

ONDER REDACTIE VAN
Annelien De Troij
Adriaan Gonnissen

MET BIJDRAGEN VAN
Annelien De Troij
Adriaan Gonnissen
Dieter Schwarz
Thekla Zell
Roel Arkesteijn

JEF VERHEYEN
VENSTER
OP HET
ONEINDIGE

HANNIBAL

Koninklijk
Museum voor
Schone Kunsten
Antwerpen

Museum van
Hedendaagse
Kunst
Antwerpen



‘Gek worden van kleur,
vallen,
zweven in de ruimte.’

INHOUD

8

Voorwoord

Bart De Baere
Carmen Willems
Luk Lemmens
Herman De Bode

10

Inleiding

Annelien De Troij
Adriaan Gonnissen

16

De kunstenaar die
de verf doet dromen.
De bevrijding van de
idee in het oeuvre van
Jef Verheyen (1950–1960)

Annelien De Troij

44

Weerspiegelingen van
donker naar licht ‘tussen
het zwart en het wit’.
Jef Verheyens eindspel van
de moderne schilderkunst

Adriaan Gonnissen

64

Gesprek met
Jef Verheyen

Albert Baronian

270

Monochroom,
achroom, panchroom.
De schilderkunst
van Jef Verheyen

Dieter Schwarz

286

‘When Attitudes
Become Monochrome.’
Jef Verheyen, monochrome
schilderkunst, ZERO,
het Niets en de vrijheid

Thekla Zell

300

De perceptie van
kleur, licht, ruimte en tijd.
Hedendaagse kunstenaars
en het werk van Jef
Verheyen: vier interviews

Roel Arkesteijn

315

Jef Verheyen:
chronologie

Annelien De Troij

352

Namenindex



AFB. 1
Jean Fouquet, *Madonna omringd door serafijnen en cherubijnen*, ca. 1450, olieverf op paneel, 92 × 83,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. I32

AFB. 3
Jef Verheyen, *Lux est Lex*, 1974, matlak op doek, diptiek, elk 173,5 × 173,5 cm, Jef Verheyen Archief

AFB. 2
Jef Verheyen, *L'éternelle Renaissance. Aux amis Italiens*, kleurenstudie voor *Lux est Lex*, 1974, potlood en inkt op papier, 32 × 22 cm, Jef Verheyen Archief

door de eeuwenoude traditie van de monochrome Chinese keramiek en schilderkunst – ontdekte hij een wezenlijk onderdeel van zijn kunstenaarschap waarbij “de binnenvorm de buitenvorm is”. Artistiek scheppen gaat voor Verheyen over het achterhalen van innerlijke impulsen, van de universele en eeuwenoude natuurkrachten tot de onbewuste essentie van het menselijk bestaan. Die fascinatie voor universaliteit en traditie is verweven met zijn ontdekking van het potentieel van een monochrome schilderkunst. Beide komen onmiskenbaar voort uit oosterse artistieke tradities zoals de monochromie en filosofische stromingen zoals het taoïsme en zen- of chanboeddhisme.

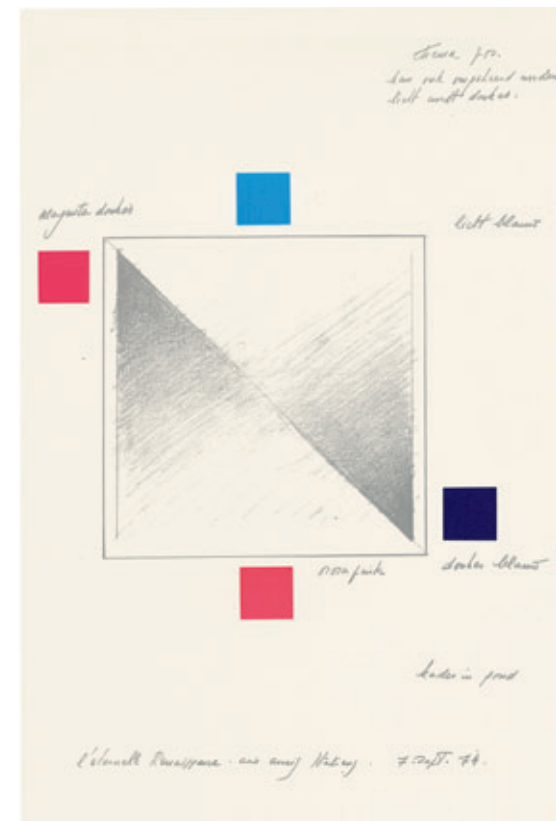
Vlaamse eigenheid

Die invloeden uit het oosten stonden Verheyens bewustzijn van de eigen identiteit niet in de weg. Het belang van dat eigen karakter gaat al schuil in het epitheton dat Verheyen zichzelf toekende. *‘Le Peintre Flamant’* leest als een knipoog naar de vluchtigheid van de vlam maar ook naar de gekoesterde identiteit als Vlaamse schilder. Verheyen wilde vooral een brug bouwen tussen het universele en het identitaire, het internatio-

nale en de lokale verankering. Zo verbond hij zijn radicaal uitgepuurde schildertechniek met de traditie van de olieverfschilderkunst sinds Jan van Eyck, maar ook met het tabula rasa van een avant-garde met internationale resonantie.

Nieuw naast oud

Om het idee van Verheyen als bruggenbouwer tussen oud en nieuw kracht bij te zetten, overstijgt deze expositie de tentoonstellingsruimtes waarin ze wordt gepresenteerd. Want de pionier van de nieuwe kunst bleef dus niet blind voor de oude meesters. Net daarom zal – conform de wensdroom van de schilder zelf – de vermaarde *Madonna omringd door serafijnen en cherubijnen* (ca. 1450) van Jean Fouquet in dialoog gaan met een geschilderd diptiek van Verheyen (afb. 1–3). Deze schilderijen, getiteld *Lux est Lex*, tonen warme rode vlakken die door een geschilderde lichtbreking een contrastrijke verbinding aangaan met gelijkvormige blauwe en koude vlakken. Deze essentialistische echo van het blauw-rode spel tussen de serafijnen en cherubijnen refereert aan het feit dat Fouquets *Madonna* oorspronkelijk deel uitmaakte van een tweeluik. Zo betuigt Verheyen eer aan een vijftiende-eeuws





meesterwerk dat door zijn vooruitstrevende karakter evengoed in de tijd van Verheyen, of vandaag, geschilderd had kunnen zijn. In dezelfde ruimte gaat Verheyen in dialoog met andere hoogtepunten van de Vlaamse schilderkunst: van Eycks *Madonna bij de fontein* (1439), Rubens' *Heilige Familie met de papegaai* (1614–1633) en Luc Tuymans' *Der diagnostische Blick IV* (1992).

Jef Verheyen vandaag

Met zijn conceptuele fascinatie voor de sensorische suggestie van ruimtelijkheid op basis van licht en kleur is Verheyen bij uitstek een modernist die een brug slaat naar de hedendaagse kunst. Daarom werd er, in het kader van de samenwerking met het M HKA, naar gestreefd om Verheyens beeldend denken te versterken door zijn oeuvre in dialoog te laten gaan met hedendaagse kunstenaars als Carla Arocha & Stéphane Schraenen, Ann Veronica Janssens, Kimsooja en Pieter Vermeersch. We wensen hen uitdrukkelijk te bedanken voor hun installaties die – zoals het werk van Verheyen – met de omgevende ruimte dialogeren of ze doorbreken en onze gewaarwording aan het wankelen brengen.

Dank

Deze tentoonstelling zou niet mogelijk zijn geweest zonder de niet-aflatende steun van het Jef Verheyen Archief. Het is dankzij de inzet en toewijding van Léonore Verheyen tot aan haar overlijden in 2015, dat de archieven voor de toekomst werden gevrijwaard. De zorg waarmee de nalatenschap vandaag wordt beheerd, getuigt van een onvoorwaardelijke liefde voor de schilder, zijn archieven en zijn kunstwerken. Het diepgaande onderzoek van Annelien De Troij, gestart in 2019 en verbonden aan het Centrum Kunstarchieven Vlaanderen (M HKA), zorgde ervoor dat deze tentoonstelling gerealiseerd kon worden.

Verder bedanken we onze coauteurs uit binnen- en buitenland. Dieter Schwarz schetst op inzichtelijke wijze Verheyens schilderkunstige pad, dat hem langs een monochroom, achroom en panchroom onderzoek leidt. Met *When Attitudes Become Monochrome* stelt Thekla Zell de definitie van een monochrome schilderkunst ter discussie. Roel Arkesteijn tot slot, trekt de

