



Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
achtentwintigste jaargang
april/mei/juni/1990, nr. 2
driemaandelijks periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten
door reproducties, teksten en
radiouitzendingen onder auspiciën
van de
Vlaamse provincies en i.s.m. de
BRT
Afgiftekantoor: Tielt

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
89-90

Informatie over kunst uit omroep
en openbare verzamelingen,
en openbaar Kunstbezit in
algemeen door Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen v.z.w. in samenwerking met de B.R.T.

Van goeden huize
Over Vlaams expressionisme
en wat 31 hedendaagse
Vlaamse kunstenaars
daarvan denken

door Piet Vanrobaeys
met medewerking van Jan Cools, Eddy Muyllaert en Daan Rau

Het Museum voor Schone Kunsten in Gent toont van 10 maart tot 10 juni 1990 een unieke confrontatie van vertegenwoordigers van het Vlaams expressionisme met hun buitenlandse tijd- en geestesgenoten.

Wie er het woordenboek op naslaat, merkt dat "expressie" met gevoel te maken heeft en met de *uitdrukking* van dat gevoel. Bij "expressief" horen de adjectieven *sterk* en *krachtig* en "expressionisme" wordt die kunstrichting genoemd waarin het wezen van de dingen en de visie van de kunstenaar uitgedrukt worden met *verwaarlozing* van de objectieve vorm. De essentie van iets wordt met andere woorden weergegeven door het *niet* naar de werkelijkheid af te beelden. Het woordenboek stelt expressionisme dus gelijk aan kunst. Tenminste, aan het kunstbegrip zoals het door de moderniteit ontwikkeld werd en waarmee wij nu retrospectief de hele kunstgeschiedenis overschouwen. De modernistische kunst onderscheidt zich immers van de oude kunstopvatting door het in vraag stellen van de representatie. De nabootsing van de natuurlijke werkelijkheid wordt opgegeven ten voordele van de groeiende autonomie van de *beeldende middelen* in de constructie van het beeld.

Deze evolutie kende reeds enkele voorzichtige aanzetten in de 19e-eeuwse kleurenexperimenten en theorieën van kunstenaars uit de romantiek, het impressionisme en het neo-impressionisme. Het is daarom interessant om uit de voortreffelijke tentoonstellingscatalogus te vernemen dat de term "expressionisme" zelfs nog op het impressionisme toegepast is en daarna op de nieuwe 20e-eeuwse richtingen die we nu modernistisch noemen, zoals het fauvisme en het kubisme.

Het leek wel alsof "expressionisme" een modewoord, of beter een toverwoord was voor alles wat toen "nieuw" leek in vergelijking met de werkelijkheidsgetrouwe reproductiewijzen. De Duitse kritiek (Wörringer, 1912) paste het begrip toe op de werken van de *Die Brücke*-kunstenaars en de term benoemde er de karakteristieken van hun intuïtieve kunst, die vooral opviel door het emotionele gebruik van de hevigste kleur. "Expressionisme" werd hierdoor inhoudelijk in verband gebracht met zowel subjectivisme als regionalisme (de noordelijke transcendentale geest) en dit nieuwe concept kwam op die manier in oppositie met de Franse kunst. Dat bij ons dit begrip ook op verschillende manieren werd ingevuld, illustreert Paul van Ostaijen in zijn essay *Ekspressionisme in Vlaanderen* (1918). Zijn expressionisme duidt de overeenkomst aan tussen het futurisme, het kubisme en het Duitse expressionisme in hun avantgardistisch verzet tegen de burgerlijke impressionistische kunstopvatting. Van Ostaijen merkt deze experimentele mengvorm op in de kunst van Paul Joostens en van de gebroeders Jaspers in Antwerpen.

Hét voorbeeld bij uitstek wordt echter geleverd door P.G. van Hecke en André de Ridder omstreeks 1920 met de galerij en het tijdschrift *Sélection* in Brussel. Zij hebben het begrip Vlaams expressionisme promotioneel en kunstkritisch gevestigd in relatie met het Franse post-kubisme rond de figuren van Constant Permeke, Gust de Smet en Frits van den Berghe.

Vanaf 1926 echter, gesterkt door de resultaten van een enquête, wordt de invloed van de Franse kunst afgewezen en de Vlaamse eigenheid beklemtoond. Het label werd onder meer bij Georges Marlier ondersteund door het benadrukken van extra-picturale kenmerken zoals de verbondenheid van mens en natuur en het respect voor het eenvoudige, het alledaagse en het rustieke. Deze status van regionale school heeft nochtans ook het werkelijke geografische isolement in de hand gewerkt en heeft bijgedragen tot het vormen van een cliché-beeld dat tot op heden doorwerkt.

Deze dichtgetrokken knoop wordt in de tentoonstelling in Gent opnieuw ontward. Wij volgen de draden van het modernistische web dat in het begin van deze eeuw over West-Europa gespannen was, nu opnieuw vanuit het Vlaamse blikpunt, in hun reconstructie over 22 zalen van het museum. We gaan deze zalen verkennen en houden hier en daar eens halt.

Wij worden binnengeleid in een zaal met overwegend donkere schilderijen. Zij rekenen af met de bevallige stijl, de zwerige toets en lichtbehandeling van de impressionisten en zoeken naar imaginaire diepte en verinnerlijking. Hun modernisme is gelegen in de zin tot vereenvoudiging, het herleiden van de compositie tot haar wezenlijke kenmerk. De achtergrond wordt niet uitgewerkt en vormt eerder een vlak waartegen de figuur sterk op de voorgrond treedt. Deze werkwijze kenmerkt de Eyckiaanse *Boer* van Gustave van de Woestijne (1910), *De dode* van Laermans (1904) en het fiere *Zelfportret* van Paula Modersohn-Becker (1900), het buitenbeentje uit Worpswede, het Noordduitse Sint-Martens-Latem waar voornamelijk post-impressionistische landschapschilders werkten. Haar eenvoudige landschap *Twee berkestammen* (ca. 1899-1900) illustreert dezelfde bekommernis: de perspectief wordt heel schematisch behandeld en dit verhoogt de nadrukkelijke aanwezigheid van de stammen, waardoor het fragment een meditatief en abstraherend karakter krijgt.

Verderop zien we deze vormproblemen toegepast op de sculptuur. *De wreker* (1914) van Ernst Barlach is een emotioneel symbolistisch beeld van de oorlog. De harde geometrische vlakwerking doet denken aan de houtsnij kunst en aan de *Biddende non* (1894) van George Minne. De gedurfde vereenvoudigingen in de sculptuur van Minne zijn beïnvloed door Gauguins primitivisme. Minne is vooral bekend geworden door zijn *Geknielde jongelingenfiguren*. Zij ontlenen hun verstilde expressiviteit aan hun uitgelengde houding en hebben op hun beurt, via hun aanwezigheid op de Wiener Sezession, invloed uitgeoefend op de sculptuur van Wilhelm Lehmbruck, zoals hier met *De denker* (1918) wordt aangetoond.

Deze beelden worden omgeven door zeer contrastrijke schilderijen van Spilliaert, Ensor en Nolde.

De symbolistische thematiek van de pose en het masker wordt bij Ensor enorm koloristisch uitgewerkt en dit heeft Emil Nolde, de oudste vertegenwoordiger van *Die Brücke* fundamenteel beïnvloed. De anekdote wil dat bij hun ontmoeting in 1911 te Oostende de oorspronkelijke taalbarrières werden weggeruimd door een intuïtief plastisch aanvoelen: "Wij begrepen elkaar met de ogen". Emil Noldes figuren dragen maskers die in de eerste plaats uit hevig gekleurde verf bestaan. Voor hem was elk schilderij een "gevecht met God en de natuur", uitgevochten in de picturale materie zelf.

Zoals in de eerste zaal en in de sculptuur de expressieve beeldtaal aangekondigd wordt door het nieuwe gebruik van louter vormelijke elementen, zo wordt hier de emotieve kracht van de hevige kleur als expressiemiddel ontwikkeld. Dat naast James Ensor ook Edvard Munch hierin een belangrijk aandeel heeft gehad, komt tot uiting in het portret van *Eugène Ysaye* (1909), een vroeg werk van Constant Permeke waarin hij de compositionele spanning tussen de voor- en de achtergrondfiguur als dramatiserend element van Munch overneemt.

In de volgende zaal wordt met een vroege tweedimensionaal uitspringende *Denkende vrouw* (ca. 1910) van Kees van Dongen de band gelegd tussen enerzijds de hevigheid van *Die Brücke* en anderzijds het Parijse mondaine milieu en het fauvisme van Derain en Vlaminck. Het afstand nemen van de werkelijkheid door middel van het abstraherende kleurgebruik wordt in het impressionistisch aandoende *Bosgezicht bij avond* (1911) van Gust de Smet opgevoerd in illusionistische zin. Het is in drie plans verdeeld, maar wordt vooral bepaald door een sterk naar voor springende orangerode partij, die het schilderij als het ware doet kantelen en de toeschouwer opneemt in de mysterieuze intensiteit van een autonoom functionerend veld. Daartegenover hangt *Het ravijn* (1913) van Rik Wouters, een eerder in koloristisch dan in constructief opzicht op Cézanne geïnspireerd landschap. Wouters vertaalt de bravoure van de impressionisten naar de impulsieve kracht van een intuïtieve vlekken-schildering. In zijn *Zittende vrouw* (1915) is de realisatie geëvolueerd naar een soberder omgang met donkertonige vlakken die reeds vooruitwijzen naar zijn vroege dood een jaar later. De tragedie en de absurditeit van de oorlog worden geprefigureerd in de utopische beschutting die de twee *Geliefden* (1913) van Käthe Kollwitz vinden in hun innige verstrengeling. Het beeld staat bijna naast zijn model opgesteld: *Treurende moeder met twee kinderen* (1888) van George Minne.

Het is een bewijs te meer van de internationale invloed die kunstenaars zoals Minne en Ensor rond 1900 uitgeoefend hebben op de ontwikkeling van de Europese expressionistische beeldtaal. Het lijkt daarom verwonderlijk dat deze protagonisten toen weinig of geen invloed hebben gehad op de ontwikkeling van de nationale kunstsituatie.

Nochtans waren verenigingen zoals *La Libre Esthétique* in Brussel actief, er was in 1912 de oprichting van de *Galerie Georges Giroux*, die onder meer de futuristen bracht en men kon reeds in 1905 te Antwerpen het ontstaan noteren van de vereniging *Kunst van Heden* waar ook het werk van Edvard Munch aan het publiek werd voorgesteld. Was het beleid van die verenigingen niet uitgesproken modernistisch te noemen, dan was de receptieve Belgische context dat nog veel minder. Zo beantwoordde de gerichtheid op het post-impressionisme toen veel beter aan de reeds gevestigde Belgische traditie van comfortabele en zelfgenoegzame *Gemütlichkeit* die aan "cultuur" een alibi-karakter heeft meegegeven dat ook vandaag nog tot in zijn doorwerking op beleidsniveau aanwijsbaar is. Gelukkig voor onze Vlaamse kunstenaars brak toen de Eerste Wereldoorlog uit, zodat zij bijna gedwongen werden om kennis te nemen van de nieuwe ontwikkelingen op de Europese kunstscène. De verwerking van deze nieuwe informatie vormt het onderwerp van een tweede groot onderdeel van de tentoonstelling.

In Amsterdam genoot de inmiddels ontbonden *Die Brücke*-groep een ruime bekendheid. Wij kijken naar een *Landschap met akkers* (1911) van Karl Schmidt-Rothluff. De reductie van het landschap in vlakken van felle kleuren heeft al een dergelijke mate van abstractie bereikt dat de titel nog slechts een verre aanleiding is tot het werk. Ook *Der blauwe Reiter* (opgericht in 1911) was in Amsterdam doorgedrongen. In tegenstelling tot het subjectivisme van *Die Brücke* was hun expressionisme voorzien van een gedegen kunsttheoretische basis. *De spoorweg te Murnau* (1909) behoort nog tot de figuratief-expressionistische periode van Kandinsky en de *Haven te Duisburg* (1914) van August Macke verraadt het orfisme van Robert Delaunay. De transparante schilderwijze van Heinrich Campendonck's *Rode maaier* (1914) verwijst naar de achter-glasschilderkunst. Een beroemd individualist was toen reeds Marc Chagall. Van hem zien we het poëtische *De stal* (1917), nog bepaald door een kubistische opbouw. Zijn feërieke fantastiek moet de Vlaamse bannelingen in Nederland aangesproken hebben. De *Wandeling der geliefden* (1920) van Gust de Smet toont zowel het compositorisch principe van de kubistische vlakindeling, als de poëtische veranderingen die hierdoor aan de realiteit kunnen worden toegebracht. De straatverlichting functioneert autonoom met de vlakken van de huizen, maar wordt functioneel gescheiden van de stralenbundels die op de geliefden vallen. Het sterretje dat verderop op het kanaal drijft, groeit bij Frits van den Berghe uit tot een apart poëtisch thema: *De sterrevisser* (1920). Ook hier dienen de gebogen contouren van de vijver als constructieprincipe en worden ze herhaald in het landschap.





James Ensor
De intrige
 1890
 Olieverf op doek
 90×150 cm
 Catalogus nummer: 1856
 Koninklijk Museum voor Schone
 Kunsten, Antwerpen

Jeroen Bosch
De kruisdraging
 Niet gedateerd
 Schilderij op eikehout
 77×84 cm
 Inventarisnummer: 1902 H
 Museum voor Schone Kunsten, Gent

Frank Maieu
**Hommage aan Permeke – Het kot
 van de regionalisten**
 1986
 Acrylverf op doek
 100×210 cm
 Privé-verzameling

Walter Daems
 Zonder titel
 1987-88
 Hout, metaal, steen
 110×110 cm / Ø 60 cm
 Privé-verzameling



Hoe is deze stilistische fase bij Gust de Smet en Frits van den Berghe tot stand gekomen? De meer gedetailleerde geschiedenis in de evolutie van de kubistische verwerking wordt uit de doeken gedaan in een apart zaaltje. De Smet en Van den Berghe leerden het werk van de Noordnederlandse schilders kennen: Jan Sluyters, hier aanwezig met een vrij anekdotische *Staphorster boerenfamilie* (1917) en Leo Gestel met *Boerderij te Bergen* (1915). De centrale figuur echter die Gust en Frits in contact bracht met de door Picasso geïnspireerde verworvenheden van het Franse analytische kubisme was Henri Le Fauconnier, een Fransman die voor zijn legerdienst naar Nederland was gevlucht. Als schilder was hij niet zo begenadigd, maar hij bleek wel een uitstekend leraar. Zijn gefacetteerde composities liggen mee aan de basis van Gust de Smets *Vrouw van Spakenburg* (1917): geen meesterwerk, maar een belangrijke stap in zijn stijlontwikkeling. Van hieruit ontstaat zowel bij De Smet als bij Van den Berghe een synthetischer omgang met de kubistische mogelijkheden, zoals blijkt in Van den Berghes *Terugkerende boten op de Zuiderzee* (1919) en De Smets *Aardappelrooier* (1920). De rooiende boer is hier het enige narratieve element van de compositie die in de afgewogen tonalistische samenhang van haar onderdelen de verwerving van een eigen uitdrukkingwijze bij De Smet reveleert. In de hoek diagonaal daar tegenover hangt een nooit eerder geziene confrontatie. Twee Cézanneske Picasso's worden er geflankeerd door werken van Permeke en Gust de Smet. Picasso's *Boerin* (1908) vervolgt de tendens van de tot de essentie herleide omvatting van de figuur in geometrische basisvormen onder invloed van het primitivisme voor het eerst toegepast in de *Demoiselles d'Avignon* (1907). De contouren worden hier nog behouden en zullen pas het jaar daarop door Picasso verbroken worden in de experimentele fase van het facettenkubisme. De *Slapende vrouw* (1919) van Gust de Smet is compositorisch in een driehoek gevat. Het lichaam is opgebouwd door een mathematische structuur van beurtelings belichte en in de schaduw vertoevende vlakken, die door een harde schriftuur op een lineaire manier van elkaar gescheiden zijn. De *wiedster* (1923) van Permeke vertoont een krachtige constructieve opbouw, maar de monumentale, bijna uit het kader springende compositie en de picturale uitwerking binnen de vlakken suggereren de van meet af aan veel eigenzinniger evolutie die zijn werk kenmerkt. Wij willen hier ook nog wijzen op een sculptuur van Henri Gaudier-Brzeska, *Zittende figuur* (1914) die, opgebouwd uit afgeplatte vlakken, een zeer synthetisch monolithisch geheel vormt. Dit tweede gedeelte van de tentoonstelling sluit af met een zaal waarin de verwerking van de invloeden tijdens en onmiddellijk na de oorlog bij de drie hoofdfiguren van het Vlaams expressionisme nog eens aanschouwelijk wordt samengevat.

Bij Gust de Smet leiden deze invloeden tot een synthetische vlakverdeling in een geabstraheerde compositie. Bij *Vrouw aan het venster* (1920) wordt in weerwil van de vlakheid toch een diepte gesuggereerd door de compositie op te vatten als een caleidoscopische wentelende ruimte. De band tussen exterieur en interieur wordt gerealiseerd door de licht- en kleurwerking van een geel kleurenveld (een akker) door te laten lopen in de motieven van het kleed op de schouder van de vrouw. De assimilatie van het kubisme culmineert bij Frits van den Berghe in een totaalsynthese van tonalistische en constructieve elementen in *De zonnescilder* (1921). Het schilderij geldt tegelijk als anti-luministisch manifest: het stelt Constant Permeke voor die de zon donkerbruin schildert.

Permeke zelf was tijdens de oorlog in Engeland terecht gekomen. In hetzelfde geval verkeerden Léon de Smet, Edgard Tytgat, George Minne, Hippolyte Daeye en Gustave van de Woestijne. Permeke nam er deel aan tentoonstellingen van Belgische kunst en zou ook regelmatig door André de Ridder op de hoogte zijn gehouden van de ontwikkelingen in het Nederlandse ballingsoord. In 1916 schildert hij nog vrij realistische taferelen, zoals *De slachter* en *De vreemdeling* die eerder Bruegel en Rembrandt in gedachten roepen. Een jaar later ontstaan, mogelijk onder invloed van Turner, welhaast lyrisch-abstracte landschapscomposities: *Oogst* en *Landschap in Devon*. Hun zonovergoten koloriet is eerder impressionistisch te noemen en zij paren een kubistische structuur aan een futuristische dynamiek en aan het genot van het schilderen. Terug in Oostende is bij Permeke van een dergelijke verffexplosie geen sprake meer. Het belang van de kleur wordt, door een hernieuwd contact met het kubisme, helemaal ondergeschikt aan de constructie.

Om dit overzicht volledig te maken hangen er ook nog twee schilderijen van de Antwerpse thuisblijvers: *Haven* (1917) van Floris Jaspers en *Feest* (vóór 1920) van Paul Joostens. Zij weerspiegelen enige vertrouwdheid met het futurisme van de grootstad, maar de vrije en speelse opbouw contrasteert met het avantgardistische *sérieux* dat hun promotor Paul van Ostaïjen erin wou zien als een etappe naar de ultieme realisatie van een zuiver abstract lyrisme, het artistieke ideaal van een humanitaire samenleving.

In het spoor van *Sélection* evenwel zal de burgerlijke recuperatie hoogtij vieren. Hiermee vat het derde deel van de tentoonstelling aan. In het begin van zijn ontstaan oriënteerde *Sélection* zich onder meer op het gematigde kubisme van de Parijse *Section d'Or*-groep wiens vertegenwoordigers zij vaak uitnodigde voor tentoonstellingen. Tot deze groep behoorden zowel vernieuwers zoals Fernand Léger als kunstenaars die de experimenten van Picasso en Braque in een idiomatisch vocabularium vastlegden en in toepassing brachten: Gleizes, Survage, Lhote. Vooral Lhote genoot in zijn tijd

groot aanzien, als theoreticus en als kunstenaar die in zijn composities de bijna geniale harmonie tussen vorm en inhoud wist te bereiken. Vandaag lijken zijn werken eerder saai, maar toen oefenden het affichekarakter van Lhote en de kleurige collages van Survage op sommige Vlaamse expressionisten een dwingende invloed uit. Deze beïnvloeding is het duidelijkst te merken bij Gust de Smet. *Wij te Deurle* (1927) en *De stad* (1927) tonen de decoratieve schildering van anekdotisch verwijzende attributen rondom het centrale personage in een uiterst vlakke compositie. Er zijn evenwel ook andere evolutielijnen te trekken vanuit dit *Section d'Or*-kubisme. Eén ervan leidt naar de pure abstractie, geïnspireerd door het puristisch manifest van Ozenfant en Le Corbusier: *Après le Cubisme* in 1918. Het puristische kunstwerk drukte de kenmerken van de moderne geest uit die tevens waargenomen werden als een constante factor in de natuur: helderheid, precisie en rust. De dualiteit van mogelijkheden tussen de abstracte en de figuratieve kunst wordt in de tentoonstelling o.m. weerspiegeld door de objectiverende thematiek van *de vrouw* en *het stilleven*: bij Servranckx, Le Corbusier, Marthe Donas, Gust de Smet, Prosper de Troyer, Oscar Jespers, Marcoussis en zelfs een heel vroege Magritte.

Los van het Franse kubisme en van de *Sélection*-beweging ontwikkelt zich het oeuvre van Permeke en vertoont, samen met de sculptuur van Cantré, eerder affiniteiten met het expressieve realisme van de tweede generatie Franse expressionisten (Gromaire, Fautrier, Zadkine) en met de Italiaan Mario Sironi, die sinds 1922 tot de eerder reactionaire Novecento-beweging behoren. Wij vervolgen onze tocht en botsen op enkele schilderijen van Heinrich Campendonck, vriend van Van Ostaijen. Als *blaue Reiter*-lid heeft hij de evolutie van zijn compagnons naar de abstractie niet gevolgd. Eerder beïnvloedde hij op literaire wijze de geresumeerde anekdotiek in de compositie van enkele Vlaamse expressionisten. Thematisch sluiten hierbij in de volgende zalen enkele scènes aan van het alledaagse leven, de kermis, het circus en het volksvermaak. Vooral bij Gust de Smet wordt de menselijke figuur een standaard-element dat ondergeschikt is aan een decoratief geheel. Bij de composities van Jean Brusselmans echter krijgt deze thematiek, die herinnert aan de Epinal-prenten, in een aantal landschappen een doorgedreven anti-perspectivistische vereenvoudiging mee. De vlakverdeling die aldus ontstaat is niet zonder belang voor de abstracte schilderkunst in België na de Tweede Wereldoorlog. Dezelfde thematiek wordt bij Edgard Tytgat met een losse tekenachtige stijl van een glimlachende ironie voorzien en wordt geconfronteerd met de pseudo-naïeve sprookjesachtige voorstellingen van Marc Chagall.

