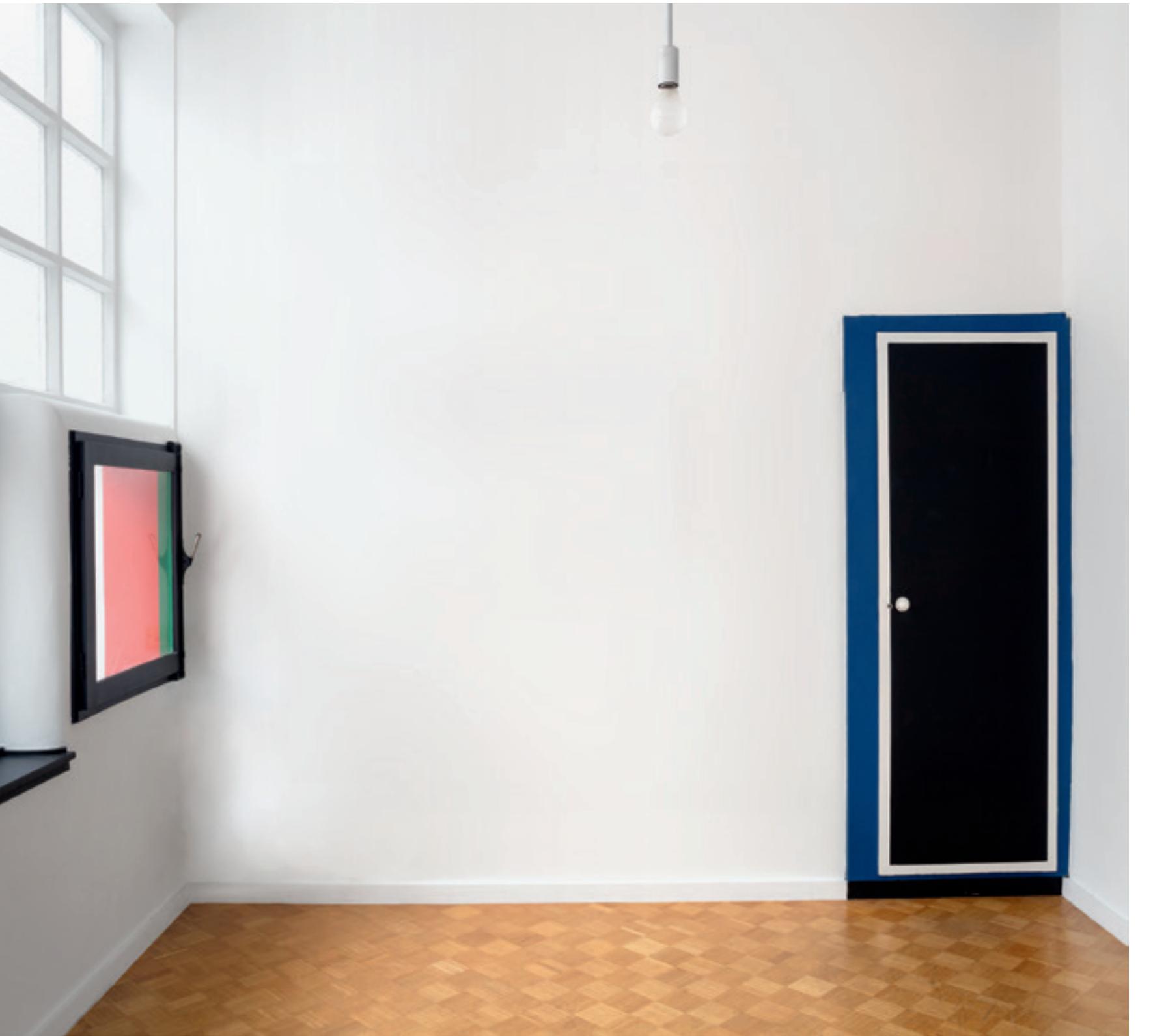


WILLY DE SAUTER
UNTITLED WORKS



WILLY DE SAUTER
UNTITLED WORKS

RONNY VAN DE VELDE



Jan Ceuleers

NIETS DAN SCHAKERING WILLY DE SAUTER EN ZIJN OEVRE

Midden jaren 1970, wanneer Willy De Sauter al de eerste stappen heeft gezet op de weg die hij nog steeds gaat, vinden een aantal spraakmakende tentoonstellingen plaats over de nieuwe stromingen binnen de abstracte kunst. Van de verschillende benamingen – geplande, analytische en fundamentele schilderkunst – vindt vooral de laatste ingang. *Fundamentele schilderkunst* is de titel van een grote overzichtstentoonstelling die in 1975 doorgaat in het Stedelijk Museum in Amsterdam. De zeventien Amerikaanse en Europese schilders – onder meer Brice Marden, Robert Mangold, Agnes Martin, Robert Ryman, Alan Charlton, Gerhard Richter, Marthe Wéry – vormen geen groep of beweging, en hun werk verschilt onderling in grote mate. Rini Dippel, de maakster van de tentoonstelling, verklaart in de catalogus waarom ze die schilders heeft samengebracht: ‘Wat deze schilders gemeenschappelijk hebben, is een wezenlijke betrokkenheid op de formele grondbeginselen van de schilderkunst. Formaat, grootte, schaal, kleur, lijn, vorm, textuur, materialen en werkwijze worden opnieuw aan de orde gesteld en onderzocht. Het gaat hen om schilderen als schilderen in strikte zin, op een plat vlak, voorstellingsloos en beeldloos. Hieruit volgt dat het werkproces een grote rol speelt, veel bewuster althans dan vroeger. Aan de handeling van het schilderen gaat een ‘planning’, een denkproces vooraf. Men zou dus kunnen spreken van een post-minimale en een post-conceptuele schilderkunst.’

De fundamentele schilderkunst die in de jaren zeventig een deel van de scène bezet, is een vervolg op abstracte stromingen die zich na 1945 vooral in Amerika hebben doorgezet. Voor de invloedrijke Amerikaanse criticus Clement Greenberg was de nieuwe abstracte kunst de conclusie van de evolutie van de moderne schilderkunst. Die ontwikkeling was volgens hem vanaf het impressionisme gekenmerkt door een dwingende ambitie naar ‘zuiverheid’, naar een schilderkunst die zich alleen nog baseert op haar essentiële kenmerken: ‘het vlakke oppervlak, de vorm van de drager, de eigenschappen van het pigment.’ Echt autonome kunst wil geen illusionistische ruimte meer scheppen. Voor zijn collega Leo Steinberg was vlakheid niet genoeg als doorslaggevend argument, volgens hem was het oppervlak van het doek nu letterlijk aanwezig, zonder enige illusie van achterliggende ruimte. Het nieuwe, platte oppervlak van het schilderij slecht de grenzen tussen schilderkunst en beeldhouwkunst. Nu men in het oppervlak geen metafoor van ruimte meer ziet, gaan men schilderijen als objecten tussen andere objecten beschouwen. Van de kunstenaars die het terrein hebben voorbereid voor de fundamentele schilders is Frank Stella zowat de meest aanwezige, in woord en beeld. Voor Stella telde alleen het enkelvoudige karakter van het artistieke voorwerp, dat wat overblijft nadat de formele reductie elke subjectiviteit tot nul heeft herleid. Wat hij in 1964 over zijn eigen werk zegde – ‘wat je ziet is wat je ziet’ – kan als motto dienen voor de hele minimalistische stroming. Het werk en de uitspraken van Stella – allebei even brutal – geven een goed idee van de energie die het radicale formalisme van de jaren zestig – meest bekend: hard edge en minimal – voortjoeg tot net voor het punt waar kunst zou ophouden.

Het zou te eenvoudig zijn om in contrast hiermee De Sauter als een typisch Europees kunstenaar binnen de fundamentele tendens neer te zetten. Het klopt wel dat de meeste Amerikanen een pragmatische benadering delen – droog, nuchter en met een flinke dosis scepticisme – terwijl de visie van de Europeanen nog veel echo's van de romantiek bevat. Ze menen hun vaak extreme resultaten te moeten verantwoorden als ‘vergeestelijkte’ kunst, eenwording met de kosmische krachten of neerslag van bijna-mystieke ervaringen. De Sauter neemt een tussenpositie in. Hij heeft over de rand van de afgrond gekeken en heeft besef waar de laatste consequenties van monochroom schilderen toe leiden. Die blik in de lege leidde bij hem niet naar een impasse maar betekende een echt vertrekpunt. Van in het begin kiest hij niet voor het grote destructieve gebaar. Hij put artistieke hoop uit het stap voor stap volgen van een met precisie uitgezet parcours. Hij laat daarbij tijd en ruimte voor improvisatie of zelfs toeval, maar binnen grenzen die bijna instinctief zijn vastgelegd. Hij wordt gedreven door een ingehouden maar hardnekkige passie. De aangelegde weg getuigt van daadkracht én voorzichtigheid.

De Sauter is opgeleid als kunstenaar maar heeft bijna alles zelf moeten ontdekken. Zijn vroege werk vertrekt van de natuur – bloemen, landschappen, marines – maar vrij snel maakt hij rechtsomkeer en vertrekt opnieuw bij de basis van alle beeldvorming: de lijn. Op een letterlijke manier onderzoekt hij welk effect hij kan bereiken door lijnen te herhalen, hun lengte en de onderlinge afstand te wisselen, geduldig en nauwgezet als een middeleeuwse monnik die manuscripten maakt. Hij experimenteert ook met ‘gelijnde’ acetaatfilm die toen werd gebruikt in de grafische sector, maar verkiest uiteindelijk het handwerk boven het mechanische effect dat te streng oogt en geen tegenwicht vormt voor de onrust van de geïndustrialiseerde omgeving. Een belangrijke stap lijkt gezet wanneer hij door een eenvoudige ingreep – een verticale vouw in een vel papier – de dubbele zin van de lijn aanschouwelijk maakt: de lijn die ook ruimte oproept. De witte monochrome werken van midden jaren 1970 vormen uitgekiende ensembles van verschillende formaten, of tweeluiken met een minieme tussenruimte, of reeksen met verschillende verticale vouwen in de drager. Het beginritme van de lijn breidt zich nu uit naar het vlak en naar de muur als drager van reeksen vlakken. Wellicht gedreven door het werken in reeksen, grijpt hij in 1976 weer naar een mechanisch hulpmiddel. De dégradés van *Twaalf lijnvlakken* die hij maakt door op de drukpers inkt te doseren blijken een intermezzo, meer en meer wordt de persoonlijke toets kenmerkend voor zijn werk. De herhaling in zijn werk is relatief, hij daagt zichzelf uit met nieuwe materialen. Hij gebruikt bladgoud in plaats van verf, polijst metalen dragers zoals schilders verf opbrengen, beschildert gepolijste messing deels met zwarte lak. Diagonale vlakverdeling, licht gekleurde tweeluiken, goudverf op golfkarton lijken een break met het monochrome werk in te luiden, maar zijn eigenlijk consequente resultaten van een zoekende geest. In 1983 bouwt hij een

nieuw atelier bij zijn huis. Dit geeft hem niet alleen letterlijk meer ruimte, hij gaat nu ook van bij conceptie zijn werken meer in de ruimte zien. Vanaf midden jaren 1980 maakt hij sculpturale objecten – in hout, gips, koper, messing – die verband houden met zijn grote belangstelling voor modernistische architectuur. Illustratief zijn de grootschalige installaties met afgeschuinde, gekleurde betonnen tegels. Zijn creativiteit lijkt geen grenzen te kennen: hij herneemt architecturale motieven – zoals de raamindeling van Haus Wittgenstein – in houtschool op grote vellen papier en ontdekt de mogelijkheden van krijt. Krijt op houten panelen, in verschillende lagen, laag na laag gepolijst tot zich wit op wit genuanceerde vlakken vormen. Krijt, omdat het verwijst naar gips, naar gepleisterde muren, dus weer naar architectuur. En zoals architectuur alleen kan ervaren als men zijn tijd neemt, wil De Sauter met zijn traag tot stand gekomen werk de blik van de beschouwer vertragen opdat zij/hij het ten volle kan ervaren. Na een fase waarin hij over de krijtlagen transparante rasters legt die ook verwijzen naar moderne architectuur, en rond 2000 geritmearde strepen, wijdt hij zich bijna uitsluitend aan monochrome panelen waar de krijtlaag zelf het belangrijkste element wordt. Hierover zegt hij: ‘Voor mij werd het vanaf dan ook een fundamentele benadering van schilderkunst en het kunstenaarschap.’ Hij beseft dat zijn werk bestaat uit tussentijdse resultaten van experiment en onderzoek. Elk werk is voorlopig, beginpunt van nieuw en onuitputtelijk onderzoek, want toegespitst op de essentie, op de materiële voorwaarden van het medium zelf. De Sauter: ‘De krijtwerken gaan over de eenvoud van de materie maar tegelijk natuurlijk ook over de fundamentele basis van schilderkunst.’ En dat onderzoek breidt zich uit. Hij maakt nieuwe installaties met ongelijke stapels van tegels, nu niet afgeschuind en in kleuren die herinneren aan renaissance fresco’s. Grottere formaten en objecten die als muren de expositieruimte verdelen wijzen op zijn ambitie om meer ruimte te bezetten. Waar hij aanvankelijk beroemde modernistische architectuur ontdeed van de functionele inhoud en tot tweedimensionale motieven herleidde, gaat hij nu zelf de ruimte inrichten. De ‘tafelsculpturen’ – grote tafels als sokkels waarop ‘zorgvuldig geëtaleerde’ losse werken – die hij vanaf 2000 maakt, zijn niet zomaar ‘zuivere’ vorm; zoals architectuur willen ze volledig ervaren worden door de beschouwer. De blik glijdt als scheerlicht over de werken, en doordat het overzicht bijna onmogelijk is, neemt de beschouwer noodgedwongen de houding van de kunstenaar aan wanneer hij met krijtlaag na krijtlaag niets dan schakering schept. In 2005 toont hij in De Bond in Brugge twee ‘tafelsculpturen’, één als lege sokkel en de andere als sokkel voor losse werken. Niets aan of tegen de muur, wel smalle muren en een ‘ruimtegevoel-ontwrichtende’ schuine wand. Parcours en blik van de beschouwer worden duidelijk in een bepaalde richting gedwongen. Nieuwe ensembles van sculpturale objecten, onaf en niet zonder dubbelzinnig karakter, hebben dezelfde bedoeling. Reeksen van objecten uit polyurethaan en polystyreen, licht bewerkt met krijt en pigment, die op maquettes van monumenten lijken. Reeksen containers in dezelfde materialen die overkomen als kasten waarin onderdelen die wachten om samengesteld te worden tot minimale sculpturen. Soms bevestigt hij kastsculpturen aan de muur, soms legt hij panelen op de grond. Nog andere objecten zijn gemaakt van perfect gelakte witte panelen, op het eerste gezicht nauwelijks te onderscheiden van kasten, maar bij nader toezien – bij voorbeeld door een kier – alleen geschikt om een witte leegte in te bewaren. Hij bereikt hier een effect dat

verwant is aan zijn krijtwerken waar hij laag na laag met dierlijk vermengd krijt aanbrengt op de drager, de lagen polijst met agaatsteen, weer nieuwe lagen aanbrengt die op hun beurt gepolijst worden, om voorlopig, altijd voorlopig, te komen tot een monochroom beeld dat geen beeld is maar vooral nuance naast nuance, tint naast tint van wit.

Het oeuvre van De Sauter is altijd begaan met de fundamenten van het schilderen, ook als hij objecten maakt. Zijn experimenten vertrekken – soms opeenvolgend, soms simultaan – van de verschillende onderdelen van het medium. Hij zoekt naar meesterschap in de beperking: *formaat* – meestal vierkant of rechthoek; *grootte* – reeksen van identieke of harmonieus wisselende afmetingen tot de gewaaide, bijna oeverloze ‘tafelsculpturen’; *schaal* – op enkele uitzonderingen na altijd op menselijke maat, bewerkbaar zonder mechanische hulpmiddelen; *kleur* – zelden of nooit verschillende kleuren naast elkaar die diepte suggereren, voorkeur voor monochroom gebruik van neutrale kleuren; *lijn* – aanvankelijk geeft de lijn nog ruimte aan of suggerert ze een ding in de ruimte, later verschuift ze naar de rand van de drager of verwijst ze naar die rand, ze kan ook scheiding tussen twee dragers zijn of uitsparing tussen bewerkte/bedekte delen van een vlak; *textuur* – van verf als verf, krijt als krijt, toets als toets, laag als laag, het definitieve oppervlak ruw of glad; *materiaal* – verschillende dragers: papier, doek, hout, metaal; potlood, verschillende soorten verf, krijt; verschillen in manier van opbrengen en qua instrument; *werkwijze* – denkproces (meestal over reeks of groep van werken) voorafgaand aan de uitvoering, plan wordt bijgestuurd tijdens de uitvoering; moeilijk te omschrijven maar vermoedelijk heel belangrijke rol van de intuïtie. Alles wijst op een langdurig, geduldig proces dat aan de oppervlakte zichtbaar is en ook wil zijn. Een oppervlakte die grote aandacht van de beschouwer vergt. ‘Een aandacht van kijken die nu eenmaal moeilijker blijkt opgebracht te kunnen worden dan voor welke vorm van realistische schilderkunst ook.’ (Rini Dippel)

De Amerikaanse schilder Robert Ryman heeft het fundamentele standpunt goed samengevat: ‘Het gaat er nooit om *wat* te schilderen, maar alleen om *hoe* te schilderen. Hoe men schildert is altijd het beeld geweest – het eindproduct.’ Met de radicale abstracte schilders deelt De Sauter de opvatting van schilderen als een probleemplossende activiteit waarbij de tot de essentie herleide middelen een artistieke vrijplaats zouden moeten scheppen. Maar zijn werken komen tot stand buiten de cirkel van de radicale minimal art. Ze verwijzen niet alleen naar zichzelf maar ook naar fragmenten van de werkelijkheid, die soms groot historisch gewicht hebben zoals de architectuur van Wittgenstein, Loos of Mies van der Rohe. Ze creëren geen ruimtelijke illusie, maar willen toch meer dan louter autonoom object zijn. De Sauter heeft niet al zijn emoties in de vestaire achtergelaten. Dit verklaart wellicht de gevoelige toets die hij bewaart in zijn geschilderd werk. Een gevoeligheid die de brutaal-zakelijke abstracte schilders verwerpen omdat ze het onpersoonlijke karakter van het werk grondig verstoort. In zijn tekeningen waarvan de lijnen eerder gedrukt dan getekend lijken is meer didactiek, kenmerkend voor een bepaalde *l'art pour l'art* die haar wiskundige beginselen en methode duidelijk afficheert. Zoals andere fundamentele schilders zoekt De Sauter de grens op tussen kunst en decoratie. Men kan zich afvragen of op de achtergrond een diepe

wens meespeelt om het onderscheid tussen beide op te heffen en een lang verloren eenheid te herstellen. De traditie keert meestal terug waar en wanneer je ze niet verwacht; een beroemd voorbeeld zijn de decoratieve arabesken van Matisse die putten uit islamitische bronnen. Soms lijkt het werk van De Sauter een prequel van de minimal art in plaats van een verdere uitwerking ervan. Niet verfraaiing maar aha-erlebnis lijkt het doel. Het werken in reeksen is geen dogma voor De Sauter maar een heel persoonlijke keuze. Hij weet uit ervaring dat hij langs die weg de verhoopte diepgang zal realiseren. Misschien is zijn werk verwant met dat van Agnes Martin die geen harde, onpersoonlijke resultaten beoogde maar juist door delicate, fragiel lijnenwerk de drager wilde dematerialiseren tot een staat van gewichtloze zuiverheid. De Sauter komt net zo discreet en gereserveerd over. Is zijn werk ook verbonden met bepaalde ervaringen zoals de lichtgevende, atmosferische glinstering van Martins werk de avondluchten van New Mexico oproept?

In het werk van De Sauter heerst bedrieglijke eenvoud. Het werk is in grote mate vooraf doordacht en in de uitvoering valt alles op zijn plaats. Zelfs de momenten van improvisatie heeft hij in de hand. Vraag is of hij tot de fundamentele schilderkunst moet worden gerekend om andere redenen dan formele verwantschap met bepaalde schilders van die stroming. – De fundamentele schilderkunst heeft zijn systematische karakter gemeen met verschillende stromingen binnen de geometrisch abstracte kunst die na 1945 reageren tegen het abstract expressionisme, tegen de informele schilderkunst. Tegen wat men als herleving van de romantiek beschouwt, legt men de nadruk op kunst als een variant van wetenschappelijk onderzoek. Het kunstwerk wordt opgebouwd als een redenering, met argumenten die zich beperken tot de werkelijkheid van het kunstwerk zelf. Elke verwijzing naar de werkelijkheid buiten het werk wordt als niet relevant of zelfs storend beschouwd. Deze kunst heeft zichzelf als eindeloos motief. Deze schilderijen en objecten zijn kunst en tegelijk uitspraken over kunst. Het werk spreekt over wat volgens de makers mogelijk is binnen het streng afgebakende artistieke terrein. Zij beschouwen hun kunst als een autonome systeem, met eigen structuren en wetmatigheden, mechanismen en samenhangen, onderscheiden van andere systemen (bijvoorbeeld taal) die ook dragers van externe betekenis zijn. Ook binnen de kunstgeschiedenis zou die kunst autonoom zijn, zonder precedent, omdat nooit tevoren met zulke ‘arme’ materialen is gewerkt.

Donald Judd vertolkt het extreme formalisme van minimal art wanneer hij het waardevolle kunstwerk omschrijft als ‘een vorm als vorm als worm’, dus volledig tegengesteld aan ‘een vorm als drager van betekenis(en) (van buitenaf).’ De Sauter geeft blijk van meer gezond verstand, hij beseft dat de keuze voor een op het eerste gezicht onpersoonlijke beeldtaal een heel persoonlijke keuze is. ‘Naar aanleiding van een aantal gesprekken met de kunstenaar viel het de schrijver deses op dat De Sauter nadrukkelijk de klemtoon legt op de betrokkenheid van de kunstenaar, het emotioneel engagement.’ (Yonah Foncé, 2001) De intense band tussen maker en werk verklaart onder meer de onophoudelijke zoektocht naar de juiste schakeringen die alleen met de hand kunnen worden gerealiseerd. Zelfs de meest radicale tussenstappen van zijn tocht zijn niet ingegeven door louter vormonderzoek. Zo noteert hij 25 jaar na ‘lijncreuk’ – een werk

dat bestaat uit een verticale kruik in een vel papier – bij een afbeelding van het werk: ‘attitude – betrokkenheid – gebaar – dematerialiseren.’ Die houding verklaart ook dat De Sauter tegen de tijdsgeest in gaat. Wanneer de postmoderne anything-goes-mentaliteit veel kunst en architectuur gaat bepalen, blijft hij onverstoord voortwerken aan een consequent oeuvre. De nadrukkelijke verwijzingen naar het modernisme die dan opduiken in zijn werk, moeten wellicht begrepen worden als reactie tegen de vormenchaos in de kunstwereld. Tegen het woekerende relativisme toont hij zich op dat moment solidair met het ‘grote verhaal’ van de pioniers van het modernisme.

De Sauters belangstelling voor architectuur loopt parallel met bepaalde ontwikkelingen binnen die discipline. Ondanks de aandacht van de Arts and Crafts en het modernisme voor het gebouw zelf, was de idealistische visie van architectuur als een product van de geest niet helemaal verdwenen. In die visie krijgt de tekening als ‘zuivere’ neerslag van de idee bijna een groter belang dan het gerealiseerde gebouw met zijn onvermijdelijke materiële compromissen. Vanaf einde jaren 1960 wordt er discussie gevoerd over het al dan niet autonome karakter van architectuur. In die discussie neemt de Amerikaanse architect Peter Eisenman een belangrijke plaats in. Zoals Greenberg voor de beeldende kunst ziet Eisenman voor de architectuur ook een evolutie naar volledige autonomie, een waardenvrije architectuur die los staat van maatschappelijke betrokkenheid, ideologie of economie. En die autonomie wordt voorgesteld als verzet tegen en kritiek van een architectuur die helemaal koopwaar is geworden. In de jaren 1970 wordt het duidelijk dat de massaal gebouwde erfenis van het modernisme niet meer op veel bijval kan rekenen. De reactie daarop valt grofweg uiteen in twee stromingen. Een stroming die bekend zou worden als postmodernisme pleit voor architectuur met veel betekenislagen, met alle eclectische gevolgen vandien; een andere stroming grijpt terug naar de modernistische vormtaalaal om die echt autonoom te maken. In de jaren 1970 en 1980 is autonome architectuur een zaak van tijdschriften en tentoonstellingen. Worden onder meer bekend als papieren architecten: Aldo Rossi, Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas en Zaha Hadid. Voor hen is architectuur ten volle een ‘vrije’ kunst. Tot die architecten vanaf de late jaren 1980 effectief gaan bouwen en hun gebouwen als de nieuwste chic worden ontvangen. En als grootschalige *arty gadgets* perfect blijken te passen in steden die zich als *fun cities* willen verkopen (Bilbao). Zoals de autonome kunst een fictie was gebleken en een plaats als luxeproduct had gekregen binnen het globale warenaanbod, wordt de autonome architectuur heel snel wereldwijde leverancier van een *new look* voor musea, kantoren, hotels ... meestal al uit de mode voor ze in gebruik worden genomen. Autonome architectuur, een staat van genade waarin het gebouw alleen zichzelf betekent, blijft dan gewoon synoniem voor de grillen van starchitects.

De Sauter is in die jaren niet ongevoelig voor de discussie over het artistieke gehalte van architectuur. Zijn tweedimensionale hommages aan pioniers zoals Loos of Terragni maken de oorspronkelijke gebouwen en hun gevelindelingen echter niet ‘autonomer’ door ze als motief te gebruiken. In zekere zin zijn het zijn meest expressieve werken. Het gaat hem er niet om meesterwerken te reproduceren maar om vorm te geven

aan heel persoonlijke esthetische ervaringen die onlosmakelijk verbonden met monumentale objecten. De Sauter is hier – of in zijn andere werk – niet op zoek naar een betekenisloze, grillige en tijdloze kunstmatigheid die de autonome architectuur als ideal voor ogen staat. Integendeel. Hij is niet van oordeel dat om het even wat kunst kan zijn. Hij beseft dat hij in het hier en nu werkt. In zijn opvatting van artistieke vrijheid is plaats voor de beschouwer.

Presentatie van zijn werk is voor hem altijd belangrijk geweest, van de reeksen kleine werken op papier tot de grote installaties van de jaren 2000 met sculpturale objecten en ‘tafelsculpturen’ geflankeerd door opgehangen schilderijen. Die grote aandacht voor de presentatie waarin de werken zich spiegelen en waarin het geheel groter is dan de som der delen, is een logisch gevolg van zijn belangstelling voor architectuur. In de loop van zijn carrière lijkt hij steeds meer fragmenten van de modernistische architecturale vormentaal in twee en drie dimensies te hernemen. Hij lijkt zich meer en meer verwant te voelen met de orde, regelmaat en soberheid van een tendens die zich als een nieuwe klassieke stijl zag. Natuurlijk blijft hij experimenteren en onderzoeken, maar de verwantschap die hij ervaart met die tot vandaag zo dominante vormentaal verleent zijn werk onmiskenbaar een grote mate van zelfverzekerheid. En de zelfverzekerde kunstenaar neemt niet langer genoegen met de wand, hij wil de hele omgeving vormgeven.

De Sauter maakt geen minimal art. Minimal art wilde met opzettelijk banale voorwerpen alle sporen van het individu uitwissen. In een artistieke context verlorene die geprefabriceerde of industrieel geproduceerde voorwerpen echter de beoogde neutraliteit en veranderden ze in provocaties. Die kort daarna aanvaard werden als fraaie accessoires van de dominante bedrijfsarchitectuur en -stedenbouw. De Sauter maakt geen minimal art in de zin dat het hem vooral gaat om persoonlijk vakmanschap, een handschrift met een bepaalde gevoeligheid en expressiviteit. Hij wil geen zuiver op zichzelf bestaande dingen maken, dingen die te nemen of te laten zijn. Hoe autonoom zijn werk ook lijkt, toch is er een bepaalde openheid – letterlijk in zijn kastachtige objecten – die als uitnodiging mag worden begrepen.

Een criticus omschrijft het *Kunstwollen* van De Sauter als volgt: ‘stilistische eenheid en formele coherentie als basso continuo waarop hij talrijke conceptuele variaties uitwerkt die zowel betrekking hebben op intern esthetische en kunsthistorische problemen als op de relatie tussen kunst en realiteit. Bovenal primeert de autonomie van het kunstwerk als kunstwerk.’ (Yonah Foncé, 2001) – Ter verdediging van een autonome kunst beroep men zich vaak op de filosoof Immanuel Kant die in zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) het ware, belangeloze kunstgenot verbindt met het autonome karakter van kunst. Waarbij hij wel esthetische waarden ondergeschikt maakt aan de morele wil. De *l'art pour l'art* beweging van de 19^e eeuw behield alleen de idee van een autonome kunst die waardenvrij zou zijn en zonder relatie met de samenleving. Waar Kant het had over de receptie van kunst, werd nu de volledige autonomie van de kunst en van de kunstenaar gesteld als voorwaarde voor een ‘vrije’ kunst. Voor een aantal kunstenaars betekende die autonomie ook verzet tegen de

industriële vormgeving van de wereld waarmee de explosive economische groei gepaard ging. Naast minder of meer extreme opvattingen over het unieke karakter en terrein van kunst, ontwikkelt zich parallel binnen de kunstgeschiedenis een stroming die de opeenvolgende stijlen ingebied ziet in een loutere evolutie van de vorm, los van de inhoud. Men valt terug op een zuivere visie van de formele verbeelding als een *perpetuum mobile*. In het lange proces waardoor beeldende kunst niet langer tot stand kwam in de context van opdrachten wordt autonomie synoniem van vrijheid. De absolute vrijheid die men meent te vinden in de vorm als vorm staat meestal voor escapisme. Men vlucht voor de wereld en voor de historische tijd. Men zoekt een soort mystieke onthechting. In de periode na de historische avant-garde herleeft de kunst om de kunst in het formalisme van nieuwe varianten van abstracte kunst. Die kunstenaars willen zogezegd breken met alle conventies van hun discipline maar werken in feite binnen een gesloten kunstsystem dat sinds de renaissance is gebaseerd op een academisch ideal. Het ideaal van kunst die over andere kunst gaat, niet over de wereld. Maar toch zegt die kunst iets over de wereld door de manier waarop ze vroegere kunst verwerkt. Bij voorbeeld: Malevich en Rodchenko zijn voor de naoorlogse formalisten niet autonoom genoeg, zelfs hun monochrome werken vinden ze te veel verbonden met een maatschappijkritische visie op kunst. Yves Klein en de zero-kunstenaars lichten het monochrome schilderij uit zijn oorspronkelijke context en recyclen het tot mondaine provocatie, gelardeerd met filosofisch of esoterisch jargon. Artistieke autonomie staat dan voor een reservaat waar ‘authentieke’ persoonlijkheden kunst maken die aan een ideaal van zuiverheid en onafhankelijkheid beantwoordt. En gezien de scheiding tussen kunst en dagelijks leven wordt die autonomie zelden in vraag gesteld. Een kunstwerk ontstaat echter niet uit zichzelf, is altijd door iemand gemaakt, zelfs als product van ‘artistieke’ software, het is dus niet autonoom. De kunstenaar kan wel autonoom zijn, zoals een eremiet, maar zelfs als hij nooit deelneemt aan de kunstwereld en zijn werk angstvallig afschermt voor vreemde blikken, is zijn keuze om kunst te maken terug te voeren tot de maatschappelijke context waar hij zo graag aan wil ontsnappen. Zodra zijn werk wordt tentoongesteld – of zelfs maar afgebeeld – is hij al deel van de kunstwereld, waar ook voor zogenaamd wereldvreemde figuren plaats wordt ingeruimd.

