

Camiel vanbreedam.

INHOUD

De witte jaren van een rode reconstructivist. Een interview.	5
SERGIO SERVELLÓN	
Groot wit	16
CAMIEL VAN BREEDAM	
De abstracte jaren (1956-1962): Camiel Van Breedam, een groot wit blad.	22
ERNEST VAN BUYNDER	
Catalogus	30
Vertaling	
FRANS	98
ENGELS	107
Lijst van werken	116
Colofon	119



De witte jaren van een rode reconstructivist. Een interview.

SERGIO SERVELLÓN

Directeur van het FeliXart Museum, Drogenbos

Een zomerochtend in juli. We zoeken even naar een huisnummer en houden stil bij een rode brievenbus. Camiel Van Breedam, helemaal in rood gehuld, komt ons tegemoet en troont ons mee doorheen zijn atelier, dat uitpuilt van curiosa. Via een eigenhandig gemaakte trap leidt hij ons naar een opkamertje, met zijn vroege abstracte werken. Een rood gelakte tubax-stoel staat klaar. Camiel is ongeduldig. Het gesprek begint en toont een gevoelsmens, trots op zijn kunst, maar ook verwonderd over zijn artistieke parcours.

5

De tentoonstelling in het FeliXart Museum toont enkel uw vroege abstracte werken, wat slechts één element is uit uw hele oeuvre. Is kiezen hier verliezen?

CAMIEL VAN BREEDAM: De insteek is inderdaad bijzonder, maar voor mij komt een droom uit. Ik verlang er al zo lang naar om mijn eerste werken, 'mijn kinderen', te tonen. Enkel deze reeks 'Witte werken', enkel dat facet. In andere tentoonstellingen werd de lijn wel getrokken tussen deze en latere werken, maar ze werden dan maar zelden ook opgenomen in de selectie. Ze werden getoond in 1958, tijdens mijn eerste persoonlijke tentoonstelling in *Les Contemporains*. Mevrouw Rona, de leading lady daar, nam contact met me op na mijn 'mention' in het concours van de Jeune Peinture. In deze Brusselse galerij liep net ervoor een tentoonstelling van Victor Servranckx, die twee van mijn werken kocht, elk voor 1000 frank.¹ Formidabel was het. Ik kende de man toen niet en was niet op de hoogte van zijn rol op de artistieke scène. Ik ben zelf ook die wereld maar ingerold. Niets was op voorhand berekend, alles kwam spontaan. Ook mijn keuze in materialen.

Camiel geeft een heel onbevangen indruk. Zijn kunst is zo persoonlijk en dat zien we nu ook in zijn mimiek als hij erover vertelt. Hij is nostalgisch, maar was dat eigenlijk al toen hij nog jong was. Van waar die drang naar 'vroeger was het beter'? Daar moet hij even over nadenken.

Ik weet het niet meer, maar de plamuur als achtergrond was steeds een constante. Ik bewerkte die dan met een glasis, om een specifieke textuur te creëren van de materie. Van in het begin werkte ik naar een patine toe, met doorleefde materialen. Ook in mijn assemblages, die ik in de jaren zestig begon te bouwen. In 1960 ontmoette ik de schilder Remo Martini in Diest. Hij maakte schilderijtjes en was zo onder de indruk van het 'rode schijnsel' dat mijn werk verspreidde, dat hij assemblages begon te maken. Toen ik de diepere reliëfwerking zag in zijn assemblages, werd ook ik op mijn beurt beïnvloed. Mijn *Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden* was het begin van mijn assemblages. Dat bouwde ik nog op de zolder van mijn ouderlijk huis. Het werd zo groot dat het niet meer naar beneden kon.

6

U praat over invloeden. Werd u beïnvloed door de andere groepsleden van de G58? Koesterde u toen al een maatschappelijk engagement?

Dit hele verhaal overviel me wat. Het is heel moeilijk om te verklaren waarom ik alles gedaan heb zoals ik het gedaan heb. Na mijn legerdienst kwam ik inderdaad in een nieuwe wereld terecht, waar ik niemand kende. Marc Callewaert, cultuurjournalist bij Gazet van Antwerpen, maakte me lid van de G58, een groep van heel sterke karakters.² Binnen deze kunstenaarsgroep had ik eigenlijk enkel contact met de 'mindere goden'. Het kan niet anders dan dat ik daar invloeden oppikte, en later ook bij *Phases*.³ Maar onbewust. Ik zocht niet naar een stellingname en zette me niet af tegen traditionele kunst. Mijn maatschappelijke engagement kwam pas later. Mijn creaties kwamen spontaan, de materialen haalde ik uit mijn leefwereld.

Octave Landuyt, mijn mentor tijdens mijn opleiding 'regent plastische opvoeding', heeft me wel heel bewust gemaakt van kunst in het algemeen. Ik kende niets, zo simpel is het. Dankzij hem leerde ik de abstracte beeldtaal van Paul Klee kennen, van wie ongetwijfeld de idee van pijlen kwam. Maar toen zag ik zijn werken niet als 'abstract'. Mijn eerste assemblages creëerde ik ook in die periode, hoewel die helemaal niet in mijn opleiding kaderden en in elk opzicht afweken van wat mijn medestudenten en ook de toenmalige 'grootheden' deden, die zich focusten op schilderen.

Mijn familie en mijn origine beïnvloedden me uiteraard ook, vooral in mijn materiaalkeuze. Ik kom uit een loodgietersfamilie: het is het metier van mijn vader, nonkel en broer. Onbewust ging

ik op zoek naar materialen die ik al kende. Een loodgietersatelier is een wereld op zich, met zinken plaatjes, krammen, kettingen, soldeerbouten en een plooi bank. Deze materialen gebruikte ik voor de reeks 'Witte werken'. Ik werk graag met mijn handen, met recuperatiematerialen en elementen die al een ander leven hebben gehad. Ik ben ook gehecht aan de Rupelstreek, ooit industrieel zo rijk, waar vandaag helaas niets meer van rest. Ik heb ooit zelfs teruggegrepen naar de Boomse baksteen en de materialen waarmee die gemaakt werd en recuperatiematerialen die ik terugvond in de half afgebroken droogloodsen. Misschien is mijn consequente keuze voor plamuur een rebelse daad op wat er rondom mij in mijn teloorgaande streek aan het gebeuren was. En dit creëert dan een nieuwe esthetiek. Het onbewuste kan evolueren naar het bewuste. Daarbij speelt de tijdsgeest.

De titels van de werken verwijzen naar Afrikaanse muziek. U spreekt ook over inspiratie van de Indianen. Van waar komt uw etnische interesse? En is het vandaag niet delicaat om te refereren naar het koloniale verleden?

Ik heb het altijd moeilijk gehad met titels geven. 'Groot wit' bijvoorbeeld is niet lyrisch, maar het beschrijft het werk en vanuit praktisch oogpunt moest ik mijn werken ook onderscheiden. De Afrikaanse muziek leerde ik kennen tijdens de cursus kunstgeschiedenis in Gent, waar ook de etnische kant van kunst werd belicht. Ik was meteen gefascineerd door de merkwaardige klanken, die dan hebben geleid tot deze merkwaardige titels.

Pour la petite histoire: met de 'eervolle vermelding' van de Jeune Peinture had ik 7500 frank gewonnen, waarmee ik een Siemens bandrecorder kocht. Hiermee nam ik deze Afrikaanse muziek op, wat meteen verklaart waarom de eerste reeks van vijf werken eerder conventionele titels hadden en de werken van de Witte periode welluidender zijn, minder zwijgzaam. En zo bijzonder.⁴

Met de huidige bewustwording rond de koloniale wandaden lijkt dit misschien te frivol. Maar ik zou de titels nu niet veranderen, dat lijkt me een absoluut verkeerde reactie. Oorspronkelijk zag ik dit als een eerbetoon aan de Afrikaanse boeren die prachtig zongen tijdens het melken van de koeien. De interpretatie van vandaag zie ik als een 'herlezing'. Zaken worden beladen met een andere symboliek.

Zo ook met mijn voorliefde voor de Indianen. Rood was en is nog steeds mijn kleur. Ik hield als kind daarom ook van de auto's van de pompiers en van de prentjes van de Indianen die ik vond in de verpakking van de chocolade van Meurisse. De term 'roodhuid' zou vandaag de dag een polemiek uitlokken, maar het is absoluut niet mijn intentie om iemand te duiden met een kleur, laat staan te reduceren. Ik sympathiseerde met de laatste opstand van de Indianen in 1973 (Wounded Knee).

Vandaag de dag heerst er een hypergevoeligheid, in het verzet tegen de wandaden van weleer en in het klimaatdebat. Ik ben niet van alles op de hoogte, maar heb de indruk dat deze hypergevoeligheid niet altijd even doorleefd is. Er zijn wel mensen die er bewust mee bezig zijn, maar velen doen grotendeels alsof. Kapitalisme maakt veel kapot, en volgens mij zit het 'klotegeld' achter veel van wat scheef loopt in onze samenleving. Daar heb ik me altijd tegen verzet.



U behoort nu tot de kunstgeschiedenis van de jaren 1960 – 1970. Dit was ook het moment dat conceptuele kunst opkwam. Hoe staat u tegenover conceptuele kunst?

Dankzij de *mouvement Phases*, die een internationale dimensie had, kwam ik weer in een totaal andere wereld, waar ik erkenning kreeg. Er was een *Phases*-tentoonstelling in het Museum van Elsene in 1964. Onder de invloed van het surrealisme werd mijn werk lyrischer. Van een strakke vormgeving evolueerde mijn werk naar assemblages met verschillende narratieve elementen, naar het driedimensionale.

Ik was niet op de hoogte van de conceptuele kunst. Het hele idee van 'Ceci, c'est de l'art?' ging wat aan me voorbij. Conceptuele kunst is mijn ding niet en ik zie die zogenaamde doorbraak van conceptuele kunst in de jaren zeventig niet zo. Het beïnvloedde mijn discours niet. Hedendaagse kunst werd synoniem met conceptuele kunst en daar heb ik het soms lastig mee. Het begint al met het woordgebruik. De nadruk op het object werd als oubollig gezien. 'Installatie' werd een nieuw begrip, maar daar wil ik mijn assemblages absoluut niet mee associëren. Mijn assemblages zijn 'environments', eigenhandig gemaakt omdat ik er plezier aan beleef om met hart en ziel te werken aan mijn kunst. Ik ben gehecht aan mijn werk en aan het maakproces, noem het gerust ambachtelijk. Ik ben allesbehalve de persoon die een idee door anderen laat uitvoeren. De ingenieur moet meer aandacht krijgen dan de architect, zo heb ik wel eens gezegd.

Veel kunst is zonder zin, zonder ziel. En vaak ook schrikbarend slecht. 'Installaties' zie ik eerder als een hol containerbegrip voor werken die veelal niets voorstellen en verschrikkelijk dom zijn. De idee van 'alles kan, alles mag' kan me kwaad maken. Die hele kunstwereld is voor mij nog steeds een mysterie.

Volhardt u wel vaker in de boosheid? En uit zich dat in politiek engagement?

Je moet niet kwaad zijn, je moet kwaad – en dus aandachtig – blijven, leerde ik van mijn oude strijdmakker-architect Jul De Roover. Ik kan nog steeds fulmineren als ik denk aan deze contreien rond de Rupelstreek, industrieel erfgoed dat sinds de jaren zestig vernietigd werd tot een heuse woestenij.

Symbolen veranderen, ook in deze streek. De 'Toren van Braem', oorspronkelijk gebouwd voor de minderbedeelden, werd opgekocht door rijke projectontwikkelaars, die de originele afmetingen niet respecteren en er grootse prestigieuze residenties van willen maken voor de upper class.

Persoonlijk heb ik me nooit politiek geëngageerd, maar ik heb wel stelling genomen. Ik ging liever naar volkscafés, waar niet het geld zat, tot ik merkte dat het publiek van rood naar zwart ging, wat zeer frappant was in de Rupelstreek. De demografie veranderde door het verval van de streek, maar eigenlijk zou de kleur van iemand niets te maken mogen hebben met politiek. Wat er vandaag gebeurt, heeft veel te maken met onrecht in de wereld, die gedirigeerd wordt door slechte mensen.

Artistiek gaat u ook uw eigen weg en speelt u met elementen uit het verleden die u assembleert. Is dat een vorm van verzet van de tabula rasa van de jaren zestig, een periode die een nieuwe wereld met nieuwe materialen beoogde?

Mijn ambitie ligt er meer in om nieuw leven in te blazen aan restobjecten, kapot gemaakte en verloren gegane zaken. Op een poëtische manier een assemblage maken, waar ook een zekere boosheid en zelfs verdriet om de vernietiging bijkomt.

Ik streef het poëtische na en als iemand mijn werk met poëtische termen beschrijft, vind ik dat steeds ontzettend mooi. Poëzie zit in vergane materialen, en gaat veel verregaander dan ontroering, waartoe het vaak teruggebracht wordt.

Snobs menen dat kunst niet moet leiden tot ontroering, maar tot verwarring. Conceptuele kunst leidt tot verwarring. Kijk, dat brengt ons echt ver.

U bent geen constructivist, maar een reconstructivist.

Dat is het mooiste compliment dat u me kan geven.

Noten

- 1 Victor Servranckx (1897-1965) is na Georges Vantongerloo de meest internationale en wellicht productiefste van de eerste generatie abstracte kunstenaars in België. In de galerie *Les Contemporains* kocht hij in 1958 twee werken van Camiel Van Breedam, *sangé* p. 55 en *lay-tchi* p. 71.
- 2 Van Breedams betrokkenheid bij de groep G58 en het Hessenhuis in Antwerpen komt aan bod in het artikel van Ernest Van Buynder, verder in deze catalogus.
- 3 Vanaf 1962 treden zowel Camiel Van Breedam als Remo Martini toe tot de surrealistisch geïnspireerde internationale kunstbeweging en tijdschrift *Phases* (Parijs).
- 4 Enkele voorbeelden van deze titels zijn *illiabrero*, *ka yok*, *mendele*, *ngashah*. De audiotapes bevatten tracks van o.a. The Royal Drummers, Ochiengi Chitechi Wanga Men, Chemutoi Keitenya en Ndisa Keilo.



JEUNE PEINTURE

LAURÉAT

VANDERCAM, Serge.
Né à Copenhague, le 31 mars 1924.
Atelier : 12, rue Bodinot, Bruxelles.

1. *Pis dans le bleu.*
2. *Le Cri.*
3. *A feu et à sang.*
4. *Composition.*
5. *Sté et fumée.*

MENTIONS

VAN BREEDAM, Camiel.
Né à Barm, le 29 juin 1926.
Atelier : 13, rue Bluet, Barm.

6. *Contait.*
7. *Mlle Ren.*
8. *Composition.*
9. *Petit bleu.*
10. *Composition.*
11. *Grand bleu.*

VANGEYEREN, Dan.
Né à Lokeren, le 8 février 1922.
Atelier : 12, rue de l'Empereur, Anvers.

12. *Composition.*
13. *Croix.*
14. *Croix.*
15. *Croix.*
16. *Composition.*

ŒUVRES DISTINGUÉES PAR LE JURY

BERGEN, Eriel.
Né à Anvers, le 3 juillet 1923.
Atelier : 51, avenue Fath-Gode, Evre.
17. *Coeur.*

BOYADEIAN, Mikhaïl.
Né à Riga, le 21 avril 1921.
Atelier : 29, avenue Louise, Bruxelles.
18. *Promenant.*

CABETTE, Fernand.
Né à Marcinelle, le 11 décembre 1921.
Atelier : 12, rue des Sœurs, Lodelinsart.
19. *Qui attendent.*
20. *A Fleurs.*

de GROOTE, Moïse-Archibald.
Né à Gand, le 2 juin 1922.
Atelier : 21, A. F.C. Lova.

DE MUYLDER, Pierre.
Né à Kasselberg, le 12 octobre 1921.
Atelier : 387, avenue de Jette, Ganshoren.
22. *L'Hôtel des Messieurs.*

DEYERICH, Charles.
Né à Jette, le 26 mai 1922.
Atelier : 17, avenue Henri Schacht, Audenghem.
23. *Fins chez les jolies.*

COFFIN, Denys.
Né à Oost, le 16 avril 1921.
Atelier : 26, rue du Monastère, Bruxelles.
24. *Composition.*

RANDON, Rik.
Né à Hout, le 21 septembre 1928.
Atelier : 78, rue du Bois, Esserbaek-Hal.
25. *Tout Neige.*

RECO, Emilio.
Né à Anvers, le 19 février 1924.
Atelier : 65, rue Guy Maquet, Paris.
26. *Peysage.*
27. *Peysage.*

JAMART, Michel.
Né à Ixelles, le 17 octobre 1921.
Atelier : 17, Orbe du Capricorn, Uccle.
28. *Comédie.*

WOLDA, Stanislas.
Né à Tervin, le 16 octobre 1919.
Atelier : 53, rue Amund-Bury, Coxle.
29. *Composition.*

LACOMBLEZ, Jacques.
Né à Ixelles, le 25 mars 1924.
Atelier : 79, rue de l'Yve, Ixelles.
30. *Le Prince de Fleuret.*

LAFIERE, André.
Né à Fosse, le 6 février 1923.
Atelier : 7, rue Bas de la Noix, Namur.
31. *La machine lancée.*

LONGOT, Louis-Marie.
Né à Namur, le 11 mars 1924.
Atelier : 11, rue Saint-Jean, Namur.
32. *Composition.*

LOOSE, Jean.
Né à Roux, le 16 août 1922.
Atelier : 9, rue de l'Yve, Jambert.
33. *Alphabète mortel.*

MARA, POL.
Né à Anvers, le 8 décembre 1922.
Atelier : 109, rue Prince Léopold, Berghem-Anvers.
34. *Le Grand Miroir.*
35. *Naturel.*

MACOTYIAK, Eriel.
Né à Clodwick, le 21 mai 1928.
Atelier : 948, Chaussée, Houding-Capryles.
36. *La femme en bleu.*
37. *Le Ruis.*

PATTENOSTER DE LA MAESTRI, Chablis.
Né à Gand, le 2 juin 1922.
Atelier : Chablis-Hunbeck.
38. *Vertige existentiel.*

PERCEVAL-COULON, Monique.
Née à Bruxelles, le 7 janvier 1925.
Atelier : 44, avenue Jean-Ar, Rhode-Saint-Genès.
39. *Au revoir.*

PIGON, Marie-José.
Née à Liège, le 25 décembre 1921.
Atelier : 101, rue de Rome, Liège.
40. *Composition.*

ROQUET, Maurice.
Né à Liège, le 15 janvier 1928.
Atelier : 4, rue de Virgines, Ixelles.
41. *Composition.*

VAN ANDERLICHT, Eugène.
Né à Schaarbeek, le 24 mars 1918.
Atelier : 824, rue des Capricorn, Bruxelles II.
42. *Le Monde du Silence.*

VAN DEN ABELLE, Barry.
Né à Clonemore, le 15 août 1918.
Atelier : 26, rue de Bruxelles.
43. *Le Seigneur spirituel.*

VAN DER MEYSCHE, Louis.
Né à Alost, le 22 mai 1917.
Atelier : 42, rue du Poir, Alost.
44. *Agreste.*
45. *Musée.*

VAN ESPEN, Jean-Marie.
Né à Froidfontaine, le 17 juillet 1928.
Atelier : 43, rue Jos. Abels, Belgrade-Namur.
46. *Enfin.*
47. *Qu'est-ce.*

VAN MOEDENCKE, Paul.
Né à Anvers, le 8 octobre 1925.
Atelier : 33, Ruesdorp, Wijnegem.
48. *Naturel.*
49. *Composition.*

VERHUGGEN, Jean-Ernest.
Né à Bruxelles, le 10 décembre 1927.
Atelier : 89, Boulevard du Waterloo, Bruxelles.
50. *Elément.*

VERMEULEN, Hubert.
Né à Gand, le 25 décembre 1917.
Atelier : 25, rue de la Madeleine, Bruxelles.
51. *Peysage.*

VILAIN, Willem.
Né à Courbe, le 14 juin 1928.
Atelier : 29, avenue des Aulnes, Saint-Idesbald.
52. *Enfance.*

VONCK, Ferdinand.
Né à Brakenberge, le 21 août 1921.
Atelier : 109, rue de l'Yve, Brakenberge.
53. *Composition.*
54. *Composition.*

ZIMMERMANN, Jacques.
Né à Hoboken, le 7 septembre 1925.
Atelier : 62, rue Saint-Jean, Bruxelles.
55. *Machin.*

**REGIE van TELEGRAAF en TELEFOON
TELEGRAM**

DIENSTAANWIJZINGEN:

ELT }
LT } *Brussel*

RP : *Antwoord betaald*

CAMEL VAN DREEDAN
RUE BLEUE 17 BOOM

Dezinstempel van het kantoor van
AANSTROMER

BOOM
T 15 II 1957 T

Eur van aankomst *8:47*

AANKOMSTEN OP TE GEEVEN IN GEVAL VAN VERAND. VAN RICHTINGEN

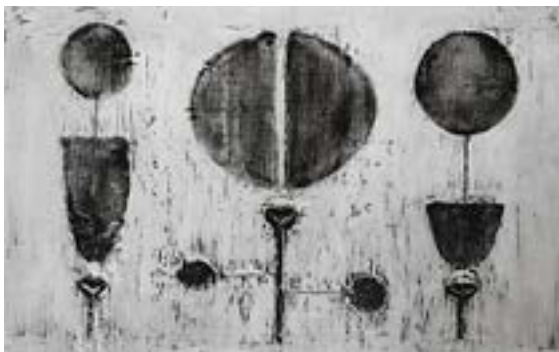
Kantoor van afzending Nummer Woordbestand Ontvangstverzekering Dien van afzender VIA

+ BRUSSEL 2971 25 2016 +

— AVEZ OBTENU MENTION PRIX JEUNE PEINTURE BELGE —
— PRIERE ETRE PRESENT SAMEDI 10 II 30 EXPOSITION —
— FELICITATIONS — RAYMOND DELHAYE —

Klein wit 1957

Telegram, 1957



klein wit | 1957 en compositie 33 | 1956



GROOT WIT

CAMIEL VAN BREEDAM

Tijdens mijn laatste jaar aan het Atheneum van Boom maakten we een klasuitstap naar Parijs. Parijs maakte een allesoverweldigende indruk op mij. Voor de eerste keer zag ik kunst. In het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris stond een beeld, waarschijnlijk van César, dat me altijd is bijgebleven. Een vis in allerlei ijzeren onderdelen, waarmee ik samen met klasgenoten wel even heb gelachen. Dat was in 1955.

16

Twee jaar later studeerde ik af aan de Rijksmiddelbare Normaal-school in Gent als regent plastische opvoeding. Daar ging een nieuwe wereld voor me open. Mijn leraar, de kunstenaar Octave Landuyt, heeft mijn verdere leven beïnvloed. Ik maakte er kennis met andere studenten die uit athenea, colleges en vooral academies kwamen en die konden tekenen of schilderen. Zelf had ik mijn laatste tekenles drie jaar eerder gehad. Landuyt maakte van de opleiding plastische opvoeding veel meer dan enkel tekenen en pedagogie, hij bracht ons in contact met kunst. Het werk van Paul Klee maakte een enorme indruk op me. Maar ook indrukken van thuis, van het loodgietersatelier van mijn vader, zaten in mijn hoofd. De plooi bank waar ik reepjes zinkafval kon plooien in de vorm van een trap, de soldeerbout waarmee ik mocht werken. Ik moest me wel 'verdedigen' tegenover mijn medestudenten. En zo begon het allemaal.

Aan de overkant van ons schoolgebouw lag de achterzijde van het Museum voor Schone Kunsten van Gent. Ik herinner me ramen in de vorm van een halve maan. Binnen stonden er vreemde toestellen, zoals planetarium-telluriums. De zon, de aarde en een

lamp, allemaal bolvormen bevestigd op een staaf. Waarschijnlijk begonnen die vormen dan plots te werken in mijn hoofd. Ik gebruikte een platgedrukte muizenval, een taartenonderlegger, een flessenopener, zinkdraad en allerlei kettinkjes en bevestigde die op een houten paneel in een laag plamuur. Wanneer alles droog was, bewerkte ik de plamuur met een dunne laag grijze verf die ik achteraf grotendeels terug afschraapte. Was dat de voorstelling van het planetarium in mijn verbeelding?

Landuyt zag mij bezig, ook met gelijkaardige werken, en gaf me de raad om mee te dingen naar de Prix de la Jeune Peinture belge. En zowaar... Ik behaalde een 'mention', een eervolle vermelding met vijf van de eerste werken die ik ooit maakte. Zo ben ik in de kunstwereld verzeild geraakt. Plotseling stond ik daar op de prijsuitreiking met mijn vader, tussen al die kunstenaars die hadden meegedaan aan het concours. In de cinema Plaza in Boom verscheen ik toen op het grote scherm in het wekelijkse nieuws van Belgavox.

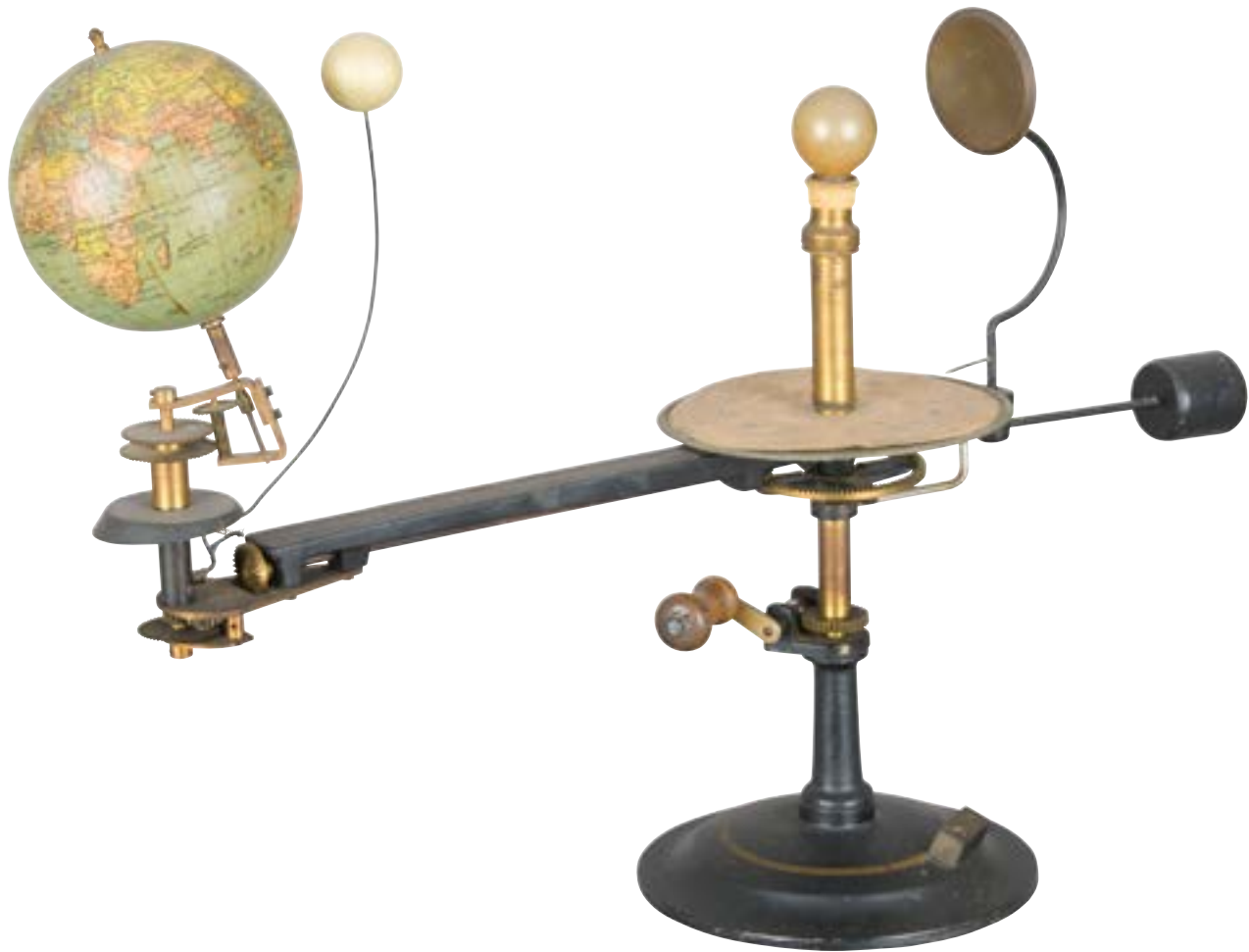
Zonder de wijze lessen en de aanmoedigingen van Octave Landuyt zou ik deze wereld nooit hebben leren kennen. Ik sta zelf nog steeds versteld van wat me heeft beziel. Hoe ben ik daar toch aan begonnen? De 'kunstmicrobe' heeft me wel nooit meer losgelaten.

