



HENRI-VICTOR WOLVENS

Naar aanleiding van zijn zestigste verjaardag.

Het is zeldzaam en ongemeen weldoende eens alle vooroordeel te mogen laten varen, alle bijgedachte en bedoelingen te kunnen vergeten en enkel piktorale vreugd te ontvangen uit de handen van een kunstenaar die nog in het volle wordende leven staat. De kunst van Henri-Victor Wolvens kan ons dat genoeg verschaffen. Men heeft er geen vragen bij te stellen, geen problemen van extra-piktorale aard bij onder ogen te nemen; men heeft ze alleen maar te bekijken. De diepe weerklank komt dan vanzelf, want ze is alles behalve oppervlakkig. Zij lijdt niet onder de voorbijgaande zwakheid van moderecepten maar staat toch volkomen in onze tijd. Alhoewel uiterst persoonlijk, is ze in zoverre universeel dat ze aansluit bij de levende traditie van de beeldende Westerse mens.

Een nauwkeurige omschrijving van het zeer persoonlijke karakter van deze kunst is geen gemakkelijke opgave. Wel kunnen we eliminerend te werk gaan en in de eerste plaats vaststellen dat Wolvens *niet* behoort tot de categorie van sensationele vernieuwers, die een stijl uit de grond stampen en hem met het geweld van een openbaring aan een massa volgelingen opdringen. (Van Eyck, Rubens, Cézanne, Klee...) Maar een epigoon is hij allerminst want het is nagenoeg uitgesloten hem *meesters* of onmiddellijke voorgangers te vinden. Er zijn enkel geestesverwanten of figuren die hij zijn vruchtbare bewondering schenkt: Van Gogh, Ensor, Permeke en... Thévenet. Voorwaar een vreemd geakordeerd viertal. Van Gogh is vooral de kleurinitiator.

In Ensor zijn het niet de meest fantastische visioenen die weerklank bij Wolvens hebben gevonden.

Het zijn de virtuoze stillevenen, de visstukken namelijk en daarbij rechtstreeks aansluitend, de zee. De zee ook bij Permeke maar, meer dan het eigenlijk onderwerp, het grootse in de visie en wijze van schilderen. Hoe komt nu de stille, eenvoudige Thévenet te pas bij de twee voornoemde titanen?

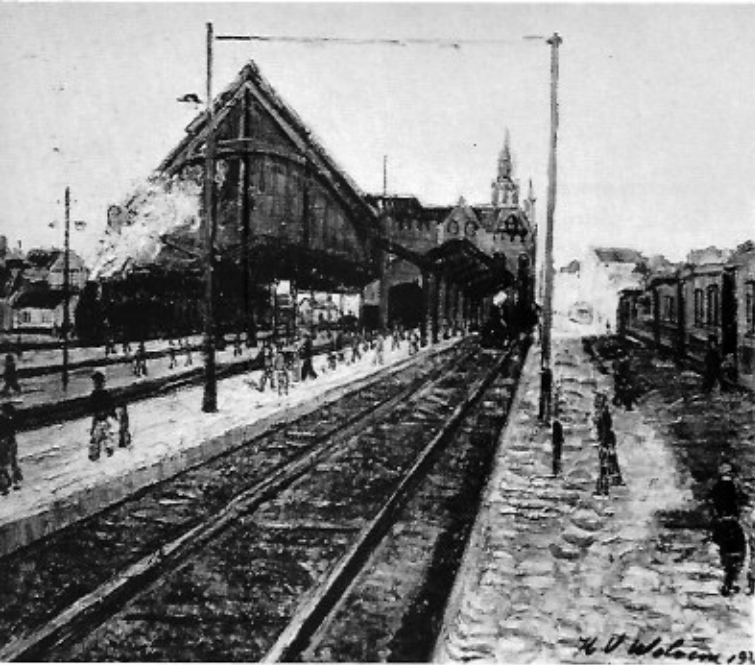
Nochtans is het deze intimist die wellicht Wolvens' innigste genegenheid wegdraagt. Hij brengt dan precies die eigenschappen aan, welke men bij de twee grootmeesters niet zoeken moet en toch deel uitmaken van de wereld van Wolvens: de ongecompliceerde schoonheid der dagelijkse huiselijke dingen en de schijnbaar simplistische mogelijkheden om die schoonheden tot schilderij te komponeren.

