

HET ESSENTIËLE VAN DE COLLECTIES



SOMMAIRE

Het gebouw	3
Plan	4
17 ^e eeuw. De gouden eeuw van de Luikse schilders	6
19 ^e eeuw. Tussen het neoclassicisme en de romantiek	8
Kunst en industrie	10
De moderniteit	12
Het impressionisme	14
De veiling van Luzern	16
Het surrealisme	18
De Cobragroep	20
Het koppel Robert en Sonia Delaunay	21
De abstracte kunst	22
De hedendaagse kunst	25
De nieuwe aanwinsten	26

Aan het begin van de 19^e eeuw had niemand kunnen bedenken dat het Parc de la Boverie twee eeuwen later een centrale plek zou innemen in de metamorfose van Luik. Destijds bestond deze wijk uit weiden, eilandjes en hopakkers. De grote werken vinden plaats in 1853 met de Dérivation, de aftakking van de Maas. Er worden kades aangelegd en de groene zones verdwijnen.

Voor de wereldtentoonstelling van 1905 worden er nog meer voorzieningen aangelegd, waarvan sommige nog te zien zijn: de rechtgemaakte loop van de Ourthe, de bruggen van Fragnée en Hennebique en het Palais des Beaux-Arts.

Het Palais des Beaux-Arts, een ontwerp van de architecten Jean-Laurent Hasse en Charles Soubre, heeft een neoklassieke stijl, met invloeden van de architectuur die in de mode was ten tijde van Leopold II. Geïnspireerd op Le Petit Trianon in Versailles is het gebouw ontworpen rondom een centrale ronde hal met een koepel. Vlak na de wereldtentoonstelling wordt het gebouw door de organisatie overgedragen aan de stad Luik. Vanaf 1930 herbergt het paleis de collecties van het Museum voor Waalse kunst en vanaf 1950 tot 2011 de collecties van het Museum voor Moderne kunst.

Rudy Ricciotti in samenwerking met het Luikse kabinet p.HD: in deze verbouwing is duidelijk het creatievermogen en de constructieve cultuur van Ricciotti terug te zien. Met een oppervlakte van 1200 m² en een hoogte van 7,50 meter hangt de nieuwe door hem ontworpen vleugel boven de aftakking: een prachtige aanvulling op het gerenoveerde oude gebouw.

Ricciotti zegt hierover: «wat ik van Luik vind, dat is dat La Boverie een waar 'territoire' is, een zeer romantisch stukje Luik.

Het museum was er al en ik wilde dit gebouw geen onrecht aandoen of in gijzeling nemen. Ik was heel voorzichtig en terughoudend, zoals men respect heeft voor een ouder familielid.»

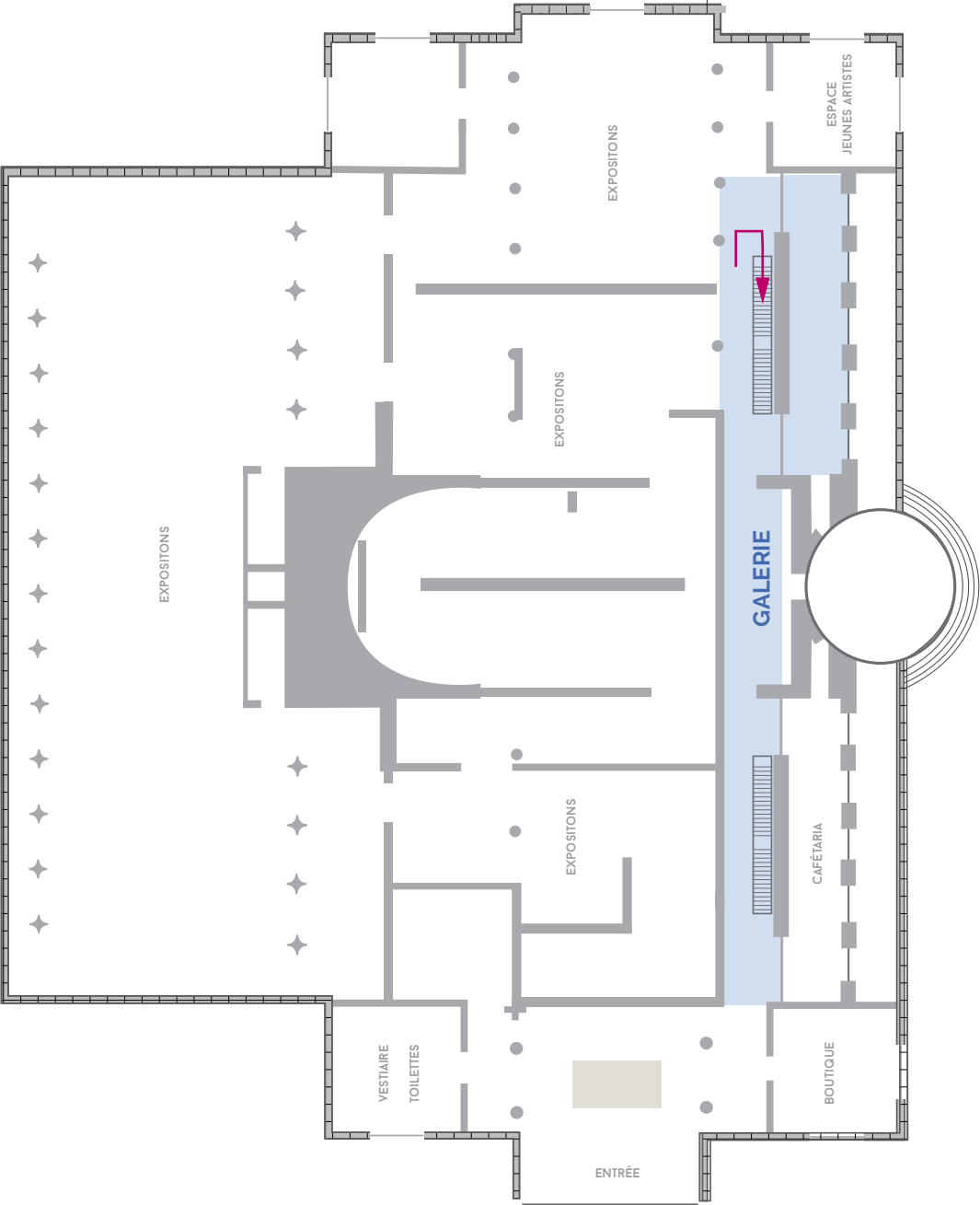


Charles SOUBRE en Jean-Laurent HASSE, Palais des Beaux-Arts – La Boverie, 1903-1905

