

# ‘De Kunstkamer’ (1961-1966)

Historiek en betekenis van een vroege avant-garde galerie  
in Antwerpen

**Hanne Elise Dewinter**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding  
master in de Kunstwetenschappen

Promotor prof. dr. Brigitte Dekeyzer

Academiejaar 2015-2016

121.698 tekens

# Inhoudsopgave

Bibliografie.....	II
Woord vooraf.....	VI
Inleiding.....	1
Hoofdstuk I: Het ontstaan van 'De Kunstkamer'.....	5
1.1 De Belgische moderne kunst in de naoorlogse periode.....	5
1.2 Antwerpen als artistiek centrum.....	8
1.3 Emiel Binon, autodidact en galeriehouder met een oorlogsverleden.....	9
Hoofdstuk II: 'De Kunstkamer' en de Antwerpse kunstscene van de jaren zestig: een wereld van dubbeltalenten?.....	12
2.1 De Antwerpse 'dubbeltalenten'.....	12
2.2 'De Kunstkamer' in woord en beeld.....	14
Hoofdstuk III: 'De Kunstkamer' en haar tentoonstellingspolitiek.....	17
3.1 Een traditionele start: 'Het Kunstenaarshuis' (1960).....	17
3.2 'De Kunstkamer' in de Lange Nieuwstraat (1961-1965): op zoek naar een vernieuwende politiek.....	18
3.3 'De Kunstkamer' in de Wolstraat (1965-1966): ruimte voor avant-garde en experiment.....	21
Hoofdstuk IV: 'De Kunstkamer' versus de Antwerpse kunstwereld.....	26
4.1 De Antwerpse Wolstraat: dag en nacht geopend.....	27
4.2 'De Kunstkamer' door de ogen van de kunstcriticus.....	29
4.3 Nog meer steun uit literaire hoek.....	32
Hoofdstuk V: Het einde van 'De Kunstkamer' en wat daarna gebeurde.....	35
5.1 Een stille dood.....	35
5.2 Wat daarna gebeurde.....	38
Besluit.....	43
Bijlagen.....	47
Samenvatting.....	72

# Bibliografie

## I. Bronnen

Antwerpen, Letterenhuis, *Archief van Remi De Cnodder*, BE-ANN07/lh/C30702/ 79: Gaby Peeters, brief aan de heer De Cnodder (27 mei, 1962).

Brussel, Vrt-archief, AIM00487259: *Zoeklicht: Tentoonstelling Geo Sempels in galerij 'De Kunstkamer te Antwerpen* (7 april, 1965).

Brussel, Vrt-archief, zonder signatuur: *Tienerklanken: Dees de Bruyne provoceert* (17 oktober, 1966).

## II. Werken

Berckx, Paul. *Geo Sempels*. Tielt: Lannoo, 1988.

Bern, Bobb. "De schatten van de schildwacht." In *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts, 145-172. Antwerpen: Hadewijch, 1988.

Brems, Hugo en Dirk De Geest. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955: Wij bloeien maar bloeien vergeefs*. Leuven: Acco, 1988.

Brems, Hugo en Dirk De Geest. *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965: Barbaar in mijn mond*. Leuven: Acco, 1989.

Buyck, Jean. "De jaren '60 van Zero tot VAGA." In *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts, 181-203. Antwerpen: Hadewijch, 1988.

Ceuleers, Jan. "Het geluk komt morgen." In *De Stoute Jaren: Studentenprotest in de jaren zestig*, uitg. door Louis Vos, 7-19. Tielt: Lannoo, 1988.

Colpaert, Rika. *The Wide White Space Gallery (1966-1977): geschiedenis van een avant-garde galerie te Antwerpen*. onuitg. lic. verh. KU Leuven, 1993.

De Voeght, Lotte. *De galerie voor hedendaagse kunst: Brussel als casestudy*. onuitg. lic. verh. Vrije Universiteit Brussel, 2005.

Dumarais, Freek. "Politieman en penridder: Remi De Cnodder." *Ons Volk* 39 (1965): 12-13.

Forsbach, Nicole. *Jacques Charlier*. Luik: uitgegeven in eigen beheer, 1964.

Gildemyn, Marie-Pascale. "Een georganiseerde Beeldenstorm." In *De Stoute Jaren: Studentenprotest in de jaren zestig*, uitg. door Louis Vos, 169-176. Tielt: Lannoo, 1988.

- Hooghe, Marc en Ann Jooris. *Golden sixties: België in de jaren zestig 1958-1973*. Gent: Ludion, 1999.
- Houbrechts, Willem. "Enkele stellingen omtrent de jaren zestig." In *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts, 17-36. Antwerpen: Hadewijch, 1988.
- Houbrechts, Willem. "Muziek met en zonder boodschap." In *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts, 77-95. Antwerpen: Hadewijch, 1988.
- Huyse, Luc en Steven Dhondt. *Onverwerkt verleden: collaboratie en repressie in België, 1942-1952*. Leuven: Kritak, 1991.
- Konijn, Fieke. "Goed en Fout: drie tentoonstellingen over collaboratie en verzet", *De Witte Raaf* 175 (2015): 1.
- "Manifest in zeven punten voor progressief en democratisch kunstbeleid", *Gazet van Antwerpen*, 6 juni 1968.
- Neuhuys, Paul. "A Jean-Jacques Gailliars." *Fantasmagie* 4 (1960): 7.
- "Opening van het Kunstenaarshuis te Antwerpen", *Gazet van Antwerpen*, 24 maart 1960.
- Pas, Johan. Een andere avant-garde: documenten uit het archief van galerie De Zwarte Panter (1968-2008). Tielt: Lannoo, 2008.
- Reynebeau, Marc. "De Stadswaag en de rest van de wereld." In *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts, 7-16. Antwerpen: Hadewijch, 1988.
- Rombouts, Tony. "Literatuur: contestatie & manifestatie." In *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts, 173-180. Antwerpen: Hadewijch, 1988.
- Villon, François. *Gedichten*. inl. en vert. uit het Frans door J. Fieuws. Brugge: Orion, 1974.

### III. Catalogi

- Peleman, Stephan. *Andere Tijden: alternatief Antwerpen anno '68*. tent. cat., Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. Antwerpen: Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 2015.

### IV. Internetadressen

- "Bert Peleman" *Letterenhuis Antwerpen - Anet.Ua.Ac.Be* (2016): laatste toegang 1 juni 2016, <http://anet.ua.ac.be/desktop/letterenhuis/core/index.phtml?language=&euser=&sessio>

n=&service=&robot=&deskservice=desktop&desktop=letterenhuis&workstation=&extra=.

Crombez, Thomas. "Conscienceplein Autovrij" *Belgiumishappening.Net* (2011): laatste toegang 20 juni 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1968/event309-1968-07-13>.

Deleu, Jozef. "Op korte golf." *Vlaanderen* 85 (1966): 154, laatste toegang 28 mei 2016, [http://www.dbnl.org/tekst/\\_vla016196601\\_01/\\_vla016196601\\_01\\_0033.php](http://www.dbnl.org/tekst/_vla016196601_01/_vla016196601_01_0033.php).

De Wever, Bruno, Pieter Lagrou, Xavier Rousseaux e.a. "Oorlogstrauma's achter slot en grendel." *De Standaard*, 26 juni 2013, laatste toegang 15 maart 2016, [http://www.standaard.be/cnt/dmf20130625\\_00636232](http://www.standaard.be/cnt/dmf20130625_00636232).

"Eerbetoon aan een vrije kunstenaar" *Cobra* (2015): laatste toegang 28 mei 2016, <http://cobra.canvas.be/cm/cobra/kunst/1.2266712>.

"Hugo Raes" *Letterenhuis Antwerpen - Anet.Ua.Ac.Be* (2016): laatste toegang 1 juni 2016, <http://anet.ua.ac.be/desktop/letterenhuis/core/index.phtml?language=&euser=&session=&service=&robot=&deskservice=desktop&desktop=letterenhuis&work>.

Jespers, Henri-Floris, "Denkend Aan Jan D'haese." *Le Blog De CDR-Mededelingen* (2008): laatste toegang 30 mei 2016, <http://mededelingen.over-blog.com/article-18459898.html>.

Jespers, Henri-Floris, "Uitgever Jan Berghmans overleden: requiescat in pace." *Le Blog De CDR-Mededelingen* (2009): laatste toegang 30 mei 2016, <http://mededelingen.over-blog.com/article-uitgever-jan-berghmans-overleden-requiescat-in-pace-39460281.html>.

M HKA, "IJsblokkenactie," *M HKA Ensembles* (2011-2016): laatste toegang 20 juni 2016, <http://ensembles.mhka.be/items/9504>.

Wouters, Stefan, "In Search Of Belgium's First Happening - Belgium Is Happening", *Belgiumishappening.Net* (2011): laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/publications/stefan-wouters-in-search-of-belgium-s-first-happening-2011>.

Wouters, Stefan, interview met Ludo Mich, *Belgiumishappening.Net* (2012): laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/rudy-witse-s-wouters-2012>.

Wouters, Stefan, interview met Rudy Witse, *Belgiumishappening.Net* (2012): laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/rudy-witse-s-wouters-2012>.

## Woord vooraf

*Voor Miel Binon*

Met de opening van 'De Kunstkamer' schonk mijn overgrootvader Emiel me meer dan een halve eeuw geleden een ontzettend boeiend en dankbaar onderwerp. Aan hem wil ik deze masterproef dan ook opdragen.

Daarnaast zou ik me graag richten tot een aantal personen die deze masterproef mee mogelijk maakten. Door de geringe omvang van het onderwerp en de afstand in tijd, bleek de zoektocht naar informatie allerminst evident. Bijgevolg is de lijst met personen die ik zou willen bedanken behoorlijk uitgebreid.

In eerste instantie wil ik mijn promotor, Brigitte Dekeyzer bedanken, niet alleen voor de begeleiding en feedback, maar ook voor de kans om rond een persoonlijk en minder vanzelfsprekend onderwerp te werken.

In het verlengde daarvan zou ik ook fotograaf Stephan Peleman willen bedanken. Hij was het die me, in het kader van een eigen onderzoek naar de Antwerpse kunstscenes in de jaren '50 en '60, aanmoedigde om me in de geschiedenis van 'De Kunstkamer' te verdiepen.

De interviews met betrokkenen vormden voor deze masterproef de belangrijkste bron aan informatie. Kunstenaars Jacques Charlier, Fred Bervoets, Jan van Gastel, Jelle Jespers, galeriehouder Adriaan Raemdonck en vroegere overburen Leon Geyskens en Uta Spieckermann: allemaal maakten ze tijd vrij om samen met mij in Miels kunstzinnige verleden te duiken, waarvoor ik hen ontzettend dankbaar ben.

Verder wil ik kunstenaar Herman Geluyckens bedanken voor de vele mails vol herinneringen aan de periode die hij als bovenbuur van Miel in het huis aan de Wolstraat doorbracht. Hetzij met een doorverwijzing, hetzij met één enkele anekdote; ook andere kunstenaars met wie ik mailde of telefoneerde – Willem Houbrechts, Tony Rombouts, Camiel van Breedam en Hendrik Timmerman – hebben me elk op hun eigen manier verder geholpen.

Mijn dank gaat ook uit naar Danielle Palmans, medewerkster van het Letterenhuis in Antwerpen, voor haar bereidwillige hulp bij mijn zoektocht in de archieven. Hetzelfde geldt voor vrt-medewerkers en *sixties*-kenners Luc van Bakel en Rik Stallaerts. Hun tips en aanbevelingen waren bijzonder welkom.

Bijzondere dank ben ik verschuldigd aan mijn (groot)nonkel en kunstkenner, Elfrid Mels. Zijn gedeelde interesse voor mijn masterproef werkte inspirerend. De vele mails over 'De

Kunstkamer' bevatten waardevolle suggesties en zijn contacten in het kunstmilieu openden heel wat deuren.

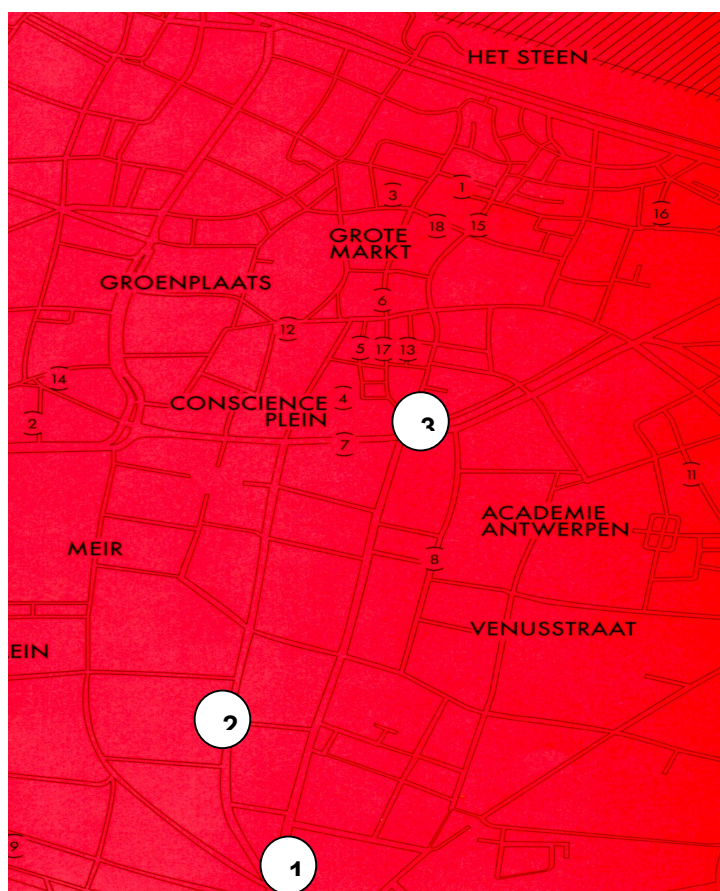
De hele familie Van de Sijpe-Binon wil ik bedanken voor het bewaren en ter beschikking stellen van de familiearchieven. Voor het nakijken en corrigeren van de franse citaten zou ik graag mijn zus, Sarah en mijn tante, Anne Delva bedanken. Ten slotte wil ik ook mijn ouders en familie bedanken voor hun steun en enthousiasme, alsook voor het nalezen van de teksten.



## Inleiding

*“Aan stemmige tentoonstellingszalen hebben wij te Antwerpen wel geen overvloed. Het is daarom vanwege dhr. en mevr. Binon een alleszins prijzenswaardig initiatief de bovenverdieping van hun woning aan de Italiëlei 133 (op enkele stappen van de Vondelstraat) af te staan voor artistieke en kulturele doeleinden.”<sup>1</sup>*

In het voorjaar van 1960, exact vijftien jaar na de Tweede Wereldoorlog en dubbel zolang voor mijn geboorte, opende Emiel Binon (1909-1994) – officieel de opa van mijn mama, maar voor mij vooral de man die ik later in verhalen zou leren kennen als ‘bompa’ – een kleine galerie in de Antwerpse binnenstad. Wat begon als ‘Het Kunstenaarshuis’ bij hem thuis op de Italiëlei 133 (°1), werd een jaar later uitgebreid en omgedoopt tot ‘De Kunstkamer’. De eerste en meer traditionele versie van deze galerie bevond zich van 1961 tot 1964 in de Lange Nieuwstraat (°2). In 1965 gooide mijn overgrootvader het enkele straten verderop over een andere boeg. Met de nieuwe versie van ‘De Kunstkamer’ in de Wolstraat (°3) probeerde hij meer aansluiting te vinden bij een buurt die zich midden jaren zestig ontpopt had tot een levendige en alternatieve scene, ook bekend als ‘de Kant’.



<sup>1</sup> “Opening van het Kunstenaarshuis te Antwerpen”, *Gazet van Antwerpen*, 24 maart 1960. Zie bijlage p.47.

Deze masterproef schetst de historiek en betekenis van deze kleine maar, zoals verder zal blijken, betekenisvolle avant-garde<sup>2</sup> galerie te Antwerpen. De activiteiten van 'De Kunstkamer' brachten het Belgische kunstminnende publiek in contact met beginnende avant-garde kunstenaars uit binnen- en buitenland. De jonge Panamarenko, Hugo Heyrman, Nakajima, Wout Vercammen, Ludo Mich, Fred Bervoets en Jacques Charlier: het zijn slechts enkele van de vele namen die zich in de loop der jaren met 'De Kunstkamer' zouden verbinden. De meesten onder hen moesten hun grote doorbraak in de internationale kunstscene nog maken. Voor Emiel Binon, die, worstelend met zijn eigen oorlogsverleden, hard voor deze galerie had moeten knokken, betekende het bijzonder veel om precies deze kunstenaars een kans te geven.

Over 'De Kunstkamer' werd tot dusver niets gepubliceerd. Dat heeft vooral te maken met de eerder beperkte omvang van de galerie. Het Antwerpse stadshart was op dat moment een smeltkroes van bars, ateliers en galerieën. Met twee kleine tentoonstellingsruimtes behoorde 'De Kunstkamer' zeker niet tot de groten. Over andere, meer bekende galerieën uit diezelfde periode zoals 'Galerie De Zwarte Panter' (1968-) en de 'Wide White Space Gallery' (1966-1976) is bijvoorbeeld wel een hele reeks publicaties en thesissen verschenen.<sup>3</sup> Hoewel deze galerieën iets later het levenslicht zagen, hielpen deze artikels me om een goed beeld te schetsen van de toenmalige tijdsgeest in Antwerpen. Ook het overzichtswerk 'Antwerpen, de jaren zestig' (1988) naar aanleiding van een gelijknamige tentoonstelling in het Hessenhuis, leverde op dat vlak een schat aan informatie op.<sup>4</sup> Aanvullend raadpleegde ik een aantal recentere publicaties zoals 'Golden sixties: België in de jaren zestig 1958-1973' (1999) van Marc Hooghe en Ann Jooris.<sup>5</sup> Daarnaast was er in november 2015 de tentoonstelling 'Andere Tijden'. Deze expositie met aansluitend symposium, georganiseerd in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, was volledig gewijd aan het alternatieve Antwerpen anno '68.<sup>6</sup> Verschillende kunstenaars die destijds in 'De Kunstkamer' exposeerden of er op één of andere

---

<sup>2</sup> De term 'avant-garde' deed haar intrede in de kunstwereld aan het begin van de twintigste eeuw, ter aanduiding van kunstenaars en/of kunstvormen die braken met de artistieke standaarden van hun voorgangers. De term werd voor het eerst gebruikt in 1916 voor een groep links-pacifistische kunstenaars uit Zürich. Nadien verwees 'avant-garde' naar een aantal internationale, vernieuwende kunststromingen uit de periode net voor en tijdens het interbellum, onder andere het dadaïsme, surrealisme, constructivisme, kubisme en futurisme. Sindsdien heeft de term een steeds bredere betekenis gekregen. Vandaag de dag verwijst het begrip 'avant-garde' naar vooruitstrevende kunstenaars en/of alternatieve kunstenaarsinitiatieven die op één of andere manier breken met het traditionele kunstcircuit. Ter onderscheiding spreekt men soms ook wel van de historische avant-garde (periode voor de Tweede Wereldoorlog) en de neo-avant-garde (periode na de Tweede Wereldoorlog). In deze masterproef gaat het uiteraard om avant-garde in de tweede, brede betekenis. Rond het midden van de jaren zestig zullen vooral de Amerikaanse *popart* en het Franse *nouveau réalisme* hun stempel drukken op het werk van Belgische avant-garde kunstenaars. ("Letterkundig Lexicon Voor De Neerlandistiek - Dbnl", *DBNL*, 2016, [http://www.dbnl.org/tekst/bork001\\_lett01\\_01/bork001lett01\\_01\\_0002.php#a249](http://www.dbnl.org/tekst/bork001_lett01_01/bork001lett01_01_0002.php#a249).)

<sup>3</sup> Johan Pas, *Een andere avant-garde: documenten uit het archief van galerie De Zwarte Panter (1968-2008)* (Tielt: Lannoo, 2008); Rika Colpaert, *The Wide White Space Gallery (1966-1977): geschiedenis van een avant-garde galerie te Antwerpen* (lic.verh. KU Leuven, 1993).

<sup>4</sup> Bobb Bern, Jean Buyck, Willem Houbrechts e.a., *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts (Antwerpen: Hadewijch, 1988).

<sup>5</sup> Marc Hooghe en Ann Jooris, *Golden sixties: België in de jaren zestig 1958-1973* (Gent: Ludion, 1999).

<sup>6</sup> Het Conscienceplein, bakermat voor Andere Tijden – Alternatief Antwerpen anno '68 (20-22 november 2015).

manier mee verbonden waren – en die nu nog in goede gezondheid verkeren – namen hier het woord. Een kleine tentoonstellingskast met foto's en drukwerk en een aantal schilderijen die mijn overgrootvader zelf ooit maakte, vertegenwoordigden 'De Kunstkamer' te midden van al die andere galerieën die 'de Kant' in haar hoogdagen telde.

Wat het onderzoek naar 'De Kunstkamer' zelf betreft, was ik vooral aangewezen op archiefmateriaal. Een groot deel van dat materiaal bevond zich uiteraard nog 'ergens' in de familie, maar de zoektocht naar wat precies bij wie zat, was niet zo eenvoudig. Uiteindelijk lukte het toch om een mooie verzameling brieven, foto's en tijdschriften bijeen te sprokkelen. In het Letterenhuis in Antwerpen vond ik affiches, uitnodigingen voor vernissages en een brief van mijn overgrootvader aan de toenmalige secretaris van het Hessenhuis. In het vrt-archief trof ik een videofragment aan over een tentoonstelling van Geo Sempels in 'De Kunstkamer' in 1965.<sup>7</sup> In andere archiefinstellingen vormde het oorlogsverleden van mijn overgrootvader een obstakel en kreeg ik, ondanks lang aandringen, niet de toelating om alle documenten in te kijken. Van de belangrijkste documenten vond ik in de familie gelukkig wel een kopie. Een laatste belangrijke bron aan informatie waren uiteraard de interviews met kunstenaars die destijds met 'De Kunstkamer' verbonden waren.

Aan de hand van deze combinatie tussen literatuurstudie, archiefonderzoek en (semi-structureerde) interviews met een aantal betrokkenen zal ik in deze masterproef trachten om de historiek en betekenis van 'De Kunstkamer' in kaart te brengen. Een onderneming die allerm minst evident te noemen valt, gezien hier tot op heden nog geen onderzoek naar verricht werd. Het opzet van deze masterproef is in de eerste plaats dan ook exploratief van aard. Om de historiek en betekenis van deze galerie te achterhalen, leek een chronologische benadering op het eerste zicht het meest voor de hand liggend, mede omdat 'De Kunstkamer' in de loop der jaren een aantal belangrijke verschuivingen onderging. Een louter chronologische benadering houdt echter het risico in dat het globale beeld naar de achtergrond verschuift. Nochtans kan het ontstaan van 'De Kunstkamer' geenszins los van de toenmalige Antwerpse tijdsgeest worden gezien. Daarom werd er gekozen voor een thematische opbouw, waarbij de behandelde topics in min of meer chronologische volgorde besproken worden.

In het eerste hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de situatie waarin de Belgische moderne kunst verkeerde in de naoorlogse periode, hoe de galerie in deze context tot stand kwam en welke rol het oorlogsverleden van mijn overgrootvader daarin speelde. De focus ligt hier uiteraard vooral op Antwerpen, niet alleen omdat 'De Kunstkamer' zich daar bevond, maar ook omdat Antwerpen in het begin van de jaren zestig het artistieke centrum van België vormde, toch wat de avant-garde kunst betreft.

---

<sup>7</sup> Brussel, Vrt-archief, AIM00487259: *Zoeklicht: Tentoonstelling Geo Sempels in galerij 'De Kunstkamer te Antwerpen (07/04/1965)*.

