

TROUBADOUR

Clément Jacques-Vossen

TROUBADOUR

A book by Hans Theys

Tornado Editions

2026

COLOPHON

This book was published with the generous support of Galerie P., Ostend.

Concept, texts and graphic stuff: Hans Theys

Translation: Bedrich Eisenhoet and Hélène Servaes. Errors in the translations: Hans Theys

Photographs: Bart Ramakers except Clément Jacques-Vossen (p. 6, 74, 76, 128, 129, 130-137, 151, 164-166, 171, 185, 202, 219, 242), Corinne Vossen (p. 12), Tim Wouters, kapitein van de Koninklijke Sint-Sebastiaansgilde van Schaarbeek (p. 17), John Lebrun (p. 24, 79, 108, 126, 127, 147-149, 161, 190, 213), Papytsho Mafolo (p. 34), Bedrich Eisenhoet (p. 44-58, 112, 201), Loes Vanderpotatoes (p. 59), Mark Smeets (p. 60-62), Silvia Cappellari (p. 66, 82, 85, 90, 104, 105, 109, 114, 119-122, 143, 152, 176, 203, 206a, 207a en d, 215-217, 220, 226-229, 233, 235), Tim Evers (p. 67, 71-73, 75, 78, 80, 81, 84, 86-89, 97, 99-103, 107, 111, 117, 123, 125, 141, 144, 146, 153-159, 163, 198, 212, 221-225), Waldburger Wouters (p. 234)

Merci    la famille, aux ami(e)s et    Bart & Sofie. En een dikke merci aan Hans Theys !

Met dank aan Daisy Roman, Idris Sevenans, Fran Van Coppenolle, Victoria Parvanova en Oona Van San

   Texts: The authors of the *Liber Amicorum* and Hans Theys, Montagne de Miel, 2026

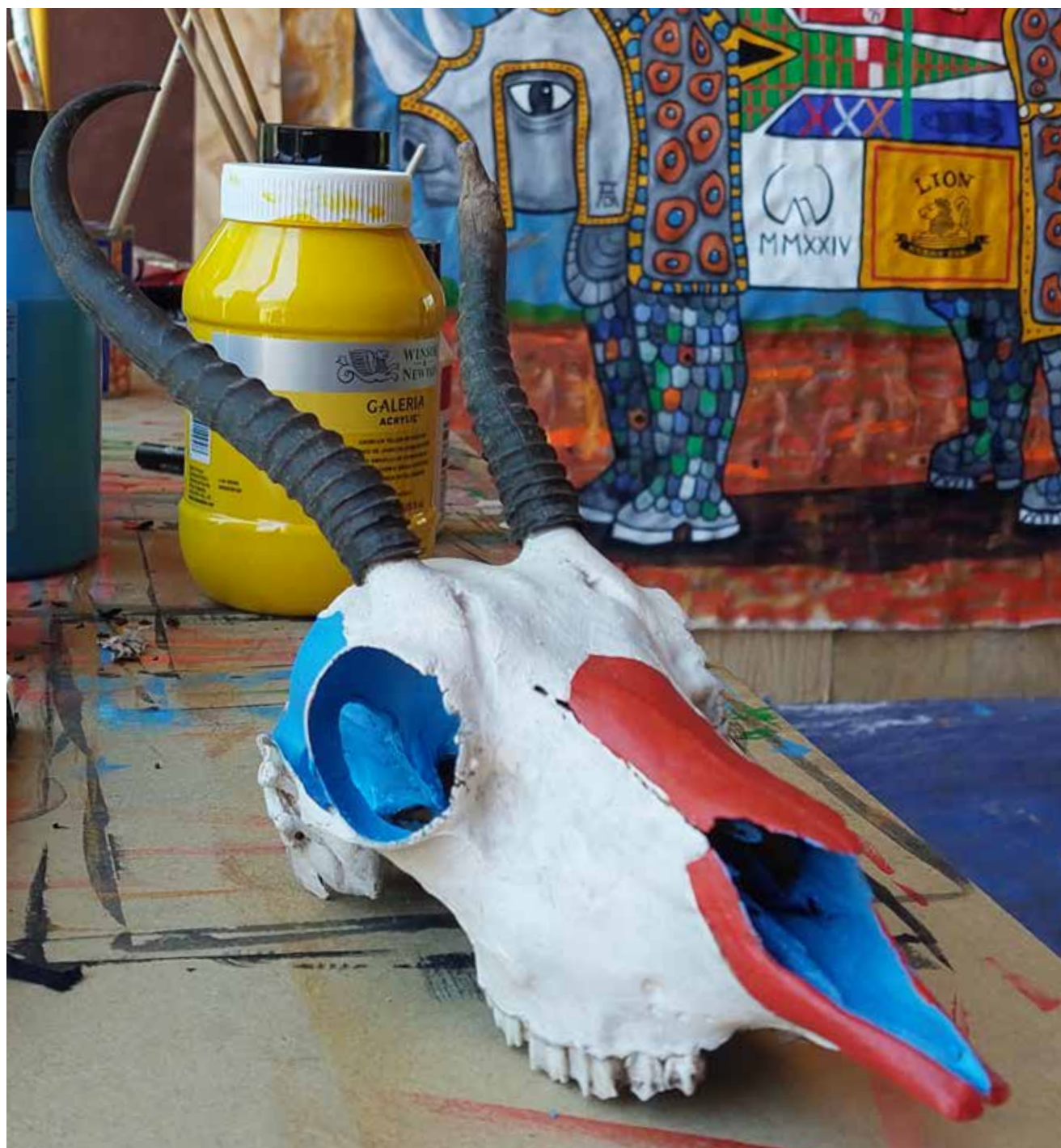
All rights reserved

ISBN 9789079282548



INHOUD / TABLE / CONTENTS

VOORZEGGING / MOTS DEVANT / BEGIN	7
HET ECHTE, VROLIJKE, WRIEMELENDE LEVEN	9
LIBER AMICORUM (UITTREKSELS / EXTRAITS / EXCERPTS)	44
WORKS (2019-2025)	60
LA VRAIE VIE JOYEUSE ET FOURMILLANTE	167
MORE WORKS (2019-2025)	202
LIST OF EXHIBITIONS	238
MORE WORKS (2025 -...)	241



WITKLIPFONTEIN, ZUID-AFRIKA, 2024

VOORZEGGING / MOTS DEVANT / BEGIN

En zo is het gebeurd dat, all things remaining equal and insipid, young people have started to agir de façon inconvenable, irrespectueux, créant du tumulte muet, helmboschwuivende zaeken plegend in de orde der kunsten, maar meer nog, dans le désordre agréable de leurs vies mêmes. Want zo was het, dat de wereld helemaal doodgegaan was, of onzichtbaar geworden en ontastbaar, totalement invisible il était devenu, le monde, et intangible, abstrait, insipide, plat, lâche, régularisé, dominé, enslaved, invisible, intangible, without passion or lust, without a free use of words, without a free use of thought, een slavenwereld dunner dan lucht, en de laatste mensen hadden hun toevlucht of hun onderkomen gezocht in onbestaande universa, digitale wemelwerelden, de sorte que les jeunes gens s'étaient réfugiés dans des mondes fantasmés, hallucinatoires, imaginés, électroniques, habités par des figurines plates, avec ou sans ombre, and the young ones had sought refuge in imaginary, flat worlds, as thin als the real one, but more real to them, until they were all fed up with it, jusqu'à l'écœurement total, absolu, complet, ce qui a mené à la sainte irresponsabilité du métier approfondi, which finally led to the full appreciation of craft and storytelling, non la gratuité, mais la richesse immédiate, de onmiddellijke, vette rijkdom van de slanke, volle daad, het vrij beoefende ambacht, the immediate opulence of the free deeds of improvising craftsmen and women, finally, enfin, eindelijk, and when the world exploded, en toen alles verging, et lorsque tout claquait, what survived was craft, c'est le métier qui a survécu, overleefde het ambacht, dat een beeldend en handelend denken was.



HET ECHTE, VROLIJKE, WRIEMELENDE LEVEN

Hieronder vindt u een verslag van mijn eerste ontmoeting met Karal de Oude. Het weze duidelijk dat ik zijn woorden zo getrouw mogelijk heb weergegeven, ook als hij zich herhaalde. Ik denk dat ik hierin grotendeels ben geslaagd, waarschijnlijk omdat hij zo traag spreekt. Ik heb dit verslag gemaakt, omdat ik bang ben mijn eerste indrukken te vergeten.

Bedrich Eisenhoet, herfst 2525

BEDRICH: Nu u de heilige negentig jaren bereikt, meester, is het ons gebruik uw kennis en ervaring voor zover mogelijk vast te leggen. Want kennis is een bron van vreugde en vermaak, moeizaam veroverd op de groeiende vergetelheid. En elke graankorrel die vergaat zonder te kiemen ontnemt het brood aan duizenden en dat geldt ook voor geestelijk brood.

KARAL: Je zegt een waar woord, jongeman, en daarom is het goed alles te noteren, ook al mogen we nooit vergeten dat het geschreven woord halfdood is, zoals we terecht lezen in de *Phaedros* van de grote Plato, een van de enige schrijvers die de duistere tijd heeft overleefd. Want als we samen spreken en denken, blijft de twijfel levend, en zonder twijfel gaan we raaskallen en elkaar naar het leven staan. Want dat is de enige zekerheid: zonder verschil geen denken, geen wetenschap, geen kunst, geen spel, alleen een eentonig drammen en een vluchten hiervoor, dat tot niks leidt.

BEDRICH: Ik zou een dialoog kunnen schrijven, meester, maar zulks vooronderstelt een gelijkwaardigheid van de sprekers, of minstens enige aanspraak op geldigheid van mijnentwege, wat aanmatigend zou zijn, en dwaas.

KARAL: Nu we begonnen zijn, is het zaad in jou ontkiemd, jongeman. In jou groeit de meester die je zoekt en die ik nog altijd zoek, we staan dus op gelijke voet. Noem me geen meester meer. Al mag je wel de thee inschenken, want mijn ellenbogen en polsen zijn versleten.

BEDRICH: U sneed klompen?

KARAL: Nog altijd. Klompen, leren schoeisel, laarzen... Ik heb een vaste hand, zo kan ik me nuttig maken. En me ontspannen na de studie. Wat is jouw ambacht, mag ik vragen?

BEDRICH: Als kind was ik graag bezig met planten. Ik had een eigen moestuin, kloonde rozenstruiken en kon goed enten. Dat doe ik vandaag nog. Ik zorg voor de compost van mijn gemeenschap. En ik probeer appelbomen te enten die van juni tot november vruchten dragen, met verschillende soorten. Niet makkelijk, omdat één soort vaak de bovenhand neemt. Dan zoek ik sterkere of zwakkere soorten tot er een evenwicht ontstaat. Er zijn eindeloos veel mogelijkheden, het is een speeltuin zonder einde.

KARAL: Dat hoor ik graag. Zonder spel gaat het leven stroef en mank. Het hoge spel bedoel ik, niet het luie plezier dat altijd tot een kortzichtig praktisch handelen leidt – denkend aan de ‘rust’ die zal volgen – en tot de dood van alle denkend handelen. Mmm. Lekker thee... Waar wil je beginnen?

DE GROTE VONDST

BEDRICH: Bij uw levenswerk misschien? De studie van de Grote Vondst?

KARAL: Ach, de Grote Vondst! Je wil meteen de koe bij de horens vatten en haar leegmelken! (Lacht.) Dan vraag ik opnieuw: waar wil je beginnen?

BEDRICH: Bij de vondst zelf?

KARAL: Een goed begin, omdat ik er weinig over kan vertellen. Want ik was er niet bij. De vondst greep plaats voor mijn geboorte. Ongeveer twintig jaar eerder, schat ik. Maar mijn meester was erbij. Vreemd genoeg verwees hij er vaak naar, zonder er eigenlijk veel over te vertellen.

BEDRICH: Wat was zijn verhaal?

KARAL: In de bossen van Vlaanderen had een omgewaaide boom een stenen kelder blootgelegd. Geen gebakken steen, maar een soort van harde, grijze kalksteen,

dooraderd met ijzer. Eerst werd een groot deel van de kelder uitgegraven, tot ze een ijzeren deur vonden, waarvan het slot en de scharnieren werden losgebikt.

BEDRICH: Waarom noemen we het een kelder?

KARAL: Het had gediend als een soort van holle sokkel voor een bakstenen gebouw dat helemaal verdwenen was. Hier en daar vonden ze nog een stukje baksteen. Dat was al. Maar die onderzijde hadden ze gegoten.

BEDRICH: En binnen vonden ze een schat?

KARAL: Binnen vonden ze alle artefacten waarop we onze kennis van de oude kunsten baseren. Honderdvijftig geschilderde taferelen, een aantal rituele voorwerpen, althans dat vermoeden we, en negenentachtig boeken, waarvan een groot aantal voorzien is van afbeeldingen.

BEDRICH: En hebt u die boeken gelezen?

KARAL: Allemaal. Sommige heb ik gememoriseerd. De andere heb ik vele malen gelezen en bestudeerd.

EERSTE INZICHTEN

BEDRICH: En wat hebt u zo geleerd? Waar beginnen we? Wat waren uw eerste inzichten?

KARAL: Dat zijn goede vragen, die ik niet meteen kan beantwoorden. Mijn eerste inzicht, denk ik, was dat het eenzame lezen tot een dun begrip leidt. De boeken moeten gelezen worden in een kleine groep, zodat er meteen verschillende opvattingen rijzen, die samen een veelkantig begrip vormen. Waar twee mensen samen een boek lezen en van mening verschillen, is God aanwezig. God is veelheid en ongrijpbaarheid, onkenbaarheid en nederigheid. Laat ik het zo stellen: samengenomen vormen deze boeken een snoer van raadselen, een onoplosbaar enigma, een speeltuin van beelden en gedachten. En daarom kan geen enkele opsomming van uitspraken de volledige waarheid vatten. En daarom is elke oprechte uitspraak de aanzet van een eindeloze opsomming, en daarom sluiten we geen



enkele uitspraak af met een definitief markerend leesteken, en zijn alle leestekens uitnodigingen tot verder denken, verder spreken, verder handelen.

BEDRICH: Het lijkt op een vieren van de naïviteit.

KARAL: Zo mag je het zeker noemen. Andere woorden uit de oude tijden zijn: onbevangenheid, onrijpheid, dilettantisme. Of epoche: het opschorten van het oordeel. Het zijn begrippen die we moeten koesteren, houdingen die we moeten oefenen.

BEDRICH: Waar is uw reis van de kennis begonnen? Vertel het mij, ik ben benieuwd.

KARAL (lacht): Ik verzon graag verhalen. Ik was onafgebroken aan het fantaseren, de grenzen tussen werkelijkheid en verzinsel aan het aftasten. Kinderen weten niet wat liegen is. Langzaam leren ze het verschil tussen leugens en sprookjes. Ik vond veel plezier in het spelen met woorden en klanken, dubbele betekenissen, absurde verklaringen, verzonnen avonturen. Daarom werd gedacht dat ik mogelijk aanleg had voor een zinvolle omgang met kunstvoorwerpen. Ik weet nog altijd niet of ze gelijk hadden (lacht). Al heel vroeg werd ik in contact gebracht met sommige schilderijen. Andere werden verborgen gehouden om te beletten dat ik eraan zou wennen en de mogelijkheid te bewaren dat ik er op latere leeftijd nog ontroerd door zou raken.

BEDRICH: En?

KARAL: Zo ongeduldig! (Lacht.)

DE BOEKEN

BEDRICH: Waar wilt u beginnen? Bij de boeken of bij de geschilderde taferelen? Om wat voor boeken gaat het? Hoe zien ze eruit? Waarover gaan ze?

KARAL (lacht): Oké, de boeken. We zullen daarmee beginnen. Ruwweg, natuurlijk. Later moeten we ernaar terugkeren. Zelf heb ik me er vele jaren om bekommerd.

BEDRICH: Natuurlijk.

KARAL: Meer dan de helft van de boeken, ongeveer zestig, is gewijd aan de manieren waarop je gerechten kan bereiden. Die boeken worden ook bestudeerd, maar niet door ons. Veel ingrediënten bestaan vandaag niet meer. Ik heb ze allemaal gelezen, op zoek naar aanwijzingen, maar ik heb er weinig uit geleerd.

BEDRICH: Het zijn boeken met recepten? Ook recepten met appels?

KARAL: Dat herinner ik me niet meer.

BEDRICH: Mijn excuses voor de onderbreking.

KARAL: Ook zijn er boeken over beroemde wijngaarden, het bewaren van sigaren, het buitenshuis braden van vlees, het verzamelen van voertuigen en andere zaken van verwaarloosbare aard. Althans, toch zoals ze in deze boeken worden behandeld, met weinig tot geen bruikbare informatie over hoe de dingen werken en hoe ze vervaardigd werden. Vrijwel al deze boeken zijn op een onbegrijpelijke manier oppervlakkig.

BEDRICH: Zijn er ook boeken over de schilderijen?

KARAL: Twee dunne werkjes. Eentje met beschrijvingen van de gebruikte materialen en technieken, waarin ook een paar intenties van de maker aan bod komen, en een tweede boek met enkele beelden en de weerslag van een gesprek tussen twee wandelende mannen. Dan is er ook een werkje over de maker zelf: een soort van vriendenboek. Het bestaat uit hommages of vriendschapsbetuigingen jegens de auteur van de schilderijen. Dat zijn onze bronnen.

BEDRICH: Merkwaardig.

KARAL: Enkele boeken zijn gewijd aan een soort van denken over het denken. Die hebben ons het meest geholpen bij het ontraadselen van de schilderijen, of, zo je wil, het omschrijven van mogelijke raadsels die we rond de schilderijen kunnen formuleren. De eerste groep van deze boeken is het verzameld werk van de filosoof Plato, dat nog verpakt was in een doorzichtig vlies. Verder is er een boekje dat gewijd is aan de verwantschap tussen de gedachten van de filosoof Plotinus en stilistische eigenschappen van een bepaald soort kunst die middeleeuws genoemd werd. Het derde denkboek is geschreven door een man die Nietzsche heette. Het vierde is van

geschiedkundige aard. Het bevat kronieken die geschreven zijn aan het eind van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw, zoals die tijdperken werden genoemd. Het vijfde boek heet *Herfsttij der Middeleeuwen*. Het is gewijd aan dezelfde periode, maar kijkt ernaar vanuit een ander gezichtspunt, ongeveer vijfhonderd jaar later. Een heel mooi boek, vind ik. Ontroerend.

BEDRICH: Mag ik vragen waarom?

KARAL: De auteur blikt terug op een wazig verleden dat zich 500 jaar eerder heeft afgespeeld en probeert het gemoed en de ‘cultuurvormen’ van de toenmalige mens te vatten. In deze vormen ziet hij in de eerste plaats een bontgeschakeerd verhullend bezingen van de lust, de enige tegenkracht voor de alomtegenwoordige miserie, de kwellingen en ziektes, de verpletterende wanhoop en merencolie, de blind graaiende klauwen van de dood. ‘Weliswaar spreek ik alleen over vormen,’ schrijft hij, ‘over de betekenis kunnen historici zich later buigen.’ Die zin heeft me geraakt. Het lijkt alsof hij had begrepen dat de zogenaamde ‘betekenis’, als een essentie van de vormen, zijn aandacht niet waard was. Niet alleen omdat ze niet te achterhalen was (en is), maar ook omdat dit volgens hem niet wenselijk zou zijn. Ik treed hem daarin bij. Wie beweert een betekenis achter de vormen te vinden, is een idioot, een oplichter of een volksmenner.

BEDRICH: En de overige boeken, waarover gaan die?

KARAL: Die bevatten voornamelijk verhalen, verzonnen geschiedenissen, als een soort van spel met hypothesen. Sommigen lijken ons meer te vertellen over de manier waarop er vroeger gedacht werd, maar zeker kunnen we hierover niet zijn. We weten niet wat verzonnen is en wat niet. Zijn het realistische weergaven van hoe de meeste mensen dachten? Vermoedelijk niet, want waarom zouden er dan boeken over gemaakt zijn? Zijn de beschreven gedachten en handelingen waarheidsgetrouw, vertellen ze ons iets over het gemoed of de intenties van de mens van toen? Of alleen over de gedachten van de auteur? We weten het niet, omdat de personages die we leren kennen, alleen bestaan uit de woorden die we lezen. We hebben geen vergelijkingsmateriaal.

BEDRICH: We hebben alleen de tekst.

KARAL: We hebben alleen de tekst, maar de tekst zegt alles. Wie meer wil zeggen, fantaseert. Daar is niks mis mee, maar we mogen het niet vergeten.

BEDRICH: Ik zal het niet vergeten.

KARAL: Tegelijk moet je alles vergeten wat ik je vertel. Ik zou je willen doordringen van het besef dat je mijn woorden niet op een absolute manier mag opvatten. Het zijn veronderstellingen, uitgangspunten, kapstokken voor je eigen ervaringen, raakpunten, geen definitieve waarheden.

BEDRICH: Ik zal uw woorden onthouden in vergetelheid.

KARAL: Prima! (Lacht.) Het gaat erom zelf een zin te vinden in het materiaal, zonder het te verloochenen. Iedereen kan er iets aan toevoegen. Zo komen we tot een corpus dat blijft groeien, wisselen, zichzelf in vraag stellen.

BEDRICH: Ik zie het.

WORDEN WIE JE BENT

KARAL: De kernvraag, voor mij, schuilt in het zinnetje ‘worden wie je bent’. Die uitdrukking is afkomstig van Nietzsche, maar wordt ook gebruikt in de boekjes over de maker van de schilderijen, die Clément Jacques-Vossen heette. De auteur beweert dat de schilderijen van Clément Jacques-Vossen, denkvormen waren van een jongeman die ‘wilde worden wie hij was’. Dat klinkt mooi, maar wat bedoelde hij ermee? Wat denk je?

BEDRICH: Als een graankorrel die een boom wordt? De boom bevindt zich al in de korrel, maar moet zich nog ontwikkelen?

KARAL: Misschien. Maar de korrel is hier al een boom geworden. Een jonge boom, weliswaar, maar toch een boom.

BEDRICH: Zoals een enter dan? Eerst had ik een aanleg voor een omgang met planten, later groeide dit uit tot mijn ambacht?



KARAL: Misschien. Maar zijn ambacht is schilderen. En hij schildert al.

BEDRICH: Mmm. Misschien ging het om een ander deel van zijn persoonlijkheid? Angsten die hij moest overwinnen? Storende terugkerende gedachten of overtuigingen?

KARAL: Ik weet het niet.

BEDRICH: Misschien werd bedoeld dat hij nog kon groeien in zijn ambacht?

KARAL: De zin zegt ‘worden wie je bent’. Hij is schilder, zoals ik een klompenmaker ben en jij een bomenman.

BEDRICH: Dat hij, in de uitoefening van zijn ambacht, de meester moet ontstijgen? Steeds meer zichzelf kan worden? Een persoonlijke benadering ontwikkelen?

KARAL: Ongetwijfeld. Al deze dingen, en nog meer.

BEDRICH: Dat hij, in het overtreffen van zijn meester, ook zijn ouders overstijgt, zijn vader?

KARAL: Dat ook.

BEDRICH: Het zinnetje plooit zich dus open in vele richtingen, die elkaar aanvullen. Maar dat is geen bezwaar. Waarom blijft het voor u dan een raadsel?

KARAL: Misschien heb ik me verkeerd uitgedrukt. Laten we de zaak op een andere manier benaderen. Zoals ik zei is de formulering afkomstig van een denker die Friedrich Nietzsche heette.

BEDRICH: Van wie we een boek in de kelder hebben gevonden! Toch?

KARAL: Juist! (Lacht.) Bevond het boekje zich daarom in de kelder? Had de eigenaar van de schilderijen het verworven om de schilderijen, of de maker, beter te begrijpen? Voortgaand op de suggestie van de auteur? We weten het niet. Het kan ook toevallig gebeurd zijn. Of misschien had iedereen toen een boek van Nietzsche in huis? Soms ben ik geneigd dit te geloven. Maar dan spreken de feiten dit geloof

tegen. Want als iedereen Nietzsche had gelezen en begrepen, was de geschiedenis waarschijnlijk anders gelopen, zonder catastrofe.

BEDRICH: Dat begrijp ik niet.

KARAL: De sleutel is Nietzsches verhouding tot Plato. Althans, zo zie ik het vandaag. Misschien kan jij me van gedachte doen veranderen.

BEDRICH: U doet me blozen.

KARAL: Voor Nietzsche was Plato’s bezingen van een ‘echte’, ‘ideale’ wereld aan gene zijde van de zichtbare wereld, levensvijandig. Elke depreciatie van het zintuiglijke, zinnelijke leven, dacht hij, leidde tot een soort van gevangenschap, een doods leven, een buitenmatig geloof in een schadelijke redelijkheid. Maar zo beschouwd krijgt het zinnetje ‘worden wie je bent’ een heel andere dimensie.

BEDRICH: Dat begrijp ik niet.

KARAL: Misschien moet het ‘zijn’ waarover hier gesproken wordt, niet gezien worden als een essentie of een potentie, zoals de korenhalm vervat zit in de graankorrel. Misschien gaat het om een ultieme beaming van het worden. Wat we ‘zijn’, zegt de uitspraak misschien, is ‘worden’. In dat geval lees je de uitspraak niet als een uitnodiging of aansporing bomenkweker te worden, of klompenmaker, maar gewoon te ‘worden’: altijd in beweging te blijven, jezelf niet te definiëren of op een andere manier te beperken, altijd in de leer te blijven, bij te leren.

BEDRICH: Nooit te berusten.

KARAL: Misschien.

BEDRICH: Zonder dat je bestemming in de toekomst ligt, als een niet te delgen gemis. Maar in het heden, als zalige wisseling.

KARAL: Dat klinkt mooi. Ik begin te begrijpen waarom ze jou op mijn pad hebben gebracht.

BEDRICH: Een leven zonder gemis. Ik geef toe dat het goed klinkt.

KARAL: Het leven van een maker.

BEDRICH: Van een improviserend ambachtsman.

KARAL: Bijvoorbeeld (lacht). Als dit de betekenis is die de auteur van de kleine boekjes gaf aan het zinnetje ‘worden wie je bent’, dan denk ik dat we alle schilderijen van Clément Jacques-Vossen mogen beschouwen als een evocatie van het permanente worden van alle dingen, als een soort van paleis met vele spiegels, waarin alles een spiegelbeeld heeft, een keerzijde, een dubbelganger, een voorganger, een opvolger, een medestrijder, een broeder, een zus, als grassprietten, misschien, allemaal verschillend, in eindeloze, bedwelmende, vrolijke herhaling.

BEDRICH: En daarmee bedoelt u, denk ik, dat het werk niet één betekenis heeft?

KARAL: Het begrip ‘betekenis’ is onzinnig. De dingen kunnen iets voor ons betekenen, maar ze dragen geen betekenis in zich.

BEDRICH: : Wie beweert van wel is een idioot, een oplichter of een volksmenner?

KARAL (lacht): Zo wordt het soms gesteld.

BEDRICH: De schilderijen vormen en soort van vloeibaar denken voor een vloeibare wereld?

KARAL: Voor vloeibare mensen.

BEDRICH: En kan u deze gedachten binden aan de beelden?

KARAL: Ik denk van wel.

KLEUREN

BEDRICH: Kunt u een voorbeeld geven dat ik kan begrijpen?

KARAL: Een van de schilderijen op klein formaat stelt een leeuw voor met een hanenkop.

BEDRICH: Een fabeldier?

KARAL: Misschien... De tekening bestaat uit verschillende contouren, lijnen die elkaar lijken aan te vullen, alsof er bericht wordt over beweging. Niet over een gedaanteverwisseling, maar over een permanent trillen en verschuiven van limieten. De tekening bestaat uit zwarte lijnen op een geel veld. Zwart en geel waren de kleuren van één gemeenschap, denken we, of één stad. Op die manier zouden ze bericht hebben over vaste identiteiten. Maar in deze tekening worden ze gebruikt om een wisselend beeld op te roepen, het tegenovergestelde dus. Deze kunstgreep wordt vaak toegepast. Kleuren die bij elkaar horen omdat ze afkomstig zijn uit wapenschilden of vaandels, worden gebruikt als compositorische elementen van de taferelen.

BEDRICH: Dat begrijp ik niet goed.

KARAL: Stel dat een stad of gemeenschap zich identificeerde met de kleuren zwart en geel of, wat zeker het geval scheen te zijn, rood en groen. Dan kan hij groen gebruiken voor de achtergrond en rood voor de figuur, of omgekeerd. Of onder de horizon kan de achtergrond groen zijn en erboven rood. De figuur kan dan gele en zwarte elementen bevatten, zodat al deze kleuren gebruikt worden zonder relatie tot hun zogenaamde betekenis of verbondenheid met een bepaalde identiteit.

BEDRICH: Wat waren eigenlijk deze vlaggen en schilden? Waarom gebruikten mensen kleuren om zichzelf of hun gemeenschap aan te duiden?

KARAL: Dat weten we niet. We vermoeden dat sommige kleuren moeilijk te verkrijgen waren, zoals vandaag. Keizers droegen purper, omdat dit zeldzaam was. Allicht gold hetzelfde voor intens en stabiel blauw, rood of geel. Een mooie, heldere kleur was een aanduiding voor je stand, denken we. Het maakte je ook herkenbaar als je reisde.

BEDRICH: Werd er veel gereisd?

KARAL: Als we Froissart geloven, gedroegen sommige mensen zich heel vrij. Hij vraagt aan een ridder hoe die aan een kasteel komt. En die legt uit hoe hij enkele kastelen met geweld heeft overgenomen van de vorige bewoners. Hij reisde rond met een duizendtal soldaten. Een soort van vrije bendes, eigenlijk, mensen die zich zaken toe-eigenden door geweld te gebruiken. Misschien was het dan ook handig dat ze vanuit de verte of tijdens het gevecht herkenbaar waren? We weten het niet.

BEDRICH: Ik kan het me, eerlijk gezegd, moeilijk voorstellen.

KARAL: Waarschijnlijk droegen de gewone mensen bruine kleren, zoals vandaag. Maar vooraanstaande of rijke mensen konden zich felle kleuren veroorloven en droegen die met zich mee om zich te onderscheiden. In 1399 werd Richard II gedwongen troonsafstand te doen. Ter ere van de kroning van zijn opvolger, de Hertog van Lancaster, werden 47 schildknapen geridderd. Lancaster zorgde ervoor dat ze allemaal een eigen kamer met bad kregen en gaf hun ‘lange groene tunieken met nauwe mouwen afgeboord met wit bont en grote bijbehorende hoeden die ook afgeboord waren met wit bont, zoals die van prelaten. Over hun linkerschouder droegen ze een dubbel touw van witte zijde met witte, bungelende kwasten.’ De koning bereed een wit strijddros en droeg een blauwe kousenband op zijn linkerdij. De volgende dag droegen alle schildknapen en ridders gewaden van vuurrode livrestof. Tijdens de optocht van het paleis naar Westminster Abbey hielden vier burgers van Dover, die dat recht hadden, ‘een indigokleurig baldakijn boven het hoofd van de hertog, omhooggehouden met vier zilveren roeden en voorzien van vier gouden bellen’.

BEDRICH: Groen, wit, indigo, zilver en goud. Samen kunnen ze het recept vormen van een schildering, bedoelt u?

KARAL: Vooral als je de kleuren oneigenlijk gebruikt, denk ik. Niet waarheidsgetrouw, bedoel ik. Als ze loskomen van hun oorspronkelijke drager en functie.

BEDRICH: Van hun betekenis?

KARAL: Ook dat is een bijzonder onderwerp. Maar misschien is het beter niet alles tegelijk te bespreken. In elk geval, Huizinga schrijft hierover dat groen een symbool was voor verliefdheid. Maar later ook voor jaloezie, nijd en haat, natuurlijk. Blauw was een symbool voor trouw, maar ook voor ontrouw. Kleuren konden twee tegenovergestelde betekenissen hebben. Wat logisch lijkt, want wie iets viert, spreekt ook over het gemis van dat ding, het streven ernaar, de behoefte. Zonder zonlicht geen nacht. Elders las ik dat honden in bepaalde geschilderde taferelen trouw symboliseerden, maar ook lust (lacht). Ik vroeg mijn oude meester hoe dit mogelijk was. ‘Ik zie geen tegenspraak,’ antwoordde hij zonder aarzelen. En inderdaad had hij een heel fijn huwelijk, met een zachte, krachtdadige, sensuele en indrukwekkend verstandige echtgenote.

BEDRICH: Rijke mensen maakten hun afkomst, affiliatie, identiteit, stand of status kenbaar door het dragen van kleuren?

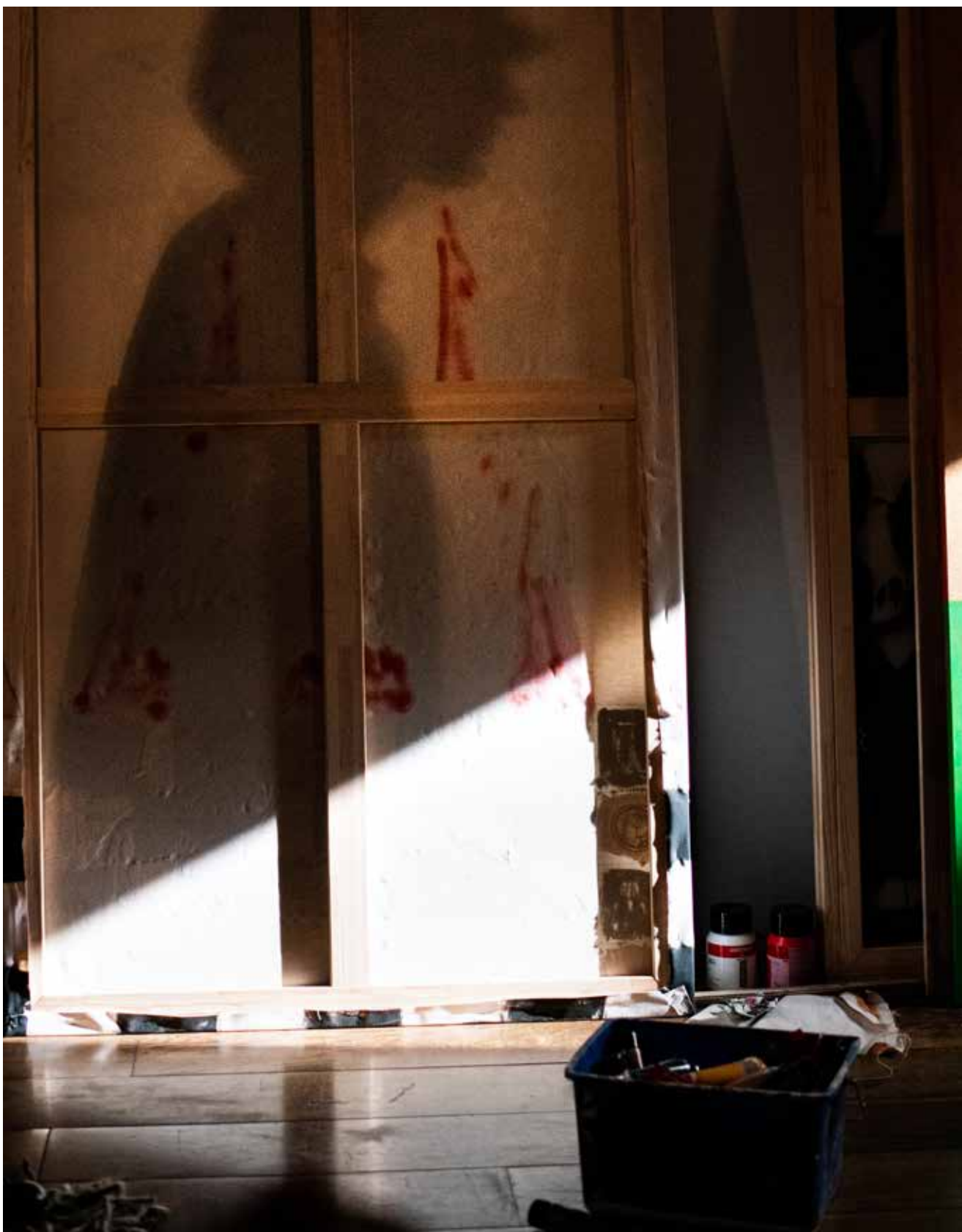
KARAL: Dat denken we.

BEDRICH: Vreemd.

KARAL: Het mooie is dat dit soms uitgroeide tot een feest van kleuren en versieringen. Eerst hadden de kleuren waarschijnlijk een functie, later kwamen ze een beetje los van hun vorm en werden ze decoratief gebruikt. Tenminste, dat leiden we af uit Froissarts beschrijving van koningin Isabella’s intrede in Parijs. Het gebeurde in het jaar 1389, op zondag 20 augustus. Twaalfhonderd Parijse burgers te paard stonden aan beide zijden van de rue Saint-Denis, die de stoet naar het koninklijk paleis leidde. Ze droegen allemaal een tuniek van groene en karmozijnrode zijde. De koningin en haar adellijke begeleidsters werden gedragen in ‘extreem rijkelijk versierde’ draagstoelen. Bij de eerste poort van Saint-Denis, die toegang verschaftte tot Parijs, was er een voorstelling van een sterrenhemel. Kinderen die verkleed waren als engelen brachten zacht een samenzang ten gehore. Onder hen waren levende mensen die personages zoals de Maagd Maria voorstelden. Maria droeg een baby die speelde met een molentje dat gemaakt was van een okkernoot. Het baldakijn met de sterrenhemel was hoog en voorzien van de blazoenen van Frankrijk en Beieren, met een stralende gouden zon. De fontein in de rue Saint-Denis was gedrapeerd met een azuren kleed geborduurd met gouden lelies. Uit de fontein stroomde een zeer goede, met honing gemengde en gekruide wijn en errond stonden rijkelijk geklede meisjes met gouden hoeden die heel toonvol zongen. In hun handen hielden ze gouden bekertjes waarmee ze wijn aanboden. En de hele rue Saint-Denis was overdekt met kameelharen en zijden stoffen, zo weelderig dat het leek of je zulke fijne stoffen zomaar voor niks kon kopen en of je in Alexandria was of Damascus. In de paleistuin waren er kooien te zien met vele hazen, konijnen en vogels die verschrikt heen en weer vluchtten en uit het struikgewas kwam een groot, wit edelhert tevoorschijn en aan de andere zijde verschenen uitstekende nabootsingen van een leeuw en een arend.

BEDRICH: Wonderlijk.

KARAL: Voor ik verder ga, moet ik opmerken dat al deze versieringen verzorgd werden door de mensen die ook de geschilderde taferelen vervaardigden. De latere opdeling in verschillende, zogenaamd fijne kunsten bestond nog niet. Volgens Huizinga waren



kunst en leven nog niet gescheiden. En de kunst om het eigen leven tot kunstvorm op te wekken, bestond volgens hem doorheen de volle middeleeuwen en kwam tot een hoogtepunt tijdens de renaissance. Pas in de moderne tijd, schrijft hij, beginnen kunst en leven uiteen te gaan en wordt de kunst niet meer genoten midden in het leven, ‘als een edel deel van het leven zelf’, maar erbuiten, ‘als een hoge vererenswaardigheid, waarheen men zich wendt in ogenblikken van verheffing en van verpozing’.

