

Que faire camarade Louis? Een kunstenaar tussen atelier en partijlokaal. Louis Deltour (1927-1998) en zijn Koude Oorlog

Benny Madalijs

In een eerder roodgekleurde – maar voor een bontgekleurd publiek geschreven – doctorale verhandeling trachtte ik de nadrukkelijke politieke denkbeelden van de eerder onbekende Waalse communistische kunstenaar Louis Deltour en zijn artistieke voorstelling hiervan te zetten naast de werkelijkheid van zowat de heetste jaren van de 20ste eeuw in heel Oost- en West-Europa: de periode van de Koude Oorlog.¹ Dat was niet vanzelfsprekend, omdat hij – wars van elke vorm van commercie (met een welomschreven afkeer voor de hedendaagse kunsthandel, die conform de kapitalistische marktvisie, in zijn wereldbeeld uitsluitend op winst maken uit was) – nooit echt ontdekt werd door – vaak zelfbenoemde – talentencouts.

Er is tot nu toe over hem hoegenaamd niets gepubliceerd, in tegenstelling tot zijn spitsbroeders van het eerste uur. Dat komt mede omdat hij zich als doorwinterde communist liefst afzijdig hield van het egocentrische spektakel, zich te profileren in naam van het eigenbelang. Ook voelde hij zich blijkbaar het beste als hij zich wat teruggetrokken – in de spreekwoordelijke schaduw van de grote kerselaar in zijn tuin – artistiek kon uitleven. Bovendien heeft hij zijn eigenzinnige ideeën over ‘kunst en maatschappij’ nooit zelf in een systematisch kader willen gieten, terwijl zijn aanvankelijke kompanen Edmond Dubrunfaut en Roger Somville dat wel deden.

Ik stapte in de zomer van 1974 samen met een jeugdvriend – we waren beiden zestien – zomaar het lilliputterformaat winkeltje van Amada in mijn geboortestad Diest binnen. Foto’s van de grote vijf – Marx, Engels, Lenin, Stalin en Mao – overheersten er trots het voyante uitstalraam. Ik begon enthousiast als een fellowtraveller en stapte net voor de bestemming partijkaart

Bij communisten als Louis Deltour verwachten we – als vanzelf – dat het volk (het proletariaat, de massa, ...) in zijn werken onvermijdelijk moet uitgroeien tot een bijna mystieke kracht, die onder leiding van ‘de partij’ de doldraaiende wereld uit haar gevallen staat kan bevrijden en uiteindelijk tot schoonheid en eenheid brengen.

waarschijnlijk enigszins teleurgesteld van de maoïstische sneltrein der volkeren.

Ik bekeerde me ook later nooit expliciet tot het marxisme en de vaak harde dogmatische lijn van de eigenwijze communistische partijen zullen wel niet echt iets voor mij geweest zijn, denk ik nu als vijftiger. Maar van op het perron blijf ik tot vandaag met het 19de-eeuwse goed gevoel van romantische genegenheid voor het revolutionaire gedachtegoed in ‘oostelijke’ richting starren. Anton Lavinsky’s massieve poster van de pantserkruiser Potemkin met de twee enorme kanonlopen en de onvervaarde matroos als held van het volk sierde zoals voorgeschreven mijn studeerkamer. De duurzame schoen van de charismatische Nikita Chroesjtsjov deed de rest.

Was er in onze buurt een propagandalo-kaal van de klassiek Moskougezinde Communistische Partij van België geweest; we waren daar waarschijnlijk binnengestapt en discipelen van voorzitter Louis Van Geyt geworden. Bij nader inzien paste het blauwe Chinese maatpak van de Grote Proletarische Culturele Revolutie ons toch nooit echt goed.

Ontsluiting en beschrijving van de Amsab-ISG-collectie Louis Deltour

Een eerste vluchtig onderzoek in de Amsab-ISG collectie ‘Louis Deltour’ maakte duidelijk dat men hier te maken

had met een immense schat aan informatie. De collectie bestaat uit respectievelijk: archiefstukken afkomstig uit het privéarchief van Louis Deltour, boeken, tijdschriften en brochures uit zijn bibliotheek en een relevant deel van zijn kunstproductie uit zijn gehele actieve periode: 173 schilderijen, om en bij de 10.000 tekeningen, voorstudies, gouaches, aquarellen, een twintigtal kleine plaasteren beeldjes, bas-reliëfs en beschilderde borden (zie Illustratie 1). Het merendeel van de stukken dat afkomstig is uit het persoonlijke archief van Louis Deltour, bestond, volgens de mededelingen van zijn zoon André en de onderzoekers van Amsab-ISG, uit een grote hoeveelheid ongesorteerde papieren die zich (al dan niet in dozen) overal in zijn atelier bevonden. De kunstenaar maakte op grote schaal gebruik van geschreven teksten om op alle denkbare niveaus met zichzelf en zijn omgeving te communiceren, van eerder banaal ogende ‘huis-, tuin- en keukenboodschappen’ tot diepzinnige reflecties over kunstwerken. Waarschijnlijk gooide hij niets weg.

Sporen van enige structuur of ordeningsbeginsel werden in het archief niet of nauwelijks aangetroffen, behalve de min of meer chronologische volgorde in een deel van de uitgebreide collectie kranten- en tijdschriftenknipsels. Zo er al een orde is geweest, dan is die grotendeels bewaard door de onderzoekers van Amsab-ISG. Het archief werd in 1999 een eerste maal beschreven door Amsab-ISG-medewerker Rik Hemmerijckx. Het volledige archief werd in dossiervorm geordend onder het stortingslijstnummer 254, en in januari 2009 werd het hier beschreven archief en de oorspronkelijke ‘liste d’acquisition’ door archivaris Rik De Coninck herwerkt tot: Archief 254: Louis DELTOUR (1927-1998). In totaal gaat het om 146 beschrijvingen verdeeld



Illustratie 1²

over 20 dozen. Het archief is raadpleegbaar mits toestemming van de verantwoordelijke archivaris.

De Amsab-ISG collectie Deltour, eigendom van de erven-Deltour, bestaat naar schatting uit zowat 11.000 objecten. De in het proefstuk opgenomen collectiestukken zijn mijn inziens representatief voor de ontwikkeling van zijn stijl en belangstellings sfeer. Ze geven naar mijn aanvoelen een overzicht weer van de technische evolutie en het picturale kunnen van de kunstenaar, ook wat betreft de talrijke varianten binnen die ontwikkelingsstadia. Ze bestrijkt zowel het domein van de schilderkunst, de tekenkunst als dat van zijn beperkte ceramische exploten.

Voorlopig zijn nog niet alle voorwerpen in de Adlib Opac Online catalogus opgenomen, maar de huidige selectie is uiterst geschikt om er het verhaal mee te vertellen van deze eigenzinnige kunstenaar. De gedigitaliseerde afbeeldingen van de kunstwerken werden via het Adlib systeem van Amsab-ISG op het internet gepubliceerd, zie onder de zoekterm: www.Amsab.be, en vervolgens in de database van de museumcollectie: Zoek in de catalogus (icoontje met vergrootglas).

