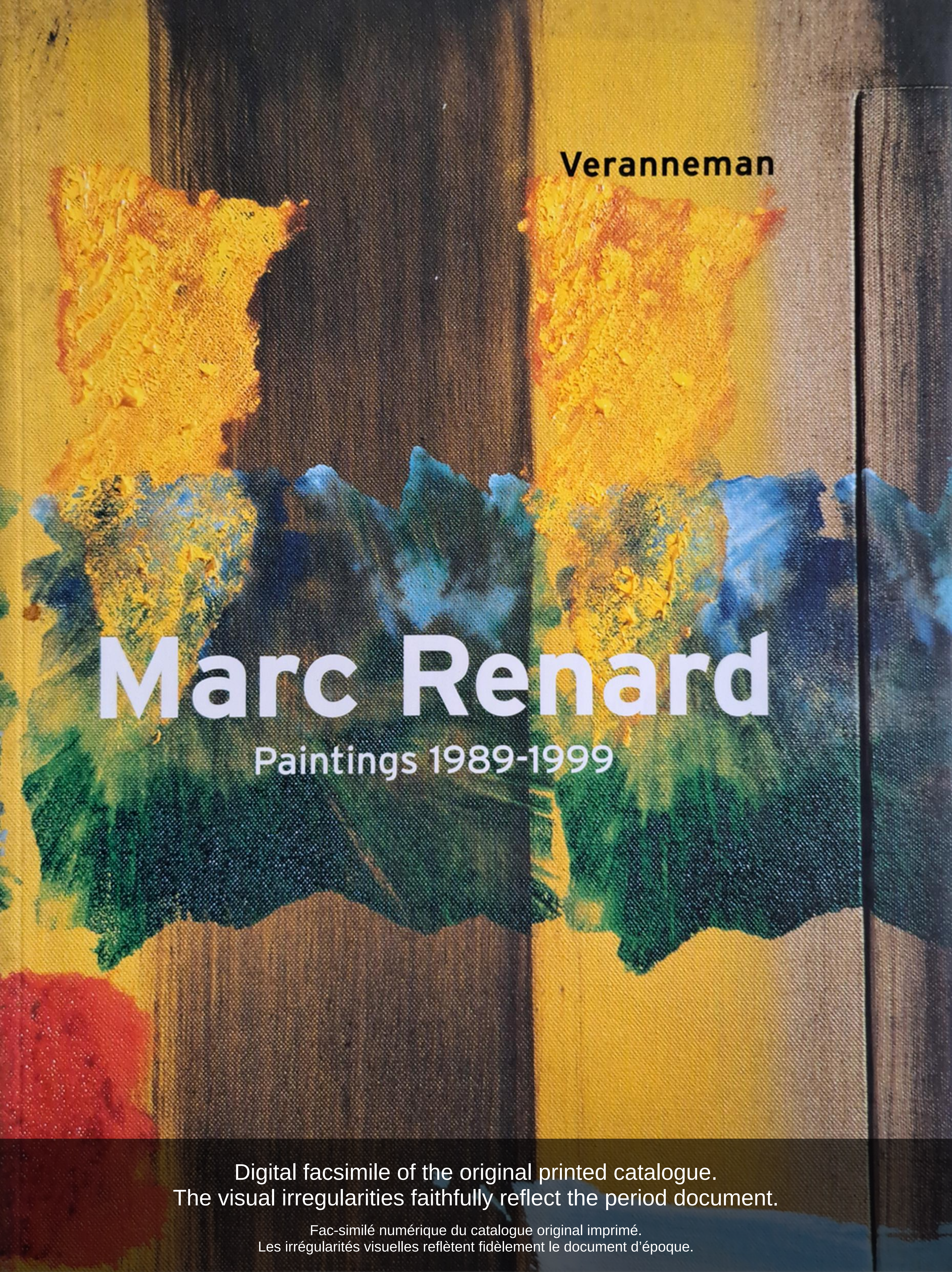




Veranneman

Marc Renard

Paintings 1989-1999

Digital facsimile of the original printed catalogue.
The visual irregularities faithfully reflect the period document.

Fac-similé numérique du catalogue original imprimé.
Les irrégularités visuelles reflètent fidèlement le document d'époque.

Marc Renard

Paintings 1989-1999

Reproduction fidele au catalogue original
Faithful reproduction of the original catalogue

stichting



fondation

veranneman

B 9770 kruishoutem - vandevoordeweg, 2 - ☎ 09/383.52.87 - fax 09/383.82.15
e-mail adress : VERANNEMAN.ART@unicall.be

Guy Gilsoul

Marc Renard

Avertissement

Que l'arbre pousse, soit. Mais quand il envahit, du dedans, le corps même du peintre, l'arbre devient monstrueux. Assassin. Lorsque l'inexorable progression de ses racines fait chavirer les pierres et l'humus tiède, ce sont bien des langues, des sexes, des membres lisses et aveugles qui emportent le peintre jusqu'aux viscères de la vie souterraine, là, dans la cave de la maison où il se croyait à l'abri. Et, de crevasses en vertiges, les racines sucent la boue et les grenailles, menaçant l'atelier qui déjà vacille. Pourtant, le peintre jouit parce qu'un rouge lui a caressé le cœur en frôlant le jaune. Parce qu'enfin il le tient, ce jardin de peinture fraîche, alors que déjà le compte à rebours a commencé. Car l'arbre progresse encore et encore. Dans le vide blanc, les branches, alourdies par leur envol, balaient l'air d'entre les feuilles et frappent la lumière en empreintes régulières, vertes ou violettes, orange ou terreuses, qui chutent et chutent de plus belle alors que le tronc, enfin, se dresse, terrifiant, noir et implacable. Rien ne l'empêchera d'être et de rugir. Noir des absences, des riens moins que rien, néant absolu, noir des lignes trop droites qui rappellent l'horizon mat des boîtes de sédatifs alignées, à l'étage, en murs de prières. Le peintre a mal. Planté en plein ventre comme une aiguille dans l'oreille d'un cyclope, l'arbre-monstre, avec lenteur, grandit. Accompagné par un son aigu et effroyablement continu, accumulant autour de lui, tous les fragments du monde, il perce le mou du cerveau. Alors, comme le cyprès entrevu, voici cent dix années déjà, depuis la chambre de Saint-Rémy de Provence, l'arbre s'enflamme et brûle, confondant les étoiles et le peintre qui, dans sa cave, solitaire, sent, en son esprit, la porte craquer.

S'il ne lui restait l'espace du rectangle, ce lieu troublant où se construit le souffle de la pensée et du corps réunis, le peintre prendrait peur. Il a peur. Mais le temps est passé et le vertige, qui n'est rien sans l'appétit qu'il

Foreword

A tree must grow - that is to be expected. But when it invades the artist's very body, from inside, it becomes a monster. A murderer. Then the inexorable progress of its roots disturbs the stones and the warm soil. Tongues, genitals, glabrous, blind limbs and organs drag the painter down into the bowels of the earth below - down into the cellar of the house where he thought himself safe. And, from dizzying crevasses, the roots suck the mud and gravels, threatening the studio, which has already begun to tremble. Yet the painter rejoices: like the fleeting caress of a wing, a red brushes his soul, a red that hesitates on the verge of yellow. At last he has it in his grasp, this garden of fresh paint - yet the countdown has already started. For the tree is still growing. In empty space, the branches, weighed down by their frantic growth, sweep the air between the leaves. They strike the light, leaving continual imprints - green and violet, orange or earth-colored - that fall, fall, ever faster, while at last the trunk stands erect in its soaring height, terrifying, black, implacable. Nothing will stop it existing and howling aloud. The blackness of absences, nothings smaller than nothing, absolute non-existence, the blackness of lines drawn too straight, like the featureless horizon of a row of sedative-boxes, ranged on a shelf in walls of prayers. Pain seizes the artist. Planted in the midst of his belly like a needle in the ear of a cyclops, the tree-monster slowly expands. Accompanied by a high, appallingly endless shriek, accumulating all the fragments of the world around it, piercing the soft tissues of the brain. Then, like the cypress glimpsed 110 years ago now from that room in Saint-Rémy-de-Provence, the tree catches fire and burns, confounding the stars and the painter who, alone in his cellar, feels the door in his mind start to crack.

