en Van Breedam. Zij liggen overigens alle drie aan de basis van G58 in Antwerpen.

**V**ic Gentils (1919) houdt in 1957-58 op met schilderen, meer zelfs hij wordt anti-peinture. Hij geraakt geboeid door de afvalprodukten uit zijn omgeving, vooral hout. Hij recupereert oude lijsten, trapeleuningen, modevormen, piano-onderdelen, meubelornamenten, en verwerkt ze tot reliëfs en samengestelde objecten. Hij brandt het hout soms zwart, zandstraalt het of beschildert het. De samengebrachte, waardeloze materialen krijgen door de hand van Gentils een nieuwe schoonheid. Het reliëf *Venice by night* (1964) is majestatisch als de monotone dreun van een orgel. De ironie omtrent een koning die vanuit een houten kuip staat te regeren moge duidelijk zijn in *Le roi s'amuse* (1969). Of zou de koning in kwestie ook zijn regeerstaf meenemen in zijn badkuip? In *Vic, Anny en Yvonne* (1969) beeldt Gentils een gezin uit, vader, dochter en moeder. Daarvoor gebruikt hij ook onderdelen die uit de gezinssfeer komen: een deegrol, tafelpoten, kastornamenten. De dochter wordt uitgebeeld als een jonge springer (een veulen of een jonge geit) met duidelijk kleinere, puntiger borstjes dan de *melkbroden* van de moeder. En het linkerbeen van de vader groeit uit tot een penis.



De barokke stapeling en het grote gebaar in Gentils' assemblage-kunst verbinden de Vlaamse 17e eeuw met de overdadige pop-art van de 20e eeuw. Dat hij de door hem gebruikte voorwerpen loskoppelt van hun oorspronkelijke functie en ze samen als een ware schepper een nieuwe zelfstandigheid geeft, is dan weer een knipoog naar de verwante Franse Nouveau Réalistes.

**B**ij Paul van Hoeydonck (1925) krijgen reliëfs en assemblages een ander uitzicht. Rond 1957 kiest Van Hoeydonck voor het monochrome wit waarmee hij bijna al zijn materies bedekt. De kleur wit vertegenwoordigt voor hem het ongrijpbare, het kosmische, het eeuwige. Er wordt een mysterieus verband gelegd tussen wit, licht, schaduw en het heelal. Het witte geeft ook aan dat veel ons nog onbekend is, zoals de kaart van het hartje van Afrika nog in de vorige eeuw wit gelaten wordt. De eerste stappen van de mensen buiten de aarde maken op Van Hoeydonck zo'n indruk, dat hij de ruimtevaart als thema neemt. Hij maakt *space-art*.

Het *Monument voor een gevallen cosmonaut* (1973) ontvangt me met open armen die het evenwicht helpen in stand houden. Van Hoeydoncks kabinet *Fallen astronaut* (1971) brengt me helemaal in de sfeer van de gedurfd onderneming die de eerste maanwandeling is. Een replica van het beeldje dat op de maan door de Amerikaanse astronauten is neergelegd, wordt in dit environment in een plexidoos bewaard.

Van Hoeydoncks oeuvre verwijst niet enkel naar, maar lijkt zelf wel een onderdeel van de historische veroveringen van de ruimte. Van Hoeydonck is ooit getypeerd geworden als de archeoloog van de toekomst. Bij zijn werk horen planeten die nog moeten verkend worden, of ontdekt. Op zijn manier beeldt hij de poëzie van de technologie en van de cybernetica uit. In die zin is Van Hoeydonck een romanticus. Waarom zou een wetenschappelijk of technologisch voorwerp, een molecule of een robot, geen schoonheid kunnen bezitten? Van Hoeydonck kent zulke objecten dezelfde schoonheid toe als een roos. Voor hem kan een tabernakel net hetzelfde zijn als een cybernetisch gebeuren, als men het geheim van beide vanuit een andere eeuw in de geschiedenis van de mensheid bekijkt.