De in dit proefschrift beschreven collectie en het archief, hoewel op bepaalde punten nog onvoldoende onderzocht, geven een helder beeld van de ontwikkeling van Louis Deltour als mens en kunstenaar met al zijn hoogte- en dieptepunten. Met name in de correspondentie met bepaalde vrienden is hij nauwelijks terughoudend in het beschrijven van zijn gevoelens en ervaringen. De collectie biedt daarnaast ook een zeker beeld van de politieke activiteiten van de communist Deltour gedurende de Koude Oorlog. Wanneer hij in de periode 1952-1953 – na het avontuur van Forces murales – geen aansluiting kan of wil vinden bij allerhande nieuwbakken stromingen en zich daar duidelijk tegen verzet in daad en woord, zet hij zich bewust af van al te opzichtige en grootsprakerige kunstenaarscollectieven. In deze periode wordt hij in toenemende mate terug herenigd met zijn geliefde geboortestreek, Le Tournaisis, waar zijn contacten zich grotendeels beperken tot zijn streek- en lotgenoten. Door zijn uitgebreide, schriftelijke communicatie verschaft het archief ook in ruime mate de ‘petite histoire’ die de geschiedenis menselijk maakt en dichterbij brengt.

Probleemstelling en onderzoeksvragen

In een welbepaald luik van het in november 2009 afgeronde doctoraal onderzoek naar de Waalse communistische kunstenaar Louis Deltour laten we enkele ‘neomarxistische denkers over kunst’ aan het woord die me begeleidden langsheen het interpreteren van zijn figuur binnen het geschetste historische kader. Bij hen gingen we bovendien leentjebuur spelen nopens het typische jargon dat ‘deze heren en dames van stand’ hanteren. Hier maakten we kennis met een ratatouille van belerende wijsheden. Marx noch Engels schreven nooit een methodisch werk over kunst. Het is ons tot op vandaag onduidelijk hoe goed andere onderzoekers daar in zijn, maar als er tientallen (neo)marxistische adepten en dito fellowtravellers zich via hun geschriften netjes voorstelden – met allen een soortgelijk discours – was het ons daarna niet onmiddellijk duidelijk wie nu de meest geschikte gesprekspartner naar de toekomst zou kunnen zijn. Karl Marx, Adolfo Sanchez Vazquez, Stefan Morawski, John Berger, Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Louis Althusser, Nicos Hadjinicolaou, Roger Garaudy, Leopold Flam, Hubert Dethier ... het leek alsof ze allemaal heel

oprecht klinken wanneer ze het hadden over 'hun' invulling van de (neo)marxistische ideologie en esthetica. Samen met hen gingen we op zoek naar het socialistisch realisme, de officiële kunst van het Russische communisme, waarvan de betekenis pas goed zichtbaar werd wanneer we haar vergeleken met de esthetisch contradictoire autonomie van Louis Deltours 'sociaal realisme'.

Men moet bovendien voortdurend opletten dat men – wanneer men vanuit het ideologisch gekruide standpunt van Louis Deltour vertrekt – zelf geen al te bindende interpretaties van de communistische ideologie 'naar de letter' onderging. Ook naar het persoonlijke aanvoelen en het in de praktijk brengen van deze ideologie door de protagonist wilde ik een zekere afstand behouden. Men moet durven inzien dat de alomtegenwoordigheid van de marxistisch-leninistische ideologie in Louis' leven en werk – van de slogans die hij voor 1 mei-optochten schilderde, over zijn ideologisch gekleurde schrijfsels over realistische kunst, tot het halsstarrige geloof in de door de Moskovieten gestuurde partij – bepalend bleef voor wie en wat hij nu eenmaal was. Een persoonlijk op smaak gebrachte inkleuring van het eeuwige *Alius Quam Sum Esse Non Possum*³ dat Erasmus ooit aan zijn vriend Marcus Laurinus meegaf, leek ons hierbij een voortreffelijke leidraad.

Over het personage van Louis Deltour is er tot op vandaag (gelukkig) zo goed als niets gepubliceerd; dat scheelt hem een serieuze slok op de broze borrel van het bitterzoete waarheidsgehalte. Het is dan ook belangrijk dat men uiterst omzichtig en in overeenstemming met de relatieve werkelijkheid van de aangereikte materie omspringt.

We raakten ervan overtuigd dat Deltours opvattingen over kunst en kunstenaars berustten op twee in wezen tegengestelde theoretische noties: een kunstbegrip dat in oorsprong van diep idealistische aard was, en een geschiedopvatting die terugging op het historisch materialisme. We trachten aan te tonen dat de kunstenaar er op een unieke manier in geslaagd is deze – in aanvang tegengestelde – noties met elkaar te verzoenen, zonder te vervallen in klamme socialistisch realistische retoriek. Deltour wou het volk niets minder dan een monumentale kunst aanbieden die het verhaal

vertelde van het echte leven in al zijn facetten, van bij de geboorte tot in het graf.

Men kan de 'natuurlijke' oneindigheid van kunst gewoonweg niet kooien binnen de omheining van te strakke leerstellingen.

Bij communisten als Louis Deltour verwachtten we – als vanzelf – dat het volk (het proletariaat, de massa, ...) in zijn werken onvermijdelijk moet uitgroeien tot een bijna mystieke kracht, die onder leiding van 'de partij' de doldraaiende wereld uit haar gevallen staat kan bevrijden en uiteindelijk tot schoonheid en eenheid brengen. We trachten aan te tonen dat Deltour een scherp waarnemende en plichtsbewuste ambachtsman was die zich het liefste tussen zijn geliefde volk bewoog en bijgevolg de mensen en hun problemen feilloos aanvoelde. Als humanist trachtte hij de mensen uit zijn omgeving – net zoals 'één van zijn grote voorbeelden 'de ziener Cézanne' – volhardend uit te beelden in hun dagdagelijkse, natuurlijke voornaamheid. Men moet zich bovendien afvragen of men, in een zuiver theoretische constructie, Louis Deltour een kunstenaar kon noemen die in het beoefenen van zijn kunst (als ambachtsman ...) totaal afhankelijk is van de grondbelden van zijn engagement. Naast het op het eerste gezicht rustgevend gegeven van de alledaagsheid van het 'zijnde' schuilt er in de schilderijen tegelijkertijd iets verhevens. Zijn aandacht ging onverdroten uit naar het weids verspreiden van het denkbeeld van 'de arbeider' of 'de kleine man' die fier is op zijn eenvoudige afkomst. Hierbij aansluitend bekeken we hoe de esthetische uitwerking van de gedachtegang van twee van Marx' (door Deltour stukgelezen ...) navolgers – Hadjinicolau en Geraudy – op het werk van Deltour toegepast kon worden. Bovendien lardeerden we onze bevingen rijkelijk met flarden aantekeningen en bedenkingen van de Mexicaanse marxistische estheticus Adolfo Sánchez Vázquez, als toelichting op de beleefwereld van Louis en de tijdsgeest waarbinnen hij werkte.

