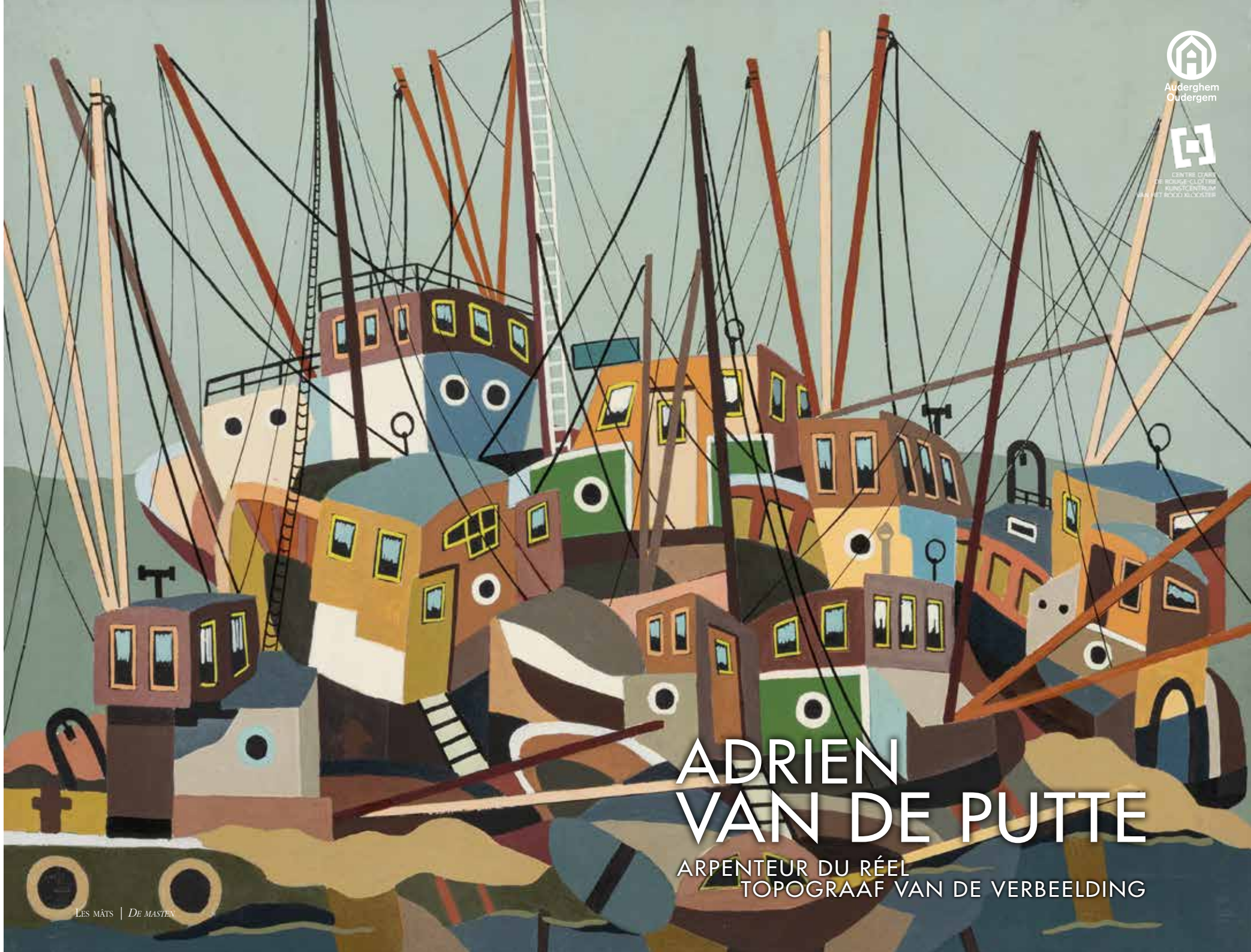




Auderghem
Oudergem



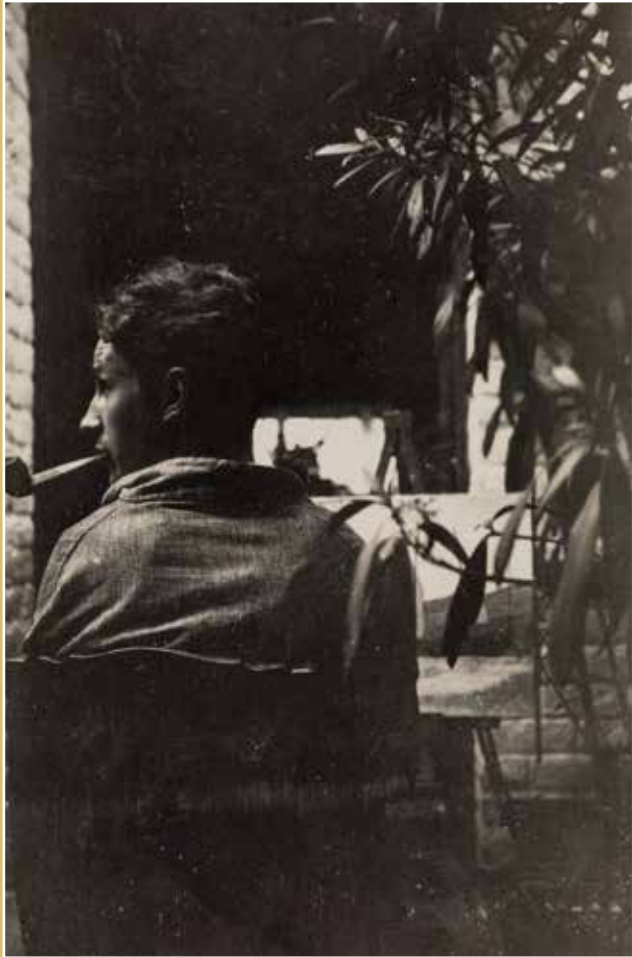
CENTRE D'ART
DE LA RÉGION FLANDRE
KUNSTCENTRUM
VAN HET ROOD KLOOSTER



ADRIEN VAN DE PUTTE

ARPENTEUR DU RÉEL
TOPOGRAAF VAN DE VERBEELDING

LES MÂTS | *DE MASTEN*



ADRIEN VAN DE PUTTE



LES CHAISES EN OSIER | RIETEN STOELN

1911
1994

ADRIEN VAN DE PUTTE

ARPENTEUR DU RÉEL
TOPOGRAAF VAN DE VERBEELDING

*« Comment une carrière pourrait-elle se figer ?
Le monde est là et la vie commence aujourd'hui.*

*«Hoe zou een loopbaan kunnen verstarren?
De wereld is er nu eenmaal en het leven begint vandaag.»*

ADRIEN VAN DE PUTTE

Entretien avec / Interview met Emmanuel Van de Putte



François de Coninck : Cher Emmanuel, nous allons donc parler de ton grand-père, Adrien Van de Putte (1911-1994), à l'occasion de l'exposition de ses peintures au Centre d'art de Rouge-Cloître. Ton grand-père a peint toute sa vie : sa production est conséquente et se révèle assez diversifiée dans le style. Il a aussi énormément écrit, sur sa peinture et sur celle des autres, tout comme sur les courants qui l'ont influencé. Comme il s'agit de le faire revenir un peu parmi nous au cours de cet entretien, j'ai préparé, pour nous guider, quelques citations de sa propre plume, extraites des nombreux documents d'archives que tu m'as transmis – articles critiques, correspondance, etc. Un grand nombre de ses tableaux se trouve encore dans son atelier d'Overijse, qui existe toujours. D'autres sont disséminés, tant dans votre famille que dans des collections privées ou publiques. Face à cette profusion de toiles et à la diversité de leur style, ma première interrogation concerne la sélection que vous avez opérée, ton père et toi, comme commissaires de cette exposition : qu'est-ce qui a guidé votre choix ? Dans la préface à l'une de ses expositions, au début des années 1980, ton grand-père faisait cette réflexion qui me semble toujours très pertinente – je le cite :

« Il était deux façons de concevoir la présente exposition. La première qui privilégie l'image de marque de l'artiste en n'exposant de lui qu'un ensemble cohérent d'œuvres de la même veine. C'est la façon préférée des critiques d'art anxieux toujours de ranger les artistes dans des catégories facilement identifiables. C'est celle aussi des peintres exploitant une unique réussite, tel Vasarely, fidèle toute sa vie aux constructions en facettes. La seconde façon, celle que nous avons choisie à cause de son aspect didactique, dévoile une démarche qui ne se veut pas sclérosée. Elle s'attache au déroulement d'une carrière. Après les balbutiements inévitables des débuts, on se choisit un maître. Picasso s'inspire de Vélasquez, Dalí de Millet. S'il n'y avait ces précurseurs, le néophyte aurait à chaque coup, comme l'a constaté Malraux, à réinventer toute la peinture. Mais le débutant qui se cherche sans se laisser plus longtemps entraîner dans des voies tracées avant lui, finira bien, s'il est doué, par faire jaillir l'étoile. »

Ces pensées font-elles résonner quelque chose en toi ? Peuvent-elles éclairer le choix que vous avez vous-mêmes opéré dans sa production, quarante ans plus tard ?

Emmanuel Van de Putte : Je suis assez touché par cette citation, c'est émouvant d'entendre cette voix venue du passé parler de quelque chose de très présent, effectivement. Quand on construit l'exposition d'un parent – c'est mon grand-père et le père de mon père, comme tu l'as évoqué – il y a quelque chose de très personnel, une proximité et un attachement, vu le lien particulier qui nous lie à l'artiste. Mais, en même temps, un certain détachement s'impose pour créer les conditions qui doivent permettre au grand public de découvrir l'artiste. Adrien Van de Putte est un peintre qui a été oublié par l'Histoire de l'art, comme tant d'autres en Belgique : pour de multiples raisons, quantité de bons artistes n'ont pas connu de leur vivant une reconnaissance par le marché, les galeries ou une consécration par les institutions. Dans le cas de mon grand-père, cela peut aussi s'expliquer par le fait que son art se lit, sans doute, plus facilement aujourd'hui qu'à l'époque – nous y reviendrons. Quand il parle des « balbutiements des débuts », on pense, le concernant, à une certaine veine expressionniste ou fauviste. Cela dit, il a trouvé très rapidement un style à lui,



PAYSAGE BRABANÇON | BRABANTS LANDSCHAP

notamment à travers une technique particulière – qu’il a appelé la *chromatine* – et un sujet de prédilection : son Brabant natal.

FdC : Cet amour de la terre brabançonne dont il parle lui-même dans ses écrits.

EVdP : Oui, cet amour de la terre brabançonne s’exprime très vite dans ses premières œuvres, de style impressionniste ou fauviste : il y représente des lieux pittoresques, des hameaux de sa commune et des communes avoisinantes qu’il arrive à « idéaliser » ensuite. Ce sujet est un véritable fil rouge de son œuvre ; il va le développer tout au long de sa vie. Si ses balbutiements étaient d’un certain style, on peut dire qu’il trouve son style à travers son sujet. L’exposition est donc construite en rassemblant des œuvres dans le style de ses débuts et d’autres conçues dans plusieurs styles différents. Ce que nous avons voulu montrer, c’est une sélection de peintures représentatives de son œuvre dans la durée, et donc du cheminement de sa palette : il nous importait de montrer les différentes étapes par lesquelles il est passé.

