

Leon Spilliaert (1881-1946)

Kinderen op het duin.

1905.

Aquarel, 49 × 64 cm.

Getekend en gedateerd achteraan.

Inventarisnummer K. 432.

Herkomst: atelier van de kunstenaar.

Reeds vroeg verzaakte Spilliaert aan olieverf en legde zich toe op het gebruik van Oostindische inkt, aquarel, pastel en kleurpotloden. De verschillende technieken werden door elkaar gebruikt. Spilliaert was in die tijd vooral geboeid door de zee, waarvan hij de begeesting van het licht wilde vastleggen. In 'Kinderen op het duin' zijn de figuren schematisch voorgesteld als tegenlicht-silhouetten. Er heerst een zeker intimisme dat verwant is aan dat van X. Mellery (1845-1921). De ruimte lijkt vloeibaar. De hemel heeft bijna geen plaats meer doordat het duin zich ver buiten de grenzen van het papier lijkt te verlengen. Het verfijnde komt tot uiting in de aanwending van de techniek en de zachte tinten. (Nabis-invloed: d.i. merkbaar in het decoratief aanwenden van de kleur en in het weergeven van een onderwerp zonder grote inhoudelijke pretenties.)

Ook duidelijke art-nouveau karakteristieken zoals arabesken en lijnenspel zonder begrenzing of rechten zijn te onderkennen in zijn werk. Al deze karakteristieken plaatsen hem overal tussen en door, zodat hij tot geen enkele bepaalde stijlrichting zou behoren.

Paul Joostens (1889-1960).

Parachutiste.

s.d.

Collage, 34 × 26 cm.

Inventarisnummer K. 720.

Herkomst: Stichting Paul Joostens, Antwerpen.

Het oeuvre van Paul Joostens is de neerslag van een maatschappijkritische en revolterende ingesteldheid, gevolg van zijn bittere levenservaringen. Met sarcasme treft hij de wereld in haar instellingen van kerk, politiek, wetenschap, e.a.

Zowel plastisch als literair wist hij de vinger op de wonde te leggen, evenwel bewust van zijn onmacht, die de nodige zin voor zelfkritiek opleverde. Naast dit sarcasme omtrent de wereld en zichzelf, heerste eveneens een gevoelsmatige melancholie in zijn werk, die hem op een bepaald ogenblik deed terugblikken in het verleden en hem terugbracht in de tijd van de middeleeuwen en de gotiek.

Naast zijn talrijke tekeningen en schilderijen was voor hem de meest directe uitdrukkingvorm de collage. Structureel beperkte hij zich meestal bij de samenstelling ervan tot twee of drie knipsels, waarvan het hier voorgestelde werk een duidelijk voorbeeld is en daardoor waarschijnlijk rond die tijd (1937) te dateren valt.

Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst te leper

Sinds 1973 is de collectie van het PMMK voorlopig in de Lakenhalle te leper ondergebracht. Het ligt evenwel in de bedoeling van het Provinciebestuur een adequaat ingericht en uitgerust museum te verwezenlijken. De eigenlijke geschiedenis van de ontwikkeling en de totstandkoming van de collectie kunt U lezen in de catalogus van het museum (1979).

Inhoudelijk biedt de collectie een overzicht van de moderne kunst in ons land vanaf de eeuwwisseling tot heden. Ook hierover vindt U een uitgebreide tekst in de catalogus van het museum zodat ik hier slechts een panoramische schets zal geven.

Van de eerste roerselen van de moderne kunst in ons land zijn tot op heden geen getuigenissen aanwezig. James Ensor (1860-1949) en het symbolisme ontbreken volledig.

Ensor moet immers algemeen worden beschouwd als één van de grondleggers van de moderne kunst. Als exponent van het impressionisme boog hij deze kunst van het retinale (d.i. het netvlies betreffend) om, enerzijds in de richting van het symbolisme en anderzijds in de richting van het latere expressionisme. Het symbolisme manifesteerde zich vooral tegen het eind van de negentiende eeuw en dit als reactie op het oppervlakkige en tot systeem herleide impressionisme dat de vrije creativiteit belemmerde.

Het kwam er vooral op aan een alternatieve wereld weer te geven door gelijkenissen of symbolen. De Franse schilder O. Redon (1840-1916) vertegenwoordigde dit genre op een unieke wijze en dient hier te worden vermeld omdat hij op onze symbolisten zoals F. Khnopff (1858-1921), W. Degouve de Nuncques (1867-1935) en later ook op Leon Spilliaert (1881-1946) zowel geestelijk als technisch (gebruik van aquarel) invloed heeft gehad. Vooral deze laatste, van wie dan toch werk in de collectie aanwezig is, verdient onze aandacht omdat hij als overgangfiguur kan worden gezien. Gegroeid uit het symbolisme ontwikkelde hij een vormtaal die pre-expressionistisch kan worden genoemd door zijn zin voor vervorming van zijn figuren en tevens pre-surrealistisch door zijn dromerige inhoud. Het spreekt vanzelf dat ook de Franse schilders van 'Les Nabis', met wie hij persoonlijk contact had, hierin een rol hebben gespeeld, vooral wat de betekenis betreft die werd gehecht aan het decoratieve en synthetische opbouwen.

Zoals steeds kent iedere stijlrichting op een bepaald ogenblik een oververzadiging (maniërisme), waarop reacties loskomen die een nieuwe stijl in het leven roepen. Dit was ook het geval met het symbolisme dat, bij ons althans, was uitgelopen op sterk allegorisch werk met theatraal karakter.

Deze reacties concentreerden zich vooral in Frankrijk bij een aantal schilders, 'Les Fauves' genaamd, door hun instinctief reageren op het leven waarbij alle esthetische wetten werden genegeerd. Vincent van Gogh (1853-1890) werd hierbij als voorloper beschouwd. Buiten Frankrijk kende deze tendens navolging in Duitsland en ook gedeeltelijk bij ons, in wat meestal schuchter het 'Brabants fauvisme' genoemd wordt. Alleen Medard Maertens (1875-1946) is vertegenwoordigd, terwijl eigenlijk Rik Wouters (1882-1916) als de belangrijkste figuur moet worden gezien.

De grote belangstelling voor het expressionisme, door de alles overheersende kracht van deze beweging gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw, maakte dat de eerste aankoopcomités zich hoofdzakelijk daarop hebben gericht om met de collectie te beginnen. Albert Servaes (1883-1966) kan terecht de vader van het Vlaams expressionisme worden genoemd. Zijn werk concentreerde zich hoofdzakelijk op religieus geïnspireerde onderwerpen. Deze religieuze geladenheid ontsproot evenwel uit zijn verblijf te St.-Martens-Latem, waar een groep kunstenaars in volledige afzondering van het stadsleven, in een sfeer van ingetogenheid en mystiek leefden. De impuls hiertoe kwam van Valerius de Saedeleer (1867-1941), alhoewel binnen deze eerste Latemse groep zowel Gustave van de Woestijne (1881-1947) als Georges Minne (1886-1941) deze sfeer het sterkst tot uiting brachten.

Gustave van de Woestijne ontbreekt volledig in ons overzicht, terwijl onlangs, dank zij een langdurige bruikleen uit privé-bezit, een ganse reeks beelden van Minne werden opgenomen.

G. Minne werd in hoofdzaak geleid door de mystieke literatuur van Ruusbroec, terwijl zijn vormgeving de Engelse prerafaëlieten benadert. Zijn beelden zijn dan ook de vereniging van mystiek en ingekeerdheid, overgeplaatst in eerder weke en sensuele houdingen, vooral van jongelingen en knapen.

Waar Servaes de vader van het Vlaamse expressionisme moet worden genoemd, betekende Constant Permeke (1886-1952) er de realisator van. Permeke had een zekere technische en ook vormelijke invloed van A. Servaes ondergaan toen hij in Latem verbleef. Het zware pasteuse in de verfbehandeling, alsook de vervormende visie om de inhoud kracht bij te zetten, resulteren zeker uit de onderlinge contacten. In dit verband dient hier ook melding gemaakt van Jacob Smits (1856-1928), die dan toch ook zijn bijdrage heeft geleverd, zij het dan als geïsoleerde figuur, in de evolutie vanuit het impressionisme naar een vrije expressieve stijl.

Het Vlaamse expressionisme dat hoe dan ook ontstond in St.-Martens-Latem vóór de Eerste Wereldoorlog kreeg haar specifieke wording tijdens die oorlog, om nadien tot de markantste ontwikkeling te komen die al het overige zou wegdrukken. Permekes wordingsproces is vooral te situeren in Devonshire (Engeland) tijdens zijn verblijf aldaar gedurende de oorlog. Volledig aan zijn lot overgelaten, kwam hij daar tot een vormgeving die deze van zijn vrienden Gust de Smet (1877-1943) en Frits van den Berghe (1883-1939) benaderde en die in diezelfde periode in ballingschap leefden in Nederland en wel invloeden hadden ondergaan van het Duitse expressionisme dat daar op de Nederlanders was overgewaaid. Bij De Smet zou die invloed aanvankelijk het sterkst zijn en zou zijn werk verwantschap vertonen met dit van Jan Sluyters (1881-1957) en Leo Gestel (1881-1941). Zijn vormgeving als zodanig resulteerde echter uit zijn daar opgedane kennis van de houtsnedetechniek. Terwijl de Brabantse fauvisten volledig op Parijs waren afgestemd en

Victor Servranckx (1897-1965)

Opus 46.

1923.

Olieverf op doek, 146 × 92 cm.