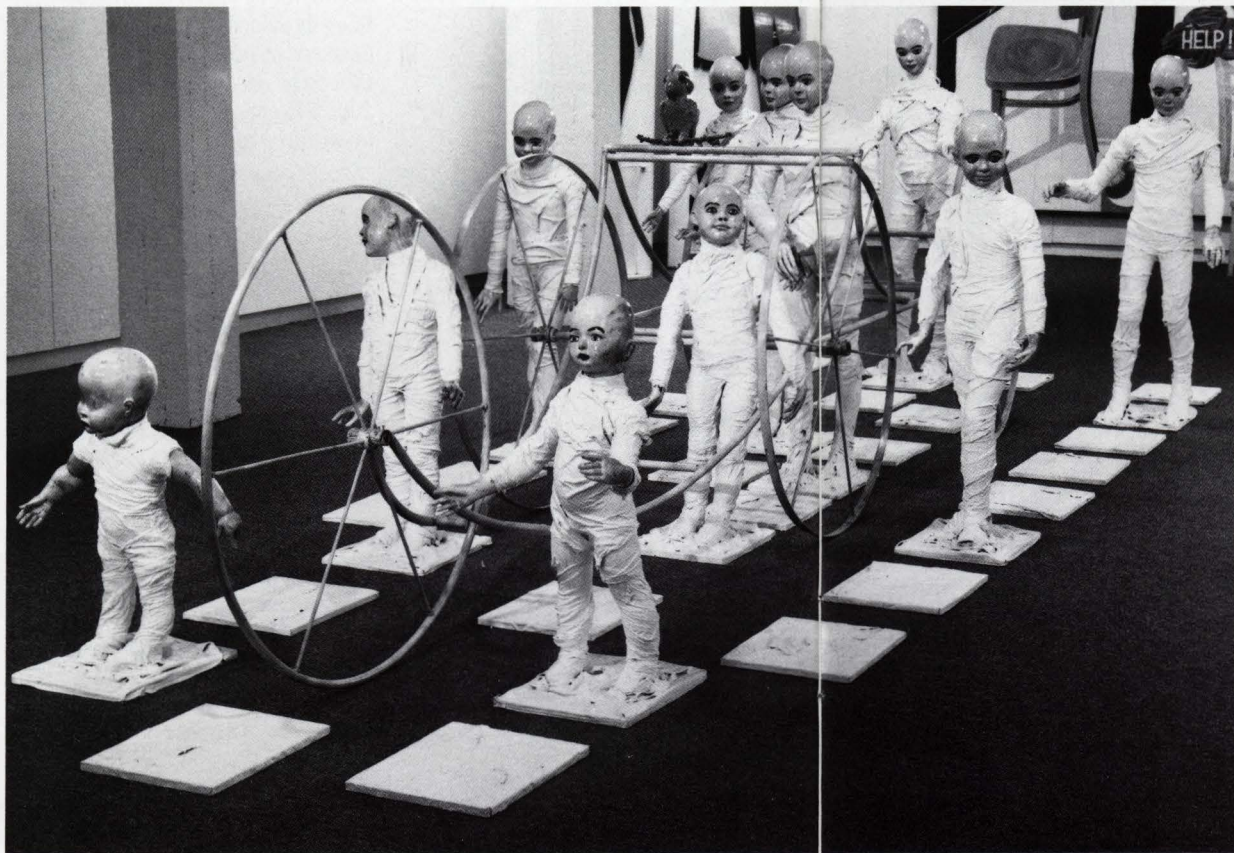
*De koets van Iris* van Van Hoeydonck, een werk dat elders in het museum opgesteld staat, vind ik ontroerend. Het is Van Hoeydoncks ode aan zijn eerste kleinkind. De stilstaande praalwagen met zijn vele kinderlijke koppen, mannequins eigenlijk, lijkt te bewegen, iemand plechtig mee te voeren. Wie deze installatie vooraan bekijkt, maakt een stap opzij om de optocht door te laten. De personages met rood geverfde mond weten waarheen zij gaan.

**E**en andere grote assemblage-kunstenaar is Camiel van Breedam (1938) wiens werk een nauwelijks verholten, geëngageerd politiek karakter heeft. Van Breedam trekt van leer tegen de verknechting en uitroeiing van de Indianen, tegen de ecologische verloedering, tegen de heerschappij van de technologie. Inhoudelijk staat hij diametraal tegenover Van Hoeydonck.

Met oude, verweerde materialen zoals hout, papier en jute, met touwen, pluimen en onderdelen van werktuigen schept Van Breedam surrealistische kastjes of machines die de schijn hebben in een ver verleden ooit gebruikt te zijn geweest. Het PMMK bezit van hem een typisch werk, een environment, waarin het lot van de Indianen eens te meer wordt aangeklaagd.

**P**ol van Rafelghem (1936) beschouw ik als een beeldhouwer die de verworvenheden van de pop-art combineert met de ideeën die ook passen in de conceptuele kunst. Over zijn nieuw realisme hangt een surrealistische sfeer door de onmogelijkheid van het beeld dat hij tot stand brengt. Wie snoert er nu met een dik touw een brok witte marmer in zodat het marmer het uitzicht van een kussen krijgt? Van Rafelghem brengt dat voor elkaar in *Gebonden marmer* (1974). Hij houdt van hybride situaties, wat ook duidelijk blijkt uit *Ik zie* (1970), één met lood beklede kast waarin een vrouw droevig voor zich uitstaart.

*De vijf zintuigen*, totems van voelen, horen, smaken, ruiken en zien, laat het barokke aspect van Van Rafelghem zien. Het erotische aspect van deze beeldhouwer heeft echter een morbide atmosfeer. De vrouwelijke 'ronding' wordt bij Van Rafelghem afgestraft door deze ronding in een op zijn minst onaangename situatie te brengen. Of is dat alleen maar een interpretatie van mij?



