

An abstract artwork featuring several bright blue, textured, geometric shapes on a white background. The shapes are primarily triangles and trapezoids, some pointing towards the center and others towards the corners. The blue has a slightly grainy, hand-painted appearance. The overall composition is minimalist and geometric.

RAOUL DE KEYSER

L'oeuvre de Raoul de Keyser, débutée en Belgique au début des années 60, est impossible à classer au sein d'une historicité récente, tant elle traverse depuis plus de 40 ans les divers courants de la création contemporaine en suivant une ligne personnelle et tenace, ce qui la rapproche sans doute de quelques artistes rares comme Eugène Leroy, Pierre Tal-Coat, Shirley Jaffe ou Richard Tuttle.

Sa peinture demeure une référence pour de nombreux peintres. Peu montré en France, bien qu'il ait acquis une notoriété internationale depuis plus de 20 ans, Raoul de Keyser a accepté de répondre à l'invitation du FRAC Auvergne.

Nous le remercions infiniment de son enthousiasme et de sa bienveillance dans la réalisation de ce livre, publié consécutivement à l'exposition.



RAOUL DE KEYSER



Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition de Raoul de Keyser au FRAC Auvergne du 26 juin au 31 août 2008.

*Published on the occasion of the exhibition by Raoul de Keyser at the FRAC Auvergne, June 26th to August 31th 2008.*

Commissaire de l'exposition / *Curator* : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

Assistante / *Assistant* : Séverine Faure

Régisseur / *Manager* : Philippe Crousaz

Chargé des Publics / *Public Relations* : Eric Provenchère

Technicien / *Technician* : Luc Tarantini

Stagiaire / *Trainee* : Laure Forlay

Textes / *Texts* : Jean-Charles Vergne, Eric Suchère

Traductions / *Translations* : Natalie Lithwick

Crédits photographiques / *Photo credits* : Ron Amstutz, Peter Cox, Karel Moortgat, Felix Tirry, Jean-Charles Vergne, Jens Ziehe, Wako Works of Art, Zeno X Gallery

Conception graphique / *Grafic Design* : Jean-Charles Vergne

Impression / *Print* : Chirat

Remerciements / *Thanks* :

Conseil Régional d'Auvergne

DRAC Auvergne - Ministère de la Culture et de la Communication

Laboratoires Théa

Zeno X Gallery, Frank Demaegd, Anvers

David Zwirner, New York

Wako Works of Art, Tokyo

Galerie Barbara Weiss, Berlin

Communauté Flamande

ainsi que Piet de Keyser.



LOGO  
communauté  
flamande



RAOUL DE KEYSER

# RAOUL DE

Jean-Charles Vergne

De petites choses aspirent le monde  
et deviennent le monde

## Affect

Pour une institution dédiée à l'art contemporain, il existe plusieurs manières d'envisager une programmation d'expositions monographiques. Une première façon consiste à choisir des artistes sur lesquels on a des choses à dire, une pensée à délivrer, une envie particulière d'écrire, des artistes qui s'inscrivent dans le flux d'une contemporanéité sans cesse remise en question, sans cesse mouvante. Une autre consiste à solliciter des artistes de la manière la plus égoïste qui soit, simplement parce que l'on donnerait beaucoup pour avoir le privilège de vivre avec leurs oeuvres ne serait-ce que quelques semaines, pour les avoir devant soi, pour soi, et tenter de faire partager à un public le plus étendu possible cette intimité avec une oeuvre que l'on admire, sans jamais se poser la question de savoir ce que l'on serait à même d'y apporter sur le plan de l'écriture. Raoul de Keyser fait partie de ces artistes, par ailleurs quasiment impossibles à classer au sein d'une historicité récente, tant son oeuvre traverse depuis plus de 40 ans les divers courants de la création contemporaine en suivant une ligne personnelle et tenace, ce qui la rapproche sans doute de celle de quelques artistes rares comme Eugène Leroy, Pierre Tal-Coat, Shirley Jaffe ou Richard Tuttle.

Je côtoie les peintures de Raoul de Keyser depuis quelques années, grâce à l'insistance opiniâtre d'Eric Suchère, le second auteur de ce livre, qui m'a orienté vers cette oeuvre exigeante et très peu montrée en France, bien qu'elle soit dotée depuis plus de 15 ans d'une reconnaissance internationale. Depuis des années je regarde donc cette oeuvre à distance, la voyant sporadiquement à l'étranger puisqu'elle n'est pas exposée en

# KEYSER

Jean-Charles Vergne

Small things aspirate the world  
and they become the world

## Affect

When it comes to planning a solo show, contemporary art institutes have several alternatives. Artists may be selected because one has something to say about them, an idea to convey, a genuine desire to write about these artists who go with the flow of the ever-questioned ever- shifting contemporary scene. Another approach is utterly egoistical: to invite an artist merely because one would relish the chance of living with their works, even just a few weeks, to have artwork one admires right before one's eyes, all to oneself, in an intimate relationship. And one wishes to share this experience with the broadest possible public, without wondering if one has anything insightful to write on the subject. Raoul de Keyser is this kind of artist, resisting classification within a historical framework. His artwork has swept through 40 years of contemporary trends while sticking to a very personal path, which links him to uncommon artist such as Eugène Leroy, Pierre Tal-Coat, Shirley Jaffe and Richard Tuttle.

I've been familiar with Raoul de Keyser's works for several years, due to the insistent prodding of Eric Suchère, catalogue co-author, who steered me toward this challenging artwork that is rarely shown in France despite being internationally renowned for at least two decades. I've been viewing the works from a distance for quite some time – shows abroad now and again, as his work is un-exhibited in France<sup>1</sup> –, and habitually flipping through his various catalogues, always amazed by the sheer force of the paintings, their sublime simplicity, their myriad echoes of tiny details in daily reality, which brings to mind

that small things have an unsuspected power of abstraction or  
that small things are indeed worlds of their own or  
that small things tell us of the impossibility of abstraction or  
that small things aspirate the world and they become the world

France<sup>1</sup>, revenant sans cesse aux catalogues publiés au fil du temps, ne me lassant jamais de l'incroyable force de ces peintures, de leur sublime simplicité, de leurs échos avec d'infimes détails perçus dans la réalité quotidienne qui laissent à penser

que de petites choses ont un pouvoir d'abstraction insoupçonné ou

que de petites choses sont décidément des mondes en soi ou

que de petites choses nous disent l'impossibilité de l'abstraction ou

que de petites choses aspirent le monde et deviennent le monde

## Deinze, football, basket

Raoul de Keyser est né à Deinze en Belgique ; il y a vécu jusqu'à présent avec sa famille, là où dernièrement une exposition lui a été consacré dans un petit musée, le *Museum van Deinze en de Leiestreek*, où l'artiste a souhaité réunir ce qu'il appelle des « tableaux de famille ».

## Deinze

le bas de la maison, les murs parcourus de tablettes pour y présenter les peintures

Eugène Leroy et Raoul de Keyser face à face aux murs pour dire la proximité

l'atelier, à l'étage, ses recoins

les cages à oiseaux et leurs occupants

l'encadrement de la fenêtre, le store baissé en filtre

les arbres aux abords, la découpe en contre jour

la silhouette de l'araucaria planté près de la maison, motif récurrent

le terrain de sport proche

le ciel, les oiseaux qui s'envolent, ce qui traîne ça et là

la rivière de Deinze, ses embranchements, ses vitesses



Vue depuis la fenêtre de l'atelier, Deinze, Belgique

Sans Deinze, il n'y aurait pas eu l'oeuvre telle que nous la connaissons. Celle-ci aurait sans doute existé de toute manière, mais certainement pas sous cette forme car l'aspect local, l'environnement proche, ce que le regard embrasse, constituent le cœur du travail de Raoul de Keyser. Tout ce qui l'entoure est le monde de son oeuvre depuis les années 60. Ainsi, les lignes blanches tracées à la chaux par un employé municipal sur le terrain de football situé non loin de la maison sont-elles devenues les lignes abstraites d'une série de peintures réalisées sur une longue période : recadrage de telle partie du terrain de football, focus sur le point de croisement de deux lignes chaulées, détail des lignes courbes du cercle central de la pelouse sous un angle inédit, indications sur une valeur de texture particulière comme dans la peinture *Oily* réalisée en 2007, donnant par son titre une information qui concerne tout autant la peinture elle-même (*huileuse*) que le terrain de football (*gras*)...

p.56

A l'identique, un panier de basket dressé sur une plage d'Amérique du Sud devient le motif d'une peinture – *Flamingo* qui évoque

p.25

le nom de l'équipe de basket qui s'entraîne là

le flamand

le flamant rose immobile sur ses pattes maigres

les analogies possibles : *Quadrangle Noir* de Malevitch, *Zip Paintings* de Newman, ou autre

l'étrange par le hiératique – les alignements de mâts de *L'Eclipse* de Michelangelo Antonioni

l'étrange par le cadrage - les images fixes de Gus Van Sant sur le terrain de sport dans *Elephant* pour dire le gel de la sensation et le temps qui ne passe pas

l'étrange par le basculement – la petite découpe blanche cernée à la base du panneau de basket

## Deinze, soccer, basketball

Raoul de Keyser was born in Deinze, Belgium, where he has been living with his family up until now and where he just had a solo show at the small Museum van Deinze en de Leiestreek. The artist wished to bring together what he calls his “family paintings”.

## Deinze

the base of the house, walls dotted with tablets to display paintings

Eugène Leroy and Raoul de Keyser facing the walls to convey proximity

the studio, one floor up, its nooks and crannies

the birdcages and their dwellers

the window frame, the blind lowered to filter the light

the trees on the outskirts, the backlit outline

the silhouette of the araucaria near the house, recurrent motif

the nearby sports ground

the sky, birds in flight, things scattered about

the river of Deinze, its junctions, its currents

Without Deinze, the artwork as we know it would not exist. It would most certainly have existed under a different guise, since at the core of Raoul de Keyser’s work there is a local aspect, the nearby environment, the scope of vision. Since the 60s, his surroundings make up his painting-world. The whitewash lines traced by a municipal worker onto a soccer field not far from the house have turned into abstract lines in a series achieved over a long period: framing a patch of soccer field, focusing on the intersection of two whitewash lines, curve-segments of the lawn’s central circle seen at an odd angle, bits of information about a textural feature, such as in the painting *Oily* (2007), which refers both to the type of paint and to the soccer field...

p.56

## Vitae

Raoul de Keyser arrive tardivement à la peinture en 1963 alors qu'il est âgé de 33 ans et mène une double activité de critique d'art et de reporter sportif. Influencé dans un premier temps par les mouvements de la peinture abstraite américaine – Post-Painterly Abstraction, Hard Edge, Shaped Canvas, Minimal Art, Pop Art –, impressionné par l'oeuvre du peintre américain Al Held, et proche d'autres peintres flamands comme Roger Raveel, Etienne Elias et Reiner Lucassen avec lesquels il participe au mouvement de la Nieuwe Visie (*Vision Nouvelle*), Raoul de Keyser va rapidement développer une peinture très personnelle, dotée d'une identité propre et dont la principale spécificité, toujours valable aujourd'hui, est de déjouer toute tentative de taxinomie, tant les « styles » et les voies explorées se succèdent d'une série d'oeuvres à l'autre. Du traitement de l'illusion spatiale à l'expérimentation de la matérialité de la peinture en passant par le monochrome, du traitement opaque de la surface à la transparence aquarellée, du geste expressionniste à la touche la plus maigre, les peintures de Raoul de Keyser constituent une énigme pour celui qui voudrait les inscrire dans le cadre rassurant d'un langage pictural aux délimitations franches ou d'un systématisme quelconque (ce qui, peut-être, constitue finalement l'une des raisons pour lesquelles la France n'a pas su voir cette oeuvre...<sup>2</sup>).

Avec les artistes de la Nieuwe Visie, Raoul de Keyser met en place une peinture dont l'un des fondements consiste à isoler et représenter en gros plan des morceaux de paysages ou d'objets du quotidien – nuages, poignées de porte, corde à linge, angle d'un but de football, robinet... - dans des tableaux à la surface de plus en plus lisse, juxtaposant des aplats cernés de noir. Cette première période, dans la seconde moitié des années 60, est déterminante pour comprendre de quelle manière s'organise par la suite l'ensemble de l'oeuvre, toujours liée de près ou de loin à un recadrage du réel, à la modélisation du détail d'un objet, à la schématisation d'une disposition de joueurs sur un terrain

Similarly, a basket propped on a South American beach turns into a painting's motif – *Flamingo* which conjures up

p.25

the basketball team that trains there  
pink flamingo perched on scrawny legs  
possible analogies: Malevich's *Black Quadrangle*, Newman's *Zip Paintings*, or some other  
strangeness by way of solemnity – the row of flagpoles in Antonioni's *L'Eclisse*  
strangeness by way of framing – Gus Van Sant's fixed shots of the sports ground in *Elephant* to convey frozen sensation and time that doesn't go by  
strangeness by way of overturning – the white rimmed sliver at the base of the basket

## Vitae

Raoul de Keyser came late to painting: in 1963 at the age of 33, while pursuing a double career of art critic and sports journalist. Initially influenced by American abstract painting movements – Post-Painterly Abstraction, Hard Edge, Shaped Canvas, Minimal Art, Pop Art – the work of American artist Al Held made a strong impression on him. He also shared interests with Flemish artists such as Roger Raveel, Etienne Elias and Reiner Lucassen, who were his co-participants in the movement *Nieuwe Visie* (*New Vision*). Very soon, Raoul de Keyser developed a highly personal approach to painting, with an identity of its own. Its specificity, still true today, is in how it avoids taxonomy through the countless paths and styles that are explored from series to series. From spatial illusion to experimentation of painting's materiality (with bouts of monochrome); from opaque surface treatment to watercolor transparency; from expressionist gesture to delicate brushstrokes, Raoul de Keyser's works provide an enigma for anyone hoping to snugly fit them into a clear-cut pictorial language or systematism of sorts (which is perhaps one of the reasons for France's obtuseness toward his works, unlike the rest of the world...<sup>2</sup>).

Along with the *Nieuwe Visie* artists, Raoul de Keyser devised a painting style based on certain practices, such as isolating bits of landscape

de sport, à la focalisation sur un petit morceau d'étendue. Dans cette mesure, il est évident que la peinture de Raoul de Keyser n'est pas abstraite, ni figurative ou, plus exactement, qu'elle ne s'intéresse pas à ce genre de distinction. Elle s'intéresse en premier lieu à l'acte de peindre, au processus sans cesse hésitant qui conduit à la réalisation d'une peinture.