De werken uit de beginperiode, de 'witte werken' zoals ik ze noem, zijn me steeds te na gebleven. Het blijven mijn kinderen.





compositie 9 | 1956



19





De abstracte jaren (1956-1962): Camiel Van Breedam, een groot wit blad.

ERNEST VAN BUYNDER

erevoorzitter Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuHKA).

22

Na zijn humaniora aan het Koninklijk Atheneum in Boom studeert Camiel Van Breedam (° Boom, 1936) van 1955 tot 1957 aan de Rijksmiddelbare Normaalschool in Gent, waar hij het diploma van regent in de plastische kunsten behaalt. De beeldende kunstenaar Octave Landuyt was zijn mentor en liet hem kennismaken met de moderne en hedendaagse kunst. Hij stimuleerde Camiel ook om met zijn eerste abstracte werken deel te nemen aan de toen nog nieuwe wedstrijd van *La Jeune Peinture belge* (*Jonge Belgische Schilderkunst*). Serge Vandercam won; Camiel Van Breedam en Dan Van Severen kregen een eervolle vermelding. De

prijzen werden uitgereikt in februari 1957, wat meteen het begin was van zijn artistieke loopbaan.

In dat jaar nam Van Breedam al deel aan een groepstentoonstelling in het avant-garde kunstcentrum *Celbeton* in Dendermonde. Dit artistieke trefpunt werd geleid door de leraar-kunstkriticus Adolf Merckx. Louis-Paul Boon was er een trouwe gast. Een jaar later had Camiel zijn eerste persoonlijke tentoonstelling in de bekende Brusselse pilootgalerie *Les Contemporains* van Elisabeth Rona. Andere individuele tentoonstellingen volgden elkaar snel op; eerst in de *Galerie Aumann* in Düsseldorf, de stad van de ZERO-beweging en later in de Brusselse *Galerie Saint-Laurent* van Ph. Edouard Toussaint, toen het speerpunt van de moderne en hedendaagse kunst, die ook de tentoonstelling van de eerste Belgische abstracten organiseerde.

G58

In 1959 wordt Camiel Van Breedam met terugwerkende kracht stichtend lid van de kunstenaarsgroep *G58 Hessenhuis* in Antwerpen. Hij kon er niet bij zijn in 1958, want toen vervulde hij zijn legerdienst. Hij was eigenlijk geen Antwerpenaar, had niet gestudeerd aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen, had er geen atelier en was geen trouwe tooghanger van de Antwerpse artistieke kringen als *Gard-Sivik*. Kunstkriticus Marc Callewaert, voorzitter en brein achter G58, haalde Camiel er toch bij, om zo talent samen te brengen.



Foto: Octave Landuyt en de heer Fryns

EEN NIEUWE NAAM IN DE ABSTRAKTE SCHILDERKUNST

Vooruit: 26-10-57

Cam. van Breedam

De abstrakte kunst is een uitdrukking van de menselijke geest door middel van elementen, waaruit alle voorstellingen of nabootsingen van de natuur verdwenen zijn. Gelijkenissen met de rechte lijnen waarnaem-bare beelden van onze omgeving hoeft men er dus volstrekt niet in te zoeken, want deze kunst kan slechts uit innerlijke spanningen groeien, en dan vanzelfsprekend volgens een totaal eigen wetmatigheid.

Bekende Belgische abstrakte schilders zijn o.a. René Guette, Gaston Bertrand, Marc Mendelson, Roger Dadant, Anne Bonnet, Louis van Lint en - last but not least - Victor Servranckx, de wel wat beneden zijn waarde geschatte en mis-kende pionier.

Deze artiesten kunnen onge-twijfeld ook een goed gelijkend portret tekenen van zichzelf, hun vader, hun vriend, hun be-schermer, enz. Daar zijn ze trouwens meestal mee begon-nen. Indien te ten slotte aan de gewone vormtaal naar wel hebben gezegd om zich elk als net ware voor eigen rekening een nieuwe grammatika van de schilderkunst op te bouwen, dan is dat zeker niet uit gebrek aan talent en ook niet uit geestelij-ke armoede.

In 1957 heeft het uiterlijke van de dingen voor elke kunstenaar heel wat minder belang dan bij voorbeeld de druk die de technische beschaving in hem verwekt, dan het geestelijk kli-maat waarin hij op een bepaald ogenblik gevangen zit, dan de doeggang van zijn onderbewust-zijn waarin de schijnmoraal zijn natuurlijke neigingen wil dringen, enzovoort.

De schapjes, de paarden, de windmolens spelen al lang geen rol meer in onze kultuur. Men moet nu de abstrakte kunst wel aanvaarden als een exponent van deze tijd, net zoals het elektronisch brein, de kernspit-sing, de antibiotica. Of deze kunst u altijd aanspreekt, dat is een andere zaak. Maar ze be-staat, dat is een feit.



De experimentele schilder Cam. van Breedam, 21 jaar.

Wie bij verrassing in de ak-tualiteiten van de televisie een half dozijn abstrakte schilder-werken voor de neus krijgt vindt die dingen dikwijls kin derachtig en belachelijk pruts werk. Men mag echter nog vergeten dat een artiest veel scherper dan een ander mens op zijn tijd reageert en dat hij dik-wils uiting geeft aan een be-wustzijn waar iedereen ten slot-te - maar dan veel later - ook toe komt. Dat alle schoten reer roos zijn, ook niet in de schil-derkunst. Dat de grappenma-kers, waarvan het werk uit geest-

geestelijke spanning is gegroeid, het toch niet lang zullen vol-houden.

Ik moet natuurlijk toegeven dat de kloof tussen de schilder en het publiek met de dag groter wordt. Maar is dat ook geen kenmerk van onze tijd, nu zelfs de gediplomeerde boekhouder van hiernaast mij de werking van het kleinste elektronisch brein niet kan uitleggen?

Prille onbevengheid

Samen met de voornoemde abstrakte schilders werd zopas de 21-jarige Cam. van Breedam, uit Boom, tot deelneming uit-genodigd aan de Xe Prijs Lissone, in Italië, door een interna-tionale jury, waarvan o.m. de Belg Pierre Janlet en de Neder-lander W. Sandberg deel uitma-ken. Het feit dat deze jonge-man in februari jl. met een half dozijn frisse en onthutsende komposities de tweede plaats wist weg te kapen in de «Prijs

hij na een goed jaar al be-kwaam bleek om zich met eer in de strijd te werpen voor de «Prijs van de Jonge Schilder-kunst».

Langs ons met onze zakken vol kultuur en verstrikt in cin-deioze netten van zogenaamde beschavings-elementen, moeten er geheimzinnige stroomingen van een primitieve zuiverheid en van een onwezenlijk even-wicht zweven. En hier en daar zit in de eenzaamheid een zon-derling, wiens geweten als een antenne van spitse gevoeligheid instinctmatig het karakter en de geest van die golven weet te vatten, zonder dat er dan nog verder hoeft over gepraat te worden. En des, zonderlin-gen, in Parijs, Berlijn, Brus-sel, Gent, Huisbroek-Saue-garde, of om het even waar - meestal eigenaardige en geslo-ten mensen, een beetje onbe-grijpelijk voor hun omgeving - beginnen zich dan soms, zoals Cam. van Breedam, als het wa-re automatisch uit te drukken op een min of meer persoonlijke manier en met de materialen

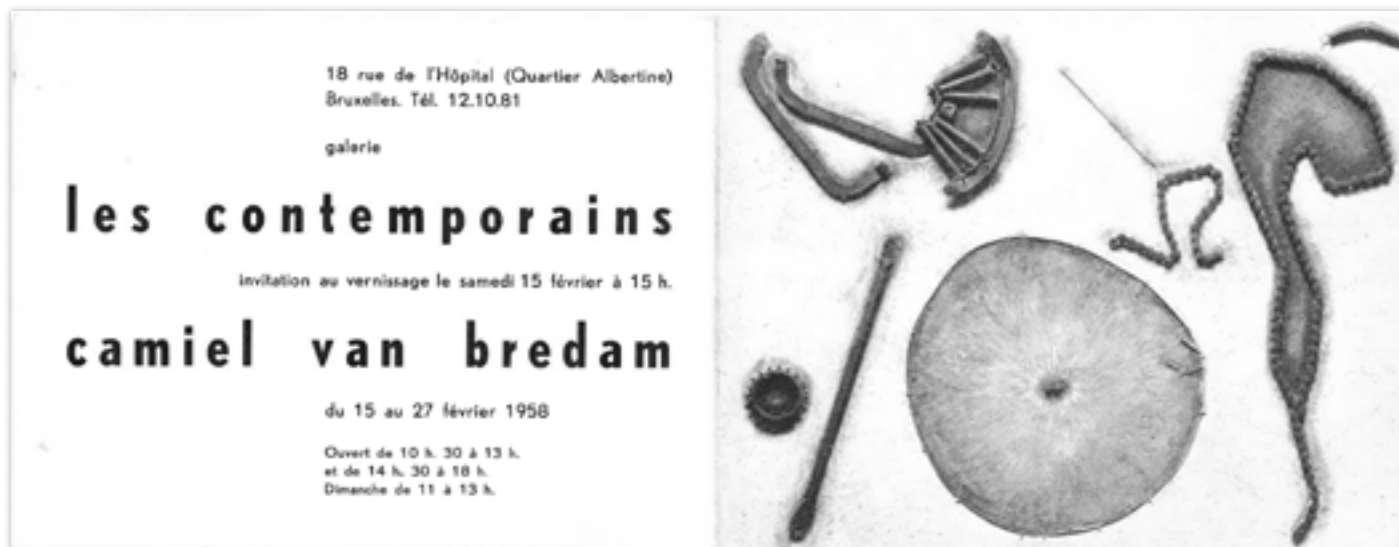


Cam. Van Breedam: «Kompositie 30», in bezit van de Belgische Staat.

G58 kreeg van de stad Antwerpen de zolder van het Hessenhuis, een pakhuis uit 1562 naar de plannen van Cornelis Floris de Vriendt. Daar ontwikkelde zich enkele jaren lang (van november 1958 tot februari 1962) een experimentele en pluralistische Vlaamse kunst, die nauw contact had met internationale kunststromingen. De focus lag niet enkel op tentoonstellingen met beeldende kunst, ook andere moderne kunstgenres kwamen aan bod, zoals literatuur, jazz, experimentele toneel- en balletuitvoeringen. Deze jaren waren ongezien voor de moderne Vlaamse plastische kunst. Camiel Van Breedam behoorde samen met Cel Overberghe (° Deurne, 1937) en Wannes Van de Velde (Antwerpen, 1937-2008) tot de jongste leden van de kunstenaarsgroep.

1959 werd een druk jaar voor Camiel Van Breedam: zijn werk werd getoond in drie belangrijke groepstentoonstellingen die G58 in het Hessenhuis realiseerde. In het voorjaar (van 31 januari tot 6 maart 1959) nam hij deel aan de tentoonstelling rond de *Prijs Jonge Belgische Schilderkunst 1958*, samen met onder meer André Bogaert, Bert De Leeuw, Roger Raveel en Paul Van Hoeydonck. Meteen daarna (van 23 mei tot 14 juni 1959) volgde een tentoonstelling van de zo-

genaamde Prijs van de Kritiek, uitgeschreven door kunstcritici die zich verenigden in de *AICA (Association Internationale des Critiques d'Art)*. De tentoonstelling die de laureaten van deze prijs verenigde voor de periode 1957/1958, werd door G58 overgenomen van het *Palais des Beaux-Arts* in Charleroi. Van Breedam exposeerde hier samen met Octave Landuyt, Michel Seuphor, Serge Vandercam en Louis Van Lint. In het najaar (van 14 november tot 13 december 1959) was er een tweede Groepstentoonstelling van G58, met uitsluitend leden van de kunstenaarsgroep (met onder meer Jan Dries, Vic Gentils, Walter Leblanc, Pol Mara, Paul Van Hoeydonck en Dan Van Severen). De voorzitter Marc Callewaert hield de inleidende toespraak en wijdde er een artikel aan in de *Gazet Van Antwerpen* van 24 november 1959: *'Tweede Groepstentoonstelling G58: Verruiming en verdieping'*. Over Camiel Van Breedam schreef hij deze passage: *'Ook het werk waarmee Camiel Van Breedam vertegenwoordigd is, en dat niet tot zijn nieuwste productie behoort, moet niet meer ontdekt worden. De reliëfs zijn intussen krachtiger geworden en alles wijst erop dat deze kunstenaar op zoek is naar een ontmoeting tussen schildelij en sculptuur.'*



Uitnodiging: galerie *les contemporains*, 1958



uit de *Gazet van Antwerpen*, 1957

Van 30 januari tot 18 februari 1960 was er dan de eerste individuele tentoonstelling van Camiel Van Breedam in het Hessenhuis, met op de folder een tekst van de toen bekende kunstcriticus Philippe d'Arschot (zie p. 50). De pers was veelzeggend. *'Nieuwe Van Breedam in Hessenhuis'*, luidde het in een artikel van dichter-criticus Nic Van Bruggen in het dagblad Vooruit. Ook Maurits Bilcke, de toenmalige autoriteit in abstracte kunstkritiek, besprak de expositie in de *Gazet van Antwerpen*. In het najaar van 1960 (van 15 oktober tot 13 november) volgde de derde Groepstentoonstelling van G58 in het Hessenhuis, waar Camiel exposeerde met andere groepsleden (onder meer Bert De

Leeuw, Jan Dries, Walter Leblanc, Pol Mara, Vic Gentils, Paul Van Hoeydonck en Dan Van Severen). Van Breedam toonde er drie materiewerken. De vierde Groepstentoonstelling G58 was er einde 1961 (van 4 tot 30 november), waar Van Breedam tentoonstelde met groepsleden (Walter Leblanc en Pol Mara) en ook met genodigden (Jan Burssens, Jo Delahaut, Luc Peire en Maurice Wyckaert).

In de korte tijdspanne van 1959 tot 1961 heeft Camiel Van Breedam maar liefst zes keer geëxposeerd in het Hessenhuis, waar de tentoonstellingen elkaar in een hels tempo opvolgden. 1962 was het einde van de kunstenaarsgroep G58 rond het Hessenhuis. Parallel met G58 had Van Breedam in 1960 nog een duo-tentoonstelling met de beeldhouwer Willy Meysmans, opnieuw in *Les Contemporains* in Brussel; een individuele expositie bij *Veranneman*, toen nog in Kortrijk, en in 't Venster, een gekende galerie te Rotterdam.

Mixed media

De periode 1956-1962 is er een van bijzonder grote en diepgaande ontwikkeling in het nog jonge oeuvre van Camiel Van Breedam, ook qua techniek. Vanaf 1956 gaat hij ineens naar mixed media: metaal, zinken plaatjes met soldeersel uit het loodgietersatelier van zijn vader, onderdelen van fietsen en van paraplu's op geplamuurd paneel, dat hij achteraf bewerkte met een glasis van olieverf. Over dit abstract werk uit het tijdvak 1956-1962 schreef de criticus en ooggetuige Maurits Bilcke een knappe tekst in het magistrale boek *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen* van Michel Seuphor.¹

'Camiel Van Breedam was nog maar twintig jaar en volslagen onbekend, toen plots de aandacht op zijn originele verschijning gevestigd werd ter gelegenheid van de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst 1956. Die belangstelling was ten volle verdiend, hoewel het hier niet ging om eigenlijke schilderijen in de traditionele technische zin van het woord. Het materiaal bestond uit een grijs, beige of bruine deeg, waarin allerlei recuperatiemateriaal als fietskettingen, stalen staafjes, stoplichten, sleutels, vorken en andere banale gebruiksvoorwerpen werd ingemetseld. De haast geometrische opstelling van deze van betekenis veranderde voorwerpen belette geenszins dat het geheel een magische aantrekkingskracht uitstraalde. (...) Soms volstaat alleen het deeg, waarin een compositie van gelijklopende lijnen of van een onregelmatige cirkel (met aan één zijde een uitvloeisel) gedreven wordt. De materie, korrelig als een verbrande huid en hard als de gebakken potaarde van de Boomse steenbakkerijen, trekt onweerstaanbaar de tastzin aan. Hoe sober ook, toch bezit het coloriet een grote rijkdom van delicate schakeringen, terwijl de lichtinval het reliëf nog beter doet uitkomen en ons aanzet om het werk vanuit verscheidene gezichtshoeken te bekijken. Van Breedam heeft door de beperking van zijn visie enerzijds, door de rijkdom van zijn materiaal anderzijds, steeds dieper naar de essentie van zijn persoonlijkheid geboord en zodoende op zijn uitdrukkingsvorm een oprecht oorspronkelijke stempel weten te drukken.'



In een vuurhoek vindt Van Bredonk een oude priegel. Naast, die kon hij niet laten liggen. De boeken zijn voor hem even broodnodig als voor andere schoolers penselen en tubes verf.

Met oude paraplu's en

Sommigen halen misprijzend de schouders op en verklaren hem en zijn strekkingseviden voor gek...

Andere knikken waarderdend de keuzen prijzen en offerte
erkenning toe.

Zeer velen lopen verloren in het wereld van de moderne kunst en weten niet meer wat zij ervan moeten denken...

[illegible]

teke arboonheid en met die dwepet met de moderne vormgeving – laat die twee kanten zeroo daget en seven nachten onafgebroken met ekaar praten, ruzie maken en denoede vechten... en het resultaat van dit experiment al eender keren en honderd nje dat de eerste bij de klassieke schoonheid al blijven zweven, terwijl de tweede al blijven dwepen met de moderne vormgeving. Er sal met andere woorden weinig of niets veranderd kon.

Wie een bepaalde knaagworm wil ver-



Wednesday 15 June 1960

Camiel Van Breedam:
van Fietsonderdelen tot
horizontale Schilderkunst

dagschuimer De zunderlingste spijker
terre resordest



DE MEEST BONTREKINGE in rok en goed bespogt te wesen van Roomt hant Caspij Van Breehen. Dit is een jekel van die en twaalf jekel die tot vier kere gij gepuudt wesen in het vermaeren van vermaeren liden en afgedaen paelen. Alreede kan hij wesen een anderleijde gij gebruyk van gij wesen. Van haren ten die ook ik schiedt al ten geproperen van het leyningsen toet, makken in Jonge Belgische Schiedken hant een gij wesen wesen met de rok rok ook een en een wesen gij wesen hant.

Altenheim werden, die sich durch
von Frau Christel. Es gibt eine Frau
die überlegen, die sie am besten
in der Zukunft mit bringen.

Das eine physische Experimentation
genügt. Das andere ist ge-
wissermaßen eine geistige
Experimentation, die man
nicht durchführen kann.

When the doctors start try-
ing and giving hormones and land
that, that is a real steroid-
type growth. *Chondro-* dis-
eases start with bones, especially
in the extremities. Also, most peo-
ple get joint trouble. But the
cartilage, the way your joints
work, that's the one that's
most at jeopardy. We're in an area
that's not good for the joints.
And the cartilage that's the



Wang, Xiang, and Wang, Xiang / *Intergenerational Linkages and Mobility* 139

James Smith, superintendent of the
the city of Washington, has
with that his company, which is
a new construction company, has
been awarded the contract to
construct the new bridge. The
new bridge will be a steel truss
bridge, and will be built to
carry a load of 100 tons.

within state. One business is
interviewed and seven individuals
are asked to answer questions
about agriculture. All are
interviewed through a toll-free
number using toll-free numbers.
They also participate with one
and two at one time.

Bill reports the fingers are still
only to have something about a
month, but he is getting into
hand therapy. Also, some other
information: antihistamines are
beneficial. However, when he was
treated just after operation he
noticed, they made him larger
and he felt like he was not
stronger. In some, he also
noticed it could be about
three feet but that was not
what he was to notice.

[illegible]

Plantent

Charles Wray, Minnesota, says
concern was the spreading of
news that Minneapolis had been
hit by Indians who had attempted
to murder the girl who passed
him out the car door last
August. Wray has indicated in
other reports he believes the
case involves the FBI, and will
be able to help the FBI.

Invloeden

With water level very low, the water was just at the bottom of the dam. The dam was built in 1900 and is now in poor condition. The dam is built of concrete and is about 100 feet long. The dam is built on a foundation of rock and is about 10 feet high. The dam is built on a foundation of rock and is about 10 feet high. The dam is built on a foundation of rock and is about 10 feet high.

Mr. B. Frank Schuchman is 300
10th, Brooklyn, ex 14. Newark
City Council and Assemblyman.
He is married and has two sons.
Occupation, ex 12. Insurance.

Personlijkheid

[illegible]

In this manner, says the report, the U.S. government is "providing a model for other nations to follow."



Credit: Your Business 101

Marionnaud

Only in New Orleans did the war not matter that much. The bourgeoisie in charge of the economy in the southern states continued to flourish, while northern cities like Philadelphia and New York began to feel the war's impact. The bourgeoisie in the north began to feel the war's impact.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

Tekens in steen I

In 2012, tijdens de tentoonstelling *De 58'ers* in ING Antwerpen, werd *Tekens in steen I* getoond, uit de kunstcollectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA). Dit werk van 1957 verwijst naar de gelijknamige verhalenbundel van de auteur-journalist Frans De Bruyn, net als Camiel Van Breedam een Boomenaar en vertrouwd met de steenbakkerijen in de Rupelstreek. Leen de Jong, medewerkster van het KMSKA, omschrijft indringend het kunstwerk van Camiel Van Breedam in de catalogus:

'Tekens in steen I is gemaakt van een plaat waarop plamuur gestreken is, die met terpentijn tot een glacis glad vermalen is. Uit het loodgietersatelier van oom en vader Van Breedam gebruikt de kunstenaar lood, versnijdt ze tot plaatjes in allerlei vormen en bevestigt het samen met verschillende fietsonderdelen op de drager in de plamuurlaag. Het reliëf is een mozaïek van kleine geometrische vormen die donker contrasteren met de witte plamuurlaag. Zowel de wat brute materie als de industriële onderdelen, verwerkt in Tekens in steen I, zijn elementen die verwijzen naar zijn jeugd en de omgeving waarin Van Breedam opgroeide: de ateliers, de steenbakkerijen, de handenarbeid. Anderzijds refereert de fijnzinnige compositie van het werk aan de speelse, fantasierijke creaties van Klee. Gedurende drie jaar blijft Van Breedam variëren op dit thema. Hij maakt tegelijkertijd vrij snel opgang in het kunstmilieu onder andere als lid van de avant-garde groep G58 in het Antwerpse Hessenhuis.'

Reliëf

Phil Mertens, conservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, schreef in het naslagwerk *Kunst in België na 45* een passage over Camiel Van Breedam²: *'Het object kan zich ook vereenzelvigen met de materie. Dit is het geval voor Camiel Van Breedam, die in 1956 ter gelegenheid van de Prijs van de Jonge Belgische Schilderkunst werken toont. Deze composities, waarin de voorwerpen als anti-vorm worden toegepast, sluiten aan bij een neodadaïstische geest, maar verwijzen ook meteen naar de ontwikkeling van een anti-kunst,*

zoals die zich in ons land in de jaren zestig zal ontwikkelen en die zowel voor Van Breedam als voor Vic Gentils kenmerkend zal worden. De korrelige, verbrande materie van Van Breedams reliëfs en de stoffelijkheid van het recuperatiemateriaal verliezen onder een wisselende lichtinval hun agressiviteit en krijgen soms een magisch bezwerend karakter.'

Forum

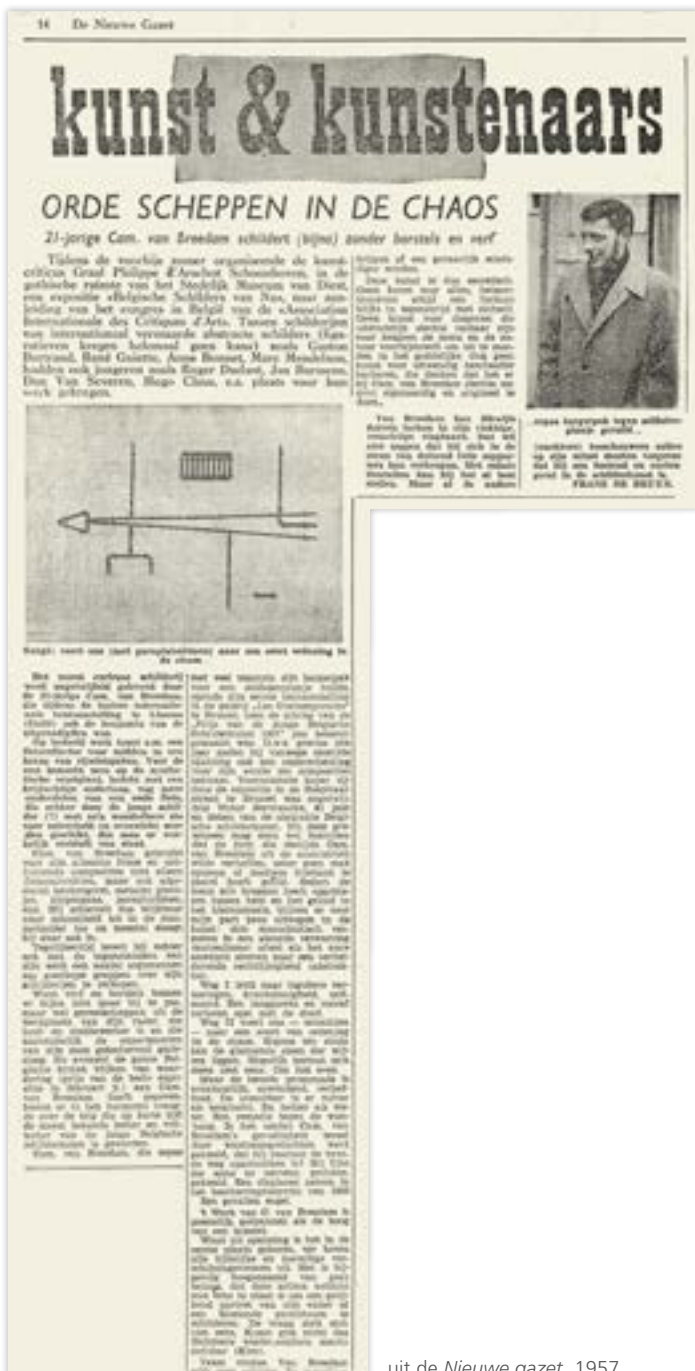
Vanaf 1962 namen de *Forum-tentoonstellingen* in Gent de rol van *G58 Hessenhuis* over. *Forum 62* vond plaats in de historische Sint-Pietersabdij en dit onder leiding van Karel J. Geirlandt. Het was een vernieuwde poging om de eigen kunst te confronteren met de internationale en haar daarin op te nemen. *Forum* wenste informatief de kunst te tonen van de actualiteit, de kunst in wording. Een zeventigtal Belgische en buitenlandse kunstenaars, met de klemtoon op de *ZERO-groep*, exposeerden er. *Forum 63*, opnieuw in de Sint-Pietersabdij, groepeerde een vijftigtal Belgische en buitenlandse kunstenaars, vooral uit de *ZERO-groep* en de *Nouveaux Réalistes*. Camiel Van Breedam behoorde telkens tot deze internationale selectie.

Van Breedam exposeerde van december 1963 tot januari 1964 opnieuw in de Brusselse *Galerie Saint-Laurent*, ditmaal samen met Annie Debie. Hij nam er later in 1964 ook deel aan de baanbrekende tentoonstelling *Le retour des choses*, samen met Remo Martini, Marcel Broodthaers, Annie Debie, José Goemaere en Emile Christiaens.

Assemblage

Vanaf 1964 creëerde Camiel Van Breedam vooral driedimensionale assemblages met een maatschappelijk en filosofisch thema en kwam hij geleidelijk los van de abstractie. Zijn *Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden* is een vroeg assemblagewerk van 1964. Hij wordt in dat jaar ook lid van de kunstgroep *Phases*, opgericht in Parijs door de dichter Edouard Jaguer.

De contacten van Camiel Van Breedam met zijn mentor Octave Landuyt, met zijn collega's van *G58 Hessenhuis*, met de internationale artiesten die *G58* aantrok, maar vooral zijn



eigen zoektocht hebben in de bewuste periode 1956-1962 zijn groeiproces versneld. Hij creëerde origineel werk van blijvende waarde, een eigen bijdrage tot de abstracte kunst. Hij is bovendien van in het begin een kunstenaar die zichzelf permanent in vraag stelt en vernieuwt. En dit tot op de dag van vandaag, wat bijzonder zeldzaam is: een verademing in het kunstenlandschap.

