

Roger Raveel en zijn keuze uit het Museum voor Schone Kunsten in Gent

Raveel kopieert zichzelf, 1973, olieverf, 194 x 146 cm, privé collectie.

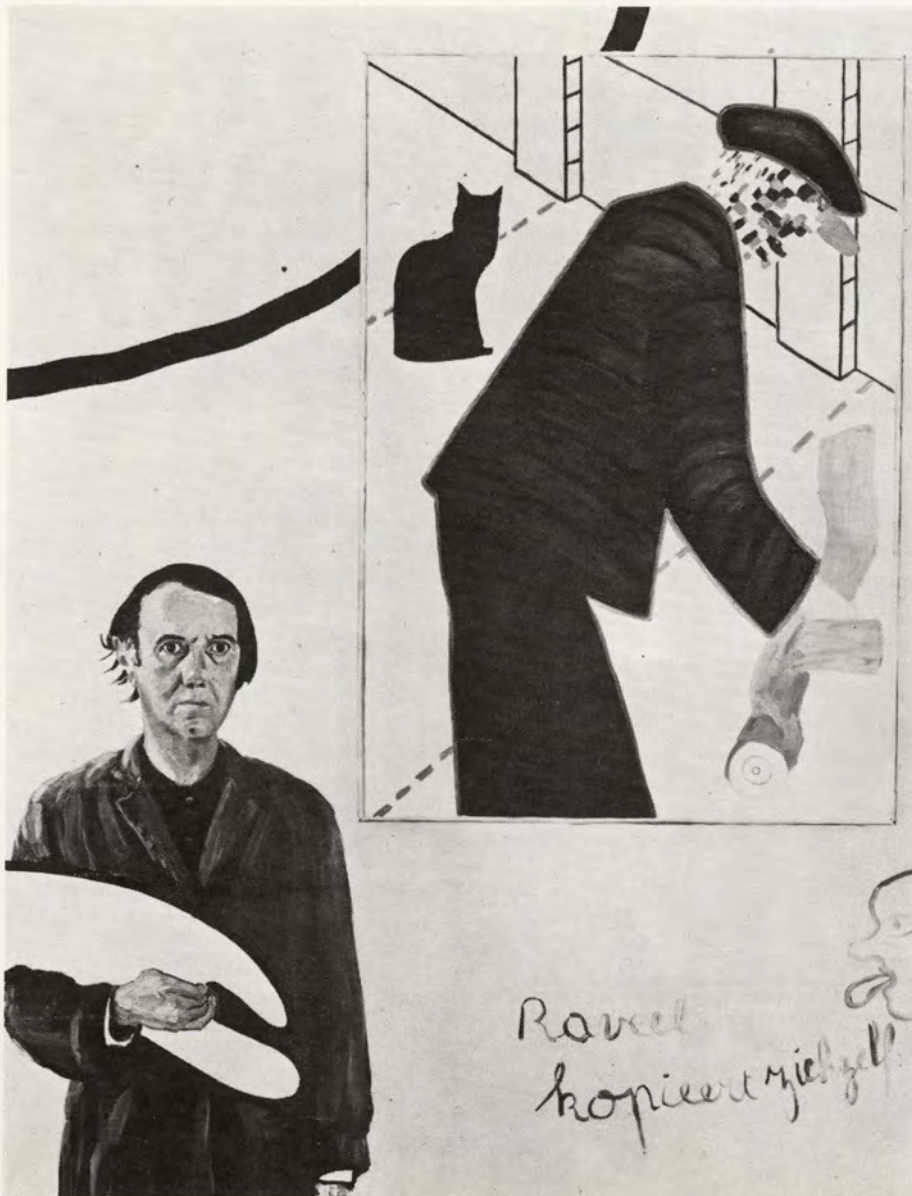
Het oeuvre van de schilder Roger Raveel is onverbrekkelijk verbonden met zijn geboorteland Vlaanderen. Hij is op dit ogenblik wellicht de meest uitgesproken Vlaamse schilder onder de belangrijke Zuid-Nederlandse kunstenaars. Deze vaststelling is niet negatief bedoeld, integendeel. Ze betekent ook niet dat zijn kunst niet universeel zou zijn want ondanks de

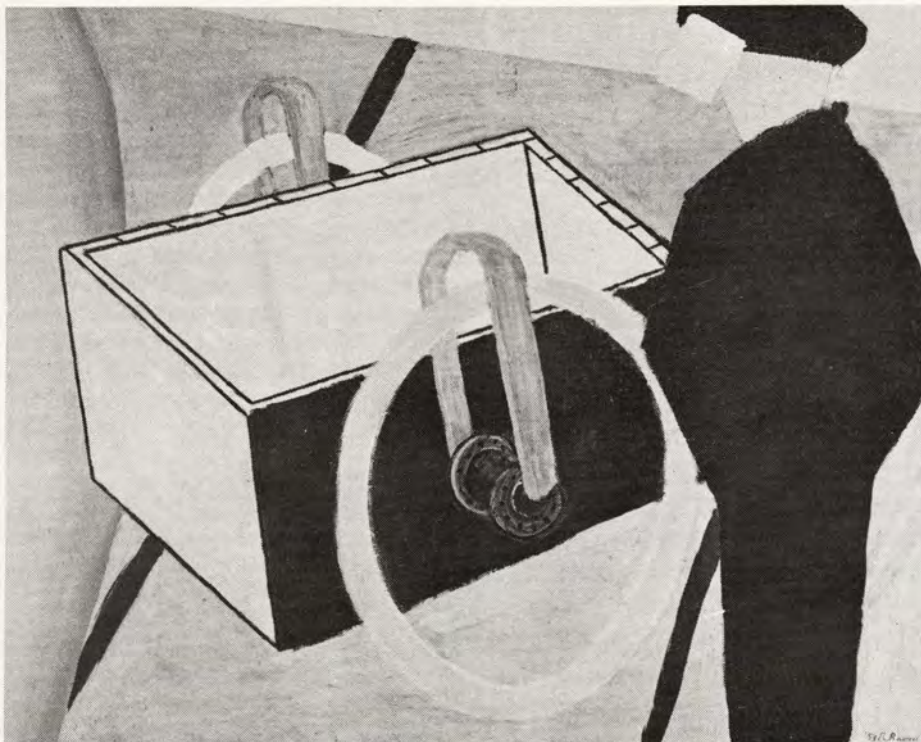
bewuste beperking van zijn thema's stijgt hij boven het enge nationalisme uit door de inhoud en door zijn vizie.

Raveel is een écht Vlaams kunstenaar omdat hij de kwaliteiten die de Vlaamse kunst altijd gekenmerkt heeft in zich draagt: hij heeft gevoel voor kleur, is een verteller en ontwikkelt een beheerste maar sterke sensibiliteit voor poëzie. Hij is universeel omdat zijn bedoelingen verder reiken dan de enge bekommernissen van een individu.

Hij leeft en werkt in Machelen-aan-de-Leie, op een twintigtal kilometers van Gent, in een streek die het Vlaams expressionisme heeft zien bloeien. Hij is nochtans een van de weinige schilders van zijn generatie die niet sterk door deze richting beïnvloed werden. Wel beweert hij onder de indruk te zijn gekomen van het werk van Gust de Smet en in mindere mate van dat van Permeke; maar ook Brusselmans heeft hem geboeid en Léger en Giotto zodat we moeilijk kunnen zeggen dat het Vlaams expressionisme van Sint-Martens-Latem op zijn werk een stempel heeft gedrukt. Van Brusselmans heeft hij misschien het meest opgestoken want een aantal werken uit 1951 - hij is dan dertig jaar - zijn, wat betreft de structuur, sterk geënt op de picturale opvattingen van deze belangrijke schilder. Maar kort daarop en zelfs in die periode reeds, ontstaan de eerste duidelijke elementen die nu nog in zijn werk aanwezig zijn en die er de persoonlijkheid van vormen. Het zijn elementen die slaan op de inhoud zowel als op de vorm. Inhoudelijk blijkt het dat Raveel zijn thema's kiest binnen de beslotenheid van zijn eigen wereld: zijn huis, zijn tuin, de straat waarin hij woont, zijn vader, Zulma zijn vrouw, een buurman, de kat, de duiven, een fiets, een karretje. Deze beperkte keuze van onderwerpen leidt nochtans niet tot bekrompenheid omdat hij ze in een veel ruimer verband plaatst, vanuit picturaal oogpunt althans.