Het vierde en laatste gedeelte van de tentoonstelling is gewijd aan de overgang naar het surrealisme en het realisme. De spilfiguur van het surrealisme is uiteraard Frits van den Berghe. De imaginaire doorwerking van bij Van den Berghe vaak tot visionaire dimensies uitgegroeide thema's van vervreemding (zoals de man-vrouw relatie en de stedelijke omgeving), wordt zowel door filmische compositieschema's als door toevalstechnieken bewerkstelligd. Van den Berghe wordt daarom geconfronteerd met frottages van Max Ernst, maar ook in thematisch opzicht met *De archeoloog* (1926) van De Chirico en met een schitterend verwijzend puzzel-stukje van Magritte, *Gigantische dagen* (1928). In de belendende zaal wordt de evolutie in het oeuvre van Van de Woestijne in verband gebracht met het Duitse verisme en de Neue Sachlichkeit. Men hoeft zich daarbij niet blind te staren op de technische, stilistische en zelfs esthetische gelijkenissen die men tussen de geconfronteerde werken kan zien. Visuele en structurele gelijkenissen zijn immers geen garantie voor een gelijkaardige conceptie. Van de Woestijnes bloedstollende portret van *David van Buuren* (1933) sluit de expositie af.

Maar de bezoeker heeft nog recht op een finale. Het wordt een zaal vol monumenten van de kunstenaar die het dichtst het archetype benadert dat in deze tentoonstelling genuanceerd wordt: Constant Permeke. In de loop van het parcours verlenen de evoluerende historische, stilistische en thematische parameters aan het begrip Vlaams expressionisme een zo hoge graad van complexiteit dat een andere benadering zich opdringt. Deze benadering stelt de onderscheiden persoonlijkheidskenmerken van een oeuvre centraal, in hun wisselwerking met de zich wijzigende Europese context. De kunstenaar echter die zich het meest onafhankelijk en het meest eigenzinnig opgesteld heeft is Permeke. Daarom ook is een eigenzinnige kijk die zijn werk losmaakt van het aloude stijl- en verwachtingspatroon verrassend en verfrissend en doet het recht aan de individualiteit van de kunstenaar. De hier voorgestelde werken tonen een zuiver schilderkunstig talent dat vooruitwijzende en moderne oplossingen aanbrengt in het binden van een krachtig grafisme aan een autonome picturale behandeling van kleur en textuur. *De verloofden* (1928) kunnen hiervoor als exemplarisch beschouwd worden.

Roger Raveel
Homerus denkend over geest en hout
 1987
 Olieverf op hout
 160×55×65 cm
 Privé-verzameling



Permeke Constant (1886-1952)
De sjees
 Getekend en gedateerd, 1926
 Olieverf op doek
 165×128 cm
 Inventarisnummer: K 380
 Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende

“Toen Permeke het schilderij *De Sjees* maakte hadden hier enkele kunstenaars nogal wat belangstelling voor Le Douannier Rousseau. Het heeft in zekere mate iets naïefs. Ook in dit schilderij kon men dat merken. Let op de wijze waarop bijvoorbeeld de das en de snor van de man geschilderd zijn: droog en dun met veel aandacht en precisie zoals bij Rousseau. Bij Permeke krijgt dit een ironische uitwerking. Groot is de wijze waarop de essentie, de eigenheid van de dingen wordt weergegeven zoals ondermeer de kracht van het paard. In dit fragment zit wel de invloed van het kubisme, maar dan op een zodanige wijze verwerkt dat er alleen gebruik gemaakt wordt van de mogelijkheden die het kubisme biedt om er een sterk expressieve beelding van te maken. Door de enorme lichtfunctie van het geel van de grond staan paard en sjees in een soort tegenlicht. Vanuit de duistere binnenkant van de sjees licht het wit van het hemd van de boer sterk op en krijgt de anekdotiek, mede door de nadrukkelijkheid in de schilderwijze

van deze witte partij in het schilderij, iets fascinerends. Opvallend is ook de contrastwerking tussen heel vlakke en heel vormelijk uitgewerkte delen. Ook fijne potloodlijntjes komen erin voor, zoals in het gelaat van de vrouw, en zelfs uitsparingen: het opstapje en de zijanten van het wiel. Er is eveneens intelligent gebruik gemaakt van heel bleke lijntjes rond en in de vormen van paard en sjees. Deze lijntjes zijn ontstaan door het behoedzaam naast elkaar schilderen van vormen en kleuren met ertussen heel dunne uitsparingen. Door het contrast met al deze fijne grafische elementjes wordt de overweldigende vormkracht van het paard nog versterkt. Om nog wat dieper door te dringen in de plastische inhoud van het schilderij letten wij ook nog eens speciaal op de gradaties van de abstracties in dit kunstwerk. Bijvoorbeeld: de das van de man stelt een das voor en weinig of niets anders. Door het contrast met het felle wit kan hij voor 5% als een magisch grafisch teken ervaren worden en dus voor 95% als das. Het witte hemd echter draagt al een

grotere abstractie in zich, men kan daar spreken van ca. 20% wat betreft het begrip *wit*. Optisch ervaren we dus maar voor ca. 80% een wit *hemd*. Anders is het gesteld met het *geel* dat geschilderd is op de plaats waar men normaal de grond ziet maar dat hier meer functioneert als een lichtgevende warme kleur die slechts voor een klein percentage het element *grond* oproept. Alleen het rode vlekje achter de manen van het paard, dat men met moeite kan thuisbrengen als een stukje rood dak van een huis, is nog abstracter en functioneert voor ca. 95% als rood vlekje. De gradaties in het verminderen van de optische *identiteit* van een ding of een zaak naar de meer eigen uitdrukking van lijnen, kleuren, vormen materies en zelfs de gestolde gestes waarin de emoties bij de uitvoering zichtbaar geworden zijn, zijn niet willekeurig of toevallig, ze vormen een brok leven waarin de ikonografie, de oersymbolen en de conventionele symbolen een dwingende uitdrukking hebben”.

Roger Raveel

Die Sonne geht knapp nicht unter. Deze zin staat te lezen op een aquarel van Anselm Kiefer uit 1975, een landschap aan de Noordkaap. Het motto staat symbool voor Kiefers strijdbaarheid: een pleidooi voor de renaissance van een Duitse expressieve schilderkunst. Subjectivisme en regionalisme worden opnieuw tegenover het (hier vooral Amerikaanse) internationalisme geplaatst. De geschiedenis heeft zich herhaald. Tegen het einde van de jaren zeventig diepte zich een expressionistische storm uit over Europa. De cycloon lag opnieuw boven Duitsland en ook het noorden van België werd – wat later – met het windveld geconfronteerd.

Met de nodige voorzichtigheid zou men kunnen stellen dat er een parallisme aan te wijzen is tussen de historische situatie van het Vlaams expressionisme en de nieuwe situatie rond 1980 van de schilderkunst in Vlaanderen. Het leek daarom interessant om naar aanleiding van de tentoonstelling in het Museum voor Schone Kunsten te Gent, met een kern van de Vlaamse vertegenwoordigers die tien jaar geleden door dit nieuwe expressionisme waren aangestoken, een enquête te organiseren. Terloops werd hiermee ook aangeknoopt met een traditie uit het Vlaams expressionisme: de enquêtes over de Belgische kunstsituatie door de tijdschriften *La Nervie* en *Sélection* in 1926.

Aan kunstenaars werden twee basisitems voorgelegd. Het eerste is retrospectief: "Hoe kijkt U als realiserend kunstenaar en vanuit uw oeuvre terug naar het Vlaams expressionisme?" Het tweede item is actualiserend en geïnspireerd op de neo-expressionistische stromingen in Duitsland en Italië: "Hoe verhoudt zich vandaag in Vlaanderen de expressieve schilderkunst tot de subjectieve en regionale artistieke kenmerken?" Bijkomend werd ook gevraagd een werk of een oeuvre – bij voorkeur uit het Vlaams expressionisme – te kiezen en desgevallend te bespreken. Al gauw bleek het aangewezen om deze kerngroep ook uit te breiden met de oudere generatie schilders die mee aan de basis lagen van het ontstaan van stromingen zoals de Nieuwe Figuratie en de Nieuwe Visie uit de jaren zestig in Vlaanderen. Voorts werden ook artiesten uit andere disciplines bij de enquête betrokken en vanuit het zoeken naar antithese en tegenspraak werd tenslotte de mening gevraagd van enkele kunstenaars die uit een anti-subjectivistisch of conceptueel standpunt realiseren. In het totaal werden 31 kunstenaars rondom de denkbeeldige tafel gebracht. Het aldus bekomen antwoordmateriaal was dermate rijk, contradictorisch en gediversifieerd dat een verwerking in zes afzonderlijke inhoudelijke entiteiten mogelijk was. Een eerste hoofdstukje behandelt de term expressionisme, zoals hij voor de kunstenaars leeft en door hen gebruikt wordt. Hierna wordt het archetypisch concept van het Vlaams expressionisme geconstrueerd, zoals het in het "collectieve onderbewuste" van de respondenten aanwezig is. In het volgende gedeelte passeert iedereen de revue met zijn toelichting op het gekozen en op het eigen werk. In het vierde stukje worden

de aspecten van doorwerking belicht. Dan wordt ingegaan op de verhouding met de kunstmarkt en als laatste punt wordt de toekomst van de schilderkunst zelf bevestigd. Deze enquête over kunst heeft een even logische als specifieke doelgroep: kunstenaars. Zij staan garant voor een visie op kunst en op kunstsituaties die ruimschoots de geplogene en misschien saaie behandelingswijze van de criticus en de kunsthistoricus doorbreekt. Tevens bedienen sommigen zich wel eens van ongezouten uitspraken, zij zetten zich immers af tegen hun vaders: de Vlaamse expressionisten.

De interviews werden uitgevoerd door Jan Cools, Eddy Muyliaert, Daan Rau en Piet Vanrobbaeys.

Expressie, expressief... expressionisme !

Kunstenaars laten zich niet graag inperken. Niet door hun vrouw, niet door galerijhouders en zeker niet door etikettenplakkers zoals critici en kunsthistorici. Zij willen desgevraagd wel eens nadenken over de betekenisinhoud van het begrip expressionisme, maar ze willen bij de formulering erop toezien dat *hun* kunst niet in een hokje past.

"Het is een passe-partout-term met een belegen geurtje", vindt **Frans Gentils**. "Critici gebruiken hem zoals een kok een snuifje specerij toevoegt aan een gerecht. Ze beschrijven er een geestesgesteldheid mee, het cliché van het tweerichtingsverkeer tussen de psyche en de buitenwereld". **Marc Maet** verwerpt elke indeling in -ismen. "Want dat is niet de manier waarop kunst functioneert en het doet bovendien afbreuk aan de individualiteit van de kunstenaar. Goede kunst is van alle tijden en komt voortdurend terug: in essentie blijft alles hetzelfde, alleen de vorm verandert".

Veel kunstenaars spreken liever van *expressie* dan van expressionisme. "Wanneer is iets expressief?" vraagt **Camiel van Breedam** zich af. "Als het mij vanaf de eerste confrontatie treft. Dat heeft niet noodzakelijk iets met expressionisme te maken, noch met 'mooi-zijn' of 'lelijk-zijn', noch met een rijkdom aan beeldende middelen, maar alles met de kracht van het beeld". "Expressionisme is slechts een wegwijzer in de kunstgeschiedenis", zegt **Wilfried Pas**, "mij boeit de *expressie* die van iets uitgaat". Evenzo is voor **Koen Theys** elk werk met beeldkracht expressief. "Veel belangrijker dan het fysieke of het subjectieve is het concept van het werk, de theatraaliteit en de ruimtewerking. In dat opzicht kan je zelfs een installatie van Jan Vercruyse als *expressief* beschouwen". Op dezelfde manier noemt **Walter Daems** het oeuvre van Boltanski *expressionistisch*. Hij koppelt hieraan echter een romantisch kenmerk: "Het gaat om het zoeken naar de dingen in jezelf. Tragiek is er dan ook inherent aan". Voor **Fred Eerdekens** is expressionisme "twijfelen aan de mogelijkheid om de wereld te kennen. Het heeft iets existentialistisch dat ongetwijfeld te maken heeft met het turbulente karakter van de belle époque".

Philippe Vandenberg ontmoet daarentegen het

expressionisme doorheen de hele kunstgeschiedenis: als een houding, een visie op het leven en op de kunst, aanleunend bij wat hij de gevoelsmatige, sensuele, instinctieve *pool* noemt. "Een specifiek expressionistisch kenmerk is het aangrijpende, het drama, *l'être écorché*, de gevilde mens. Dat vertaalt zich zowel in de fusillades van Goya als in een heel karakteristiek thema: *de kruisiging* van Grünewald tot Bacon. De gekruisigde, vastgespijkerde mens is het totaalsymbool van de verschrikking die het leven kan zijn". Een ander facet is de drang naar primitivisme, het geboeid zijn door de instinctieve vorm die de intensiteit puurt uit de formele beperking. **Paul van Gysegem** beschouwt de primitieve kunst als een vorm van expressionisme.

"Je vindt er een oerkracht in terug, de samenvatting van alles: de aansluiting bij de voorouder (heel belangrijk), de duiding naar de toekomst, het ondefinieerbare en de dialoog van de intuïtieve contrapuntische compositie". Aan de andere kant heeft ook voor hem het expressionisme te maken met een romantische visie. "De angst en het gevoel van onmacht dat ontstaat uit het besef van het onvermogen tot samenvatten van de werkelijkheid, resulteren in de kreet. Dan moet er hard geroepen, wild geschreeuwd worden. Er ontstaat een overdosis romantiek zoals die onder meer kan aangetroffen worden in de Wagneriaanse retoriek en het getourmenteerde Duitse expressionisme".

Gery de Smet spreekt in dit verband over de fascinatie voor de esthetiek van de macht. "Het is een problematische inhoud die zowel met het expressionisme, de romantiek als met het symbolisme te maken heeft. Expressionisme is voor mij die mythische vlucht van de kunstenaar naar zijn persoonlijke, authentieke innerlijke wereld die zich vormelijk door een zeer sterke contrastwerking veruiterlijkt". **Koen Vos** verwijst vanuit de contrastwerking in het kleurgebruik naar de inhoudelijke tegenstellingen van het leven zelf: angst en spanning, mooi en lelijk, goed en kwaad, leven en dood vormen de uitgangspunten van het expressionisme. "Expressionisme roept bij mij de gebalde uitdrukking van innerlijke contradicties op, het psychische, de ziel.

Vanuit een erudiete filosofische achtergrond gaat **Paul de Vylder** kritisch op dit subjectivisme in. "Kunsthistorisch betekent het expressionisme voor mij, agressief en lelijk gezegd: een kleinburgerlijke revolutie. Genuanceerder, breder kan je stellen: het expressionisme schrijft zich in in de romantische stroming van het poneren en het herstellen van het subject. Deze beweging kadert in de onvermoeibare zoektocht naar vervang-mythologieën (hier: de mythologie van het subject), een zoektocht die gedurende de hele 19e eeuw gevoerd werd om het verlies van het geünificeerde wereldbeeld te herstellen dat door de Aufklärung (Kant) was ontstaan. Kunstenaars zoals Delacroix werken vanuit de koppige eigenzinnige 'ik-gerichte' mythe van de intuïtieve, gedreven kunstenaar.

Deze houding heeft in de 19e eeuw tot karikaturale toestanden geleid, zowel tot het sarcasme en de melancholie van Baudelaire als tot het burgerlijke sentimentalisme van de *pompiers*. De paradox van het expressionisme bestaat hierin dat het zich weliswaar afzet tegen de academische normen en grammatica, maar dat het een zoeterig ikonografisch programma gebruikt dat helemaal overeenstemt met de smaak van de burgerij: de ziel, het sentimentele verhaal, de mythologische status van de vrouw, het naakt, ... dada en futurisme hebben heel die rommel opgeruimd, *voor en gelijktijdig met het expressionisme*. De erfenis uit de 19e eeuw is enorm complex: er is de doorwerking van de romantiek en het salon-academisme, er is de intellectuele tegenreactie van het symbolisme, er is het modernisme en de avant-garde. Het expressionisme zou hierin als onderwerp, als een perfect interactiepunt kunnen bestudeerd worden. En dit terwijl ondertussen de Vlaamse expressionisten zich schijnbaar van deze ommekeer totaal niet bewust waren; ze bleven zelfgenoegzaam verderdoen. Het Vlaams expressionisme was modernistisch ondanks zichzelf, het maakte gebruik van een modernistisch jargon op het moment dat dit reeds formeel geworden was, versleten. Daarom zou je kunnen zeggen dat Permeke de bevestiging vormde voor een conservatief cultureel en ideologisch klimaat. Uiteraard was de werkelijkheid complexer. In het Duitse expressionisme bijvoorbeeld zaten duidelijk figuren met een anti-Bismarckiaanse opstelling, een vervlechting van een subjectief aanvoelen met cultuurhistorische gegevens. Kandinsky en Steiner zijn exponenten van dit anti-kleinburgerlijke subjectivisme. Ook het Antwerpse milieu rond Paul van Ostajen behoorde hiertoe".

Een hedendaags Antwerps subjectivist is **Fred Bervoets**. Zijn repliek is krachtig: "Het expressionisme is zo lang als het breed is! Het is altijd aanwezig geweest, een kunstenaar wordt ermee geboren. Uiteindelijk is expressionisme het plastisch vertalen van het levensdrama: een kunstenaar vertelt het verhaal van zijn bestaan en dat van zijn omgeving in een taal die gebaseerd is op de niet beredeneerde vervorming: het hart haalt het op de rede. Daarin schuilt het regionalisme van het expressionisme, het ontstaat immers uit de mens, de mens die zijn verhaal wil doen, die wil creëren. Het heeft geen zin om *grenzen* te trekken. Vlaams expressionisme en andere etiketten zijn slechts kunsthistorische begrippen die de werkelijkheid geweld aandoen. expressionisme zit in elk groot artiest: Brouwer, Rubens, Permeke, de Kooning... Het is een haast niet te missen slagader doorheen de kunstgeschiedenis".

Voor **Jan Deconynck** begint het Vlaams expressionisme bij Jan van Eyck en Rogier van der Weyden. Hij gebruikt de term expressionisme als kwaliteitslabel voor topwerken van blijvende waarde waar de uitdrukking primeert: *expressie!*

Frank Maieu sluit hierbij aan: "Iets als een stijl omschrijven beantwoordt aan onze behoefte tot classificatie, het heeft altijd iets van een recuperatie.

Expressionisme heeft weinig te maken met het gebruik van een specifieke plastische taal, verstilde expressie is ook expressie. Het is eerder een mentaliteit, een levenshouding van de mens die zijn bestaan bevraagt, die onderzoekt en zich vrij opstelt: de mens voor wie emoties, twijfel, observatie en introspectie van essentieel belang zijn. Dat expressionisme is van alle tijden. Voor mij is Memling een expressionistisch kunstenaar, maar Rubens was dat niet. Rubens was niet echt vrij, hij stond aan de zijde van de gevestigde waarden."

Ook **Sleppe** (Marc van Slembrouck) weigert de etikettering van verschillende expressionismen, hoewel hij anderzijds de term niet op de ganse kunstgeschiedenis toepast.

"Expressionisme heeft alles met de *bewustwording* te maken dat kunst méér is dan alleen maar beeld. Dit besef heeft zich niet beperkt tot de schilderkunst alleen, het kwam voor in alle disciplines: in de fotografie, de dans, het ballet, de film en zo meer.

In de expressionistische film is het *Kabinet van Dr. Caligari* (1919) van Robert Wiene een treffend voorbeeld van een nieuwe manier van kijken zoals die vooral vanuit de Eerste Wereldoorlog ontstaan is. Expressionisme kan je duiden als de ontwikkeling van een instelling die er vroeger niet was, een bewustwordingsproces dat mogelijk werd door het versneld samenkomen van 1001 factoren: de bevrijding van de kunstenaar van zijn vroegere opdrachtgevers, de stijging van de mobiliteit, ... Allerlei aspecten van de vooruitgang, samen met de inzichten van Freud en Jung, hadden tot gevolg dat de focus van de interesse van de kunstenaar op zichzelf en zijn omgeving kwam te liggen. Surrealisme en expressionisme vullen elkaar aan, ze hebben beide met dezelfde bewustwording te maken: de nieuwsgierigheid van het subject voor zichzelf als 'specimen' van de menselijke soort en, daaruit voortvloeiend, het in vraag stellen van het verschijnsel 'mens' tout-court".

Iedereen is het er nagenoeg over eens: het Vlaams expressionisme bestaat niet als een groepsidentiteit. "Het geeft mij een zeer verward beeld", zegt **Wilfried Pas**. "Ik zie weinig echte verwantschappen, bijna allemaal benaderen ze het schilderen vanuit een totaal verschillende invalshoek". **Philippe Vandenberg** beaamt: "Ik denk dat we een beetje misleid zijn. Men deelt maar in in scholen, groepen, post-bewegingen en zo verder, maar deze verbanden hebben meer met toerisme dan met kunst te maken. Men zou erbij vergeten om naar de schilderijen zelf te kijken, er zijn immers prachtige schilders bij".

Ook **Roger Raveel** pleit voor een autonome kijk op de kunst. "Algemeen gezien is het foutief om te proberen relaties te leggen tussen enerzijds het Vlaams expressionisme en anderzijds het fauvisme en het Duits expressionisme; er wordt dan immers gemeten met hun normen en dat zijn niet de maatstaven van het Vlaams expressionisme. Men meet evenmin de belangrijkheid van het neo-impressionisme met de normen van het impressionisme. Om de eigenheid en de belangrijkheid van het Vlaams expressionisme te bepalen, moet je dus eerst de eigen normen daarvan ontdekken.

Als men dat doet kan men zich vragen stellen over de term zelf; het Vlaams expressionisme is in wezen geen expressionisme. In elk geval dekt de term niet helemaal de lading. Evenzeer lijkt het ongelukkig om van het Vlaams expressionisme te spreken als een 'tweede-golf-expressionisme'; dat is niet houdbaar omdat hier steeds een waarderende factor meespeelt: men vindt belangrijk werk steeds 'eerste-golf'. Vanuit deze optiek kan, naar mijn mening, een tentoonstelling waarin topwerken van het Vlaams expressionisme geconfronteerd worden met topwerken van het fauvisme, het Duits expressionisme, het kubisme en het surrealisme, zeer releverend zijn".

Misschien hebben clichés altijd wel een grond van waarheid. In zijn regionalistische aspecten geeft dit – vanuit de interviews – het volgende thematische beeld. Het Vlaams expressionisme is een landelijk expressionisme, de ikonografie is deze van het dorp en zijn bewoners, de aarde, de visser, de boer. Centraal in dit model staan de bijna meditatieve beleving van deze idyllische omgeving en het contact met de natuur. Dat intieme en liefvallige regionalisme wordt vooral bij kunstenaars uit Antwerpen en Limburg kritisch ontvangen. Voor **Camiel van Breedam** is het zonder meer pejoratief en **Fred Eerdekens** spreekt van een heimatkarakter. Voor **Walter Daems** is de band met de omgeving en de visuele werkelijkheid zo groot dat het expressionistisch karakter bijna verdwijnt.

