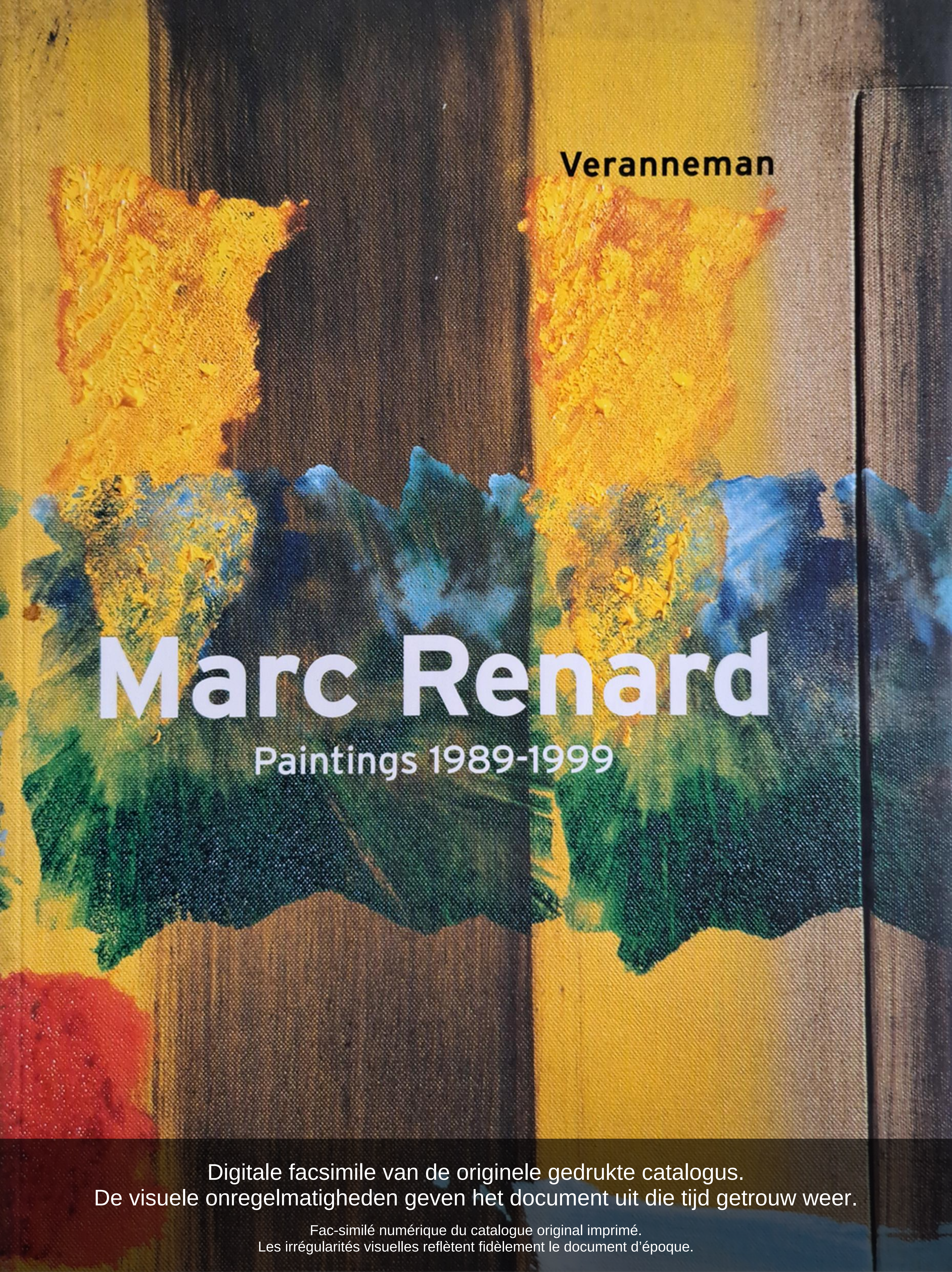


An abstract painting by Marc Renard, featuring a dark, textured background with large, vibrant, and irregular patches of yellow, orange, blue, and green. The colors are applied in a way that suggests depth and movement, with some areas appearing more saturated than others. The overall effect is one of dynamic energy and visual complexity.

Veranneman

Marc Renard

Paintings 1989-1999

Digitale facsimile van de originele gedrukte catalogus.
De visuele onregelmatigheden geven het document uit die tijd getrouw weer.

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
Getrouwe reproductie van de originele catalogus

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

Woord vooraf

Een boom groeit, natuurlijk, maar als hij diep in het lichaam van de kunstenaar woekert, wordt hij iets monsterlijks, iets wurgends. Waar zijn wortels zich onstuitbaar al maar verder uitstrekken, stuwt hij stenen omhoog, klieft hij de lauwe, vochtige humus. Wortels als tongen, geslachtsorganen, gladde en blinde tentakels die de schilder naar de krochten van een ondergronds bestaan meesleuren, in de kelder van het huis waar hij zich veilig waande. Van kloof tot kloof, van duizeling tot duizeling, volgen de wortels het gruis en het slijk op en ondermijnen zij het atelier dat al wankelde. En toch geniet de schilder omdat een rood dat langs een geel heen streek, zijn hart heeft verwarmd. En ook omdat die tuin met nog maar pas aangebrachte kleuren van hem is, terwijl toch reeds de aftelling begint. Want de boom groeit, en groeit. In de witte leegte verdringen de opgeschoten, zware takken de lucht uit het gebladerte. Zij maken van het licht regelmatige, groene en paarse, oranje en grondkleurige afdrukken die vallen en dieper vallen, terwijl de stam zich dreigend opricht, zwart en onverbiddelijk. Niets zal hem beletten te bestaan en te brullen. Zwart van afwezigheden, van minder dan niets, het absolute niets, zwart van de al te strakke lijnen die doen denken aan de doffe horizon van de doosjes sedatieven die boven als een gebedsmuur op een rij staan. De schilder lijdt. De traag aanwassende monsterboom in zijn buik is als een speld in het oor van een cycloop. Met een scherpe, ijzingwekkend onafgebroken klank, doorboort hij de hersenkwabben. Intussen stapelt hij rondom zich alle stukjes wereld op. En dan, net als de cipres die, honderd en tien jaar geleden, waargenomen werd vanuit een kamer in Saint-Rémy de Provence, ontvlamt de boom. Hij brandt, verwacht de sterren en de schilder die, eenzaam in zijn kelder, de deur in zijn geest hoort knarsen.