In het tweede hoofdstuk wordt de mythe van de zogenaamde 'dubbeltalenten' scherpgesteld. De Antwerpse kunstscene van de jaren zestig wordt immers vaak omschreven als een wereld van dubbeltalenten. Veel kunstenaars waren niet uitsluitend bezig met *of* beeldende kunst *of* poëzie *of* cinema *of* muziek. Dozen vol dichtbundels (van o.a. Patrick Conrad en Adriaan Peel) en kunsttijdschriften, gericht aan Emiel Binon, doen vermoeden dat 'De Kunstkamer' hierop geen uitzondering vormde. In dit hoofdstuk wordt onderzocht welke rol deze dichtbundels en tijdschriften precies speelden. Was de Antwerpse kunstscene en 'De Kunstkamer' in het bijzonder, echt een wereld van dubbeltalenten zoals vaak wordt verondersteld? Spoorst dat beeld met de werkelijkheid of gaat het veeleer om perceptie? En wat betekende dat voor 'De Kunstkamer'?

Het derde hoofdstuk focust op de tentoonstellingspolitiek van 'De Kunstkamer' en op de verschillende kunstenaars die met de galerie verbonden waren. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen de eerste tentoonstellingen in 'Het 'Kunstenaarshuis' (1960), de moeizame zoektocht naar een vernieuwende tentoonstellingspolitiek in 'De Kunstkamer' aan de Lange Nieuwstraat (1961-1964) en de *happening*-exposities in 'De Kunstkamer' aan de Wolstraat (1965-1966). Het moet op voorhand gezegd dat er geen exhaustieve lijst voorhanden is van alle kunstenaars die hier ooit exposeerden. Dit hoofdstuk is dan ook hoofdzakelijk gebaseerd op uitnodigingen voor vernissages, affiches, brieven en ander archiefmateriaal, aangevuld met informatie uit de interviews.

Hoofdstuk vier bestaat uit een contextuele verdieping van het vorige hoofdstuk. Hier ligt de focus niet alleen op de activiteiten van 'De Kunstkamer, maar wordt er vanuit een breder perspectief gekeken welke rol en betekenis deze galerie binnen de Antwerpse kunstwereld vervulde. De aandacht gaat uit naar kunstcritici, contacten met andere galerieën of instellingen en kunstenaars of andere personen, veelal uit literaire hoek, die een eventuele brugfunctie verwerkelijkten.

In het vijfde en laatste hoofdstuk wordt het verdwijnen van 'De Kunstkamer' belicht, alsook de periode die daarop volgde. In de zomer van 1968, twee jaar na het verdwijnen van de galerie, bereikte de hele artistieke beweging waar zij deel van had uitgemaakt – zeker wat betreft de *happening*-exposities vanaf 1965 – een hoogtepunt: het Conscienceplein groeide uit tot een symbool van contestatie en verzet en de zogenaamde museumcrisis was een feit.

# Hoofdstuk I: Het ontstaan van ‘De Kunstkamer’

Dat een kleine galerie als ‘De Kunstkamer’ vaste voet aan de grond kreeg in Antwerpen en er bovendien in slaagde te overleven tussen de vele andere en vaak grotere galerieën, is op zijn minst bewonderenswaardig te noemen. Dat simpelweg als een symptoom van de zogenaamd spannende, bruisende en creatieve jaren zestig beschouwen, zou even gemakkelijk als naïef zijn. Net zomin als de jaren zestig eenzijdig verklaard en begrepen kunnen worden vanuit onvrede en verzet tegen een allesoverheersende en idealistische vooruitgangsgroes, kan ‘De Kunstkamer’ beschouwd worden als een logisch uitvloeisel daarvan. Een eerste stap om de betekenis en historiek van deze galerie in kaart te brengen bestaat dan ook uit het schetsen van een aantal factoren die samen een vruchtbare context creëerden waarin ‘De Kunstkamer’ kon gedijen: de situatie van de Belgische moderne kunst na de oorlogen, Antwerpen als artistiek centrum en Emiel Binon, een galeriehouder met een oorlogsverleden.

## 1.1 De Belgische moderne kunst in de naoorlogse periode

Tallose geschiedenisboeken en -praatjes houden ons voor dat ‘de jaren zestig’<sup>8</sup> spannend, creatief, welvarend en vernieuwend waren, maar zoals dat meestal gaat, haalt ook hier de werkelijkheid de fictie in. De rimpelingen in het woelige water dat wij vandaag samenvatten als ‘de jaren zestig’, werden veroorzaakt door een steen die reeds vele jaren eerder het wateroppervlak raakte: de wanhoop en leemte na de verschrikkingen van twee wereldoorlogen.<sup>9</sup>

De situatie in het naoorlogse België werd gekenmerkt door een grote krater. De economische structuren van de jaren zestig boden hier een langverwacht en meer dan welkom antwoord op. Een nooit geziene vooruitgangsgroes vertolkte alle sinds 1945 bijeengespaarde hoop, waarvan het negenbollige Atomium op de Brusselse Heizelvlakte, gebouwd voor de Expo '58, nog steeds een stille getuige is. Technische vernieuwing vormde de sleutel tot dit optimisme en een wereldtentoonstelling vormde het forum bij uitstek waar kunst en techniek elkaar op wereldschaal konden ontmoeten. Het werd tijd dat België haar intrede deed in de wereld en er werd geen enkele moeite gespaard om het land tot een uithangbord van gastvrijheid en nijverheid te maken. Het BNP groeide tussen 1961 en 1970 met wel vijf procent

---

<sup>8</sup> Volgens historicus Willem Houbrechts heeft de uitdrukking ‘de jaren zestig’ op zichzelf geen betekenis. Naar gelang de wijze waarop men deze jaren heeft beleefd, zijn er immers verschillende ‘jaren zestig’ te onderscheiden. Grosso modo zijn er drie ‘soorten’ jaren zestig. Voor de grootste groep van mensen waren de jaren zestig wellicht niet zo verschillend van andere tijdsperiodes. Er waren hier en daar misschien wat vreemde voorvallen en gebeurtenissen die voor de nodige opschudding zorgden, maar de impact op de doorsnee burger was beperkt en het dagelijkse leven ging gewoon zijn gang. Anderen beleefden de jaren zestig als de *golden sixties*, een periode van welvaart en overvloed nu de strenge oorlogsjaren eindelijk voorbij waren. Ten slotte waren er de spannende en rebelse jaren zestig en deze vormen ook de focus van deze bijdrage, wat uiteraard niet wil zeggen dat deze volledig losstaan van de twee voorgaande ‘jaren zestig’. (Willem Houbrechts, “Enkele stellingen omtrent de jaren zestig”, in *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts (Antwerpen: Hadewijch, 1988), 17.)

<sup>9</sup> Marc Reynebeau, “De Stadswaag en de rest van de wereld”, in *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts (Antwerpen: Hadewijch, 1988), 7-8.

per jaar. Symptomatisch voor deze roes waren de uitbreiding van het wegennet, de bouw van de kerncentrales, de aanleg van tramlijnen, een universiteit voor elke provinciestad etc. Op enkele jaren tijd evolueerde het bescheiden en voorheen nagenoeg onzichtbare België naar het kleine 'Amerikaanse' broertje, want dat *the American way of life* het ideaal van dit 'opbouwend optimisme' vormde, mag weinig verwonderlijk heten.<sup>10</sup> De opkomst van de massamedia, vooral de televisie, versterkten dat proces en brachten het Amerikaanse model binnen in iedere huiskamer.

De medaille had echter ook een keerzijde. Het dogma van de technische vernieuwing mondde uit in een zeer uniform en gedisciplineerd maatschappijmodel dat zich als een steeds strakker korset om de Belgische samenleving ging sluiten en het idealisme van een jonge generatie op zoek naar vrijheid, dreigde teniet te doen.<sup>11</sup>

Protest en verzet tegen deze strikte maatschappelijke stroomlijning konden niet uitblijven. In plaats van het beloofde geluk had de massale productie vervreemding gebracht. Koopwaar had de hele samenleving herleid tot wat Guy Debord in 1967 zou duiden als een spektakelmaatschappij.<sup>12</sup> Bovendien kwam het Amerikaanse voorbeeld in opspraak door de Vietnamoorlog en het gebruik van chemische middelen zoals Agent Orange en napalm om de oosterse guerrillastrijders onder controle te krijgen. Langzaam groeide het besef dat de welvaart in het westen op niets anders steunde dan op de uitbuiting van de derde wereld.<sup>13</sup>

De onvrede over deze schijnbaar glorieuze periode leefde het sterkst bij twee maatschappelijke groepen. De eerste groep contestanten waren de jongeren die zich met hun universitaire diploma's meer en meer gingen afzetten tegen hun ouders die in hun ogen blind waren voor de schaduwzijde van de verworven welvaart. Het geboortecijfer was na 1945 zo hoog de lucht in geschoten dat deze groep kwantitatief gezien niet langer genegeerd kon worden. Niet begrepen door de oudere generatie, groeide bij de jeugd het verlangen naar een eigen specifieke identiteit die zoveel mogelijk moest afwijken van de traditionele conventies. Dat uitte zich op vlak van kledij, vrijetijdsbesteding, seksualiteit, muziek etc. Op ideologisch vlak beperkte de contestatie zich vooral tot een extrapolatie van hun eigen belangen: problemen rond democratie, inspraak en onderwijs. Een tweede groep contestanten stelde scherpere eisen. Kunstenaars behoren doorgaans tot de intellectuele middenlaag van de bevolking en profileren zichzelf graag als culturele elite. De materialistische oriëntering van de zich ontwikkelende welvaartsmaatschappij maakte deze culturele elite echter overbodig. Gefrustreerd door de kortzichtigheid en het conservatisme van de in slaap gewiegede bevolking, trokken kunstenaars en artiesten zich terug uit de traditionele circuits van

---

<sup>10</sup> Jan Ceuleers, "Het geluk komt morgen", in *De Stoute Jaren: Studentenprotest in de jaren zestig*, uitg. door Louis Vos (Tielt: Lannoo, 1988), 7-17.

<sup>11</sup> Reynebeau, "De stadswaag en de rest van de wereld", 9.

<sup>12</sup> Ceuleers, "Het geluk komt morgen", 19.

<sup>13</sup> Reynebeau, "De stadswaag en de rest van de wereld", 11.

tijdschriften, galleries, forums, musea en klassieke academies om een eigen artistiek milieu te creëren in cafés, ateliers en leegstaande panden.<sup>14</sup>

Officieel gezien was het Belgische hedendaagse kunstlandschap voor 1958 een open vlakte. Illustratief daarvoor is de afbraak van het Brusselse Museum voor Moderne Kunst in 1959. Het motto van de wereldtentoonstelling in 1958 was dan ook vrij duidelijk: de Belgische kunstwereld uit haar isolement halen. Met dat doel voor ogen gingen kunstenaars zich verenigen, eerst in Brussel, nadien ook in Brugge, Gent en Antwerpen, waar in datzelfde jaar het G-58 Hessenhuis werd opgericht met steun van burgemeester Lode Craeybeckx. G-58 Hessenhuis was een vrije groep van schilders, beeldhouwers en fotografen met interesse voor poëzie, ballet, muziek, theater, film etc. Gezamenlijke theoretische grondslagen waren er niet, maar de algemene belangstelling ging vooral uit naar abstracte kunst.<sup>15</sup> Sommige tentoonstellingen zoals 'Vision in motion' en 'Zero' in 1959 hadden een belangrijke historische waarde. De invloed van de in Duitsland opgerichte Zero-beweging was onmiskenbaar.<sup>16</sup> Ook in Wallonië probeerde de *Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie* (APIAW), opgericht na de Tweede Wereldoorlog en met hoofdzetel en galerie in Luik haar verantwoordelijkheid op te nemen en moderne kunst te promoten.<sup>17</sup> Toch was het wachten tot de tweede helft van de jaren zestig voordat een nieuwe middenklasse het culturele braakland bezette. Spilfiguur in deze ommekeer was de kunstenaar Marcel Broodthaers. Geïnspireerd door de Amerikaanse *popart* en vanuit een enorme bewondering voor de kunstenaar René Magritte pleitte hij voor een nieuwe vorm van figuratie en blies hij de Belgische hedendaagse kunst een radicaal ander leven in. Zijn zogenaamde *pop*-werken met eierschalen en mosselschelpen vertolkten voor het eerst een kritische visie op hedendaagse kunst die volledig aansloot bij de heersende geest van contestatie en verzet. Kunstenaars zoals Jacques Charlier en Jef Geys waren bij de eersten om met hun respectievelijke 'Photocalques' en 'Eetbare kunst' op deze nieuwe kritische benadering in te pikken. Enige tijd later vonden, op de golven van deze contestatie, in Brussel en Antwerpen de eerste *happenings* plaats, een soort artistieke revolte tegen de waarden die door de toenmalige samenleving werden uitgedragen.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Reynebeau, "De stadswaag en de rest van de wereld", 11-12.

<sup>15</sup> Marie-Pascale Gildemyn, "Een georganiseerde Beeldenstorm", in *De Stoute Jaren: Studenten-protest in de jaren zestig*, uitg. door Louis Vos (Tielt: Lannoo, 1988), 170-172.

<sup>16</sup> In 1958 richtten de Duitse kunstenaars Heinz Mack, Otto Piene en Günther Uecker de groep 'Zero' op. Als Europese variant op het *Colorfield Painting* werkten Zero-kunstenaars meestal monochroom en vaak met wit. Ze streefden naar een nieuw evenwicht in de verhouding tussen mens en natuur. Internationale contacten waren er met o.a. Yves Klein en Lucio Fontana. De naam 'Zero' was een verwijzing naar de lancering van een raket. (Jean Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", in *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts (Antwerpen: Hadewijch, 1988), 184.)

<sup>17</sup> Marc Hooghe en Ann Jooris, *Golden sixties : België in de jaren zestig 1958-1973* (Gent: Ludion, 1999), 174.

<sup>18</sup> Gildemyn, "Een georganiseerde Beeldenstorm", 174.

## 1.2 Antwerpen als artistiek centrum

Dat Antwerpen vanaf 1958 uitgroeide tot een belangrijk artistiek centrum inzake avant-garde kunst, had onder andere te maken met de oprichting van het G-58 Hessenhuis, maar het was zeker niet de enige reden. Een vrij grote kern van randfiguren (meestal kunstenaars) die al sinds de jaren vijftig in Antwerpen vertoefden, de afwezigheid van studenten, het ontbreken van harde politieke contestatie en het Antwerpse chauvinisme: meer was er niet nodig opdat de jaren zestig hier beter verteerd werden dan elders in België, waar de woelige jaren zestig een donderslag bij heldere hemel betekenden.

Met 'De Stadswaag' kende Antwerpen reeds in de jaren vijftig een eerste echte kunstenaarsbuurt. Toen de huurprijzen in het leeglopende stadshart tegen het einde van de jaren vijftig in elkaar zakten en de vele achtergelaten panden geschikt bleken om ateliers, bars en galerieën in te richten, verschoof de kunstscene al snel richting centrum. Terwijl de werking van de G-58 verzwakte, ontwikkelde zich rond de Wolstraat een erg levendige en alternatieve scene, ook wel 'De Kant' genoemd. De buurt maakte naam tot in het buitenland. "Ga nu naar Antwerpen, dag en nacht geopend," schreef het Nederlandse blad *Hitweek* op 27 april 1967.<sup>19</sup> De *happenings* op de Groenplaats en het Conscienceplein, die kunstenaars als Panamarenko, Hugo Heyrman, Wout Vercaemmen en de Japanse academiestudent Yoshio Nakajima vanaf 1965 op straat brachten, vormden het orgelpunt van de nieuwe kunstenaarsbuurt. De regelmatige politie-interventies maakten de acties nog spannender. Op het moment dat deze kunstenaars erin slaagden zich in te schrijven in het programma van de kunstgalerie, werd in Antwerpen een nieuw stukje geschiedenis van de avant-garde kunst geschreven. 'Het Kunstenaarshuis' (Emiel Binon, 1960), 'De Kunstkamer' (Emiel Binon, 1961) 'Ad libitum' (Echtpaar Trouillard, 1958) 'Galerie Kontakt' (Guy Schraenen, 1965) en later de '*Wide White Space Gallery*' (Anny De Decker en Bernd Lohaus, 1966) en 'Galerie De Zwarte Panter' (Adriaan Raemdonck, 1968) etc. Elke kunstenaar had een eigen voorkeur, maar deze galerieën deelden wel één gezamenlijk doel: het stimuleren van een vernieuwend kunstconcept.<sup>20</sup>

De jaren zestig hadden in Antwerpen een overwegend cultureel en a-politiek karakter. Dat de stad in tegenstelling tot steden als Brussel, Leuven en Gent nog niet over een echte universiteit beschikte, zorgde ervoor dat de contestaire beweging er vooral werd gevoed door kunstenaars en artiesten. Rond de Academie voor Schone Kunsten waren er wel enige sporen van studentenprotest, maar dat verzet ging uiteraard hand in hand met het artistieke. Behalve een aantal drugsincidenten en ultrarechtse reacties van mensen die zich in het café 'De Leeuw van Vlaanderen' ophielden, kwam het nooit tot echte wrijvingen. Integendeel, cafés als 'De

---

<sup>19</sup> Stephan Peleman, *Andere Tijden: alternatief Antwerpen anno '68*, tent. cat., Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Antwerpen: Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 2015), 1.

<sup>20</sup> Jean Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", in *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts (Antwerpen: Hadewijch, 1988), 191-193.



Mok', 'De Muze', 'De Kat' en 'De Kroeg' waar vreemde vogels met lange haren en een verwilderde uitstraling als Ferre Grignard graag vertoefden, wekten vooral nieuwsgierigheid op.<sup>21</sup>

Het uitgesproken wij-gevoel van de Antwerpse stad en haar bewoners zorgde voor een extra dimensie: enerzijds waren er Antwerpse dialectzangers zoals Wannes Van de Velde die het als hun missie zagen zich te verzetten tegen de culturele vervlakking en veramerikanisering, anderzijds gingen de vele culturele manifestaties als vanzelf concrete eisen stellen om de stedelijke ecologie te verbeteren.<sup>22</sup> Zo maakten kunstenaars onder leiding van de VAGA-beweging<sup>23</sup>, die in de nasleep van mei '68 werd opgericht, iedere zaterdag het Conscienceplein autovrij, net zolang tot het Antwerpse stadsbestuur overstag ging en auto's definitief geweerd werden.<sup>24</sup> Politiek getinte boodschappen klonken dus wel degelijk door, maar ze bleven steeds lokaal, beperkt en bovenal: creatief.

### 1.3 Emiel Binon, autodidact en galeriehouder met een oorlogsverleden

'Miel' of Emiel Prosper Henri Binon werd geboren in Aalst op 4 augustus 1909. Hij volgde 'moderne humaniora' en studeerde chemie aan het *Institut Meurice* in Brussel. Na zijn studies keerde hij terug naar Aalst waar hij werk vond in het wisselkantoor van zijn vader, Henri Binon (1863-1941). In 1940 trouwde Emiel met Christiana De Vos (1917-2013), mijn overgrootmoeder, die een kledingwinkel openhield in de stad.<sup>25</sup> Zelf nam hij na het overlijden van zijn vader in 1941 diens handelszaak over.<sup>26</sup> Nog geen jaar later maakten twee dochters, Elisabeth (1941-) en Marie-Christine (1942-1994), mijn oma, het jonge gezinsgeluk compleet.<sup>27</sup>

Waar het precies misliep en wat er tijdens die donkere oorlogsjaren gebeurde, zou later voor de familie nooit echt duidelijk worden, maar in 1947 werd Emiel Binon door de krijgsraad van Antwerpen veroordeeld voor collaboratie. Wilde hij als jonge vader zijn wisselkantoor redden en zijn gezin op die manier financiële zekerheid bieden of ging het ook om ideologische collaboratie? De harde woorden van het vonnis lieten weinig aan de verbeelding over: 'verklikking', 'hulp aan de vijand', 'bankbreuk' en 'misbruik van vertrouwen'. Door het eerherstel dat hij in 1973 zou krijgen, hulde Miels oorlogsverleden zich voorgoed in nevelen.<sup>28</sup> Immers, zoals Bruno De Wever e.a. in De Standaard van 26 juni 2013 terecht aanklaagden, in België

---

<sup>21</sup> Reynebeau, "De stadswaag en de rest van de wereld", 12-13.

<sup>22</sup> Reynebeau, "De stadswaag en de rest van de wereld", 12.

<sup>23</sup> VAGA of Vrije Actie Groep Antwerpen werd opgericht in 1968 als een vrije groep van kunstenaars en andere individuen die sociale en ecologische problemen aankaartten.

<sup>24</sup> Peleman, *Andere Tijden: alternatief Antwerpen anno '68*, 1.

<sup>25</sup> Zie bijlage p. 48 voor de huwelijksakte.

<sup>26</sup> Zie bijlage p. 49 voor bewijs van overdracht.

<sup>27</sup> Zie bijlage p. 50 voor de geboorteaktes.

<sup>28</sup> Zie bijlage p. 51 voor bewijs van eerherstel

betekent eerherstel zoveel als amnesie: collaboratiedossiers van betrokkenen die eerherstel kregen, mogen door niemand ooit nog ingekeken worden – zelfs niet door familie.<sup>29</sup>

Waren de oorlogsjaren een schemerzone waarin wet en orde wegvielen, dan gold dat minstens evenzeer voor de eerste jaren na de bevrijding. Alle opgekropte haat werd ongebreideld op de collaborateurs losgelaten.<sup>30</sup> De eerste veroordelingen waren dan ook het zwaarst. Emiel Binon werd ontzet uit zijn burgerrechten en kreeg acht jaar gevangenisstraf met dwangarbeid. Het bitterste vonnis moest echter nog volgen: de schoonfamilie wilde niets meer met hem te maken hebben en zijn huwelijk strandde onherroepelijk. Wanneer hij in 1950 vervroegd vrij kwam, had hij in Aalst niets meer te zoeken. Op zoek naar een plek om opnieuw te kunnen beginnen, verhuisde hij naar Antwerpen. Een stapel bewaarde sollicitatiebrieven- en antwoorden uit de periode 1950-1953 verraadt dat de zoektocht naar werk allesbehalve vlot verliep. De briefwisseling die hij onderhield met oude vrienden, boordevol tips en connecties bleek geen vruchten af te werpen. De economie moest zich na de oorlogsjaren nog herstellen en weinig werkgevers stonden te springen om een ‘zwarte’ aan te nemen.<sup>31</sup> De brieven aan Christiana, die hem zonder medeweten van de familie, af en toe wat geld toestuurde, werden steeds misnoegder. In 1953 volgde eindelijk het verlossende antwoord en vond hij werk bij Esso in de haven.

Altijd al geïnteresseerd geweest in kunst, begon Miel na zijn uren in de haven – hij werkte ’s nachts – zelf te schilderen. Daarvan getuigen tentoonstellingscatalogi en brieven aan de toenmalige secretaris van het Hessenhuis.<sup>32</sup> Als autodidact legde hij al snel contacten in het artistieke milieu en in 1960 opende hij samen met zijn nieuwe vrouw, Rosa Loos, een eerste galerie voor beginnende kunstenaars.<sup>33</sup> De meesten onder hen moesten hun doorbraak nog maken en hadden op dat moment nauwelijks geld om te overleven. Miel en Rosa voorzagen de kunstenaars van soep en brood en lieten hen exposeren op de bovenverdieping van hun woning aan de Italiëlei. Nadien gebeurde hetzelfde op de benedenverdieping van hun woning in de Lange Nieuwstraat en de Wolstraat. Beladen met een onverwerkt oorlogsverleden, was het voor Miel, die met ‘De Kunstkamer’ zelf een nieuw toekomstperspectief had gevonden, heel belangrijk om precies deze kunstenaars een kans te bieden. De vele tekeningen, schetsen en dichtbundels gericht aan ‘Miel en Rosa’ die zich nog

---

<sup>29</sup> Bruno De Wever, Pieter Lagrou, Xavier Rousseaux e.a., “Oorlogstrauma’s achter slot en grendel” *De Standaard*, 26 juni 2013, laatste toegang 15 maart 2016, [http://www.standaard.be/cnt/dmf20130625\\_00636232](http://www.standaard.be/cnt/dmf20130625_00636232).

