

HUGO DE CLERCQ

International Museum of Art & Science
1900 Nolana Ave
McAllen, Texas 78504
(956) 682-0123

www.imasonline.org

Facebook:

www.facebook.com/imasmcallen

Twitter:

www.twitter.com/imasmuseum



It is the privilege of the International Museum of Art and Science to mount an exhibition of the prints of Hugo de Clercq. This renowned Belgian Constructivist artist's works have been acquired for the collections of some of the most illustrious museums in the world including the Museum of Fine arts Ghent, the Nederlandse Kunststichting and the Musée George Pompidou. His works have been widely exhibited in France, Germany, Yugoslavia, Japan, Uruguay, Mexico, the Netherlands, the United States and his native Belgium.

Hugo de Clercq made important contributions to the development of Post-War art in Europe. His work is understood to be in dialog with the aesthetics of the Swiss and Scandinavian Constructivists. But unlike some of the more dogmatic elements of that movement, de Clercq also references the more expressive qualities of gestural abstraction. The prints on exhibit at the International Museum of Art and Science reflect this combination of elementalism and gesturalism. Executed in black and white, his calligraphic line imparts a gravity to his simple compositions that invoke a Zen-like aesthetic contemplation.

This Hugo de Clercq exhibition is part of the International Museum of Art and Science's ongoing initiative to build stronger ties with the Flemish community worldwide by highlighting the impressive contributions of Belgian artists. We are grateful to the artist Mark Cloet for having brought these prints to our attention and having made them available for exhibition. We are also grateful to the Hugo, Foundation for its generous support and cooperation.

Joseph Bravo
Executive Director

The Mission of the International Museum of Art & Science (IMAS) is to promote a deeper appreciation for the arts and sciences through its exhibitions, cultural events and educational programs; and to preserve expand and display its permanent art and science collections.

IMAS was developed through the efforts of the McAllen Junior League to increase the quality of life for the citizens of the Rio Grande Valley, and to provide activities in the arts and sciences that are meaningful, educational, and available to the public. The museum was chartered under the laws of the state of Texas on June 2, 1967, and granted its tax exemption certificate in August of that year. On October 7, 1968, the Junior League Museum Board entered into a leaning agreement with the City of McAllen for a 5,000 square foot building. Shortly after, a Board of Trustees was appointed and by-laws were adopted. The initial funding came from donations by local business firms, civic organizations, and individuals. An Executive Director was employed in June 1969, and building renovations were completed. IMAS was dedicated and formally opened to the public on October 26, 1969.

Today, IMAS serves more than 70,000 visitors, including 12,000 school children, and consistently brings in internationally acclaimed artists and world-class traveling exhibits that elevate educational and cultural opportunities for the region. The museum is 1 of 40 museums in Texas to be fully accredited by the American Alliance of Museums (AAM) and is the only Smithsonian Affiliated Museum south of San Antonio. The International Museum of Art & Science serves both sides of the Mexican-American border, more than 5 counties, and a population of about 1.2 million.

Gaby Jones
Director of Marketing

WORKS OF THE 1970TIES



Searching for Form

We would like to begin by the end, a photograph.

It is a portrait of the couple De Clercq, the last one we are told, Hugo with Jeanneke in a flower garden. He stands upright behind the chair in which his wife is sitting down. She may be called here without hesitation the “Flemish Femininity” in person, there is no better word for her charm. Her head is framed by the powerful arms of her husband in his overalls. Involuntarily Rubens’ double-portrait comes to our mind, the painter with Isabella Brant in a honeysuckle bush: the young couple had just married and is very elegantly dressed. Not so in the photograph, the models are much older and in a weekday or work dress, but the bond of love is no less palpable, certainly ... Hugo’s face is intriguing; is he present or lost in thought, it is difficult to determine. Life has left its furrows in his skin, a remarkable high-relief, sharply cut like a woodcut from a primitive age. Under the vigorous locks the forehead and cheeks are like a plowed field, under the skin the bones are like stones in the earth; eyes like deep wells not without secrets; a mouth that would have so much to say, but remains silent with a kind of infinite indulgence. Here, everything is said.

Sculpture or engraving, painting or drawing, sensual or strict, manual or visual, black or white, positive or negative, abstraction or illusion, form or reflection, matter or spirit ... those are the words, some of the word pairs that frame Hugo’s artistic achievement. They situate the artist in his time. But Hugo was not a man of words; that is what his portrait whispers in our ears. A doer, he was, more than a talker, and if he had a philosophy, it was that of his hands. Learned words, roaring words, rich, ambiguous, well found, pretentious, poetic, obscure words ... The flourishing and flowery rhetoric of his era did not attract him, made him smile at most. He preferred above the noise of words the silence of the pencils,

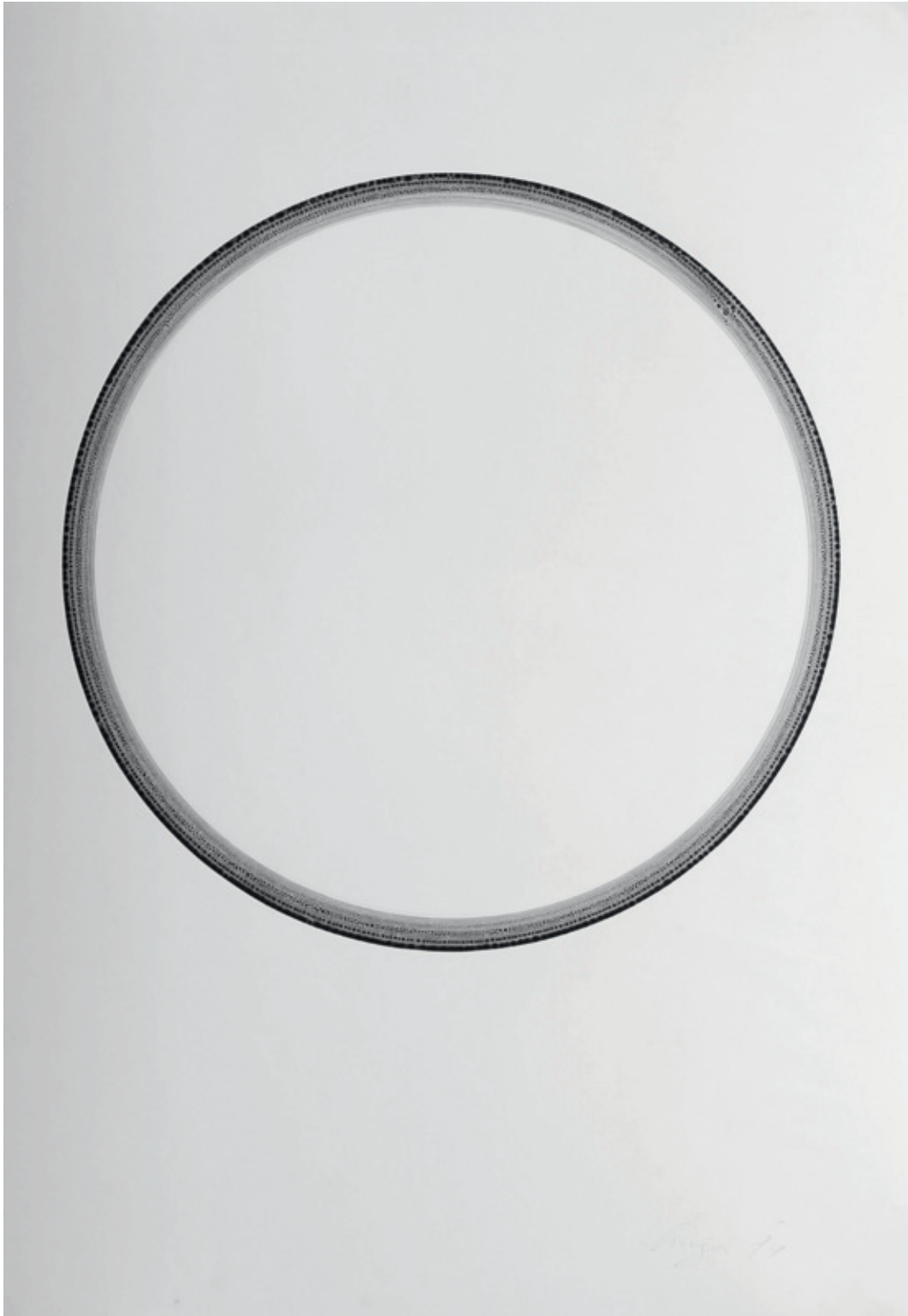


the breathing of the workman, the wind in the garden. But when he let others speak for him, he fed their minds with striking images and ideas; his was the modesty of expertise.

Hugo has had no shortage of admirers in his 50-year career. Sharp and well informed art critics noted in time the qualities of his talent, which he developed in a sort of secrecy. But the end of the twentieth century confounded too often the hubbub of the art market with artistic value. Very pure voices have drowned in the noise. The work of Hugo could also disappear in the silence. Wrongly, we believe. Let us concentrate here on capturing the wavelength of an authentic voice and record it; it is one of a generation that has now almost left us.

Towards the end of his life, in 1996, the artist decided to fabricate a concise monograph of his career. The result could not be more modest in appearance, so it is very characteristic: it contains a packet of postcards with black and white photographs of works, a short text of Leon de Bruyn 1967, a curriculum vitae and a long list of exhibitions. Altogether thirty cards in a neat black portfolio with a pushbutton, and in the lower right angle a signature in white ink hugo, (with the typical comma after his name as an eternal *will be continued*). A lifetime of work in the arts, barely filling a thumb-nail suitcase, measuring 15 x 11 x 0.5 cm, a capacity of less than one liter, an urn: a discreet monument, indeed! Although, we can carry it with us on our hearts, in our vest pocket, take it out and consult it at will, pick a card and send it to a good friend. What this catalog loses as prestige, it wins as intimacy.

The card game opens with a photographic portrait, taken some 20 to 25 years earlier: the artist poses as the thinker. In front of the perfect circle of one of the works he named «*Tubeless*», he sits down and meditates. His eye pierces the smoke rising from a cigarette, like Mary-Magdalene in a painting by Georges de La Tour, staring at the smoking flame of a candle:



vita vanitas. This is not to say that Hugo was a moralist; but he was an artist, i.e. the last link (for the time being) in a long chain. Being a contemporary artist did not prevent him from feeling the link with colleagues of yesteryear. Thus, Hugo was a handsome fellow (a Mediterranean type face, straight from Velazquez or El Greco, black eyes, heavy black curls, with however a rather Flemish expression), and he was quite photogenic, nonetheless the photos that appear in the press show him melancholic. We find this trait equally in his drawn self-portraits. Now that was the mood that was traditionally ascribed to the artist: gloomy eyes, serious mouth, solemn gaze, introvert or focused on another world. Again this doesn't mean that Hugo wanted to pass himself off as the sad guy, he was not. No, those who suffer from a "black bile" have to obey the rules and standards they define themselves in isolation, however difficult, and their actions respond to an inner certainty which applies only to them. In art they distinguish themselves by their strictly personal convictions and manner, keeping the public at a respectful distance.