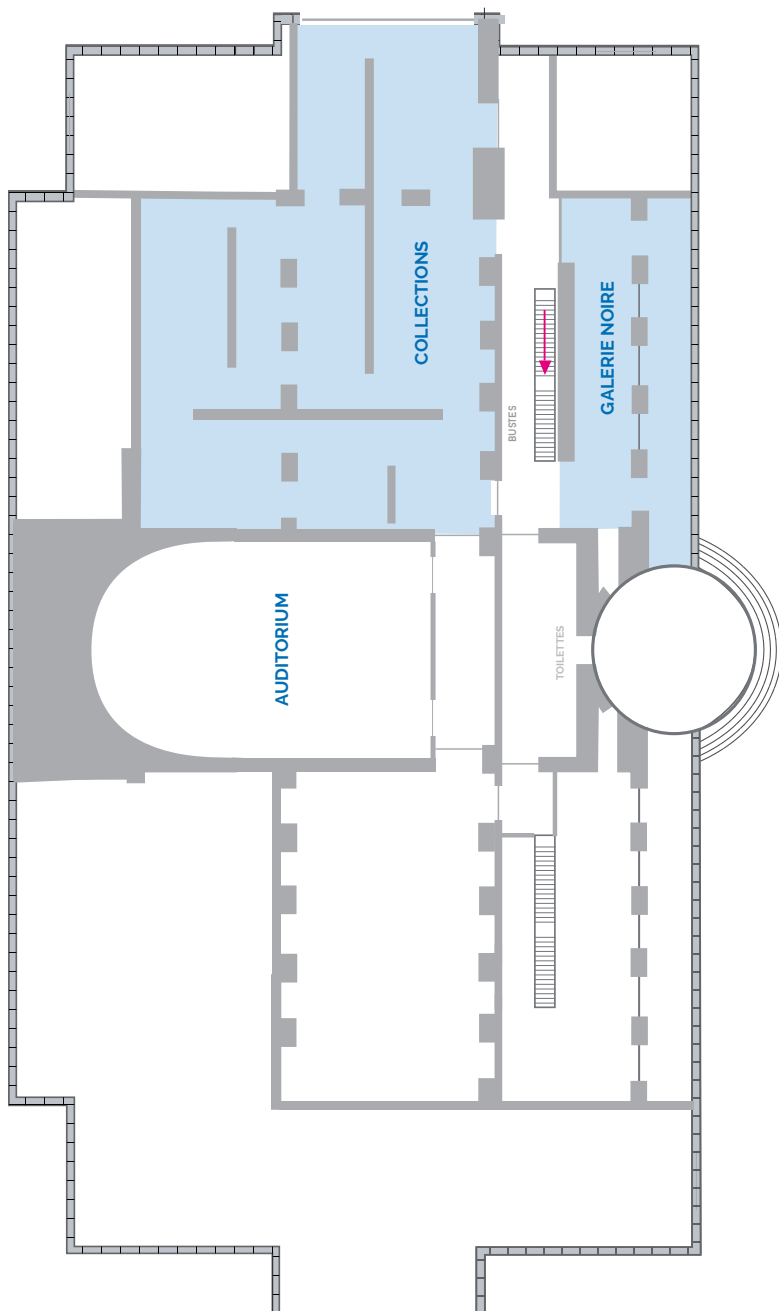


Rudy RICCIOTTI, Hedendaagse uitbreiding, 2010-2015

BOVENSTE VERDIEPING



ONDERSTE VERDIEPING





17^e EEUW. DE GOUDEN EEUW VAN DE LUIKSE SCHILDERS

Halverwege de 16e eeuw legde Luther in Duitsland de basis voor de protestantse Reformatie. Doordat die inging tegen de af-goderij, was de Reformatie een ware op-stand tegen de autoriteit van de Katholieke Kerk. De beeldenstorm verspreidde zich over Europa en verwoestte een deel van de christelijke beelden. Als reactie op die beweging, reorganiseerde de Katholieke Kerk zich tijdens het Concilie van Trente (1563) en onderstreepten ze het belang van religieuze beelden, propagandamid-delen en didactische instrumenten voor de gelovigen. In die context van de katho-lieke Reformatie ziet de barokstijl het licht. In Europa kenmerkt de 17e eeuw, die ook vaak de Gouden Eeuw wordt genoemd, zich door de val van het protestantisme en de 'Grote rijken'. In Luik richtten een hon-derttal artiesten een groot kunstcentrum op dat, in de context van de katholieke Reformatie, vooral religieuze of mytho-logische taferelen maakte die als 'histo-rische schilderijen' werden aangeduid. Verder maakten ze ook nog portretten. Velen onder hen werkten ten dienste van de Prinsbisdommen die het prinsbisdom op cultureel en artistiek vlak probeerden aan te wakkeren. De schilders waren ac-tief in het kader van een corporatief regime dat strikt onderhevig was aan een strenge wetgeving en aan het protectionisme. Nochtans was het pas in de 17e eeuw dat de kunstenaars zich voor het eerst uit hun rang van kunstenaar probeerden te eman-ciperen door te vragen om vrijstelling van de verplichte inschrijvingen bij een vakve-reniging om hun vak te kunnen uitoefenen. De 'Luikse School' werd opgericht en vier generaties kunstenaars volgden elkaar op en assimileerden zowel Franse als Ita-liaanse invloeden. De initiatiefnemer van deze groep was de schilder Gérard Douf-fet (1594-1660). Opgeleid in het atelier van Pierre-Paul Rubens, vervolgde hij zijn opleiding gedurende zijn 10-jarig verblijf in

Rome, dat in die tijd het kunstcentrum van Europa was en een verplichte halte voor buitenlandse kunstenaars.

DE BAROK

Het woord 'barok' (barocco in het Italiaans) betekent oorspronkelijk 'onregelmatige en onvolmaakte pa-rel'. De stijl ontwikkelde zich tijdens de 17e eeuw in Italië in het kader van de katholieke Reformatie, eerst in de bouwkunst, nadien in de schil-derkunst en de beeldhouwkunst. Door middel van overdreven en imposante vormen, die zorgen voor dynamiek, asymmetrie en onevenwichtige struc-turen, probeerde de barokstijl de reli-gieuze denkbeelden van de katholieke Reformatie op te leggen.

HET CLASSICISME

De culturele en artistieke beweging het Classicisme ontstond in Frankrijk rond 1660. De esthetiek van deze stijl streefde naar perfectie en evenwicht, naar het beeld van de kunstenaars uit de Oudheid, waarbij er gesteund wordt op het principe van de Ratio. Door die kenmerken stond de stroming haaks op de barokke kunstbewegingen en op de overdaad van het maniërisme. Het was de Italiaanse renaissancekunste-naar Rafaël die van het te volgen mo-del een schoonheidsideaal maakte door middel van verheven onderwer-pen die voornamelijk teruggaan op de Grieks-Romeinse mythologie.

Op internationale schaal onderscheidde Gérard de Lairese zich als de grootste Waalse schilder sinds de 15e eeuw. Hij was actief in Luik tussen 1660 en 1664 en werd nadien genoodzaakt om definitief naar Amsterdam te emigreren als gevolg van een sentimenteel drama. Zijn werken werden alsmaar klassieker, met een voorkeur voor allegorische en mythologische thema's. Slechts weinig Luikse notabelen slaagden erin om na zijn ballingschap van zijn diensten te genieten, maar toekomstig burgemeester van Luik, Léopold Bonhome, gaf hem in 1687 de opdracht voor dit cirkelvormig schilderij (vlak voordat De Lairese blind werd). Het werk encenseert het verhaal van 'Judith en Holofernes' uit het Oude Testament dat vaak het thema vormde voor westerse schilderijen uit de 17e eeuw. De Assyrische generaal Holofernes die ten strijde werd gestuurd door koning Nebukadnezar, krijgt de opdracht om de volkeren te straffen die weigeren om de koning te steunen in diens strijd tegen de Perzen. Wanneer hij de Joodse stad Betulia beleegert, geraakt het water in de stad stilaan op en staan de inwoners op het punt zich over te geven. De jonge Judith, een weduwe van ongeëvenaarde schoonheid, besluit dan om haar stad te redden. Met haar dienstmeid en met enkele wijnkruiken dringt ze het kamp van Holofernes binnen. Die laatste is zodanig betoverd door haar schoonheid dat hij ter ere van haar een groot feestmaal organiseert. Op het einde van het maal trekken de bedienden zich terug zodat Holofernes en Judith alleen kunnen zijn. Nadat zij hem dronken had gevoerd, zodat hij niet meer in staat zou zijn om zich te verdedigen, hakt ze het hoofd van Holofernes af en brengt het naar Betulia. Wanneer de Assyriërs het lichaam van hun generaal ontdekken, raken ze in paniek en slaan ze op de vlucht. Bemoedigd door het voorval, jagen de Hebreërs de resterende troepen van Nebukadnezar op de vlucht. Op de meeste schilderijen wordt de dood van Holofernes afgebeeld, maar De Lairese daarentegen koos ervoor om de nadruk op Judith te leggen, die is afgebeeld met een lauwerkrans en een palmtak in de hand, het symbool voor overwinning. Het hoofd van Holofernes, dat vasthangt aan haar riem, valt nauwelijks op, terwijl Judith zelf met haar parelmoeren witte huid afsteekt tegen de duisternis die de gehele compositie kleurt. Dit clair-obscur-effect en de opvallende expressiviteit van de personages sluiten nauw aan bij de techniek die door de bekende Italiaanse schilder Caravaggio (1571-1610) werd gebruikt, namelijk 'het caravaggisme' dat veel schilders van de 17e eeuw en later heeft geïnspireerd.