FdC : L’exposition s’intitule joliment *L’arpenteur du réel*. De fait, il s’agit d’un artiste réaliste : c’est un peintre qui part du réel et qui l’arpente à sa manière. Il « l’idéalise », comme tu le soulignes – à tout le moins, il le transpose, il le transforme et va progressivement vers quelque chose de plus construit. Cette progression est visible dans les peintures exposées : on passe d’un certain réalisme, d’une manière académique à une peinture qui tend vers quelque chose de plus irréel – il y a même une évolution vers le surréalisme dans ses dernières toiles. Quand on parcourt les articles de presse parus de son vivant au sujet de son œuvre picturale, on retrouve cette évolution dans les termes employés par les critiques pour la caractériser : on parle de fauvisme et d’expressionnisme brabançon pour ses paysages, de peinture naïve et de peinture traditionnelle pour certains portraits, notamment, de constructivisme pour ses architectures accumulées. En mars 1969, dans la Revue Nouvelle, un critique d’art synthétise d’ailleurs assez justement la singularité de sa palette en ces termes : « Il est agréable de constater que l’on peut faire encore aujourd’hui une excellente peinture traditionnelle qui, loin des poncifs et des académismes, parvient à rompre avec un réalisme de mauvais aloi et débouche sur une réalité qui, compréhensible par chacun, réconcilie plaisir des yeux et fête de l’esprit. » Il semble d’ailleurs que ton grand-père revendiquait et assumait parfaitement une certaine naïveté dans son art – je le cite à nouveau :

« Les naïfs, ces primitifs modernes n’ont jamais été dupes des modes. Qu’on n’en médise pas trop. N’est-ce pas Baudelaire qui affirmait que la beauté est toujours naïve par quelque côté ? Il peut y avoir dans une bonne peinture naïve plus de poésie vraie que dans maintes toiles ‘savantes’ ».

Tout cet appareil critique dont ton grand-père a constamment accompagné son travail de peintre est fort intéressant. Je l’ai trouvé extrêmement précis et très sensible dans sa façon de se situer par rapport aux mouvements de son époque. Il y a, dans ses différents écrits, un véritable effort d’élaboration pour dire quelque chose de la singularité de sa palette, pour en assumer le caractère naïf autant que son caractère expressionniste, constructiviste ou surréaliste.

EVdP : Il est vrai que cet appareil critique est abondant et ce qui paraît très intéressant pour un artiste de cette génération-là, c’est de l’avoir exprimé à travers ses écrits. Disposer



BÉGUINAGE | BEGIJNHOF

de ces traces écrites – peu exploitées jusqu'à aujourd'hui – est précieux pour comprendre son travail et situer son œuvre historiquement. Tu fais bien de le souligner : le terme « naïf » n'a en effet jamais été un problème pour lui. C'est même une force. Quand il évoque cette naïveté qu'il y a dans toute beauté, citant Baudelaire à l'appui, il fait aussi référence au Quattrocento italien – à des artistes comme Ucello ou d'autres. Pour lui, cette perte de la perspective, que l'on peut qualifier de naïve, c'est la reconnaissance d'une autre chose, d'une autre réalité que celle que l'on construit avec la perspective. Ces éléments-là sont constitutifs de son œuvre. Il fait autre chose de la figuration – de ce « réalisme de mauvais aloi » avec lequel il rompt, comme le pointe le critique évoqué. Il déconstruit la réalité pour la reconstruire autrement, pour en faire autre chose : un « réalisme du Nord », comme il le qualifie lui-même, pour le distinguer du réalisme de la peinture française. « On a toujours un peu de brume au coin de l'œil », écrit-il – et « de la boue aux sabots », quand il parle de l'expressionnisme. C'est joli comme expressions. Cela explique bien son amour de la terre et du travail de la terre. On rejoint là ses premières amours : la viticulture de sa commune natale, Overijse, où on cultivait le raisin sous serres. Il a lui-même exploité les serres de ses parents. Tout cela est très présent dans son travail.

FdC : Ce qui est intéressant dans l'évolution de sa peinture, autant que dans la façon dont il a revendiqué, assumé et formalisé dans ses écrits l'évolution de sa palette, c'est la question de la technique. Il me semble que l'on peut dégager trois éléments en particulier, pour caractériser la singularité de ses tableaux de ce point de vue. J'aimerais donc qu'on les aborde. D'abord, il y a le fait qu'il peint selon une technique de son invention, qu'il a appelé la *chromatine*. Ensuite, il y a la question de l'espace « plan », peint sans perspective. Enfin, il y a cet usage particulier qu'il fait de l'ombre, qui apparaît comme un corps solide au même titre que les éléments matériels qui concourent à la modélisation de l'espace sur la toile. A propos de la *chromatine*, je propose de partir une nouvelle fois, de ses mots à lui. Dans une interview qu'il accorde à l'INR flamand (prédécesseur de la VRT) le 6 mars 1960, il en dit ceci :

« Oui, je peins selon une technique de mon invention. Ce sont des colorants choisis mêlés à un liant spécial qui n'est ni de l'huile, ni de l'eau, ni de la gouache, qui possède la solidité de la peinture à l'huile et rend parfaitement le coloris du pastel sans toutefois la mièvrerie qui en est le gros écueil. Cette matière peut parfaitement être employée sur toile, mais j'utilise principalement le panneau de fibres de bois comprimées, qui est plus solide, qui ne se détend jamais au risque de faire crever les couleurs. »

Cette *chromatine* donne cette matité aux couleurs, si caractéristique de ses toiles, d'une grande douceur pour l'œil. Est-ce que tu veux en dire un peu plus sur cette invention ? Comment en est-il arrivé là et comment, selon toi, cette technique a-t-elle pu influencer le traitement de ses sujets ?

EVdP : Il se fait qu'avant-guerre, à côté de la peinture, il fait aussi de l'estampe : il pratique l'eau-forte. Pendant la guerre, il a des difficultés à trouver un imprimeur pour imprimer ses eaux-fortes. Il va donc développer une technique pour pouvoir imprimer lui-même ses productions : il essaye de fabriquer une encre moins dure, plus aisément adhérente, qui lui permette de se passer de la presse. Il s'agit de poudres habituelles, pigments de terre et autres, incorporées dans un liant de son invention. Ce procédé, qui est le fruit du hasard, il



PORT DE PÊCHE | VISSERSHAVEN

le baptisera du nom de *chromatine* parce qu'il permet un chromatisme très divisé. Il l'applique sur des plaques d'unalut : la rugosité de cette matière accentue l'effet expressionniste et, en même temps, la *chromatine* donne cet aspect mat à l'huile. Il va ensuite développer cette technique dans des natures mortes autant que dans des paysages – et dans ces derniers, cela donne évidemment des ciels comme on peut en avoir chez nous : des ciels gris, verdâtres, bas. C'est une technique qu'il a transposée dans sa peinture acrylique par la suite. On retrouvera ce chromatisme, je crois, d'une certaine façon, à travers toute son œuvre.

FdC : C'est une peinture mate qui est pourtant étrangement lumineuse, et dont la luminosité varie avec la lumière du jour. Il est intéressant de noter ce qu'il dit de l'effet recherché : de fait, il dit vouloir consciemment « éviter la mièvrerie du pastel ». Et, à vrai dire, ce ne sont pas des peintures mièvres : elles ont cette luminosité particulière qui leur vient de ce mélange dont il a toujours gardé secret le procédé de fabrication.

EVdP : Il y a encore de nombreux flacons dans l'atelier, qui témoignent de ses expériences de mélange de liants et de pigments, mais on n'en connaît toujours pas la formule magique...

FdC : Un critique d'art dit par ailleurs qu'il s'est fait reconnaître à Paris et à New York grâce à l'originalité de cette technique qu'il a mise au point.

EVdP : C'est bien cela : il participe, à partir des années 1954-55, au *Salon des Artistes Français* en tant que représentant étranger et c'est à ce moment-là qu'il entre en contact avec Raymond Duncan – qui n'est autre que le frère de la célèbre danseuse américaine Isadora Duncan. Installé à Paris où il tient une galerie, c'est l'organisateur du Prix de New York et du Prix du Meilleur Paysage. Adrien Van de Putte se fait distinguer par sa technique de la *chromatine*, qui donne à ses paysages leur tonalité si particulière : c'est ainsi qu'il est sélectionné par la galerie Duncan pour exposer aux États-Unis.

FdC : Tu disais en début d'entretien qu'il avait été oublié par l'Histoire de l'art mais il a donc connu de son vivant un moment de reconnaissance assez fort en dehors de son terroir natal : il a pu exposer à Paris et à New York ! Ce sont tout de même des moments importants dans la vie d'un peintre, non ?

EVdP : Bien sûr. Il n'en reste pas moins que le monde des années cinquante n'est pas le nôtre : la réception d'une œuvre est très contingente, elle est liée à un moment particulier, il n'y a pas les réseaux que nous connaissons aujourd'hui pour la relayer et pour l'amplifier. On connaît donc un moment de gloire et, ensuite, on rentre chez soi. Quand on habite un village, même un gros bourg comme Overijse, où votre famille est incrustée depuis des générations et où votre épouse tient commerce, on connaît donc surtout des moments de gloire locale. En outre, mon grand-père était pris par son travail de fonctionnaire au Gouvernement provincial du Brabant, encore unifié à l'époque. Il ne disposait que de son temps libre pour s'adonner à son art et, pour le monde extérieur, il était donc fonctionnaire plutôt qu'artiste peintre. Bref, quand on ne vit pas en permanence dans les réseaux artistiques de la Capitale, là où le monde bouge et avance, cela reste très compliqué d'exister dans l'Histoire de l'art... Ce fut le cas de mon grand-père comme celui de nombre de nos artistes belges. Je crois aussi que certains pays mettent une volonté plus grande au service

de la défense de leurs artistes. En Belgique, à l'époque, on avait cette humilité, sinon cette timidité qui fait qu'on ne poussait guère nos artistes en avant : on mettait peu de moyens, privés ou publics, au service de leur promotion. Enfin, je pense que le facteur linguistique a handicapé mon grand-père en tant qu'artiste – sa biculturalité, en somme : ayant vécu toute sa vie dans un village flamand coincé entre la région bilingue de Bruxelles et la Région wallonne, il a plutôt évolué dans la sphère francophone. Il a pâti toute sa vie d'être à la périphérie des circuits culturels.