Leo Copers onderscheidt een vorm van sentimentaliteit, weekheid en intimisme die als romantische kenmerken van culturele eigenheid werden beschouwd en gaandeweg gerecupereerd werden door de Vlaamse beweging.

“Het *Duitse expressionisme* daarentegen is getourmenteerder, het is militanter, het dringt zich op op een soldateske manier, het is minder medelevend, harder”. Naast dit agressieve element wordt het Duitse expressionisme algemeen als *stedelijk* gekarakteriseerd, er is meer motivische verwerking, meer vervreemding ook.

Jan Bursens: “Het is een grootstadsexpressionisme in een morbide decor. Het ‘Franse expressionisme’ is dan weer een klassieke variant”. **Dan van Severen** wijst op het typische classicistische karakter, het “Frans” willen maken à la Ingres dat kunstenaars van het *sous-cubisme*, zoals Lhote, kenmerkt. Voor **Ingrid Castelein** is dat constructieve element ook typisch voor het Vlaams expressionisme.

“Wat mij opvalt is de kracht van het beeld dat voortkomt uit het samengaan van monumentaliteit en verinnerlijking. Aldus ontstaat een mensbeeld dat gekenmerkt wordt door een religieuze ingesteldheid en een verbondenheid met de aarde”. **Dan van Severen** noemt dit een “primitieve religiositeit”, die hij reeds aantreft bij George Minne en Gustave van de Woestijne. “Bij Van de Woestijne neigt de religieuze extase, een beetje vals misschien en gemengd met symbolisme, soms al eens naar bondieuserie. Overwegend kan je het Vlaams expressionisme duiden als een aardse mystiek, het religieuze primitivisme van de natuurcultus zoals in de Afrikaanse kunst. Zij die er een Westers religieus karakter aan willen geven hebben, zijn hopeloos mislukt, of zijn verzand in een versuikerd surrealisme. Het werk van Servaes na 1914 heeft mijn jeugd verpest. Ik heb wel respect voor de werken die hij daarvoor gemaakt heeft, zij bezitten nog oprechtheid en intensiteit. Het dient gezegd dat hij de eerste Vlaamse expressionist geweest is op het moment dat de expressionistische stromingen in Duitsland en Frankrijk reeds volop aan de gang waren”.

Voor **Paul de Vylder** is de vertraging van het Vlaams expressionisme tegenover de Europese context een aanwijzing te meer van zijn uitgesproken burgerlijk karakter. “Het is een typisch voorbeeld van het fenomeen van de ‘gelijktijdigheid’ van ideologieën. Eénzelfde tijdstip wordt gekenmerkt door het naast elkaar voorkomen van zowel archaïsche, conservatieve als modernistische denkvormen. In dit opzicht vormde het Vlaams expressionisme wel degelijk een kleinburgerlijke, te laat komende, zelfs regressieve attitude”.

Het ideaalbeeld van boerinnen en van het boerenleven heeft voor **Leo Copers** naast het burgerlijk aspect ook een connotatie gekregen met het Vlaamse nationalisme.

“Omwille van de perikelen van onder meer Servaes ontstond stilaan een identificatie tussen Vlaams expressionisme en Vlaamse ontvoogding. Deze vorm van nostalgie heeft echter met het expressionisme niets te maken”.

“Dit vertroebelde beeld gaat echter samen met een specifieke Vlaamse mentaliteit,” zo vindt **Jan Deconynck**. “De omstandigheden van chronische onderdrukking hebben bij het Vlaamse volk een overlevingsstrategie

ontwikkeld die ook in de Vlaamse cultuur is terug te vinden. Het katholicisme, hypocrisie, spel en plantrekkerij worden vertaald in een doorgedreven anekdotiek, die bij voorbeeld ook terug te vinden is in de romans van Walschap en Claus”. Voor **Frank Cane** is de imaginaire en surreële verwerking van deze anekdotiek een wezenlijk Vlaams kenmerk. Hij zit hiermee op dezelfde lijn als Bervoets en Roobjee. “*Vlaams* associeer ik met verhalen vertellen, een constante die terugvoert naar Bruegel en Bosch”.

Koen Theys daarentegen meent dat zowel de anekdotiek als het systematisch gebruiken van de deformatie al te zeer bijgedragen hebben tot het vormen van een archetype. “Dit heeft in het nadeel gespeeld van degenen die de constructieve mogelijkheden van het beeld als uitgangspunt namen. Ik denk daarbij aan de boutade van Jean Brusselmans: *Het ergste wat de Vlaamse schilderkunst kon overkomen was het Vlaams expressionisme*”.

Hiermee zijn we opnieuw bij het schilderen aanbeland. Voor nogal wat kunstenaars vormt het zuiver picturaal element de doorslaggevende kwaliteit van het Vlaams expressionisme. **Philippe Vandenberg** en **Ingrid Castelein** wijzen op de relatie tussen de kleur en het licht. “De fysische omgeving heeft invloed op de specificiteit van het licht. Met het grijze gefilterde licht komt men bij ons automatisch in het donkere gamma terecht. Op die manier kan men bijna van een “Vlaamse kleur” spreken”.

Philippe Bouttens refereert naar de schilderkunstige traditie en naar het plezier van het schilderen. “Er is het materiële, het smeuijge, het ruiken van de verf, er is het gestuele; dat zijn niet weg te cijferen componenten. Nederlanders bijvoorbeeld bestempelen dat als typisch Vlaams: de verwantschap die uit de buik komt”.

Voor **Bruneau** wijzen het vakmanschap en het métier in de materiaalbehandeling en het omgaan met de verf op een fundamentele schilderkunst die zeker niet als een regionaal fenomeen te beschouwen is en daardoor, althans ook volgens **Jan Deconynck** in welbepaalde gevallen, de anekdotiek ruim overstijgt. **Karel Dierickx** noemt in dit opzicht het Vlaams expressionisme grensverleggend. “Hoezeer het ook schatplichtig was aan de kunst uit het buitenland, – beter is het te spreken over wisselwerking – het Vlaams expressionisme gaf een vernieuwende impuls door het fundamenteel herdenken van de mogelijkheden van het medium schilderkunst. Compositorische problemen, vervorming, ongrijpbaarheid en vergeestelijking werden gevat in een nieuwe picturale probleemstelling die zich losmaakte van het naturalisme”.

De pléiade der expressionisten Kunstenaars kiezen en tonen zichzelf

Jan Burssens (1925) beschouwt het expressionisme als één van de belangrijkste kunstuitingen van onze eeuw, de uiting ook die hem persoonlijk het best ligt. Zijn liefde voor het expressionisme is in de hand gewerkt door de verzameling Afrikaanse fetisjen die hij thuis als kind al zeer vroeg natekende. Ook de confrontatie met de verzameling Vlaamse expressionisten van zijn oom Gaston Burssens heeft hem gestimuleerd. Burssens volgde tijdens de Tweede Wereldoorlog lessen aan de Gentse Academie en herinnert zich nog levendig de figuur van Hubert Malfait.

“We kwamen soms met enkele studenten op zijn atelier. Daar was hij veel mededeelzamer dan in de Academie zelf, waar hij uren in de klas zat te dromen met zijn pijp. Tegen half twaalf stond hij dan op, ging naar een chevalet van een leerling, borstelde het af om te tonen hoe het moest... en scheurde het dan: *want ge zoudt het nog kunnen verkopen voor een Malfait*”.

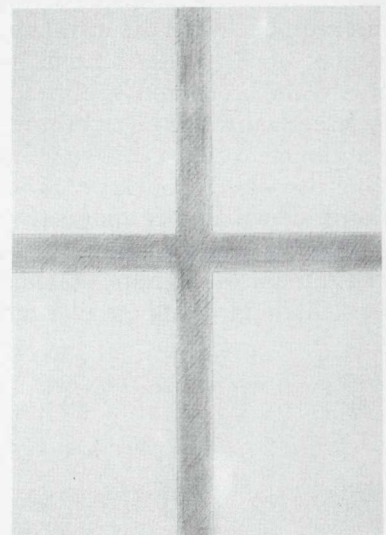
Zijn keuze richt Burssens naar het oeuvre van **Permeke**, **Gust de Smet** en **Brusselmans**, één werk eruit pikken is voor hem niet mogelijk. Onder de buitenlandse kunstenaars vermeldt hij Munch, Picasso, Kokoschka, Kirchner en Nolde. “Ik heb mezelf nooit expressionistisch genoemd, maar ik heb een expressionistisch temperament”.

Dan van Severen (1927) komt terug op een oude liefde die hij al in een vroegere aflevering van Openbaar Kunstbezit (1976) tot zijn uitverkorenen rekende: *De Vissersvrouw* uit het Museum in Antwerpen. “Dit is het meest klassieke werk van Permeke. Ik heb indertijd dit werk gekozen en ik blijf daar vandaag ook bij: om zijn klassieke bouw en als illustratie van mijn eigen wortels. Mijn wortels liggen in het expressionisme. In mijn studententijd maakte ik studies naar Jordaens en Rubens, maar als we toen enige informatie kregen over de dingen die hier gebeurden dan waren dat tentoonstellingen van Permeke en Servaes. *De kruisweg* van Servaes was een begrip en Servaes de dominante figuur van het onderwerp. Toen ik in de jaren vijftig een reproductie van *De kruisweg* van Matisse in de kapel te Vence zag, stortte Servaes in elkaar, het was onmogelijk om hem nog ernstig te nemen, zijn kruisweg was een karikaturale strip. Na Servaes ging mijn belangstelling dus uit naar Matisse, maar ook naar Cézanne, Brancusi, Van Eyck en Mondriaan. Ik had ook grote bewondering voor de Duitse expressionisten, voor Kirchner en Heckel, echter niet voor Nolde, daar sta ik ver vanaf. Ook van Soutine hield ik en van Rouault, ik herinner mij dat toen ik nog aan Sint-Lucas in Gent studeerde, ik met een afbeelding van Rouaults *Jeanne d'Arc* dweepte, hetgeen de directie niet welgevallig was. Mijn wortels lagen inderdaad in het expressionisme en niet in het Bauhaus, niet bij Klee en niet bij de Russische constructivisten. Met uitzondering nochtans voor Malevitch, zijn werk heeft mij in de jaren vijftig beïnvloed. Maar Malevitch was ook geen constructivist, zijn suprematisme rekende daarmee af. Uit de jaren zestig onthoud ik vooral Barnett Newman. Wist u dat Newman ook een kruisweg heeft geschilderd? Mijn bronnen hadden dus de dualiteit van het expressionisme, en anderzijds van het zeer klassieke: de ikonen, de Cisterciënzerkunst, Piero Della Francesca en Giotto.”

“Ik heb in mijn bibliotheek slechts twee boekjes over Vlaamse expressionisten: een kleintje over Permeke, nog vanuit mijn studententijd, en een boek over Brusselmans. Brusselmans is zoals Frits van den Berghe een stedse expressionist die zich op de grens van de Latijnse en Germaanse cultuur beweegt. Hij bezit het rationele sociale karakter van het Latijnse, maar is tegelijk ook zeer aards gebonden. Er is inderdaad een tegenstelling tussen de Franse en de Vlaamse cultuur. De Walen hebben een overwegend literaire cultuur, levendig, het surrealisme vloeit daaruit voort. Wat de Vlamingen betreft, herinner ik mij een zin die ik onthouden heb uit een Duitse toeristische folder: *Zij hebben geen taal maar zij kunnen zich wel plastisch uitdrukken.*”



Jan Burssens
Portret van P. Bonnard
1971
Olieverf op doek
122×122 cm
Privé-verzameling

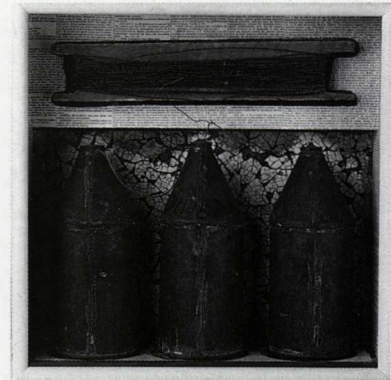


Dan Van Severen
Zonder titel
1988
Houtskool, inkt op doek
140×100 cm
Privé-verzameling

Van Roger Raveel (1921) is zijn voorkeur voor Gust de Smet en Jean Brusselmans bekend, dit omwille van hun constructieve en abstraherende verwerking van de waargenomen vorm en kleur. Om dezelfde reden kiest hij voor een werk van Constant Permeke, *De Sjees*, (1926) uit de verzameling van het P.M.M.K. in Oostende. De hiernaast door Raveel gegeven beschrijving is ongewoon en boeiend en reveleert de blik en de visie van de kunstenaar.

Een relatie tussen het Vlaams expressionisme en zijn oeuvre wordt echter ironisch door Raveel ontkend. "Wat de verwantschap met mijn werk betreft: ja die is er inderdaad, want ik gebruik o.a. ook olieverf. Zeer weinig dus. In 1952 zou ik gezegd hebben dat er van verwantschap geen sprake was. Sinds 1948 stond mijn werk in oppositie met wat mijn leermeesters op de Gentse Academie mij hadden bijgebracht: Malfait, Verdegem, De Sutter; hoewel je dat geen echte tegenreactie kon noemen. Ook de dingen waarmee de Jeune Peinture toen bezig was: het onderzoek naar de vormproblemen, het gericht zijn op de Parijse School, op Picasso, Matisse, dat was voor mij allemaal niet zo primordiaal. Waar het mij om ging was te vergeten wat ik geleerd had om beter te kunnen nadenken, om stil te staan bij de wijze waarop ik tegenover de dingen stond en het leven ervaarde. De wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen waren in die tijd reeds zo bepalend dat je de wereld wel anders moest benaderen. De realiteit werd veel complexer en dat kon je slechts plastisch vertalen door een complexe beeldtaal. Daarenboven was voor mij de plastische taal het medium bij uitstek om de bewustzijnsgrens van de nieuwe werkelijkheid te verleggen. Door mijn nieuwe beeldtaal werd ik er mij van bewust dat men nu dingen en zaken meer in relatie met tijd en ruimte ervaart en dat men meer gevoel heeft voor de aanwezigheid van de elementen tijd en ruimte in de dingen. Het pleziert mij overigens dat juist dat tijd-ruimtelijk ervaren nu in cultuurfilosofische overzichtswerken als één van de belangrijkste karakteristieken van de jaren '80 wordt genoemd. In 1948 werd het mij stilaan duidelijk dat de optische wisselende aspecten der dingen, het nu eens sterk aanwezig zijn en het dan weer gradueel verdwijnen van hun identiteit, een belangrijke drijfveer was in de ontwikkeling van mijn beeldtaal die mij al vlug de mogelijkheid gaf om leegtes, afwezigheden en zelfs het niets op te roepen. Niet visualiseerbare fysische entiteiten waren immers evenzeer aanwezig als zichtbare. Hetzelfde geldt voor de emotionele realiteit, die voor iedereen verschillend kan zijn. Voor mij was de conclusie: *tabula rasa*. Niet uit reactie of vanuit de wil om het anders te gaan doen, maar vanuit de gewaarwording dat ik toen met de bestaande beeldtalen niet zomaar in het reine kon komen met mijn visie op de werkelijkheid. Ik moest alles zelf opnieuw testen".

Camiel van Breedam (1936) vertaalt zijn sociaal geëngageerde sculpturale visie in de keuze van een beeld van de Antwerpse dadaïst Paul Joostens: *Object*. "Dit werk kan moeilijk als expressionistisch – in de enge kunsthistorische zin – worden bestempeld. Joostens is echter wel een tijdgenoot van de Vlaamse expressionisten, en wat meer is, ik voel me geestelijk met hem verwant. Verklaren kan ik dit eigenlijk niet. Het is meer een kwestie van aanvoelen. Ik heb niet direct affiniteiten met het Vlaams expressionisme. Dit wil echter niet zeggen dat het me niet kan boeien. Ik heb heel wat bewondering voor een Permeke, een Tytgat of een Brusselmans. Volgens mij is het echter vooral een kwestie van mentaliteit: het anti-burgerlijke van een Ensor en een Joostens raakt me veel dieper dan het Vlaams expressionisme. Toch grijpt de fantastiek in het oeuvre van Frits van de Berghe mij wel aan. Het enige raakpunt tussen mijn werk en het Vlaams expressionisme lijkt me de natuur te zijn. Nochtans benaderen wij de natuur vanuit een verschillend oogpunt. Wat mij bezighoudt is niet zozeer de mens en zijn leefomgeving, maar wel de plaats die wij innemen in en tegenover het milieu".

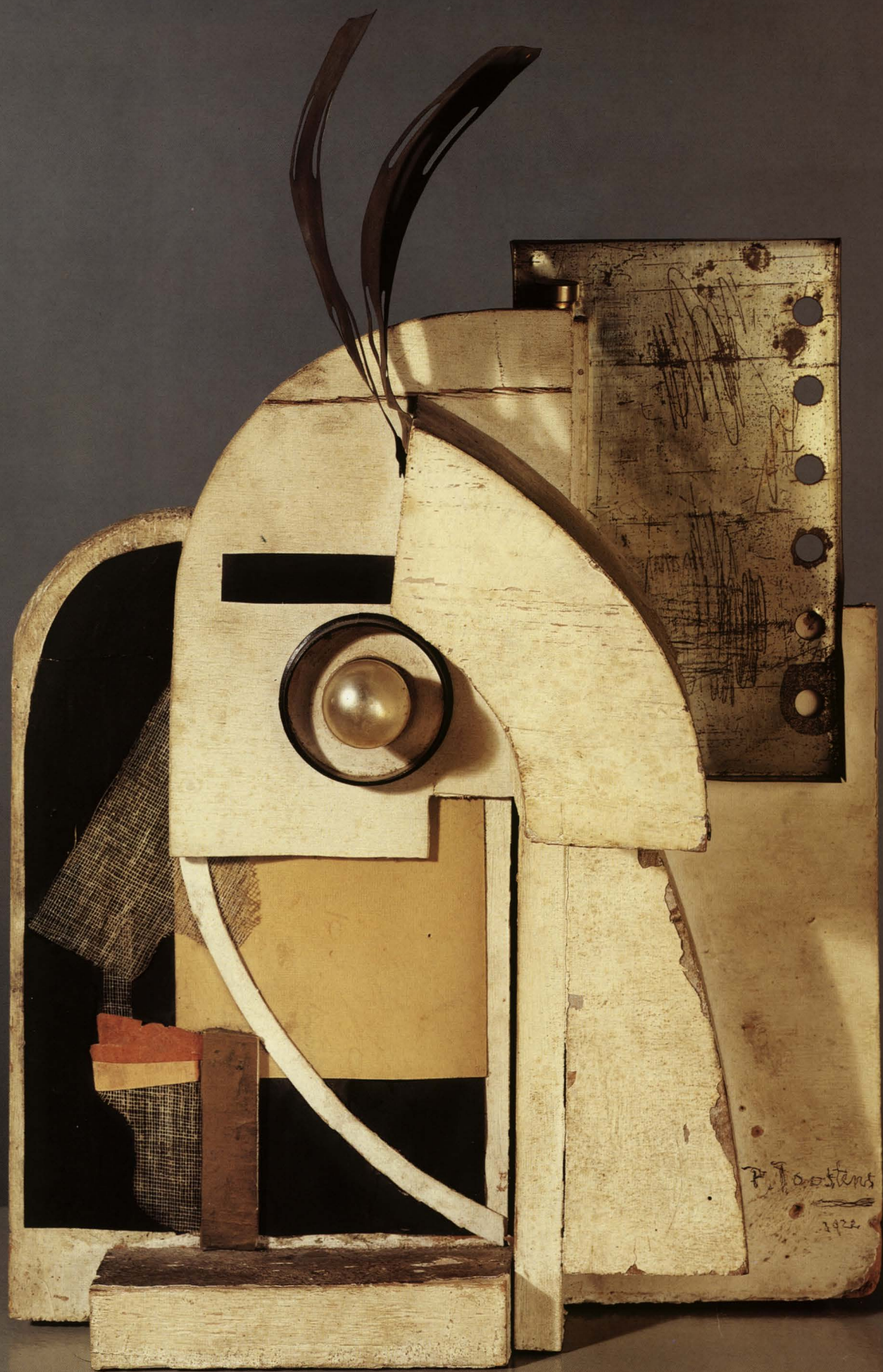


Camiel van Breedam
Loodgieter van grootvader over vader op zoon

1987
 Papier, hout, metaal en eierschelpen
 41,5 × 41 × 13 cm
 Privé-verzameling

Paul Joostens
Object-collage

1922
 Hout, metaal, weefsel, gekleurd papier en karton
 48 × 31,3 × 24,5 cm
 Inventarisnummer: 8398
 Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel



P. J. Coopers
1922

Paul van Gyseghem (1935) is naast beeldhouwer ook schilder, graficus en musicus. Zijn voorkeur gaat naar **Permeke en Frits van den Berghe**. “Permeke omwille van zijn natuurtalent. Hij kon een stevige constructie maken die toch spontaan overkomt: een lijnvoering, een intuïtieve opbouw die contrapuntisch dialogueert en een hele wereld oproept, een oerkracht! Zet een doek van Permeke op zijn kop en het blijft sterk, dat is ook de abstracte kracht van zijn werk”.

“Frits van den Berghe werkt beheerster, cerebraler: een vulkaan onder controle. Beiden sloten goed aan bij wat er internationaal gebeurde”.

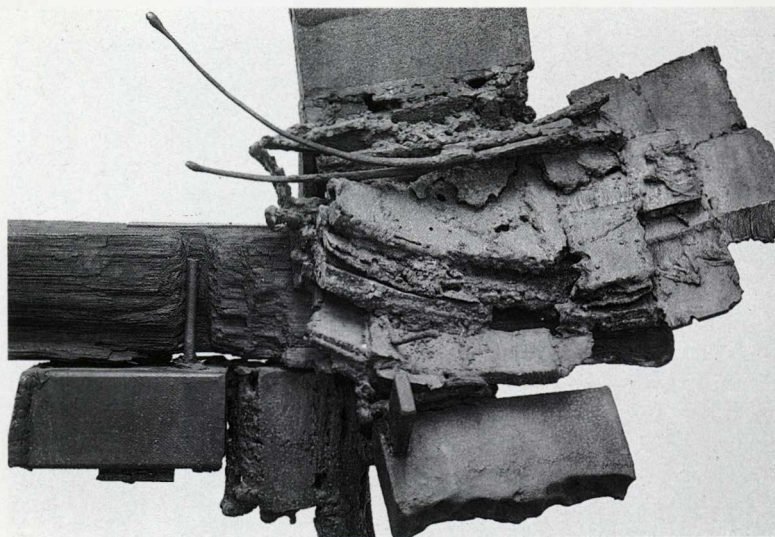
“Tijdens mijn studietijd zat het Vlaams expressionisme nog volop in het geheugen. Jules de Sutter (leraar “schetsen”) vertelde vaak over zijn persoonlijke contacten met figuren van de Latemse School. Wij keken toen echter liever over de grenzen: de explosie van de lyrische abstracten. De expo van 1958 had een enorme invloed: het was een deur die opening naar de wereld. In die tijd gold Georges Chabot als eminent kenner van het expressionisme maar ook Karel Geirlandt is daaruit vertrokken en is vlug geëvolueerd naar een internationale oriëntatie. Via de ‘Forum-tentoonstellingen’ die hij begin jaren zestig organiseerde, werd Gent toen reeds een centrum met veel opening naar de toekomst”.