Als hem niets meer restte dan enkel de ruimte van de rechthoek, die verontrustende plek waar gedachte en lichaam samen tot inspiratie komen, dan zou de schilder bang worden. Hij is bang. Maar de tijd verstreek en de duizelingwekkende

ouvre, 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 pré-texte, 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 aussitôt 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,

diepte, die niet bestaat zonder het verlangen dat zij opwekt, lokt meer dan ooit. De leegte die, buiten medeweten van de kunstenaar, altijd weer door het schilderij wordt vervuld met de boom, zijn wortels, takken, bladeren.

Ziedaar dan het werk, warmbloedig en aan de overkant van het niets, geworteld in afgrijzen en extase, geketend aan zijn meester - de schilder of de kunst? Het woeste schilderij dat uit een dodelijke tweestrijd is ontstaan tussen de schilder en de mens, en tussen de mens en de schilder en alle schilders van de wereld. Verworteld en tegelijk ook verheugd.

Maar je moet het ook nog aanwijzen...

In een tijd zoals de onze, waarin de dood niet meer geëvoceerd wordt, tenzij de dood van de kunst, de dood van ideologieën en de dood van anderen, wordt aan de kunst (en vooral de schilderkunst) liefst elke genealogische diepgang ontzegd. De verheerlijking van het oppervlak, het tweedimensionale, het beeldvlak waaronder zich beslist niets bevindt behalve het taalteken in de camouflerende vorm van citaten, zou daar misschien een gevolg van kunnen zijn. Op die weg zul je Marc Renard niet ontmoeten. Zijn werk grijpt ons juist zo aan omdat het voeling zoekt met de geschiedenis van de westerse schilderkunst waarvan het de erfgenaam is, en met de intuïtie welke die geschiedenis bepaald heeft. Wat dat betreft, moeten wij bovendien de woorden van Gerhard Richter indachtig zijn: mijn schilderij is intelligenter dan ik. Het schilderij dus - en niet de verblinde, gefascineerde, overweldigde schilder - maakt dag aan dag het werk dat zichzelf aan het maken is. Het met het 'ik' of het 'dat' verbonden schilderij schildert. Desondanks - omdat - zodoende. Maar die verwevenheid is niet zo makkelijk te ontrafelen. In het beste geval kun je vanuit de werken zelf proberen de draad te ontdekken, of je kunt minstens aantonen hoezeer dit zo hedendaagse oeuvre al helemaal deel uitmaakt van de grote Geschiedenis der kunst. De laatste jaren doet zich een overschrijding voor van de grenzen tussen schilderkunst, video, fotografie, of ook tussen tekst, klank en locaties (Marc Renard zelf verkent verschillende aanpalende domeinen, evenwel altijd in een voorstadium, in het stadium van de pre-text). Maar hoe is het gesteld met de schilderkunst op zich? De schilderkunst waarover te snel geoordeeld wordt, louter uitgaande van haar rol als illustratie van een intentie, een concept of zelfs van het gevoel van 'kracht' dat zij overbrengt op degene die haar gebruikt als gegijzelde van zijn eigen machtsdromen. Zijn wij dan vergeten dat ook het schilderij leeft van grensoverschrijdende betrekkingen tussen verschillende semiotische constituenten die zich samenvoegen en opstapelen, niet als laterale toevoegingen

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

maar juist in de diepte van de betekenis? Op het platte beeldscherm van het schilderij wordt geen oppervlak aangebracht maar een heel ruimtefragment dat weliswaar door vier rechte hoeken is afgebakend.

Wie zoals Marc Renard de werken in de musea aandachtig heeft bekeken en vervolgens met evenveel eerbied het oeuvre van Van Gogh, Francis Bacon en Willem de Kooning, die weet dat elke zwakte onduidelijk is. Tegelijk beseft hij dat het schilderij spot met goede voornemens. Zelfs met de psyche. Ziedaar de paradox. Ziedaar de schilderkunst.

Van dichterbij bekeken

De eerste tubes olieverf die Marc Renard kreeg, waren 'gebruikt'. Zij waren hem gegeven, hij had ze van iemand overgeërfd. Hij had ze niet gekocht. Nauwelijks dertien jaar oud, maakte hij zijn eerste kopieën van landschappen van Van Gogh. Hij nam de kleuren van de Nederlandse schilder diep in zich op.



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

Onbewust stapte Marc Renard de schilderkunst binnen. De oude speelkamer werd als atelier ingericht. Iedereen stond versteld. Niet zozeer zijn vader, een piloot voor wie de opgroeiende jongen bang was, maar veeleer zijn bezorgde en attente moeder die graag musiceerde.

Marc heeft behoefte aan een mentor die hem kan doen ontluiken. In Namen leert de schilder Marcel Warrand hem te kijken: 'Kijk, zie, in de natuur vind je alles.' Een andere lesgever aan het IATA, Michel Cambier, geeft oefeningen op in de vorm van tekeningen en nauwkeurige, geduldig uitgewerkte maquettes. Zo leert de jongen, in miniatuurtheatertjes vol helder illusiespel en verwrongen perspectieven, de ruimte onder te verdelen en over te gaan van het oppervlak naar het volume. Dezelfde leraar vestigt, via een werk over het thema van de slachthuizen, de aandacht op de kunst van

Francis Bacon. De leerling is nu klaar om naar een hoger niveau over te stappen.