BEDRICH: Een vreemde opsplitsing, alsof niet elke dag doordrenkt kan zijn van schoonheid, natuurlijk of gemaakt.

KARAL: ‘De hartstochtelijke en gewelddadige geest, hard en tevens tranenrijk, altijd wankelend tussen de zwarte vertwijfeling aan de wereld en het zwelgen in haar bonte schoonheid, kon niet buiten de strengste vormen van het leven,’ schrijft Huizinga. De kunst is nog niet autonoom, ze vervult de onbewuste functie van een soort dromend hunkeren naar een aangename leven. Want drie paden naar een schoner leven leken er te zijn: een verzaken aan dit leven, hopen op een beter bestaan na de dood; een pogen dit leven te verbeteren, al was het maar door de deugd te betrachten in het eigen ambacht; en het pad van de droom, de literatuur, het lied en, vooral, de verfraaiing van en verheffing tot kunst van alle omgangsvormen en gebruiken. Alle belangrijke levensgebeurtenissen ‘gingen gepaard met rituelen, kostuums en versieringen die hun oorsprong hadden gevonden in oude gebruiken, maar de oorspronkelijke zin van dat alles, is reeds lang onbewust geworden, en in plaats daarvan hebben die vormen zich gevuld met nieuwe esthetische waarde’. Er ontstaan ook vormen van hoffelijkheid en beleefdheid, die de meest geraffineerde en potsierlijke vormen aannemen.

HET LEVEN VAN DE KUNSTENAAR

BEDRICH: Wat weten we eigenlijk over het leven van de kunstenaar?

KARAL: Bitter weinig, zou ik zeggen. Graag had ik meer over hem geweten. Maar over wie weet je wel iets? We kennen het werk van Plato en Nietzsche, maar wat weten we over hun leven? En hoeven we wel iets over hun leven te weten? Soms word ik gevraagd om een eulogie uit te spreken, maar wat valt er over een mens te vertellen?

BEDRICH: Toch had u graag meer over hem geweten?

KARAL: Als je iemands werk zo lang bestudeert, en zo vertrouwd geraakt met elke penseelstreek, elk afgebeeld voorwerp, elk symbool, elk opgeroepen verhaal... als je dat lang doet, bedoel ik, lijkt het soms alsof je de persoon gisteren nog hebt ontmoet en je vraagt je af hoe het vandaag met hem, haar of hun gaat. Een beetje zoals je aan je ouders of grootouders denkt, als je hen lang niet hebt gezien. Huizinga schrijft dat de middeleeuwse kroniekschrijvers de indruk geven dat hun tijdgenoten vaak weenden of tenminste hun tranen de vrije loop lieten. Hij vraagt zich af of dit echt zo was, of een soort van literaire vorm, een lichte overdrijving van een bepaalde gemoedsstemming. Froissart heeft het over wenende prinses, wenende boodschappers en wenende volksmassa's. Maar in de werken van Clément Jacques-Vossen komen ook tranen voor. Ging het dan om een algemeen aanvaarde en misschien zelfs nietszeggende stijlfiguur? Was het een soort van code? Of was het in zijn tijd gebruikelijk dat mannen in het openbaar huilden? We weten het niet. Maar soms, nadat je hier een dag lang over hebt getobd, op zoek naar aanwijzingen bij Plato, Nietzsche, Plotinus, Froissart of Huizinga, vraag je je ineens af waarom hij dan zo droevig is geweest, als hij inderdaad verdrietig was. Je zou hem willen troosten, bedoel ik.

BEDRICH: En daarom zegt u dat u soms meer over hem had willen weten?

KARAL: Ja. Soms maak ik me zorgen om een man die honderden jaren geleden al verging tot stof. Om hem en om alle andere mensen. Alle mensen die we hebben gekend, en alle mensen die we nooit zullen kennen.

BEDRICH: Wat weten we wel over hem?

KARAL: Hij leefde ongeveer vijfhonderd jaar geleden. We weten niets over zijn ambacht, maar we weten wel dat hij zelf lijsten voor zijn schilderijen maakte, dat hij lid was van een schuttersclub en dat hij rekvisieten maakte voor allerlei volksfeesten en optochten. Waarschijnlijk was hij een soort van publiek dichter, al dan niet in dienst van een soort van overheid. Hij heeft veel schilderijen gemaakt, waardoor we aannemen dat hij bepaalde privileges moet hebben genoten. Hij was ook erudiet, wat evenzeer wijst op een geprivilegieerde positie die genoeg vrije tijd liet voor scholing, waarschijnlijk door privé-tutors of enkele meesters die hem na stonden. Hij was waarschijnlijk diep religieus, maar in een tijd waarin de stijve vormen van de conventie hun greep op de enkeling hadden verloren, waardoor een vrij spel met symbolen en stijlvormen mogelijk was. Sommigen benadrukken dat niets erop wijst dat hij afkomstig was uit een bemiddelde familie. Er zijn immers ook gevallen bekend van

kunstenaars en wetenschappers die net door hun bescheiden afkomst heel leergierig en gedreven waren. Ook zijn er gevallen bekend van geadopteerde kunstenaars, in wie beide achtergronden samenkomen: een groot gemis dat hen drijft en een warm nest dat hun vrij maakt. Eerlijk gezegd weten we niets over zijn leven, het blijft gissen.

BEDRICH: Weten we waarom hij schilder geworden is?

KARAL: We weten niets over zijn beweegredenen. Ik ga ervan uit dat hij een soort van ambachtsman was, zoals ik klompen maak en jij bomen ent. Dat is wat ik zonet bedoelde: ofwel was hij bemiddeld, ofwel werd hij voor zijn werk vergoed. Want hij schijnt erg veel schilderijen gemaakt te hebben, veel meer dan we hebben teruggevonden. Er is ergens sprake van een brand in een stadhuis. Misschien zijn er toen veel werken verloren gegaan? Op al deze vragen hebben we geen antwoord.

BEDRICH: Waar leefde hij?

KARAL: Dat is ook niet duidelijk. We weten dat hij opgroeide in een kasteel in Centraal-Europa. Hij vertelt ergens dat hij als kind teleurgesteld was toen hij voor het eerst beseftte dat het gebouw geen kantelen of slotgracht met ophaalbrug had, maar toen hij later, zwerfend door het kasteel, een vergeten balzaal met beschilderd plafond ontdekte, met een wapenschild in elke hoek, ging hij toch van het gebouw houden, als een geschikt decor voor zijn sprookjesachtige dagdromen.

BEDRICH: Hij droomde dat hij een ridder was?

KARAL: Een ridder, vechtend voor een goede zaak, een verre geliefde volledig toegedaan, met een blauwe kousenband. En later een troubadour, natuurlijk, die zijn lans heeft geruild voor een penseel en zijn paard voor een ezel (lacht).

BEDRICH: En bij wie is hij in de leer gegaan?

KARAL: Dat weten we niet. Ergens spreekt hij over twee meesters. De eerste was een vrouw, Nora genaamd, die hem heeft geleerd dat alle gezichten dezelfde structuur hebben: dat je pupillen boven je mondhoeken staan, dat je mond zich bevindt ter hoogte van de onderzijde van je oren. De tweede meester was vermoedelijk een man en heette Tamsir. Van die persoon leerde hij dat elke schaduw ook een lichtbron vereist. Meer weten we niet over zijn opleiding, behalve dat hij een medeleerling

had die is doodgefallen na het eten van 294 okkernoten. Verder weten we dat hij twee broers had. Een van hen heette Theophile, wat een extra aanwijzing is voor zijn religieuze achtergrond. Zelf heette hij Clément, natuurlijk, een naam die veertien keer werd aangenomen door de paus, het hoofd van de toenmalige Katholieke kerk.

BEDRICH: Bevat zijn werk verwijzingen naar een geloofsovertuiging?

KARAL: Ongetwijfeld. Al moet er wel een soort van vrijheid geheerst hebben met betrekking tot het gebruik van de symbolen, zoals ik hoger aangaf. Aanvankelijk zullen veel symbolen beantwoord hebben aan een strikte code, maar later zijn ze losgekomen van hun functie, hun rol of hun betekenis. We bespeuren een soort vrijheid, al weten we niet of die persoonlijk was, tegen het geldende culturele klimaat in, of net kenmerkend voor zijn tijdperk. We weten bijvoorbeeld niet of de vos, die vaak in zijn schilderijen voortkomt, louter verwijst naar zijn naam, of ook een algemene betekenis had waar hij, wegens zijn naam, op een vrije manier mee omging. Overigens weten we ook niet of ‘Vossen’ zijn echte naam was of een pseudoniem, voortvloeiend uit de mogelijk bredere symboliek van het dier of zijn afbeelding. Misschien stond de vos symbool voor de kunstenaar, de vrijbouter, de ridder of de troubadour? We weten het niet.

BEDRICH: Er is veel wat we nog niet weten.

KARAL: Wat me verheugt. Het is een mooie oefening over een bepaald onderwerp op te sommen wat we er nog niet over weten. Elk onderwijs zou zo moeten starten.

HET RIDDER-IDEAAL

BEDRICH: Wat is een ridder?

KARAL: Je kan het vergelijken met onze reizende gezellen.

BEDRICH: Vaklieden die rondtrekkend hun diensten aanbieden?

KARAL: Zoiets, maar dan vergezeld van een handig legertje. Zoals de ridder die geïnterviewd wordt door Froissart en vertelt hoe hij enkele kastelen heeft veroverd om zichzelf een stabiel inkomen te verschaffen.

BEDRICH: Een inkomen?

KARAL: De boeren, jagers en vissers in de omtrek zijn schatplichtig aan het kasteel. De kasteelheer heeft recht op een deel van hun oogst of opbrengst. Als je dit goed aanpakte, kon je van de opbrengst ook rondreizen met een legertje.

BEDRICH: Dat begrijp ik niet goed.

KARAL (lacht): Ik ga een beetje te vlug. Ik zal het trager uitpakken. Laten we beginnen met Huizinga. ‘Het is een wonderlijke kleuring der wereld, het ridder-ideaal,’ schrijft hij. ‘Het is een kleur die niet goed houden wil.’

BEDRICH: Citeert u hem nu letterlijk?

KARAL: Ik ken het hele boek uit het hoofd. Ik vind het heel mooi. Er gaat een zware loomte vanuit, maar ook een frisse snedigheid, een ketterse spot met de kerk en een nauwelijks verholen erotische belangstelling, dit alles samengesmeed in een kleurrijke, vermoedelijk grotendeels zelf uitgevonden taal die zich in mij zingt als een lied. Het boek troost me. Als ik Huizinga zing, ben ik niet alleen.

BEDRICH: Dat lijkt op een gevoel dat ik ervaar als ik naar een goed gesnoeide, volwassen boom kijk. Onlangs zag ik een boom die zowel kersenboom als appelboom was, prachtig uitgegroeid met twee evenwaardige kruinen. Het vakmanschap dat daaruit spreekt, wijst op veel toewijding, echte aandacht en geduldig experimenteren.

KARAL (lacht): Een schrijver deelt zijn, haar of hun gedachten meer dan een schilder of een musicus, soms lijkt het alsof ze in je hoofd denken. Er is geen kloof meer tussen je eigen gedachten en die van de ander, ze kunnen elkaar naadloos en onbespied aftasten.

BEDRICH: Wat bedoelt hij met een ‘wonderlijke kleuring der wereld’?

KARAL: ‘Het is alsof de geest van deze schrijvers,’ vervolgt hij, sprekend over kroniekschrijvers – die hij hier chronisten noemt –, ‘de ridderlijke fictie aanwendt als een correctief op de onbegrijpelijkheid, die hun tijd voor hen had. Het was de enige vorm waarin zij de gebeurtenissen konden begrijpen. In de werkelijkheid waren zowel de oorlogen als de staatkunde van hun tijd uiterst vormeloos, schijnbaar onsamenhangend.’

BEDRICH: Zoals altijd?

KARAL (lacht): Dat is een feit dat zeker is. Volgens Huizinga was het ridder-ideaal de vorm die de middeleeuwer gebruikte voor een omgang met de onbevattelijke gang van zaken in de wereld. De wereld deed zich voor als een droom, buiten bereik, onverklaarbaar, onvoorspelbaar. Als reactie gebruikten ze een sjabloon om ernaar te kijken of over te denken en spreken. Dat was het ridder-ideaal. Maar zo kreeg je een verdubbeling van de droom, in een wereld waarin empirische studie en het streven naar een wetenschappelijke of technologische greep op de wereld vrijwel geheel ontbraken. De vrome, oprechte ridder lijkt een tegengewicht voor de daadwerkelijke amorele, inconsequente werkelijkheid. Zijn deugd staat voor een standvastigheid die overal ontbreekt. Zijn liefdestrouw wordt verzonnen vanuit de vigerende, ongebreidelde seksuele vrijheid in alle standen, ondanks het verzet van de kerk.

BEDRICH: Wat bedoelt u daarmee?

KARAL: 'In de grond,' schrijft Huizinga, 'bleef ook onder de hogere standen het liefdeleven bijster ruw. De dagelijkse zeden waren daarbij nog van een vrijmoedige onbeschaamdheid, die latere tijden verloren hebben.'

BEDRICH: Wat is het verband met de schilderijen van Clément Jacques-Vossen?

KARAL: Zijn werk is duidelijk doordrenkt van het ridder-ideaal. Gold dit ook voor zijn tijd? Dachten zijn tijdgenoten op dezelfde manier? Paste hij een algemeen aanvaarde vorm toe? Of speelde hij ermee? We weten het niet. Toch lijkt het me geoorloofd te veronderstellen dat hij het ridder-ideaal gebruikte als richtsnoer in een persoonlijk leven dat hij als onbestuurbaar ervoer, net zoals de middeleeuwers voor hem, maar dan niet op maatschappelijk, maar persoonlijk vlak. Anderzijds kan hij het ridder-ideaal ook louter aangewend hebben als visueel motief en reden voor een bepaald kleurgebruik.

BEDRICH: Beide hypothesen hoeven elkaar niet uit te sluiten?

KARAL: Dat geloof ik. Want ook het schilderen zelf, zoals elk ambacht, is natuurlijk een manier om greep te krijgen op het eigen leven door het te richten, te verdiepen en te verrijken.



BEDRICH: Als ik me niet vergis komt de aartsengel Michaël vaak voor in zijn werk?

KARAL: Het ridder-ideaal was nauw vervlochten met een christelijk geïnspireerd heilsdenken, het kwam er gedeeltelijk uit voort, of het was erdoor besmet. Dat valt moeilijk uit te maken. Mensen volgen elkaar na, ze imiteren modellen. Daarom zijn ze geneigd tot heldenverering. Door hun lange kindertijd raken ze gewend aan het opkijken naar anderen die de dingen beter en sneller lijken te doen. En graag verzinnen ze helpers die hun schijnbaar aangeboren minderwaardigheid moeten compenseren. De aartsengel Michael is een soort verdubbeling van God, die hem moet helpen tegen het kwaad, alsof ook de almachtige een steuntje kan gebruiken. Deze figuur raakte verstrengeld met een mythische heilige, Sint-Joris, die ergens in Afrika of het Midden-Oosten geleefd moet hebben, gehuld in een groen gewaad, het kwaad bevechtend met een lans of zwaard.

BEDRICH: Een rechtvaardiging voor geweld?

KARAL: Anders dan de wijze in het Taoïsme, die niet handelt en niet spreekt. Anders dan een zittende Boeddha. Anders dan Christus, die zijn leven geeft.

BEDRICH: Waarom draagt hij een groen gewaad?

KARAL: Vermoedelijk vond het christendom een oorsprong in Ethiopië en nadien Egypte. De oppergod Osiris is groen, omdat hij terugkeert naar dit leven, als het graan. Hij wordt vermoord door zijn broer, die hem in veertien stukken verdeelt en verspreidt over de wereld, opdat Osiris' vrouw Isis hem niet zou kunnen helen. Maar de gevleugelde Isis, geholpen door haar zus, kan alle delen terugvinden, naait ze aan elkaar en kan Osiris nog één keer tot leven wekken, lang genoeg om haar een zoontje te schenken, Horus. Isis en Maria zijn één, van zachte volharding gemaakt, helend, leven brengend. Ze bezielen alles, dat anders koud en hard zou zijn. Horus is de heroïsche temmer van de monsters in de Nijl: krokodillen, draken, schorpioenen en andere slangachtigen. Hij groeit op zonder vader, zodat hij geen deksel boven het hoofd heeft. Zo kan hij zijn vaders gelijke geworden, zoals Michael, 'Wie Gelijk Is Als God'.

BEDRICH: Wat stellen de krokodillen voor?

KARAL: Het kwade, het duistere, het ongetemde, het vormeloze, het vreemde, das

Ungeheure, zoals Nietzsche het noemde. Maar ook het kwaad in jezelf, en daardoor ook de vaderfiguur, de norm, de wet die je belet vrij te denken en te handelen.

BEDRICH: Opnieuw twee tegengestelden?

KARAL: Horus wordt niet klein gehouden, in elk geval. Hij mag vrij handelen. Zoals iedereen in de middeleeuwen, eigenlijk. Zolang ze maar een soort van vroomheid voorwendden, een nederig dienen van God, trouw aan een zogenaamd onbereikbare jonkvrouw, die Maria of Isis heette.

BEDRICH: Het lijkt alsof je alle verhalen laat samensmelten.

KARAL: Volgens Huizinga ging het ridder-ideaal, lang voor de zogenaamde renaissance en haar terugkeer naar de antieken, bij vele krijgsheren of edellieden ook samen met een bewondering voor grote veldheren als Alexander, Hannibal en Caesar.

BEDRICH: Het ridder-ideaal was een deksel dat op alle potjes paste.

KARAL: Zoiets (lacht).

PLOTINUS

BEDRICH: U noemde een boek over de middeleeuwse filosofie?

KARAL: Bij de Vondst hoorde ook een dun, bijna onbetekenend boekje, dat verrassend genoeg onmisbare aanknopingspunten bevat voor een beter begrip van Clément Jacques-Vossens stijl. Hoe kunnen we die stijl omschrijven? Meteen valt de ontvleesdheid op van de figuren en de wereld. Alles lijkt iel, dun, mager, vlak. Maar waarom? Was de wereld waarin hij leefde vlak geworden, zonder diepte? Dat zou kunnen, maar hoe moeten we ons dat voorstellen? Door naar de schilderijen te kijken, kan je zeggen. Maar dat is hetzelfde als beweren dat een romanpersonage goed beschreven is, terwijl het uitsluitend uit die beschrijving bestaat. We kunnen de schilderijen niet beschouwen als betrouwbare getuigenissen.

BEDRICH: Volgens u lijkt de afwezigheid van volume te berichten over een wereld zonder lichamen?



KARAL: Ja. Al weet ik niet hoe we dit moeten opvatten. De eerste mogelijkheid is de vreemdste: namelijk dat Jacques-Vossen in een platte wereld leefde. Maar wat voor wereld was dat dan? Leed hij aan een oogaandoening? Leefde hij in isolatie? In een soort Grot van Plato, waar hij alleen slagschaduwen van de werkelijkheid zag? Soms ben ik geneigd dit te geloven. Zijn werk spreek van een grote eenzaamheid. We zien geen spelende of feestende mensen, geen bruiloften of andere vieringen. Meestal gaat het om solitaire figuren, bevroren in een platte wereld. We weten dat hij opgroeide in een kasteel: een buitenmaatse woonruimte, geschikt voor een grote groep bewoners. Ervoer hij een soort van leegte? Zag hij het echte, vrolijke, wriemelende leven alleen van ver, doorheen een venster?

BEDRICH: Waarbij het leven, het echte leven, zich buiten zijn bereik bevond, als in een aquarium?

KARAL: Zoiets. Natuurlijk is dat altijd het geval met kunstenaars, die zich een leven lang verdiepen in hun vak, maar ze geven daar niet altijd op zo'n dwangmatige manier uitdrukking aan. Ze verzinnen of creëren een alternatieve wereld, bedoel ik.

BEDRICH: Zoals het ridder-ideaal?

KARAL: Bijvoorbeeld. Maar waarom zijn de ridders hier zo plat en verstijfd, als speelkaarten bijna?

BEDRICH: Om te benadrukken dat het schilderijen zijn, geen nabootsing van de werkelijkheid?

KARAL: Dat is zeker mogelijk, en allicht een van de meest aannemelijke verklaringen. Maar er is nog een andere reden denkbaar, al vrees ik dat ik die nooit bevroed zou hebben zonder het boekje waarover ik het nu wil hebben. Het is een dun boekje, zoals ik al zei, geschreven door een man die André Grabar heette. Ik hou van zijn aanpak: 'De overwegingen die ik hier aanhaal vormen geen doctrine,' schrijft hij, 'maar kunnen dienen als uitgangspunt voor een uitwisseling van ideeën, nu of later.' Volgens hem was de middeleeuwse figuratie er niet op gericht de werkelijkheid weer te geven – die immers een schaduwwereld was, een flauwe afspiegeling van een hogere werkelijkheid –, maar juist een beeld op te roepen van die hogere, meer wezenlijke wereld, onzichtbaar van nature, maar werkelijker dan het hele aardse gebeuren. En sinds het eind van de Oudheid, vervolgt hij, 'wordt geprobeerd in het beeld zelf

aanwijzingen te verwerken over de manier waarop ze door de toeschouwer benaderd moeten worden.’ Dat kunnen symbolen of tekens zijn, maar ook een wegtoveren van ‘mogelijke raakpunten tussen de figuratie en de materiële wereld: het volume, de ruimte, het gewicht, de gebruikelijke vormverscheidenheid, beweging en (natuurlijke) kleur. Zo ontstonden aan het eind van de Oudheid een iconografie en een stijl die ‘de ogen van de geest’ wilden openen: de aandacht van de toeschouwer afwenden van het wereldse en richten op het bovenzinnelijke.

BEDRICH: En Jacques-Vossen maakte deel uit van deze traditie?

KARAL: Dat is een van onze veronderstellingen.

BEDRICH: En uw eerdere opmerkingen over zijn vermoedelijke isolement en afstandelijke blik op de wereld?

KARAL: Ik zie geen tegenspraak. Beide motieven kunnen zelfs samenvloeien en elkaar versterken. Isolement kan een gevolg zijn van een spirituele levenshouding, net zoals een geestelijk leven een vruchtbare grond kan vinden in een vermogen tot afzondering. ‘Als je God wil kennen,’ schreef de Heilige Basilius in de vierde eeuw, ‘scheid je dan van je lichaam en de menselijke zintuigen, neem afstand van de aarde, de zee, de hemelen, vergeet de uren en het ritme van de geordende tijd, stijg boven de ether en de sterren, met alle schoonheid, de grootsheid, de regelmaat en de weelde van de rust en de beweging die de verhoudingen tussen de sterren regelen en, als je dit hebt overstegen, aanschouw louter met je geest de schoonheid die daar heerst: hemelse legers, engelenkoren, aartsengelen... (...) en tenslotte, verheven boven alles wat geschapen is en je geest hiervan afwendend, kan je kennismaken met de onbeweglijke, onveranderlijke, eenvoudige, goddelijke aard: licht, deugd, grootsheid, glorie, goedheid, schoonheid. Ziehier de Vader, ziehier de Zoon, ziehier de Heilige Geest.’

BEDRICH: Wat is het verband met de vorm van de schilderijen?

KARAL: De vorm belet ons de schilderijen te verwarren met een afgebeelde werkelijkheid. Hun waarde berust niet in een geslaagde mimesis, maar in het oproepen van een dieper liggende werkelijkheid. Hierin schuilt de grond voor Plato’s afwijzing van de mimesis: wat hebben we aan de afbeelding van een wereld van verschijnselen die zelf een flauwe afschaduwing is van de Vormenwereld? Er vindt een

verdubbeling van de leugen plaats, die de waarheidlievende alleen op een dwaalspoor kan brengen. En Plato had gelijk, de doxa, de oppervlakkige mening van het volk, is een versleten lappendeken van impressies, vooroordelen, en onjuistheden. Het volk weet wanneer het honger heeft en wanneer het belogen wordt, maar het ziet geen uitweg. Daarom heeft het altijd een sjabloon nodig, zo lijkt het.

BEDRICH: Een ridder-ideaal.

KARAL: Een pasklare denkvorm.

BEDRICH: En hoe toont zich dat in de vorm van de schilderijen?

KARAL: Grabar somt de volgende vormeigenschappen op: 1) Het in één vlak trekken van het beeld: geen perspectief, geen vergezichten, geen volume. Het licht is egaal en diffuus, er zijn geen schaduwen, tenzij schaduwen die geworpen worden door verschillende lichtbronnen. 2) Een polyfocale aanwezigheid van details die zorgvuldig weergegeven worden en even aanwezig lijken als het centrale motief. 3) Omgekeerd perspectief: voorwerpen worden groter naarmate ze verder van de toeschouwer verwijderd zijn, of stralend perspectief: de voorgestelde voorwerpen lijken zich te verspreiden vanuit het centrum. 4) De personages en voorwerpen bevinden zich in een vlak dat parallel is aan de boord van het schilderij, ook al kunnen ze soms op elkaars voeten staan of op een meubel leunen. Ze lijken gewichtloos te zweven. Gebrekkige pogingen tot modellering (weergave van volume en lichtinval) lijken te wijzen op een soort van blindheid of onhandigheid van de kunstenaars, maar creëren figuren die zich lijken te onttrekken aan de aardse wetten en zo deel uitmaken van een ‘transparante’ wereld, zoals Plotinus het uitdrukte. 5) Een transparante wolk van licht die de personages lijkt te omvatten zonder volume te hebben of te scheppen en enkel zichtbaar is door een gloeien van de personages. 6) Composities die een zekere geometrische regelmaat hebben en zo een homogene, statische wereld scheppen.

BEDRICH: En die stijl was gewild, hij kwam niet voort uit onvermogen?

KARAL: Waarschijnlijk heerste er een soort van misprijzen voor de empirie, die weinig vooruitgang leek te brengen in de nasleep van een uiteenbrokkelend wereldrijk. De antieke samenlevingsvormen waren verwoest, de Romeinse cultuur was krachteloos geworden. De oude wereld was weer uiteengevallen in gemeenschappen zonder traditie. En in die ontmande baaierd groeide het geloof in één regelgevende God,

die echter weinig technologische vooruitgang in het vooruitzicht stelde. Pas toen de filosofen Aristoteles herontdekten kon het kapitalistische wonder zich traag ontvouwen en de wereld een nieuwe schijnrichting geven. Misschien ging het om onvermogen, misschien ging het om een primitieve poging te ontsnappen aan het louter zintuiglijke, de gangbare mening, het oppervlakkige.

BEDRICH: Vaak staan de figuren van Clément Jacques-Vossen in een inktplas.

KARAL: Ja, ze krijgen een soort van schaduw die hun aanwezigheid bevestigt, ook al zijn ze vlak en hebben ze geen echte bodem om op te staan.

BEDRICH: Soms is de achtergrond zichtbaar doorheen de lege oogkassen van de figuren of de maskers.

KARAL: De achtergronden worden vaak gebruikt om invulling te geven aan delen van het lichaam, waardoor het gebrek aan volume wordt beklemtoond. Op de grond rustende helmen vormen een uitzondering. Daar bieden de kijkopeningen meestal een blik op een duistere binnenzijde. Dit versterkt de indruk dat de wereld niet meer is dan een flinterdun vlies dat ons scheidt van een peilloze nacht.

BEDRICH: De achtergronden bieden geen perspectivische diepte, maar meestal is er wel een horizonlijn, die het beeld van een landschap oproept. Maar het is een artificieel landschap, een decor voor een theatrale ontmoeting van enkele gedeeltelijk doorzichtige tarotkaarten.

KARAL: Dat had ik nog niet gezien! Maar je hebt gelijk. Het is een droomlandschap, tevoorschijn getoverd met zijwaarts kantelende beelden van een toverlantaarn. Hoe je het ook bekijkt, het beeld van Plato's grot lijkt altijd terug te keren. Al brengt dit ons niets bij over de intenties van de kunstenaar.

PLATO

BEDRICH: Wat bedoelt u?

KARAL: Als ik de boeken van Nietzsche en Plato goed begrijp, zijn ze elkaars tegenpolen. In een poging het wereldse bestuur buiten het bereik van het plebs te



houden, postuleert Plato een échte wereld aan gene zijde van de zichtbare, waarin we leven. Alles wat we menen te weten, is gebaseerd op drogbeelden, alleen filosofen kunnen de ware wereld zien, die zich onder meer manifesteert in de wiskunde en in de bewegingen van de hemellichamen. Volgens Nietzsche was Plato daarom een baanbreker voor het Christendom, dat de zuurtigheid van het huidige leven rechtvaardigde door de belofte van een leven in het hiernamaals. Plato, schreef Nietzsche, maakte van de ware wereld een leugen en leidde een omkering van alle waarden in, en zo een ontwaarding van het leven zelf. En inderdaad zien we dat de ontvlezing van de afgebeelde werkelijkheid in de Byzantijnse en middeleeuwse kunst gepaard ging met de groeiende invloed van het christendom, dat levensvijandig is en alle lichamelijkheid probeert te onderdrukken. En Plato, of Plotinus, konden ze daarbij goed gebruiken.

BEDRICH: Kunt u daar een voorbeeld van geven?

KARAL: In *Phaedo* laat Plato Socrates zeggen: ‘Ontelbare rusteloosheden brengt ons het lichaam, omdat het verzorging vereist. Ook ziekten, als die ons overvallen, belemmeren onze jacht naar de waarheid. Het lichaam vervult ons van liefde en begeerten en angsten en allerlei schijn gestalten en beuzelarij, zodat, volgens het gewone gezegde, het ons inderdaad en werkelijk onmogelijk wordt gemaakt ooit enig inzicht te verkrijgen. Want oorlogen, oproeren en gevechten... worden door niets anders veroorzaakt dan het lichaam en zijn begeerten. Want om bezit van geld breken alle oorlogen uit; en geld verdienen, daartoe worden wij gedwongen wegens ons lichaam en de slavendienst daaraan bewezen. En dientengevolge houden wij geen tijd over voor filosofie. En het ergste van alles is dit: wanneer het lichaam ons een ogenblik vrijlaat en wij onze aandacht schenken aan een of ander vraagstuk, komt het bij ons onderzoek overal storend tussenbeide en verwart en verschrikt ons, zodat het ons belet de waarheid in het oog te vatten. Daarmee is inderdaad bewezen dat wij, als wij ooit iets zuiver willen weten, ons moeten bevrijden van het lichaam en met de ziel alleen de dingen zelf beschouwen.’

BEDRICH: Mij lijkt het juist omgekeerd. Alleen door te handelen, bijvoorbeeld door een ambacht te beoefenen, kunnen we iets leren over de wereld.

KARAL (LACHT): God beware ons voor de hoofdmensen!

BEDRICH: Maar dit leert ons natuurlijk niets bij over de intenties van Clément Jacques-Vossen.

KARAL: Waarschijnlijk zullen die altijd buiten ons bereik blijven. In het *Liber Amicorum* dat aan hem is gewijd, schrijft een dame die hem kende: ‘Ik vroeg hem wat het rooskleurige kasteel temidden van het Terkameren Bos betekende. Het beeld vormde een verbinding tussen mijn te gesuikerde, pop verbeelding en zijn middeleeuwse thematiek. “Ik zou het niet weten,” antwoordde hij. Ik vergaf het hem, want als kunstenaars voelen we ons aangetrokken door beelden die we niet begrijpen en waarvan we het mysterie moeten behoeden.’

BEDRICH: Hij beleed zelf een soort van niet-weten?

KARAL: Daarom was hij schilder, vermoed ik.

BEDRICH: En leren de Platoonsche opvattingen ons iets over de Byzantijnse of middeleeuwse kunst?

KARAL: Evenmin, denk ik. ‘Natuurlijk,’ schrijft Grabar, ‘bestaat er geen Byzantijnse auteur die geprobeerd heeft de stijl van een kunstwerk uit zijn tijd te analyseren, en het zou vergeefs zijn te zoeken naar teksten die welk verband dan ook zouden vaststellen tussen de tekening of de compositie van een schilderij en de definities van God en het hemelrijk.’

BEDRICH: Net zoals bij Plato, eigenlijk, die de mimetische kunst van zijn tijdperk leugenachtig en misleidend vond.

KARAL: Plato doet denken aan een volksmenner die het qua populariteit moet afleggen tegen een charmezanger.

BEDRICH: Een beetje zoals onze Nieuwe Geletterden, die neerkijken op het ambacht.

KARAL: En juist hierin schuilt het Platoonse mysterie.

BEDRICH: Wat bedoelt u?

KARAL: Plato hield ook niet van de letteren. Geschriften zijn dood, schreef hij, omdat je er niet mee kan discussiëren. Daarom schreef hij dialogen.

BEDRICH: Dat vertelde u hierboven al. Hoe klinkt het precies bij hem? Hebt u Plato ook gememoriseerd?

KARAL (lacht): ‘Iemand die meent kunst te hebben nagelaten in schrift, en ook hij die aanvaardt dat er iets duidelijk en bestendigs uit lettertekens zal tevoorschijn komen, is vervuld van grote dwaasheid. (...) Dit gevaar brengt immers de schrijfkunst mee, feitelijk evenals de schilderkunst. Want ook de voortbrengselen daarvan staan als levend voor ons, maar wanneer je hun iets vraagt, bewaren zij een plechtig stilzwijgen. Zo ook het geschreven woord. Men zou kunnen menen dat het spreekt, als had het verstand. Maar als je uit leergierigheid iets over het besprokene vraagt, zegt het altijd hetzelfde.’

BEDRICH: U brengt me in verwarring met uw geleerdheid.

KARAL: En in al Plato’s dialogen is iemand aan het woord die een gesprekspartner aan het twijfelen brengt, alsof deze twijfel het doel is. Bovendien had Plato wél een lichaam. Mannen hebben nog een lichaam. Ze worden verliefd, ze drinken, ze vallen in slaap, ze zijn mooi, ze betoveren ons, ze zetten ons aan tot grote daden, ze maken ons verdrietig, ze doen ons schrijven, zingen en dansen. De liefde brengt alles in beweging. Wanneer we in *Symposium* kennismaken heeft hij zich pas gewassen en draagt hij, tegen zijn gewoonte in, sandalen. ‘Daarom heb ik me zo opgedoft,’ zegt hij, ‘om schone jongelingen tegemoet te treden.’ Iets later vraagt een spreker een beetje uitstel omdat hij de hik heeft. Dat is toch vreemd? Het lichaam wordt benoemd en bezongen, maar tegelijk wordt het onwerkelijk verklaard. Bevinden we ons hier op een keerpunt? Gaat het ontstaan van stadstaten en grote rijken noodzakelijk gepaard met een ontkenning van het lichaam, van de enkeling met al zijn ledematen, ingewanden, slijmen, huid en haar? Tot de grote rijken imploderen en de middeleeuwen moeten dromen over vrome en heldhaftige ridderlijke enkelingen in een wereld waarin de lijven etteren en zweren, tegen elkaar botsen, over elkaar wrijven, op elkaar inhakken? Ik weet het niet, het is een mysterie.

Eigenlijk vinden we dezelfde dubbelheid in de schilderijen van Jacques-Vossen. Want soms worden de dingen wél gemodelleerd, soms krijgen ze wel volume. Wangen bollen op, neuzen groeien, oren gloeien. Het lijkt alsof het dunne, platte bestaan van zijn bordkartonnen figuren op het punt staat open te bloeien, tot leven te komen, driedimensionale vormen aan te nemen.

BEDRICH: U ziet een gelijktijdig bezingen en ontkennen van het lichaam?

KARAL: Misschien. Maar dat alles in een lied, in een wankle kroniek, een spiegelpaleis.

BEDRICH: Wat bedoelt u?

KARAL: Als je Plato’s ideeën navertelt of samenvat, ontdoe je ze van hun vorm. Maar de vorm van zijn dialogen vervolledigt de ideeën door ze op losse schroeven te zetten.

BEDRICH: Dat begrijp ik niet.

KARAL: Plato is een troubadour, een liefdeszanger, een verteller van verhalen. De dialoog *Symposium* verhaalt over een banket waar verschillende mannen over Eros, over de Liefde hebben gesproken. Maar wie doet verslag van dit banket? Niet Plato, maar Appolodorus, die het verhaal heeft gehoord van Aristodemus, een onooglijk mannetje dat altijd blootsvoets ging en het banket in kwestie zestien jaar eerder heeft bijgewoond. Appolodorus vertelt het verhaal aan Glauco tijdens een wandeling.

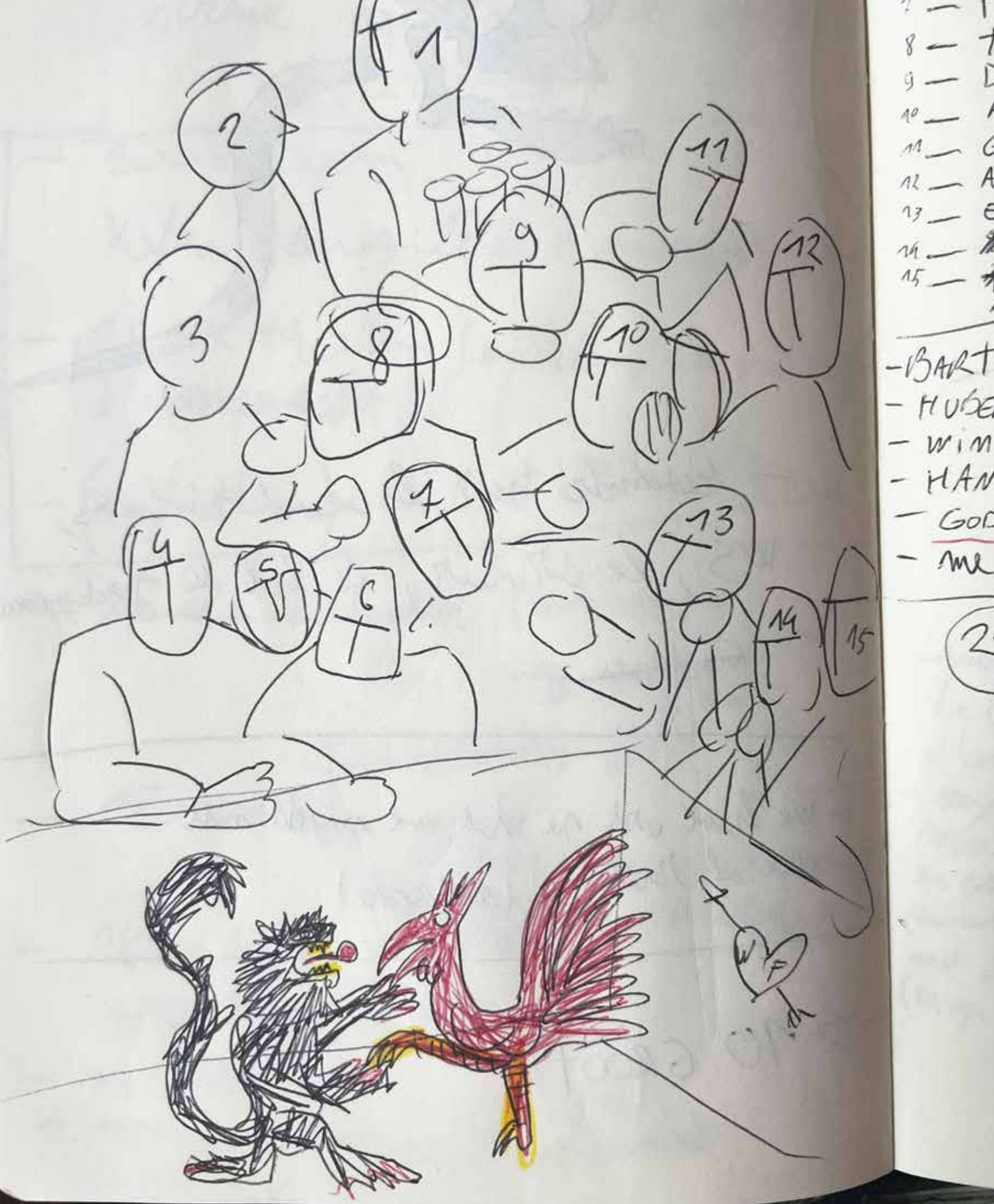
BEDRICH: Ik begrijp niet wat u bedoelt.

