

Jan Walravens als verdediger van het modernisme op de Expo 58

door Katrien VANHAMEL

Abstract

This contribution combines an introduction to Jan Walravens' activities as an art critic and his position within the artistic field, based on documentation from his private archive, with an analysis of his reports of the plastic arts on the 1958 Brussels World's fair. In that analysis I focus on the tension between tradition and renewal that dominated both the World's fair and the art world at that time. In doing so, I will show how the art critic introduces the contemporary abstract art to his readers and tries to convince them of the importance of renewal. Simultaneously, the analysis provides insight in some of the key elements in Walravens' vision on modern art.

INLEIDING

“Toen had iedereen het gevoel deel te nemen aan een groot en schitterend feest uit de glorierijke tijd van de Zonnekoning, een feest van kleur en elegantie, van vreugde en intelligentie, een zeer hoge uiting van de menselijke mogelijkheden”¹, schrijft Jan Walravens (1920-1965) op 26 april 1958 in *De Groene Amsterdammer* over de opening van de Wereldtentoonstelling dat jaar: een algemeen optimisme en geloof in vooruitgang, in “de menselijke mogelijkheden”, klinkt in het citaat door.

De Groene Amsterdammer was een van de vele bladen waarvoor Walravens als journalist over kunst, literatuur, toneel en de actualiteit schreef. Hij was dan ook niet weg te denken uit de culturele scène van de jaren vijftig en de jaren zestig, waarbinnen hij vaak de rol van spilfiguur en contactpersoon opnam. Wie de biografie van Jos Joosten over Walravens, met de treffende titel *De verdeelde mens*, bij de hand neemt, kan niet anders dan het beeld van hem als duizendpoot en promotor van de vernieuwing beamen.² Met zijn avant-garde tijdschrift *Tijd en Mens* (1949-1955) bood hij jonge schrijvers en kunstenaars een platform. Van de jonge experimentele dichters was hij een vurig verdediger: in 1955 zag de bloemlezing *Waar is de eerste morgen?* het licht, enkele jaren nadat Walravens zijn welbekende tekst over de experimentele poëzie, *Phenomenologie van de moderne poëzie*, in het achtste nummer van *Tijd en Mens* (1950) en daarna als een losse uitgave (1951) had gepubli-

¹ WALRAVENS, Jan, ‘Meer dan 150 000 bezoekers op de eerste dag van de Expo’, *De Groene Amsterdammer*, 26 april 1958.

² JOOSTEN, Jos, *De verdeelde mens: Jan Walravens [1920-1965]. Schrijver, ijkpunt, avant-gardist*, Nijmegen: Vantilt, 2018.

ceerd. Ook het vernieuwend toneel behartigde hij als medestichter van het Brussels toneelgezelschap Kamertoneel, dat na zijn oprichting in 1953 vier jaar lang voorstellingen bracht. Het existentialisme introduceerde Walravens dan weer in Vlaanderen via verschillende artikelen en voordrachten, gewijd aan Jean-Paul Sartre en de filosofische stroming in het algemeen. Ten slotte verscheen in de jaren vijftig ook eigen werk als romanschrijver: hij publiceerde in 1951 *Roerloos aan zee* en in 1958 *Negatief*.

Deze bezigheden van Walravens zijn welbekend. Het feit dat hij ook bijzonder actief was als kunstcriticus gaat daarentegen nog vaak onopgemerkt voorbij: studies over zijn activiteiten binnen het domein van de plastische kunsten blijven tot op heden nagenoeg afwezig. Joosten wijst er wel op dat de moderne schilderkunst een rode draad vormde in Walravens' leven, maar besteedt hier verder weinig aandacht aan.³ Tom Van Imschoot lichtte in 2011 al een tipje van de sluier met het artikel 'De ruimte van het beeld, tussen tijd en mens. Over Jan Walravens en de beeldende kunst'. Dat verscheen in *Jan Walravens en het experiment*.⁴ In 2024 wordt een boekpublicatie van Walravens' kunstkritieken verwacht.⁵

Via deze bijdrage wil ik inzicht geven in de praktijken van Jan Walravens als kunstcriticus. Daarvoor kijk ik naar zijn kunstkritische productie, maar ook naar zijn andere activiteiten als kunstkenner en naar zijn relaties met de beeldende kunstenaars.⁶ Toegang tot briefwisselingen, catalogi en andere documentatie uit zijn privé-archief laat ons nu toe om daarvan een duidelijker beeld te schetsen. Daarbij ligt de nadruk op zijn positie binnen de debatten over traditie en vernieuwing en op de manier waarop hij het grote publiek probeert te overtuigen van het belang van vooruitgang. Het vraagstuk van vernieuwing vormt de insteek voor de inleiding op Walravens als kunstcriticus, alsook voor het tweede deel van dit artikel, dat zijn bijdragen over de Wereldtentoonstelling van 1958 behandelt.

1. WALRAVENS KUNSTCRITICUS

Jan Walravens leverde als kunstjournalist voor kranten, week- en maandbladen en tijdschriften allerlei bijdragen over onder meer tentoonstellingen, (ontmoetingen met) kunstenaars en kunstboeken. Artikelen van zijn hand verschenen in *De Zweep*, het Nederlandse weekblad *De Groene Amsterdammer* en – vooral – in *Het Laatste Nieuws*, waar hij deel uitmaakte van de kunstredactie.

³ JOOSTEN, *De verdeelde mens*, 2018, p.292.

⁴ VAN IMSCHOOT, Tom, 'De ruimte van het beeld, tussen tijd en mens. Over Jan Walravens en de beeldende kunst', in: BERNAERTS, Lafs, VANDEVOORDE, Hans & VERVAECK, Bart (eds.), *Jan Walravens en het experiment*, SEL-reeks, 1, Gent: Academia Press, 2011, p.23-46.

⁵ Samengesteld door Hans Vandevoorde en Katrien Vanhamel.

⁶ Jos Joosten verwijst wel enkele keren naar de (vriendschappelijke) contacten die Jan Walravens met verschillende kunstenaars onderhield en naar hun samenwerkingen, maar behandelt deze relaties niet uitgebreid of in relatie tot Walravens' activiteiten als kunstcriticus.

Daarnaast publiceerde de criticus ook in verschillende, vaak gespecialiseerde kunst- en cultuurtijdschriften⁷, en wijdde hij monografieën aan de Belgische kunstenaars Jan Vaerten (1950), Valerius de Saedeleer (1951), Felix De Boeck (een in 1952 en een tweede in 1965), Gaston Bertrand (1953) en Rudolf Meerbergen (1965). In 1961 verscheen het overzichtswerk *Hedendaagse Schilderkunst in België* en twee jaar later werd zijn *Van Constant Permeke tot Heden. De figuratieve schilderkunst in België* uitgegeven als het vijfde nummer van de reeks *Kunst in België* van Cultura. Ten slotte leverde de criticus verschillende bijdragen aan Michel Seuphors *Abstracte schilderkunst in Vlaanderen* (1963).

Walravens' kunstkritieken overspanden dus een heel spectrum: van korte beknopte verslagen in dagbladen voor een ruim doelpubliek tot uitgebreide studies voor geïnteresseerde – en mogelijk zelfs gespecialiseerde – lezers. Dat werk getuigde steeds van zijn engagement om een breed publiek in een eenvoudige taal kennis te laten maken met de huidige stand van de beeldende kunsten.⁸

De documentatie in Walravens' privé-archief toont aan dat hij geen passieve observator van de artistieke scène bleef. Talrijke catalogi bieden een overzicht van de artistieke kringen en ruimtes die de criticus frequenteerde, waaronder het Brusselse kunstencentrum Taptoe, waarvan hij mee aan de basis lag.⁹ Zijn affiniteit met de hedendaagse artistieke scène toont zich ook in de verschillende catalogusteksten die hij zelf over uiteenlopende kunstenaars schreef: ze gaan van de met Cobra en de informele kunst verbonden Serge Vandercam en Roel D'haese over de geometrische abstractivisten Luc Peire en Anne Bonnet, oorspronkelijk leden van de Jeune Peinture Belge, tot figuren als Roger

⁷ Walravens publiceerde in de volgende tijdschriften: *Ambassadeur*, *Arsenaal*, *Artes*, *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, *Croquis*, *Jaarboek van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Antwerpen*, *Kroniek van Kunst en Cultuur*, *Kunst van Nu*, *Meridiaan-Kunstmeridiaan*, *Op de Uitkijk*, *Periscoop*, *Quadrum*, *Ruimte* en *De Vlaamse Gids*.