**Gentils Vic (1919)**  
**Le roi s'amuse**  
*Getekend, 1969*  
*Assemblage, 158x69x72 cm*  
*Inventarisnummer: K 490*

De jaren '60 werden beheerst door het object, l'objet-trouvé, als substantieel element voor het maken van een kunstwerk. De schilderkunst als zodanig werd door een niet gering aantal kunstenaars als afgedaan beschouwd; dit als reactie op een te verregaande periode van lyrische verfpraktijken en emotionele ontboezemingen. Er ontstond een echte anti-peinture beweging, afkomstig uit de VS waar het consumptie-artikel tot kunstwerk was verheven. De herontdekking van het surrealisme via het werk van Magritte (die aan gewone voorwerpen een absurde, zoniet ongewone betekenis toekende) en het dadaïsme van Marcel Duchamp (met het gebruik van de ready-made) lag hier zeker aan de basis. Deze trend werd ook bij ons op het einde van de jaren '50 aan gevoeld en geconcretiseerd. Kunstenaars als Vic Gentils zochten alternatieve materialen om zich uit te drukken. Hierbij was de assemblagetechniek de meest voor de hand liggende werkwijze. Gentils' aandacht ging hierbij vooral uit naar piano-onderdelen en allerlei houten elementen zoals trapleuningen, tafelpoten, ... Met deze voorwerpen realiseerde hij nieuwe composities, die hij zandstraalde en/of verbrandde. Hierdoor wou hij de ware identiteit van de objecten wegnemen en er slechts de herinnering aan bewaren ten voordele van de nieuwe voorstelling.

**Van Hoeydonck Paul (1925)**  
**De koets van Iris**  
*1983*  
*Brons en mixed media*  
*Inventarisnummer: K 1673*

## De conceptuele kunst

**D**e conceptuele kunst, ontstaan rond 1966, pretendeert een analytisch onderzoek in te stellen naar de grondslagen van de kunst. Oorspronkelijk is de materiële visualisatie van dit onderzoek van minder belang. Ik heb de tijd meegemaakt dat de conceptuele kunstenaars een pseudo-wetenschappelijke uitleg geven aan hun 'gedachtengoed' en die wetenschap uit het lager middelbaar onderwijs presenteren als ontdekkingen van nobelprijs-winnaars. De attitude van de kunstenaars, hun houding tegenover de kunst is mede bepalend voor de waarde van de kunst. In de begintijd verfoeit de conceptkunst het esthetische, en wel in navolging van het dadaïsme waaraan de conceptuele kunst ten zeerste schatplichtig is. Nadien wordt de conceptuele kunst kinderlijk poëtisch. Nog later gaan de conceptuele kunstenaars en sommige van hun verdedigers zich totalitair gedragen. De ééndimensionale kunstbenadering wordt geïnstalleerd. Wie ver afstaat van de lichtende waarheid van de concept-ideeën bevindt zich in de duisternis.

**N**og ironisch is Marcel Broodthaers (1924-1976). Hij maakt objecten die verwijzen naar de meest primaire behoeften van de mens: zich voeden, zich verwarmen. Broodthaers gebruikt eierschalen, mosselen en steenkool. Het dient gezegd dat Broodthaers helemaal niet door de Belgische conceptfans ontdekt is geworden. Broodthaers komt op jeugdige leeftijd in contact met de Belgische surrealist, onder wie René Magritte en Marcel Mariën. Het ironische spel tussen beeld en woord, tussen letters, punten, komma's en bijna onzichtbare uitroepingstekens beeldt hij uit in het tweetalige werk *Museum-enfants non admis* van 1968. 1968! Deze plakaten mengen de optische test bij een oogarts en de didactische rolprenten van de lagere school. In *Tableau formes académiques* (1970) maakt Broodthaers een rood grapje: hij zet een pijp tussen de meetkundige figuren, pyramide, balk, kubus en cilinder. Wie de ontluisterende zin van Magritte kent, *ceci n'est pas une pipe*, zal wel begrijpen dat de rode pijp van Broodthaers noch pijp, noch meetkundige figuur is. De ontwrichtende manipulatie die Broodthaers toepast op bestaande tekens en symbolen vind ik eerder grappig dan sarcastisch.

**Z**ijn ganse leven heeft Panamarenko (1940) geprobeerd te vliegen. Met die onderneming is hij nog steeds bezig. Hij ontwerpt poëtische toestellen zoals *Vliegende sigaar-Vliegende tijger* (1978) of *Rugzakvlucht* (1985) die hem moeten helpen zijn vliegdroom ooit waar te maken. Panamarenko gaat er in alle ernst van uit dat de menselijke mankracht op het domein van vliegen volledig wordt verwaarloosd. Hij voert zijn dromerige vliegobjecten uit in de meest broze, lichte materialen: balsahout, zijde, polyesterfolie, aluminium, papier, nylon, rubber, draad. Met hetzelfde vertrouwen als Panamarenko koestert ten aanzien van zijn Icarus-roeping, bouwt hij: zijn assemblages doen me soms twifelen of het om echte machines gaat dan wel om kinderlijk poëtische objecten. Maar juist op die scheidingskoord danst Panamarenko.



**D**e Waalse kunstenaar Jacques Charlier (1939) drijft de spot met de kunst en met zijn collega's. Zijn opgekleefde plasticvissen veroorzaken drippings in het geschilderde water van *Plinthure à contre-courant* (1982). Allicht moet het echte deksel van een kookpot, bovenaan de baren, het schild van een viking voorstellen. Het werk kan ook gezien worden als een grapje over Marcel Mariën die in één van zijn collages een school vissen in de lucht laat zwemmen.