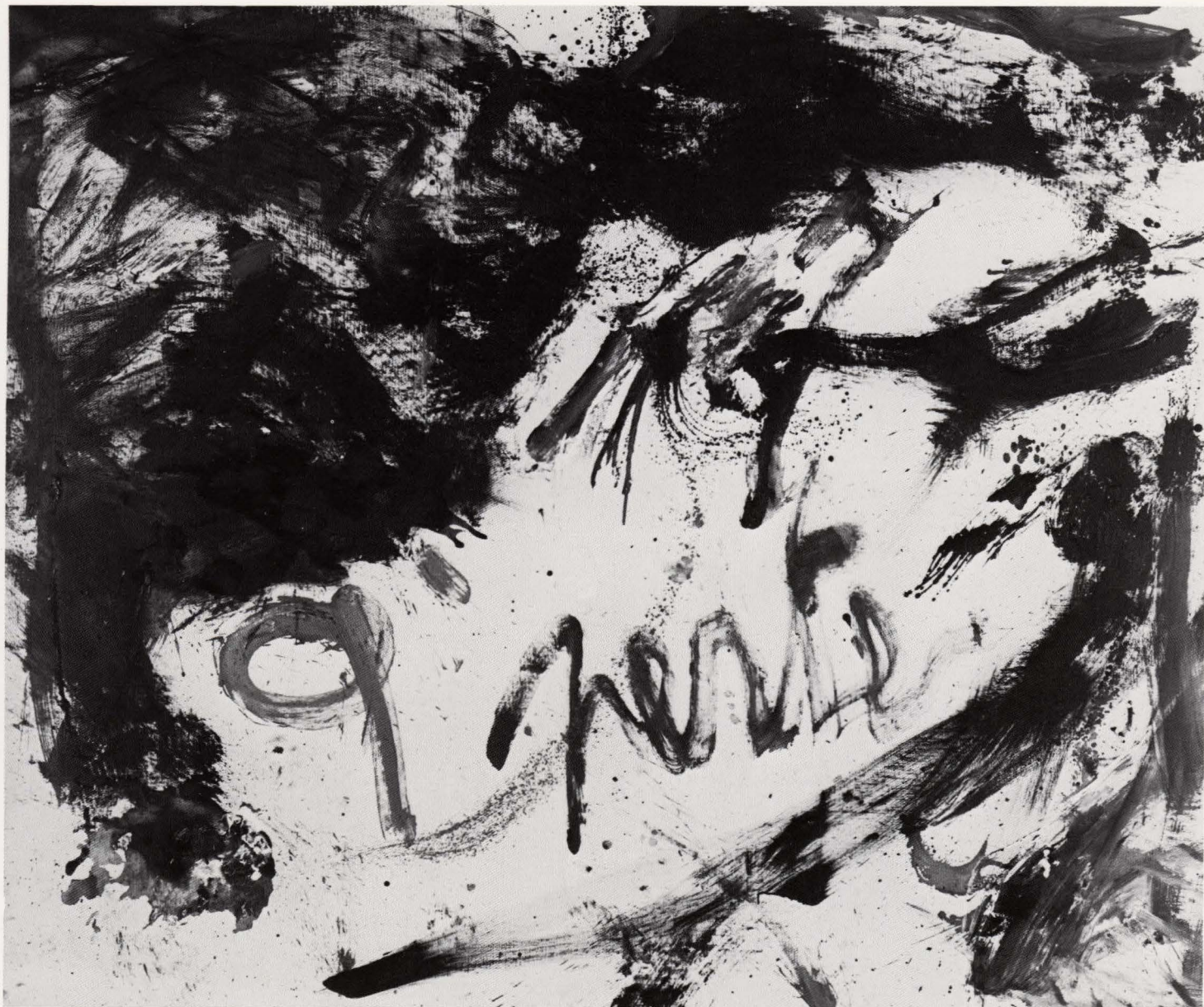
Gesigneerd, gedateerd rechts onderaan.

Herkomst: privé-verzameling.

Servranckx' werk 'staat in het teken van de orde, de nieuwe herordening in een constructief opbouwen' zoals hij zelf zei tijdens een voordracht op 21 december 1940 in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel.

De periode waarin hij deze betrachting vooral tot realiteit bracht, ligt tussen 1919 en 1924. Die periode was dus voor hem een tijd waarin vooral belang werd gehecht aan de absolute waarden onderworpen aan wetten van harmonie en zuivere schoonheid. Hierbij paste hij vooral de wetten van de gulden snede toe. Het jaar 1923 was eveneens gekenmerkt door zijn belangstelling voor de machine. Het 'machinisme', zoals men het zou noemen, resulteerde uit de vormonderkenning van zuivere geometrische structuren in het raderwerk van de machine. De opbouw van 'Opus 46' is er een typisch voorbeeld van. Twee andere werken uit datzelfde jaar droegen efficiënt, naast hun opus-nummer, de titel van 'escalation du machinisme' en 'l'amour de la machine'. Beide worden bewaard in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel.





Englebert van Anderlecht (1918-1960).

A perte.

1959.

Olieverf op doek, 170 x 200 cm.

Getekend achteraan.

Inventarisnummer K. 599.

Herkomst: weduwe van de schilder, Vielsalm.

Het schilderij 'A perte' is een typisch en karakteristiek voorbeeld van wat door J. Dypréau werd genoemd 'peinture partagée'. Naast Van Anderlecht, die er de motor van was, werd ook door Serge Vandercam (1924), Verbrugghe en Jean Dypréau aan het schilderij gewerkt.

De lyrische abstracte beweging, die de volledige inzet van de persoon wil overbrengen in het werk, is de leidraad voor een dergelijk schilderij. Van Anderlecht ging ervan uit dat, zoals een landschap of stilleven kan worden voorgesteld, ook een zuivere emotie kon worden vastgelegd. Hiermee distantieerde hij zich van de zuivere 'action painting' van een J. Pollock en F. Kline, die hoofdzakelijk een fysische ontlading van zichzelf op het doek overbrachten in een op de duur herkenbaar geschrift.

Typisch voor deze *peinture partagée*-schilderijen van deze schilder is de woordintegratie. Op die manier werd tevens de poëzie als gevoelsontladend middel mee opgenomen in het schilderij en kreeg het woord eveneens een echte plastische veruitwendiging. Een waarachtige symbiose (versmelting) ontstond van woord en beeld.

Roel d'Haese, (1921).

Deene drijft en dander zinkt.

1961.

Potlood/papier, 38 x 28 cm.

Inventarisnummer K. 759.

'Roel d'Haese', zo schrijft E. Langui in 1977 in de catalogus uitgegeven naar aanleiding van de uitreiking van de Prijs Robert Giron 1977, 'een karakter en een artiest, mateloos in alles wat hij voelt, denkt en doet. Kortom een onbeschrijflijke kunstenaar.'

Inderdaad in zijn kunstwerken geeft Roel d'Haese uitdrukking aan zuivere menselijke instincten die nog niet bijgeschaafd werden door eeuwen beschaving: jaloersheid, woede, liefde, plezier, macht, lijden, dood,... In deze context dient dan ook de tekening 'Deene drijft en dander zinkt' gezien te worden. De inspiratiebron van Roel d'Haese is universeel. Zijn uitdrukking is wars van -ismen. Zijn persoonlijke stijl, waarbij inbeelding en onwerkelijkheid domineren, wordt gekenmerkt door vegetatieve, dierlijke en menselijke vormen die hun bestaan krijgen naast de reële vormen uit de natuur.

vooral Paul Cézanne (1839-1906) als leermeester zagen, evolueerde het werk van de Vlaamse expressionisten, en vooral dat van Permeke, uit een eigen zelfstandig levensgevoel en ervaring.

Twee figuren die in de groep van de Brabantse fauvisten zelfstandig evolueerden zijn Jean Brusselmans (1884-1953) en Edgard Tytgat (1879-1957).

De eerste had vooral voeling met het kubisme door zijn overgrote zin voor de analyse en het herconstrueren van de dingen; de tweede ging uit van zijn eigen naïeve kijk op de dingen waarover hij verhaaltjes improviseerde vol pittige en zelfs pikante details.

Tegelijkertijd met het expressionisme dat meestal zelfs vereenzelvigd werd met het begrip moderne kunst, leidde vanaf 1920 een anders gerichte vernieuwingsdrang tot de vorming van avant-gardistische cellen die voeling hadden met het internationale kunstforum.

Deze nieuwe richting streefde vooral naar wat zij noemde de 'Zuivere beelding'. Als een van de eerste en wellicht belangrijkste vertegenwoordigers moet hier zeker George Vantongerloo (1886-1965) worden aangehaald, alhoewel het museum tot nog toe geen werk van hem bezit. Ook Jozef Peeters (1895-1960) en F. Berkelaers (alias Michel Seuphor) (1901) zouden enthousiaste verdedigers worden van deze richting die, alhoewel met veel bravoure binnengebracht, reeds na enkele jaren (1925) werd verlaten. Deze korte maar intense periode bracht evenwel zeer belangrijk werk tot stand, waarvan in de collectie onlangs een eerste vertegenwoordiging werd opgenomen. Naast een vroeg en nog futuristisch aandoend werk van J. Peeters zijn thans een tweemaal schilderijen en enkele tekeningen van Victor Servranckx (1897-1965) aanwezig.

Servranckx behoorde tot '7 Arts' te Brussel waartoe ook onder meer Marcel Baugniet (1896) en Prosper de Troyer (1880-1961) behoorden. Ook van deze twee schilders werd recentelijk werk aangekocht, naast werk van Jos Leonard (1827-1897).

Vermits dada alles overboord gooide wat conventie en traditie was, zouden een aantal nieuwe technieken ontstaan zoals het automatisme en toeval, waarbij collage en assemblage van voorwerpen (ready-mades van Marcel Duchamp) (1887-1968) op het voorplan kwamen. Net als het futurisme was deze beweging in het leven geroepen door een groep dichters, vandaar dat ook op literair vlak een ware omwenteling plaats vond, waarvoor in ons land vooral Clement Pansaers (1885-1922) en Paul van Ostaijen (1896-1928) verantwoordelijk zijn.