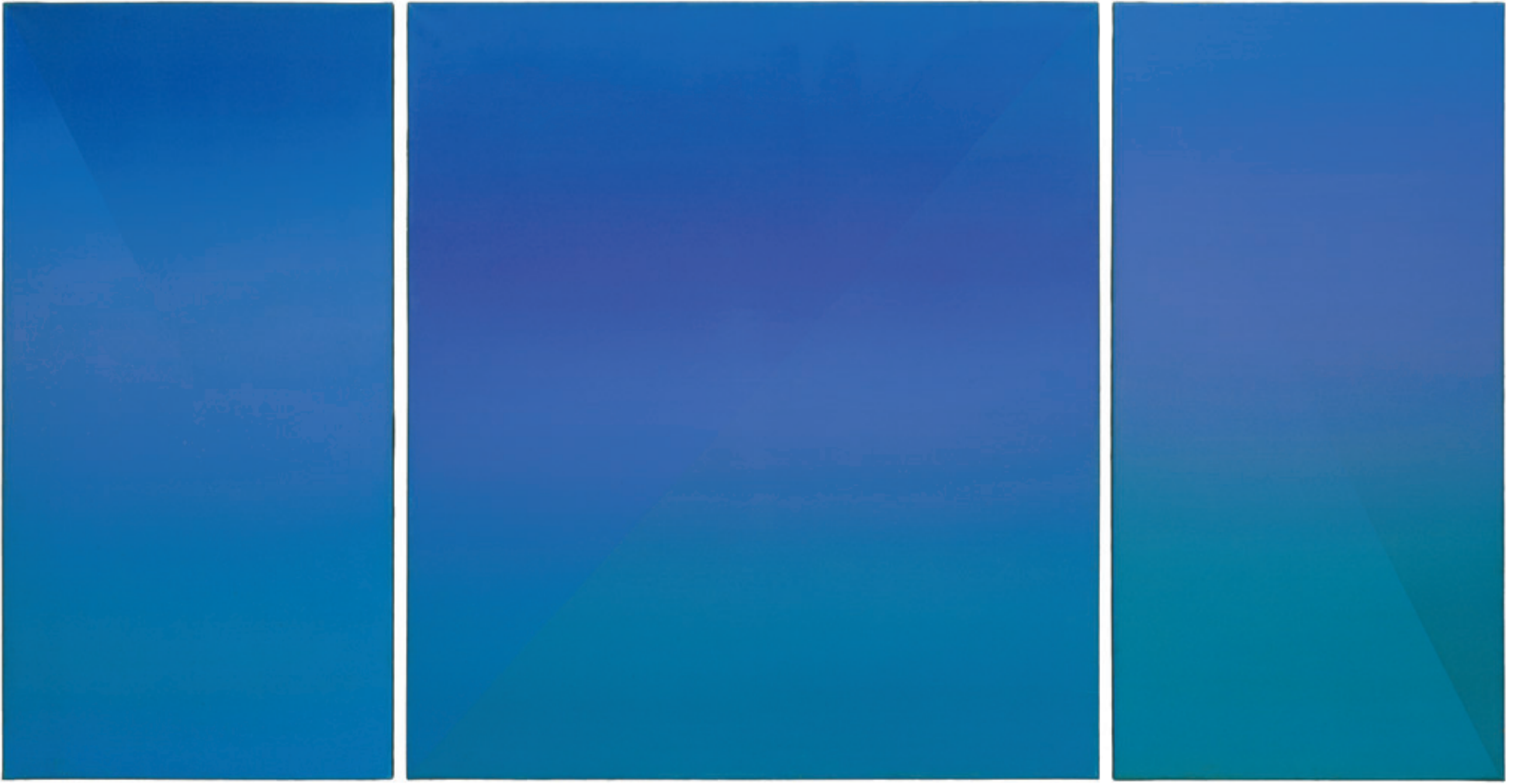
in de tentoonstelling uitgetekende kunsthistorische lijn door naar vandaag aan de hand van interviews met de betrokken hedendaagse kunstenaars.

Uiteraard verdient ook de generositeit van de talrijke bruikleengevers een oprecht woord van dank. Kunstwerken bepalen de kwaliteit van tentoonstellingen veel meer dan curatoren en museumteams. Daarom zijn we verheugd om naast een keur van het werk van tijdgenoten en voorlopers ook een brede selectie van Verheyens belangrijkste schilderijen te kunnen tonen uit: Archives Yves Klein in Parijs (FR), Axel Vervoordt Gallery en Axel & May Vervoordt Foundation in Wijnegem (BE), Centre Pompidou MNAM/CCI in Parijs (FR), Collectie Bernhard & Pascale Liechti (CH), Collectie Boris Vervoordt in Wijnegem (BE), Collectie Caspar H. Schübbe (CH), Collectie Frédéric de Goldschmidt in Brussel (BE), Collectie Jason Poirier dit Caulier in Antwerpen (BE), Collectie Lenz Schönberg in Tirol (AT), Collectie Thilbert Verheyen (FR), Design Museum in Den Bosch (NL), Fondazione Lucio Fontana in Milaan (IT), Galerie Callewaert Vanlangendonck in Antwerpen (BE), Galerie De Zwarte Panter in Antwerpen (BE), Galerie Dierking in Zürich (CH), Galerie Ronny Van de Velde in Antwerpen (BE), Jef Verheyen Archief in Heffen (BE), Josef Albers Museum Quadrat Bottrop in Bottrop (DE), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) in Antwerpen (BE), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (KMSKB) in Brussel (BE), Kunstmuseum Bern / Stiftung Anne-Marie & Victor Loeb (CH), Kunstpalast Düsseldorf (DE), Leopold Hoesch Museum / Hubertus Schoeller Stiftung in Düren (DE), Musée national des arts asiatiques / Musée Guimet in Parijs (FR), Museo del Novecento / Collectie Boschi Di Stefano in Milaan (IT), Museum Morsbroich in Leverkusen (DE), Museum van Hedendaagse Kunst (M HKA) in Antwerpen (BE), Paul De Vree Archief in Antwerpen (BE), Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) in Gent (BE), Uecker Archiv in Düsseldorf (DE), VRT-archief in Brussel (BE), Fondation Walter & Nicole Leblanc in Brussel (BE).

Tot slot bedanken we de vele bruikleengevers die liever anoniem blijven maar het oeuvre van Verheyen een warm hart toedragen.

AFB. 4

Jef Verheyen, *Espace en 3 temps (Venetië)*, 1976–1977, matlak op doek, triptiek, 180 × 90 cm (links en rechts) en 180 × 160 cm (midden), collectie Lenz Schönberg, Tirol, inv. VER-49



De kunstenaar die de verf doet dromen. De bevrijding van de idee in het oeuvre van Jef Verheyen (1950–1960)

‘Het doorbreken van de ruimte en de tijd, dat heeft me altijd geboeid. Een schilderij is een ruimte die ontstaat. Ik sta er voor en ik hoop dat er een idee zal komen. Ik moet het eerst zien voor ik kan beginnen te werken. Wat ik schilder, is een duidelijke projectie van een idee of beeld.’¹

In september 1957 trekt de op dat moment vijftientwintigjarige Jef Verheyen voor het eerst naar Milaan (afb. 5). In deze welvarende avant-gardestad – bakermat van het Italiaanse futurisme en zijn manifesten – hoopt hij aansluiting te vinden bij het denken van de jongste Italiaanse schilders. De timing voor zijn bezoek kan niet beter: Verheyen is er de Vlaamse kroongetuige van een cruciaal momentum in de ontwikkeling van de eigentijdse kunst.

Want met het mede door hem ondertekende manifest *Contro lo stile* zet Piero Manzoni in 1957 een eerste stap in de richting van wat hij vanaf 1958–1959 een achrome schilderkunst noemt.² Het is dan ook geen toeval dat ook Verheyen in november 1958, wanneer hij in Milaan de basis legt voor zijn manifest *Essentialisme*, de term achroom gebruikt: “Een draaiende kleurschijf wordt op het statische punt achromatisch. Statiek is harmonie. Harmonie is achrome. Achrome is ruimte. Ruimte is vrijheid. Vrijheid is essentie.”³

Nog in 1958 begint – net als Manzoni – de Italiaans-Argentijnse kunstenaar Lucio Fontana de grenzen van de schilderkunst af te tasten en met nieuwe artistieke concepties te flirten.⁴ Fontana experimenteert met zijn *Tagli*, de monochrome en opengesneden doeken die hij samenbrengt onder de noemer *Concetto spaziale*. In een brief aan zijn jonge vriend uit Antwerpen onderstreept Fontana: “*Le plus important, c’est l’idée.*”⁵ Op die grens tussen schilderkunst en conceptuele kunst zal ook Verheyen blijven balanceren.⁶

La peinture est en train de quitter le tableau

Dat laatste stelt ook de Duitse schrijver Fritz Usinger in 1965 vast over het werk van Verheyen en Fontana, tijdens zijn openingswoord bij de tentoonstelling *Lucio Fontana – Hermann Goepfert – Jef Verheyen*.⁷ Hij maakt de aanwezigen attent op het belang van het spanningsveld tussen oud en nieuw bij deze kunstenaars: “*Devant nos yeux se joue aujourd’hui l’événement époqual, que la peinture est en train de quitter le tableau de l’ancienne forme et la plaine structurée seulement chromatiquement.*”⁸

Om het belang van dat momentum in de verf te zetten, portretteert dit essay Verheyen als een denkend kunstenaar.⁹ Deze denkende kunstenaar deelt, zoals Johan Pas schrijft, in de “militante, weerbarstige attitude” van de neoavant-garde waartoe ook Lucio Fontana, Piero Manzoni en Yves Klein behoren.¹⁰ Volgens Pas wendt Verheyen de schilderkunst aan om een alternatieve, postpicturale praktijk te ontwikkelen, en biedt zijn werk de kans om verder te kijken dan de doorgaans geciteerde zuiver formele

kenmerken.¹¹ Schrijven en schilderen gaan bij Verheyen immers hand in hand. Hij is “niet alleen een man van beelden, maar ook van ideeën”.¹²

Dit essay verkent de mogelijkheden van de vele archivalia, notities, manifesten en correspondenties die getuigen van de artistieke zoektocht van een kunstenaar in wording, en focust daarbij op de jaren vijftig tot begin jaren zestig. Die reconstructie leidt uiteindelijk tot een meer gefundeerd begrip van wat kunsthistoricus Pierre Apraxine omschreef als de kern van Verheyens zoektocht naar bevrijding: “*Stripping all plastic value from concepts of space and colour, Verheyen’s paintings constitute a new approach to pictorial fact. The painter rejects the term ‘monochrome’ in favour of ‘achrome’. Colour is treated as a conducting agent for space. Fleeting and yet definitely there, it defines space as a place where the concepts of movement and immobility, fullness and emptiness, presence and absence are reconciled.*”¹³