De Brusselse Academie voor Schone Kunsten maakt altijd indruk op degenen die, nadat zij door de kleine toegangsdeur binnen zijn gestapt, de levendige kosmopolitische wereld

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'aurole et du diable, l'aspect grimaçant. Ses ailes sont maigrettes, 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

ontdekken van dromen uit China, Rusland, Afrika, Turkije en soms ook heel dichtbij. Tussen de groepjes, de blikken en de woorden hangt altijd de stilte van het klooster met zijn tuin en van de bibliotheek, en vooral de geur van de grote ateliers. Zoals zoveel anderen, en sterker misschien, heeft Marc Renard er behoefte aan te zijn, te werken, het naakt te bestuderen, en de grote formaten die hem dwingen afstand te nemen. Hij wil opgenomen worden onder de afstammelingen en gaat op zoek naar zijn broeders: Ribera, Chia, De Kooning, Balthus, Bacon, Rubens - en hij tekent en tekent, schildert, schildert, onzekerder dan ooit maar er tegelijk van overtuigd de juiste weg te hebben gevonden. De analyse van een doek uit 1987 (illustratie p.13), toen hij een tweede studieprogramma voltooide in de afdeling Monumentale Schilderkunst, kan voor ons als leidraad dienen. Wij ontdekken in dit werk reeds alles wat later te vinden zal zijn, tezamen met alles wat zal verdwijnen of veranderen om iets nieuws te worden. Alles dus, inclusief de iconografische dimensie, want op dat ogenblik verbond de kunstenaar het figuratieve met het tegengestelde ervan. Het is een 'compositie' in de academische betekenis van het woord. Voor een decor (hier een landschap) in gedempte tonen evolueren figuren en elementen. Twee personages staan in relatie met elkaar. Het eerste personage is op de rug gezien en neemt het midden van de compositie in; het is een directe verwijzing naar De baadster van Valpinçon van Ingres. De tweede figuur, rechts in vooraanzicht en iets dichterbij, is een ruwe zwartomlijnde silhouet met de aureool van een heilige en de grijns van een duivel. Hij heeft spichtige vleugeltjes en kloven in zijn schedel, een beetje zoals een met de hakbijl bewerkte boomstam. Tussen de twee figuren is een zwarte boog getrokken (die doet denken aan Kandinski bij wie dit element het teken zelf van de angst werd), als een brug die de twee personages verbindt. De horizon is hoog gesitueerd en gedeeltelijk afgeschermd door de bovenlichamen van de figuren en uiterst links ook door een rode, kwalachtige vorm. Laten wij het hebben over Ingres. Waarom dat citaat? Wat verbergt de vrouwenfiguur? Een personage dat zich niet kan vertonen? Wat laat zij zien? De belangstelling voor stoffenweergave, die later meer uitgesproken zal worden? Deze fascinatie is er al, maar er is meer dan dat. Ingres in een schilderij dat naar het expressionisme zweemt, zou een vergissing kunnen zijn. Behalve als wij bij de Franse tekenaar een passie opmerken voor de chromatische uitdagingen van het wit, die in het werk van Marc Renard een essentiële rol spelen. Behalve als Ingres door zijn classicisme een fundamentele Latijnse ingesteldheid aangeeft, waarin Marc Renard zich nog niet herkent. Behalve, ten slotte, als Ingres blijkt te houden van de esthetica van de beslotenheid waartegen Marc zich juist afzet. Dan symboliseert Ingres namelijk precies wat de jonge kunstenaar afwijst, de waarachtigheid van het object, en tegelijkertijd wat hem aantrekt: het heroïsche

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 oeuvres 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'étrangent, 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

meesterschap van het klassieke. Maar er is nog iets anders - iets wat, buiten het kader van de figuur, te maken heeft met de pregnantie van het wit en, in oppositie, met die van het zwart, het alter ego: 'In mij zit de hevigheid van uitersten,' zegde Marc Renard me, meer dan tien jaar later, 'en waarschijnlijk ben ik daarom zo sterk geneigd heel verschillende werken te maken; ik stap moeiteloos van een Tuin over naar de neuropsychiatrie. Paradoxaal?'

In 1994 verdween elke directe allusie op de figuur (wat niet betekent dat ze sindsdien afwezig is), maar het wit behield zijn zelfde monumentale en centrale allure. Het wit is werkelijk iemand. Zoals het zwart waarmee het samengaat, schilder, duivel en engel tegelijk, gemaskerde clown, in het nauw gedreven, belaagde en wilde acrobaat. De figuren maken vanaf nu plaats voor de sporen van het gebaar zelf. Die sporen zullen het schilderij uit zijn evenwicht brengen en, altijd in het kader van een krachtig tonalisme, het gevecht aangaan. Voortaan onderscheid je, door alle tekenen en sporen heen, nog slechts diepe voren in de levende materie, vazen met inscripties, dreigende buizen en andere ellipsen van een realiteit waarin de strijd van de witte Baadster en haar kleine duiveltje zich voortzet.

De schilderkunst neemt van doek tot doek het gezag over. In haar naam schildert, verbreekt, tamponneert Marc Renard tot hij uiteindelijk in de afdruk - resultaat van uitgesneden, met kleuren doordrenkte stukken oude schuimrubbermatras - een gespreksgeenoot vindt waarnaar niet alleen zijn hand maar zijn arm en zijn hele lichaam hunkerden. Hij is klaar, maar in zijn hoofd galmt een onophoudelijk scherp gehamer dat hem dwingt de stilte van het atelier te doorbreken met nog heftiger muziek. Is dat de te betalen prijs? Een fel gebaar, een precieze slag die dadelijk gepaard gaat met

verschuivingen, uitrekkingen, klachten en strelingen. Tussen de zwarte knopen die het witte middelpunt viseren en wurgen, tussen de onderbrekingen in tot evidentie verheven rijen, die soms opklimmen als laddersporten, en de valbewegingen, vernauwt de ruimte zich. Zij sluit zich helemaal terwijl zij haar samentrekkende kracht toont. In werkelijkheid wordt zij zelfs sterker, op de manier van Giotto, door een visuele verdubbeling (in een vorm, een gebaar, een langwerpige teken) van

de zijanten, op een welbepaalde afstand die overeenstemt met de op de basis overgedragen hoogteafmeting. 'Reduceren tot een vierkant' heet dat in de meetkunde. Marc Renard weet niets af van de geometrische constructie of van de toepassing ervan, maar hij heeft dit procédé gezien in de fresco's van Assisi en van de Arenakapel in Padua, en intuïtief de eigenlijke zin ervan ontdekt: die van de strijd tussen de dramatische verdrukking en het heroïsche gevecht dat ermee