Gérard de Lairese, *Judith*, 1687 © Ville de Liège



19^e EEUW. TUSSEN HET NEOCLASSICISME EN DE ROMANTIEK

Vanaf halverwege de 18e eeuw begonnen heel wat kunstcritici zich te verzetten tegen de extravagantie en de frivoliteit van de rococostijl die toen alomtegenwoordig was. De dromerij en de poëtische emoties hadden geen plaats meer in een maatschappij waarin de sociale rol van de bourgeoisie en hun economische macht alsmaar groter werd.

Parallel hiermee ontstond er geleidelijk aan een sterk patriottisch gevoel in zowel Frankrijk, Engeland als Duitsland, waardoor er makkelijk te begrijpen beelden nodig waren ten dienste van de zaak die werd verdedigd. Zo werden de antieke kunst en de notie 'beau idéal' (ultieme ideaal), zoals die door de Duitse theoreticus Johann Joachim Winckelmann werd gedefinieerd, een uitgangspunt dat een esthetisch ideaal nastreefde dat de schoonheid van het lichaam en de geest samenbrengt. Omdat het door iedereen moest worden begrepen, gaf het neoclassicisme de voorkeur aan heldere en zuivere ensceneringen, wat blijk gaf van een efficiënt gebruik van de middelen, waarbij men focuste op archeologische nauwkeurigheid, op de volmaakte kennis van de anatomie en op de toegankelijkheid van het beeld.

Het was tijdens de eerste decennia van de 19e eeuw dat het neoclassicisme zich ontpopte tot het academische model, waardoor het het ultieme uitgangspunt van het 'Grote genre' vormde. Als tegenstroom van de academische kunst, wendden kunstenaars overal in Europa zich tijdens het eerste deel van de 19e eeuw naar de romantiek. Als reactie op de academische regels van het neoclassicisme, wilden deze kunstenaars hun innerlijke gevoelens uiten. Het denkbeeldige, het irreële uit de volksliteratuur, de melancholische stemming en de nostalgie naar vervlogen tijden, de angst voor de kwetsbaarheid

van de mens tegenover een dreigende natuur waren allemaal nieuwe thema's die kunstenaars behandelden naargelang hun verbeelding en hun behoefte aan expressie. De kunstenaars van de romantiek deden een beroep op nieuwe iconografische bronnen, zoals de grote schrijvers van de dramatiek (Dante, Goethe of Byron). Ze beeldden ook de grote gebeurtenissen van hun tijd af, zoals de napoleontische oorlogen of de Belgische revolutie van 1830. Elke kunstenaar koos dan gebeurtenissen uit die in de lijn lagen van zijn gevoelens.



Jean-Auguste Dominique Ingres, *Napoléon Bonaparte, premier Consul*, 1803 © Ville de Liège

JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, NAPOLEÓN PREMIER CONSUL, 1803

Als leerling van de neoclassistische schilder Jacques-Louis David, won Ingres in 1801 de Prix de Rome. In 1806 vertrok hij uiteindelijk naar Rome om er zijn opleiding te voltooien. Hij verbleef in de Eeuwige Stad tot 1824. Zijn werk werd lange tijd beschouwd als symbool van een streven naar perfectie in overeenstemming met de academische principes. Ingres werd vaak gezien als een vertegenwoordiger van het neoclassistische dogma, maar vanaf 1806 werd hij ook fel bekritiseerd omwille van zijn formele experimenten. Zijn visie werd opgedeeld in twee tegenstrijdige motiveringen: vervuld van persoonlijke vormingsdriften zoals het uitrekken van het vrouwenlichaam en geïnspireerd door exotische thema's die in de lijn liggen van de belangen van de romantici, heeft hij toch ook aandacht voor het naleven van de academische regels en richtlijnen die hem werden aangeleerd. In 1803 kreeg hij de opdracht voor een portret van Napoleon Bonaparte als Eerste Consul. Dit officiële portret, grotendeels geïnspireerd op een portret van de Eerste Consul dat één jaar eerder werd geschilderd door Jean-Antoine Gros, werd gemaakt na een eerste bezoek aan Luik, indertijd de hoofdplaats van het departement van de Ourthe. Alles in de iconografie van dit werk doet denken aan een politiek programma. Bonaparte wordt niet afgebeeld als een impulsieve oorlogsgeneraal, maar als een staatshoofd met een prachtig zwaard aan zijn middel, versierd met de befaamde diamant van de Franse kroon die hij kocht in 1801. Zijn houding, hand in de vest, die in het collectieve gedachtegoed zo nauw werd geassocieerd met het personage, was nochtans overgenomen van de retorische houding van de Atheense filosoof Aeschines in een antiek beeldhouwwerk. De serene houding werd in de 19e eeuw geassocieerd met die van de wetgever, geboren leider met een bezonnen en zachtmoedig temperament. Het portret werd in 1804 aan de stad Luik gegeven en was ook voor de toekomstige keizer een overdragend middel waarmee diens aanwezigheid en autoriteit werd bevestigd. De eerste taak van Bonaparte was om de ondertekening van een decreet te vereeuwigen dat opdracht gaf voor de reconstructie van de wijk Amercoeur. Die opdracht wordt echter discreet afgebeeld, door een stuk papier op de rand van de tafel waar hij naar wijst. Het is daarentegen het landschap door het venster dat alle aandacht naar zich toe trekt. Als de logica wil dat de wijk Amercoeur door het venster te zien is, is het echter de Sint-Lambertuskatedraal, in verval geraakt sinds de Luikse Revolutie, die zich door het venster opricht. Dergelijke achterhaalde beeltenis is een overduidelijke verwijzing naar het Concordaat van 1801 dat de ordehandhaving door de Franse Staat aan de Katholieke Kerk toevertrouwde.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Winckelmann, een archeoloog en theoreticus van de Duitse kunst, zal een pioniersrol spelen bij de ontwikkeling van het neoclassicisme in Europa. Door het sensuele karakter van de kunst, de uiting van passie door de ziel, weg te gooien, profileerde hij zich als een voorvechter van de Griekse kunst. Die laatste benaderde volgens hem de perfectie in de 5e eeuw n. Chr. in een vrij en 'democratisch' Griekenland. Winckelmann zag in deze stijl de kenmerken van de 'absolute schoonheid', de esthetica op grond van de geïdealiseerde schoonheid. Zijn werk *Gedachten over de nabootsing van de Griekse werken in de schilder- en beeldhouwkunst*, een ware bestseller die in heel wat Europese talen werd vertaald, droeg bij tot de verspreiding van zijn theorie over de esthetiek.



Vanaf het begin van de 13e eeuw was de steenkoolontginning in Wallonië een feit, maar pas in het begin van de 19e eeuw zal Luik een vroegtijdige industriële ontwikkeling kennen zoals in Engeland. Deze pre-industrialisatie omvatte vooral metaal- en staalindustrie met het oog op geologische rijkdommen in de grond: ijzererts, kalksteen en steenkool. Dergelijk gesteenten zijn onmisbaar voor het functioneren van hoogovens.

Onder impuls van John Cockerill kende Luik een buitengewone industriële ontwikkeling in de bekken van Seraing, waar hij een van de grootste industriegebieden van Europa aanlegde. De economische veranderingen als gevolg van die industriële Revolutie zorgden ook voor meer arbeiders. Mannen, vrouwen, kinderen werkten er in erbarmelijke omstandigheden. In een gespannen klimaat doen er zich dan ook zware sociale crisissen voor: er werd gevraagd om betere arbeidsomstandigheden en er vormden zich stilaan arbeidersbewegingen, zoals de Belgische Werkliedenpartij (BWP) in 1885.

Arbeidsgerelateerde thema's zijn al sinds de Oudheid in de kunst aanwezig, maar het waren de revolutionaire veranderingen tijdens de Verlichting die zorgden voor een andere perceptie van arbeid, dat beschouwd werd als een maatschappelijk verschijnsel. De weergave ervan werd een heel apart genre, hoewel de zware werkinspanningen zelden werden geschilderd.

