

DOUBLE EXPOSITION

DIDIER VERMEIREN

—

DOUBLE EXPOSITION

7

Double Exposition: een inleiding

ZOË GRAY & DIRK SNAUWAERT

13

Ook sokkels hebben een hart

MICHEL GAUTHIER

25

Werken (I)

131

Kort overzicht van decompositie

SUSANA GÁLLEGO CUESTA

138

Werken (II)

165

Bijlages



Open Cube #10, 2020

DOUBLE EXPOSITION: EEN INLEIDING

ZOË GRAY & DIRK SNAUWAERT

'Ik werk rond aanwezigheid', stelt Didier Vermeiren. Met deze uitspraak werd hij ooit uitgesloten van een verzameling canonieke teksten van kunstenaars over beeldhouwkunst, aangezien een van de samenstellers volhield dat beeldhouwkunst *alleen* maar over afwezigheid kon gaan.¹ Vermeirens tentoonstelling in WIELS, met werken van 1973 tot 2022, bevestigt zijn sleutelpositie in de geschiedenis van de beeldhouwkunst en getuigt van zijn blijvende interesse voor aanwezigheid.

Vermeiren past de dialectiek van *aanwezigheid* en haar tegenhanger, *afwezigheid*, nauwgezet toe en dat doet hij reeds vijfenveertig jaar constant en rigoureuus. Zijn werk bouwt voort op de modernistische premisse van reductie door kunst van elk 'decorum' te ontdoen – alle retoriek, expressie, versiering – evenals de functie van conventionele representatie, om zo enkel de elementaire grondbeginselen van de kunst te behouden. Een aanspraak op een tijdloze esthetiek lijkt inherent deel van de sculpturale traditie van Vermeirens praktijk: die van de authentieke en vanzelfsprekende ontwikkeling van vormen, materialen, modellen, volumes, massa; de notie *gesitueerdheid* of positie. Hij bouwt voort op deze laatmodernistische woordenschat als een van de manieren om modellen voor aanwezigheid te vervaardigen. Hoewel hij wordt beïnvloed door de minimalistische beeldhouwkunst die hij uit de eerste hand leerde kennen tijdens zijn beginperiode als jonge kunstenaar in New York, zijn de referenties van Vermeiren vaak klassiek. Hij zegt dan ook dat hij de geschiedenis van de beeldhouwkunst achterstevoren heeft geleerd: Carl Andre liet hem Brancusi zien, die hem Rodin toonde, die hem tot bij Carpeaux bracht, en vervolgens verder terug tot in de achttiende eeuw en daar voorbij.² Een terugkerende referentie is Rodin, niet enkel omwille van zijn sculpturale praktijk maar ook omwille van zijn gebruik van fotografie in de atelier- en tentoonstellingsruimten, en uiteraard ook omwille van Rodins interesse in de reproductie als creatief proces. Vermeiren wordt echter ook beïnvloed door Rodins tijdgenoot – en tegenhanger – Medardo Rosso, wiens uitspraak 'Niets is materieel in de ruimte' – omdat alles ruimte is en alles daarom relatief is – zijn denken sterk heeft bepaald.³

Het werk van Vermeiren is nooit expliciet monumentaal qua ambities of afmetingen.⁴ Niettemin gaan zijn 'lege sokkels' decennia vooraf aan de activistische claims om bepaalde sculpturale voorstellingen uit de publieke ruimte te verwijderen. Zijn werken vormen geen argument in de discussie over instrumentalisering of welke voorstelling aanvaardbaar is en voor wie. De motivatie achter deze (potentieel) lege publieke sokkels staat veraf van de motivatie achter het werk van Vermeiren – dat eerder lovend dan herzieningsgericht is als het over de esthetische geschiedenis gaat – maar ze laten beide zowel de symbolische kracht van de lege ruimte zien als dat ze deze in vraag stellen. Via afwezigheid laat Vermeiren onze waarneming stilstaan bij de basis, bij de grondbeginselen van wat iets tot een specifieke vorm maakt.

Vermeiren begon foto's te nemen van zijn tentoonstellingen omdat hij niet tevreden was over de manier waarop zijn werk werd gedocumenteerd. Fotografie maakte echter al snel een wezenlijk deel uit van zijn werkwijze, en liet zien hoe een sculptuur niet iets onbeweeglijks is, maar iets dat altijd in verandering is. Een driedimensionale vorm overbrengen naar een tweedimensionaal beeld is een ingrijpende transformatie, waarvoor volgens Vermeiren meerdere foto's vereist zijn om ze vast te leggen. Hij citeerde weleens de maxime van Garry Winogrand: 'Ik fotografeer om te zien hoe de wereld er gefotografeerd uitziet', om te suggereren dat hij zijn sculpturen fotografeert om na te gaan hoe ze er zullen uitzien als ze zijn gefotografeerd. Voor Vermeiren is de fotografie een essentieel werktuig voor de beeldhouwkunst: 'De camera is een werktuig in het atelier [...] het is een werktuig zoals een hamer, een schroevendraaier of een zaag.'⁵ 'Voor een geslaagde tentoonstelling', zo stelt hij, 'moet er een geslaagde interactie zijn tussen niveaus en afstanden. Dat geldt ook voor de fotografie.'⁶

In zijn tentoonstelling in WIELS is die interactie tussen niveaus essentieel voor de installatie van zijn werken. Dit gaat hand in hand met een dynamiek van echo's, rotaties en reflecties. Trouw aan de tijdloosheid verreed hij een chronologische installatie of een groepering van werken volgens specifieke periodes, hoewel sommige 'familieleden' wel samen worden getoond. Dit maakt het element van de seriële herhaling in zijn werk duidelijk, waarmee de laatmodernistische, minimalistische en concrete kunst trachtte de solitaire, op zichzelf staande vorm in een patroon te doen opgaan. Vermeiren gebruikt de serialiteit om aan te geven dat de beeldhouwkunst in staat is tot herhaling door afgietsels, en tegelijkertijd benadrukt hij het potentieel ervan om de aard van een goed gedefinieerde vorm, textuur of materie nog te versterken. Het idee van het origineel in de beeldhouwkunst werd in de kunstgeschiedenis eigenlijk pas belangrijker dankzij het kubisme, daarvoor dicteerde de norm dat tot twaalf afgietsels van een sculptuur als 'origineel' konden worden beschouwd.

De inconsistentie van het idee van het origineel bracht Vermeiren ertoe om het dubbel te onderzoeken als een terugkerend onderwerp in zijn praktijk. In haar essay 'Didier Vermeiren: de la copie à l'œuvre,' schrijft Céline Cadaureille: 'Door de mallen om te keren, laat hij het wezen van de afgietsels zien, en biedt hij ons een glimp van de assemblage van een gipssculptuur. Kortom, de kunstenaar toont zowel de realiteit

van de productie van een sculptuur, als de fysieke beperkingen ervan. Het maken van afgietsels wordt op die manier tegelijk een reproductiemiddel als een productiemiddel, het wordt het onderwerp van het werk.'⁷ De fotografie biedt Vermeiren een uitbreiding van die aanpak door de processen die worden gebruikt in de giettechnieken te reproduceren.

Vermeiren gebruikte de fotografie ook om de sculptuur van ruimtelijkheid te ontdoen, zoals te zien is op de foto *Double exposition* (1990), waaraan de tentoonstelling haar titel ontleent. Cadaureille: 'Het beeld werd gecreëerd op basis van een bestaand werk (een van zijn karretjes op wielen). Dankzij een dubbele belichting presenteert hij het karretje ondersteboven om die verwarring te creëren. Het duplicaat dat hij kon bereiken door een sokkel op een andere sokkel te stapelen, wordt zo opnieuw ingezet voor de foto. Hij hergebruikt zijn gebaren als beeldhouwer om het beeld te creëren waar de ruimte zelf wordt gedupliceerd en ondersteboven wordt gezet door de vloer als het plafond te presenteren.'⁸ Het resultaat is, zoals Vermeiren het zelf formuleert, een 'sculptuur die niet bestaat in een ruimte die niet bestaat.'⁹ *Double Exposition* verwijst natuurlijk naar de dubbele belichting van de foto – *exposition* in het Frans – maar je kunt het ook vertalen als 'tentoonstelling'. Door het te kiezen als de titel van zijn tentoonstelling benadrukt Vermeiren de terugkerende strategieën van herhaling, omkering, verdubbeling en inversie die hij in zijn werk onderzoekt. Het evocert de betekenisverschuivingen en de mechanismen van belichting (zowel fotografisch als publiek), en het proces van tentoonstelling.

1. David Hulks, Alex Potts en Jon Wood (reds.), *Modern Sculpture Reader*, Leeds, Henry Moore Institute, 2007. Het werd opnieuw uitgebracht in samenwerking met de Cragg Foundation, Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal: Julia Kelly en Jon Wood (reds.), *Contemporary Sculpture. Artists' Writings and Interviews*, Berlin, Hatje Cantz, 2019. Deze nieuwere versie bevat Vermeirens bijdrage, de transcriptie van een uitspraak die hij deed in de documentaire *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren* (1988) door kunstenaar en filmmaker Elsa Cayo.

2. Didier Vermeiren, geciteerd uit 'Gesprek tussen Didier Vermeiren en Michel Gauthier' in de Herbert Foundation, Gent, 9 mei 2021 als onderdeel van de tentoonstelling *Distance Extended / 1979-1997* (2021): <https://herbertfoundation.org/fr/media/video> (geraadpleegd op 10 maart 2022).

3. Margaret Scolari Barr, *Medardo Rosso*, New York, Museum of Modern Art, 1963, p. 9.

4. Voor een analyse van het monumentale, zie Bart Verschaffel, 'The monumental: on the meaning of a form', in *The Journal of Architecture*, vol. 4, 1999, pp. 333-336. In verband met de monumentaliteit kan er een veelzeggende vergelijking worden gemaakt tussen het werk van Vermeiren en dat van Rachel Whiteread, die net zoals hij de sculpturale 'basis' onderzoekt. Haar tijdelijke opdracht voor Trafalgar Square in Londen, *Monument* (2001), had – zoals de titel zegt – expliciet te maken met de vorm van het monumentale, ontworpen voor een openbaar plein dat een plek voor herdenking en consolidatie is: van identiteit, rijk, en macht. Het was een omgekeerd, transparant afgietsel uit hars van de granieten sokkel waarop het stond. Door de omkering en superpositie herhaalt het wat Vermeiren in

enkele van zijn vroegere werken deed, zoals zijn reeks *Sculpture* uit 1980, waarin hij in de winkel gekochte sokkels omgekeerd op elkaar plaatste, waardoor hij een spiegeling van vorm en materiaal op het contactpunt creëerde. Het is mogelijk dat Whiteread rechtstreeks is beïnvloed door het werk van Vermeiren; ze wist zeker af van het bestaan van zijn werk met omgekeerde sokkels. Ze stelden allebei tentoon in de groepstentoonstelling *Einleuchten: Will, Vorstel & Simul in HH.*, gecureerd door Harald Szeemann in 1989, en *Het Sublieme Gemis*, gecureerd door Bart Cassiman in 1993 voor Antwerpen '93.

5. Didier Vermeiren, geciteerd uit 'Dialogue entre Didier Vermeiren et Margit Rowell', in *La Maison Rouge*, Parijs, 20 september 2012: <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/activites-detail/activites/dialogue-entre-didier-vermeiren-margit-rowell/> (geraadpleegd op 3 april 2022).

6. Citaat van de kunstenaar, atelierbezoek met de auteurs, 2022, niet voordien gepubliceerd.

7. Céline Cadaureille, 'Didier Vermeiren: de la copie à l'œuvre', in Céline Cadaureille en Anne Favier (reds.), *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Parijs, Hermann, 2020, pp. 44-45.

8. *Ibid.*, p. 49.

9. '[een] sculptuur die niet bestaat in een ruimte die niet bestaat', Didier Vermeiren geciteerd door Simon Duran, 'La Libération de l'extériorité. La désorientation de l'espace et le projet de sculpture de Didier Vermeiren', in *Didier Vermeiren*, cat., Parijs, Galerie nationale du Jeu de Paume / Zürich, Kunsthalle, 1995, p. 74.



Atelier, Paris, 1982



AFB. 1
Atelierzicht, 2007

OOK SOKKELS HEBBEN EEN HART

MICHEL GAUTHIER

In 2007 nam Didier Vermeiren een foto in zijn atelier. Daarop is het volgende te zien: op de twee zichtbare zijden van een zwarte sokkel waarop een gipsafgietsel is geplaatst dat de tekenen van het modelleren combineert met de vorm van een sokkel, heeft de beeldhouwer met krijt de omtrek geschetst van een sculpturaal element dat lijkt op het gipsafgietsel daarboven. Met andere woorden, het moment van het werk dat door de foto wordt vastgelegd, laat drie sokkels zien: de gesculpteerde sokkel, de getekende sokkel en de functionele sokkel. Het experiment resulteerde toen niet in een kunstwerk. De afbeelding uit het atelier laat echter zien dat de beeldhouwer vanaf dan op zoek was naar iets dat hij pas verschillende jaren later verwezenlijkte met de *Open Cubes*; de eerste daarvan dateren uit 2015 en de meest recente uit 2022. Om te begrijpen wat de foto uit 2007 laat doorschemeren en wat er effectief gebeurt bij de *Open Cubes* is het wellicht interessant om te herinneren aan de verschillende fases waarin de sokkel bij Vermeiren een sculpturale bestemming opbouwde, aan de hand van een reflectie die zowel is gevormd door de brancusiaanse revolutie, als door de eeuwenoude geschiedenis van de beeldhouwkunst en haar sokkels.

Het eerste moment bestaat erin de sokkel om te vormen tot een sculptuur door hem te ontdoen van zijn ondersteunende functie: op de sokkel die sculptuur is geworden, staat geen sculptuur. Dit eerste moment is in zekere zin 'Amerikaans' en bevat twee fases. In 1978 reproduceerde Vermeiren de sokkel waarop in het MoMA in New York een bronzen Sint-Johannes de Doper van Rodin staat. Om deze omzetting gewaar te worden moet ze in woorden worden uitgedrukt: de titel van het werk is *Painted wood, 1978, base in the Museum*



AFB. 2
Painted wood, 1978, base in the Museum of Modern Art, New York, supporting St. John the Baptist Preaching by August Rodin, bronze, 1878



AFB. 3

Collection de solides, 1978–85

of Modern Art, New York, supporting *St. John the Baptist Preaching* by Auguste Rodin, bronze, 1878 (afb. 2). De vijf replica's van dat type worden in het midden van het daaropvolgende decennium samengebracht in één enkel werk, *Collection de solides* (1978–85, afb. 3). De titel zegt deze keer niets over de oorsprong en bekrachtigt de sculpturale aard van de vijf elementen. Het jaar vóór de *Collection*

werd opgebouwd, kende de onderneming die in 1978 was begonnen, een opmerkelijke ontkenning. De replica van de museumsokkel ontleent nu haar materiaal aan de sculptuur die geplaatst is op de gerepliceerde sokkel: *Plâtre, 1984, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant le saint Jean-Baptiste, plâtre, 1878* (afb. 4). De eerste sokkel-sculptuur is van hout, zoals het model uit het museum in New York. De sokkel-sculptuur uit 1984 is van gips, zoals de sculptuur van Rodin en niet zoals haar sokkel, die op zijn beurt van hout is. De handtekening van de kunstenaar in het gips bevestigt de sculpturale aanname van de sokkel. *Plâtre, 1988, socle du Musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre nu, plâtre, 1890* en *Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre vêtu, plâtre, 1890* (pp. 40–41) zijn te zien in de tentoonstelling *Double Exposition* bij WIELS. Ze maken deel uit van het ensemble van werken waarin, in een subtiële dialectiek, de sculptuur van Rodin, Canova of Carpeaux die op de sokkel is geplaatst, en die als model diende voor Vermeiren, zowel afwezig als aanwezig is.

Tussen de twee fases van dat eerste moment onderzoekt Vermeiren een tweede manier om de sokkel om te zetten in een sculptuur. Om een sculptuur te worden, zal de sokkel zich als een sculptuur gedragen: hij zal plaatsnemen op een sokkel. In 1980 presenteerde Vermeiren verschillende sokkels die elk bestaan uit twee identieke sokkels, zoals je die vindt bij de museumleveranciers, waarbij het bovenste element omgekeerd is geplaatst zodat het perfect aansluit op het onderste element (afb. 5). In de eerste helft van de jaren 1980 maakte Vermeiren een twintigtal sculpturen van dit type, met behulp van readymade-sokkels. Vanaf 1985 doet de omzettingsstrategie van sokkel naar sculptuur een beroep op de middelen van de eerste: de twee op elkaar geplaatste sokkels zijn replica's van museumsokkels en ontleen hun materiaal aan de sculptuur die op de gereproduceerde sokkel is geplaatst. In *Adam* (1986) zijn twee gipsen replica's van de houten sokkel waarop de gipsen *Adam* van Rodin staat, in het Meudonmuseum op elkaar gestapeld.



