

HIDDEN VIEW PETER VAN GHELUWE





Hidden View
Peter Van Gheluwe

COLOFON

Auteurs: Volkmar Mülheis - Luc Martens

Vertaling:

Wouter Meeus - Nederlands

Marie-Francoise Dispa - Frans

Talisman - Engels

Cabine Reiger - Duits

Fotografie: Artscenic

Vormgeving: Artscenic - Peter Van Gheluwe

Druk: Tanghe Printing

Uitgegeven door galerij negenpuntnegen

ISBN: 978-90-9023701-5

NUR: 642

© Copyright 2008 de auteurs en Peter Van Gheluwe



Voorwoord / Nabeeld	7
Preface / Afterimage	13
Préface / Impression	21
Vorwort / Nachbild	27
Beelden / Images / Bilder	34
Curriculum vitae	132
Dank	136

Voorwoord

Er voltrekt zich rond het werk en het artistieke traject van Peter Van Gheluwe een merkwaardige paradox. Hij kreeg behoorlijk wat prijzen, onderscheidingen en eervolle vermeldingen. Hij was te zien op tal van interessante plaatsen. Hij kon zijn werk tonen samen met dat van Wim Delvoye, Anne-Mie Van Kerckhove, Dirk Braeckman en andere beeldende kunstenaars die in Vlaanderen en in het buitenland een sterke naam hebben verworven. Hij is opgenomen in de collectie van de Vlaamse Gemeenschap en van de Nationale Bank. Toch is het rond zijn werk en zijn artistieke bezigheid eerder stil. Dit heeft ten dele te maken met de terughoudendheid van zijn persoon – een manifest nadeel in een gemediatiseerde samenleving – maar ook met de eerder ongewone thematiek en het uitgesproken reflexief karakter van zijn werk.

Peter Van Gheluwe sluit met zijn werk aan bij de traumatische ervaringen die zijn vader opdeed tijdens zijn krijgsgevangenschap in Potsdam: de vernedering en banalisering van mensen, het vernietigen van leven, het geweld van de wapens en de dreiging alom tot op het punt dat het leven beheerst wordt door angst enz. Het zijn pijnlijke ervaringen waarover de vader liever zweeg, maar die hem en zijn lotgenoten onmiskenbaar op een pijnlijke wijze hebben geconfronteerd met de eigen broosheid en breekbaarheid. Peter Van Gheluwe neemt direct én indirect het niet uitgesproken verhaal van zijn vader op. Hij doet het direct waar hij de notities van zijn vader gebruikt als canvas voor zijn werk. Maar tegelijk weigert hij de expliciete confrontatie met de wredeheid en het geweld.

Zo vermijdt hij het gevaar dat we de blik afwenden. Hij verleidt ons integendeel tot kijken door de uitgesproken esthetiek en ogenschijnlijke poëzie in zijn werk, door de grote suggestieve kracht ervan én vaak ook door de bewuste keuze voor kleiner werk waardoor wij onze blik verdichten en onze aandacht concentreren. Maar ook bij het grote werk fixeert hij onze blik en dwingt ons tot een grote empathie ten aanzien van de mensen die hij uitbeeldt. Hun blik en gelaat is getekend door een angst en onzekerheid die hen verlamt en in een grenzeloze leegte plaatst. Maar wij zien niet alleen hun angst en ontreddering. De kale koppen zijn tegelijk spiegelbeeld van onze eigen angst en desolaatheid.

Het sobere en soms grauwe koloriet met een voorkeur voor vuilbruin en de subtiele wijze waarop hij het licht in zijn schilderijen hanteert versterken dit nog.

Het werk van Peter Van Gheluwe klaagt menselijke wredeheid aan. Het onfermt zich over de kwetsbaarheid van ons leven. Tegelijk is er een groot begrijpen en een mildheid voor het menselijk bestaan.

Het werk van Peter Van Gheluwe verdient meer dan wisselende tentoonstellingen. Het verdient een boek dat ons helpt om de reflecties en emoties van zijn werk langer bij te houden en te laten nazinderen.

Luc Martens

Gewezen Vlaams Minister van Cultuur

Nabeeld

Over de kunst van Peter Van Gheluwe

1945. Vader komt weer naar huis. Hoe? Zijn zoon heeft het nooit geweten. Vader begon opnieuw te werken: biechtstoelen herstellen, meubels maken. In het notitieboekje dat hij daarvoor nodig had, stonden alleen maar schetsen, maten en berekeningen. Toen de jongste zoon later tekenaar en kunstenaar was geworden, had die geen ander houvast dan de hulplijnen en summier geschatste verhoudingen van waaruit het verleden grote kringen om hem heen maakte, om zelf op zoek te gaan naar de lijnen waarmee hij kon respecteren en tegelijk thematiseren wat nooit was uitgesproken. In Potsdam herinnert niets meer aan het werkamp waarin zijn vader gevangen had gezeten. Dus trok hij naar Dachau. En later naar Auschwitz. Daar lag hij dicht bij de ingang in zijn auto te slapen toen een tuinman hem voor dag en dauw vroeg wat hij daar deed. De deuren gingen toch pas om elf uur open voor bezoekers? Van de man mocht hij mee naar binnen. Urenlang liep hij alleen tussen de barakken, maakte schetsen en nam notities.

Toen ik het werk van Peter Van Gheluwe voor het eerst zag, hing in zijn woonkamer een groot schilderij van een gevangenisbed (p.9). Het houten bed stond in de schaduw in een bijna zwart vertrek en had toch iets warms. Wat wordt hier gezegd? Een kunstenaar houdt zich altijd op in de schemer van dingen en mensen. Zijn werk is geste én ding. Het is 'meer geworden dan gemaakt', zoals Adorno treffend zei. Aan de muur

tegenover het schilderij hingen vijf studies van een legerhelm (p.15). Over de helm zaten allemaal haaltjes. Door die textuur leek hij te vervagen, weg te deemsteren, geschrapt, uitgevlakt te worden. Van Gheluwe had vooral met gedempte kleuren gewerkt, aardkleuren, bruine en grijze tinten. Niet dat de nadruk zo op de ondoordringbare materie kwam te liggen. Bij hem geen pasteuze verf, geen korst, maar lagen die door elkaar heen schijnen.

In de jaren tachtig verwerkte Luc Tuymans foto's van concentratiekampen in schilderijen. De kampen waren bijna onherkenbaar. Het rakelde de vraag op waar heel wat inkt over is gevloeid sinds Adorno ze ontkennend beantwoordde: of de Shoah in beeld kan worden gebracht. Het debat houdt niet alleen kunsttheorici in zijn greep – en wel tot op vandaag: denk aan de discussie die ontstond toen vier foto's werden gepubliceerd die in Auschwitz door een lid van het Sonderkommando werden gemaakt, en Georges Didi-Huberman in 2003 de heftige kritiek daarop beantwoordde met het boek *Images malgré tout* –, maar oefende ook een grote invloed uit op kunstenaars van de naoorlogse generatie: ongeacht de stijl van een bepaalde periode werd de gruwel zelden rechtstreeks in beeld gebracht (Picasso's *Guernica* is daarvan wellicht het duidelijkste voorbeeld). Vanaf het begin waren er evenwel ook kunstbeoefenaars – schrijvers bijvoorbeeld – die zich niet lieten ringlossen door het verbod om de verschrikking rechtstreeks weer te geven. Toen wij daarover van



gedachten wisselden, verwees Peter Van Gheluwe onder meer naar Primo Levi: het staat buiten kijf dat Levi de gevangenschap in Auschwitz nuchter en met zin voor detail en nuance in beeld, of liever onder woorden heeft gebracht. Laat het woord misschien toe wat met beelden niet kan of mag? Toen Van Gheluwe, die mee het stilzwijgen van zijn vader moest torsen, zocht hoe hij het onuitgesprokene via beelden ter sprake kon brengen, had hij weet van het net genoemde verbod. Dat je onder het tot stand gebrachte beeld een foto vermoedt, voldeed hem evenwel niet. Hij wilde niet blijven staan op de drempel tussen het zichtbare en wat hem was onthouden. Hij probeert de werkelijkheid zichtbaar te maken en in en door het herkennen ervan een nieuwe afstand te scheppen.

Op een van zijn tekeningen zie je hoe vijf vrouwen worden neergeschoten (p.17). Je ziet het tafereel in vogelperspectief, zoals een soldaat het vanuit zijn wachttoren zou zien. Hoe gruwelijk het voorbeeld ook mag zijn dat hieraan ten grondslag ligt, de tekening zou louter anekdotisch blijven als ze niet was doortrokken van een kracht die je telkens opnieuw doet kijken. Hoe komt het toch dat je je blik niet van die figuren kunt afwenden? En dan ontdek je het. Het zit in kleinigheden en toch is het overduidelijk: elk van deze naamloze vrouwen neemt een andere houding aan tegenover de dood. De gruwel is voor iedereen gelijk... en onmerkbaar anders. Weinig kunstenaars slagen erin die ethische dimensie op overtuigende wijze in hun werk binnen te brengen. Goya is het gelukt, denk je spontaan, maar wie deed het hem na? Otto Dix, met zijn werk over de Eerste Wereldoorlog? Veel namen schieten je niet te binnen.

Op een keer stonden we samen naar twee schilderijen te kijken. Ik zag alleen maar wolken, teerblauwe wolken. Mooi, dacht ik, tot ik ontdekte dat de abstracte, ritmisch aangebrachte vlekjes op de wolken valschermspringers waren die vanuit het niets op mij afkwamen. Want zag ik ook dit niet vanuit het perspectief van een soldaat, maar nu van een die als een kikvors op de grond zit? Een poëtisch moment is dit: ik zie de springers, aanvalsgereed, in al hun weerloosheid. Ze hebben niets bedreigends, ze zijn veraf. Ze zijn met uiterst lichte toets geschilderd, verbluffend naugezet en duidelijk, hoewel slechts de hoofdlijnen zijn aangegeven (p.19). Gestalten aan het zwerk.

Van Gheluws picturale kwaliteiten bereiken vooral in zijn kleinere schilderijen een verdichting waar je gewoon paf van staat. In andere tijden zou men om hetzelfde te bereiken groots opgezette doeken hebben geschilderd die een heel vertrek domineerden. In Parijs heeft een bominslag een gebouw in lichterlaaie gezet; hoewel het schilderijtje niet veel groter is dan een ansichtkaart, werkt de ontploffing door in elk beeld dat men zich van het gebeuren probeert te maken (p.25). Landingstroepen of vluchtelingen roeien op zee; op de achtergrond zie je de rookwolken van een brandende stad of vloot; *Duinkerke* heet het werk; aan de horizon lijkt alles potdicht te zitten: in de verte word je weer ingesloten door de dreiging van de diepblauwe nacht (p.29). De suggestieve kracht van dit soort werken ligt in het feit dat het gesublimeerde, artistieke geweld van Peter Van Gheluwe niet meer te onderscheiden valt van het geweld dat hij in beeld brengt.

Tegenover die miniaturen staan de meer dan levensgrote portretten van gevangenenen in Auschwitz. Schilderen wordt hier bijna gereduiceerd tot tekenen. Deze werken hebben een witte achtergrond (p.33). Ook het omgekeerde komt voor: rond het gezicht van een Joodse jongen is alles zwart. En ja, je vergist je niet: zijn scherpe gelaatstreken herinneren aan die van de jonge Kafka, ook al is de gelijkenis niet volkomen (p.31).

Toen de Russen zijn vader hadden bevrijd, stopten ze hem een kilo suiker uit de kampvoorraad in de hand en stuurden ze hem naar huis, waar dat ook mocht wezen. De man bereikte Vlaanderen. Als Van Gheluwe de vooroorlogse brieven van zijn vader vergelijkt met het beeld dat hij zich later van hem heeft gevormd, krijgt hij de indruk dat de eens zo gevoelige man een andere mens is geworden. Zijn zoektocht naar sporen van het verleden via het visuele lijkt sterk op soortgelijke literaire ondernemingen – ik denk aan Erwin Mortier die in *Marcel* op zoek gaat naar sporen van het verhaal van een collaborateur in de familie die hij slechts van foto's kende. Wat bij de ene in beelden tot uiting wordt gebracht, uit zich bij de ander via de woorden van een roman: de onzichtbare druk waaronder de latere generaties leven. Wie zegt dat Peter Van Gheluws werk niet actueel is, heeft niets begrepen van de taaie doorwerking van de geschiedenis.

Volkmar Mühleis

p.9 - beds Dachau 2 - 2005 - acryl/canvas - 200x150 cm

Preface

There is a remarkable paradox about the work and artistic trajectory of Peter Van Gheluwe. He has been awarded many prizes, distinctions, and honourable mentions. He has exhibited in many interesting places. He has exhibited alongside Wim Delvoye, Anne-Mie Van Kerckhove, Dirk Braeckman, and others, who have acquired a high reputation in Flanders and abroad. His work is included in the collection of the Flemish Community and the National Bank. And yet there is an odd silence surrounding his artistic activities. This has partly to do with the reserve of his personality – a manifest disadvantage in a mediatised society – but also with the unusual thematic and distinctly reflective character of his work.

Through his work, Peter Van Gheluwe connects with the traumatic experiences undergone by his father during his captivity in Potsdam: the humiliation and trivialisation of human beings, the destruction of life, the armed violence, and the general threat, to the point that life is dominated by fear and worse. These were ordeals about which his father preferred to remain silent but which painfully and implacably confronted him and his fellow-sufferers with their own weakness and fragility. Peter Van Gheluwe directly and indirectly picks up his father's unspoken story. He does so directly when he uses his father's notes as a canvas for his work. But at the same time, he refuses an explicit confrontation with cruelty and violence. Thus, he avoids the danger that we may avert our eyes. On the contrary, he seduces us to watch, with the explicit aesthetics and apparent poetry in his work, with its great suggestive force, and often with the

deliberate choice of smaller canvases – which causes us to condense our gaze and to concentrate our attention. But in large works, too, he fixates our gaze and forces us into great empathy with the people he depicts. Their faces and expressions are marked with a fear and uncertainty that paralyses them, and places them in a boundless emptiness. But their fear and desperation is not the only thing we see: their bald heads are also reflections of our own fear and desolation. The austere and sometimes drab coloration, with a preference for dun, and the subtle way in which he uses light in his paintings, only increase the intensity.