KARAL: In de dialoog *Phaedo* wordt bericht over de gifdood van Socrates. Het verhaal wordt verteld door Phaedo, die Socrates als vriend heeft bijgestaan tijdens zijn laatste uren. Zijn gespreksgenoot heet Echecrates. ‘Wie waren er zoal aanwezig, Phaedo?’ vraagt Echecrates. En Phaedo antwoordt: ‘Van de mensen uit de stad waren er Appolodorus en Critobulus met zijn vader, verder Hermogenes en Epigenes en Aeschines en Anisthenes. Ook Ctesippus was er uit Paenia en Menexenus en nog enkele anderen uit de stad. Plato was, geloof ik, ziek.’

BEDRICH (lacht): Ik zie wat u bedoelt. Plato was er niet bij, maar of hij ziek was weet Phaedo niet zeker, ook al vloeien zijn woorden uit de stylus van Plato.

KARAL: We zijn nooit zeker, bij Plato (lacht). En met Jacques-Vossen is het al niet beter gesteld. Hij blijft ons verbazen.

Montagne de Miel, 26 november 2025



CAMARADE DE ROUTE

Ce qu'il y a de beau
réside dans l'énergie semblable qui nous anime,
dans l'envie de faire.

Chaque rencontre, dans son atelier,
est l'occasion d'écouter une histoire,
du personnel au folklorique.

Au fil des années,
il a su développer un langage,
des formes, des anecdotes...

Une œuvre indissociable de son auteur.
La force de ses autoportraits
réside dans le regard porté sur autrui
qu'ils contiennent.

La qualité première de l'œuvre de Clément
se trouve dans l'authenticité
de sa démarche.

Il faut, je crois, beaucoup de courage
pour affirmer ce que l'on aime
et qui l'on est.

HADRIEN LOUMAYE

« CLÉMENT JACQUES-VOSSEN, MON COMPAGNON D'ART ET D'ÂME FIDÈLE »

Il advint, il y a dix années pleines, que je croisai le chemin de messire Clément, lors d'une foire d'art que l'on disait abordable. Ce ne fut point hasard, mais volonté des astres, car tous deux estions animés du mesme feu : amour profond des œuvres et des choses belles.

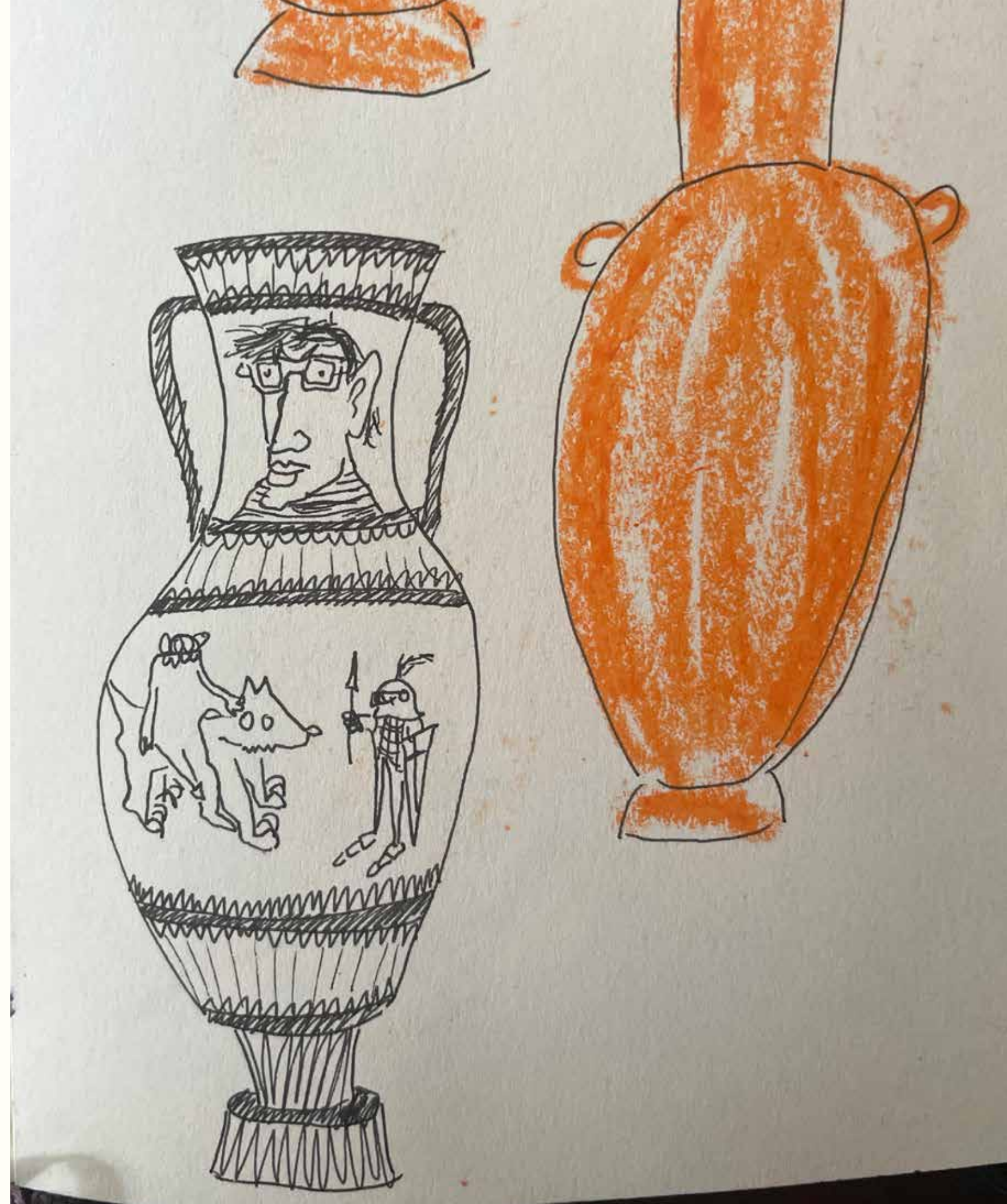
À peine avons-nous dix-huit ans que déjà, ensemble, nous servions en ce lieu de couleurs et de foules. Clément estoit d'humeur tranquille, souvent perché en ses pensées, mais sa compagnie estoit des plus agréables : douce, sincère et fort attachante.

Le temps passa, et nos vies, comme rivières, se croisèrent à maintes reprises, tantôt au détour d'une ruelle, tantôt en taverne un soir bruxellois. Ce dernier soir fut moins sage, plus fantasque, puis silence et éloignement s'en suivirent.

Mais le destin, malin et fidèle, ramena Clément à ma route, par l'entremise d'une dame amie. Me trouvant désormais marchande d'art, je travaillois encore en cette foire d'autrefois ; mais Clément, lui, cette fois-ci, y estoit artiste. Je portai ses œuvres, et ce fut merveille : grand succès et liesse partagée.

Depuis lors, s'est tissé entre nous un lien bien singulier, ni tout à fait d'amitié, ni seulement de métier. Une fraternité d'âme, faite de tendresse, de vérités dites sans détour, de chamailleries légères, mais aussi d'un profond respect. Un amour discret, parfois difficile à dire, mais toujours présent.

Entre l'art, les années, et l'indicible, demeure ce compagnonnage rare, dont je rends aujourd'hui humblement mémoire.





J'achetai il y a quelques mois à Londres, comme à mon habitude dans le museum shop après avoir vu une expo, un petit livret ludique et marrant dont le titre m'appella immédiatement: *Weird Medieval Guys*. Rentrée à l'hotel, je le montrai à Natalia, qui me confirmai mon intuition « C'est Clément ! ».

Ma première interaction avec Clément était en 2021 répondant a une de ses stories Instagram, je lui demandai qu'était ce château fort gonflable rose bonbon au milieu du luxueux bois de la Cambre, une image qui combinait mon imaginaire très pop et sucré, avec ses thématiques médiévales. Il me répondit « I have no idea ». Je lui pardonnai, en tant qu'artistes on est attirés par des images qu'on ne comprend pas toujours et dont il faut garder le mystère. Mystère et curiosité c'est ce qui m'intriguait chez Clément, que je connu un mois plus tard lors d'un vernissage chez Wouters (à l'époque Walburger Wouters), surtout quand je l'aperçus avec une chemise en satin noir à fleurs un peu baroques avec un collier doré au dessus. « Alors là, j'ai pas compris, » je me disais (d'ailleurs j'attends encore qu'elle apparaisse dans une peinture un jour).

Ce qui se passa après ce jour est histoire – the rest is history, dira-t-on. Deux jeunes peintres aux personnalités excentriques, où les explosions des feux d'artifices, étincelles ou poudre à canon sont difficiles à cerner, mais où le respect et la fascination règne. Nous n'avons jamais compris qui en fin de compte était le fameux Fou du tarot de Marseille. Au debut D., parfois moi, parfois Clément, qui sait, peut être c'est bien ça qui fait de nous d'être et d'avoir été tous amis, de reconnaître dans les autres ces aspects que nous ne savons ou voulons pas développer. Je dois à ce drôle de garçon beaucoup même si je préfère le titiller et me chamailler avec lui, par plaisir de jeunesse partagée, par humour et légèreté, par envie d'éclater en mille morceaux l'armure de ces peintures de chevalier qui tous nous l'ont fait connaître et nous ont introduit à tant d'histoires, puis racontées. Car derrière ces charmantes apparences, Clément n'est qu'un drôle de garçon medieval, un barde qui nous en chante (terriblement faux) de toutes les couleurs !

TOVEREN MET CLEMENT in een onttoverde wereld

Eindelijk is de zon hoog boven de kim gerezen, en hare stralen verlichten de velden met heldere kleuren, als in zijn ledikant tussen de satijnen lakens de prinselijke skilder Clément verstoord door een hels krakeel ontwaakt. Het kabaal is afkomstig van de radeloze kraai, die boven in het bronsgroen eikenhout krast omdat meters lager de vos de hem sluw ontstolen kaas binnensmikkelt.

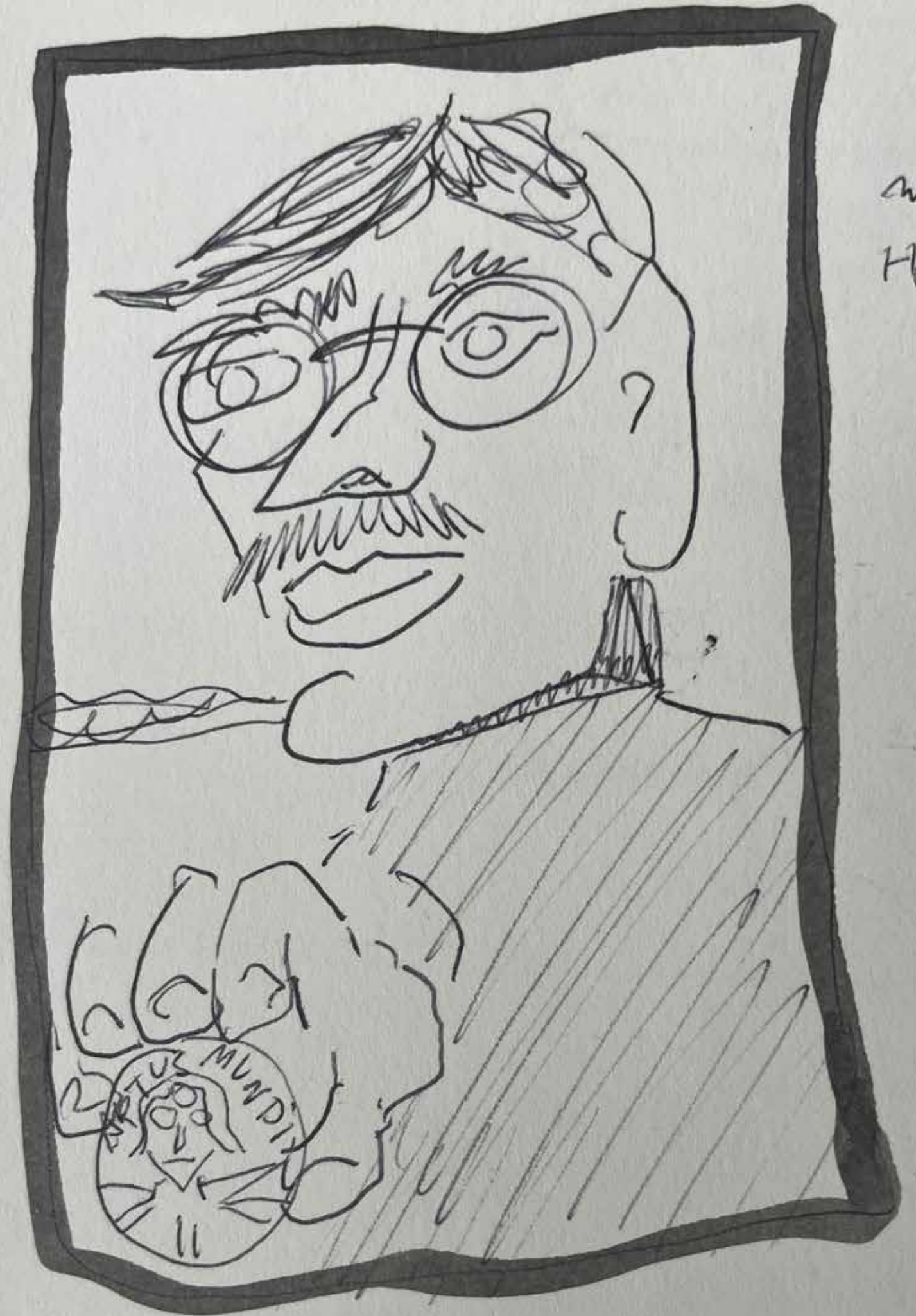
Het belooft een gedenkwaardige dag te worden: eindelijk zal de slottoren oprijzen om de prinselijke bibliotheek te huisvesten – majestueuzer, groter en imposanter dan welke toren ook. Een beetje groot in verhouding tot de rest van het kasteel allicht, want dat is een oude herenboerderij die uit enkele eenvoudige maar gerieflijke kamers bestaat, maar een prinselijk onderkomen kan niet zonder toren, dat spreekt voor zich.

Gelukkig komen de vrienden helpen bij het ambitieuze bouwproject, dat in de bibliotheek van Alexandrië haar gelijke niet kent. Maar waar blijven ze toch? Terwijl prinselijke skilder Clément zich in zijn fluwelen tuniek hijst en zijn hermelijnen mantel rond zijn schouders drapeert, vallen er postduiven binnen. Oei oei, dat zullen vast weer smeekbeden zijn van kunstverkopende neringdoeners overal te lande die naar nieuwe doeken van de meester snakken... In de pot ermee, die duifjes zullen smaken straks!

Gelukkig hoort Clément nu van ver ‘Alles es zjust, zjust es zjust es zjust’ roepen met bijhorend klaroengeschal! Oef, dat moet de Prins zonder Carnaval zijn... en daar volgt de menigte, een bonte stoet van vrienden, in zijn voetspoor. Zweepend speelt de wind in de wentelende vouwen der wimpels en banieren. Met ratelende kettingen wordt de ophaalbrug neergelaten, de begroetingsrituelen met vlaggen, wapenschilden en versieringen nemen een aanvang – maar al snel knagen honger en dorst. Het everzwijn wordt aan het spit geregen, de geroosterde kalkoen wordt gevuld met rozijnen, amandelen en verse kruiden, er wordt geschanst en gesmuld, de beste wijn en mede worden uit de kelders opgedolven, muziek weerklinkt en men danst.

Waar blijft gravin Marlène toch? Zij hoort als prinselijke favoriete te poseren voor een statieportret, de achtergrond is al helemaal geschilderd, maar ze is in geen velden of wegen te bekennen. Misschien mag ze niet van haar oude moeder? Prinselijke skilder Clément zou haar wat graag willen ontvoeren, maar hij heeft zelf het paardbestijgbrevet van de Koninklijke stalmeester nog niet gehaald, en te voet zal dat moeilijk gaan. Dzu dat komt slecht uit. Overschilderen dan maar dat doek, een bende narrenkoppen in de plaats, inspirerende modellen genoeg in het feestgezelschap. Met vaste hand penseelt Clément in opperste concentratie een doek vol rake karaktertrekken, een waar narrenschip klaar om het ruime sop te kiezen. De zon neigt al ter kimme die avond, het gezelschap heeft zich goed vermaakt en het schilderij van de dag staat meesterlijk geslaagd te drogen, maar die toren, daar is nog geen steen van gelegd.

De maan, de sterren en de planeten cirkelen al over het nachtelijke zwerk als het laveloos feestende gezelschap opschrikt omdat de grond begint te daveren. Het is de onverschrokken reus Clem Le Fou die met zware tred uit de verre buitenlanden arriveert. Met diens hulp geraakt de toren wie weet toch nog af, wie weet? Morgen wacht er weer een nieuwe dag vol avonturen!





DOODSTOVER

Het is gevaarlijk te spreken over wat men doet, en het is nog gevaarlijker na te denken nog voor er een streep, klank of beweging ontstaat. Te veel denken is levensgevaarlijk. Er moet worden gespeeld en aangekleed; er moet geweld worden gepleegd, maar dan lieflijk en zorgvuldig. We moeten burchten optrekken, en wandelingen maken rondom hun muren; toevlucht zoeken in de buik van hun gangen en kerkers. Op de benedenverdieping, in de troonzaal van Clément, ben ik thuis. Ik ken de meesten misschien enkel 'van zien', maar dat stoort me niet. In de halfschaduw van de zuilengang ademen opeengestapelde schedels de geur van ontbinding; een dieprode loper snijdt het geheel doormidden. Ik doe mijn schoenen uit. Aan weerszijden schrijden de gasten van het banket. Ik vat een stier bij de horens en duw hem opzij, de bries van een losgeslagen ros doet het dons op mijn oren rechtstaan. Het is onmogelijk ze aan te raken, maar ook niet wenselijk. Ik wil hun glans niet besmetten. Mijn ogen lopen voorzichtig over de grijze welvingen van een paardenbil en de glazuurgroene doorn van een drakenschub; ruiters struikelen over elkaar en plooiën hun armen en benen en nekken in hoeken van negentig graden, vervormd als actiefiguurtjes terwijl snoepvormige lansenskras hun weg banen tussen de rompen van een nar, soldaat, koning. Een resem overwinningen, eigenlijk, de dans van onherkenbare identificatietekens. De opsmuk van een glorieus geweld, ook, maar dan lieflijk. En wat een klaarte! Ik wandel verder en zet me naast hem, aan het eind van de zaal. Ik hoor hem uit over de buit van zijn veroveringstochten. We houden het zakelijk maar vriendelijk, zoals oude vrienden doen. Het heeft iets dwangmatig, hoe hij de iconografie van oude gewoontes zachtjes wegrooft en in zijn schuilplaats onderbrengt. En toch houdt hij het altijd beschaafd, met die bescheiden grijns en een bril die intelligentie suggereert. Rondom hangen de muren vol wapenschilden, en aan de pootjes van zijn troon liggen lege ketchupflessen rond een Da Vinci catalogus. Hij grijnst; ik heb het meer voor mayonaise. We zitten in stilte. Een koelte stijgt op vanuit de vloer. Het is zo jammer dat de dingen zwijgen, denk ik. En toch is het beter dat ze stil blijven, en hun geheimen bewaren in die verstarde klaarte, de doodstover van het gekleurde kasteel.

RAPHAËL AZIZA VAN CAPPELLEN

JEU DU ROI PÊCHEUR

Règles du jeu :

- Garder les yeux fermés
- Demeurer ainsi et suivre mes interrogations

Question première

Avez-vous déjà été seul dans un château?

(Je vous parle d'un temps où les châteaux sont contingents comme des chats allemands.)

Changement de règles :

Est venu le temps des questions justes et non des bonnes réponses.

- Posez-moi la mauvaise question, et ce petit jeu s'éteindra aussitôt.
- N'en posez aucune, et ce jeu n'aura jamais été.

(Le jeu s'en retourne donc contre moi. Pas de problème. Je serai Franc et aussi sincère que la source du chai qui m'a donné vigueur et force.)

Réponse première

Oui, j'ai déjà combattu une éolienne.

Réponse première

Oui, mon cœur se mange à la fourchette.

Réponse première

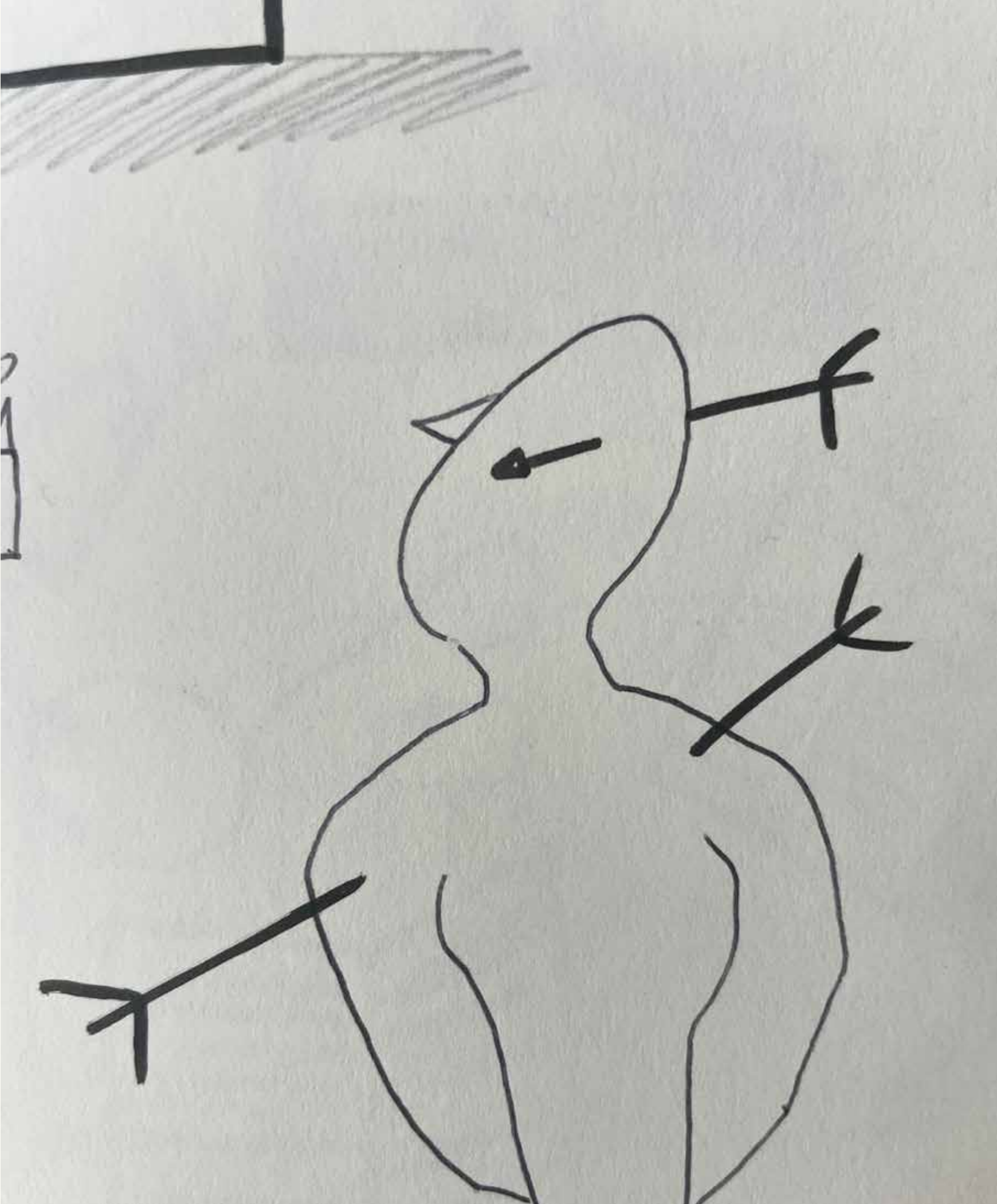
Oui, j'en ai déjà vu (de format moyen ~35m).

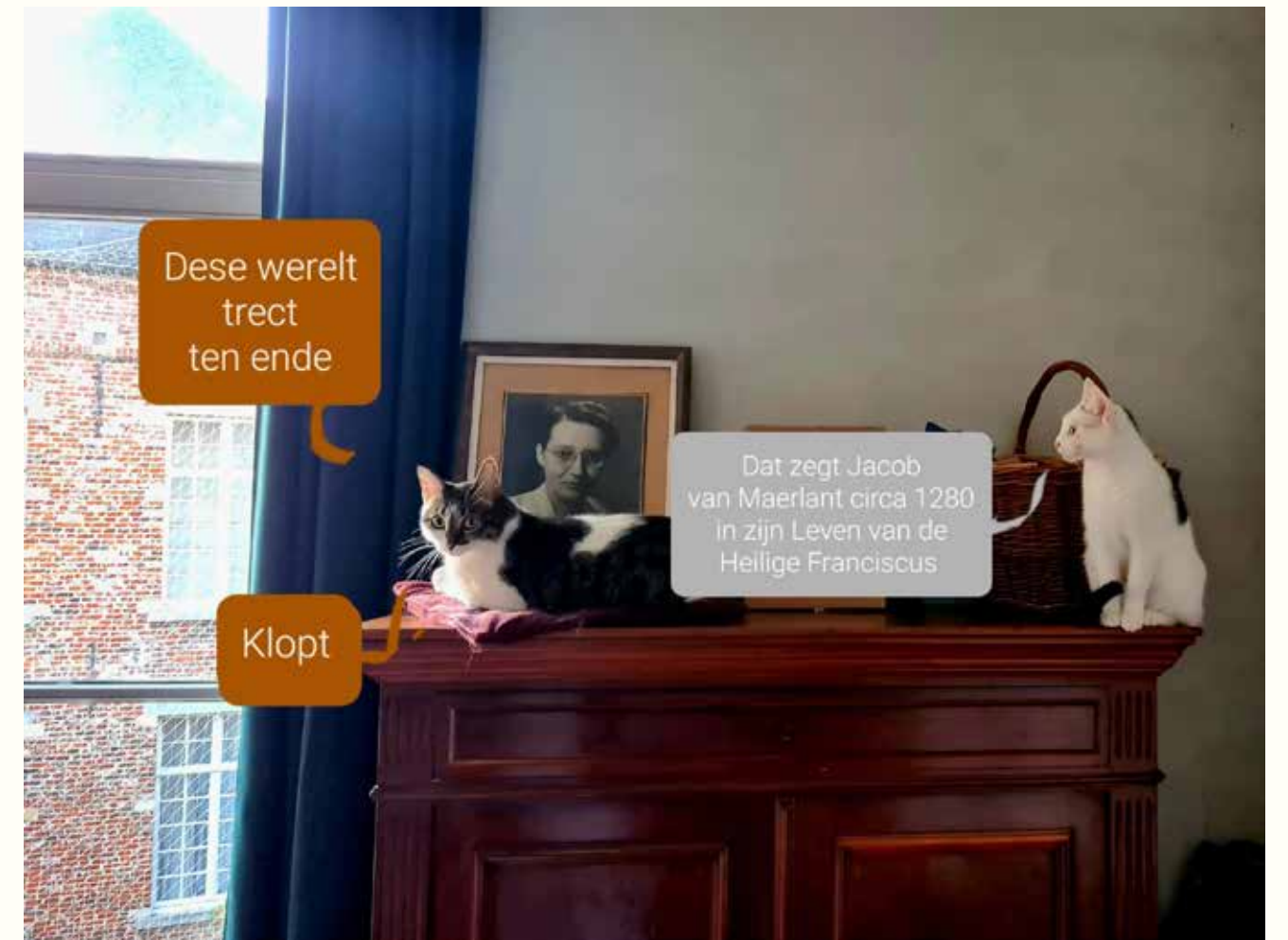
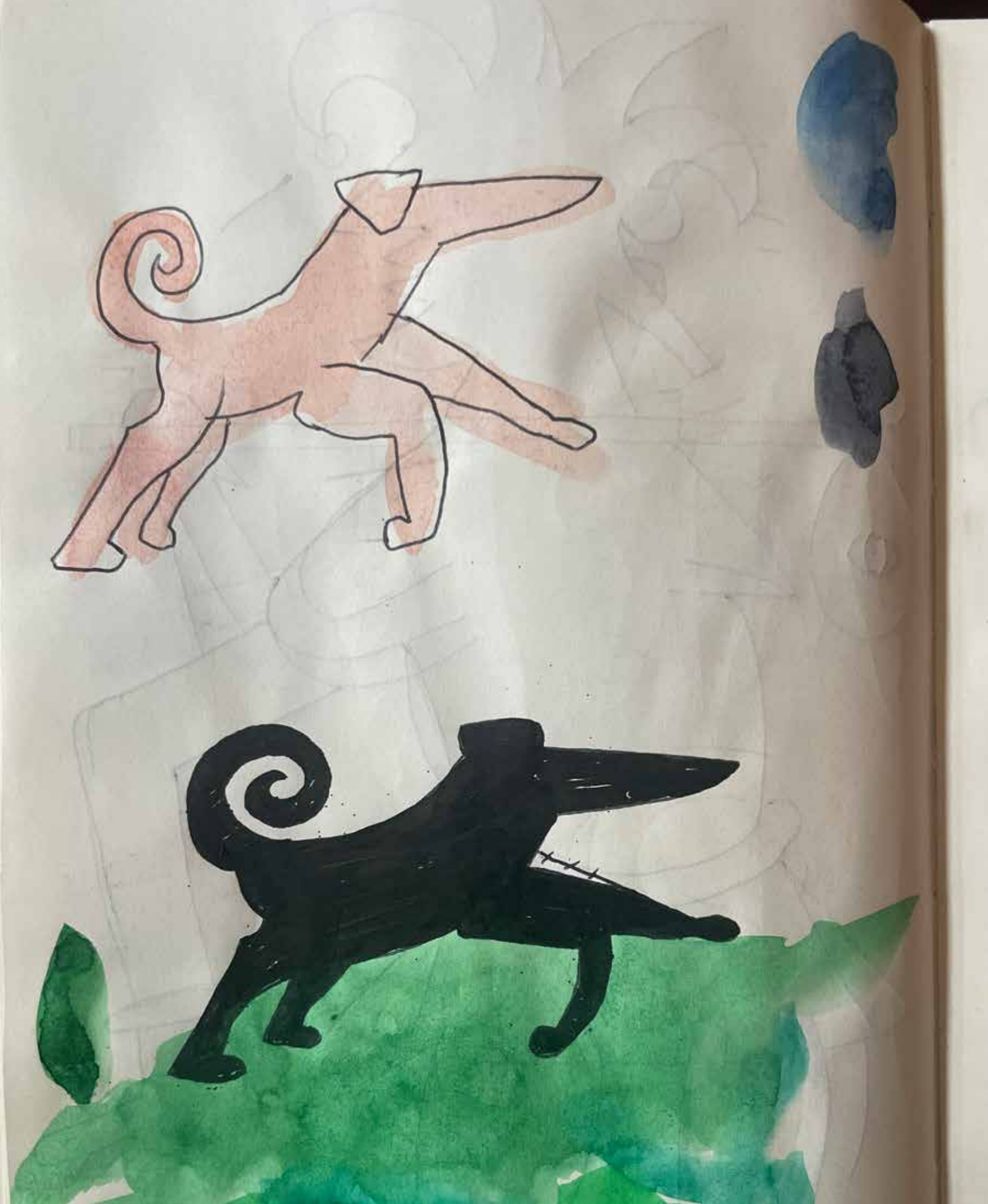
Réponse première

Oui, et c'est un chevalier.

Réponse première

Ah, la lance, ce n'est rien.







« Ce n'est pas tant l'imagination qui manque », Monsieur Vossen, « que votre sérieux et l'absence de vraisemblance dans vos tableaux. Où sont passés les reflets, les ombres, le relief, la profondeur, le modelé : tout le travail du peintre ! C'est plat comme une crêpe. Vous faudrait-il une nouvelle paire de lunettes, peut-être ? »

Le jeune peintre réplique sans hésiter : « Dans ce cas, Memling, comment expliques-tu le fait que tu les perçois ainsi, sinon qu'ils soient vrais ? N'ai-je pas réussi, en un coup de pinceau, ce qu'il t'a fallu des milliers ? Tes fameuses peaux, si divinement peintes, translucides comme une larme, ne seraient-elles qu'un pur mirage, elles aussi, inexistantes ? Pourquoi, à l'inverse, mes cadres peints sur la toile seraient-ils moins réels que tes larmes versées sur la planche de bois, si, dans les deux cas, peintes, ils se reflètent assez vivement pour que nous sachions prononcer leur nom ? Et puis, ne t'y méprends pas, Hans », ajoute-t-il en nettoyant un verre de ses lunettes, ce qui amplifie son sourire aveugle aux yeux plissés. Et en ajustant la monture et remettant la paire sur sa tête il poursuit : « Puisque tu tiens tellement à parler d'affaires sérieuses, explique-moi, je t'en prie : qu'est-ce que la vraie peinture selon Hans Memling ? Je souhaiterais apprendre. »

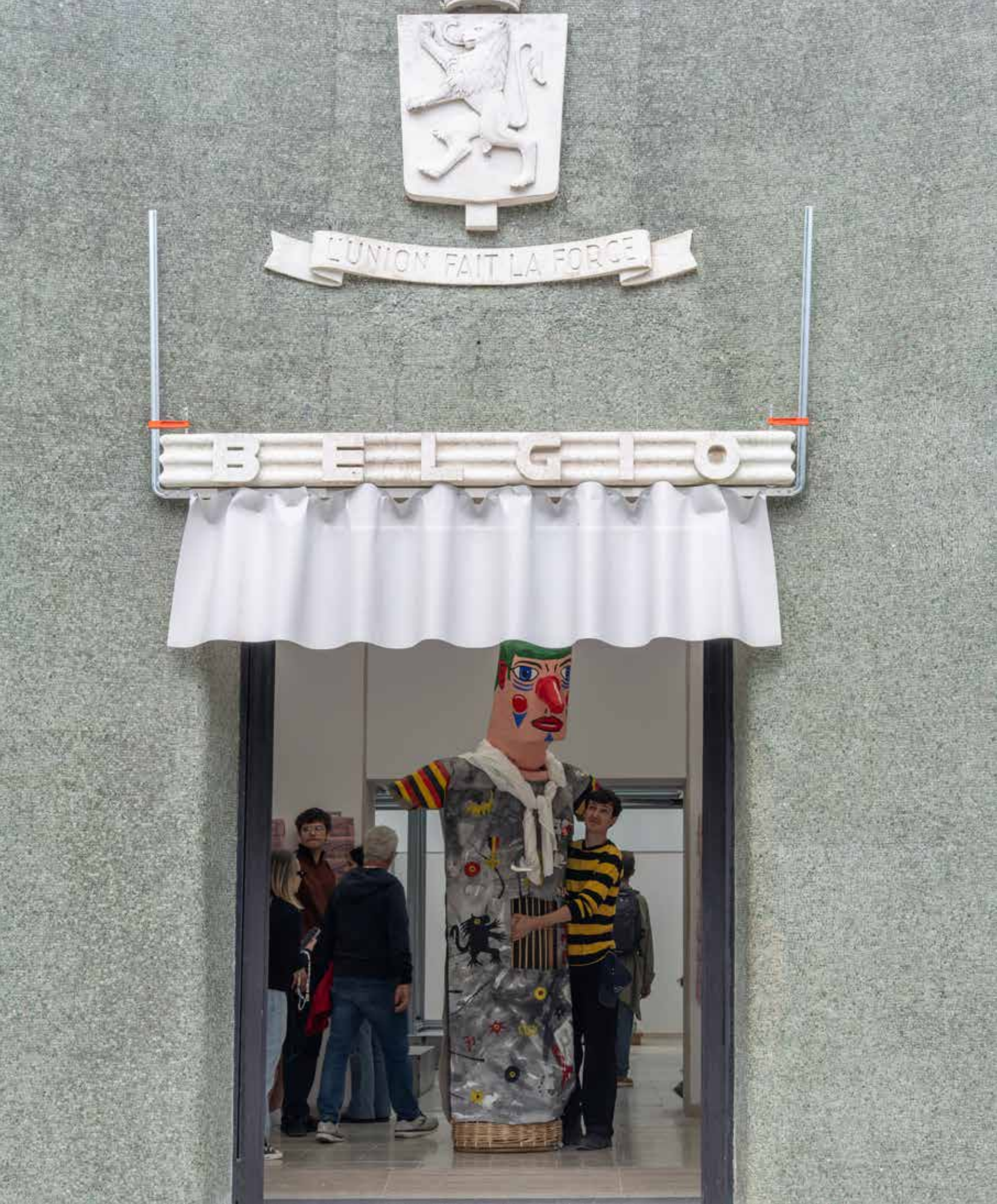
Le Maître, sidéré par le sang-froid avec lequel le jeune faiseur de croûtes déroule une telle réponse, reste stupéfait. Il ne saurait dire s'il se sent outré, ou s'il admire son audace. C'est vrai, lui non plus n'arrive pas à le prendre au sérieux. « Que de sottises ! Hérésie ! » se ressaisit-il, obstiné dans sa conviction. « La peinture, la vraie – celle qui, par long procédé alchimique, saisit entre ses fines couches une feuille de laurier en pleine chute, figeant l'illusion du temps en un silence oblitéré par le bruit de nos vies mondaines, sous lequel scintille la clarté d'un éclat de vase sacré tant désiré par nos âmes inachevées – est celle qui restitue aux mortels la grâce de douter, tant d'eux-mêmes que du simple visible, afin que nous puissions voir un monde au-delà de nos sens et croire au divin, à l'invisible, et, en soi-même, trouver la foi. C'est de cette peinture-là que'on parle : celle qui, dans les moments les plus difficiles – quand les incertitudes frappent, que les issues se referment et que les espoirs paraissent hors de portée – demeure malgré tout capable de nous rassembler autour d'une Vierge (incarnée dans la planche), et de donner sens à nos prières : une direction commune. C'est une peinture de carnation – non pas celle qui se contente de traduire le monde perceptible, mais celle qui, au-delà de cette tâche exigeante, révèle l'invisible à travers le visible. La tâche du peintre relève alors du miracle : la vraie peinture donne chair au sacré, descendu, et fait relever les têtes, tournés vers le ciel. Comment peindre la vie sans passer par la carnation de l'esprit dans la matière ? Quel sens aurait la peinture si elle ne rapprochait pas le spectateur du sacré ? Comment osez-vous vous dire peintre, si vous ne nous offrez pas de quoi douter ? Que reste-t-il à mettre sous la dent ? » Ainsi termine le Maître, avec fougue, fier de son éloquence, avant de reprendre son souffle.



