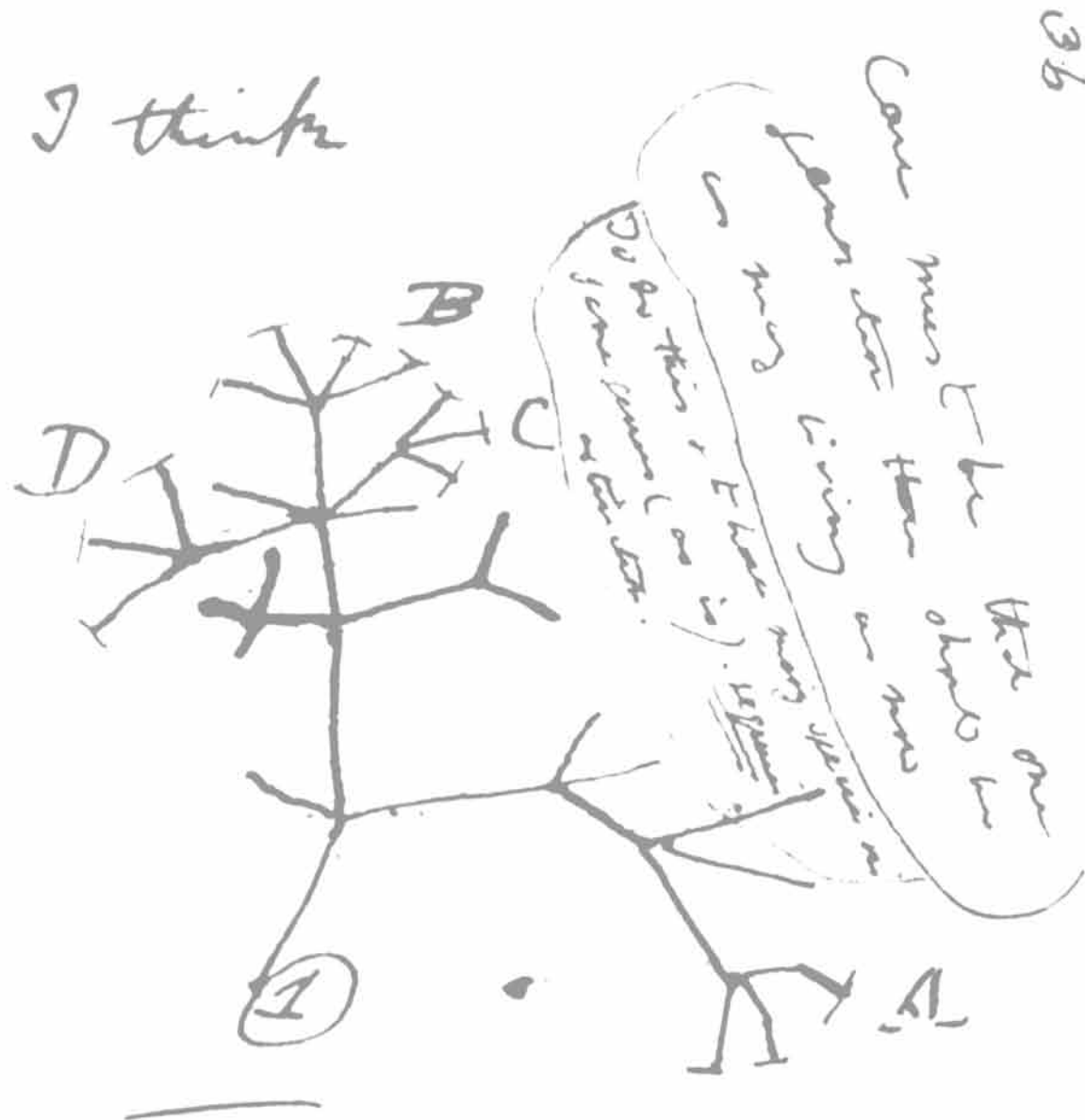




coloured skins

RONNY VAN DE VELDE



I think
 There between A & B. various
 sort of relation. C + B. The
 first predation, B + D
 rather greater distinction
 than former would be
 formed. - bearing relation

WOORD VOORAF

Xavier Canonne

Eén enkele ontblote borst van de toekomstige Colette op een Parijs podium, verwekte in 1907 meer schandaal dan de borsten van Joséphine Baker, die sublieme wilde van de *Revue Nègre* in het Théâtre des Champs-Élysées in 1925. De show van Colette gekleed in een pantervel werd door de politie verboden, maar de bananenceintuur rond de taille van de eerste zwarte ster werd niet alleen getolereerd, maar zelfs enthousiast toegejuicht, gefotografeerd, gefilmd, gekopieerd.

Er lag weliswaar twintig jaar tussen beide voorstellingen, maar de verschillende reacties van het publiek hadden niet zozeer te maken met het losser worden van de zeden, dan wel met het essentiële verschil dat de ene wit was als ivoor en de andere zwart als ebbenhout. De eerste was dus moreel verplicht om gekleed te zijn, want ze was afkomstig uit een cultuur die crinolines en korsetten droeg en waarin het tonen van het minste stukje blote huid losbandig was. De tweede kwam uit verre oorden waar de mensen tussen apen en leeuwen naakt rondlopen, waar schaamte niet bestaat, zoals in die syncopische dansen en duivelse ritmes gespeeld door muzikanten die nog zwarter zijn dan de Senegalese infanterist op de *Banania*-affiches. De blanke borst was exhibitionistisch, maar de zwarte borst was een etnografisch of zelfs antropologisch fenomeen.

Joséphine Baker bracht een schitterende parodie van de altijd vrolijke en altijd tot dansen bereide wilde en dreef de codes op de spits van een maatschappij die er niet kon toe komen om de *andere*, de vreemdeling als vreemde, te beschouwen zonder de geamuseerde nieuwsgierigheid of de neerbuigende blik van de kolonisator. In de context van dat kolonialisme was al meer dan een eeuw – vanaf 1851 met de eerste wereldtentoonstelling – het tonen van naakte inboorlingen op exposities van 'monsters', 'specimens' door circussen of in 'mensenzoo's', ingeburgerd geraakt, en moest deze naaktheid de superioriteit van de westerse beschaving in de verf zetten. In een tijd waarin kledij de sociale verschillen markeerde, werden naaktheid en dierlijkheid vaak over één kam geschooren. De theatralisering van de wilde zou nog anderhalve eeuw in heel Europa de kolonistoren in hun mening sterken dat ze de juiste keuzen hadden gemaakt, en bood de wilde de kans om langzaam maar zeker het statuut van inboorling te verwerven, het beschavingswerk was op goede weg. Kijklustigen die de kleurlingen als in een circus kwamen aangapen, benaderden hen altijd met een mengeling van afschuw en fascinatie. Hun levenswijze wekte zowel nieuwsgierigheid als spotternij, of zelfs voorvaderlijke angsten voor barbarij of seksuele fantasieën over de zogenaamde vrije zeden van de wilden. Saartjie Baartman, de 'Hottentotse Venus' met hypertrofieerde vormen, werd tussen 1810 en 1815 tentoongesteld in Londen en Parijs en werd al gauw een 'seksueel monster' genoemd, wat de begeerte opwekte van de burgerij en de libertijnen. Na haar dood werd Georges Cuvier, de vader van de vergelijkende anatomie en aanhanger van de onveranderlijkheid der soorten, belast met de dissectie en de moulage van haar lichaam – deze moulage werd nog tot veertig jaar geleden geëxposeerd in het Musée de L'Homme in Parijs. Cuvier vergeleek de schedel van de Venus met die van de aap en concludeerde dat het zwarte ras het '... meest gedegradeerde menselijk ras was, dat het meest verwant was aan het dier en wiens intelligentie nergens ontwikkeld is.' Dit oordeel wordt ongetwijfeld nog gedeeld door voetbalsupporters die apenkreten slaken of bananen gooien als zwarte spelers op het veld verschijnen. Of door die afgevaardigde van het Front national die onlangs in Frankrijk werd veroordeeld omdat ze minister Christine Taubira met een aap had vergeleken.

Het zwarte ras dat in de vijftiende eeuw voor het eerst in Europa bekendheid kreeg, was meer dan enig ander 'ras' het object van de wildste speculaties. De zwarte werd geassocieerd met de duivel, met lelijkheid of bestempeld als lui en dom en werd geëxposeerd naast 'monsters' en 'boscreaturen'. In de negentiende eeuw werd hij beschouwd als de 'missing link', de tussentrap tussen mens en dier. In 1860 werd hij door Barnum voorgesteld als de microcefale overgang tussen mens en aap. Datzelfde werd, zwaaiend met de theorieën van Darwin, op de affiches gezegd over Krao, de baardvrouw die door een jager op 'fenomenen' uit Laos werd meegebracht om door Farini te worden geëxposeerd. In het midden van de achttiende eeuw, maakte Carl von Linné de mens los uit het theologische domein en introduceerde hem in de classificatie van het dierenrijk. Hij rekende de Afrikaanse mens tot de laagste trap van de categorieën van zijn *Systema Naturae* waarin de Europese mens aan de top stond. Pas met het ontstaan van de etnografie rond 1850 en de studies van Franz Boas in de jaren 1920, won in wetenschappelijke milieus het principe van het 'cultureel relativisme' terrein en werden culturen bestudeerd in relatie tot hun eigen waarden en niet tot die van een andere.

Met de publicatie in 1859 van *The Origin of Species (De oorsprong der soorten)* roeide Charles Darwin tegen de stroom in van de heersende ideeën van zijn tijd. Als geoloog en natuuronderzoeker leverde hij op basis van de studie van fossielen en de geografische spreiding van de fauna, het bewijs dat alle levende soorten door het proces van de 'natuurlijke selectie' uit een gemeenschappelijk levensvorm zijn ontstaan, waaruit dan de grote diversiteit aan soorten is voortgekomen. Darwin gaf de voorkeur aan deze term boven die van 'evolutie' en stelde dat het de strijd om het voortbestaan is die verklaart

dat individu's of soorten variaties ontwikkelen om een betere overlevingskans te hebben en dat deze variaties dan door de erfelijkheid worden doorgegeven. Door het erfelijkheidsprincipe worden de eigenschappen die voordelig zijn voor het voortbestaan van de ene generatie op de andere versterkt. Volgens Darwin, en Lamarck voor hem, zet een innerlijke dynamiek de levende wezens ertoe aan om zich aan te passen. De organismen onderscheiden zich dus slechts door kleine verschillen, die door overerving de basis voor de verandering van soorten kunnen zijn. De mens is dus verwant aan de dieren door hun gemeenschappelijke voorouders. Hij is niet de directe afstammeling van de aap, maar juist, de neef van de gorilla's en chimpansees en de fameuze *missing link* is hun laatste gemeenschappelijke voorouder. De evolutie van de soorten moet dus niet als een lineair proces worden gezien, maar als een boomstructuur, een 'kriolende struik'.

Om zowel sociale als religieuze redenen was het in een tijd waarin het dualisme mens-dier erg uitgesproken was, moeilijk om toe te geven dat de mens voortkomt uit het dier en er niet ver van af staat, en dat het onderscheid tussen het blanke ras en de andere rassen meer gebaseerd is op culturele dan op raciale verschillen. *De oorsprong der soorten* verdeelde lange tijd de wetenschappelijke wereld en ook het grote publiek in twee kampen. Mensen als Haeckel of Huxley waren er net als Darwin van overtuigd dat wetenschappelijke kennis de natuurwetten konden verklaren. Hun tegenstanders de 'creationisten', schrijven de diversiteit van de natuur toe aan de tussenkomst van een opperwezen.

De theorie van Darwin die de gelijkheid van de rassen poneert en stelt dat deze vanuit hun eigen ontwikkelingsniveau moeten worden benaderd, kon echter niet beletten dat op kermis en in circussen mensen van andere etnieën nog altijd ten tonele werden gevoerd naast 'monsters' of 'curiositeiten'. Op het einde van de negentiende eeuw werd deze praktijk stilaan vervangen door zogenaamde etnische dorpen bevolkt door figuranten, maar het ging altijd om gekleurde mannen en vrouwen uit 'exotische' landen. In 1867 verwierp de Commission impériale de l'Exposition Internationale de Paris het idee van haar commissaris-generaal Frédéric Le Play om Franse arbeidersfamilies op de tentoonstelling te laten logeren zodat de bezoekers als in een miniatuurmodel konden observeren hoe arbeiders leven en werken.

Maarschalk Lyautey, commissaris-generaal van de Exposition coloniale van 1931 in Parijs, verbood het exposeren van 'wilden' en promoveerde de notie van 'koloniale menselijkheid', een begrip dat later door het Front populaire werd gerecupereerd.

De tijd van de dekolonisatie was aangebroken en het model van het etnische dorp verdween. Het 'Congolees dorp' op de Expo 58 in Brussel, dat al snel werd verlaten door zijn figuranten, was hiervan een van de laatste voorbeelden.

Het boek van Darwin dat werd vertaald in verschillende talen resulteerde in een groeiende aandacht voor de oorsprong van de wereld en zijn soorten. En dit beïnvloedde ook tal van kunstenaars. Zelfs nog voor het boek van Darwin verscheen leverden de oprichting in 1800 in Parijs van de 'Société des observateurs de l'Homme' en de publicatie van diverse wetenschappelijke of populaire werken, stof voor schrijvers, beeldhouwers en schilders. *Robinson Crusoe* was hiervan de voorloper geweest. Er kwam hernieuwde belangstelling voor de mythologie, de voorstelling van de prehistorie ontwikkelde zich tot een historisch genre en het aantal illustraties voor wetenschappelijke werken of karikaturen en satirische tekeningen die de spot dreven met wetenschappelijk onderzoek groeide gestaag. Sinds La Fontaine of Charles Perrault drukken dieren zich uit als mensen en hebben zowel hun kwaliteiten als gebreken. In zijn zoömorfe tekeningen gaat Grandville verder dan louter dieren te ensceneren. In zijn *Têtes d'hommes et d'animaux comparées* rekt hij nobele antieke profielen zodanig uit tot ze de vorm aannemen van amfibieën, alsof ze terugkeren naar hun oorsprong. In zijn *Etudes physiologiques* bundelt hij een galerij van portretten waarin hij meer de nadruk legt op typologie dan op exacte weergave. De Jardin des Plantes in Parijs was voor hem zowel een terugkeer naar de oorsprong als inspiratiebron, maar zijn levendige fantasie dreef hem veel verder dan de trouwe reproductie van zoogdieren, planten of mineralen die daar werden bewaard: zijn olifanten staan op klauwenpoten, kreeften hebben paardenbenen, vissen en varkens hebben vleugels. De hybriden van Grandville lijken verdwaald in de evolutie van de soorten, of hebben hun kenmerken onderling verwisseld. Kristallen zijn bundels obelisk, piramides, samengesmolten medailles, domino's of teelringen; het monumentale wordt microscopisch. In de *Monde renversé* van Grandville zijn vissen en amfibieën de zwemmeesters van mensen, zoals later in de roman van Pierre Boulle apen mensen exploiteren en hun cipiers worden.

De interesse van Odilon Redon voor de natuurwetenschappen ging terug tot zijn jeugd in Peyrelebad op het platteland rond Bordeaux. Daar observeerde hij de fauna en de flora en raakte bevriend met de botanicus Clavaud, die hem initieerde in de theorieën van Darwin en de jonge schilder duurzaam beïnvloedde en hem aanmoedigde om de verbeelding voorrang te geven op de observatie. Zijn fantasie en zijn voorliefde voor het onbewuste resulteerden in verbazende composities waarin spinnen lachen en wenen, waarin my-

thologische figuren zelfs in de strijd tot rust komen, zoals zijn verliefde centauren. Zijn tekeningen en lithografieën lijken de geboorteakte te zijn van vormen in wording, drijvende of in de ruimte zwevende organismen, bloem-ogen of beminnelijke cyclopen met suggestieve titels: *Quand la vie s'éveillait au fond de la matière obscure* (1883), *Dans la fange primitive* (1880) of *Les origines* (1883).

Uit dezelfde periode dateert het bijtende familieportret van James Ensor dat lijkt op een entomologische prent. Een vrouw met het lichaam van een gevleugeld insect en een man in de vorm van een kever met de trekken van Ensor, lijken een lelijke luis te hebben verwekt (*Zonderlinge insecten*, 1888).

Max Ernst had een passie voor paleontologie, geologie en kosmologie en bouwde op zijn manier voort aan de wereld van Odilon Redon, een kunstenaar die door de surrealisten nochtans op gemengde gevoelens werd onthaald. Hij vertrok van wetenschappelijke werken als *Le Monde avant la création de l'Homme* van Camille Flammarion, of de verhalen van Jules Verne waarvan hij de illustraties overnam maar vormde, en creëerde daarmee in zijn schilderijen en collages een geheel eigen wereld waarin het anorganische, plantaardige en dierlijke heer en meester zijn en de mens eens te meer afwezig lijkt te zijn. Met frottages van nerven van boomstems of fossielen ontstaan landschappen van het begin der tijden waarin bloemen en zonneogen en plantschelpen in de strata of op antropomorfe rotsen ontduiken. Zijn in 1926 verschenen *Histoire naturelle* toont een gefossiliseerd herbarium van scheuten en tuberozen die oprijzen uit hout of aarde; sterkoralen of cactusachtigen, waarvan het onduidelijk is in welke diepten of op welke rotsen ze zijn gegroeid. Anders, maar toch hieraan verwant, is *Racines éblouissantes* (1933) van Victor Brauner dat de opeenvolgende stadia van een totemachtig personage verbeeldt, waarmee het silhouet van *l'Homme-oiseau* (1956) van Jean Arp op zijn beurt verwantschap vertoont.

In 1926, een jaar na *La Revue Nègre*, fotografeerde Man Ray zijn vriendin Kiki voor een Afrikaans masker waarin hij het perfecte ovaal van beide gezichten met gesloten ogen combineerde. Hij gaf de foto de titel *Noir et Blanche*. Hiermee moderniseerde hij niet alleen de weergave van primitieve kunst, maar door het masker voor te stellen als één van de gezichten van de compositie en niet louter als object voor verzamelaars, toont Man Ray de volle vitale kracht ervan en behandelt hij het op gelijke voet met het model. Hij drukte de foto zelfs negatief af, zodat alle waarden werden omgedraaid. Voor iemand die uit een land komt waar rabiaat racisme nog altijd hoogtij vierde, was bij Man Ray, net als in de notenleer, één witte nooit evenveel waard als twee zwarten. *Strange fruit* zong Billie Holiday... Als in mei 1931 in Vincennes

L'Exposition coloniale opende, protesteerden de Franse surrealistenaars, zoals Théophile Gautier dat voor hen deed, tegen de vernederende expositie van gekoloniseerde populaties. Met het pamflet *Ne visitez pas l'exposition coloniale!* stellen ze deze 'brigandage colonial' (koloniale boevenstreken) aan de kaak, dit 'carnaval de squelettes' (carnaval van skeletten) en sluiten zich daarmee aan bij het standpunt van de Parti communiste, dat sterk verschilde van de gematigde visie van de 'scandaleux Parti socialiste' (schandalige socialistische partij), waarin Léon Blum een uitzondering vormde.

Terwijl de *Revue Nègre* in Frankrijk triomfen vierde, hadden zwarten in de film altijd een rol van ondergeschikt personeel en vaak waren het zelfs geschminkte blanken. *The Birth of a Nation* (1915) van David W. Griffith, dat weliswaar een van de eerste verfilmde epen is, is openlijk racistisch. Zwarten worden er voorgesteld door geschminkte figuranten die gesticulerend en springerig wraak nemen op de blanken en hun vrouwen achterna zitten, die gered worden door de dood of door de komst van de ridders van de Ku Klux Klan. De eerste geluidsfilm *The Jazz Singer* van Alan Crosland (1927) is een voortzetting op het scherm van de traditie van de *Minstrel shows* met *Blackfaces*, blanken met zwarte gezichtsschmink die in muziekspektakels of pantomimes de spot drijven met zwarten.

Terwijl jazzmuzikanten als Louis Armstrong of Sidney Bechet, de danser Benga – mannelijke tegenhanger van Joséphine Baker – en de bokser Kid Chocolate in Europa op handen werden gedragen door schilders en dichters, waren ze in de Verenigde Staten nog verplicht om te reizen als het donker was en in hun auto te slapen als ze geen hotel of restaurant vonden waar *coloured skins* werden toegelaten. Zelfs Jesse Owens, die in 1936 vier keer een medaille won op de Olympische Spelen van Berlijn, werd al evenmin persoonlijk gefeliciteerd door Adolf Hitler als door president Roosevelt. Heel anders is de herinnering aan het schitterende koppel dat Juliette Gréco en Miles Davis in het begin van de jaren vijftig vormden, een verhouding die in de VS totaal ondenkbaar was.

Hoe lang duurde het eer de totem, het ceremonieel masker of het ritueel wapen in de ogen van het westen de uiting werden van beschavingen die evenwaardig zijn aan die van het antieke Griekenland of Egypte? Minder lang allicht dan eer die *Andere*, de vreemde, ertoe kwam om zichzelf te tonen, los van elke koloniale druk, en dan, zoals de Afrikanen Cheri Samba, Art Bodo of Malik Sidibé, zijn dagelijkse leven, zijn eigen cultuur te laten zien. Toen Edward Sheriff Curtis door de Verenigde Staten trok en de Indiaanse natie fotografeer-

de voor zijn encyclopedische werk *The North American Indian*, was dat eens te meer de blik van een blanke op de inlander, van iemand die de laatste opflakkingen vastlegt van een uitstervend volk, en niet de expressie van een indiaan die de zijnen fotografeert.

De tentoonstelling *Les Magiciens de la Terre*, die in 1989 in het Parijse Centre Pompidou werd georganiseerd door Jean-Hubert Martin, blijft nog altijd een cruciaal moment voor de opkomst en erkenning van de niet-westerse hedendaagse kunst. Vertrekend van multiculturaliteit en niet van het idee van een dominante cultuur, werd hier werk van niet-westerse kunstenaars op gelijke voet gepresenteerd met westerse kunst.

De gemeenschappelijke noemer van de werken op deze tentoonstelling met de titel *Coloured Skins* – een titel ontleend aan een compositie van Gilbert & George – zijn een humoristische en tegendraadse benadering van huid, ras en kleur. Van René Magritte in zijn barokke ‘période vache’, waarin hij die de ledematen van zijn personages buitensporige kleuren geeft, van Marcel Broodthaers die op *Les animaux de la ferme* runderen op een educatieve prent associeert met namen van auto’s – een verre herinnering aan het landbouwconcours gefotografeerd door Félix Nadar – (tussen haakjes: is er racisme in de dierenwereld?), tot aan de orgieën van Jean Schwind die meer weg hebben van kannibalisme, van een anatomisch festijn dan van de seksuele daad, een naakte corrida waarin de personages met vogelkoppen, scherp als messen zich vastbijten in willige en al levenloze lichamen. Marcel Duchamp combineert de schaduw van zijn profiel met drie kleuren – blauw, oranje en rood. Het is een hol profiel, want zoals het negatief van een collage, blijft de zwarte achtergrond ervan onveranderd. Max Pinckers evocert niet alleen huidskleur in zijn foto’s van feesten en party’s, hij focust ook op gendertransgressie en fotografeert *shemales* in hun dagelijkse omgeving, transseksuelen die als moderne centauren verwarring opwekken. Stephan Vanfleteren portretteerde Etienne Nkasi een van de hoofdpersonen in het boek *Congo* van David Van Reybrouck, een foto die ook op het omslag prijkt. Zijn leven valt volledig samen met de voormalige Belgische kolonie. Het discours is directer bij kunstenaars die afkomstig zijn uit landen waar de rassenkwessie meer aan de orde is. Dat resulteert in pregnante werken van Amerikaanse kunstenaars als Andy Warhol, die in 1964 zich baseerde op persfoto’s die Charles Moore maakte van het repressieve optreden van de politie tijdens de manifestaties van de zwarte beweging in Birmingham, Alabama, of die foto’s van koningin Ntombi Twala van

Zwaziland of van de zangeres Aretha Franklin eigenzinnige inkleurde. Zijn leerling Keith Haring ontdeed zijn springerige figuurtjes van elke verwijzing naar ras of sekse. Paul McCarthy knipt perfecte modellen uit erotische of glamour-magazines – iconen van jeugdige en gesculpteerde lichamen die vrijwel geen raciale trekken vertonen en alle op elkaar lijken –, en confronteert ze met obscene schetsen. Bruce Nauman maakte afgietsels van koppen om de componenten ervan te modificeren in onverwachte anatomische verkortingen. Met zijn *Great American Nudes* (1966) focust Tom Wesselman op het thema van de gebruikte huid, die in tegenstelling tot vroeger, waar witheid stond voor rijkdom, een teken is geworden van gezondheid, vakantie en schoonheid. Glenn Ligon, een zwarte, in de Bronx geboren kunstenaar en homoseksueel, gebruikt kolenstof gemengd met lijm om de kleuren van de huid weer te geven. Hij ordent ze veeleer volgens thema’s als werk of slavernij, dan ze onder te verdelen volgens hun uiterlijk of etnische groep. Al deze werken, hetzij allusief of direct, zetten ons aan om na te denken over het fundamentele thema van de voorstelling van de *Andere*, over de verschillen en gelijkenissen die wij blijkbaar nodig hebben om onze eigen identiteit te definiëren.