Hier treffen we de grondkenmerken van Wolvens' artistiek wezen: uiterste eenvoud der onderwerpen, uitgewerkt met het geweld van een zeer persoonlijke stijl. Hij harmonieert deze twee polen: intimisme der inspiratie en technisch expressionisme. Daar ligt het geheim der compleetheid van zijn beste verwezenlijkingen. Daar ligt ook de reden voor veel onbegrip tegenover zijn werk. Hij wordt kunsthistorisch *geklasseerd* bij de generatie der animisten. Dat betekent haast evenveel als een verloren generatie. Een groep kunstenaars die in de piktorale evolutie van onze streken zowat tussen twee stoelen in zitten. In hun jeugd hebben ze de ontzaglijke kunstrevoluties rondom de eerste wereldoorlog meegemaakt. Bovenal hebben ze de triomf van de voorafgaande, machtige generatie bijgewoond: deze der expressionisten. Ze hebben meegedaan in meerdere of mindere mate. Met jeugdige geestdrift hebben ze de formele, technische en gevoelsmatige experimenten van hun grote voorgangers aanvaard en op hun beurt in toepassing gebracht. Maar dra stelden ze vast dat ze hun natuur hierdoor geweld aandeden. Het expressionisme bezat trouwens zijn onovertreffbare grootmeesters; wat in dezelfde stijl nog volgen kon moest onvermijdelijk in epigonendom vervallen.

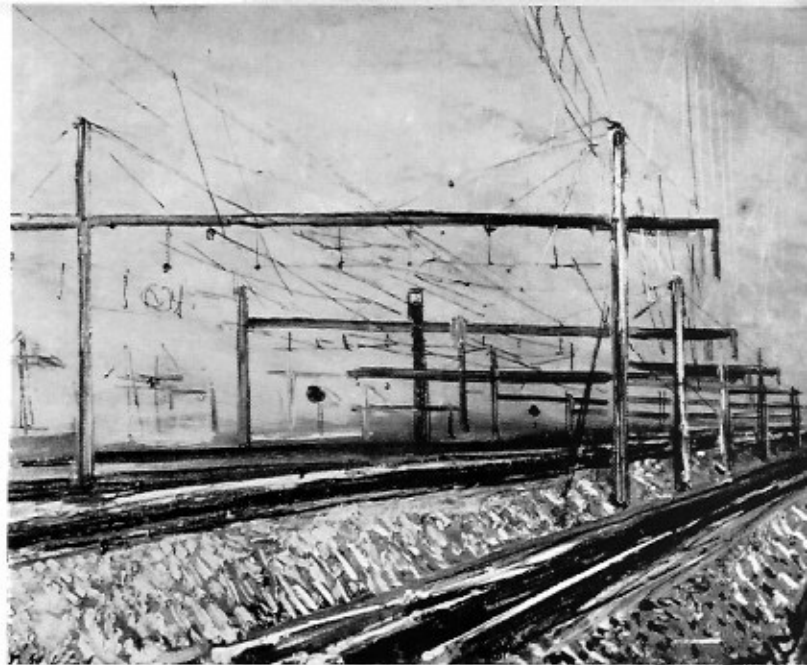
Aan de andere kant wenkten uitheemse bewegingen; dada met het surrealisme en de stromingen welke na het kubisme uiteindelijk tot de hedendaagse vormen der abstraktie hebben geleid. Hier bleven onze animisten zo goed als volkomen buiten. Daarvoor hadden ze de sappige, levenslustige, zinnelijke aanwinsten van het autochtone expressionisme te zeer bewonderd en bij hun eigen gevoelswereld aangepast.

Aanpassing die vooral verstillend inhield. De strijd was gestreden, het nieuwe terrein veroverd: dat was de enorme verdienste der revolutionaire ouderen geweest. De aankomende generatie nam geen heldhaftig standpunt meer in, *ruitenbreken*, en zuiver vormelijk experimenteren lag buiten haar natuur. Ze keerde terug naar de eeuwige inspiratie der loutere, innige natuurobservatie. Daardoor ging ze stilaan de formele herscheppingen (de zogenaamde *vervormingen*) van het expressionisme uit de weg. De lucht werd terug blauw, de mens kwam weer in normale verhouding met het landschap te staan. Meteen was er een soort heraanknopen met de typische open oog=open luchtkunst die het expressionisme was geweest. Zo vinden we bv. bij Wolvens terug violette schaduwpartijen.