**Panamarenko (1940)**  
**Vliegende tijger, vliegende sigaar**  
1978  
Koperdraad, hout  
60×30×300 cm  
Inventarisnummer: K 1671

Panamarenko noemt zich steeds ongedwongen, een knutselaar. Dit laat hem toe te komen tot zeer verregaande poëtische toestanden, waarin zijn streven naar inherente dynamiek zou moeten aanwezig zijn. Zijn "Leonardeske" betrachtingen om te vliegen en de ruimte te veroveren zijn daardoor ook steeds gebonden geweest aan pseudo-intellectualistische beschouwingen en onrealistische uitvindingen. Die zijn gegrepen uit het domein van het onwezenlijke, en enkel vormelijk met plastische beslommeringen omgeven. Deze plastische bekommernissen maken de essentie uit van de visuele machinerieën van de kunstenaar en laten een esthetische beleving toe. Utopie krijgt zin door poëzie en wordt op die manier boeiend en aantrekkelijk!

**N**aast de nieuwe schilderkunst en de conceptuele kunst zijn de belangrijkste hedendaagse uitingen in de beeldende kunst de video-installatie, de kitschkunst en nog steeds het environment. De theatrale pose (de decadente over-acting) en het pathetische gevoel worden zo overtrokken en zo lijfelijk gesuggereerd dat mijn reserves ten aanzien van het banale beeld weggenomen worden. Ik geef me gewonnen, overwonnen als ik ben door de smartlap. Het persoonlijke leven van een kunstenaar wordt in deze nieuwste uitingen betrokken. De kunstenaar gaat publiek te biechte. Het sentiment wordt uitvergroot. Ik geef enkele voorbeelden.

**I**n haar video-installatie *Larmes d'acier* toont Marie-Jo Lafontaine (1950) de verwantschap aan tussen een perfect mannelijk lichaam en een oefenmachine om fit te blijven. Lichaam en machine vormen een eenheid. De gestroomlijnde, gespierde man en de geslepen, glanzende machine wisselen elkaars ritme uit. Zij worden opgenomen in hemelse muziek. Opwindende, synchrone flitsbeelden laten druppels 'cleane' erotiek in de ogen van de toeschouwer vallen. Noch de oefenmachine, noch de man verliest iets van de eigen functionaliteit. De onzichtbare olie die de machine gesmeerd laat lopen wordt het zichtbare zweet van de man. Macho.

**T**rees van Ravels (1958-1984) gebruikt een lange rol behangpapier als drager van haar werk *Boemerang* van 1983. Zij heeft de muren van het verstikkende milieu waaruit zij komt opengeplooid. De kleinzieligheid was op het behang voorgedrukt. De motieven, een jachthondje, bloemen, een waaier, versterkt zij door ze te herhalen en bij te schilderen. Wat kan de opgekleefde boemerang betekenen? Ik gis alleen maar. De maffe beslotenheid die voor veiligheid moet doorgaan, is als een boemerang tegen haar achterhoofd terechtgekomen. Of tegen het hoofd van een toeschouwer.

**Z**uivere monumentale kitsch is het ruimtelijke *Stilleven* (1983) van William Sweetlove (1949). Peren, appels en bananen kunnen nog wel op tafel staan, klaar om zoals vroeger vaak gebeurde geschilderd te worden, dat fruit ligt nu ook in de dakgoot. Het tafelkleed hangt druilerig af.

**V**oor Jan Fabre (1958) is alles een blauw theater. Hij ontdekt zichzelf in de blauwe inkt van een bic, hij verveelvoudigt zichzelf in het blauwe uur van de nacht. In zijn environment worden een reeks geblauwde badkuipen beschenen door het blauwe licht van de vensters en bespied door de blauwe, glazen uilen. Dankzij dit terrorisme van de kleur blauw heerst er rust. Juist, *De Schelde. Hé, wat een plezierige zottigheid*, gemaakt door Fabre in 1988. Ik vraag me af welk effect dit environment zou sorteren indien alles rood was.

**E**n blauw is ook het *Borstelkabinet* van Hugo Duchateau (1938). Een grote vogelkooi met tere borstelstelen waarop de dromen van de toeschouwer kunnen neerfladderen.