Het oeuvre van Camiel Van Breedam. Een situering door Ernest Van Buynder

Camiel Van Breedam is een van de sterke krachten van de generaties beeldende kunstenaars die vanuit het tweedimensionale de sculptuur herdachten. Hij bouwde van in het begin een consistent oeuvre op, tot vandaag. Hij startte met abstracte tweedimensionale werken waarin hij allerlei gebruiksvoorwerpen als fietskettingen integreerde. Een van die werken is trouwens een hommage aan de wielrenner Stan Ockers, verongelukt op 1 oktober 1956. De fietsketting wordt hier gebruikt als vorm- en textuurverlenend element van abstracte reliëfs, zoals ook in *Rood punt* 1962. Het was een onorthodox materiaal, net trouwens als de metalen strips, onderdelen van paraplu's, keukengerei, staafjes en kettinkjes, verwerkt in *Groot Wit* 1957. Het waren contrapuntische composities, polyfone improvisaties, om het in muzikale termen te verwoorden. (Camiel Van Breedam is trouwens een knappe New Orleans-jazzmuzikant.) De objecten worden zo aangewend dat het echte materiaal en de materie-schildering hand in hand gaan. Het wordt de materialisatie van het schilderij-reliëf. En is de kunstenaar niet de zoon van een loodgieter uit de Rupelstreek, de bakermat van de steenbakkerijen? De vroege werken blijven actueel. Uit sommige spreekt verstilling en rust met een subtiel evenwicht. Andere stralen met een krachtenveld spanning uit.

Binnen de brede abstracte beweging van de jaren vijftig zou ik hem verwant met de *materie-schilderkunst* noemen. Met de artistieke input van gewone voorwerpen en materialen loopt hij de Italiaanse *Arte Povera* een decennium voorop. In de tweede helft van de jaren vijftig maakte Camiel Van Breedam deel uit van de kunstscène en werd hij met



uit de catalogo *beeld en grafiek*: galerie Alaph (1970)

zijn uniek abstract werk een van de sleutelfiguren van *G58 Hessenhuis* en van de abstracte kunst in België.

Op zijn abstractie volgden vanaf het begin van de jaren zestig monumentale assemblages met een duidelijke maatschappelijke en politieke betekenis. Zijn assemblages en environments in de ruimte die verwijzen naar het moorddadige en brutale optreden tegen de Indianencultuur zijn hier typerend. Zij werden in 2016 getoond onder de titel *Rood/huid – Het zien van uw steden doet pijn aan de ogen* in het *Museum Kazerne Dossin* te Mechelen. Opnieuw vond Camiel Van Breedam een eigen weg in de sculptuur, waarbij hij aansloot bij en een hoofdstuk schreef in de assemblagekunst en de environments, een internationale kunstvorm die in de jaren zestig gestalte kreeg.

Zijn werk uit het voorbije decennium met trappen, ladders, kaarten, reliëfs, brieven, sluit dan weer qua opbouw en structuur meer aan bij zijn abstract werk, met referenties aan Paul Klee, Joseph Cornell, Oskar Schlemmer, Chaïm Soutine en de Antwerpenaar Georges Vantongerloo. De cirkel is rond, zijn oeuvre is compleet.

Persoonlijke noot van de auteur:

In het midden van de jaren zestig maakte ik kennis met het werk van Camiel Van Breedam. Begin jaren zeventig leerde ik de kunstenaar zelf kennen via Walter Van Herp, een gemeen-schappelijke vriend, uit de streek van Boom en een kunstminnaar, aan wie ik deze tekst in herinnering wil opdragen.

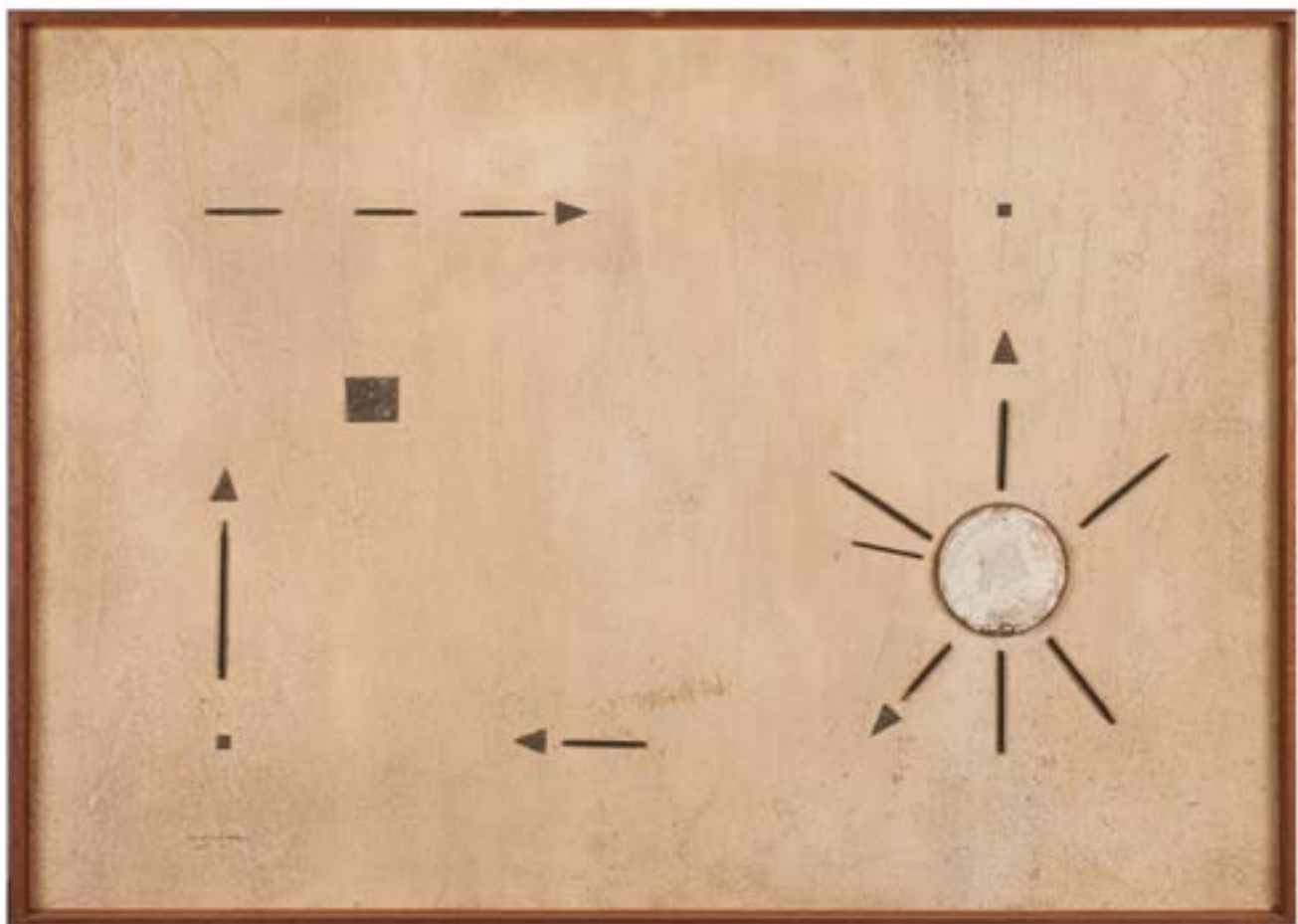
De voorbije halve eeuw ging ik vaak naar het atelier van Camiel in Aartselaar om zijn kunstwerken te bekijken. Hij toonde me af en toe ook werken uit zijn vroege abstracte periode.

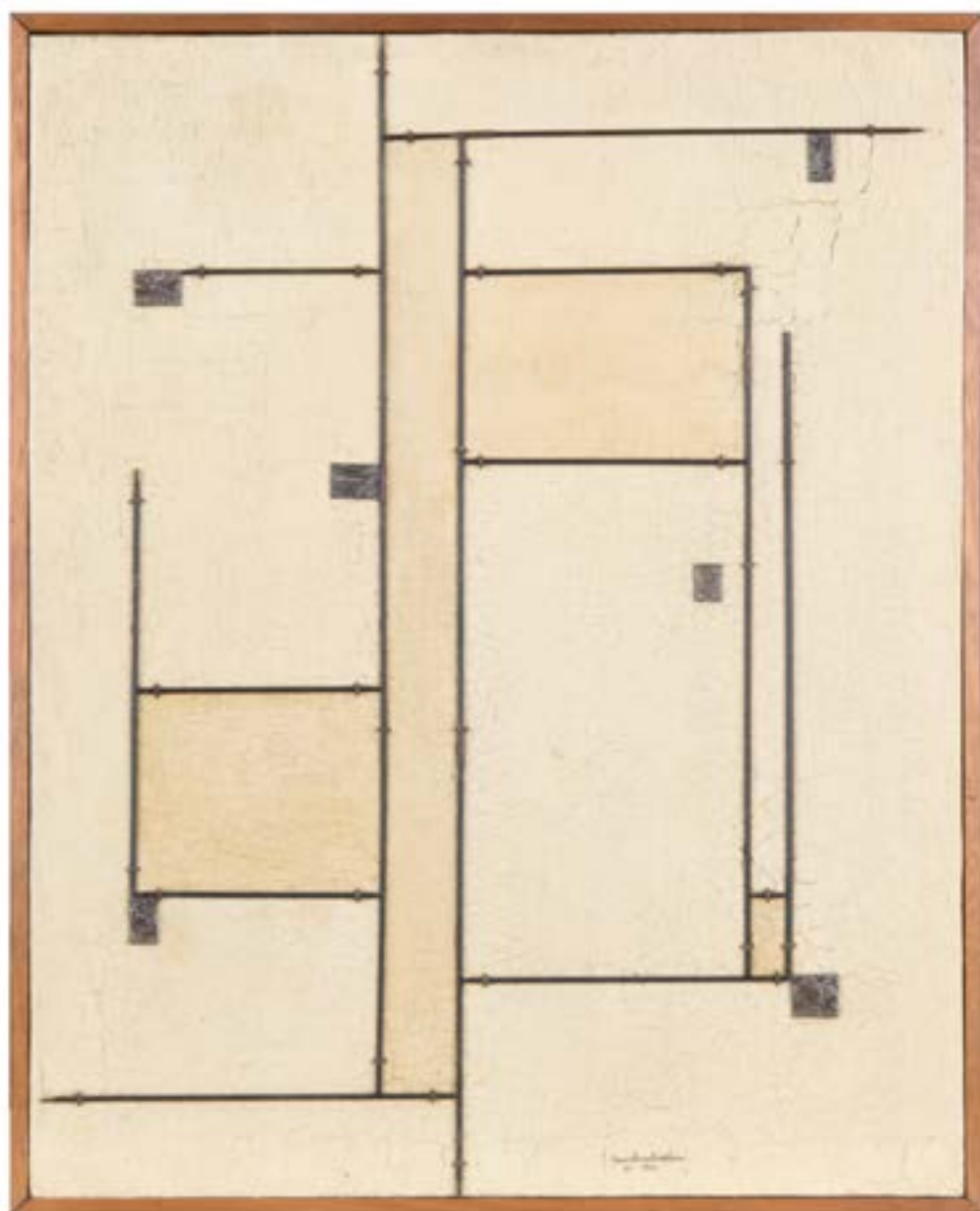
Mijn tekst bestaat uit een documentair deel over de abstracte periode en een persoonlijke noot waarin ik zijn vroege werk situeer binnen zijn globale oeuvre.

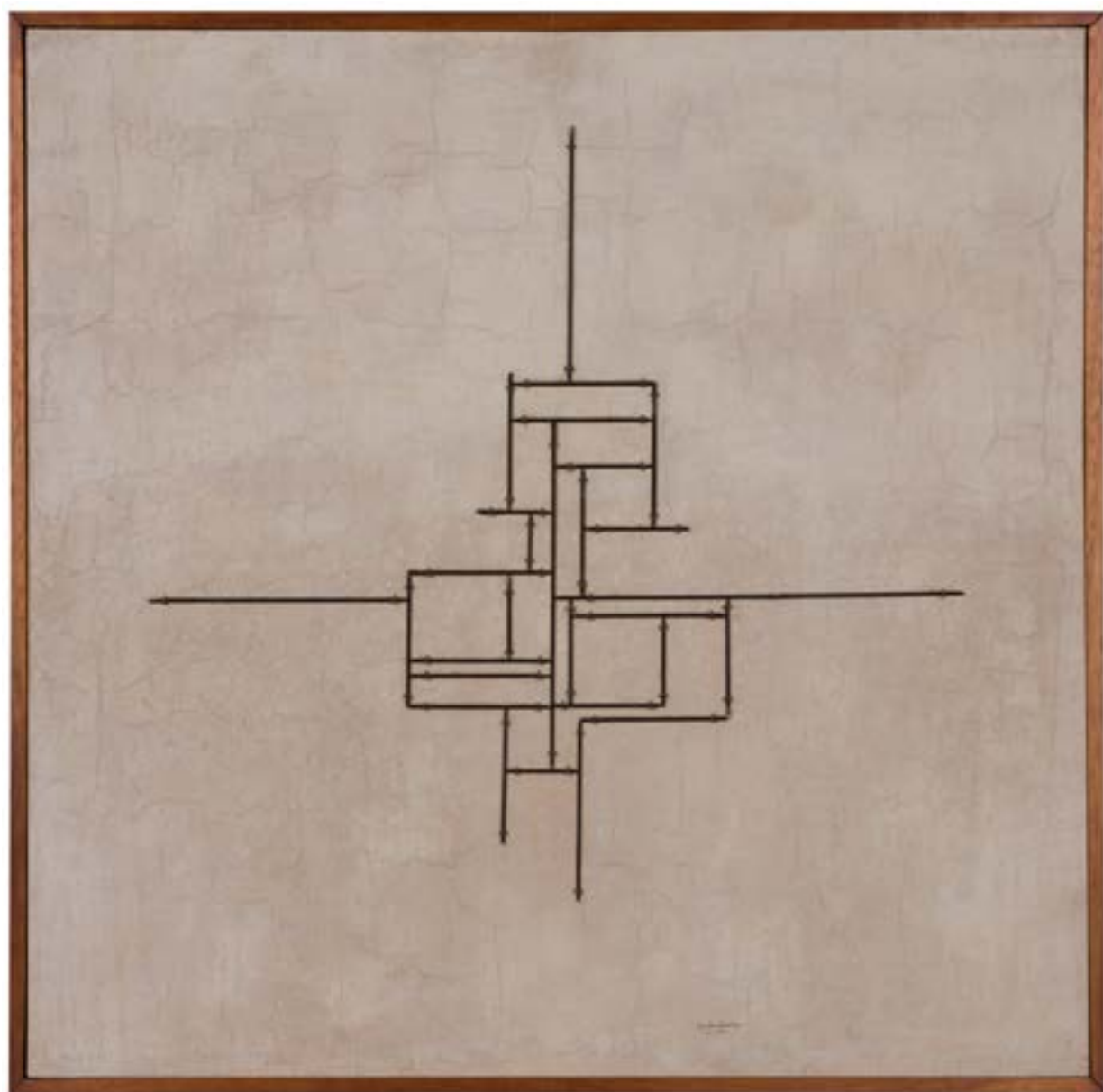
Uiteraard baseer ik me op de talrijke auteurs die het werk van Camiel Van Breedam eerder hebben beschreven. In het bijzonder Etienne Wils, maar ook dr. Wim Meewis en Roger M. J. de Neef, die in 1986 op mijn verzoek teksten schreven voor het eerste nummer *Camiel Van Breedam* van de reeks kunstmonografieën *Beeld/Spraak*, uitgegeven door het Willemsfonds.

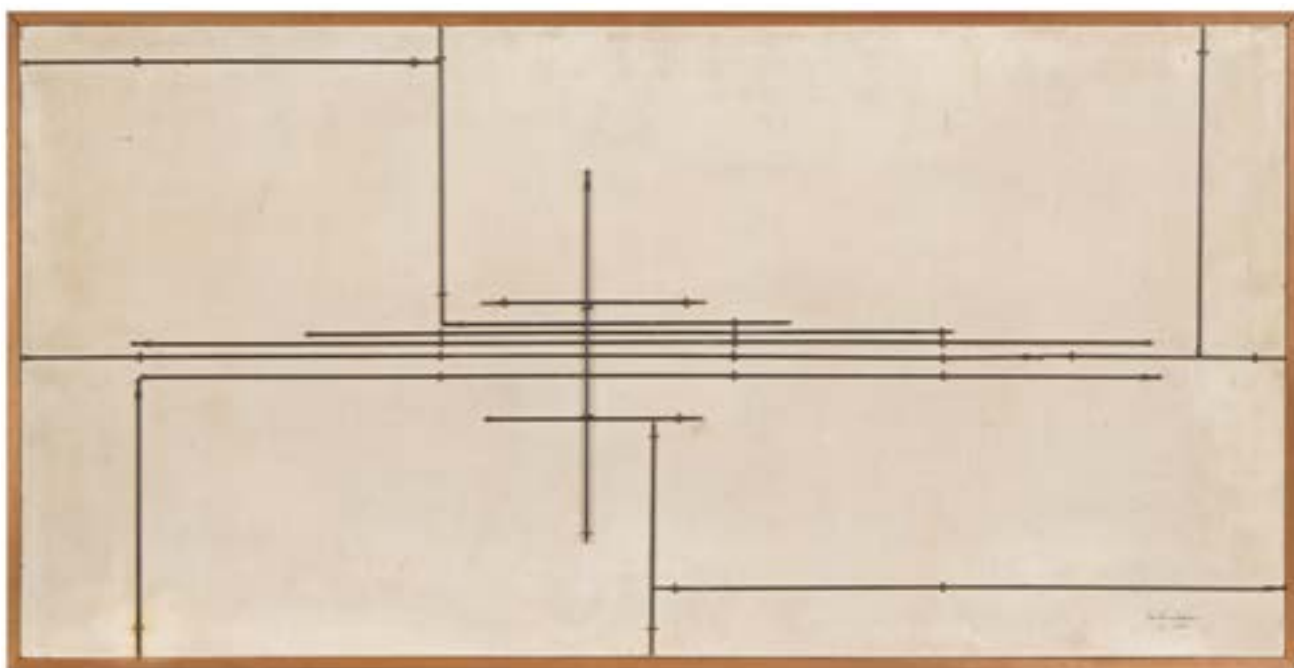
Noten

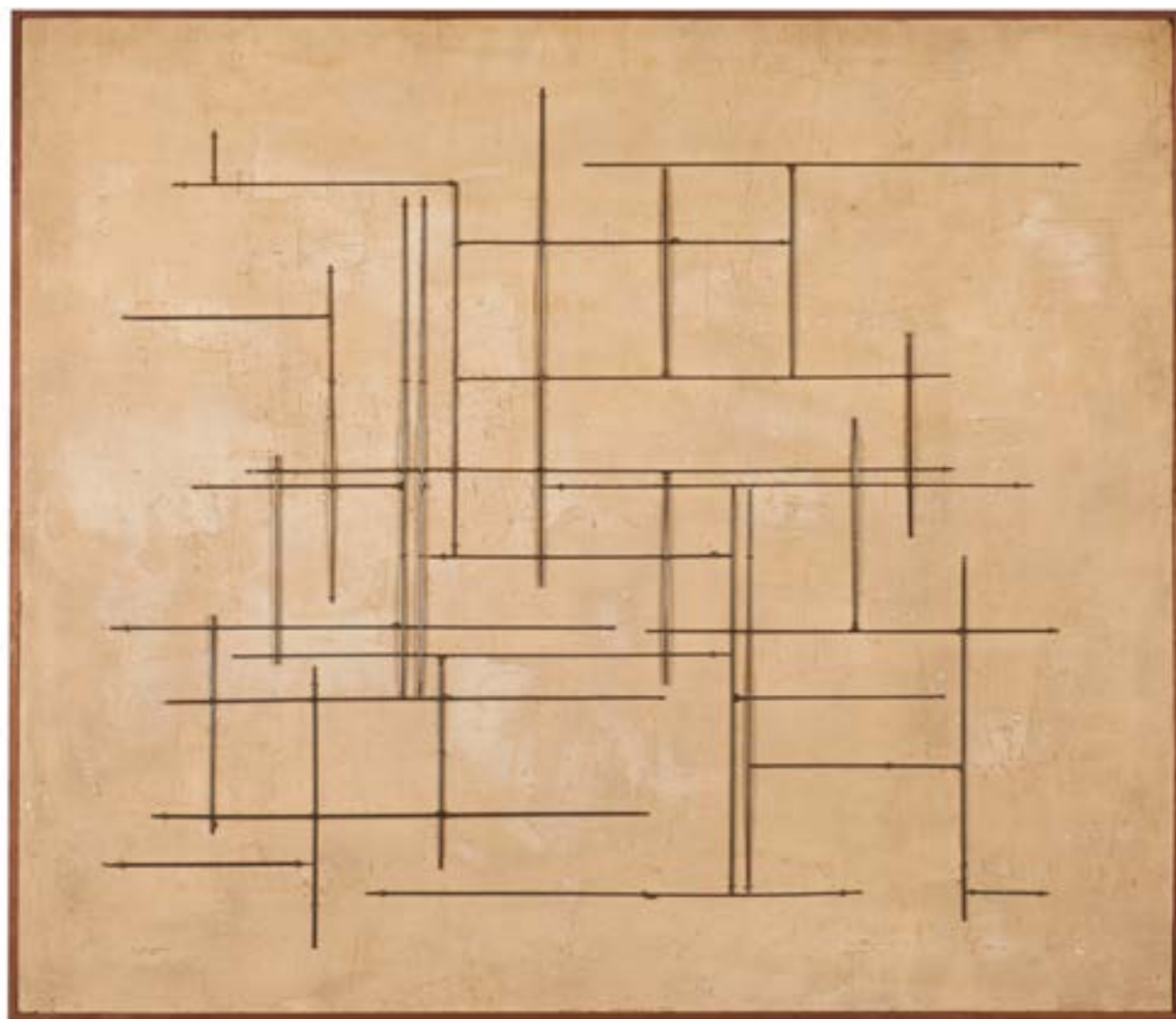
- 1 Michel Seuphor, *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Uitgeverij Arcade, Brussel, 1963, pagina 300-301. Drie alinea's worden geciteerd. In dit standaardwerk staat full page een abstract meesterwerk uit 1962 gereproduceerd: *Kermis te Boom*, zinken onderdelen op paneel, 81 cm x 81 cm.
- 2 *Kunst in België na 45*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1983, p. 88, onder de titel *De informelen – Deconstructie van de vorm door kleur, materie en recuperatiemateriaal* en de subtitel *reliëf*. Deze tekst wordt geïllustreerd door een reproductie van het kunstwerk: Camiel Van Breedam, *Groot wit*, 1957, allerlei metalen onderdelen op paneel, 72 x 93 cm.