<sup>30</sup> Luc Huyse & Steven Dhondt, *Onverwerkt verleden: collaboratie en repressie in België, 1942-1952* (Leuven: Kritak, 1991).

<sup>31</sup> Het ontbreken van een ‘bewijs van burgertrouw’, een document dat destijds bij iedere sollicitatie verplicht was, vormde hier allicht een grote struikelblok.

<sup>32</sup> Zie bijlage p. 52-53.

<sup>33</sup> In de tekst wordt Emiel Binon als galeriehouder vermeld. Hij had contacten in de kunstwereld en vormde naar buiten toe het gezicht van de kunstgalerie. Uit brieven, foto’s en interviews blijkt echter dat de rol van zijn nieuwe echtgenote in ‘De Kunstkamer’ niet onderschat mag worden. Rosa beheerde vooral de zakelijke kant van de galerie en was op die manier ook gekend bij de kunstenaars. Vandaar dat er sporadisch ook over Miel en Rosa wordt gesproken.

in de familie bevinden, verraden de dankbaarheid die uitging van zoveel jonge en ontluikende creativiteit.

## Hoofdstuk II: ‘De Kunstkamer’ en de Antwerpse kunstscene van de jaren zestig: een wereld van dubbeltalenten?

De eerlijkheid gebiedt me te zeggen dat deze masterproef er heel anders had kunnen uitzien. De eigenlijke aanleiding was een doos vol prachtige dichtbundels en kunsttijdschriften die ik op de zolder aantrof. Tijdschriften als ‘De Tafelronde’, ‘Lepel’, ‘Gard Sivik’, ‘Stuip’, ‘Baal’ en auteurs als Adriaan Peel, Tony Rombouts, Adriaan de Roover, Paul de Vree, ongeveer de hele Antwerpse literatuurgeschiedenis van de jaren vijftig en zestig was vertegenwoordigd. Vooral de kruisbestuiving tussen beeld en poëzie wekte mijn interesse. In zekere zin had de contestatie in de literatuur zich tegen de taal zelf gekeerd. Syntaxis vormde niet langer het leidend principe en de logica werd volledig opengebroken. Veel avant-gardistische dichters deinsden er dan ook niet voor terug om hun gedichten op een plastische wijze uit te werken.<sup>34</sup> Toen echter bleek dat zowel over deze kunsttijdschriften als over de experimentele poëzie van de jaren vijftig en zestig al veel geschreven werd – onder andere door prof. dr. em. Hugo Brems – ging mijn nieuwsgierigheid uit naar een andere vraag: hoe waren die tijdschriften en dichtbundels in ‘De Kunstkamer’ terechtgekomen? De korte tekstjes op de eerste bladzijden, gericht ‘aan Miel & Rosa’, deden het vermoeden rijzen dat het literaire gebeuren in Antwerpen een belangrijke rol vervuld had voor en in de ‘De Kunstkamer’. Om die rol te achterhalen wordt in dit hoofdstuk eerst stilgestaan bij de raakpunten tussen poëzie en plastische kunst in de Antwerpse context van de jaren zestig en bij de zogenaamde ‘dubbeltalenten’. Vervolgens wordt er gekeken wat die kruisbestuiving tussen beeld en poëzie voor ‘De Kunstkamer’ betekende.

### 2.1 De Antwerpse ‘dubbeltalenten’

In ‘Raaklijnen tussen Nederlandse poëzie en beeldende kunst sinds 1945’ (2011) onderzoekt Hugo Brems de verschillende naoorlogse momenten waarop het artistieke en het poëtische systeem interfereerden. De Antwerpse ‘dubbeltalenten’ uit de jaren zestig duiken, bij wijze van voorbeeld, reeds in de inleiding op. Dat er rond die periode iets aan de hand was tussen de poëzie en de beeldende kunsten is overduidelijk, maar om het volledig te kaderen moeten we nog een stapje verder terug naar de experimentele vijftigers en hun relatie tot de Cobrakunst. Dichters als Remco Campert, Lucebert, Paul Rodenko in Nederland en Hugo Claus, Louis Paul Boon, Jan Walravens in Vlaanderen, allen deelden ze een grote affiniteit met het werk van beeldende kunstenaars uit de Cobrabeweging. De nadruk van Karel Appel en consoorten op het spontane en het primitieve bleek ook voor de dichtkunst een bron van inspiratie. Het naoorlogse existentialisme had een mix van rebellie tegen een absurde wereld en een naïef

---

<sup>34</sup> Tony Rombouts, “Literatuur: contestatie & manifestatie”, in *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts (Antwerpen: Hadewijch, 1988), 173.

geloof in een nieuw begin voortgebracht en de traditionele vooroorlogse poëzie moest wijken voor het experiment.<sup>35</sup> Het vrijzinnige avant-gardetijdschrift 'Tijd en Mens' (1949-1955) onder redactie van Jan Walravens en Remy van de Kerckhove was in dat opzicht toonaangevend. Iets later volgde 'De (Kunst)meridiaan' (1951-1960) van Maurice Wyckaert en het gestencilde 'Taptoe' (1953-1955). Eindelijk begon het ook in Antwerpen te rommelen. In 1953 verscheen het eerste nummer van het tijdschrift 'Het Cahier' met o.a. Hugues Pernath als redacteur. Twee jaar later werd 'Gard Sivik' opgericht, vernoemd naar het gelijknamige jazzcafé aan de Stadswaag. Een volledig overzicht van de Antwerpse (kunst)literatuur uit die periode valt buiten het bestek van deze masterproef en daarvoor verwijs ik dan ook graag naar de publicaties van Hugo Brems.<sup>36</sup> Wel is het zo dat het geloof in het eigen kunnen vanaf het einde van de jaren vijftig een hoge vlucht nam in Antwerpen en dat er tussen 1958 en 1965 maar liefst acht tijdschriften het levenslicht zagen: 'Frontaal' (1957-1959), 'De Tafelronde' (1953-1981), 'Nul' (1961-1965), 'Het (C)Kahier' (1953-1970), 'Labris' (1962-1973), 'Ruimten' (1961-1973), 'Baal & Stuip' (1959-1965) en 'Lepel' (1963-1966). Van een gelijklopende groeps-poëtica was geen sprake. Toch hadden deze gestencilde Antwerpse avant-garde tijdschriften één ding gemeen: een enorme belangstelling voor de plastische kunst.<sup>37</sup>

Deze overvloed aan kunsttijdschriften was echter niet het enige wat de zestigers van hun voorgangers erfd. Met kroegen als 'Gard Sivik' en 't Paggaderke' was in de jaren vijftig het startschot gegeven van een intens alternatief caféleven. Auteurs zaten niet langer alleen achter hun schrijftafel, maar trokken de wijde wereld in om hun publiek te confronteren met readings en performances.<sup>38</sup> Integratie van het creatieve product in de alledaagse samenleving werd het nieuwe leidmotief van wat de nieuw-realistische poëzie werd genoemd. In de jaren zestig verschenen cafés als 'De Mok', 'De Muze', 'De Engel', 'Paddock' etc. Hier werden niet alleen de dorstigen gelaafd, maar ook jazzoptredens, discussies, tentoonstellingen, poëzieavonden, auteurslezingen en boekvoorstellingen georganiseerd.<sup>39</sup> Een direct gevolg van die levendige cafécultuur was een vruchtbare symbiose tussen de verschillende artistieke disciplines. Meer dan eens leidden de geanimeerde discussies tot creatieve samenwerkingen tussen dichters, beeldende kunstenaars en muzikanten. Zo werden in 1960 in het Hessenhuis een aantal gedichten plastisch uitgewerkt en tentoongesteld door de schilder Jef Verheyen. In 1961 gebeurde hetzelfde in 't Pagadderke', terwijl Adriaan de Roover, Ben Klein, Paul de Vree en Adriaan Peel 'knallezingen en kortdrachten' hielden op de binnenplaats. In 1965 bezetten kunstenaars Wout Vercammen en Hugo Heyrman samen

---

<sup>35</sup> Hooghe en Jooris, *Golden sixties: België in de jaren zestig 1958-1973*, 180.

<sup>36</sup> Hugo Brems & Dirk De Geest, *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965: Barbaar in mijn mond* (Leuven: Acco, 1989); Hugo Brems & Dirk De Geest, *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955: Wij bloeien maar bloeien vergeefs* (Leuven: Acco, 1988).

<sup>37</sup> Bobb Bern, "De schatten van de schildwacht", in *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaers (Antwerpen: Hadewijch, 1988), 145-155.

<sup>38</sup> Rombouts, "Literatuur: contestatie & manifestatie", 173.

<sup>39</sup> Bern, "De schatten van de schildwacht", 156.

met een aantal dichters het stadscentrum. Rudy Witse, Adriaan Peel, Tony Rombouts, Jan Diels en Lucienne Stassaert kalkten hun gedichten op muren, vitrines, pleinen en straten. Vercammen en Heyrman fotografeerden het hele gebeuren dat – met een knipoog naar Paul Van Ostaijen – gedoopt werd als ‘Bezette stad II’<sup>40</sup>. Na afloop maakten de kunstenaars er een indrukwekkende diareeks van.<sup>41</sup> Helaas is deze reeks tot op de dag van vandaag nog nergens opgedoken.<sup>42</sup> Niettemin waren de Antwerpse ‘dubbeltalenten’ geboren, zoveel is duidelijk.

Zogenaamde ‘dubbeltalenten’, want enige nuance bij deze titel die zich in de loop der jaren als een soort mythische waas rond de Antwerpse kunstenaars van de jaren zestig is gaan hullen, is hier op zijn plaats. Uiteraard waren er auteurs als Patrick Conrad, Adriaan de Roover en Paul de Vree die hun eigen dichtbundels illustreerden of zich aan visuele poëzie waagden, terwijl het kunstenaarsduo Vercammen - Heyrman in hun *happenings* woord en beeld lieten interfereren. De notie ‘dubbeltalent’ wekt echter de indruk dat alle grote auteurs uit die periode tegelijk belangrijke beeldende kunstenaars waren en andersom. Een verkeerde indruk allicht, maar wel één die nog versterkt wordt door het feit dat een aantal voorgangers, denk aan Paul Snoek, Lucebert, Louis Paul Boon en Hugues Pernath, zich ook uitdrukkelijk op die manier manifesteerden. Het mag in dat opzicht niet verwonderen dat de notie ‘dubbeltalent’ in relatie tot de zestigers uiteindelijk tot een soort mythe gebombardeerd werd.

Veel meer echter dan naar de kunstenaar als een soort genie of homo universalis die in alle kunsttakken thuis was, verwijst de notie van Antwerpse ‘dubbeltalenten’ naar een sfeer of periode waarin kunstenaars uit verschillende artistieke disciplines elkaar inspireerden en beïnvloedden of waarin experimentele samenwerkingen uitmondten in een vruchtbare kruisbestuiving tussen woord en beeld. De Antwerpse kunstwereld van de jaren zestig was een bruisende scene waarin traditionele artistieke grenzen doorbroken en verlegd werden – en van die scene maakte ‘De Kunstkamer’ deel uit.

## 2.2 ‘De Kunstkamer’ in woord en beeld

Wat de doos met dichtbundels en kunsttijdschriften reeds deed vermoeden, werd in de loop van het onderzoek hoe langer hoe duidelijker: behalve beeldende kunst, lag ook poëzie mee aan de basis van ‘De Kunstkamer’. Wat voor de literatuur de kleine, strijdlustige avant-gardetijdschriften waren, was voor de plastische kunst ongetwijfeld de kunstgalerie. Dat laatste komt in het volgende hoofdstuk uitgebreid aan bod, maar door de kruisbestuiving tussen de verschillende disciplines viel ook poëzie niet weg te denken uit ‘De Kunstkamer’. Kunstenaarscafé of kunstgalerie, elke nieuwe dichtbundel en iedere nieuwe publicatie werd met grote luister gepresenteerd. Galeriehouders zagen dichters en auteurs maar al te graag

---

<sup>40</sup> Paul van Ostaijen schreef in de zomer van 1920 de dichtbundel ‘Bezette Stad’.

<sup>41</sup> Rombouts, “Literatuur: contestatie & manifestatie”, 173-175.

<sup>42</sup> Stefan Wouters, "In Search Of Belgium's First Happening - Belgium Is Happening", *Belgiumishappening.Net* (2011), laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/publications/stefan-wouters-in-search-of-belgium-s-first-happening-2011>.

komen, want ze brachten telkens weer heel wat volk op de been. Dat was voor Emiel Binon niet anders. Omdat het kortstondige en dikwijls eenmalige gebeurtenissen betrof, zijn er in vergelijking met de 'echte', beeldende tentoonstellingen in 'De Kunstkamer' weinig affiches en uitnodigingen bewaard gebleven, maar op basis van foto's en interviews bleek het toch mogelijk om een aantal feiten op een rijtje te zetten.

In november 1964 waagden Patrick Conrad, Freddy de Vree<sup>43</sup>, Frans Neels en Eddy van Vliet zich in 'De Kunstkamer', toen nog gelegen aan de Lange Nieuwstraat, aan een plastische uitbeelding van hun eigen gedichten.<sup>44</sup> Het jaar nadien introduceerde Patrick Conrad in 'De Kunstkamer' aan de Wolstraat zijn nieuwe dichtbundel *'Rose mon Chameau'*.<sup>45</sup> Ook Henri-Floris Jaspers, directeur van uitgeverij 'MONAS' en literair-directeur van uitgeverij 'De Galge' stelde zijn publicaties doorgaans in 'De Kunstkamer' voor.<sup>46</sup>



**Afb. 1.** Van links naar rechts: Werner Spillemaeckers, Paul de Vree en echtgenote, Tony Rombouts, Henri-Floris Jaspers, Bobb Bern, Patrick Conrad en echtgenote na de voorstelling van *'Rose mon Chameau'* in 'De Kunstkamer'(1965).

In een interview uit 2012 op het online forum voor performancekunst, happening en avant-garde theater, *'Belgium is happening'*, vertelde Rudy Witse, het alter ego van radioproducer Willem Houbrechts, hoe hij tijdens een groepstentoonstelling in 'De Kunstkamer' in 1965

<sup>43</sup> Freddy de Vree was Belgisch dichter, essayist en het jongere neefje van de bekende dichter Paul de Vree.

<sup>44</sup> Rombouts, "Literatuur: contestatie & manifestatie", 173.

Van dit evenement is uitzonderlijk wel een handgeschreven affiche bewaard gebleven (zie bijlage p.61)

<sup>45</sup> Bern, "De schatten van de schildwacht", 150.

<sup>46</sup> Rombouts, "Literatuur: contestatie & manifestatie", 177.

samen met Rudy Meekers en Eddy Ausloos zijn uitgetypte gedichtjes aan de muur hing.<sup>47</sup> Via een kort contact werd dit verhaal door de kunstenaar zelf bevestigd. Helaas deelde hij ook meteen mee dat hij door zijn toen nog erg jonge leeftijd enkel de slotjaren van 'De Kunstkamer' meegemaakt had.

Het laatste en wellicht meest sprekende voorbeeld betreft de toen nog beginnende kunstenaar Jacques Charlier, die reeds in 1962-1963 in 'De Kunstkamer' tentoonstelde. Daar zijn allereerste expositie in 'De Kunstkamer' plaatsvond, ligt deze plek hem (nog steeds) nauw aan het hart en was hij bijzonder enthousiast om hierover in gesprek te gaan. De vraag hoe hij, als Luikse kunstenaar, met Emiel Binon in contact was gekomen, intrigeerde me al langer. Met lichte verbazing stelde ik vast dat het antwoord opnieuw in de richting van de poëzie te vinden was.

*JC : "C'est un poète Liégeois qui s'appelait André Marcel d'Ans. Je crois qu'il est mort maintenant. Est-ce qu'il est encore en vie ? Je n'en sais rien. Il est vite parti, je crois au Chili ou au Pérou dans une université. Et il avait des contacts avec lui [Emiel]. Emiel était tout-à-fait enthousiaste de faire une expo avec moi. Je suis d'abord allé lui rendre visite, voir la galerie. J'ai trouvé ça formidable ! André Marcel d'Ans, il avait une voiture, moi je n'avais pas de bagnole à l'époque. On a bourré la bagnole et on a fait la première expo comme ça."*

*HD: "J'ai l'impression qu'il a connu beaucoup de poètes, mon arrière grand-père?"*

*JC: "Mais, je crois que c'est cette raison-là, tu sais, André Marcel d'Ans était rédacteur d'une revue. Donc, à mon avis, c'est à cause de ça." <sup>48</sup>*

Dat de Antwerpse kunstscene en 'De Kunstkamer' in het bijzonder een vruchtbare bodem vormden voor de kruisbestuiving tussen beeld en poëzie, is onderhand wel duidelijk. In het laatste citaat haalt Jacques Charlier echter een aspect aan dat voorlopig nog onderbelicht bleef. In dit hoofdstuk werd onder literatuur vooral poëzie verstaan, toch is er nog een andere vorm van literatuur die voor 'De Kunstkamer' – evenals voor andere galerieën uit die periode – ontzettend belangrijk was: de kunstkritiek. Omdat deze discipline niet rechtstreeks deel uitmaakt van de kruisbestuiving die hier besproken werd, maar er eerder vanbuiten af over reflecteert, komt de kunstkritiek aan bod in hoofdstuk vier, waar de rol en betekenis van 'De Kunstkamer' in de Antwerpse kunstwereld de focus vormen.

---

<sup>47</sup> Stefan Wouters, interview met Rudy Witse, *Belgiumishappening.Net* (2012), laatste toegang 30 mei, 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/rudy-witse-s-wouters-2012>.

<sup>48</sup> Jacques Charlier, in een interview met de auteur, Luik, 27 april 2016.



## Hoofdstuk III: ‘De Kunstkamer’ en haar tentoonstellingspolitiek

De tentoonstellingspolitiek van ‘De Kunstkamer’ onderging door de jaren heen een aantal verschuivingen. De eerder traditionele tentoonstellingen in ‘Het Kunstenaarshuis’ (1960) aan de Italiëlei maakten in ‘De Kunstkamer’ hoe langer hoe meer plaats voor de experimenten van avant-garde kunstenaars. Naast exposities gewijd aan individuele kunstenaars, ontstond er ook meer ruimte voor groepstentoonstellingen.<sup>49</sup> Uiteraard verliep die overgang niet eenduidig. De vraag is bovendien of het om een bewuste keuze ging. Waarschijnlijker is dat Emiel Binon probeerde aan te sluiten bij een kunstwereld die op enkele jaren tijd geëvolueerd was naar een overwegend alternatieve scene.

Om de evolutie in het tentoonstellingsbeleid van deze kunstgalerie te schetsen, wordt in dit hoofdstuk een onderscheid gemaakt tussen de eerste tentoonstellingen in ‘Het Kunstenaarshuis’ (1960), de zoektocht naar een vernieuwende tentoonstellingspolitiek in ‘De Kunstkamer’ aan de Lange Nieuwstraat (1961-1964) en de *happening*-exposities in ‘De Kunstkamer’ aan de Wolstraat (1965-1966). Zoals in de inleiding vermeld, is er nergens een exhaustieve lijst voorhanden van alle kunstenaars die ooit in ‘De Kunstkamer’ exposeerden. Dit hoofdstuk is hoofdzakelijk samengesteld op basis van affiches, krantenartikels, brieven, uitnodigingen voor vernissages en informatie uit de interviews. In dat opzicht gaat het om een onvolkomen beeld. Toch kunnen de vijfenveertig tentoonstellingen die op die manier gereconstrueerd werden – en waarvan er een aantal hieronder besproken zullen worden – een indicatie vormen van de koers die Emiel Binon met zijn galerie wilde of trachtte te varen.<sup>50</sup>

### 3.1 Een traditionele start: ‘Het Kunstenaarshuis’ (1960)

In feite was het in maart 1960 geopende ‘Kunstenaarshuis’ aan de Italiëlei geen eigendom van Emiel. Zoals een artikel uit de *Gazet van Antwerpen* van 24 maart 1960 berichtte, stond deze galerie onder leiding van het kunstenaarsfonds Artifex, dat in de nasleep van de Tweede Wereldoorlog was opgericht.<sup>51</sup> Miel en Rosa stelden de bovenverdieping van hun woning geheel belangeloos ter beschikking, maar waren strikt genomen geen eigenaars. Hun inspraak in het tentoonstellingsbeleid was op dat moment dan ook uiterst beperkt. Later in datzelfde jaar verhuisde het echtpaar naar de Lange Nieuwstraat. Daar opende Emiel in 1961 een eerste versie van ‘De Kunstkamer’. Na 1960 werd ‘Het Kunstenaarshuis’ voortgezet in ‘t

---

<sup>49</sup> Met de term ‘groepstentoonstelling’ wordt iedere tentoonstelling bedoeld waarin meer dan één kunstenaar vertegenwoordigd is.

<sup>50</sup> Zie bijlage p. 54-56 voor een chronologische lijst van de tentoonstellingen.

<sup>51</sup> Artifex was een kunstenaarsfonds gevestigd aan de Falconrui en tevens uitgever van het gelijknamige kunsttijdschrift. Dhr. Kokken stond aan het hoofd van de vereniging die zich – het zal vast niet verbazen – zowel op kunstenaars als letterkundigen richtte. Vlaamse kunstenaars en letterkundigen na de moeilijke oorlogstijd een nieuwe impuls geven, was één van de belangrijkste motieven. Hoe Emiel precies met het fonds in contact kwam is niet duidelijk. Zie ook: “Opening van het Kunstenaarshuis te Antwerpen”, *Gazet van Antwerpen*, 24 maart 1960. (Zie bijlage p.47).

Paggadderke' op de Stadswaag, waar Serge Largot even later zijn project voor een alternatieve kunstvereniging 'Onderaards' introduceerde.<sup>52</sup>

Veel is er over de tentoonstellingen in 'Het Kunstenaarshuis' aan de Italiëlei niet bewaard gebleven. Het hierboven aangehaalde krantenartikel kondigt voor de periode maart-april 1960 een expositie van kunstschilder Maurits Somers en beeldhouwster Mariette Coppens aan. Ook de echtgenoot van Mariette Coppens, beeldhouwer Leopold Van Esbroeck zou in datzelfde jaar zijn beelden in de tuin van de galerie tentoongesteld hebben. Van 3 tot 15 december 1960 liep er dan weer een tentoonstelling met werken van de op dat moment reeds overleden kunstschilder Emile Wauters.

Het gaat hier opvallend genoeg om klassiek geschoolde kunstenaars die op dat moment reeds enige bekendheid verworven hadden. Als kunstenaarsfonds en uitgever van het gelijknamige kunsttijdschrift kon Artifex zich wellicht geen ondoordacht en bijzonder gedurfd tentoonstellingsbeleid veroorloven. In opzet mocht 'Het Kunstenaarshuis' dan wel vernieuwend zijn, in haar uitvoering bleef de beginnende galerie aan de Italiëlei vrij traditioneel. De eerste tentoonstellingen stonden duidelijk nog ver van het avant-gardistische kunstconcept dat enkele jaren later de Antwerpse scene zou gaan domineren.