...Dat ik vertrok uit mijn onmiddellijke omgeving vond ik uiterst belangrijk. Alleen de dingen die ik kende, waarmee ik vertrouwd was, die ik op hun werkelijkheids-





Karretje en man, 1953, olieverf, 95 x 120 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

onder:

Het verschrikkelijke mooie leven, 1965, olieverf/doek, spiegel en vogelkooi, 150 x 444 cm (drieluik), privé collectie, Zwevegem.

pagina 5:

Bezoek aan het atelier, 1972, olieverf, 200 x 400 cm, privé collectie.

waarde had betrappt konden vrij van extra-picturale esthetiek en van bleek roman-tisme door mij benaderd worden.

De vraag bleef natuurlijk hoe ik, die het moderne leven in mijn kunst wou betrekken, mijn inspiratie kon blijven zoeken te Machelen-aan-de-Leie, een dorp op het platteland, ver van de stad en van de drukte. Waar kan men beter het infiltreren van het moderne leven gewaar worden dan in een dorp op het platteland? In de stad wordt alles onmiddellijk geïntegreerd, ziet men niet zo scherp de isolerende en tevens contrasterend-bevreemdende werking van de publiciteit, het benzinestation, het beton, de auto, enz. Aan de andere kant blijf ik ervan overtuigd dat ook het gras, het koren en de koe nog moeten gezien worden. Niet binnen een animistische eenheid, maar wel vanuit een mentaliteit die vrij en meedogenloos deze dingen in ons tijdperk nog zou durven benaderen. Wat de gewone man van het leven maakt, dat boeit mij.

(Roger Raveel, *In gesprek met mezelf*, tentoonstellingscatalogus De Hallen, Haarlem, 1969)

Het thema is uiteraard slechts één aspect van Raveels werk. Een tweede en belangrijker element is zijn vizie of filosofie zo men wil. Zijn opvattingen over schilderkunst werden wel vaker 'de nieuwe vizie' genoemd. Niet dat deze benadering van de schilderkunstige problematiek door hem zou uitgevonden zijn maar omdat hij er een dusdanige persoonlijke interpretatie aan gaf dat ze als totaal nieuw voorkwam.

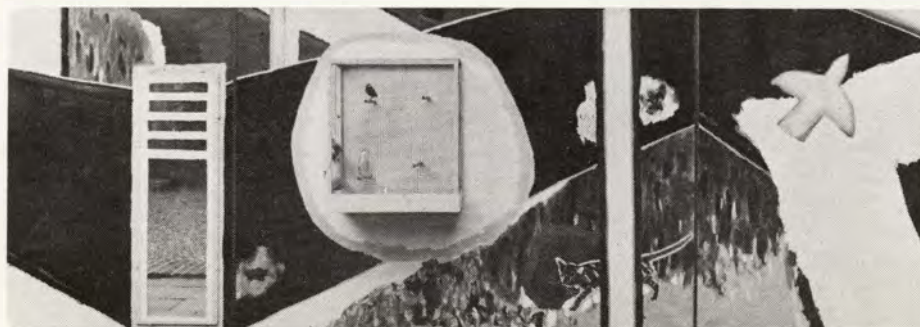
Waaruit bestaat deze filosofie? Raveel vertrok van de vaststelling dat men ten

overstaan van een schilderij de toeschouwer slechts toeschouwer liet zijn. Een schilderij is meestal een voltooid afgesloten geheel en de toeschouwer kijkt naar de spanningen, de contrasten van kleuren en vormen die op het doek of paneel aanwezig zijn. Maar dit soort schilderijen raakt de omgeving niet, tast ze niet aan. En de toeschouwer blijft er als een afzonderlijk element buiten staan. Dit resultaat bevredigde hem niet. Hij zocht naar een oplossing eerst langs zuiver picturale weg. Reeds in 1952 beeldt hij personages uit waarvan de gelaatstreken ontbreken. Het gezicht bestaat dan eenvoudig uit een effen kleurvlak zonder details of opgevuld met kleine kleurtoetsen in een andere toon. Later worden figuren uitgebeeld die ruggelings naar de toeschouwer gekeerd staan. Op andere doeken ontstaan in de figuratieve compositie witte of gekleurde vierkanten, rechthoeken of cirkels. Deze elementen worden dan soms vervangen door spiegels. De bedoeling is dat door het opdringen van een neutraal vlak in het schilderij de aandachtige toeschouwer zich in dat vlak gaat projecteren en dus deel gaat uitma-

ken van het kunstwerk. Deze relatie is natuurlijk eenvoudiger en evidentier wanneer de kijker zichzelf ziet in een spiegel dan wanneer hij zich via een monochroom vlak met het schilderij wil gaan identificeren. Maar het resultaat is hetzelfde: een eenheid tot stand brengen van kunstwerk en publiek. Dat is een eerste streven van Raveel. Een tweede - even belangrijk en in latere werken vaak samenlopend met de eerste - is dat het schilderij moet kunnen uitvloeien in zijn omgeving en deze omgeving zelfs moet kunnen aantasten. Met andere woorden: dat de werkelijkheid deel moet gaan uitmaken van het kunstwerk. Dit gebeurt door het inlijven in het schilderij van bestaande voorwerpen uit het dagelijks leven: een fietswiel, delen van een bedspoon, een gordijntje, tot levend pluimvee toe. Ook gebeurt het dat driedimensionale schilderijen-objecten ontstaan van personen waarbij slechts de omtrekken behouden blijven en het volle lichaam ontbreekt. Men kijkt er dus dwars doorheen en ziet de plaatselijke realiteit door het personage verschijnen.

Deze vermenging van échte en geschilderde realiteit geeft inderdaad een nieuwe vizie op de dingen. Daardoor verplicht Raveel ons de herkenbare dingen van elke dag anders te gaan bekijken en krijgen zij en wij daarbij een nieuwe dimensie. Het doel is bereikt: kunstwerk, omgeving en toeschouwer worden samengesmolten tot een drie-eenheid.

Een grandioos voorbeeld hiervan zijn ondermeer de muurschilderingen in de keldergangen van het kasteel van graaf de Kerckhove de Denterghem in Beervelde





(1966). Over een lengte van de volledige kelderverdieping ontwierp Raveel samen met Raoul de Keyser, Etienne Elias en de Nederlandse schilder Reinier Lucassen een visueel spektakel dat, meer nog dan een labyrint, de bezoeker doet dwalen tussen droom en werkelijkheid. Geschildeerde taferelen wisselen de échte kelderelementen af, spiegels reflecteren onvermoede gezichtspunten en brengen de kijker in voortdurende verwarring. Hier heeft de realiteit de fictie overtroffen door middel van de schilderkunstige illusie.

Al deze elementen, en we hebben het nu weer over de schilderijen, dragen het gevaar in zich dat de aandacht zou worden afgeleid van de essentie die de kunstenaar beoogt. Een gevaar trouwens dat hemzelf wel eens moet bedreigen. Wat hij wil, en dat is tenslotte het fundamentele, is aan de werkelijkheid een nieuwe dimensie geven, een verruiming die ze van de realiteit optilt naar het kunstwerk, en anderzijds het kunstwerk zo opvatten dat het authentieke leven er zo direct en totaal mogelijk in opgevangen wordt. Dat maakt een diepgaand verschil uit met de Amerikaanse Pop art uit de zestiger jaren. De Pop-kunstenaars brachten fragmenten uit de realiteit in hun werk aan, Raveel wil het leven complexer en meer totaal in zijn werk vangen.

Vanuit dit standpunt is het begrijpelijk dat Roger Raveel steeds een figuratief kunstenaar is gebleven, behoudens een korte periode waarin het verhalende element aan belang verliest en hij vooral de natuur op een meer essentiële wijze wil benaderen. Hij was daarbij in toenemende mate geïnteresseerd in het natuurlijke lichtspel en de vibratie op het doek, het

lente-achtige, het etherische. Maar dit impressionistisch experiment bevredigde hem niet en hij keerde terug naar de werkelijkheid.

Een ander niet te verwaarlozen punt in zijn werk is de kleur waarop wij reeds wezen. Hij gebruikt ze nogal eens tegen de realiteit in precies om een vervreemdingseffect te bereiken: de toeschouwer krijgt een prik en wordt verplicht zich verder op het werk te concentreren. Naast de realistische kleur van een voorwerp plaatst hij soms een ander voorwerp dat abstract gekleurd is. Een bepaalde kleur verkrijgt de functie van licht terwijl een tweede de schaduw suggereert. Zo vervult de kleur een andere essentiële functie in het schilderij en draagt ze op haar specifieke manier bij om de bedoelingen van de kunstenaar te ondersteunen.