The work of Peter Van Gheluwe denounces human cruelty. It addresses the vulnerability of our lives. At the same time, it shows great understanding and compassion for human existence.

Peter Van Gheluwe deserves more than temporary exhibitions of his work. His work merits a book to help us continue reflecting on his work and allow our emotions to resonate with it.

Luc Martens

Former Flemish Minister of Culture

Afterimage

On the art of Peter Van Gheluwe

1945. Father returned home. How? His son never knew. Father took up his old work: repairing confessional boxes, making furniture. The notebook he used contained only sketches, measurements, and calculations. Later, when his youngest son had become a draughtsman and artist, the past reached out and encircled him from these minimally sketched lines and proportions; and he tried to find his own lines with which he could respectfully address what had never been spoken of. In nowadays Potsdam nothing brings the place to mind where his father has been held prisoner. So he went to Dachau, and later to Auschwitz. At the crack of dawn, he was sleeping in his car near the entrance when a gardener asked him what he was doing there. The doors would not open before eleven for visitors. The man let him in. For hours, he walked alone between the barracks, made sketches, and took notes.

The first work of Peter Van Gheluwe I ever saw, hung in his living room, and was a large painting of a prison bed. The wooden bed stood in shadow in an almost black room, and yet there was a warm aspect to it (p.9). What is told here? An artist always stays in the twilight of objects and people. His work is gesture *and* object. It 'becomes' rather than is 'fabricated', as Adorno appositely said. On the opposite wall there were five studies of an army helmet. The helmet seemed to be covered in lines and textures, yet it was allowed to gleam through those smudges,

erasures, and hatchings. Van Gheluwe had deliberately worked with subdued colours, earth colours, brown and gray tones (p.15). Not that this made the emphasis lie on the impenetrable material. No impasto for him, no crust, but translucent layers that shimmer through one another.

In the 1980s, Luc Tuymans reworked photographs of concentration camps in paintings. The camps were almost unrecognisable. Behind him was the whole issue that had raged since Adorno said "no": whether the Shoah could be depicted figuratively. This was, and is, no academic debate. Think of the furore that erupted when Georges Didi-Huberman published four photographs taken by a member of the Sonderkommando in Auschwitz, in his book *Images malgré tout* ('Images Despite All') in 2003. But the discussion also greatly influenced artists of the post-war generation: regardless of the style of a particular period, horror was rarely depicted directly (Picasso's *Guernica* is probably the clearest example). From the beginning, however, there were also artists – writers, for instance – who did not let themselves be browbeaten by the ban on depicting horror directly. When we exchanged thoughts about this, Peter Van Gheluwe referred to Primo Levi, among others: it is beyond dispute that Levi has put imprisonment in Auschwitz into images, or rather words, and with much sense of detail and nuance. Does the word perhaps allow what cannot, or must not, be shown in images? For the



Helmet - 2006 - acrylic/panel - 15x20cm

present, Van Gheluwe is also subject to this imperative of obliqueness as he seeks out acceptable images. He feels he must respect his father's inscrutability. But it is not enough for him that you should understand that his work is based on actual photographs; he does not want to stop at the threshold between the visible and the hidden experience. He tries to make reality visible, and, by recognising it, create a new distance.

Thus, in one of his drawings, you see five women being shot (p.17). You see the scene in a bird's perspective, as a soldier would see it from his watchtower. However gruesome the event lying at the bottom of this may be, the drawing would remain strictly anecdotic if it had not been permeated with a force that makes you look again and again. Why can you not look away from these figures? And then, you discover it. It lies in its detail, and yet it is over-obvious: each of these nameless women takes a different attitude towards death. The horror is the same for everyone... and imperceptibly different. Few artists succeed in bringing this ethical dimension into their work in a convincing way. Goya succeeded, you spontaneously think, but who could match him? Otto Dix, with his work on the First World War? Not many names spring to mind.

Once, we were looking at two paintings together. I saw only clouds, delicate-blue clouds. Beautiful, I thought, until I discovered that the abstract, rhythmically applied specks on the clouds were parachutists, which came at me from nowhere (p.19). Did I not again, here, see from the soldier's perspective, although this time, like a frog on the ground?

This is a poetical moment: I see the parachutists, ready to attack, in all their defencelessness. They are not threatening, they are far away. They have been painted with an extremely light touch, astonishingly meticulous and clear, although there are only outlines, shapes against the welkin.

In his smaller paintings especially, Van Gheluwe's pictorial qualities reach an overwhelming intensity. To achieve this in another era, one would have painted monumental canvases that dominated an entire room. In Paris, a bomb hit has set a building ablaze – although the painting is no bigger than a postcard, the explosion affects us in every image we try to form ourselves of the incident (p.25). Landing troops or refugees row at sea; in the background you see the smoke clouds of a burning city or fleet; the work is called *Dunkirk* (p.29). The horizon seems to offer no escape: in the distance you are enclosed by the threat of the deep blue night. The suggestive force of this sort of work lies in the fact that the sublimated, artistic violence of Peter Van Gheluwe can no longer be distinguished from the violence he depicts.

Opposed to these miniatures are the larger-than-life sized portraits of prisoners in Auschwitz. Painting is almost reduced to drawing here. These works have a white background (p.33). The reverse also occurs: around the face of a Jewish boy, all is black (p.31). And you are not mistaken: his sharp facial features are reminiscent of the young Kafka, even if the resemblance is not complete.



Execution - 2008 - water-colour/paper - 50x63 cm

When the Russians had liberated his father, they slipped him a kilogram of sugar from the camp's supply and sent him home, wherever that might be. He reached Flanders. When Van Gheluwe compares the pre-War letters of his father with the image he later formed of him, he gets the impression that this once sensitive man had become a different person. His quest for traces of the past via the visual closely resembles similar literary undertakings – I think of Erwin Mortier, who in *Marcel* went to look for traces of the story of a collaborator in the family, whom he knew only from photographs. What is expressed in images for the one, is expressed in the words of a novel for the other: the invisible pressure under which later generations have to live. Anyone who argues that Peter Van Gheluwe's work is not topical has understood nothing of the tenacious legacy of history.

Volkmar Mühlleis



Parachutists - 2008 - acryl/canvas - 120x150 cm

Préface

L'œuvre et le parcours de Peter Van Gheluwe donnent lieu à un étrange paradoxe. L'artiste a reçu bon nombre de prix, distinctions et mentions honorables. Il a été vu dans quantité d'endroits intéressants. Il a pu exposer ses œuvres avec celles de Wim Delvoye, Anne-Mie Van Kerckhove, Dirk Braeckman et d'autres artistes qui ont su asseoir leur réputation, à l'étranger comme en Flandre. Il figure dans les collections de la Communauté flamande et de la Banque nationale. Mais son œuvre et ses activités artistiques ne font pas grand bruit. Sans doute cette relative discréetion s'explique-t-elle en partie par son tempérament réservé, qui constitue, dans une société médiatisée, un désavantage incontestable. Mais sa thématique plutôt inhabituelle et le caractère délibérément réflexif de son œuvre y sont aussi pour beaucoup.

Par son œuvre, Peter Van Gheluwe se rattache aux expériences traumatiques que son père a vécues durant sa captivité à Potsdam: l'humiliation et la banalisation des êtres humains, l'anéantissement de la vie, la violence armée et la menace poussée à de telles extrémités que l'existence tout entière finit par être dominée par l'angoisse. Autant d'expériences pénibles, sur lesquelles son père a préféré garder le silence, mais qui l'ont contraint, comme ses compagnons d'infortune, à prendre douloureusement conscience de sa fragilité et de sa vulnérabilité. Cette histoire que son père n'a jamais racontée, Peter Van Gheluwe la reprend directement et indirectement. Directement dans la mesure où il utilise les notes de son père comme canevas pour son œuvre. Mais, en même

temps, il refuse la confrontation explicite avec la cruauté et la violence, évitant ainsi le risque de nous voir détourner les yeux. Il nous séduit au contraire par l'esthétique prononcée, la poésie et la puissance suggestive de son œuvre, et souvent aussi par sa préférence avouée pour les œuvres de petit format, qui focalisent le regard et concentrent l'intérêt. Mais, dans ses œuvres de grandes dimensions aussi, il retient notre attention et nous invite à une grande empathie à l'égard des personnes représentées. Leurs yeux et leurs visages expriment une angoisse et une incertitude qui les paralysent et les projettent dans un vide infini. Mais ce ne sont pas seulement leur angoisse et leur désarroi qui nous frappent. Leurs têtes chauves sont l'image en miroir de notre propre angoisse et de notre affliction.

Le coloris de Peter Van Gheluwe, sobre et parfois blafard, avec une prédilection pour le brun sale, et la subtilité avec laquelle l'artiste manie la couleur renforcent encore cette impression.

L'œuvre de Peter Van Gheluwe dénonce la cruauté humaine. Elle s'apitoie sur la fragilité de l'existence. Et elle est déborde de compréhension et de générosité envers l'humanité. Elle mérite mieux que des expositions inégales: un ouvrage qui nous aide à entretenir les réflexions et les émotions inspirées par elle, afin qu'elles brûlent plus longtemps en nous.

Luc Martens,

Ancien ministre flamand de la Culture

Impression

Sur l'art de Peter Van Gheluwe

1945. Papa est revenu à la maison. Comment? Son fils ne le saura jamais. Papa a recommencé à travailler: il restaure des confessionnaux, fabrique des meubles. Dans son carnet de notes de l'époque, il n'y a que des croquis, des mesures et des calculs. Plus tard, quand son fils cadet, devenu dessinateur et peintre, se mettra lui-même à la recherche des lignes qui lui permettraient de thématiser le non-dit tout en le respectant, c'est à ces lignes auxiliaires et à ces proportions sommairement esquissées, témoins de l'encerclement du passé, qu'il devra se raccrocher. Aujourd'hui, à Potsdam, rien ne rappelle le camp de travail où son père avait été prisonnier. Il s'est donc rendu à Dachau. Puis à Auschwitz. Au petit matin, il dormait dans sa voiture devant l'entrée du camp quand un jardinier lui demanda ce qu'il faisait là. Pour les visiteurs, l'ouverture des portes n'était qu'à onze heures. Mais l'homme l'autorisa à l'accompagner à l'intérieur. Des heures durant, il erra seul entre les baraquements, prenant des notes et faisant des croquis.

Quand j'ai découvert l'œuvre de Peter Van Gheluwe, un grand tableau représentant une couchette de prison était exposé dans sa salle de séjour. Bien que dressé dans l'ombre, dans une pièce presque noire, ce lit de bois avait quelque chose de chaleureux (p.9). Quel est le message? Un artiste se tient toujours dans l'ombre des choses et des gens. Son œuvre est moins faite qu'en devenir, selon l'expression saisissante d'Adorno.

Au mur en face du tableau étaient accrochées cinq études d'un casque militaire. Le casque était couvert de petits traits, texture qui lui donnait l'air de s'estomper, de se fondre dans l'obscurité, de s'effacer, de disparaître (p.15). Van Gheluwe avait surtout utilisé des couleurs sourdes, des terres, des tons bruns et gris. Non que l'accent ait été mis ainsi sur la matière impénétrable. Chez lui, pas de peinture pâteuse, pas de croûte, mais des couches transparaissant les unes à travers les autres.

Dans les années quatre-vingts, Luc Tuymans a transformé en tableaux des photos de camps de concentration, presque méconnaissables. De quoi ranimer la question qui a fait couler tellement d'encre depuis qu'Adorno y a répondu négativement: est-il possible d'illustrer la Shoah? Le débat ne passionne pas seulement les historiens de l'art – et ce jusqu'à ce jour: pensez aux quatre photos prises à Auschwitz par un membre des Sonderkommandos, dont la publication a suscité des critiques virulentes, auxquelles Georges Didi-Huberman a répondu dans son livre *Images malgré tout* –, mais il a fortement influencé la génération d'artistes de l'après-guerre. Quels que soient la période et le style, il est rare que l'horreur soit représentée directement (le Guernica de Picasso en est peut-être l'exemple le plus flagrant). Pourtant, il y a toujours eu des artistes – des écrivains notamment – qui ne s'en sont pas laissé imposer par l'interdiction implicite de reproduire l'épouvante. Quand nous avons échangé nos idées à ce

sujet, Peter Van Gheluwe a notamment fait référence à Primo Levi: il ne fait aucun doute que Levi a mis la captivité à Auschwitz en images, ou plutôt en mots, avec sobriété et un sens aigu du détail et de la nuance. Le mot permettrait-il davantage que l'image? Lorsque Van Gheluwe, confronté au silence de son père, se demanda comment exprimer l'inexprimable par l'image, il n'ignorait pas l'interdiction évoquée précédemment. Mais l'idée qu'on puisse, sous l'image ainsi élaborée, soupçonner une photo ne le satisfaisait pas. Il ne voulait pas s'arrêter au seuil entre le visible et ce qui lui était refusé. Il prit le parti de rendre la réalité visible et de créer, dans et par la reconnaissance de cette réalité, une nouvelle distance.

Un des dessins montre l'exécution de cinq femmes (p.17). La scène est représentée en perspective plongeante, comme un soldat la verrait du haut d'une tour de guet. Si atroce que soit cet exemple, le dessin resterait purement anecdotique s'il n'était pas pénétré d'une force qui constraint le spectateur à le regarder. Comment se fait-il que vous ne puissiez pas détourner votre regard de ces figures? Et tout à coup, vous comprenez pourquoi. Même si elle tient à des détails, la raison de cette fascination ne fait aucun doute: face à la mort, chacune de ces femmes anonymes adopte une attitude différente. L'atrocité est la même pour toutes... et imperceptiblement différente. Peu d'artistes réussissent à introduire cette dimension éthique dans leur œuvre de manière convaincante. Goya y est arrivé, vous direz-vous spontanément, mais qui lui a emboîté le pas? Otto Dix, avec son œuvre sur la première guerre mondiale? Peu de noms vous viennent à l'esprit.