Denken, schilderen en schrijven

Levenslang gaat Verheyen in gesprek over zin en onzin van kunst. Daarvan getuigen briefwisselingen met verzamelaars, curatoren, galeristen, bevriende schilders en schrijvers. Kenmerkend is de herinnering van de Zwitserse galerist Hans Liechti, eigenaar van Galerie Bernard, aan “een urenlang samenzijn, om onze problemen met betrekking tot de hedendaagse schilderkunst te bespreken”.¹⁴ Sinds hun kennismaking in 1957 in Milaan wisselen ook Fontana en Verheyen voortdurend ideeën uit over *les problèmes d’art*.¹⁵ Het avontuur van dat artistieke onderzoek is verweven met een verzet tegen de alledaagse banaliteit, zoals hij in een latere brief aan Willy Van den Bussche schrijft: “Schilderen, zoals ik het zie, is een persoonlijk avontuur, dat men eenzaam beleeft, een weigering van de trivialiteit van de massa, dus een individueel verzet tegen de verheerlijking van de burgerlijke esthetiek.”¹⁶

Precies dat verzet treft Verheyen voor het eerst aan in Milaan. Het belang van de experimentele ambiance in deze avant-gardestad voor zijn verdere ontwikkeling als kunstenaar kan moeilijk worden overschat.¹⁷ Hij ontpopt zich in Italië definitief tot een ideoplastisch denkend schilder, en dat onderscheidt hem van zijn Antwerpse generatiegenoten. Die kloof onderstreept ook de Antwerpse schilder en jazzmuzikant Cel Overberghe in een getuigenis over Verheyen: “Kunst was voor Jef meer dan het maken van mooie schilderijtjes. Wanneer hij mijn atelier binnenwandelde, legde hij mij op de rooster en vroeg hij onmiddellijk uitleg over wat die werken te betekenen hadden.”¹⁸

Dat plan krijgt vorm in Milaan, in de winter van 1958–1959, en Verheyen is ervan overtuigd dat ze via Fontana ook Yves Klein bij dit project kunnen betrekken. Fontana heeft Klein het jaar voordien ontmoet tijdens diens eerste tentoonstelling in de Milanese Galleria Apollinaire.⁹² In een brief aan de Britse kunsthistoricus Kenneth Coutts-Smith schrijft Verheyen: “*Quand je suis retourné à Milan pendant l’année 1958, nous avons beaucoup parlé sur A-dimension, pour Fontana c’était la cinquième dimension, et Fontana, Manzoni et moi ont décidé de faire une exposition internationale, Le Mouvement Stable.*”⁹³

Die internationale groepstentoonstelling over monochrome schilderkunst laat Verheyen niet los. Gerhard Storck, voormalig directeur van het Kunstmuseum Düsseldorf, benadrukte eerder al het kunsthistorische belang van Verheyens initiatief. Storck herkent er niet alleen een voorloper van *Monochrome Malerei* in, de prestigieuze tentoonstelling van 1961 in Museum Morsbroich (Leverkusen), maar omschrijft het ook als een van de eerste pogingen waarbij kunstenaars zelf het initiatief nemen om door middel van een groepstentoonstelling zichzelf te profileren als een neoavant-garde.⁹⁴ Die nieuwe Europese avant-garde brengt Verheyen samen onder de noemer *Le Mouvement Stable*. Hij wil begin 1959 met hen tentoonstellen in zijn Antwerpse atelier. Uit zijn correspondentie blijkt dat Fontana en Manzoni, na enthousiast te hebben toegezegd, hem in contact brengen met kunstenaars zoals Yves Klein, Jean Tinguely, Enrico Castellani en Agostino Bonalumi.⁹⁵ Via Manzoni en Klein kan hij ook in Duitsland relaties aanknopen met “*les deux autres peintres monochromes*”: Otto Piene en Heinz Mack.⁹⁶ In eigen land weet hij zich vooral gesteund door Guy Vandenbranden en Ivo Michiels. Verheyens “manifestatie voor de monochrome schilderkunst” zou in februari–maart 1959 plaatsvinden maar botst frontaal met de plannen die andere vernieuwingsgezinde Antwerpenaren uit de Groep 58 smeden.⁹⁷ Daardoor zal *Le Mouvement Stable* uiteindelijk beperkt blijven tot een papieren droom.

Van Expo 58 tot Groep 58

Verheyen zelf heeft het jaar voordien mee de basis gelegd voor de Antwerpse vernieuwingsdrift waaruit G58 ontstaat. Hij mag, na zijn eerste solotentoonstelling in Milaan in februari 1958, bijdragen aan *Expo 58*, het Brusselse vernieuwingsmomentum. Samen met de schilder Wim Van Gils krijgt hij het perspaviljoen toegewezen, waar ze een tijdelijke installatie realiseren met fluorescente structuren en fotografisch mate-

riaal.⁹⁸ Het werk van Verheyens Italiaanse vriend Roberto Crippa wordt geëxposeerd in het Belgisch paviljoen.

Intussen zijn Verheyen en enkele bevriende Antwerpse kunstenaars van mening dat de Scheldestad aansluiting moet vinden bij de nieuwigheden in Brussel. Verheyen is dan ook een van de initiatiefnemers van G58, een groep jonge kunstenaars die zich verenigt om aandacht te vragen voor een eigentijds artistiek programma in Antwerpen. In afwachting van een vast pand mogen ze van burgemeester Lode Craeybeckx gebruikmaken van het kasteelgebouw in het Middelheimpark. Daar komen tussen mei en oktober 1958 de eerste G58-tentoonstellingen tot stand, afwisselend met groepen van vier of vijf kunstenaars. Verheyen neemt samen met Vic Estercam, Paul Bervoets en Walter Vanermen deel aan de vijfde groepstentoonstelling. Hier stelt hij zijn eerste mono- en achrome experimenten tentoon. Callewaert beschrijft ze in een recensie als volgt: “En mijn voorkeur gaat altijd naar deze spontane, soms zeer poëtische schetsen, waar de inspiratie niet gedood wordt door het raffinement, en waar soms een zwevend gevoel en een diffuus licht in zijn. Naast zeer uiteenlopende variaties op eenzelfde thema – een halve cirkel, een slappe boog, drijvend of gedrapeerd in de ruimte – toont Verheyen een kurieus [sic] monochroom schilderij in witten, dat zijn ganse werking aan het reliëf van de verf en aan het licht ontleent.”⁹⁹ (zie p. 104) De recensent Brice Aubusson heeft het dan weer over “*quelques oeuvres très méditées, aux recherches coloristiques parfois savantes*” en toont zich met name enthousiast over “*cette grande toile sombre où sommeille une clarté réticente*”.¹⁰⁰

Verheyens betrokkenheid bij G58 is echter van korte duur. Na de verhuis naar de zolder van het Hessenhuis distantieert Verheyen zich van de ‘officialisering’ van de groep omdat hij zich niet meer kan vinden in de artistieke idealen en gedeelde waarden.¹⁰¹ Wanneer op 29 november 1958 de eerste tentoonstelling op de zolder van dit zestiende-eeuwse pakhuis opent, is hij trouwens nog in Milaan waar op 6 november zijn tweede solotentoonstelling bij Galleria Pater van start is gegaan. Maar hoewel hij geen officieel lid is en zijn naam niet terug te vinden is in de bijbehorende publicatie, wordt op die eerste tentoonstelling toch een werk van hem tentoongesteld: *L’air est plein de ta chaleur*, een bichroom vuurrood werk met een donkere zwevende halve boog (afb. 27, 29). Dat heeft hij te danken aan de niet-aflatende ijver van Dani Franque en Ivo Michiels, die dit werk selecteren

AFB. 27
Twee bezoekers bij *L’air est plein de ta chaleur* tijdens de openingstentoonstelling van G58 in het Hessenhuis, foto Gust Philippi

AFB. 29
Jef Verheyen, *L’air est plein de ta chaleur*, 1958, olieverf op doek, 64 × 53 cm, Fondazione Lucio Fontana, Milaan, inv. 84

AFB. 28
Uitnodiging voor de tentoonstelling G58 – Walter Vanermen – Jef Verheyen – Vic Estercam – Pol Bervoets in Kasteel Middelheim, Antwerpen





die men krijgt wanneer men naar die schijnbaar effen oppervlakte kijkt. Nee, het is geen zinsbegoocheling, het is de virtuositeit van de kunstenaar die de verf doet dromen en leven en u in een wijdse, open hemel laat staren.¹³⁸

En hoewel Verheyen zich distantieert van moderne modewoorden, sluit zijn denken over schilderkunst nauw aan bij de nieuwe artistieke concepties van de vroege jaren zestig. Het radicale karakter van zijn referentiekader schemert door in zijn essay *De Enige Dimensie* uit 1960. Daarin komt zijn denken over schilderkunst eens te meer heel dicht bij het conceptuele: “Ik weet dat het doek waarop een schilder werkt een dikte heeft, maar die lengte heeft geen andere waarde dan de ruimte die de schilder voorstelt, langs achter, materieel bijeen te houden.”¹³⁹ Het verbaast bijgevolg niet dat ook Thwaites al in 1961 onderstreept dat de schilderijen van Verheyen op basis van hun efemere ervaring van ruimtelijkheid loskomen van de fysieke grenzen van lijst, spieraam, doek, formaat of verf.¹⁴⁰