Tijdens de tweede helft van de 19e eeuw werd het thema alomtegenwoordig, doordat bepaalde kunstenaars van de industriële wereld en de arbeid hun voorkeursthema maakten. Constantin Meunier, een actief lid van de BWP, maakte van zijn artistieke activiteit een sociaal instrument.

Hij specialiseerde zich in de weergave van de werkende mens te midden van de industrie, waarbij hij de erbarmelijke werkomstandigheden van de arbeidersklasse, die hij bombardeerde tot de helden van hun tijd, aan de kaak stelde.

JOHN COCKERILL

Als zoon van een naar België verbannen Engelse ingenieur in de mechanica die een fortuin vergaarde door machines waarmee wol werd geëkaard en gespind, erfde Cockerill het familiebedrijf toen hij 20 was. Al snel begreep hij dat het economisch belangrijk was om alle fabricagestappen van de door hem ontwikkelde stoommachine onder de knie te krijgen, van de grondstof tot het eindproduct. In 1817 kocht Cockerill, dankzij de lage prijs die werd gevraagd door Willem van Oranje, het oude zomerverblijf van de prinsbisschoppen in Seraing. Hij ontgon er mijnen en liet er hoogovens bouwen. Na zijn dood werd zijn bedrijf een anonieme onderneming die investeerde in de scheepsbouw, spoorwegen en militaire productie. In het begin van de 20e eeuw had het bedrijf nog een mooie internationale uitstraling, maar de tweede helft van de eeuw verliep minder gunstig, door tal van fusies en economische crisissen. In 2003 nam de Indische industrieel Lakshmi Mittal het bedrijf over en kreeg het de naam Arcelor Mittal. Door de crisis van 2008 moest de warme fase in Seraing sluiten. Het zichtbare spoor van die sluiting was de dynamitering van hoogoven 6 in december 2016.

CONSTANTIN MEUNIER, *LA COULÉE À SERAING*, VERS 1880

In 1878 bracht Constantin Meunier een bezoek aan de fabriek Cockerill in Seraing en observeerde hij er het staalgieten. Hij werd er geraakt door de 'tragische en wrede schoonheid' van de fabriek die hij op heel wat voorbereidende schetsen probeerde te tekenen. Een jaar later vroeg Camille Lemonnier, een Belgische naturalistische schrijver, hem om zijn werk *La Belgique* te illustreren. Meunier maakte van deze kans gebruik om al zijn tekeningen te gebruiken. Zo schilderde hij in 1880 *La coulée à Seraing* (Het staalgieten in Seraing). Het werk werd de getuige van de technologische vooruitgang in het domein van de staalgijeterij. In 1863 deed de fabriek Cockerill beroep op het Bessemerprocedé om de staalgijeterij te transformeren. Met dit systeem kon er goedkoop een aanzienlijke hoeveelheid staal worden geproduceerd door lucht door het gesmolten ruwijzer te blazen. Het verkregen staal werd in staafvormige gietvormen gegoten. Het was dat stadium dat *La coulée à Seraing* (Het staalgieten in Seraing) afbeeldt: twee arbeiders maken de klep van de retort los om het staal in de gietvorm te laten vloeien, terwijl er rechts een andere arbeider het geheel verkoelt door het te besproeien. Het gebruikte kleurenpalet creëert de benauwde sfeer van de fabriek. Het grote formaat en de clair-obscur-lichtcontrasten benadrukken het zware werk en de gespannen spieren van de mannen. Dit werk weerspiegelt het sociale engagement van de kunstenaar, die begaan was met de toestand van de arbeiders en hen bombardeerde tot de helden van hun tijd.



Constantin Meunier, *La coulée à Seraing*, vers 1880 © Ville de Liège



In het begin van de 19e eeuw domineerden het neoclassicisme en de romantiek op het Europese kunsttoneel. De officiële salons en de academische normen bepaalden de esthetische smaak. De sociale onzekerheden, de demografische expansie, de industriële revolutie, de wetenschappelijke vooruitgang en zelfs de mondiale conflicten brachten nieuw gedachtegoed en nieuwe belangen mee voor de uitoefening van kunst.

In die context van moderniteit, stelde de opkomst van de fotografie in 1827 de beeldende kunst in vraag, waardoor de vormgeving van beelden door kunstenaars werd omvergeworpen. Door dit mechanisch instrument dat de werkelijkheid weergeeft, gingen verschillende kunstenaars als reactie voor hun werk op zoek naar innovatieve plastische technieken. Om zich af te scheiden van de fotografie, die een correct en visueel objectief beeld van de wereld geeft, rukten ze zich los van de belangen van weleer door de voorkeur te geven aan het afbeelden van bewegingen, een moment, een stemming, een sfeer, een textuur, om dan uiteindelijk de figuratie aan het begin van de jaren 1920 te verlaten en zich te keren naar de abstracte kunst.

1863. LE SALON DES REFUSÉS SALON VAN DE GEWEIGERDEN

In 1863 weigerde de jury van het salon (jaarlijkse tentoonstelling in Parijs onder toezicht van de Académie des beaux-arts) meer dan 3000 van de 5000 inzendingen. In die tijd was het salon één van de enige wegen voor kunstenaars om een reputatie te verwerven, om publieke opdrachten en particuliere klanten te verkrijgen. Omwille van dit debacle werd het salon fel betwist door de geweigerden. Keizer Napoleon III besloot daarom om een tentoonstelling voor de geweigerden te organiseren. Die werd op zijn beurt dan weer fel betwist door de Académie en resulteerde uiteindelijk in een mislukking, waardoor het de volgende jaren niet opnieuw werd georganiseerd. Het was in 1884 dat het salon van onafhankelijke kunstenaars werd opgericht, waardoor alle kunstenaars hun werken vrij konden voorstellen zonder voorafgaande goedkeuring van een jury.



Henri Evenepoel, *La promenade du dimanche au Bois de Boulogne*, 1899. © Ville de Liège

HENRI EVENEPOEL, LA PROMENADE DU DIMANCHE AU BOIS DE BOULOGNE, 1899

ZONDAGSWANDELING IN HET BOIS DE BOULOGNE

De Belgische schilder Henri Evenepoel, geboren in Nice in 1872, schilderde vaak over thema's uit zijn tijd, afspiegeling van het klimaat van de moderniteit dat tijdens het einde van die eeuw in Parijs heerste. Hij schilderde 'Zondagswandeling in het Bois de Boulogne' in 1899 op aansporen van Octave Maus. Dit werk van groot formaat beeldt één van de meest geliefde wandelplekken van de Parijzenaars af, namelijk het Bois de Boulogne. Het Bois de Boulogne was een nieuw stadsproject tijdens het Tweede Keizerrijk en strekt zich uit over een gebied van 800 hectaren tegenover de Eiffeltoren. Het park maakte deel uit van de stedenbouwkundige veranderingen om de lichtstade te moderniseren die werden gecoördineerd door Baron Hausmann tussen 1852 en 1870. In een periode van industriële ontwikkeling, beoogden dergelijke inrichtingen ook een betere circulatie van mensen en goederen en gaven ze de stad een nieuw uiterlijk, vol grote lanen en straten, allemaal in perspectief. Door die buitengewoon moderne thematische keuze konden kunstenaars het gedrag en de gebaren van de menigte bestuderen om zo de momentopname ervan weer te geven. Om daartoe te komen, ondernamen ze tientallen voorbereidende studies. Met de ontwikkeling van de fotografie zagen de kunstenaars af van het illusionisme, en dat ten voordele van de vertaling van verlichte bewegingen en omgevingen in beelden. Evenepoel bracht deze bewegingsimpressies over door middel van verschillende plastische technieken, zoals wazige contouren, dikke penseelstreken, een visueel spel i.v.m. scherptediepte en de 'buiten-kader-techniek', met aandacht voor de compositieregels van derden die werden overgenomen van de fotografie. Door dit alledaags tafereel vast te leggen, moderniseerde Henri Evenepoel de traditie van het genrestuk.