Zijn bijdragen in zijn vaste rubriek *5^{de} kolom* in *De Periscoop* verschenen later ook in *Jan Biorix* (WALRAVENS, Jan, *Jan Biorix*, Brugge: De Galge, 1965). Zie: WALRAVENS, Jan & BROUWERS, Jeroen (inl.), *Jan Biorix*, Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 1998; VANDEVOORDE, Hans, "Het leven is niet goed". *Jan Biorix* als exponent van "le nouveau journal", in: BERNAERTS, Lars, VANDEVOORDE, Hans & VERVAECK, Bart (eds.), *Jan Walravens en het experiment*, 2011, p.23-46.

⁸ VAN IMSCHOOT, 'De ruimte van het beeld, tussen tijd en mens', 2011, p.25.

⁹ Taptoe, in 1955 opgericht door Albert Niels, Philippe d'Arschot, Clara en Gentil Haesaert, Walter Korun en de schilders Maurice Wyckaert en Serge Vandercam, fungeerde twee jaar lang als ontmoetingscentrum voor jonge plastische kunstenaars en dichters. Via tentoonstellingen en een artistiek café wilde Taptoe (internationale) uitwisselingen tussen vooruitstrevende kunstenaars bewerkstelligen. Zo werd het een ontmoetingsplaats voor de kunstenaars verbonden met het voormalige Cobra, *Phases*, *Internationale lettriste* en het latere *Internationale situationniste*. Zie: DE GROOF, Piet, 'TAPTOE, in de lijn van COBRA', *De Vlaamse Gids*, 1989; DE GROOF, Piet, *Le Général situationniste. Entretiens avec Gérard Berréby & Danielle Orhan*, Parijs: Allia, 2007; HANNOSSET, Corneille, *Taptoe*, Brussel: Laconti, 1989; WOUTERS, Stefan, 'Taptoe. Trefpunt van uiteenlopende visies en verschillende disciplines', in: BERNAERTS, Lars, VAN DER STRAETEN, Bart, VANDEVOORDE, Hans & VAN IMSCHOOT, Tom, *Legendes van de literatuur. Schrijvers en het artistieke experiment in de jaren zestig*, Gent: Academia Press, 2017, p.61; MASSONET, Stéphane & VANDEVOORDE, Hans, 'Taptoe: from Cobra to Situationism', *Online Encyclopedia of Literary Neo-Avant-Gardes*, <https://www.oeln.net/taptoe-cobra-situationism>.

Raveel – de Nieuwe Visie – en Paul Van Hoeydonck, medeoprichter van de Antwerpse groep G58.

Daarbovenop gaf Walravens verscheidene lezingen op openingen van tentoonstellingen en andere bijeenkomsten. Uitnodigingen voor en krantenartikelen over die lezingen illustreren hoe hij, naast in Brussel, ook in Antwerpen voet aan de grond had. Daar ontwikkelde zich aan het einde van de jaren vijftig een nieuwe avant-garde scène: Walravens sprak bijvoorbeeld in Gard Sivik¹⁰ of op evenementen van G58. Zo gaf hij in het kasteel Middelheim de openingslezing ‘Abstrakte kunst, vervloekte kunst van vandaag’ op een tentoonstelling van G58 met Walter Vanermen, Jef Verheyen, Vic Estercam en Pol Bervoets, en opende hij een tentoonstelling van de Nederlandse informele kunstenaars en the new vision centre group (London) in het Hessenhuis. Die laatste inleiding hield hij op 14 mei 1960, samen met de Nederlandse dichter Simon Vinkenoog. Celbeton in Dendermonde was dan weer een kunstkring uit de periferie waar Walravens sprak en waar hij zelfs deel uitmaakte van het bestuur.¹¹ De onderwerpen van zijn presentaties betroffen veelal non-figuratieve kunstenaars en tendensen. In mei 1959 sprak Walravens bijvoorbeeld over Cobra, en tussen 1956 en 1963 gaf hij verschillende lezingen over het vraagstuk van de abstractie.¹²

De nu eens zakelijke dan weer bewonderende brieven geven een goed beeld van zijn netwerk en van de manier waarop hij zich tot de beeldende kunstenaars verhiel. In een brief uit 1959 nodigt de abstracte schilder Maurice Haccuria Walravens bijvoorbeeld uit voor zijn tentoonstelling in de Brusselse galerij Le Zodiaque, aangezien hij hem beschouwt als een van de weinige Vlaamse critici die eigentijdse kunstenaars steunen.¹³ Met bevriende kunstenaars, zoals Jan Cox of Pierre Alechinsky, worden dan weer ideeën, nieuwe ontdekkingen, frustraties en internationale contacten gedeeld. Die kunstenaars betrok Walravens graag ook bij zijn eigen projecten: de decors van het Kamertoneel werden vaak door vrienden zoals Hugo Claus en Serge Vander-

¹⁰ Gard Sivik was een jazzcafé dat naast muziekoptredens ook tentoonstellingen organiseerde en jonge dichters een podium gaf. In 1955 werd onder leiding van Gust Gils het gelijknamige neo-avant-gardistische tijdschrift *Gard Sivik* opgericht, dat ook op Walravens’ steun kon rekenen bij het verwerven van naam bekendheid (archief *Gard Sivik*, Letterenhuis).

¹¹ De kunstkring Celbeton werd in 1957 opgericht door Werner Verstraeten en Adolf Merckx en organiseerde voordrachten en lezingen, jazzconcerten, toneelvoorstellingen en tentoonstellingen van abstracte kunst. Onder andere de experimentele dichters Hugo Claus en Simon Vinkenoog frequenteerden de kunstkring, die tevens contacten had met de nieuwe generatie rond *Gard Sivik* (GIBCUS, Carlen, ‘Eén onnozel woord kan soms veel doen.’ Adolf Merckx en Jan Walravens over Celbeton en de kunst van het publiceren’, *De Witte Raaf*, 130, november-december 2007, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/een-onnozel-woord-kan-soms-veel-doen/>; privé-archief Walravens; archief *Gard Sivik*, Letterenhuis).

¹² Enkele voorbeelden van die lezingen zijn: ‘Abstrakt of niet’, Volksuniversiteit Maurits Sabbe, Zaal C.A.W., Antwerpen, 21 januari 1956; ‘Abstractie in Vlaanderen’, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 6 maart 1960; ‘Problemen van de abstracte schilderkunst’, Culturele Kring, De Panne, 8 december 1960; ‘De paradox van de informele kunst’ [wandelvoordracht in de tentoonstelling *Lyrische Abstractie en Geconstrueerde Abstractie*], Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 9 februari 1963. De uitnodigingen worden bewaard in het archief van het Letterenhuis en in het privé-archief van Jan Walravens.

¹³ Maurice Haccuria aan Jan Walravens, 3 december 1959. Privé-archief.

cam opgebouwd, en verschillende beeldende kunstenaars werkten mee aan *Tijd en Mens*.¹⁴ Alechinsky stuurde Walravens in 1953 en 1954 vanuit Parijs bijvoorbeeld werk op van de Japanse Shiryū Morita, de Deense Asger Jorn en de Cubaanse Wilfredo Lam voor de omslag van het tijdschrift.¹⁵ Het twintigste nummer met Morita op de kaft zond de schilder zelfs naar Japan.¹⁶ Het avant-gardetijdschrift organiseerde in 1950 overigens zelf twee tentoonstellingen met de beeldende kunstenaars van *Tijd en Mens*. Die vonden plaats in Brussel, in De Vlaamse Club (13-18 maart) en in de Galerie Saint Laurent (9-22 december). De voorbeelden illustreren hoe Walravens de tweespalt tussen de geïnstitutionaliseerde kunstcriticus en de kunstenaars zelf wist te overschrijden, onder andere door zijn interesse in het hedendaagse experiment.