Un jour, nous regardions ensemble deux tableaux. Je ne voyais que des nuages, des nuages bleu pâle. Magnifique, me disais-je, jusqu'à ce que je découvre que les taches abstraites, rythmiquement disposées sur les nuages, étaient des parachutistes tombant sur moi du haut du néant. Cette scène, je ne la voyais plus par les yeux du soldat sur sa tour, mais par ceux de la grenouille au ras du sol. Moment poétique que celui-là: les parachutistes, prêts au combat, m'apparaissent dans toute leur impuissance. Ils n'ont rien de menaçant, ils sont loin. Ils sont peints avec une extrême légèreté, une exactitude et une précision stupéfiantes, bien qu'ils ne soient qu'esquissés (p.19). Des formes dans l'azur.

Les qualités picturales de Van Gheluwe atteignent, surtout dans ses petits tableaux, une densité qui vous laisse pantois. En d'autres temps, on aurait, pour obtenir le même effet, peint des toiles grandioses dominant toute une salle. A Paris, l'explosion d'une bombe a livré un immeuble aux flammes; bien que le tableau ne soit pas beaucoup plus grand qu'une carte postale, il est impossible de se représenter l'événement sans percevoir les échos de cette explosion (p.25). En mer, des troupes de débarquement ou des réfugiés progressent péniblement; à l'arrière-plan, on distingue les nuages de fumée d'une ville ou d'une flotte en feu; l'œuvre s'appelle *Dunkerque*; l'horizon semble bouché: dans le lointain, on est à nouveau étreint par la menace de la nuit bleu foncé. La puissance suggestive de pareilles œuvres tient au fait que la violence artistique sublimée de Peter Van Gheluwe ne se distingue plus de celle qu'il évoque (p.29).

Face à ces miniatures se dressent les portraits plus que grandeur nature de prisonniers d'Auschwitz. Ici, la peinture se réduit pratiquement à du dessin (p.33). Ces œuvres se découpent sur un fond blanc, mais l'inverse est également vrai: autour du visage d'un jeune Juif, tout est noir (p.31). Et oui, vous ne vous trompez pas: ses traits acérés rappellent ceux du jeune Kafka, même si la ressemblance n'est pas parfaite.

Lorsque les Russes eurent libéré son père, ils lui fourrèrent entre les mains un kilo de sucre prélevé sur les réserves du camp et le renvoyèrent chez lui, où que cela ait pu être. Il finit par regagner la Flandre. En comparant les lettres écrites par son père avant la guerre à l'image qu'il s'est faite de lui par la suite, Van Gheluwe a l'impression que cet homme, autrefois si sensible, a totalement changé. Sa quête des traces du passé par le biais du visuel ressemble à s'y méprendre à des entreprises littéraires similaires – je pense à Erwin Mortier, qui recherche, dans *Marcel*, l'histoire d'un collaborateur de sa famille qu'il ne connaît que par des photos. Ce qui se traduit chez l'un par l'image s'exprime chez l'autre par les mots du roman: la pression invisible exercée sur les dernières générations. Dire que l'œuvre de Van Gheluwe n'est pas d'actualité, c'est ne rien comprendre aux répercussions de l'histoire.

Volkmar Mühleis



Paris - 2007 - acryl/panel - 15x20cm

Vorwort

Die Arbeit und die künstlerische Laufbahn von Peter Van Gheluwe sind von einem Paradox umgeben. Er hat bereits eine Menge Preise, Auszeichnungen und ehrenvolle Erwähnungen erhalten und war auch schon an einer Vielzahl von interessanten Orten zu sehen. Er konnte seine Arbeiten zusammen mit Wim Delvoye, Anne-Mie Van Kerkhove, Dirk Braeckman und anderen sowohl in Flandern als auch im Ausland inzwischen sehr bekannten bildenden Künstlern zeigen und wurde in die Sammlung der Flämischen Gemeinschaft und die der Nationalbank aufgenommen. Trotz allem ist über seine Arbeit und seine künstlerische Tätigkeit nur wenig bekannt, was möglicherweise auf die introvertierte Haltung des Künstlers – leider ein manifester Nachteil in einer von Medien beherrschten Welt – zurückzuführen ist, aber auch an der eher ungewöhnlichen Thematik und dem ausgesprochen reflexiven Charakter seiner Gemälde liegen kann.

Peter Van Gheluwe versucht mit seinen Arbeiten an die traumatischen Erfahrungen seines Vaters in der Kriegsgefangenschaft in Potsdam anzuschließen: die Erniedrigung und Banalisierung der Menschen, die Zerstörung des Lebens, die Gewalt der Waffen und die allgemeine Bedrohung, die soweit führte, dass das ganze Leben nur noch von Angst bestimmt und beherrscht wurde usw. Es handelt sich hier um äußerst schmerzhafte Erfahrungen, über die der Vater lieber nicht sprechen wollte, die ihn und seine Leidensgenossen aber unwiderruflich auf grausame Weise mit der eigenen Zerbrechlichkeit und Schwäche konfrontiert haben. Peter Van Gheluwe nimmt die unausgesprochene Geschichte seines Vaters sowohl direkt als indirekt auf, indem er einerseits die Aufzeichnungen seines Vaters als Leinwand und Untergrund seiner Gemälde

verwendet, andererseits aber eine explizite Konfrontation mit der Grausamkeit und der Gewalt verweigert. Auf diese Weise umgeht er die Gefahr, dass wir den Blick abwenden, eher das Gegenteil ist der Fall. Die ausgesprochene Ästhetik und offensichtliche Poesie seiner Werke, sowie die große suggestive Kraft und die bewusste Entscheidung für Arbeiten im kleineren Format, verführt dazu, sich zu konzentrieren und einmal genauer hinzusehen. Aber auch bei den Arbeiten im größeren Format gelingt es dem Künstler, den Blick des Betrachters zu fixieren und ihn zu großem Mitgefühl für die dargestellten Menschen zu zwingen, deren Blick und Gesichter von Angst und Unsicherheit gezeichnet sind, die sie lähmst und in eine grenzenlose Leere versetzt. Wir sehen aber nicht nur deren Angst und Erschütterung, die kahlen Köpfe sind auch ein Spiegelbild unserer eigenen Angst und Verzweiflung, ein Eindruck, der durch das schlichte oft graue Kolorit mit einer Vorliebe für schmutziges Braun, sowie den subtilen Umgang mit dem Licht auf seinen Gemälden noch verstärkt wird.

Die Arbeiten von Peter Van Gheluwe klagen die menschliche Grausamkeit an und beschäftigen sich mit der Zerbrechlichkeit unseres Lebens. Gleichzeitig bringen sie großes Verständnis und Milde für das menschliche Dasein zum Ausdruck.

Das Werk von Peter Van Gheluwe verdient mehr als nur wechselnde Ausstellungen, es verdient ein Buch, das uns hilft, die durch seine Arbeit hervorgerufenen Gedanken und Emotionen länger festzuhalten und nachwirken zu lassen.

Luc Martens

Ehemaliger Flämischer Kultusminister

Nachbild

Über die Kunst von Peter van Gheluwe

1945 kam der Vater heim, wie, das hat er nie erfahren. Der Vater begann wieder zu arbeiten, Beichtstühle in Kirchen zu restaurieren, Möbel anzufertigen. Das Notizbuch, das er dafür benötigte, enthielt nichts weiter als seine Skizzen, Maßeinheiten, Berechnungen. Später, als der jüngste Sohn Zeichner und Künstler geworden war, waren es diese bloßen Hilfslinien und Proportionsskizzen, von denen aus die Vergangenheit für ihn Kreise zog, er selbst die Linien zu finden versuchte, mit denen er das Nie-Erzählte respektieren und zugleich thematisieren konnte. Von dem Arbeitslager, in dem der Vater gefangen gehalten worden war, erinnert nichts mehr heute, in Potsdam. So begann er die Gedenkstätten zu besuchen, Dachau, und dann Auschwitz. Er übernachtete dort unweit vom Eingang in seinem Wagen, als frühmorgens ein Gärtner ihn fragte, was er da mache. Auch war der Ort für Besucher erst ab elf Uhr geöffnet – der Gärtner ließ ihn mit hinein, und so ging er allein durch die Reihen der Baracken, stundenlang. Er machte Skizzen, Aufzeichnungen.

Als ich zum ersten Mal seine Arbeiten kennenlernte, hing in seinem Wohnzimmer ein großformatiges Gemälde von einem Holzbett für Inhaftierte. Das Licht zeigte das Holz ebenso warm wie verschattet (p.9). Das Gerüst stand in einem fast schwarzen Raum. Wovon zeugt das Objekt? Der Maler steht immer im Zwielicht von Dingen und Personen, seine Bilder selbst sind gestische Dinge, »ein Werk, das mehr wurde,

als nur gemacht«, wie Adorno es sinngemäß formulierte. An der Wand gegenüber hingen damals fünf Studien eines Wehrmachthelmes (p.15). Der Helm erschien überzogen von Strichen, Texturen, die ihn verwischen, herausstreichen, durchstreichen, schimmern ließen. Es waren gedämpfte Farben, die der Künstler bevorzugte, Braun- und Grautöne, Erdfarben. Doch keine materielle Schwere betonte er damit, seine Werke sind stets nahezu transparent erarbeitet, nicht dickflüssig, verkrustet, vielmehr in Schichten belassen, die sich fortwährend durchdringen, ausbilden.

In den achtziger Jahren hatte Luc Tuymans Fotos von Konzentrationslagern fast unerkennbar in Gemälden wiedergegeben. Die ganze Debatte nach einer möglichen Bildlichkeit der Shoah stand dahinter, wie sie mit Adornos Absage an ihre Verbildlichung eingesetzt hatte. Während der kunsttheoretische Diskurs davon bis in die Gegenwart geprägt wird – man denke nur an die heftige Diskussion um Georges Didi-Hubermans Veröffentlichung authentischer Fotoaufnahmen von Auschwitz, in seinem

Buch *Images malgré tout* von 2003 –, so ist zunächst einmal sein Einfluss auf die Künstler der Nachkriegsgeneration auffällig (Verbildlichungen der Schrecken waren, auch in den Stilen der Zeit, selten gegenständlich – Picassos *Guernica* dürfte hierfür das markanteste Beispiel sein). Zugleich aber herrschte von Beginn an auch eine Distanz von Kunstschaffenden hierzu, in der Literatur zum Beispiel. Als wir uns darüber unterhielten,



Dunkirk - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm

verwies Peter Van Gheluwe u.a. auf Primo Levi, dessen detaillierte, nüchterne und subtile Schilderungen der Haft in Auschwitz in der Debatte außer Frage stehen. Was ist der Unterschied zwischen Text und Bild?, wird man sogleich fragen. Das Gebot der Indirektheit ist auch Van Gheluwe gegenwärtig, wenn er – aus der Sicht dessen, der die Verschwiegenheit des Vaters mit zu tragen hatte – ihm selbst mögliche Bilder hierbei sucht. Er will sich jedoch nicht länger nur mit der Ahnbarkeit der Fotovorlagen zufrieden geben, auf der Schwelle von Sichtbarem und ihm Entzogenen. Er versucht sie sichtbar zu machen, und im Erkennen wieder Distanz zu schaffen.

So zeigt eine seiner Zeichnungen die Erschießung von fünf Frauen, aus der Vogelperspektive, vergleichbar der eines Soldaten im Wachturm. Das Bild bliebe – trotz seiner grausamen Vorlage – anekdotisch, gäbe die Zeichnung selbst ihm nicht jene Eindringlichkeit, die zum Hinsehen anstachelt, bis der Blick nicht lässt von den nur leicht angedeuteten und doch so augenscheinlichen Unterschieden der anonymen Frauen, in ihren Haltungen, verborgenen Persönlichkeiten, vor dem Tod (p.17). Die eigene Kunst derart ethisch aufzuladen ist ein äußerst schwieriger Schritt, der rasch misslingt. Man erinnert sich an das Vorbild von Goya – und überlegt, welche Beispiele in seiner Nachfolge stünden. Otto Dix, mit seinen Arbeiten zum Ersten Weltkrieg? Es sind nicht viele.

Besonders überrascht haben mich zwei Gemälde, die wir gemeinsam betrachteten. Ich sah nur Wolken – im milden Blau gehalten, fast wäre

ich weitergegangen (p.19). Was ich im ersten Eindruck für abstrakte, rhythmische, kleine Flecken auf den Wolken gehalten hatte, entpuppte sich jedoch als Fallschirmspringer, schwebend im Nichts, im Anflug. Ein poetischer Moment des Angriffs – der Schutzlosigkeit. Stehe ich wieder in der Perspektive eines Soldaten, diesmal wie ein Frosch am Boden? Die Springer haben nichts Bedrohliches, sie sind weit weg. Minutiös und leicht gemalt, verblüffend deutlich und doch nur in den wichtigsten Zügen. Gestalten am Himmel.

Die malerischen Qualitäten von Van Gheluwe zeigen sich aufs Eindrücklichste verdichtet nicht zuletzt in seinen kleinformativen Gemälden, die Landschaften und Ausmaße spürbar machen, wie sie zu anderen Zeiten nach raumfüllenden Leinwänden verlangt hätten. Der Bombenbrand eines Gebäudes in Paris zeigt sich fast in Postkartengröße, und lodert doch in jedem Bild, das man sich davon zu machen versucht (p.25). Landungstruppen?, Flüchtlinge? rudern auf dem Meer, im Hintergrund die Rauchwolken einer Stadt?, einer brennenden Flotte? Das Gemälde heißt *Duinkerke* und scheint am Horizont keinen Ausweg zu bieten, in der tiefblauen Nacht, in der Weite schließt einen die Bedrohung von neuem ein. Peter Van Gheluwe bemüht sich um eine Suggestivkraft, die sich als sublimierte, künstlerische Gewalt mit dem Bildgehalt mischt (p.29).

