

VAN DE GENKSE SCHOOL (1870 – 1914) TOT DE LIMBURGSE SCHOOL (1973 – 1975): EEN HISTORISCH KADER

Alles heeft een verleden. Ontstaat uit het verleden. Vandaar deze voorbeschouwing over wat voorafgegaan is aan wat de Limburgse School genoemd wordt.

Maar eerst dit: Hoe werd/wordt de Limburgse situatie in de 19^{de} eeuw op cultuurgebied getypeerd? Enkele uitspraken:

‘De culturele black-out in de 19^{de} eeuw met een nagenoeg onbestaande kunstproductie’ (gedeputeerde voor Cultuur, W. Neven in Op Goede Grond 1986).

‘In de 19^{de} eeuw was Limburg geïsoleerd, een culturele woestenij.’ (Urbain Mulkers in Kunst & Cultuur 1991).

‘Desondanks heeft er hier nimmer een volstrekt artistiek vacuüm bestaan, want meerdere eerlijke kunstenaars hebben in de tweede helft van de vorige (=19^{de}) eeuw en in de periode tot aan de Tweede Wereldoorlog minstens op het gebied der schilderkunst lofwaardige pogingen gedaan om een plaats in het nationale kunstleven te veroveren.’ (Jean Dessers 1923-2004 – kunstrecensent in het tijdschrift ‘De Tijdspiegel’ en ‘Het Belang van Limburg’). Deze opmerkelijke uitspraak verschijnt in ‘Vlaanderen. Kunstdtijdschrift’ 1957 en hij vermeldt Godfried Guffens (1823-1901), Jan Rosier (1858-1931), Jef Swennen (1871-1905), Djef Anten (1851-1913).

Omstreeks 1830 trokken een aantal Franse kunstenaars de bergen in, ook naar de vlakte van Chailly of naar het bos van Fontainebleau, specifiek het dorpje Barbizon, om er in de natuur naar de natuur te gaan schilderen. Bekende figuren als Gustave Courbet (1819-1877), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878), François Millet (1814-1875), Théodore Rousseau 1812-1867) verbleven er een zekere tijd, zodat men is gaan spreken van de School van Barbizon (1830-1870).

Wie praat over de beeldende kunst in Limburg midden de 19^{de} tot begin 20^{ste} eeuw, heeft het meestal over de zogenaamde ‘Genkse School’, die in feite geen School was, maar een aaneenschakeling van groepen kunstenaars – onder wie een aantal gerenommeerden, zoals Emiel Van Doren (1865-1949), Armand Maclot (1877-1959), Xavier Mellery (1845-1921), Jules Montigny (1840-1899), Hippolyte Boulenger (1837-1874), Frans Courtens (1854-1943), Ludovic Janssen (1888-1954) – die een kleine 150 jaar geleden vanuit hun stedelijke woonplaatsen de Kempen kwamen opzoeken om er te schilderen, meestal en plein air. Het verlangen naar pure natuurlijkheid en een toenemende belangstelling voor de open ruimte en het licht lokten hen van elders naar het oegenschijnlijk arcadische platteland.

Eenzelfde artistieke activiteit deed zich elders voor in Vlaanderen.

Denken we maar aan de Molse School, onder leiding van Jakob Smits (1855-1928) en Dirk Baksteen (1886-1971), twee Nederlandse Belgen; aan de School van Tervuren (1870), onder leiding van Hippolyte Boulenger, Alphonse Asselbergs (1839-1916), Joseph Coosemans (1828-1904) of de Kalmthoutse School, rond Jacques Rosseels (1828-1912) en Adriaan Jozef Heymans (1839-1921). Uit de Kalmthoutse School is dan weer de Dendermondse School ontstaan vanaf 1862 met ongeveer dezelfde kunstenaars. Want het is wel opvallend dat veel van de aangesloten kunstenaars zich vaak tegelijk ook wel elders in andere Scholen in Vlaanderen engageerden. Dit alles gebeurde geïnspireerd door de vernoemde School van Barbizon, ook wel de School van 1830 genoemd.

Wereldoorlog I en in sommige gevallen WO II maakten een einde aan hun verblijf in een van de vernoemde plekken, wat tevens een einde betekende van hun deelname aan de School aldaar.