HET IMPRESSIONISME

In 1874 stelde Claude Monet samen met 30 andere kunstenaars een doek tentoon in het Parijse atelier van de fotograaf Félix Tournanchon Louis Le Roy, de criticus van de krant *Le Charivari* bespotten deze kunstenaars die zich afwendden van de academische weg en noemde zijn artikel *De tentoonstelling De impressionisten*, naar de naam van het schilderij van Claude Monet *Impression soleil levant* (Impressie, opkomende zon) uit 1872.

Deze stroming stelde de kunstprincipes van de 19e eeuw in vraag, doordat ze beoogde een lichtmoment vast te leggen. De impressionisten onderscheidden zich zo door een nieuwe schildertechniek die de natuur op een bepaald moment afbeeldt. Ze beoogden een getrouwe weergave van het veranderlijke aspect van het licht door middel van een gefragmenteerde penseelstreek, zonder voorafgaande tekeningen, waardoor ze de natuurelementen met al hun nuances konden weergeven. Ze poogden de vluchtigheid van de sfeer-effecten van een hemel over te brengen, de reflecties van het licht dat op het water schittert weer te geven, of de warmte van het licht van een zomerse vooravond op de gevel van een gebouw weer te geven.

Dergelijke nieuwe schildertechnieken die gebaseerd zijn op de optische wetenschappen, hadden veel succes tussen 1887 en 1910. De impressionisten gaven uiteraard de voorkeur aan landschappen (stadsgesichten en zeegezichten): onderwerpen die tot dan toe niet hoog stonden in de hiërarchie van de academische genres. Om het moment te kunnen schilderen, werkten de impressionisten in open lucht, om de variaties van het natuurlijke licht vast te kunnen leggen. Werken in open lucht was pas mogelijk sinds de 19e eeuw dankzij de uitvinding van de eerste olieverf in tubes.

DE GROEP XX

Deze kunstenaarsgroep, die werd opgericht in 1884, bestond aanvankelijk uit 20 oprichters afkomstig uit de Brusselse kunstwereld; onder andere Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff, James Ensor, maar ook enkele journalisten, schrijvers en invloedrijke kunstcritici. De groep XX werd opgericht omdat er twee of drie schilders niet mochten deelnemen aan het Salon van Brussel van 1884. "Dat ze maar thuis gaan tentoonstellen!", had een jurylid gezegd. En zo geschiedde. De groep XX organiseerde haar eigen tentoonstelling, waarbij ze de gelijkheid tussen kunstenaars uitdroegen. Er was geen selectiejury meer en elke deelnemende kunstenaar mocht 6 doeken tentoonstellen. Vanuit stilistisch oogpunt vormde de groep vooral een reactie op het academisme en gingen ze uit van wat zichtbaar is. Ze schonken aandacht aan de natuur en de sociale realiteit die niet verheerlijkt mochten worden. Een tiental jaren later werd de groep ontbonden, maar werd de opvolging verzekerd door *La Libre Esthétique* in 1894.



Claude Monet, *Le bassin du commerce, Le Havre*, 1874
© Ville de Liège

**EMILE CLAUS, *LE VIEUX*
JARDINIER, VERS 1886**
DE OUDE TUINMAN

Emile Claus werd in 1849 geboren in een Vlaams dorpje in de Leiestreek, waar hij al snel besloot om schilder te worden. Na een reis in Noord-Afrika, in het gezelschap van de schilder Théo Van Rysselberghe, werd het licht zijn favoriete onderwerp voor zijn werken. In 1882 nestelde hij zich in Astene, een dorpje vlakbij Sint-Martens-Latem, en noemde hij zijn villa Zonneschijn. Het lijkt erop dat de oude tuinman op de drempel van die villa staat. Op de achtergrond is de tuin te zien, in volle bloei en met veel onkruid, die als kader heeft gediend voor veel composities van deze kunstenaar. Het onconventionele portret met imposante afmetingen versterkt het massale karakter van de tuinman. Zijn robuuste handen en voeten, maar ook zijn gezicht, zijn getekend door de tijd en het werken in de buitenlucht. De man zelf staat in het tegenlicht, terwijl de tuin achter hem baadt in het licht van de zon op zijn hoogste punt. Te midden van dit felle licht, lijken de reflecties van de zon in zijn haren hem een aureool te geven en maken ze zijn schort doorzichtig. De kunstenaar gebruikte een voor hem kenmerkend palet, van koude blauwtinten, zachte groentinten en stralend wit. Zijn stijl bundelt elementen van het realisme en de assimilatie van het impressionisme die het luminisme kenmerkten.

HET LUMINISME

Het luminisme is een Belgische stroming in de schilderkunst die beïnvloed werd door het Franse impressionisme en het neo-impressionisme, en waarvan Emile Claus (1849-1924) het boegbeeld is. Het meest actieve centrum was Vlaanderen, in het bijzonder de Leiestreek met het dorp Sint-Martens-Latem. Het contrastspel en een zonnig palet, aangebracht door kleine penseelstreken, geven de helderste stralen van het licht weer.



Emile Claus, *Le vieux jardinier*, vers 1886
© Ville de Liège



DE VEILING VAN LUZERN

Vanaf de jaren 30 ondernamen de nazi's een kruistocht tegen de avant-gardistische kunst die zij beschouwden als 'ontaarde kunst'. De nazileiders kregen de opdracht om de werken van de moderne kunst die in de publieke en private collecties onaanvaardbaar werden geacht, te verzamelen. Meer dan 700 werken werden zo samengebracht en getoond tijdens de grote tentoonstelling 'Ontaarde kunst' in München in 1937.

Deze manifestatie moest de propaganda van het Reich dienen en de minderwaardigheid aantonen van deze stijlen die de 20e eeuw nochtans radicaal gingen veranderen. Er werden tussen de 16 000 en 20 000 werken in beslag genomen tussen 1933 en 1937. Heel wat van die werken werden vernietigd, maar er werden er ook verkocht. In 1939 werd er in Luzern (Zwitserland), in de Galerie Fischer, een veiling georganiseerd waarbij er 125 werken werden samengebracht. Er werden 87 werken verkocht. Dankzij die mythische veiling zijn de meesterwerken van de westerse schilderkunst bewaard gebleven. In opdracht van Auguste Buisseret, schepen van Openbaar Onderwijs van de Stad Luik, begaf Jules Bosmant zich naar Luzern. Daar kwam hij in contact met experts van andere landen. Samen besloten ze na onderling overleg om buitensporige biedingen te vermijden, zodat het naziregime zich niet kon verrijken aan de veiling. De Stad Luik, met behulp van de staat en particuliere mecenasen, kocht 9 schilderijen van de belangrijkste kunstenaars van de 20e eeuw die vandaag de dag pronkstukken zijn van de collecties van het Museum voor Schone Kunsten

DE PARIJSE AANKOPEN

Na de aankopen op de veiling van Luzern, begaf de Luikse delegatie zich naar Parijs. Omdat het toegekende budget voor de veiling in Luzern nog niet op was, werd het nog gebruikt om de collectie van het Luikse museum aan te vullen. De delegatie bezocht galeriën en ateliers van Parijse kunstenaars, waar ze op zoek gingen naar moderne doeken. Uiteindelijk kochten ze 9 schilderijen. De keuze voor schilderijen was opgenomen in een cultureel beleid dat sinds enkele jaren werd gevoerd door de Luikse gemeenteoverheden die indertijd de moderne kunst wilden tentoonstellen: van de impressionisten tot de meest recente meesters en vooral die van de Parijse school.

HET EXPRESSIONNISME

De expressionistische beweging is aan het begin van de 20e eeuw ontstaan in Duitsland. Het expressionisme manifesteerde zich in heel wat domeinen: de schilderkunst, de beeldhouwkunst, de literatuur, muziek en zelfs het toneel en de cinema. De stroming ontstond als reactie op het impressionisme dat zich wijdde aan de weergave van de fysieke en visuele werkelijkheid. Ze was ook een reactie op het academisme en de maatschappij van toen. De expressionisten schilderden angstaanjagende beelden die de realiteit vervormden en stileren om zo een sterke emotionele reactie op te wekken bij de toeschouwer. Ze vervormden personages en vormen, intensiverden en schematiseerden de gelaatstrekken om extra kracht te geven aan hun schilderijen die zijn opgebouwd met gewelddadige kleuren.