Hugo must have often puzzled the public. He was gifted and became quite well-known early and what the public expects from well-known artists is that they never change their style. The public is lazy, a principle of economy, some may think. It wants to *re-cognize*. Hugo was not lazy, he wanted to *know*. So he kept searching. Searching for form. One time discovered the form would slip out of his hands again. He sought further. The audience saw here distraction or volatility, where Hugo aspired to unity. Essential unity, not superficial. Paradoxically, he had therefore many a surface to study.

The unity was in himself, to begin with, in the artist and in the art, but the surface changed. The surface is the world. Without changes, no unity that links the differences. If there were no changes, form would be nothing but a coincidence, even repeated endlessly. Unity is a



matter of principle that must be able to bear a wealth of forms. In nature, and in the majority of human production, form is the result of chance; it is functional, hence accidental, superficial. Those forms may be beautiful, but they have no artistic sense. Each movement of the hand leaves behind a form, and then another, each of these forms is unique. Unique is the opposite of unity. It is chaos.

Art is order. It is the order of the form. Hugo seeks order, he examines the forms that make internal unity possible; his unity. Not his one and unique unity, but one he can share with others, with all. That unity is ultimately humanity.

Thus he makes a distinction between form and appearance or semblance. Appearances may change as much as they want, but the form is the expression of the principle of genesis. It is the underlying (or transcendent) reality. The form is the Platonic Idea. And of this form, which is the unity in the changing appearances, and can even be considered as generator or matrix, the artist is the support. We almost wrote: the father. Hence his dignity.

The unity between the appearances strikes his eye and traverses him to generate pure forms. The creative process begins with almost invisible, inaccessible forms; the artist realizes them, he hands them over to reality. He bears responsibility for them, according to his nature and special gifts. That is why he pursues utmost simplicity in its resources and its objectives. That is why he diversifies his techniques, because the principle should become visible for all and must be the measure of the materials which he keeps strictly in hand.

The artist gives forms of order to his world and his time, threatened by growing chaos. He crystallizes them in his eye, purifies them of every pretension (romantic or baroque), of the superfluous (modern or coincidental), of all uncertainty (of the soul) and biographical an-



ecdotes (life). At the same time he maintains the structure of his own personality, because art will strengthen the individual, not destroy it. The forms lay in us. If we find them in ourselves, each form will be equally sensitive, beautiful and durable. Eventually as personal as impersonal. Thus, without sacrificing art to the arbitrary, visual objectivity can be reconciled with absolute subjectivity.

If we follow in Hugo's career the idea of a search for the form and its characteristics, the fundamental unity of his oeuvre becomes readily apparent. Meanwhile we don't forget of course that the problem of pure form, although not always in the foreground, is the problem *par excellence* of the arts; and of Western art in particular. The precursors of Hugo are, hollow rhetoric aside, Michelangelo, Bramante, Bernini and Poussin, David, Ingres, Braque and Mondrian. We must also keep in mind that in the twentieth century, fundamental notions about form were questioned in the highest circles of science. The theory of relativity described matter in terms of energy, light and time. With the new physical insights into existence and the technical achievements the universe lost its traditional reasonable shape, while a highly unreasonable atomic bomb was suddenly ready to wipe out the human form altogether. Those were the times when Hugo quietly began his career. And, like so many others then, he drew landscapes and genre pieces. Until he realized that art could face challenges of another kind; that the study of form demanded more than friendly sketching and painting: it is at the heart of every question about art and creation. This was the subject he would attack with his multifaceted talent.

Hugo's place was between the pioneers. We are in the beginning of the sixties. Since twenty years, under different names in New York, Brussels and Paris, the bulldozer of the unbridled color rolled over the controlled form. Pollock and de Kooning, Appel and Jorn, Corneille, Dubuffet and many others declared



the unconscious and the accident, gravity and mess, the raw and the naive as the roots of creative power. Now a young guard rises to confer some order to chaos. And since we mentioned the names of a few classic celebrities, it is indeed as if after three centuries of calm the academic *Querelle des Anciens et des Modernes* revives. In the United States the Washington School, with Kenneth Noland and Thomas Downing, leads the movement against New York Abstract Expressionism, soon followed by Sol Lewitt and Donald Judd. Hugo works in the same spirit, in Belgium.

What was the order in the intuitive strategy developed by the artist Hugo De Clercq, in his quest for form in the 60's and 70's? Perhaps this is in fact the deeper reason of his new approach of the concept of media. It so happens that we observe a multiplication of technical means, as opposed to a reduction of expressive means. Painting and drawing, acrylic or oil paint, chalk, watercolor, ink, three-dimensional work, iron or paper, engraving on copper or lithography on stone, he leaves no technique untouched. However, he eliminates color and (figurative) subject matter. Is his art now abstract? Concrete would be a better term. What is important is that he integrates this basic concept into a *dialectical* style, also a fashionable term in his time. We use it here for his art. We could also say a "contradictory" style.

Because Hugo's style has, like the god Janus, two faces, one turned to the past, the other to the future, both standing in the present. One is precise and objective, almost cold and impersonal, the other subjective, impulsive, almost explosive, and very personal. His purpose to reach either a complete form, well-rounded, neutral and often flirting with pure geometry, like the model of a molecule, or an exploded form, fragmentary, vibrating as fallen under a nuclear attack. We encounter here the two states of matter: stable and evident in shape, or unstable and in constant fusion.



The works that were the result of the first method caused the strongest reaction in their time. There seemed to exist a narrow relationship with the approach of colleagues who introduced new technologies in their art such as Vasarely, Morellet, Struycken. It was the beginning of the computer era, the question of the day was: art, does it need man, and if so how?

Hugo's work contains a surprising and simple answer. Whoever watches a painting or a drawing of Hugo with some perseverance cannot stay aloof from a growing emotion, when he discovers that in the apparently solid, neutral and stable forms, in those square fences and cylindrical tubes tall as organ spouts, tiny as triangles, with their straight and simple lines, a formidable tension prevails, like a heart beating beneath the skin. The reason is not hard to find, it is hand-work. The artist has kept a wondrous, almost jealous control over the process, the upper hand. It is betrayed in every line, every curve and it is all the more touching, because the illusion of a machine production is confronted with life, with the human touch, with a personality. Man is a machine, but warm. And imperfect, fortunately! Their beauty lies there. Seurat was Hugo's precursor or example. He uses new materials, such as paint spray cans, but he keeps them in hand, in check. There lies the emotional power of these paintings, like those of horses ready for the race.

Re-observing now the untitled oil pieces which were so different from their sisters just described, that we compared them to «explosions», they prove to be equally elaborate compositions. They resemble, in truth, the expressive abstractions that were typical for that time, but they go in the direction that we find also in the work of the artist Soulages. These eruptions are far from random events. The informal impression they leave on the mind is deceptive or rather, predicting something new, a process of *formation* that is, of which they signal a hesitant start. Those unhampered and



generous movements of the paintbrush, here muscular, there lighter than whirls of smoke, are again the opposite of what they seem to be. As free and organic unstable forms, they begin here their structuralization, their cooling process. They are the exact counterparts of the shapes in the stable or perfect figures, which by a beginning inner heating process run the risk of a future disintegration. The “boiling” forms and the “frozen” forms in Hugo behave like the two opposite phases that define matter: formation and destruction (construction and deconstruction). Hugo treats his material not unlike the physical and cosmological universe: the same cyclical forces that create form also break it down.

On the human scale our painter wielded cosmic laws. In order not to fall into the absurd, he displayed the greatest modesty. His works bear no titles or slightly ironic titles (*Moving*, *Tubeless*). If they look like something, it's simple, inartistic, banal things, like a tire, or a tube, or a lattice or trellis, but actually they look like nothing more than circles, cylinders and other apparitions in the books on mathematics and perspective. Ideal forms and figures. We are reminded of an old saying of artists and philosophers, which has it that our eyes do not see what they think. The eye is a witness under the influence. That is a characteristic of Hugo's style. For as form and formlessness instruct two stadia of matter, so do true and false instruct the eye. To underscore this, the artist has the art materials themselves deceive us. When he paints, one would say that he draws, when he draws, he seems to engrave, his sculptures carve the wind or draw in the sky. The goal of Hugo is not a *trompe-l'œil*, which tempted his immediate predecessors, Escher and Dali and even Magritte, with great success for modern art, as we all know. But that is the art of the image, of representation. Not the art of the form, which is more demanding and corresponds to a newer era. And which Hugo heralds. What he suggests is that the form is always a condition of matter,

not matter itself, and that it is the result of a manipulation, in fact of a collision in matter.

Therefore we say, form is the illusion of matter. And therefore the artist intervenes; here is his *raison d'être*. Here is revealed the fate of man, which is to give meaning, or to give form to matter. To make it human.

Hugo was certainly not ignored in his time or his country, but no label fit him. His contemporaries and colleagues were struck by the unmistakable qualities of the work, and they tried to give it a place in a current style, an understandable practice for the art trade and museums. They called Hugo, depending on the exhibition, now structuralist or constructivist, then tachiste or kinetic artist. But more sensitive critics yielded to their hesitations. Madeleine Oudenhove showed clever insight when she wrote in 1989: "... there lurks unmistakable loneliness in this method of creating ... this understanding of epidermal processes is only possible ... for whomever sows on the wide field of silence. »

A judgment of Hugo's work has meaning only when standing face to face with the originals. This truism applies particularly well to this art. Photos cannot do justice to its refinements. They give the impression that it can be inventoried in one or other current of the time. The attempt is useless because of its specific technical aspects. Hugo believed in *things*, not labels or classifications. He loved materials and had an incredibly easy access to them. He was a born *bricoleur* (to use the least respectable, but for many artists right expression) or, to introduce a more respectful term, a true alchemist. He knew how to honor and how to put forward his materials, and to minimize his own interferences. Paper was one of his favorite materials. We sense with him always that rather enigmatic subtlety of engravers. He worked in the mysterious "*manière noire*" and the sensual "*taille douce*", in lithography and etching. He loved papers as children and found

many ways to make them speak: he scratched them with iron; also lifted their woven fibers to leave figures behind, or rather forms of light (he called them «*Zippers* »). When he worked with iron, he made it as white as silver and as supple as the strings of a guitar. And the wind wrote the music for it.