Tenslotte nog dit: De werken van Raveel geven soms de indruk van een bepaalde slordigheid, sommige details zijn onvolgende uitgewerkt, blijven schetsmatig tegenover andere delen die volkomen realistisch uitgebeeld werden. Naar mijn gevoel heeft dit te maken met bepaalde klemtonen die in een schilderij moeten verduidelijken waar het essentiële te vinden is. Dit is een plastisch hulpmiddel dat we ook bij Permeke terugvinden, wanneer hij bijvoorbeeld een boer tekent met één gedetailleerde klomp, terwijl de tweede een nauwelijks omlijnde grauwe vlek blijft. De som van deze ontledingen maakt van Raveels kunst een wel zeer persoonlijke kunst die erin slaagt een fris en nieuw beeld te geven van een werkelijkheid die typisch Vlaams is, bewust beperkt maar desondanks nooit vervelend.

In de catalogus van een beperkte over-

zichtstentoonstelling in het museum van Deinze (1972) schreef Raveel volgende paragraaf:

...Ik wil geen predikant zijn die de wereld wil verbeteren volgens zijn eigen opinie. Daarvoor denk ik te relatief en wellicht ben ik onafhankelijker en ga ik niet zo zeer uit van een reflex op de traditie en op de sociale en politieke structuren maar veeleer uit een steeds opnieuw tasten naar het wezen der dingen.

We zouden dit citaat als verantwoording kunnen gebruiken voor deze aflevering van Openbaar kunstbezit die hij zelf samenstelde met tien werken van zijn keuze uit de verzameling van het Museum voor Schone Kunsten in Gent. Deze keuze maakte hij, wellicht ten dele onbewust, vanuit bovengeciteerde optiek: relativerend, onafhankelijk en zoekend naar het wezen in ieder gekozen schilderij. Ook benadert hij ieder van deze tien werken vanuit zijn nieuwe vizie en legt hij, misschien eveneens onbewust, verbanden met het eigen werk. Dat was trouwens enigszins de bedoeling bij de opzet van deze nieuwe reeks: de confrontatie van de hedendaagse kunstenaar met het werk van voorgangers of tijdgenoten.

Raveel koos daarbij uit het werk van De Smet en Permeke die hem sinds zijn jeugd boeiden, van Brusselmans waar hij naar opkeek en verder van kunstenaars die op één of andere wijze bekommernissen hadden die parallel liepen met de zijne. We zijn nieuwsgierig hem te horen en te lezen.

Ludo Bekkers, kunstcriticus

eerste helft 16e eeuw
paneel, 160 x 94 cm.

Lucas Cranach, Kronach, Obergräber
1472 - Weimar 1533.
Belangrijk Duits Renaissanceschilder.
Maakte ook gravures en ontwierp houtsne-
den. Vooral portretten en mythologische en
religieuze voorstellingen zijn bekend, met
name afbeeldingen van Venussen en Ma-
donna's. Had een zeer uitgebreid atelier.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Lukas Cranach*,
deel I, Kunstmuseum Basel, 1974;
W.Schade, *Die Malerfamilie Cranach*,
Dresden 1974.

School Lucas Cranach

De doornenkroning

In dit werk treft vooral de brutaliteit en de ironie; er is hier gebruik ge-
maakt van een vorm van spot, die uit het volk komt. De karikaturaal
voorgestelde man die zijn mond opentrekt, doet ons denken aan het
muilen trekken uit onze kinderjaren om iemand te bespotten. De lijn van
het profiel van de man, onder rechts, is zeer bewogen. Het is een kari-
katurale voorstelling die geënt is op een visueel ervaren. Dus heel an-
ders dan bijvoorbeeld het profiel van de Judas van Giotto. Giotto is meer
uitgegaan van de eigen abstracte uitdrukking van de lijn.

Deze *Doornenkroning* heeft een grote dramatische spanning door de ge-
bogen en gebroken lijnen en de scherpe hoeken in de compositie, zo-
als die onder andere door de stokken gevormd worden. Vooral de gebo-
gen stok, waarmee de twee beulen de doornenkroon op het hoofd van
Christus drukken, is opvallend en geeft het schilderij een treurige aan-
blik. Alle gebogen lijnen met de uiteinden naar beneden gericht hebben
iets treurigs, iets drukkends.

Zeer van belang zijn de horizontalen van de bank die de bewogenheid
van de scherpe hoeken en de gebogen lijn van de stok accentueren. Er
is hier welbewust gebruik gemaakt van sterke contrastwerking, net als
trouwens in de kleur. Het geel van het belichte deel van de kous van de
man links komt vrij abstract over, en wordt dus voor een groot percenta-
ge als louter kleur ervaren; dit in tegenstelling tot het bruinachtig grijs
dat een stofuitdrukking van de muur is.

De schildering lijkt, volgens de normen van toen, vrij vlug en met een
zekere nonchalance te zijn uitgevoerd. Men krijgt sterk het gevoel dat
de schilder niet de bedoeling had een mooi en goed schilderij te maken.
De uitdrukking heeft voorrang op de esthetiek.

Giotto, *de Judaskus* (detail), fresco,
Padua, Scrovegni-kapel.







zonder jaartal
aquarel, 49 x 65 cm.

Léon Spilliaert, Oostende 1881 - Brussel 1946.

Autodidact. Werkte meest met waterverf, gouache en pastel. Thema's: Noordzee, eenzame personages, vrouwen. Schiep vaak een droomachtige, beklemmende sfeer. Had veel contact met symbolistische schrijvers als Emile Verhaeren en Maeterlinck.

Literatuur

F. Edebau, *Léon Spilliaert*, Antwerpen 1950;
catalogus tentoonstelling *Léon Spilliaert*, Elsene, Hasselt, Oostende en Doornik, 1961.

1. *Munch*, Edward, Noors schilder, 1863-1944. Verbeeldde vooral thema's als eenzaamheid en melancholie met een grote expressieve kracht. Zijn langwerpige, enigszins afgeronde vormen tonen verwantschap met de Jugendstil en met het symbolisme.

Léon Spilliaert

Twee november

Léon Spilliaert vind ik een belangrijk kunstenaar, maar in zijn tijd en ook nu nog, is hij niet voldoende bekend. Hij heeft op een persoonlijke wijze de toenmalige stromingen verwerkt en is in geen enkele richting helemaal onder te brengen. Denken wij maar aan het symbolisme, het expressionisme en later zelfs het surrealisme. Van dit alles is er iets in zijn werk aanwezig, maar in geen enkele van die richtingen kan men hem sluitend passen. Er wordt ook gesproken over gelijkenis met Edward Munch¹, maar men kan evenveel verschillen ontdekken.

De werken van Spilliaert zijn drager van een somber dreigend gevoel en dit werk heeft dat in het bijzonder. Alles in dit werk is mysterie. Het thema zelf schijnt aanleiding daartoe te zijn. De titel *Twee november* zal wel verwijzen naar Allerzielen (op de kalender aan de wand zien we een groot cijfer twee met eronder een met rood potlood getekend bandje).

De beeldtaal is zeer zuiver. Diepe zwarten variëren van blauwachtig naar bruinachtig; ze worden zowel als zwart, met zijn oersymboliek, als donkere schaduw en als suggestie van een ding ervaren. In dezelfde zin zijn de dunne warme en de platte met wit gemengde koude grijzen en witten aangewend. Zij hebben vaak in hun abstracte betekenis een angstaanjagend klimaat. Deze sfeer spreekt ook uit de voorstelling van de dingen. Op de tafel of wat het ook zij, ligt iets dat gezien kan worden als een doodskleed. Maar men weet het niet precies, het zou ook een wit papier kunnen zijn in zijn atelier, waarmee hij zijn spullen tegen de zon afdekt. Daarnaast is er wellicht de weerspiegeling in een venster bij avond. Die ondefinieerbare vormpjes op de voorgrond zijn merkwaardig en hebben een magische kracht; ze werken als een soort tekens. Ook plastisch spelen zij een belangrijke rol. Zij geven een diepte aan de zeer donkere kleuren onder links en verhogen de abstracte betekenis ervan.

1926

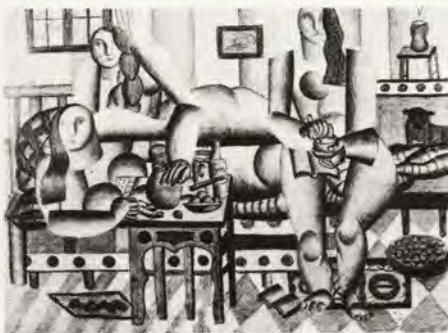
olieverf op doek, 121,5 x 135 cm.