JAMES ENSOR, *LA MORT ET LES MASQUES*, 1897

DE DOOD EN DE MASKERS

James Ensor groeide op in een winkel met souvenirs en rariteiten die door de familie van zijn moeder in Oostende werd uitgebaat. Zeesouvenirs, schelpen en miniatuurbootjes, maskers en accessoires van het Oostendse carnaval tekenden de fantasie van de jongeman. Het carnaval is trouwens het hoogtepunt dat het begin van het toeristisch seizoen inluide aan de kleine badplaats, die bestemming nummer één werd van de bourgeoisie en de aristocratie, sinds koning Leopold I er zijn zomerverblijf vestigde. Toen Ensor 13 was begon hij met zijn opleiding bij twee Oostendse schilders die hij al snel als te traditioneel bestempelde. In die periode schilderde hij vooral zeelandschappen. In 1877 verliet hij het ouderlijk huis om zijn opleiding aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel verder te kunnen zetten. Ondanks dat hij die opleiding als essentieel beschouwde, bloeide hij er toch niet open en hadden de professoren ook kritiek op zijn werken. Tegelijkertijd raakte hij in de hoofdstad wel in contact met jonge kunstenaars van de avant-garde en met de Brusselse intellectuele en progressieve elite. Ensor ontwikkelde toen een avant-gardistische en bijzonder stijl, de voorloper van het expressionisme. De spookachtige, excentrieke en sarcastische wereld van Ensor liep vol met gemaskerde mensen en skeletten. De terugkerende maskers waren sinds 1883 een obsessief thema en geleidelijk aan kreeg het ook een betekenis die kritiek uitte op de bourgeoisie van zijn tijd. Hij verpersoonlijkte de hypocrisie en de afdriften van de bourgeoisie waaruit hij afkomstig is. Na de dood van zijn vader kregen de maskers op zijn schilderijen steeds vaker het gezelschap van skeletten. Toen hij in 1897 de 'De dood en de maskers' schilderde, kende hij als kunstenaar zijn productiefste periode. Ensor gebruikte graag heldere en zuivere kleuren en een palet in dikke pasteuze verflagen. De scherp lachende dood wordt gehuld in een witte lijkwade en heeft een kaars met een flakkerende vlam vast, symbool voor het broze leven. Het skelet wordt omringd door verwrongen en groteske maskers, geïnspireerd op de commedia dell'arte. Zijn expressieve stijl en de visuele kracht van zijn innovatieve thema's inspireerden veel expressionistische kunstenaars na hem.



James Ensor, *La mort et les masques*, 1897 © Ville de Liège



HET SURREALISME

In zijn 'Manifest van het Surrealisme' uit 1924, omschreef André Breton, oprichter van een groep die werd gevormd door tal van schilders en dichters, het surrealisme als een 'zuiver psychisch automatisme waardoor men het ware denkproces kan weergeven, vrij van elke controle door het verstand of welk esthetisch of moreel vooroordeel dan ook'. Tijdens de eerste helft van de 20e eeuw was het surrealisme de enige kunststroming die geen innovatieve schildertechniek met zich meebracht. De kunstenaars wilden beelden schilderen die niet worden gestuurd door de rede, door tegenpolen te verenigen of door het toeval te achterhalen. Ze gingen creatief aan de slag met taal en zochten naar vrije associaties zonder enige logische samenhang. Er ging aandacht uit naar het onbewuste, naar het beeld van de psychoanalyse van Freud, en toeschouwers werden uitgenodigd om een fictieve en onwezenlijke droomwereld te betreden.

PAUL DELVAUX, *LA MISE AU TOMBEAU*, 1953

DE GRAFLEGGING

Paul Delvaux werd in 1897 geboren in Antheit (vlakbij Huy) en raakte al snel gefascineerd door kunst. Ondanks dat zijn familie wou dat hij advocaat werd, schreef hij zich in 1916 in aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel. Tijdens de eerste jaren van zijn carrière schilderde hij vooral landschappen, stadsgezichten en spoorwegen. Doordat hij graag grote schilderijen maakte, begon hij geleidelijk aan mensen af te beelden op zijn doeken.

Vanaf de jaren 30 werden zijn bijzondere stijlkenmerken echter veel duidelijker. Beïnvloed door het surrealisme, de beweging waartoe hij zelf niet wou gerekend worden, en in het bijzonder beïnvloed door De Chirico, schilderde hij verlaten plekken en eenzame personen, vaak naakte vrouwen zonder expressie en zonder aandacht voor de mannen rond hen. Het geheel werd op mimetische wijze tot in het kleinste detail uiteengezet. Het dromerige en koude universum van Delvaux werpt de gevestigde orde omver door de tijdruimtelijke grenzen van alle structuur te ontdoen en door ongewone elementen te combineren.

Vanaf 1943 waren er ook steeds vaker skeletten te zien op zijn schilderijen. Die hebben bij Delvaux echter geen symbolische connotatie, zoals dat wel het geval was bij Ensor. De skeletten lijken eerder levenden dan doden omdat ze zich gedragen als een wezen van vlees en bloed.

Vanaf 1949 verwerkte de kunstenaar die 'levendige' skeletten in fragmenten over het lijden van Christus. Hij schilderde die scènes niet vanuit een hagiografisch standpunt, maar met de bedoeling om die skeletten zoveel mogelijk dramatische expressie te geven. De graflegging, waarvan er een versie is bewaard gebleven in het museum voor Schone Kunsten van Bergen, speelt zich af onder een baldakijn vol geometrische vormen. Op de golfplaten vloer, buigen zeven skeletten zich jammerend over het lichaam dat neerligt. Delvaux had heel wat voorbereidende schetsen gemaakt, met olieverf en aqua-relverf, op papier en op doek, die blijf geven van de bezonnenheid van de kunstenaar, in het bijzonder met betrekking tot het kleurengamma. Het uiteindelijke schilderij bevat veel blauwtinten, maar op de schetsen daarentegen overheersen okerkleurige en bruine tinten.



In november 1948 gingen Karel Appel, Christian Dotremont, Constant en Corneille naar Parijs voor een internationale conferentie over avant-gardekunst, georganiseerd door de surrealisten. Door een meningsverschil verlieten zij de bijeenkomst en kwamen ze terecht in het café Notre-Dame, waar ze de CoBrAgroep oprichtten. De naam van de groep is een acroniem van de drie steden waar de oprichters vandaan kwamen: Brussel, Kopenhagen, Amsterdam. De Cobragroep, die voortkwam uit het surrealisme, probeerde zich los te maken van het automatisme en de verkenning van het onbewuste. Als reactie op de twist tussen de figuratie en de abstractie die ze als te 'academisch' beschouwden, stelden zij het experiment centraal en was hun kunst gefundeerd op samenwerking en interdisciplinariteit. De leden pleitten voor de vrijheid van meningsuiting en voor vrije en spontane creaties. Ze beoogden namelijk om zich koste wat het kost af te keren van vormen die 'vervuild' waren door westerse normen. Daarom zochten ze inspiratie in kinderkunst, naïeve kunst, oosterse kunst, art brut en ook primitieve kunsten. Op die manier wakkerden ze de interesse van de historische avant-gardes voor het primitieve opnieuw aan.

KAREL APPEL, *MEXICAIN*, 1953 —————

De uit Amsterdam afkomstige Karel Appel studeerde aan de nationale Academie en werd bevriend met Constant en Corneille. In 1950 nestelde hij zich in Parijs en nam hij snel afstand van de politieke besluiteloosheid van de CoBrA-leden, die in 1951 uiteen gingen. Appel koos ervoor om meer op zichzelf te zijn. Hij maakte reizen naar de Verenigde Staten, Zuid-Amerika en Mexico waar hij zich liet onderdompelen in de culturele rijkdommen. Zijn schilderijen worden gekenmerkt door expressieve, uitbundige en spontane gesticulaties. Aangedreven door een creatieve drang, schepte hij beelden die het licht zien te midden van een spel van materiaal en kleuren. Zijn werken beelden zowel mensen als dieren af en worden gekenmerkt door een overvloed aan kleuren die het geweld in de wereld rondom hen vertalen. In 1962 verklaarde hij het volgende: 'Ik schilder als een barbaar in deze barbaarse tijd. Ik schilder het leven zoals het rondom mij verloopt. Zwaar, druk, mooi, wreed, geweldig'.