De nooit aflatende dominante van het licht bij deze



1



2



3

4



1. - *Het Spoor.*
2. - *..f'adore les poteaux"*
3. - *De Overweg.*
Museum van Brussel.
(Cliché Elsevier, Brussel)
4. - *Kazernemuur.*

kunstenaar wijst in dezelfde richting. Hij is trouwens vormelijk nooit in grote mate met de expressionistische stroom meegesleurd geweest. Nooit heeft hij sterk de verleiding gevoeld, zijn natuurlijke neigingen naar de eisen van een tijdsnoodzaak te dwingen. Daarvoor was zijn scheppingskracht van den beginne af te duidelijk georiënteerd en te overvloedig voorhanden.

Ook tastte hij niet lang om zijn onderwerpen te vinden. In de jaren twintig noemde men hem te Brussel reeds *schilder van de voorstad*. De behandeling van dat onderwerp was wel geen zeldzaamheid in deze jaren. Maar we kennen te goed de schreierige pseudo=sociale preektoon of pittoreske sentimentaliteit die men gemeenlijk in dat thema legt om de brede visie, de konstruktieve eenvoud, koloristische beperking en bedwongen sfeersweergave niet op prijs te stellen welke reeds dan Wolvens' dak- en straattaferelen onderscheiden.

Hij heeft het onderwerp geen vaarwel gezegd doch op onverwachte wijze uitgebreid en verdiept tot een glorieuze ontplooiing die hem enkel voor dit thema reeds onvergetelijk maakt in de kunstevolutie van onze tijd. Sedert hij ze uitgebeeld heeft zien we de voorstad door zijn oog. De eerder gemakkelijke romantiek van het oude : scheve brokkelende muren of doorziggende nokken, is volkomen voorbijgestreefd. Ze heeft plaatsgemaakt voor de paradoxale sublimatie van wat men geneigd is te noemen : het lelijke. Het spoor. Maar dan niet de epiek van een groots industriegeweld. Het buurtspoortje eerder. Het kleinzielige dorpsstationnetje, de overweg, betonnen witgekalkte schuttingen, de kleurschreeuw van een signaal... *J'adore les poteaux!* Men zou hem haast gelijk geven na te hebben gezien hoe hij ze weet te schilderen !

Anderen hebben dat onderwerp behandeld ; denken we bijv. maar aan Delvaux. Doch steeds ligt een zekere bedoeling in de grond van dergelijke uitbeelding : een symboliek of een drama, een vorm van een aanklacht veelal. Niet bij Wolvens. Hij houdt werkelijk van de stadsrand, weet hem zuiver visueel op prijs te stellen en schijnt zelfs sympathie te voelen voor de minst aantrekkelijke delen ervan : de meest burgerlijke delen. De urbanistische en architektonische monsters welke sedert de tweede helft der 19^e eeuw gegroeid zijn uit de smakeloos-individualistische wedijver der kleine bezitters. Het zijn die straten waarin systematisch opgestapelde lelijkheid tot een soort van omgekeerd geniale volmaaktheid werd opgedreven. Daar gaat Wolvens schilderen ! Hij weet er de meest fantasieloze vormenverwildering om te komponeren tot formele rijkdom met geest geladen. Een haast onmerkbare glimlach speelt in deze visie, die orgies van makaron-esthetiek weet om te toveren tot fonkelkleurige juwelen. Bij scherpe, begrijpende natuurwaarneming komt hier fantasiewonder van de kleur. Een kleur die op haar beurt maar funktie van het licht is. De meest karakterloze huizenrij, zoals de karene of het betonnen schutsel, straalt van zon onder een hemel die behoort tot de

meest limpiede die ooit op doek werden gebracht. Dàar ligt de uitleg der betovering : de hemel van Wolvens is deze van de zee ! Daarom is het, dat we niet in eender welke stad die sublimerende straling boven bekrompen burgerlijkheid zullen ontwaren : zijn stadsstraten zijn deze van Oostende. Vandaar het lichtmirakel bij de vulgariteit, die zilte lucht van wijdheid over al het bekrompene heen.