BAPTISM OF CLEM LE FOU
IN OSTEND IN THE PRESENCE
OF JAMES ENSOR, 2024



CLEM LE FOU IN VENICE, 2024





CLEM LE FOU (2025), ACRYLIC PAINT, INK, PINS, OIL ON CANVAS, 200 x 100 CM



KAFKA (2025), ACRYLIC PAINT, INK, PINS, OIL ON CANVAS, 200 x 200 CM

De eerste reus die Jacques-Vossen geschilderd heeft. Het gaat om een overschildering van één luik van een triptiek waarvan het centrale luik een piëta toonde en de zijluiken elk een heilige. Toen Rusland Oekraïne binnenviel, leek het schilderij te expliciet en werd het overschilderd met groene verf die was overgebleven van een monumentaal werk dat in 2024 werd getoond in Le Salon d'Art (zie p. 213). Het kapsel, het 'oogwit' en een uitgespaarde vlek op de rechterschoen, waar eerst een sleutel getekend was, zijn groen gebleven. De romp en de broekspijpen zijn eerst overschilderd met Oost-Indische inkt, daarna werden er met olieverf horizontale en verticale strepen aan toegevoegd die het licht op een verschillende manier weerkaatsen, waardoor je diepte krijgt (zoals bij Pierre Soulages).

De rode achtergrond zorgt voor een onregelmatige horizon die doet denken aan het landschap in de Mona Lisa. Dit schept een soort van perspectief omdat de reus in de richting van de lagere horizon kijkt. Rechtsboven zien we de vlag van Venetië met het opschrift 'Biennale di Venezia 2024' in plaats van hun leuze.

We zien ook doorstreepte delen van de voorbereidende tekening met poscastift: de rechterlaars die te hoog getekend was.

De reus draagt een echte medaille.

Voici le premier géant peint par Jacques-Vossen. En-dessous se trouve un panneau d'un triptyque d'une triptique dont la partie centrale représentant une Pietà fut flanquée par deux saints. Lors de l'invasion de l'Ukraine par la Russie, le tableau fut jugé trop explicite et recouvert d'une peinture verte qui restait d'une œuvre monumentale exposée au Salon d'Art à Bruxelles en 2024 (voir p. 213). Cette couleur réapparaît donc occasionnellement. La coiffure, le 'blanc des yeux' et une marque en creux sur la chaussure droite, sont restés verts. Le torse et les jambes du pantalon furent d'abord peints à l'encre de Chine, puis des rayures horizontales et verticales furent ajoutées à la peinture à l'huile, reflétant la lumière différemment et créant ainsi de la profondeur (comme chez Pierre Soulages).

Le fond rouge crée un horizon irrégulier qui nous rappelle le paysage de la Joconde. Il crée une impression de perspective parce que le géant regarde vers l'horizon le plus bas. Dans le coin supérieur droit, on aperçoit le drapeau de Venise avec l'inscription 'Biennale di Venezia 2024' à la place de leur devise.

On distingue également des parties du dessin préparatoire raturées au feutre Posca: la botte droite dessinée trop haut.

Le géant porte une vraie médaille.

The first giant painted by Jacques-Vossen. Overpainting of one panel of a triptych, the central panel of which depicted a Pietà and the side panels each depicting a saint. When Russia invaded Ukraine, the painting seemed too explicit and was overpainted with green paint left over from a monumental work displayed at Le Salon d'Art in Brussels (see p. 213). The hairdo, the 'whites' of the eyes, and a spot on the right shoe remain green. The torso and trouser legs were first painted over with Chinese ink, then horizontal and vertical stripes were added in oil paint, reflecting the light differently, creating depth (as in the work of the French painter Pierre Soulages).

The red background creates an unbalanced horizon reminding us of the landscape in the Mona Lisa. It creates a kind of perspective because of the giant looks toward the lower horizon. In the upper right corner, we see the Venice flag with the inscription 'Biennale di Venezia 2024' instead of their motto.

We also see crossed-out parts of the underdrawing in Posca marker: the right boot which was drawn too high.

The giant is wearing a real medal.



LE FOU À VENISE (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 200 x 100 CM

Links zie je een portret van de reus van Filips de Goede, die bewaard wordt in de Marollen. Hij is bijna vijf meter hoog en weegt 100 kilo. Rechts zie je de reus Clem le Fou. Op zijn romp herken je de leeuwen van de Gilles de Binche. De gele bok verwijst naar het Gulden Vlies, dat werd opgericht door Filips de Goede. Het is een goedkoop schaap. Ook zie je de raket van Kuifje.

In het midden zie je een geknielde figuur. Het is een overblijfsel van een zelfportret aan een schildersezal, dat overschilderd werd met rood.

De wangen van Filips de Goede en de irissen van Clem le Fou komen uit de rode achtergrond, het rood van Clem le Fou's wangen werd achteraf toegevoegd. Beide figuren hebben een schaduw-sokkeltje van Oost-Indische inkt.

Het kleed van Filips de Goede is geschilderd met Payne-grijs waaraan op het doek een beetje wit is toegevoegd, zodat er een mooi grijsblauw ontstaat.

Filips de Goede draagt een echte pin in de vorm van een kroon. Hij heeft geen hals, zodat hij geen halsketting kan dragen.

À gauche, on voit le portrait du géant de Philippe le Bon, conservé dans le quartier des Marolles. Il mesure près de cinq mètres de haut et pèse 100 kilos. À droite, on voit le géant Clém le Fou. Sur son torse, on reconnaît les lions des Gilles de Binche. La chèvre jaune fait référence à la Toison d'or, créée par Philippe le Bon. C'est un mouton bon marché. On aperçoit également la fusée de Tintin.

Au centre se trouve une figure agenouillée. Il s'agit du vestige d'un autoportrait sur chevalet, recouvert de rouge.

Les joues de Philippe le Bon et les iris de Clém le Fou viennent du fond rouge ; le rouge des joues de Clém le Fou est ajouté par après. Les deux figures ont un socle d'ombre fait à l'encre de Chine.

La robe de Philippe le Bon est peinte en gris de Payne, auquel a été ajouté un peu de blanc sur la toile, créant ainsi un beau bleu-gris.

Philippe le Bon porte un vrai pin en forme de couronne. Il n'a pas de cou, donc il ne peut pas porter de collier.

On the left, we see the giant of Philip the Good, which is preserved in the Marolles district. It is almost five meters tall and weighs 100 kilos. On the right, we see the giant Clem le Fou. On its torso, we recognize the lions of the Gilles de Binche. The yellow goat refers to the Golden Fleece, which was founded by Philip the Good. It's a cheap sheep. We also see Tintin's rocket.

In the centre, we find a kneeling figure. It is the remnant of a self-portrait at an easel, which was painted over in red.

Philip the Good's cheeks and Clem le Fou's irises emerge from the red background. The red of Clem le Fou's cheeks was added. Both figures have a shadow base made of Chinese ink.

Philip the Good's robe is painted in Payne's grey, to which a little white has been added on the canvas, creating a beautiful greyish blue.

Philip the Good wears a real pin in the shape of a crown. He has no neck, so he can't wear a chain.



IN DE SCHOENEN VAN (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 100 x 100 CM



A FOOL – QUEEN OF CUPS (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS. TWO PARTS OF 220 x 120 CM



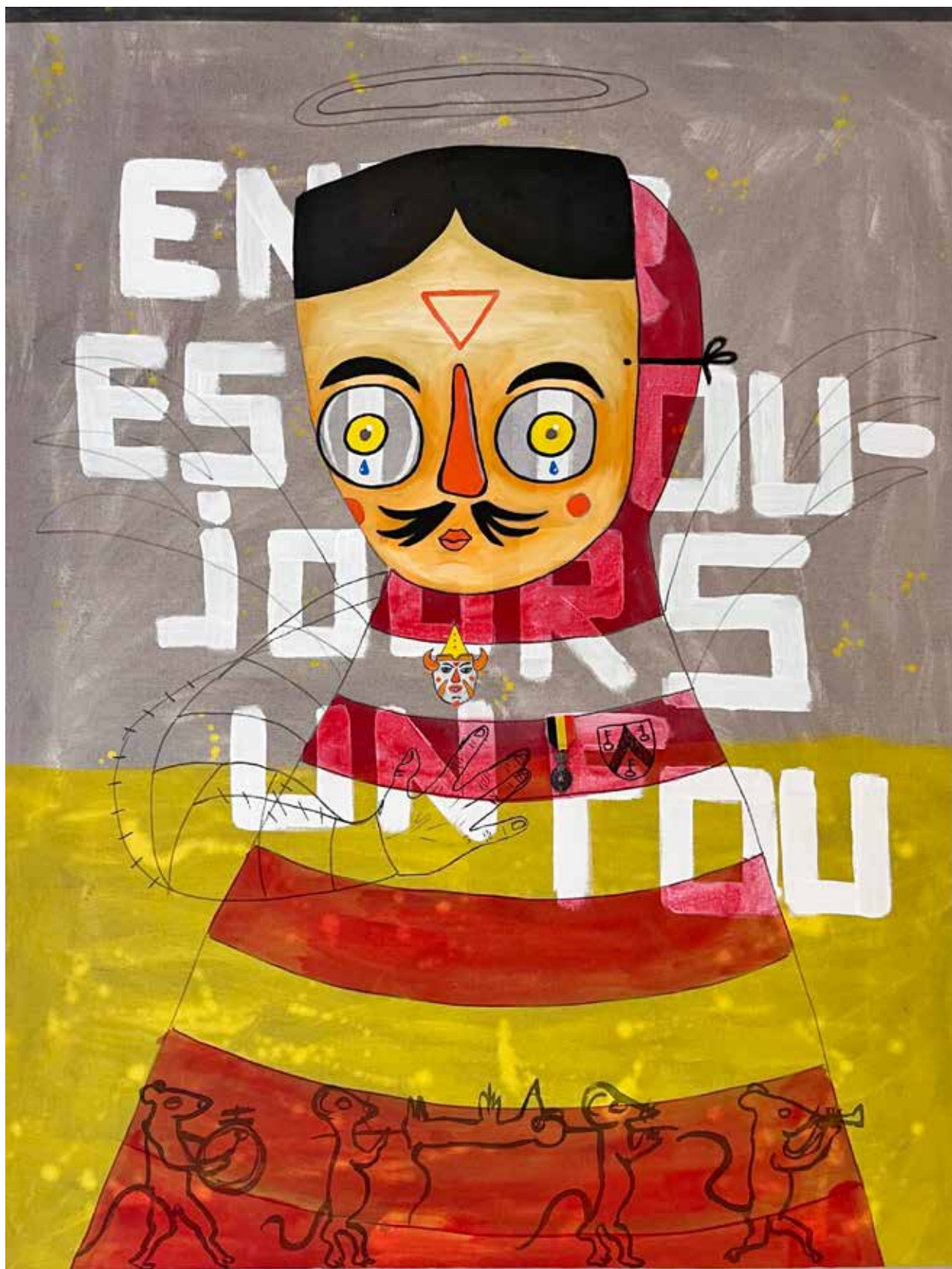
LE PHARE (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 120 CM



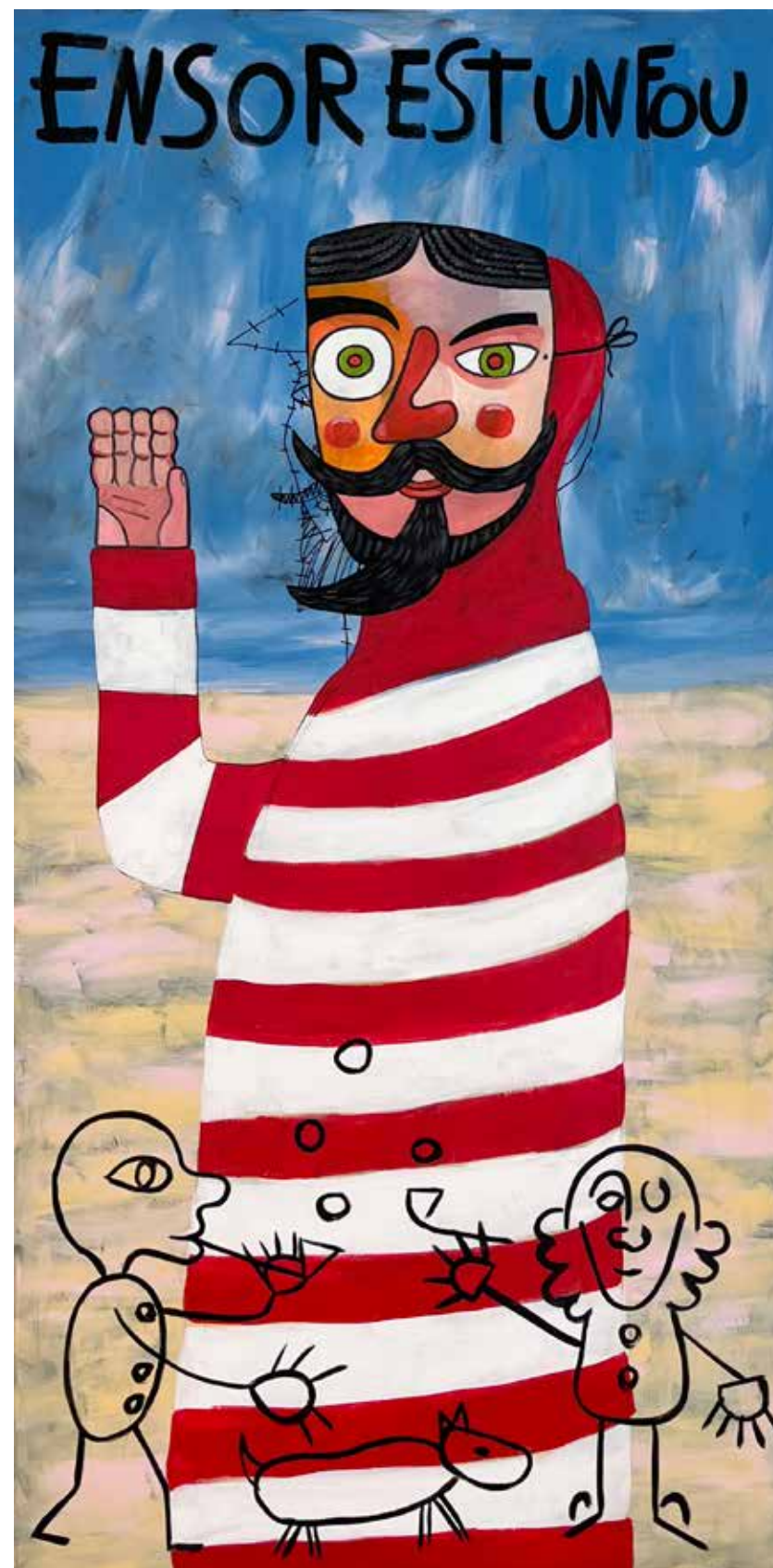
PEACE (2024), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 120 CM



À LA QUÊTE DU PHARE (2024), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 100 x 100 CM



T_T (2023), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 160 x 120 CM



ENSOR EST UN FOU (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 200 x 100 CM



FAMILIEPORTRET (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 200 x 200 CM



L'ANGE DU BIZARRE (2021), ACRYLIC PAINT, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



L'ANGE 2 (2022), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



L'ANGE DU BIZARRE AUX TOURS (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



L'ANGE DE FEU (2025), OIL, ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, PINS ON CANVAS, 150 x 150 CM



L'ANGE DU BIZARRE VAN KUURNE (2025), OIL, ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 150 x 150 CM



LE KET DE JODOIGNE (2024), 180 x 120 CM (OVERPAINTED, SEE NEXT PAGE)



LE KET DE JODOIGNE (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 180 x 120 CM



AU SOLEIL (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 100 x 100 CM



DEMAIN (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 100 x 100 CM



L'HARLEQUIN AU RENARD ET CORBEAU (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 180 x 160 CM



LE MAT AU RENARD (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 180 x 150 CM



FOOL (2025), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 200 x 100 CM



ENSOR À LA PLAGE (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 150 x 90 CM



ENSORCELÉ (2023), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 200 x 100 CM



IL S'EN SORT BIEN (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 200 x 100 CM



ZEEMEERMIN (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



ZITIRON (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM

De achtergrond is gebaseerd op *La Dame à la licorne*, waar de jonkvrouw verschijnt in een opengevouwen tent die het beeld van een vulva oproept. De eenhoorn verwijst naar de opgerichte mannelijkheid. Het personage draagt een paardenkostuum zoals je soms ziet tijdens het Brusselse carnaval. Het geruite motief van de broekspijpen verwijst naar Schotse tartan. Jacques-Vossen heeft Schotse voorouders. De Schotse ruit is ook een dankbaar motief voor een schilder, vooral als je de originele kleuren vervangt door kleuren die een andere, bijvoorbeeld heraldische oorsprong hebben.

We zien drie bijen, drie schelpen, drie manen en drie harten: een verwijzing naar de schilder en zijn twee broers.

De vos verwijst (voor de eerste keer in een groot schilderij) naar de familienaam van de schilder. Rechtsonder op het kostuum zie je de gestileerde Sint-Michiël. Demon en Engel zijn verenigd. Het profiel van de eenhoorn is gebaseerd op een paard van Picasso.

De bijen komen af op de narcis, die in haar hart de Belgische kleuren heeft. De eerste gele streep heeft ook een rode rand. Het vaandel met witte manen in een lichtblauwe streep is afkomstig van de opdrachtgever van *La Dame à la licorne*. De harten komen uit een Schots blazoen.

De trui doet denken aan ‘Waar is Waldo’. Het narcistische personage wil gezien worden, maar bestaat nauwelijks: de ogen van de figuren zijn hol. Het lijf van de eenhoorn ook.

Dit is het eerste van vier werken die gewijd zijn aan de ruiters van de apocalyps: de andere werken zijn *Zotter dan zot*, *Le secret de la Licorne* en *For Gallantry*.

Le fond est basé sur *La Dame à la licorne*, où la demoiselle sort d’une tente évoquant un sexe féminin. La licorne réfère à une bite en érection. Le personnage dans ce tableau-ci porte un costume de cheval, comme on en voit parfois lors du carnaval de Bruxelles. Le motif à carreaux du pantalon fait référence au tartan écossais. Jacques-Vossen a des origines écossaises. Le tartan est un motif gratifiant pour un peintre, surtout si on se permet de remplacer les couleurs originales par des couleurs d’origine différente, par exemple héraldique.

On aperçoit trois abeilles, trois coquillages, trois lunes et trois cœurs : une allusion au peintre et ses deux frères.

Le renard (présent pour la première fois dans une grande toile) fait référence au nom de famille du peintre. En bas à droite du costume, on distingue une représentation stylisée de saint Michel. Démon et ange sont unis. Le profil de la licorne est inspiré d’un cheval de Picasso.

Les abeilles sont attirées par la jonquille, dont le cœur arbore les couleurs belges. La première rayure jaune est bordée de rouge. La bannière aux lunes blanches sur fond bleu clair provient du commanditaire de *La Dame à la licorne*. Les cœurs sont inspirés des armoiries écossaises.

Le pull évoque ‘Où est Charlie’ ? Le personnage narcissique aspire à être vu, mais n’existe que très peu : les yeux des personnages sont creux, tout comme le corps de la licorne.

Il s’agit ici de la première de quatre œuvres consacrées aux cavaliers de l’Apocalypse : les deux autres sont *Zotter dan zot*, *Le secret de la Licorne* et *For Gallantry*.

The background is based on *La Dame à la licorne*, where the damsel appears from an open tent that evokes a vulva. The unicorn refers to an erect penis. The character wears a horse-costume, as sometimes seen during the Brussels carnival. The checked pattern of the trouser legs refers to Scottish tartan. Jacques-Vossen has Scottish roots. Tartan is a great motif for a painter, especially if you replace the original colours with colours that have a different, for example heraldic, origin.

We see three bees, three shells, three moons, and three hearts: a reference to the painter and his two brothers.

The fox (for the first time in a large painting) refers to the painter’s family name. At the bottom right of the costume, we see the stylized Saint Michael. Demon and angel are united. The unicorn’s profile is based on a horse by Picasso.

The bees are attracted by the daffodil, which bears the Belgian colours at its heart. The first yellow stripe also has a red border. The banner with white moons on a light blue field comes from the person who commissioned *La Dame à la licorne*. The hearts come from a Scottish coat of arms.

The sweater refers to ‘Where’s Waldo’? The narcissistic character longs to be seen, but barely exists: the figures’ eyes are hollow, as is the unicorn’s body.

This is the first of four works dedicated to the horsemen of the apocalypse: the others are *Zotter dan zot*, *Le secret de la Licorne* and *For Gallantry*.



MON SEUL DÉSIR (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM

Het witte sint-andrieskruis van de Schotse vlag is er om een beetje te spotten met opa André Vossen. De vos heeft een engelenkroontje boven het hoofd, alsof hij een martelaar is. De gele leeuw ernaast is die van de stad Zottegem, waar dit werk getoond werd. Bij Bosch rust de trechter ondersteboven op het hoofd van de kwakzalver die een steen verwijdt uit het voorhoofd van de zot. Later stonden de trechters op de hoofden van de zotten zelf.

De joker is de meest veelzijdige kaart van het kaartspel, ook symbool voor de nar, een belangrijk figuur aan het koninklijk hof omdat hij als grap vermomde waarheden mocht verkondigen zonder gestraft te worden, behalve door de koning zelf. Links van de joker zie je de Dwaas van de tarotkaarten, die wijst op een streven naar vrijheid, scheppingskracht en trouw aan jezelf. Boven het portret van kapitein Hansdock en Clemclem lezen we de bekende rebus: ‘De wereld voedt veel’. Ernaast zien we een Belgische vlag waarvan het zwarte veld niet is ingevuld.

De ezel is de Golf GTI van vroeger. Het narrenpak heeft ook ezelsoren. De groene steen in het voorhoofd van de nar verwijst naar de steen in het voorhoofd van zotten en naar de videogame The Sims. Een groene steen wijst daar op een blakende gezondheid. Op het narrenpak zien we ook echte pins, verzameld op de luizenmarkt. Ze verwijzen naar de Schaarbeekse Prins Carnaval, de groene figuur die je onderaan ziet.

De bodem is gemaakt met een mengeling van veel soorten bruin, vuil water, stof, smeerlapperij, drab, glitters.

La croix blanche de Saint-André, emblème de l’Écosse, est là pour railler André Vossen, le grand-père maternel du peintre. Le renard porte une couronne d’anges, comme un martyr. Le lion jaune à ses côtés représente la ville de Zottegem, où l’œuvre fut exposée. Dans l’œuvre de Bosch, l’entonnoir repose à l’envers sur la tête du charlatan qui retire une pierre du front du fou. Plus tard, les entonnoirs furent placés sur la tête des fous eux-mêmes.

Le joker est la carte la plus versatile du jeu et symbolise également le bouffon, figure importante de la cour royale car il pouvait proclamer des vérités déguisées en plaisanteries sans être puni, sauf par le roi lui-même. À gauche du joker se trouve le Fou du tarot, qui représente la quête de liberté, la force créatrice et la vérité intérieure. Au-dessus du portrait du capitaine Hansdock et de Clemclem, on peut lire le rébus bien connu : « Le monde nourrit beaucoup ». À côté, on voit un drapeau belge dont le champ noir n’est pas rempli.

L’âne est la Golf GTI d’antan. Le costume du bouffon arbore également des oreilles d’âne. La pierre verte sur son front fait référence aux pierres frontales des fous et au jeu vidéo Les Sims où une pierre verte symbolise une excellente santé. Le costume du bouffon est aussi orné de véritables épingles, chinées au marché aux puces. Elles font allusion au Prince Carnaval de Schaerbeek, représenté par la figurine verte visible en bas.

Le socle est fait avec un mélange de différentes nuances de brun, d’eau sale, de poussière, de crasse, de boue et de paillettes.

The white St. Andrew’s Cross of the Scottish flag is there to poke the painter’s maternal grandfather André Vossen. The fox wears a crown of angels above its head, as if it were a martyr. The yellow lion next to it represents the town of Zottegem, where this work was exhibited. In Bosch’s work, the funnel rests upside down on the head of the quack who removes a stone from the fool’s forehead. Later, the funnels were placed on the heads of the fools themselves.

The joker is the most versatile card in the deck and also symbolizes the jester, an important figure in the royal court because he was allowed to proclaim truths disguised as jokes without being punished, except by the king himself. To the left of the joker is the Fool of the tarot cards, who represents a striving for freedom, creative power, and self-truth. Above the portrait of Captain Hansdock and Clemclem, we read the well-known rebus: “The world feeds much”. Next to it we see a Belgian flag with the black field not filled in.

The donkey is the Golf GTI of yesteryear. The jester’s costume also has donkey ears. The green stone in the jester’s forehead refers to the stone in the foreheads of fools and to the video game The Sims, where a green stone indicates excellent health. The jester’s costume also features real pins, collected at the flea market of Brussels. They refer to the Prince Carnival of Schaerbeek, the green figure we see at the bottom.

The base is made with a mixture of many shades of brown, dirty water, dust, grime, sludge, and glitter.



ZOTTER DAN ZOT (2023), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, SPRAY PAINT, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM

Soms wordt maandenlang gebroed op een schilderij. Dit werk kwam zonder veel tobben voort uit een ontmoeting. Het is gemaakt voor een solo in de Oostendse Galerie P. Het verwijst naar Ensor en de zee.

De oranje ogen komen van een boekje dat Alechinsky maakte over Ensor, nadat Asger Jorn hem had gewezen op de toen minder bekende Oostendse schilder. De kijkende vuurtoren komt van een schilderij van Walter Swennen waarop een man met hoed een oog heeft als een schijnwerper. De titel komt van een album van Kuifje. De zeemeermin komt uit het lied *Jean de Bruges*. Het is een engel, een geheimzinnig wezen.

Verder zien we een blazoën met de sleutels van Oostende, het uithangbord van La Clef d'Or, een restaurant in de Marollen, en een masker dat je kan zien in het Ensorhuis.

Het Venetiaanse masker dat dreigt vertrappeld te worden verwijst naar een liefdesrivaal.

De hoorn van het rijdier reikt voor de lijst zoals de hand met de tang in de *Kruisafneming* van Rogier van der Weyden.

In beide vorige schilderijen hebben de schedel en de pompoen hartvormige ogen, hier is dat het geval met het masker, in het volgende schilderij met de helm.

De lijsten van de vier schilderijen die hier besproken worden zijn goud-, zilver-, koper- en bronskleurig. Er is telkens in gekrast.

De vlinder komt uit de buik.

Parfois, la besogne d'une peinture s'étend sur plusieurs mois. Cette peinture-ci, en revanche, est née d'un coup d'une rencontre fortuite. Créée pour une exposition personnelle à Ostende, à la Galerie P. Elle fait référence à Ensor et à la mer.

Les yeux oranges proviennent d'une brochure qu'Alechinsky avait écrite sur Ensor, après qu'Asger Jorn lui eut parlé de ce peintre ostendais alors peu connu. Le phare qui veille est inspiré d'un tableau de Walter Swennen où un homme coiffé d'un chapeau a un œil qui semble projeter de la lumière comme une phare. Le titre est tiré d'un album de Tintin. La sirène, quant à elle, est tirée de la chanson *Jean de Bruges*. Elle est un ange, une créature mystérieuse.

On y retrouve également un blason avec les clés d'Ostende, l'enseigne de La Clef d'Or, restaurant aux Marolles, et un masque que l'on peut voir dans la Maison Ensor.

Le masque vénitien menacé d'être piétiné réfère à un rival amoureux.

La corne de la bête dépasse du cadre, à l'instar de la main tenant les pincettes dans *La Descente de la Croix* de Rogier van der Weyden.

Dans les deux tableaux précédents, le crâne et la citrouille ont des yeux en forme de cœur ; ici, c'est le cas du masque, et dans le tableau suivant, du casque.

Les cadres des quatre tableaux présentés ici sont en or, en argent, en cuivre et en bronze. Chaque cadre contient des dessins griffés.

Le papillon vient du ventre.

Sometimes a painting is mulled over for months. This work emerged without much hesitation from an encounter. It was created for a solo exhibition in Ostend, at Galerie P. It references Ensor and the sea.

The orange eyes come from a booklet Alechinsky wrote about Ensor, after Asger Jorn introduced him to the then-lesser-known Ostend painter. The watching lighthouse comes from a painting by Walter Swennen in which a man has an eye like a spotlight. The title comes from a Tintin album. The mermaid is from the song *Jean de Bruges*. It is an angel, a mysterious creature.

We also see a coat of arms with the keys of Ostend, the sign for La Clef d'Or, a restaurant in the Marolles district, and a mask that can be seen in the Ensor House.

The Venetian mask threatened with being trampled refers to a love rival. The mount's horn extends beyond the frame, like the hand with the tongs in Rogier van der Weyden's *Descent from the Cross*.

In both previous paintings, the skull and the pumpkin have heart-shaped eyes; here, this is the case with the mask, and in the next painting, with the helmet.

The frames of the four paintings discussed here are gold, silver, copper, and bronze. Each frame contains engraved elements.

The butterfly speaks of love.



LE SECRET DE LA LICORNE (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM

Sint-Joris komt hulp bieden aan een onfortuinlijke prinses en sluit daarvoor een verbond met de draak: een slangachtig vikingschip, waarvan de boeg gebaseerd is op een playmobil-draak.

In de lijst werden links en boven ridders gegrift, rechts en onder draken. De helm is van Francesco Sforza, de hertog van Milaan. Het vaandel van de Sforzas bevat het Sint-Joriskruis van de Milanese vlag en een draak. Rechts daarvan, lees je ‘L’homme, le dragon et le doudou’ en zie je het logo van Alfa Romeo. Onder het vaandel van de Sforzas zie je de oranje draak van Wales, rechts daarvan een door Jacques -Vossen ontworpen blazen met de Belgische kleuren. De gele schelp op een geel veld is een heraldische fout. De vos met drie staarten verwijst naar de drie broers. De draak met drie koppen komt van Game of Thrones. Het doorzichtige zwaard onderaan is Excalibur. (Sint-Joris wordt altijd met speer en zwaard afgebeeld.)

De hartvormige ogen in de helm zijn zwart, omdat een helm een achterzijde heeft (in tegenstelling met het masker in het vorige schilderij). Zoals de meeste schilderijen ging de opbouw van dit werk van start met verschillende lagen verdunde Oost-Indische inkt. Dan vlekken met pure Oost-Indische inkt. Dan een laag met water verdunde groene acryl en daarover ingrepen met meer geconcentreerde groene acryl. De meer geconcentreerde laag laat minder zwart door, waardoor ze lijkt op te lichten. Het lichtgroene mannetje dat zo ontstond (helemaal bovenaan) is een overtekening van de eerste schets, die afwijkt van de uiteindelijke compositie. Onder de neus van de ridder hing eerst een spin te bengelen, dat kan je nog zien.

Saint Georges vient en aide à une princesse malheureuse et, pour ce faire, conclut un pacte avec le dragon : un drakkar viking sinueux dont la proue est inspirée d’un dragon Playmobil. Des chevaliers sont sculptés dans le cadre en haut et à gauche, des dragons à droite et en bas. Le casque est celui de Francesco Sforza, duc de Milan. La bannière des Sforza montre un dragon et la croix de Saint Georges du drapeau milanais. À sa droite, on peut lire « L’homme, le dragon et le doudou », ainsi que le logo d’Alfa Romeo. Sous la bannière des Sforza se trouve le dragon gallois orange, et à sa droite, un blason dessiné par Jacques-Vossen aux couleurs belges. La coquille jaune sur fond jaune est une erreur héraldique. Le renard à trois queues fait référence aux trois frères. Le dragon à trois têtes est tiré de Game of Thrones. L’épée transparente en bas est Excalibur. (Saint Georges est toujours représenté avec une lance et une épée.)

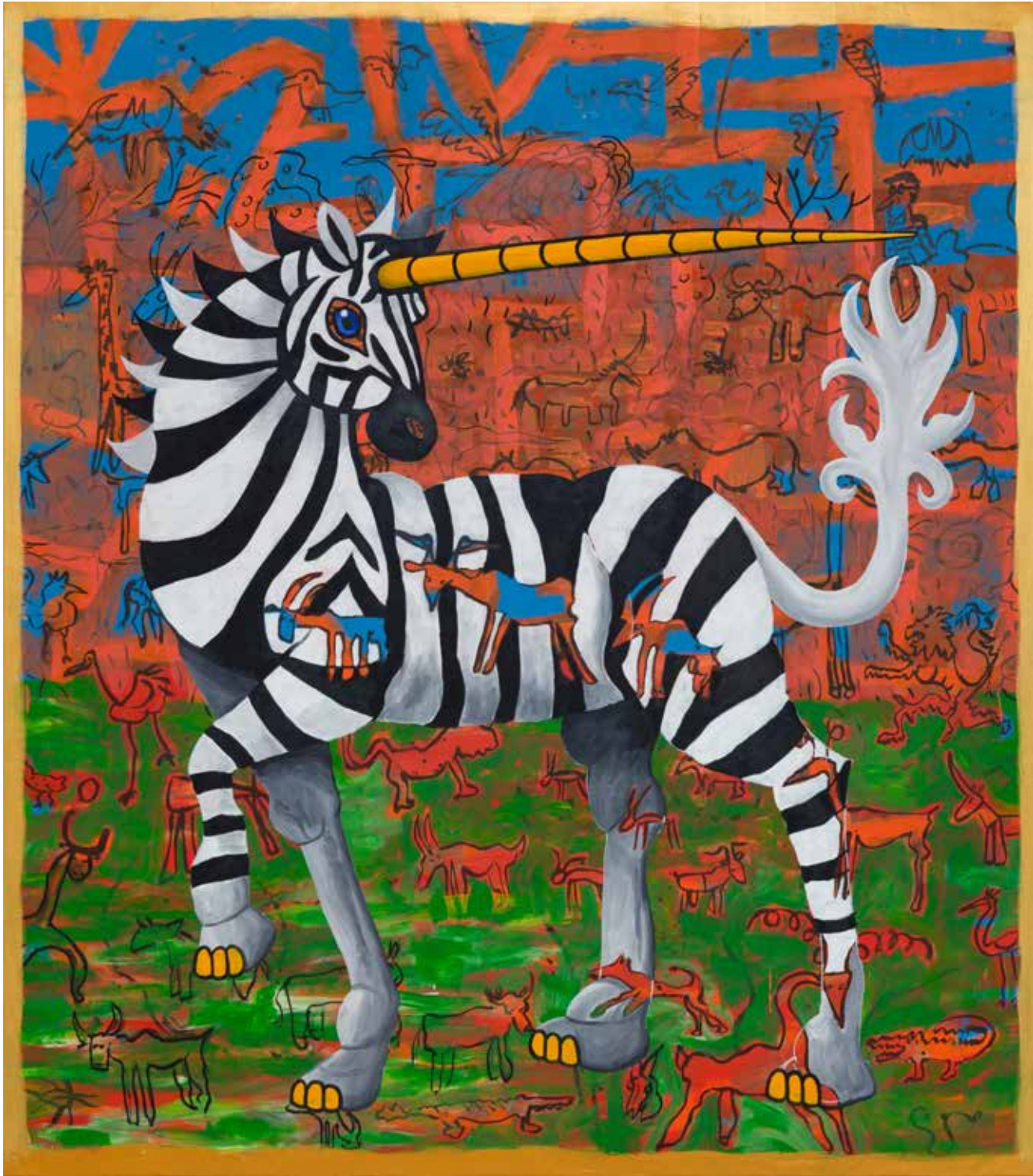
Les yeux en forme de cœur du casque sont noirs car un casque a un dos (contrairement au masque dans le tableau précédent). Comme pour la plupart des tableaux, la réalisation de cette œuvre a commencé par plusieurs couches d’encre de Chine diluée. Puis, des touches d’encre de Chine pure. Ensuite, une couche d’acrylique verte diluée à l’eau, et par-dessus, des interventions avec de l’acrylique verte plus concentrée. Cette dernière laisse passer moins de noir, ce qui lui confère un aspect lumineux. L’homme vert clair ainsi créé (tout en haut) est un retracement de l’esquisse initiale, qui diffère de la composition finale. Une araignée pendait autrefois sous le nez du chevalier ; on peut encore l’apercevoir.

Saint George comes to succour an unfortunate princess and, to do so, makes a pact with the dragon: a serpentine Viking ship, whose prow is based on a Playmobil dragon. Knights are engraved into the frame on the top and left, dragons on the right and below. The helmet belongs to Francesco Sforza, the Duke of Milan. The Sforza banner features a dragon and the St. George’s Cross from the Milanese flag. To its right, “L’homme, le dragon et le doudou” is written, along with the Alfa Romeo logo. Below the Sforza banner is the orange Welsh dragon, and to its right is a coat of arms designed by Jacques-Vossen featuring the Belgian colours. The yellow shell on a yellow field is a heraldic error. The fox with three tails refers to the three brothers. The three-headed dragon comes from Game of Thrones. The transparent sword at the bottom is Excalibur. (Saint George is always depicted with a spear and sword.)

The heart-shaped eyes in the helmet are black because a helmet has a backside (in contrast with the mask in the previous painting). Like most paintings, the construction of this work began with several layers of diluted Chinese ink. Then, blotches of pure Chinese ink. Then a layer of green acrylic paint thinned with water, and over that, interventions with more concentrated green acrylic paint. The more concentrated layer lets less black through, making it appear luminous. The light green man thus created (at the very top) is a retracing of the initial sketch, which deviates from the final composition. A spider used to dangle under the knight’s nose, which you can still see.



FOR GALLANTRY (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM



LICORNE ZÈBRÉ (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 205 x 118 CM



VROUW MET EENHOORN (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 180 x 160 CM

In het nummer *Intoxicated Man* zingt Gainsbourg over ‘Des éléphants roses / Des araignées sur le plastron / D’mon smoking / Des chauves-souris au plafond / Du living- / Room’. Gainsbourg beschrijft een delirium. De hier afgebeelde roze olifant is afkomstig van het logo van het gelijknamige biermerk. De vleermuis komt uit een middeleeuwse miniatuur.

De spin die aan de olifantenpoot hangt is geschilderd met Oost-Indische inkt. De bodem is gemaakt met vuil water, dat veel verschillende kleuren bevat en mooi bruin oplevert. (In *Congé annuel* noemt Walter Swennen dit ‘jus’.)

De broek van Gainsbourg is hol. De zitting van het krukje heeft dezelfde kleur als de lijst. De poot komt voor de lijst, de schoen rust erop.

Dans la chanson *Intoxicated Man*, Gainsbourg chante « Des éléphants roses / Des araignées sur le plastron / D’mon smoking / Des chauves-souris au plafond / Du living- / Room ». Gainsbourg décrit un délire. L’image de l’éléphant rose provient du logo de la marque de bière du même nom. La chauve-souris est tirée d’une miniature médiévale.

L’araignée suspendue à la patte de l’éléphant est peinte à l’encre de Chine. La base est réalisée avec de l’eau sale, qui contient de nombreuses couleurs différentes et produit un beau brun. (Dans le livre *Congé annuel* Walter Swennen appelle cela du ‘jus’.)

Le pantalon de Gainsbourg est creux. L’assise du tabouret est de la même couleur que le cadre. Le pied est devant le cadre, et la chaussure repose dessus.