HET KOPPEL ROBERT EN SONIA DELAUNAY

Robert Delaunay leerde Sonia Stern kennen in 1908. Ze trouwden in 1910. Beiden baseerden hun werk op de wet van de 'simultane contrasten', die bedacht werd door de scheikundige Eugène Chevreul. Tussen 1912 en 1917 werden hun schilderijen alsmaar meer complementair. Als voorlopers van de abstractie, distantieerden ze zich van het kubisme omdat het kleurgebruik voor hen esthetisch het belangrijkste was in hun zoektocht naar harmonie en dynamiek. Kleuren waren voor hen een vormingsmedium van een schilderij en een erg belangrijk item. Door zich te baseren op de theorie van Chevreul, schepten ze ritme en dynamiek door de juxtapositie van complementaire kleuren: groen-rood, blauw-oranje, geel-paars. Kleuren worden zo de plastische weergave van het licht. Dit poëtisch lichtspel werd door Guillaume Apollinaire 'Orphisme' genoemd, een verwijzing naar zijn gedicht Orpheus (1908). Geleidelijk aan kwam ook de Abstractie boven water, die ruimte liet voor geometrische vormen en cirkelvormige vlakken. Zo werden voor Robert Delaunay schijven het basismodel voor het samengaan van licht en beweging.

DE WET VAN DE «'SIMULTANE CONTRASTEN'» VAN EUGÈNE CHEVREUL

In 1839 publiceerde Michel-Eugène Chevreul Over de wet van het simultane kleurcontrast en de samenhang der gekleurde objecten (...), waarin hij de verschillende optische effecten uitlegt. Elk voorwerp bezit een eigen kleur: de lokale kleur. Volgens Chevreul bestaat die eigen kleur niet op zich, maar is die afhankelijk van de lokale kleuren van de voorwerpen in de omgeving. Daarom zal ons oog voor een bepaalde kleur simultaan (tegelijkertijd) diens complementaire kleur en het voorwerp zelf, als dat niet gegeven is, nodig hebben. Met deze theorie toonde Chevreul aan dat het de gekleurde tinten in de omgeving van een kleur zijn die die kleur optisch veranderen. Hij bewees dat een kleur aan een omgevende kleur een complementaire schakering geeft. Wanneer complementaire kleuren naast elkaar worden gelegd, versterken ze elkaar, terwijl niet-complementaire kleuren dan fletser lijken. Blauw en groen zullen bijvoorbeeld zwak contrasteren, terwijl rood en groen feller contrasteren.



De abstracte kunst zag het licht aan het begin van de 20e eeuw en werd ingewijd ten gevolge van nieuw onderzoek door kunstenaars die weigerden om de dingen alleen maar weer te geven zoals ze in de reële wereld voorkomen. Vlak na de Eerste Wereldoorlog wilden verschillende kunstenaars van de avant-garde geen voorwerpen of onderwerpen meer afbeelden, maar wilden ze schilderijen maken die geen referentie bevatten naar de reële wereld. Zo werd de abstracte kunst een niet-representatieve, non-figuratieve kunst, waarin lijnen en kleuren de basis vormen van elk werk. Aan het begin van die eeuw slaan de kunstenaars een nieuwe weg in met als doel de artistieke wereld te veranderen. De echte peetvader van de abstracte kunst was Wassily Kandinsky. De stijl van deze kunstenaar, verbonden aan het Duitse expressionisme, evolueerde aan het begin van de eeuw naar een stijl die de kleur en de geometrie gebruikt om opeenvolgende gemoedstoestanden uit te drukken, zoals in een muziekcompositie. In de loop der tijd nam de abstracte kunst verschillende richtingen aan, gaande van een 'koude' geometrische trend naar een 'warme' lyrische en gestuele trend.

GEOMETRISCHE ABSTRACTIE / LYRISCHE ABSTRACTIE

De geometrische abstractie deed een beroep op geometrische vormen verbonden aan wiskundige regels en vereenvoudigde vormen. De voorlopers van deze stroming, zoals de Russische constructivisten, het Bauhaus, Kasimir Malevitch en Piet Mondriaan, maakten hun eerste abstracte werken tussen 1910 en 1920. Deze kunstenaars verworpen het idee van kunst als weergave en zagen af van

de illusie van een picturale ruimte in drie dimensies. Ze deden ook afstand van de kromme lijn, het modelleren, de texturen en de getrouwe weergave van details, om vervolgens de voorkeur te geven aan rechte lijnen, geometrische vormen en kleuren. Dit plastisch model had als doel het sociaal project te dienen waarvan de constructivisten deel uitmaken. Ze droomden ervan om de wereld te veranderen en streefden naar een egalitair en communautair ideaal. De lyrische abstractie ontwikkelde zich in Parijs na de Tweede Wereldoorlog, als reactie op de geometrische abstractie, maar vooral in de context van de wederopbouw van een stad en diens identiteit na het gewapende conflict. Frankrijk, en in het bijzonder Parijs, wilde haar status van hoofdstad van de avant-gardistische kunsten, zoals ze vóór de oorlog was, terugkrijgen. Dat verlangen botste echter met de New Yorkse school, rijzende ster op vlak van creativiteit. In 1947 werd de term 'lyrische abstractie' voor het eerst gebruikt tijdens de tentoonstelling 'L'imaginaire' in Parijs. De term duidt op iedere vorm van abstracte kunst die geen beroep doet op geometrische vormen en constructieregels. Het doel van de werken van de lyrische abstractie is om de geste waarneembaar te maken, om gevoelens op te wekken en om ideeën te bedenken, zoals de gemoedstoestanden van de kunstenaar, zijn parcours, zijn reactie op sociale en politieke gebeurtenissen uit zijn tijd. Voor de artiesten van de lyrische abstractie waren de geste en het materiaal de drijvende kracht achter de artistieke expressie.

Jean Gorin leerde in 1927 Piet Mondriaan kennen. Die laatste leerde hem zijn denkwijze over vormen en kleur en de principes van de Hollandse groep De Stijl aan. Deze groep ontwierp hun schilderijen als een gedetailleerd, nauwkeurig en wetenschappelijk werk, gebaseerd op het herhaalde gebruik van primaire gekleurde massa aangebracht in vlakke tinten en ingedeeld conform de geometrische regels. Jean Gorin paste dit model eerst toe, maar deed er na 1930 alweer afstand van, door 'Reliëfs' te creëren, een gemengd genre met karakteristieken van de architectuur, de schilderkunst en de beeldhouwkunst, dat wordt verkregen door volume toe te voegen op de drager. Op advies van Mondriaan, beschouwde Gorin die 'Reliëfs' eerder als architecturale werken dan als een klein schilderij. Dankzij de hulp van de bekende Luikse verzamelaar Fernand Graindorge en de Vereniging voor de Intellectuele en Artistieke Vooruitgang in Wallonië (A.P.I.A.W), stond hij in de belangstelling tijdens een monografische tentoonstelling in het Museum voor Waalse Kunst. De collecties van het Museum voor Schone Kunsten bevatten vandaag 5 werken van dat evenement, die werden gemaakt tussen 1930 en 1960. Die werken geven blijk van de evolutie die hij aan zijn 'Reliëfs' gaf. Aanvankelijk maakte hij eenvoudige assemblages, maar met de tijd werden zijn werken alsmat complexer, doordat hij geleidelijk aan schuine lijnen en cirkels ging integreren. Hij bleef echter trouw aan een palet beperkt tot primaire kleuren, alsook wit, grijs en zwart.

FERNAND GRAINDORGE

Als mecenas en verzamelaar bouwde Fernand Graindorge begin jaren 50 een modern artistiek centrum in Luik. Hij steunde zowel financieel als strategisch tal van internationaal bekende kunstenaars (Magnelli, Arp, Jacobsen, Degottex), zodat het Luikse publiek kennis kon maken met de voorlopers van de zogenaamde 'moderne' kunst. Het Museum voor Schone Kunsten van Luik heeft trouwens kunnen profiteren van de vrijgevigheid van de verzamelaar, die ons heel wat werken uit zijn collectie ter bewaring heeft gegeven.