2. WALRAVENS EN DE EXPO 58

Gezien zijn contacten verbaast het niet dat Walravens betrokken was bij de tentoonstelling *Belgische schilders van nu / Peintres belges d'aujourd'hui*, die in de marge van de Wereldtentoonstelling van 14 tot 27 april 1958 plaatsvond in het Stedelijk Museum van Diest en hedendaagse Belgische abstracte kunstenaars toonde.¹⁷ De criticus schreef het Nederlandse voorwoord op de catalogus en ook de Nederlandse vertalingen van de biografietjes zijn vermoedelijk van zijn hand.¹⁸ Over de mate waarin hij actief betrokken was bij de organisatie van de tentoonstelling heerst onzekerheid: van de briefwisseling met Philippe d'Arschot, de voorzitter van het organiserend comité van de tentoonstelling (en tevens medeoprichter van Taptoe!), bleef weinig bewaard.

De tentoonstelling in Diest was een van de vele exposities die in de provinciesteden werden georganiseerd binnen de context van de Wereldtentoonstelling, die van 17 april tot 19 oktober dat jaar plaatsvond op de Heizel te Brussel. Onder het thema *Balans van een wereld voor een menselijke wereld* moest die het geloof in een menselijkere toekomst na de Tweede Wereldoorlog uitdragen en getuigen van het ongebreidelde optimisme over een verenigde wereld vol technische snufjes, nieuwe ontdekkingen en wetenschappelijke ontwikkelingen. De plastische werken die getoond werden, waren dan ook vaak het resultaat van innovatief materiaalgebruik en de toepassing van nieuwe technieken – denk bijvoorbeeld maar aan bijzondere architecturale constructies zoals het Philipspaviljoen van Le Corbusier – en moesten via hun universele taal een

¹⁴ JOOSTEN, *De verdeelde mens*, 2018, p.205.

¹⁵ Briefwisseling van Pierre Alechinsky aan Jan Walravens. Privé-archief.

¹⁶ Pierre Alechinsky aan Jan Walravens, 20 augustus 1954. Privé-archief.

¹⁷ Daarnaast maakte Walravens ook officieel deel uit van de Werkgroep voor de toneelvoorstellingen, al blijkt uit de bewaarde verslagen dat hij veelal afwezig was op de bijeenkomsten van het comité. Briefwisselingen privé-archief.

¹⁸ Dat blijkt uit de briefwisseling met Philippe d'Arschot, 15 maart 1958. Privé-archief.

gevoel van collectiviteit en eenmaking bewerkstelligen.¹⁹ Dat laatste verklaart de bijzondere aandacht voor hedendaagse kunst en de avant-garde, die normaal niet aan bod kwam op zulke evenementen.²⁰ In de nationale paviljoenen kon men bijvoorbeeld hedendaagse kunstenaars van dat land ontdekken en in Paleis II en Paleis VII vonden twee grote overzichtstentoonstellingen, *50 jaar moderne kunst/50 ans d'art moderne* en *Hedendaagse Belgische kunst*, plaats.²¹ *50 jaar moderne kunst* wilde een groot overzicht bieden van alle belangrijke kunststromingen van het fauvisme tot dan. Een bijdrage van Florence Hespel is tot dusver het enige werk dat een volledig overzicht biedt van de verschillende kunstvormen en tentoonstellingen op de Wereldtentoonstelling, met aandacht voor de organisatie en zijn receptie.²² Daarnaast wijdt Camille Brasseur in haar naslagwerk over de Belgische kunst tussen 1945 en 1975 een volledig hoofdstuk aan de Belgische bijdragen op de Expo.²³

Als journalist hield Walravens de culturele manifestaties op de Wereldtentoonstelling nauw in de gaten en berichtte hij daarover in verschillende kranten en tijdschriften. Het volledige corpus omvat vijftien krantenartikelen (dertien uit *De Groene Amsterdammer* en twee uit *Het Laatste Nieuws*), drie korte – eerder anekdotische – stukjes uit zijn vaste rubriek *5de kolom* in *De Periscoop*, een terugblikkend artikel in het personeelsblad *Op de Uitkijk*, drie essays over de tentoonstelling *50 jaar moderne kunst* uit *De Vlaamse Gids*, de catalogustekst voor de tentoonstelling *Belgische schilders van nu* en de toeristische gids die Walravens tijdens het Expo-jaar uitgaf. Daarin wijdde hij een hoofdstuk aan de Wereldtentoonstelling, onder de titel ‘In de twintigste eeuw was het atoom...’. De verschillende lezingen die Walravens tijdens het Expo-jaar op de Vlaamse Radio gaf, bleven als manuscripten bewaard.²⁴ Het corpus bestaat dus uit overwegend journalistieke bijdragen voor een ruim doelpubliek, die, op enkele vooruit- en terugblikken na, tijdens de Wereldtentoonstelling zelf verschenen. Toch is het gevarieerd qua omvang, doelpubliek, focus en toon.

Ik beperk mij in deze bijdrage tot Walravens' besprekingen van de tentoonstelling *50 jaar moderne kunst* in *De Vlaamse Gids* en in het personeelsblad *Op de uitkijk* en op de catalogustekst van de tentoonstelling te Diest. Aan de hand van de lezing van die teksten onderzoek ik hoe de spanningen in de

¹⁹ HESPEL, ‘Brussel 1958. Internationale kunst in de kijker’, 2007, in: DE PATOUL, Brigitte, DEVILLEZ, Virginie, HESPEL, Florence, THEYSKENS, Jean-Philippe & VANDEPITTE, Francisca, *Expo 58. Hedendaagse Kunst op de Wereldtentoonstelling* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 16 mei – 21 september 2008), Kunstschriften van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr.2, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten ; Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007, p.16.

²⁰ DEVILLEZ, Virginie, ‘Inleiding’, in: HESPEL et al., *Expo 58*, 2007, p.9; HESPEL, ‘Brussel 1958. Internationale kunst in de kijker’, in: HESPEL et al., *Expo 58*, 2007, p.16.

²¹ HESPEL, ‘Brussel 1958. Internationale kunst in de kijker’, 2007, p.43.

²² DE PATOUL, Brigitte, DEVILLEZ, Virginie, HESPEL, Florence, THEYSKENS, Jean-Philippe & VANDEPITTE, Francisca, *Expo 58. Hedendaagse Kunst op de Wereldtentoonstelling* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 16 mei – 21 september 2008), Kunstschriften van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr.2, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten ; Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007.

²³ BRASSEUR, Camille (ed.), *Connexions one, Art belge 1945-1975*, Antwerpen: Pandora, 2015, p.69-96.

²⁴ De typoscripten doken pas na dit onderzoek op en maakten dus geen deel uit van het onderzochte corpus.

kunstwereld van de jaren vijftig – die de artistieke productie van dat moment mee vormgeven – ook hun stempel hebben gedrukt op Walravens' receptie en weergave van de beeldende kunsten op de Wereldtentoonstelling van 1958. We bestuderen dus zijn opvattingen over kunst met aandacht voor de manier waarop hij die bij zijn lezer introduceert. Illustratief voor de tijdsgeest zijn (onder meer) het debat tussen de figuratieve en de abstracte kunst en het vraagstuk van het engagement.²⁵ Het thema vooruitgang versus behoudsgedezindheid vormt de rode draad in die spanningen.

De keuze voor de focus op de Wereldtentoonstelling schrijft zich in in die opzet: net zoals vele andere initiatieven was die getekend door de eigentijdse debatten over kunst. Bovendien is een evenement dat de vooruitgang wil vieren en dus ook vooruitstrevende kunst toont de gevalstudie bij uitstek om Walravens' ideeën over vernieuwing aan te toetsen. Deze studie toont dus slechts een momentopname. Bovendien behandelen we de verslagen binnen de bijzondere context van de Expo, die Walravens' visie ongetwijfeld ook heeft beïnvloed. Ter aanvulling van mijn bijdrage verwijs ik dan ook graag naar de studie van Tom Van Imschoot (2011) die de hier besproken sleutelementen (en hun evolutie in Walravens' discours) behandelt binnen een ruimere tijdsperiode. Ten slotte beantwoordt dit onderzoek ook aan een hiaat in publicaties over de Wereldtentoonstelling zelf. Uitbreider onderzoek naar (de inhoudelijke en stilistische eigenschappen van) de kunst op de Expo 58 binnen het licht van de eigentijdse artistieke debatten is nog welkom. Een meer toegespitste analyse van kunstkritische verslagen over de Wereldtentoonstelling kan daarbij helpen. Bovendien blijft ook een studie die zich uitsluitend aan zulke analyses wijdt tot op heden afwezig.