Den Miniaturen gegenüber stehen die überlebensgroßen Porträts von Gefangenen in Auschwitz (p.33). Hier wird die Malerei nahezu auf Zeichnung reduziert, in den Arbeiten mit weißem Hintergrund, während



er auch dieses Vorgehen gekehrt hat, mit dem Bildnis eines jüdischen Jungen, der in der ihn umgebenden Schwärze erscheint, mit seinen scharfen Gesichtszügen, die – so oft man auch hinblickt – tatsächlich an den jungen Kafka erinnern, ohne ihm völlig zu gleichen (p.31).

Als der Vater des Künstlers von den Russen befreit worden war, gaben sie ihm aus dem Vorrat des Lagers ein Kilo Zucker in die Hand und schickten ihn auf die Reise, wo immer er auch wohne. Er schlug sich zurück bis nach Flandern durch. Wenn Van Gheluwe die Briefe seines Vaters von vor dem Krieg mit seinem Eindruck von ihm danach vergleicht, dann muss es sich fast um verschiedene Personen handeln – keine Spur mehr des einst Weicheren war geblieben. Seine visuelle Spurensuche ist sehr vergleichbar mit literarischen Unternehmungen dieser Art, wenn etwa Erwin Mortier in seinem Roman *Marcel* der ihm fernen Geschichte eines Kollaborateurs in der Familie nachspürt. Es ist der unsichtbare Druck für die Nachgeborenen, der sich hier bildnerisch wie schreibend äußert. Peter Van Gheluws Bilder als nicht aktuell zu sehen, verkennt den zähen Lauf der Geschichte.

Volkmar Mühleis

p.31 - Jewish boy - 2008 - acryl/canvas - 150x180 cm

13663 W.S. 1942-2008 - 2008 - acryl/canvas - 200x170 cm





Young man looking into the dark - 2006 - mixed media/paper - 10x16 cm

34



Man looking into the dark - 2006 - mixed media/paper - 10x16 cm

35



36



37



Helmet - 2004 - mixed media/paper - 19x12,5 cm

38



Helmet - 2004 - mixed media/paper - 19x12,5 cm

39



Helmet - 2004 - mixed media/paper - 19x12,5 cm



synagogue Berlin - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm



synagogue Berlin - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm



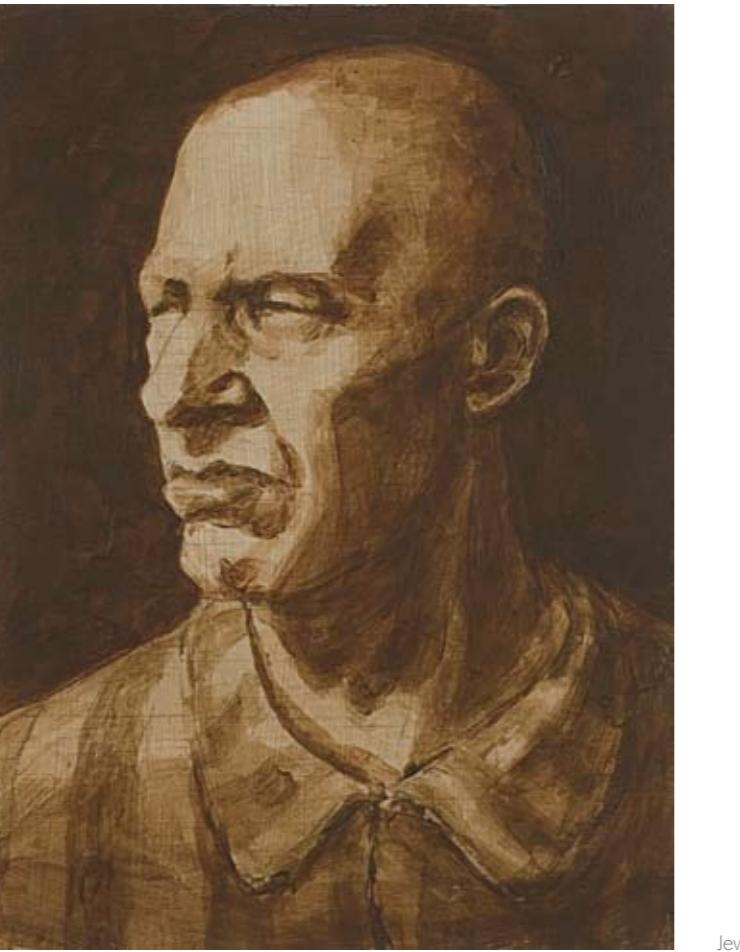
Helmet - 2003 - acryl/panel - 30x40 cm



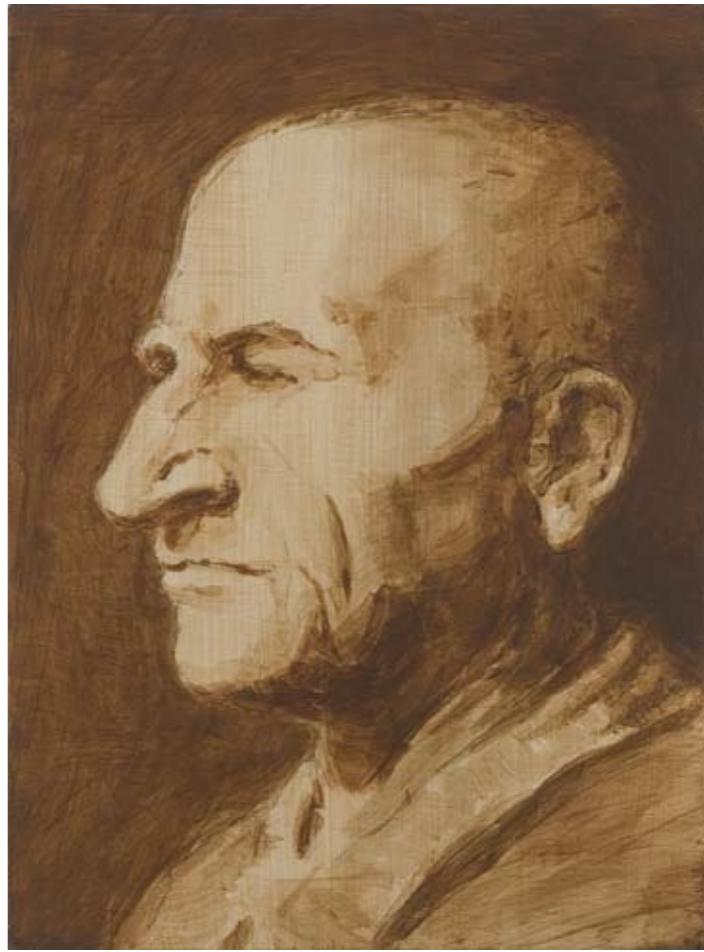
Helmet - 2003 - acryl/panel - 30x40 cm

Göring as child - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm

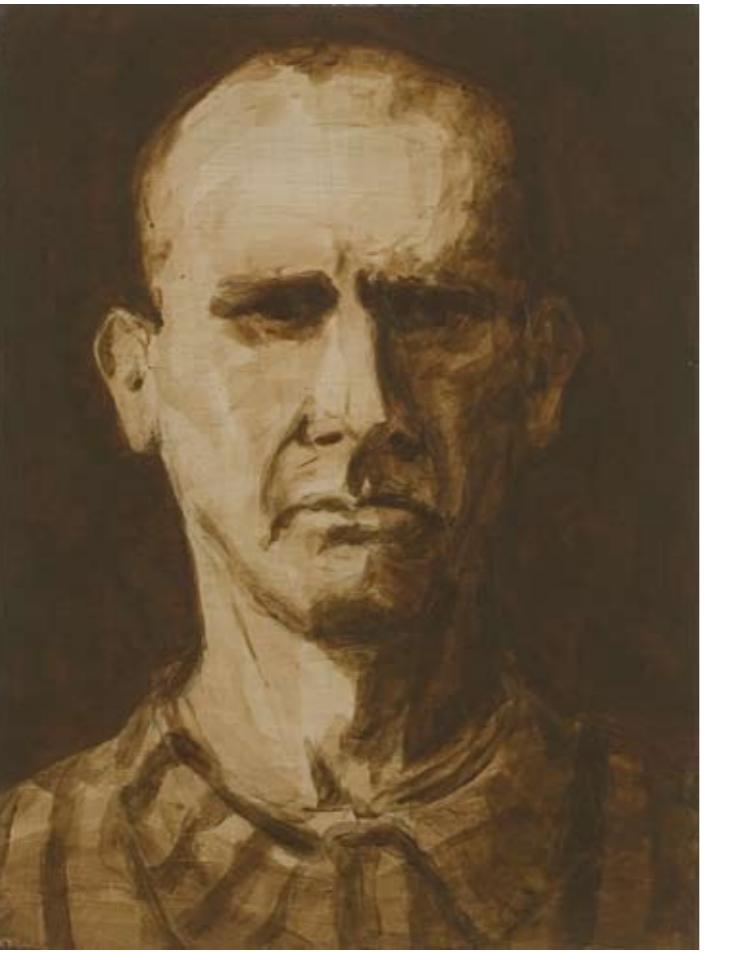




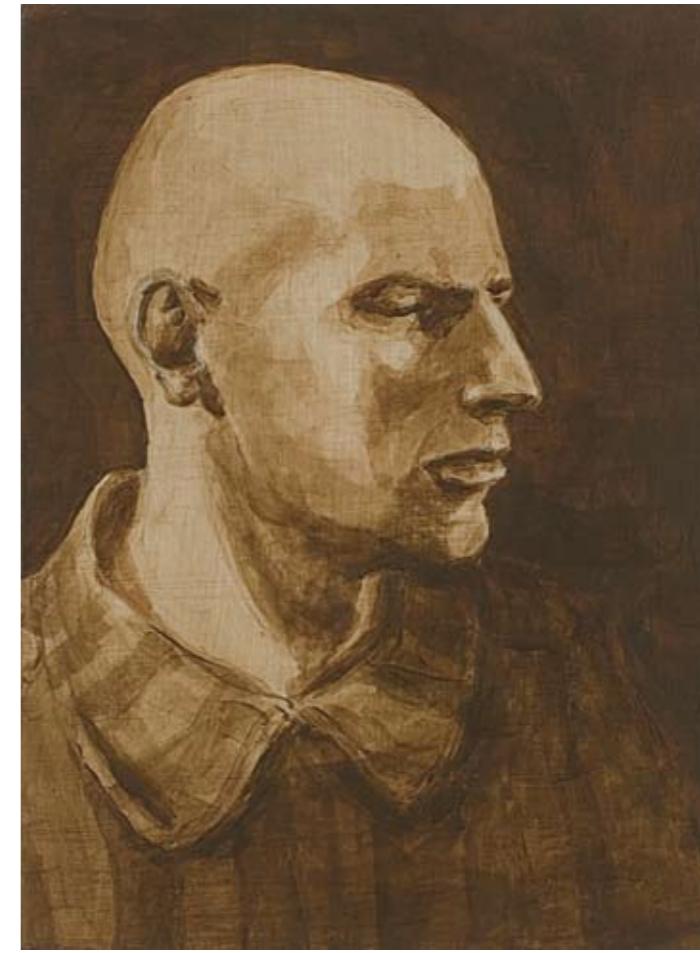
Jewish prisoner Dachau - 2006 - acryl/panel - 20x15 cm