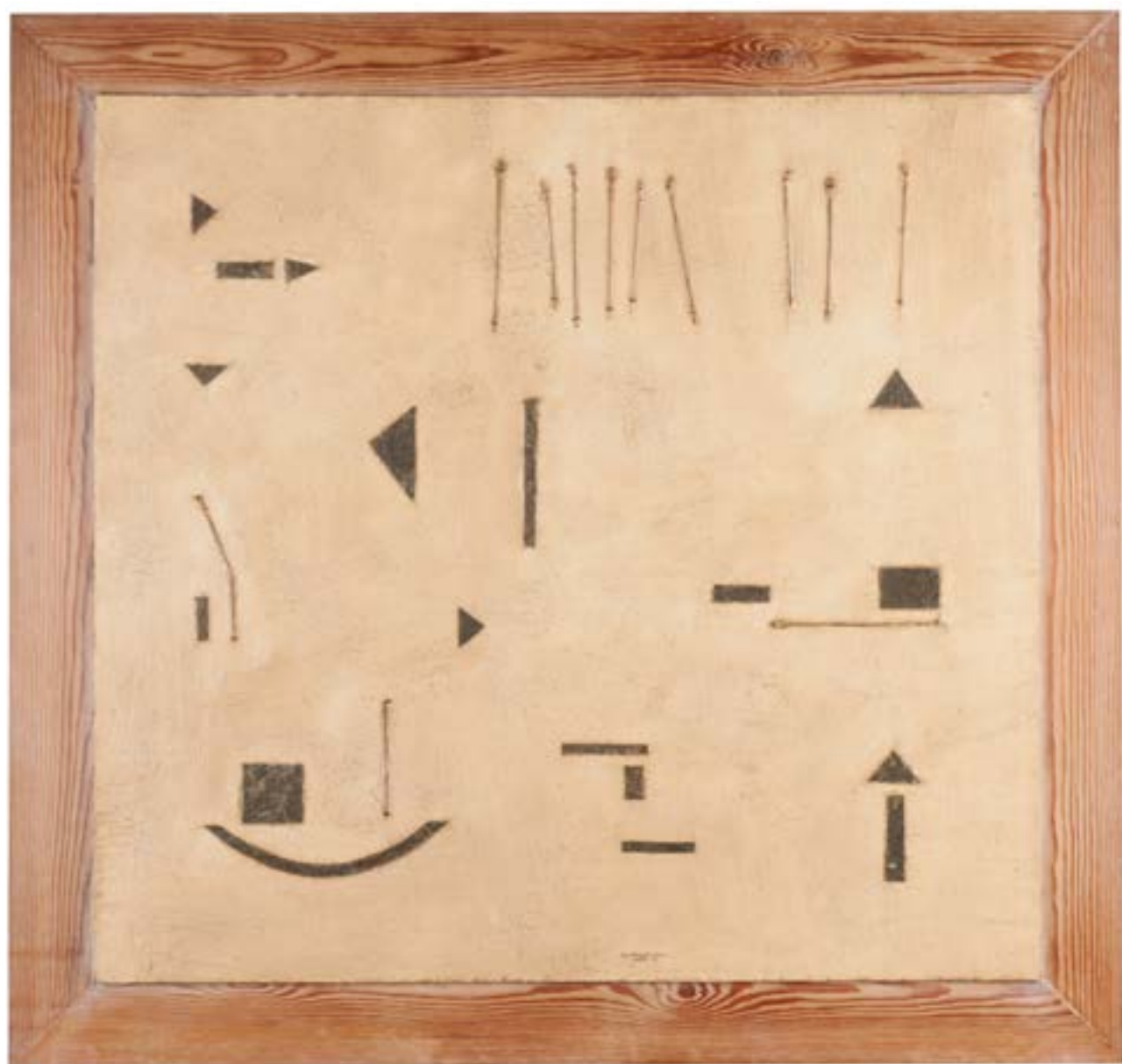




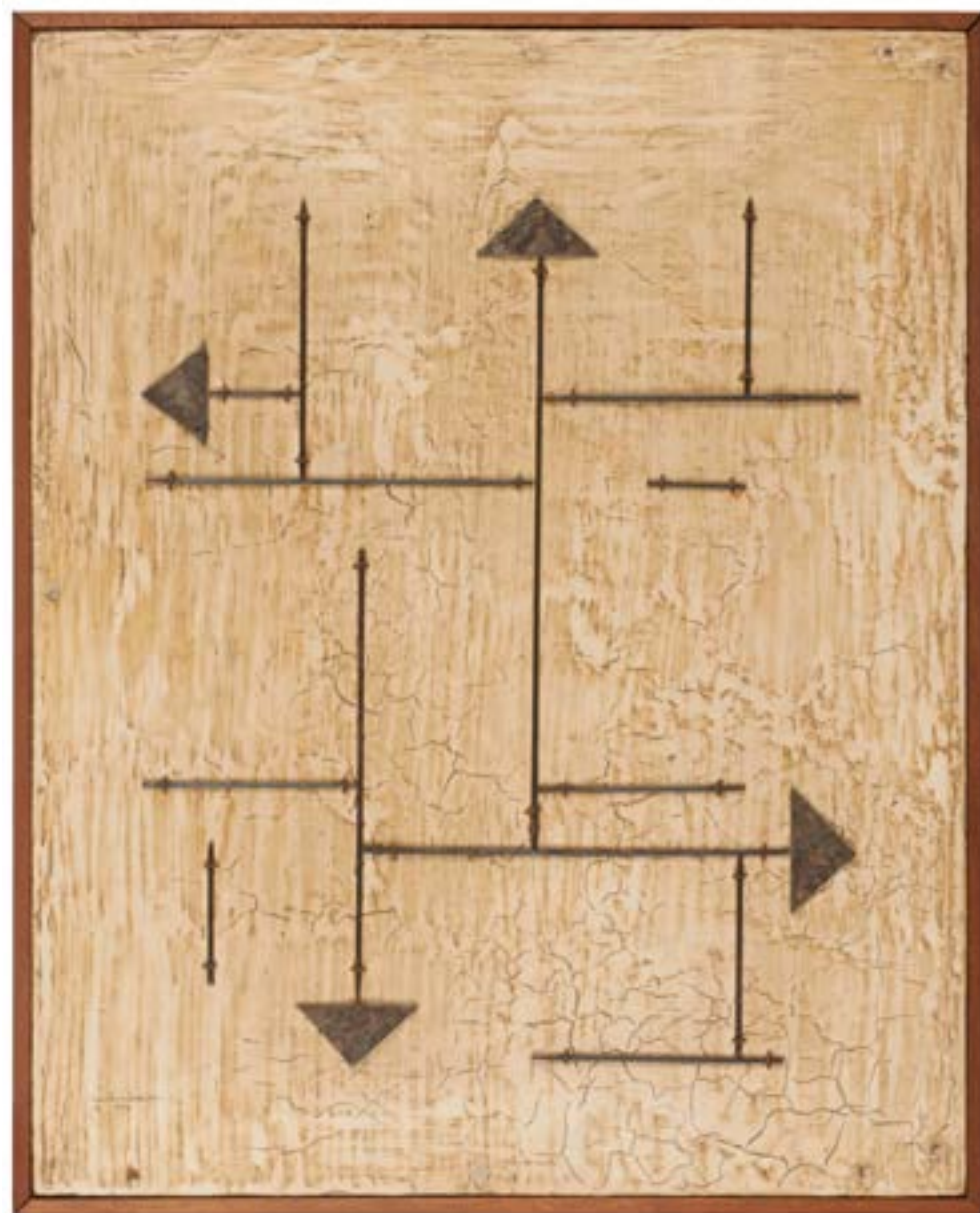


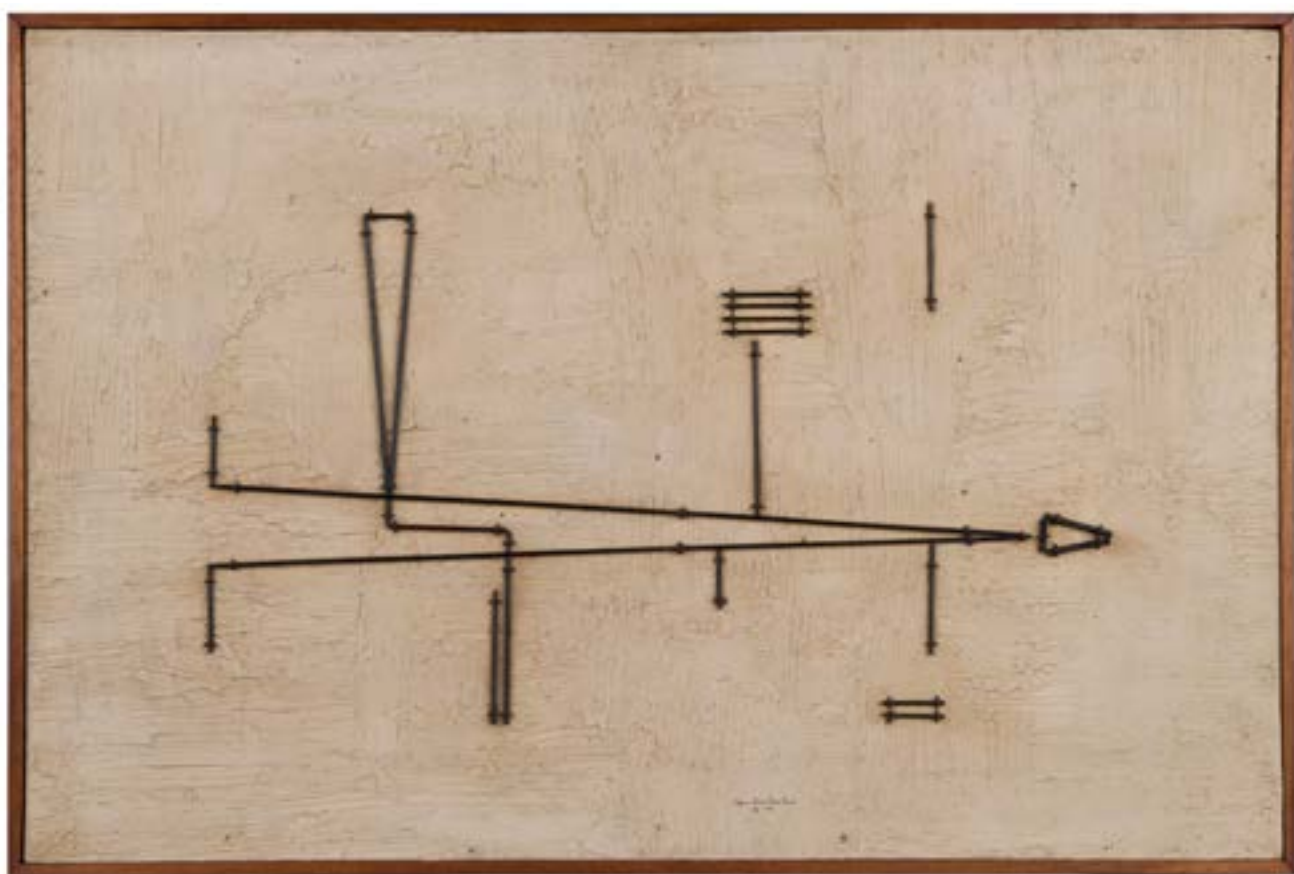


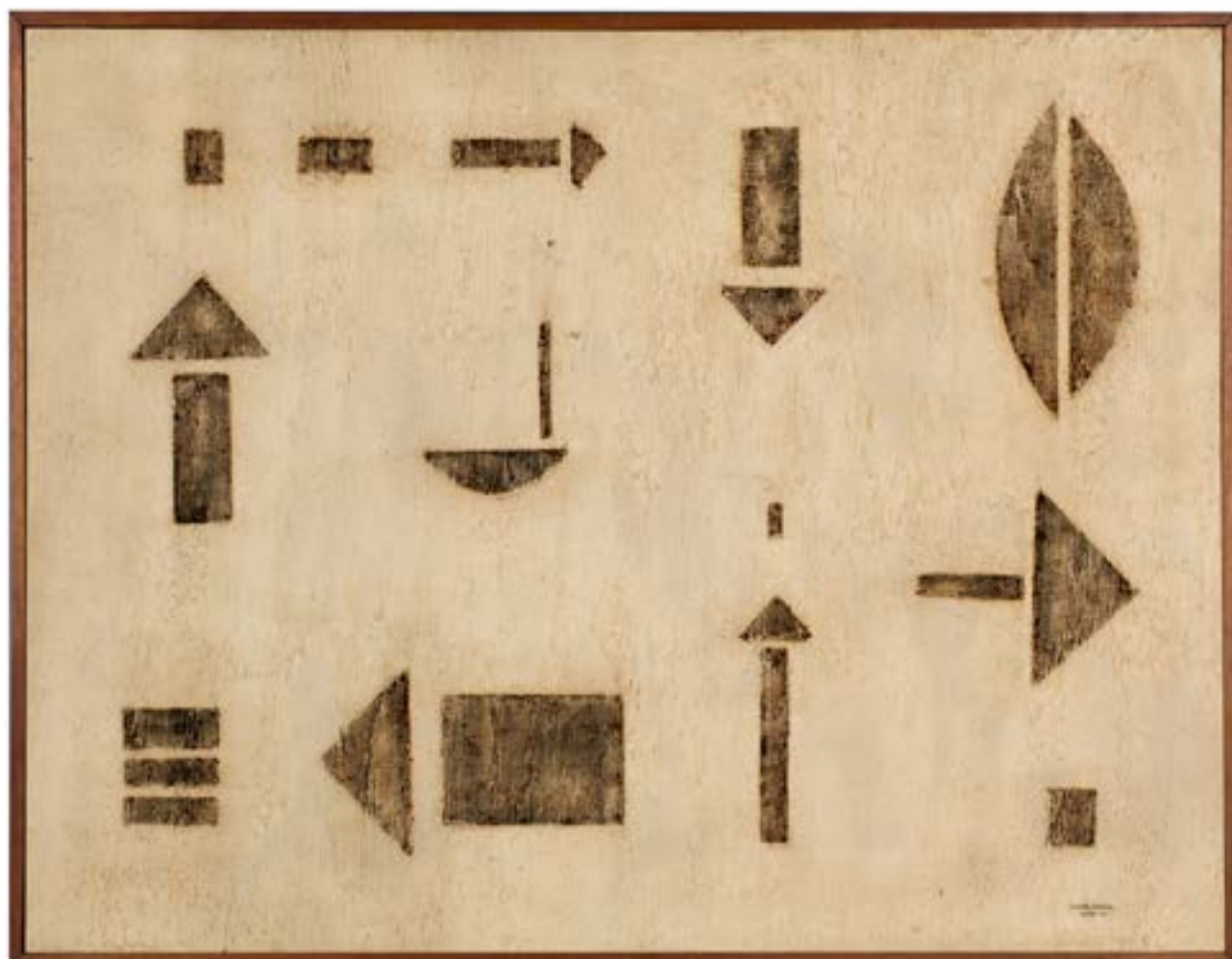






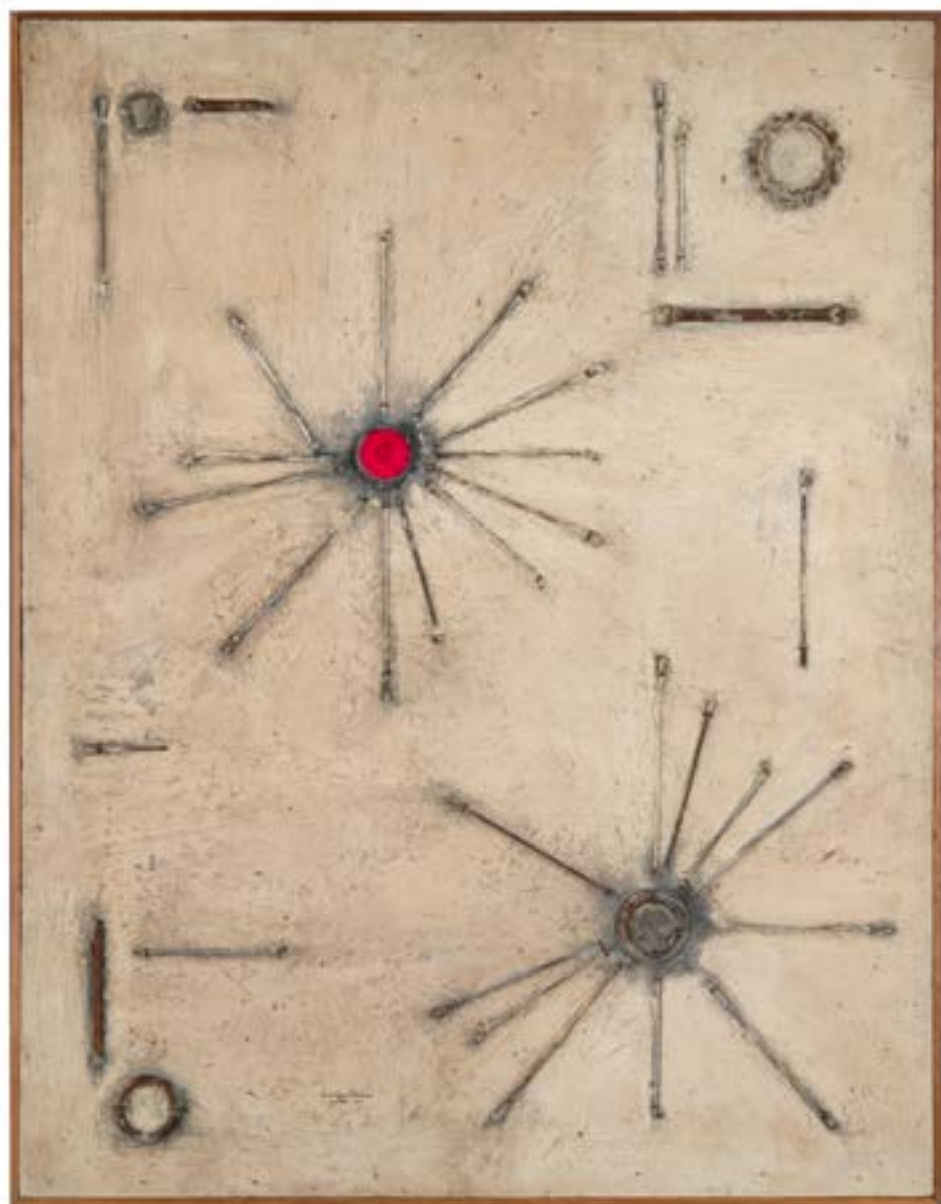


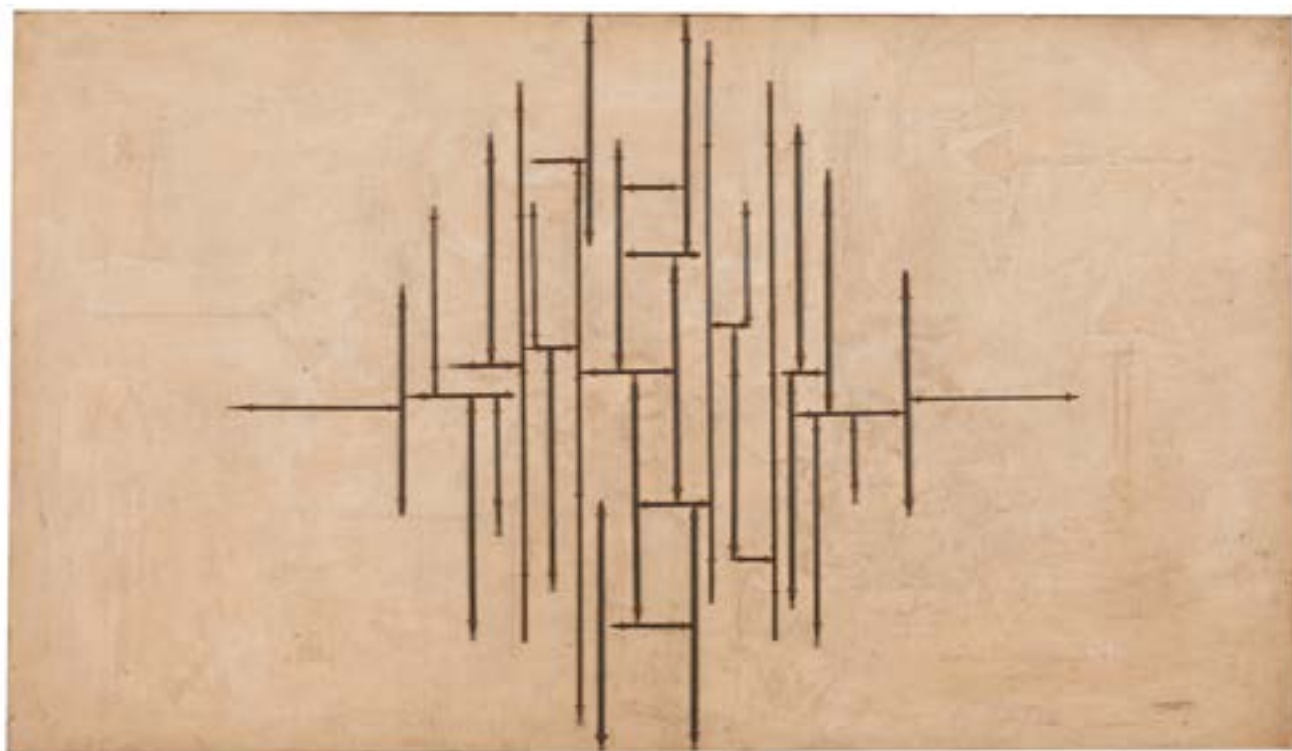


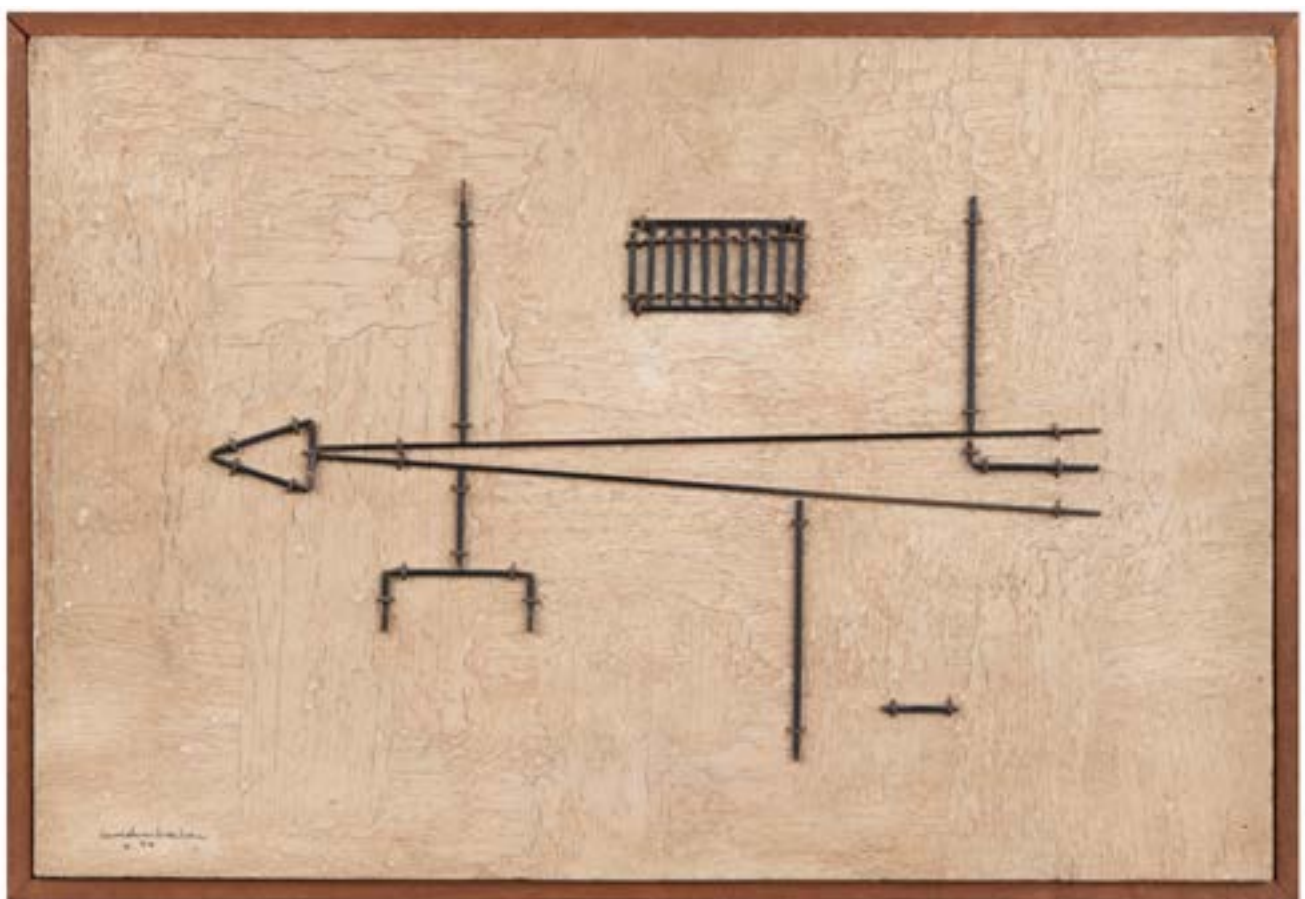


Van Breedam is een leidsman langs de wegen van de
echte droom.
Hij werkt, onbewust, aan onze Mythologie : de Mythologie
die ons heil nodig heeft.
Hoe uitleggen dat de balijnen van een regenscherm pijlen
kunnen worden om ons hart te openen ?
Hoe zeggen dat de spaken van een fietswiel de wijzers
worden van een bovenaards kompas ?
Vanwaar het bevrijdende van deze ketens, gewassen van
elke herinnering aan folteringen ?
Waarom een rood licht ?
De weg is ook niet gemakkelijk.
Het is alles geen honing in het bedrijf van hoogtenbeklimmer.
Laat ons bekennend dat wij altijd hartstochtelijk willen vluchten.
Laat ons niet vergeten dat er stop-punten zijn.
★
Het enige wat telt is : luisteren naar de stilte van de Goden.
Philippe d'Arschot

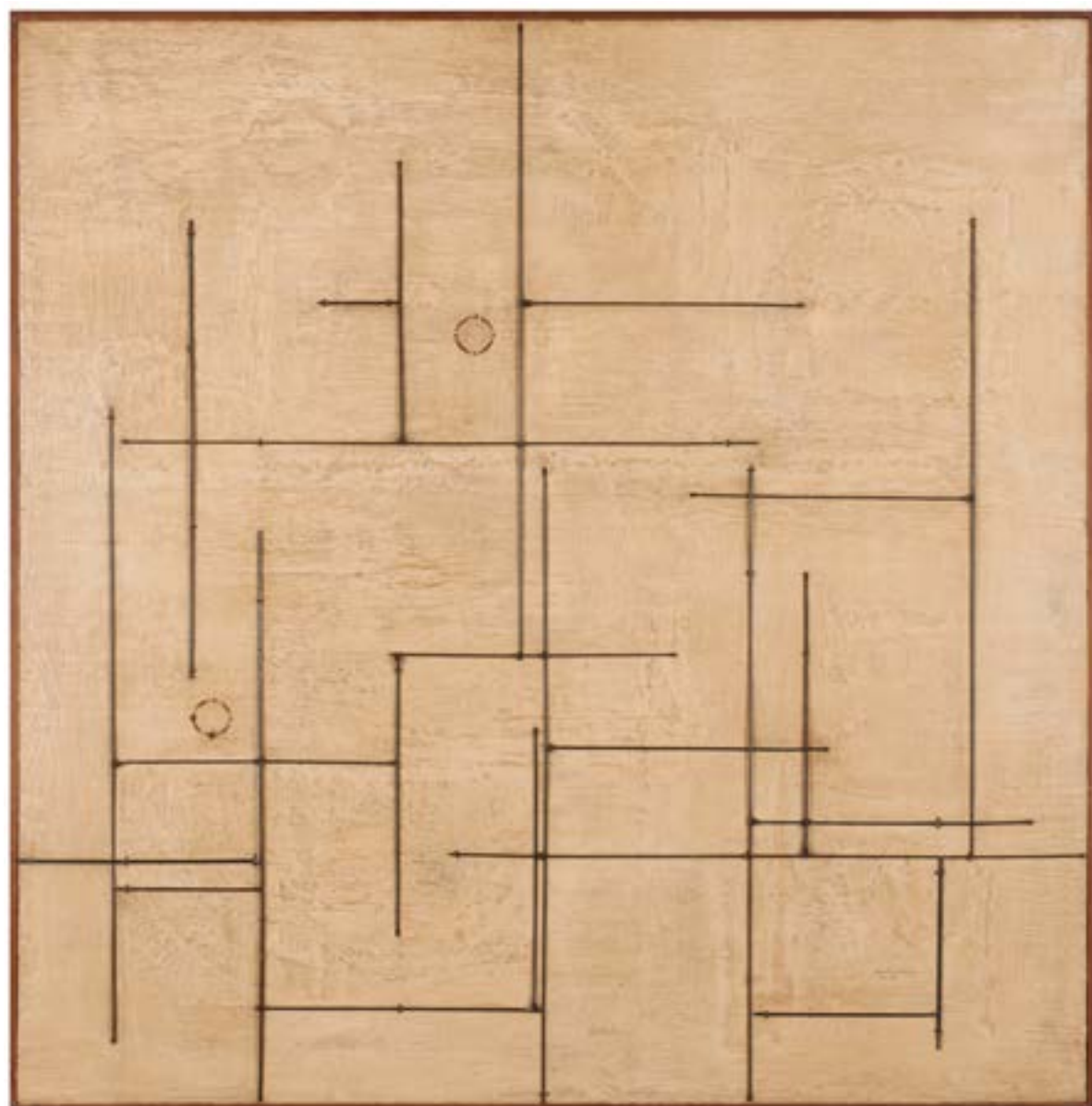
Uitnodiging: persoonlijke tentoonstelling G58 Hessenhuis (zie p. 25), 1959