“Mezelf beschouw ik niet als een expressionist. Ik situeer mij liever in de context van de muziek. Het principe van de *contrapuntische opbouw* kan je immers zowel op de muziek als op de plastische kunst toepassen. Het is een abstracte gewaarwording die met een logische wetmatigheid te maken heeft: een opbouw van gewicht en tegengewicht, van vraag en antwoord. Ik heb steeds vermeden om expliciet betekenissen te verlenen. Een kunstwerk is een geheimtaal die zelf door de toeschouwer moet ontrafeld worden. Het bevat een concretisering van het leven, het is de rituele schakel die inhouden doorgeeft, die zoals in de primitieve kunst de band met de voorouder suggereert. Goede kunst wordt bepaald door wat binnenin zit in het kunstwerk: kracht. Een Dogon-voorouderbeeld heeft kracht”.

“Mijn kunst is de plaats waardoorheen ik mezelf ten opzichte van de wereld situeer. De menselijke figuur die ik toon kan de toeschouwer agressief overkomen: versneden, gefragmenteerd, scherp, stekelig en puntig. Voor mij echter is hij sereen, omwille van de abstraherende wederopbouw. Doorheen de abstracte verwerking ontstaat een beeld dat zichzelf overleeft, een beeld van hoop”.

Het gebakkraam van **Constant Permeke** past thematisch uitstekend in de wereld van **Fred Bervoets** (1942).

“Vandaag voel ik me vooral geestelijk verwant aan het expressionisme, niet zozeer plastisch. Het is ooit wel eens anders geweest, want eigenlijk ben ik uit de pâté van het Vlaams expressionisme gegroeid. Doorheen de jaren ben ik mijn plastische taal gaan uitzuiveren, ben ik minder rijkelijk gaan schilderen. Toch is de geest wel gelijkaardig gebleven, want net als de expressionisten stel ook ik me op als een verteller. Ik doe het verhaal van de mens”.



Paul van Gyseghem
Bloemdidoo (detail)

1986

IJzer en hout

Hoogte: 130 cm, breedte: 110 cm

Privé-verzameling

Fred Bervoets
Oostende

1988

Acrylverf op doek

205x260 cm

Privé-verzameling



Wilfried Pas (1940) koos als beeldhouwer voor een sculptuur van Auguste Rodin: *Jules Dalou*, een beeld uit de collectie van het Middelheim te Antwerpen.

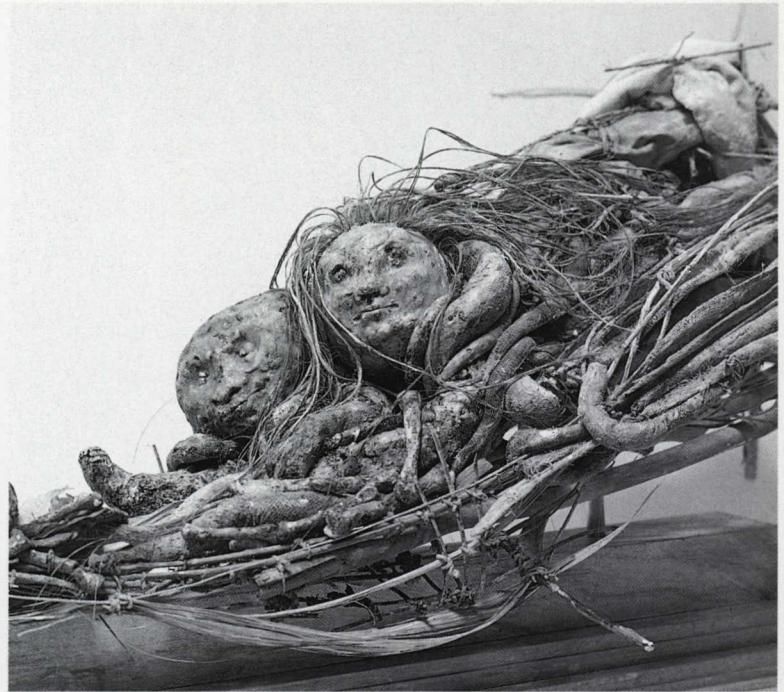
“Vanuit een klassieke beeldtaal heeft Rodin een revolutie in de beeldhouwkunst teweeggebracht, in die zin: ze wordt terug meer dramatisch bewogen. Misschien is hij wel een voorloper van het expressionisme. Uiteindelijk straalt zijn Balzac een monumentaliteit uit die we ook aantreffen in Permekes *Marie-Lou*. Beide sculpturen staan er werkelijk, maar de expressie is toch veel sterker, aangrijpender in Balzac”.

“Expressionistische beeldhouwers zijn er in België niet direct aan te duiden. Constant Permeke en Rik Wouters hebben wel sculpturen gemaakt – soms zelfs zeer goede – maar ze waren toch in de eerste plaats schilder.

Waarschijnlijk is Oscar Jespers de enige expressionistische beeldhouwer in dit land. Zijn massieve, krachtige sculpturen zijn echter zeer moeilijk te vergelijken met mijn werk. Ik tracht een relatie te leggen tussen schilderkunst, grafiek en beeldhouwen. Het grafisme en de toonnuances zijn voor mij van belang. Soms evolueert mijn werk – door zijn transpartheid – naar een impressionisme. Dit is echter niet altijd het geval, denk maar aan *De strontdrager*”.

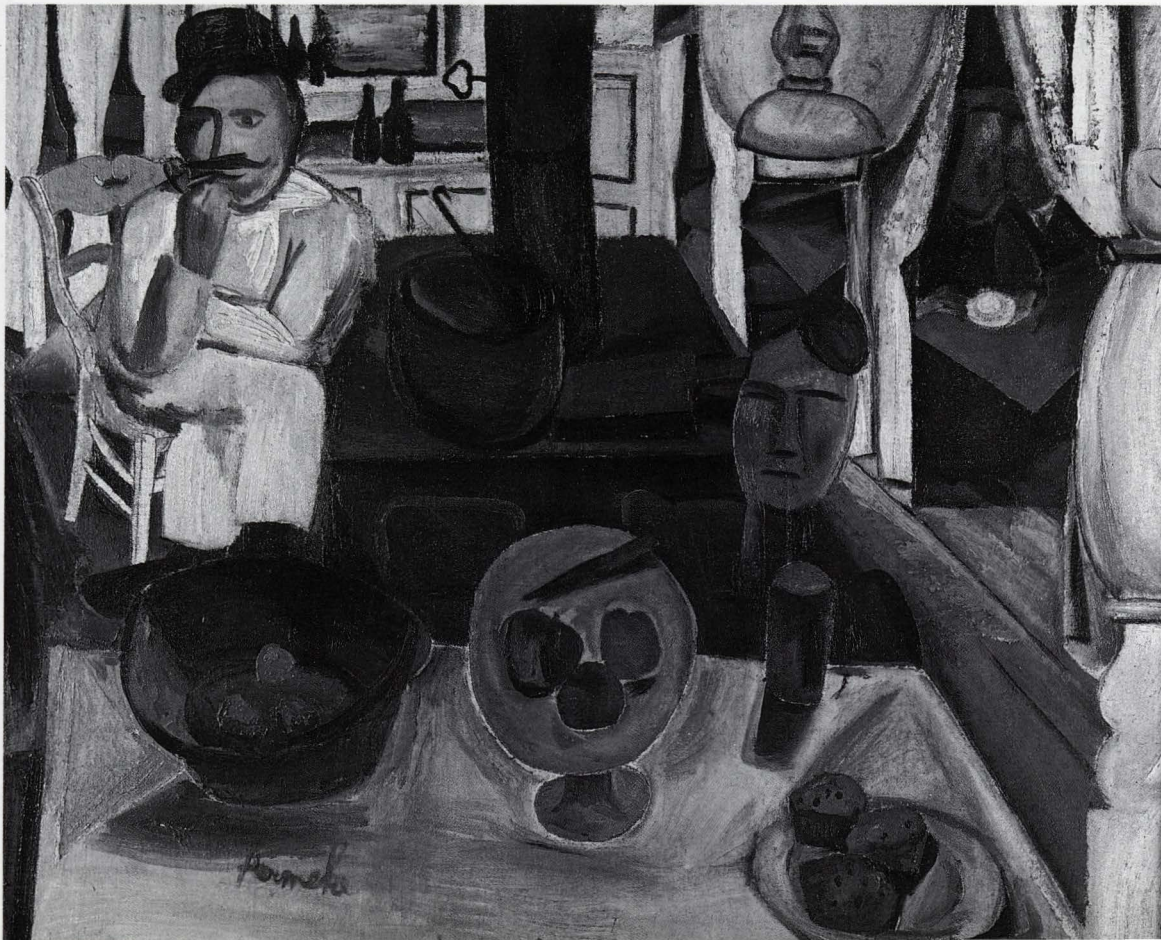
“De rauwheid van het Duits expressionisme voel ik wel goed aan. Nochtans is dit in mijn werk niet direct terug te vinden. De thematiek is bij mij niet doorslaggevend, ik breng veeleer een illusie”.

“Ik zoek vooral *plastisch* naar een eigenheid. Misschien is het voor mij wel een therapie om te overleven”.



Wilfried Pas
Engelenvlucht
1988

Was, olieverf
701×50×40 cm
Privé-verzameling

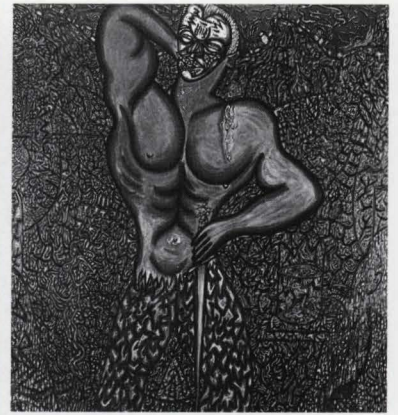


Constant Permeke
Het gebakkraam
1922

Olieverf op doek
130×150 cm
Catalogus nummer: 2991
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Frits van den Berghe
Portret van P.G. van Hecke en
Norine
1923-1924
Olieverf op doek
161 × 121 cm
Catalogus nummer: 3268
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Pjeroo Roobjee
Portret van de kunstenaar als
goedgemaakt warhoofd
1988
Olieverf op doek
210 × 200 cm
Privé-verzameling

Pjeroo Roobjee (1945) neemt het bekende portret van Frits van den Berghe: *Paul Gustave van Hecke en zijn vrouw Norine* (1924).

“Vroeger hield ik meer van Frits van den Berghe's surrealistische periode. Nu van zijn expressionistische”.
“Dit is een *duidelijk* schilderij, duidelijk dan als term, afgezien van de zuiver plastische kwaliteiten. Ik zie eigenlijk altijd een *globaal* oeuvre. Mij interesseert wat *buiten* het beeld gebeurt, zodat een *herkenning* ontstaat: Dju, daar zit een zekere waarheid in die mij enorm aanspreekt, maar dat is moeilijk in woorden te vatten. *Mijn* herkenning heeft te maken met mijn eigen bezig zijn met schilderen: men staat er voor en men ziet dat er geen *gefoefel* in zit, noch in het beeld, noch wat erin gebeurt. Ik spreek daarover gevoelsmatig: liefde is blind. Met een Permeke heb ik meer moeite, dat staat verderaf”.

“Mijn schilderijen zijn inderdaad wel als een soort van ‘expressionistische démarche’ te beschouwen, maar als zodanig heeft dit ‘Vlaams expressionisme’ voor mij niet zo een grote rol gespeeld. In *mijn* tijd waren de informelen ‘koning’. Een Soulages, een Matthieu, hier had je Van Anderlecht: die bepaalden de kunst toen, maar in onze ogen waren dat al ‘oude mensen’: ‘bonpapa’s’. Cobra paste ook niet in mijn mythologie, zij zaten te veel in de informele traditie. Wij waren meer literair gericht, wij wilden beelden maken. Wij zagen Bacon, Graham Sutherland, Arroyo. Dat was nog geen pop-art maar wel een nieuwe figuratie: beelden, dat hadden wij ook nodig”.
“Een belangrijke tentoonstelling was *Figuratie/defiguratie* in 1964 in het Museum van Gent: je zag daar van Picasso tot heden het beeld in de hedendaagse kunst. Ook de laatste Forumtentoonstellingen hadden reeds figuratieve kunst”.
“Wij wilden verhalen vertellen die in ons bloed zaten en dat adequaat plastisch verwerken: die zoektocht blijven doorzetten. Dat ligt mooi organisch verweven met mijn literaire werk: de ene discipline heeft mogelijkheden die de andere niet heeft”.

Voor Karel Dierickx (1940) is Gust de Smet de figuur die het label “expressionisme” tijdloos overstijgt.
“Zijn werk moet in zijn autonomie naar zijn intrinsieke schilderkunstige waarde beoordeeld worden. Het fundamenteel onderzoek spitst zich bij hem toe op de analyse van de compositorische elementen van de schilderkunst, met een nadruk op de kleur. Zijn kleuren zijn ongrijpbaar, tonalistisch, bevreedend, vergeestelijkend. Het *Naakt met goudvissen* uit 1928 is een prachtig voorbeeld: het bezit deze koloristische kwaliteiten, geschraagd door een sterke, interessante vormgeving: een subtiele wisselwerking tussen kleur en compositie”.
“Algemeen kan je voor wat de kleur betreft twee ‘soorten’ schilderkunst onderscheiden: een *koloristische* die op contrastwerking gebaseerd is en een *tonalistische* die met nuances werkt. Rothko, Giacometti en Morandi zijn meesters van het tweede genre. In het begin van de evolutie sloot mijn werk eerder bij hen aan. Nochtans heeft ook Gust de Smet mij beïnvloed, namelijk in de fijngevoelige en poëtische manier om met nuances en picturaliteit om te gaan. Ik heb niet het palet van hem overgenomen, maar de manipulatie in de wisselwerking tussen kleur en toon”.



Karel Dierickx
Solitude
1989
Gouache en collage op papier
48x31 cm
Privé-verzameling

De vormstudie die mij bezighoudt, groeit vanuit een schijnbaar onlogische samenhang van plastische elementen. Aan de grondslag van deze studie ligt een gevoelsmatige beleving, die ik niet zomaar willekeurig wil laten gedijen, maar integendeel binnen een vast patroon laat evolueren. Dit patroon is het raakvlak waar poëzie (kleur) door kracht (vorm) wordt omsloten. De verfhuid van het schilderij moet voor mij haar picturale indringendheid van binnen uit het schilderij zelf halen en niet omgekeerd als een korstig krentenbrood ter ondersteuning dienen van een vermeende krachtigheid. Onder de verfhuid ligt

het thema besloten dat zijn oorsprong in een landschappelijk gegeven vindt en dat naar een kompositionele interpretatie leidt van lijnen, vlakken en kleuren, die mij meedrijft in een opgave naast of boven of voorbij die van het motief. Een landschappelijk gegeven vertolkt de illusie dat de tijd stilstaat, dat er niets gebeurt. Dit moment probeer ik in mijn schilderijen te grijpen. Je kijkt naar een landschap en je denkt dat het een plaatje is, maar het is geen plaatje, het is een gebeurtenis. De dichter Rutger Kopland zegt: “Het landschap geeft de illusie dat de tijd stilstaat, dat er niets gebeurt. Maar dat is schijn. Het is zo’n eindeloos langzame gebeurtenis dat wij hem niet kunnen beleven. Wij zijn maar kortstondige voorbijgangers”. Als schilder hoop je altijd dat je die kortstondigheid van onze beleving enigszins kunt verdagen.

Karel Dierickx

Walter Daems (1952) werkt conceptueel. Hij voelt zich niet echt aangetrokken tot het Vlaams expressionisme maar vindt een combinatie in *De intrige* (1890) van James Ensor en *De opschik* van Gust de Smet. "Ik hou niet echt van het carnavaleske van Ensor, noch van het primitieve in het werk van De Smet, maar beide werken kunnen me toch ergens boeien omdat ik parallellen zie met mijn werk.

Recent ben ik zelf zeer begaan met het gelaat, de gezichtsuitdrukking. Vroeger werd ik geboeid door het thema van de vrouw – misschien was daar niet zoveel van te merken. Mijn betrokkenheid bij Ensor en De Smet blijft echter beperkt tot deze toevalligheid. Misschien is het Duits expressionisme voor mij meer van belang: het is dramatischer en de tragiek is meer voelbaar".

"Ik heb niet die kunsthistorische kennis, ik ben geen museum- of tentoonstellingsbezoeker. Daarbij komt nog dat ik vanuit mijn werk niet direct geconfronteerd wordt met het verleden. Het situeert zich bij mij veel meer in het heden, in het nu creatief bezig zijn met materialen".

Frank Maieu (1952) hanteert het begrip expressionisme in zijn ruimste betekenis, namelijk de open levenshouding van "de vrije mens". Hij zet zijn stelling kracht bij met een "vrije keuze": *De kruisdraging*, een laat werk van Jeroen Bosch uit het begin van de 16e eeuw dat zich in het Museum voor Schone Kunsten in Gent bevindt. "Als ik expressionisme vanuit die algemeenheid bekijk, dan voel ik mij ermee verwant. Bekijkt men de term in zijn historische en geografische beperking dan ligt de zaak wel enigszins anders. Vroeger voelde ik me zeer verbonden met Constant Permeke. Permeke is en blijft een belangrijk kunstenaar – net zoals heel de Latemse School trouwens – maar voor mij zijn ook Picasso, Bacon en Warhol grote kunstenaars".

"In dit verband is het feit dat ik geen echte eigen stijl heb misschien toch belangrijk. Ik voel me eigenlijk aan niemand verwant, behalve misschien op het vlak van de mentaliteit. James Ensor heeft zo de Vlaamse kleingeestigheid doorbroken door het individuele en het intuïtieve verstand voorop te stellen. Een Fred Bervoets bouwt hierop verder, en met de mij toegemeten middelen tracht ik dat ook te doen".

Fred Eerdekens
Thank you very much indeed
Mr. Painter

1989
Geplooid metaal, licht en schaduw
40x50x10 cm
Privé-verzameling

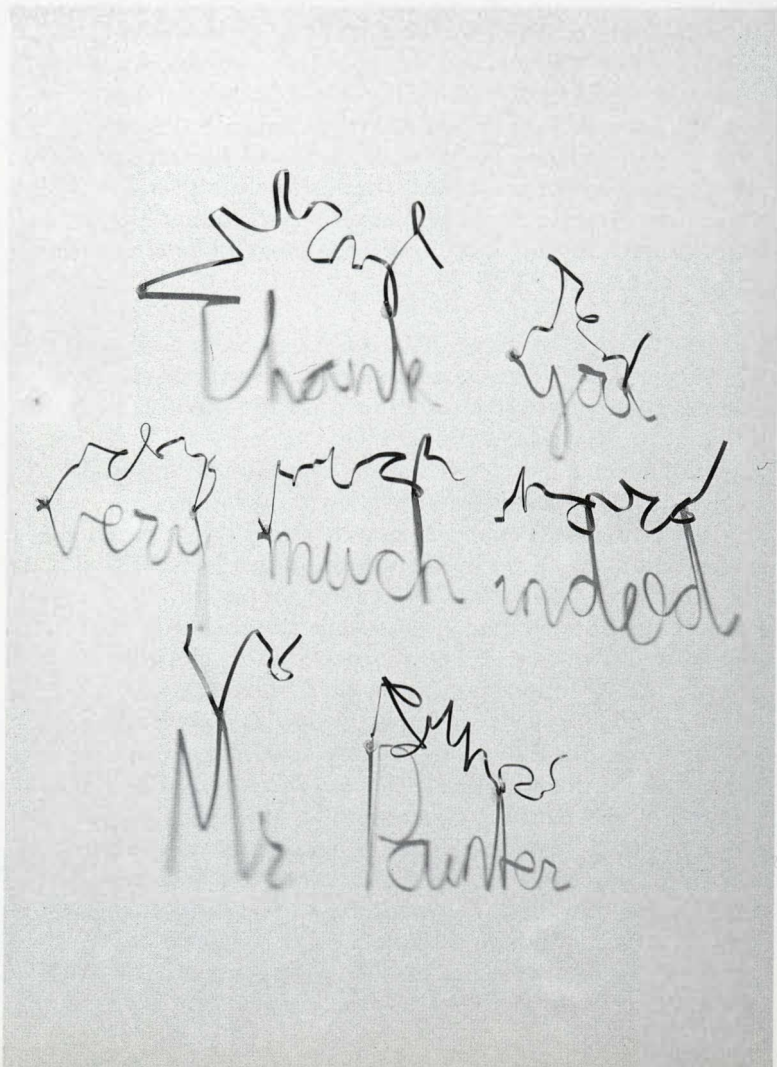
Leo Copers (1947) wijst op de expressieve kracht van een onverwachte keuze: *Het kruis met kapotte geweren* van het Ijzertorenmonument. Het werd gemaakt door een **anonymus**, een soldaat uit de Eerste Wereldoorlog, "een werk dat thuishoort in een museum".

Als tweede voorbeeld neemt hij de *Jezus Christus offert zijn bloed voor ons* (1925) van **Gustave van de Woestijne**.

"Hij hangt daar heel krom te hangen. Meestal zie je een soort Tarzan, maar dit is een zeer sterk beeld, een uitgemergelde figuur met rode bloeddorlopen ogen: een vermenging van wanhoop, berusting, hoop?"