3. ABSTRACTIE EN FIGURATIE

In het internationale overzicht in Paleis II kon het grote publiek onder andere kennismaken met de hedendaagse (Amerikaanse) abstracten zoals Jackson Pollock.²⁶ De eigentijdse avant-garde, meer bepaald het abstract expressionisme en de lyrische abstractie, viel op dat moment echter nog niet bij iedereen

²⁵ Die keren bijvoorbeeld ook terug in *Quadrum. Internationaal tijdschrift voor moderne kunst*, dat in 1956 in de aanloop naar de Wereldtentoonstelling werd opgericht en dat tien jaar lang zou bestaan, of in *documenta 2*, dat in 1959 te Kassel de actuele kunst toonde en waarin de visie van de kunsthistoricus en mede-organisator Werner Haftmann sterk doorklonk.

Zie: GUTBROD, Philipp, 'documenta 2', in: Glasmeier, Michael & Stengel, Karin, *Archive in motion. 50 Years Documenta 1955-2005. Documenta Manual* (Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 1 september – 20 november 2005), Göttingen: Steidl, 2005, p.191-200; HAFTMANN, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag, 1965.

Voor een uitgebreide studie over *Quadrum*, zie: DRAGUET, Michel & HESPEL, Florence, *Quadrum. Internationaal tijdschrift voor Moderne Kunst (1956-1966)* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 23 november 2007 – 30 maart 2008 ; Centre Wallonie-Bruxelles, Parijs, 14 mei 2008 – 30 augustus 2008), Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007.

²⁶ DEVILLEZ, 'Inleiding', 2007, p.10.

in de smaak. De laatste zaal van de overzichtstentoonstelling die dit vooruitstrevende werk toonde, kon bijgevolg op heel wat kritiek rekenen.²⁷ Walravens was zich daarvan bewust en anticipeerde in zijn bijdragen over *50 jaar moderne kunst* op de scepsis van zijn lezer:

De duizenden die ze bezocht hebben, zijn niet allen met evenveel enthousiasme voor het werk van de allerjongsten buiten gegaan, maar tenminste hebben zij nu een doorslaggevende en afdoende kennismaking gekregen met het fenomeen “moderne schilderkunst”²⁸

In deze terugblik in *Op de uitkijk* leeft de criticus zich in in de ervaring van de bezoeker, maar wil hij die tegelijkertijd overtuigen van zijn eigen visie. Dat tweede doet hij met behulp van het eerste: Walravens wekt de sympathie van de kritische bezoeker op door zich in diens schoenen te plaatsen en zijn terughoudendheid te erkennen, om vervolgens onmiddellijk zijn eigen positieve oordeel te introduceren. Het voorbeeld illustreert hoe zijn engagement om de avant-garde te introduceren bij het grote publiek verder gaat dan via loutere verslaggeving in een heldere taal: hij onderhandelt via retorische strategieën – hier de anticipatie op de scepsis – met zijn lezer en tracht diens visie zo mee vorm te geven.²⁹ De juxtapositie van conflicterende visies gebruikt hij wel vaker in korte stukken voor een groot doelpubliek. Zulke bijdragen zijn immers het medium bij uitstek om een heteroog publiek op een niet-theoretische manier te overtuigen.

In het besluit van zijn essay in *De Vlaamse Gids*, dat verschilt in omvang en doelpubliek, reageert Walravens dan weer uitgebreider op de kritiek op de hedendaagse non-figuratie via de retoriek van weerlegging:

In die betekenis mag men zeggen dat de allernieuwste kunst de mens niet verlaat, vermits zij het grafisch dagboek blijft van zijn inwendig avontuur. En zo is de klacht niet ontvankelijk van hen, die menen dat er in het laatste gedeelte van de tentoonstelling te veel abstract en te weinig figuratief werk getoond wordt. Deze kunst beeldt misschien de natuur en de mens niet meer uit, maar zij blijft in ieder geval het menselijke getrouw, waarbij nog dient gevoegd te worden dat zij, formeel gezien, rechtstreeks voortspruit uit de experimenten van de figuratieve en de non-figuratieve schilders samen.³⁰

²⁷ HESPEL, ‘Brussel 1958. Internationale kunst in de kijker’, 2007, p.32. Voor meer informatie over de receptie van Jackson Pollock in de Nederlandse kunstkritieken in de jaren vijftig, zie: JOBSE, Jonneke, *De schilderkunst in een kritiek stadium? Critici in debat over realisme en abstractie in een tijd van wederopbouw en Koude Oorlog (1945-1960)*, Rotterdam: nai010, 2014.

²⁸ WALRAVENS, Jan, ‘Artistieke balans van de WT’, *Op de Uitkijk*, 1958, p.126.

²⁹ Zie ook: VAN IMSCHOOT, ‘De ruimte van het beeld, tussen tijd en mens’, 2011, p.25.

³⁰ WALRAVENS, Jan, ‘50 jaar moderne kunst: van Picasso tot Pollock’, *De Vlaamse Gids*, 1958, p.502.

Walravens evalueert de “klacht” van de critici als onterecht, want die berust op een fout begrip van abstractie, als zou die de menselijkheid zagezegd hebben verlaten. Hij verwijst dus expliciet naar de visie van de tegenpartij en weerlegt die op twee niveaus: met een inhoudelijk argument tracht hij de tweespalt tussen de figuratie en de abstractie te overbruggen, en via een vormelijk argument legitimeert hij de plaats van de abstracte kunst in de kunstgeschiedenis. De criticus situeert de abstractie binnen de stilistische evolutie van de moderne kunst. Die evolutie schetsen vormde overigens de opzet van zijn driedelige essay.³¹

Walravens neemt daarmee deel aan een algemene tendens uit de kunstcritiek: het idee van een artistieke continuïteit was in de jaren vijftig erg gangbaar, wat zich onder andere uitte in de chronologische opbouw van tentoonstellingen als *50 jaar moderne kunst*.³² De structuur van de expositie heeft zijn relaas dus ongetwijfeld mee vormgegeven. Daarbovenop werd het argument van continuïteit vaak gebruikt door de verdedigers van de abstractie.³³ Walravens past dus een weldoordachte overredingstechniek toe wanneer hij schrijft dat de hedendaagse abstractie kan “gelden als een synthese van al wat zich in de halve eeuw afgespeeld heeft”.³⁴ Dat doet de criticus steevast door de vormeigenschappen van het werk van hedendaagse lyrisch abstracte of abstract expressionistische kunstenaars te verbinden met die van impressionistische schilderijen. Die benadering vloeit deels voort uit de opstelling van de tentoonstelling, maar was destijds ook een heus *leitmotiv* in studies over de Amerikaanse abstractie.³⁵

Want volgt men de ontwikkelingslijn van de moderne schilderkunst op het louter stylistische plan en gaat men dus van Seurat naar Pollock, van het impressionistische kleurenvlakje naar de tachistische kleurenvlek, dan gaat men normaal over van het figuratieve naar het nonfiguratieve plan, van het uitzicht der dingen naar het teken, dat mens en natuur aanduidt zonder ze nog weer te geven.³⁶

Uit Walravens' formele argument vloeit als vanzelf het inhoudelijke. De verschuiving op vormelijk niveau betreft een puur stilistische verschuiving: de mens en de natuur blijven aanwezig, zij het niet langer via directe uitbeelding.

³¹ WALRAVENS, Jan, '50 jaar moderne kunst: van Seurat tot Picabia', *De Vlaamse Gids*, 1958, p.347.

³² Het overzicht op *documenta 2* vertoonde een gelijkaardige structuur en opzet (GUTBROD, 2005, p.192-193).

³³ Florence Hespel merkt zulke verwijzingen naar vroegere stijlen en stromingen op in de eerste nummers van *Quadrum* (HESPEL, Florence, 'Quadrum, internationaal tijdschrift voor moderne kunst', in: HESPEL et al., *Quadrum*, 2007, p.39).

