

# PERSPECTIVES MINIMALES EN BELGIQUE



Le Delta - Architecture: Philippe Samyn and Partners, architects & engineers

## PERSPECTIVES MINIMALES EN BELGIQUE



Philippe Samyn and Partners



Jules Schmalzigaug

Anaël Lejeune

## AVANT-PROPOS

Si la notion de « minimalisme » est tout d'abord associée à une tendance artistique qui s'est faite jour aux États-Unis au milieu des années 1960, son usage va rapidement déborder ce seul contexte. En vertu de l'importance artistique majeure que ce mouvement va recouvrir, mais aussi du succès qu'il connaîtra en Europe puis dans le reste du monde – grâce à la clairvoyance des collectionneur.euses, à la tenue de grandes expositions internationales et à la circulation de la presse spécialisée –, l'usage du mot va progressivement s'étendre pour désigner toute œuvre caractérisée par une sobriété plastique extrême puis, par extension, tout objet ou produit de culture aux formes épurées (et singulièrement les objets de *design* qui peuplent volontiers nos intérieurs domestiques).

Dans son moment d'émergence en effet, l'art minimal se caractérisait avant tout par un dépouillement formel extrême qui lui valut d'ailleurs les riailleries d'une partie de la critique et du public. Les œuvres se présentaient le plus souvent comme d'imposants volumes géométriques ou structures élémentaires faits de matériaux industriels tels le contreplaqué, l'acier ou le plexiglas. Simples au point de paraître simplistes, ces œuvres ont pourtant permis de dévoiler avec une force inouïe certains enjeux fondamentaux que soulève la création artistique, lesquels continuent de féconder aujourd'hui encore l'esprit de bien des plasticiennes et plasticiens.

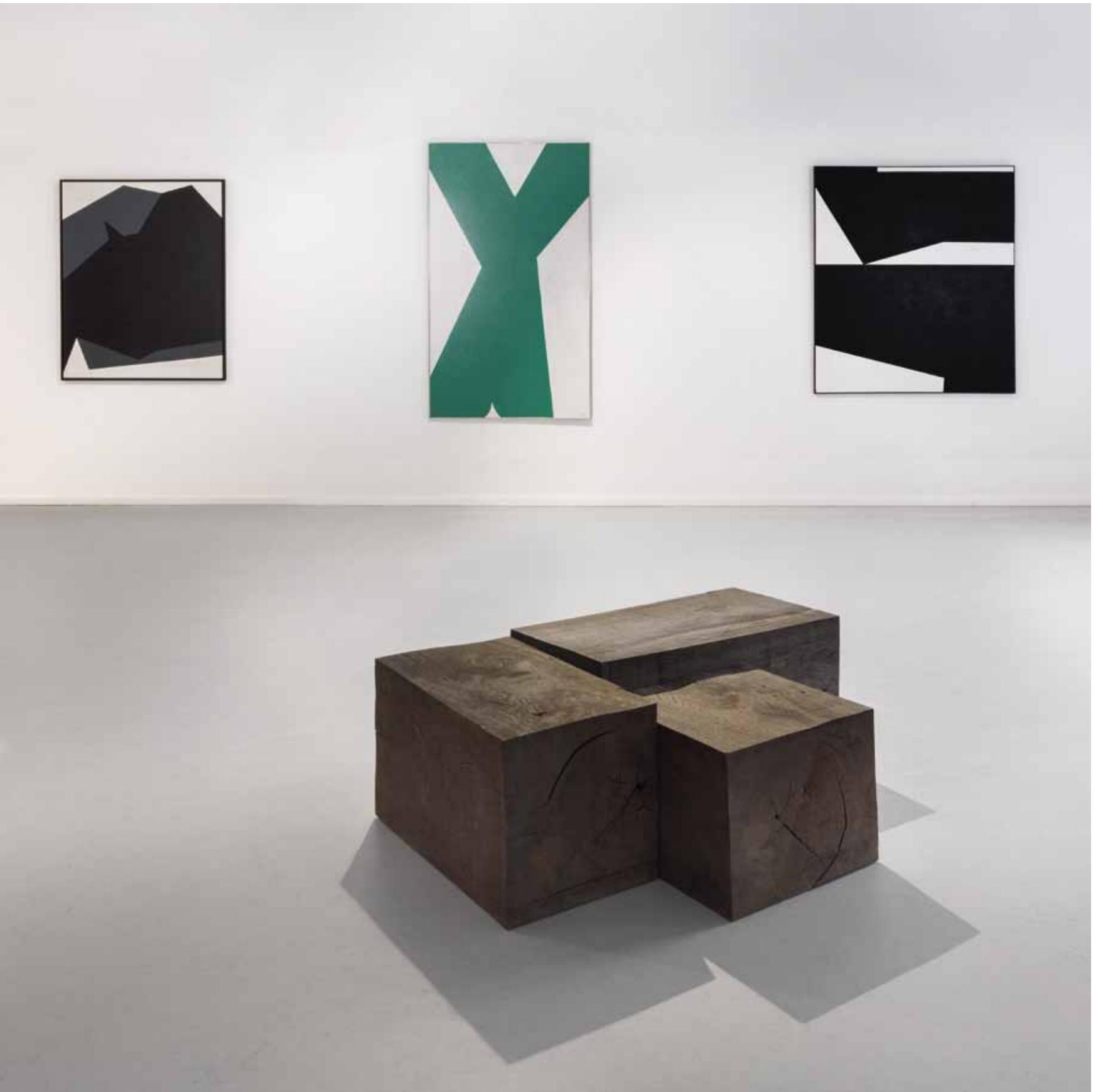
L'apport premier des œuvres minimalistes fut ainsi de révéler la complexité de l'expérience d'un objet artistique (aussi simple en apparence fut-il, donc), dans la mesure où toute une série de facteurs comme ses rapports de proportion avec le corps de la personne qui le contemple, les rapports d'échelle par rapport à l'espace dans lequel il est exposé, les angles de vue sous lesquels il s'offre, les variations de lumière, etc., s'avéraient avoir une incidence directe sur l'impression produite par l'œuvre. Autrement dit, la leçon était celle-ci : le sens d'une forme ou objet artistique ne précède pas son apparition mais dépend de la manière dont cet objet se donne à la spectatrice ou au spectateur, et des conditions dans lesquelles advient leur rencontre.

Les conséquences ou prolongements logiques d'une telle leçon ne se firent pas attendre. Car dès lors que l'on s'accordait sur le fait que le sens produit par une œuvre d'art ne repose pas uniquement sur les qualités plastiques de son objet mais sur les corps et agissements de la spectatrice ou spectateur et sur le contexte d'exposition, les artistes, emporté.es par ce mouvement de réflexion quant à la nature de l'œuvre d'art, se trouvaient désormais libres de conduire l'exploration curieuse de tous ces paramètres. Or, ainsi que cette exposition en apporte témoignage, les plasticiennes et plasticiens belges ont largement accompagné cette tendance, s'emparant (non sans ironie ou humour parfois) de l'ensemble des ramifications du geste critique premier posé par l'art minimal.

Ainsi, l'idée que l'espace d'exposition ne soit pas neutre mais conditionne la manière de percevoir une œuvre donna lieu à maintes propositions artistiques interrogant l'institution muséale, tant du point de vue architectural (Guy Mees, Marthe Wéry, Philippe Van Snick, Tapa) que du point de vue idéologique (Didier Vermeiren, Lili Dujourie). Parallèlement, la personnalité de la spectatrice ou du spectateur fit l'objet d'interrogations similaires, puisqu'il se trouva rapidement des artistes pour explorer les conditions de perception optique (Ann Veronica Janssens) ou physique (Jacqueline Mesmaeker, Bernd Lohaus) de l'être humain, aussi bien que son appartenance à tel ou tel groupe social ou ethnique, à telle ou telle catégorie économique, à tel ou tel genre, etc. (Alice Janne, Guy Mees). Comment ces caractères tour à tour sensoriels, sociaux et culturels déterminent ou infléchissent la compréhension du phénomène artistique, voilà qui anime le travail des artistes héritière.es de l'esprit minimaliste.

Mais la part belle faite également dans cette exposition à la peinture abstraite produite en Belgique durant la première moitié du XXe siècle, est là pour indiquer combien la tradition picturale belge, et en particulier l'abstraction géométrique ou constructiviste, a largement contribué à créer un contexte favorable à la réception et à l'épanouissement des tendances minimalistes auprès des plus jeunes générations d'artistes flamands et wallons, actives après les années 1960. À bien des égards, la radicalité et la modernité du travail de personnalités telles qu'Amédée Cortier, Jo Delahaut, Jozef Peeters, Jules Schmalzigaug ou Georges Vantongerloo (pour n'en citer que quelques-unes parmi celles sur lesquelles Xavier Canonne revient largement dans le texte de ce catalogue), trahissent une sensibilité plastique avec laquelle la peinture minimale belge plus récente (Luc Coeckelberghs, Willy De Sauter, Dan Van Severen, Marthe Wéry), aussi bien que l'esthétique générale déployée par les autres artistes susmentionné.es, résonnent très intimement.

Façon de signifier combien l'économie plastique et la complexité qu'elle se révèle pourtant à même de charrier, sont profondément ancrées dans l'imaginaire artistique belge.



Guy Vandenbranden, Jo Delahaut, Guy Vandenbranden, Bernd Lohaus

Anaël Lejeune

## VOORWOORD

De term ‘minimalisme’ werd aanvankelijk gebruikt voor een artistieke tendens die in het midden van de jaren 1960 in de Verenigde Staten is ontstaan, maar heeft al snel deze context oversteegen. Het minimalisme groeide uit tot een invloedrijke vernieuwende stroming en kende een groot succes in Europa en de rest van de wereld, dankzij de scherpzinnigheid van verzamelaars, de organisatie van internationale tentoonstellingen en de aandacht van de gespecialiseerde pers. Gaandeweg kreeg de term een bredere betekenis en werd hij gebruikt voor alle werken die gekenmerkt zijn door een extreme plastische soberheid en bij uitbreiding ook voor tot essentiële vormen herleide culturele objecten of producten (vooral op het vlak van design voor onze interieurs).

In het prille begin werd de minimalistische kunst vooral gekenmerkt door een extreme soberheid, die trouwens door een deel van de kritiek en het publiek spottend werd onthaald. Vaak bestonden de werken uit indrukwekkende geometrische volumes of elementaire structuren gemaakt van industriële materialen als multiplex, staal of plexiglas. Deze eenvoudige, soms zelfs simplistisch aandoende werken, hebben niettemin met ongeziene kracht een aantal fundamentele principes van de artistieke creatie blootgelegd, die nog altijd het werk van talrijke kunstenaars beïnvloeden.

Een van de belangrijkste verdiensten van minimalistische werken is dat ze de complexiteit van de ervaring van een artistiek object (hoe eenvoudig het op het eerste gezicht ook lijkt) blootleggen. Een hele reeks factoren als de manier waarop het kunstwerk zich proportioneel verhoudt tot het lichaam van diegene die het werk bekijkt, de schaalverhoudingen ten opzichte van de ruimte waarin het wordt getoond, de gezichtshoek, of de variaties in belichting, hebben een directe invloed op de indruk die het werk produceert. Met andere woorden, de les van het minimalisme was dat de betekenis van een vorm of artistiek object niet vooraf is vastgelegd, maar afhankelijk is van de manier waarop dit object aan de toeschouwer wordt getoond, en van de omstandigheden waarin deze ontmoeting plaatsvindt.

De gevolgen en logische voortzetting van deze vaststellingen, lieten niet op zich wachten. Want vanaf het moment dat men inzag dat de door een kunstwerk opgewekte betekenis niet louter op zijn inherente plastische kwaliteiten berust, maar ook op het lichaam en de beweging van de toeschouwer en de context waarin het wordt geëxposeerd, begonnen kunstenaars, geïnspireerd door de reflectie over de aard van het kunstwerk, vrijelijk te experimenteren met deze parameters. Zoals deze tentoonstelling laat zien, zijn er talrijke Belgische kunstenaars die zich bij deze tendens aansloten en zich, elk op zijn manier en vaak niet zonder ironie of humor, tolegden op de talrijke aspecten van het primaire kritische gebaar van de minimalistische kunst.

Het idee dat de tentoonstellingsruimte niet neutraal is, maar de manier waarop we het kunstwerk waarnemen beïnvloedt, leidde tot verschillende artistieke voorstellen die het statuut van het museum en zijn architectuur kritisch onderzoeken (Guy Mees, Marthe Wéry, Philippe Van Snick, Tapta), terwijl anderen dit vanuit een ideologisch standpunt benaderen (Didier Vermeiren, Lili Dujourie). Daarnaast zijn er ook kunstenaars die inspelen op de persoonlijkheid van de toeschouwer en experimenteren met situaties die invloed hebben op onze optische perceptie (Ann Veronica Janssens) of inwerken op de menselijke fysiek (Jacqueline Mesmaeker, Bernd Lohaus), of aanknoppen bij het deel uitmaken van een sociale, etnische, economische of gendergroep (Alice Janne, Guy Mees). Hoe determineren of beïnvloeden zintuiglijke, sociale en culturele elementen de artistieke ervaring, dat is de vraag die aan de basis ligt van de experimenten van de artistieke erfgenamen van het minimalisme.

Deze tentoonstelling focust echter ook op de Belgische abstracte schilderkunst van de eerste helft van de zoste eeuw. Dit onderdeel bewijst hoezeer deze Belgische picturale traditie, en dan vooral de geometrische of constructivistische abstractie, sterk heeft bijgedragen aan het creëren van een gunstige context voor de receptie en ontwikkeling van minimalistische tendensen bij de jongere generatie Vlaamse en Waalse kunstenaars die actief werd na de jaren 1960. De radicaliteit en moderniteit van kunstenaars als Amédée Cortier, Jo Delahaut, Jozef Peeters, Jules Schmalzigaug of Georges Vantongerloo (om er maar enkelen van de velen te noemen die Xavier Canonne in zijn catalogustekst de revue laat passeren), getuigen in meerdere opzichten van een plastische gevoeligheid waarbij de recente minimale schilderkunst (Luc Coeckelberghs, Willy De Sauter, Dan Van Severen, Marthe Wéry) weer aanknoopt, en die ook innig resoneert in de algemene esthetica van het werk van de andere hier vernoemde kunstenaars.

Dit bewijst hoezeer de plastische werking en complexiteit die aan de basis liggen van deze stroming diep verankerd zijn in de Belgische artistieke verbeelding.



Willy De Sauter

Xavier Canonne

## PERSPECTIVES MINIMALES

Pourrait-on, tel Jo Delahaut, organisant à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles en septembre 1954, l'exposition *Les premiers abstraits belges*, reliant les pionniers de l'abstraction à la génération qu'il incarnait avec, Pol Bury, Paul Van Hoeydonck et quelques autres, prolonger ce fil d'Ariane vers les créateurs contemporains sans risquer d'en restreindre le propos en quelque classification historique toujours rassurante ?

Est-il raisonnable de tenter de jeter des ponts entre la génération du *De Stijl*, de la « Plastique pure », vers les artistes d'aujourd'hui, ouverts comme ceux-là aux influences internationales, quand à l'évidence s'imposent des expériences individuelles, des récits personnels, émancipés de mots d'ordre, de manifestes ?

Le regard rétrospectif, celui de l'histoire, offre autant d'enseignements que de pièges, d'associations forcées ou d'analogies faciles, dès lors qu'il s'agirait d'enrôler cette création contemporaine sous les termes par trop vagues d'abstraction, de non-figuration, et ne voir dans les œuvres d'Ann Veronica Janssens ou de Dan Van Severen que l'aboutissement de celles de Jules Schmalzigaug ou de Victor Servranckx.

Pourtant, dans ce choix d'œuvres, se révèle à l'évidence, depuis plus d'un siècle, la constante volonté de dépasser la représentation, le modèle extérieur, pour questionner ensuite la matière, la couleur même, d'affronter les frontières du tableau pour enfin s'emparer de l'espace du musée, de la galerie, en bousculant l'apparente neutralité qu'ils s'étaient assignés, réceptacles d'œuvres soigneusement disposées. Sans doute, au long du siècle, le vieux songe d'universalisme de l'abstraction, ce langage que l'on souhaitait commun, sa fusion dans l'architecture et l'espace du quotidien, s'est-il évanoui au profit d'une histoire de l'art devenue aujourd'hui trop souvent celle du marché. Les guerres, les régimes totalitaires, la « fin des idéologies » - alibi favori du néo-libéralisme - n'ont pas peu contribué à détourner les artistes de la conception d'un art utilitaire, de ce fonctionnalisme qui imprégnait les théories de *De Stijl* et du Bauhaus et dont la *Cité moderne* de Victor Bourgeois apparaît en Belgique comme l'une des premières concrétisations.

Il n'est pas un hasard qu'apparaisse simultanément en 1917, aux Pays-Bas et dans la future URSS, l'abstraction géométrique. *De Stijl*, dont le premier numéro qui paraît la même année, épouse les théories de Piet Mondrian après que son principal animateur Théo Van Doesburg l'ait rencontré l'année précédente. Posant les principes d'un art construit en radicalisant l'analyse cubiste du tableau, *Le Néo-Plasticisme en peinture* de Mondrian est reproduit dans les pages de la revue. *De Stijl* - dont seul un Belge, Georges Vantongerloo, signe le manifeste et en reprend à son compte les théories censées s'appliquer à l'ensemble des activités créatrices, de l'urbanisme à la sculpture, en passant par l'architecture intérieure, le mobilier et la peinture, en rejetant les formes naturelles pour privilégier les couleurs primaires et

les formes géométriques. Nouvel humanisme, ce *Néo-Plasticisme*, teinté de spiritualité et de théosophie, entend réconcilier l'homme et l'univers en scellant l'harmonie des êtres et des choses.

Une même radicalisation des formes, une semblable quête mystique guident en Russie à la même époque les recherches de Kasimir Malevitch qui présente en 1915 à Petrograd, aujourd'hui Saint-Pétersbourg, une série d'œuvres « suprématistes ». Entendant dépasser le cubisme et le futurisme, Malevitch prétend au « zéro des formes », un minimalisme qui se refuse toutefois, à la différence de Mondrian, à la contrainte d'une géométrie parfaite. Prônant le sentiment pur, la sensation, c'est un même rapport de l'être au monde qu'il entend établir. Ses séries de « Blanc sur blanc » affirment la disparition de la couleur, l'amèneront en 1918 au *Carré blanc sur fond blanc*, premier monochrome assumé de l'histoire de l'art, en publiant les théories en 1919 avec le *Manifeste blanc*. Acquis aux théories de la révolution de 1917, député au Soviet de Moscou, Malevitch participera à la réforme de l'enseignement artistique entreprise par le nouveau pouvoir, tandis que le constructivisme de son « frère ennemi » Alexandre Rodchenko devient, jusqu'en 1921, l'art officiel de la Révolution russe, avant d'être désavoué, comme le sera également Malevitch.

Les théories de *De Stijl* ont marqué les artistes belges durant leur exil hollandais : Vantongerloo d'abord qui a rencontré à La Haye Jules Schmalzigaug, exilé lui aussi, adepte de la théorie des couleurs du physicien américain Ogden Rood, avant de faire la connaissance de Van Doesburg et de Mondrian, mais aussi les architectes Huib Hoste qui publie dans *De Stijl* avant sa rupture avec l'intransigeant Van Doesburg, et Louis Van der Swaelmen. Les deux hommes participeront à la reconstruction de la Belgique, Van der Swaelmen s'associant avec Jules Eggerickx en 1925 pour la conception des cités-jardins *Le Logis* et *Floreal* de Watermael-Boitsfort, Hoste collaborant avec Victor Servranckx à la réalisation en 1924 de *La Maison noire*, la maison De Beir à Knokke. C'est avec Victor Bourgeois que Van der Swaelmen concevra en 1922 les plans urbanistiques de *La Cité moderne* de Berchem-Sainte-Agathe.

En 1918, les peintres Jozef Peeters, Edmond Van Dooren, Jos Leonard et l'architecte Paul Smekens fondent à Anvers le *Moderne Kunstkring* ( cercle d'art moderne). Peeters correspond avec Van Doesburg tandis que la revue *L'art Libre* de Paul Colin reproduit en 1919 le manifeste de *De Stijl*. La première exposition d'importance du Cercle d'art moderne se tient en fin de l'année à Anvers, présentant des peintres acquis aux théories du mouvement hollandais. En février 1920, à Anvers toujours, à l'invitation de Peeters qui en réalise l'affiche, Van Doesburg prononce sa première conférence pour le Cercle, la répétant en mars 1920 à Bruxelles au *Centre d'art* récemment fondé par Victor Bourgeois et Aimé Declercq, en présence de Karel Maes, de Georges Vantongerloo, de Félix De Boeck, et des frères Bourgeois entre autres. Tentant de susciter l'intérêt de Van Doesburg sur

sa propre peinture, Peeters organise en octobre 1921 à Anvers le « Premier congrès d'art moderne », avec le concours de Huib Hoste qui y prononce la conférence inaugurale, avant une participation à l'*Exposition internationale d'art moderne* à Genève en décembre de la même année. Durant son séjour à Paris à l'automne 1921, Peeters présentera ses linogravures à Piet Mondrian, qu'il rencontre pour la première fois, mais sans susciter plus d'enthousiasme qu'avec Van Doesburg. C'est à l'occasion de l'une des conférences qu'il donne ensuite en Belgique qu'il fait la connaissance de Fernand Berckelaers, futur Michel Seuphor, qui a fondé avec l'écrivain Geert Pijnenburg la revue

*Het Overzicht*, sous l'influence de Van Doesburg dont l'une des conférences lui a révélé l'œuvre de Mondrian. Seuphor, délaissant pour un temps ses aspirations flamingantes, proposera à Peeters de le rejoindre à la direction de *Het Overzicht* en septembre 1922. Un second *Congrès d'art moderne* s'est tenu entretemps en janvier 1922, qui voit le fossé se creuser entre Peeters et Van Doesburg, lequel se considère comme écarté. Une exposition accompagne le congrès, mêlant des artistes étrangers tels Paul Klee, Kurt Schwitters et Giacomo Balla aux Belges Servranckx, Vantongerloo, Van Dooren, De Troyer et De Boeck, témoignant des ambitions internationales de Peeters. Un troisième congrès, à Bruges cette fois, axé principalement vers l'architecture se déroule les 5 et 6 août 1922, qui voit Peeters imposer son autorité. Il confortera sa réputation de pionnier de l'art construit en multipliant les contacts à l'étranger : voyageant à Berlin en décembre 1922 avec Seuphor, il rencontre Walter Gropius, directeur du Bauhaus, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, El Lissitzky et les collaborateurs de la revue

*Der Sturm* d'Herwarth Walden, ce dont *Het Overzicht* témoignera dans les futurs numéros, en étendant son réseau vers les principales revues d'avant-garde du moment. *Der Sturm* consacrera en mars 1924 un numéro spécial aux artistes flamands, *Die Flämische Kunst der Avant-garde*, y associant aussi les frères Bourgeois de la revue *7 Arts*. De son côté, effectuant divers séjours à Paris, Seuphor multiplie les contacts avec les artistes, Delaunay et Marcel Janco plus particulièrement. L'intransigeance de Peeters, sa façon de considérer *Het Overzicht* comme sa revue auront raison des relations entre les deux hommes : l'abandonnant, Seuphor s'installe définitivement à Paris, en laissant la direction à Peeters qui fonde en 1925 *De Drieboek*. Il y prône la radicalité géométrique du constructivisme, reproduisant des œuvres de Jos Leonard, Karel Maes, Victor Servranckx, hors ses propres travaux. La revue cesse de paraître en octobre 1926 après dix numéros. Peeters se retire peu à peu de la scène artistique, jusqu'à l'oubli de ses contemporains. Ce seront Jo Delahaut, puis les peintres de *G-58* qui viendront rappeler le rôle essentiel qu'aura joué Jozef Peeters dans les premières années de l'abstraction géométrique en Belgique.

Van Doesburg avait témoigné aux travaux de Georges Vantongerloo plus d'intérêt qu'à ceux de Jozef Peeters depuis leur rencontre à La Haye et sa participation à *De Stijl*. Ses tableaux en rapports de volumes symétriques et en aplats de couleurs offraient une évidente proximité avec ceux de Mondrian et de Van Doesburg, passant de la peinture à la sculpture où il recherchait l'équilibre des pleins et des vides. En 1928, après un long séjour dans le sud de la France, il s'installe à Paris, y fondant avec Van Doesburg, Anton Pevzner et Naum Gabo *Abstraction création* visant à la promotion de l'art abstrait, qui donnera naissance en 1939 à *Réalités nouvelles*, devenu après la guerre le *Salon des Réalités nouvelles*. Demeurant

fidèle à l'abstraction, il dérogera toutefois à la ligne et l'angle, introduisant dans son œuvre des courbes, des arabesques colorées, à l'égal d'un Victor Servranckx.

Proche de *7 Arts* dont il est un collaborateur régulier, Servranckx a participé au salon *Les Arts Belges d'Esprit Nouveau* organisé en décembre 1923 à Bruxelles par *La Lanterne sourde*, groupe artistique fondé en 1921 par le poète Paul Vanderborght et par Pierre Bourgeois. Adepte de la « plastique pure », chantre du purisme, il ressentira bientôt les limites de l'abstraction géométrique dont les théories pourraient selon lui mener, sinon à une forme d'aridité, à une tentation décorative. Son œuvre évoluera vers une forme d'onirisme, teintée de surréalisme, associant aux formes géométriques des éléments inspirés de la nature, avant, dans les années cinquante, un retour aux formes pures.

Sinon au travers de l'architecture avec Léon Styren, Louis-Herman De Koninck, Gaston Eysselink ou, en Wallonie, Marcel Leborgne, ou encore dans les arts appliqués qui en prolongent les préceptes géométriques, l'expérience abstraite semble s'épuiser en Belgique à la fin des années vingt, malgré les expositions du groupe *L'Assaut* fondé à Bruxelles en 1925. Le peu d'intérêt de la presse, des institutions et du public, l'absence de galeries soutenant l'abstraction comptent sans doute pour une grande part en son aménagement ou son exil hors du royaume. Plus tardifs, quelques artistes wallons s'attachent à des formes d'abstractions bien éloignées du purisme et de la rigueur géométrique. Il faudra près d'un quart de siècle pour qu'avec l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes ou d'amateurs, l'œuvre des pionniers de l'abstraction trouve une certaine reconnaissance.

## L'Après-guerre

Divers facteurs vont, après-guerre, favoriser cette redécouverte : en juillet 1946 à Paris, *Le Salon des Réalités Nouvelles*, qui a succédé à *Abstraction Crédit*, présente un hommage à Kandinsky, Delaunay, Van Doesburg et Malevitch pour en citer les principaux, une exposition qui suscitera par réaction l'émergence de l'abstraction lyrique par *L'Imaginaire* à la galerie du Luxembourg, avec Georges Mathieu et Jean-Paul Riopelle. En 1949, avant *L'art abstrait* de Michel Ragon auquel il collabore, Michel Seuphor publie *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres*, rassemblant au sein d'un livre l'ensemble des pionniers de l'aventure géométrique, révélant leur cohérence autant que leur richesse : le temps de l'historicisation semble venu pour la mouvance construite qui va irriguer une génération nouvelle.

Au même moment, en Belgique, au sein de l'association *La Jeune Peinture Belge* fondée le 3 juillet 1945 à la suite des expositions de Robert Delevoy à la galerie Apollo, Jo Delahaut suscite le débat, seul artiste d'expression abstraite présent dans l'exposition collective de juin 1947 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, à laquelle divers créateurs ne tardent pas à se rallier. Avec Léopold Plomteux, Jean Milo, Georges Collignon, Jan Saverijns et Guy Vandenbranden, il forme en 1952 le groupe *Art Abstrait* rassemblant les peintres non-figuratifs. En 1954, l'année même où il organise à la galerie Saint-Laurent l'exposition *Les premiers abstraits belges*, avec Karel Elno,

Jean Séaux et Pol Bury passé depuis peu aux « plans mobiles », reliefs abstraits animés de moteurs, Jo Delahaut signe le manifeste *Le spatialisme*, rejetant la « peinture de geste » au profit d'une « construction concertée de formes et de couleurs qui tend à donner à celles-ci une vie et une poésie propres ». Renouant avec le désir d'un art pour tous, le spatialisme entend s'inscrire dans la société, « ... participer à la vie quotidienne, s'incorporer dans le décor journalier et aider de la sorte l'homme à se dégager du passé et à s'accorder au présent. »<sup>2</sup>

Cette défense de l'abstraction géométrique se poursuit deux ans plus tard avec la fondation du groupe *Formes rassemblant* Delahaut, Jean Séaux et Maurits Bilke. Dès les années soixante, Delahaut abordera ses premiers reliefs monochromes, ceux d'Yves Klein ayant été rejettés du *Salon des Réalités Nouvelles* en 1955, profitant dans les décennies suivantes de l'intérêt pour l'art mural et les réalisations publiques, réalisant à Liège et à Bruxelles diverses œuvres monumentales.

Plus mesurée, moins radicale, l'évolution de certains membres de l'ancienne *Jeune Peinture Belge* les conduira à leur tour vers l'abstraction : Gaston Bertrand, Louis Van Lint, Marc Mendelson et Anne Bonnet se réunissent au sein du groupe *Espace* avec quelques architectes dont Victor Bourgeois, quand d'autres, telle Mig Quinet, ne se résoudront à trancher définitivement ce lien les attachant au réel. Figure solitaire, vivant à Paris, Francine Holley, d'origine liégeoise, présente au *Salon des Réalités Nouvelles* en 1952 ses œuvres abstraites abordées dès 1950, adhérent de même au groupe *Art Abstrait*.

De nouvelles figures de l'abstraction apparaissent dans les années cinquante, s'émancipant de la surface plane et de l'exigence géométrique pour aborder le relief ou les jeux optiques, adoptant de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux en délaissant les moyens traditionnels du peintre, à l'exemple de Walter Leblanc, Camiel Van Breedam ou Paul Van Hoeydonck. L'Exposition Universelle de 1958 à Bruxelles sera pour ces créateurs un événement catalyseur : mécontents de l'exposition d'art national du pavillon belge, où Servranckx est le seul abstrait présenté, protestant contre l'inintérêt des milieux officiels pour l'art moderne, ces artistes se rassemblent autour du groupe *G-58* qui organise à la Hessenhus d'Anvers diverses expositions, colloques et rencontres. La métropole reprend de sorte sa position de capitale de l'avant-garde en Belgique, comme elle le fut dans les années vingt pour l'art construit. Geste significatif, Jozef Peeters en est fait membre d'honneur aux côtés de René Guiette et de Camiel Van Breedam. En décembre 1958, à l'occasion d'une soirée de poésie expérimentale, est fondé le *Het Modernistisch Centrum*, bientôt *National Centrum voor Moderne Kunst*, rassemblant les divers groupes anversois, invitant d'autres créateurs belges et étrangers et des manifestations monographiques ou collectives. Ce seront parmi d'autres, en octobre 1958, *Les premiers abstraits en Belgique. Hommage aux pionniers*, *Vision in motion* en mars 1959 consacrée à l'art cinétique et optique, ou en mars 1962 *Anti-Peinture*, organisée par Walter Leblanc, Jan Gloudemans, Francis Lauwers et Filip Tas, l'année même où *G-58* choisit de renoncer à toute activité collective. Les expositions *Forum à Gand* en reprendront aussitôt le flambeau.

Sans stricte esthétique ou réel mot d'ordre, si ce n'est la volonté d'accueillir les plus récentes expressions de la modernité en confrontant aux artistes belges les créateurs étrangers, *G-58* aura pleinement tenu son rôle de carrefour, révélant diverses personnalités et fertilisant le terrain de l'avant-garde, en Flandre d'abord. L'œuvre de Camiel Van Breedam en est le témoignage, agrémenté des pièces industrielles et des morceaux de tôles dans l'enduit, renouvelant la tradition de l'assemblage, une œuvre matérielle qui évoluera vers des assemblages monumentaux conçus comme des environnements. Poursuivant ses recherches non-figuratives entamées dès 1952, Guy Vandenbranden, déjà présent dans le groupe *Art Abstrait*, aborde de même le relief en une ascèse géométrique dans le prolongement de l'œuvre de Mondrian, tableaux où dominent principalement les couleurs primaires traitées en aplats qui convient au signe. S'approchant de la peinture fondamentale, toute en retenue et en sobriété, l'œuvre de Dan Van Severen s'applique à d'infinites variations au départ de formes élémentaires, cercle, carré, losange ou encore le motif de la croix, dont l'épure s'efface derrière le dessin ou la détrempe, conçus comme une écriture. Spiritualité et recherche d'harmonie sont les maîtres-mots d'une œuvre conviant le spectateur, et l'artiste même, à la méditation, ainsi qu'il survient devant les tableaux d'un Mark Rothko.