Daar vóór 1914 alles werd voorbereid, zou vanaf die datum alles mogelijk worden. Door het belang dat werd gehecht aan toeval en automatisme zou zich uiteindelijk een nieuwe stijlbeweging ontwikkelen: het surrealisme dat vooral het onderbewustzijn zou exploiteren. Opnieuw was de motor van deze beweging literair van oorsprong en vinden we die terug in Parijs bij Guillaume Apollinaire (1880-1918), André Breton (1896) en Louis Aragon (1897). Het spreekt vanzelf dat ook de metafysische schilderkunst van G. de Chirico (1888-1980) en Carra (1881-1966) in Italië door de bevreemdende sfeer in hun werk, de droom en het fantasma als belangrijke elementen zou binnenbrengen in het surrealisme. Het is vooral door het zien van het werk van De Chirico dat René Magritte (1898-1967) tot deze nieuwe strekking werd bekeerd en dit door zijn vriend E. L.T. Mesens (1903-1971). Mesens die zeker de spil is geweest tussen het Franse surrealisme en dit in België.

Nog meer dan Magritte werd Paul Delvaux (1897) door de metafysische schilderkunst van De Chirico aangegrepen en dit pas tien jaar later.

Ongeveer gelijktijdig met het ontstaan van het surrealisme rond het midden van de jaren twintig en vooral naar het begin toe van de jaren dertig, ontwikkelde zich een tendens die, in tegenstelling vooral met de overmoedigheid van het expressionisme, wilde komen tot een rustigere en intiemere weergave van de kleine dingen van het leven.

Als eerste die het expressionisme van zich afschudde in ons land kan War van Overstraeten (1891) geciteerd worden, die vooral naar een sensibiliteit van tonaliteiten zocht in bijna monochroom werk.

Eenzelfde intimiteit vinden we ook bij Albert van Dijck (1902-1951) en Albert Dasnoy (1901), terwijl de belangrijkste in deze beweging Henri-Victor Wolvens (1896-1977) zou zijn.

Alhoewel deze de kleine dingen van het leven een vitalisme zou bezorgen dat vanuit het expressionisme kwam en vooral technisch door de verfmatie werd ondersteund. Een dergelijke materiebehandeling vinden we eveneens in het werk van Jozef Vinck (1900-1980) en Armand Vanderlick (1897) die evenwel niet dezelfde emotionele inhoud aan hun werk wisten te geven. Deze richting werd later op artificiële wijze het animisme gedoopt.

Twee figuren die het Vlaamse expressionisme hebben verder gezet in een meer landelijk lyrisme en zachtaardige vormgeving waren Jules Desutter (1895-1970) en Hubert Malfait (1898-1971).

Twee tussenfiguren die vooral een zekere terugkeer naar het fauvisme betrachtten — vooral door het verhogen van de kleurintensiteit — zijn vermeldenswaardig, namelijk Albert Saverys (1886-1964) en de veel oudere Hippolyte Daeye (1873-1952).

De economische crisis van de jaren dertig herleidde de kunstenaars tot eenzaten. Het zou vooral de verdienste zijn van Luc (1899-1962) en Paul (1901-1974) Haesaerts om de kunstenaars die aan vereenzaming toe waren te verenigen in de groep 'Les compagnons de l'art'. De vrijheid van expressie werd vooropgesteld zodat alle strekkingen er in werden opgenomen.

Naast de inherente kwaliteit van hun werk hebben zij in ons land tijdens de Tweede Wereldoorlog, en vooral na deze oorlog, ook bij de evolutie van de kunst in een totaal nieuwe richting, een grote rol gespeeld. Deze nieuwe richting zette zich geleidelijk af van de figuratieve taal van het animisme en interesseerde zich vooral aan het vroege fauvisme (Brusselmans) en post-kubisme (Pablo Picasso, 1881-1973). De kleur werd opnieuw gerehabiliteerd, vooral naar het voorbeeld van de Franse tijdgenoten van wie het werk in 1945 werd getoond in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel. Naar analogie met de titel van deze tentoonstelling 'La jeune peinture française', werd datzelfde jaar een vereniging opgericht onder de benaming 'La jeune peinture belge'. Enkele leden van deze groepering bleven evenwel bij de figuratieve vormgeving zweren zoals ondermeer Rik Slabbinck (1914) en Marc Mendelson (1915). Deze dualiteit zou reeds na een paar jaar tot het uiteenvallen van deze vereniging leiden.

Terwijl de 'Jeune peinture belge'-vereniging zich hoofdzakelijk op Parijs concentreerde omwille van de abstractie, richtte de Cobra-beweging zich op die stad als centrum van het surrealisme.

Naast het belang dat nog steeds werd gehecht aan het automatisme, werden thans andere bronnen van de menselijke fantasie aangeboord dan deze van het onderbewustzijn en de droom. Hierbij ging de aandacht vooral uit naar de volkskunst, mythologie en kindertekeningen; en ook

Constant Permeke (1886-1952).

Boerengezin met kat.

1928.

Olieverf op doek, 166 x 181 cm.

Getekend en gedateerd links onderaan.

Inventarisnummer K. 384.

Herkomst: voormalige verzameling Gustave van Geluwe, Brussel.

Het jaar 1929 was voor het expressionisme in Vlaanderen een buitengewoon jaar met uitzonderlijke werken. Ook voor Permeke was dit jaar uitermate creatief.

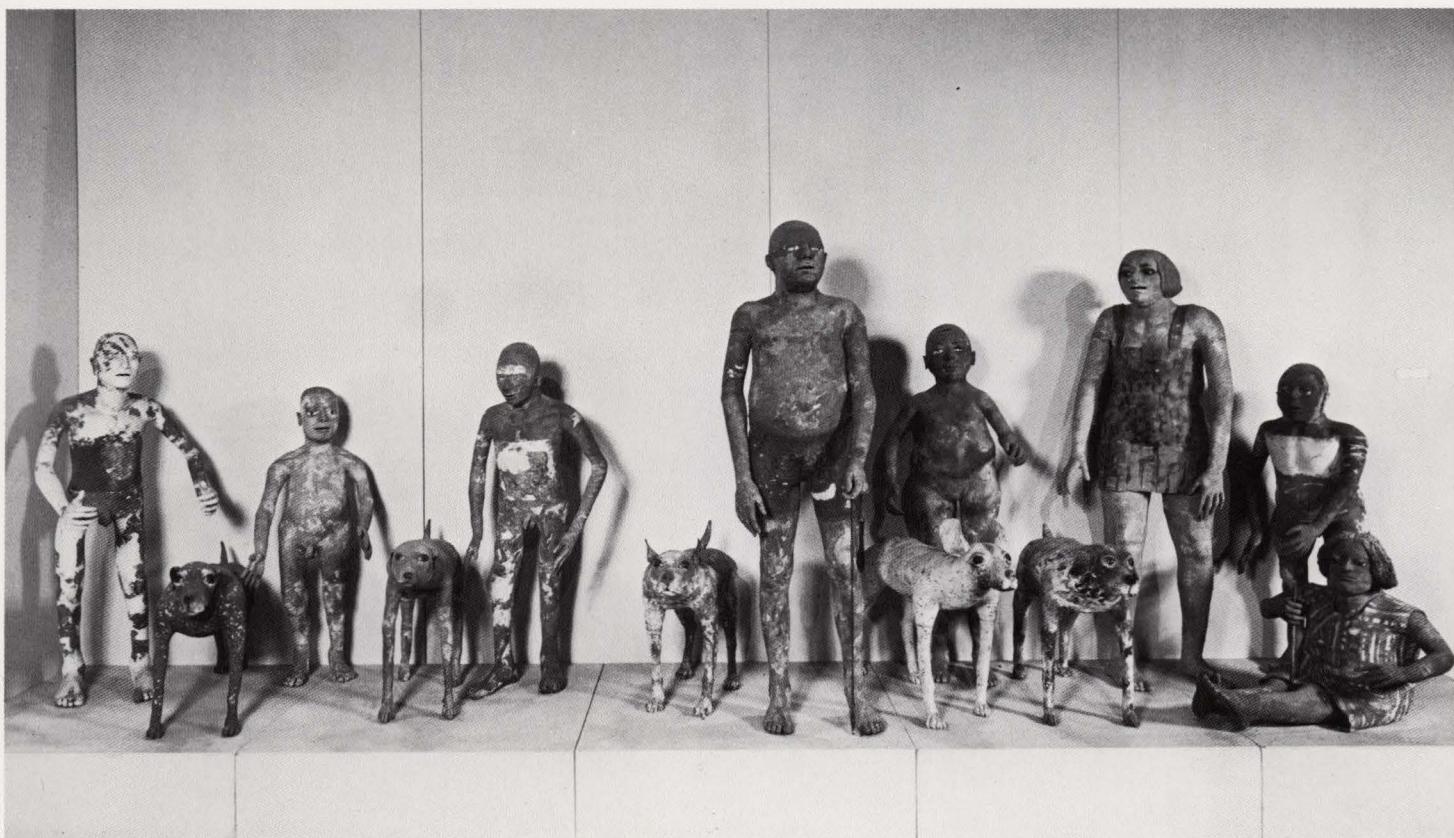
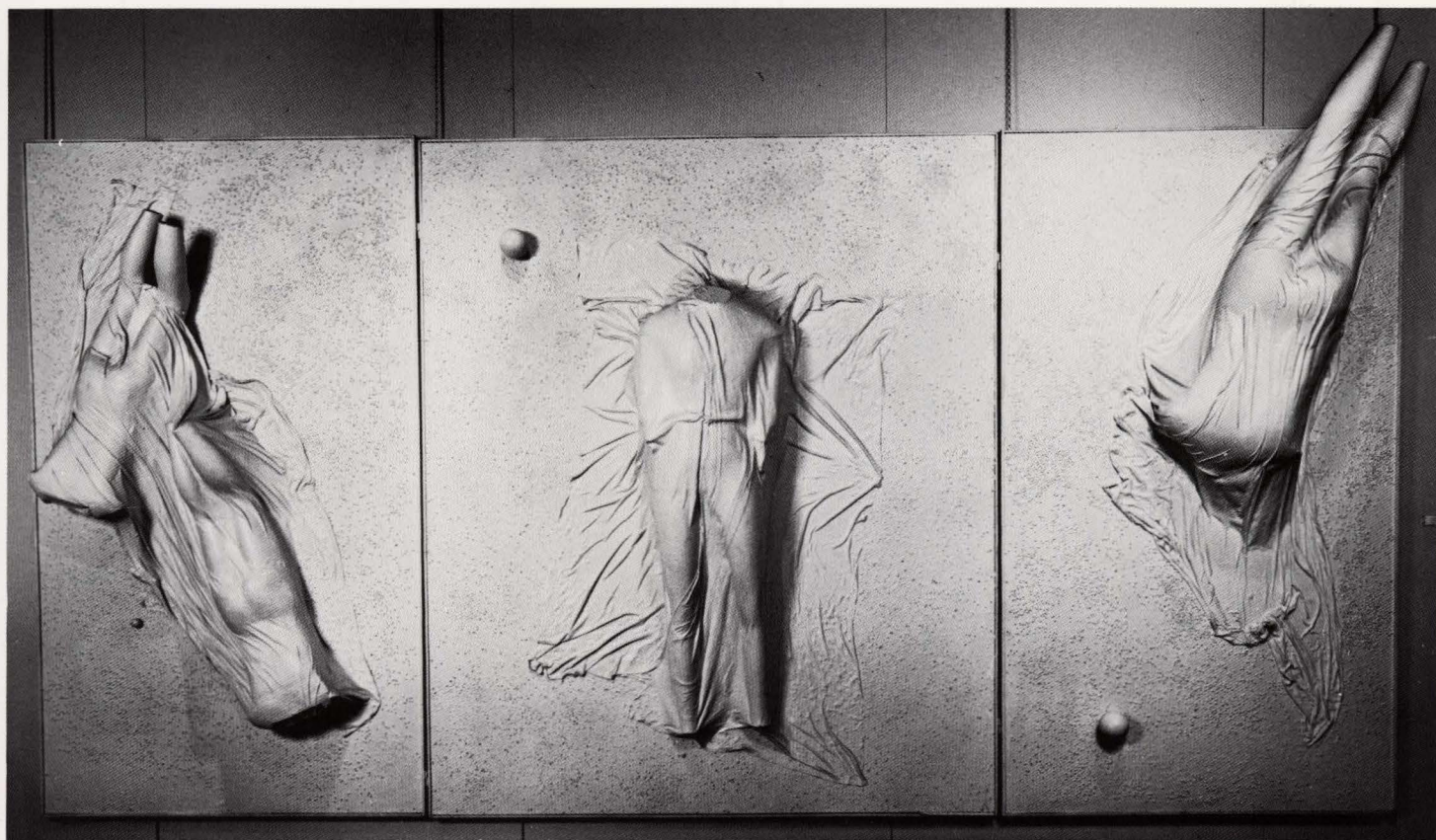
Het ene grote schilderij (niet alleen groot in formaat, maar vooral in kwaliteit) volgde op het andere. Zo citeren we o.a. de 'Woonwagen' (collectie Van Geluwe), de 'Zeug' (collectie L. Bogaerts) en het 'Boerengezin met kat', drie totaal verschillende werken, zowel naar de vorm als naar de inhoud. Dit laatste doek is wel het meest gestructureerde werk van de drie en herinnert nog enigszins aan de vormelijke karakteristieken van het kubisme. Daarvan getuigen de structuur van het tafereel, evenals het simultaan aanwezig stellen van de dingen. Permeke heeft echter deze karakteristieken duidelijk niet doctrinair toegepast. Zijn sterk theateraal en gevoelsmatig temperament waren hiervoor te dominant. Zijn bekendheid met de negerplastiek had ook bij hem compositorisch en formeel een bevruchtende rol gespeeld, zoals hier vooral blijkt uit de koppen.