FdC : Et pourtant, à lire ses écrits, on découvre un homme qui, avec constance et jusqu'au bout, croit à ce qu'il fait, un artiste qui met toute sa vigueur d'esprit à défendre son travail, à le situer dans son temps, à formaliser ce qui le meut comme peintre, poète ou essayiste. Mais revenons à la question de sa technique : outre la *chromatine*, il y a ces deux autres éléments qui me semblent caractériser son travail : la question de l'espace plan – tu en as déjà touché un mot : la perspective est absente de ses tableaux : ce sont des à-plats – et puis cet usage qu'il fait de l'ombre : un corps solide qui modèle l'espace au même titre que les éléments du réel, ce qui mène chez lui à cette sorte de constructivisme aux faces tranchées. Là, je voudrais à nouveau citer ton grand-père – qui a décidément le sens de la formule :

« S'il est vrai que pour goûter pleinement la musique, il faut prêter une attention soutenue à l'accompagnement, la peinture doit, elle aussi, incorporer dans sa plénitude l'accompagnement de l'ombre (...) Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler que l'ombre et les structures qu'elle provoque a été longtemps négligée par les peintres qui se méfiaient de cet « accident ». Les Primitifs et les arts orientaux par exemple, l'ignorent et un empereur de Chine à qui l'on montrait un portrait de Louis XIV, académiquement modelé, demandait aux ambassadeurs si tous leurs rois avaient une tache noire sur la joue. »

Cette anecdote qu'il raconte est très amusante !

EVdP : Oui, ce qui prouve qu'il y a toujours quelque chose d'humoristique dans son œuvre. Ses tableaux sont en effet des à-plats où les avant-plans sont très importants. L'avant-plan construit évidemment une forme de perspective : s'il n'y a pas de perspective à l'arrière, il y a une perspective à l'avant. Et l'avant-plan peut être cette ombre, ce corps solide dont tu parles : c'est le reflet de ce qui est absent, de ce qui n'est pas représenté dans l'œuvre. Ce peut être une meule de foin, des arbres – des éléments qui vont donc dans le sens inverse de la lumière et des saisons. Ce qui peut être très flatteur pour l'œil mais fort interpellant pour l'esprit, est néanmoins véritablement constitutif de son œuvre. On retrouve cela dans les paysages, ensuite dans les villes construites, les villes gothiques – très inspirées de ses voyages tant en France qu'en Italie.

FdC : Ce qu'il appelle les « architectures accumulées », donc.

EVdP : Il y a toujours comme l'avant-plan d'un panorama, précédé d'un faux-terrain, de manière à renforcer l'effet d'illusion comme le Panorama de la Bataille à Waterloo où l'on peut voir des objets à l'avant-plan. On est invité à rentrer dans le tableau, à travers l'avant-plan. On pourrait penser qu'il y a comme une absence de vie, peut-être, dans ces tableaux, mais il me semble qu'il arrive à la détourner par les titres qu'il leur donne – par exemple, on

a un paysage brabançon avec une kermesse à l'avant-plan, qu'il appellera *Veille de kermesse*. On a un autre tableau intitulé *Pâté de maisons* : on n'est pas dans une ville, il n'y a d'ailleurs pas de rues qui y mènent mais l'avant-plan qui est constitutif de cette œuvre, la circonscrit. Il y a donc une sorte de vie esquissée, évoquée – immobile, en retrait.

FdC : Parlons maintenant des peintres et des courants qui l'ont marqué, influencé. On évoque beaucoup Louis Rigaux dont il fut l'élève. Sont aussi évoqués l'École de Paris, Degas, Matisse, Bonnard, Cézanne – et Léger, pour la dimension constructiviste. Qu'est-ce que tu peux nous dire de ces influences ?

EVdP : Louis Rigaux (1887-1954) est un peintre bien connu dans le village natal de mon grand-père, Overijse. Il est également l'oncle de sa femme, ma grand-mère. Mon grand-père apprend très tôt, au début des années trente, à peindre avec lui, dans son atelier qui est à deux pas. Tout cela se fait dans le village, il y a une proximité évidente. Il apprend à peindre dans cette veine impressionniste qu'il pratiquera, en allant peindre sur le motif – ce motif brabançon qui sera celui qui l'inspirera tout au long de sa carrière. Louis Rigaux est un artiste post-impressionniste qui joue un rôle socio-culturel important dans sa commune. Il a des amis peintres en ville dont plusieurs font partie d'un groupement des années vingt-trente qui s'appelle Uccle Centre d'Art : il rassemble des post-impressionnistes, des fauvistes et des expressionnistes en général. Un artiste dont mon grand-père est également proche c'est Jehan Frison : un des chefs de file de ce qu'on appellera le fauvisme brabançon, qui est aussi un ami de son beau-père – lequel connaissait bien François Van Haelen, le protecteur et collectionneur des fauvistes brabançons. Voilà donc l'environnement immédiat, familial et amical, qui constitue son hinterland direct et accompagne ses débuts. Sa première exposition a lieu en 1944, à la sortie de la guerre, à Namur. Il a alors trente-trois ans. Je citerai encore l'importance qu'a eue sur son travail la découverte de l'œuvre et de l'atelier, à Saint-Céré dans le Lot, de Jean Lurçat, artiste peintre, céramiste et, surtout, créateur de tapisseries, dont il a fortement renouvelé le langage. Je dirais aussi de mon grand-père qu'il était un homme curieux de tout : il lit beaucoup les revues d'art de l'époque et suivra évidemment avec un œil avisé tout ce qui se passe à Paris. Son monde culturel est dirigé vers Bruxelles mais c'est surtout Paris, qui l'attire beaucoup : il s'y rendra régulièrement dans les années cinquante et soixante. D'où l'influence qu'exercera sur lui l'École de Paris.

FdC : Il a d'ailleurs lui-même écrit un article sur cette École de Paris, sur la façon dont il se situe par rapport à elle – c'est d'ailleurs dans cet article qu'il évoque, pour s'en différencier, ce « fond de brume dans les yeux » qui nous distingue, « nous les gens du Nord ».

EVdP : Oui, et on sent en même temps cette difficulté pour lui de se situer dans la peinture car après-guerre, l'expressionnisme en Belgique, qualifié de « flamand », le gêne en tant que Belge entre deux cultures et bilingue vu les connotations politiques. Il se retrouve donc entre cet expressionnisme rude et robuste qu'on dit « flamand » et l'École de Paris où les œuvres sont beaucoup plus chatoyantes. On parle bien d'un fauvisme français et d'un expressionnisme allemand mais il n'existe pas d'expressionnisme français ni d'impressionnisme allemand, à quelques exceptions près. La Belgique, quant à elle, est imbibée par tous ces mouvements à la fois. Et c'est bien là que se situe mon grand-père : dans cet entre-deux. Les écrits d'André Lhote, dont l'essai *La peinture libérée*, l'intéressent beaucoup.



LA PLACE D'ITALIE | PIAZZA D'ITALIA

Il les étudie, il les façonne, ce qui va de pair avec son intérêt pour le constructivisme à la Léger : comment changer une peinture figurative dans et par une construction ? Léger a trouvé évidemment ses structures à lui, qui sont plus rondes que ce que l'on retrouve dans les œuvres de mon grand-père qui, lui, solutionne le problème avec des à-plats. Non pas à la façon cubiste de Picasso : il ne décortique pas, il ne démultiplie pas tous les plans, mais c'est dans la juxtaposition des couleurs qu'il arrive à trouver ce jeu d'à-plats.

FdC : J'aime beaucoup ce que dit, à l'époque, un critique de son rapport à Léger – je cite : « Le monde de Van de Putte relève du jouet artisanal et l'élément prime qui, s'ajoutant aux autres, définit un art de peindre qui n'est pas loin d'un constructivisme à la Léger, mais d'un Léger pour enfants. Comme le jouet ouvre au rêve, la peinture de Van de Putte nous y conduit par le biais de l'enfance où elle nous oblige à replonger : univers de cubes, de roues, parsemé de soldats de plomb, de coureurs cyclistes soudés au sol, voire de cartes à jouer dont l'atout serait ce remarquable Roi barbare » qui est d'ailleurs exposé au Centre d'art de Rouge-Cloître. À lire ces articles critiques de l'époque, il me semble que ces contemporains ont saisi quelque chose, avec justesse, de ce qui se jouait pour ton grand-père.

EVdP : Je ne peux qu'y souscrire et il est vrai que ces articles-là font plaisir à lire : ils prouvent qu'à l'époque, certains critiques ont déjà une bonne compréhension de son travail. Mais, comme je l'évoquais précédemment, je crois qu'il est peut-être plus facile à comprendre aujourd'hui, où ce n'est plus l'abstraction qui prime, où on constate un retour à la figuration dans les différentes formes d'art. Son travail rassemble tout cela : le naïf, peut-être le rêve de l'enfant ; en tout cas, il y a quelque chose de frais, de jouette dans ses œuvres – et une touche humoristique aussi, je le crois.

FdC : Et c'est vrai que ce retour actuel à la figuration nous permet à nous, qui ne sommes pas les contemporains de ton grand-père, de regarder d'un autre œil la façon dont lui-même a entrepris et défendu ce travail figuratif à l'époque. On ne se situe plus aujourd'hui dans cette opposition farouche entre figuration et abstraction.

EVdP : La réalité était nettement plus dure à l'époque, en effet. Pour être plus précis, il lui a fallu se positionner par rapport à la montée de « l'abstraction pour l'abstraction ». Il a dû un peu jongler avec tout ce débat, prendre ses marques. D'où cet article, précis et argumenté, intitulé *Comprendre l'art abstrait* qu'il fait paraître dans la Revue Générale belge en 1962. Ce qu'il dit notamment dans ce texte, c'est qu'il y a toujours eu de l'abstrait. Constable disait que ses meilleures œuvres étaient les petites esquisses qu'il faisait rapidement, qui sont donc des instantanés – et dans lesquelles il y a de l'abstrait.