AFB. 4

Plâtre, 1984, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le saint Jean-Baptiste, plâtre, 1878



AFB. 5

Sculpture, 1981

De derde optie voor een sculpturale omzetting van de sokkel bestaat erin te laten zien dat de sokkel een sculptuur is geworden door de instrumenten van zijn sculpturale productie te tonen. *L'homme qui marche* (1984, afb. 6) bestaat uit



AFB. 6

L'homme qui marche, 1984

twee elementen: de gipsen replica van de sokkel van het Rodinmuseum in Meudon, waarop het gipsafgietsel *L'homme qui marche* staat, en op die replica de mal – het negatief – die is gebruikt om hem te maken. Hoewel de sokkel van gips is, is hij opnieuw een drager geworden, niet langer van zijn dubbel, maar van het productie-instrument waaruit zijn status van sculptuur blijkt. Op die manier introduceerde Vermeiren de holte, de leegte in zijn sculptuur. De afdruk van het negatief zal uiteraard anders zijn als de mal vlak is aangebracht, zoals in *L'homme qui marche*, of op zijn zijkant, zoals in *Monument à Victor Hugo* (1991). In sommige gevallen, zoals in *Adam* (1995, afb. 7), wordt de mal gedemonteerd

gepresenteerd in vijf elementen die op zijn positief worden gestapeld. Hier wint het werk aan metaprocessuele betekenis, maar verliest het echter elke negativiteit van het negatief. Voor *Groupe (L'Appel aux armes)* (1999, p. 83) is een andere procedure toegepast: drie identieke positieven zijn, zoals een handschoen, binnenstebuiten gekeerd, zodat hun armatuur nu zichtbaar is op de buitenkanten; wat heel duidelijk aantoont dat het hier wel degelijk om een sculptuur gaat. Bovendien krijgen de drie, door die omdraaiing en door de armatuur die een

horizontale positie onmogelijk maakt, een dansend bestaan in een choreografie van wankelende en schuine lijnen.



AFB. 7

Adam, 1995

Het oeuvre van Vermeiren heeft nog een vierde manier om de sokkel in een sculptuur te veranderen: door hem de allure van een sculptuur te geven. Dat is duidelijk te zien in het belangrijkste werk, *Socles* (2008, afb. 8). Op een driedelige houten sokkel staat een gepatineerd gipsafgietsel dat de parallellepipedumvorm van een sokkel, met zijn karakteristieke plint, combineert met de zichtbare tekenen van het modelleren. Zo ziet het oog tegelijkertijd een sokkel en een sculptuur. In het licht hiervan moest Vermeiren zijn taal openstellen voor een vorm van expressiviteit, met dien verstande dat hier geen psyche wordt uitgedrukt, maar een sculptuur. Een van de eerste gerepliceerde sokkels was die van een sculptuur van John Chamberlain, *Sweet William* (1962, LACMA, Los Angeles), van een kunstenaar dus die net een abstract expressionisme beoefende dat de eigenlijke

sculptuur boven zichzelf kon doen uitstijgen, hoewel een dergelijke expressiviteit tot dan toe vreemd was aan het werk van Vermeiren. *Solides plastiques* van eind jaren 1990 – stukken klei die op een houten sokkel zijn gestort – en later *Solides*



AFB. 8

Socles, 2008 — *Solide géométrique #12*, 2007



AFB. 9
Monument utile #2, 2015

géométriques uit het begin van het volgende decennium – waarmee de opeenstapelingen van *Solides plastiques* zich oprichten als een vage en oneffen kubus – boden de kunstenaar de vormelijke middelen om een sokkel te maken die door het oog meteen als een sculptuur wordt opgemerkt. Om de sculpturale overgang expliciet te maken, was het nodig dat de gipsen sokkel, die op zijn houten basis stond, meer deed denken aan *Ceramica spaziale (49-CS.6)* (1949) van Lucio Fontana – een verwrongen zwarte kubus – dan aan een parallellepipedum van Donald Judd. Het was nodig om zijn sculpturale conversie te kunnen voltrekken door *Monument utile #2* (2015, afb. 9). Bovenaan op zijn voetstuk, op meer dan drie meter hoogte, wordt de sculpturale inwijding van de sokkel definitief bezegeld.

Ofwel de sokkel bevrijden van zijn ondersteunende functie en hem voorzien van het materiaal van de sculptuur. Ofwel hem laten profiteren van de hulp van een sokkel. Ofwel hem vragen om het typisch sculpturale instrument van zijn productie te laten zien. Ofwel hem de gevoelige aanblik geven van een sculptuur. Dat zijn de vier manieren waarop Vermeiren de sokkel in een sculptuur heeft omgezet. In 2007, op een moment dat hij het zuivere geluk van de creatie ervaarde, toen het werk nog volledig onbepaald was en nog niet verstoken van al zijn mogelijkheden, zoals weldra het geval zou zijn, nam de beeldhouwer een stuk

krijt om op verschillende zijden van een zwarte kubus de omtrek te schetsen van een gipsafgietsel dat erop stond, half-sculptuur, half-sokkel, verwant aan dat wat weldra *Socles* zou voorstellen. Zonder dat Vermeiren zich daarvan bewust was, waren zopas de *Open Cubes* ontstaan, een beslissende episode in zijn werk. Toch maakte hij de eerste pas acht jaar later, precies op het moment dat *Monument utile* de sequentie van de sculpturale omzetting van de sokkel afsloot, waarmee die het bewijs van zijn nut leverde.

Open Cube #0 (2015, afb. 10), rood, vertrouwt een precieze betekenis toe aan de ateliertest uit 2007. Het krijt tekende iets wat de omtrek zou worden van een uitsnijding die moest worden gemaakt. In vijf van de zes zijden van *Open Cube #0* zijn openingen gemaakt. Geen van de openingen is identiek: ze nemen allemaal de tekening over van een van de overeenkomstige vijf zijden van het witte, bovenste element van *Solide géométrique #2* (2003, afb. 11), een agglomeraat van geglaazuurde terracotta, onvolmaakt kubusvormig en onregelmatig, met vele stukken klei. Kortom, aan de binnenkant van de kubus is er een sculptuur aanwezig, ook al is ze



AFB. 10
Open Cube #0, 2015



AFB. 11
Solide géométrique #2, 2003

afwezig. Materieel beschouwd zou het witte element van *Solide géométrique #2* niet in of uit de *Open Cube* kunnen, omdat er geen twee identieke zijden zijn en omdat elke uitsnijding van de kubus slechts aan een daarvan is aangepast. Als de blik horizontaal de kubus doorkruist, botst hij op een immaterieel vast lichaam, een luchtsculptuur, net zoals de luchtkolom die op de foto met de titel *Vision lente, Adam* (1995, p. 49) in de exacte verticale verlenging van een sculptuur verschijnt, en zoals ook de luchtparallellepipedica die de karretjes sinds 1985 op wielen hebben gezet. Kunnen we niet opperen dat die sculptuur in negatief zich nu in haar sokkel bevindt, aangezien de afmetingen van *Open Cube #0* equivalent zijn met die van de zwarte sokkel waarop het element van geglazuurd aardewerk van *Solide géométrique #2* is geplaatst?

De volgende *Open Cubes* zijn variaties op hetzelfde principe: het aantal openingen wisselt – van één tot zes – en ook hun plaats – die van *Open Cubes #6* en *#7* (2016, pp. 118–119) bevinden zich, wat ongewoon, in de hoeken. Op twee van de zijden van de achtste *Cube* verschijnt opnieuw een krijttekening zoals die op de foto uit 2007. Alles welbeschouwd heeft die

eerste groep *Open Cubes* – ook al is er een verband met de sokkels van *Solides géométriques* waarvan ze de fantoombeelden bevatten – vooral te maken met het motief van de leegte, van het negatief dat het gebruik van malen sinds halfweg de jaren 1980 in de sculpturen van Vermeiren heeft geïntroduceerd.

Open Cube #9 (2020, afb. 14) vormt een doorslaggevende ontwikkeling in de reeks. De in het zwart geschilderde kubus is open aan de bovenzijde. De aangebrachte uitsnijding neemt niet de omtrek over van de bovenzijde, maar wel van de onderzijde van een gipsafgietsel dat identiek is met dat van *Socles*. Bovendien is de binnenkant van de sokkel niet leeg; die wordt ingenomen door het gipsafgietsel in kwestie. Deze keer bevindt de sculptuur zich dus echt in het hart van de sokkel. De tweede heeft de eerste letterlijk geabsorbeerd. Zo is hij letterlijk een schrijn geworden. Vermeiren laat het daar echter niet bij. Bij *Open Cube #10* (2020, afb. 12) fungeert de kubus eigenlijk voor de eerste keer als een effectieve sokkel: er staat een gipsafgietsel op. Dat afgietsel is, zoals in *Open Cube #9*, een broertje van *Socles* – dat wil zeggen een gipsafgietsel dat de vorm van een sokkel heeft en tegelijkertijd de tekenen vertoont van het eigenlijke sculpturale werk waaruit het resulteert. De kubus, die zwart is aan de buitenkant en niet geschilderd aan de binnenkant, doet dienst als drager, maar is toch open langs



AFB. 12
Open Cube #10, 2020



AFB. 13
Open Cube #11, 2021



AFB. 14
Open Cube #9, 2020

de vier verticale zijden. Die openingen nemen de omtrek over van de vier overeenkomstige zijden van een afgietsel dat aan de binnenkant is geplaatst en identiek is met dat op de kubus. *Double exposition*. De sculptuur-sokkel is op en in de kubus,



AFB. 15

Open Cube #12, 2022

die tegelijkertijd sokkel en schrijn is. Bij *Open Cube #11* (2021, afb. 13) is de sculptuur-sokkel die op de niet-geschilderde houten kubus staat zwart. De vier openingen die zijn aangebracht op de verticale zijden laten een lege zwarte binnenkant zien. De chromatische identiteit van de binnenwanden van de kubus en van het gipsafgietsel dat erop staat, geeft het gevoel dat het voornoemde gipsafgietsel uit de kubus komt, die op deze manier een negatief lijkt. In de werken die een positief en een negatief combineren, zoals *L'homme qui marche*, speelde Vermeiren al met de spanning tussen vol en leeg. In dit geval krijgt het spel er nog een extra dimensie bij. Een sculptuur-sokkel heeft een perceptueel negatief in de sokkel waarop hij staat. De sokkel lijkt ook minder op een tentoonstellingsaccessoire dan op een matrijs – daarin ligt het grote succes van dit werk, waarvan we al een ruw vooruitzicht kregen in het atelier in 2007. Het is dus niet zozeer een omzetting van de sokkel in een sculptuur dan wel de verwekking van de sculptuur vanuit de sokkel. In *Open Cube #12* (2022, afb. 15) kan de sculptuur haar

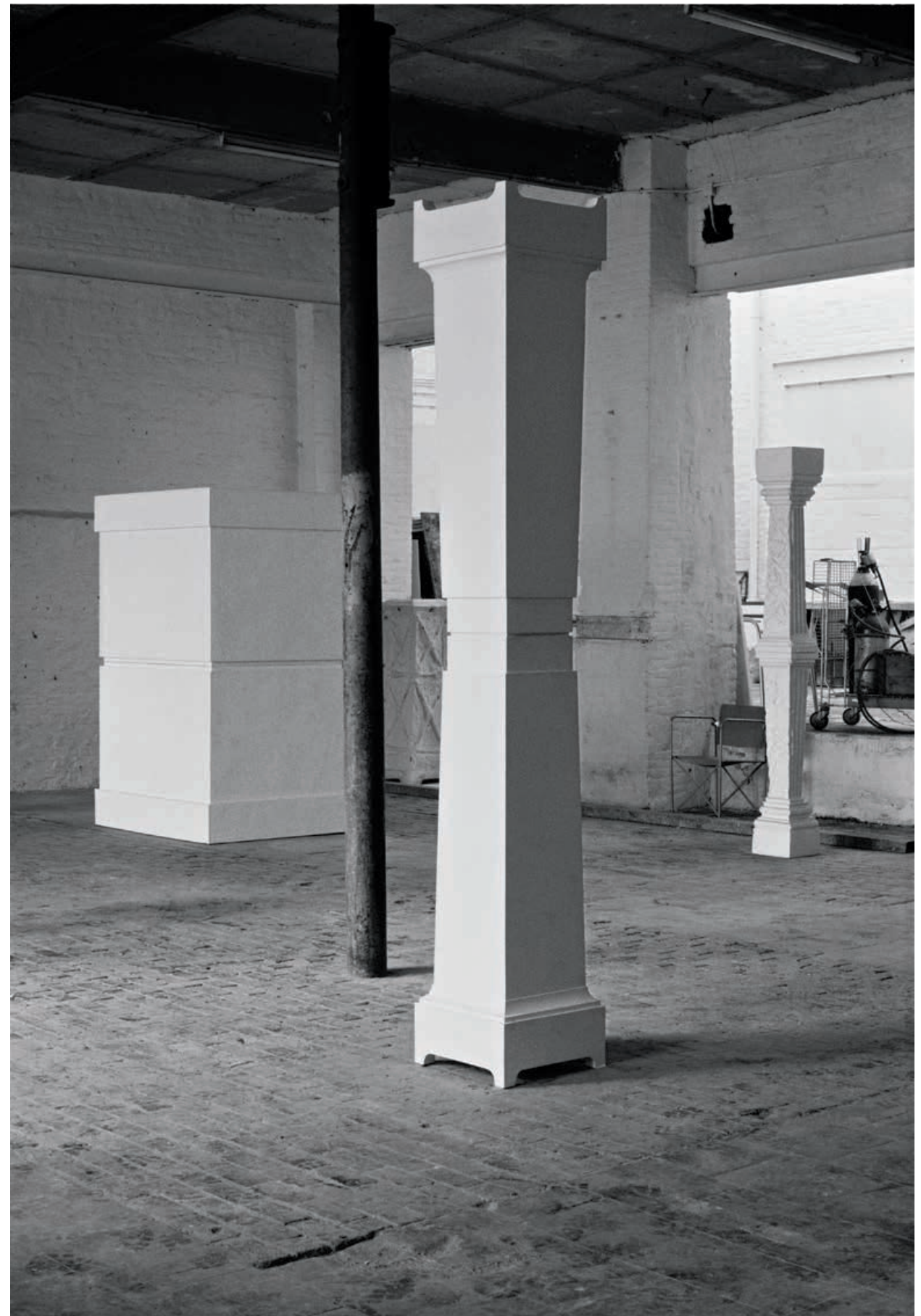
matrijs terugkrijgen. Ze zijn allebei zwart en vormen een eenheid die enkel een moment kan uiteenvallen door het zicht op de omringende ruimte via de vijf aangebrachte openingen.

In 1987 fotografeerde Vermeiren in de tentoonstelling die Villa Arson (Nice) aan hem wijdde de voornoemde *Collection de solides*. De analoge afdruk behoudt de omgekeerde waarden van het negatief, waardoor de vijf replica's van sokkels worden getransformeerd in wat spookachtige vaste lichamen. Een effect dat nog meer wordt geaccentueerd in een afdruk uit 2013, die een blauwe kleur heeft gekregen na een ijzerbad (p. 31) – die foto maakt nu volwaardig deel uit van *Collection de solides*. *Open Cube #11* – het zwarte gipsafgietsel op een kubus waarvan de vier openingen het negatief van het genoemde gips suggereren – stelt op zijn beurt een andere versie voor van het paar dat de vijf vaste lichamen en hun fotografische beeld samen vormen. Maar hier externaliseert de sokkel die een volwaardige sculptuur is geworden, zijn negatief niet in een foto. Het negatief van het gipsafgietsel, waarvan hij de drager is, neemt zijn intrek in zijn eigenste hart. Met zo een stuk neigt een drie-eenheid ernaar de tot dan toe overheersende dualiteit in het werk van Vermeiren te overvleugelen: een positief en een negatief, zeker; maar ook een vreemd vast lichaam met openingen erin, een nieuw algebrateken waarmee we de sculpturale vergelijking kunnen opstellen.