Uit onze harige en zwarte gemeenschappelijke voorouders, hebben zich rassen ontwikkeld die migreren, zich vermengen, en soms elkaar bestrijden of onderdrukken, al naargelang de plaats en omstandigheden, hoewel de rassenverschillen beginnen te vervagen. Wit of zwart, engelen of duivels, de tong die men uitsteekt naar het voorbeeld van Jan Fabre, zal altijd roze zijn, en hoewel beelden geen skelet hebben, zal bloed altijd dezelfde kleur hebben.

Bibliografie

Endless forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts, Diana Donald en Jane Munro (red.), Fitzwilliam Museum, Cambridge / Yale Center for British Art, New Haven, 2009.

Darwin and the search for origins, Pamela Kost en Max Hollein (red.), Schirn Kunsthalle Frankfurt – Wienand Verlag, 2009.

L’invention du sauvage. Exhibitions, o.l.v. Pascale Blanchard, Gilles Boëtsch, Nanette Jacomijn Snoep, Parijs, Quai Branly / Arles, Actes Sud, 2012.

AVANT-PROPOS

Xavier Canonne

Un seul sein de la future Colette dévoilé en 1907 sur une scène parisienne fit plus de bruit qu’en 1925 la poitrine de Joséphine Baker, sublime sauvageonne de la *Revue Nègre* au Théâtre des Champs-Élysées. Si la performance de Colette, vêtue de peau de panthère, fut interdite par la préfecture de police, la ceinture de bananes qui entourait les reins de la première étoile noire fut plus que tolérée, l’on en redemanda, on la photographia, on la filma, on la copia.

Certes, près de vingt années séparaient ces deux exhibitions, mais l’effet de leur audience tenait moins à une certaine libéralisation des mœurs qu’à une donnée essentielle : la première était blanche comme l’ivoire, l’autre noire comme l’ébène ; la première se devait donc d’être vêtue puisque issue d’une civilisation portant crinoline et corset, où tout effeuillage était licencieux ; la seconde provenait de lointaines contrées où l’on va nu, parmi les singes et les lions, où la pudeur est inconnue, comme ces danses syncopées et ces rythmes endiablés joués par des musiciens plus noirs encore qu’est aux affiches *Banania* le tirailleur sénégalais. Où le sein blanc était exhibitionniste, le sein noir se faisait ethnographique voire anthropologique.

Parodiant à merveille le sauvage toujours de bonne humeur et prompt à la danse, Joséphine Baker épousait jusqu’à l’outrance les codes d’une société qui ne pouvait se résoudre à considérer l’*Autre*, l’étranger autant qu’étrange, sans la curiosité amusée ou le regard condescendant du colonisateur : dans le contexte du colonialisme, plus d’un siècle d’exhibitions de «monstres», de «spécimens» sur les tréteaux de cirques ou dans des zoos humains, favorisés depuis 1851 par les grandes expositions universelles, avaient justifié la nudité indigène, laquelle accréditait la supériorité de la civilisation occidentale ; où le vêtement marquait la distinction sociale, la nudité et l’animalité allaient souvent de pair au jugement de l’époque. La théâtralisation du sauvage venait à travers l’Europe conforter les choix coloniaux pour un siècle et demi encore, offrant à ce dernier de gagner peu à peu le statut d’indigène, l’œuvre civilisatrice étant en bonne voie. Pour un peuple de badauds et de familles venues l’observer comme au cirque, la vision de l’homme de couleur n’allait jamais sans un mélange de répulsion et de fascination : son mode de vie était à la fois l’objet de curiosité et de moquerie, quand il n’éveillait les peurs ancestrales de la barbarie ou quelque fantasme sexuel devant la prétendue liberté de mœurs du sauvage. Exhibée à Londres et à Paris entre 1810 et 1815, Saartje Baartman, la «Vénus hottentote» aux formes hypertro-

phiées, fut rapidement qualifiée de «monstre sexuel», suscitant la convoitise des milieux bourgeois et celle des libertins. Georges Cuvier, le père de l’anatomie comparée et partisan de la fixité des espèces, qui fut chargé de sa dissection et de son moulage exposé il y a quarante ans encore au Musée de L’Homme à Paris conclut, comparant le crâne de la Venus à celui des singes, que la race noire était : ... la plus dégradée des races humaines dont les formes s’approchent le plus de la brute et dont l’intelligence ne s’est développée nulle part ; un jugement que partagent sans doute encore quelques supporters de football poussant des cris de singes ou jetant des bananes sur le terrain dès qu’apparaît un joueur de couleur, ou cette élue du Front national récemment condamnée en France pour avoir comparé la Ministre Christine Taubira à un singe.

Apparu en Europe au quinzième siècle, le Noir fut plus que toute autre «race» l’objet des plus grandes spéculations. Associé au diable, à la laideur quand paresse et bêtise ne sont pas les principaux qualificatifs qui lui sont associés, il est exhibé à côté des «monstres» et des «créatures sylvestres». Il est au dix-neuvième siècle considéré comme le «chaînon manquant», cette marche palière entre l’animal et l’homme ; présenté comme tel par Barnum vers 1860, l’homme-singe est un Noir atteint de microcéphalie et, Krao, la femme à barbe, ramenée du Laos par un chasseur de «phénomènes» pour être exhibée par Farini l’était sous couvert des théories de Darwin mentionnées sur les affiches l’annonçant. Au milieu du dix-huitième siècle, Carl von Linné qui, l’extrayant du domaine théologique, avait introduit l’homme dans la classification du règne animal, classait l’homme africain au plus bas des catégories de son *Systema Naturae* où dominait l’homme européen. Il faudra attendre la naissance de l’ethnographie vers 1850 et les études de Franz Boas dans les années vingt pour que les milieux scientifiques admettent le principe du «relativisme culturel», envisageant l’étude d’une culture par rapport à ses propres valeurs et non par comparaison à une autre.

À rebours des conceptions de l’époque, en publiant en 1859 *De l’origine des espèces*, Charles Darwin, géologue et naturaliste, apportait, par l’étude des fossiles et de la distribution géographique de la faune, la preuve que toutes les espèces vivantes avaient évolué depuis une ascendance commune grâce au processus de «sélection naturelle», expliquant ainsi la diversité de la vie ; préférant ces termes à celui d’«évolution», Darwin expliquait que la lutte pour l’existence permettait de comprendre comment les variations d’un individu ou d’une espèce aidaient à sa préservation, en permettant la transformation héréditaire de ces

variations. Par le principe d'hérédité, les traits favorisant la survie et les caractéristiques avantageuses venaient à s'accroître d'une génération à l'autre et à se renforcer. Selon Darwin, et Lamarck avant lui, une dynamique interne amenait les êtres vivants à s'adapter, les organismes ne se distinguant donc que par de légères différences, lesquelles pouvaient être par la transmission une base pour le changement des espèces. L'Homme était donc relié aux animaux par ses ancêtres communs ; il n'était pas le descendant direct du singe mais plus exactement le cousin des gorilles et des chimpanzés et le fameux chaînon manquant leur dernier ancêtre commun. L'évolution des espèces n'était dès lors pas à considérer comme un fait linéaire mais bien comme une arborescence, un «buisson foisonnant».

Pour des raisons sociales autant que religieuses, à une époque où le dualisme homme/animal était très marqué, il fut malaisé d'admettre que l'homme était né d'un animal et n'en était guère éloigné, que la distinction entre l'homme blanc et les autres races tenait plus des avancées culturelles entre civilisations que de différences raciales. *L'origine des espèces* divisa longtemps le monde scientifique, et plus largement le public, en deux camps opposés : ceux qui, tels Darwin et ses défenseurs, Haeckel ou Huxley, croyaient que la connaissance scientifique pouvait expliquer les lois de la nature et les «créationnistes», attribuant sa diversité à l'intervention d'un être suprême.

La théorie de Darwin, tendant à démontrer l'égalité des races humaines, lesquelles se doivent d'être envisagées selon leur propre degré de développement, n'empêchera pas les spectacles ethniques de se poursuivre dans les foires et les cirques, aux côtés de «monstres» ou de «curiosités». Le village ethnique s'y substitua peu à peu à la fin du dix-neuvième siècle, avec ses figurants rétribués comme des acteurs, mais il s'agissait toujours d'indigènes, d'hommes et de femmes de couleur : en 1867, la Commission impériale de l'Exposition Internationale de Paris rejettera l'idée de son commissaire général Frédéric Le Play de loger des familles ouvrières françaises dans l'exposition afin que les visiteurs découvrent leur mode de vie, imposant cependant qu'ils puissent exercer leur métier sous les yeux du public venu découvrir ce monde en modèle réduit.¹

Le maréchal Lyautey, commissaire général de l'exposition coloniale de 1931 à Paris, imposera quant à lui d'exclure toute exhibition de «sauvages» pour valoriser la notion d'«humanité coloniale» que revendiquera plus tard le Front populaire.

Le temps des décolonisations venu, le modèle du vil-

lage ethnique viendra lui-même à disparaître, le «village congolais» de l'Expo 58 à Bruxelles, vite abandonné par ses figurants, constituant l'une de ses dernières manifestations.

L'attention accrue sur l'origine du monde et de ses espèces, depuis Darwin et le succès de son ouvrage traduit en diverses langues, ne fut pas sans influence sur les artistes : avant même sa parution, la fondation en France en 1800 de la «Société des observateurs de l'Homme» comme divers ouvrages scientifiques ou populaires vinrent fournir sujet et matière à réflexion aux écrivains, aux sculpteurs et aux peintres, *Robinson Crusoe* leur ayant montré la voie ; la mythologie trouva à s'y régénérer, la représentation de la préhistoire à s'imposer comme un genre historique et l'illustration des ouvrages scientifiques, autant que la caricature ou le dessin satirique tournant en dérision les recherches scientifiques, à se multiplier. On le sait depuis La Fontaine ou Charles Perrault, les animaux s'expriment à l'égal des humains, en révèlent les qualités autant que les défauts. Les dessins zoomorphes de Grandville ne se contentent pas de les mettre en scène ; ses *Têtes d'hommes et d'animaux comparées* montrent de nobles profils antiques tendre vers le batracien en étirant leurs traits, comme retournés à leur origine, et ses *Etudes physiologiques* offrent une galerie de portraits tenant plus de la typologie que de la représentation ; le Jardin des Plantes à Paris lui procure un retour aux sources autant que d'inspiration, mais son imagination débordante l'emporte loin de la fidèle reproduction des mammifères, des plantes ou des minéraux que l'on y conserve : ses éléphants se dressent sur leurs griffes, les écrevisses sur des pattes de cheval, les poissons et les porcs se trouvent ailés ; les hybrides de Grandville semblent abandonnés dans l'évolution des espèces ou s'être échangés leurs caractéristiques. Les cristaux sont des agglomérats d'obélisques, de pyramides, des fusions de médailles, de dominos ou de dés à jouer, le monumental se faisant microscopique. Dans le *Monde renversé* de Grandville, poissons et batraciens sont les maîtres-nageurs des humains comme plus tard les singes du roman de Pierre Boulle les exploitent et deviennent leurs géoliers. L'intérêt d'Odilon Redon pour les sciences naturelles remonte à l'enfance passée à Peyrelebadé dans la campagne bordelaise à observer la faune et la flore, à son amitié avec le botaniste Clavaud, initié aux théories de Darwin, qui influencera durablement le jeune peintre et le conforte en cette part où l'observation le cède à l'imaginaire. Son imagination, son goût pour l'inconscient le mènent vers des compositions étonnantes où les araignées sourient et pleurent, où même dans le combat les figures mytholo-

giques s'apaisent, tels ses centaures amoureux. Ses dessins et ses lithographies semblent l'acte de naissance de formes en devenir, des organismes flottant ou voguant dans l'espace, des fleurs-cœurs ou aimables cyclopes, aux titres évocateurs : *Quand la vie s'éveillait au fond de la matière obscure* (1883), *Dans la fange primitive* (1880) ou *Les origines* (1883).

À la même époque, en une approche plus grinçante, James Ensor livre un portrait de famille qui tient de la planche d'entomologie, une femme au corps d'insecte ailé et un homme en forme de coléoptère ayant les traits d'Ensor semblant avoir engendré un vilain pou (*Insectes singuliers*, 1888).

Aux origines de l'homme, passionné de paléontologie autant que de géologie ou de cosmologie, Max Ernst prolonge à sa façon l'univers d'Odilon Redon, artiste pourtant diversement apprécié des surréalistes. S'emparant d'ouvrages scientifiques tel celui de Camille Flammarion, *Le Monde avant la création de l'Homme*, ou des récits de Jules Verne dont il détourne les illustrations, Max Ernst compose à son tour par ses peintures et ses collages un univers où règnent le minéral, le végétal et l'animal, un monde appliqué à sa propre création dont l'homme semble encore être absent. Les nervures de l'écorce, les fossiles frottés au fusain contre la feuille de papier composent des paysages de l'aube d'un temps où les fleurs et les yeux solaires, les plantes-coquillages viennent éclore dans les strates ou au cœur des roches anthropomorphes. Son *Histoire naturelle* parue en 1926 est l'herbier fossilisé de pousses et de tubéreuses s'émancipant du bois et du sol ; madrépores ou cactées, on ne sait à les contempler en quelles profondeurs ou sur quelles falaises elles ont pu croître. *Racines éblouissantes* (1933) de Victor Brauner n'en est pas moins l'écho, peignant les états successifs d'un personnage d'allure totémique, à l'égal de *L'Homme-oiseau* (1956) silhouetté par Jean Arp.

Quand en 1926, une année après *La Revue Nègre*, Man Ray photographie sa compagne Kiki devant un masque africain, associant l'ovale parfait de ces deux visages aux yeux clos et l'intitulat *Noir et Blanche*, il ne modernise pas seulement la représentation de l'art primitif ; transformant le masque en l'un des deux visages de la composition et plus seulement en objet de contemplation pour collectionneurs, Man Ray lui rend toute sa puissance vitale et le traite à l'égal de son modèle, allant même jusqu'à imprimer sa photographie en négatif, toutes valeurs inversées. Avec Man Ray, jamais comme au solfège une blanche ne vaudra deux noires, pour lui qui vient d'un pays où

sévit toujours la pire des ségrégations. *Strange fruit* chantait Billie Holiday... Aussi, lorsque s'ouvre à Vincennes en mai 1931 l'exposition coloniale, les surréalistes français, comme autrefois Théophile Gautier révolté devant l'exhibition humiliante des populations colonisées, viendront conspuer ce «brigandage colonial», ce «carnaval de squelettes», par le tract *Ne visitez pas l'exposition coloniale !*, rejoignant la position du Parti communiste contre celle plus favorable du «scandaleux Parti socialiste», Léon Blum excepté.

Si la *Revue Nègre* triomphe en France, les Noirs ne sont au cinéma que des emplois subalternes quand ce ne sont des Blancs grimés : *Naissance d'une nation* (1915) de David W. Griffith, ouvertement raciste quand bien même il est l'une des premières épopées jamais réalisées, montre des figurants maquillés, gesticulants et sautillants, prendre leur revanche sur les Blancs et convoiter leurs femmes, lesquelles ne devront leur salut que dans la mort ou l'arrivée des chevaliers du Ku Klux Klan ; quant au premier film parlant, *Le chanteur de jazz* de Alan Crosland (1927), il prolonge à l'écran la tradition des *minstrel shows*, des «Blackfaces», Blancs barbouillés pour des spectacles musicaux ou des pantomimes.

Là où en France, en Europe, les artistes noirs, les jazzmen Louis Armstrong, Sidney Bechet, le danseur Benga – équivalent masculin de Joséphine Baker –, le boxeur Kid Chocolate sont célébrés par les peintres et les poètes, ils en sont encore à rouler la nuit aux Etats-Unis, à dormir dans leurs voitures s'ils ne trouvent un hôtel ou un restaurant acceptant les «coloured skins». Et même Jesse Owens, quatre fois médaillé aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936, n'aura pas plus droit à la poignée de mains d'Adolf Hitler qu'à celle du Président Roosevelt. L'on préférera alors se souvenir du couple étincelant que formèrent au début des années cinquante Juliette Gréco et Miles Davis, union inconcevable outre-Atlantique.

Combien de temps pour que le totem, le masque cérémonial ou l'arme rituelle deviennent aux yeux de l'occident l'expression d'une civilisation, à l'égal de celles de la Grèce antique, de l'Égypte ancienne ? Moins sans doute que pour cet *Autre*, l'étranger, en soit venu à se représenter, dégage de toute pression coloniale, de toute contrainte ethnographique, pour offrir, tels les Africains Cheri Samba, Art Bodo ou Malik Sidibé, l'expression de son quotidien, de sa propre culture. Lorsque, parcourant les Etats-Unis, Edward Sheriff Curtis photographiait la nation indienne pour son ouvrage encyclopédique *The North American*

¹ Cité par Volker Barth, *Des hommes exotiques dans les expositions universelles et internationales (1851-1937)* in *Exhibitions L'invention du sauvage*, Paris, Musée du Quai Branly et Actes Sud, 2011, pp. 180-184.

Indian, c'était encore le regard du Blanc sur l'indigène, fixant les derniers feux d'un peuple agonisant, non l'expression d'un indien photographiant les siens. L'exposition *Les Magiciens de la Terre*, présentée en 1989 au Centre Pompidou à Paris sous la direction de Jean-Hubert Martin, demeure aujourd'hui encore comme un moment-clé dans l'émergence et la reconnaissance des arts non-occidentaux dans le champ des arts contemporains, permettant leur confrontation avec les artistes d'occident en un échange basé sur la multiculturalité, non plus depuis une culture dominante.

Les œuvres rassemblées pour cette exposition «*Coloured Skins*», un titre emprunté à une composition de Gilbert & George, ont pour communs dénominateurs la peau, race et couleur, traités par des voies détournées ou humoristiques : de René Magritte en sa somptueuse «période vache», colorant à outrance les membres de ses personnages, Marcel Broodthaers accolant aux bovins d'une planche éducative, *Les animaux de la ferme*, des noms d'automobiles, lointain rappel du concours agricole photographié par Félix Nadar (à propos, le racisme sévit-il chez l'animal ?) aux partouzes de Jean Schwind qui tiennent plus du cannibalisme, du festin anatomique que de l'acte sexuel, une corrida dénudée où les personnages à tête d'oiseau, tranchants comme des lames, s'acharnent sur des corps offerts et déjà sans vie. Marcel Duchamp décline en trois couleurs, le bleu, l'orange et le rouge son profil en ombres chinoises, un profil en creux car tel le négatif d'un collage, le fond noir en demeure inchangé. Le photographe Max Pinckers n'évoque plus seulement la couleur de la peau comme dans ses photographies de fêtes et de *parties*, il se penche également sur la transgression des genres en photographiant ces modernes centaures que sont les troublantes *shemales*, transsexuels surpris dans leur quotidien. Quant à Stephan Vanfleteren, il fait le portrait d'Etienne Nkasi, initiateur de David Van Reybrouck pour son livre *Congo* dont il orne la couverture, Etienne Nkasi dont la vie entière se confond avec l'ancienne colonie belge. Le propos se fait plus direct chez les artistes issus de pays où sévit plus fortement la question raciale. Il n'en est donc que plus intéressant de considérer les œuvres des artistes américains, tels Andy Warhol, usant en 1964 des photographies de presse de la répression policière aux manifestations du mouvement noir à Birmingham, en Alabama, comme celles de Charles Moore, ou colorant à son tour la couleur dans les portraits de la reine Ntombi Twala du Zwaziland ou de la chanteuse Aretha Franklin ; son disciple Keith Haring, dépouillant de toute identité raciale ou sexuelle ses figurines sautillantes ; Paul

McCarthy découpant dans des magazines érotiques et glamour des modèles parfaits, icônes de la jeunesse et des corps sculptés, tendant tous traits raciaux gommés, à se ressembler, qu'il oppose à des croquis obscènes, Bruce Nauman moulant des têtes pour en modifier les composantes en de brusques raccourcis anatomiques ou Tom Wesselman qui avec son étude pour le *Grand nu américain* (1966), suggère le thème du bronzage, depuis qu'à l'opposé des périodes anciennes où la pâleur signifiait la richesse, la peau hâlée est devenue signe de santé, de vacances et de beauté. Quant à Glenn Ligon, artiste noir et homosexuel né dans le Bronx, il décline les couleurs de la peau à l'aide de poussière de charbon mêlée à de la colle, les rassemblant sur le thème du travail, de l'esclavage, plutôt que les diviser selon leur apparence ou leur groupe ethnique. Allusives ou directes, ironiques ou polémiques, toutes ces œuvres conviennent à la réflexion sur le thème fondamental de la représentation de *l'Autre*, des différences et des similitudes par lesquelles notre propre identité semble devoir se définir.

De velus et noirs que furent nos ancêtres communs, se perpétuent aujourd'hui des races qui migrent, se mélangent, se combattent ou s'oppriment parfois, selon les lieux et les circonstances, races tendant pourtant à s'atténuer. De sorte que Blancs ou Noirs, anges ou démons, la langue que l'on tire à exemple de Jan Fabre sera toujours rose et s'il est vrai que les statues n'ont pas de squelettes, le sang aura toujours la même couleur.

Bibliographie

Endless forms : Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts edited by Diana Donald and Jane Munro. Fitzwilliam Museum, Cambridge / Yale Center for British Art, New Haven, 2009.

Darwin and the search for origins. Edited by Pamela Kost et Max Hollein. Schirn Kunsthalle Frankfurt – Wienand Verlag, 2009.

L'invention du sauvage. Exhibitions. Sous la direction de Pascale Blanchard, Gilles Boëtsch, Nanette Jacomijn Snoep, Paris, Quai Branly / Arles, Actes Sud, 2012.

coloured skins

J.J. GRANDVILLE
(1803 - 1847)

Etudes physiologiques, 1830

Potlood en inkt op papier
600 x 735 mm

Tentoonstelling

Geel, *Middlegate*, 2013

Literatuur

Jan Hoet, *Middlegate*, Geel 2013, p. 94 ill.