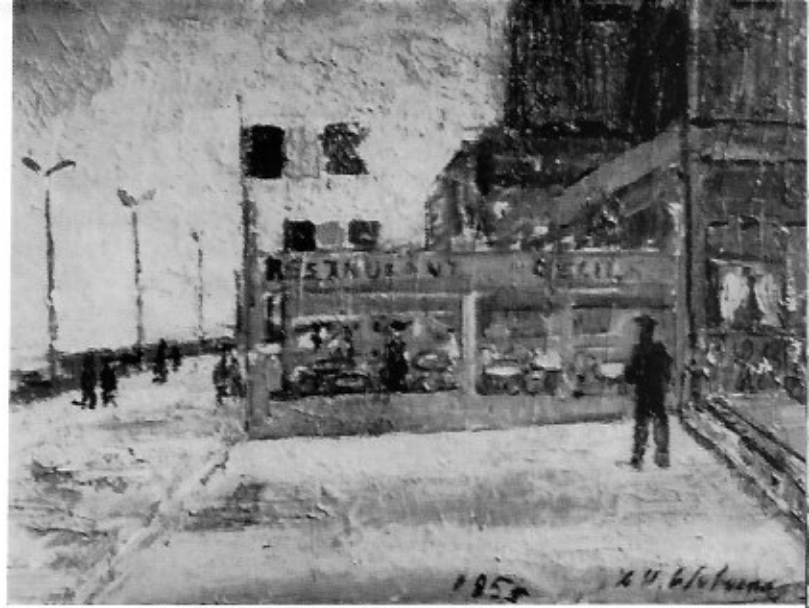
En op een zeker ogenblik barst de stomme straat uit elkaar. We volgen haar verloop perspektivistisch opwaarts de diepte in... maar ze eindigt niet in de normale konklusie van vluchtpunt of sluitende muur ! Plots is ze weg : de laatste gebouwen staan scherp belicht of machtig geschaduw tegen de eindeloos heldere leegte van de zeehemel. Het is alsof daarna slechts een heerlijk *niets* nog volgen kan... Maar we weten dat de zee onzichtbaar aanwezig is.

Nog even echter worden we vastgehouden door het bonte mensengedoe : de dijk, alweer met zijn eindeloze rijen palen met zijn daverende kleurendans van terrassen, starre verkeersborden, vlaggen en vluchtig voorbijflapperende kleren. Dan brengt de schilder ons voor de zee. De naakte zee nu : enkel strand, water en lucht. Meteen is de kunstenaar naar de maat van zijn onderwerp gegroeid. We hebben zijn opgang tot hier gevolgd : zijn aanvang in benepen stadsstraten, zijn vlucht langs glatte staalbanen in de buigende perspektieven van het spoor met boven hem en in de wijkende diepte almaardoor die zeelucht. Dàarvoor is de Brusselaar naar Brugge getrokken, waar hij de kust *bij de hand* heeft.

Hij heeft er zijn bestemming gevonden nadat hij, zoals de meeste kunstenaars, aanvankelijk in soms verre reizen inspiratie had gezocht. Nu is hij de waardige opvolger van onze grote marinist Permeke. Want wanneer hij voor de bewogen wijdheid staat, is de intimist uit Wolvens geweken en de zonnige gemoedelijkheid van straat- of dijkleven heeft hij ver achter zich gelaten. Wat alweer niet betekent dat hij voortteert op Permeke's bij uitstek dramatische, haast romantische visie. Hij verloochent het eigen temperament niet, dat eerder kontemplatief gericht is. Het wordt een dringen in het onderwerp, een ondergaan van de atmosfeer van de zee, die voor hem dan vooral een lichtzee wordt. Het licht blijft almaardoor de hoofdbekommerenis, het alom-tegenwoordige element, dat de gehele wereld mogelijk maakt. Hier bereikt de kunst van Wolvens haar grootste eenvoud.

Het zeestuk is hoofdzakelijk gebouwd op een paar horizontalen : de einder en de strandlijn. Maar een oneindige licht- en kleurwisseling blijft mogelijk op deze rudimentaire basis, zodat de gehele gamma van atmosferische schijn gestalten er een plaats vindt. Na dit bad van ruige natuurkracht, van uiterste condensatie ook, keert de schilder gaarne terug tot de gesloten innigheid van het interieur. Maar het wijde gebaar van het zee=schilderen blijft hem bij, zelfs in de meest bescheiden keukenhoekjes.