Were he to lose that rectangular space, that disturbing place where the breath of both body and soul is fashioned, the artist would take fright. He does take fright. But time has passed, and vertigo - which is nothing without the

œuvre, l'attire plus que tout. Le vide qu'inlassablement, la peinture comble à l'insu même du peintre, de l'arbre, ses racines, ses branches et ses feuilles.

Et voilà l'œuvre, au goût de sang chaud, aux antipodes du néant, enracinée à son tour, dans l'effroi et l'extase, accrochée à son maître dont on ne sait s'il s'agit du peintre ou de l'art. L'œuvre sauvage d'un combat jusqu'à la mort dans lequel le peintre affronterait l'homme et celui-ci le peintre puis, tous les peintres de la terre. Enracinés et, pour tout dire, joyeux.

Encore faut-il le montrer....

Dans une époque, la nôtre, où il n'est plus question d'évoquer la mort sinon celle de l'art, des idéologies ou celle des autres, il est de bon ton de refuser à l'art (et particulièrement à la peinture), la profondeur généalogique. Et, l'apologie des surfaces, des mises à plat, des écrans sous lesquels, décidément, il n'y a rien sauf le signifiant maquillé en citations n'en serait peut-être qu'une des conséquences. Avec Marc Renard, prendre cette voie serait manquer le rendez-vous. Si son œuvre nous touche autant, c'est que, justement, elle renoue avec l'histoire de la peinture occidentale dont elle est l'héritière et l'intuition qui en guida les pas. Encore faut-il, à ce point, retenir l'avertissement lancé par Gerhard Richter : " ma peinture est plus intelligente que moi ". C'est donc bien elle (et non pas le peintre, aveuglé, ébloui, immergé) qui fait au fil des jours, la peinture en train de se faire. Elle, nouée au " je " peins ou encore au " cela " peint. Malgré, parce que, ainsi. Or, ce nouage ne se livre pas aisément. Au mieux, peut-on, à partir des œuvres elles-mêmes, tenter d'en discerner le fil ou du moins, montrer combien cette œuvre si contemporaine participe déjà pleinement de la grande Histoire de l'art. En effet, si ces dernières années, on a pu évoquer le dépassement des frontières entre la peinture, la vidéo, la photographie ou encore le texte, le son ou les lieux (et Marc Renard, lui-même, n'hésite pas, mais toujours au moment du prétexte, à explorer divers territoires voisins), qu'en va-t-il de la seule peinture ? De cette peinture trop vite jugée à partir de sa fonction illustrative d'une intention ou d'un concept, voire du sentiment de " force " qu'elle transmet à celui qui la prend en otage de ses propres rêves de puissance ? Aurait-on oublié que la peinture aussi vit des rapports trans-frontaliers entre divers constituants sémiotiques qui s'assemblent et se superposent non pas selon un principe d'additions latérales mais, justement, dans la profondeur du sens. Sur l'écran plat de la peinture,

appetite it provokes - draws him down even faster. The void which - indefatigably - the paint fills, unbeknown even to the painter, to the tree, its roots, its branches and its leaves.

And over there, look, the painter's creations, tasting of warm blood, at the opposite extremity to the void, rooted fast in their turn in terror and ecstasy, clinging to their master. Is the master the painter, or art itself? A savage work, born of a combat to the death where the painter appears to confront the man and the man the painter - then all the painters on earth. Rooted fast, but, truth to tell, full of joy.

Clarifications...

In an era like ours when mention of death is taboo - save the death of art, of ideologies, or somebody else - it is considered de rigueur to deny art - especially painting - any historical continuity. Our apology of an art form, based on plane surfaces and flatness, on mere screens with nothing to reveal save the odd meaningful point tarted up with artistic quotes, is perhaps, just one of the consequences. For Marc Renard, to go down this road would be to abandon his essential point of contact. If his work affects us so profoundly, it is precisely because it renews our links with the historical tradition of Western painting - inherited by Renard - and with the intuition which guided its steps. So this seems the moment to recall Gerhard Richter's warning: 'My painting is more intelligent than I am.' So it is his art, not the artist - blinded, dazzled, totally immersed - that day by day weaves the threads into the final image. The demiurge is a symbiosis of art and ego - or art and id. Despite this, because of that; it makes no odds. Attempting to disentangle the connections is no easy task. At best, starting from the works themselves, we can try to pick out central themes; or at least demonstrate how such a contemporary oeuvre draws so heavily on the long history of art. In fact, if recent years have seen the barriers falling away between painting, video and photography, or again between text, sound and location, what is happening to painting itself? (Marc Renard for one does not hesitate to explore related media, though always at the preliminary stage.) Painting is all too easily judged by its function of illustrating an intention or a concept, or by the feeling of 'power' works of art transmit to those who batten on them as a means of inflating their own egos. Have we forgotten that painting too is discovering the overlap and inter-relationship between various semiotic constituents which harmonize, or superimpose themselves one upon another, not according to some principle of lateral addition, but in the profoundest possible way? On the flat screen of the

ce n'est point une surface que l'on pose mais un fragment d'espace entier cerné, il est vrai, par un quatuor d'angles droits.

Quand on a, comme Marc Renard, regardé attentivement les œuvres des musées puis, avec le même respect, celles de Van Gogh, Francis Bacon et Willem de Kooning, on sait qu'aucune faiblesse n'est admissible. En même temps, on apprend que la peinture, elle, se moque bien des bonnes intentions. Voire même de la psyché. Voilà le paradoxe. Voilà la peinture.

Approchons-nous.

Les premiers tubes de peinture à l'huile que Marc Renard reçoit portaient la marque de l'usure. C'était un don, un héritage, une transmission. Pas un achat. Et, lorsqu'à peine âgé de treize ans, il réalise ses premières copies de paysages de Van Gogh, il sent l'odeur des couleurs du maître hollandais lui pénétrer les narines jusqu'au cœur.

Sans s'en rendre compte, Marc Renard vient d'entrer en peinture.

Dans l'ancienne salle de jeux aménagée en atelier, il étonne son entourage. Moins son père, pilote d'avion dont le jeune adolescent craint les retours, que la mère, attentive, protectrice et musicienne à ses heures.