Hors l'œuvre de Luc Peire, actif à Paris, avec ses espaces tridimensionnels basés sur la ligne verticale, il convient de citer celles de Mark Verstockt, de Willy Anthoons, de Paul Van Hoeydonck, de Jef Verheyen et de Gilbert Swimbergh, sans oublier celle de Jacques Moeschal dont la flèche du Génie civil à l'Exposition Universelle de 1958, les signaux urbains conjuguant l'architecture et la sculpture, matérialisent dans l'espace le signe géométrique. Avec Pol Bury, Jo Delahaut, Victor Servranckx, Jozef Peeters, Paul Van Hoeydonck, Francine Holley et Guy Vandenbranden, entre autres, Moeschal participera à l'exposition *Art construit international* qu'organise en janvier 1960 le Musée communal d'Ixelles. En 1963, paraît aux éditions Arcade *La peinture abstraite en Flandre* de Michel Seuphor, qui vient de manière chronologique relier l'art abstrait des années cinquante à celui de l'époque historique.

## Vers l'abstraction fondamentale

Loïc de l'effervescence anversoise, le gantois Amédée Cortier mène en solitaire son chemin vers l'abstrait. S'il n'a pas participé aux groupes défendant l'abstraction ni n'a rejoint *G-58*, Cortier entreprend la synthèse progressive de ses paysages et de ses natures mortes, approchant vers 1950 l'expression abstraite en une forme de néo-cubisme. Après un retour de dix années à la figuration, guidé par le principe du nombre d'or sous l'influence des écrits d'André Lhote, l'étude de l'œuvre de Mondrian va s'avérer décisive : en 1962, Cortier expose pour la première fois à Ostende des œuvres assumant leur non-figuration en des plans colorés fragmentant l'espace pictural, recherchant l'équilibre des proportions entre volumes et couleurs. Il est, en 1964, à la galerie La Madeleine à Bruxelles, l'un des participants à l'exposition *Art abstrait construit* organisée en hommage à Jean Séaux, avant de rejoindre le groupe *Plus-Kern* fondé la même année à Gand par Yves Desmet, Willy Plompert et Jean Van den Abeel.

La couleur prend peu à peu le pas sur des compositions en aplats que brisent les lignes noires en désaxant les formes, affrontant les limites physiques du tableau. Cortier saisit progressivement l'importance du format, le besoin de dépasser le tableau de chevalet pour s'emparer de l'espace du mur. Il aborde alors le monochrome, cette « moëlle de la couleur » ainsi qu'il l'écrit en ses carnets<sup>3</sup>, puis conçoit de véritables environnements, des « parois », fresques murales immergant le spectateur dans l'espace coloré pour lui procurer « un sentiment de bien-être ». Si *Plus-Kern* envisage jusqu'à la production mécanique de l'œuvre en sa confection au rouleau ou au pistolet, Cortier, peintre en bâtiment de son métier, demeure fidèle au pinceau, appliquant méthodiquement la couleur sur la toile, recouverte jusqu'à ses arêtes, comme conviant à l'effacement du peintre lui-même. Déclinés dans l'espace en diptyques, en triptyques ou en modules sériels, ses tableaux deviennent dès lors de par leur bi-dimensionnalité de véritables « objets-peintures ». La mort prématurée en 1976, à l'âge de 55 ans d'Amédée Cortier, prive la Belgique de l'un de ses plus grands peintres dont le minimalisme évoque à plus d'un titre l'œuvre d'un Rothko.

C'est en cette perspective que l'on peut situer l'œuvre de Marthe Wery, vouée elle aussi à l'application manuelle de la couleur. L'artiste s'absorbe dans le geste répété, le temps consacré à atteindre la tonalité voulue en superposant les couches s'avérant aussi essentiel que le dispositif sériel qu'elle conçoit dans l'espace : « vivre la surface », montrer la peinture, le support qui la reçoit, autant que le développement dans un lieu. Il ne s'agit plus ici d'*abstraction* au sens où on l'entendrait d'un recours aux formes géométriques, mais bien d'éléments colorés, de propositions se conjuguant dans l'espace du musée ou de la galerie. Marthe Wery comptera au nombre des artistes sélectionnés par Jan Hoet en 1979 pour l'exposition *Inzicht / Overzicht – Overzicht / Inzicht* présenté au Musée d'Art contemporain de Gand et axée sur les installations spatiales et l'environnement.<sup>12</sup>

Ce minimalisme de la couleur, ce goût de la matière se retrouvent également dans les œuvres de Willy De Sauter, guidé en ses premières réalisations par l'adoption de la ligne verticale, tracée à la main ou à la règle, comme principe fondateur. Dans les années septante, la ligne verticale pouvait même être produite au départ de photographies dont l'artiste les épurant ne conservait que les axes verticaux, s'inspirant de même de ceux des buildings ou de l'architecture. Les grands pastels ou huiles des années quatre-vingt opposaient des surfaces colorées découpant l'espace du tableau en diagonales, en verticales ou en horizontales, jouant des vides et des pleins, l'application manuelle de la couleur demeurant perceptible à la surface de l'œuvre. S'il s'agit également pour De Sauter de revenir à l'essence de la couleur, celle-ci n'en masque jamais la matière : peints sur bois ou sur cuivre, ses monochromes des années 2000 mêlant le pigment à la craie en révèlent au contraire la texture et les variations, se déclinant en diptyques ou en triptyques ; ses installations de modules neutres ou colorés, posés à même le sol ou sur des tables, immergent le spectateur en des environnements où peintures et volumes entrent en résonnance.

Guy Mees avait choisi lui aussi d'aborder dans les années soixante la question de la couleur, celle des néons par exemple : alternant avec des actions volontairement exécutées hors de l'espace du musée et de la galerie,

avec *Water te Water*, il lançait en 1970 une sphère d'eau pure dans les eaux d'un canal pollué, déplaçant la création artistique vers la démonstration écologique, recourant ailleurs à la photographie ou à la vidéo. Après l'usage de pastels, de feutres et de crayons organisés en réseaux discrets, limités à une gamme restreinte de coloris, il renouait avec les « espaces perdus » de ses débuts, usant de papiers colorés, déchirés et non découpés. Epingle aux murs, révélant leur fragilité, ces fragments se développaient librement, semblant vouloir s'évader du mur qui les retenait, fulgurances colorées déjouant toute géométrie formelle, comme niant l'espace qui les contenait.

Après des réalisations monumentales, des installations déclinant la forme courbe, l'ellipse comme principe conducteur, formulés au départ de voiles suspendues dans l'espace tels de grands signes monochromes, ou encore au moyen de poudres semées à même le sol, Philippe Van Snick revint à la peinture au début des années quatre-vingt. Questionnant les pôles opposés du jour et de la nuit avec la couleur bleue et la couleur noire, y adjoignant les couleurs primaires et leurs complémentaires ainsi que l'or et l'argent, il organisait ses compositions sur des formes en relief à l'intérieur d'un même boîtier ou de façon sérielle sur le mur. Son œuvre, rigoureuse autant que sereine, ne peut pourtant se réduire à ces séries « symétriques-asymétriques », associant parfois la photographie à ses compositions colorées, comme dans *Joseph Beuys et Marcel Broodthaers* (1986). Soucieux de s'adapter à l'espace, il agencait à même le sol des formes irrégulières colorées dans une église, animait d'ondes un étang au Middelheim, ou disposait sur des tréteaux des solides colorés en une approche minimale, toutes propositions témoignant des nombreuses possibilités d'un travail exclusivement voué à la couleur.

Un même désir de se confronter à l'espace guide les œuvres de Lili Dujourie qui fut en Belgique l'une des initiatrices de l'art vidéo. Artiste aux expressions multiples, Dujourie passe du collage de papiers découpés ou déchirés aux installations, telle son œuvre critique *Impérialisme américain* conçue en 1979 pour l'exposition *Art Actuel en Belgique* du Musée d'Art contemporain de Gand : posées contre un mur repeint autour, deux grandes plaques de métal en masquaient la couleur originale. Dans les années quatre-vingt, Dujourie réalisa un ensemble d'œuvres murales, des sculptures de velours suspendus rappelant les drapés de la peinture ancienne dont elle organisait le plissé en souplesses et en tensions. Incitant au toucher, à la caresse, ces ballets de parures colorées opposent la sérénité de leurs plis tombants aux remous qu'elle leur confère, installations sensuelles d'une étrange et grave beauté.

Les principes formels de Luc Coeckelberghs révèlent également le geste du peintre, appliquant la peinture, le crayon ou la mine de plomb sur des feuilles de papier agencées en constructions. Ses environnements constitués de matériaux fragiles ou éphémères, tels le coton tissé, les tiges de bois ou les morceaux de sucre, s'inscrivent de façon subtile dans l'espace d'exposition en un rapport unique avec celui-ci. Ses sculptures en acier Corten ou formées de toiles peintes conjuguent la peinture et la sculpture, exprimant l'opposition entre le creux et le plein, entre l'espace évidé et celui de la matière. Depuis la fin des années 2000, Luc Coeckelberghs a eu recours aux néons ou aux leds. Réalisant des espaces illuminés, chambres ou couloirs, le visiteur s'y trouve immergé, participant directement de

l'expérience immatérielle et colorée, tel *Phare* (2009), perceptible autant à l'extérieur qu'à l'intérieur, ou *Lightroom* créé en 2013 pour la Bibliothèque de l'Université de Louvain.

Cette intime relation à l'espace a suscité depuis les années septante l'émergence de démarches et d'œuvres pouvant malaisément se réduire au seul terme de « sculptures ». Eclatant la forme autonome, elles s'emparent en les phagocytant du territoire de la galerie, du musée, s'y inscrivant étroitement. L'espace est devenu une donnée de l'œuvre, un enjeu plutôt qu'une contrainte, ceux autrefois négligés de l'atelier, du dépôt, du magasin désaffecté étant souvent préféré à l'espace anonyme du « white cube ».

Ainsi des matériaux bruts – pierres, poutres, madriers –, glanés sur des chantiers qu'employait Bernd Lohaus. Porteurs de leur propre passé, de leur usage ancien, l'artiste les agencait sans en modifier l'apparence ou la forme, à l'exception de mots gravés ou tracés à la craie, à la poudre. Ces sentences brèves, rédigées en allemand, langue maternelle de Lohaus qui fut à Düsseldorf l'élève de Joseph Beuys, exploraient les thèmes de la relation, de la communication, en questionnant sa propre identité, sa position au monde. Travail d'écriture autant que de « sculpture », art du verbe autant que de la forme, ces deux expressions perceptibles séparément et globalement, niaient toute préoccupation esthétique pour se concentrer sur le dialogue des éléments rapportés. Recomposées au gré des espaces, réagencées et parfois réécrites, ces installations témoignaient d'une volonté d'ordonnance et d'organisation dans le chaos du monde.

Questionnant par l'ellipse la condition de la sculpture, les œuvres de Didier Vermeiren participent de la réflexion sur le statut de l'œuvre d'art au départ du thème du socle. Interrogeant le rapport qu'entretient cet élément utilitaire à la composition qu'il supporte, les séparant du sol autant que les prolongeant, Vermeiren en revient aux questions qui animaient nombre de sculpteurs modernes, tels Antoine Bourdelle ou Constantin Brancusi. Composant des socles au moyen de bois, de plâtre, d'aluminium ou de bronze, Vermeiren n'énonce pas tant la disparition de l'œuvre en tant que telle qu'il n'entend réaffirmer l'autonomie du socle, hors de sa condition technique. Libéré de sa charge, support parfois d'un autre socle, il devient objet de contemplation, inscrit dans l'espace comme la sculpture elle-même. Socles en caoutchouc-mousse, évidés ou pourvus de roulettes, tous les paramètres de leur fonction initiale se trouvent contrariés en autant de propositions que Vermeiren, soucieux de l'angle de vue, va photographier, les exposant aux côtés des sculptures mêmes, pour lui offrir d'autres lectures, d'autres interactions liées à l'espace où elles exercent. La présence de ces solides géométriques, leur puissance et leur capacité à prendre possession du lieu, à en « sculpter l'espace », n'en convoquent pas moins la mémoire d'une histoire de l'art, à l'exemple de ces « répliques », socles moulés au départ d'originaux d'époques différentes.

En un rapport étroit avec l'architecture, l'œuvre de Mies van der Rohe plus particulièrement, Jan De Cock recourt de même à diverses expressions, de la sculpture à l'assemblage, à la photographie, en des installations temporaires réutilisables dans de nouveaux lieux et de nouvelles œuvres. Evoquant les maquettes des architectes, ses ensembles invitent le spectateur au déplacement et à la confrontation, comme en 2005 à la Tate Modern de Londres où De Cock recréait son propre musée, renvoyant à l'architecture du lieu qui l'accueillait. Matérialisant en contreplaqué les œuvres abstraites du 20<sup>me</sup> siècle, il associe photographies et relevés en ses « Denkmäl » ainsi qu'il les nomme, combinant leurs lectures aux sens de « monument » et de « forme de pensée ». À New York en 2002, il les confronte aux œuvres de la collection du MOMA, diversifiant les supports et les approches, à l'exemple de l'installation réalisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles

le néoprène, caoutchouc industriel de couleur noire qu'elle découpe en formes géométriques. Monochromes muraux ou exerçant dans l'espace, ces formes, volumes plutôt que signes, exprimaient leur tension par des boulons et des tiges métalliques contrignant les éléments en les unissant. Ses sculptures à échelle humaine offraient des portiques et des arcades incitant le spectateur à les franchir. Posées sur le sol, munies de charnières et de roulettes, d'autres œuvres l'invitaient à développer ou à concentrer ces formes imbriquées en des ensembles modifiables. Tapta participa en 1987 à l'exposition *Inside/Outside* du MuKHA à Anvers.

S'il est une artiste insaisissable, c'est Jacqueline Mesmaeker, tant l'abondance de son propos et la multiplicité des matériaux auxquels elle recourt la prévient de toute assimilation à quelque tendance définie. Pionnière elle aussi de l'art vidéo dans les années septante, usant de la photographie, préoccupée de littérature, la variété et l'originalité de son œuvre ont été récemment illustrées par l'exposition monographique *Quelle aventure !* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (2020). Dessins, installations, environnements, assemblages et sculpture sont quelques-unes des formes d'expression de cette artiste en perpétuelle recherche, s'adaptant à l'espace, ou y adaptant ses œuvres. Présentée en 1989 à l'église Saint-Augustin à Maastricht, sa *Stèle* en béton, reproduisant quatre impressions à l'image du chandelier qu'elle y immergea, s'accompagnait de gammagraphies imprimées, sorte d'imagerie médicale bidimensionnelle, et d'un photogramme qui tous conservaient la présence de l'objet. Représentée en 1990 à la galerie Guy Ledune à Bruxelles, le photogramme du flambeau était cette fois recouvert d'un drap noir le dérobant aux regards, avant une autre présentation à Alost au centre d'art *De Werf*, les gammagraphies prolongeant la stèle au sol, telle une ombre portée. L'original de la stèle se perdait au hasard de son stockage en béton, reproduisant quatre impressions à l'image du chandelier qu'elle y immergea, s'accompagnait de gammagraphies imprimées, sorte d'imagerie médicale bidimensionnelle, et d'un photogramme qui tous conservaient la présence de l'objet. Représentée en 1990 à la galerie Guy Ledune à Bruxelles, le photogramme du flambeau était cette fois recouvert d'un drap noir le dérobant aux regards, avant une autre présentation à Alost au centre d'art *De Werf*, les gammagraphies prolongeant la stèle au sol, telle une ombre portée. L'original de la stèle se perdait au hasard de son stockage

en 2009 se référant à l'*Héraclès archer* de Bourdelle ou, plus récemment, à l'œuvre de Magritte au casino de Knokke. Au travers ses nombreuses propositions, Jan De Cock prétend à la recherche d'un art total.

C'est au départ de bouts de papier, d'objets ramassés aux hasards des promenades qu'Alice Janne réalise ses œuvres. Répertoriés, classés par couleurs, scannés puis agrandis avant d'être reportés en peinture, ces déchets sublimés deviennent le vocabulaire d'une œuvre joyeuse et colorée offrant un nouvel état et une nouvelle fonction à ce qui n'était avant que rebuts. Les organisant en motifs répétés, elle les intègre à l'espace urbain ou à celui de la galerie, ces compositions qui n'ont d'abstraites que l'abord, lettres fragments de mots, codes-barres ou signes figurant en contrepoint de la couleur. Sous l'apparence légèreté, Alice Janne, « archéologue du présent », n'en interroge pas moins notre société de consommation, en recyclant et recomposant les vestiges abandonnés.

L'œuvre d'art qui semblait avoir atteint avec Malevitch son pôle extrême se révèle pourtant inépuisable, trouvant en son essence sa perpétuelle régénérence. Aux exemples des artistes construits, de ceux de Brodthaers ou de Beuys évoqués plus haut, s'imposent d'autres démarches pour inspirer les créateurs contemporains. L'œuvre d'Yves Klein avec ses monochromes, son cérémoniel – l'on ne disait pas encore « performance » – le rôle central assigné à la couleur, l'immatérialité de ses œuvres s'avère également pour quelques-uns une source inspirante. Comment ne pas voir dans les œuvres de Ann Veronica Janssens l'un de ses prolongements des plus novateurs avec ses installations qui perturbent les limites assignées de l'espace d'exposition, percant en 1993 les murs d'une galerie londonienne, la reliant par des tubes à la maison voisine, ou disposant douze miroirs sur le sol de la Scuola Grande di San Rocco à Venise ? Ailleurs, l'artiste immerge le visiteur au cœur d'une expérience physique, en exacerbant les sens. Elle use de brouillards colorés où les silhouettes se dissolvent, de sons, de stroboscopes lumineux, de néons, de leds, ou de surfaces réfléchissantes pour en faire plus qu'un témoin, un acteur direct, participant de l'expérience sensorielle. L'œuvre existe par cette confrontation en ces matières impalpables, ces espaces infinis, au cœur de rayons fulgurants, par cette apnée en l'insaisissable.

Ce trajet dans un siècle d'abstraction en Belgique ne prétend certes pas à l'exhaustivité, laissé au libre choix de ses commissaires. Mais il témoigne de la pérennité d'une réflexion sur la forme, sur la couleur et sur la matière, d'une constante remise en question de l'espace et du statut du spectateur. Ici ou là, il s'agit encore et toujours d'éprouver, de délaisser le récit pour convoquer les sens.

<sup>1</sup> *Le spatialisme*, Pol Bury, Jo Delahaut, Karel Elno et Jean Séaux, 1954. Cité in Philippe Roberts-Jones. *La peinture abstraite en Belgique 1920-1970*. Monographies de l'art moderne, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1996, p.139.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Cité in Philippe Roberts-Jones, *La peinture abstraite en Belgique 1920-1970*, op.cit., p.157.

<sup>4</sup> Id.



Didier Vermeiren, Philippe Van Snick, Marthe Wéry, Dan Van Severen



Georges Vantongerloo, Guy Mees

Xavier Canonne

## MINIMALE PERSPECTIEVEN

In september 1954 organiseerde Jo Delahaut in Galerie Saint-Laurent in Brussel de expo *Les premiers abstraits belges* waarin hij de pioniers van de abstractie koppelde aan zijn eigen generatie die hij samen met Bury, Van Hoeydonck en enkele anderen belichaamde. Kunnen we deze draad van Ariadne ook nog doortrekken naar eigentijdse kunstenaars zonder het risico te lopen hun intenties te vernauwen tot een of andere altijd geruststellende historische classificatie?

Heeft het zin om te proberen bruggen te slaan tussen de generatie van *De Stijl* en de ‘Zuivere beelding’, naar kunstenaars van vandaag, die net als toen open staan voor internationale invloeden, terwijl het vandaag overduidelijk meer gaat over individuele ervaringen, persoonlijke verhalen, over kunstenaars die zich niet langer scharen achter ordewoorden en manifesten?

De retrospectieve historische blik is zowel verhelderend als misleidend. Hij kan leiden tot geforceerde associaties of gemakkelijke analogieën als we met al te vage termen als abstractie of non-figuratief het werk van hedendaagse kunstenaars als Ann Veronica Janssens of Dan Van Severen benaderen en het louter zien als voortvloeiend uit de experimenten van Jules Schmalzigaug of Victor Servranckx.

In de hier voorgestelde werken is echter wel een constante terug te vinden, en dat is de drang die zo'n honderd jaar geleden ontstond om de voorstelling, het externe model te overstijgen om vervolgens te experimenteren met de materie en de kleur, de grenzen van het doek te overstijgen om zich meester te maken van de ruimte van het museum of de galerie en komaf te maken met de oogenschijnlijke neutraliteit die deze willen uitstralen als verzamelpaats voor zorgvuldig opgestelde werken. In de loop van een eeuw is de oude droom van het universalisme van de abstractie, deze verhoopte gemeenschappelijke taal, haar versmelting met architectuur en de ruimte van onze leefwereld, vervlogen en verdronken door een kunstgeschiedenis die vandaag al te vaak die van de markt is geworden. Oorlogen, totalitaire regimes, het ‘einde van de ideologieën’ – het favoriete alibi van het neoliberalisme – hebben er niet weinig toe bijgedragen dat kunstenaars het idee van utilitaire kunst de rug toekeerden, dat functionalisme waarvan de theorieën van De Stijl en het Bauhaus doordrongen waren en waarvan de *Cité moderne* van Victor Bourgeois in België een van de eerste concrete verwezenlijkingen was.

Het is geen toeval dat in 1917 op hetzelfde moment in Nederland en in de toekomstige USSR de geometrische abstractie werd geïntroduceerd. In dat jaar publiceerde *De Stijl* het eerste nummer van het gelijknamige tijdschrift, dat de theorieën propageerde van Mondriaan, nadat deze het jaar daarvoor Theo Van Doesburg, die de grootste bezieler werd van de groep, had leren kennen. Het blad publiceert ‘De nieuwe-beelding in de schilderkunst’, de tekst van Piet Mondriaan waarin hij de principes

uiteenzet van een constructieve kunst die de kubistische analyse van het schilderij radicaliseert. Het manifest van *De Stijl* – mede-onderkend door Georges Vantongerloo, de enige Belg in het gezelschap – propageert een nieuw bewustzijn van het universele dat op alle creatieve activiteiten van toepassing is, van stedenbouw tot sculptuur, over interieurarchitectuur, meubelontwerp en schilderkunst en dat in plaats van natuurlijke vormen kiest voor primaire kleuren en geometrische vormen. De nieuwe beelding, met invloeden van spiritualiteit en theosofie, wil een nieuw humanisme zijn dat mens en wereld met elkaar verzoent door een harmonie tussen mensen en dingen tot stand te brengen.

In dezelfde periode leidden de experimenten en een gelijkaardig mystieke zoektocht van Kazimir Malevich tot een reeks suprematistische werken die hij in 1915 in Petrograd (thans Sint-Petersburg) voor het eerst exposeerde. Malevich wilde met het suprematisme het ‘nulpunt van de vorm’ bereiken, een minimalisme dat zich echter, in tegenstelling tot Mondriaan, niet wilde laten beperken door een perfecte geometrie. Het propageerde het zuivere gevoel, en streefde eveneens naar een harmonie tussen de mens en de wereld. Malevich’ experimenten in zijn reeks ‘Wit op wit’ waarin de kleur verdwijnt, resulteerden in 1918 in *Wit vierkant op witte achtergrond*, waarschijnlijk het eerste monochrome schilderij in de kunstgeschiedenis, dat in 1919 werd gevolgd door het theoretische *Wit manifest*. Malevich schaarde zich achter de Revolutie van 1917 en speelde een actieve rol in de hervorming van het kunstonderwijs die het nieuwe regime wilde doorvoeren. Het constructivisme van Alexander Rodtsjenko – Malevich ‘vriend en vijand’ – was tot in 1921 de officiële kunst van de Russische Revolutie, voordat hij in ongenade viel, wat ook met Malevich zou gebeuren.

Belgische kunstenaars die tijdens de Eerste Wereldoorlog in Nederland in ballingschap waren, maakten daar kennis met de theorieën van *De Stijl*. In Den Haag ontmoette Vantongerloo Jules Schmalzigaug, die eveneens in ballingschap was en een aanhanger was van de kleurentheorie van de Amerikaanse fysisus Ogden Rood. Later leerde hij Van Doesburg en Mondriaan kennen, maar ook de architecten Huib Hoste – die voor hij gebrouilleerd geraakte met de onbuigzame Van Doesburg in *De Stijl* publiceerde – en Louis Van der Swaelmen. De twee laatsten zouden meewerken aan de Belgische wederopbouw na de Eerste Wereldoorlog. In 1925 associeerde Van der Swaelmen zich met Jules Eggertcx en samen ontwierpen ze de tuinwijken *Le Logis* en *Floreal* in Watermaal-Bosvoorde. In 1924 ontwierp Hoste samen met Victor Servranckx ‘het zwart huis’ voor de familie De Beir in Knokke. Victor Bourgeois en Van der Swaelmen concipieerden in 1922 de stedenbouwkundige plannen voor *La Cité moderne* in Sint-Agatha-Berchem.

In 1918 richtten de schilders Jozef Peeters, Edmond Van Dooren, Jos Leonard en de architect Paul Smekens in Antwerpen de *Kring Moderne*

*Kunst* op. Peeters correspondeerde met Van Doesburg en het tijdschrift *L'art Libre* van Paul Colin reproduceerde in 1919 het manifest van *De Stijl*. De eerste belangrijk tentoonstelling van de *Kring Moderne Kunst* werd op het einde van dat jaar in Antwerpen georganiseerd, met werken van schilders die gewonnen waren voor de theorieën van de Nederlandse beweging. In februari 1920 hield Van Doesburg op uitnodiging van Peeters zijn eerste voordracht voor de *Kring Moderne Kunst* in Antwerpen, waarvoor Peeters de affiche ontwierp. In maart 1920 volgde een tweede voordracht van Van Doesburg, deze keer in Brussel in *Le Centre d'art*, dat kort daarvoor was opgericht door Victor Bourgeois en Aimé Declercq. Daar waren onder meer Karel Maes, Georges Vantongerloo, Félix De Boeck en de gebroeders Bourgeois aanwezig. Peeters probeerde de aandacht van Van Doesburg op zijn eigen werk te vestigen en organiseerde in oktober 1921 in Antwerpen het 'Eerste kongres voor moderne kunst' met de medewerking van Huib Hoste die het congres opende met een lezing. Datzelfde jaar in december nam Hoste deel aan de *Exposition internationale d'art moderne* in Genève. In de herfst van 1921 verbleef Peeters in Parijs en ontmoette daar voor het eerst Piet Mondriaan aan wie hij zijn linsneden toonde. Mondriaan was echter al even weinig enthousiast als Van Doesburg over Peeters' werk. Op een lezing die hij daarna in België gaf, leerde Peeters Fernand Berckelaers kennen, die later bekend werd als Michel Seuphor. Onder de indruk van een lezing van Van Doesburg, die hem het werk van Mondriaan had leren kennen, had Seuphor samen met de schrijver Geert Pijsenburg het tijdschrift *Het Overzicht* opgericht. Seuphor, die zijn flamingantische aspiraties een tijdje liet varen, stelde Peeters in september 1922 voor om samen met hem *Het Overzicht* te leiden. Intussen had in januari 1922 een 'Tweede kongres voor moderne kunst' plaatsgevonden, waar de relaties tussen Peeters en Van Doesburg, die zich uitgesloten voelde, sterk bekoeld waren. Naar aanleiding van het congres werd een tentoonstelling georganiseerd van Belgische - Servranckx, Vantongerloo, Van Dooren, De Troyer en De Boeck - en buitenlandse kunstenaars als Paul Klee, Kurt Schwitters en Giacomo Balla, wat getuigt van de internationale ambities van Peeters. Op 5 en 6 augustus 1922 had in Brugge een derde, vooral op architectuur gericht congres plaats, waar Peeters zijn autoriteit deed gelden. Peeters maakte verschillende buitenlandse reizen waardoor hij naam maakte als pionier van de constructivistische kunst. Zo reisde hij in december 1922 met Seuphor naar Berlijn waar hij Walter Gropius, directeur van het Bauhaus, Kandinsky, Moholy-Nagy, El Lissitzky en medewerkers van het tijdschrift *Der Sturm* van Herwarth Walden ontmoette. Zo breidde hij zijn internationale netwerk uit en had contacten met de belangrijkste avant-gardetijdschriften van het moment, wat ook invloed had op de inhoud van *Het Overzicht*. In maart 1924 wijdde *Der Sturm* een speciaal nummer met de titel *Die Flämische Kunst der Avantgarde*, aan de Vlaamse avant-garde kunstenaars waarin ook de gebroeders Bourgeois van het tijdschrift *7 Arts* een plaats kregen. Seuphor ging vaak naar Parijs en legde daar contacten met tal van kunstenaars, maar vooral met Delaunay en Marcel Janco. Het onverzettelijke karakter van Peeters en de manier waarop hij *Het Overzicht* als zijn blad beschouwde, leidde tot een conflict met Seuphor die zich definitief in Parijs vestigde. Peeters had nu alleen de leiding en richtte in 1925 *De Driehoek* op. Daarin verdedigde hij volop de radicale geometrie van het constructivisme en reproduceerde er zijn eigen werk en dat van Jos Leonard, Karel Maes en Victor Servranckx. Na tien nummers werd het tijdschrift in oktober 1926 opgedoekt. Peeters trok zich

meer en meer terug uit de artistieke scene en raakte in de vergetelheid. Het waren Jo Delahaut en de schilders van *G 58* die terug de aandacht vestigden op de cruciale rol die Jozef Peeters had gespeeld in de eerste jaren van de geometrische abstractie in België.

Sinds Van Doesburg in Den Haag Georges Vantongerloo had leren kennen en deze was toegetreden tot de *De Stijl*, had hij meer aandacht voor diens werk dan voor dat van Jozef Peeters. Vantongerloos werken met symmetrische volumes en kleurvlakken hadden duidelijk affiniteit met het werk van Mondriaan en Van Doesburg. Vantongerloo evolueerde van de schilderkunst naar de beeldhouwkunst met sculpturen waarin hij een evenwicht zocht tussen volheid en leegte. Na een lang verblijf in het zuiden van Frankrijk, vestigde Vantongerloo zich in 1928 in Parijs waar hij samen met Van Doesburg, Anton Pevzner en Naum Gabo de groep *Abstraction création* oprichtte, die tot 1937 een podium was voor de abstracte kunst. In 1939 ontstond daaruit de groep *Réalités nouvelles*, die na de oorlog zijn naam veranderde in *Salon des Réalités nouvelles*. Hoewel hij trouw bleef aan de abstractie, nam Vantongerloo afstand van de rechte lijn en introduceerde de gebogen lijn en gekleurde arabesken, waarmee hij verwant is aan Victor Servranckx.

Victor Servranckx werkte geregeld mee aan het tijdschrift *7 Arts* van de gelijknamige groep en nam deel aan de salon *Les Arts Belges d'Esprit Nouveau* dat in december 1923 in Brussel werd georganiseerd door *La Lanterne sourde*. Deze kunstkring werd in 1921 opgericht door de dichter Paul Vanderborght en par Pierre Bourgeois. Aanvankelijk verdedigde Servranckx de 'zuivere beelding' en het purisme, maar botste weldra tegen de grenzen van de geometrische abstractie, waarvan de theorieën volgens hem tot dorheid of het louter decoratieve zouden leiden. Hij evolueerde naar een vorm van oneirisme met surrealistische invloeden in werken waarin hij geometrische vormen koppelde aan door de natuur geïnspireerde elementen. In de jaren vijftig keerde hij echter terug naar zuivere vormen.

De tentoonstellingen van de in 1925 in Brussel opgerichte groep *L'Assaut* ten spijt, bleek op het einde van de jaren 1920 de interesse in de abstracte kunst uit te doven. Weliswaar werden de constructivistische principes nog toegepast in de architectuur - met architecten als Léon Stynen, Louis-Herman De Koninck, Gaston Eysselinck en in Wallonië, Marcel Leborgne - en in de toegepaste kunsten. Het gebrek aan aandacht van de pers, van officiële instellingen en het publiek en het gebrek aan galeries die de abstracte kunst promootten, heeft ongetwijfeld een grote rol gespeeld in het uitdoven van het enthousiasme voor de abstractie in België of haar ballingschap naar het buitenland. Enkele Waalse kunstenaars wikkelden zich later aan abstracte experimenten die echter veraf stonden van het purisme en de geometrische strengheid van de pioniers. Het zou meer dan een kwart eeuw duren eer een nieuwe generatie kunstenaars en liefhebbers opstond die ijverde voor de erkennung van de pioniers van de abstractie.

## Na de oorlog

Verschillende factoren droegen na de oorlog bij aan deze herontdekking; in juli 1946 bracht *Le Salon des Réalités Nouvelles* dat in Parijs de opvolger

was van *Abstraction Crédit* een hommage aan onder meer Kandinsky, Delaunay, Van Doesburg en Malevitch. Als reactie hierop organiseerden Georges Mathieu en Jean-Paul Riopelle in de Galerie du Luxembourg de expo *L'Imaginaire*, gewijd aan de lyrische abstractie. In 1949, nog voor *L'art abstrait* van Michel Ragon waaraan hij meewerkte, publiceerde Michel Seuphor *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres*. Daarin geeft hij een overzicht van de pioniers van de geometrische abstractie en wijst op hun onderlinge verbanden en hun rijkdom. De tijd van de erkenning van de historische waarde van de constructieve kunst lijkt aangebroken en zal een nieuwe generatie beïnvloeden.