### **3.2 'De Kunstkamer' in de Lange Nieuwstraat (1961-1965): op zoek naar een vernieuwende politiek**

Initieel had Emiel Binon geen uitgestippeld tentoonstellingsbeleid voor ogen. De oprichting van 'De Kunstkamer' was vooral een daad van liefde voor de beeldende kunst; de focus op beginnende en vrijwel onbekende kunstenaars een manier om de identiteit en autoriteit die hij bij zijn veroordeling verloren was, terug te vinden. Het galeriewezen was Miel grotendeels onbekend en contacten met kunstverzamelaars had hij niet. Wat hij als autodidacte kunstschilder wel had, waren contacten met andere kunstenaars, onder wie de Brusselse kunstschilder Lucien Van den Driessche.

In 1961 kwam die kunstschilder, eveneens autodidact en door kunstcritici vaak omschreven als een belangrijk vertegenwoordiger van het Vlaams expressionisme, met een beperkte selectie van zijn werken naar 'De Kunstkamer'. Uit de briefwisseling met Emiel blijkt dat het niet louter om een professioneel contact ging, maar om een hechte vriendschap. Dat Lucien Van den Driessche Emiel bijstond in het maken van bepaalde keuzes inzake tentoonstellingen, wordt duidelijk in een brief van 10 mei 1963:

*"Beste vriend Emiel, Gisteren kreeg ik een brief van mr. Ripaud. Hij was zeer opgetogen dat ge hem geantwoord had betreffende een eventuele expositie. Volgens zijn beoordeling van schilderijen is het een man met veel gevoel en kennis. Zijn werk zal wel niet van de avant-garde*

---

<sup>52</sup> Jean Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", 193.

*zijn; volgens foto's moet het een soort naïef expressionisme zijn, wellicht met een zekere verfijning van kleur [...]*<sup>53</sup>

Uit brieven van Clément Ripaud, gericht aan Emiel, valt op te maken dat de kunstenaar in datzelfde jaar ook daadwerkelijk in 'De Kunstkamer' exposeerde.

In december 1962 dook het duo Fred Bervoets en Ferre Grignard in 'De Kunstkamer' op.<sup>54</sup> Ferre Grignard, die toen nog aarzelde tussen een muzikale loopbaan of één in de schilderkunst, stelde er samen met zijn boezemvriend een aantal schilderijen tentoon. Het zou uiteindelijk een muzikale carrière worden: de zingende barman van de 'Gard Sivik' werd huismuzikant in 'De Muze' en maakte internationale bekendheid met liedjes als 'Ring Ring, I've got to sing'. Toch nam hij de laatste maanden van zijn korte en onbesuisde leven – Ferre Grignard overleed in 1982 op 43-jarige leeftijd – de draad van het schilderen weer op.<sup>55</sup> Zijn spitsbroeder Fred Bervoets heeft nog duidelijke herinneringen aan 'De Kunstkamer' van 'Miel en Rosa'. Na een verbaasde "Hoe... had Miel kinderen?", omschreef hij de galeriehouder "die op de petrol werkte," als "een beetje 'n dromer, maar bezeten door de kunst." Hun werken brachten ze met "de stootkar" naar de Lange Nieuwstraat en "het nokt" [naakt] moesten ze verwijderen omwille van de "nonnekesschool" aan de overkant.<sup>56</sup>

In maart 1963 blies een nog vrijwel onbekende Jacques Charlier een nieuwe wind door de galerie. Het jaar voordien had de jonge Luikse kunstenaar al een aantal tekeningen in 'De Kunstkamer' tentoongesteld. Deze keer koos hij voor een mengeling van veelal abstracte werken en collages. Charlier was op dat moment nog niet bekend met de Amerikaanse *popart*, noch met het Franse *nouveau réalisme*. Hij kende enkel de *anti-peinture* van de Zero-beweging. Toch sprak hij tijdens de vernissage over een nieuwe figuratie en toonde hij vrienden en journalisten zijn kleine, poëtische fotoassemblages.<sup>57</sup> Uit een gesprek met de kunstenaar bleek dat de expo niet alleen voor 'De Kunstkamer', maar ook voor Charlier zelf een belangrijke mijlpaal vormde:

JC : "C'était vraiment la préhistoire, 'la Kunstkamer'. Pour moi, c'était le point de départ d'une grande aventure grâce aux contacts que j'ai eus avec les artistes flamands. Je me sentais beaucoup plus à l'aise, même si je ne savais pas parler leur langue. On communique autrement parce que la plupart parlaient un français parfait. Ils ne m'ont jamais reproché de ne pas connaître le flamand. J'ai toujours été accepté par eux. Curieusement, je dirais bien que j' étais le seul artiste wallon un peu connu en Flandre."<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Uit de briefwisseling tussen Emiel Binon en Lucien Van den Driessche, 5 mei 1963.

<sup>54</sup> Zie bijlage p. 62 voor de uitnodiging voor de vernissage.

<sup>55</sup> Willem Houbrechts, *Muziek met en zonder boodschap*, in *Antwerpen: de jaren zestig*, uitg. door Mandy Nauwelaerts (Antwerpen: Hadewijch, 1988), 83.

<sup>56</sup> Fred Bervoets, in een interview met de auteur, Antwerpen, 30 juni 2016.

<sup>57</sup> Nicole Forsbach, *Jacques Charlier* (Luik, uitgegeven in eigen beheer, 1964), 1.

<sup>58</sup> Jacques Charlier, in een interview met de auteur, Luik, 27 april 2016.

Dat hij voor laatstgenoemde tentoonstelling zelf zijn affiches moest maken, leek de kunstenaar weinig te deren. De anekdote, die in onderstaand citaat geïllustreerd wordt, helpt echter wel begrijpen waarom er over de exposities in de eerste jaren van 'De Kunstkamer' zo weinig bewaard is gebleven. Uitnodigingen en affiches werden op dat moment bijna allemaal met de hand gemaakt en waren daardoor uiterst beperkt in oplage:

JC: *"Je me souviens que pour la deuxième expo j'ai fait, je crois, deux-cents affiches différentes à la main ! C'est incroyable ? Et lui, il s'organisait, il les dispersait. C'était une manière de communiquer à l'époque. J'ai retrouvé un truc que j'avais fait pour la deuxième expo dans 'la Kunstkamer'. Je les avais fait imprimer dans le bureau où je travaillais."*<sup>59</sup>



**Afb. 2.** Voor de tentoonstelling van Jacques Charlier in 'De Kunstkamer' (2-15 maart, 1963) maakte de kunstenaar ongeveer 200 verschillende affiches met de hand.

Even na Jacques Charlier stelde de Amsterdamse kunstenaar Theo Kley in 'De Kunstkamer' tentoon.<sup>60</sup> Volgens een artikel in het kunsttijdschrift 'Het Toneel' stonden de werken die hij op dat moment in Antwerpen toonde nog sterk onder invloed van de Cobrabeweging. Later zou Kley zich uit die greep losmaken en geïnspireerd door zijn rondreizen in Rhodesië en Kenia een geheel eigen stijl ontwikkelen.<sup>61</sup>

Het voorjaar van 1963 werd een drukke tijd voor de kleine galerie. Een brief afkomstig uit het Franstalige landsdeel, gericht aan Emiel, kondigde voor dezelfde periode een groepstentoonstelling aan. Zo exposeerden er vier Luikse kunstenaars, Jean Louis Goffart (schilder), Philippe Graitson (schilder), Guy-Henri Dacos (graveur) en Georges Polus (schilder), van 30 maart tot 12 april. Klaarblijkelijk had Jacques Charlier het pad naar Antwerpen geëffend.

Ook kunstenaar en jazzmuzikant Camiel van Breedam herinnert zich een expositie in 'De Kunstkamer' aan de Lange Nieuwstraat.<sup>62</sup> Uitnodigingen, affiches of andere sporen zijn

<sup>59</sup> Jacques Charlier, in een interview met de auteur, Luik, 27 april, 2016.

<sup>60</sup> Zie bijlage p. 63 voor de uitnodiging voor de vernissage.

<sup>61</sup> Remi De Cnodder, "Kunstschilder Theo Kley en Beeldhouwster Josephine Van Den Berg", *Het Toneel* 19 (1964).

<sup>62</sup> Camiel van Breedam, email aan de auteur, 2 juni 2016.

helaas niet terug te vinden, maar een aantal in de familie bewaarde tekeningen staft het geheugen van deze kunstenaar. Andere namen die met zekerheid in de Lange Nieuwstraat tentoonstelden, waren de kunstschilders Jan Hoogsteyns, Jan van der Straeten, Gaby Peeters en keramiste Godelieve De Pelsmaecker. Toch is het nauwelijks te geloven dat alle genoemde kunstenaars het volledige beeld bieden van wat er zich tussen 1961 en 1964 in 'De Kunstkamer' afspeelde. Vooral voor het jaar 1964 ontbreekt informatie. Nochtans, zo blijkt uit de briefwisseling met Lucien Van den Driessche, was de galerie op dat moment wel volledig operationeel.

Nu Emiel zelf de touwtjes in handen had, was er in 'De Kunstkamer' meer ruimte voor vernieuwende en alternatieve kunstvormen, maar spreken over een klaar en helder tentoonstellingsbeleid zou voorbarig zijn. Dat kunstenaars als Lucien Van den Driessche, Fred Bervoets, Jacques Charlier en Theo Kley er afwisselend konden exposeren laat zien dat de galerie nog op zoek was naar een duidelijke politiek. In het kielzog van bevriende kunstenaars en dichters, zette Emiel Binon voorzichtig koers in de richting van een moderne galerie, maar het zou nog even duren voor hij in zijn tentoonstellingsbeleid voluit de kaart van de avant-garde zou trekken. Daarvoor was het op dat moment in Antwerpen nog iets te vroeg.

*JC: "Il y avait Lucien Van den Driessche et quelques autres artistes. Tu sais, ton arrière grand-père ce n'était pas l'avant-garde, mais c'est quand-même ce qu'il se faisait de mieux à l'époque à Anvers."<sup>63</sup>*

Pas vanaf de tweede helft van de jaren zestig zou het concept 'kunstgalerie' de drijvende kracht vormen van de 'avant-garde-als-instituut',<sup>64</sup> maar dankzij Emiels open geest vond de voorbode van deze avant-garde ook al een plaatsje in 'De Kunstkamer' aan de Lange Nieuwstraat.

### **3.3 'De Kunstkamer' in de Wolstraat (1965-1966): ruimte voor avant-garde en experiment**

Door de verhuis van de Lange Nieuwstraat naar de Wolstraat in 1965 had Miel plots een galerie in de meest levendige en bruisende buurt van de stad. Alternatieve kunstenaarscafés als 'De Mok' en 'De Kat' lagen op nog geen steenworp afstand. Uitspraken als 'het zware-sixties leven rond de Antwerpse Wolstraat' doen bij de meeste kunstenaars uit die tijd wel een belletje rinkelen. De avant-gardistische kunstscene, die op dat moment vooral beheerst werd door *popart* en *nouveau réalisme*, begon vanaf het midden van de jaren zestig ook in Antwerpen door te sijpelen en kunstenaars als Wout Vercammen, Hugo Heyrman en

---

<sup>63</sup> Jacques Charlier, in een interview met de auteur, Luik, 27 april 2016.

<sup>64</sup> Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", 193.

Panamarenko wisten zich meer en meer in te schrijven in het programma van de kunstgalerieën.<sup>65</sup> Emiel kon met zijn galerie natuurlijk niet achterblijven en probeerde in zijn tentoonstellingsbeleid zoveel mogelijk aansluiting te vinden bij wat er in de buurt gebeurde.

Zo bood 'De Kunstkamer' in 1965-1966 onderdak aan een aantal namen die zouden uitgroeien tot ware exponenten van de Antwerpse en/of Belgische avant-garde. Zoals dat ook voor andere tentoonstellingen gold, kon Miel die kunstenaars niet garanderen dat er geïnteresseerde kopers zouden opduiken. Tentoonstellen in 'De Kunstkamer' was in de eerste plaats een manier om naambekendheid te verwerven, contacten te leggen en het potentieel publiek te vergroten.

Wat betreft de twee laatste jaren van 'De Kunstkamer', is de lijst met gekende tentoonstellingen behoorlijk lang. Affiches en uitnodigingen werden niet langer met de hand gemaakt, maar systematisch gedrukt waardoor ze wijder verspreid en beter bewaard bleven. Maandelijks werd er minstens één nieuwe expositie ingericht, met uitzondering van de zomermaanden die stevast als rustperiode golden.

Hieronder worden een aantal grotere tentoonstellingen uit de lijst gelicht. Het zijn deze tentoonstellingen die 'De Kunstkamer' aan de Wolstraat uiteindelijk het imago van een vroege avant-garde galerie zullen bezorgen. Toch is enige nuance niet ongepast. Hoewel de exposities ongetwijfeld hebben bijgedragen tot het prestige van de galerie, bleef Emiel – het prille begin van zijn galerie indachtig – ook kleinere tentoonstellingen organiseren en onbekende, minder baanbrekende kunstenaars aantrekken. Zo stelden de eerste maanden in de Wolstraat onder andere de kunstschilders Renaat Ivens, Renaat Saey, Geo Sempels en Gisèle Van Lange hun werken tentoon.<sup>66</sup> Evenmin pasten alle grotere exposities in het heersende avant-gardeplaatje. In april 1965 verwelkomde Miel bijvoorbeeld het Limburgse kunstenaarscollectief Helikon,<sup>67</sup> een bont gezelschap dat ondanks zijn heterogene stijl en open houding tegenover diverse artistieke ontwikkelingen, resoluut weigerde om mee te zingen in het koor van de Antwerpse bohemiens.<sup>68</sup>

Een eenvoudige affiche met in het midden een grote rode stip, kondigde op 9 oktober 1965 wellicht de meest spraakmakende expositie aan die ooit in 'De Kunstkamer' heeft plaatsgevonden.<sup>69</sup> Op initiatief van dichters Tony Rombouts en Rudy Witse had een hele reeks plastische kunstenaars en dichters zich verenigd in een soort *happening*-expositie.

---

<sup>65</sup> Gildemyn, "Een georganiseerde Beeldenstorm", 173-174.

<sup>66</sup> Zie bijlage p. 64-65 voor de affiches van deze tentoonstellingen. Het televisieprogramma 'Zoeklicht' zond op 7 april 1965 een reportage uit over de tentoonstelling van Geo Sempels in 'De Kunstkamer'. (Brussel, Vrt-archief, AIM00487259: *Zoeklicht: Tentoonstelling Geo Sempels in galerij 'De Kunstkamer te Antwerpen (07/04/1965)*).

<sup>67</sup> De kunstenaarsgroep Helikon werd in 1960 door zes Limburgse kunstenaars in het leven geroepen. Pierre Cox, Walter Vilain, Robert Van der Eycken, Amand Van Rompaey, Paule Nolens en Lucienne Porta wilden eigentijdse kunst naar een lokaal publiek brengen. Het collectief had niet alleen oog voor monumentale beeldende kunst, maar ook voor andere disciplines zoals grafiek, design enz. De naam Helikon, tevens de naam van hun gezamenlijke kunstgalerie aan de Havermarkt in Hasselt, werd afgeleid van HEdendaagse Limburgse Kunst. ([www.hasel.be](http://www.hasel.be)).

<sup>68</sup> Zie bijlage p. 66 voor de affiche van deze tentoonstelling

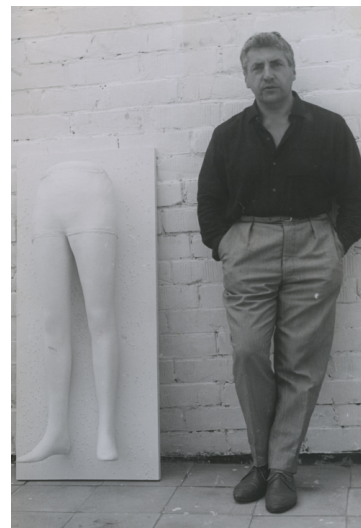
<sup>69</sup> Zie bijlage p. 66 voor de affiche van deze tentoonstelling

Deelnemende artiesten waren o.a. Panamarenko, Eddy Ausloos, Jos De Hert, Armand de Hesselle, Hugo Heyrman, Rudy Meekers, Ludo Mich, Paul Pandira, Nakajami, Adriaan Peel en Wout Vercammen. Hoe Eddy Ausloos, Rudy Meekers en Rudy Witse voor deze gelegenheid hun uitgetypte gedichtjes inkaderden en aan de muur nagelden, werd in het vorige hoofdstuk al aangehaald. Armand de Hesselle experimenteerde met film en Wout Vercammen maakte in die periode vooral schilderijen waar hij nadien met een kam doorging. Adriaan Peel opende het evenement met een voordracht uit één van zijn dichtbundels, maar het was vooral de performance van de toen nog piepjonge Panamarenko die de aandacht trok. De kunstenaar noemde zichzelf 'multimiljonair' en niette briefjes van honderd frank aan de muur. Dat laatste was volgens deelnemend kunstenaar en filmmaker Ludo Mich voor galeriehoudster Rosa Binon – Miel werkte 's nachts bij Esso om de galerie draaiende te houden – een brug te ver.<sup>70</sup>

Uit foto's blijkt dat ook gekende avant-garde kunstenaars als Markt Verstockt, Paul Van Hoeydonck en de Duits-Belgische Albert Szukalski rond 1965 geregeld in de 'De Kunstkamer' opdoken. Of zij er ook daadwerkelijk exposeerden, is niet met zekerheid te zeggen.



**Afb. 3.** Van links naar rechts: Henri Floris-Jespers, Mark Verstockt en Gisela Roegiest in 'De Kunstkamer' (1965).



**Afb. 4.** Paul Van Hoeydonck in 'De Kunstkamer' (1965).

<sup>70</sup> Stefan Wouters, interview met Rudy Witse, *Belgiumishappening. Net* (2012), laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/rudy-witse-s-wouters-2012>; Stefan Wouters, interview met Ludo Mich, *Belgiumishappening.Net* (2012), laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/rudy-witse-s-wouters-2012>.



Afb. 5. Albert Szukalsky en Dorry Sack in 'De Kunstkamer' (1965).

Dat 'De Kunstkamer' ook internationale kunstenaars aantrok, blijkt uit Miels briefwisseling. In hetzelfde jaar – 1965 scheen erg succesvol voor de kleine galerie – ontving hij de toen nog beginnende, maar intussen gerenommeerde Zweedse designkunstenaar Lars Bolander.<sup>71</sup> Hetzelfde geldt voor de Duitse schilder en decorontwerper Elmar Albrecht. Albrechts vernissage op 28 mei 1965, ingeleid door Henri-Floris Jaspers, verraad eens te meer Miels zeer brede interesse en verruimende blik op de toenmalige kunstwereld.<sup>72</sup>

Ook in het jaar 1966 bleef 'De Kunstkamer' een drukbezochte galerie. In het vroege voorjaar exposeerde de beginnende kunstschilder Leo Dutoy.<sup>73</sup> Hij verwierf bekendheid als dierschilder, maar de werken die hij in 'De Kunstkamer' tentoonstelde hadden vooral een boommotief als uitgangspunt.<sup>74</sup> De opening op 3 maart 1966 werd ingeleid door mijn opa, Lambert Van de Sijpe, die als productie leider bij de toenmalige BRT werkte.<sup>75</sup>

Van september tot oktober 1966 was het de beurt aan de Gentse kunstenaar Dees de Bruyne.<sup>76</sup> Zijn rebels gedrag en provocatieve *happenings* – de kunstenaar deinsde er niet voor terug om uit protest tegen de abstracte kunst in het midden van de straat een geit met

<sup>71</sup> Zie bijlage p. 67 voor de affiche van deze tentoonstelling.

<sup>72</sup> Zie bijlage p. 67 voor de uitnodiging van de vernissage.

<sup>73</sup> Zie bijlage p. 68 voor een affiche van deze tentoonstelling.

<sup>74</sup> Jozef Deleu et. al. "Op korte golf", *Vlaanderen* 85 (1966), 154, laatste toegang 28 mei 2016, [http://www.dbnl.org/tekst/\\_vla016196601\\_01/\\_vla016196601\\_01\\_0033.php](http://www.dbnl.org/tekst/_vla016196601_01/_vla016196601_01_0033.php)

<sup>75</sup> Marie-Christine Binon, Miels tweede dochter, huwde in 1963 met Lambert Van de Sijpe. Samen kregen ze vier kinderen. Het contact tussen Miel en zijn eerste vrouw Christiana De Vos zou nooit hersteld worden, maar zijn kinderen en kleinkinderen kwamen wel geregeld in Antwerpen op bezoek.

<sup>76</sup> Zie bijlage p. 68 voor de affiche van deze tentoonstelling



houtschool te bewerken – overschaduwden destijds de aandacht voor zijn werk.<sup>77</sup> Pas de laatste vijftien jaar kreeg de schilder, onder andere met een overzichtstentoonstelling in het Museum Dr. Guislain, de erkenning die hem toekomt. In ‘De Kunstkamer’ stelde hij zowel tekeningen als schilderijen tentoon, allemaal uitsluitend figuratief. Dees De Bruyne wilde immers geen werken maken “zonder mensen erop.”<sup>78</sup>

Volgens kunstenaar Ludo Mich zouden rond die periode ook de surrealistische kunstenaar Marcel Mariën en jong talent als Vic Gentils in ‘De Kunstkamer’ te zien geweest zijn.<sup>79</sup> De toenmalige overburen van Miel en Rosa, Leon Geyskens en Uta Spieckermann, voegden de schilder Octave Landuyt en modeontwerpster Ann Salens - “*zij maakte zelfs kleren voor Ann Christie.*” - aan het lijstje toe.<sup>80</sup>

Na een voorzichtige start in ‘het Kunstenaarshuis’ slaagde Emiel Binon erin om met een kleine galerie als ‘De Kunstkamer’ op enkele jaren tijd een belangrijke reputatie uit te bouwen binnen de Antwerpse kunstwereld. Dankzij progressieve kunstenaars als Jacques Charlier en Fred Bervoets mondde de zoektocht naar een passend tentoonstellingsbeleid uit in een moderne galerie. Rond 1965 was ‘De Kunstkamer’ zelfs een begrip geworden onder de jonge avant-gardisten. Miel was op dat moment in Antwerpen immers de enige die het geluid van jonge, vernieuwende kunst wist op te pikken, vertelt Fred Bervoets:

*FB: “De Kunstkamer’ van Miel was in feite wat ze in Parijs op dat moment ‘une galerie de combat’<sup>81</sup> noemden: een galerie die jonge kunstenaars de kans wil geven om hun werk te tonen, een soort vitrine voor het volk. Camiel van Breedam, Dees de Bruyne, Vic Gentils, dat waren allemaal vreemde tekens aan de wand. Je had in Antwerpen wel traditionele galerieën en veilingen zoals ‘Breckpot’ en ‘Campo’, maar daar konden beginnende kunstenaars niet terecht – en al zeker niet het soort vervreemdingskunst waar we hier over spreken.”<sup>82</sup>*

Toch bleef Emiel al die tijd een zekere openheid bewaren: ook de minder grensverleggende kunstenaars kregen hun plaats in de galerie. Doemdenkers zouden hem een diffuus tentoonstellingsbeleid kunnen verwijten, ware het niet dat precies daarin de sterkte van de galerie zat.

---

<sup>77</sup> Brussel, Vrt-archief, zonder signatuur: *Tienerklanken: Dees de Bruyne provoceert* (17 oktober, 1966).

<sup>78</sup> “Eerbetoon aan een vrije kunstenaar” *Cobra* (2015), laatste toegang 28 mei 2016, <http://cobra.canvas.be/cm/cobra/kunst/1.2266712>

<sup>79</sup> Stefan Wouters, interview met Ludo Mich, *Belgiumishappening.Net* (2012), laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/rudy-witse-s-wouters-2012>.

<sup>80</sup> Leon Geyskens en Uta Spieckermann, in een interview met de auteur, Antwerpen, 5 juni 2016.