Verder poogden we Deltours 'optimistische' en 'humanistische' kunst te situeren in confrontatie met 20ste-eeuwse denkers als de in 1955 overleden Spaanse culturopessimist en filosoof Ortega y Gasset, die

er rotsvast van overtuigd was dat net de massa de grote boosdoener was van zowat al wat er in een 'samenleving' mank kon lopen, en de illustere Nederlandse historicus Johan Huizinga, de emanatie van het burgerlijke cultuurideaal. We bogen ons over het gros van de door Louis neergepende statements – denkperspectieven – die zich presenteren als typische sfeertekeningen van een – van zijn grote gelijk overtuigde – oblaat van de U.S.S.R. dito kunstenaar. Een existentiële vraag die hij daarbij nooit uit de weg ging, was de vraag of men al dan niet abstract of realistisch kon, mocht of moest schilderen. We trachtten daarenboven aan te tonen dat idealisten als Deltour – met een stringent sociaal-politieke visie op de kwetsbaarheid van de mens – in navolging van de Portugese schrijver José Saramago steevast handelden als hormonale communisten.⁴ Wanneer hij iets schilderde of schreef, was dat natuurlijk grotendeels vanuit een overtuiging maar vaak ook intuïtief vanuit de buik en als vanzelfsprekend vanuit een zekere socialistische romantiek.

Tenslotte wilden we aantonen dat Deltour omstreeks het midden van de jaren '80 van vorige eeuw naar ons aanvoelen zijn hoogtepunt als bevoorrechte 'werkelijkheidsbeschrijver' bereikte met ondermeer het schilderij 'Soir de Solitude', het in 1985 met brille geschilderde paneel van een in overpeinzingen verzonken man, zittend aan een tafel. Al zijn personages hebben in dit tijdscharnier op de één of andere manier mijn inziens last van 'vervreemding', hét onuitgesproken sleutelwoord van deze uitgebeelde verhalenreeks.

De Doornikse kunstenaar Robert Remy vatte het 'allesomvattende wereldbeeld' van zijn vriend en collega Louis Deltour ooit als volgt gevat samen: 'L'originalité de Louis ne réside pas dans sa perception de l'histoire et dans son approche politique des événements. Elle se situe bien davantage dans la fusion alchimique et poétique en peinture, de sa philosophie et de son sens social de l'humain'.⁵

Soir de solitude: de kwadratuur van de vervreemding

De jonge Louis Deltour schaarde zich na de Tweede Wereldoorlog graag onder het vaandel van de overwinnaar uit het oosten en zat weldra mee rond de grote feesttafel

Illustratie 2⁷

van de beroepsrevolutionairen. Uit de onderzochte bronnen konden we afleiden dat Louis zich in het voorjaar van 1950 uiteindelijk een lidkaart van de PCB aanschafte en voortaan, samen met de kameraden van de Brusselse sectie 'La Cambre', onder de donkerrode partijvlag actie voerde voor niets minder dan een niets verhullende, proletarische hegemonie. Zoals hun gezamenlijke moment van glorie alleen maar kon ontstaan uit tegenstellingen, uit paradoxale voorwaarden, zo moet men Deltours kunstproductie bestendig zien groeien langsheen tal van conflicten, beproevingen en spanningen. Onvoorwaardelijke trouw aan 'de partij' en de (meestal) ingebakken vrijheidsdrang van de kunstenaar ... kunnen die twee uitersten ooit tot verzoening komen, vroegen we ons af? Geprangd tussen hamer, sikkels en schilderspalet ... het leek ons niet niks.

Natuurlijk zijn emoties, gevoelens, sentiment en sentimentaliteit – wie kan zich een leven zonder indenken? – in de kunst én in de politiek van primordiale betekenis, maar een 'doorwinterde' marxist moest bovenal steeds waakzaam blijven: "Selbstverständlich gab es damals viel Schönes, Herrliches und Demokratisches im Leben des Volkes, und hoch am Himmel leuchtete der Stern des Kommunismus. Jedoch darf man nicht vergaessen, daß sie die von Lenin entwickelte marxistische Theorie damals den Weg durch eine dicke Schicht sozialdemokratischer Überbleibsel und selbstzufriedenen Sektiererturns bahnen mußte. Diese Tatsache kann niemand leugnen" (Lifschitz, 1960, 22-23).

Het emotionele, het gevoelsmatige en het romantisch sentimentele was bij Louis Deltour zowel in zijn expressieve artistieke

uitingen als in zijn politieke handelen duidelijk aanwezig. We hebben echter steeds de neiging – wanneer we soortgelijke (op het eerste gezicht ...) onnatuurlijke samenspel trachten te duiden – te vermoeden dat er op z'n minst een basale vorm van geestelijke en artistieke tweespalt valt te bespeuren. Kunst hoort volgens ons nu eenmaal niet thuis in een randverzameling van ijzeren dogma's die de kunstenaar voor eeuwig en drie dagen in een glazen kooi opsluiten. Men kan de 'natuurlijke' oneindigheid van kunst gewoonweg niet kooien binnen de omheining van te strakke leerstellingen. Men moet zich afvragen of het mogelijk is om de eenduidige, duidelijk voorgekauwde donkerrode vlekken op een 'kunstenaarsziel' überhaupt in overeenstemming te brengen met de vrijheid van een onbevangen en kakelbont schilderspalet.

Op 24 maart 1961 pende Deltour zijn visie over een aantal zogenaamde stringente '-ismen' nog eens neer: "Réalisme socialiste ou nouveau réalisme? Il n'y a pas mal de bavardage actuellement concernant ces deux définitions. Pour moi il y a absolument rien de différent sauf que l'une appelle un chat un chat et que l'autre ne veut pas le nommer". Op een kleine roze steekkaart schetste hij in het voorjaar van een ronduit tumultueus jaar een wegwijnende, modernistische roofvogel en hij noteerde onder de tekening: "L'aigle blessé. 31.03.1968. L'art abstrait a-t-il été nécessaire? C'est une question qui n'a pas de sens. L'étude de l'histoire de l'art en liaison avec l'histoire et les mouvements sociaux (étude siècle par siècle)" (Deltour, 31.03.1968).⁶ Reikte de maatschappelijke invloed van de kunstenaar Louis Deltour verder dan de bedoeling om het oeuvre aanvaard te krijgen bij de man in de straat, de kameraden militanten, de partijbonzen?

Niemand is echt sant in eigen land, en dat ieder weldenkend mens wel eens gespleten wordt tussen soortgelijke uitersten is evident. Is de geestelijke kern van elke zichzelf respecterende samenleving niet dat de mensen die daarin leven, ook politiek bezig zouden moeten zijn, erover geïnformeerd horen te zijn, er actief in tussenbeide (kunnen) komen? Minder mag men dan ook van de schilder, de schrijver – of de willekeurig gekozen paukenspeler – niet verwachten. Naar eigen mogelijkheden en behoeften



Illustratie 3⁹

zijn verantwoordelijkheden opnemen – om het met Marx' formule uit te drukken – is gewoonweg essentieel voor de kunstenaar.

