conceptual art

RONNY VAN DE VELDE

For Maryse, In memory of André Goeminne
Voor Maryse, Ter herinnering aan André Goeminne

WOORDEN VOORAF

Jan Ceuleers

De conceptuele kunst benadrukte het belang van de idee die aan de basis van het kunstwerk ligt. Alle middelen waren goed om die idee te realiseren, tot en met de louter mededeling van de idee. Die anything goes houding tegenover het artistieke medium bevatte echo's van Marcel Duchamp, Yves Klein en Andy Warhol. Foto's en video's die de creatieve ervaring documenteren konden prima kunst zijn, of zelfs een aankondiging of catalogus zonder tentoonstelling. De grens tussen document en kunstwerk was vervaagd. Men zag een nieuwe rol weggelegd voor de kunstenaars. Hun werken, vaak begeleid met veel theorie, zouden de werking van de kunstwereld onthullen, van het atelier tot aan de muren van de verzamelaar. Vandaag ziet men de contradicties van de conceptuele kunst in een ander licht. Paradoxaal genoeg zijn het de kunstwerken en hun formele kenmerken die van blijvende waarde zijn en die grote invloed uitoefenen op jonge kunstenaars. Het gebruik van niet-artistieke media om elke 'storende' expressie uit te sluiten, blijkt te hebben geleid tot – toen heel vreemde, vandaag aanvaarde – varianten van traditionele genres en vormen van beeldende kunst. Zo date paintings van On Kawara of andere tekstwerken zijn inderdaad schilderijen, net zoals de vlakverdelingen van Toroni en Buren, de diaprojecties en fotomontages van 'tussenkomsten' en 'ingrepen'. De materiële souvenirs van de Aktionen van Joseph Beuys of van de tochten die Richard Long maakte, zijn inderdaad sculpturen. De zinnen van Lawrence Weiner kunnen zelfs in verschillende media worden gerealiseerd. Voor sommigen zijn die werken pas geslaagd als ze verwijzen naar 'zuivere' conceptuele kunst, waar de omschrijving in woorden van het werk samenvalt met het werk, waar de lezer/toeschouwer een van elke materiële 'ballast' gezuiverde ervaring wordt opgeroepen.

Anny De Decker is een bevoorrechte getuige van die periode. Samen met haar echtgenoot Bernd Lohaus richtte ze in 1966 in Antwerpen de Wide White Space op, een galerie die op internationaal niveau de nieuwste tendensen ging verdedigen. De kunstgeschiedenis die Anny die aan de universiteit had gestudeerd hield ongeveer op met Rubens, zelfs het impressionisme kwam niet aan bod en de art nouveau werd als onbelangrijk afgedaan. Die wereldvreemde visie had op haar het omgekeerde effect. Ze ging zelf de avant-garde ontdekken en reageerde enthousiast op jonge, echt vernieuwende kunst. Met Bernd kwam ook de invloed van zijn leraar Joseph Beuys en zijn 'uitgebreide kunstbegrip'. Voor Beuys ging het niet alleen om nieuwe media en vormen – alles kon nu kunst zijn – maar ook om 'sociale sculptuur', een 'omvattende creatieve vormverandering van het leven'. Elke mens is een soort grondstof voor een kunstwerk, elke mens is een potentiële kunstenaar. Dat Bernd zelf kunstenaar was betekende van in het begin de totaal andere aanpak. Wide White Space was geen showroom, maar een pilootgalerie. De kunstenaars kwamen op de eerste plaats, empathie met hun persoonlijkheid en hun werk bepaalden het programma. En vertrouwen in hun vermogen om iets nieuws te maken. Anny en Bernd onderscheidden zich van de meeste collega's door hun 'pluralistische' aanpak. Ze bakenden hun terrein niet af met vooroordelen, ze stelden geen veto's. De nauwe, informele samenwerking met de kunstenaars beïnvloedde ook de manier waarop de kunstwerken werden getoond. De ad hoc oplossingen die altijd tot stand kwamen in overleg met de kunstenaar werden een belangrijk en herkenbaar element van de nieuwe tendensen, en liepen vooruit op veel hedendaagse installaties. De opvattingen van Anny en Bernd over de rol van een galerie sloten aan bij een belangrijke evolutie van de moderne kunst. In het kielzog van de historische avant-garde was de daad belangrijker geworden dan het kunstwerk en de kunstenaar belangrijker dan de daad. Bij vele kunstenaars leefde de ambitie om de grenzen tussen leven en kunst op te heffen. In die context kunnen de 'wetenschappelijke' anekdotes en meningen van een bevoorrechte getuige bijdragen tot een beter begrip van die periode.

Uit gesprekken met Anny De Decker
maart en april 2014

Eens we besloten hadden om met een kunstenaar te werken, was er bijna sprake van identi catie. We stelden ons op het standpunt van de kunstenaar om zijn werk te beoordelen. We werden aangetrokken door echt nieuwe ideeën en realisaties die blijk gaven van kracht, integriteit en innerlijke samenhang, net zoals hun makers. We beperkten ons niet tot minimal of concept art maar onze voorkeur ging wel naar extreme uitingen. Niet vanuit een of andere strategie, maar spontaan. We wilden kunst die verder ging dan Yves Klein en Manzoni die al zo ver waren gegaan. Als je jong bent dan zijn enkele jaren al heel veel, nouveau réalisme en pop art leken al lang voorbij. Met de schilders die nog 'echt' schilderden hadden we geen goede relaties, die vonden trouwens dat we arrogant waren. Onze eerste tentoonstelling sloot direct aan bij de happenings die in Antwerpen doorgingen. Dat was echt een nieuw begin, net zoals Beuys met zijn Aktionen. Aan de manier waarop Broodthaers van Belgische pop art evolueerde naar installaties zoals het Musée d'Art Moderne zie je goed hoe conceptuele kunst een echte bevrijding betekende, je kon

nu elk thema als kunst brengen. Geen andere esthetiek maar juist weg van alle esthetiek. Iemand als Uecker gebruikt wel onartistieke nagels, maar het resultaat is toch altijd esthetisch. Er was een nauw verband tussen de werken en de mentaliteit van de kunstenaar. Iemand als Beuys oefende grote invloed uit door zijn indrukwekkende installaties met eenvoudige materialen én door zijn opvattingen over de opdracht van de kunstenaar. Als galerist van die nieuwe kunst werd je ook in de rol van lesgever geduwd. Werk zoals van Buren en Toroni moest je echt ‘uitleggen’ aan de meeste mensen. Een kunstenaar zoals Panamarenko was ondenkbaar geweest zonder de conceptuele kunst. Ook vliegtuigen konden nu kunst zijn. Het is geen toeval dat Broodthaers en Panamarenko de belangrijkste Belgische kunstenaars van hun tijd zijn geworden, niet alleen omdat ze allebei kunstenaars van onze galerie waren (lacht uitbundig), maar omdat ze zo consequent die nieuwe artistieke vrijheid hebben verwerkt.

Enkele portretten

Bas Jan Ader heb ik nooit ontmoet, maar zijn verhaal deed wel de ronde. Het paste ook in de conceptuele stemming. Iedereen had gehoord dat hij vertrokken was, en dat die reis, zijn laatste reis, als een werk was bedoeld. Er is wel een verband met het vroege werk van Germaine Elk, dat ook zijn bijna folkloristische performances documenteerde met Im en video. Het leven als kunstwerk, of het verhaal als kunstwerk houdt verband met de ‘individuelle Mythologien’ en misschien is dat een betere noemer dan conceptuele kunst voor de kunstenaars die we hebben gebracht. In die jaren werden alleen de vier van Seth Siegelaub – Barry, Huebler, Kosuth, Weiner – als conceptuele kunstenaars beschouwd. Sommigen hebben zeker gedacht dat ze de laatste kunstenaars in de geschiedenis waren. Ze hadden het kunstwerk gereduceerd tot een getypte zin of het motief van een markies. Maar nog dan die radicale ideeën interesseerde ons vooral hoe ze die ideeën uitdrukten. Daar het gaat het uiteindelijk om, je kunt zoveel interessante ideeën hebben als je maar wilt, maar als je er niet op de juiste manier vorm aan geeft is er geen goed kunstwerk.

Carl Andre was heel belangrijk, hij bracht een totaal nieuw concept van sculptuur. Zijn eerste tentoonstelling hebben we zonder hem gemaakt, hij had instructies gegeven voor twee floor pieces. We zijn het lood en het koper gaan kopen bij een metaalhandelaar die in het vroegere huis van Jacob Jordaens was gevestigd. Ondanks het feit dat Andre het werk niet zelf had uitgevoerd, wilde hij geen conceptueel kunstenaar worden genoemd. Hij beschouwde zich als beeldhouwer. Zijn performance in A 37 90 89 (‘het gouden huis’) was heel kort. Hij las vragen en antwoorden over kunst, en schoot na een paar minuten met ‘Let’s go to the bar’. Het publiek – vaak van ver gekomen – was teleurgesteld, voelde zich geprovoceerd, wat ook wel de bedoeling was.

Robert Barry. Op een dag belde Robert Barry, een van de ‘echte’ conceptuele kunstenaars uit de stal van Seth Siegelaub. Hij was onderweg van Amsterdam naar Düsseldorf en wilde absoluut langs komen. Hij kwam dacht ongelegen en toen hij maar bleef aandringen dat ik zijn project van ‘during the exhibition the gallery will be closed’ zouden overnemen heb ik hem geantwoord (I don’t want to close the gallery I’ll do it myself ’ en heb ik hem aan de deur gezet (lacht uitbundig). Die orthodoxe conceptuele kunstenaars waren doodernstig, academisch, schoolmeesterachtig.

Marcel Broodthaers. Toen we hem voor het eerst ontmoetten was hij van plan om bij Ad Libitum te exposeren, de Antwerpse galerie die gespecialiseerd was in nouveau réalisme. Hij is met ons beginnen samenwerken toen we jong waren. Hij omringde zich graag met jonge mensen, Walter Swennen, de mensen van het linkse blad Pour. Een Duitse jonge kunstenaar zoals Bernd Kras was voor hem echt iets nieuws. Dankzij ons is hij ook in Duitsland gaan exposeren. Niet bij Konrad Fischer met wie we veel samenwerkten, maar met Michael Werner. Daar tekstgebonden werk en dan nog in het Frans sprak Konrad niet echt aan, hij ging ook niet mee in de humor van Broodthaers. Ook zijn look, hoe hij gekleed ging, als een romantische kunstenaar, dat vond een jonge Duitser als Fischer wel heel vreemd. Broodthaers speelde niet zomaar een rol, dat uiterlijk was van betekenis. Een plek als het Stedelijk Museum waarvan de vrije sfeer ons zo beviel, leek hem maar niks. Zijn voorkeur ging echt naar oude musea met hun monumentale kunst en architectuur. Hij was in de grond een ouderwetse man. Hij was kritisch over de kunstwereld zoals in zijn open brieven, maar die kritiek is dubbelzinnig want opzettelijk raadselachtig geformuleerd. Belangrijk is dat hij met de opkomst van de conceptuele kunst heeft beseft dat hij iets helemaal anders kon maken dan Belgisch nouveau réalisme en dat exposeren als kunst. Hij kon teruggrijpen naar zijn vroegere als dichter en elementen uit de poëzie gebruiken binnen de kunst. De echte ommekeer was in 1967 met Un coup de dés jamais n’abolira le hasard illustreerde. Toen een concept niet genoeg is, de kunstenaar moet ook tussenkomen, iets maken. Eerst had Broodthaers het idee voor de metalen platen en dan een editie in boekvorm naar het oorspronkelijke boek van Mallarmé. Toen hij de proefdrukken op dun papier zag waar je doorheen kon kijken, heeft hij beslist om 90 exemplaren op kalkpapier te drukken.

Stanley Brouwn hebben we jammer genoeg niet gebracht. We vonden zijn werk heel sterk, maar toen wij bij Art & Project gingen informeren toonde men ons een ‘This way Brouwn’ tekening op heel groot formaat. Dat vonden we zo dom dat we hebben afgehaakt. Uitvergroot werden die tekeningen echte ‘kunst’, ze verloren hun oorspronkelijke betekenis, ze waren minder ‘anders’ stem zijn overeenkomsten met On Kawara. Zoals die met de tijd omgaat, doet Stanley Brouwn met de ruimte. Ze cultiveren ook allebei het mysterie, komen nooit naar hun eigen openingen.

Daniel Buren. Bij onze eerste tentoonstelling van Buren was er veel discussie. Een van onze goede klanten was zelfs razend geworden omdat er niets te zien was behalve de opgeplakte af ches van de uitnodiging. Er waren geen losse werken te koop, je kon wel voor een honorarium en kosten een installatie laten maken. Het ging ook heel goed, want één jaar later heeft dezelfde verzamelaar wel een doek gekocht van Buren dat we te koop hadden. De vijf tentoonstellingen van Buren waren heel geslaagd. Hij maakte elke keer dezelfde tentoonstelling, maar telkens in een andere kleur zodat de vijf tentoonstellingen één groot kunstwerk vormen in de tijd. Na de eerste tentoonstelling schilderden de volgende niet meer zo provocerend, maar ze hebben in elk geval bewezen dat kunst alle richtingen kon uitgaan. Ik vond zijn installaties met papier ook treffender dan zijn doeken, niet in het minst omdat hij altijd goed wist in te spelen op de omgeving. Hij deed alles wat eigenlijk niet kan met een kunstwerk, binnen en buiten, en gespreid in de tijd.

André Cadere was een echte onruststoker. Buren en Toroni ergerden zich mateloos aan zijn ‘acties’, als hij weer eens opdook met zijn stok van gekleurde lamellen die ze zo hun werk geïnspireerd vonden. Zijn kunstwerk was zijn ongewenste aanwezigheid die hij markeerde met zijn stok. Cadere wilde ook bij ons tentoonstellen, maar dat is afgesprongen omdat hij zijn typische stok op formaat een boom wilde laten uitvoeren. Toen Spillemaeckers in 1973 een tentoonstelling organiseerde in Deurle stelde Buren zijn veto tegen Cadere. Wij hebben ons ook getrokken en uiteindelijk is de tentoonstelling niet doorgegaan. Eigenlijk had Cadere zijn slag thuisgehaald.

Marcel Duchamp die nu doorgaat voor de pionier of zelfs vader van de conceptuele kunst kwam toen nauwelijks ter sprake. De jonge kunstenaars hadden het gevoel dat ze van nul vertrokken, Duchamp overleed pas in 1968 maar was voor ons toch iemand van lang geleden, echt geschiedenis. We hielden ons bezig met de actualiteit, we vonden Duchamp en zijn werk wel, maar grote invloed had het niet op waar we mee bezig waren.

Robert Filliou vonden we met zijn geknutselde objecten en poëtische teksten heel dicht bij Broodthaers staan. In het begin had hij trouwens meer succes dan Broodthaers. Zijn werk was ook toegankelijker. Op de achtergrond speelde de invloed van de Oosterse denkwijze en godsdienst. Zijn objecten waren meestal bescheiden, zoals een assemblage die tot stand was gekomen ‘in samenwerking met een duif ’ die zich had genesteld tussen verfpotten en daar veertjes had achtergelaten. Hij was een vertegenstander van multipels, was van mening dat kunst bereikbaar moest zijn voor een groter publiek. Hij was ook lid van Fluxus en bevriend met Beuys. De titel van

zijn bekende boek Teaching and Learning as Performing Arts is hem ten voeten uit. Ja, eigenlijk wel 'vriendelijke' kunst in tegenstelling tot de meeste 'strenge' conceptuelen.