Gustaaf de Smet, Gent 1877 - Deurle 1943. Met Permeke een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het Vlaams expressionisme. Tijdens de eerste wereldoorlog in Nederland (met Van den Berghe). Vooral beroemd om zijn subtiele toonverschillen. Sinds 1920 is de menselijke figuur hoofdthema in schilderijen van dorpsgezichten, circusleven en herbergscènes. In de late twintiger jaren beïnvloed door Léger en het cubisme.

Literatuur

E. Langui, *Gust de Smet*, Brussel, 1945.

Fernand Léger, voorstudie voor *Le déjeuner*, 1921, (in Museum of Modern Art, New York) potlood op papier, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



1. *Synthetisch cubisme*. Laatste fase van het cubisme, begonnen door Gris en Léger waarbij door een 'bouwwerk' van kleurvlakken en lijnen de werkelijkheid opnieuw wordt samengevoegd (synthese). Volgt op de analytische fase waar juist naar het wezen der dingen gezocht werd door ze uiteen te rafelen en van meerdere kanten tegelijk te laten zien.

Gust de Smet

Het Goede Huis

Dit schilderij draagt de titel *Het Goede Huis* en stelt duidelijk een bordeelscène voor. Vroeger werd een bordeel vaak 'een slecht huis' genoemd. Gust de Smet heeft hier waarschijnlijk aan gedacht bij het betitelen van zijn werk. Een pikante ironie, een gedachte die zich voortdurend opdringt bij het bekijken van dit werk.

De techniek van de beeldtaal is zeer eenvoudig: veel effen vlakken met weinig of geen schakeringen in de kleur en met (zoals bijvoorbeeld in het onderste gedeelte) slechts zeer weinig toonverschillen. Maar juist daardoor stralen die vlakken een gedempt licht uit, terwijl het geraffineerde contrast tussen de vlakke kleur en de zwarte tekening van de schoenveter toch juist het volume van de dingen voelbaar maakt. Alleen de drie naakten, en vooral het middelste, springen helder uit het gedempte bruin-rood-okerachtige gamma op. Zij weerkaatsen een feller en ietwat kunstmatig licht en scheppen door de fijne lichtgeel en lichtroze geschakeerde kleuren, en de ietwat krijtachtige witten, een wat pervers klimaat.

Niettegenstaande een opzettelijke vertekening van de anatomie bij het weergeven van de vrouwelijke vormen is er in de tekening van de naakten een uitdrukking van vleeslijkheid. De cirkeltjes van de borsten doen ons enigszins denken aan Léger en de invloed van het synthetisch cubisme¹ is duidelijk, maar het persoonlijk gevoelsklimaat van Gust de Smet is ook in dit werk treffend. Steeds ervaart men in zijn werk een sterke binding met de realiteit en een streven om het wezen en de functie van de dingen te vatten. Dit in tegenstelling met Léger die lijn en kleur veel zelfstandiger en abstracter gebruikt. Dit schilderij behoort tot de reeks werken met een meer mondain karakter en beantwoordt niet helemaal aan de maatstaven die men zich ten aanzien van het Vlaams expressionisme heeft gevormd; door veel kenners wordt het als zwakker bestempeld. Maar dat vind ik een te eenzijdige benadering van het oeuvre van Gust de Smet.





1929

houtschool en potlood op papier,
131 x 101 cm.

Constant Permeke, Antwerpen 1886 - Jabbeke 1951.

Schilder en beeldhouwer. Met De Smet en Van den Berghe belangrijkste vertegenwoordiger van het Vlaams expressionisme. Schilderde voornamelijk zeegezichten, boerenfiguren, vissers, landschappen en interieurs. Met krachtige penseelstreken zijn de grove, stevige vormen in donkere, vaak gloeiende kleuren neergezet.

Literatuur

E. Langui, *Constant Permeke*, Antwerpen, 1947;

A. Avermaete, *Constant Permeke*, Brussel, 1970.

1. *Nat-in-nat-techniek*. Voornamelijk gebruikt bij olieverfschilderijen. Op de nog niet geheel gedroogde verflagen wordt doorgewerkt, zodat sporen van penseel of paletmes zichtbaar worden.

2. *De Nieuwe Vizie*. Zie hiervoor de inleiding tot deze serie en de televisie-serie van oktober 1972 van Openbaar kunstbezit, beide door L. Bekkers.

Pablo Picasso, *Deux femmes nues se tenant*, 1906, Zwitserland, privé collectie.



Constant Permeke

Moederschap (Dubbel profiel)

Wat hier bijzonder treft is de gelijktijdige weergave van het profiel en het aangezicht van voren gezien van een personage. Ook opvallend is het sterke contrast tussen de zeer scherpe lijn waarmee de ene helft van het gelaat is getekend en de doorwerkte en transparante schakeringen waarin het werk verder is uitgevoerd. Letten wij ook nog op de verschillen van de meer bewerkte gedeelten en de schetsmatiger gehouden partijen. Ik geloof dat Permeke dit facet van zijn beeldtaal zeer bewust heeft gehanteerd en ik ben ervan overtuigd dat dit niets te maken heeft met slordigheid of een gebrek aan ernstig doorzetten zoals men vaak, te goeder trouw, wil doen geloven.

De actie van het schilderen is als expressie-element aan het werk toegevoegd. Juist door de grote verschillen van de vlakke verfbehandeling tegenover de transparante, en de nat-in-nat schilderijen¹ tegenover de korrelachtige overschilderingen, krijgt zijn werk een rijkere plastische inhoud. Het was trouwens in die tijd een veel gebruikte methode. Denken wij als voorbeeld maar even aan *Deux femmes nues se tenant* van Picasso waarvan de ene figuur en een gedeelte van de achtergrond gedetailleerd zijn bewerkt, terwijl de andere figuur, vooral bij de benen, zeer schetsmatig is gehouden.

Hoewel het in deze tekening, zoals steeds bij Permeke, vooral om de plastische verwerking van het thema gaat en nooit om het symbolische, wijs ik toch graag eens op het gebaar van de moeder die haar kind veilig in haar eigen schaduw beschermt. De binding moeder-kind was iets dat hem bijzonder boeide: het was voor hem vooral een organische binding. Men spreekt vaak van het kosmische in Permeke maar het is meer een oer-natuur-aanvoelen.

Het kosmische houdt ook mij, wel het meest van *De Nieuwe Vizie*² bezig: het betekent voor mij een aanvoelen van krachten in de natuur als elektriciteit, radio, radar, en van krachten die men slechts vermoedt en wetenschappelijk nog niet heeft kunnen achterhalen. Bij Permeke speelt dat niet. Zijn kosmisch aanvoelen betreft krachten waar de boer dagelijks mee geconfronteerd wordt: de groeikracht van de aarde, de vruchtbaarheid.

Frits van den Berghe, Gent 1883-1939.
Schilder, tekenaar en graveur, was tussen 1914 en 1922 in Nederland waar hij met Gust de Smet omging, aan wie sommige van zijn vroege werken wel doen denken. Was met De Smet en Permeke een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het Vlaams expressionisme, doch kwam later tot een geheel eigen stijl, waar nachtmerrie-achtige wezens verschenen in een vormtaal die zowel expressivistische als surrealistische elementen bevat.

Literatuur

P. G. van Hecke, *Frits van den Berghe*, Antwerpen, 1948;
E. Langui, *Frits van den Berghe*, Antwerpen, 1968.

1. *Hokusai*. Japans schilder, tekenaar en schrijver (1760-1849), beroemd om zijn landschappen en zeeën, die in Europa zeer veel bekendheid verwierf in de tweede helft van de negentiende eeuw. Met name het 'vogelperspectief' en het afsnijden van figuren hadden veel invloed op de Franse kunst (Degas en anderen).

2. *De Nieuwe Vizie*. Zie hiervoor de inleiding tot deze serie en de televisieserie van oktober 1972 van Openbaar kunstbezit, beide door L. Bekkers.

Edgard Tytgat, *Ark van Noach*, 1930, aquarel, 29 x 44 cm, collectie Belgische Staat.



Frits van den Berghe

Avontuur I

Het met een transparant bruinrode kleur, in zachte overgangen geschilderd naakt wordt door het contrast met de dikke zwarte lijn, die de onderste helft van een venster suggereert, nog vleselijker, het komt meer naar voor in de ruimte te staan en lijkt door licht omhuld. Zelfs het onbeschilderde papier van deze aquarel gaat ruimtelijk werken. Er trilt licht en schaduw in het wit, of liever het vergeelde wit, van het papier. Het picturaal betrekken van de onbeschilderde drager (zodat die niet meer louter als plat vlak, waarop iets is geschilderd of getekend, wordt ervaren) kan ons doen denken aan Hokusai¹ maar ook en vooral aan De Nieuwe Vizie².

