

CREATIEVE KUNSTKRITIEK /  
CRITIQUE D'ART CRÉATIVE

(1945-1985)

---



SEL-reeks 17

CREATIEVE KUNSTKRITIEK /  
CRITIQUE D'ART CRÉATIVE

(1945-1985)

---

ONDER REDACTIE VAN

STEFAN CLAPPAERT  
HANS VANDEVOORDE



ACADEMIA  
PRESS

STUDIECENTRUM  
EXPERIMENTELE  
LITERATUUR 



LETTERENHUIS  
HET GEHEUGEN VAN DE  
VLAAMSE LITERATUUR



**GPRC**  
Guaranteed  
Peer Reviewed  
Content  
[www.gprc.be](http://www.gprc.be)

Uitgeverij Academia Press  
Coupure Rechts 88  
9000 Gent  
België

[www.academiapress.be](http://www.academiapress.be)

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij,  
de boeken- en multimediativisie van Uitgeverij Lannoo nv.

isbn 9789401491440  
D/2022/45/519  
nur 617

Stefan Clappaert & Hans Vandevoorde (red.)  
Creatieve kunstcritiek / Critique d'art creative  
Gent, Academia Press, 2022, 286 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo  
Vormgeving binnenwerk: Bananas

© Stefan Clappaert, Hans Vandevoorde & Uitgeverij Lannoo nv, Tiel

*Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelekvoudigd en/of  
openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook,  
zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.*

# INHOUD

## 1. INLEIDING / INTRODUCTION

‘MIJN OGEN MET U DELEN’ / ‘PARTAGER MES YEUX AVEC VOUS’.....	3
Kunstkritiek als creatie (1945-1985) / La critique d’art comme création (1945-1985)	
<i>Stefan Clappaert &amp; Hans Vandevoorde</i>	

## 2. DOSSIER

DE SCHOONHEID IS ALTIJD ‘EEN RATTENKONING’.....	55
<i>Karel Appel schilder (1964) en de surrealistische kunstkritiek</i>	
<i>Stefan Clappaert</i>	

CHRISTIAN DOTREMONT ET LA « CRÉATIQUE » D’ART.....	77
En marge de quelques tableaux de Pierre Alechinsky	
<i>Stéphane Massonet</i>	

‘WEES EEN SPIEGEL, MAAR BLIJF PERSOONLIJK’.....	99
Louis Paul Boon als scheppend (kunst)criticus	
<i>Tom Van Imschoot</i>	

7 DIALOGUES AVEC PAUL DELVAUX ACCOMPAGNÉS DE 7 LETTRES IMAGINAIRES.....	127
Quand l’écrivain Jacques Meuris cherche à percer le mystère de l’œuvre du peintre	
<i>Camille Brasseur</i>	

‘UNE MOULE ÉGALE UN MOULE’.....	143
De literaire kunstkritiek van Freddy de Vree	
<i>Lars Bernaerts</i>	

MARCEL BROODTHAERS ET (LA CRITIQUE DE) LA CRITIQUE D’ART.....	159
<i>Denis Laoureux</i>	

GEPAKTE VERDACHTEN.....	173
Roland Jooris en Raoul De Keyser, 1964-1980	
<i>Steven Jacobs</i>	

## 3. PORTFOLIO: ROLAND JOORIS EN RAOUL DE KEYSER

<b>4. DOCUMENT 1: KUNSTKRITIEK VAN RAOUL DE KEYSER</b>	
‘DE LENTE IN DE WINTER VAN ONZE KUNSTWERELD’ .....	205
Criticus Raoul De Keyser over Roger Raveel	
<i>Steven Jacobs</i>	
<b>5. ESSAYS</b>	
‘CHER JEAN...’ .....	213
<i>Simon Delobel</i>	
TRACEMENTS DE LA CRÉATION .....	219
Max Loreau n’est pas un critique d’art	
<i>Éric Clémens</i>	
<b>6. UITLEIDING / POSTFACE</b>	
DE IDEALE KUNSTCRITICUS .....	225
<i>Christophe Van Gerrewey</i>	
<b>7. DOCUMENT 2: EEN TOESPRAAK VAN ROGER M.J. DE NEEF</b>	
‘ZIJ BESTAAN ZOALS WIJ ADEMEN’ .....	245
Inleiding op een lyrische toespraak van Roger M.J. de Neef	
<i>Hans Vandevoorde</i>	
TOESPRAAK TER GELEGENHEID VAN DE OPENING VAN MAURICE HACCURIA’S TENTOONSTELLING IN GALERIJ ADO TE BONHEIDEN OP 27 OKTOBER 1977.....	253
<i>Roger M.J. de Neef</i>	
<b>8. BIJLAGE / ANNEXE</b>	
BIBLIOGRAFIE VAN DE KUNSTKRITISCHE TEKSTEN VAN ROGER DE NEEF .....	259
<i>Constance de Neef-Vanden Wijngaert &amp; Hans Vandevoorde</i>	
HEBBEN MEEGEWERKT / ONT COLLABORÉ .....	269
INDEX.....	273

**INLEIDING.**  
**‘MIJN OGEN MET U DELEN’**

**Kunstkritiek als creatie (1945-1985)**

Stefan Clappaert & Hans Vandevoorde

Disparaissez, critiques d’art, imbéciles partiels, incohérents et divisés! C’est en vain que vous montez le spectacle d’une fausse rencontre. Vous n’avez rien en commun qu’un rôle à tenir; vous n’avez à faire l’étalage, dans ce marché, d’un des aspects du commerce occidental: votre bavardage confus et vide sur une culture décomposée. Vous êtes dépréciés par l’Histoire. Même vos audaces appartiennent à un passé dont plus rien ne sortira. / Dispersez-vous, morceaux de critique d’arts, critiques de fragments d’arts<sup>1</sup> (De Groof 2007, 252).

Dit zijn de woorden waarmee in een pamflet van de Internationale situationniste de internationale kunstcritici die verzameld waren voor de Wereldtentoonstelling van 1958, werden gesommeerd om uit Brussel te verdwijnen. De actie ging uit van de Belgen Walter Korun – kunstcriticus – en Maurice Wijckaert – schilder –, opgezweept door de dictaten van Franse theoreticus Guy Debord.<sup>2</sup>

De legitimiteit van de kunstkritiek is altijd in vraag gesteld, door kunstenaars en door kunstcritici zelf. De taak van kunstkritiek lijkt – volgens de klassieke definitie van Albert Dresden (1968 [1915], 9) – nochtans rechttoe rechtaan: het is het beschrijven, interpreteren en beoordelen van contemporaine kunstwerken met het oog op de instructie van een publiek. In de aandacht voor de hedendaagse kunst verschilt zij van de kunstgeschiedenis aan universiteiten, die zich lange tijd niet met hedendaagse kunst heeft beziggehouden en meer de diachrone ontwikkelingen in de kunst bestudeerde.<sup>3</sup> Vandaag de dag is er binnen die kunstkritiek wel een gespecialiseerde variant, die vaak