AFB. 16

Atelier, 2007

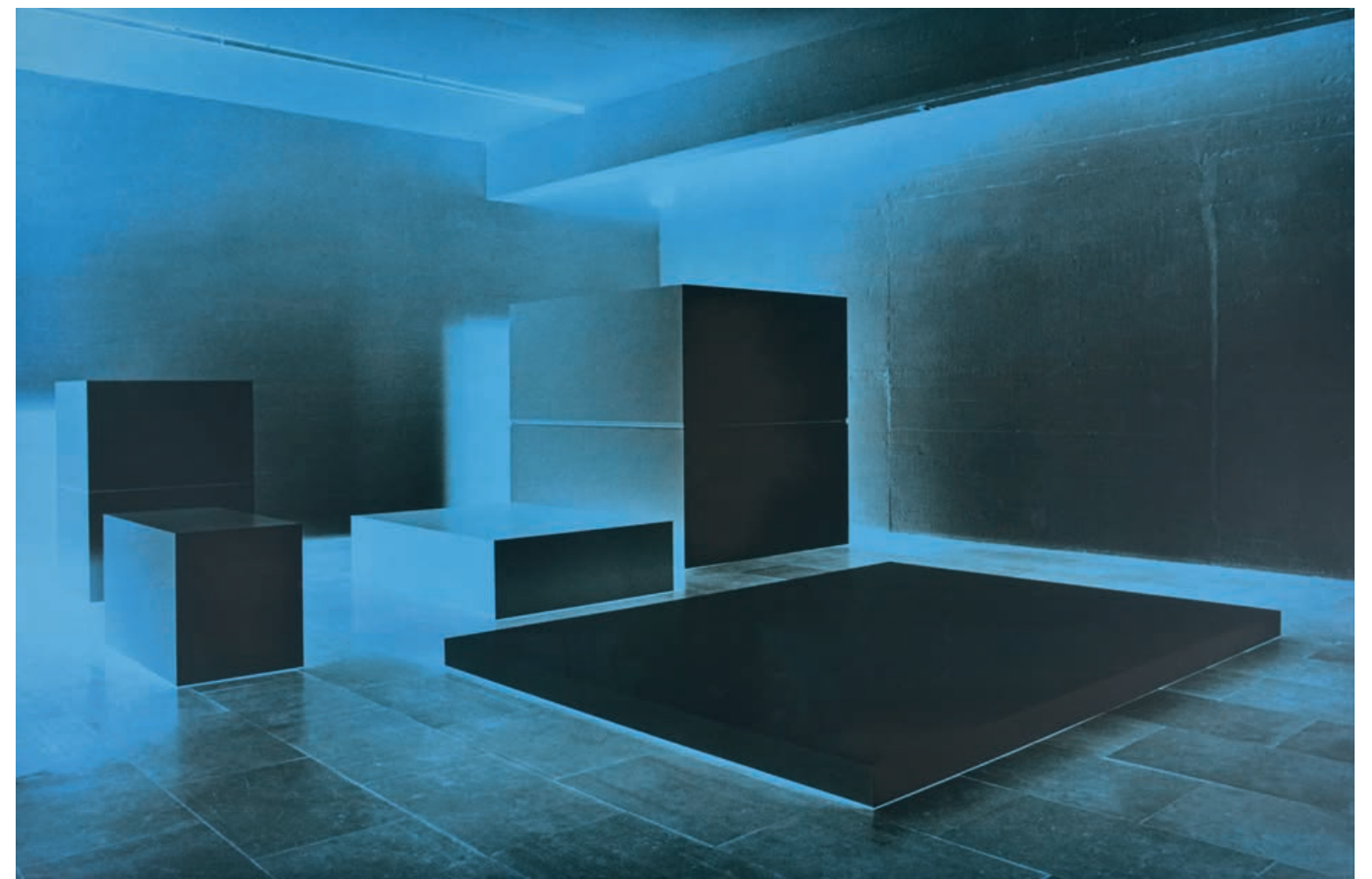


Atelier, 1986





Moment #3, 2018





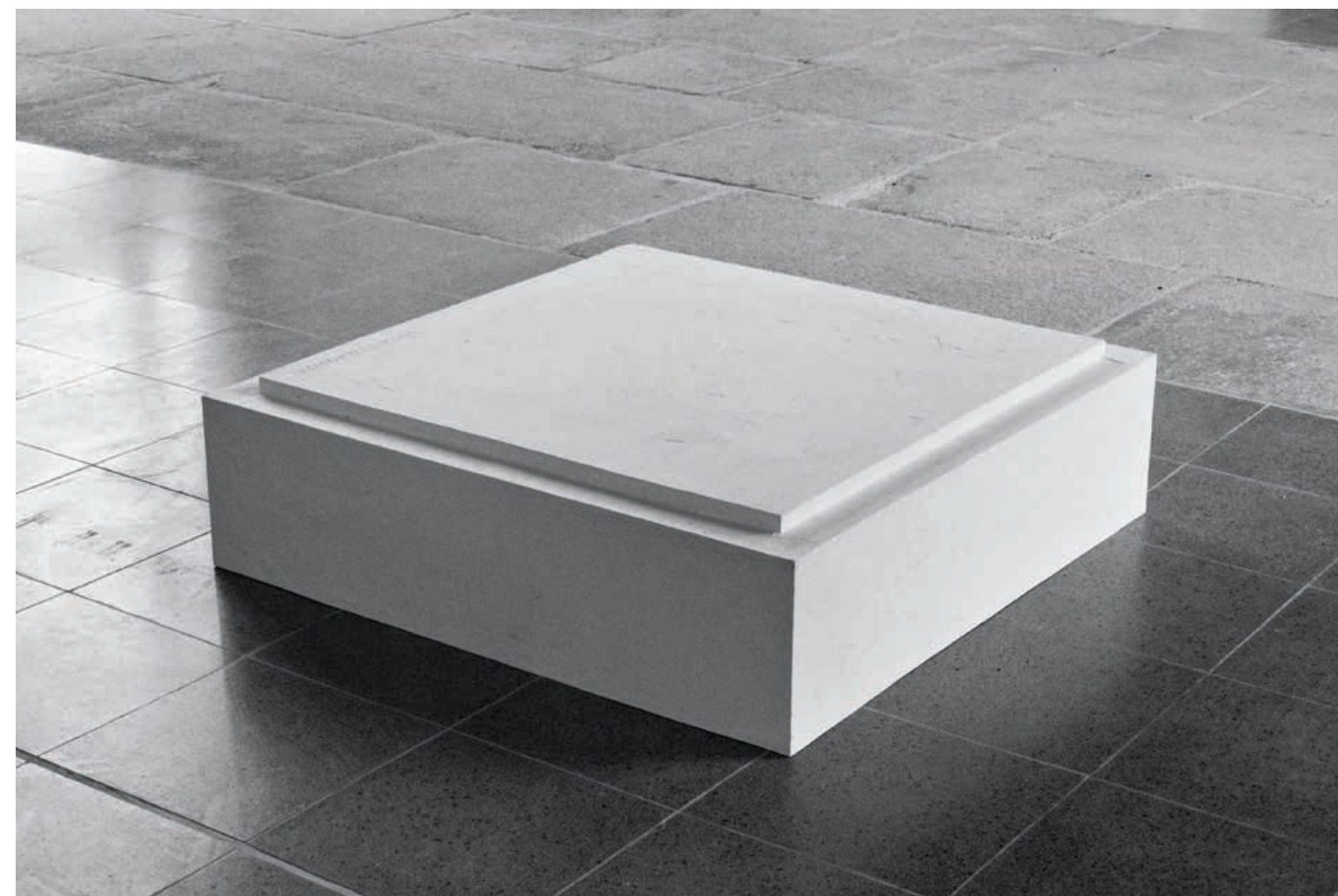
Atelier, rue Jean d'Ardenne, 1978



Une plaque de fer de 80 x 80 x 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 x 80 x 20 cm, 1977