5



6

5. - De dijk - 1950.

6. - De dijk.

7. - Strandmotieven.

7



Jakob Smits en de vroegere Servaes. Ook zij metselden als het ware schilderijen waarop de verfhoeveelheid per cm dikte en per kg gewicht te schatten valt. Bij hen kwam deze zwaarte als resultaat van een langdurige behandeling die hoofdzakelijk bestond in het nauwgezet platdrukken of -strijken van halfdroge, zeer dik in lagen op elkander zittende toetsen. Daardoor kreeg het verfoppervlak dat typische *korrelige* uitzicht. Nooit zal men daarbij een penseel of messtreek in oorspronkelijke, *ongeschonden* toestand ontwaren.

Wolvens gaat anders te werk : *direkter*. Een soort *alla prima* schilderen met onverdunde verf. Vaak zelfs met onvermengde verf. De pasta, haast rechtstreeks zoals ze uit de tube werd geduwd, wordt met penseel of mes op doek gebracht : gestreken of *gezet*. Naargelang het schilderij aangroeit in dikte, neemt het strijken af en het *zetten* toe. Natweg wordt voortgevoerd, zodat de hoogste toetsen maar even aan de nog weke lagen kleven : ze blijven er recht opstaan, uitgerokken door de terugtrekkende beweging van mes of penseel en vormen de glanzende, puntige eindfase van deze uitzonderlijke schilderstechniek.

Ware de schilder nu maar een middelmatig talent dan zou dergelijke methode, eenmaal gevonden en op punt gesteld, gauw tot dode *manier* vervallen. Ze zou verworden tot een willekeurig ploeteren in de vette massa, een zinloos en vervuilend ophopen van gekleurde, zware materie. Maar Wolvens' techniek is geen methode : ze is een persoonlijke noodzaak. Ze evolueert trouwens onophoudend, is in geen twee werken volkomen identisch.

Dan nog lijkt het wonderlijk, dat bij alle materiële zwaarte het schilderij nooit een zwaar of dof uitzicht krijgt. Hier staan we immers voor een schilder van het licht ! Hoe deze immaterialisatie van de stof verklaren ? De schilder van het licht schildert ook *met* licht. Op twee manieren tegelijk : door de kleur en door het reliëf. Koloristisch voltrekt zich een proces dat in de kleurenleer *optische menging* wordt genoemd en waarop reeds de pointillisten en divisionisten hun stijve, pseudo-wetenschappelijke werkwijze hadden gegrond. Onvooringenomen, onwetenschappelijk komt Wolvens tot verwante resultaten. Van dichtbij gezien, merkt men de ongemene kompleksiteit van de kleurenopbouw : een haast oneindige afwisseling waarin heel wat zuivere tinten voorkomen. Bij verwijdering gaat deze diversiteit samenvloeien : de veelheid versmelt tot eenheid ; de afzonderlijke tinten vormen *somkleuren*. Zo zal bv. de kleur van een muur, die men bij benadering donkerbruin noemen kan, bij nader toezien blijken te bestaan uit een massa koude en warme tinten waarbij sommige in verband met de bekomen somkleur wel erg onverwacht voorkomen, zoals bv. blauw of groen. Natuurlijk is het resultaat dan niet te vergelijken met wat men bij uitstrijken van een enkele kleur verkrijgen zou. De optische versmelting brengt een lichtende trilling mee, een voortdurende afwisseling ook, naargelang gezichts-

hoek en afstand van de toeschouwer. Dat is één van de redenen waarom soortgelijke schilderijen onmogelijk naar reproducties kunnen genoten worden.

Een tweede reden ligt ook in het reliëf. De afwisselende dikten van de verflaag zijn niet toevallig over het doek gespreid. Ze vormen hoogten en diepten welke heel bepaald overeenkomen met licht- en schaduwzones in de kompositie. Ook deze werkwijze komt reeds bij Jakob Smits voor, eveneens bij Van Gogh en zelfs bij Rembrandt.