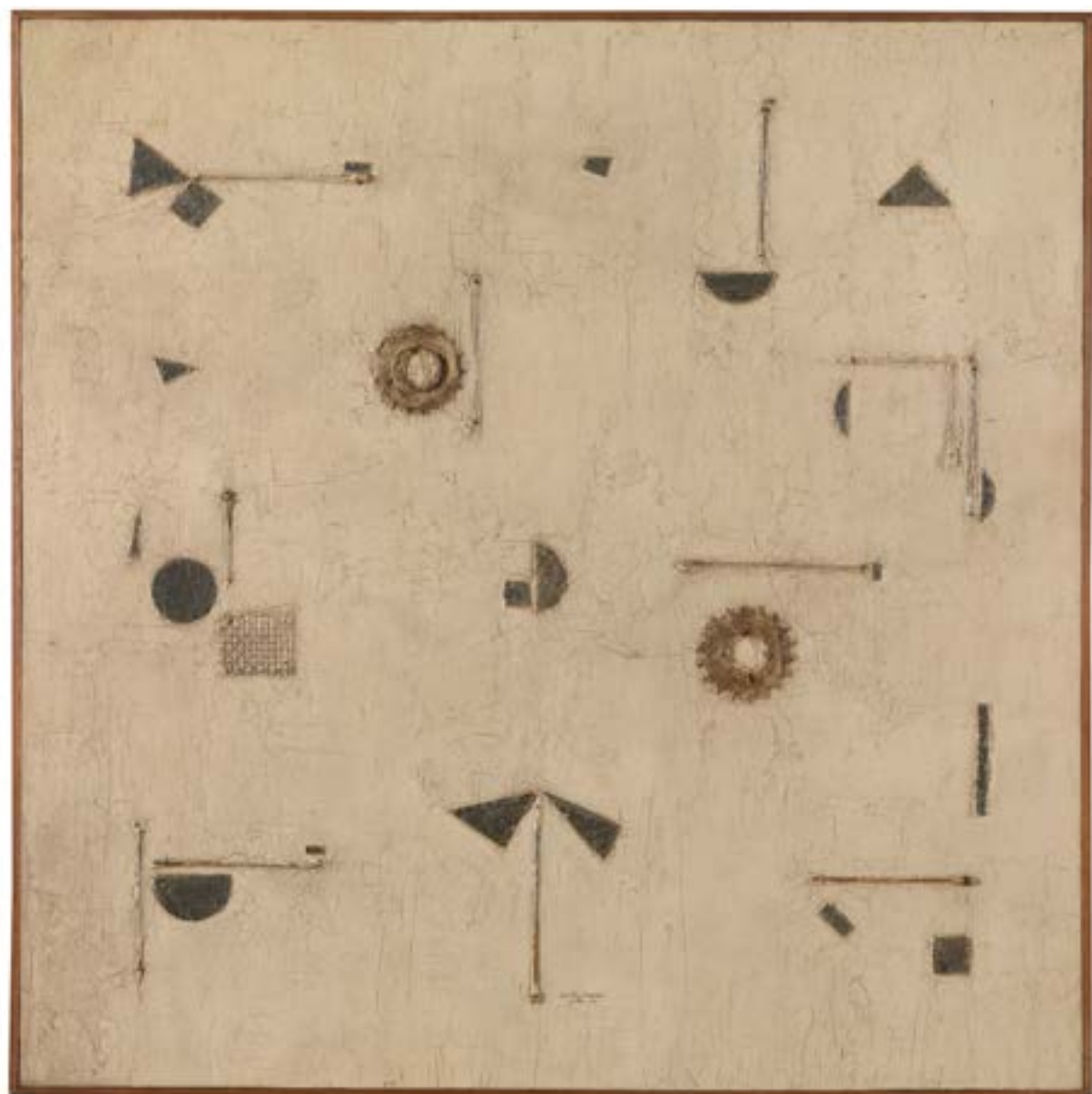


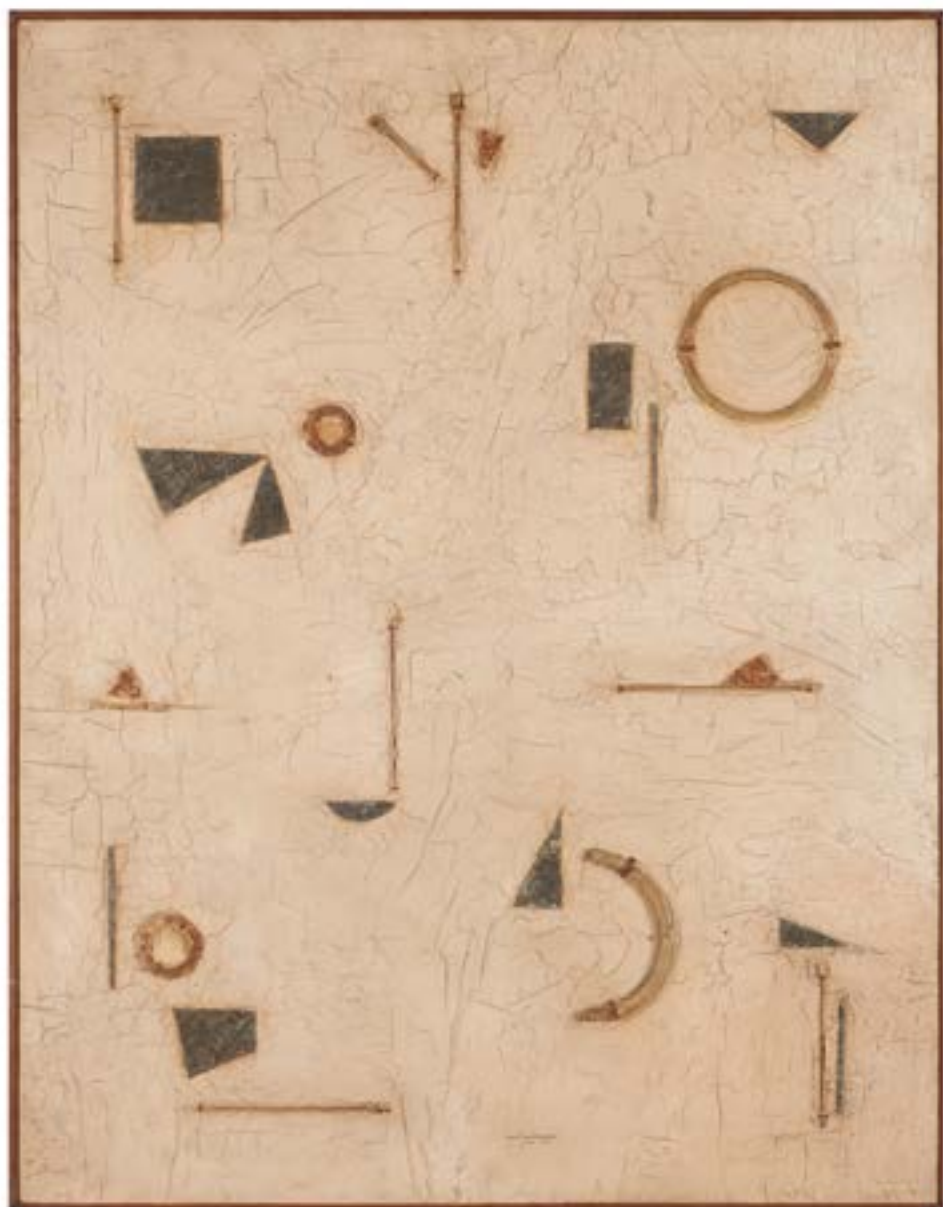


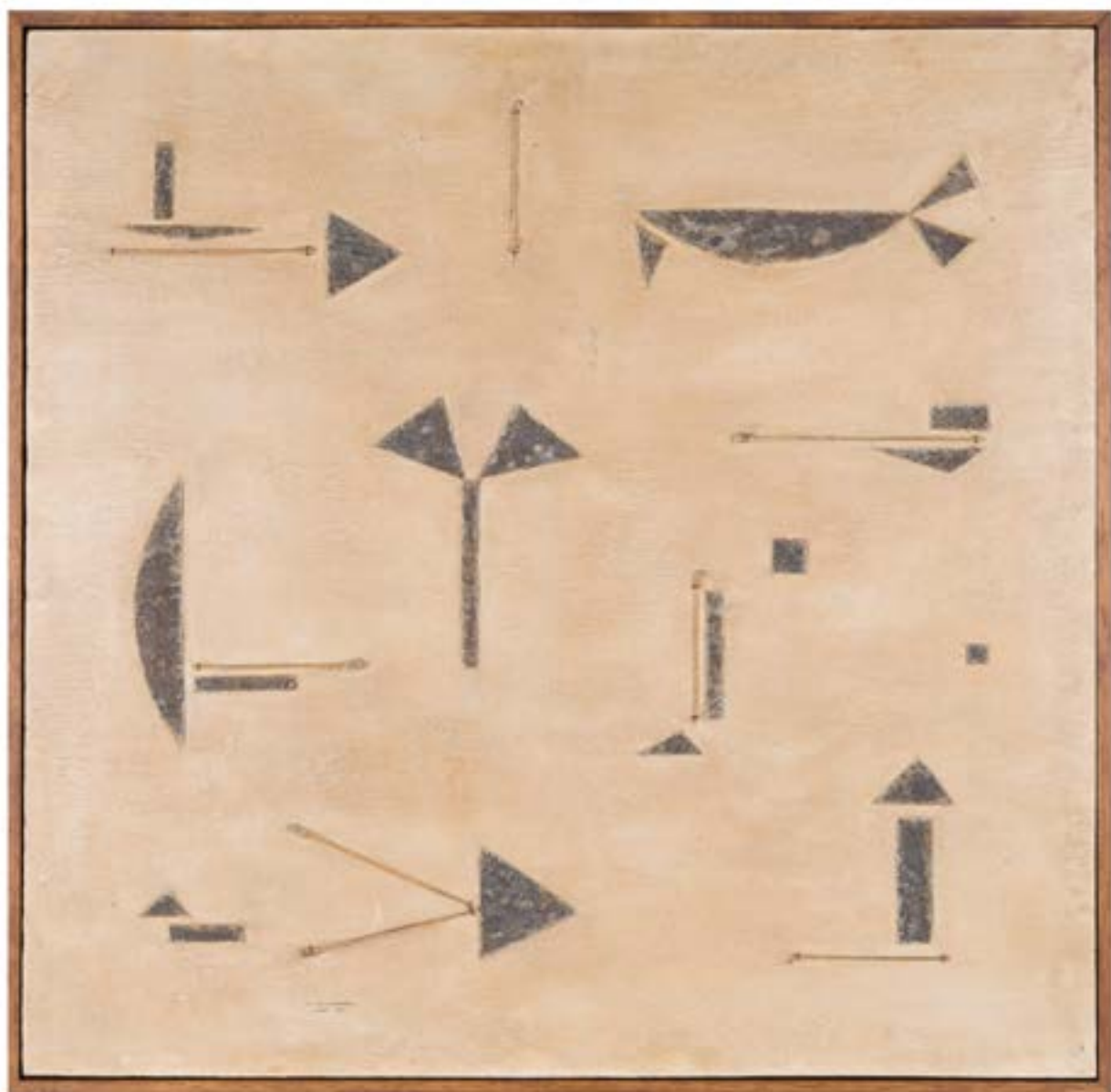


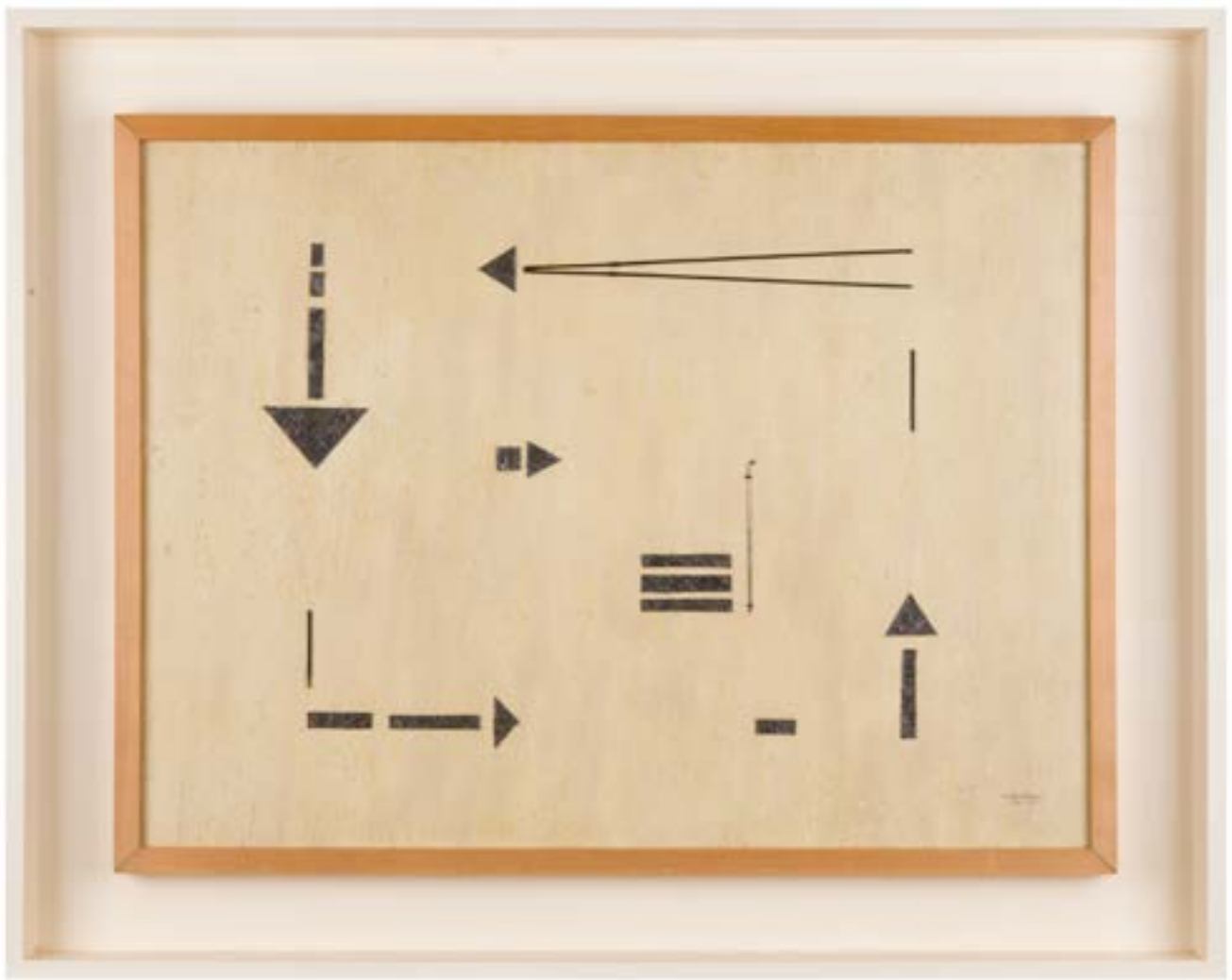


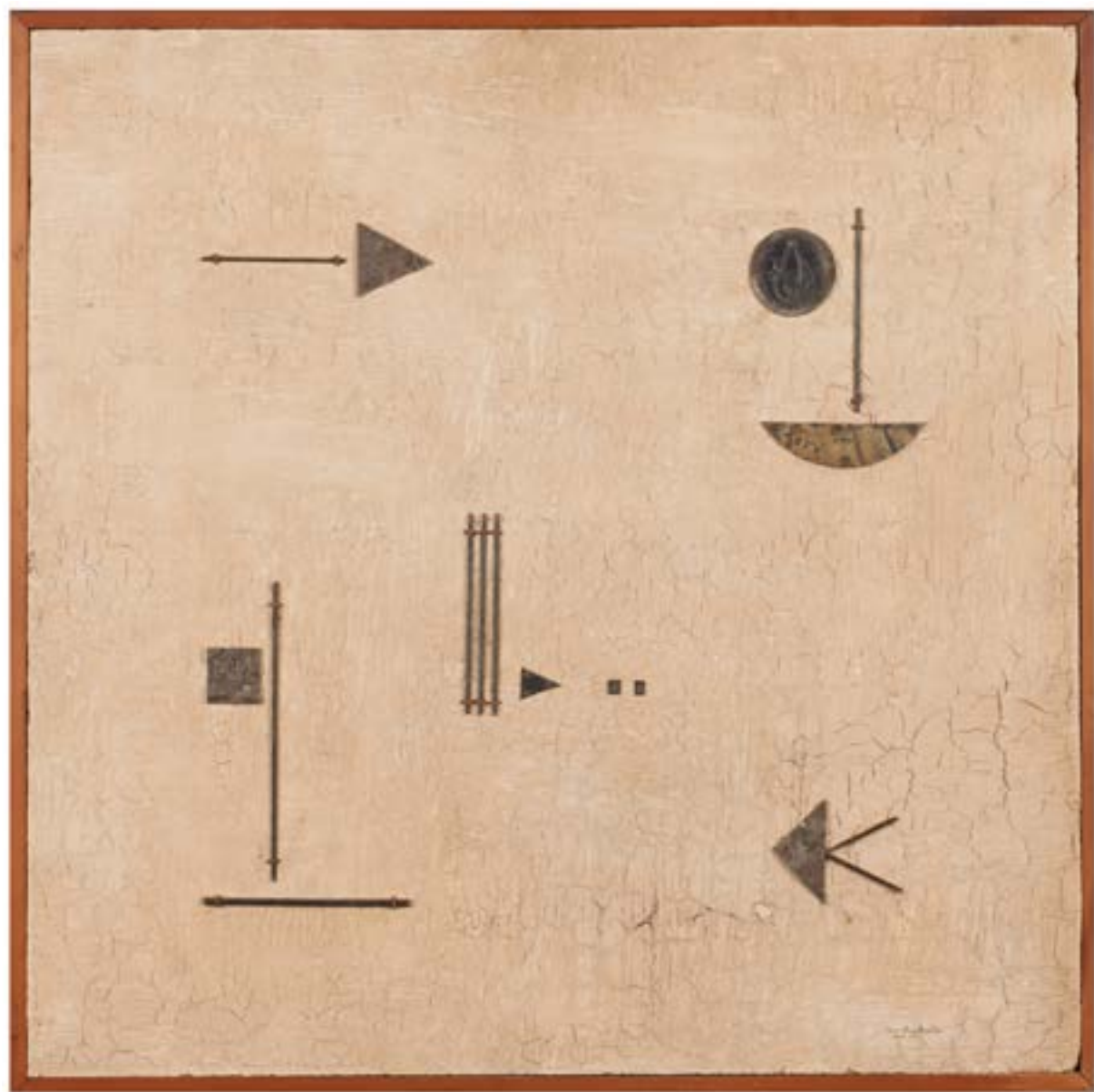


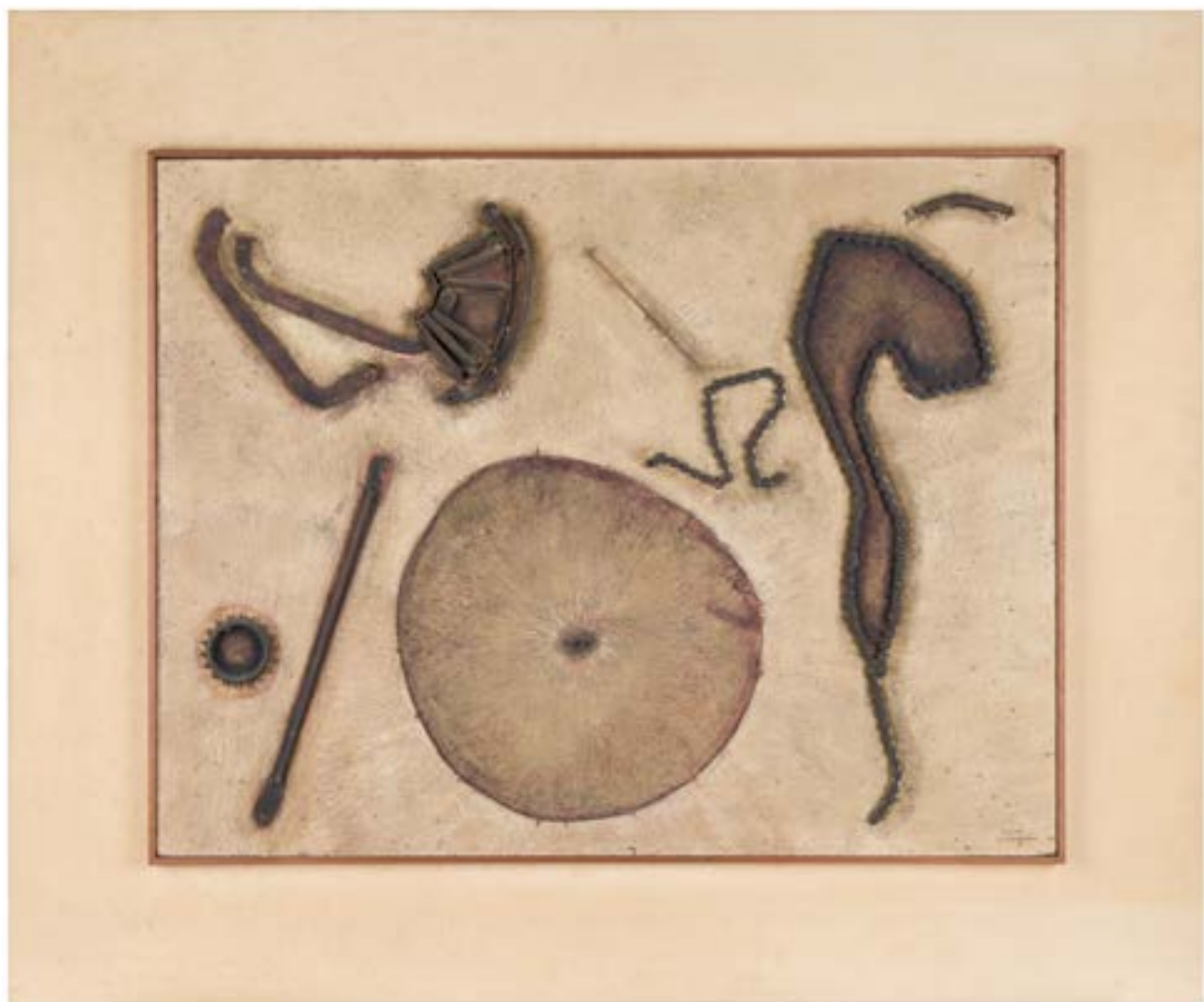


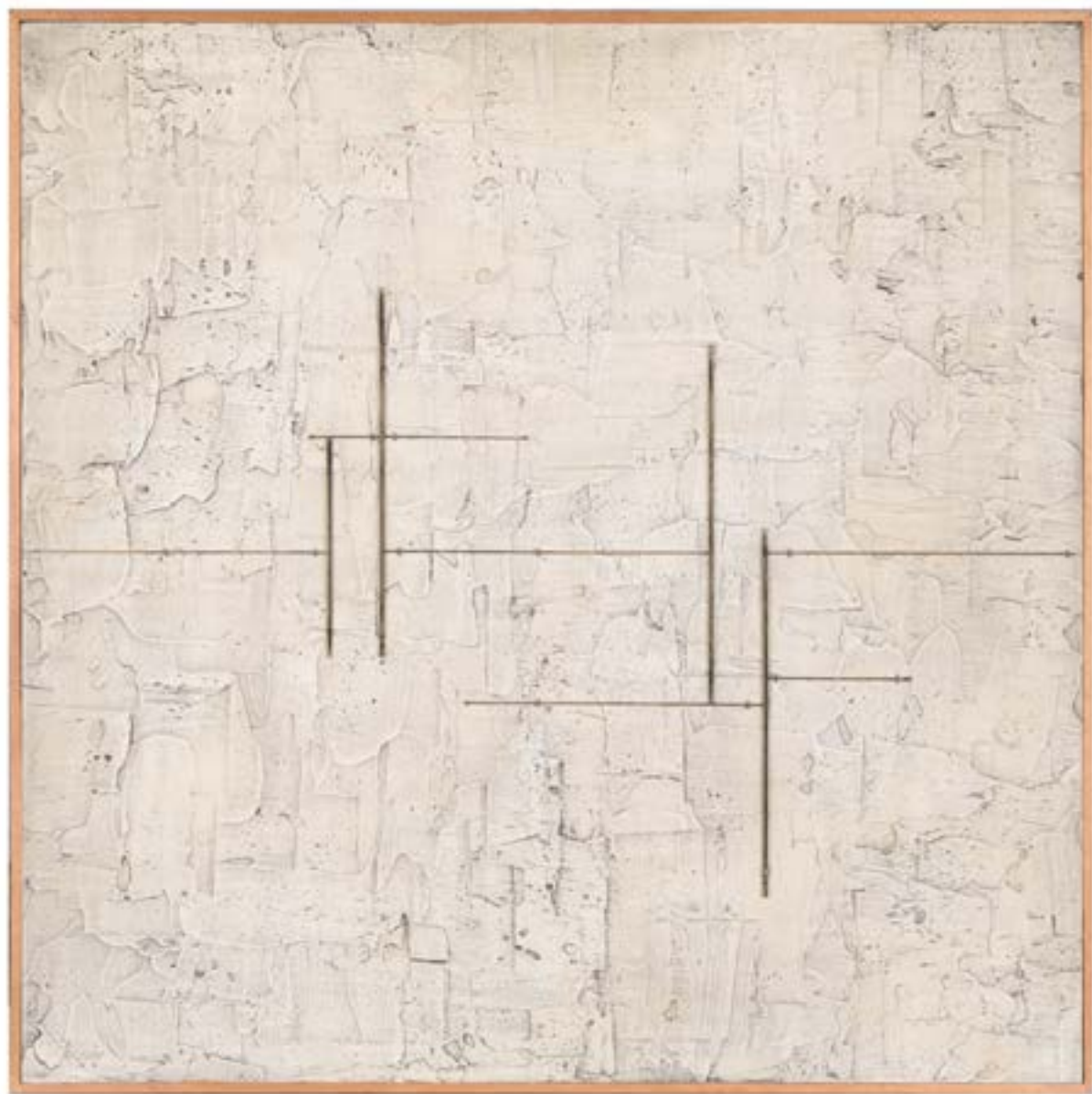


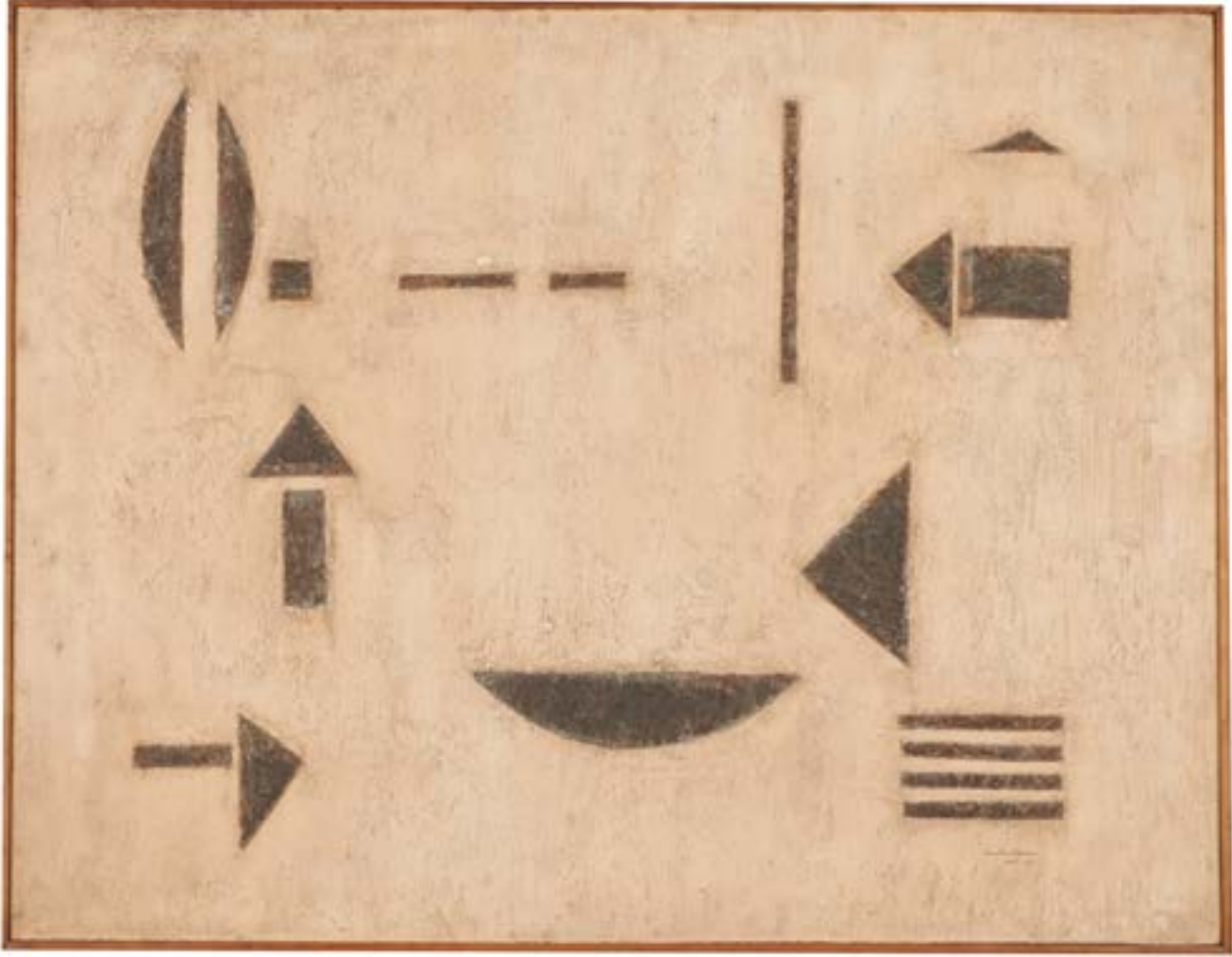


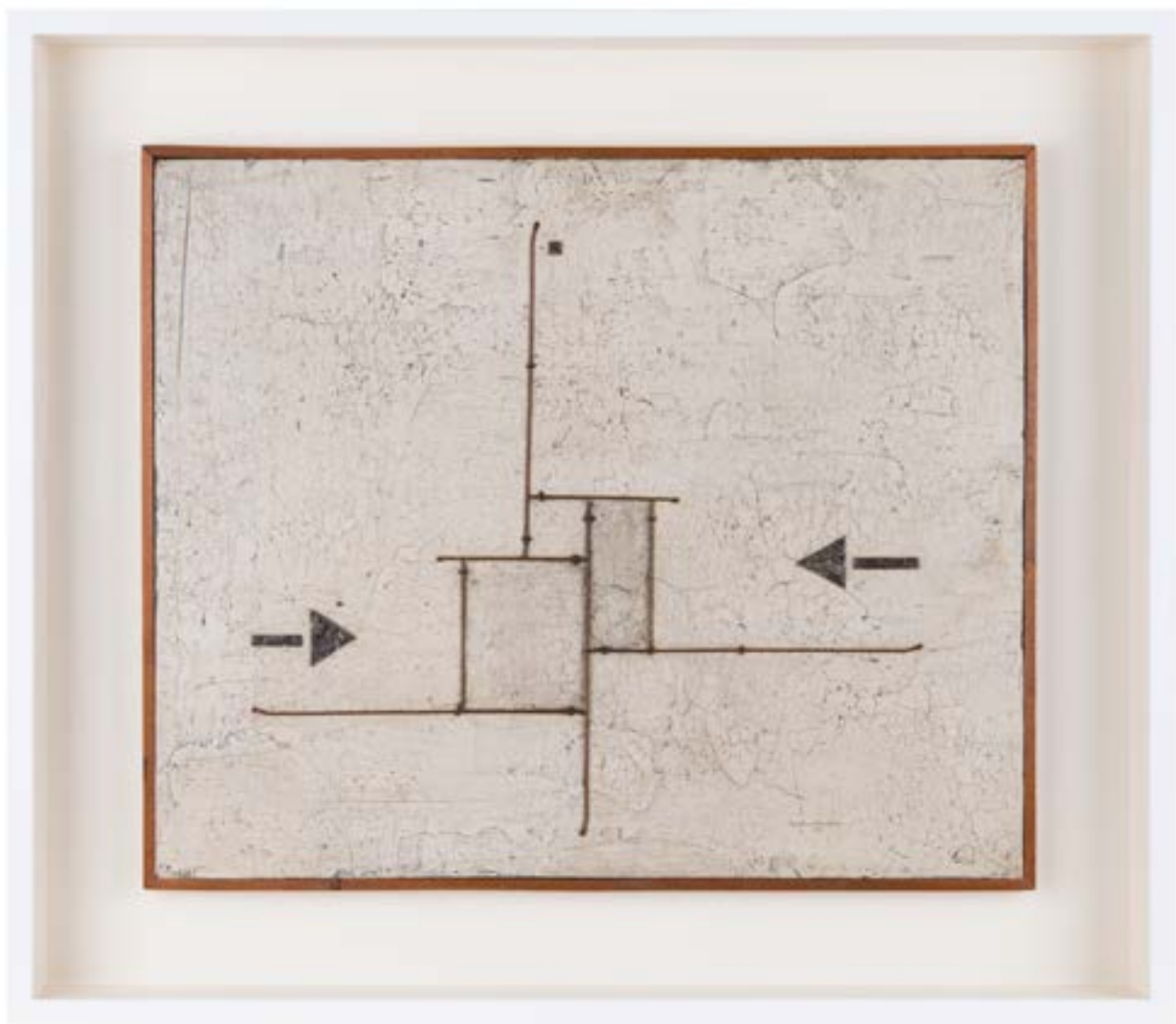


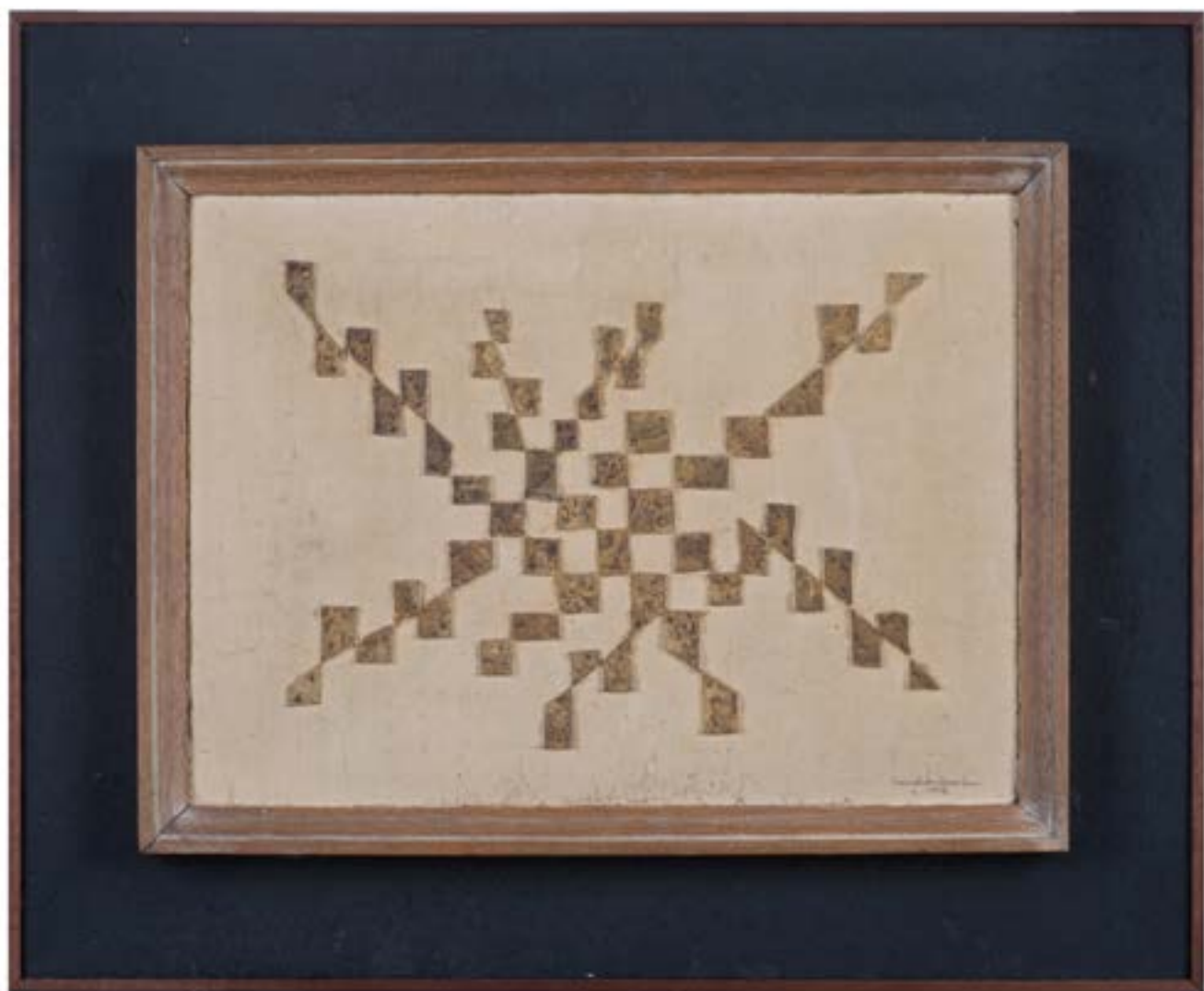


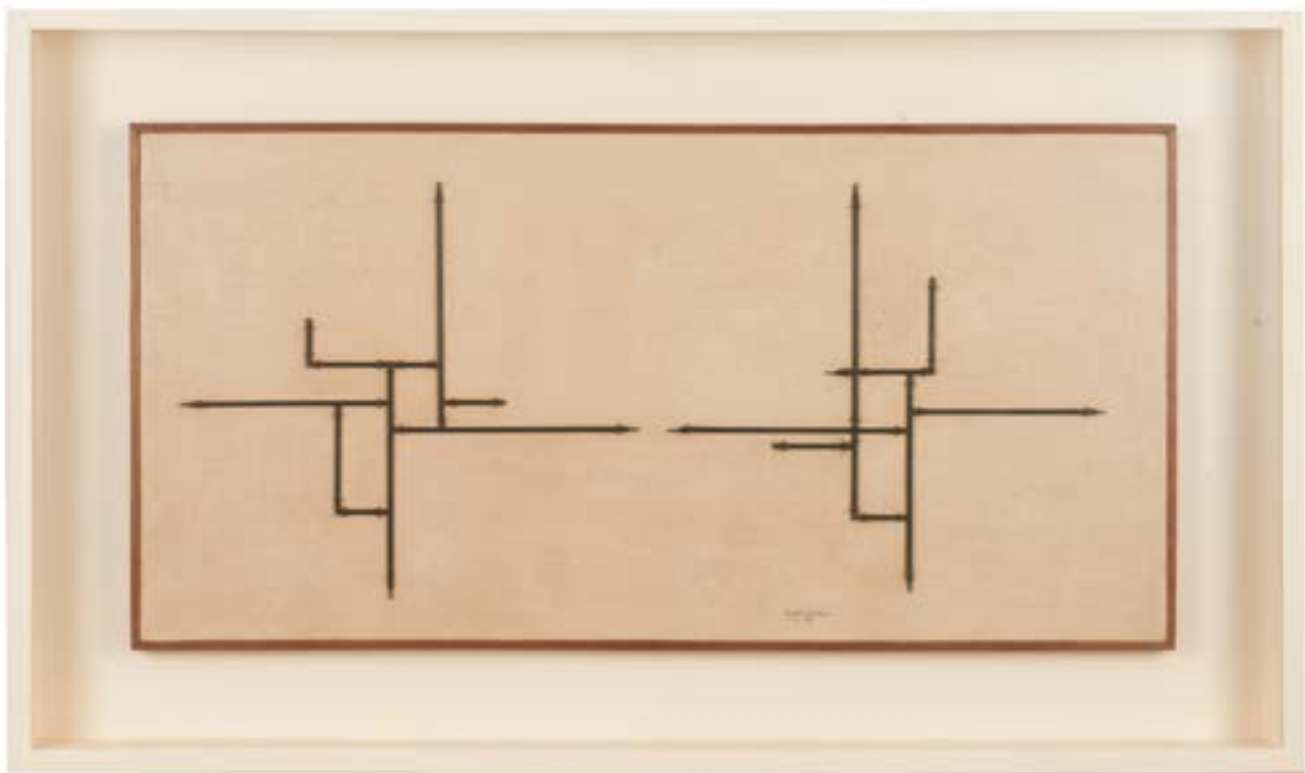














hartvormig | 1958



SECTIE DOCUMENTAIRE-
& JOURNALISTICA "B."
Rid. Van der Aalst.

I
20 exempl.

AANGENAMER TIENTIENJAREN

Reporter Piet van de Sijpe
raakt zijn sleutels kwijt
bij de experimentele schilder

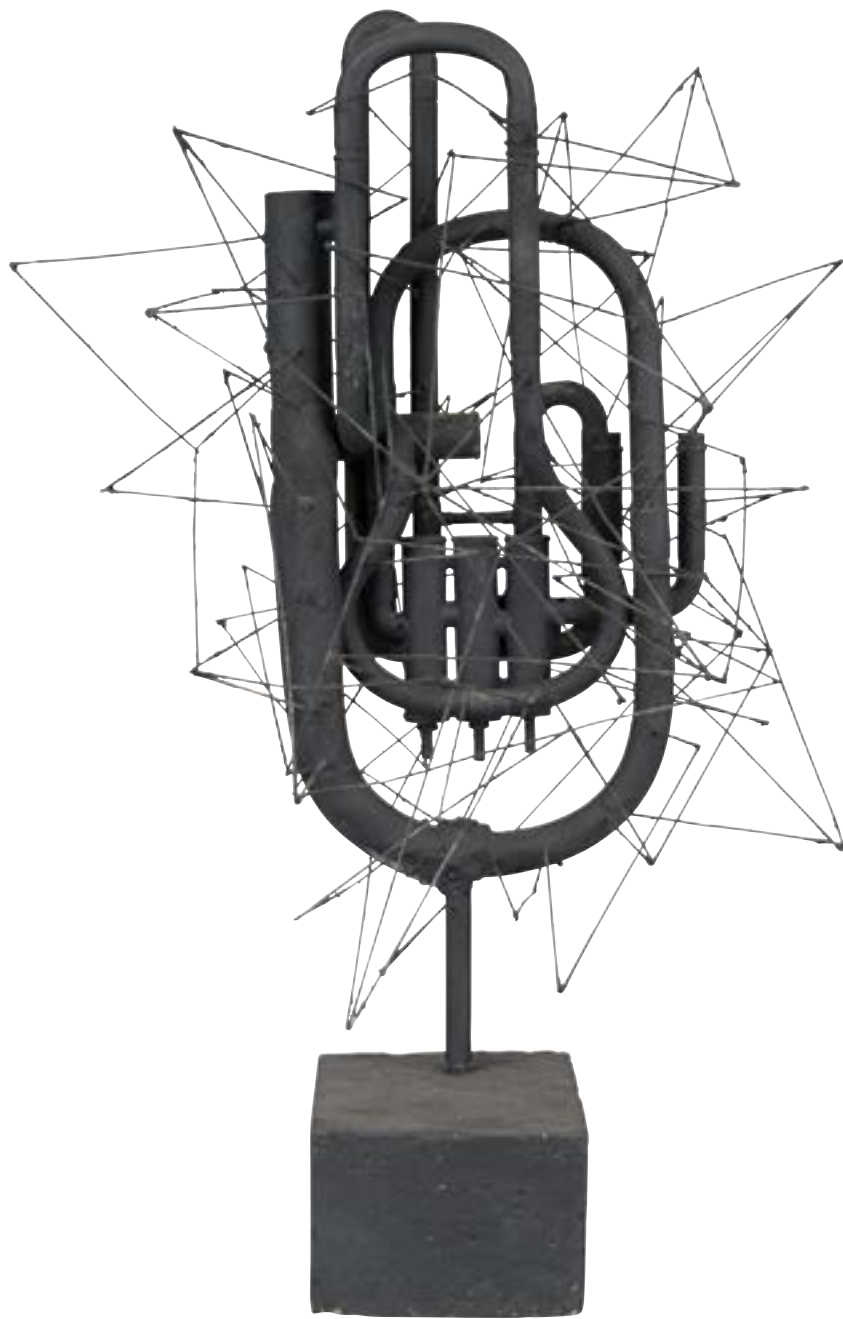
G. M. VAN DER AALST

BRISKE
Peene de Bruin

Vrijd. sept. 1956.









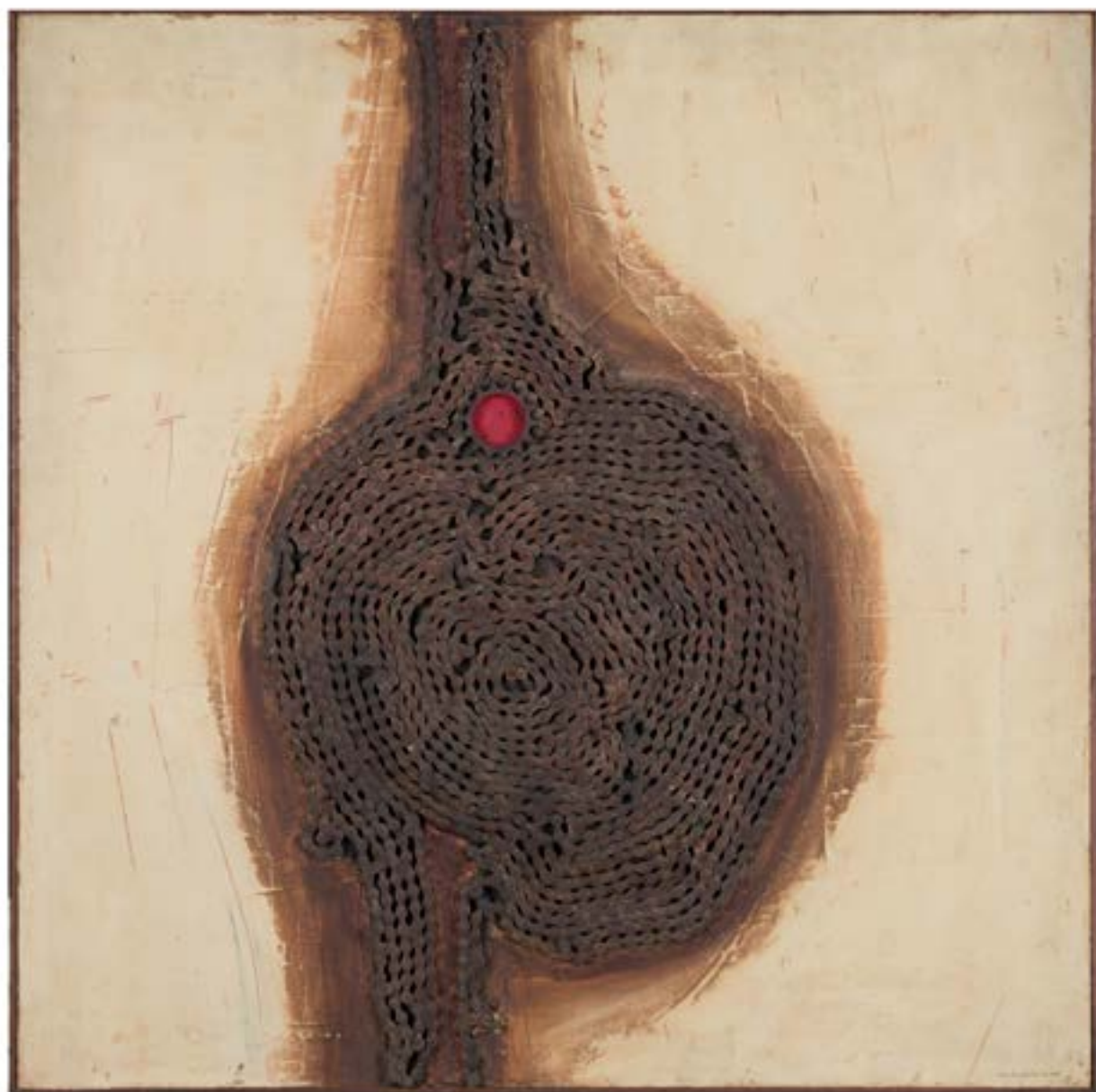






zonder titel (steen) | 1962 (hergoten in 1998)





F

Les années blanches d'un reconstructiviste rouge. Interview.

SERGIO SERVELLÓN

Directeur du FeliXart Museum, Drogenbos

Un matin d'été du mois de juillet. Nous cherchons un numéro de maison et nous arrêtons devant une boîte aux lettres rouge. Camiel Van Breedam, entièrement vêtu de rouge, vient à notre rencontre et nous entraîne à la découverte de son atelier, qui regorge de curiosités. Il nous conduit, par un escalier fait de ses propres mains, à une petite pièce à l'entresol où sont accrochées ses œuvres abstraites des débuts. Une chaise Tubax peinte en rouge est prête. Camiel est impatient. L'entretien commence et révèle un être humain sensible, fier de son art, mais aussi étonné de son parcours artistique.

98

L'exposition au FeliXart Museum ne montre que vos œuvres abstraites des débuts, soit seulement un élément de l'ensemble de votre œuvre. Choisir, est-ce ici renoncer ?

CAMIEL VAN BREEDAM: L'approche est en effet particulière, mais pour moi c'est un rêve qui se réalise. Cela fait si longtemps que j'aspire à montrer mes premières œuvres, « mes enfants ». Rien que cette série d' « Œuvres blanches », rien que cette facette-là. Dans d'autres expositions, le rapport a certes été fait entre ces œuvres-là et les œuvres ultérieures, mais elles n'ont que rarement été reprises dans la sélection. Elles ont été montrées en 1958, à l'occasion de ma première exposition personnelle à la galerie *Les Contemporains*. Madame Rona, la leading lady de la galerie, a pris contact avec moi suite à ma « mention » au concours de la Jeune Peinture belge. Juste avant moi, la galerie bruxelloise avait accueilli une exposition de Victor Servranckx, qui a acheté deux de mes œuvres, chacune à 1000 francs.¹ C'était formidable. Je ne connaissais pas l'homme à l'époque, et je n'étais pas au courant du rôle qu'il jouait sur la scène artistique. Je déboulais moi-même dans ce monde. Rien n'avait été calculé à l'avance, tout s'est fait spontanément. Mon choix de matériaux également.

Camiel donne une impression de franchise et de spontanéité. Son art est tellement personnel, cela se voit aussi dans sa mimique lorsqu'il nous en parle. Il est nostalgique, mais il l'était en fait déjà lorsqu'il était jeune. D'où lui vient cette propension à penser que « c'était mieux avant » ? Il doit un peu réfléchir avant de répondre.

Je ne sais plus, mais l'enduit comme fond a toujours été une constante. Je le retouchais ensuite avec un glacis, pour donner une texture spécifique à la matière. Dès le début, j'ai voulu créer une patine, avec des matériaux qui avaient déjà vécu. Également dans mes assemblages, que j'ai commencé à construire dans les années soixante. En 1960, j'ai rencontré le peintre Remo Martini à Diest. Il faisait de petits tableaux et a tellement été impressionné par la « leur rouge » que diffusaient mes œuvres qu'il s'est mis à faire des assemblages.

Lorsque j'ai vu l'effet de relief plus profond de ses assemblages, j'ai été influencé à mon tour. Mon « Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden » (*Retable pour combattre l'hypocrisie*) a marqué le début de mes assemblages. Je l'ai encore construit dans le grenier dans la maison de mes parents. Il est devenu tellement grand qu'il n'y avait plus moyen de le descendre.

Vous parlez d'influences. Avez-vous été influencé par les autres membres du groupe G58 ? Nourrissiez-vous déjà un engagement social à l'époque ?

Toute cette histoire m'a pris un peu au dépourvu. Il est très difficile d'expliquer pourquoi j'ai fait tout ce que j'ai fait comme je l'ai fait. Après mon service militaire, j'ai effectivement atterri dans un nouveau monde, où je ne connaissais personne. Marc Callewaert m'a fait membre de G58, un groupe de personnalités très fortes.² Au sein de ce groupe d'artistes, j'étais en fait uniquement en contact avec les « seconds couteaux ». Inévitablement, j'ai picoré ici et là des influences, et plus tard aussi chez Phases.³ Mais inconsciemment. Je ne cherchais pas à prendre position, je ne m'insurgeais pas contre l'art traditionnel. Mon engagement social n'est venu que plus tard. Mes créations voyaient le jour spontanément, avec des matériaux que je trouvais dans mon environnement.

Octave Landuyt, mon mentor pendant ma formation de régent en éducation plastique, m'a néanmoins fait prendre conscience de ce qu'était l'art en général. Je ne connaissais rien, c'est bien simple. Grâce à lui, j'ai découvert le langage plastique abstrait de Paul Klee, de qui m'est incontestablement venue l'idée des flèches. Mais à l'époque, je ne voyais pas ses œuvres comme des abstractions. C'est aussi au cours de cette période que j'ai créé mes premiers assemblages, même s'ils ne cadraient pas du tout avec ma formation et s'écartaient en tous points de ce que faisaient les autres étudiants ainsi que les « grands » de l'époque, qui se concentraient sur la peinture.

Ma famille et mon origine m'ont bien sûr aussi influencé, surtout dans mon choix de matériaux. Je viens d'une famille de plombiers : c'est le métier de mon père, de mon oncle et de mon frère. Inconsciemment, je me suis mis en quête de matériaux que je connaissais déjà. Un atelier de plombier est un monde en soi, avec des tôles de zinc, de crampons, des chaînes, des fers à souder et un banc de pliage. J'ai utilisé ces matériaux pour la série des Œuvres blanches. J'aime travailler de mes mains, avec des matériaux de récupération et des éléments qui ont déjà vécu une autre vie. Je suis aussi attaché à la région du Rupel, jadis si riche sur le plan industriel, richesse dont il ne reste malheureusement plus rien aujourd'hui. Je me suis même inspiré autrefois de la brique de Boom et des matériaux avec lesquels elle était faite, ainsi que de matériaux de récupération que j'ai trouvés dans des hangars de séchage à moitié en ruine. Peut-être mon choix systématique de l'enduit est-il un acte de rébellion contre ce qui était en train de se passer autour de moi, dans ma région en déclin. Et ceci crée dès lors une esthétique nouvelle. L'inconscient peut évoluer vers le conscient. L'esprit du temps joue dans tout cela.