Etudes physiologiques, 1830

Plume et encre sur papier
600 x 735 mm

Exposition

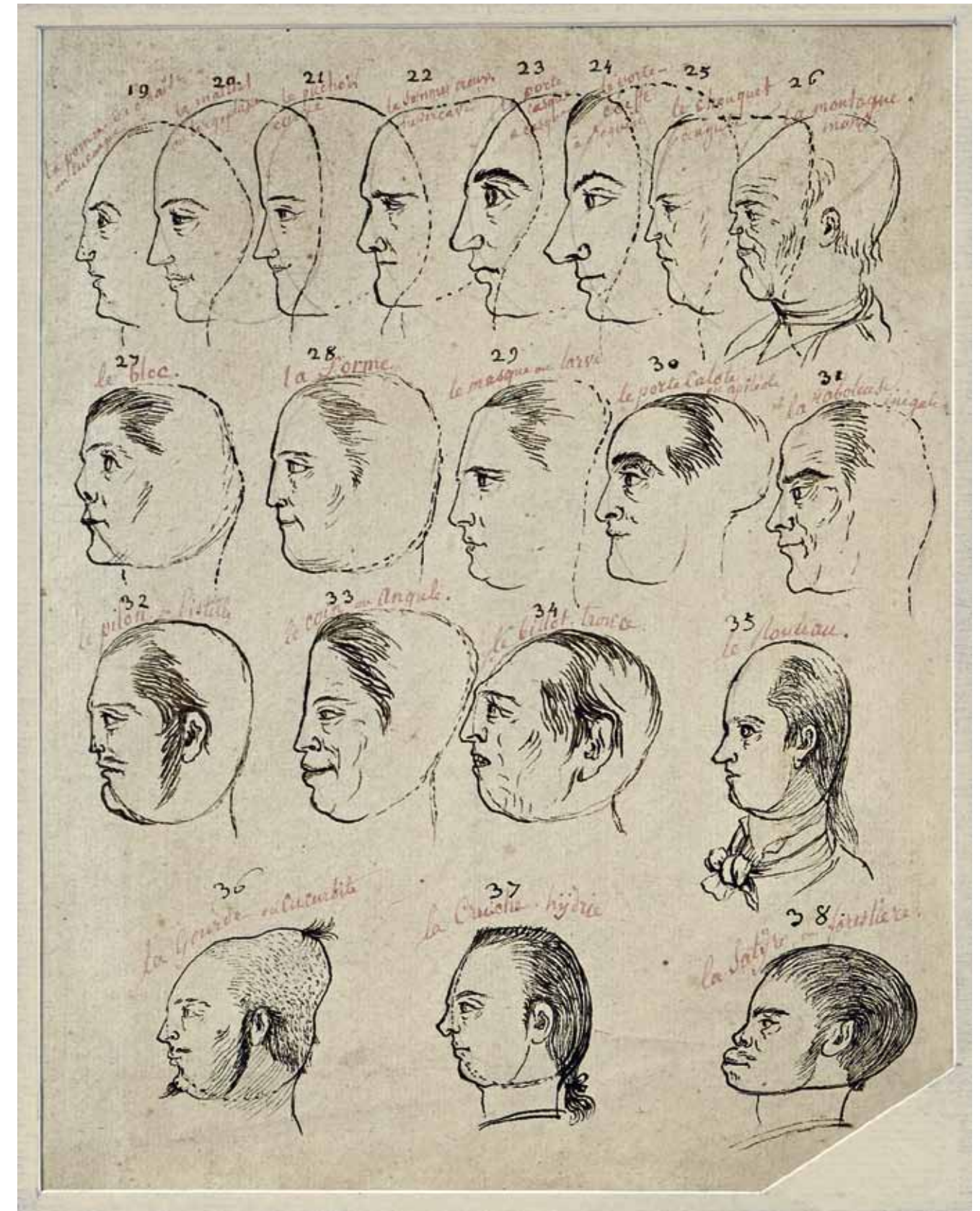
Geel, *Middlegate*, 2013

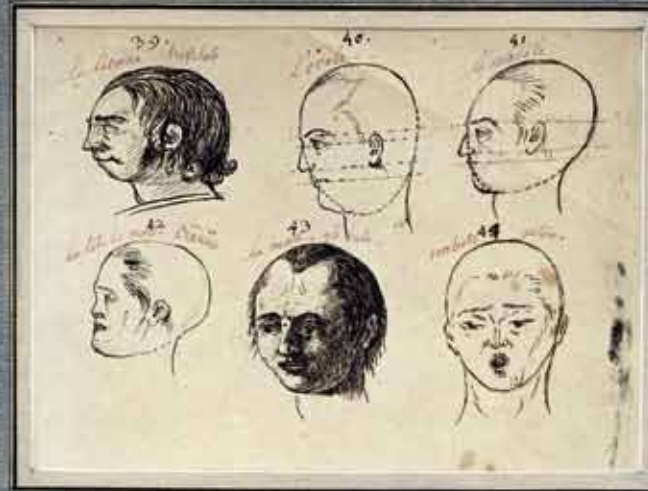
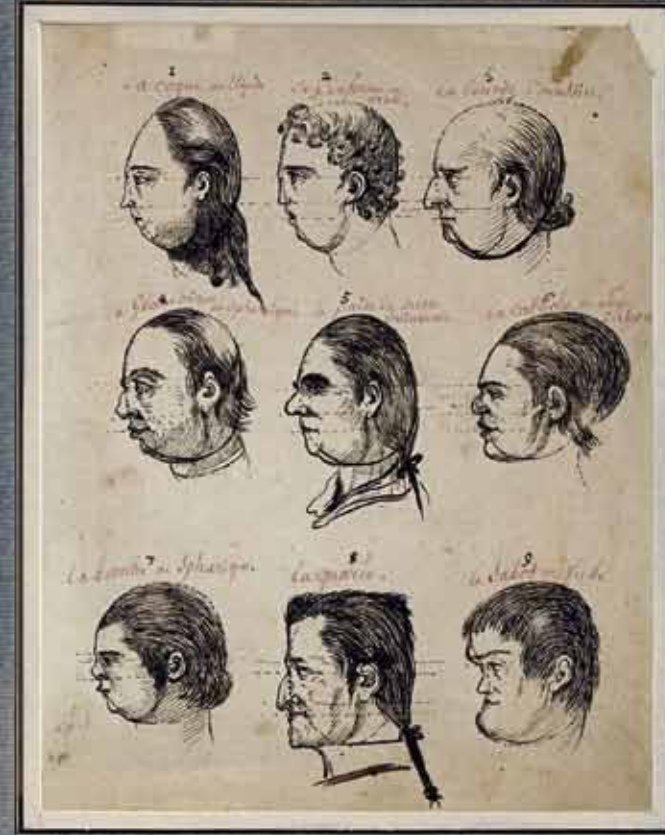
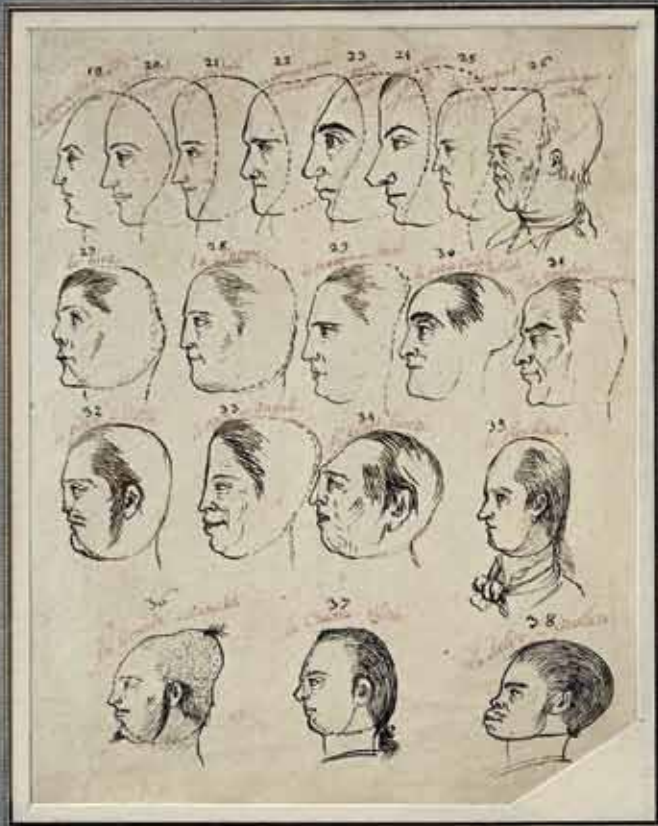
Littérature

Jan Hoet, *Middlegate*, Geel 2013, p. 94, ill.



Guillaume Benjamin Duchenne (1806-1875)
Mechanisme de la physiologie humaine, 1862





J.J. Grunville
1803-1847

J.J. GRANDVILLE
(1803 - 1847)

Studie voor Une après-midi au Jardin des plantes, 1842

Potlood en bruine inkt op papier
171 x 116 mm
Gesigeneerd J.J.G.

Tentoonstelling

Namen, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011
Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Literatuur

J.J. Grandville, *Un autre monde*, repr. p. 119 (definitieve versie)
Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Brasschaat, 2011, p.127 n° 28, ill.

Études pour Une après-midi au Jardin des Plantes, 1842

Plume et encre brune sur papier
171 x 116 mm
Signé J.J.G.

Exposition

Namur, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011
Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Littérature

J.J. Grandville, *Un autre monde*, repr. p. 119 (version définitive)
Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Brasschaat, 2011, p.127 n° 28, ill.



J.J. Grandville (1803-1847)
Un Autre Monde, 1844

J.J. GRANDVILLE
(1803 - 1847)

Études pour Les Hybrides, 1842

Potlood en bruine inkt op papier
171 x 118 mm
Gesigneerd J.J.G.

Tentoonstelling

Namen, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011
Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Literatuur

J.J. Grandville, *Un autre monde*, pp. 116-117
Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Brasschaat, 2011, p.127 n° 29 ill.

Études pour Les Hybrides, 1842

Plume et encre brune sur papier
171 x 118 mm
Signé J.J.G.

Exposition

Namur, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011
Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Littérature

J.J. Grandville, *Un autre monde*, pp. 116-117
Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Anvers, 2011, p.127 n° 29, ill.



J.J. Grandville (1803-1847)
Un Autre Monde, 1844

J.J. GRANDVILLE

(1803 - 1847)

Le Monde renversé, 1842

Potlood, bruine inkt en gouache op papier
125 x 183 mm
Gesigneerd *J.J. Grandville* rechts

Tentoonstelling

Namen, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011

Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Literatuur

Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Brasschaat, 2011, p.105 n° 19, ill.

Le Monde renversé, 1842

Plume, encre brune et gouache sur papier
125 x 183 mm
Signé *J.J. Grandville* à droite

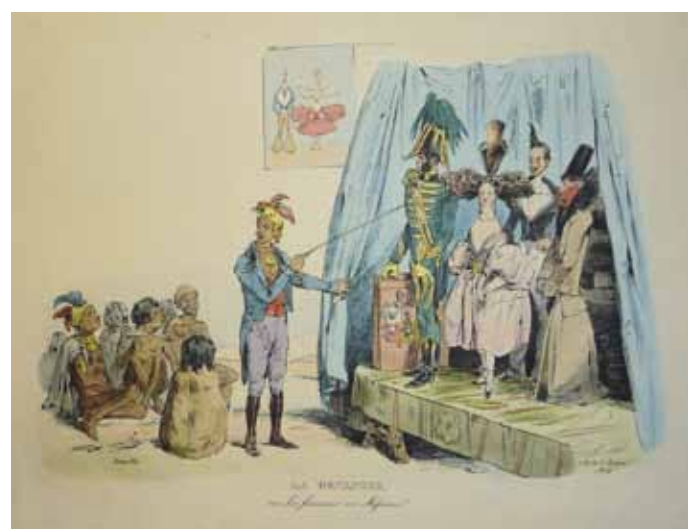
Exposition

Namur, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011

Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Littérature

Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Brasschaat, 2011, p.105 n° 19, ill.



J.J. Grandville (1803-1847)
La Revanche, litho, 1830

J.J. GRANDVILLE
(1803 - 1847)

Plantes marines, coquillages, madrépores, 1842

Potlood en bruine inkt op papier
152 x 137 mm
Droogstempel JJG

Tentoonstelling

Namen, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011
Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Literatuur

Afgebeeld op p.119 van de originele uitgave *d'Un Autre Monde*
Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Antwerpen, 2011, p.127 n° 29 ill.
E. Guigon, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, Besançon, 2011, p. 138, ill.

Plantes marines, coquillages, madrépores, 1842

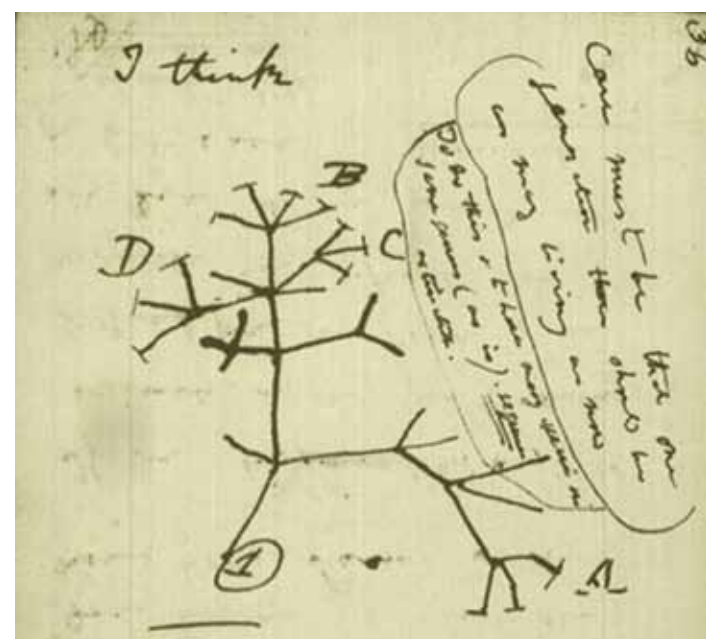
Plume et encre brune sur papier
152 x 137 mm
Cachet sec : JJG

Exposition

Namur, Musée Félicien Rops, *Images d'Autres Mondes*, 2011
Besançon, Musée du Temps, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, 2011

Littérature

Reproduit à la p.119 de l'édition originale *d'Un Autre Monde*
Ronny Van de Velde, *Grandville-Un Autre Monde. Les dessins et les secrets*, Anvers, 2011, p. 131 n°30, ill.
E. Guigon, *Un Autre Monde-Grandville-Un Autre Temps*, Besançon, 2011, p. 138, ill.



Charles Darwin, *Tree of Life*, 1837 schets, eerste diagram van zijn evolutie theorie. Verzameling Cambridge University Library

JULIA MARGARET CAMERON

(1825 - 1879)

Charles Darwin, 1868

Albuminedruk

Foto: 292 x 240 mm

Blad: 583 x 458 mm

Gesigneerd, gedateerd en titel onderaan

Literatuur

Julian Fox, Colin Ford, *Julia Margaret Cameron. The complete Photographs*, Londen, 2003, p. 317, ill.

Charles Darwin, 1868

Photo sur papier albuminé

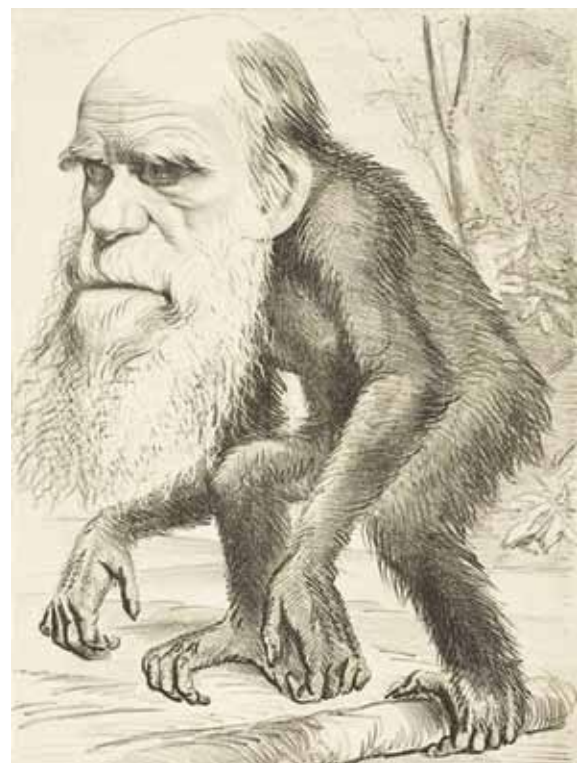
Photo: 292 x 240 mm

Feuille: 583 x 458 mm

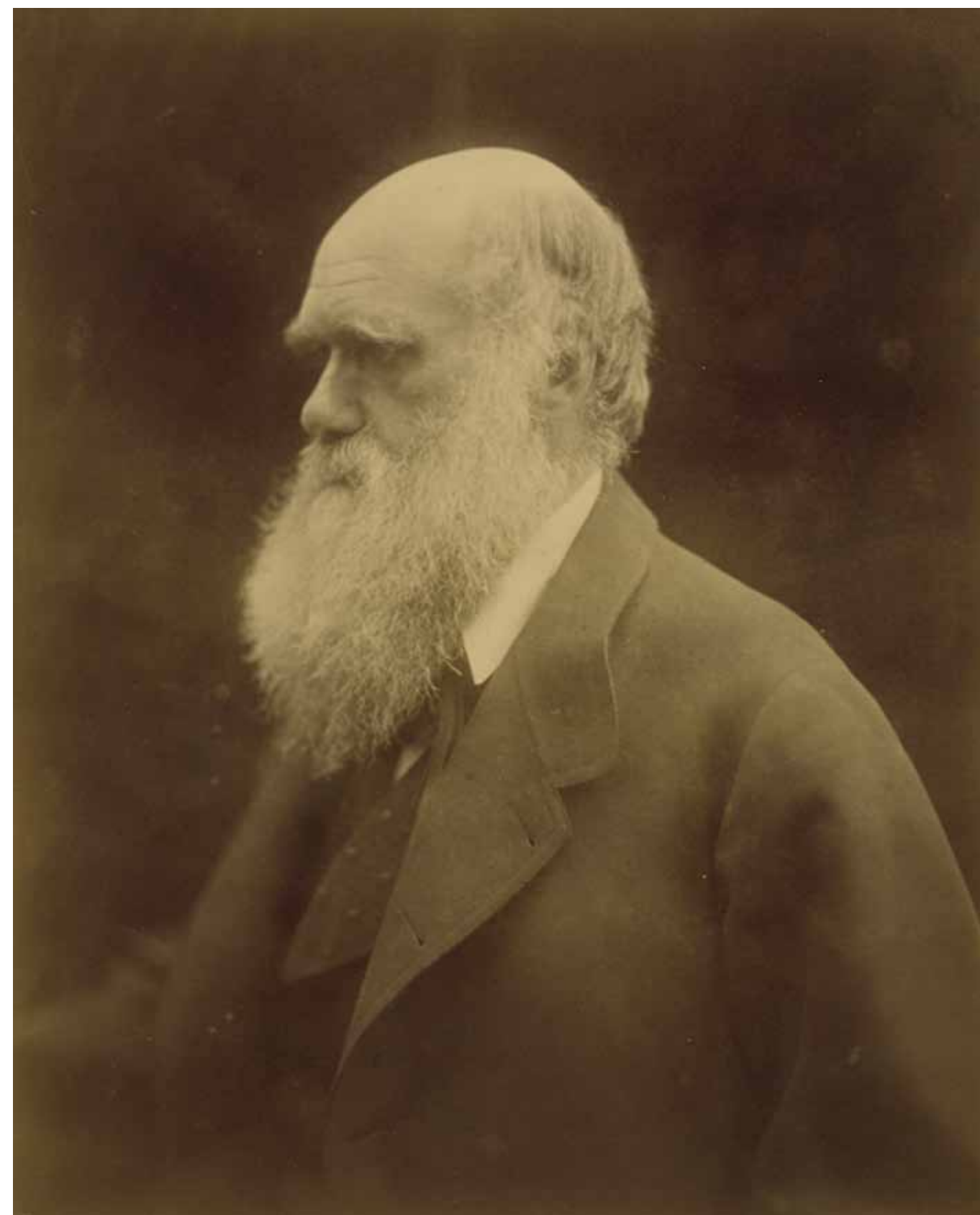
Signé, daté et titré en bas

Littérature

Julian Fox, Colin Ford, *Julia Margaret Cameron. The complete Photographs*, Londres, 2003, p. 317, ill.



Caricature, *The Hornet*, Charles Darwin, 1871



ODILON REDON

(1840-1916)

Centaure et Chimère, 1883

Houtskool en potlood op papier

275 x 210 mm

Gesigneerd 'ODILON REDON' links onder

Herkomst

Claude Roger-Marx, Parijs

Veiling Munchen, Villa Stuck

S. Franklin Gallery, New York

M. Lecomte, Parijs

Tentoonstelling

Parijs, Musée des Arts Décoratifs, *Odilon Redon: Exposition rétrospective de son œuvre*, 1926, nr. 224

Brussel, Musée d'Ixelles, *Les Peintres de l'âme, le symbolisme en France*, 2001

Madrid, Fundacion Cultural Mapfre Vida, *Los XX: El nacimiento de la pintura moderna en Belgica*, 2001

Literatuur

F. Charles, *Odilon Redon*, Parijs, 1929, ill. LXI

Claude Roger-Marx, *Odilon Redon fusains*, Parijs, 1950, ill. 9

Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956, vol. 1, p. 66

Klaus Berger, *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*, Keulen, 1964, nr. 606

S.F. Eisenman, *Temptation of Saint Redon. Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon*, Chicago & Londen, 1992, p. 90, ill. 62

A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Parijs, 1994, vol. II, nr. 1262, ill.

Fundacion Cultural Mapfre Vida, *Los XX: El nacimiento de la pintura moderna en Belgica*, Madrid, 2001, p. 433, ill.

André Mellerio, *Odilon Redon: The Graphic Work Catalogue Raisonné*, San Francisco, 2001, p. 115, ill.

Centaure et Chimère, 1883

Fusain et mine de plomb sur papier

275 x 210 mm

Signé 'ODILON REDON' en bas à gauche

Provenance

Claude Roger-Marx, Paris

Vente Munich, Villa Stuck

S. Franklin Gallery, New York

M. Lecomte, Paris

Exposition

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Odilon Redon: Exposition rétrospective de son œuvre*, 1926, n° 224

Bruxelles, Musée d'Ixelles, *Les Peintres de l'âme, le symbolisme en France*, 2001

Madrid, Fundacion Cultural Mapfre Vida, *Los XX: El nacimiento de la pintura moderna en Belgica*, 2001

Littérature

F. Charles, *Odilon Redon*, Paris, 1929, ill. LXI

Claude Roger-Marx, *Odilon Redon fusains*, Paris, 1950, ill. 9

Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956, vol. 1, p. 66

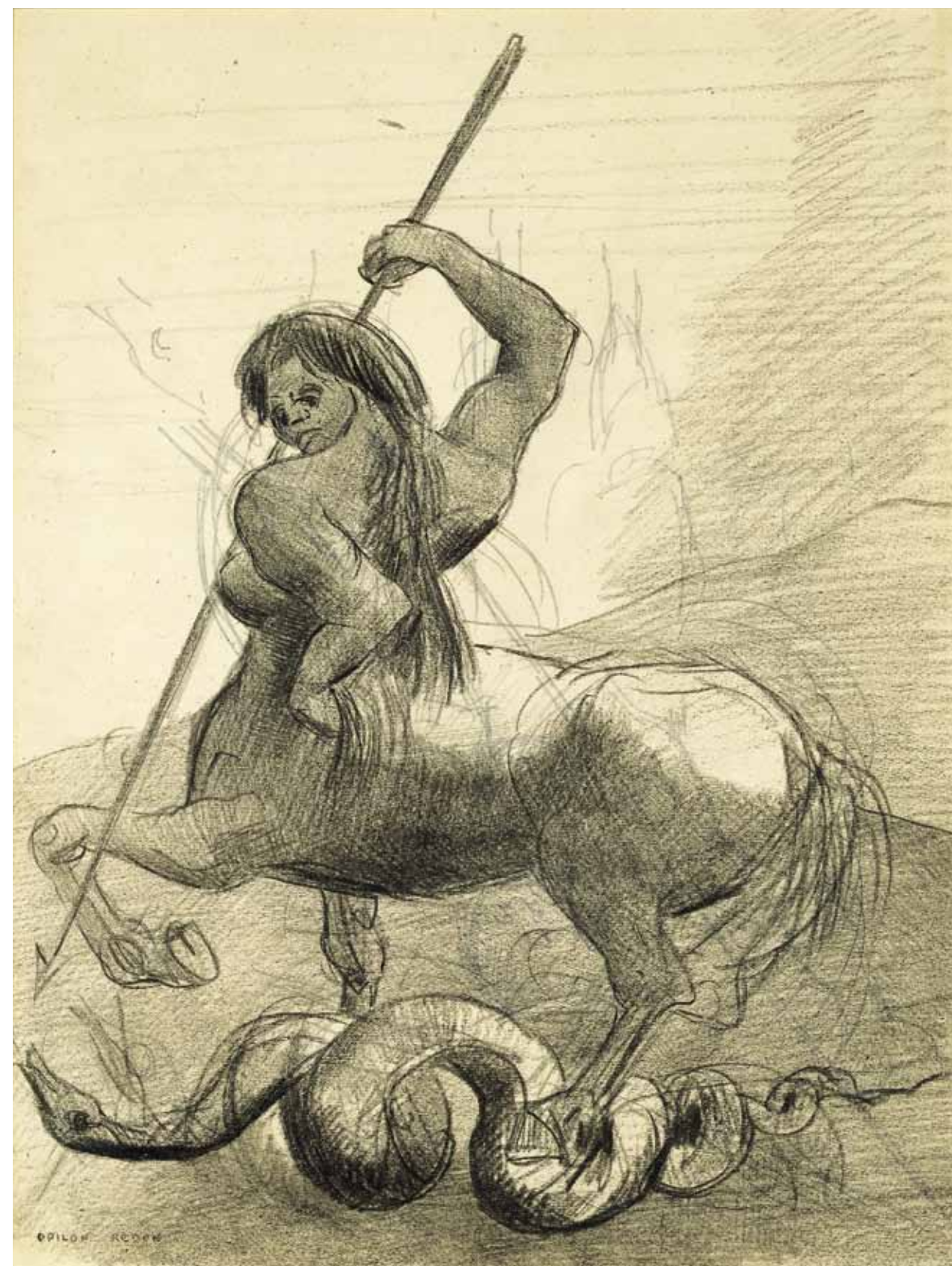
Klaus Berger, *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*, Cologne, 1964, n° 606

S.F. Eisenman, *Temptation of Saint Redon. Biography, Ideology and Style in the Noirs of Odilon Redon*, Chicago & Londres, 1992, p. 90, ill. 62

A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, 1994, vol. II, n° 1262, ill.