Door het gesuggereerde perspectief van het venster, wordt het onbeschilderde papier daaronder ook als een vloer ervaren, en zweeft de figuur niet meer in de lucht.

Alles in dit werk is tot het uiterste vereenvoudigd en zeer schematisch voorgesteld. De figuur, de gordijnen, de vensters van de tegenoverliggende huizen, de golfjes van de zee zijn als door een karikaturist geschilderd (Gust de Smet en Tytgat doen dat ook), maar het gevoel voor de organische, plastische binding in het werk, en zonder het contact met het leven te verbreken.

De overeenkomst met werk van Gust de Smet is duidelijk. Maar dit is, naar mijn mening, een van de werken met de meest bondige zeggingskracht uit deze periode. Poëtisch, ironisch, naar vorm en plastische inhoud. Maar wat nu met het verhaaltje? Wat voor een gebaar maakt het naakte meisje? Het lijkt wel op een gebaar van een overwinnares van een loopwedstrijd. Of doet zij de draperies nog wat verder open en maakt zij met haar naaktheid een uitdagend gebaar naar het personage dat door het venster van het huis aan de overkant kijkt? Raadt u maar.





1935

olieverf op doek, 150 x 150 cm.

Jean Brusselmans, Brussel 1884 - Dilbeek 1953.

Maakte aanvankelijk litho's, ging later schilderen. Ontwikkelde een zeer oorspronkelijke kunst en bevestigde zich als een van de belangrijkste expressionisten buiten de school van St.-Martens-Latem (Permeke, De Smet en anderen). Zijn voormentaal is enigszins schematisch, zijn kleuren zijn sober. Uit zijn schilderijen spreekt een strikte ordening, waarbinnen alle elementen (veelal voorwerpen) hun juiste plaats krijgen.

Literatuur

R. Delevoy, *Jean Brusselmans*, Brussel, 1972.

1. *Animistisch*. Hiermee wordt niet bedoeld de stroming 'het animisme' die men in Vlaanderen kort voor en kort na de oorlog heeft gekend.

Het wordt bedoeld in de zin van 'het als bezield ervaren van de dingen'. (aanvulling R. Raveel).

Jean Brusselmans

De keuken

Het thema is duidelijk: de vrouw gaat koffie zetten, de pot met de filter staat op de kachel en zij maalt koffie. De kachel brandt, dat ziet men duidelijk alhoewel de vuurrode kachelpot voor een zeker percentage ook als een abstract rood vlak wordt ervaren.

Het is een gezellig moment. De door comfort verwende hedendaagse mens, die het op dit schilderij afgebeelde interieur als troosteloos ervaart, moet de bedenking maken dat men ook in een troosteloze omgeving relatief gezellige momenten kan beleven.

Uit alles blijkt dat de associaties met de krachten, die wij zelf aan de dingen toekennen, bij Brusselmans een rol speelden bij het creëren. Want benevens de vormelijke en stoffelijke relaties tussen petrolium, koffiekkan, vloer, koffiemolen, vrouw, deur enz. is er ook de associatie die wij door ervaringen en belevenissen aan de dingen toekennen, zodat we het klimaat van dit werk 'animistisch'¹ kunnen noemen.

Het is hem er om te doen vormen te vinden die het wezenlijke en het bezielde van de dingen en hun onderlinge relatie naar voren brengen. De vloer bijvoorbeeld is een schema, maar met een zekere stofuitdrukking, van een bepaalde vloer. De zeshoekige tegels vallen voor een zeker percentage samen met de zeshoekige vlakken die in de plastische opbouw van het schilderij passen. Terwijl de schotel op de schoorsteenmantel de 'vuile' kleuren vooral van muur en vloer als het ware opvangt en het geheel coloristisch tot een eenheid samenbundelt. Dit is een werk met een sterk gevarieerde plastische inhoud door een verscheidenheid in verf- en kleurbehandeling. Door bijvoorbeeld een lichte kleur dik op een donkere te schilderen wordt het resultaat ondoorzichtig (letten we op de lichte gedeelten van deur en aangezicht van de vrouw); door een dunne donkere kleur op een lichte kleur te schilderen wordt het resultaat transparant (zoals in het kleed van de vrouw). Of hij brengt koude kleuren op warme kleuren aan en omgekeerd, of stelt lijn tegenover vlak en kleur zoals in de benen van de vrouw.

Over het algemeen is een werk van Brusselmans zeer verhelderend. Het onderwerp is in de vorm zodanig gekristalliseerd dat het in een oogopslag duidelijk wordt.

Dit schilderij is in vergelijking met andere werken nogal complex.

Perspectief, of het balkon van Manet.

1950

olieverf op doek, 81 x 60 cm.

René Magritte, Lessen 1898 - Brussel 1967. Had vanaf 1927 veel contact met de surrealistische beweging. Werd wel 'de surrealist bij daglicht' genoemd, om zijn heldere, simpele schilderijstijl waarin hij poëtische effecten bereikte door herkenbare beelden in een nieuwe, ongewone relatie te brengen.

Literatuur

P. Waldberg, *René Magritte*, Brussel 1965;
S. Gablik, *René Magritte*, Londen, 1970.

René Magritte

Perspective, ou le balcon de Manet

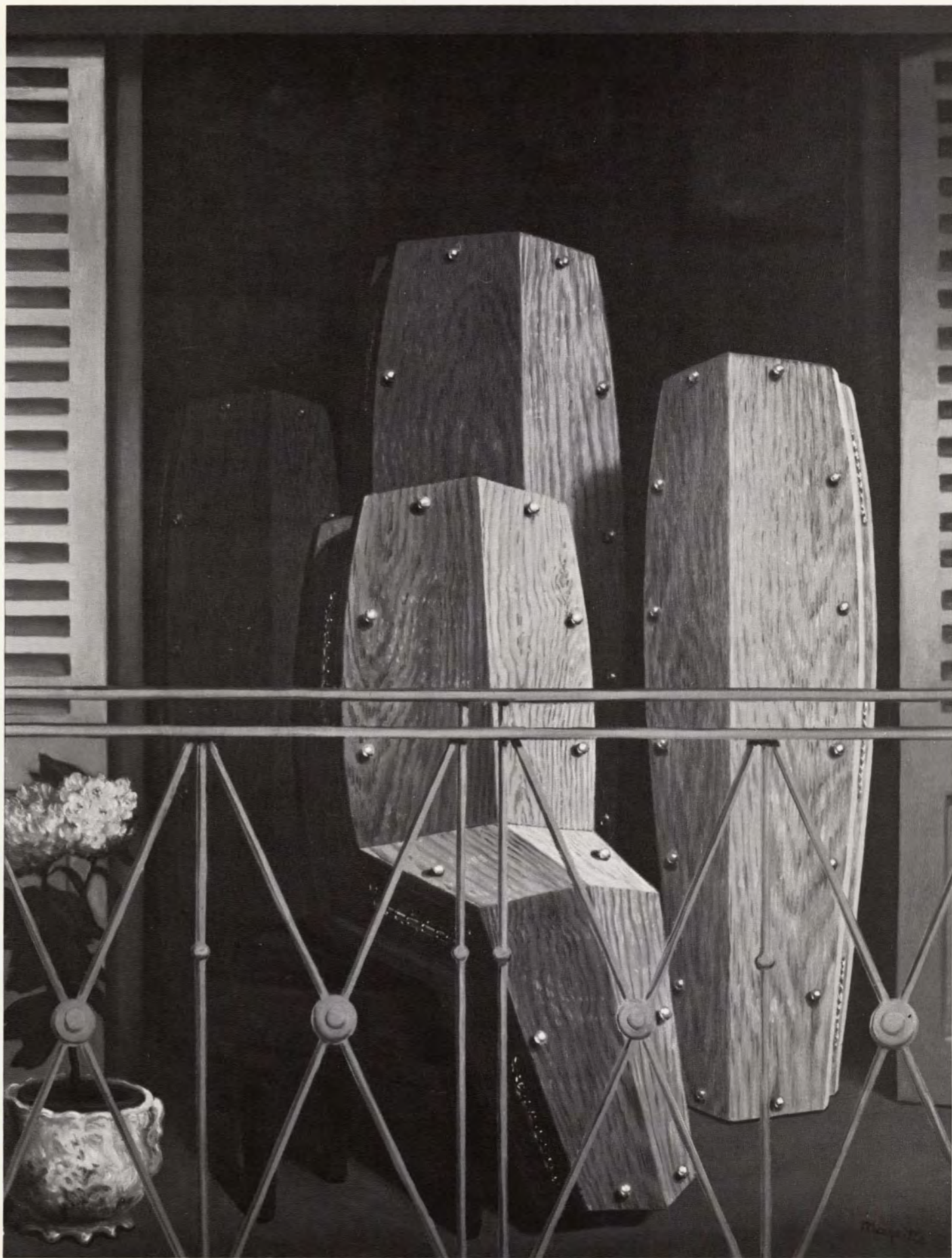
Dit is een interpretatie van het schilderij van Manet uit 1868, dat zich in het museum Jeu de Paume in Parijs bevindt. De compositie is helemaal hetzelfde, alleen zijn de personages, die zich op het schilderij van Manet bevinden, vervangen door doodskisten in ongeveer dezelfde houding. Dat wil zeggen: doordat er op het schilderij van Manet een dame is gezeten, moest Magritte op zijn schilderij een doodskist maken in een zittende houding. Dat brengt ons op wat men weleens zijn lugubere humor genoemd heeft, alhoewel U van mij het woord humor in zijn traditionele betekenis mag weglaten. Het is meer de poëzie, de bevreemding en het macabere; het macabere is nogal eigen aan Magritte. Volgens zijn biografen was hij getekend door een dramatisch voorval in zijn leven.