### Sérendipité du proche

En ce sens, Raoul de Keyser ne cesse d'affirmer l'impossibilité d'une peinture qui ne contienne pas ses repentirs, ses erreurs, ses accidents, s'appliquant à laisser toujours visibles les coutures, les reprises, les échecs. Ce que ne cesse de montrer cette peinture, ce sont ses ratures, ses effacements, ses tentatives bancales pour parvenir à élaborer une surface qui se tienne. L'acte de peindre ne peut se départir de l'acceptation d'embrasser les accidents heureux et enthousiasmants qui mènent à un résultat inattendu. C'est ce qu'Horace Walpole nomme la sérendipité - en référence à Serendib, l'île découverte par le plus grand des hasards par Sinbad le marin au cours de l'un de ces voyages. La sérendipité est cette acceptation de l'imprévu, de la découverte subie et subite qui mène l'oeuvre vers une finalité conduite par un processus d'élaboration sinueux au sein duquel les approximations jouent un rôle essentiel.

Il est donc particulièrement recommandé de se mettre à la place du peintre lorsqu'on regarde ses oeuvres afin d'en comprendre le processus de construction qui s'apparente bien plus à un « exercice » tâtonnant encadré par une volonté de sincérité qu'à une démonstration portée par une préméditation ou par un programme prédéterminé. Cet exercice est un bégaiement permanent dans la peinture, une manière de tester les frontières, les limites, les lisières (et les nuances qui différencient ces trois termes) qui déterminent les passages possibles entre des sphères s'excluant a priori - sphère de l'histoire de l'art et de son héritage, sphère de l'environnement local et familial de l'artiste.



Atelier, Deinze, Belgique

Il a souvent été dit, en raison de ce tâtonnement visible sur les peintures, que Raoul de Keyser est un « peintre pour les peintres », un artiste admiré par d'autres artistes parce qu'ils « sont les seuls à avoir suivi le même cheminement : à prendre le genre de décisions que prennent les peintres, passer par ce processus ouvert et souvent mystérieux consistant à commencer à un endroit et se retrouver dans un autre ; céder à de soudaines impulsions et revenir sur des conclusions forcées ; avancer et reculer, saisir des possibilités imprévues et suivre les changements de direction, juste pour voir où les choses pourraient mener. »<sup>3</sup>. Les peintures de Raoul de Keyser possèdent effectivement toutes les qualités requises pour être comprises et admirées par ceux qui mesurent la difficulté de peindre, de constituer une langue qui parvienne à décrire ses enjeux sans verser dans l'ostentation, le spectaculaire, la boursouffure emphatique ou le mauvais stéréotype. La peinture de Raoul de Keyser dit beaucoup avec très peu. Elle ne décrit rien, ne raconte rien, sinon ce qui est en jeu dans les perceptions du peintre lorsqu'il les réalise.

### Faire et défaire l'image

Raoul de Keyser utilise son environnement proche comme source principale de ses oeuvres. Par environnement proche il faut comprendre tout autant l'arbre planté devant sa maison de Deinze, visible depuis la fenêtre de l'atelier situé au premier étage, que la rivière qui traverse la ville et sur laquelle l'artiste avait pour habitude d'aller pagayer, ou que l'univers du sport, omniprésent depuis très longtemps dans son existence. Il ne s'agit pourtant pas de représenter l'arbre vu par la fenêtre, de peindre la rivière et ses embranchements, ou de reproduire un terrain de football et ses joueurs. Il n'y a pas d'images dans la peinture de Raoul de Keyser mais il y a des images en cours d'élaboration, il y a des tentatives de constituer des images qui dès l'origine sont vouées à ne jamais aboutir en tant que telles, tant elles font l'objet d'un filtrage destiné à en infléchir les caractéristiques pour les faire basculer sur une lisière proche de l'abstraction.

or daily objects, and representing them in close-up – clouds, door handles, laundry lines, corner of a soccer goal, faucet...: paintings with increasingly smooth surfaces that juxtapose solid colors outlined in black. This first period, which took place in the late 60s, provides a key to grasping how the works subsequently evolved, since in some form or other they always reframe reality, shape an object's detail, schematize a layout of athletes in a sports field, or focus on a small patch. It is thereby obvious that Raoul de Keyser's work is not abstract, nor figurative, or more precisely: it is unconcerned with that type of distinction. Its chief interest is the act of painting, the endlessly wavering process that leads to the making of a painting.

### Serendipity nearby

Raoul de Keyser constantly asserts the impossibility of painting free of touch-ups, mistakes, accidents, set on laying bare the seams, the second tries and the failures. His way of painting endlessly displays its cross-outs, erasures and wobbly attempts, ultimately generating a surface that works. The act of painting is forced to embrace the happy and thrilling accidents that bring about an unexpected result. It is what Horace Walpole called serendipity, in reference to Serendib, the island that Sinbad the Sailor discovered by total chance during one of his voyages. Serendipity is the acceptance of such unexpected events, the sudden and inevitable discovery that brings the work to a finality, achieved through a winding elaboration process in which approximation plays an essential role.

It is thus especially advisable to put oneself in the artist's shoes when viewing his works, in order to grasp the construction process which involves a tentative "exercise" carried out with sincerity, rather than a demonstration rooted in premeditation or predetermined program. This exercise involves a constant stuttering in the painting, a way of testing borders, limits, edges (and the different shadings of each term) that determine possible passageways between spheres, which are a priori mutually exclusive – the sphere of art history and its legacy, the sphere of the artist's local and familiar environment.

It has been often said, due to the paintings' conspicuous groping, that Raoul de Keyser is a "painter's painter", an artist admired by other artists because "they alone have followed the same path: making the kind of decisions that artists make, going through this open and

p.27

L'enjeu de cette peinture consiste à tenter de comprendre comment une image est l'aboutissement d'un flux de sensations, comment la prise en compte de la sensation conduit à l'émergence du visuel. Il s'agit de rendre compte, par la physicalité de la peinture, d'une conception de l'image reposant sur le caractère éphémère de la sensation et, donc, de la perception. Si l'on considère par exemple la série de peintures réalisées au début des années 80, toutes intitulées *Tornado*, du nom du canoë qu'il utilise alors pour pagayer, nous ne voyons ni le canoë, ni la rivière et ses abords. Nous ne percevons que des bribes de cette réalité (voir *Détour*, qui utilise le dessin d'un embranchement de la rivière), captées lors de la traversée sur l'embarcation : les fragments du paysage – la végétation, le tronc d'un bouleau, un nuage... -, les remous et les stries opérés par le canoë dans l'eau, et bien d'autres détails qui restent définitivement énigmatiques mais correspondent à une observation du réel refusant le photographique et la précision, n'acceptant que le sensitif et sa puissance d'abstraction, comprenant qu'une image est une forme d'abstraction qui doit s'extirper d'un flux de sensations parfois boueux pour se constituer de manière intelligible. L'entreprise de Raoul de Keyser consiste à transposer la sensation en peinture sans jamais déroger à une exigence d'honnêteté. En littérature, deux analogies nous aident à mieux comprendre ceci.

- *Le Carnet du bois de pins* écrit par Francis Ponge en août 1940

décrire une déambulation dans un bois de pins  
reprendre son texte jour après jour, raturer, corriger  
se soucier avant toute chose de la sincérité de l'écriture  
refuser toute forme d'arrangement ou d'embellissement  
dire seulement ce qui est perçu dans le bois de pins  
montrer les reprises, les échecs, les emportements, les tics  
refuser l'emphase, l'écriture héroïque, le symbolisme

often mysterious process which consists of beginning at some point and landing at another; surrendering to sudden impulses and going back on forced conclusions; advancing and withdrawing, grabbing unexpected possibilities and following changes in course, just to see where things might lead"<sup>3</sup>. Raoul de Keyser's paintings possess all of these requisites for being grasped and admired by those able to gauge the difficulty of painting, of fleshing out a language able to describe its nuts and bolts without dipping into ostentation, spectacle, pretentiousness or tacky stereotype. Raoul de Keyser's work says a lot with very little. It does not describe or narrate anything, other than whatever is at play in the artist's perceptions when the work is being done.

### Doing and undoing the image

Raoul de Keyser draws on his surroundings as a main source for his works. By surroundings, we encompass the tree in front of his home in Deinze, visible from the first floor studio window, the city's river on which the artist would often go paddling, or the sports world that has been omnipresent in his life for ages. This does not mean painting the tree seen from the window, or the river and its junctions, or a soccer field and its players. There are no images in Raoul de Keyser's paintings, but there are images in progress, images that never fully take shape, since they undergo a filtering process that inflects their features and tilts them toward the edge of abstraction.

It is a way of painting that grapples with how an image culminates a flow of sensations, how awareness of sensation gives rise to the visual. It is about detecting, through the painting's physicality, a notion of image based on the ephemeral nature of sensation and thus of perception. If we consider for instance the series of paintings done in the early 80s, all entitled *Tornado*, the name of his canoe at the time, we see neither the canoe, nor the river and its banks. We merely grasp specks of this reality (see *Détour*, which uses the drawing of a river junction), gleaned while paddling: fragments of landscape – vegetation, the trunk of a birch tree, a cloud... -, the ripples and furrows in the water unleashed by the canoe, and many other details that remain firmly enigmatic and yet correspond to an observation of reality that refuses the photographic and precision, accepting only the sensory and its force of abstraction. An image is put forth as a form of abstraction that must disentangle itself from a sometimes muddy flow of sensations in order to take shape in an intelligible fashion. Raoul de Keyser has ventured to

p.27

- *L'Image*, roman de quelques pages écrit par Samuel Beckett dans les années 50.

La scène se déroule sur un champ de courses, un narrateur se décrit aux côtés d'une femme et d'un chien. Le langage est une boue à la fois fluide et compacte que la langue littéraire malaxe pour tenter de faire une image. Le narrateur se voit littéralement en train de voir, observe la manière dont l'image se forme peu à peu, zone après zone, sensation après sensation, jusqu'à ce qu'il soit dit que « la langue rentre dans la bouche se referme elle doit faire une ligne à présent c'est fait j'ai fait l'image. » Montrer en une seule phrase non ponctuée qui constitue l'intégralité du livre

qu'une image n'existe pas en soi

qu'une image est toujours une mosaïque impure

qu'une image se constitue par tâtonnements sensoriels

qu'une image est forcément partielle

qu'une image n'a rien à faire avec le langage mais avec la sensation

La peinture de Raoul de Keyser obéit à un processus semblable : tâtonnement, corrections, infléchissements multiples toujours laissés visibles pour montrer le caractère incommensurable de l'image. Peindre en épurant la surface des inutilités, accepter le gauchissement d'un coup de pinceau qui ne sait pas exactement où il doit mener, reprendre constamment les choses en acceptant qu'elles puissent en définitive aboutir à une oeuvre d'une fragilité extrême, une toile aux coins maladroitement pliés qui lui donnent presque le statut d'objet mal fichu, une oeuvre devant laquelle on puisse ne pas même s'arrêter.

## Reprise de motifs, description

Les repentirs sur une même peinture ou la reprise du même motif sur plusieurs tableaux de formats différents sont les traces volontaires d'un processus de réflexion qui ne



Atelier, Deinze, Belgique

p.35

cherche pas à dissimuler ses évolutions, ses réussites comme ses erreurs. Ainsi *Meeting*, une oeuvre de 2007 d'un format inhabituellement grand (190 x 253 cm), montre quatre formes géométriques bleues - trois triangulaires et une quadrangulaire - contenues dans une zone rectangulaire blanche aux limites incertaines - des repentirs. Les quatre motifs convergent vers le centre du rectangle, à l'extérieur duquel sont restées visibles d'autres formes recouvertes de gesso blanc. Une autre peinture portant le même titre, réalisée en 2005, d'un format beaucoup

p.34

plus réduit (36 x 41 cm), montre trois des quatre formes géométriques, disposées de la même façon exactement que dans le *Meeting* de 2007. Mais, à l'inverse, les formes géométriques de celle-ci sont blanches sur un fond bleu. Ce fond, au lieu de prendre toute la surface du tableau, est encadré par un contour marron/beige irrégulier surmonté d'une fine bande verte donnant un indice paysager. Il faut observer la forme du contour délimitant le bleu pour comprendre que les formes recouvertes de gesso blanc de la grande peinture de 2007 sont des reprises quasiment exactes de ce contour. La grande peinture de 2007 est donc une reprise de la petite réalisée en 2005, le passage de l'une à l'autre étant clairement sous-tendu par une volonté de soustraction, d'éloignement du sujet d'origine qui disparaît et n'est jamais explicité par l'artiste : il peut tout autant s'agir d'un terrain de sport sur lequel se déroule une *rencontre (meeting)* que d'un plan d'eau sur lequel attendent des embarcations, ou de toute autre chose...

Il s'agit toujours de dévaluer l'image : en même temps que l'image se crée en peinture, en s'inspirant d'une chose vue, cette image disparaît par modélisations successives, par épuration, pour n'être plus qu'une peinture et uniquement une peinture, mais une peinture qui rend compte de la perception initiale de ce qui a été vu par le peintre, qui rend compte d'un agencement de formes puisées dans la réalité.

pp.88, 84, 81

Il en va des deux *Meeting* comme de *Ready, Starting* et *Sino*, peintes en 2007 : les trois peintures reprennent les mêmes motifs en employant des valeurs de couleurs différentes. Si *Ready* et *Starting* donnent par leur titre l'indice que le motif

transpose sensation into painting without ever forsaking honesty.  
Two literary analogies might illuminate this notion.

- *Le Carnet du bois de pins* written by Francis Ponge in August 1940

describing an amble in a pinewood  
reworking your text day after day, crossing out, correcting  
concerned above all with the writing's sincerity  
refusing any kind of arrangement or embellishment  
saying only what is perceived in the pinewood  
showing the reworked parts, the failures, the spasms, the twitches  
refusing pomposity, heroic writing, symbolism

- *L'Image*, a short story written by Samuel Beckett in the 50s.

The scene takes place on a racecourse. The narrator gives a self-description beside a woman and a dog. The language is a sort of paste, both fluid and compact, that gets kneaded by the prose in order to elicit an image. The narrator literally sees himself seeing. He observes how the image takes shape bit by bit, zone upon zone, sensation upon sensation, until it can be said that "tongue slips back into mouth shuts it must line up there it's done I did the image." Showing in one single unpunctuated sentence that constitutes the entire short story

that an image does not exist in itself  
that an image is always an impure mosaic  
that an image is formed by sensorial groping  
that an image is inevitably fractional  
that an image is not about language but about sensation

Raoul de Keyser's work follows a similar process: groping, corrections, multiple shifts that are always displayed in order to show the image's boundless nature. Painting by purging the surface of surplus, accepting the warping of a brushstroke that doesn't quite know where it's headed, constantly redoing things, accepting that they might ultimately turn into an utterly fragile work, a canvas with awkwardly folded corners that almost make it seem scruffy, a work one can even pass over.