<sup>81</sup> In het Nederlands spreekt men over een ‘pilotgalerie’, maar die term wordt vooral gebruikt om te verwijzen naar meer bekende initiatieven voor jonge en beginnende kunstenaars zoals ‘galerie MTL’ of de ‘Wide White Space Gallery’. Het Franse woord ‘galerie de combat’ draagt de nuance van een kleine, minder professionele pilotgalerie in zich.

<sup>82</sup> Fred Bervoets, in een interview met de auteur, Antwerpen, 30 juni 2016.

## Hoofdstuk IV: 'De Kunstkamer' versus de Antwerpse kunstwereld

Het is onderhand wel duidelijk dat 'De Kunstkamer' zich in Antwerpen niet in een artistiek vacuüm bevond. Evenmin stond Emiel er met zijn galerie alleen voor. De eerste jaren in Antwerpen waren moeilijk geweest, maar 'De Kunstkamer' gaf zijn leven een nieuwe richting. Na een behoedzame start had Miel zich gaandeweg met bevriende kunstenaars en trouwe supporters weten omringen en had de galerie haar plaats binnen de Antwerpse kunstscene veroverd. In een poging het blikveld te verbreden, wordt in dit hoofdstuk de interactie tussen 'De Kunstkamer' en de bredere Antwerpse kunstwereld centraal geplaatst. Behalve kunstenaars, galeriehouders en publiek bestond die wereld ook uit kunsthandelaars, verzamelaars, kunstcritici, uitgevers en musea.

De Antwerpse 'Kant' bruiste van de creativiteit. Aan contacten met kunstenaars, dichters, fotografen en andere galeriehouders in en rond de Wolstraat had Miel geen gebrek. Wat kunsthandelaars en -verzamelaars betreft, vormde 'De Kunstkamer' echter een buitenbeentje. Miels voornaamste ambitie was het creëren van een forum voor jonge, beginnende kunstenaars. Het feit dat de meeste kunstenaars die in 'De Kunstkamer' exposeerden nog moesten doorbreken, trok weinig kunsthandelaars aan. Bovendien specialiseerden de meeste verzamelaars zich in een bepaalde stroming. Het open tentoonstellingsbeleid dat Miel voerde, vormde in dat opzicht een struikelblok. Uiteraard doken er sporadisch een aantal namen op, meestal ter gelegenheid van een vernissage, maar ze ontpopten zich zelden of nooit tot trouwe klanten. Kunstcritici en de kunstpers waren in 'De Kunstkamer' daarentegen wel prominent aanwezig. Kind aan huis was "*politieman en penridder*" Remi De Cnodder.<sup>83</sup>

In dit hoofdstuk wordt eerst een algemeen beeld geschetst van Miels artistieke netwerk in en rond de Wolstraat: een wirwar van galerie- en atelierhouders, kroeguitbaters, beroepsfotografen en grafisch ontwerper Dree Jespers. Vervolgens gaat de aandacht uit naar de rol die kunstcriticus Remi De Cnodder en een aantal van zijn collega's binnen de Antwerpse kunstscene vervulden. Ten slotte wordt de kring uitgebreid naar andere loyale medestanders, eveneens uit literaire hoek, op wie Emiel steevast kon rekenen voor de inleiding van een nieuwe expositie. De museumwereld wordt in dit hoofdstuk even ter zijde gelaten. Dat kunstenaars het rond die periode niet langer eens waren met de gangbare opvattingen over het museum, werd in het eerste hoofdstuk reeds duidelijk. Hoe dit in 1968 uiteindelijk zou leiden tot een heuse museumcrisis, wordt in het laatste hoofdstuk verder uitgediept.

---

<sup>83</sup> Freek Dumarais, "Politieman en penridder: Remi De Cnodder" *Ons Volk* 39 (1965), 12-13.

## 4.1 De Antwerpse Wolstraat: dag en nacht geopend

Vanaf het midden van de jaren zestig vormde de Wolstraat het centrum van de alternatieve kunstscene. Miels 'Kunstkamer' maakte deel uit van een kluwen aan galerieën, ateliers en kroegen. Naast 'De Kunstkamer' lag op nummer 41 het atelier van de beruchte barman, saxofonist en klusjesman Mike Zinzen. "De politie viel daar geregeld eens binnen; dan verdwenen de hasjplanten weer enkele weken van de vensterbank," herinnerde overbuurman Leon Geyskens zich al lachend.<sup>84</sup> Op de eerste verdieping van het pand zou de Nederlander Olaf Stoop in de jaren zeventig de alternatieve stripwinkel 'Free Press' openen. Op nummer 24, schuin tegenover 'De Kunstkamer', baatte Mike Zinzen van 1962 tot 1965 het jazzcafé 'De Mok' uit. Na de sluiting in 1965 werd café 'De Kat', gelegen op nummer 22, het stamcafé van de alternatieve Wolstraatbewoners.<sup>85</sup> Modeontwerpster Ann Salens nam begin jaren zestig Luc Peeters' designwinkel 'De Cirkel' op nummer 25 over. Salens maakte furore met haar gehaakte, kleurrijke ontwerpen, die ze tentoonstelde in de opvallende ronde etalage. Haar toenmalige echtgenoot Ludo Mich vormde de modedefilés om tot *happenings*.<sup>86</sup> Dat Miel het goed kon vinden met de modeontwerpster, blijkt uit het feit dat hij haar creaties in 'De Kunstkamer' exposeerde. Op nummer 46 ten slotte, startte kunstschilder Willem Dolphyn in 1968 café 'De Kroeg'. Daar zou Miel na het verdwijnen van 'De Kunstkamer' nog geregeld opduiken.

Ook in de straten rond de Wolstraat gonsde het van de creativiteit. In de Lange Nieuwstraat was niet alleen de eerste versie van 'De Kunstkamer' gevestigd, maar ook 'Galerie Accent', een initiatief van de latere BRT-producer Hugo Hellemans. Op het Hendrik Conscienceplein opende Guy Schraenen in 1965 'Galerie Kontakt', een galerie die overwegend buitenlandse kunstenaars aantrok.<sup>87</sup> Paul Verhulst startte in 1966 op hetzelfde plein een fotozaak 'Camera Obscura'. Later zou hij zich vooral toeleggen op zeefdrukken.<sup>88</sup> Het echtpaar Trouillard maakte in de Schrijnwerkersstraat van 1960 tot 1967 naam met galerie 'Ad Libitum'. John Trouillard trok vooral kunstenaars aan uit de Zero-beweging en het *Nouveau Réalisme*. Door de verkoop van hun werken wist de galeriehouder een sterke greep te krijgen over figuren als Günter Uecker, Heinz Mack en Otto Piene. Jazz- en bluesmuzikanten vonden onderdak in café 'De Muze' aan de Melkmarkt. De kroeg met poëzie-op-zolder die uitgroeide tot de thuishaven van Ferre Grignard, werd hét symbool voor de jaren zestig.<sup>89</sup>

Dat Miel Binon gekend was in de buurt staat buiten twijfel. Hij had goede contacten met de andere Wolstraatbewoners en hing rond in artiestenkroegen. Toch bleef 'De Kunstkamer'

---

<sup>84</sup> Uta Spieckermann en Leon Geyskens, in een interview met de auteur, 11 juli 2016.

<sup>85</sup> Peleman, *Andere Tijden: alternatief Antwerpen anno '68*, 1-3.

<sup>86</sup> Stefan Wouters, interview met Ludo Mich, *Belgiumishappening.Net* (2012), laatste toegang 30 mei 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/rudy-witse-s-wouters-2012>.

<sup>87</sup> Peleman, *Andere Tijden: alternatief Antwerpen anno '68*, 1-3.

<sup>88</sup> Jan van Gastel, in een interview met de auteur, 5 juli 2016.

<sup>89</sup> Peleman, *Andere Tijden: alternatief Antwerpen anno '68*, 1-3.

volgens kunstenaar Camiel van Breedam een vreemde eend in de bijt. “*De Kunstkamer*’ was iets speciaals, eerder een soort oude winkel met wat etalages.”<sup>90</sup> Het contact met Miel verliep bovendien “een beetje dubbe”, vertelt overbuurvrouw Uta Spieckermann:

*“Iedereen kende Miel, maar tegelijk bleef hij een erg bedeesde man, een beetje schuw zelfs. Hij zou nooit het hoge woord voeren. Vermoedelijk had die schuchterheid iets te maken met zijn verleden.”*<sup>91</sup>

Kunsthandelaars en -verzamelaars vertoonden zich, zoals gezegd, slechts sporadisch in ‘De Kunstkamer’. Vaker zochten zij hun toevlucht tot gevestigde galerieën en veilinghuizen zoals ‘Campo’ aan de Meir of galerie ‘Breckpot’ in de Huidevettersstraat. Wel verkocht Miel af en toe iets aan familiebedrijven zoals Devos-Lemmens.<sup>92</sup>

‘Public relations’ mag dan wel een modewoord van de laatste vijftien jaar zijn, voor Emiel was het belangrijk om zijn kleine galerie naar de buitenwereld toe te promoten. Contacten met beroepsfotografen en grafisch ontwerpers waren in dat opzicht geen overbodige luxe.

Voor een kunstgalerie lijkt de stapel bewaarde foto’s beperkt, maar eigenlijk “*werden er in die tijd gewoon niet zoveel foto’s gemaakt*”, merkte Fred Bervoets op.<sup>93</sup> “*Op happenings nam je sowieso geen camera mee. Zo iets deed je niet*”, vulde kunstenaar Jan van Gastel aan.<sup>94</sup> Vernissages vormden de enige uitzondering. Daarvoor werkte Miel samen met de beroepsfotografen Alex van Rompaey en Hendrik Timmerman: zij legden de feestelijke openingen op gevoelige plaats vast. Hendrik Timmerman had, niet toevallig, een fotozaak aan de Italiëlei, op enkele passen van Miel en Rosa’s voormalige woonplaats.

Dat ‘De Kunstkamer’ niet alleen een galerie was, maar ook een soort ‘kunstenaarshuis’ in de letterlijke zin, blijkt uit de bijzondere band tussen Miel en grafisch ontwerper Dree Jaspers.<sup>95</sup> De dertig jaar jongere student Dree Jaspers kwam na een aantal omzwervingen via Sint Lukas in Gent en Brussel in Antwerpen terecht, waar hij afstudeerde aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten (SiSA). Na zijn studies trok hij bij Miel en Rosa in de Wolstraat in. Van 1964 tot 1966 huurde hij er de derde verdieping die tegelijk dienst deed als woonruimte en atelier. Naast zijn werk als etalageontwerper, maakte Dree in zijn vrije tijd affiches voor ‘De Kunstkamer’. “*Dan sloot hij zich enkele dagen op om te zeefdrukken op zijn zolder. Dat waren de dagen dat ik niet mocht langskomen,*” vertelde vriend en kunstenaar Jan

---

<sup>90</sup> Camiel van Breedam, email aan de auteur, 2 juni 2016.

<sup>91</sup> Uta Spieckermann en Leon Geyskens, in een interview met de auteur, 11 juli 2016.

<sup>92</sup> Uta Spieckermann en Leon Geyskens, in een interview met de auteur, 11 juli 2016.

In het verlengde hiervan is ook de eigen collectie van Miel en Rosa het vermelden waard. Naast de werken die Miel bij wijze van betaling van de kunstenaars kreeg, kocht hij zelf af en toe iets aan – al dan niet van kunstenaars die in ‘De Kunstkamer’ exposeerden. Zo bezat het koppel onder andere werken van Octave Landuyt, Fred Bervoets, Jacques Charlier en Marthe Donas.

<sup>93</sup> Fred Bervoets, in een interview met de auteur, 30 juni 2016

<sup>94</sup> Jan van Gastel, in een interview met de auteur, 5 juli 2016.

<sup>95</sup> Anders dan de naam doet vermoeden, is er geen link met de schrijver Henri-Floris Jaspers.

van Gastel al lachend. *“Hij had de letters die hij gebruikte voor de affiches van ‘De Kunstkamer’ ergens gefotografeerd en nadien uitgeknipt. Dat zorgde voor een ouder effect.”*<sup>96</sup> Zoon Jelle Jaspers herkende vooral het *“gekke mannetje”* dat zijn vader vaak gebruikte en dat onder andere te zien is op de affiches van Gisèle Van Lange, Aubin Pasque, Marcaine, Dees de Bruyne en Leo Dutoy.<sup>97</sup>

Jacques Charlier had in 1963 zijn affiches nog zelf moeten maken; in de Wolstraat had Miel in zijn bovenbuur de ideale partner gevonden. Van de eenentwintig bewaarde affiches werden er minstens zeven ontworpen door Dree Jaspers, maar ook een handjevol affiches waarbij geen ontwerper vermeld wordt, is vermoedelijk van zijn hand.

## 4.2 ‘De Kunstkamer’ door de ogen van de kunstcriticus

Gezien de huidige tendens in de hedendaagse kunst waarbij kunstcriticus, curator en galeriehouder meer en meer eenzelfde persoon worden, kan het tegenintuïtief lijken om de kunstkritiek apart te bespreken.<sup>98</sup> In de kunstwereld van de jaren zestig was de alerte kunstcriticus echter een onmisbare schakel in het ontdekken van jong en nieuw talent. De kunstcriticus mocht de gangbare denkbeelden over kunst dan wel niet zelf creëren, hij was wel diegene die over deze concepties reflecteerde en ze onder woorden bracht.

*“De man die de wet met de muze weet te combineren”*, zo wordt kunstcriticus Remi De Cnodder door collega-auteur Freek Dumarais in ‘Ons Volk’ van 30 september 1965 geïntroduceerd. Een schrijvende politiemann kan je maar beter te vriend houden, moet Emiel gedacht hebben, want dat de twee elkaar goed kenden, blijkt duidelijk uit Emiels briefwisseling.

Remi De Cnodder raakte voor het eerst geprikkeld door kunst tijdens zijn legerdienst in 1939. Samen met Maurits Bilcke, Robert Rock, Julien Hestens en Paul Vermeire vormde hij het soldaten-kunst-kringetje ‘Ver van de wereld’.<sup>99</sup> Tijdens de onrust veroorzaakt door de mobilisatie trok de negentienjarige soldaat zich geregeld alleen terug om zijn gevoelens om te zetten in verzen. Daarnaast begon hij zich ook meer en meer te interesseren in schilder- en beeldhouwkunst. Talrijke problemen die in de kunstwereld oprezen, spoorden hem aan om zijn gedachten op papier te zetten. Terug in Antwerpen in 1942, vond De Cnodder een vaste job als politieagent. Van het schrijven over kunst kon hij als beginnend kunstcriticus immers niet leven. Trouw aan het uniform wist hij na een tijd op te klimmen tot inspecteur over het politiepersoneel. Die functie stelde hem in staat zijn uren regelmatig in te delen, waardoor hij zich opnieuw op het schrijven kon storten. Naast verzen, essays en jeugdverhalen, bleven de plastische kunsten een enorme aantrekkingskracht op hem uitoefenen. Zo schreef hij onder andere verhandelingen over de schilder- en beeldhouwkunst, maar hij lanceerde ook veel

---

<sup>96</sup> Jan van Gastel, in een interview met de auteur, 5 juli 2016.

<sup>97</sup> Zie bijlage p. 65, 68, 69 en 70.

<sup>98</sup> Lotte De Voeght, "De Galerie Voor Hedendaagse Kunst: Brussel Als Casestudy" (lic.verh. Vrije Universiteit Brussel, 2005), 47.

<sup>99</sup> Dumarais, "Politieagent en penridder: Remi De Cnodder", 13.

onbekend talent.<sup>100</sup> Het is in die context dat hij Emiel Binon leerde kennen. Op dat vlak zaten de kunstcriticus en galeriehouder ontegensprekelijk op eenzelfde lijn.

Na de dichtbundels en kunsttijdschriften, die ik – zoals besproken in het tweede hoofdstuk – op zolder aantrof, was de doos met herinneringen aan ‘De Kunstkamer’ nog niet uitgeput. Op de bodem lagen tientallen publicaties gewijd aan meer en minder bekende kunstenaars: Octave Landuyt, Lucien Van den Driessche, Jan Dries, maar ook Armand Nakache, Dries van den Broeck, Bert Hildebrandt. Alle publicaties waren opvallend genoeg geschreven en gesigneerd door Remi De Cnodder. De zoektocht naar een link tussen ‘De Kunstkamer’ en de kunstcriticus kon beginnen. Op de vraag of behalve Lucien Van den Driessche en Octave Landuyt ook de andere hier vernoemde kunstenaars in ‘De Kunstkamer’ geëxposeerd hebben en het lijstje van tentoonstellingen dus nog langer is, moet ik het antwoord schuldig blijven. Niemand van de kunstenaars die ik sprak, kon één van de overige namen bevestigen. Uit de gesprekken bleek wel dat Remi De Cnodder regelmatig naar ‘De Kunstkamer’ afzakte. Zo opende hij bijvoorbeeld de eerder vermelde tentoonstelling van Theo Kley op zaterdag 16 maart 1963.<sup>101</sup> Een foto genomen in de Lange Nieuwstraat met op de achtergrond een tentoonstellingsaffiche verradt dat de kunstcriticus hetzelfde deed voor de vernissage van Gaby Peeters op 10 november 1962. Het jaartal valt uit de affiche niet op te maken, maar in een brief gedateerd op 27 mei 1962, vraagt Gaby Peeters de kunstcriticus om een dienst:

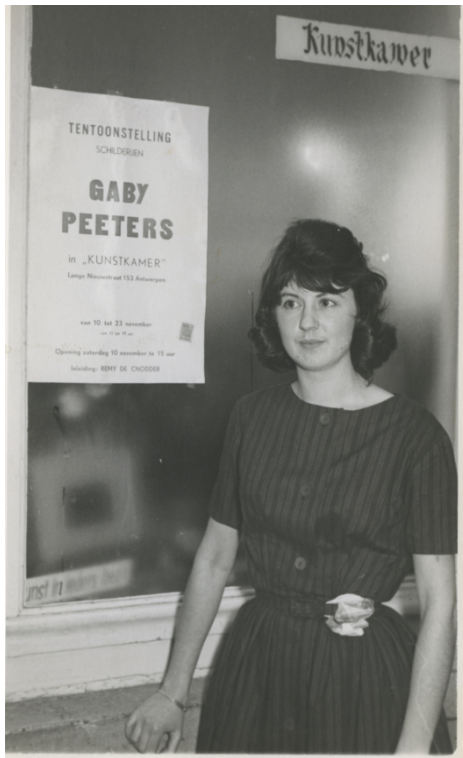
*“Geachte heer De Cnodder, Mag ik u om een dienst verzoeken? In november zal ik een tentoonstelling houden met mijn werken. Nu vraag ik u of het mogelijk zou zijn daarover een inleiding te schrijven voor de uitnodigingen. Het zou me veel genoegen doen, mocht mijn verzoek u behagen, en aldus mijn atelier met uw bezoek te vereren om mijn werken te leren kennen [...]”<sup>102</sup>*

---

<sup>100</sup> Dumarais, “Politieaanval op de penridder: Remi De Cnodder”, 12-13.

<sup>101</sup> Cf. supra, voetnoot 52.

<sup>102</sup> Antwerpen, Letterenhuis, *Archief van Remi De Cnodder*, BE-ANN07/lh/C30702/79: Gaby Peeters, brief aan de heer De Cnodder, (1962).



**Afb. 6.** Foto links: Gaby Peeters in 'De Kunstkamer' (1962) met tentoonstellingsaffiche op de achtergrond. Op de originele foto staat onderaan op de affiche duidelijk leesbaar: Inleiding: Remi De Cnodder.

**Afb. 7.** Foto rechts: Van links naar rechts: Emiel Binon, Rosa Binon, Remi De Cnodder en Gaby Peeters in 'De Kunstkamer' (1962).

Met de woorden « *Il était un vrai supporter de la galerie* », bevestigde Jacques Charlier de band die Remi De Cnodder met Emiel en de 'De Kunstkamer' onderhield. Een hoopvolle zoektocht in de archieven van de Antwerpse kunstkriticus, die zich vandaag in het Letterenhuis bevinden, leverde helaas weinig bijkomende documenten op. Ook een poging in het rijksarchief bleef zonder resultaat. Charlier meende zich nochtans te herinneren dat De Cnodder destijds enkele artikels over 'De Kunstkamer' geschreven had. Of die teksten ergens bewaard gebleven zijn en waar ze zich dan nu bevinden, blijft vooralsnog een raadsel.

Behalve Remi De Cnodder vertoonde ook een aantal collega-kunstkritici zich nu en dan in 'De Kunstkamer'. Zo leidde Jan d'Haese er op 5 februari 1965 de tentoonstelling van kunstschilder Renaat Saey in.<sup>103</sup> Opmerkelijk is dat deze bevlogen minnaar van kunst en literatuur en redacteur bij het Vlaamsgezinde weekblad 't Pallieterke', net als Emiel een collaboratieverleden met zich meezeulde.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Cf. supra, voetnoot 57.

<sup>104</sup> Henri-Floris Jaspers, "Denkend Aan Jan D'haese", *Le Blog De CDR-Mededelingen* (2008), laatste toegang 30 mei 2016, <http://mededelingen.over-blog.com/article-18459898.html>.

### 4.3 Nog meer steun uit literaire hoek

De naam van dichter, redacteur en uitgever Henri-Floris Jaspers is intussen al enkele keren gevallen. Voor de voorstelling van een nieuwe publicatie ging zijn voorkeur steevast uit naar 'De Kunstkamer'. Bij wijze van wederdienst zorgde Jaspers voor literaire inleidingen bij nieuwe tentoonstellingen in de galerie. Als redacteur en uitgever van het tijdschrift 'De Tafelronde' was hij immers zeer goed op de hoogte van het reilen en zeilen binnen de toenmalige Antwerpse kunstscene.

Op 19 maart 1965 opende Henri-Floris Jaspers in 'De Kunstkamer' de tentoonstelling van Geo Sempels. In een biografie uit 1988, samengesteld door Paul Berckx, verwijst de schilder in een anekdote over zijn tentoonstelling in de Caryatide in Brussel in 1967 naar de vorige inleiding door zijn vriend.

*“De meeste pret beleefde ik echter die avond aan mijn vriend Floris Jaspers. Die had immers beloofd de artistieke inleiding te verzorgen. Hij werd door mij uitdrukkelijk gewaarschuwd, dat hij vooraf met het werk diende kennis te maken voor hij zijn spreekoefening zou opstellen. Maar Floris kende mijn werk, het was helemaal niet nodig dat hij het zag. Van zodra hij uit Japan terugkeerde zou hij op Zaventem een taxi nemen; dan restte hem nog een halfuur om zijn speech aan te passen aan die van 1965 die hij toen in de Kunstkamer van Miel Binon in de Wolstraat hield.”<sup>105</sup>*

Met de gevleugelde woorden «*Mais où sont les neiges d'antan...*» leidde Jaspers op 30 april 1965 de tentoonstelling van kunstenaars Gisèle Van Lange in.<sup>106</sup> Nochtans stond op de affiche de naam van kunstcriticus E.M. Noël vermeld. Wat de precieze reden was voor deze programmawijziging kon geen van de betrokken kunstenaars zich herinneren. Datzelfde jaar verzorgde Jaspers in 'De Kunstkamer' ook de inleidingen van Elmar Albrecht en Aubin Pasque.<sup>107</sup> Voor die laatste inleiding werkte hij samen met de dadaïstische dichter Paul Neuhuys. Neuhuys schreef sporadisch voor het fantastische en postsurrealistische kunsttijdschrift 'Fantasmagie' dat in 1958 door de Luikse kunstenaar Aubin Pasque in het leven werd geroepen.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Paul Berckx, *Geo Sempels* (Tielt: Lannoo, 1988), 94.

Het is een beetje verwarrend dat Sempels hier over zijn vriend Floris Jaspers spreekt. Het gaat hier echter niet om de schilder Floris Jaspers die in april 1965 overleed. Wellicht werd Floris Jaspers' kleinzoon, de dichter en uitgever Henri-Floris, in de omgang ook Floris genoemd.