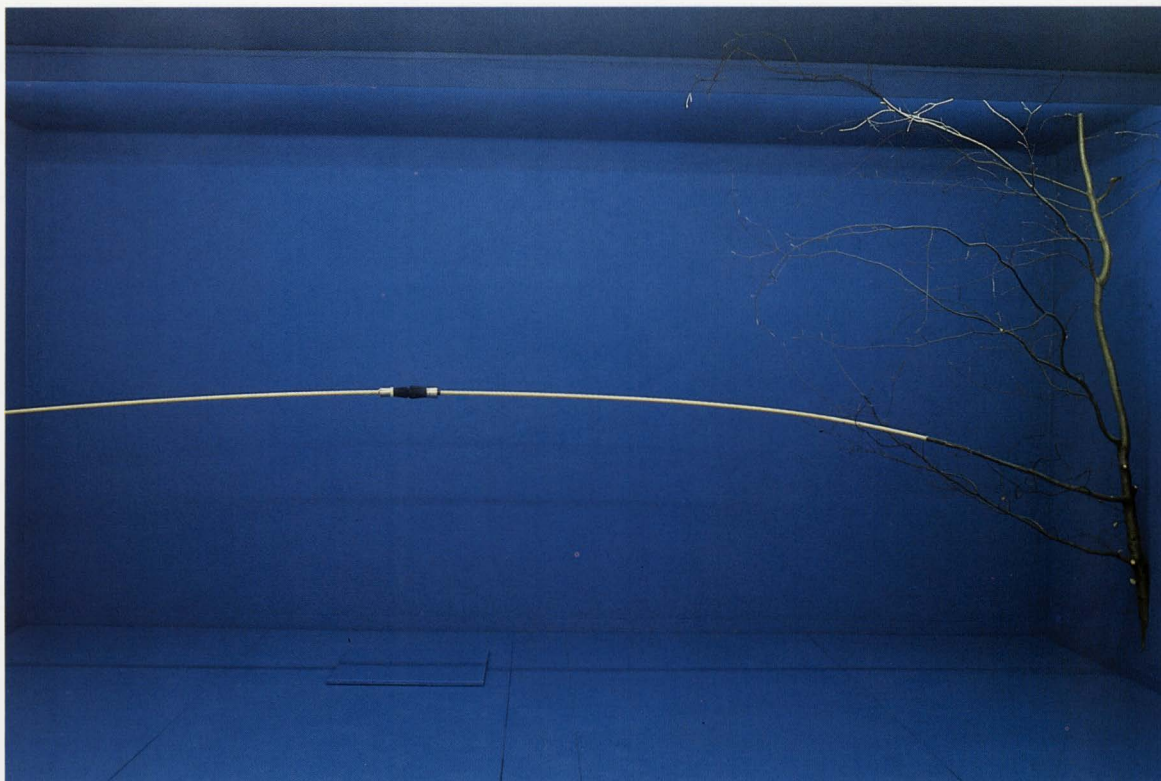
**Duchateau Hugo (1938)**

**Borstelkabinet**

1986

*Inventarisnummer: K 570bis*

Eén van de eerste kunstenaars in België die environments maakte, is Duchateau. Zijn "Borstelkabinet" uit 1974 voor de Derde Triennale te Brugge verwezenlijkt, was hiervan het eerste monumentale voorbeeld. Duchateau was toen bezig met het fundamentele onderzoek naar de drager en de werkwijze van het schilderen als zodanig, zoals het voortkwam uit de fundamentele schilderkunst en conceptualisering ervan door figuren als Robert Ryman in de VS of de groep "Support Surfaces" in Frankrijk. Hij hekelde dit onderzoek echter zelf door op fijnzinnige wijze allerhande borstels te maken die zo werden samengesteld dat ze onbruikbaar waren en onmogelijk te hanteren. Deze utopische instrumenten van de schilderkunst bracht hij in een trompe l'œil-omgeving onder om het realistisch karakter ervan nog te versterken en de onbruikbaarheid te verdoezelen. Het in 1986 ter plaatse in het PMMK gerealiseerde environment gaat in dit opzicht nog verder door de egaal blauwe achtergrond waarvan een hoofdzakelijk poëtische kracht en aantrekkelijkheid uitgaat.



**Lafontaine Marie-Jo (1950)**

**Les larmes d'acier**

1987

*Videosculptuur*

*Inventarisnummer: K 1771*

Vanuit een sculpturale gedrevenheid en vanuit haar belangstelling voor de vernieuwing van de textielkunst, ontwikkelde Lafontaine een kunstvorm waarin de aandacht uitging naar het wisselend beeld en de vereniging ervan met een vaste structuur. Het bewegende beeld werd in video-opnames gerealiseerd en ook letterlijk geïntegreerd. De videosculptuur "Les larmes d'acier" die op die manier ontstond, trekt vooral aandacht door de inhoud, bepaald door de

ontwikkeling van kracht. Het ontrafelen van het lichaam van de body builder, werkt enerzijds poëtisch, maar wekt ook agressiviteit op. Gesynchroniseerd met muziek en zang ontstaat een dramatisch spanningsveld waarin een beklemmende sfeer afwisselt met een zachte lyrische ontboezeming. Met de nodige dosis cynisme, eigen aan de kunstenaar, ontluistert zij echter de man, beschouwt hem als voorwerp en hekel zijn machtsvertoon.



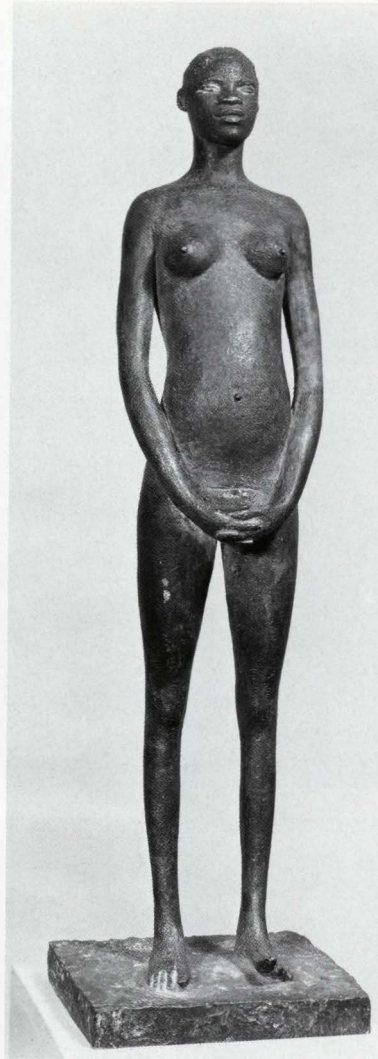
**H**et PMMK is het enige museum dat een afzonderlijke afdeling reserveert voor hedendaagse keramiek. Conservator Willy van den Bussche spreekt van gebonden kunsten. De keramische collectie bevindt zich in de kelderverdieping die tot een schrijn is omgebouwd.