Op 3 juli 1943 werd de vereniging *La Jeune Peinture Belge - Jonge Belgische Schilderkunst* opgericht. De aanzet daarvoor was gegeven door de tentoonstellingen die Robert Delevoy - die secretaris werd van de vereniging - in zijn galerie Apollo had georganiseerd. Op de collectieve tentoonstelling van de vereniging in juni 1947 in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel, was Jo Delahaut de enige vertegenwoordiger van de abstracte kunst, wat enige ophef veroorzaakte. Verschillende kunstenaars schaarden zich achter hem en in 1952 richtte hij met Léopold Plomteux, Jean Milo, Georges Collignon, Jan Saverijns en Guy Vandenbranden, de groep *Art Abstrait* op, een verzameling van non-figuratieve schilders. In 1954 organiseerde Jo Delahaut in Galerie Saint-Laurent de tentoonstelling *Les premiers abstraits belges* en publiceerde samen met Karel Elno, Jean Séaux en Pol Burty - die kort daarvoor was begonnen met zijn 'plans mobiles', abstracte, door een motor aangedreven reliëfs - het manifest *Le spatialisme*. Daarin verwerpen ze de 'gestuele schilderkunst' en verdedigen een 'doordachte constructie van vormen en kleuren die deze een eigen leven en poëzie geeft'.<sup>18</sup> Het spatialisme knoopte aan bij het streven naar een in de maatschappij gewortelde kunst voor iedereen, die '... deelneemt aan het dagelijkse leven, ogenomen wordt in het decor van elke dag en zo de mens helpt om zich los te maken van het verleden en in harmonie te leven met het heden'.<sup>19</sup>

Dit pleidooi voor de geometrische abstractie werd twee jaar later verdergezet met de oprichting van de groep *Formes* door Delahaut, Jean Séaux en Maurits Bilke. Vanaf de jaren 1960, ontwierp Delahaut zijn eerste monochrome reliëfs - die van Yves Klein waren in 1955 geweigerd voor de *Salon des Réalités Nouvelles*. In de decennia die volgden groeide de interesse voor muurschilderingen en -reliëfs en in opdracht van de overheid realiseerde hij in Luik en Brussel verschillende monumentale werken.

Sommige leden van de vroegere *Jeune Peinture Belge* evolueerden op een meer gematigde en minder radicale manier naar de abstractie. Gaston Bertrand, Louis Van Lint, Marc Mendelson en Anne Bonnet vormden samen met enkele architecten, onder wie Victor Bourgeois de groep *Espace*. Ander kunstenaars als Mig Quinet, kozen voor abstractie, maar lieten de figuratie nooit helemaal los. De Luikse Francine Holley was eerder een solitaire figuur die vanaf de jaren 1950 abstract werkte. Ze ging in Parijs wonen waar ze in 1952 deelnam aan de *Salon des Réalités Nouvelles* en ook lid was van de groep *Art Abstrait*.

In de jaren 1950 stond met kunstenaars als Walter Leblanc, Camiel Van Breedam en Paul Van Hoeydonck een nieuwe generatie op die koos voor de

abstractie maar zich ook losmaakte van het platte vlak en het geometrische dogma. Ze vervingen de traditionele middelen van de schilder door experimenteren met nieuwe technieken en materialen wat resulteerde in reliëfs en speelse optische werken. Voor deze kunstenaars was Expo 58 een katalysator. Uit onvrede met de tentoonstelling van de nationale kunst in het Belgische paviljoen - waar Servranckx als enige de abstracte kunst vertegenwoordigde - en over de desinteresse van de overheid voor de moderne kunst, verenigden ze zich in de groep *G 58*, die in het Antwerpse Hessenhus verschillende tentoonstellingen, colloquia en ontmoetingen organiseerde. Zo werd deze stad opnieuw de hoofdstad van de avant-garde in België, zoals ze dat in de jaren 1920 voor de constructieve kunst was. Als veelzeggend gebaar werd Jozef Peeters tot erelid verkozen, samen met René Guiette en Camiel Van Breedam. In december 1958 werd ter gelegenheid van een avond met experimentele poëzie *Het Modernistisch Centrum* opgericht, weldra herdoopt in *Nationaal Centrum voor Moderne Kunst*. Daarin waren diverse Antwerpse groepen vertegenwoordigd die andere Belgische en internationale kunstenaars uitnodigden op monografische of collectieve tentoonstellingen, zoals *De eerste abstracten in België. Hulde aan de pioniers* in oktober 1958 en *Vision in motion* in maart 1959 gewijd aan de kinetische en optische kunst. In maart 1962, organiseerden Walter Leblanc, Jan Gloudemans, Francis Lauwers en Filip Tas de tentoonstelling *Anti-Peinture*. Datzelfde jaar besloot *G 58* om zijn gezamenlijke activiteiten stop te zetten. Weldra zouden de *Forum-tentoonstellingen* in Gent de fakkel overnemen.

*G 58* verdedigde geen specifieke esthetica of ordewoord maar wilde vooral de meest recente uitingen van moderne kunst laten zien en Belgische kunstenaars met die uit het buitenland confronteren. Het speelde een unieke rol als kruispunt, vestigde de aandacht op verschillende persoonlijkheden en effende het terrein voor de avant-garde, vooral in Vlaanderen. Het werk van Camiel Van Breedam is daar een mooi voorbeeld van. Hij vernieuwde de traditie van de assemblage met zijn werken bestaande uit industriële elementen en stukken plaatstaal. Zijn oeuvre evolueerde naar monumentale assemblages die bedoeld zijn als environment. Guy Vandenbranden, die al lid was van de groep *Art Abstrait*, zette zijn in 1952 begonnen experimenten met abstractie voort met reliëfs en schilderijen in primaire kleuren die blijk geven van een geometrische ascese, verwant aan het werk van Mondriaan. Het ingehouden en sobere werk van Dan Van Severen leunt aan bij de fundamentele schilderkunst. Hij maakte eindeloze variaties op elementaire vormen als cirkel, vierkant ruit of kruismotieven in uitgepuurde tekeningen of werken in tempa die fungeren als een schriftuur. Spiritualiteit en het streven naar harmonie vormen de essentie van een werk dat de toeschouwer uitnodigt tot meditatie, vergelijkbaar met wat iemand ervaart voor het werk van Mark Rothko.

Naast de in Parijs werkzame Luc Peire met zijn driedimensionale ruimten gebaseerd op de verticale lijn, dienen we ook nog Mark Verstockt, Willy Anthoony, Paul Van Hoeydonck, Jef Verheyen en Gilbert Swimborghe te vermelden en ook Jacques Moeschal. Deze laatste ontwierp voor Expo 58 *De pijl van de burgerlijke bouwkunde* en maakte daarnaast indrukwekkende geometrische ontwerpen, die een kruising zijn tussen architectuur en beeldhouwkunst en als indrukwekkende signalen in de stedelijke

ruimte staan. Samen met onder meer Pol Bury, Jo Delahaut, Victor Servranckx, Jozef Peeters, Paul Van Hoeydonck, Francine Holley en Guy Vandendries, nam Moeschal deel aan de tentoonstelling *Art construit international* die in januari 1960 werd georganiseerd door het Museum van Elsene. In 1963 verscheen bij uitgeverij Mercatorfonds, *Abstracte kunst in Vlaanderen* van Michel Seuphor, die door middel van een chronologisch overzicht een verband legde tussen het begin van de abstracte kunst en die van de jaren 1950.

### **Naar een fundamentele abstractie**

Ver van de Antwerpse dynamiek, volgde de Gentenaar Amédée Cortier zijn eigen weg naar de abstractie. Hij was nooit lid van groepen die de abstractie propageerden noch van *G 58*, en kwam in zijn landschappen en stillevens langzaamaan tot een synthese die rond 1950 uitmondde in een neokubistische abstracte beeldtaal. Nadat hij tien jaar terugkeerde naar de figuratie, geleid door het principe van de gulden snede onder invloed van de geschriften van André Lhote, zou de studie van het werk van Mondriaan beslissend blijken. In 1962 exposeerde Cortier voor het eerst volledig non-figuratieve werken die een fundamenteel onderzoek zijn naar de verhoudingen tussen kleur, vorm en textuur. In 1964 nam hij in Galerie La Madeleine in Brussel deel aan de tentoonstelling *Art abstrait construit*, een hommage aan Jean Séaux. Daarna sloot hij zich aan bij de groep *Plus-Kern* die datzelfde jaar in Gent werd opgericht door Yves Desmet, Willy Plompen en Jean Van den Abeele.

In zijn composities met vlakken doorbroken door zwarte lijnen die de vormen ontwrichten, neemt de kleur de overhand en werd hij geconfronteerd met de fysieke grenzen van het schilderij. Hij voelde de drang om de beperkingen van het doek te doorbreken en de ruimte en de muren tot onderdeel van zijn werk te maken. Hij begon monochrome werken te schilderen waarin hij zich concentreerde op 'het merg van de kleur', zoals hij in een notitieboekje schrijft,<sup>20</sup> en ontwerp hiermee environments, 'wanden' die de toeschouwer onderdompelen in een gekleurde ruimte om hem 'een gevoel van welzijn' te doen ervaren.<sup>4</sup> Terwijl de leden van *Plus-Kern* de productie van het kunstwerk wilden mechaniseren door het gebruik van verfrol of verfpistool, bleef Cortier, die van beroep huisschilder was, trouw aan het penseel. Hij bracht de verf methodisch aan op het doek waarin hij zelfs de randen volledig beschilderde alsof hij als schilder wilde verdwijnen. Hij combineerde zijn monochrome doeken in de ruimte tot diptieken of triptieken of bracht ze samen in modulaire reeksen, waardoor ze door hun tweedimensionaaliteit echte 'object-schilderijen' werden. Door zijn vroegtijdige dood in 1976, hij was toen 55, verloor België een van zijn belangrijkste schilders wiens minimalisme in meerdere opzichten verwant is aan het werk van Rothko.

Het werk van Marthe Wéry is verwant aan dat van Cortier. De kunstenares gaat op in de repetitieve beweging van het manuele aanbrengen van de verf, in de tijd gewijd aan het vinden van de juiste tonaliteit, die even essentieel is als de seriële opstelling in de ruimte. Ze wil 'het oppervlak beleven', de verf laten zien, de drager en ook de onttoplooiing in de ruimte. Dit is

geen abstractie meer die gebruik maakt van geometrische vormen, maar wel van gekleurde elementen, van proposities die zich ontvouwen in de ruimte van het museum of de galerie. Marthe Wéry was in 1979 een van de kunstenaars die Jan Hoet selecteerde voor de expo *Actuelle Kunst in België. Inzicht / Overzicht – Overzicht / Inzicht* in het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent, die focuste op ruimtelijke installaties en environments.

Dat minimalisme van de kleur, die aandacht voor de matière is ook terug te vinden in het werk van Willy De Sauter. Zijn eerste werken waren gebaseerd op de met de hand of liniaal getekende verticale lijn. In de jaren 1970 kon die lijn zelfs afkomstig zijn van een foto waarvan de kunstenaar alleen de verticale assen overnam of inspireerde hij zich op de lijnen van gebouwen. In zijn grote pastellen of olieverfschilderijen van de jaren 1980, speelde hij met gekleurde vlakken; hij verdeelde de ruimte van het doek diagonaal, verticaal of horizontaal en contrasteerde volheid en leegte, terwijl de manuele opbreng van de verf zichtbaar bleef. Terwijl De Sauter eveneens naar de essentie van de kleur wil teruggaan, maakte deze nooit de matière; in zijn monochromen met krijtpigment op hout of koper van de jaren 2000, die hij samenvoegt in diptieken of triptieken, blijven de textuur en haar variaties duidelijk zichtbaar. Zijn installaties van neutrale of gekleurde modules die direct op de grond of op tafels staan, dompelen de toeschouwer onder in environments waarvan de kleuren en volumes met elkaar resoneren.

Guy Mees onderzocht in de jaren 1960, onder meer met neons, eveneens de kwestie van de kleur. Die experimenten wisselde hij af met acties buiten de museum- of galerieruimte. Zo gooide hij in 1970 met de actie *Water te Water* een bol gevuld met zuiver water in het water van een vervuild kanaal, waarmee hij de artistieke creatie verschoof naar het ecologisch actievoeren; hij maakte ook gebruik van fotografie of video. Hij maakte vervolgens met pastel, viltstift en potlood en in een beperkt kleurenpalet werken op papier en knoopte dan weer aan bij de 'verloren ruimtes' van zijn beginperiode, waarvoor hij gebruik maakte van gescheurde stroken felgekleurd papier. Deze fragiele met een speld aan de muur bevestigde stroken, hangen vrijelijk naar beneden en lijken te willen ontsnappen aan de muur en elke formele geometrie te dwarsbomen, alsof ze de ruimten waarin ze zich bevinden ontkennen.

Aanvankelijk maakte Philippe Van Snick monumentale installaties gebaseerd op gebogen vormen, met de ellips als leidprincipe. Hij gebruikte daarvoor in de ruimte opgehangen doeken als grote monochrome tekens of poeder dat hij op de grond strooide. In het begin van de jaren 1980, keerde hij terug naar de schilderkunst en onderzocht de tegengestelde polen van dag en nacht met de kleuren blauw en zwart, die hij combineerde met de primaire en complementaire kleuren en ook met goud en zilver. Hij organiseerde deze composities in driedimensionale structuren of in reeksen op de muur. Zijn zowel strenge als serene werk, bleef echter niet beperkt tot deze 'symmetrisch-asymmetrische' reeksen. Vaak voegde hij aan zijn composities ook foto's toe, zoals in *Joseph Beuys en Marcel Broodthaers* (1986). Hij speelde vaak in op de ruimte. Zo combineerde hij onregelmatige gekleurde vormen op de vloer van een kerk, wekte de vijver in het Middelheimmuseum tot leven met subtiele golven, of plaatste

gekleurde volumes op schragen. Al deze minimalistische ingrepen getuigen van de talrijke mogelijkheden van een uitsluitend aan kleur gewijd werk.

Lili Dujourie was in België een van de pioniers van de videokunst. Ook zij wil in haar werk de confrontatie aangaan met de ruimte. Haar werk heeft veel facetten; zo begon ze met collages van gesneden of gescheurd papier en maakte vervolgens installaties, zoals het kritische werk *Amerikaans imperialisme* dat ze in 1979 exposeerde op de tentoonstelling *Actuelle Kunst in België. Inzicht/Overzicht – Overzicht/Inzicht* in het Museum voor Hedendaagse Kunst van Gent. Het bestond uit staalplaten die ze tegen een geschilderde muur plaatste. In de jaren 1980 maakte ze een aantal werken bestaande uit aan de muur opgehangen soepel gedrapeerde fluwelen stoffen die doen denken aan draperingen in oude schilderijen. In deze balletten van gekleurde garnituren, die de toeschouwer zou willen strelen contrasteert ze serene neerhangende plooien met andere woelige kronkelende stoffen, wat haar sensuele installaties een vreemde en plechtige schoonheid geeft.

In de formele principes van de werken met verf, potlood of grafiet op papier die Luc Coeckelberg met elkaar combineert, speelt het gebaar een belangrijke rol. Zijn environments bestaan uit fragiele of vergankelijke materialen als geweven katoen, houten takken of suikerklontjes, die zich op een subtiel manier in de tentoonstellingsruimte voegen, of er een unieke dialoog mee aangaan. Zijn sculpturen in cortenstaal of bestaande uit beschilderde doeken, zijn een mengeling van schilder- en beeldhouwkunst en spelen met de tegenstellingen tussen hol en vol, tussen de lege ruimte en de materie. Vanaf 2000 maakt hij ook gebruik van neons en leds, waarmee hij in ruimten en gangen immateriële en gekleurde installaties creëert waarin de toeschouwer wordt ondergedompeld, zoals *Phare* (2009), dat zowel van buiten als van binnen kan worden ervaren of *Lightroom* dat hij in 2013 in de bibliotheek van de Universiteit van Leuven installeerde.

Deze intieme relatie met de ruimte heeft sinds de jaren 1970 geleid tot de opkomst van werken die moeilijk te reduceren zijn tot de term 'sculpturen'. Ze stappen af van de autonome vorm en maken zich meester van de ruimte van de galerie of het museum waarin ze hun werk enten. De ruimte wordt onderdeel van het werk, wat veleer een troef is dan een beperking; deze kunstenaars kiezen vaak voor de vroeger veronachtzaamde ruimte van het atelier, het depot of een lege winkel, die ze verkiezen boven de anonieme ruimte van de 'white cube'.

Zo sprokkelde Bernd Lohaus brute materialen – stenen, balken, planken – op werven of in de haven. Zonder iets aan hun uiterlijk of vorm te veranderen, plaatste hij deze elementen die de sporen dragen van hun verleden, van vroeger gebruik, in de ruimte. Hij voegde er wel woorden aan toe die hij in het materiaal graveerde of met krijt of poeder aanbracht. Het zijn korte zinnen in het Duits – Lohaus werd geboren in Düsseldorf waar hij les volgde bij Joseph Beuys – waarin hij thema's als relatie en communicatie onderzoekt en zijn eigen identiteit en zijn plaats in de wereld ter discussie stelt. Zijn zowel literair als sculpturaal werk is kunst van het woord en van de vorm, twee expressievormen die afzonderlijk waarneembaar zijn maar ook op elkaar inspelen. Het staat los van elke esthetische preoccupatie en concentreert zich op de dialoog tussen de verschillende elementen. Zijn

installaties, die hij aanpaste aan de ruimte waarin ze zijn opgesteld, of waarvan hij soms de teksten veranderde, getuigen van een drang om in de chaos van de wereld enige orde en organisatie aan te brengen.

Didier Vermeiren onderzoekt het statuut van de sculptuur en van het kunstwerk via weglaten en concentreert zich daarbij op het thema van de sokkel. Hij analyseert de relatie tussen dit element dat functioneert voor de compositie die er op rust, het van de grond scheidt of er zelfs een onderdeel van is en vertrekt daarbij van vragen die moderne beeldhouwers als Bourdelle of Brancusi zich stellen. Hij ontwerpt houten, gipsen, aluminium of bronzen sokkels en benadrukt niet zozeer de afwezigheid van het kunstwerk dan wel de autonomie van de sokkel los van zijn technische aspecten. Bevrijd van zijn last, soms steun voor een andere sokkel, wordt hij een object van contemplatie met een eigen ruimtewerking. Of het nu sokkels zijn in schuimrubber, opongwerk of voorzien van wieltjes, alle paramters van hun initiale functie worden in de ontwerpen van Vermeiren gedwarsboomd. Hij is zich bewust van het belang van de gezichtshoek en maakt foto's van zijn sokkels, vaak naast de beelden waartoe ze behoorden, om zo tot nieuwe interpretaties te komen, tot andere interacties met de ruimte waarin ze zijn opgesteld. De aanwezigheid van deze geometrische objecten, hun kracht en vermogen om bezit te nemen van de ruimte, 'de ruimte te sculpteren', blijft echter ook herinneringen oproepen aan de kunstgeschiedenis, vooral met zijn 'replica's', sokkels die gemodelleerd zijn op basis van origineel uit verschillende periodes.

Tapta werd opgeleid aan de afdeling textiel van La Cambre en ze speelde een grote rol in de vernieuwing van de Belgische tapijt kunst. Haar 'soepele sculpturen' – ook de naam van het atelier dat ze later aan La Cambre leidde – zijn echter eerder weefsels gemaakt van gevlochten of geknoopte touwen. In het begin van de jaren 1980 koos ze radical voor neopreen, zwart industriel rubber, dat ze in geometrische vormen uitsneed. De spanningen van haar monochrome murale of in de ruimte staande vormen, veleer volumes dan tekens, worden in bedwang gehouden door bouten en metalen staven. Ze maakte ook sculpturen op mensennaat met portieken en bogen die de toeschouwer uitnodigen om er doorheen te wandelen. Andere composities zijn modificeerbare ensembles. Ze staan of liggen op de grond en zijn voorzien van scharnieren en wieltjes, zodat ze kunnen worden uitgebreid of juist compacter gemaakt of in elkaar gepast. In 1987 nam Tapta deel aan de tentoonstelling *Inside/Outside* in het M KHA van Antwerpen.

Het werk van Jacqueline Mesmaeker is ongrijpbaar. Haar intenties en de talrijke materialen die ze gebruikt zijn zo gevereid dat ze in geen enkele stroming kan worden ondergebracht. In de jaren 1970 was ze ook pionier van de videokunst, maakte foto's, en liet zich inspireren door de literatuur. De variatie en originaliteit van haar werk werd in 2020 geïllustreerd in de monografische tentoonstelling *Quelle aventure!* in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel. In haar tekeningen, installaties, environments, assemblages en sculpturen is ze constant op zoek naar nieuwe expressievormen en past zich aan de ruimte aan of past de ruimte aan haar werk aan. In 1989 exposeerde ze in de Sint-Augustinuskerk in Maastricht haar *Siècle* in beton waarin een vijf-armige kandelaar verborgen

zat en daarnaast exposeerde ze afdrukken van een gammagrafie – een soort tweedimensionale medische beeldvorming – en een fotogram, die de aanwezigheid van het object terug zichtbaar maakten. In 1990 werd het werk opnieuw geëxposeerd in Guy Ledune in Brussel, waar ze het fotogram van de kandelaar bedekte met een zwart doek; en in het kunstencentrum De Werf in Aalst lagen de gammagrafeën naast de stèle, als zijn schaduw op de grond. Na een tentoonstelling in 1993 in Galerie Von Scholtz, raakte de stèle zoek. Voor haar tentoonstelling in Galerie Bernard Bouche in Parijs, bedacht Jacqueline Mesmaecker een nieuwe manier om hem voor te stellen. Tussen de gammagrafeën en het met een zwart doek bedekte fotogram, hing ze een kleine foto die in 1989 van het origineel was genomen. Naar aanleiding van haar expo in Brussel, werd een replica van de betonnen stèle gegoten waarin opnieuw een kandelaar verborgen zat, die nu in beeld werd gebracht door georadar in plaats van gammagrafie. Zo verzet haar werk zich in al zijn varianten tegen een definitieve verankering in de tijd. Het opent altijd mogelijkheden tussen aanwezigheid en herinnering, tussen het verborgene en het zichtbare.

Het werk van Jan De Cock sluit nauw aan bij architectuur, vooral bij het werk van Mies van der Rohe. Hij maakt gebruik van verschillende media, van sculptuur tot assemblage, fotografie en tijdelijke installaties die op andere plaatsen kunnen hergebruikt worden of waarmee nieuwe werken worden gemaakt. Zijn werk doet denken aan architecturmaquettes en nodigen de toeschouwer uit om te bewegen, om de confrontatie aan te gaan, zoals in 2005 in Tate Modern in Londen, waar De Cock zijn eigen museum creëerde dat verwees naar de architectuur van het gebouw waar hij exposeerde. Voor een installatie combineerde hij foto's met een reeks sculpturale modules in multiplex die de abstracte kunst van de zoste eeuw oproepen. Zijn levensgrote maquettes die hij *Denkmal* noemt, zijn zowel ‘monumenten’ als een ‘manier van denken’. In 2002 konfronteerde hij ze in New York met de werken van het MOMA en gebruikte daarvoor diverse materialen en benaderingen. Voor een installatie in 2009 in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel, vertrok hij van het beeld *Heracles de boogschutter* van Bourdelle en recentere inspireerde hij zich op het werk van Magritte voor een installatie in het casino van Knokke. Het werk van Jan De Cock sluit aan bij de traditie van het gesamtkunstwerk.

Alice Janne maakt werk met stukjes papier en objecten die ze vindt tijdens haar wandelingen. Ze repertorieert ze, klasseert ze per kleur, scant het resultaat en vergroot dit om het dan te schilderen. Dit gesublimeerde afval wordt het vocabularium van een vrolijk en kleurrijk oeuvre, en geeft een nieuwe glans en functie aan wat voordien slechts rommel was. Haar composities met repetitieve motieven, die slechts op het eerste gezicht abstract zijn, want ze bestaan uit flarden van woorden, barcodes of tekens in combinatie met kleurrijke fragmenten, integreert ze in de stedelijke ruimte of in die van galerie. Ondanks de ogenschijnlijke lichtheid van haar werk, stelt Alice Janne, ‘archeoloog van het heden’, pregnante vragen over onze consumptiemaatschappij waarvan ze de overblijfselen recycleert en op een nieuwe manier samenvoegt.

Het kunstwerk dat met Malevitch zijn eindpunt leek te hebben bereikt, blijkt echter onuitputtelijk te zijn en zijn essentie vindt telkens weer een

nieuw elan. Naast het werk van constructivistische kunstenaars of dat van Broodthaers of Beuys, zijn er altijd weer nieuwe ontwikkelingen die hedendaagse kunstenaars inspireren. Het werk van Yves Klein met zijn monochromen, zijn ceremonies – toen sprak men nog niet van ‘performance’ – de centrale rol van de kleur, en zijn immaterialiteit, was voor enkelen een belangrijke inspiratiebron. Het werk van Ann Veronica Janssens ligt in het verlengde van dat van Klein, maar is tegelijk bijzonder vernieuwend. Haar installaties versturen de door de expositieruimte opgelegde grenzen. In 1993 doorboorde ze de muren van een Londense galerie en verbond ze door middel van buizen met het aanpalende huis. In 1999 legde ze twaalf spiegels op de grond in de Scuola Grande di San Rocco, waarin het plafond weerspiegelde. Elders dompelt ze de bezoeker onder in een fysieke ervaring die de zintuigen scherpt. Ze maakt gebruik van gekleurde mist waarin silhouetten oplossen, van klanken, van stroboscopisch licht, van neons, leds, of weerspiegelende vlakken die geen loutere getuige zijn, maar een hoofdrol spelen en onderdeel zijn van de zintuiglijke ervaring. Het werk bestaat uit deze confrontatie, deze onstoffelijke materialen, deze eindeloze ruimten, deze lichtende stralen, uit deze onderdompeling in het ontastbare.

Deze reis doorheen een eeuw abstracte kunst in België pretendeert zeker niet volledig te zijn en kan vrijelijk worden aangevuld. Maar ze getuigt van het voortbestaan van een reflectie over kleur, over materie, van een constant ter discussie stellen van de ruimte en het statuut van de toeschouwer. Zowel toen als nu staat de ervaring centraal, het loslaten van het verhaal om de zintuigen te laten spreken.



Jacqueline Mesmaecker, Luc Coeckelberghs

<sup>1</sup> *Le spatialisme*, Pol Bury, Jo Delahaut, Karel Elno en Jean Séaux, 1954. Geciteerd in Philippe Roberts-Jones. *Abstracte schilderkunst in België 1920-1970*. Monografieën over moderne kunst, Brussel, Gemeentekrediet van België, 1996, p.139.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Geciteerd in Philippe Roberts-Jones, *Abstracte kunst in België 1920-1970*, op. cit., p.157.

<sup>4</sup> Id.

## 1 JULES SCHMALZIGAUG (1882-1917)

### *Étude de couleurs, Venise, 1914 / Kleurenstudie, Venetië 1914*

Aquarelle et crayon sur papier / Aquarel en potlood op papier

350 x 590 mm

Signé avec cachet de l'artiste Schmalzigaug en bas à droite / Gesigneerd met naamstempel Schmalzigaug rechtsonder  
Collection Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke / Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen-Knokke

Jules Schmalzigaug  
(Anvers, 1882 - La Haye, 1917)

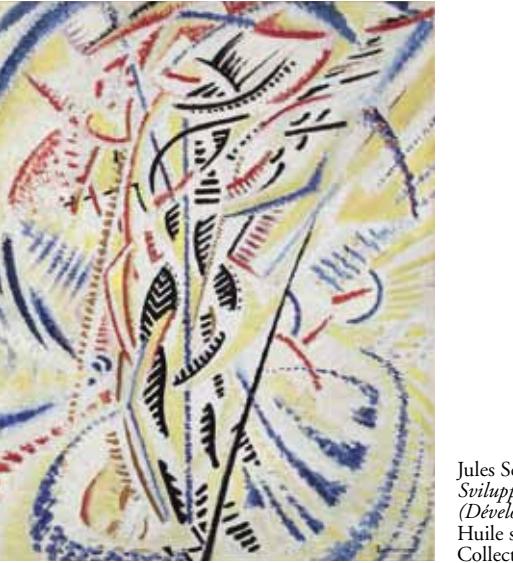
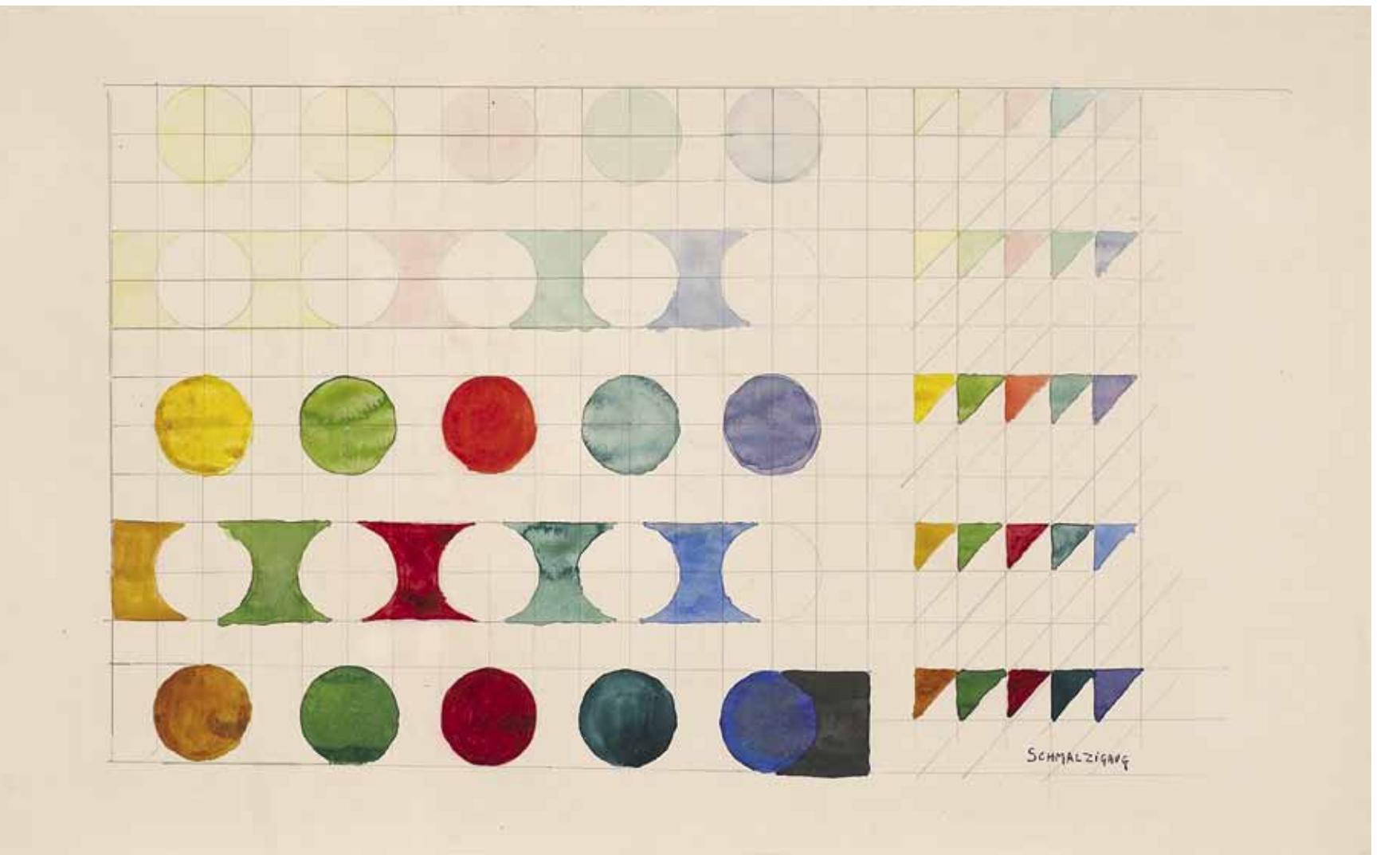
L'artiste belge Jules Schmalzigaug grandit dans un milieu aisé et artistique. Il étudie à Dessau, Karslruhe, Anvers et Bruxelles et effectue de longs voyages à travers l'Allemagne et l'Italie. En sa qualité de critique d'art et de secrétaire du cercle anversois *L'Art Contemporain*, il ne connaît pas seulement la scène artistique belge mais noue également des contacts à l'étranger. En 1910, il s'installe à Paris où il parachève sa formation à l'académie, mais une visite à l'exposition des futuristes italiens à la galerie Bernheim-Jeune, au printemps 1912, marque le début d'un bouleversement radical de son art. Il s'installe cette même année à Venise où il rejoint rapidement un groupe de jeunes artistes d'avant-garde qui déclarent la guerre au « passéisme ». Ses contacts avec Boccioni mènent à l'inclusion de 6 de ses toiles dans *L'Esposizione Libera Futurista Internazionale* au printemps 1914 à la galeria Sprovieri à Rome. L'éclatement de la Première Guerre mondiale le force à quitter Venise. Il s'enfuit à La Haye où il poursuit ses expérimentations intrigantes avec la lumière et la couleur.