Het klinkt paradoxaal, maar terwijl hij zelf vasthoudt aan de schilderkunst, bevrijdt Jef Verheyen mee het potentieel van andere artistieke media voor een nieuwe generatie kunstenaars voor wie – net als bij hem – de idee centraal staat. Dat komt het best tot uiting in de open houding waarmee hij in de jaren zestig samenwerkingsprojecten opzet met andere kunstenaars, schrijvers en architecten. Zo is de happening met Günther Uecker in de openlucht een landartproject avant la lettre. Intussen deelt hij ook zijn canvas met kunstenaars als Lucio Fontana, Englebert Van Anderlecht, Dominique Stroobant en Hermann Goepfert en ontstaan er dus meerdere *peintures partagées*. Daarnaast realiseert hij monochrome werken voor experimentele dichters als Adriaan de Roover en Ben Klein. En met architect Renaat Braem ontwerpt hij een installatie in situ voor het architectuurproject *Integratie 64*, waarvan hij medecurator is (zie p. 332, 333). Die rol van curator neemt hij overigens voor tal van andere tentoonstellingen op.¹⁴¹

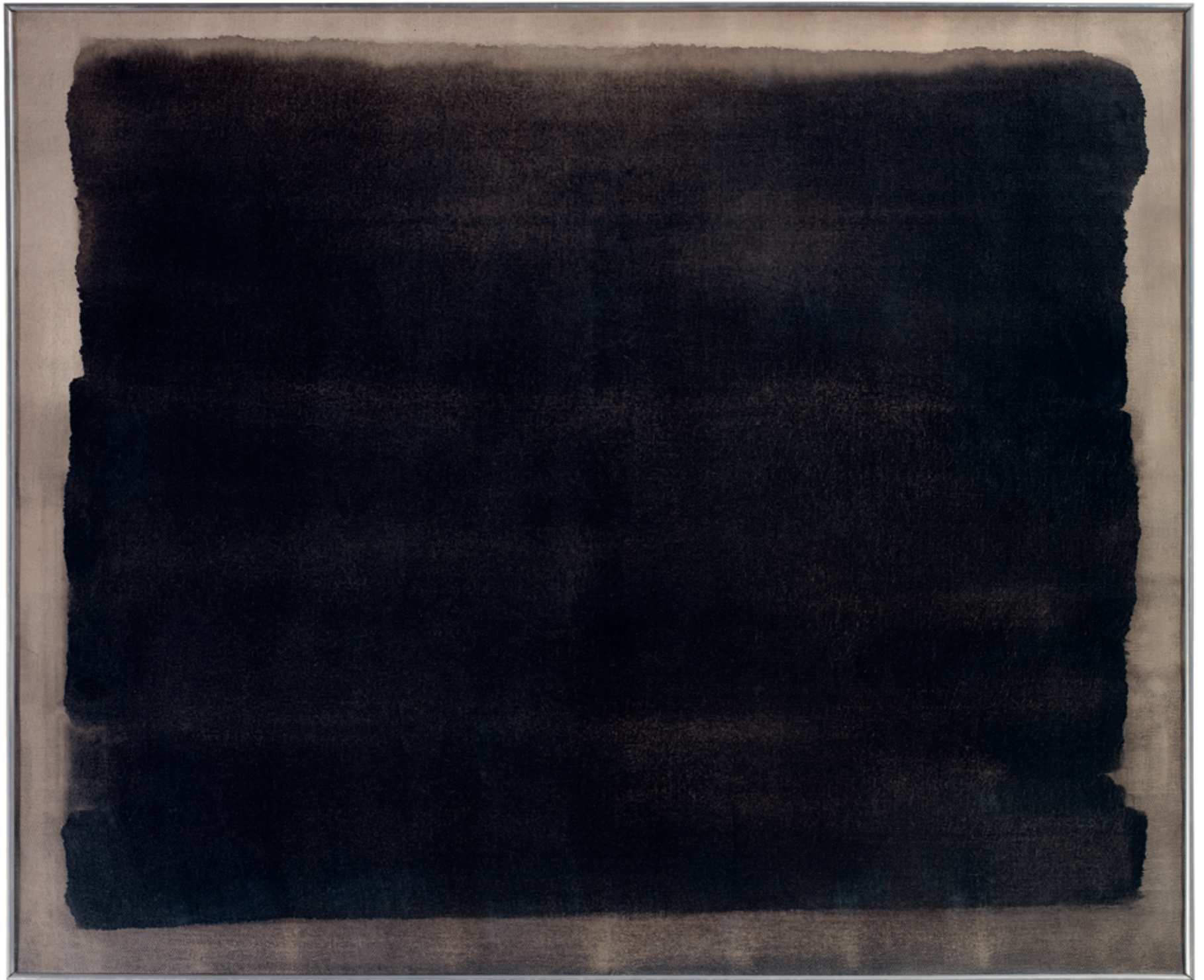
Maar ook in zijn eigen werk gaat Verheyen onverminderd voort met het conceptueel uitzuiveren van de idee. Op die manier verkent hij in zijn verdere oeuvre de suggestie van ruimte door middel van het raam, het venster, het kader. In werken als *Begrenzing van het Niets* (zie p. 146),

Gouden rook – I x I = I (zie p. 158) en *La limite du Rien* (zie p. 185) stuurt een geschilderd raam de blik van de toeschouwer naar een onbegrensde diepe ruimte, waarin – zoals in het taoïstische denken – een *vide* ruimte maakt voor contemplatie. Zo worden Verheyens schilderijen vensters op het oneindige. In een van zijn notitieboekjes stelt hij: “Een venster op de juiste manier geplaatst kan meer mysterie inhouden dan duizend kaarsen en twintig heilige beelden.”¹⁴² Of zoals Van Ostaijen het enkele decennia eerder formuleerde in zijn gedicht over Vincent van Gogh: “Meer dan uw werk. Dit is het grote, het oneindige. Het venster op de ganse wereld. Ook alles wat in de verte schijnt strekt zich daarbinnen deinend uit. Een venster is alles. De ganse wereld ligt binnen één venster.”¹⁴³

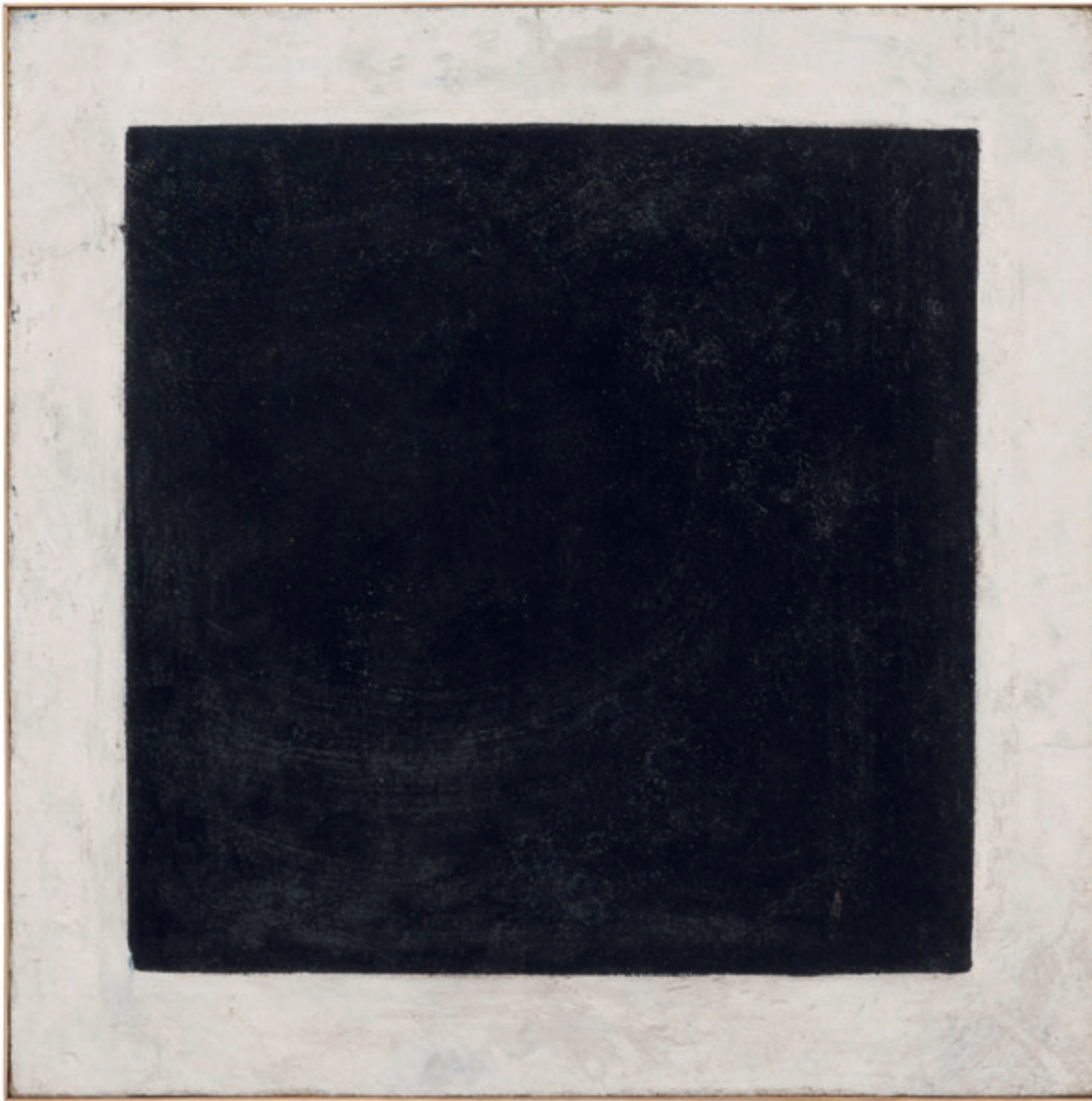
Datzelfde venster brengt Verheyen in juni 1967 letterlijk de ruimte binnen wanneer hij in het Oost-Vlaamse Mullem samen met Günther Uecker de openluchttentoonstelling *Vlaamse Landschappen* organiseert (zie p. 340–341). De plaatsing van een rechthoekig kader in een arcadisch landschap is een uitnodiging voor de toeschouwer om zichzelf te verliezen in de meditatieve rust van de door Verheyen en Uecker aangeduide ruimte. Het is niet moeilijk om in dit project een voorloper te herkennen van conceptuele landart en er hoe dan ook een van de duidelijkste voorbeelden in te zien van hoe centraal de idee binnen Verheyens oeuvre komt te staan. Maar zoals Uecker tijdens een recent gesprek nog onderstreept, is die flirt met het conceptuele bij Verheyen altijd verweven met een mystiek verlangen.¹⁴⁴ In een brief aan Uecker schrijft hij: “*Je voudrais faire quelque chose qui donnera un choc, c’est à dire que je voudrais faire vivre dans les spectateurs l’action par laquelle je dois passer avant de trouver la paix.*”¹⁴⁵ Mystiek en conceptuele kunst hoeven elkaar overigens niet tegen te spreken. Dat stelt in 1969 ook Sol LeWitt, een van Amerika’s meest gevierde conceptuele kunstenaars: “*Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.*”¹⁴⁶ In die zin was Verheyen een voorloper, *un primitif d’un art nouveau*, net als Paul Cézanne dat was voor het kubisme.¹⁴⁷ Geen bevrijding van de vorm hier, maar een bevrijding van de idee.