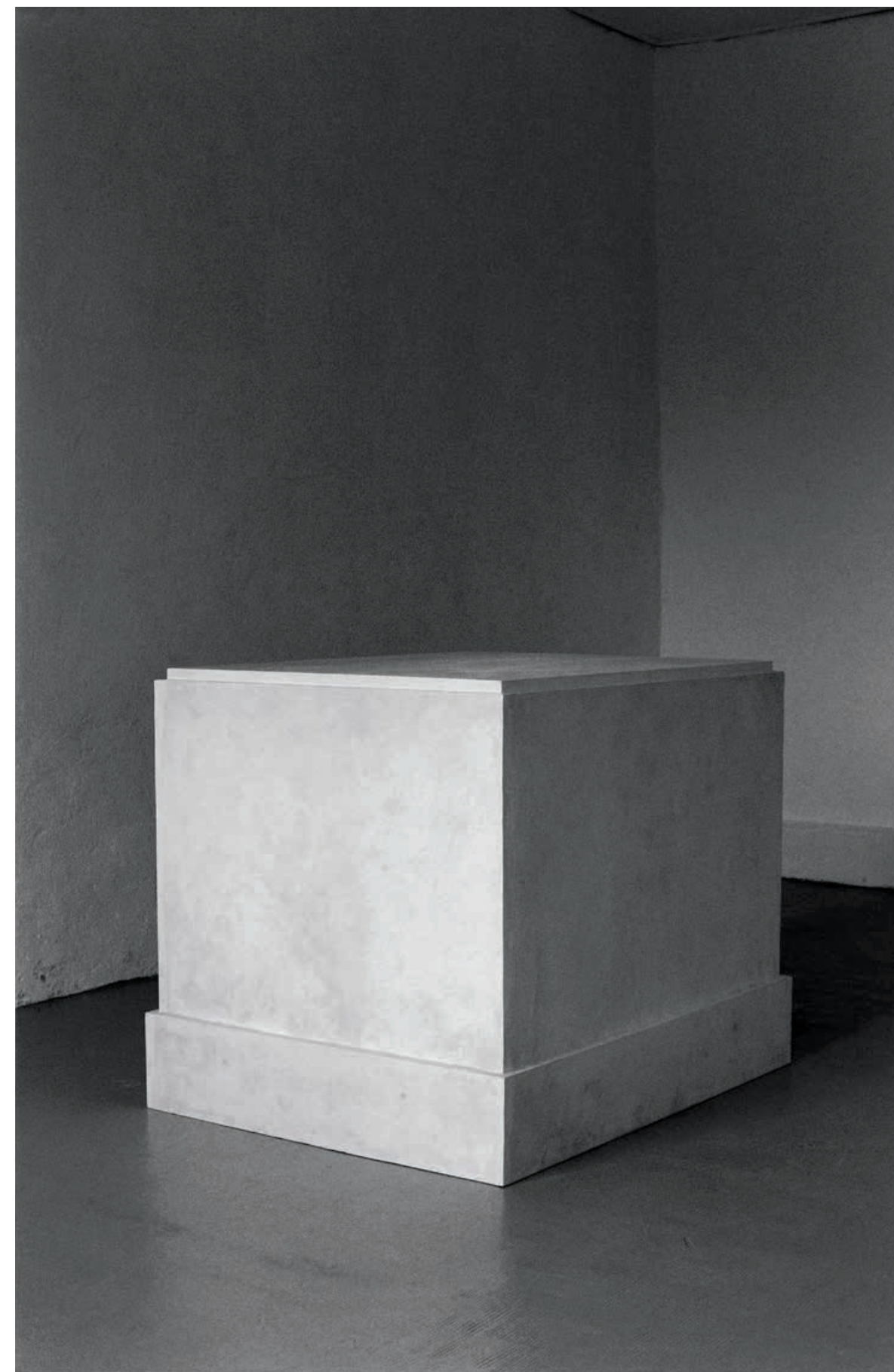
Atelierzicht, 1985



Atelierzicht, 1985



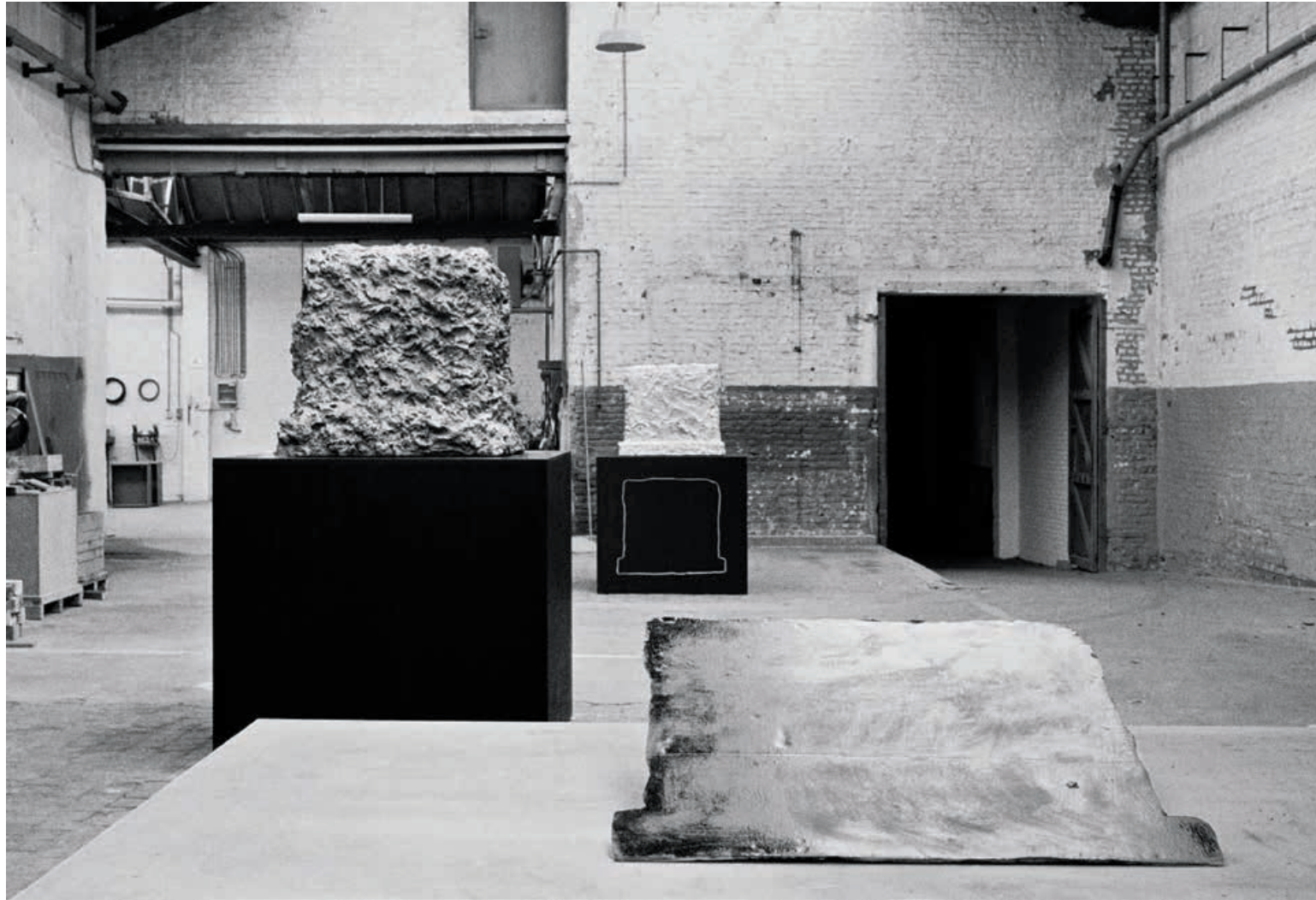
Atelier, Adam, 1995



Plâtre, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Adam, plâtre, 1880



Vision lente, Adam, 1995





Modèle #1, 1999



Terrasse #2, 2014





Terrasse #1, 2010



Place, 2000



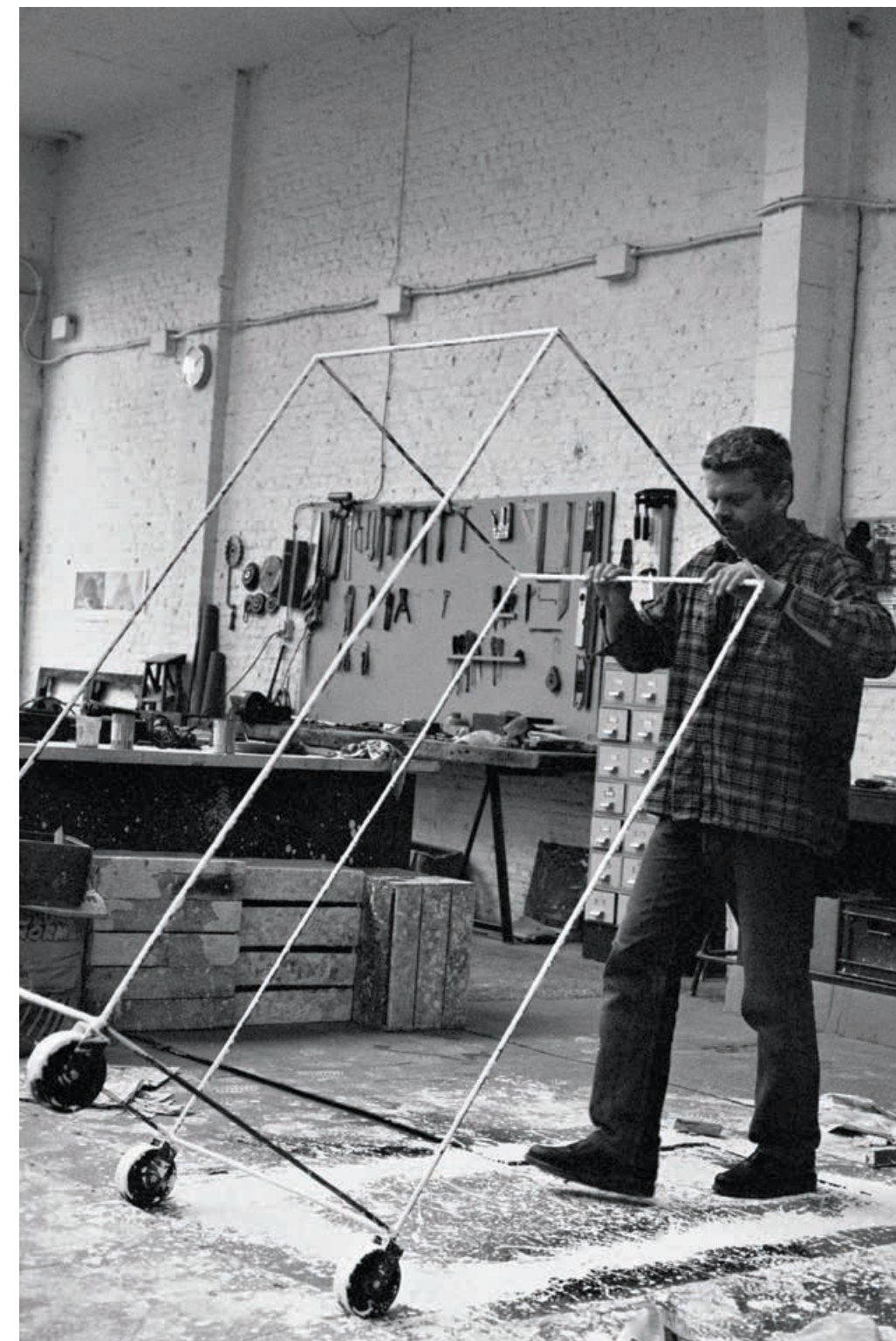
Atelier, *Sans titre*, 1992 (voorzijde)



Atelier, *Sans titre*, 1992 (profiel)

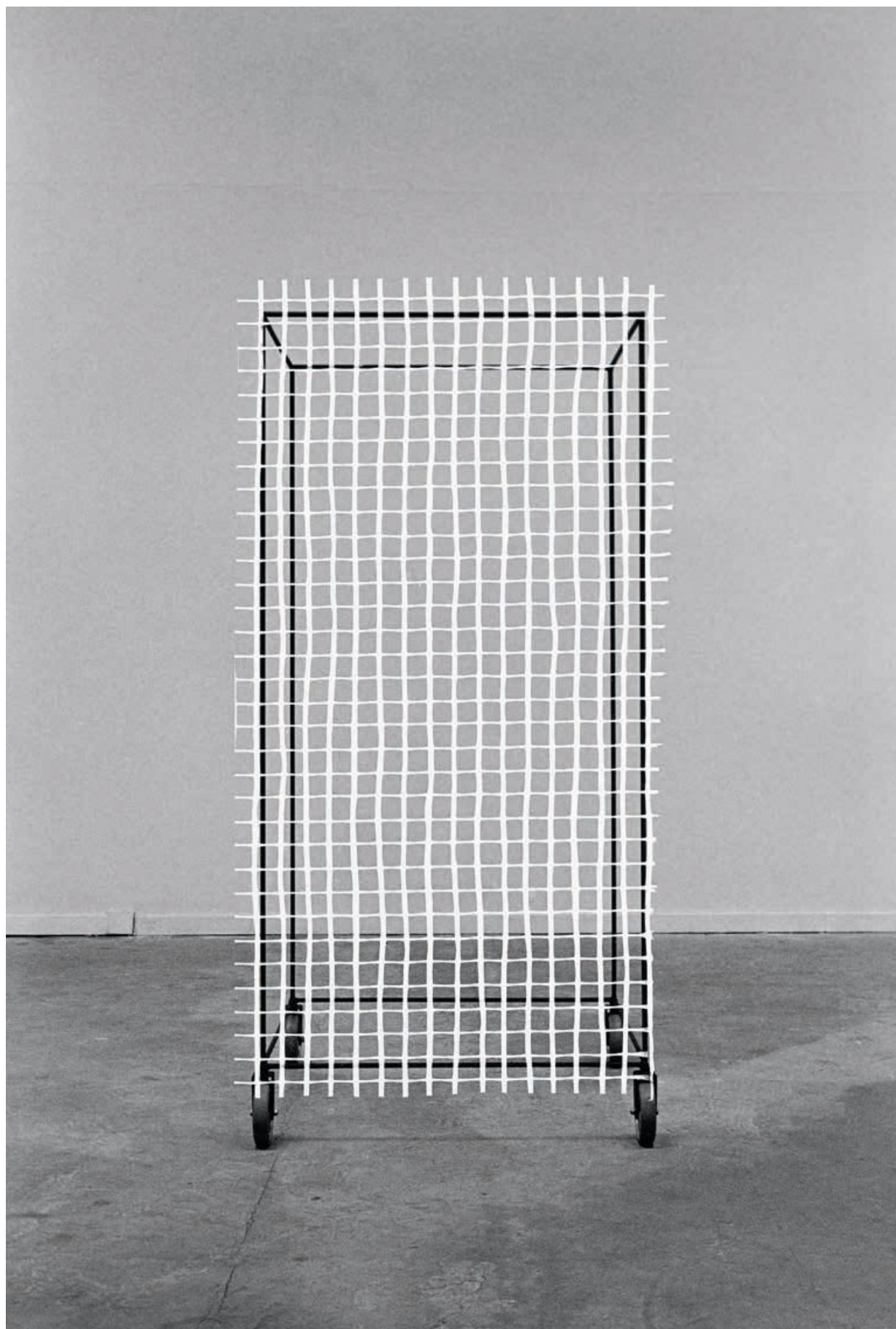


Atelier, *Sans titre*, 1992 (achterzijde)

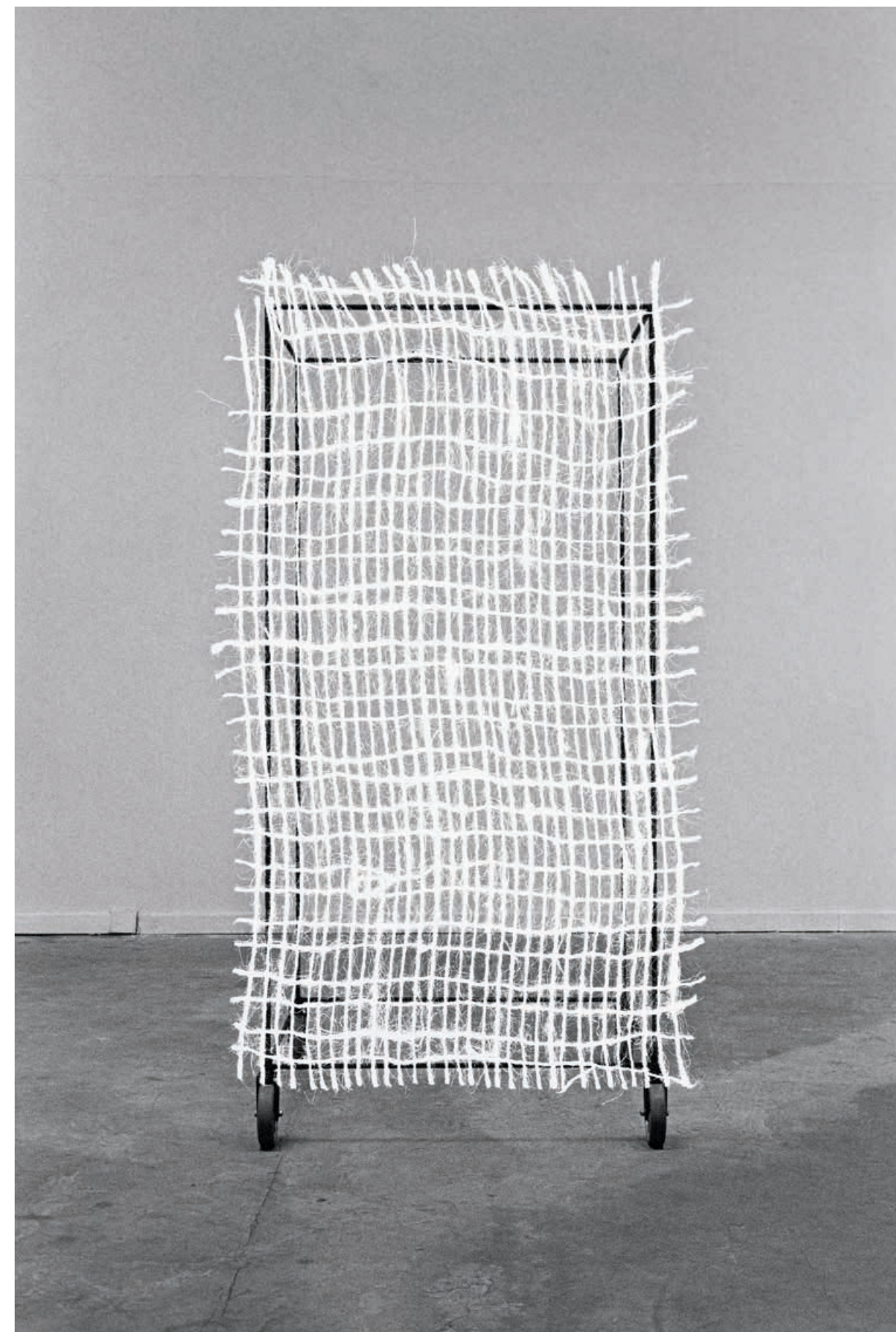




Atelier, 1998 (*Sans titre*, 1997)