Hamish Fulton / Richard Long. Zoals iemand opmerkte zijn de fotowerken van Hamish Fulton 'aristocratisch', met hun mooie typografie en afgewogen presentatie. Bijna zoals de Engelse negentiende eeuwse landschapsfotografen. Ook al waren de Bechers al bekend, toch heeft het wat geduurd eer we fotografie als kunst zagen. Fulton hebben we niet gebracht, je moet je als galerie beperken tot een aantal kunstenaars en Fulton toonden al Richard Long. In vergelijking vonden we voor hen was het allemaal vanzelfsprekend. Naumans Fulton maniëristische trekken hebben. Long kwam zijn werken in de galerie zelf maken, zoals Driftwood, met stukken hout die hij aan de rand van de Schelde had opgeraapt. Wat ons zo beviel aan Long was de manier waarop hij de natuur in zijn werk opnam, de wandelingen en de installaties, totaal anders dan de earthworks van Smithson en Heizer waar bulldozers aan te pas kwamen. Long is in zekere zin een romanticus, hij gaat ecologisch te werk, hij maakt niets stuk, neemt hooguit een paar stenen of takken mee. Toen we eens op bezoek waren bij hem hebben we samen een wandeling gemaakt, een heel bijzondere ervaring als je beseft dat een wandeling voor hem een kunstwerk is.

Gilbert & George lag ons niet. Toen ze in 1972 de grote schilderijen van de reeks The Paintings (with us in the nature) in het Antwerpse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten toonden was het niet duidelijk of het nu ironie of nostalgie was. We konden ook niet in hun soort humor komen. De werken zelf waren ons te geso stikeerd, mooi ingelijst, op een bepaalde manier heel traditioneel.

Sol LeWitt. Zijn muurtekeningen vond ik veel beter dan zijn sculpturen. Het zijn ook niet echt sculpturen, eerder gra sche werken in drie dimensies. Ik heb er schoon fysiek probleem mee, terwijl ik het werk van Carl Andre juist heel positief ervaar. Die tekeningen van LeWitt uitvoeren, of beter laten uitvoeren was een enorme klus. Maar de meeste kunstenaars kunnen na enkele jaren niet aan de verleiding weerstaan, en gaan toch voor het mooie, decoratieve effect zoals LeWitt met zijn muurschilderingen in kleur. Eigenlijk zonde dat LeWitt niet consequent is gebleven. In die eerste jaren werden ook in termen van 'bedrog' en 'verraad' gesproken. Zoals Panamarenko die woest werd toen hij vernam dat de grote verzamelaar Martin Visser ook werk van Kiefer (een schilder!) had gekocht.

Bernd Lohaus. Bernd had niet echt problemen met de andere kunstenaars, in de beginjaren was er geen sprake van concurrentie, dat kwam pas als de ene bekender werd dan de andere. Bernd nam wel deel aan groepstentoonstellingen, maar pas toen de galerie gesloten was, kon hij buiten die context treden en volop kunstenaar zijn, toen kreeg hij ook eenmanstentoonstellingen. Bernd heeft de eerder aan bij minimal art, hij was wel leerling van Beuys geweest, maar maakte niet zoals Beuys mythische verhalen rond zijn objecten en installaties. Bernd was een 'gevoelige' minimalist. Het ging hem om onderlinge relaties, eerst met stapelingen en lijnvoering, ook in tape, en later om relaties te leggen door middel van taal.

Guy Mees. We hebben lang getwijfeld of we hem zouden exposeren, maar een kunstenaar opnemen in de galerie betekende je er helemaal voor inzetten, en dan hadden we toch reserves bij het esthetische van zijn werk. Toen MTL startte was het probleem opgelost, want Guy was al van vroeger bevriend met Spillemaeckers en ging dan exposeren. Guy wandelde uren door de stad, hij wist alles wat er gaande was, hij kon uren over alles en iedereen meepraten. Hij had zijn kennis en zijn meningen niet uit tweede hand, in zijn tot de vloer toe helemaal wit geschilderd huis had hij nauwelijks een handvol boeken. Die blokken waar mensen op moesten gaan staan, vond ik wel een goed idee, en de werken met streepjes die deze eigenlijk een uitvloeisel van zijn. Hij kwam veel bij me over de vloer maar was een echte MTL kunstenaar. In vergelijking met ons leek MTL 'orthodoxer', terwijl we dikwijls dezelfde kunstenaars brachten. Misschien had het te maken met de persoonlijkheid van Fernand Spillemaeckers die als een echte so st alles kon afbreken wat hij net tevoren met veel vuur had verdedigd. Niet te verwonderen dat MTL de galerie was van een kunstenaar als Ian Wilson die een discussie als kunstwerk opvoerde. In plaats van de theorie die al vlug niet meer zo schokkend was, waren het toch eerder de objecten die ons interesseerden.

Bruce Nauman. Gewoonweg een van de grootste kunstenaars van zijn generatie. Konrad Fischer vertegenwoordigde hem in Europa. Zijn werk was zijnaars, het was altijd onmiddellijk verkocht. Hij werd in Europa vlug als belangrijk beschouwd. In contrast met andere kunstenaars was hij thuis in alle media, zijn werk evalueerde ook echt. Het is ook altijd betekenisvol werk, niet zoals minimal art dat gewoon op zich bestaat, dat heel materialistisch is. Als galerie was het een groot voordeel om hier gevestigd te zijn, behalve MTL was er eigenlijk niemand die kunstenaars zoals Bruce Nauman wilde tonen. Een totaal andere situatie dan in het Rijnland. Nauman was een heel gesloten iemand, zei weinig, je had de indruk dat je op je tellen moest passen. Ik had een grote bewondering voor hem, wat de communicatie er niet makkelijker op maakt. De meeste kunstenaars zegden trouwens nauwelijks iets over hun werk, of het nu Nauman was of Christo, ze hadden het alleen over maten en gewichten, over technische aspecten. Nooit over de 'diepere betekenis' en als je er toch naar vroeg had je onmiddellijk de indruk dat die vragen niet hoefden gesteld te worden, dat je de kunst moest 'aanvoelen', maar voor hen was het allemaal vanzelfsprekend. Nauman was al heel jong op de Documenta van 1968, met tekeningen in een ruimte waar je de sleutel voor moest vragen, waar maar één bezoeker tegelijk in mocht. Na enkele dagen bleef de deur helemaal op slot omdat men zich niet aan de afspraak had gehouden. Dat vond ik wel sterk. Een categorieke houding. Zijn werk heeft zo een grote fysieke impact omdat het voortkomt uit performances, niet theatraal zoals de meeste performances, maar dichter bij body art. Het is inderdaad vaak beklemmend, met onderhuids of expliciet geweld.

Panamarenko kende ik van zijn eerste tentoonstelling in het CAW toen hij de plaatjes met kogelgaten toonde. Iets later toen hij mee Happening News opzette, het tijdschrift dat gelinkt was aan de fameuze happenings. In het werk van Panamarenko zit wel humor, maar van een andere soort dan Gilbert & George. Ik wil nog eens benadrukken dat hij zijn vliegtuigen in een galerie of museum kon tonen – en via Beuys in de academie van Düsseldorf – omwille van het erweiterter Kunstbegriff van Beuys. Voor Beuys was elke mens een kunstenaar en wat hij goed kon werd ook kunst. Dat opende enorme mogelijkheden voor de kunstenaars. Heel wat critici hebben dat begrip van Beuys overgenomen en de invloed ervan nog vergroot. Beuys was ook echt een autoriteit in de kunstwereld, heeft ons enorm werking van de galerie ook sterk beïnvloed. Panamarenko staat wel dicht bij de Amerikaanse pop art in het begin, maar als hij zijn vliegtuigen gaat maken, of beter eerst een vlieg ets, is dat meer dan zo maar fascinatie voor de space age. Zijn optredens in wit pak of generaalsuniform waren onderdeel van een mythe die goed paste bij het werk. Relaties met kunstenaars kosten altijd tijd en energie, maar met Panamarenko zeker. In vergelijking met de joviale Broodthaers was Panamarenko heel eigenzinnig, je kon met hem eigenlijk alleen over zijn werk praten, over dieren. Ofwel zei hij nauwelijks iets, leek hij afwezig, ofwel hield hij niet op met praten. Hij was teleurgesteld dat zijn studievrienden hun idealen hadden laten varen en doorsneekunstenaars waren geworden. Voor andere kunstenaars was Panamarenko geen bedreiging, omdat zijn werk zo sterk verschilde van wat gebruikelijk was. Dat was ook de reden van zijn succes bij verzamelaars, en ook dat we aan musea verkochten.

Met het werk zelf hadden we een verhouding zoals met het werk van andere kunstenaars, eerder praktisch en technisch, over de vorm werd niet gediscussieerd. Panamarenko was ook heel handig, maakte zijn werk zo dat hij het in een kleine auto kon vervoeren en dan ter plekke kon assembleren. Hij sprong ook heel spaarzaam om met zijn materiaal. Dat hij zo trouw was aan de galerie heeft te maken met de promotie die we voor hem voerden. Hij had snel succes in het buitenland, musea kochten zijn werk, hij was in grote invloedrijke tentoonstellingen zoals When Attitudes Become Form en Op losse schroeven, beide in 1969. En in hetzelfde jaar kreeg hij in Mönchengladbach een retrospectieve. Zijn leven en werk pasten ook wel in het grip 'individuele mythologie'. Net zoals Broodthaers wist hij heel eigen vormen te vinden voor zijn ideeën. Die overigens heel geloofwaardig waren, ook omwille van de ernst waarmee hij ze verkondigde. Hij werkte elke dag als een kluizenaar, uren aan een stuk, berekeningen maken, tekeningen ontwerpen, heel consequent. In het begin waren zijn tekeningen heel technisch en later kwam er kleur in en zelfs toevalstreffers zoals kof evlekken en werden die meer charmante 'tekening' dan neerslag van een idee. Het is blijkbaar heel moeilijk om te weerstaan aan de verleiding om mooie dingen te maken. Zelfs de meest vernieuwende makers van objecten willen die uiteindelijk aan Beuys ons laten gieten.

Schwindging ons echt te ver. Die parodiërende houding zoals van de kunstenaars rond Yellow Now was Luik lag ons niet. Wij waren liever, zelfs meer dan Spillemaeckers die voor het plezier vaak loso sche discussies voerde met kunstenaars.

Niele Toroni. Toen we voor het eerst werk op papier zagen verschillende kleuren toonden van hem, reageerde het publiek niet meer geschokt, we hadden tenslotte al Buren gezien, het was bijna een mooi ensemble. Zoals Guy Mees zei was Toroni een 'echte' schilder. De aanvaarding van dat soort werk ging eigenlijk vrij snel, een paar jaar was heel veel in die tijd. En dat kunstenaars als Buren en Toroni altijd bij waren in grote tentoonstellingen speelde een belangrijke rol. Ongeloo ijk hoe Toroni in tegenstelling

tot Buren nooit van zijn ‘borstelstreek’ is afgeweken, met dezelfde techniek op verschillende dragers.

Lawrence Weiner. De werken van kunstenaars die gedekt een stap verder hebben gezet, zoals Andre, hebben hun kracht zeker bewaard. Wij werden aangetrokken door kunstenaars die zo ver gingen dat je moeilijk nog verder kon gaan. Wat was nog relevant na Yves Klein en Manzoni ? We wilden de volgende stap meemaken. Lawrence Weiner was nog radicaler dan die extreme guren. Bij zijn eerste tentoonstelling in Wide White Space was de galerie helemaal leeg, met alleen de uitnodiging aan de muur, waarop de drie voorwaarden stonden die bepalen dat het werk kan worden uitgevoerd door de kunstenaar, door iemand anders, of niet hoeft uitgevoerd te worden. Daarnaast stonden vijf ‘statements’ die elk duizend dollar kostten. Een bevriende dichter was zo geschokt omdat één zin duizend dollar kostte, terwijl hij dat zelfs niet voor een hele bundel kreeg. Weiner maakte dan ook geen poëzie, maar beeldende kunst.

In plaats van een besluit

Het waren jaren met veel theorie, ook kunstenaars zoals Smithson en Judd publiceerden invloedrijke teksten. Maar veel belangrijker dan de theorie was voor ons toch de visuele informatie. In plaats van de vele intellectualistische gesprekken, herinner ik me vooral het plezier dat we hebben gehad. Kunstenaars en hun werk konden ons verrassen, en ook aan het lachen brengen. Zoals iedereen wilden de kunstenaars de wereld verbeteren, maar zonder me daarin te mengen neigde ik eerder naar de standpunten van Beuys, standpunten waar Broodthaers dan weer heel kritisch over was. Dat iedereen zijn eigen leven in handen kon nemen als een kunstwerk, dat vond ik wel een mooi idee. Die hoogoplopende discussies of zelfs de bezetting van het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten moet je ook relativeren, vaak was het voor de kunstenaars een aanleiding voor zelfpromotie. Wij waren niet zo principieel als sommige andere galeries. Men heeft ons ook verweten dat we eclectisch waren. We namen een historisch standpunt in, het ging ons er om werk te tonen dat op dat moment belangrijk was. Krachtige kunstenaars kunnen best uiteenlopend werk maken ook al zijn ze tijdgenoten We wilden ons niet beperken tot één strekking, voor ons ging het om meer dan het louter vormelijke, dan een bepaalde stijl, het ging ons om werk dat schokte omdat het nieuw was, omdat het komaf maakte met de gevestigde, beperkte ideeën over kunst. Rond 1976 was die nieuwe kunst al aanvaard, je moest je niet meer zo inzetten voor de kunstenaars waarvan sommige zich ook begonnen te herhalen. Wat heel geconcentreerd was geweest, werd nu diffuus. Het enthousiasme dat je deelde met een kleine groep gelijkgezinden leek plaats te maken voor routine. Toen we stopten met de galerie was dat ook het afscheid van een generatie die niet in termen van schoonheid dacht, maar voor wie kunst iets noodzakelijks was, iets dat zonder gemaakt moest worden.

FOREWORD

Jan Ceuleers

Conceptual art underlined the importance of the idea as basis of the art work. All means employed to realize this idea were valid, up to and including the mere statement of the idea. This anything goes stance regarding the artistic medium contained echoes of Marcel Duchamp, Yves Klein and Andy Warhol. Photographs and videos documenting the creative experience could now be art as even an announcement or catalogue without any related exhibition could be. The dividing line between document and art work was blurred. One saw a new art in the making for artists. Their work, often accompanied by a lot of theory, was to have revealed the working s of the art world, and this all the way from artist's studio to collector's walls. Today, we see conceptual art's contradictions in a different light. Paradoxically enough, it is the art works themselves and their formal characteristics that have proved of lasting value and have exercised great in uence upon young artists. The use of non-artistic media to exclude any ‘disturbing’ expression seems to have led to – quite strange at the time, taken as given today – variants of traditional genres and forms of the visual arts. The date paintings of On Kawara or other textworks are indeed paintings, just like the repeated patterns of Toroni and Buren, and the slide projections and photomontages of ‘interventions’ and ‘operations’. The material artifacts of the Aktionen of Joseph Beuys or of the walks made by Richard Long are indeed sculptures. The phrases of Lawrence Weiner can even be made in various media. For some, the works are only deemed as successful if they refer to ‘pure’ conceptual art, where the description of the work in words coincides with the work, where the reader/viewer may have a pure experience devoid of all material ‘ballast’.