Fundacion Cultural Mapfre Vida, *Los XX: El nacimiento de la pintura moderna en Belgica*, Madrid, 2001, p. 433, ill.

André Mellerio, *Odilon Redon: The Graphic Work Catalogue Raisonné*, San Francisco, 2001, p. 115, ill.



ODILON REDON

(1840-1916)

***Centaure et Centauresse,* ca. 1885/1890**

Houtskool op papier,
362 x 337 mm

Gesigneerd 'O.REDON' links onder

Herkomst

Ambroise Vollard, Parijs

Steven Higgins, Parijs

The Ian Woodner Family Collection, New York

Tentoonstelling

Neuss, Clemens-Sels Museum, *Meine Schwarzen Bilder, Kohlezeichnungen und Lithographien von Odilon Redon*, 1965, nr. 6

Parijs, Palais Galliera, *Symbolistes*, december 1971

Londen, Hayward Gallery en Liverpool, Walker Art Center,

French Symbolist Painters, Moreau, Puvis de Chauvannes,

Redon and their Followers, 1972, p. 123, nr. 257, ill.

Madrid, Museo español de Arte contemporáneo en

Barcelona, Museo de Arte Moderno, *El Simbolismo en la*

Pintura francesa, 1973, nr. 98, nr. 208

Jeruzalem, The Israel Museum, *Odilon Redon, Ian Woodner*

Collection, 1985, nr. 37, ill.

München, Villa Stuck, *Odilon Redon, The Woodner*

Collection, 1986, p. 66

Minneapolis, Institute of Arts, *Odilon Redon, The Woodner*

Collection, 1987

Berkeley, University Art Museum, *Odilon Redon, The*

Woodner Collection, 1987

Washington D.C., The Phillips Collection, *Odilon Redon,*

The Woodner Collection, 1988, nr. 45, ill. in kleur

Portland, Museum of Art, *Odilon Redon, Masterpieces from*

the Woodner Collection, 1988

Tokyo, The National Museum of Modern Art; Kobe, The

Hyogo Prefectural Museum of Modern Art and Nagoya,

Aichi Prefectural Art Gallery, *Odilon Redon*, 1989, nr. 25, ill.

in kleur

Barcelona, Museu Picasso, *Odilon Redon, La colección Ian*

Woodner, 1989, p. 148, nr. 57, p. 149 ill. in kleur

Madrid, Fundación Juan March, *Odilon Redon, La colección*

Ian Woodner, 1990, p. 130, nr. 65 ill. in kleur, p. 86

Memphis, The Dixon Gallery and Gardens, *Odilon Redon,*

The Ian Woodner Family Collection, 1990, p. 31, nr. 56 ill., p. 82

Melbourne, National Gallery of Victoria en Auckland, City

Art Gallery, *The Enchanted Stone, The Graphic Worlds of*

Odilon Redon, 1990, nr. 35, p. 89, ill.; p. 62, ill. in kleur

Lausanne, Fondation de l'Hermitage en Paris, Musée

Marmottan, *Odilon Redon, La collection Woodner*, 1992, nr.

94 ill., p. 178; ill. in kleur, pl. 94

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,

2009, Goya, Redon, Ensor, p. 110, ill.

Literatuur

A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre*

peint et dessiné, Parijs, 1994, vol. II, p. 265, nr. 1243, ill.

***Centaure et Centauresse,* ca. 1885/1890**

Fusain sur papier,
362 x 337 mm

Signé 'O.REDON' en bas à gauche

Provenance

Ambroise Vollard, Paris

Steven Higgins, Paris

The Ian Woodner Family Collection, New York

Exposition

Neuss, Clemens-Sels Museum, *Meine Schwarzen Bilder,*

Kohlezeichnungen und Lithographien von Odilon Redon,

1965, n° 6

Paris, Palais Galliera, *Symbolistes*, 1971

Londres, Hayward Gallery et Liverpool, Walker Art Center,

French Symbolist Painters, Moreau, Puvis de Chauvannes,

Redon and their Followers, 1972, p. 123, n° 257, ill.

Madrid, Museo español de Arte contemporáneo et

Barcelone, Museo de Arte Moderno, *El Simbolismo en la*

Pintura francesa, 1973, n° 98, n° 208

Jérusalem, The Israel Museum, *Odilon Redon, Ian Woodner*

Collection, 1985, n° 37, ill.

Munich, Villa Stuck, *Odilon Redon, The Woodner Collection,*

1986, p. 66

Minneapolis, Institute of Arts, *Odilon Redon, The Woodner*

Collection, 1987

Berkeley, University Art Museum, *Odilon Redon, The*

Woodner Collection, 1987

Washington D.C., The Phillips Collection, *Odilon*

Redon, The Woodner Collection, 1988, n° 45, ill. en couleur

Portland, Museum of Art, *Odilon Redon, Masterpieces from*

the Woodner Collection, 1988

Tokyo, The National Museum of Modern Art; Kobe, The

Hyogo Prefectural Museum of Modern Art et Nagoya, Aichi

Prefectural Art Gallery, *Odilon Redon*, 1989, n° 25, ill. en

couleur

Barcelone, Museu Picasso, *Odilon Redon, La colección Ian*

Woodner, 1989, p. 148, n° 57, ill. en couleur, p. 149

Madrid, Fundación Juan March, *Odilon Redon, La colección*

Ian Woodner, 1990, p. 130, n° 65, ill. en couleur, p. 86

Memphis, The Dixon Gallery and Gardens, *Odilon Redon,*

The Ian Woodner Family Collection, 1990, p. 31, n° 56 ill.,

p. 82

Melbourne, National Gallery of Victoria et Auckland, City

Art Gallery, *The Enchanted Stone, The Graphic Worlds of*

Odilon Redon, 1990, n° 35, ill., p. 89; ill. en couleur p. 62

Lausanne, Fondation de l'Hermitage et Paris, Musée

Marmottan, *Odilon Redon, La collection Woodner*, 1992, n°

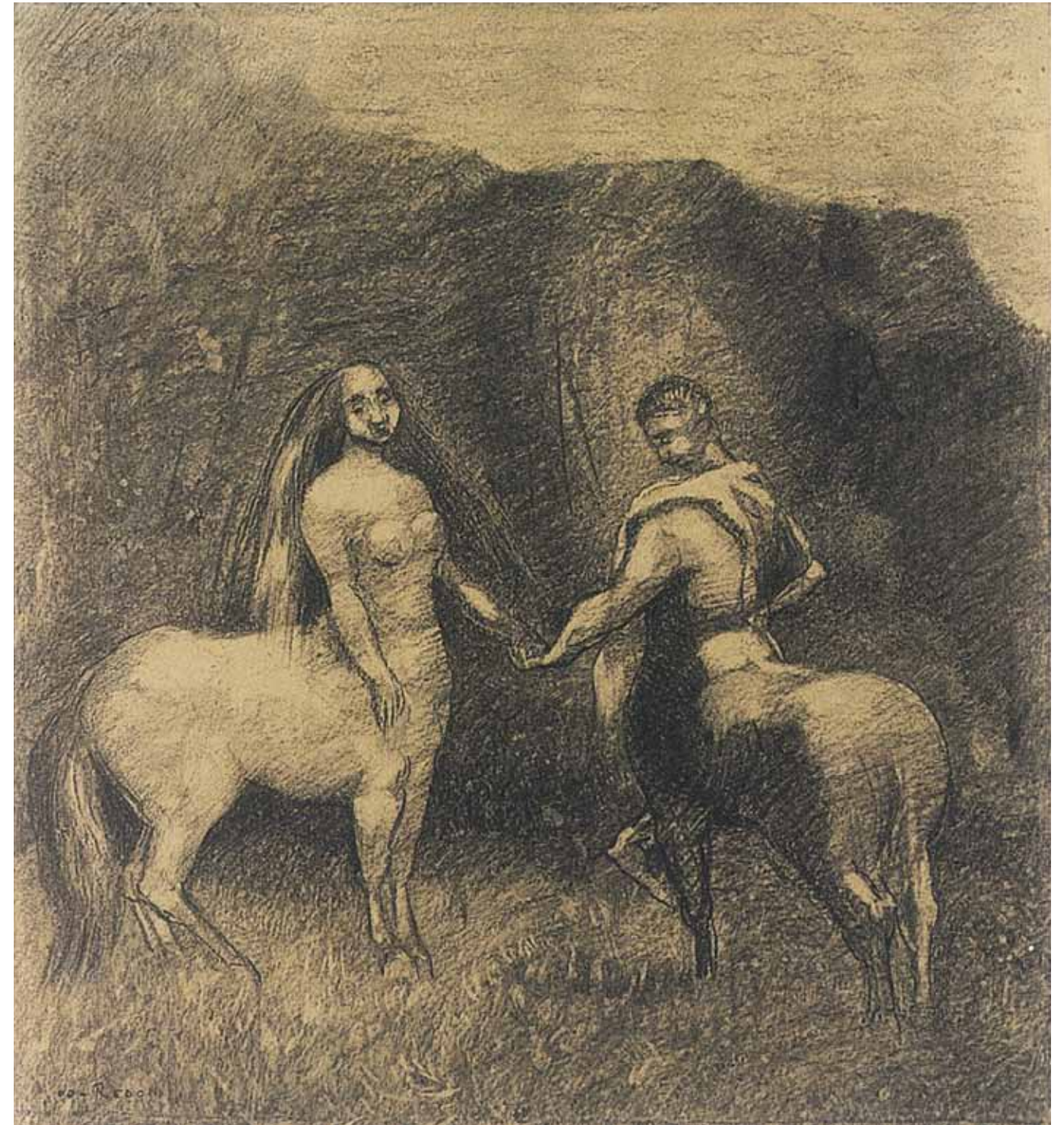
94 ill., p. 178; ill. en couleur, pl. 94 Anvers, KMSKA, 2009,

Goya, Redon, Ensor, ill. p. 110

Littérature

A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre*

peint et dessiné, Paris, 1994, vol. II, p. 265, n° 1243, ill.



EDWARD SHERIFF CURTIS
(1868-1952)

John Quapaw, 1927

Fotogravure
457 x 558 mm
uit portfolio 19

Herkomst

Gallery for Fine Photography, New Orleans

John Quapaw, 1927

Photogravure
457 x 558 mm
Provient du portfolio 19

Provenance

Gallery for Fine Photography, New Orleans



Edward Sheriff Curtis (1868-1952)



JOHN QUAPAW (HUNTA WAKÉVVA)—QUAPAW

EDWARD SHERIFF CURTIS
(1868-1952)

Comanche, 1927

Fotogravure
457 x 558 mm
uit portfolio 19

Herkomst

Gallery for Fine Photography, New Orleans

Comanche, 1927

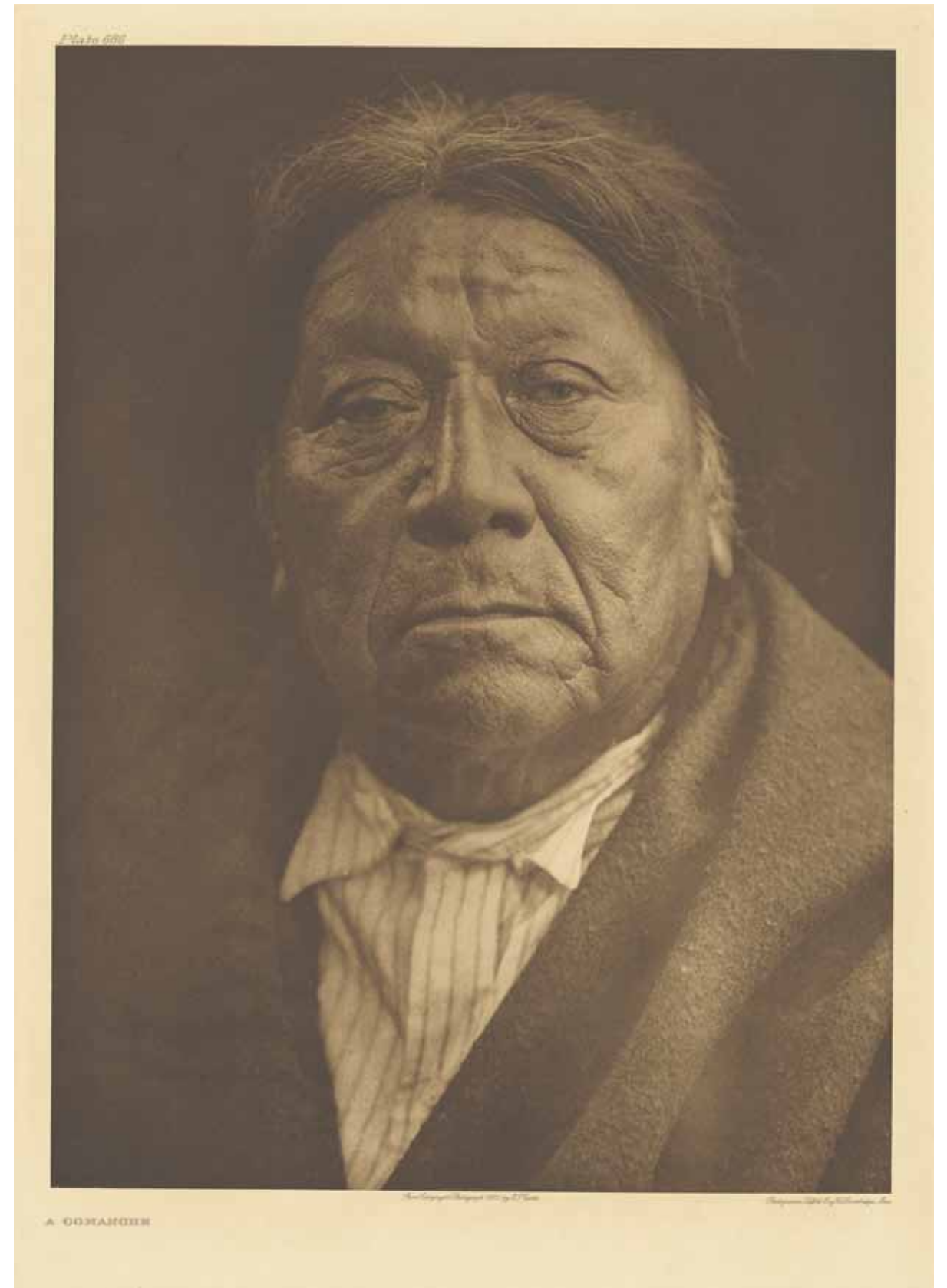
Photogravure
457 x 558 mm
Provient du portfolio 19

Provenance

Gallery for Fine Photography, New Orleans



Edward Sheriff Curtis (1868-1952), *Three Horses*, 1905



MAX ERNST

(1891-1976)

Loplop présente, 1931

Collage, frottage, gouache en potlood op papier

500 x 645 mm

Signé *Max Ernst* rechts onder

Tentoonstelling

MARTHA, Herford, 2008, *Ad Absurdum*, ill.

Mu.ZEE, Oostende, 2013, *Het sterrenalfabet van E.L.T.MESENS*

Literatuur

Werner Spies, *Max Ernst. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, Keulen, 1998, no. 60,

ill. W. Spies, S. and G. Metken, *Max Ernst*

Oeuvre-Katalog, Werke 1929-1938, Keulen,

1979, no. 1761, ill.

Ph. Van den Bossche, *Het sterrenalfabet van*

E.L.T.MESENS, Oostende, 2013, p.176 n°286

Loplop présente, 1931

Collage, frottage, gouache et crayon sur papier

500 x 645 mm

Signé *Max Ernst* en bas à droite

Exposition

MARTHA, Herford, 2008, *Ad Absurdum*, ill.

Mu.ZEE, Ostende, 2013, *Het sterrenalfabet van E.L.T.MESENS*

Littérature

Werner Spies, *Max Ernst. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, Cologne, 1998, no. 60,

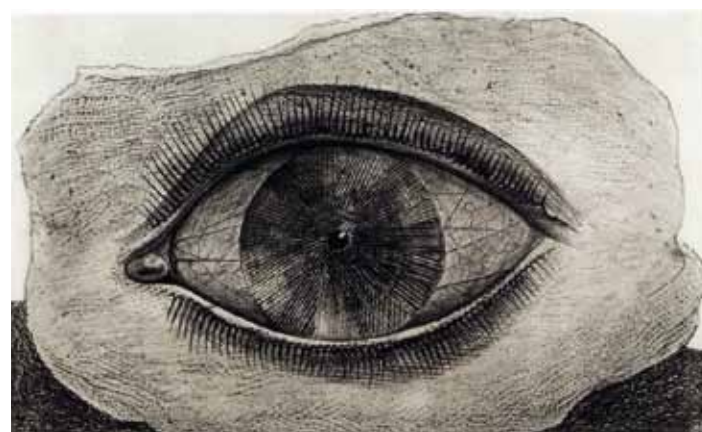
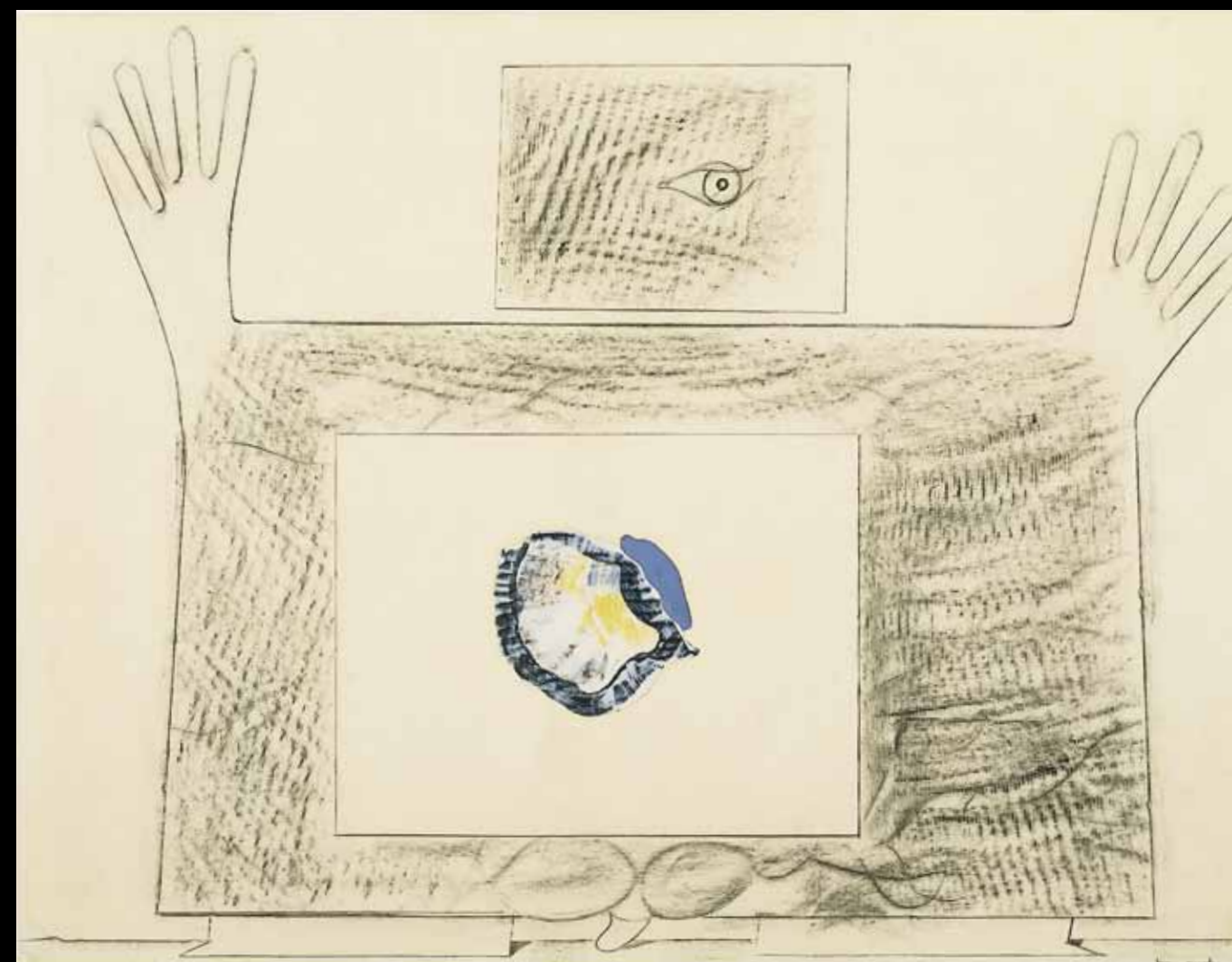
ill. W. Spies, S. et G. Metken, *Max Ernst*

Oeuvre-Katalog, Werke 1929-1938, Cologne,

1979, no. 1761, ill.

Ph. Van den Bossche, *Het sterrenalfabet van*

E.L.T.MESENS, Ostende, 2013, p.176 n°286



Max Ernst (1891-1976), *Histoire Naturelle*, 1926

VICTOR BRAUNER
(1903-1966)

***Racines Eblouissantes*, 1933**

Olie op doek
605 x 725 mm
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder,
titel achteraan

Herkomst

E.L.T. Mesens, België
Privéverzameling, België

De echtheid van dit werk is bevestigd
door Samy Kinge

***Racines Eblouissantes*, 1933**

Huile sur toile
605 x 725 mm
Signé et daté en bas à droite,
titré au dos

Provenance

E.L.T. Mesens, Belgique
Collection privée, Belgique

L'authenticité de l'œuvre a été confirmée
par Samy Kinge



Victor Brauner (1903-1966), Pour René Char, 1933

VICTOR BRAUNER

(1903-1966)

Zonder titel, 1934

Oost-Indische inkt, aquarel en decalcomie op papier

505 x 330 mm

Gesigeneerd en gedateerd *Victor Brauner / déc 1934*

De echtheid van dit werk is bevestigd door Samy Kinge

Herkomst

Magrit Brauner-Kosh

Verzameling Gogu en Dorina Radulescu, Roemenië

Sans titre, 1934

Encre de chine, aquarelle et décalcomie sur papier

505 x 330 mm

Signé et daté *Victor Brauner / déc 1934*

L'authenticité de l'œuvre a été confirmée par Samy Kinge

Provenance

Magrit Brauner-Kosh

Collection Gogu et Dorina Radulescu, Roumanie



Victor Brauner (1903-1966), *L'Etrange cas de monsieur K*, 1934



RENE MAGRITTE

(1898-1967)

Les voies et les moyens, 1948

Olie op doek
550 x 460 mm.
Gesigneerd *Magritte* rechts boven

Herkomst

Privéverzameling, Antwerpen

Tentoonstelling

Antwerpen, Galerie Ronny Van de Velde,
René Magritte. Peintures et gouaches, 1994

Literatuur

Ronny Van de Velde, Antwerpen, 1994,
René Magritte. Peintures et gouaches, p. 20, ill.
David Sylvester & Sarah Whitfield,
René Magritte, Catalogue Raisonné,
II: Oil Paintings and Objects 1931-1948,
n° 651, p.406, ill.

Les voies et les moyens, 1948

Huile sur toile
550 x 460 mm.
Signé *Magritte* en haut à droite

Provenance

Collection privée, Anvers

Exposition

Anvers, Galerie Ronny Van de Velde,
René Magritte. Peintures et gouaches, 1994

Littérature

Ronny Van de Velde, Antwerpen, 1994,
René Magritte. Peintures et gouaches, p. 20, ill.
David Sylvester & Sarah Whitfield,
René Magritte, Catalogue Raisonné,
II: Oil Paintings and Objects 1931-1948,
n° 651, p.406, ill.