³⁴ WALRAVENS, '50 jaar moderne kunst: van Picasso tot Pollock', 1958, p.501.

³⁵ De Amerikaanse essayist en kunstcriticus Clement Greenberg had bijvoorbeeld eerder al het verband gelegd tussen Pollocks "all-over" schilderijen en de *Nymphéas* van Monet (RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris: Éditions Gallimard, 2000, p.96). Herbert Read schreef in 1956 ook dat "a somewhat revised version of [Monet's] abstract impressionism has appeared, especially in the United States" (READ, Herbert, 'The social significance of abstract art', *Quadrum*, 9, 1960, p.11).

³⁶ WALRAVENS, '50 jaar moderne kunst: van Picasso tot Pollock', 1958, p.502.

De abstrahering van de vorm betekent volgens Walravens geen abstrahering van de inhoud. De klacht van de critici is dus “niet ontvankelijk”, omdat het maken van een onderscheid niet langer opgaat binnen de interpretatie van “de abstractie als een ‘figuratie’”³⁷, als “het grafisch dagboek [...] van zijn [d.i. de mens] inwendig avontuur”. De beweeglijkheid van de lijnen en punten op het doek van de abstracte kunstenaar zouden “ook innerlijke grafieken kunnen zijn, de stijgende en de dalende lijnen van een getroebleerd gemoed, de lijn waarmee een geobsedeerde zijn zielsspanningen tot uitdrukking tracht te brengen.”³⁸

Walravens deelde die visie met collega-critici die de abstractie ook goed gezind waren, zoals de Fransman Charles Estienne en de Belgen Francine-Claire Legrand en Léon Degand. Zij verbinden in verschillende bijdragen de (lyrische of expressionistische) abstracte vormgeving met de psychische of emotionele wereld van de kunstenaar.³⁹ Eerdere bijdragen van Walravens tonen aan dat de criticus bekend was met hun ideeën.⁴⁰ Die benadering zat trouwens ook ingebed in de opzet van *50 jaar moderne kunst*: de kunsthistoricus Emile Langui besluit zijn voorwoord op de catalogus met de stelling dat het dilemma niet concreet of abstract betreft, maar Reden vs. Emotie (waarbij alle niet-geometrische vormen van abstractie onder die tweede vallen).⁴¹ Ten slotte hield het vraagstuk over abstractie en figuratie in relatie tot de mens en de buitenartistieke realiteit verschillende van zijn kunstenaarsvrienden, zoals Alechinsky of Cox, bezig.⁴² De kwestie was alomtegenwoordig: dat die ook ingang kreeg in Walravens’ betoog (en denken) was onvermijdelijk.

4. AUTONOMIE EN ENGAGEMENT

Ondanks die sterke nadruk op de mens wordt Walravens een dubbele beweging gewaar, waarbij het kunstwerk en de visuele vorm een uiting zijn van de geestelijke leefwereld van de kunstenaar en waarbij er tegelijkertijd ook een

³⁷ VAN IMSCHOOT, ‘De ruimte van het beeld, tussen tijd en mens’, 2011, p.28. Zie voetnoot 56.

³⁸ WALRAVENS, ‘50 jaar moderne kunst: van Picasso tot Pollock’, 1958, p.501.

³⁹ Illustratief voor hun ideeën zijn onder andere: ESTIENNE, Charles, *L’art abstrait est-il un académisme?*, Paris: Éditions de Beaune, 1950; LEGRAND, Francine-Claire, ‘Expo 58. Regards sur l’art moderne’, *Quadrum*, 5, 1958, p.95-136; DEGAND, Léon, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Boulogne-sur-Seine : Editions de l’Architecture d’aujourd’hui, 1956. Het stuk van Francine-Claire Legrand behandelt de moderne kunst op de Expo 58.

⁴⁰ Zie: WALRAVENS, Jan, ‘Tachisme’, *De Vlaamse Gids*, 40 (5), mei 1956, p.317-319; WALRAVENS, Jan, ‘Een zomer vol kleuren’, *De Vlaamse Gids*, 35 (11), november 1951, p.697-703; Het is onzeker of Walravens in 1958 (het werk van) Legrand al kende. Enkel brieven vanaf 1960 bleven bewaard in het privé-archief.

⁴¹ LANGUI, ‘Avant-propos’, 1958, s.p.

⁴² Zie: ALECHINSKY, Pierre, ‘Abstraction faite’, *Cobra*, 10, 1951; In de briefwisseling met Jan Cox uit 1963 komt de kwestie eveneens aan bod: de discussie was een lang leven beschoren.

nieuwe emotionele spanning tot stand komt *in* het werk zelf.⁴³ Zo schrijft hij in een ander artikel over kunst op de Wereldtentoonstelling hoe “de hedendaagse abstracte kunst [...] in de eerste plaats een geestelijke spanning brengt door de felle expressiekracht van de kleuren en de lijnen”.⁴⁴ Er ontstaat binnen Walravens’ opvattingen over de eigentijdse abstracte kunst dus een tweede spanning, namelijk die tussen autonomie en engagement, tussen een realiteit die enkel in het werk zelf bestaat en een band met de buitenartistieke realiteit.⁴⁵ Die paradox werpt zich overigens onvermijdelijk op binnen het discours over abstractie.⁴⁶

In Walravens’ beschrijving van de hedendaagse kunst in de catalogustekst van de tentoonstelling in Diest staat de breuk met al het bekende en met de bestaande normen centraal:

De schilder heeft iedere aangeleerde kennis afgeworpen, ieder academisme misprezen, iedere technische kneep en iedere virtuositeit afgevozen, iedere referentie tot de bestaande harmonie van de natuur of de psychologische dramatiek van de mens geweigerd om terug te keren naar de eerste dolle dans der atomen, de beweging der kleinste en oudste levenscellen, de drang der insecten naar mekaars liefde en dood, de vroegste tekens van de mens in de stenen, de onhandigste tekeningen van het kind en de essentiële verhouding van de kleurenvlakken onder mekaar.⁴⁷

De (schijnbaar) autonome kunst die Walravens hier beschrijft, is onlosmakelijk verbonden met of komt zelfs voort uit de noodzaak aan een nieuw begin. De hedendaagse kunst is een *tabula rasa*, of – zoals de criticus het zelf eerder in de catalogus beschrijft – “een punt van geboorte, van nieuw begin, een ochtend en een nieuw vertrek”.⁴⁸ Walravens’ benadering past perfect binnen de thematiek van de Expo 58 en binnen de manier waarop de hedendaagse

⁴³ Tom Van Imschoot merkt Walravens’ moeite “om de spiritualiteit of de geest van het moderne kunstwerk te lokaliseren” al op in diens monografie van Jan Vaerten uit 1950: “Enerzijds is de spiritualiteit van het kunstwerk duidelijk de resultante van een gebeuren in het kunstwerk zelf [...] Anderzijds koppelt Walravens haar [...] ook terug naar een sensibiliteit [...] die aan het kunstwerk voorafgaat: de mentale wereld van de kunstenaar zelf.” (VAN IMSCHOOT, 2011, p.27-28)

⁴⁴ WALRAVENS, Jan, ‘Een merkwaardig Jaar. Brugge – Knokke – Luik’, *Het Laatste Nieuws*, 13 augustus 1958.

⁴⁵ Van Imschoot benadrukt in zijn inleiding dat die spanning cruciaal is in Walravens’ denken. Daarbij citeert hij de criticus: “de strijd tussen autonomie en engagement die voor Walravens ‘de paradox van heel de moderne kunst’ uitdrukte” (VAN IMSCHOOT, 2011, p.23).

⁴⁶ Herbert Read spreekt bijvoorbeeld over “*semantic traps*” met betrekking tot de notie van realiteit in de abstracte kunst (READ, 1960, p.8).

⁴⁷ WALRAVENS, Jan, ‘Voorwoord’, in: *Belgische kunst van nu* (Stedelijk Museum, Diest, 14 – 27 april 1958), 1958.