FdC : Dans l'autre sens, il cite aussi la phrase célèbre de Léonard de Vinci, quand celui-ci évoque le pouvoir suggestif de la couleur pure sur les artistes les plus réalistes : « Si tu regardes des murs souillés de taches, tu peux y voir l'analogie de paysages avec des décors de montagnes, de rivières, de rochers, d'arbres, de plaines, de larges vallées et de collines disposées de façons variées. Tu pourrais aussi y voir des batailles et des figures au mouvement rapide. » C'est dire que dans toute abstraction il y a de la figuration. Il est donc intéressant de penser le rapport entre l'abstrait et le figuratif dans les deux sens. Poursuivons sur la question des sujets traités par ton grand-père. On trouve donc de nombreux paysages brabançons, des villes fortifiées – cette « exubérance des architectures accumulées » – ainsi



CLAIR DE LUNE
SUR BRUGES |
MANESHIJN OVER
BRUGGE

que beaucoup de marines, peintes dans la même veine constructiviste. Dans son essai *Le bilan de la voyance dans l'art*, resté à ce jour non publié, il nous précise les méandres de sa pensée à ce sujet :

« Il est évident qu'une composition bâtie sur un rythme vertical sera contrariée désagréablement par un excès d'horizontales. C'est pourquoi il est si malaisé de réussir une marine autrement que sentimentalement, de la « construire » parce que trop d'horizontales s'y opposent aux verticales, à commencer par le lointain, et détruisent le mouvement ascendant général des voiles et des mâts. »

Il est aussi beaucoup question du « retour au pays de l'enfance », à travers la magie du cirque ou du champ de foire. Enfin, il y a cette veine surréaliste, dont ton grand-père nous dit quelque chose également dans un de ses textes. Il est d'une certaine façon très moderne dans son propos – je le cite :

« La légende, les époques de mystère où la science n'avait pas encore prétendument tout expliqué, se prêtent exactement à ces nouvelles ambitions et favorisent l'éclosion de cette part d'inconscient qui nous travaille. De là naît la série de portraits anciens, dépersonnalisés, auxquels a été ajoutée une signification supplémentaire. Et leur démultiplication dans un même décor confère à leur présence un hiératisme insolite. Les moyens de ce genre de surréalisme peuvent être simples. Une coquille d'œuf dans la main d'un grand seigneur évoquera la vanité des choses. Une chevauchée butant dans le vide, c'est la gloire arrêtée dans son élan. Et voici Cerbère veillant sur des portiques inutiles... »

Personnellement, je suis assez fasciné par ces toiles surréalisantes. Elles tranchent nettement avec tout ce qui a précédé. Comment est-ce que tu situes ces toiles d'inspiration surréaliste ?

EvdP : Je crois que c'est l'aboutissement de ce qu'il a produit dans les années soixante – je pense notamment à ces constructions dont on a parlé là tout à l'heure : à partir du paysage qui devient une ville fortifiée, il développe ensuite cette veine surréaliste où, à tout le moins, il s'opère dans ses toiles un transfert du réel à quelque chose d'irréel. Ces œuvres datent donc de la fin des années soixante et du début des années septante. Il les expose dans deux galeries : chez Isy Brachot à Bruxelles, en 1969, et à la galerie Le Maca à Wavre, en 1974. Toutes des œuvres qui demandent à être redécouvertes : c'est sans doute la partie de l'œuvre de mon grand-père qui est la moins (re)connue. Ses lectures sur l'art et la psychologie l'ont beaucoup aidé dans cette réflexion : elles ont considérablement nourri son esprit curieux. Mon grand-père aimait ce jeu d'interférences entre le langage et l'image – et il en a fait des constructions très personnelles. Dans son essai *Le bilan de la voyance dans l'art*, il en parle en ces termes :

« L'artiste reste dans le monde de l'intellectualité un isolé. Aucune pression extérieure autre que sa passion ne le pousse et il n'a pas à espérer du perfectionnement d'un plan quelconque une quelconque promotion. Ses découvertes, aucun critère extérieur ne les sanctionnera dans l'immédiat. Nous parlons ici de la valeur absolue d'une découverte et non de quelques trucs d'atelier sur lesquels trop souvent se fonde la réussite commerciale. Il se souviendra qu'en élaborant une synthèse qui lui est propre, une forme inédite, il se coupera de ses confrères, souffrira de la légèreté de la critique et de la défection d'un public toujours empressé, lui aussi, à le classer comme une espèce entomologique. »

Ces toiles surréalisantes ont une grande fraîcheur, ce qui est très moderne pour aujourd'hui. Cela dit, le « surréalisme pour le surréalisme » ne l'intéressait pas davantage que « l'abstraction pour l'abstraction ». Il y a toujours chez lui ce même esprit curieux et un côté espiègle dans son abord. Quel que soit le style qu'il adopte à son chevet, il y a toujours une influence des courants picturaux : il ne réinvente pas la peinture, il joue avec les éléments dont il dispose. Nous conservons de nombreux documents d'archives qui démontrent les influences qui l'ont marqué, tout ce qu'il a « humé » et emprunté pour ensuite le transposer, le traduire, le reconstruire à sa manière.

FdC : Il me semble intéressant de se plonger dans ses écrits. Ce qui est fascinant, c'est qu'on sent bien que la peinture aura été son médium électif mais que, durant toute sa vie, il aura accompagné, sinon dédoublé son activité de peintre d'une importante activité littéraire – poésie, articles critiques, essai, correspondance, traduction, théâtre : l'importance et la diversité de ses productions écrites sont, elles aussi, très frappantes.

EvdP : Il est en effet l'auteur de plusieurs recueils de poésie, édités à compte d'auteur aux Éditions Les Roses – qui était le nom de la villa de ses parents, annexe aux serres de raisins. Il a également traduit en français quasiment toute l'œuvre de son cousin Jozef Simons (1888-1948), un écrivain flamand connu de l'entre-deux-guerres.

FdC : Il y a des textes critiques qui sont vraiment intéressants en ce qu'ils nous renseignent autant sur l'époque que sur la personnalité de ton grand-père. Ils témoignent avant tout d'une belle érudition. Et sa plume est jouette, effectivement – il y a de l'humour, une certaine distance à l'endroit des choses, qui se manifeste par une douce ironie. On sent qu'il s'amuse des références artistiques et littéraires qu'il manie. Dans cet effort constant qu'il semble avoir fourni toute sa vie, pour se situer comme artiste peintre par rapport aux autres, il y a donc quelque chose d'assez frais. Son essai magnifiquement intitulé *Le bilan de la voyance dans l'art* témoigne tout de même d'une grande singularité. Que peux-tu dire de cet homme de lettres qui dédoublait l'homme de cheval ?

EvdP : C'est joliment dit ! Il est fils d'instituteur – nous avons bon nombre d'enseignants dans la famille – et donc les mots, le langage, les langues, tout cela est très important dans cette famille de petits bourgeois de province, cultivée et bilingue. Il fait ses études à Bruxelles, dans un collège francophone comme il se doit à l'époque. Après ses humanités gréco-latines et une candidature en philosophie et lettres aux Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles, il se met très tôt à l'écriture de la poésie en français, une poésie d'inspiration fort classique, somme toute. Il entrera d'emblée dans un groupement littéraire bilingue, les *Scriptores Catholici*, au sein duquel il va développer ses talents littéraires.

Il se fait chanter de l'amour, du terroir, avec une grande sensibilité, sans mièvrerie. La vie, la vigne et son quotidien. En contact avec des gens de lettres, critiques littéraires et critiques d'art, il déploie de grands talents d'épistolier et, comme il a gardé copie de toute sa correspondance, on peut le suivre dans son parcours au quotidien, des années trente aux années quatre-vingt. Ce qui est intéressant, c'est tout ce relationnel qu'il crée par sa correspondance, depuis son isolement relatif dans sa campagne, pour se sentir faire partie du monde – le monde littéraire principalement jusque dans les années cinquante et le monde de l'art en général par la suite. Ses lectures théoriques et sa découverte de la peinture lui

font aussi reprendre la plume dans ces années-là pour aborder la critique et la sociologie de l'art – il les associe, notamment dans ces deux articles : *La peinture actuelle à Paris et... ailleurs* et *Comprendre l'art abstrait*. Cela situe surtout son travail en comparaison avec ce qui se fait à cette époque. Enfin, il y a ce fameux essai *Le bilan de la voyance dans l'art* qu'il entame sans doute dans les années soixante, resté inédit. Il y a un vrai parallélisme entre son propos et sa pratique, qui mériterait d'être creusé – un travail d'analyse en profondeur devrait encore se faire.

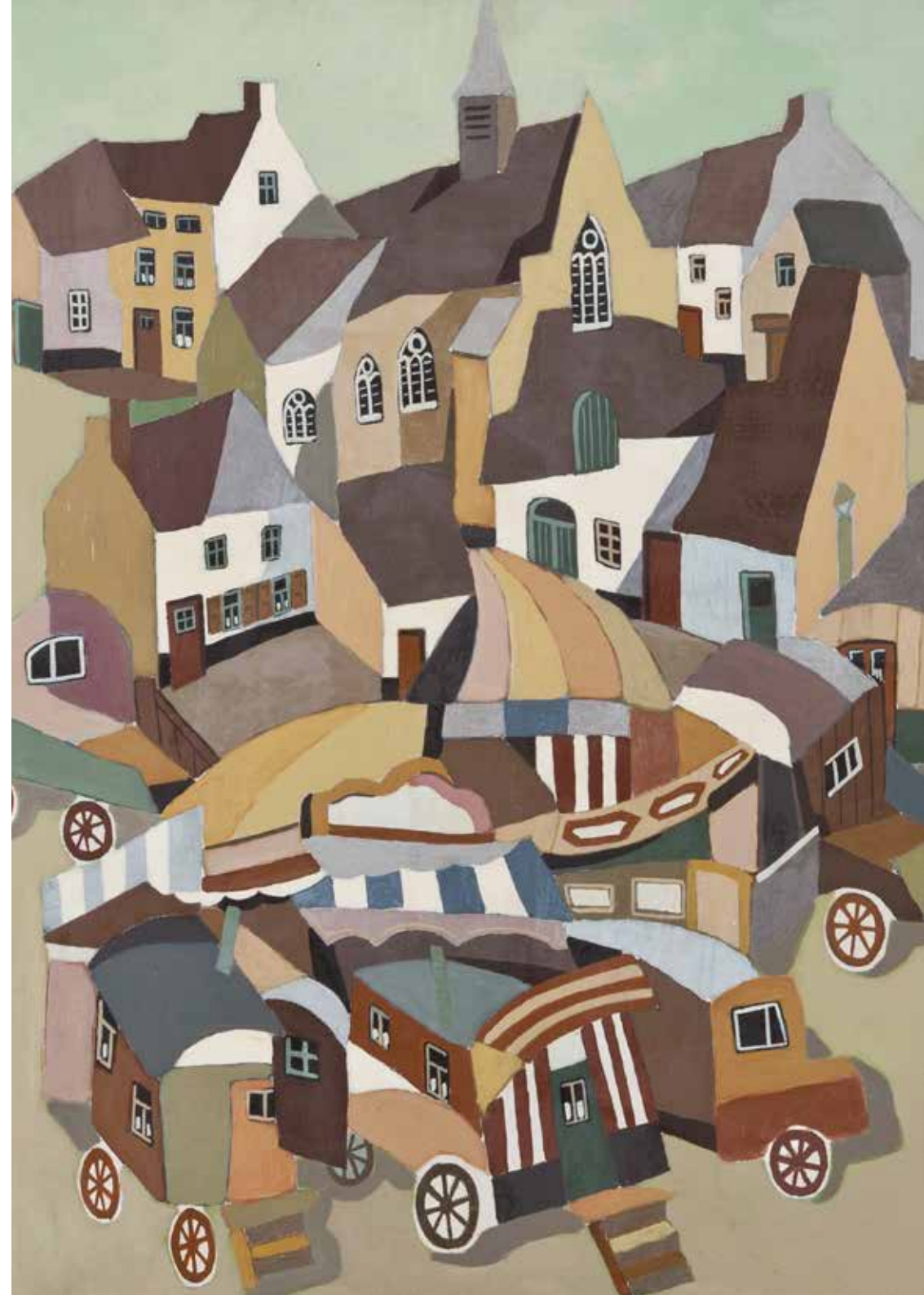
FdC : Ce serait une façon de rendre hommage à l'homme multiple qu'il était : le peintre, le poète, le littéraire, l'essayiste, le viticulteur – sans oublier qu'il a travaillé toute sa vie comme fonctionnaire dans l'administration ! Ton grand-père a en effet mené sa vie de création, artistique et littéraire, en parallèle de cette vie de « gratte-papier » nécessaire pour subsister au quotidien. Et il y a quelque chose de fascinant chez les êtres humains qui ont cette capacité à dédoubler, voire détrippler leur vie dans des activités très distinctes les unes des autres, tout en les reliant dans un appareil critique. Toute sa vie, il aura ainsi fait des allers-retours entre le « visuel » et le « langagier » : il n'a eu de cesse de formaliser quelque chose de son expérience singulière, de cette tension, sinon de ce déchirement entre littérature et peinture autant qu'entre les mondes culturels francophone et néerlandophone. Car il y a dans cette double appartenance culturelle et linguistique quelque chose d'assez particulier qui l'a maintenu dans un univers de langage.