That enthusiastic and inexhaustible love for materials distinguishes Hugo from many contemporaries with their strong interest for theory. In the long run he will leave them behind, we feel, as theories age, while materials rejuvenate. He has published no manifestos, but his methods are of rare intelligence and robustness, the result of his capacity of intense concentration and a lifetime of study. The eastern traditions prescribe meditation in order to lend an immaterial dimension to the brush; we can find its shade in the practice of Hugo. Each stroke of his brush evokes a spiritual being, accurate and free.

Let us after these already too long musings inspect two or three important works a bit closely for the pleasure of an example.

The *Movings* uit 1968 are sculptures, as tall as children or adults. They consist of iron gossamer streamers, planted in the ground in circles or curls, bows or buttons. Thanks to precise relationships between weight and elasticity they move with the air, very graceful and attractive and the viewer is immediately fascinated, it doesn't let go. These works were quickly noticed by the critics and given the label of kinetic art, a young movement at the time. They brought Hugo international acclaim. The interpretation goes beyond the fact of the slight movement itself, beyond the charm of the game with the elements. Hugo is drawing here, live size. He has the wind, in an unexpected *perpetuum mobile*, draw circles and ellipses and sinusoids, with the sky as support. Like their colleagues in the textbooks these forms are only concepts, ideals, unattainable in reality; always imagined by man and sought

in vain, they stand as images of the striving after wind. However, in their vanity, they are irresistible fortune tellers. From always new corners, under the influence of our mood or the weather, of the hour or the color of the sky, we observe here art that is both natural and mathematical, works that are never stuck in the past, but always promise a new future.

Tubeless. This is the name for a category of paintings from the 70s, done with acrylic paint from spray cans. Their peculiarity lies in the strict, almost mechanical control in the handling of the spray on the canvas. The aim was to create round or rectangular areas of subtly varying density. The result is an eye deceiving effect: we believe that we are looking at metallic pipes or fully inflated (tire) tubes. Only close inspection releases us from the dream. Art is illusion. Now comes the photographic self-portrait back in mind, that Hugo had chosen for the first card in his autobiographical portfolio (*see above*). And it is instructive to realize how many layers of meaning Hugo managed to lay in a simple drawing. Because the English word “Tubeless” was internationally adopted for the then recent invention of a tire without inner tube. A small technical miracle for travelers of that time. And a small optical miracle (*Op-Art*) takes place, as our eyes see in Hugo’s drawing the tube we don’t see, since the title tells us so. If we now take into account the cultural implications of the concept of the *wheel*, between the wheel of fortune and the “rose” of the cathedrals, the cycle of the days and months and seasons, the circle of the firmament and the halo of the saints, and if we add (thanks to the French word for tire, *pneu*, from the Greek word for air, *pneuma*) the alchemical associations with the striving of the mind and even the soul, we too discover in the illusory rubber of our most daily means of transportation the odor of our most mystical raptures (*transport*).

Vie d’ange. A number of paintings from the last years of the artist bear as titled this pun,

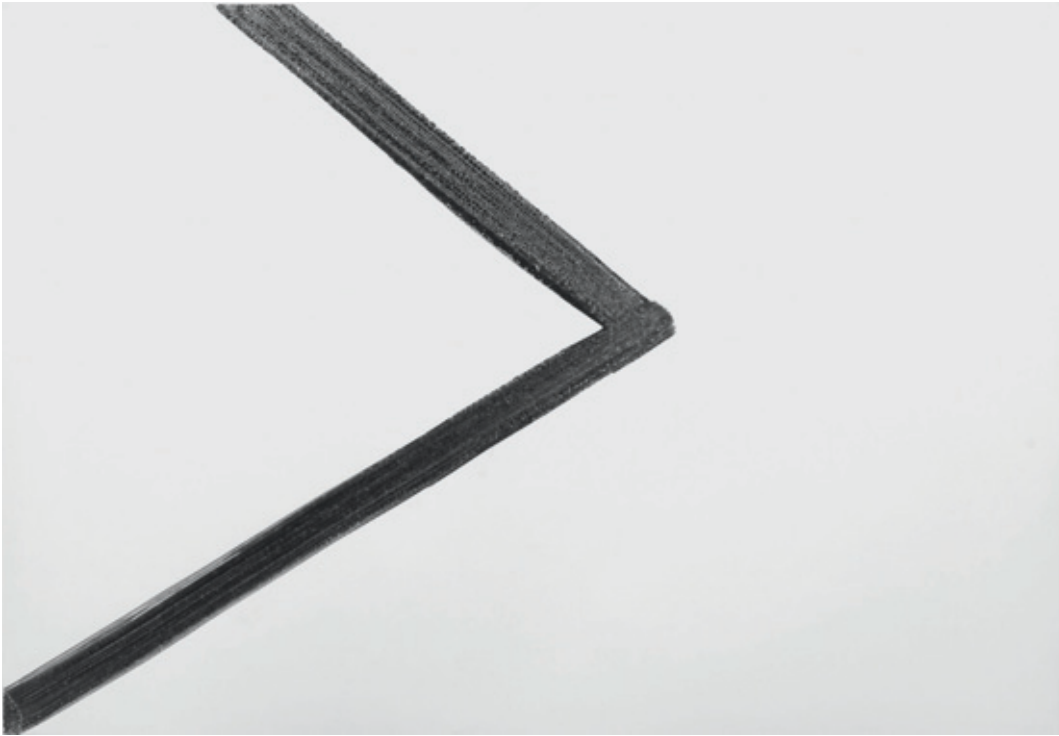
derived from the French. The *“life of the angels”*, if spelled differently (i.e.: vidange) becomes «emptying, purification». The characteristic motif in these works is an accumulation of short brush strokes, loaded with more or less white paint on a black ground. The effect is that of a flight of goose fluff in the night. Everything is rhythm and dimension; weightlessness in the cosmic night. Energy without losses, dynamics without effort. The mode of existence of the angels, spiritual beings swirling around God who sometimes visit his earthly children to testify of his mystery. Isn't it the Void of oriental wisdom, the constant experience of emptiness, nirvana, when the victory over longing has emptied the cycles of life and suffering?

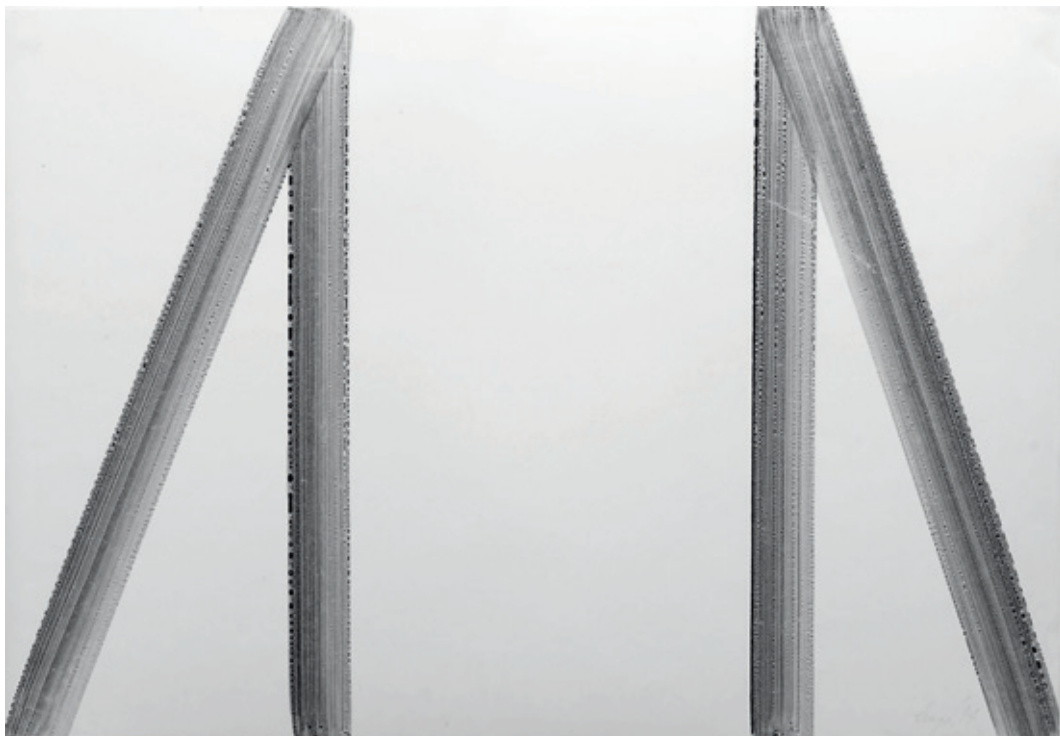
The artist in his humble workshop searches with his own hands for the origin of things and the end of history. He abandons pretense. He examines his heart and his body and reunites them in his creation, i.e. the creation of forms. The latter had never existed, but are recognizable to everyone.

For Hugo art is a quest: the natural one. And the mystical.