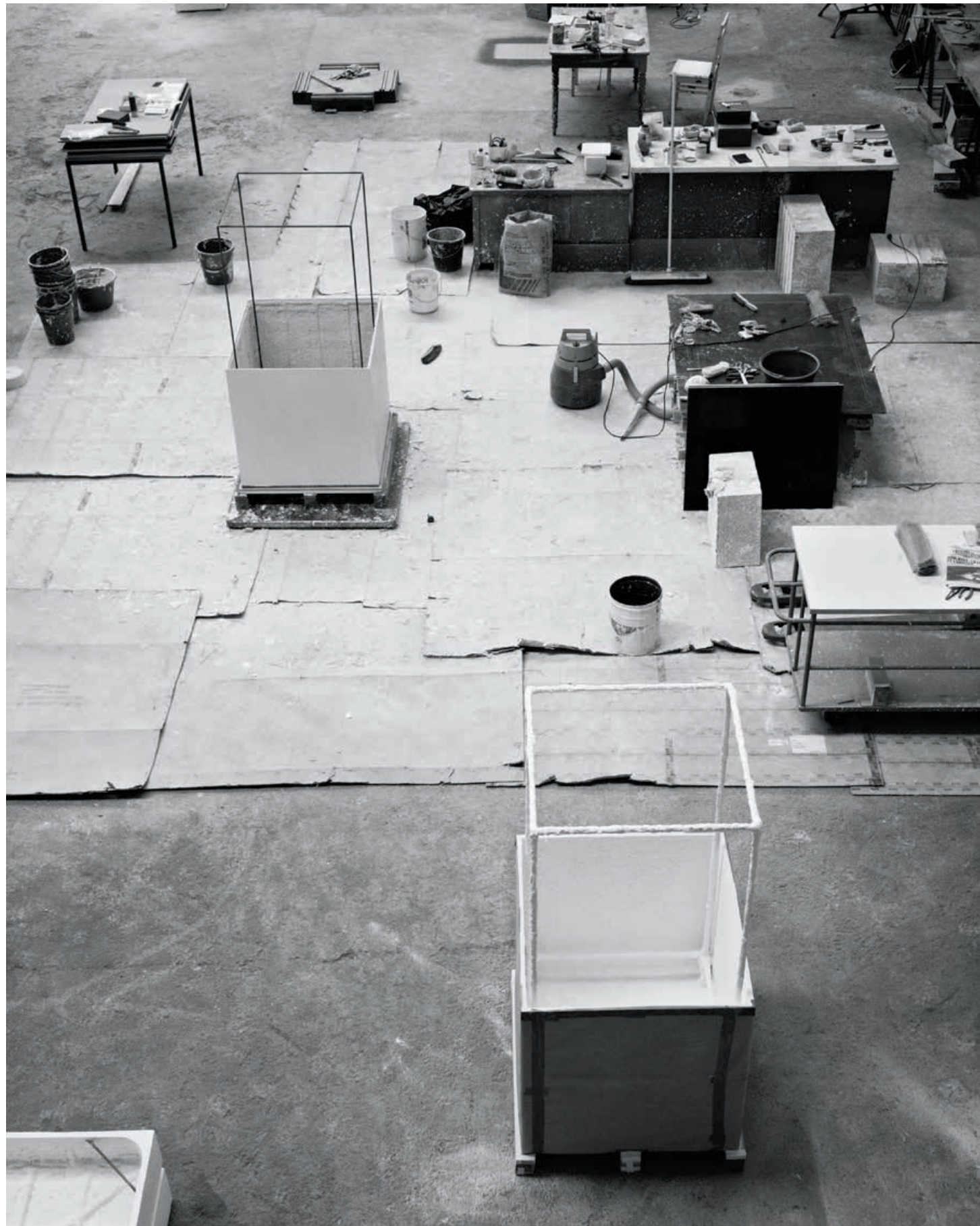
Armature #1 (fibre de verre), 1988-97



Armature #2 (toile de jute), 1988-97



Sans titre, 1991





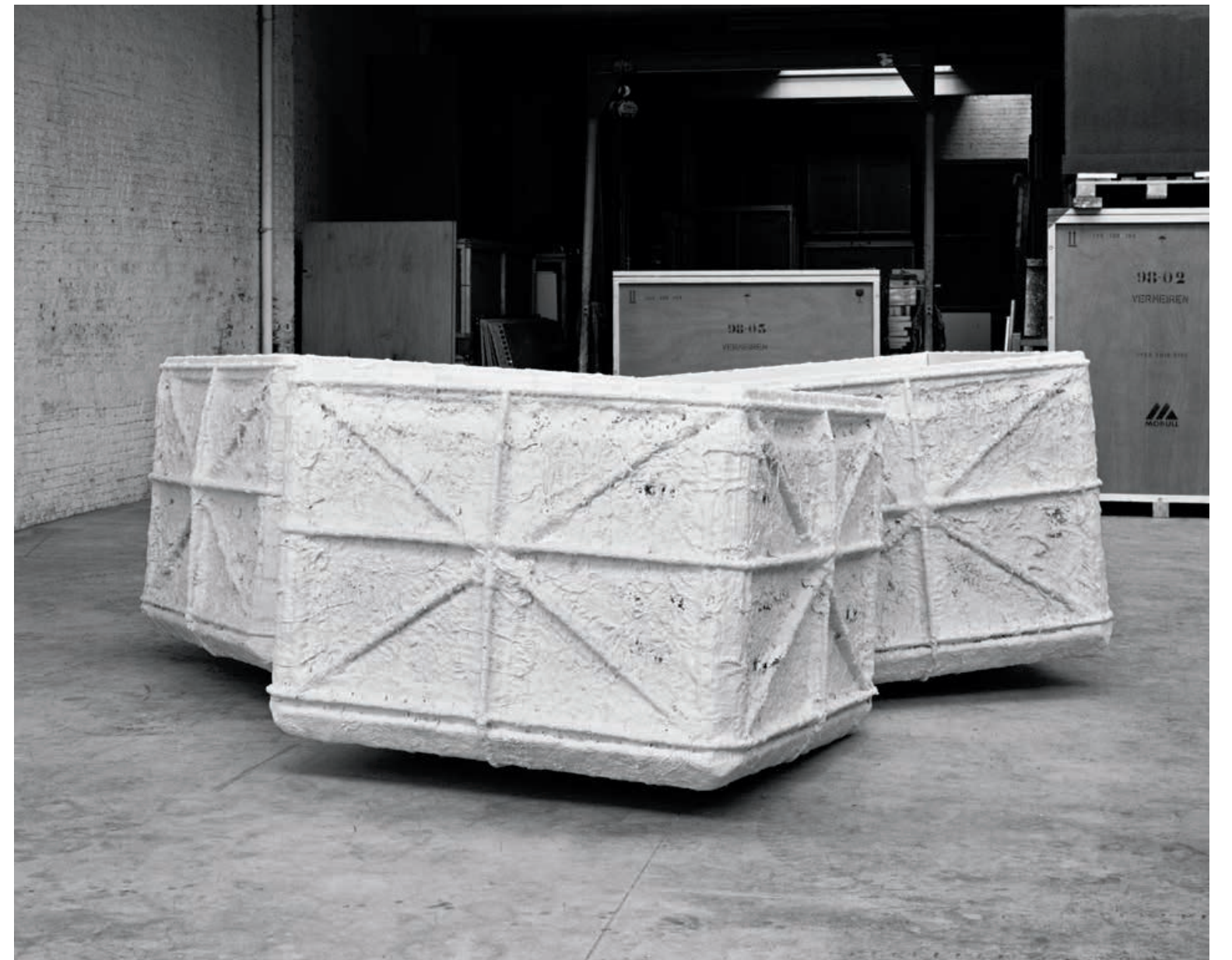
Place, 1994







Bacchanale, 1994



Groupe (L'Appel aux armes), 1999



Cariatide à l'urne, 1996

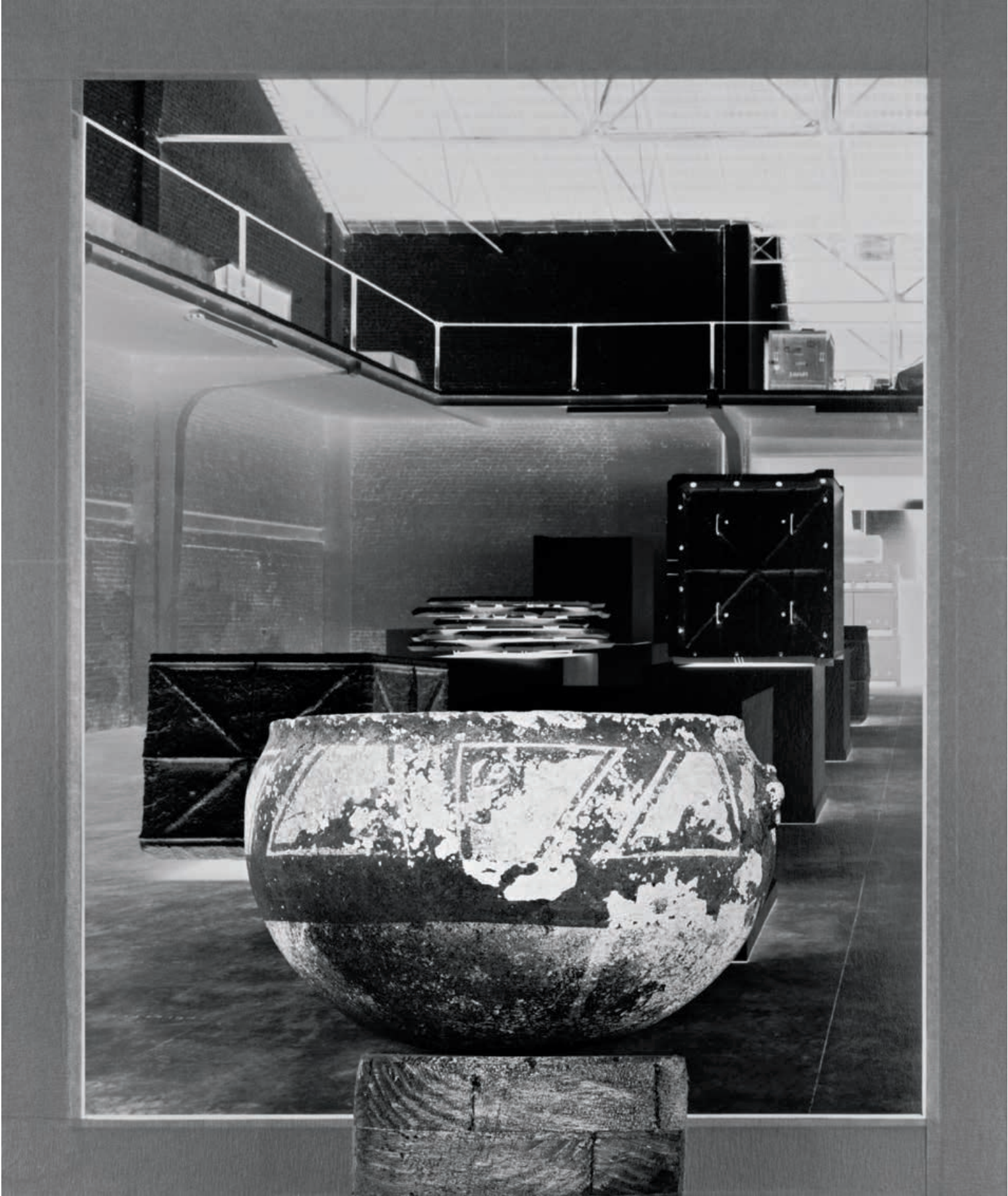


Tentoonstellingszicht, GAS, Bordeaux, 1993 (*L'Appel aux armes*, 1992)





Profils, Monument à Victor Hugo, 1998



Atelier, Chancay vaas, 1999



Cariatide à la pierre, 1997



Bacchanale, 1994



Solide géométrique #5, 2004





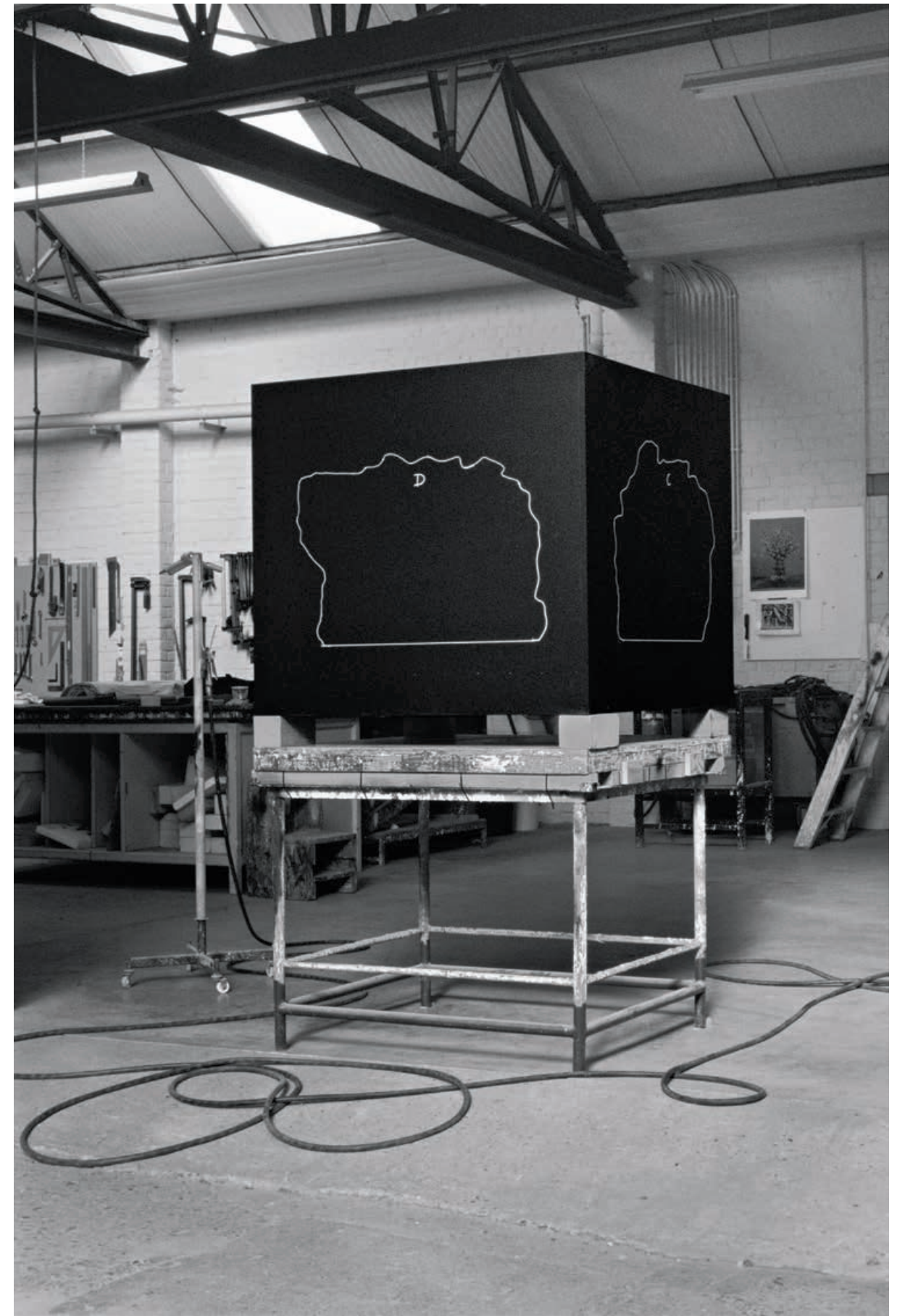
Solide géométrique #1, 2003



Solides géométriques, atelier, 2005



Solide géométrique #2, 2003



Open Cube #8 voor uitsnede, 2019



Atelierzicht, 2019



Open Cube #8, 2019



Open Cube #0, 2015



Open Cube #2, 2015





Open Cube #6, 2016



Open Cube #7, 2016





Équivalent #2, 2016



Open Cube #13, 2019, werk in wording



Open Cube #13, 2019



L'Atelier à quatre heures du matin, 1995



AFB. 1

Double exposition, 1988

KORT OVERZICHT VAN DECOMPOSITIE

Fotografie bij Didier Vermeiren

SUSANA GÁLLEGO CUESTA

De beeldhouwkunst blijft wat ze is: een dode taal (...). Het heeft geen zin om de beeldhouwkunst hoogdravend te verdedigen in naam van de 'nobele oudheid' en ook niet om het publiek van onwetendheid te beschuldigen door een gebrek aan belangstelling. Niets rechtvaardigt het overleven van de beeldhouwkunst in de moderne wereld.

— ARTURO MARTINI, *La Sculpture, langue morte* (1945)¹

De harde woorden hierboven zijn afkomstig van een beeldhouwer, die op dat moment worstelde met de hervorming van zijn discipline en twijfelde aan de rechtmatigheid van zijn eigen praktijk. Nochtans was de beeldhouwkunst in 1945 niet dood, en ook al heeft ze sindsdien al grondige veranderingen doorgemaakt en is ze uitgebreid in vraag gesteld, ze bestaat wel degelijk en blijft koppig aanwezig. Didier Vermeiren, die sinds het begin van de jaren 1970 geduldig en hardnekkig de componenten van zijn medium uit elkaar haalt en opnieuw groepeert, is daar op zijn eentje het bewijs van. Met een zeldzame volharding en aan een bescheiden maar gestaag tempo, gaat Vermeiren volgens zijn eigen woorden niet op zoek naar nieuwe vormen, maar naar 'de goede plaats voor de vormen'. In dit omvangrijke project van nauwgezette en subtiele analyse, van verplaatsing en herplaatsing speelt de fotografie een belangrijke rol – maar welke precies?

Fotografie is aanwezig in bijna alle tentoonstellingen van de kunstenaar sinds zijn tentoonstelling in 1990 in het Bonnefantenmuseum in Maastricht. In catalogi en monografische publicaties wordt ze heel rigoureuus bewerkt; in het atelier bevolkt ze plannenkasten, harde schijven, opbergmappen en muren; in intieme kringen wordt ze verzameld en is ze het onderwerp van erudiete gesprekken. Ze sluipt binnen tot in de – altijd programmatische – titels van de tentoonstellingen. De meest recente, *Double Exposition*, zinspeelt zowel op de structuur over twee niveaus van de ruimten in WIELS, waar ze plaatsheeft, als op een fotografisch oeuvre dat niet alleen letterlijk de beeldhouwkunst op haar kop zet, maar ook uit het dubbele belichtingsprocedé van eenzelfde negatief is ontstaan (afb. 1). De fotografie is overal, altijd. Niet verbazingwekkend bij een beeldhouwer zou je kunnen zeggen: het verhaal van de beeldhouwkunst en van

de fotografie is er een van stormachtige passies dat we kunnen doortrekken vanaf het midden van de negentiende eeuw tot vandaag. Vanaf de uitvinding van het medium in 1839 was het een vereiste voor alle kunstenaars die bekommerd waren over hoe ze in de herinnering zouden voortleven, om het eigen werk te laten fotograferen. Maar de specialisten van het volume merkten al snel dat de nieuwe techniek heel teleurstellend kon zijn als er niet vakkundig mee werd omgesprongen. Het voorbeeld van Auguste Rodin maakte school:² de beeldhouwer fotografeerde nooit zelf iets, maar omringde zich zijn hele leven lang met een heus leger van fotografen, beroemde specialisten die hij in dienst nam (Gaudenzio Marconi, Karl Bodmer, Victor Pannier...), en dan snel vormde en *maakte* naar zijn beeld – in die mate dat hij sommige afdrucken van Eugène Druet bijvoorbeeld met zijn eigen naam ondertekende. Zijn opvolgers gingen zover in hun betrokkenheid bij de fotografie dat ze er zich persoonlijk en fysiek voor inzetten: Émile-Antoine Bourdelle, Raymond Duchamp-Villon, David Smith, Henry Moore³... werden zelf de fotograaf van hun eigen werk. Het opvallendste voorbeeld is wellicht Constantin Brancusi. Hij was misnoegd over de afbeeldingen die de beroepsfotografen van zijn werk maakten, vroeg aan Man Ray om hem te leren fotograferen en begon op grote schaal zijn werk vast te leggen. In het atelier van deze Roemeense kunstenaar groeide de fotografie in de loop der jaren niet alleen uit tot een archief, maar ook tot een terrein voor echte sculpturale experimenten en een heus laboratorium, waardoor de volumes en hun voorstelling tot leven konden komen en konden evolueren.⁴ Bij al die kunstenaars had de fotografie ook een bespiegelende rol en soms was ze voor hen ook een gesprek met zichzelf. Dat verhinderde echter niet dat professionele fotografen het werk van anderen bleven weergeven: zo was Marc Vaux een van de meest erkende

en bewonderde fotografen door de beeldhouw(st)ers⁵ van zijn tijd,⁶ en dit wegens de nauwkeurigheid van zijn werk en door zijn helder inzicht in de intrinsieke uitdagingen van hun werk. Als aandachtig observator van het fotografische werk van de beeldhouwers die hem voorafgingen en als liefhebber van de beeldhouwkunstofografie in het algemeen – een volwaardig genre, laat dat duidelijk zijn – is Didier Vermeiren een erfgenaam van die met betekenis beladen historische praktijken. Net zoals Rodin heeft hij bijzonder veel aandacht voor de manier waarop hij zijn werk reproduceert en verspreidt, en hij stelt zijn catalogi even rigoureuus samen als hij zijn afdrucken maakt. Net zoals Brancusi werd hij fotograaf om de tekortkomingen te verhelpen

die hij opmerkte in de reproducties van anderen en die zijn werk onrecht aandeden. Maar enkel de fotografiebeoefening van Vermeiren in het lange gesprek tussen volume en beeld reconstrueren volstaat niet om de complexiteit die hem eigen is te begrijpen.