Reworking motifs, description

Touching-up in a single painting or reworking a single motif in several paintings of various sizes: these are traces of a deliberate thought process that does not try to conceal its evolutions, whether successes

p.89

p.77

p.76

p.74

puisse être extrait d'un contexte sportif, et si la troisième peinture semble donner l'intuition qu'il puisse s'agir d'athlétisme en raison de l'obstacle représenté juste en dessous (mais il peut tout autant s'agir du plongeon d'un nageur), Raoul de Keyser ne donne jamais la source exacte car ce qui importe n'est pas de dire qu'une modélisation du réel est à l'oeuvre et qu'il est question de procéder au basculement vers l'abstrait. Savoir de quels adversaires *Opponents* est le sujet, savoir si les onze points de *Eleven* sont des joueurs de football en action sur un terrain rouge, savoir pourquoi *Acrobats* et le diptyque *Sans titre* utilisent les mêmes motifs en inversé et ce que ces motifs représentent n'a pas de sens. Raoul de Keyser n'est pas un peintre figuratif. Ni abstrait.

La question est sans intérêt dans son oeuvre : la reprise du motif est une reprise de la sensation, de la vue de détail, de l'agencement entre ce qui est vu et ce qui est ressenti.

or mistakes. The unusually large-sized *Meeting* (190x253 cm), done in 2007, displays four geometric blue shapes - three triangular and one quadrangular - enclosed in a white rectangular zone with vague borders due to touch-ups. The four motifs converge toward the center of the rectangle, beyond which other shapes covered in white gesso remain visible. Another painting with the same title, done in 2005 and much smaller (36x41 cm), displays three of the four geometric shapes in exactly the same layout as in the 2007 *Meeting*. To the contrary, these geometric shapes are white on a blue background. Rather than covering the entire surface, here the background is framed by an uneven brown/beige contour topped by a thin green strip, giving a hint of landscape. One must observe the shape of the contour delimiting the blue in order to perceive that the white gesso-covered shapes of the large 2007 painting are nearly exact remakes of this contour. The large 2007 painting is thus a remake of the small 2005 painting. The passage from one work to the other is rooted in a desire to subtract, to depart from the original subject which is gone and never made explicit by the artist: it can just as well be sports ground where a meet is being held, or a stretch of water where boats drift, or anything else for that matter... The point is to devalue the image: simultaneous to the image's creation in paint and inspired by something glimpsed, the image vanishes by successive shaping and purging, so that it becomes only a painting, nothing but a painting, and yet a painting that exposes the initial perception of what the artist had glimpsed, that exposes a layout of forms culled from reality.

p.35

p.34

This aspect of the *Meeting* works also holds for *Ready*, *Starting* and *Sino*, painted in 2007: the three paintings rework the same motifs using different shades of color. If *Ready* and *Starting* insinuate a sports context, and if the third painting hints at athletics due to the obstacle lurking below (though it can just as well be a diver), Raoul de Keyser never supplies the exact source, since he is not pursuing the transformation of something real into something abstract. It is meaningless to figure out who are the real opponents in *Opponents*, if the eleven dots in *Eleven* are soccer players on a red field, whether *Acrobats* and the diptych *Untitled* use the same motifs in reverse and what these motifs really represent. Raoul de Keyser is not a figurative artist. Nor an abstract artist.

pp.88, 84, 81

p.89

p.77

p.76

p.74

This question does not shed light on his work: the recurrence of a motif is the recurrence of a sensation, of a close-up, of the interplay between the object of vision and the object of sensation.

## Notes

1- A l'exception de deux expositions en galeries (Galerie Jean Leroy en 1978 et galerie Rüdiger Schöttle en 1992, à Paris), d'une participation à l'exposition collective *La consolation* au Magasin de Grenoble en 1999, d'une rétrospective passée quasiment inaperçue au Musée de Rochechouart en 2004 et de deux expositions collectives du FRAC Auvergne (*Vous êtes ici* en 2006 et *A travers le miroir* en 2007).

2- Et je cite la déclaration cinglante de Shirley Jaffe : « Je pense que l'art abstrait en France a toujours une route à faire. C'est étrange et paradoxal car les Français sont si abstraits dans leur langage. Mais dans le domaine visuel, il leur faut une signification qui puisse être expliquée par des mots. Les mots comptent tellement dans le monde français qu'il me semble qu'ils veulent transposer le visuel avec des mots. Aujourd'hui j'ai l'impression que si le visuel résiste à la signification, le Français ne sait pas regarder. Pourtant, Watteau, Chardin, Cézanne, Matisse ont marqué la peinture d'une façon fondamentalement abstraite. »

Shirley Jaffe, entretien avec Catherine Lawless – Catalogue *Shirley Jaffe*, Musée de Valence, 1992, p. 30.

3- Adrian Searle, « Un peintre pour peintres » - catalogue Raoul de Keyser, Whitechapel Gallery, 2004, p.129.

## Notes

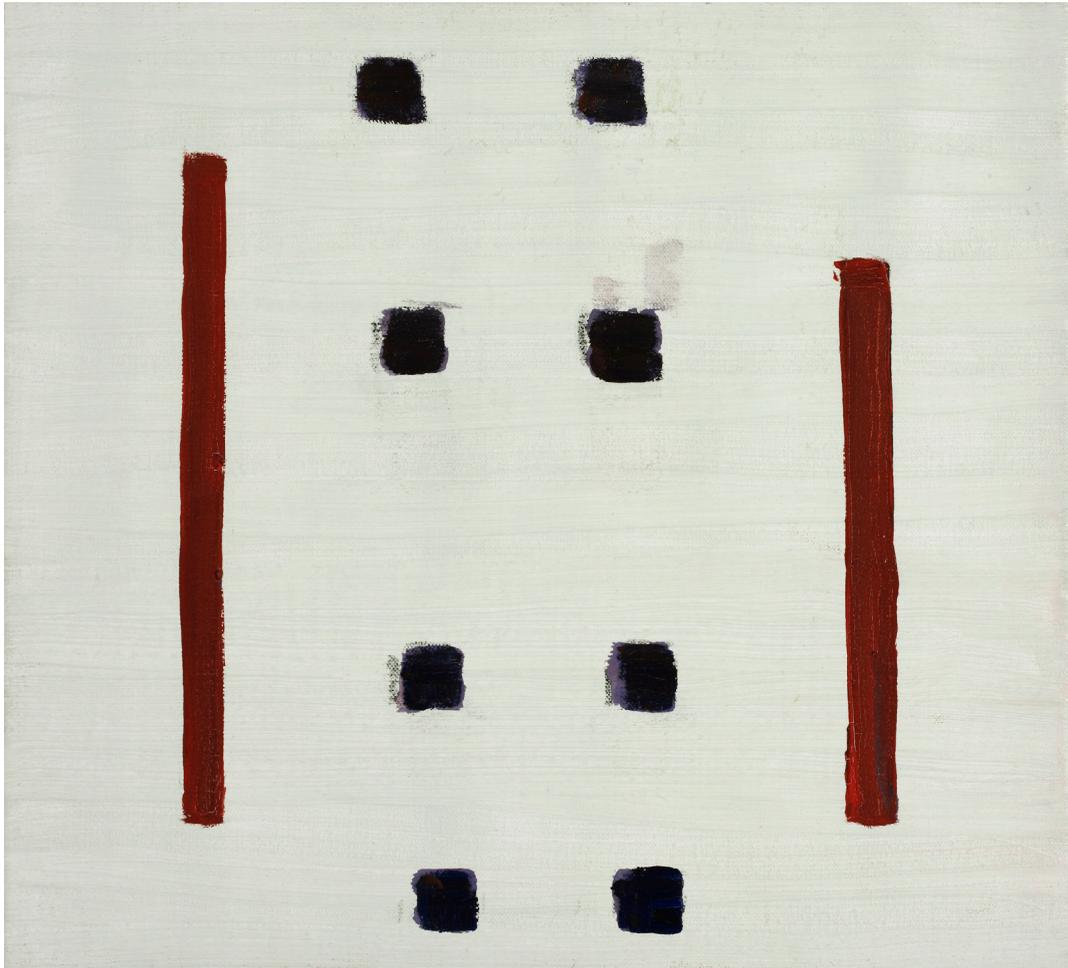
1- With the exception of two gallery shows (Galerie Jean Leroy in 1978 and Rüdiger Schöttle Gallery in 1992, Paris), participation in the group show *La Consolation* at the Magasin de Grenoble in 1999, a retrospective that nearly passed unnoticed at the Musée de Rochechouart in 2004 and two group shows at the FRAC Auvergne (*Vous êtes ici* in 2006 and *A travers le miroir* in 2007).

2- I cite Shirley Jaffe's caustic comment: "I think that abstract art in France still has quite a way to go. This is strange and paradoxical, since the French are so abstract when it comes to language. But in the visual realm, they need the signification to be spelled out in words. Words matter so much in the French world that it's as if they want to transpose the visual into words. I get the sense nowadays that the French don't know how to look at something visual when it resists meaning. And yet Watteau, Chardin, Cézanne and Matisse had a fundamentally abstract impact on painting.

Shirley Jaffe, conversation with Catherine Lawless – Catalogue Shirley Jaffe, Musée de Valence, 1992, p. 30.

3- Adrian Searle, "Un peintre pour peintres" - Catalogue Raoul de Keyser, Whitechapel Gallery, 2004, p.129.