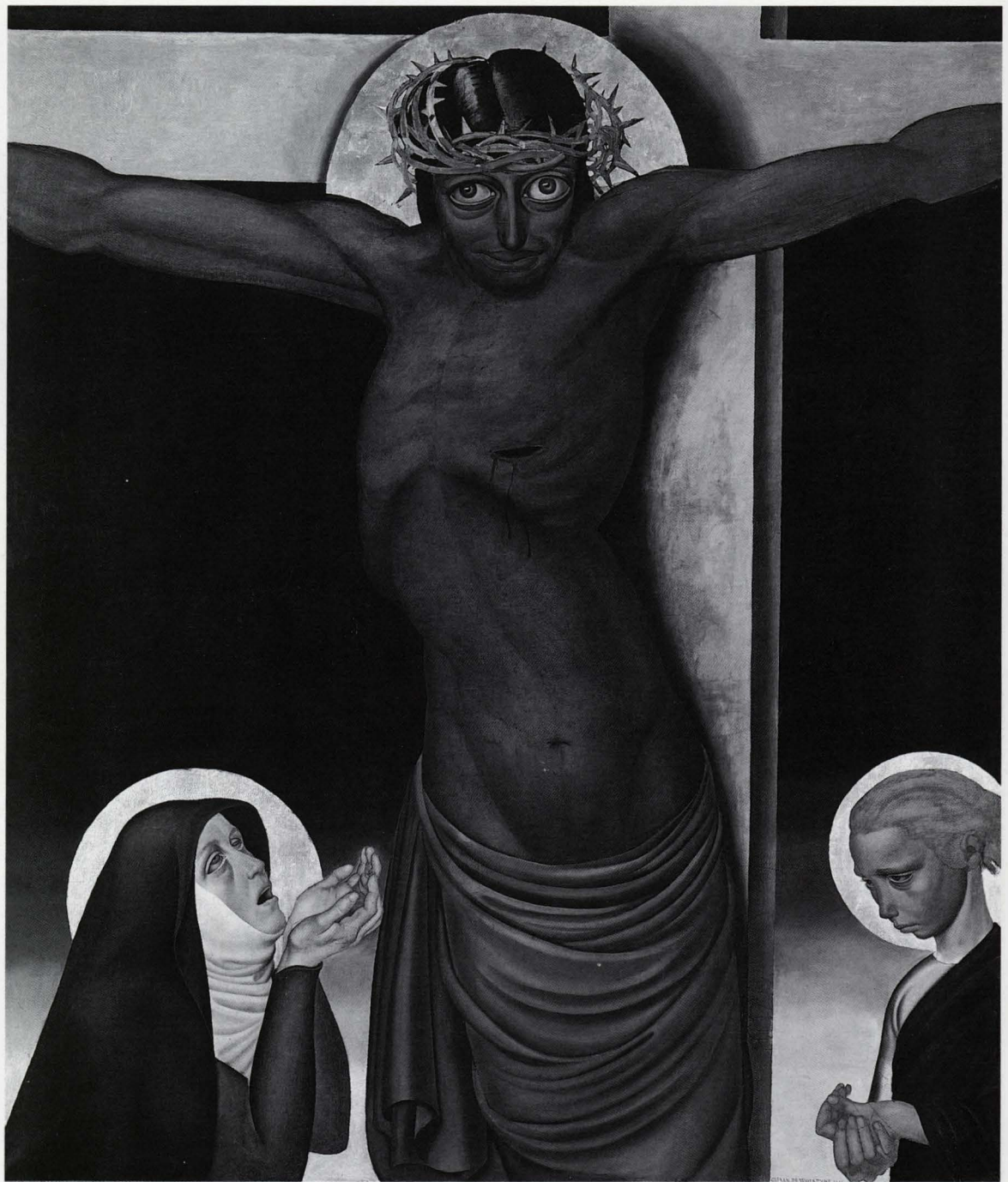
Het compositorische aspect is voor mij van secundair belang, dat is een kwestie van scholing en techniek. Een compositie wordt pas belangrijk als het beeld inhoudelijk interessant is".

Fred Eerdekens (1951) voelt zich aangetrokken tot de fantastische landschappen van **Frits van den Berghe**. "In het Vlaams expressionisme staan er eigenlijk twee zaken lijnrecht tegenover elkaar: het rationele kubisme en het meer emotionele expressionisme. Ik situeer Van den Berghe zowat op het scherp van de snee tussen beide tegenstellingen. Bovendien spreekt zijn koloriet mij geweldig aan. Hij is misschien niet de grote schilder maar hij is authentiek en origineel. Bovendien heeft zijn werk een kosmopolitisch karakter dat mij boeit net zoals bij Masereel en Cantré".



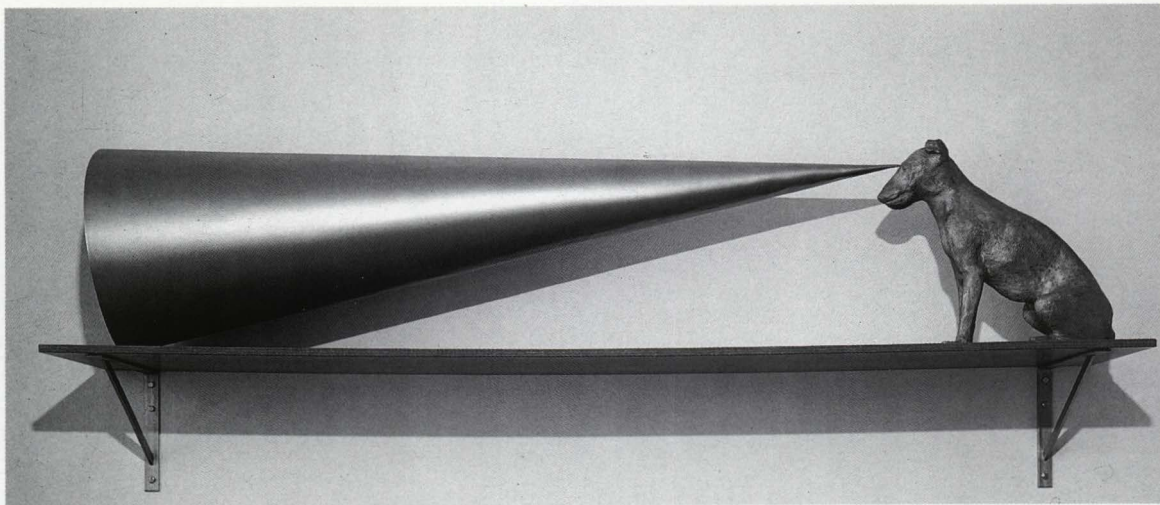


Leo Copers
Zonder titel
Bloed op katoen
70×53 cm
Privé-verzameling



Gustaaf van de Woestijne
Jezus Christus offert zijn bloed voor ons
1925
Olieverf op doek
208×178 cm
Inventarisnummer: 4618
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Paul de Vylder
Loyalty 1
1989
Inox, aluminium, asbestplaat
210×60×42 cm
Privé-verzameling



Jean Brusselmans
Boeren
ca 1928
Olieverf op doek
130×124 cm
Inventarisnummer: 87 MHK 467
Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent

Paul de Vylder (1943) wordt als conceptueel plastisch kunstenaar geboeid door de relativierende ironische stijl van Edgard Tytgat. "Hij is een echt modernist. Juist het feit dat hij niet stijlvast is en dat zijn kunst niet in een jargon ingebed zit, trekt mij aan. Ook de onsentimentele blik van Jean Brusselmans verleidt mij. Hij verknipt als het ware fragmenten van theaterdecors en ordent ze opnieuw in een strenge schilderkunstige discipline".

"Internationaal gezien hou ik van Max Beckman, omwille van zijn cynisme. Dat cynisme speelt ook in mijn werk. Ik ontleen beelden die door anderen vanuit hun sentiment, vanuit hun subjectiviteit gegenereerd zijn en ik reconstrueer daarmee een wereldbeeld, een soort poppenkast van gebroken elementen. Gebroken in die zin dat ik niet meer in de suggestieve kracht van die beelden geloof. Ik breng ze samen in een bewust al te theatrale constructie rond het cultuurhistorisch en ideologisch concept *angst*. Mijn werken zijn onder meer geïnspireerd op fascistoïde en emotionele thema's maar ze worden op een klassicerende afstandelijke wijze verwerkt. In het *rebus-rebis*-project speel ik in op de multifunctionaliteit die de dingen vandaag kenmerkt. Ik kan niet autonoom betekenis geven, ik speel met elementen die niet van mij zijn, het materiaal waarmee ik werk is vreemd. Hieruit ontstaat het besef van het labyrintisch denken: zonder bodem, op de rand van de afgrond".



Met *De kruisiging van het Isenheimer altaar* van Matthias Grünewald (Museum van Colmar) selecteert Philippe Vandenberg (1952) een identiek thema uit net dezelfde periode (ca. 1510-1515).

Philippe Vandenberg associeert expressionisme algemeen met het emotieve in de kunst: het projecteren en onderzoeken van de spanningsvelden die men in zich heeft. De symbolische verwerking van deze ingesteldheid karakteriseert zich op een frappante manier in het thema van de kruisiging. "Het symbool van de kruisiging heeft meer te maken met de menselijke situatie dan met de religieuze ingesteldheid. Ook Ensor past het Christusmotief toe op zichzelf. Als thema in de kunst komt de kruisiging in duizenden varianten voor. De vastgeklonken mens met gespreide armen, het drama van het lijden, maar ook de plastische doorwerking van de voorstelling – twee latten, twee richtingen haaks op elkaar – maken van het kruis een totaalsymbool".

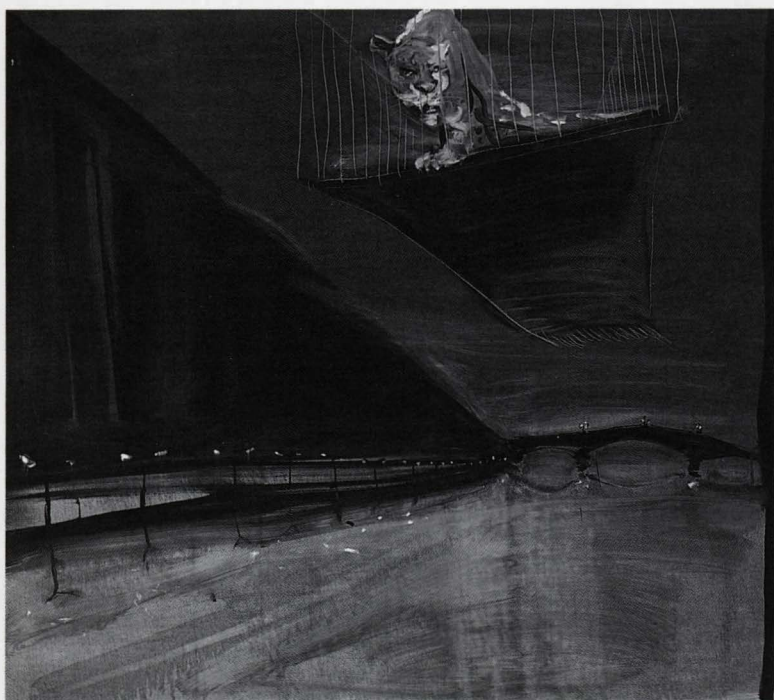
"In het Vlaams Expressionisme gaat mijn voorkeur uit naar Permeke, onder andere naar *Het afscheid* (1948) uit het Museum van Jabbeke. Het stelt een wenende figuur voor naast een doodsbed, een tragisch moment bij de dood van zijn vrouw".

"Zelf beschouw ik me niet als een expressionist, alhoewel ik meer behoor tot de emotieve pool. Toen ik nog student was op de Gentse Academie was iedereen volop met 'concept' bezig. Het was de tijd dat jonge kunstenaars met een aktentas rondliepen. We kregen tegelijk les van Wim van Mulders over Beuys en van Bursens over Bacon en het gedreven schilderen: beide polen waren interessant. Ik werd ook sterk geboeid door de figuur van Jan Cox die we als gastdocent hadden, een gevoelig en intellectueel man. Nochtans hebben de oude meesters mij het meest beïnvloed. Rembrandt, Goya, Rubens en Velasquez zijn niet zo persoonsgebonden. Er is de afstand door de tijd, hun werken bevatten genoeg 'ruimte' om eruit te leren zonder eraan vast te hangen. Bij Bacon is dat niet zo. Zijn werk is zo individueel, zo betrokken dat die noodzakelijke afstand niet bestaat. Ik praat hier wel vanuit het oogpunt van de student. Mijn bedoeling als kunstenaar is 'aan te grijpen', de mens 'voller' te maken. Je schildert natuurlijk ook vanuit een behoefte, dat is het vertrekpunt: er is de nood aan communicatie, een kunstwerk moet naar *buiten* komen".

Philippe Vandenberg
La notte
 1989-1990
 Olieverf op doek
 200x200 cm
 Privé-verzameling

Philippe Bouttens (1951) twijfelt tussen een landschap van Permeke en de *Geërgerde maskers* van James Ensor, "maar Ensor heb ik dieper in mij zitten. Ik vind hem ook universeler. Ensor is geen expressionist, maar toch vinden we ook expressionisme bij hem. Bij Permeke ben ik meer begrensd, bij hem kan ik niet meer achter het beeld kijken of toch veel minder dan bij Ensor. Permeke vind ik wel de beste van de Latemse groep. Ensor zie ik een beetje als een beginpunt van het historisch expressionisme".

"*Geërgerde maskers* ken ik al lang. Vooral het schilderkunstige element, de plasticiteit ervan treffen me. Goede dingen kan je moeilijk beschrijven, het is eerder traditioneel van opbouw met een wonderlijke clair-obscur. Ik vind het gewoon een zeer goed schilderij. *De oestereetster* is ook zo'n prachtig werk maar het sluit minder aan bij het expressionisme".



Philippe Bouttens
Zonder titel
1989
Olieverf op doek
160×180 cm
Privé-verzameling

Frans Gentils (1951) weet zich aangetrokken tot de experimentele geest van Frits van den Berghe. "Hij is een onderzoeker die voortdurend vanalles uitprobeert, die zowel inwerkt op de materie als op vorm en kleur. Ieder werk is een ander experiment, in tegenstelling met Permeke, die vaak in reeksen werkt. Ik hou ook veel van het oeuvre van James Ensor en Leon Spilliaert en internationaal van dat van Edvard Munch, Otto Dix en Georg Grosz".

"Op mijn werk is de term expressionisme niet van toepassing. Voor mij wordt een kunstwerk bepaald door vijf dimensies: de drie in de ruimte en daarbij de dimensies *tijd* en *toeval*. In de hedendaagse kunstsituatie is het voorbijgestreefd om nog over stijlbegrippen te praten, daar is onze tijd veel te complex voor. Elke kunstrichting heeft in het verleden uiteindelijk tot een maniërisme geleid dat tekort schoot om zich in het gewijzigde tijds kader nog te kunnen manifesteren. Iedere cultuur bekijkt en interpreteert ook met eigen ogen een kunstwerk, de interpretatie van een werk is nooit uitgeput, op die wisselende manier trotseren kunstwerken de tijd".

"Als ik iets wil weergeven dan doe ik dat op de manier die ik het best geschikt vind, het is voor mij boeiend om over zeer veel mogelijkheden te beschikken. Zij laten mij toe om een zuiverder beeld van mijn eigen leefwereld op te bouwen".

"Mijn werk is een reflectie van de sociale en industriële omgeving en van de wijze waarop ik mijzelf erin situeer: vaak nogal verschillend van doek tot doek, maar ieder doek bestaat als een unicum en heeft een aparte benadering".



Frans Gentils (1951)
Zonder titel
1989
Olieverf op doek
300×175 cm
Privé-verzameling

Sleppe (keramiëker en schilder, 1953) sticht verwarring met de naam van een notoir vertegenwoordiger van de geometrische abstractie: **Luc Peire**. "Precies daarom neem ik hem. Hij behoort niet tot de verwachte protagonisten, zijn werk is absoluut tegengesteld aan het expressionisme en toch heb ik een vroeg expressionistisch *Zelfportret* van hem gevonden: Luc Peire op een directe manier! Het werkt dus ook nog op het niveau van de beelding: als expressief schilderij. Die verschillende elementen vormen samen de semiotiek van het teken dat ik gekozen heb".

"Vanuit die praktijk van 1001 uitgangspunten maak ik ook mijn werk. *En* vanuit de theorie en de kunstgeschiedenis *en* vanuit het intuïtief bezig zijn met enorm veel toevalligheden die je weliswaar filosofisch, psychologisch, psychoanalytisch, sociologisch, zou kunnen beschrijven als je dat wil, maar die voor mij heel individueel zijn. Hoe heb ik de dag van gisteren beleefd en wat is daar nog van blijven hangen? Vanuit het moment dus dat ik nu zo ervaar, en straks misschien weer anders. Al die dingen samen!"

"Wim de Poorter, filmcriticus bij *Ons Erfdeel*, heeft mij op het semiotische aspect van de werkelijkheid gewezen. Door hem zag ik expressionistische films uit de jaren twintig die veel dichterbij de echte kunst, omdat zij toen vanuit een *nieuwe bewustwording* gemaakt zijn. Dat is de expressionistische manier van kijken die je ook op Permeke moet toepassen. Niet beschrijven van: deze figuur heeft grote handen, maar: dit zijn grote handen omdat Permeke grote handen *zág*. Dat heeft met die tijdsgeest te maken, ook het fascisme is er een aspect van. Het fascisme was voor mij de (toevallige) aanleiding om het verschijnsel 'mens' te problematiseren: de mens als primair wezen, als misdadiger, pervert. Die archetypische status van de mens interesseert mij: de emotionele pulsies, het chaotische, die bewustwording. Ik kan over die tijdsgeest spreken omdat mijn ouders die periode hebben gekend, er veel hebben over verteld, zodat ik dat ook als het ware 'beleefd' heb. De romantiek, de 19e eeuw, Cézanne, hoe belangrijk ook als voorlopers in de kunstgeschiedenis, ik heb er weinig voeling mee, dat is theorie, dat heb ik niet meegemaakt. Wat er nu gebeurt, dat kunnen we nu vatten, daar gaat het om".

"Dan kom ik tot *mijn* manier van bezig zijn met kunst: ik probeer in de chaos structuur te maken om weer chaos te scheppen, zo maak ik mijn kunst. De uitgangschaos is die van de onwetendheid, het totaal ongestructureerde; de verworven chaos is die van de pluriformiteit, de 1001 betekenissen als mogelijke antwoorden op 1001 vragen.

Wat men stijlen noemt zijn de ordeningswijzen van die chaos: het historisch expressionisme is zo een ordeningswijze, het constructivisme ook, maar dan heb je maar een paar antwoorden, één of twee vragen maar. Dan vraag ik mij af: is constructief werken nog wel kunst? Of is het decoratie? Hetzelfde met bijvoorbeeld een Vasarely: slechts een tweetal vragen. In het aantal vragen ligt het verschil tussen decoratie en kunst. Dit is het voordeel van kunst: steeds weer vragen kunnen stellen, die elkaar ook (liefst) tegenspreken. De wetenschap daarentegen laat maar één antwoord toe. Kunst is steeds weer anders, afhankelijk van de situatie, een kunstwerk is niet iets vast maar wordt voortdurend door iedereen anders bekeken: hetzelfde werk zal je anders bekijken (dus ook beoordelen, evalueren) op het moment dat het uit is met je partner dan dat je er neutraal voorbijloopt".



Sleppe
**Op de mesthoop bloeien de
mooiste bloemen**

1989
Olieverf op doek
80×100 cm
Privé-verzameling



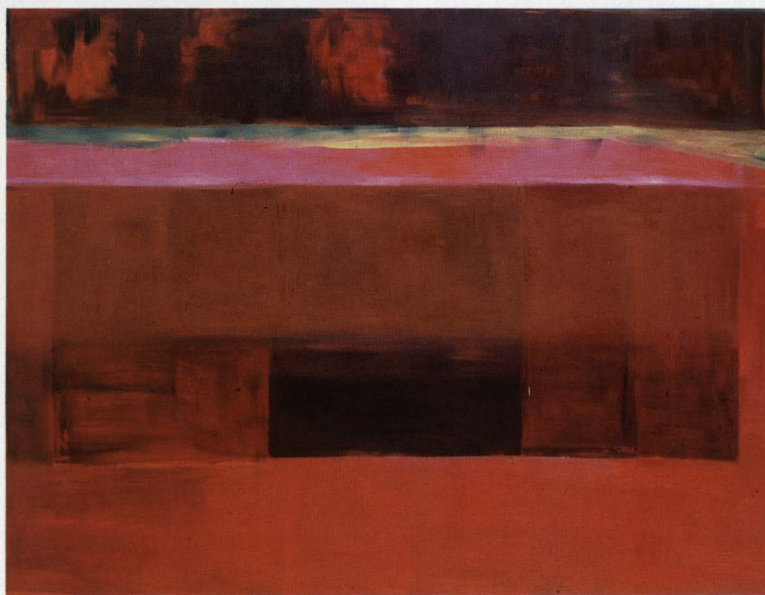
Constant Permeke (1886-1952)
De zaaier
 1933
 Houtskool en krijt op papier
 197×117 cm
 Inventarisnummer: K. 162
 Provinciaal Museum voor Moderne
 Kunst, Oostende

Ingrid Castelein (1953) kiest *De Zaaier* (1933) van Permeke uit het Museum in Jabbeke.

“Wat mij fascineert in dit autonome portret is de contrastwerking tussen de monumentale vorm van de figuur (zijn voeten en handen als kolenschoppen) met het geïnterpreteerde, ingetogen mijmerende gezicht.

Dit expressionisme heeft iets innerlijks. Het is een werk uit de rijpere periode van Permeke die, omdat hij op de mens zelf ingaat, veel verder doordringt in het eigenlijke religieuze dan bijvoorbeeld een Servaes”. “Vlaams expressionisme betekent voor mij het gebonden zijn aan donkere kleuren, aardekleuren, bruinen, okers, ... Dat voel ik ook in mijn werk aan: met pastel zou ik niet kunnen werken. Verder is het contact met de natuur een fundamentele karakteristiek waarmee ik mij ook verbonden voel: ik leef in de natuur”.

“Wat het kunsthistorische betreft: mijn contact met plastische kunst is van kindsbeen af verlopen over Van Gogh, het Duits expressionisme, de Latemse School, zoals bij velen wellicht; het zijn de dingen waar je het eerst mee in contact komt. Later verruimde ik die grenzen: Duchamp, Picabia... Ten opzichte van mijn werk kan ik niet van echte invloeden of affiniteiten spreken, wel van een heel ruim veld: ik kijk zowel naar Donald Judd als naar Giotto, naar Bruce Nauman en naar de Russische ikoonschilders. Zoals in het werk dat ik gekozen heb hou ik van beelden die tegelijk monumentaal en verinnerlijkt zijn; dit heb ik in mijn werk steeds samen willen brengen en dit visueel-plastisch uitwerken. Ook de literatuur is belangrijk: van Proust tot Musil, zeker ook het theater van Beckett”.



Ingrid Castelein
Onderzoek landschap "rood V"
 1989
 Olieverf op doek
 200×150 cm
 Privé-verzameling

Hans Vandekerckhove (1957) opteert voor Gust de Smet: *Naakt zittend op de rand van het bed*, (1930, Museum voor Schone Kunsten, Oostende).