---

1 ‘Verdrijf, kunstcritici, gedeelde, onsamenvangende en verdeelde imbecielen! Het is vergeefs dat u het podium betreedt van een valse ontmoeting. U hebt niets meer gemeen dan de rol die u ophoudt; u moet niet meer zijn dan het uitstalraam, in een markt, van een van de aspecten van de westerse commercie: uw verward en leeg gepraat over een ontbonden cultuur. U bent gekleineerd door de Geschiedenis. Zelfs uw brutaliteiten behoren tot een verleden waaruit niets meer zal voortkomen./ Verspreid u, stukken van kunstcritici, critici van kunstfragmenten.’ (De Groof 2007, 252)

2 Zie verder. Het pamflet is afgebeeld in Hespel (1958, 26-27).

3 August Vermeylen bijvoorbeeld, die de hedendaagse kunst op de voet volgde en verzamelde maar er relatief weinig over schreef.

door academici wordt bedreven. Zij heeft zich echter eerst ontwikkeld onder de vleugels van musea en galerijen.<sup>4</sup>

In de eerste plaats waren de kunstenaars niet zelden ontevreden met wat kunstcritici schreven, ook al werd er gretig op hen een beroep gedaan voor catalogi, monografieën of inleidingen bij tentoonstellingen. Positieve aandacht in de pers was en is voor hen vaak een zaak van overleven, maar die is er lang niet altijd. Als kunstenaars die aandacht krijgen, betekent dat niet dat ze het per se eens moeten zijn met wat er over hen geschreven wordt. De contemporaine kunstcritiek stond zeker in het verleden vaak conservatief ten opzichte van nieuwe ontwikkelingen in de kunst. Vandaar dat sommige kunstenaars zelf teksten over kunst schreven, zogenaamde *écrits d'artistes*, waarmee ze de receptie van hun werk konden bevorderen en sturen.<sup>5</sup>

De nog altijd niet geheel verdwenen depreciatie voor kunstcritiek is ook te wijten aan de critici zelf. Er is – zeker in België – lang opvallend weinig aandacht van de kunstcritici zelf geweest voor het eigen vak. Dat blijkt bijvoorbeeld uit overzichten over kunst na 1945, ook al hebben critici soms heel intens nieuwe vormen van kunst geïntroduceerd en werd er intern, in de schoot van de Association internationale des critiques d'arts / *International Association of Art Critics* (AICA) en zelfs tussen de Belgische leden, stevig gedebatteerd over kunstcritiek. Vandaag de dag zijn er supranationaal meer gespecialiseerde media en instellingen voor reflectie op kunstcritiek.<sup>6</sup> De vroegere lacune is te verklaren uit het feit dat vele critici geen academische, kunsthistorische opleiding hadden genoten en meer dan één zelfs een literaire achtergrond had (Jobse 2014).

Professionele kunstcritiek bedrijven was in de hier besproken tijdsperiode – 1945-1985 – bovendien moeilijk: de dagbladen boden weinig ruimte en het publiek moest er vooral didactisch geïnstrueerd worden (Callewaert 1965). De criticus van *De Gazet van Antwerpen*, Marc Callewaert, verwoordde zijn frustratie als volgt in een scherpe brief over 'Kunstcritiek in de Vlaamse pers':

De medewerkers van gespecialiseerde tijdschriften hebben het gemakkelijk, zij kunnen naar hartelust moeilijk zijn, met hun jargon goochelen: zij schrijven voor enige insiders. In een krant moet de kritiek nog altijd informatief zijn, deskriptief, helder, goedgeïnformeerd, aktueel, scherp, genereus. Maar er zijn momenten van ontmoediging, van oververzadiging, van twijfel (Callewaert 1965, 340).

4 Vooral het Paleis van Schone Kunsten patroneerde een aantal tijdschriften (cf. infra). De situatie lijkt hier op die in Nederland (zie daarvoor Schumacher 2015, 14).

5 Zie Brogniez 2007 en 2008.

6 Zie bijvoorbeeld de Archives de la critique d'art (<https://www.archivesdelacritiquedart.org/>) en het online tijdschrift *Critiques d'art*.



Hoe de kunstcritiek in België er in de jaren zeventig en tachtig toch in slaagde om zich tot een autonome discipline te ontwikkelen, wordt verderop uit de doeken gedaan.

## Focus

Kunstcritiek wordt soms behalve voor commentaar op hedendaagse kunst ook als verzamelnaam gebruikt voor allerlei andere vormen van omgang met kunst, inclusief kunstgeschiedenis. Naast die kunstgeschiedenis en de ons vertrouwde dagelijkse kunstcritiek noemt de Vlaamse dichter Roland Jooris (°1936) ook nog gedichten over beeldende kunst als een vorm van kunstcritiek (Jooris 2009, 43-44). In dit boek zullen we het echter niet – behalve in deze inleiding – over kunsthistorici of over de allendaagse journalistieke of gespecialiseerde vormen van kunstcritiek hebben, noch over gedichten bij kunstwerken, maar over die vierde vorm ervan die Jooris niet noemde, maar die hij zelf ook bedrijft: een kunstcritiek op het snijpunt van literatuur en kritiek, die we *litterair, scheppend of creatief* kunnen noemen.<sup>7</sup> De kunstenaar-criticus Christian Dotremont had daarvoor al in 1958 het gevleugelde woord 'créatique' verzonnen, zoals blijkt uit de tekst van Stéphane Massonet in dit boek. Alvorens we nader daarop ingaan, waarschuwen we alvast dat niet alle kunstcritiek van schrijvers scheppend is te noemen. Veel auteur-critici schrijven om den brode en zelfs waar ze de ruimte krijgen om zich te laten gaan, leidt dat niet altijd tot een tekst die we literair kunnen noemen.<sup>8</sup>

In *Karel Appel schilder* (1964) probeert Hugo Claus een aantal werken van Appel lyrisch tot leven te brengen (Claus 1964, 107). Het is voor dit boek het prototype van lyrische kunstcritiek, wat duidelijk wordt door de bijdrage van Stefan Clappaert. Hier zullen we het hebben over de kunstcritiek van dichters en prozaschrijvers die in de jaren vijftig, zestig en zeventig in België actief waren. De behandelde kunstcritici zijn slechts een staalkaart, want er ontbreken natuurlijk heel wat namen. Velen waren ook slechts tijdelijk of sporadisch aan het werk als criticus van beeldende kunst. We beperken ons bovendien grotendeels tot teksten over schilderkunst. De behandelde auteurs blijken uitsluitend mannen te zijn, ondanks onze inspanningen om in de behandelde periode schrijfsters te vinden die zich aan de creatieve kunstcritiek waagden, zoals dat

7 We gebruiken de termen hier door elkaar. We kunnen in dit verband nog verwijzen naar Dario Gamboni 1991 – ook geciteerd door Françoise Lucbert 2005 – die een onderscheid maakt tussen drie typologieën in de kunstcritiek: een wetenschappelijke (objectief en exact), een literaire (subjectief, 'synthetisch', Baudelairiaanse traditie) en een journalistieke (door professionelen uit de pers). Daarbij merken we op dat Gamboni en Lucbert het hebben over (laat)negenentiende-eeuwse en vroegtwintigste-eeuwse kunstcritiek. In literaire kritiek vinden we een soortgelijke driedeling terug; er wordt een onderscheid gemaakt tussen journalistiek, essayistisch en wetenschap (*Algemeen letterkundig lexicon*). Vaugeois & Rialland 2010 nuanceren de zuiverheid van die categorieën, want zoals ook blijkt uit de studies in dit boek treffen we bijvoorbeeld wetenschappelijke elementen aan in literaire teksten of literaire elementen in journalistieke.