Vanzelfsprekend kunnen in deze opsomming Sint-Martens- Latem I – eind 19^{de} eeuw, impressionisme, symbolisme, luminisme en Latem II – na 1905, expressionisme, niet onvermeld blijven, maar die waren toch van een totaal andere orde.

Ons terugplooiend op Limburg moet de vraag gesteld worden in hoeverre de kunstenaars die behoorden tot de zogenaamde Genkse School invloed hadden op de plaatselijke niet-aangesloten kunstenaars. Het antwoord is: weinig. Uitzondering gemaakt voor Van Doren en Maclot, die zich in Genk definitief gingen vestigen en niet alleen rechtstreekse invloed hadden op o.m. Willy Minders (1913-1977), Jacques Douven (1908-2002) en Jan Habex (1887-1954), maar ook hun artistieke schaduw (te) lange tijd boven Limburg hebben doen hangen.

Andere Limburgse kunstenaars die niet tot de Genkse School behoorden, en voor zover dat kon hun eigen weg bewandelden, waren Jozef Tysmans (1893-1974), Lambert Lemmens (1893-1952), Paul Hermans (1898-1972), Karel Theunissen (1871-1948), Gaston Wallaert (1889-1954) en Oscar Bronckaers (1899-1977).

Gaston-Joseph Wallaert (Brussel 1889 – Hasselt 1954), opgegroeid in het West-Vlaamse Meulebeke, kreeg een artistieke opleiding aan de Academie voor Schone Kunsten te Brussel. Met in zijn vriendenkring Emile Claus, Frans Courtens, Georges Eekhoud, kon hij in zijn moeilijke beginjaren voluit rekenen op de steun van zijn leraar aan de Academie, Constant Montald (1862-1944). In 1920 kwam Wallaert in Limburg terecht. In dit Limburg, waarin Van Doren en Maclot de plak zwaaiden, werd het temperamentvolle werk van Wallaert eerder verguisd en deze 'zonderlinge niet-Limburger' genegeerd.

De daadwerkelijke steun van criticus Jozef Muls (1882-1961) (zie later tentoonstelling 'De Mijn' 1951) betekende veel voor hem.

'Het had in Limburg tot nogtoe aan een temperamentvolle en scheppende persoonlijkheid ontbroken, die ook, te midden van het half ingedoezeld, verdromend, intimistisch Limburg, de demonie van het schilderen bestaansrecht zou verlenen. Die iemand zou Wallaert zijn.'

Aldus dr. M. Rutten in de monografie 'G.-J. Wallaert' Heidelberg Hasselt 1949

De tweede helft van de 19^{de} eeuw – de periode van het ontstaan van wat de Genkse School genoemd wordt (+/- 1870) – is een woelige tijd geweest. Een tijd van sociale onrust enerzijds, denken we maar aan het Communistisch Manifest (1848) van Karl Marx (1818-1883) en Friedrich Engels (1820-1895), waarin de sociale ongelijkheid aan de kaak wordt gesteld.

Het was tegelijkertijd op artistiek gebied de periode van het realisme en het opkomend impressionisme. Het realisme dat zich in feite moe(s)t afzetten tegen de industriële ontwikkelingen in Europese en Belgische steden. Een industriële ontwikkeling waarbij er evenwel weinig of geen aandacht was voor sociale wetgeving, omdat de rijke stedelijke burgerij de plak zwaaide, zodat er in de steden onbetamelijke hygiënische wantoestanden heersten.

Er ontstond een arbeidersproletariaat, zodat omstreeks 1860-1870 arbeiders en boeren hun groeiend bewustzijn zullen manifesteren, met sociale onrust en spanningen als aansluitende gevolgen. Men zou er dus vanuit mogen gaan dat deze sociale wanklanken in de kunst van die tijd gehekeld werden. Op enkele uitzonderingen na – denken we in België aan Eugeen Laermans (1864-1940), voor wie de mens in zijn werk een verschoppeling wordt of aan Jules De Bruycker (1870-1945) die in zijn etsen zijn deernis met de kleine mens deelt en Constantin Meunier (1831-1905), die in zijn beelden de arbeider in zijn waardigheid laat – is daar weinig van te merken.

Dat heeft in hoofdzaak te maken met het feit dat een aantal kunstenaars – in een verlaat romantisch gevoel – de industriële steden ontvluchtten, om op het platteland – dat de economische evolutie niet gevolgd had – de rust te vinden die ze in de stad ontbeerden.