“Het eerste werk van De Smet dat ik ooit zag was *Kermis in het Dorp* via de uitgave van O.K.V. Het intrigeerde me.

Mijn voorkeur gaat evenwel naar de vrouwenfiguren zoals het *Blauwe Naakt* (verzameling Rachin, Cagnes).

Het zijn duidelijke zware boerinnen en toch stralen ze licht uit, ze lijken licht door de contouren van licht.

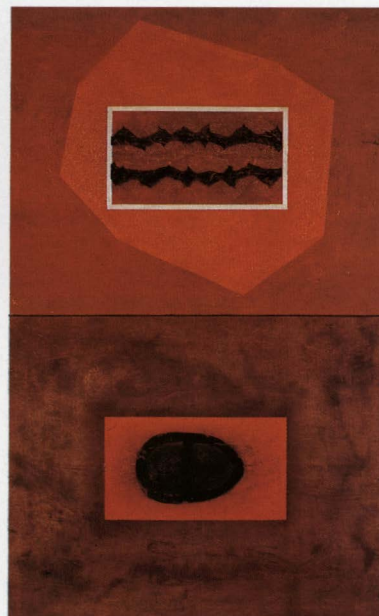
Permeke schilderde boerinnen echt als boerinnen, bij De Smet worden het Eva-figuren. Ze worden etherisch door de kleurbehandeling, de rode konen, de appelborsten”.



Gustave de Smet
Naakt zittend op de rand van het bed
Gesigneerd, 1930
Olieverf op doek
93×74 cm
Inventarisnummer: 18
Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende

“Wat mijn werk betreft: niet zozeer het huidige, wel het werk van het begin van de jaren tachtig was expressionistisch van aard. Het was figuratief werk en er is een nogal voor de hand liggende relatie aangezien ik de menselijke figuur schilderde. Toch is het eerder Bacon die me aansprak, veel meer dan de Neue Wilden. Bacon fascineerde me omwille van het soort schilderkunst en het onderwerp: de zittende, menselijke figuur. Hij oversteeg alle richtingen en modes gedurende meer dan dertig jaar”.

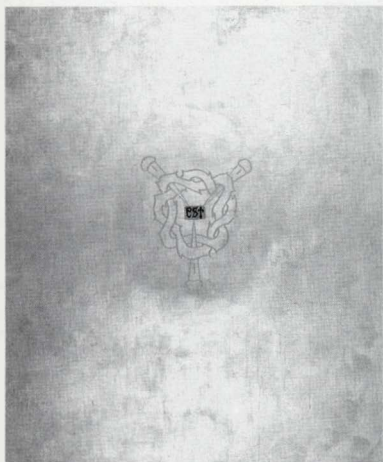
“Mijn verwantschap met het expressionisme was enkel uiterlijk, nooit qua mentaliteit. De essentie bij de expressionist is immers zijn gevoelsleven. Bij mij is het veel meer een rationele constructie die door de *manier* van schilderen emotioneel wordt. Hier kan ik weer naar Gust de Smet verwijzen. Bij Permeke is er geen transformatie van het rationele maar van het emotionele. Dat betekent niet dat Permeke niet belangrijk zou zijn, maar het kubisme spreekt en sprak me veel meer aan: omwille van het rationele vertrekken vanuit de realiteit naar een ontroerend resultaat. Gust de Smet begint met iets formeels en eindigt met een meerwaarde. Ik zou het enigszins kunnen vergelijken met een gotische kathedraal, een typevoorbeeld van kunst en wiskundige constructie die weet te ontroeren net zoals de polyfone muziek dat kan”.



Hans Vandekerckhove
Illumination VII
1989
Olieverf op doek
150×240 cm
Privé-verzameling

Marc Maet (1955) prefereert het schilderij *L'Adieu* (1954, Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent) van Antoine Mortier. "Mortier is een Einzelgänger, hij valt tussen de plooiën van de stromingen. Kunsthistorici delen hem in bij het abstract expressionisme. Zijn werk heeft echter een te grote afstandelijkheid om expressionistisch genoemd te worden. Het is een sterk geconcentreerd schilderij met een boeiend gebruik van het oppervlak. Er is een zeer mooi evenwicht tussen denken en voelen. Het koppelt een plastische kracht aan een gevoelige manier van schilderen. Het kenmerk van veel matige expressionisten is dat ze hun gevoelens veel te direct uitgieten over het doek. Dat heeft eerder met een therapiefunctie te maken en dus niet met kunst".

"Mijn eerste contact met de schilderkunst verliep via de schilderijen van Permeke. Zij maakten de sluimering van de kunst in mij wakker. Permeke, Gust de Smet en Mortier zijn op een bepaalde manier mijn 'roots'. Dat klopte ook met de leeftijd waarop je je als schilder wil profileren. Het ontdekken van het medium gaat ook letterlijk met 'schilderachtigheid' gepaard: een zekere Sturm und Drang. Gaandeweg groeit een mentaal proces. Je bent tout-court met kunst bezig, je zet je af, je pikt zaken op, binnen het kader van je eigen evolutie ontstaan actie en reactie. Sommige schilderijen staan volledig met elkaar in tegenspraak. Je krijgt het besef hoe belangrijk het is om 'afstand' in het schilderij in te bouwen en om mogelijkheden open te laten. In principe sluit ik geen enkele techniek of beeldvorming uit. Ik denk ook sterk in 'polen': het instinctieve en het intellectuele, vrouwelijk en mannelijk, plus en min. 'Polen' kunnen niet zonder elkaar bestaan. Hieruit ontstaat een grote complexiteit die in schril contrast staat met de werkwijze van sommigen die hun kunst tot een herkenbaar handelsmerk reduceren".



Marc Maet
Est
 1989
 Acrylverf en polyester op doek
 240x200 cm
 Privé-verzameling



Bruneau
Zonder titel
 Acrylverf op papier
 50x70 cm
 Privé-verzameling

Bruneau (1957) zou zelf graag zoals de Vlaamse expressionisten kunnen schilderen. Hij laat zich inspireren door *De Strijkster* van Rik Wouters (1915, Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen).

"Ik sta in bewondering voor hun plastische taal en voor de wijze waarop ze omgaan met de verf. Het métier dat schilders als Frits van den Berghe, Gustaaf de Smet, Hippolyte Daeye, Rik Wouters tentoon spreiden fascineert mij. Ook voor mij is die materiebehandeling essentieel. Het is mij niet te doen om wat er op het doek of op het papier wordt afgebeeld. Het literaire, het anekdotische trekt me niet onmiddellijk aan, maar stoot me ook niet af. Mijns inziens is het echter ook niet echt van belang. Wat me interesseert is het schilderen op zich".

"Het Duits expressionisme van Kirchner of Heckel zie ik niet zo direct zitten. Misschien juist omdat bij hen het inhoudelijke zo sterk op de voorgrond treedt. Ik hou niet van dat zwaarwichtige, getourmenteerde dat hun kunst kenmerkt. De ontwikkelingen in Frankrijk met Léger, Matisse en Picasso zeggen me veel meer, juist omdat zij volgens mij veel meer met schilderkunst bezig zijn".

Hugo de Baere (1958) werd enorm geraakt bij het zien van *De worstelaars* (1967) van Bengt Lindström in het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent. "Het was zo direct. Ik heb die man ooit ontmoet in Frankrijk en dat was wel een ervaring. Hij werkt zeer veel en ontzettend snel, steeds erg instinctmatig. Soms is zijn werk heel raak, daarnaast heeft hij natuurlijk ook veel rommel. Wat mij daarin boeit is dat er geen criteria zijn, nog veel minder dan bij Appel en Jorn. Hij is niet bezig met esthetica. Dat werk treft mij ook omwille van de voorstelling. Het gebalde beeld komt perfect overeen met de idee van de worstelaar. Die is ook zeer gespannen, zeer gebald. Er spreekt een onmetelijke kracht uit dat beeld".

"In elk geval voel ik meer verwantschap met het expressionisme dan met een of andere technische richting die zich met de vorm van de kunst bezighoudt. Bij het expressionisme is de techniek een middel en geen doel, bij het kubisme bijvoorbeeld ligt dat anders, wordt het middel meer een doel op zich. Ik heb dikwijls de neiging werk te maken dat *niet* vertrekt vanuit een discours. Ik wil mentale beelden maken die kracht putten uit zichzelf. Met discours bedoel ik geen uitleg maar een soort retoriek, het werk wordt als het ware het resultaat vanuit de redenering die je voert. Het zogenaamd postmodernisme is daar een goed voorbeeld van, je gaat helemaal gaan denken binnen dat kader. Ik wil me daarvan distantiëren, teruggaan naar het oorspronkelijke. Dat vind ik terug bij een figuur als Kirchner: die grote eenvoud".



Bengt Lindström

Les catcheurs

1967

Olieverf op doek

162 × 114 cm

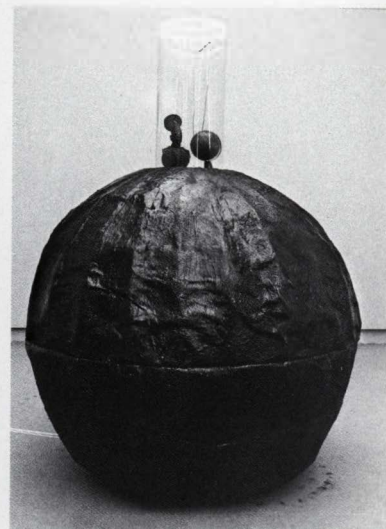
Inventarisnummer:

D1-MHK085/1

(MSK 1968 - DBSBK 418)

Museum van Hedendaagse Kunst,

Gent



Hugo Debaere

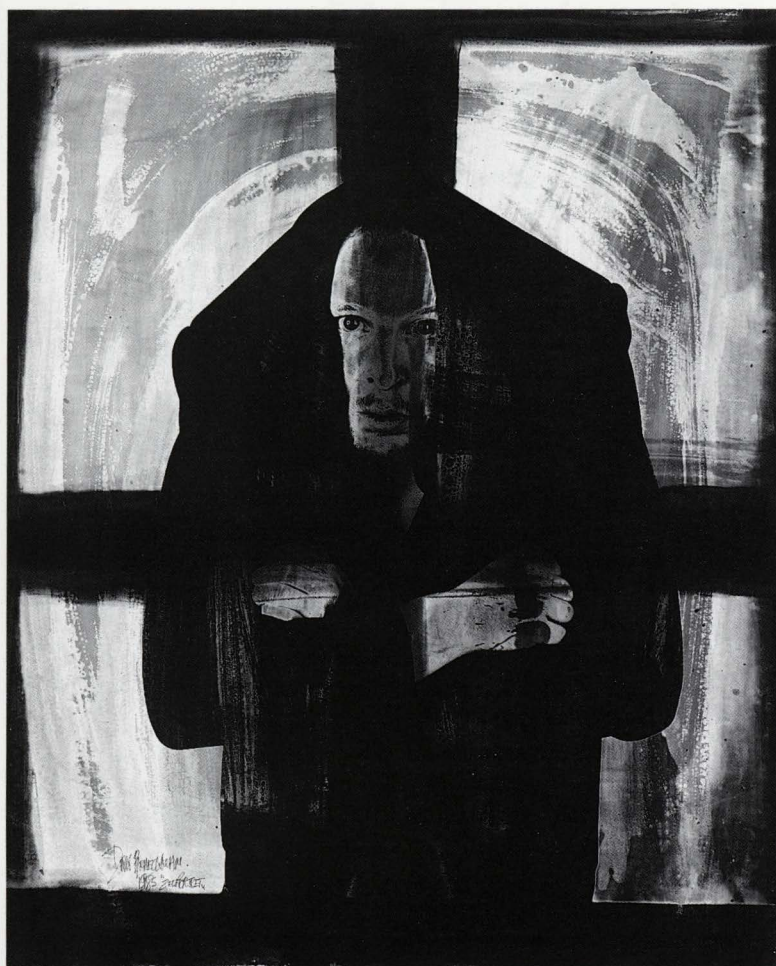
Zonder titel

1988

Metaal, pek, plexi, neon, wereldbol,
antropomorfe Afrikaanse vaas

Hoogte: 240 cm, diameter: 180 cm

Collectie MHK, Gent



Dirk Braeckman
Zelfportret
1989
Foto, papier
60x50 cm
Privé-verzameling

Dirk Braeckman (1958) voelt zich aangesproken door de schilderijen van Soutine, maar vooral ook door het surrealisme van Magritte. "Ik moet zeggen dat ik niet zoveel van schilderkunst afweet. Ik ben fotograaf.

Veel mensen proberen mij wel met schilders te vergelijken. Schilderen is werken met materie, dat is een essentieel verschil met de fotografie. Ook Arnulf Rainer is een schilder: hij vernietigt de foto door er materie op te brengen. Men vraagt mij wel eens: waarom ga je niet schilderen? Ik wil met fotografie op de eerste plaats een *moment* vastleggen. Akkoord, je kan bij mijn foto's ook spreken over picturaliteit en over compositie. Compositie is heel belangrijk, maar het allerbelangrijkste voor mij is de gelaatsuitdrukking, die varieert in 1/1000 seconde.

Vroeger was de beweging, de geste primordiaal in mijn werk. Ik manipuleerde dat in de wijze van printen, de fotoafdrukken met lijnen en krassen gaven er een dimensie van geweld aan. Nu is mijn werk surreëler geworden.

Ik vertrek vanuit pure fotografie, het portret, stilaan ook het stadslandschap en het stilleven. De attributen zijn schaars, zeer minimaal maar zeer belangrijk.

De manipulatie in de donkere kamer is ook minimaler geworden, ze staat niet meer op zichzelf zoals vroeger, maar ze is ondergeschikt aan de figuur. Ze moet de figuur beter doen uitkomen en mee een vibrerende sfeer helpen opbouwen. Ik gebruik ook een lichte groothoekvervorming: het beeld wordt iets koeler, ijler, maar mij geeft dit de indruk dat ik 'dichter' sta bij het portret, ik voel mij er meer bij betrokken, meer dan indien ik een telelens zou gebruiken. Dat klinkt misschien paradoxaal maar een telelens is 'dichter' op een letterlijke manier, 'warmer', maar ik voel er mij niet zo bij betrokken".

"Ik maak ook veel zelfportretten. Dat zijn evengoed portretten, net zoals de echte portretten die ik maak ook zelfportretten zijn. Ik portretteer mensen die ik goed ken, of waarbij ik mij zeer betrokken voel. Vroeger ging ik door als de 'getourmenteerde fotograaf', ik streefde vaak oogcontact na. Nu toon ik de tragiek afstandelijker, maar tegelijk sterker, suggestiever. Maar het blijft een portret!

Thomas Ruff toont objecten met de blik op oneindig, dat zijn *geen* portretten".

"Ik heb een voorkeur voor het nachtclubmilieu, ik word veel meer beïnvloed door mijn omgeving, de sfeer die ik bezoek en opzoek dan door de kunstgeschiedenis. Een hele avond aan het Noordstation van Brussel is veel belangrijker dan vijf tentoonstellingen en honderd toneelstukken.

Het *théâtre-vérité* is veel boeiender dan de 'grote cultuur'. Van daaruit laat ik mij inspireren en dat resulteert achteraf soms weer in studiewerk: in zelfportretten. Al heel vroeg had ik een passie voor jazz: Miles Davis, Coltrane, Charlie Parker, Art Pepper... ook voor rock & roll en voor klassieke muziek. Ik hou van de zwarte cultuur, van de gevoelsmatigheid die die manier van leven bepaalt.

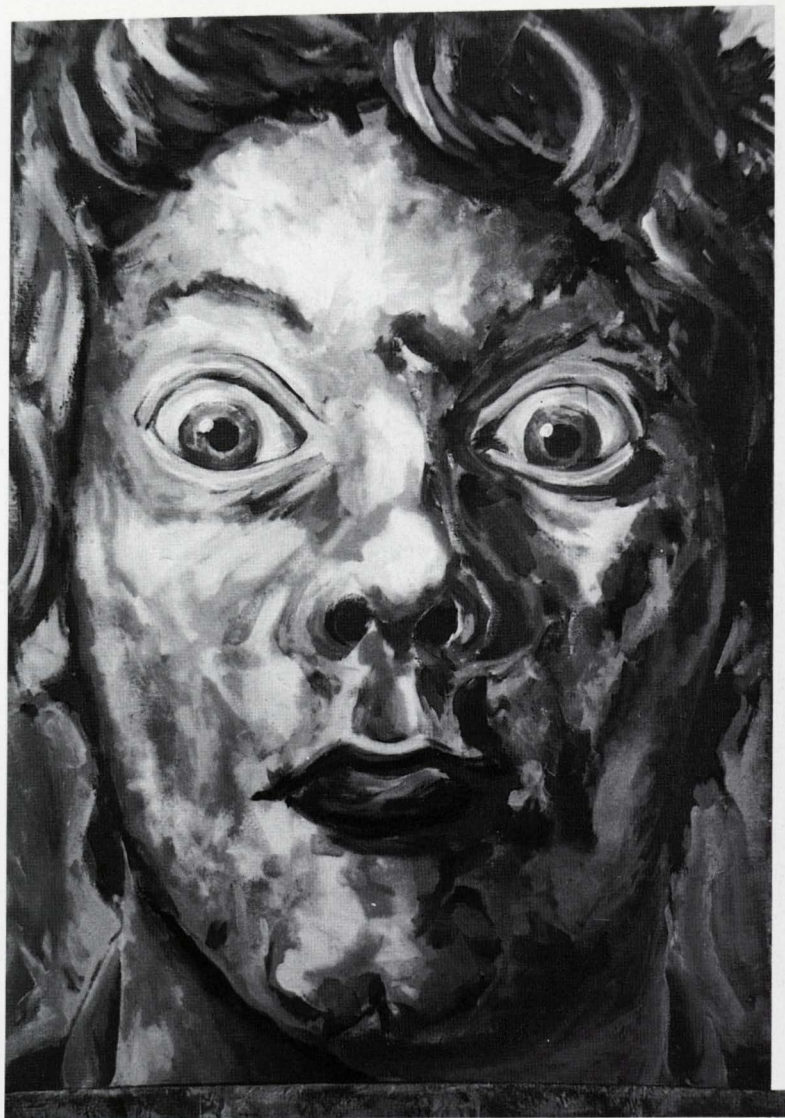
De kleur *zwart* is bijzonder betekenisvol voor mij: de kleur van de dood, somberheid, pessimisme en tegelijk van de levensdrift van de zwarte cultuur, de passie, de zwarte muziek: zwart heeft een heel rijke symboliek. Ook in mijn zelfportretten. Ik ben een groot humorist, maar dat komt nooit tot uiting in mijn werk, mijn zelfportretten tonen mijn innerlijk: zwart".

“Mijn foto’s geven soms de indruk van enscenering, maar ik werk toch altijd spontaan, ik werk gewoon verder, verzamel foto’s en kijk daarna wat ik zal gebruiken. Ik werk in fases: een hele tijd maak ik niets dan opnames, dan komt de periode van selecteren en afdrukken: het maken zelf van de foto’s, waarbij ik mijn emotionele betrokkenheid bespeel met het surreële aspect dat ik bereik door de manier van printen. In de selectie en het afmaken werk ik soms al toe naar een welbepaalde tentoonstelling. Dat is de derde fase: het presenteren en samenbrengen tot een eindwerk: de expositie”.

De voorkeurwerken van **Koen Vos** (1960) zijn *De schreeuw* (1893) van **Edvard Munch**; *De intrige* (1890) van **James Ensor** en verder ook de *Jezus Christus offert zijn bloed voor ons* (1925) van **Gustave van de Woestijne** en schilderijen van expressieve symbolisten zoals William Blake en Leon Spilliaert. “Het Vlaams expressionisme heeft mij nooit echt aangetrokken omwille van zijn plattelandskarakter. Het grootstad-expressionisme boeit me daarentegen wel: Max Beckmann, Kirchner, Nolde.

Ook vandaag ervaar je de contrasten en de atmosfeer van Berlijn of New York, de emoties zijn er heviger. Dat ‘grootstadsgevoel’ komt bij mij soms spontaan op tijdens het werken. De ervaring van het gevaar bijvoorbeeld als je ’s nachts door Central Park loopt. Ik werd ook sterk aangegrepen door de extreme tegenstellingen van de West-Coast: de uiterlijke rust maar het besef van de armoede, stress, crack, dat lijkt mij een uitermate expressief gegeven. In de literatuur roept dit de romans op van Henry Miller en de poëzie van Bukowsky, die in vijf, zes woorden een hele wereld ‘schildert’.

“Mijn palet heeft zich eigenlijk ontwikkeld uit het expressionisme van Die Brücke: contrastwerking als uitdrukkingsmiddel. In mijn academiëtijd vormde ik samen met Christian van Beveren en Chris van Eetvelt de groep Kleenex. Voor ons betekende Kleenex: de kick van het schilderen, genieten van de actie en de interactie, spontaan samen schilderen met kleuren die zo hevig en intens mogelijk zijn. Dat is zeer intuïtief gegroeid. Kleenex was een wegwerpproduct, geassocieerd met de grootstad, met sex, met Christus ook. Niemand gelooft mij, maar onze *Kruisweg* was *niet* bedoeld om te choqueren, het was pure, naïeve spontane schilderkunst. Het was ook de tijd van de Mülheimer Freiheit en van de Neue Wilden: Salomé, Castelli, Fetting. Bij de start van Kleenex hadden wij echter nog nooit van hen enig schilderij gezien”.



Koen Vos
Zelfportret
1987-88
Acrylverf op doek
100x70 cm
Privé-verzameling

Frank Cane, graficus (1961) voelt affiniteiten met het oeuvre van Frits van den Berghe en Frans Masereel.

Hij koos twee schilderijen van Frits van den Berghe:

De toverheks (1928) uit het Stedelijk Museum in Amsterdam en *Boom in bloei* (1930) uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.

“Van den Berghe combineert vaak vormen: dubbele profielen, bomen zijn gezichten. Deze technieken bestaan in de Afrikaanse kunst, ook Picasso gebruikte ze.

Bij *De toverheks* zijn de borsten figuurtjes, de schouder is een hondje. In de *Boom in bloei* zit Frits van den Berghe centraal middenin. Romdom zijn zijn angsten afgebeeld. De demonen en figuren op de achtergrond bevolken zijn onbewuste wereld. Het zijn afsplitsingen van emoties en van persoonlijkheden zoals ook bij Ensor en Jeroen Bosch.

Van den Berghe is echter meer verinnerlijkt dan Ensor, hij werkt meer met getemperde kleuren. Bij Masereel hou ik vooral van de lino's, minder bekend van hem is het belang dat hij hecht aan erotiek. Algemeen toont hij het stedelijke aspect”.