Anny De Decker is a privileged witness to this period. In 1966, together with her husband Bernd Lohaus, she founded the Wide White Space in Antwerp, a gallery that would defend the newest tendencies and acquire an international reputation for doing so. Art history, as given at the university when Anny was a student, more or less stopped with Rubens. Even impressionism was hardly touched on and art nouveau summarily dismissed as unimportant. This antiquated and blinkered view spurred her to delve into the avant-garde herself, and her reaction was to enthusiastically embrace the new, truly innovative art. With Bernd, came as well the in uence of his teacher Joseph Beuys and his ‘extended de nition of art’. Beuys was not only busy with new media and forms – now everything could be art – but also the idea of ‘social sculpture’ as a Gesamtkunstwerk comprising as creative transformation of life and go towards the reshaping of politics and society. Each individual is a sort of raw material for an art work, every person is a potential artist. The fact that Bern was himself an artist, engendered a totally different approach from the outset. Wide White Space was no showroom, but a pilot gallery. Artists had pride of place. Empathy for their personality and their work determined the program, along with trust in their potential to make something new. Anny and Bernd differed from the majority of their colleagues by virtue of their ‘pluralistic’ approach. They did not take out their terrain with preconceived notions, there weren't any vetoes. The close, informal collaboration with artists also in uenced the way art works were shown. The ad hoc solutions come up with, always in consultation with the artist, became an important and recognizable element of the new tendencies, and were often ahead of many contemporary installations. The concept that Anny and Bernd had for the role of a gallery was linked to an important evolution in modern art. In the slipstream of the historical avant-garde, the act had become more important than the art work and the artist more important than the act. For many artists, the aim was to dissolve the borders between life and art. In this context, the ‘unscienti c’ anecdotes and comments of a privileged witness can help us get a better grip on the period.

From conversations with Anny De Decker in March and April 2014

Once we'd made the decision to work with an artist, there was inevitably a degree of identi cation. We took up the standpoint of the artist in evaluating his work. We were drawn to really new ideas and realizations that demonstrated power, integrity and internal coherence. We didn't restrict ourselves to minimal or concept art, but our preference indeed was for extreme expressions. Not out of any particular strategy, just spontaneously. We wanted art that went beyond Yves Klein and Manzoni, who had already taken art such a long way. When you're young a few years feels like a lot, nouveau réalisme and pop art seemed way back. We didn't get on too well with painters who were still ‘real’ painters. They thought we were arrogant. Our rst exhibition was closely tied to the happenings going on in Antwerp at the time. That was literally a new start, just like Beuys with his Aktionen. In the way that Broodthaers evolved from Belgian pop art installations like the Musée d’Art Moderne, you can see how conceptual art signi ed a true liberation. You could

take on any theme as art. Not a different aesthetic, just a rejection of the whole notion. Someone like Uecker hammered unartistic nails, but the result is still always aesthetic. There was a close link between the work and the mentality of the artist. Somebody like Beuys exercised great in uence with his impressive installations using simple materials and by his ideas on the mission of the artist. As a gallery owner you're also pushed into the role of teacher. Take work like that from Buren or Toroni... you really had to 'explain' it to most people. An artist like Panamarenko would have been inconceivable without conceptual art. Now, airplanes could be art too. It's no accident that Broodthaers and Panamarenko became the most important Belgian artists of their era, not just because they were artists represented by our gallery (laughs out loud), but because of the logically consistent way they went about handling this new artistic freedom.

Some portraits

Bas Jan Ader. I never met him, but I'd certainly heard his story. And it t the conceptual mood. Everyone had heard he'd upped stakes (for a single-handed westward Atlantic crossing), and that that trip, his last trip, was meant as an art work. There is indeed a link with the early work of Ger van Elk, who also documented his near-folkloric performances with lm and video. Life as work of art, or the story as art work, is related to 'individual mythologies', and perhaps that is a better tag than conceptual art for the artists we presented in those years only Seth Siegelaub's four – Barry, Huebler, Kosuth, Weiner – were considered as conceptual artists. Some had certainly thought that they were the last artists in history. They had reduced the art work to a typed phrase or the motif for a garden marquee. Even more than the radical ideas themselves, we were mainly interested in how these ideas were expressed. That's what it was really about. You can have as many interesting ideas as you want, but if you don't give form to them in the right way, then it's not a good piece of art.

Carl Andre was very important; he contributed a totally new concept of sculpture. For his rst exhibition with us, we mounted it without him. He'd given instructions for two floor pieces. We bought the lead and copper at a metal dealer located in what once was the house of Jacob Jordaens. But despite the fact that Andre hadn't made the work himself, he didn't want to be called a conceptual artist. He described himself as a sculptor.

Jan Dibbets. His performance in A 37 90 89 ('the golden house') was a very summary. He read out questions and answers about art, and after a few minutes ended with 'Let's go to the bar'. The public – many who'd come a long way – was disappointed and felt provoked, and that was also the intention.

Robert Barry. One day we got a call from Robert Barry, one of the 'real' conceptual artists from Seth Siegelaub's stable. He was on the way from Amsterdam to Düsseldorf, and absolutely wanted to drop in. It really wasn't a convenient time, but he kept insisting that we should take over his project called, ‹during the exhibition the gallery will be closed›. I told him that ‹if I want to close the gallery I'll do it myself› and showed him the door (big laugh). Those orthodox conceptual artists were deadly serious, academic, pedantic...

Marcel Broodthaers. When we rst met he was thinking of exhibiting at Ad Libitum, the Antwerp gallery specializing in nouveau réalisme. He started working with us because we were young. He liked to be around young people, like Walter Swennen or the folks from the leftist magazine Pour. A young German artist like Bernd was something new for him. Thanks to us, he also started exhibiting in Germany. Not at Konrad Fischer's, with whom we worked a lot, but with Michael Werner. That text-based work of Broodthaers, and in French as well, didn't much appeal to Konrad. They weren't on the same wavelength. His look, too, dressed like a romantic artist, was something a young German like Konrad found quite strange. Broodthaers wasn't indifferent, nonchalantly playing a role. That outward appearance at rst his had a meaning. A place like the Stedelijk Museum, where the free atmosphere was something we appreciated, left him indifferent. His preference was for old museums with monumental art and architecture. At heart, he was old-fashioned. He was critical of the art world in his open letters, but that criticism came over as ambiguous because of its intentionally cryptic wording. What's important is that he realized that he could make something completely different from Belgian nouveau réalisme and exhibit that as art. He could draw on his past as a poet to incorporate elements of poetry in his art. The real turning point was in 1967 with Le Corbeau and le Renard, when he discovered how he could mix text and image on lm. Broodthaers soon grasped that the idea of art had radically changed, and he quickly and intelligently applied that insight, and it explains how he became a famous artist in just ten short years. He knew how be part of this wave, but without ever abandoning his distinct position. Much of what he did was motivated by a reaction to other art. Like his Peintures littéraires, which he saw as a replique to American fundamentalist painting. The way he behaved was typical for those years when the artist himself was the focal point. If for some reason or other he didn't like an edition – a book about the Section Cinéma or a print – the whole run was sealed under a bell jar and declared as a work of art, like he'd done with the remainder of his last bundle of poetry.

For Broodthaers, just like for Panamarenko, the gallery played an important role in establishing their contacts with foreign artists. They could measure their own work against this other art, and they realized that their work had to have at least as much impact. And that worked too, because often they were the only Belgian artists in the major international group exhibitions. Someone like Buren, for instance, was an important interlocutor for Broodthaers. He thought Le Corbeau et le Renard was very good work, while Marcel's early objects didn't really interest him. The production of the artist's book Un coup de dés jamais n'abolira le hasard illustrates that a concept isn't enough in itself, the artist too has to step in, make something. First Broodthaers had the idea for the metal plates and then an edition in book form after the original tome from Mallarmé. When he saw the print proofs on thin paper that you could see through, he decided to print 90 copies on tracing paper.

Stanley Brouwn. Unfortunately, we never exhibited his work. We thought his work was very strong, but when we inquired at Art & Project they showed us a 'This way Brouwn' drawing in a very large format. We thought that was so dumb that we pulled out. Enlarged, the drawings became real 'art', they lost their original meaning, they were less 'different'. There are similarities with On Kawara. What he does with time, Stanley Brouwn does with space. They both cultivate an air of mystery, never come to their own openings.

Daniel Buren. There was a lot of discussion around our rst exhibition of Buren. One of our good customers even went into a rage because there was nothing to see except the pasted posters of the invitation. There were no individual works for sale, but for an honorarium and expenses you could have him make an installation. And things went really fast, because one year later that same collector bought a Buren canvas that we had on offer. The ve Buren exhibitions were very successful. He made the same exhibition each time, but always in a different color so that together the ve exhibitions form a single grand art work over time. After the rst exhibition the subsequent ones were no longer so provoking, but in any case they proved that art could go in all directions. I thought his installations with paper more effective than his canvases, not in the least because he was always so good at interacting with the surroundings. He did everything that's really not possible with a work of art, inside and out, and spread over time.

André Cadere was a true agitator. Buren and Toroni were terribly annoyed by his 'actions', when he'd once again turn up with his color-banded poles that they thought were inspired by their work. His art work was his undiminished presence, marked by his wooden stick. Cadere also wanted to exhibit with us, but we declined because he wanted to have his typical stick made to the size of a tree. In 1973 when Spillemaeckers organized an exhibition in Ostende, Buren vetoed Cadere's participation. We pulled out and in the end the exhibition didn't go ahead. So actually, Cadere got what he was after.

Marcel Duchamp, who is now considered the pioneer or godfather of conceptual art, was then barely mentioned. Young artists had the feeling that they were starting from zero. Duchamp only died in 1968, but for us he was someone from long ago, real history. We were busy with our own day. Of course, we knew Duchamp and his work, but this didn't have much sway with what we were doing.

Robert Filliou, with his tinkered objects and poetic texts, put him quite close to Broodthaers. For that matter, in the beginning he had more success than Broodthaers. His work was more accessible. In the background there was the in uence of Oriental philosophy and religion. His objects were usually modest, like an assemblage that was created 'in collaboration with a dove' that had nested between pots of paint and had left feathers behind there. He was a proponent of multiples, and thought that art had to be available to a broader public. He was also a member of Fluxus and a friend of Beuys. The title of his famous book Teaching and Learning as Performing Arts, sums him in a nutshell. Yes, in fact his was a 'friendly' art, in contrast to most of the 'strict' conceptual artists.

Hamish Fulton / Richard Long. As someone once remarked, the photographic works of Hamish Fulton are 'aristocratic', with their ne typography and considered presentation. Almost like the 19th-century English

landscape photographers. And even if the Bechers were already very well known, it still took quite some time before photography came to be seen as art. We never showed Fulton. A gallery has to limit itself to a certain number of artists and we'd already exhibited Richard Long. By comparison, we thought that Fulton had some mannerist traits. Long came and made work in the gallery, like Driftwood, with pieces of wood he's scavenged here in Antwerp on the edge of the Scheldt. What we liked so much about Long was the way he incorporated nature into his work, the walks and the installations, completely different than the earthworks of Smithson and Heizer where bulldozers are called on. In a certain sense, Long is a romantic, he sets to work ecologically, he doesn't destroy anything, at most taking a few stones or branches away with him. Once when we visited him we took a walk together, quite a special experience considering that for him a walk is an art work.

Gilbert & George were not favorites. In 1972 when they showed large paintings from the series The Paintings (with us in the nature) in Antwerp›s Royal Museum of Fine-Arts, it wasn›t clear if it was about irony or nostalgia. We couldn›t really identify with their brand of humor. The works themselves were for us too sophisticatedly framed, in a way very traditional.

Sol LeWitt. I thought his murals were much better than his sculptures. And then they're not really sculptures, they're more graphic works in three dimensions. I have a physical problem with them, while I come away with a positive experience from Carl Andre's work. Executing LeWitt's drawings, or rather having them executed, was an enormous task. But after a few years most artists can't resist the temptation, and then go for the pretty, decorative effect, like LeWitt did with wall paintings in color. It's a pity that LeWitt didn't remain consistent. In the initial years words like 'deceit' and 'betrayal' were bandied about. Like Panamarenko who got furious when hearing that the big collector Martin Visser had also bought a work by Kiefer (a painter!).

Bernd Lohaus. Bernd didn't really have a problem with other artists. In the early years there was no sense of competition. That only came later, when the one became more famous that the other. Bernd did take part in group exhibitions, but it was only after the gallery closed that he could operate outside this context and fully be an artist, like having one-man shows. Bernd's work was close to minimal art. He had been a student of Beuys, but unlike Beuys he didn't make mythical stories around his objects and installations. Bernd was a 'sensitive' minimalist. For him it was about mutual relationships, first with his stacks and lines, in tape too, and later making relationships by means of language.

Guy Mees. We hesitated for quite a while about exhibiting him. Presenting an artist in our gallery meant getting fully behind them, and with Guy we had some reservations about the aesthetic of his work. The problem was solved when MTL started, because Guy knew Spillemaeckers from way before, and he wound up exhibiting there. Guy would walk through the city for hours at a time, he knew everything that was going on and he could talk on and on about everything and everybody. His knowledge and opinions weren't gotten second-hand; in his floor-to-ceiling white painted house, there were a handful of books at most. Those blocks where people would have to stand on, I thought was a good idea, and the works with stripes that were actually an outgrowth of this. He often visited our gallery, but he was a real MTL artist. Compared to us, MTL seemed more 'orthodox', though we often showed the same artists. Maybe it had something to do with the personality of Fernand Spillemaeckers who, like a true sophist, could vilify something he'd just before defended with fire and tongs. Hardly surprising that MTL was the gallery of an artist like Ian Wilson, who'd hold discussions as art works. Instead of the theory whose shock value soon wore off, we were more interested in the objects.

Bruce Nauman. Simply one of the greatest artists of his generation. Konrad Fischer represented him in Europe. His work was scarce, and it always sold immediately. He quickly became an important name in Europe. In contrast to other artists he was at home in all media, and his work truly evolved. It's also work that's full of meaning, not like minimal art that just exists in itself, very materialistic. As a gallery, it was a big advantage to be based here in Antwerp. Except for MTL, there wasn't really anyone else who wanted to show an artist like Bruce Nauman. A totally different situation than in the Rhineland. Nauman was a very private person, he said little, and you had the feeling that you had to watch your step. I admired him a lot, and that didn't make communication any the easier. Besides, most artists don't talk much about their work, be it Nauman or Christo, they just discussed technical aspects, like sizes and weights. Never about the 'deeper meaning'. And if you asked about it, you had the immediate impression that these questions didn't have to be asked, that you had to 'feel' the art, something that for them was obvious. Nauman was still quite young at the time of Documenta 1968, with drawings in a space that required a key to enter, only one visitor at a time allowed in. After a few days the room was just completely locked, because his agreement hadn't been kept to. I thought that was really strong, a categorical stance. His work has such a great physical impact because it comes out of performance, not theatrical like most of the performances, but closer to body art. Indeed, it's often chilling, with violence explicitly there or just beneath the skin.