René Magritte (1903-1966), *La Moisson*, 1943

HANS/JEAN ARP

(1887-1966)

Homme-oiseau, 1956

Olie op pavatex
995 x 755 mm
Gesigneerd en titel op kunstenaarsetiket
op verso

Herkomst

Gualtieri San Lazzaro, Parijs
Richard L. Feigen, Chicago
Grace Borgenicht Gallery, New York
Nalatenschap M. en Mrs. Frank H. Porter

Tentoonstelling

The Ohio Cleveland Museum of Art, 1979

Literatuur

Rau en Seuphor, *Hans Arp: Die Reliefs*
Œuvre-Katalog,
Stuttgart, 1981, p. 251, nr. 525
XXe Siècle, Nlle série, nr. 8, Parijs, januari
1957, p. 16 pochoir met tekst door
Arp, *Encyclopédie Arpadienne*

Homme-oiseau, 1956

Huile sur pavatex
995 x 755 mm
Signé et titré sur étiquette d'artiste
au verso

Provenance

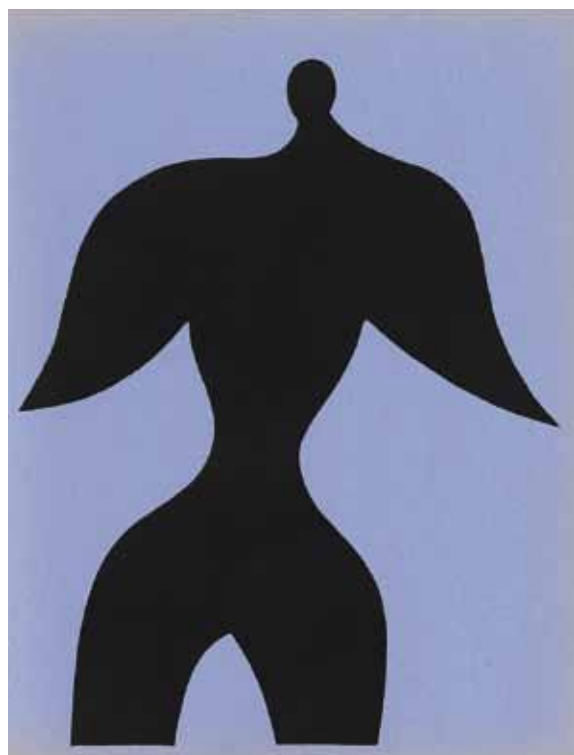
Gualtieri San Lazzaro, Paris
Richard L. Feigen, Chicago
Grace Borgenicht Gallery, New York
Succession M. and Mrs. Frank H. Porter

Exposition

The Ohio Cleveland Museum of Art, 1979

Littérature

Rau et Seuphor, *Hans Arp: Die Reliefs*
Œuvre-Katalog,
Stuttgart, 1981, p. 251, n° 525
XXe Siècle, Nlle série, n° 8, Paris, janvier
1957, p. 16, pochoir original avec texte de
Arp, *Encyclopédie Arpadienne*



Hans-Jean Arp (1887-1966), *Homme-Oiseau*, pochoir, 1957



MARCEL DUCHAMP

(1887-1968)

Self-Portrait in Profile, red, 1959

Zeefdruk op zwart papier
650 x 500 mm
Gesigneerd in rode inkt "Marcel Duchamp"
en genummerd in witte inkt
Editie van 30 exemplaren

Uitgave

La Hune, Parijs

Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, red.,
Thames and Hudson, 1997, nr. 595, ill.

Self-Portrait in Profile, blue, 1959

Zeefdruk op zwart papier
650 x 500 mm.
Gesigneerd in potlood "Marcel Duchamp.
La Hune 1959" en genummerd in witte inkt
Editie van 40 exemplaren

Uitgave

La Hune, Paris

Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, red.,
Thames and Hudson, 1997, nr. 557, ill.

Self-Portrait in Profile, red, 1959

Sérigraphie sur papier noir
650 x 500 mm.
Signé à l'encre rouge "Marcel Duchamp"
et numéroté à l'encre blanche
Édition de 30 exemplaires

Éditeur

La Hune, Paris

Littérature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, éd.,
Thames and Hudson, 1997, n° 595, ill.

Self-Portrait in Profile, blue, 1959

Sérigraphie sur papier noir
650 x 500 mm.
Signé au crayon "Marcel Duchamp.
La Hune 1959" et numéroté à l'encre blanche
Édition de 40 exemplaires

Éditeur

La Hune, Paris

Littérature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, éd.,
Thames and Hudson, 1997, n° 557, ill.



Marcel Duchamp (1887-1968)
Self-Portrait in Profile, Red & Blue, 1959



MARCEL DUCHAMP

(1887-1968)

Eau et gaz à tous les étages, 1959

Linnen beklede doos met daarop readymade *Eau et gaz à tous les étages* in pochoir op karton, gesigneerd met monogram (128 x 165 mm). Daarin foto's, een purperen zelfportret in profiel (*Marcel déchiravit*) met nummer 54, *Le grand Verre* op rhodoïde en het boek *Marcel Duchamp* door Robert Lebel, gesigneerd door Marcel Duchamp. 349 x 267 mm. Exemplaar 54/100

Uitgave

Editions Trianon, Paris

Literatuur

Arturo Schwarz, ed. Thames & Hudson, *Marcel Duchamp. The Complete Works*, 1997, p. 560 n° 563, ill.

Eau et gaz à tous les étages, 1959

Boîte en carton gainée de lin avec le readymade *Eau et gaz à tous les étages* en pochoir sur carton, monogrammé (128 x 165 mm). Contenant des photographies, un autoportrait mauve en profile (*Marcel déchiravit*) numéroté 54, *Le grand Verre* sur rhodoid et un livre *Marcel Duchamp* par Robert Lebel, signé par Marcel Duchamp. 349 x 267 mm. Exemplaire 54/100

Éditeur

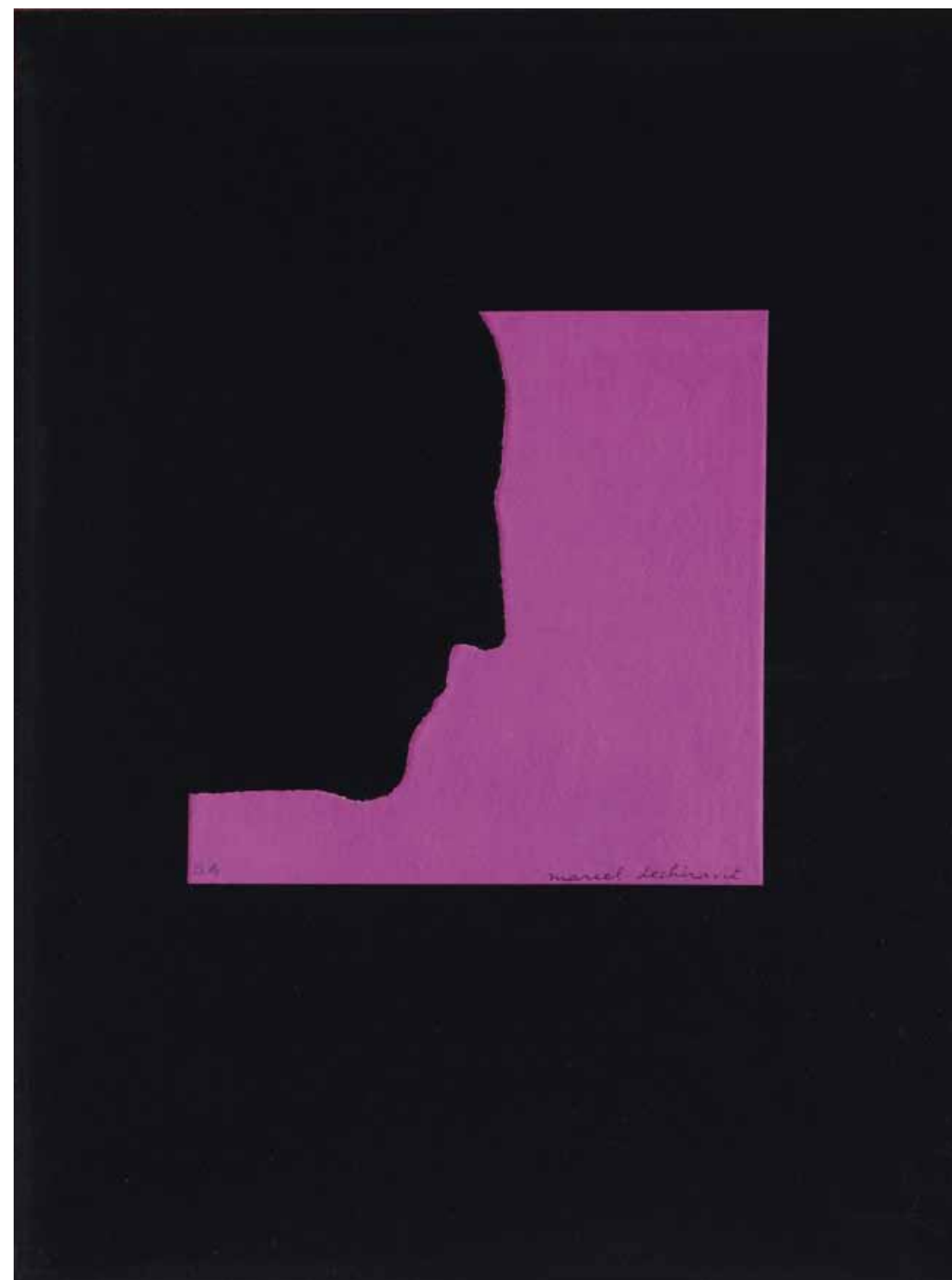
Editions Trianon, Paris

Littérature

Arturo Schwarz, ed. Thames & Hudson, *Marcel Duchamp. The Complete Works*, 1997, p. 560 n° 563, ill.



Marcel Duchamp (1887-1968), *Eau et gaz à tous les étages*, 1959



MARCEL DUCHAMP

(1887-1968)

Self-Portrait in Profile, 1963

Oranje collage op zwart papier

Collage: 149 x 149 mm

Papier: 213 x 173 mm

Gesigneerd in potlood "3/25 Marcel déchiravit pour Ulf 1963"

Editie van 25 exemplaren, telkens in een verschillende kleur

Herkomst

Galerie Büren, Stockholm

Literatuur

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, red., Thames and Hudson, 1997, nr. 557 b, ill.

Self-Portrait in Profile, 1963

Collage orange sur papier noir

Collage: 149 x 149 mm

Papier: 213 x 173 mm

Signé au crayon "3/25 Marcel déchiravit pour Ulf 1963"

Édition de 25 exemplaires, chaque exemplaire étant différent de couleur

Provenance

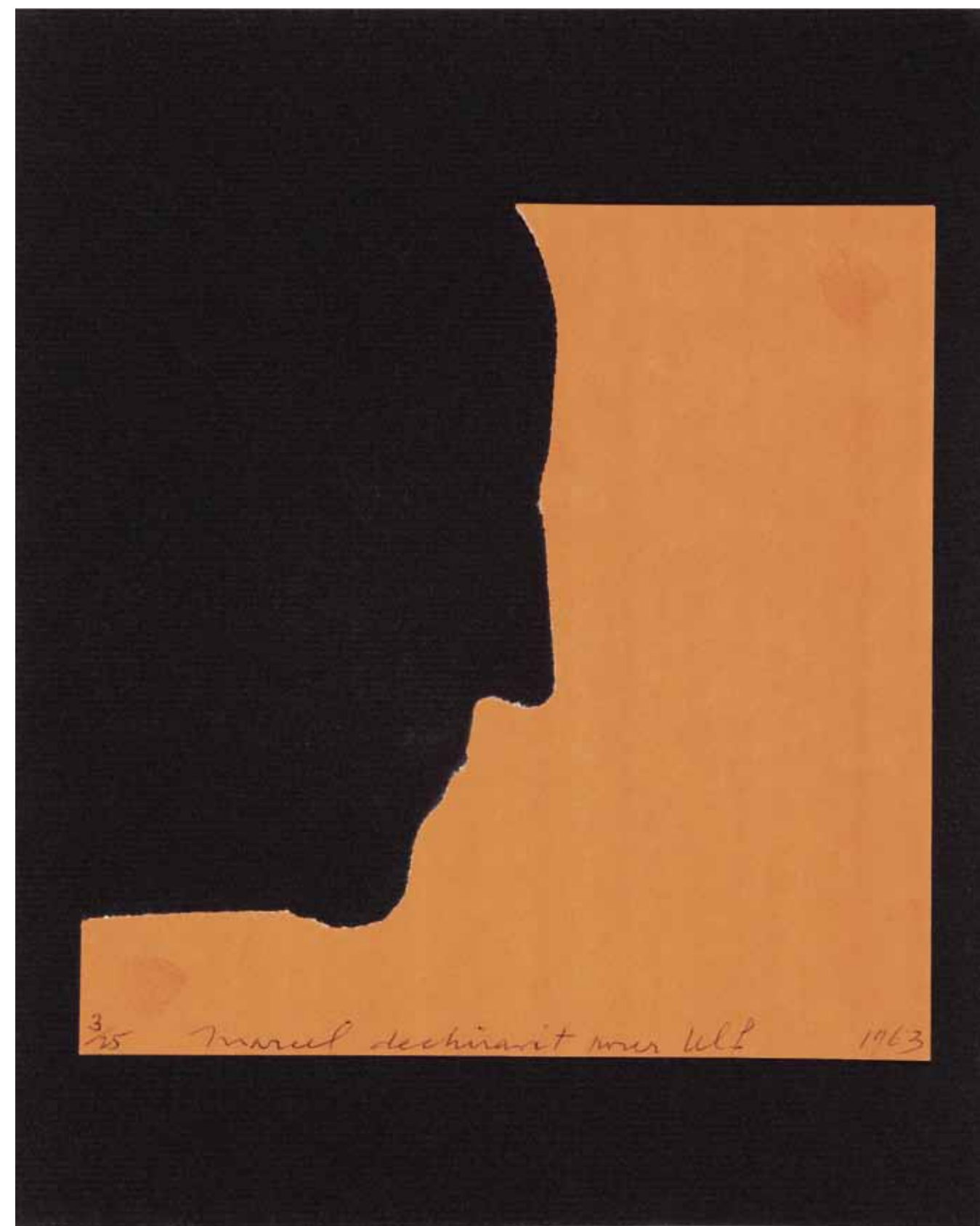
Galerie Büren, Stockholm

Littérature

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, éd., Thames and Hudson, 1997, n° 557 b, ill.



Marcel Duchamp (1887-1968), *Self-Portrait in Profile*, 1963



WILLIAM N. COPLEY

(1919-1996)

Custer's last stand, 1961

Olie en collage op doek
550 x 650 mm
Gesigneerd en gedateerd in het midden
Titel op achterzijde

Herkomst

André Goeminne, Nazareth (B)

Custer's last stand, 1961

Huile et collage sur toile
550 x 650 mm
Signé et daté au milieu
Titre au verso

Provenance

André Goeminne, Nazareth (B)



George Armstrong Custer (1839-1876)

MALICK SIDIBE

(°1936)

Surprise party à l'Aragon Club, 1962

Gelatine zilverdruk, tweëndertig foto's gekleefd op gekleurd papier
Samen 320 x 480 mm
Gesigneerd, gedateerd 17-3-62 en titel op het titelblad

Herkomst

Privéverzameling, Parijs

Literatuur

Centre Pompidou, *Collection Photographs*, Paris, 2007, p.238 gelijkaardige foto

Surprise party à l'Aragon Club, 1962

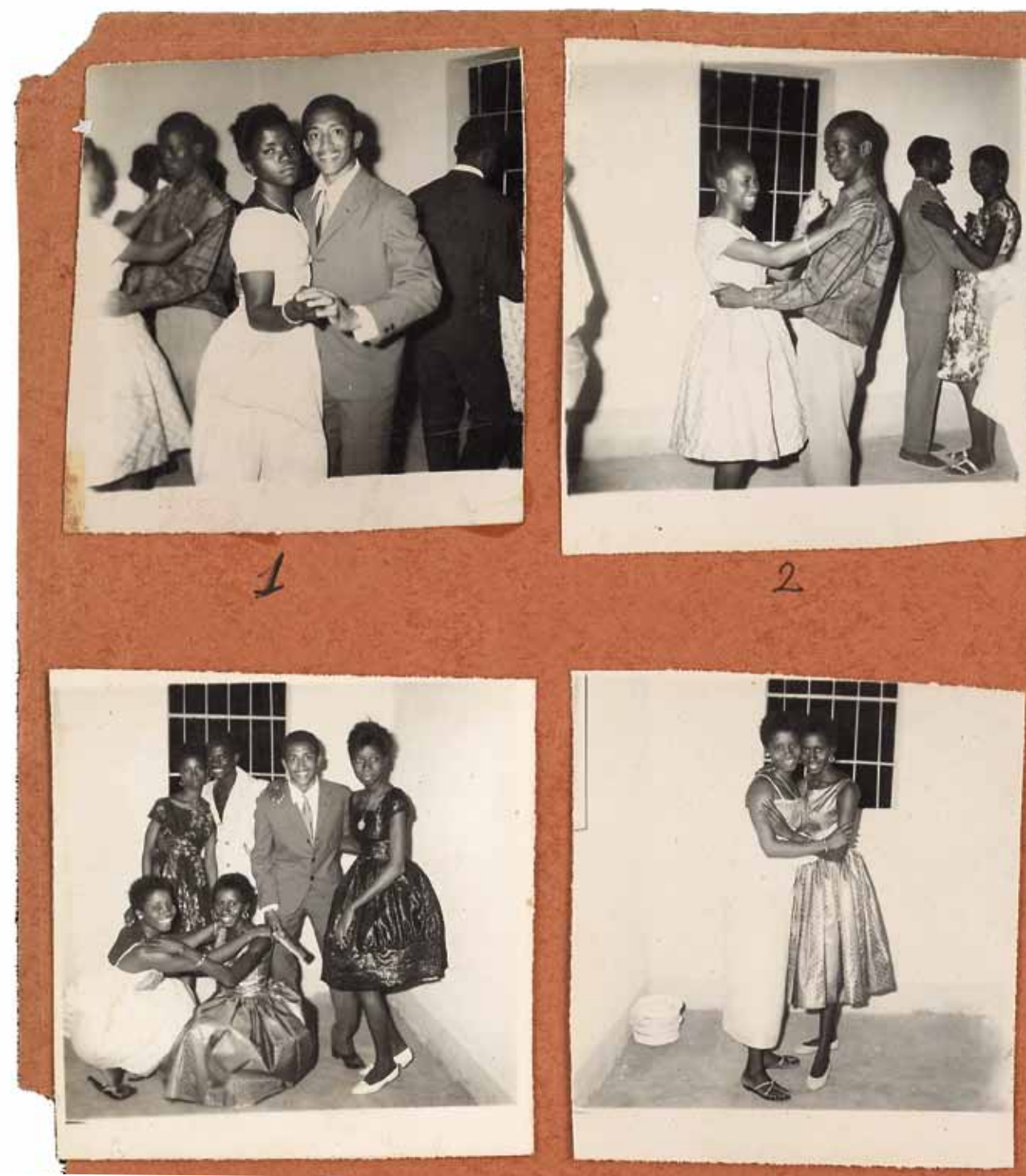
Trente-deux photos argentiques, collées sur papier de couleur
Ensemble 320 x 480 mm
Signé, daté 17-3-62 et titré sur la page de titre

Provenance

Collection privée, Paris

Littérature

Centre Pompidou, *Collection Photographs*, Paris, 2007, p.238 photo similaire



Malick Sidibe (°1936), Bagadadji (1964-1976)



1



2



3



4



17



18



19



20



5



6



7



8



21



22



23



24



9



10



11



12



25



26



27



28



13



14



15



16



29



30



31



32

ANDY WARHOL

(1928-1987)

Birmingham Race Riot, 1964

Zeefdruk op papier
508 x 610 mm
Editie van 500, 10 AP

Uitgever

Wadsworth Atheneum, Hartford,
Connecticut

Literatuur

Feldman-Schellmann, 2003, *Andy Warhol, Prints 1962-1987, a catalogue raisonné*, nr. II, 3, p. 59, ill.

Birmingham Race Riot, 1964

Sérigraphie sur papier
508 x 610 mm
Édition de 500 copies + 10 AP

Éditeur

Wadsworth Atheneum, Hartford,
Connecticut

Littérature

Feldman-Schellmann, 2003, *Andy Warhol, Prints 1962-1987, a catalogue raisonné*, n° II, 3, p. 59, ill.



Race Riots, Life Magazine, Mai 17, 1963



TOM WESSELMANN

(1931 - 2004)

Study for Great American Nude, **1966**

Liquitex op papier
464 x 552 mm
Gesigneerd en gedateerd

Herkomst

Sidney Janis Gallery, New York
David Janis Gallery, New York
Maxwell Davidson Gallery, New York

Study for Great American Nude, **1966**

Liquitex sur papier
464 x 552 mm
Signé et daté

Provenance

Sidney Janis Gallery, New York
David Janis Gallery, New York
Maxwell Davidson Gallery, New York



Tom Wesselmann (1931-2004), *Study for Great American Nude*, 1966

MARCEL BROODTHAERS

(1924-1976)

Pots avec visages, 1966

9 glazen potten (verschillende formaten en genummerd van 1 tot 9) met knipsels uit tijdschriften

Samen: 254 x 152 x 152 mm

Gesigneerd MB onderaan op enkele potten

Herkomst

Galerie Isy Brachot, Brussel

Privéverzameling, U.S.A.

Tentoonstelling

Brussel, Isy Brachot, *Marcel Broodthaers: Werken 1963-1975*, 1990

Chicago, Museum of Contemporary Art,

Toward the Future: Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Pots avec visages, 1966

9 pots en verre (différents formats, numérotés de 1 à 9) contenant des images de magazines

254 x 152 x 152 mm

Signé en bas sur quelques pots

Provenance

Galerie Isy Brachot, Bruxelles

Collection privée, U.S.A.

Exposition

Bruxelles, Isy Brachot, *Marcel Broodthaers: Oeuvres 1963-1975*, 1990

Chicago, Museum of Contemporary Art,

Toward the Future: Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990

Contemporary Art in context, 1990



Marcel Broodthaers (1924-1976), *Tour de Marilyn*, 1965





MARCEL BROODTHAERS

(1924-1976)

Les animaux de la ferme, 1974

Twee offset prenten op Schoeller-Parole papier
820 x 603 mm

Editie van 120 genummerde en gesignde
exemplaren gepubliceerd door
Edition Staeck, Heidelberg

Gedateerd 1974 midden onderaan en
genummerd rechtsonder op het eerste vel;
genummerd, gedateerd 74 en gesignd
M.B. rechtsonder op het tweede vel.