Want in Vlaanderen was toentertijd de impact van deze industrialisatie beperkt en primeerden nog landbouw en landarbeid, maar waren hongersnood en ellende niet ver uit de buurt.

De Kempen was in die periode een duidelijk geïsoleerde streek, waarover Hendrik Conscience de zogeheten Kempense verhalen schreef: 'De Loteling' en 'Baas Gansendonck'.

Voeg daarbij dat in België het realisme gelijkliep met het impressionisme in Frankrijk, waar de gegoede burgerij met al haar welstand uitgebreid aan bod kwam. Bovendien leefde men in een tijd dat kunst niet problematisch hoefde te zijn. Denk aan het esthetisch schoonheidsgevoel, het l'art pour l'art-principe, dat primeerde. De verklaring van de zogenaamde Scholen of kolonies op het platteland, zoals hierboven geschetst, is hierbij grotendeels gegeven.

Dat deze kunstenaars zich overgaven aan het boetseren van een bucolisch-arcadisch landschap, roept tevens de vraag op 'Hoeveel landschap heeft een kunstwerk nodig?' of 'Hoeveel landschap verdraagt een kunstwerk?' Geen overbodige vraag, als je vaststelt hoeveel landschap tot kunst gevalideerd werd/wordt, hoeveel landschapskunst of wat daarvoor moet doorgaan aanwezig was. Hierbij is het geenszins de bedoeling het landschap en de landschapskunst onrecht aan te doen. Hoe zou je durven na de Hollandse 17^{de} eeuw met Jacob van Ruisdael (1628-1682) en de Engelse 19^{de} eeuw met John Constable (1776-1837) en William Turner (1775-1851). Maar de 19^{de}-eeuwse/begin 20^{ste}-eeuwse landschapsschilderkunst in België/Limburg was lyrisch-realistisch, romantisch-impressionistisch, haalde haar inspiratie o.m. bij de Franse kunstenaar Jean-Baptiste Corot (1796-1875) en putte voor de beoefenaars ervan in Genk, en bij uitbreiding de hele Kempen, haar kracht uit de ongeschonden schoonheid en zuiverheid van de natuur. En dat gebeurde in een pre-industriële tijd.

Werd hierdoor niet een wat onheus spel gespeeld met de realiteit, die – ruimer gezien – in wezen al verleden was? Een terechte vraag, maar anderzijds ligt de betekenis van de landschapsschilders en van de kunstenaarskolonies er zeker in dat ze in volle vrijheid, onbevangen, en plein air dit landleven, deze natuur zijn binnengetreden en dat alles in direct contact naar buiten hebben gebracht. En zo de ongereptheid van het toenmalige landschap voor het nageslacht hebben opgeslagen. In deze zin gingen ze tegen hun voorgangers in verzet, die ook de natuur en het landleven schilderden, maar dan achter de deuren van de toenmalige academies.

De eigenlijke landschapsschilderkunst heeft dus ook maar echt kunnen bestaan, zolang zij kon teren op deze landelijke schoonheid en elk verval – dus ook de aanvang van de industrialisatie van het mijnwezen in Limburg – die het landschap deformeerde, als onbestaande kon beschouwen. Landschap als nature morte?

De werkelijkheid van de opkomende mijnindustrie – ondergronds werd er gewoeld, werden sleuven en pijpen gegraven; bovengronds werd de heide weggeschrapt, werden wonden in het landschap aangebracht, werden kraters geslagen, verhieven zich trotse stalen constructies, grillig, massief, hautain in de buurt van kerktorens, eerst als elkaars gevaarlijke opponenten, later als bondgenoten; ze kleurden naast het landschap, ook de mensen donker – dat 'beschadigde' landschap is in de Belgische of Limburgse kunst weinig aan bod gekomen. Het is alsof de kunstenaars van toen ervoor terugschrokken om dat gelittekende gelaat op doek te brengen.

Een kunstenaar die buiten de Genkse School staand het mijngebeuren in meerdere werken heeft aangepakt, is: Oscar Bronckaers (1899-1977) die, in Luik geboren, maar in Eisden werkzaam in de mijn, in etsen, tekeningen en schilderijen het mijnwerkersleven verbeeldde. Andere kunstenaars hebben dit thema maar in 1 of enkele werken aangeraakt, zoals Lucien Nolens (1879-1954)), Karel Theunissen (1871-1948), Jozef Tysmans (1893-1974), achteraf Jacques Leduc (1921-2013).