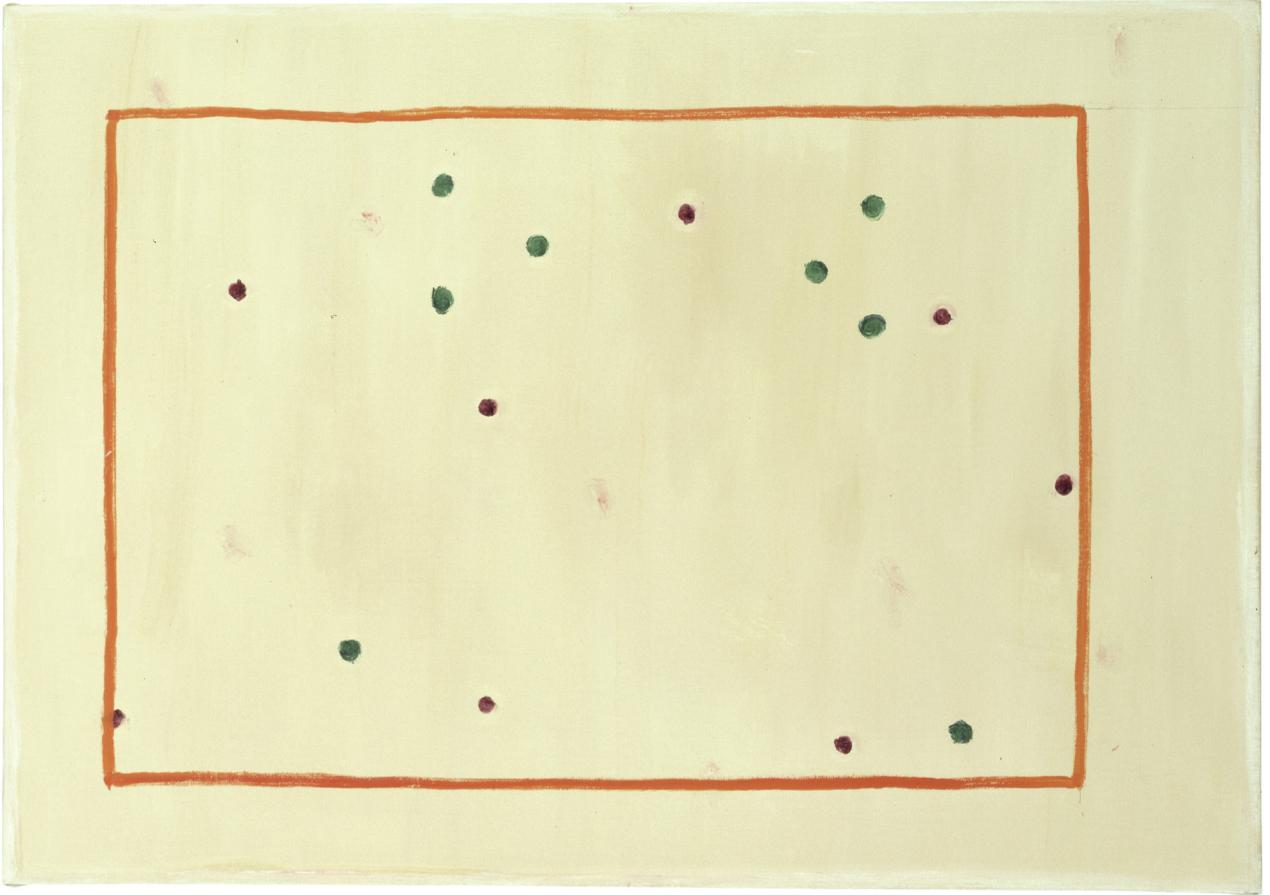


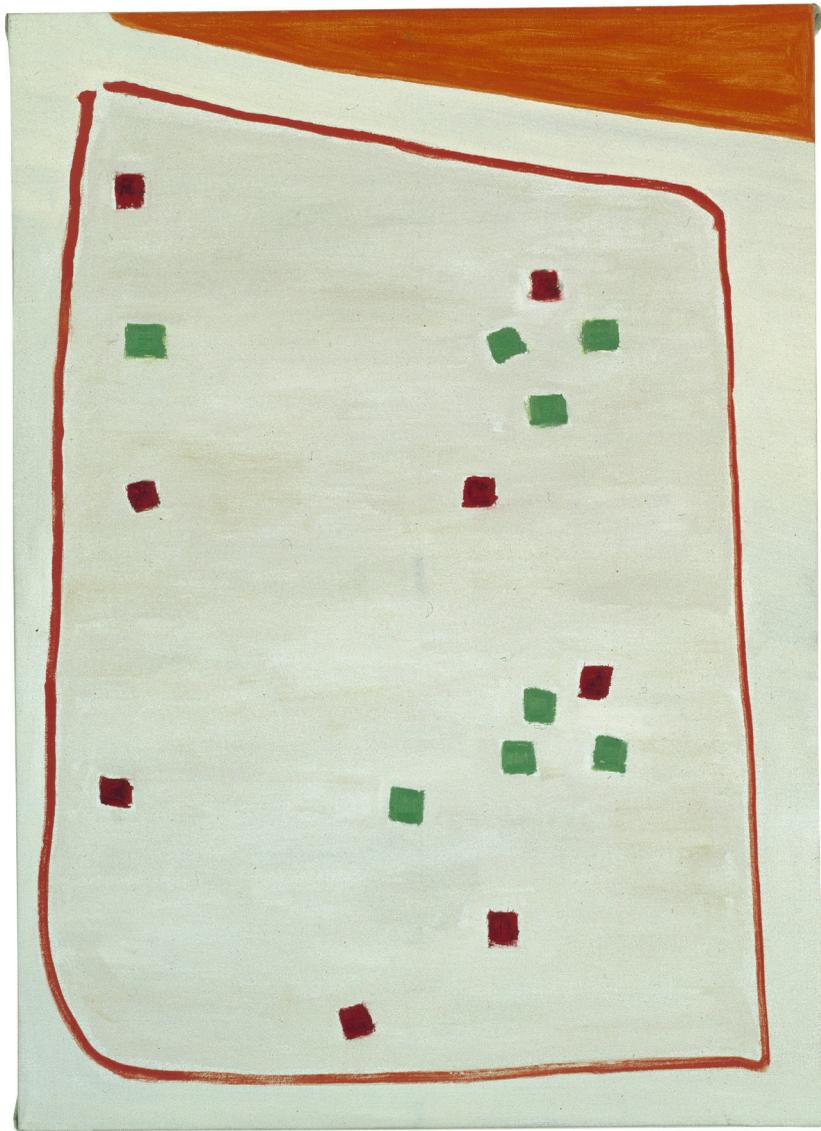




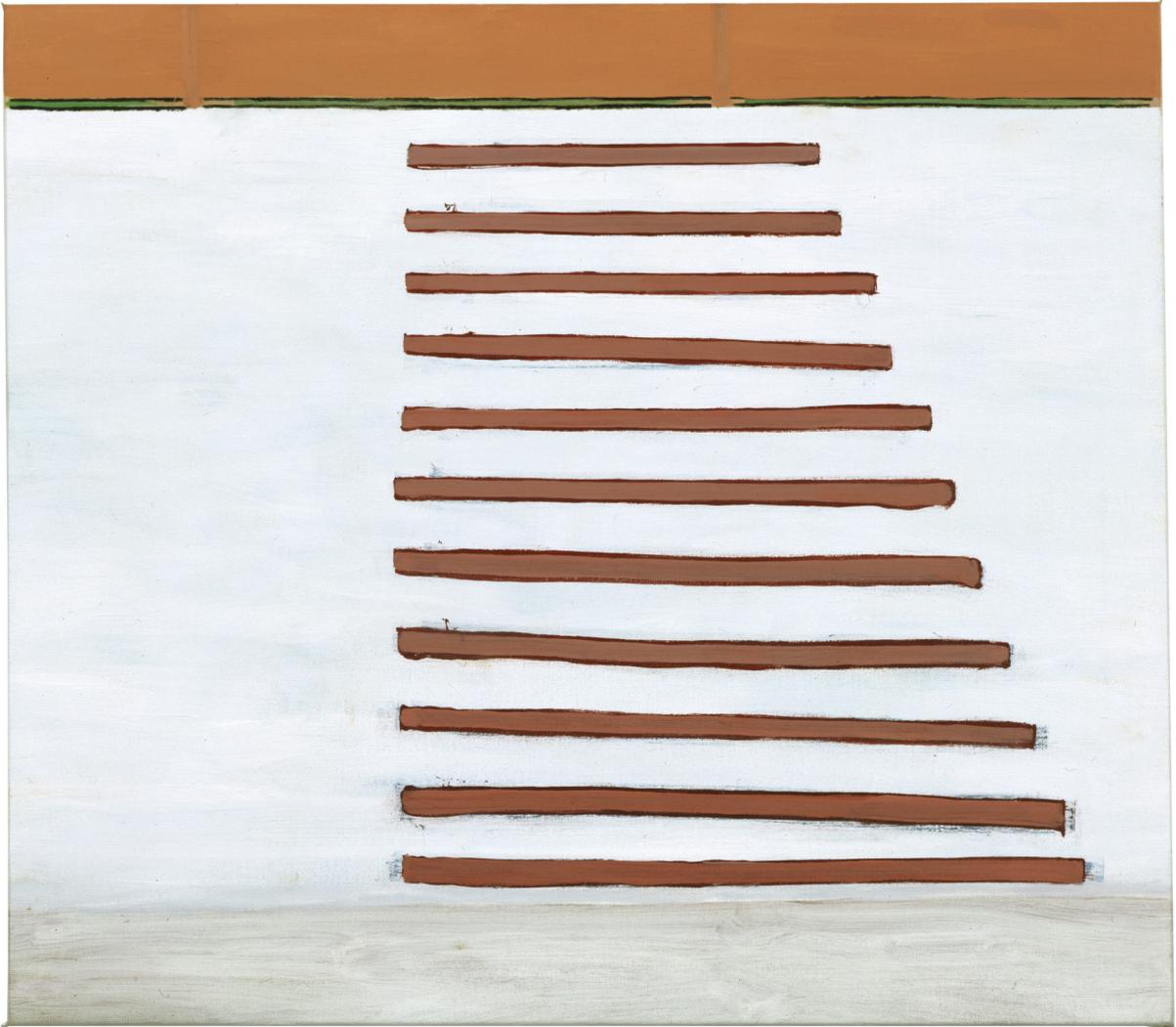


















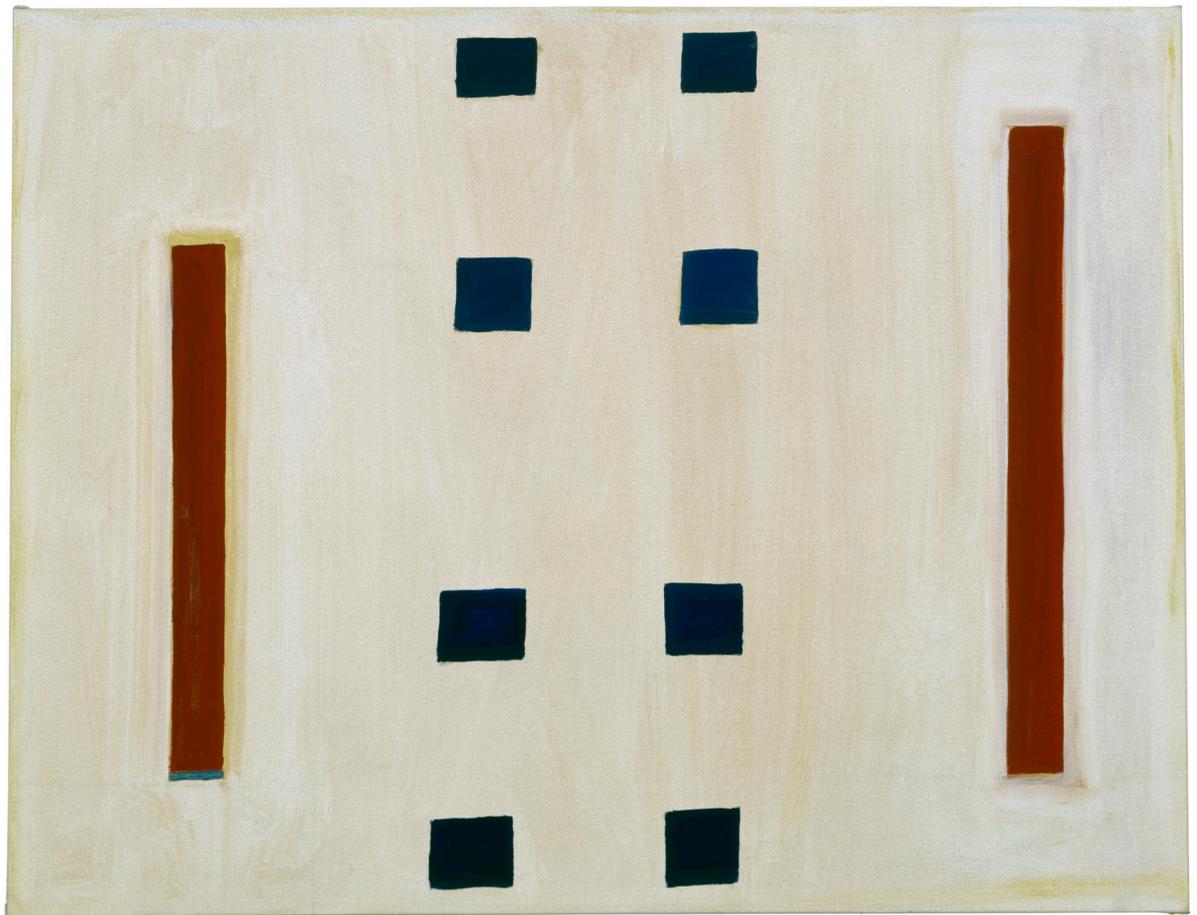




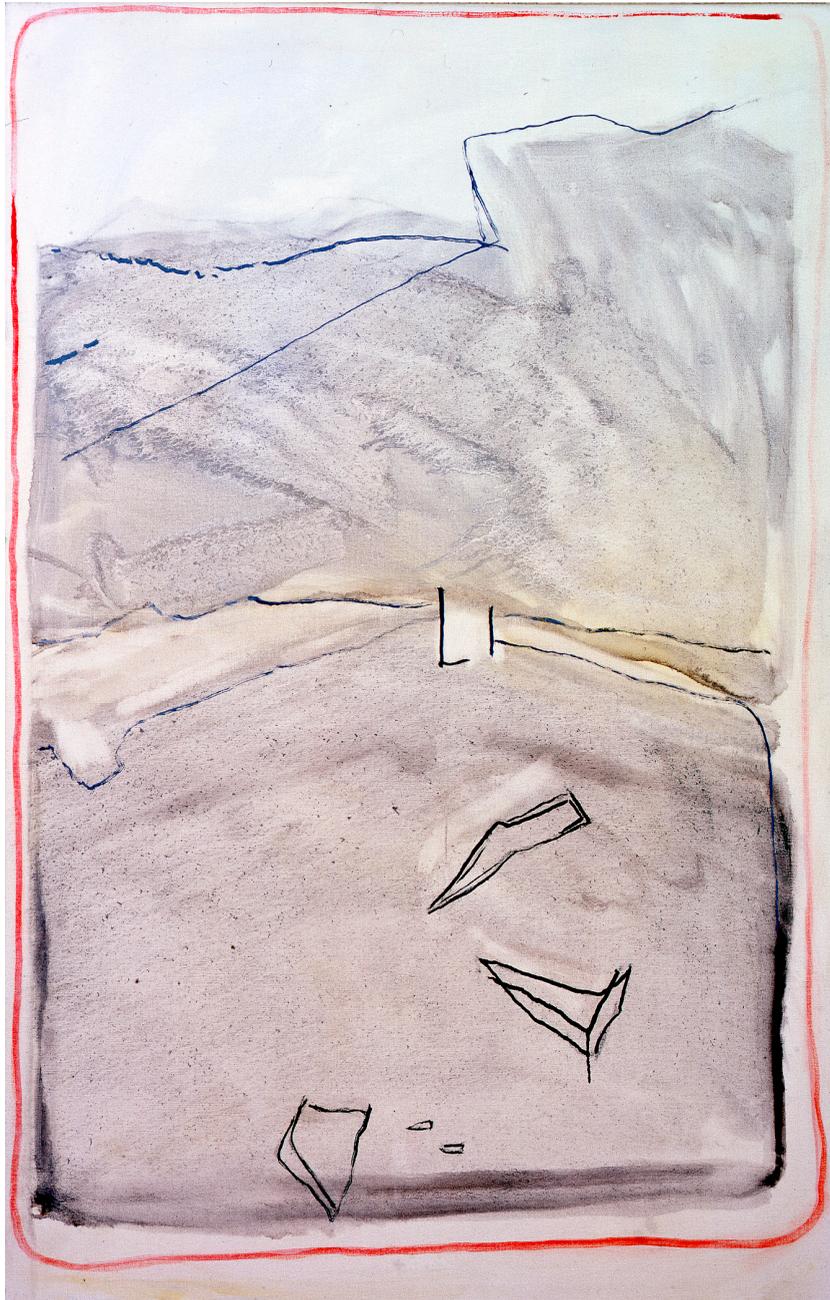










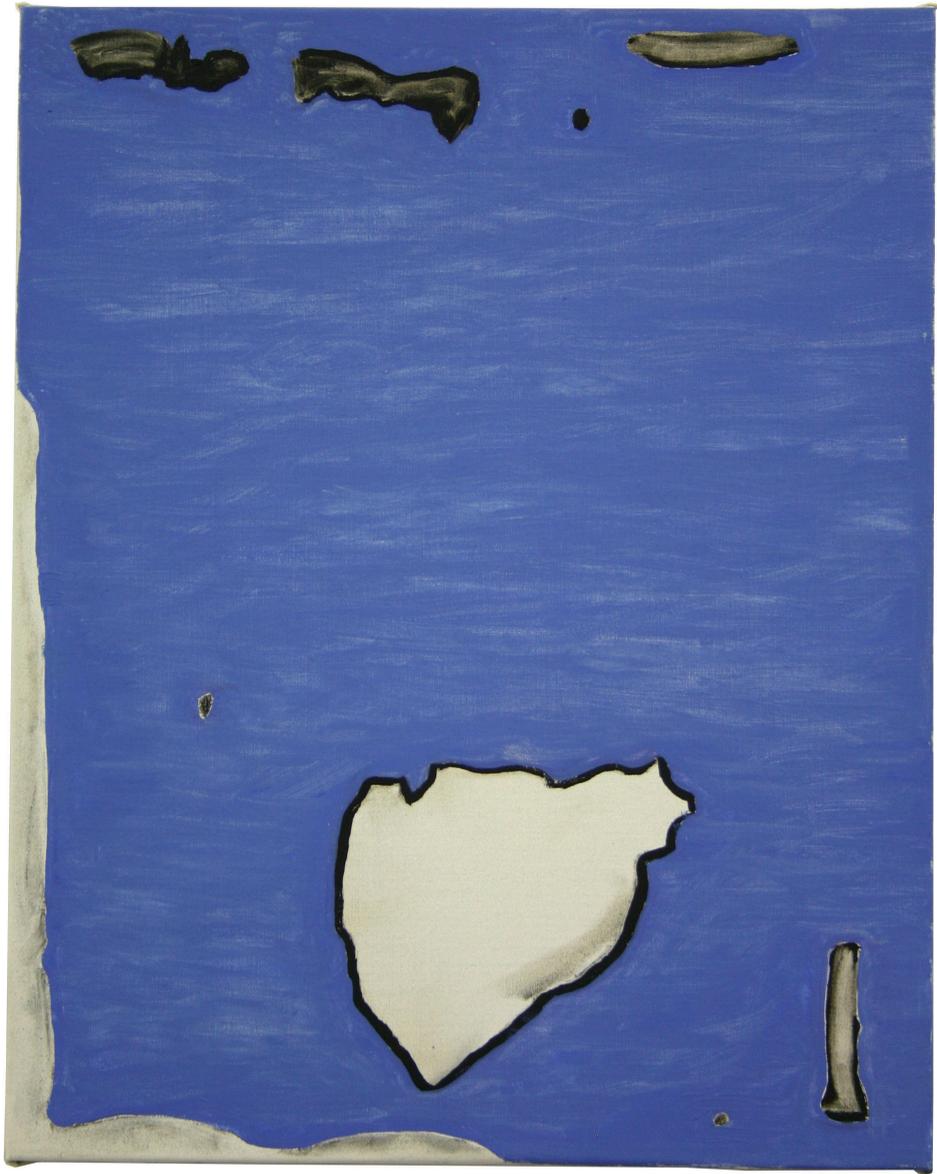














# R A O U L D E

Eric Suchère

## Surface analogique

Forme en descente blanche contre bleue s'oppose à bande noire sur fond vert et traces de repentirs, est recouvrement en une matière épaisse, motifs se poursuivant sur le cadre en bois comme signe d'un élément vu, est réel rendu abstrait ou une manière de voir – se souvenir.