AFB. 34
Jef Verheyen,
Le voile du mystère,
1958–1959, olieverf
op doek, 81 × 100 cm,
Jef Verheyen Archief

‘Je suis le primitif
d’un art nouveau.’



*'Pour lever ce voile du
mystère qui me cache ma
propre valeur, il me faut
le plus grand silence.'*



AFB. 38
Kazimir Malevich,
Zwart vierkant,
1930-1932, olieverf
op doek, 53,5 × 53,5 cm,
The State Hermitage
Museum, Sint-Petersburg,
inv. ГЭ-10620. (Vierde
versie van het zwarte
vierkant, naar het
origineel uit 1915).

AFB. 39
Omslag van de ten-
toonstellingspublicatie
Monochrome Malerei,
uitgegeven door Museum
Morsbroich in Lever-
kusen, 1960, illustratie
omslag: *Komposition*
van Mark Rothko

AFB. 40
Jef Verheyen,
zonder titel (*Milano*),
1959, olieverf op doek,
65 × 81 cm, Axel & May
Vervoordt Foundation

Elders in deze publicatie wordt bijvoorbeeld gedocumenteerd hoe, naast het keramiekatelier van Pablo Picasso in Vallauris, ook de eeuwenoude Chinese monochrome keramiek en (landschap)schilderkunst het werk van Verheyen al vroeg inspireerden.¹⁶ Bij uitstek zijn ontdekking van het boek *The Tao of Painting* (1956) en zijn interesse in zenboeddhisme waren belangrijk om niet alleen het schilderen zelf maar ook het kijken naar een schilderij spirituele dimensies toe te dichtten. Binnen de eeuwenoude taoïstische meditatieve tradities was staren in de leegte of oneindige diepte van (monochrome) (landschap)schilderijen een radicaal verstillende en daarom ook geestverruimende ervaring. Het meditatief leren stilstaan bij picturale ruimtes werd gezien als een pad richting de innerlijke bewustwording

van een kosmische ruimte, van de onkenbare energiebanen van het natuurlijke universum.

Het is vandaag algemeen bekend dat verschillende cultureel diverse invloedssferen en esoterische impulsen het denken en scheppen van westerse moderne kunstenaars wezenlijk hebben geïnfiltreerd. Via transculturele inspiratiebronnen werd aan het begin van de twintigste eeuw bijvoorbeeld specifiek vormgegeven aan het onzichtbare leven en aan het abstracte. Verheyen was, zoals zal blijken, vertrouwd met die voor hem nabije geschiedenis. Daarom is het relevant om de vernieuwing van zijn non-plastische schilderkunst, van zijn eindspel van de moderne schilderkunst, ook eens te bekijken als een persoonlijke verwerking van de do's-and-don'ts van zijn directe voorgangers.

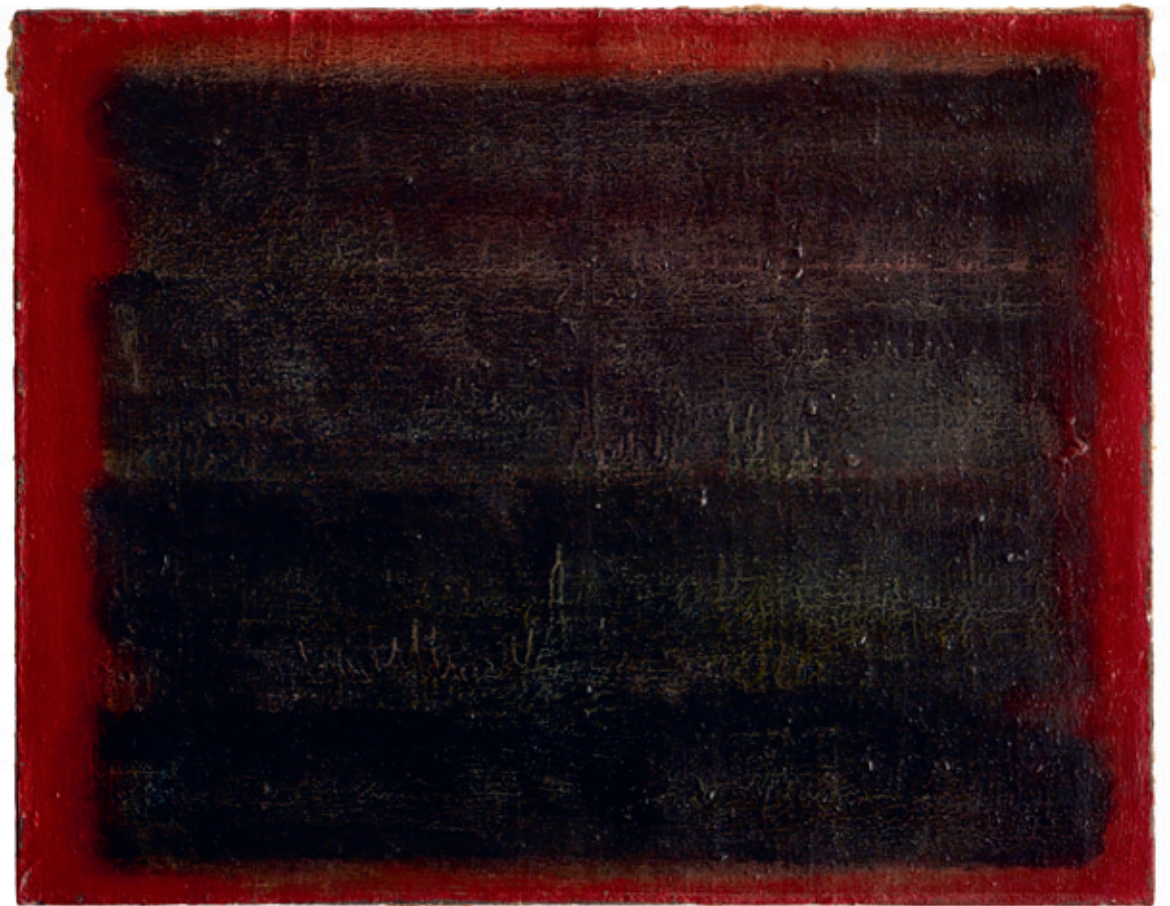


Hoe en waarom hij zijn oudere strijdmakker Fontana beschouwde als een peetvader van zijn kunst, wordt elders in deze publicatie aangetoond.¹⁷ Veelzeggend plaatste hij Fontana in het rijtje van de allergrootsten: “Het gevoel van veiligheid en rust vind ik in de schilderijen van de grote meesters. Van Botticelli tot Vermeer of Fontana.”¹⁸ In zijn notitie- en dagboeken, die vaak genuanceerder zijn dan de gepubliceerde teksten en manifesten, vallen ook veelvuldige verwijzingen op naar kunstenaars als Willi Baumeister, Paul Cézanne, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Kazimir Malevich, Mark Rothko en de Vlaamse expressionisten, alsook James Ensor, Piet Mondriaan, Claude Monet en Jozef Peeters. Het werk van sommigen, zoals valt te beargumenteren, stimuleerde Verheyen eind jaren vijftig om zijn mono- en achrome onderzoek naar het zwarte en de contemplatieve donkerte uit te diepen en, vooral, in statische beweging te zetten. De lessen van andere moderne kunstenaars hebben hem er begin jaren zestig mee toe gebracht om dankzij de intensiteit van witte pigmenten en de irisatietechniek de ware betekenis van “panchromie” te ontdekken.