Oil on canvas
185x211 cm 1994

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 "Pieta" 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,

samengaat. En het dient gezegd, in de jaren 1994-1995, toen hij de liefde ontdekte en tegelijk gekweld werd door de in zijn hoofd woekerende helse obsessie spiraal, sloot zijn werk aan bij de grote genealogie en bij de herinnering van de Latijnse artistieke praktijk.

Vanaf dat moment verscheen in zijn composities een nieuwe complexiteit, tengevolge van een door zelfverwonding verscherpte hevigheid. Hij gaat bijvoorbeeld tekeer tegen de middelpuntzoekende kracht die altijd weer als een kwelling opduikt en waartegen hij verschillende strategieën inzet. Ook brengt het afdekblad dat hij over zijn schetsen schuift, dikwijls uitkomsten die zijn geest alleen niet had kunnen accepteren. Ofwel grijpt hij, in ontelbare schetsen en voorbereidende bladen, terug op informatie-ingrepen, vergrotingen of ook omkeringen. En dan is er nog de niet te stillen drang om de wereld te doorsnuffelen en te fotograferen, in haar tuinen en haar meest tegengestelde

onderdelen. Door te kiezen voor een doek met een langwerpiger formaat kan hij in een werk uit 1995 (illustratie), de perspectief omkeren en vanuit het midden, maar met een centrifugale spanning, naar de randen van het werk toe gaan, altijd in de greep van hetzelfde systeem van reducering. De Nood Gods van Petrus Christus in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel zou dit werk hebben geïnspireerd. Hier dus een paneel van een Vlaamse Primitief, waarvan gezegd wordt dat het volgens een rigoureuze symmetrie gecomponeerd is, maar waarin vooral tot uiting komt hoezeer het humanisme van de noordelijke kunstenaars van de gotiek, in de plaats van een verovering van de wereld - met de geconcentreerde vluchtpunten waardoor de perspectiefruimte dieper wordt - het resultaat is van een ontmoeting. Enerzijds is er het licht (dat van het edele gesteente van abt Suger), anderzijds de mens die door zijn kunst (van het beeldhouwen bijvoorbeeld) het oneindige en het eindige zal doen samenvallen. Kortom, het paradoxale. Wij zouden, in dat doek van 1995, in de tegenover elkaar geplaatste gestuele tekens twee dansers kunnen herkennen, naar elkaar toe gewend, tegen een achtergrond met een hoog gesitueerd, wit vierkant. De ene danser is zwart. De andere groen. Zo verschijnt voor de tonalist van gisteren, ondanks een op grijsvariëaties gebaseerde algemene harmonie, de kleur en, om ze beter te doen schreeuwen, een golving van oranje strepen.

Ook in de volgende doeken domineert het wit. Het trekt de beweging naar zich toe, die tussen ruimten als coulissen de blik doet voortschieten. De verwarring tussen fond en figuren wordt opgevolgd door een complexere en subtieler



Oil on canvas
158 x 211 cm 1995



Petrus Christus (1472/73)
Pieta

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.

"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 Pieta, devienne une force puissante, projetant les signes vers l'avant-scène. A l'impression d'un univers sous-marin succède 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

perverse organisation. Soms dreigt slechts een enkel knooppunten, horizontaal, terwijl het tegelijk de mogelijke doorkijken aangeeft die vanaf nu niet meer op het verdubbelen van de randen afgestemd zijn. Andere doeken roepen op een contradictorische manier watervallen en diepzeestromingen samen, de branding en de door storm opgezweepte golven, een indruk van expansie en van uitbarstingen. Soms duikt weer het ravijn op, vaalwit, aanzuigend, monsterachtig moederlijk. Aan de rand van die afgrond wekken schrijnende maar krachtige, bijna slijmerige, lillende vormen afgrijzen op. De kunstenaar glijdt weg, duikt onder, verdwijnt. 'Mijn schilderkunst maakt mij kapot,' schreeuwt hij mij tijdens een van onze telefoongesprekken toe.

'Schilder je duizeling,' 1996

Op zekere dag raadde de arts van Marc Renard hem aan zijn duizeling te schilderen. Hij zette zich aan 't werk. Maar was hij het echt? De schilderkunst is niet gebaat met raadgevingen. De duizeling was een ruimte van vleugelslagen, van spaakgelopen afspraken, van ontwortelingen en tekens die opgestapeld liggen rondom een inwendig gebroken centrale as. Geëxplodeerd. Maar juist via die versnippering van chromatische en informele elementen groeide een navrante, evenwichtige opbouw, die steunde op een hernieuwde aandacht voor de texturen. Glad of korrelig, dicht of ijl, licht of zwaar, de oppervlakken van de achtergronden schiepen als figurae een harmonie, ja een vreugde zelfs. De schilderkunst verstootte het thema tegelijk

met het ego van de schilder. Zij nam de plaats in van de meester en de angst. Zij bevestigde het leven. Niet verwonderlijk dus dat in de volgende doeken, die kleuriger zijn, de achtergrond een pulserende kracht is geworden die de tekens naar de voorgrond slingert, zoals reeds aan te voelen was in het door de Nood Gods geïnspireerde werk. Na de indruk van een onderzees universum kwam het rijk van de lucht waar alles louter zweving en opstijgende vaart is. De texturen creëren op hun beurt een behoefte aan vereenvoudiging die zich eerst in een beperking van het aantal tekens uit en vervolgens, fundamenteeler, in een structureren van de onderscheiden elementen volgens een ritmiek van antwoorden en openingen. Er kwam zelfs een eerste pacificatie in het verschiets maar, in de plotseling verduisterde lucht, gingen



Oil on canvas
185 x 211 cm 1994



"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, blaieautait, soulignait, alors que la peinture, chaque jour un peu plus végétale, se pâmait.