Lignes d'un paysage : berges, fleuves, ombres des arbres dans l'eau, nuages... : voir la nature comme un tableau pop – les lignes et formes gagnent en abstraction, établissent une distance.

Un objet de toile se tenant dans l'espace : surface verte, bords peints, bandes noires et blanches : l'analogie du terrain sportif, une matérialité du champ pictural rendue appuyée – voir ce qui saute aux yeux, frappe.

Un carré et ses formes géométriques : bande rouge surplombant, surfaces blanches et noires, bords de la toile s'effiloche : une misère, un vêtement, une figure qui apparaît, une surface misérable, de misérable.

Deux surfaces séparées par une bande jaune, barbouillée contre mouchetée : un coin de mur, ses aspérités et accidents de surface – à regarder longtemps, hypnotisé : ce qui se tient devant soi.

Juste une surface brune à coups de pinceaux passés rapides est un recouvrement, passe à deux bandes beiges horizontales sur vert, passe à lignes brisées de marques libres zigzaguant et rectangles brossés violet brossés hâtif sur du gris, sont comme les énigmes d'un paysage à reconstruire – ce qui a été vu, lointain.

Surface de lin recouverte partiellement d'un bleu roi sans modulation à, sur le bord du châssis sans peinture ni enduit, une ligne blanche, est : une vibration, tension, quelque chose se découvre, laisse apparaître – presque un corps, presque un corps.

Surfaces horizontales partageant l'espace blanc sur noir sur toile brute, passe à deux surfaces verticales gris sombre contre gris clair traversées d'une oblique blanche où formes mouchetées blanches contre gris sombre comme une forêt, arbres, bouleaux est éclair, fracture, une violence comme – violence du paysage.

# KEYSER

Eric Suchère

## Analogical Surfaces

Downhill shape white against blue contrasts with black strip on green background and traces of touching up, is overlay of a thick substance, motifs spill onto the wooden frame like a sign of a seen item, is real rendered abstract or a way of seeing – remembering.

Landscape lines: riverbanks, streams, tree-shadows in the water, clouds...: seeing nature as a pop art painting – lines and shapes increase in abstraction, setting up distance.

A canvas object propped in the center: green surface, painted edges, black and white strips: sports-field analogy, materiality of the pictorial field rendered emphatic – seeing what leaps to the eye, strikes.

A square and its geometric shapes: red strip overhanging, white and black surfaces, canvas-edge fraying: an impoverishment, a garment, a figure that appears, an impoverished surface, of one impoverished.

Two surfaces separated by a yellow strip, smeared versus speckled: a patch of wall, its jaggedness and unevenness of surface – to be gazed at, hypnotized: the entity facing you.

Just a brown surface done in quick brushstrokes is an overlay, move onto two horizontal beige strips on green, move onto broken lines of loose marks zigzagging and paintbrushed violet rectangles hastily brushed onto grey, are like enigmas of a landscape to be pieced back together – what was seen, faraway.

Linen surface partially covered up in royal blue without modulation into, on the edge of the chassis without paint or glaze, a white line, is: a vibration, tension, something bares itself, brings into view – almost a body, almost a body.

Horizontal surfaces sharing the space, white on black on rough canvas, move onto two vertical surfaces dark grey against light grey pierced by white oblique or speckled shapes white against dark grey like a forest, trees, birches is blaze, fracture, violence like – landscape violence.

Forceful brushstrokes, black on white, is a blurry araucaria, like a threat, an oddity – remembering moments when the world appears in its utmost strangeness: Antonioni poetics.

Coups de brosses énergiques noires sur blanc, est un araucaria en flou, comme une menace, un insolite – se souvenir des moments où le monde apparaît dans son étrangeté maximale : une poétique Antonioni.

Toutes ces surfaces barbouillées, brossées, raclées, badigeonnées, non composées : une violence de la nature – naturelle – saisie dans sa brutalité picturale, sans apprêt.

Marques blanches, gris vert, jaunes explosées sur fond brun comme : le sombre d'un taillis ou d'un tronc, passe à coups de brosses virevoltant léger sur fond gris, comme : un souffle, envol, ce qui se tient dans l'air, est : une analogie poussée trop loin où la peinture prend son indépendance dans l'évocation de la persistance d'une image – réussir à donner un équivalent.

Deux lignes blanches fragmentées traversant plusieurs espaces différenciés, fond informel, aplat, éléments évoquant un paysage avec rythmique de marques colorées, est : une latence – une chose résiste à l'interprétation – et brouillage des images dans une salissure permanente – une chose a été vue : effroi.

Deux lignes blanches fragmentées traversant plusieurs espaces différenciés avec interruptions de formes partant des bords inférieurs et supérieurs où formes débordent et se surimposent dans un presque esquissé, une amorce de, un non fini, un laissé : une vision derrière une clôture devient un jeu abstrait sur une lâcheté formelle.

Deux lignes blanches sur un bleu profond modulé n'est que : analogie de nuit, vision nocturne et tout ce qui s'y rattache, notions et concepts – une pluralité esthétique s'y engouffre : un peu du romantisme, de son sublime.

Un triangle brun cerné d'une ligne caca d'oie et d'une autre blanche sur fond vert : l'ordinaire, le non notable, un presque rien du perceptif dans l'énigme d'une forme qui a perdu son référent – est un enjeu : dans l'ambiguïté entre l'élément qui donne naissance et un autre qui n'est que peinture, jeu pictural tout autonome.

Une masse verte qui ondule en surplomb comme un ciel : signe du paysage dans son idée simplifiée, à regarder dans sa dualité en : juste, aussi, l'étendue colorée et ses modulations.

Fond vert dégradé brutal sur orange avec masse brune en nuage et bleu frotté vertical est : espace déterminé comme un ensemble d'ombres sur un sol, la découpe anormale d'un espace atmosphérique.

All these smeared, brushed, scraped, daubed, uncomposed surfaces: violence of nature – natural – seized in its pictorial brutality, artless.

Marks, white, grey green, yellow, shattered on brown background like: the darkness of a coppice or a trunk, move onto brushstrokes gentle spinning on a grey background, like: a breath, flight, what hovers, is: an analogy pushed too far where painting gets independence in the evocation of an image's persistence – coming up with an equivalent.

Two white fragmented lines piercing several differentiated spaces, informal background, solid color, elements evoking a landscape with rhythmic colorful marks, is: a latency – a thing resists interpretation – and image-scrambling in permanent soiling – something was seen: dread.

Two white fragmented lines piercing several differentiated spaces with interruptions of shapes stemming from the lower and upper borders where shapes overspill and superimpose in an almost sketched, a sprout of, an unfinished, a discarded: a vision behind an enclosure becomes an abstract game on formal laxness.

Two white lines on a modulated deep blue is merely: analogy of night, nocturnal vision and all that this involves, notions and concepts – an aesthetic plurality gushes in: a bit of romanticism, its sublime.

A brown triangle rimmed with a yellowish green line and a white line on a green background: the ordinary, the unremarkable, a scrap of the perceptive in an enigma of a shape that lost its referent – is at stake: in the ambiguity between the element that gives birth and another that is merely painting, utterly self-sufficient pictorial interplay.

A green clump that sways on top like a sky: sign of landscape in its simplified idea, to be viewed in its duality in: just, also, the colorful stretch and its modulations.

Green gradated brutal on orange with brown cloudy clump and blue rubbed vertical is: set space like a set of shadows on a ground, the abnormal outline of an atmospheric space.

Or: how an awning lit up by a window and the shadow of a wall and the gleams on the glass and the backlighting on an edge become a rectangle against a trapeze against a rectangle against an L-shape against a rectangle – impure formal interplay.

It's a history of abstract painting traversed by the real: stark yellow wedging rudimentary against the colorful stacks on a free background.

It's a real seen through the history of abstract painting: decomposition in simple of what surrounds, of what occurs in the ordinary of vision.

Ou : comment un store illuminé par une fenêtre et l'ombre d'un mur et les reflets sur la vitre et le contre-jour sur un rebord deviennent un rectangle contre un trapèze contre un rectangle contre une forme en L contre un rectangle – jeu formel impur.

C'est une histoire de la peinture abstraite traversée par le réel : rectangle jaune vif se calant rudimentaire contre des emboîtements colorés sur un fond libre.

C'est un réel vu à travers l'histoire de la peinture abstraite : décomposition en simple de ce qui entoure, de ce qui advient dans l'ordinaire de la vision.

C'est une peinture ratée, qui affirme son ratage, qui se pose comme laissée ou à peine commencée, affirme raclures et étalements, barbouillage dans le frais, autres éléments qui défigurent – le peu de cette affaire picturale dans un détachement presque absolu est l'exercice libre, le plus libre, de sa pratique.

Un aplat brun avec une sous-couche violette perceptible sur le bord que quatre points violets occupent comme, peut-être, carte ou diagramme ou : l'humour, une dérision dans la simplification du plan pictural, est technique de figuration liminaire allusive efficace : la ligne claire.

C'est un écart permanent, un passage d'un registre à l'autre par bonds : formes géométriques encadrées dures peuvent suivre le laisser aller et dire l'inquiétude provoquée par une porte dans un grenier – les peurs enfantines devant une présence possible là.

Et tout ce qui vient faire vibrer la surface : lignes, rayures, raclures, coups de brosses appuyés : des objets réels et la lumière mais ce qui doit dire, aussi, l'extrême richesse dans le dénuement d'un art qui n'est que surfaces – si peu.

Donne : grand jus vert sur toute l'étendue striée horizontale : un masque ou nettoyage comme vitre salie.

Donne : lignes mouillées, estompage, obscurité brune comme branches humides ou sous-bois hivernal.

Donne : en blanc sur noir ou blanc sur gris, des rythmiques affolées : éléments de paysages cadrés par une fenêtre, déjà peinture par la vision du cadre de la fenêtre : tout ce qui peut devenir motif abstrait – garde, lointain, une terreur originelle.

It's botched painting, that asserts its botching, that goes as discarded or barely begun, asserts scraping and spreading, smearing in fresh paint, other elements that disfigure – the bare and nearly disjointed pictorialness is the free expression, the freest, of his pursuit.

A solid brown with a violet sub-layer perceptible on the edge taken up by four violet dots like, maybe, map or diagram or: humor, scorn in the simplification of the pictorial plane, is depiction technique, liminal, allusive, effective: the sheer line.

It's a permanent gap, a passage from one register to another by leaps: embedded hard geometric shapes may follow the carelessness and convey the disquiet provoked by a door in an attic – childlike fears before what might be lurking.

And all that comes to make the surface quiver: forceful lines, furrows, scrapes, brushstrokes: real objects and the lighting and what it must say, also, the extreme richness in the bareness of an art that is merely surfaces – so scant.

Yields: ample green juice on the entire horizontal streaked turf: a masking or a cleaning like dirty window.

Yields: wet lines, shading, brown darkness like moist branches or wintry underwood.

Yields: in white on black or white on grey, frenzied rhythmic: elements of landscapes framed by a window, already painting by the vision of the window frame: all that can become abstract motif – holds onto, faraway, a primal terror.

Yields: two vertical brushstrokes on a cream background: a fall, a breakdown, a collapse: thinking the body – a body.

Yields: smeared canvas, washed out juice, pattern of dots, lateral green scumble, something lax, sediment, something like a torso – exploring the pictorial quality of skin: richness and poverty.

Yields: flyspecks, insignificant sparks, blots scattered on skin-colored background, scrapes: looking at blemishes as a valid motif, skin and painting as sensitive plaque: dust on an emulsified surface – an unctuous body graffiti.

Think: spermatic commas, excreta and discharge and all that bodily restraining: entropy, an impossible concentration, a composition that nothing upholds, a fragment where nothing focalizes.

Donne : deux coups de brosse verticaux sur un fond crème : une chute, un effondrement, un affaissement : penser le corps – un corps.

Donne : toile barbouillée, jus délavé, points en semis, frottis vert latéral : quelque chose de lâche, un dépôt, quelque chose comme un torse – explorer la qualité picturale de la peau : richesse et pauvreté.

Donne : chiures de mouches, éclats insignifiants, taches parsèment sur fond chair, raclures : regarder les défauts de peau comme motif valable, la peau et peinture comme plaque sensible : poussières sur une surface émulsionnée – un graffiti corporel onctueux.

Pense : virgules spermatiques, déjections et pertes et tout un corporel contenu : l'entropie, une concentration impossible, une composition que rien ne tient, un fragment où rien ne focalise.

Regarde : projections ou taches sombres, coups de brosse blancs raclés en quinconce, jus gris vert, mouchetures comme un trajet et ce qui s'est accumulé sur un pare-brise à l'arrivée.

Reprends : la violence des éclats sales : voir la peinture comme un écran ou une vitre et son dépôt.

Suite : des branchages en brun sur fond clair, par-dessus des rectangles bleu clair : effet collage ou fenêtres informatiques ouvertes sur le papier peint d'un bureau ou, plus simple, collision mémorielle – deux lieux se télescopent, l'un flotte sur l'autre, est effet analogique.

Encore : stries bleues froides sur fond jaune, des lignes rêches, est : une sécheresse et la délicatesse d'une surface, la lumière et stores – sans doute – et ce qu'évoque l'idée d'un lieu : une somme d'images accumulées en une qui la contient plus particulièrement, la résume.

S'effectue dans le temps, dans la reprise à distance d'années : reprendre la composition géométrique d'un terrain de football et donner dans sa surface une faible intensité, la nonchalance obtenue à la suite d'années, l'abandon de toute virtuosité... manifeste par l'écart toujours analogique : le temps passé à piétiner – temps passé à regarder.