Zwart, kosmische donkerte en het Vlaamse luchtruim

Wegens zijn trouw aan het picturale medium was, nog meer dan de ZERO-tentoonstellingen of het groepsgebeuren in Antwerpen, de tentoonstelling *Monochrome Malerei* (1960) in het Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich cruciaal voor Verheyens ontwikkeling. Toen werden de monochrome experimenten, die hij sinds 1957–1958 gelijktijdig had beproefd met hemelbestormers als Fontana, Piero Manzoni, Günther Uecker en Yves Klein, naar eigen zeggen echt “serieus”.¹⁹ Verheyen creëerde in die tijd donkere abstracte schilderijen die zicht- en voelbaar voorbijgingen aan het zwarte vierkant of kruis van Malevich (afb. 38). Reeds in de jaren 1910 had deze door Verheyen bewonderde constructivist de zuivere contrastwerking tussen zwart en wit tot zijn mystieke essenties herleid. Om die reden nam Verheyen een ander pad, voorbij de contrasten. Hij wilde op zoek gaan naar de nuances, de verhoudingen en de ruimtelijke effecten van kleuren.²⁰

Schilderijen als *Le voile du mystère* of zonder titel (*Milano*) (1959) vertonen door de wazige





tonale hoeken en kleurovergangen eerder een mate van verwantschap met de emotioneel capterende colorfields van Mark Rothko (afb. 39, 40). Diens *Komposition* was het coverbeeld van *Monochrome Malerei*. Beide kunstenaars stonden dankzij een virtueuze laag-over-laagtechniek voor een meditatieve visie op abstracte kunst: een gevoelsmatige activering, door middel van sublieme vibrerende ‘vensters’ gericht op het oneindige en het innerlijke.²¹ Al lijkt bij Rothko, meer dan bij Verheyen, ook een soort betovering van het vergankelijke te spelen. In het werk van de Amerikaanse abstracte expressionist gaat in elk geval meer emotionele geschiedenis, meer melancholie en pijn schuil.

In andere schilderijen zoals *Zwarte ruimte* (1959-1960) of ook *Zwarte Bepaalde van het Onbepaalde* (1959) is de connectie met Rothko minder aanwijsbaar (afb. 44 en p. 290). Verheyen verliet elke contrastwerking. De tonale hoeken en randen verdwenen. Deze schilderijen suggereren, zoals Ivo Michiels als eerste kritische pleitbezorger van Verheyen opmerkte, grenzeloze “ruimtelandschappen”: donkere, gewasemde omgevingen waar een kosmische stilte heerst maar niet elke vorm van beweging, elke ruimtelijke rimpeling of trilling, lijkt vastgevroren.²²

Udo Kultermann, curator van de tentoonstelling in Leverkusen, maakte bij alle monochrome nieuwlichters uit de tentoonstelling gewag van

AFB. 41
Paul Klee, *Senecio*
(*Baldgreis*), 1922,
olieverf op krijtgrond
op gaas op karton,
40,3 × 37,4 cm, Kunst-
museum Basel, inv. 1569



AFB. 42
Willi Baumeister, *Montaru*
mit Gondel, 1954, olie-
verf met kunsthars op hard-
vezelplaat, 185 × 130 cm,
Archiv Baumeister im
Kunstmuseum Stuttgart

een “kunstloze kunst”. Dit omdat ze met hun voornamelijk uit primaire en achrome kleuren opgebouwde beelden “een totale – d.w.z. een perfecte – ruimtelijke verbeelding ontwikkelen”. Met dat inzicht schetste hij in de contemporaine schilderkunst twee discussiërende richtingen. Enerzijds waren er de tachistische kunstenaars, met Jackson Pollock als icoon, die zich beriepen “op de gevoelskracht van het onbewuste, op de fysieke, niet-reflectieve, artistieke actie”. Zo plaatsten zij zich in de lijn van het surrealisme van onder meer Max Ernst, André Masson en Joan Miró. Anderzijds waren er de monochrome schilders die het dynamische, door een objectief gebruik van de “gematerialiseerde sensibiliteit” van kleurpigmenten, voor het eerst terugbrachten “op de eigenlijke vorm van het beeld zelf”. Dit pad werd volgens de curator voorbereid door de futuristen, het neoplasticisme, de concrete kunst en het Russische constructivisme, maar ook door Kandinsky, Klee of, recenter, de dynamische monochromie van de Duitse professor-kunstenaar Baumeister.²³ Die laatste was overleden in 1955 maar werd postuum geëerd met een deelname aan de tentoonstelling.²⁴

De moderne voorbeelden die Verheyen ter harte nam, onderschrijven deze visie. Zo lezen we een illustratief voorbeeld in het verslag van zijn tweede reis naar Milaan. Deze trip, die begon in februari 1958, ondernam hij samen met een Waalse kennis, kunstschilder André Comhaire.²⁵ Onderweg hielden ze halt in Bazel, waar ze hun weinige centen uitgaven om musea te bezoeken. Ze waren specifiek op zoek naar de kunst van Klee. Eerst trokken ze naar de Kunsthalle: “Vijfentwintig frank hebben we betaald om de vijf schilderijen van Poliakov te zien [...] enfin ik dacht de Klees die ik hier te zien ga krijgen zijn dat wel waard [...] geen Klee, Kandinsky, Picasso [...] Comhaire keek me zeer kwaad aan om zijn vijfentwintig frank en nog geen Klee.” Dan trokken ze naar het Kunstmuseum van Bazel. “Hier volgde de een verrassing de ander [...] een grote Calder, Max Ernst. Mondriaan. Frits Winter. Frits Van den Berghe. De Smet [...]” Na heel wat Parijs kubisme kwamen ze dan bij de langverwachte zaal met de werken van Klee. “*Senecio* vind ik wel het mooiste. Klee is toch wel het beste [...] alhoewel er daarnaast een tiental Kandinsky’s hangen [...] Ik weet niet hoe het komt maar Klee heeft me te pakken. Elke maal dat ik een Klee te zien krijg is het alsof er iets in mij kapot springt en een zoete pijn verwekt, een pijn die me gelukkig maakt. Au fond doet een Klee niet dromen-denken of voelen [...] enfin ik ben blij dat ik Klee zo mooi vind. Het werkt juist heel

erg stimulerend. Ik krijg enkele minuten later altijd goesting om te schilderen.”²⁶ (afb. 41)

In de secundaire literatuur worden Verheyens monochroom zwarte experimenten consequent teruggevoerd op de Bauhausleraar. Verheyen werkte dat in de hand door te noteren dat “*Schwarz darstellen*” voor hem een geestverruimende les was van Klee. “Langs deze achrome monochromie heb ik de ruimte gevonden.”²⁷ “Alleen zwart voorstellen geeft me een mysterieuze stemming. Ik en de ruimte.”²⁸ “Vanaf 1953 ben ik bezig met dezelfde weg te bewandelen als Klee, spijtig genoeg tot 1957 onbewust.” In dat jaar 1957 kreeg Verheyen naar eigen zeggen *Das bildnerische Denken* van Klee onder ogen en “had ik enkel maar verder te leren [...] gelukkig heeft hij [Klee] al die verklaringen nagelaten om de esoterische waarde van z’n werk te doen inzien. Ik had maar te putten uit die verzamelde schatten.”²⁹

Das bildnerische Denken is in de eerste plaats een bundeling van introspectieve atelier-notities en redeneringen over vormenleer, het fenomeen kleur en esthetische theorie. De publicatie werd diepgaand geïnspireerd door intuïtieve filosofie en Oost-Aziatische kunsttradities of levensvisies (van japonisme tot zenboeddhisme). De woorden van Klee zijn daarbij ook onlosmakelijk verbonden met zijn schetsen van basisvormen, kleurenspectra en geannoteerde toonschalen om verflagen gradueel op te bouwen en over elkaar te schilderen. Gezien de soms aanwijsbare inhoudelijke verwantschap met Verheyens studietekeningen moet Klees geheel van proef-ondervindelijke kennis, veel meer nog dan dat ene zinnetje “*Schwarz darstellen*”, niet alleen Verheyens transculturele bronnenonderzoek maar ook zijn glaceertechniek van een belangrijke toetssteen hebben voorzien.

Toch volstaat het niet om alleen naar het voorbeeld van Klee te wijzen. Als Verheyen er in zijn zwarte ruimtelandschappen in slaagt een gewaarwording van statische, dus enkel voelbare beweging teweeg te brengen, dan valt op dat zijn buikgevoel op dat punt sterk uitging naar Baumeister. Tijdens zijn verblijf in Milaan, begin 1958, bezocht hij volgens het reisverslag een tentoonstelling van moderne “*Arte tedesca*” (Duitse kunst). Hij was toen vooral onder de indruk van een groot later werk (ca. 1950–1955) van Baumeister: “witte fond met drie grote zwarte vormen en een blauwe die de verbinding maakt tussen de overige roden en gelen [...] Wanneer Baumeister zo hier en daar een krulletje of streepje zet, om de vormen in beweging te brengen, ontstaat er iets geraffineerds [...] een

soort statische beweging die enkel de grote meesters kunnen ontwikkelen [...] Wat me bij Baumeister het meest treft is dat de vormen ook fond zijn en de fond ook vorm. Het vloeit volledig door mekaar [...] Baumeister is de eerste schilder die ik ken die aanstonds achter Klee en Kandinsky aansluit (spijtig dat ik nog te jong was toen hij nog leefde anders was ik bij hem geweest om zijn werk beter te leren kennen. Gelukkig heb ik thuis nog die door hem geschreven uiteenzetting over kunst).³⁰ (afb. 42)

Ongetwijfeld heeft Verheyen het over het in 1947 gepubliceerde traktaat *Das Unbekannte in der Kunst*.³¹ Het boek, waarvoor inspiratie werd geput uit zowel de geschriften van Klee als Kandinsky's standaardwerk *Über das Geistige in der Kunst* (1911), kan niet toevallig een aantal sleutels aanreiken om Verheyens picturale weerspiegelingen beter te begrijpen. Zo beschouwde Baumeister het zoeken naar het onbekende als de essentie van de menselijke creatieve daad. Non-figuratieve kunst vormde voor hem het geijkte pad, omdat enkel binnen dat non-representationele domein alle door de kunstenaar vooraf bepaalde beeldende ambities – visioenen, ideeën of idealen – uiteindelijk “schijndoelen” kunnen worden. Brilljante non-figuratieve kun-

stenaars, zo meende Baumeister, konden in staat worden geacht om tijdens het scheppingsproces af te wijken van die schijndoelen door zich wezenlijk te laten leiden door het innerlijke, het onbewuste “Mitte” (Baumeister koesterde net als Verheyen, en ook Klee, een grote fascinatie voor het zenboeddhisme).³² Dat creatieve momentum werd omschreven als de “scheppende hoek” (*der schöpferische Winkel*), leidend tot verrassing, ontdekking en het ondergaan van wat er onder de handen van de kunstenaar ontstaat. Alleen op die manier, zo meende de professor-kunstenaar, kon de dichtst mogelijke verwantschap worden gecreëerd tussen de intrinsieke mogelijkheden van het artistieke medium en de universele natuurkrachten of dynamieken.