In the song *Intoxicated Man*, the French singer songwriter Serge Gainsbourg sings about “Des éléphants roses / Des araignées sur le plastron / D’mon smoking / Des chauves-souris au plafond / Du living- / Room”. Gainsbourg describes a delirium. The pink elephant in this painting is taken from the logo of the beer brand of the same name. The bat comes from a medieval miniature.

The spider hanging from the elephant’s leg is painted with Chinese ink. The base is made with dirty water, which contains many different colours and produces a beautiful brown. (In *Congé annuel* Walter Swennen calls this ‘sauce’).

Gainsbourg’s trousers are hollow. The seat of the stool is the same colour as the frame. The leg is in front of the frame, and the shoe rests on it.



INTOXICATED MAN (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



I LOVE BRUSSELS (2022), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 146 x 97 CM



SHOW OF LIFE (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM

Ontstaan na het ontdekken van het lied *Jean de Bruges* van Jacques Brel, te vinden op een langspeelplaat die gemaakt werd in opdracht van de stad Brussel. Andere nummers op deze plaat gaan over een zeemeermin en een walvis. De plaat vertelt een verhaal. Jean de Bruges ziet een zeemeermin, een engel, een vreemd wezen.

Jacques-Vossen heeft in de KVS gewerkt. Daar zag hij zes voorstellingen van Brels *L'Homme de la Mancha*, waarnaar hier verwezen wordt. Voor Jacques-Vossen gaat dit stuk over een kweeste, een zoektocht naar betekenis, een zinvol tijdperk dat buiten bereik lijkt. Het gaat over het belang van dromen, zothed en onbevangelenheid.

De gele en zwarte ruiten op de schouderstukken verwijzen naar Vlaanderen, de rode en witte naar Wallonië, naar analogie met de verschillend gekleurde verkeerslichten in deze landsdelen. Onder de rechterschouder zien we de vlag van Jean de Bruges. De gele bloemvormige zonnen zijn een interpretatie van de vlag van Schaarbeek, waar Brel geboren is. Ook een belangrijke plek voor Jacques-Vossen, die er onder meer lid is van de Koninklijke Sint-Sebastiaansgilde, een schuttersclub. Onderaan zien we de leeuw van Brugge en een door Jacques-Vossen gestileerde Michiel en de draak die verwijzen naar Brussel. Sint-Michiel heeft hoorns, want we hebben allemaal iets duivels, we komen allemaal in opstand tegen onze vaders, tegen het patriërchaat. Op de broekspijpen lees je Brels naam, gespeld in de vorm van seinvlaggen. Elke vlag stelt een letter voor.

Créée après la découverte de la chanson *Jean de Bruges* de Jacques Brel, sur un disque vinyle commandé par la ville de Bruxelles. D'autres numéros sur ce disque parlent d'une sirène et d'une baleine. Ces chansons racontent une histoire. Jean de Bruges y voit une sirène, un ange, une créature étrange.

Jacques-Vossen a travaillé au théâtre flamand à Bruxelles. Il y a assisté à six représentations de *L'Homme de la Mancha* de Brel, œuvre à laquelle il fait référence ici. Pour Jacques-Vossen, la pièce parle d'une quête de sens, du rêve d'une époque harmonieuse qui semble hors d'atteinte. Ça parle de l'importance du rêve, de l'ingénuité et de l'exubérance comportementale et mentale.

Les carreaux jaunes et noirs sur les épaulettes font référence à la Flandre, les rouges et blancs à la Wallonie, à l'image des feux de circulation de ces régions. Sous l'épaule droite, on aperçoit le drapeau de Jean de Bruges. Les soleils jaunes en forme de fleur sont une interprétation du drapeau de Schaerbeek, ville natale de Brel. Ce lieu est également important pour Jacques-Vossen, membre de la Guilde Royale de Saint-Sébastien, un club de tir. En bas, le lion de Bruges et une figure de Michel terrassant le dragon, stylisée par Jacques-Vossen, symbolisent Bruxelles. Saint Michel a des cornes car nous avons tous une part d'ombre en nous ; nous nous rebellons tous contre nos pères, contre le patriërcat. Sur les jambes du pantalon, le nom de Brel est inscrit sous forme de drapeaux de signalisation. Chaque drapeau représente une lettre.

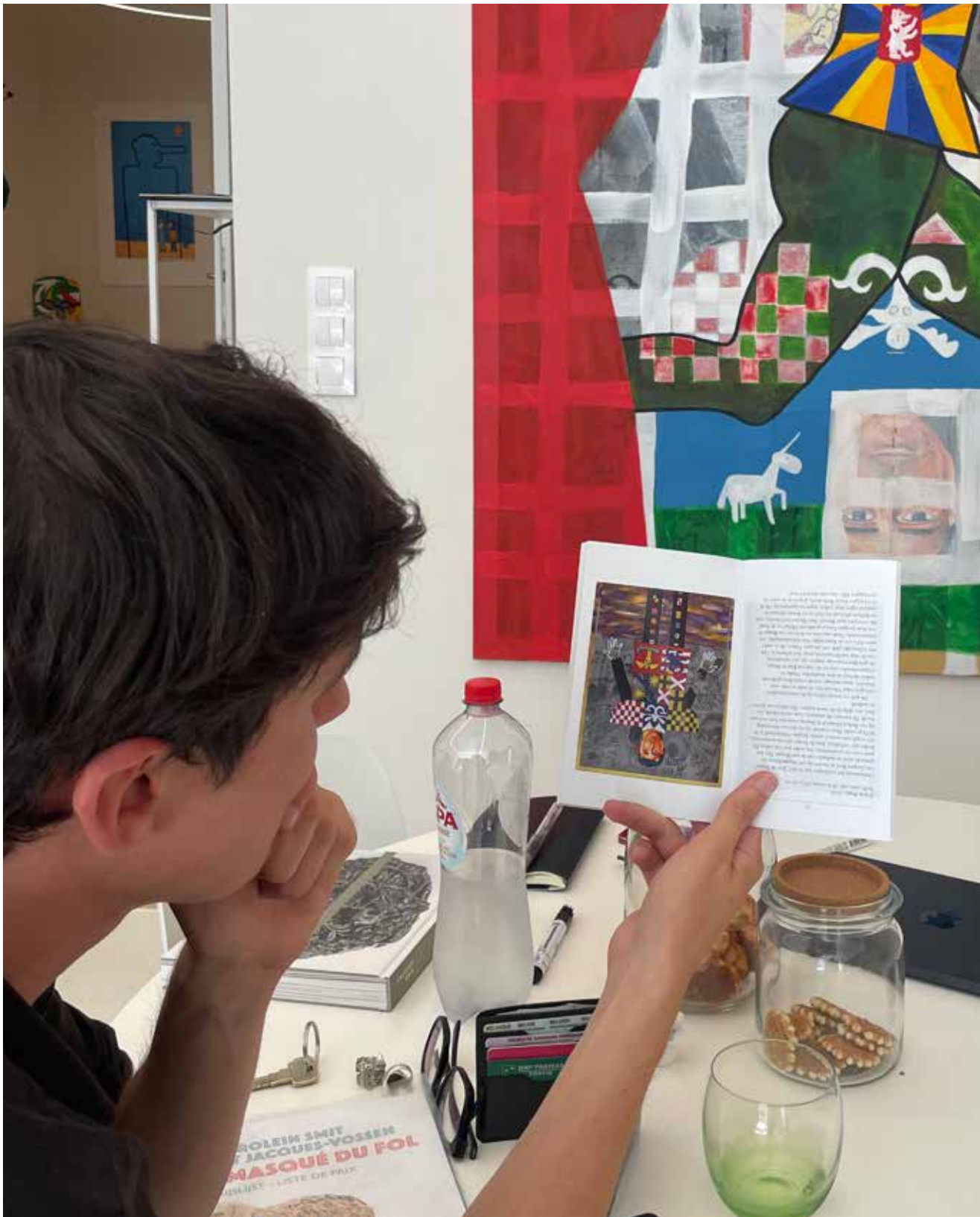
Created after discovering the song *Jean de Bruges* by Jacques Brel, found on an LP commissioned by the city of Brussels. Other songs on this album are about a mermaid and about a whale. The album tells a story. Jean de Bruges sees a mermaid, an angel, a strange creature.

Jacques-Vossen worked at the KVS, a theatre in Brussels. There he saw six performances of Brel's *L'Homme de la Mancha*, which is referenced here. For Jacques-Vossen, the musical is about a quest, a search for meaning, a longing for a meaningful era that seems out of reach. It speaks of the importance of dreams, candour and folly.

The yellow and black checks on the shoulder pieces refer to Flanders, the red and white to Wallonia, analogous to the differently coloured traffic lights in these regions. Below the right shoulder, we see the flag of Jean de Bruges. The yellow, flower-shaped suns are an interpretation of the flag of Schaerbeek, where Brel was born. Schaerbeek is also an important place for Jacques-Vossen, who is a member of the Royal Guild of Saint Sebastian, a shooting club. At the bottom, we see the lion of Bruges and a figure of Michael and the dragon, stylized by Jacques-Vossen, which refer to Brussels. Saint Michael has horns because we all have something devilish about us; we all rebel against our fathers, against patriërarchy. On the trouser legs, you can read Brel's name, spelled in the form of signal flags. Each flag represents a letter.



JEAN DE BRUGES (2024), 190 x 150 CM (OVERPAINTED, SEE NEXT SPREAD)



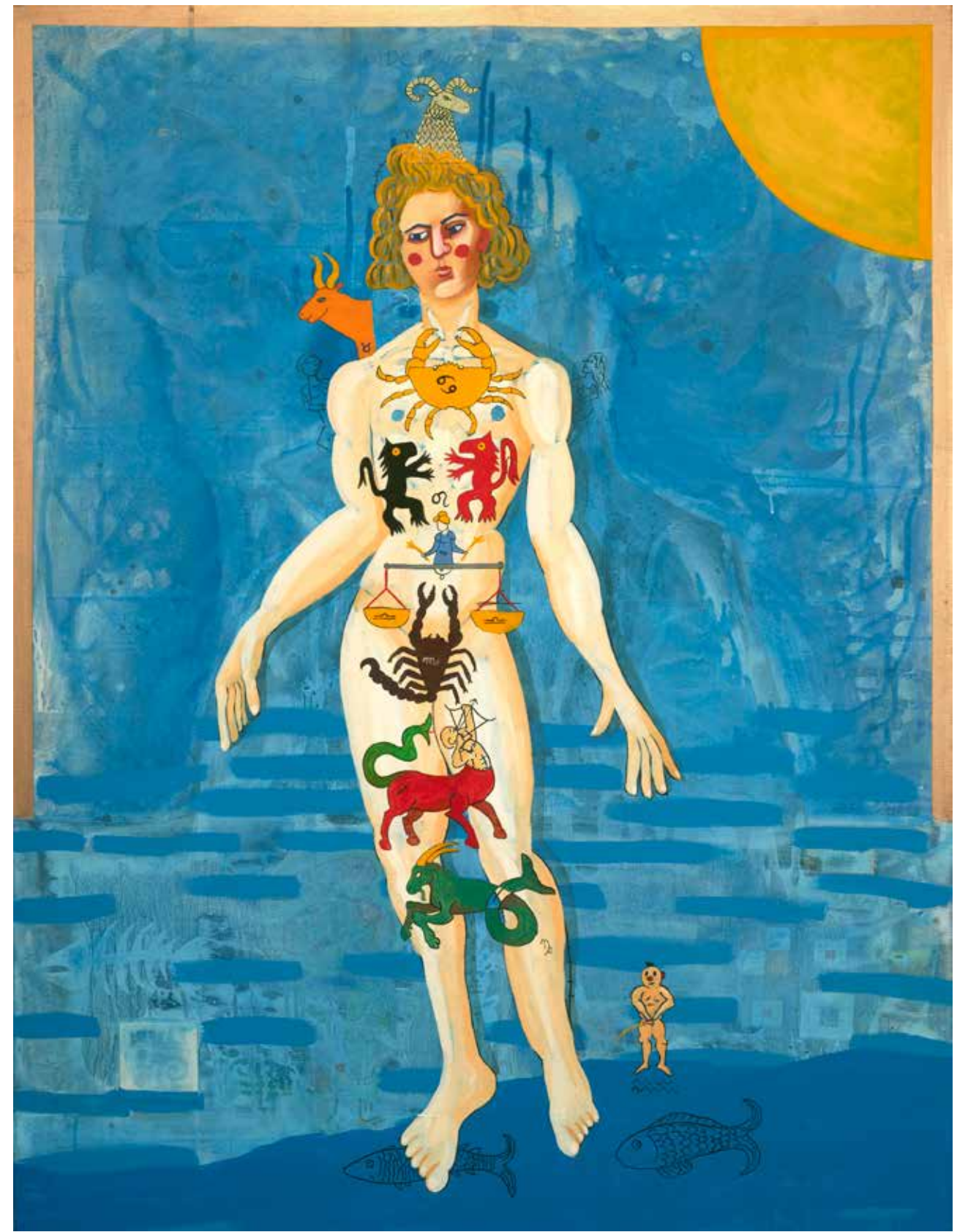
GALERIE P, OSTEND, JULI 2025



JEAN DE BRUGES (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 190 x 150 CM



GOUTFRE(S) DANS L'OUBLI (2024), 160 x 120 CM (OVERPAINTED, SEE NEXT PAGE)



L'HOMME ZODIAC (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 160 x 120 CM

Op de achtergrond zie je een zin van Beckett doorschemeren die zegt dat niets mooier is dan een kunstenaar die faalt.

De aartsengel Michael bevecht een draak, die de duivel zou voorstellen, de gevallen engel. Hij is de helper van God, van de vaderfiguur, die geen rebellie duldt. ‘Kom niet in opstand tegen mij,’ zegt de vader, ‘want je zal toch falen.’

Het rode blazoen rechtsonder was een kwaliteitslabel voor Brusselse wandtapijten, maar Jacques-Vossen heeft er nog nooit eentje gezien.

De vleugels heeft hij op het eind toegevoegd met een Posca-stift.

À l’arrière-plan, on aperçoit une citation de Beckett qui affirme que rien n’est plus beau qu’un artiste qui échoue.

L’archange Michel combat un dragon, censé représenter le diable, l’ange déchu. Il est le protecteur de Dieu, la figure paternelle, qui ne tolère aucune rébellion. « Ne te rebelle pas contre moi, dit le père, car tu échoueras de toute façon. »

Le blason rouge en bas à droite était un gage de qualité pour les tapisseries de Bruxelles, mais Jacques-Vossen n’en a jamais vu un.

Il ajouta les ailes à la fin avec un marqueur Posca.

In the background, you can see a line from Beckett stating that nothing is more beautiful than an artist who fails.

The archangel Michael fights a dragon, which is said to represent the devil, the fallen angel. He is God’s helper, the father figure, who tolerates no rebellion. “Don’t rebel against me,” says the father, “for you will fail anyway.”

The red coat of arms in the lower right was a quality mark for Brussels tapestries, but Jacques-Vossen has never seen one.

He added the wings at the end with a Posca marker.



GOOD OR BAD (2023), OIL, ACRYLIC PAINT ON CANVAS, 160 x 120 CM

De figuur komt van een anoniem, vermoedelijk op Bruegel gebaseerd houtsnijwerk uit 1566 getiteld *Maskerade van Ourson en Valentijn*. Het gaat om een legende over twee broers van wie de eerste werd opgevoed aan het hof en de tweede door een beer. Samen gaan ze op avontuur, back to nature.

De Wildeman lijkt boom geworden, maar hij acteert, hij draagt een kostuum. Het doet denken aan de vele monster-kostuums in vrijwel alle tradities, die in Europa vaak gepaard gaan met de naderende of uitdovende winter.

De bril komt van de Gilles de Binche: op hun maskers staan geschilderde brillen met groene ogen. De Wildeman draagt ook een doornenkroon.

De groene vlekken zijn gemaakt met verf die overbleef na het schilderen van de bodem. De gouden lijst gaat eroverheen. Op de lijst werden met een poscastift geneeskrachtige bloemen getekend, naar miniaturen in het getijdenboek *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*.

De donkere vlek boven de figuur is gemaakt met vuil water dat overblijft na het schoonmaken van de penselen. De lijst is geschilderd met acryl, bovenop olie. Daardoor is bovenaan rechts een scherp acryl losgekomen die in het hiernavolgende schilderij werd gerecycleerd (het gouden heuveltje). De figuur en de knuppel hebben een schaduw gekregen die diepte oproept, de onderste schaduw fungeert als sokkel. Waar de rode achtergrond en de groene voorgrond elkaar ontmoeten, vind je een ondersteboven weergegeven Brusselse vlag met een Sint-Michiël.

La figure provient d'une gravure anonyme de 1566, probablement d'après Bruegel, intitulée *Mascarade d'Ourson et Valentin*. Elle représente la légende de deux frères, le premier élevé à la cour, le second par un ours. Ensemble, ils se lancent dans une aventure de retour à la nature.

L'Homme Sauvage semble s'être transformé en arbre, mais il joue la comédie, il est vêtu d'un costume. Cela rappelle les nombreux costumes de monstres présents dans presque toutes les traditions, qui, en Europe, accompagnent souvent l'hiver qui approche ou qui s'achève.

Les lunettes proviennent des Gilles de Binche : leurs masques sont ornés de lunettes peintes aux yeux verts. L'Homme Sauvage porte également une couronne d'épines.

Les taches vertes sont créées avec les restes de peinture du bas de la peinture. Le cadre doré les recouvre. Des fleurs médicinales ont été dessinées sur le cadre au marqueur Posca, d'après les miniatures du livre d'heures *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*.

La tache sombre au-dessus de la figure a été créée avec l'eau sale du nettoyage des pinceaux. Le cadre est peint à l'acrylique sur une couche d'huile. Un éclat d'acrylique s'est alors détaché en haut à droite, et a été réutilisé pour le tableau suivant (la petite colline dorée). Le personnage et la massue ont reçu une ombre qui crée de la profondeur et qui sert comme socle. À la jonction du fond rouge et du premier plan vert se trouve un drapeau bruxellois inversé avec un saint Michel.

The figure comes from an anonymous wood cut from 1566, probably based on Bruegel, titled *Masquerade of Ourson and Valentine*. It depicts a legend about two brothers, the first raised at court and the second by a bear. Together they embark on an adventure, back to nature.

The Wild Man appears to have become a tree, but he is acting, wearing a costume. It is reminiscent of the many monster costumes in almost all traditions, which in Europe often accompany the approaching or fading winter.

The spectacles come from the Gilles de Binche: their masks feature painted spectacles with green eyes. The Wild Man also wears a crown of thorns.

The green spots are created with paint left over from painting the lower part of the painting. The gold frame extends over them. Medicinal flowers were drawn on the frame with a posca marker, based on miniatures in the book of hours *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*.

The dark spot above the figure was created with dirty water left over from cleaning brushes. The frame is painted with acrylic, on top of oil. As a result, a shard of acrylic came loose at the top right, which was recycled into the next painting (the golden hill). The figure and the club have been given a shadow that creates depth, with the lower shadow serving as a pedestal. Where the red background and the green foreground meet, you'll find an upside-down Brussels flag with a Saint Michael.



WILDEMAN (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 190 x 150 CM

Peau d'Âne is een musical voor kinderen uit 1970 met Catherine Deneuve in de hoofdrol, gebaseerd op een sprookje van Charles Perrault waarin een prinses die gedwongen wordt met haar vader te trouwen vermomd als ezel het bos in vlucht en zo een knappe prins ontmoet. Voor Jacques-Vossen is deze film een gesamtkunstwerk, *over the top kitsch*, met heel realistische elementen. Het is allemaal oubollig, maar ook heel verrassend. Het kostuum van Catherine Deneuve is fascinerend. Ze hebben geprobeerd haar lelijk te maken, maar tevergeefs. Ze blijft wondermooi.

Aan de horizon zie je een rood kasteel en een ridder die een reusachtige sprinkhaan bevecht. In de rechterbovenhoek zie je een collage met drie figuren geknipt uit lege verftubes. (Hoe minder afval hoe beter.) Als je goed kijkt, zie je nog verfstrepen op het vergulde aluminium. Twee van de figuren zijn vogels gebaseerd op gildebreuken, de onderste bestaat uit restvormen van de vogels. De mond is de restvorm van een uitgeknipte snavel.

Als je verf heen en weer laat lopen, droogt ze sneller. Vandaar de druipers die horizontaal en omhoog lopen. De kunst is net te stoppen voor de druiper over de rand loopt. Samen vormen de druipers een vrij raster.

In het ezelsvel zit een ronde opening die een gouden heuvel blootgeeft. (Het verffragment dat is losgekomen van de lijst in het vorige schilderij.) Het donkere groen dat een sokkel vormt, werd helemaal op het eind geschilderd, het witte streepje linksonder uitsparend.

Peau d'âne est une comédie musicale pour enfants de 1970 avec Catherine Deneuve, inspirée d'un conte de Charles Perrault. Une princesse, contrainte d'épouser son père, s'enfuit dans la forêt déguisée en âne et y rencontre un beau prince. Le film est une œuvre d'art totale d'un kitsch exubérant et avec des éléments très réalistes. C'est un film à la fois désuet et surprenant. Le costume de Catherine Deneuve est fascinant. Ils ont essayé de la rendre laide, mais en vain. Elle reste d'une beauté stupéfiante.

À l'horizon du tableau, on aperçoit un château rouge et un chevalier combattant une sauterelle géante. Dans le coin supérieur droit, un collage représente trois figures découpées dans des tubes de peinture vides. (Moins on gaspille, mieux c'est.) En regardant attentivement, on distingue encore des traces de peinture sur l'aluminium doré. Deux des figures représentent des oiseaux, inspirées de colliers de guilde ; celle du bas est constituée de formes résiduelles d'oiseaux. La bouche est la forme résiduelle d'un bec découpé.

Si on laisse couler de la peinture de droite à gauche sur une toile, la peinture sèche plus vite. D'où les coulures horizontales et ascendantes. L'astuce consiste à s'arrêter juste avant que la coulure ne déborde. Ensemble, les coulures forment une grille libre.

Une ouverture ronde dans la peau d'âne révèle un monticule doré (le fragment de peinture détaché du cadre lors de la précédente peinture). Le vert foncé qui forme la base a été appliqué à la toute fin, épargnant la bande blanche en bas à gauche.

Peau d'Âne is a children's musical from 1970 starring Catherine Deneuve, based on a fairy tale by Charles Perrault in which a princess, forced to marry her father, disguises as a donkey and flees into a forest where she encounters a handsome prince. The film is a Gesamtkunstwerk, *over-the-top kitsch*, with very realistic elements. It's all very old-fashioned, but very surprising as well. Deneuve's costume is fascinating. They tried to make her ugly, but in vain. She remains stunningly beautiful.

On the horizon, we see a red castle and a knight fighting a giant grasshopper. In the upper right corner, we see a collage with three figures cut out of empty paint tubes. (The less waste the better.) If you look closely, you can still see paint residue on the golden aluminium. Two of the figures are birds based on guild necklaces, the bottom one consists of residual shapes of the birds. The mouth is the residual shape of a cut-out beak.

If you let paint run back and forth on a canvas, it dries faster. Hence the drips that run horizontally and upwards. The trick is to stop just before the drip spills over the edge. Together, the drips form a free grid.

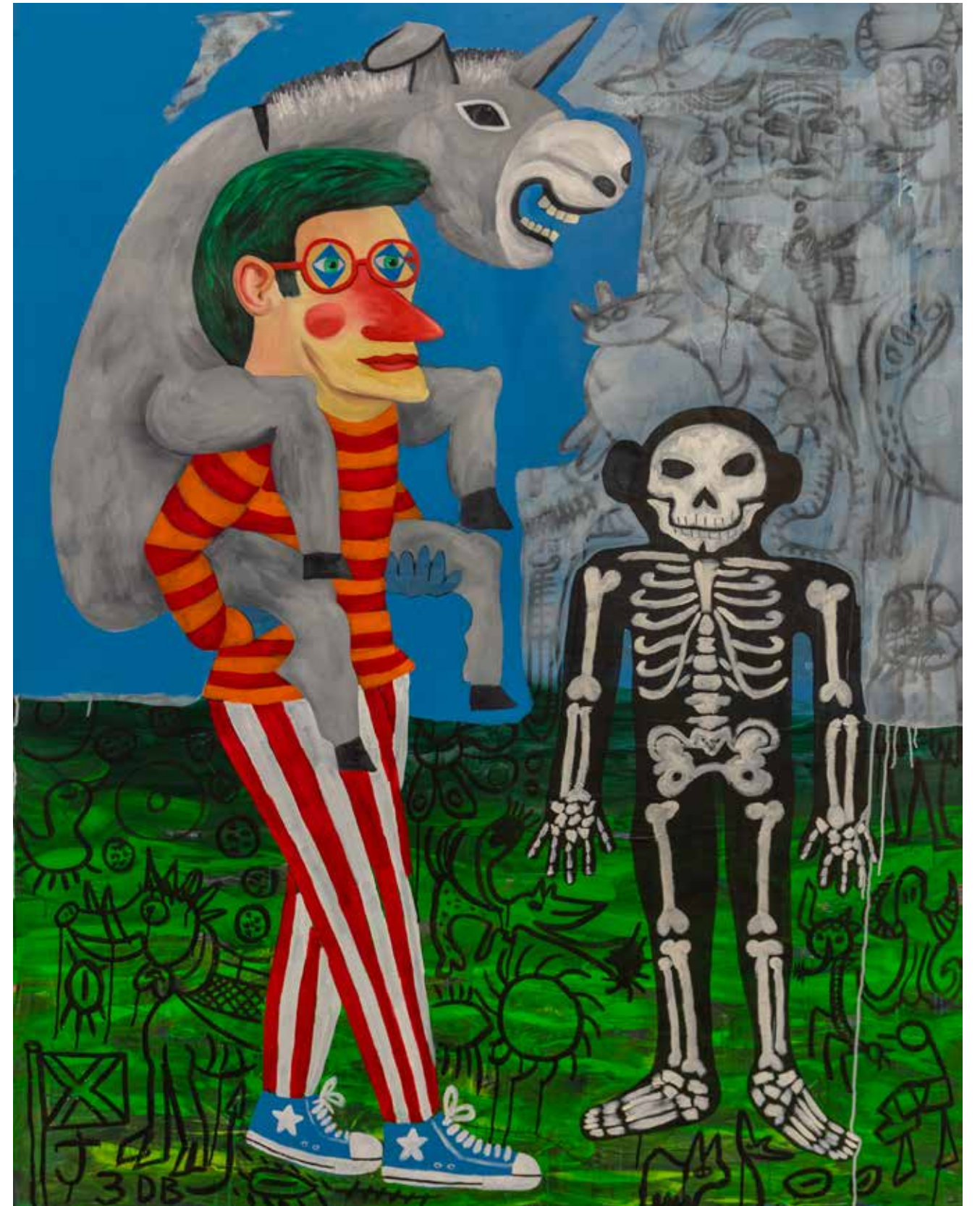
A round opening in the donkey's fur reveals a golden mound. (The paint fragment that detached from the frame in the previous painting.) The dark green that forms a pedestal was painted at the very end, sparing the white stripe at the bottom left.



PEAU D'ÂNE (2024), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 160 x 180 CM



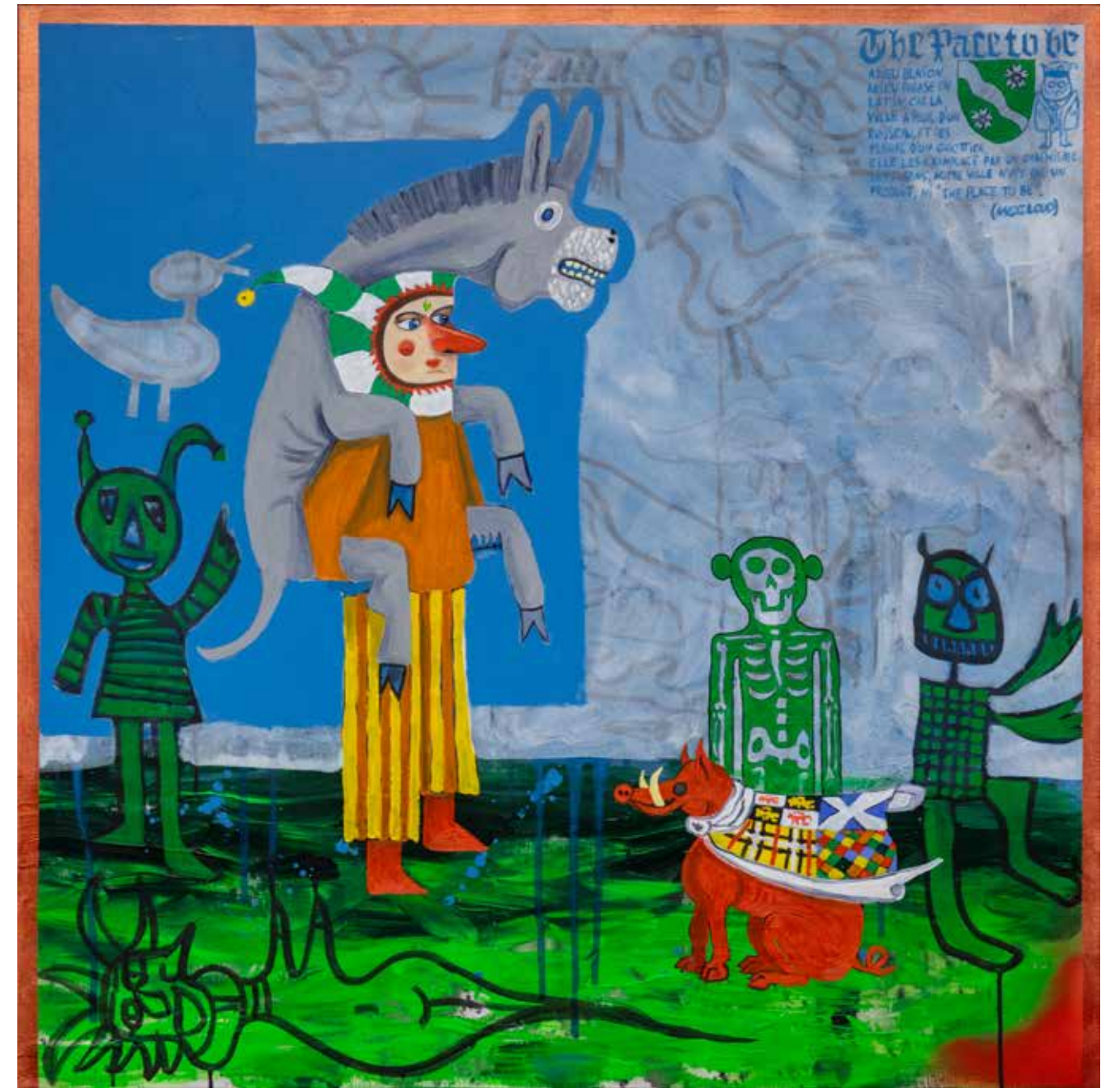
DONKEY SHOT (2024), ACRYLIC PAINT, INK, SPRAY PAINT, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 210 x 190 CM



JACKASS (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 190 x 115 CM



SOUPAPKE EN ZIJN EZEL (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 200 x 170 CM



THE PLACE TO BE (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 100 x 100 CM



POGGE (2021), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



POGGE 200 (2021), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 200 x 160 CM



JAMBE DE BOIS (2020), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT, INK ON CANVAS, 190 x 150 CM



SELF-PORTRAIT WITH ARTIS MUNDI COIN (2020), ACRYLIC PAINT ON CANVAS, 160 x 120 CM



I NAILED IT (2020), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT, INK ON CANVAS, 210 x 110 CM



CERVANTES (2019), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT ON CANVAS, 210 x 150 CM



ENTRE DEUX ZODIACS (2020), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT ON CANVAS, 210 x 130 CM
BULL KNIGHT (2020), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT ON CANVAS, 200 x 90 CM

WOLF (2020), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT ON CANVAS, 150 x 90 CM
COLOURING PLATE (2020), ACRYLIC PAINT, SPRAY PAINT ON CANVAS, 200 x 100 CM



GODEFROID (2020), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 200 x 100 CM
 JULES (2020), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 200 x 100 CM

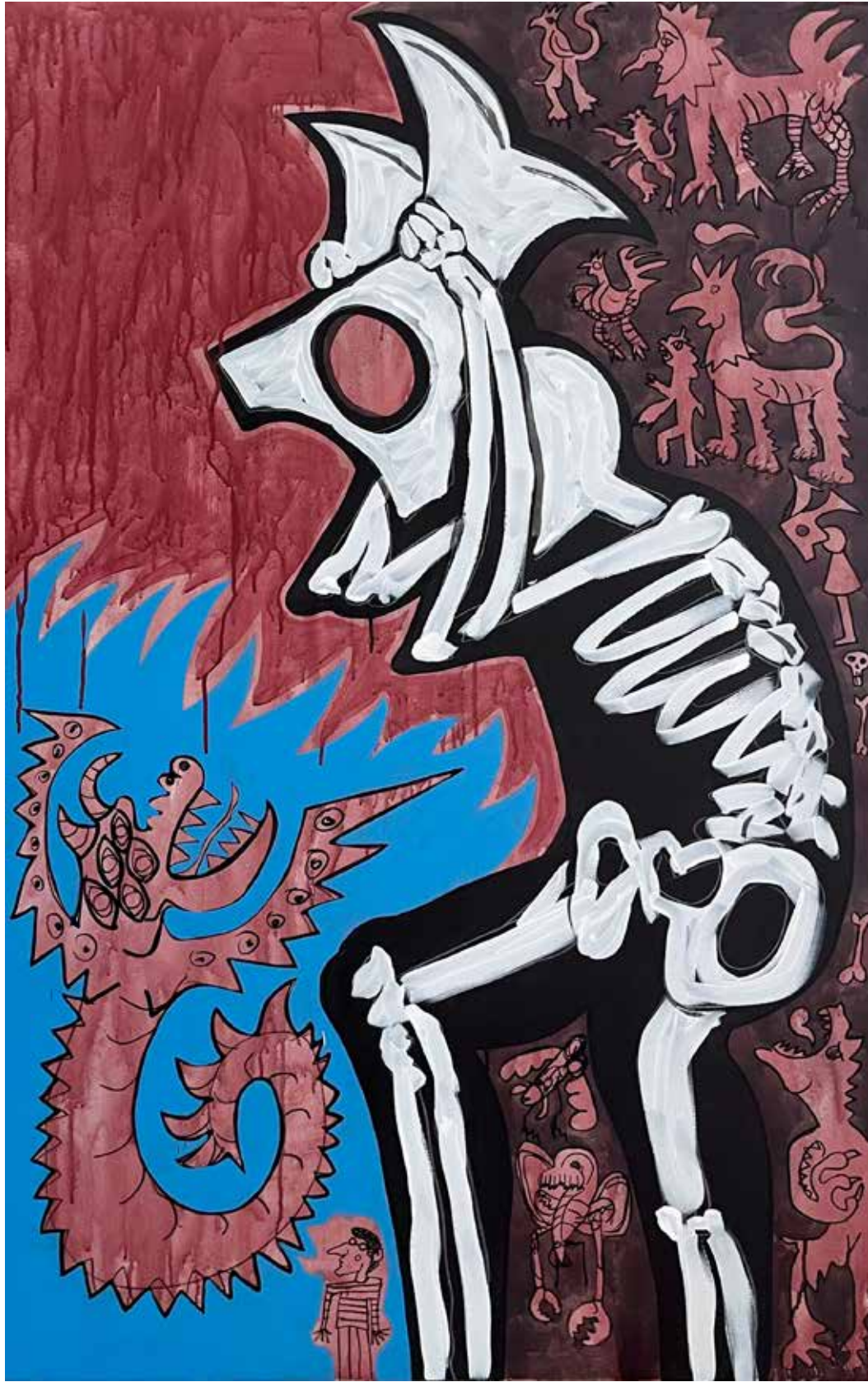
CHARLES (2020), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 200 x 100 CM
 ALEXANDRE (2020), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 200 x 100 CM



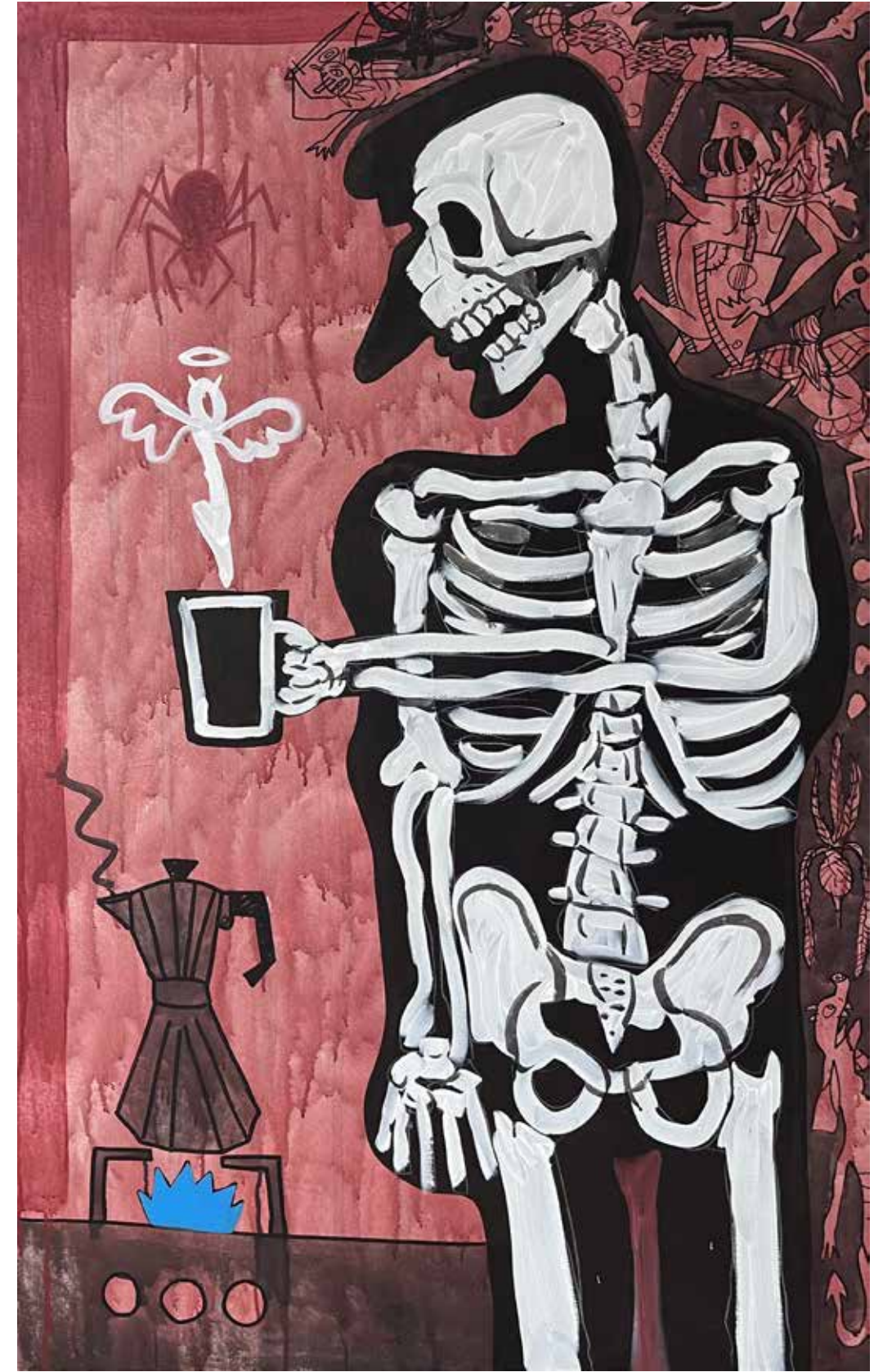
THE SCREAM (2021), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 200 x 100 CM



THE KISS (2021), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 200 x 100 CM



BLAUWVUUR (2025), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 150 x 90 CM



AFRIKAANSE KOFFIE (2025), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, 150 x 90 CM

Overschildering van een schilderij dat gemaakt was als herinnering aan een bevriend schilder die stierf ten gevolge van een overdosis. Figuren in het eerste schilderij waren onder meer een cartoonesk paard en een doodskop met Mickey Mouse-oren, twee beelden die de vriend in zijn schilderijen gebruikte. Het overschilderde schilderij ontstond tijdens de rouw om zijn plotselinge overlijden, dat schuldgevoelens opriep. ‘Met de verwerking kwam het besef van het toeval,’ vertelt Jacques-Vossen, ‘het inzicht dat dit elk van ons kan overkomen, en het gevoel dat we in elk geval verder moeten. Daardoor ontstond de overschildering, die niet meer gaat over het verlies van één vriend, maar over de manier waarop we omgaan met verleidingen en alle vormen van afhankelijkheid.’