**C**armen Dionyse (1921) maakt gestalten van een duistere spiritualiteit die opgesloten zitten achter de banden en windsels van een ver verleden. Zij drukken nauwelijks gevoel uit, maar stralen dwars doorheen hun gebakken aarde een verinnerlijkte energie uit. Dionyses keramische beelden zijn de enige overlevenden van oude culturen en daaraan ontlent zij hun onthechte waardigheid.

**T**jok Dessauvage (1948) maakt dubbelwandige, donkere kom- en schaalvormen. Het bakken vindt 'reducerend' plaats, dus in een zuurstofarme omgeving. Daardoor carboniseert de klei. Dat verklaart de donkere kleur. De glanzende strip op de bovenrand van de pot ontstaat door het gebruik van een andere kleisoort, terra nigra, een zeer fijne klei die ook na het bakken zijn glans bewaart. Dessauvage brengt in de wand verschuivingen aan. Delen steken lichtjes uit of liggen iets dieper ingebed. Onder meer daardoor ontstaat een dynamische wand. Dessauvages sombere potten lijken op voorwerpen die uit een oude tempel gestolen zijn, waar ze gebruikt werden in een vergeten ritueel.

**D**e stille, onbeweeglijke aanwezigheid van de keramische vrouwen, mannen en honden bij José Vermeersch (1922) onthult de zelfoverschatting die de westerse mens op het einde van de 20e eeuw koestert. Dier en mens staren voor zich uit, tegen de tijd in. De honden hebben een intelligentere blik dan de mensen. De grondstof aarde bevat zo te zien meer wijsheid dan de menselijke hersens vermoeden.

Vermeersch's archetypische personages luisteren met licht geopende monden naar het geluid van het bestaan. Een weigering treedt in mij op om de monumentale personages in *De kennel* (1977-1978) lang te bekijken. Ik krijg het gevoel dat ik één van hen word.

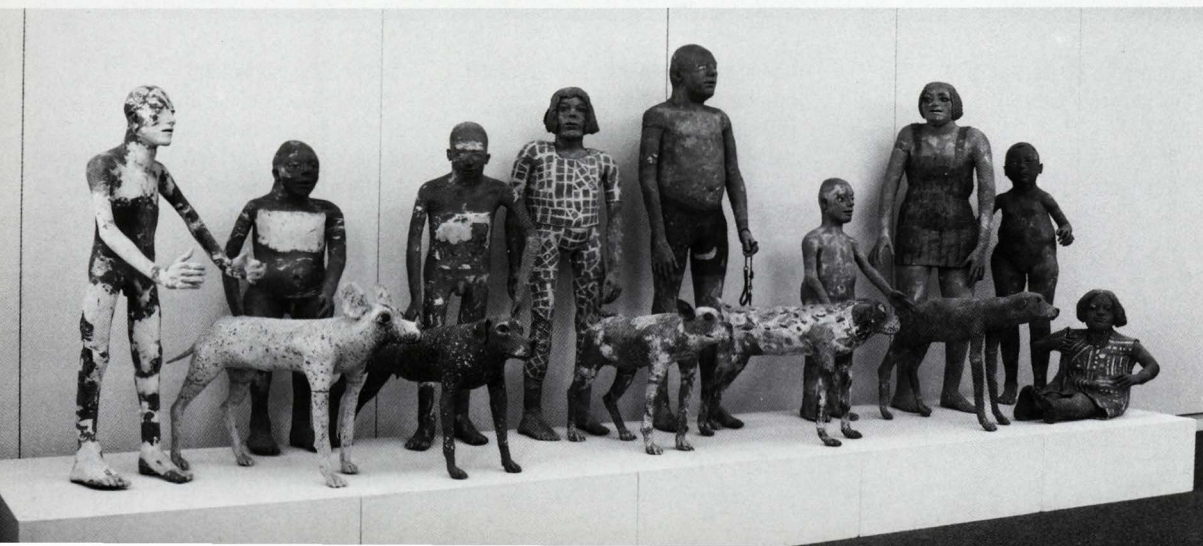


**Grard George (1901-1984)**  
**Anastasia**  
*Getekend en gedateerd, 1954*  
*Brons, hoogte: 66 cm*  
*Inventarisnummer: K 430*

Binnen de beeldhouwkunst manifesteerde Grard zich hoofdzakelijk met het naakt om niet te zeggen enkel met het vrouwelijke naakt. De vrouwelijke figuur betekende voor hem de verpersoonlijking van absolute schoonheid en sensualiteit in onuitputtelijke variaties weer te geven. Na het expressionisme weerde hij elke wijze van vervorming en agressiviteit en wilde hij enkel de vormelijke schoonheid tonen. Vooral na WO II, zal hij de monumentale kracht aan zijn beelden toevertrouwen die eigen was aan de visie van Permeke die hem daarin was voorgegaan. Grard bleef evenwel steeds trouw aan het visueel realisme. Als lid van de groep "Les compagnons de l'art", opgericht in Brussel in 1937, behoorde hij vooral tot de meer gematigde richting van "het animisme" (zo genoemd door Luc en Paul Haesaerts).