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

snaveels zich vermengen met ontvouwde vleugels, met de oogholten en de verwarde diepten. Rood, zwart, geel, wit. De dood drong in het leven. En het leven kwetste de dood. De schilder sloeg hard, streek glad, verbrokkelde, daste, onderstreepte, terwijl het schilderij, dat iedere dag een beetje vegetaler werd, bezwijmde.

1998, met zwart doorgestreep (illustratie p.20).

Het schilderij moest tot de orde geroepen of de nek omgedraaid worden. In de plaats van een symmetrieas, maar even autoritair, scheidt een lange zwarte rechthoek - in een doek uit 1998 - twee ongelijke oppervlakken die elk ingenomen worden door twee monumentale afdrukken in suspensie. Zwaar. Te veel. Tegenover de nachtlucht, maanverlicht en doorschijnend, tekent zich onderaan een grote liggende rechthoek af, in dof rood. Hij heeft de perfectie van de geometrische vormen op medicijndoosjes. Zoals het zwart geeft hij het onverbiddelijke én de hoop aan. Het doek presenteert zich als een Da-sein, een structuur - daar, direct, dreigend. De afdrukken, verticale wolken, herhalen zich op de manier van een oeroud spijkerschrift. Tussen verleden en heden, wetenschap en toeval, geluid en stilte, kiest Marc Renard enkel voor het schilderij. Het schilderij dat zich opricht en zich opdringt, dat de aandachtige en de vluchtige blik weerstaat, de bezoeker achtervolgt en behekst totdat hij zich gewonnen geeft. Wellicht is een doek nooit zo frontaal geweest, zo hevig in zijn ascetisme. Was, eens te meer, het schilderij of de schilder daar verantwoordelijk voor? Wie was het sterkst, de Baadster of de engel-demon?

Korte tijd tevoren waren de eerste tuinen verschenen. Nu volgden daarop nieuwe landschappen en met die landschappen een nood aan frisse lucht, tederheid, bloemen en kleuren. De besloten tuin, waar de vogel die uit de lucht neerdaalt, rust zoekt. De Venetiaanse kamer waar, in de aangename lauhte van de zomer, de mooie Venus van Urbino haar lichaam en warmte aan de lakens toevertrouwt. In een schilderij 'zonder titel' (zoals al de andere) vinden wij hetzelfde rood als in het voorgaande werk, maar daar houdt de vergelijking op. De structuur stemt grotendeels overeen met die van Titiaans meesterwerk dat zowel Goya als Courbet, Manet en... Ingres inspireerde. Kortom, op basis van een samenklank van asymmetrieën, zet zich een harmonieuze beweging in die zich verbreidt en weer intoomt, ononderbroken komende en gaande, in het hart zelf van een wijde ademhaling die de ruimte bevrijdt van haar muren. Zo ontmoette de Latijnse aard de oude gotische manier in een nieuwe synchronie die tegelijkertijd de monumentaliteit van de visuele impact en de traagheid van het visuele

monumentaliteit 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, gérait 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 oeuvres, 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.

parcours resorbeerde. Dat alles boeide mij en ik wilde verifiëren wat mijn oog instinctief herkende. Het nieuwe karakter van de tinten werd rijker en fruitiger in de loop van de volgende maanden, en trok profijt van de heldere tegenstelling van het complementaire rood-groen, de zwart-witcontrasten en de oranje-gele verrukking. Het ging de richting uit van de coloristen. Venetianen of Vlamingen. Maar ook al beheerste de schilderkunst, in haar betekenisdragende totaliteit, momenteel de bestemming van het werk, zij moest zich op andere punten toch schikken. Zoals bijvoorbeeld op het gebied van de structuur. Die wordt al maar rijker en houdt heel wat verrassingen in voor wie de moeite neemt om er de leidraad in te zoeken. Zelfs helemaal buiten de wil van de schilder, beantwoordt de structuur aan een op de gulden snede gebaseerde harmonieeler: vanuit een bewerking van de coulisseachtige vlakken, gaan de sporen die aan weerszij van een rechtopstaand teken aangebracht zijn, een plaats innemen overeenkomstig een scandering die iedere keer, volgens een heen en weer gaande beweging, equivalente relaties tussen de delen en het geheel aangeeft. Uit dat evenwicht van spanningen werd iets van rust geboren, terwijl gaandeweg de variëteit niet alleen van de oppervlakken en gebaren maar voor alles van de tinten zelf zich duidelijker aftekende - de tinten met hun al maar diepere, fijnere, driestere samenklanken. In de laatste werken komt zelfs iets van Bonnard tevoorschijn, een glimp van een nirvana, een wil om te geven. Of, juister wellicht, een strikte coëxistentie tussen het leven en de droom van kracht die door Nietzsche werd beschreven: 'De grootheid van een kunstenaar herken je niet aan de mooie gevoelens die hij oproept, maar aan de grote stijl, dat wil zeggen, het vermogen om meester te worden van de innerlijke chaos, zijn eigen chaos te dwingen vorm te krijgen; te handelen op een logische manier, eenvoudig, onvoorwaardelijk, mathematisch, zijn wet op te leggen, ziedaar de grote ambitie.'

Hier aangekomen, vormen Marc Renard en zijn schilderkunst nog slechts een en dezelfde waarheid als die welke ook Ingres en Bacon, Van Gogh en Titiaan zouden erkennen. Welja, Marc Renard behoort tot de afstammelingen.