Oscar Bronckaers (Ans/Luik 1899 – Maasmechelen 1977) volgde een opleiding technisch tekenen te Sint-Truiden en tevens teken- en schilderlessen in de plaatselijke academie. In 1917 verhuisde het gezin naar Eisden, waar hij op de mijn een betrekking als technisch tekenaar kreeg. Als kunstenaar werd hij in zijn etsen, olieverven, tekeningen en aquarellen geïnspireerd door de heide, de mijn, de Kempen en het Maasland en hun bewoners, maar hij was realistisch genoeg om de heide niet te gaan idealiseren en het mijnwezen niet te gaan diaboliseren. Hij wist de dagelijkse beslommingen van de gewone mensen mooi weer te geven zonder in folklorisme te vallen. Hij bleef voeling houden met het Limburgse landschap, maar werd toch geen

volkskunstenaar. Oscar Bronckaers werd een terecht gewaardeerd etser, o.m. dankzij de raad en steun van de Nederlandse etser Dirk Baksteen (1886-1971), die in het Molse Achterbos woonde en er gerekend werd tot De Molse School. Niet alleen de kritiek heeft zijn etsen gewaardeerd. Er was in de jaren '60-'70 ook koninklijke belangstelling.

Opmerkelijk is evenwel de rol die ofwel zijdelings ofwel geheel onafhankelijk in Limburg gespeeld werd door diverse kunstverenigingen. Een onmiskenbaar belangrijke rol, omdat er voor individuele kunstenaars geen of weinig mogelijkheden waren om individueel tentoon te stellen.

In 1919 ontstond in Hasselt Kunstkring Ars Proba, met o.m. Lucien Nolens (1879-1954), Jos Damien (1879-1973), Anne Rutten (1898-1981), Paul Bamps (1862-1932), Guillaume Ballewijns (1875-1944). Deze werd ontbonden in 1945.

Hier moet zeker de betekenis van Lucien Nolens beklemtoond worden, die in een hem eigen expressionisme de beginnende industrialisering in zijn werk kritisch uitbeeldde. Vooral het werk van de arbeiders aan de Kanaalkom intrigeerde hem, ook de steenkoolindustrie, maar dan in iets mindere mate. Vandaar misschien het mijngebeuren alleen in tekening en gemengde techniek?

Even opmerkelijk is het feit dat Damien, Rutten en Ballewijns academie hebben gevolgd, een opleiding die wellicht technisch invloed heeft gehad, maar weinig vernieuwende accenten heeft bijgebracht. Op dat moment kon ook de Stedelijke Academie voor Schone Kunsten Hasselt, gesticht in 1862, het tij dus niet wezenlijk keren. De dynamische persoonlijkheid van Lucien Nolens als leraar aan de academie zal hier verandering in brengen.

Hoewel de tijd zich mathematisch gezien op steeds eendere, onveranderlijk geijkte wijze voortbeweegt, zijn er toch momenten aan te wijzen waarop hij trager, sneller, staccato lijkt te verlopen. Deze momenten maken meestal geschiedenis. Zo zijn er ook in het kunstgebeuren hele periodes aan te duiden waarin schijnbaar niets opvallends gebeurt, alleszins niets dat de evolutie naar een hogere snelheid jaagt. Dan weer volgen de ontwikkelingen zich in een accelererend tempo op.

Op het moment dat de kunst in Europa en dus ook in België in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw een diepgaande metamorfose doormaakte door o.m. de non-figuratie, het kubisme en zelfs het expressionisme, kabbelde de kunst in Limburg nog rustig en ongeschokt voort op het trage ritme van een uitdeinende 19^{de}-eeuwse impressionistische landschapskunst. De tijd leek hier dus niet uit evenwicht gebracht door een zich elders anders oriënterende wereld. Oorzaken zijn al vaak door diverse auteurs aangewezen: het totale afwezig zijn van 'lichtende voorbeelden' door het niet-aanwezig zijn van hoger kunstonderwijs, de te lange desinteresse van de provinciale overheid voor de beeldende kunsten, ook de geringe interesse van de mijndirectie voor het kunstgebeuren in Limburg.