Alhoewel dit werk een interpretatie is, is het toch ook coloristisch gezien een typische Magritte: sober gehouden kleuren met ietwat wrange, droge schakeringen. Het schilderij is opgebouwd uit groenen, bruinen en okers: gaande van de lokale kleur der vensterluiken en van het balkonhek tot de lokale kleur van bruin-okerachtige houten doodskisten. Hiertussen ligt een gamma van gemengde kleuren om de schaduw en het licht op en rond de dingen weer te geven.

Ik heb dit schilderij genomen, omdat dit het enige werk is van Magritte dat ik in dit museum heb aangetroffen. Ik vind het wel een belangrijk werk, maar het kan mij toch niet in vervoering brengen zoals bijvoorbeeld *L'homme au chapeau melon*, een werk waarin hij tot de zeggende enig mogelijke oplossing is gekomen, vooral wat kleur betreft, als ook voor wat de identiteit der dingen aangaat. Die lost zich hier en daar op in het licht of in de schaduw en zelfs, tot voor een zeker percentage althans, in de abstractie van de kleur zelf. Ik zeg voor een zeker percentage, want het is voor iedereen wel duidelijk dat Magritte nooit tot het uiterste kan gaan wat dat betreft: zijn wit is bijvoorbeeld meer 'licht op een wit voorwerp' dan louter wit, en zijn blauw van een lucht meer 'lucht' dan louter blauw.

René Magritte, *L'homme au chapeau melon*, 1964.







Twee harten

1970

acryl op doek en gemengde techniek,
138 x 213 cm.

Aangekocht door de Vereniging voor het
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Jim Dine, Cincinnati, USA, 1935.

Begon in de vijftiger jaren te schilderen,
en raakte een aantal jaren betrokken bij
'environments' en 'happenings'. Ging na
1960 weer over tot de schilderkunst, waar-
bij hij evenals Rauschenberg en Johns
echte voorwerpen in zijn schilderijen be-
gon te integreren. Wordt wel Pop-kunste-
naar genoemd, hoewel hij zeer persoon-
lijk werk maakt dat niet zo gericht is op
de glimmende glanzende consumptiemaat-
schappij. Parodieert vaak bestaande schil-
derstijlen. Maakt ook collages, reusachtige
objecten en houdt zich bezig met thea-
ter (decors en teksten).

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Jim Dine*, Whit-
ney Museum of Art, New York, 1970.

1. *Lyrische abstractie*. Benaming voor
grondtendens in de moderne abstracte
schilderkunst, die in tegenstelling tot de
geometrische abstractie expressief van
vorm is. De term wordt vooral ge-
bruikt voor de meer decoratieve, poëti-
sche schilders van het abstract expressio-
nisme (zie hieronder).

2. *Abstract expressionisme*. Verzamelnaam
voor werk van Amerikaanse schilders als
De Kooning, Pollock en anderen, die sinds
de veertiger jaren emotioneel geladen
abstracte werken maakten.

3. *Tachisme*. Europees equivalent voor
'action-' of 'drip painting' een stroming
tussen de jaren 1950 en 1960, waarbij verf
soms gegooid of gedruppeld werd op het
doek. Toevalseffecten, intuïtie en sponta-
niteit zijn van groot belang. (van 'tache',
vlek).

Bram van Velde, *compositie*, 1961, 132 x
196 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.
(detail)



Jim Dine

Two hearts

Zo op het eerste gezicht sluit dit werk wat schilderwijze betreft direct
aan bij de Amerikaanse lyrisch-abstracten¹. De figuratie zit alleen in de
twee gestileerde harten, die zijn 'opgesmukt' door een kwast, die er als
een das is tussengekleefd, en natuurlijk vooral in de echte jas die aan
het schilderij hangt. Waarom zo'n jas ? Is er wel een waarom bij Jim
Dine ? Iets doen wat op het eerste gezicht geen zin heeft hoort bij een
creatieve daad.

Het geheel geeft coloristisch een vrij frisse, vrolijke indruk. Het rood
lijkt wel fluorescerende verf. Dine heeft het schilderij, met aandacht voor
de lichtwerking van de kleurencombinaties, zeer spontaan geborsteld.
Daardoor komen zowel de actie van het schilderen als het toeval (aan-
wezig in de vlekken en het druipen) heel duidelijk tot uitdrukking. En
omgekeerd: de jas wordt louter jas naast dit resultaat van het 'schilde-
ren om het schilderen'. Het is alsof Jim Dine steeds schildert over het
probleem van het schilderen, gezien in het verband van de hedendaagse
evolutie in de kunst. Een zich bezighouden met het heersende geeste-
lijke klimaat: 'is het allemaal wel de moeite waard ?', echter zonder er
door verlamd te worden. Een relativerend denken, maar de levenskracht
wint het van de twijfel.

Iets wat mij erg boeit bij Jim Dine is zijn nuchtere kijk op het kunstge-
beuren en zijn vrijheid er tegenover, zijn spelen ermee: hij haakt erop
in, maar laat zich nooit inpalmen. Het laten lopen van zijn verf, het laten
druipen bijvoorbeeld, is een toepassen van een bij velen tot systeem
geworden trucje dat meestal uitloopt in een maniërisme. Mijn grote
waardering voor hun werk ten spijt, moet ik hier wijzen naar Morris
Louis en Bram van Velde. Soms lijkt het wel of Jim Dine het druipen en
zelfs het abstract expressionisme² heeft willen ridiculiseren. Maar zeker
is het niet. Het werk dateert weliswaar van 1970 (dus een periode waarin
het abstract expressionisme en het tachisme³ niet meer *in* waren), maar
toch heeft het een ernstig karakter. Of schuilt daarin een facet van zijn
humor: binnenpretjes ?

1966
olieverf op doek, 190 x 240 cm.

Aangekocht door de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Gerhard Richter, Dresden 1932.

Werkte tot 1966 voornamelijk in zwart-wit, daarna ook in kleur. Kiest voor zijn olieverfschilderijen thema's en schilderstijlen uit de bestaande beeldcultuur (zowel de traditionele schilderkunst als de fotografie) en wordt daardoor soms bij de Pop art, de laatste tijd meest bij de Conceptuele kunst ondergebracht.

Literatuur

R. G. Dienst, *Noch Kunst*, Düsseldorf, 1970; catalogus tentoonstelling *Gerhard Richter*, Kunstverein Düsseldorf, 1971.

1. *Hyperrealisme*. Hoofdzakelijk Europese stroming sinds de zeventiger jaren, waar vaak op ware grootte objecten of personen (of uitsneden daarvan) zeer exact worden weergegeven. Er wordt ook veel naar foto's of dia's gewerkt, zoals bij het *fotografisch realisme*, een zeer verwante stroming in de Verenigde Staten. Bij beide staat de 'waarheid' van de visueel waarneembare werkelijkheid centraal.

2. *Conceptuele kunst*. Kunstinrichting sinds omstreeks 1966, waarbij de idee belangrijker is dan de materiële uitvoering daarvan. Deze ideeën hebben meestal betrekking op het begrip 'kunst'.