We moeten gewoon maar kijken naar de eerste stappen van de kunstenaar in de wereld van de fotografie om te begrijpen dat zijn relatie tot het medium allesbehalve eenduidig is. Volgens de kunstenaar dateert zijn eerste foto uit 1973 – hij nam die met



AFB. 2

Neuf mesures de terre, 1973



AFB. 3

Archives, MoMA – Atelier, Brooklyn, 1978



AFB. 4

Archives #3, LACMA – Atelier, Los Angeles, 1979

een geleend toestel – en dat zou de vereeuwiging van *Neuf mesures de terre* zijn geweest (afb. 2). Toen hij in 1977 zijn eigen camera kocht, gebruikte hij die om visuele notities te maken, die hem toelaten de sokkels van iconische werken uit de geschiedenis van de beeldhouwkunst die hij had gezien in musea in New York en in Los Angeles te meten, controleren en reproduceren,



AFB. 5

Villa Arson, Nice, 1987

zoals *Saint Jean-Baptiste* van Auguste Rodin of *Sweet William* van John Chamberlain. Zo kon hij ook zijn eerste geherapproprierde stukken maken. Toen zagen de vijf sokkels, die enkele jaren later *Collection de solides* zouden vormen, het licht; een werk dat de kunstenaar dateert met '1978–1985', alsof hij de tijdspanne wil aangeven die nodig was om de voltooide vorm tot maturiteit te laten komen. Alle critici en kenners van het werk van Vermeiren zijn het erover eens dat *Collection de solides*, gefotografeerd in Villa Arson in Nice in 1987, de aanleiding was voor het eerste fotografische werk dat als dusdanig wordt

beschouwd⁷ (afb. 5). Het was in zekere zin een 'terug naar afzender': het maken van fotografische notities in 1978–79 sedimenteerde in de archieven en voedde het volume, om dan weer op te duiken als tweedimensionale vorm en een kunstwerk te worden. Het afdrukken van het beeld in negatief speelt een cruciale rol in deze autonomisering: hier is de permutatie van de waarden aan het werk, een van de terugkerende processen in het plastische denken van Vermeiren, waardoor het plastische object van status kan veranderen. Vanaf dat moment kunnen we schrijven dat de beeldhouwer beelden maakt volgens twee regimes: het ene zuiver documentair, het andere meer experimenteel.

Zo zouden we de traditionele en geruststellende scheiding tussen het archief en het oeuvre kunnen respecteren – maar die houdt bewust geen rekening met de manipulaties, de verschuivingen en de permanente herzieningen waaraan Vermeiren zijn eigen beelden onderwerpt, alsook niet met de herzienings- en analyseprocedures die trouwens de basis vormen voor het onderzoek van de kunstenaar. Bijna veertig jaar na de 'eerste foto' zouden we zijn op zijn minst misleidende beeldpraktijk op een dialectische manier kunnen begrijpen – niet in twee maar in drie grote categorieën georganiseerd: document, recreatie, kunstwerk. In de *documenten* vinden we fotografische notities die zowel de Amerikaanse dia's uit de jaren 1978–79 bevatten, als de opnames terwijl hij aan het werk is in het atelier vandaag. Bij de *kunstwerken* kunnen we de fotografische werken onderbrengen die herkenbaar zijn aan het feit dat ze zijn tentoongesteld, maar ook wat we de 'potentiële foto's' kunnen noemen, *id est* alle werken die in de kiem en latent aanwezig zijn in de archieven van de kunstenaar – die regelmatig in zijn beelden duikt om zijn reflectie verder te zetten. Tussen die twee werkgroepen bevindt zich een quasi onbeduidende categorie, die



AFB. 6

Atelier, werk in wording, 2019

echter een essentiële rol lijkt te spelen als transformator en koerier tussen de twee andere: de *recreatieve* foto's, en dat zijn dan zowel de kunstwerken uit de collectie Cayo-Vermeiren – die de kunstenaar niet zelf heeft genomen maar die hem stof tot nadenken geven – als de visuele spelletjes waarin hij zich kan uitleven: zeldzame collages van objecten die hij naast elkaar plaatst – zoals dit beeld in negatief van het atelier dat opnieuw werd gefotografeerd met Chancay-aardewerk ervoor (p. 93) – of van objecten die op elkaar zijn geplaatst (zoals de reeks met een kar waarop hij jute of glasvezel aanbracht tijdens het afdrukken, pp. 68–69), het bekleden van veelvlakken met tule (afb. 8), een laag zaagsel op de zwarte achtergrond van een *Open Cube*, terwijl hij die in 2016 maakte en die een *Équivalent*⁸ werd dankzij de fotografie (p. 123)... *L'Atelier à quatre heures du matin* (p. 129) condenseert in één enkel beeld de verschillende zijswijzen in Vermeirens fotografie: *document*, omdat we daar een radiografie krijgen van de objecten in de ruimte op een welbepaald moment, maar ook *recreatie* omdat de hommage aan *Palais à quatre heures du matin* van Alberto Giacometti zowel een mentale notitie is, als een manier om het dromen in de werkplek te introduceren, en tot slot een *kunstwerk* – à la *Brancusi*, zouden we kunnen zeggen – dat, door de schikking van de stukken en artefacten onderling in het atelier en dankzij de zilverzouten, resulteerde in een metasculptuur.

Met deze poging tot analytische typologie hebben we niet de ambitie om de rijkdom van Vermeirens fotografische avontuur volledig te beschrijven, maar willen we wel laten zien hoezeer de conversatie tussen beeld en volume niet ophoudt en hoezeer ze gonst van fundamentele suggesties in het werk van deze kunstenaar. Vermeiren onderzoekt

de mogelijkheden van het volume even nauwgezet als hij de suggesties van de foto's die hij maakt, observeert en herbeschouwt. Het is wellicht omdat hij de methode van de decompositie zo meester is dat hij erin slaagt om het toeval te laten gedijen – het toeval van aardewerk dat valt of het toeval van een overbelicht negatief. In de film *Obstacle au mouvement*,⁹ waarvoor zijn partner in crime Elsa Cayo erin slaagde om enkel voor het oog van de camera een *ad hoc*-tentoonstelling van de kunstenaar te laten opstellen in het atelier, zien we Vermeiren tussen zijn werken fietsen (afb. 9): een heel gracieus moment dat met humor het volledige betoog kristalliseert dat de werken van de kunstenaar samenstelt rond de situatie en de blik – door de blik in een situatie te plaatsen, door de plaats van het

lichaam, van de lichamen – altijd impliciet aanwezig in het werk van Vermeiren – toe te lichten, laat Cayo ons zien hoezeer de sculptuur van Vermeiren een methode van kijken is. In dit systeem zou fotografie het discours van de methode zijn.



AFB. 7
Atelier, werk in wording, 2019



AFB. 8
Étude pour la pierre au voile #9, 2015



AFB. 9
Still uit *Obstacle au mouvement*.
Didier Vermeiren, *sculptures et photographies*, Elsa Cayo, 1994–98

1. Arturo Martini, 'La scultura lingua morta' in Elena Pontiggia (red.), *Arturo Martini: La Scultura Lingua Morta e Altri Scritti*, Milaan, Abscondita, 2001, pp. 48–49.
2. Zie Rainer Michael Mason en Hélène Pinet (reds.), *Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra, 1844–1936*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1985.
3. Dit zijn slechts enkele namen van vermaarde beeldhouwers uit de twintigste eeuw van wie het fotografische werk zich in de verzameling van Elsa Cayo en Didier Vermeiren bevindt.
4. Zie Quentin Bajac, Clément Chéroux en Philippe-Alain Michaud (reds.), *Brancusi, film, photographie. Images sans fin*, Parijs, Le Point du Jour / Centre Pompidou, 2011.
5. In het Marc Vauxfonds, bewaard in de Kandinskybibliotheek, vormen de foto's van de werken van Chana Orloff een opmerkelijk corpus.
6. In zijn tijd maar ook vandaag: voor Didier Vermeiren, die zijn afdrukken verzamelt, is Marc Vaux onbetwist de beste fotograaf ooit van beeldhouwkunst.

7. Onder andere Erik Verhagen, in 'Endogène / Exogène. Les signes suspendus de Didier Vermeiren', *Didier Vermeiren. Solides géométriques / Vues d'atelier*, Parijs, Paris-Musées, 2005, p.23
8. Vermeiren lacht guldig bij de woordspelingen in deze titel: het is eerst een zinspeling op Carl Andre, een beschermfiguur voor de kunstenaar, die een van de stukken zo noemt, en hij ontleent die naam zonder scrupules en zonder toelichting aan de gelijknamige reeks van Alfred Stieglitz – de foto keert terug via de sculptuur, nog maar eens...
9. We kunnen deze film lezen als de verklaring van de latente beweging in *L'Atelier à quatre heures du matin*; de verbanden tussen het stilstaande beeld en bewegende beeld in de dialoog tussen de praktijken van Vermeiren en Cayo moeten echter nog precies worden onderzocht.





Open Cube #11, 2021.



Open Cube #12, 2022





La Maison #1, 2007



La Maison #2, 2009



La Pierre, 2012



Étude pour La Pierre #2, 2007



Étude pour La Pierre #1, 2007



Sans titre, 1991

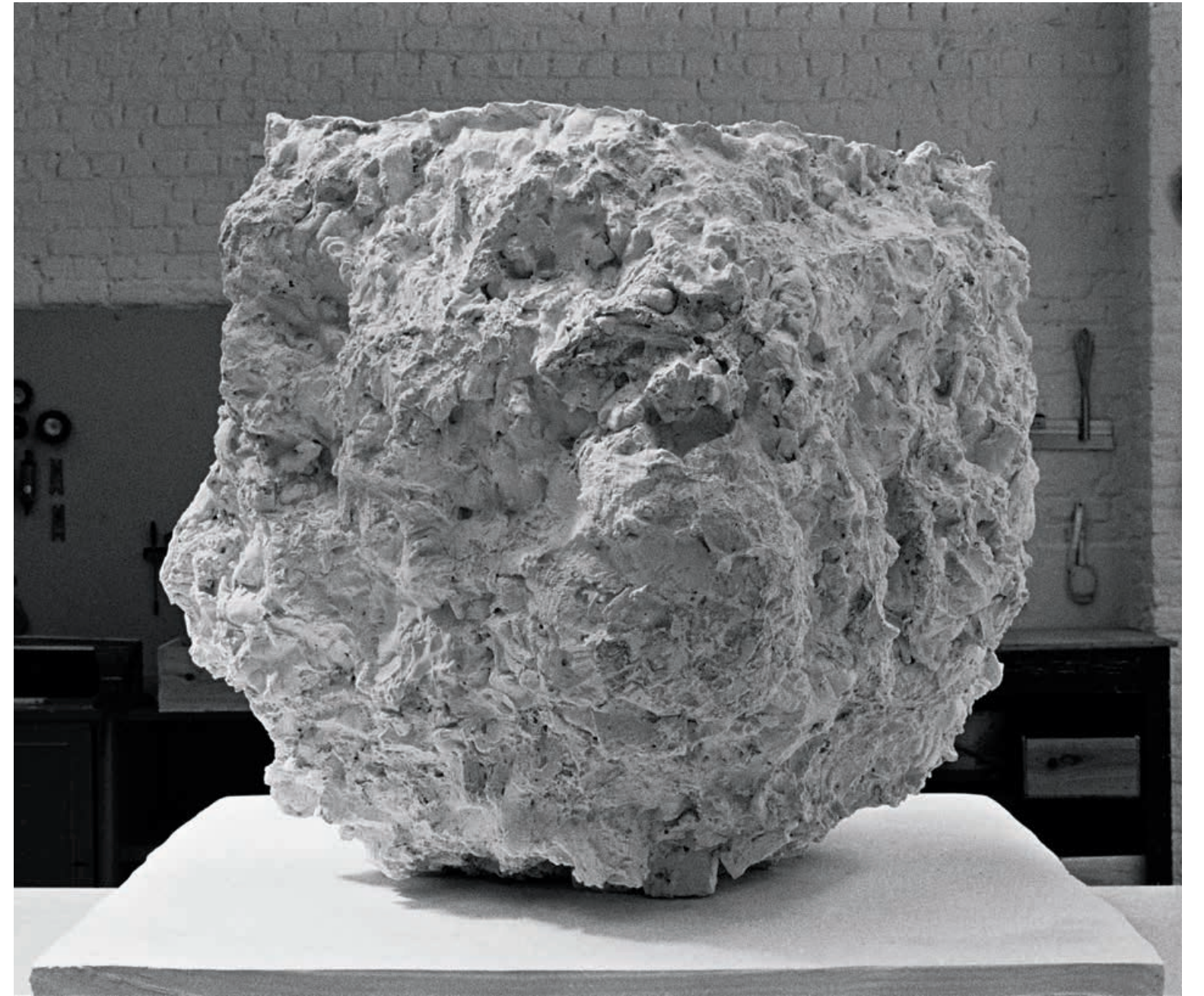


Sans titre, 2022



Sans titre, 2022





L'Urne, 2009, detail

DIDIER VERMEIREN

Geboren in 1951 in Brussel

Leeft en werkt in Brussel en in Parijs

GESELECTEERDE SOLOTENTOONSTELLINGEN

- 2021 Galerie Greta Meert, Brussel
- 2018 *Sculptures / Photographies*, Galerie Laurence Bernard, Genève
- 2017 *Construction de distance*, Frac Bretagne, Rennes (cat.)
- 2016 Galerie Greta Meert, Brussel
- 2013 *Étude pour le Monument à Philippe Pot (1996–2012)*, église Saint-Philibert, Dijon
- 2012 *Sculptures 1974–1995*, Galerie Greta Meert, Brussel
Sculptures, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
Sculptures et Photographies, La Maison rouge, Parijs
Skulpturen, Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal (cat.)
- 2009 *Recent Works*, Galerie Greta Meert, Brussel
- 2005 *Solides géométriques – Vues d'atelier*, musée Bourdelle, Parijs (cat.)
- 2003 *Collection de solides*, Van Abbemuseum, Eindhoven (cat.)
- 2002 Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1998 La Criée, centre d'art contemporain, Rennes
- 1995 Kunsthalle Zürich (cat.)
Galerie nationale du Jeu de Paume, Parijs (cat.)
XLIV^e Biennale van Venetië, Belgisch paviljoen, Venetië (cat.)
- 1993 Museum Haus Lange, Museum Haus Esters, Krefeld (cat.)
- 1991 Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan (cat.)
- 1990 Donald Young Gallery, Chicago
Bonniefantemuseum, Maastricht (cat.)
- 1989 Le Consortium, Dijon (cat.)
- 1988 Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1987 Galerie Art & Project, Amsterdam
Palais des Beaux-Arts, Brussel (cat.)
Villa Arson, Nice (cat.)
- 1985 Galerie Pietro Sparta, Chagny (cat.)
- 1984 Artists Space, New York (cat.)
- 1981 Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1980 *Sculptures de socle*, Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
- 1979 814 Spring Street, Los Angeles
Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1976 Galerie Albert Baronian, Brussel
Galerie Massimo Minini, Brescia
- 1974 Galerie Delta, Brussel

GESELECTEERDE GROEPSTENTOONSTELLINGEN

- 2019 *Distance Extended / 1979–1997. Part I, Works and Documents from Herbert Foundation*, Herbert Foundation, Gent
- 2017 *Rodin. L'exposition du centenaire*, Grand Palais, Galeries nationales, Parijs (cat.)
- 2016 *L'Almanach 16*, Le Consortium, Dijon
Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons, Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris (cat.)
- 2014 *Auf der Spur der Erfindung – Bildhauer zeichnen*, Akademie-Galerie, Düsseldorf (cat.)
- 2013 *Quarantanni d'arte contemporanea. Massimo Minini, 1973–2013*, Triennale van Milaan
Die Bildhauer. Kunstakademie Düsseldorf, 1945 bis heute, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (cat.)
- 2010 *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, Städtische Museen Heilbronn / Gerhard-Marcks-Haus, Bremen / Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen (cat.)
- 2007 *Drawing on Sculpture. Graphic Interventions on the Photographic Surface*, Henry Moore Institute, Leeds
- 2006 *Public Space / Two Audiences. Works and Documents from the Herbert Collection*, MACBA, Barcelona (cat.)
Inventur. Werke aus der Sammlung Herbert, Kunsthhaus Graz
Die Neue Sammlung, Zweite Präsentation, Akademie-Galerie, Düsseldorf
Pavillon der Bildhaueri, Kunstakademie Düsseldorf
- 2005 *La Sculpture dans l'espace. Rodin, Brancusi, Giacometti...*, musée Rodin, Parijs (cat.)
- 2004 *In Extremis*, Printemps de septembre, Toulouse (cat.)
- 2003 *Ateliers*, Galerie du TNB, Rennes
- 2001 *La Bretagne collectionne l'art de notre temps. Les vingt ans du Frac Bretagne* (cat.)
- 1998 *Le Bel Aujourd'hui, œuvres d'une collection privée*, Le Nouveau Musée, IAC, Frac Rhône-Alpes, Villeurbanne (cat.)
- 1997 *Sculptures. Sept Attitudes*, Casino, Luxemburg
L'Empreinte, Centre Georges Pompidou, Parijs (cat.)
Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parijs (cat.)