8 De kunstcritiek van de Vlaamse schrijver en journalist Jan Walravens (1920-1965) bijvoorbeeld kan hoogstens in stilistisch verzorgde langere essayistische bijdragen of in sommige korte catalogiteksten als literair bestempeld worden.

bijvoorbeeld het geval was in het Duitse taalgebied met Frederike Mayröcker. Zelfs vrouwelijke critici van hedendaagse kunst zijn moeilijk te vinden, met uitzondering van een Francine C. Legrand, Phil Mertens of Annie De Decker.<sup>9</sup> Wel waren er natuurlijk vrouwen aanwezig op de kunstscene (zoals Evelyne Axell en Sophie Podolski); andere waren vooral actief in het galeriewezen (zoals Clara Haesaert in Taptoe, Jenny Van Driessche van Plus-Kern en Annie De Decker van Wide White Space Gallery), in het museumwezen (Claire Janson) of als collectioneurs.<sup>10</sup> Hun rol vraagt om verdere studie.

Ondanks de beperkingen hopen we met onze keuze, die mee bepaald is door de medewerkers aan dit boek, toch een representatief beeld te geven van de scheppende kunstcritiek en zo bij te dragen tot een geschiedenis van de Belgische kunstcritiek in ruime zin, die – in tegenstelling tot die van Nederland en Frankrijk – nog geschreven moet worden.<sup>11</sup>

## Kenmerken van kunstcritiek

Over kunstcritiek in het algemeen kunnen we ons concreet heel wat vragen stellen, die we kunnen indelen naargelang ze betrekking hebben op wat zich buiten (extra-), binnen (intra-) of tussen (inter) kunstkritische teksten bevindt. Enkele belangrijke *extratekstuele* vragen zijn: Van welke instituties bedienen kunstcritici zich? Waar verschijnt hun werk en met welke regelmaat (als kroniek bijvoorbeeld)? *Intratekstueel* kunnen we meer inhoudelijke vragen stellen als: Welk soort kunst bespreken kunstcritici en welke hete hangijzers beroeren hen? Welke contemporaine kunststromingen en kunstenaars komen aan bod en waarom en worden die anders benaderd dan de niet-contemporaine stromingen/artiesten? Wat is het aandeel van de niet-nationale kunst in kunstkritieken en hoe is dat aandeel te verklaren? Valt er ook een gendercomponent op te merken in die interesse? Welke evoluties tekenen zich af in hun opvattingen? Welke visie op het ambacht hebben de kunstcritici? Naar de vorm vragen we: Wat is het respectieve aandeel van beschrijving, interpretatie en waardeoordeel in elke tekst? Hoe vaak krijgen bepaalde topoi voorrang? En pragmatisch kunnen we vragen stellen als: Welk effect beoogt de kritische bijdrage? Een derde cluster van vragen noemen we *intertekstueel*: Hoe verhouden ze zich tot een bestaande traditie? Welke buitenlandse voorbeelden volgen de kunstcritici? Hoe goed zijn ze op de hoogte van de internationale scene? In welke buitenlandse tijdschriften schrijven ze?

9 Vrouwelijke kunsthistorici lijken zich vooral op oudere of niet-westerse kunst en toegepaste kunst te richten. Zie bijvoorbeeld de kunsthistorica's die tijdens de Tweede Wereldoorlog aan het tijdschrift *Apollo* van de gelijknamige galerie verbonden waren: Edith Greindl, Lucie Ninane, Andrée Louis, Geneviève van Bever, e.a.

10 Vergeten we ook niet de rol van Suzanne Bertouille als hoofd van de Vereniging voor Tentoonstellingen en als directeur-generaal van het PSK (Brasseur 2015, 97).

11 Een eerste aanzet vormde de bloemlezing *Het vel van Cambyzes*, die verscheen ter gelegenheid van Antwerpen 93, maar geen historische inleiding bevatte.

Al die vragen willen we hier niet beantwoorden maar kunnen dienen voor verder onderzoek. Voorop staat hier in de eerste plaats de vraag *wat* van die kunstcritiek van literatoren ook een creatieve of literaire kunstcritiek maakt en wat de specifiek *Belgische context* is van die kunstcritiek en welke *verschillen en overeenkomsten* er tussen de verschillende (creatieve) kunstcritici bestaan. De critici van wie de teksten in dit boek zullen worden besproken, lezen de beelden immers allemaal anders; eenieder had zijn eigen manier om de kunstwerken te benaderen. Daarbij is het belangrijk na te gaan of de generatie waar de hier behandelde creatieve kunstcritici toe behoren, ook specifieke thema's en vormen kan hebben.

Eerst moeten we dus de vraag stellen wat we juist bedoelen met creatieve kunstcritiek en kunstcritiek in het algemeen. In historische overzichten zoals het vaak heruitgegeven *History of Art Criticism* (1936) van Lionello Venturi lezen we dat de kunstcritiek zich in de achttiende eeuw dankzij Diderot verzelfstandigde tot een volwaardig literair genre. Dat roept de vraag op of dan niet alle kunstcritiek literair of scheppend is. Kunnen we scheppende kunstcritiek onderscheiden van niet-scheppende kunstcritiek en is het niet meer dan een subgenre? Om antwoorden te vinden op die vragen, keren we terug naar het veelvormige genre van de kunstcritiek in het algemeen.

'Les frontières de la critique [d'art] sont difficiles à cerner', schrijft Gérard-Georges Lemaire (2018, 25). 'Elles n'ont cessé de changer depuis le milieu du dix-huitième siècle. La philosophie et l'histoire d'art, la poésie et le roman, se situent à ses confins.' In de engste zin van het woord is kunstcritiek een journalistiek genre, waarin een expliciet oordeel geveld wordt over kunst. Uitgaand van het waardeoordeel als essentieel kenmerk van de kunstcritiek dreigt iedere tekst die er geen bevat buiten de categorie te vallen. Een studie van de teksten toont ons dat zo'n binaire categorisering te essentialistisch is en de kunstcritiek in een keurslijf dwingt waar ze in feite voortdurend aan ontsnapt. Dario Gamboni erkent, naast die enge definitie van de kunstcritiek, ook een ruimere: 'tout commentaire sur une œuvre contemporaine ou du passée' (Junod geciteerd door Gamboni 1991, 9). Zij is zo ruim dat ook de kunstgeschiedenis erin valt, maar heeft het nadeel dat elk onderscheid wegvalt. De grens die de ruime en smalle definities van elkaar scheidt, is bovendien moeilijk te trekken, aldus Gamboni.