Jewish prisoner Dachau - 2006 - acryl/panel - 20x15 cm



Jewish prisoner Dachau - 2006 - acrylic/panel - 20x15 cm



Jewish prisoner Dachau - 2006 - acrylic/panel - 20x15 cm



Eben-Emael - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm

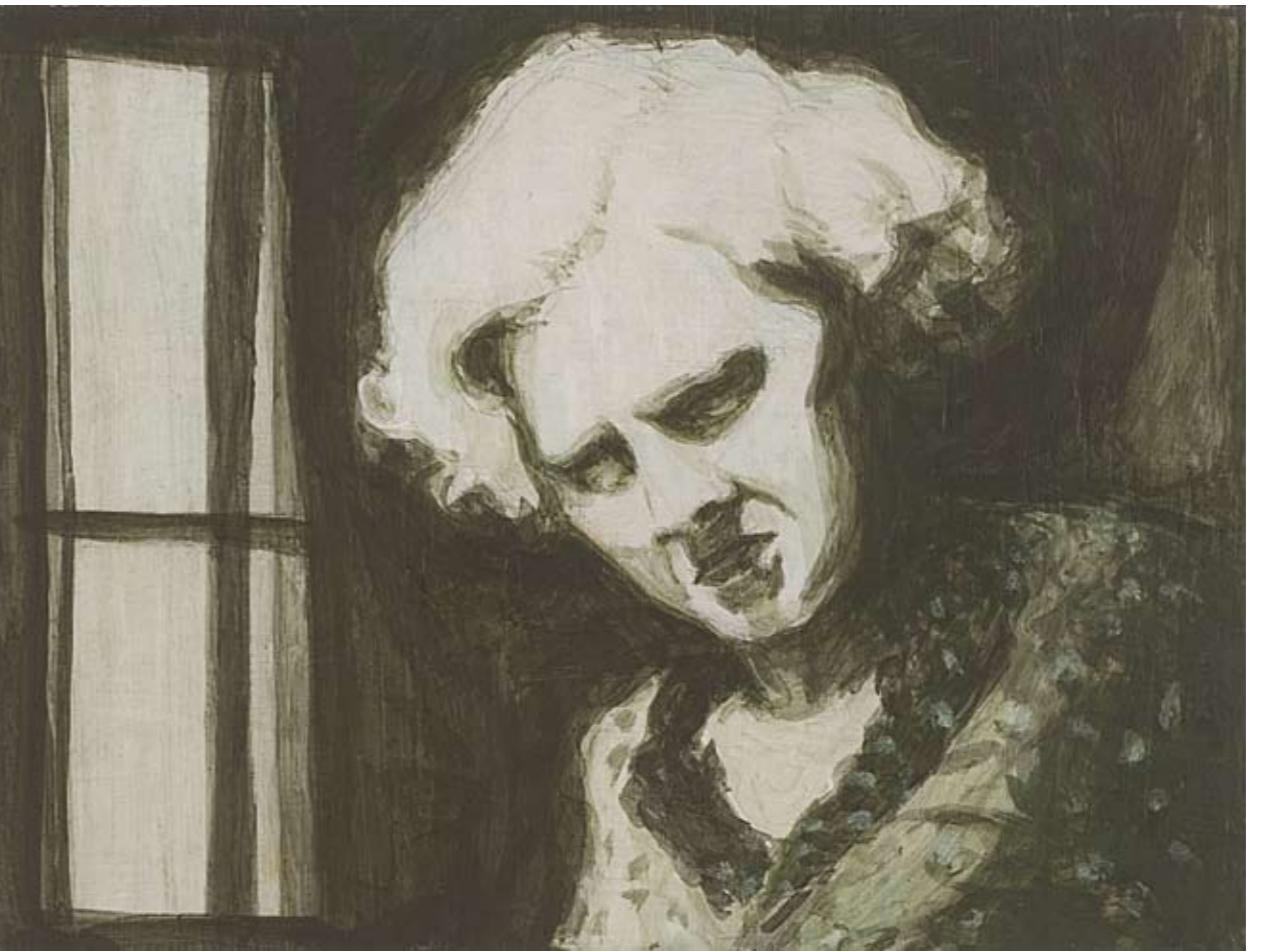
52

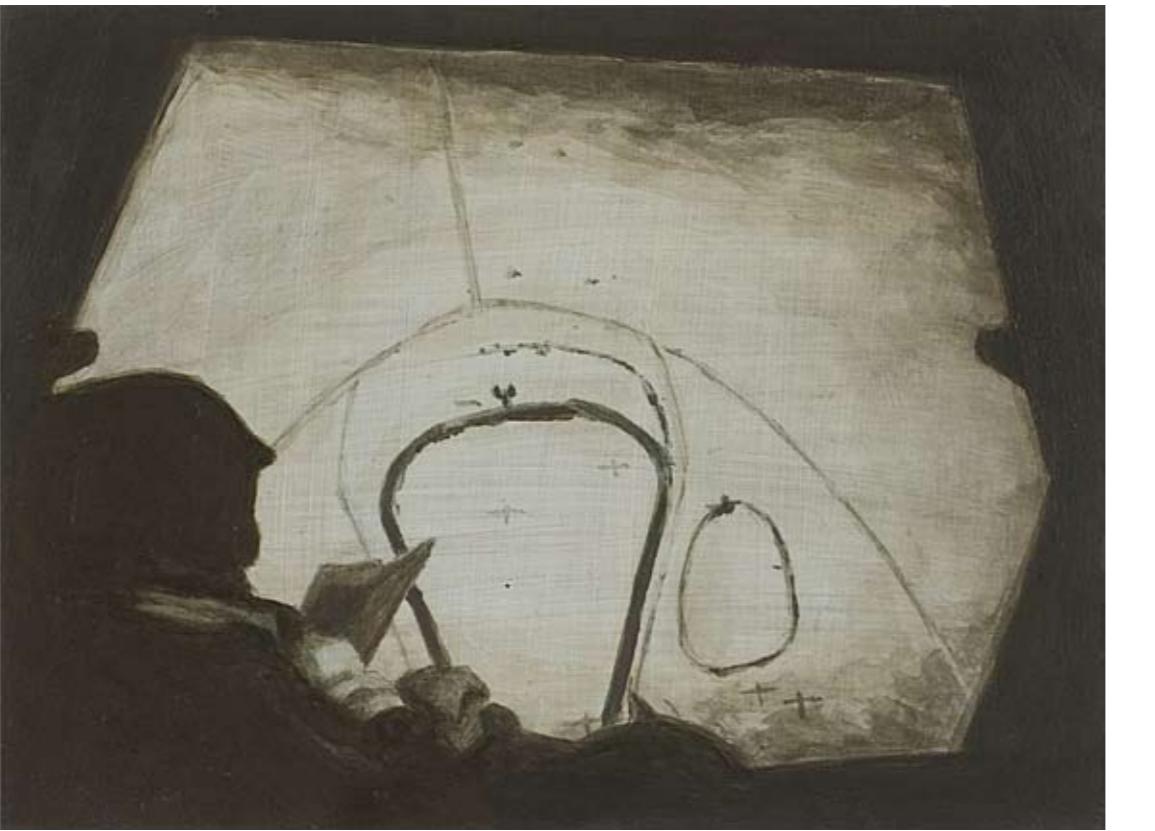


London - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm

53

Eva Braun - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm





Pilot - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm

56



Paris - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm

57



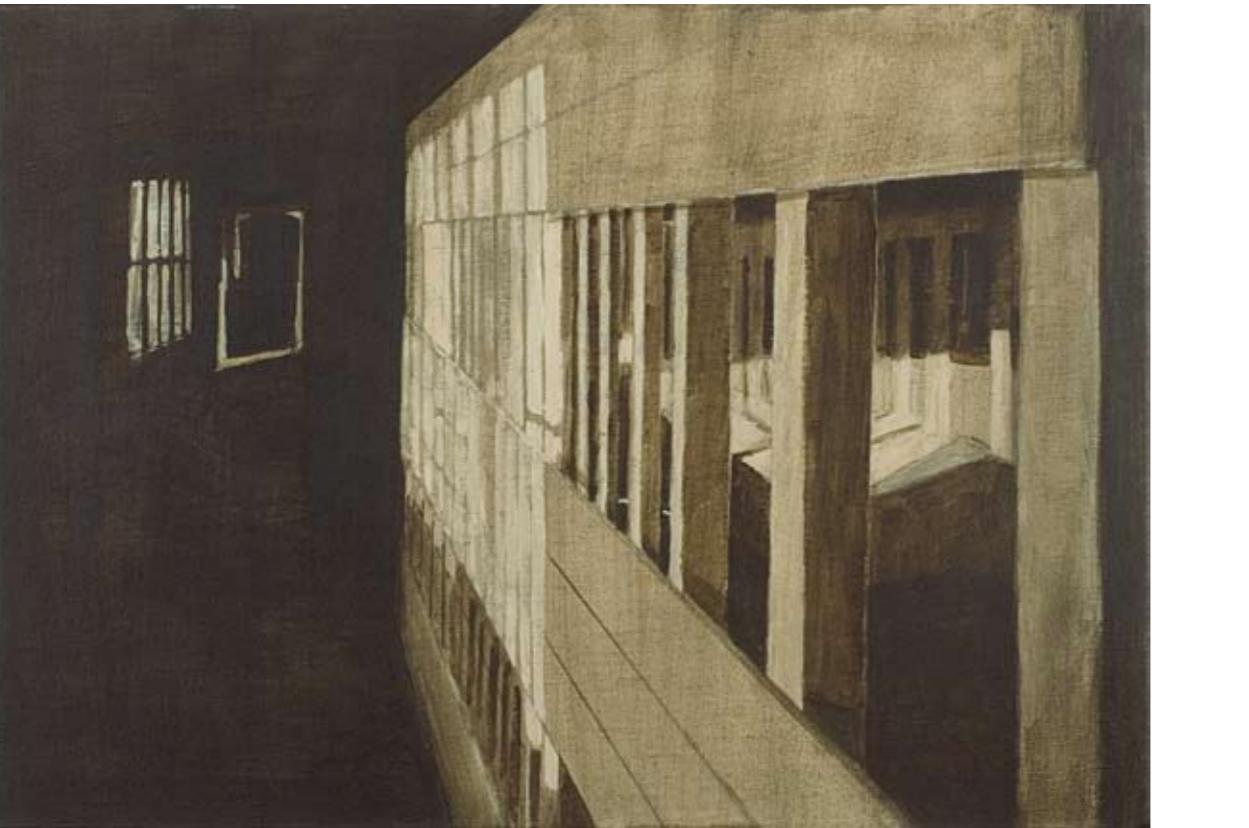
Hitlerjugend - 2007 - water-colour/paper - 17x24,5 cm



Wading soldiers - 2007 - water-colour/paper - 25,5x17 cm

Man in the snow - 2007 - water-colour/paper - 17x25 cm





light Dachau 1 - 2005 - acryl/canvas - 50x70 cm

62

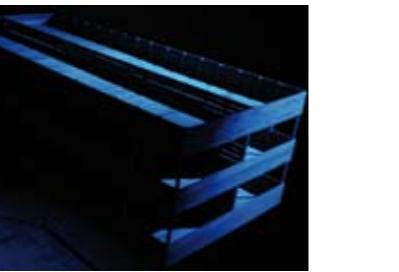
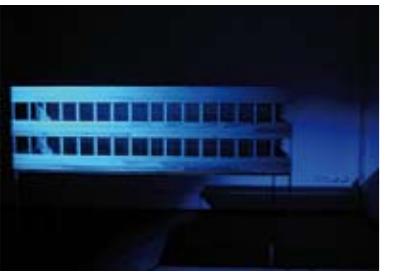


light Dachau 2 - 2005 - acryl/canvas - 50x60 cm

63

beds Dachau 1 - 2005 - acryl/canvas - 200x150 cm





installation view model - de markten Brussels - 2007 - 50x80x150 cm



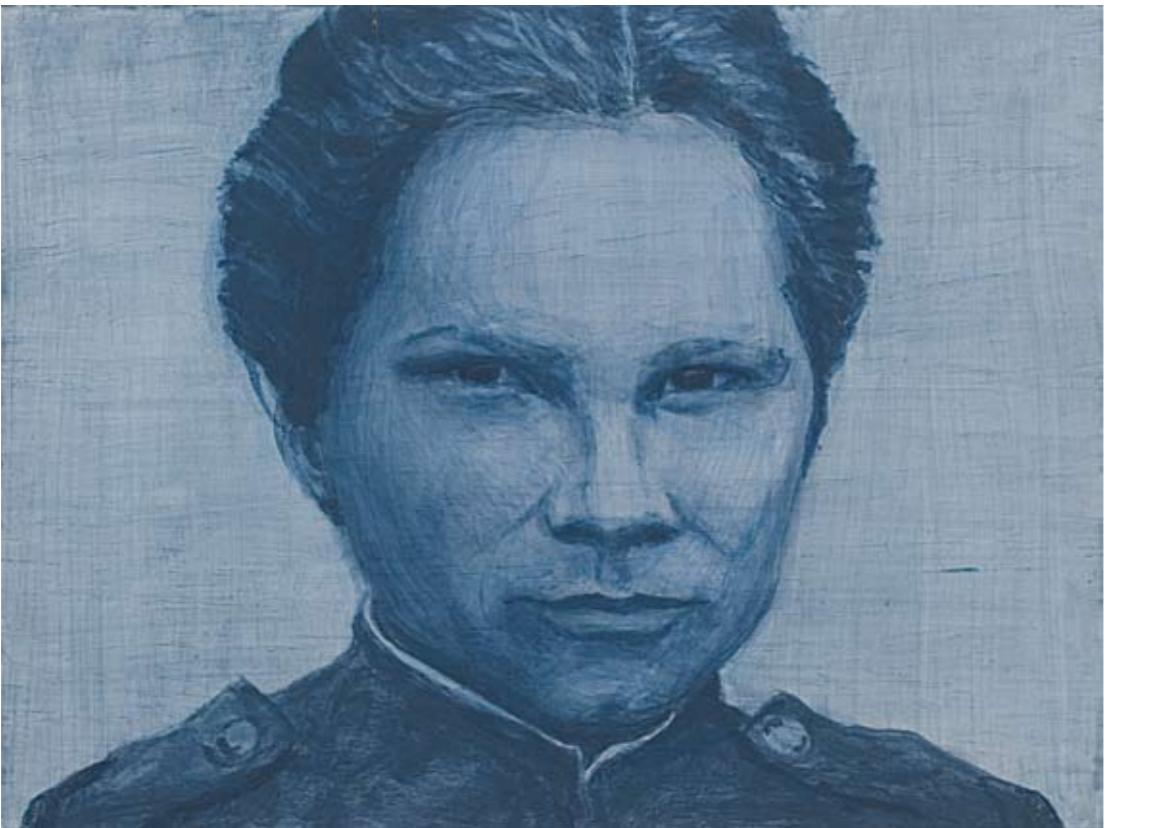
installation view watch cabin - Academie Eeklo - 2006



Cabaret - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm



Lebensborn - 2007 - water-colour/paper - 25x33 cm



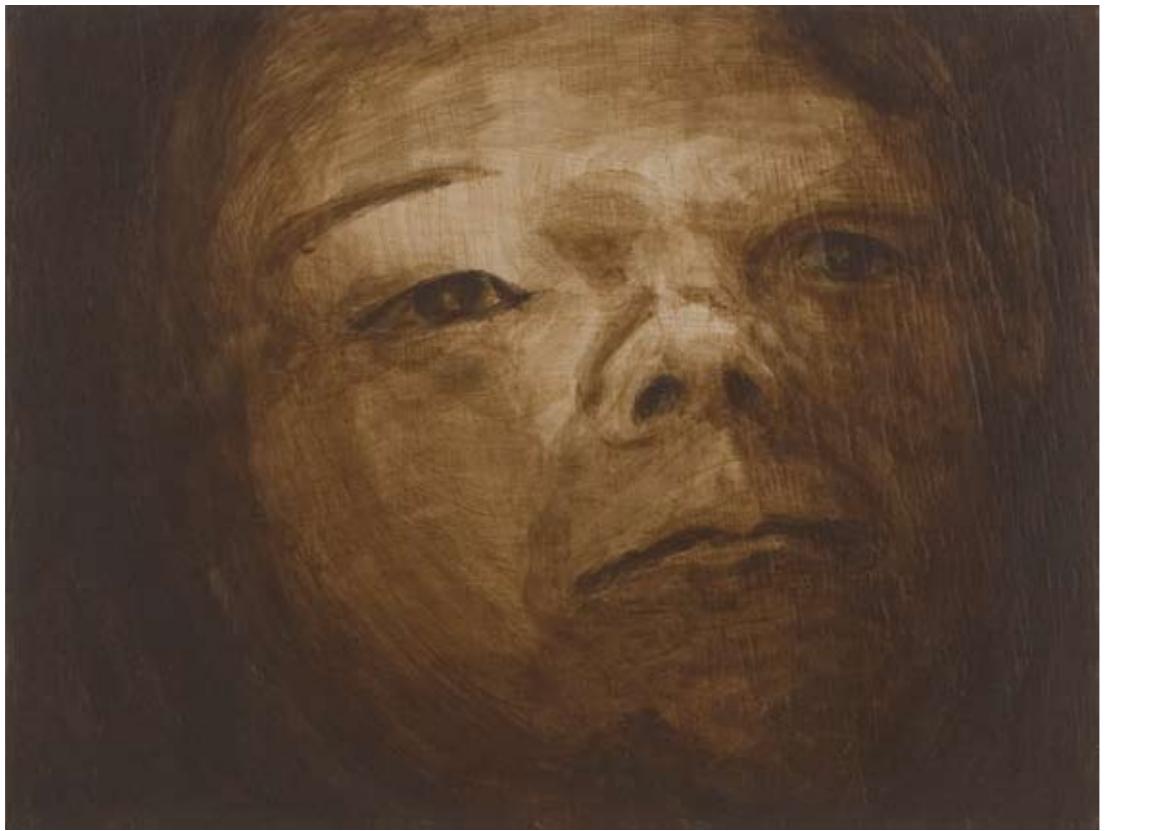
Russian soldier - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm

72

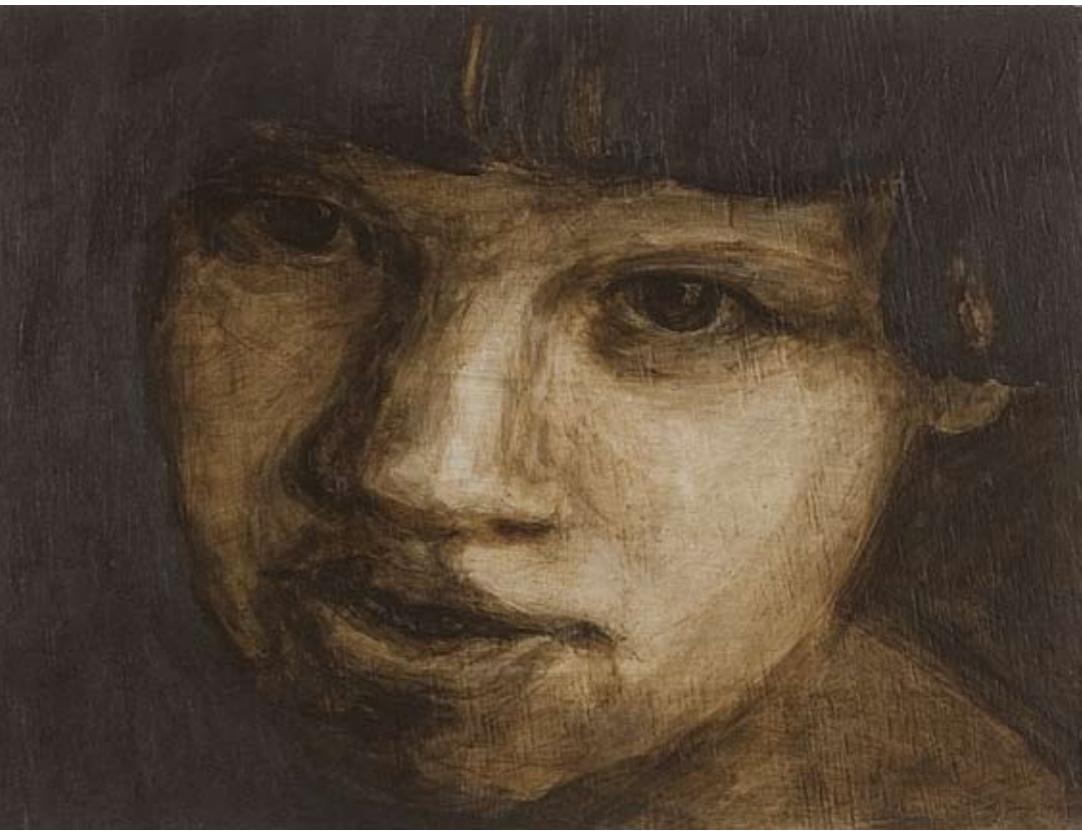


14-year old Russian soldier - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm

73



Euthanasia programme - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm



Euthanasia programme - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm

Playing child, London, 1944 - 2008 - acryl/canvas - 105x140 cm





Parachutists - 2008 - acrylic/canvas - 45x60 cm



Parachutists - 2008 - acrylic/canvas - 45x60 cm



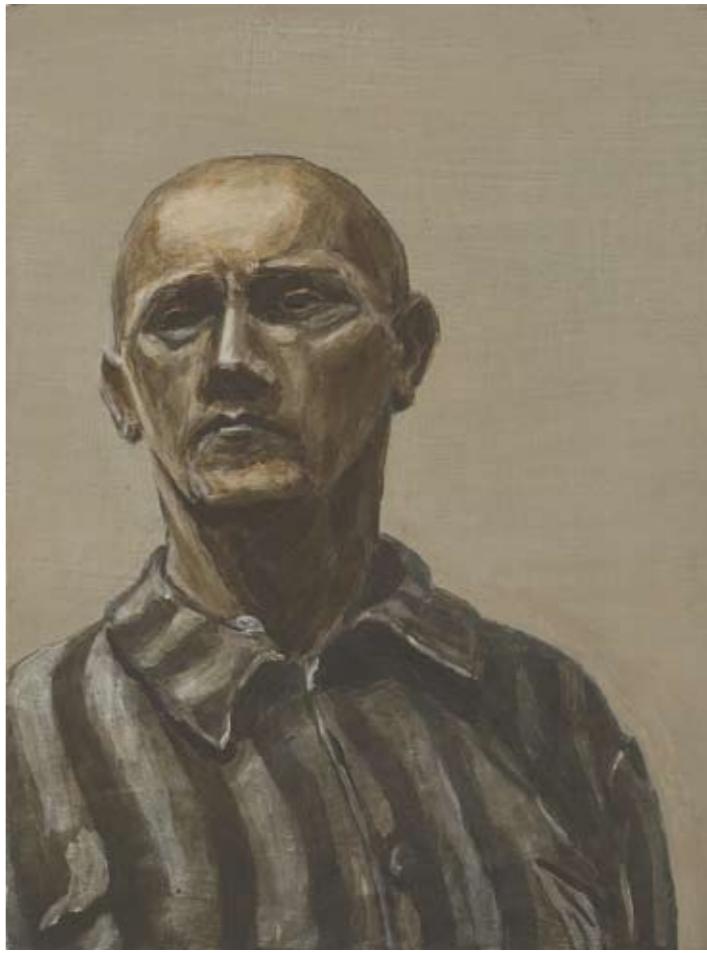
shadow St. Pauls London - 2007 - acryl/panel - 30x40 cm

London - 2007 - acryl/canvas - 200x150 cm



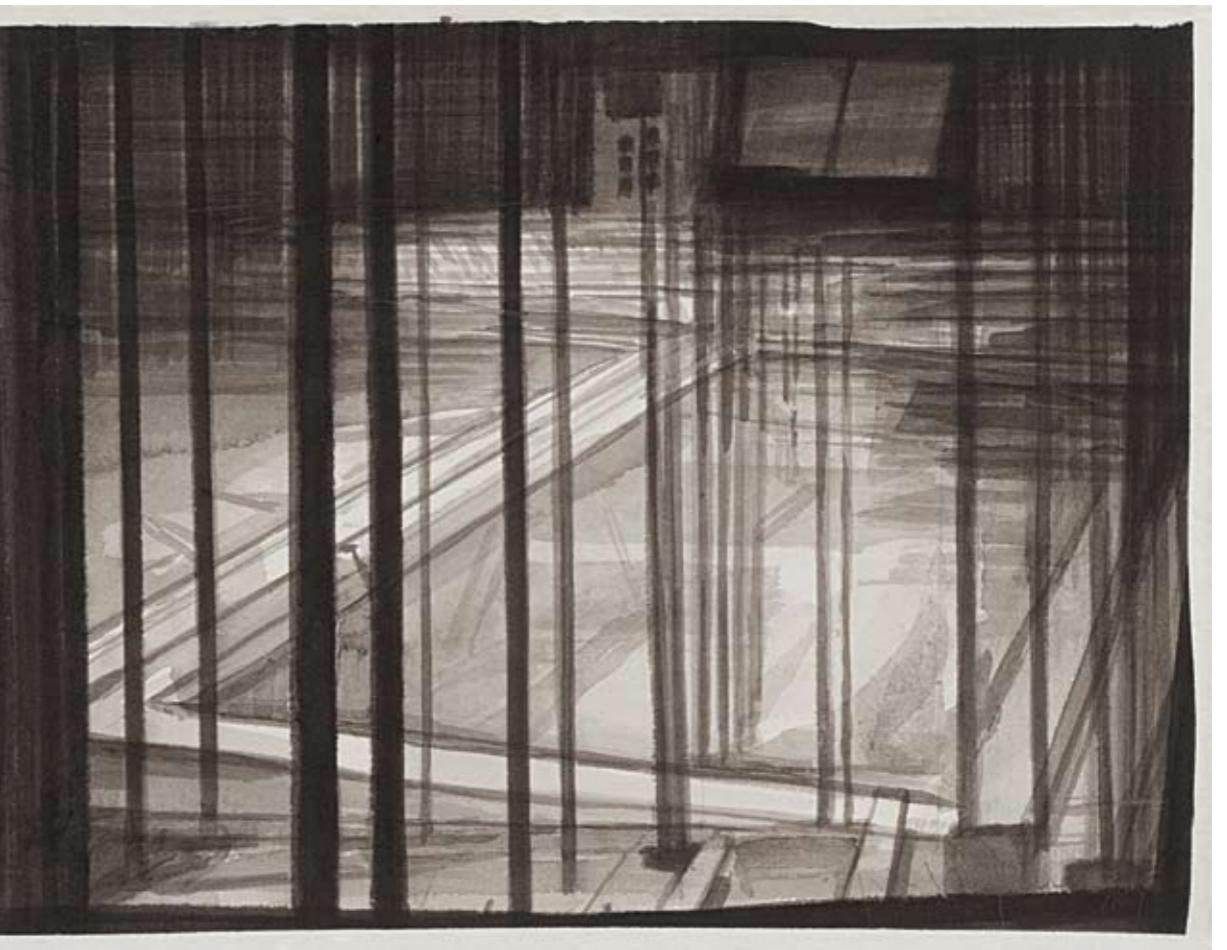


prisoner Dachau - 2006 - acrylic/panel - 20x15 cm



prisoner Dachau - 2006 - acrylic/panel - 20x15 cm

Double image (Berghof) - 2007 - ink/paper - 25x34 cm





Shapes at nightfall - 2007 - acrylic/panel - 15x40 cm



Nightfall - 2007 - acrylic/panel - 15x40 cm

Lebensborn - 2007 - water-colour/paper - 17x24,5 cm





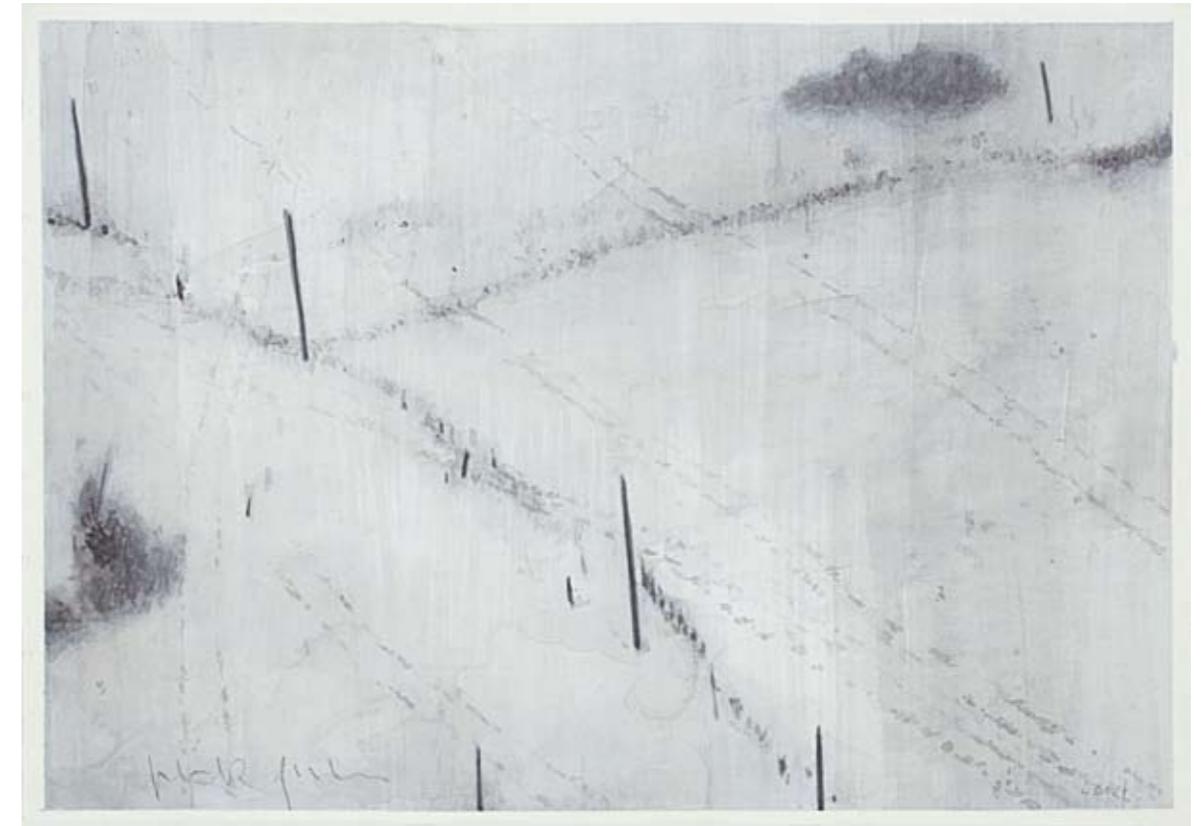
light Dachau 1 - 2008 - ink - charcoal/paper - 76x108 cm