Als stichtend lid van de Oostendse filmclub, in 1929, samen met o.m. Henry Storck (1908), James Ensor (1860-1949) en Leon Spilliaert (1881-1946), was hij uitermate geboeid door het medium film. Uit een getuigenis van Henry Storck blijkt duidelijk dat Permeke vooral vormelijk voor de film was geïnteresseerd. Zo was hij op een keer naar de film 'Het circus' van Charly Chaplin gaan kijken en door de grote volkstoeeloop was hij genoodzaakt helemaal vooraan opzij plaats te nemen. Door deze gezichtshoek bleken alle figuren uitgerekt en vervormd. Permeke was nadien door deze vervorming ontzettend opgetogen, omdat dit zo goed paste bij zijn eigen visie.

In het schilderij 'Boerengezin met kat' ervaart men inderdaad diezelfde schuine gezichtshoek van links naar rechts. Ook het formaat van het doek is ongeveer gelijk aan het filmdoekformaat van toen.

Al deze elementen samen brachten evenwel een monumentaal meesterwerk tot stand. Tevens besloot Permeke in 1928 een huis met atelier te bouwen. Architect Pierre Vandervoort ontwierp, onder impuls van Permeke die er de inventor van was, een vorm die getuigt van eenzelfde monumentaliteit en structurering.





Paul van Hoeydonck (1925).

Triptiek van de ruimte 'Homo spatiens'.
1964.

Assemblage, 215/252 x 122 x 182 x 122 cm.

Getekend en gedateerd achteraan.

Inventarisnummer K. 540.

Herkomst: atelier van de kunstenaar.

Na een korte periode van geometrisch abstract schilderen, ontdekte Van Hoeydonck aan het eind van de jaren vijftig 'de kosmos' als obsederende bron van inspiratie — onuitputtelijk van inhoud en vorm.

Aanvankelijk was het vooral het begrip ruimte als een ongrijpbare dimensie van leegte en licht dat hem voerde tot wat hij zelf noemde zijn wit-op-wit werken.

Vanuit deze werken ging hij de kosmos exploreren met zin voor science-fiction, waardoor hij sinds zijn jeugd reeds was geboeid. Zo ontstonden stilaan planeetachtige assemblages 'Planetscapes' genoemd, allerlei 'Onbewoonde steden van de toekomst' en 'Kolonisatie plannen', dit onder meer onder invloed van zijn eerste reis naar New York in 1961.

Allerlei technisch materiaal (junk) werd samengebracht in composities met uitgesproken futuristisch karakter. Hierdoor kwam hij in de toenmalige trend van de object-kunst terecht.

In 1961 vond voor de wereldgeschiedenis eveneens een ontzettend belangrijk evenement plaats: voor het eerst zette de mens een voet op de maan. Een nieuw tijdperk werd ingeluid waaraan ook Van Hoeydonck daadwerkelijk zou participeren en zijn geloof in de expansie van de mens in de ruimte zou versterken.

Bewoonde planeten ontstonden en culmineerden in het ontstaan van zijn 'Homo Spatiens', waarvan het bestaan vooral in 1963-'64 tot volledige realiteit werd. Pierre Restany zou hem dit laatste jaar uitroepen tot 'l'archéologue du Futur', waarin hij zowel refereerde naar de toekomst als naar het verleden, twee aspecten die telkens opnieuw de dualiteit in Van Hoeydoncks werk zouden blijven uitmaken.

José Vermeersch (1922).

De kennel.

1977-78.

Beeldengroep in keramiek.

Inventarisnummer K. 653 (a-n).

Herkomst: atelier van de kunstenaar.

Deze beeldengroep, het meest imposante werk ooit door Vermeersch gemaakt, heeft een autobiografisch karakter. De kennel is Vermeersch. Hij wil de mens terugvoeren naar het bewustzijn van een communautaire (d.i. gemeenschappelijke), vreedzame en primitieve staat van bestaan, zonder bezoedeling door allerlei technische of cultuurfilosofische krachten.

Vandaar dat de vormaspecten teruggrijpen naar het verleden, waaruit hij archetypes weet los te maken.

de kunst van marginalen, zoals geestesgestoorden en geïnterneerden, kreeg belang als 'art-brut'. Het geschrift als picturaal element werd eveneens volop geïntegreerd in hun composities. Daaruit zullen dan ook de typische logogrammen van Christian Dotremont (1922-1979) ontstaan. Het jaar na de stichting van de groep trad ook Pierre Alechinsky (1927) toe, naast Pol Bury (1922), Jan Cox (1919-1979), Hugo Claus (1929) en de beeldhouwer Reinhoud (ps. van Reinhout d'Haese, 1928). Dotremont realiseerde in 1978, vlak voor zijn dood, speciaal voor het museum zijn grootste logogram.

Ongeveer gelijktijdig met de Cobra-beweging, ontwikkelde zich kort na de Tweede Wereldoorlog een algemene trend naar de abstractie. Deze zeer subjectieve kunst werd vooral filosofisch ondersteund door existentiële aspiraties. De kunstenaar vereenzelvigde zich als het ware met zijn kunstwerk.

Algemeen kan gesteld worden dat opnieuw het psychisch automatisme vanuit het surrealisme werd overgenomen, dit keer om zichzelf met volledige overgave in het werk te storten: 'abstract expressionism' of 'action painting' genoemd in Amerika, terwijl in Europa veeleer sprake was van de termen 'informele kunst' of 'tachisme'.

De meest existentieel geladen kunstenaar van Vlaamse herkomst was Englebert van Anderlecht (1918-1960). Deze vroeg gestorven kunstenaar streefde er werkelijk naar om tot directe fysische ontlading van gevoelens te komen.

Binnen deze expressionistische abstracte kunst zou een bepaalde groep kunstenaars de expressieve kracht halen uit de vormgevende materie zelf (matérisme), waarbij opnieuw de wetmatigheid van het toeval (automatisme) zou primeren. Eén van de eersten in Europa die deze techniek toepaste is de tot Belg genationaliseerde Nederlander Bram Bogart (1921) geweest. Zijn materiaalbeheersing ging uiteindelijk zelfs zo ver dat hij schilderij en beeldhouwwerk verenigde.

De bloeiperiode van deze lyrische abstractie lag hoofdzakelijk tussen 1950 en 1960 en zou dan toch ook uitlopen in een nieuw esthetisme en formalisme, waartoe de verregaande uitstorting van emoties werd herleid. Tegenover deze emotionele kunst stond ongeveer gelijktijdig een cerebrale kunstbeweging op die, in navolging van een eerste groep geometrisch abstracten, opnieuw aandacht wilde besteden aan de zuivere vorm in constructieve orde.