Na WO II werden vernieuwende initiatieven genomen door het provinciaal bestuur, dat zich veel te lang afzijdig had gehouden.

Zo werd in 1945 het Cultureel Verbond gesticht, dat zomaar ineens zeven provinciale federaties bevatte, die zich gingen bezighouden met toneel, muziek, literatuur, geschiedenis en oudheidkunde, wetenschap, architectuur en beeldende kunsten.

De Federatie voor Beeldende Kunsten werd opgericht op 22 december 1945, met Karel van Bockrijck als voorzitter. Haar taak zou erin bestaan de aangesloten kunstkringen te steunen door o.m.

tentoonstellingen voor hun leden te begeleiden en/of te organiseren. De oprichting van 'De Tijdspiegel' in 1946, 'cultureel maandblad voor Limburg, onder de bescherming van de Provinciale Overheid' verhoogde de culturele drive, die zich in alle sectoren van de cultuur manifesteerde. Behalve in de sector van de beeldende kunst, waar de evolutie trager verliep.

Er waren toentertijd immers maar vier (aangesloten) kunstkringen: Tongeren ('Tongria'), Sint-Truiden ('De Zoutkist'), Neerpelt ('Heikracht'), Hasselt ('Pro Arte').

De Provinciale Culturele Raad zal het Cultureel Verbond vervangen, om in 1969 de Limburgse Raad voor Cultuur te worden.

Wie tijdens zijn gouverneurschap (1950-1978) de cultuur eveneens vanuit de provincie steunde, was gouverneur Louis Roppe (1914-1982).

De tweede helft van de 20^{ste} eeuw zal dus voor een ommekeer zorgen en dat door een aantal gebeurtenissen die de langverwachte artistieke vernieuwing mogelijk maakten. Die gebeurtenissen op diverse terreinen vielen als 'toevalligheden' gunstig samen.

Over de Limburgse Federatie voor Beeldende Kunsten (1945) hebben we het al gehad. Maar dat de viering van 50 jaar mijnwezen in Limburg in 1951, gekoppeld aan een wedstrijd beeldende kunst met als thema 'De Mijn', gevolgd werd door een tentoonstelling die zoveel ophef veroorzaakte, had wellicht niemand verwacht. De niet-Limburgse jury o.l.v. Jozef Muls (zie G.J. Wallaert) had namelijk in diverse disciplines jonge kunstenaars geselecteerd en bekroond, zoals Pierre Cox (1915-1974) en Paule Nolens (1924-2008), terwijl oudere landschapsschilders zelfs niet geselecteerd waren. Het bekroonde werk van Pierre Cox 'De Morgenpost' maakte inderdaad veel reacties los: het had de natuur verlaten en de mijn, die toen nog niet in de gunst van de modale Limburger stond, a.h.w. omarmd met een 'simultaan' weergegeven van wat ondergronds gebeurt: zittende, liggende, staande mannen bezig met boorhamer, houweel, een schop, in een groot werk van 145,5 x 181,5 en een coloriet dat aan muralisme refereert. En dat in een stijl die door velen als 'wereldvreemd' werd ervaren. Pierre Cox zelf wilde niet door het leven gaan als de vaandeldrager van de (beginnende) vernieuwing, maar de tentoonstelling 'De Mijn' gaf wel degelijk het startsein daartoe.

Ook mag hier het oordeel van de hoger geciteerde Jean Dessers niet ontbreken, die de Limburgse kunstenaars geboren na 1914 onder de loep neemt: 'En hier belanden we bij de generatie die na 1914 geboren werd en in de jaren na de laatste oorlog het aanschijn van de kunst in Limburg volledig veranderde. De breuk met de oudere generatie (zie 'De Mijn' F. H.) is zo brutaal geweest dat nu nog een aanzienlijk deel van het publiek vijandig of minstens achterdochtig tegenover de nieuwe artistieke productie staat. Heel spontaan zijn deze jongeren eigentijds gaan denken en voelen. Wel zijn er zekere constanten in de geaardheid van de Limburger die onze nieuwe kunst in haar essentie en haar voorkomen determinerend beïnvloeden. Aldus kan verklaard worden waarom onze jonge naoorlogse kunst nimmer een experimenteel of avant-garde aspect draagt en dat zelfs de nonfiguratie hier geen bijval kent ... De Limburger gelooft nog in de levende waarden der Westerse christelijke beschaving en in de humanistische traditie ... De kunstenaar van de jonge generatie gelooft dat een kunst die op het humane geaxeerd blijft, even leefbaar is en minstens op even waarachtige esthetische waarden steunt als de experimentele en de abstracte kunst ...' Uit: 'Vlaanderen. Kunsttijdschrift' 1957

Hij vermeldt hier o.m. Pierre Cox, Paule Nolens, Broeder Maximinus, Roger Daniels, Rik Rappoort, Amand Van Rompaey, Humberto Wouters. Kunstenaars die we zullen terugvinden in Kunstkring Pro Arte en in de Helikongroep.