EVdP : Cela se prolonge aussi dans les titres de ses œuvres, je crois, qui sont intéressants de ce point de vue-là. On ne peut pas concevoir le peintre sans l'écrivain ni l'écrivain sans le peintre. J'ai la conviction que pour cette génération d'artistes, il était assez atypique d'être les deux à la fois. Par rapport à d'autres peintres belges qui, comme lui, n'ont pas connu la reconnaissance à laquelle certains ont pu prétendre, j'ai l'impression que cet œil critique qu'Adrien Van de Putte apporte lui-même dans la lecture de son œuvre est assez exceptionnel, en effet.

FdC : C'est assez exceptionnel et assez singulier, de fait. Et cela mériterait donc que l'on s'y attarde – ce sera peut-être une prochaine étape, après cette exposition ? Nous espérons en tout cas que cette exposition pourra le permettre, qu'elle suscitera un nouvel intérêt pour son œuvre de la part des historiens de l'art, des critiques... et du public.

EVdP : En effet, nous avons le plaisir de présenter un ensemble d'œuvres représentatives de mon grand-père au regard du visiteur. Nous espérons que celui-ci sera interpellé par l'originalité du langage visuel de l'artiste et qu'il éprouvera, à découvrir ses œuvres, un peu de ce bonheur qu'a eu mon grand-père à les peindre.

B'





François de Coninck: Wat fijn dat je ons de gelegenheid biedt om het over je grootvader Adrien Van de Putte (1911-1994) te hebben ter gelegenheid van de tentoonstelling van zijn schilderijen in het Kunstcentrum van het Roodklooster. Je grootvader heeft zijn hele leven geschilderd en laat dus een omvangrijke productie na, vrij divers qua stijl ook. Ook heeft hij bijzonder veel geschreven, over zijn eigen schilderkunst en die van anderen, alsook over de stromingen die hem hebben beïnvloed. Het is de bedoeling dat hij tijdens dit interview tussen ons weer een beetje tot leven komt en daarom heb ik, als leidraad, een paar citaten van hemzelf bijeengebracht, afkomstig uit de talrijke archiefstukken die je mij hebt bezorgd – artikels, recensies, briefwisseling enz. Een groot aantal van zijn schilderijen bevindt zich nog in zijn atelier in Overijse, dat nog bestaat. Andere werken zijn verspreid geraakt, zowel in jullie familie als in privécollecties of openbare collecties. Geconfronteerd met die overvloed aan doeken en die veelheid van stijlen vraag ik mij om te beginnen af hoe jullie, je vader en jij, als curatoren te werk zijn gegaan om de werken voor deze tentoonstelling te selecteren: wat heeft jullie keuze bepaald? In het voorwoord bij een van zijn tentoonstellingen, begin jaren '80, had je grootvader een bedenking die mij nog altijd pertinent lijkt en die ik daarom letterlijk citeer:

«Er waren twee manieren om deze tentoonstelling op te vatten. De eerste bevoorrecht het merkimago van de kunstenaar en stelt daarom van hem slechts een samenhangend geheel van werken in dezelfde geest tentoon. Dat geniet de voorkeur bij kunstcritici die er altijd op uit zijn kunstenaars te rangschikken in makkelijk te identificeren categorieën. Het is ook de favoriete manier van schilders die één succesformule exploiteren, zoals Vasarely, die heel zijn leven trouw bleef aan zijn facetconstructies. De tweede manier, die wij gekozen hebben vanwege het didactisch aspect, ontsluit een manier van werken die niet verstand wil zijn. Ze volgt het verloop van een kunstenaarscarrière. Na het onvermijdelijke zoeken en tasten in het begin, kiest men voor zichzelf een meester uit. Picasso vindt inspiratie bij Velázquez, Dalí bij Millet. Zonder die voorlopers zou elke neofiet, zoals Malraux constateerde, de hele schilderkunst iedere keer weer moeten beruiven. Maar een beginner die op zoek is naar zijn identiteit zonder zich nog langer te laten meeslepen over paden die vóór hem gebaad zijn, zal uiteindelijk, als hij talent heeft, de vonk doen overspringen.»

Zijn die gedachten bij jou blijven doorklinken? Kunnen ze licht werpen op de keuze die jullie veertig jaar later zelf hebben gemaakt uit zijn oeuvre?

Emmanuel Van de Putte: Dat citaat raakt me nogal, die stem vanuit het verleden horen praten over iets dat onmiskenbaar van nu is, dat maakt emoties los. Wanneer je een tentoonstelling met werk van een familielid opbouwt – het is zoals je zegt mijn grootvader en de vader van mijn vader – dan krijgt dat iets bijzonder persoonlijks, een nabijheid en een gehechtheid, gezien de bijzondere band tussen ons en de kunstenaar. Maar tegelijk moet men zich daarvan tot op zekere hoogte kunnen distantieren om voor omstandigheden te zorgen die het grote publiek in staat stellen de kunstenaar te leren kennen. Adrien Van de Putte is een schilder die door de kunstgeschiedenis vergeten is, net als zo veel anderen in België: om tal van redenen zijn heel wat goede kunstenaars bij leven niet erkend door de markt en de galerieën of gecanoniseerd door de instellingen. In het geval van mijn grootvader valt



dat ook te verklaren doordat zijn kunst vandaag makkelijker te «lezen» is dan destijds – we komen daarop nog terug. Wanneer hij het heeft over «zoeken en tasten in het begin», denkt men in zijn geval aan een vorm van expressionisme of fauvisme. Maar spoedig heeft hij een eigen stijl gevonden, meer bepaald dankzij een bijzondere techniek – die hij de naam *chromatine* gaf – en een favoriet onderwerp: zijn Brabantse geboorteground.

FdC: Dat is de liefde voor het Brabantse landschap waarover hij het zelf heeft in zijn geschriften.

EVdP: Inderdaad, die liefde voor het Brabantse landschap komt heel snel tot uiting in zijn eerste werken, die nog expressionistisch of fauvistisch zijn: hij geeft schilderachtige plekjes weer, gehuchten in zijn eigen gemeente en in buurgemeenten, die hij vervolgens gaat «idealiseren». Dat onderwerp is werkelijk een rode draad door zijn oeuvre, hij zal het zijn leven lang blijven ontwikkelen. Zijn zoeken en tasten gebeurde in een zekere stijl en daarna heeft hij zijn eigen stijl gevonden via zijn onderwerp. De tentoonstelling is bijgevolg opgebouwd door werken in de stijl van zijn beginperiode met andere uit latere stijlperiodes bijeen te brengen. Wat we hebben willen tonen is een selectie van schilderijen die representatief zijn voor zijn werk in de loop der jaren en dus voor de weg die zijn palet heeft afgelegd: we vonden het belangrijk de verschillende stadia te tonen die hij heeft doorgemaakt.

FdC: De tentoonstelling draagt de mooie titel *Topograaf van de verbeelding*. Hij is immers een realistische kunstenaar: een schilder die vertrekt van het werkelijke en dat op zijn manier opmeet. Hij «idealiseert» het, zoals je benadrukt – op zijn minst transposeert hij het, transformeert hij het en schuift hij geleidelijk op naar iets dat meer geconstrueerd is. Die overgang is te zien in de tentoongestelde schilderijen: van een zeker realisme, een academische trant, gaan ze over naar een schilderkunst die neigt naar iets irreëlers – in zijn laatste doeken wordt dat zelfs een evolutie richting surrealisme. Bij het doornemen van de persartikels die over zijn geschilderd oeuvre verschenen toen hij nog leefde, is die evolutie terug te vinden in de bewoordingen die de critici hanteren om het te typeren: men heeft het over fauvisme en Brabants expressionisme voor zijn landschappen, over naïeve en traditionele schilderkunst voor bepaalde portretten en over constructivisme voor zijn architecturale stapelvormen. In maart 1969 vatte een kunstcriticus van La Revue Nouvelle de eigenheid van zijn palet trouwens vrij correct samen in de volgende bewoordingen: «Het is een aangename vaststelling dat men ook vandaag nog uitstekende traditionele schilderkunst kan bedrijven die, ver van de clichés en het schoolse, erin slaagt te breken met een realisme van kwalijk allooi en uitkomt bij een voor iedereen herkenbare werkelijkheid die een lust voor het oog paart aan een feest voor de geest.» Je grootvader blijkt overigens aanspraak te maken op een zekere naïviteit in zijn kunst en ze bewust te accepteren – ik citeer hem nogmaals:

«De naïeve kunstenaars, die moderne primitieven, hebben nooit geleden onder modiefenomenen. Geen al te kwaad woord daarover. Was het niet Baudelaire die beweerde dat schoonheid altijd naïeve kantjes vertoont? Een goed naïef schilderij kan meer ware poëzie bevatten dan heel wat 'knappe' doeken.»



QUAIS ET PONTS | LANGS DE KADE

Heel dat kritisch apparaat waarmee je grootvader zijn werk als schilder voortdurend gepaard liet gaan, is bijzonder interessant. Ik vond de manier waarop hij zichzelf situeerde tegenover de stromingen van zijn tijd uiterst nauwkeurig en zeer fijngevoelig. In zijn verschillende geschriften zit een waarachtige inspanning om op een omstandige manier iets te zeggen over de eigenheid van zijn palet, om het naïeve maar net zo goed het expressionistische, constructivistische of surrealistische karakter ervan bewust te accepteren.