Dat het, door Stalin in Rusland geëiste socialistisch realisme als een uit machtsoverwegingen geboren hersenspinsel veelal te kijk werd gezet, deerde hem niet het minste. We menen dat Deltour maar al te goed wist dat daadwerkelijk humaniserende kunst uiteindelijk immers naar universaliteit neigde: "Every great work of art tends toward the creation of a human or humanized world that transcends historical, social, or class particularities. It is thus integrated in an artistic universe inhabited by works of art from the most distant times, from the most diverse countries, the most dissimilar cultures, and the most antithetical societies. Great art is thus an affirmation of human universality, but this universality is reached through the particular: the artist is a man of his time, his society, of a particular culture and social class. All great art is particular

in its origins, but universal in its results" (Vázquez, 1973, 114).

Deltour moet zich jarenlang een bevoorrechte werkelijkheidsbeschrijver van het somwijlen miezerige leven van de volksklassen gevoeld hebben. Dat hij dat als geen ander kon, bewees hij ons inziens onder meer met het in 1985 met brille geschilderde paneel van een in overpeinzigen verzonken man, zittend aan een tafel. Dit werk en de andere schilderijen uit deze periode – de kunstenaar was toen achtenvijftig – verraden ontegensprekelijk een mätiserende beheersing van de techniek tot sfeerschepping (Illustratie 2).

De artistieke waarde van dit schilderij uit zich in het feit dat men het kan beschouwen als een typisch, helder werk van de rijp geworden kunstenaar die een eerder verheffende en filosofische inhoud kon bundelen in een vrij eenvoudige plastische voorstelling. In die zin gaat het hier om een centraal

werk in een reeks van schilderijen uit een tijdruimte waarbinnen we konden vaststellen hoe hij de stijlen en composities vanaf het begin van zijn kunstenaarscarrière tot dan gelijkvormig maakte. Het toont ons als het ware hoe hij zijn jongere jaren opnieuw verkende om erin terug te vinden wat ze zo speciaal maakten. In deze werken etaleerde hij zijn groot vermogen om zijn handen terug te trekken van het doek, paneel of papier zodra de voorstelling er wat hem betreft daadwerkelijk 'stond'. Hij schilderde of tekende ze niet dood, maar liet ze uitblinken door een monumentale compositische opvatting en een zeldzame zin voor kleurbeheersing.

Als opvolger van Louis Deltour aan de Academie des Beaux-Arts van Doornik bouwde Robert Remy er sinds 1989 verder op de fundamentele krijtlijnen die zijn leermeester jarenlang uitzette. Hij leerde Deltour kennen als student beeldende kunsten in oktober 1967. Over dit opmerkelijke

schilderij waarin er – naar ons aanvoelen – sprake was van een zekere ondoorgroondelijkheid, een afwezigheid, die we niet voor het volle pond kunnen bepalen of afperken – voerden we met hem een uitermate boeiend gesprek: “Louis ne donnait presque jamais de titre mais il donnait des explications sur le contenu de ses tableaux. Je me souviens qu’il m’avait dit avoir voulu montrer un homme qui a des problèmes et souffre beaucoup de la solitude comme beaucoup de personnes à notre époque. Peut-être pourrait-on l’appeler *La solitude* ou *La mélancolie* ou *Soir de solitude*? (Illustratie 3).⁸

Ook Robert Remy was er van overtuigd dat het schilderij één van de meest pure latere werken van de kunstenaar is. Een werk dat ons ten volle inzicht kan verschaffen in zijn sociale en humanistische boodschap. Hier was Deltour, volgens Remy, duidelijk op zoek naar een verdere stillering van het archetype mens dat symbool moest staan voor zijn geliefde levenswijze: ‘simplicité, pas de simplisme’. Hij wist zeker dat Deltour helemaal niet van politici hield met ‘idées, doctrines très ou trop simples, qui ignorent volontairement les complications et la complexité de la vie’.¹⁰ Wat zij zegden was immers ‘Trop joli pour être honnête’. Volgens zijn vriend was dit één van de lijfspreuken van Louis Deltour. Hij gebruikte, als hij het over politici had, ook vaak variaties op de uitspraak ‘Quand on a rien à dire, au moins... on se tait!’.¹¹

Ruimte, licht en atmosfeer zijn de belangrijkste elementen in deze ‘lyrisch-realistische’ voorstelling van een man in blauw, een stoel, een tafel en een witte pit in een rode armatuur als lichtbron. Het schilderij lijkt wel een ‘streek na streek’ opgebouwd open venster dat het personage uitnodigt naar buiten te stappen, maar ons tegelijk naar binnen probeert te zuigen. Het is een poging om een gevoel van verstilling en eindeloosheid op te roepen. Enerzijds willen we graag geloven dat het expressionistische aspect van dit kunstwerk zich uit in de onmiddellijke aanwezigheid van een vervreemdende werkelijkheid.

Anderzijds bemerken we in dit schilderij een zekere dialectische eenheid tussen vorm en inhoud, en tussen ‘subject’ – het beschouwende ik – en ‘object’ – het personage als zodanig beschouwd. In dit opzicht

zou men bovendien – in navolging van Georg Lukács, de Hongaarse marxistische filosoof en literatuurcriticus – kunnen stellen dat de kunstenaar ons hier duidelijk tracht te maken dat de intermenselijke betrekkingen in een burgerlijke maatschappij niet langer persoonlijk maar verzakelijk zijn en dat het leven van het individu er gevangen wordt in een niet langer overzichtelijk netwerk van verzakelijke processen die steeds complexer worden (van den Braembussche, 2000, 208).

Zowel het schilderij als de voorstudies (Illustratie 4) hebben een sterk verstilte uitstraling die wordt bewerkstelligd door de blik, het ingetogen kleurgebruik en de expressieve uitvoering. Deltour lijkt hier wel een verre geestverwant van iemand als de rijpere Johannes Vermeer (1632-1675). Ook de oude meesters, zoals Vermeer, gaven een eigentijdse werkelijkheid weer waarachter men een aandachtige, wat vreemdende geesteshouding gewaar kon worden, en een sfeer van intimiteit met eerbied voor het dagelijkse en voor het zich soms op grote afstand bevindende dichtbij in het alledaagse leven. In het olieverfschilderij ‘Brieflezende vrouw’ (in het blauw), dat hij circa 1662 maakte, zien we een jonge vrouw die aandachtig een brief leest. Zij staat tussen de meubels, in het licht van een denkbeeldig venster. Het gewoonweg denkbare – maar (helaas?) afwezige – krijgt zo bestaansrecht. Achter haar hangt een landkaart. De rijpe Vermeer speelde hier een spelletje met licht en schaduw. Terwijl de landkaart en de stoel een slagschaduw werpen op de muur, ontbreekt de schaduw bij de vrouw. We kunnen beweren dat net als Vermeer ook Deltour een voorliefde had voor een ‘uitgezuiverde’ harmonie en evenwicht. Licht, ruimte en kleur zijn dan ook de drie belangrijkste compositorische elementen in zijn werken.