<sup>106</sup> « *Mais ou sont les neiges d'antan ?* » (“Maar waar is de sneeuw van weleer?”) is een bekende dichtregel uit *Ballade des dames du temps jadis* van de vijftiende-eeuwse franse dichter François Villon. De zin wordt doorgaans gebruikt om weemoed of melancholie aan te duiden. (François Villon, *Gedichten*. inl. en vert. uit het Frans door J. Fieus (Brugge: Orion, 1974).)

<sup>107</sup> Cf. supra, voetnoot 57, 63 ; Zie bijlage p. 69 voor de affiche van de tentoonstelling van Aubin Pasque.

<sup>108</sup> Paul Neuhuys, “A Jean-Jacques Gailliers”, *Fantasmagie* 4 (1960), 7.





**Afb. 8.** Gisèle Van Lange en inleider Henri-Floris Jaspers in 'De Kunstkamer' (1965)



**Afb. 9.** Van links naar rechts: Georges Sempels, Gisèle Van Lange en Henri-Floris Jaspers in 'De Kunstkamer' (1965).

Daarnaast had Emiel contact met prozaïst en dichter Hugo Raes. Raes debuteerde met dichtbundels als 'Jagen en gejaagd worden' (1954) en 'Afro-Europees' (1957). Nadien legde hij zich uitsluitend toe op proza. Als voormalig voorzitter van 'De Nevelvlek', een culturele avant-garde vereniging, genoot hij een zekere bekendheid binnen de Antwerpse kunstscene.<sup>109</sup> Op 18 juni 1965 introduceerde hij in 'De Kunstkamer' de tekeningen van twee jonge Nederlanders: Johan Vandenberg en Jan Stolk.<sup>110</sup>

Ook de dichter Bert Peleman leidde bij gelegenheid tentoonstellingen in. Eén van die gelegenheden was de vernissage van schilder en keramist Manuel Iturri in 'De Kunstkamer' op 5 maart 1965.<sup>111</sup> Peleman, die in 1934 furore maakte met de anticommunistische dichtbundel 'Tocht', koos tijdens de Tweede Wereldoorlog partij voor de Duitsers. Voor zijn werk als journalist bij de door de bezetter gecontroleerde 'Zender Brussel', werd hij na de oorlog ter dood veroordeeld. In 1950 verkreeg hij echter gratie.<sup>112</sup>

Miels connecties reikten nog verder. De tentoonstellingsaffiche van de Limburgse kunstenaarsgroep Helikon vermeldt als inleider Stanislas Van der Brempt, kunstkenner en professor aan het Kunsthistorisch Instituut in Antwerpen.<sup>113</sup> Tot slot verscheen ook de omstreden dichter-uitgever Jan Berghmans in de galerie. Op 26 november 1965 introduceerde hij er de kunstschilder Marcaine.<sup>114</sup> Kort nadien viel Berghmans in ongenade omdat de verzen

<sup>109</sup> "Hugo Raes" *Letterenhuis Antwerpen - Anet.Ua.Ac.Be*, 2016, laatste toegang 1 juni 2016, <http://anet.ua.ac.be/desktop/letterenhuis/core/index.phtml?language=&euser=&session=&service=&robot=&deskservice=desktop&desktop=letterenhuis&work>.

<sup>110</sup> Zie bijlage p. 69 voor de uitnodiging van de vernissage.

<sup>111</sup> Zie bijlage p. 70 voor de affiche van deze tentoonstelling.

<sup>112</sup> "Bert Peleman" *Letterenhuis Antwerpen - Anet.Ua.Ac.Be*, 2016, laatste toegang 1 juni 2016, <http://anet.ua.ac.be/desktop/letterenhuis/core/index.phtml?language=&euser=&session=&service=&robot=&deskservice=desktop&desktop=letterenhuis&workstation=&extra=>.

<sup>113</sup> Cf. supra, voetnoot 59.

<sup>114</sup> Zie bijlage p. 70 voor de affiche van deze tentoonstelling.

die hij in eigen naam publiceerde in werkelijkheid van de hand van zijn vriend Lambert Jagenau waren.<sup>115</sup>

*Vergeven of verguisd: kanttekening bij een oorlogserfenis*

*Het gekleurde verleden van enkele schrijvers en kunstenaars doet allicht een aantal wenkbrauwen fronsen. De impact van de Tweede Wereldoorlog op de kunstwereld is onmiskenbaar, de voorbeelden van zogenaamde 'foute' kunstenaars zijn legio – en hoe verder de oorlog in tijd achter ons is komen te liggen, des te krachtiger het oorlogsverleden van kunstenaars gehegeld wordt. Zo wisselend als de gradaties van collaboratie door kunstenaars en intellectuelen waren, zo grillig verliepen ook het eerherstel en de hervatting van loopbanen na de oorlog.<sup>116</sup> Of Miels collaboratieverleden een bepalende rol speelde in de selectie van kunstenaars en intellectuelen is in dat opzicht een meer dan logische vraag. Toch is daar geen enkele aanwijzing voor. Kunstcriticus Jan d'Haese en dichter Bert Peleman waren duidelijk zwaar 'verbrand', evenals kunstenaar Aubin Pasque, maar zij waren weliswaar de enigen. Miels voorkeur ging ondubbelzinnig uit naar jonge en beloftevolle kunstenaars en niet naar 'gevestigde waarden' met een al dan niet vervelend verleden (zoals Prosper De Troyer, Albert Servaes etc.)*

---

<sup>115</sup> Henri-Floris Jaspers, "Uitgever Jan Berghmans overleden: requiescat in pace", *Le Blog De CDR-Mededelingen* (2009), laatste toegang 30 mei 2016, <http://mededelingen.over-blog.com/article-uitgever-jan-berghmans-overleden-requiescat-in-pace-39460281.html>.

<sup>116</sup> Fieke Konijn, "Goed en Fout: drie tentoonstellingen over collaboratie en verzet", *De Witte Raaf* 175 (2015), 1.

## Hoofdstuk V: Het einde van ‘De Kunstkamer’ en wat daarna gebeurde

Doorheen de korte bestaansgeschiedenis van ‘De Kunstkamer’, was de periode in de Wolstraat ongetwijfeld de meest bloeiende. De namen van een aantal kunstenaars die er tentoonstelden, ontlokken vandaag intuïtief de belofte naar meer. Toch loopt na de tentoonstelling van Dees de Bruyne in september - oktober 1966 elk spoor naar ‘De Kunstkamer’ plots dood. Nochtans culmineerde de artistieke contestatie waarvan de galerie deel had uitgemaakt – zeker wat betreft de *happening*-exposities vanaf 1965 – pas twee jaar later. In 1968 besloot een groep kunstenaars om uit protest tegen de afwezigheid van een Museum voor Moderne Kunst het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten te bezetten. De actie die in het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten enthousiast herhaald werd, luidde het begin van de museumcrisis in.

Het lijkt tegenstrijdig: een drukbezochte galerie in de meest wervelende buurt van de stad die zonder enige aanwijzing van de ene dag op de andere verdwijnt. Dat Miel en Rosa bovendien nog tot 1975 in de Wolstraat bleven wonen, brengt alles behalve opheldering. De werkelijkheid is echter ingewikkelder dan wat beperkte archieven vol affiches en uitnodigingen doen uitschijnen. Liefde voor kunst is niet voldoende om een galerie draaiende te houden. In het eerste deel van dit hoofdstuk wordt duidelijk dat het einde van ‘De Kunstkamer’ voor velen – en wellicht ook voor Emiel zelf – niet als een verrassing kwam. In het tweede deel staat de periode na ‘De Kunstkamer’ centraal. De museumcrisis van 1968 liet de gevestigde kunstwereld op zijn grondvesten daveren. Een actieve rol was voor Miel en Rosa niet meer weggelegd, maar dat wil niet zeggen dat ze de kunstscene volledig de rug toekeerden.

### 5.1 Een stille dood

Oktober, 1966 – De tram dendert over de kasseien van de Wolstraat. Zoals iedere ochtend keert Emiel Binon, intussen 57 jaar, na een lange nacht terug van zijn werk in de haven. In ‘De Kat’ zitten nog een paar verloren schrijvers en vergeten muzikanten mee te deinen op de laatste noten van een uitgelopen jazzoptreden. Alles is zoals het hoort, alleen ‘De Kunstkamer’ gaat vanavond niet meer open.

Maar hoe onverwachts het einde van ‘De Kunstkamer’ ook mag lijken, minstens drie ingrediënten verraden de kroniek van een aangekondigde dood: Miels ouderdom, het financiële plaatje en de opkomst van grotere galerieën.

Ongetwijfeld speelde leeftijd een rol. Miel was minstens twintig jaar ouder dan het jonge geweld dat hij in zijn galerie over de vloer kreeg. Bovendien begon het nachtwerk bij Esso zijn tol te eisen. Volgens de schilder Herman Geluyckens die in september 1969 bij Miel en Rosa introk

– zij woonden op de tweede verdieping; hij huurde de eerste verdieping als woonruimte en de derde als atelier <sup>117</sup>– was Miel in die jaren vooral aan rust toe.

HG: *“Toen ik in de Wolstraat woonde was Miel bezig aan zijn laatste jaren bij de petrochemie [Esso] en in die tijd is hij dan ook met pensioen gegaan. Ik geloof dat hij van toen af vooral gesteld was op een rustig leven, weg van het gedoe.”*<sup>118</sup>

Toch was het niet alleen de leeftijd die Miel en Rosa parten speelde. Het sobere leven dat het koppel er in de periode na ‘De Kunstkamer’ op nahield, verraadt dat ze als galeriehouders allerm minst rijk geworden waren. Of dat hoe dan ook ooit de bedoeling was, is uiterst twijfelachtig. Door de eerder lokale gerichtheid van de galerie kon Miel van de kunstenaars op financieel vlak nauwelijks iets verlangen. De meesten onder hen hadden moeite om de eindjes aan elkaar te knopen. Ze ‘betaalden’ met tekeningen en schetsen, die Miel en Rosa dankbaar in ontvangst namen. De toen nog zeer jonge Geluyckens mag de periode van ‘De Kunstkamer’ dan net gemist hebben, goede herinneringen aan zijn kunstzinnige boven- en onderburen in de Wolstraat heeft hij nog wel. Dat Miel niet zozeer uit was op het verkopen van werken, maar eerder op het promoten van jong talent werd in de vorige hoofdstukken duidelijk. Uiteraard bleef die keuze niet zonder gevolgen voor de kleine galerie.

HG: *“Miel en Rosa waren wel geen hippies, maar pasten toch vrij goed in het bohemerleven daar aan ‘De Kant’, en ik vrees dat het hun eerder om de romantiek ging dan om het rendement. Geen echte commercianten, quoi...”*<sup>119</sup>

Bovendien werd de buurt rond de Wolstraat getergd door zogenaamde ‘klaplopers’ die vernissages afschuimden op zoek naar gratis drank.

HG: *“Zo’n galerie kost geld, aan huur, elektriciteit, publiciteit etc. en als er voornamelijk klaplopers opdagen, voor gratis drank op de vernissage, dan kan zoiets wel gezellig zijn, maar op den duur is dat niet vol te houden. En klaplopers waren er bij hopen, daar in en om de Wolstraat, het was een milieu waar over het algemeen flink gehesen werd, niet zelden op de pof, en waar overigens veel pof voor eeuwig onbetaald is gebleven. Ik vermoed dat ook in ‘De Kunstkamer’ tal van vernissages met een kater bekocht zijn, en wellicht hele tentoonstellingen met een financiële kater.”*<sup>120</sup>

Rond die periode kwamen en gingen galerieën in Antwerpen – en meestal gingen ze omdat er onvoldoende verkocht werd. Voor ‘De Kunstkamer’ die dankzij Miels non-profit mentaliteit volledig aansloot bij de heersende bohemiensfeer, was dat niet anders. ‘Galerie Accent’ (1957),

---

<sup>117</sup> Ontwerper Dree Jaspers (cf. supra) die ook bij Miel en Rosa inwoonde, was al in 1966 verhuisd.

<sup>118</sup> Herman Geluyckens, email aan de auteur, 8 juni 2016.

<sup>119</sup> Herman Geluyckens, email aan de auteur, 8 juni 2016.

<sup>120</sup> Herman Geluyckens, email aan de auteur, 8 juni 2016

'Galerie Kontakt' (1965-1973) en zelfs 'Ad Libitum' (1960-1967): allemaal waren ze hetzelfde lot beschoren. Nochtans richtten die laatste twee galerieën zich, in tegenstelling tot 'De Kunstkamer', vooral op internationale kunstenaars. Dat ook zij verdwenen, doet vermoeden dat er nog een derde factor in het spel was.

Misschien deed het jaar 1966 al ergens een belletje rinkelen. Wie de Antwerpse avant-garde scene van de jaren zestig een beetje kent, is wellicht niet verbaasd dat 'De Kunstkamer' uitgerekend in dat jaar verdween.

Op 18 maart 1966 opende kunsthistorica Anny De Decker in haar huis aan de Plaatsnijderstraat een kunstgalerie die naam zou maken als de '*Wide White Space Gallery*'. Deze galerie, in de schaduw van het statige en toen vooral verguisde Museum voor Schone Kunsten, haalde in een mum van tijd de Europese avant-garde naar Antwerpen. Anny De Deckers echtgenoot, de kunstenaar Bernd Lohaus, had veel vrienden en kennissen in het kunstmilieu van zijn geboortestad Düsseldorf, die op dat moment een toonaangevend centrum was van avant-gardekunst.<sup>121</sup> Met kunstenaars als Panamarenko, Hugo Heyrman, Marcel Broodthaers, maar ook buitenlandse namen als Joseph Beuys en Christo drukte de '*Wide White Space Gallery*' haar stempel op de kunstwereld van de volgende decennia.<sup>122</sup>

Hoewel de nieuwe avant-garde galerie niet aan 'De Kant' gelegen was, maar een heel eind verder, in de buurt die vandaag 'Het Zuid' wordt genoemd, lijdt het geen twijfel dat de komst van de '*Wide White Space Gallery*' tot in de Wolstraat voelbaar was. Anny De Decker mocht de eerste jaren dan nog zoekende zijn, haar aanpak was van bij het begin veel professioneler. Ze had goede contacten met kunstenaars en verzamelaars in binnen- en buitenland. Alleen de relatie met de Brusselse kunstverzamelaar Herman Daled verliep iets moeizamer. Daled hanteerde namelijk het principe om altijd rechtstreeks bij de kunstenaar te kopen en de tussenstap van de galerie over te slaan. Hoe het tegen deze achtergrond voor Emiel als amateur onmogelijk werd om tegen een professioneel initiatief als de '*Wide White Space Gallery*' op te boksen, vertelde Jacques Charlier.

JC: "*Ça, c'est le problème parce que là, Anny De Decker, elle avait de l'argent. Elle avait Bernd Lohaus, Joseph Beuys, toutes les connections. Et puis, elle a eu Broodthaers. Alors, c'était facile. Elle avait l'argent [...] Tu n'aurais pas su tenir tête à la concurrence d'un truc pareil, c'est pas possible.*"

JC: "*Je crois que professionnellement il [Emiel] devait être crevé. Ça devait être trop dur pour lui: pas assez de support, pas assez de gens qui achetaient. Tandis que de l'autre côté, il ne sentait même pas le besoin de vendre [...] Anny de Decker en voulait très fort à Herman Daled de ne pas passer par elle. On venait loger chez Daled et il nous achetait directement sans*

---

<sup>121</sup> Colpaert, *The Wide White Space Gallery (1966-1977): geschiedenis van een avant-garde galerie te Antwerpen*, 9-10.

<sup>122</sup> Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", 193.

*passer par la galerie [...] Je la comprends d'une certaine façon, mais elle [Anny De Decker] avait pris toute la place. D'ailleurs, 'Ad Libitum' a disparu aussi.*"<sup>123</sup>

Zo werd in het najaar van 1966 met 'De Kunstkamer een klein hoofdstuk van de vroege Antwerpse avant-garde kunst afgesloten, maar de alternatieve kunstscene was meer levend dan ooit. De turbulente jaren die volgden, zouden Miel en Rosa vanaf de zijlijn meemaken.

## 5.2 Wat daarna gebeurde

Vanaf de tweede helft van de jaren zestig vormde de 'Wide White Space Gallery' het Antwerpse speerpunt van de belangrijkste avant-garde tendensen in binnen- en buitenland. Tegelijkertijd vond er internationaal gezien een soort omgekeerde, complementaire beweging plaats: de recuperatie van het verschijnsel avant-garde door officiële kunstinstellingen. Wat aanvankelijk als een aanklacht tegen musea als conservatieve bastions gericht was, werd *museumfähig* gemaakt.<sup>124</sup> Zo gebeurde het dat in het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten in februari 1968 de overzichtstentoonstelling 'Konstrasten 47/67: schilderkunst in België' plaatsvond. Onder druk van het publiek stelde hoofdconservator Walter Van Beselaere zijn zalen open voor moderne schilderkunst, maar de kritiek op een elitaire museumwereld en het gebrek aan voorzieningen voor moderne kunst doofde niet, integendeel.<sup>125</sup>

In mei 1968 organiseerde het Belgische Comité van de ICOM (*International Council of Museums*) in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel een colloquium over 'het museum en zijn publiek'. Moderator Frans Baudouin probeerde de storm aan verzuchtingen die vanuit de museumwereld klonken, in goede banen te leiden – en dat was nog maar het begin. Geïnspireerd door de Parijse meirevolte, beklommen Brusselse studenten de barricades. Hun eisen voor een democratische hervorming van de universiteit en maatschappij prikkelden ook de artistieke wereld. Op 29 mei 1968 bezette een groep Nederlandstalige en Franstalige kunstenaars het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten.<sup>126</sup> Kunstenaar Marcel Broodthaers die de bezetting aanvankelijk steunde, trok zich al na enkele dagen terug en zou in september gestalte geven aan een persoonlijk protest. In zijn huis in Brussel richtte hij onder de naam 'Musée d'Art moderne, Département des Aigles', een eigen fictief museum op. Gespreid over vier jaar opende hij elf afdelingen in acht verschillende steden. Door zichzelf aan te stellen als directeur en de rol van conservator, verzamelaar en kunstenaar te laten samenvallen, verhief hij het museum tot een kunstwerk en stelde hij de grondbeginselen van de gevestigde kunstwereld ter discussie.<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Jacques Charlier, in een interview met de auteur, Luik, 27 april 2016.

<sup>124</sup> Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", 193.

<sup>125</sup> Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", 195.

<sup>126</sup> Colpaert, *The Wide White Space Gallery (1966-1977): geschiedenis van een avant-garde galerie te Antwerpen*, 115-116.

<sup>127</sup> Hooghe en Jooris, *Golden sixties: België in de jaren zestig 1958-1973*, 179.

De contestatie sloeg vlot over naar andere steden. Op 31 mei bezetten Gentse studenten de Sint-Pietersabdij en op 1 juni volgde het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. In beide steden ging het om volstrekt vreedzame acties. Zo werd de reeds eerder vermelde VAGA (Vrije Actie Groep Antwerpen)<sup>128</sup> die het Antwerpse protest leidde, door hoofdconservator Van Beselaere vriendelijk ontvangen in de raadzaal van het museum.<sup>129</sup> De eisen van de actiegroep stonden vooral in het teken van een meer leefbare binnenstad. Hun eerste manifest 'Groene zones/ scholen/ recreatie' dat op 6 juni 1968 in de 'Gazet van Antwerpen' verscheen, claimde ruimte voor een 'open forum' binnen het museum. Op die manier hoopten de manifestanten een 'levend' museum te creëren, gebaseerd op een doorgedreven vorm van democratie en inspraak van kunstenaars.<sup>130</sup> Om hun eisen kracht bij te zetten, zouden in de loop van de volgende jaren verschillende *happenings* georganiseerd worden. Kunstenaars als Panamarenko, Hugo Heyrman en Wannes van de Velde droegen VAGA een warm hart toe en bezorgden de acties een ludiek karakter.

Eén van de bekendste acties is wellicht de ijsblokken*happening* op 6 juli 1968. Als reactie op de verwoede pogingen van de actiegroep om het Conscienceplein autovrij te maken, besliste de lokale politie om de aangrenzende Wolstraat af te sluiten. Automobilisten waren nu verplicht om het Conscienceplein op te rijden. Plots verscheen er echter een vrachtwagen in de file. Een zekere Ludo Loose vroeg aan de politie of hij op het plein mocht parkeren om ijsblokken te leveren aan een restaurant in de buurt. Even later laadde het duo Panamarenko en Heyrman onverstoord ijsblokken uit op de openbare weg. Panamarenko bouwde een soort kubusvormige stoel, die in een mum van tijd aan de grond vastvroor en een barricade vormde voor het autoverkeer. Zo ontwierp hij een kunstwerk in de lijn van Allan Kaprows 'Fluids' (1967), maar dan met een duidelijke maatschappelijke boodschap. De overdonderde politie zag immers geen andere optie dan de Wolstraat opnieuw open te stellen voor het verkeer. Een week later werd het succes van de actievoerders gevierd met een groot volksfeest. Affiches met als titel 'Vierde uitnodiging aan de bevolking' moesten de boodschap verspreiden. *"Iedereen die muziek wil maken, brenge zijn instrumenten mee; men mag vrij optreden. Iedereen brengt zijn kinderen mee. Iedereen brengt zijn huisdieren mee."*<sup>131</sup> Op 13 juli werden de graszoden uitgerold en kleurden witte ballonnen het Conscienceplein. Uiteraard kon het artistieke element niet ontbreken: de films 'Le Corbeau et le renard' van Marcel Broodthaers en 'Eurasientab' van Joseph Beuys werden op groot scherm geprojecteerd en Wannes van de Velde zorgde voor muziek.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Cf. supra, voetnoot 22.

<sup>129</sup> Buyck, "De jaren '60 van Zero tot VAGA", 195-196; Colpaert, *The Wide White Space Gallery (1966-1977): geschiedenis van een avant-garde galerie te Antwerpen*, 120.

<sup>130</sup> "Manifest in zeven punten voor progressief en democratisch kunstbeleid", *Gazet van Antwerpen*, 6 juni 1968.

<sup>131</sup> Thomas Crombez, "Conscienceplein Autovrij" *Belgiumishappening.Net* (2011), laatste toegang 20 juni 2016, <http://www.belgiumishappening.net/home/events/1968/event-309-1968-07-13>.

<sup>132</sup> M HKA, "Ijsblokkenactie," *M HKA Ensembles* (2011-2016), laatste toegang 20 juni 2016, <http://ensembles.mhka.be/items/9504>.



**Afb. 10 en afb. 11.** De ijsblokkenactie van Panamarenko en Hugo Heyrman op het Conscienceplein (1968).

Op het Conscienceplein mocht VAGA dan wel zijn slag thuishalen – op 19 juli 1968 besloot het schepencollege auto's definitief van het plein te weren – de museumbezettingen bleken minder succesvol. Het zou nog tot 1975 duren voor directeur Jan Hoet in Gent het eerste Museum voor Hedendaagse Kunst (SMAK) kon openen. In Brussel sleepte de opening van een volwaardig museum voor moderne kunst nog aan tot 1984 en in Antwerpen opende het M HKA (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen) pas in 1987. Gelukkig kon het M HKA voortbouwen op de erfenis van een sterk alternatief. In de schoot van VAGA werd in 1971 het ICC (Internationaal Cultureel Centrum) opgericht. Het cultureel centrum in het voormalig Koninklijk Paleis op de Meir speelde in op de groeiende behoefte aan een publieke ruimte voor hedendaagse kunst en kan beschouwd worden als de onmiddellijke voorloper van het M HKA.<sup>133</sup>

Blijft natuurlijk de vraag welke rol er in die roerige jaren voor Miel en Rosa nog was weggelegd. 'De Kunstkamer' mocht dan wel gesloten zijn, als trouwe Wolstraatbewoners maakten ze de gebeurtenissen van 1968 van zeer dichtbij mee. Het actieve protest lieten Miel en Rosa aan de jonge generatie over, maar het afscheid van de kunstwereld was nog niet definitief. Zo vertelde de schilder Herman Geluyckens hoe zijn onder- en bovenburen hem hielpen bij de planning van zijn tentoonstellingen in andere galerieën. Miel had in de loop der jaren immers heel wat connecties opgebouwd binnen de kunstwereld.