In de beknopte opsomming die volgt, hanteren we het reeds gemaakte onderscheid tussen extra- en intratekstuele eigenschappen. Een eerste extratekstuele eigenschap heeft te maken met de vraag naar wie doorgaans (gezaghebbende) kunstcritiek bedrijft. Institutioneel gezien zijn kunstcritici werkzaam als journalist, docent aan een kunst(hoge)school of universiteit, curator of als *freier Schriftsteller* (Gispert & Ménoux 2019, 8). Een tweede eigenschap heeft betrekking op het medium van de tekst: de kunstcritiek wordt gepubliceerd in kranten, tijdschriften, catalogi of zelfs uitnodigingen. De laatste extratekstuele eigenschap betreft de verhouding tot het publiek: de auteur richt zich uitdrukkelijk tot de kunstliefhebber. Dit kenmerk hangt nauw samen met de intrinsieke kenmerken van een tekst, zoals we zullen demonstreren.

Laten we nu overgaan tot de intratekstuele eigenschappen. De kunstcriticus schrijft inhoudelijk om te beginnen niet over fictionele maar wel bestaande kunstenaars en werken.<sup>12</sup> Daarbij keert het topos van atelier of de tentoonstellingsruimte in veel kunstkritieken terug, bijvoorbeeld in die van de al genoemde Jooris: naar het atelier wordt vaak aan het begin ervan in de vorm van een anekdote verwezen om de lezer in het onderwerp binnen te trekken of als een leidraad voor de tekst. In die ruimte van het atelier heeft immers de ontmoeting plaatsgevonden tussen enerzijds de criticus en anderzijds de kunstenaar en diens werk. De inleiding van de kunstkritiek presenteert dan een herinnering die de lezer als het ware binnenleidt in de plaats waar de werken tot stand kwamen of hangen. Daarbij sluit een retorische beweging aan als '[ik] kan me niet van de indruk ontdoen,' 'ik herinner mij' of '[ik] ervaar' (Jooris 1992, 55, 67/80, 81), die de tekst subjectivert en vooral aandacht voor en vertrouwdheid met het werk van de kunstenaar suggereert. Referenties aan de exporuimte dienen dan weer als een gids voor de toeschouwer. Zulke ankerpunten worden bijvoorbeeld vaak aangebracht in de toespraken bij vernissages die een andere Vlaamse dichter, Roger de Neef, verzorgt (hij verwijst zelden naar een atelier maar des te vaker naar de ophanging tijdens de tentoonstelling) en waarin hij het als zijn taak ziet de toeschouwer te gidsen: 'Mijn ogen met u delen,' noemt hij dat (De Neef 1999).<sup>13</sup>

Een tweede, meer formele, intratekstuele eigenschap is de beknoptheid van de kunstkritiek. Denk aan de lengte van een gemiddeld krantenartikel. We hebben de krant en het tijdschrift al genoemd als typische media van het genre. Dit laat het toe de kunstkritiek te onderscheiden van het langere kunstessay of de monografie, ook al worden deze laatste ook vaak tot de kunstkritiek in de brede zin gerekend.

Elke kunstkritiek bevat ten derde ook een aantal discursieve eigenschappen, die we met Pierre-Henry Frangne en Jean-Marc Poinot (2002, 9-10) 'operaties' kunnen noemen. In alle kunstkritieken vinden we beschrijvingen van schilderijen, sculpturen, installaties, foto's, video's, enzovoort. In de schilderkunst zien we een voorkeur voor de beschrijving van bepaalde ruimtes (zee, landschap of interieur) en personen (individueel of in groep). We hebben hier te maken met de bekende *ekfrasis*, die we als 'literarische Visualiseringsstrategie' kunnen zien (Müller-Jentsch 2013, 541).<sup>14</sup>

De beschrijving is cruciaal, want de lezer moet zich een beeld kunnen vormen van de persoonlijke, zintuiglijke ervaring die de schrijver heeft gehad. De criticus tracht het geziene niet alleen te beschrijven, maar wil het kunstwerk middels een interpretatie ook een inhoud of een betekenis toeschrijven. Een derde bewerking is de al genoemde evaluatie van het kunstwerk, die etymologisch al in de term kunstkritiek besloten zit. Een waardeoordeel speelt een belangrijke rol in een doorsneebebespreking, want ze

12 Dit inhoudelijk kenmerk sluit romans uit zoals die van Claus (*De hondsdagen*, 1952, *Een zachte vernieling*, 1988) en Paul Snoek (*Een hondsdolle tijd*, 1978) waarin de kunstwereld wordt gefictionaliseerd.

13 Zie de inleiding van Hans Vandevoorde op de bibliografie van de kunstkritieken van De Neef als bijlage in dit boek.

14 Voor ekfrasis, zie bijvoorbeeld het werk van Vouilloux 2011b.

geeft een antwoord op de onvermijdelijke vraag van de lezer: is de tentoonstelling de verplaatsing en/of de prijs van het ingangsticket wel waard? Bernard Vouilloux (2011a, 390) toont aan dat die eerste drie verrichtingen onlosmakelijk met elkaar verweven zijn: de beschrijving is immers al een eerste interpretatie van een kunstwerk, en zowel de interpretatie als de beschrijving zijn doordrongen van het waardeoordeel.

Ten slotte wijzen Frangne en Poinsoot op een vierde neiging of mogelijkheid van de kunstkritiek, meer bepaald expressiviteit: 'Le critique dit ses choix, ses conceptions, ses goûts, ses sentiments.' (2002, 10) Verbaast het dat we de saillantste voorbeelden van die expressiviteit door de band genomen aantreffen bij schrijvers-critici? Expressiviteit is gericht op beïnvloeding van de lezer. Vormkenmerken van een tekst die daartoe bijdragen, zeggen veel over het geïntendeerde publiek en het beoogde effect. Voor de reconstructie daarvan zoeken we naar signalen (bijvoorbeeld de hoeveelheid jargon of beeldspraak) die wijzen op welk publiek en welke reactie van dat publiek verwacht wordt. De graad van toegankelijkheid op basis van de vorm wijst met andere woorden op welk publiek de tekst (of preciezer: de impliciete auteur ervan) voor ogen heeft. De achterhaalde intenties kunnen dan in tweede instantie vergeleken worden met de resultaten van het inhoudelijke en vormelijke onderzoek en met receptiedocumenten (kritieken van boeken; uitspraken in brieven et cetera), waardoor we kunnen peilen welke impact de criticus heeft gehad en of het gestelde doel is gerealiseerd.