24

Jules Schmalzigaug  
(Antwerpen, 1882 - Den Haag, 1917)

De Belgische kunstenaar Jules Schmalzigaug groeit op in een artistiek geïnteresseerd en welgesteld milieu. Hij volgt diverse opleidingen in Dessau, Karslruhe, Antwerpen, Brussel en maakt lange tochten door Duitsland en Italië. Als kunstcriticus en secretaris van de Antwerpse kring *Kunst van Heden* kent hij niet alleen de Belgische kunstscene maar legt hij ook internationale contacten. In 1910 trekt hij naar Parijs om zijn opleiding te vervolmaken maar een bezoek aan de tentoonstelling van Italiaanse futuristen bij Bernheim-Jeune in 1912 luidt een radicale vernieuwing van zijn kunst in. Hij installeert zich datzelfde jaar in Venetië waar hij snel deel uitmaakt van een groep jonge Italiaanse avant-gardeskunstenaars die de strijd aangaan tegen het *passeisme*. Door toedoen van Boccioni worden in 1914 zes van zijn schilderijen opgenomen in de *Esposizione Libera Futurista Internazionale* in de galeria Sprovieri in Rome. Omwille van de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog moet hij Venetië verlaten. Hij vlucht naar Den Haag waar hij verder werkt aan zijn intrigerende experimenten met licht en kleur.

25



Jules Schmalzigaug  
*Sviluppo di un ritmo : Luce elettrica + 2 danzatrici*  
(Développement d'un rythme : Lumière électrique et 2 danseuses), 1914  
Huile sur toile  
Collection FIBAC, Berchem-Anvers

**2 JULES SCHMALZIGAUG**  
(1882-1917)

**Étude de couleurs, Venise, 1914 / Kleurenstudie, Venetië, 1914**

Verso : Nature morte 1913 / Verso: Stilleven, 1913

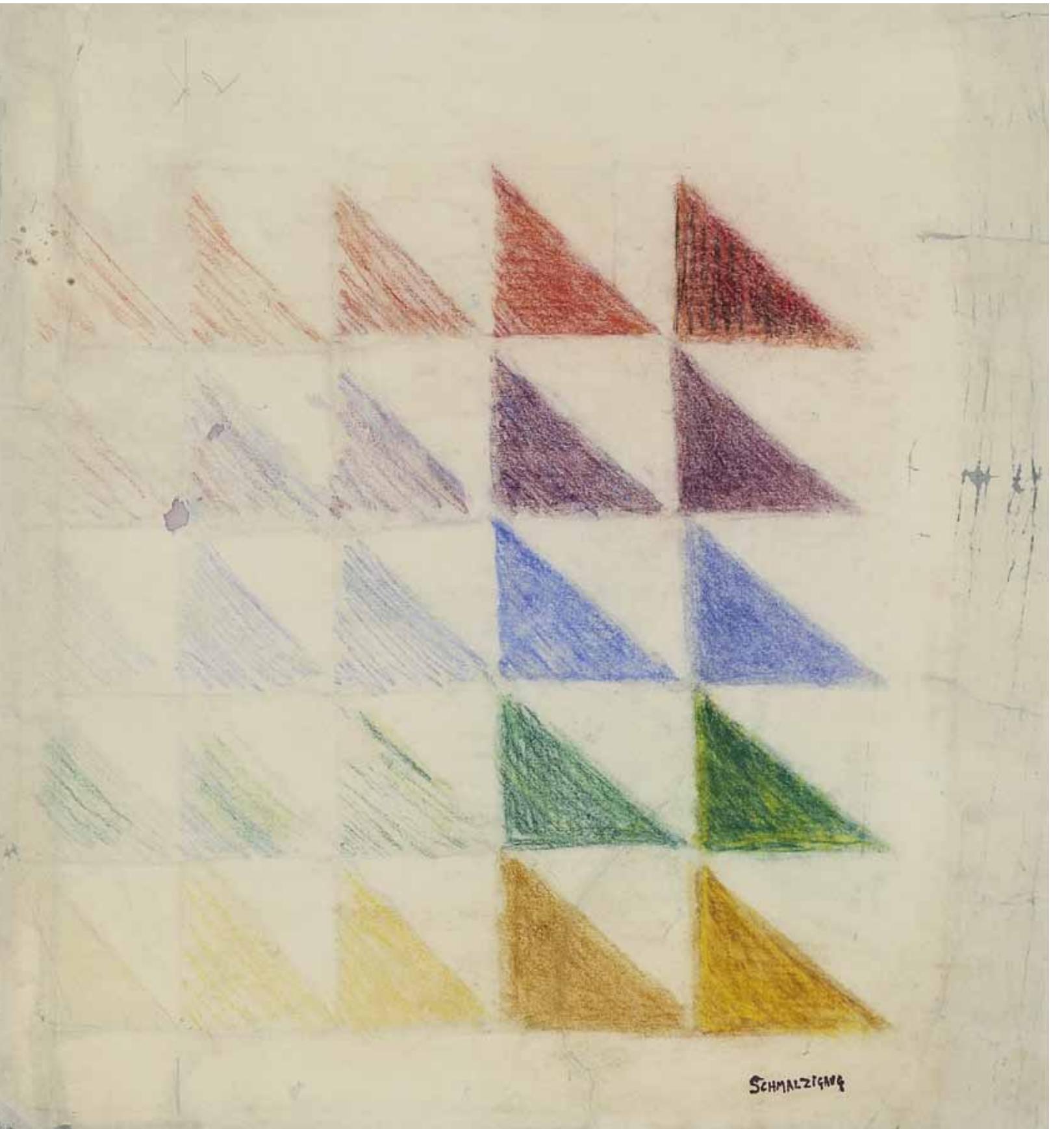
Crayon sur papier / Kleurkrijt op papier

520 x 480 mm

Signé avec cachet Schmalzigaug en bas à droite / Gesigneerd met naamstempel Schmalzigaug rechts onder  
Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen



Jules Schmalzigaug  
*Ambiente di colori: Forma nel quale si compone una testa di Canzonettista,*  
*(Organisation de couleurs : Café-concert-environnement)*, Venise, 1914  
Huile sur toile  
Collection Ronny et Jessy Van de Velde, Anvers



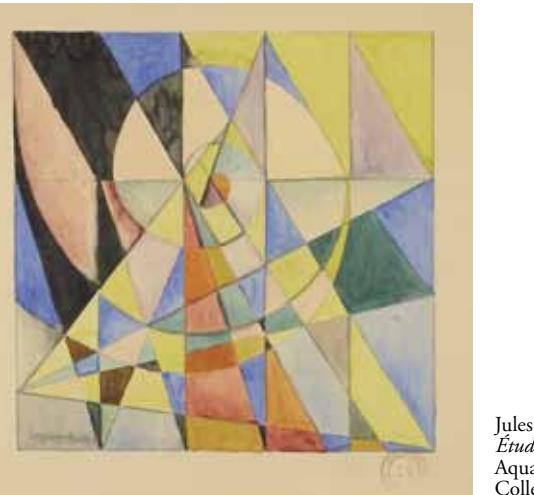
**3 JULES SCHMALZIGAUG**  
(1882-1917)

*Étude de composition de couleur, Venise, 1914 / Kleurencompositiestudie, Venetië, 1914*

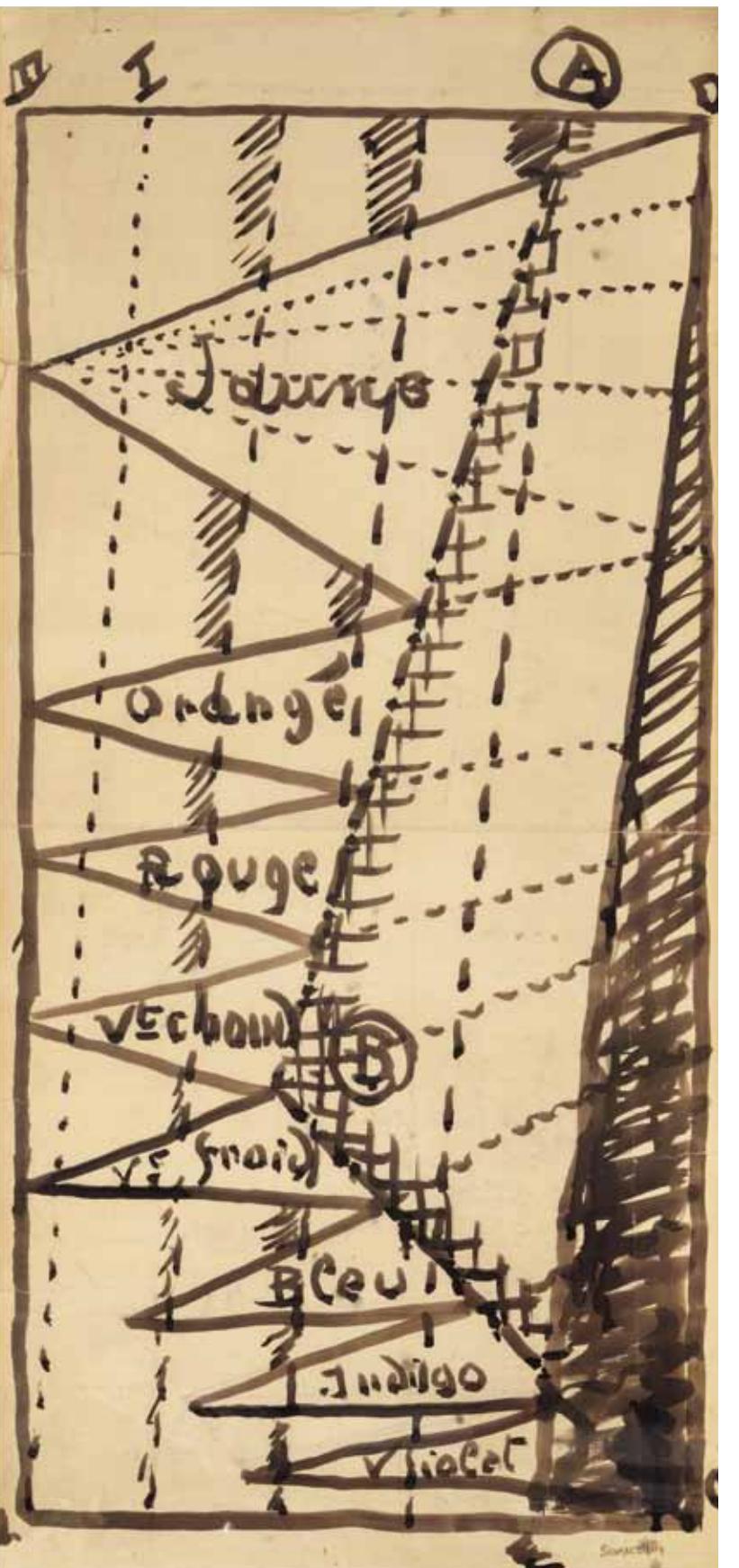
Lavis sur papier / Lavis op papier  
110 x 500 mm

Gesigneerd met naamstempel Schmalzigaug rechtsonder / Signé avec cachet de l'artiste Schmalzigaug en bas à droite  
Collection Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke / Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen-Knokke

28



Jules Schmalzigaug  
*Étude de couleurs et de mouvements*, Venise 1914  
Aquarelle, gouache et crayon sur papier  
Collection privée



29

#### 4 JOZEF PEETERS

(1895-1960)

##### **Composition, 1921 / Compositie, 1921**

Huile sur toile / Olie op doek

1100 x 600 mm

Signé et daté P. juni 1921 / Gesigneerd en gedateerd P. juni 1921

Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

##### Jozef Peeters

(Anvers, 1895-1960)

Peintre, graveur, dessinateur.

Après ses études à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, il fonde en 1918 le cercle Moderne Kunst organisant divers congrès internationaux. Il évolue du futurisme vers l'abstraction géométrique, reprenant à son compte le terme « Plastique pure » de Mondrian en appliquant ses théories avec sévérité et rigueur. Il séjourne en 1921 à Paris, rencontrant les grandes figures de l'avant-garde, puis en 1922 à Berlin avec Michel Seuphor qui l'a invité à le rejoindre à la direction de la revue *Het Overzicht*. S'il ne participe directement à *7 Arts*, ses œuvres y seront régulièrement reproduites, témoignant de sa proximité avec Karel Maes. Il exposera au Salon de La Lanterne sourde en 1923 à l'enseigne de *7 Arts*. Il s'absorbe en 1924 dans la création de mobilier et d'intérieurs, sa peinture connaissant une longue éclipse jusqu'en 1947.

##### Jozef Peeters

(Antwerpen, 1895-1960)

Schilder, graveur, tekenaar.

Na zijn studies aan de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen, richt hij in 1918 de Kring Moderne Kunst op die verschillende internationale congressen organiseert. Hij evolueert van het futurisme naar de geometrische abstractie, neemt van Mondriaan de term 'zuivere beelding' over en past diens theorieën strikt toe. Hij verblijft in 1921 in Parijs waar hij belangrijke figuren van de avant-garde ontmoet. In 1922 verblijft hij samen met Michel Seuphor, die hem heeft uitgenodigd om mee te werken aan het tijdschrift *Het Overzicht*, in Berlijn. Hij is nauw bevriend met Karel Maes en hoewel hij geen directe medewerker is van *7 Arts*, wordt zijn werk regelmatig in het blad gereproduceerd. Hij exposeert in 1923 op de salon van *La Lanterne sourde* onder het vaandel van *7 Arts*. In 1924 gaat hij zich vooral aan het ontwerpen van meubelen en interieurs wijden. Hij bleef schilderen tot in 1947, maar zijn talent doofde langzaam uit.



Jozef Peeters

*Composition I, 1923*

Huile sur toile

Collection Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke



## 5 FELIX DE BOECK

(1898-1995)

### **Composition abstraite, vers 1921-1923 / Abstracte Compositie, ca. 1921-1923**

Huile sur isorel / Olie op hardboard

590 x 710 mm

Collection privée / Privéverzameling

#### Felix De Boeck

(Drogenbos, 1898 - Berchem-Sainte-Agathe, 1995)

Peintre, dessinateur.

Etudes d'histoire de l'art à l'Université Libre de Bruxelles.

Peintre-paysan passant par le fauvisme, puis par le futurisme, De Boeck aborde l'art abstrait en pionnier vers 1920 bien qu'il refuse le mot « abstraction ». Sa fréquentation des fondateurs de *7 Arts* le confortera dans cette voie, De Boeck se référant toutefois constamment au modèle extérieur en une traduction stylisée et synthétisée.

Il participe à *l'Exposition internationale de Genève* (1920-1921) et à celle qui accompagne le *Second Congrès de l'Art moderne* à Anvers (1922). Co-fondateur du groupe *L'Assaut*, il collabore à la revue *Het Overzicht* et sera le premier artiste auquel *7 Arts* consacrera un cahier complet de reproductions. Il exposera à Paris en 1928 à la galerie *Au Sacré du printemps* fondée par Michel Seuphor et Paul Dermée.

#### Felix De Boeck

(Drogenbos, 1898 - Sint-Agatha-Berchem, 1995)

Schilder, tekenaar.

Studeert kunstgeschiedenis aan de ULB te Brussel.

Schilder-boer die eerst fauvistisch en daarna futuristisch werk maakt en in 1920 een pionier wordt van de abstracte kunst, hoewel hij de term 'abstractie' niet wil gebruiken. Door zijn contacten met de oprichters van *7 Arts* gaat hij verder op deze weg, maar blijft aan een externe werkelijkheid refereren die hij vertaalt in gestileerde en synthetische werken. Hij neemt deel aan de *Exposition internationale de Genève* (1920-1921) en aan het tweede *Kongres voor Moderne Kunst* in Antwerpen (1922). Hij is medeoprichter van de groep *L'Assaut*, werkt mee aan het tijdschrift *Het Overzicht* en is de eerste kunstenaar aan wie *7 Arts* een volledig cahier met reproducties wijdt. Hij exposeert in 1928 in Parijs in *Galerie Au Sacré du printemps*, opgericht door Michel Seuphor en Paul Dermée.



Felix De Boeck  
*Composition abstraite*, 1921-1923  
Huile sur isorel  
Collection privée



## 6 PIERRE-LOUIS FLOUQUET (1900-1967)

### **Architecture, 1925 / Architectuur, 1925**

Huile sur toile / Olie op doek

1490 x 1410 mm

Signé Flouquet en bas à gauche / Gesigneerd Flouket linksonder

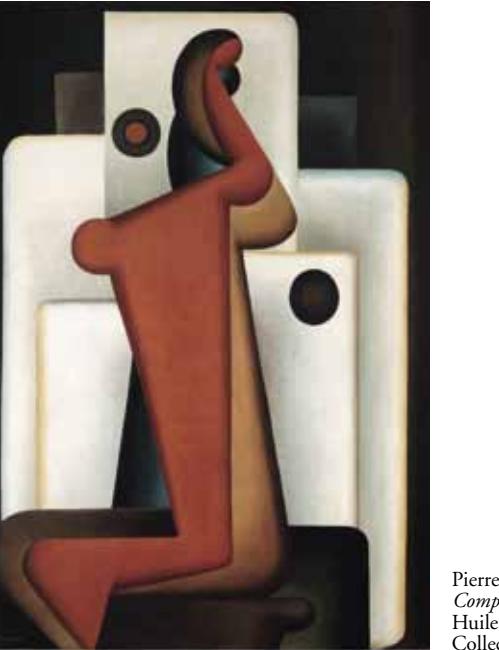
Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

**Pierre-Louis Flouquet**  
(Paris, 1900 - Dilbeek, 1967)  
Peintre, dessinateur, graveur.

Venu en Belgique à l'âge de dix ans, il accomplit ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles en 1919. Il y rencontre René Magritte avec lequel il partagera un atelier, exposant avec lui en 1920 au *Centre d'Art* fondé par Pierre Bourgeois. Son premier recueil de neuf linogravures paraît en 1921 au *Ça Ira* à Anvers. Co-fondateur de *7 Arts* en 1922, il y assure l'essentiel des chroniques des expositions, réalisant les portraits des principaux rédacteurs. Il fonde avec Jean-Jacques Gailliard le groupe *L'Assaut* en 1925, et expose en 1928 à Paris à la galerie *Au Sacré du printemps*. Il collabore avec Victor Bourgeois pour la réalisation des vitraux de la Cité Moderne de Berchem-Sainte-Agathe et illustre son ouvrage *25 figures de l'architecture moderne*. Retourné à Paris en 1928 à l'arrêt de *7 Arts*, il reviendra à Bruxelles mais délaissera toute activité picturale pour la littérature et la direction du *Journal des poètes* qu'il co-fonde en 1931.

**Pierre-Louis Flouquet**  
(Parijs, 1900 - Dilbeek, 1967)  
Schilder, tekenaar, graveur.

Flouquet kommt naar België op tienjarige leeftijd en studeert in 1919 af aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel. Daar ontmoet hij René Magritte met wie hij een atelier deelt en in 1920 exposeert hij in het door Pierre Bourgeois opgerichte *Centre d'Art*. Zijn eerste bundel met negen linosneden verschijnt in 1921 bij *Ça Ira* in Antwerpen. Hij is in 1922 medeoprichter van *7 Arts* waarin hij vooral recensies over tentoonstellingen schrijft en de portretten van de belangrijkste redacteurs tekent. Samen met Jean-Jacques Gailliard richt hij in 1925 de groep *L'Assaut* op. In 1928 exposeert hij in Parijs in *Galerie Au Sacré du printemps*. Hij werkt met Victor Bourgeois samen aan het ontwerp van glas-in-loodramen voor de Cité Moderne van Sint-Agatha-Berchem en illustreert diens boek *25 figures de l'architecture moderne*. Als *7 Arts* in 1928 stopt, keert hij een tijd terug naar Parijs om nadien terug naar Brussel te komen waar hij het schilderen opgeeft en kiest voor de literatuur. Hij heeft de leiding over *Le Journal des poètes*, waarvan hij in 1931 medeoprichter is.



Pierre-Louis Flouquet  
*Composition*, 1920-1922  
Huile sur toile  
Collection Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke



FLOQUET

## 7 HUIB HOSTE

(1881-1957)

### **Composition, ca. 1920-1922 / Compositie, ca. 1920-1922**

Peinture sous verre / Achterglasschildering

295 x 225 mm

Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

#### **Huib Hoste**

(Bruges, 1881 - Hove, 1957)

Architecte, urbaniste, créateur de mobilier.

Co-fondateur en 1919 de la *Société des Urbanistes Belges*, membre fondateur des *Congrès internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), il s'implique dans la reconstruction des villages détruits pendant la Première Guerre mondiale, dessinant la première église moderne de Zonnebeke en Flandre Occidentale.

Il réalise en 1921 la cité-jardin de Zelzate. Il s'associera aux activités du groupe *Cercle et Carré* de Michel Seuphor en 1929 et deviendra professeur d'architecture à l'Institut supérieur de La Cambre.

#### **Huib Hoste**

(Brugge, 1881 - Hove, 1957)

Architect, stedenbouwkundige, meubelontwerper.

Hij is in 1919 medeoprichter van de *Société des Urbanistes Belges* en is stichtend lid van de *Congrès internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM). Hij is betrokken bij de wederopbouw van in de Eerste Wereldoorlog verwoeste steden en dorpen. Voor Zonnebeke ontwerpt hij de eerste moderne kerk in West-Vlaanderen. In 1921 ontwerpt hij een tuinwijk in Zelzate.

Hij treedt in 1929 toe tot de groep *Cercle et Carré* van Michel Seuphor en wordt professor architectuur aan het Institut supérieur de La Cambre in Brussel.



Huib Hoste

Sculpture, vers 1920-1923  
Sculpture en bois peint, unique  
Collection privée



## 8 EDMOND VAN DOOREN (1895-1965)

### **Composition abstraite, 1920-1922 / Abstracte compositie, 1920-1922**

Huile sur toile / Olie op doek

760 x 670 mm

Signé E. Van Dooren en bas à droite / Gesigneerd E. Van Dooren rechtsonder  
Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

**Edmond Van Dooren**  
(Anvers, 1896 - 1965)  
Peintre, dessinateur.

Etudiant à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, il rencontre le peintre Jozef Peeters avec qui il fonde en 1918 le cercle *Moderne Kunst*. Il a d'abord partagé un studio dans la Wijngaardstraat, au-dessus du café De Zalm, avec Jozef Peeters, Paul Joostens et Jan Kiemeneij. En 1922, il participe au deuxième Congrès d'Art Moderne à Anvers. En 1920-1921, il se range du côté de l'esthétique radicale de Peeters et au cours de ces années, il peint ses œuvres les plus abstraites et combine les influences du cubisme et du futurisme dans son travail. Il expose en 1922 avec les cercles *Moderne Kunst* et *Ça Ira!*. Plus tard, il revient progressivement au figuratif avec des représentations futuristes de villes, sortes de métropoles gothiques et cosmiques qui témoignent à la fois de sa fascination et de son souci pour l'urbanisme du futur. Il peint aussi des paysages aux ciels effrayants dans lesquels des forces primitives éclatent et des têtes qui semblent presque sculptées

**Edmond Van Dooren**  
(Antwerpen, 1896 - 1965)  
Schilder, tekenaar.

Als student aan de Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen, leert hij Jozef Peeters kennen, met wie hij in 1918 de *Kring Moderne Kunst* opricht. Hij deelt aanvankelijk een atelier in de Wijngaardstraat boven café De Zalm, met Jozef Peeters, Paul Joostens en Jan Kiemeneij.

In 1922 neemt hij in Antwerpen deel aan het tweede Kongres voor Moderne Kunst. Hij schaart zich in 1920-1921 achter de radicale esthetica van Peeters en schildert in die jaren zijn meest abstracte werken en combineert de invloeden van kubisme en futurisme in zijn werk. Hij stelt in 1922 tentoon met de kringen *Moderne Kunst* en *Ça Ira!*. Later keert hij stilaan terug naar de figuratie met futuristische voorstellingen van steden, een soort gotische en kosmische metropoliën die zowel getuigen van zijn fascinatie voor als van zijn bezorgdheid over de stedenbouw van de toekomst. Hij schildert ook landschappen met beangstigende hemelpartijen waarin oerkrachten losbarsten en koppen die haast gebeeldhouwd lijken.



Edmond Van Dooren  
*Futurisme*, vers 1919-1920  
Encre de Chine sur papier  
Collection Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke



## 9 GEORGES VANTONGERLOO

(1886-1965)

### **Formes, 1939 / Vormen, 1939**

Huile sur panneau / Olie op paneel  
360 x 610 mm

Signé et daté G. Vantongerloo, Paris 1939 au verso / Gesigneerd en gedateerd G. Vantongerloo, Parijs 1939 op de keerzijde  
Collection privée / Privéverzameling

**Georges Vantongerloo**  
(Anvers, 1886 - Paris, 1965)  
Peintre, sculpteur.

Elève des Académies royales des Beaux-Arts de Bruxelles et d'Anvers. Blessé en 1914, il vit sa convalescence aux Pays-Bas, rencontrant Jules Schmalzigaug, puis Théo Van Doesburg et Piet Mondrian, se liant en 1917 à *De Stijl* dont il est l'un des rédacteurs du manifeste. D'une grande rigueur géométrique, son oeuvre s'inspire d'équations mathématiques, appliquant à ses formes strictes des couleurs déterminées par leur intensité chromatique. Il délaissera peu à peu l'angle droit pour y introduire des courbes, s'éloignant de *De Stijl* vers 1921. Il publie en 1924 son manifeste *L'Art et son avenir*. Installé à Paris en 1930, il fonde l'année suivante avec Van Doesburg, Naum Gabo et Anton Pevzner le mouvement *Abstraction-création*, tentant de s'opposer au surréalisme. C'est à Paris, en 1943, qu'aura lieu sa première exposition personnelle où il expérimente en sculpture de nouveaux matériaux, y recherchant la transparence propre à exprimer le cosmos et l'infini, s'appliquant de même à des projets architecturaux.

40

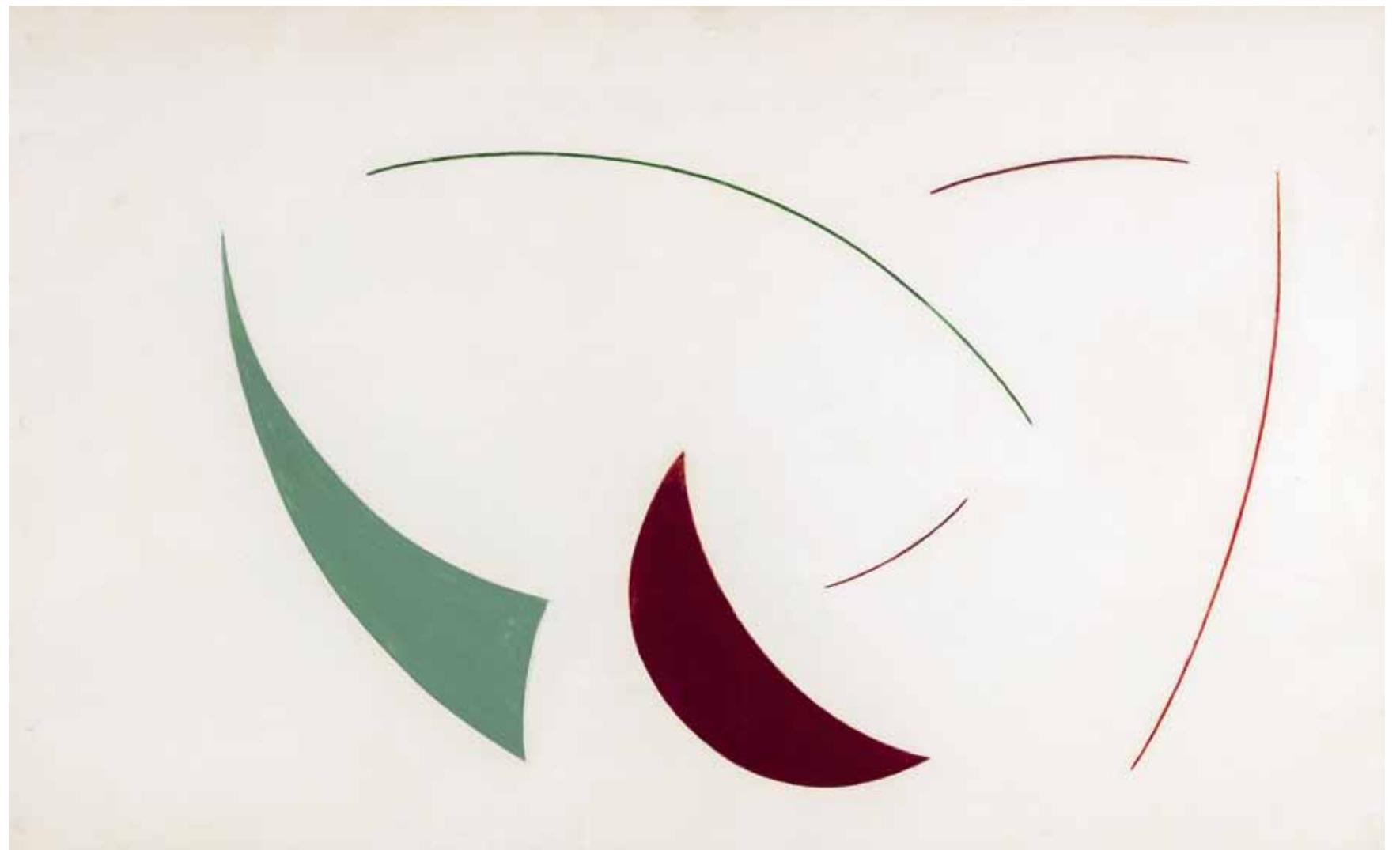
**Georges Vantongerloo**  
(Antwerpen, 1886 - Parijs, 1965)  
Schilder, beeldhouwer.

Hij studeert aan de Academies voor Schone Kunsten van Brussel en Antwerpen. Hij raakt gewond in 1914 en gaat voor herstel naar het neutrale Nederland waar hij Jules Schmalzigaug leert kennen en daarna Theo Van Doesburg en Piet Mondriaan. Hij sluit zich in 1917 aan bij *De Stijl* en is medeopsteller van het Manifest van die groep. Zijn strikt geometrische werk is geïnspireerd door wiskundige vergelijkingen. Hij geeft zijn strenge vormen kleuren die bepaald zijn door hun chromatische intensiteit. Hij laat geleidelijk de rechte hoek achter zich en introduceert rond 1921 golvende lijnen waarmee hij zich verwijdt van *De Stijl*. In 1924 publiceert hij zijn manifest *L'Art et son avenir*. In 1930 gaat hij in Parijs wonen en richt daar samen met Van Doesburg, Naum Gabo en Anton Pevzner de beweging *Abstraction-création* op die een tegenpool van het surrealisme wil zijn. In 1943 wordt in Parijs zijn eerste solotentoonstelling georganiseerd waarop hij architectonische ontwerpen en experimentele sculpturen in nieuwe materialen toont, waarin hij op zoek gaat naar transparantie die de kosmos en het oneindige kan weergeven.

41



Georges Vantongerloo  
Dans son atelier, Paris 1965



**10 VICTOR SERVRANCKX**  
(1897-1965)

**Opus 2, 1955**

Huile sur toile / Olie op doek

460 x 810 mm

Signé et daté / Gesigneerd en gedateerd  
Collection privée / Privéverzameling

**Victor Servranckx**

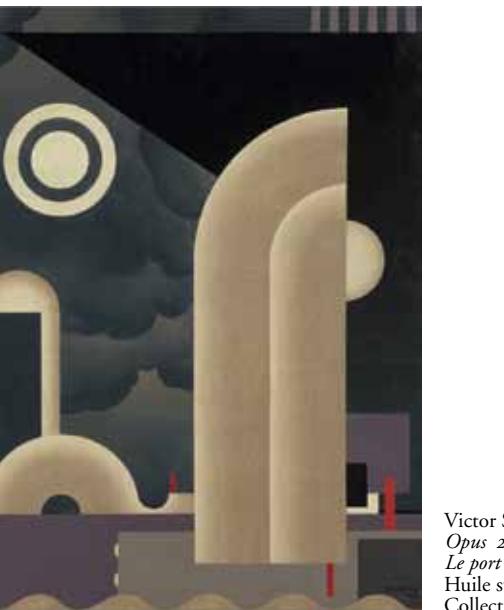
(Diegem, 1897 - Vilvoorde, 1965)

Peintre, sculpteur, graveur, architecte et créateur de mobilier.

Après ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, il participe aux expositions du cercle bruxellois *Doe Stil Voort* en 1918 et à celles du deuxième et troisième Congrès de l'Art moderne en 1920 et 1922 à Anvers et Bruges.

En 1922, il adhère aux théories de la *Plastique pure* après une influence cubiste et néo-futuriste. La même année, il rédige avec René Magritte, son collègue aux établissements de papier-peint Peters-Lacroix à Haren, *Défense de l'esthétique*, un manifeste qui demeura longtemps inédit. Il collabore régulièrement à *7 Arts* par des articles consacrés à la peinture et l'esthétique, la revue reproduisant diverses de ses œuvres. Fasciné par l'esthétique de la machine, il s'éloigne progressivement des théories abstraites, sa peinture traduisant son intérêt pour l'univers machiniste qu'il évoque en des formes géométriques stylisées et ombrées, empreintes ensuite d'un climat onirique. Il cessera vers 1925 toute activité picturale pour se consacrer à l'architecture et la décoration intérieure, revenant après-guerre à une forme d'abstraction géométrique.