⁴⁸ WALRAVENS, ‘Voorwoord’, 1958.

kunst daar werd gepresenteerd: met de blik op de toekomst gericht.⁴⁹ Dat idee schuift hij ook zelf naar voren in zijn voorwoord: “De moderne kunst is er ene [sic] van materialen, die zich geleidelijk aan het ordenen zijn. Tot op een zekere hoogte vertoont de Wereldtentoonstelling hetzelfde gelaat.”⁵⁰

Het motief van een nieuw begin is bovendien typerend voor Walravens’ visie op de kunst en literatuur van zijn tijd in het algemeen. In zijn verwijzingen naar de “ochtend” en “de huidige ochtend-stond” in de catalogustekst klinkt immers de titel van Walravens’ bloemlezing, *Waar is de eerste morgen*, door.⁵¹ Enkele beschrijvingen in de inleiding daarop lopen opvallend parallel met de inhoud van de catalogustekst.⁵² Die sterke overeenkomsten zijn geen verrassing. Een *tabula rasa* dringt zich in de verschillende domeinen haast onvermijdelijk op door de buitenartistieke realiteit. Dat getuigt in de eerste plaats van de nood aan een nieuwe start na de Wereldoorlog en van de zoektocht van de mens naar zichzelf en naar zijn plaats in de nieuwe realiteit.⁵³ De voorgaande analyses illustreerden al hoe het “getroebled gemoed” van de mens volgens Walravens onvermijdelijk sporen nalaat in zijn artistieke productie.⁵⁴ Het idee van een nieuwe start sluit het engagement niet uit volgens die benadering.⁵⁵ Integendeel, de (schijnbare) autonomie van de vormen gaat hier hand in hand met het engagement van de geest. De terugkeer naar een soort oerbegin betekent vooruitgang. Er actief voor kiezen om niet te blijven hangen in de vroegere beeldtaal is immers ook een vorm van engagement en vooruitgang. In eerdere essays spreekt Walravens dan ook lovend over kunst

⁴⁹ In de tentoonstellingen op en rond de Wereldtentoonstelling wilde men het idee van de hedendaagse kunst als in volle ontwikkeling promoten. *50 jaar moderne kunst* was bijvoorbeeld zo opgebouwd dat die zou eindigen als een open vraagstuk en als een aanzet voor toekomstige artistieke ontwikkelingen (HESPEL, 2007, p.22). Emile Langui benadrukt dat opzet in de tentoonstellingscatalogus, waarin hij de daar getoonde kunst beschrijft als “en pleine évolution”, en met een “potentieel enorme” (LANGUI, Emile, ‘Avant-propos’, in: *50 ans d’art moderne* (Paleis II – Internationaal Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 17 april – 21 juli 1958), Brussel: Expositions Internationales des Beaux-Arts, 1958, s.p.).

⁵⁰ WALRAVENS, ‘Voorwoord’, 1958.

⁵¹ Van Imschoot verbindt eveneens het motief van een nieuw begin in Walravens’ teksten over kunst met zijn bloemlezing en zijn beschouwingen over poëzie (VAN IMSCHOOT, 2011, p.32-35).

⁵² Ook de moderne Vlaamse poëzie koestert volgens Walravens een “sterke nostalgie naar de eerste zuiverheid, naar de vaste, principiële [sic] en originele schoonheid der dingen, naar de eerste aanrakingen in de eerste dag”, en een “verlangen naar vernieuwing, jeugd, begin” (WALRAVENS, Jan, *Waar is de eerste morgen*, Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau, 1955, p.18-20). In zowel het voorwoord op de catalogus als in die op de bloemlezing keren bovendien verwijzingen naar de Genesis terug.

⁵³ Van Imschoot behandelt het vraagstuk aan de hand van Walravens’ bijdragen over de schilder Felix de Boeck, vertrekkende vanuit Walravens’ sterke focus op het metafysische: “De moderne kunst ontwikkelt zich anders gezegd (voor Walravens) als antwoord op de zoektocht van de eigentijdse mens naar een nieuwe metafysische verhouding. Zij genereert een nieuw begin. Daarin schuilt de betekenis van haar essentiële oorspronkelijkheid.” (VAN IMSCHOOT, 2011, p.32)

⁵⁴ Binnen deze benadering vallen de geest van de kunstenaar en de tijdsgeest dus samen: de geest van de kunstenaar – en de artistieke uitdrukking daarvan – is het product van de buitenartistieke realiteit (de tijdsgeest). Van Imschoot stelt ook de vraag naar de betekenis van ‘geest’ of ‘metafysiek’ in Walravens’ discours. Hij vindt twee mogelijke betekenissen: de tijdsgeest en “een abstracte spiritualiteit, een zekere vorm van ‘aanwezigheid’”. Daarbij spreekt hij tevens over de tijdsgeest “zoals beleefd door de mens”, en – iets verderop – over de geest van de kunstenaar “gevangen en bezwaard door de tijd”. De twee blijven dus nauw met elkaar verbonden (VAN IMSCHOOT, 2011, p.26&28). Zie ook voetnoot 56.

⁵⁵ Dat blijkt bovendien ook uit Walravens’ visie op de moderne poëzie, waarin hij een vorm van engagement vindt. Tegelijkertijd koestert die ook het verlangen naar een nieuw begin. (WALRAVENS, 1955, p.17-18)

waarin hij veranderingen opmerkt tijdens en na de oorlog, zoals bij de Duitse expressionisten.⁵⁶ Dat engagement van de kunstenaar dat hij vaak benadrukt in zijn besprekingen van het modernisme trekt hij op die manier door naar zijn beschouwingen over de eigentijdse lyrische abstractie. De moderne en hedendaagse kunst zijn beeld van en reactie op hun tijd.⁵⁷

Ten slotte is de sterke focus op een nieuw begin eigen aan het modernisme en de avant-garde, die zijn ingebed in een systeem van breuken.⁵⁸ Wanneer we Walravens' beschouwingen over de eigentijdse abstractie naast elkaar leggen, stoten we echter op een paradox in zijn denken: hij beschouwt de eigentijdse kunst als een nieuw begin, die tegelijkertijd een synthese vormt van al het voorgaande.⁵⁹ Die tweespalt is echter eigen aan het modernisme zelf en dus onvermijdbaar. Het is wat Compagnon in *Les cinq paradoxes de la modernité* benoemt als de absurditeit van de notie "tradition moderne", die een "tradition de la rupture", een *contradictio in terminis*, is.⁶⁰ Die tegenstrijdigheid zit bovendien ook ingebed in de opzet van een Wereldtentoonstelling. Die wil immers een overzicht bieden van alles wat men tot dusver heeft bereikt, maar getuigt tegelijkertijd van een onstilbare drang naar meer vooruitgang, waarvan die zelf het startpunt wil zijn: "Hier [in Diest] zoals daar [op de Heizel] staan wij voor een indrukwekkende aankomst, maar ook voor een wijde opening en een groot vraagteken."⁶¹

5. MODERNISME EN ANTIMODERNISME

De (keuze voor) vooruitgang of vernieuwing – een sleutelement in Walravens' discours moderne kunst dat daarbinnen fungeert als positief waardeoordeel – mist hij in de sociaal realistische bijdrage van Rusland op de Wereldtentoonstelling, waarover hij zich bijzonder kritisch uitlaat. In de eerste plaats is het op stilistisch niveau een antimodernisme: in tegenstelling tot de hedendaagse abstractie, die volop een nieuwe beeldtaal is aan het ontwikke-

⁵⁶ WALRAVENS, '50 jaar moderne kunst: van Seurat tot Picabia', 1958, p.349-350.

⁵⁷ Het lezen van "de abstractie als een 'figuratie'" is volgens Van Imschoot Walravens' oplossing om een antwoord te bieden aan de schijnbare onverenigbaarheid tussen de abstracte autonome vormtaal en "de sartrians geïnspireerde verwachting dat het kunstwerk ook de uitdrukking is van zijn tijd en als dusdanig van engagement getuigt": "Abstractie lijkt dan met andere woorden juist eigentijdse expressie. In de afwijking van het natuurbeeld verschijnt de figuur van de kunstenaar: zijn 'geest', gevangen en bezwaard door de tijd, voor zover hij die waarachtig en bevrijdend in het kunstwerk ingezet ('geëngageerd') heeft." (VAN IMSCHOOT, 2011, p.28)

⁵⁸ Zie onder andere: RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, 2000, p.14; COMPAGNON, Antoine, 'Tradition moderne, trahison moderne', in: COMPAGNON, Antoine (ed.), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, p.7-13; MARX, William (ed.), *Les arrière-gardes au XXe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 2008, achterflap.