Literatuur

Galerie Ronny Van de Velde, Knokke,
Marcel Broodthaers. Prints and books, nr. 22,
p. 52-53

Les animaux de la ferme, 1974

Impression offset en couleur sur deux feuilles
de carton Schoeller-Parole

815 x 597 mm

Édition de 120 exemplaires publié par
Edition Staeck, Heidelberg

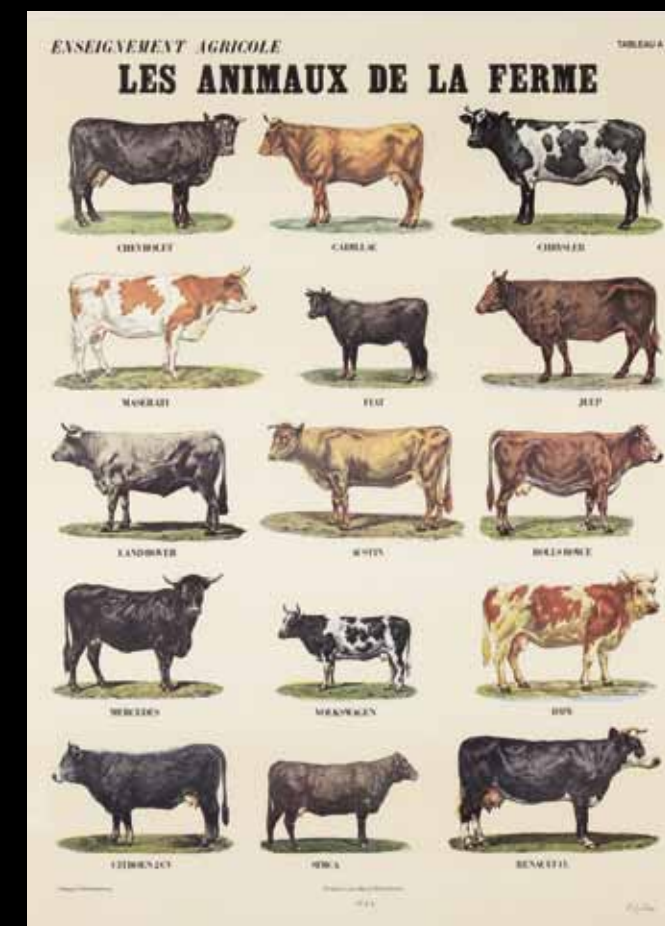
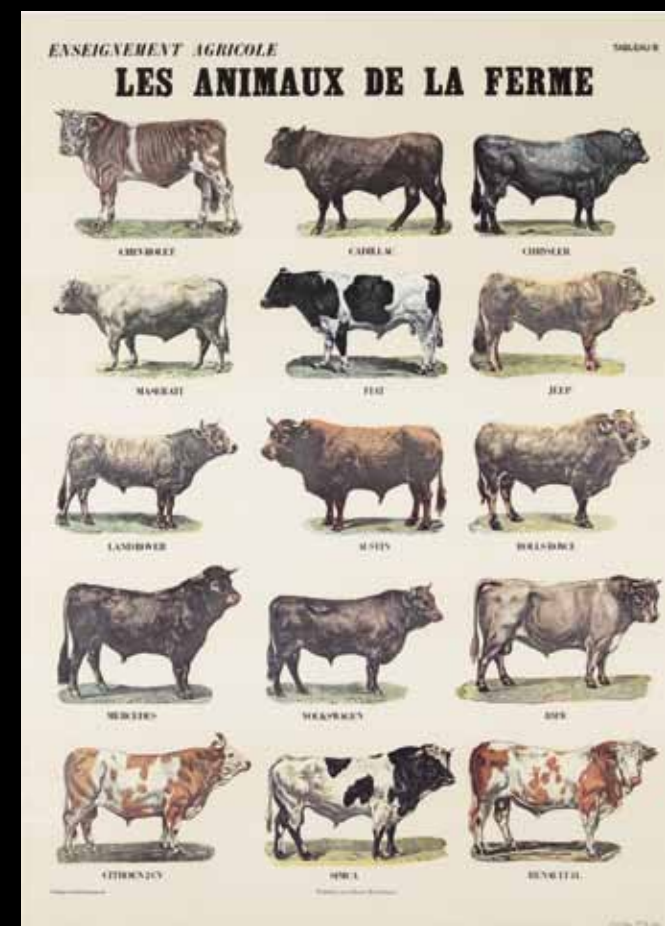
Daté en bas au milieu et numéroté en bas à
droite sur la première feuille; numéroté, daté
et signé *M.B.* en bas à droite sur la deuxième
feuille

Littérature

Galerie Ronny Van de Velde, Knokke,
Marcel Broodthaers. Prints and books, n° 22,
p. 52-53



Félix Nadar (1820-1910)
Les races bovines au concours universel agricole de Paris, 1856



JEAN SCHWIND

(1935-1985)

Erotisch werk, 1969

Rode, zwarte en blauwe inkt op papier
1550 x 1490 mm
Gesigneerd met monogram JS boven rechts

Herkomst

Privéverzameling, Brussel

Œuvre érotique, 1969

Encre, rouge, noire et bleue sur papier
1550 x 1490 mm
Monogrammé JS en haut à droite

Provenance

Collection privée, Bruxelles



Jean Schwind (1935-1985), Œuvre érotique, 1969.
Collection Schwind Foundation

SALVADOR DALI

(1904-1989)

Premier essai de maison stéréoscopique, projet de couverture pour la revue 'Le Sauvage', 1976

Gouache, potlood en inkt en fotografische collage op karton
486 x 332 mm

Gesigneerd "Dali", titel "Premier essai de maison stéréoscopique" en uitgebreid geannoteerd

De echtheid van dit werk is bevestigd door Nicolas Descharnes

Herkomst

Gift van de kunstenaar aan Robert Descharnes
Privéverzameling, Parijs

Literatuur

Le Sauvage, nr. 34, 1 oktober 1976, ill. pp. 16-17
Robert & Nicolas Descharnes, *Dali. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures & Objets*, Azay-le-Rideau, 2003, nr. 576, ill. p. 226



Maori krijger, Nieuw Zeeland

Premier essai de maison stéréoscopique, projet de couverture pour la revue 'Le Sauvage', 1976

Gouache, crayon, encre et collage photographique sur carton
486 x 332 mm

Signé Dali, titré "Premier essai de maison stéréoscopique" et abondamment annotée

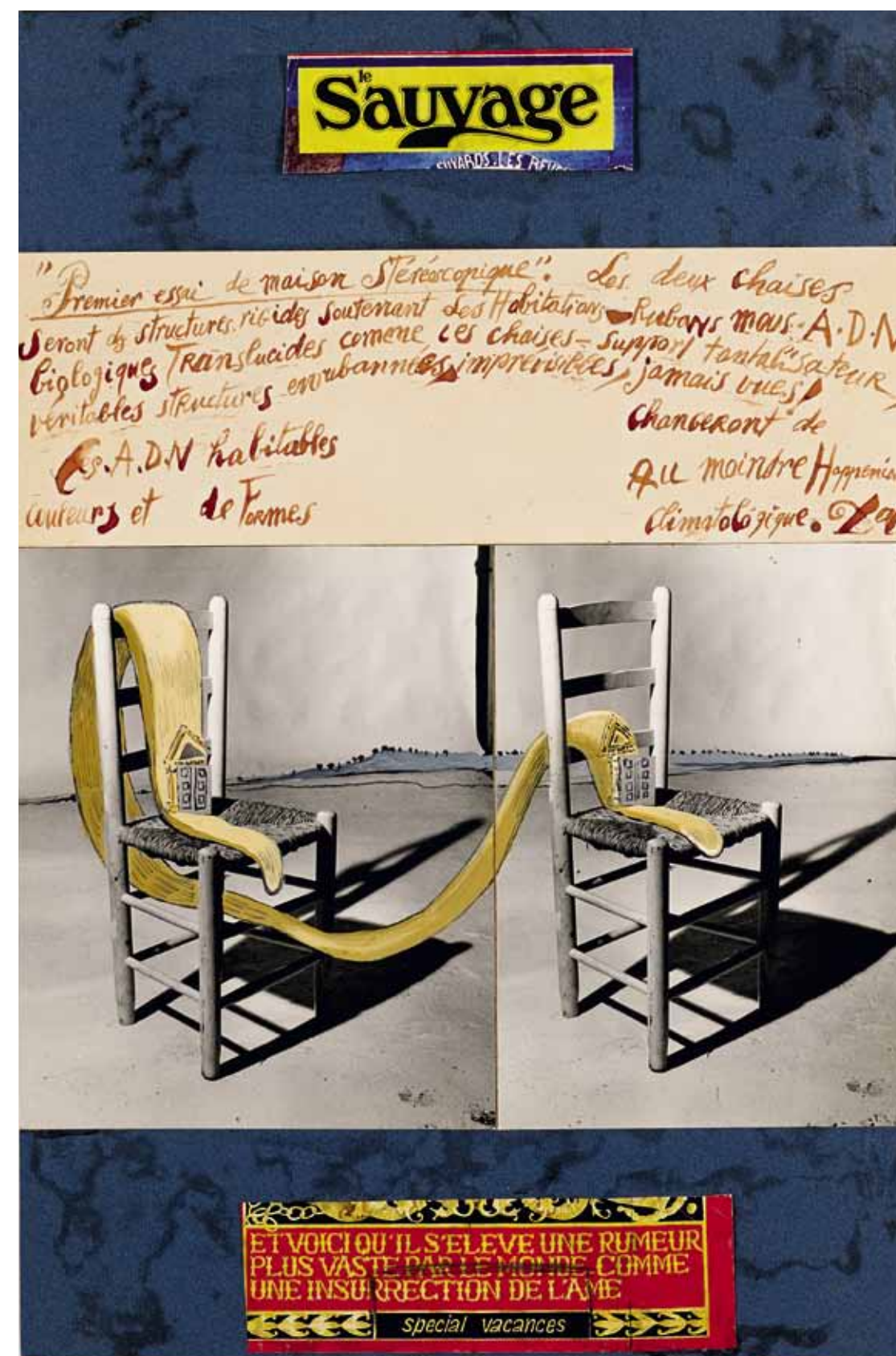
L'authenticité de cet œuvre est confirmée par Nicolas Descharnes

Provenance

Don de l'artiste à Robert Descharnes
Collection privée, Paris

Littérature

Le Sauvage, n° 34, 1^{er} octobre 1976, ill. pp. 16-17
Robert & Nicolas Descharnes, *Dali. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures & Objets*, Azay-le-Rideau, 2003, n° 576, ill. p. 226



BRUCE NAUMAN

(°1941)

Human Companionship, Human Drain, 1981

Lithografie op Rives BFK White paper
762 x 559 mm
Gesigneerd, gedateerd en genummerd in
potlood
Editie van 50 exemplaren

Uitgever

Foundation for Contemporary Performance
Arts Inc., New York

Literatuur

Castelli Graphics, *Bruce Nauman Prints
1970-1989*, New York, 1989, œuvre catalogus
uitgegeven door Christopher Cordes,
nr. 46, ill.

Human Companionship, Human Drain, 1981

Lithographie sur Rives BFK White paper
762 x 559 mm
Signé, daté et numéroté au crayon
Édition de 50 exemplaires

Editeur

Foundation for Contemporary Performance
Arts Inc., New York

Littérature

Castelli Graphics, *Bruce Nauman Prints
1970-1989*, New York, 1989, un catalogue
raisonné édité par Christopher Cordes,
n° 46, ill.



Bruce Nauman (°1941)
Rinde Head / Andrew Head (Plug to Nose) 1989

GILBERT & GEORGE

(°1943 & °1942)

Coloured Skins, 1981

Twaalf analoge foto's
Samen 1817 x 2020 mm, elk 605 x 505 mm
Gesignd, gedateerd en titel *COLOURED SKINS/Gilbert AND George 1981* rechtsonder
Elke foto is getiteld en genummerd op de rugzijde

Herkomst

Gilbert & George, Londen
Privéverzameling, België

Tentoonstelling

Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, *Gilbert & George: The Complete Pictures 1971-1986*, 9 mei – 7 september, 1986, dan naar Basel, Kunsthalle Basel 28 september – 9 november, 1986, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten 21 november, 1986 – 11 januari, 1987, Madrid, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro 4 februari – 29 maart, 1987, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 15 april – 14 juni, 1987, Londen, Hayward Gallery 9 juli – 26 september, 1987 Londen, Tate Modern, *Gilbert & George: Major Exhibition*, 15 februari – 7 mei, 2007, dan naar München, Haus der Kunst 9 juni – 16 september 16, 2007, Turijn, Castello di Rivoli, 8 oktober, 2007 – 6 januari, 2008

Literatuur

Gilbert & George: The Complete Pictures 1971-1986, tent. cat., Londen, Thames & Hudson, 1986, p. 148, ill.
Gilbert & George: Major Exhibition, tent. cat., Londen, Tate Publishing, 2007, p. 90, pl. 92 ill.
R. Fuchs, red., *Gilbert & George, The Complete Pictures 1971 – 2005, Volume 1: 1971 – 1988*, Londen: Tate Publishing, 2007, p. 385, ill.

Coloured Skins, 1981

12 photos argentiques
Ensemble 1817 x 2020 mm, chacune 605 x 505 mm
Signé, titré et daté *COLOURED SKINS/ Gilbert AND George 1981* en bas à droite
Chaque photo est titrée et numérotée au dos

Provenance

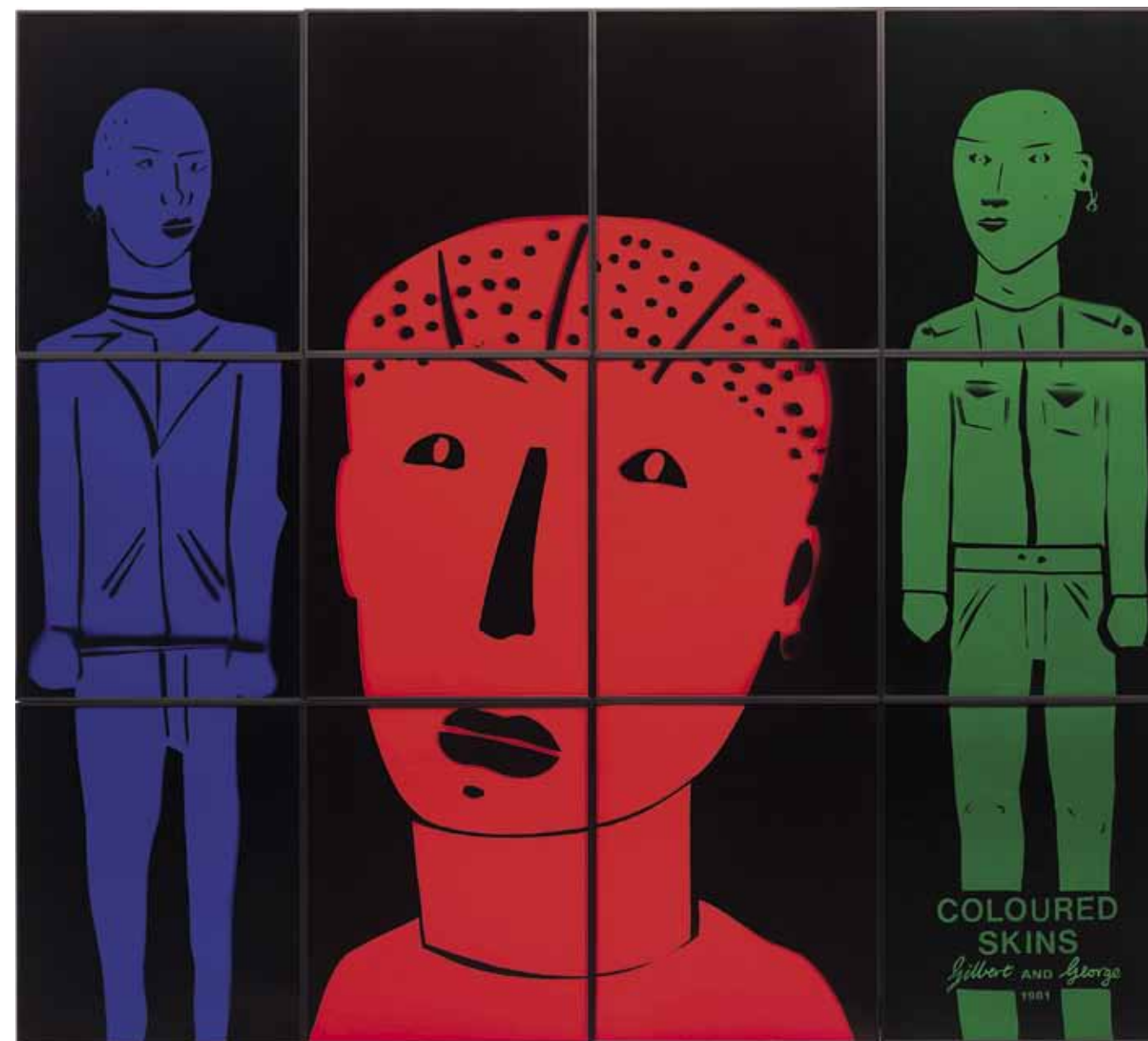
Gilbert & George, Londres
Collection privée, Belgique

Exposition

Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, *Gilbert & George: The Complete Pictures 1971-1986*, (9 mai – 7 septembre, 1986), puis à Bâle, Kunsthalle Basel (28 septembre – 9 novembre, 1986), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (21 novembre, 1986 – 11 janvier, 1987), Madrid, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro (4 février – 29 mars, 1987), Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus (15 avril – 14 juin, 1987), Londres, Hayward Gallery (9 juillet – 26 septembre, 1987) Londres, Tate Modern, *Gilbert & George: Major Exhibition*, 15 février – 7 mai, 2007, puis à Munich, Haus der Kunst (9 juin – 16 septembre, 2007), Turin, Castello di Rivoli (8 octobre, 2007 – 6 janvier, 2008)

Littérature

Gilbert & George: The Complete Pictures 1971-1986, cat., Londres, Thames & Hudson, 1986, p. 148, ill.
Gilbert & George: Major Exhibition, cat., Londres, Tate Publishing, 2007, p. 90, pl. 92, ill.
R. Fuchs, éd., *Gilbert & George, The Complete Pictures 1971 – 2005, Volume 1: 1971 – 1988*, Londres: Tate Publishing, 2007, p. 385, ill.





KEITH HARING

(1958-1990)

Untitled, 1983

Zwarte inkt op triplex
216 x 336 mm
Gesigneerd en gedateerd *83 Jan. 24* op de rugzijde
Met certificaat van de Keith Haring
Foundation

Herkomst

Tony Shafrazi Gallery, New York

Untitled, 1983

Encre noir sur triplex
216 x 336 mm
Signé et daté *83 Jan. 24* au verso
Avec certificat de la fondation
Keith Haring

Provenance

Tony Shafrazi Gallery, New York



Keith Haring & Juan Dubose, 1983. Photograph, Andy Warhol

CHÉRI SAMBA

(°1956)

Sans titre

Olie op doek
46 x 65,5 cm
Gesigeneerd rechtsonder *Dessinateur SAMBA*

Herkomst

Verzameling Dierckx, Brussel
Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Tentoonstelling

Stockholm, Kulturmuseumet, 1984
Avignon, Festival d'Avignon, 1986
Oostende, PMMK, 1989

Sans titre

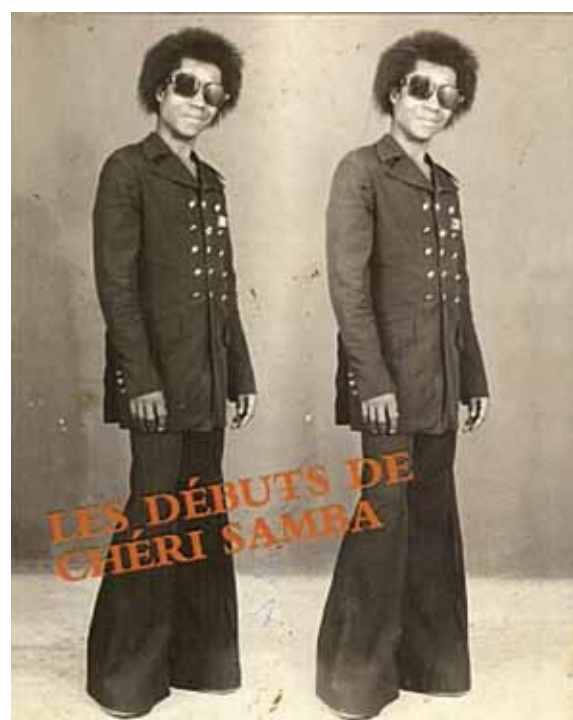
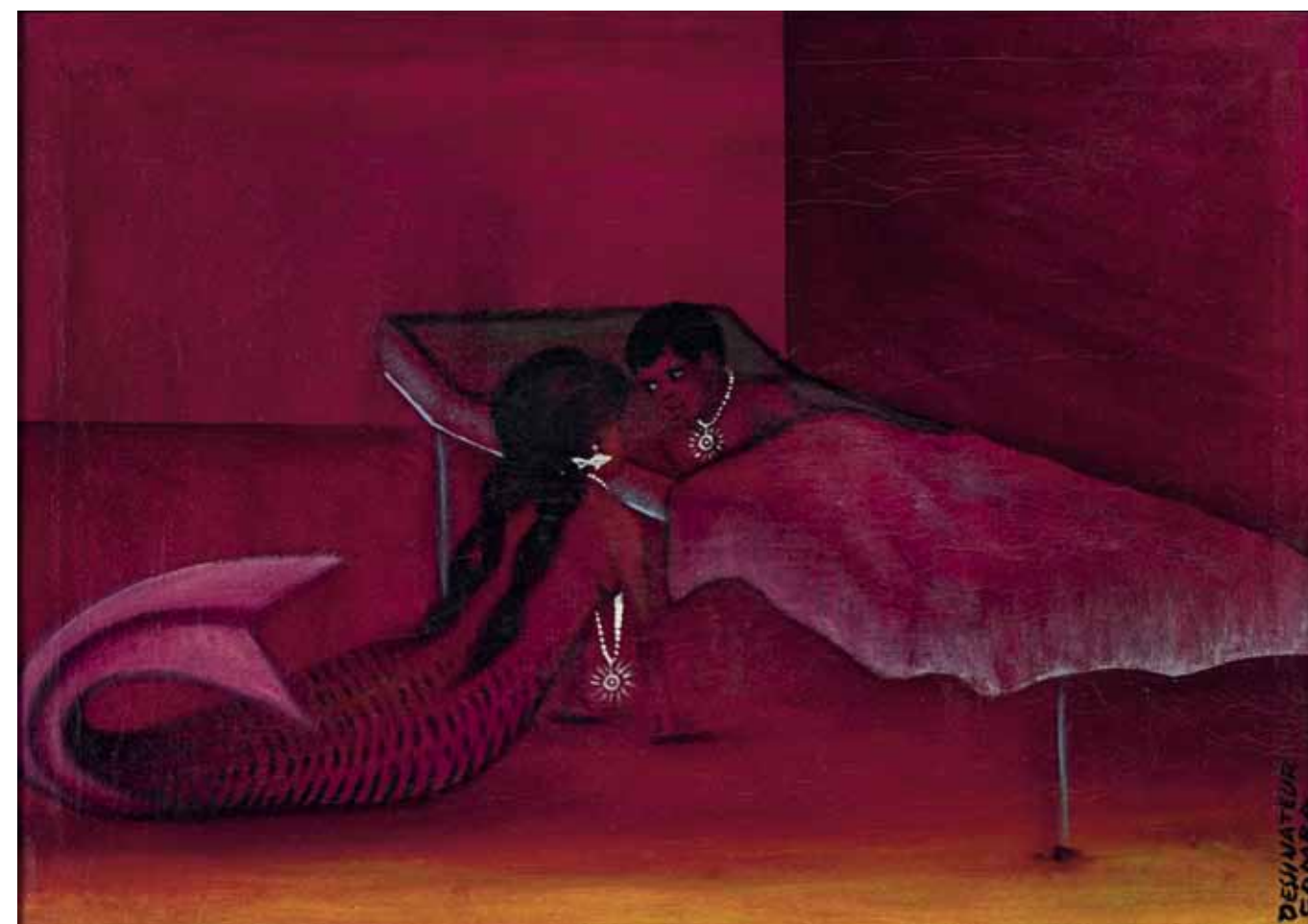
Huile sur toile
460 x 655 mm
Signé en bas à droite *Dessinateur SAMBA*

Provenance

Collection Dierckx, Bruxelles
Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles

Exposition

Stockholm, Kulturmuseumet, 1984
Avignon, Festival d'Avignon, 1986
Oostende, PMMK, 1989



Chéri Samba (°1956), Poster, Tentoonstelling Kunstverein Braunschweig, 2005

ANDY WARHOL

(1928-1987)

Queen Ntombi Twala, 1985

4 zeefdrukken op papier
1000 x 800 mm
Genummerd 18/40, elke prent gesigneerd in
potlood

Uitgever

G.C.P. Mulder, Amsterdam, met de kunstenaars copyright stempel op de rugzijde

Literatuur

Feldman/Schellman, *Andy Warhol – Catalogue raisonné 1962-1987*, 2003, p. 145 nr. II 346-349

Queen Ntombi Twala, 1985

Quatre sérigraphies, série complète
1000 x 800 mm
Numérotée 18/40, chacune signée au crayon

Editeur

G.C.P. Mulder, Amsterdam, avec le cachet du copyright de l'artiste au verso

Littérature

Feldman/Schellman, *Andy Warhol – Catalogue raisonné 1962-1987*, 2003, p. 145 n° II 346-349



Andy Warhol (1928-1987), Aretha Franklin album, 1986





PAUL Mc CARTHY

(°1945)

Yaa-Hoo, 1996

Zes bladen met collages uit tijdschriften en drukwerk, potlood, plastic tape op velijnpapier
Elk ca. 603 x 482 mm,
Gesigneerd Paul McCarthy op rugzijde van bladen 2, 3 en 5

Herkomst

Luhring Augustine Gallery, New York
Privéverzameling, Antwerpen

Literatuur

Paul McCarthy, Haus der Kunst, Hatje Cantz Verlag, *la la land parody Paradise*, München, 2005, p. 247, ill.