EVdP: Het klopt dat zijn kritisch apparaat overvloedig is, en wat heel interessant overkomt voor een kunstenaar van die generatie, is dat hij het via zijn geschriften heeft geuit. Beschikken over die schriftelijke sporen – waar tot op heden weinig mee is gebeurd – is van grote waarde om inzicht in zijn werk te verwerven en zijn oeuvre historisch te situeren. En je hebt er terecht de nadruk op gelegd: de term «naïef» is voor hem inderdaad nooit een probleem geweest. Het is zelfs een kracht. Wanneer hij het heeft over die naïviteit die in elke schoonheid schuilt, met de woorden van Baudelaire erbij om dat te staven, verwijst hij ook naar het Italiaanse Quattrocento – met kunstenaars als Ucello of anderen. Het verlies van perspectief, dat men als naïef kan betitelen, is voor hem de erkenning van iets anders, van een andere realiteit dan degene die men mét perspectief construeert. Dat zijn elementen die zijn werk vormen. Hij maakt iets anders van de figuratie – van dat «realisme van kwalijk allooi» waarmee hij breekt, zoals die recensent in 1969 schreef. Hij deconstrueert de werkelijkheid om ze anders te reconstrueren, om er wat anders van te maken: een «realisme van het Noorden», zoals hij het zelf noemt om het te onderscheiden van het realisme in de Franse schilderkunst. «Er blijft altijd wat mist hangen in de ooghoek», schrijft hij, en «slijk aan de klompen», wanneer hij het over expressionisme heeft. Dat is mooi uitgedrukt. Het legt zijn liefde voor het land en voor het bewerken van het land goed uit. We keren daarmee terug naar zijn eerste liefdes: de druiventeelt onder glas in het Overijse waar hij geboren werd. Hij heeft zelf nog gewerkt in de serres van zijn ouders. Dat is allemaal sterk aanwezig in zijn werk.

FdC: Het is opmerkelijk vast te stellen dat in de evolutie van zijn schilderkunst de kwestie van de techniek een belangrijke rol speelt waar hij eveneens in zijn geschriften aanspraak op maakt. Het komt mij voor dat men drie elementen in het bijzonder kan aflijnen om de eigenheid van zijn schilderijen vanuit dat oogpunt te typeren. Daar zou ik het dus over willen hebben. Om te beginnen is er het feit dat hij schildert met een zelf uitgevonden techniek, die hij *chromatine* genoemd heeft. Vervolgens is er de kwestie van de «vlakke» ruimte, geschilderd zonder perspectief. Ten slotte is er de aparte manier waarop hij schaduw gebruikt, alsof die net zo tastbaar is als de materiële elementen die deel uitmaken van de modellering van de ruimte op het doek. In verband met *chromatine* stel ik voor dat we nogmaals van zijn eigen woorden vertrekken. Toen hij op 6 maart 1960 geïnterviewd werd door het NIR (voorloper van de VRT), zei hij daarover:

«Ja, ik schilder met een zelf uitgevonden techniek. Het gaat om uitgekozen kleurstoffen gemengd met een bijzonder bindmiddel, dat geen olie, water of gouache is, dat de stevigheid van olieverf heeft en het coloriet van pastel perfect weergeeft maar zonder de lauwe teerheid die daarvan het grote struikelblok is. Deze materie is perfect bruikbaar op doek, maar ik gebruik hoofdzakelijk panelen van geperste houtvezels, die steviger zijn en nooit ontspinnen zodat de kleuren niet barsten.»



VEILLE DE KERMESE | VOOR DE KERMS

Deze *chromatine* geeft aan de kleuren dat matte dat zo typisch is voor zijn schilderijen en zo zacht is voor de blik. Kun je over die uitvinding iets meer vertellen? Hoe is hij daar-toe gekomen en hoe heeft die techniek volgens jou het behandelen van zijn onderwerpen kunnen beïnvloeden?

EVdP: Vóór de oorlog maakte mijn grootvader niet alleen schilderijen maar ook etsen. Tijdens de oorlog kon hij moeilijk een drukker vinden voor het drukken van die etsen. Hij begon dus een techniek te ontwikkelen om zijn producties zelf te kunnen drukken: hij probeerde een minder harde, vlotter hechtende inkt te maken zodat hij het zonder etspers zou kunnen stellen. Het gaat om de gebruikelijke poeders, aardpigmenten en andere, verwerkt in een zelf uitgevonden bindmiddel. Dat procedé is bij toeval tot stand gekomen en hij zou het *chromatine* noemen omdat het een zeer verdeeld chromatisme mogelijk maakt. Hij bracht het aan op unalitplaten: de ruwheid van dat materiaal benadrukt het expressi-onistisch effect en tegelijk geeft de *chromatine* dat matte uitzicht aan de olie. Vervolgens ontwikkelde hij deze techniek net zo goed in stillevens als in landschappen – en in die land-schappen levert dat uiteraard lichten op zoals je die bij ons kunt vinden: grijs, groenachtig, laag. Het is een techniek die hij daarna heeft overgebracht in zijn acrylschilderijen. Dat chro-matisme is, denk ik, op een zekere manier doorheen heel zijn werk te vinden.

FdC: Het is een matte verf die tegelijk nochtans merkwaardig helder is en waarvan de helderheid varieert met het daglicht. Interessant is wat hij zegt over het effect dat hij nastreeft: hij wil naar eigen zeggen bewust «de zoeterigheid van pastel vermijden». En het zijn inderdaad geen mierzoete schilderijen: ze zijn van een bijzondere helderheid die ze te danken hebben aan het mengsel waarvan hij het productieprocedé altijd geheim heeft gehouden.

EVdP: In zijn atelier staan nog heel wat flacons die getuigen van zijn experimenten met bindmiddelen en pigmenten, maar de magische formule kennen we nog altijd niet...

FdC: Een kunstcriticus zegt trouwens dat hij de erkenning in Parijs en New York dankt aan de originaliteit van die techniek die hij uitgewerkt heeft.

EVdP: Dat is zo: vanaf de jaren 1954-55 nam hij als buitenlandse vertegenwoordiger deel aan het *Salon des Artistes Français* en toen is hij in contact gekomen met Raymond Duncan – niemand minder dan de broer van de beroemde danseres Isadora Duncan. Raymond Duncan was in Parijs neergestreken en was er een galerie begonnen, maar hij was ook de organisator van de Prijs van New York en de Prijs voor het Beste Landschap. Adrien Van de Putte liet zich opmerken door zijn *chromatine*-techniek, die zijn landschappen hun zo aparte tonaliteit gaf: zo raakte hij door de galerie Duncan geselecteerd om tentoon te stellen in de Verenigde Staten.

FdC: Bij het begin van ons gesprek zei je dat hij vergeten was door de kunstgeschiede-nis, maar toen hij nog leefde heeft hij dus wel een vrij sterk moment van erkenning genoten buiten zijn geboortestreek: hij kon tentoonstellen in Parijs en New York! Dat zijn toch be-langrijke momenten in het leven van een schilder, niet?

EVdP: Vanzelfsprekend. Maar dat neemt niet weg dat de wereld van de jaren vijftig niet was zoals de onze: de receptie van een werk had veel met toeval te maken, hield verband met een welbepaald moment. De netwerken waarover wij nu beschikken om daar ruchtbaarheid aan te geven, om ze te versterken, die waren er toen niet. Men kende dus een ogenblik van roem en daarna: weer naar huis. Wanneer je in een dorp woonde, zelfs in een belangrijk randstaddorp als Overijse, waar je familie al generaties lang ingebed is en waar je echtgenote een winkel heeft, dan kende je dus vooral momenten van plaatselijke roem. Bovendien werd mijn grootvader in beslag genomen door zijn werk als ambtenaar voor het provinciebestuur van Brabant. Hij beschikte nu slechts over zijn vrije tijd om zich aan zijn kunst te wijden en voor de buitenwereld was hij dus eerder ambtenaar dan kunstschilder. Kortom, wanneer je niet voortdurend in de artistieke netwerken van de hoofdstad verkeert, daar waar «het» gebeurt, blijft het bijzonder ingewikkeld om in de kunstgeschiedenis overeind te blijven... Dat was het geval voor mijn grootvader, en voor tal van andere Belgische kunstenaars. Ook denk ik dat er landen zijn die zich meer geroepen voelen om iets voor hun kunstenaars te doen. In die tijd was men in België te bescheiden om onze eigen kunstenaars de ware plaats te gunnen die ze verdienden: er werden weinig middelen ingezet om hen te promoten, privé noch publiek. Ten slotte denk ik dat de taalfactor mijn grootvader parten heeft gespeeld als kunstenaar – het feit dat hij tot twee culturen behoorde: terwijl hij zijn leven lang in een overwegend Vlaams dorp leefde tussen het tweetalige Brussel en Wallonië, evolueerde hij veeleer in Franstalige middens. Hij heeft zijn hele leven vertoeft in de periferie van twee cultuurwerelden.

FdC: Wie zijn geschriften leest, ontdekt niettemin een man die hardnekkig gelooft in wat hij doet, een kunstenaar die de hele kracht van zijn geest inzet om op te komen voor zijn werk, het in zijn tijd te situeren, te formaliseren wat hem als schilder, dichter of essayist roert. Maar laten we nog even doorgaan op zijn techniek. Naast de *chromatine* zijn er die twee andere elementen die, volgens mij, zijn werk lijken te typeren. Het eerste is de vlakke ruimtelijkheid waarover je het al had: zijn schilderijen zijn gespeend van perspectief, het zijn platte vlakken. En dan is er ook nog het gebruik dat hij van schaduw maakt: een bijna tastbaar geheel dat de ruimte model geeft zoals de onderdelen van het reële dat doen, wat bij hem leidt tot een soort constructivisme met duidelijk afgelijnde kanten. Ik zou hier opnieuw het woord willen geven aan je grootvader, die het perfect weet te formuleren:

«Zoals je onafgebroken aandacht moet hebben voor de begeleiding om ten volle de muziek te kunnen smaken, zo moet ook de schilderkunst de begeleiding door schaduw opnemen in haar volheid (...). Het is ongetwijfeld niet overbodig eraan te herinneren dat schaduw en de structuren die hij teweegbrengt lange tijd zijn verwaarloosd door schilders die geen goed oog hadden in dat 'ongelukje'. De Primitieven en de oosterse kunsten kenden bijvoorbeeld geen schaduw, en toen men aan een Chinese keizer een academisch gemodelleerd portret van Lodewijk XIV toonde, vroeg hij aan de ambassadeurs of al hun koningen een zwarte vlek op hun wang hadden.»

Die anekdote die hij erbij vertelt, maakt het heel geestig!

EVdP: Zeker, en het bewijst dat er altijd een humoristisch trekje aan zijn werk zit. Zijn schilderijen zijn inderdaad platte vlakken waarin de voorgrond van zeer groot belang is. De voorgrond construeert uiteraard een vorm van perspectief: er is weliswaar geen perspectief

achteraan, maar wel een perspectief vooraan. En de voorgrond kan die schaduw zijn, dat bijna tastbare waarover je het hebt: het is de weerspiegeling van wat afwezig is, van wat niet in het werk wordt weergegeven. Dat kan een hooimijt zijn, het kunnen bomen zijn – elementen die dus in de tegenovergestelde richting van het licht en de seizoenen gaan. Wat heel strelend kan zijn voor het oog maar de geest absoluut niet onberoerd laat, is niettemin echt een bouwsteen van zijn werk. Het is terug te vinden in de landschappen en later ook in de composities van steden, de gotische steden – sterk geïnspireerd door zijn reizen naar Frankrijk en Italië.