We zien een zelfportret in de gedaante van Sint-Antonius. De gele band was eerst een hartslagmeter. Nu is het een *eye catcher*, een teken van hoop of leven, dat tegelijk het beeld van een gevangene oproept door te verwijzen naar het uniform van de gebroeders Dalton en hun vergeefse ontsnappingspogingen. De vorm van de duivel werd overgenomen van kostuums die gedragen worden tijdens de Brusselse Ommegang, hij komt voor in verschillende schilderijen.

De duivel is geschilderd met Oost-Indische inkt. Bovenaan zie je een hoofdletter ‘O’, de ‘o’ van Jérôme, gemaakt met aangelengde Oost-Indische inkt en een heel dunne laag rode verf. Je kan er het onbehandelde doek nog doorzien.

Jacques-Vossen leerde schilderen met YouTube-tutorials en kreeg bruikbare tips van Nora Theys en Tamsir de Halleux.

Surpeinture d’une toile créée en mémoire d’un ami peintre décédé d’une overdose. La toile d’origine représentait un cheval caricatural et un crâne aux oreilles de Mickey, deux images récurrentes dans son œuvre. La peinture actuelle a été réalisée pendant le deuil qui a suivi sa mort soudaine, suscitant un sentiment de culpabilité. L’acceptation de cette disparition a fait naître la prise de conscience du hasard, la révélation que cela peut arriver à n’importe qui, et le sentiment qu’il faut au moins aller de l’avant. De cette expérience est née cette peinture, qui ne traite plus de la perte d’un ami, mais de notre rapport à la tentation et à toute forme de dépendance.

On y voit un autoportrait sous les traits de saint Antoine. Le bracelet jaune était à l’origine un moniteur cardiaque. Devenu un hoop d’attraction, symbole d’espoir ou de vie, il évoque simultanément l’image d’un prisonnier en faisant référence à l’uniforme des frères Dalton et leurs éternelles tentatives d’évasion. La forme du diable a été empruntée aux participants de l’Ommegang.

Le diable apparaît dans plusieurs tableaux. Ici il est peint à l’encre de Chine. En haut, on distingue un ‘O’ majuscule, celui de Jérôme, réalisé à l’encre de Chine diluée et recouvert d’une très fine couche de peinture rouge. La toile brute reste visible par transparence.

Jacques-Vossen a appris à peindre grâce à des tutoriels YouTube et a reçu de bons conseils de Nora Theys et Tamsir de Halleux.

Overpainting of a work created in memory of a painter friend who died of an overdose. Figures in the first painting included a cartoonish horse and a skull with Mickey Mouse ears, two images the friend used in his paintings. The overpainted work was created while mourning his sudden death, which evoked feelings of guilt. The acceptance of his disappearance involved an awareness of chance, the insight that any of his friends could have died, and the feeling that we must continue regardless. This gave rise to the overpainting, which is no longer about the loss of a single friend, but about how we deal with temptation and all forms of dependency.

We see a self-portrait in the guise of Saint Anthony. The yellow band was originally a heart rate monitor. Now it is an eye-catcher, a sign of hope or life, which simultaneously evokes the image of a prisoner by referring to the Dalton brothers and their eternal attempts to escape. The devil’s form was taken from people participating in the Ommegang.

The devil appears in several paintings. Here he is painted with Chinese ink. At the top, you can see a capital “O,” the “o” for Jerome, made with diluted Chinese ink and a very thin layer of red paint. The untreated canvas is still visible through it.

Jacques-Vossen learned how to paint with YouTube tutorials and received useful tips from Nora Theys and Tamsir de Halleux.



LA TENTATION (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM

Gemaakt voor een tentoonstelling in het off programma van Art Brussels, dat zijn veertigste verjaardag vierde.

Jezus verbleef veertig dagen in de woestijn, de covid-tijd had het idee van de quarantaine weer concreet gemaakt, zoals je vroeger in havens een tijdje in quarantaine moest. De haven van Arcachon bevindt zich in de buurt van Bordeaux, een vroegere vakantiebestemming van de schilder.

De vlag van Arcachon is zwart, wit en geel, zoals het truitje. De ‘witte’ strepen zijn niet geschilderd, ze komen uit de achtergrond. Linksboven zie je de kleuren van de seinvlaggen die een quarantaine aangeven: een vlag met vier gele velden en een vlag met twee gele en twee zwarte velden. De zwart-geel-rode motieven onderaan zijn losjes gebaseerd op de vloertegels in *De Maagd van kanselier Rolin*.

Het opschrift XL kan ‘extra large’ betekenen, maar ook veertig. Eronder vind je streepjes die dagen aangeven: nog één dag te gaan. De positie van de figuur, verstrikt in het raster, heeft te maken met de opmerking van een oudere collega, die opmerkte dat Jacques-Vossen ‘zich opsloot in zijn kaders’. Sindsdien doet hij dat nog explicieter. Alleen de handen en het hoofd van de figuur zijn vrij. Maar de figuur is geschilderd met olie en de tralies met acrylverf. Het kan dat de bovenste gaat afschilferen en de figuur binnen veertig jaar vrij is.

Créé pour une exposition hors programme d’Art Brussels, qui célébrait son quarantième anniversaire.

Jésus a passé quarante jours dans le désert ; la pandémie de COVID-19 a ravivé l’idée de quarantaine, tout comme il était autrefois nécessaire de se mettre en quarantaine dans les ports. Le port d’Arcachon est situé près de Bordeaux, ancienne destination de vacances du peintre.

Le drapeau d’Arcachon est noir, blanc et jaune, comme le maillot. Les bandes « blanches » ne sont pas peintes ; elles ressortent du fond du tableau. En haut à gauche, on peut voir les couleurs des drapeaux de signalisation indiquant la quarantaine : un drapeau à quatre champs jaunes et un drapeau à deux champs jaunes et deux champs noirs. Les motifs noir, jaune et rouge en bas s’inspirent librement des carreaux de sol de *La Vierge du chancelier Rolin*.

L’inscription ‘XL’ peut signifier ‘extra large’, mais aussi ‘quarante’. En dessous, on trouve des bandes indiquant les jours : il reste encore un jour à tenir. La position du personnage, empêtré dans la grille, découle du commentaire d’un collègue plus âgé qui avait observé que Jacques-Vossen « s’enfermait dans ses cadres ». Depuis, il a agi de manière encore plus explicite. Seules les mains et la tête du personnage sont libres. Or, le personnage est peint à l’huile et les grilles à l’acrylique. Il est possible que l’acrylique s’écaille et que le personnage soit libre d’ici quarante ans.

Created for an exhibition in the off-programme of Art Brussels, which was celebrating its fortieth anniversary.

Jesus spent forty days in the desert; the COVID era had revived the idea of quarantine, just as people used to have to be quarantined for a while in ports. The port of Arcachon is located near Bordeaux, a former holiday destination of the painter.

The flag of Arcachon is black, white, and yellow, like the jersey. The “white” stripes are not painted; they come from the background. At the top left, you can see the colours of the signal flags indicating quarantine: a flag with four yellow fields and a flag with two yellow and two black fields. The black, yellow, and red motifs at the bottom are loosely based on the floor tiles in *The Madonna of Chancellor Rolin*.

The inscription ‘XL’ can mean extra large, but it can also mean forty. Below, you’ll find stripes indicating days: one more day to go. The figure’s position, entangled in the grid, stems from a comment from an older colleague who observed that Jacques-Vossen “locked himself up in his frames”. Since then, he has done this even more explicitly. Only the figure’s hands and head are free. But the figure is painted in oil and the grids in acrylic. It’s possible that the acrylic will flake off, and the figure will be free within forty years.



HAVEN VAN ARCACHON (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 180 x 160 CM

Dit werk besluit een reeks schilderijen van geharnaste ridders, die hun oorsprong vonden in een weinig vrolijke schooltijd. Achteraf beschouwd dienden de harnassen als beschutting tegen toxische docenten.

Hier spreekt de schilder met zichzelf. De helm is afgezet. Het harnas is afgelegd, maar er is een gevangenisplunje tevoorschijn gekomen. De oude verwikkelingen hebben plaatsgemaakt voor nieuwe.

De rode achtergrond met bloemen verwijst naar *La Dame à la licorne*. Het groene vlekje is per ongeluk overgebleven van de achtergrond: een paradijselijke wei waar nog geen veldslag had plaatsgevonden. De rest van de wei is gedrenkt in bloed.

Truitje en broek hebben samen de kleuren van de Belgische vlag.

De tafelpoot rust op de lijst, maar de poten van de stoel komen ervoor.

Cette œuvre clôt une série de tableaux de chevaliers en armure, inspirée d'une expérience scolaire plutôt sombre. Rétrospectivement, l'armure servait de protection contre des professeurs toxiques. Le peintre s'adresse à lui-même. Le casque a été ôté. L'armure a été abandonnée, mais une tenue de prisonnier est apparue. Les anciennes complications ont laissé place à de nouvelles.

Le fond rouge fleuri évoque *La Dame à la licorne*. La tache verte est un vestige fortuit du fond : une prairie paradisiaque où aucune bataille n'avait encore eu lieu. Le reste de la prairie est baigné de sang.

Ensemble, le pull et le pantalon ont les couleurs du drapeau belge.

Le pied de la table repose sur le cadre, mais les pieds de la chaise passent devant.

This work concludes a series of paintings of armoured knights, which originated in rather bleak school memories. In retrospect, the armour served as protection from toxic teachers. The painter is speaking to himself. The helmet has been removed. The armour has been discarded, but prison garb has emerged.

The old complications have given way to new ones.

The red background with flowers refers to *La Dame à la licorne*. The green spot is an accidental remnant of the background: a heavenly meadow where no battle had yet taken place. The rest of the meadow is soaked in blood.

The sweater and pants together bear the colours of the Belgian flag.

The table leg rests on the frame, but the chair legs fall in front of it.



THE LAST BATTLEFIELD (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



MEMENTO MORI (2022), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 190 X 150 CM



MISTER B. (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 100 x 100 CM



HUNGRY (2022), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 190 x 150 CM



HUNGRY TWO (2022), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM

Dit werk begon met de zin ‘La faim justifie les moyens’ (De honger heiligt de middelen). Jacques-Vossen vertelt dat het er hem als dyslecticus niet toe doet of je ‘fin’ of ‘faim’ schrijft, de klank is toch dezelfde. Maar vanuit het besef dat dezelfde klank verschillende betekenissen kan hebben, ontstond dit werk.

Eerst vergat hij de ‘s’ van ‘moyens’ te schrijven. Die heeft hij er later aan toegevoegd. Hij is nog altijd bang spelfouten te maken, zelfs in zijn schetsboeken, ook al weet hij dat hij gewoon kan aanvaarden dat zijn brein meer gevoel heeft voor kleuren, geuren, tonen, atmosferen, ritmes en patronen, dan voor de volgorde van letters of de vaak op toeval gebaseerde schrijfwijze van klanken.

De Franse uitdrukking ‘il s’en mord les doigts’ betekent dat je wachtend op iets vergaat van de spanning.

De kreeft komt van een werk van Dalí.

De tafel refereert aan meubelen van de designer Christophe Gevers, die verkocht worden door Jacques-Vossens opa aan moederszijde. Andere schilderijen waarin gegeten wordt, spelen zich af in het Brusselse restaurant Au Vieux Saint-Martin, dat ontworpen is door Gevers. ‘Die stijl wordt vaak nagebootst,’ aldus Jacques-Vossen, ‘dus boots ik hem ook na in mijn schilderijen.’

Ce travail a débuté avec la phrase « La faim justifie les moyens ». Jacques-Vossen raconte qu’étant dyslexique, il lui importe peu d’écrire « fin » ou « faim », car la prononciation est identique. Mais cette œuvre est née de la prise de conscience qu’un même son peut avoir des significations différentes.

Au départ, il a oublié d’écrire le ‘s’ du mot ‘moyens’. Il l’a ajouté plus tard. Il craint encore de faire des fautes d’orthographe, même dans ses carnets de croquis, bien qu’il sache qu’il pourrait simplement accepter que son esprit possède un sens plus développé des couleurs, des parfums, des atmosphères, des sons, des rythmes et des motifs que de l’ordre de quelques lettres ou de l’orthographe, souvent fortuite, des sons.

Le homard est inspiré d’une œuvre de Dalí. La table fait référence aux meubles du designer Christophe Gevers, que le grand-père maternel de Jacques-Vossen vend. D’autres tableaux représentant des personnes dînant se déroulent dans le restaurant bruxellois Au Vieux Saint-Martin, conçu par Gevers. « Ce style est souvent imité », explique Jacques-Vossen, « alors je l’imite aussi dans mes peintures. »

This work began with the sentence “La faim justifie les moyens” (Hunger justifies the means). Jacques-Vossen explains that, as a dyslexic, he doesn’t care whether you write “fin” or “faim,” because the sound is the same. But this work was born from the realization that the same sound can have different meanings.

At first, he forgot to write the ‘s’ in ‘moyens’. He added it later. He still fears making spelling errors, even in his sketchbooks, though he knows he can simply accept that his mind has a greater sense of colours, scents, tones, atmospheres, rhythms, and patterns than of the order of letters or the often coincidental spelling of sounds.

The French expression “il s’en mord les doigts” means that you die of tension while waiting for something.

The lobster comes from a work by Dalí. The table refers to furniture by designer Christophe Gevers, which is sold by Jacques-Vossen’s maternal grandfather. Other paintings depicting people dining are set in the Brussels restaurant Au Vieux Saint-Martin, which Gevers designed. “That style is often imitated,” says Jacques-Vossen, “so I also imitate it in my paintings.”



JE M'EN MORDS LES DOIGTS (2022), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM



LA POMME DE LA DISCORDE (2022), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 190 CM



BLIKWERPER (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 150 x 150 CM

Dit schilderij ontstond uit noodzaak. Jacques -Vossen had een werk nodig van één bij één meter voor een solotentoonstelling in de Brusselse galerie Salon d'Art. De kop was al geschilderd toen het kasteel tot stand kwam, een beetje zoals bij Jean Brusselmans.

De vlag met de zwarte arend op gele achtergrond is het blazoën van Mechelen. De gele en rode strepen errond zijn afkomstig van een ridder in dienst van de Koning van Aragon die als beloning voor het winnen van drie veldslagen drie rode strepen vroeg en kreeg. Het portret doet een beetje denken aan de foto van Broodthaers met de lange neus op de cover van het Waterloo-boekje dat Theys dertig jaar geleden maakte voor Maria Gilissen.

Op het tafelblad vind je de initialen van Broodthaers, de bril van Alechinsky, de dwaas van de tarotkaarten en twee opgeplakte verpakkingen van chocolade muntjes. 'SPQR' verwijst naar de Romeinen, de arend met twee hoofden naar het Heilig Romeinse Rijk, de 'N' naar Napoleon.

Cette peinture est née d'une nécessité. Jacques-Vossen avait besoin d'une œuvre d'un mètre carré pour une exposition personnelle au Salon d'Art à Bruxelles. La tête avait déjà été peinte lorsque le château a apparu, un peu à la manière d'un Jean Brusselmans.

Le drapeau à l'aigle noir sur fond jaune est le blason de Malines. Les bandes jaunes et rouges qui l'entourent proviennent d'un chevalier au service du roi d'Aragon qui demanda et obtint trois bandes rouges en récompense de trois victoires. Le portrait rappelle quelque peu la photo de Broodthaers au long nez qui figure sur la couverture du livret sur Waterloo que Theys réalisa il y a trente ans pour Maria Gilissen.

Sur la table, vous trouverez les initiales de Broodthaers, les lunettes d'Alechinsky, le Fou du tarot et deux emballages de pièces en chocolat collés. 'SPQR' fait référence aux Romains, l'aigle bicéphale au Saint-Empire romain germanique et le 'N' à Napoléon.

This painting arose out of necessity. Jacques-Vossen needed a work measuring one by one meter for a solo exhibition at Salon d'Art in Brussels. The head had already been painted when the castle was added, somewhat like Jean Brusselmans.

The flag with the black eagle on a yellow background is the coat of arms of the city of Mechelen. The yellow and red stripes around it come from a knight in the service of the King of Aragon who asked for and received three red stripes as a reward for winning three battles. The portrait is somewhat reminiscent of the photo of Broodthaers with the long nose on the cover of the Waterloo booklet Theys made thirty years ago for Maria Gilissen.

On the tabletop, you'll find Broodthaers' initials, Alechinsky's spectacles, the Fool from the tarot cards, and two glued-on chocolate coin wrappers. 'SPQR' refers to the Romans, the two-headed eagle to the Holy Roman Empire, and the 'N' to Napoleon.



DÉPARTEMENT DES AIGLES (2023), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, SPRAY PAINT, OIL ON CANVAS, 100 x 100 CM

Ontstaan als overschildering van een ouder schilderij waarin twee handen voorkwamen met ogen als stigmata, geïnspireerd door het gedicht *Les ténèbres* van Baudelaire, over een schilder die door een spotzieke God veroordeeld wordt tot schilderen in een donkere kelder tot er een donkere maar toch lichtgevende muze verschijnt. De schilder kookt en eet zijn hart.

Het oude, donkere werk is eerst overdekt met een fijne laag gesso. Daarna met één of meerdere lagen aangelengde Oost-Indische inkt. Het profiel van de vrouw is de enige plek waar na de laag gesso geen Oost-Indische inkt werd toegevoegd, de handen zijn overdekt met één laag inkt, de andere partijen met meerdere.

De schaduwen van de armen zijn gemaakt met een dunne laag olieverf aangelengd met Shellsol-medium.

Créée comme en repeignant une ancienne toile représentant deux mains aux yeux stigmates, cette œuvre s'inspire du poème de Baudelaire *Les Ténèbres*, qui raconte l'histoire d'un peintre condamné par un dieu moqueur à peindre dans une cave obscure jusqu'à l'apparition d'une muse à la fois sombre et lumineuse. Le peintre cuit et mange son cœur à lui.

L'ancienne toile, sombre, fut d'abord recouverte d'une fine couche de gesso. Puis, une ou plusieurs couches d'encre de Chine diluée furent appliquées. Le profil de la femme est le seul endroit où aucune encre de Chine n'a été ajoutée après la couche de gesso ; les mains sont recouvertes d'une seule couche d'encre, les autres zones de plusieurs.

Les ombres des bras ont été réalisées avec une fine couche de peinture à l'huile diluée au médium Shellsol.

Created as an overpainting of an older work featuring two hands with eyes like stigmata, it was inspired by Baudelaire's poem *Les Ténèbres* about a painter condemned by a mocking God to paint in a dark cellar until a gloomy yet luminous muse appears. The painter cooks and eats his heart.

The old, dark work was first covered with a thin layer of gesso. Then, one or more layers of diluted Chinese ink were applied. The woman's profile is the only place where no Chinese ink was added after the gesso layer; the hands are covered with a single layer of ink, the other areas with several.

The shadows of the arms were created with a thin layer of oil paint diluted with Shellsol medium.



LES TÉNÈBRES (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 190 x 150 CM

Ontstaan als overschildering van een vrouwenportret. Een van de eerste schilderijen met een gouden lijst en het eerste dat onderaan geen lijst heeft. De lijst is niet decoratief maar architecturaal.

Het profiel op de munt is van Filip van België.

De Romeinse keizers werden in profiel afgebeeld op de munten. Vermoedelijk werden daarom veel personen in profiel afgebeeld op schilderijen tijdens de renaissance.

Réalisée comme une réinterprétation d'un portrait de femme. L'une des premières peintures avec un cadre doré et la première sans cadre en partie basse. Le cadre n'est pas décoratif, mais architectural.

Le profil figurant sur la pièce est celui de Philippe de Belgique.

Les empereurs romains étaient représentés de profil sur les monnaies. C'est probablement pourquoi de nombreux personnages furent représentés de profil dans les peintures de la Renaissance.



MAN WITH GOLD COIN (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 160 x 100 CM

De achtergrond bestaat uit verschillende lagen Oost-Indische inkt. Hoe meer lagen, hoe donkerder. Het oog van het hobbelpaard heeft een beschaduwde diepte, omdat hobbelpaarden vaak holle ogen hebben. Het oog van de figuur komt niet uit de achtergrond, maar wekt wel die indruk omdat het is geschilderd met grijze olieverf. Het verst verwijderde been is overschilderd met lichtgrijze, met Shellsol-medium aangelengde olieverf, zodat het beschaduwd lijkt.

Jacques-Vossen ontdekte achteraf dat de neus en het oor van de figuur, het oor van het hobbelpaard en de ellenboog samen een dans van driehoeken vormen.

Le fond est composé de plusieurs couches d'encre de Chine. Plus il y a de couches, plus la couleur s'assombrit. L'œil du cheval à bascule présente une profondeur ombrée, car les chevaux à bascule ont souvent les yeux creux. L'œil du personnage ne vient pas du fond, mais donne cette impression à cause de la peinture à l'huile grise. La jambe la plus éloignée est recouverte d'une peinture à l'huile gris clair diluée au médium Shellsol, ce qui lui donne un aspect ombré.

Jacques-Vossen a découvert plus tard que le nez et l'oreille du personnage, l'oreille du cheval à bascule et le coude forment ensemble une danse de triangles.

The background consists of several layers of Chinese ink. The more layers, the darker it becomes. The rocking horse's eye has a shadowed depth, as rocking horses often have hollow eyes. The figure's eye doesn't come from the background, but it appears to do so because it's painted with grey oil paint. The furthest leg is painted over with light grey oil paint diluted with Shellsol medium, so it appears shadowed.

Jacques-Vossen later discovered that the figure's nose and ear, the rocking horse's ear, and the elbow together form a dance of triangles.



LA VIE BASCULE (2022), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 190 x 150 CM

Het klee van het paard bestaat uit twee keer dezelfde vlag, waarbij het linkse exemplaar een beetje gekrompen is (de vlaggen ontmoeten elkaar onder de pols van het personage), trouw aan het Middeleeuwse principe dat je geen oppervlak onbenut laat, ook al leidt dit tot herhaling. De vlag in kwestie is die van de hertogen van Bourgondië op het toppunt van hun macht. Ze bestaat zelf uit verschillende vlaggen die overeenstemmen met het stapsgewijs toegenomen grondgebied.

De Franse lelies in een roodwitte lijst vormen de vlag van de prins van Frankrijk. De gele en blauwe diagonalen in een rode lijst vormen het oorspronkelijke blazo van de hertogen van Bourgondië. De gele leeuw op een zwart veld vormt het blazo van de hertogen van Brabant. De rode leeuw op een wit veld staat voor het Hertogdom Limburg. Het schildje met de Vlaamse leeuw staat voor het Graafschap Vlaanderen. Het is kleiner omdat het minder prestigieus is dan een hertogdom.

Het masker van het paard, het oor van de figuur en de blauwe velden van de blazoenen komen uit de achtergrond.

De verst verwijderde benen zijn donkerder (ze bevatten minder titaanwit) zodat ze beschaduwd en verder verwijderd lijken. De zwarte partijen zijn geschilderd met ongemengde, zwarte olieverf.

La robe du cheval est composée de deux drapeaux identiques, celui de gauche étant légèrement raccourci (les drapeaux se joignent sous le poignet du personnage), conformément au principe médiéval d'utiliser toute la surface, même au prix de répétitions.

Le drapeau en question est celui des ducs de Bourgogne à l'apogée de leur puissance. Il est lui-même composé de plusieurs drapeaux correspondant à l'expansion progressive de leur territoire.

Les lys français dans un cadre rouge et blanc forment le drapeau des princes de France. Les diagonales jaunes et bleues dans un cadre rouge forment les armoiries originales des ducs de Bourgogne. Le lion jaune sur fond noir est celui des ducs de Brabant. Le lion rouge sur fond blanc représente le duché de Limbourg. L'écu au lion flamand représente le comté de Flandre. Il est plus petit car moins prestigieux qu'un duché.

Le masque du cheval, l'oreille du personnage et les champs bleus des armoiries sortent du fond.

Les jambes les plus éloignées sont plus foncées (elles contiennent moins de blanc de titane), ce qui leur donne un aspect ombragé et plus lointain. Les zones noires sont peintes à l'huile noire pure.

The horse's robe consists of two identical flags, with the left one slightly shrunk (the flags meet each other below the figure's wrist), true to the medieval principle of leaving no surface unused, even if this leads to repetition. The flag in question is that of the Dukes of Burgundy at the height of their power. It itself consists of several flags corresponding to the gradually expanding territory.

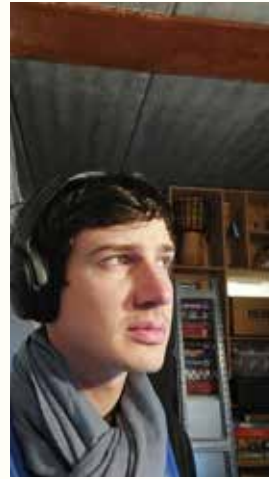
The French lilies in a red and white frame form the flag of the Princes of France. The yellow and blue diagonals in a red frame form the original coat of arms of the Dukes of Burgundy. The yellow lion on a black field is the coat of arms of the Dukes of Brabant. The red lion on a white field represents the Duchy of Limburg. The shield with the Flemish lion represents the County of Flanders. It is smaller because it is less prestigious than a duchy.

The horse's mask, the figure's ear, and the blue fields of the coats of arms come from the background.

The furthest legs are darker (they contain less titanium white) so they appear shadowed and more distant. The black areas are painted with unmixed black oil paint.



MON CHEVAL DE BATAILLE (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM





LA VRAIE VIE JOYEUSE ET FOURMILLANTE

Vous trouverez ci-dessous le compte-rendu de ma première rencontre avec Karal le Vieux. J'ai veillé à rendre ses paroles aussi fidèlement que possible, même lorsqu'il se répétait. Je pense y être largement parvenu, sans doute parce qu'il parlait si lentement. J'ai rédigé ce rapport par peur d'oublier mes premières impressions.

Bedrich Eisenboet, automne 2525

BEDRICH : Maintenant que vous avez atteint l'âge canonique de quatre-vingt-dix ans, maître, il est d'usage de consigner votre savoir et votre expérience autant que faire se peut. Car le savoir est source de joie et de divertissement, laborieusement conquis sur l'oubli croissant. Et chaque grain de blé qui périt sans germer prive des milliers d'âmes de pain et de nourriture spirituelle.

KARAL : Tu dis vrai, jeune homme et c'est pourquoi tout doit être noté, même s'il ne faut point oublier que l'écrit est à moitié mort, comme nous l'avons lu à juste titre dans le *Phèdre* du grand Platon, l'un des rares écrivains qui aient survécu aux temps obscurs. C'est lorsque nous parlons et pensons ensemble que le doute demeure vivant. Sans ce doute, nous deviendrions fous et nous nous entretuerions. Voilà la seule certitude : sans différence, il n'y aurait ni pensée, ni science, ni art, ni jeu, juste un monotone soliloque et une fuite en avant sans issue.

BEDRICH : Je pourrais écrire un dialogue, maître, mais cela nous mettrait sur un pied d'égalité. Ce serait une entreprise présomptueuse et insensée.

KARAL : Maintenant que tu es venu me voir, la graine a germé en toi, jeune homme. En toi grandit le maître que tu cherches et que je cherche toujours aussi. Nous sommes donc égaux. Ne m'appelle plus 'maître'. Cela dit, tu peux servir le thé, mes coudes et mes poignets sont usés.

BEDRICH : Comme métier vous faisiez des sabots ?

KARAL : J'en fais toujours. Sabots, souliers, bottes... J'ai la main sûre. Ça me permet de me rendre utile et de me détendre après le travail d'étude. Et toi, quel est ton métier, si je puis demander ?

BEDRICH : Quand j'étais enfant, j'aimais m'occuper des plantes. J'avais mon propre potager, je clonais des rosiers et mes greffes prenaient bien. J'en fais encore aujourd'hui. Je m'occupe du compost de ma communauté et j'essaie de greffer des pommiers qui portent des fruits de différentes variétés de juin à novembre. Ce n'est pas facile car une espèce domine souvent les autres. Alors je cherche des variétés plus fortes ou plus faibles, jusqu'à ce que je trouve un équilibre. Les possibilités sont infinies et le terrain de jeu sans fin.

KARAL : Cela me plaît. Sans jeu, la vie boîte et se fige. J'entends par là le jeu noble, pas le plaisir facile qui ne mène qu'à des pratiques insipides en espérant de passer 'des vacances bien méritées' par après. Mmm, délicieux, ce thé... Par où veux-tu commencer ?

LA GRANDE DÉCOUVERTE

BEDRICH : Par l'œuvre de votre vie ? L'étude de la Grande Découverte ?

KARAL : Ah, la Grande Découverte ! Tu saisis le taureau par les cornes ! (Rires.) Bon. Je réitère ma question : par où veux-tu commencer ?

BEDRICH : Par la découverte elle-même ?

KARAL : C'est parfait pour un début car je n'en sais pas grand-chose. Je n'étais pas là, car la découverte eut lieu environ vingt ans avant ma naissance. Mais mon maître y était. Curieusement, il y faisait souvent allusion mais n'en parlait pas beaucoup.

BEDRICH : Que racontait-il ?

KARAL : Dans les forêts de Flandre, la chute d'un arbre avait mis à jour une cave en pierre. Ce n'était pas une pierre rocheuse ou de la brique, plutôt une sorte de calcaire gris, dur, armé de fer. On commença à creuser pour en dégager une grande partie jusqu'à ce qu'on trouve une porte en fer, dont la serrure et les gonds furent libérés à coups de marteau.

BEDRICH : Pourquoi nous avons appelé ça une cave ?

KARAL : La construction avait servi comme socle creux à un édifice en briques entièrement disparu depuis lors. Ici et là, on découvrit encore l'un ou l'autre fragment de brique. C'est tout. Seules les fondations avaient subsisté.

BEDRICH : Et à l'intérieur ils ont trouvé un trésor ?

KARAL : À l'intérieur, ils découvrirent tous les artefacts qui forment la base de notre connaissance des arts anciens : cent-cinquante scènes peintes, plusieurs objets rituels – du moins, on le suppose – et quatre-vingt-trois livres, dont beaucoup étaient illustrés.

BEDRICH : Et vous les avez lus ?

KARAL : Tous. J'en ai mémorisé certains. Les autres, je les ai lus et étudiés maintes fois.

PREMIÈRES IMPRESSIONS

BEDRICH : Et qu'avez-vous appris ? Par où commencer ? Quelles furent vos premières impressions ?

KARAL : Bonnes questions, mais je ne puis y répondre d'emblée. Ma première impression fut, je crois, que la lecture solitaire conduit à une compréhension étriquée. Les livres doivent être lus en petit comité, afin que surgissent diverses opinions qui, ensemble, offrent une compréhension multiple. Quand deux lecteurs du même ouvrage ont des avis divergents, Dieu est présent. Dieu incarne la pluralité et l'insaisissabilité, l'impossibilité de la connaissance et l'humilité.

Voici ce que je dirais : dans leur ensemble, ces livres constituent un enchevêtrement de mystères, une énigme insoluble, un vaste jeu d'images et de pensées. Ainsi aucune énumération d'affirmations ne peut saisir la vérité entière. Chaque affirmation sincère n'est donc que le point de départ d'une suite infinie. C'est pourquoi nous ne clôturons aucune phrase par un point final définitif ; tous les signes de ponctuation sont des invitations à penser davantage, à parler davantage, à agir davantage.

BEDRICH : On dirait une célébration de la naïveté.

KARAL : En effet. Et il y a d'autres noms pour cette attitude : 'innocence', 'immaturité', 'dilettantisme'. Ou encore 'époque' : absence de jugement. Ce sont des notions que nous devons chérir, des attitudes que nous devons cultiver.

BEDRICH : Où a commencé votre quête de connaissance ? Racontez-moi, je suis curieux.

KARAL (riant) : J'ai toujours aimé inventer des histoires. Je passais tout mon temps à imaginer, à sonder les frontières entre réalité et invention. Les enfants ne connaissent pas le mensonge. Peu à peu ils apprennent à distinguer mensonges et contes. Je prenais grand plaisir à jouer avec les mots et les sons, les doubles sens, les explications absurdes, les aventures imaginaires. On a donc soupçonné chez moi un talent pour côtoyer des objets d'art. Je ne sais toujours pas s'ils avaient raison (rires). Très tôt on m'a mis en contact avec certains tableaux. D'autres me furent cachés afin d'empêcher que je m'y habitue, pour garder la possibilité de m'en émouvoir plus tard, à l'âge adulte.

BEDRICH : Et ?

KARAL : Un peu de patience, voyons ! (Rires.)

LES LIVRES

BEDRICH : Par quoi voulez-vous commencer ? Par les livres ou par les scènes peintes ? De quels livres s'agit-il ? À quoi ressemblent-ils ? De quoi parlent-ils ?

KARAL (riant) : Bon, d'accord, les livres. Commençons par eux, mais sommairement, bien sûr. Nous y reviendrons plus tard. Je m'y suis attelé pendant de nombreuses années.

BEDRICH : Bien entendu.

KARAL : Plus de la moitié des livres, environ soixante, sont consacrés à différentes manières de cuisiner des plats. Ces ouvrages ont aussi été étudiés, mais pas par moi. Beaucoup d'ingrédients n'existent plus aujourd'hui. J'ai lu tous ces livres, à la recherche d'indices, mais ça ne m'a guère apporté grand-chose.



BEDRICH : Ce sont donc des livres de recettes ? Il y a des recettes aux pommes ?

KARAL : Je ne m'en souviens plus.

BEDRICH : Désolé. Je vous ai interrompu.

KARAL : On trouve également des traités sur les vignobles célèbres, la conservation des cigares, le grillage de la viande en plein air, les collections de véhicules et autres sujets négligeables. C'est-à-dire, vu la façon dont ils sont traités, ils n'offrent que peu, voire aucune information utile sur le fonctionnement des choses ou la fabrication des objets. Inexplicablement, presque tous ces livres restent superficiels.

BEDRICH : Il y aussi des livres sur les peintures ?

KARAL : Deux traités assez fins. L'un décrit les matériaux et les techniques employés en évoquant aussi certaines intentions de l'artiste ; le second rassemble quelques images et le reflet d'une conversation entre deux promeneurs. Il y a aussi un petit ouvrage consacré à l'artiste même : une sorte de carnet d'amitié composé d'hommages ou de marques de sympathie envers le créateur des tableaux. Voilà nos sources.

BEDRICH : Curieux.

KARAL : Quelques livres sont dédiés à une réflexion sur la pensée elle-même. Ceux-ci nous ont le plus aidés à déchiffrer les tableaux ou, si tu préfères, à formuler des hypothèses sur les peintures.

D'abord il y a l'œuvre complète du philosophe Platon, encore emballée dans un voile translucide. Ensuite vient un petit traité sur la parenté entre les pensées du philosophe Plotin et les caractéristiques stylistiques d'un art qualifié de médiéval. Le troisième livre a été écrit par une personne nommée Nietzsche. Le quatrième livre contient des chroniques rédigées à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, comme on appelait ces périodes. Le cinquième livre s'intitule « Crépuscule du Moyen Âge ». Il porte sur la même époque, mais l'aborde sous un autre angle, environ cinq cents ans plus tard. Un très beau livre, je trouve, émouvant.

BEDRICH : Puis je vous demander pourquoi ?

KARAL : L'auteur tente de sonder un passé flou qui s'est déroulé cinq siècles plus tôt.

Il tente de saisir l'âme ainsi que les « formes culturelles » de l'homme de cette époque. Dans ces formes, il voit d'abord un chant voilé, haut en couleurs, qui célèbre le désir – unique rempart à la misère omniprésente, aux tourments et aux maladies, au désespoir écrasant, à la mélancolie et aux griffes aveugles de la mort. « Je parle certes seulement des formes, écrit-il, le sens pourra être abordé plus tard par des historiens. » Cette phrase m'a touché. C'est comme s'il avait compris que le prétendu 'sens' des formes, ne méritait pas notre attention : non seulement parce qu'il est indécélable (et le restera toujours) mais aussi parce que, selon lui, ce ne serait pas souhaitable. J'adhère à cette vision. Celui qui prétend trouver un sens derrière les formes est un idiot, un escroc ou un charlatan.

BEDRICH : Et les autres livres, de quoi traitent ils ?

KARAL : Ils contiennent surtout des récits, des histoires inventées, comme un jeu de devinettes. Certains semblent nous en dire davantage sur la façon dont les gens pensaient autrefois, mais nous ne pouvons pas en être sûrs. Nous ignorons ce qui est fictif et ce qui ne l'est pas. Sont-ce des représentations réalistes de ce que la plupart des gens croyaient ? Probablement non, sinon pourquoi auraient-ils été écrits ? Les pensées et actions sont-elles fidèlement décrites, nous révélant l'état d'esprit ou les intentions des hommes de l'époque ? Ou ne reflètent-elles que l'esprit de l'auteur ? Nous ne le savons pas, car les personnages que nous découvrons n'existent que dans les mots que nous lisons. Nous n'avons aucun matériau de comparaison.

BEDRICH : Nous n'avons que le texte.

KARAL : Exactement : nous n'avons que le texte, mais le texte dit tout. Quiconque voudrait en dire plus entrerait dans le domaine de l'imaginaire. Il n'y a rien de mal à cela, mais il ne faut pas l'oublier.

BEDRICH : Je ne l'oublierai pas.

KARAL : En même temps, tu dois oublier tout ce que je te dis. Prends bien conscience de ceci : il ne faut pas considérer mes paroles comme des vérités absolues. Ce ne sont que des suppositions, des points de départ, des béquilles pour tes propres expériences, des points de rencontre et non point des vérités définitives.

BEDRICH : Je garderai vos paroles dans l'oubli.

KARAL : Parfait ! (Il rit.) Il s'agit de trouver une signification dans le matériau, sans le renier. Chacun peut y ajouter quelque chose. Ainsi nous constituons un corpus qui continue de croître, de se transformer, de se remettre en question.

BEDRICH : Je vois.