42



Victor Servranckx  
*Opus 2-1926*  
*Le port*  
Huile sur toile  
Collection MSK, Gand

**Victor Servranckx**

(Diegem, 1897 - Vilvoorde, 1965)

Schilder, beeldhouwer, graveur, architect en meubelontwerper.

Na zijn studies aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel, neemt hij in 1918 deel aan de tentoonstellingen van de Brusselse kring *Doe Stil Voort* en in 1920 en 1922 aan die van het tweede en derde Kongres voor Moderne Kunst in Antwerpen en Brugge. Na kubistische en neo-futuristische invloeden te hebben ondergaan, stapt hij in 1922 over naar de *zuivere beelding*. In 1922 schrijft hij samen met René Magritte, zijn collega ontwerper in de behangpapierfabriek Peters-Lacroix in Haren, *Défense de l'esthétique*, een manifest dat lang ongepubliceerd zal blijven. Hij schrijft regelmatig artikelen over schilderkunst en esthetica voor *7 Arts* en het blad reproduceert meerdere van zijn werken. Hij is gefascineerd door de machine-esthetica en laat de abstractie theorieën meer en meer los. Zijn schilderkunst vertaalt zijn interesse voor de wereld van machines die hij in gestileerde en beschaduwde geometrische vormen weergeeft, het geheel badend in een dromerige sfeer. Rond 1925 stopt hij met schilderen om zich aan architectuur en interieurontwerp te wijden. Na de oorlog begint hij weer een soort van geometrisch abstracte werken te schilderen.

43





Victor Servranckx, Felix De Boeck, Pierre-Louis Flouquet, Francine Holley, Camiel Van Breedam

## 11 MARC MENDELSON

(1915-2013)

### *Limites de la nuit, 1952 / Nachtlimieten, 1952*

Huile sur toile / Olie op doek

1550 x 1700 mm

Monogrammé et titre et date au verso / Gemonogrammeerd en getiteld op de keerzijde  
Collection privée, Knokke / Privéverzameling, Knokke

#### Marc Mendelson (Londres, 1915 - Uccle, 2013)

Il étudie à l'Institut supérieur des Beaux-Arts de 1934 à 1939, et sa première exposition personnelle a lieu en 1942 à Anvers. Il est l'un des douze fondateurs du mouvement *Jeune Peinture Belge*, créé en 1945 avec d'autres grands noms comme Gaston Bertrand, Jo Delahaut, Louis Van Lint et également, pour un court instant, Pierre Alechinsky. Visant à promouvoir le travail progressiste de jeunes artistes belges dans l'immédiat après-guerre, l'exposition principale du groupe a lieu en 1947 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Mendelson expose ensuite à la Biennale de Venise (1948) et à la Biennale de São Paulo (1951, 1953), et il a reçu une mention honorable au Carnegie International, Pittsburgh (1952).

Co-fondateur d'*Espace* (1952). Il enseigne la sérigraphie à La Cambre (1951 - 1980) et est membre de l'Académie royale (1965).

Au cours de sa longue carrière, il a travaillé dans différents styles, à la fois figuratifs et abstraits. Il a utilisé divers médiums tels que la peinture à l'huile, l'aquarelle, l'assemblage, la photographie...



Marc Mendelson  
*Nature morte avec violon*, 1948  
Huile sur toile  
Collection privée, Bruxelles

#### Marc Mendelson (Londen, 1915 - Ukkel, 2013)

Hij studeert van 1934 tot 1939 aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen. Zijn eerste solotentoonstelling vindt plaats in 1942 in Antwerpen. Hij is een van de twaalf oprichters van de beweging *Jeune Peinture Belge*, opgericht in 1945 met andere grote namen als Gaston Bertrand, Jo Delahaut, Louis Van Lint en ook voor een korte tijd Pierre Alechinsky. Om het vooruitstrevende werk van jonge Belgische kunstenaars in de onmiddellijke naoorlogse periode te promoten, wordt in 1947 de hoofdtentoonstelling van de groep georganiseerd in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel.

Mendelson exposeert vervolgens op de Biënnale van Venetië (1948) en de Biënnale van São Paulo (1951, 1953), en krijgt een eervolle vermelding op Carnegie International, Pittsburgh (1952).

Mede-oprichter van *Espace* (1952). Hij doceert zeeprint aan La Cambre (1951 - 1980) en is lid van de Académie Royale (1965).

Tijdens zijn lange carrière heeft hij in verschillende stijlen gewerkt, zowel figuratief als abstract. Hij gebruikte verschillende media zoals olieverf, aquarel, assemblage en fotografie.



## 12 MIG QUINET (1906-2001)

### *Les Rivages, 1951 / De kusten, 1951*

Huile sur toile / Olie op doek

610 x 810 mm

Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

#### Mig Quinet

(Ransart, 1906 - Watermael-Boitsfort, 2001)

Mig Quinet suit les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Sa première exposition personnelle a lieu en 1938 à la Galerie Manteau à Bruxelles. Elle participe aux expositions *Apport* à la Galerie Apollo à partir de 1945.

Elle est membre fondateur de l'association *Jeune Peinture Belge*, mouvement émancipateur de l'après-guerre. René Lust – avocat et mécène – introduit par Mig Quinet, en assure la présidence. L'artiste participe à toutes les expositions du groupe en Belgique et à l'étranger. Lors d'une exposition de la *Jeune Peinture Belge* à Stockholm en 1947, elle est impliquée dans un grave accident de voiture. Après une longue convalescence et malgré la dissolution du groupe en 1948, elle a beaucoup lutté pour poursuivre sa carrière artistique.

Au début des années 1950, Mig Quinet évolue vers l'abstraction géométrique (1949-1957) et ensuite lyrique (1957-1963) avec une fraîcheur pleine de spontanéité et une palette éclatante où les couleurs explosent. Vers 1963, ses œuvres évoluent vers une forme de figuration épurée, un art allusif et néo-figuratif.

Mig Quinet mérite de figurer parmi les grands artistes, non seulement de la *Jeune Peinture Belge*, mais de la scène de l'art moderne belge tout court.

#### Mig Quinet

(Ransart, 1906 - Watermaal-Bosvoorde, 2001)

Mig Quinet volgt opleidingen aan de Academie voor Schone Kunsten te Brussel.

Haar eerste solotentoonstelling vindt plaats in 1938 in Galerie Manteau te Brussel. Ze neemt vanaf 1945 deel aan de *Apport* tentoonstellingen in de Apollo Galerie.

Ze is een van de oprichters van *Jeune Peinture Belge*, een naoorlogse emancipatiebeweging. Op voorstel van Mig, wordt René Lust – advocaat en mecenas – voorzitter. De kunstenares neemt deel aan alle tentoonstellingen van de groep in binnen- en buitenland. Tijdens een tentoonstelling van *Jeune Peinture Belge* in Stockholm in 1947 raakt ze betrokken bij een ernstig auto-ongeval. Na een lang herstel en ondanks de ontbinding van de groep in 1948, vecht ze als een leeuwin om haar artistieke carrière voort te zetten.

Begin jaren 50 evolueert Mig Quinet naar geometrische abstractie (1949-1957) en vervolgens naar lyrisch (1957-1963) met een spontane frisheid en een oogverblindend palet waarin kleuren exploderen. Rond 1963 evolueren haar werken naar een vorm van verfijnde figuur, een zinspelende en neofiguratieve kunst. Mig Quinet is een van de belangrijke kunstenaars van de *Jeune Peinture Belge*, en ook van de Belgische moderne kunst.



Mig Quinet

*Plan Marin, 1952*

Huile

sur toile  
Collection privée, Bruxelles



## 13 FRANCINE HOLLEY (1901-2020)

### Mezzo 1953 / Mezzo 1953

Huile sur toile / Olie op doek  
860 x 800 mm

Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

**Francine Holley**  
(Liège, 1919 - Paris, 2020)

Elle s'initie simultanément, de 1937 à 1945, à la musique et aux arts plastiques à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, où elle rencontre Georges Collignon, qui la convainc d'opter pour l'abstraction.

En 1946, elle rencontre son futur mari et se fixe à Paris. Elle fréquente les ateliers d'André Lhote et Fernand Léger, puis ceux de Jean Dewasne et Edgar Pillet.

En 1952, elle expose ses premières œuvres abstraites au *Salon des Réalités Nouvelles*. Elle fera partie de l'APIAW à Liège et deviendra membre des groupes belges *Art Abstrait* (1953) et *Art Construit* (1960).

Francine Holley sera l'une des rares femmes à pénétrer le milieu abstrait.

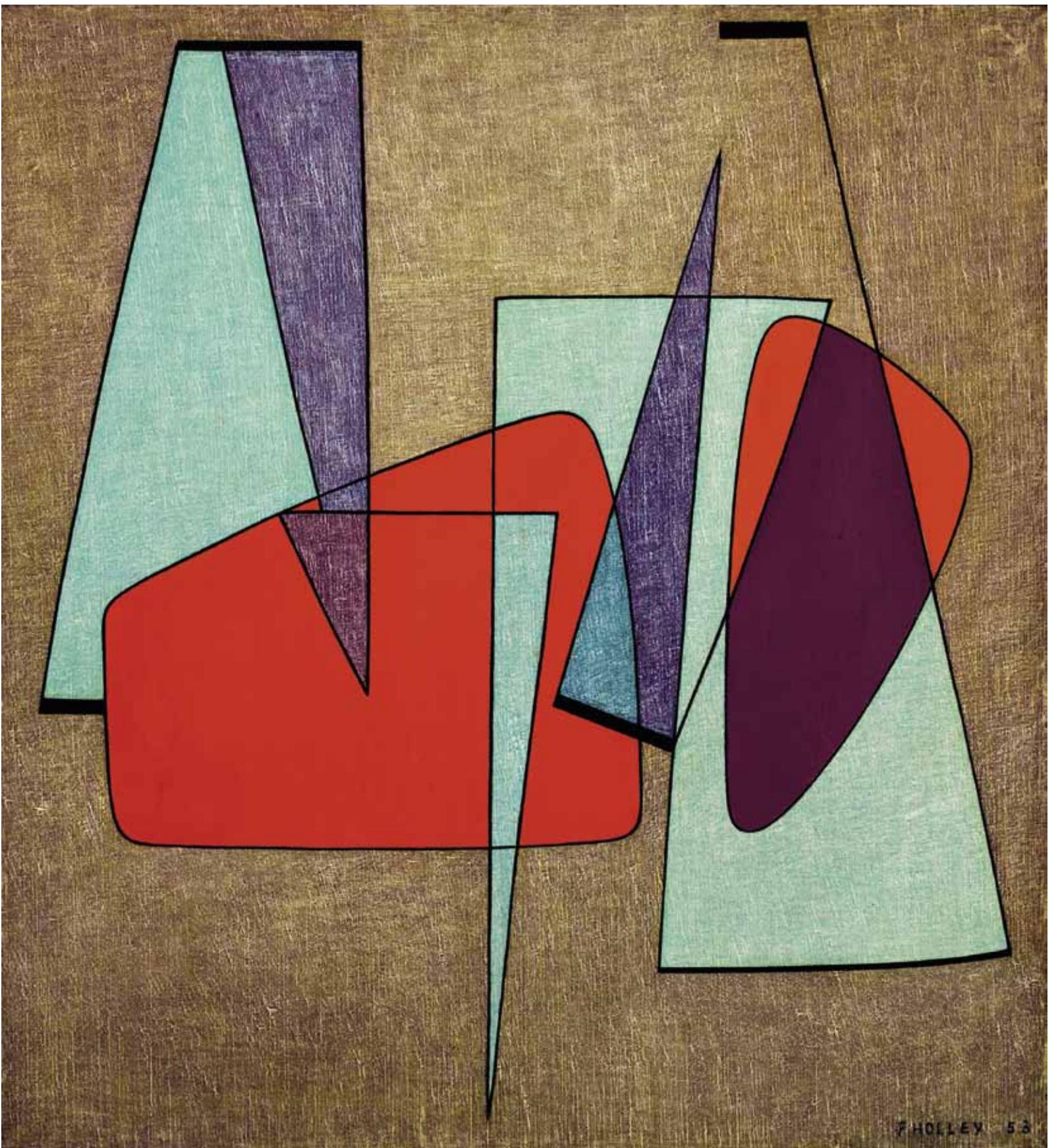
**Francine Holley**  
(Luik, 1919 - Parijs, 2020)

Van 1937 tot 1945 studeert ze gelijktijdig muziek en beeldende kunst aan de Académie des Beaux-Arts van Luik, waar ze Georges Collignon ontmoet, die haar overtuigt om voor de abstractie te kiezen.

In 1946 ontmoet ze haar toekomstige echtgenoot en vestigt zich in Parijs. Ze volgt de workshops van André Lhote en Fernand Léger, daarna die van Jean Dewasne en Edgar Pillet.

In 1952 stelt ze haar eerste abstracte werken tentoon op het *Salon des Réalités Nouvelles*. Ze maakt deel uit van de APIAW in Luik en wordt lid van de Belgische groepen *Art Abstrait* (1953) en *Art Construit* (1960).

Francine Holley is een van de weinige vrouwen in de abstracte kunstwereld.



## 14 CAMIEL VAN BREEDAM

(b. 1936)

### *Lignes de coup, 1957 / Snijdende lijnen, 1957*

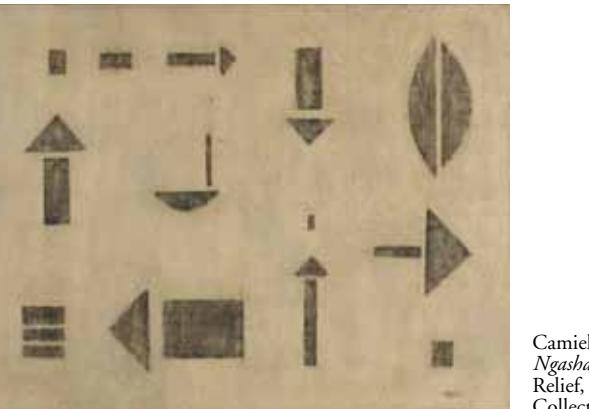
Techniques mixtes / Gemengde techniek

860 x 860 x 20 mm

Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

#### Camiel Van Breedam (Boom, 1936)

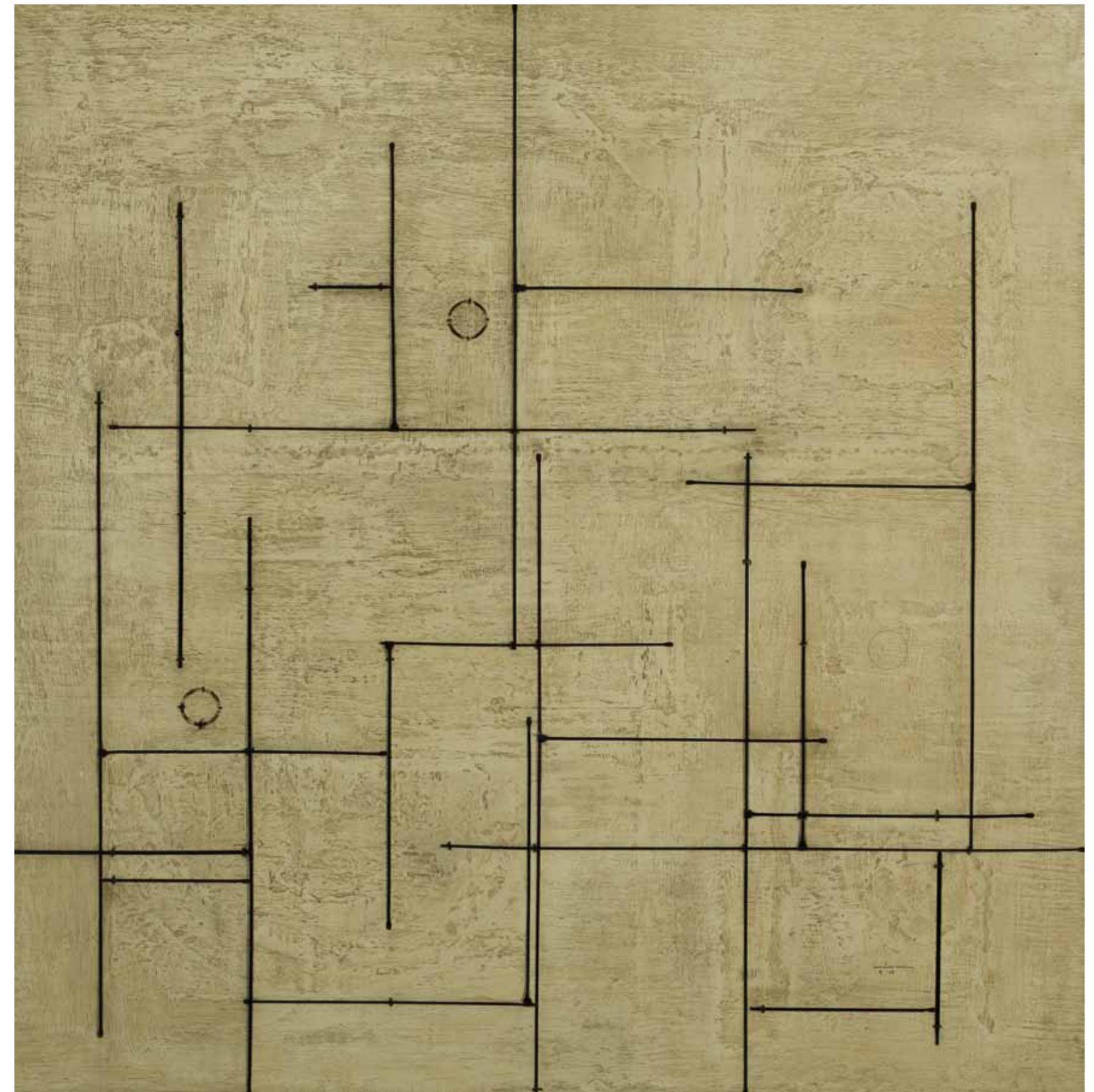
Camiel Van Breedam est l'un des représentants les plus importants de l'art de l'assemblage en Belgique. À la fin des années cinquante, il était l'un des nouveaux arrivants anversois à graviter autour de *G58 Hessenhuis* et était déjà engagé dans un art purement abstrait. Il évolue progressivement vers des reliefs, des collages, des assemblages, des objets, des images et des sculptures environnementales, empreints d'une vision très personnelle, explicitement humaniste. Ses sources d'inspiration – du jazz et de la littérature à la culture des premiers habitants de l'Amérique du Nord et au déclin de l'industrie dans la région de Rupel, sa terre natale – sont aussi diverses que les matériaux qu'il utilise. Ceux-ci ont souvent été récupérés, sauvés de la montagne de déchets de la société de consommation. Ils ont la patine d'une vie antérieure et illustrent la sensibilité de Van Breedam aux menaces qui pèsent sur l'individu, la société et l'environnement. Ses œuvres offrent une réponse constructive et poétique à la destruction, à l'oppression et à la violence. Ce qui est abîmé, apparemment incompatible ou dénué de sens, Van Breedam le rassemble de manière délicate et pleine d'espoir.



Camiel Van Breedam  
*Ngashah*, 1957  
Relief, huile et fer sur panneau  
Collection FIBAC, Berchem-Anvers

#### Camiel Van Breedam (Boom, 1936)

Camiel Van Breedam is een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de assemblagekunst in België. Eind jaren 50 behoort hij tot de Antwerpse nieuwlichters rond *G58 Hessenhuis* en schildert hij zuiver abstract. Geleidelijk evolueert hij naar reliëfs, collages, assemblages, objecten, beelden en omgevingssculpturen, doordrongen van een heel persoonlijke, expliciet humanistische visie. Zijn inspiratiebronnen – van jazz en literatuur tot de cultuur van de oorspronkelijke inwoners van Noord-Amerika en de teloorgang van de industrie in de Rupelstreek, zijn geboorteplaats – zijn even uiteenlopend als de materialen die hij hanteert. Die zijn vaak gerecupereerd, gered van de afvalberg van de consumptiemaatschappij. Ze hebben de patina van een eerder leven en illustreren Van Breedams gevoeligheid voor bedreigingen van individu, maatschappij en milieu. Zijn werken bieden een constructief en poëtisch antwoord op afbraak, verdrukking en geweld. Wat beschadigd, ogenschijnlijk onverenigbaar of betekenisloos is, brengt Van Breedam op een delicate en hoopvolle manier samen.



## 15 GUY VANDENBRANDEN (1926-2014)

### **Composition, 1959 / Compositie, 1959**

Huile sur toile / Olie op doek

1400 x 1600 mm

Collection privée, Knokke / Privéverzameling, Knokke

### **Guy Vandenbranden** (Ixelles, 1926 - Anvers, 2014)

Guy Vandenbranden est l'un des pionniers les plus importants de l'art abstrait en Belgique après la Seconde Guerre mondiale. Depuis la fin des années cinquante, il est impliqué dans divers groupes d'artistes : de *l'Art Abstrait* de Bruxelles, *Formes et Art Construit à la Nouvelle École Flamande* de Jef Verheyen. Vandenbranden s'en tient finalement au constructivisme, à l'abstraction « froide » ou géométrique. Alors qu'au début de sa carrière artistique, il évite la palette de couleurs et utilise des compositions monumentales en noir et blanc serrées, dans son travail ultérieur, il expérimente abondamment une palette de couleurs très personnelle et audacieuse.



Guy Vandenbranden  
*Composition, 1958*  
Huile sur toile  
Collection FIBAC, Berchem-Anvers

### **Guy Vandenbranden** (Elsene, 1926 - Antwerpen, 2014)

Guy Vandenbranden is een van de belangrijkste voortrekkers van de abstracte kunst in België na de Tweede Wereldoorlog. Vanaf eind jaren 50 is hij betrokken bij verschillende kunstenaarsgroepen: van het Brusselse *Art Abstrait*, *Formes en Art Construit* tot Jef Verheyens *Nieuwe Vlaamse School*. Vandenbranden houdt uiteindelijk vast aan het constructivisme, aan de 'koele' of geometrische abstractie. Waar hij in het begin van zijn artistieke loopbaan het coloriet schuwt en gebruik maakt van monumentale, strakke zwart-witcomposities, experimenteert hij in zijn latere werk uitvoerig met een heel eigen en gedurfde kleurenpalet.



## 16 JO DELAHAUT (1911-1992)

### **Signe vert, 1967 / Groen teken, 1967**

Huile sur toile / Olie op doek

1955 x 1140 mm

Collection privée, Knokke / Privéverzameling, Knokke

**Jo Delahaut**  
(Vottem, 1911 - Schaerbeek, 1992)

Peintre, sculpteur, graveur, créateur de céramique, est l'une des figures incontournables de l'abstraction géométrique en Belgique. Il fait ses études à l'Académie de Liège, où il obtient également un doctorat en histoire de l'art (1939). Il est l'un des premiers artistes abstraits belges après 1945. En tant que membre du mouvement *Jeune Peinture Belge*, il réalise sa première œuvre abstraite en 1946. En 1952, il a fondé, avec Pol Bury, Jean Milo, Georges Collignon et Albert Saverys, le groupe *Art Abstrait*. Au cours de cette période, il a formé son propre style unique, dans lequel il a assumé des formes existantes : des demi-cercles ou des rectangles avec un angle émoussé. En 1954, il écrit le manifeste *Le Spatialisme* avec Pol Bury. Il fonde encore en 1956 et 1960 les groupes *Formes* et *Art Construit*. A cette époque Delahaut réalise également des œuvres en trois dimensions et s'intéresse à l'architecture.



Jo Delahaut  
*Composition*, 1967  
Collection privée

**Jo Delahaut**  
(Vottem, 1911 - Schaerbeek, 1992)

Schilder, beeldhouwer, graveur, keramist, is een van de essentiële figuren van de geometrische abstractie in België. Hij studeert aan de Academie van Luik, waar hij ook een doctoraat in de kunstgeschiedenis behaalt (1939). Hij is een van de eerste Belgische abstracte kunstenaars na 1945. Als lid van de beweging *Jeune Peinture Belge* maakt hij zijn eerste abstracte werk in 1946. In 1952 richt hij samen met Pol Bury, Jean Milo, Georges Collignon en Albert Saverys de groep *Abstracte Kunst* op. In deze periode ontwikkelt hij zijn eigen unieke stijl, waarbij hij bestaande vormen gebruikt: halve cirkels of rechthoeken met een stompe hoek. In 1954 schrijft hij samen met Pol Bury het manifest *Le Spatialisme*. In 1956 en 1960 richt hij nog de groepen *Formes* en *Art Construit* op. Delahaut maakt in die tijd ook driedimensionale werken en hij interesseert zich ook voor architectuur.



## 17 DAN VAN SEVEREN

(1927-2009)

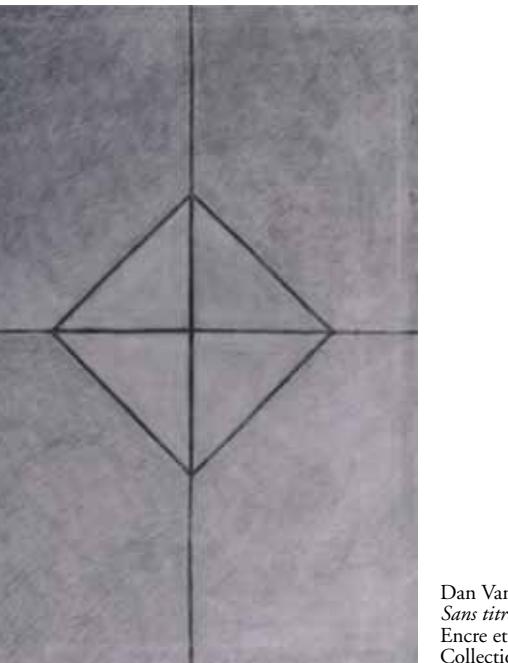
### Sans titre, 1971-1972 / Zonder titel, 1971-1972

Encre, tempéra et crayon sur toile / Inkt, tempera en potlood op doek  
1300 x 900 mm

Signé et daté au verso / Gesigneerd en gedateerd op keerzijde  
Collection privée, Deurne / Privéverzameling, Deurne

Dan Van Severen  
(Lokeren, 1927 - Gand, 2009)

Le langage visuel abstrait géométrique du constructivisme du début du XXe siècle a été une source d'inspiration dans les années 1960 pour une jeune génération d'artistes à la recherche de l'essence de la peinture et de la sculpture. Des formes élémentaires, des matériaux sobres, souvent industriels et un détachement objectivant caractérisent le minimalisme. La forme et le contenu sont considérablement réduits dans des œuvres qui, par la répétition, la symétrie et la variation subtile, entrent dans un dialogue intense entre elles et avec leur environnement. En Belgique, Dan Van Severen en est l'un des représentants les plus importants. Van Severen a étudié à l'académie d'Anvers après la Seconde Guerre mondiale, tout comme son compatriote Mark Verstockt. Il s'était auparavant lié d'amitié avec Etienne Van Doorslaer à Sint-Lucas à Gand, une amitié qui est devenue encore plus intense lorsqu'il s'est installé à Bruges au milieu des années 1960 et a pris un atelier dans l'abbaye où Van Doorslaer était entré. Peu de temps après, tous deux s'impliquent dans le *Plus Group* de Gand autour d'Yves De Smet (1946-2004), qui prône le constructivisme. A partir du début des années 1970, Van Severen a cessé de travailler la peinture au profit du dessin, de sorte qu'il s'est détaché de la matière. Avec des lignes extrêmement sobres, des formes élémentaires telles que le rectangle et le carré, et avec une attention particulière au motif en croix - qui unit l'horizontal et le vertical - Van Severen aspire au pur spirituel qui transcende la perception sensible et optique.



Dan Van Severen  
*Sans titre*, 1971  
Encre et tempéra sur toile  
Collection privée

Dan Van Severen  
(Lokeren, 1927 - Gent, 2009)

De geometrisch-abstracte taal van het vroege 20e-eeuwse constructivisme is in de jaren 60 een inspiratie voor een jonge generatie kunstenaars die op zoek is naar de essentie van schilderkunst en beeldhouwkunst. Elementaire vormen, sobere, vaak industriële materialen en een objectiverende afstandelijkheid kenmerken het *minimalisme*. Vorm en inhoud worden sterk gereduceerd in werken die door herhaling, symmetrie en subtiële variatie een intense dialoog aangaan met elkaar en met hun omgeving. In België is Dan Van Severen een van de belangrijkste vertegenwoordigers. Van Severen studeert na de Tweede Wereldoorlog aan de Antwerpse academie, net als zijn landgenoot Mark Verstockt. Hij raakt eerder bevriend met Etienne Van Doorslaer in Sint-Lucas in Gent, een vriendschap die nog intenser wordt als hij midden jaren 60 naar Brugge verhuist en er een atelier heeft in de abdij waar Van Doorslaer was ingetreden. Kort daarna raken beiden betrokken bij de Gentse *Plus Groep* rond Yves De Smet (1946-2004), die pleit voor het constructivisme. Vanaf het begin van de jaren 70 stopt Van Severen met schilderen, waardoor hij zich losmaakt van de materie. Met uiterst sobere lijnen, elementaire vormen als de rechthoek en het vierkant, en met bijzondere aandacht voor het kruispatroon – dat het horizontale en het verticale verenigt – streeft Van Severen naar het zuiver spirituele dat de materiële en optische waarneming overstijgt.