FDC: Met andere woorden zijn «gestapelde architectuur».

EVdP: Er is altijd iets als de voorgrond van een panorama, waar zich een voorplan tussen de kijker en het schilderij bevindt om het illusie-effect te versterken, zoals het «Panorama van de Slag» te Waterloo, waar men op de voorgrond echte objecten ziet. Men wordt uitgenodigd om via de voorgrond in het schilderij te stappen. Men zou kunnen denken dat er misschien een afwezigheid van leven is in zijn schilderijen, maar mij dunk dat hij erin slaagt daar een andere wending aan te geven door de titels die hij eraan geeft – bijvoorbeeld een Brabants landschap met een kermis op de voorgrond, dat hij dan *Voor de kermis* noemt. Een ander schilderij heet *Huizenpand*: men bevindt zich niet in een stad, er zijn trouwens geen straten die er naartoe leiden, maar de voorgrond die dit werk vormt, bakent ze af. Er is dus een soort leven dat geschetst en opgeroepen wordt – onbeweeglijk, als op de achtergrond.

FdC: Laten we het nu hebben over de schilders en stromingen die hem beïnvloed hebben, hun stempel op hem gedrukt hebben. Dan valt vaak de naam van Louis Rigaux, wiens leerling hij was. Maar ook de Parijse School, Degas, Matisse, Bonnard, Cézanne worden genoemd – en Léger, voor de constructivistische dimensie. Wat kun jij ons over die invloeden vertellen?

EVdP: Louis Rigaux (1887-1954) was een schilder die in Overijse, het geboortedorp van mijn grootvader, bekendheid genoot. Hij was ook de oom van mijn grootmoeder en zijn atelier lag in de buurt. Daar leerde mijn grootvader al in het begin van de jaren dertig bij hem schilderen. Alles gebeurde binnen het dorp, dat schiep een band. Hij leerde schilderen in een impressionistische stijl die hij een tijd zou aanhouden door naar model te werken – het Brabantse landschap dat hem zijn hele loopbaan zou blijven inspireren. Louis Rigaux was zelf een postimpressionist die binnen de gemeente een belangrijke sociaal-culturele rol speelde. Hij was bevriend met schilders in de stad, van wie er ettelijke in de jaren twintig-dertig lid waren van de groep Uccle Centre d'Art en waar postimpressionisten, fauvisten en expressionisten in het algemeen elkaar vonden. Een andere kunstenaar bij wie mijn grootvader aanleunde was Jehan Frison, een voorman van wat men later het Brabants fauvisme is gaan noemen. Die was ook bevriend met zijn schoonvader, die op zijn beurt François Van Haelen goed kende, beschermer en verzamelaar van Brabantse fauvisten. Daaruit bestond zijn onmiddellijke omgeving – familiaal en vriendschappelijk – die zijn rechtstreeks hinterland vormde en zijn eerste stappen in de schilderkunst begeleidde. Op zijn eerste tentoonstelling was het wachten tot 1944, toen de oorlog naar zijn einde toeliep, in Namen. Hij was toen drieëndertig jaar. Belangrijk voor zijn werk was ook de ontdekking van het oeuvre en van het atelier van Jean Lurçat in Saint-Céré (in het Franse departement Lot). Die was niet alleen kunstschilder en keramist maar hij maakte vooral wandtapijten in een volkomen nieuwe



'taal'. Over mijn grootvader zou ik in dat verband zeggen dat hij nieuwsgierig was naar alles: hij las veel kunstbladen uit die tijd en hield uiteraard nauwlettend in het oog wat er in Parijs gebeurde. Zijn culturele wereld was op Brussel gericht maar aangetrokken werd hij vooral door Parijs, waar hij in de jaren vijftig en zestig regelmatig naartoe trok. Vandaar dus ook de invloed van de Parijse School op zijn werk.

FdC: Hij heeft trouwens zelf een artikel geschreven over die Parijse School, over hoe hij zich ten opzichte van die school situeerde. Precies in dat artikel heeft hij het, om het verschil duidelijk te maken, over die «mistige achtergrond in de ogen» die ons, «mensen van het Noorden» onderscheidt.

EVdP: Dat klopt, en tegelijk voel je hoe moeilijk het voor hem was om zich binnen de schilderkunst te situeren, want het naoorlogs expressionisme in België werd «Vlaams» genoemd en daar had hij het gezien de politieke connotaties als tweetalige Belg tussen twee culturen moeilijk mee. Hij bevond zich dus tussen dat ruwe en kloeke expressionisme dat men «Vlaams» noemt en de Parijse School met haar veel kleurrijkere werken. Men spreekt wel over een Frans fauvisme en een Duits expressionisme, maar er bestaat op een paar uitzonderingen na geen Frans expressionisme of Duits impressionisme. België daarentegen is doordrenkt van al die stromingen tegelijk. En precies daar staat mijn grootvader: in dat tussengebied. Hij had veel belangstelling voor de teksten van André Lhote, zoals *La peinture libérée*. Hij bestudeerde ze, bewerkte ze, hetgeen gepaard ging met zijn interesse voor constructivisme in de trant van Léger: hoe verander je een figuratief schilderij in en door een constructie? Léger heeft uiteraard zijn eigen structuren gevonden, die ronder zijn dan wat je aantreft bij mijn grootvader, die het probleem oplost met vlakke weergaven. Niet op de kubistische manier van Picasso: hij ontrafelt niet, hij verveelvoudigt alle vlakken niet maar door kleuren naast elkaar te plaatsen komt hij tot die weergave zonder dieptewerking.

FdC: Ik voel veel voor wat een criticus destijds schreef over zijn verhouding tot Léger – ik citeer: «De wereld van Van de Putte heeft iets van ambachtelijk speelgoed en samen met de andere elementen geeft dat een schilderkunst die niet ver staat van het constructivisme in de trant van Léger, maar dan een Léger voor kinderen. Zoals een stuk speelgoed doet dromen, zo doet de schilderkunst van Van de Putte dat via het kinderlijke waarin het ons opnieuw een duik laat nemen: wereld van blokken en wielen, bezaaid met tinnen soldaatjes, met wielrennertjes die aan de grond vastzitten en zelfs speelkaarten, met als troef die merkwaardige Barbaarse Koning», die trouwens tentoongesteld wordt in het Kunstcentrum van het Roodklooster. Als ik die artikels van toenmalige kunstcritici lees, komt het mij voor dat zijn tijdgenoten trefzeker iets wisten te vatten van wat er voor je grootvader toe deed.

EVdP: Dat kan ik alleen maar bijtreden en het klopt dat het lezen van die artikels mij zeer aangenaam is: ze bewijzen dat een aantal critici zijn werk destijds al goed begreep. Maar zoals ik eerder al liet verstaan denk ik dat hij vandaag misschien makkelijker te begrijpen is, nu niet langer de abstractie primeert en men in de verschillende kunstvormen een terugkeer naar het figuratieve vaststelt. Zijn werk brengt dat allemaal bijeen: het naïeve,

de kinderdroom misschien; alleszins zit er iets fris, iets speels in zijn werken – en ook een vleugje humor volgens mij.

FdC: En het klopt dat de huidige terugkeer naar het figuratieve ons, die geen tijdgenoten van je grootvader zijn, toelaat met een ander oog te kijken naar de manier waarop hij zelf destijds dat figuratieve werk ondernam en verdedigde. Met dat stugge onderscheid tussen figuratief en abstract zitten we nu niet meer.

EVdP: De werkelijkheid was destijds inderdaad stukken harder. Om het nog nauwkeuriger te formuleren: hij moest zijn plaats vinden tegenover de opgang van «het abstracte om het abstracte». Hij heeft met die hele discussie een beetje moeten jongleren, zijn positie moeten bepalen. Vandaar ook dat nauwkeurige en onderbouwde artikel *Comprendre l'art abstrait* dat hij in 1962 in *Revue Générale belge* liet verschijnen. Meer bepaald schrijft hij in die tekst dat het abstracte er altijd is geweest. Constable zei dat zijn beste werken de schetsen waren die hij snel maakte, momentopnames dus – en waarin er iets abstracts aanwezig is.

FdC: Anderzijds citeert hij ook de beroemde gedachte van Leonardo da Vinci, wanneer die het heeft over de suggestieve kracht van pure kleur voor de meest realistische schilder: «Als je naar een muur met allerlei vlekken kijkt, dan kun je waarschijnlijk een gelijkenis zien met verschillende landschappen, prachtige bergen, vlaktes, wijde valleien en heuvels in verschillende variaties. Ook kun je veldslagen en figuren in actie zien.» Wat erop neerkomt dat er in elke abstractie iets figuratiefs zit. Het is dus interessant de verhouding tussen abstract en figuratief in beide richtingen te denken. Laten we nu overgaan naar de onderwerpen die je grootvader behandelde. Veel Brabantse landschappen dus, versterkte steden – die «overvloedig gestapelde architectuur» – maar ook veel marines, geschilderd in dezelfde constructivistische trant. In zijn essay *Le bilan de la voyance dans l'art*, dat nog altijd niet gepubliceerd werd, verduidelijkt hij de kronkels van zijn gedachten hierover:

«Het spreekt vanzelf dat een compositie die op een verticaal ritme is gebouwd, op een onaangename wijze zal worden tegengewerkt door een teveel aan horizontaal. Daarom is het zo lastig een marine anders dan sentimenteel te laten slagen, ze te «construeren» omdat een teveel aan horizontalen ingaat tegen de verticalen, te beginnen met de einder, en de doorgaans opgaande beweging van zeilen en masten vernietigt.»

Ook is er vaak sprake van een «terugkeer naar het land waar men kind was», via de magie van het circus of de kermis. En ten slotte is er een surrealistisch luik, waarover je grootvader ons eveneens iets vertelt in een van zijn teksten. Hij is in zijn bewoordingen in zekere zin heel modern – ik citeer:

«De legende, de mysterieuze tijden toen de wetenschap nog niet zagezegd alles had verklaard, lenen zich nauwkeurig voor die nieuwe ambities en werken het ontluiken van dat stukje onbewuste dat ons niet loslaat in de hand. Daaruit ontstaat de reeks oude, gedepersonaliseerde portretten waaraan een bijkomende betekenis is toegevoegd. En de vermenigvuldiging daarvan in eenzelfde decor geeft hun aanwezigheid iets ongewoon plechtstatigs. De middelen van dit soort surrealisme kunnen eenvoudig zijn. Een eierschaal in de hand van een machtige beer zal de nietigheid der dingen oproepen. Een troep ruiters die in de leegte terechtkomen, dat is de roem die tot staan wordt gebracht. En hier heb je Kerberos die waakt over nutteloze poorten ...»