De heropbloei van deze strekking is te danken aan Jo Delahaut (1911) die in contact stond met onder andere de veel oudere J. Peeters, P. Joostens en V. Servranckx, die hij tot herwaardering leidde. Delahaut vormde, met zijn geordend werk (koude abstractie), de directe tegenpool van Van Anderlecht, met zijn spontane gevoelsmatigheid (warme abstractie). Deze laatste is met een retrospectief ensemble aanwezig terwijl Delahaut slechts een tweetal, zij het dan zeer representatieve, werken in het museum heeft.

Rond die tijd ontstonden talrijke manifestaties en groeperingen die vooral gericht waren tegen de hegemonie van de 'Jeune peinture belge' en Cobra-beweging. De artistieke bedrijvigheid verlegde zich van Brussel eerst naar Antwerpen en dan naar Gent, respectievelijk dank zij de activiteiten van het Hessenhuis tussen 1958 - 1964 en de Forum-tentoonstellingen in de St.-Pietersabdij tussen 1961 en 1963.

Ook de oprichting van de Nieuwe Vlaamse School in 1960 door E. van Anderlecht en Jef Verheyen (1932) betekende een doorbraakelement vanuit Antwerpen naar het buitenland toe. De Zwitsere verzamelaar en galerijhouder Hans Liechti uit Grenchen was er eveneens de bezieler van. Van al deze jonge Vlaamse kunstenaars zou hij werk in zijn bezit

krijgen, waaruit in 1978 een ruime keuze kon gemaakt worden voor het museum en waarbij een bruikleenoverkomst werd samengesteld voor tien jaar. Op die manier kon vroeg werk worden bekomen, representatief voor deze tijd, van Paul Van Hoeydonck (1925), Vic Gentils (1919), E. van Anderlecht, Guy Vandenbranden (1926), B. Bogaert en J. Verheyen.

Vanuit de lyrische abstracte kunst en terzelfder tijd als reactie ertegen evolueerde de kunst naar een nieuwe figuratie, door enerzijds binnen de context van lyrische ontladingen een zekere landschappelijkheid teweeg te brengen en anderzijds — en dat is duidelijk het belangrijkste — door objectintegratie. Van deze eerste reactie zijn vooral schilders als P. Alechinsky en Maurice Wyckaert (1923) voorbeelden, terwijl de tweede reactie werd ingeleid door R. Raveel. Reeds tussen 1950 en 1954 legde deze kunstenaar zijn eigen alfabet vast, gesteund op expressief schilderen en objectelementen, genomen uit de eigen dagelijkse realiteit.

De invloed van Marcel Duchamp voor de objectintegratie was in New York zeer groot, alhoewel de herontdekking van de kunst van Henri Matisse (1869-1954), maar vooral van R. Magritte hiertoe ook de aanleiding was.

Terwijl bij ons aanvankelijk door R. Raveel het schilderij nog de drager was waarop voorwerpen als schilderkunstige middelen werden aangebracht, zouden vooral V. Gentils en P. van Hoeydonck het object laten primeren op het schilderij.

Naast deze twee objectgebonden kunstenaars, dienen nog twee andere vermeld waarvan nog geen werk in de collectie is opgenomen, namelijk Camiel van Breedam (1936) en Dré Bogaert (1920).

Vanuit het werk van R. Raveel ontwikkelde zich ook een volledig nieuwe kijk op de omringende werkelijkheid — 'nieuwe visie' genoemd — die hij wist over te dragen op zijn vrienden — Antoon de Clerck (1923), Raoul de Keyser (1930), Etienne Elias (1936), Yvan Theys (1936) en Jozef Willaert (1936). Ieder voor zich zou vanuit die visie evolueren naar persoonlijk werk, dat zich onderling sterk zou onderscheiden.

De jaren zestig die gedomineerd werden door het object, zouden toch nog verschillende andere tendensen tot stand brengen waaraan niet kan voorbijgegaan worden. De eerste tendens was deze van de monochrome schilderkunst, reeds naar het einde van de jaren vijftig toegepast door P. van Hoeydonck in zijn wit-op-wit werk, maar vooral tot op heden verder uitgewerkt door J. Verheyen. Waar in het wit-op-wit werk van de eerste vooral van het kinetisch aspect werd vertrokken, waarbij moest gebruik gemaakt worden van een artificiële lichtbron in bewegende toestand om het werk scherp te stellen, ontstaat de lichtdynamiek in Verheyens werk door de lichtsterkte van de kleur zelf, in enkelvoudige toestand aangewend. Alleen de lichte nuances verbreken het monochrome oppervlak. Beide kunstenaars werden hierin gesteund door de activiteiten van de Zero-groep, die zelf resulteerde uit de bevindingen van de kinetische kunst, die rond 1955 waren uitgewerkt en waarvan Pol Bury (1922) een exponent zou worden. Dit alles zou midden de jaren zestig het ontstaan geven aan de op-art die bij ons onder meer door Walter Leblanc (1932), André Beullens (1930-1976) en Clark Clarysse (1937) werd beoefend. Vooral de beweging van het oog bepaalde het resultaat van de voorstelling.

Vooral rond het midden van de jaren zestig zou ook een plotse heropflakking gebeuren van deze geometrisch constructieve tendens die zich eveneens richtte tegen de gevoeligheidsschilderkunst. Vooral de uitzuivering van het vormenarsenaal werd hiertoe

Frits van den Berghe (1883-1939).

Het rijk der natuur.

1928-29.

Olieverf op papier, gemaroufleerd op doek, 51 x 66 cm.

Getekend rechts onderaan.

Inventarisnummer K. 391.

Herkomst: voormalige verzameling Gustave van Geluwe, Brussel.

Van den Berghe, die samen met C. Permeke (1886-1952) en G. de Smet (1877-1943) de drie exponenten van het Vlaamse expressionisme vormde, zou in 1928 deze richting verlaten, om hoofdzakelijk vormen uit zijn onderbewustzijn naar boven te laten komen. Vooral zijn intellectualistische vorming en ingesteldheid brachten hem daartoe. Zelfs in zijn echte expressionistische doeken was steeds een duidelijk op symbolen gerichte inhoud aanwezig die hem van zijn vrienden onderscheidde. Typisch voorbeeld hiervan is het werk 'De zaaier' uit onze verzameling. In een sterke expressieve vormtaal symboliseerde hij de aarde door een zwangere vrouw.

'Het rijk der natuur' is volledig los te zien van zijn expressionisme en is een waarachtige overdracht van figuren uit zijn onderbewustzijn.

Als verwoed verzamelaar van negersculpturen en door een zeer sterke affiniteit met de daarachter schuilende mysterieuze krachten ontwikkelde Van den Berghe een fantasmagorische kunst. Het is zelfs bekend dat hij deze werken zou hebben gemaakt onder invloed van verdovende middelen zodat hij te midden van zijn negersculpturen in een werkelijke trance-toestand kwam.

Het spreekt vanzelf dat de toen op gang komende surrealistische theorieën hem daartoe stimuleerden. Het werk van Max Ernst (1891) was hem zeker niet onbekend in de toepassing van wat werd genoemd 'l'écriture automatique' waardoor het onderbewustzijn de vrije teugel kreeg en de instincten de overhand namen. Hierbij paste hij evenwel een eigen techniek toe waardoor hij met de techniek en het palet van zijn twee vrienden volledig brak.

Hij werkte vanaf 1928 meestal op papier gemaroufleerd op doek. In kleine droge toetsen bracht hij de meest fijne en klare tinten aan.

Dit resulteerde zeker, zoals ook de nieuwe vormgeving, uit zijn kennis van de microcosmos die hij had leren kennen bij zijn huisarts, dr. De Knop, die hem via de microscoop mineralen, fossielen en celweefsels had laten zien.





Une forme une surface un volume , serviles .
 Un angle ouvert • Des arêtes dures ,
 Un directeur une servante et un caissier .

MUSEUM

enfants non admis

... toute la journée , jusqu'à la fin des temps .

Tapta Wierusz - Kowalski (1926).

Forme végétale.

1971.

Textiel, 950 x 150 x 150 cm.

Inventarisnummer K. 500.

Herkomst: atelier van de kunstenaars.

In ons land maakte Tapta (de voornaam van de kunstenaar is als pseudoniem te beschouwen) als eerste de meest zelfstandige structuren door middel van textielproducten. Haar werk werd aanvankelijk gedomineerd door vormen van vegetale, organische oorsprong. Het hier voorgestelde werk is daar een typisch voorbeeld van.

Marcel Broodthaers (1924-1976).

Museum.

1968.

Plastiek, 85 x 120 cm.

Inventarisnummer K. 726.

Herkomst: Galerie Isy Brachot.

Eertijds om den brode werkzaam als suppoost was Broodthaers erdoor geboeid zijn eigen museum te hebben. Zo kwam hij er in 1968 toe om een aantal lege transportkisten van schilderijen (voorzien van de nodige etiketten) bij hem thuis tentoon te stellen samen met een aantal prentbriefkaarten van schilderijen uit de 19e eeuw met enkele opschriften. De elementaire wensdroom van de dichter werd concreet gerealiseerd toen talrijke prominenten uit de kunstwereld zich speciaal voor de opening, op 28 september, van dit 'Musée d'Art Moderne' (Département des Aigles) — eigenlijk een imaginair museum — hadden verplaatst. De openingsrede werd uitgesproken door Dr. J. Cladders, directeur van het Städtische Museum te Mönchengladbach.