Il réclame alors un guide. Un homme qui sache le faire naître. A Namur, le peintre Marcel Warrand lui ouvre les yeux : " regarde, vois, tout est dans la nature ". Un autre professeur de l'IATA, Michel Cambier, le provoque par des exercices où, sous forme de dessins et de maquettes précises autant que patientes, le jeune élève apprend à distribuer l'espace et à passer de la surface au volume en des théâtres miniaturisés gorgés d'illusionnismes lumineux et de perspectives dépravées. C'est ce même pédagogue qui, sous prétexte d'un travail sur le thème des abattoirs, lui révèle l'œuvre de Francis Bacon. Le voilà prêt à entrer chez les grands.

L'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles impressionne toujours ceux qui, dépassant la petite porte de rue, découvrent une fourmière cosmopolite lourde de rêves

canvas, we are not imposing a surface, but an entire fragment of space - framed, it is true, by two pairs of right angles.

Anyone who, like Marc Renard, has systematically studied museum art, and then, with equal respect, the paintings of Van Gogh, Francis Bacon and Willem de Kooning, knows full well that imperfection is inadmissible. At the same time, it becomes clear that art itself can make a mockery of the best intentions. Or the whole human psyche. That is the paradox. That is art.

Taking a closer look...

The first tubes of oil-paint Marc Renard received were unmistakably secondhand. This was a gift, an inheritance, an heirloom. Not a purchase. And when, at the age of thirteen, he produced his first copies of Van Gogh landscapes, he felt the smell of the Dutch master's colors penetrate his nostrils and enter his soul.

Without realizing it, Marc Renard had just entered the world of the painter.

In the old rumpus room turned into a studio, he astonished his family and friends. Not so much his father - an airline pilot whose furloughs were dreaded by the young adolescent - as his mother. She was protective, attentive, and something of a musician when the mood took her.

Now he needed someone to guide him and develop his talents. At Namur, the painter Marcel Warrand opened his eyes for him. 'Look, see - everything is in Nature.' Another professor at the IATA, Michel Cambier, challenged him with a series of artistic exercises. With drawings and precise, painstakingly produced models, the youthful Renard progressed from plane surfaces to study solid geometry and the representation of three-dimensional space, working with miniaturized theaters packed with colorful illusions and distorted perspectives. The same instructor, under the pretext of a thematic

study of abattoirs, revealed to Renard the work of Francis Bacon. Now he was ready to begin his higher studies.

The Académie des Beaux-Arts in Brussels always has a powerful effect on anyone passing through the little door from the street and suddenly finding himself in a thronging



Vincent van Gogh
Vincent's Chair with Pipe
Arles, December 1888
Oil on canvas, 93 x 73.5 cm
National Gallery, London



Marc Renard
1976

venus de Chine et de Russie, d'Afrique, de Turquie et de si près parfois. Entre les groupes, les regards, les paroles, il reste les silences du cloître et son jardin, celui de la bibliothèque et surtout l'odeur des grands ateliers. Comme tant d'autres, plus peut-être, Marc Renard a soif d'être, de travailler, d'affronter le nu et les grands formats qui le forcent au recul. Soif de rejoindre la lignée. Alors, il cherche ses frères : Ribera ou Chia, De Kooning, Balthus, Bacon ou Rubens et dessine, dessine encore, peint, peint, doutant plus que jamais et pourtant sûr d'être sur la voie. L'analyse d'une toile réalisée en 1987 (illustration p.13) alors qu'il termine un second cycle d'études dans la section "Peinture monumentale", pourrait nous servir de guide. Elle rassemble en effet tout ce qui sera là plus tard en même temps que tout ce qui, pour se faire, devra disparaître ou se métamorphoser. Tout, donc, y compris, puisqu'à cette époque il associe le figuratif à son contraire, la dimension iconographique. C'est une "composition" au sens académique du terme. Soit, un décor (ici un paysage) devant lequel, en des tons assourdis, évoluent des figures et des "accessoires". Deux personnages dialoguent. Le premier, de dos, occupant l'axe central, fait directement référence à La Baigneuse de Valpinçon de Ingres. Le second, légèrement plus proche du plan du tableau, à droite et de face, n'est qu'une silhouette grossière, cernée de noir. Elle a du saint, l'auréole et du diable, l'aspect grimaçant. Ses ailes sont maigrelettes, son crâne fendu comme le tronc d'un arbre peut l'être des coups de hache reçus. Entre les deux personnages, un arc noir (on songe à Kandinsky qui en fit le signe même de la peur), forme un pont qui les relie. L'horizon est haut, bouché par le dessus des corps et, sur l'extrême gauche par une forme rouge qui pourrait évoquer le corps d'une méduse. Revenons à Ingres. Quel rôle attribué à cette citation ? Que masque-t-elle d'un personnage qui ne peut se montrer ? Que révèle-t-elle ? La fascination, qu'il avouera plus tard pour les tissus, est déjà là mais ne suffit pas. Ingres ainsi injecté dans une peinture promise aux devenirs expressionnistes pourrait même faire figure d'erreur. Sauf si, d'une part, on accorde au dessinateur français, une passion pour les défis chromatiques du blanc qui joueront, dans l'œuvre de Marc Renard, un rôle essentiel. Sauf, si Ingres signale, par son classicisme même, la latinité profonde dans laquelle Marc Renard ne se reconnaît pas encore. Sauf enfin, si Ingres, justement, aime cette esthétique de la clôture que Marc refuse. Ingres devient dès lors, le symbole même de ce que le jeune peintre réfute, la vérité de l'objet et, en même temps, de ce qui l'attire : la maîtrise héroïque du classique. Mais il y a encore autre chose qui, cette fois, débordant

palace of dreams, of visions from every land - China, Russia, Africa, Turkey, and sometimes from much closer home. Groups of people, people looking, people talking... then the punctuations of silence; the silence of the cloister and its garden, the silence of the library. Finally and most overpowering: the smell from the big studios. Like so many other artists - even more so perhaps - Marc Renard had a passion for life, for work, for confronting the empty canvas, the big compositions, which challenged him to retreat. A passion to join the line of great painters. He was now in search of his artistic brothers-in-arms: Ribera or Chia, De Kooning, Balthus, Bacon or Rubens. He drew and drew, painted and painted, his self-doubts fiercer than ever, yet still quite certain of his goal.

To help us understand his progress, it is worthwhile examining a canvas he produced in 1987 (see illustration p.13) when he was finishing his advanced studies in the Monumental Painting class. It contains everything which was to characterize his output in later years, besides everything that would have to disappear or change in the search for perfection. All extremes, in fact - at this period he was still associating the figurative with its opposite: the use of iconography. It is a composition in the academic sense of the word. Or, if you like, a setting - a landscape - with, in subdued tones, figures and artistic props disposed in the foreground. Two of the figures are engaged in conversation. The first, seen from behind, occupies the central axis, and is a direct reference to Ingres' La Baigneuse de Valpinçon. The second, slightly nearer the picture plane, to the right and looking outwards, is no more than a crude silhouette, outlined in black. With its halo and its scowling aspect, it is part saint, part devil. Its wings are flimsy, its skull split like a tree-trunk cleft by ax-blows. The two figures are linked by a black bow - à la Kandinsky, with whom it is a symbol of fear. The horizon is high, blocked by the upper parts of the bodies and, on the extreme left, by a red shape resembling a jellyfish.