Verheyen kwam tot vergelijkbare vaststellingen. Hij was ervan overtuigd dat de schilderkunst in de schilder leeft “*sans qu'il sache la raison de ce mouvement colorié. La sensation spectaculaire de la couleur ou de la lumière est une grève maladie à laquelle il n'échappera plus.*”³³ En in zijn manifest *Pour une peinture non-plastique* schreef hij: “*Je crois que si l'on a la prétention d'être peintre, il faut d'abord avoir un but auquel on a donné une définition précise [...] Nous devons distinguer le défini et l'indéfinissable; nous devons*

AFB. 43
Constant Permeke,
Sneeuwlandschap,
1929, olieverf op doek,
160,4 × 210,4 cm,
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten
Antwerpen, inv. 2354

AFB. 44
Jef Verheyen, *Zwarte
ruimte – Espace noir*,
1959–1960, olieverf
op doek, 130 × 195 cm,
Axel & May Vervoordt
Foundation





‘Ik voel geen vorm meer, enkel vibrerende ruimten. Mijn doek is de ruimte zelf en ik voel me helemaal niet gebonden aan het vlak waarop ik werk. ... Het is dus logisch dat ik geen notie meer heb van het vlak, dat ik me als het middelpunt van die ruimte voel, ik alleen tegenover die ruimte, alleen tegenover dat niets.’

Jef Verheyen aan het werk in zijn atelier in de Lange Noordstraat, Antwerpen, 1960, foto Frank Philippi



L'amour, 1950,
olieverf op paneel,
99,6 × 61 cm,
Jef Verheyen Archief

Zonder titel, 1953,
olieverf op jute,
79 × 110 cm,
Jef Verheyen Archief

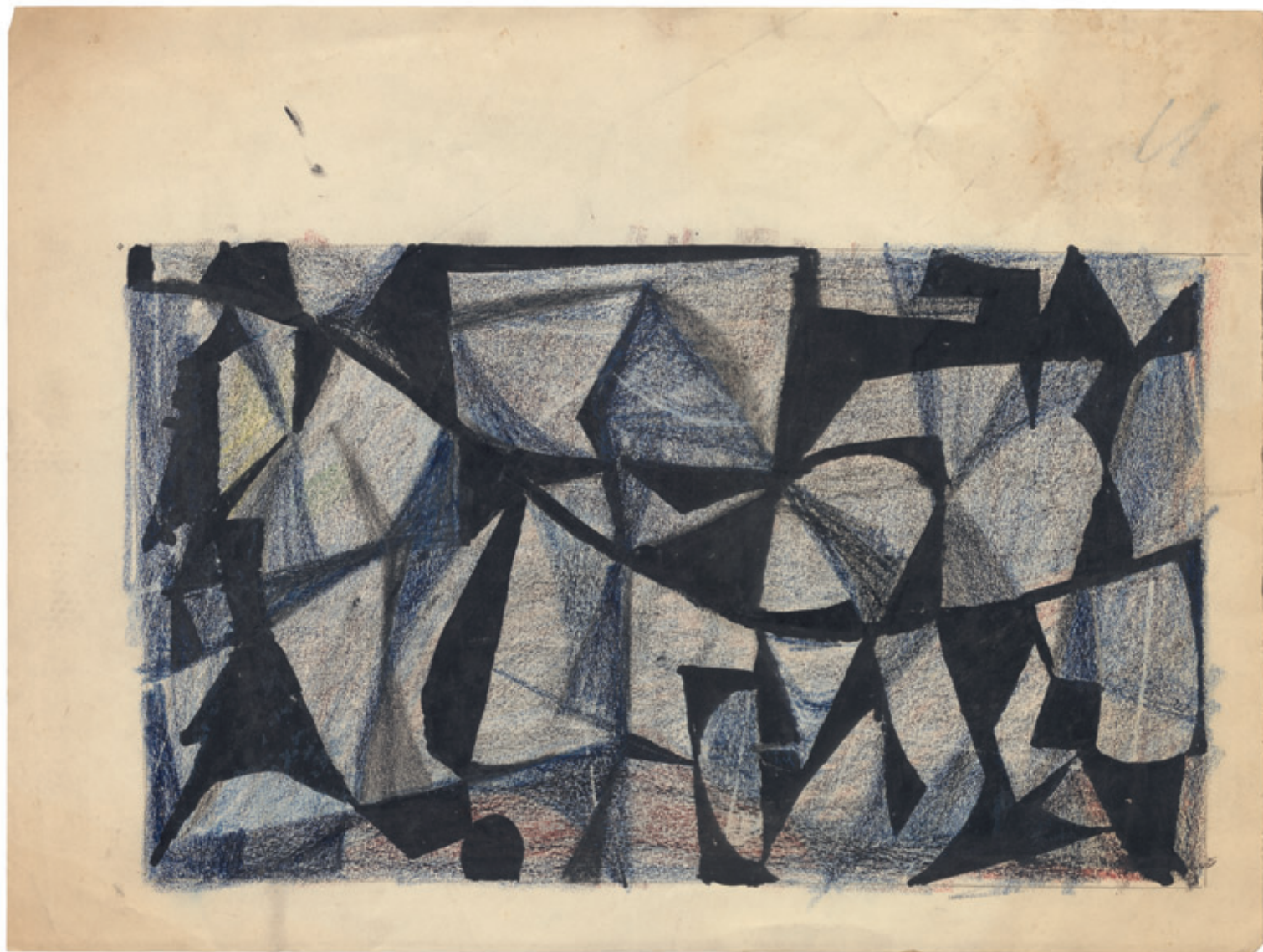






Zonder titel, 1957,
olieverf op vezelplaat,
120 x 160 cm, collectie
Bernhard & Pascale
Liechti

Studie, ca. 1953, inkt,
krijt en potlood op
papier, 27 x 35,8 cm,
Jef Verheyen Archief





1972
Jef Verheyen aan
het werk in zijn atelier
in de Hoogstraat,
foto Paul Ibou

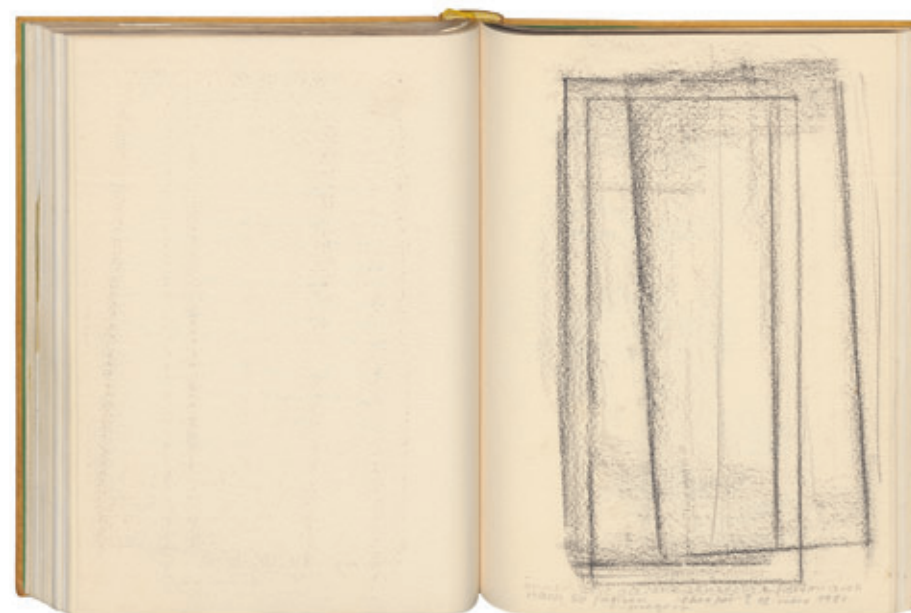
1973
Affiche van de
solutentoonstelling
in Muzeum Sztuki
w Łodzi, Łódź

1975
Installatiezicht van de
solutentoonstelling
Lux est Lex in Abbaye
Saint-Michel de
Frigolet, Tarascon

1975
Postkaart uit het
atelier van Verheyen
met daarop Jean
Fouquets *Madonna
omringd door sera-
fijnen en cherubijnen*
(ca. 1450)

1962-1984
Het *Liber Amicis* van
Jef Verheyen met
bijdragen van Piero
Manzoni (boven),
Gotthard Graubner
(midden, links),
Günther Uecker
(midden, rechts)
en Christian Megert
(onder).