De brieflezende vrouw van Vermeer en Deltours vertwijfelde denker laten beiden de diepte, de ongewoonheid in een zogezegd alledaags tafereel zien. Net zoals Fernand Léger omstreeks 1930 een bocht nam naar het figuratieve, voerde Louis Deltour een draaibeweging uit in een meer uitgepuurde stijl. Léger noemde zijn nieuwe schilderwijze ‘nouveau réalisme’, een benaming voor Deltours nieuwe uitdrukingsvorm zou ons inziens binnen de sfeer van een verstild lyrisme te zoeken zijn. Een

aan het eigen oordeel overgelaten mengvorm van gelijksoortige bestanddelen die alle mogelijke discrepanties tussen het vrije denken en de actie van het vrije schilderen overstijgen en die ver verwijderd zijn van het miserabilistische of de overdreven optimistische speculaties – van het afstandelijke socialistisch realisme.

Of Deltour zelf akkoord zou gaan met de benamingen ‘lyrisch realisme’ of ‘verstild lyrisme’ die we ten aanzien van sommige van zijn schilderijen menen te mogen gebruiken, is nog de vraag. Robert Remy was alvast van mening dat: ‘Cette œuvre a été réalisée en 1985, dans la maturité de l’expérience. Observé à une grande distance, ce tableau ne présente tout d’abord que le quart de cercle lumineux et la lampe traitée dans un esprit cubiste. Le grand fond noir et le plan immense de la table repoussent le personnage dans un isolement plastique qui exprime fortement la solitude. Que reste-t-il des certitudes et des rêves de la jeunesse? Sur le plan politique, le rêve déjà crevé chez Lénine s’est complètement momifié dans le cauchemar de Staline. Gorbatchev l’humaniste ne survient-il pas trop tard? Quant à l’art de ce jour, il célèbre l’individualisme et participe plus des noirceurs du régime capitaliste qu’il ne les combat. Quand il se veut porteur d’un message autre, il est suspect, stigmatisé ou ignoré. A l’instar d’une économie dans laquelle il interfère et qui base son dynamisme sur la compétition des égoïsmes, l’art contemporain ne mobilise pas sur des projets collectifs et universels, même pas sur les enjeux vitaux pour l’humanité, la menace environnementale, le pillage du tiers-monde, le recul des avancées sociales ... Il confronte un ensemble de démarches individuelles dans un système marchand et culturel où la création se sclérose en des codes déconnectés de la réalité contemporaine bien que, trahissant ses frustrations et ses doutes profonds, il s’autoproclame ‘contemporain’. L’illusion, même énorme et entretenue par des milliers de fidèles, ne nourrit pas l’esprit de l’homme. La tête du personnage, enchaînée dans la main exprime la prostration. L’œil droit est mi-clos, désabusé, tandis que le gauche, dans un sursaut de dignité s’ouvre grand, déterminé à affronter les lendemains tout en les appréhendant. Je ne connais aucune autre œuvre de Louis qui emploie aussi résolument le clair-obscur pour exprimer une détresse



Illustratie 4¹³

singulière. La technique et le sujet de ce tableau frôlent l'aveu douloureux: le cheminement dans la probité intransigeante à un prix, la solitude'.¹²

De toontekeningen in de inktpentekeningen – die als voorstudies dienden – waren opgebouwd door het kruislings arceren met aangesloten lijntjes of het afdoend plaatsen van vlekken in Oost-Indische inkt en brengen een lyrisch elan in het geheel (Illustratie 4). Door middel van die speelse lijn- en vlekbeheersing schiep Deltour in deze voorstudie van zijn 'Soir de solitude' een vanzelfsprekend lijkende beweging die een bijzonder karakter geeft aan het grote woord waar het hier tenslotte om ging: vervreemding, hét onuitgesproken sleutelwoord van deze uitgebeelde verhalenreeks.

Al zijn personages hadden er in dit tijdscharnier op de één of andere manier last van. Geen van hen viel volledig samen met de wereld of met zichzelf. Telkens vond er een hapering plaats, die de vanzelfsprekende voortgang der gebeurtenissen onderbreekt en soms duurzaam leek te verstoren:

'Alienation is manifest in all real human beings as the division of life into private and public, individual and Universal sectors. Real man is thus converted into a veritable battlefield, especially as long as he refuses to let what is truly personal be dissolved in an abstract universality, that is, as long as he refuses to sacrifice his specifically human qualities to an empty or formal universality with which he does not identify [...]'. (Vàzquez, 1973, 147). Het ging hier voornamelijk over het ontbreken van aansluiting tussen degenen die heersen en degenen die overheerst worden. Hier ging het overduidelijk om de 'Thijssen Glorieus' onder ons.

Sartre beschreef in zijn roman *La nausée* zeer nauwkeurig de vervreemdende ervaringen van Antoine Roquentin, een man van in de dertig zonder vrouw, kind, werk, vaste stek of vrienden. Hij keek plots op een andere manier naar de dingen, maar hij kon de verandering niet benoemen. Hij weigert zich te plooiën naar wat sociaal gangbaar is, erger nog: de bourgeois – dol op normen en schone schijn – bezorgt hem

afkeer (Sartre, 1962, 124). In Deltours vrij somber gecomponeerde gouache lijkt de bevreemding, die het personage en de toeschouwer bevangt, de indruk te wekken dat de koele berekening van de lijnen en de met grijzen ingekleurde vlakken accordeert met een soort van protest tegen de 'dictatuur van de tijd'. Het is als het ware of het personage in het onvermogen verkeert om met de tijd (zijn tijd, onze tijd) om te gaan. In het surrealisme van Magritte en Dali was vervreemding (vertwijfeling?) een centraal thema, maar ook de realist Deltour herleidde in deze reeks het aanvankelijk onvoorwaardelijke 'ik ben ik' tot wel zeer minime proporties: 'The process of alienation reaches its culmination when all awareness of the schism is lost, that is, when the process of reification is so advanced that all true individuality is erased. Man's existence is then no more than an abstraction of his real essence, so that it becomes depersonalized and unreal' (Vàzquez, 1973, 147).