Panamarenko was someone I got to know from his first exhibition at the CAW where he showed copper plates with bullet holes. And later when he started Happening News, a magazine linked to the famous happenings. There's humor in Panamarenko's work, but a different sort than that of Gilbert & George. Once more I'd like to emphasize that he was able to show his flying machines in a gallery or museum – and via Beuys in the Düsseldorf art academy – because of Beuys' erweiterter Kunstbegriff (extended definition of art).
For Beuys each person was an artist, and what he could do well also became art. That opened up an enormous array of possibilities for artists. Many critics took up the notion of Beuys and its influence became even larger. Beuys was also a real authority in the art world, and he greatly influenced the workings of our gallery. Early on, Panamarenko was close kin with American pop art, but when he started making airplanes, or in fact first a flying bike, it was more than just some fascination with the space age. His performances in a white suit or general's uniform were components of a myth that fit in well with the work. Relations with artists always demand time and energy, and this was all the more so with Panamarenko. Compared to the jovial Broodthaers, Panamarenko was very quirky. With him, you could only really talk about his work, or about animals. Either he'd say next to nothing, seemed absent, or else you couldn't get him to stop talking. He was disappointed that his friends from student days had abandoned their ideals and become middle-of-the-road artists. Panamarenko wasn't a threat to other artists because his work was so radically different from the usual fare. That was also the reason for his success with collectors, and also with the museums we sold to. With the work itself our attitude was like that towards that of other artists, that's to say rather practical and technical. There was no discussion as to form. Panamarenko was also very good with his hands. He made his work so that he could transport it in a small car and then reassemble it on the spot. He was also quite economical with respect to materials. His loyalty to the gallery reflected our promotional efforts on his behalf. He had rapid success abroad, museums bought his work, and he took part in big international exhibitions like When Attitudes Become Form and Op losse schroeven, both in 1969. And in that same year he already had a retrospective in Mönchengladbach. His life and work also fit in well with the notion of 'individual mythology'. Just like Broodthaers, he knew how to come up with his own quite particular forms for his ideas... ideas that were very credible, especially given the seriousness with which he announced them. Like a hermit, he worked every day on making calculations, designing vehicles, very consistent. In the beginning his drawings were very technical. Later came color, even with chance flukes like coffee stains that made them more the 'charming' drawing than the tangible result of an idea. Apparently it's ever so hard to resist the temptation to make beautiful things. Even the most innovative makers of objects eventually want to have them cast in bronze.

Schwind was way too much for us. That parodic stance of artists around Yellow Now in Liège left us cold. We were believers. Even more so than Spillemaeckers who, just for the fun of it, would often enter into philosophical debates with artists.

Niele Toroni. When we exhibited his works on paper in different colors for the first time, the public was no longer shocked. After all, we'd shown Buren. Toroni's work was entirely less aggressive than Buren's. It was an almost beautiful ensemble. As Guy Mees said, Toroni was a 'real' painter. Acceptance of this kind of work was really pretty quick. A few years were a lot back then. And the fact that artists like Buren and Toroni were always part of major exhibitions played a big role. It's quite remarkable that Toroni, unlike Buren, never deviated from his 'brushstroke', always using the same technique on different material supports.

Lawrence Weiner. The work of artists who really took a leap ahead, like Andre, have certainly retained their power. We were drawn to artists who went so far that going any further seemed hard to envision. What was still relevant after Yves Klein and Manzoni? We wanted to be a part of that next step. Lawrence Weiner was to even more radical than these extreme figures. For

his rst exhibition at Wide White Space the gallery was totally empty, with only the invitation on the wall, and upon which were the three postulates of his declaration of intent that determined whether that the work would be made by the artist, or by someone else, or had no need to be made at all. Alongside were ve ‘statements’ that cost a thousand dollars each. A poet friend was really shocked at this price tag for a single sentence. He didn't make that much for a whole book. Anyway, Weiner didn't make poetry. He made visual art.

Instead of a conclusion

These were years with a lot of theory. Artists like Smithson and Judd published in uential texts. Nevertheless, for us, the visual information was always of far more importance. Instead of a lot of intellectual conversations, my abiding memory is the fun that we had. Artists and their work could surprise us, and also raise a laugh. Like everyone, artists wanted to improve the world, but without myself getting involved there, I tended rather towards Beuys's positions, positions that Broodthaers was quite critical of. That everyone could take his life in his own hands as a work of art... I thought that was a beautiful idea. These escalating debates, or even the occupation of Brussels' Palais des Beaux-Arts, have to be seen them in the context of the times. For some artists, it was an opportunity for self-promotion. We were not as blindly stuck to principle as some other galleries. We were even accused of being too eclectic. We adopted a historical view, and were committed to showing work that was important at that particular moment. Powerful artists, even though contemporaries, can certainly make work that's very varied. We didn't want to limit ourselves to any single tendency. For us, it was about more than the purely formal aspects or a particular style. It was about presenting work that was shocking because it was new, because it settled scores with the established, limited ideas about art. By around 1976, this new art was already accepted. You didn't have to give the artists such a committed push, and some had already begun to repeat themselves. What originally was so concentrated, had now become diffuse. The enthusiasm that one shared with a small like-minded group, made way for routine. When we stopped with the gallery, it was also the farewell of a generation who didn't think of art in terms of beauty, but for whom art was something of a necessity, something that had to be made.

conceptual art

ACCONCI Vito
(b.1940)

Trade Marks, 1970
Lithograph
510 x 510 mm
Signed and numbered 12/50
Edition of 50 copies

Provenance
André Goeminne, Nazareth (B)

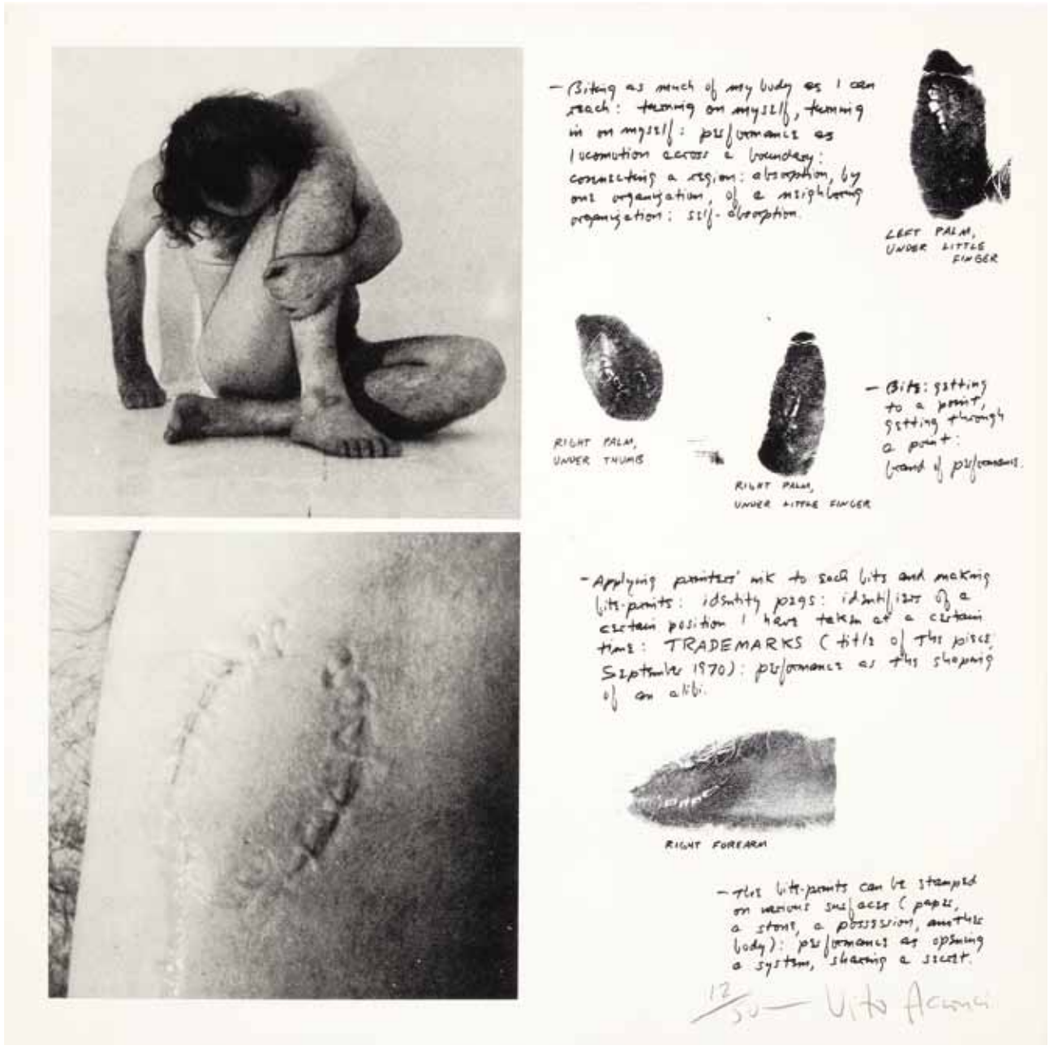
Literature
MACBA, Barcelona, 2004,Vito Hannibal Acconci Studio, p. 208-209 ill.
Charta, Milan, 2006, Vito Acconci; Diary of a Body, p. 204-205 ill.

Kiss Off, Feb.1971
Lithograph
765 x 570 mm
Signed, numbered 16/50
Edition of 50 copies

Provenance
André Goeminne, Nazareth (B)

Literature
MACBA, Barcelona, 2004, Vito Hannibal Acconci Studio, p. 444
Charta, Milan, 2006, Vito Acconci; Diary of a Body, p. 241 ill.

Vito Acconci. Kiss Off, February, 1971



ADER Jan Bas
(1942 - 1975)

In Search of the Miraculous, 1974
Screenprinted poster with collage
500 x 480 mm
Publisher Kabinett für Aktuelle Kunst,
Bremerhaven, Germany
Edition of approx. 16 copies

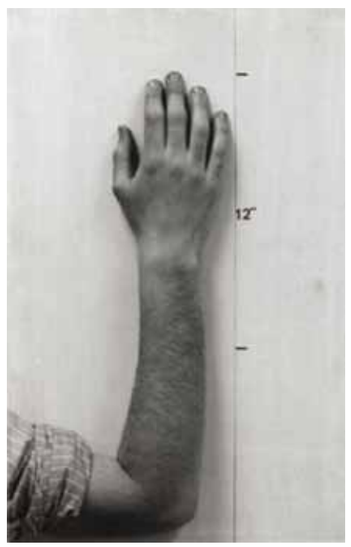
Literature
The Museum of Modern Art, New York, 2009, IN & OUT of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976, p. 131

Bas Jan Ader. I'am too sad to tell you, 1970

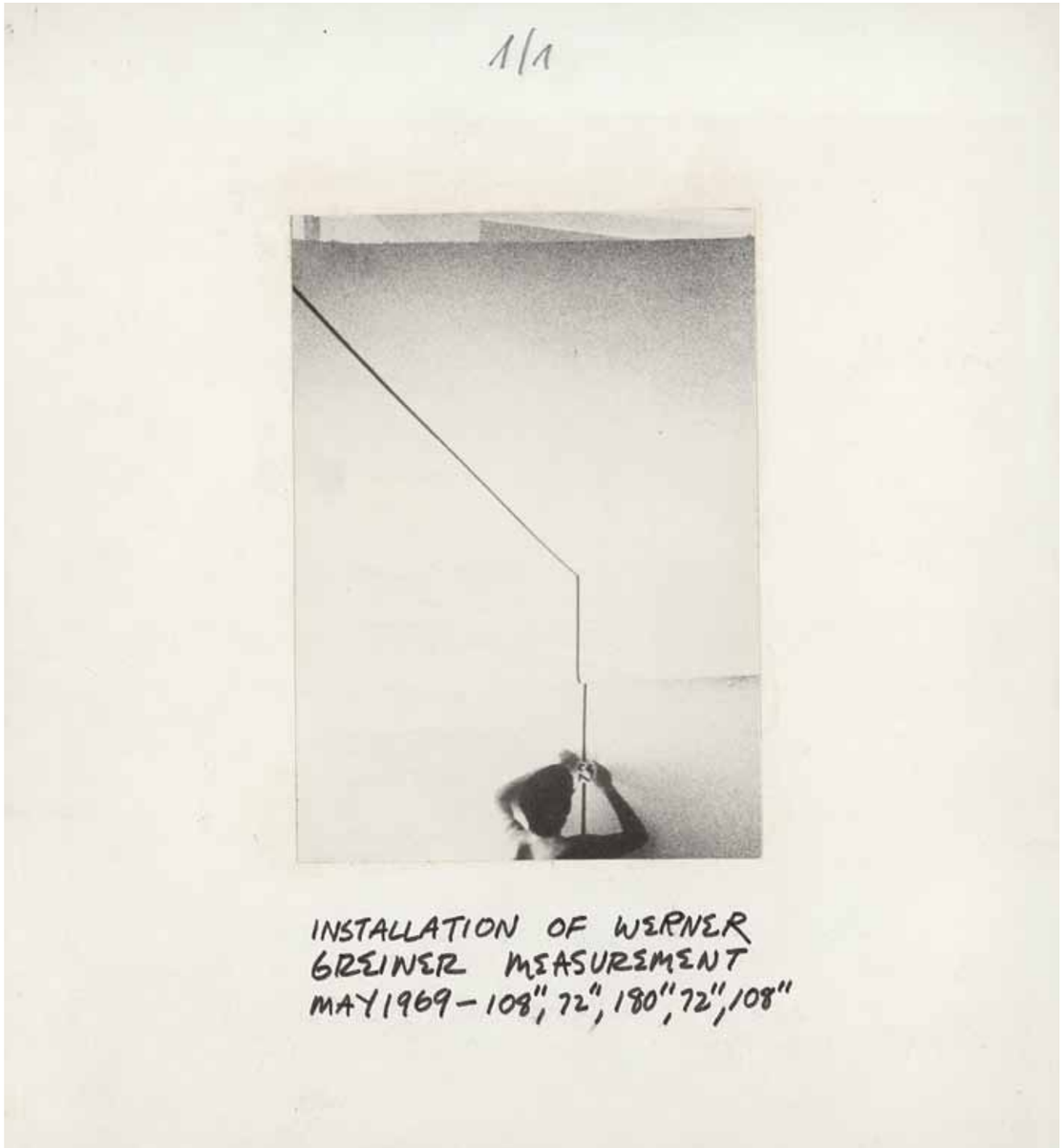
BOCHNER Mel
(b.1940)

Installation of Werner Greiner, 1969
4 photographs on 3 cards
Each 220 x 200 mm
Titled and dated May 1969, with installation measurements