Gerhard Richter, *Teydelandschaft*, olieverf op doek, 135 x 150 cm.



Gerhard Richter

Pyramide

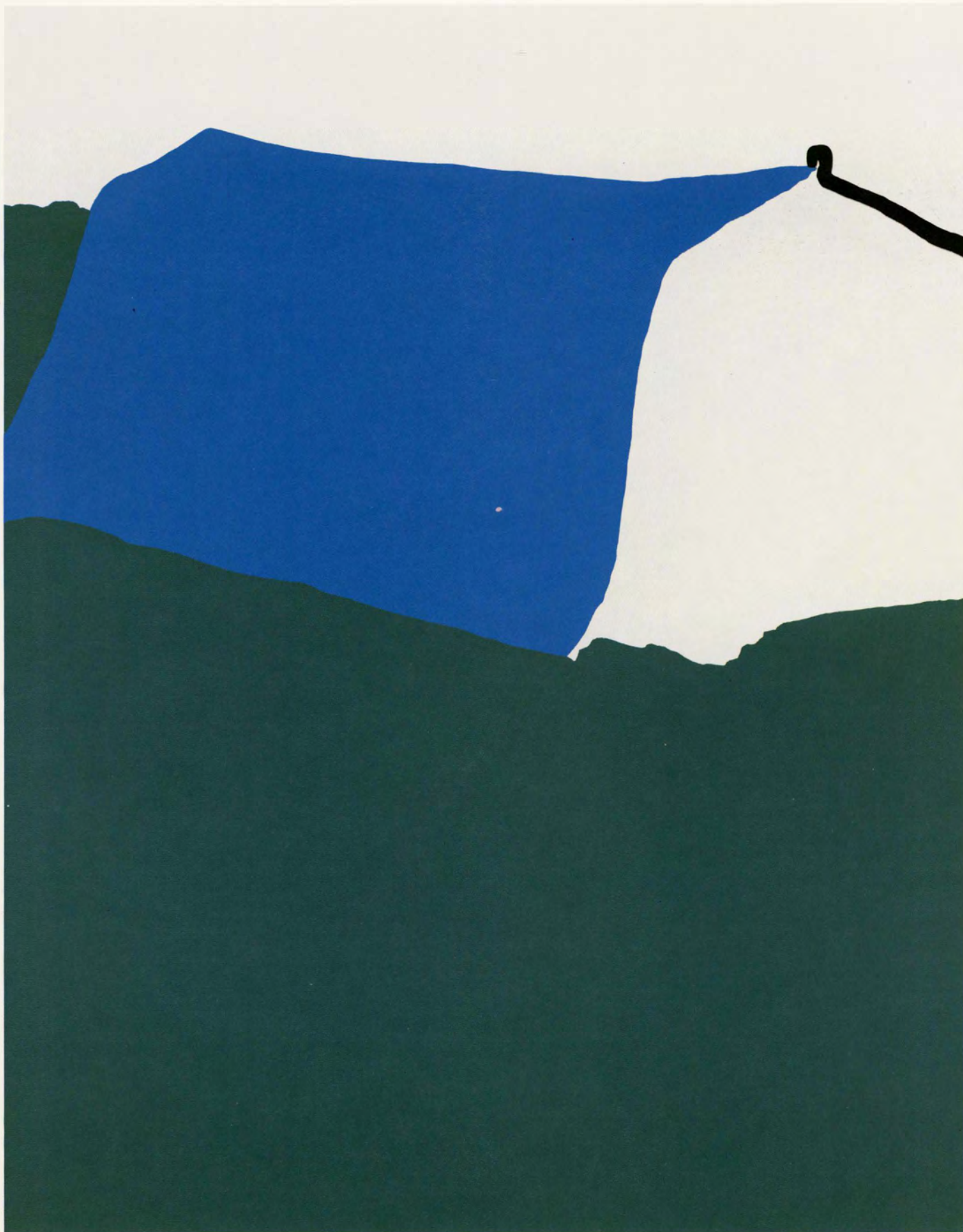
Dit is duidelijk een schilderij gemaakt naar een ietwat onscherpe zwart-wit foto. Volgens verklaringen van Richter zelf gaf hij aan zijn schilderijen het aanzicht van naar een onscherpe foto te zijn geschilderd, omdat zijn schilderijen daardoor meer op een foto lijken en niet meer op een schilderij. En inderdaad, Richter heeft een hele periode schilderijen gemaakt die er uitzien als grote onscherpe zwart-wit-foto's. Deze techniek past, misschien toevallig, zeer goed bij een thema als deze *Pyramide*. Hij geeft aan dit werk een bijzonder stemmingsvolle sfeer met een soort irreële licht-trilling.

In verband met de techniek van de onscherpe foto verklaart Richter dat die iets met zijn houding ten aanzien van de werkelijkheid te maken heeft, met onscherpte, onzekerheid, het incidentele, het partiële. Schilderen naar een foto, de werkelijkheid benaderen via de foto, is een methode waarover men de laatste tijd vaak hoort vooral in verband met het hyperrealisme¹. Maar met dit werk, en gans de periode waaruit dit werk stamt, staan we dicht bij de conceptuele kunst². Er is niet alleen de op het eerste gezicht absurde daad van het naschilderen van een foto, zodanig dat het schilderij net een foto lijkt, maar de daad van het schilderen zelf wordt hier tot een thema en tot kunst gemaakt.

Wat mij sterk boeit in Richter is zijn vrijheid tegenover gangbare normen. Op het ogenblik dat men zich over hem een bepaald beeld heeft gevormd, maakt hij plotseling iets anders en ontsnapt aan dat beeld. Als men hem kent als de schilder die schilderijen maakt die lijken op grote onscherpe zwart-wit foto's, schildert hij ineens dik in de verf met een expressionistische toets.



Okb jan/mrt 1975



1969

acryl op doek, 177 x 138 cm.

Aangekocht door de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.

Raoul de Keyser, Deinze, bij Gent, 1930. Werkte in 1966/67 samen met Raveel, Lucassen en Elias aan de beschildering van de keldergangen van kasteel Beervelde. Is de laatste jaren voornamelijk bezig met de spanning tussen de geschilderde illusie en de werkelijkheid van het beschilderde doek, op een breekpunt tussen abstractie en figuratie. Vooral zijn gedeelten van voetbalvelden, met kalklijnen (op ware grootte doch enigszins schematisch weergegeven) zijn hier een duidelijk voorbeeld van.

Literatuur

Catalogus tentoonstelling *Drie Vlaamse schilders: Raveel, De Keyser, Elias*, Groninger Museum, 1966/67;
R. Jooris, *Raoul de Keyser: nota najaar 73*, zonder uitgever, 1973.

1. *De Nieuwe Vizie, Kalklijnenhoek*. Zie hier voor de inleiding van deze serie en de televisie-serie 1972 van Openbaar kunstbezit (met illustraties van De Keyser en een kleurenillustratie van de op deze pagina afgebeelde Lucassen) beide geschreven door L. Bekkers.

Reinier Lucassen, *portret van A.F. als Mike Hammer*, 1971.



Raoul de Keyser

Camping II

Blauw, groen, wit en zwart: en toch gaat het hier om een figuratief werk waar licht, schaduw en atmosfeer in aanwezig zijn. Het is een ver doorgedreven vereenvoudiging van een bepaalde manier van vormgeven eigen aan de *De Nieuwe Vizie*¹: het schilderij niet meer als een in zichzelf besloten ding beschouwen maar de traditionele eenheid van het werk doorbreken, vaak met witte leegten. Verder in een effen kleur tezelfdertijd de uitdrukking geven van licht, schaduw, ruimte en ding, en dit alles laten samenvallen met de 'drager', dus met het platte vlak waarop geschilderd wordt.

Dit is hier heel duidelijk het geval met het groen. Het groen doet denken aan gras, maar in dit schilderij doet het groen meer, het *verbeeldt* gras met de zinding van licht en schaduw erin en tezelfdertijd ervaart men het ook als geverfd linnen. Er is dus een duidelijk verschil met een tot teken, tot symbool herleide kleur.

Het blauw van het zeildoek is ongeveer van dezelfde toonwaarde als het groen en die combinatie creëert een licht-trilling en een atmosfeer. Dit wordt vooral veroorzaakt door het contrast met de sterke tegenstelling van het witte vlak en het zwarte lijntje. Aldus wordt de door de groenblauwe tegenstelling ontstane lichtwerking *natuurgebonden*, dus helemaal anders dan bijvoorbeeld de *abstracte* licht-trilling bij Vasarely, die eveneens door kleurcontrasten ontstaat.