- 1995 *Le Domaine du diaphane*, Domaine de Kerguéhennec, Bignan
- 1996 *Panoramas. 1981–1996, la collection du Frac Bretagne*, La Crieé, Rennes (cat.)
- 1994 *Nieuwe Beelden*, Middelheimmuseum, Antwerpen (cat.)
Une Collection française, collection de la Caisse des dépôts et consignations, Central Artists' Space, Moskou (cat.)
- 1993 *The Sublime Void. On the Memory of the Imagination*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (cat.)
GAS. Grandiose, Ambitieux, Silencieux, CAPC, musée d'Art contemporain, Bordeaux (cat.)
- 1989 *Einleuchten. Will, Vorstel und Simul in HH*, Deichtorhallen, Hamburg (cat.)
- 1988 *Zeitlos*, Hamburger Bahnhof, Berlin (cat.)
- 1987 *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977–1987*, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris (cat.)
- 1985 *Ooghoogte*, Van Abbemuseum, Eindhoven (cat.)
18de Biennale van São Paulo, Brazilië (cat.)
Process und Konstruktion, München (cat.)
Athènes. Site de la création, création d'un site, Dracos Art Center, Athene (cat.)
- 1984 *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, New York (cat.)
Arte allo Specchio, XLI^e Biennale van Venetië (cat.)
Alibis, Centre Georges-Pompidou, Paris (cat.)
- 1983 *Présence discrète*, musée des Beaux-Arts, Dijon
Beelden / Sculpture, Rotterdam (cat.)

MONOGRAFIEËN

- 2017 Didier Vermeiren, *Construction de distance*, tekst van Michel Gauthier, 'Recherche de la base et du présent', Rennes, Frac Bretagne / Dijon, Les Presses du réel
- 2012 *Skulpturenpark*, tekst van Simon Duran, 'Sculptures', Wuppertal, Skulpturenpark Waldfrieden
- 2007 *Lenticular Photographs*, Los Angeles Studio, tekst van Jon Wood, 'The Studio Boxes of Didier Vermeiren', Los Angeles, The Lapis Press, gecorrigeerd en uitgebreid, Brussel, Didier Vermeiren Studio, 2009
- 2005 *Solides géométriques – Vues d'atelier*, tekst van Erik Verhagen, 'Endogène / Exogène. Les signes suspendus de Didier Vermeiren', Paris, Paris-Musées
- 2003 *Collection de solides*, teksten van Dominic Van den Boogerd, 'Kariatide bij maanlicht', Jean-Pierre Criqui, 'A brief tour of *Collection de Solides*', Eindhoven, Van Abbemuseum

- 1995 *Sculptures, Photographies*, tekst van Laurent Busine, 'Olim Statua Eram', Communauté française de Belgique, Direction générale de la culture et de la communication XLVI^e Biennale van Venetië, Belgisch paviljoen
Didier Vermeiren, teksten van Jean-Pierre Criqui, 'Sans titre, 1994', Simon Duran, 'La désorientation de l'espace et le projet de sculpture de Didier Vermeiren', Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Zürich, Kunsthalle
- 1993 *Didier Vermeiren*, teksten van Julian Heynen, 'Alle Skulpturen und alle Körper', 'Je travaille sur la présence', fragmenten uit de interviews in de film van Elsa Cayo, *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Krefeld, Haus Lange, Haus Esters
- 1991 *Didier Vermeiren*, tekst van Jean-Pierre Criqui, 'Six remarques sur la sculpture de Didier Vermeiren', Bignan, Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec
- 1990 *Didier Vermeiren, Photographies d'exposition*, Maastricht, Bonnefantenmuseum
- 1988 *Didier Vermeiren, Sculpture, tirage de série (ensemble de cinq épreuves) plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant L'Appel aux armes, plâtre, 1912*, tekst van Alain Van der Hofstadt, Dijon, Le Consortium
- 1987 *Didier Vermeiren*, teksten van Christian Besson, 'Champ et véhicule chez Didier Vermeiren', Michel Assenmaker, 'De la photographie à la sculpture chez Didier Vermeiren: éléments de lecture', Brussel, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts / Nice, Villa Arson
- 1985 *Didier Vermeiren, Sculptures*, teksten van Michel Assenmaker, 'La sculpture', René Denizot, 'Le corps du délit', Chagny, Galerie Pietro Sparta & Pascale Petit

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

- 2020 Céline Cadaureille, 'Didier Vermeiren: de la copie à l'œuvre', in Céline Cadaureille, Anne Favier (reds.), *Copies, écarts et variations dans la création contemporaine*, Paris, Hermann
- 2014 Charles Robb, 'Permanent shift: The topology of Didier Vermeiren's *Cariatide à la pierre*', in Victoria Garnons-Williams (red.), *Photography and Fictions. Locating dynamics of practice*, Brisbane, Queensland Centre for Photography
- 2012 Cédric Loire, 'Sculptures à une absente', *L'Art même*, n° 56, pp. 10–11
Céline Piettre, 'Didier Vermeiren, Le feu sous la glace', *Blouin Art Info*, <http://fr.artinfo.com/news/story/823041/didier-vermeiren-le-feu-sous-la-glace>
- 2009 Renaud Huberlant, 'Typologie muséologique de la condition sculpturale', *L'Art même*, n° 42, pp. 30–31

- 2007 Jon Wood, *Drawing on Sculpture, Graphic Interventions on the Photographic Surface*, Leeds, Henry Moore Institute, Essays on Sculpture, n° 55
- 2005 Hervé Gauville, 'Volumes en puissance', *Libération*, 16 november
- 1998 Michel Gauthier, 'Didier Vermeiren: Des hommes qui marchent', *Art présence*, n° 26, pp. 24–31, omslagbeeld: *Autoportrait au chariot*, 1986
- 1997 Marie-Line Nicol, 'Didier Vermeiren, *L'Atelier à quatre heures du matin*, 1995, Tirage argentique, 40 × 30,7 cm', *Art présence*, n° 23, juli-augustus-september
- 1994 Michel Gauthier, 'Transferts (sur les 'répliques' de socles dans la sculpture de Didier Vermeiren)', *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 47, pp. 117–131
- 1993 Jean-Pierre Criqui, 'Didier Vermeiren', *Artforum international*, vol. 31, n° 6
Simon Duran, *Didier Vermeiren*, Moskou, Collection de la Caisse des dépôts et consignations, Maison des peintres et des sculpteurs
Harald Szeemann, 'Didier Vermeiren', in *GAS. Grandiose, Ambitieux, Silencieux*, Bordeaux, CAPC, Musée d'art contemporain
- 1992 Hervé Gauville, 'Didier Vermeiren: blanc de décoffrage', *Libération*, 14 oktober
- 1990 Denis-Laurent Bouyer, 'Didier Vermeiren, aux bases de la sculpture', *Sans titre*, n° 12 (interview)

FILMS

- 2006 Elsa Cayo, *Étude pour un monument en hommage aux pompiers – Projet conçu pour le square Violet, Paris xv^e*, *Didier Vermeiren*, Paris, Tri Vidéo, video, 6 min. 30, kleur
- 1998 Elsa Cayo, *Obstacle au mouvement. Didier Vermeiren, sculptures et photographies*, Paris, Tri Films, 35 mm, Dolby, 15 min., zwart-wit
- 1988 Elsa Cayo, *123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren*, Paris, Tri Films, 16 mm, 26 min., kleur

LIJST VAN TENTOONGESTELDE WERKEN

SCULPTUREN

Sculpture, 1982 [p. 27]
1982
gips
223 × 26,5 × 26,5 cm

Collection de solides [pp. 14, 30]
1978–1985
geverfd hout
hoogte 164 cm, breedte en diepte variabel

**Un bloc de pierre de 80 × 80 × 20 cm
sur un bloc de polyuréthane
de 80 × 80 × 20 cm** [p. 39]
1985
gepolijste steen, polyurethaan
collectie Greta Meert

**Grès, 1985, socle du musée Rodin, Meudon,
supportant Jean d'Aire, grès, 1900** [p. 37]
1985
zandsteen
8,5 × 65,5 × 35,5 cm
collectie Greta Meert

Sans titre
1985
gepatineerd gips
258 × 40 × 40 cm

**Un bloc de plâtre de 80 × 80 × 20 cm
sur un bloc de polyuréthane
de 80 × 80 × 20 cm** [p. 36]
1986
gips, polyurethaan
collection Renaix

**Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon,
supportant le monument à Claude Lorrain,
étude du peintre nu, plâtre, 1890** [p. 40]
1988
gips
23,5 × 80 × 79,5 cm

**Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon,
supportant le monument à Claude Lorrain,
étude du peintre vêtu, plâtre, 1890** [p. 41]
1988
gips
24 × 84 × 84,5 cm

Creugas [p. 79]
1995
gips
91 × 134,5 × 84,5 cm

Damoxenos [p. 78]
1995
gips
89,5 × 145 × 90,5 cm

Ugolin [p. 38]
1997
deels gepatineerd gips
35 × 188,5 × 137 cm

Groupe (L'Appel aux armes) [p. 83]
1999
gips
119 × 339 × 354 cm

Modèle #1 [p. 53]
1999
hout, textiel
108,5 × 119 × 119 cm
Collectie Greta Meert

Place [p. 59]
2000
gepatineerd brons, geverfd hout
331 × 84 × 90,5 cm

Solide géométrique #2 [pp. 19, 56, 107]
2003
geglazuurd terracotta, geverfd hout
161 × 108,5 × 108,5 cm

Solide géométrique #5 [pp. 99–101]
2004
geglazuurd terracotta, geverfd hout
180,7 × 123,9 × 123,9 cm

Solide géométrique #9 [pp. 50–51]
2006
getint gips, geverfd hout
215,5 × 135 × 135 cm

Socles [p. 17]
2008
gepatineerd gips, deels geverfd hout
197 × 127 × 127 cm

Solide géométrique #13 [p. 57]
2010
gepatineerd brons, geverfd hout
161 × 109 × 109 cm

Solide géométrique #14 [p. 57]
2010
aluminium, geverfd hout
161 × 108,5 × 108,5 cm

Solide géométrique #15 [p. 56]
2010
gips, geverfd hout
161 × 109 × 109 cm

Terrasse #1 [p. 58]
2010
gips
14,5 × 120 × 118 cm

Terrasse #2 [p. 55]
2014
gips, geverfd hout
144,4 × 143,8 × 144,7 cm

Open Cube #0 [pp. 19, 113]
2015
geverfd en getint hout
110,5 × 109 × 109 cm

Monument utile #2 [p. 18]
2015
gips, hout, grafiet
333 × 100,4 × 143,3 cm

Open Cube #2 [p. 115]
2015
deels geverfd hout
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #3 [p. 117]
2016
deels geverfd hout
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #4 [p. 116]
2016
deels geverfd hout
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #6 [p. 118]
2016
deels geverfd hout
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #7 [p. 119]
2016
deels geverfd hout
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #8 [p. 111]
2019
geverfd hout
110,5 × 109 × 109 cm

Open Cube #9 [p. 21]
2020
gips, deels geverfd hout
120 × 120 × 120 cm

Open Cube #10 [pp. 6, 20]
2020
gips, deels geverfd hout
195 × 120 × 120 cm

Open Cube #11 [pp. 20, 141]
2021
geverfd gips, deels geverfd hout
195 × 120 × 120 cm

Open Cube #12 [pp. 22, 143]
2022
geverfd gips en hout
120 × 120 × 120 cm

Sans titre [p. 159]
2022
ijzer, geverfd hout
181 × 82 × 90 cm

FOTOGRAFIE

Neuf mesures de terre [p. 132]

1973
Fotoreliëf, 2011, pigmentdruk van negatief
23,8 × 32,4 × 20 cm
Privécollectie

Neuf mesures de terre

1973
Fotoreliëf, 2011, pigmentdruk van negatief
23,8 × 32,4 × 20 cm

Atelier, rue Jean d'Ardenne, 1978 [p. 33]

zilvergelatinedruk
53,3 × 35,9 cm

Archives #1

MoMA

1978
pigmentdruk van dia's
52,7 × 42,2 cm

Archives #2

Atelier, Brooklyn

1978
pigmentdruk van dia's
52,7 × 42,2 cm

Archives #3

LACMA – Atelier, Los Angeles [p. 134]

1979
pigmentdruk van dia's
52,7 × 42,2 cm

Atelier, Parijs, 1982 [p. 11]

zilvergelatinedruk
35 × 26,9 cm

Archives #4

Brooklyn Museum – Artists Space NYC, 1984 – Neue Pinakothek, Künstlerwerkstätten, München, 1985 – Pinacothèque nationale d'Athènes, Dracos Art Center, 1985

1984–85
pigmentdruk van dia's
52,7 × 42,2 cm

Atelierzicht, 1985 [p. 43]

zilvergelatinedruk
53 × 35,4 cm

Plâtre, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Adam, plâtre, 1880 [p. 47]

1985
zilvergelatinedruk
28 × 18,8 cm

Villa Arson, Nice [p. 135]

1987
zilvergelatinedruk
35 × 53 cm

Villa Arson, Nice [p. 31]

1987
zilvergelatinedruk (opklaring met ijzerzouten, 2013)
35 × 53 cm

Double exposition [p. 130]

1988
zilvergelatinedruk
53 × 33,4 cm

Atelierzicht, 1989 [p. 76]

zilvergelatinedruk
37,9 × 25,4 cm

Atelierzicht, 1989 [p. 77]

zilvergelatinedruk
37,8 × 25,4 cm

Atelier, Sans titre, 1992 (voorzijde) [p. 61]

zilvergelatinedruk
34,7 × 27,1 cm

Atelier, Sans titre, 1992 (profiel) [p. 62]

zilvergelatinedruk
34,7 × 27,1 cm

Atelier, Sans titre, 1992 (achterzijde) [p. 63]

zilvergelatinedruk
34,7 × 27,1 cm

Tentoonstellingszicht, GAS, Bordeaux, 1993 [p. 87]

zilvergelatinedruk
34,8 × 27,2 cm

Krefeld [p. 73]

1994
zilvergelatinedruk
28,6 × 33,9 cm

Vision lente, Adam [p. 49]

1995
zilvergelatinedruk
53 × 40,2 cm

L'Atelier à quatre heures du matin [p. 129]

1995
zilvergelatinedruk
51,2 × 40,3 cm

Atelier, Adam, 1995 [p. 46]

zilvergelatinedruk
35,1 × 27,4 cm

Armature #1 (fibre de verre) [p. 68]

1988–97
zilvergelatinedruk
37,9 × 25,4 cm

Armature #2 (toile de jute) [p. 69]

1988–97
zilvergelatinedruk
37,9 × 25,4 cm

Monument [p. 145]

1997
zilvergelatinedruk
38 × 29,7 cm

Atelier, 1998 (*Sans titre, 1997*) [p. 67]

zilvergelatinedruk
51,9 × 41 cm

Profijs, Monument à Victor Hugo [p. 91]

1998
zilvergelatinedruk
39,8 × 50,2 cm

Atelier, Chancay vaas, 1999 [p. 93]

zilvergelatinedruk
36,5 × 30,4 cm

Atelier, 2005

zilvergelatinedruk
57,5 × 45,5 cm

Atelierzicht, 2006

2007
zilvergelatinedruk
50,3 × 40,3 cm

Atelierzicht, 2007 [p. 50]

zilvergelatinedruk
36,5 × 53 cm

Atelierzicht, 2007 [p. 12]

zilvergelatinedruk
53 × 37 cm

Atelier, 2008

zilvergelatinedruk
51,7 × 40,4 cm

Atelierzicht, 2019 [p. 110]

2019
zilvergelatinedruk
53 × 35,2 cm

FILM

Tijdens de tentoonstelling worden twee films van Elsa Cayo vertoond:

123 plans sur la sculpture de Didier Vermeiren
1988
Tri Films, Parijs
16 mm, kleur, 26 min
Digitale kopie