“In mijn werk sta ik het dichtst bij Bervoets en Roobjee. Ook met Afrikaanse kunst, zelfs met romaanse kunst voel ik mij verwant. De kern van mijn werk is erotiek, ook angst is heel belangrijk: de confrontatie tussen erotiek en dood. Dat toonde ik vroeger letterlijk door bijvoorbeeld de noties 'schedel' en 'masturberen' naast elkaar uit te beelden. Nu breng ik dat synthetischer. Ik hou ook van Jan Cox omwille van de tegenstellingen in zijn werk.”

“Ik beschouw iedere tekening, elk werk dat ik maak als een zelfportret op een welbepaald moment. Ik voel me slecht of goed en dat bepaalt het werk. Ik gebruik daarentegen ook symbolen van orde: de boom, de driehoek representeren de opbouw van de orde in de chaos. Het suggereren van vragen, zoals: wat primeert, het gevoel of het verstand, druk ik uit door bijvoorbeeld het hart en de hersenen om te wisselen. Voor alle emoties heb ik figuurtjes. Er zijn vier hoofdsymbolen en zij staan voor de volgende betekenisinhouden: *relaties, neuken, energie en nachtromantiek*. Het tekenen is voor mij een biografische activiteit, een bezigheidstherapie ook. Ik maak een plastisch dagboek van mijn emoties: depressief, optimistisch, jaloezie, angst, ... In mijn eerste werk ben ik vertrokken vanuit Cobra. Nu sta ik dicht bij Robert Combas en Hervé Di Rosa”.

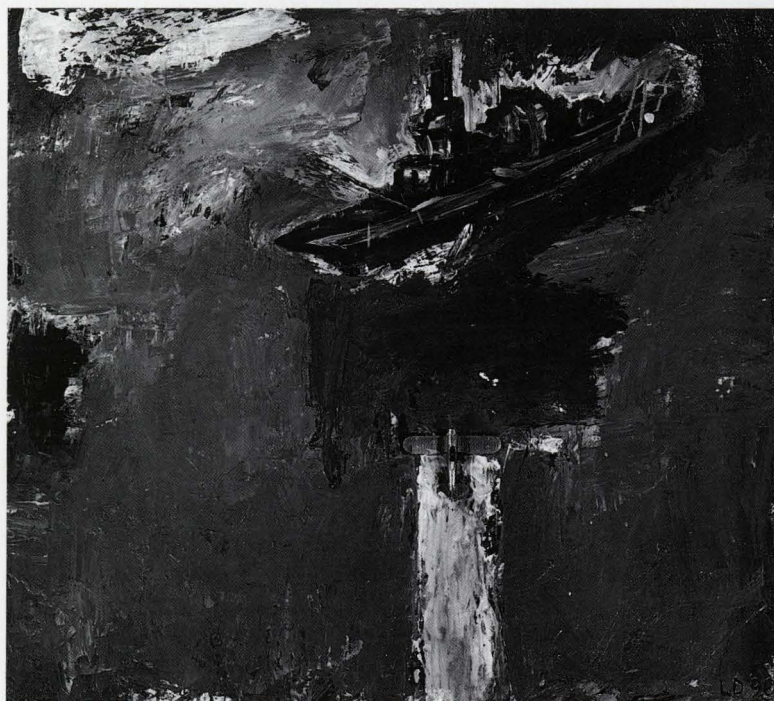
Lieven Decabooter (1961) kiest *Het goede huis* (1926) van Gust de Smet (Museum voor Schone Kunsten in Gent).

“Als je Otto Dix ziet hebben de Vlaamse expressionisten weinig te vertellen. Het ging bij ons vooral om het schilderen. Ik heb vergeefs gezocht naar iemand die meer deed dan expressionistisch schilderen. Gust De Smet draagt mijn voorkeur weg omdat hij in bepaalde werken iets meer vertelt dan het louter schilderij. *Het goede huis* trekt me aan omwille van de sterk symmetrische opbouw van het werk”.

“Als je dan *De oorlogsverminkten* van Dix ziet, dan is dat meer dan de weergave van een realiteit, dat is bijtende spot.

De Vlamingen blijven bij het picturale, het inhoudelijke dringt zo weinig door. De inhoud is enkel een voorwendsel om te kunnen schilderen. Permeke is technisch een betere schilder dan De Smet, maar De Smet gaat verder in de picturale verwerking”.

“Er is geen verwantschap met mijn werk. Tenzij louter formeel, in de beginperiode (86-87). Ik ervaar veel meer invloed van de Italiaanse renaissance en de Vlaamse barok (Rubens). Mijn werk leek misschien iets dicht bij het Duitse expressionisme te liggen, maar eigenlijk is dat niet zo. Het symbolisme trekt me meer aan, omdat het innerlijk leven erbij betrokken is: de gedachtengang, niet enkel de gevoelens. Chagall is zo'n kunstenaar”.



Berlinde de Bruyckere (1964) maakt vooral sculptuur. Zij spreekt zich uit voor de tekeningenreeks van Ernst Barlach uit het Museum voor Schone Kunsten in Gent.

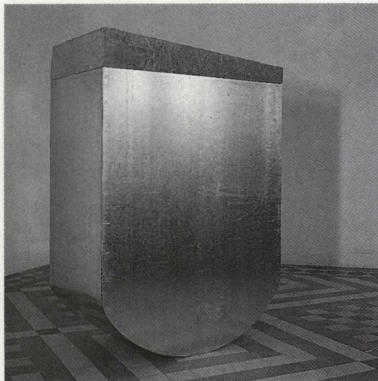
“De ganse reeks straalt een beklemmende sfeer uit. Barlach heeft de prenten met grafiet echt dichtgetekend. De techniek staat helemaal in functie van wat hij wil meedelen. Ik herinner me het beeld *Medelijden* uit een Duitse collectie. Je ziet een bedelende vrouw bedekt door een laken, enkel de handen zijn zichtbaar. Het is zo'n sprekend beeld, het schreeuwt je toe. Bij Minne is dat veel meer ingehouden, de verstilde expressie van een schone figuur”.

“Ik voel eigenlijk geen affiniteit met de meeste Vlaamse expressionisten. Het lijkt me nogal provinciaal, het gaat altijd over het landelijke, het boereleven. Voor het werk van Gust de Smet voel ik wel iets. Uit zijn portretten spreekt een zekere intimiteit, hij graaft naar het innerlijke van zijn figuren. Permekes *Vissersvrouw* is eerder een louter uiterlijke waarneming, een vastleggen van het voorbijgaande, het alledaagse. Bij Barlach heb ik veel meer het gevoel van expressiviteit”.

“Misschien is er wel een geestelijke verwantschap. Mijn werk is de uitdrukking van een gemoedstoestand, een eigen belevenis. Ook het lelijke en de angst worden erin uitgestraald, de levensvraag komt erin aan bod.

Ik probeer in mijn beelden vorm te geven aan mijn angsten en emoties. Bij die expressionisten was het ook niet de eerste bedoeling om een mooi schilderij te maken. De verschrikking kan ook prachtig zijn”.

Franky Caen
Zonder titel
1989
Linosnede
120×100 cm
Privé-verzameling



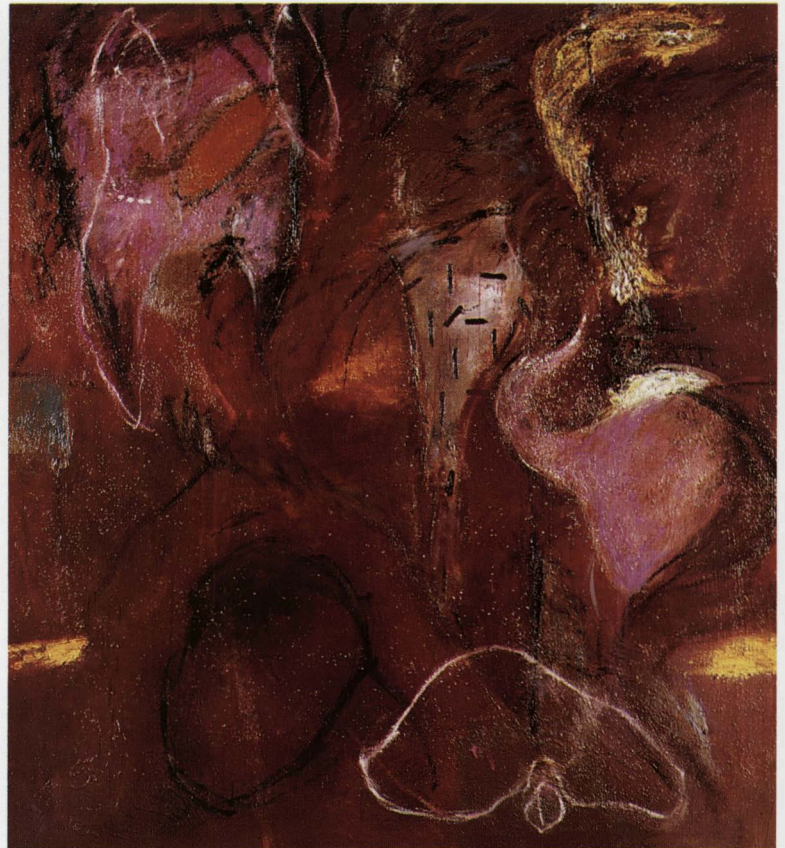
Berlinde de Bruyckere
Betreurd
1990
Gegalvaniseerde staalplaat en beton
140×125×72 cm
Privé-verzameling

Lieven Decabooter
Zonder titel
1990
Olie- en koperverf op doek,
modelvliegtuigje
100×110 cm
Privé-verzameling

Jan Deconynck
Matador
1990
Olieverf op doek
220×200 cm
Privé-verzameling

Jan Deconynck (1963) kiest expliciet voor James Ensor. “Hoewel *De oestereetster* (1882) uit het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen zeer klassiek is en ogenschijnlijk weinig met het expressionisme te maken heeft, wijst het omwille van de ongewone ruimtelijke opbouw en het dagdagelijkse onderwerp reeds in de richting van het Vlaams expressionisme. *De intrige* (1890, uit hetzelfde museum) en de *Oude dame met maskers* (1889, uit het Museum voor Schone Kunsten in Gent) zijn duidelijker expressionistisch en verwijzen ook naar cultuurinhouden die typisch Vlaams zijn: de angst, de obsessie voor de dood, het zich verbergen, de intrige, het spel. Ik voel mij verbonden met de Ensoriaanse waanzin en met zijn levenswijze, eigenzinnig in Oostende. Die sfeer is ook vandaag nog in Oostende voelbaar: het desolate, de zee. Ensors kwaliteit zit in de wijze waarop hij de kwetsbaarheid, de pijn en de angst uitdrukt. Dat is de grote menselijkheid van de kunst, kunst als troost, kunst als levensnoodzaak”.

“Ensor is ook verweven met het symbolisme. Ik heb momenteel een grote belangstelling voor Puvis de Chavannes. Zijn kunst is rustig, mystiek: het geïnteresseerd zijn in de grote armoede. Ik ben nu bezig met 'schrале' schilderijen, in tegenstelling met de vette schilderwijze van vroeger. Nu laat ik het doek meer meespelen, de vergankelijkheid van het schilderij. Toch ben ik evenzeer geboeid door de vleselijke aardse rijkdom van Van Dijck en eigenlijk zou ik dat willen combineren met de armoede van Beuys, Puvis de Chavannes en de Arte Povera. Dat wil ik in mijn schilderkunst tot een synthese brengen”.



Gery de Smet (1961) heeft een voorkeur voor het oeuvre van Permeke maar voelt zich ook aangetrokken tot Ensor, Nolde en Beckmann en tot actuele

“expressionistische” werken van Beuys en Kiefer.

Concreet kiest hij het schilderij *De zaaier* (1935, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven).

“Het thema van de zaaier, de levensverwekkende kracht (vergelijk ook met Beuys) was in de jaren dertig ‘in’.

Het schilderij heeft een zeer ‘Vlaams’ karakter, het lijkt bijna Breugeliaans, een heimattoestand. Tien jaar geleden zou men dat nog als fascistisch gevoeld hebben.

Nu zien we een desolaat beeld, een mens die één is met een landschap”.

“Kunst is een reflectie op de wereld, maar die reflectie kan heel sterk veranderen. Mijn kunst is verweven met mijn leven en met mijn omgeving, met de contrasten en de enorme schaalverschillen tussen mentale fragmenten van die wereld. Mijn schilderijen vertrekken dus vanuit een concept, een uitgangspunt, gecombineerd met de behoefte om te *schilderen*. Die schaalverschillen kunnen zich in de compositie op een bijna filmische wijze vertalen door – zoals Hitchcock – bepaalde gezichtshoeken te vergroten.”

“Tenslotte draait gans mijn werk rond de fascinatie voor de esthetiek van de macht. Ik ben geboeid door het systeem dat alles tot een eigen cultus transformeert: het ontwerpen van de rituele imperia van de macht. Dat vind je ondermeer terug in de architectuur vanaf de renaissance en in de postmoderne esthetiek van Thomas Schütte. Ook *de trap* is zo een symbool in zijn toestand van monumentaliteit en verwoesting: als toegang tot de Inca-tempel, als cumulerende compositie van verval en herrijzenis bij Anselm Kiefer. En zo komen we ook weer een beetje terecht bij *De zaaier* van Permeke”.



Gery de Smet
Front verlegd II
1989
Acrylverf op doek
60×90 cm
Privé-verzameling

Koen Theys (1963) maakt installaties en videowerk. Hij voelt wel wat voor Jean Brusselmans en James Ensor.

“Brusselmans had inzicht in de truukjes en de fouten van het expressionisme. Hij liet zich niet leiden tot de folklore van Gust de Smet. Meer nog hou ik van Ensor omdat die het folkloristische overstijgt”.

“Brusselmans weet in zijn goede schilderijen – hij heeft ook veel heel slecht werk gemaakt – het gevecht binnen de constructie weer te geven. Hij toont de spanning van het geconstrueerde zonder zich ook maar één moment te laten gaan, zonder ook alleen maar plat constructivistisch te zijn of gezochte esthetiek na te streven”.

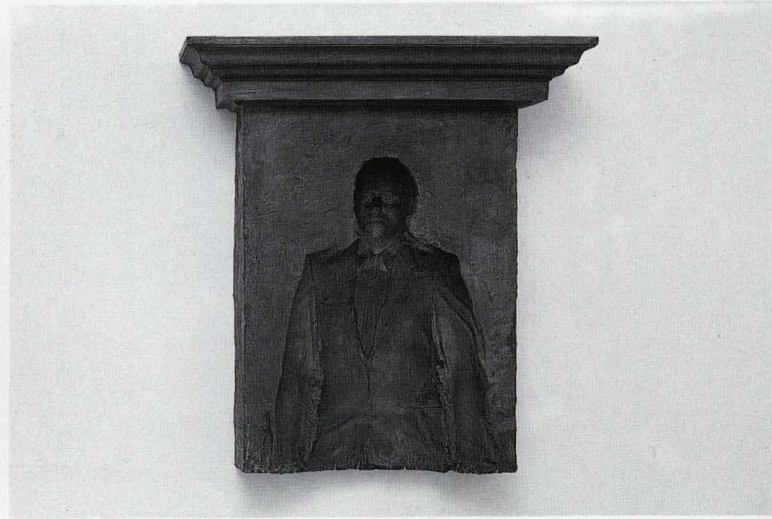
“Ik sta achter Ensor omdat hij de context niet nodig heeft om sterk te zijn. Ensor geeft intellectueel ook veel meer, zijn “fanfares” werken vandaag nog door. Ook Permeke is meer dan anekdotisch, hoewel het toch steeds weer boerinnetjes en varkentjes zijn die zijn schilderijen bevolken”.

“Met het Vlaams expressionisme heeft mijn werk geen enkel raakpunt. In de *Ring des Nibelungen* was het uitgangspunt: opera op televisie zetten, televisie als tegensprekend medium voor het ritueel. Televisie maakt het ritueel kapot: ik wou het conflict daartussen tonen.

Ik hou sowieso van kunst en van zijn aura, ik wil die aura problematiseren. Bij Wagner vallen opera, kunst en godsdienst samen. Kunst vervangt godsdienst. Het sacrale behoort alleen nog tot het domein van de kunst.

Wagner gebruikt polariteiten en dat heb ik formeel en koloristisch vertaald: tegengestelden verzoenen, confronteren, samenbrengen. Dat heeft bij mij geresulteerd in het gebruik van kleursymboliek. Kleur staat niet op de eerste plaats, maar komt erbij, geeft een surplus.

Michelangelo hamerde steeds op de vorm, en toch is hij een enorm kolorist”.



Koen Thys
Zelfportret
1983
Brons
116×41,5×125 cm
Privé-verzameling

De wortels van een artistiek microklimaat Doorwerking vandaag?

Het is natuurlijk onzinnig om op zoek te gaan naar een hedendaags Vlaams expressionisme. Zo'n term wekt eerder de lachspieren op en is gezien zijn historische connotatie intern contradictorisch. Als kunstterm zou hij zich bijgevolg in het rijk van de kitsch bevinden. Toch is er sprake van doorwerking, zeker voor wie de zaken heel ruim ziet. **Fred Bervoets**: "De expressionistische geest zit eigenlijk – in meer of mindere mate – in elke vorm van kunst, zelfs in pop-art of in de conceptuele kunst. De vormtaal evolueert wel, maar het vertrekpunt – het verhaal van de mens in zijn (particuliere) levenssituatie – blijft wel hetzelfde. Chia, Cucchi, Paladino en anderen uit de Italiaanse Transavanguardia zijn niet revolutionairder dan Tytgat, Joostens of de Chirico. Ook Baselitz, Penck of Immendorf zitten in een vergelijkbare situatie: het zijn vertellers, net zoals hun voorgangers".

Voor **Bruneau** is geen enkel hedendaags kunstenaar vrij van invloed van het expressionisme. "Het expressionisme maakt deel uit van ons cultureel en artistiek erfgoed. Elke goede kunstenaar weet uit die nalatenschap wel iets te gebruiken, zelfs Panamarenko of Jan Fabre". Ook voor **Hugo de Baere** heeft het historisch expressionisme zeker invloed uitgeoefend. "Soms is dat misschien wel een spijtige invloed. In de schilderkunst van het eind van de jaren zeventig en de jaren tachtig werd veel te veel de stijl benadrukt: de vorm, het gestuele en niet de inhoud. Het nieuw expressionisme was er één van uiterlijkheden, er is weinig aan toegevoegd". **Philippe Vandenberg** huivert bij het actualiseren van de term expressionisme. "Ten gevolge van de vrij artificiële 'boom' van neo-expressionisten in het begin van de jaren tachtig, is er nu een soort angstpsychose rond die term ontstaan. Hij heeft een bijklank gekregen van goedkope emotionaliteit, vlakheid, commercialiteit". **Marc Maet** wijst er nochtans op dat de verworvenheden van het historisch expressionisme één van de vele elementen zijn die de kunstenaar ter beschikking staan. "Je kan het gebruiken als je het nodig hebt". **Jan Deconynck** plaatst dit gegeven in een breder kader. "Niemand kan ontkennen dat hij niet door het Vlaams expressionisme beïnvloed is. De lokale intertekstualiteit veroorzaakt altijd wel een zekere conditionering. Dat wil echter niet zeggen dat je bij die verworvenheden moet blijven. Integendeel, je moet je eraan onttrekken, het overstijgen, gebruiken wat interessant is en de rest laten liggen. Dat geldt ook voor alles wat belangrijk is in de kunstgeschiedenis". **Philippe Vandenberg** is het ermee eens. "Je hebt altijd wel je wortels. Van daaruit vertrek je. Je groeit op in een bepaalde omgeving, met bepaalde tradities en met bepaalde visies. Die 'roots' zijn voedend, ze hoeven niet beperkend te zijn. Je moet ze echter tegelijk overstijgen in ruimte en tijd ermee leren omgaan, ze als materiaal gebruiken. Die 'roots' mogen jou niet bepalen, de enige beperking zit in jezelf, de vrijheid ook trouwens, het is een mentaal gegeven". Voor **Philippe Bouttens** is het Vlaams expressionisme als voedingsbodem wel duidelijk aanwijsbaar: "Antoine Mortier, Amedé Cortier, Paul Delvaux hebben er hun wortels. Met schilders als Raoul de Keyser, Philippe Vandenberg zijn er duidelijke relaties. Eugène Leroy kan je er ook altijd duidelijk mee

verbinden. Daarentegen hebben veel jonge artiesten geen identiteit, er is een louter internationalisme en een zich afzetten, een soort aversie tegen die wortels. Het was indertijd beter beïnvloed te worden door Raveel dan door Permeke". Volgens **Leo Copers** zie je bij Raveel wel een mooie *thematische* doorwerking van het Vlaams expressionisme. "Van Raveel kan je ook een lijn trekken naar Guillaume Bijl. Als Raveel betonnen muurtjes in zijn werk aanbrengt, dan denk je onmiddellijk aan Bijls fermette. Je kan niet zeggen dat Bijl door het expressionisme beïnvloed is, maar hij laat wel goed de nostalgie zien van een latente mentaliteit, een Vlaams ideaalbeeld". Ook **Pjeroo Roobjee** positioneert zich tegenover dat ideaalbeeld. "Steeds is er het besef van een traditie, zelfs als men zich daartegen wil verzetten: aan een boom is er ook geen unieke tak. Ik leef een beetje tegen deze tijd in, en zo ontstaan ook themata over deze grond waarop men leeft, zoals: 'wat te doen om uw wrevel weg te schilderen?' Hoewel, als ik een IJzertoren of een patronesse van Vlaanderen schilder dan zijn dat slechts enkele verwijzende aspectjes".

"Iedere plek grond veroorzaakt zijn specifieke wrevel. Aan de andere kant heb je ook kunstenaars die dat ophemelen, bezingen, het hangt ervan af aan welke kant men zich bevindt. Er is een groot verschil tussen de zogenaamde 'Vlaamse folklore' en het werken uit impulsen die uit onze wortels komen. Ook vandaag zijn er nog Bonen en Clausen, ze geven allemaal mee het beeld van wat Vlaanderen is, maar dat is de literatuur. In de schilderkunst zijn er geen echte boegbeelden, er is ook geen mentaliteit van groepsvorming. Er is wel de nieuwe filosofie van: mijn werk moet in Tokyo, New York en Parijs kunnen functioneren; er ontstaat een internationalisme van het beeld, terwijl originele kunstenaars bijna bevreesd worden om vanuit hun specifieke impulsen te werken".