Guy Gilsoul (Aica)
februari 1999





Oil on canvas 185x211 cm 1997







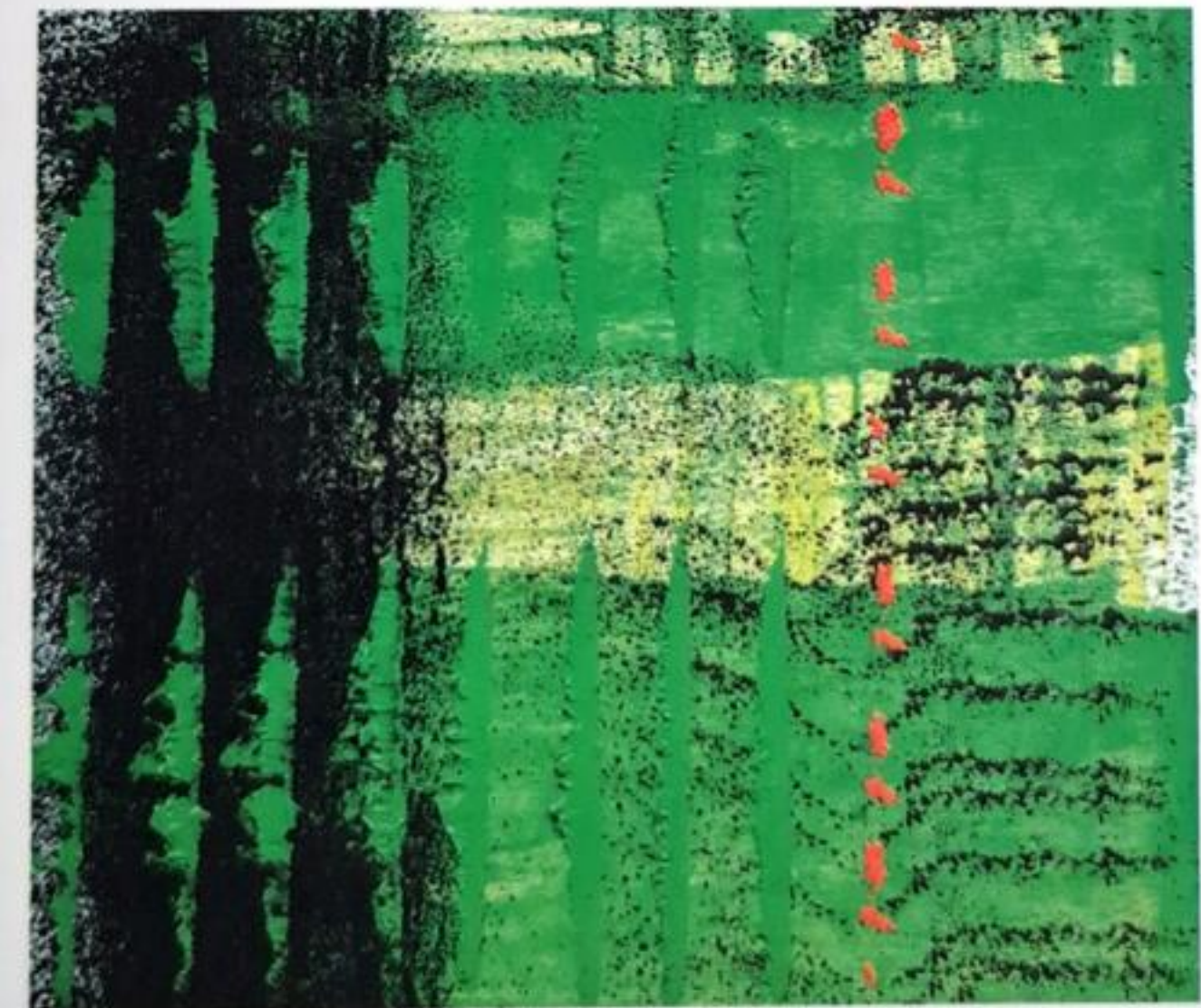
Oil on canvas 185x211 cm 1998











Oil on paper 13,7x14,4 cm 1999



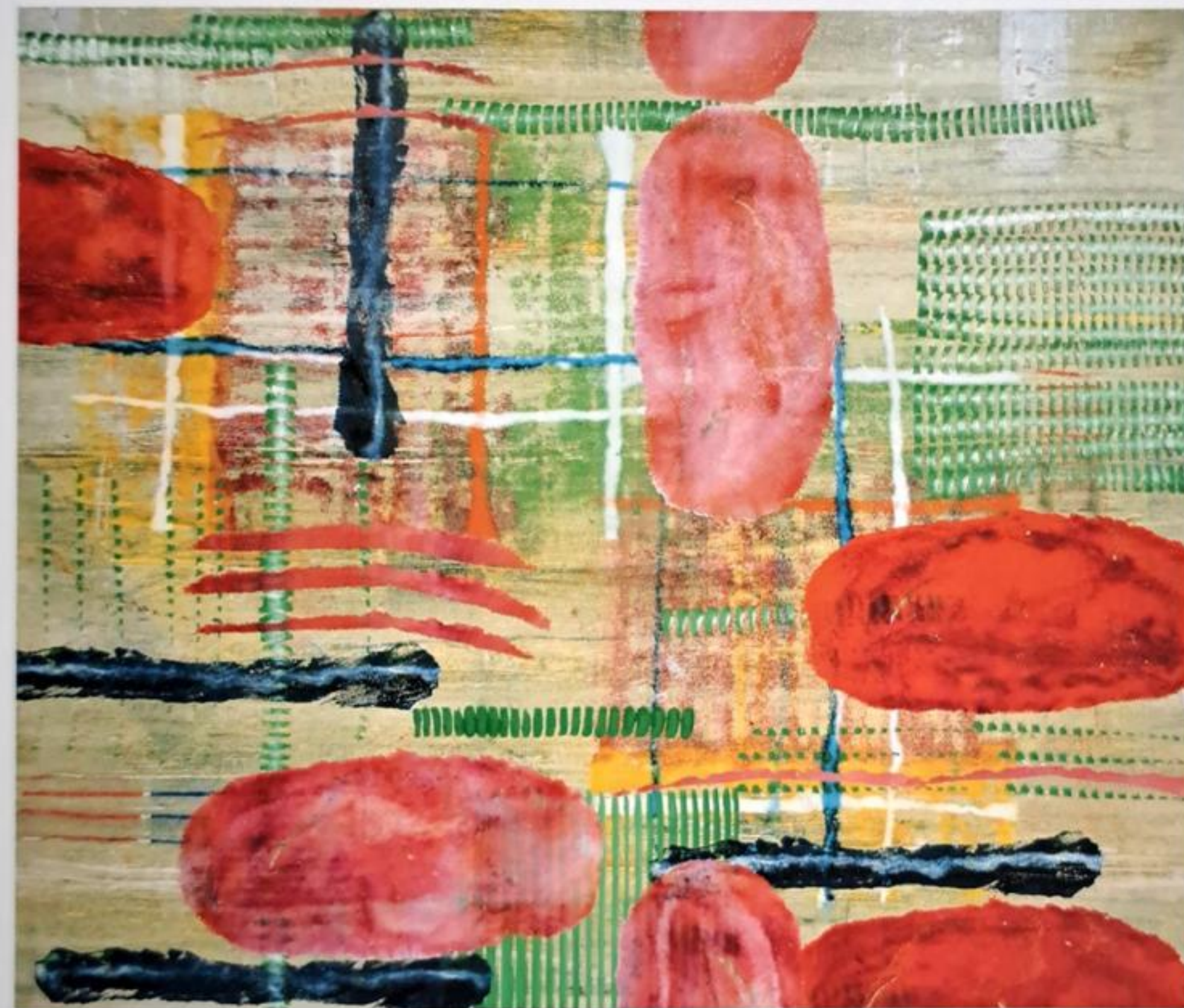


Oil on paper 10x14,4 cm 1999









Oil on canvas 180x205 cm 1998



"Machupicchu" Oil on canvas 180x205 cm 1999





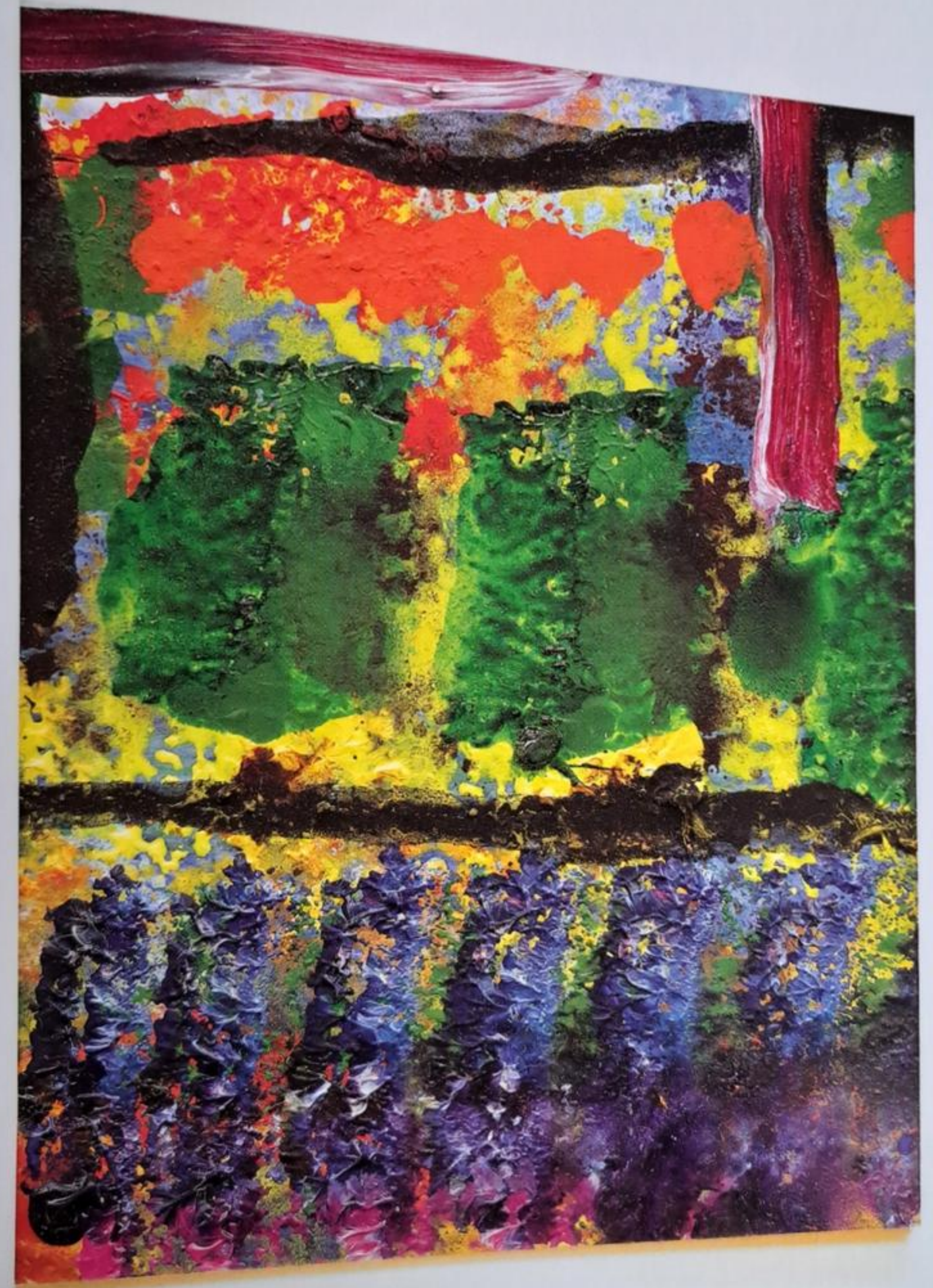
Oil on canvas 36x42 cm 1999

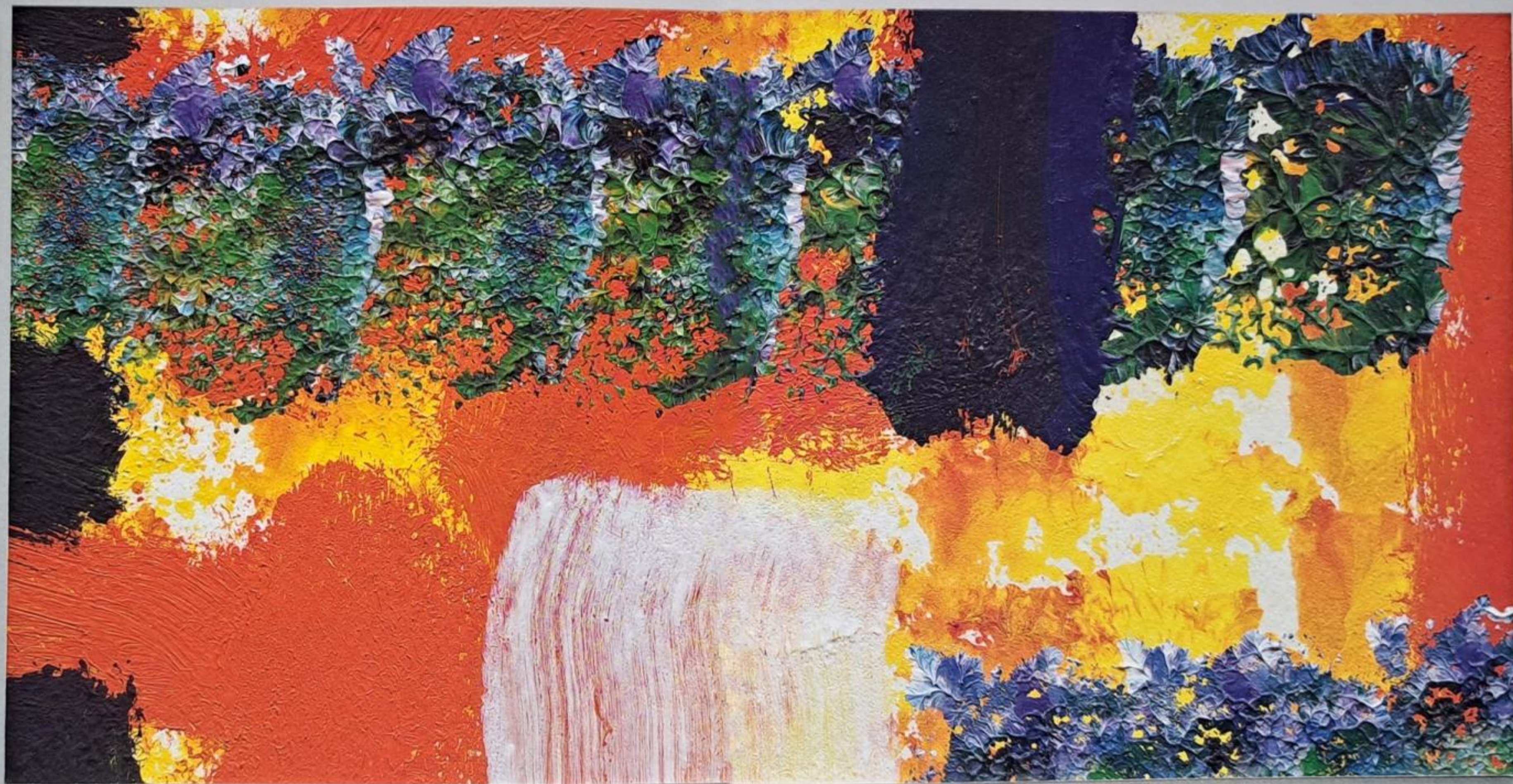


Oil on canvas 36x42 cm 1999



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 Geboren in Brussel
- 1978 Middelbare studies aan het IATA, afdeling Plastische Kunsten, Namen; studeert af met Grote Onderscheiding, eerste plaats
- 1983 Hogere studies aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Brussel, afdelingen 'Chevaletschilderen' en 'Monumentale Schilderkunst'