Deze manifestatie leidde tot een opeenvolging van een aantal activiteiten met als thema het museum: in 1969 in het huis A te Antwerpen (Section XVII^e siècle), in 1970 in de Kunsthalle te Düsseldorf (Section XIX^e siècle), in 1971 Burgplatz 12 eveneens te Düsseldorf (Section Cinéma), om uiteindelijk te resulteren in een groots opgezette tentoonstelling in 1972 (Section des Figures), waaraan 44 musea en de Kunsthalle van Düsseldorf meewerkten en waarbij meer dan 300 schilderijen, beeldhouwwerken en andere voorwerpen gemerkt met het symbool van de arend werden tentoongesteld onder het motto 'Ceci n'est pas un objet d'art'.

De afsluiting van de activiteiten van het 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles', kende haar beloop na een Section Publicité (voordracht uitgesproken door 'l'Aigle Royal') op de Documenta 5 te Kassel (Duitsland) waar een bord werd opgehangen aan een met koorden afgesloten lege ruimte waarop stond:

'Propriété Privée'

'Privateigentum'

'Private Property'.

vooropgesteld (minimal art) in het gebruik van primaire eenvoudige structuren van geometrische aard. Bij ons zullen vooral J. Delahaut, G. Vandenbranden, Mark Verstockt (1930) en Amedée Cortier (1921-1976) deze weg opgaan. A. Cortier zal hierbij zover gaan dat hij de kleur als zodanig een eigen bestaan zou geven. Een jongere generatie met Willy Plompen (1942) en Jan van den Abbeel (1943) ging meer in de richting van het monumentale en ruimtelijke.

Dit ruimtelijke aspect leidde tot het maken van echte concrete ruimten bij de geometrische schilder Luc Peire (1916), die vanuit de 'Jeune peinture belge'-groep zelfstandig was geëvolueerd naar een streng, maar toch poëtisch werk. L. Peire maakte school en kreeg navolging van Gilbert Swinberghe (1927) en Gilbert Decock (1928).

Michel Martens (1921) wist zijn werk, dat zich oorspronkelijk tot het glasraam beperkte, te manipuleren in de richting van glasreflexieven en gekke spiegels en kwam tenslotte tot volplastische structuren, waarin de geometrie met minimale karakteristieken werd gekoppeld aan de schijnbare beweging (kinetiek) door het gebruik van spiegels.

Een meer recente ontwikkeling van deze geometrische onderstroom vinden we terug in het werk van onder meer Ludo Verbeke (1946) en Albert Rubens (1944).

Zoals M. Duchamp voor de pop-art mede aan de basis lag, zo zou hij opnieuw aan de basis liggen van de objectloze kunst (conceptuele kunst), omdat hij meer belang hechtte aan de artistieke conceptie dan aan de materiële voorstelling ervan. Ideologisch ging deze beweging ook gepaard met een anti-kapitalistische tendens als reactie op de kunstmarkt die kunst tot koopwaar had herleid.

Vanuit de minimal-art ontwikkelde zich eveneens de arte-povera te beschouwen samen met vele andere kunstvormen zoals land-art, body-art en dergelijke als onderdeel van de conceptuele kunst. Het gebruik van de meest elementaire dingen, zoals kolen, vet, voden, enz... is hierbij karakteristiek.

In ons land is Marcel Broodthaers (1924-1976) in deze richting te situeren. Omstreeks 1967 kwam deze reeds tot het gebruik van dergelijke primaire materialen waarbij poëzie toch de hoofdbedoeling was. Door zijn relatie met R. Magritte en Marcel Mariën (1920) werd hij hierin gedreven door een eerder surrealistische visie.

M. Mariën, die de geestelijke begeleider kan worden genoemd van R. Magritte, maakte dergelijke voorwerpen waarin humor en sarcasme gelijke tred houden. Ook in zijn talrijke collages vinden we dezelfde geestesgesteldheid terug.

Eveneens omstreeks 1967 ontpopte zich een jong kunstenaar als een exponent van de arte-povera: Panamarenko (1940). Na talrijke happenings en straatmanifestaties, samen met Hugo Heyrman (1942), evolueerde hij naar een semi-wetenschappelijke technologie van vliegtuigbouwen, aanvankelijk samengesteld met primaire middelen, zoals papier, plakband, oude fietswielen en buizen.

De conceptuele richting betekende, bij het begin althans, een zware klap voor de kunsthandel. Spoedig werd echter een nieuwe verkoopsformule gevonden. De ideeën werden via de massa-communicatiemediën, zoals boeken, foto's, kranten, film en video verspreid. De groep C.A.P. met Lennep (Jacques van Lennep, 1941), Jacques Lizène (1946), Jacques-Louis Nyst (1942) en Albin Courtois (1928) maakte nogal vlug gebruik van

deze middelen. Rond 1973-74 ontstond er zelfs een trend in de richting van het videogebruik. Inhoudelijk zijn video-opnamen meestal te koppelen aan performance-voorstellingen. Enkele van dergelijke video-performances zijn in de collectie, ondermeer van Leo Copers (1947) en M. Verstockt.

Deze video's kunnen alleen mits voorafgaandelijk verzoek worden gezien, zoals ook de zeer belangrijke film 'L'imitation du cinéma' van M. Mariën, die reeds in 1955 ontstond.

Het aspect wegwerpmaterialen die de arte-povera had vormgegeven en evengoed resulteerde uit de pop-art als uit de minimal-art, gaf rond het midden van de jaren zestig het ontstaan aan een volledige vernieuwing van de zogenaamde textielkunst. Bij ons zien we hierin hoofdzakelijk de Poolse kunstenares Tapta Wierusz-Kowalski (1926) omstreeks 1970 doorbreken.

Het was de interesse voor het triviale en banale van het dagelijkse leven waardoor rond diezelfde tijd een nieuw soort realisme zou ontstaan: het hyperrealisme. De herontdekking van de fotografie als techniek en middel om de werkelijkheid nauwkeuriger weer te geven, lag mede aan de oorsprong van dit foto-realisme, ook 'relativerend realisme' genoemd. Dit leidde tot een koele, zakelijke registratie en weergave van de dagelijkse werkelijkheid. De belangstelling voor fotografische elementen bestond ook reeds bij sommige pop-artiesten. Ook bij ons zien we rond die tijd een kunstenaar aan het werk: Pol Mara (ps. van Leopold Leysen, 1920), die in zijn lyrische abstracte doeken evolueerde naar inlassing van foto-realistische fragmenten.

De eigenlijke doorbraak van het hyperrealisme in ons land situeert zich pas na 1970. Exponenten van deze strekking, waarvan een volledig overzicht in het museum, zijn de schilders Roger Wittevrongel (1933), Marcel Maeyer (ps. van M. de Maeyer, 1920), Antoon de Clerck (1923) en Guy Degobert (1914). Deze laatste bleef het dichtst bij de pop-art aansluiten door zijn publicitaire belangstelling. Als enige beeldhouwer in dat genre dient hierbij nog Jacques Verduyn (1946) vermeld.

Naast het hyperrealisme bleef er sinds het midden van de jaren zestig een expressieve figuratie bestaan, gegroeid vanuit de lyrische abstractie en de Cobra-beweging, respectievelijk door Jan Burssens (1925) en P. Alechinsky vertegenwoordigd. Dit expressief realisme was ook aanwezig bij Roger Somville (1923) in een eerder klassieke zin en bij Octave Landuyt (1922) die zich reeds in 1954 op de magische realiteit had afgestemd, waarin ook Yves Rhye (1936) en Jan Heylen (1931-1967) zouden binnen geraken, hierbij vooral gebruikmakend van de keramiek. De keramiek had door Pierre Caille (1912) reeds vóór de Tweede Wereldoorlog vernieuwde belangstelling gekregen. Inhoudelijk was zijn werk steeds met een bevreemdende humor geladen, die hem een aparte plaats wist te bezorgen in de kunst van ons land. Van deze kunstenaar heeft het museum nog steeds geen werk, wat dringend dient verholpen te worden.

Wel is voldoende werk aanwezig van Carmen Dionyse (1921). Zij bracht later, zoals P. Caille, de keramiek tot bij de jongeren en maakte school. We kunnen hier ook Jan van de Kerckhove (1927) in herinnering brengen die op keramisch gebied belangrijk werk wist te presteren en thans de zuivere beeldhouwkunst beoefent in een zeer verfijnde vormgeving. De kunst van José Vermeersch (1922) maakte sedert 1968 ook gebruik van de keramiek als middel om tot sculpturen te komen waarin hij de mens herleidde tot zijn meest elementaire staat.

Jean Brusselmans (1884-1953)

Tuinen (Lente).

1934.

Olieverf op doek, 120 x 130 cm.

Getekend en gedateerd links onder met

Jean Brusselmans 1934.

Inventarisnummer K. 373.