Het expressieve kenmerk brengt ons naar een laatste aspect van studie, de intertekst, met name de modellen van de kunstkritiek en de traditie van de (creatieve) kunstkritiek. Vooral in Frankrijk, waar een zeer rijke traditie van kritiek bestaat, schreven de meeste grote, moderne schrijvers salons, kronieken en essays over kunst. Met Vouilloux (2011a) kunnen we spreken over een Frans model, dat internationaal dominant was vanaf de publicatie van Diderots salons tot de emigratie van André Breton naar de VS wegens de oorlog en de daarop volgende tanende invloed van Parijs in de kunst vanaf de jaren vijftig. Binnen dat Franse model is Charles Baudelaire dan, beïnvloed door de kritiek van Diderot en Stendhal, de wegbereider van de moderne subjectieve, creatieve kunstkritiek:

la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament (...) le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie (Baudelaire 1961 [1846], 877).

Na Baudelaire zagen met name de symbolisten geen heil in een a-poëtische kunstbeschouwing (Lucbert 2005). ‘C’est avec lui [Baudelaire], bevestigt Vouilloux, ‘que s’est imposée l’idée [...] que la critique [peut être] la création continuée par d’autres moyens’ (Vouilloux 2011a, 402). Baudelaire staat model voor de creatieve kunstkritiek als subgenre, dat deel uitmaakt van het algemene genre van de kunstkritiek, waarin het zich in de twintigste eeuw eerder perifeer beweegt.

Door te wijzen op de traditie van de creatieve kunstkritiek hebben we dit *subgenre* van de kunstkritiek nog niet beschreven en ook nog niet de specifieke invulling ervan in Nederlandstalig en Franstalig België gegeven.

## Creatieve kunstkritiek

De term creatieve kunstkritiek is geïnspireerd op de ‘scheppende kritiek’ die Herman Teirlinck in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* van 1960 gebruikte bij een voorpublicatie van een deel van het Appel-essay van Hugo Claus. Teirlinck wijst op een traditie door zijn eigen generatie en met name Van de Woestijne te vernoemen (Teirlinck 1960, 1196). Van de Woestijne, zelf kind van het symbolisme, spiegelde zich aan het Franstalige model van de kunstkritiek à la Émile Verhaeren en Charles Baudelaire. Zijn geval toont aan dat ook het onderzoek naar vooroorlogse scheppende kunstkritiek noodzakelijk is voor een goed begrip van wat er na de oorlog gebeurde.

Al in vroege scheppende kunstkritiek zien we een verschil tussen een meer narratieve of lyrische tendens, die we bij eenzelfde auteur zelfs in eenzelfde artikel of essay kunnen terugvinden. Baudelaire behoorde zelf meer tot het narratieve type dat in het fin de siècle afgelost is door een meer lyrisch geïnspireerde kritiek, die ingaat tegen het dominante prozaïsche discours. De strategieën voor lyricisering – of *lyrische operaties* zoals we ze ook kunnen noemen –, bestaan bij vele lyrische kunstcritici van het type Claus of Meuris uit het veelvuldig gebruik van metaforen en vergelijkingen, personificaties, accumulaties, woordspelingen, herhalingen, tegenstellingen en andere retorische figuren (zoals de paradox bij Jooris), die voor semantische verdichting zorgen.<sup>15</sup>

Vermenging van (lyrische) kunstkritiek met verhaal vinden we bij Jooris, zoals Steven Jacobs in dit boek aantoont, en aan Franstalige zijde bijvoorbeeld bij de romanier-criticus Jacques Meuris (1923-1993).<sup>16</sup> Verhaaltjes, allegorieën, anekdotes, kunnen dan de poëtisch aandoende tekst – die dus ook lyrische operaties bevat – narratiever maken. Een tekst in poëtische vorm als ‘Mythoizalogy’ (1976) in de gelijknamige catalogus bij een tentoonstelling van Vandercam bevat bijvoorbeeld vertellende elementen (‘Alors...’ en mythologische stof) die een tijdsverloop en ontwikkeling suggereren (Meuris 2004, 463). In ons boek ontleedt Camille Bresseur een hybride tekst die Meu-

15 Semantische verdichting is een van de criteria voor lyriek volgens Wolf 2005 en is misschien wel het meest distinctief voor lyrische poëzie.

16 Voor de hybride vorm van Meuris’ kunstkritiek, zie Martin (2004, 8-20).

ris over Paul Delvaux schreef en die zowel uit interviews als zelfstandige poëtische reflecties bestaat. Tom Van Imschoot demonstreert hier dan weer hoe Louis-Paul Boon creatieve kunstcritiek niet zozeer in zijn eerder didactische kunstcritieken beoefent als wel in zijn tweeluik *De Kapellekensbaan* (1953) en *Zomer te Ter-Muren* (1956), waarin hij zijn personages verschillende standpunten over kunst laat innemen.

Creatieve critici, dat blijkt uit de studies die we hier verzameld hebben, zijn bovendien uitgesproken dynamische lezers. Zij eisen de mogelijkheid op om bepaalde prototypische kenmerken van de kunstcritiek – zoals de evaluatie of logische beschouwing – naast zich neer te leggen en meer dan de gewone kritiek een zeer in het oog springende hybriditeit op te zoeken (bijvoorbeeld in prozagedichtachtige teksten), die het literaire karakter van hun kritieken versterkt. Het kunstwerk is voor hen, kortom, een kans om hun eigen ideeën en poëtica in te zetten. De criticus loopt hierdoor het risico naast zijn onderwerp te praten, maar die attitude maakt tezelfdertijd een bevrijd schrijven en lezen mogelijk, en dus ook een literaire creatie als respons op het kunstwerk, als een ultieme poging om een werk te vatten dat zich niet in gewone woorden laat beschrijven. Zelfs al wordt de scheppende criticus mogelijk gesteund door encyclopedische kennis, hij of zij weet er ook altijd weer aan te ontsnappen, zoals Lars Bernaerts aantoonde in zijn bijdrage over Freddy de Vree. Hans Vandevoorde maakt die bevrijdende respons van de lyrische dichter op de beeldende kunst ook duidelijk met de casus achteraan in dit boek van Roger de Neef, een Nederlandstalige kunstcriticus die in de (veelal Franstalige) Brusselse kunstwereld ingebed zat.

Een van de meest opmerkelijke fenomenen in de lyrische kunstcritiek is de tekst die de vorm aanneemt van of uitmondt in een prozagedicht of zelfs in een gedicht. Zowel bij Jooris (Jacobs) als bij Claus (Clappaert) vinden we die tendens. Prozagedichten, bekend sinds Baudelaire, bieden de mogelijkheid om via associatie en uiterste semantische verdichting los te komen van een al te narratieve of beschrijvende visie (De Strycker & Vandevoorde 2014). Gedichten over kunst, zowel over de kunstenaars als hun werken, voegen zich naadloos in het werk van de dichters in.