Daar heeft **Sleppe** alvast geen last van. "Roots bestaan. Raveel is *zeer* Vlaams, pop-art is Amerikaans en Beuys is Duits. Dan kom je tot de contradictie: loont het de moeite om provinciale kunst te maken? Dat weet ik niet. Wat ik wel weet: ik woon hier, ik leef hier, naar New York gaan interesseert mij niet. Ik ben keramieker, dat alleen al impliceert aarde. Als ik een pot bak dan meng ik aarde uit *mijn* tuin tussen de klei. Dat vind ik belangrijk. En dan bestaat er ook een historische gebondenheid waarvoor je respect opbrengt: de kwaliteit en de veelheid die we hier hebben, van Van Eyck tot Thierry de Cordier. Ik ben wel gekant tegen de commercialiteit en het opgepepte van de regionale scholen uit het begin van de jaren tachtig. Ik ben ook geen nationalist. Maar er zit een logisch verband tussen het leven op een plek en het kennen van die plek. Dat is specifiek bij kunst, je toont ook altijd een stuk van jezelf en wat ik toon, toon ik ook *hier* want ik woon hier. In mijn werk komt dit tot uiting in de uitwerking van het thema *huis* en *mesthoop*, alhoewel dat slechts één aspectje is; de uitwerking verloopt weer langs de 1001 mogelijke vragen en antwoorden".

“Veel van wat heden ten dage getoond en bewonderd wordt, heeft merkwaardigerwijze alles met esthetisme te maken. Hoewel de impulsen achter de schepping fundamenteel niet esthetisch van aard zijn”. Hiermee verwijst Karel Dierickx naar de effecten die de fatale marktstrategieën onrechtstreeks uitoefenen op het kunstaanbod onder druk van de kunstconsumptie. “De aantredende kunstenaars zijn plooibaar en kneedbaar geworden” verzucht Paul van Gyseghem. “Voor jonge beeldhouwers is een autonome sculptuur bijna taboe. De wereld van de plastische kunsten wordt meer gemanipuleerd en is meer overtrokken dan de wereld van de muziek. Die is veel opener, directer, eerlijker: die liegt niet”. Jan Burssens spreekt van een mentale terreur. “Kunstenaars krijgen angst voor conservatoren, terwijl zij eigenlijk zelf het spel zouden moeten bepalen, zelf hun kunst maken”. Philippe Vandenberg vraagt zich af wie in deze fin-de-siècle-sfeer uiteindelijk nog het kunstwerk maakt: de kunstenaar, de kunstfilosoof of het kunstcircuit? “Veel kunstenaars zijn bang geworden om zelf nog de verantwoordelijkheid te dragen om een kunstwerk te maken. Ze laten zich gebruiken door museummensen en door allerhande adviseurs. Voor mij hoeft een kunstwerk niet extra bemiddeld of toegelicht te worden”. “De nieuwe harde commerciële aanpak is in het hedendaags kunstgebeuren alomtegenwoordig”, zegt Frans Gentils. “Dat heeft een enorme invloed op wat en hoeveel er geproduceerd wordt, waar en wat aan het publiek getoond wordt. Steeds weer moet er marktvernieuwing komen, andere wendingen met andere producenten, gevoed door een modieus galerij-intellectualisme. Het kunstbedrijf is een onderneming, het kunstwerk is een beurswaarde en de kunstcriticus een beursspecialist. Vele artiesten laten zich onbewust in een keurslijf stoppen dat aangesnoerd wordt door museumdirecteuren en satelliet-galerijhouders die zich als managers voordoen. Zij maken samen een piramide van esthetische en financiële dogma's: een machtsstructuur met directeuren en onderdirecteuren. Er ontstaat een winstgevend Europees of zelfs mondiaal (Westers) kunstacademisme waartegen de individueel werkende kunstenaar waardeloos bevonden wordt. Men kan dit vergelijken met het fundamenteel wetenschappelijk onderzoek dat nu bijna voor honderd procent in de dienstbaarheid voor de industrie gedwongen wordt. Gevolg van dit alles is verrechtsing, vervlakking, het gebruiken van wat reeds vroeger gebeurde en het op enkele jaren tijd opbranden van talent”. Jan Deconyck vindt dat er in Vlaanderen een dringende behoefte bestaat aan positieve tolerantie. “Hier wordt teveel een bepaald soort kunst getoond, de schilderkunst wordt verzwegen. Dat heeft met machtsmechanismen te maken. Daarom, en vanuit de filosofie dat de dingen naast elkaar moeten kunnen bestaan, ben ikzelf in Oostende de galerij *Bureaux et Magasins* begonnen”. Paul de Vylder stelt ondermeer de kunsthistoricus verantwoordelijk voor het *stileren* van de kunstrichtingen. “De kunsthistorici hebben de rol van manager aangenomen. Zij gebruiken de kunst om hun spel te illustreren, het spel van de eigen carrière binnen het circuit. Bij het maken van een tentoonstelling gaat het niet

meer over kwaliteit maar over de vraag: ‘Wie kan ik brengen?’ Er is een verkoopsnetwerk ontstaan dat niet alleen financieel maar ook *intellectueel* werkt: het zogenaamde ‘one-dimensional circuit’. En de kunstenaars, Bijl op kop, die trappen erin. Ook veel kunsthistorici die vaak te goeder trouw zijn trappen erin, zoals een politicus, hoe eerlijk ook, na een tijdje zijn eigen leugens begint te geloven. Guillaume Bijl vormt de illustratie van een enorm epigonisme: een modisch postmodernistisch meespelen achter de schaamlap rond het verrimpelde gegeven: “Het is maar kunst als het geen kunst meer is”. Het is bedroevend dit spel, na dada en na het verleggen van de grenzen door concept, nu nog te moeten spelen. Op die manier wordt echter het pluralisme in de kunst weggeduwd. Na de explosie van het modernisme is de kunst nu aan het imploderen, maar dit wordt gemaskeerd door de goed georchestreerde strategie van de kunstmarkt. Men hanteert nog altijd het *vieux-jeu: épater le bourgeois* die uiteindelijk koopt. De verf op de schilderijen van de Neue Wilden en de Transavantguardia was nog niet droog of het werk stond reeds in kunsthistorische overzichtswerken gereproduceerd. Via zware investeringen werd een nieuwe markt gecreëerd. Dit zette de deur wagenwijd open voor iedereen die nog geen bloempot kon schilderen: hij werd ‘Neue Wilde’. En wat gebeurt er in Vlaanderen? Wij trappen erin. De schilders zien hierin de bevestiging dat ze ‘gelijk hadden’, dat de schilderkunstige traditie ‘terug’ was. Sommigen waren al blij dat ze weer in het spel van vraag en aanbod van de kunstmarkt konden meespelen. Wat op de kunstmarkt verhandeld wordt is geld, geen kunst. Het circuit is geïnstitutionaliseerd en het bepaalt zelf zijn netwerk en zijn referentiepunten. De huidige generatie kunstenaars werken als carrière-opbouw reeds soepel volgens de strategie van het systeem. De gecreëerde nepmarkt is volledig te begrijpen volgens het Warhol-star-systeem. Indertijd schopte Duchamp tegen het systeem, Warhol *gebruikte* het systeem, hij werd leverancier via zijn handtekening. Vandaag gebruikt het systeem de kunstenaar”. Voor Leo Copers is Satan niet zo baarlijk als hij wordt afgeschilderd. Hij wijst op de inhaalbeweging en de emancipatiebeweging die de Vlaamse kunst heeft gemaakt tegenover het internationale forum. Wel dient opgemerkt dat het hier niet in de eerste plaats om schilderkunst gaat. “Vroeger werkten Vlaamse kunstenaars vaak vanuit een bepaalde frustratie, en tegelijk vanuit een specifieke trots. Maar die trots was wel zodanig dat die Vlaming in zijn broek deed om naar Brussel te gaan. Nu is die frustratie er niet meer, er is een groter zelfbewustzijn ontstaan en dat vertaalt zich ook op de hedendaagse scène. De ‘boom’ van de zogenaamde ‘Belgische kunst’ bestaat bijna totaal uit Vlamingen, er zijn weinig of geen Waalse kunstenaars. Indertijd hadden ook Panamarenko en Broodthaers hun eerste succes in het buitenland en pas daarna drongen ze hier door: geen sant in eigen land, maar die frustratie is er nu aan het uitgroeien. *Initiatief '86* was daarvoor een belangrijke stimulans”.

Landschap met opkomende zon Moeten er nog schilders zijn?

Voor **Koen Theys** wellicht niet. “Eigenlijk hebben schilderijen altijd iets oppervlakkig. Hedendaagse subjectiviteit is in de kunst irrelevant geworden: de subjectiviteit van de ‘Neue Wilden’ is absurd, daarover gaat het vandaag toch niet meer? Heel zelden zie je nog interessant schilderwerk, zelfs een Kiefer is tijdsgebonden als je hem vergelijkt met bijvoorbeeld Bruce Nauman. Kosuth is dan weer de extremiteit aan de andere kant: ook daar moet men uitgeraken, bij Kosuth is er precies geen subject meer. En toch! Er is nog altijd zoets als een ‘subject’.”

Karel Dierickx duidt op de onvergelykbaarheid van conceptuele kunst en schilderkunst. “Het zijn verschillende disciplines die aan totaal andere wetmatigheden beantwoorden”. **Marc Maet** klaagt over de simplificatie van diegenen die de Belgische hedendaagse kunst willen opdelen langs twee lijnen. “Een generatie van schilders, de verre nazaten van de Vlaamse expressionisten aan de ene kant, de Duchamp-lijn over Magritte en Broodthaers aan de andere kant. De tweede lijn wordt internationaal in de kunsttijdschriften als *dé* Belgische kunst voorgesteld. De kunstwerkelijkheid is nochtans veel complexer. Vele kunstenaars vertonen in hun werk een onderlinge bevruchting van *beide* polen of vallen gewoon buiten de classificatie”. **Gery de Smet** onderscheidt zelfs vier kunstenaarstypes: de strategie-kunstenaar (vb. Kosuth), de over-geësthetiseerde kunstenaar, de pseudo-intellectueel en de authentieke of expressionistische kunstenaar. “Kunst mag geen therapie zijn maar mag zich ook niet laten insneeuwen in esthetiserende of pseudo-erudiete steriliteit. Schilderkunst ontsnapt aan het laatste omdat schilderkunst tē persoonlijk is. Verf is een prachtig transformatiemiddel, met verf kan je alles omvormen. De schilderkunst zal blijven bestaan omdat ze een *métier* heeft: binnen een schilderij met verf bezig zijn en het inhoudelijk verwerken”. **Philippe Vandenberg** gaat in op de *evolutie* die een schilder doormaakt. “Op een bepaald ogenblik wordt je bagage, je kunnen, een beperking voor wat je doet. Dan breek je die veiligheid af en uit de scherven bouw je nieuw werk. Ik heb geen duidelijke planning. Ik werk vanuit een gegeven, vanuit een bepaald aantal lijnen en vandaaruit bouw ik het schilderij op. Mijn werk volgt een aantal stadia en die zijn ontstaan vanuit een inwendige noodzaak, een behoefte om te veranderen.

In je leven veranderen dingen, bepaalde zaken werken anders op je in en daarom kan je als kunstenaar nooit terug. Technisch kan je dat natuurlijk wel maar emotioneel, mentaal en artistiek niet”. Voor **Jan Deconynck** is schilderkunst taal en communicatie. “Als kunstenaar dien je je dan af te vragen: *wat* heb ik nog te zeggen en *hoe* zeg ik het, rekening houdend met 20.000 jaar kunstgeschiedenis. Ik sluit mij aan bij de problematiek van Cézanne, Matisse, Beckmann en probeer hieraan een nieuwe duiding, een nieuwe betekenis te geven. Mijn werk is als het ware fundamenteel betekenisonderzoek. Zinloos is het in elk geval, ik geef het zin door er betekenis aan te geven. Een schilderij is volgens mij ‘af’ als het voldoet aan zijn objectkarakter, als het dus autonoom geworden is.

Wie vandaag voor de schilderkunst kiest, hoort bijna automatisch dat hij anachronistisch is, iedereen beweert zowat dat de schilderkunst dood is. Dan zeg ik bij mezelf: laat ik dan maar de laatste schilder zijn!” De vraag naar het anachronisme van de schilderkunst moet vandaag volgens **Paul de Vylder** door iedere schilder voor zichzelf gesteld worden. “Is het antwoord ja, dan vraag je verder: hoe werk ik er desondanks toch mee? Hoe maak ik de beeldtaal opnieuw relevant voor deze tijd?” **Pjeroo Roobjee** gelooft dat er nog altijd mogelijkheden voor de schilderkunst bestaan: “Maar een discussie daarover, dat is *niet* mogelijk, want emotioneel. Het mag anachronistisch lijken, maar ik denk dat het ook genezingsverwekkend is dat zoets nog kan. Men zegt ook: de roman is dood, het klassieke theater is dood, maar onlangs werd Gorki verassend nieuw gebracht. De discipline doet er niet toe, het medium evenmin; ik geef toe dat ik platter lig van Soutine dan van conceptueel werk, maar voor mij kan dat allemaal. In het huis van God zijn er veel kamers, hoe meer opties er genomen worden, des te rijker is de kunst. Ik gebruik dit medium (schilderkunst) omdat ik daar als totaal analfabeet dingen kan zeggen die ik anders niet kan zeggen”. Voor **Leo Copers** is het duidelijk: “Als iemand zin heeft om te schilderen dan moet hij schilderen. Alle media, alle middelen kunnen gebruikt worden om er iets mee te doen; wat belang heeft is wat ermee gedaan wordt. Iedereen kiest het medium dat voor hem het meest geschikt is. Wie dus het idee heeft dat de schilderkunst dood is moet dan maar naar iets anders uitkijken”. Ook **Ingrid Castelein** gelooft niet dat we het eindpunt van de geschiedenis beleven. “Niet alles is vandaag gezegd en gebeurd, een mens vernieuwt zich continu, ook de maatschappelijke evolutie blijft verdergaan. Als de schilderkunst voorbij is dan is alle kunst voorbij en dat is niet zo: ik ben er het bewijs van want ik doe het. De beste waarborg voor het voortbestaan van de kunst is de kunstenaar zelf. De kunstenaar die in zijn tijd leeft en die voortdurend twijfelt, niet omwille van de kunstcontext maar omwille van de kunst en van zichzelf. De kunstenaar die zich niets van die context aantrekt maar realiseert, intens leeft en zelf de tijd maakt”.

Bij wijze van besluit Enkele bedenkingen

Het ligt niet in onze bedoeling om de thematische verwerking, die hierboven reeds in aparte hoofdstukjes gebeurde, nog eens gecondenseerd te herhalen vermits deze op zich reeds (met uitzondering van de 'Pléiade') besluitvormend zijn opgesteld. Overigens vallen binnen deze rubrieken de meningen eerder op door hun onderlinge inconsistentie, hun non-consensus en dus door hun open discussie dan door de mogelijkheid om er veralgemenende conclusies uit af te leiden.

Toch kunnen we binnen dit heterogene kunstenaarsgezelschap enkele polariteiten aanduiden zoals: ouderen en jongeren, *conceptuelen* en *plastische kunstenaars*. Deze plastische kunstenaars – schilders en beeldhouwers – zouden we verder kunnen onderverdelen volgens hun operationele kunstvisies: namelijk volgens de posities die ze innemen ten opzichte van wat voor hen de finaliteit van de kunst uitmaakt. Zo zijn er de echte schilders voor wie de kunst zich via haar beeldende middelen legitimeert. Hier vormen de formele en fundamenteel schilder-kunstige aspecten van het medium zelf de noodzakelijke mediërende factoren. We zullen hen – verkort – de *fundamentelen* noemen. Zij weten zich geplaatst tegenover de *subjectivisten*. Dezen werken vanuit een narcistische attitude in een anekdotische of narratieve context, vaak ook gevoed door lichamelijke sensitiviteit en veruiterlijkt door een directe intuïtieve expressie. Voor hen is de therapeutische functie van de kunst niet denigrerend, maar evident legitiem. Velen van deze rond 1980 nog subjectivistisch geïnspireerde kunstenaars zijn geëvolueerd naar een vorm van expressief *symbolisme* dat de kracht van het beeld als drager van betekenis vooropstelt. Wij willen aan de verleiding weerstaan om deze imaginaire cellen met namen op te vullen, al hebben wij toch een geheime hypothetische lijst voor ons liggen. Zij toont aan dat de meesten meerdere hokjes tegelijk bezetten en dit moet de meerderheid van de ismofoben in hun gelijk bevestigen. Niettemin hebben wij zo een instrument vervaardigd waarmee we toch enkele generalisaties kunnen uitvoeren, op gevaar af misschien enkele open deuren te ontsluiten. Vooreerst nog dit. De meeste kunstenaars, enkele conceptuelen uitgezonderd, wensen de kunst – en dus ook het expressionisme – los te koppelen van haar culturele en historische determinanten. Velen zijn zelfs erg terughoudend als het om de eigen beïnvloeding gaat. Als men hen dan met een wel degelijk cultureel gedetermineerde term zoals het Vlaams expressionisme confronteert, dan zullen ze over het algemeen hun persoonlijke visies op kunst in deze term projecteren. Dat gaat des te gemakkelijker omdat juist vanuit kunsthistorisch oogpunt in het concept "Vlaams expressionisme" – gezien de diversiteit van het begrip en zijn vertegenwoordigers – deze schakeringen inderdaad ook aanwijsbaar zijn. Hoewel men het Vlaams expressionisme als groepsidentiteit ontkent, wordt toch algemeen de figuur van Constant Permeke als een paradigma voor het Vlaams expressionisme aangezien: voor de enen als de meest treffende en kenmerkende vertegenwoordiger, voor de anderen als de belichaming van een cliché.

De keuzes nu, en ook de gevaarlijke veralgemeningen. Permeke is een topfiguur voor de oudere kunstenaars en voor de *symbolisten*. Ook Frits van den Berghe wordt door hen gekozen maar nog meer door de *subjectivisten*. Gust de Smet is de schilder van de *fundamentelen* en Brusselmans wordt door de *conceptuelen* geprezen. *Symbolisten* en vooral *subjectivisten* kiezen graag voor onverwachte figuren, terwijl Ensor de schilder is van de jongeren. Kunstenaars uit Antwerpen, Limburg en Brabant hebben, mee door een verschillende opleiding, minder affiniteit met het Vlaams expressionisme dan hun collega's uit de Vlaanders. Maar dergelijke vaststellingen zijn wel een toppunt van regionalisme. Hiermee bedekken wij opnieuw onze glazen bol.

Het regionale wordt aanzien als één van de vele basisinhouden die de individuele kunstenaar ter beschikking staan. Er is ook een rechtstreeks verband tussen regionalisme en subjectivisme. De autonomie van een regionale stijl komt echter niet ter sprake.

In elk geval is deze enquête een illustratie van de grondige mentaliteitsverschuiving die afrekenet met de oude tegenstelling internationalisme – regionalisme. In de plaats daarvan wordt de (vrome) wens geformuleerd naar een open individuele en eigenzinnige bepaling van de kunstvoorwaarden en kunstbegrippen door de kunstenaars. Evenmin hebben de condities en mogelijkheden tot kunst ook maar enig uitstaans met de keuze van het medium: er bestaat geen hiërarchie van middelen!

Herkomst van de illustraties

MSK, Gent: blz. 41, blz. 44 (boven);
MHK, Gent: blz. 62 (onder), blz. 69;
PMMK, Oostende: blz. 48 (boven),
blz. 26 (boven);
KMSK, Antwerpen: blz. 45 (boven),
blz. 57 (onder), blz. 58 (links);
KMSKB, Brussel: blz. 55, blz. 61
(rechts);
Frans Gentils, Gent: blz. 64 (onder);
Joris Luyten, Antwerpen: blz. 67
(links);
Dirk Pauwels, Gent: blz. 48 (onder);

Met bijzondere dank aan:
Galerij Equilibrist, St.-Niklaas: blz. 45
(onder), blz. 62 (boven);
Deweert Art Gallery, Otegem: blz. 67
(boven);
Galerij Joost Declercq, Gent: blz. 66
(onder), blz. 74 (rechts);
Bureaux et Magasins, Oostende:
blz. 73 (rechts);
De Zwarte Panter, Antwerpen:
blz. 44 (onder), blz. 56 (onder),
blz. 57 (boven);
Galerie William Wauters, Oosteklo:
blz. 53 (boven), blz. 58 (rechts);
Galerie SG5, Aalst: blz. 53 (onder);
Forum Gallery, Oostende: blz. 63;
Philippe Guimiot Art Gallery, Brussel:
blz. 59;
Gallery Christ Delaet, Antwerpen:
blz. 68 (rechts)

Daan Rau studeerde filosofie en vormingswerk. Hij is directeur van Amarant v.z.w., Centrum voor Artistieke Confrontatie. Daan Rau is lid van de Provinciale Comit es voor Kunstambachten van Oost-Vlaanderen en van West-Vlaanderen.

Jan Cools (Antwerpen 1959) studeerde Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de Rijksuniversiteit te Gent waar hij in 1982 promoveerde tot licentiaat met als proefschrift *De assemblage in België 1958-1968*.

Piet Vanrobaeys is kunsthistoricus (R.U.G.). Hij publiceert en geeft voordrachten over hedendaagse kunst.

Eddy Muyliaert is lic. Kunstgeschiedenis (R.U.G.) en doceert kunstgeschiedenis aan de KASK en aan het Hoger Instituut De Bijloke (Binnenhuisarchitectuur en Stedebouw) te Gent.

Inhoudsopgave

Van goeden huize Over Vlaams expressionisme en wat 31 hedendaagse Vlaamse kunstenaars daarvan denken

Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930	
Een historische duiventil	blz. 42
De enquête:	
verantwoording	blz. 49
De universaliteit van de regio: hoe Vlaams is het expressionisme ?	blz. 51
De pléiade der expressionisten	
Kunstenaars kiezen en tonen zichzelf	blz. 53
De wortels van een artistiek microklimaat	
Doorwerking vandaag	blz. 75
De verzoeking van de Heilige Antonius	blz. 76
Landschap met opkomende zon.	
Moeten er nog schilders zijn ?	blz. 77
Bij wijze van besluit	
Enkele bedenkingen	blz. 78

Lay-out:
Rob Buytaert
en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:
Rudy Verduyse
Johan Van Acker

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

Abonnementenadministratie:
051/42.42.99

Opbergband:
Albracht n.v.
Grafisch Service Centrum
Montfoort (NL)

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 90"
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

Jaargang 1990 bevat verder

Aflevering 1:
**Het Provinciaal Museum voor
Moderne Kunst in Oostende (reeds
verschenen)**
Aflevering 3:
**Plastische kunst in Vlaanderen in
de jaren '80
(verschijnt in september)**
Aflevering 4:
**De landcommanderij Alden Biesen
(verschijnt in november)**

**De fotogravure voor dit nummer
van Openbaar Kunstbezit werd
vervaardigd door de Fotogravure
De Buck in Wetteren
(091/63.37.96), die meteen ook
Openbaar Kunstbezit langs deze
weg sponsort.**

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

Gustave de Smet
Het goede huis (detail)
1926
Olieverf op doek
120,5 × 135 cm
Inventarisnummer: 1953 B
Museum voor Schone Kunsten, Gent



Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper
Gouvernementstraat 1
9000 Gent