Het personage lijkt diepgaand geconfronteerd met de erosie van bestaande zijnsbetekenissen. Het 'zelf-beeld' blijkt na enig



Illustratie 5¹⁷

nadenken veel minder ‘eigen’ dan hij mischien lange tijd dacht. Antwoorden als ‘omdat ik het wil’ en ‘ik ben ik’ zijn niet langer die solide blokken zelfbewustzijn. Zijn bestaan als een autonoom en ondeelbaar alter ego – onafhankelijk van de buitenwereld – houdt niet langer stand. Robert Remy noemt het werk een variant van de veruitwendiging van het door Deltour dikwijls gebruikte ‘mot familier’ gloriole. Gloriole staat hier stevast voor ‘le petit moment de gloire des petits hommes’.¹⁴

De filosoof Hubert Dethier vertaalde soortgelijke vormen van ‘Gloire, Gloriole en Vervreemding’ van ‘kunst en kunstenaar’ in het werk *De Krisis van de burgerlijke Moraal* van zijn leermeester Leopold Flam uit 1956 als volgt: ‘Dans une société qui applique la répartition du travail et où le producteur ne dispose plus de son propre produit, ce dernier va s’opposer à son producteur même comme force indépendante et objective. Cela est également le cas dans le domaine de l’art. La gloire n’est pas une

reconnaissance, elle isole l’homme conscient, parce qu’il dégrade le travail de celui-ci à un produit commercial. Ainsi un tableau célèbre devient un placement d’argent, toute œuvre d’un écrivain célèbre, aussi médiocre soit-elle, devient une source de revenus pour quelques hommes d’affaires ... Une œuvre musicale a de la même façon rapport à des salles de concert, à des affiches, à des musiciens et à la presse. La gloire devient mesurable par l’argent qu’elle rapporte (Dethier, 1986, 67-68).

De kunst van Louis Deltour wordt hier expressief en lyrisch door bevoegenheid en enthousiasme. De aandrift waarmee hij te werk ging, kwam hier blijkbaar recht vanuit het ‘mens-zijn’ onder de mensen. Gelijktijdig vanuit het hart én vanuit het bewustzijn. Hij is hier de vleierij van de vormentaal duidelijk ontgroeid, hij is er ook niet langer angstvallig mee verkleefd. Hij is een genereus en onbekrompen kunstenaar geworden die steeds weer voorrang verleent aan inhoud, betekenis en

vorm. De realiteiten van een zonderlinge en hem dikwijls misselijk makende wereld – die dan eens dreigt en daarna weer zelf bedreigd wordt – zijn in dit tijdschamier hét uitgangspunt van ‘vernieuwend’ realistische werken over de allesomvattende wisselwerking tussen mens en maatschappij. Niettemin is hij tegelijk ‘de plaatjesknipper’ van wat er in zijn straat gebeurt; de schilder van het slome familiealbum met gedenkwaardige gebeurtenissen. Maar hij is ook de alwetende verteller van de soms zinloze en lege plaatselijke ‘chronique scandaleuse’. De kroniek van de vervreemding, zeg maar.

Zoals wij het uit Marx’ lectuur hebben begrepen, is ‘vervreemding’ een situatie die de mens ervaart wanneer hij zich niet meer op positieve wijze betrokken voelt bij zichzelf of bij grote delen van de hem omringende wereld. Anders gezegd, als de mens voor zichzelf een vreemdeling is geworden of de wereld ervaart als iets dat hem vreemd is. Het verschijnsel impliceert

ook voor Deltour een – al dan niet bewust gevoelde – geestelijke afstand tussen de mens enerzijds en zijn arbeid, de producten van zijn arbeid, de gemeenschap waarin de mens en hijzelf leeft en de kunstwerken die hijzelf produceert: ‘By objectivating himself, by making haman or humanized objects – works of art – the artist assures a human presence in things and thus helps prevent the reification of humanity. The supreme goal of art, its need and reason for being, thus becomes more imperative than ever, because in a world ruled by quantitative criteria (exchange, value ...), by the alienation of man, art – because it is the creation, expression, and objectification of man – is one of the most valuable means by which to reclaim, assert, and extend the real richness of humanity. Never art had been more necessary, because never has man been more threatened by dehumanization’ (Vázquez, 1973, 117).

Deltours ‘personage in vertwijfeling’ verbruikt a.h.w. de stukken huisraad om te zitten, om op te leunen, maar niet méér dan dat; hij is niet langer ‘thuis’ in zijn vertrouwde omgeving. De sociale huurwoning is niet langer een ‘tehuis’. De inwonende gasten zijn verdwaald in het labyrint van hun lotgevallen en de keuzes die de maatschappij hen opdringt.¹⁵

Imaginaire mijmering: Wenn du keine Suppe hast

*Wen du keine Suppe hast
Wie willst du dich da wehren?
Da musst du den ganzen Staat
Von unten nach oben umkehren
Bis du deine Suppe hast.
Dann bist du dein eigener gast
(Bertolt Brecht)¹⁶*

La soupe populaire (1984) mêle à la fois l'angoisse et les promesses d'un futur bonheur. Un homme, deux femmes et un enfant finissent un bol de soupe. Les deux femmes, fatiguées, semblent plongées dans des pensées résignées, tandis que l'homme et l'enfant jettent sur nous un regard accablant. Semblant s'adresser aux badauds de passage, leurs yeux noirs disent terriblement: 'Que pensez-vous du sort que l'on nous réserve?' Dehors, au travers des vitres situées derrière eux, défilent les drapeaux rouges de la révolution ... (Jean-Christophe Yu, 1987, 64).

Toen we op 17 oktober 1987 door Parijs slenterden omdat we enkele voorstellingen van de ‘Première Biennale du film d’Art’ in het Centre Pompidou wilden meepikken, werden we per abuis deelgenoot aan het gehoor dat zowat 100.000 mensen gaven aan de oproep van Père Joseph Wresinski, de stichter van de ‘4de Wereldbeweging’ om samen te komen op Place des Droits de l’Homme, Saint Denis. Ze brachten er hulde aan de slachtoffers van honger, geweld en onwetendheid; ze uitten er hun verzet tegen extreme armoede en riepen de mensheid op zich te verenigen om de mensenrechten te doen eerbiedigen.

In 1992 werd 17 oktober door de Algemene Vergadering van de Verenigde Naties uitgeroepen tot internationale dag voor de uitroeiing van de armoede. Ook het symbolische en ‘informatief geëngageerde’ schilderij ‘La soupe populaire’ dat Louis Deltour in februari 1986 vervaardigde, vraagt om aandacht voor het armoedeprobleem dat ons die dag in oktober in Parijs, een welgemikte slag in het aangezicht gaf (Illustratie 5).

Soep dat was het recept van Louis’ grootmoeder dat niet alleen lekker was maar een mens in barre tijden wel een dag lang op de been kon houden. Soep dat was voor Louis de vroegere huiselijke gezelligheid maar jaren later ook zijn onvoorwaardelijke solidariteit met de stakende arbeiders van de Leuvense Marie-Thomasfabriek, waar jarenlang conserven met ‘soupe verte’ en ‘crème d’asperges’ van de band rolden. We beeldden ons in dat Louis’ grootmoeder stevast herhaalde dat soep bovenal sociale gezelligheid was. Van een soepboer die aan de deur kwam, kon bij hen thuis geen sprake zijn. Soep voor het hele gezin bereidde men gewoonweg zelf. Simple come bonjour! Soep was ook de geur van de broodrefter bij het middagmaal toen Louis de muurschilderingen in de lagere school van Frasnes maakte. Soep was kracht, ideaal om hem en zijn broer na een ziekte weer op krachten te laten komen. Maar hij wist dat soep ook miserie was, voedsel voor armen, de werkmens, soldaten en hongerende stakers.