De verhouding van de creatieve kunstcritiek tot het (overige) literaire werk van de schrijvers is bijgevolg een mogelijke volgende stap in wetenschappelijk onderzoek, die hier echter nog niet wordt genomen. Kan de evolutie van een dichter mee geïnspireerd zijn door zijn creatieve ontmoeting met het werk van een kunstenaar? Het is evenzo spannend om ons af te vragen in welke mate het taalexperiment van de dichter Max Loreau door zijn voorkeur voor een kunstenaar als Dubuffet gestuurd is, of de aforistische dichtwijze van Jean Dypreau (ps. voor Jean Vanden Abeelen) zich stilistisch weerspiegelt in zijn kritische praktijk, of de romanschrijver Meuris stilistische en thematische overeenkomsten biedt met de kunstcriticus, en ten slotte om de vraag te stellen waarom zoveel dichters kunstcriticus zijn.

## Vier momenten

Na onze reflectie over wat creatieve kunstcritiek is, komen we aan onze tweede hoofdvraag: de specificiteit van de Belgische scheppende kunstcritiek. Om de context en evolutie van de naoorlogse scheppende kunstcritiek in België te schetsen, zou het nodig zijn zowel een overzicht van de kunstgeschiedenis als van de literatuurgeschiedenis te geven. We gaan hier echter op een andere, minder exhaustieve manier te werk, met name via de institutionele context. We zullen een kader schetsen aan de hand van vier momenten (1948, 1958, 1968 en 1978) die telkens een andere vorm van kunsthistorische institutie zichtbaar maken tegen het canvas waarvan het literair-creatieve kunstkritische discours zich beweegt: een tijdschrift, een tentoonstelling, een (tijdelijke) vereniging in actie en een galerij met tentoonstellingscatalogus.

Een eerste moment, 1948, dat beeldende kunstenaars en literatoren samenbrengt, belichaamt het tijdschrift *Cobra* met als drijvende kracht Dotremont, misschien met Claus aan Nederlandstalige kant hét schoolvoorbeeld van de creatieve kunstcriticus na 1945. Het tijdschrift werd een beweging, zoals dat eerder al het geval was geweest met literaire tijdschriften als *La Jeune Belgique* of *Van Nu en Straks*. Het oversteeg met tentoonstellingen en publicaties in de rand zijn periodiek karakter en wist na zijn verdwijnen voort te leven in kunstenaars zoals Vandercam of Jan Cox, die er slechts beperkt bij betrokken waren geweest. Bij nader toezien brengt één van de institutievormen altijd ook de andere met zich mee: het tijdschrift staat nog het meest bekend om zijn tentoonstellingen in musea en galerijen, waarvan sommige afleveringen als catalogus dienstdeden. Voor ons belangrijk is dat het ook heeft geleid tot een hoogtepunt van de creatieve kunstcritiek: het al vermelde ongemeen lyrische essay van Claus over Appel.

In deze naoorlogse context is het nodig om de internationale verspreiding te vermelden die de Belgische kunst door de naoorlogse *Jeune Peinture Belge* en *Cobra* krijgt<sup>17</sup> en die er mee toe leidt dat ook de kunstcritiek van hier zich internationaliseert en sterker beïnvloed wordt door buitenlandse trends.<sup>18</sup> Walravens was duidelijk schatplichtig aan Charles Estienne, pleitbezorger van het tachisme, die zoals hij schrijversambities had (Rialland 2010). De rol van literair-artistieke tijdschriften, zoals bijvoorbeeld aan Franstalige zijde de post-*Cobra* tijdschriften *Plus* en *Strates*,<sup>19</sup> en de neo-surrealistische tijdschriften *Les Lèvres nus*, *Temps mêlés*, *Daily-Bul*, *Phantômas* of *Edda*, en aan Nederlandstalige zijde de experimentele of experimenteel geworden tijdschriften *Tijd en Mens*, *De Meridiaan* en *De Tafelronde*, is daarbij niet te onderschatten. Deze ‘revues

17 Brasseur (2015, 29-63) belicht de weerklank van Belgische kunst van JPB in bijvoorbeeld de biënnales dankzij persoonlijkheden als Emile Langui (1903-1980). *Cobra* was uit zichzelf een internationale beweging die ook de nationale beperking Denemarken, Nederland, België oversteeg.

18 Omgekeerd worden geprofileerde Belgische kunstfiguren zoals Robert Giron, Pierre Janlet en Ernst Goldschmidt door jonge internationale kunstenaars uitgenodigd om hun ateliers en tentoonstellingen te bezoeken (Hespeel 2007, 30).

19 Voor *Strates*, zie Massonet 2022.



d'opinion' of 'revues d'avant-garde' staan tegenover de meer glossy 'revues promotionelles', zoals *Quadrum* (Hespeel 2007, 54-55), waarin kunstcritiek door specialisten voor een geschoold publiek van liefhebbers en specialisten wordt bedreven. Het vier-talige *Quadrum* (1956-1966) – en zijn opvolger *Depuis 1945* (1969-1972) – levert het duidelijkste voorbeeld van de internationalisering van de kunstcritiek met een redactie uit België, Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië, Italië, Nederland, Zwitserland en de Verenigde Staten.<sup>20</sup>

De kunstcritiek in België was tijdens de jaren vijftig – de jaren van de wederopbouw – in de ban van de strijd tussen experimentele, niet-figuratieve kunst (Jeune Peinture Belge, Cobra, informele schilderkunst) en de naweeën van het Vlaamse expressionisme, maar ook – binnen de niet-figuratieve kunst – tussen de geometrische en de meer lyrische vormen van abstractie. In die periode zien we hoe schrijvers-kunstcritici zelf mee lyrische kunst creëren: van de *peintures-mots* van Dotremont-Jorn of Dotremont-Appel tot de *peintures partagées* van Vandercam-Dypréau of Van Anderlecht-Dypréau.<sup>21</sup>

Naar het einde toe van de jaren vijftig verandert de kunst en met haar de kunstcritiek. Zij wordt nog internationaler en gespecialiseerder, net zoals het galerijwezen.<sup>22</sup> Katalysator is de Wereldtentoonstelling die in 1958 plaats vindt met een uitgebreid overzicht van de moderne kunst, *50 ans d'art moderne/50 jaar moderne kunst*. In de marge ervan werd van 14 tot 18 april een groot congres gehouden van de Association Internationale des Critiques d'Arts (International Association of Art Critics, AICA), een niet-gouvernementele organisatie die in 1949 in samenwerking met de UNESCO werd opgericht en die nog steeds een Belgische vleugel heeft (ABCA/BVKC).<sup>23</sup> In het organiserend comité vinden we alle zwaargewichten uit de kunstscene terug: Robert L. Delevoy, Emile Langui, Ernst Goldschmidt, met uitzondering van Robert Giron (een goede vriend van de vice-voorzitter van de Association Belge des Critiques d'Art, Langui). Het is tegen dat congres dat de situationisten protesteerden.<sup>24</sup> We citeerden aan het begin van deze inleiding al een fragment uit hun pamflet, dat zich keert tegen de kunstcritici die zich in dienst stellen van de bestaande maatschappelijke orde. Voor de rest is niet helemaal duidelijk waar de situationisten zich tegen afzetten: 'Les critiques d'arts s'assemblent (...) pour échanger des miettes de leur ignorance et de leurs doutes',