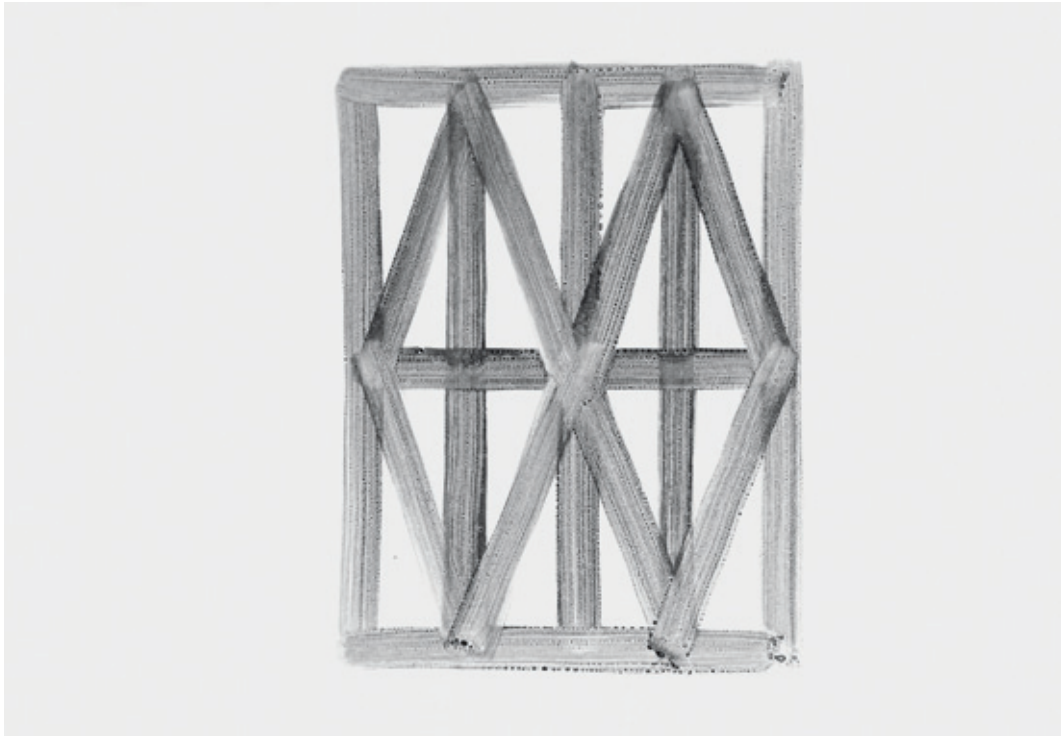








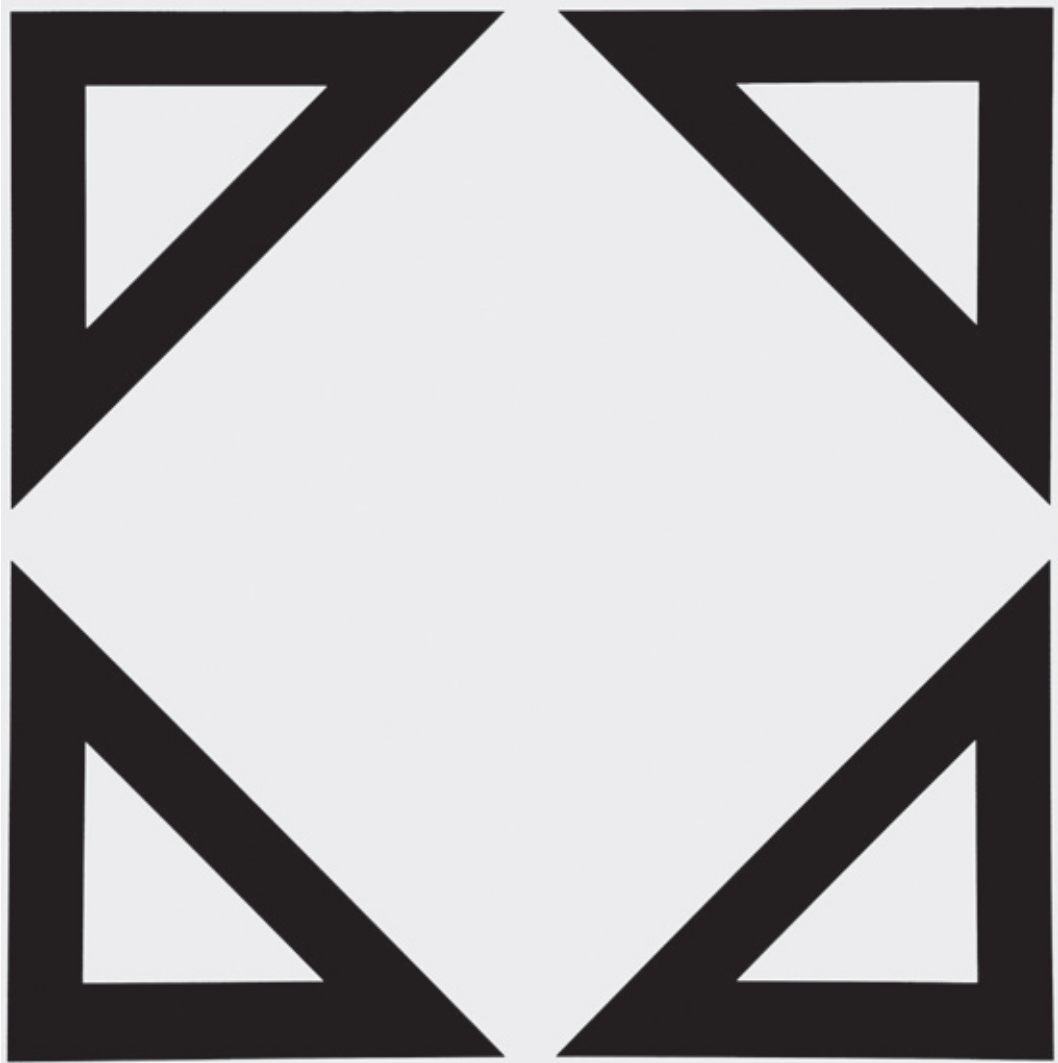




Zoektocht naar Vorm.

Laten we beginnen met het einde, een foto. Het is een portret, het laatste hoorden we, van het koppel De Clercq: Hugo met Jeanneke in een bloementuin. Hij staat rechtop achter de zetel waarin zijn vrouw zit. Zij mag hier zonder aarzelen de « Vlaamse Vrouwelijkheid » in persoon worden genoemd, er is voor haar charme geen beter woord. Haar hoofd is ingelijst door de krachtige armen van haar man in zijn overall. Ongewild komt Rubens' dubbel portret in gedachten, de schilder met Isabella Brant in een kamperfoeliebosje; het jonge paar was net gehuwd en zeer elegant gekleed. Niet zo op de foto, de modellen zijn veel ouder en in hun doordeweekse dracht, maar de liefdesband is er niet minder voelbaar, integendeel... Het gezicht van Hugo is intrigerend, is hij aanwezig of verloren in gedachten, het is moeilijk uit te maken. Het leven heeft zijn groeven nagelaten in zijn huid, een opmerkelijk hoog relief, scherp gesneden als een houtgravure uit een primitieve eeuw. Onder de levendige lokken liggen het voorhoofd en de jukbeenderen als een geploegde akker; onder de huid de botten als stenen in de aarde; ogen als diepe putten niet zonder geheimen; een mond die ons zoveel te zeggen zou hebben, maar stil blijft met een soort van oneindige lankmoedigheid. Daarmee is wel genoeg gezegd.

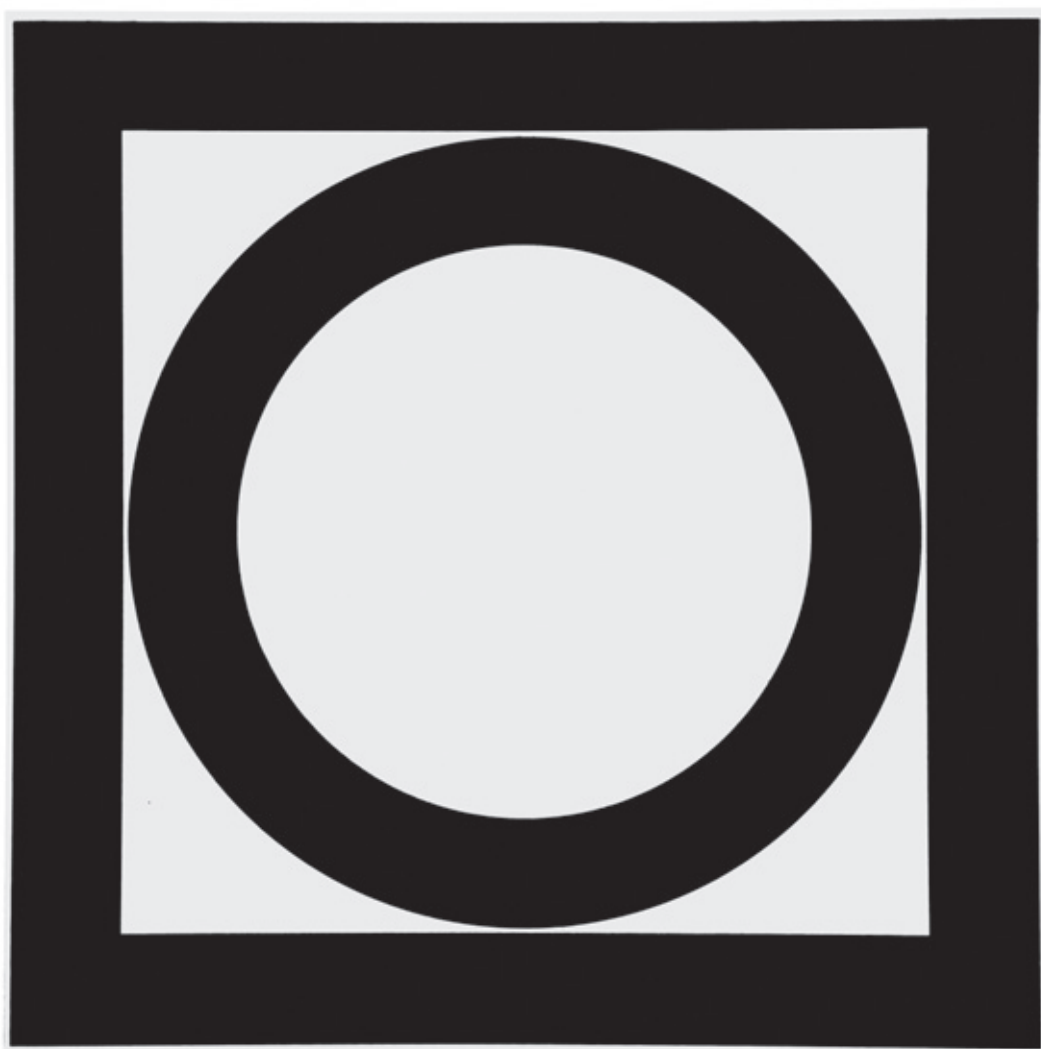
Beeldhouwwerk of gravure, schilderij of tekening, sensueel of streng, manueel of visueel, zwart of wit, positief of negatief, abstractie of illusie, vorm of weerspiegeling, materie of geest... dat zijn woorden, woordparen die Hugo's artistieke prestatie omlijsten. Ze situeren de kunstenaar in zijn tijd. Maar Hugo was geen man van woorden; dat is wat zijn portret ons in de oren fluistert. Een doener meer dan een prater, en als hij dan wel een filosofie had, dan was het die van zijn handen. Geleerde woorden, ronkende woorden, rijke, dubbelzinnige, goed gevonden, pretentieuze, poëtische, duistere woorden ... De bloemrijke en luidruchtige retoriek van zijn tijdperk trok hem niet aan,



deed hem hooguit glimlachen. Hij verkoos boven de ophef van woorden de stilte van de potloden, het ademen van de werkmans, de wind in de tuin. Maar als hij anderen voor hem liet spreken, dan voedde hij hun denken met rake beelden en opvattingen; het was de bescheidenheid van een kenner. Hugo heeft geen tekort gehad aan bewonderaars in zijn 50-jarige carrière. Scherpe en bij de tijdse kunstcritici merkten de specifieke kwaliteiten van zijn talent op, dat zich in alle rust ontwikkelde. Maar het einde van de twintigste eeuw verwarde al te vaak het rumoer van de kunstmarkt met artistieke waarde. Heel zuivere stemmen verdronken in het gedruis. Ook het werk van Hugo zou in stilte kunnen verdwijnen. Ten onrechte, geloven we. Laten we er ons hier op toeleggen de golflengte van deze integere stem op te vangen en vast te leggen; het is er één van een generatie die ons nu bijna heeft verlaten.