Les titres de vos œuvres font référence à la musique africaine. Vous parlez aussi d'inspiration venue des Amérindiens. Quelle est l'origine de votre intérêt ethnique ? Et n'est-il pas délicat aujourd'hui de faire allusion au passé colonial ?

J'ai toujours eu du mal à donner des titres. « Groot wit » (*Grand blanc*), par exemple, n'est pas lyrique, mais décrit l'œuvre, et d'un point de vue pratique il fallait aussi que je fasse la distinction entre mes œuvres. J'ai découvert la musique africaine au cours d'histoire de l'art à Gand, où l'aspect ethnique de l'art était aussi mis en lumière. J'ai tout de suite été fasciné par les sons étranges, qui ont conduit à des titres étranges.

Pour la petite histoire : avec la « mention » obtenue au concours de la Jeune Peinture belge, j'avais gagné 7500 francs, qui m'ont servi à acheter un enregistreur à bande magnétique Siemens. J'ai ainsi pu enregistrer cette musique africaine, ce qui explique pourquoi la première série de cinq œuvres porte des titres plutôt conventionnels, tandis que ceux des œuvres de la Période blanche sont plus musicaux, plus loquaces. Et si particuliers.⁴

Avec la prise de conscience actuelle des crimes commis à l'époque coloniale, ceci semble peut-être trop frivole. Mais je ne changerais pas les titres maintenant, cela me semble une réaction totalement erronée. À l'origine, je les voyais comme un hommage aux paysans africains qui entonnaient des chants magnifiques en trayant les vaches. Je vois l'interprétation d'aujourd'hui comme une « relecture ». Les choses sont chargées d'une autre symbolique.

Il en va de même de ma prédilection pour les Indiens. Le rouge a été et est toujours ma couleur. Enfant, j'aimais par conséquent les voitures de pompiers et les images d'Indiens que je trouvais dans les emballages de chocolat Meurisse. Le terme « peau-rouge » déclencherait de nos jours une polémique, mais mon intention n'est absolument pas de désigner quelqu'un par une couleur, et encore moins de le réduire à celle-ci. J'ai sympathisé avec la dernière révolte des Indiens en 1973.

Il règne aujourd'hui une hypersensibilité, dans la protestation contre les crimes d'autrefois et dans le débat climatique. Je ne suis pas au courant de tout, mais j'ai l'impression que cette hypersensibilité n'est pas toujours totalement sincère. Il y a certes des gens qui se préoccupent réellement de ces questions, mais beaucoup font surtout semblant. Le capitalisme détruit beaucoup de choses, et d'après moi ce « putain d'argent » est derrière une bonne partie de ce qui va de travers dans notre société. Je me suis toujours élevé contre cela.

Vous appartenez aujourd'hui à l'histoire de l'art des années 1960 – 1970, qui est aussi le moment de l'émergence de l'art conceptuel. Comment vous positionnez-vous par rapport à l'art conceptuel ?

Grâce au mouvement Phases, qui avait une dimension internationale, je suis entré une fois de plus dans un tout autre monde, où j'ai bénéficié d'une reconnaissance. Il y a eu une exposition Phases au Musée d'Ixelles en 1964. Sous l'influence du surréalisme, mon œuvre est devenue plus lyrique. Elle a évolué d'une esthétique austère vers des assemblages avec différents éléments narratifs, vers le tridimensionnel.

Je ne connaissais pas l'art conceptuel. Toute l'idée de « Ceci, c'est de l'art ? » me dépassait un peu. L'art conceptuel n'est pas mon truc, et cette soi-disant percée de l'art conceptuel dans les années 70, je ne la vois pas comme ça. Cela n'a pas influencé mon discours. L'art contemporain est devenu synonyme d'art conceptuel et cela me dérange parfois. À commencer par la terminologie. L'accent mis sur l'objet a tout à coup été considéré comme ringard. L'« installation » est devenue un nouveau concept, mais je ne veux absolument pas y associer mes assemblages. Mes assemblages sont des « environnements », créés de mes propres mains parce que j'éprouve du plaisir à travailler corps et âme à la réalisation de mon art. Je suis attaché à mon art et au processus de fabrication, appelons-le simplement artisanal. Je suis tout sauf une personne qui fait réaliser une idée par d'autres. Il faut accorder davantage d'attention à l'ingénieur qu'à l'architecte, ai-je déjà dit.

Beaucoup d'art est dénué de sens, dénué d'âme. Et souvent aussi horriblement mauvais. Je vois plutôt le terme « installations » comme une notion générique creuse servant à désigner des œuvres qui, la plupart du temps, ne représentent rien et sont terriblement bêtes. L'idée de « tout est possible, tout est permis » peut me mettre en colère. Tout ce monde de l'art reste pour moi un mystère.

La colère vous prend-elle à d'autres moments encore ? Et s'exprime-t-elle dans un engagement politique ?

Il ne faut pas se mettre en colère, il faut rester en colère – et donc attentif –, ai-je appris de mon vieux compagnon de lutte, l'architecte Jul De Roover. Je continue à fulminer quand je pense à ces contrées de la région du Rupel, au patrimoine industriel qui a été détruit depuis les années soixante pour faire place à un véritable désert.

Les symboles changent, dans cette région-ci aussi. La « Tour de Braem », construite à l'origine pour les moins favorisés, a été rachetée par de riches promoteurs immobiliers qui ne respectent pas les dimensions originales et veulent en faire des résidences de prestige pour la classe supérieure.

Personnellement, je ne me suis jamais engagé politiquement, mais j'ai pris position. J'ai préféré fréquenter les cafés populaires, où il n'y avait pas d'argent, jusqu'à ce que je constate que le public était passé du rouge au noir, ce qui était très frappant dans la région du Rupel. La démographie a changé en raison du déclin de la région, mais au fond la couleur de quelqu'un ne devrait rien avoir à faire avec la politique. Ce qui se passe aujourd'hui a beaucoup à voir avec l'injustice dans le monde, qui est dirigé par de mauvaises personnes.

Artistiquement, vous suivez aussi votre propre voie et vous jouez avec des éléments du passé que vous assemblez.

Est-ce une forme d'opposition à la tabula rasa des années soixante, une période qui aspirait à un monde nouveau avec des matériaux nouveaux ?

J'ai plutôt l'ambition d'insuffler une vie nouvelle à des objets de rebut, des choses cassées et tombées en désuétude. Faire un assemblage d'une manière poétique, avec aussi une certaine dose de colère et même du chagrin face à la destruction.

Je recherche le côté poétique et, quand quelqu'un décrit mon œuvre en termes poétiques, je trouve cela extrêmement beau. La poésie se trouve dans les matériaux en déclin, et va bien au-delà de l'émotion à laquelle elle est souvent réduite.

Les snobs considèrent que l'art ne doit pas mener à l'émotion, mais à la confusion. L'art conceptuel mène à la confusion. Bon, cela nous conduit vraiment loin.

Vous n'êtes pas un constructiviste, mais un reconstructiviste.

C'est le plus beau compliment que vous puissiez me faire.