‘Nooit meer oorlog. Nooit meer honger!’ Dat hadden de stichters van een verenigd Europa in 1952 voor ogen met de oprichting van de EGKS, in 1958 gevolgd door de

EEG en Euratom. Destijds waren de Commissies van Openbare Onderstand dikwijls de laatste reddingsboeien voor gezinnen in nood. De steunverlening – die van alle tijden is – is meestal caritatief van aard; de brood- of soepbedeling in sommige verpauperde buurten staat in schril contrast met de macht van de bezittende klasse. Zo beschreef Sophie De Schaepdrijver in haar studie over de Eerste Wereldoorlog *De Groote Oorlog, het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog* de schrijnende miserie van de eenvoudige mensen in bezet België en achter het IJzerfront. Pijnlijke sociale wantoestanden en ook de strijd om het ‘enkelvoudig mannenstemrecht’, waarbij Emile Francqui van de Société Générale en mijndirecteur Raoul Warocqué in april 1913 grote sommen geld bezorgden aan de stakerskas van de POB - BWP. De sossen. Ook in dit verhaal is er plaats voor een gaarkeuken en soepbedeling (De Schaepdrijver, 1997, 23).

Met de christelijke godsliefde, de burgerlijke naastenliefde, en de solidaristische liefde voor de werkende medemens die opborrelt vanuit eigen rangen – La Charité bien ordonnée qui commence par soi-même – bevindt de soepbedeling als caritas zich op het snijpunt van geloof en rede, van politieke zingeving en ethiek.¹⁸ Louis wist dat een kop soep veel kon betekenen in het leven van een miserabele. Denk maar aan de arme sloebers die zowaar God niet meer vertrouwden uit de film *Fietsendieven* van Vittorio de Sica uit 1948. Maar wat heb je aan een God die je gestolen fiets toch niet terugbezorgt? Ze kwamen alleen naar de kerk omdat er soep werd uitgedeeld. De Sica was net als Louis een realist *pur sang*. Realisten als zij begrepen het leven tenminste. Ze wisten dat een moreel sterk gewapend verzet langer kan meegaan dan een stakerskas met soepbedeling ooit toelaat. Vervreemding en loonafhankelijkheid gingen logischerwijze gepaard met tal van andere misbruiken, die met de komst van de fabrieken nog verergerden. Met de ontwikkeling van de fabrieksarbeid trad ook de vrouw tot het gild van het zwoegende lompoproletariaat toe.

Met *La Soupe communiste*, een schilderij van soeplepelende, ontheemde drommels en 10 vaalwitte – maar te lege – soepkommen op een houten schraagtafel, zet de schilder naar ons aanvoelen een synthese

neer van de jarenlange strijd die hij voerde tegen verdrukking en arbeidersleed. Net als het raam bovenaan snijdt de schraag het werk diagonaal in tweeën. Louis Deltour verbindt in dit werk alle eerder geschilderde, getekende, gevormde statements, als afzonderlijke elementen tot een gestileerde bundeling van historisch onrecht. Hij weet dat ontevredenheid onder de arbeiders gecombineerd met stijgende kosten van levensonderhoud vroeg of laat het verzet zal aanwakkeren. Zonder organisatie, zonder kennis van een standvastige klassenmentaliteit echter, zou de toekomstige bestaanszekerheid een wassen neus blijven.

Hun machteloze verzet – dat zich nog te vaak weerspiegelde in het sociale protest van de individuele arbeider – zou zich niet verder richten dan op het behoud van het bestaande, namelijk het herstel van een voorbij verleden, in plaats van op een progressieve verbetering van de arbeidsvoorwaarden. De verzetspogingen zouden echter hun kleinschalig en rellerig karakter verliezen wanneer men zich allen achter de immens rode vlaggen van de solidariteit in de achtergrond schaarde: ‘La vue plongeante écrase les personnages coincés entre les puissants plans obliques de la table et du mur. Bâtie sur des horizontales, la même scène se serait enfoncée dans un misérabilisme social dont Louis ne voulait pas. Accentuée par les lattes de la table, la disposition des grandes tasses qui béent leurs vides et les drapeaux rouges ascendants, l’obliquité générale de la composition en réfère dynamiquement à la seule issue possible pour la classe laborieuse: la prise en main de son destin par la lutte sociale. Il suffit de bien ouvrir les yeux du cœur pour s’apercevoir que l’amour de son semblable anime toute la démarche de Louis’.¹⁹

Slotstuk: et pourtant i-n-a tot hipe on d’mye sieke di coula²⁰

Aangezien kiezen ook steeds ‘iets’ verliezen insluit, is het best mogelijk (onvermijdelijk misschien ...) dat sommigen in het proefstuk mogelijk ‘dingen’ gingen zoeken, die ze er nergens in terugvonden. Het moest dan ook vooral gelezen worden als een meer gefocuste kijk op een aanvankelijk eerder ‘vaag’ spanningsveld tussen kunst en politiek, mens en maatschappij. Deze of andere lezers zullen zich misschien

ook gestoord hebben aan mijn stijl, mijn techniek of de afwijkende opbouw van dit doctoraal onderzoek; het heeft inderdaad nooit een klassieke benadering nagestreefd. Dit zou gewoonweg niet fitten met onze visie over kunst, kunstenaarschap en engagement. De Franse filosoof Bernard-Henri Lévy stelt de mogelijke verscheurdheid binnen dit driemanschap aan de kaak met de woorden: ‘Er is de grandeur van het engagement én er is de misère’ (*Filosofiemagazine*, 2001, n°5, 34). De ondertoon van gespletenheid in Lévy’s artikel is even gespleten als zijn voornaam.

Wij zouden het eerder houden bij de gespletenheid van voornoemd engagement; het gegeven dat er waarschijnlijk géén enkel beeldend kunstwerk te bedenken valt waarvan kan gezegd worden: dit kunstwerk (ook de werken van kameraad Louis) heeft het leven van ook maar één Bask, één Jood, één Duitser, één Rus, één Koreaan, één Vietnamees, één inwoner van Sarajevo, een Afghaan, een Palestijn of één Amerikaanse klerk – die op het verkeerde moment in de Twin Towers aanwezig was – gered. Misschien las iemand ooit een boek en bedacht voor zichzelf dat het daar aanspraak kon op maken (Lenins *Que faire?* Misschien ... waarschijnlijk niet ...). We mogen nadenken zoveel we willen: schilderijen, tekeningen, beeldhouwwerken en ook boeken vallen, ruw geschat, buiten de beoogde categorie. Een veelbetekenend verschil tussen Louis Deltour en velen van onze generatie is bijvoorbeeld eenvoudigweg het feit dat hij geloofde dat dit mogelijk was. Misschien was het een soort van naïviteit die hem dreef; dat hem dit ‘geloof’ – deze ‘maakbaarheid’ – ingaf.