DE APIAW

In alle geheim bereidde de Waalse Beweging in 1943 de naoorlogse periode voor. Enkele jonge onderzoekers stelden voor om een orgaan te creëren dat onderzoekers en kunstenaars verenigt. De vereniging, die gericht was op alle Walen, was de culturele tegenhanger van de Waalse Economische raad in voorbereiding. Van zodra de oorlog voorbij was, kwam de 'Vereniging voor de Intellectuele en Artistieke Vooruitgang in Wallonië' (A.P.I.A.W) in actie en publiceerden ze hun programma in het tijdschrift 'Renaître'. In die uitgave maakte de A.P.I.A.W een strenge balans op van de culturele en wetenschappelijke situatie in Wallonië. Als oplossing suggereerde de A.P.I.A.W. dat Wallonië deel uitging maken van de grote internationale denk- en kunststromingen, zodat Wallonië in de moderne wereld een hoofdrol kon spelen. Het doel van de vereniging was om de Waalse elites op te leiden. Fernand Graindorge en Marcel Florkin waren bijna 20 jaar lang de ziel van de A.P.I.A.W. In de jaren 70 was de vereniging echter minder bedrijvig door tal van ernstige financiële problemen.



DE HEDENDAAGSE KUNST

Voor verschillende critici begon de hedendaagse kunst in 1945, vlak na de Tweede Wereldoorlog. Na het conflict verloor Parijs zijn status van hoofdstad van de kunst aan New-York en de kunstenaars van de New Yorkse school. Voor anderen waren de jaren 60 het beginpunt van de hedendaagse kunst. Tijdens dat decennium speelde de groep FLUXUS een belangrijke rol bij de nieuwe opvatting van kunst doordat ze de instellingen volledig verworpen, alsook de term 'kunstwerk'. Op die manier maakten ze komaf met de gekende grenzen van artistieke activiteiten. Voor anderen was Marcel Duchamp dan weer de voorvader van de hedendaagse kunst, omdat zijn artistieke bijdrage de kunsten van de 20e eeuw radicaal veranderde. Rond 1910 bedacht hij het principe van de 'readymade', dat een alledaags voorwerp als een kunstwerk beschouwde. Zo legde hij de weg open voor de meest extreme kunstmethodes. Dankzij Duchamp was het mogelijk om een gewoon voorwerp te verheven tot kunst zonder het te vervormen. Door de diverse vormen om iets te creëren is het moeilijk om een definitie te geven voor hedendaagse kunst. Iedere kunstenaar maakt een uniek werk dat niet noodzakelijk bij een stijl of stroming aansluit. Vanaf de jaren 80 dachten de kunstenaars na over de drager, het medium, het non-medium. De nieuwe technieken gingen niet onopgemerkt voorbij in de kunstwereld. Eerst was er de videokunst, dan de digitale kunst, de elektronische kunst, de biokunst,...

GILBERT AND GEORGE, *BAD THOUGHTS / N°3*, 1975 *SLECHTE GEDACHTEN*

Gilbert en George ontmoetten elkaar in 1968 op de schoolbanken van Saint Martins School of art (Londen) en riepen zichzelf uit tot 'levende sculpturen'. Ze gebruikten hun lichaam als levend materiaal voor hun artistieke activiteiten, zodat hun leven van alledag een kunstwerk op zich werd. Ze claimden een 'Art for All' (kunst voor iedereen), waarbij hun creaties alle aspecten van het mens-zijn afspiegelde, zoals het moraal, het geslacht, het geloof en zelfs de politiek. Gilbert & George wilden toeschouwers aanzetten tot denken door beelden zodanig in scène te zetten dat ze bij ons vragen oproepen over het bestaan. In de fotomontage *Bad Thoughts* (*Slechte Gedachten*) gaat het om het leed en het verval van de Mens. Vanaf 1973 speelde het duo ook op een gevaarlijke manier met thema's als alcohol en depressie. Ze creëerden wat ze *Drinking sculpture* (*Drinkende sculpturen*) noemden, een afspiegeling van hun levens, die nieuwe pistes opende naar sombere gedachten, slechte gedachten. Het werk bestond uit negen foto's, waarop het duo te zien is, gekleed in hun eeuwig strak pak, alleen in de hoek van een kamer, met een glas en een sigaret in de hand. De foto's zijn ingedeeld zoals een kerkraam in de vorm van een kruis. Dit motief van de kruis, een duidelijke verwijzing naar de joods-christelijke cultuur en de martelaars, was een nieuw element in de werken van Gilbert en George. Het geheel wordt verlevendigd door de rode kleur, ook een nieuw element in hun werken. Rood wordt in het collectieve gedachtegoed geassocieerd met geweld, maar hier staat ze ook in contrast met de rust op de foto's.



DE NIEUWE AANWINSTEN

De collectie van het Museum voor Schone kunsten groeit voortdurend door de aankopen en de schenkingen, die gekozen werden met aandacht voor complementariteit en legitimiteit. De keuze steunt overigens talenten die worden ontdekt tijdens prijzen georganiseerd door musea, zoals de Driejaarlijkse prijs voor Graveerkunst, de Prix Dacos, de Prix de la Création of de Prix Jeunes Artistes. De Stad Luik geniet ook van de steun van de Federatie Wallo-nië-Brussel en de Koning Boudewijnstichting die allerlei belangrijke aanwinsten onderbrengen in de musea van de stad. Dankzij die steun, werden meesterwerken zoals *De dood en de maskers* van Ensor en *L'homme de la rue* (De man van de straat) gerestaureerd. In oktober heeft de Stad Luik een overeenkomst gesloten omtrent de bewaring van internationaal bekende werken uit een privécollectie. Zo zullen er meesterwerken van Kasimir Malevitch, Pablo Picasso en Robert Delaunay, topstukken van bijzondere esthetische kwaliteit, gedurende 10 jaar deel uitmaken van de collectie van het Museum voor Schone Kunsten.

MARTHE WÉRY, MONTREAL 84, 1984

Marthe Wéry is een Belgische autodidactische kunstenares die de kunstwereld betrad door haar bezoek aan het atelier Grand Chaumière in Parijs in 1952. Ze leerde ook het werk van de Nederlandse abstracte kunstenaars en van de Russische constructivisten kennen. Verder volgde Wéry opleidingen aan ateliers in Brussel en Parijs. Haar werkwijze sloot aan bij de continuïteit van de strikte geometrische Abstractie. In 1972 bereikte ze een nieuwe mijlpaal in de evolutie van haar werk, toen ze overschapte naar een meer minimalistische abstractie, waarbij ze koos voor het principe van reeksen, variaties en herhalingen van kleuren. De zoektocht naar kleuren speelde sinds de jaren 1980 een belangrijke rol in haar werk. Ze bracht de verschillende lagen over elkaar aan in een serieel perspectief. Haar werken, die nooit identiek zijn, spelen in op de indeling van het werk dat bestaat uit meerdere panelen doordat het ruimtelijk inzicht van een tentoonstellingsruimte verandert. In 1984 organiseerde ze een persoonlijke tentoonstelling in het Musée d'art contemporain van Montreal. Daar toonde ze 'installaties/composities', die als geheel 'Montreal 84' werden genoemd. Die laatste bestaat uit zeven schilderijen waarvan elk schilderij in een andere blauwtint werd gemaakt. De erg brede doeken hebben allemaal een verschillende formaat. Wéry dacht een initieel plaatsingsschema uit waarmee de plaats van alle zeven elementen kan worden veranderd in functie van de architectuur van de tentoonstellingsruimte. Bij deze opstelling met verschillende formaten is de aanwezigheid van een andere persoon naast de kunstenaar vereist, wat haar wil aantoonde om het werk te ontheiligen en tot 'leven' te brengen.



LE FONDS EUROPÉEN DE DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL
ET LA WALLONIE INVESTISSENT DANS VOTRE AVENIR