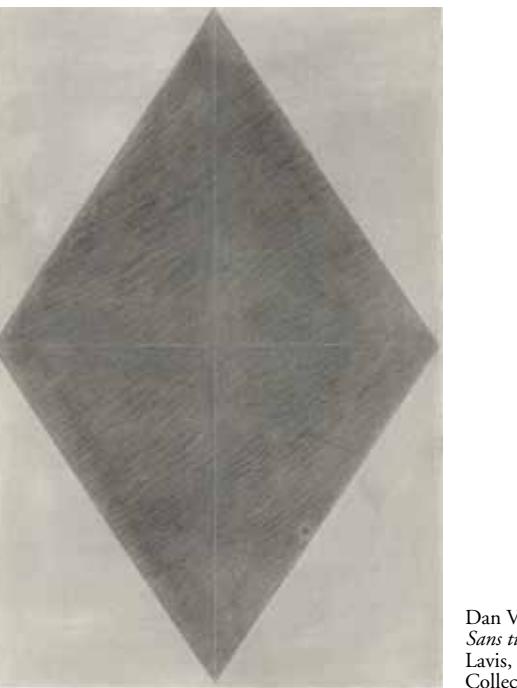
**18 DAN VAN SEVEREN**  
(1927-2009)

**Composition au cercle noir, 1963 / Compositie met zwarte cirkel, 1963**

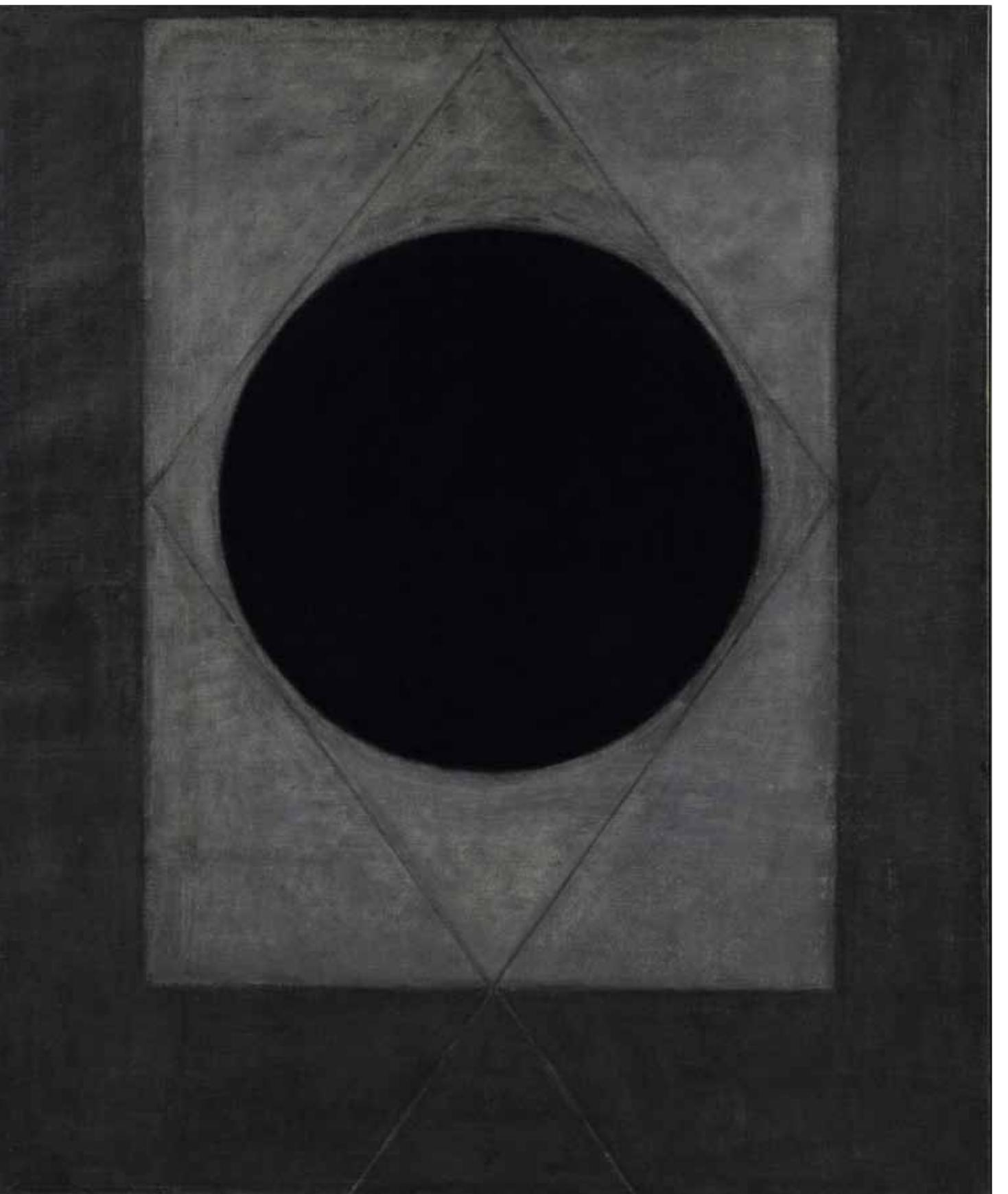
Huile sur toile / Olie op doek

1200 x 1000 mm

Signé et daté sur verso / Gesigneerd en gedateerd op keerzijde  
Collection privée, Deurne / Privéverzameling, Deurne



Dan Van Severen  
*Sans titre*, 1965  
Lavis, crayon et fusain sur papier  
Collection privée



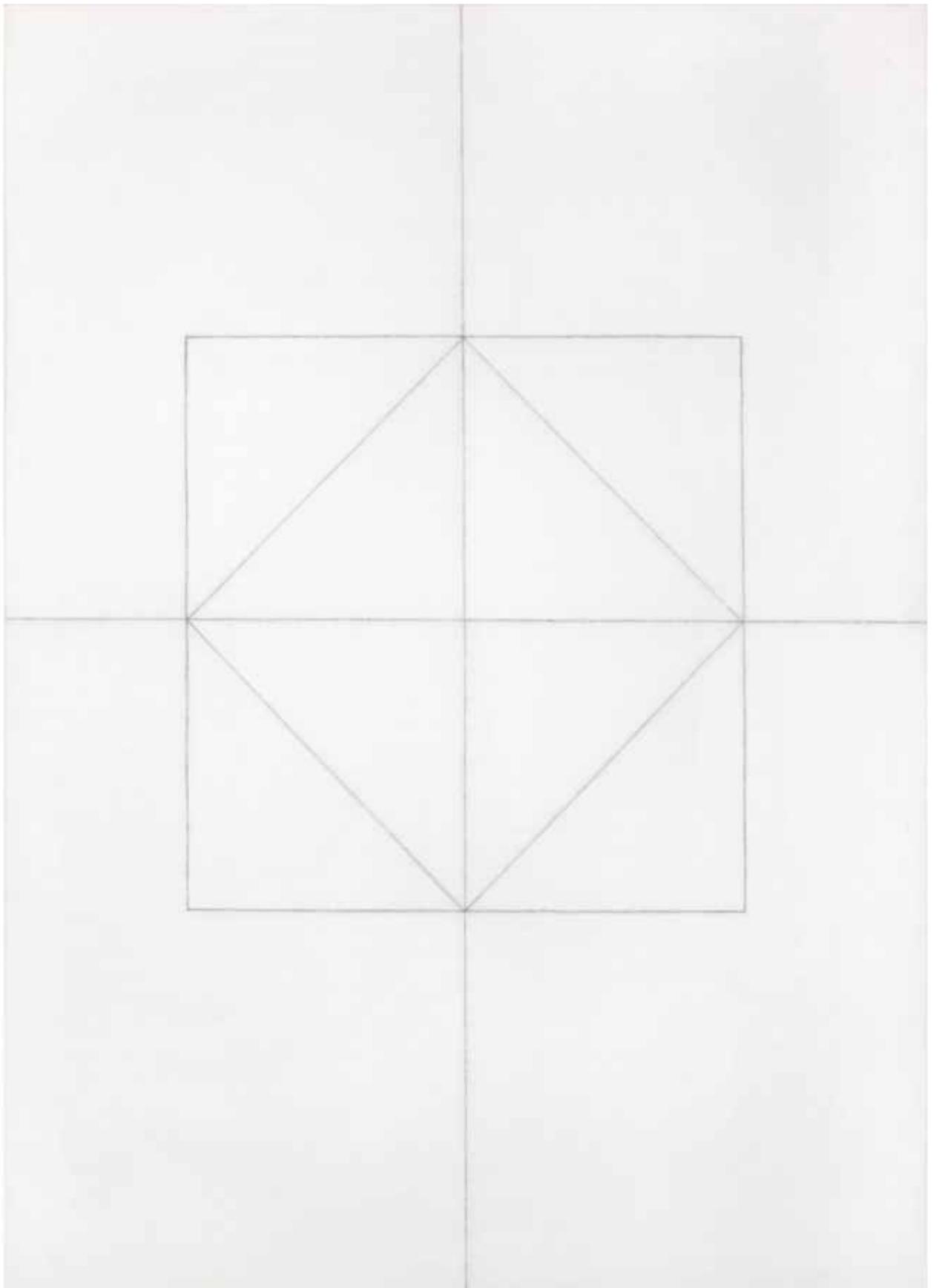


**19 DAN VAN SEVEREN**  
(1927-2009)

**Sans titre I, 1992 / Zonder titel I, 1992**  
Fusain et crayon sur toile / Houtskool en potlood op doek  
1400 x 1000 mm  
Signé et daté au verso / Gesigneerd en gedateerd op keerzijde  
Collection privée, Deurne / Privéverzameling, Deurne



Dan Van Severen  
Dans son atelier



## 20 GUY MEES (1935-2003)

### GM-311 *Espace Perdu*, 1965 / *Verloren ruimte*, 1965

Dentelle, néon bleu, bois / Kant, blauwe neon, hout

1200 mm de diamètre / 1200 mm doorsnede

Collection galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Verzameling galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen

#### Guy Mees (Malines, 1935 - Anvers, 2003)

Guy Mees est un artiste visuel multimédia. Il a étudié à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. En tant que jeune artiste, il est entré en contact avec les dernières idées de l'art d'avant-garde d'après-guerre et leur croyance dans le langage international de l'abstraction.

En 1960-1967, Mees a produit une vaste série avec de la dentelle et des néons de fabrication industrielle dans diverses compositions plates et tridimensionnelles. Ils sont tous intitulés *Lost Space*. Vers 1970, il expérimente la performance et le film super 8. Dans les années 70, 80 et 90, Mees travaille souvent sur ou avec du papier. En 1983, il utilise à nouveau le titre *Espace perdu* (*Lost Space*) : il décore ses œuvres *in situ* avec du papier de couleur comme une autre sorte d'« espaces perdus ».

Il a exploré les frontières de la peinture : jusqu'où peut-on aller dans le médium pictural et où sont les frontières entre la peinture et les autres disciplines ?

Guy Mees a voulu questionner et enquêter sur l'art de la peinture. Ses œuvres sont souvent agréables à regarder, sensuelles et décoratives.

L'artiste a évité les interviews et les commentaires. Il a choisi de laisser l'interprétation de son œuvre aux spectateurs. De cette façon, son travail est resté dynamique et ouvert à l'interprétation.



Guy Mees  
GM-316 *Sans Titre*, 1964  
Dentelle, néon, bois  
Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke

#### Guy Mees (Mechelen, 1935 - Antwerpen, 2003)

Guy Mees is een multimediaal beeldend kunstenaar. Hij studeert aan de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen. Als jonge kunstenaar komt hij in aanraking met de nieuwste ideeën van de naoorlogse avant-garde kunst en hun geloof in de internationale taal van de abstractie.

In 1960-67 maakt Mees talrijke werken met industrieel vervaardigd kantwerk en neonlichten in verschillende platte en driedimensionale composities. Ze zijn allemaal getiteld *Lost Space*. Rond 1970 experimenteert hij met performance en Super 8 film. In de jaren 70, 80 en 90 werkt Mees vaak op of met papier. In 1983 gebruikt hij opnieuw de titel *Verloren Ruimte* (*Lost Space*): hij maakt zijn werken *in situ* met gekleurd papier als een andere soort 'verloren ruimtes'.

Hij verkent de grenzen van de schilderkunst: hoe ver kunnen we gaan in het medium schilderen en waar liggen de grenzen tussen de schilderkunst en andere disciplines? Guy Mees wil de schilderkunst ter discussie stellen en onderzoeken. Zijn werken zijn vaak een lust voor het oog, sensueel en decoratief.

De kunstenaar vermeidt interviews en commentaar. Hij kiest ervoor om de interpretatie van zijn werk aan de toeschouwers over te laten. Zo blijft zijn werk dynamisch en vatbaar voor interpretatie.



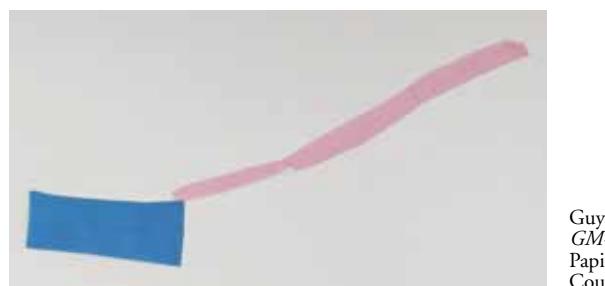
**21 GUY MEES**  
(1935-2003)

**GM-067 Espace Perdu, 1989 / Verloren ruimte, 1989**

Papier dans différentes nuances de vert / Papier in verschillende tinten groen

650 x 2920 mm

Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen



Guy Mees  
*GM-51 Espace Perdu, 1983*  
Papier bleu et rose  
Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke

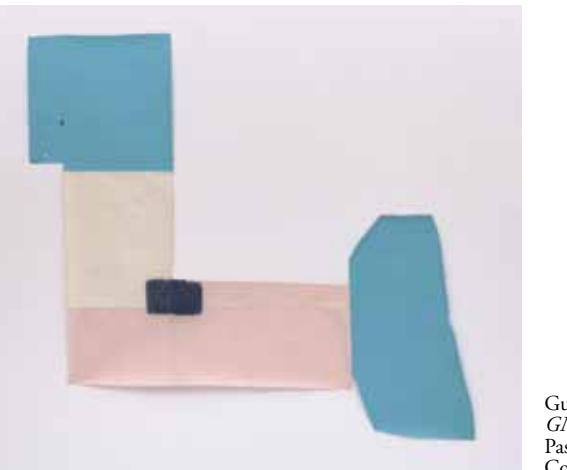
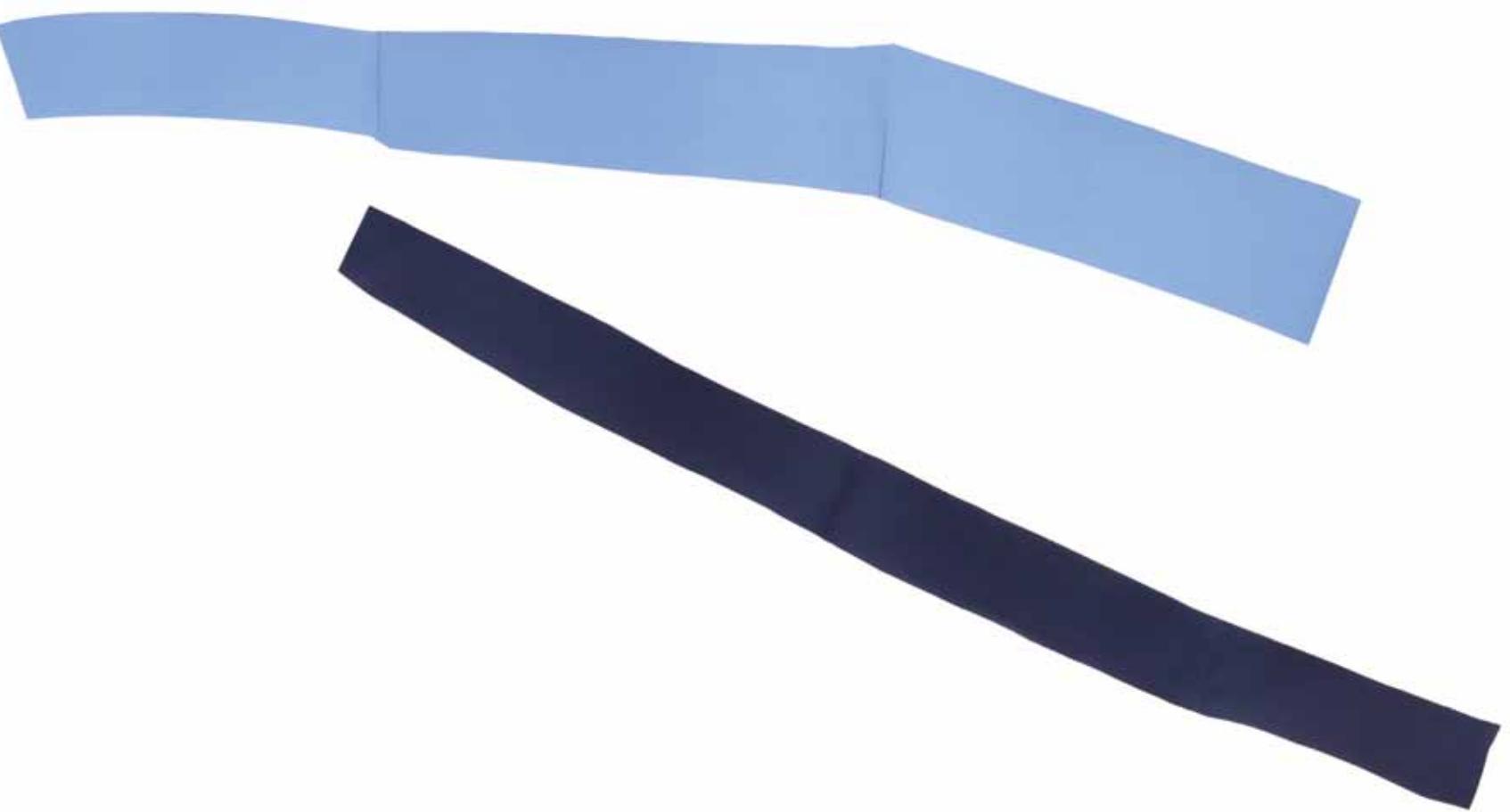
**22 GUY MEES**  
(1935-2003)

**GM-070 Espace Perdu, 1984 / Verloren ruimte, 1984**

Papier bleu et papier satiné bleu foncé / Blauw en donkerblauw satiné papier

900 x 1800 mm

Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen



Guy Mees  
GM-377 *Sans titre*, 1981-1983  
Pastel sur papier  
Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke



72

73

**23 GUY MEES**  
(1935-2003)

**GM-446 No Artwork, 1970**

Chrome non poli / Ongepolijst chroom  
80 x 900 mm, 80 x 800 mm,  
80 x 700 mm,  
80 x 600 mm, 80 x 500 mm,  
80 x 400 mm, 80 x 300 mm,  
80 x 200 mm, 80 x 100 mm

Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen



Guy Mees  
*Sans titre*, 1990  
Aerosol et pastel sur papier  
Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke



Willy De Sauter, Guy Mees

**24 GUY MEES**  
(1935-2003)

**GM-213 Espace Perdu, 1964-1967 / Verloren ruimte, 1964-1967**

Dentelle, néon bleu, bois / Kant, blauwe neon, hout

700 x 700 x 700 mm

Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen



Guy Mees  
*GM-310 Espace Perdu, 1965* (gauche)  
Dentelle, néon, bois

*GM-312 Espace Perdu, 1965* (droite)  
Dentelle, néon, bois  
Courtesy galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers



## 25 AMÉDÉE CORTIER

(1921-1976)

### Rouge-Noir-Rouge, Triptyque, 1974-1975 / Rood-Zwart-Rood, Triptiek, 1974-1975

Acrylique sur toile / Acryl op doek

550 x 500 mm

Chaque Signé et daté au verso / Elk Gesigneerd en gedateerd op de keerzijde

Collection privée, Deurne / Privéverzameling, Deurne

Amédée Cortier  
(Gand, 1921 - Gand, 1976)

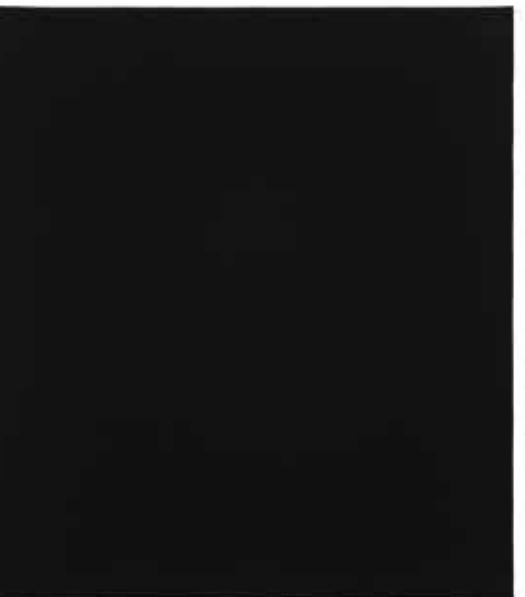
De 1936 à 1942, Amédée Cortier étudie à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Gand. Comme tant d'artistes de sa génération, il a été influencé par l'expressionnisme de Latem et était post-expressionniste dans ses premières œuvres. Puis en 1960, il opte définitivement pour l'abstraction géométrique et évolue finalement vers le monochrome. La couleur reste une part essentielle de son travail.

Amédée Cortier devient membre du collectif d'artistes gantois *Plus-groep*, fondé en 1966 par Yves De Smet et Jan Van den Abbeel. Ce collectif finit par se désintégrer, après quoi *Plus Kern Center for Constructive Design* est fondé en 1969. Le travail d'Amédée Cortier est activement promu par *Plus Kern*: en 1969, il y fit une exposition personnelle. En 1973, Cortier a reçu une reconnaissance internationale avec le prix Sikkens.

Amédée Cortier  
(Gent, 1921 - Gent, 1976)

Van 1936 tot 1942 studeert Amédée Cortier aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Gent. Zoals zoveel kunstenaars van zijn generatie wordt hij beïnvloed door het Latemse expressionisme en is hij zelf post-expressionistisch in zijn vroege werken. In 1960 opteert hij definitief voor de geometrische abstractie en evolueert uiteindelijk naar monochroom werk. De kleur blijft een essentieel onderdeel in zijn werk.

Amédée Cortier wordt lid van het Gentse kunstenaarscollectief *Plus-groep*, opgericht in 1966 door Yves De Smet en Jan Van den Abbeel. Dit collectief valt uiteindelijk uiteen, waarna in 1969 *Plus Kern Centrum voor Constructief Ontwerp* wordt opgericht. Het werk van Amédée Cortier wordt actief gepromoot door *Plus Kern*: in 1969 heeft hij er een persoonlijke tentoonstelling. In 1973 krijgt Cortier internationale erkenning met de Sikkens Prijs.



Amédée Cortier  
*Rouge-Jaune*, 1973  
Acrylique sur toile  
Collection privée

## 26 MARTHE WÉRY

(1930-2005)

### Sans titre, 1984 / Zonder titel, 1984

Acrylique sur toile / Acryl op doek  
2700 x 800 et 2 x (800 x 300) mm

Courtesy Galerie Geukens-De Vil, Knokke-Anvers / Courtesy Galerie Geukens-De Vil, Knokke-Antwerpen

### Marthe Wéry

(Etterbeek, 1930 - Bruxelles, 2005)

Marthe Wéry apprend l'art en autodidacte, visitant beaucoup les musées et galeries, tout en fréquentant les milieux artistiques. Elle ne passe qu'une année (1952) dans une école d'art privée à Paris. Sa première exposition personnelle a lieu en 1965 à la galerie Saint-Laurent de Bruxelles.

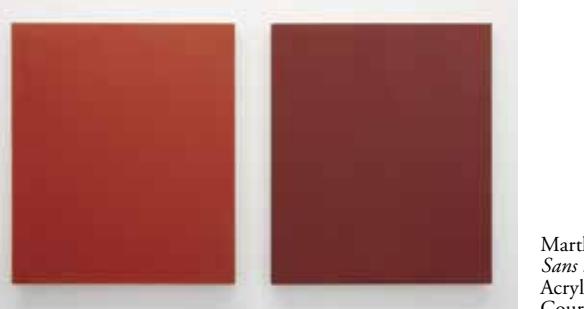
À la fin des années 1960, elle assimile, à travers son abstraction géométrique, l'histoire de l'art moderne – de Mondrian à Malevitch –, mais aussi l'art américain, perçue tardivement en Europe, notamment les œuvres de Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland et Agnes Martin, de même que l'art minimal.

À partir de 1974-1975, alors qu'elle présente ses œuvres à la galerie Paul Maenz à Cologne et participe à l'exposition *Fundamental Painting*, elle abandonne la peinture pour le « dessin ligné » sur papier.

En 1977, Marthe Wéry participe à la Documenta 6, la plus importante manifestation internationale d'art contemporain. Durant les années 80, elle est désignée pour représenter la Belgique à la Biennale de Venise et à la Biennale de São Paulo.

Passionnée par l'architecture, Marthe Wéry s'attache moins aux problématiques du monochrome qu'à celles de la « couleur seule » – à ses qualités perceptuelles et physiques.

A partir de 1995, ses tableaux se constituent de nappes de peinture liquide, de couches superposées répandues sur toute la surface, et qui y jouent librement, inscrivant ainsi des traces inattendues.



Marthe Wéry  
*Sans titre (MW 565 / MW 783), 2004*  
Acrylique sur bois  
Courtesy Galerie Micheline Szwajcer, Anvers

### Marthe Wéry

(Etterbeek, 1930 - Brussel, 2005)

Marthe Wéry is autodidact, bezoekt veel musea, galeries en artistische kringen. Ze brengt slechts één jaar (1952) door op een particuliere kunstacademie in Parijs. Haar eerste solotentoonstelling vindt plaats in 1965 in galerie Saint-Laurent in Brussel.

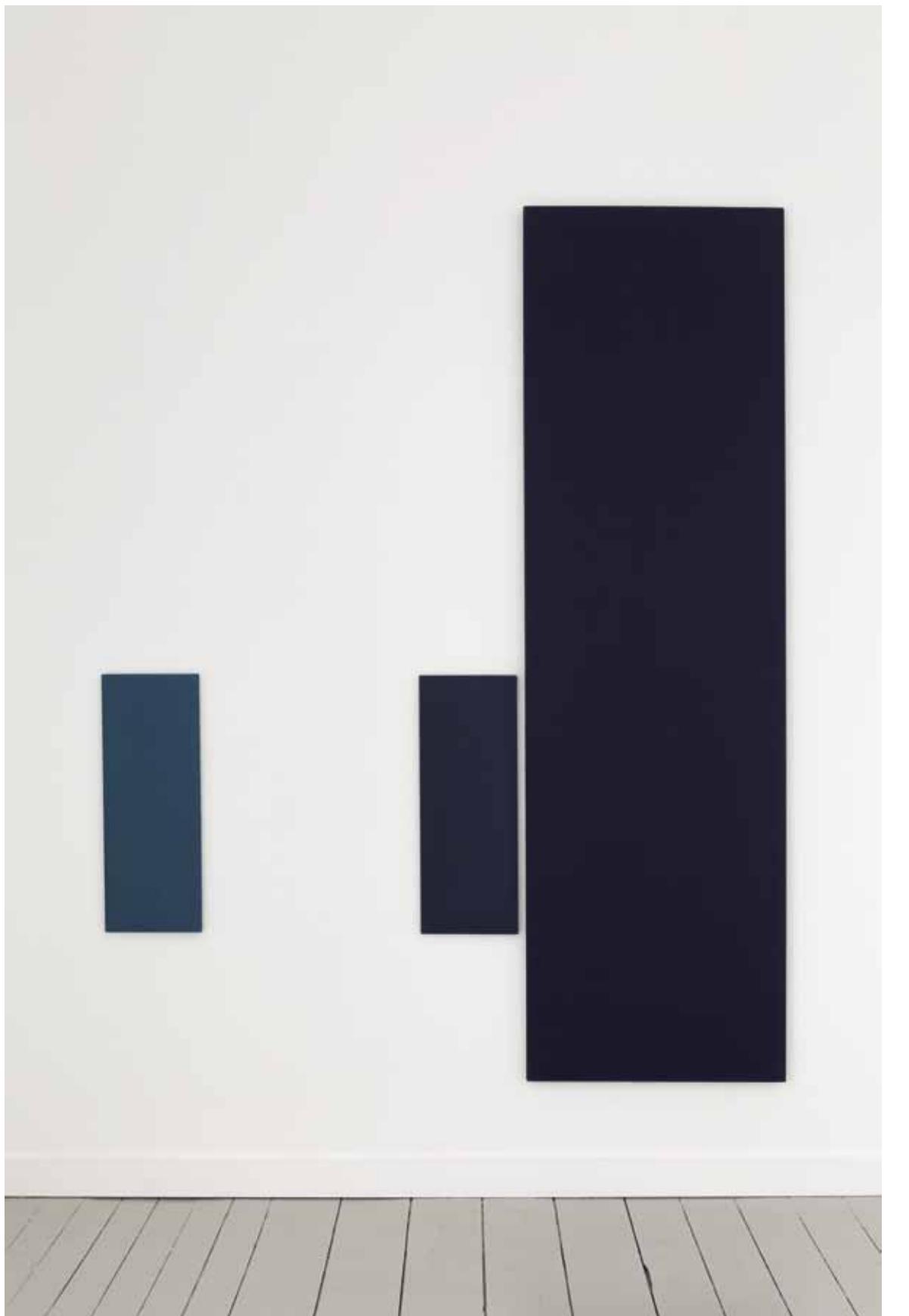
Aan het einde van de jaren 60 assimileert ze, door haar geometrische abstractie, de geschiedenis van de moderne kunst - van Mondriaan tot Malevich. Maar ook van de Amerikaanse kunst, die laat in Europa is doorgedrongen, in het bijzonder de werken van Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland en Agnes Martin, en ook van minimal art.

Vanaf 1974-1975, wanneer ze haar werk presenteert in de Paul Maenz galerie in Keulen en deeltneemt aan de tentoonstelling *Fundamental Painting*, verlaat ze de schilderkunst voor "de lijntekening" op papier.

In 1977 neemt Marthe Wéry deel aan Documenta 6, het belangrijkste internationale evenement voor hedendaagse kunst. In de jaren 80 wordt ze aangesteld om België te vertegenwoordigen op de Biënnale van Venetië en de Biënnale van São Paulo.

Marthe Wéry heeft een passie voor architectuur en is niet zozeer bezig met de problematiek van het monochrome, dan wel met die van de 'loutere kleur', met de zintuiglijke en fysische kwaliteiten ervan.

Vanaf 1995 bestaan haar schilderijen uit verschillende lagen vloeibare verf, die ze over het hele oppervlak verdeelt waar ze vrij spel krijgen en onverwachte sporen nalaten.



## 27 WILLY DE SAUTER

(b. 1938)

### Installation, 2022 Namur

Collection de l'artiste, Tielt / Verzameling van de kunstenaar, Tielt

Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke / Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen -Knokke

### Willy De Sauter

(Bruges, 1938)

L'œuvre de Willy De Sauter se caractérise par une recherche d'ordre et de structure, dans une tentative d'atteindre jusqu'à l'essence de la peinture. Depuis les années 1970, la ligne verticale constitue un élément essentiel du travail de cet artiste, graphiste de formation. Il emprunte des lignes verticales à des photos de magazines, répète leur motif ou joue avec leur longueur ou leur épaisseur de façon sérielle, parfois jusqu'à ce qu'une seule surface noire soit créée. Lorsque le lauréat du *Prix de la Jeune Peinture Belge* (1976) commence à travailler plus spatialement, des références explicites à l'architecture apparaissent. De Sauter s'inspire, par exemple, de la structure des bâtiments modernistes, dans lesquels la recherche de la ligne pure et la relation entre le matériel et l'immatériel sont à nouveau au centre de sa réflexion. Dans le même temps, son travail entre dans un dialogue plus emphatique avec l'espace dans lequel il est présenté. La plupart des dessins d'architecture sont en noir et blanc, sur papier ou sur panneaux, traités avec des couches de craie. Après 2000, la structure des lignes tend à disparaître et De Sauter s'applique exclusivement aux panneaux et objets monochromes, où la matière et la lumière déterminent l'expérience.

### Willy De Sauter

(Brugge, 1938)

Het werk van Willy De Sauter is gekenmerkt door een zoektocht naar orde en structuur, in een poging door te dringen tot de essentie. Dat verklapt meteen het belang van de verticale lijn, die de als graficus opgeleide kunstenaar vanaf begin jaren 70 telkens herneemt. Hij ontleent verticale lijnen aan foto's uit magazines, herhaalt hun patroon of speelt in reeksen met hun lengte of dikte, soms tot er één zwart vlak ontstaat. Wanneer de laureaat van de *Prijs Jonge Belgische Schilderkunst* (1976) meer ruimtelijk begint te werken, verschijnen expliciete verwijzingen naar de architectuur. Zo laat De Sauter zich inspireren door de structuur van modernistische gebouwen, waarbij opnieuw de zoektocht naar de zuivere lijn en de relatie tussen het materiële en het immateriële centraal staan. Tegelijk treedt zijn werk nadrukkelijker in dialoog met de ruimte waarin het wordt gepresenteerd. De meeste architecturtekeningen zijn zwart-wit, op papier of op panelen bewerkt met krijtlagen. Na 2000 verdwijnt de lijnstructuur uit die laatste en maakt De Sauter enkel nog monochrome panelen en objecten, waar vooral de materie en het licht de ervaring bepalen.



Willy De Sauter  
*Sans titre*  
Craie et pigments sur panneau  
Collection privée



## 28 BERND LOHAUS (1940-2010)

### **Sans titre, 2005 / Zonder titel, 2005**

Bois d'azobé / Azobehout

480 x 1350 x 900 mm

Collection FIBAC, Berchem-Antwerpen / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

### Bernd Lohaus (Düsseldorf, 1940 - Anvers, 2010)

Bernd Lohaus étudie de 1963 à 1966 à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, où son mentor est Joseph Beuys. Avec Panamarenko, Hugo Heyman et Wout Vercammen, il publie le magazine *Happening News* de 1965 à 1966. En Espagne, il rencontre Anny De Decker. Ils se marient en 1966 et s'installent à Anvers, où ils fondent la galerie d'avant-garde *Wide White Space*, où Marcel Broodthaers et Joseph Beuys exposeront en 1966. Bernd Lohaus travaille principalement le bois, la pierre et le papier. Lohaus n'effectue que des interventions mineures sur le bois trouvé, comme l'application de textes courts. La relation entre les objets, entre les objets et l'espace constitue la thématique de son oeuvre. Lohaus utilise le langage comme élément dans plusieurs de ses œuvres. Dans son travail, l'artiste explore la relation entre l'artiste, le spectateur et l'œuvre d'art.

### Bernd Lohaus (Düsseldorf, 1940 - Antwerpen, 2010)

Bernd Lohaus studeert van 1963 tot 1966 aan de Academie voor Schone Kunsten in Düsseldorf, waar Joseph Beuys zijn mentor is. Met Panamarenko, Hugo Heyman en Wout Vercammen publiceert hij van 1965 tot 1966 het tijdschrift *Happening News*. In Spanje ontmoet hij Anny De Decker. Ze trouwen in 1966 en vestigen zich in Antwerpen, waar ze de avant-garde galerie *Wide White Space* oprichten. In 1966 exposeert daar zowel Marcel Broodthaers als Joseph Beuys. Bernd Lohaus werkt voornamelijk met hout, steen en papier. Lohaus voert alleen kleine ingrepen uit op gevonden hout, zoals het aanbrengen van korte teksten. In zijn werk onderzoekt hij de relatie tussen objecten en de ruimte, maar ook die tussen de kunstenaar, de kijker en het kunstwerk. In veel van zijn werken is taal een belangrijk element.



Bernd Lohaus  
*ICH-DU, 1979-1999*  
Collection SMAK, Gand



## 29 LILI DUJOURIE

(b. 1941)

### Côté Couleurs, Côté douleurs, 1969 / Kleurendimensie, pijndimensie, 1969

2 plaques d'acier et peinture bleu sur mur / 2 stalen platen en blauwe verf op de muur  
1200 x 2000 x 120 mm

Courtesy galerie Micheline Szwajcer, Anvers / Courtesy galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen

#### Lili Dujourie (Roulers, 1941)

Étudie la peinture et la sculpture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Dans les années 1960 et au début des années 1970, le travail de Dujourie s'appuie principalement sur l'art américain contemporain (abstrait, minimal, conceptuel). Les 17 vidéos que Dujourie a réalisées entre 1972 et 1981 constituent un moment clé de son œuvre. A cette époque elle fait également des collages : à la fois avec des images de magazines, et des morceaux de papier de couleur déchirés.