Provenance
Egidio Marzona, Bielefeld
Private collection, Belgium

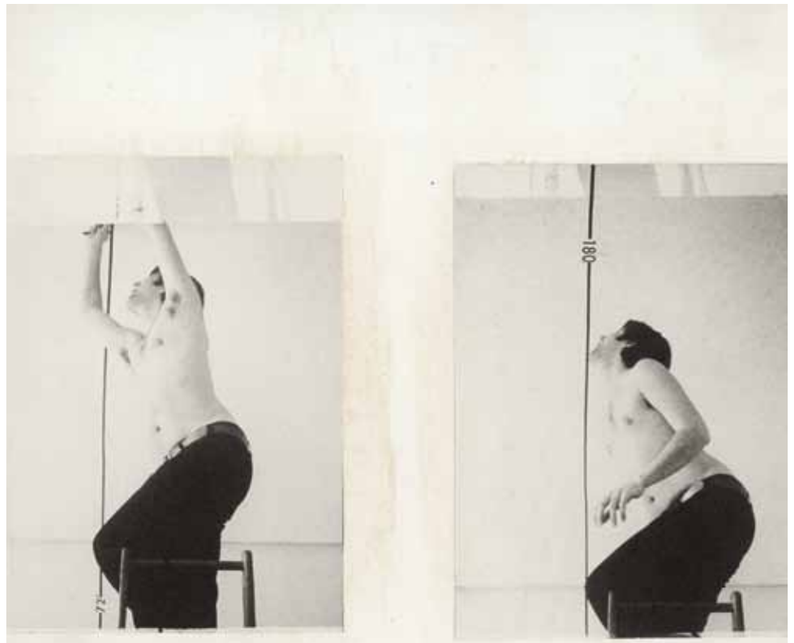


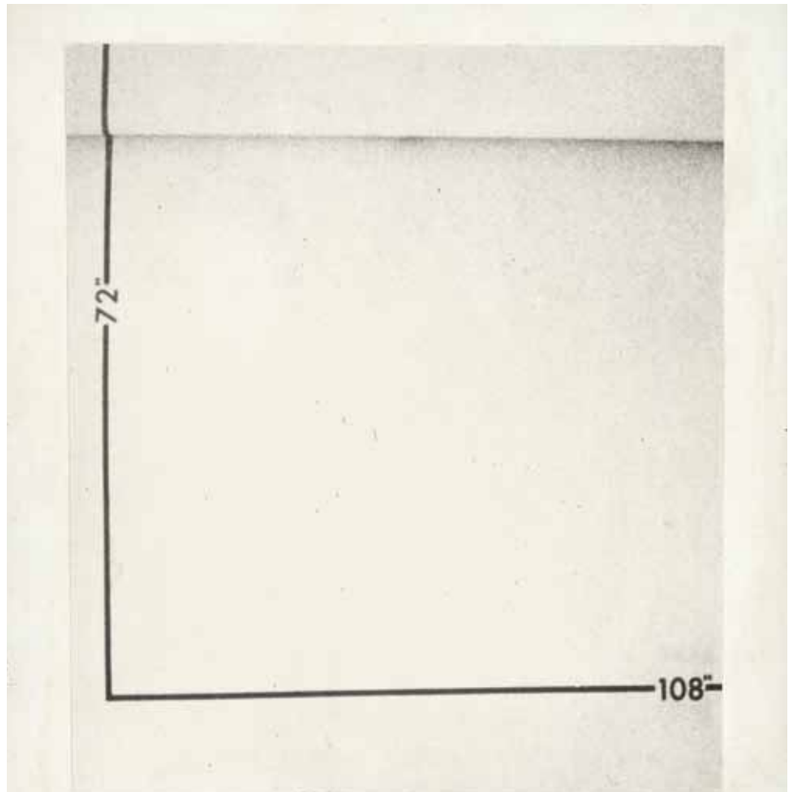
Mel Bochner. Actual Size (hand), 1968



1/1

INSTALLATION OF WERNER
GREINER MEASUREMENT
MAY 1969 – 108", 72", 180", 72", 108"





1/1

BROODTHAERS Marcel
(1924 - 1976)

Moi aussi je me suis demandé …
1964
Invitation for Broodthaers' first exhibition at Galerie St Laurent, Brussels, 10-25 April 1964
Poster, printed recto-verso in black over a page from a fashion magazine, thus every invitation being unique
252 x 336 mm

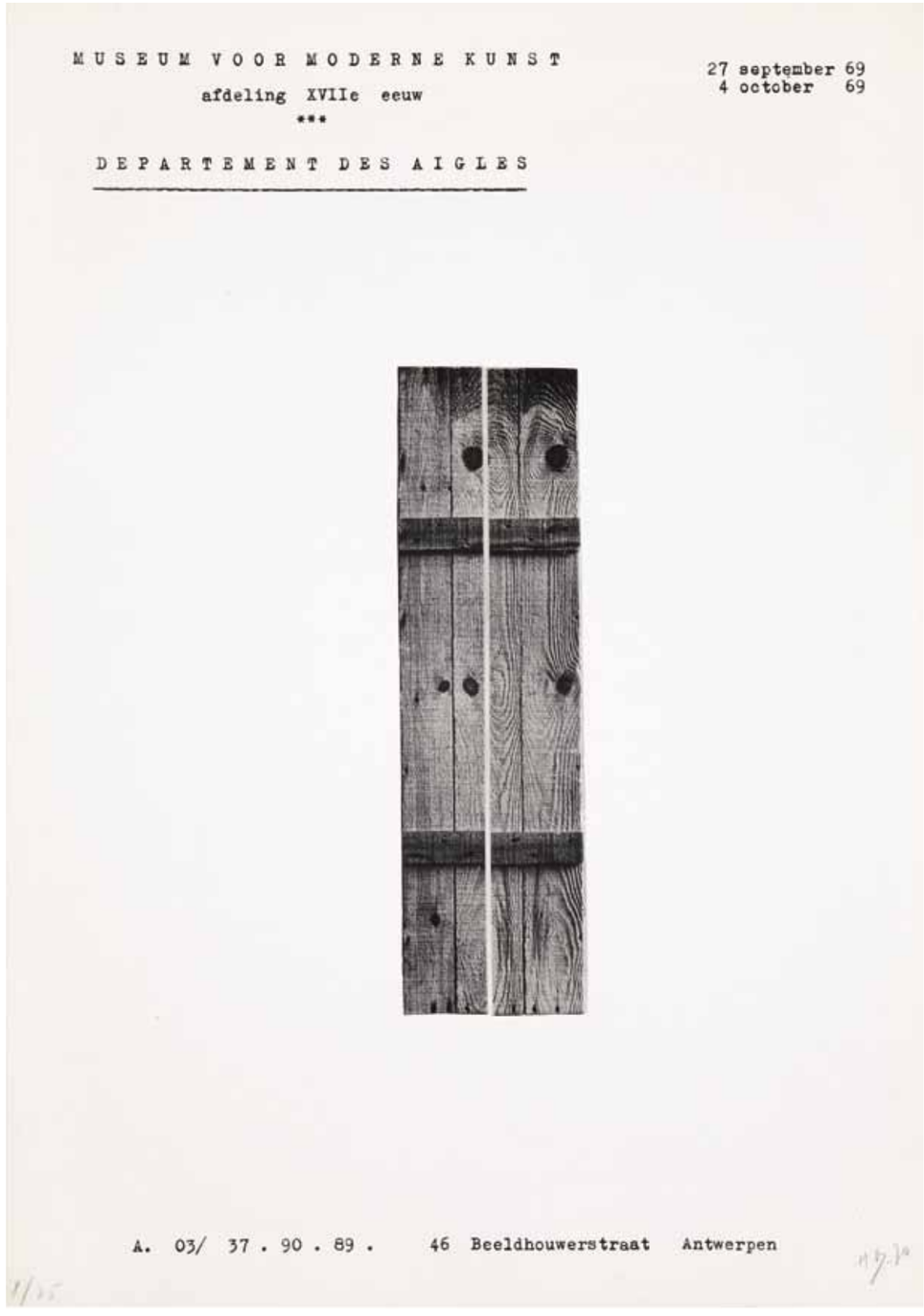
Literature
Gloria Moure, Ediciones Poligra a, Spain, 2012
Marcel Broodthaers Collected Writings, p. 139 ill.

Marcel Broodthaers. Moi aussi, je me suis démandé ..., 1964, verso

Musée d'Art Moderne/
Département des Aigles 1970
Three sheets, black and white offset print
Bruxelles: 650 x 460 mm
Antwerpen: 650 x 460 mm
Düsseldorf: 590 x 420 mm
Each signed and dated lower right
Edition of 75 copies

Provenance
Wide White Space Gallery, Antwerp
Private collection, Antwerp

Marcel Broodthaers. Musée d'art moderne, Département des Aigles, Section XVII Siècle, Anvers, 1969

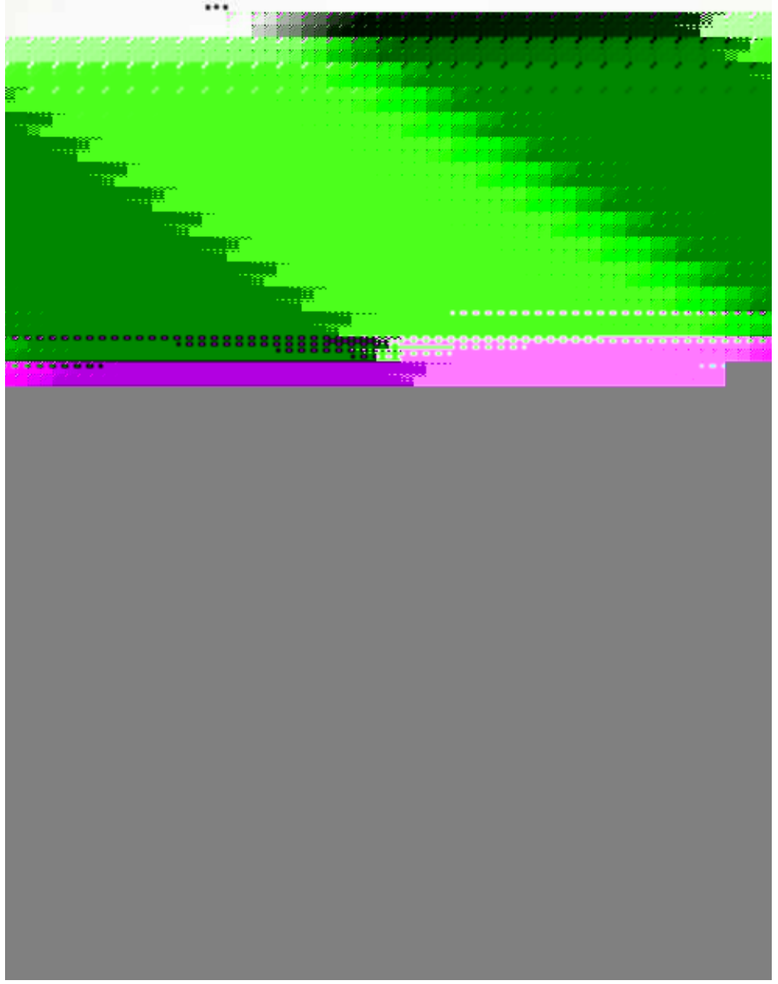


MUSEE D'ART MODERNE

section XIXème siècle

***

septembre 68
septembre 69



MUSEUM VOOR MODERNE KUNST

afdeling XVIIe eeuw

***

DEPARTEMENT DES AIGLES

27 september 69
4 october 69

A. 03/ 37 . 90 . 89 . 46 Beeldhouwerstraat Antwerpen

MUSEE D'ART MODERNE

section XIX ème siècle (B I S)

***

DEPARTEMENT DES AIGLES

février 7o

Düsseldorf / 4 , Grabbeplatz / (Kunsthalle) / Tel.: o211/17o83

BUREN Daniel
(b.1938)

BMPT – Manifestations 3 et 4, 1967
Two posters, the four artists' passport-style photographs.
One printed in blue for "Manifestation 3" at the Musée des Arts Décoratifs, Paris, June 2, 1967 and one printed on a yellow sheet for "Manifestation 4" at the 5th Biennial of Paris, in September 1967
Each 595 x 380 mm (folded for mailing)

We join three documents related to the activities of the short lived group BMPT and their radical proposals.
Typed letter signed by Buren, Mosset, Parmentier and Toroni, 267 x 210 mm, Paris, 22 December 1966. Invitation to the rst of a series of manifestations at the Salon de la Jeune Peinture, January 3, 1967.
Nous ne sommes pas peintres. Pamphlet, 210 x 135 mm. Printed names of the four artists, Mosset's name underlined with his autograph address and phone number.
«Puisque peindre est un jeu ...» Announcing the rst Manifestation of January 3, 1967.
Autograph invitation signed by Buren, Mosset, Parmentier and Toroni, 190 x 135 mm, for the 'Manifestation 3' on June 2 (1967) at the Musée des Arts Décoratifs, Paris.

BMPT - Manifestation 3, at the Musée des Arts Decoratifs, Paris, 2 juin 1967

CADERE André
(1934 – 1978)

A66, 7/12/75
Painted – black, white and green
360 mm (length); 30 mm (diameter)
With certi cate

Provenance
Galerie Elsa von Honolulu Loringhoven, Ghent
Jan Vercruysse, Ghent
André Goeminne, Nazareth (B)

Exhibited
Ghent, Galerie Elsa von Honolulu
Loringhoven, 13/12/1975 – 08/01/1976

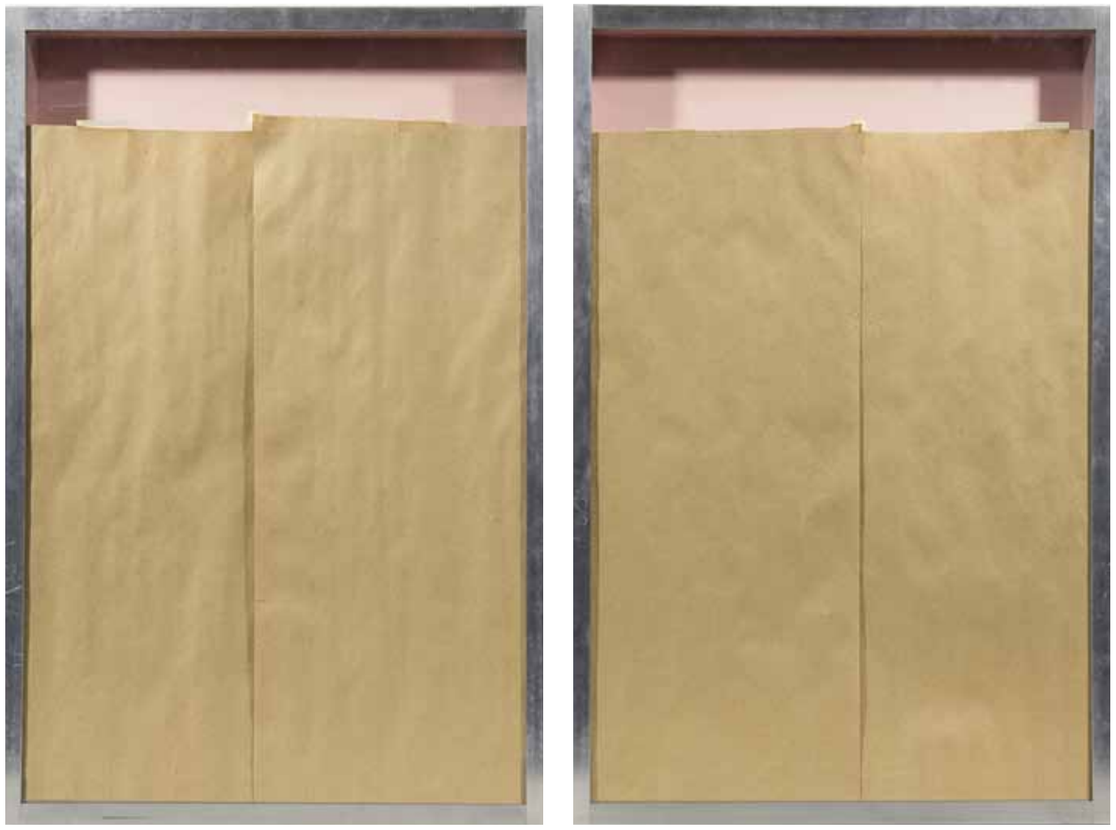
Literature
Verlag der Buchhandlung Walter König,
Köln, 2013, André Cadere. Catalogue
raisonné. Index A66, p. 67 ill.
Galerie Elsa von Honolulu Loringhoven,
Ghent, Histoire d'un travail,
13/12/1975 – 08/01/1976

Exhibition poster, Cadere - Gilbert & George at MTL Gallery, Brussels, 1974

CHRISTO
(b.1935)

Double Show Window, 1972
Two-part aluminum and plexiglass object
Brown paper taped on plexiglass
Signed and numbered on the reverse. 3/10 A.P.
Each 910 x 605 x 75 mm

Literature
Christo,Prints and Objects, Catalogue
raisonné 1963 - 1987
Ed. Jörg Schellmann, Munich, 1988, no. 87, ill.