<sup>133</sup> M HKA, "Historiek", *M HKA Ensembles* (2011-2016), laatste toegang 20 juni 2016, <http://www.muhka.be/nl/praktisch/historiek>.



HG: *“Wel hebben Miel en Rosa, nog altijd kunstliefhebbers en bekend in het hele artistieke milieu, mij flink geholpen bij de voorbereiding van mijn tentoonstellingen in andere Antwerpse galerijen, tot begin 1975, als ik me dat goed herinner. Zij introduceerden me ook bij verschillende mensen, en ik noem in dat verband slechts Theo Van Looij, toenmalig inspecteur van het kunstonderwijs.”*<sup>134</sup>

Dankzij Miel en Rosa leidde diezelfde Theo Van Looij Geluyckens' tweede tentoonstelling in. Theo Van Looij werkte van 1950 tot 1980 als rijksinspecteur in de architectuur en beeldende kunsten en stond bekend als een rasechte Antwerpenaar. Hij was een vaak geziene gast binnen het galeriecircuit en op die manier had hij Emiel ontmoet. De opening van Geluyckens' expo vond plaats in de Wolstraat op 5 mei 1973, deze keer niet in 'De Kunstkamer', maar in de 'Galerij van de XXe eeuw'.<sup>135</sup> De galerie lag slechts een paar passen verwijderd van de vroegere 'De Kunstkamer'. Helaas ging ook dit initiatief na enkele jaren ter ziele.



**Afb. 12.** Emiel Binon in gesprek met een andere Wolstraatbewoonster op de vernissage van Geluyckens' tentoonstelling in de 'Galerij van de XXste eeuw' (1973).

Bewaarde brieven uit de periode 1966-1975 bevestigen dat Miel en Rosa nog niet volledig van de artistieke radar waren verdwenen. Behalve Herman Geluyckens probeerde het koppel ook andere beginnende kunstenaars bij te staan in hun zoektocht naar een geschikte, maar vooral betaalbare plaats om te exposeren. Die zoektocht bleek allerm minst evident. De grotere

<sup>134</sup> Herman Geluyckens, email aan de auteur, 6 juni 2016.

<sup>135</sup> Zie bijlage p. 71 voor een affiche van deze tentoonstelling.

galerieën werden al snel te duur en de kleinere initiatieven hielden zelden het hoofd boven water. “*De uitzonderingen waren schaars,*” schrijft een mijmerende Geluyckens.<sup>136</sup>

De peinzende ondertoon verraadt hoe het beeld langzaam kantelde. Het optimisme en de collectieve idealen die ooit zo veelbelovend klonken, werden ingehaald door de puinhoop die een losgeslagen economie had aangericht. De crisis van de jaren zeventig dwong de vrije en ongedwongen utopieën, die als een rode draad door het voorbije decennium liepen, terug in het gareel. In 1975 verruilden Miel en Rosa de Antwerpse Wolstraat voor het groene Lint. ‘De Kunstkamer’ en het geanimeerde leven in ‘De Kant’ waren vanaf toen enkel nog herinnering.

---

<sup>136</sup> Herman Geluyckens, email aan de auteur, 8 juni 2016.

## Besluit

Tussen 1961 en 1966 was het bruisende en woelige Antwerpse kunstcircuit een speler rijker. Van de Lange Nieuwstraat tot de Wolstraat bliezen Miel en Rosa Binon met hun galerie een creatieve wind door de binnenstad. Zoals dat echter vaker gebeurt met kleine initiatieven dreigt 'De Kunstkamer' tussen de mazen van het geschiedenisnet te glippen. Op enkele vluchtige vermeldingen in overzichtswerken na, werd er over de galerie niets gepubliceerd. De tijd dringt, want een halve eeuw na de teloorgang van 'De Kunstkamer' blijkt de groep rechtstreekse getuigen en omstanders reeds flink uitgedund. In een poging de geschiedenis even 'on hold' te zetten, keerde deze masterproef vijftig jaar terug in de tijd, met als belangrijkste doel de historiek en betekenis van 'De Kunstkamer' te achterhalen.

De lacunes in het naoorlogse kunstlandschap en de weerbarstige sfeer van de jaren zestig vormden in Antwerpen de basis voor een alternatief kunstcircuit. Te midden van een smeltkroes aan ateliers, bars en galerieën wist de Aalstenaar Emiel Binon samen met zijn tweede vrouw, Rosa 'De Kunstkamer' op de kaart te zetten. Zijn oorlogsverleden zou Miel nog een heel leven meezeulen, maar een galerie voor beginnende en onbekende kunstenaars bezorgden hem opnieuw de autoriteit en identiteit die hij bij zijn veroordeling verloren was.

Het intense alternatieve caféleven en een overvloed aan kunsttijdschriften, maakten van de Antwerpse kunstwereld een bruisende en dynamische scene waarin traditionele artistieke grenzen doorbroken werden. Ook in Miels 'Kunstkamer' resulteerden experimentele samenwerkingen tussen dichters en kunstenaars in een vruchtbare kruisbestuiving tussen woord en beeld. De notie Antwerpse 'dubbeltalenten' die uit de artistieke symbiose tussen verschillende disciplines voortvloeide, ging in de loop der jaren echter een eigen leven leiden. Anders dan de term doet vermoeden, waren niet alle grote auteurs uit die periode even goede beeldende kunstenaars of andersom. Poëzie en literatuur lagen ongetwijfeld mee aan de basis van 'De Kunstkamer' en de voorbeelden van creatieve samenwerkingen tussen dichters en kunstenaars liggen voor het rapen, maar het beeld van de kunstenaar als een universeel en veelzijdig genie dat van alle markten thuis is, spoort niet met de werkelijkheid.

Wat de tentoonstellingspolitiek betreft, onderging 'De Kunstkamer' doorheen de jaren een aantal verschuivingen. De eerste tentoonstellingen in 'Het Kunstenaarshuis' aan de Italiëlei beperkten zich tot namen van eerder traditionele en reeds gevestigde kunstenaars. Of Miel en Rosa enig aandeel hadden in die keuze, is uiterst twijfelachtig. De galerie stond op dat moment immers nog onder leiding van het kunstenaarsfonds Artifex. Met het oog op een nieuwe impuls voor Vlaamse kunstenaars na de moeilijke oorlogsjaren, was een focus op gevestigde namen gerechtvaardigd. Dat veranderde in 'De Kunstkamer' aan de Lange Nieuwstraat waar Emiel zelf de koers bepaalde. Om meer aansluiting te vinden bij de toenmalige alternatieve kunstwereld wisselden traditionele kunstvormen en vernieuwende

experimenten elkaar af, maar op een duidelijke politiek was het nog even wachten. Het waren vooral de exposities en *happenings* die vanaf 1965 in de Wolstraat plaatvonden, die het imago van 'De Kunstkamer' als vroege avant-garde galerie bekrachtigden. Bij gebrek aan betaalbare alternatieven kwamen alle vernieuwende kunstenaars, die op dat moment nog vaak als vreemde vogels beschouwd werden, in 'De Kunstkamer' van Miel Binon terecht. Zo drukten namen als Panamarenko, Hugo Heyrman, Wout Vercammen, Marcel Mariën en Dees De Bruyne hun stempel op de kleine kunstgalerie. Toch bleef Miel al die tijd een bescheiden man en gaf hij ook minder baanbrekende kunstenaars de ruimte en het vertrouwen die hen toekwamen. Om het met de woorden van Fred Bervoets te zeggen: 'De Kunstkamer' was *'une galerie de combat'* in alle opzichten.

Zonder connecties zou de eerder bedeesde galeriehoudster Miel het met 'De Kunstkamer' nooit zover gebracht hebben. De 'Kunstkamer' maakte deel uit van een smeltkroes aan galerieën, ateliers en kroegen. De buurt rond de Wolstraat bruisde van de creativiteit. Kunstcriticus Remi De Cnodder en auteur Henri-Floris Jaspers toonden zich enthousiaste verdedigers van de galerie en lokten met hun artikels en literaire inleidingen heel wat publiek. Ook de rol van buurman en grafisch ontwerper Dree Jaspers kan nauwelijks onderschat worden. Na een moeizame start had 'De Kunstkamer' een duidelijke plaats binnen de Antwerpse kunstscene veroverd.

Verrassend genoeg of niet – in het najaar van 1966, het jaar waarin de *'Wide White Space Gallery'* van Anny De Decker het levenslicht zag, hielden Miel en Rosa het voor bekeken. Naast de groeiende concurrentie begonnen ook Miels leeftijd en het financiële plaatje hun tol te eisen. "You better start swimmin' or you'll sink like a stone," zong Bob Dylan in 1964, maar daar voelde Miel weinig voor. De museumcrisis van 1968 zou hij vanaf de zijlijn meemaken en kunstenaars die zijn hulp nodig hadden zouden die nog krijgen, maar de toekomst was aan de nieuwe generatie. "For the times they are a-changing."

In zeker opzicht is het vreemd dat er tot op heden geen onderzoek naar 'De Kunstkamer' verricht werd. Dat heeft vermoedelijk te maken met een aantal beperkingen, die ook voor deze masterproef een struikelblok vormden.

De voornaamste vijand bleek tijd. Tien jaar geleden zou de zoektocht naar informatie over 'De Kunstkamer' wellicht eenvoudiger geweest zijn, maar vandaag lopen een aantal sporen dood. Sommige spelers, zoals Miel en Rosa zelf, konden het niet meer navertellen. Andere betrokkenen waren te oud of te verward om zich nog iets te herinneren. Verontschuldigende mails en telefoontjes gingen steevast gepaard met de goede raad om altijd een uitgebreid archief bij te houden. Gelukkig telde de nabije kring rondom Emiel ook namen van nog zeer vitale kunstenaars en omstanders, maar of dat over tien jaar nog het geval zal zijn, is betwifelbaar.

Een tweede beperking vormde het oorlogsverleden van Emiel Binon. Zoals in het eerste hoofdstuk duidelijk werd, verhindert de Belgische wetgeving de consultatie van collaboratiedossiers indien de betrokkene nadien eerherstel kreeg. Verwoede pogingen om als achterkleindochter toch inzage te krijgen, resulteerden allemaal in een weigering. Afschriften van documenten die Emiel zelf bewaard had, vulden een deel van het hiaat. Het andere deel van zijn oorlogsverleden hulde zich in raadselen.

Dan rest nog de vraag of de blik van een achterkleindochter voldoende objectief is om de historiek en betekenis van Miels 'Kunstkamer' te achterhalen. Dergelijke tegenwerping is hoe dan ook gegrond, maar de afstand in tijd en het feit dat ik Miel nauwelijks persoonlijk gekend heb – ik was pas drie toen hij overleed – maken een directe vertekening eerder onwaarschijnlijk. Sterker nog, persoonlijke engagement en de band overgrootvader-achterkleindochter bleken een sterk argument om betrokkenen in hun enthousiaste medewerking te sterken.

Met het oog op concrete aanbevelingen voor toekomstig onderzoek, vormen het gebrek aan publicaties en de beperkte toegankelijkheid van bepaalde archieven een belangrijke hindernis. Via interviews met getuigen en omstanders, werd in deze masterproef getracht die lacune op te vullen. Helaas is een eenjarige masterproef begrensd in tijd. De zoektocht naar kunstenaars en betrokkenen kan ongetwijfeld nog uitgebreid worden – de link met het kunstenaarsfonds 'Artifex' zou bijvoorbeeld verder uitgediept kunnen worden – maar dan moet het wel nu gebeuren. In die zin is 'toekomstig' onderzoek naar 'De Kunstkamer' een contradictio in terminis.



**Afb. 13.** Wolstraat 43 anno 1965: Rosa Binon voor 'De Kunstkamer'.



**Afb. 14.** Wolstraat 43 anno 2016: ViaVia reiscafé.

Tot slot nog dit: misschien klinkt het een beetje controversieel, toch zou ik graag afsluiten met de vraag wie de jonge kunstenaars van de *happenings* op en rond het Conscienceplein 'lanceerde'. De 'ontdekking' van de Panamarenko's, Nakajima's en Vercammens uit die tijd wordt doorgaans toegeschreven aan grotere galerieën zoals de *'Wide White Space'*. Ongetwijfeld zorgde de professionele aanpak van Anny De Decker, Bernd Lohaus e.a. voor de grote doorbraak van die kunstenaars. Desondanks suggereert de chronologie van de feiten dat de prille 'ontdekking' al eerder gebeurde. *"Het was bijzonder dat Miel zo vroeg al het geluid van die jonge, vernieuwende kunst wist op te pikken. Hij was op dat moment in Antwerpen zowat de enige,"* aldus Fred Bervoets.<sup>137</sup> Uiteraard is het geen staatszaak, noch staat de 'eer' van de familie op het spel – noem het eerder de reflectie van een trotse achterkleindochter.

Van 1960 tot 1966, exact vijftien jaar na de Tweede Wereldoorlog en dubbel zolang voor mijn geboorte, schreef Emiel Binon – officieel de opa van mijn mama, maar voor mij vooral de man die ik later in verhalen zou leren kennen als 'bompa' – een klein stukje geschiedenis. 'De Kunstkamer' speelde ondanks haar beperkte omvang – niet veel meer dan *"un corridor"*, grapte Jacques Charlier – een onmiskenbare rol in de Antwerpse kunstscene van de jaren zestig. Zoveel is zeker.

---

<sup>137</sup> Fred Bervoets, in een interview met de auteur, 30 juni 2016.

24 maart 1960 G.V.A.

## Opening van het Kunstenaarshuis te Antwerpen

Aan stemmige tentoonstellingszalen hebben wij te Antwerpen wel geen overvloed. Het is daarom vanwege dhr en mevr. Binon een alleszins prijzenswaardig initiatief de bovenverdieping van hun woning aan de Italiëlei 133 (op enkele stappen van de Vondelstraat) af te staan voor artistieke en kulturele doeleinden.

Dit nieuwe kunstenaarshuis staat onder leiding van Artifex, en wordt geheel belangloos ten dienste gesteld van alle kunstenaars. Voor enkele dagen had de opening plaats met een eerste tentoonstelling van de werken van de kunstschilder Maurits Somers, en het beeldhouwwerk van de nog jonge Mariette Coppens.

Namens dhr en mevr. Binon en tevens namens Artifex, drukte dhr Kokken, voorzitter van Artifex, zijn erkentelijkheid uit, de kunstenaars de gelegenheid te geven hun werken geheel kosteloos aan het publiek te kunnen tonen. Het werk van Maurits Somers, aldus dhr Kokken, evolueert snel en deze onrustige kunstenaar groeit onder invloeden van Permeke en Braque; van hem hebben wij nog veel te verwachten.

Met vrouwelijke fijngevoeligheid, gepaard aan hoge begrippen van stijl en vormgeving, bewonderen wij tevens in deze nieuwe, stemmige zaal, het hoogstaande werk van de jonge vrouwelijke beeldhouwer Mariette Coppens.

Als artistiek slot van deze originele opening werd dan door Adriaan Peel en Ben Klein uit eigen dichtwerk voorgedragen, wat zeer in de smaak viel van het

keurig publiek, dat vrij talrijk was opgekomen.

Deze tentoonstelling blijft vrij toegankelijk tot 10 April; op de eerste verdieping, Italiëlei 133, op enkele passen van de Vondelstraat.

### BEELDEN IN DE TUIN

Het ligt ook in de bedoeling van het Kunstenaarshuis om in de salons van de bovenzalen voordrachten in te richten.

Binnenkort zullen de tuinen, waaraan nu druk gewerkt wordt, opengesteld worden voor openlucht tentoonstellingen. Voorzien wordt dat de opening zal plaatshebben met een overzichtelijke tentoonstelling van het werk van de gekende beeldhouwer Van Esbrouck.

Dit wordt dan de eerste tentoonstelling in open lucht in onze stad, wat voorzeker een grote belangstelling zal kennen.

**Burgerlijke Stand**  
**Bureel II**

Afgeleverd op ongezegeld  
papier voor :

- Sociale Wetgeving
- Mutualiteit
- Militie
- Bestuurlijke inlichtingen

UITTREKSEL UIT HET REGISTER DER AKTEN  
van Huwelijken Jaar 1940 Nr 116

Het Jaar negentienhonderd veertig, de veertiende september is te Aalst het huwelijk voltrokken tussen: Emiel Prosper Henri BINON, beediende geborente Aalst, de vierde augustus negentienhonderd en negen, -----en----- Christiana Maria Alicia Jacoba DE VOS, zonder beroep, geboren te Aalst, de zesentwintigste maart negentienhonderd zeventien, ---



Voor gelijkvormig uittreksel  
Aalst, de 1 juli 1974

Voor de Ambtenaar van de Burgerlijke Stand.  
De gemachtigde beambte,



STAD AALST



SOCIALE DIENST

TEL. N° 257.51

VERKLARING

Het College van Burgemeester en Schepenen bevestigt volgens blijkt uit het ingestelde onderzoek dat de genaamde: BINON Emiel Prosper Henri, geboren te Aalst, 4 augustus 1909, van september 1935 af, als bediende - helper van zijn vader, werkzaam was dit tot 18/11/1941.

Van 19 november 1941 heeft hij de handelszaak van zijn vader (PUBLIEKE FONDSEN) overgenomen dit tot september 1944, en werkte voor eigen rekening.

Belanghebbende was tijdens de periode 1935-1944 gehuisvest Statiestraat n° 16 te Aalst.

Aalst, 19 december 1973.

i.o. De Stadssecretaris,

Chr. Willems.

De Burgemeester,

M. De Bisschop.



**Burgerlijke Stand**  
**Bureel II**

Afgeleverd op ongezegeld  
papier voor :

- Sociale Wetgeving
- Mutualiteit
- Militie
- Bestuurlijke inlichtingen

UITTREKSEL UIT HET REGISTER DER AKTEN  
van GEBORNTEN Jaar 1941 Nr 348

Het Jaar negentienhonderd eenenveertig, de -----  
vijfde juli is te Aalst geboren: Elisabeth Esther  
Marie Isalie BINON, dochter van Emiel Prosper -----  
Henri , beursbediende, en van Christiana Maria -----  
Alicia Jacoba De Vos, zonder beroep, echtgenoten, ---



Voor gelijkvormig uittreksel  
Aalst, de 1 juli 1974

Voor de Ambtenaar van de Burgerlijke Stand.  
De gemachtigde beambte.

**Burgerlijke Stand**  
**Bureel II**

Afgeleverd op ongezegeld  
papier voor :

- Sociale Wetgeving
- Mutualiteit
- Militie
- Bestuurlijke inlichtingen

UITTREKSEL UIT HET REGISTER DER AKTEN  
van GEBORNTEN Jaar 1942 Nr 508

Het Jaar negentienhonderd tweeënveertig, de -----  
elfde september is te Aalst geboren: Marie -----  
Christine Françoise, BINON, dochter van Emiel  
Prosper Henri Wisselagent, en van Christiana  
Maria Alicia Jacoba De Vos, zonder beroep, ---  
echtgenoten, -----



Voor gelijkvormig uittreksel  
Aalst, de 1 juli 1974

Voor de Ambtenaar van de Burgerlijke Stand.  
De gemachtigde beambte.

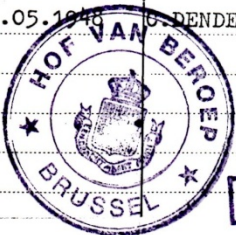
UITTREKSEL UIT DE MINUTEN  
DER GRIFFIE VAN HET HOF VAN BEROEP TE BRUSSEL  
ZETELENDE TE ANTWERPEN

Het Hof van Beroep te Brussel, zetelende te Antwerpen, Kamer van  
Inbeschuldigingstelling, bij arrest gewezen

op . . . . . **2 APRIL** 1973 . . . . . heeft eerherstel verleend aan:  
BINON Emiel Prosper Henri, scheikundige  
geboren te Aalst (O.V.) , op 4 augustus 1909  
strafregister, nr 2.042.336 militaire toestand; -- 31/5/48 weggezonden  
uit het leger  
wonende te Antwerpen, Wolstraat 43,

ten aanzien van de hieronder vermelde veroordeling(en):

Datum der veroordelingen	Hoven of Rechtbanken	Aard der inbreuken	Opgelopen straffen
23.05.1947	KRIJGSRAAD ANTWERPEN	hulp aan de vijand verklieking	- 8 jaar opsluiting - levenslang onzet rechten art.123/6 SW - afstelling titels ... - militaire afstraffing
31.05.1948	G.DENDERMONDE	misbruik van vertrouwen idem idem eenvoudige bankbreuk	5 maand en 50 F 2 maand en 26 F 4 maand en 50 F 1 maand
31.05.1948	G.DENDERMONDE	misbruik van vertrouwen uitgifte van check zonder dekking	1 maand en 26 F 1 maand en 26 F
(kwijtschelding van alle straffen der 2 vonnissen dg 31/5/48 - B. 9/11/48)			



AFDELING ANTWERPEN

Voor eensluidend uittreksel, afgeleverd aan:

*versoeker Binon Emiel*  
de Heer Procureur-generaal,  
het Centraal Strafregister,  
het Gemeentehuis,

HERSTEL IN EER EN RECHTEN  
Art. 162/6° bis en 280  
Vrij van rechten

de 25/6/1973  
De griffier-hoofd van dienst,

*infp. n. 512.*

*[Handwritten signature]*

41  
Boris Smiel,  
Lange meeuwstraat 153  
Antwerpen.

Tel. 33 26 76.  
Kunstkamer.

Antwerpen 22/9/61

Van de Beer Sekretaris  
g. 58. Hertenhuis.  
Jan De Vorlei 17  
Antwerpen.

Betreft: Tentoonstelling Text. ingericht in Hertenhuis  
op 7 tot 29 October 1961

Geachte, Beer.

De heer Bogardt, uit Lele., is mij  
over een paar dagen komen bezoeken en heeft  
geraagd om mede te exposeren met een paar  
werken. Graag zou ik dit willen ~~doen~~  
maar zou moeten weten of mijn werken  
de zullen bevallen. Volgens de heer Bogardt  
zijn ze goed.