Het witte gedeelte onder het zwarte lijntje is voor een zeker percentage als wit en als een leegte te ervaren. Het wit bovenaan doet denken aan lucht maar blijft voor een gedeelte als wit tot ons spreken. Later gaat De Keyser nog verder en maakt schilderijen met twee kleuren, zoals de *Kalklijnhoeck* (dat al eens is gereproduceerd in Openbaar kunstbezit)¹. Elias en Lucassen vertegenwoordigen ieder een heel ander facet van De Nieuwe Vizie. Zij wendde de beeldtaal ervan aan op de meest complete wijze. Deze beeldtaal, die op een nieuwe en boeiende wijze de bevreemding van de dingen, en nog ongekende facetten ervan, zichtbaar maakt, wordt zelf vaak weer als inspiratiebron gebruikt.

Literatuur

Jo Verbrugghen, 'Hedendaagse schilder-kunst in België', in *Cyanuur* 1, nr 576, mei-juni 1955, p. 1-9.

Jan Walravens, 'Een nieuwe naam: Roger Raveel', in *De Vlaamse Gids* 41, nr 3, 1957, p. 191.

Hugo Claus, 'Een schilder, Roger Raveel', in: *Vooruit*, 1957.

Jan Walravens, *Hedendaagse schilder-kunst in België*, Antwerpen 1959; 2e druk 1961, p. 58, 71.

Philippe d'Arschot / Roland Jooris / Jo Verbrugghen, 'Roger Raveel', in *Cyanuur*, nr 16/17, 1964, p. 39-51.

Hugo Claus, 'De schilderijen van Roger Raveel', in catalogus *Raveel*, Galerie Espace, Amsterdam 1965.

Adolf Merckx, 'Van Motherwell tot The New Image', in *De Vlaamse Gids* 50, nr 7, 1966 p. 356.

Hugo Claus / K.J. Geirlandt (en vele anderen), *Roger Raveel*, Kunstpocket 1, ed. A. van Wiemeersch, Gent (1967).

Fernand Bonneure, 'De lyrische beelding van Roger Raveel', in *Ons Erfdeel* 11, nr 1, september 1967, p. 172-174.

Philippe d'Arschot / Roland Jooris, *Beer-velde* 20, 1967.

Roland Jooris, 'Beervelde 20 km, een descriptief gedicht bij de schilderijen in de keldergangen van het kasteel te Beervelde', in *Ruimten*, nr 23/24, 1967, p. 46-52.

Roland Jooris, 'De nieuwe visie, Raveel regisseert een plastisch gebeuren met Lucassen, de Keyser en Elias', in *Museum-journaal* 12, nr 2, 1967, p. 43-48.

Ludo Bekkers, 'Gesprek met Roger Raveel', in *Streven*, 21, nr 5, februari 1968, p. 470-477.

Roland Patteeuw, 'Ik ben 'gedegouteerd' van dat kunstwereldje in het Westen', in *Kreatief* 3, nr 1, oktober 1968, p. 29-35.

K.J. Geirlandt, 'Herinnering aan het doodsbed van mijn moeder', in *Openbaar kunst-bezit Vlaanderen*, 6, 1968, p. 17.

Hans Sizoo, 'Roger Raveel', in *Museum-journaal* 14, nr 1, februari 1969, p. 16-23.

Roland Jooris, (en vele anderen) in catalogus tentoonstelling *Roger Raveel*, Frans Halsmuseum, Haarlem 1969.

Karel Geirlandt, 'Roger Raveel Haarlem', in *Idee*, Kunstmagazine, nr 1, juni 1969, p. 6-8.

Ton Frenken, 'Roger Raveels hele hebben en houden tentoongesteld', in *Ons Erfdeel*, 13, nr 1, september 1969, p. 127-129.

C. Blok, 'Letter from Holland', in *Art International* 13, nr 9, november 1969, p. 51-52.

Roland Jooris, 'Zwanen van Raveel voor het Brugse Minnewater', in catalogus krant *Kunst na 45*, Gent 1971, p. 6.

K.J. Geirlandt, 'Belgian commentary', in *Studio International*, vol. 182, nr 937, oktober 1971, p. 149 (over Raveels zwanen

in het Brugse Minnewater).

K.J. Geirlandt, 'Raveel op de Leie was een ogenblik van bezinning over kunst en over de wereld waarin wij leven', (en andere artikelen), in catalogus tentoonstelling *Raveel*, Museum voor Schone Kunsten, Deinze 1972.

Roland Patteeuw, *Roger Raveel 1950-1954, een creatief moment na het expressionisme*, Tielt 1974.

K.J. Geirlandt / R. Jooris / R. Patteeuw / H. Sizoo, 'Raveel van vier kanten bekeken', in catalogus tentoonstelling *Raveel*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1974.

K.J. Geirlandt en R. Jooris, in catalogus tentoonstelling retrospectieve *Roger Raveel*, Centrum voor Kunst en Cultuur, St.-Pietersabdij, Gent, 1974.

Biografie 1

1921 Geboren in Machelen-aan-de-Leie (bij Gent), waar hij nog steeds woont en werkt.

1935-1937 Volgt lessen aan de Academie van Deinze.

1940 Werkt thuis.

1940-1941 Lessen aan de Academie van Deinze, contacten met Hubert Malfait.

1941-1945 Op advies van Malfait naar de Academie voor Schone Kunsten, Gent. Krijgt les van Jos Verdegheem.

1948 Serie 'Tafels'-schilderijen, onderzoek naar 'verdwijnen van de identiteit der dingen' in licht en schaduw. Interesseert zich voor Mondriaan en Léger.

1950-1951 Eerst afsnijdingen van de compositie en vierkanten duiken op in zijn schilderijen.

1952-1954 Belangrijke werken als *De gele man* en *Gele man met karretje*.

1954-1956 Volgt ceramiek-cursussen; eerste belangrijke éénmanstentoonstelling in *Het Gentse Meubel* te Gent.

1955-1957 abstracte periode.

1959-1961 Grote ruw-begrensde witte vierkanten in zijn schilderijen.

1960 Leraar aan de Academie van Deinze. Studiereis naar Italië.

1961-1962 Is sinds een aantal jaren weer bezig de natuur in zijn werk te betrekken en gaat echte voorwerpen in zijn schilderijen integreren. Begint aan *Neerhof* (drie-luik met duivenkooi, 1963). Tweede studiereis naar Italië, waar hij te Albisola ceramiek, schilderijen en tekeningen maakt.

1963 Schilderijen met echte voorwerpen als *De hooiopper*, *Het gordijntje*. Grote tentoonstelling in het Kursaal van Oostende.

1964 Eerste tentoonstelling in Frankrijk (Galerie Renar, Roubaix)

1965 Eerste tentoonstelling in Nederland (Galerie Espace, Amsterdam).

1966 Grote tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel: begint aan

de beschrijving van de keldergangen van kasteel Beerveelde bij Gent, met als zijn medewerkers Elias, De Keyser en Lucassen (tot 1967). Tentoonstelling in Groninger Museum met Elias en De Keyser.

1967-1968 Maakt de *Illusiegroep* en zijn eerste environment *Tuintje met karretje om de hemel te vervoeren*.

1968 Vertegenwoordigt België op de XXXIVe Biennale in Venetië.

1969 Maakt samen met Hugo Claus het boek *Genesis* (33 litho's en 32 gedichten).

1969 Dulcia-project (beschrijving van de Dulcia-fabriek te Zottegem samen met Lucassen, De Keyser, Elias, De Clerck en R. Jooris). Grote overzichtstentoonstelling in Haarlem (de Hallen/Frans Halsmuseum).

1971 Laat houten zwanen op de vervuilde Brugse wateren drijven en laat een vlot met een schilderij met vlag over de Leie varen (*Raveel op de Leie*); deelname aan de Biennale te Sao Paulo.

1972 Kleine retrospectieve tentoonstelling Museum te Deinze.

1972-1973 Zet zeer realistisch geschilderde elementen naast kleurvlekken of 'tekens' in zijn schilderijen.

1974 Overzichtstentoonstelling Stedelijk Museum, Amsterdam.

Retrospectieve, St.-Pietersabdij, Gent.

1. Met dank aan R. Jooris.

De tentoonstelling van Raveels keuze uit het Museum voor Schone Kunsten te Gent zal daar te zien zijn van 12 januari tot en met 16 februari 1975.