DEVENIR QUI L'ON EST

KARAL : La question centrale, pour moi, réside dans la phrase « devenir qui l'on est ». Cette expression vient de Nietzsche, mais elle est aussi utilisée dans les traités sur le peintre des tableaux que nous avons retrouvés. (Il a un beau nom, ce peintre. Il s'appelle Clément Jacques-Vossen.) L'auteur affirme que les peintures que nous avons retrouvées étaient les formes de pensée d'un jeune homme qui « voulait devenir qui il était ». Cela sonne bien... mais qu'entendait-il par là ? Qu'en penses-tu ?

BEDRICH : Ce serait comme une graine qui devient arbre ? Un arbre déjà présent dans la graine, mais qui doit encore se développer ?

KARAL : Peut-être. Mais la graine est déjà devenue arbre. Un jeune arbre, certes, mais un arbre tout de même.

BEDRICH : Ou alors ce serait comme pour mes greffes ? Une prédisposition pour le jardinage dont j'ai fini par faire mon métier, mon art ?

KARAL : Peut-être. Mais son métier à lui est de peindre. Il est déjà peintre.

BEDRICH : Mmm. Peut-être qu'il s'agissait d'un autre aspect de sa personnalité ? De peurs à surmonter ? De pensées perturbantes ? De croyances obsessionnelles ?

KARAL : Je ne sais pas.

BEDRICH : Peut-être voulait-il dire qu'il pouvait encore évoluer dans son métier ?

KARAL : La phrase dit « devenir qui l'on est ». Il est peintre comme je suis sabotier et toi pépiniériste.

BEDRICH : Peut-être est-il appelé à surpasser son maître dans l'exercice de son métier ? À se rapprocher toujours plus de lui-même ? A développer une approche personnelle ?

KARAL : Sans doute. Tout cela à la fois. Et bien plus encore.

BEDRICH : À dépasser aussi ses parents, son père ?

KARAL : Oui, aussi.

BEDRICH : Donc, la phrase se déploie dans plusieurs directions complémentaires. Mais cela ne devrait pas poser de problème. Pourquoi reste-t-elle une énigme à vos yeux ?

KARAL : Je me suis peut-être mal exprimé. Reconsidérons la question. Comme je l'ai dit, la formulation vient d'un penseur nommé Friedrich Nietzsche.

BEDRICH : Celui dont nous avons trouvé un livre dans la cave, n'est-ce pas ?

KARAL : Exactement ! Est-ce donc la raison pour laquelle le livre se trouvait dans la cave ? Le propriétaire des peintures l'aurait-il acquis pour mieux comprendre les œuvres ou leur créateur ? On l'ignore. Cela pourrait être une coïncidence. Ou peut-être que tout le monde possédait un livre de Nietzsche à l'époque ? Parfois, je suis tenté de le croire, mais les faits me prouvent le contraire. Car si tout le monde avait lu et compris Nietzsche, l'histoire aurait probablement pris une autre tournure, sans catastrophe.

BEDRICH : Je ne comprends pas.

KARAL : La clé, c'est la relation entre Nietzsche et Platon. Du moins, c'est ainsi que je le vois aujourd'hui. Peut-être me feras-tu changer d'avis.

BEDRICH : Vous me faites rougir.

KARAL : Pour Nietzsche, l'idée platonicienne d'un 'monde véritable', 'idéal', au-delà du monde visible, était incompatible avec le respect de la vie. Toute dévalorisation de la vie sensorielle, pensait-il, conduisait à une sorte de captivité, une vie inerte, une foi démesurée en une rationalité nuisible. Vue sous cet angle, la phrase 'devenir qui l'on est' prend une tout autre dimension.



BEDRICH : Je ne comprends pas.

KARAL : Peut-être que la notion d'être dont il est question ici ne doit pas être considérée comme une essence ou une potentialité, à l'instar du chêne contenu dans le gland. Il s'agirait plutôt d'une affirmation ultime du devenir. Le sens de l'expression ne serait-il pas tout simplement que nous 'sommes' un 'devenir' ? Dans ce cas, il ne faut pas l'interpréter comme une incitation à devenir pépiniériste ou sabotier, mais simplement à 'devenir' tout court : demeurer en mouvement, éviter de se définir, ne jamais se limiter d'une manière ou d'une autre, être en perpétuel apprentissage.

BEDRICH : Ne jamais se résigner.

KARAL : Peut-être.

BEDRICH : Cela signifierait que notre destinée ne se situe pas dans le futur, comme un manque irrémédiable, mais dans le présent, comme un délicieux changement sans fin.

KARAL : Cela sonne bien. Je commence à comprendre pourquoi ils m'ont mis sur ton chemin.

BEDRICH : Une vie sans manque. C'est vrai que ça sonne bien.

KARAL : La vie de quelqu'un qui *fait* des choses.

BEDRICH : Un artisan qui improvise ?

KARAL : Par exemple (rires). Si c'est la signification que l'auteur des traités a donnée à la phrase « devenir qui l'on est », alors je pense que nous pouvons considérer toutes les peintures de Clément Jacques-Vossen comme une évocation du devenir permanent de toute chose, une sorte de palais aux multiples miroirs, où tout a un reflet, un revers, un double, un prédécesseur, un successeur, un compagnon de lutte, un frère, une sœur, comme des brins d'herbe, peut-être, tous différents, dans une répétition infinie, enivrante et joyeuse.

BEDRICH : Entendez-vous par là que l'œuvre a plusieurs significations ?

KARAL : Le concept de « signification » est absurde. Les choses peuvent signifier quelque chose pour nous, mais elles ne portent pas de signification en elles-mêmes.

BEDRICH : Et celui qui affirme le contraire est un idiot, un imposteur ou un démagogue ?

KARAL (rires) : À ce qui paraît.

BEDRICH : Les peintures seraient une sorte de pensée fluide pour un monde fluide ?

KARAL : Pour des gens fluides.

BEDRICH : Et pouvez-vous relier ces pensées aux peintures ?

KARAL : Je pense que oui.

BEDRICH : Pouvez-vous donner un exemple que je puisse comprendre ?

KARAL : L'une des peintures de petit format représente un lion avec une tête de coq.

BEDRICH : Une créature mythologique ?

KARAL : Peut-être... Le dessin se compose de plusieurs contours, de lignes qui semblent se compléter, comme si on évoquait un mouvement. Pas une transformation mais un tremblement perpétuel, des limites fluctuantes. Le dessin est constitué de lignes noires sur un fond jaune. Le noir et le jaune étaient les couleurs d'une communauté, pense-t-on, ou d'une ville. Elles pouvaient donc référer à des identités déterminées. Or, dans ce dessin, elles sont utilisées pour évoquer une image changeante, c'est donc l'inverse. C'est un procédé courant dans l'œuvre de cet artiste. Des couleurs qui vont ensemble parce qu'elles proviennent de blasons ou de bannières sont utilisées comme éléments compositionnels.

BEDRICH : Je ne comprends pas très bien.

KARAL : Supposons que le noir et rouge ou, ce qui semble avoir été le cas, le rouge et vert soient les couleurs d'une ville ou d'une communauté. Le peintre peut dès lors utiliser le vert pour l'arrière-plan et le rouge pour le personnage ou l'inverse. Ou bien l'arrière-plan pourrait être vert sous l'horizon et rouge au-dessus. Le personnage peut alors contenir des éléments jaune et noir. Ainsi, toutes ces couleurs sont utilisées sans lien avec leur signification supposée ou leur référence à une identité particulière.

BEDRICH : Qu'étaient réellement ces drapeaux et ces blasons ? Pourquoi les gens utilisaient-ils des couleurs pour s'identifier ou montrer leur appartenance à une communauté ?

KARAL : On l'ignore. On suppose que certaines couleurs étaient difficiles à trouver, comme aujourd'hui. Les empereurs portaient du pourpre car c'était une couleur rare. Il en allait probablement de même pour le bleu, le rouge ou le jaune intenses et stables. Une belle couleur vive était un signe de statut, pensons-nous. Elle permettait aussi d'être reconnaissable en voyage.

BEDRICH : Les gens voyageaient beaucoup ?

KARAL : Si l'on en croit le chroniqueur Froissart, certains se permettaient des libertés. Ayant interrogé un chevalier au sujet de son château, il s'était vu expliquer comment ce dernier l'avait pris d'assaut, ainsi que quelques autres, n'hésitant pas à en chasser les propriétaires. Il voyageait avec environ mille soldats. Une sorte de bande indépendante, en fait, des gens qui s'appropriaient des biens par la violence. Peut-être était-il alors utile qu'ils soient identifiables de loin ou pendant les combats ? On ne sait pas.

BEDRICH : Honnêtement, j'ai du mal à l'imaginer.

KARAL : Les gens ordinaires portaient probablement des vêtements bruns, comme aujourd'hui. Mais les personnes importantes ou riches pouvaient se permettre des couleurs vives et les portaient pour se distinguer. En 1399, Richard II fut contraint d'abdiquer. Pour célébrer le couronnement de son successeur, le duc de Lancaster, 47 écuyers furent faits chevaliers. Lancaster fit en sorte qu'ils aient tous une chambre avec bain et leur donna « de longues tuniques vertes à manches étroites bordées de fourrure blanche et de grands chapeaux assortis également bordés de fourrure blanche, comme ceux des prélats. Ils portaient sur leur épaule gauche un double cordon de soie blanche avec des franges blanches qui pendaient ». Le roi chevauchait un destrier blanc et portait un baudrier bleu sur la cuisse gauche. Le lendemain, tous les écuyers et chevaliers portaient des vêtements en tissu rouge vif. Lors du défilé du palais à l'abbaye de Westminster, quatre bourgeois de Douvres, qui en avaient le droit, « tenaient au-dessus de la tête du duc un dais de couleur indigo, soutenu par quatre tiges d'argent et orné de quatre cloches d'or ».

BEDRICH : Vert, blanc, indigo, argent et or. Ensemble ils pourraient être utilisés comme des composants d’une peinture, vous voulez dire ?

KARAL : Surtout si on utilise les couleurs de manière détournée, je pense. Pas d’une façon réaliste, je veux dire. En les dissociant de leur référent d’origine et de leur fonction.

BEDRICH : De leur signification ?

KARAL : Là, tu soulèves un sujet spécifique. Mais peut-être vaut-il mieux ne pas tout aborder d’un coup. En tout cas, Huizinga écrit à ce sujet que le vert était le symbole de l’amour. Ainsi que, plus tard, de la jalousie, de l’envie et de la haine, évidemment. Le bleu symbolisait la fidélité, mais aussi l’infidélité. Les couleurs pouvaient avoir deux significations opposées. Ce qui semble logique : qui célèbre une chose redoute en même temps son absence, en évoque l’attente et le besoin. Sans soleil, point de nuit. J’ai lu ailleurs que les chiens symbolisaient la fidélité dans certaines scènes de peinture, mais aussi le désir (rires). J’ai demandé à mon vieux maître comment cela se pouvait. « Je ne vois pas de contradiction », m’a-t-il répondu sans hésitation. Et en effet, il vivait un mariage très heureux avec une femme douce et impressionnante, à la fois sensuelle et très intelligente.

BEDRICH : C’est en arborant certaines couleurs que les riches faisaient connaître leur origine, leur affiliation, leur identité, leur rang ou leur statut ?

KARAL : On le pense, oui.

BEDRICH : Curieux.

KARAL : Ce qui est beau, c’est que cela prenait parfois la forme d’une véritable fête de couleurs et d’ornements. Au début, les couleurs avaient sans doute une fonction, puis elles se sont peu à peu détachées de leur forme pour être utilisées de manière décorative. Du moins, c’est ce que nous déduisons de la description que Froissart donne de l’entrée de la reine Isabelle à Paris. C’était en l’an 1389, le dimanche 20 août. Douze cents bourgeois parisiens à cheval se tenaient des deux côtés de la rue Saint-Denis, qui menait le cortège jusqu’au palais royal. Ils portaient tous une tunique de soie verte et carmin. La reine et sa suite étaient portées dans des chaises « très richement décorées ». À la première porte de Saint-Denis, qui donnait accès à Paris,

se trouvait une représentation d’un ciel étoilé. Des enfants déguisés en anges chantaient doucement en chœur. Parmi eux se trouvaient des personnes vivantes incarnant des personnages tels que la Vierge Marie. Marie portait un bébé qui jouait avec un petit moulin fabriqué à partir d’un cerneau. Le très haut baldaquin représentant le ciel étoilé était orné des blasons de la France et de la Bavière, avec un soleil doré rayonnant. La fontaine de la rue Saint-Denis était drapée d’un tissu azur brodé de fleurs de lys dorées. De la fontaine s’écoulait un vin excellent, mêlé de miel et d’épices. Autour se tenaient des jeunes filles richement vêtues, coiffées de chapeaux dorés, qui chantaient d’une bonne voix. Dans leurs mains, elles tenaient des coupes en or dans lesquelles elles offraient du vin. Et toute la rue Saint-Denis était recouverte d’étoffes en poils de chameau et de soieries, si nombreuses qu’on aurait pu penser qu’elles ne coûtaient rien. On se serait cru à Alexandrie ou à Damas. Dans le jardin du palais, on voyait des cages où tournoyaient de nombreux lièvres, lapins et oiseaux affolés. Des buissons surgissait un grand cerf blanc, tandis que de l’autre côté apparaissaient un lion et un aigle plus vrais que nature.

BEDRICH : Merveilleux.

KARAL : Avant de poursuivre, je dois préciser qu’à cette époque, toutes ces décorations et ces tableaux étaient réalisées par les mêmes personnes. La subdivision ultérieure en différents ‘beaux-arts’ n’existait pas encore. Selon Huizinga, au Moyen Age, on ne faisait pas de distinction entre l’art et le vécu. L’art était directement inspiré de la vie et la vie était érigée en art. Cette pratique a perduré jusqu’à son apogée à la Renaissance. Ce n’est qu’aux temps modernes, écrit-il, que l’art et la vie commencent à se dissocier. L’art n’est plus vécu « comme une part noble de la vie », mais en dehors d’elle, « comme un trésor digne et vénérable vers laquelle on se tourne dans les moments d’élévation ou de repos ».

BEDRICH : Étrange séparation, comme si chaque jour n’était pas empreint de beauté, naturelle ou créée.

KARAL : « L’esprit passionné et violent, à la fois dur et sensible, oscillant sans cesse entre le doute et l’ivresse dans un monde empli de noirceur et de beauté, ne pouvait ignorer les formes les plus strictes de la vie », écrit Huizinga. L’art n’est pas encore autonome, il permet inconsciemment d’aspirer à une vie plus agréable. Trois voies semblaient mener à un monde meilleur : le renoncement, avec l’espoir d’une vie meilleure après la mort ; la volonté d’améliorer cette vie, ne serait-ce qu’en cultivant

la vertu dans son métier ; et la voie du rêve, de la littérature, du chant... une voie où les usages étaient embellis et les coutumes érigées en art. Tous les événements importants de la vie « s’accompagnaient de rituels, de costumes et de décorations liés au départ à des traditions mais dont le sens originel s’est perdu au fil du temps pour adopter ces formes aux valeurs esthétiques nouvelles ». Apparaissent également des formes de courtoisie et de politesse les plus raffinées et parfois les plus ridicules.

LA VIE DE L’ARTISTE

BEDRICH : Que savons-nous réellement de la vie de Clément Jacques-Vossen ?

KARAL : Bien peu de choses, dirais-je. J’aurais aimé en savoir davantage. Mais qui connaît-on vraiment ? Nous connaissons l’œuvre de Platon et de Nietzsche, mais que savons-nous de leur vie ? Et avons-nous besoin d’en savoir plus ? Il m’arrive parfois qu’on me demande de prononcer une oraison funèbre, mais que peut-on dire d’un être humain ?

BEDRICH : Pourtant, vous auriez aimé en savoir plus sur lui ?

KARAL : Lorsqu’on étudie l’œuvre de quelqu’un pendant si longtemps, lorsqu’on se familiarise avec chaque coup de pinceau, chaque objet représenté, chaque symbole, chaque récit évoqué... quand on fait cela longtemps, j’entends, il arrive qu’on ait l’impression d’avoir rencontré cette personne la veille et on se demande comment il, elle ou ille se porte. Un peu comme lorsqu’on pense à ses parents ou grands-parents après une longue absence. Selon Huizinga, les chroniqueurs médiévaux donnent l’impression que leurs contemporains pleuraient souvent ou du moins facilement. S’agissait-il d’une simple figure de style insignifiante ? Froissart parle de princes en pleurs, de messagers en pleurs, de foules en pleurs. Mais les larmes ne sont pas absentes non plus des œuvres de Clément Jacques-Vossen. Était-ce une sorte de code ? Ou était-il courant à l’époque que les hommes pleurent en public ? On l’ignore. N’empêche que parfois, après avoir passé une journée entière à plancher sur le sujet, à chercher des indices chez Platon, Nietzsche, Plotin, Froissart ou Huizinga, on se demande soudain pourquoi il fut si triste et s’il l’était réellement. On aurait presque envie de le consoler, je veux dire.

BEDRICH : C’est pour cette raison que vous dites que vous auriez parfois voulu en savoir plus sur lui ?

KARAL : Oui. Je peux parfois être triste pour un homme retourné à la poussière il y a des centaines d’années. Pour lui et pour tous les autres. Tous les gens qu’on a connus et tous ceux qu’on ne connaîtra jamais.

BEDRICH : Que savons-nous de lui, au juste ?

KARAL : Il a vécu il y a environ cinq cents ans. On ignore son métier exact, mais on sait qu’il fabriquait lui-même les cadres de ses tableaux, qu’il était membre d’une confrérie d’archers et qu’il réalisait des accessoires pour toutes sortes de fêtes populaires et de processions. Il était probablement une sorte de poète public, au service ou non d’une forme d’autorité. Il a peint de nombreux tableaux, ce qui nous laisse supposer qu’il devait bénéficier de certains privilèges. Il était également érudit, ce qui indique aussi une position privilégiée laissant suffisamment de temps libre pour étudier auprès de précepteurs privés ou de quelques maîtres proches de lui.

Il était vraisemblablement profondément religieux, mais à une époque où les formes conventionnelles strictes avaient perdu leur emprise sur l’individu, permettant un libre jeu avec les symboles et les formes stylistiques. Certains soulignent que rien n’indique qu’il provenait d’une famille aisée. Il existe en effet des exemples d’artistes et de savants qui, précisément en raison de leur origine modeste, étaient très avides de savoir et animés d’une grande détermination. On connaît aussi des cas d’artistes adoptés qui réunissent deux caractéristiques sous-jacentes : un grand manque qui les pousse en avant et un foyer chaleureux qui les libère. En toute honnêteté, nous ne savons rien de sa vie. Tout est pure conjecture.

BEDRICH : On sait ce qui l’a poussé à devenir peintre ?

KARAL : Nous ne savons rien de ses motivations. Je pars du principe qu’il était une sorte d’artisan, comme moi qui fabrique des sabots et toi qui élagues des arbres. C’est ce que je voulais dire tout à l’heure : soit il était aisé, soit il était rémunéré pour son travail. Car il semble avoir réalisé un très grand nombre de tableaux, bien plus que ceux qui ont subsisté. Il est question quelque part d’un incendie dans un hôtel de ville. Peut-être que de nombreuses œuvres ont disparu à cette occasion ? Nous n’avons nulle réponse à ces questions.

BEDRICH : Où vivait-il ?

KARAL : Ce n’est pas clair non plus. Nous savons qu’il a grandi dans un château en

Europe centrale. On raconte qu'enfant, il fut déçu lorsqu'il comprit que le bâtiment n'avait ni créneaux ni douves avec pont-levis. Mais que plus tard, errant dans le château, il découvrit une salle de bal oubliée, au plafond peint, avec un blason dans chaque coin et qu'il se mit dès lors à aimer ce décor parfait pour ses rêveries féeriques.

BEDRICH : Il rêvait d'être chevalier ?

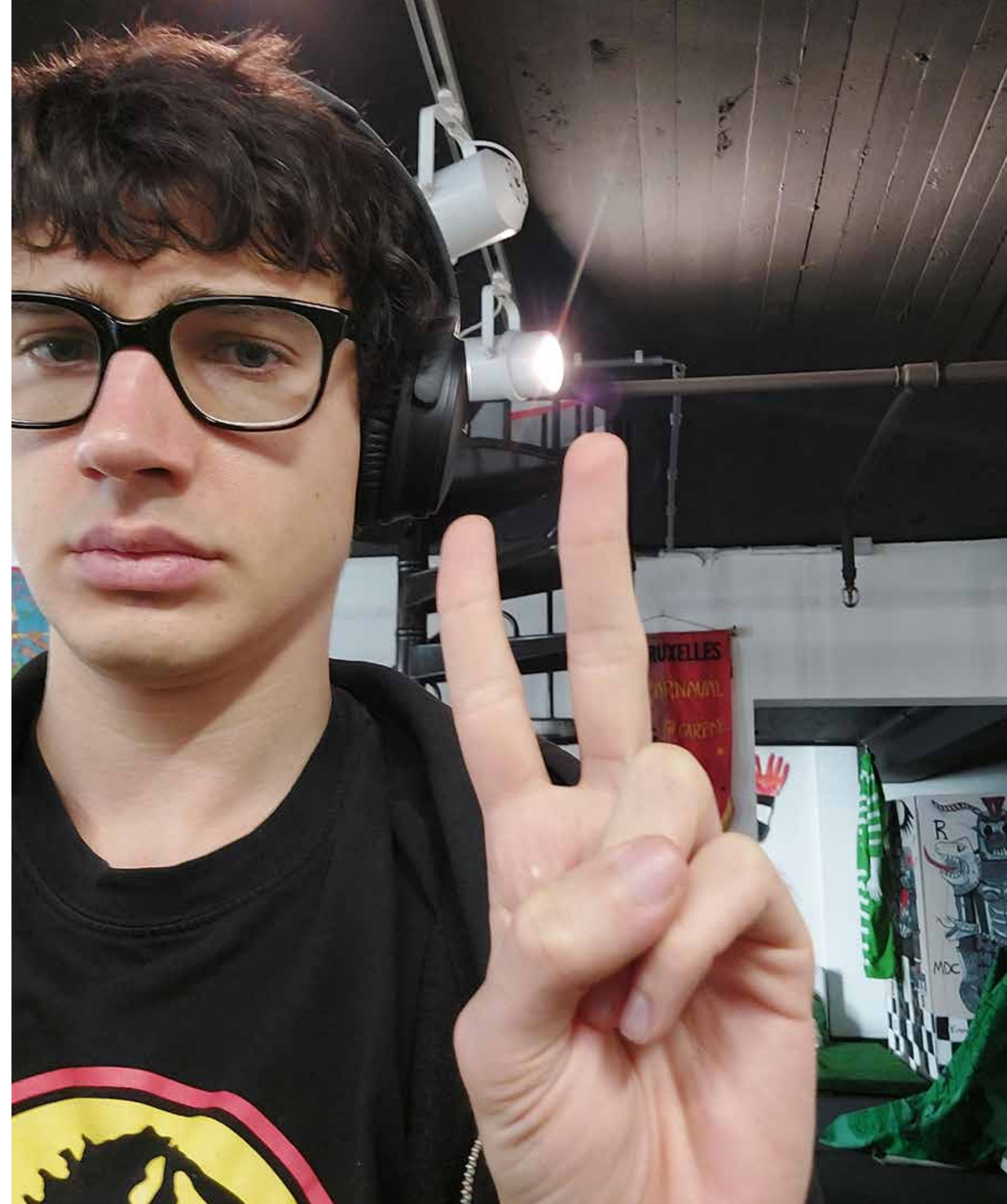
KARAL : Un chevalier en jarretière bleue combattant pour une juste cause, entièrement dévoué à un amour lointain. Et plus tard, un troubadour, bien sûr, qui aurait troqué sa lance contre un pinceau et son cheval contre un chevalet (rit).

BEDRICH : Et auprès de qui a-t-il été formé ?

KARAL : On l'ignore. Il parle de deux maîtres. Le premier, une femme nommée Nora, lui a appris que tous les visages ont la même structure, que les pupilles se situent au-dessus des commissures de la bouche et que la bouche se trouve à la hauteur du bas des oreilles. Le second maître était probablement un homme appelé Tamsir. Ce dernier lui apprit que chaque ombre exige une source de lumière. On n'en sait pas plus sur sa formation, si ce n'est qu'il avait un condisciple « qui mourut pour avoir, à la suite d'un pari, englouti deux cent quatre-vingt-quatorze cerneaux ». Nous savons aussi qu'il avait deux frères. L'un d'eux s'appelait Théophile, un indice qui penche en faveur d'un milieu religieux. Lui-même s'appelait Clément, bien sûr, un nom porté par quatorze papes. Un pape était un religieux à la tête de l'Église catholique de l'époque.

BEDRICH : Son œuvre contient-elle des références à une croyance religieuse ?

KARAL : Sans aucun doute. Bien qu'une certaine liberté ait dû régner dans l'usage des symboles, comme je l'ai indiqué plus haut. À l'origine, de nombreux symboles répondaient à un code strict, mais plus tard ils se sont détachés de leur fonction, de leur rôle ou de leur signification. Nous percevons une forme de liberté, même si nous ignorons si elle était personnelle, à contre-courant du climat culturel dominant ou au contraire caractéristique de son époque. Nous ignorons par exemple si le renard, qui apparaît souvent dans ses peintures, renvoie simplement à son nom ou s'il avait aussi une signification communément répandue qu'il exploitait librement en raison de ce nom. Nous ne savons pas non plus si « Vossen » était son vrai nom ou un pseudonyme issu de la symbolique plus large de l'animal ou de son image. Peut-être



que le renard symbolisait l'artiste, le franc-tireur, le chevalier ou le troubadour ? On l'ignore.

BEDRICH : Il y a beaucoup de choses qu'on ne sait pas.

KARAL : Ce qui me réjouit. C'est un bel exercice que d'énumérer tout ce que l'on ignore d'un sujet donné. Tout enseignement devrait commencer ainsi.

L'IDÉAL CHEVALERESQUE

BEDRICH : Qu'est-ce qu'un chevalier ?

KARAL : On peut le comparer à nos artisans itinérants.

BEDRICH : C'étaient des artisans qui offraient leurs services en voyageant ?

KARAL (rit) : C'est plus ou moins ça. Sauf que leur métier était le combat et qu'ils servaient surtout eux-mêmes. Souvent ils étaient accompagnés d'une petite armée bien pratique. Comme ce chevalier interviewé par Froissart qui raconte comment il a conquis quelques châteaux afin de s'assurer un revenu stable.

BEDRICH : Un revenu ?

KARAL : Les paysans, chasseurs et pêcheurs des environs étaient redevables au château. Le seigneur avait droit à une part de leur récolte ou de leurs prises. Si l'on s'y prenait bien, on pouvait voyager avec une petite troupe grâce à ces revenus.

BEDRICH : Je ne comprends pas bien.

KARAL (rit) : Je vais un peu trop vite. Reprenons plus lentement. Commençons par Huizinga. « L'idéal chevaleresque est une coloration étrange du monde, écrit-il, une couleur qui s'étiole vite. »

BEDRICH : Vous le citez littéralement ?

KARAL : Je connais le livre par cœur. Je le trouve très beau. Il en émane une lourde langueur, mais aussi un esprit vif, une ironie hérétique envers l'Église et un intérêt

érotique à peine voilé. Le tout se fond dans une langue colorée, sans doute inventée pour la plupart, qui résonne en moi comme un chant. Ce livre me console. Quand je récite Huizinga, je ne suis pas seul.

BEDRICH : Cela ressemble à ce que je ressens en regardant un arbre adulte bien taillé. J'en ai récemment vu un qui était à la fois cerisier et pommier, magnifiquement développé avec deux couronnes égales. Le savoir-faire qu'il révèle témoigne d'un grand dévouement, d'une attention véritable et d'expérimentations patientes.

KARAL (rit) : Un écrivain partage davantage ses pensées qu'un peintre ou un musicien. On se croirait dans sa tête. Il n'y a plus de fossé entre nos propres pensées et celles de l'autre : elles peuvent s'explorer mutuellement, sans heurts et ouvertement.

BEDRICH : Qu'entend-il par « une coloration étrange du monde » ?

KARAL : « C'est comme si l'esprit de ces écrivains, poursuit-il en parlant des chroniqueurs, utilisait la fiction chevaleresque pour compenser leur incompréhension du monde. C'était la seule forme dans laquelle ils pouvaient appréhender les événements. Dans le monde réel, les guerres ainsi que la politique de leur temps étaient extrêmement informes et semblaient incohérentes. »

BEDRICH : Comme toujours ?

KARAL (rit) : Voilà un fait qui est sûr et certain. Selon Huizinga, l'idéal chevaleresque était la forme que l'homme médiéval utilisait pour aborder l'incompréhensible cours des choses. Le monde se présentait comme un rêve, hors d'atteinte, inexplicable, imprévisible. En réaction, on le regardait, le pensait, le commentait à travers un crible : l'idéal chevaleresque. Mais cela décuplait le rêve, dans un monde où l'étude empirique et la recherche scientifique ou technologique faisaient presque totalement défaut. Le chevalier pieux et sincère semble faire contrepoids à la réalité amoralisée et incohérente. Sa vertu représente une constance qui fait défaut partout. Sa fidélité amoureuse émerge de la liberté sexuelle débridée qui régnait dans toutes les classes, malgré l'opposition de l'Église.

BEDRICH : Que voulez-vous dire par là ?

KARAL : « Au fond, écrit Huizinga, même parmi les classes supérieures, la vie

amoureuse restait extrêmement rude. Les mœurs quotidiennes étaient marquées par une indécence éhontée que les époques ultérieures ont perdue. »

BEDRICH : Quel est le rapport avec les peintures de Clément Jacques-Vossen ?

KARAL : Son œuvre est clairement imprégnée de l'idéal chevaleresque. Était-ce le cas à son époque ? Ses contemporains pensaient-ils comme lui ? Se fondait-il dans le moule ou en jouait-il ? On l'ignore. À mon avis, on peut raisonnablement supposer qu'il utilisait lui-même l'idéal chevaleresque comme fil rouge d'une vie ressentie comme ingérable, à l'instar des hommes du Moyen Âge. À cela près qu'elle était ingérable sur le plan personnel et non pas au niveau social. Il se peut cependant qu'il ait appréhendé l'idéal chevaleresque comme un pur motif visuel et un prétexte à l'utilisation de telle ou telle couleur.

BEDRICH : Les deux hypothèses sont-elles incompatibles ?

KARAL : Je ne pense pas car la peinture elle-même, comme tout métier, est une façon naturelle de gérer notre vie, de la guider, l'approfondir et l'enrichir.

BEDRICH : Si je ne me trompe pas, on trouve aussi l'archange Michaël dans son œuvre ?

KARAL : L'idéal chevaleresque était étroitement mêlé à la pensée eschatologique d'inspiration chrétienne. Il en était issu ou il en était imprégné. C'est difficile à dire. Les êtres humains se succèdent, ils s'imitent les uns les autres. C'est pourquoi ils sont enclins à l'admiration des héros. En raison de leur longue enfance, ils s'habituent à prendre en grande estime ceux qui semblent faire les choses mieux et plus vite. Ils aiment inventer des guides destinés à compenser leur infériorité présumée innée. L'archange Michaël est une sorte de dédoublement de Dieu, censé l'aider à lutter contre le mal, comme si même le Tout-Puissant avait besoin d'un soutien. Cette figure s'est entremêlée avec celle d'un saint mythique, saint Georges, qui aurait vécu quelque part en Afrique ou au Moyen-Orient, vêtu d'un habit vert, combattant le mal à la lance ou à l'épée.

BEDRICH : Une justification de la violence ?

KARAL : À l'inverse du sage du taoïsme, qui n'agit pas et ne parle pas. À l'inverse d'un Bouddha assis. À l'inverse du Christ, qui donne sa vie.

BEDRICH : Pourquoi porte-t-il un habit vert ?

KARAL : On suppose que le christianisme trouve son origine en Éthiopie, puis en Égypte. Le dieu suprême Osiris est vert, parce qu'il revient à la vie, comme le grain. Il est assassiné par son frère, qui le découpe en quatorze morceaux et les disperse à travers le monde, afin que l'épouse d'Osiris, Isis, ne puisse pas le guérir. Mais Isis aux ailes déployées, aidée de sa sœur, parvient à retrouver tous les morceaux, les recoud et ramène Osiris à la vie une dernière fois, assez longtemps pour qu'il lui donne un fils, Horus. Isis et Marie ne font qu'une : faites de douce persévérance, guérisseuses, porteuses de vie. Elles animent tout ce qui, sans elles, serait froid et dur. Horus est le dompteur héroïque des monstres du Nil : crocodiles, dragons, scorpions et autres créatures rampantes. Il grandit sans père, sans entrave. Ainsi peut-il devenir l'égal de son père, comme Michaël, « Celui qui est égal à Dieu ».

BEDRICH : Que représentent les crocodiles ?

KARAL : Le mal, l'obscur, l'indompté, l'informe, l'étranger, das Ungeheure, comme l'appelait Nietzsche. Mais aussi le mal en nous-mêmes et par conséquent la figure du père, la norme, la loi qui empêche de penser et d'agir librement.

BEDRICH : Encore deux opposés ?

KARAL : Horus n'est en tout cas pas infantilisé. Il peut agir librement. Comme tout le monde au Moyen Âge, en réalité. À condition seulement d'afficher une certaine piété, un service humble envers Dieu, une fidélité à une Dame prétendument inaccessible, appelée Marie ou Isis.

BEDRICH : Tous les récits semblent fusionner.

KARAL : Selon Huizinga, pour de nombreux chefs de guerre ou de nobles, l'idéal chevaleresque allait de pair avec l'admiration pour de grands conquérants comme Alexandre, Hannibal et César, bien avant la Renaissance et son retour à l'Antiquité.

BEDRICH : L'idéal chevaleresque était un objet à usage multiple.

KARAL : C'est un peu ça (rit).



PLOTIN

BEDRICH : Vous avez mentionné un livre sur la philosophie médiévale ?

KARAL : Parmi les objets de la Découverte se trouvait aussi un mince livret, quasi insignifiant, mais qui contient étonnamment des points d'appui indispensables pour mieux comprendre le style de Clément Jacques-Vossen. Comment décrire ce style ? Ce qui frappe immédiatement, c'est la désincarnation des figures et du monde. Tout semble frêle, mince, maigre, plat. Mais pourquoi ? Était-ce le monde dans lequel il vivait qui était devenu plat, sans profondeur ? C'est possible, mais comment se le représenter ? En regardant les tableaux, dira-t-on. Mais ça revient à prétendre qu'un personnage de roman est bien décrit, alors qu'il n'existe que par cette description. Nous ne pouvons pas considérer les tableaux comme des témoignages fiables.

BEDRICH : Selon vous, l'absence de volume reflète un monde sans corps ?

KARAL : Oui. Même si je ne sais pas comment l'interpréter. La première possibilité est la plus étrange : Jacques-Vossen aurait vécu dans un monde plat. Mais quel genre de monde était-ce ? Souffrait-il d'un trouble de la vue ? Vivait-il isolé ? Dans une sorte de caverne de Platon, où il ne voyait que des ombres projetées de la réalité ? Parfois, je suis tenté de le croire. Son œuvre parle d'une grande solitude. Nous ne voyons pas de gens qui jouent ou font la fête, pas de mariages ni d'autres célébrations. Il s'agit le plus souvent de figures solitaires, figées dans un monde plat. Nous savons qu'il a grandi dans un château : un espace de vie démesuré, adapté à un grand nombre d'habitants. A-t-il éprouvé une forme de vide ? Voyait-il la vraie vie, joyeuse et fourmillante, seulement de loin, à travers une fenêtre ?

BEDRICH : Là où la vie, la vraie vie, se trouvait hors de portée, comme s'il se trouvait dans un aquarium ?

KARAL : C'est plus ou moins ça. Bien sûr, c'est toujours le cas chez les artistes, qui s'immergent toute leur vie dans leur métier, mais ils ne l'expriment pas toujours d'une manière obsessionnelle. Ils inventent ou créent un monde alternatif, je veux dire.

BEDRICH : Comme l'idéal chevaleresque ?

KARAL : Par exemple. Mais pourquoi les chevaliers sont-ils ici si plats et raides ? On dirait presque des cartes à jouer.

BEDRICH : Pour souligner qu’il s’agit de peintures et non d’imitations de la réalité ?

KARAL : Certes. Et c’est sans doute l’une des explications les plus plausibles. Mais on peut imaginer une autre raison, même si je ne l’aurais jamais soupçonnée sans le petit livre que je voudrais aborder maintenant. C’est un ouvrage mince, comme je l’ai dit, écrit par un homme nommé André Grabar. J’aime son approche : « Les considérations que je présente ici ne sont pas une doctrine, écrit-il, mais peuvent servir de point de départ à un échange d’idées, maintenant ou plus tard. » Selon lui, la figuration médiévale ne visait pas à représenter la réalité – laquelle n’était qu’un monde d’ombres, un pâle reflet d’une réalité supérieure – mais bien à évoquer une image de ce monde supérieur, plus essentiel, invisible par nature, mais plus réel que l’ensemble des événements terrestres. Et depuis la fin de l’Antiquité, poursuit-il, « on tente d’intégrer dans l’image même des indications sur la manière dont elle doit être appréhendée par le spectateur ». Il peut s’agir de symboles ou de signes, mais aussi de l’effacement des « points de contact possibles entre la figuration et le monde matériel : le volume, l’espace, le poids, la diversité formelle habituelle, le mouvement et la couleur (naturelle) ». Ainsi naquirent, à la fin de l’Antiquité, une iconographie et un style qui voulaient ouvrir « les yeux de l’esprit » en détournant l’attention du spectateur du monde terrestre pour la diriger vers la transcendance.

BEDRICH : Et Jacques-Vossen s’inscrivait dans cette tradition ?

KARAL : C’est l’une de nos hypothèses.

BEDRICH : Et vos remarques précédentes sur son isolement présumé, son regard distant sur le monde ?

KARAL : Je n’y vois pas de contradiction. Les deux concepts peuvent interagir et se renforcer. L’isolement peut être une conséquence d’une grande spiritualité, tout comme une vie spirituelle peut trouver un terrain fertile dans une capacité à l’isolement. « Si tu veux connaître Dieu, écrivait saint Basile au IV^e siècle, sépare-toi de ton corps et de tes sens, prends distance avec la terre, la mer, les cieus, oublie les heures et le rythme du temps, élève toi au-dessus de l’éther et des étoiles, avec toute la beauté, la grandeur, la régularité, l’immensité du repos et du mouvement qui régissent les rapports entre les astres et, après ce dépassement, contemple par l’esprit seul la beauté qui y règne : armées célestes, chœurs d’anges, archanges... (...) et enfin, élevé au-dessus de la création, l’esprit détaché de tout, tu pourras connaître la nature

immobile, immuable, simple et divine : lumière, vertu, grandeur, gloire, bonté, beauté. Voici le Père, voici le Fils, voici le Saint-Esprit. »

BEDRICH : Quel est le lien avec la forme des tableaux ?

KARAL : La forme nous empêche de confondre les tableaux avec une représentation de la réalité. Leur valeur ne réside pas dans une imitation réussie mais dans l’évocation d’une réalité plus profonde. C’est là le fondement du rejet de la mimesis par Platon : à quoi servirait-il de peindre l’image d’un monde qui n’est lui-même qu’un pâle reflet du monde des Formes ? Ce serait doublement mensonger et source d’égarement pour ceux qui cherchent la vérité. Et Platon avait raison : la doxa, l’opinion superficielle du peuple, est un mélange éculé d’impressions, de préjugés et d’erreurs. Le peuple sait quand il a faim et quand on lui ment, mais il ne voit pas d’issue. C’est pourquoi il a toujours besoin d’un modèle, semble-t-il.