Dans les années 1980, elle réalise de grandes sculptures murales inspirées du baroque, constituées d'un cadre laqué d'où émerge une construction drapée de velours noir ou rouge ou de soie.

Depuis la fin des années 1960, Dujourie est à la fois une figure solitaire et centrale de l'art belge. Son travail est riche et diversifié - dans les matériaux et les techniques, en références à différentes périodes de l'histoire de l'art - mais aussi d'une remarquable cohérence quant à l'accent mis sur la précision émotionnelle et cérébrale inhérente à l'art visuel.

#### Lili Dujourie (Roeselare, 1941)

Studeert schilderkunst en beeldhouwkunst aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Brussel.

In de jaren 60 en het begin van de jaren 70 baseert Dujourie zich vooral op de hedendaagse Amerikaanse kunst (abstract, minimaal, conceptueel). De 17 video's die Dujourie tussen 1972 en 1981 maakt, zijn een cruciaal element in haar werk. In die tijd maakt ze ook collages: soms met foto's uit tijdschriften, dan weer met gescheurde stukjes gekleurd papier.

In de jaren 80 maakt ze grote, op barok geïnspireerde, wandsculpturen, bestaande uit gelakte lijsten waaruit zwart of rood fluweel of zijde gedrapeerd wordt.

Sinds het einde van de jaren 60 is Dujourie zowel een solitaire als centrale figuur in de Belgische kunst. Haar werk is rijk aan variatie – zowel qua materialen als qua technieken, verwijzend naar verschillende periodes in de kunstgeschiedenis – maar ook opmerkelijk consistent in de nadruk die ze legt op de emotionele en cerebrale precisie die inherent zijn aan kunst.



Lili Dujourie  
*American Imperialism*, 1972  
Fer, peinture  
Courtesy Galerie Micheline Szwajcer, Anvers



## 30 JACQUELINE MESMAEKER

(b. 1929)

### Stèle, 1989-2020

Beton vibré, craie, chandelier / Trilbeton, krijt, kroonluchter

1650 x 290 x 290 mm

4 impressions numériques d'un enregistrement du chandelier enfoui au géoradar réalisé par le géologue Lucien Halleux / 4 digitale afdrukken van de door geoloog Lucien Halleux met georadar gemaakte opname van de in het beton gegoten kroonluchter

Collection de l'artiste / Verzameling van de kunstenaar

Jacqueline Mesmaeker  
(Uccle 1929)

Jacqueline Mesmaeker est née en 1929 à Uccle. Elle commence sa carrière artistique dans les années 1960 en tant que créatrice de mode et styliste, entre autres au grand magasin Bruxellois L'Innovation. En 1967, elle obtient son diplôme à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Elle enseigne dans divers établissements d'enseignement tandis qu'en tant qu'artiste visuelle, elle se concentre sur les installations, les vidéos et la photographie. En marge, elle continue d'écrire, de dessiner et de concevoir tout au long de son œuvre. Vers son 45ème anniversaire, elle ne se consacre plus qu'à l'art. L'art de Mesmaeker n'est pas toujours accessible. Elle a boudé le circuit commercial et a suivi son propre chemin. Mesmaeker joue souvent avec le temps et l'espace, avec la visibilité et l'illusion. Elle est parfois comparée à l'artiste française Louise Bourgeois (1911-2010). Son idiosyncrasie et ses débuts tardifs dans le monde de l'art ont peut-être fait que Mesmaeker est restée longtemps sous le radar.

88

Jacqueline Mesmaeker  
(Ukkel 1929)

Jacqueline Mesmaeker is in 1929 geboren in Ukkel. Ze start haar artistieke loopbaan tijdens de jaren 60 als modeontwerper en stylist, onder andere bij het Brusselse warenhuis Innovation. In 1967 behaalt ze haar diploma aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Brussel. Ze geeft les aan verschillende onderwijsinstellingen terwijl ze zich als beeldend kunstenaar toelegt op installaties, video's en fotografie. In de marge blijft ze gedurende haar gehele oeuvre ook schrijven, tekenen en ontwerpen. Rond haar 45ste wordt ze voltijds kunstenaar. De kunst van Mesmaeker is niet altijd even toegankelijk. Ze schuwt het commerciële circuit en gaat eigenblijk haar weg. Mesmaeker speelt vaak met tijd en ruimte, met zichtbaarheid en illusie. Ze wordt wel eens vergeleken met de Frans-Amerikaanse kunstenares Louise Bourgeois (1911-2010). Haar eigenzinnigheid en late start in de kunstwereld hebben er wellicht voor gezorgd dat Mesmaeker lang onder de radar bleef.

89

Maastricht 1989

Minimale, la stèle se dresse au pied du jubé de l'église Saint Augustin à Maastricht. C'est un parallélépipède de béton vibré. Les quatre fers à béton qui en émergent sont traces visibles du processus de fabrication et de son ancrage dans le réel. La stèle est accompagnée de cinq gammagraphies d'un chandelier. Elles ont été réalisées par le département Énergie de Cockerill Sambre à Seraing et sont imprimées sur un papier baryté. En fait, ce chandelier a été inclus dans la masse de la stèle, au moment où celle-ci fut coulée. Auparavant, Jacqueline Mesmaeker a eu soin de réaliser un photogramme de ce flambeau à cinq branches, une empreinte sur une longue planche noire photosensible, réalisée à la lumière d'une bougie. Cette empreinte rejoint le dispositif. L'œuvre porte un titre : Stèle 29\*29\*165. Ce sont les mesures de cette stèle de béton. Sa hauteur correspond à la taille de l'artiste.

Bruxelles 1990

A l'occasion de l'exposition de Stèle 29\*29\*165 à la galerie Guy Ledune, Jacqueline Mesmaeker réévalue le dispositif. La stèle fera face aux gammagraphies et au photogramme, mais celui-ci est désormais emballé dans un drap noir, un linceul en quelque sorte. Il disparait, lui aussi, aux regards.

Aalst 1990

Cette fois, l'œuvre est exposée au centre d'art De Werf, dans un grand espace ouvert et lumineux. La stèle est placée face à de larges baies vitrées. Les cinq gammagraphies sont déposées au sol, dans le juste prolongement de la stèle, comme si elles en étaient l'ombre. Exit, cette

fois, le photogramme, qui n'est pas exposé. Cette exposition collective a pour titre : *Tempels Zuilen Sokkel* (Temples, Piliers, Socles). Jacqueline Mesmaeker n'a jamais considéré l'art comme une collection d'objets statiques, mais comme une cristallisation temporaire de la forme et du contenu. Il lui arrive ainsi régulièrement de revisiter ses propres œuvres via des ajouts subtils, des déplacements d'éléments ou l'utilisation d'autres média, mis au service d'une présentation renouvelée. Les états de Stèle à Bruxelles et Aalst en attestent, l'évolution du dispositif enrichit le sens et multiplie les lectures.

Bruxelles 1993

Stèle 29\*29\*165 est à nouveau montrée, cette fois, dans une exposition intitulée *Sculptures – Dessins* à la galerie Camille von Scholz. A la fin de l'exposition, le transport de la stèle a été confié à un déménageur mais l'œuvre causait tant de problèmes de stockage pour l'artiste à cette époque qu'elle ne l'a jamais récupérée. Elle n'a plus été retrouvée depuis. Cet épisode correspond à une profonde réflexion : Jacqueline Mesmaeker décide de tourner le dos à tout ce qui a du poids, à tout ce qui encombre, à tout ce qui pourrait paraître trop péremptoire. Ce n'est pas un renoncement mais l'annonce d'une mutation dans sa pratique.

Paris 2019

Suite à une réflexion nourrie, avec la complicité de l'historien de l'art Olivier Mignon, Jacqueline Mesmaeker opte pour une nouvelle présentation, à l'invitation du galeriste Bernard Bouche. La colonne des gammagraphies fait face au photogramme recouvert de son drap noir. Entre les deux est présenté une petite photo polaroïd. C'est un simple

document de travail, une photo de la stèle prise à Maastricht en 1989, en quelque sorte son souvenir revivifié au travers d'un support fragile, instable, dont l'image risque, elle aussi, de disparaître. Le dispositif reçoit un nouveau titre : Stèle, Bois et Drap.

Bruxelles 2020

A l'occasion de l'exposition monographique *Ab quelle aventure ?* à BOZAR à Bruxelles, la stèle de béton fait l'objet d'une nouvelle édition. Un chandelier similaire au premier est encastré dans cette stèle conforme et revisité, coulé dans les mêmes conditions que la première et par le même opérateur. Il n'est plus permis d'utiliser la gammagraphie, technologie désormais considérée comme dangereuse. Afin de capturer l'image du second chandelier appel est, dès lors, fait à une technologie plus actuelle, le Géoradar GPR, capable d'une investigation non destructive de matériaux tel le béton.

Namur 2022

Il n'est pas question d'en finir, mais de faire évoluer le processus, en tenant compte de l'histoire et de ses péripéties. Jacqueline Mesmaeker refond l'œuvre en fonction de ces étapes, de ce qui a été vu, de ce qui ne l'a pas été, ce qui en soi tombe sous le sens pour une œuvre qui évoque la vision, le regard, le visible, l'invisible et la disparition. Cette fois la présentation s'articule ainsi : la colonne des gammagraphies constitue l'épine dorsale de l'œuvre et de son histoire. Le photogramme restera en son linceul noir. La seconde version de la stèle s'ancre dans le réel, le polaroïd de la première stèle atteste du souvenir de l'existence de celle-ci et de sa disparition. Le présent texte consigne toutes ces péripéties. L'œuvre porte toujours son titre d'origine : Stèle 29\*29\*165 (1989-2022).



### 31 PHILIPPE VAN SNICK (1946-2019)

#### Symétrique-asymétrique, 88-89 / Symmetrisch-asymmetrisch, 88-89

Technique mixte / Gemengde techniek

(1520 x 1520 x 50 mm) x 2

Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen

Philippe Van Snick  
(Gand, 1946 - Bruxelles, 2019)

Il étudie à l'Académie royale des Beaux-Arts de Gand. Il est actif dans les années 60 et 70 en tant qu'artiste conceptuel et minimaliste. Il travaille avec divers supports tels que le film, la photographie et les installations. Les thèmes récurrents sont l'ellipse, le dualisme et le système décimal.

À partir de 1979 et surtout dans les années 80 et 90, il se consacre à la peinture minimalistre abstraite.

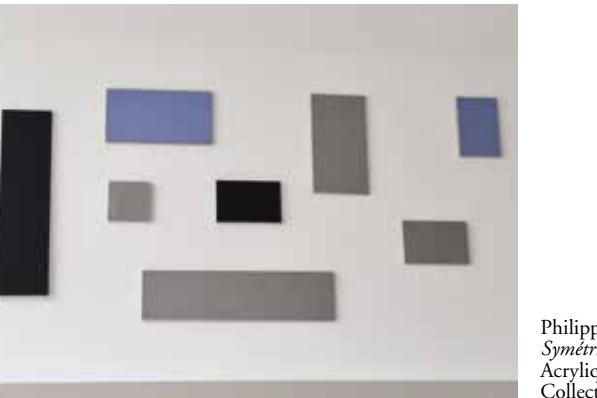
Les motifs bien connus de Philippe Van Snick sont le motif jour-nuit, symbolisé par les couleurs bleu et noir et la palette de couleurs en dix parties avec les couleurs rouge, jaune et bleu (comme couleurs principales), orange, vert et violet (comme couleurs secondaires), or et argent (comme couleurs avec valeur physique) et blanc et noir (comme non-couleurs).

En 2005, un projet de recherche sur l'œuvre de Philippe Van Snick débute, qui aboutit à une exposition rétrospective à Malines et à Strombeek. Le projet de recherche sur son œuvre s'achève en 2010 avec le livre *Dynamic project*.

Philippe Van Snick  
(Gent, 1946 - Brussel, 2019)

Philippe Van Snick studeert aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Gent. Hij is in de jaren 60 en 70 actief als conceptueel en minimalistisch kunstenaar. Hij werkt met diverse materialen zoals film, fotografie, en installaties. Weerkerende thema's zijn de ellips, het dualisme en het decimaal systeem.

Vanaf 1979 en vooral in de jaren 80 en 90 wijdt hij zich vooral aan de abstracte minimalistische schilderkunst en introduceert zijn bekende motieven: dag en nacht, gesymboliseerd door de kleuren blauw en zwart, en het tiendelige kleurenpalet met de kleuren rood, geel en blauw (als hoofdkleuren), oranje, groen en violet (als secundaire kleuren), goud en zilver (als kleuren met fysieke waarde) en wit en zwart (als niet-kleuren). In 2005 start een onderzoeksproject rond het werk van Philippe Van Snick dat onder meer resulteert in een overzichtstentoonstelling in Mechelen en Strombeek. Dit project wordt in 2010 afgesloten met het boek *Dynamic project*.



Philippe Van Snick  
Symétrique et asymétrique, jour et nuit, série argent, 1987  
Acrylique sur toile  
Collection privée, Hove



## 32 DIDIER VERMEIREN

(b. 1951)

### *Sans titre, 1985 / Zonder titel, 1985*

Métal / Metaal

1650 x 810 x 890 mm

Collection Galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen

#### Didier Vermeiren

(Bruxelles, 1951)

Didier Vermeiren vit et travaille à Paris et à Bruxelles.

Dans son œuvre, Vermeiren pose un certain nombre de questions fondamentales sur l'identité de la sculpture : quelles sont ses caractéristiques ? Comment la sculpture moderne se rapporte-t-elle à son histoire ? Quelles sont les possibilités de la sculpture contemporaine ? Ses premières œuvres, dans les années 1970, se situent à la croisée de l'art conceptuel, de l'art minimal et de la tradition de la sculpture moderne. Par la suite, la documentation photographique de son propre travail est devenue de plus en plus importante, jusqu'à en devenir un aspect à part entière ; photographies et sculptures se répondant et générant de nouvelles œuvres tout le temps. Le socle, élément essentiel de l'image classique, sert de fondement à Vermeiren pour ses recherches. Le socle est incorporé et élevé à un niveau sculptural : socle sur socle, le socle devient sculpture, le moule devient sculpture, la réplique devient l'original, le négatif devient le positif.

A partir de 1985, il développe ce qu'on appelle les *cages sculptures*, sortes de cadres métalliques sur roues.

#### Didier Vermeiren

(Brussel, 1951)

Didier Vermeiren woont en werkt in Parijs en Brussel.

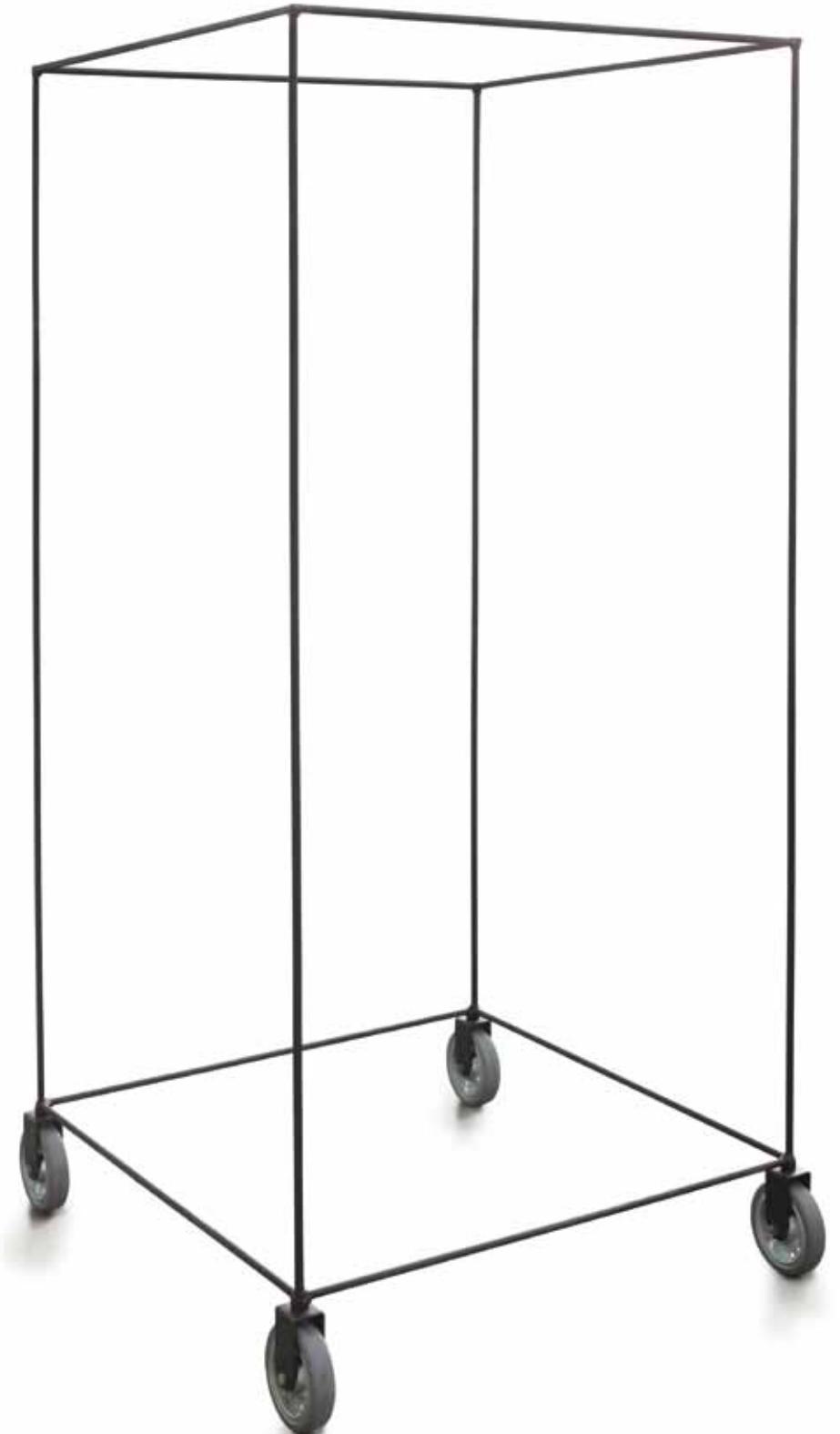
In zijn werk stelt Vermeiren een aantal fundamentele vragen over de identiteit van de beeldhouwkunst: wat zijn de kenmerken ervan, hoe verhoudt de moderne beeldhouwkunst zich tot haar geschiedenis, wat zijn de mogelijkheden van de hedendaagse beeldhouwkunst?

Zijn eerste werken, in de jaren 70, bevinden zich op het kruispunt van conceptuele kunst, minimalistisch art en de traditie van de moderne beeldhouwkunst. Vervolgens wordt de fotografische documentatie van zijn eigen werk steeds belangrijker, totdat de foto's een op zichzelf staand element worden. Foto's en sculpturen reageren op elkaar en brengen steeds nieuwe werken voort. De sokkel, een essentieel onderdeel van het klassieke beeld, is voor Vermeiren het vertrekpunt van zijn onderzoek. De sokkel wordt onderdeel van het werk en tot een sculpturaal niveau verheven: sokkel op sokkel, de sokkel wordt sculptuur, de mal wordt sculptuur, de replica wordt het origineel, het negatieve wordt het positieve.

Vanaf 1985 ontwikkelt hij zogenaamde *sculptuurkooien*, een soort metalen frames op wielen.



Didier Vermeiren  
*Sans titre, 1985*  
Métal  
Collection privée



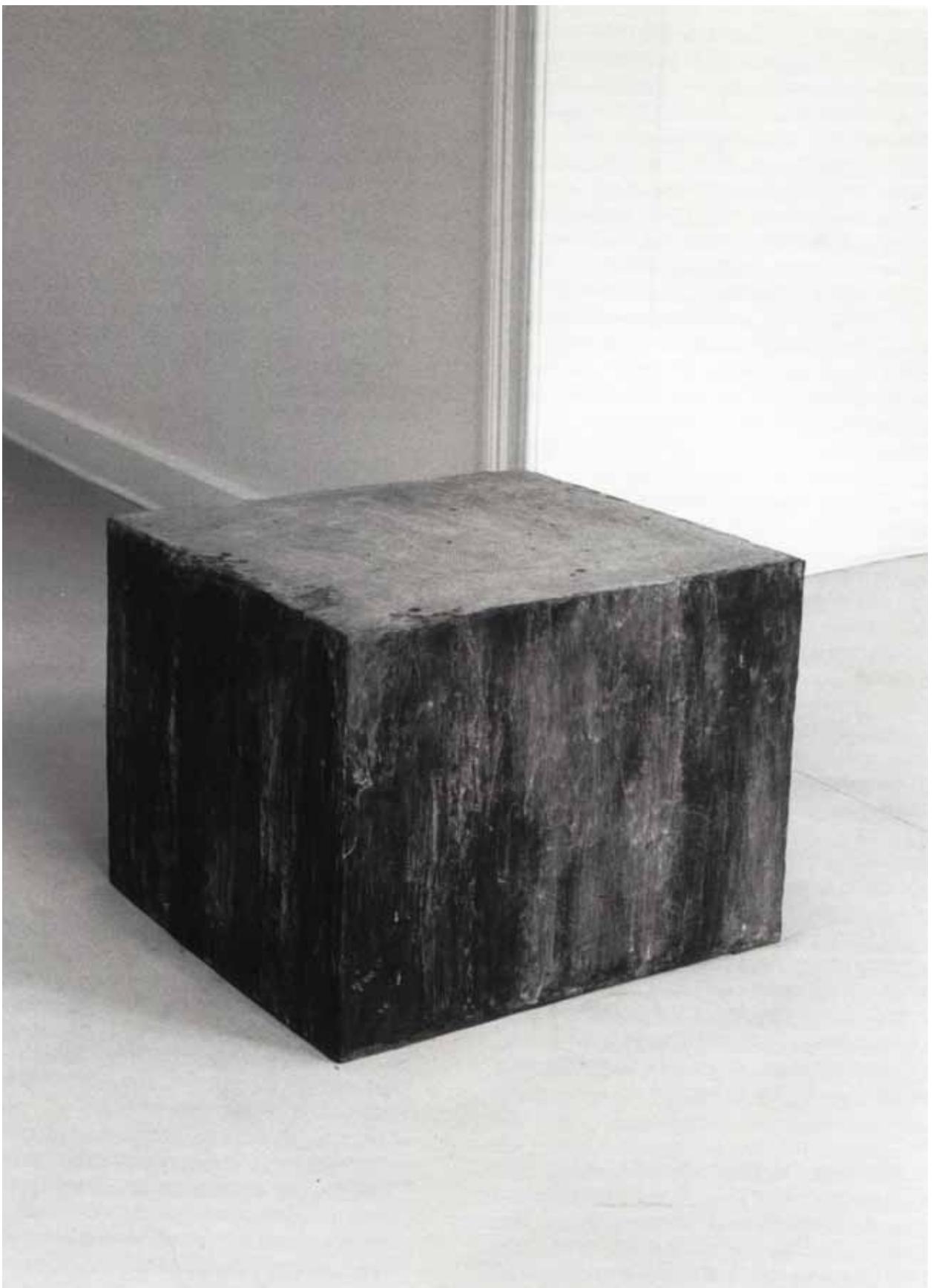
**33 DIDIER VERMEIREN**  
(b. 1951)

*Socle du Middelheim, 1984 / Sokkel van het Middelheim, 1984*

Bronze / Brons

460 x 509 x 540 mm

Collection privée, Berchem / Privéverzameling, Berchem



Didier Vermeiren  
*Pierre bleu, polyuréthane, 1985*  
Un bloc de pierre sur un bloc de polyuréthane  
Collection privée, Berchem

**34 DIDIER VERMEIREN**  
(b. 1951)

*Le socle de Rodin, 1984 / De sokkel van Rodin, 1984*

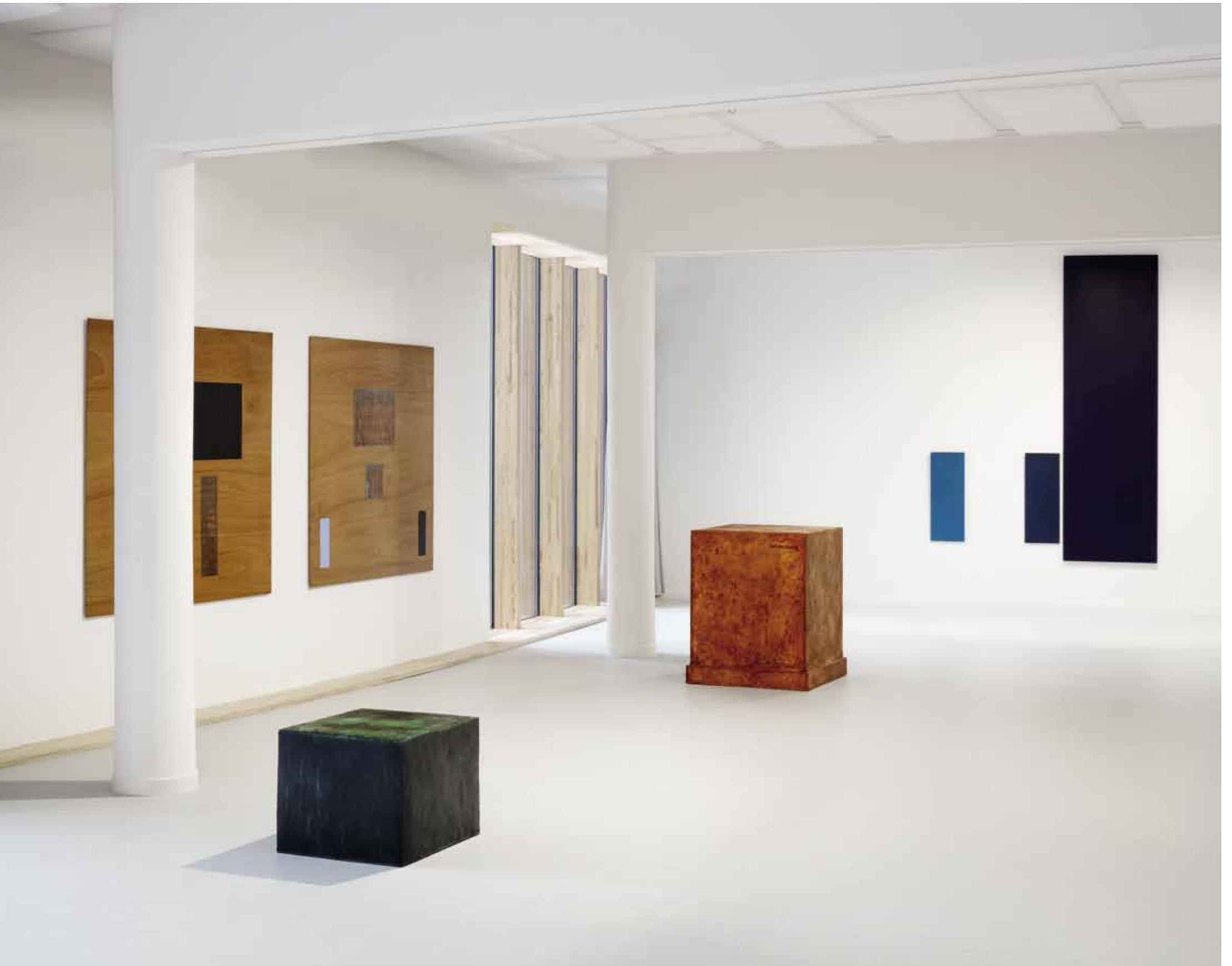
970 x 970 x 1240 mm

Collection Galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Verzameling Galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen



Didier Vermeiren  
*La Cariatide à l'urne, 1996*  
Courtesy galerie Greta Meert, Bruxelles





### 35 TAPTA (1926-1997)

#### Découper/assembler/appuyer, 1990

Neoprène et boulons et écrous / Neopreen en bouten en moeren

Ca. 1950 mm x 1600 mm x 930 mm

In situ MVCentre, Anvers, avec miroir au fond / In situ MVCentrum, Antwerpen, met spiegel achteraan

Collection Maurice Verbaet / Verzameling Maurice Verbaet

#### Tapta

(Koscian (Pol.), 1926 - Bruxelles, 1997)

Sculptrice, créatrice de tapisseries, créatrice de livres d'artiste.

De son vrai nom Maria Wierusz-Kowalski, Tapta arrive en Belgique à l'âge de 18 ans, après la libération de Varsovie, en tant que réfugiée politique. Elle étudie à l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre à Bruxelles, puis séjourne au Congo belge de 1950 à 1960. Elle dirige l'atelier de sculpture souple à La Cambre de 1976 à 1990, et l'atelier *Structure* de la Fondation de la Tapisserie à Tournai à partir de 1980.

Elle expérimente en trempant le textile dans différents matériaux et fait des créations, utilisant parfois des cordages.

Dès 1980, Tapta choisit de se confronter à des matériaux industriels, comme le caoutchouc, le béton et la tôle. Ses structures, toujours noires, sont des formes découpées. A partir de 1993, elle intègre la lumière à ses œuvres afin de jouer du contraste entre matière et immatérialité.

#### Tapta

(Koscian (Pol.), 1926 - Brussel, 1997)

Beeldhouwster, ontwerpster van wandtapijten, ontwerpster van kunstenaarsboeken.

Echte naam Maria Wierusz-Kowalski. Tapta arriveert op 18-jarige leeftijd als politiek vluchteling in België, na de bevrijding van Warschau.

Ze studeert aan de École Nationale Supérieure des Arts Visuels van La Cambre in Brussel en verblijft daarna in Belgisch-Congo van 1950 tot 1960. Van 1976 tot 1990 leidt ze het atelier vrije beeldhouwkunst in La Cambre, en het atelier *Structure* van Fondation de la Tapisserie in Doornik vanaf 1980.

Ze experimenteert met textiel gedrenkt in verschillende materialen en maakt textielcreatives, soms met behulp van touwen.

Aan 1980 kiest Tapta voor het gebruik van industriële materialen, zoals rubber, beton en metaalplaat wat resulteert in zwarte structuren met uitgesneden vormen. Vanaf 1993 introduceert ze ook licht in haar werken om te spelen met het contrast tussen materie en immaterialiteit.



Tapta

*Esprit ouvert*, Bruxelles 1997  
Inox et acier



## 36 ANN VERONICA JANSSENS

(b. 1956)

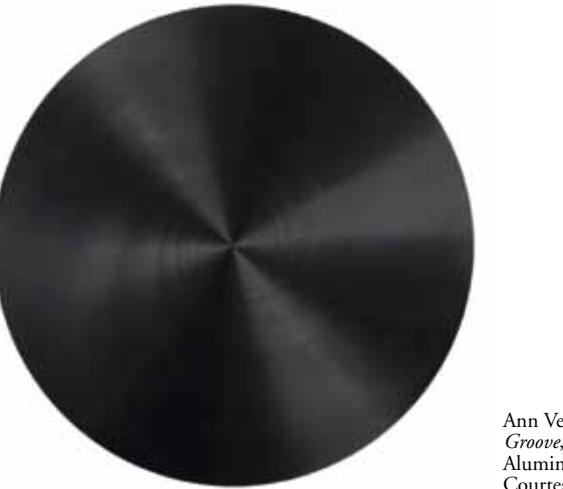
### Ax, 2006

Anneau LED blanc, flash annulaire, unité de commande / Witte LED Ring Lite, ringvormige flash, control unit  
Diamètre 520 mm / Diameter 520 mm  
1 sur 3 / 1 op 3  
Collection galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Verzameling galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen

### Ann Veronica Janssens

(Folkestone, 1956)

Dans sa pratique artistique, Ann Veronica Janssens enquête sur l'expérience sensible de la réalité. Utilisant principalement des matériaux industriels (béton, bois et verre) en ses débuts, elle opte dans les années 90 pour des matériaux plus éphémères. Ses installations, projections vidéo, interventions, photographies et sculptures plongent le spectateur dans un univers vertigineux. Avec la lumière, la couleur et le son, Janssens crée des expériences sensorielles qui augmentent la perception et la conscience du monde extérieur. Des œuvres ou des interventions minimalistes soulignent le caractère fluide ou éphémère de la réalité. L'acte de perception consciente devient ainsi au moins aussi important que la réalité elle-même. En 1999, Ann Veronica Janssens a représenté la Belgique à la Biennale de Venise et en 2013 elle crée des vitraux monolithiques pour la Chapelle Saint Vincent à Grignan (F).