Alle opperlichten springen zeer sterk vooruit : de helderste delen staan dus meestal het hoogst en vangen dan ook het meeste licht. Wolvens wendt ze aan op de schuimkoppen van golven, op een geveltopy, op een helderwitte paal tegen een blauwe lucht, op een spoor-sigitaal... Donkere delen liggen minder dik op het schilderij en krijgen dus maar een indirecte belichting : vensterdiepten, de holte van zeegolven enz. Deze gehele werkwijze is trouwens schildertechnisch volkomen logisch, komt overeen met de natuurlijke vereisten van respectievelijk lichte en donkere verfsoorten, wordt echter door Wolvens tot de uiterste konsekventies doorgedreven. Het ligt voor de hand, dat een dergelijk schilderijoppervlak zeer onderhevig is aan de wisselingen in belichting. Daarbij komt het feit, dat de reliëfwerking slechts tot haar recht komt bij twee-ogige waarneming, dat ze daarbij steeds verschillende aanzichten toelaat naarmate de beschouwer nader of verder, links of rechts, hoger of lager voor het schilderij beweegt. Weer stellen we vast dat fotoreproductie (éénogige, onbeweeglijke waarneming) slechts een zeer onvolkomen beeld van Wolvens' werken verschaffen.

De schildertechnische en optische ontleding hebben we tamelijk uitgesponnen omdat ze essentieel is voor het doorgedreven begrijpen van deze kunst. Nu is het duidelijk, waarom Wolvens' schilderijen niet *gauw* gezien zijn, waarom ze bij herhaling en vanuit verschillende standpunten moeten bekeken worden om er de volle koloristische en lumineuze rijkdom in te ontdekken.

Het Tekenwerk

Dat Wolvens een van onze grootste levende schilders is wordt heden algemeen aanvaard. En dit niettegenstaande hij als mens een volkomen onagressieve persoonlijkheid is en zich bijgevolg als kunstenaar buiten elke modestrijd houdt. Het is normaal dat een schepper van dergelijk formaat naast zijn piktorale activiteit ook als tekenaar bedrijvig en tevens belangrijk is. Bij alle andere *groten* geniet het tekenwerk een verspreiding die deze van de schilderijen minstens evenaart. Is wit/zwart niet de ideale uitdrukkingsvorm om gepubliceerd te worden, hetzij in de betrekkelijke beperking van kunstmappen of in de algemene verspreiding van tijdschriften ? Denken we maar aan Ensor's etsen of Permeke's tekeningen ; denken we vooral aan de ontelbare publikaties welke in het buitenland de loopbaan van elk belangrijk (of minder belangrijk) artiest vergezellen.



Straat te Oostende - Tekening - 1956.

Wolvens heeft nog nooit zijn tekeningen tentoongesteld en tot op heden zijn slechts eenmaal twee ervan gepubliceerd. Nochtans bezit hij er honderde: ze ontstaan almaar door, in een opbloei van elke dag, als een nooit aflatende begeleiding van het leven. Een dagboek; een handschrift. Het spontane teken waarmee het avontuur van geest, oog en hart wordt neergepend. Gepend of gepenseeld, of in houtskool uit de vingers gewreven.

De inkt ligt hem het best. Dat kan wel vreemd schijnen bij een kunstenaar die zo essentieel schildert, en het ook in zijn tekenwerk blijft. De inkt is immers vooral de materie der scherpste, der zuivere lineaire grafiek. Maar met de intuïtieve zekerheid van de geboren kunstenaar weet Wolvens onmiddellijk zijn stijl met het materiaal in overeenstemming te brengen. Is niet ook de zuiver piktorale, barokke Rembrandt een der grootste inkt-tekenaars geweest? Al kwam bij hem heel wat lavis-techniek de grafiek piktoraler maken... Wolvens is eveneens een barokke figuur, (de term is hier in zijn breedste en zuiver esthetische betekenis gezien). Denken we maar aan de dominante van het licht, aan de beweeglijkheid, aan het overwicht van de penseelslag op de vorm! In het tekenwerk vinden we deze eigenschappen in volle klaarheid over het blad geschreven. Geen lavis hier, maar een dynamische spettering van zwarte tekens op de lichtende blankheid van het papiervlak, waardoor de vertrouwde onderwerpen een ongewoon akueel accent verkrijgen.