Wachtend op uw bezoek of formele  
bevestiging dat ik mag exposeren, bied ik u  
inmiddels mijn oprechte groeten

Boris

G 58 - Hessenhuis - centrum voor hedendaagse kunstuitingen  
KATALOGUS

3 J. O. BAKBLANTS °Antwerpen 11 december 1934  
Eksterlaan 185 Deurne

- |   |                  |         |       |
|---|------------------|---------|-------|
| 1 | Egyptische boten | 56 x 41 | 5.000 |
| 2 | Vogels           | 62 x 40 | 5.000 |

3 Emiel BINON °Antst 4 augustus 1909  
Lange Nieuwstraat 153 Antwerpen

- |   |          |         |       |
|---|----------|---------|-------|
| 3 | Vogel    | 55 x 75 | 2.000 |
| 4 | Vuurwerk | 70 x 85 | 2.500 |

3 Koen CALLIAU °Deurne 29 maart 1942  
Singel 48 Kortsele

- |   |                         |          |        |
|---|-------------------------|----------|--------|
| 5 | Triптиck van een Liefde | 160 x 90 | 30.000 |
| 6 | Ben beetje Kosmos       | 20 x 250 | 10.000 |

Roland CASSIEN °Ninove 8 oktober 1937  
Jan Van Rijswijklaan 233 Antwerpen

- |   |                     |          |       |
|---|---------------------|----------|-------|
| 7 | Nacht over de Haven | 70 x 100 | 5.000 |
| 8 | Cadaques            | 85 x 110 | 4.000 |

Antoine CRUL °St Kruis 5 maart 1936  
Hauwerstraat 30 Brugge

- |   |       |           |       |
|---|-------|-----------|-------|
| 9 | Rosso | 124 x 124 | 2.850 |
|---|-------|-----------|-------|

3 Yves VAN DEN BOSCH °Antwerpen 17 Oktober 1944  
Frilinglei 133 Brasschaat

- |    |            |         |       |
|----|------------|---------|-------|
| 53 | De Ether   | 60 x 80 | 5.500 |
| 54 | Pierrotade | 70 x 80 | 5.000 |

3 August VAN DEN KEYBUS °Schoten 14 juni 1932  
Invalidenlaan 9 Schoten

- |    |               |         |       |
|----|---------------|---------|-------|
| 55 | Stoand figuur | 26 x 50 | 3.000 |
| 56 | Skulptuur     | 30 x 50 | 3.000 |

3 René VERBAEKEN °Kapellen 6 september 1941  
Koning Albertlei 33 Kapellen

- |    |            |          |  |
|----|------------|----------|--|
| 57 | Kompositie | 94 x 124 |  |
| 58 | Kompositie | 93 x 63  |  |

3 Jules VERGAMEN °Antwerpen 5 april 1921  
Demerstraat 2 Antwerpen

- |    |                        |         |        |
|----|------------------------|---------|--------|
| 59 | Negatief               | 62 x 70 | 9.000  |
| 60 | Requiem voor een Hegor | 62 x 70 | 13.500 |

3 Henri VLEELINCKX °Hoboken 28 mei 1933  
Twee Methenstraat 36/7 Antwerpen

- |    |             |          |       |
|----|-------------|----------|-------|
| 61 | Onvoltooide | 101 x 55 | 1.500 |
| 62 | Geel        | 140 x 30 | 2.500 |

7 De Boeken  
ontwikkeling  
oil

## **Overzicht tentoonstellingen**

### **'Het Kunstenaarshuis' (1960)**

Maurits Somers [maart - april, 1960]

Mariette Coppens [maart - april, 1960]

Emile Wauters [3 - 15 december, 1960]

Leopold Van Esbroeck [1960]

### **'De Kunstkamer' – Lange Nieuwstraat (1961-1965)**

Lucien Van den Driessche [1961]

Gaby Peeters [10 - 23 november, 1962]

Fred Bervoets en Ferre Grignard [8 – 21 december, 1962]

Jacques Charlier [1962]

Clément Ripaud [1963]

Jacques Charlier [2 - 5 maart, 1963]

Theo Kley [16 - 29 maart, 1963]

Jean Louis Goffart, Philippe Graitson, Guy-Henri Dacos, Georges Polus [30 maart - 12 april, 1963]

Godelieve De Pelsmaecker [27 april - 10 mei, 1963]

Jan van der Straeten [21 september - 4 oktober, 1963]

Jan Hoogsteyns [?]

### **'De Kunstkamer' – Wolstraat (1965-1966)**

Warrand Marcel [23 januari - 5 februari, 1965]

Renaat Ivens [4 - 17 februari, 1965]

Renaat Saey [05 - 19 februari, 1965]

Piet Stautkring Beveren-Waas [20 februari - 5 maart, 1965]

Manuel Iturri [5 - 19 maart, 1965]

Geo Sempels [19 maart - 2 april, 1965]

Groep Helikon [3 - 15 april, 1965]

Gisèle Van Lange [30 april - 13 mei, 1965]

Andre Maris & Vic Van de Leest [14 - 27 mei, 1965]]

Elmar Albrecht [28 mei, 1965]

Johan Vandenberg & Jan Stolk [18 juni – 1 juli, 1965]

Groepstentoonstelling/*happening*: Panamarenko, Eddy Ausloos, Baudenelle J & L, Jos De Hert, De Hesselle, De Winter, Guust, Heyrman, Rudy Meekers, Ludo Mich, Pandira, Nakajami, Peel A & H, Tony Rombouts, Philip, Vercammen, Francis Vanderwildt, Loos R, Rudy Witse, Van Rompaey [vernissage: 9 oktober, 1965]

Simone Conrad [15 - 28 oktober, 1965]

Aubin Pasque [30 oktober - 11 november, 1965]

Marcaïne [26 november - 9 december, 1965]

Eugène Van Vliet [10 - 23 december, 1965]

Lars Bolander [1965]

Atelier van Saene: Harry de Schepper, Philippe W. Francis, Joost, Georges Smits, Frans van Roosmaelen [8 - 20 januari, 1966]

Renaat Ivens [4 - 17 februari, 1966]

Leo Dutoy [4 - 17 maart, 1966]

Nico Van Daele [1 - 15 april, 1966]

Sylvain Ceyskens & René Jaminé [23 april - 6 mei, 1966]

Dees de Bruyne [24 september – 6 oktober, 1966]

A Lebroc & René Kempen [22 oktober - 3 november, 1966]

Brenta Gilles, Coenen Jean, Mon de Ryck [22 oktober- 3 november, 1966]

Marcel Mariën [?]

Camiel Van Breedam [?]

Vic Gentils [?]

Octave Landuyt [?]

Ann Salens [?]



## Lijst met afbeeldingen

Afb. 1. Werner Spillemaeckers, Paul de Vree en echtgenote, Tony Rombouts, Henri-Floris Jaspers, Bobb Bern, Patrick Conrad en echtgenote na de voorstelling van *'Rose mon Chameau'* in 'De Kunstkamer', 1965.

Foto Emiel Binon.

Afb. 2. Jacques Charlier, *Affiches voor een tentoonstelling in 'De Kunstkamer'*, 1963.

Foto Jacques Charlier.

Afb. 3. Henri Floris-Jaspers, Mark Verstockt en Gisela Roegiest in 'De Kunstkamer', 1965.

Foto Henri-Floris Jaspers, Centrum voor Documentatie & Reëvaluatie. Laatste toegang 6 juni 2016, <http://mededelingen.over-blog.com/page/31>.

Afb. 4. Paul Van Hoeydonck in 'De Kunstkamer', 1965.

Foto Alex Van Rompaey.

Afb. 5. Albert Szukalsky en Dorry Sack in 'De Kunstkamer', 1965.

Foto Emiel Binon.

Afb. 6. Gaby Peeters in 'De Kunstkamer', 1962.

Foto Emiel Binon.

Afb. 7. Emiel Binon, Rosa Binon, Remi De Cnodder en Gaby Peeters in 'De Kunstkamer', 1962.

Foto Emiel Binon.

Afb. 8. Gisèle Van Lange en inleider Henri-Floris Jaspers in 'De Kunstkamer', 1965

Foto Henri-Floris Jaspers, Centrum voor Documentatie & Reëvaluatie. Laatste toegang 6 juni 2016, <http://mededelingen.over-blog.com/article-gisele-van-lange-een-oeuvre-122622736.html>.

Afb. 9. Georges Sempels, Gisèle Van Lange en Henri-Floris Jaspers in 'De Kunstkamer', 1965.

Foto Henri-Floris Jaspers, Centrum voor Documentatie & Reëvaluatie. Laatste toegang 6 juni 2016, <http://mededelingen.over-blog.com/article-gisele-van-lange-een-oeuvre-122622736.html>.

Afb. 10. De ijsblokkenactie van Panamarenko en Heyrman op het Conscienseplein, 1968.

Foto M KHA. Laatste toegang 20 juni 2016, <http://ensembles.mhka.be/items/9504/assets/25212>.

Afb. 11. De ijsblokkenactie van Panamarenko en Heyrman op het Conscienseplein, 1968.

Foto M KHA. Laatste toegang 20 juni 2016, <http://ensembles.mhka.be/items/9504/assets/25228>.

Afb. 12. Emiel Binon in gesprek met een andere Wolstraatbewoonster op de vernissage van Geluyckens' tentoonstelling in de 'Galerij van de XXste eeuw, 1973.

Foto Herman Geluyckens.

Afb. 13. Wolstraat 43 anno 1965, 1965.

Foto Emiel Binon.

Afb. 14. Wolstraat 43 anno 2016, 2016

Foto Elfrid Mels.

Afb. 15. *Affiche 'De Kunstkamer': collage en dichttentoonstelling Patrick Conrad, Freddy de Vree, Frans Neels en Eddy van Vliet*, 1964. Papier, 50 x 35 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 239678.

Antwerpen, Letterenhuis.

Afb. 16. *Uitnodiging vernissage Fred Bervoets en Ferre Grignard*, 1962. Papier, 11 x 16 cm. Privécollectie.

Privéarchief Fred Bervoets.

Afb. 17. *Uitnodiging 'De Kunstkamer': vernissage Theo Kley*, 1963. Papier, 20 x 6 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. K 98488.

Antwerpen, Letterenhuis.

Afb. 18. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Renaat Ivens*, 1965. Papier, 40 x 30, 5 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/2958.

Antwerpen, Letterenhuis.

Afb. 19. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Renaat Saey*, 1965. Papier, 55 x 36, 5 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/2968.

Antwerpen, Letterenhuis.

- Afb. 20. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling George Sempels*, 1965. Papier, 42 x 23 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225212/746.
- Antwerpen, Letterenhuis.
- Afb. 21. *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Gisèle Van Lange*, 1965. Papier, 61 x 43 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225212/748.
- Antwerpen Letterenhuis.
- Afb. 22. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Groep Helikon*, 1965. Papier, 61 x 43, 5 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225045/76.
- Antwerpen, Letterenhuis.
- Afb. 23. Frans Vanderwildt, *Affiche 'De Kunstkamer': Panamarenko, Ludo Mich, Wout Vercammen e.a. exposeren in 'De Kunstkamer*, 1965. Papier, 50 x 30 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 182466.
- Antwerpen, Letterenhuis.
- Afb. 24. *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Lars Bollander*. 1965. Papier, 47 x 30 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/3026.
- Antwerpen, Letterenhuis.
- Afb. 25. *Uitnodiging 'De Kunstkamer': vernissage Elmar Albrecht*, 1965. Papier, 31 x 15 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 98488.
- Antwerpen, Letterenhuis.
- Afb. 26. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Leo Dutoy*, 1966. Papier, 42, 5 x 30 cm. Antwerpen Letterenhuis, inv. nr. 225272/2957.
- Antwerpen, Letterenhuis.
- Afb. 27. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Dees de Bruyne*, 1966. Papier, 43 x 30, 5 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/2866.
- Antwerpen, Letterenhuis.
- Afb. 28. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Aubin Pasque*, 1965. Papier, 61 x 43 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 181824.
- Antwerpen, Letterenhuis.

Afb. 29. *Uitnodiging 'De Kunstkamer': vernissage Johan Vandenberg en Jan Stolk, 1965.*  
Papier, 31 x 15 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 98488.

Antwerpen, Letterenhuis.

Afb.30. *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Manuel Iturri, 1965.* Papier, 23,5 x 42, 5 cm.  
Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225212/747.

Antwerpen, Letterenhuis.

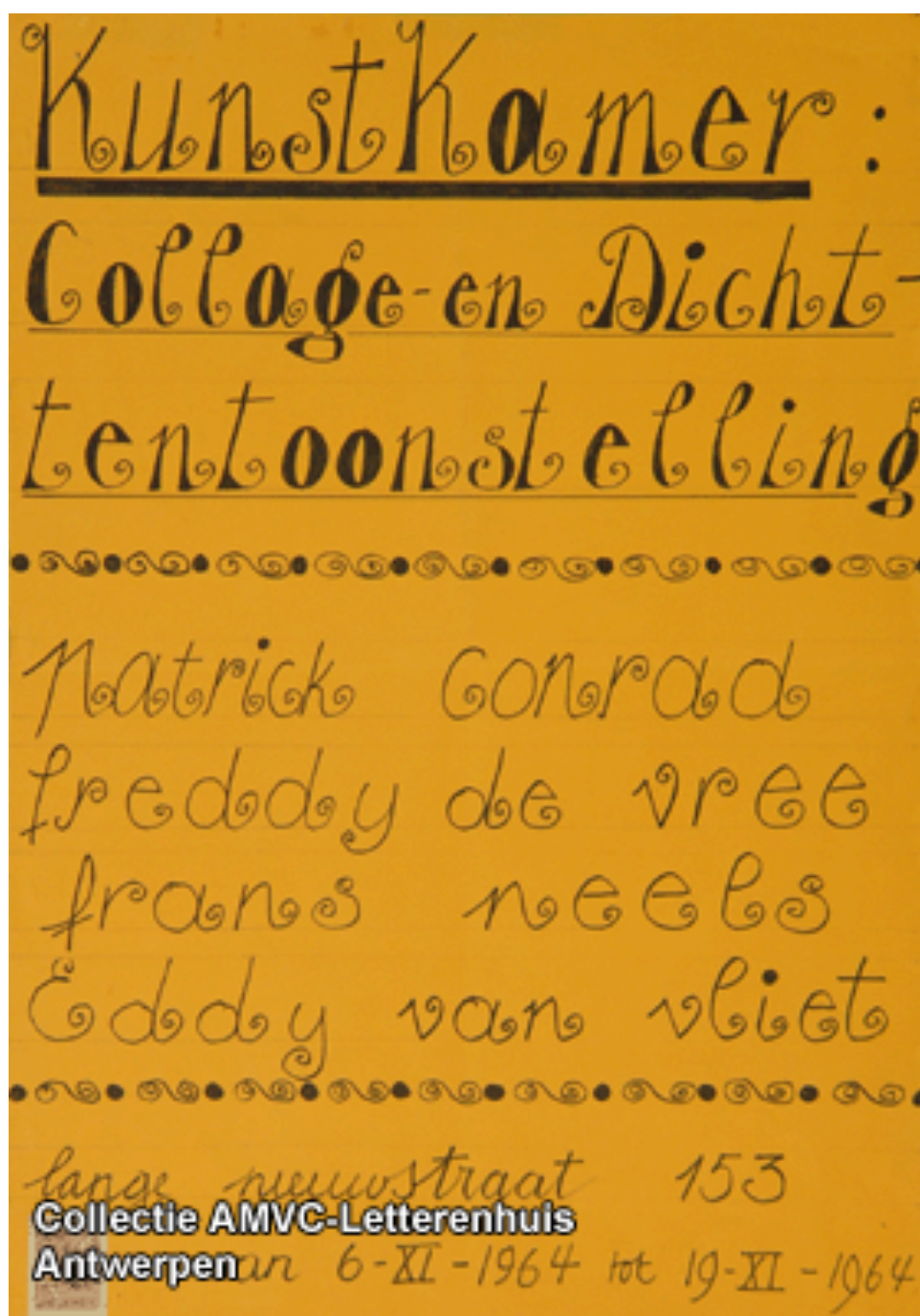
Afb. 31. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Marcaine, 1965.* Papier, 61 x  
40 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225045/11.

Antwerpen, Letterenhuis.

Afb.32. Henri Henriot, *Affiche 'Galerij van de XXe eeuw: tentoonstelling Herman Geluyckens,*  
1973. Papier, 98 x 50 cm. Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 200382/26.

Antwerpen, Letterenhuis.

## Afbeeldingen: affiches en uitnodigingen



Afb. 15. Affiche 'De Kunstkamer': collage en dichttentoonstelling Patrick Conrad, Freddy de Vree, Frans Neels en Eddy van Vliet, 1964.

Papier, 50 x 35 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 239678.

B49905/D

90194

**K**UNSTKAMER  
LANGE NIEUWSTRAAT 153  
ANTWERPEN

KUNSTSCHILDERS

*Ferre-Grignard*  
*Fred Bervoets*

STELLEN TEN TOON VAN 8 DEC. TOT 21 DEC.

WERKDAGEN VAN 12 TOT 19 H ZON- EN FEESTDAGEN VAN 10 TOT 19 H

VERNISSAGE VRIJDAG 8 DEC. TE 20.30 h.

ARCHIEF EN MUSEUM

235.295/12

voor het  
VL. CULTUUREVEN

Afb. 16. *Uitnodiging vernissage Fred Bervoets en Ferre Grignard, 1962.*

Papier, 11 x 16 cm.

Privécollectie.

**theo kley**



**schilderijen**

16 tot 29 maart 1963

"kunstkamer"

lange nieuwstraat 153, antwerpen

openingsrede: remi de cnodder

zaterdag 16 maart 1963 te 15 uur

open: werkdagen van 12-19 uur

zon- en feestdagen van 10-19 uur

theo kley 16 weteringdwarvstrat 44 amsterdam tel. 319 28

Afb. 17. *Uitnodiging 'De Kunstkamer': vernissage Theo Kley, 1963.*

Papier, 20 x 6 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. K 98488.



Afb. 18. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Renaat Ivens, 1965.*

Papier, 40 x 30, 5 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/2958.

Afb. 19. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Renaat Saeey, 1965.*

Papier, 55 x 36, 5 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/2968.





Afb. 20. Dree Jespers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling George Sempels*, 1965.  
 Papier, 42 x 23 cm.  
 Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225212/746.



Afb. 21. *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Gisèle Van Lange*, 1965.  
 Papier, 61 x 43 cm.  
 Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225212/748.



Afb. 22. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Groep Helikon*, 1965.

Papier, 61 x 43, 5 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225045/76.

Afb. 23. Frans Vanderwildt, *Affiche 'De Kunstkamer': Panamarenko, Ludo Mich, Wout Vercammen e.a. exposeren in 'De Kunstkamer'*, 1965.

Papier, 50 x 30 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 182466.



Kunstkamer  
Wolstraat 43  
Antwerpen

nodigt U uit  
op de  
vernissage  
van

**Elmar Albrecht**

op vrijdag 28 mei 1965  
te 20.30 uur

Inleiding: Henri Floris JESPERS

Afb. 24. *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Lars Bollander. 1965.*

Papier, 47 x 30 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/3026.

Afb. 25. *Uitnodiging 'De Kunstkamer': vernissage Elmar Albrecht, 1965.*

Papier, 31 x 15 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 98488.



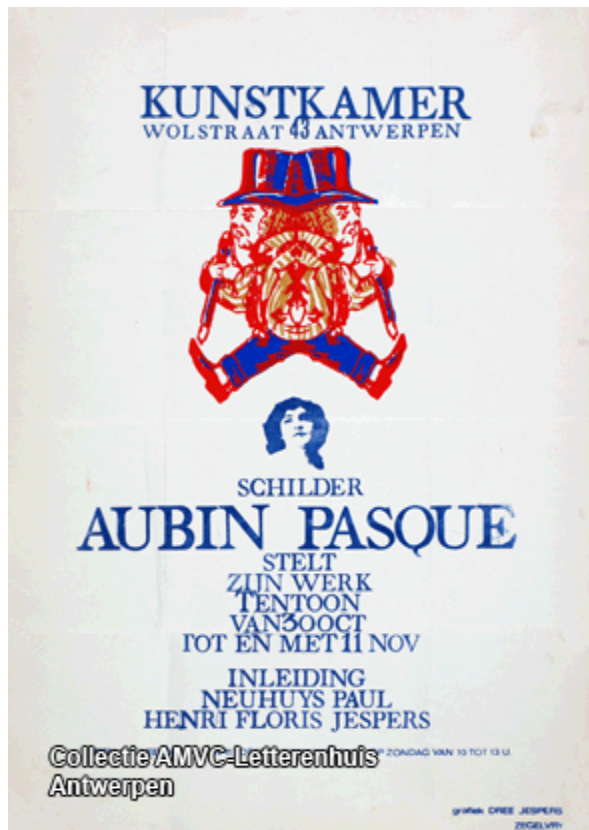
Afb. 26. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Leo Dutoy*, 1966.

Papier, 42,5 x 30 cm.

Antwerpen Letterenhuis, inv. nr. 225272/2957.

Afb. 27. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Dees de Bruyne*, 1966. Papier, 43 x 30,5 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225272/2866.



Afb. 28. Dree Jaspers, *Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Aubin Pasque*, 1965.

Papier, 61 x 43 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 181824.

Afb. 29. *Uitnodiging 'De Kunstkamer': vernissage Johan Vandenberg en Jan Stolk*, 1965.

Papier, 31 x 15 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 98488.

**Kunstkamer**  
**Wolstraat 43**  
**Antwerpen**  
 Tel. 03 / 33 26 76

**nodigt U uit**  
**op de**  
**vernissage**  
**van**

**twee jonge Nederlanders**

**JOHAN VANDENBERG**  
 tekeningen

**JAN STOLK**  
 schilderijen  
 tekeningen

**opening op vrijdag 18 juni 1965**  
**half 9 - door Hugo Raes**

**Tentoonstelling der werken**  
**van 18 juni tot en met 1 juli**

OPEN weekdays: van 11 u tot 19 u  
 zondagen : van 10 u tot 13 u



Afb. 30. Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Manuel Iturri, 1965.

Papier, 23,5 x 42,5 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225212/747.

Afb. 31. Dree Jaspers, Affiche 'De Kunstkamer': tentoonstelling Marcaine, 1965.

Papier, 61 x 40 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 225045/11.



Afb. 32. Henri Henriot, *Affiche 'Galerij van de XXe eeuw: tentoonstelling Herman Geluyckens*, 1973.

Papier, 98 x 50 cm.

Antwerpen, Letterenhuis, inv. nr. 200382/26.

## Samenvatting

Deze masterproef keert meer dan een halve eeuw terug in de tijd met als doel de historiek en betekenis van 'De Kunstkamer' (1961-1966) in kaart te brengen. In het voorjaar van 1960 opende mijn overgrootvader Emiel Binon (1909-1994) een kleine galerie in de Antwerpse binnenstad. Wat begon als 'Het Kunstenaarshuis' bij hem thuis op de Italiëlei 133, werd een jaar later uitgebreid en omgedoopt tot 'De Kunstkamer'. De eerste en meer traditionele versie van deze galerie bevond zich van 1961 tot 1964 in de Lange Nieuwstraat. Met de nieuwe versie van 'De Kunstkamer' in de Wolstraat probeerde Emiel vanaf 1965 meer aansluiting te vinden bij een buurt die zich midden jaren zestig ontpopt had tot een levendige en alternatieve scene, ook bekend als 'de Kant'. Zo bood 'De Kunstkamer' in 1965-1966 onderdak aan een aantal namen die zouden uitgroeien tot ware exponenten van de Antwerpse en/of Belgische avant-garde.

Opzet van deze masterproef is in de eerste plaats een exploratieve studie. Tot op heden werd er immers nog geen onderzoek naar 'De Kunstkamer' verricht. Aan de hand van een combinatie tussen literatuurstudie, archiefonderzoek en (semi-gestructureerde) interviews met een aantal betrokkenen, tracht deze masterproef die lacune op te vullen. Op basis van het verzamelde materiaal werden vijf thema's gedestilleerd, die in min of meer chronologische volgorde besproken worden. Na een contextuele schets die het ontstaan van 'De Kunstkamer' tegen een historische achtergrond probeert te verklaren, volgt een kritische lezing van de zogenaamde 'Antwerpse dubbeltalenten' uit de jaren zestig. In een derde deel wordt de verschuivende tentoonstellingspolitiek van 'De Kunstkamer' belicht, terwijl het vierde deel focust op de relaties tussen de galerie en de omringende Antwerpse kunstscene. In een vijfde en laatste deel komt het verdwijnen van 'De Kunstkamer' aan bod, alsook de periode die daarop volgde.

Tussen 1961 en 1966 was het bruisende en woelige Antwerpse kunstcircuit een speler rijker. Het aantal rechtstreekse getuigen is intussen flink uitgedund en de meeste overzichtswerken beperken zich tot een terloopse vermelding van de galerie. Toch schreef Emiel Binon met 'De Kunstkamer' een belangrijk stukje Antwerpse – en zelfs Belgische – kunstgeschiedenis.