BEDRICH : Un idéal chevaleresque.

KARAL : Une forme de pensée toute faite.

BEDRICH : Et cela se manifeste comment dans la forme des tableaux ?

KARAL : Grabar énumère les caractéristiques formelles suivantes : 1) La réduction de l’image à un seul plan : pas de perspective, pas de profondeur, pas de volume. La lumière est uniforme et diffuse, il n’y a pas d’ombres, sauf celles projetées par les différentes sources lumineuses. 2) Une présence multifocale de détails soigneusement rendus, qui semblent aussi présents que le motif central. 3) La perspective inversée : les objets deviennent plus grands à mesure qu’ils s’éloignent du spectateur ou la perspective rayonnante : les objets représentés semblent se déployer à partir du centre. 4) Les personnages et les objets se situent dans un plan parallèle au bord du tableau, quitte à se marcher sur les pieds ou s’appuyer sur un meuble. Ils semblent flotter. Les tentatives maladroites de modelé (représentation du volume et de l’incidence de la lumière) paraissent indiquer une forme de cécité ou de gaucherie des artistes, mais elles créent des figures qui semblent se soustraire aux lois terrestres et participer ainsi à un monde « transparent », comme l’exprimait Plotin. 5) Un nuage de lumière transparent qui semble envelopper les personnages sans créer de volume, visible uniquement par la luminosité des figures. 6) Des compositions présentant une certaine régularité géométrique, créant ainsi un monde homogène et statique.

BEDRICH : Et ce style était voulu, il ne résultait pas d'une incapacité ?

KARAL : Il régnait probablement une forme de mépris pour l'empirisme qui n'apportait que peu de progrès dans le sillage d'un empire en décomposition. Les formes antiques de coexistence sociale avaient été détruites, la culture romaine était exsangue. Le monde ancien s'était à nouveau fragmenté en communautés sans tradition. C'est dans ce chaos déshumanisé que grandit la foi en un Dieu unique et régulateur, sans promesse de progrès technologique. Ce n'est que lorsque les philosophes redécouvrirent Aristote que le miracle capitaliste put lentement se déployer et donner au monde un semblant de direction. Peut-être s'agissait-il d'incapacité ou peut-être d'une tentative primitive d'échapper au monde purement sensible, à l'opinion courante, au superficiel.

BEDRICH : Les figures de Clément Jacques-Vossen se tiennent souvent dans une tache d'encre.

KARAL : Oui, elles reçoivent une sorte d'ombre qui confirme leur présence, même si elles sont plates et n'ont pas de véritable sol sur lequel se tenir.

BEDRICH : Parfois, l'arrière-plan est visible à travers les orbites vides des visages ou des masques.

KARAL : Ce sont les arrière-plans qui servent à donner vie aux parties du corps, ce qui accentue leur absence de volume. Les casques posés au sol constituent une exception : là, les ouvertures permettent une vue de l'intérieur. Cela renforce l'impression que le monde n'est rien de plus qu'une pellicule infinitésimale nous séparant d'une nuit insondable.

BEDRICH : Les arrière-plans n'offrent pas de profondeur perspectiviste, mais il y a généralement une ligne d'horizon qui évoque un paysage. Toutefois, c'est un paysage artificiel, un décor de théâtre où se tiennent des cartes de tarot en partie transparentes.

KARAL : Je n'avais pas encore vu cela ! Mais tu as raison. C'est un paysage de rêve, évoqué par les images glissantes d'une lanterne magique. À tous points de vue, l'image de la caverne de Platon semble revenir sans cesse, même si cela ne nous apprend rien sur les intentions de l'artiste.



PLATON

BEDRICH : Que voulez-vous dire ?

KARAL : Si je comprends bien, les livres de Nietzsche et de Platon, sont des pôles opposés. Dans une tentative de maintenir le gouvernement du monde hors de portée du peuple, Platon postule un monde véritable au-delà du monde visible dans lequel nous vivons. Tout ce que nous croyons savoir est fondé sur des illusions, seuls les philosophes peuvent voir le monde réel, qui se manifeste notamment dans les mathématiques et dans les mouvements des corps célestes. Selon Nietzsche, Platon fut donc un précurseur du christianisme, qui justifiait la tristesse de la vie présente par la promesse de l’au-delà. Platon, écrivait Nietzsche, fit du monde un mensonge et introduisit une inversion de toutes les valeurs, dévalorisant ainsi la vie même. Et l’on voit en effet que la dématérialisation de la réalité représentée dans l’art byzantin et médiéval alla de pair avec l’influence croissante du christianisme, hostile à la vie et cherchant à réprimer toute corporéité. Et Platon, ou Plotin, furent très utiles.

BEDRICH : Pouvez-vous en donner un exemple ?

KARAL : Dans le *Phédon*, Platon fait dire à Socrate : « D’innombrables agitations nous viennent du corps parce qu’il exige des soins. Et lorsque des maladies nous frappent, elles entravent notre quête de la vérité. Le corps nous remplit d’amour, de désirs, de peurs et de toutes sortes d’illusions et de futilités, de sorte que, comme le dit le proverbe, il nous est effectivement et réellement impossible d’accéder jamais à une quelconque connaissance. Car les guerres, les révoltes et les combats... ne sont causés par rien d’autre que le corps et ses désirs. Toutes les guerres éclatent pour la possession de l’argent et nous sommes contraints de gagner de l’argent à cause du corps et de l’esclavage auquel nous le soumettons. Et par conséquent, il ne nous reste aucun temps pour la philosophie. Et voici le pire de tout : lorsque le corps nous laisse un instant de répit et que nous portons notre attention sur une question, il intervient sans cesse dans notre recherche, nous trouble et nous effraie, nous empêchant de saisir la vérité. Il est donc établi que, si nous voulons jamais acquérir quelque connaissance pure, nous devons nous libérer du corps et laisser notre âme seule contempler les choses. »

BEDRICH : Mais c’est le contraire, me semble-t-il. Ce n’est qu’en agissant – par exemple en exerçant un métier – que nous pouvons connaître le monde.

KARAL (rit) : Que Dieu nous préserve des intellectuels !

BEDRICH : Mais cela ne nous apprend évidemment rien sur les intentions de Clément Jacques-Vossen.

KARAL : Elles resteront sans doute toujours hors de notre portée. Dans le *Liber Amicorum* qui lui est consacré, une dame qui le connaissait écrit : « Je lui demandai qu’était ce château fort gonflable rose bonbon au milieu du luxurieux bois de la Cambre, une image qui combinait mon imaginaire très pop et sucré, avec ses thématique médiévales. Il me répondit “I have no idea”. Je lui pardonnai, en tant qu’artistes on est attirés par des images qu’on ne comprend pas toujours et dont il faut garder le mystère. »

BEDRICH : Il professait donc lui-même une sorte de non-savoir ?

KARAL : C’est sans doute pour cela qu’il était peintre.

BEDRICH : Et les conceptions platoniciennes nous apprennent-elles quelque chose sur l’art byzantin ou médiéval ?

KARAL : Pas davantage, je crois. « Bien sûr, écrit Grabar, il n’existe aucun auteur byzantin qui ait tenté d’analyser le style d’une œuvre d’art de son temps et il serait vain de chercher des textes établissant un quelconque lien entre le dessin ou la composition d’un tableau et les définitions de Dieu et du Royaume. »

BEDRICH : Tout comme chez Platon, en somme, qui considérait l’art mimétique de son époque comme mensonger et trompeur.

KARAL : Platon fait penser à un démagogue obligé de s’incliner, en termes de popularité, devant un chanteur de charme.

BEDRICH : Un peu comme le courant des « Nouveaux Lettrés », qui méprisent l’artisanat.

KARAL : Et c’est précisément là que réside le mystère platonicien.

BEDRICH : Que voulez-vous dire ?

KARAL : Platon n'aimait pas non plus les lettres. Les écrits sont morts, disait-il, parce que nul ne peut discuter avec eux. C'est pourquoi il écrivait des dialogues.

BEDRICH : Vous l'avez déjà dit plus haut. Comment cela se traduit-il chez lui ? Avez-vous aussi mémorisé tout Platon ?

KARAL (rit) : « Qui croit laisser un héritage artistique par l'écriture, ou qui croit qu'il puisse sortir quoi que ce soit de clair et de durable d'un texte est rempli d'une grande folie. (...) C'est le danger de l'écriture tout comme celui de la peinture. Leurs productions nous semblent vivantes mais si on les interroge, elles gardent un silence solennel. Il en va de même pour le mot écrit. On pourrait croire qu'il parle comme s'il possédait l'intelligence mais si, par désir d'apprendre, on lui pose une question sur ce qui est dit, il répond toujours la même chose. »

BEDRICH : Votre érudition me plonge dans l'embarras.

KARAL : Et dans tous les dialogues de Platon, les interventions de l'interlocuteur amènent à douter, comme si ce doute même était le but. De plus, Platon avait bel et bien un corps. Les hommes ont tout de même un corps. Ils tombent amoureux, boivent, s'endorment, sont beaux, nous envoûtent, nous poussent à de grandes actions, nous attristent, nous font écrire, chanter et danser. L'Amour met tout en mouvement. Lorsque nous faisons la connaissance de Socrate dans le Banquet, il vient de se laver et porte, contre son habitude, des sandales. « Je me suis ainsi fait beau pour rencontrer les beaux garçons. » Un peu plus loin, un orateur demande un court délai parce qu'il a le hoquet.

N'est-ce pas étrange ? Le corps est nommé et célébré, mais en même temps déclaré irréel. Nous trouvons-nous ici à un point de bascule ? La naissance des cités et des grands empires va-t-elle nécessairement de pair avec la négation du corps, de l'individu avec tous ses membres, ses entrailles, ses mucosités, sa peau et ses cheveux ? Jusqu'à ce que les grands empires implosent et que les hommes du Moyen Age se trouvent obligés de rêver de pieux et héroïques chevaliers solitaires dans un monde où les corps suppurent et s'ulcèrent, se heurtent, se frottent, se frappent ? Je n'en sais rien, c'est un mystère. En réalité, nous retrouvons la même ambivalence dans les peintures de Jacques-Vossen. Car parfois les choses sont effectivement modelées, elles acquièrent parfois du volume. Les joues se gonflent, les nez grandissent, les oreilles rougissent. Comme si la plate et maigre existence de ses figures en carton-pâte était sur le point d'éclore, de prendre vie, d'adopter des formes tridimensionnelles.





BEDRICH : Vous y voyez à la fois un éloge et un déni du corps ?

KARAL : Peut-être. Mais alors dans une chanson, une chronique vacillante, un palais de miroirs.

BEDRICH : Que voulez-vous dire ?

KARAL : Lorsqu'on raconte ou résume les idées de Platon, on les dépouille de leur forme. Mais la forme même de ses dialogues complète les idées en les installant sur des bases instables.

BEDRICH : Je ne vous suis pas.

KARAL : Platon est un troubadour, un poète, un conteur. *Le Banquet* raconte un festin où des hommes parlèrent d'Éros, de l'Amour. Mais qui fait le récit de ce banquet ? Non pas Platon, mais Apollodore, qui tient l'histoire d'Aristodème, un nabot disgracieux, un va-nu-pieds qui avait assisté au banquet en question seize ans plus tôt. Et Apollodore rapporte l'histoire à Glaucon lors d'une promenade.

BEDRICH : Je ne comprends pas ce que vous voulez dire.

KARAL : Dans le dialogue *Phédon*, il est question de la mort de Socrate. Le récit est fait par Phédon, un ami qui a accompagné Socrate durant ses dernières heures. Son interlocuteur s'appelle Échécrate. « Qui était présent, Phédon ? » demande Échécrate. Et Phédon répond : « Parmi les gens de la ville, il y avait Apollodore et Critobule avec son père, puis Hermogène, Épigène, Eschine et Antisthène. Il y avait également Ctésippe de Péonie, Ménexène et quelques autres citoyens. Platon était malade, je crois. »

BEDRICH (rit) : Je vois ce que vous voulez dire. C'est Platon qui écrit que Phédon ne sait pas si Platon était malade.

KARAL : Avec Platon, on ne sait jamais (il rit). Et avec Jacques-Vossen, ce n'est guère mieux. Il nous étonnera toujours.

Montagne de Miel, le 26 novembre 2025



LE VASCHIER (2022), MIXED MEDIUM, ACRYLIC PAINT, APPROX. 240 x 150 x 95 CM
BIËNNALE VAN DE SCHILDERKUNST, MUDEL, DEINZE, 2024



LOST CIVILISATION (2023), MIXED MEDIA, APPROX. 400 x 120 x 100 CM
CARTON BLANC, ESTHER VERHAEGHE, BRUSSELS, 2025





EEN Vlieg OP MIJN NEUS (2024), ZEEZICHT (2025), NARRENKOP 2 (2025), NARRENKOP 1 (2025),
INK , COLLAGE AND OIL ON CANVAS, EACH 60 x 40 CM

BOLLE KOP (2024), LE FLATTEUR (2025), THYL UILENSPIEGEL (2025), ENTRE-DEUX (2025),
INK , COLLAGE AND OIL ON CANVAS, EACH 60 x 40 CM



INK AND ACRYLIC PAINT ON PAPER, GLUED ON WOOD, 29,7 x 21 CM





SAINT-SÉBASTIEN À LA BATAILLE D'AGINCOURT (2021), ACRYLIC PAINT ON CANVAS, TREE PARTS OF 220 x 120 CM



LE PÉLERIN (2025), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 190 x 170 CM

De ondergrond van nagenoeg al Jacques-Vossens' schilderijen bestaat uit verschillende lagen aangelengde Oost-Indische inkt. Hier ook. Dan zijn er witte streepjes toegevoegd. Daarna werd een elegant raster geweven door aangelengde blauwe acrylverf op een losse manier zowel horizontaal als verticaal van de ene zijde van het doek naar de andere te laten stromen. Vervolgens werd de goudkleurige lijst aangebracht, ook met acryl. De ondergrond van de lijst is gemaakt met een sneldrogende pasta die gebruikt wordt om schilderijen een ruwere textuur te geven. Daar werden sterren in gekrast met het harde uiteinde van een penseel.

Sommige personen zijn niet Franstalig of Nederlandstalig, Waals of Vlaams maar hebben 'le cul entre deux chaises'. Ze willen zichzelf geen Brusselaar noemen, maar Belg, of Brabander. De voeten van de linkse figuur zijn klauwen van de Waalse haan, de handen van de rechtse figuur zijn klauwen van de Vlaamse leeuw. De kleuren van de klauwen vormen samen met die van de mouwen een van de eerste Belgische vlaggen in het werk van Jacques-Vossen. De iris is een Brussels symbool, een moerasbloem.

Foute lijnen van de basistekening met poscastift worden doorstreept, zodat de schilder weet welke lijnen hij niet moet volgen bij het inschilderen.

Le fond de la quasi-totalité des tableaux de Jacques-Vossen est constitué de plusieurs couches d'encre de Chine diluée. C'est également le cas ici. Des rayures blanches ont ensuite été ajoutées. Une élégante grille a été tissée en appliquant de la peinture acrylique bleue diluée, par mouvements fluides, horizontalement et verticalement d'un bord à l'autre de la toile. Puis, un cadre doré, également réalisé à l'acrylique, a été appliqué. Le support du cadre est composé d'une pâte à séchage rapide, utilisée pour donner aux tableaux une texture plus rugueuse. Des étoiles y ont été gravées à l'aide du bout d'un pinceau.

Certaines personnes ne sont ni francophones, ni néerlandophones, ni wallons, ni flamands, mais ils ont le cul entre deux chaises. Ils se disent belges ou brabançon. Les pieds du personnage de gauche sont les griffes d'un coq wallon, les mains de celui de droite, celles d'un lion flamand. Les couleurs de ces griffes, associées aux celles des manches, forment l'un des premiers drapeaux belges dans l'œuvre de Jacques-Vossen. L'iris est un symbole bruxellois, une fleur des marais.

Les traits erronés du dessin préparatoire, réalisé au feutre Posca, sont barrés afin que le peintre sache quelles lignes ignorer lors de la mise en couleur.

The ground of almost all Jacques-Vossens's paintings consists of several layers of diluted Chinese ink. This is also the case here. White stripes were then added. An elegant grid was then woven by loosely flowing diluted blue acrylic paint both horizontally and vertically from one side of the canvas to the other. Next, the gold-coloured frame was applied, also with acrylic. The ground of the frame is made with a quick-drying paste used to give paintings a rougher texture. Stars were scratched into it with the hard end of a brush.

Some people don't want to be considered French-speaking, Dutch-speaking, Walloon, or Flemish, but have "le cul entre deux chaises". They consider themselves to be Belgian, or from Brabant. The feet of the figure on the left are the claws of a Walloon rooster, the hands of the figure on the right are the claws of a Flemish lion. These claws, together with the sleeves, form one of the first Belgian flags in Jacques-Vossen's work. The iris is a Brussels symbol, a marsh flower.

Erroneous lines in the basic drawing, drawn with a Posca marker, are crossed out so the painter knows which lines not to follow when painting.



IRIS RUN (2023), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 160 x 180 CM

Jacques -Vossen heeft een broer die Théo heet en een neus voor zaken heeft. Samen bezoeken ze tentoonstellingen.

De achtergrond verwijst naar Van Goghs *Korenveld met kraaien*, ook bekend als *Korenvelden onder dreigende luchten*.

De ogen van de figuren zijn oranje en blauw, ze hebben een complementaire blik. De rooie oren zijn een knipoog naar Chaim Soutine en het oorverhaal van Van Gogh. De personages hebben iets opgevangen dat ze niet mochten horen, of het is te warm. De bloemen op de strohoed verwijzen naar een zelfportret van Ensor. Er ontbreekt een pluim, die nog toegevoegd zal worden.

De positie van de geheven hand en de ring verwijzen naar de twintigste-eeuwse kunstvorm rock ‘n’ roll. Op de achtergrond is een tekst van Damien Saez gespoten: ‘On a pas la thune mais l’espoir. Pas le blé mais l’envie’. (‘L’important, ami, c’est d’aller jusqu’au bout de la nuit.’)

Jacques-Vossen a un frère nommé Théo, qui a le sens des affaires. Ensemble, ils visitent des expositions.

L’arrière-plan fait référence au *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh, aussi connu sous le titre *Champs de blé sous un ciel menaçant*.

Les yeux des personnages sont oranges et bleus ; ils ont un regard complémentaire. Les oreilles rouges sont un clin d’œil à Chaïm Soutine et Van Gogh. Les personnages ont entendu quelque chose qu’ils n’auraient pas dû, ou il fait trop chaud. Les fleurs sur le chapeau de paille font référence à un autoportrait d’Ensor. Il manque une plume, qui sera ajoutée ultérieurement.

La position de la main levée et de la bague fait référence au rock ‘n’ roll, une forme d’art du XXe siècle. Un texte de Damien Saez est tagué en arrière-plan : « On a pas la thune mais l’espoir. Pas le blé mais l’envie ». (« L’important, ami, c’est d’aller jusqu’au bout de la nuit. »)

Jacques-Vossen has a brother named Théo, who has a knack for business. They visit exhibitions together.

The background refers to Van Gogh’s *Wheatfield with Crows*, also known as *Wheatfields under Threatening Skies*.

The figures’ eyes are orange and blue; they have a complementary gaze. The red ears are a nod to Chaim Soutine and Van Gogh’s ear story. The characters have overheard something they shouldn’t, or it’s too hot. The flowers on the straw hat refer to a self-portrait by Ensor. A feather is missing, which will be added later.

The position of the raised hand and the ring refer to rock ‘n’ roll, a twentieth-century art form. A text by Damien Saez is sprayed in the background: “On a pas la thune mais l’espoir. Pas le blé mais l’envie”. (“L’important, ami, c’est d’aller jusqu’au bout de la nuit.”)



MON THEO (2024), ACRYLIC PAINT, INK, SPRAY PAINT, OIL ON CANVAS, 160 x 180 CM

Ontstaan na een bezoek aan een tentoonstelling over het interbellum, waarbij de afdeling voor kinderen werd voorgesteld door een hondje dat Whisky heette: een opgezette foxterriër. Een opgezet huisdier als gids voor kinderen? Vrij confronterend. Kapitein Benoît Vossen, het voormalige baasje van de hond, bleek echt bestaan te hebben. Jacques -Vossen vond een geschilderd portret van de man en zijn hondje. Vossen is de familienaam van Jacques -Vossens moeder. Benoît is de voornaam van zijn vader. Belgian Owl is diens favoriete whisky. De vorm van de fles verwijst naar Roger Raveel die glazen en flessen op een eenvoudige, maar heldere manier oproept. Op de achtergrond stond de tekst ‘Vacciné mais pas castré’.

Dit schilderij werd bepalend voor vele schilderijen die volgden door de hand die ‘leeg’ gebleven is, de achtergrond die bewaard blijft binnen de contouren van de fles en de eerste medailles.

Créée suite à la visite d’une exposition sur l’entre-deux-guerres, où la section pour les enfants était présentée par un chien nommé Whisky : un fox-terrier empaillé. Un animal empaillé comme guide pour les enfants ? Plutôt déconcertant. Le capitaine Benoît Vossen, l’ancien propriétaire du chien, s’est avéré avoir réellement existé. Jacques-Vossen a retrouvé un portrait peint de l’homme et de son chien. Vossen est le nom de famille de la mère de Jacques-Vossen. Benoît est le prénom de son père. Belgian Owl est le whisky préféré de celui-ci. La forme de la bouteille est un clin d’œil au peintre Roger Raveel, qui évoque les verres et les bouteilles avec simplicité et clarté. À l’arrière-plan figurait l’inscription « Vacciné mais pas castré ».

Ce tableau est devenu déterminant pour de nombreuses œuvres ultérieures, par la main qui demeure « vide », au fond préservé dans les contours de la bouteille et aux premières médailles.

Created after a visit to an exhibition about the interwar period, where the children’s section was presented by a dog named Whisky: a stuffed fox terrier. A stuffed pet as a guide for children? Quite confronting. Captain Benoît Vossen, the dog’s owner, turned out to have actually existed. Jacques-Vossen found a painted portrait of the man and his dog. Vossen is the surname of Jacques-Vossen’s mother. Benoît is his father’s first name. Belgian Owl is his father’s favourite whisky. The shape of the bottle is a reference to the painter Roger Raveel, who evokes glasses and bottles in a simple yet clear way. In the background was the text “Vacciné mais pas castré” (Vaccinated but not castrated).

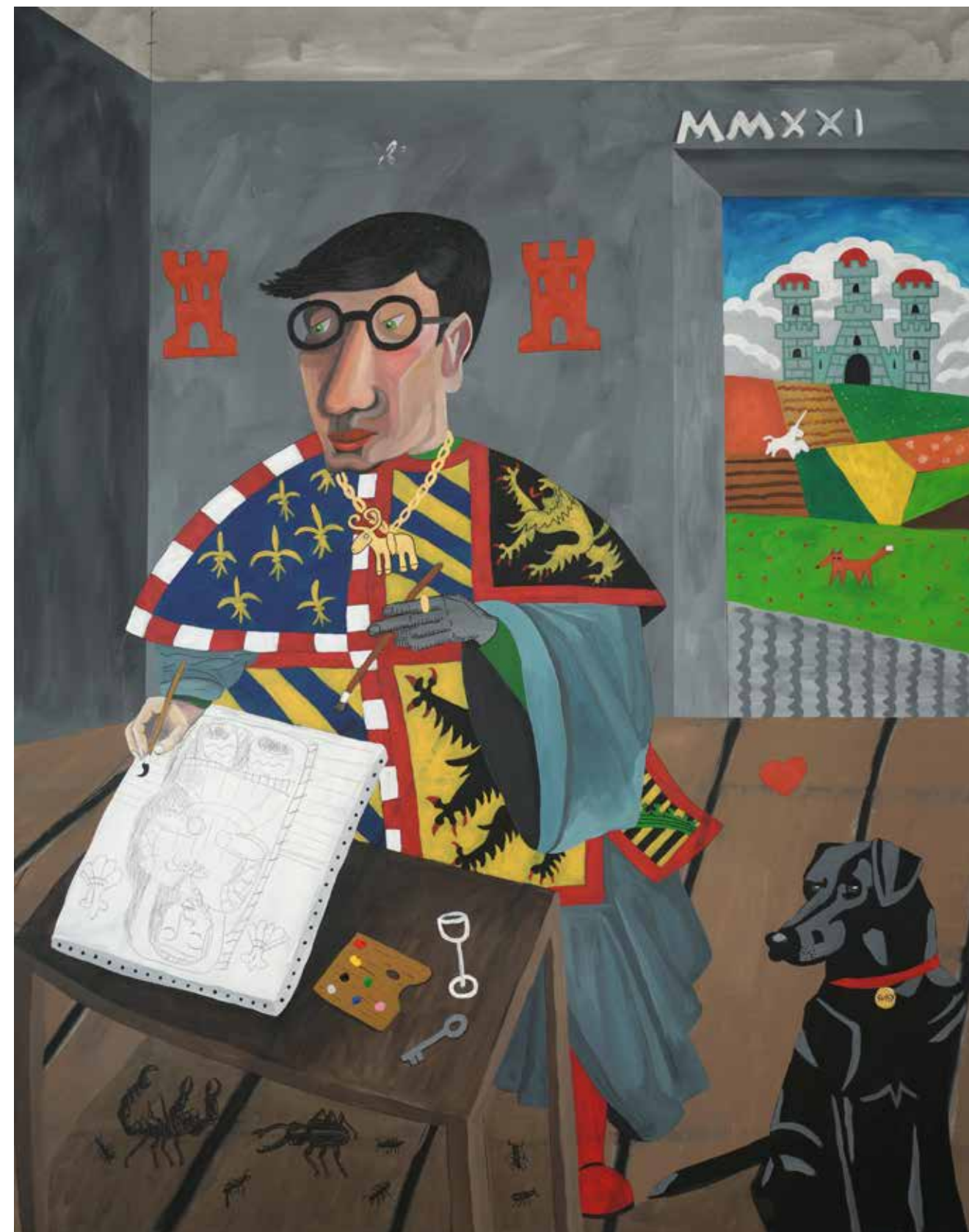
This painting became defining for many subsequent paintings, thanks to the hand that remains ‘empty’, the background preserved within the contours of the bottle, and the first medals.



WHISKY (2022), ACRYLIC PAINT, INK, SPRAY PAINT, OIL ON CANVAS, 190 x 150 CM



FAMILIEPORTRET (2023), ACRYLIC PAINT, INK ON CANVAS, APPROX. 297 X 392 CM



DE SCILDER (2021), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 180 x 140 CM

Dit werk ontstond tijdens de eerste Israëlische aanvallen op Gaza. Direct verwijzen is onmogelijk, maar geen standpunt innemen ook. Op het voorhoofd van de figuur zie je een vizier, omdat Jacques -Vossen zich als kunstenaar geïsoleerd voelt: hij zou een standpunt moeten innemen, maar hij vindt dat vragen oproepen voldoende is. De sterren rond het hoofd komen van stripverhalen, waar ze aangeven dat iemand een *boks in zijn face* heeft gekregen. Hij is *stunned*.

De Schotse broek is een symbool voor vrijheid en onafhankelijkheid. Ridley Scott, William Wallace, Robert the Bruce. De tartan heeft de Palestijnse kleuren. Op de linkerschouder zie je de Amerikaanse vlag, op de rechter de Europese. Je ziet de Vlaamse leeuw en de Waalse haan in liefde verenigd. De arend op roodgele strepen is het blazoens van de stad Mechelen, waar dit werk getoond zou worden. Rechtsonder vind je het blazoens van de Hertogen van Bourgondië, die belangrijk waren voor Mechelen. De tentoonstelling in Mechelen ging over het Gulden Vlies.

De schaduwen zijn gemaakt met aangelengde Oost-Indische inkt. In dit schilderij wordt de bodem voor de eerste keer over de lijst geschilderd.

De rode oren en neus wijzen op rebellie en ergernis.

De tranen berichten over liefdesverdriet.

Cette œuvre a été créée lors des premières attaques israéliennes contre Gaza. Toute référence directe est impossible, mais ne pas prendre position l'est tout autant. Sur le front du personnage, on aperçoit une visière, car Jacques-Vossen se sent visé en tant qu'artiste : il devrait prendre position, mais il estime que poser des questions suffit. Les étoiles autour de la tête proviennent de bandes dessinées, où elles indiquent qu'un personnage a reçu un coup de poing au visage. Il est hébété.

La culotte écossaise est un symbole de liberté et d'indépendance. Ridley Scott, William Wallace, Robert Bruce. Le tartan a les couleurs palestiniennes. Sur l'épaule gauche, on voit le drapeau américain, sur la droite, le drapeau européen. On y voit le lion flamand et le coq wallon unis par l'amour. L'aigle sur fond de rayures rouges et jaunes est l'emblème de la ville de Malines, où cette œuvre devait être exposée. En bas à droite, vous trouverez les armoiries des ducs de Bourgogne, qui ont joué un rôle important à Malines. L'exposition de Malines était consacrée à la Toison d'or.

Les ombres sont réalisées à l'encre de Chine diluée. Dans ce tableau, le bas de la toile est peint par-dessus le cadre pour la première fois.

Les oreilles et le nez rouges suggèrent la rébellion et l'agacement.

Les larmes parlent de chagrin d'amour.

This work was created during the first Israeli attacks on Gaza. Direct reference is impossible, but not taking a stand as well. On the figure's forehead, we see a visor, because Jacques-Vossen feels targeted as an artist: he should take a stand, but he believes that raising questions is sufficient. The stars around the head come from comic strips, where they indicate that someone has been punched in the face. He is stunned.

Scottish breeches are a symbol of freedom and independence. Ridley Scott, William Wallace, Robert the Bruce. The tartan in this painting has the Palestinian colours. On the left shoulder, we see the American flag, on the right, the European one. We see the Flemish lion and the Walloon rooster united in love. The eagle on red-yellow stripes is the coat of arms of the city of Mechelen, where this work was to be displayed. At the bottom right, we find the coats of arms of the Dukes of Burgundy, who were important to Mechelen. The exhibition in Mechelen focused on the Golden Fleece. The shadows are created with diluted Chinese ink. In this painting, the bottom is painted over the frame for the first time.

The red ears and nose suggest rebellion and annoyance.

The tears speak of heartbreak.



POURSUIVANT D'ARME (2023), ACRYLIC PAINT, INK, COLLAGE, OIL ON CANVAS, 190 x 150 CM

Dit werk stelt een schilder voor die nog iets toevoegt aan een afgewerkt, al gesigneerd schilderij. Gaat het om een zelfportret? Zien we dit tafereel door de spiegel die hij gebruikt om zichzelf te observeren? De handtekening op de achterzijde van het afgebeelde doek toont aan dat het schilderij pas ontstond na de publicatie van het boekje *L'Ange du Bizarre* (*De Engel van het Raarkoddige*), waarin de auteur een alter ego (Jean Casque-Enfer) laat wandelen en spreken met René du Goupil, een avatar van Clément Jacques-Vossen.

Het personage in dit schilderij verschijnt als een hedendaagse avatar van Velázquez, die een zelfportret toevoegde aan het al afgewerkte *Las Meninas*. In de eerste versie van dit schilderij kreeg de troonopvolgster een scepter aangereikt door een jongen die zich links op het doek bevond. Bij de geboorte van een mannelijke troonopvolger moest de oorspronkelijke bedoeling van het schilderij verborgen worden en voegde Velázquez zichzelf toe, schijnbaar werkend aan het dubbelportret van het koningspaar, dat zichtbaar is in de spiegel in het midden van het schilderij. *Las Meninas* kreeg zo twee nieuwe onderwerpen: het koningspaar en de schilderkunst.

In het schilderij van Jacques-Vossen is niks koninklijks te zien. Het afgebeelde personage is kaal onder zijn haar, het truitje is geleend van een ander Spaans kunstenaar en de Schotse ruit van de broek is afkomstig van het burgerlijke kledingmerk Burberry, waarvan het logo, dat een galopperende ridder voorstelt, figureert op de achterzijde van het afgebeelde schilderij.

Cette œuvre représente un peintre ajoutant un élément à une toile achevée et déjà signée. S'agit-il d'un autoportrait ? Percevons-nous cette scène à travers le miroir qu'il utilise pour s'observer ? La signature au dos de la toile indique que le tableau a été créé après la publication du livret *L'Ange du Bizarre*, dans lequel l'auteur met en scène un alter ego (Jean Casque-Enfer) marchant et conversant avec René du Goupil, un avatar de Clément Jacques-Vossen.

Le personnage de ce tableau-ci apparaît comme un avatar contemporain de Velázquez, qui a ajouté un autoportrait aux *Ménines* après sa finition. Dans la version antérieure de ce tableau, l'héritière du trône recevait un sceptre des mains d'un garçon placé à gauche de la toile. À la naissance d'un héritier mâle, la vocation première du tableau dut être dissimulée, et Velázquez s'y inséra, feignant de travailler au double portrait du couple royal, visible dans le miroir au centre de la toile. *Les Ménines* acquérait ainsi deux nouveaux sujets : le couple royal et l'art de peindre.

Le tableau de Jacques-Vossen n'a rien de royal. Le personnage représenté est chauve sous ses cheveux, le pull est emprunté à un autre artiste espagnol et le tartan du pantalon provient de la marque de vêtements de luxe Burberry, dont le logo, représentant un chevalier au galop, figure au dos du tableau.

This work depicts a painter adding something to a finished, already signed painting. Is it a self-portrait? Do we see this scene through the mirror he uses to observe himself? The signature on the back of the depicted canvas indicates that the painting was created after the publication of the booklet *L'Ange du Bizarre* (The Angel of the Odd), in which the author depicts an alter ego (Jean Casque-Enfer) walking and talking with René du Goupil, an avatar of Clément Jacques-Vossen.

The character in this painting appears as a contemporary avatar of Velázquez, who added a self-portrait to the already finished painting *Las Meninas*. In the earlier version of this painting, the heiress to the throne was handed a sceptre by a boy positioned on the left of the canvas. When a male heir to the throne was born, the painting's original purpose had to be concealed, and Velázquez inserted himself, seemingly working on the double portrait of the royal couple, visible in the mirror at the centre of the painting. *Las Meninas* thus acquired two new subjects: the royal couple and the art of constructing paintings.

There's nothing regal about Jacques-Vossen's painting. The figure depicted is bald under his hair, the sweater is borrowed from another Spanish artist, and the tartan on the trousers comes from the posh clothing brand Burberry, whose logo, depicting a galloping knight, appears on the back of the painting.



RENÉ DU GOUPIL (2023), ACRYLIC PAINT, INK, SPRAY PAINT, OIL ON CANVAS, 150 x 90 CM



CANTECLAER (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM



GROENE LEEUW (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 220 x 190 CM



LE SPHINX (2025), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 190 x 170 CM (OVERPAINTED)



LA CHIMÈRE (2024), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 205 x 180 CM



OOGST (2025), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 120 x 80 CM



ONDERWEG (2025), ACRYLIC PAINT, INK, OIL ON CANVAS, 120 x 80 CM



HAAN- EN LEEUWGEVECHT (2025), ACRYLIC PAINT, INK, PINS, OIL ON CANVAS, 250 x 200 CM



WITKLIPFONTEIN (2024), ACRYLIC PAINT, INK, SAND, OIL ON CANVAS, 205 x 180 CM



WALDBURGER WOUTERS, BRUSSELS, 2021



GALERIE P. AND JONATHAN F. KÜGEL, BRUSSELS, OCTOBER 2024



ESTHER VERHAEGHE, BRUSSELS, APRIL 2025



ESTHER VERHAEGHE, BRUSSELS, APRIL 2025

LIST OF EXHIBITIONS

SOLO AND DUO SHOWS

2025
Le bal masqué du fol (with Carolein Smit). Galerie P., Ostend
Carton blanc, Esther Verhaeghe, Art Concepts, Brussels
Le fil d’or, Galerie Depypere, Kuurne (with Abigail Tulis)
Mano a Mano, Saffca, La Cambre, Brussels (with Papytsho Mafolo)

2024
Il était une fois... Galerie P. at Jonathan F. Kügel, Brussels
Art in the Park, Innocom, Putte
Het geheim van de eenhoorn. Galerie P., Ostend
Cheval de bataille, Le Salon d’Art, Brussels
7ème mouvement, Melissa Ansel, Brussels (with Philippe Koeune)

2023
Liberart, Ronse (with Manon Toetens)

2022
Plus beaux villages de Wallonie, Église Saint-Remy, Saint-Remy-Geest
The Wild Knight on his Pink Unicorn Pony and his Two Guards, Saint-Remy-Geest

2020
The Wunderwall, Brussels (with Marlies De Clerck)

2017
2Night, Factory 60, Brussels (with Tamsir de Halleux)

GROUP SHOWS

2025
Works on Paper, Barbé Gallery, Ghent

2024
Petticoat Government, La Biennale di Venezia, Pavillon belge, Venice
Hosting, Artists from Brussels & Periphery, Centrale, For Contemporary Art, Brussels
The Garden of Love, Galerie P., Ostend
L’art pour l’accueil, Hangar Photo, Brussels
Biënnale van de Schilderkunst, Mudel, Deinze
Works on Paper, Barbé Gallery, Ghent
Heart-Shaped, Ada Ventura, Brussels
Mardi Gras / Vette Dinsdag, AFF, Brussels

2023
Fluid Memories, Cloud Seven, Brussels
All’s Well that Ends Well, CAS, Zottegem

Galerie Papillon, Ostend
Club textile, Brussels Green Corridor, Brussels

2022
Manger L’autre, Les Îles Mardi, Brussels
Alles Es Just, Novanoïse, Brussels
Galerie Papillon, Ostend
Spirit, Chapelle Notre-Dame-du-Marché, Jodoigne
Demain il ne fera pas nuit, Briare (F)
The Horses Are Coming, Waldburger Wouters Gallery, Brussels
Le tabar de l’ours, Melissa Ansel, Brussels
ART Anderlecht, Komplot, Brussels
Waldburger Wouters Sablon, Brussels
Saint Sebastian: A Play on Plagues and Arrows, Waldburger Wouters Gallery, Brussels

2021
Rien ne va plus, Waldburger Wouters Gallery, Brussels
Animals Are Smoking, The Smoking Room, Chez Michel, Brussels
Pogge 2000, Present Vision of a Future Figure, Alles es just, Brussels
Pogge 200, Alles es just, Brussels
Expo Pogge, Alles es just, Brussels
We’re Still Here, C12, Brussels
Draisinenrennen/ Draisine Derby, Basel (S)
Chants of a Gargoyle, Waldburger Wouters and Seghers & Pang Fine Arts, Brussels

2020
Art Feeds, The WunderWall, Antwerp
By Veduta & Off the Grid, Leuven
A Conversation About Life and Death, Please Add Color, Antwerp Apart, Brussels

2019
Carte de Visite / ARTopenKUNST, Brussels
Axis71 Gallery, Brussels

2017
Perron Zes, Recyclart, Brussels
Accessible Art Fair, Bozar, Brussels
Grouf opent, Leuven

2016
Face, Perron Zes, Brussels

2014
Biennale d’art, Jodoigne

RESIDENCIES

2024
Saffca, Witklipfontein, South Africa
Residence Ostend, Galerie P.