Deze tekst van Jean Dessers dateert van 1957 en behandelt dus in feite jonge 30'ers, die nog een hele evolutie zullen doormaken.

Aan de totale afwezigheid van (hoger) kunstonderwijs in Limburg kwam in 1955 een einde door de oprichting van de Provinciale Technische School voor Ambachtelijke Kunsten en Bouwkundig Tekenen te Hasselt. In 1958 omgevormd tot Provinciaal Hoger Instituut voor Architectuur en Toegepaste Kunsten. Vanaf 1970 officieel Provinciaal Hoger Instituut voor Kunstonderwijs. Later deel uitmakend van de Limburgse Hogeschool.

Ook Genk evolueerde van een Gemeentelijke school voor Sierkunsten en Tekenen (1956) naar Hoger Kunstonderwijs met afdeling Visuele Communicatie en Industriële Vormgeving (1969), in 1974 afgesplitst als Stedelijk Hoger Instituut voor Visuele Communicatie en Vormgeving (SHIVKV). Later opleidingen in Luca School of Arts C-Mine Genk en in PXL-MAD School of Arts Hasselt.

Voegen we hier de bijzondere rol van de Culturele Dienst van de provincie aan toe, opgericht in 1953 als eenmansorganisatie, die mettertijd in de jaren '60 van de vorige eeuw op initiatief van directeur Albert Duser (1919-1975) de beeldende kunsten een stevige steun in de rug zal geven door o.m. zelf tentoonstellingen te organiseren, in eerste instantie in zaal 'Onder de Toren' te Hasselt, achteraf (van 1959) in het Provinciaal Begijnhof eveneens te Hasselt. In de daaropvolgende jaren zal – als Provinciaal Museum Hasselt, gebouwd in 1958 binnen de muren van het Begijnhof, en onder het beleid van Urbain Mulkers (1945-2002) en Ludo Raskin (1938) – deze Culturele Dienst meer bevoegdheden krijgen, zich een dynamisch takenpakket toe-eigenen, een belangrijke rol gaan spelen in de ontwikkeling van een tentoonstellingsbeleid dat zich richt op actuele kunstvormen, die bijvoorbeeld in de begin jaren '70 opgerichte cultuurcentra niet aan bod zouden komen. Trouwens '... de bestaansreden of werking van het Provinciaal Museum kan geen eenzijdige relatie hebben met de kunstenaars van de eigen regio'. Aldus W. Neven, gedeputeerde voor Cultuur, in 'Op Goede Grond', Hasselt, 19 september 1986.

Een aantal kunstgroepen kondigden eveneens een vernieuwing aan. Zo was er de reeds vermelde Hasseltse Kunstkring Pro Arte, in 1945 op instigatie van de pas ontstane Limburgse Federatie voor Beeldende Kunsten opgericht. Deze kunstkring bleef bestaan tot 1968. Aangesloten kunstenaars zijn o.m. Pierre Cox (1915-1974), Paul Hermans (1898-1972), Jac(ques) Leduc (1921-2013), Raymond Remans (1926-2016), Paule Nolens (1924-2008), Dre Sprankenis (1939-1983), Amand Van Rompaey (1928-2022), Robert Vandereycken (1933-2024), Humberto Wouters (1920-1999), Walter Vilain (1938-2019), Vincent Van Den Meersch (1912-1996), Clement Van Campenhout (1921-1997). Deze kunstkring zal in 'Onder de Toren' en 'Het Begijnhof' te Hasselt tentoonstellingen organiseren voor de aangesloten en niet-aangesloten Limburgse kunstenaars. Omdat de meeste aangesloten kunstenaars, ieder op eigen wijze en grotendeels op eigen initiatief in de eerste en/of tweede helft van de 20^{ste} eeuw hun carrière hadden uitgebouwd, hadden ze ook in meerdere of mindere mate aansluiting gevonden met de evolutie die elders in België en in het buitenland gaande was. M.a.w. deze kunstenaars – weliswaar geen extravagante nieuwlichters – kunnen niet als artistiek wereldvreemd beschouwd worden.