Af en toe gaat de commentaar bij het werk van De Sauter ook in op de rol van de beschouwer: ‘Een ascetisch oeuvre dus, een zoektocht naar de essentie, gestuurd door een inherente logica, van lijn tot vlak en van vlak tot driedimensionale vorm en ruimte, dat baadt in een verstilde en meditatieve atmosfeer, en de toeschouwer uitnodigt tot contemplatie en bezinning.’ (Florent Bex, 2001) – Maar de beschouwer van kunst die zich autonoom noemt is zelf geen onbeschreven blad, haar/zijn houding tegenover het kunstwerk houdt verband met haar/zijn houding tegenover leven en wereld. De kans is groot dat wie zich herkent in dergelijke werken, zich ook herkent in bepaalde oosterse en westerse levens- en wereldbeschouwingen die gemoedsrust als hoogste streefdoel hebben. Op een alledaiger niveau beantwoordt deze kunst wellicht aan de noden van bepaalde beschouwers, zoals visuele rust te midden van een overdaad aan prikkels, een rust die zich kan uitbreiden tot geestelijk of zelfs lichaamslijker welbehagen. (Er is inderdaad geen groter tegenstelling denkbaar dan tussen dit werk en de app *snapshot* die futiele foto’s enkele seconden na ontvangst weer verwijdert.)

De vraag wordt dan of er zo iets als ‘abstracte’ rust bestaat. Is de beschouwer niet altijd geneigd om die rustige stemming te verbinden met herinneringen aan zintuiglijke waarnemingen, een traag opkomende vloed of even traag voorbijglijdende wolken van juist formaat in een verder serene lucht? Hoe ‘arm’ of onthecht het kunstwerk ook is, toch blijkt het de onzuivere werkelijkheid buiten het werk op te roepen. In de ogen van de beschouwer wordt het een particuliere aanleiding, verliest het de algemeenheid die het nastreeft. Het fundamentele kunstwerk is een voorwerp tussen andere en wordt onvermijdelijk in verband gebracht met andere, ook niet-artistieke voorwerpen. De Sauter doet dit zelf op een nadrukkelijke manier wanneer hij werken op architecturale fragmenten baseert. En in nog sterker mate als hij zelf installaties gaan bouwen van meubelachtige objecten, wanden toevoegt aan de ruimte. Mag de beschouwer dit ervaren als commentaar bij of kritiek op de bestaande omgeving? Of is het ingegeven door de wil om de beschouwer bij de les te houden?

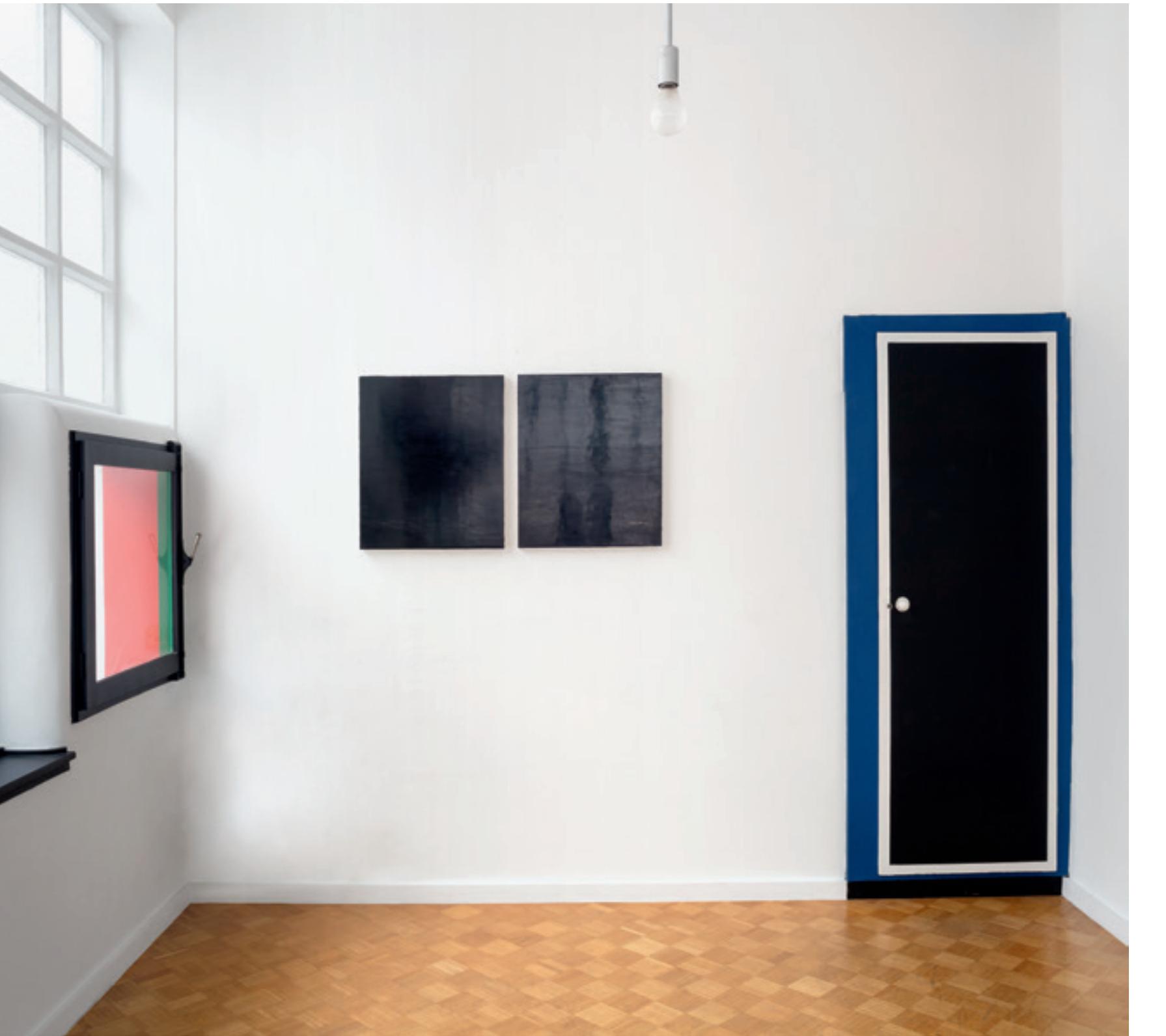
De beschouwer die niet goed op de hoogte is van de ontwikkelingen in de schilderkunst in de laatste decennia van de twintigste eeuw, zal zich afvragen welk percentage kunst deze werken bevatten; en wat de kunstenaar met die formele ascese wil bereiken, want ze komen veel ‘armer’ over dan de monochrome werken van Yves Klein of de kleurvelden van Rothko die nog de illusie van diepte creëren. Als de beschouwer over voldoende geduld beschikt zal zij/hij ingaan op de uitnodiging tot traagheid of zelfs meditatie. Als de beschouwer de toonverschillen niet waarneemt als vlekken op een oude muur die de vreemdste wezens van voorwerpen oproepen, zal zij/hij onvermijdelijk een bijna filosofische houding aannemen en zich bezinnen over wat kunst nog betekent als ze zich voordoet in dergelijke gereduceerde vorm. Is dat de reactie die de kunstenaar hoopt op te wekken? Beschouwt de kunstenaar zijn werk als geslaagd als de beschouwer zich opstelt als zijn passief alter ego? Als zij/hij zich net als de kunstenaar afzet tegen ‘gemakkelijke’ kunst waar men vrijwel onmiddellijk mee instemt? Als het bekijken van het werk bijna evenveel tijd, geduld en aandacht vraagt als het maken ervan?

Men kan ook stellen dat de vraag naar zin en betekenis van dergelijk werk niet kan beantwoord worden en dat men aangewezen is op aanvaarding of zelfs ‘geloof’. Sommige critici besluiten tot de onbespreekbaarheid van dit soort werk en suggereren dat de beschouwer zich eraan moet overgeven in een staat van zuiver zintuiglijke ervaring waarbij een irrationeel aanvoelen van de ware zin van het kunstwerk plaatsgrijpt. Door te stellen dat dit soort werk zich zou onttrekken aan een rationele, kunsthistorische interpretatie zet men de poort wijd open voor onproductieve, lyrisch aandoende uitweidingen die kunst gelijkstellen aan zuivere vormschoonheid.

Als dergelijk werk wordt getoond in een artistieke context – museum, kunsthal, galerie –ervaart de beschouwer ze onvermijdelijk zoals zij/hij andere kunstwerken heeft ervaren en zal zij/hij er al dan niet waarde aan toekennen. Ook al noemt deze kunst zich fundamenteel, ze wil net als alle niet-fundamentele kunst waarmee ze zich meet, een esthetische ervaring veroorzaken. En ze hoopt dat die van fundamentele aard zal zijn. Door zich uitsluitend toe te leggen op de vorm wordt het morele probleem van de inhoud ontweken. Maar niet helemaal, want ook die keuze steunt op een bepaalde moral, op een bepaalde opvatting over de rol van kunst in

leven en wereld. Die opvatting blijft meestal onuitgesproken. Een enkele keer zegt De Sauter waar het voor hem op staat, naar aanleiding van zijn monochrome werken in kijf: ‘Op het eerste zicht ervaar je niets op het paneel en moet je dus de tijd nemen en moeite doen om te kijken. Er gebeurt niets opvallends, het is een schijnbare visuele leegte. Voor mij betekent dit werk dan ook een subtile, maar niettemin fundamentele, kritiek op de massaconsumptie van beelden in onze maatschappij. Met mijn werk wil ik visuele rust creëren en via dit soort werk fundamenteel bezig zijn. Het is mijn bedoeling dat net die eenvoud en schraalheid een sterke ervaring genereert bij de beschouwer, en dat de stilte in mijn werk aanleiding mag zijn voor een hernieuwde reflectie over kunst en leven.’ Vraag is hoe doeltreffend men kritiek kan leveren op de overvloed aan beelden door er nog beelden, hoe ‘stil’ ook, aan toe te voegen. – De radicale kritiek van aanmaak en gebruik van beelden onder het bewind van een totalitaire economie is een werk van lange adem dat het domein van de kunst ver overstijgt.

Naar aanleiding van de lichtinstallatie *2 x 5 +* die De Sauter maakte voor een buitengevel van een openbaar gebouw (CC Strombeek, 2005) noteerde Luk Lambrecht, een criticus die al vaker over de kunstenaar heeft gepubliceerd: ‘De Sauters kunst is zoals het leven zelf; het vermijdt het vaste en het statische en provoceert op een zachte manier onze afgelakte kijkgewoontes waarbij geconcentreerde aandacht voor het verlies van de nuance opnieuw de humane kern wordt van de artistieke praxis en van het be-leven van kunst.’ – De Sauters zoektocht naar rust te midden van de beeldenzaak vertrekt van de nulgraad van het schilderen. Zijn volgehouden beschouwer neemt niet langer deel aan middelen wijst op zelfbescherming. (Ontelbaar veel kunstenaars zijn al verdronken in de maalstroom van de moderne ‘beeldcultuur’.) Zijn werk leidt niet tot sluitende antwoorden, maar tot telkens nieuwe vragen. In dat perspectief leunt het oeuvre van Willy De Sauter eerder aan bij het gematigde formalisme, ook omdat hij aan kunst een niet-artistieke, morele waarde toekent. De grote aandacht die hij besteedt aan de wijze waarop zijn werk in de openbaarheid komt, zegt veel over zijn maatschappelijke betrokkenheid. Men zal hem nooit betrappen op provocerende uitspraken waar de Amerikaanse minimal art een patent op heeft. Hij onderscheidt zich door rustig en hoffelijk zijn eigen weg te gaan, zonder toe te geven aan de waar van de dag. Zoals voor veel kunstenaars van zijn generatie is kunst voor hem een metaala geworden, maar hoe summer bepaalde beelden ook zijn, toch lost het werk nooit op in een conceptuele houding die geen beeld meer nodig heeft. Als een geboren diplomaat weet hij om te gaan met artistieke grensgeschillen. De geruststellende indruk die zijn oeuvre maakt is nauw verbonden met zijn persoonlijkheid. Zijn beeldtaal is zoals zijn leven: niets dan schakering. Als zijn oeuvre moet gerekend worden tot de fundamentele schilderkunst – want hij is een schilder die het schilderen schildert – dan is het fundamentele schilderkunst met een menselijk gezicht.



Jan Ceuleers

TOUT EN NUANCES WILLY DE SAUTER ET SON ŒUVRE

Au milieu des années 70, lorsque Willy De Sauter a déjà effectué ses premiers pas sur le chemin qu'il parcourt toujours à ce jour, se tiennent quelques expositions retentissantes autour des nouveaux courants de l'art abstrait. Parmi les différentes dénominations – peinture planifiée, analytique et fondamentale –, c'est surtout la dernière qui est adoptée. Peinture fondamentale est aussi le titre de la grande exposition rétrospective qui a lieu en 1975 au Stedelijk Museum à Amsterdam. Les dix-sept peintres états-uniens et européens – dont Brice Marden, Robert Mangold, Agnès Martin, Robert Ryman, Alan Charlton, Gerhard Richter, Marthe Wéry, et d'autres – ne forment pas un groupe ou un mouvement, et leurs œuvres respectives divergent d'ailleurs fortement. Rini Dippel, l'organisatrice de l'exposition, explique dans le catalogue la raison pour laquelle elle a réuni ces peintres : « Ce que ces peintres ont en commun est un engagement fondamental dans les principes constitutifs formels de la peinture. Format, taille, échelle, couleur, ligne, forme, texture, matériau et mode de travail sont remis à l'ordre du jour et analysés. Ce qui compte pour eux, c'est peindre au sens strict du terme, sur une surface plane, sans représentation, sans image. Il en découle que le processus de travail joue un rôle majeur, en tout cas beaucoup plus délibéré qu'auparavant. L'action de peindre est précédée d'une planification, d'un processus de réflexion. On pourrait donc parler de peinture post-minimaliste et post-conceptuelle. »

La peinture fondamentale qui occupe une partie de la scène dans les années 70 est un prolongement du mouvement abstrait qui a surtout persisté aux États-Unis après 1945. Pour l'influent critique d'art états-unien Clement Greenberg, le nouvel art abstrait constitue la conclusion de l'évolution de la peinture moderne. Selon lui, cette évolution se caractérise dès l'impressionnisme par une ambition impérieuse de « pureté », par une peinture qui ne s'appuie plus que sur ses caractéristiques essentielles : « la surface plane, la forme du support, les qualités du pigment ». Un art véritablement autonome ne souhaite plus créer d'espace illusoire. Pour son collègue Leo Steinberg, la planéité ne constitue pas un argument suffisamment probant ; selon lui la surface de la toile est désormais littéralement présente, sans aucune illusion d'espace de fond. La nouvelle surface plane du tableau efface les frontières entre la peinture et la sculpture. À présent qu'on ne voit plus de métaphore de l'espace dans la surface, on peut considérer les tableaux comme des objets parmi d'autres objets. De tous les artistes qui ont préparé le terrain pour les peintres fondamentaux, Frank Stella est sans doute le plus prédominant, en paroles et en images. Pour lui ne compte que le caractère singulier de l'objet artistique, ce qui subsiste après la simplification formelle qui a réduit à zéro toute subjectivité. Ce qu'il affirme en 1964 sur son œuvre – « ce qu'on voit est ce qu'on voit » – peut servir de devise à l'ensemble du courant minimaliste. Les œuvres et les déclarations de Stella – aussi brutales les unes que les autres – donnent une idée assez précise de l'énergie que le formalisme radical des années 60 – plus connu sous le nom de hard edge ou de minimalisme – a déployée jusqu'à la limite de la fin de l'art.

Qualifier De Sauter, par contraste, d'artiste typiquement européen dans cette mouvance de la peinture fondamentale serait trop simple. Il est toutefois vrai

que la plupart des artistes états-uniens partagent une approche pragmatique – distante, sobre et marquée par une bonne dose de scepticisme – alors que la vision européenne recèle encore beaucoup d'échos du romantisme. Les artistes de l'ancien continent pensent devoir justifier leurs résultats souvent extrêmes comme de l'art « spiritualisé », une sorte d'unification avec les forces cosmiques ou les effets d'expériences quasi mystiques. De Sauter adopte une position intermédiaire. Au bord du précipice, il a regardé le fond et s'est rendu compte où peuvent mener les dernières conséquences de la peinture monochrome. Ce regard dans le vide ne l'a pas précipité dans l'impasse, mais a au contraire représenté un véritable point de départ. Dès le début, il n'opte résolument pas pour le grand geste destructif. Il puise de l'espoir artistique dans le cheminement lent, pas à pas, d'un parcours tracé avec minutie et laisse du temps et de la latitude à l'improvisation et même au hasard, mais dans des limites fixées de manière presque instinctive. Il est porté par une passion contenue, mais tenace. Le chemin effectué témoigne à la fois de dynamisme et de prudence.

Bien que De Sauter ait suivi une formation artistique, il lui a pourtant fallu presque tout découvrir lui-même. Les œuvres de ses débuts s'inspirent de la nature – fleurs, paysages, marines – mais rapidement, il opère un virage à 180° et revient à la base de toute construction d'image : la ligne. Il analyse, patiemment, en détail et de manière littérale les effets qu'il peut obtenir en répétant des lignes, en alternant leurs longueurs et les distances qui les séparent : un véritable travail de bénédiction. Il effectue aussi des expériences avec de la pellicule d'acétate de cellulose « lignée » que le secteur du graphisme emploie à l'époque, mais il préfère finalement le travail manuel à l'effet mécanique dont l'aspect lui paraît trop sévère et qui ne constitue pas un contrepoint à l'agitation de l'environnement industriel. Il franchit une étape importante lorsque par une intervention simple, à savoir un pli vertical sur une feuille de papier, il donne corps au double sens d'une ligne : celle-ci évoque aussi l'espace. Les œuvres blanches monochromes du milieu des années 70 forment des ensembles bien étudiés de formats divers, des diptyques à l'espace réduit au minimum entre les deux volets ou des séries aux différentes pliures verticales dans le support. Le rythme initial de la ligne s'étend à présent vers la surface et vers le mur en tant que support de séries de surfaces. En 1976, peut-être sous l'impulsion du travail en série, il a de nouveau recours à un outil mécanique. Les dégradés de Twaalf lijnvlekken qu'il réalise en dosant l'encre de la presse se révèlent un intermède. La touche personnelle devient de plus en plus caractéristique de son œuvre. La répétition est relative dans son œuvre ; il se lance des défis en utilisant de nouveaux matériaux. Ainsi, il se sert de feuille d'or au lieu de peinture, il peint des supports métalliques comme des peintres y apposent de la peinture, il peint au vernis noir sur du laiton poli. Le partage diagonal de la surface, les diptyques légèrement colorés, la peinture dorée sur du carton gaufré paraissent annoncer une rupture avec l'œuvre monochrome, mais représentent au fond les résultats conséquents d'un esprit en quête. En 1983, il fait construire un nouvel atelier attenant à sa demeure. Cela ne lui procure pas seulement de l'espace, mais lui permet désormais d'envisager ses

œuvres dès leur conception dans une perspective spatiale. À partir du milieu des années 80, il crée des objets sculpturaux – en bois, en plâtre, en cuivre, en laiton – qui ne sont pas sans lien avec le grand intérêt qu'il porte à l'architecture moderniste, comme l'illustrent ses grandes installations aux carrelages en béton coloré, taillés en biseau. Sa créativité paraît illimitée : sur de grandes feuilles de papier, il reprend des motifs architecturaux au fusain – comme la répartition des fenêtres de la Maison Wittgenstein. Et il découvre les possibilités qu'offre la craie : la craie sur des panneaux de bois, en différentes couches, qu'il polit couche après couche jusqu'à ce que se forment des surfaces nuancées de blanc sur blanc. La craie, parce qu'elle renvoie au plâtre, aux murs plâtrés, donc de nouveau à l'architecture. Et de même que l'architecture, dont on ne peut faire l'expérience qu'en en prenant le temps, De Sauter ambitionne avec son œuvre réalisée lentement de ralentir le regard du spectateur afin que celui-ci puisse en faire pleinement l'expérience. Après une phase lors de laquelle il pose sur les couches de craie des grilles transparentes, qui font une fois de plus référence à l'architecture, et des traits rythmés autour de l'an 2000, il se consacre quasi exclusivement à des panneaux monochromes dont la couche de craie constitue l'élément principal et à propos desquels il affirme : « Pour moi, cela devient dès lors une approche fondamentale de la peinture et de la pratique artistique. » Il a conscience que son œuvre se compose de résultats intermédiaires d'expériences et d'analyses. Chaque œuvre est provisoire, le point de départ d'une nouvelle recherche inépuisable, parce qu'orientée sur l'essentiel, sur les conditions matérielles de la discipline elle-même. De Sauter : « Les œuvres à la craie traitent de la simplicité de la matière, mais en même temps aussi des fondements de la peinture bien sûr. » Et cette recherche s'étend. Il crée de nouvelles installations, aux tas inégaux de carrelages, qui ne sont pas taillés en biseau cette fois et dont les couleurs rappellent les fresques de la Renaissance. De grands formats et des objets qui, comme des murs, séparent l'espace d'exposition indiquent son ambition d'occuper plus d'espace. Là où il dépourvait initialement l'architecture moderniste célèbre de son contenu fonctionnel et la réduisait à des motifs bidimensionnels, il aménage désormais lui-même l'espace. Les « tables-sculptures » – de grandes tables sur lesquelles des œuvres autonomes sont soigneusement étalées, comme sur un socle – qu'il réalise à partir de 2000, ne sont pas simplement de « pures » formes ; à l'instar de l'architecture, il souhaite que le spectateur en fasse l'expérience complète. Le regard glisse sur les œuvres comme de la lumière rasante et parce qu'une vue d'ensemble est presque impossible, le spectateur adopte forcément la position de l'artiste lorsque ce dernier ne crée rien que des nuances, couche de craie après couche de craie. En 2005, à De Bond, à Bruges, De Sauter expose deux « tables-sculptures », l'une comme socle vide et l'autre comme socle pour œuvres autonomes. Rien contre les murs, mais des murs étroits et une paroi oblique qui suscite « un sentiment de désarticulation spatiale ». Le parcours et le regard du spectateur sont de toute évidence orientés dans une direction précise. De nouveaux ensembles d'objets sculpturaux, inachevés et au caractère ambigu, visent le même objectif. Des séries d'objets en polyuréthane et en polystyrène, légèrement travaillés à la craie et au pigment, ressemblent à des maquettes de monuments. Des séries de conteneurs dans des matériaux similaires ressemblent à des armoires dans lesquelles des éléments attendent d'être assemblés en sculptures minimalistes. Parfois, De Sauter fixe des « armoires-sculptures » au mur, d'autres fois, il pose les panneaux sur le sol. D'autres objets encore sont fabriqués à partir de panneaux blancs parfaitement vernis, à première vue à peine distinguables d'armoires, mais à y regarder de

plus près – à travers un interstice, par exemple –, ils ne peuvent servir qu'à conserver un vide blanc. Ici, il atteint un effet proche de ses œuvres à la craie. Celles-ci se composent de craie mélangée à de la colle animale, qu'il appose couche après couche sur le support, qu'il polit une à une à la pierre d'agate, et ainsi de suite, afin d'atteindre provisoirement – toujours provisoirement – une image monochrome qui n'est pas une image, mais surtout une nuance à côté d'une nuance, une tonalité de blanc à côté d'une tonalité de blanc.

L'œuvre de De Sauter demeure toujours empreinte des fondements de la peinture, même lorsqu'il crée des objets. Ses expériences prennent pour point de départ – parfois successifs, parfois simultanés – les différents composants de la discipline. Il recherche la maîtrise dans la limitation, et ce, à tous les niveaux : le format – il opte le plus souvent pour le carré ou le rectangle ; la dimension – il réalise des séries de dimensions identiques, ou diverses mais harmonieuses, jusqu'à des « tables sculptures » hasardeuses, quasi interminables ; l'échelle – à quelques exceptions près, il travaille toujours à échelle humaine et maniable sans outils mécaniques ; la couleur – il n'utilise que rarement, voire jamais différentes couleurs les unes à côté des autres suggérant de la profondeur, mais affiche une préférence pour l'utilisation monochrome de couleurs neutres ; la ligne – initialement, la ligne indique encore un espace ou semble évoquer un objet dans l'espace, mais avec le temps, elle se décale vers le bord du support ou lui fait référence, elle sert de séparation entre deux supports ou d'entaille entre les parties travaillées/recouvertes d'une surface ; la texture – il utilise la peinture comme de la peinture, la craie comme de la craie, une touche comme une touche et une couche comme couche et obtient ainsi une surface définitive lisse ou rugueuse ; le matériau – il diversifie les supports, comme le papier, la toile, le bois ou le métal et travaille au crayon, à la craie, ou avec différentes sortes de peinture qu'il applique et manipule de manière variées ; le mode de travail – le processus de réflexion (souvent pour une série ou un ensemble d'œuvres) précède l'exécution, lors de laquelle le projet est ajusté selon un schéma difficile à définir, mais dans lequel l'intuition joue selon toute vraisemblance un rôle majeur. Tout indique qu'il s'agit d'un processus de longue haleine, qui demande de la patience et dont le résultat est apparent – à dessein – sur la surface de l'œuvre. Une surface qui requiert une grande attention de la part du spectateur. « Une attention du regard qui s'avère résolument plus difficile à convoquer que pour toute autre forme de peinture. » Rini Dippel)

Le peintre états-unien Robert Ryman a bien résumé le point de vue essentiel : « La question n'est jamais quoi peindre, mais comment ? Le comment de la peinture a toujours été l'image – le produit fini. » – De Sauter partage avec les peintres de l'abstraction radicale l'opinion que peindre est une activité qui consiste à résoudre des problèmes et dont les moyens, réduits à leur quintessence, sont censés créer un havre artistique. Cependant, ses œuvres se réalisent en dehors du cercle radical de l'art minimaliste. Elles ne renvoient pas seulement à elles-mêmes, mais aussi à des bribes de réalité qui recèlent parfois un grand poids historique, comme l'architecture de Wittgenstein, de Loos ou de Mies van der Rohe. Elles ne créent pas d'illusion spatiale, mais souhaitent quand même représenter plus qu'un objet purement autonome. De Sauter n'a par ailleurs pas laissé l'ensemble de ses émotions au vestiaire, ce qui explique sans doute la touche sensible que conserve son œuvre picturale. Une sensibilité que les peintres abstraits farouchement pragmatiques rejettent parce qu'elle trouble profondément le caractère impersonnel de l'œuvre. Ses dessins, dont les lignes

semblent plutôt imprimées que dessinées, sont plus didactiques, ce qui est caractéristique d'une certaine tendance de l'art pour l'art affichant ses principes mathématiques et sa méthode. À l'instar d'autres peintres fondamentaux, De Sauter recherche la frontière entre l'art et la décoration. On peut se demander si en toile de fond sommeille un vœu profond d'effacer la distinction entre les deux et de restaurer une unité perdue de longue date. La tradition fait en général son retour à un moment et à un endroit où l'on ne l'attend pas ; un exemple célèbre sont les arabesques décoratives de Matisse qui s'inspirent de sources islamiques. Parfois, l'œuvre de De Sauter ressemble plus à un prélude de l'art minimaliste qu'à un développement subséquent. L'objectif ne paraît pas être un embellissement, mais une révélation. Le travail en série n'est pas un dogme pour De Sauter, mais un choix hautement personnel. Il sait d'expérience que cette voie lui permet d'atteindre la profondeur souhaitée. Peut-être son œuvre est-elle apparentée à celle d'Agnès Martin qui ne visait pas de résultats durs et impersonnels, mais aspirait justement, à travers ses lignes délicates et fragiles, à dématérialiser le support jusqu'à un état de pure apesanteur. De Sauter exerce le même effet discret et réservé. Son œuvre est-elle également liée à certaines expériences comme les tableaux luminescents de Martin, dont le scintillement atmosphérique évoque les ciels du soir au Nouveau-Mexique ?

Dans l'œuvre de De Sauter règne une simplicité trompeuse. Si elle est en grande partie pensée au préalable, tout se met cependant en place lors de l'exécution. De Sauter maîtrise même les moments d'improvisation. La question est de savoir s'il faut le considérer comme appartenant à la peinture fondamentale pour d'autres raisons que les affinités formelles avec certains peintres de ce courant. La peinture fondamentale partage son caractère systématique avec différents courants de l'abstraction géométrique qui s'opposent, après 1945, à l'expressionnisme abstrait et l'abstraction lyrique ou informelle. Pour contrer ce que l'on considère comme une renaissance du romantisme, on met l'accent sur l'art comme une variante de l'analyse scientifique. L'œuvre d'art se construit comme un raisonnement, avec des arguments qui se limitent à la réalité de l'œuvre elle-même. Toute référence à la réalité en dehors de l'œuvre est considérée comme dénuée de pertinence, voire dérangeante. Cet art est son propre motif à l'infini. Ces tableaux et ces objets sont en même temps des œuvres d'art et des assertions sur l'art. L'œuvre traite de ce que ses créateurs estiment être possible dans le champ artistique rigoureusement circonscrit. Ils envisagent leur art comme un système autonome, avec ses propres structures et finalités, ses propres mécanismes et cohérences, ses distinctions des autres systèmes (par exemple, le langage) qui sont aussi porteurs de significations externes. Dans le cadre de l'histoire de l'art, cet art est également autonome et sans précédent, car jusque-là, nul n'a jamais travaillé avec des matériaux aussi « pauvres ».