Une surface divisée en deux : une grille souillée de rouge sous un plan gris comme store ou filet, ombres de feuillages ou prises de pêche : hésitations qui importent peu comme l'anecdote à l'origine est un secret et n'importe qu'une seule chose : qu'un élément ou événement

Look: splatters or dark blots, white scraped brushstrokes in staggered rows, grey-green juice, speckles like trajectory and what's piled up on a windshield upon arrival.

Recap: the violence of dirty splashes: seeing painting as a screen or window and its sediment.

Next: branches in brown on light background, up above light blue rectangles: collage effect or open computer windows on office wallpaper or, simpler, memory-collision – two places overlap, one floats over the other, is analogical effect.

Again: cold blue ridges on yellow background, coarse lines, is: a dryness and the delicacy of a surface, lighting and awnings – probably – and what evokes the idea of a place: a sum of accumulated images in one that contains it more particularly, sums it up.

Is carried out in time, in the remake after the space of years: reworking the geometric composition of a soccer field and giving its surface a weak intensity, the nonchalance obtained after years, abandoning all virtuosity... manifest through the ever-analogical gap: time spent standing around – time spent gazing.

A surface split in two: a grid stained red under a grey plane like an awning or net, shadows of foliage or fishing loot: hesitations that matter little like the anecdote at the origin is a secret and matters just one thing: that an element or real event at the origin gives the required density, its painting-equivalent – the result and the object that will be viewed will always be painting by imitation of, nor gap between it and the stimulus-pretext: is, in that, analogical technique.

Recap: darker blots brushed fast in the fresh paint on modulated background, thinks: imprint of a body, its x-ray, its ghost is: a suggestion that incessantly eludes – all his painting is suggestion, furtive reference.

Example: vertical brushstrokes, brown and black on a beige plane could be, have been: birds on a branch, twigs in the grass, marks on a tree trunk... it suffices that there be an origin.

Painting is the pursuit of seeing or painting is the exercise of transposing this pursuit in the surface – as such the abstract/figurative categories matter little.

Recap: a brown grid on mustard-yellow, its diffusion, burrs and smudges yields: the hesitation in the transfer or the imprint is an error – a painting of error.

réel à l'origine donne la densité à rechercher, son équivalent-peinture – le résultat et l'objet que l'on regardera sera toujours peinture pas l'imitation de, ni écart entre lui et le prétexte-stimulus : est, en cela, technique analogique.

Reprends : taches plus foncées brossées rapides dans le frais sur fond modulé, pense : l'empreinte d'un corps, sa radiographie, son fantôme, est : une suggestion qui élude sans cesse – toute sa peinture est suggestion, renvoi furtif.

Exemple : coups de brosses verticaux marron et noirs sur un plan beige peuvent être, avoir été : des oiseaux sur une branche, des brindilles dans l'herbe, des marques sur un tronc d'arbre... il suffit qu'il y ait une origine.

La peinture est la pratique du voir ou la peinture est l'exercice de transposition dans la surface de cette pratique – pour cela les catégories abstrait/figuratif importent peu.

Reprends : un grille brune sur moutarde, sa diffusion, barbes et bavures donne : l'hésitation dans le report ou l'empreinte est une erreur – une peinture de l'erreur.

Une forme vague en escalier dans la reprise esquissée de sa ligne de contour, sa mollesse, sa dilution à l'essence sur un fond délavé ocre sale est une gaucherie voulue, se revendique – combien de temps faut-il pour arriver à éviter toute séduction ?

Ainsi : vague ligne verte centrée autour de quelques taches et d'une forme bleue ou forme en escalier barbouillée verte, rose et marron sur ocre jaune ou rond rouge mou sur blanc sale sous formes et lignes vertes imprécises : n'esthétisent pas l'expérience vécue, ne poétisent pas ce qui a été vu, sont : retour sur la brutalité du perceptif dans les moyens les plus directs, les moins affectés – il s'agit de désaffecter les moyens pour retrouver la charge.

Ou : un réseau vert sur blanc crème : motif all-over, plis, feuillages, labyrinthe... dans le plus simple du rapport fond/forme mais une modification des valeurs tonales dans la partie supérieure donne lapsus, cassure, gêne, trouble.

Ou : comment trois formes en U allongés comme poignées de tiroir de bureau vues en plongée, flottent dans l'espace tentent de le tenir,

A vague toothed shape in the sketched reworking of its outline, its limpness, its dilution in petrol on a dirty ochre washed-out background is a deliberate gaucherie, is asserted – how long does it take to finally avoid seduction?

Thus: vague green line centered round some blots and a blue shape or smeared toothed shape in green, pink and brown on yellow ochre or limp red circle on dirty white under imprecise green shapes and lines: don't aestheticize the experience, don't poeticize what was seen, are: the return to brutality-of-perceptive in the most direct means, the least affected – it entails disaffecting the means to bring back the impact .

Or: a network, green on off-white: pattern all-over, folds, foliage, labyrinth... in the simplest form/content relationship but a modification of tone values in the upper part yields lapse, breakage, unease, distress.

Or: how three oblong U-shapes like office drawer-handles at a bird's eye view, float in space, try to hold it up, don't hold it, are slightly tilted off the vertical axis yield: clumsiness, awkwardness, discomfort...

Or: how three upside-down T-shapes try to stay afloat in a whitish soup – and the texture of the canvas yields weak grain.

Or: how a network of brown lines like greenery network comes across as inertia of a pathway, of taking up space – a painting asserts a weak density to restore intensity.

Recap: a brown outline on metallic grey-blue, dark against light: a shape like a plane, like the intersection of two paths or a shape like human, a silhouette, its detail, seems, is a natural shape, supple: its indolence.

A few floating ovals and rectangles spaced regular on flesh-pink are like elements in a space that have lost their referent: identity and relations and localizations.

Painting is a means to establish new relationships: purer – to see the echoes maintained by things and shapes without interference.

Recap: a bounded area on a pink green background and dots in a clutter move onto: dots placed at the intersection of a very fine grey fabric move onto: elongated ovals traced fast in the flip of the wrist move onto: lines in a set diagram like set theory move onto: two lines traced, pathway of a dot in space are: buoyancy of dots or lines where so little is absolute detachment are like: a simulation of a game, of a strategy with unknown rules, a video game analogy, radar vision, tactical plan: no longer stemming from the world but from images, modes of images of the world – resemblance or imitation is not the only mode of representation.

ne le tiennent pas, sont légèrement décalés de l'axe vertical donnent : maladresse, malaise, incommodité...

Ou : comment trois formes en T renversés tentent de surnager dans une soupe blanchâtre – et la texture de la toile donne grain pauvre.

Ou : comment un réseau de lignes brunes comme réseau végétal se donne comme inertie d'un parcours, d'une occupation de l'espace – une peinture revendique une faible densité pour redonner l'intensité.

Reprends : une découpe marron sur gris bleu métallique, sombre contre clair : une forme comme un plan, comme l'intersection de deux chemins ou une forme comme humaine, une silhouette, son détail, semble, est une forme naturelle, souple : son indolence.

Quelques ovales et rectangles flottant espacés régulier sur un rose chair sont comme éléments dans un espace qui auraient perdu tout référent : identité et relations et localisations.

La peinture est un moyen pour établir de nouveaux rapports : plus purs – voir la résonance qu'entretiennent les choses et formes sans parasitage.

Reprends : une aire délimitée sur un fond vert rose et des points en pagaille passe à : points placés à l'intersection d'une trame grise très légère passe à : ovales allongés tracés rapides dans le geste du poignet passe à : lignes en patates comme théorie des ensembles passe à : tracé de deux lignes, parcours dans l'espace d'un point sont : légèreté de points ou lignes où si peu est détachement absolu sont comme : une simulation d'un jeu, d'une stratégie sans que l'on connaisse les règles, une analogie jeu vidéo, vision radar, schéma tactique : ne plus partir du monde mais d'images, de modes d'images du monde – la ressemblance ou l'imitation n'est pas le seul mode de représentation.

Il s'agit de décaler, se décaler pour que l'on se réinterroge sur ce que l'on voit.

À partir de cela, réintroduire, avec le même langage, des indices du visible est : identité formelle absolue mais écart indiciel total comme : une bande ocre en ligne d'horizon par-dessus rectangles de plus en plus grands jusqu'à une bande beige est comme un passage piéton en perspective passe à : lignes ponctuées de taches entre surfaces brunes cernées de deux bandes verticales vert pâle, très, pense : sont comme

It has to do with shifting, moving aside in order to reexamine what is seen.

Based on this, reintroducing, with the same language, hints of the visible is: absolute formal identity but total indicator gap like: an ochre strip like a horizon above bigger and bigger rectangles until a beige strip is like a crosswalk in perspective move onto: lines punctuated with blots between brown surfaces rimmed with two vertical strips, pale green, very, think: are like landscape of a window, its bounds or strata, its unfurling – managing to filter to the max so that what is seen turns into an enigma.

Say: we have formal expectations that we like to acknowledge.

Say: our mode of thrill of seeing is the acknowledgement of what we already know.

Says: it has to do with shifting, moving aside so that shapes become more than what is expected of shapes.

Thus, horizontal bars on light background, some erratic brown spots, outlined pieces, dots symmetrical to set of islets as in reserve on a background are: a rhythmic, a series of enacted gestures, a sweep of the eye and hand, a way of destabilizing any possible grip on a fragment.

Thus: blots in overprint on three spread horizontal strips are like: ghosts of a shape, presence, fumes in the air and vapors, reflection on a window of something in front... is: scrambling, way of soiling, way of defacing the surfaces.

Thus: some pencil lines like elliptical markings floating on a structure like hopscotch is what happens in taking notes, sketches, overlay and unprepared vis-à-vis: elements ensuing from what was seen, grasped at some point – its visible strata.

Thus: free spots on a background like elements drawn from, hints of landscapes seen and lost and only floating structures remain: landscape of dunes or lightness of sea-air is: the open space – the opening of space.

Thus: rimmed blots, pathway of lines splitting the space like a topography, an attention to the ground, the interpretation of an image, the image of an image.

Thus: a brown surface around a brown frame on grey surfaces becomes like a northern landscape: melancholy and mist in a collapse.

Thus: in a scope of three rectangles, some brown spots with penciled-over edges: let's depict litter on a sidewalk.

Thus: rhythms of slashes on grey background: let's imagine marks arising from figures in the water, a beach.

paysage d'une fenêtre, ses délimitations ou strates, son défilement – réussir à filtrer au maximum pour que ce qui est vu soit une énigme.

Dis : nous avons des attentes formelles que nous aimons reconnaître.

Dis : notre mode de jouissance du voir est la reconnaissance de ce que nous connaissons déjà.

Dit : il s'agit de décaler, se décaler pour que les formes soient plus que l'attendu des formes.

Ainsi, barres horizontales sur fond léger, quelques taches erratiques brunes, morceaux découpés, points symétriques à ensemble d'îlots comme en réserve sur un fond sont : une rythmique, une suite de gestes effectués, un parcours de l'oeil et de la main, une manière de déstabiliser toute fixation possible sur un fragment.

Ainsi : taches en surimpression sur répartition de trois bandes horizontales sont comme : fantômes d'une forme, présence, fumées dans l'air et vapeurs, reflets sur une vitre d'une chose devant... est : brouillage, manière de salir, moyen pour dégrader les surfaces.

Ainsi : quelques lignes au crayon comme notations elliptiques flottant sur une structure comme marelle est ce qui arrive dans la prise de notes, de croquis, recouvrements et vis-à-vis non préparés : éléments dans la suite de ce qui a été vu, saisi dans un temps – ses strates visibles.

Ainsi : taches libres sur un fond comme éléments extraits de, indices de paysages vus et perdus et ne restent que structures flottantes : paysage de dunes ou légèreté de l'air marin est : l'espace ouvert – l'ouverture de l'espace.

Ainsi : taches cernées, parcours de lignes divisant l'espace comme une topographie, une attention au sol, l'interprétation d'une image, l'image d'une image.

Ainsi : une surface brune autour d'un cadre brun sur des surfaces grises devient comme paysage du nord : mélancolie et brumes dans un effondrement.

Ainsi : dans une délimitation en trois rectangles, quelques taches brunes dont le bord est repris au crayon : représentons-nous des déchets sur un trottoir.

Thus: white outlines on a dark blue background: let's try visualize the sparkle of a sailboat and waves – its oddness.

Thus: some spots, grey on grey, and a drawing enigma accentuating a contour among another: pointing to a fracture over there.

Thus: orange shape on blue background with accentuated brushstrokes: a scarecrow in the dissonance.

Thus: shapes that seep onto water-colored wetness: inelegance of edges and blends: screeches.

Thus: childlikeness of a gouache landscape, naïve in representation, spellbinds – still pointing to the gap.

Thus, two shapes, clearly outlined black on white: in the wintry glare all reminiscence.

Thus: grey shapes molded light on acid yellow are a crisis, the unbearable of an utter gap.

Thus: black drawing on a few moist lines is the reworking, the rim of what eludes – leaks.

Thus: a few shapes in pale blue on light background, dissymmetry on a constant rhythmic.

Thus: three red blots on pinkish white like organs or piece of meat: is wound.

Thus: the autumn of black shapes on washed out background is: what drops, the fall, the end.

Thus: a few blue and black spots on white: the calm and the muffled.

And all analogical surfaces like: ...angle, attic, cage, campsite, chamber, clarity, corner, depth, detour, expectation, fall, flamingo, freshness, handle, invasion, lure, moment, north, notch, november, prologue, recuperation, reserve, resonance, résumé, return, reunion, side, siesta, slice, study, suggestion, swathing, terrain, tips, tornado, torsos, tramp, trigger, turf, unfurling, valley, voyage...

Ainsi : rythmes de petites lignes sur fond gris : imaginons les ponctuations que donneraient des figures dans l'eau, une plage.

Ainsi : des découpes blanches sur un fond bleu sombre : essayons de visualiser l'éclat d'un voilier et des vagues – son insolite.

Ainsi : quelques taches grises sur gris et un dessin énigme accentuant un contour parmi d'autre : désignation d'une fracture là.

Ainsi : forme orange sur fond bleu aux coups de pinceaux accentués : un épouvantail dans la dissonance.

Ainsi : formes qui se diffusent sur mouillé aquarellé : inélégance des bords et des mélanges : crise.

Ainsi : l'enfantin d'un paysage gouaché, naïf de représentation hallucine – désigne encore l'écart.

Ainsi, deux formes, découpes noires nettes sur blanc : dans l'éclat hivernal toute la réminiscence.

Ainsi : formes grises au modelé léger sur jaune acide sont une crise, l'intenable d'un écart absolu.

Ainsi : dessin noir sur quelques lignes humides est la reprise, le cerne de ce qui échappe – s'échappe.