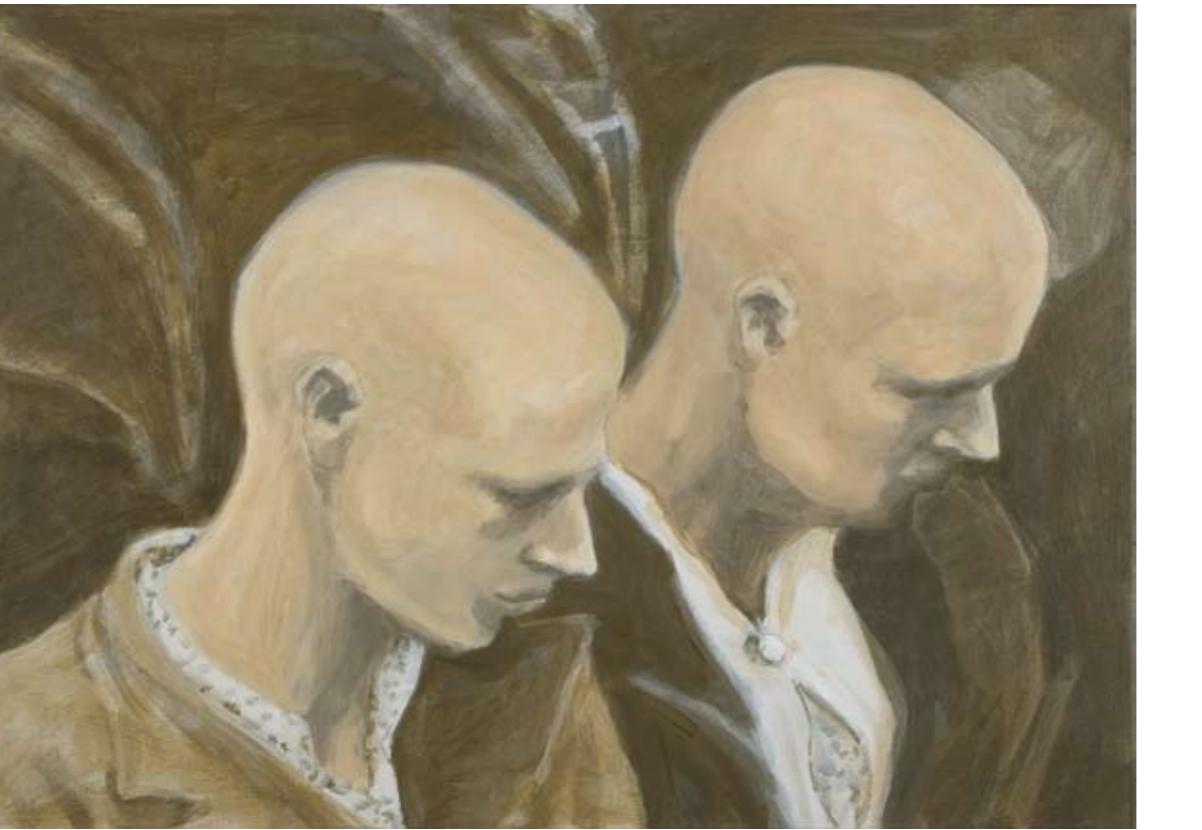
light Dachau 2 - 2008 - ink - charcoal/paper - 76x108 cm



Track 1 - 2007 - water-colour/paper - 21x30 cm



Track 2 - 2008 - water-colour/paper - 21x30 cm



Collaboration - 2008 - acrylic/canvas - 50x70 cm

94



light Dachau - 2007 - acrylic/canvas - 120x150 cm

95

Lebensborn - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm





Crowd - 2008 - water-colour/paper - 50x68 cm



Crowd - 2008 - water-colour/paper - 50x68 cm

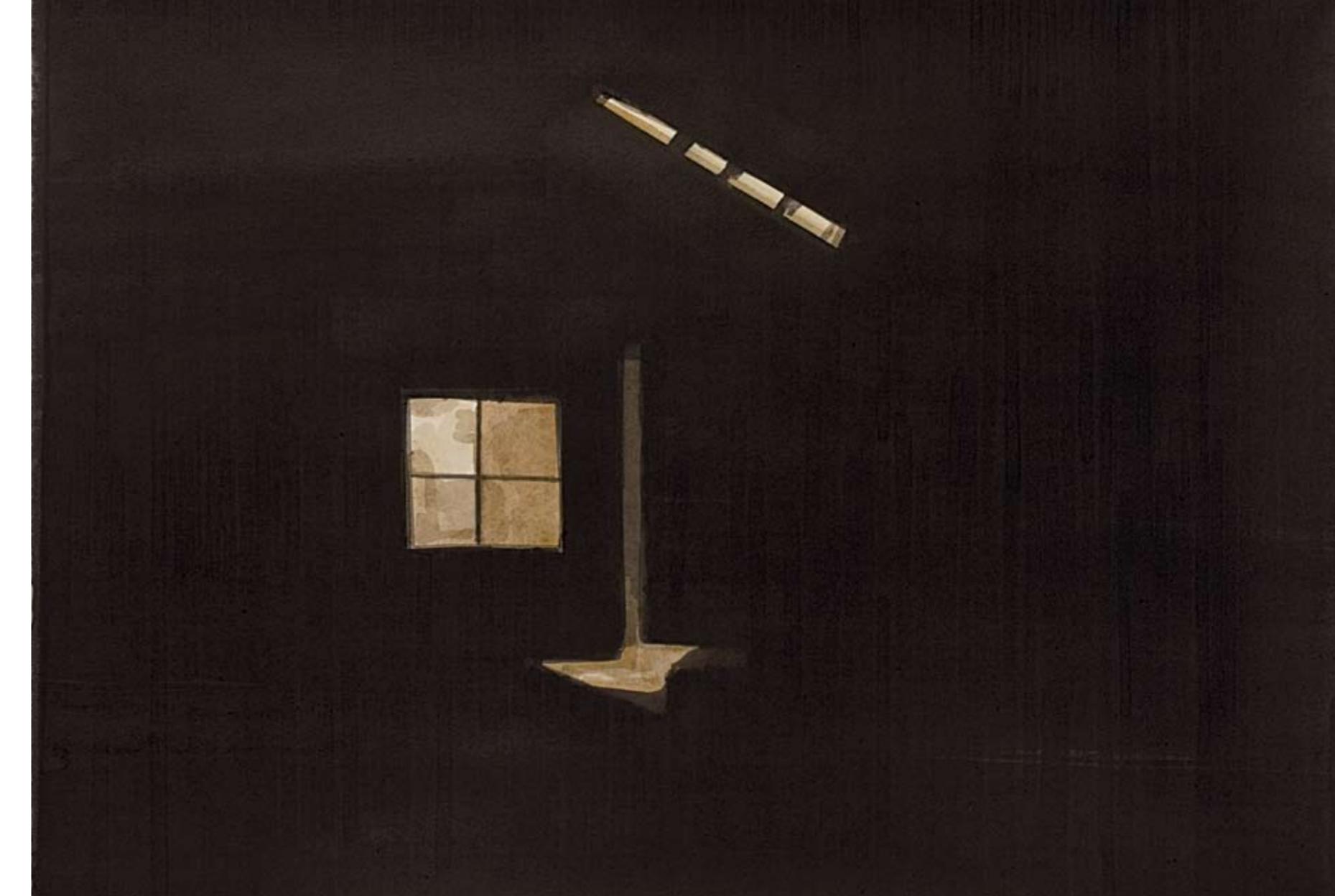


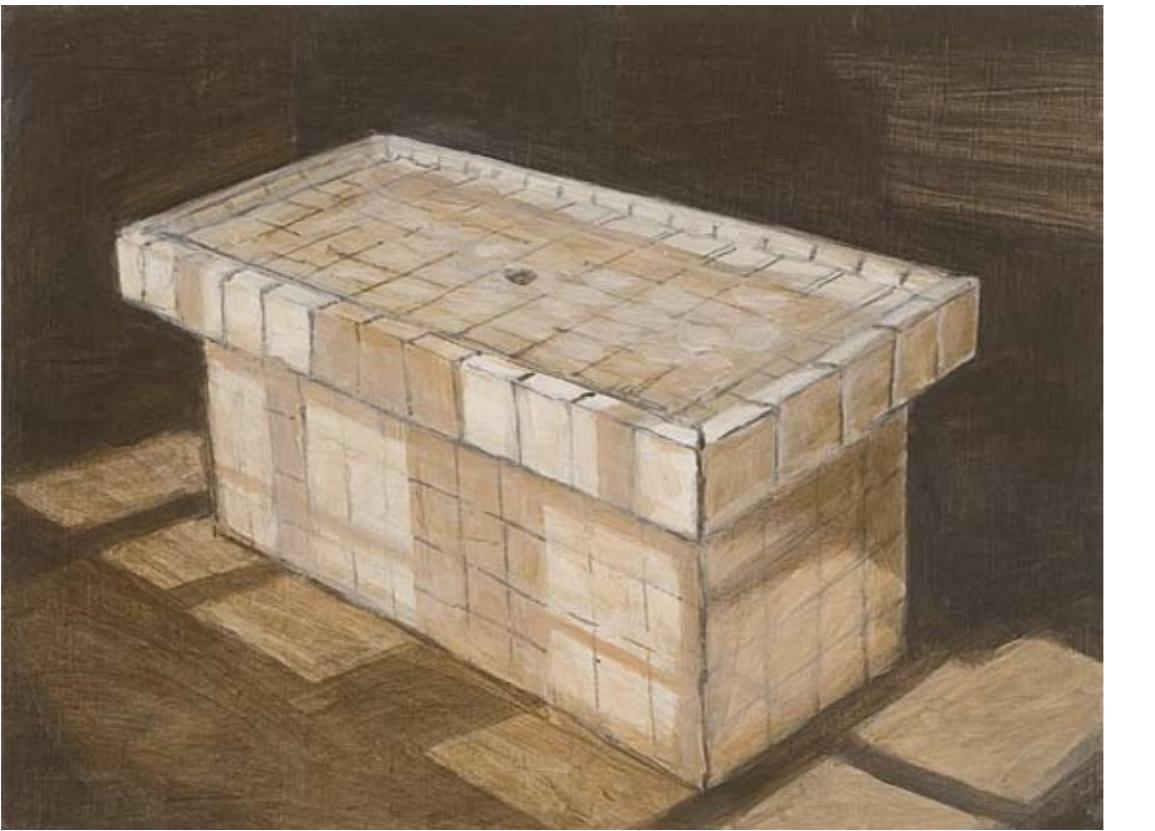
People in backlight - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm



Bombardment - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm

light Birkenau - 2008 - ink - water-colour/paper - 50x68 cm





Sachsenhausen - 2006 - acryl/panel - 15x20 cm

104



soldiers in the snow - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm

105

child looking in the sun - 2007 - acrylic/canvas - 104x150 cm





Neurenberg trial - 2007 - acryl/panel - 15x20 cm



Neurenberg trial - 2007 - acryl/paper - 50x68 cm

shadow Dachau - 2007 - acryl/panel - 30x40 cm





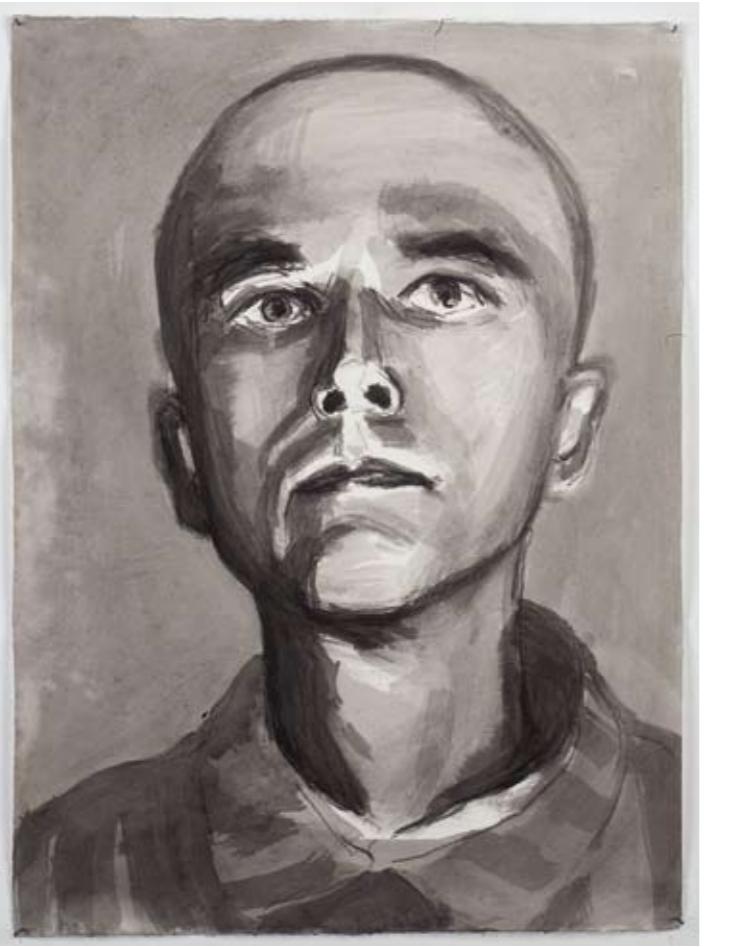
Parachutists - 2008 - pencil/paper - 25x34,5 cm