Dat wij en vele anderen met ons, vandaag dit heroïsche geloof grotendeels kwijt zijn, zegt voldoende over de huidige maatschappij en haar ingezetenen. We werden het doorheen onze studie met Louis eens dat kunstenaars niet geboren worden, maar opgeleid en gevormd. Niemand zou de laatste honderd jaar dan ook het werk van een kunstenaar uitsluitend mogen duiden als ‘de vrucht van een bovennatuurlijke gave’. Iemand kan natuurlijk talent hebben – dat wel – maar het schraapsel van de ‘geniecul-tus’ ligt mijlenver achter ons. Kunstwerken kunnen immers niet zonder toedoen van ‘de’ anderen gemaakt worden; niet los gezien worden van de soms kortstondige

maar duurzame vormen van de wisselwerking tussen mens en maatschappij: de sociale configuraties.

Bibliografie:

- Braembussche, A.A. Van Den (2000): *Denken over kunst. Een inleiding tot de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho.
Dethier, H. (1986): “Art et idéologie dans le réalisme socialiste” in: *Lier en Boog*, vol V.
Filosofiemagazine n°5 (2001).
Fontaine, G. (20.09.1991): “Memwere d’ine tiese di hoye (Herinneringen van een koolputter)” in: *La Wallonie*.
Lifschitz, M. (1960): *Karl Marx und die Aesthetik*. Dresden: Verlag Der Kunst.
Sartre, J.P. (1962): *La nausée*. Paris: Gallimard, Le Livre de poche 160.
Vázquez Sánchez, A. (1973): *Art and Society. Essays in Marxist aesthetics*. New York: Monthly Review Press.
Schapedrijver, S. De. (1997): *De Groote Oorlog, het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*. Leuven: Atlas.
Yu, J.-C. (1987): *Le mouvement réaliste en Belgique de 1940 à nos jours* [Licentiaats-thesis]. Liège: Université de Liège.

Noten:

¹ Proefschrift tot het verkrijgen van de graad van Doctor in de Archeologie & Kunstwetenschappen aangeboden door Benny Madalijns, 2009 YUB, promotor: Prof. Dr. Willem Elias.

Type object: FO 001
Titel: HET ATELIER VAN LOUIS DELTOUR
Vervaardiger: Geert Bonne (Amsab-ISG)
Datum: 1998
Algemene opmerkingen: Gent: Amsab-ISG archief 254

³ “Ik kan niet anders zijn dan ik ben.”

⁴ Saramago’s uitspraak ‘zoals mijn baard groeit, omdat ik daar hormonen voor heb, zo ben ik communist’ werd uiteindelijk zijn verbaal handelsmerk.

⁵ Remy, R. (25.03.2009). “Louis l’intellectuel” [E-mail aan Benny Madalijns (benny.madalijns@pandora.be)].

⁶ Gent: Amsab-ISG stortingslijst 254.15. Réflexions sur l’art.

7

Type object: FO 002
 Titel: LOUIS DELTOUR IN ZIJN
 ATELIER
 Vervaardiger: René Huin
 Datum: 1987
 Algemene Orcq, verzameling André
 opmerkingen: Deltour
 Volgens Louis Deltours zoon
 André werd deze foto gemaakt
 in 1987 door Louis' collega en
 vriend René Huin, kunstenaar
 en leraar aan de Académie des
 Beaux Arts de Tournai.

8 Remy, R. (Robertremy@bipweb.be)
 (07.02.2009). "Louis ne donnait presque jamais
 de titre" [E-mail aan B.Madalijns (benny.mada-
 lijns@pandora.be)].

9

Type object: SCH 00228
 Titel: SOIR DE SOLITUDE
 (door Robert Remy
 toegekende titel)
 Vervaardiger: Deltour, Louis
 Datum: 11-1985
 Materiaal: Acryl op hardboard
 Techniek: Geschilderd
 Algemene Gent: Amsab-ISG collectie
 opmerkingen: Deltour zolder 8.8
 Gesigneerd l.o. monogram
 LD
 80 x 100 cm

10 Remy, R. (Robertremy@bipweb.be)
 (07.02.2009). "Louis ne donnait presque jamais
 de titre" [E-mail aan B. Madalijns (benny.mada-
 lijns@pandora.be)].

11 Remy, R. (Froyennes, 30 januari 2009).
 "Louis Deltour en de politiek" [Interview met
 B.Madalijns].

12 Remy, R. (Robertremy@bipweb.be)
 (09.02.2009). "La danse et la mélancolie" [E-
 mail aan B.Madalijns (benny.madalijns@pan-
 dora.be)].

13

Type object: GOU 00380
 Titel: SOIR DE SOLITUDE
 (toegekende titel)
 Vervaardiger: Deltour, Louis
 Datum: 18-11-1985
 Materiaal: Gouache en Oost-Indische inkt
 op papier
 Techniek: Penseeltekening
 Algemene Gent: Amsab-ISG collectie
 opmerkingen: Deltour 22.5.8
 Gesigneerd r.o. monogram LD
 28 x 38 cm

14 Remy, R. (Froyennes, 30 januari 2009).
 "Louis en zijn beleefwereld" [Interview met
 B.Madalijns].

15 We zouden het gegeven kunnen (willen)
 vergelijken met het schandaal rond het
 hamkunstwerk van Jan Fabre in het Gentse
 stratenkunstenparcours Over The Edges.
 Het 'kunstwerk' (sic) werd op 16 mei 2000
 weggehaald want een oprukkende schimmel
 dwong de Gentse schepen van Leefmilieu
 in overleg met conservator Jan Hoet tot die
 beslissing. Niet de stank – die was volgens
 de beleidsmensen niet erger dan die van veel
 andere stinkende dingen in Gent – maar het
 schimmelproces deed hun neuzen krullen. Nooit
 eerder was er in Gent zoveel commotie rond het

product 'rauwe hesp' geweest. We vragen ons
 dan ook af of Jan Fabres vervreemdende mening
 over kunst evenveel waard is als die van Louis
 Deltour, 'de schilder' van pakweg stakende
 glasovenarbeiders van Glaverbel?

16 Die Mutter (Kantate op. 25) (Chandos, DDD,
 95/98)
 Muziek: Hans Eisler, tekst: Bertolt Brecht

17

Type object: SCH 00229
 Titel: LA SOUPE POPULAIRE
 (toegekende titel)
 Vervaardiger: Deltour, Louis
 Datum: 2-1986
 Materiaal: Acryl op hardboard
 Techniek: Geschilderd
 Algemene Gent: Amsab-ISG collectie
 opmerkingen: Deltour zolder 1
 Gesigneerd r.o. monogram LD
 112 x 145 cm

18 Te vergelijken met het Engelse gezegde:
 'Charity begins at home, but should not end
 there', vrij vertaald als 'barmhartigheid begint
 thuis, maar eindigt daar niet'.

19 Remy, R. (Robertremy@bipweb.be)
 (09.02.2009). La soupe populaire [E-mail aan
 B.Madalijns (benny.madalijns@pandora.be)].

20 En nochtans gebeurde dit amper een halve
 eeuw geleden ...
 Luiks-Waalse zin uit het artikel *Memwere d'ine
 tiese di hoye* (Herinneringen van een koolputter),
 dat de journalist Guy Fontaine op 20 september
 1991 publiceerde in het dagblad *La Wallonie*.