But returning to Ingres for a moment. What part does this allusion play? What aspect of a necessarily invisible personality does it mask? What does it reveal? Already we can see signs of that fascination with tissue which was soon to become explicit; but there is more than that. Ingres injected into a supposedly expressionist painting could seem like a recipe for disaster. Unless we recognize that Ingres had a passion for the chromatic challenge of white, which was to play a determining role in Marc Renard's work. Or unless Ingres, through his very classicism, signalled his profoundly Latin character, something with which Marc Renard did not yet associate himself. Unless, finally, Ingres was really in love with this contained aestheticism which Marc rejects. If so, Ingres immediately becomes the very symbol of everything the young painter cannot accept - objective truth - and at

du cadre de la figure, revient à la prégnance de la blancheur. Et, par opposition, à celle du noir, son alter-ego : " La violence des extrêmes m'habite, m'écrira Marc Renard plus de dix ans plus tard. C'est probablement pour cela que je suis tellement attiré par le fait d'exécuter des œuvres si différentes ; je passe d'un " Jardin " à la neuro-psychiatrie sans aucune difficulté. Paradoxe ? " Lorsqu'en 1994, toute allusion directe à la figure a disparu (ce qui ne signifie pas qu'elle soit absente) , le blanc garde la même allure centrale et monumentale. Le blanc est bien quelqu'un. Comme le noir auquel il s'associe, peintre, diable et ange à la fois, amuseur masqué, jongleur traqué, agressé et violent. La trace du geste lui-même va désormais prendre le relais des figures. C'est elle qui va pousser la peinture hors de ses gonds et, toujours dans le cadre d'un tonalisme puissant, entrer dans la bagarre. Désormais, on ne distingue plus, à travers toutes les marques et tous les signes, que sillons creusés dans les matières vives, vases inscrits, tubes menaçants et autres ellipses d'une réalité où se poursuit la lutte de la Baigneuse blanche et de son diable de " petit garçon ". La peinture, au fil des toiles, prend le commandement. C'est en son nom que Marc brosse, écrase, tamponne et finalement trouve dans l'empreinte obtenue par l'écrasement de fragments de vieux matelas de mousse imbibés de couleurs, l'interlocuteur que son bras et son corps tout entier davantage que sa main, réclamaient. Le voilà prêt, alors qu'un martèlement continu qui résonne en sa tête le force à briser le silence de l'atelier en le submergeant de musiques plus violentes encore. Serait-ce le prix à payer ? Geste dur, frappe précise aussitôt assortie de glissements, d'étirements, de plaintes et de caresses. Entre les noeuds noirs qui pointent le centre blanc et l'étranglent, entre les ruptures d'échelles élevées au rang d'évidences et les mouvements de chute, l'espace se resserre. Il se referme tout en exprimant son autorité astreignante. En réalité, il se renforce même, à la manière dont Giotto le faisait, par un redoublement visuel (une forme, un geste, une trace oblongue) des bords latéraux à une distance précise qui correspond à la mesure reportée de la hauteur. On appelle cela, un rabattement au carré. Marc Renard ignore tout de sa construction géométrique, voire de son usage, mais l'a vu dans les fresques de l'Arena de Padoue ou dans celles d'Assise. Par intuition, il en a retrouvé le sens profond: celui du combat entre l'oppression dramatique et le combat héroïque qui l'accompagne. Car, ne nous y trompons pas, dans ces

the same time of what attracts him: the heroic mastery of classicism. But there is something else. This extends beyond the figures; we are back with the pregnant effect of white. And, by opposition, to that of black, its - his -- alter-ego. 'I am obsessed by the violence of extremes.' So Marc Renard wrote me more than ten years later. 'I guess that's why I love doing totally different sorts of work. One moment I'm painting one of my "Gardens", the next it's neuropsychiatry. No problem! Is that strange, do you think?' When, by 1994, he had abandoned any direct allusion to the human figure - which does not mean it had no part in his work - white retained the same central and monumental attraction. White lives; it is a personality. So is black, its - the painter's - other face. Renard is painter, devil and angel all at once, a masked clown, a juggler being hunted down, subject to violence and violent himself. The figures have vanished; only vestigial gestures remain. This was what would push painting beyond its limits, and, always within the framework of a powerful tonalism, sow the seeds of strife. Now, amid the plethora of signs and symbols, all that remained obvious were furrows ploughed into living matter, vases with inscriptions, threatening tubes and other shorthand cyphers of the real world occupied by the white Bather and her demonic 'little boy'.

As canvas follows canvas, art takes over. In the name of art Marc brushes, dabs, and squeezes. Not so much his hand, but his arm, his entire body cry out for the right instrument. He sees the solution in the imprints left by dabbing the canvas with old bits of foam mattress impregnated with his colors. He is ready to begin. All at once a prolonged hammering in his brain forces him to shatter the silence of the studio, submerging it beneath music more violent still. Is this the price to be paid? He strikes hard, strikes with precision, punctuating his blows with slidings, stretchings, caresses, groans. Between the black knots delimiting the white center and strangling it in their grip, between the irregularly placed ladder-rungs - Renard's trademark - and the symbols of falling, space tightens. It closes in, declaring its claustrophobic authority. The effect of constriction is reinforced further in a manner used by Giotto and known as square rabatment. The side borders are visually 'repeated' - e.g. by



Oil on canvas
185x211 cm 1994

forms, squiggles, rectangular outlines - precisely placed at a distance within them dependent on their height. Marc Renard does not understand its geometric construction or its textbook application. But he has seen it in the frescoes of Padua's Arena Chapel or those of the Upper Church at Assisi. By sheer intuition he has discovered its profoundest significance - the tension between dramatic oppression and the heroic struggle accompanying it. Clearly, in 1994 and

années 1994-1995, au moment même où Marc Renard découvre l'amour et, en même temps, l'inférieure spirale obsessionnelle qui lui gangrène la tête, sa peinture rejoint la grande généalogie et la mémoire de la pratique artistique latine.

Ses compositions vont désormais prendre une complexité nouvelle, résultat d'une acuité acérée par l'auto-violence même. Ainsi, par exemple, contre cette force centripète qui revient, lancinante et contre laquelle, il use de stratégies diverses. Ainsi, le cache qu'il promène sur ses esquisses, lui révèle souvent des solutions que son esprit seul n'aurait pu accepter. Ou encore, sur d'innombrables croquis et feuilles préparatoires, le recours aux manipulations informatiques, aux agrandissements, aux retournements ainsi qu'une insatiable soif de fouiner et photographier le monde en ses jardins et ses fragments les plus

opposés. Le recours à une toile de format plus oblong lui permet, dans une oeuvre de 1995, d'inverser la perspective et de rejoindre, du centre même, mais avec une tension désormais centrifuge, les bords de l'oeuvre, toujours pris en étau par le même système de rabattement. La " Pietà " de Petrus Christus du musée de Bruxelles en aura été l'origine. Une oeuvre d'un Primitif flamand cette fois et que l'on dit pourtant composée selon une symétrie rigoureuse mais dans laquelle surtout, on peut mesurer combien l'humanisme des Gothiques du Nord, en lieu et place d'une conquête du monde (et la centralisation des points de fuite qui creuse l'espace perspectif) relève d'une rencontre. Entre d'une part, la lumière (celle de la pierre précieuse de l'Abbé Suger) et d'autre part, l'homme qui, par son art (de la taille par exemple), va faire coïncider l'infini et le fini. Bref, le paradoxal. Or, dans cette toile de 1995, on pourrait reconnaître dans les signes gestuels qui s'affrontent, deux danseurs face à face, sur fond d'un carré blanc, placé haut. Le premier est noir. Le second, vert. Ainsi, au tonaliste d'hier, et ce malgré une harmonie générale basée sur les variations de gris, surgit la teinte et pour mieux la faire hurler, un tremblé en stries orange.