Tegen het einde van zijn leven, in 1996, besloot de kunstenaar een beknopte monografie van zijn carrière te maken, bescheidener van voorkomen kon niet, heel karakteristiek dus: een pakje ansichtkaarten met zwart-wit foto's van werken, een korte tekst van Léon de Bruyn uit 1967, een *curriculum vitae* en een lange lijst met tentoonstellingen. Alles tesamen een dertigtal kaartjes in een keurig zwart portfolio'tje met een drukknopje, en rechtsonder in witte inkt zijn signatuur **hugo**, (met die typische komma achter z'n naam als een eeuwig *wordt vervolgd*). Een heel leven van werken in de kunst passend in een koffertje van 15 x 11 x 0,5 cm, minder inhoud dan een liter, een urn. Inderdaad een discreet monument! Alhoewel, we kunnen het met ons meedragen op ons hart, in onze binnenzak, het daar uit nemen en vrij raadplegen, er een kaart uitkiezen en die opsturen naar een goede vriend. Wat deze catalogus aan prestige inboet, wint het aan intimiteit.

Het kaartenspel opent met een fotoportret, zo'n 20 tot 25 jaar daarvoor genomen: de



kunstenaar als denker. Voor de perfecte cirkel van één van de werken die hij « *Tubeless* » noemde, zit hij neer en mediteert. Zijn oog doorboort de rook van een sigaret, zoals Maria-Magdalena in een stuk van Georges de La Tour in de rokende vlam van een kaars staart: *vita vanitas*. Niet dat Hugo een moralist was, hij was een kunstenaar, d.w.z. de (voorlopig) laatste schakel in een lange keten. Zijn hedendaagse kunstenaarschap weerhield hem er niet van de band te voelen met collega's van weleer. Zo had Hugo een « schone kop » (een mediterrane type, een Velazquez of El Greco, zwarte ogen, zware zwarte lokken, met toch wel Vlaamse uitdrukking), en hij was bepaald fotogeniek, nochtans tonen de foto's die in de pers verschijnen hem melancholisch. We vinden die trek terug in zijn getekende zelfportretten. Dat nu was het gemoed dat traditioneel aan het kunstenaarschap was verbonden: sombere ogen, ernstige mond, plechtige blik, in zichzelf gekeerd of naar een andere wereld starend. Het betekent weer niet dat hij voor een trieste kerel wilde doorgaan, die hij niet was. Neen, de « zwartgalligheid » is een eigenschap van hen die hun eigen regels en normen bepalen, hoe zwaar ook; die handelen vanuit een zekerheid die enkel geldt voor hen. In de kunst onderscheiden ze zich door hun strikt persoonlijke overtuigingen en stijl. Iets wat het publiek op respectvolle afstand houdt.

Hugo moet zijn publiek dikwijls verbijsterd hebben. Hij was begaafd en snel bekend geworden, en wat het publiek wil van bekende mensen is dat ze nooit van stijl veranderen. Het publiek is gemakzuchtig, een economisch principe naar het schijnt. Het wil *herkennen*. Hugo was helemaal niet gemakzuchtig; hij wilde kennen. Daarom bleef hij zoeken. Zoeken naar de vorm. Eenmaal ontdekt, ontsnapte ze hem alweer. Hij zocht verder. Het publiek zag hier verstrooidheid of wisselvalligheid, waar Hugo naar eenheid streefde. Essentiële eenheid, geen oppervlakkige. Paradoxalerwijze heeft hij daarom heel veel de oppervlakte onderzocht.



Die eenheid lag in hem zelf, om te beginnen, in de kunstenaar en in de kunst, maar de oppervlakte veranderde. De oppervlakte is de wereld. Zonder veranderingen, geen eenheid die de verschillen verbindt. Want zonder veranderingen zou de vorm slechts toeval zijn, ook al wordt ze eindeloos herhaald. Eenheid is een kwestie van uitgangspunt, dat een overvloed van vormen aan moet kunnen. In de natuur, en in de meerderheid van mensenwerk is de vorm het resultaat van toeval, ze is functioneel, dus accidenteel, oppervlakkig. Die vorm mag schoon zijn, ze heeft geen kunstzin. Iedere beweging van de hand laat een vorm achter, en daarna een andere ; elk van deze vormen is uniek. Uniek is het tegendeel van eenheid. Het is chaos.

Kunst is orde, het is de orde van de vorm. Hugo zoekt orde, hij onderzoekt de vormen die een inwendige eenheid mogelijk maken, zijn eenheid. Niet zijn enige en unieke eenheid, maar die welk hij delen kan met anderen, met allen. De eenheid is uiteindelijk de mensheid. Hij maakt aldus onderscheid tussen vorm en voorkomen of schijn. De schijn verandert zoveel men wil, maar de vorm is de expressie van een ontstaansprincipe. Het is de onderliggende (of transcendente) werkelijkheid. De vorm is de platonische Idee. En van deze vorm, die de eenheid is in de veranderende schijn, die zelfs als haar voortbrengster, of matrijs, kan worden beschouwd, is de kunstenaar de draager. We schreven haast: de vader. Vandaar zijn waardigheid.

De eenheid tussen de verschijningen treft hem en doorkruist hem, om pure vormen geboren te laten worden. Het maakproces begint met bijna onzichtbare, onbereikbare vormen; de kunstenaar verwerkelijkte ze, geeft ze door aan de werkelijkheid. Hij draagt er de verantwoordelijkheid voor, volgens zijn natuur en speciale gaven. Het is daarom, dat hij tot het uiterste eenvoud nastreeft, in zijn middelen en zijn oogmerken. Het is daarom dat hij zijn technieken diversifieert, omdat het prin-



cipe zichtbaar moet worden voor allen en zich overal moet meten met de materialen, die hij dus streng in de hand houdt.

De kunstenaar schenkt aan zijn wereld en zijn tijd, waar groeiende chaos dreigt, vormen van orde. Hij kristaliseert ze in zijn oog, zuivert ze van iedere pretentie (romantisch of barok), van al het overbodige (modern of toevallig), van alle onzekerheid (der ziel) en van biographische anekdotes (het leven). Tegelijk houdt hij de structuur van zijn eigen persoon in ere; want kunst versterkt het individu, kunst vernietigt het niet. De vormen liggen in ons zelf. Als we hen vinden in ons zelf, zal iedere vorm even gevoelig zijn als schoon en duurzaam. Uiteindelijk even persoonlijk als onpersoonlijk. Aldus, zonder de kunst op te offeren aan willekeur, kan zichtbare objectiviteit verzoend worden met absolute subjectiviteit.

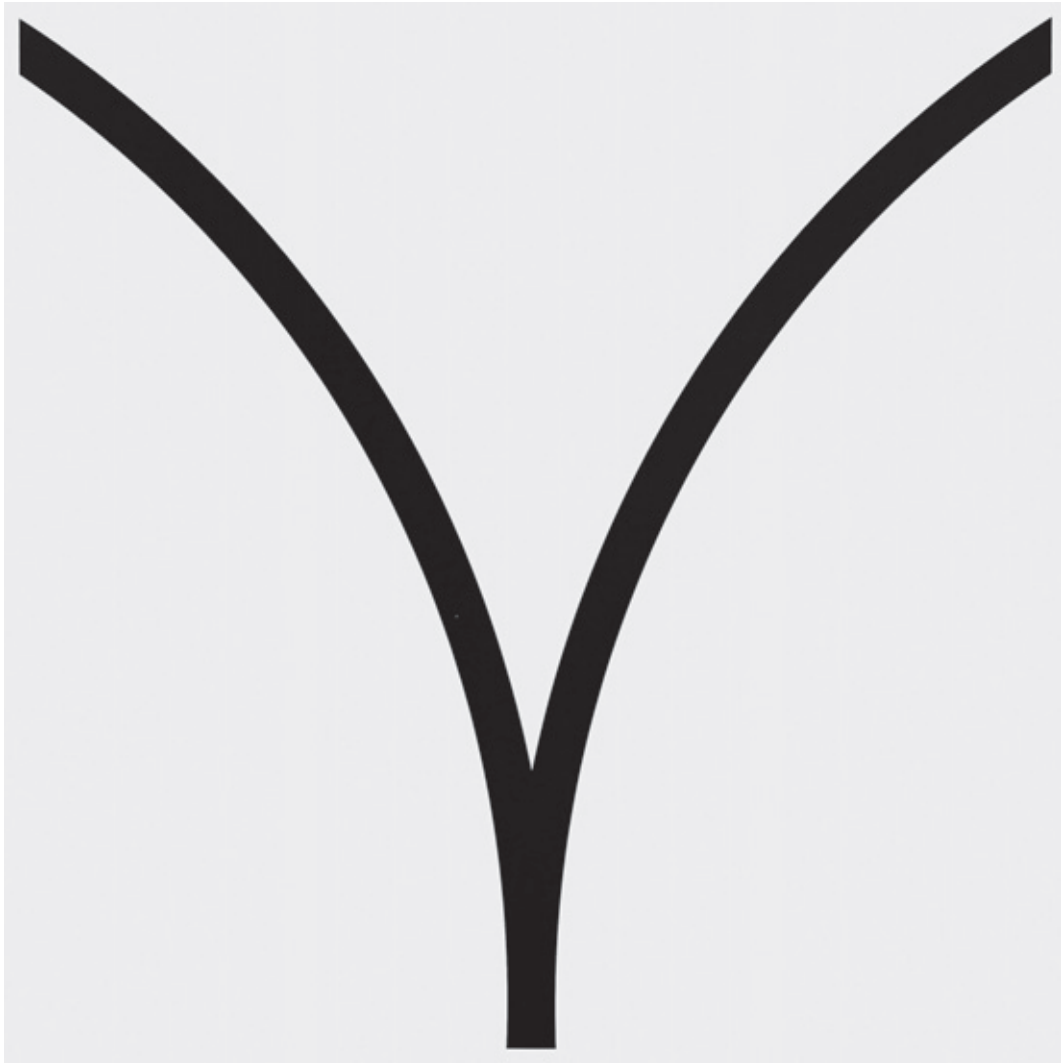
Als we ons in het parcours van Hugo laten leiden door het idee van een zoektocht naar de vorm en haar eigenschappen, dan wordt de fundamentele eenheid van zijn œuvre eenvoudig duidelijk. We vergeten ondertussen niet dat de problematiek van de zuivere vorm, alhoewel niet altijd op de voorgrond, de problematiek *par excellence* van de kunst is, en van de Westerse kunst in het bijzonder. De voorgangers van Hugo zijn, zonder hier holle retoriek te bedrijven, Michelangelo, Bramante, Poussin en Bernini, David, Ingres, Braque en Mondriaan. We moeten evenmin vergeten dat in de twintigste eeuw fundamentele begrippen over de vorm in de hoogste kringen van de wetenschap in twijfel werden getrokken. De relativiteitstheorie had materie omschreven in termen van energie, licht en tijd. Met de nieuwe technische prestaties en fysische inzichten in het bestaan verloor het universum zijn traditionele redelijke vorm, terwijl een hoogst onredelijke atoombom plots in staat was in één klap de menselijke vorm weg te vagen. In die tijd begon Hugo stillekens zijn carrière. En net als zovele anderen tekende hij landschappen en genre stukjes. Totdat hij zich ervan



rekenschap gaf dat het in de kunst om heel andere uitdagingen ging. Dat het doorgronden van de vorm meer eiste dan aardig schetsen en schilderen: ze was het hart van elke vraag rond kunst en creatie. Deze vraag zou hij aanpakken met zijn veelvormig talent.