⁵⁹ Voor een alternatieve lezing van de verhouding tussen het nieuwe begin en de evolutie van kunstvormen bij Walravens, zie: VAN IMSCHOOT, 2011, p.36.

⁶⁰ COMPAGNON, 'Tradition moderne, trahison moderne', 1990, p.7.

⁶¹ WALRAVENS, 'Voorwoord', 1958.

len, herneemt het de negentiende-eeuwse schilderkunst. Het sociaal realisme evolueert niet verder of maakt geen *tabula rasa*, maar hervalt in het verleden:

Met de Russische inzending vallen we echter totaal buiten die evolutie, zij het niet door ze voorbij te streven maar om nog verder in het verleden terug te vallen. [...] Wat te zeggen van een land [...] dat voor de plastische kunsten slechts deze reactionaire, platvloerse en geestloze producten kan tonen, en er ook geen andere toelaat? [...] Want wat ons hier door de Sovjet-Unie opgedrongen wordt, is niet minder dan datgene waartegen heel de moderne kunst in opstand is.⁶²

De mogelijkheid tot het ontwikkelen van een nieuwe beeldtaal is onlosmakelijk verbonden met de vrijheid van de kunstenaar.⁶³ Die kan men op verschillende manieren interpreteren. Allereerst betreft het een puur stilistische vrijheid, waarbij de kunstenaar zich losmaakt van iedere vorm van academisme. Dat idee klonk ook al door in het hierboven geciteerde fragment uit de catalogustekst van Diest. Daarnaast kan men vrijheid ook benaderen als een politieke vrijheid. Die ontbreekt in het sociaal realisme van de Sovjet-kunstenaars: in de onpersoonlijke en functionele opzet van hun propagandistische kunst (die “er ook geen andere toelaat”) is er geen ruimte voor de geest van de kunstenaar (en blijft de buitenartistieke realiteit dus afwezig). Die geest bleek in de bovenstaande analyses een kernelement in Walravens’ benadering van (hedendaagse) kunst.⁶⁴ De criticus beschrijft hun werk dan ook als “geestloze producten”, waarbij de keuze voor de term “producten” (in plaats van bijvoorbeeld kunstwerken) veelzeggend is.⁶⁵ Deze interpretaties verlenen tevens inzicht in wat ‘engagement’ nu precies betekent voor Walravens: het ‘goede’ engagement is er een voor vooruitgang, op zowel artistiek als humaan en maatschappelijk vlak.

CONCLUSIE

Walravens’ beschouwingen over het sociaal realisme illustreren hoe (de directe weergave van de mens via) figuratie niet per se samenvalt met de aanwezigheid van het menselijke, die hij net wel terugvindt in de lyrische en expressionistische abstractie. Uit de analyses bleek die aanwezigheid essentieel binnen

⁶² WALRAVENS, ‘50 jaar moderne kunst: van Seurat tot Picabia’, 1958,, p.345.

⁶³ Haftmann bepleitte in de jaren vijftig zelfs de stelling dat vrijheid essentieel was voor de kwaliteit van een werk. De kunsthistoricus verdedigde de afwezigheid van het sociaal realisme op *documenta 2* in 1959 bijgevolg als een kunstkritische en geen politieke beslissing (GUTBROD, 2005, p.196). De abstracte vormexperimenten waren op hun beurt uitingen van vrijheid en vernieuwing na de strenge cultuurpolitiek van de Duitse bezetter (JOBSE, *De schilderkunst in een kritiek stadium?*, 2014, p.15).

⁶⁴ Tom Van Imschoot benoemt “de klemtoon op een metafysische dimensie” als “het grondpatroon van Jan Walravens’ kunstkritiek” (VAN IMSCHOOT, 2011, p.26). Hij illustreert dat idee aan de hand van het animisme, waarin Walravens dat metafysische aspect mist. Die kritiek op het animisme keert eveneens terug in zijn bijdragen over de beeldende kunsten op de Wereldtentoonstelling.

⁶⁵ WALRAVENS, ‘50 jaar moderne kunst: van Seurat tot Picabia’, 1958, p.345.

Walravens' denken over kunst. De 'geest' of menselijkheid vervult daar de rol van motor: vernieuwing in de beeldtaal (via stilistische evoluties of het 'nieuwe begin') is het resultaat van de vrije en directe uitingen van (de zielspanningen van) de mens. Die zijn verbonden met de buitenartistieke realiteit waarin die mens zich bevindt. Op die manier weet Walravens de schijnbare tegengestelden 'autonome vormgeving' en 'engagement' met elkaar verzoenen: de nieuwe vormgeving vloeit voort uit het engagement voor vooruitgang, op zowel artistiek als menselijk vlak. Zo lopen de debatten over abstractie en figuratie en autonomie en engagement in elkaar over via de overkoepelende oppositie tussen vooruitgang en behoudsgezindheid.

Die debatten stonden tevens centraal in de naoorlogse kunstwereld in het algemeen: mijn studie illustreerde hoe Walravens' visie en zijn discours zich inschrijven in de kunstkritische ideeën en tendensen van het moment. Die waren ook aanwezig in de opstelling van de tentoonstellingen op de Expo 58. Die heeft, als evenement dat de vooruitgang viert, Walravens' nadruk op de vernieuwing in deze verslagen ongetwijfeld versterkt.

Daarbovenop getuigen zijn bijdragen over hedendaagse kunst van Walravens' engagement om de eigentijdse abstractie ook bij het brede publiek te introduceren: hij speelt aan de hand van retorische strategieën steeds doelgericht in op de – al dan niet veronderstelde – perceptie van zijn lezer. Daarbij past hij zich aan aan de soort bijdrage en het type lezer. Walravens, wiens activiteiten als kunstcriticus ook steeds nauw verbonden waren met de ondersteuning van (jonge) abstracte kunstenaars, grijpt hier de kans om een ruim publiek te begeleiden in hun kennismaking met de hedendaagse kunst. Zo schrijft hij zich in in de opzet van de Expo 58, die pleit voor vooruitgang en de deur (voor het grote publiek) openzet naar de toekomst.

BIBLIOGRAFIE

Archief *Gard Sivik*, Letterenhuis, Antwerpen.

Archief Jan Walravens, Letterenhuis, Antwerpen.

Archief Jan Walravens, privé.

ALECHINSKY, Pierre, 'Abstraction faite', *Cobra*, 10, 1951, p.4-8.

BRASSEUR, Camille (ed.), *Connexions one, Art belge 1945-1975*, Antwerpen: Pandora, 2015.

COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris: Seuil, 1990.

DE BAKKER, M.C.C., LAMBILLIOTTE, Maurice & SCHURMANS, Arthur, *Algemene wereldtentoonstelling te Brussel 1958: de kunsten*, Brussel, 1960.

DE GROOF, Piet, 'TAPTOE, in de lijn van COBRA', *De Vlaamse Gids*, 1989.

DE GROOF, Piet, *Le Général situationniste. Entretiens avec Gérard Berréby & Danielle Orhan*, Parijs: Allia, 2007.