20 Voor *Quadrum* en de andere 'revues promotionelles', zie Hespeel (2007, 54-59). Andere tijdschriften zoals de *Carnets du Séminaire des Arts, Les Arts plastiques* (1947-1954) of het informatieve *Les Beaux-Arts*, alle drie gelieerd aan het PSK (Hespeel 2007, 23-26), en een blad als *Synthèses* moeten nog nader onderzocht worden.

21 Voor het verschil tussen hun *peintures partagées*, zie Leen 2014.

22 'Il faut attendre la fin des années cinquante pour voir les galeries d'art contemporain se multiplier et s'ouvrir à l'art international' (Hespeel 2007, 18).

23 Voor het programma, zie <https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/A.I.C.A.58-Programme.pdf>.

24 In de eerste aflevering van het tijdschrift *Internationale situationniste* worden als ondertekenaars van het pamflet naast Debord en Korun Khatib, Platschek, Pinot-Gallizio en Jorn genoemd als vertegenwoordigers van de Algerijnse, Duitse, Belgische, Franse, Italiaanse en Scandinavische tak van het situationisme (Debord 2006, 355).

zegt dat strooibiljet. Veel effect heeft het protest tegen het feit dat de kunstcritiek niet het volledige culturele veld wist te duiden, niet gehad. Om zijn succes te verzekeren, heeft Korun – of toenmalig kapitein Piet de Groof in het werkelijke leven – de actie nog vervolgd in het nieuwe Stedelijk Museum van Diest, waar de tentoonstelling *Belgische schilders van nu / Peintres belges d'aujourd'hui* werd gehouden en waar de internationale kunstcritici op de avond van 16 april naartoe trokken. Vóór de opening kleefde Korun naar eigen zeggen een dozijn pamfletten op de schilderijen (De Groof 2007, 257).<sup>25</sup>

Terwijl de makers van de grote tentoonstellingen (*50 jaar moderne kunst* en *Hedendaagse Belgische Kunst*) op de expo (resp. in Paleis II en VII) weinig oog hadden voor de pioniers van de Belgische abstracte kunst,<sup>26</sup> waren de nieuwe abstracte tendensen wel goed vertegenwoordigd, zowel in *Hedendaagse Belgische Kunst* als in de periferie van Brussel met twee bijna exclusieve tentoonstellingen voor abstracte kunst in Diest en in Charleroi (en een afdeling op de tentoonstelling voor *Hedendaagse figuratieve kunst*)! De Expo betekende echter zowat de zwanenzang van die abstractie, die vooralsnog tot het begin van de jaren zestig voortgezet werd door de Antwerpse tegenbeweging van jongeren rond G58. Hoewel G58 vooral als een kunstbeweging wordt gezien, bestond ze zowel uit kunstenaars als uit schrijvers/kunstcritici en waren haar activiteiten ook van diverse artistieke aard (fotografie, muziekavonden, literaire avonden, toneel).<sup>27</sup> De auteur Ivo Michiels is een van degenen die Zero, de Nulgroep, Manzoni en Fontana signaleerden en hun principes in eigen ritmisch-lyrische taalstructuren omzette.<sup>28</sup> Het is opmerkelijk hoe schrijvers-critici in die tijd vooral door niet-figuratieve tendensen gegrepen waren.

Bij de kunstenaars van G58 zien we de overgang van abstractie naar assemblagekunst en naar al of niet bewegende objectkunst, die van andere materialen gebruik gaat maken (zoals kunststof en kunstlicht), waarin ze de internationale tendensen volgden. De abstractie was eerst voortgekomen uit de figuratie en eindigde erin.<sup>29</sup> Begin van de

25 In feite was Diest een samenwerking tussen vooruitstrevende Belgische kunstcritici: de historicus en kunstcriticus Philippe d'Arschot (ook lid van het organiserend comité van de Assemblée générale de l'AICA) was de organisator 'in samenspraak met zijn collega's en verdedigers van de Belgische niet-figuratieve kunst, Charles Bernard, Delevoy, Luc Haesaerts, Théodore Koenig, John Trouillard en de schrijver-criticus Jan Walravens' (Brasseur 2015, 92). Deze laatste heeft in *De Periscoop* van 1 mei een ironisch verslagje opgenomen, dat later in zijn dagboekroman *Jan Biorix* terecht kwam (Walravens 1965, 128-129).

26 In *Hedendaagse Belgische kunst* kwamen wel abstracte jongeren aan bod naast Servranckx. Jacobs scheidt dus een verkeerd beeld als hij slechts spreekt van een 'ruime selectie Vlaams (sic) expressionisten, vertegenwoordigers van Cobra en het surrealisme' (Jacobs 2015, 21).

27 Voor een overzicht van de activiteiten, zie het 'chronologisch overzicht' in Bex-Verschaeren (1973, z.p.) en Ceuleers (2012, 24-27).

28 Ook Walravens was betrokken bij G58, waarvan vooral de journalist Marc Callewaert (1921-2004) de stimulerende kracht was. Walravens opende de G58 expo op 25 augustus 1958 en die van de New Vision Centre Group en de Nederlandse Informele Groep op 14 mei 1960.

29 Zie Geirlandt (1983, 15) en Ceuleers (2012, 32), die de abstractie verklaren uit de figuratieve tendensen waaruit de kunstenaars voortkwamen.

jaren zestig verschoof het zwaartepunt van de kunst immers definitief naar Amerika, waar de baanbrekers van de pop art Robert Rauschenberg en Jasper Johns al in de jaren vijftig actief waren (Jacobs 2015, 13). De woordvoerder van de Franse evenknie van de Britse en Amerikaanse pop art – de *nouveaux réalistes* –, de kunstcriticus Pierre Restany, had zeker in België veel invloed bij de promotie van die nieuwe figuratieve kunst (zodanig zelfs dat we kunnen zeggen dat zelfs die Amerikaanse pop art via Parijs<sup>30</sup> ons land binnenkwam).<sup>31</sup> Terwijl op eerdere *Forum*-tentoonstellingen in Gent de Amerikanen nog ontbraken, werden de Franse *Nouveau Réalistes* op *Forum 63* 'op grote schaal' geïntroduceerd (Jacobs 2015, 23). Die Parijse invloed werd echter in 1965 al flink afgezwakt ten voordele van de Amerikaanse (Brasseur 2015, 99), zoals blijkt uit de tentoonstelling *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, die Dypréau in het Paleis voor Schone Kunsten organiseerde op basis van een eerdere tentoonstelling van Wim Beeren in het Stedelijk te Amsterdam (met het aandeel van de Amerikanen bijna verdubbeld dankzij privécollecties) (Jacobs 2015, 45; Brasseur 2015, 99).