Dans les toiles suivantes, le blanc domine à nouveau, attirant à lui le mouvement qui, entre des espaces en coulisses, précipite le regard. A la confusion entre fond et figures succède une organisation plus complexe, plus subtilement perverse. Parfois, un seul signe-noeud,

1995, when Marc Renard first discovered love, he also discovered the hellish spiral of obsession which poisons his brain. At that moment his painting became part of the great historical heritage and was enshrined in the collective memory of Latin classicism.

Henceforth his pictures took on a fresh complexity - his original acuteness was sharpened even further by his tendency to self-destruction. So he employs different strategies against this centripetal force relentlessly returning in all its piercing agony. The mask with which he disguises his sketches - and himself - helps him accept solutions which, on a purely intellectual basis, he would have rejected. Again, he makes countless rough drafts and preparatory sketches, using computers to manipulate, enlarge, reverse and rotate his images. His mania for ferreting out the world and photographing it through its gardens and its millions of incompatible fragments,

is insatiable. In 1995, adopting a canvas with a more oblong format, he experimented with inverted perspective. He still links the edges of the picture to the center, but this time with a centrifugal tension, and still retaining the vice-like effect of rabatment. Doubtless this was suggested by the Pietà of Petrus Christus in the Brussels Museum. This is the work of a Flemish Primitive - though celebrated for its strictly symmetrical composition. Further, the Pietà allows us to judge the extent to which the humanism of Germanic art, far from attempting to impose itself triumphantly upon the cultural world, derived - like the use of a centralized

vanishing point sucking the viewer into the picture - from a strategic encounter. An encounter between, on the one hand the Light - like the stones so precious to Abbé Suger - and, on the other, the Artist, whose skill (in cutting them, for instance) will bring the finite and the infinite into coincidence. Now in this 1995 production, it is possible to recognize in the opposition of gesture-like symbols two dancers face to face, on the background of a white square, placed high up. The first is black; the second green. This, for the Tonalists of a century ago - despite an overall harmony based on the variations of grey - would constitute color; a line of orange streaks gives it a clamorous emphasis.

In his next canvases, white once more dominated, sucking in the attention-grabbing movement between the empty spaces in the wings. The confusion between background and figures is succeeded by a more complex, more subtly perverse arrangement. Sometimes, there is a single,



Oil on canvas
158 x 211 cm 1995



Petrus Christus (1472/73)
Pietà

menace, horizontal en même temps qu'il désigne les échappées possibles qui, désormais, ne se préoccupent plus de redoubler les bords. D'autres toiles convoquent, de manière contradictoire, les chutes d'eau et les courants sous-marins, le ressac et les vagues de tempêtes, l'impression d'expansion et celle d'éclatements. Parfois, le gouffre réapparaît, blanchâtre, aspirant, monstrueusement maternel. Face à lui, des formes lancinantes autant que puissantes, gluantes presque, viscérales, instaurent l'effroi. On glisse, on plonge, on disparaît : " Ma peinture, j'en crève ", hurle un jour le peintre lors d'une de nos conversations téléphoniques.



Oil on canvas
185 x 211 cm 1994

" Peins ton vertige ", 1996.

Un jour, le médecin de Marc Renard lui recommanda de peindre son vertige. Il se met au travail. Mais est-ce vraiment lui ? La peinture n'a cure des conseils. Le vertige fut un espace de battements d'ailes, de rendez-vous avortés, d'arrachements et de signes accumulés autour d'un axe central brisé au dedans de lui-même. Explosé. Mais justement, par cet éparpillement des éléments chromatiques et informels, naissait un balancement lancinant soutenu par un travail renouvelé sur les textures. Lisses ou granuleuses, épaisses ou fantomatiques, légères ou pesantes, les surfaces des fonds comme des " figurae " créaient une harmonie, voire une joie. La peinture rejetait le thème en même

temps que le seul ego du peintre. Elle prenait la place du maître et de la peur. Elle affirmait la vie. Rien d'étonnant alors que dans les toiles suivantes, plus colorées, le fond, comme l'avait déjà suggéré l'oeuvre inspirée par la Pietà, devienne une force puissante, projetant les signes vers l'avant-scène. A l'impression d'un univers sous-marin succéda le règne de l'aérien où tout ne serait plus que vol et envol. Les textures, disions-nous, amènent à leur tour une volonté de simplification qui se traduit d'abord par une limitation du nombre de signes mais aussi et, plus fondamentalement, par une structuration des divers éléments selon une rythmique de réponses et d'ouvertures. On approchait même d'une première pacification mais, dans le ciel soudain obscurci, des

menacing knot-like symbol, horizontal but still indicating possible vistas, though these are no longer primarily concerned with the reinforcement of the frame. Other works juxtapose, in paradoxical fashion, waterfalls and underwater currents, breakers and storm-waves, impressions of expansion and explosion. Sometimes the gulf reappears: whitish, gasping, monstrously maternal. Facing it, a tormenting, powerful, visceral, near-glutinous rout of figures are sowing panic. We slip, plunge headfirst, disappear into the gulf. 'My picture is murdering me!'

the painter howled during one of our telephone conversations.

'Paint your vertigo': 1996

One day Marc Renard's doctor advised him to paint his vertigo. He set to work. But would this really be him? Painting is deaf to counsel.

In fact vertigo became a space full of flapping wings, aborted encounters, violent separations and symbols accreted around the ruins of his inner self, the exploded remains of his core. But from this very scattering of chromatic and unordered elements arose a piercing new sense of balance sustained by a renewal of his work on textures. Smooth or granular, thick or almost spectral, light or heavy, the surfaces of the backgrounds, like figurae, yielded harmony, even joy. Renard's art rejected both the theme and the painter's obsessional personality. It took the place of the master,

the place of fear. It affirmed the value of life. So it was hardly surprising that, in the next series of paintings, where he used brighter colors, the background - consistent with ideas already evident in the canvas inspired by the Pietà - becomes a driving force, projecting the symbols to the fore. No longer is there a resemblance to an underwater universe; this is an airy realm where all is flight and soaring ascent. The textures, as we suggested, contribute in turn a desire for simplicity, observable first in a reduced scale of symbolism but also - and more fundamentally - in a structuring of the various elements into a fugue-like arrangement of point and counterpoint.

Now, for the first time, we are on the threshold of peace. Then, in a suddenly louring sky, beaks mix with the wide-beating wings, with the eye-sockets and the confusion of



'Requiem' Oil on canvas
185 x 211 cm 1996

becs se mêlèrent aux ailes déployées, aux orbites oculaires et aux profondeurs confondues. Rouge, noir, jaune, blanc. La mort pénétrait la vie. Et la vie blessait la mort. Le peintre frappait dur, repassait, écrasait, blaireautait, soulignait, alors que la peinture, chaque jour un peu plus végétale, se pâmail.

1998, barré de noir (illustration p.20).