Donald Judd incarne le formalisme extrême de l'art minimaliste quand il définit l'œuvre de valeur comme « une forme comme une forme comme une forme », c'est-à-dire comme le contraire absolu « d'une forme comme porteur de signification(s) (externes) ». De Sauter fait montre de plus de bon sens, il a conscience que le choix d'un langage visuel impersonnel à première vue est un choix éminemment personnel. « À la suite de plusieurs conversations avec l'artiste, l'auteur de ce texte a été frappé par le fait que De Sauter mette explicitement l'accent sur l'engagement émotionnel de l'artiste » (Yonah Foncé, 2001) – Le lien intense entre le créateur et l'œuvre explique, entre autres, la

quête incessante de nuances exactes qui ne peuvent être réalisées qu'à la main. Même les étapes intermédiaires les plus radicales de son parcours ne lui sont pas insufflées par la seule recherche formelle. Ainsi, 25 ans après lijnkreuk – une œuvre qui se compose d'un pli vertical dans une feuille de papier –, il note à côté d'une image de l'œuvre : « attitude – engagement – geste – dématérialisation ». Cette attitude explique aussi que De Sauter va à contre-courant de l'air du temps. Alors que la mentalité post-moderne du « tout est bon, tout est permis » détermine beaucoup d'art et d'architecture, De Sauter reste travailler imperturbablement à une œuvre conséquente. Aussi faut-il comprendre les références appuyées au modernisme qui font surface dans son œuvre comme des réactions au chaos formel qui règne alors dans le monde de l'art. Contre la prolifération du relativisme, il se montre solidaire à ce moment du « grand récit » des pionniers du modernisme.

L'intérêt que De Sauter porte à l'architecture est parallèle à certains développements au sein de la discipline. Malgré l'attention du mouvement Arts and Crafts et du modernisme pour le bâtiment lui-même, la vision idéaliste de l'architecture comme produit de l'esprit ne disparaît pas entièrement. Dans cette conception, le dessin se voit attribuer – en sa qualité de « pure » conséquence de l'idée – quasi aussi d'importance que le bâtiment édifié et ses inévitables compromis d'ordre matériel. À la fin des années 60 s'engage le débat sur le caractère autonome, ou pas, de l'architecture. Dans cette discussion, l'architecte états-unien Peter Eisenman occupe une place prépondérante. Tout comme Greenberg l'observe dans les arts plastiques, Eisenman voit aussi une évolution de l'architecture vers une autonomie totale, une architecture libre de valeurs, indépendante de tout engagement social, idéologique ou économique. Et cette autonomie absolue est présentée comme une résistance, comme une critique d'une architecture devenue marchandise. Au cours des années 70, il devient évident que le colossal héritage de construction moderniste ne plaît plus. Il suscite en gros deux réactions : un courant connu comme le post-modernisme et qui plaide pour une architecture aux multiples strates de signification, avec toutes les conséquences éclectiques que cela engendre, et un autre courant qui revient au langage formel du modernisme pour le rendre véritablement autonome. Dans les années 70 et 80, l'architecture autonome est une affaire de revues et d'expositions. Des architectes comme Aldo Rossi, Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas et Zaha Hadid, entre autres, se forgent une renommée d'architectes de papier. Pour eux, l'architecture est véritablement un « art libre », jusqu'au jour où ils réalisent concrètement des projets de construction, à la fin des années 80. Leurs édifices, accueillis comme le dernier chic, s'inscrivent comme de parfaits gadgets « arteux » dans des villes qui veulent se profiler comme « tendance » (Bilbao, par exemple). De même que l'art autonome s'est révélé une fiction pour ne devenir qu'un produit de luxe de la marchandisation globalisée, l'architecture autonome devient très vite le fournisseur mondial d'un New Look de musées, de bureaux, d'hôtels, etc., souvent déjà datés avant même d'entrer en usage. L'architecture autonome, un état de grâce dans lequel le bâtiment n'a d'autre signification que lui-même, s'avère un simple synonyme de caprices de starchitectes.

Au cours de ces années, De Sauter ne reste pas indifférent à la discussion autour du contenu artistique de l'architecture. Ses hommages bidimensionnels aux pionniers comme Loos ou Terragni ne rendent pas les bâtiments originaux et les répartitions de leurs façades plus « autonomes » en s'en servant comme

motifs. Dans un certain sens, ce sont ses œuvres les plus expressives. Il ne s'agit pas pour lui de reproduire des chefs-d'œuvre, mais de donner corps à des expériences esthétiques très personnelles, indissociablement liées à des objets monumentaux. Ni dans ces œuvres ni dans d'autres, De Sauter n'est à la recherche de cet artifice dénué de sens, capricieux et intemporel que constitue l'idéal auquel aspire l'architecture autonome. Bien au contraire. Il n'est pas d'avis que tout et n'importe quoi peut être de l'art. Il a conscience de travailler dans l'ici et maintenant. Dans sa conception de la liberté artistique, il y a de la latitude pour le spectateur.

Il a toujours accordé beaucoup d'importance à la présentation de son œuvre, des séries de travaux de petite dimension sur papier aux grandes installations des années 2000 avec des objets sculpturaux et des « tables sculptures » accompagnées de tableaux aux murs. Cette attention particulière portée à la présentation dans laquelle les œuvres se reflètent et dont l'ensemble est plus grand que la somme des parties découle en toute logique de l'intérêt qu'il porte à l'architecture. Au cours de sa carrière, il reprend toujours davantage de fragments du langage formel architectural moderniste, en deux et en trois dimensions. Il manifeste toujours plus d'affinités avec l'ordre, la régularité et la sobriété d'une tendance qui se considérait comme un nouveau style classique. Yves Klein et les artistes du groupe Zéro sortent la peinture monochrome de son contexte original et la recyclent en provocation mondaine, truffée de jargon philosophique et ésotérique. L'autonomie artistique représente alors une réserve où des personnalités « authentiques » créent de l'art qui répond à un idéal de pureté et d'indépendance. Et vu la séparation entre l'art et la vie quotidienne, cette autonomie est rarement remise en question. Une œuvre ne naît cependant pas d'elle-même, elle est réalisée par quelqu'un, même quand elle est le produit d'un « logiciel » artistique. Elle n'est donc jamais autonome. L'artiste peut être autonome, comme un ermite, mais même s'il ne se mêle jamais au monde de l'art et protège scrupuleusement son travail des regards étrangers, son choix de créer de l'art peut être attribué au contexte social auquel il souhaite tant échapper. Dès que son œuvre est exposée – où même représentée –, il fait partie du monde de l'art, qui réserve aussi de la place aux personnages détachés de ce monde.

¹⁴ De Sauter ne crée pas de l'art minimaliste. Avec des objets délibérément banals, l'art minimaliste a voulu effacer toute trace de l'individu. Dans un contexte artistique, ces objets préfabriqués ou produits de manière industrielle perdent toutefois leur neutralité recherchée et se transforment en provocations. Mais peu après, on les accepte comme de jolis accessoires de l'architecture et urbanisme d'entreprise dominants. De Sauter ne crée pas de l'art minimaliste au sens où pour lui, il est question de métier, de savoir-faire personnel, d'une écriture dotée d'une certaine sensibilité et expressivité. Il ne désire pas produire d'objets purement indépendants, à prendre ou à laisser. Aussi autonome que puisse sembler son œuvre, elle recèle néanmoins – dans ses objets aux apparences d'armoire – une certaine ouverture que l'on peut interpréter comme une invitation.

Un critique définit le *Kunstwollen* ou vouloir artistique de De Sauter de la sorte : « harmonie stylistique et cohérence formelle comme une basse continue sur laquelle il développe de multiples variations conceptuelles qui se rapportent aussi bien à des problèmes internes, esthétiques et relevant de l'histoire de l'art qu'à la relation entre l'art et la réalité. Mais ce qui prime par-dessus tout, c'est l'autonomie de l'œuvre en tant qu'œuvre. » (Yonah Foncé, 2001) – En défense d'un art autonome, on évoque souvent le philosophe Immanuel Kant qui relie dans sa Critique du jugement (1790) le véritable plaisir artistique désintéressé au caractère autonome de l'art. Il y subordonne toutefois les valeurs esthétiques à la volonté morale. Au XIX^e siècle, le mouvement de l'art pour l'art ne retient que l'idée d'un art autonome, libre de valeurs et sans liens avec la société. Là où Kant soulevait la question de la réception de l'art, de l'autonomie de l'art et de l'artiste étaient désormais posées comme les conditions d'un art « libre ». Pour certains artistes, cette autonomie signifiait aussi une résistance au façonnement

industriel du monde et son corollaire, une croissance économique explosive. Outre des opinions plus ou moins extrêmes sur le caractère et le terrain uniques de l'art, s'établit parallèlement dans l'histoire de l'art un courant qui voit les styles successifs s'ancrer dans une évolution purement formelle, séparée du contenu. On en revient à une vision pure de l'imagination formelle comme mouvement perpétuel. Dans le long processus qui a permis aux arts plastiques de s'affranchir du contexte de commandes, l'autonomie devient synonyme de liberté. La liberté absolue que l'on pense trouver dans la forme en tant que forme représente souvent une attitude de fuite. S'échapper du monde et du temps historique, en quête d'une sorte de détachement mystique.

.

et du temps historique, en quête d'une sorte de détachement mystique.

.

Après l'avant-garde historique, l'art pour l'art connaît une résurgence dans le formalisme de nouvelles variantes de l'art abstrait. Ces artistes prétendent vouloir rompre avec toutes les conventions de leur discipline, mais travaillent de fait au sein d'un système artistique fermé qui repose depuis la renaissance sur un idéal académique. L'idéal de l'art qui traite d'un autre art, mais pas du monde. Cet art nous raconte néanmoins quelque chose du monde à travers la manière dont il assimile l'art qui l'a précédé. Par exemple : pour les formalistes de l'après-guerre, Malevitch et Rodchenko ne sont pas assez autonomes, même leurs œuvres monochromes seraient trop liées à une vision de l'art imprégnée de critique sociale. Yves Klein et les artistes du groupe Zéro sortent la peinture monochrome de son contexte original et la recyclent en provocation mondaine, truffée de jargon philosophique et ésotérique. L'autonomie artistique représente alors une réserve où des personnalités « authentiques » créent de l'art qui répond à un idéal de pureté et d'indépendance. Et vu la séparation entre l'art et la vie quotidienne, cette autonomie est rarement remise en question. Une œuvre ne naît cependant pas d'elle-même, elle est réalisée par quelqu'un, même quand elle est le produit d'un « logiciel » artistique. Elle n'est donc jamais autonome. L'artiste peut être autonome, comme un ermite, mais même s'il ne se mêle jamais au monde de l'art et protège scrupuleusement son travail des regards étrangers, son choix de créer de l'art peut être attribué au contexte social auquel il souhaite tant échapper. Dès que son œuvre est exposée – où même représentée –, il fait partie du monde de l'art, qui réserve aussi de la place aux personnages détachés de ce monde.

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

Le spectateur qui ne connaît pas bien les évolutions de la peinture au cours des dernières décennies du XX^e siècle se demandera quelle proportion d'art contiennent ces œuvres et ce que l'artiste souhaite atteindre par son ascèse formelle, car elles paraissent beaucoup plus « pauvres » que les monochromes d'Yves Klein ou les champs chromatiques de Mark Rothko qui créent une illusion de profondeur. Si le spectateur est assez patient, il répondra à l'invitation de lenteur ou de méditation. S'il ne perçoit pas les différences de tonalités comme des taches sur un vieux mur qui évoquent des créatures ou des objets des plus étranges, il adoptera inévitablement une position quasi philosophique et s'interrogera sur ce que l'art peut encore signifier lorsqu'il se manifeste sous une forme aussi réduite. Est-ce là la réaction que l'artiste espère susciter ? L'artiste considère-t-il son œuvre comme réussie dès lors que le spectateur adopte la posture de son alter ego passif ? Dès lors qu'il s'insurge, tout comme l'artiste, contre l'art « facile » auquel on adhère presque d'emblée ? Dès lors que contempler l'œuvre requiert presque autant de temps, de patience et d'attention que sa réalisation ?

.

qui monte lentement ou des nuages au format parfait qui passent avec la même lenteur dans un ciel serein au demeurant ? Si « pauvre » ou détachée soit l'œuvre, elle apparaît toujours évoquer la réalité impure extérieure à elle. Aux yeux du spectateur, elle devient une occasion particulière et perd la généralité à laquelle elle aspire. L'œuvre fondamentale est un objet parmi d'autres qu'on met forcément en rapport avec d'autres objets qui ne relèvent pas de l'art. De Sauter le fait même d'une manière explicite quand il s'inspire de fragments architecturaux pour ses œuvres. Et d'autant plus quand il construit lui-même des installations d'objets aux apparences de mobilier et dote l'espace de parois supplémentaires. Le spectateur peut-il le vivre comme un commentaire ou une critique de l'environnement existant ? Ou est-ce insufflé par la volonté de préserver la concentration du spectateur ?

moi, ce travail signifie une critique subtile, mais non moins fondamentale de la consommation de masse d'images dans notre société. À travers mon travail, je souhaite créer de la sérénité visuelle et avoir une pratique fondamentale. Mon intention est que précisément cette simplicité et cette parcimonie génèrent une expérience forte, profonde chez le spectateur et que le calme, le silence de mon travail suscite une réflexion nouvelle sur l'art et sur la vie. » La question est de savoir à quel point il est possible de livrer une critique efficace sur la profusion d'images en y ajoutant encore des images, si calmes et apaisantes soient-elles. La critique radicale de la création et de l'utilisation d'images sous le régime d'une économie totalitaire est un travail de longue haleine qui dépasse de loin le domaine de l'art.

Pour l'installation lumineuse *2 x 5 +* que De Sauter a réalisée pour la façade d'un bâtiment public (le centre culturel de Strombeek en 2005), Luk Lambrecht, directeur artistique du lieu et critique d'art qui a souvent publié sur De Sauter, écrit : « Son art est à l'image de la vie, il évite le fixe et le statique et défie avec douceur nos habitudes aplanies de contemplation, ravivant de la sorte l'attention concentrée pour la perte de nuance afin qu'elle redeienne la quintessence humaine de la pratique artistique et du vécu de l'art. » – La quête de sérénité de De Sauter, malgré et en pleine submersion d'images, part du degré zéro de la peinture. Sa modestie continue en matière d'objectif et de moyens indique une forme d'autoprotection. (D'innombrables artistes se sont noyés dans le maelström de la culture moderne de l'image.) Son œuvre ne mène pas à des conclusions probantes, mais toujours à de nouvelles questions. Dans cette perspective, l'œuvre de Willy De Sauter est plus proche du formalisme modéré, aussi parce qu'il attribue à l'art une valeur morale, non artistique. La grande attention qu'il accorde à la manière dont son œuvre est exposée en public en dit long sur son engagement social. On ne le comprendra jamais à des affirmations provocatrices, qui demeurent l'apanage de l'art minimaliste états-unien. Il se distingue en poursuivant calmement, courtoisement, son propre chemin sans succomber à l'engouement du moment. Comme pour bon nombre d'artistes de sa génération, l'art est devenu un métalangage pour lui. Mais aussi sommaires que puissent être certaines de ses images, l'œuvre ne se dilue jamais dans une attitude conceptuelle qui ne nécessite plus d'image. À l'instar d'un diplomate né, il sait aborder les litiges frontaliers artistiques ; l'impression rassurante qu'exerce son œuvre est étroitement liée à sa personnalité. Son langage visuel est à l'image de sa vie : tout en nuance. S'il faut inclure son œuvre dans la peinture fondamentale – parce qu'il est un peintre qui peint l'action de peindre –, il s'agit alors de peinture fondamentale à visage humain.

15



Jan Ceuleers

NOTHING BUT NUANCE WILLY DE SAUTER AND HIS OEUVRÉ

In the middle of the 1970s, when Willy De Sauter had already taken the first steps along the road he follows still, there take place a number of high-profile exhibitions about the new trends in abstract art. From among the various labels attached here – planned, analytic and fundamental painting – it is primarily the last that stuck. Indeed, *Fundamental Painting* is the title given to the vast survey exhibition held in 1975 at Amsterdam's Stedelijk Museum. The seventeen American and European painters – including Brice Marden, Robert Mangold, Agnes Martin, Robert Ryman, Alan Charlton, Gerhard Richter and Marthe Wéry, among others – comprise no group or movement, and their respective work differs greatly from the one artist to the other. Rini Dippel, the maker of the exhibition, gives this statement in the catalogue on why she chose to bring these painters together: "What these painters have in common is a substantial commitment to the formal principles of painting. Matters of format, size, scale, color, line, shape, texture, materials and method are again raised and examined. They are concerned with painting as painting in the strict sense, on a flat surface, without representation, without imagery. Consequently, it follows that the work process plays a major role, and much more consciously so at least than in the past. A 'planning', a thinking process precedes the act of painting. One could thus speak here of painting that is post-minimal and post-conceptual."

The fundamental painting that occupies a part of the scene in the Seventies is a continuation of abstract movements that had persevered after 1945, especially in America. For the influential American critic Clement Greenberg, the new abstract art was the conclusion of the evolution of modern painting. According to him, this development had since Impressionism been marked by an overriding ambition for 'purity', for painting that relies solely on its essential characteristics: 'the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment'. A truly autonomous art no longer wishing to create an illusory space. For Greenberg's colleague Leo Steinberg, flatness is not enough in the way of a decisive argument; according to him the surface of the canvas was now present literally, without any illusion of the space behind it. The new, flat surface of the painting leveled the boundaries between painting and sculpture. Now that one no longer sees a metaphor of space in the surface, one starts to consider paintings as objects among other objects. Of the artists who had prepared the terrain for the fundamental painters, Frank Stella is perhaps the most present, in both word and image. For Stella, the only thing that counted was the singular character of the artistic object, that which remains after the formal reduction had rendered any and all subjectivity to zero. His remark in 1964 about his own work – 'what you see is what you see' – can serve as a motto for the entire minimalist current. Stella's work and statements – both equally brutal – give a good idea of the energy with which this radical

formalism (hard-edge, minimal) of the Sixties pushed things, right up to the point where art would end.

It would be too simplistic to, by way of contrast, see De Sauter as a typical European artist within the fundamental painting stream. It is indeed true to say that most Americans shared a pragmatic approach – dry, sober and with a hefty dose of skepticism – while the vision of the Europeans still contained many echoes of the romantic. They felt they had to justify their often extreme results as 'spiritualized' art', a oneness with the cosmic forces or a precipitate of near-mystical experiences. De Sauter assumes a mid-way stance. He peered over the edge of the abyss and realized where the final consequences of monochrome painting would lead. This look into the void led him not to an impasse, but rather signified a true point of departure. From the outset he does not opt for the grand destructive gesture. He draws artistic hope from the step-by-step following of a precisely elaborated course. He leaves time and space for improvisation or even chance, but then within limits that are almost instinctively set. He is driven by a restrained but stubborn passion. The route traveled demonstrates both decisiveness and prudence.

De Sauter had formal art-school training, but had to discover nearly everything for himself. His early work starts from nature – flowers, landscapes, seascapes – but soon he makes a U-turn and goes back to the basis of all imaging: the line. In a literal way he examines which effect he can achieve by the repetition of lines, changing their lengths and the distances between them, and this with the patience and precision of a medieval monk working on a manuscript. He also experiments with 'lined' acetate-films (then in use in the graphics sector), but ultimately chooses the handcraft over the mechanical effect that looks too harsh and does not counterbalance the turmoil of the industrialized environment. An important step seems to have been made when via a simple intervention – a vertical fold in a sheet of paper – he makes the dual meaning of the line demonstrable: the line that also evokes space. The white monochrome works of the mid-1970s comprise sophisticated ensembles of various formats, or diptychs with a minimal gap, or series with different vertical folds in the support. The initial rhythm of the line now expands towards the surface and to the wall as support of series of planes. No doubt driven by working in series, in 1976 he again employs mechanical aid. The gradients of *Twaalf lijnvlakken* (Twelve Line-planes), that he makes by dosing ink on the printing press, seem an intermezzo. More and more the personal touch becomes characteristic for his work. Repetition in his work is relative; he challenges himself with new materials. He uses gold leaf instead of paint, polishes metal supports in the way that painters apply

paint, paints polished brass in part with black lacquer. Diagonal division of planes, light colored diptychs, gold paint on corrugated cardboard, all seem to herald a break with the monochrome work but are in fact the logical results of an enquiring mind. In 1983 De Sauter builds a new studio near his home. This affords him not only more room, it also allows him to conceive works more in terms of their existence in space. From the middle of the 1980s he makes sculptural objects – in wood, plaster, copper, brass – which are related to his abiding interest in modernist architecture. Illustrative here are the large-scale installations with beveled, colored concrete tiles. His creativity seems to know no bounds: he again takes up architectural motifs – like the window design of Haus Wittgenstein – in charcoal on large sheets of paper, and concomitantly discovers the potentialities of chalk. Chalk on wooden panels, in different layers, and polished layer by layer until they come to form nuanced white-on-white planes. Chalk, because it harks back to plaster, to plastered walls, thus again to architecture. And just as architecture can only be experienced when one takes one's time, De Sauter wants to slow down the viewer's gaze with his slow work, so that she or he can fully experience it. After a phase in which he lays transparent grids over the chalk layers that also refer to modern architecture, and around the year 2000 rhythmic stripes, he devotes himself almost exclusively to monochrome panels where the chalk layer itself becomes the most important element. About this, he says: "From then on my work really became a fundamental approach to painting and artistry in general." He is cognizant that his work consists of interim results of experiment and research. Each work is provisional, a starting point for new and inexhaustible investigation, because it focuses on the essence, on the material conditions of the medium itself. De Sauter: "The chalk works are about the simplicity of the material but also, of course, about the fundamental basis of painting." And those investigations broaden and deepen. He makes new installations with unequal piles of tiles, now not beveled, and in colors that hark back to renaissance frescos. Larger formats and objects that divide the exhibition space like walls reflect his ambition to occupy more space. Where, formerly, he'd stripped famous modernist architecture from its functional content and reduced it to two-dimensional motifs, he now himself invests the space. The 'table sculptures' – large tables as pedestals on which are 'carefully displayed' individual works – which he makes from 2000 onwards, are not just 'pure' form; like architecture they are meant to be fully experienced by the viewer. The view glides over the works like oblique light, and because the overview in a single glance is near impossible, the observer is forced to take on the attitude of the artist when, with chalk layer after chalk layer, he creates nothing other than nuance. In 2005, at De Bond in Bruges, he exhibits two 'table sculptures', one as an empty pedestal and the other as a pedestal for individual works. Nothing on or against the wall, but narrow walls and a 'disrupting space-sense' slanted wall. The route and gaze of the viewer are clearly constrained to follow a particular direction. New ensembles of sculptural objects, unfinished and not without ambiguous character, have the same aim. Series of objects made from polyurethane and polystyrene, lightly worked with chalk and pigment, looking like maquettes of monuments. Series of containers in the

18

same materials that come across like cabinets containing component parts waiting to be assembled into minimal sculptures. Sometimes he attaches these cabinets to the wall, sometimes he lays panels on the ground. Still other objects are made from perfectly lacquered white panels, at first sight nearly indistinguishable from cabinets, but on closer inspection – for example, through a crack – are only suited to preserving a white void. Here De Sauter attains an effect akin to that seen in his chalk works, where he applies chalk mixed with animal glue layer-upon-layer to the support, the layers polished with agate stone, then again applying new layers to be polished in their turn, in order to provisionally, always provisionally, arrive at a monochrome image that is no image but mainly nuance upon nuance, white tint upon white tint.

The oeuvre of De Sauter is always concerned with the fundaments of painting, even when he's making objects. His experiments start – sometimes consecutively, sometimes simultaneously – from the various components of the medium. He looks for mastery in the limitation: *format* – usually rectangular or square; *size* – series of identical or harmoniously changeable measurements to the daring, almost endless 'table sculptures'; *scale* – a few exceptions notwithstanding, always to human scale, workable without mechanical aid; *color* – seldom or never different colors alongside each other to suggest depth, preference for monochrome use of neutral colors; *line* – originally the line suggests space or a thing in space, later shifting to the edge of the support or referring to the edge, can also act as separation between two supports or as a recess between worked on/covered parts of a plane; *texture* – of paint as paint, chalk as chalk, brushstroke as brushstroke, layer as layer, the definitive surface rough or smooth; *material* – various supports: paper, canvas, wood, metal; pencil, different sorts of paint, chalk; different ways of application and instruments used; *working method* – thought process (mostly on a series or group of works) precedes execution, plan adjusted during the making; difficult to circumscribe but intuition presumably playing a quite important role. Everything points to a lengthy, patient process that is visible at the surface, and this intentionally so. A surface that requires much attentive focus on the part of the viewer. "A (degree of) paying attention to seeing that turns out to be more difficult to achieve than for any form of realistic painting." (Rini Dippel)

The American painter Robert Ryman well summarized the fundamentalist standpoint: "There is never a question of what to paint, but only how to paint. The how of painting has always been the image – the end product." – With the radical abstract painters De Sauter shares the concept of painting as a problem-solving activity in which the means reduced to their essences should lead to creation of an artistic sanctum. But his works come into being outside the circle of radical minimal art. They refer not only to themselves but also to fragments of reality, which sometimes have great historical weight such as with the architecture of Wittgenstein, Loos or Mies van der Rohe. They create no spatial illusion, but nonetheless wish to be more than pure autonomous objects. De Sauter has not left all his emotions in the cloakroom. This probably explains the sensitive touch preserved in his

painted works. A sensitivity that the brutal, businesslike abstract painters reject because it thoroughly disrupts the impersonal character of the work. In his drawings where the lines appear to be more printed than drawn, the effect is more didactic, characteristic of a certain *l'art pour l'art* that clearly articulates its mathematical principles and method. As with other fundamental painters, De Sauter searches for that borderline between art and decoration. One may wonder whether there is a deep desire lurking in the background to eliminate the distinction between the two, to restore a long lost unity. The tradition usually returns where and when you least expect it to; famous examples are the decorative arabesques of Matisse that draw on Islamic sources. Sometimes De Sauter's work seems like a prequel to minimal art instead of a further elaboration of it. Not beautification but an aha-experience seems the goal. The works in series represent no dogma for De Sauter but rather a very personal choice. He knows from experience that he will achieve the hoped-for depth in that way. Perhaps his work is related to that of Agnes Martin, who did not aim for hard, impersonal results, but instead wanted to dematerialize the support through delicate, fragile lines, to arrive at a state of weightless purity. De Sauter comes over as equally discrete and reserved. Is his work also connected with certain experiences such as the luminous, atmospheric shimmer of Martin's work evoking the night skies of New Mexico?

In the work of De Sauter a deceptive simplicity reigns. The work is largely thought through in advance and everything falls into place during the making. He even has the moments of improvisation well in hand. The question is whether he should be counted in the ranks of fundamental painting for reasons other than formal affinity with certain painters of that movement. – Fundamental painting has its systematic character in common with different movements within geometric abstract art that after 1945 react against abstract expressionism, against informal painting. Oposed to what one regards as a revival of romanticism, the emphasis is on art as a variant of scientific research. The work of art is constructed as a reasoned effort, with arguments that are limited to the reality of the artwork itself. Any reference to a reality outside of the work is considered irrelevant or even disruptive. This art has itself as an endless motif. These paintings and objects are art and at the same time statements on art. The work speaks about what, according to the makers, is possible within the strictly defined artistic domain. They consider their art as an autonomous system, with its own structures and laws, mechanisms and connections, distinguished from other systems (e.g. language) that are also carriers of external significance. This art would also be autonomous within art history, without precedent, because no such 'poor' materials had ever before been used in its making.

Donald Judd interpreted the extreme formalism of minimal art when he described the worthwhile work of art as "a form as a form as a form", thus wholly opposite to "a form as a carrier of meaning(s) (from outside)." De Sauter shows more common sense; he realizes that choosing what is at first sight an impersonal visual language is in fact a very *personal* choice. "Following a number of conversations with the artist, the author noticed

that De Sauter emphatically emphasizes the involvement of the artist, the emotional engagement." (Yonah Foncé, 2001) The intense bond between the maker and the work explains, among other things, the relentless search for the right nuance that can only be achieved with the hand. Even the most radical intermediate steps of his journey are not motivated by mere research on form. For example, he notes 25 years after 'line crease' – a work that consists of a vertical crease in a sheet of paper – on verso of a reproduction of the work: "attitude – involvement – gesture – dematerialization." This attitude also explains that De Sauter goes against the spirit of the times. When the postmodern anything-goes mentality starts to determine a lot of art and architecture, he continues to work unperturbed on a consistent oeuvre. The explicit references to modernism that then emerge in his work may have to be understood as a reaction against the chaos of forms in the art world. Against the rampant relativism he shows himself in that moment to be in solidarity with the 'big story' of the pioneers of modernism.

De Sauter's interest in architecture runs in parallel with particular developments within that discipline. Despite the attention afforded by the Arts and Crafts movement and modernism for the building itself, the idealistic vision of architecture as a product of mind had not wholly disappeared. In this vision, the drawing is almost as important as a 'pure' precipitate of the idea than the actual building with its inevitable material compromises. From the end of the 1960s, there was much discussion about the autonomy of architecture, and here the American architect Peter Eisenman occupies an important place. Like Greenberg with respect to the visual arts, Eisenman envisions in architecture, too, an evolution towards complete autonomy, a value-free architecture that is independent of social involvement, ideology or economy. And this autonomy is presented as resistance to and critique of an architecture that had become a thoroughly merchandisable commodity. In the 1970s it became clear that the mass-built legacy of modernism could no longer count on much acclaim. The reaction to this state of affairs fell roughly into two camps. One movement that would become known as postmodernism argues for an architecture with many layers of meaning, with all the eclectic consequences this entails; another movement reverts back to the modernist language of form in order to make it truly autonomous. In the 1970s and 1980s the notion of an autonomous architecture was a matter largely given over to journals and exhibitions. Among the ranks of these 'paper' architects: Aldo Rossi, Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas and Zaha Hadid. For them, architecture is a fully-fledged 'free' art. Until that is when these architects started really building, from the late 1980s, and their buildings were received as the latest in chic, and they turned out to fit perfectly as large-scale *arty gadgets* in cities that wanted to sell themselves as fun cities (Bilbao!). Just as autonomous art turned out to be a fiction and had acquired a place as a luxury product within the global supply of goods, autonomous architecture quickly becomes a worldwide supplier of a new look for museums, offices, hotels... though oftentimes out of fashion before they were put into use. Autonomous architecture, a state of grace in which the building only means itself, simply then became synonymous with the caprices of 'starchs'.