Rondom elk schilderstuk bestaat er een groep van zulke tekeningen. Soms zijn het enkel vluchtige compositie-notities, veelal worden het volwaardige stukken vrije grafiek, gemaakt voor het genoegen van het tekenen zelf. Ze ontstaan wel eens in een dergelijk tempo, dat de schilder de tekenaar onmogelijk op de voet volgen kan. Zo bestaat er o. m. een reeks *moeras-motieven* waarvan tot nogtoe geen tegenhanger in olie- verf voorkomt. De trek, tot volle autonomie uitgegroeid, heeft er een zodanig evokatief vermogen gekregen, zo'n geestrijke rake losheid, dat onverwacht verwantschap met de penseelkunst van het Verre Oosten bestaat.

Wolvens als schilder is wellicht meer dan enig ander kunstenaar aangetrokken door de weelderige complexiteit der rijkgekleurde materie. Als tekenaar, wanneer al die pracht onder zijn handen wegvallt, blijft hem geen ogenblik 't gevoel van een gemis. Onmiddellijk wordt zijn gehele visie ingesteld op het wit/zwart gebeuren. En zelfs de meest *gewone* kanten van de dagelijkse omgeving vinden we terug onder de vorm die ze ook in deze techniek artistiek verantwoordt: niet meer het opdrijven tot kleurenroes, maar het abstraheren tot alweer een nieuw beeld door uiterste beperking der artistieke middelen.

*

In al zijn uitingen komt Henri-Victor Wolvens integraal en uitsluitend voor als een ras-artiest. Om hem

te situeren hebben we reeds aangestipt, dat hij niet tot de stijl-initiators behoort. Nog minder met de cerebrale originaliteitzoekers heeft hij uitstaans. Na zijn werk, zowel het piktorale als het grafische, te hebben overzien kunnen we verder eliminerend te werk gaan. Wanneer we hem *uitsluitend* ras-kunstenaar noemen, bedoelen we daarmee elk begrip van artistieke dienstbaarheid uit te sluiten. Hij schildert nooit in opdracht; evenmin met het oog op eender welke integratie van zijn voortbrengst: noch op materieel gebied in een architecturaal kader, noch op ideeëel gebied in een sociaal of esthetisch systeem. Ook het onderwijs of de zorg om eventuele verspreiding van zijn opvattingen laat hem koud. Hij staat dus alleen, en zijn schepping is in de hoogste, in de meest vrije zin van het woord *nut-loos*. Ze behoort tot wat heden weleens met zekere geringschatting *chevalet-kunst* genoemd wordt. Een kunst die *tot niets dient*, enkel genot is. Maar dan een genot dat de gehele mens omsluit en schoner maakt: zinnen, geest en hart. Vermeer, Watteau, Van Gogh (en zo vele anderen) hebben ons ook zulke dingen zonder-nut nagelaten.

Schilderijen die niet gemaakt zijn om een kleurvlak in een hall te vormen of te passen bij divan, tapijt of kamerplant. Tekeningen niet op papier gebracht om iets te illustreren of in het typografisch geheel van een boek te worden opgenomen. Ongeëngageerde en onfunktionele kunstwerken, innige gesprekken van mens tot mens. Het onzegbare wordt er uitgesproken en elke toeschouwer vindt er een andere, persoonlijke boodschap in.

Dat is het domein van Wolvens, het rijk van de onbeperkte individuele vrijheid waarin hij, zonder acht te moeten slaan op een *waarom* maar zijn eigen lied heeft te zingen. In de huidige, bij uitstek functionalistische maatschappij, wordt zo'n eenzame zang nog door te weinig oren vernomen.

Wel schreven we: zijn grootheid wordt algemeen erkend. Laat ons echter het zeer betrekkelijke van dat *algemeen* niet uit het oog verliezen. Het betekent in feite: door de meeste artiesten, kunstliefhebbers, verzamelaars en musea in ons land. Hetgeen inderdaad reeds een niet te onderschatten erkenning betekent! Vooral wanneer men steeds bedenkt hoe de schilder zich van nature uit buiten elke openbare gerucht- of *naammakende*, op enigerlei wijze propagandistische agitatie houdt.

Van werkelijke popularisatie of internationale bekendheid mogen we vooralsnog niet gewagen. De hierboven aangehaalde, natuurlijke gesteldheid van de schilder zou nochtans geen beletsel mogen betekenen. Wanneer iemand een kunstdaad van dergelijk belang uit zijn geest en gemoed weet te wringen, dan is het niet meer aan hem om deze schepping daarenboven in de wereld uit te dagen. Aan de wereld komt het toe, naar die schepping te gaan.

DRS. A. J. DE VOGELAERE