Yaa-Hoo, 1996

Six pages de dessins et collages provenant de magazines et d'imprimés, crayon graphite, ruban adhésif en plastique sur papier vélin
Chacune ca. 603 x 482 mm,
Signé Paul McCarthy au verso des pages 2, 3 et 5

Provenance

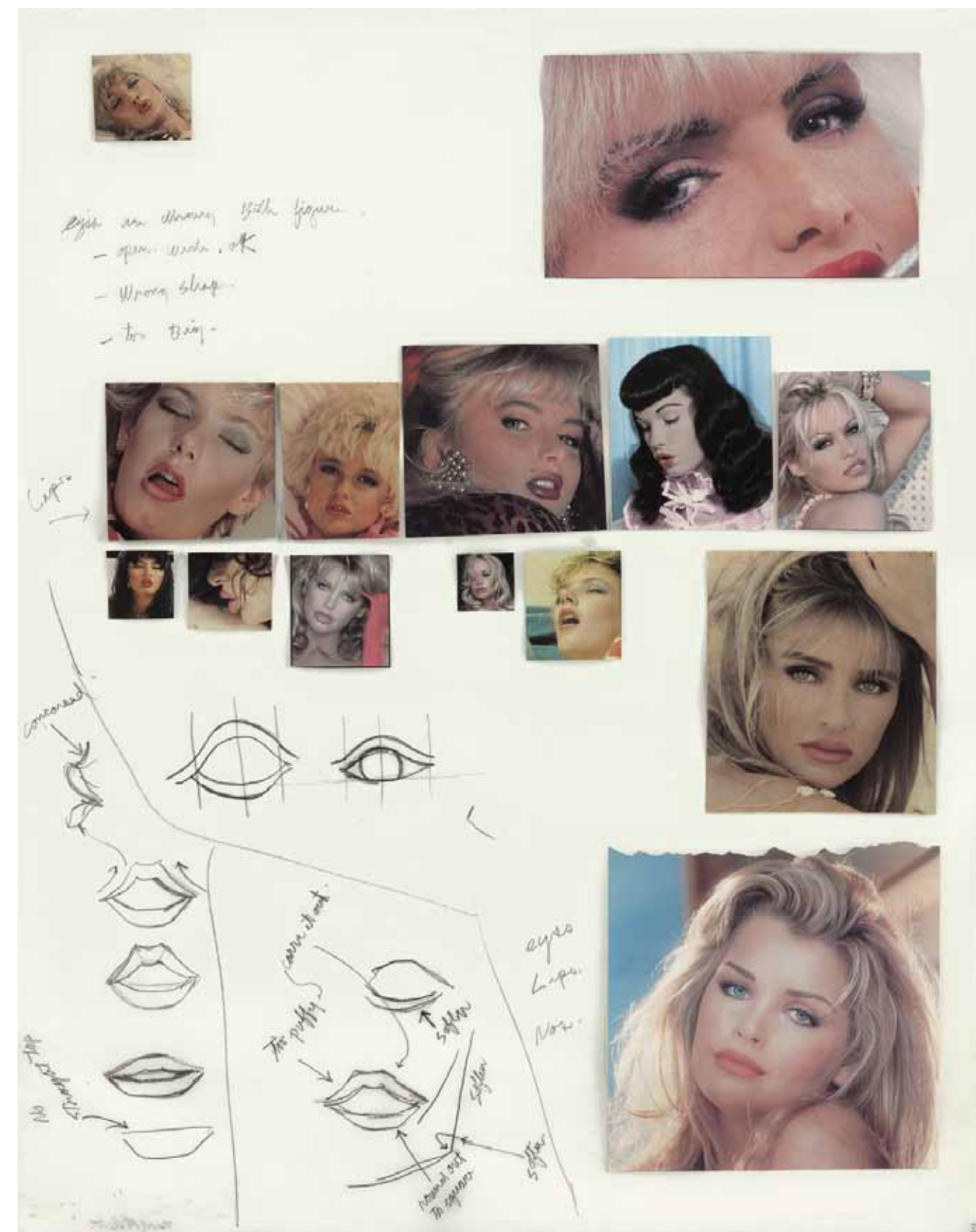
Luhring Augustine Gallery, New York
Collection privée, Anvers

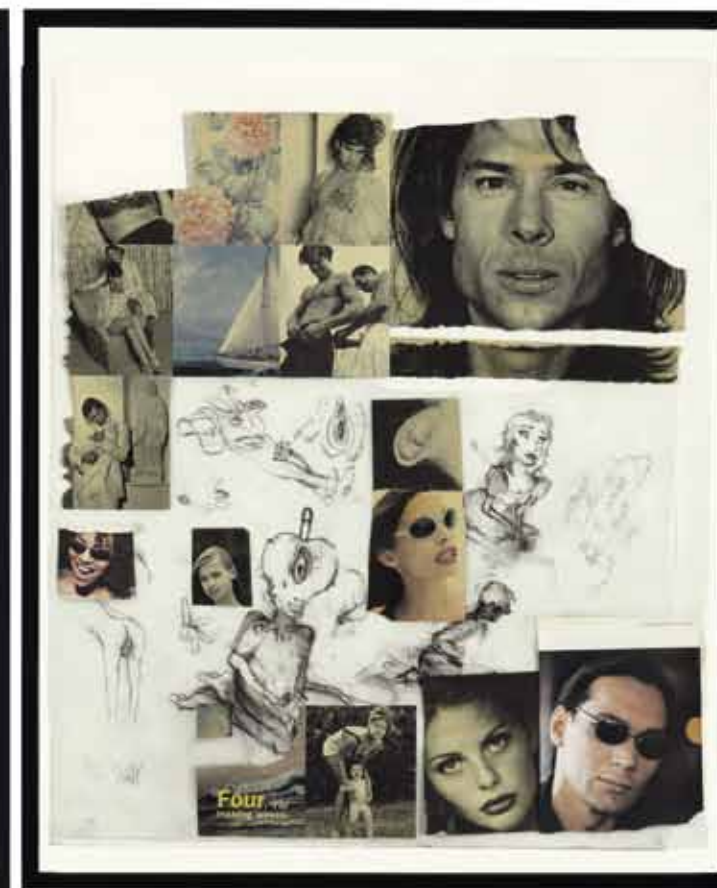
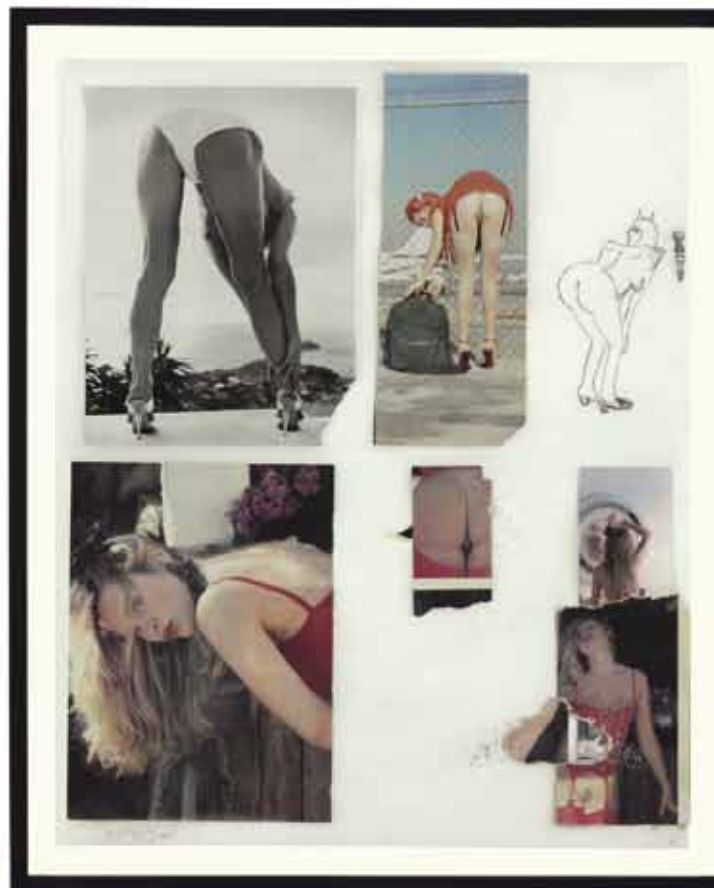
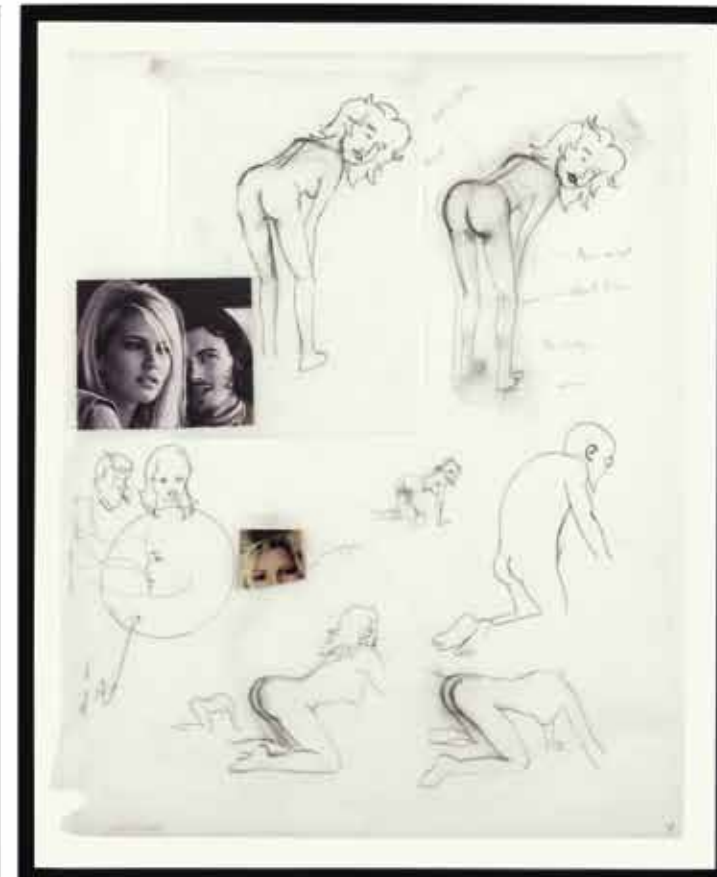
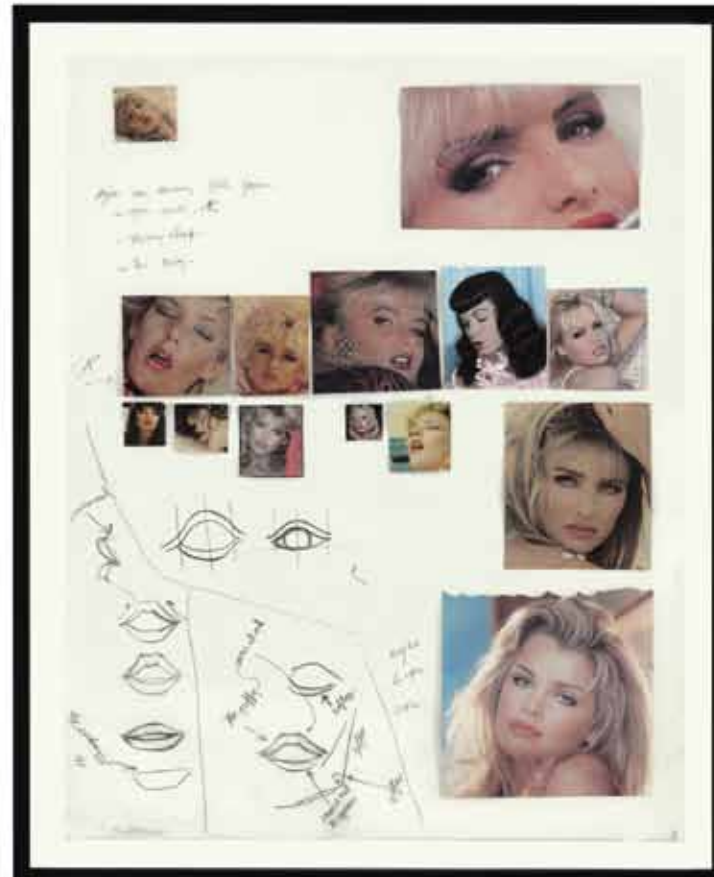
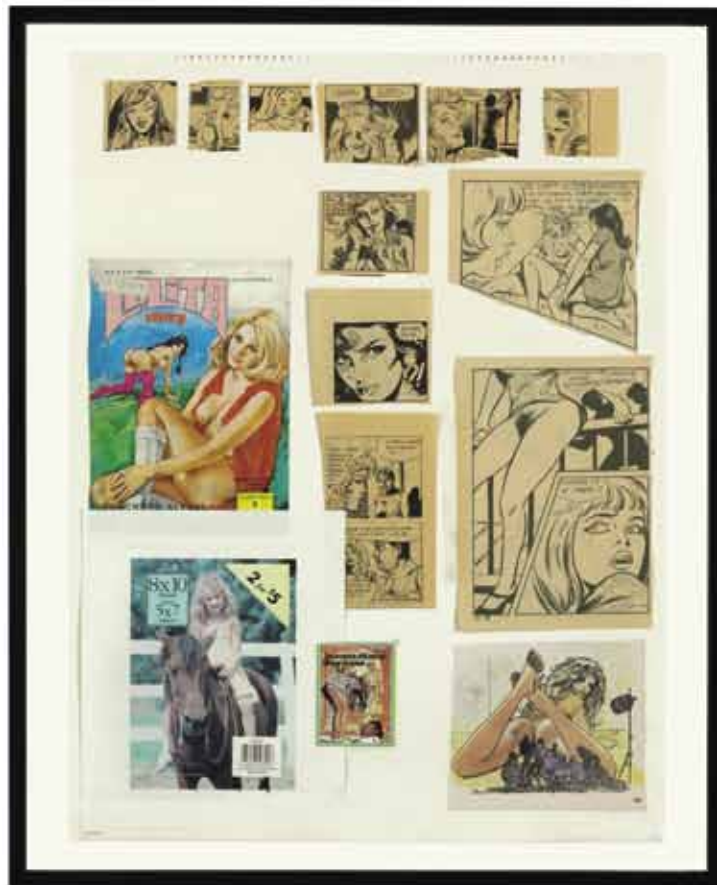
Littérature

Paul McCarthy, Haus der Kunst, Hatje Cantz Verlag, *la la land parody Paradise*, Munich, 2005, p. 247, ill.



Paul Mc Carthy (°1945), *Bear and Rabbit on a Rock*, 1992





CHÉRI SAMBA

(°1956)

Pillage, 1991

Acryl en gemengde techniek op doek
64 x 84 cm
Gesigneerd en gedateerd "Au Zaïre le 23 - 24
septembre 1991"

Herkomst

Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Les deux premiers besoins des humains, 2004

Acryl op doek
81 x 100 cm
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder en titel
in het midden
Met certificaat van de kunstenaar

Herkomst

Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Pillage, 1991

Acrylique et techniques mixtes sur toile
640 x 840 mm
Signé et daté, "Au Zaïre le 23 - 24
septembre 1991"

Provenance

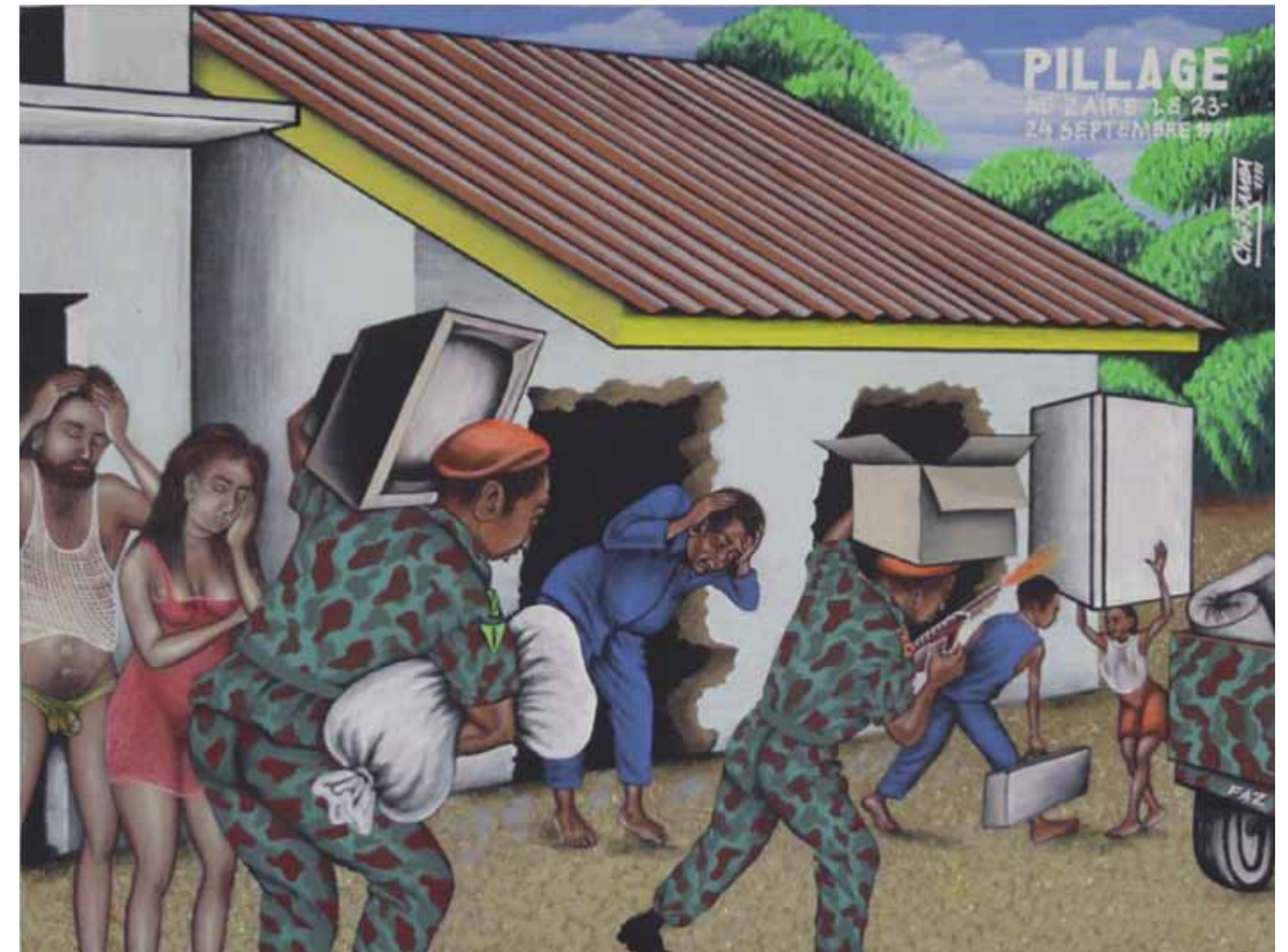
Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles

Les deux premiers besoins des hommes, 2004

Acrylique sur toile
81 x 100 cm
Signé et daté à droite
Titre au milieu
Avec certificat de l'artiste

Provenance

Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles



Chéri Samba (°1956), *Les deux premiers besoins des humains*, 2004



CHÉRI SAMBA

(°1956)

Le cœur blessé, 2008

Acryl en gemengde techniek op doek
80 x 100 cm
Gesigneerd en gedateerd "août 08"

Herkomst

Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

KALASI KINDUENGA, 2004

Acryl op doek
81 x 100 cm
Gesigneerd, gedateerd en titel rechtsonder
Met certificaat van de kunstenaar

Herkomst

Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Le cœur blessé, 2008

Acrylique et techniques mixtes sur toile
800 x 1000 mm
Signé et daté, "août 08"

Provenance

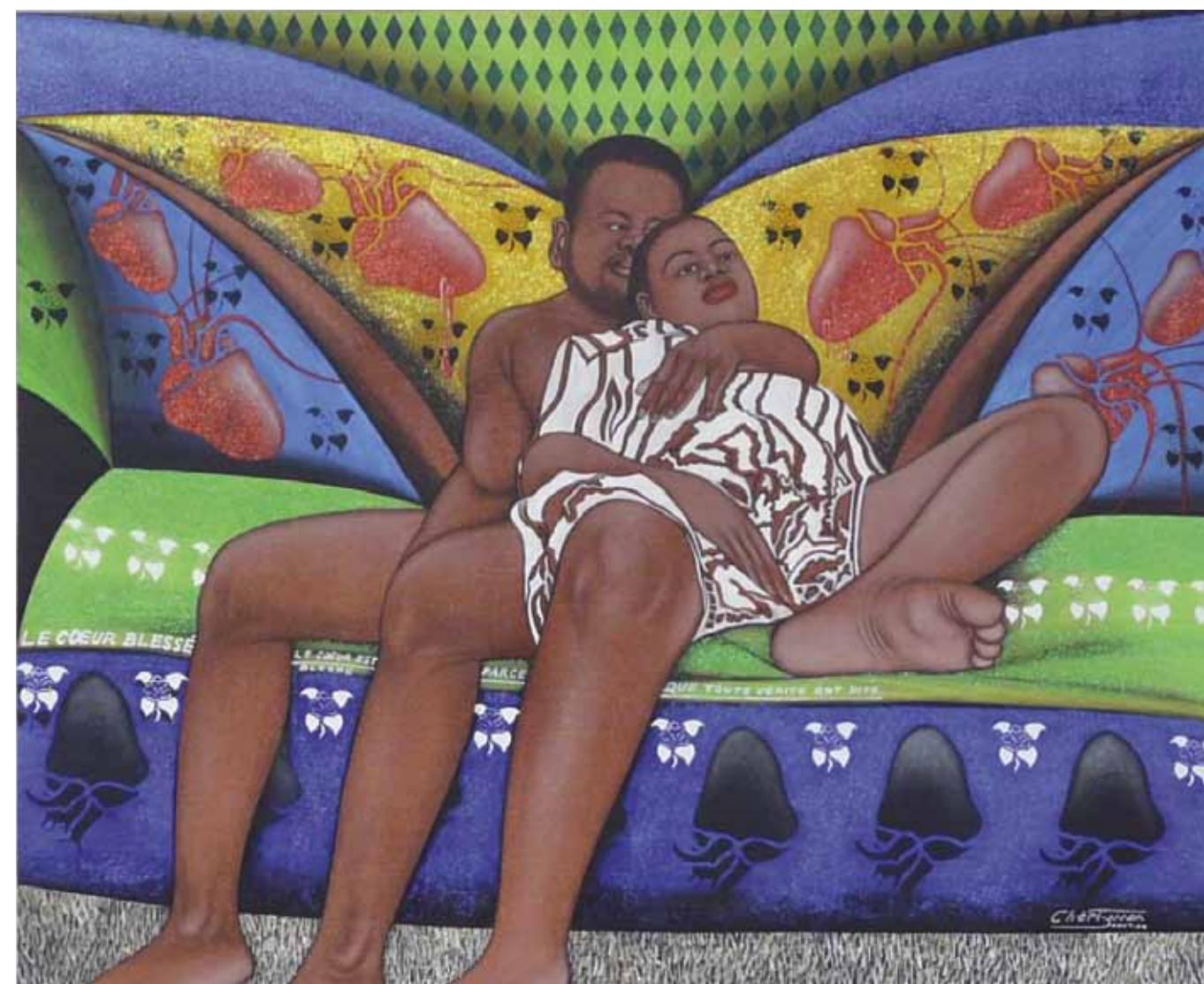
Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles

KALASI KINDUENGA, 2004

Acrylique sur toile
81 x 100 cm
Signé, daté et titré en bas à droite
Avec certificat de l'artiste

Provenance

Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles



Chéri Samba (°1956), *KALASI KINDUENGA*, 2004



KALASI KINDUENGA (COLLEGE DE LA SAGESSE)
AFRICAIN, LOBA LANGUE NA YO PO MBOKA NA YO
EMATA LOKOLA BA MBOKA YA BANINGA EMATA, LOKO-
AMERIQUE NA PE CHINE.