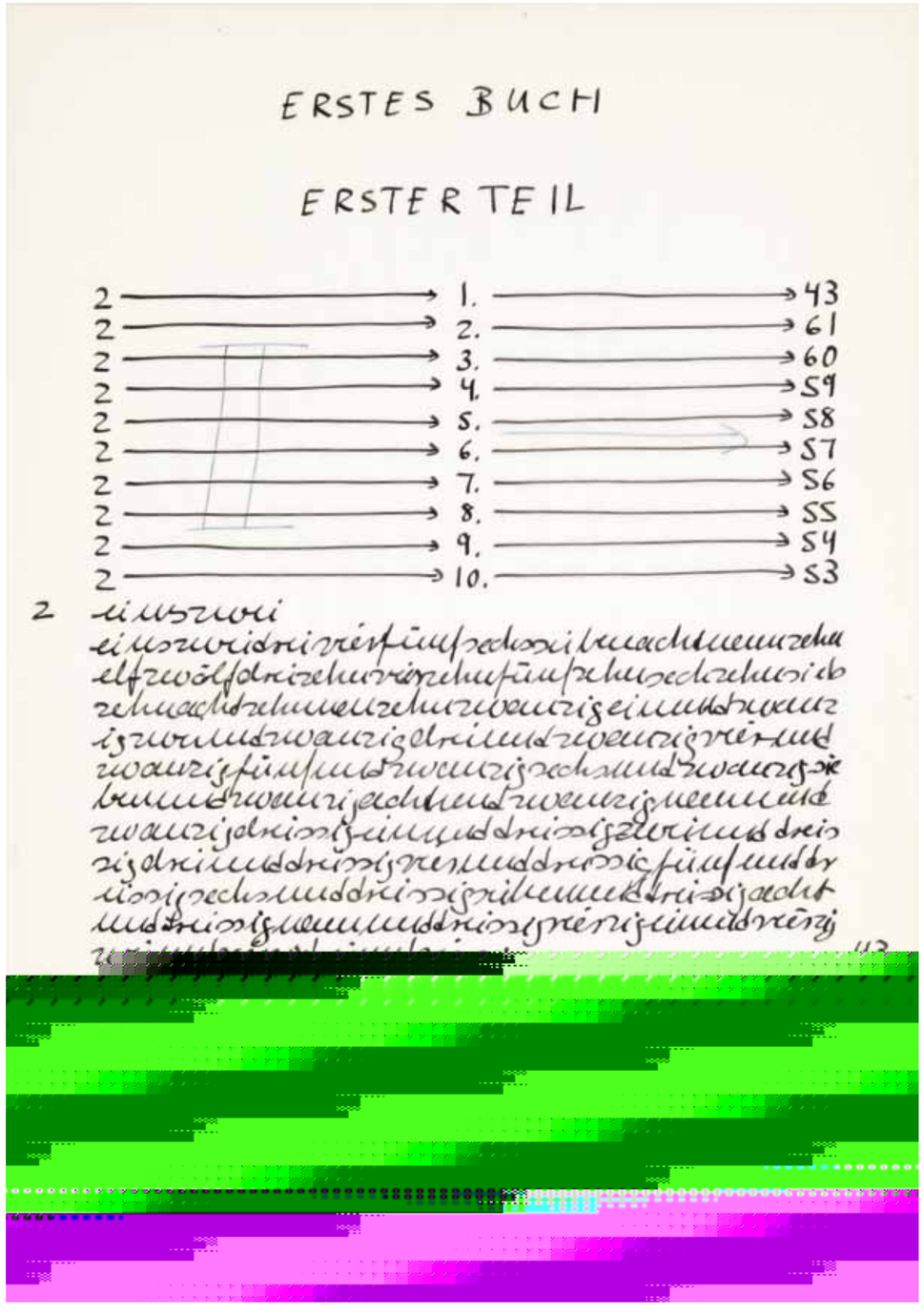


Invitation Card. Wide White Space Gallery, Antwerp.
Store Front, project, 1964-1965

DARBOVEN Hanne
(1940 - 2009)

Erstes Buch-Erstes Teil II, ca. 1974
6 text-drawings, ink on tracing paper
Each 297 x 420 mm

Provenance
Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
André Goeminne, Nazareth (B)



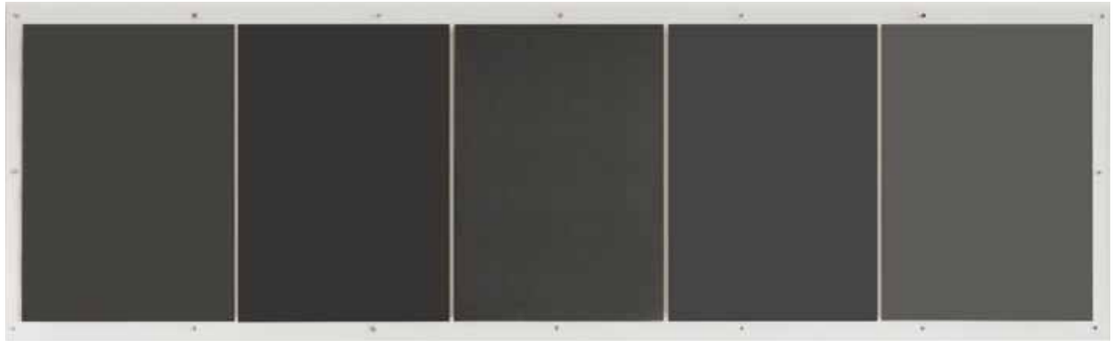
Exhibition view Hanne Darboven, Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf, 1975

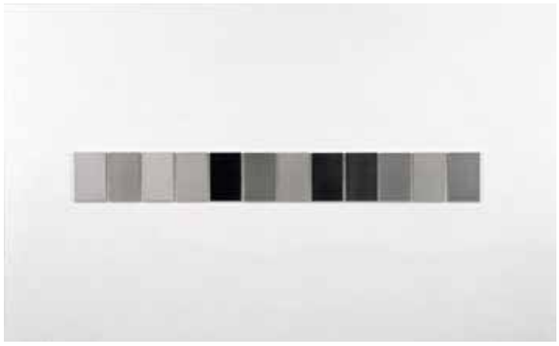
DE SAUTER Willy
(b.1938)

Vijf lijnvlakken, 1978
Acetate lm on cardboard
470 x 1445 mm
Signed and dated on the reverse

Provenance
The artist, Tielt (B)

Literature
Ronny Van de Velde, 2013
Willy De Sauter, p. 30, 31, 32, 33 similar ill.





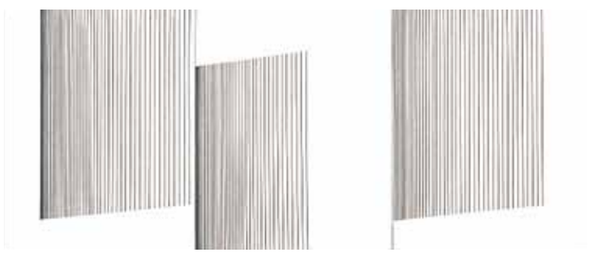
Willy De Sauter. Untitled, 1976, 12x acetate lm on cardboard

DE SAUTER Willy
(b.1938)

70 bladen, 1980
Ink on paper
70 sheets, each 297 x 210 mm
Signed and dated on the reverse

Provenance
The artist, Tielt (B)

Literature
Ronny Van de Velde, 2013
Willy De Sauter, p. 25 ill.



Willy De Sauter. Untitled, 1973, 3 x acryl on canvas.

DUCHAMP Marcel
(1887 - 1968)

De ou par Marcel Duchamp ou
Rrose Sélavy (la Boîte en valise),
Paris 1941 – New York 1966
Cardboard case covered in red leather
containing 80 miniature replicas and
collotypes.
Series F, edition of 75 copies
415 x 385 x 99 mm
Signed Marcel Duchamp

Provenance
Galerie 1900 - 2000, Paris

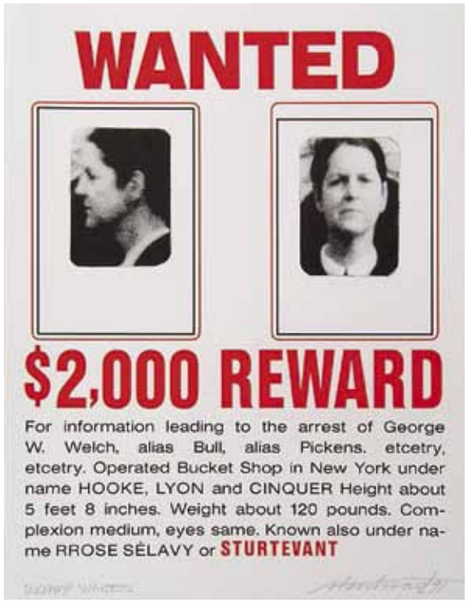
Literature
Ecke Bonk, Marcel Duchamp – The Portable
Museum, London: Thames and Hudson,
1989, p. 301 ill. in color
Arturo Schwartz, The Complete Works of
Marcel Duchamp, London: Thames and
Hudson, 1997, p. 764

Marcel Duchamp, New York. August, 1942

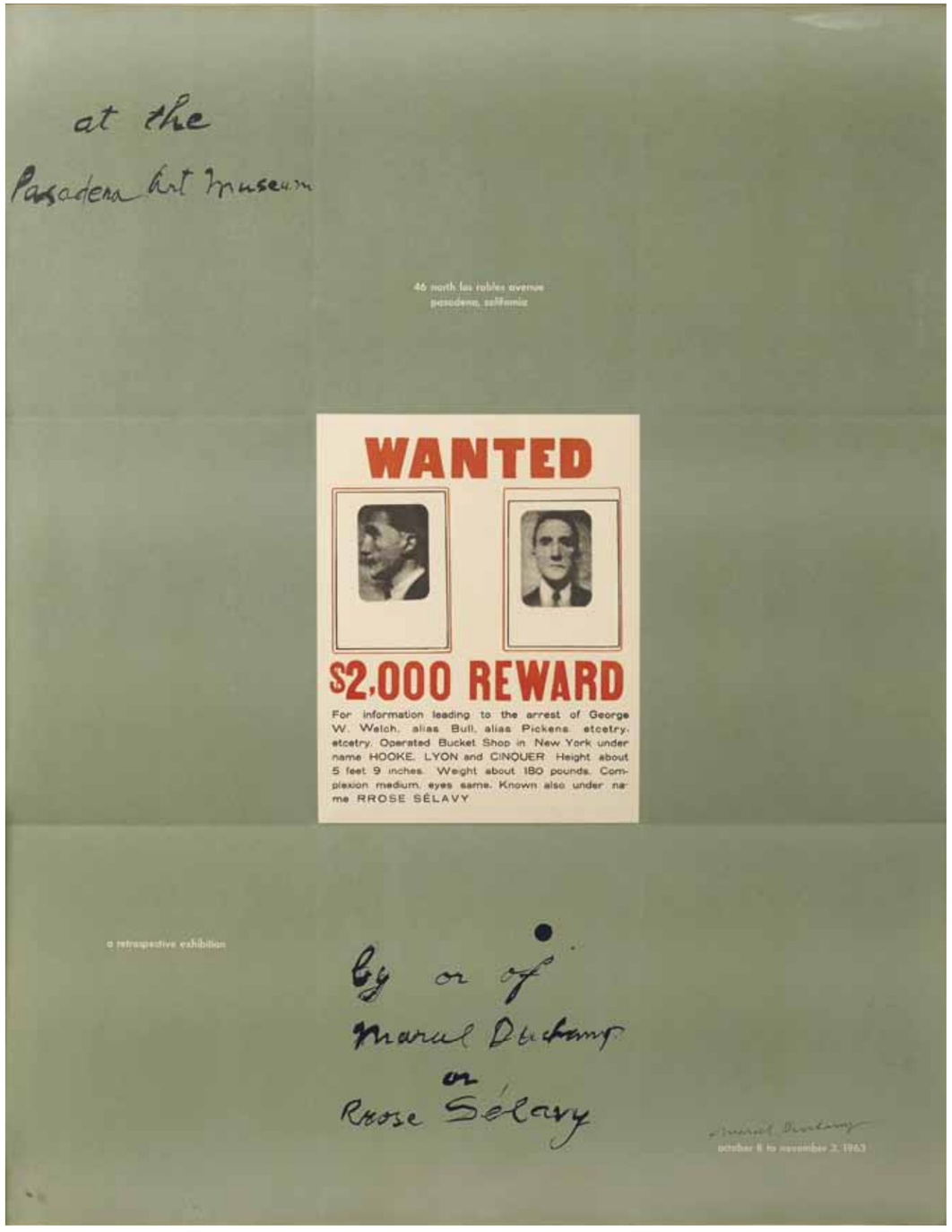
DUCHAMP Marcel
(1887 - 1968)

A Poster Within a Poster, 1963
Lithograph poster
875 x 690 mm
Signed Marcel Duchamp in pencil and numbered, 14/20
Edition 20 copies

Literature
Arturo Schwartz, The Complete Works of Marcel Duchamp, London: Thames and Hudson, 1997, no. 588, p.830
Arturo Schwartz, The Complete Works of Marcel Duchamp, London: Thames and Hudson, 1997 ill.



Elaine Sturtevant. Duchamp Wanted, 1991

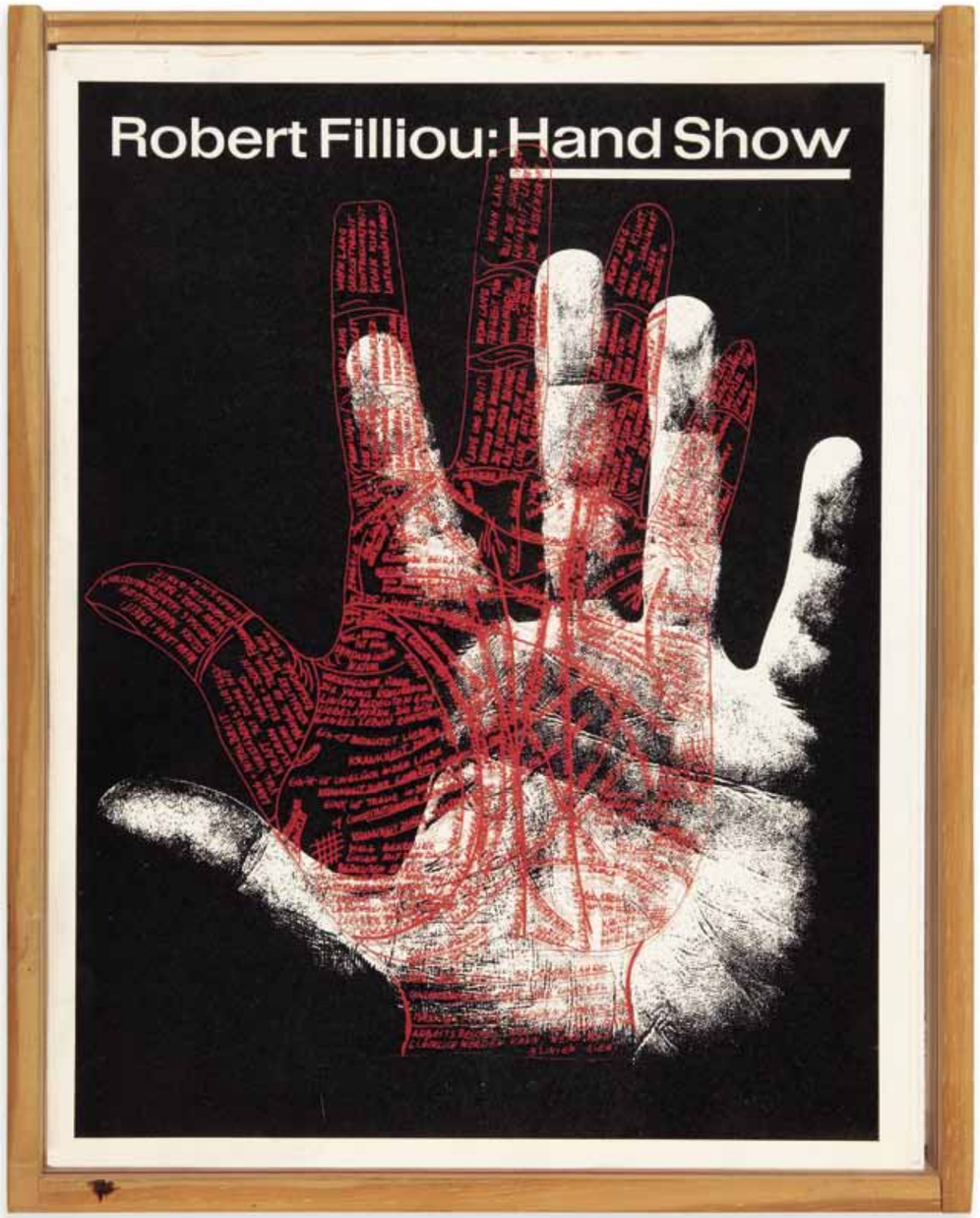


FILLIOU Robert
(1926 - 1987)