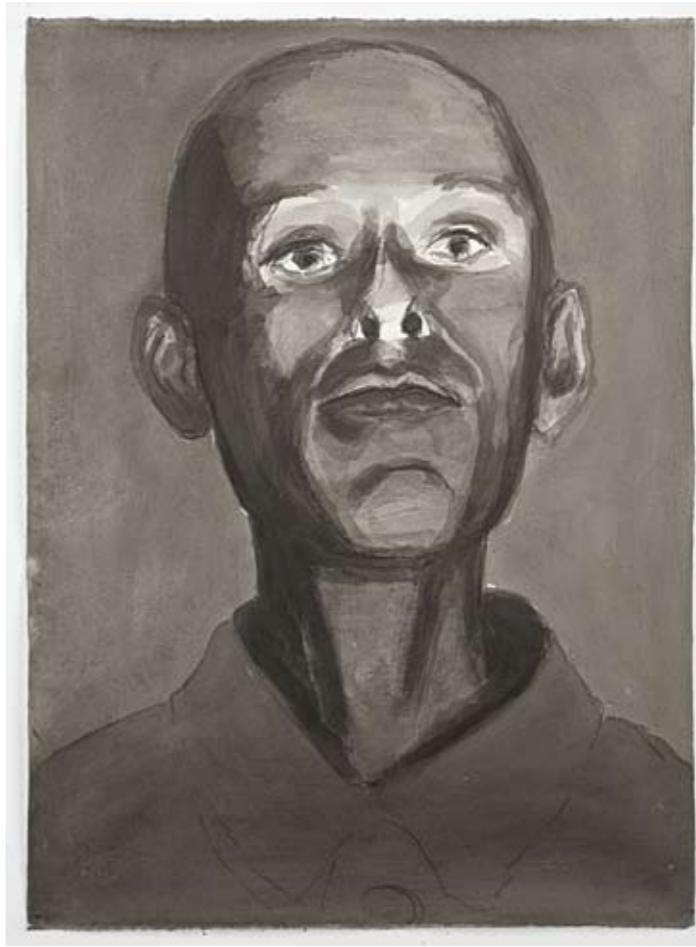
Parachutists - 2008 - pencil/paper - 25x34,5 cm

Nazi gold - 2008 - acryl/panel - 30x40 cm





11995 M.Z. 1942-2008 - 2008 - ink/paper - 68x50 cm



Anonymous - 2008 - ink/paper - 68x50 cm



6786 M.A. 1943-2008 - 2008
acryl/canvas - 200x150 cm

118



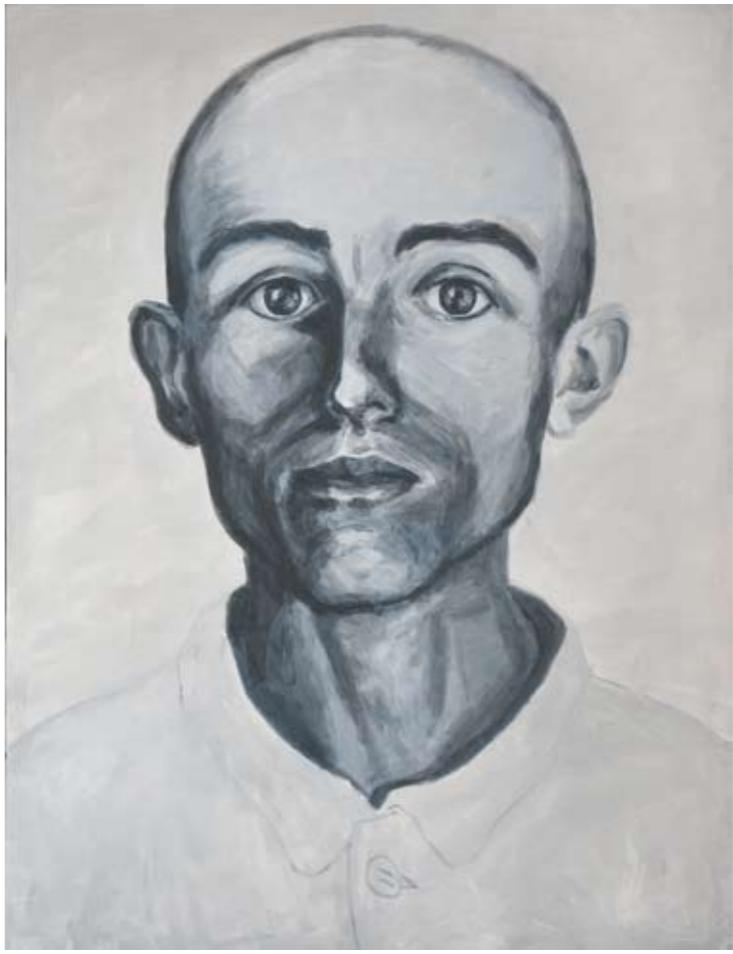
18854 M.B. 1942-2008 - 2008
acryl/canvas - 200x150 cm

119



27260 Hv. B.M. 1942-2008 - 2008
charcoal/paper - 68x50 cm

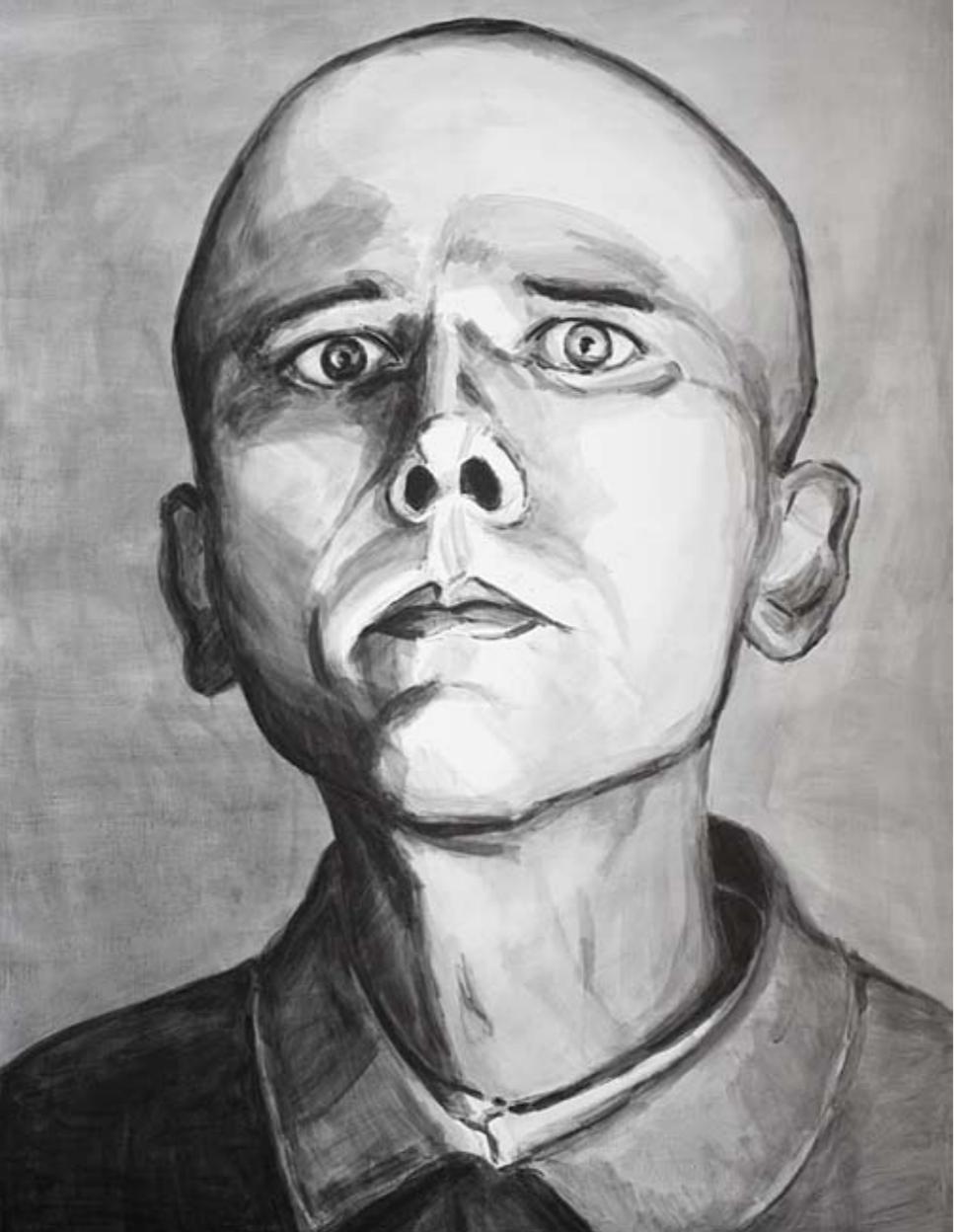
120



Anonymous - 2008
acryl/canvas - 200x150 cm

121

11895 M.Z. 1942-2008 - 2008 - acryl/canvas - 200x150 cm





Night in an airplane - 2005 - acryl/canvas - 60x70 cm

124



Night in an airplane - 2005 - acryl/canvas - 60x70 cm

125



Woman looking - 2007 - water-colour/paper - 50x68 cm

126



Man looking - 2007 - water-colour/paper - 50x68 cm

127

young boy looking 1 - 2008 - acryl/canvas - 105x140 cm



young boy looking 2 - 2008 - acryl/canvas - 105x140 cm



Curriculum vitae

Peter Van Gheluwe

°Ghent (Sint-Denijs-Westrem) on 6 December 1957

Lives and works in Scheldewindeke

E-mail peter.van.gheluwe@pandora.be

Education

1975–1979
Higher Institute of Fine Arts Sint-Lucas, Ghent

Currently teaching Arts at the College of Science & Art, Campus Sint-Lucas Ghent

Prizes and 1978 Hoppeland Prize for Painting of the City of Poperinge

Awards 1979 Prize for Painting of the City of Kuurne

1979 Prize for Painting of Lions' Club Ghent, (honourable mention)

1980 Prize for Graphics of the Province of East Flanders (distinction)

1982 Prize for Graphical Arts, EBES, Ghent

1983 Young Belgian Painters, Brussels (distinction)

1983 Prize for Painting Leuven (special mention)

1983 Prize for Painting of the Province of East Flanders (distinction)

1984 'Europe' Prize for Painting Ostend (bronze medal)

1986 Young Belgian Painters, Brussels (distinction)

Individual exhibitions

2008 Roeselare, Galerij negenpuntnege
2007 Kalken, Den Bouw
2006 Eeklo, In-Vitro (with Karel Wouters)
2003 Ostend, FP-Art gallery
2003 Ghent, release of a video, CD-ROM, and DVD: 'Een gesprek' (A Conversation)

2001 Ghent, castle Claeys-Bouuaert

2000 Antwerp, Foundation Pofferd-Denul

2000 Antwerp, NOA-bedrijfencentrum, Project

1995 Oosterzele, Nummer Zes

1992 Aalst, Galerie Path

1987 Antwerp, Galerie 9915

1986 Ostend, Galerie J.L.

1982 Ostend, Feest- en Cultuurpaleis

1981 Ostend, Feest- en Cultuurpaleis

1981 Deinze, Galerie Van De Voorde

1979 Antwerp, Cycle of Young Belgian Graphicists

1978 Ghent, Galerij Siegfried De Buck

Most important group exhibitions

2008, Ghent, Over Tekenen, Witte Zaal

2008, Brussels, De Markten, Lumen 3

2007, Ghent, Jan Colle Gallery, Lumen 2

2006 Oudenaarde, Wijnendaele Abbey (Unit 2, Croxaphox)

2006 Gheel, CC De Werft, Lumen 1

2005 Aalst, Graphics from Flanders, Aalst Museum (catalogue)

2004 Lier, Zie Tekening (catalogue)

2003 Ostend, Promenade, Kunstforum-Oostende
2002 Ghent, Feelestate, Leopoldskazerne
2000 United Arab Emirates, The Sharjah Arts Museum
1998 Londerzeel, een Hart voor Kunst
1998 Waasmunster, Castle Blauwendaele, Grafische Ruimte
1997 Antwerp, Fabiolazaal, 25 jaar van het Masereelcentrum
1995 Aalst, Galerie Path
1994 Palma, Spain, Sa Nostra, Obra Grafica, Grafic Art of the Masereel centre (catalogue)
1994 Schelderode, Kunst-Forum, de grootsheid van het kleine
1993 Aalst, Galerie Path
1992 Aalst, papier, Beeld en Basis (catalogue)
1992 Temse, Boot, Grafiek
1990 Amsterdam, De Brakke Grond, grafiek van het Masereelcentrum (catalogue)
1989 Brussels, ouvrage Les Ateliers
1987 Antwerp, Weg van de Grafiek (catalogue)
1987 Kortrijk, Structureel Schilderen (catalogue)
1987 Ghent, Tekenen, Galerie Moving Space (catalogue)
1986 Ghent, Lineart, Galerie Moving Space (catalogue)
1986 Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts, Jeune Peinture belge
1986 Bruges, Weg van de Grafiek (catalogue)
1986 Lokeren, Weg van de Grafiek (catalogue)
1986 Ghent, Weg van de Grafiek (catalogue)
1986 Nederloo, Jonge Kunst (catalogue)
1986 Ghent, Anti-Chambre (catalogue)
1986 Munster, Germany, Landesmuseum für Kunst und kulturgeschichte

1986 Herford, Germany, Daniel-Poppelmann Haus (catalogue)
1986 Ibbenbüren, Germany, Burgerhaus (catalogue)
1986 Bocholt, Germany, Städtliche Galerie (catalogue)
1985 Middelburg, Pays-Bas, de Vleeshalle
1985 Deinze, Museum voor Schone Kunsten, 3x Schilderen, (catalogue)
1985 Kortrijk, University campus, Jonge Kunst (catalogue)
1984 Ostend, Museum voor Schone Kunsten, Europaprijs
1984 Ghent, Centrum voor Kunst en Cultuur
1983 Leuven, Museum voor Schone Kunsten, Prijs van de Stad
1983 Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts, Jeune Peinture belge

Works owned by
The Belgian State (the Flemish Community)
Collection of the National Bank of Belgium
Collection of the Museum of Fine Arts, Ostend
Collection of the City of Aalst
Raychem Collection, Leuven
Graphic Collection of the Masereel Centre
Private collections in Belgium and abroad

Dank aan

Annick Wallaert voor haar liefde, vertrouwen en steun.

Cobus, Casper en Pelle voor hun liefde en begrip.

Ivo Moris en Isabel Desimpelaere voor hun initiatief, steun en enthousiasme.

Paul Vanhuyse voor het vertrouwen.

Deze uitgave kwam tot stand met de medewerking van:

ACE International

T.T. Consult

Expart Consultancy

V.I.C. BVBA

Consumor BVBA

Galerij negenpuntnegen