Hugo plaatst zich hier tussen de baanbrekers. We zijn in het begin der jaren zestig. Sinds zo'n twintig jaar rolde in de schilderkunst, onder verschillende namen in New York, Brussel en Parijs, de bulldozer van de ongetemde kleur over de beheerste vorm. Pollock en De Kooning, Appel en Jorn, Corneille, Dubuffet en zovele anderen verklaarden het onbewuste en het toeval, de zwaartekracht en morsigheid, het rauwe en het naïeve als de wortels van de scheppingskracht. Een jonge garde staat nu op om wat orde in de chaos scheppen. Zojuist noemden we de namen van enkele klassieke beroemdheden, het is inderdaad alsof na drie eeuwen rust de academische *Querelle des Anciens et des Modernes* heropleeft. In de Verenigde Staten leidt de Washington School, met Kenneth Noland and Thomas Downing de beweging tegen het (New Yorkse) Abstract Expressionisme, later gevolgd door Sol Lewitt en Donald Judd. Hugo werkt in dezelfde geest, in België.

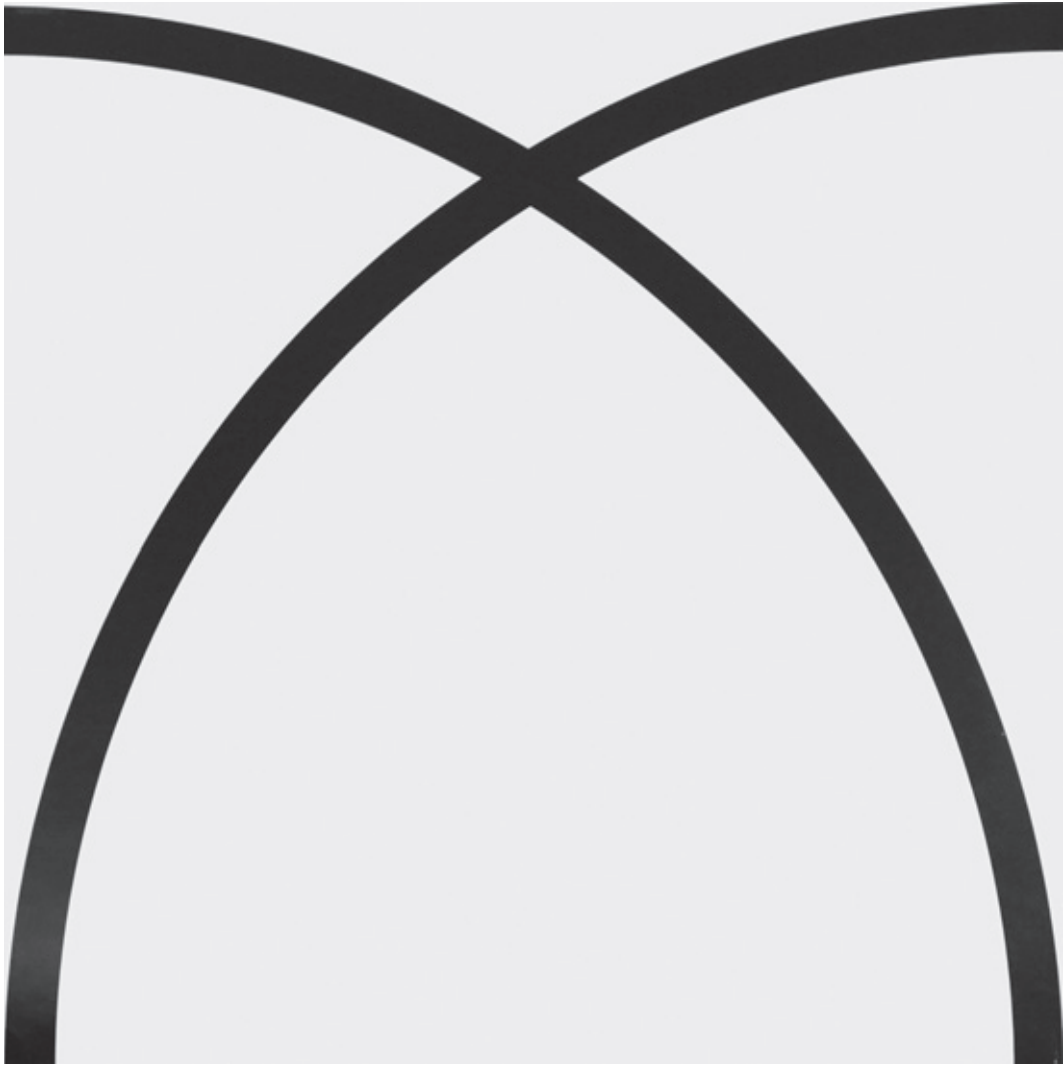
Hoe brengt de kunstenaar Hugo De Clercq, in zijn zoektocht naar vorm van de jaren 60 en 70, orde aan in zijn intuïtieve strategie? Misschien ligt daar de betekenis van zijn nieuwe benadering van het begrip media. We constateren namelijk een vermenigvuldiging van technische middelen, tegenover een vermindering van expressieve middelen. Schilderen en tekenen, acrylverf of olieverf, krijt, waterverf, inkt, driedimensioneel werk, ijzer of papier, gravure op koper of lithografie op steen, geen enkele techniek laat hij onaangeraakt. Daarentegen elimineert hij de kleur en (figuratieve) onderwerpen. Is zijn kunst abstract? Concreet zou een betere term zijn. Het doet er niet toe. Want dat zijn de basisgegevens die hij zal integreren in een *dialectische* stijl, ook een popu-



lair begrip in zijn tijd. Wij gebruiken het hier voor zijn kunst. We zouden ook kunnen zeggen: zijn « tegenstrijdige » stijl. Want Hugo's stijl heeft, als de god Janus, twee gezichten, één gekeerd naar het verleden, de ander naar de toekomst, beide staande in het heden. De ene precies en objectief, bijna koud en onpersoonlijk, de andere subjectief, impulsief, bijna explosief, en zeer persoonlijk. Zijn oogmerk is ofwel een complete vorm, afgerond, neutraal en vaak flirtend met zuivere meetkunde, als het model van een molecule; ofwel een ontplofte vorm, fragmentair, vibrerend als getroffen door een nucleaire aanval. We staan hier voor de twee staten (toestanden) van de materie: stabiel en klaar van vorm, of instabiel en in constante fusie.

De werken die het resultaat waren van de eerstgenoemde methode verrasten het publiek het sterkst in hun tijd. Er leek een band te bestaan met de aanpak van collega's die nieuwe technologieën in de kunst introduceren zoals Vasarely, Morellet, Struycken. We staan aan het begin van het informatica tijdperk, dat de vraag stelt: heeft de kunst de mens wel nodig, en hoe dan?

Hugo's werk komt met een onverwacht en simpel antwoord. Wie met enige volharding een schilderij of een tekening van Hugo bekijkt, ontsnapt niet aan een groeiende emotie, wanneer hij ontdekt dat in die schijnbare vaste, neutrale en stabiele vormen, en in die rijzige buizen als orgeltuiten, hekken of triangels, met hun rechte en simpele lijnen, een formidabele spanning heerst, kloppend als een hart onder de huid. De oorzaak is niet moeilijk te vinden, het is handwerk. De kunstenaar heeft een wonderlijke, haast jaloerse controle willen houden over het werkproces, de overhand. Men voelt het in iedere lijn, iedere curve en het is des te ontroerender omdat de illusie van een machinale productie wordt geconfronteerd met leven, met mensenwerk, met een persoonlijkheid. De mens is een machine, maar een warme. En onvolmaakt, gelukkig



inderdaad! Want de schoonheid schuilt daar. Seurat was Hugo's voorloper of voorbeeld. Hij gebruikt nieuw materiaal, zoals spuitbussen als penselen, maar hij houdt ze in eigen hand, in toom. Daar ligt de emotionele kracht van die schilderijen, als die van opgewonde paarden juist voor de race.

Beter bezien nu, blijken de ongetitelde olie-verfstukken die zozeer verschillen van hun zojuist beschreven zusters, dat we ze eerder met « ontploffingen » vergeleken, evengoed doorwrochte composities te zijn. Ze lijken weliswaar op de expressieve abstracties die typisch waren voor die tijd; maar ze gaan in de richting die we in het werk de kunstenaar Soulages aantreffen. Die erupties zijn allerminst toevalstreffers. De informele indruk die ze nalaten is bedrieglijk of liever, ze voorspellen iets nieuws, en wel een proces van *formatie*, waarvan ze het aarzelende begin signaleren. Die ongehinderde gulle bewegingen van de schilderskwast, nu eens gespierd, dan weer lichter dan wervelende rook, zijn wederom het tegendeel van wat ze schijnen te zijn. Als vrije organische instabiele vormen beginnen ze hier hun structuratie, hun afkoeling. Ze zijn de exacte tegenvoeters van de vormen in de stabiele of volmaakte figuren, die door een beginnend innerlijk verwarmingsproces het risico lopen van een toekomstige desintegratie. De « kokende » vormen en de « bevroren » gedragen zich als de twee tegenovergestelde fasen in de materie: formatie en destructie (constructie en deconstructie). Hugo behandelt zijn materiaal niet anders dan het fysische en cosmologische universum: dezelfde cyclische krachten die de vormen scheppen, breken ze tevens af.

Op menselijke schaal hanteerde de schilder kosmische wetten. Om niet in het absurde te vervallen, spreidde hij de grootste bescheidenheid ten toon. Zijn werken dragen geen titels, of loze ironische titles (*Moving, Tubeless*). Bovendien, zo ze al op iets lijken, dan zijn dat hoogst eenvoudige, kunstvreemde, banale dingen, zoals een autoband, of een buis, of een

Faire de la
peinture et
baiser beaucoup
n'est pas
compatible, le
cerveau s'en
affaiblit.
Van Gogh 1898.