Het werk van Roger Raveel uit de jaren zestig, dat van de Nieuwe Visie, wordt steeds weer als een Belgische variant van pop art gezien, die hij ontdekt zou hebben op de expo *4 Amerikanen* in Amsterdam en Bern, waarop Johns en Rauschenberg te zien waren (Jacobs 2015, 55).<sup>32</sup> Niet toevallig kwam zijn eerste grote overzichtstentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten (1966) er na de expo *Pop Art, Nouveau Réalisme*. Door die pop art werd de consumptiemaatschappij dubbelzinnig omarmd. Radicale kritiek kwam er alleen van de situationisten, die niet onbekend waren in België. In 1962 hadden Guy Debord en de zijnen hun zesde congres in Antwerpen gehouden, terwijl eerder al de galerij Taptoe een beslissende rol had gespeeld in het samenbrengen van Asger Jorn en Debord.<sup>33</sup> Tegen mei '68 verscherpte de kritiek van de kunstenaars op het maatschappelijk bestel en op de culturele instellingen in het bijzonder. De bezetting van het Brusselse Paleis van Schone Kunsten, die begon op 22 mei 1968, kunnen we een derde ankerpunt noemen voor een gezamenlijk kunst- en literatuurdebat.<sup>34</sup> Geïnterpreteerd werd tegen de klassencultuur van staat en kapitaal, het provincialisme, Vietnam en censuur. Gepleit werd door Claus voor erotische vrijheid en door Broodthaers voor een nieuw museum van Moderne Kunst, dat hij kort daarop in zijn atelier zou waarmaken.<sup>35</sup>

30 Via de galerij van Ileana & Michael Sonnabend in Parijs (Jacobs 2015, 27).

31 'Het staat vast dat Geirlandt, op een moment tussen Forum 62 en Forum 63, Pierre Restany ontmoet heeft.' (Jacobs 2015, 23). Van Hoeydonck (die in Parijse galerie Iris Clert exposeerde) was bevriend met Restany.

32 In 1966 krijgt Raveel zijn eerste grote overzichtstentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. In hetzelfde jaar schildert hij samen met Raoul De Keyser, Etienne Elias en Reinier Lucassen de muren van de kelders in het landhuis van graaf Charles de Kerchove de Denterghem, in Beervelde. De bevriende dichter-kunstcriticus Jooris was hierbij aanwezig.

33 Zie respectievelijk Ceuleers (2012, 89-90; 98-99) en Massonet & Vandevoorde 2021.

34 Voor die bezetting, zie De Boodt & Dujardin 2016.

35 Zie de tekst van Denis Laoureux in dit boek.

Een paar dagen eerder was op dezelfde plaats de tweede Anti Censuur Protest Read In gehouden (De Potter 2011, 37-38). Een figuur als de schrijver Herman J. Claeys, die in zijn café De Dolle Mol subversieve lectuur onder de toonbank verkocht, daagde in die jaren via ludieke acties en statements, zoals die van de penisgroet in het tijdschrift *daele* (1967), het establishment uit. Veel kunstcritici stonden er echter niet op de baricaden. Tijdens de bezetting liep Karel Geirlandt ergens in het Paleis rond, maar een rol van betekenis heeft hij niet gespeeld.<sup>36</sup> Dypréau hield op 9 december een gesprek met Broodthaers en met Restany over contestatie (Friling & Snauwaert 2021, 384). Broodthaers mogen we gezien zijn verleden, dat blijkt uit de bijdrage van Denis Laoureux in dit boek, ook tot de creatieve kunstcritici rekenen. We kunnen bovendien aannemen dat bij andere creatieve kunstcritici, zoals blijkt uit de filosofische tekst van Loreau (1928-1990) waar Éric Clémens het in dit boek over heeft ('Effervescence', 1968), het kritische engagement was ontwaakt. Hij stelt er de 'geste d'insurrection' tegenover de Theorie (Loreau 2005, 181-183).

Het Paleis van Schone Kunsten was, zoals Kurt De Boodt en Paul Dujardin stellen, de verkeerde vijand (De Boodt & Dujardin 2016, 52). Het Paleis was een heel dynamische promotor van de actuele kunst, minstens tot het in 1981 een parastatale instelling werd – die de voorkeur moest geven aan prestigeprojecten en zwaar gesubsidieerde evenementen als Europalia. Privé-galerijen (zoals Aujourd'hui van Pierre Janlet, groot liefhebber van de geometrische abstractie)<sup>37</sup> bevonden zich op de hoogste verdieping (Hespel 2007: 22). De grote musea van Brussel, Antwerpen en Gent waren dus een betere schietschijf geweest voor Broodthaers & co (zoals het VAGA bewees).<sup>38</sup> Al altijd waren die vooral met oudere kunst bezig. Dat ze nauwelijks een rol speelden bij de Expo 58, was tekenend voor hun conservatieve houding. Ze speelden ook nauwelijks een rol in de contemporaine kunstkritiek, laat staan dat ze schrijvers opdrachten gaven, zoals nu wel gebeurt. Het ontbreken van een echt nationaal museum voor moderne kunst acht Françoise Hespel verantwoordelijk voor '[le] retard de la Belgique dans l'effort d'éducation et de diffusion de l'art moderne et contemporain' (Hespel 2007, 18) in de jaren vijftig en zestig. Een museum voor moderne hedendaagse kunst was een desideratum in verschillende steden van Gent tot Luik over Brussel.<sup>39</sup> De nadruk op culturele centra overal te lande en federalisering hebben volgens Karel Geirlandt de oprichting van musea tegengewerkt (1983, 34-39). Gent krijgt zijn eerste museum voor hedendaagse kunst pas in 1975 (vooralsnog zonder eigen ruimte); in Antwerpen (dat al sinds 1952 het beeldenpark van Middelheim had) werd in 1987 het MUHKA gerealiseerd. Le Grand Hornu, in de buurt van Mons, opende in 2002. Brussel in 1984

36 Met dank aan Kurt De Boodt (email van 28 april 2021).

37 Voor Pierre Janlet, zie Hespel (2007, 26-30).

38 <https://ensembles.mhka.be/ensembles/vaga-vrije-aktie-groep-antwerpen?locale=en>.

39 Geirlandt (1983, 22) spreekt van een 'museumcrisis'. Voor een nogal wallingant overzicht van de stand van zaken van zaken in de musea, zie Hespel (2007, 16-19).