Il fallait lui tordre le cou. Ou la rappeler à l'ordre. En lieu et place d'un axe de symétrie mais comme lui, autoritaire à souhait, un long rectangle noir sépare dans une toile de 1998, deux surfaces inégales, habitée chacune par deux monumentales empreintes en suspension. Lourdes. Trop. Au ciel de nuit, diaphane et lunaire, s'oppose, dans le bas, un large rectangle couché, rouge mat. Il a la perfection des géométries que l'on trouve sur les boîtes de médicament. Comme le noir, il indique l'implacable en même temps que l'espoir. La toile se présente comme un Da-sein, une structure, là, immédiate, menaçante. Les empreintes, des nuages verticaux se répètent à la manière des premières écritures cunéiformes. Entre le passé et le présent, la science et le hasard, le bruit et le silence, Marc Renard ne choisit que la peinture. De celle qui se dresse et s'impose, résiste au regard attentif comme à l'oeillade, poursuit le visiteur, le harcèle jusqu'au moment où il s'y abandonne. Jamais sans doute, une toile n'aura été aussi frontale, aussi violente dans son ascétisme. Était-ce, une fois encore, la peinture ou le peintre qui en était responsable ? Qui, de la Baigneuse ou de l'ange-diable avait raison de l'autre ?

C'est alors qu'aux premiers jardins apparus peu avant, succédèrent de nouveaux paysages et, avec eux, un besoin d'air frais, de tendresse, de fleurs et de couleurs. De ce jardin, clos où, venant du ciel, l'oiseau cherche à se poser. De cette chambre vénitienne où, dans la douceur tiède de l'été, la belle Venus d'Urbino, abandonne aux draps, son corps et sa chaleur. Dans un tableau " sans titre " (comme tous les autres), on trouve le même rouge que dans l'œuvre précédente mais là s'arrête la comparaison. La structure est presque identique à celle proposée par Le Titien dans le chef-d'œuvre qui inspira tout à la fois Goya, Courbet, Manet et... Ingres. Soit, sur la base d'un accord entre asymétries, un mouvement harmonieux qui s'étend et se reprend, allant et venant sans fin au cœur même d'une ample respiration qui libère l'espace de sa clôture. Ainsi donc, la latinité rencontrait l'ancienne manière gothique en une synchronie nouvelle qui résolvait en même temps, la

space and distance. Red, black, yellow, white. Death is invading Life. And Life wounds Death.

Again and again the artist's blows rain down. Reworking, squeezing and dabbing. Re-touching, highlighting. And every day the painting dies a little more, reduced further and further to a layer of vegetable matter.

1998: The black divide (see illustration p.20).

Renard's work had to be brought under control - or its neck wrung. In a 1998 canvas, instead of an axis of symmetry - but with all the same massive authority - a long, black rectangle separates two unequal surfaces each peopled by two monumental imprints in a state of suspension. The imprints are heavy. Over-heavy. In the upper register, the night sky, diaphanous and luminous with moonlight; below, in contrast, a large, recumbent rectangle, in a matte red. It has the geometrical perfection of a pill box. Like the black, it indicates both the implacable - and hope. This is like a Dadaist canvas: its structure hits the eye, immediate, full of threat. The impressions of vertical clouds are repeated like ancient cuneiform writing. Between the past and the present, foreknowledge and unpredictability, sound and silence, Marc Renard's opts only for his painting. It rears up, imposes its presence, bristles at close scrutiny as at a hostile glance, pursues the visitor, harasses him till he yields. Never, I am sure, has a picture had such frontality, been so violent in its asceticism. Once again though, who is responsible: painting or painter? The Bather or the devil-angel: which controls the other?

At this time Renard began to work on new landscapes which took the place of his recent experiments with garden scenes; he needed fresh air, sentiment, flowers and colors. He craved that enclosed garden where the bird flies down from the sky seeking some place to settle; that Venetian bedchamber where, in the summer heat, the lovely Venus of Urbino abandons her body and its warmth to the sheets. In a work designated as always 'untitled', we find the same red as in the preceding composition, but there the comparison stops. The structure is almost identical to that adopted by Titian in the masterpiece which inspired Goya, Courbet, Manet and Ingres. There is a concord between asymmetries; a wave of harmony endlessly expands and contracts, emanating from the innermost source of that deep breathing, liberating space from its enclosure. Thus the Latin spirit amalgamates with the old Germanic style in an innovative form of synchrony to resolve the conflict between the monumentality of the visual impact and the care with which the eye is required to traverse the

monumentalité de l'impact visuel et la lenteur du parcours visuel. Il n'en fallait pas moins pour m'intriquer et vérifier ce que d'instinct, mon œil reconnaissait. Le caractère nouveau des teintes, qui des contrastes lumineux des complémentaires rouge-vert, des contrastes noir-blanc et des exaltations orange-jaune gagnerait au fil des mois suivant des saveurs fruitées allait bien dans le sens des coloristes. Qu'ils soient vénitiens ou flamands. Mais si, en effet, la peinture dans ce qu'elle a de totalité signifiante, gérât à présent le destin de l'œuvre, elle devait s'accorder sur d'autres points. Comme par exemple, celui de la structure. Or, celle-ci, de plus en plus riche, réserve bien des surprises à celui qui prend la peine d'y chercher le fil. Or cette structure, bien en dehors de la volonté même du peintre, répond exactement à une harmonique basée sur le nombre d'or où, à partir d'un travail sur des plans-coulisses, les empreintes inscrites de part et d'autres d'un signe debout, prennent place selon une scansion qui définit à chaque fois, selon un mouvement de va et vient, des rapports équivalents entre les parties et le tout. Quelque chose d'apaisé naissait de cet équilibre des tensions alors qu'au fil des jours, se précisait la variété non plus seulement des surfaces ou des gestes mais avant tout des teintes elles-mêmes et de leurs accords de plus en plus profonds, délicats, audacieux. Il y a même, dans les dernières œuvres, un parfum de Bonnard, d'un nirvana entrevu, d'une volonté d'offrir. Ou peut-être, plus justement, d'une exacte coexistence entre la vie et ce rêve de puissance décrit par Nietzsche : " La grandeur d'un artiste, écrivait le philosophe de Weimar, ne se mesure pas aux beaux sentiments qu'il excite mais elle réside dans le grand style, c'est-à-dire, dans sa capacité à se rendre maître du chaos intérieur, à forcer son propre chaos à prendre forme ; agir de façon logique, simple, catégorique, mathématique, se faire loi, voilà la grande ambition. "

Arrivé à ce nouveau seuil, Marc Renard et sa peinture ne font plus qu'une seule et même vérité que Ingres et Bacon, Van Gogh et Titien reconnaîtraient. Oui, Marc Renard fait bien partie de la lignée.

Guy Gilsoul (Aica),
Février 1999.

composition. This was the stuff to intrigue me and prove what I felt at first sight. His tints, his tones were totally different. Over the coming months they would mature, growing ever richer and more mouth-watering through the luminous contrasts between the red-green complementaries, through the confrontation of blacks and whites, and through the passionate flights of oranges and yellows. This was very much after the manner of the colorists - Venetian of Flemish. But if, in fact, art, in its meaningful totality, was now controlling the destiny of Renard's work, it had to be consistent on other points - structure, for instance. Renard's structure was growing ever richer, rewarding with countless surprises those with the patience to unravel its threads. This structure, independent of even the painter's will, corresponds exactly to a harmonic based on the golden section. Beginning at the edges of the canvas, elements are positioned on alternate sides of a vertical symbol according to a rhythm which, as the oscillation progresses, continuously constructs equal relationships between each part - and the parts and the whole. A form of peace emerges out of this equilibrium of forces as, day by day, it is possible to discern the emergence of a wider variation not only of surfaces or motion-symbols, but also of the tones themselves and their concordance. This concordance becomes more and more profound, delicately balanced yet bold. There is even, in his latest output, a hint of Bonnard, a half-glimpse of a nirvana, of a desire to offer something of himself to others. Or perhaps of a perfect state of coexistence between life and the dream of power described by Nietzsche. 'The greatness of an artist,' wrote the Weimar philosopher, 'does not lie in the fine sentiments he awakens. It resides in mastery of style: that is, in his capacity to control his inner chaos, to forge this chaos into shape. To work logically, simply, definitively, mathematically, to rule oneself: that is the real ambition.'