19

During these years De Sauter was not insensitive to the discussion surrounding the artistic status of architecture. However, his two-dimensional homages to pioneers such as Loos or Terragni do not make the original buildings and their façade layouts ‘more autonomous’ by his using them as a motif. In a certain sense these are his most expressive works. He was not concerned with reproducing masterpieces, but rather with giving form to quite personal aesthetic experiences inextricably linked to monumental objects. De Sauter is here – or in his other work – not looking for a meaningless, whimsical and timeless artificiality that autonomous architecture has as its ideal. On the contrary. He is not of the opinion that anything can be art. He realizes that he works in the here and now. In his view of artistic freedom there is room for the beholder.

The presentation of his work has always been of the utmost importance to him, from the series of small works on paper to the large installations of the new millennium with sculptural objects and ‘table sculptures’ flanked by hung paintings. This great attention paid to presentation, where the works mirror themselves and where the whole is greater than the sum of its parts, is a logical consequence of his interest in architecture. In the course of his career he seems to be appropriating ever more fragments of modernist architectural form-language for his own works in two and three dimensions. He seems to feel ever more affinity with the order, regularity and sobriety of a tendency that saw itself as a new classical style. Of course, he continues to experiment and investigate, but the relatedness he feels in terms of that still so dominant form-language unmistakably lends a large measure of self-assuredness to his work. And the self-confident artist no longer wants to ‘settle’ for the wall – he wants to design the total environment.

De Sauter does not make minimal art. Minimal art wanted to erase all traces of the individual by using objects that were emphatically banal. In an artistic context, however, these prefabricated or industrially produced objects lost the intended neutrality and turned into provocations. Shortly thereafter they were accepted as attractive accessories for the dominant wave in corporate architecture and urban planning. De Sauter does not make minimal art in the sense that, for him, it mainly has to do with personal craftsmanship, a manuscript with a particular sensitivity and mode of expression. He does not want to make things that are purely autonomous in themselves, things that are to take or to leave. No matter how autonomous his work may seem, there is still a certain openness – literally in the case of his cabinet-like objects – that can be interpreted as an invitation.

A critic describes De Sauter’s *Kunstwollen* as follows: “Stylistic unity and formal coherence as *basso continuo* onto which he elaborates numerous conceptual variations related to internal aesthetic and art-historical problems as well as to the relationship between art and reality. The autonomy of the work of art as work of art takes precedence above all else.” (Yonah Foncé, 2001) – Defenders of an autonomous art often call on the philosopher Immanuel Kant, who in his *Kritik der Urteilskraft* (Critique of Judgment) (1790) connects the true, disinterested enjoyment of art with

the autonomous character of art, but with this caveat that he subordinates aesthetic values to the moral will. The *l'art pour l'art* movement of the 19th century retained only the idea of an autonomous art that would be value-free and without relationship to society. Where Kant talked about the reception of art, now the complete autonomy of art and of the artist was laid down as a precondition for a ‘free’ art. For a number of artists this autonomy also meant resistance to the world-pervading industrial design paired to the world’s explosive economic growth. In addition to less or more extreme views on the unique character and domain of art, in parallel a movement develops within art history that sees the successive styles embedded in a mere of evolution of form, independent of content. One falls back upon a pure vision of the imagination-of-form as a perpetual mobile. In the long process by which visual art no longer came into being in the context of commissions, autonomy becomes synonymous with freedom. The absolute freedom that one thought to find in ‘form as form’ usually stands for escapism. One flees from the world and from historical time. One seeks a sort of mystical detachment. In the period after the historical avant-garde, *l'art pour l'art* makes a comeback in the formalism of new variants of abstract art. These artists wished to, so to speak, break with all the conventions of their discipline, while in fact working within a closed system that ever since the renaissance has been based on an academic ideal.

The ideal of art that is about other art, not about the world. Yet that art does say something about the world through the way in which it processes earlier art. For example: Malevich and Rodchenko are not autonomous enough for the post-war formalists; even their monochrome works are thought too closely linked to a socially-critical view of art. Yves Klein and the Zero artists lift the monochrome painting from its original context and recycle it into mundane provocation, peppered with philosophical or esoteric jargon. Artistic autonomy then stands for a preserve where ‘authentic’ personalities make art that corresponds to an ideal of purity and independence. And given the separation between art and daily life, that autonomy is rarely called into question. A work of art, however, does not come of itself; it is always made by someone, even as a product of ‘artistic’ software, and so it is not autonomous. The artist can indeed be autonomous, like a hermit, but even if he or she never participates in the art world and painstakingly shield their work from ‘outside eyes’, the choice itself to make art can be traced back to the social context from which they so desperately want to escape. As soon as the work is exhibited – or even depicted – like it or not they are already part of the art world, where space is also given to so-called unworldly figures.

Now and then, comments on De Sauter’s work also touch on the role of the viewer: “An ascetic oeuvre, a quest for the essence, driven by an inherent logic, from line to plane and from plane to three-dimensional form and space, that bathes in a tranquil and meditative atmosphere, and invites the spectator to contemplation and reflection.” (Florent Bex, 2001) – But the viewer of art that calls itself autonomous is not a blank sheet, her/his attitude towards the work of art is related to her/his attitude towards life and the world. It is very likely that those who recognize themselves in

such works will also identify with certain Eastern and Western life and world views that have peace of mind as their highest goal. On a more everyday level, this art probably responds to the needs of certain viewers, such as visual peace in the midst of an excess of stimuli, a calm that can extend to spiritual or even physical well-being. (There is indeed no greater contradiction imaginable than between this work and the app *snapshot* that removes futile photographs in a matter of seconds after their reception.) The question then becomes whether there is such a thing as ‘abstract’ rest. Is the viewer not always inclined to link that calm mood with memories of sensory perceptions, a slow-rising flood or equally slow-gliding clouds of the right size in an otherwise serene sky? No matter how ‘poor’ or detached the work of art is, it turns out to evoke the impure reality outside the work. In the eyes of the viewer it becomes a private cause; it loses the generality it strives for. The fundamental work of art is an object amongst others and is inevitably associated with other, equally non-artistic objects. De Sauter does this himself in an explicit way when he bases his work on architectural fragments. And even more so when he sets out to build installations of furniture-like objects, adding walls to the space. May the viewer experience this as a comment on or criticism of the existing environment? Or is it motivated by the will to encourage viewers to keep their focus?

The viewer who is not well informed about developments in painting over the last decades of the twentieth century might wonder what percentage of art these works contain, and what the artist wants to achieve with that formal asceticism, because they come over as much ‘poorer’ than the monochrome works of Yves Klein or the color fields of Rothko that create the illusion of depth. If the viewer has sufficient patience, she/he will respond to the invitation to slowness or even meditation. If the viewer does not perceive the differences in tone as spots on an old wall evoking the strangest creatures or objects, she/he will inevitably assume an almost philosophical attitude and reflect on what art still means when it occurs in such a reduced form. Is that the reaction that the artist hopes to generate? Does the artist consider his work to be successful if viewers position themselves as his passive alter ego? If she/he, like the artist, opposes ‘easy’ art that invites near-immediate acquiescence? If viewing the work requires almost as much time, patience and attention as did its making?

It can also be argued that the question of sense and meaning of such work cannot be answered, and that one must rely on acceptance or even ‘faith’. Some critics side on the ‘unspeakability’ of this type of work, and suggest that the viewer must surrender to it in a state of pure sensory experience where an irrational sense of the true meaning of the work of art may then emerge. By stating that this kind of work could withdraw itself from a rational, art-historical interpretation, one leaves the door wide open for unproductive, lyrical-like digressions that equate art with pure beauty of form.

If such work is shown in an artistic context – museum, art hall, gallery – viewers inevitably experience them as they have experienced other works of art and will, or will not, appreciate them. Even though this art calls itself

‘fundamental’, it desires to produce an aesthetic experience, just like any non-fundamental art does. And it hopes that it will be of a fundamental nature. By concentrating exclusively on the form, the moral problem of the content is avoided. But not completely so, for this choice too rests on a certain moral basis, on a particular conception as to the role of art in life and in the world. Such conceptions mainly go unspoken. On one single occasion, though, De Sauter does comment pertinently to this point, in connection with his monochrome works in chalk: “At first sight you do not notice anything particular on the panel and you have to take the time and make an effort to look. Nothing striking happens, it is an apparent visual emptiness. For me, this work equates with a subtle, but nevertheless fundamental, critique of the mass consumption of images in our society. With my work I want to create visual peace and be fundamentally involved through this kind of work. It’s my aim that this simplicity and austerity will generate a strong experience with the viewer, and that the silence in my work may lead to a renewed reflection on art and life.” The question remains: how effectively can one criticize the abundance of images by adding images, however ‘silent’, to them. – The radical critique of the production and use of images under the rule of a totalitarian economy is a long-term endeavor, one that far exceeds the domain of art.

In the wake of the light installation *2 x 5 +* that De Sauter made for the outer façade of a public building (CC Strombeek, 2005), Luk Lambrecht, a critic who has published about the artist on several occasions had this comment: “De Sauter’s art is like life itself; it avoids the fixed and the static, provoking in a soft way our flattened usual ways of seeing, whereby a concentrated watchfulness for the loss of nuance again becomes the human core of artistic praxis and of the experience of art.”

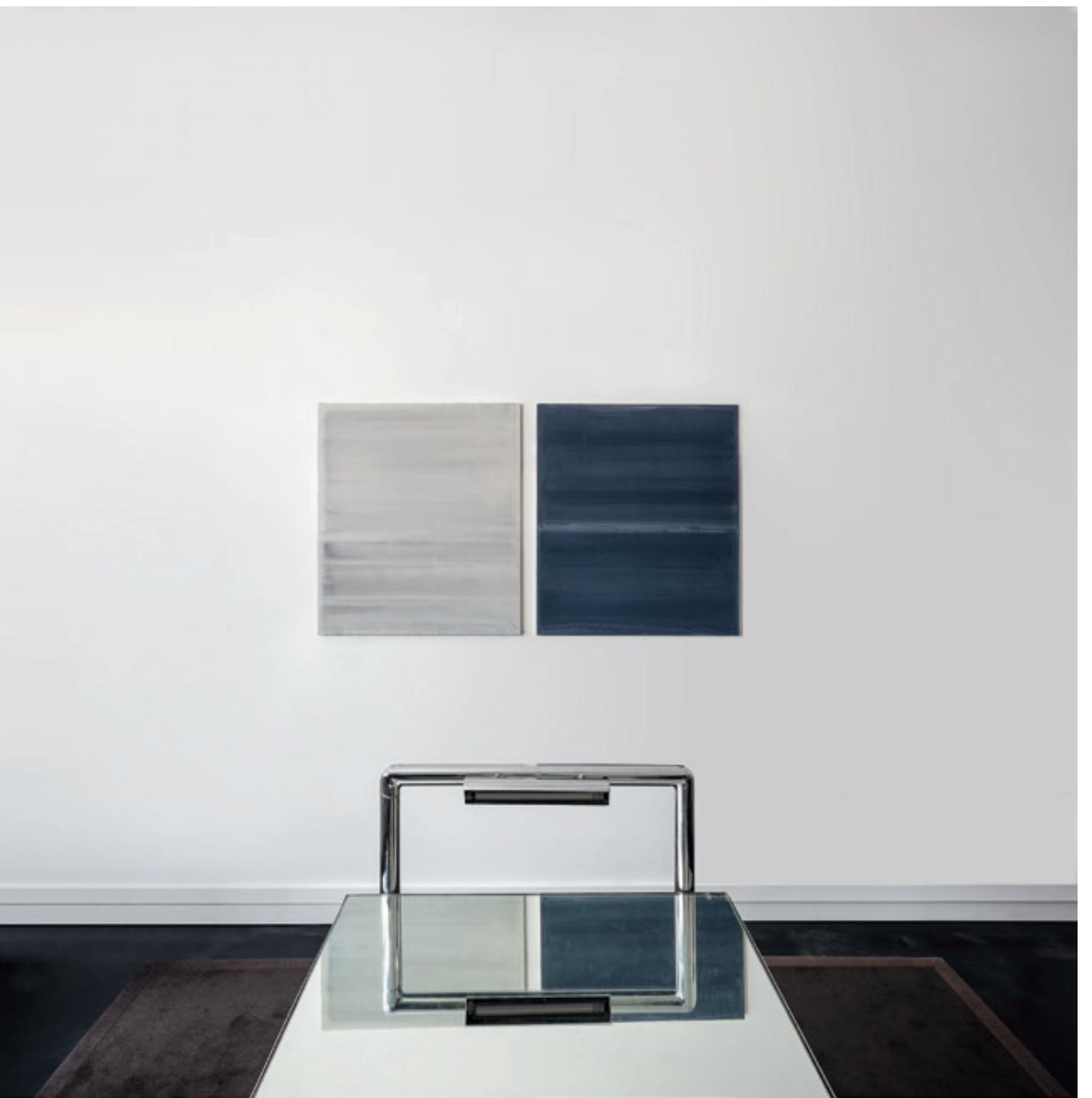
– De Sauter’s quest for tranquility amidst the chaos of image overload starts from the zero degree of painting. His sustained modesty in terms of purpose and means points to self-protection. (Countless artists have already drowned in the maelstrom of modern ‘visual culture’.) His work does not lead to conclusive answers, but always to new questions. In that perspective, Willy De Sauter’s oeuvre is more associated with moderate formalism, this also because he assigns non-artistic, moral value to art. The great attention he pays to the way his work is seen in public, says much about his social involvement. One will never catch him making provocative statements which, for that matter, American minimal art has a patent on. He distinguishes himself by quietly and courteously going his own way, without giving in to the fashions of the day. Like for many artists of his generation, art has become a meta-language for him, but however terse certain images may be, the work never dissolves itself in a conceptual attitude that no longer needs images. Like a born diplomat, he knows how to navigate around artistic border disputes. The reassuring impression that his oeuvre makes is closely linked to his own personality. His visual language is like his life: nothing but nuance. If his oeuvre is to be considered as fundamental painting – because he is a painter who paints painting – then it is fundamental painting with a human face.







28



29









36



37



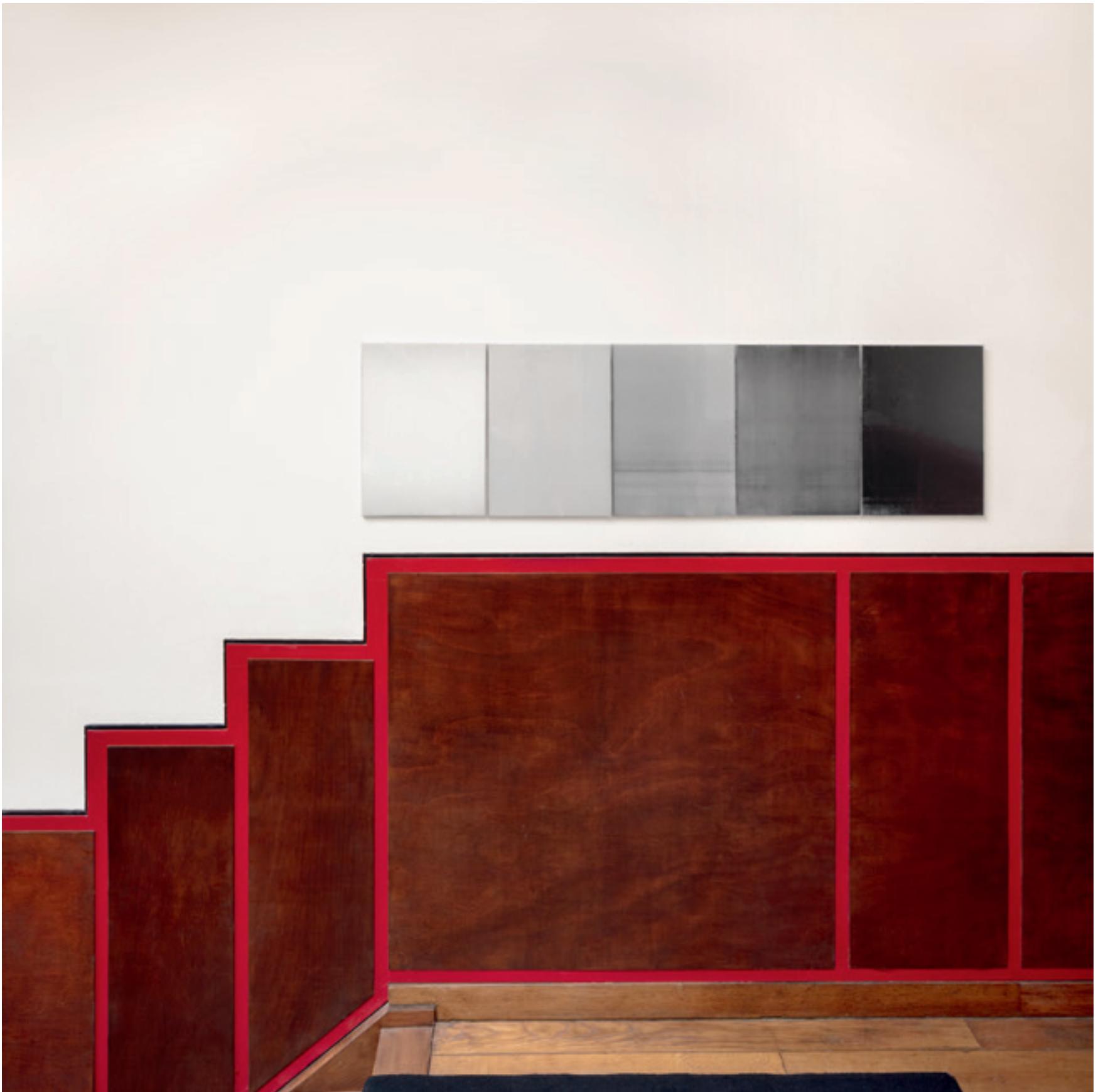
38



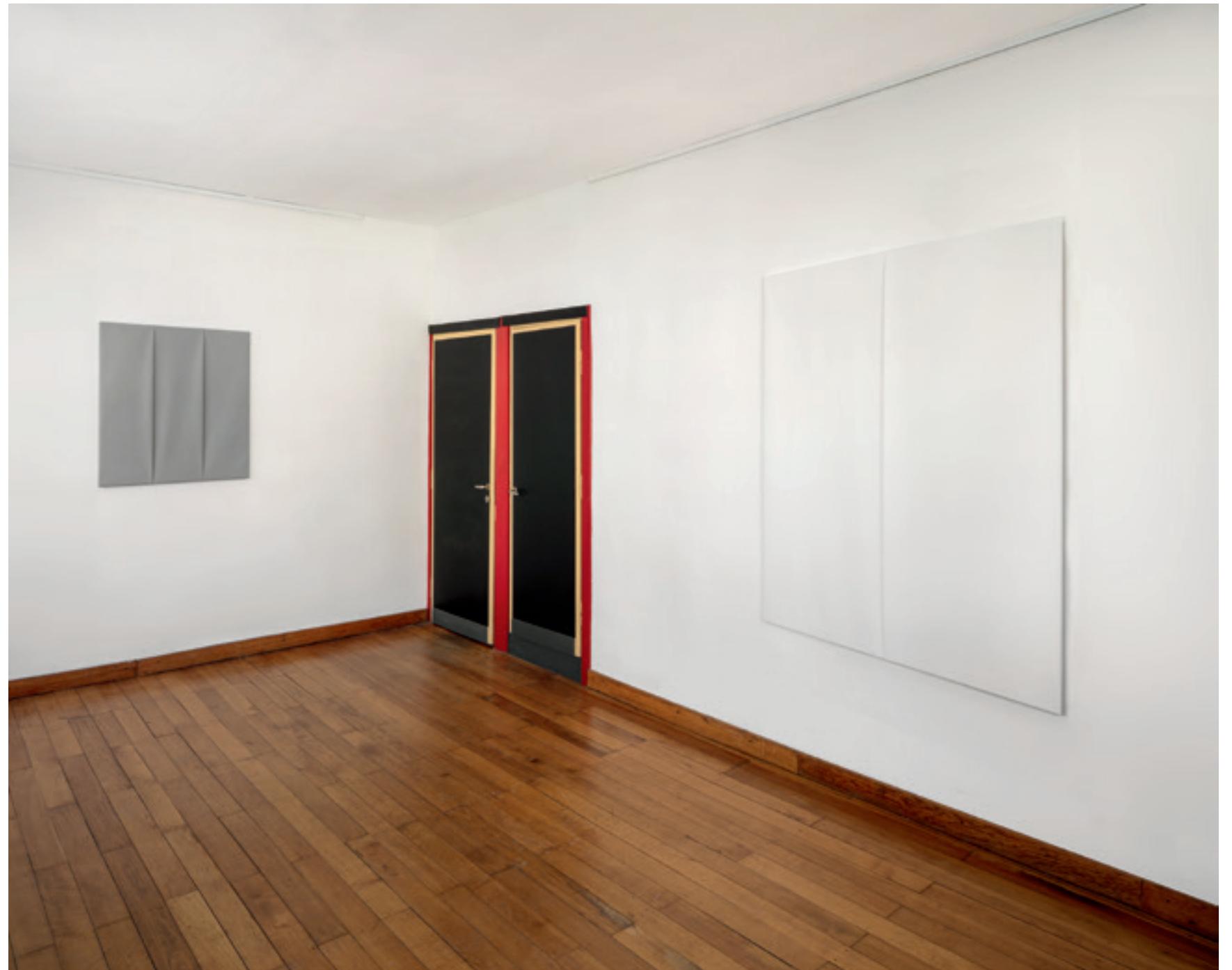
39



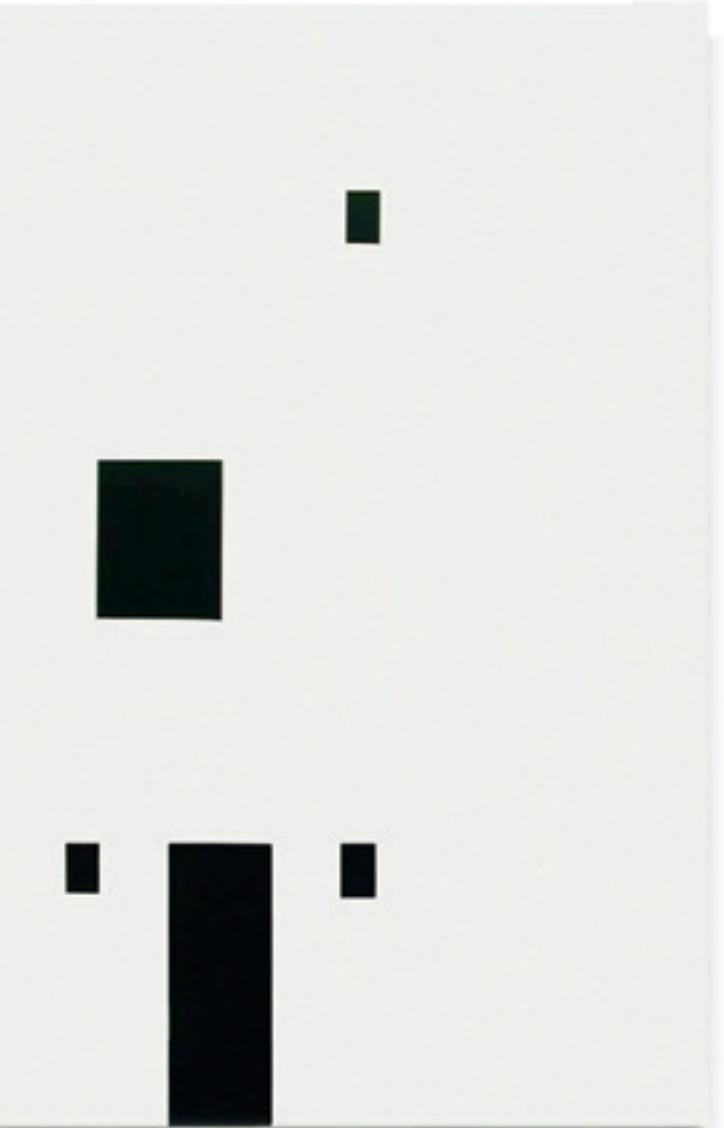
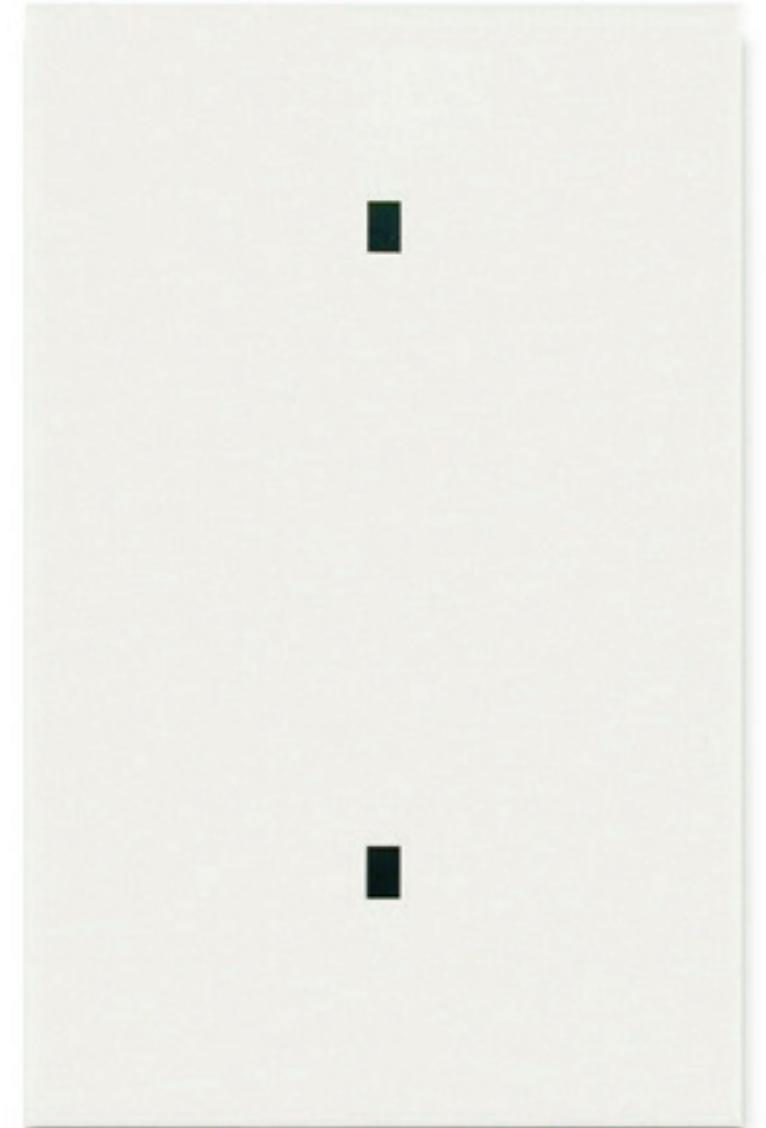
40



41









48



49



50



51



Atelier. 1984



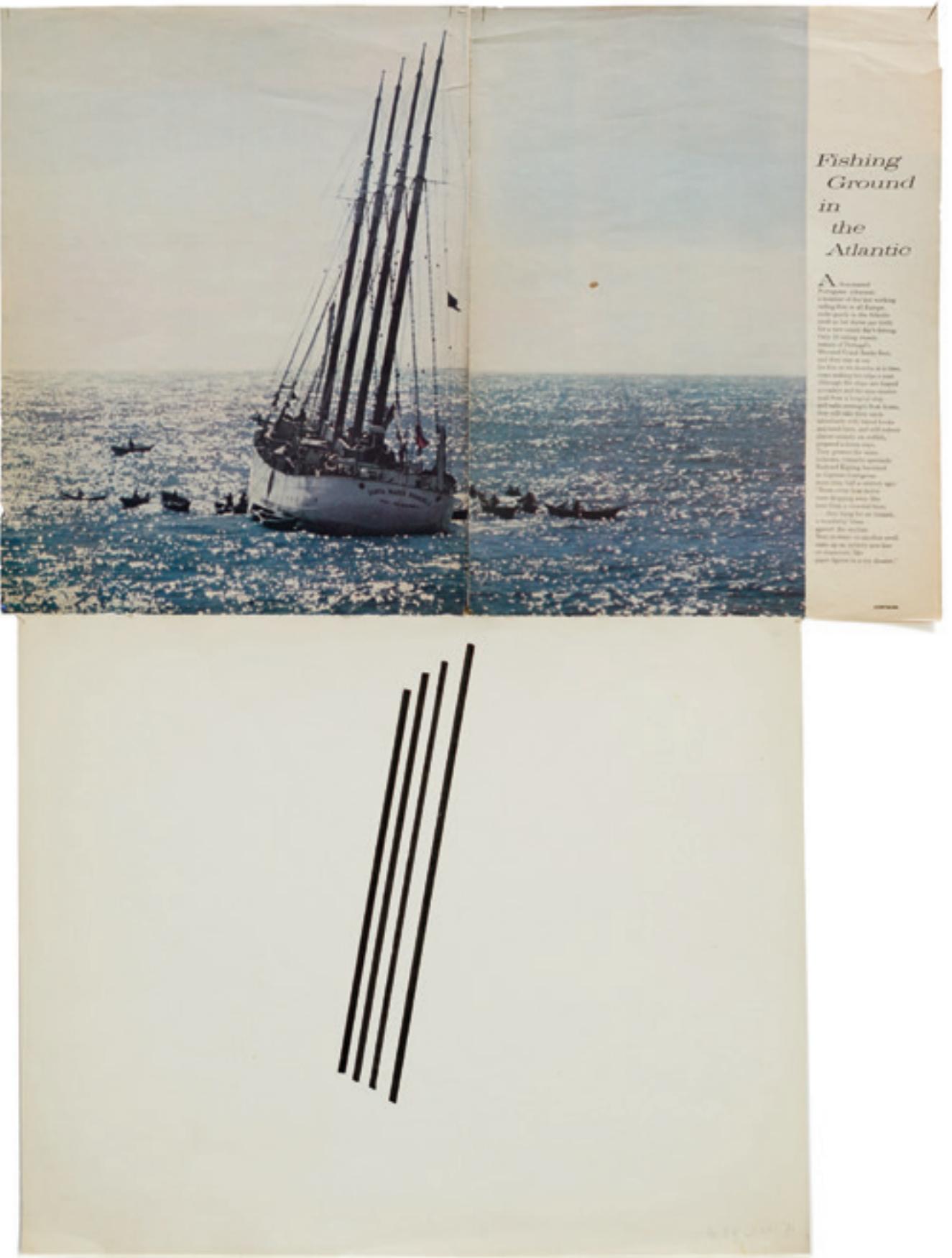
'waar een auto stilstaat...'. 34 x 47,5 cm. 1971