**Vermeersch José (1922)**  
**De kennel (Beeldengroep 14)**  
*1977-78*  
*Keramiek, 143 x 450 cm*  
*Inventarisnummer: K 653 (a-n)*

Zijn interesse voor de primitieve mens bracht Vermeersch ook rechtstreeks bij de meest primitieve materie: de klei. Met deze materie weet hij als het ware zelf nieuwe wezens te scheppen in een vorm van ongereptheid of oertoestand. De samenleving is voor hem ook steeds een communautair gebeuren. Daarin gedraagt de mens zich individueel in samenspraak of tegenspraak met de maatschappij, maar steeds ermee verbonden, ook met de natuur. Vandaar de natuurlijke levenswijze die hij voorstaat in relatie tot het dier, vooral de hond die mede deel uitmaakt van het groepsleven.





Mijn verhaal over mijn wandeling door het PMMK komt hiermee ten einde. Maar ik heb twee kunstwerken voor dit einde gereserveerd. Ergens in het museum staat een klein, bronzen beeld van George Grard (1901-1984) dat een negermeisje voorstelt. De tenen van de linkervoet krullen naar boven. Dat voetje zoeken en vinden is een verrukking. Het andere kunstwerk is van Jozef Willaert (1936), een schilderij waarop alleen een kunstkritiek voorkomt zoals die zo vaak beoefend wordt. De tekst op dit schilderij luidt: "KUNSTSCHILDER RIK DEBLAUWE STELT TEN TOON IN DE GALERIJ HEDENDAAGS."

In tegenwoordigheid van de heer Legrand, schepen van schone kunsten, en de heer Depauw, conservator en talrijke kunstvrienden werd deze tentoonstelling geopend. Het was de heer Algoedt, lid van de nationale vereniging voor kunstkritiekers, die de openingsrede gaf. Hij wees er op dat de kunstenaar met de jaren dieper en rijker geworden was. De schilder deed zijn studies aan de koninklijke academie van de hoofdstad alwaar hij zijn diploma met grote onderscheiding behaalde. Het werk van deze artiest is zeer kleurrijk en geeft blijk van een grote technische vaardigheid. Zijn doeken getiteld: Stilleven, eenzaamheid en kompositie kunnen tot het beste van zijn oeuvre aanzien worden. De schilder won reeds meerdere prijzen, o.a. de R. Fonteyneprijs. Onlangs nog werd hij bekroond met de prijs van Westkerke waarvoor wij hem hartelijk gelukwensen." (illustratie op p. 11)

#### De Vrienden van het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst

De voordelen verbonden aan het lidmaatschap zijn veelzijdig o.a.:

- uitnodiging tot de vernissages van de tentoonstellingen georganiseerd in het PMMK
- gratis toegang tot het museum en de door het museum ingerichte tentoonstellingen, op vertoon van uw lidkaart
- het bijwonen van voordrachten en concerten ingericht door het PMMK of de vrienden van het PMMK, gratis, of tegen verminderde prijs
- mogelijkheid tot deelname aan culturele reizen, onder deskundige begeleiding
- contacten met de kunstenaars
- speciaal ingerichte geleide bezoeken voor de leden
- nocturnes voor VIP's (steunende leden)
- verkrijgen van catalogi uitgegeven door het PMMK (steunende leden) tegen verminderde prijs
- jaarlijks voordeelaanbod van een kunstwerk (eindejaarsperiode)

De kostprijs van het lidmaatschap (op jaarbasis) bedraagt:

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| - individueel lid         | 600 fr.   |
| - gezinsform.: 2 lidk.    | 1.000 fr. |
| - jeugdlid - 22 j.        | 400 fr.   |
| - derde leeftijd: + 60 j. | 500 fr.   |
| - steunend lid            | 5.000 fr. |
| - sponsor                 | .....     |

**Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst**  
**Romestraat 11, 8400 Oostende**  
**059/50.81.18**

**Fax: 059/80.56.26**

Open elke dag, behalve op dinsdag:  
 10.00-18.00 u.

Toegangsprijs: 100,- fr.; OKV-leden, CJP, 65+, groepen, ...: 50,-fr.  
 Kinderen -14 jaar: gratis

Geïllustreerde 4-talige catalogus  
 Mogelijkheid tot geleid bezoek (voor kinderen, jongeren en volwassenen)  
 Kindermuseum, jeugdatelier,  
 diamonages en andere educatieve projecten  
 Cafetaria, artshop en auditorium  
 Faciliteiten voor minder-validen

Bert Popelier is dichter, theaterschrijver en kunstcriticus.