Andere genodigden
waren onder meer
Lucio Fontana,
Hermann Goepfert,
Dominique Stroobant,
Pol Mara, Roger Nellens,
Albert Szukalski, Blinky
Palermo, Gerhard
Richter, Vic Gentils,
Nanda Vigo, Serge
Largo, Rochus Kowallek,
Guy Vaes, Ivo Michiels,
Hans Liechti, Hugues
C. Pernath en Hergé



(boven, linksonder), 317, 318 (boven, rechtsonder), 319 (linksboven, linksonder, rechtsonder), 322 (boven), 326 (boven, linksonder, midden onder), 327 (rechtsboven, onder), 328 (rechtsonder), 330 (rechtsboven, rechtsonder), 331 (linksboven, rechtsonder), 332 (linksboven, rechtsonder), 333 (linksonder), 334 (rechtsboven), 336 (rechtsonder), 337, 338 (onder), 339 (boven, onder), 342 (rechtsboven), 343 (linksboven, rechtsonder), 344 (rechts), 345 (onder), 346 (linksboven, onder), 347, 350 (rechtsboven, onder), 351
© SABAM Belgium, 2024, Sotheby's: 175, 272 (boven)
© SABAM Belgium, 2024, Studio Vercammen: 218
© SABAM Belgium, 2024, Syb'L S.-Pictures: 307 (rechts)
© SABAM Belgium, 2024, Uecker Archiv: 108
© SABAM Belgium, 2024, Dries Van den Brande: 39, 76, 127
© SABAM Belgium, 2024, VAN HAM Kunstauktionen GmbH & Co: 91
© SABAM Belgium, 2024, Courtesy Pieter Vermeersch, Pieter Huybrechts: 310, 311
© SABAM Belgium, 2024, Pieter Vermeersch: 312
Scan uit het Jef Verheyen Archief door CKV, Léon Francq: 19
© Roland Schneider: 324 (rechtsboven), 331 (midden rechts), 348 (onder)
© Gian Sinigaglia: 90
© Studio Bernaerts: 346 (rechtsboven)
© Succession Picasso – SABAM Belgium, 2024, Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau: 21 (rechtsonder)
© Succession René Magritte – SABAM Belgium, 2024, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (Brussel), J. Geleyns: 264
© The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris, 2024,
© Culturespaces / Thomas Garnier: 150
© The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris, 2024, ADAGP images: 109, 151
© The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris, 2024, Collectie FelixArchief, Alfons De Belder: 333 (rechtsonder)
The Metropolitan Museum of Art: 28 (onder)
© Manfred Tischer: 153 (rechts), 344 (links)
© John Trouillard: 329 (boven)
© Raoul Van den Boom: 275, 327 (linksboven), 331 (rechtsboven), 343 (linksonder)
© Jan Van der Borgt: 256, 349 (onder)
© Guy Verwimp: 339 (midden)
© VRT-archief: 342 (rechtsonder)
Lothar Wolleh © Lothar Wolleh Estate: 204 (onder), 334 (linksonder)
Zentrum Paul Klee, Bern, Archive: 20
ZERO Foundation, Hartmut Rekort: 330 (linksboven)
ZERO Foundation: 331 (linksonder)

De kunstwerken op de volgende pagina's in deze publicatie werden opgenomen in de tentoonstelling:

p. 13, 18 (rechts), 24, 25, 27, 28 (boven), 31, 33, 35, 39, 46, 47, 52, 53, 55, 57, 59 (links), 60, 61, 72, 82, 83, 84, 85, 87, 93, 94, 95 (boven), 100, 101 (onder), 103, 104, 105, 108, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 120, 124, 125, 129, 134-135, 140, 141, 146, 147, 150, 151, 155, 156 (onder), 157 (boven, rechtsonder), 158, 159 (rechts), 163, 166-167, 170, 171, 173, 176, 177, 179, 183, 184, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200-201, 202, 205, 206, 208, 217, 218, 225, 232, 239, 243, 246, 249, 251, 253, 254-255, 268, 269, 272 (onder), 290, 291 (rechts), 292, 297, 304-305, 307 (links), 308, 312

COLOFON

Deze publicatie is uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *Jef Verheyen. Venster op het oneindige* van 23 maart tot 18 augustus 2024 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA).

Publicatie en tentoonstelling zijn het resultaat van een nauwe samenwerking met het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA), Centrum Kunstarchieven Vlaanderen (CKV) en Jef Verheyen Archief.

Voorzitter raad van bestuur KMSKA
Luk Lemmens

Voorzitter bestuursorgaan M HKA
Herman De Bode

Algemeen directeur KMSKA
Carmen Willems

Algemeen en artistiek directeur M HKA
Bart De Baere

Curatoren tentoonstelling
Annelien De Troij (M HKA)
Adriaan Gonnissen (KMSKA)

Publicatiemanager
Frédéric Jonckheere (KMSKA)

Redactie van deze publicatie
Annelien De Troij (M HKA)
Adriaan Gonnissen (KMSKA)

Teksten
Roel Arkesteijn
Albert Baronian
Bart De Baere
Annelien De Troij
Adriaan Gonnissen
Dieter Schwarz
Carmen Willems
Thekla Zell

Bijdragen hedendaagse kunstenaars
Carla Arocha & Stéphane Schraenen
Ann Veronica Janssens
Kimsooja
Pieter Vermeersch

Vertaling Duits-Nederlands
Dirk Vandemeulebroecke

Eindredactie
Irene Smets

Proofreading
Dirk Vandemeulebroecke

Onderzoek en archief
Annelien De Troij, Jef Verheyen Archief

Digitalisatie
M HKA / Centrum Kunstarchieven
Vlaanderen (CKV)

Beeldresearch
Madeleine ter Kuile (KMSKA)
Eline Wellens (KMSKA)

Beeldbewerking
Pascal Van den Abbeele

Projectcoördinatie Hannibal Books
Hadewych Van den Bossche

Vormgeving
Thomas Soete

Druk
die Keure, Brugge

Inbinding
Boekbinderij Abbringh, Groningen

Uitgever
Gautier Platteau

© Hannibal Books, M HKA, KMSKA,
Jef Verheyen Archief, 2024
www.hannibalbooks.be
www.muhka.be
<http://jefverheyen.ensembles.org>
www.kmska.be

ISBN 978 94 6494 112 8
D/2024/11922/22
NUR 642

HANNIBAL

M HKA

KMSKA

Vlaanderen
verbeelding werkt

Axel Vervoordt Gallery

CKV

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers.

De uitgevers hebben geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgevers te richten.

Coverbeeld
Jef Verheyen, zonder titel (*Hommage à Van Gogh*), 1976, matlak op doek, 125 × 125 cm, privécollectie

De expositie in het KMSKA werd mogelijk gemaakt met de steun van de tentoonstellingspartners

DOMINGUE
ARCHITECTURAL FINISHES®

DNKRS
DANKERS DECOR

en vele anderen

Met bijzondere dank aan

Silvia Ardemagni, Roel Arkesteijn, Carla Arocha, Marilou Barbanti, Albert Baronian, Chiara Battezzati, Luc Beckstedde, Evi Bert, Lotte Bode, Sander Bortier, Bettina Bouttens, Pascale Brant, Koen Brams, Brecht Callewaert, Annelies Castelein, Guido Ceuppens, Goeun Choi, Jaeho Chong, Bart Cornel, Eddy Dankers, Hilde Daem, Kurt De Boodt, Frédéric de Goldschmidt, Luc Delagaye, Ludwig De Meersman, Lutgart De Meyer, Jan De Vree, Dierk Dierking, Anne-Sophie Dusselier, Suzy Embo, Niki Faes, Jeremy Foqué, Helena Vieira Gomes, Wim Hautekeete, Frank Heirman, Colin Huizing, Frederika Huys, Kyoungun Hwang, Ann Veronica Janssens, Kimsooja, Beate Kemfert, Lara Kinds, Barbara Könches, Robert Lauwers, Anna Lenz, Georg Lenz, Thomas Leysen, Bernhard Liechti, Pascale Liechti, Jan Liégeois, Nele Luyts, Federica Mantoan, Bruno Matthys, Christian Megert, Franziska Megert, Valeria Morandi, Cel Overberghe, Johan Pas, Iris Paschalidis, Nikita Philippi, Francesca Pola, Paweł Polit, Jason Poirier dit Caulier, Dirk Pörschmann, Adriaan Raemdonck, María Inés Rodríguez, Frederik Roggeman, Jan Rombouts, François Roulin, Bjorn Scherlippens, Ulrike Schmitt-Voigts, Hubertus Schoeller, Stéphane Schraenen, Caspar Schübbe, Dieter Schwarz, Dominique Stroobant, Jan Stuyck, Joris Tas, Roberta Tenconi, Louis Thelier, Christine Uecker, Jacob Uecker, Günther Uecker, Camiel Van Breedam, Jörg van den Berg, Emmanuel Vandeputte, Jessy Van de Velde, Ronny Van de Velde, Sofie Van de Velde, Toon Van Dijck, Kathy Vanhout, Yoeri Vanlangendonck, Dennis Van Mol, Frieda Verhees, Eva Vervacke, Maria Villa, Tijs Visser, Olaf Verheyen, Thilbert Verheyen, Pieter Vermeersch, Boris Vervoordt, Axel Vervoordt, May Vervoordt, Edith Wahlandt, Oliver Wolle, Thekla Zell, Goedele Zwaenepoel

en alle medewerkers van KMSKA en M HKA

De tentoonstelling in het KMSKA krijgt een vervolg in Museum Morsbroich, Leverkusen (DE), met *gegen den Himmel. contre le ciel. Jef Verheyen | Johanna von Monkiewitsch*, van 15 september 2024 tot 23 februari 2025.