Having arrived at this new threshold, Marc Renard and his painting are now at one with the truth which Ingres and Bacon, Van Gogh and Titian would recognize. He has indeed entered on his historical heritage.

GUY GILSOUL (Aica),
February 1999.





Oil on canvas 185x211 cm 1997







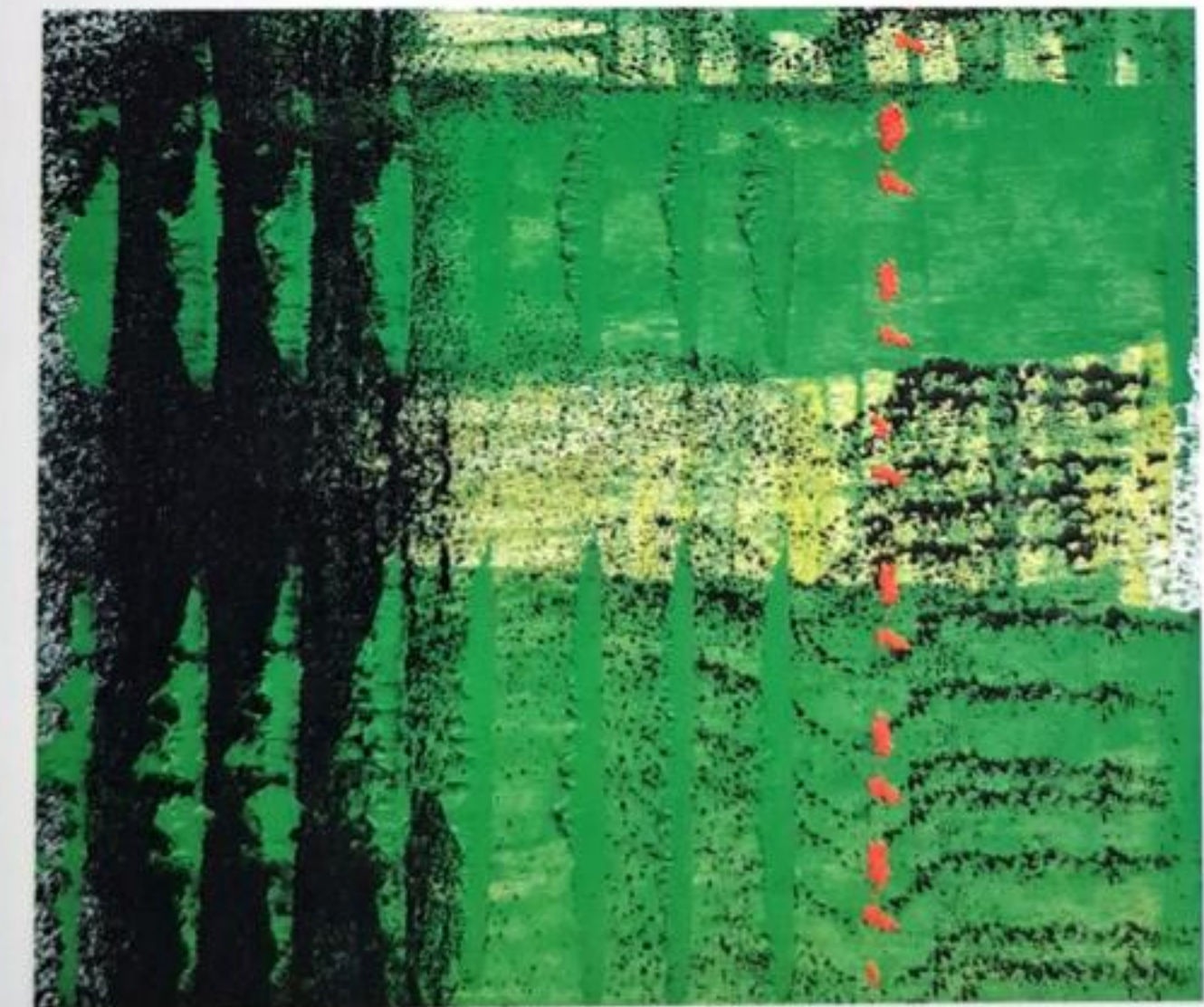
Oil on canvas 185x211 cm 1998











Oil on paper 13,7x14,4 cm 1999





Oil on paper 10x14,4 cm 1999









Oil on canvas 180x205 cm 1998



"Machupicchu" Oil on canvas 180x205 cm 1999





Oil on canvas 36x42 cm 1999

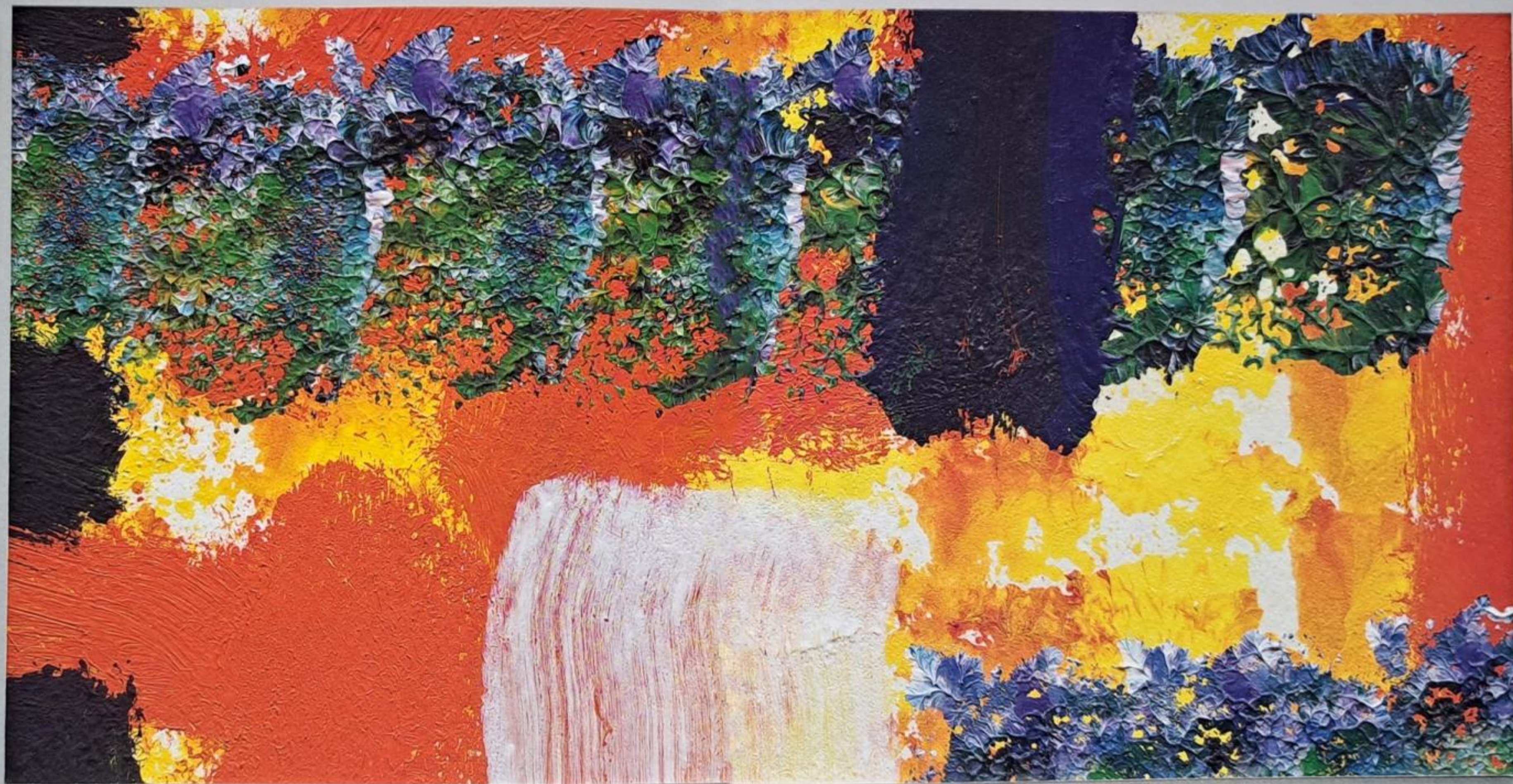


Oil on canvas 36x42 cm 1999



Preliminary projects







MARC RENARD

- 1963 Naissance à Bruxelles.
- 1978 Etudes secondaires à L'I.A.T.A.
en qualifications Arts Plastiques à Namur.
Sort premier avec Grande Distinction.
- 1983 Etudes Supérieures à L'Académie Royale des
Beaux-Arts de Bruxelles, section
"Peinture sur chevalet" et section "Peinture
monumentale".
- 1984 Prix Evenepoel.
- 1995 Reçoit la bourse de la fondation Spes.

Expositions collectives.

- 1983 Namur Galerie "Rez-de-Chaussée 28".
- 1984 Bruxelles, Confrontations 84.
- 1985 Montréal, 2ème foire d'Art Actuel.
- 1986 Les Arènes de Nîmes.
- 1990 Bruxelles, Fondation de la recherche pour
l'Arthérosclérose.
Galerie "Le Sacre Du Printemps".
Gand (Linéart) Galerie "Le Sacre Du Printemps".
- 1991 Gand (Linéart) Galerie "Le Sacre Du Printemps".
- 1992 Damasquine Art Gallery : "Media Mix Art"
(Bruxelles).
- 1993 Bruxelles Académie des Beaux-Arts:
"11 Académies d'Europe".
Exposition Itinérante dans les Capitales
Européennes.
Wiesbaden, Galerie Mickam "Media Mix Art".
- 1994 Fondation "Dialogues" Princesse de Mérode.
- 1995 Musée d'Ixelles : Exposition au profit de
l'Institut Bordet (Bruxelles).
Galerie Bernard Cats (Bruxelles).
- 1997 Foire d'Art Contemporain au Heysel :
Galerie Fred Lanzenberg.
Espace Made in Belgium.
- 1998 Galerie Hexagone (Aix-La -Chapelle).

Expositions personnelles.

- 1989 Musée d'Ixelles (Europalia Japon) (Bruxelles).
- 1994 Galerie "Le Sacre Du Printemps" (Bruxelles).
- 1996 Galerie Bernard Cats (Bruxelles).
- 1997 Galerie Fred Lanzenberg (Bruxelles).
Galerie Le Triangle Bleu (Stavelot).
- 1998 Maison de la Culture de Namur.
Fondation Cluysenaar (Noville-sur-Mehaigne).
- 1999 Chapelle de Boendael (Bruxelles).
Fondation Veranneman (Kruishoutem).

Collections.

- Acquisition par le Musée d'Ixelles.
- Acquisition par la Fondation Cluysenaar.
- Acquisition par Le Ministère