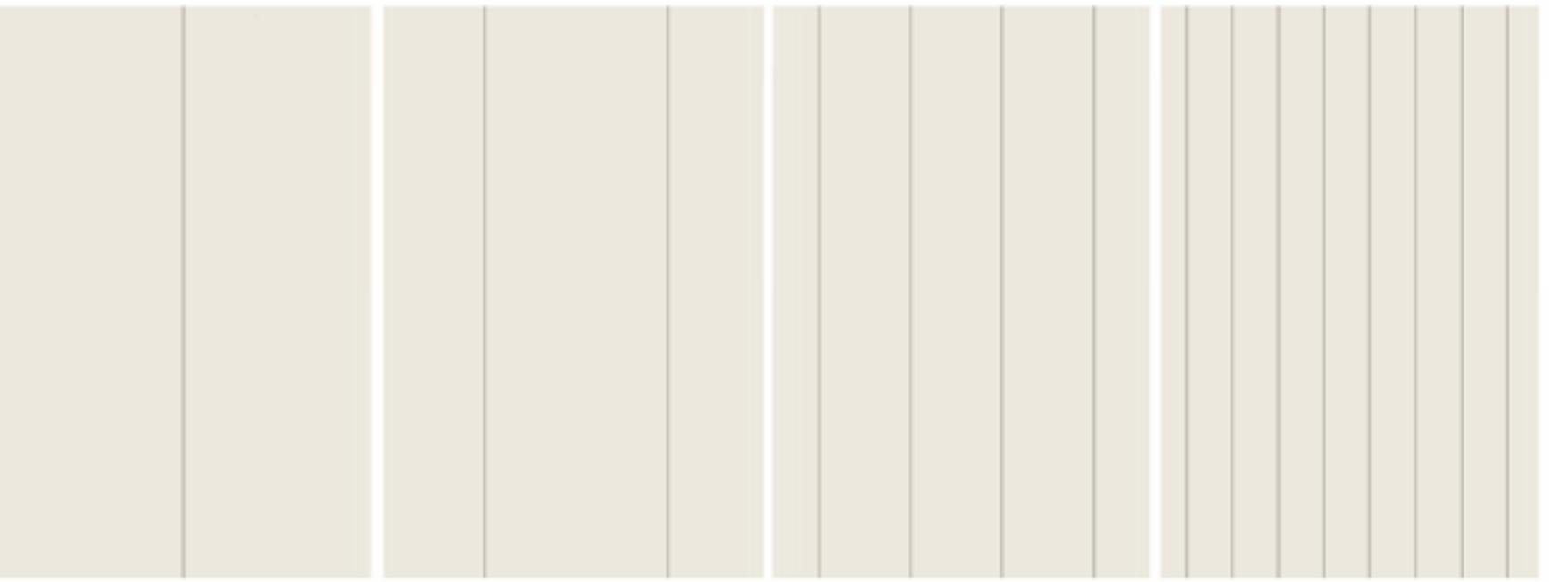
'waar een auto stilstaat...'. 53 x 18,5 cm. 1971



'The Northwind under the Lofoten Wall'. 34,5 x 50 cm. 1971



'Fishing Ground in the Atlantic'. 68 x 52,5 cm. 1971





60

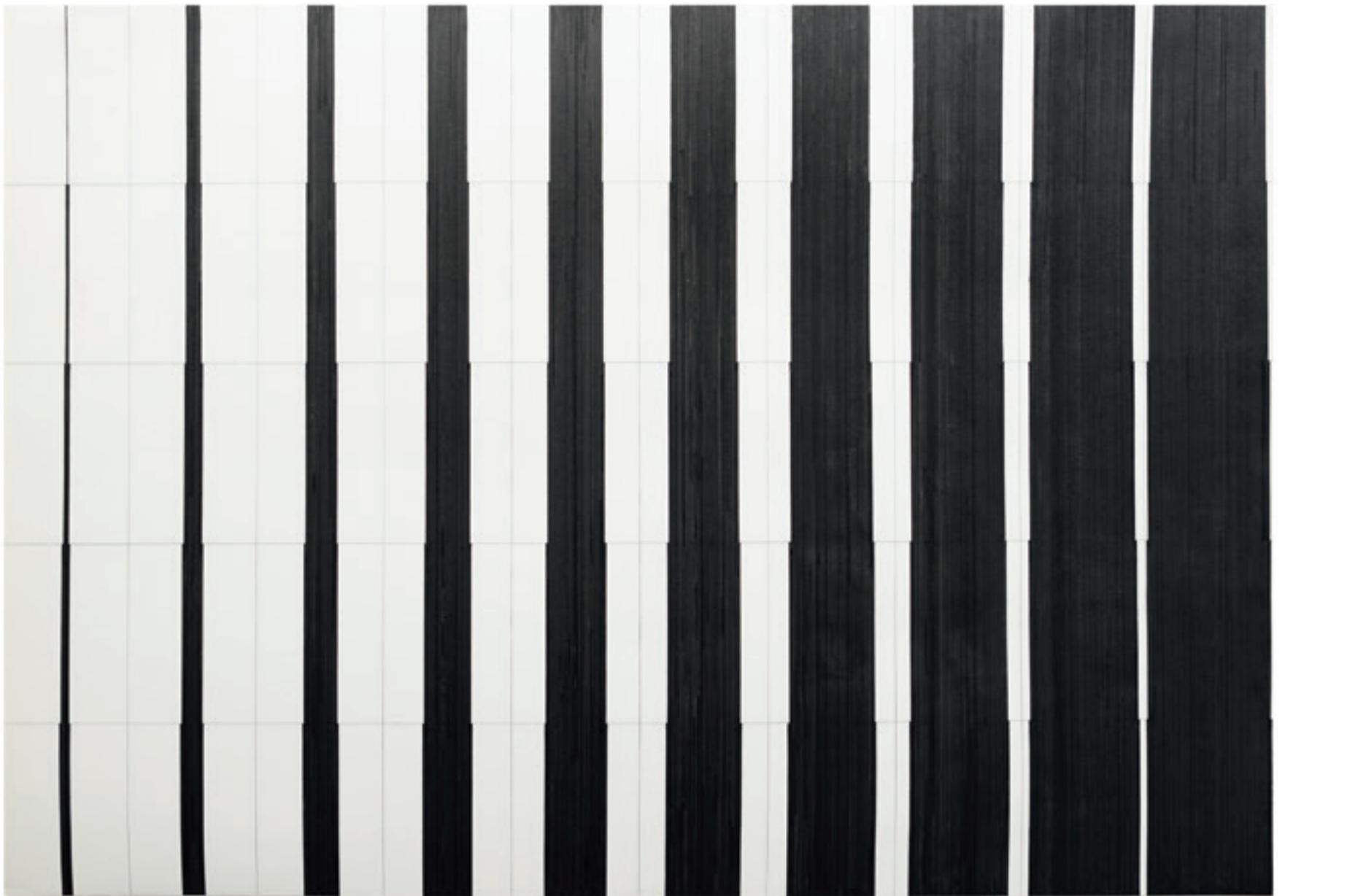


'zonder titel'. Acryl op canvas. 2 x 140 x 110 cm, 2 x 140 x 55 cm, 140 x 27,5 cm. 1974



61

'zonder titel'. Inkt op papier. 60 x 50 cm. 1978



62

'zonder titel'. Inkt op papier. 70 x 100 cm. 1975



63

'zonder titel'. Inkt en acryl op bitumenpapier. 188 x 154 cm. 1981



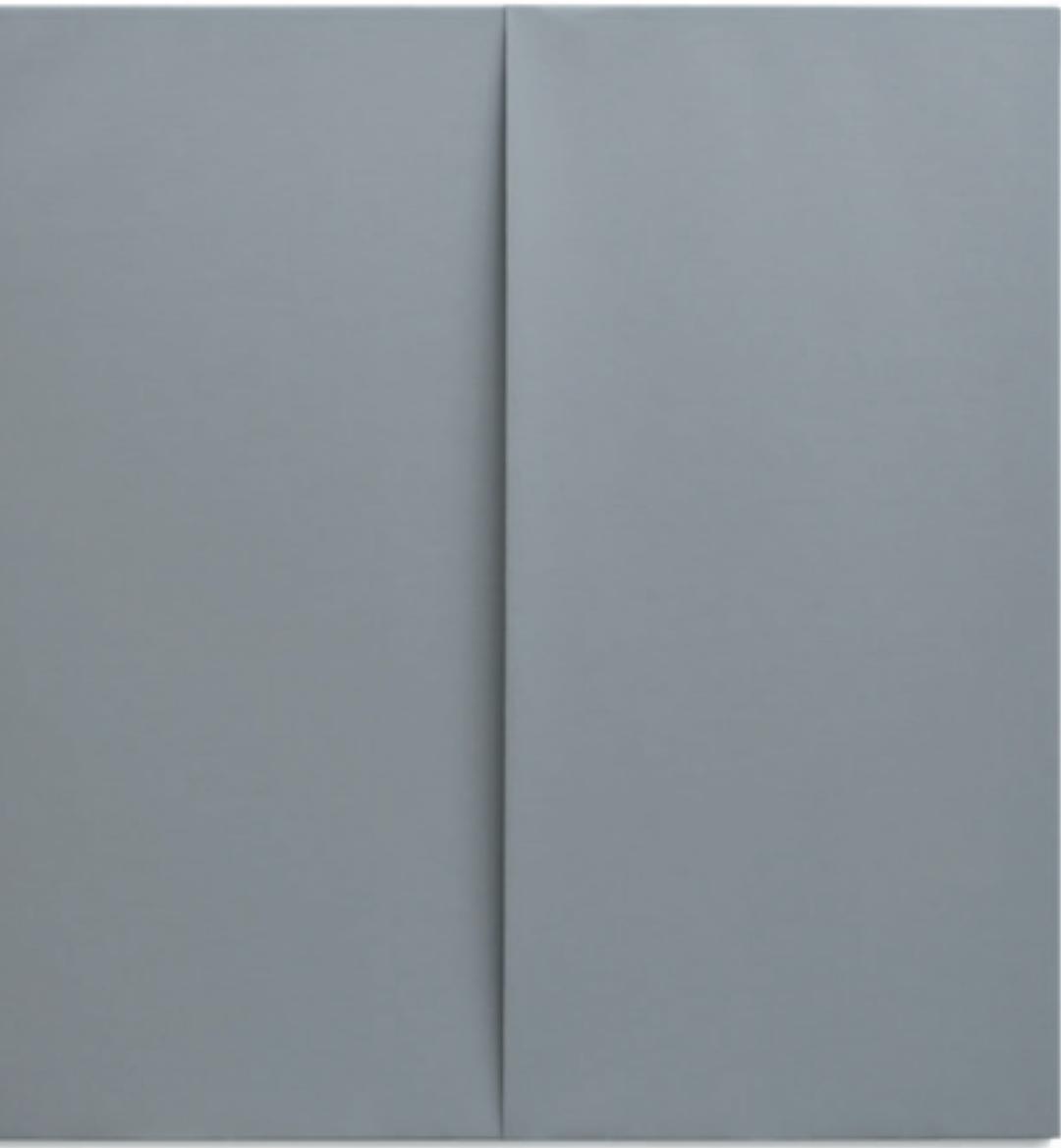
64

'zonder titel'. Potlood en inkt op papier. 79 x 114,1 cm. 1981

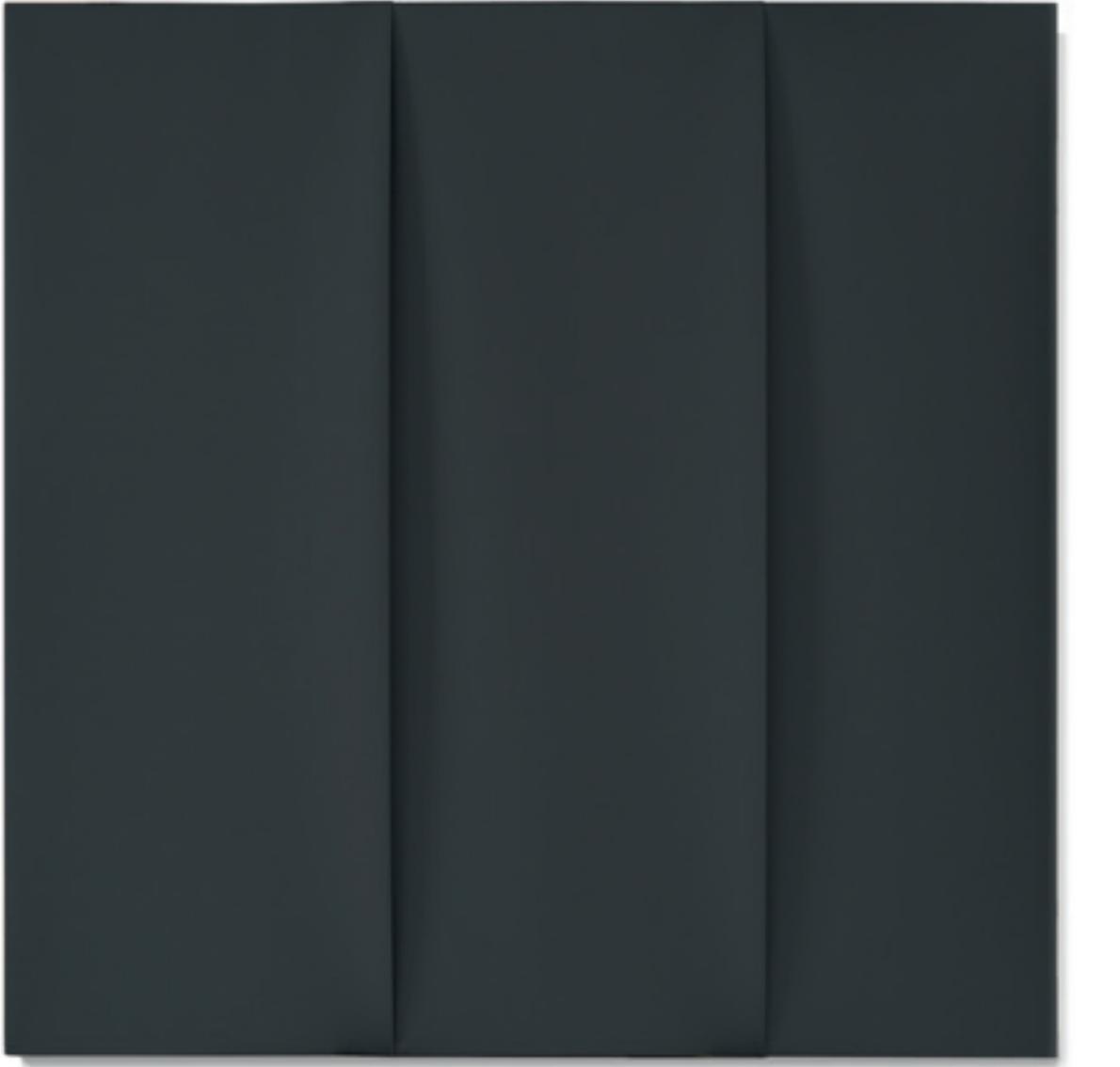


65

Detail p. 64



Lijnplooij. Acryl, canvas. 90 x 90 cm. 1975



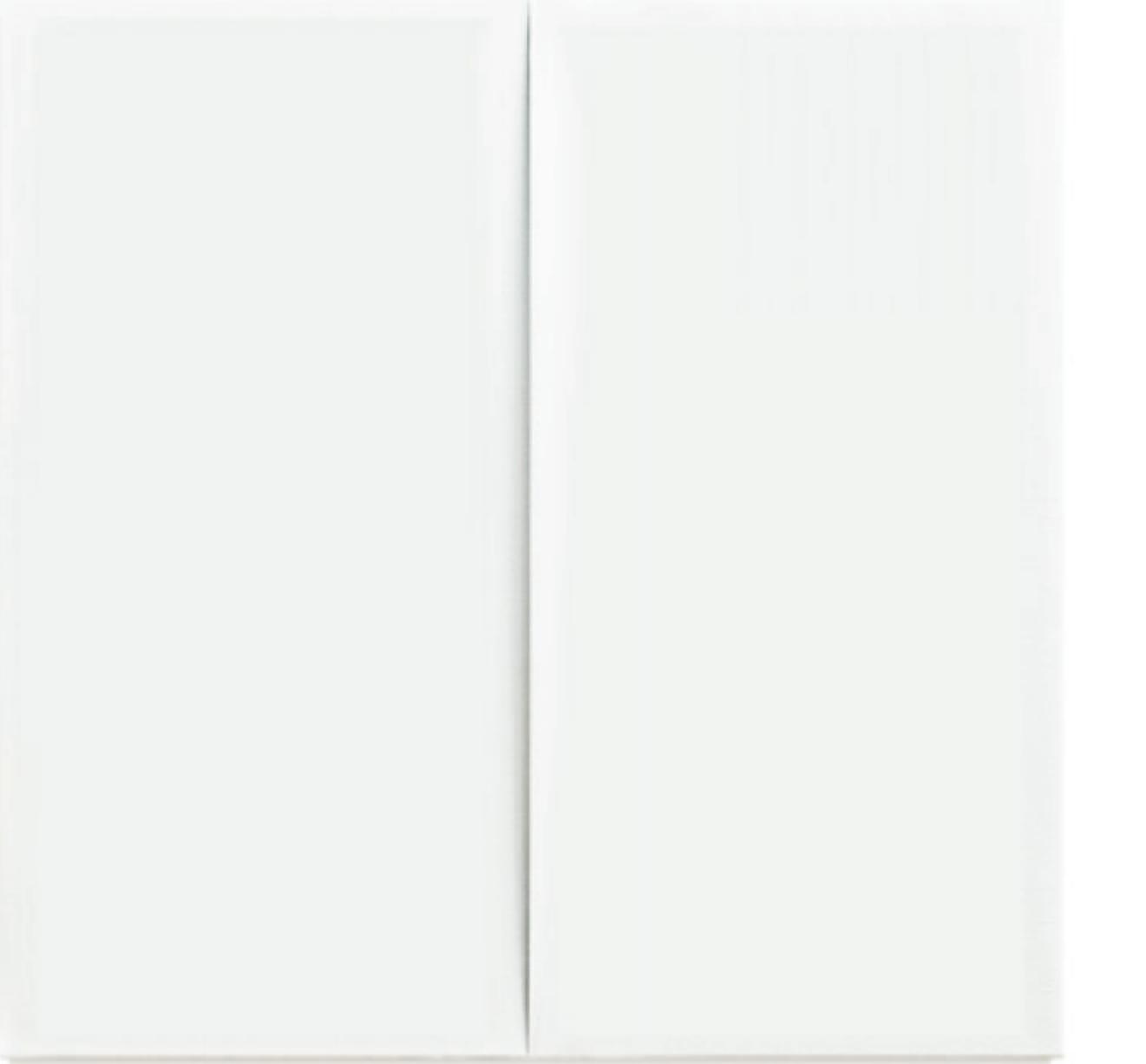
68

2 lijnplooien. Acryl, canvas. 90 x 90 cm. 1975



69

2 lijnplooien. Acryl, canvas. 100 x 75 cm. 1975



70

Lijnplooij. Acryl, canvas. 150 x 150 cm. 1975



71

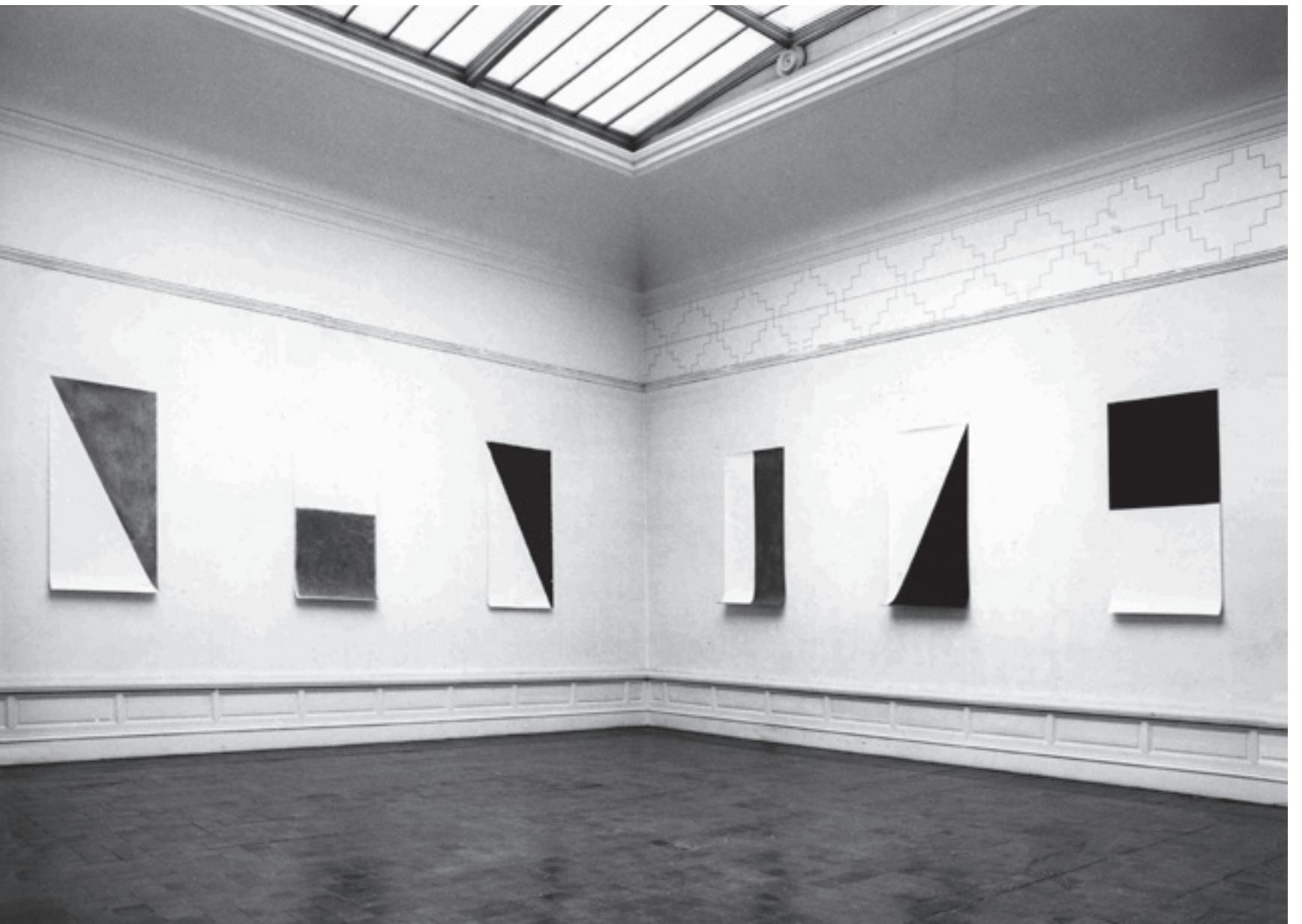
Lijnkreuk. Acryl, canvas. 3 x 70 x 70 cm. 1975