DE PATOUL, Brigitte, DEVILLEZ, Virginie, HESPEL, Florence, THEYSKENS, Jean-Philippe & VANDEPITTE, Francisca, *Expo 58. Hedendaagse Kunst op de Wereldtentoon-*

- stelling* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 16 mei – 21 september 2008), Kunstschriften van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr.2, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten ; Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007.
- DEGAND, Léon, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Boulogne-sur-Seine : Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1956.
- DEVILLEZ, Virginie, 'Inleiding', in: DE PATOUL, Brigitte, DEVILLEZ, Virginie, HESPEL, Florence, THEYSKENS, Jean-Philippe & VANDEPITTE, Francisca, *Expo 58. Hedendaagse Kunst op de Wereldtentoonstelling* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 16 mei – 21 september 2008), Kunstschriften van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr.2, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten ; Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007, p.9-11.
- DRAGUET, Michel & HESPEL, Florence, *Quadrum. Internationaal tijdschrift voor Moderne Kunst (1956-1966)* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 23 november 2007 – 30 maart 2008 ; Centre Wallonie-Bruxelles, Parijs, 14 mei 2008 – 30 augustus 2008), Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007.
- ESTIENNE, Charles, *L'art abstrait est-il un académisme?*, Paris: Éditions de Beaune, 1950.
- Facetten van Jan Walravens*, Brussel: J. Hoste n.v., 1966 [bijzondere uitgave van *De Vlaamse Gids*, 3-4, 1966].
- GIBCUS, Carien, "Eén onnozel woord kan soms veel doen.' Adolf Merckx en Jan Walravens over Celbeton en de kunst van het publiceren', *De Witte Raaf*, 130, november-december 2007, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/een-onnozel-woord-kan-soms-veel-doen/>.
- GUTBROD, Philipp, 'documenta 2', in: GLASMEIER, Michael & STENGEL, Karin, *Archive in motion. 50 Years Documenta 1955-2005. Documenta Manual* (Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 1 september – 20 november 2005), Göttingen: Steidl, 2005, p.191-200.
- HAFTMANN, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag, 1965.
- HANNOSET, Corneille, *Taptoe*, Brussel: Laconti, 1989.
- HESPEL, Florence, 'Brussel 1958. Internationale kunst in de kijker', 2007, in: DE PATOUL, Brigitte, DEVILLEZ, Virginie, HESPEL, Florence, THEYSKENS, Jean-Philippe & VANDEPITTE, Francisca, *Expo 58. Hedendaagse Kunst op de Wereldtentoonstelling* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 16 mei – 21 september 2008), Kunstschriften van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, nr.2, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten ; Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007, p.13-60.
- HESPEL, Florence, 'Quadrum, internationaal tijdschrift voor moderne kunst', in: DRAGUET, Michel & HESPEL, Florence, *Quadrum. Internationaal tijdschrift voor Moderne Kunst (1956-1966)* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, 23 november 2007 – 30 maart 2008 ; Centre Wallonie-Bruxelles, Parijs, 14 mei 2008 – 30 augustus 2008), Gent: Uitgeverij Snoeck, 2007, p.31-50.
- JOBSE, Jonneke, *De schilderkunst in een kritiek stadium? Critici in debat over realisme en abstractie in een tijd van wederopbouw en Koude Oorlog (1945-1960)*, Rotterdam: nai010, 2014.
- JOOSTEN, Jos, *De verdeelde mens: Jan Walravens [1920-1965]. Schrijver, ijkpunt, avant-gardist*, Nijmegen: Vantilt, 2018.

- LANGUI, Emile, 'Avant-propos', in: *50 ans d'art moderne* (Paleis II – Internationaal Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 17 april – 21 juli 1958), Brussel: Expositions Internationales des Beaux-Arts, 1958.
- LEGRAND, Francine-Claire, 'Expo 58. Regards sur l'art moderne', *Quadrum*, 5, 1958, p.95-136.
- MARX, William (ed.), *Les arrière-gardes au XXe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 2008.
- MASSONET, Stéphane & VANDEVOORDE, Hans, 'Taptoe: from Cobra to Situationism', *Online Encyclopedia of Literary Neo-Avant-Gardes*, <https://www.oeln.net/tap-toe-cobra-situationism>.
- READ, Herbert, 'The social significance of abstract art', *Quadrum*, 9, 1960, p.5-14.
- RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- VAN IMSCHOOT, Tom, 'De ruimte van het beeld, tussen tijd en mens. Over Jan Walravens en de beeldende kunst', in: BERNAERTS, Lars, VANDEVOORDE, Hans & VERVAECK, Bart (eds.), *Jan Walravens en het experiment*, SEL-reeks, 1, Gent: Academia Press, 2011, p.23-46.
- VANDEVOORDE, Hans, "'Het leven is niet goed'. Jan Biorix als exponent van 'le nouveau journal'", in: BERNAERTS, Lars, VANDEVOORDE, Hans & VERVAECK, Bart (eds.), *Jan Walravens en het experiment*, SEL-reeks, 1, Gent: Academia Press, 2011, p.23-46.
- WALRAVENS, Jan, 'Een zomer vol kleuren', *De Vlaamse Gids*, 35 (11), november 1951, p.697-703.
- WALRAVENS, Jan, *Waar is de eerste morgen? De jonge experimentele poëzie in Vlaanderen*, Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau, 1955.
- WALRAVENS, Jan, 'Tachisme', *De Vlaamse Gids*, 40 (5), mei 1956, p.317-319.
- WALRAVENS, Jan, 'Over een windmolen, een wereldtentoonstelling en een plannenmaker', *De Groene Amsterdammer*; 26 januari 1957.
- WALRAVENS, Jan, 'Cultuur op de Expo', *De Groene Amsterdammer*; 15 februari 1958.
- WALRAVENS, Jan, [over Le Corbusiers Philips-paviljoen op de Brusselse Wereldtentoonstelling 1958], *De Periscoop*, 1 maart 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Avontuur van Vorm en Geest. Vijftig jaar moderne kunst', *Het Laatste Nieuws*, 24 april 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Meer dan 150 000 bezoekers op de eerste dag van de Expo', *De Groene Amsterdammer*; 26 april 1958.
- WALRAVENS, Jan, [over een tentoonstelling van modernistische kunst te Diest], *De Periscoop*, 1 mei 1958.
- WALRAVENS, Jan, [over het Sovjet-Russische paviljoen op de Brusselse Wereldtentoonstelling 1958], *De Periscoop*, 1 mei 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Amerikanen en Russen kijken mekaar aan te Brussel', *De Groene Amsterdammer*, 10 mei 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'De Belgische kunst in zeven zalen op de Expo', *De Groene Amsterdammer*, 10 mei 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Een zondagavond in "Vrolijk België" als het niet regent', *De Groene Amsterdammer*, 7 juni 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Operatie Musea', *De Groene Amsterdammer*, 13 juni 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'De moderne religieuze kunst is een toegepaste kunst', *De Groene Amsterdammer*, 14 juni 1958.

- WALRAVENS, Jan, 'De Fransen: intelligent en irrationeel op de Expo', *De Groene Amsterdammer*, 2 augustus 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Een merkwaardig Jaar. Brugge – Knokke – Luik', *Het Laatste Nieuws*, 13 augustus 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Triomf van de regisseur', *De Groene Amsterdammer*, 23 augustus 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Het Tsjechische paviljoen op de Expo: een lieve glimlach', *De Groene Amsterdammer*, 6 september 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Vier bergreden over kunst te Brussel', *De Groene Amsterdammer*, 11 oktober 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Afscheid van de Expo', *Groene Amsterdammer*, 25 oktober 1958.
- WALRAVENS, Jan, 'Artistieke balans van de WT', *Op de Uitkijk*, 1958, p.123-129.
- WALRAVENS, Jan, 'Voorwoord', in: *Belgische kunst van nu* (Stedelijk Museum, Diest, 14 – 27 april 1958), 1958.
- WALRAVENS, '50 jaar moderne kunst: van Picasso tot Pollock', *De Vlaamse Gids*, 1958, p.495-502.
- WALRAVENS, Jan, '50 jaar moderne kunst: van de Chirico tot Tamayo', *De Vlaamse Gids*, 1958, p.417-424.
- WALRAVENS, Jan, '50 jaar moderne kunst: van Seurat tot Picabia', *De Vlaamse Gids*, 1958, p.343-351.
- WALRAVENS, Jan, *Hier is Brussel*, Utrecht: A.W. Bruna & Zn, 1958.
- WALRAVENS, Jan, *Hedendaagse schilderkunst*, Antwerpen: Helios, 1961.
- WALRAVENS, Jan, *Jan Biorix*, Brugge: De Galge, 1965.
- WALRAVENS, Jan & BROUWERS, Jeroen (inl.), *Jan Biorix*, Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 1998
- WOUTERS, Stefan, 'Taptoe. Trefpunt van uiteenlopende visies en verschillende disciplines', in: BERNAERTS, Lars, VAN DER STRAETEN, Bart, VANDEVOORDE, Hans & VAN IMSCHOOT, Tom, *Legendes van de literatuur. Schrijvers en het artistieke experiment in de jaren zestig*, Gent: Academia Press, 2017.