Ik ben persoonlijk nogal gefascineerd door die surrealiserende doeken. Ze breken overduidelijk met alles wat voorafging. Hoe situeer jij die surrealistisch geïnspireerde werken?

EVdP: Ik denk dat dit het eindpunt is van wat hij in de jaren zestig heeft geproduceerd – ik denk meer bepaald aan die constructies waarover we het zojuist hadden: vertrekkend van een landschap dat een versterkte stad wordt, ontwikkelt hij vervolgens die surrealistische inspiratie waarbij, op zijn minst, in zijn doeken een overdracht van het reële naar iets irreëls plaatsvindt. Deze werken dateren dus van het einde van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig. Hij stelde ze tentoon in twee galerieën: bij Isy Brachot in Brussel in 1969 en in galerie Le Maca in Waver in 1974. Het zijn allemaal werken die om een herontdekking vragen: dit is ongetwijfeld het minst (h)erkende deel van het oeuvre van mijn grootvader. Wat hij over kunst en psychologie las, heeft hem veel geholpen bij zijn denkwerk: het heeft zijn nieuwsgierige geest flink gevoed. Mijn grootvader hield van die wisselwerking tussen taal en beeld – en hij heeft daar heel persoonlijke constructies van gemaakt. In zijn essay *Le bilan de la voyance dans l'art* spreekt hij er als volgt over:

«De kunstenaar blijft in de wereld van het intellectuele een alleenstaande. Geen enkele druk van buitenaf drijft hem, alleen zijn passie en hij hoeft van de vervolmaking van het ene of andere vlak niet de ene of andere promotie te verbopen. Zijn ontdekkingen, geen enkel extern criterium zal ze meteen bekrachtigen. We hebben het hier over de absolute waarde van een ontdekking en niet over een paar ateliertucjes waarop commercieel succes maar al te vaak berust. Hij zal eraan moeten denken dat hij zich door het uitwerken van een synthese die hem eigen is, zal afsnijden van zijn confraters, zal lijden onder de lichtheid van de kritiek en de afvalligheid van het publiek dat hem maar al te snel zal afwimpelen als een rare snuiter.»

Deze surrealiserende doeken zijn van een grote frisheid, wat zeer modern oogt. Maar het «surrealisme om het surrealisme» interesseerde hem niet meer dan «het abstracte om het abstracte». Bij hem is er altijd diezelfde nieuwsgierige geest en iets schelms in zijn aanpak. Welke stijl hij al schilderend ook hanteert, altijd is er een invloed van bestaande picturale stromingen: hij vindt de schilderkunst niet opnieuw uit, hij speelt met de elementen waarover hij beschikt. We bezitten heel wat archiefdocumenten waaruit blijkt welke invloeden hun stempel op hem gedrukt hebben, wat hij heeft opgestoken en ontleend om het vervolgens op zijn manier te transponeren, te vertalen, te reconstrueren.

FdC: Het lijkt me interessant een duik te nemen in zijn geschriften. Fascinerend is dat je heel goed aanvoelt hoe de schilderkunst sowieso zijn favoriet medium zou geweest zijn, maar dat hij zijn bedrijvigheid als schilder een leven lang gepaard heeft laten gaan met een aanzienlijke literaire activiteit – gedichten, kritieken, essays, brieven, vertaalwerk, toneel: de omvang en de verscheidenheid van zijn schriftelijke productie zijn net zo frappant.

EVdP: Hij heeft inderdaad een aantal dichtbundels op zijn naam, uitgebracht bij uitgeverij Les Roses – in eigen beheer dus, want zo heette de villa van zijn ouders, naast de druivenreses. Ook heeft hij zowat heel het oeuvre van zijn neef Jozef Simons (1888-1948), een Vlaamse schrijver die in het interbellum bekendheid genoot, in het Frans vertaald.

FdC: Een aantal van zijn kritieken is zonder meer interessant doordat ze licht werpen op de tijd van toen en op de persoonlijkheid van je grootvader. Ze getuigen in de eerste plaats



KERMESSE | KERMIS

van behoorlijke eruditie. Bovendien schrijft hij speels, er zit humor in, een zekere afstand ten opzichte van de dingen, die tot uiting komt in een milde ironie. Je voelt dat hij plezier beleeft aan de artistieke en literaire referenties die hij hanteert. In de niet aflatende inspanning die hij heel zijn leven lijkt te hebben geleverd om zich als kunstschilder te situeren ten opzichte van de anderen, zit er dus iets vrij fris. Zijn essay met de schitterende titel *Le bilan de la voyance dans l'art* getuigt nochtans van een grote eigenheid. Wat kun je ons vertellen over de schrijvende kant van die schilderende mens?

EVdP: Mooi gezegd! Zijn vader was onderwijzer – we hebben nogal wat leerkrachten in de familie – en dus waren woorden, taalgebruik, talen en dies meer van groot belang in dat tweetalig burgergezin, aan de rand van de stad maar met veel voeling voor cultuur. Hij studeerde in Brussel, in een Franstalig college zoals dat in die tijd hoorde. Na de Grieks-Latijnse humaniora en een kandidatuur in de letteren en wijsbegeerte aan de Facultés universitaires Saint-Louis te Brussel zette hij zich spoedig aan het schrijven van Franstalige poëzie die al bij al sterk klassiek geïnspireerd was. Van meet af aan zocht hij aansluiting bij de *Scriptores Catholici*, een tweetalige literaire groep waarin hij zijn letterkundige talenten zou ontwikkelen.

Hij bezong de liefde en zijn streek, met een grote gevoeligheid. Het leven, de druiventelt, het alledaagse. In zijn contacten met schrijvers, literatuur- en kunstcritici ontpopte hij zich tot een meester in de briefschrijfkunst, en aangezien hij van heel zijn briefwisseling afschriften bewaard heeft, kunnen we hem van de jaren dertig tot tachtig op de voet volgen. Interessant is hoe hij vanuit zijn relatieve afzondering op het platteland door middel van zijn briefwisseling relaties weet te leggen om zich een deel van de wereld te weten – voornamelijk de literaire wereld tot in de jaren vijftig, daarna de kunstwereld in het algemeen. Zijn lectuur van theoretisch werk en zijn ontdekking van de schilderkunst deden hem in die jaren opnieuw naar de pen grijpen om aan kunstkritiek en kunstsociologie te doen – die hij met name combineert in deze twee artikels: *La peinture actuelle à Paris et... ailleurs* en *Comprendre l'art abstrait*. Het situeert vooral zijn eigen werk ten overstaan van wat er in die tijd gebeurde. Ten slotte is er dat befaamde essay *Le bilan de la voyance dans l'art*, waaraan hij ongetwijfeld in de jaren zestig begonnen is maar dat nooit is gepubliceerd. Er is zonder meer sprake van parallelisme tussen zijn geschriften en zijn kunstbeoefening. Dat zou uitgediept mogen worden, maar die diepteanalyse is nog niet gebeurd.

FdC: Het zou nochtans een manier zijn om eer te bewijzen aan de veelzijdige mens die hij was: schilder, dichter, letterkundige, essayist, druiventeler – zonder daarbij te vergeten dat hij een leven lang als ambtenaar heeft gewerkt! Je grootvader heeft immers zijn artistiek en letterkundig scheppend leven moeten combineren met een leven als kantoormens om den brode. En er is iets fascinerends aan mensen die in staat zijn hun leven op te splitsen in twee of zelfs drie delen die totaal losstaan van elkaar maar die ze bijeenbrengen in een kritisch apparaat. Zijn hele leven zou hij aldus pendelen tussen het «visuele» en het «talige»: onophoudelijk formaliseerde hij iets uit zijn bijzondere ervaring, uit die spanning of zelfs die verscheurdheid tussen literatuur en schilderkunst, maar net zo goed tussen de Franstalige culturele wereld en de Nederlandstalige. Want in die aanhorigheid tot twee cultuur- en taalgroepen zit iets vrij bijzonders dat hem in een talig universum in stand heeft gehouden.

EVdP: Het loopt volgens mij ook door in de titels van zijn werken, die vanuit die hoek bekeken interessant zijn. Men kan de schilder niet zien zonder de schrijver en de schrijver niet zonder de schilder. Ik ben ervan overtuigd dat het voor zijn kunstenaarsgeneratie nogal atypisch was de twee tegelijk te zijn. In vergelijking met andere Belgische schilders die evenmin als hij de erkenning hebben gekend waarop sommigen aanspraak hadden kunnen maken, heb ik echt wel de indruk dat de kritische blik die Adrien Van de Putte zelf biedt in de lezing van zijn werk iets vrij uitzonderlijks is.

FdC: Vrij uitzonderlijk en in feite ook vrij bijzonder. Het zou de moeite lonen daarbij stil te staan – misschien een volgende stap, na deze tentoonstelling? Alleszins hopen we dat deze tentoonstelling dit mogelijk zal maken, dat zij nieuwe belangstelling voor zijn oeuvre wekt bij kunsthistorici, bij critici ... en bij het publiek.

EVdP: Zo is dat, we hebben het genoeg een geheel van werken die representatief zijn voor mijn grootvader voor te leggen aan het oog van de bezoekers. We hopen dat zij zich aangesproken zullen voelen door de originaliteit van de beeldtaal van de kunstenaar en dat het ontdekken van die werken hun een beetje van het geluk mag verschaffen dat mijn grootvader bij het schilderen ervan ervoer.



CENTRE D'ART DE ROUGE-CLOÎTRE KUNSTCENTRUM VAN HET ROOD KLOOSTER

Rue du Rouge-Cloître 4 *Rokloosterstraat* - Bruxelles 1160 *Brussel*

www.rouge-cloitre.be - info@rouge-cloitre.be - 02 660 55 97

Attaché culturel | *Cultureel afgevaardigde:* Vincent Vanhamme

Collaboratrice | *Medewerkster:* Olivia Bassem

Service éducatif | *Educatieve dienst:* Émilie Debauxe

Graphiste | *Grafische vormgeving:* Colette Houyoux

François de Coninck est né à Kinshasa, sur les bords du Congo. Il vit à Anvers, sur les bords de l'Escaut et travaille un peu partout, sur les bords du langage. | *François de Coninck is geboren in Kinshasa, aan de oevers van de Congorivier. Hij woont in Antwerpen, bij de oevers van de Schelde, en werkt een beetje overal, langs de oevers van de taal.*

Emmanuel Van de Putte est petit-fils de l'artiste et Directeur Général de Sotheby's Belgique et Luxembourg. | *Emmanuel Van de Putte is kleinzoon van de kunstschilder en Managing Director van Sotheby's België & Luxemburg.*

WWW.ADRIENVANDEPUTTE.BE

Une exposition réalisée en collaboration avec la famille de l'artiste.
Tentoonstelling in samenwerking met de familie van de kunstenaar.

© Photos Vincent Everarts

Sous l'égide de l'Échevine de la Culture, Sophie de Vos.
Onder bescherming van Sophie de Vos, schepen van Cultuur.