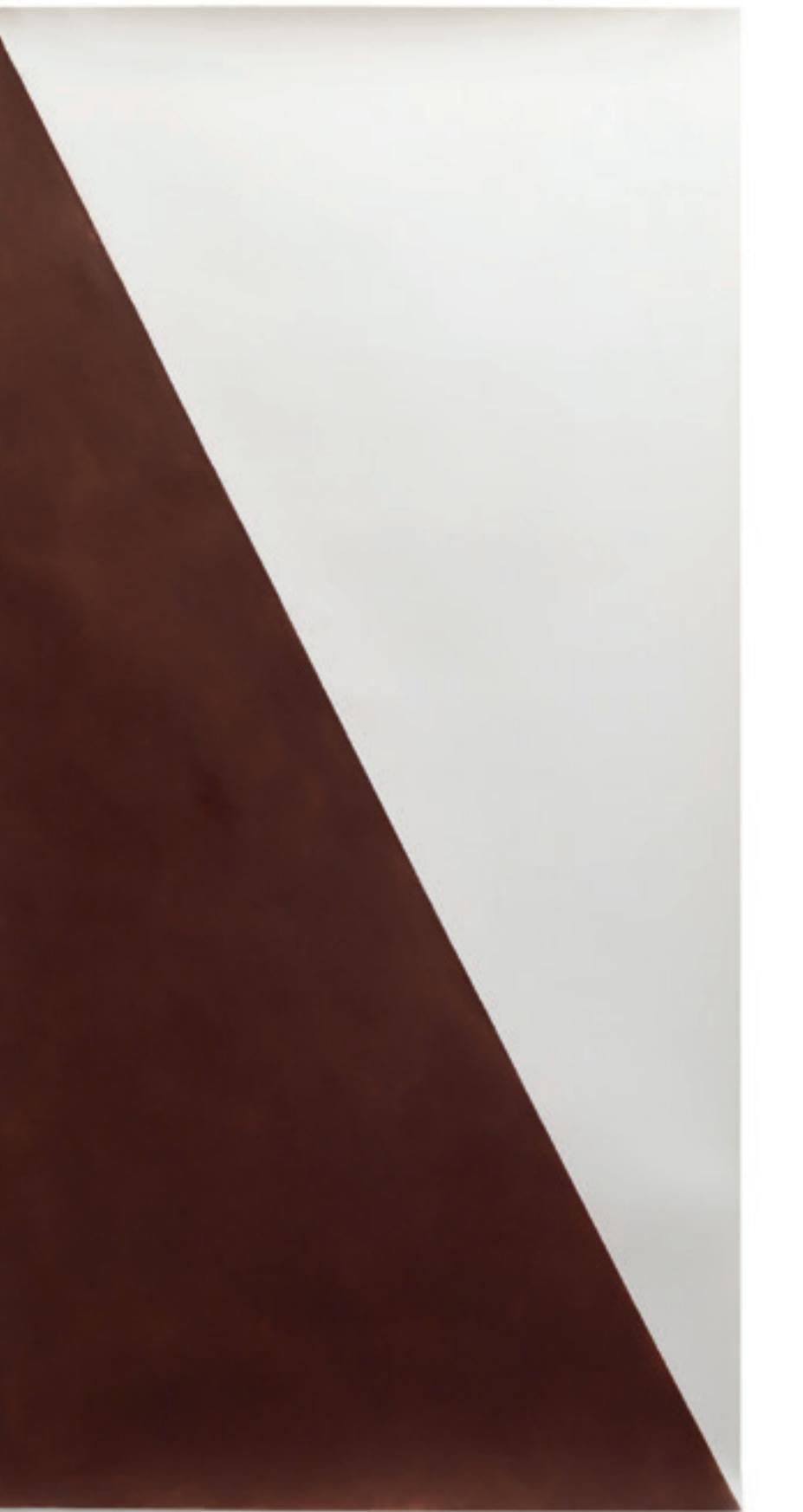
74

'zonder titel'. Pastel op papier. 200 x 100 cm. 1984



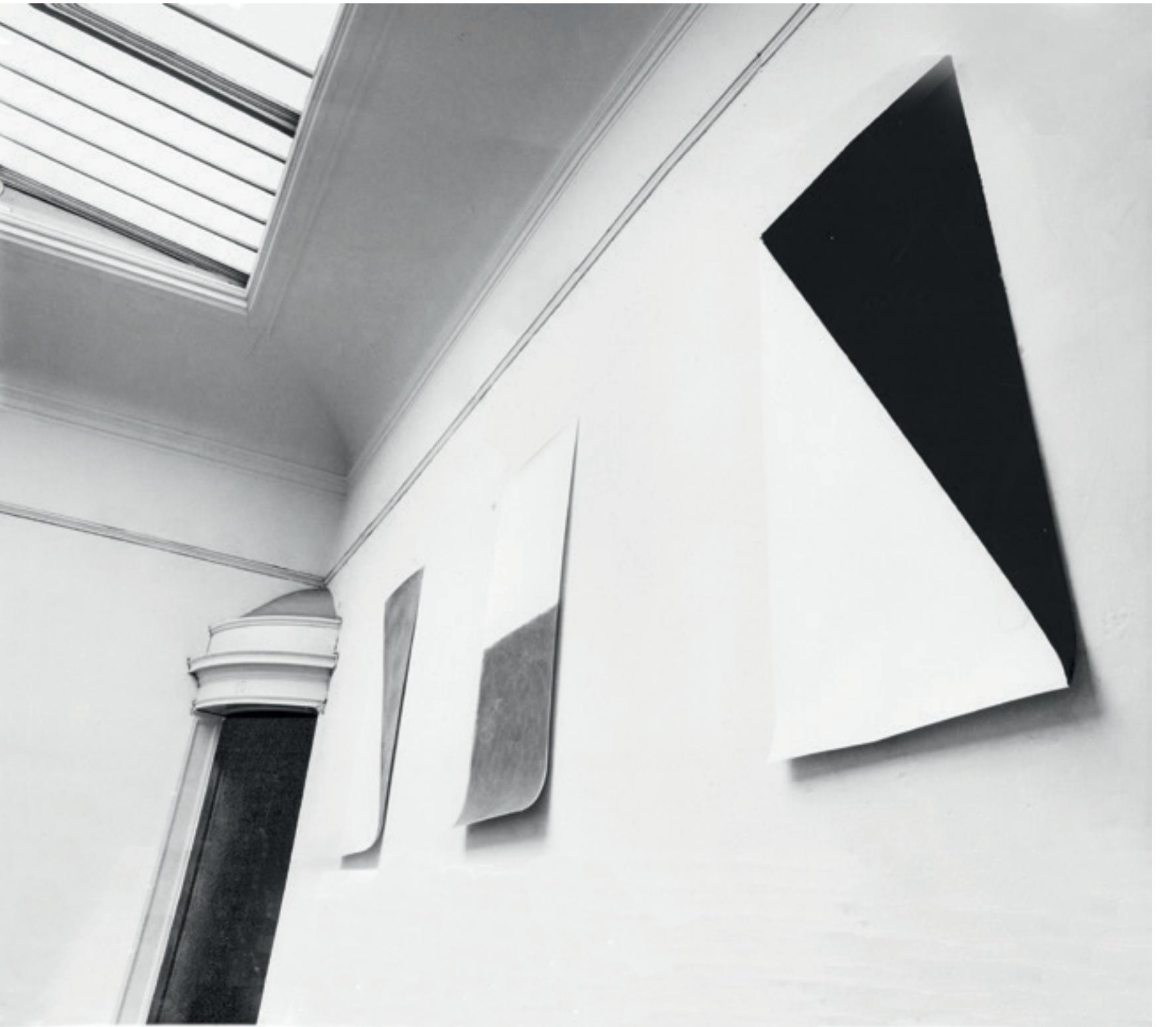
75

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent. 1985



76

'zonder titel'. Pastel op papier. 200 x 100 cm. 1984



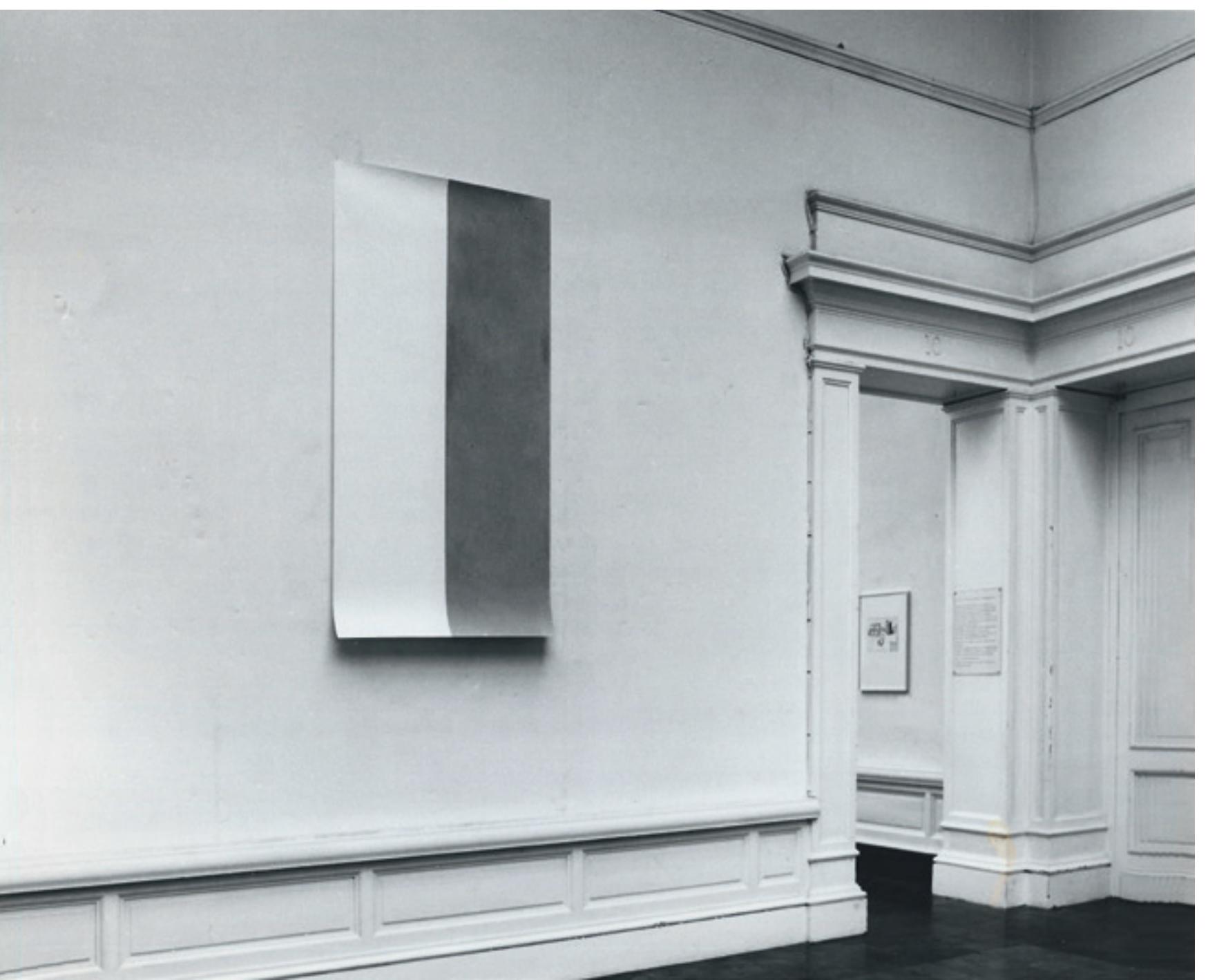
77

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent. 1985



78

'zonder titel'. Pastel op papier. 200 x 100 cm. 1984



79

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent. 1985

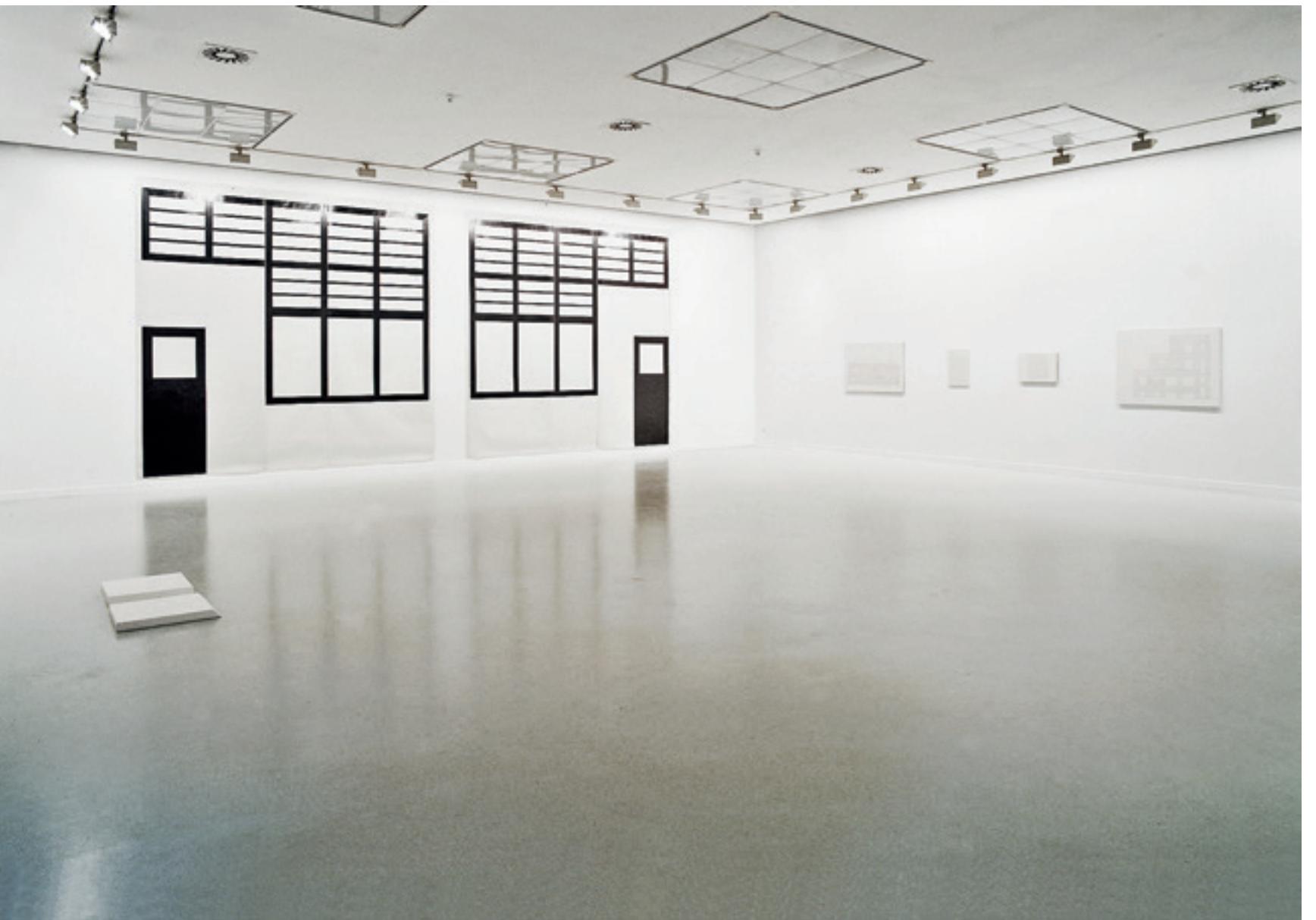


Atelier. 1984



82

Haus Wittgenstein. Houtskool op papier. 240 x 138 cm. 1987



83

'Willy De Sauter 1971-2001'. M HKA, Antwerpen. 2001



84

'Willy De Sauter 1971-2001'. M HKA, Antwerpen. 2001



85

'Willy De Sauter 1971-2001'. M HKA, Antwerpen. 2001



86

'Willy De Sauter 1971-2001'. M HKA, Antwerpen. 2001



87

'zonder titel'. Lakverf op papier. 4 x 107,5 x 78 cm en 4 x 236 x 120 cm. 1989

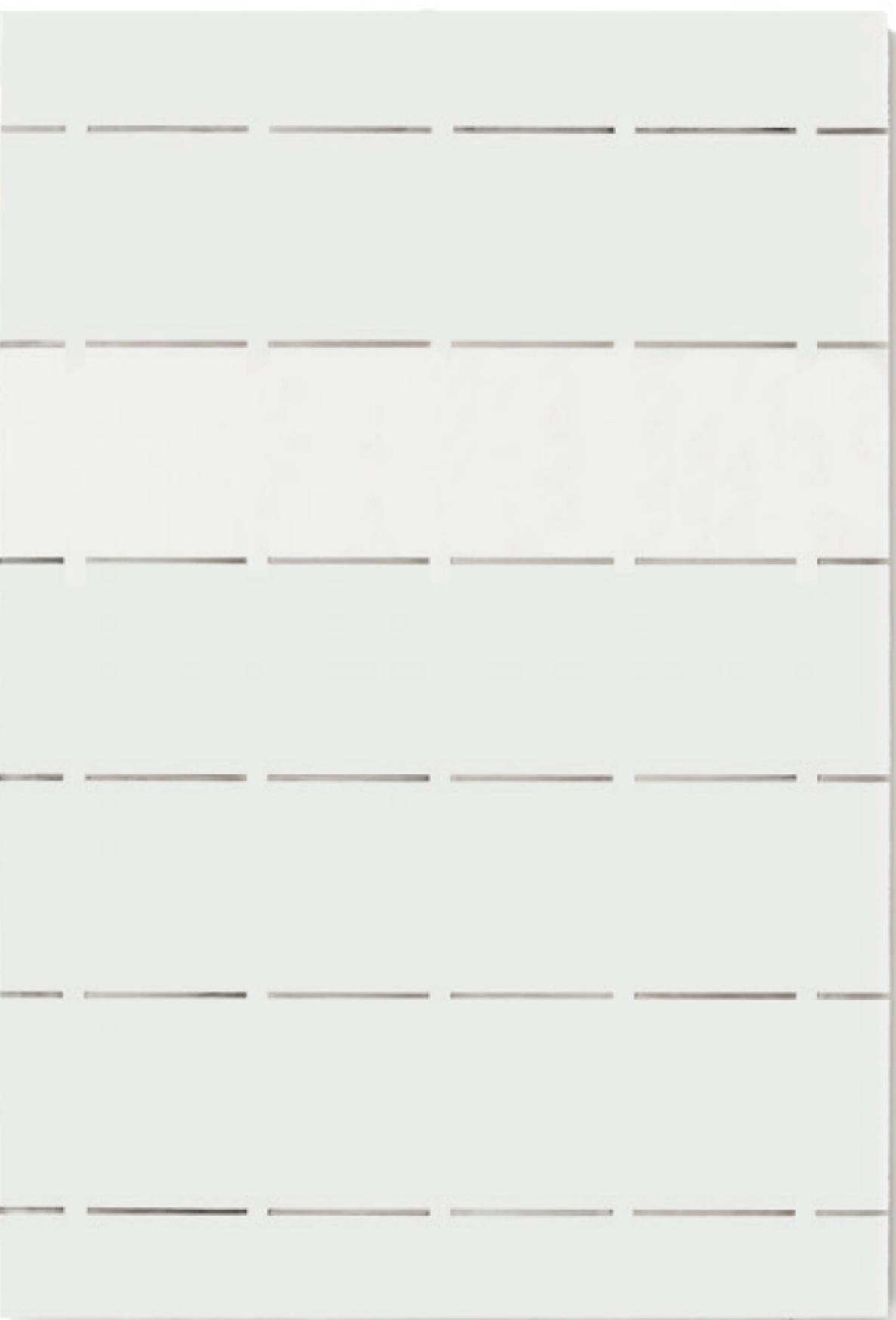


'zonder titel'. Acryl op canvas. 45 x 45 cm. 2001



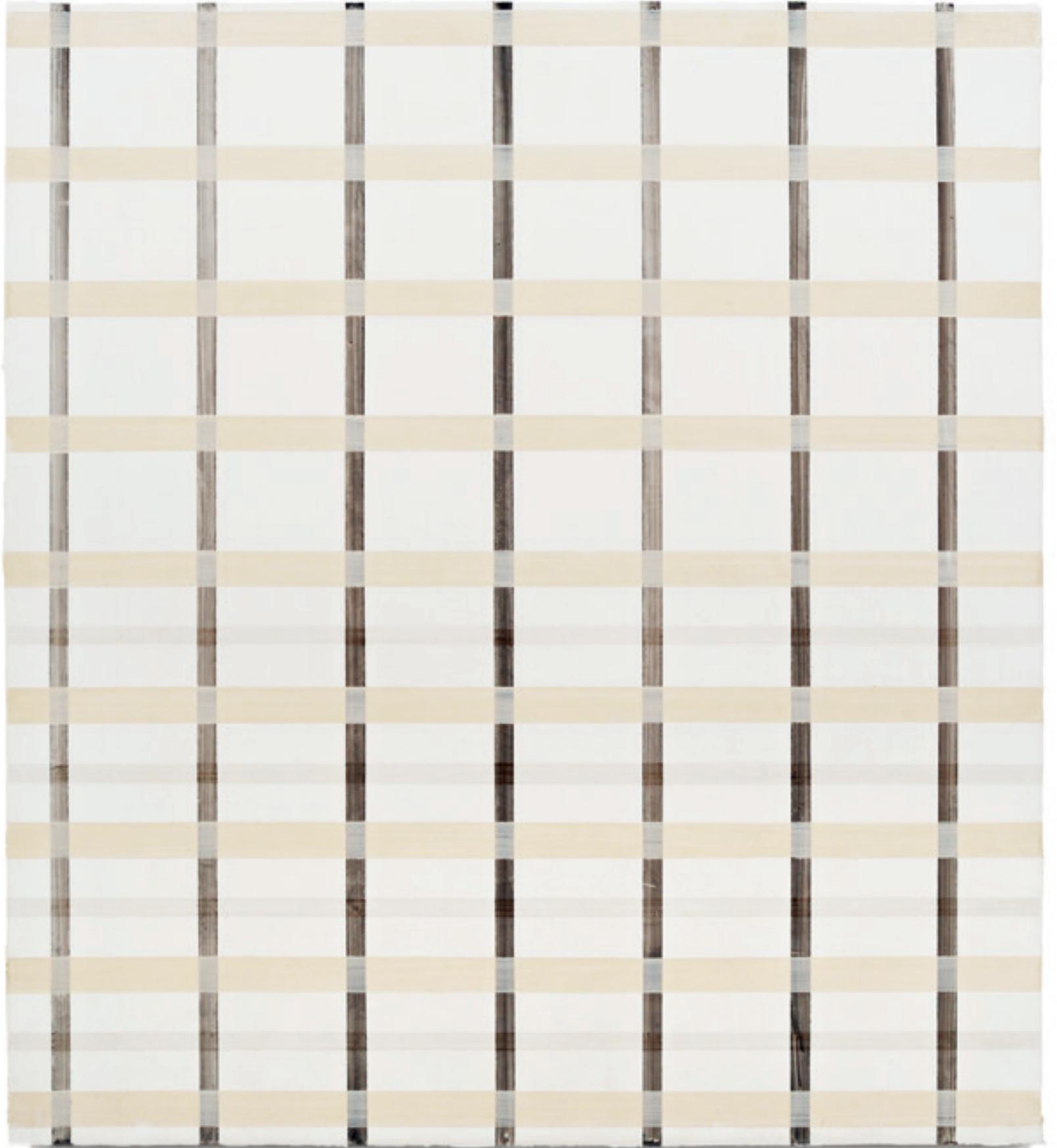
90

'zonder titel'. Acryl, krijt, paneel. 120 x 80 cm. 2001



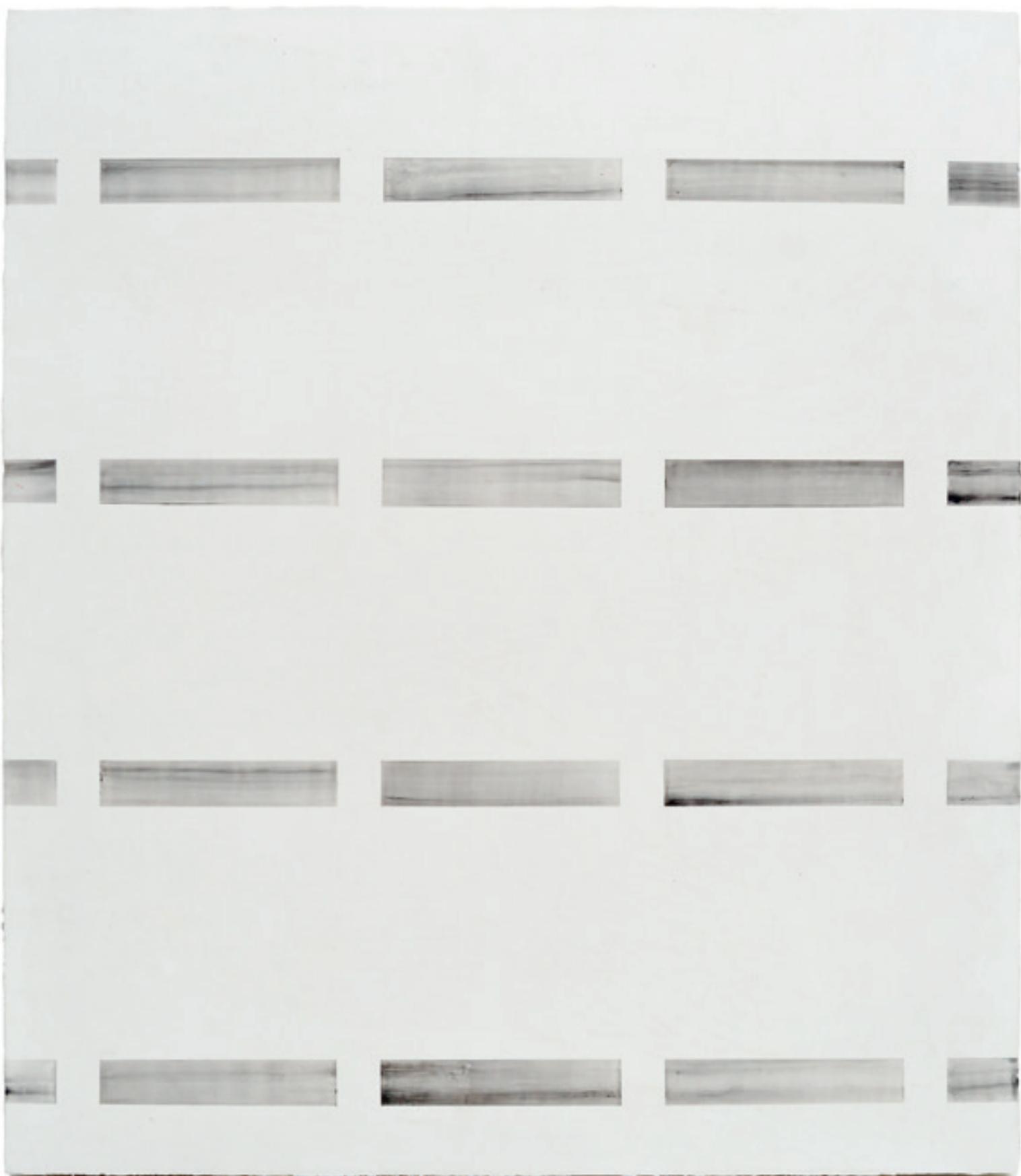
91

'zonder titel'. Acryl, krijt, paneel. 122 x 90 cm. 2001



92

'zonder titel'. Acryl, krijt, paneel. 61 x 56 cm. 1997



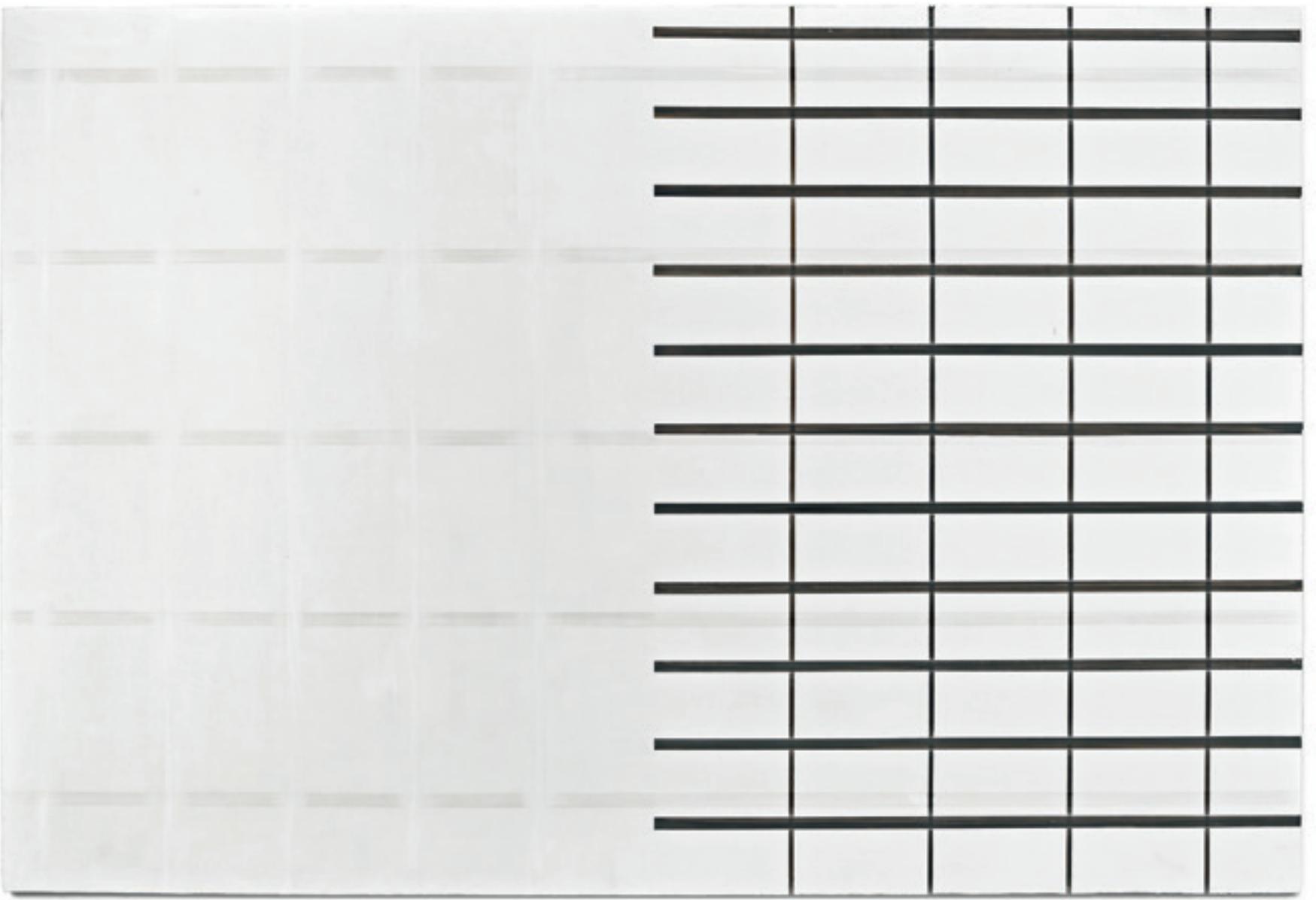
93

'zonder titel'. Acryl, krijt, paneel. 80 x 70 cm. 2001



94

'zonder titel'. Acryl, krijt, paneel. 120 x 110 cm. 2000



95

'zonder titel'. Acryl, krijt, gepolijst, paneel. 80 x 120 cm. 1997



96

'Werkbundhaus'. Gepolijste krijtlagen op paneel. 40 x 56 cm. 1994



97

'Pilotengasse'. Krijt op paneel. 80 x 120 cm. 1994



BE-PART, Waregem. 2008



100

MAC's - Grand Hornu. 2008



101

BE-PART, Waregem. 2008

102



103

White-out studio, Knokke. 2016



104



105





108



109



'Extiem'. Poëziezomer, Watou. 2006



112

'Extiem'. Poëziezomer, Watou. 2006



113

'Extiem'. Poëziezomer, Watou. 2006



114

De Bond, Brugge. 2005



115

De Bond, Brugge. 2005

116



117

'a-fair'. Cosar HMT, Düsseldorf 2017



118



119



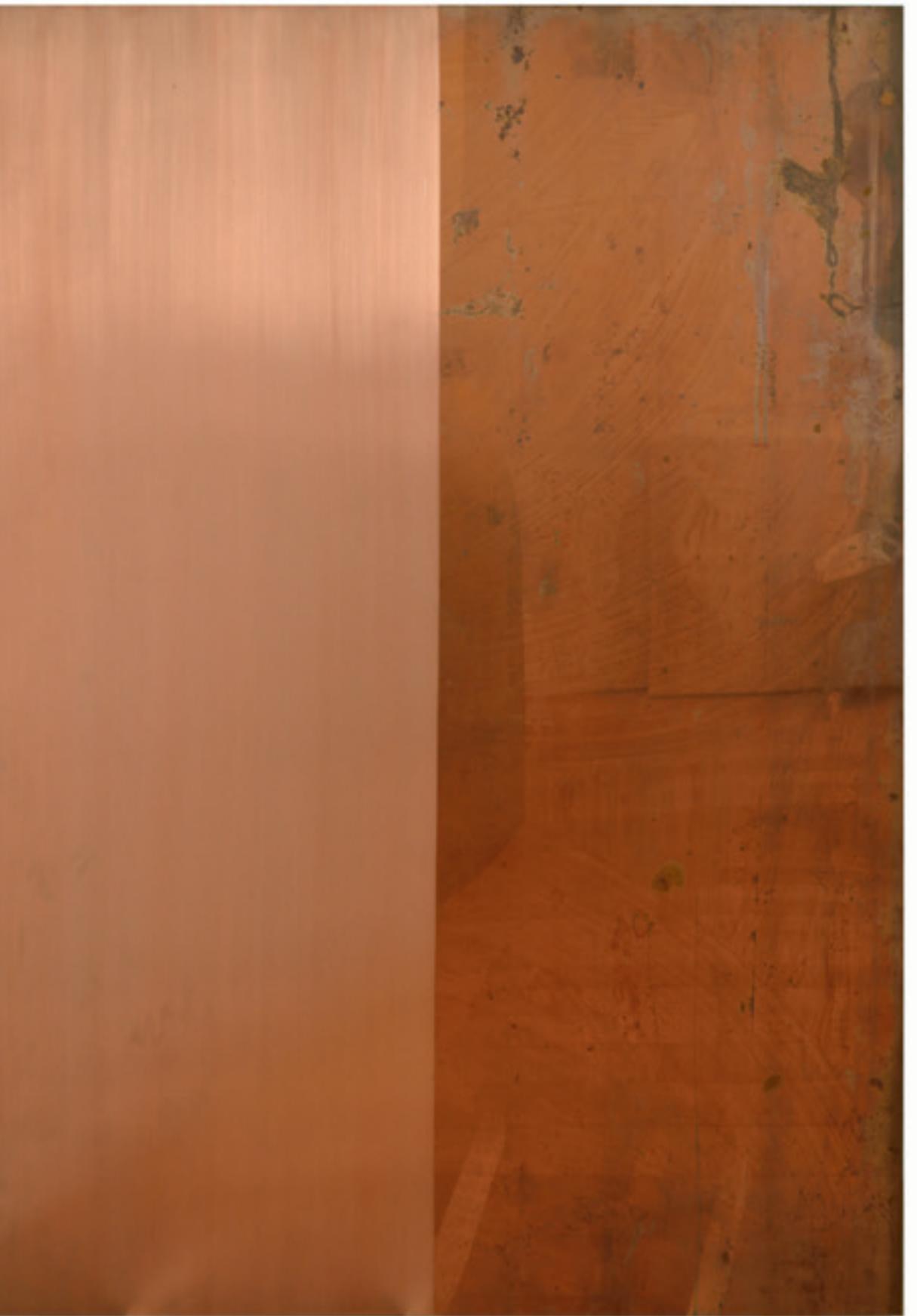
'zonder titel'. Lak, messing. $3 \times 50 \times 34$ cm. 1984