LETITIE & SÉBASTIEN

rooster of hekwerk, maar eigenlijk lijkt het op niets anders dan op cirkels, cylinders en andere verschijningen in de boeken over mathematica en het perspectief. Ideale vormen en figuren. We worden herinnerd aan een oud gezegde van kunstenaars en wijsgeren, dat ons voorhoudt dat onze ogen niet zien wat ze denken. Het oog is een getuige onder invloed. En dat is een stijlkenmerk van Hugo. Want zo vorm en vormloosheid twee fasen van de materie zijn, zo zijn waar en niet waar (echt en onecht) het voor het oog. Om dat te onderstrepen laat de kunstenaar zijn materialen zelf ons bedriegen. Als hij schildert, zou men zeggen dat hij tekent; als hij tekent, lijkt het of hij graveert; zijn beeldhouwwerken houwen de wind of tekenen in de lucht tegen de hemel. Het doel van Hugo is echter niet een *trompe-l'œil*, waardoor zijn onmiddellijke voorgangers werden verleid, Escher en Dali en zelfs Magritte, met groot succes voor de moderne kunst, zoals we allen weten. Maar daar is het de kunst van de afbeelding, de voorstelling. Niet die van de vorm, die veeleisender is en de nieuwste tijd inluidt. En die Hugo nastreeft. Wat hij suggereert, is dat de vorm altijd een conditie van de materie is, niet de materie zelf, en dat zij het resultaat is van een manipulatie, in feite van een botsing in materie.

Daarom is de vorm de illusie van de materie. En daarom grijpt de kunstenaar in; hier ligt zijn bestaansreden. Hier openbaart zich het lot van de mens, d.w.z. zin geven, of vorm geven aan de materie. Om het *menselijk* te maken.

Hugo was bepaald niet miskend in zijn tijd noch in zijn land, maar geen enkel etiket paste hem. Zijn tijdgenoten en collega's waren getroffen door de onmiskenbare kwaliteiten van het werk, en ze hebben geprobeerd het een plaats te geven in een gangbare stijl, noodzakelijk voor de praktijk van de handel en musea. Ze noemden Hugo, afhankelijk van de tentoonstelling, nu eens structuralist, of constructivist, dan weer tachiste of kinetisch artiest. Maar de meest gevoelige critici gaven

hun aarzelingen toe, en terecht. Madeleine van Oudenhove gaf ons een scherpzinnige formule toen ze in 1989 schreef: « ... er schuilt onmiskenbare eenzaamheid in deze wijze van scheppen... dit verstaan van epidermische processen is slechts mogelijk... voor wie op de wijde akker van de stilte zaait. »

Een oordeel over Hugo's werk heeft slechts zin als men oog in oog staat met de originelen. Foto's doen het geen recht toe. Die wekken de indruk dat men hem kan indelen in de één of ander stroming uit die tijd. De poging heeft geen zin vanwege de specifieke technische kwaliteiten van het werk. Hugo geloofde in de *dingen*, niet in etiketten of classificaties. Hij hield van materialen en hij had een onvoorstelbaar gemakkelijke toegang tot ze. Hij was een geboren *bricoleur* (om de minst respectabele, maar voor veel kunstenaars juiste uitdrukking te gebruiken) of, om een eerbiedige term te introduceren, een ware alchemist. Hij wist het materiaal te honoreren, naar voren te brengen, en zijn eigen ingrepen minimaal te houden. Papier behoorde tot zijn meest geliefde materialen. We proeven bij hem altijd die nogal raadselachtige subtiliteit van graveurs. Hij werkte in de zo mysterieuze « *zwarte kunst* » en de sensuele « *taille douce* », in lithographie en etsen. Hij hield van papiersoorten als van kinderen en vond allerlei manieren uit om ze te laten spreken, door ze met ijzer te bekrassen en hun geweven vezels op te lichten en daar figuren in achter te laten, of liever vormen van licht (hij noemde ze « *Ritsen* »). Als hij ijzer bewerkte maakte hij het zo blank als zilver en soepel als de snaren van een gitaar. En de wind schreef er de muziek voor.

Door die enthousiaste en onuitputtelijke liefde voor materialen steekt Hugo af bij veel tijdgenoten die zich zo sterk voor theorie interesseren. Op de lange duur laat hij ze achter zich, theorieën verouderen, materialen verjongen. Hij heeft geen manifesten gepubliceerd, maar zijn werkwijze is zeldzaam intelligent en solide, het resultaat van intense concentratie en

een heel leven van studeren. De oosterse tradities die meditatie voorschrijven om aan het penseel een immateriele dimensie te geven, vinden we terug in de praktijk van Hugo. Elke streek van zijn penseel bezit een spirituele natuur, juist en vrij.

Laten we we na deze reeds al te lange overpeinzingen twee of drie belangrijke werken van nabij bekijken, voor het voorbeeldig genoeg.

De *Movings* uit 1968 zijn sculpturen, zo groot als kinderen of volwassenen. Ze bestaan uit ragfijne ijzeren wimpels, die in de grond staan geplant in cirkels of veelvuldige krullen, strikken of knopen. Dank zij heel precieze verhoudingen tussen gewicht en elasticiteit bewegen ze met de lucht, heel bevallig en verbazingwekkend en de kijker is onmiddellijk gefascineerd, het laat hem niet los. Deze werken werden snel opgemerkt door de kritiek en van het etiket kinetische kunst voorzien, een nog jonge stroming indertijd. Ze brachten Hugo internationale waardering. De interpretatie beperkt zich echter niet tot het feit van de lichte bewegingen *an sich*; zelfs niet tot de charme die van het spel met de elementen uitgaat. Hugo tekent hier, levensgroot. Of hij laat de wind, in een onverwacht *perpétuum mobile*, cirkels tekenen en ellipsen en sinusoiden, met de hemel als drager. Net als hun collega's in de schoolboeken zijn dat slechts denkbare vormen, idealen, onbereikbaar in de werkelijkheid; toch altijd door de mens ingebeeld en nagestreefd, tevergeefs, staan ze hier als moderne beelden van het najagen van wind. Echter, in hun ijdelheid zijn ze onweerstaanbare gelukvogels. Vanuit altijd nieuwe, haast onrepeteerbare ooghoeken, onder invloed van ons humeur of het weerbericht, of van het uur of de kleur van de hemel, observeren we hier even natuurlijke als wiskundige kunstwerken die nooit bij het verleden stilstaan, maar altijd een nieuwe toekomst beloven.

Tubeless. Dit is de naam voor een categorie schilderwerken uit de jaren '70, gedaan met

acrylverf uit spuitbussen. Hun eigenaardigheid schuilt in de strikte, haast mechanische beheersing bij het behandelen van die spuiten op het doek. Het doel was ronde of rechthoekige zones te doen ontstaan van subtiel variërende dichtheid. Het resultaat is een bedrieglijk optisch effect: we geloven metalen pijpen te zien of volgepompte binnenbanden. Slechts nabije inspectie helpt ons uit de droom. Kunst is illusie. Nu komt het fotografisch zelfportret terug in gedachten, dat Hugo had gekozen voor de eerste kaart in zijn autobiografische portfolio (zie *boven*). En het is wonderlijk te beseffen hoeveel betekenislagen Hugo in een eenvoudige tekening wist te leggen. Want het Engelse woord *tubeless* (letterlijk « buisloos ») was de uitdrukking voor een toen recente uitvinding van een autoband zonder binnenband. Een klein technisch wonder voor reizigers uit die tijd. En een klein optisch wonder (*Op-Art*) vindt plaats, als onze ogen ons in Hugo's tekening die binnenband doen zien, die er niet is volgens de titel. Als we ons vervolgens rekenschap geven van de culturele implicaties van het begrip *wiel*, tussen het rad van fortuin en de « roos » der kathedralen, de cyclus van dagen en maanden en seizoenen, de cirkel van het firmament en de aureool der heiligen, en als we daaraan toevoegen (dank zij het Franse woord voor band, *pneu*, van het Griekse woord voor lucht, *pneuma*) de alchemistische associaties met het streven van de geest en zelfs van de ziel, dan ontdekken ook wij in het illusoire rubber van ons hoogst dagelijks vervoer de geur van onze hoogst mystieke vervoeringen.

Vie d'ange. Een aantal schilderijen uit de laatste jaren van de kunstenaar draagt als titel deze woordspeling, ontleend aan het Frans. Het « engelenbestaan » wordt, indien anders gespeld (namelijk: *vidange*) « lediging, reiniging ». Het karakteristieke motief in deze werken is een opeenhoping van korte penseelstreken, geladen met min of meer witte verf op een zwarte grond. Het effect is dat van een vlucht ganzedons in de nacht. Alles is rythme en dimensie; gewichtloosheid in de kosmische

nacht. Energie zonder verlies, dynamiek zonder inspanning. De wijze van bestaan der engelen, die spirituele wezens die om God wer- velen en soms zijn aardse kinderen bezoeken om van zijn mysterie te getuigen, is niet anders volgens oosterse wijsheid dan de voortdu- rende ervaring van de leegte, het nirwana, als de overwinning over het verlangen een einde zal hebben gemaakt aan de cycli van levens en lijden.

De kunstenaar zoekt in zijn nederige werk- plaats en zijn eigen handen naar de oorsprong der dingen en naar het einde van de geschie- denis. Hij ziet af van de schijn. Hij onderzoekt zijn hart en zijn lijf en herenigt ze in zijn scheppen, dat wil zeggen schepping van vor- men. Die laatste hadden nooit bestaan, maar zijn herkenbaar voor iedereen.

Kunst was voor Hugo een zoektocht: de natuur- lijke. En de mystieke.