- 1984 Evenepoel-prijs
- 1995 Beurs van de stichting Spes

Groepstentoonstellingen

- 1983 Namen, galerie Rez-de Chaussée 28
- 1984 Brussel, Confrontations 84
- 1985 Montréal, tweede Foire d'Art Actuel
- 1986 Les Arènes de Nîmes
- 1990 Brussel, Fondation de la recherche pour l'Arthérosclérose. Galerie Le Sacre Du Printemps. Gent, Linéart, galerie Le Sacre Du Printemps
- 1991 Gent, Linéart, galerie Le Sacre Du Printemps
- 1992 Brussel, Damasquine Art Gallery, Media Mix Art
- 1993 Brussel, Académie des Beaux-Arts, 11 Académies d'Europe (rondeizende expositie in de Europese hoofdsteden) Wiesbaden, galerie Mickam, Media Mix Art
- 1994 Fondation Dialogues, Prinses de Mérode
- 1995 Brussel, Museum van Elsene, tentoonstelling ten bate van het Institut Bordet. Brussel, galerie Bernard Cats
- 1997 Brussel, Heysel, Foire d'Art Contemporain, Galerie Fred Lanzenberg. Espace Made in Belgium
- 1998 Aken, galerie Hexagone

Individuele tentoonstellingen

- 1989 Brussel, Museum van Elsene, Europalia Japan
- 1994 Brussel, galerie Le Sacre Du Printemps
- 1996 Brussel, galerie Bernard Cats
- 1997 Brussel, galerie Fred Lanzenberg. Stavelot, galerie Le Triangle Bleu
- 1998 Namen, Maison de la Culture. Noville-sur-Mehaigne, Fondation Cluysenaar
- 1999 Brussel, Kunstcentrum Kapel van Boendael. Kruishoutem, Stichting Veranneman

Werk in particuliere collecties en in de collectie van het Museum van Elsene de Fondation Cluysenaar het Ministerie van de Franse Gemeenschap de Stichting Veranneman



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