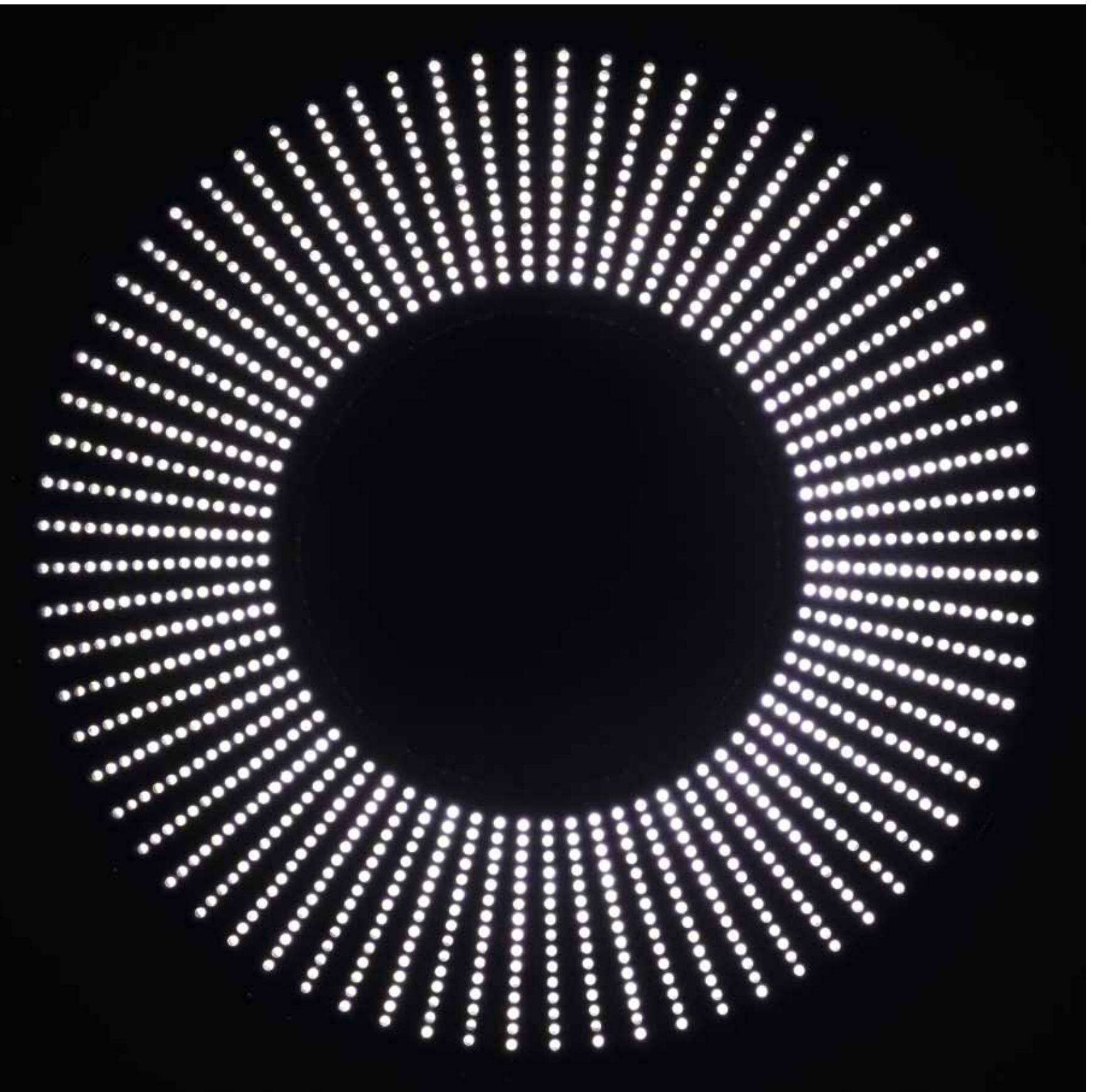


Ann Veronica Janssens  
*Groove*, 2010-2013  
Aluminium anodisé en noir  
Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke

### Ann Veronica Janssens

(Folkestone, 1956)

In haar artistieke praktijk onderzoekt Ann Veronica Janssens de sensitieve ervaring van de realiteit. Aanvankelijk maakte ze vooral gebruik van industriële materialen (beton, hout en glas), maar sinds de jaren 90 gebruikt ze meer efemere materialen. Haar installaties, video-projecties, interventies, foto's en sculpturen dompelen de kijker onder in een duizelingwekkend universum. Met licht, kleur en geluid creëert Janssens ervaringen die de perceptie en het bewustzijn van de buitenwereld versterken. Minimalistische werken of ingrepen onderstrepen het vloeibare of vluchtige karakter van de werkelijkheid. De daad van het bewust waarnemen wordt op die manier minstens even belangrijk als de realiteit zelf. In 1999 vertegenwoordigt Ann Veronica Janssens België op de Biënnale van Venetië en in 2013 creëert ze monolithische glasramen voor Chapelle Saint Vincent te Grignan (F).



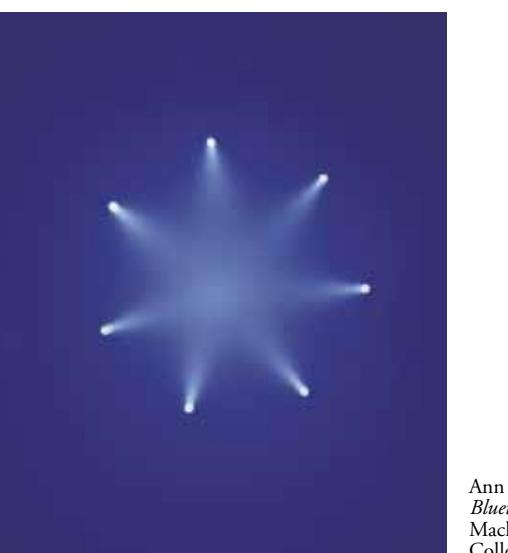
**37 ANN VERONICA JANSSENS**  
(b. 1956)

**Blue Light, 2011**

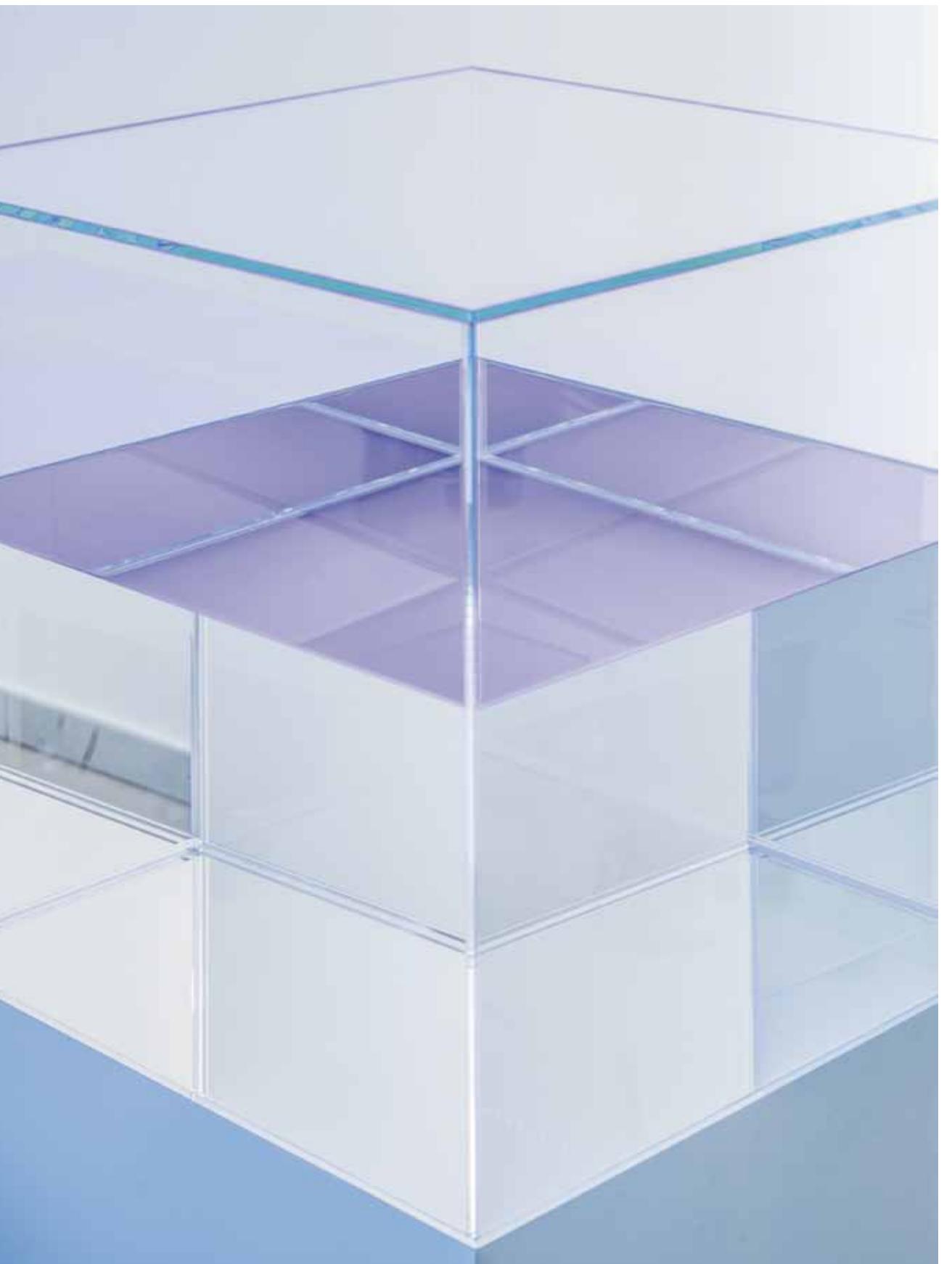
Verre, huile de paraffine, sérigraphie bleue / Glas, paraffineolie, blauwe zeefdruk

sur socle de 500 x 500 x 550 mm / op een sokkel van 500 x 500 x 550 mm

Collection galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Verzameling galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Antwerpen



Ann Veronica Janssens  
*Bluette*, 2006  
Machine à brouillard et sept projecteurs de lumière  
Collection privée



**38 ANN VERONICA JANSSENS**  
(b. 1956)

**April, 2m, 2013**

Verre / Glas

2000 x 120 x 120 mm

Collection FIBAC, Berchem-Anvers / Verzameling FIBAC, Berchem-Antwerpen



106

107



Ann Veronica Janssens  
*Untitled*, 2013  
Sculpture en bronze  
Courtesy Galerie Ronny Van de Velde, Anvers-Knokke



### 39 JAN DE COCK

(b. 1976)

#### *Denkmal 9, Henry van de Velde, Bibliothèque de l'Université, Rozier 9, Gand / Denkmal 9, Henry van de Velde, Universiteitsbibliotheek, Rozier 9, Gent*

Sculpture, bois - bois de construction, partiellement vernis / Sculptuur - Hout, vezelplaat, fineer - deels gevernist

1540 x 1030 x 730 mm

Collection galerie Ronny Van de Velde, Knokke-Anvers / Verzameling galerie Ronny Van de velde, Knokke-Antwerpen

#### Jan De Cock (Etterbeek, 1976)

Peu de temps après ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Gand, Jan De Cock remporte le prestigieux Prix de la Jeune Peinture belge en 2003. En 2005, le jeune artiste connaît une exposition à la Tate Modern de Londres et en 2008 une exposition personnelle au Museum of Modern Art de New York. De Cock utilise une variété de médias pour ses installations sculpturales. Il intègre la photographie couleur et noir et blanc, la vidéo et le cinéma dans des constructions qui explorent les limites de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Ses œuvres cherchent délibérément à dialoguer avec l'histoire du modernisme abstrait du siècle dernier, s'exprimant entre autres, dans les lieux spécifiques choisis pour ses installations : bibliothèques, galeries, musées.

#### Jan De Cock (Etterbeek, 1976)

Kort na zijn studies aan de Gentse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten wint Jan De Cock in 2003 de prestigieuze Prijs Jonge Belgische Schilderkunst. In 2005 krijgt de jonge kunstenaar een tentoonstelling in Tate Modern in Londen en in 2008 een solotentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York. Voor zijn sculpturale installaties maakt De Cock gebruik van uiteenlopende media. Hij integreert kleuren- en zwart-witfotografie, video en film in constructies die de grenzen aftasten van schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur. Maar bovenal zoeken zijn werken doelbewust de dialoog op met de geschiedenis van het abstract modernisme van de voorbije eeuw. Dat komt onder meer tot uiting in de specifieke locaties die De Cock voor zijn installaties uitkiest: bibliotheken, galeries, musea.



Jan De Cock  
*Denkmal 53*  
Collection de l'artiste



**40 LUC COECKELBERGHS**  
(b. 1953)

**2021/10**

Acrylique on canvas / Acryl op doek

2000 x 1200 mm

Collection de l'artiste / Verzameling van de kunstenaar

**Luc Coeckelberghs**  
(Meensel-Kiezegem, 1953)

De 1972 à 1976, il étudie à l'Institut St-Luc à Bruxelles, où il devient plus tard enseignant. Il pratique d'abord l'abstraction. Le noyau principal de son œuvre se compose de peintures, ainsi que de travaux sculpturaux et d'installations. La recherche spatiale est le fil conducteur des travaux de Luc Coeckelberghs. C'est dans son manifeste « De absolute ruimte is universeel » (L'espace absolu universel), que l'artiste rédige durant une résidence à l'Académie des Beaux-Arts de Rome en 1978, qu'il expose le fondement de son œuvre, connectant espace physique et espace mental. Au début, il explore l'espace sur une surface plane, mais très vite, il cherche l'ouverture, au-delà des limites du tableau, dans des sculptures parfois monumentales et des installations notamment lumineuses. Les illusions récurrentes de perspective ne sont jamais une fin en soi. En premier lieu, Coeckelberghs a voulu faire prendre conscience au spectateur des spécificités de l'espace d'exposition.

**Luc Coeckelberghs**  
(Meensel-Kiezegem, 1953)

Van 1972 tot 1976 studeert Luc Coeckelberghs aan het Sint-Lucasinstituut te Brussel, waar hij later leraar wordt. Het belangrijkste deel van zijn werk bestaat uit schilderijen, maar ook uit sculpturale werken en installaties. Het onderzoek van de ruimte is de rode draad in het werk van Luc Coeckelberghs. Aanvankelijk schildert hij de ruimte op een vlakke ondergrond, maar al snel zoekt hij die in sculpturen en installaties. De terugkerende illusies van perspectief zijn nooit een doel op zich. In de eerste plaats wil hij dat de kijker zich bewust wordt van de specifieke kenmerken van de tentoonstellingsruimte.



Luc Coeckelberghs  
*LightRoom II*  
Bibliothèque universitaire Ladeuze, Leuven  
lumière fluorescente statique, filtres colorés  
Collection de l'artiste



**41 ALICE JANNE**  
(b. 1985)

**Rose. vert. orange. violet, 2022 / Roze. groen. oranje. paars, 2022**

Techniques mixtes / Gemengde technieken

Dimensions variables / Verschillende afmetingen

Collection de l'artiste, Namur / Verzameling van de kunstenares, Namen

Alice Janne  
(Namur, 1985)

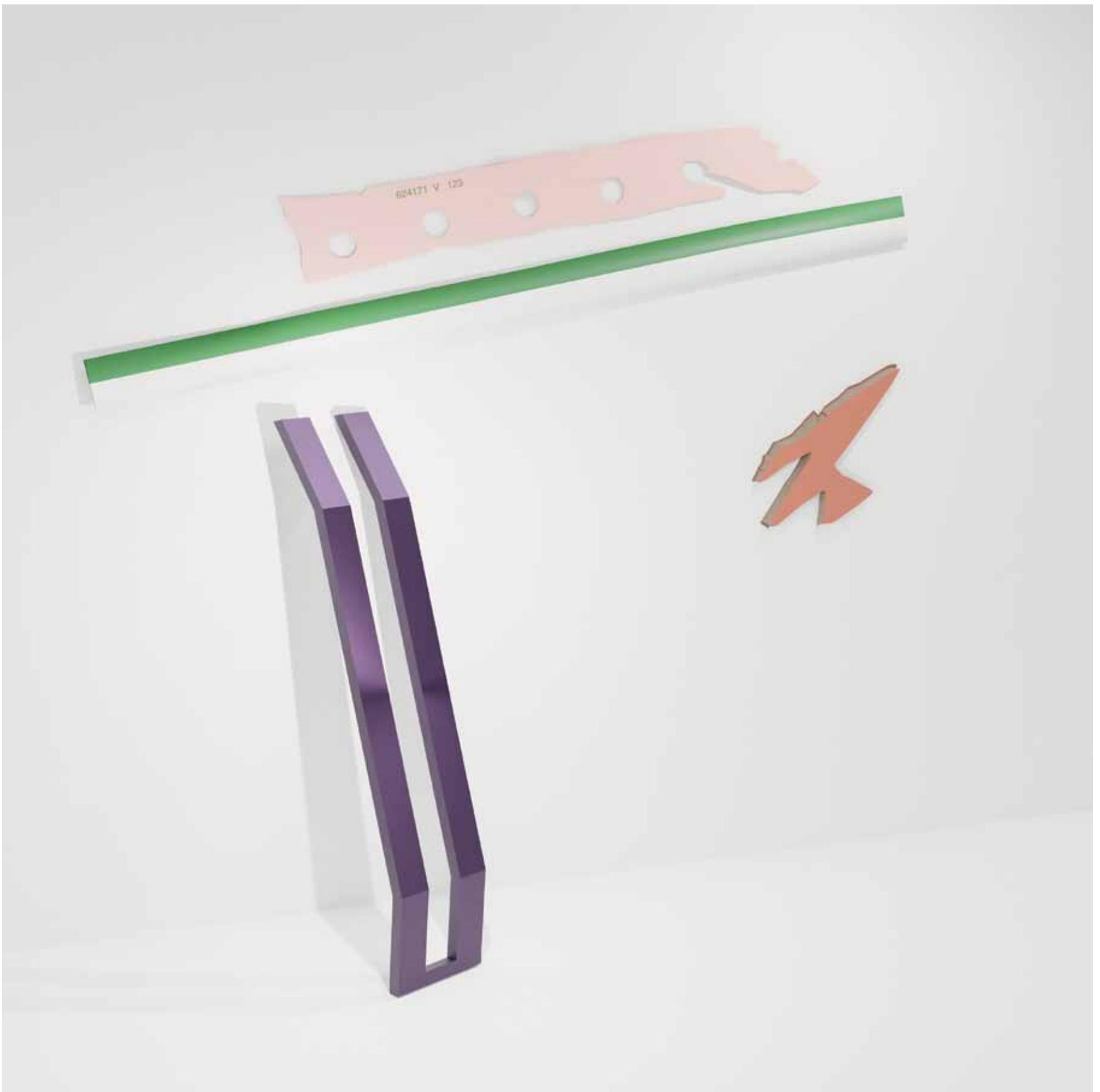
Elle est diplômée en 2012 de l'école d'art ERG (Bruxelles) avec une maîtrise en arts visuels. Le travail d'Alice Janne explore l'évolution de notre société de consommation à travers les traces qu'elle laisse derrière elle ; une pratique artistique développant des combinaisons aléatoires d'objets mis au rebut. Tout récemment, son langage visuel a évolué à la faveur de l'utilisation d'outils de développement numérique. En 2012, elle reçoit le prix du public pour le jeune artiste le plus talentueux au *Concours Médiation Art Libre*. En 2014, elle est sélectionnée pour le *Prix de la Jeune sculpture* par la Fédération Wallonie-Bruxelles.



Alice Janne  
011 // N°136, N°138, N°145, N°152  
pigments + acétate de polyvinyle sur papier synthétique  
Collection de l'artiste, Namur

Alice Janne  
(Namen, 1985)

Alice Janne behaalt in 2012 een Master in de beeldende kunst aan de École de recherche graphique (ERG) in Brussel. Haar werk focust op de evolutie van onze consumptiemaatschappij via de sporen die deze maatschappij achterlaat in de vorm van verloren en nutteloos geworden voorwerpen. In 2012 wordt ze in de *Concours Médiation Art Libre* bekroond met de prijs van het publiek, die wordt toegekend aan de meest getalenteerde jonge kunstenaar. In 2014 wordt haar werk geselecteerd voor de *Prix de la Jeune sculpture* van de Federatie Brussel-Wallonië.



## COLOPHON

Publié à l'occasion de l'exposition *Perspectives minimales en Belgique*  
organisée au Delta par le Service de la culture de la Province de Namur  
Avenue Fernand Golenvaux 18, 5000 Namur  
18 février au 17 avril 2022

Concept: Isabelle de Longrée, Anaël Lejeune, Ronny et Jessy Van de Velde  
Coordination : Anaël Lejeune, Jessy Van de Velde  
Direction: Bernadette Bonnier  
Administration: Michèle Gilles  
Régie technique et transports: Trajan Gilet, Didier Fauchet,  
Patrick Pesesse, Jordan Poulain, Guy Rousseau, Yvan Sprumont  
Médiation: Marie-Aude Rosman  
Mise en page: Ronny Van de Velde  
Textes: Xavier Canonne, Anaël Lejeune  
Traduction: Hilde Pauwels  
Photographie: Karin Borghouts, Guy Braeckman, Vesna Faassen,  
Dirk Pauwels  
Graphisme: Fabienne Peeters (Steurs)  
Impression: Graphius, Gand

Remerciements à Lotte Boogh, Paul Boogh, Karin Borghouts, Jean-Michel Botquin (Galerie Nadja Vilenne), Xavier Canonne, Luc Coeckelberghs, Jan De Cock, Sibylle Cosyn, Vanina Dehon, Mr. et Mme. Jean-Marie De Munck, Willy en Martine De Sauter, Lili Dujourie, Ingrid en Filips De Ferm (FIBAC), Delen Private Bank, Galerie Geukens & de Vil, Michel Grandsard, Alice Janne, Ann Veronica Janssens, Marcus De Wolf et Hilde Krikor, Mario Listes, Jacqueline Mesmaeker, Michèle Mees, Sébastien Munck, Hilde Pauwels, Peter J.H. Pauwels, Henri Steenbeke, Jean Van der Sanden, Micheline Szwaicer, Camiel Van Breedam, Sofie Van de Velde, André et Riet Van Poeck, Maurice Verbaet, Didier Vermeiren.

Adresse: Le Delta, Av. Fernand Golenvaux 18, 5000 Namur  
Téléphone: 081 77 67 73  
Heures d'ouverture :  
De mardi au vendredi de 11-18 h  
Samedi et dimanche de 10-18 h  
e-mail: info@ledelta.be

© Xavier Canonne  
© Guy Mees  
© Luc Coeckelberghs  
© Marc Mendelson  
© Amédée Cortier  
© Felix De Boeck  
© Jan De Cock  
© Willy De Sauter  
© Jo Delahaut  
© Lili Dujourie  
© Pierre Flouquet  
© Francine Holley  
© Huib Hoste  
© Alice Janne  
© Ann Veronica Janssens  
© Bernd Lohaus

© Guy Mees  
© Marc Mendelson  
© Jacqueline Mesmaeker  
© Jozef Peeters  
© Mig Quinet  
© Victor Servranckx  
© Tapta  
© Camiel Van Breedam  
© Edmond Van Dooren  
© Dan Van Severen  
© Guy Vandenbranden  
© Georges Vantongerloo  
© Didier Vermeiren

## COLOFON

Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling *Perspectives minimales en Belgique* georganiseerd in de Delta door de Dienst Cultuur van de Provincie Namen  
Avenue Fernand Golenvaux 18, 5000 Namen  
18 februari tot 17 april 2022

Concept: Isabelle de Longrée, Anaël Lejeune, Ronny en Jessy Van de Velde  
Coördinatie: Anaël Lejeune, Jessy Van de Velde  
Directie: Bernadette Bonnier  
Administratie: Michèle Gilles  
Technische begeleiding en transport: Trajan Gilet, Didier Fauchet,  
Patrick Pesesse, Jordan Poulain, Guy Rousseau, Yvan Sprumont  
Communicatie: Marie-Aude Rosman  
Lay out: Ronny Van de Velde  
Teksten: Xavier Canonne, Anaël Lejeune  
Vertaling: Hilde Pauwels  
Fotografie: Karin Borghouts, Guy Braeckman, Vesna Faassen,  
Dirk Pauwels  
Grafische vormgeving: Fabienne Peeters (Steurs)  
Druk: Graphius, Gent

Dank aan Lotte Boogh, Paul Boogh, Karin Borghouts, Jean-Michel Botquin (Galerie Nadja Vilenne), Xavier Canonne, Luc Coeckelberghs, Jan De Cock, Sibylle Cosyn, Vanina Dehon, Mr. en Mme. Jean-Marie De Munck, Willy en Martine De Sauter, Lili Dujourie, Ingrid en Filips De Ferm (FIBAC), Delen Private Bank, Galerie Geukens & de Vil, Michel Grandsard, Alice Janne, Ann Veronica Janssens, Marcus De Wolf en Hilde Krikor, Mario Listes, Jacqueline Mesmaeker, Michèle Mees, Sébastien Munck, Hilde Pauwels, Peter J.H. Pauwels, Henri Steenbeke, Micheline Szwaicer, Jean Van der Sanden, Camiel Van Breedam, Sofie Van de Velde, André en Riet Van Poeck, Maurice Verbaet, Didier Vermeiren.

Adres: Le Delta, Avenue Fernand Golenvaux 18, 5000 Namen  
Telefoon: 081 77 67 73  
Openingsuren:  
Van dinsdag tot vrijdag van 11 tot 18 uur  
Zaterdag en zondag van 10 tot 18 uur  
e-mail: info@ledelta.be

© Xavier Canonne  
© Guy Mees  
© Luc Coeckelberghs  
© Marc Mendelson  
© Amédée Cortier  
© Felix De Boeck  
© Jan De Cock  
© Willy De Sauter  
© Jo Delahaut  
© Lili Dujourie  
© Pierre Flouquet  
© Francine Holley  
© Huib Hoste  
© Alice Janne  
© Ann Veronica Janssens  
© Bernd Lohaus

© Guy Mees  
© Marc Mendelson  
© Jacqueline Mesmaeker  
© Jozef Peeters  
© Mig Quinet  
© Victor Servranckx  
© Tapta  
© Camiel Van Breedam  
© Edmond Van Dooren  
© Dan Van Severen  
© Guy Vandenbranden  
© Georges Vantongerloo  
© Didier Vermeiren

## DELEN PRIVATE BANK, 85 ANS DE PASSION POUR L'ART ET LE PATRIMOINE

Fondée il y a 85 ans à Anvers par André Delen, l'agence de change s'est muée progressivement en une **banque privée moderne spécialisée dans la gestion et la planification de patrimoine pour des clients privés et institutionnels**.

En 1992, la société Delen s'unit au holding anversois Ackermans & van Haaren et intègre ainsi un groupe aux bases solides bien implanté dans le tissu économique belge. Delen reprend ensuite en 1994 la Banque de Schaetzen, devenant par là une banque d'investissement.

S'en suivent d'autres reprises : l'agence de change De Ferm, puis la société Havaux et enfin la fusion avec Capital & Finance.

Son parcours est celui d'une croissance durable, Delen s'adapte à l'évolution technologique tout en conservant les ingrédients qui ont fait sa force : **un ancrage familial, la prudence, le sens du contact personnel, la durabilité dans tous les aspects de sa gestion ainsi que son sens de l'efficience**.

### Une banque passionnée d'art

Ces valeurs forment le fil rouge de son histoire, tout comme sa passion pour l'art et le design. Delen Private Bank choisit de partager cet engouement avec ses clients de différentes manières. La Banque est le partenaire de la Brafa depuis une quinzaine d'années. Elle s'associe également à des institutions culturelles, comme le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, le S.M.A.K. à Gand, le MIMA à Bruxelles, la Fondation Folon à La Hulpe, La Boverie à Liège, et l'espace culturel provincial rénové, le Delta à Namur. Cette passion transparaît également dans le choix des bâtiments de ses bureaux ainsi que dans leur décoration qui atteint chaque fois un niveau d'exception grâce à Mesdames Marie-Alix et Anne-Sophie Delen. Aujourd'hui, l'art imprègne chaque composante de la banque. Ainsi, elle a rénové et occupe différents bâtiments historiques et emblématiques dans des villes comme Anvers, Bruxelles, Gand, Liège et Louvain. Par cette valorisation du patrimoine architectural belge, elle **ambitionne un enracinement et la préservation de la beauté pour les prochaines générations**. Une institution comme le Delta s'inscrit parfaitement dans ce projet.

### Delen et la protection du patrimoine

Notre **bâtiment liégeois** à la façade mosane, sis Boulevard d'Avroy, fut tour à tour hôpital, ancien hôtel particulier, siège de la Banque O. de Schaetzen. Ce bâtiment dont l'histoire remonte au XV<sup>e</sup> siècle a été rénové avec respect et passion par Delen Private Bank entre 2014 et 2016. Autour d'un atrium de lumière, il décline des salons de réception et bureaux alliant design contemporain et traces de son riche passé.

Autre exemple de cette passion : le **siege bruxellois** et ses deux bâtiments, avenue de Tervueren. À gauche, l'ancien Institut ophtalmologique du doc-

teur H. Coppez (1912), fruit de l'imagination de l'architecte art nouveau J.-B. Dewin, vient de renaître tel un phénix, après deux années de rénovation. Les lignes opulentes plus électiques de son voisin nous emmènent également à la Belle Époque. La famille Sarens avait confié le projet de son hôtel de maître à l'architecte L. Berden en 1906. Siège de la nonciature avant d'être repris par Delen Private Bank, il a été rénové par les équipes internes de la Banque entre 2010 et 2013.

Pour plus d'informations, vous pouvez contacter M. Dominique Slos ou M. Emmanuel Portillo Gordillo par courriel ([namur@delen.be](mailto:namur@delen.be)) ou par téléphone au +32 81 32 62 62.



## DELEN PRIVATE BANK, 85 JAAR PASSIE VOOR KUNST EN ERFGOED

Het wisselagentschap, dat 85 jaar geleden in Antwerpen werd opgericht door André Delen, evolueerde geleidelijk tot een **moderne private bank gespecialiseerd in vermogensbeheer en -planning voor privé- en institutionele klanten**. In 1992 vervoegde Delen de Antwerpse holding Ackermans & van Haaren en werd zo deel van een groep met een stevige verankering en een sterke aanwezigheid in het Belgisch economisch weefsel. In 1994 nam Delen de Bank O. de Schaetzen over en werd zo een investeringsbank. Daarna volgden andere overnames: het wisselagentschap De Ferm, vervolgens Havaux en ten slotte de fusie met Capital & Finance. Haar parcours is er een van **duurzame groei**, Delen heeft zich aangepast aan de technologische ontwikkelingen met behoud van de waarden die haar sterk hebben gemaakt: **familiaal, behoedzaam, persoonlijk contact, duurzaam in alle aspecten van haar beheer en zin voor efficiëntie**.

### Een kunstminnende bank

Deze waarden lopen als een rode draad door de geschiedenis van onze bank, evenals de passie voor kunst en design. Delen Private Bank kiest ervoor om deze voorliefde op verschillende manieren met haar klanten te delen. De bank is al vijftien jaar partner van de Brafa. Zij is ook verbonden aan culturele instellingen zoals het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, het S.M.A.K. in Gent, het MIMA in Brussel, de Stichting Folon in Terhulpen, La Boverie in Luik en de vernieuwde provinciale culturele ruimte Le Delta in Namen. Deze passie komt ook tot uiting in de keuze van de gebouwen van haar kantoren, alsook in hun decoratie, die telkens een uitzonderlijk niveau bereikt dankzij mevrouw Marie-Alix en Anne-Sophie Delen. Tegenwoordig is kunst doorgedrongen in elk onderdeel van onze bank. Zo heeft zij verschillende historische en emblematische gebouwen in steden als Antwerpen, Brussel, Gent, Luik en Leuven gerenoveerd en in gebruik genomen. Door deze herwaardering van het Belgische architecturale erfgoed ambieert zij **het behoud van schoonheid voor toekomstige generaties**. Een instelling als Le Delta past perfect in deze visie.

### Delen en erfgoedbescherming

Ons **kantoorgebouw met mozaïekgevel** in Luik, gelegen aan de Boulevard d'Avroy, was achtereenvolgend een ziekenhuis, een voormalig herenhuis en de zetel van Bank O. de Schaetzen. Dit gebouw, waarvan de geschiedenis teruggaat tot de 15de eeuw, werd tussen 2014 en 2016 met respect en passie gerenoveerd door Delen Private Bank. Rondom een licht atrium biedt het receptiehalen en kantoren die eigentijds design combineren met sporen van zijn rijke geschiedenis.

Een ander voorbeeld van deze passie is **het Brusselse hoofdkantoor** en zijn twee gebouwen aan de Tervurenlaan. Links is het voormalig oogheel-

kundig instituut van Dr H. Coppez (1912), het geesteskinder van art nouveau-architect J.-B. Dewin, als een feniks herboren na twee jaar renovatie. De opulente, meer eclectische lijnen van zijn buurman brengen ons ook terug naar de Belle Époque. De familie Sarens gaf de architect L. Berden in 1906 de opdracht hun herenhuis te ontwerpen. Het was de zetel van de Nuntiatuur vooraleer het werd overgenomen door Delen Private Bank en werd tussen 2010 en 2013 door de interne teams van de bank gerenoveerd.

Voor meer inlichtingen kan u contact opnemen met de heer Dominique Slos of de heer Emmanuel Portillo Gordillo via [namur@delen.be](mailto:namur@delen.be) of op het nummer +32 81 32 62 62.