Hugo De Clercq

Born Ghent - Belgium on february 7th ,1930; deceased Hansbeke - Belgium on june 4th , 1996

- 1945-'50 Evening classes KASK Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Ghent - Belgium
- 1956 Governmental Prize for Painting Oost-Vlaanderen (honorary mention)
Figuration in drawing and painting
- 1960 Black and white paintings (acrylic)
Black, white and grey brush drawings based on plants and rock formations
- 1665 "Jeune Peinture" Prize Belgium
Starts working on geometric forms (New Belgian Constructivism)
Brush paintings and airbrush techniques in abstract forms and appearances
Exhibits and selections in Germany (Hamburg, Cologne); France (Paris), Great Britain (Nottingham); Mexico (Mexico City)
Olivetti Prize (honorary mention)
- 1966 With his spouse Jeanne Herbiet, he works on the designs and implementations of costumes, decor and casting of the theater production "Thyestes" from the Flemish author Hugo Claus
- 1968 Works on "Moving" a wind-moving sculpture made of iron, painted in white
Frank Popper Article "Origins and Development of Kinetic Art" London 1968
- 1970 Exhibits with Carl Andre, Donald Judd in "Proposed Visions" Bruges and with Morellet, Struycken, Von Graevenitz in Amsterdam
- 1973 Paintings, drawings and reliefs, scratch drawings
One man exhibit in Galerie Desbrière Paris
Public-Eye exhibit in Hamburg and Nottingham
- 1975 Lithographs and Etchings, publications with other artists,
Works in his private print shop Hansbeke
Residence in Frans Masereel Centre
- 1981 "Cité International des Arts" Paris France
- 1983 Exhibit with Okuya and Terakado in Japan, Galerie Soma Tokyo
- 1994 Paintings and drawings. Corton steel sculptures

Individual Exhibits

- | | | | |
|------|----------------------|--------------------------|----------|
| 1954 | Ghent, Belgium | Galerie Elmar | |
| 1961 | Wetteren, Belgium | Galerie Drieghe | |
| 1962 | Ghent, Belgium | Galerie Kaleidoscoop | |
| | Laarne, Belgium | Laarne Castle | |
| 1964 | Roeselare, Belgium | Galerie Carlos Demeester | |
| | Brussels, Belgium | Galerie "Aux Bateliers" | |
| | Brussels, Belgium | Galerie Estro Armonico | |
| | Brussels, Belgium | Galerie Vendôme | |
| | Brussels, Belgium | Galerie de la Madeleine | |
| 1965 | Kessel-Lo, Belgium | Galerie De Groene Schuur | |
| | Brussel, Belgium | l'Angle Aigu | |
| 1966 | Astene, Belgium | Galerie M.A.S. | |
| 1968 | St.-M.Latem, Belgium | Hof ten Braeckel | (Moving) |

1969	Ghent, Belgium	Socialistisch Studiekring	(Motet on text by H. Claus)
	Assenede, Belgium	Galerie Margaretha de Boeve	
1970	Ghent, Belgium	Galerie Plus Kern	
1971	Antwerp, Belgium	Modern Art Gallery	
1973	Paris, France	Galerie Desbrière	
1974	Antwerp, Belgium	Modern Art Gallery	
	Bruges, Belgium	Galerie Flat 5	
	Antwerp, Belgium	I.C.C.	(Frameworks)
1975	Deinze, Belgium	Museum of Deinze	(Retrospectieve 1950 - 70)
1976	Ghent, Belgium	Bekaert Design	
1978	Nijmegen, Netherlands	Galerie Sisu	
1979	Bonheiden, Belgium	Galerie ADO	
	Deurle, Belgium	Museum Dhondt-Dhaenens	(HUGO,)
1980	Tilburg, Netherlands	Resy Muijsers Gallery	
	Paris, France	Cité International de Arts	(Hugo,)
	Paris, France	Union de Banques	
1983	Tokyo, Japan	Galerie Ginza Urugadai Garoh	
1988	Deinze, Belgium	"De Ceder"	
	Ghent, Belgium	Troica Design	
1989	Tilburg, Netherlands	Resy Muijsers' Gallery	
1990	Deurle, Belgium	Museum Dhondt-Dhaenens	(Zwart Werk)
	Billom, France	Galerie Annick Glass	
1992	Ghent, Belgium	Linea Art Gallery	
1993	Deurle, Belgium	Galerie Arcade	
1997	Ghent, Belgium	VGK University Ghent	
	Waregem, Belgium	Art Box	(Hugo '50-'60-'65-'80-'80-'95)
2007	Ghent, Belgium	Gravensteen Castle	(Hugo,)
2013	Oosteeklo, Belgium	William Wauters Gallery	(Hugo, work of the 1970's)
	Mc Allen, Texas US	IMAS Museum	(Hugo, work of the 1970's)

Group Exhibits

1967	Eindhoven, Netherlands	Stedelijk van Abbemuseum	
	Hasselt, Belgium	Begijnhof	(Facettes of Young Flemish Art)
	Dordrecht, Netherlands	Dortrechts Museum	(Young Belgian Painters)
	Antwerp, Belgium	Museum voor Schone Kunsten	(Facettes of Young Flemish Art)
1968	Ghent, Belgium	Sint Pieters Abdij	(Seeing Jazz)
	Bruges, Belgium	Stadshallen	(Triennale Plastic Art)
	Antwerp, Belgium	Middelheim Museum	(Colour and Object)
	Hamburg, Germany	Kunsthau	(Public Eye)
1969	Tounai, Belgium	Galerie du Cercle Artistique	(Art made in Belgium, Sigma13)
	Bochum, Germany	Galerie M.	(Trends in European Art)
	Eindhoven, Netherlands	Van Abbe Museum	(Triennale of South Netherlands)
	Essen, Germany	Stadt Essen	(Young European Art)
	Middelburg, Netherlands	Town Hall	(Multiples and Objects)
	Ghent, Belgium	South Park	(Sculpture in South Parc)
	Paris, France	Galerie Desbrière	(l' Arcier inspires)
	Tournai, Belgium		(Art Constructivist)

1970	Ghent, Belgium Nottingham Great Brittan Bruges, Belgium Amsterdam, Netherlands	Hotel d'Haene Steenhuyse Midland Group Gallery St. Kruis Bruges - Beeld en Boom Galerie Swartz	(Trends in Belgian Art) (Sculptural Projects) (Proposal Visions)
1971	Mexico City, Mexico Montevideo, Uruguay Bruges, Belgium 's Hertogenbosh, Neth. Ghent, Belgium Zevenaar, Netherlands	Museo de Arte Moderno Festival dela Postal Creativa Stadshallen Brugge Noordbrabants Museum Leiden St Pieters Abbaye Peter Stuyvesant Foundation	(25 year of Belgian Arts) (Creative Post Art Festival) (2th Triënale) (Actual Art Constructivist) (Ghent Art Now)
1972	Ghent, Belgium Alost, Belgium Cologne, Germany Eindhoven, Netherlands	Museum of Fine Arts Galerie Pier Coecke Gelerie Gmursynska Bayera Van Abbe Museum	(Constructivist Art of Ghent) (9 constructivists) (Konstruktivismus) (South Netherlands Triennial)
1973	Beerse, Belgium Ghent	Pharmaceutica Janssens Sint Pietersabdij	(Constructivist Art of Ghent) (Graphic Forum)
1980	New York, USA Beograd, Servia Ljubljana, Yugoslavia	State University at Stone Brook Beograd '80 CC Galerija Ljubljana	(prints of F. Masereel Center) (International Art Festival) (International Print Biennial)
1982	Paris, France Arnhem, Netherlands Antwerp, Belgium	Cité Internationale des Arts Museum of the City Arnhem ICC	(Collective Studio Work) (Gelderse Print Folder) (From and To Landscape)
1983	Ghent, Belgium Kyoto, Japan Tilburg, Netherlands Münster, Germany Tokyo, Japan	Bijloke Museum International Art Center of Kyoto Resy Muisers Gallery W.Landesmuseum Galerie Soma Tokyo	(Art and Paper) (International Impact Art Festival)
1986	Oosteeklo, Belgium Geneva, Switzerland Appeldoorn, Netherlands Tilburg, Netherlands	William Wauters Gallery Centre Gnévois de Gravure C. Van Reekmuseum Galerie Resy Muijsers	(20 X 2 drawings) (Belgian Missing Ink Gravures) (Prints for New Year) (100 artists little drawings)
1988	Blankenberge, Belgium Ghent, Belgium Tilburg, Netherlands	Blankenberge City Museum of Actual Art Resy Muijsers Gallery	(Now'88) (Collection) (Recent Works on Paper)
1989	Amsterdam, Netherlands Brussels, Belgium Ghent, Belgium Nijmegem, Netherlands	Brakke Grond , Belgian Center Cegos VGK, Art Historian Forum Commanderie St Jan Museum	(Frans Masereel Center) (Constructivist Art) (Collection of Modern painting)
1992	Paris, France Pennsylvania, USA	National Library of Paris Zoller Gallery P. State University	(from Bonnard to Baselitz: prints)
1994	Tilburg, Netherlands Ooidonk, Belgium Kortrijk, Belgium	Resy Muijsers Gallery Ooidonck Castle City of Kortrijk	(Hugo & W.Adams) (Ooidonk '94) (The Dance of Mobilants)
1996	Ghent, Belgium	Moving Space M. Van Oudenhove	(Trait(s) d'Union) (Hyphens)

In Collection

Private Collections

Belgian Government
Gemeentekrediet (Belgium)
Banc of Paris and Netherlands (Bank van Parijs en Nederlanden)
National Banc (Belgium)
Ippa Banc (Belgium)
Kings Library Belgium (Koninklijke Bibliotheek van België)
Museum Commanderie St Jan Nijmegem (Netherlands)
Museum van Reekum Appeldoorn (Netherlands)
KMSK Museum Fine Arts Brussels (Belgium)
Museum ven Deinze en Leiestreek (Belgium)
PMMK Muzee Ostend (Belgium)
Museum of Fine Arts Ghent (Belgium)
Nederlandse Kunststichting (Netherlands)
Bibliothèque National Paris (France)
Musée George Pompidou Paris (France)

Afbeeldingen / Images

1. Pg 6

2. Pg 7

3. Pg 9

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
61 x 88 cm / 23,5 x 34,5 inches
hugo, 1974.

4. Pg 11

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
61 x 88 cm / 23,5 x 34,5 inches
hugo,

5. Pg 13

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo, 1974.

6. Pg 15

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo,

7. Pg 17

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo,

8. Pg 19

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo, not dated.

9. Pg 21

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
61 x 88 cm / 23,5 x 34,5 inches
hugo,

10. Pg 28

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo,

11. Pg 29

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo,

12. Pg 30

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo,

13. Pg 31

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo,

14. Pg 32

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
61 x 88 cm / 23,5 x 34,5 inches
hugo, not dated.

15. Pg 33

Oostindische inkt op glanzend papier /
Black Drawing Ink on glossy paper
88 x 61 cm / 34,5 x 23,5 inches
hugo, not dated.

16. Pg 35

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

17. Pg 37

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

18. Pg 39

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

19. Pg 41

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

20. Pg 43

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

21. Pg 45

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

22. Pg 47

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

23. Pg 49

Print op glanzend papier / Print on glossy paper
Frans Masereel Centre
60 x 60 cm / 23 x 23 inches
hugo, not dated.

colofon / colophon

uitgegeven in 2013 / published in 2013

door / by
Arte Libro

in samenwerking met / in collaboration with

Kerspit vzw (Hugo Foundation)
De gebroeders Luc, Peter en Johan De Clercq
International Museum of Art and Science
William Wauters Gallery

concept / conception

Mark Cloet

tekst / text

Jan Laurens Siesling
Joseph Bravo
Gaby Jones

lettertype / font

Trebuchet

papier / paper

Perigord

druk / printed by

Cultura Wetteren

met de steun van / sponsored by

Ministerie Vlaamse Gemeenschap
Provincie Oost-Vlaanderen
Gebroeders De Clercq
Kerspit-Editions (Hugo, Foundation)

© Kerspit, Arte Libro