Willy van den Bussche is sinds 1967 conservator van het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst en van het Constant Permeke-museum in Jabbeke.

#### Bibliografie

W. van den Bussche, *Catalogo, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst*, 1979.  
 K.J. Geirlandt, Ph. Mertens, J. Dypréau, W. van Mulders, *Kunst in België na '45*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1983.  
 Marc Dubois, *Architect Gaston Eysselinck. De fatale ontgoocheling. Zijn werk te Oostende 1945-1953*, Snoeck, Gent, 1986.

#### Herkomst van de illustraties

PMMK, Oostende: blz. 1-40 (zw.-w.), 2 (onder), 5, 7 (onder), 15, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 29 (boven), 33, 35, 36, 37 (boven);  
 Willy Dé, Gent: blz. 2 (boven), 4-5, 7 (boven);  
 Joris Luyten, Antwerpen: blz. 1 (kl.), 2 (midden), 6, 14, 17, 21, 34-35, 37 (onder), 38 (onder), 40 (kl.);  
 ACL, Brussel: blz. 13, 20, 28, 29 (onder), 31, 32, 38 (boven);  
 Jaak van Damme, Brugge: blz. 8;  
 Foto Magenta, Brugge: blz. 11 (onder);  
 Luc van Rafelghem: blz. 11 (boven);  
 Foto van Haelewijn, Brugge: blz. 25.

#### Inhoudsopgave

#### Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende

**Het PMMK: een collectie, een gebouw, een beleid** blz. 3  
 en teksten bij de illustraties  
 door Willy van den Bussche

**Een wandeling door het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende** blz. 9  
 door Bert Popelier

|                                   |         |
|-----------------------------------|---------|
| De nieuwe visie                   | blz. 9  |
| De lyrische abstractie            | blz. 12 |
| De monochromie                    | blz. 14 |
| De geometrische abstractie        | blz. 16 |
| Het expressionisme                | blz. 18 |
| In het zog van het expressionisme | blz. 23 |
| Jeune Peinture Belge              | blz. 25 |
| De eerste abstracten              | blz. 26 |
| COBRA                             | blz. 28 |
| Neo-geo                           | blz. 29 |
| De nieuwe schilderkunst           | blz. 30 |
| Het hyperrealisme                 | blz. 32 |
| Pop-art en assemblage             | blz. 33 |
| De conceptuele kunst              | blz. 35 |
| Hedendaagse kunstuitingen         | blz. 36 |
| Keramiek                          | blz. 38 |
| Een toemaatje                     | blz. 39 |

Lay-out:  
 Rob Buytaert  
 en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:  
 Rudy Vercruysse

Druk aflevering, Museumkaart en Mededelingenblad:  
 N.V. Lannoo, Tielt

Abonnementsadministratie:  
 051/42.42.99

Opbergband:  
 Albrecht NV,  
 Grafisch Service Centrum,  
 Montfoort (NL)

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

#### Jaargang 1990 bevat verder

Aflevering 2:  
**Het Vlaams expressionisme**  
 Aflevering 3:  
**Plastische kunst in Vlaanderen in de jaren '80**  
 Aflevering 4:  
**De landcommanderij Alden Biesen**

Jaarabonnement  
 4 nummers: 600,- fr./f 36,-  
 4 nummers met opbergband:  
 850,- fr./f 53,-  
 Te betalen op rekeningnummer:  
 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, met duidelijke vermelding van naam en adres en met de mededeling "abonnement 89"  
 Met CJP-korting  
 Voor Nederland: gironummer 135.20

Losse nummers: 180,- fr./f 12,-  
 uitsluitend door overschrijving op rekeningnummer: 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen.  
 Op de mededeling duidelijk vermelden welk nummer van de jaargang U wenst.  
 Voor Nederland: gironummer 135.20

**De fotogravure voor dit nummer van Openbaar Kunstbezit werd vervaardigd door de Fotogravure De Buck te Wetteren (091/69.37.96), die meteen ook Openbaar Kunstbezit langs deze weg sponsort.**





**Fabre Jan (1958)**  
**De Schelde**  
**Hè, wat een plezierige zottigheid**  
 1988

*Mixed media*

*Inventarisnummer: K 1770*

Als multimediaal kunstenaar dirigeert Fabre letterlijk en figuurlijk de kunstscène van vandaag. Met een bic krabbelt hij alles vol, ook zichzelf. In 1970 is Fabre immers gestart vanuit de body-art, een derivaat van de conceptuele kunst en resulterend uit de happening van de jaren '60. Fabre wist zich via allerlei intellectuele performances op te werpen tot een theatermens. Hij brengt theater waarin hij de hoofdrol blijft spelen in de manipulatie van mens en ding. De decors en de kaders waarin zijn optreden plaatsvindt, worden telkens tot beeldende kunst verheven, de maquettes en voorstudies eveneens. Fabre moet dus als een totaalkunstenaar worden gezien, die zich op het scherp van het mes beweegt.

Verantwoordelijke uitgever:  
 E. de Cuyper  
 Gouvernmentstraat 1  
 9000 Gent