de La Communauté Française.
- Acquisition par La Fondation Veranneman.
- Acquisitions privées.

MARC RENARD

- 1963 Born in Brussels
- 1978 Secondary studies at the IATA, specializing in
Plastic Arts: Namur
Placed first maximo cum honore
Higher Education: Académie Royale des
Beaux-Arts, Brussels.
Specialist subjects: Easel Painting;
Monumental Painting
- 1984: Prize Evenepoel
- 1995: Receives bursary from the Spes Foundation

Group Exhibitions

- 1983 Namur: Galerie 'Rez-de-Chaussée 28'
- 1984 Brussels: Confrontations 84
- 1985 Montreal: 2nd Contemporary Art Fair
- 1986 Les Arènes, Nîmes
- 1990 Brussels: Foundation for Arteriosclerosis
Research
Galerie 'Le Sacre du Printemps'
Gent: (Linéart) Galerie 'Le Sacre du Printemps'
- 1991 Gent: (Linéart) Galerie 'Le Sacre du Printemps'
- 1992 Damasquine Art Gallery: 'Media Mix Art'
(Brussels)
- 1993 Brussels: Académie des Beaux-Arts: '11
European Academies' - exhibition touring
European capitals
Wiesbaden: Mickam Gallery: 'Media Mix Art'
- 1994 'Dialogues' Princesse de Mérode Fondation
- 1995 Musée d'Ixelles: Exhibition in aid of the Institut
Bordet (Brussels)
Galerie Bernard Cats (Brussels)
- 1997 Contemporary Art Fair at the Heysel:
Galerie Fred Lanzenberg
Espace Made in Belgium
Galerie Hexagone (Aix-la-Chapelle)

Individual Exhibitions

- 1989 Musée d'Ixelles (Europalia Japon) (Brussels)
- 1994 Galerie 'Le Sacre du Printemps' (Brussels)
- 1996 Galerie Bernard Cats (Brussels)
- 1997 Galerie Fred Lanzenberg (Brussels)
Galerie Le Triangle Bleu (Stavelot)
- 1998 Maison de la Culture (Namur)
Cluysenaar Fondation (Noville-sur-Mehaigne)
- 1999 Chapelle de Boendael (Brussels)
Veranneman Fondation (Kruishoutem)

Collections

- Musée d'Ixelles
- Cluysenaar Fondation
- Ministère de la Communauté Française
- Veranneman Fondation
- Private Acquisitions



B.T.B. sprl
4 Place des Gueux
B-1000 Brussels
Tel + Fax : 32 2 732.56.97
e-mail adress : marc.renard@worldonline.be

Thanks

Coordination: GAMBIS
Lay-out: ULTRAVIOLET
Photographer: LUC SCHROBILTGEN
Printer: WYCKMANS
Photoengraving: EUROGAM
Art critic: GUY GILSOUL
Translation : Irène Smets, Antwerpen
First Edition, Oxford

Edition 1999.

Reissue — current contact details

Marc Renard

✉ marcrenard.1@gmail.com

🌐 marcrenard.com

📷 [@marcrenard1](https://www.instagram.com/marcrenard1)



Veranneman

Open - ouvert	
Dinsdag - Zaterdag	14-18 u.
Mardi - Samedi	14-18 h.
Tuesday-Saturday	2-6p.m.

Gesloten in augustus
 Closed in august
 Fermé en août