101

Notes

- 1 Victor Servranckx (1897-1965) est, après Georges Vantongerloo, le plus international et sans doute le plus productif des artistes abstraits belges de la première génération. À la galerie *Les Contemporains*, il a acheté en 1958 deux œuvres de Camiel Van Breedam, *sangé* et *lay-tchi*.
- 2 La participation de Van Breedam au groupe G58 et à la Hessenhuis à Anvers est évoquée dans l'article d'Ernest Van Buynder plus loin dans ce catalogue.
- 3 À partir de 1962, Camiel Van Breedam et Remo Martini adhèrent tous les deux au mouvement artistique international d'inspiration surréaliste constitué autour de la revue *Phases*.
- 4 *illiabrero*, *ka yok*, *mendele*, *ngashah* sont quelques exemples de ces titres. Les bandes magnétiques contiennent des morceaux de The Royal Drummers, Ochiengi Chitechi Wanga Men, Chemutoi Keitenya et Ndisa Keilo, entre autres.

GROOT WIT (*GRAND BLANC*)

CAMIEL VAN BREEDAM

Lorsque j'étais en dernière année à l'athénée de Boom, nous avons fait une excursion scolaire à Paris. Paris m'a complètement impressionné. C'était la première fois que je voyais de l'art. Au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, il y avait une statue, probablement de César, qui m'est restée en mémoire pour toujours. Un poisson fait de toutes sortes d'éléments métalliques, dont je me suis d'ailleurs moqué avec les copains de classe. C'était en 1955.

102

Deux ans plus tard, je terminais mes études de régent en éducation plastique à l'École normale moyenne de l'État de Gand. C'est là qu'un monde nouveau s'est ouvert à moi. Mon prof, l'artiste Octave Landuyt, a influencé tout le reste de ma vie. J'ai fait la connaissance d'autres étudiants qui venaient d'athénées, de collèges et surtout d'académies, et qui savaient dessiner ou peindre. Personnellement, j'avais eu mon dernier cours de dessin trois ans plus tôt. Pour Landuyt, la formation en éducation plastique allait bien au-delà du dessin et de la pédagogie, il nous mettait en contact avec l'art. L'œuvre de Paul Klee a fait forte impression sur moi. Mais des impressions venues de chez moi, de l'atelier de plombier de mon père, me trottaient aussi dans la tête. Le banc de pliage sur lequel je pouvais plier des rognures de zinc en forme d'escalier, le fer à souder avec lequel j'étais autorisé à travailler. Je devais toutefois me « défendre » vis-à-vis de mes condisciples. Voilà comment tout a commencé.

En face de notre école, il y avait l'arrière du Musée des Beaux-Arts de Gand. Je me rappelle les fenêtres en forme de demi-lune. À l'intérieur,

il y avait d'étranges appareils comme des planétariums-telluriums. Le soleil, la terre et une lampe, rien que des formes sphériques fixées sur une tige. C'est sans doute à ce moment-là que ces formes ont commencé à travailler dans ma tête. J'ai utilisé une souricière aplatie, un support à gâteaux, un ouvre-bouteille, du fil de zinc et toutes sortes de chaînettes, et j'ai fixé ces éléments sur un panneau en bois dans une couche d'enduit. Une fois que tout était sec, j'ai retouché l'enduit avec une fine couche de peinture grise, que j'ai ensuite grattée en grande partie. Était-ce la représentation du planétarium dans mon imagination ?

Landuyt m'a vu faire, et m'a aussi vu réaliser d'autres œuvres du même genre, et il m'a conseillé de concourir au Prix de la Jeune Peinture belge. Et effectivement, j'ai obtenu une « mention » avec cinq de mes premières œuvres. C'est comme ça que j'ai débarqué dans le monde de l'art. Tout à coup j'étais à une remise de prix, avec mon père, entouré de tous ces artistes qui avaient participé au concours. Je suis même apparu sur le grand écran du cinéma Plaza de Boom, dans les actualités hebdomadaires de Belgavox.

Sans les sages leçons et les encouragements d'Octave Landuyt, je n'aurais jamais découvert ce monde. Je n'en reviens toujours pas de l'élan qui m'a pris. Je suis surpris de voir comment j'ai commencé. Depuis lors, le « virus de l'art » ne m'a plus jamais quitté.

Les œuvres de mes débuts, les « œuvres blanches » comme je les appelle, m'ont toujours tenu à cœur. Elles sont et demeurent mes enfants.

Les années abstraites (1956-1962) : Camiel Van Breedam, une grande page blanche

ERNEST VAN BUYNDER

Président d'honneur du Musée d'Art contemporain d'Anvers (MuHKA)

Camiel Van Breedam (° Boom, 29 juin 1936) va à l'école à l'Athénée royal de Boom. De 1955 à 1957, il étudie à l'École normale moyenne de l'État de Gand, où il obtient un diplôme de régent en arts plastiques. L'artiste plasticien Octave Landuyt est son mentor, celui qui l'initie à l'art moderne et contemporain. Il encourage aussi Camiel à participer, avec ses premières œuvres abstraites, à un concours encore nouveau à l'époque, celui de *La Jeune Peinture belge*. Serge Vandercam remporte le concours, tandis que Camiel Van Breedam et Dan Van Severen sont gratifiés d'une mention. Les prix sont décernés en février 1957, date qui marque d'emblée le début de sa carrière artistique.

En 1957, Camiel Van Breedam participe à une exposition collective dans le centre d'art d'avant-garde *Celbeton* à Termonde. Ce point de rencontre artistique est dirigé par le professeur et critique d'art Adolf Merckx. Louis-Paul Boon est un habitué des lieux. Un an plus tard, Camiel Van Breedam tient sa première exposition personnelle à la célèbre galerie-pilote bruxelloise *Les Contemporains* de madame Elisabeth Rona. D'autres expositions individuelles suivent rapidement. À la *Galerie Aumann* de Düsseldorf, la ville du mouvement ZERO. Puis à Bruxelles, à la *Galerie Saint-Laurent* de Ph. Edouard Toussaint, alors fer de lance de l'art moderne et contemporain, qui organise aussi l'exposition des premiers abstraits belges.

G58

En 1959, Camiel Van Breedam devient rétroactivement membre fondateur du groupe d'artistes *G58 Hessenhuis* à Anvers. Il n'a pas pu faire partie du groupe en 1958, car il accomplissait alors son service militaire. À vrai dire, il n'est pas Anversoï, n'a pas étudié à l'Académie

royale des Beaux-Arts d'Anvers, n'a pas d'atelier à Anvers et n'est pas un habitué des bistros artistiques anversoï tels que le *Gard-Sivik*. C'est le critique d'art Marc Callewaert, président et cerveau du groupe, qui l'introduit dans le mouvement, soucieux de rassembler ainsi les talents.

G58 obtient de la ville d'Anvers le droit d'occuper les combles de la Hessenhuis, un entrepôt édifié en 1562 d'après les plans de Cornelis Floris de Vriendt. C'est là que s'épanouit quelques années durant (de novembre 1958 à février 1962) un art flamand expérimental et pluraliste, qui entretient des contacts étroits avec les courants artistiques internationaux. Au programme, il n'y a pas que des expositions d'art plastique : d'autres genres artistiques modernes sont également représentés, comme la littérature, le jazz, le théâtre expérimental et le ballet moderne. Ce sont des années inouïes pour l'art plastique flamand moderne. Camiel Van Breedam compte, avec Cel Overberghe (° Deurne, 1937) et Wannes Van de Velde (Anvers, 1937-2008), parmi les plus jeunes membres du groupe d'artistes.

1959 est une année chargée pour Camiel Van Breedam : ses œuvres sont présentées dans trois importantes expositions collectives organisées par *G58* à la Hessenhuis. Au début de l'année (du 31 janvier au 6 mars 1959), il participe à l'exposition autour du *Prix 1958 de la Jeune Peinture belge*, avec entre autres André Bogaert, Bert De Leeuw, Roger Raveel et Paul Van Hoeydonck. Il enchaîne avec (du 23 mai au 14 juin 1959) une exposition du Prix de la Critique, un prix décerné par des critiques d'art réunis au sein de l'*AICA (Association internationale des Critiques d'Art)*. L'exposition, qui rassemble les lauréats du prix pour la période 1957/1958, est organisée par *G58* qui prend le relais du *Palais des Beaux-Arts* de Charleroi. Camiel Van Breedam expose ici aux côtés d'Octave Landuyt, Michel Seuphor, Serge Vandercam et Louis Van Lint. En automne (du

14 novembre au 13 décembre 1959), une deuxième exposition collective de G58 a lieu, avec exclusivement des membres du groupe d'artistes (entre autres Jan Dries, Vic Gentils, Walter Leblanc, Pol Mara, Paul Van Hoeydonck et Dan Van Severen). Le président Marc Callewaert prononce le discours inaugural et consacre un article à l'exposition dans la *Gazet van Antwerpen* du 24 novembre 1959 : « *Deuxième exposition collective de G58 : Élargissement et approfondissement* ». À propos de Camiel Van Breedam, il écrit ce passage : « *Les œuvres avec lesquelles Camiel Van Breedam est représenté, et qui ne font pas partie de sa production la plus récente, ne sont plus à découvrir. Les reliefs sont entre-temps devenus plus puissants et tout indique que cet artiste est en quête d'une rencontre entre peinture et sculpture.* »

En 1960 (du 30 janvier au 18 février) vient alors la première exposition individuelle de Camiel Van Breedam à la Hessemhuis, avec sur le dépliant un texte de Philippe d'Arschot, critique d'art bien connu à l'époque. La presse est éloquente. « *Nouveau Van Breedam à la Hessemhuis* », peut-on lire dans un article du poète et critique Nic Van Bruggen dans le quotidien *Vooruit*. Maurits Bilcke, qui fait alors autorité en matière de critique de l'art abstrait, évoque lui aussi l'exposition dans la *Gazet van Antwerpen*. En automne 1960 (du 15 octobre au 13 novembre), la troisième exposition collective de G58 a lieu à la Hessemhuis : Camiel Van Breedam y expose avec d'autres membres du groupe, notamment Bert De Leeuw, Jan Dries, Walter Leblanc, Pol Mara, Vic Gentils, Paul Van Hoeydonck et Dan Van Severen. Il présente trois œuvres matiéristes. Fin 1961 (du 4 au 30 novembre), Camiel Van Breedam participe à la quatrième exposition collective G58, en compagnie de membres du groupe (Walter Leblanc et Pol Mara) ainsi que d'invités (Jan Burssens, Jo Delahaut, Luc Peire et Maurice Wyckaert).

En un court laps de temps – entre 1959 et 1961 – Camiel Van Breedam expose non moins de six fois à la Hessemhuis, où les expositions se succèdent à un rythme d'enfer. 1962 marque la fin du groupe d'artistes G58 autour de la Hessemhuis. Parallèlement à G58, Van Breedam a encore en 1960 une exposition en duo avec le sculpteur Willy Meysmans, une nouvelle fois à la galerie *Les Contemporains* à Bruxelles, une exposition individuelle chez *Veranneman*, encore à Courtrai à l'époque, et une autre à 't *Venster*, une galerie bien connue de Rotterdam.

Mixed media

La période 1956-1962 est marquée par une évolution particulièrement grande et profonde dans l'œuvre encore jeune de Camiel Van Breedam, notamment sur le plan de la technique. À partir de 1956, il opte tout à coup pour une technique mixte : du métal, des tôles de zinc avec soudure provenant de l'atelier de son père, des pièces de vélos et de parapluies sur panneau couvert d'enduit, qu'il retouche ensuite avec un glacis de peinture à l'huile. À propos de ces œuvres abstraites de la période 1956-1962, le critique et témoin oculaire Maurits Bilcke écrit un joli texte dans l'ouvrage magistral *La Peinture abstraite en Flandre* de Michel Seuphor.¹

« *Camiel Van Breedam n'avait que vingt ans et était encore totalement inconnu lorsque sa vision originale a brusquement retenu l'attention à l'occasion du Prix 1956 de la Jeune Peinture belge. Cet intérêt était pleinement mérité, même s'il ne s'agissait pas à proprement parler de tableaux au sens technique traditionnel du terme. Le matériau utilisé était une pâte grise, beige ou brune, dans laquelle étaient pris divers éléments de récupération comme des chaînes de vélo, des tiges d'acier, des feux stop, des clés, des fourchettes et autres objets usuels. La disposition presque géométrique de ces objets au sens détourné n'empêchait nullement qu'une attraction magique se dégage de l'ensemble. (...) Parfois la pâte seule suffit, simplement parcourue d'une composition de lignes parallèles ou d'un cercle irrégulier (déformé d'un seul côté). La matière, granuleuse comme une peau brûlée et dure comme la terre cuite des briqueteries de Boom, attire irrésistiblement le toucher. Le coloris, aussi sobre soit-il, est néanmoins riche de maintes nuances délicates, tandis que la lumière fait encore mieux ressortir le relief et nous incite à observer l'œuvre sous différents angles. Par la limitation de sa vision, d'une part, et la richesse de son matériau, d'autre part, Van Breedam a sondé toujours plus profondément l'essence de sa personnalité et, ce faisant, il a réussi à marquer sa forme d'expression d'une empreinte franchement originale.* »

Tekens in steen I (Signes dans la pierre I)

En 2012, pendant l'exposition *Retour sur les artistes anversois du mouvement G58* à ING Antwerpen, « *Tekens in steen I* », de la collection d'art du *Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers* (KMSKA),

est présenté. Cette œuvre de 1957 fait référence au recueil de nouvelles *Tekens in steen I* de l'écrivain et journaliste Frans De Bruyn, lui aussi originaire de Boom et connaissant donc bien les briqueteries de la région du Rupel. Leen de Jong, collaboratrice au KMSKA, décrit de façon pénétrante l'œuvre de Camiel Van Breedam dans le catalogue :

« *Tekens in steen I* est fait de tôle sur laquelle de l'enduit a été étalé, puis lissé avec de la térébenthine de manière à produire un glacis. L'artiste utilise du plomb de l'atelier de plomberie de son père et de son oncle, il le découpe en petites tôles de formes diverses et le fixe avec différentes pièces de vélo sur le support dans la couche d'enduit. Le relief est une mosaïque de petites formes géométriques sombres qui contrastent avec la blancheur de la couche d'enduit. Tant la matière un peu brute que les pièces industrielles intégrées dans *Tekens in steen I* sont des éléments qui font référence à sa jeunesse et à l'environnement dans lequel Van Breedam a grandi : les ateliers, les briqueteries, le travail manuel. Par ailleurs, la composition délicate de l'œuvre renvoie aux créations ludiques pleines de fantaisie de Klee. Van Breedam continue à faire des variations sur ce thème pendant trois ans. Dans le même temps, il remporte assez vite du succès dans le milieu de l'art, notamment en tant que membre du groupe d'avant-garde G58 à la Hessenhuis d'Anvers. »

Relief

Dans l'ouvrage de référence *L'Art en Belgique depuis 1945*, madame Phil Mertens, conservatrice des *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* à Bruxelles, écrit un passage sur Camiel Van Breedam² : « L'objet peut aussi s'identifier à la matière. C'est le cas chez Camiel Van Breedam, qui, en 1956, présente des œuvres à l'occasion du *Prix de la Jeune Peinture belge*. Ces compositions, dans lesquelles les objets sont utilisés comme anti-forme, se rapprochent de l'esprit néodadaïste, mais renvoient aussi directement au développement d'un anti-art tel qu'il se manifesterait dans les années soixante dans notre pays, et qui deviendra caractéristique de Van Breedam comme de Vic Gentils. Sous une lumière changeante, la matière calcinée granuleuse des reliefs de Van Breedam et la matérialité des éléments de récupération perdent leur agressivité pour revêtir parfois un caractère envoûtant. »

Forum

À partir de 1962, les *expositions Forum* de Gand reprennent le rôle de *G58 Hessenhuis*. *Forum 62* se déroule sur le site historique de l'abbaye Saint-Pierre, sous la direction de Karel J. Geirlandt. C'est une nouvelle tentative pour confronter son propre art avec l'art international et lui trouver une place dans celui-ci. *Forum* souhaite présenter de façon informative l'art de l'actualité, l'art en devenir. Quelque 70 artistes belges et étrangers, avec un accent tout particulier sur le *groupe ZERO*, y exposent. *Forum 63*, à nouveau à l'abbaye Saint-Pierre, réunit une cinquantaine d'artistes belges et étrangers, surtout des membres du *groupe ZERO* et des *Nouveaux Réalistes*. Camiel Van Breedam fait chaque fois partie de cette sélection internationale.

De décembre 1963 à janvier 1964, Van Breedam expose de nouveau à la *galerie Saint-Laurent* à Bruxelles, cette fois avec Annie Debie. Plus tard dans le courant de 1964, il participe aussi à l'exposition pionnière *Le retour des choses*, avec Remo Martini, Marcel Broodthaers, Annie Debie, José Goemaere et Emile Christiaens.

Assemblage

À partir de 1964, Camiel Van Breedam crée surtout des assemblages tridimensionnels à thématique socio-philosophique et il se détache peu à peu de l'abstraction. Son « *Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden* » (*Retable pour combattre l'hypocrisie*) est un de ses premiers assemblages, qui date de 1964. Cette année-là, il devient aussi membre du *groupe d'art Phases*, fondé à Paris par le poète Edouard Jaguer.

Les contacts de Camiel Van Breedam avec son mentor Octave Landuyt, avec ses collègues de *G58 Hessenhuis* et avec les artistes internationaux que *G58* attire, mais aussi et surtout sa propre quête accélèrent son processus évolutif dans la période 1956-1962. Il crée des œuvres originales d'une valeur durable, sa contribution personnelle à l'art abstrait. De plus, il est dès le départ un artiste qui se remet continuellement en question et qui se renouvelle en permanence. Et ce jusqu'au jour d'aujourd'hui, ce qui est extrêmement rare : une heureuse exception dans le paysage des arts.

L'œuvre de Camiel Van Breedam évoquée par Ernest Van Buynder.

Camiel Van Breedam est une des forces vives des générations d'artistes plasticiens qui ont repensé la sculpture à partir du bidimensionnel.

Il a construit dès le départ une œuvre cohérente et il continue encore aujourd'hui de le faire. Il a commencé par des œuvres bidimensionnelles abstraites, dans lesquelles il a intégré toutes sortes d'objets usuels tels que des chaînes de vélo. Une de ces œuvres est d'ailleurs un hommage au coureur cycliste Stan Ockers, mort dans un accident le 1^{er} octobre 1956. La chaîne de vélo est ici utilisée comme élément conférant forme et texture à des reliefs abstraits, comme « Rood punt » (*Point rouge*) de 1962. C'était un matériau anticonformiste, tout comme d'ailleurs les bandes de métal, les morceaux de parapluie, les ustensiles de cuisine, les tigettes et les chaînettes qui sont intégrés dans « Groot wit » (*Grand blanc*) de 1957. C'était des compositions contrapuntiques, des improvisations polyphoniques, pour parler en termes musicaux. Camiel Van Breedam est d'ailleurs un brillant musicien de jazz New Orleans. Les objets sont utilisés de manière telle que matériau véritable et peinture matiériste vont de pair. L'œuvre devient la matérialisation du tableau-relief. L'artiste n'est-il pas le fils d'un plombier de la région du Rupel, berceau des briqueteries ? Les œuvres des débuts demeurent d'actualité. Il se dégage de certaines d'entre elles un subtil équilibre de calme et d'apaisement. D'autres expriment la tension qui émane d'un champ de forces.

Dans le vaste mouvement de l'abstraction des années cinquante, je le rapprocherais de la *peinture matiériste*. En introduisant dans l'art des objets et des matériaux ordinaires, il devance d'une décennie l'*Arte Povera* italien. Dans la deuxième moitié des années cinquante, Camiel Van Breedam a fait partie de la scène artistique et, avec ses œuvres abstraites originales, il est devenu une des figures marquantes de *G58 Hessenhuis* et de l'art abstrait en Belgique.

Après l'abstraction, il s'est lancé au début des années soixante dans des assemblages monumentaux dotés d'une signification sociopolitique claire. Ses assemblages et ses environnements dans l'espace faisant référence aux actes meurtriers brutalement perpétrés contre la civilisation des Amérindiens sont typiques de cette période. Ils ont été présentés en 2016 sous le titre « Rood/huid - Het zien van uw steden doet pijn aan de ogen » (*Peau/rouge - La vue de vos villes fait mal aux yeux*) au *Musée Caserne Dossin* à Malines. Une fois de plus, Camiel Van Breedam a trouvé sa propre voie en sculpture, une voie qui se rattache à l'art de l'assemblage et des environnements, une forme d'art internationale qui a pris corps dans les années soixante, et dont il a écrit un chapitre.

Ses œuvres des dix dernières années, avec des escaliers, des échelles, des cartes, des reliefs, des lettres, se rapprochent à nouveau par leur composition et leur structure de son œuvre abstraite, avec des références à Paul Klee, Joseph Cornell, Oskar Schlemmer, Chaïm Soutine et l'Anversois Georges Vantongerloo. La boucle est bouclée, l'œuvre accomplie.



Note personnelle de l'auteur :

C'est au milieu des années 60 que j'ai découvert l'œuvre de Camiel Van Breedam. Au début des années 70, j'ai fait la connaissance de l'artiste lui-même par l'intermédiaire de Walter Van Herp, un ami commun de la région de Boom et un amateur d'art, à qui je veux dédier ce texte en souvenir.

Au cours du demi-siècle qui s'est écoulé depuis lors, je me suis souvent rendu à l'atelier de Camiel à Aartselaar pour y contempler ses œuvres. De temps en temps, il m'a aussi montré des œuvres de ses débuts abstraits.

Mon texte se compose d'une partie documentaire sur la période abstraite et d'une note personnelle dans laquelle je situe ses premières œuvres dans la globalité de son œuvre.

Je me base bien sûr sur les nombreux auteurs qui ont précédemment décrit l'œuvre de Camiel Van Breedam. En particulier Etienne Wils, mais aussi le Dr Wim Meewis et Roger M. J. de Neef, qui ont écrit en 1986 à ma demande des textes pour le premier numéro *Camiel Van Breedam* de la série de monographies d'art *Beeld/Spraak*, éditée par le Willemsfonds.



Notes

- 1 Michel Seuphor, *La Peinture abstraite en Flandre*, Éditions Arcade, Bruxelles, 1963, pages 300-301. Trois alinéas sont cités. Dans cet ouvrage de référence figure une reproduction pleine page d'un chef-d'œuvre abstrait de 1962 : « Kermis te Boom » (*La kermesse à Boom*), éléments en zinc sur panneau, 81 cm x 81 cm.
- 2 *Kunst in België na 45*, Mercatorfonds, Anvers, 1983, p. 88, sous le titre De informelen – Destructie van de vorm door kleur, materie en recuperatiemateriaal et le sous-titre reliëf. Ce texte est illustré par une reproduction de l'œuvre d'art : Camiel Van Breedam, « Groot wit » (*Grand blanc*), 1957, divers éléments métalliques sur panneau, 72 x 93 cm.

The white years of a red reconstructivist. An interview.

SERGIO SERVELLÓN

Director of the FeliXart Museum, Drogenbos

One summer morning in July. We're looking for a house number and stop at a red letterbox. Camiel Van Breedam, clad totally in red, comes to meet us. He ushers us impatiently into his studio, bursting with curiosities. A home-made staircase leads to an upstairs room, where his early abstract works hang. A red lacquered tubax chair is ready. Camiel is impatient. The conversation begins and reveals a man of feeling, proud of his art, but also taken aback by his artistic journey.

The exhibition in the FeliXart Museum displays only your early abstract works, which are only one element of your entire oeuvre. Is this choosing somewhat like losing?

107

CAMIEL VAN BREEDAM: It's an unusual approach, but for me a dream becomes a reality. I've wished for a very long time to show my first works, 'my children'. Only this 'White works' series, just this facet. Other exhibitions drew the line between these and later works, as a result of which they were rarely selected. They were shown in 1958, during my first personal exhibition at *Les Contemporains*. Mrs Rona, the leading lady there, contacted me after I obtained a mention in the Jeune Peinture competition. Just before that, this gallery had put on an exhibition of Victor Servranckx, who purchased two of my works, for 1000 francs each.¹ That was a formidable sum. At that time, I didn't know the man or the role he played on the artistic scene. Then I rolled into that world myself. Nothing was calculated in advance, everything came spontaneously. Just as my choice of materials.

Camiel gives a very uninhibited impression. His art is very personal to him: it shows in his facial expressions when he talks about it. He is nostalgic, but was that as a matter of fact, when he was young. From where that urge to 'things used to be better'? He has to think about that.

I don't remember, but the filler as a background was always a constant. I then worked it with a glaze to create a specific material texture. From the beginning I worked to obtain a patina, using weathered materials. Also, in my assemblies, which I started building in the 1960s. In 1960 I met painter Remo Martini in Diest. He was then making small paintings and was so impressed by the 'red glow' that my work gave off that he started making assemblies. In turn I was influenced by the deeper relief he used in his assemblies. My 'Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden' (*Altar to combat hypocrisy*) was the start of my assemblies. I built it in the attic of my childhood home. It got so big it couldn't go downstairs.

You talk about influences. Were you influenced by the other members of the G58 group? Did you already have a social commitment at the time?

This whole affair somewhat overwhelmed me at the time. It's very difficult to explain why I did everything as I did. After my military service I did indeed enter a new world, in which I knew nobody. Marc Callewaert made me a member of the G58, a group of very strong characters.² In this artist group I was in fact in contact only with the 'lesser gods'. Inevitably I picked up influences there, and later also at Phases.³ But rather unconsciously, I was not looking to take a position, did not set myself up in opposition to traditional art. My social commitment came later. My creations came spontaneously, using the materials from my daily world.

Octave Landuyt, my mentor during my training as a second school art teacher, made me very aware of art in general. I didn't know anything, it's that simple. Thanks to him I got to know the abstract visual language of Paul Klee, from whom I undoubtedly took the idea of arrows. But in those days, I didn't view his works as 'abstract'. It was around that time that I also created my first assemblies. These were not part of my training at all and differed in every way from what my fellow students and also the 'greats' of the day were doing, focused essentially on painting.

My family and my origin also influenced me, of course, especially in my choice of materials. I come from a plumber family: it's the trade of my father, uncle and brother. I unconsciously went looking for materials I already knew. A plumbing workshop is a world in itself, with zinc plates, clamps, chains, soldering irons and a press brake. I used these materials for the White works series. I enjoy working with my hands, with recovered materials and elements that have already had a different life. I'm also attached to the Rupel region (south-west of Antwerp), once industrially so rich, of which unfortunately nothing remains today. I've occasionally gone back to the famous Boom bricks and the materials with which they were made, and recuperation materials I've found in the half-demolished drying sheds. Perhaps my consistent choice of filler was an act of rebellion against what was happening all around me in my demolished region. And this then creates a new aesthetic. The unconscious can evolve into the conscious. The spirit of the times plays a role in this.

The titles of the works refer to African music. You also speak of inspiration you got from the American Indians. Where does your ethnic interest come from? And isn't it a bit risky referring today to the colonial past?

I've always had a hard time finding titles. 'Groot wit' (*Large white*), for example, is not lyrical, but it describes the work, and very practically it was important to distinguish my works. My introduction to African music came during the art history course in Ghent, where the ethnic side of art was also discussed. I was immediately fascinated by the strange sounds, and these led to these strange titles.

Also, with the 'honourable mention' at the Jeune Peinture competition I won 7,500 francs, which I used to buy a Siemens tape recorder. With this I recorded this African music, which immediately explains why the first series of five works had rather conventional titles and the works of the White period are more melodious, less taciturn. And so unusual.⁴

With the current awareness of colonial misdeeds, this may seem too frivolous. But I wouldn't change the titles right now, I think that's an absolutely wrong response. Originally, I saw this as a tribute to the African farmers who sang beautifully while milking their cows. I see today's interpretation as a 'rereading'. Things become loaded with another symbolism.

This is also the case with my preference for the Indians. Red was and still is my colour, as you may have noticed. As a child I loved fire engines and the pictures of the Indians that I found in the packaging of Meurisse chocolate. The term 'redskin' is supposed to be controversial today, but I've no intention to refer to someone by their colour, let alone denigrate them, it was simply the term that was used in that era. I sympathized with the last Indian rebellion in 1973.

Today everyone is hypersensitive to the misdeeds of the past. And the same applies to the climate debate. I don't really have all the details, but I do have the impression that this hypersensitivity is not always experienced equally. There are people who are consciously active in this area, but many are mostly pretending. Capitalism is destroying a lot, and for me 'f***ing money' is behind much of what is skewed in our society. I've always resisted that.

You now belong to the art history of the 1960s-1970s. This was also the time when conceptual art emerged. What are your feelings towards conceptual art?

Thanks to the Phases movement, with its international dimension, I found myself in a completely different world, where I received recognition. There was a Phases exhibition at the Museum of Ixelles in 1964. Under the influence of Surrealism my work became more lyrical. My work evolved from strict formalism to assemblages with different narrative elements, and then to the three-dimensional.