In 1960/1961 werd onder initiatief van o.m. Pierre Cox de Helikongroep gesticht.

De andere stichtende leden waren Lucienne Porta (1922-), Paule Nolens, Robert Vandereycken, Amand Van Rompaey, Raymond Remans en Walter Vilain.

Opvallend dat zij – op Lucienne Porta na, die de groep snel zal verlaten – tot de Kunstkring Pro Arte behoorden. Je kan deze groep vanzelfsprekend niet avant-gardistisch noemen, maar los van de wereld stonden ze zeker niet. In hun eigen werk niet en ook in de keuze van hun tentoonstellingen niet. Stond Helikon niet voor Hedendaagse Limburgse Kunst? Daarom stelden ze niet alleen zelf tentoon, maar organiseerden ze naast tentoonstellingen voor Belgische kunstenaars als Octave Landuyt (1922-2024), Edgard Tytgat (1879-1957), Paul Delvaux (1897-1994), die velen als hun leermeester hebben gekend in Ter Kameren, Rik Slabbinck (1914-1991), Jan Burssens (1925-2002), ook tentoonstellingen voor gerenommeerde buitenlandse kunstenaars. We zouden kunnen spreken van leeftijdsgenoten en toekomstige stijlverwanten. Leunend tegen Ecole de Paris en La Jeune Peinture Belge. Kunststopvattingen die vanaf de jaren '20 (vorige eeuw) vanuit Parijs en in de jaren '50 vanuit Brussel de kunstscene in Europa beheersten. De Helikongroep bleef bestaan tot 1969.

Dat in de Helikongroep, maar tegelijk als individueel kunstenaar, Pierre Cox erg belangrijk was, is geen overdrijving.

Pierre Cox (Hasselt 1915 – Hasselt 1974) wordt terecht gezien als de uitgesproken vertolker van de zogeheten nieuwlichters. Als laureaat van de thematische wedstrijd 'De Mijn' (1951) werd dit toentertijd door de jury officieel bevestigd. Wel bekleog hij er zich over dat te vaak zijn betekenis de Limburgse kunst beklemtoond werd en er te weinig aandacht was voor de waarde van zijn eigen werk. Critici hebben er al eens op gewezen dat hij een Latijnse geest bezat en er een zekere affiniteit bestond met Picasso en Matisse, zonder ook maar verdacht te moeten worden van navolging of kritiekloze verering. Daarvoor was hij te zeer een zelfstandig denker en had hij

een te uitgesproken hoogschatting van schoonheid die in waarheid gebed ligt. Voor Pierre Cox waren esthetische én ethische waarden inherent aan een kunstwerk en maakte de zintuiglijk waarneembare vorm – de figuratie – een geestelijke beleving mogelijk. Bovendien bracht hij in zijn werk een ode aan de mens: de vrouw, het naakt. Etherisch en toch lichamenlijk tastbaar. In heel zijn werk staat hij dan ook symbool voor de vernieuwende visie van deze kunstenaars-generatie.

Een lange periode bleef Hasselt het centrum van het kunstgebeuren, maar ook in Noord-Limburg ontstond er beweging, meer bepaald door Jos Geboers (1911-1982) en Rik Hamblok (1923-2004), die beiden waren overgegaan naar een kleurrijke lyrische abstractie. Ook Rik Hoydonckx (1924-2006) manifesteerde zich met subtiel grafisch werk. Samen stichtten ze de Belgisch-Nederlands-Duitse kunstenaarsgroep G64, die echter niet zo lang heeft bestaan.

De vernieuwing die in 1967 gebracht werd door de Research Group, was er nochtans een van een andere aard. Ze ontstond ook niet vanuit een kunstgroep, maar vanuit het Provinciaal Hoger Instituut voor Architectuur en Toegepaste Kunsten te Hasselt met als onbetwiste mentor Vincent Van Den Meersch.