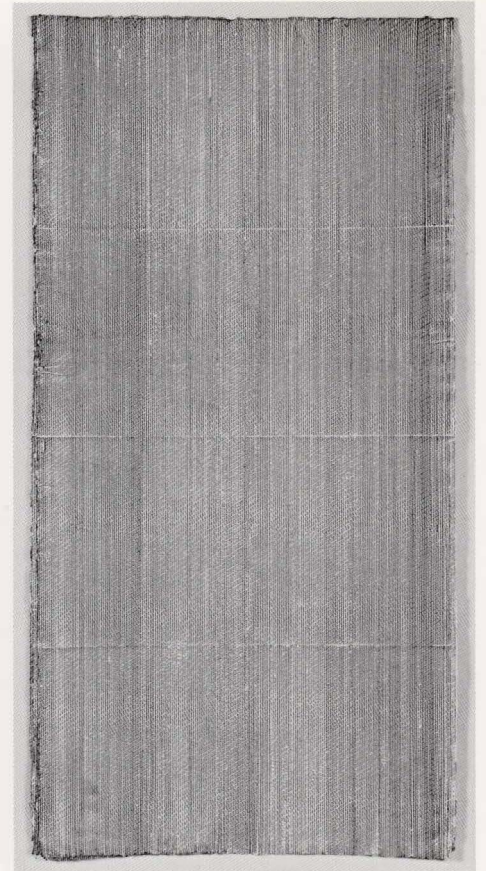
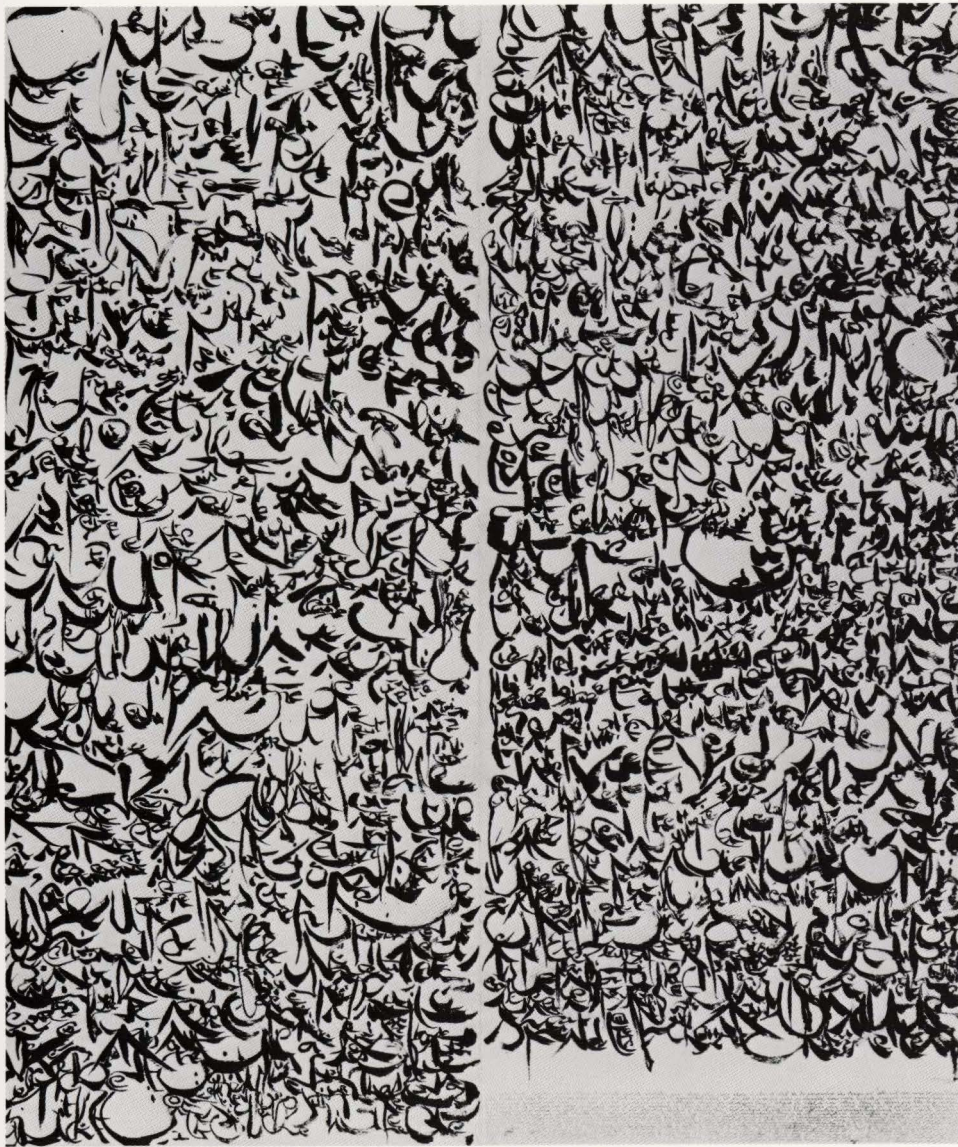
Herkomst: voormalige verzameling Gustave van Geluwe, Brussel.

In het oeuvre van deze schilder is het landschap, naast zijn interieurs en stillevens, één van de meest geliefde onderwerpen. (Alleen al van het hier besproken werk zijn een zevental varianten bekend.) Dit hangt zeker samen met de zeer typische landelijke omgeving te Dilbeek, waar hij woonde. Dagelijks werd hij, vanuit zijn atelier, geconfronteerd met een panoramisch zicht, een terrein met heuvelachtig karakter en een daardoor duidelijke structurering. Deze typische karakteristieken van dat landschap hebben er zeker toe bijgedragen dat Brusselmans de weergave ervan herleidde tot geordende, planmatige en overzichtelijke composities.

Veeleer dan de zuivere realiteit weer te geven, zocht hij in het totaalbeeld een sterke structuur, zelfs geometrisch van opbouw, tot stand te brengen.

Telkens krijgen we een synthese van de werkelijkheid en worden de details op de achtergrond verdreven. Ook in de kleur-behandeling onderkennen we dezelfde tendens tot synthese, waarbij de kleur een verhoogde intensiteit meekrijgt, die daardoor veeleer een symbool- en vooral een perspectiefwaarde, dan een lokale kleurwaarde heeft. Door deze manier van werken wist hij stemmingen op te roepen. Het hier voorgestelde landschap wekt bij het bekijken ervan een waarachtig lentegevoel. Bij het benaderen van zijn onderwerpen getuigt J. Brusselmans steeds van zin voor structuur en constructie, hem ingegeven door een geestelijke observatie. Uit zijn werken blijkt duidelijk dat hij met het kubisme vertrouwd was, zonder dat hij tot een doctrinaire toepassing kwam van het kubisme.





Christian Dotremont (1922-1979).
Logogramme 'O préhistoire, bonjour...'.
1978.

Oostindische inkt/Japans papier,
210 x 210 cm.

Getekend en gedateerd links onderaan.
Inventarisnummer K. 664.

Herkomst: atelier van de kunstenaar.

Logogrammen zijn niet te lezen, maar te benaderen als een visueel beeld. Meestal staat onderaan een tekst die in poëtische bewoording de bezieling weerspiegelt. Logogrammen of originele manuscripten zoals C. Dotremont ze zelf noemt, ontstaan als gevolg van een onbeperkte spontaniteit, waarbij geen rekening gehouden wordt met de verhoudingen en de regelmaat eigen aan de conventionele lettertekens. De letters komen dichter, ze verwijderen zich van elkaar, of vormen groepen. De leesbaarheid van de tekst wordt met de voeten getreden. Ook de schoonheid is geen streefdoel. Soms komt de kunstenaar toevallig tot schoonheid en dan wordt deze wel als dusdanig aanvaard.

Bij de realisatie van een logogram komt het innerlijke van de mens naar boven en wordt vergeten dat men met een penseel in de hand aan het schrijven is. Het gewone mechanisme van het schrijven wordt verdrongen en het schrift krijgt de vrijheid en de verbeeldingskracht van een tekening. Dotremonts eerste logogrammen dateren van 1962.

Marthe Wéry (1930).

Papiers.

1975.

Inkt/wilt/papier, 4 x 120 x 60 cm.

Inventarisnummer K. 775.

Herkomst: atelier van de kunstenaar.

'Papiers' bestaat uit vier gelijnde bladen die in een niet vast bepaalde volgorde op elkaar gelegd worden. Door de accumulatie van de vier bladen wordt een derde dimensie toegevoegd. In de fundamentele kunst, een stijlrichting waartoe dit werk kan gerekend worden, worden de middelen van het schilderen zelf onderzocht. Dit houdt in dat het werk in zichzelf reeds een bestaansreden vindt en dat er geen enkele andere bijbetekenis in aanwezig is. De drager, het formaat, de compositie, de schilderwijze, de vorm, de lijn,... zijn elementen die het voorwerp uitmaken van het onderzoek, maar tevens ook van het werk zelf. Voor Marthe Wéry is het zoeken naar de structuren zowel in de daad zelf van het schilderen of tekenen, als in de gebruikte materialen van inkt en papier, even belangrijk als het eindresultaat. In haar kunstwerken behouden de verschillende elementen die onderzocht worden niet alleen op een overtuigende manier hun eigen karakter, ze worden ook fysisch in een structurele relatie gebracht. Door eliminatie en beperking van het motief kwam ze tot die lijn.

Als leraar aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Gent, zou J. Burssens een groep jonge kunstenaars aantrekken die de figuratieve lijn zouden doortrekken, zij het dan in een totaal verschillende richting. Van deze groep zijn Pjeroo Roobjee (ps. Dirk de Vilder, 1945) en Karel Dierickx (1940) vertegenwoordigd in de collectie. Terwijl het werk van P. Roobjee aansluit bij de 'verhalende figuratie', ook rond het midden van de jaren zestig ontstaan, waarin voornamelijk gestreefd werd om op een hekelende en soms agressieve manier te verwijzen naar bepaalde gebeurtenissen en personen binnen een bepaalde tijdsduur, ging K. Dierickx geleidelijk over naar de beweging van de 'nieuwe subjectiviteit'. Deze richting ontstond midden de jaren zeventig als felle reactie op de objectloze conceptkunst, waarin zich ook een duidelijke sclerose had voorgedaan. Zoals bij het hyperrealisme het geval, kreeg de métierkennis van het schilderen opnieuw de volle belangstelling.

Naast beide richtingen verenigden zich vooral in Antwerpen enkele kunstenaars die een nieuwe expressionistische vormbeleving tot stand brachten: Fred Bervoets (1942), Wilfried Pas (1940) en Walter Goossens (1943).

Een aparte figuur is Frank Maieu (1952) die de 'verhalende figuratie' op een zeer sterk irreële basis wist te plaatsen. Ook Paul van Rafelghem (1936) past als beeldhouwer in deze vreemde realiteit, door de tegenstellingen van de door hem gebruikte materialen. Dezelfde irreële ingesteldheid is ook terug te vinden in het werk van Jos Jans (1936) en Hélène Keil (1948). Zij willen de wereld van de enkeling reorganiseren als een soort eiland. Alle agressiviteit, typisch voor de zojuist genoemden, is eruit geweerd, ten voordele van een zeker romantisme.