Hand Show, 1967
Portfolio with 24 photolithographs and text.
Robert Filliou, in wooden box.
Each 250 x 200 mm
Box: 300 x 237 x 44 mm
Signed and numbered 31/50
Edition of 150 copies

Provenance
Buhl collection, USA

Robert Filliou. Hand Show, 1967: “Hand John Cage”



FRANCIS Filip
(b.1944)

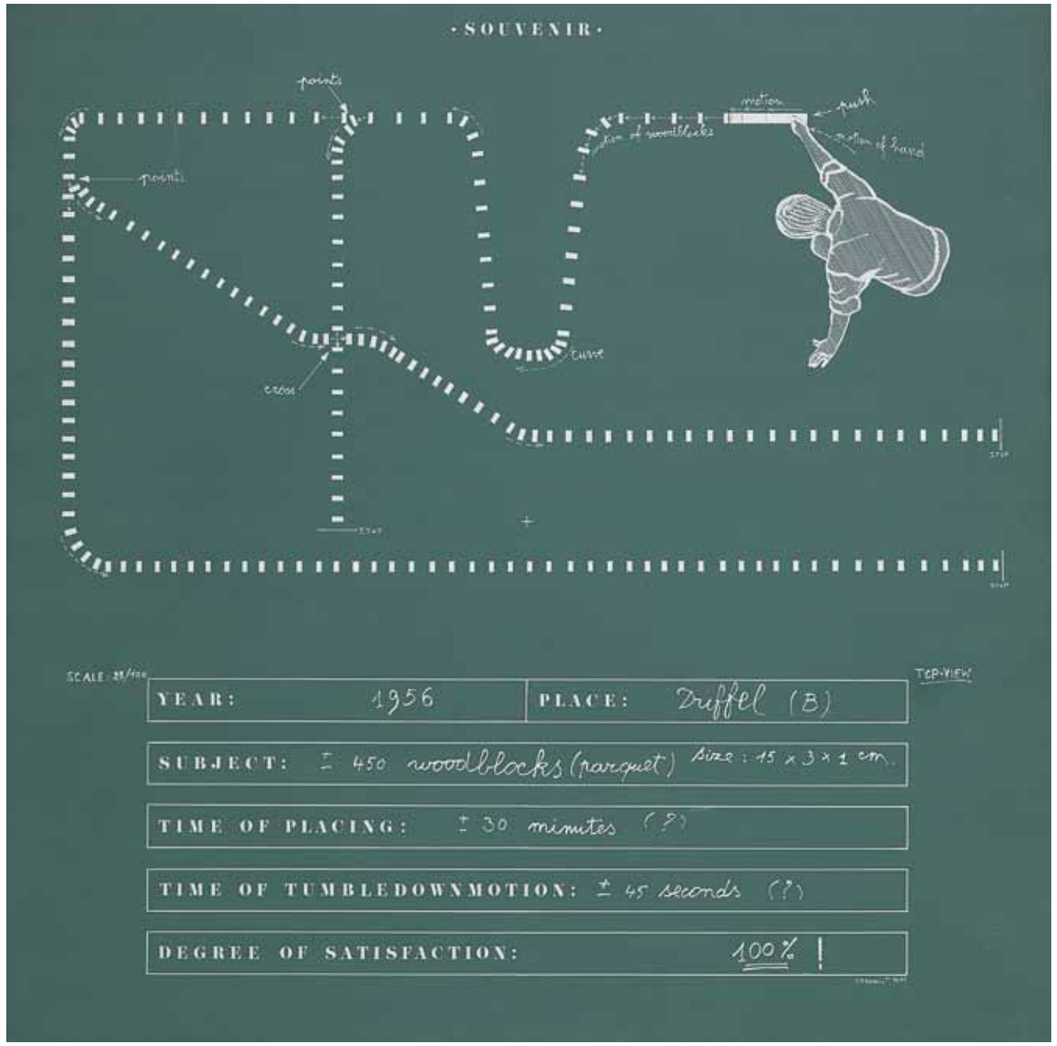
Souvenir, ± 450 woodblocks (parquet), 1974-75
Tempera, oil and ink on panel
1000 x 1000 mm
Signed and dated F. Francis 74-75 lower right

Provenance
Private collection, Antwerp

Literature
Flor Bex, I.C.C., 1977, Filip Francis, p. 14 no. 35, p.33 ill.

Exhibited
Antwerp, I.C.C., Filip Francis,
15 Jan - 27 Feb 1977

Tijd/Ruimte portfolio, 1974
Portfolio with 7 lithographs
Each 670 x 670 mm
Signed, numbered and dated Filip Francis '74 on the front cover
Edition of 50 copies
Publisher Agora, Maastricht, 1974

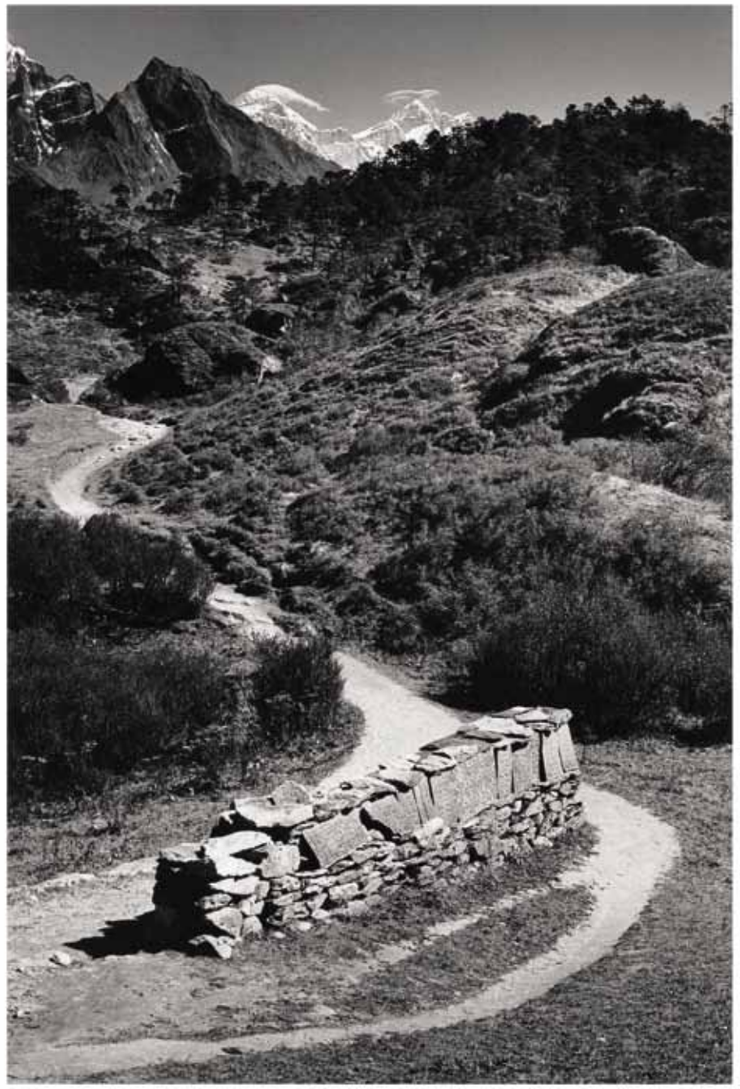


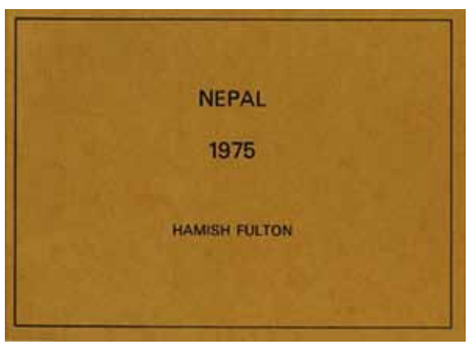
Francis Filip. Tijd/Ruimte portfolio, 1974

FULTON Hamish
(b.1946)

Everest Lhotse, Nepal,1975
Black and white photograph and
letraset on card
1270 x 965 mm
This work is unique

Provenance
Waddington Galleries Ltd, London
Private collection, London





Hamish Fulton. Nepal, 1975. Artist book.

GILBERT & GEORGE
(b. 1943 and 1942)

The Limericks, Spring 1971
An eight-part Postal Sculpture, London,
Art for All, 1971
8 photolithographed cards in eight envelopes
addressed to Pierre Restany
Each 125 x 200 mm, folded
Each signed by the artists and dedicated,
printed on name to Pierre Restany

Provenance
Pierre Restany, Paris

Literature
Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980,
Gilbert & George 1968 to 1980, p. 86-87 ill.

Gilbert & George. The Limericks, 1971. Lost Day, 11 March, 1971

GILBERT & GEORGE
(b. 1943 and 1942)

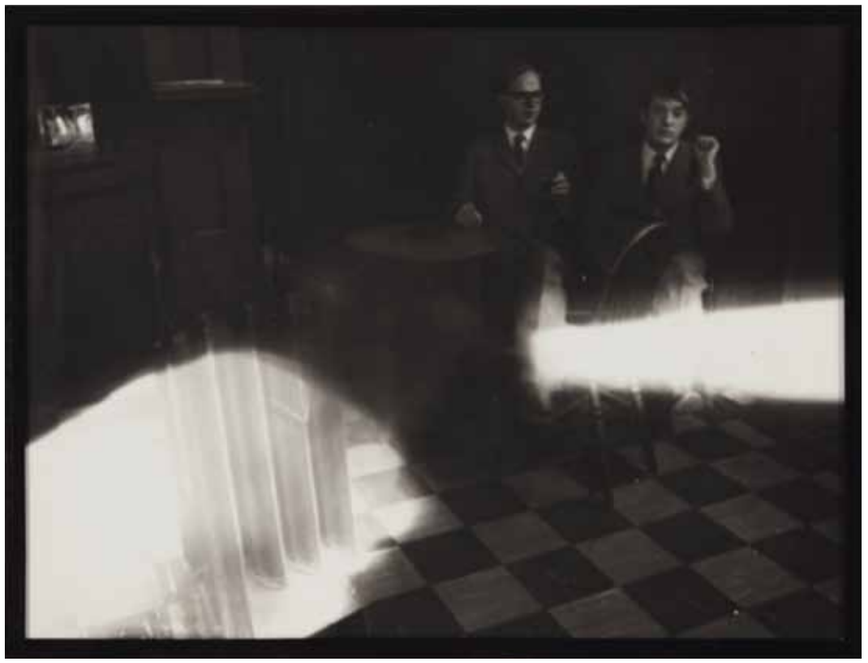
Bottle Bar, 1973
5 unique silver print photographs
Each 165 x 216 mm
Studio “Art for All, 12 Fournier Street, London, E.I., 01-2470161” , titled and numbered on the reverse

Provenance
Nathalie Karg Ltd., New York
Buhl collection, USA

Exhibited
Bordeaux, CAPC/Basel, Kunsthalle/Brussels, PSK/Madrid, Palacio Velasquez/Munich, Städtische Galerie/London, Hayward Gallery, Gilbert & George, The Complete Pictures 1971-1985, 1986-1987
New York, Guggenheim Museum, Speaking with Hands-Photographs from the Buhl Collection, 2004

Literature
Thames & Hudson, London,
Gilbert & George, The Complete Pictures 1971-1985, 1986, p. 47 ill.

Gilbert & George. Invitation card “New Decorative Works”, Spring 1973



BLOODY LIFE AND DUSTY CORNERS

GONE

RED BOXERS

WOODEN AIR

GRAHAM Dan
(b. 1942)

Interior Space/Exterior Space, 1974
An addition to a conventional house
Photo collage, photo's by Dan Graham
1017 x 750 mm
Signed, titled and dated

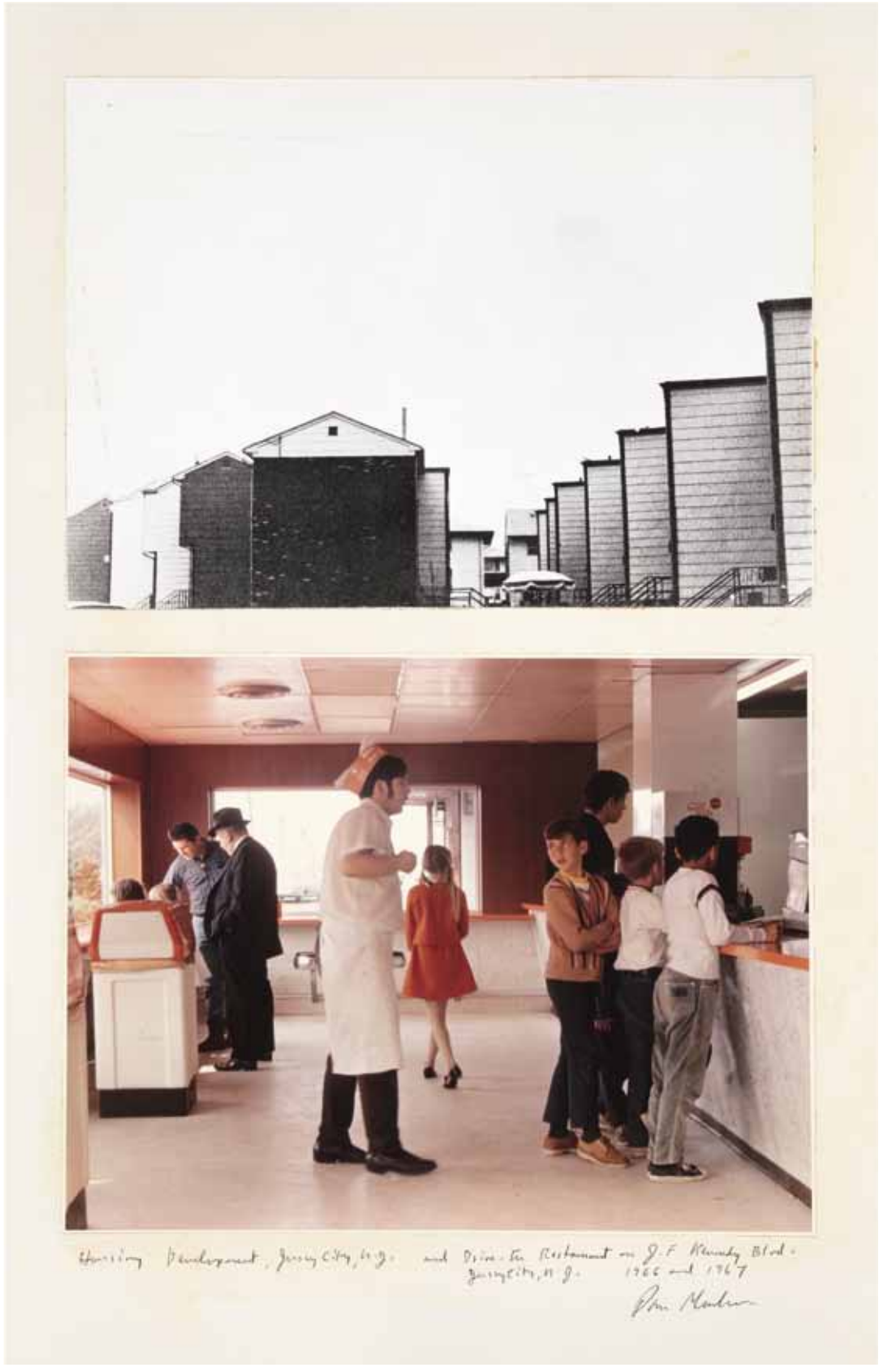
Provenance
André Goeminne, Nazareth (B)

Literature
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2001, Dan Graham. Works 1965-2000, p. 105 ill.