'zonder titel'. Lak, messing. $2 \times 60 \times 48$ cm. 1984



120

'zonder titel'. Messing, geschuurd. 200 x 100 cm. 1983



121

'zonder titel'. Koper, geschuurd. 140 x 100 cm. 1982



122

'zonder titel'. Lakverf, koper. 16 x 40,3 cm. 1983



123

'zonder titel'. Lakverf, koper. 40,5 x 30 cm. 1983

124

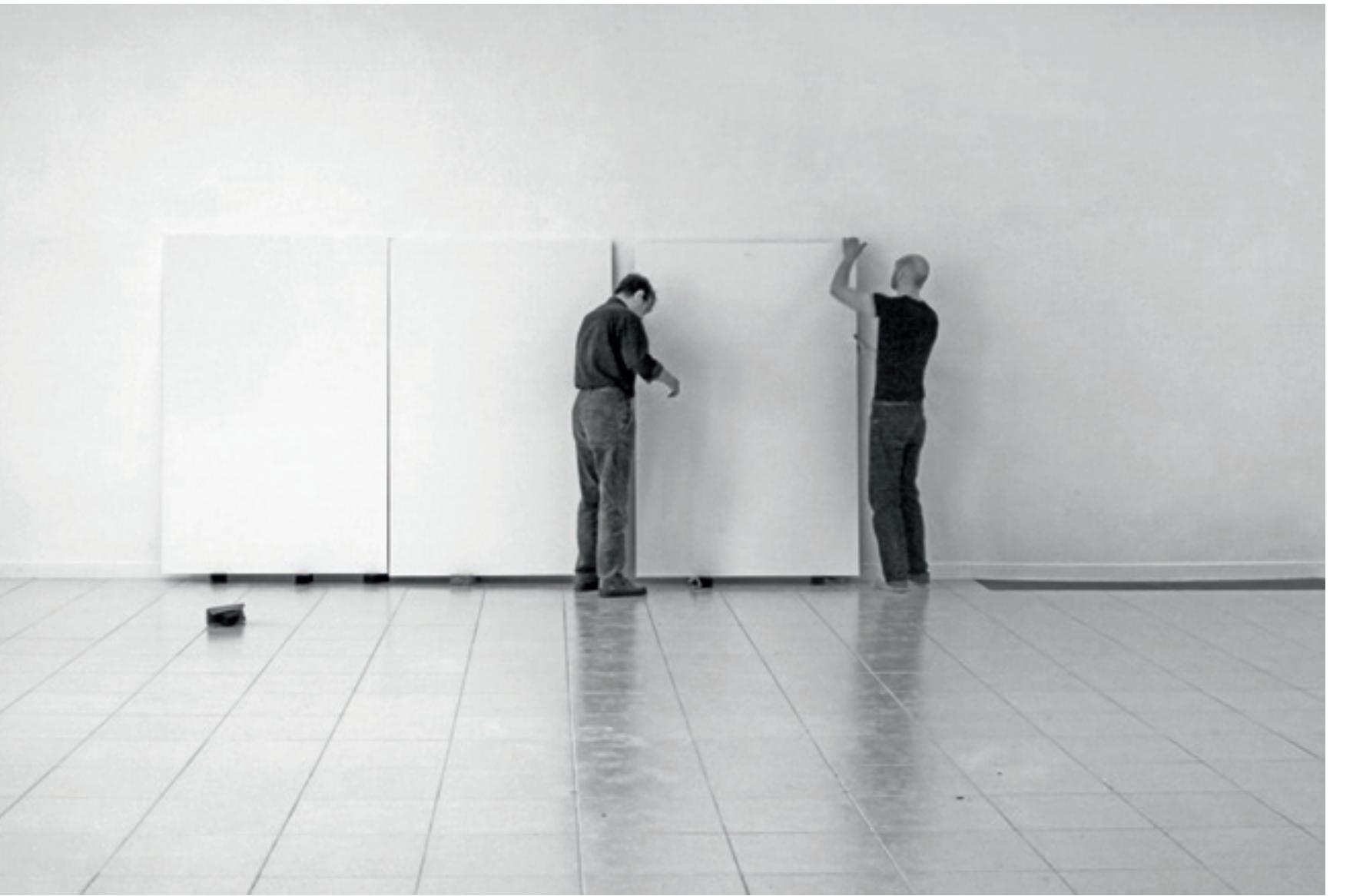


125



'zonder titel'. Koper geschuurd. 140 x 100 cm. 1983

126



127



Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle. 2013

Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle. 2013



130



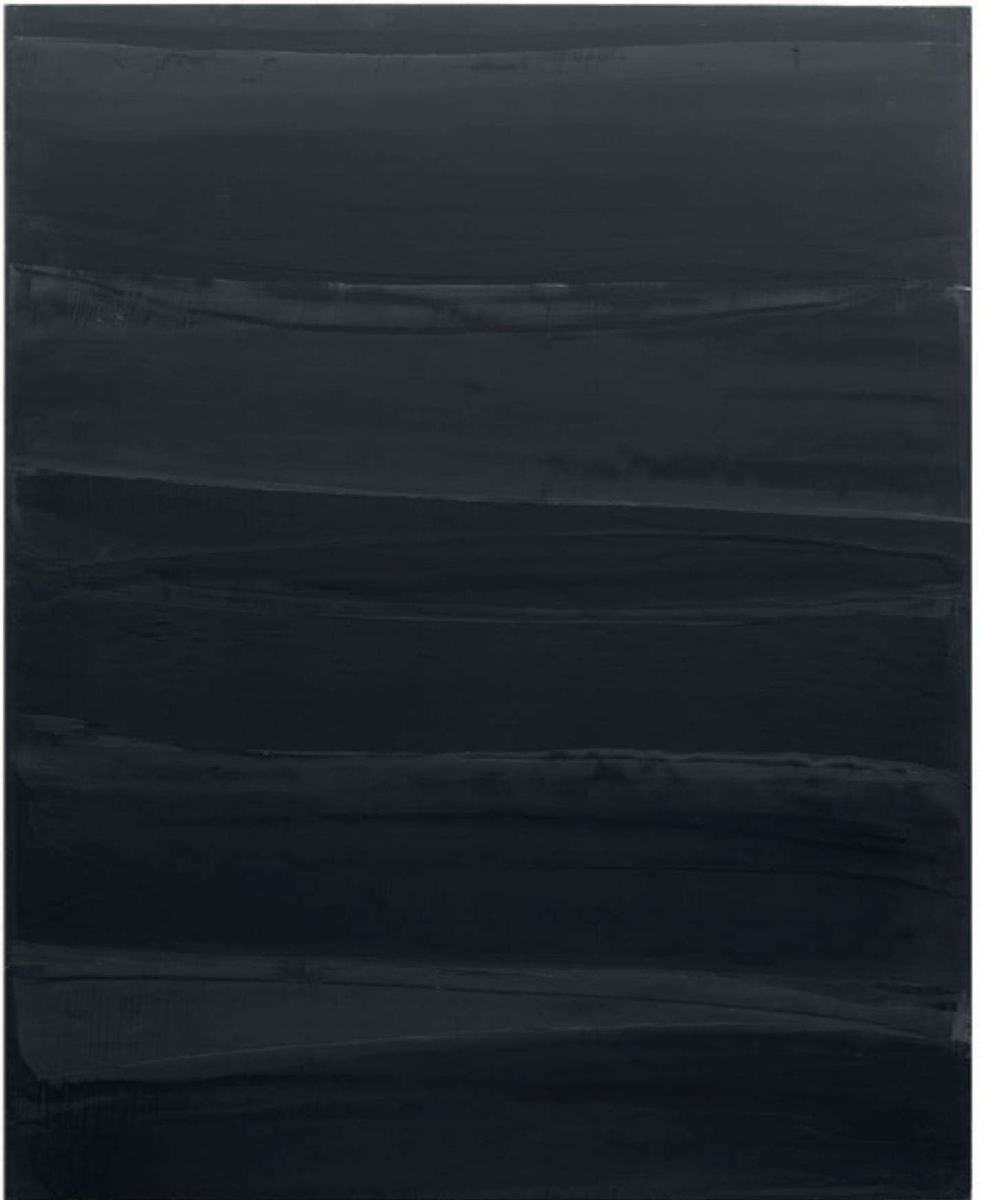
131

132



133

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 4 x 35 x 24 cm.



134

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 110 x 90 cm. 2014



135

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 110 x 90 cm. 2014



'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 2 x 45 x 30 cm. 2018

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 2 x 45 x 30 cm. 2018

138



139

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 8 x 35 x 30 cm. 2008



140

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 50 x 40 cm. 2017



141

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 65 x 55 cm. 2006



142



'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 2 x 45 x 30 cm. 2018



'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 2 x 45 x 30 cm. 2018

143



144

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 45 x 30 cm. 2018



145

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 45 x 30 cm. 2018



146

147

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 14 x 35 x 24 cm. 2014



148

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 58 x 50 cm. 2006



149

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 70 x 60 cm. 2006



150

'zonder titel'. Pigment, krijt op gips. 54,5 x 50 cm. 1994



151

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 70 x 60 cm. 2008



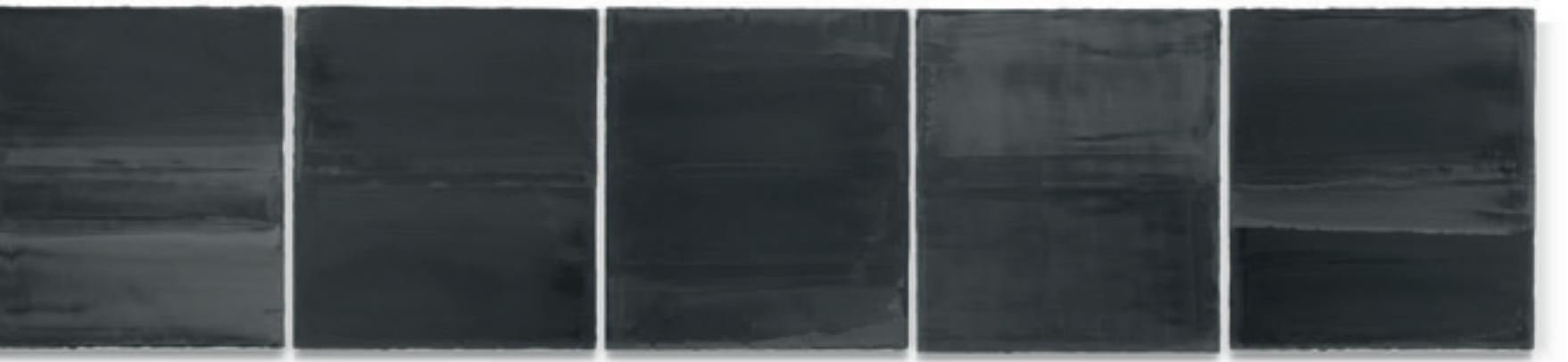
152

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 50 x 40 cm. 2017



153

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 45 x 40 cm. 2015

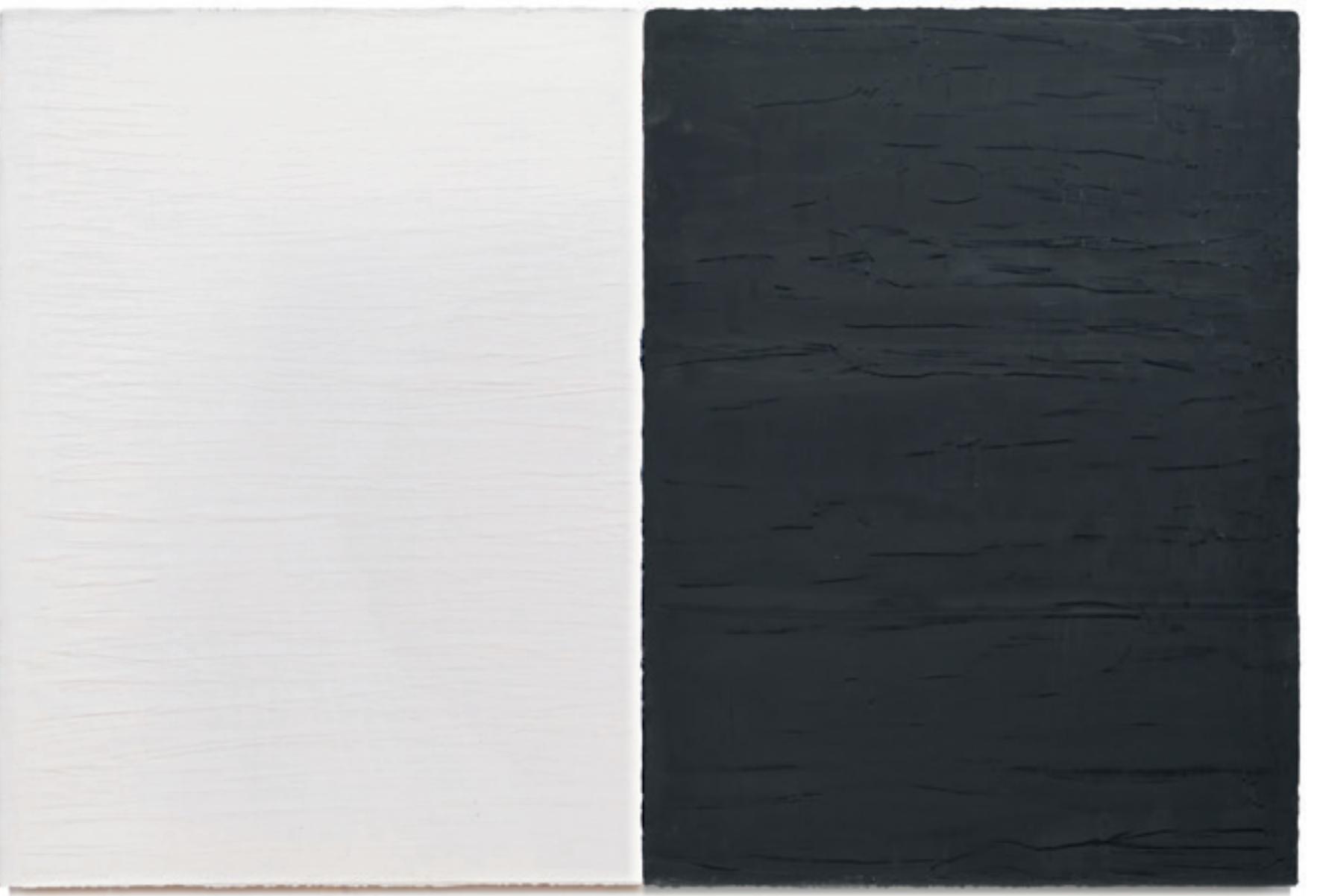


'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 5 x 45 x 40 cm. 2010



156

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 2 x 55 x 40 cm. 2014



157

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 2 x 81 x 60 cm. 2007-2008



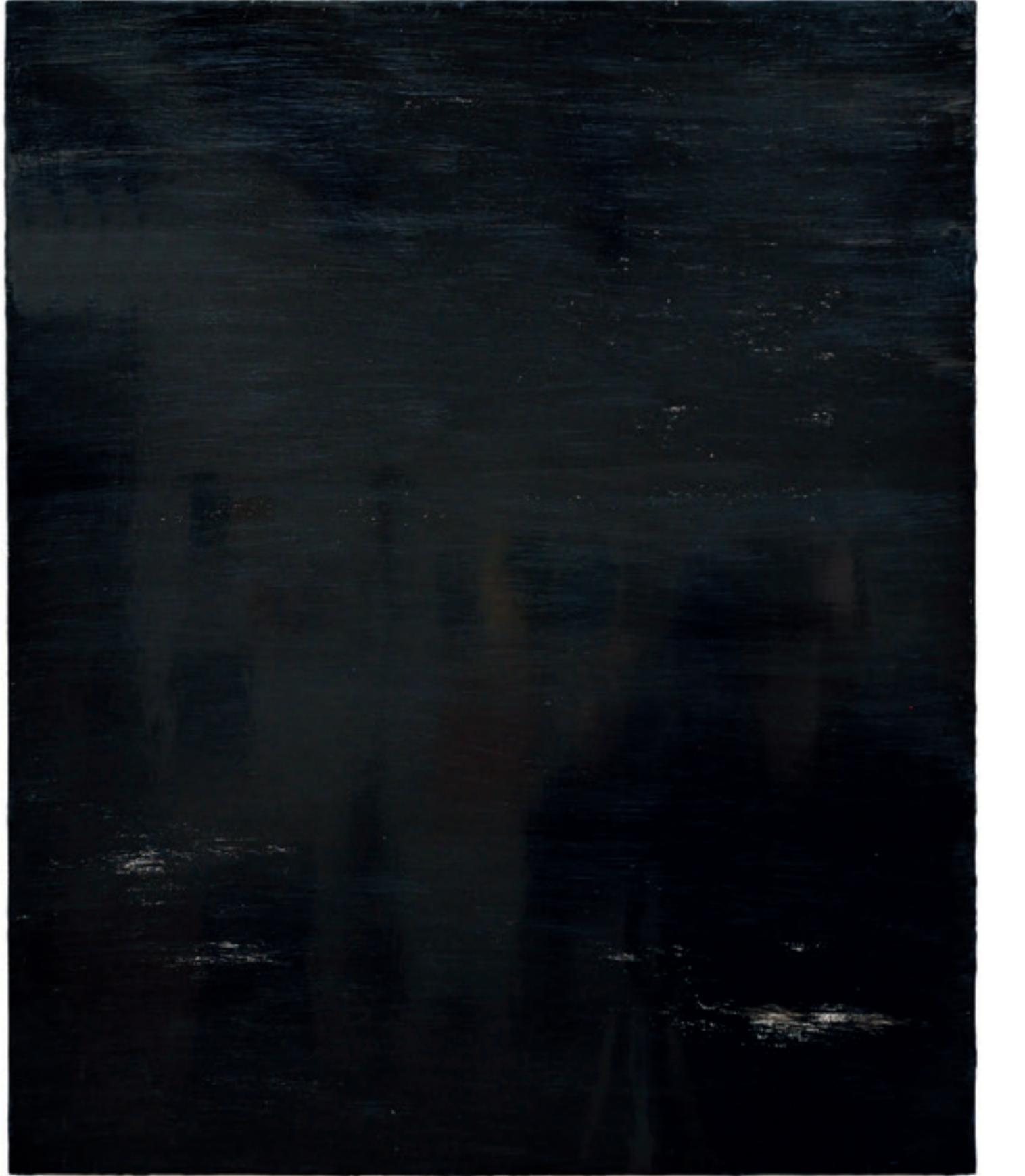
158

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 85 x 75 cm. 2014



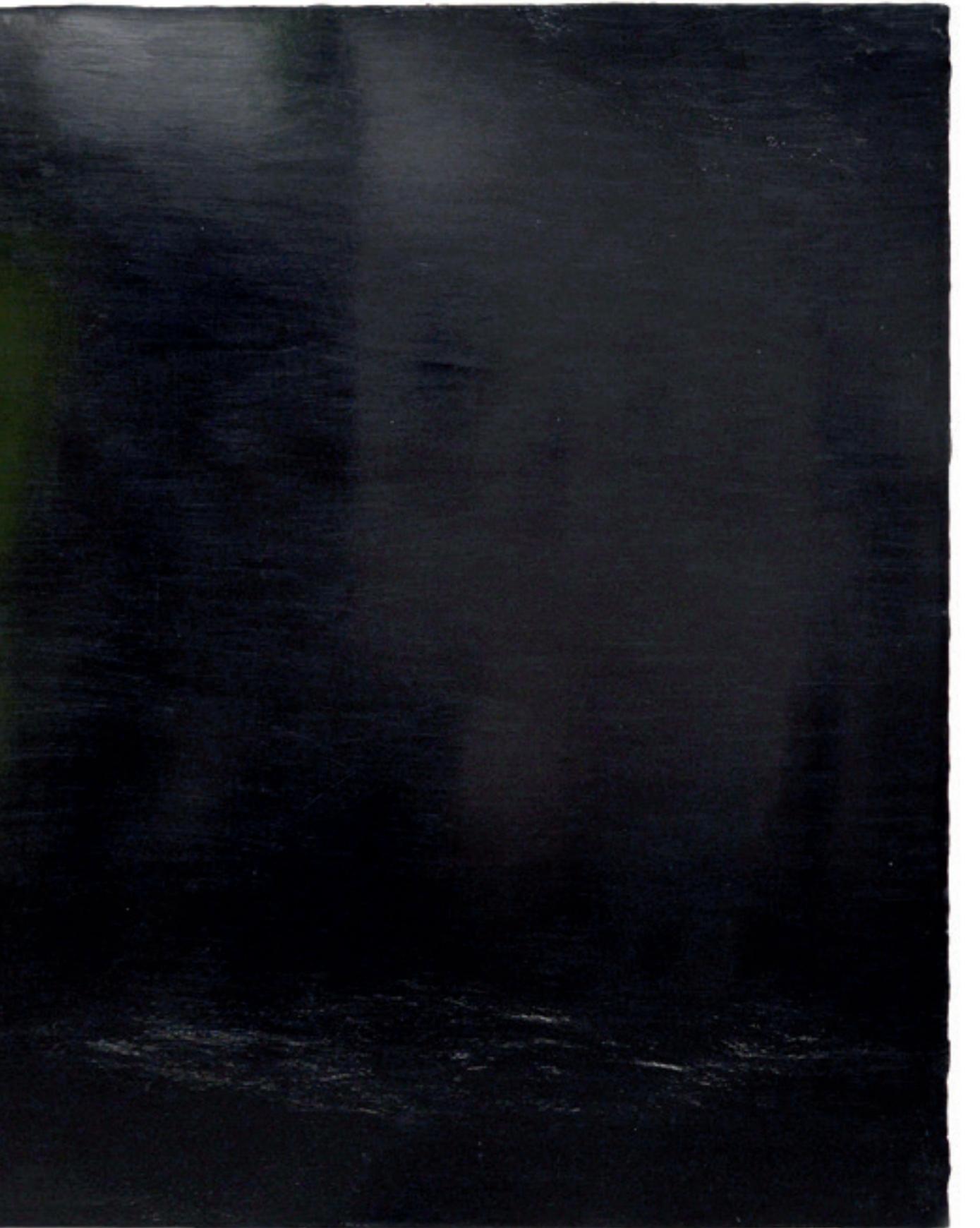
159

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 85 x 75 cm. 2014



160

'zonder titel'. Gepolijst boluskleur, krijt, paneel. 65 x 55 cm. 2003



161

'zonder titel'. Gepolijst boluskleur, krijt, paneel. 65 x 55 cm. 2003

162

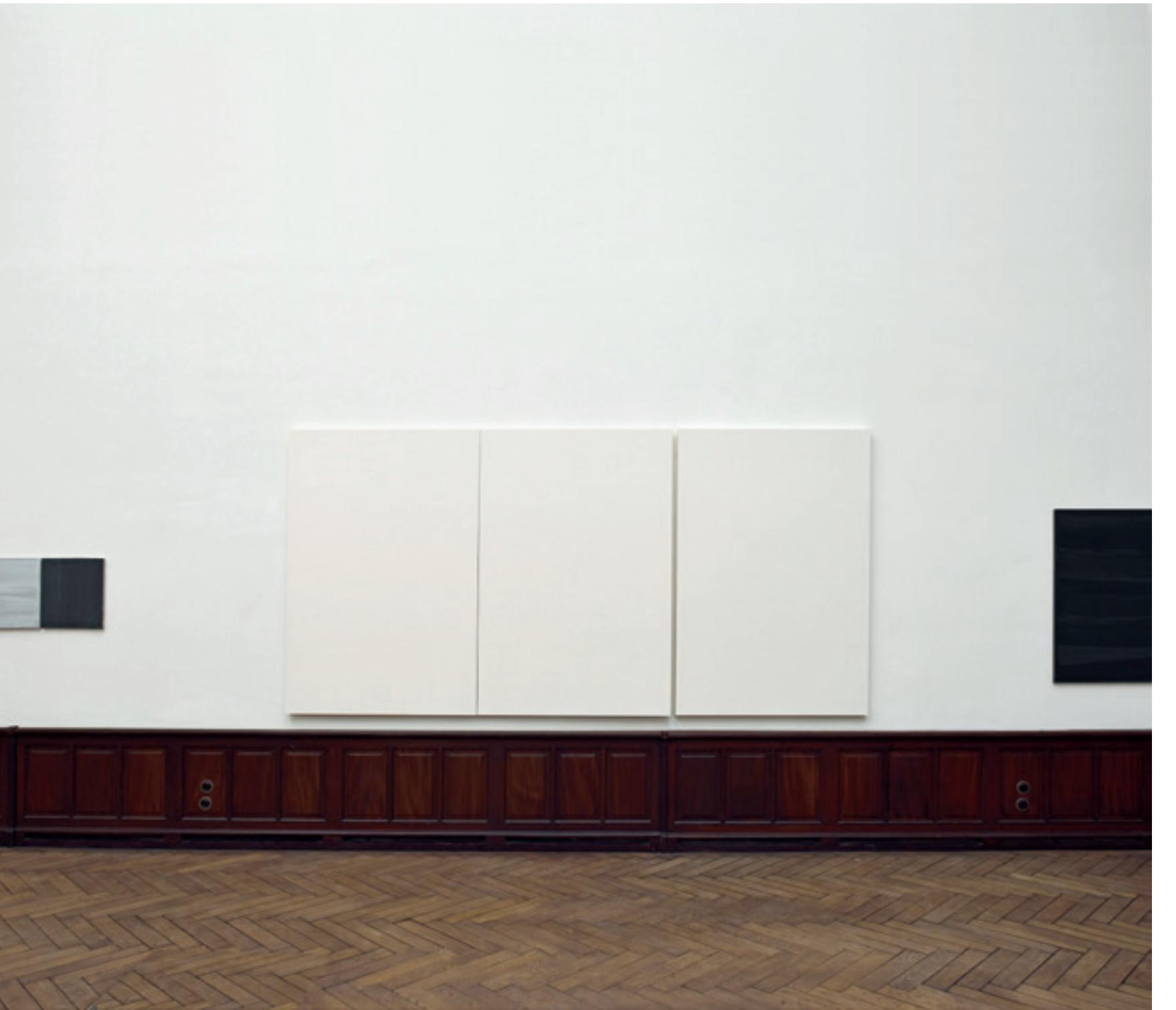


163



'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 3 x 60 x 48 cm. 2016

164



Lempertz, Brussel. 2015



166



167



Groeningemuseum, Brugge. 2017



Groeningemusem, Brugge. 2017



Groeningemusem, Brugge. 2017



'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel (detail pag. 199). 3 x 180 x 120 cm. 2017



174

'zonder titel'. Krijt, paneel. 2 x 180 x 120 cm. 2012



175

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 120 x 110 x 2,5 cm en 120 x 95 x 4,3 cm. 2004



176

'zonder titel'. Krijt, paneel. 5 x 45 x 43 cm. 2011



177

'zonder titel'. Krijt, paneel. 2 x 62 x 60 cm. 2011

178



Atelier. 2013

179

'zonder titel'. Krijt, paneel. 6 x 45 x 40 cm. 2013

'zonder titel'. Krijt, paneel. 65 x 55 cm. 2008



182



183



'zonder titel'. Pigment, krijt, cansonpapier. 180 x 120 cm. 2017

186



'zonder titel'. Pigment, krijt, cansonpapier. 180 x 120 cm. 2017

187



'zonder titel'. Pigment, krijt, cansonpapier. 180 x 120 cm. 2017

188



'zonder titel'. Krijt, cansonpapier. 180 x 120 cm. 2017

189



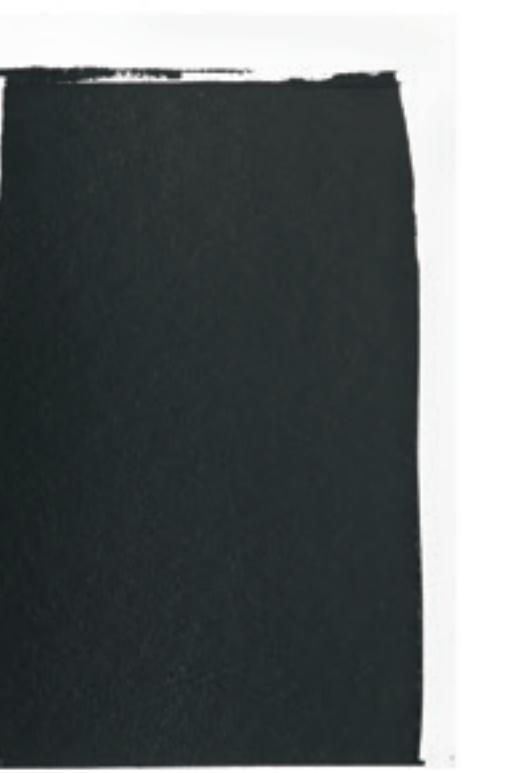
'zonder titel'. Krijt, cansonpapier. 180 x 120 cm. 2017



'zonder titel'. Pigment, krijt, papier. 32 x 47 x 34,7 cm. 2017-2018



192



193



'zonder titel'. Pigment, krijt, papier. 6 x 47 x 34,7 cm. 2017

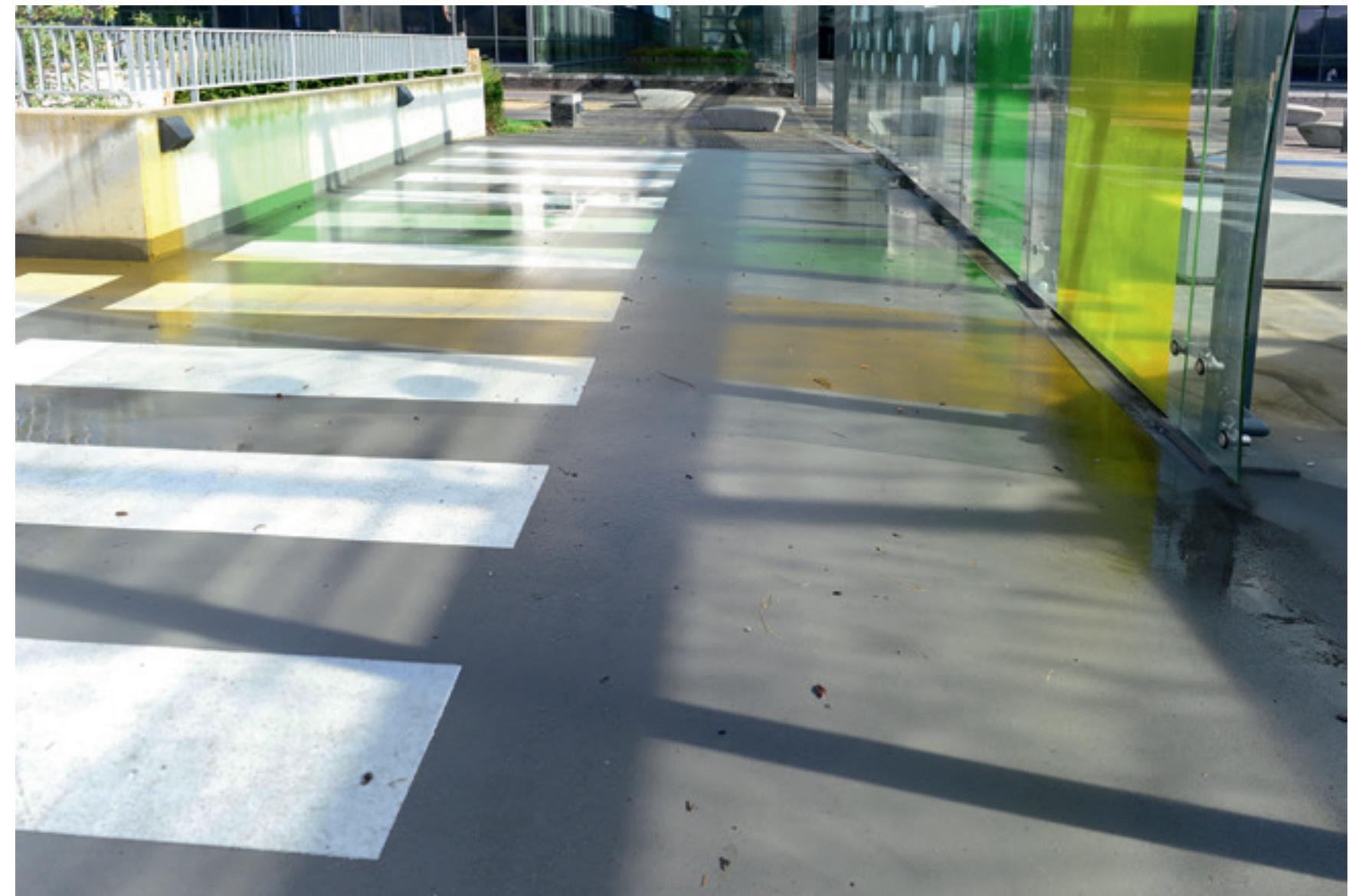
'zonder titel'. Pigment, krijt, papier. 6 x 47 x 34,7 cm. 2017