Obstacle au mouvement. Didier Vermeiren, sculptures et photographies

1994–98
Tri Films, Parijs
35 mm, Dolby, zwart-wit, 15 min
Digitale kopie

LIJST VAN AFBEELDINGEN

(* tentoongesteld)

p. 6

Open Cube #10, 2020*

p. 11

Atelier, Parijs, 1982*

p. 12

Atelierzicht, 2007

p. 14

Collection de solides, 1978–85*

p. 17

Socles, 2008* — *Solide géométrique #12*, 2007

p. 18

Monument utile #2, 2015*

p. 21

Open Cube #9, 2020*

p. 23

Atelier, 2007

p. 25

Atelier, 1986

p. 26

Sculpture, 1982, marmer, 240 × 40 × 40 cm, collectie Van Abbemuseum

p. 27

Sculpture, 1982*

p. 29

Moment #3, 2018, geverfd hout, geglazuurd terracotta, 204,8 × 79,5 × 57 cm, collectie Greta Meert

p. 30

Collection de solides,* Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1987

p. 31

Villa Arson, Nice, 1987*

p. 33

Atelier, 10 rue Jean d'Ardenne, 1978*

p. 35

Une plaque de fer de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm, 1977, collection Fonds régional d'art contemporain d'Aquitaine

p. 36

Un bloc de plâtre de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm, 1986,* collection Renaix

p. 37

*Grès, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Jean d'Aire, grès, 1900,**
collectie Greta Meert

p. 38

Ugolin, 1997* — *Cariatide à l'urne*, 1996

p. 39

Un bloc de pierre de 80 × 80 × 20 cm sur un bloc de polyuréthane de 80 × 80 × 20 cm, 1985,*
collectie Greta Meert

p. 40

*Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre nu, plâtre, 1890**

p. 41

*Plâtre, 1988, socle du musée Rodin, Meudon, supportant le monument à Claude Lorrain, étude du peintre vêtu, plâtre, 1890**

p. 43

Atelierzicht, 1985*

p. 45

Atelierzicht, 1985

p. 46

Atelier, *Adam*, 1995,
collectie Tate Modern (foto*)

p. 47

Plâtre, 1985, socle du musée Rodin, Meudon, supportant Adam, plâtre, 1880, 1985, gips, 99,5 × 124,5 × 100 cm, collectie Pietro Sparta, Pascale Petit (foto*)

p. 49

Vision lente, Adam, 1995*

p. 50

Atelierzicht, 2007*

p. 51

Solide géométrique #9, 2006*

p. 53

Modèle #1, 1999*

p. 55

Terrasse #2, 2014*

p. 56

Solide géométrique #2, 2003*
Solide géométrique #15, 2010*

p. 57

Solide géométrique #14, 2010*
Solide géométrique #13, 2010*

p. 58

Terrasse #1, 2010*

p. 59

Place, 2000*

p. 61

Atelier, *Sans titre*, 1992 (voorzijde)
Sans titre, 1992, ijzer, gips, 167 × 81 × 88,5 cm,
collectie M HKA (foto*)

p. 62

Atelier, *Sans titre*, 1992 (profiel) (foto*)

p. 63

Atelier, *Sans titre*, 1992 (achterzijde) (foto*)

p. 64

Atelier, 1992

p. 65

Didier Vermeiren werkend aan *Sans titre*, 1992

p. 67

Atelier, 1998 (*Sans titre*, 1997)
Sans titre, 1997, ijzer, glasvezel, 165,5 × 80,7 × 88 cm (foto*)

p. 68

Armature #1 (fibre de verre), 1988–97*

p. 69

Armature #2 (toile de jute), 1988–97*

p. 71

Sans titre, 1991, gips, hout, 183 × 95 × 102,6 cm,
collectie Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

p. 72

Atelierzicht, 1992

p. 73

Krefeld, 1994*

p. 75

Place, 1994, gips, 193 × 238,5 × 234,5 cm

p. 76

Atelierzicht, 1989*

p. 77

Atelierzicht, 1989*

p. 78

Damoxenos, 1995*

p. 79

Creugas, 1995*

p. 81

Bacchanale, 1994, gips, 73,5 × 258 × 150 cm

p. 83

Groupe (L'Appel aux armes), 1999*

p. 85

Cariatide à l'urne, 1996, gips,
127 × 138 × 138,5 cm

p. 87

Tentoonstellingszicht, *GAS*, Bordeaux, 1993
(*L'Appel aux armes*, 1992), gips, 115 × 150 × 146 cm,
collectie Fundacio La Caixa (foto*)

p. 88

Profils #7 — *Profils #6*, *Cariatide à la pierre*,
1998, foto's in zilvergelatinedruk, 29,5 × 38 cm

p. 89

Profils #9 — *Profils #14*, *Cariatide à la pierre*,
1998, foto's in zilvergelatinedruk, 29,5 × 38 cm

p. 91

Profils, *Monument à Victor Hugo*, 1998*

p. 93

Atelier, Chancay vaas, 1999*

p. 95

Cariatide à la pierre, 1997, gips,
173,5 × 162 × 172 cm,
Herbert Foundation

p. 97

Bacchanale, 1994, gips, 141,5 × 252 × 158,5 cm

p. 99

Solide géométrique #5, 2004*

pp. 100–101

Solides géométriques, atelier, 2005

p. 103

Solide géométrique #1, 2003, geglazuurd
terracotta, geverfd hout, 157,5 × 115 × 115 cm,
collectie Greta Meert

p. 105

Solides géométriques, atelier, 2005

p. 107

Solide géométrique #2, 2003*

p. 109

Open Cube #8 voor uitsnede, 2019 (foto*)

p. 110

Atelierzicht, 2019*

p. 111

Open Cube #8, 2019*

p. 113

Open Cube #0, 2015*

p. 115

Open Cube #2, 2015*

p. 116

Open Cube #4, 2016*

p. 117

Open Cube #3, 2016*

p. 118

Open Cube #6, 2016*

p. 119

Open Cube #7, 2016*

p. 120

Open Cube #5, 2016, deels geverfd hout,
110,5 × 109 × 109 cm,
Galerie Laurence Bernard

p. 121

Open Cubes, atelier, 2016

p. 123

Équivalent #2, 2016, fotoreliëf, pigmentdruk,
50 × 40 × 7 cm

pp. 125

Open Cube #13, werk in wording, 2019

p. 127

Open Cube #13, 2019, gips, deels geverfd hout,
120 × 120 × 120 cm

p. 129

L'Atelier à quatre heures du matin, 1995*

p. 130

Double exposition, 1988*

p. 133

Archives, MoMA – *Atelier*, Brooklyn, 1978

p. 134

Archives #3, LACMA – *Atelier*, Los Angeles, 1979*

pp. 138–139

Atelier, werk in wording, 2019

p. 141

Open Cube #11, 2021*

p. 143

Open Cube #12, 2022*

p. 144

Monument #1 — *Monument #2*, 1997

p. 145

Monument #3, 1997*

p. 147

La Maison #1, 2007, gips, geverfd hout,
gerecycleerd plastic, 195,5 × 138 × 138 cm

p. 149

La Maison #2, 2009, gips, hout,
221 × 198 × 198 cm

p. 151

La Pierre, 2012, gips, vuurvaste stenen,
82 × 155,3 × 155,3 cm, collectie Greta Meert

p. 153

Étude pour La Pierre #2, 2007, hout,
171 × 116,5 × 116,5 cm

p. 155

Étude pour La Pierre #1, 2007, hout,
185 × 116,5 × 116,5 cm, collectie Stefan Mariën
Galerie Laurence Bernard

p. 156

Sans titre, 1991, staal, 166 × 91,5 × 88,5 cm,
collectie Billarant

p. 157

Sans titre, 2022, staal, hout, 181 × 82 × 90 cm

p. 159

Sans titre, 2022*

p. 160

Atelierzicht, 2011

p. 161

Étude pour L'Urne #2, 2008, gips, geverfd hout,
210,5 × 124,5 × 124,5 cm

p. 163

L'Urne, 2009, detail

BIOGRAFIEËN VAN DE AUTEURS

SUSANA GÁLLEGO CUESTA, hoofdcurator erf-goed, is sinds juni 2019 directeur van het musée des Beaux-Arts de Nancy. Ze voert een beleid dat gericht is op het openstellen van de instelling voor de openbare ruimte en de stad, waarbij de nadruk onder andere ligt op stedelijke culturen met de organisatie van de *Rencontres urbaines de Nancy* (RUN). In haar streven om een brede, emancipatoire en vreugdevolle kunst te bevorderen, gaat Gállego Cuesta's interesse uit naar verscheidene disciplines, perioden en media, variërend van beeldhouwkunst tot fotografie, via graffiti en geluidsinstallaties. Op die manier zet zij het werk verder dat ze aanving als verantwoordelijke voor de tentoonstellingen en de fotocollectie in het Petit Palais – musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, waar zij tentoonstellingen als *Dans l'atelier. L'artiste photographié d'Ingres à Jeff Koons* (2016) samenstelde. Haar belangstelling voor interdisciplinariteit is ontstaan tijdens haar academisch onderzoek. Ze is gepromoveerd in de vergelijkende literatuurwetenschap met een doctoraat getiteld *L'informe à la Renaissance*, en is geïnteresseerd in de hedendaagse implicaties en manifestaties van antieke structuren en vertogen. Ze heeft de Spaanse nationaliteit en is alumnus van de École normale supérieure en de École du Louvre, en woont sinds vele jaren in Frankrijk. Haar boek *Traité de l'informe* werd in november 2021 gepubliceerd door Éditions Garnier.

MICHEL GAUTHIER is de auteur van een twintigtal werken, waaronder bundels (*L'Anarchème*, *Les promesses du zéro* en *Le Temps des intermèdes*), monografieën (over Mohamed Melehi, Gerhard Richter, Gerwald Rockenschaub, Claude Rutault en Didier Vermeiren) en essays (*Olivier Cadiot, le facteur vitesse* of *Saâdane Afif, Saturne et les remakes*). Hij heeft talrijke studies gepubliceerd, met name in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, waaronder artikels gewijd aan Constantin Brancusi, Richard Serra en Robert Grosvenor. Michel Gauthier is sinds 2010 curator bij het Musée national d'art moderne – Centre Pompidou en doceerde van 2007 tot 2019 kunstgeschiedenis aan de Université de Paris-Sorbonne. Recent organiseerde hij de tentoonstellingen *Stefan Gierowski and European Avant-Gardes in the 60s* in de SG Foundation (Warschau), alsook *Sud-Est. Le constructivisme en héritage: Europe de l'Est et Amérique du Sud* en *Cosmic Modernities* in de Fondation Vaserely (Aix-en-Provence).

ZOË GRAY is sinds 2015 hoofdcurator bij WIELS. Eerder was Gray artistiek directeur van de Biennale van Rennes (2014), werkte ze voor de LUMA Foundation in Arles (2012–13), en was ze curator bij Witte de With in Rotterdam (2006–11).

DIRK SNAUWAERT is de stichtend directeur van WIELS. Hij geeft lezingen en publiceert regelmatig over kunst en visuele cultuur. Voor WIELS, cureerde of cocureerde hij, onder meer, *Expats & Clandestines* (2007), *The Absent Museum* (2017), *Atopolis* for Mons Cultural Capital 2015, *Convex/Concave* at TANK Museum Shanghai (2019) en *Risquons-Tout* (2020).

DIDIER VERMEIREN: DOUBLE EXPOSITION	
Dit boek verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling <i>Didier Vermeiren: Double Exposition</i> in WIELS, Brussel, van 9 september 2022 tot 8 januari 2023.	
	
CONCEPT <p>Didier Vermeiren Elsa Cayo</p>	
UITGEVERS <p>Mercatorfonds Bernard Steyaert, Managing Director Zuidstraat 2 B – 1000 Brussels</p>	
WIELS <p>Dirk Snauwaert en Sophie Rocca, Directeurs Van Volxenvlaan 354 B – 1190 Brussel</p>	
ONDER HOOFDREDACTIE VAN <p>Atelier Didier Vermeiren en Zoë Gray</p>	
TEKSTEN <p>Susana Gállego Cuesta Michel Gauthier Zoë Gray en Dirk Snauwaert</p>	
COÖRDINATIE REDACTIE EN PRODUCTIE <p>Wivine de Traux, Mercatorfonds Zoë Gray, WIELS Nikolaas Verstraeten, WIELS</p>	
OPVOLGING REDACTIE <p>Atelier Didier Vermeiren</p>	
VERTALING <p>Martine Wezenbeek (vertaling uit het Engels van de inleidende tekst en vertaling uit het Frans van de teksten van Susana Gállego Cuesta en Michel Gauthier)</p>	
EINDREDACTIE <p>Inge Braeckman</p>	
GRAFISCHE VORMGEVING EN ZETWERK <p>Jurgen Persijn (N.N.)</p>	
FOTOGRAVURE, DRUK- EN BINDWERK <p>Die Keure, Brugge</p>	
LETTERTYPE <p>Figgins Sans</p>	
PAPIER <p>Gardapat Kiara 135 g</p>	
OMSLAG <p>Handtekening ‘en relief’ op de <i>Cariatide à la pierre</i>, 1997 en handtekening ‘en creux’ op de <i>Cariatide à l’urne</i>, 1996 © Didier Vermeiren (Sabam 2022)</p>	

© 2022 Mercatorfonds, Brussel/WIELS, Brussel
© Didier Vermeiren, voor de werken
© De auteurs, voor de teksten
Tenzij anders aangegeven, zijn de foto’s het werk van © Didier Vermeiren (Sabam 2022)
© Elsa Cayo (Sabam 2022): p. 67 en 137

ISBN 978-94-6230-323-2
D/2022/703/05
www.mercatorfonds.be

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of welke andere wijze ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de copyright-bepalingen nauwgezet na te volgen, maar kon niet altijd met zekerheid de rechthebbenden van elke illustratie achterhalen. Eenieder die meent nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden.

DISTRIBUTIE <p><i>Benelux</i> Exhibitions International, Leuven www.exhibitionsinternational.org <i>Frankrijk, Zwitserland, Canada</i> Actes Sud, Paris www.actes-sud.fr <i>De rest van de wereld</i> Yale University Press, New Haven and London www.yalebooks.com/art – www.yalebooks.co.uk</p>
—

Dankwoord

Didier Vermeiren bedankt de auteurs, Susana Gállego Cuesta en Michel Gauthier, evenals de collecties Renaix en Greta Meert voor de bruikleen van werken. De kunstenaar dankt ook Jean-Pierre Bauduin, Daniel Bulinckx, Juliette de Ferluc, David Marlé, Jurgen Persijn, alle medewerkers van WIELS en het Mercatorfonds voor hun waardevolle werk. Zijn dank gaat ook uit naar Simon Duran Cordova en Elsa Cayo voor hun participatie in alle stadia van de tentoonstelling en de publicatie van dit boek.

WIELS dankt de auteurs Michel Gauthier en Susana Gállego Cuesta voor hun inzichtrijke bijdragen aan dit boek. Voor de realisatie ervan gaat onze dank ook uit naar de ontwerpers Jurgen Persijn (N.N.), Elsa Cayo en Didier Vermeiren voor hun nauwgezette werk. Dank aan Elsa Cayo voor haar films, alsook voor haar inbreng in de tentoonstelling. Onze dank gaat eveneens uit naar Greta Meert voor haar genereuze steun en naar Wivine de Traux en Bernard Steyaert van het Mercatorfonds voor hun vlotte samenwerking. Zoals steeds danken wij de leden van de WIELS Club en de WE Club voor hun voortdurende steun aan onze activiteiten. Tot slot, onze dank aan de kunstenaar voor zijn precisie en allesomvattende visie.

WIELS
Directeur: Dirk Snauwaert
Administratieve en financiële directrice: Sophie Rocca
Hoofdcurator: Zoë Gray
Curators: Devrim Bayar, Helena Kritis
Geassocieerde curator: Charlotte Friling
Pers & Communicatie: Anne-Gaëlle Solé, Fran Bombeke, Anne-Sophie Dhoogh
Bemiddeling: Laure Goemans
Registrar: Ari Hiroshige
WIELS Club & Residentieprogramma: Eva Gorsse
WE Club, Partners: Diane van Impe
Presentatie & Productie: Gaia Carabillo, Fredji Hayebin, Korneel Deville
Bookshop, Onthaal & Ticketing: Soham Mbandaka, Balaye Diallo, Jonathan Franz
Administratief medewerker: Anton Dermine
Coördinatie Festival Park Poétik: Benoît De Wael
Coördinatie SVC Project: Daphna Krygier
Stagiaires: Margaux De Greef, Lola Sourisseau, Adriënne van der Werf, Nikolaas Verstraeten

WIELS Raad van Bestuur

President:
Michel Moortgat
Leden:
Michel Cigrang
Pierre Iserbyt
Martine de Limburg Stirum
Frédéric Rouvez
Patricia Van Thillo
Sylvie Winckler

WIELS Algemene Vergadering

Inge de Bruin
Bart De Baere
Chris Dercon
Ann Veronica Janssens
Dimitri Jeurissen
Sophie Le Clercq
Bruno van Lierde
Willem Oorebeek
Michèle Rollé-Lejeune
Luc Tuymans
Richard Venlet
Jacques Verhaegen

WIELS wordt ondersteund door
Vlaamse Gemeenschap
Fédération Wallonie-Bruxelles
Région de Bruxelles-Capitale/Brussels Hoofdstedelijk Gewest
Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC)
Commission communautaire française (COCOF)
Loterie Nationale/Nationale Loterie
Duvel Moortgat
WIELS Patrons
WIELS Business Club
WIELS Club
WE Club