I never got into conceptual art. The whole idea of 'Ceci, c'est de l'art?' rather passed me by. Conceptual art isn't my thing and I don't see the so-called breakthrough of conceptual art in the 1970s in that way. It didn't affect my discourse. Contemporary art became synonymous with conceptual art and at times I have a hard time with that. It already starts with the use of the words. The emphasis on the object was seen as outdated and corny. 'Installation' became a new concept, but I definitely don't want to associate my assemblages with that. My assemblages are 'environments', made by myself because I enjoy working on my art with heart and soul. I'm attached to my work and the production process, call it craftwork if you wish. I'm anything but the person who has an idea and then has it executed by others. I once said that the engineer deserves more attention than the architect.

Much art is meaningless, soulless. And often shockingly bad. I tend to see 'installations' as a hollow general concept for works that often represent nothing and are terribly stupid. The idea of 'everything is possible, everything is allowed' gets me angry. That whole art world is still a mystery to me.

Do you often persist in your anger? And is that reflected in political commitment?

You mustn't get angry; you must remain angry - and therefore attentive - as I learned from my old colleague-in-arms and architect Jul De Roover. I can still fulminate when I think of the Rupel region, of the industrial heritage that has been destroyed into a real wasteland since the 1960s.

Symbols change, in this region too. The 'Braem Tower', originally built as housing for the less well-off, was later bought by wealthy developers who disrespect the original dimensions and want to turn it into prestigious residences for the upper class.

Personally, I've never been politically engaged, but I have taken positions. I preferred to visit popular cafés, where there was no money, until I noticed that the clientele was changing from red (socialist) to black (far right), which was very striking in the Rupel region. The demography

changed with the decline of the region, but actually a person's colour shouldn't have anything to do with politics. What's happening today has a lot to do with injustice in the world, which is managed by bad people.

Artistically you also go your own way and play with elements from the past that you assemble. Is that a form of resistance dating from the tabula rasa of the 1960s, a period that aimed for a new world using new materials?

My ambition is more to breathe new life into residual objects, broken and lost items. Building an assembly in a poetic way, which also includes a certain anger and even sorrow for destruction.

I strive for the poetic and when someone describes my work in poetic terms, I always find that very beautiful. There is poetry in decayed materials. This goes much further than emotion, to which it is often reduced.

Snobs believe that art should not lead to emotion, but to confusion. Conceptual art leads to confusion. Look, that's taking us a long way.

You are not then a constructivist, but a reconstructivist.

That's the nicest compliment you can give me.

Notes

- 1 After Georges Vantongerloo, Victor Servranckx (1897-1965) is the most international and perhaps most productive of the first generation of abstract artists in Belgium. In the gallery *Les Contemporains* in 1958 he purchased two works by Camiel Van Breedam, *sangé* and *lay-tchi*.
- 2 Van Breedam's involvement with the G58 group and the Hessenhuis in Antwerp is discussed in the article by Ernest Van Buynder, further on in this catalogue.
- 3 From 1962, both Camiel Van Breedam and Remo Martini joined the Surrealistically inspired international art movement and magazine *Phases*.
- 4 *illibrero*, *ka yok*, *mendele*, *ngashah*. are examples of such titles. The audio tapes included tracks from The Royal Drummers, Ochiengi Chitechi Wanga Men, Chemutoi Keitenya and Ndisa Keilo.

GROOT WIT (*LARGE WHITE*)

CAMIEL VAN BREEDAM

During my last year at grammar school in Boom we went on a school trip to Paris. Paris made an overwhelming impression on me. For the first time in my life I saw art. In the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris there was a statue, probably by César, that I will never forget. It was a fish made of an assortment of iron parts, at which I laughed along with my classmates. That was in 1955.

Two years later I graduated from the art college in Ghent as a secondary school teacher of visual arts. A new world opened up for me. My teacher, the artist Octave Landuyt, influenced the rest of my life. There I met other students coming from grammar schools, colleges and especially art academies, who could draw or paint. My last drawing lesson was already three years ago. Landuyt made art(s) education into much more than just drawing and pedagogics, he brought us into contact with art itself. Paul Klee's work made a huge impression on me. But my head also contained impressions from home, from my father's plumbing workshop: the press brake where I could fold strips of zinc waste into the shape of a staircase, the soldering iron with which I was allowed to work. I had to 'defend' myself against my fellow students. And that's how it all started.

Across the street from our school building was the rear of the Ghent Museum of Fine Arts. I remember the crescent-shaped windows. Inside were strange devices, such as planetarium telluriums.

The sun, the earth and a lamp, all spherical shapes attached to rods. Probably those shapes suddenly started to influence me. I used a press-flat mousetrap, a cake coaster, a bottle opener, zinc wire and all kinds of little chains and mounted them in filler on a wooden panel. When everything was dry, I covered the filler with a thin layer of grey paint, most of which I later scraped off. Was that the representation of the planetarium in my imagination?

Landuyt saw me at work, as well as with similar works, and advised me to compete for the Prix de la Jeune Peinture belge. I actually obtained a 'mention', an honourable mention with five of the first works I ever made. That was my thunderous entrée into the art world. Suddenly I was there at the award ceremony, with my father, among all those artists who had participated in the competition. As a result, I appeared on the big screen in the weekly Belgavox newsreel at the Plaza cinema in Boom.

Without Octave Landuyt's wise lessons and encouragement I would never have got to know this world. I'm still amazed at what inspired me. I'm surprised how I got started. The 'art bug' has never left me since.

The works from the early days, the 'white works' as I call them, have always remained close to my heart. They remain my children.

The abstract years (1956-1962): Camiel Van Breedam's 'large white' beginnings

ERNEST VAN BUYNDER

Honorary Chairman of the Museum of Contemporary Art, Antwerp (MuHKA).

112

Camiel Van Breedam (° Boom, 29 June 1936) attended the Koninklijk Atheneum (grammar school) in Boom. From 1955 to 1957 he studied at the Rijksmiddelbare Normalschool (teacher training college) where he obtained a 'regent' art teacher's diploma. His mentor there was visual artist Octave Landuyt, who introduced him to modern and contemporary art. Landuyt also encouraged Camiel to take part with his first abstract works in the then very young *La Jeune Peinture belge* (*Young Belgian Painting*) competition. Serge Vandercam took the prize, while Camiel Van Breedam and Dan Van Severen received honourable mentions. The prize award ceremony in February 1957 marks the start of Van Breedam's artistic career.

In 1957 Camiel Van Breedam took part in a group exhibition in the *Celbeton* avant-garde art centre in Dendermonde. This artistic meeting point was run by teacher-art critic Adolf Merckx, with writer and art critic Louis-Paul Boon a loyal guest. One year later Camiel Van Breedam had his first personal exhibition in the well-known Brussels pilot gallery *Les Contemporains* run by Ms. Elisabeth Rona. Other individual exhibitions followed in quick succession. In the *Galerie Aumann* in Düsseldorf, the city of the ZERO movement. Then in the Brussels *Galerie Saint-Laurent* of Ph. Edouard Toussaint, then the spearhead of modern and contemporary art, who also organized the exhibition of the first Belgian abstracts.

G58

In 1959 Camiel Van Breedam became a founding member of the artist group *G58 Hessenhuis* in Antwerp, with retroactive effect, as in 1958 as he was doing his national service and could not be

present. In fact, he was not an Antwerp citizen, had not studied at the Antwerp Royal Academy of Fine Arts, had no studio in the city and was not a regular frequenter of the Antwerp artistic bars like the *Gard-Sivik*. Art critic Marc Callewaert, chairman and mastermind behind the group, introduced him from a desire to add talent.

G58 received from the city of Antwerp the attic of the Hessenhuis, a warehouse built in 1562 to the plans of Cornelis Floris de Vriendt. There, from November 1958 to February 1962, an experimental, pluralistic Flemish art developed, in close contact with international art movements. The focus was wider than exhibitions of visual art, extending to other modern art genres like literature, jazz, experimental theatre and ballet. These were exceptionally rich years for modern Flemish visual art. Along with Cel Overberghe (° Deurne, 1937) and Wannes Van de Velde (Antwerp, 1937-2008), Camiel Van Breedam was one of the youngest members of the artist group.

1959 was a busy year for Camiel Van Breedam: his work was shown in three important G58 group exhibitions in the Hessenhuis. In the spring (31 January to 6 March 1959) he took part in the exhibition around the *Young Belgian Painting Prize 1958*, together with, among others, André Bogaert, Bert De Leeuw, Roger Raveel and Paul Van Hoeydonck. Immediately afterwards (from 23 May to 14 June 1959) there followed an exhibition of the so-called Critics' Prize, an initiative of art critics gathered in the *AICA (Association Internationale des Critiques d'Art)*. The G58 took over this exhibition, that brought together the 1957/1958 winners of this prize, from the *Palais des Beaux-Arts* in Charleroi. There Camiel Van Breedam exhibited together with Octave Landuyt, Michel Seuphor, Serge

Vandercam and Louis Van Lint. In the autumn (from 14 November to 13 December 1959) came a second G58 Group Exhibition, limited this time to group members, and including Jan Dries, Vic Gentils, Walter Leblanc, Pol Mara, Paul Van Hoeydonck and Dan Van Severen. Chairman Marc Callewaert gave the introductory speech and dedicated an article to the event in the *Gazet Van Antwerpen* of 24 November 1959: *'Second G58 Group Exhibition: Expansion and deepening'*. About Camiel Van Breedam he wrote: *'The work with which Camiel Van Breedam is represented, and which is not part of his latest production, is not a new discovery either. The reliefs have since become more powerful and everything indicates that this artist is looking for a meeting between painting and sculpture.'*

In 1960 (from 30 January to 18 February) came Camiel Van Breedam's first personal exhibition in the Hessenhuis, with the folder text bearing a text by the then well-known art critic Philippe d'Arsocht. The press spoke about it at length. *'New Van Breedam in the Hessenhuis'*, wrote poet-critic Nic Van Bruggen in an article for the newspaper *Vooruit*. Maurits Bilcke, the authority of the day in abstract art criticism, also discussed the exhibition in the *Gazet van Antwerpen*. In autumn 1960 (from 15 October to 13 November), the third G58 Group Exhibition followed in the Hessenhuis, in which Camiel Van Breedam exhibited with other group members, including Bert De Leeuw, Jan Dries, Walter Leblanc, Pol Mara, Vic Gentils, Paul Van Hoeydonck and Dan Van Severen. Camiel Van Breedam showed three material works there. The fourth G58 Group Exhibition was held at the end of 1961 (from 4 to 30 November), where Camiel Van Breedam exhibited with group members Walter Leblanc and Pol Mara and also with invitees Jan Burssens, Jo Delahaut, Luc Peire and Maurice Wyckaert.

In the short span of time from 1959 to 1961, Camiel Van Breedam exhibited no less than six times in the Hessenhuis, where exhibitions followed one another at breakneck speed. 1962 was the end of the G58 artists' group based on the Hessenhuis. Parallel with G58, Van Breedam also had a duo exhibition in 1960 with sculptor Willy Meysmans, again at *Les Contemporains* in Brussels, and personal exhibitions at *Veranneman*, then still in Kortrijk, and at *'t Venster*, a well-known gallery in Rotterdam.

Mixed media

1956-1962 is a period of particularly strong and incisive development in Camiel Van Breedam's still young oeuvre, also in terms of technology. From 1956 onwards he suddenly moves to mixed media: metal, zinc plates with solder from his father's studio, bicycle and umbrella parts on plastered panel, finished with an oil paint glaze. Critic and eyewitness Maurits Bilcke wrote a sharply-observed text on this abstract work from 1956-1962 in Michel Seuphor's masterly book *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*.¹

'Camiel Van Breedam was only twenty years old and completely unknown, when suddenly attention was drawn to his original work on the occasion of the 1956 Young Belgian Painting Prize. Interest that was fully merited, even if these were not actual paintings in the traditional technical sense of the word. The material was a grey, beige or brown dough, into which were set all kinds of scrap materials: bicycle chains, steel bars, traffic lights, keys, forks and other banal utensils. The almost geometric arrangement of these re-purposed objects did not prevent the whole from radiating a magical attraction. (...) Sometimes the dough itself was enough, with a composition of parallel lines or an irregular circle, breaking out into a line on one side. This matter, grainy like burnt skin and hard as the baked pottery from the Boom brickyards, irresistibly makes us want to touch it. Though sober, the colouring exhibits a great wealth of delicate shades, while the incidence of light further enhances the relief, inviting us to view the work from various angles. By limiting his vision on the one hand, and with the rich variety of his material on the other, Van Breedam drills ever deeper into the essence of his personality, leaving a genuinely original stamp on his mode of expression.'

Tekens in steen I (Signs in stone I)

'Tekens in steen I', from the collection of the *Royal Museum of Fine Arts Antwerp* (KMSKA) was displayed in 2012 during the exhibition *The 58'ers* at ING Antwerp. This work from 1957 refers to the eponymous collection of stories by author-journalist Frans De Bruyn, who, like Camiel Van Breedam, was from Boom and familiar with the brickyards in the Rupel region. In the catalogue, Leen de Jong from the KMSKA

gives an incisive description of Camiel Van Breedam's artwork:

'Tekens in steen I consists of a plate which has been coated with filler, and then smoothed with turpentine to form a glaze. The artist uses the lead from the Van Breedam plumbing workshop of his uncle and father, cuts it into all kinds of shapes and fixes these into the filler layer on the support, together with various bicycle parts. The relief is a mosaic of small geometric shapes forming dark contrasts with the white filler layer. Both the somewhat brutal material and the industrial parts used in Tekens in steen I refer to Van Breedam's youth and the environment in which he grew up: the workshops, the brickworks, craft labour. At the same time, the fine composition of the work harks back to Klee's playful, imaginative creations. For three years, Van Breedam continued to play variations on this theme. At the same time, he quickly emerged in the art environment, including as a member of the avant-garde G58 group in the Antwerp Hessenhuis.'

Relief

Ms. Phil Mertens, curator of the *Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels, wrote in the reference work *Art in Belgium since 45* a passage about Camiel Van Breedam²: *'The object can also assimilate with the material of which it is made. This applies to Camiel Van Breedam, who exhibited works in 1956 for the Young Belgian Painting Prize. These compositions, in which the objects are applied as anti-form, can be seen as the continuation of a neo-Dadaistic spirit, but also refer to the development of an anti-art, as would develop in our country in the 1960s and would characterize the work of both Van Breedam and Vic Gentils. The grainy, burnt matter of Van Breedam's reliefs and the materiality of the scrap material lose their aggressiveness under the varying incidence of light, at times taking on a magically enchanting character.'*

Forum

From 1962, the *Forum* exhibitions in Ghent took over the role of *G58 Hessenhuis*. *Forum 62* took place in the historic St. Peter's Abbey under the direction of Karel J. Geirlandt. This was a renewed attempt to confront local art with the international scene and ensure its

integration into it. *Forum* sought to inform about contemporary art in the making. Some seventy Belgian and foreign artists exhibited there, with the emphasis on the *ZERO group*. *Forum 63*, held again in St. Peter's Abbey, brought together some fifty Belgian and foreign artists, mainly from the *ZERO group* and the *Nouveaux Réalistes*. Camiel Van Breedam was each time part of this international selection.

Van Breedam exhibited again from December 1963 to January 1964 at the Brussels *Galerie Saint-Laurent*, this time together with Annie Debie. Later in 1964 he also participated in the groundbreaking exhibition *Le retour des choses*, together with Remo Martini, Marcel Broodthaers, Annie Debie, José Goemaere and Emile Christiaens.

Assemblages

From 1964 onwards, Camiel Van Breedam created mainly three-dimensional assemblies with social and philosophical themes and gradually moved away from abstraction. His *'Altaar om de schijnheiligheid te bestrijden'* (*Altar to combat hypocrisy*) is an early assembly from 1964. In that year he also joined the art group *Phases*, founded in Paris by poet Edouard Jaguer.

Camiel Van Breedam's contacts with his mentor Octave Landuyt, with his colleagues from *G58 Hessenhuis*, and with the international artists that *G58* attracted, but especially his own quest accelerated his growth process in the period 1956-1962. He created original work of lasting value, his own contribution to abstract art. Moreover, from the beginning he was constantly questioning and renewing himself. And still does today, which is very rare: a breath of fresh air in the art landscape.

Camiel Van Breedam. A situating of his work by Ernest Van Buynder.

Camiel Van Breedam is one of the strong forces of the generations of visual artists who rethought sculpture out of the two-dimensional. He has built up a consistent body of work from the beginning until today. He started with abstract two-dimensional works in which he integrated all kinds of everyday objects such as bicycle chains. One of those works is also a tribute to racing cyclist Stan Ockers, who died in an accident on 1 October 1956. The bicycle chain serves to impart shape

and texture to abstract reliefs, as in 'Rood punt' (*Red point*) 1962. It was an unorthodox material, just like the metal strips, umbrella parts, kitchen utensils, bars and chains incorporated into 'Groot wit' (*Large white*) in 1957. These were contrapuntal compositions, polyphonic improvisations, to borrow musical terminology. (Camiel Van Breedam is incidentally also a competent New Orleans jazz musician.) The objects are used in such a way that the materials employed and the painted matter of the base together produce a unique kind of relief painting. And is the artist not the son of a plumber from the Rupel region, the cradle of brickworkers? The early works remain topical. Some speak stillness and tranquillity with a subtle balance. Others radiate tension with a play of forces.

Within the broad abstract movement of the fifties I would associate him with *material-painting*. Using ordinary objects and materials as artistic input, he is a decade ahead of Italian *Arte Povera*. In the second half of the 1950s Camiel Van Breedam was part of the art scene, becoming with his unique abstract work one of the key figures of *G58 Hessenhuis* and of abstract art in Belgium.

His abstract work was followed in the early 1960s by monumental assemblages with clear social and political significance. His assemblages and environments in space referring to the murderous and brutal crackdown on American Indian culture are typical here. These were exhibited in 2016 under the title *Red/skin - Seeing your cities hurts the eyes* in the *Museum Kazerne Dossin* in Mechelen. Camiel Van Breedam once again found his own way in sculpture, joining and writing a chapter of his own in assembly art and environments, an international art form that took shape in the 1960s.

In terms of structure and build-up, his work from the past decade, with its stairs, ladders, maps, reliefs, letters, aligns more with his abstract work, with references to Paul Klee, Joseph Cornell, Oskar Schlemmer, Chaïm Soutine and *Antwerpenaar* Georges Vantongerloo. The circle is closed, his oeuvre is complete.

Personal note from the author:

In the mid-sixties I became acquainted with the work of Camiel Van Breedam. In the early seventies I got to know the artist myself through Walter Van Herp, a mutual friend and art lover from the Boom region, to whose memory I dedicate this text.

Over the past half century, I have frequently travelled to Camiel's studio in Aartselaar to view his artworks. Occasionally he has also shown me works from his early abstract period.

My text consists of a documentary section about the abstract period and a personal note in which I situate his early work within his global oeuvre.

Of course I base myself on the numerous authors who have previously described Camiel Van Breedam's work, in particular Etienne Wils, but also Dr Wim Meewis and Roger M.J. de Neef, who wrote texts at my request in 1986 for *Camiel Van Breedam*, the first of the *Beeld/Spraak* (Image/Language) series of art monographs, published by the Willemsfonds.

Notes

- 1 Michel Seuphor, *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*, Uitgeverij Arcade, Brussels, 1963, pages 300-301. Three paragraphs are quoted. This standard work includes a full-page reproduction of an abstract masterpiece from 1962: 'Kermis te Boom' (*Fun fair in Boom*), zinc pieces on panel, 81 cm x 81 cm.
- 2 *Kunst in België na 45*, Mercatorfonds, Antwerp, 1983, p. 88, under the title The Informals - Destruction of the shape by colour, matter and scrap material and the subtitle Relief. (French version: *L'Art en Belgique depuis 1945*) This text is illustrated by a reproduction of the work: Camiel Van Breedam, 'Groot wit' (*Large white*) 1957, mixed metal parts on panel, 72 x 93 cm.

LIJST VAN WERKEN

contact

(1956)
50 × 50 × 4 cm
p. 14, privécollectie

klein wit

(1957)
42 × 60 × 6 cm
p. 16, privécollectie

compositie 33

(1956)
58 × 81 × 4 cm
p. 16, privécollectie

idee fixe

(1957)
50 × 46 × 4 cm
p. 17, privécollectie

groot wit

(1957)
95 × 115 × 5 cm
p. 19, privécollectie

compositie 9

(1956)
31 × 49 × 2 cm
p. 20, collectie Vlaamse Gemeenschap

basspeler

(1956)
32 × 20 × 11 cm
p. 22, privécollectie

vleermuis

(1956)
17 × 34 × 4 cm
p. 23, privécollectie

aan Octave Landuyt

(1957)
57 × 81 × 3 cm
p. 31, privécollectie

sagoe-ehe

(1957)
50 × 40 × 4 cm
p. 33, privécollectie

compositie black and white

(1957)
78 × 78 × 2 cm
p. 35, collectie René Magritte Museum,
Museum voor Abstracte Kunst, Jette, Brussel

compositie 112

(1957)
38 × 75 × 2 cm
p. 37, privécollectie

illiabrero

(1957)
93 × 108 × 3 cm
p. 39, privécollectie

ka-yok

(1957)
78 × 78 × 3 cm
p. 41, privécollectie

kleine tekens in steen

(1957)
56 × 44 × 8 cm
p. 43, privécollectie

otonga

(1957)
52 × 42 × 4 cm
p. 45, privécollectie

mendele

(1957)
47 × 71 × 2 cm
p. 47, privécollectie

ngashah

(1957)
68 × 88 × 2 cm
p. 49, Fibac Antwerpen

rood schijnsel verspreidend

(1957)
91 × 70 × 3 cm
p. 51, collectie Vlaamse Gemeenschap

samoeri - zamoeri

(1957)
60 × 104 × 6 cm
p. 53, privécollectie

sangé

(1957)
30 × 44 × 4 cm
p. 55, privécollectie

snijdende lijnen
(1957)
86 × 86 × 3 cm
p. 57 Fibac Antwerpen

tekens in steen I
(1957)
88 × 86 × 2 cm
p. 59, inv.no. 3473, collectie KMSKA -
Vlaamse Gemeenschap (foto Hugo Maertens)

tekens in steen II
(1957)
91 × 71 × 2 cm
p. 61, privécollectie

tekens in steen III
(1957)
83 × 85 × 4 cm
p. 63, privécollectie

toewahaw
(1957)
80 × 101 × 8 cm
p. 65, privécollectie

trinité
(1957)
58 × 58 × 3 cm
p. 67, privécollectie

de val van Stan Ockers
(1957)
102 × 122 × 6 cm
p. 69, privécollectie

lay-tchi
(1957)
76 × 76 × 3 cm
p. 71, privécollectie

compositie 99
(1957)
72 × 92 × 2 cm
p. 73, privécollectie

constructie
(1957)
69 × 79 × 8 cm
p. 75, privécollectie

compositie '9'
(1958)
41 × 50 × 2 cm
p. 77, privécollectie

dualiteit
(1958)
56 × 95 × 8 cm
p. 79, privécollectie

hartvormig
(1958)
153 × 52 × 8 cm
p. 80, privécollectie

experiment 1
(1958)
155 × 53 × 15 cm
p. 81, privécollectie

het oog is een sleutel
(1958)
41 × 62 × 3 cm
p. 83, privécollectie

stenen sculpturen 1 en 2
(1958)
26 × 15 × 15 cm 1
23 × 28 × 18 cm 2
p. 85, privécollectie

tuba
(1958)
72 × 41 × 44 cm
p. 87, privécollectie

de spin
(1958)
42 × 114 × 14 cm
p. 89, privécollectie

experiment 2
(1958, afgewerkt in 2020)
83 × 62 × 9 cm
p. 91, privécollectie

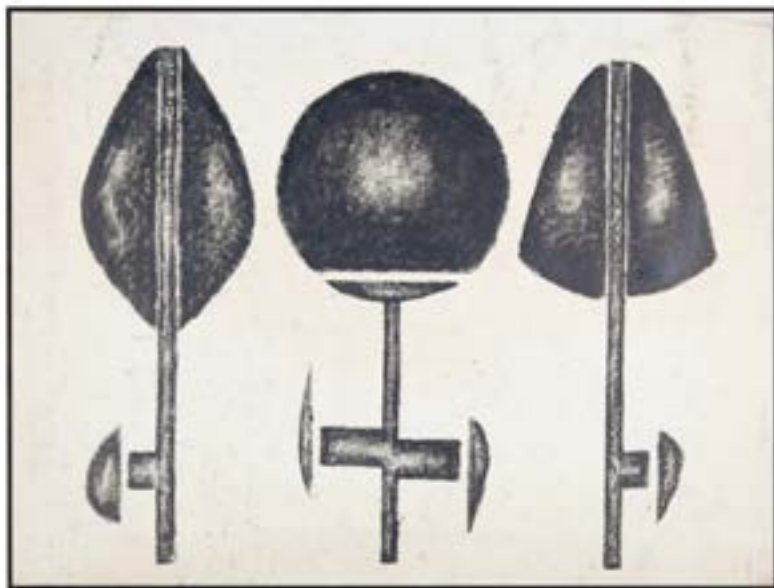
shift
(1962)
43 × 43 × 5 cm (+ kast)
p. 93, privécollectie

zonder titel (steen)
(1962, hergoten in 1998)
71 × 40 × 4 cm
p. 95, privécollectie

rood punt
(1962)
81 × 81 × 3 cm
p. 97, privécollectie

tekening
(ca. 1957)
55 × 74 cm
p. 118, privécollectie

Deze werken bestaan uit mixed media,
met uitzondering van *stenen sculpturen 1*
en *2* die gemaakt zijn van Boomse klei en
tekening (drukinkt op papier).



tekening | ca. 1957

Camiel Van Breedam. Abstracte werken 1956-1962

ISSN 2032-3611

Wettelijk depot: juli 2020

Een uitgave uit de reeks Reflecties



Deze catalogus wordt uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *Camiel Van Breedam. Abstracte werken 1956-1962* in het FeliXart Museum te Drogenbos, van 12 september 2020 tot 24 januari 2021.

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition *Camiel Van Breedam. Oeuvres abstraites 1956-1962* au FeliXart Museum à Drogenbos, du 12 septembre 2020 au 24 janvier 2021.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Camiel Van Breedam. Abstract works 1956-1962* at the FeliXart Museum in Drogenbos, September 12th 2020 until January 24th 2021.

Uitgave: FeliXart Museum
Kuikenstraat 6, 1620 Drogenbos



TENTOONSTELLING EXPOSITION / EXHIBITION

concept
Camiel Van Breedam, Sergio Servellón

technisch curator
Rik Rommens

directeur/director FeliXart Museum
Sergio Servellón

FeliXart Museum
Gudrun Dewilde
Fatiha Kabbour
Sophie Lauwereins
Rik Rommens
Chloé Turlotte

CATALOGUS / CATALOGUE

auteurs/authors
Sergio Servellón
Camiel Van Breedam
Ernest Van Buynder

vertalingen/traductions/translations
Michael Lomax
Catherine Warnant

redactie/relecture/proofreading
Johan Cuppens
Gudrun Dewilde
Etienne Wils

ontwerp/conception/design
druk/impression/printing
[ander] - zijds / ander-zijds.com

uitgever/editeur/publisher
FeliXart Museum

fotoverantwoordelijke/crédits
photographiques/photographic credits
Didier Verriest
Filip Claessens

© FeliXart Museum en de auteurs voor hun teksten.

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

Cet ouvrage ne peut être reproduit ni rendu public, même partiellement, par quelque moyen que ce soit, impression photocopie ou tout autre procédé, sans autorisation écrite préalable de l'éditeur.

This work may not be reproduced or made public, even partially, by any medium whatsoever, whether print, photocopy or any other process, without the prior written consent of the publisher.

Dankwoord/remerciement/acknowledgment

Wij danken alle bruikleengevers, verzamelaars, publieke en privé-instellingen, die dankzij hun bijdrage deze tentoonstelling mogelijk hebben gemaakt.

Nous remercions les prêteurs, collectionneurs, institutions publiques et privées qui par leur contribution ont permis la réalisation de cette exposition.

We thank all lenders, collectors, public and private institutions, whose contribution made it possible to mount this exhibition.

Vlaamse Gemeenschap, departement Cultuur, Jeugd en Media
Fibac, Antwerpen
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

En al wie de anonimiteit wenste te behouden.

Et tous ceux qui ont souhaité garder l'anonymat.

And all those who wished to remain anonymous.

Wij danken ook iedereen die aan de voorbereiding van de tentoonstelling en van de catalogus heeft geholpen.

Notre gratitude va également vers tous ceux qui ont aidé à la préparation de l'exposition et du catalogue.

We also want to thank everyone who helped with the preparation of the exhibition and the catalogue.