Ainsi : quelques formes d'un bleu pale sur fond clair, dissymétrie sur une rythmique constante.

Ainsi : trois taches rouges sur blanc rosé comme organes ou bout de viande : est blessure.

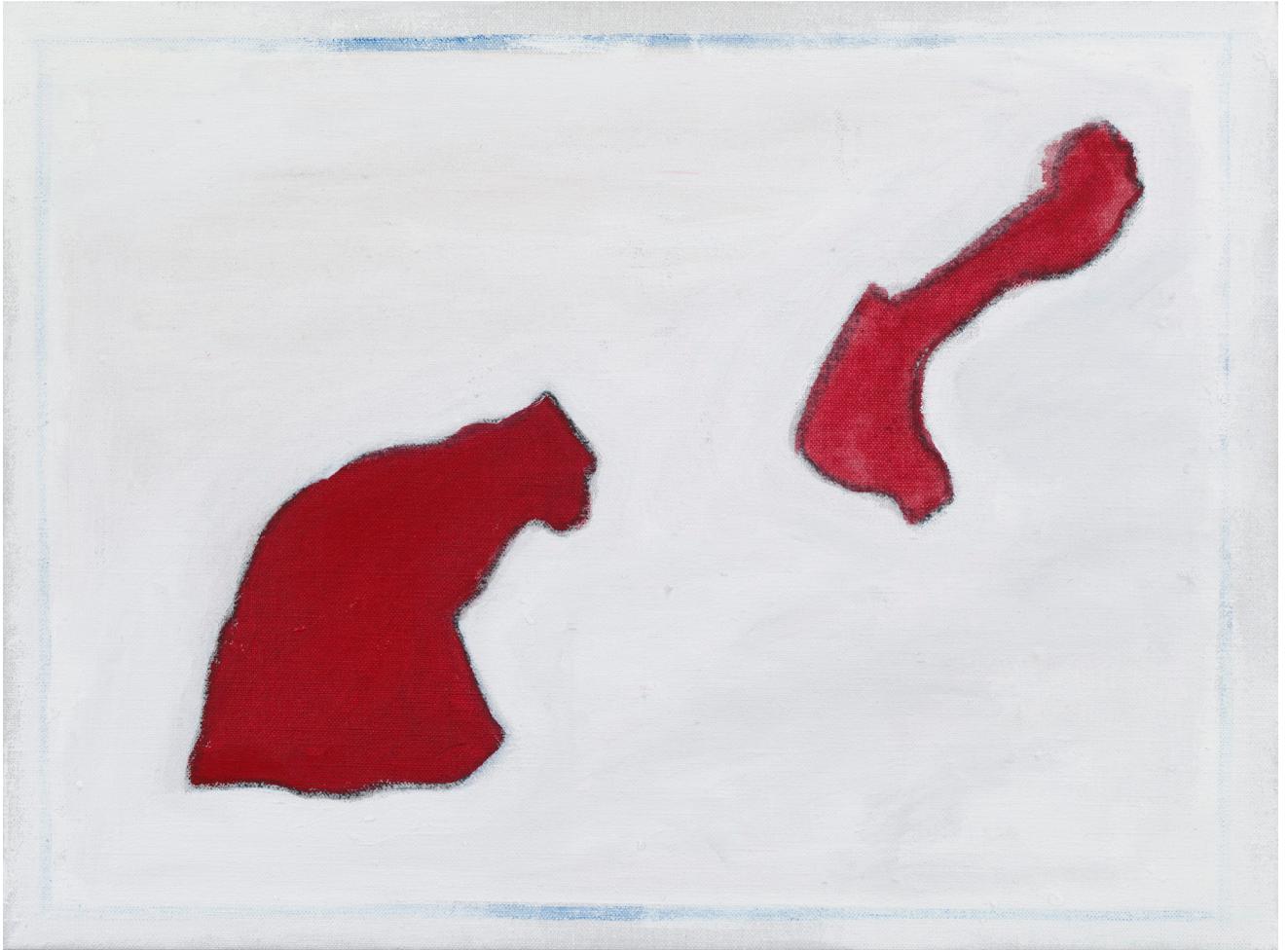
Ainsi : l'automne de formes noires sur un fond délavé est : ce qui tombe, la chute, la fin.

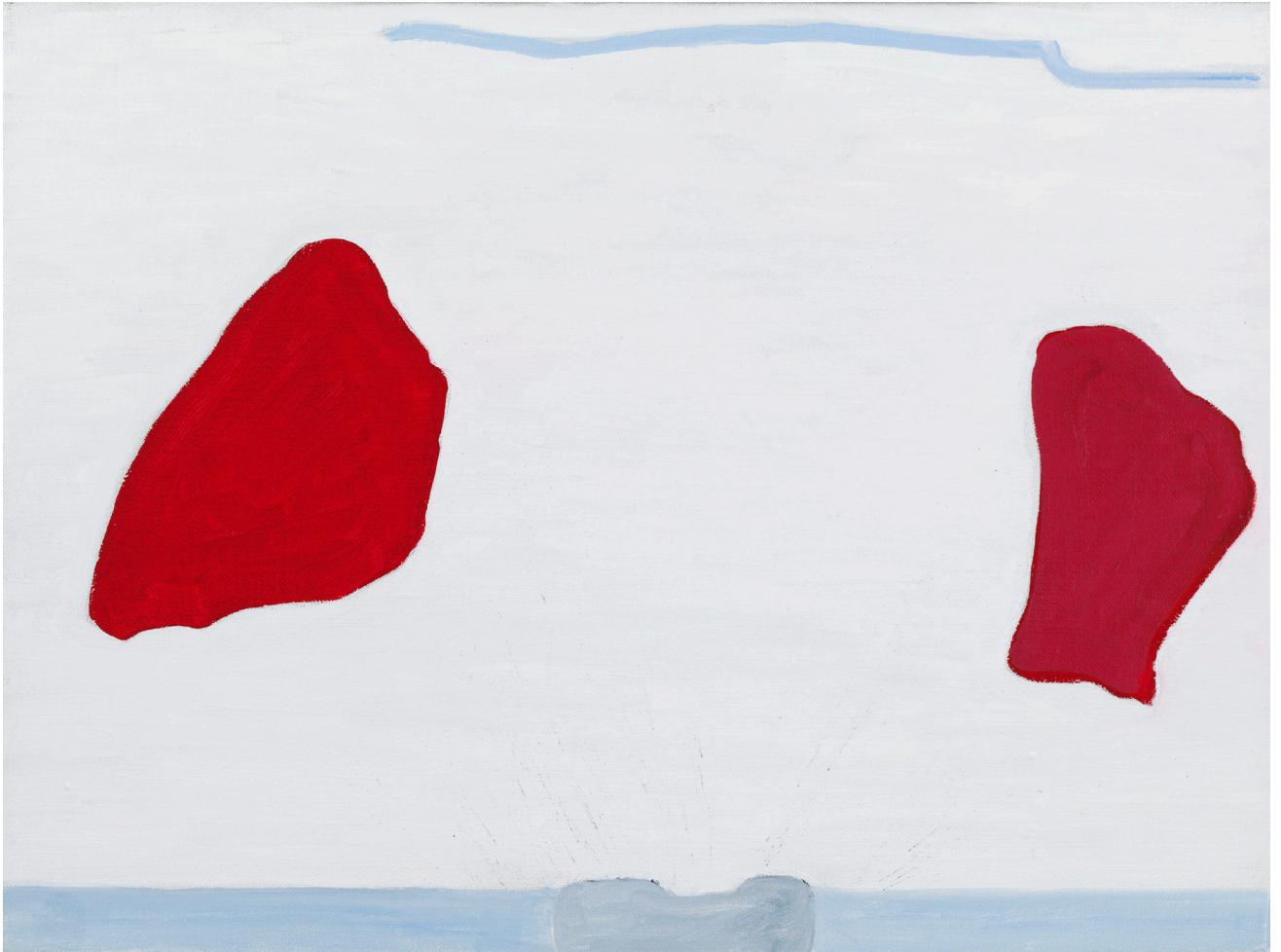
Ainsi : quelques taches bleues et noires sur blanc : le calme et l'amorti.

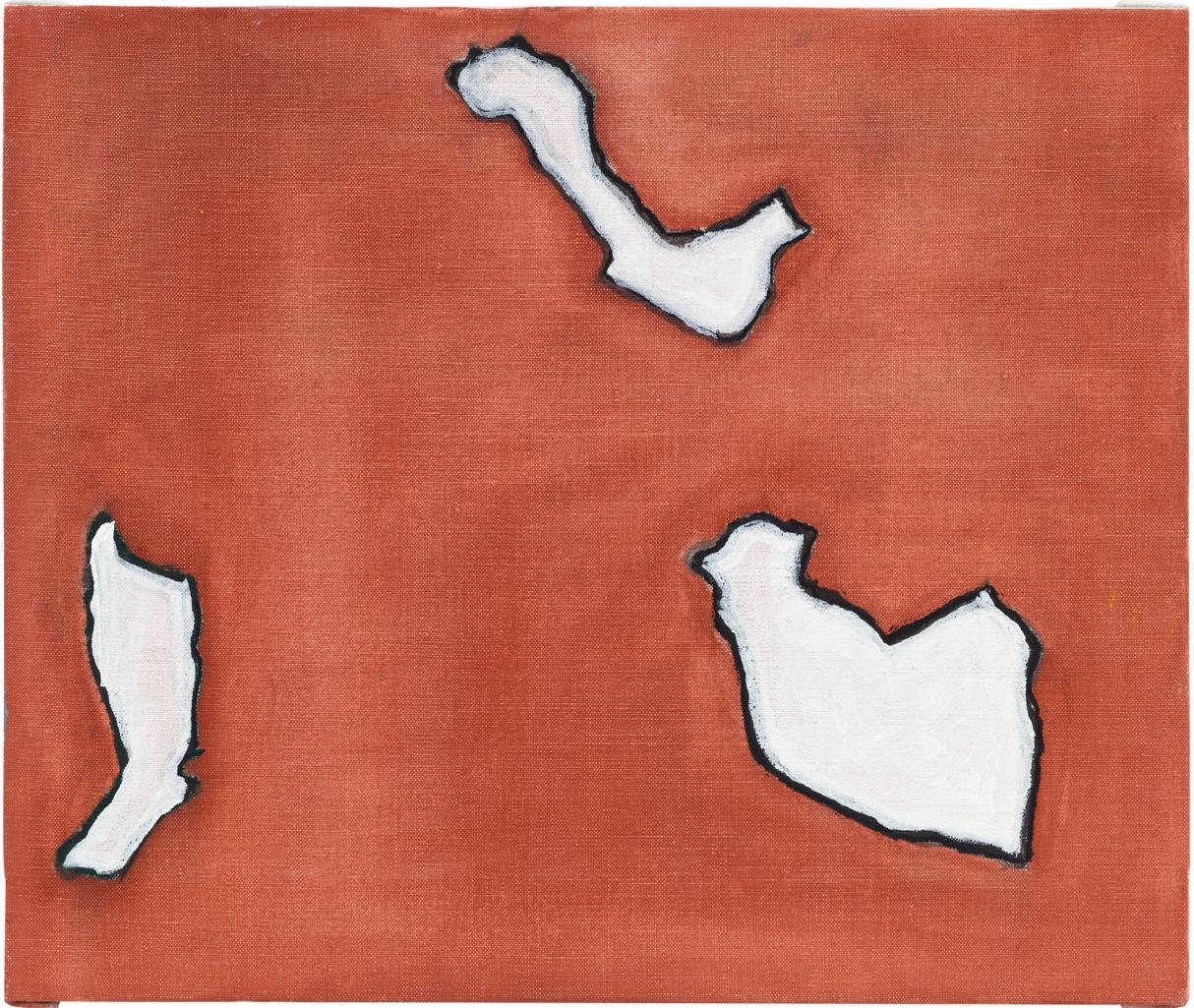
Et toutes les surfaces analogiques comme : ...angle, appât, attente, cage, camping, chambre, chute, clarté, clochard, closerie, coin, côté, défilé, démarreur, détour, encoche, étude, flamant, fraîcheur, grenier, invasion, moment, nord, novembre, poignée, pointes, profondeur, prologue, récupération, réserve, résonance, résumé, retour, réunion, sieste, suggestion, tenture, terrain, tornade, torses, tranche, vallée, voyage...