ART (CAMILLE PIERRE PAMBU) BODO

(°1953)

Afrika Pasi (Arm Afrika), 2002

Acryl op doek
1200 x 1700 mm
Gesigneerd rechts onder

Herkomst

Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Afrika Pasi (Pauvre Afrique), 2002

Acrylique sur toile
120 x 170 cm
Signé et daté en bas à droite

Provenance

Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles

Moyen de communication, 2004

Acryl op doek
1300 x 1800 mm
Gesigneerd, gedateerd en titel

Herkomst

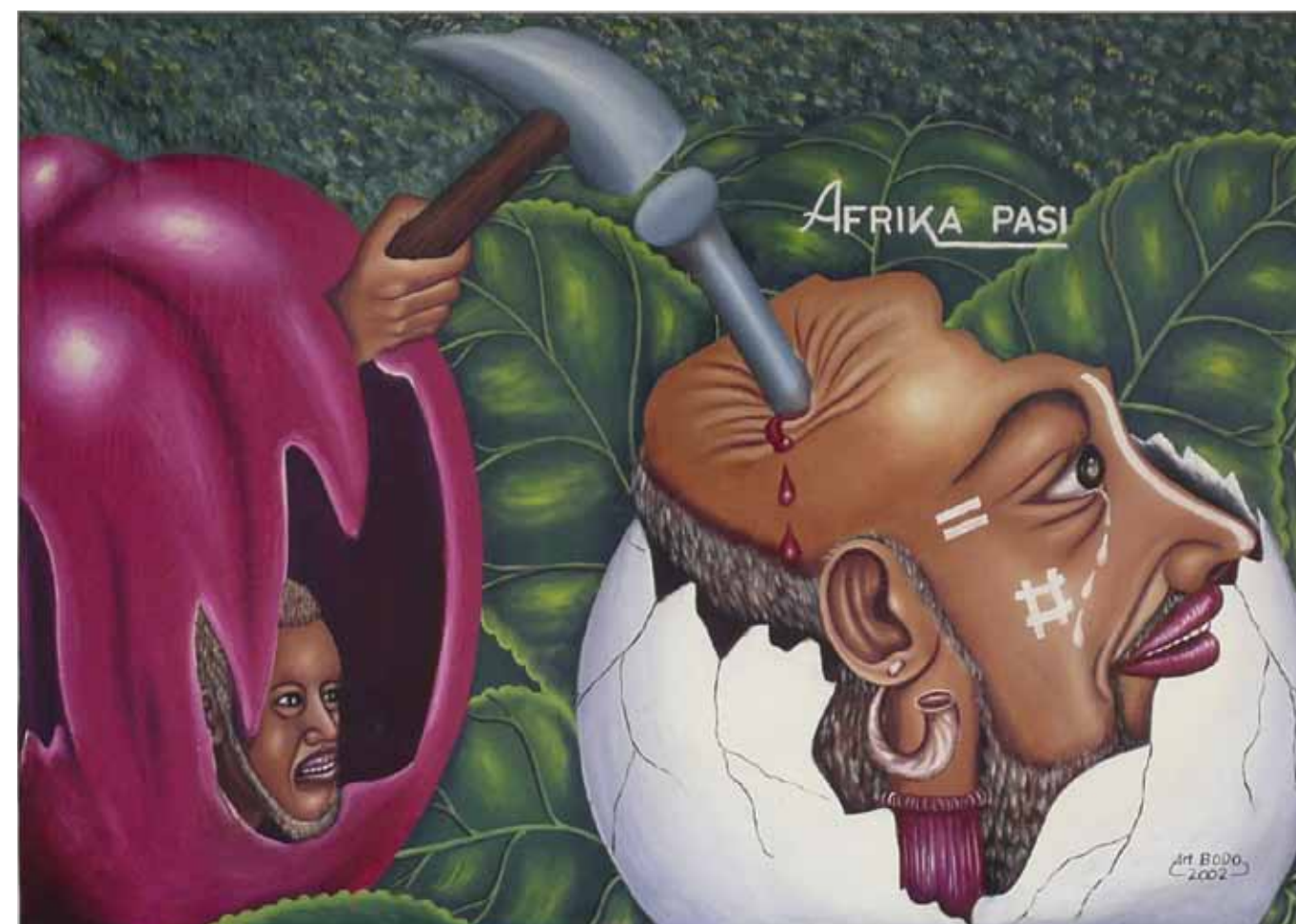
Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Moyen de communication, 2004

Acrylique sur toile
1300 x 1800 mm
Signé, daté et titré

Provenance

Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles



Art Bodo (°1953), *Moyen de communication*, 2004



ART (CAMILLE PIERRE PAMBU) BODO

(°1953)

Zonder titel, 2004

Acryl op doek
1200 x 1700 mm
Gesigneerd en gedateerd rechts onder

Herkomst

Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Zonder titel, 2004

Acryl op doek
1200 x 1700 mm
Gesigneerd rechts onder

Herkomst

Verzameling Lucien Bilinelli, Brussel

Sans titre, 2004

Acrylique sur toile
1200 x 1700 mm
Signé et daté en bas à droite

Provenance

Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles

Sans titre, 2004

Acrylique sur toile
1200 x 1700 mm
Signé et daté en bas à droite

Provenance

Collection Lucien Bilinelli, Bruxelles



Art Bodo (°1953), *Zonder titel*, 2004



EDWARD LIPSKI

(°1966)

Bad Man, 1999

Sculptuur. Glasvezel en menselijke haren, op sokkel van roestvrij staal
h. ca. 1800 mm

Herkomst

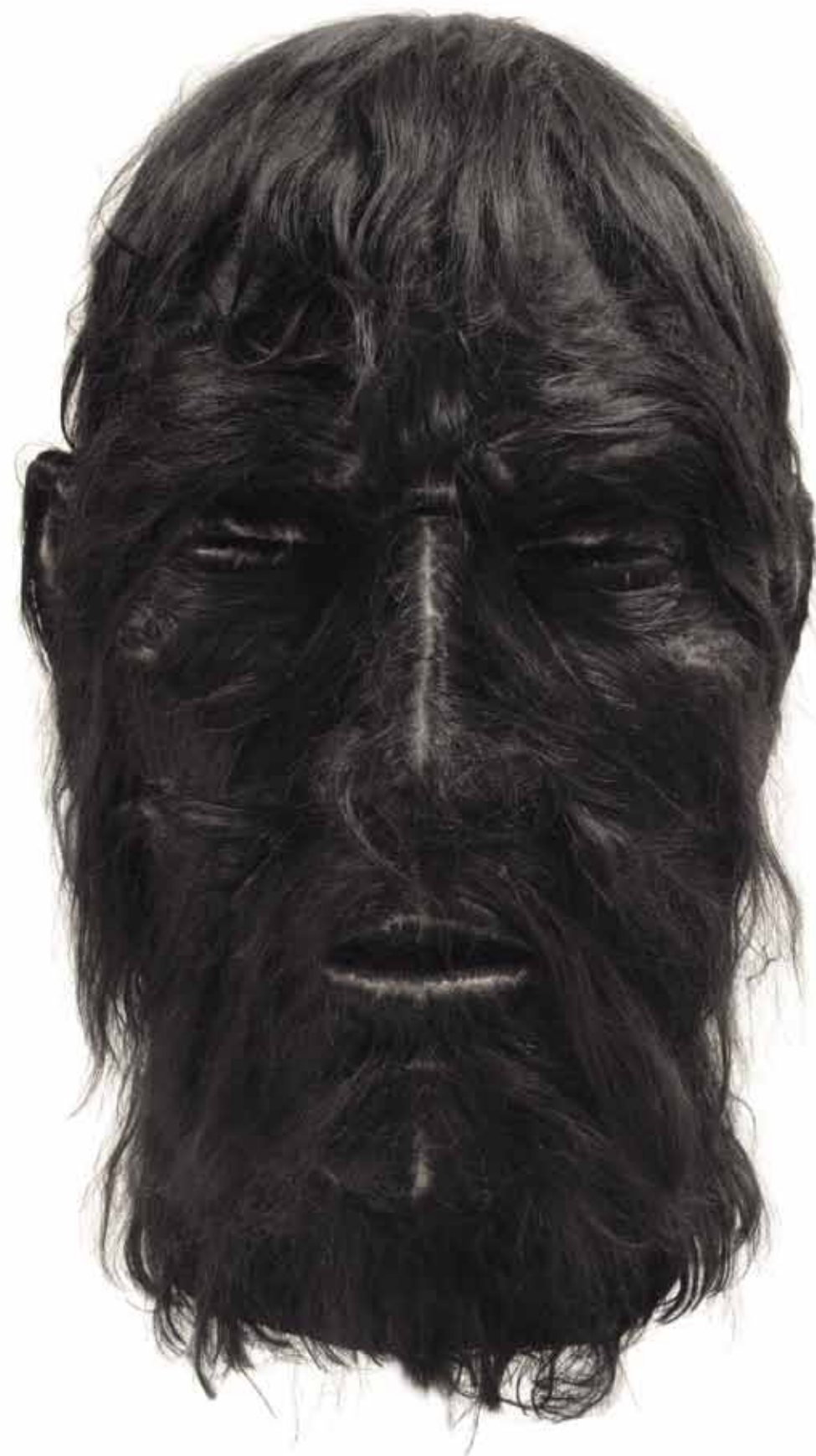
Edward Lipski, Londen

Bad Man, 1999

Sculpture. Fibre de verre et cheveux humains sur socle d'acier inoxydable
h. ca. 1800 mm

Provenance

Edward Lipski, Londres



Fédor Jefichjew (1868-1904)



EDWARD LIPSKI

(°1966)

Rat Rat Rat Rat, 2005

Tekening in zwart schuimrubber
1050 x 1030 mm

Herkomst

Tim Van Laere Gallery, Antwerpen

Rat Rat Rat Rat, 2005

Dessin sur polyuréthane noir
1050 x 1030 mm

Provenance

Tim Van Laere Gallery, Anvers



Uit film "Freaks", Ted Browning, USA, 1932

JAN FABRE

(°1958)

Nen Assebak, 2008

Zelfportret in porselein
280 x 130 x 180 mm
Editie van 30 exemplaren

Uitgave

D & A Labs, Brussel

Herkomst

Jan Fabre, Antwerpen

Ne Zwartten Assenbak, 2011

Zelfportret in porselein
280 x 130 x 180 mm
Editie van 30 exemplaren

Uitgave

D & A Labs, Brussel

Herkomst

Jan Fabre, Antwerpen

Nen Assebak, 2008

Autoportrait en porcelaine
280 x 130 x 180 mm
Édition de 30 exemplaires

Éditeur

D & A Labs, Bruxelles

Provenance

Jan Fabre, Anvers

Ne Zwartten Assenbak, 2011

Autoportrait en porcelaine
280 x 130 x 180 mm
Édition de 30 exemplaires

Éditeur

D & A Labs, Bruxelles

Provenance

Jan Fabre, Anvers



Joite Sinaime krijgers, Papua Nieuw Guinea

STEPHAN VANFLETEREN

(°1969)

Etienne Nkasi, 2009

Zwart-wit foto

1120 x 1120 mm

Gesigneerd, gedateerd en titel op de rugzijde

Foto gebruikt op het omslag van het boek van David Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, De Bezige Bij, 2010

Herkomst

Stephan Vanfleteren, rechtstreeks van de kunstenaar

Etienne Nkasi, 2009

Photo noir et blanc

1120 x 1120 mm

Signé, daté et titré au verso

Cette photo est utilisée comme couverture du livre de David Van Reybrouck, *Congo. Een geschiedenis*, De Bezige Bij, 2010

Provenance

Stephan Vanfleteren, directement de l'artiste



Stephan Vanfleteren (°1969), Baelongandi Roger, 2009

GLENN LIGON

(°1960)

STUDY FOR NEGRO SUNSHINE #77, 2011

Olie, kolenstof en gesso op papier
305 x 229 mm
Twee keer gesigneerd, gedateerd 2011 en titel
op rugzijde

Herkomst

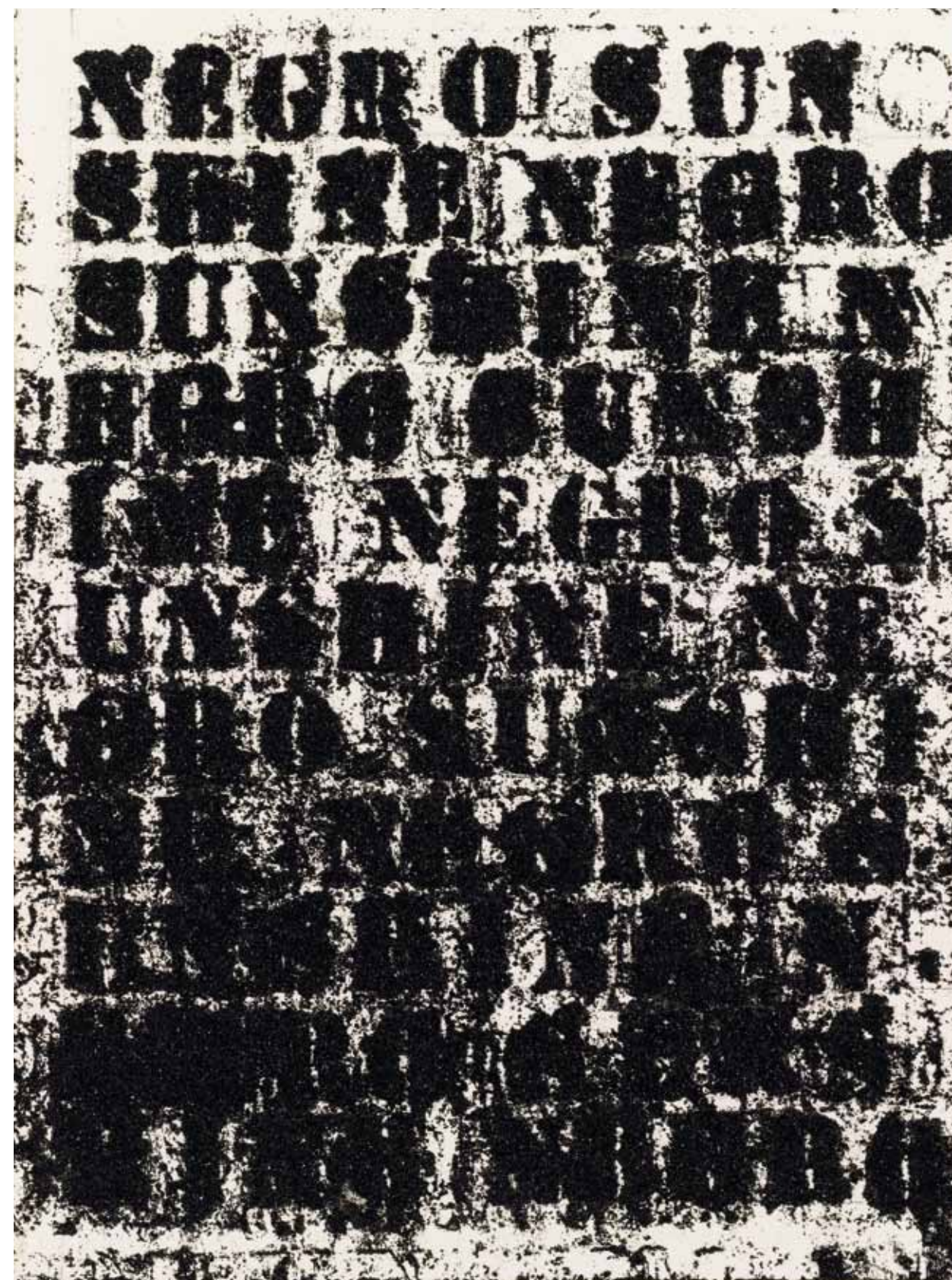
Privéverzameling, New York

STUDY FOR NEGRO SUNSHINE #77, 2011

Huile, poussière de charbon et gesso sur papier
305 x 229 mm
Signé deux fois, daté 2011 et titré au verso

Provenance

Collection privée, New York



BLACK BROW W RED WHIT
N YELLOW R E BLACK BR
ED WHITE BL OWN YELLOW
ACK BROWN RED WHITE
YELLOW RED BLACK BRO
WHITE BLAC WN YELLOW
K BROWN YE RED WHITE B
LLOW RED W LACK BROW
HITE BLACK N YELLOW R
BROWN YELL ED WHITE BL
OW RED WHI ACK BROWN
TE BLACK B YELLOW RED
ROWN YELLO WHITE BLAC

Glenn Ligon (°1960), *Untitled*, 1991. Print

MAX PINCKERS

(°1988)

Superverry Snapshot, 2011

Originele foto op Tecco Pearl Gloss
fotopapier
1770 x 1460 mm
Met certificaat van de kunstenaar

Herkomst

Max Pinckers, Brussel
G 262, Antwerpen

Tentoonstelling

Antwerpen, G 262, *The Only Thing You
Can't Get Is Red Ink*, 2014

Literatuur

Max Pinckers & Quinten De Bruyn, *Lotus*,
2011, ill.

Superverry Snapshot, 2011

Photographie originale sur Tecco Pearl Gloss
papier
1770 x 1460 mm
Avec certificat de l'artiste

Provenance

Max Pinckers, Bruxelles
G 262, Anvers

Exposition

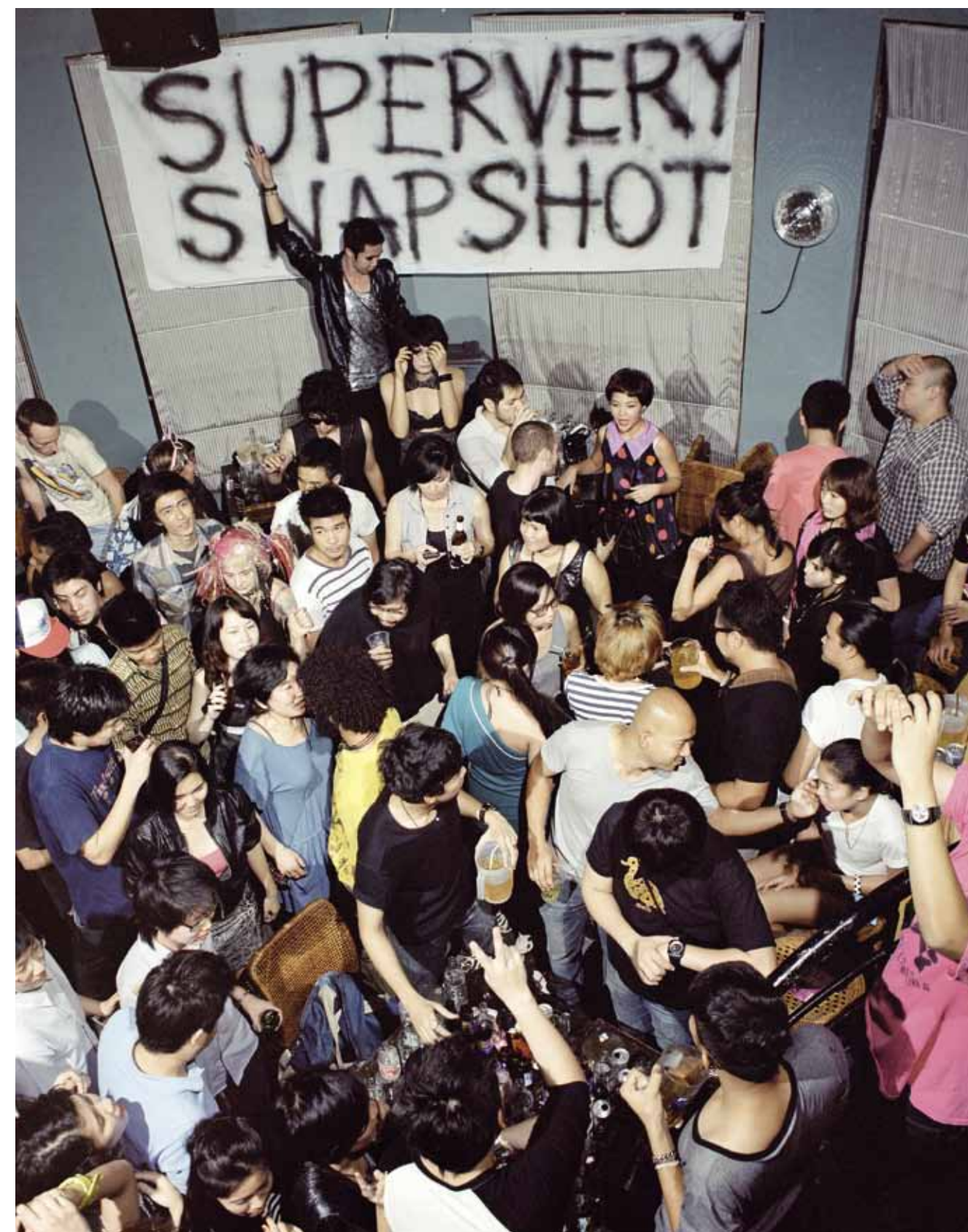
Anvers, G 262, *The Only Thing You Can't
Get Is Red Ink*, 2014

Littérature

Max Pinckers & Quinten De Bruyn, *Lotus*,
2011, ill.



Max Pinckers (°1988), *Lotus*, 2011



MAX PINCKERS

(°1988)

Lotus (Transgender), 2011

Originele foto op Tecco Pearl Gloss
fotopapier
1100 x 900 mm
Met certificaat van de kunstenaar

Herkomst

Max Pinckers, Brussel
G 262, Antwerpen

Tentoonstelling

Antwerpen, G 262, *The Only Thing You
Can't Get Is Red Ink*, 2014

Literatuur

Max Pinckers & Quinten De Bruyn, *Lotus*,
2011, ill.

Lotus (Transgender), 2011

Photographie originale sur Tecco Pearl Gloss
papier
1100 x 900 mm
Avec certificat de l'artiste

Provenance

Max Pinckers, Bruxelles
G 262, Anvers

Exposition

Anvers, G 262, *The Only Thing You Can't
Get Is Red Ink*, 2014

Littérature

Max Pinckers & Quinten De Bruyn, *Lotus*,
2011, ill.



Max Pinckers (°1988), *Lotus*, 2011

Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling *Coloured Skins* in Galerie Ronny Van de Velde, Knokke en Oostende van 8 november tot en met 8 februari 2015

Concept: Ronny & Jessy Van de Velde
Coördinatie: Jessy Van de Velde
Lay out: Ronny Van de Velde
Teksten: Xavier Canonne
Vertaling: Hilde Pauwels
Fotografie: Pat Verbruggen, Luc De Corte (Steurs nv graphic solutions), Ad/Art (Guy Braeckman)
Prepress en vormgeving: Fabienne Peeters (Steurs nv graphic solutions)
Druk: Geers, Gent

Dank aan Jan Ceuleers, Joke De Vos, Jan Fabre, Maria Gilissen, Charly Herscovici, Guy & Linda Pieters, Schwind Foundation, Tim Van Laere, Jean Van der Sanden

Galerie Ronny Van de Velde

Zeedijk 759 (hoek Golvenstraat)
B-8300 Knokke-Zoute
T +32 (0)50 60 13 50
Vrijdag: 14 - 18 u., zaterdag - zondag: 11 - 18 u.
Maandag: 14 - 18 u. Geopend op feestdagen en tijdens de kerstvakantie

Artfactor (Wouter Van de Velde)

Romestraat 6, 8400 Oostende
T + 32 (0)59 33 21 15, www.artfactor.be
Zaterdag - zondag van 11 tot 18 u en na afspraak

Cogels-Osylei 34 - B-2600 Berchem
T +32 (0)3 216 93 90
Alleen na afspraak
ronnyvandevelde@skynet.be
www.ronnyvandevelde.com

Deze catalogus wordt gratis aangeboden en is niet te koop.

© 2014 Galerie Ronny Van de Velde, Knokke - Oostende (Oostende) - Antwerpen (Anvers)
© 2014 SABAM, Brussel (Bruxelles)
© 2014 Xavier Canonne
© 2014 Jean Arp
© 2014 Art Bodo
© 2014 Victor Brauner
© 2014 Marcel Broodthaers Estate
© 2014 William Copley
© 2014 Salvador Dali
© 2014 Marcel Duchamp Estate
© 2014 Max Ernst
© 2014 Jan Fabre-Angelos
© 2014 Gilbert & George
© 2014 Keith Haring Estate

Publié à l'occasion de l'exposition *Coloured Skins* à la Galerie Ronny Van de Velde, Knokke et Ostende du 8 novembre 2014 au 8 février 2015

Concept : Ronny & Jessy Van de Velde
Coordination : Jessy Van de Velde
Mise en page : Ronny Van de Velde
Textes : Xavier Canonne
Traduction : Hilde Pauwels
Photographie : Pat Verbruggen, Luc De Corte (Steurs nv graphic solutions), Ad/Art (Guy Braeckman)
Prepress et graphisme : Fabienne Peeters (Steurs nv graphic solutions)
Impression : Geers, Gand

Remerciements à Jan Ceuleers, Joke De Vos, Jan Fabre, Maria Gilissen, Charly Herscovici, Guy & Linda Pieters, Schwind Foundation, Tim Van Laere, Jean Van der Sanden

Galerie Ronny Van de Velde

Zeedijk 759 (coin Golvenstraat)
B-8300 Knokke-Zoute
T +32 (0)50 60 13 50
Vendredi 14 - 18 h, samedi - dimanche 11 - 18 h,
lundi 14 - 18 h. Aussi ouvert pendant les vacances de Noël et les jours fériés

Artfactor (Wouter Van de Velde)

Romestraat 6, 8400 Oostende
T + 32 (0)59 33 21 15, www.artfactor.be
Samedi - dimanche 11 - 18 h et sur rendez-vous

Cogels-Osylei 34 - B-2600 Berchem
T +32 (0)3 216 93 90
Uniquement sur rendez-vous
ronnyvandevelde@skynet.be
www.ronnyvandevelde.com

Ce catalogue vous est gracieusement offert et ne peut être vendu.

© 2014 Glen Ligon
© 2014 Edward Lipski
© 2014 voor de werken van René Magritte C.H. / SABAM, Brussel (pour les oeuvres de René Magritte C.H. / SABAM, Bruxelles)
© 2014 Paul McCarthy
© 2014 Bruce Nauman
© 2014 Max Pinckers
© 2014 Chéri Samba
© 2014 Jean Schwind Estate
© 2014 Malick Sidibé
© 2014 Stefaan Vanfleteren
© 2014 Andy Warhol Estate
© 2014 Tom Wesselman Estate