De onderzoekingen naar het gebruik van andere materialen resulteerde uit de conceptkunst, waardoor alles opnieuw in vraag werd gesteld. Deze trend stimuleerde reeds halfweg de jaren zestig een aantal schilders tot het theoretisch benaderen van de aangewende middelen en zo ontstond de fundamentele schilderkunst. Voor hen volstond de techniek, waarbij de penseeltoets, de drager (doek), de verf een zelfstandig bestaan leidden, zonder gevoelsbindingen. De echte doorbraak van deze fundamentele richting kwam pas in de jaren zeventig tot een zeker resultaat. Het onderzoek naar de middelen vond bij ons haar uitweg bij Hugo Duchateau (1938) die er het relatieve belang van ondermijnde, door er op realistische wijze een speelse vorm aan te geven. In het museum staat van hem een ganse kamer opgesteld waarin hij allerlei gekke borstels en borsteltrekken wist aan te brengen.

Dat fundamentele schilderen heeft korte tijd ook het werk van R. de Keyser beïnvloed, alhoewel de in het museum aanwezige werken meer het relativeren van een bepaalde ruimte, zoals een voetbalveld bijvoorbeeld, tot een zelfstandige materiële aanwezigheid beogen. Rond 1974 stellen we een intense probleembenadering vast door Marthe Wéry (1930), die werkelijk de substantiële samenstellende elementen bij het tot stand komen van een werk ging analyseren en in vraag stellen. Het belang dat werd gehecht aan de toets als zodanig, of aan het vel papier, of stuk doek waarop werd geschilderd bracht ook vernieuwing in het werk van Dan van Severen (1927). Vertrekkend van de meest primaire vormen als vierkant, cirkel, ruit of ovaal kreeg dit werk door de fundamentele schilderwijze een diepere inhoud en een meer sacraal karakter. D. van Severen is met een belangrijk ensemble, dat duidelijk zijn evolutie aantoonde, in de collectie opgenomen. Een analoog gevoel van mystieke beleving, evenwel hoofdzakelijk gekoppeld aan een overwegend belang van de penseeltoets, die zelf

vormscheppend is, is het werk in wit-op-wit van Edmond van Doorselaer (1925) waarvan een zeer evenwichtige triptiek in het museum aanwezig is.

Waar de fundamentele schilderkunst gevoed werd door de conceptuele kunst, zou zoals de 'nieuwe subjectiviteit', tegelijkertijd de 'pattern-painting' ertegen reageren. Vooral het decoratieve schilderen moest in eer worden gesteld, waarbij van patronen werd vertrokken (vandaar de naam).

Het werk van Marcasse (1946) kan door het gebruik van dezelfde litho als patroon, in deze richting worden geplaatst.

Naast zijn werk, is ook werk van Christian Rolet (1945), bij wie gelijkaardige opzoekingen aan de oorsprong liggen, in het museum opgenomen. Chr. Rolet past evenwel meer in de richting van de 'nieuwe schilderkunst', die zich de laatste twee jaar heeft naar voor gedrukt en waarin nog geen duidelijke normen zijn te onderkennen. Ook het werk van Jan Verbeke (1950) past hierin en wellicht zullen nog veel anderen volgen.

Met deze wandeling in het PMMK hebben we zowel de eigenlijke museumruimte als de depots bezocht. Omwille van een nijpend plaatsgebrek kan immers niet alles worden getoond. Het overzicht van het verloop van de hedendaagse kunst is vooral het slachtoffer van deze ruimtebeperking. Alleen door de organisatie van aanwinsten-tentoonstellingen kan af en toe een bredere blik worden geworpen op de actualiteit. De actualiteit die nochtans het belangrijkste element zou moeten zijn in het levendig maken van het museum.

De grafische afdeling ontbreekt volledig, niet alleen omwille van het plaatsgebrek, maar ook wegens de inadequate inrichting van de zalen. Dit sluit evenwel niet uit dat de thans tentoongestelde collectie een bezoek overwaard is. Een bezoek dat de bewustwording moet in de hand werken dat er meer dan noodzakelijk een definitieve oplossing moet komen voor het PMMK.

*W. van den Bussche,
conservator Provinciale Musea voor Beeldende Kunst
van West-Vlaanderen.*

Roger Raveel (1921).

Karretje om de hemel te vervoeren in mijn tuin.

1968.

Gemengde techniek, 380 x 485 x 220 cm.

Getekend en gedateerd op het karretje en de muur.

Inventarisnummer K. 510.

Herkomst: atelier van de kunstenaar.

Vanaf 1952 (Zelfportret met sigaret)

integreerde Raveel het object in zijn werk.

Alhoewel schilderkunstig nog schatplichtig aan het expressionisme (we denken hierbij vooral aan J. Brusselmans), kwam Raveel tot het herbekijken van de hem omringende werkelijkheid die hij vanaf 1948 reeds zou 'herzien' en 'herdenken'.

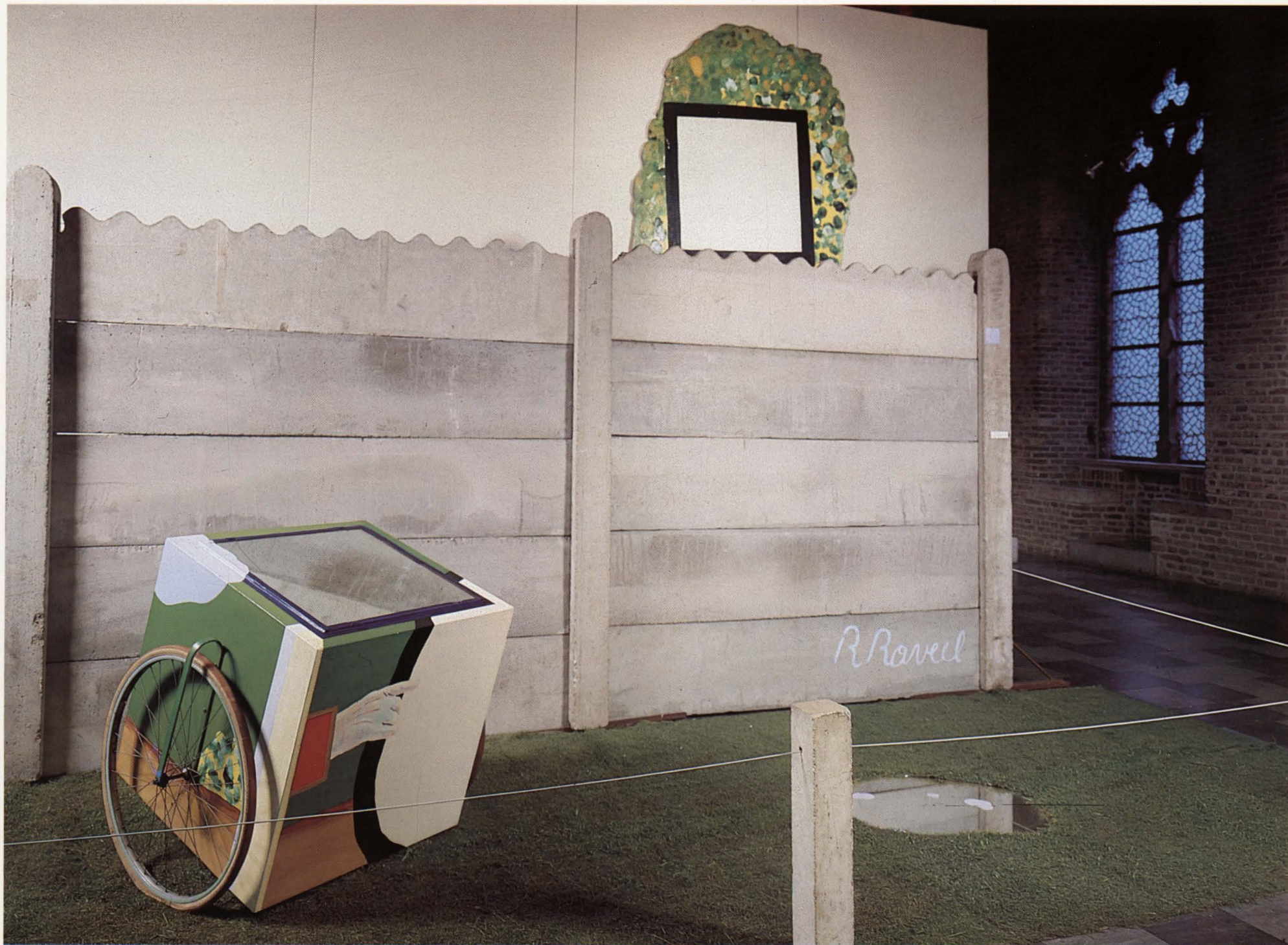
Her wezenlijke van de dingen herleidde hij tot een bepaald alfabet door intuïtie en zin voor relativiteit. Deze conceptie weergegeven in een eenvoudige en directe plastische taal zou later de 'nieuwe visie' worden genoemd, waaraan ook andere kunstenaars, zoals Et. Elias (1936), R. Lucassen (1939) en R. Dekeyser (1930) zouden deel hebben. Dit resulteerde in een eerste 'plastische happening' in het kasteel te Beervelde in 1966-'67.

Een jaar later kwam hij tot een tweede plastische happening met environnementaal karakter op de Eerste Biënnale voor Plastische Kunst te Brugge, waar hij op de binnenkoer van de stadshallen een reconstructie maakte van zijn tuin met omgevend betonmuurtje: 'Karretje om de hemel te vervoeren in mijn tuin'. De realiteit werd duidelijk met het picturale (d.i. het geschilderde) vereenzelvigd en omgekeerd. Door de aanwezigheid van spiegels in deze picturaliteit betrok hij op een nog concretere wijze de omgeving in zijn werk. Een procédé dat hij reeds in 1961 voor het eerst had toegepast en waarmee hij ook de betrokkenheid van de beschouwer wilde verhogen (happeningkarakter).

In 1970 maakte hij van dit werk een geschilderde repliek en in 1972 een litho (ook in de PMMK-verzameling) wat erop wijst dat hij zelf een zeer groot belang hecht aan deze realisatie.

Literatuur

W. van den Bussche, *Catalogus Provinciaal Museum voor Moderne Kunst*, Ieper 1973.



R. Raveel