'Kunst in opdracht'. Alma ziekenhuis, Eeklo. 2016



196



197

'Kunst in opdracht'. Alma ziekenhuis, Eeklo. 2016

'Kunst in opdracht'. Alma ziekenhuis, Eeklo. 2016



198

'zonder titel'. Pigment, krijt, paneel. 3 x 180 x 120 cm. 2017



199

'From natural wonders to art treasures'. Antwerp Diamond Museum DIVA in Shanghai Natural History Museum. 2018

200



Atelier. 2018

201



202

Krijt, paneel. 2 x 200 x 120 cm. 2018



203

'zonder titel'. Krijt, paneel. 200 x 120 cm. 2018



'zonder titel'. Krijt, paneel. 200 x 120 cm. 2018



'zonder titel'. Krijt, paneel. 200 x 120 cm. 2018



206

Krijt, paneel. 2 x 200 x 120 cm. 2018



207

Atelier. 2018



'Vienna contemporary'. Wenen. Gallery Sofie Van de Velde, Antwerpen. 2017



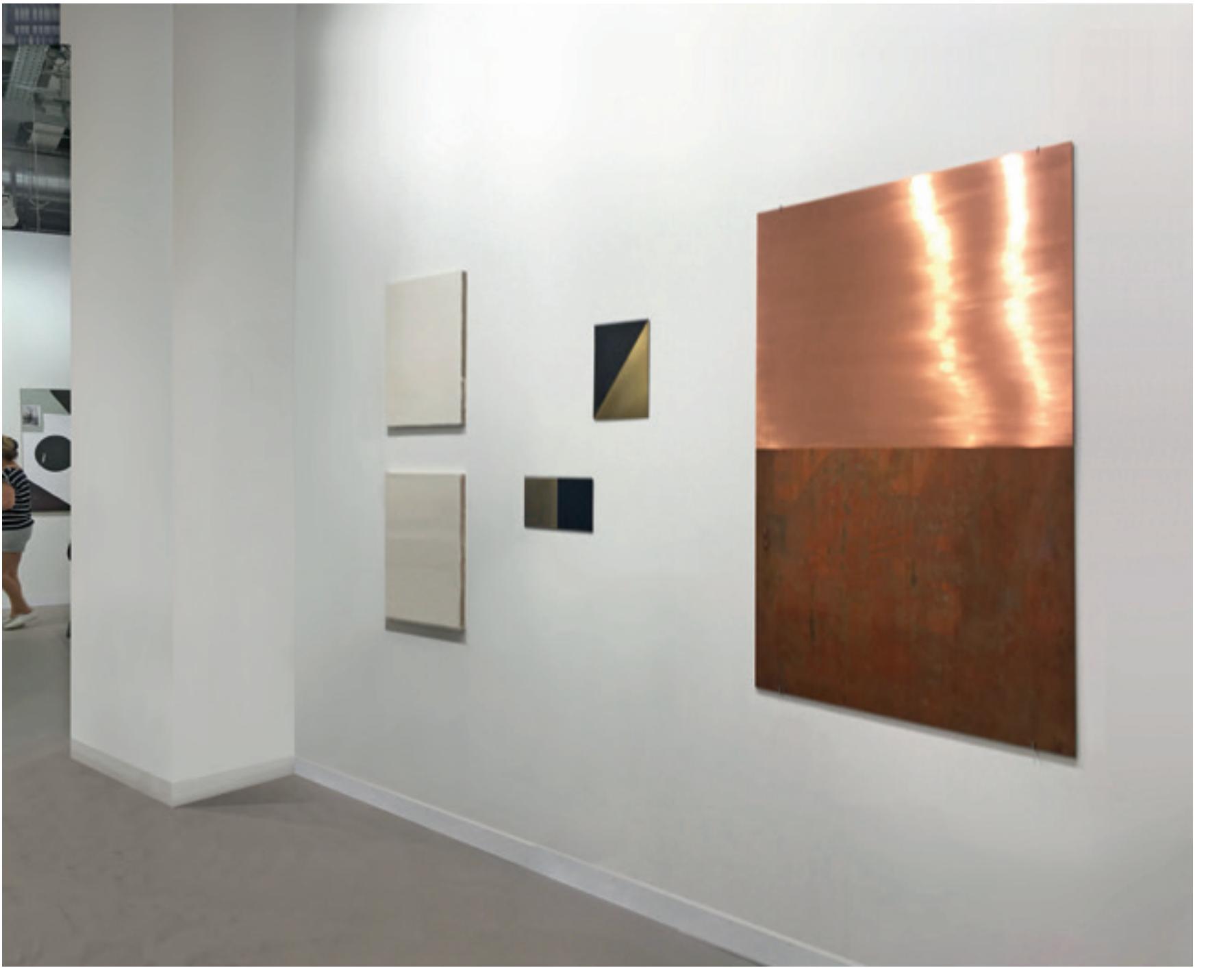
Art fair Düsseldorf. Galerie Sofie Van de Velde, Antwerpen. 2017



'Backstage (2)'. Galerie Mehdi Chouakri, Berlijn. 2018



'Backstage (3)'. Courtesy: Thomas Rehbein Galerie, Keulen. 2018



212

Art Basel. Galerie Mehdi Chouakri, Berlijn. 2018



Mehdi Chouakri

Art Basel. Galerie Mehdi Chouakri, Berlijn. 2018

213

214



Atelier. 2018

Solotentoonstellingen

2018

Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. Huib Hoste's Zwarte Huis.
2 augustus – 23 september
Kasteelstraat 1, Watou. 'Untitled Paintings'. 5 augustus – 2 september

2017

Groeningemuseum. Brugge. 'Collectiepresentatie en recent werk'.
25 februari – 3 september
Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 'Untitled'. 26 maart – 1 mei
Galerie Ramakers. Den Haag. 'Een keuze uit het oeuvre'. 9 april –
14 mei

2015

Lempertz. Brussel. 6 februari – 8 maart

2014

Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 'Untitled-Color'. 20 september –
2 november
Phoebus. Rotterdam. 5 oktober – 16 november

2013

Museum Dhondt – Dhaenens. Deurle. 21 april – 16 juni
Bank Delen. Gent. 15 juni – 15 december

2012

Huize St. Bonaventura. Gent. 21 december – 13 januari 2013
Phoebus. Rotterdam. 22 januari – 4 maart

2010

Phoebus. Rotterdam. 26 september – 31 oktober

2009

Galerie CD. Tielt. 20 september – 15 november

2008

Grusenmeyer Art Gallery. Deurle. 20 januari – 2 maart
Be-Part. Waregem. 10 mei – 29 juni

2007

Roodstop. Oudenaarde. 27 april – 15 juni

2006

Grusenmeyer Art Gallery. Deurle. 17 september – 28 oktober. 'spaces'.
Phoebus. Rotterdam. 10 december – 21 januari 2007

2005

White-out Studio. Knokke. 'Willy De Sauter – Christian Kieckens'.
29 januari – 13 maart

Phoebus. Rotterdam. 22 mei – 28 juni
De Bond. Brugge. 30 november – 22 januari 2006

2004

Grusenmeyer Art Gallery. Deurle. 18 januari – 29 februari
Orpheus Instituut. Gent. oktober 2004 – juni 2005

2003

CCNOA. Brussel. 22 februari – 20 april
Phoebus. Rotterdam. 2 november – 7 december

2002

Galerie C.D. Tielt. 20 oktober – 21 december

2001

M HKA. Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen. 18 februari – 27 mei
Phoebus. Rotterdam. 7 maart – 8 april
White – Out Studio. Knokke. 10 augustus – 30 september

1999

Phoebus. Rotterdam. 14 januari – 28 februari
Galerie De Gryse. Tielt. 17 oktober – 28 november

1997

Margeret Harvey Gallery. St. Albans London. 21 januari – 16 februari

1996

Business Faculty. Brussel. 15 januari – 15 maart
Battersea Art Center. Londen. 8 oktober – 10 november

1995

Plateau. Brussel. 10 februari – 1 april
Galerie Patrick De Brock. Knokke. 4 november – 17 december

1993

De Brakke Grond. Amsterdam. 13 februari – 5 maart
Galerie Patrick De Brock. Antwerpen. 4 februari – 20 maart

1992

Plateau. Brussel. 12 september – 14 november

1991

Galerie Patrick De Brock. Antwerpen. 31 mei – 29 juni

1989

Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst. Gent. 19 mei –
17 juni
Haus Gospert. Eupen. 8 september – 17 september

1986

De Lege Ruimte. Brugge. 2 februari – 23 februari

1985

Museum van Hedendaagse Kunst. Gent. 19 januari – 17 februari

1982

Gallery Richard Foncke. Gent. 20 november – 12 december

1981

Gallery Richard Foncke. Gent. 21 maart – 19 april

1980

Galerie Declercq. Knokke. 20 december – 18 januari 1981

1979

Stichting Veranneman. Kruishoutem. 13 maart – 5 mei
I.C.C. Antwerpen. 17 november – 23 december

1976

Gallery Richard Foncke. Gent. 19 november – 8 december

1975

Galerij Aksent. Waregem. 17 oktober – 7 november

1974

Galerij Imago. Tielt. 21 april – 5 mei
Standaard galerij. Oostende. 15 juni – 9 juli

1973

Flat 5. Brugge. 22 september – 12 oktober

217

216

Groepstentoonstellingen

2018

'Backstage'. Galerie Mehdi Chouakri. Berlin. 12 januari – 23 februari
Art Rotterdam. Galerie Ramakers. Den Haag. 8 – 11 februari
Diva Antwerpen. Shangai. Natural History Museum. 7 februari – 7 april
'Backstage'. Galerie Thomas Rehbein. Koeln. 25 mei – 7 juli
Art Basel. Galerie Mehdi Chouakri. 14 – 17 juni

2017

Art Rotterdam. Galerie Ramakers. Den Haag. 9 februari – 12 februari
'Volta 13'. Basel. Galerie Ramakers. Den Haag. 12 – 17 juni
'Weiss'. Galerie Christoph Abbihl. CH Solothurn. 19 augustus – 23 september
'Vienna Contemporary'. Gallery Sofie Van de Velde. Antwerpen. 21 september – 24 september
'Selection VI'. Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 30 september – 20 november
Art Düsseldorf. Gallery Sofie Van de Velde. Antwerpen. 17 november – 19 november
'afair'. Cosar HMT. Düsseldorf. 17 november – 21 december
PAN Amsterdam. Galerie Ramakers. Den Haag. 18 november – 26 november

218

2016
PAN Amsterdam. Galerie Ramakers. 20 november – 27 november
'Selection III'. Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 5 februari – 13 maart
'From Nature to Abstract'. Gallery Sofie Van de Velde. Antwerpen. 19 maart – 1 mei
'De architect – De Mentor – Het Archief. Christian Kieckens'. De Singel. Antwerpen. 18 mei – 29 mei
'Selection IV'. Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 24 juni – 1 augustus
'Drie Generaties Belgische Abstracte Kunst'. Blast. 'Oostende'. 22 oktober – 12 februari

2015

'Art Brussels'. Richard Saltoun gallery. London. 24 april – 27 april
'Parallel'. Galerie Annie Gentils. 17 mei – 12 juni
'Selectie II'. Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. juli – augustus
'In de Kantfabriek'. Vilvoorde. 4 september – 30 september
'In het spoor van Jan Schoonhoven'. Kunstencentrum Kadmium. Delft. 1 november – 21 december
'(e) SILENCE'. Galerie Valerie Traan. Antwerpen. 11 november – 6 december

2014

'Abstract in Vlaanderen – een eigenzinnige selectie'. Geraardsbergen. 18 – 28 april
'Conceptual Art'. Galerie Ronny Van de Velde. Artfactor. Oostende. 2 augustus – 19 oktober
'Black'. MDZ Art Gallery. Knokke. 8 augustus – 9 september

2013

Art Rotterdam. Phoebus. 7 – 10 februari.
'About Waves'. CC Strombeek. 11 januari – 7 februari
'Factura 2013'. CIAP. Hasselt. 27 april – 16 juni
'Lines'. Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 18 mei – 16 juni
PASF. C – Mine. Genk. 30 mei – 30 november
'The mind of the artist'. Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 2 augustus – 30 september
'Mais elle est ou, la peinture'. Faculteit Rechten Leuven. 10 oktober – 31 augustus 2014
'Museum to scale 1/7'. K.M.S.K. Brussel. 11 oktober – 2 februari
'Museum to scale 1/7'. Bank Delen. Antwerpen. 16 oktober

2012

Belgian Art House. Leuven. 9 november – 19 november
'Minimal Art'. Galerie Ronny Van de Velde. Knokke. 4 augustus – 14 oktober
'Raw Art Sculpture'. Phoebus. Rotterdam. 8 februari – 4 maart
'Re – Reply – Art Fair'. Phoebus. Rotterdam. 8 februari – 12 februari

2011

'Vis à Vis'. Galerie Rossi Contemporary. Brussel. 3 december – 21 januari 2012
'Creating the void'. Pulchri studio. Den Haag. 4 – 26 juni
Art Amsterdam. Phoebus. Rotterdam. 11 mei – 15 mei
'I promise to love you'. Kunsthall. Rotterdam. Caldic Collectie. 06 februari
Art Rotterdam. Phoebus. Rotterdam. 10 februari – 13 februari

2010

'Hommage aan de monochromie'. Ccha. Hasselt. 25 april – 27 juni
Art Rotterdam. Phoebus. Rotterdam. 3 – 7 februari
'Le Fabuleux Destin du quotidien'. MAC's - Grand Hornu. 7 februari – 23 mei

2009

'Kunst uit huis V'. Collectie Ron Klein Breteler. Schiedam. 23 mei – 23 augustus 2009
Art Amsterdam. Phoebus. Rotterdam. 13 mei – 17 mei
'Enjoy'. Grusenmeyer Art Gallery. 3 mei – 7 juni
'Artists of the gallery'. Grusenmeyer Art Gallery. 13 december – 14 februari 2010

2008

'Wouldn't it be nice – couldn't it be nice – shouldn't it be nice'. Phoebus. Rotterdam. 14 december – 25 januari 2009
'Wouldn't it be nice – couldn't it be nice – shouldn't it be nice'. Kunstenlab. Deventer. 18 december – 1 februari 2009

Art Rotterdam. Phoebus. Rotterdam. 6 februari – 10 februari

'Trends 08'. St Barbarakerk. Gent. 29 februari – 9 maart
'Speichern Unter'. Salzwedel. 4 juni – 29 juni
Kunstlab. Deventer. 21 december – 1 februari
Phoebus. Rotterdam. 14 december – 25 januari

2007

'Paulo Post Futurum'. Breda's Museum. 16 juni – 19 augustus
'Art Amsterdam 07'. Phoebus. Rotterdam. 9 – 13 mei
'Internationales Bildhauer-Symposium'. Kaiserslautern. 12 september – 2 oktober
Gallery De Gryse. Tielt. 14 oktober – 24 november

2006

'Trends 06'. St Barbarakerk. Gent. 10 februari – 19 februari
Art Brussels. Brussel. Grusenmeyer Art Gallery. 20 april – 24 april
'Extiem Poëziezomer'. Watou 2006. 2 juni – 10 september
'Solitude'. De Bond. Brugge. 23 september – 23 oktober
Art Cologne. Keulen. Grusenmeyer Art Gallery. 1 – 5 november
'Face – Surface'. Galerie CD. Tielt. 19 november – 15 januari

2005

'30 Jaar Gallery'. Gallery De Gryse. Tielt. 27 november – 29 januari 2006
'Lijnen en afvallen'. Lokaal 01. Breda. 11 februari – 20 maart

2004

Drawings. Newtonbarry House. Bunclody Co Wexford. Ireland. 13 augustus – 5 september
'Zomertentoonstelling'. Phoebus. Rotterdam 2004
'Opbouwend'. Cultuurcentrum Strombeek. 01 oktober – 08 november
'MoltiMultipli'. CCNOA. Brussel. 17 november – 19 december

2003

Art Rotterdam. Phoebus. 26 februari – 3 maart
'A Prior Benefiet'. M HKA. Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen. 28 februari – 02 maart
'Versus'. KunstadStroom. Oudenaarde. 22 augustus – 12 oktober
'Fase II'. Grusenmeyer Art Gallery. St Martens – Latem. 30 november – 21 december

2002

'Artomatic – Artomatique. Antwerpen. Kunst uit automaten. 23 mei – 30 mei

2000

'Tekeningen 2000 / Schilderingen op papier'. Phoebus. Rotterdam. 24 februari – 2 april

KunstRAI. Amsterdam. Phoebus. Rotterdam. Stephan Gritsch, Arjan Janssens, Willy De Sauter

1999
Phoebus. Rotterdam. 17 juni – 15 augustus
'Nature Contre Nature – Regards dans l'art Belge'. Maison de la Culture d'. Arlon. Arlon. 9 oktober – 14 november
'Tremendum et Fascinosum'. Cultureel Centrum. Berchem. 3 december – 1 februari

1998
Phoebus. Rotterdam. 14 mei – 10 juli

1997
'Trapped Reality'. Centre d'art Santa Monica. Barcelona. 16 september – 30 oktober

1996
'Accrocage'. Galerie Patrick De Brock. Knokke. 14 juli – 30 augustus
'Tekeningenmanifestatie'. Phoebus. Rotterdam. 9 maart – 22 april
'Lat. Ornamentum'. Biekorfroyer Brugge. 6 september – 19 oktober
Pulchri studio. Den Haag. 15 september – 16 oktober
'Open deuren'. Pottelberg Kortrijk. 11 – 27 oktober

1995
Galerie CD. Tielt. DD Trans – Willy De Sauter. 1 september – 30 september
'Nieuwe opstelling'. Groeninge Museum. Brugge
'La condition Humaine'. H. I. St Lucas. Gent. Witte Zaal. 10 oktober – 3 november
'Artists choice'. Carine Campo Gallery. Antwerpen. 17 februari – 30 maart

1994 – 1995
Galerie Patrick De Brock. Knokke. 'Bach – De Sauter – Graf- Hütte – Pacquée – Simoni – Thevs – Umborg'.
Kunstwerken verworven door de Vlaamse Gemeenschap in 1992 – 1993
M HKA. Antwerpen. 10 december – 19 februari

1994
Galerie CD. Tielt. 'Willy De Sauter, Honoré d'O, Nina Haveman, Manfredu Schu, Richard Venlet'
'De Verzameling'. M HKA. Antwerpen. permanente opstelling. 12 maart
ARCO. Madrid. Galerie Patrick De Brock
Museum Dhondt Dhaenens. Deurle. 'Luc De Leu, Willy De Sauter, Isa Genzken, Langlands & Bell'. 11 september – 23 oktober
'Constructif'. Gemeentehuis Mortsel. 22 oktober – 7 november

1993
'Moderne Tekeningen uit de verzameling'. Museum voor Moderne Kunst.

219

Brussel. 2 januari – 15 februari
 Patrick De Brock Galerie. Antwerpen. Benoit, Willy De Sauter, Franz Graf, Perry Roberts, Koen Theys, Guy Van Bossche.

1992
 'Kunst in Vlaanderen Nu'. M HKA. Antwerpen. 14 december 1991 – 26 januari 1992
 'Kunst in Vlaanderen Nu'. Bergkerk. Deventer (NL). 8 februari – 8 maart
 'Minima(a)l'. Museum van Hedendaagse kunst. Gent. 8 februari – 20 april
 'Kunstwerken verworven door de Vlaamse Gemeenschap'. Museum van D deinze en de Leiestreek. D deinze. 3 mei – 14 juni

1991
 RAI. Amsterdam. Galerie Patrick De Brock. 29 mei – 2 juni
 'Kunst in Vlaanderen Nu'. M HKA. Antwerpen. 14 december – 26 januari
 Galerie Patrick De Brock. Antwerpen. Willy De Sauter, Heinrich Dunst, Franz Graf, Callum Innes

1990
 'Kunstwerken verworven door de Vlaamse Gemeenschap'. Museum van D einze en Leiestreek. 5 mei – 10 juni
 'Cent ans d'art Belge'. Parijs. 12 juni – 26 augustus
 'De Verzameling II'. M HKA. Antwerpen. 30 juni – 4 november
 'Abstract Art in Belgium / Flanders, Origin And Fundamentals'. City Museum of art, Itami (Japan). 7 oktober – 18 november

1988
 'Eerste Triennale van de Vlaamse Beeldende Kunst'. Casino. Blankenberge. 15 juni – 15 augustus

1987
 Nationale Bank Brussel. 'Hedendaagse Belgische Kunst'. 2 november – december
 'La petite parade'. Eeklo. 8 – 24 mei
 'De kwadratuur van het origineel'. PMMK. Oostende.

1986
 'Kunstwerken verworven door de Vlaamse Gemeenschap'. Cultureel Centrum. Genk. 25 mei – 22 juni
 'Tussen vlak en Ruimte'. Museum voor Moderne Kunst. Brussel. 17 januari – 2 maart

1985
 De Brakke Grond, Amsterdam, de Nieuwe Kerk. Amsterdam.
 Hugo Minnen Galerij. Dessel.

1984
 Campo galerij. Antwerpen. 8 november – 25 november

1983
 'De Structuur Voorbij'. I.C.C. Antwerpen. 5 januari – 20 februari

1982
 'In en om de schilderkunst in West-Vlaanderen'. Kredietbank Brussel. 10 mei – 6 juni

1981
 'Jonge West-Vlaamse Kunst'. Merksem. 24 april – 10 mei
 De Brakke Grond, Amsterdam
 'Recapitulation'. Richard Foncke Gallery. Gent. 18 juli – 30 augustus

1980
 'Art made in Belgium'. Museum. Aalst.
 '7 x Wit'. Galerie De Gryse. Tielt. 6 februari – 1 maart

1979
 'Grafiek in West-Vlaanderen'. Brugge – Ieper. 1 juli – 22 juli en 29 juli – 19 augustus
 'Bibliotheekformaat'. Richard Foncke gallery. Gent. december 1978 – januari 1979
 'premie-uittgaven'. C.I.C., Gent. 16 december – 21 januari

1978
 '6de Actuele Kunstmarkt'. Paleis voor Schone Kunsten. Brussel. 10 februari – 19 februari
 'Kunstwerken verworven door de Staat'. Paleis voor Schone Kunsten. Brussel. 2 maart – 2 april
 'Ascese als Kunst'. C.I.C. en Cultureel centrum H.I. St.- Lucas. Gent. 18 april – 6 mei

1977
 'Aspect 3'. Stedelijk museum St Niklaas. 25 maart – 24 april
 'Aspect 3'. L'Ancienne Eglise Saint André. Luik
 'Aspect 3'. Scharpoord. Knokke-Heist. 25 maart – 24 april
 '8^e Internationale prijs voor schilderkunst'. Scharpoord. Knokke-Heist. 28 oktober – 20 november

1976
 'Jeune Peinture Belge'. Paleis van Schone Kunsten. Brussel. 30 maart – 21 april
 'Schilderkunst in West-Vlaanderen'. Koksijde – Brugge – Ieper – Zierikzee nl.
 'Europaprijs voor Schilderkunst'. Stedelijk Museum. Oostende. 4 september – 4 oktober
 'Aspect 3'. Studio 44. Brussel. 5 november – 28 november
 'Aspect 3'. Palais des Beaux – Arts. Charleroi. 4 december – 9 januari
 Actuele Kunstmarkt. Paleis voor Schone Kunsten. Brussel.

1975
 'Jonge Vlaamse grafiek'. K.U.L. Leuven. 14 april – 26 april
 'Midzomerforum'. Assenede. 20 – 22 juni

1974
 'Zevende Internationale Prijs voor schilderkunst. Knokke-Heist. 6 april – 28 april

1973-1974
 'Forum van de Grafiek'. St. Pietersabdij. Gent. 29 november – 6 januari
 10 mei – 6 juni

1973
 'Jeune Peinture Belge'. Paleis voor Schone Kunsten. Brussel. 23 februari – 14 maart
 'Europaprijs voor Schilderkunst'. Stedelijk Museum. Oostende. 17 juni – 5 september

1972
 'Prijs Hopland schilderkunst'. Poperinge. 1 oktober – 31 oktober
 Galerij Campo. Antwerpen.
 'Plastische Kunst in West-Vlaanderen'. Brugge – Ieper – Waregem – Kortrijk – Vlissingen.

1971
 'Grafiek in West-Vlaanderen'. Gildhof. Tielt. 23 oktober – 11 november
 'Grafiek in West-Vlaanderen'. Provinciaal Hof. Brugge. 21 november – 12 december

- Niek Hendrix. 'Willy de Sauter – een keuze uit het oeuvre'. 2017
C.L. Le Monochrome s'installe chez Lempertz. Libre Belgique. 2015
Jeroen Bosch. Trendbeheer toont Willy De sauter@ Galerie Phoebus. 2015
Elke Couchez. 'Lezen tussen de lijnen'. H-Art. 2013
Stijn Maes. 'Mais elle est ou, la peinture'. 2013 – 2014
Tanguy Eeckhout. 'Willy De Sauter'. Museum Dhondt-Dhaenens.
DD View 2013 / 4
Luk Lambrecht, Tanguy Eeckhout. 'Willy De Sauter'. Museum Dhondt Dhaenens. 2013
Luk Lambrecht, Tanguy Eeckhout. 'Willy De Sauter'. Ronny Van de Velde. 2013
De Canvasconnectie. Canvas. 29 januari 2012
'Creating The Void'. Philip Peters. 2011
Marc Ruyters. Le fabuleux Destin du quotidien. 2010
Gilbert Van Drunnen. Being European – Being Artist. 2010
Wim van Beek. 'Schrijven, beschrijven en herschrijven'. 2009
Patrick Ronse. V. 2005 – 2009
Marc Ruyters. 'Willy De Sauter'. H-Art. 2009
Thibaut Verhoeven. Be-Part. 2008
(ECR) 'Een manier van denken'. De Weekbode. 2008
Bart Janssen. 'Van Marcel Broodthaers tot Guillaume Bijl'. 2007
Marc Ruyters. 'Het Buitengebeuren'. H-Art. 2006
Luk Lambrecht. 'Een complot tussen twee disciplines'. Watou. Knack. 2006
Marc Ruyters. 'Van een bedrieglijke lichtheid'. De Tijd. 2006
Jeroen Laureyns. 'Willy De Sauter'. Fresco. 2006
Luk Lambrecht. 'Over de schoonheid van het minimale'. 2006
Marc Ruyters. 'Stijn Cole / Willy De Sauter'. 2006
Johan De bruyne. 'Tot essentie teruggebracht'. Brugs Handelsblad. 2005
Michel Dewilde, Luk Lambrecht, Yves Rooze. 'In Balance', en 'Over de minimale beweging in de artistieke productie van Willy De Sauter'. De Bond. Brugge. 2005. Cat. 80 blz.
Lars Kwakkenbos. 'Dansen in wit'. De standaard. 2005
Luk Lambrecht. 'Ijskast voor de toekomst'. De Morgen. 2005
Lars Kwakkenbos 'Willy De Sauter en Christian Kieckens'. Fresco. 2005
Luk Lambrecht. 'Wit in al zijn nuances'. De Morgen. 2004
Sandra Smets. 'Optische Spelletjes'. Rotterdams Dagblad. 2003
Luk Lambrecht. 'Willy in de ruimte'. De Morgen. 2002
Yves Stevenheydens. 'Rechtlijnig naast enigmatisch'. Tijd Cultuur. 2001
Christine Vuegen. 'Willy De Sauter gezant van de eenvoud'. Kunstbeeld. 2001
Luk Lambrecht. 'Een tentoonstelling als een komma'. De Morgen. 2001
Flor Bex, Yonah Foncé, Raymond Ryan. 'Willy De Sauter'. M HKA. 2001. Cat. 146 blz.

Colofon

Opgedragen aan Tanguy Eeckhout.

Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling
'Untitled works' van Willy De Sauter in Huib Hostes huis
Dumortierlaan 8, 8300 Knokke
van 4 augustus tot en met 23 september 2018
Concept: Ronny & Jessy Van de Velde
Coördinatie: Jessy Van de Velde
Lay out: Ronny Van de Velde
Tekst: Jan Ceuleers
Vertaling: Isabelle Grynberg
Architectuurfotografie Huis Huib Hoste: © Karin Borghouts
p. 2, 4, 10, 16, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
44, 46, 65, 133
Fotografie: Bob Daems: p. 199, Philippe Degobert: p. 87
An De Sauter: p. 53, Willy De Sauter: p. 26, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 56,
57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 74 - 76, 78, 89, 90, 90, 91, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114,
117, 118, 119, 120, 121, 122, 122, 125, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 139,
140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158,
159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 179,
180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 215
Photografie Dewaele - Degrauwé: p. 101
Martine Knockaert: p. 111, Dirk Pauwels: p. 83, 84, 85, 86
Dirk Van der Borght: p. 114, 115, 224, Sofie Van de Velde: p. 208, 210
Rik Van Nevel: p. 127, Ivan Vanoverveldt: p. 73, 75, 77, 79, 81
Simon Vogel: p. 211
Vormgeving en prepress: Fabienne Peeters (Steurs)
Druk: Graphius, Gent
Willy en Martine De Sauter danken: Ronny en Jessy Van de Velde,
Jan Ceuleers, Sofie Van de Velde, Herwig en Eliane Van de Velde,
Paul en Nana Van den Heuvel, Jos en Zelma Vandermolen, Andre en
Riet Van Poeck, Eric en Hilde Obrie, Griet De Sauter en Piet Carpentier,
An De Sauter, Irma Carpentier, Boris Carpentier, Oscar Carpentier,
Catalijn Ramakers, Mehdi Chouakri, Christoph Abbühl, Thomas Rehbein.
Galerie Ronny Van de Velde (in Huib Hostes Huis)
Dumortierlaan 8 (hoek Mosselmannsstraat) - 8300 Knokke
T +32 (0)477 55 10 28 - ronnyvandeveldel@outlook.com
www.ronnyvandeveldel.com
Openingsuren:
Van donderdag tot en met zondag, van 12 tot 18 uur en na afspraak.
© Karin Borghouts
© Jan Ceuleers
© Willy De Sauter
Deze catalogus wordt gratis aangeboden en is niet te koop.