Vincent Van Den Meersch (Ninove 1912 – Hasselt 1996) heeft als kunstenaar zelf een hele evolutie doorgemaakt. Begin jaren '40 voluit expressionist in zijn stillevens en landschappen, zal hij midden de jaren '50 de non-figuratie omarmen, meer bepaald de geometrische abstractie, waaruit de poëzie en ook een zekere speelsheid nooit geheel zullen verdwijnen. Toch zal hij deze abstractie steeds verder uitpuren tot vaak minimale lijnvoering. Vandaar dat hij zijn werk zelf liever omschreef als concrete kunst. Zijn belangrijke betekenis voor de kunst in Limburg ligt echter in de drijvende, inspirerende invloed die hij op zijn studenten uitstraalde. Van 1956 tot 1977 was hij namelijk docent aan vernoemd Provinciaal Hoger Instituut en werd hij de stuwende motor voor een groep jonge kunstenaars. Jonge kunstenaars die in hun enthousiasme aansluiting zochten bij wat in Europa en Amerika op dat moment artistiek aan het gebeuren was.

Dit enthousiasme leidde in 1967 tot de stichting van de Research Group.

De jaren '60 waren artistiek gezien jaren van een geleidelijk verdwijnen van de abstracte kunst, van een opvallend verschijnen van de conceptuele en minimalistische kunst en de opkomst van een nieuwe figuratie in de vorm van de popart en het nouveau réalisme.

Ook in de kunst drongen begrippen als democratisering, emancipatie, improvisatie, experiment hard door, wat buiten de ateliers in de tentoonstellingsruimtes en/of in de open ruimte vaak leidde tot acties, protesten, happenings, die door de uitvoerende kunstenaars zelf als kunstwerken werden uitgeroepen. In Vlaanderen, waar zowel de geometrische als de lyrische abstractie bleven bestaan, was Antwerpen de plek waar alle internationale en experimentele kunststromingen aan bod kwamen. De rol van Panamarenko, Marcel Broodthaers en Hugo Heyrman was hier onweerlegbaar. Maar ook Gent roerde zich artistiek. De kloof tussen kunst en realiteit werd zo niet gedicht, dan toch verkleind. Niet alleen in de hoofden, maar ook in de kunstwerken.

Deze prikkels vanbuiten werden versterkt door wat vanbinnen in de ateliers en in het Provinciaal Hoger Instituut te Hasselt gebeurde, van waaruit afgestudeerde jonge kunstenaars: Hugo Duchateau, Jos Jans, Hélène Keil, Dré Sprankenis, Jan Withofs en Vincent Van Den Meersch (docent) Limburg met een uitgesproken avant-gardistisch gedachtegoed confronteerden. Met een definitieve breuk met het verleden in gedachten. De Research Group acteerde 5 jaar met succes (1967 – 1972) niet alleen in Limburg met tentoonstellingen én acties, maar ook o.m. in Brussel, Gent, Roeselare, Harelbeke.

In 1972 hield de Research Group op te bestaan.

In 1973 ontstond op initiatief van Ludo Raskin de Limburgse School, bestaande uit de leden van de Research Group, uitgebreid met Piet Stockmans, Urbain Mulkers, Gido Vanlessen, Ado Hamelryck, Rik Coolen en Tejo Van Den Broeck. Ook zij kon bogen op een aantal belangwekkende tentoonstellingen, zoals in de Wittepoppentoren te Hasselt in 1973, in het Internationaal Centrum, Meir 50 te Antwerpen en in het Centrum voor Kunst en Cultuur te Gent in 1974.

De Limburgse School hield officieel op te bestaan in 1975.

De gelijknamige tentoonstelling **De Limburgse School (1973 - ...)** in CC Maasmechelen zal dit luik uitgebreid in beeld belichten.

door Fernand Haerden, kunstrecensent.

Tentoonstellingsperiode: 21.09.25 t.e.m. 31.10.2025.

Ontdek de tentoonstelling 'De Limburgse School' tijdens deze een rondleiding en laat je meevoeren langs de verhalen achter de werken. De rondleiding duurt ongeveer een uur.

Gratis rondleidingen

Zaterdag 27.09.2025 om 13u en 15u door kunsthistorica Marieke Missotten.

Zaterdag 18.10.2025 om 15u en 16.30u door kunstenaar / curator Herman Maes.

Graag inschrijven via www.ccmaasmechelen.be

Cultuurcentrum



Maasmechelen