Homes for America, 1966 -1967
Print
Signed and numbered, 16/50
570 x 760 mm
Edition 50 copies

Provenance
André Goeminne, Nazareth (B)

Literature
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2001, Dan Graham. Works 1965-2000, p. 105 ill.
Gloria Moore, Poligra a, Spain, 2009, Dan Graham. Works and Collected Writings, ill.



Dan Graham. Edition. Homes for America, 1966-1967

LEWITT Sol
(1928 - 2008)

Lines, not long, not heavy, not touching, drawn at random (circle), 1970
Pen and ink drawing on paper
440 x 320 mm
Signed and dated Düsseldorf July 31 1970

Provenance
Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
André Goeminne, Nazareth (B)

Exhibited
The Hague, Gemeentemuseum, 1992,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Oxford, Museum of Modern Art, 1992,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1992-1995Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Leeds, Henry Moore Sculpture Trust, Leeds City Art Gallery, 1992, Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Winterthur Suise, Kunstmuseum, 1992-1993, Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Paris, Centre Georges Pompidou, 1992,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Amiens, Musée de Picardie, 1992-1993,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Barcelona, Fondacio Tapiès, 1992-1993,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992
Boston, Museum of Fine Arts, 1992-1993,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992
London, Hayward Gallery, 1993,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992

Literature
Haags gemeentemuseum, The Hague, 1992,
Sol LeWitt Drawings 1958-1992, cat. no. 313

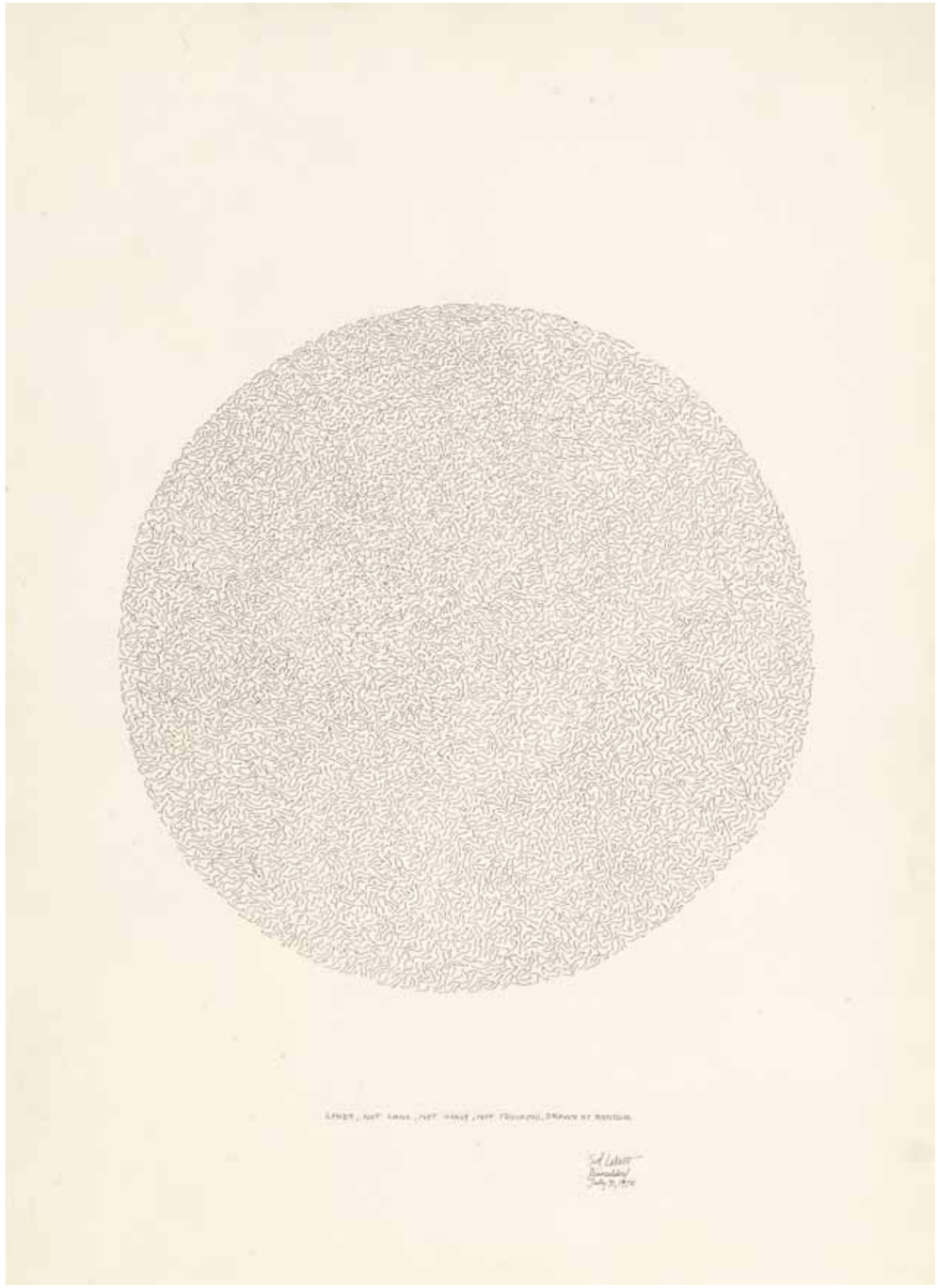
Lines, not long, not heavy, not touching, drawn at random (circle), 1971
Lithograph, artist's proof
420 x 320 mm
Signed in pencil lower right

Provenance
Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
André Goeminne, Nazareth (B)

Exhibited
Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

Literature
The Museum of Modern Art, New York, 2009, IN & OUT of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976, p. 141 ill.

Sol Lewitt. Lithograph. Artist's proof, 1971



LOHAUS Bernd
(1940 - 2010)

DU ICH, 1971
Ink and colored chalk on paper
600 x 400 mm
Signed and dated bottom left

Provenance
André Goeminne, Nazareth (B)

Bernd Lohaus. Invitation card.
Vereniging voor het Museum voor Hedendaagse Kunst, Ghent, 1977

MEES Guy
(1935 - 2003)

Self portrait, 1969
Photograph, original black and white
166 x 111 mm
Signed, dated ’69 and dedicated on the reverse

Provenance
Gift from the artist
André Goeminne, Nazareth (B)

Guy Mees. Self portrait, 1969/1970

MEES Guy
(1935 - 2003)

Portraits (from left to right:
Guy Mees, Fernand Spillemaeckers
and Wim Meeuwissen), 1970
Two original photographs
Each 177 x 126 mm
Each signed and dated ’70 on the reverse

Provenance
André Goeminne, Nazareth (B)

Literature
Ludion, 2002, Guy Mees, p. 105 ill.

Guy Mees. Portraits, from left to right: Fernand Spillemaeckers, Wim Meeuwissen and Guy Mees, 1970

NAUMAN Bruce
(b. 1941)

Studies for Holograms (ae), 1970
5 screenprints
Each 660 x 660 mm
Signed, dated and numbered 62/150 in pencil
Edition of 150 copies

Publisher
Castelli Graphics, New York

Literature
Castelli Graphics, Bruce Nauman Prints 1970-1989, New York, 1989. A catalogue raisonné edited by Christopher Cordes, Photographs II, p. 116, nos. 1-5 , illustrated plate 1-5

Bruce Nauman. Neck Pull, 2006

PANAMARENKO
(b.1940)

Stepstraal, machine met raketaandrijving, 1971
Black ink and pencil on paper
650 x 1000 mm
Signed and dated

Provenance
André Goeminne, Nazareth (B)

Exhibition
Basel, Kunsthalle, Panamarenko, Flugobjekte und Zeichnungen, 1977
Berlin, Nationalgalerie, Panamarenko,1978
München, Haus der Kunst, Panamarenko,1982
Apeldoorn, Villeneuve d'Asq, Haarlem, Panamarenko,1984

Literature
Hans Theys, Panamarenko, 1992, p.156 no. 68 ill.

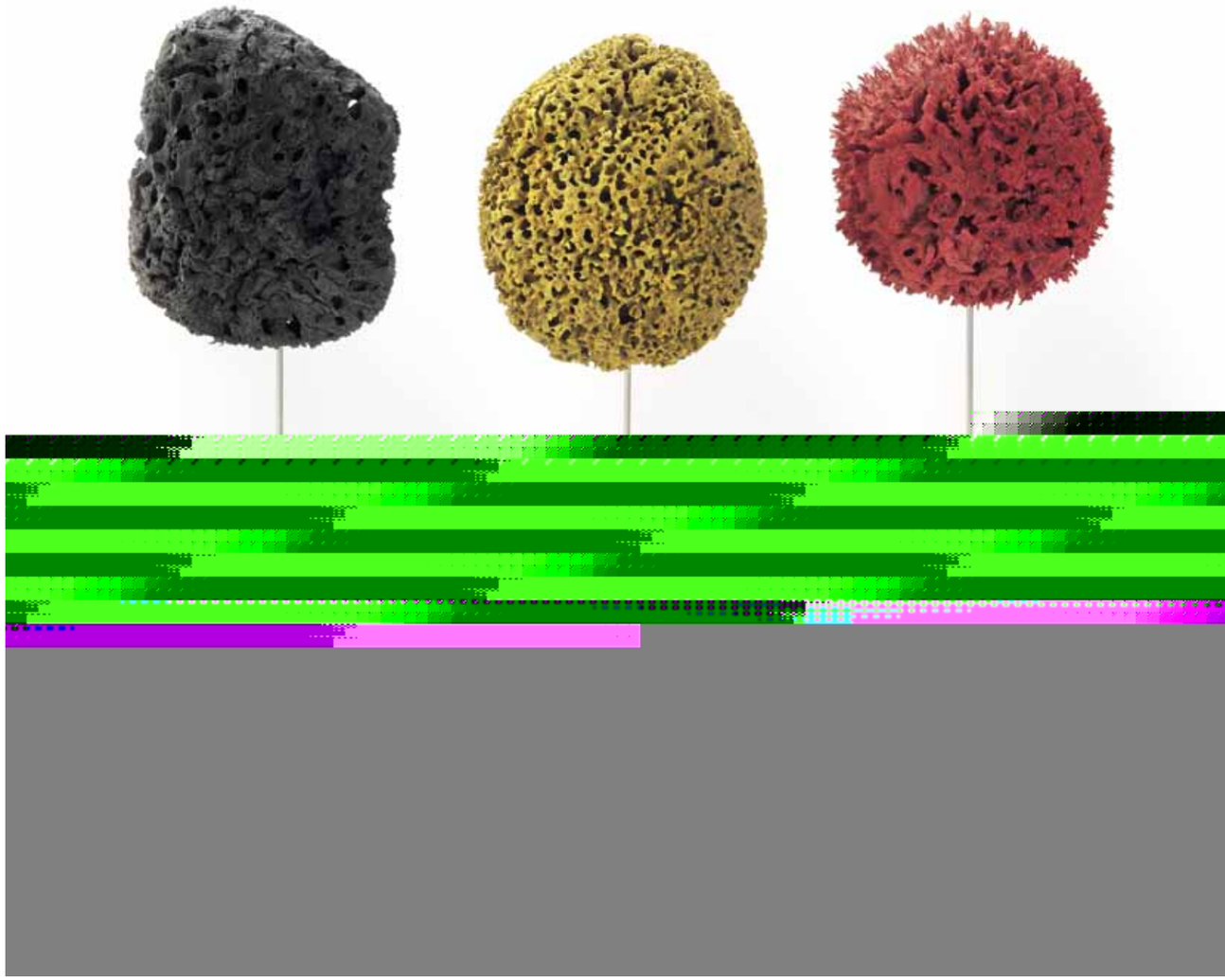
Panamarenko, 1970

SCHWIND Jean
(1935 - 1985)

Untitled, (Belgian Homage to
Yves Klein), 1975
Three sponge sculptures in Belgian colors
Stamped Schwind Foundation
Each circa 150 x 120 x 60 mm

* The work is registered as 7508 in the catalogue raisonné, established by the Schwind Foundation

Provenance
Private collection, Brussels



Yves Klein. SE83, ca. 1960

VERCAMMEN Wout
(b.1938)

A well considered idea of an artwork, 1970 (rst version)
Text on plastic
660 x 810 mm
Signed and dated Antwerpen 1970, Lozannastraat on the reverse

Provenance
The artist, 1970. (Acquired directly from the artist in 1970)

Wout Vercammen. “OIL & MIXED MEDIA ON CANVAS”, 1969

VERMEIREN Didier
(b.1951)

Double exposition, 1990
Unique silver print
507 x 395 mm (sheet); 390 x 245 mm (image)
Signed, titled and dated on the reverse
With artist's stamp, printed in 1991

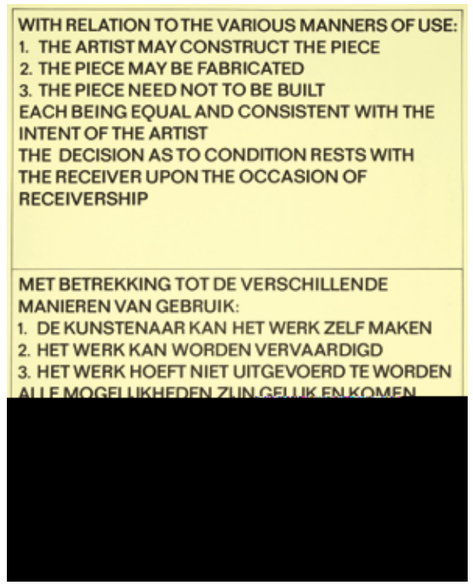
Provenance
Galerie Micheline Swajcer, Antwerp
André Goeminne, Nazareth (B)

Didier VermeirenUntitled, 1985

WEINER Lawrence
(b.1942)

An Idea of Volume, 1984
Acrylic, ink and silver paint on wood
265 x 370 mm
Signed Lawrence Weiner, Amsterdam on the reverse

Provenance
The artist, Amsterdam
André Goeminne, Nazareth (B)



Lawrence Weiner. Exhibition poster, 1976. Van Abbemuseum, Eindhoven