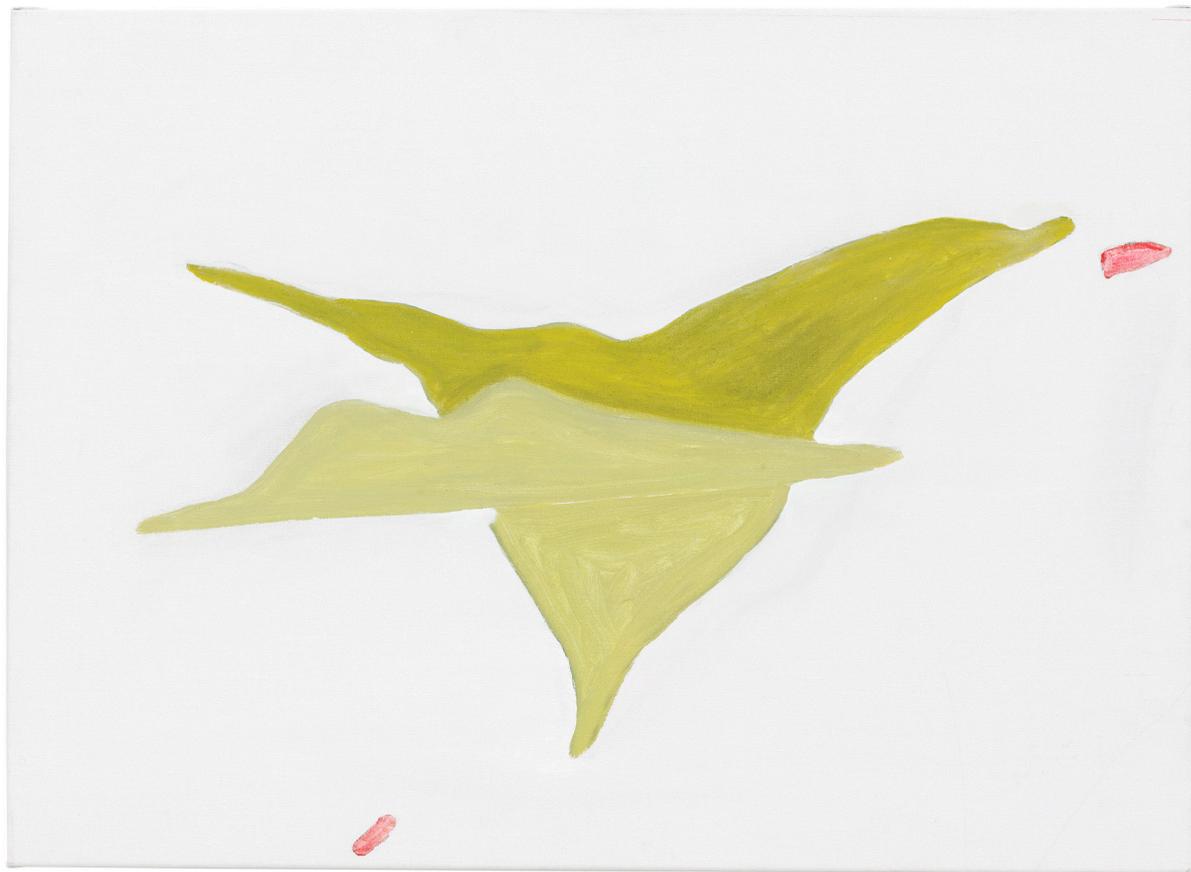






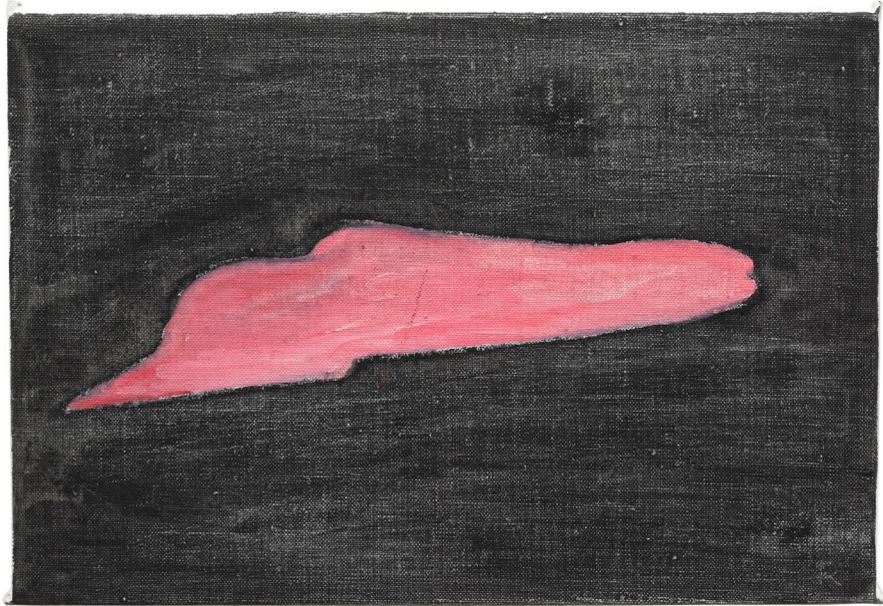




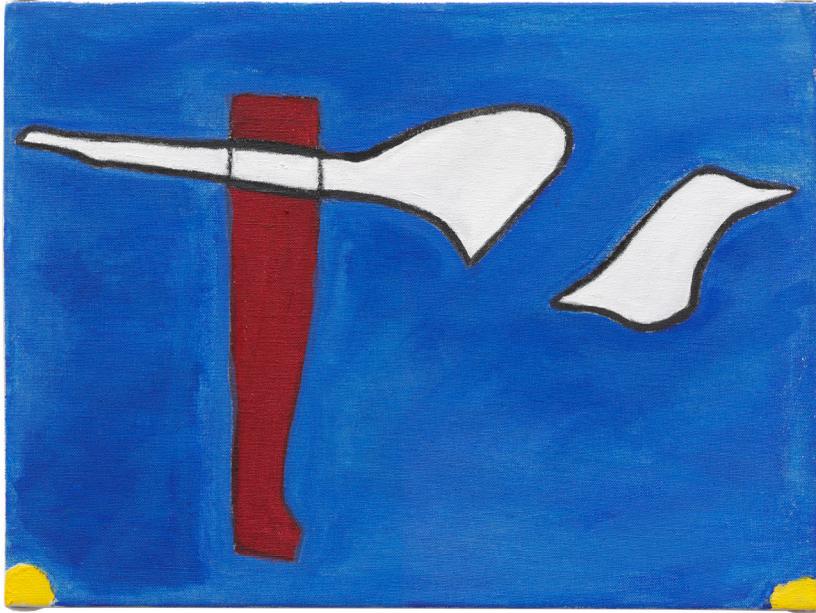


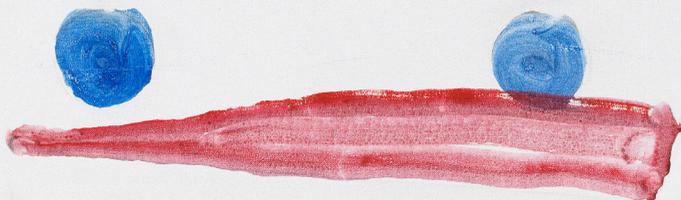


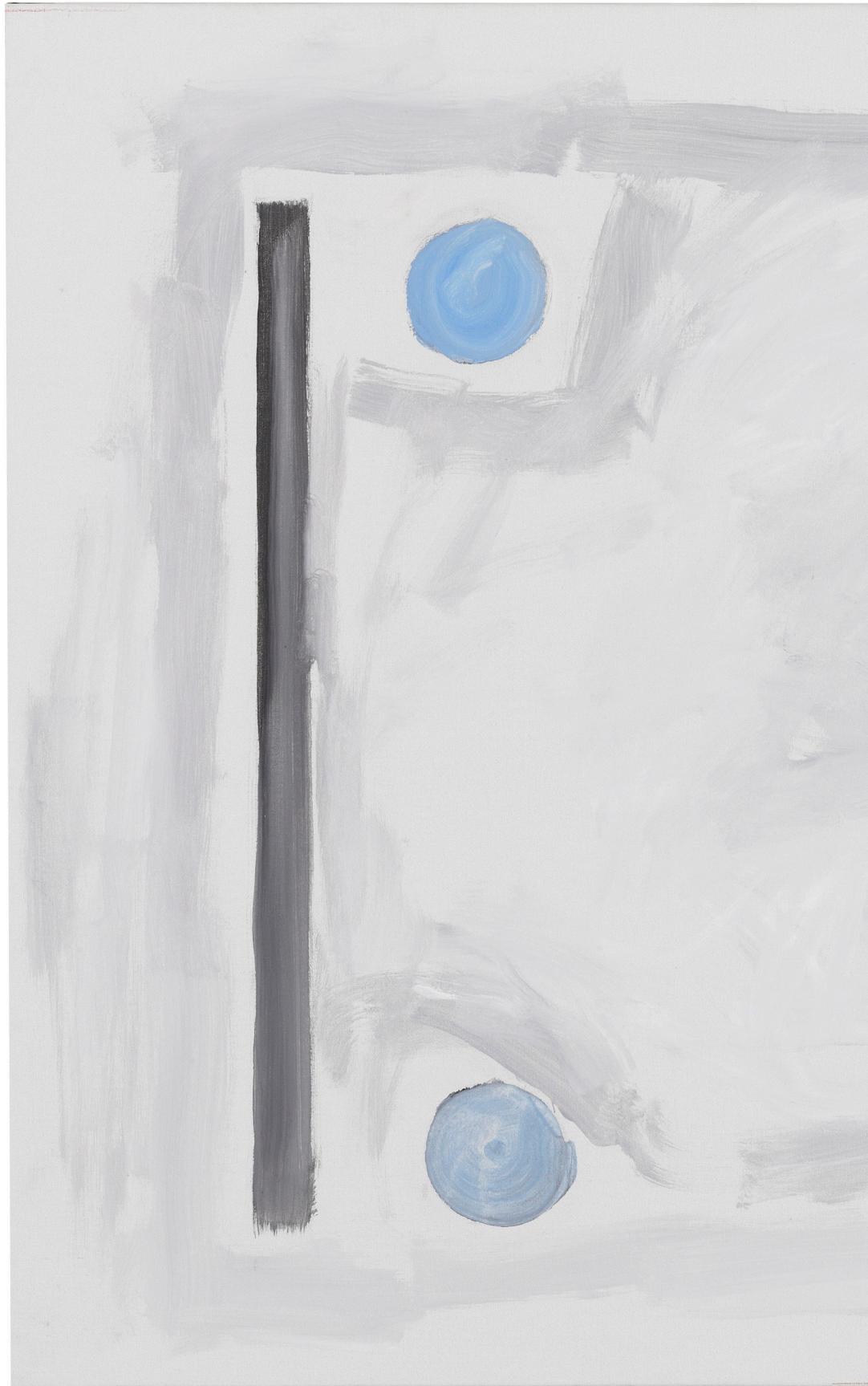














Raoul de Keyser est né en 1930. Il vit à Deinze, en Belgique  
*Raoul de Keyser was born in 1930. He lives in Deinze, Belgium*

### Expositions personnelles (sélection)

- 2008 FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand (FR) (cat.)  
*Meeting*, Zeno X Gallery, Anvers (BE)
- 2007 *Sherry & Porto*, Museum van Deinze en de Leiestreek, Deinze (BE) (cat.)  
*New Paintings*, Wako Works of Art, Tokyo (JP) (cat.)  
Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen (BE)
- 2006 *Recent works*, David Zwirner Gallery, New York (US) (cat.)
- 2005 *Oever*, Barbara Weiss Gallery, Berlin (DE) (cat.)  
*Oskars*, Zeno X Gallery, Anvers (BE)  
Kunstverein St Gallen, St Gallen (DE) (cat.)  
Fundacao Serralves, Porto (PO) (cat.)
- 2004 De Pont Foundation, Tilburg (NL) (cat.)  
Musée de Rochechouart (FR) (cat.)  
Whitechapel Art Gallery, Londres (GB) (cat.)
- 2003 *Remnants*, David Zwirner Gallery, New York (US) (cat.)
- 2002 *Surplace*, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (BE) (cat.)  
*Across*, White Cube, Londres (GB) (cat.)  
De Pont Foundation, Tilburg (NL)
- 2001 Wako Works of Arts, Tokyo (JP) (cat.)  
*Come on, play it again*, David Zwirner Gallery, New York (US) (cat.)  
The Renaissance Society, Chicago (US) (cat.)  
Raoul De Keyser / Luc Tuymans, SMAK, Gand (BE) (cat.)
- 2000 Goldie Paley Gallery, Philadelphie (US) (cat.)  
Gallagher Gallery, Dublin (IR) (cat.)
- 1999 *Retour*, Zeno X Gallery, Anvers (BE)  
*Raoul de Keyser 1991-1998*, Kunstmuseum Luzern (CH)
- 1998 *Closerie*, Galerie Barbara Weiss, Berlin (DE)
- 1997 Raum Aktueller Kunst, Martin Janda, Vienne (AU) (cat.)  
*Schilderijen 1995*, MUHKA, Anvers (BE) (cat.)
- 1996 *Leervluchten 1992-1994*, PMMK, Ostende (BE) (cat.)
- 1995 DAAD (daadgalerie), Berlin (DE)
- 1994 *Leervluchten*, Zeno X Gallery, Anvers (BE)
- 1993 *6 schilderijen in 1993*, Galerie Barbara Weiss, Berlin (DE)
- 1992 *Bleu de ciel*, Zeno X Gallery, Anvers (BE)  
Galerie Rüdiger Schöttle, Paris (FR)
- 1991 Portikus, Frankfurt am Main (DE)  
Kunsthalle, Bern (CH) (cat.)  
Zeno X Gallery, Anvers (BE)
- 1990 Museum van Deinze en de Leiestreek, Deinze (BE) (cat.)
- 1989 Groeningemuseum, Brugge (BE) (cat.)
- 1988 Zeno X Gallery, Anvers (BE)
- 1987 Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gand (BE)
- 1986 Paleis voor Schone Kunsten, Bruxelles (BE) (cat.)  
Museum Dhont-Dhaenens, Deurle (BE)

## Expositions collectives (sélection)

- 2007 *Think with the Senses - Feel with the Mind*, Biennale de Venise (IT) (cat.)  
7, Roger Raveel museum, Machelen-Zulte (BE)  
Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen (BE)  
*Works on paper*, Zeno X Gallery, Anvers (BE)  
*A travers le miroir*, FRAC Auvergne, Musée d'Aurillac (FR)
- 2006 *Vous êtes ici*, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, (FR) (cat.)  
*25 years Zeno X Gallery*, Zeno X Gallery, Anvers (BE)  
*Room with a view*, Gemeentemuseum, La Hague (NL)
- 2005 *Collectiepresentatie XIII* - LUZ, MuHKA, Anvers (BE)
- 2004 *Dear ICC*, MuHKA, Anvers (BE) (cat.)  
*Eclipse: Towards the edge of the visible*, White Cube, Londres (GB) (cat.)
- 2003 SMAK, Gand (BE)
- 2002 *Painting on the Move*, Museum für Gegenwartskunst, Bâle (CH) (cat.)
- 2001 *I love NY Art Benefit*, David Zwirner Gallery, New York (US)
- 2000 *Das Gedächtnis der Malerei*, Aargauer Kunsthhaus, Aarau (SE) (cat.)  
*Mixing Memory and Desire*, Kunstmuseum Luzern (CH) (cat.)  
*The Oldest Possible Desire*, Sammlung Hauser und Wirth, St Gallen
- 1999 *De Opening*, SMAK, Gand (BE) (cat.)  
*Trouble Spot. Painting*, MUHKA / NICC, Anvers (BE) (cat.)
- 1997 Palazzo Grassi, Venise (IT) (cat.)
- 1994 *Unbound. Possibilities in Painting*, Hayward Gallery, Londres (GB) (cat.)
- 1993 *The Broken Mirror*, Deichtorhallen, Hamburg (DE) - Messepalast,  
Kunsthalle, Vienne (AU) (cat.)  
*As Long As It Last*, Witte de With, Rotterdam (NL)
- 1992 Documenta IX, Kassel (DE) (cat.)
- 1986 Bijl, Verduyck, Dujourie, De Keyser, Kunsthalle Bern (CH) (cat.)  
*Initiatief 86*. Keuze Kasper König, Sint-Pietersabdij, Gand (BE)

## Collections publiques

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh  
FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand  
Fundacion de Serralves, Porto  
Groeninge Museum, Brugge  
MuHKA, Anvers  
Museum Dhondt - Dhaenens, Deinze  
Museum Ludwig, Cologne  
Museum of Contemporary Art, Los Angeles  
Museum of Modern Art, San Francisco  
Museum van Deinze en de Leiestreek, Deinze  
Provinciaal Museum Moderne Kunst, Ostende  
Rubell Family Collection  
S.M.A.K., Gand



Flamingo - 1971 - Huile sur toile - 70 x 70 cm  
Collection FRAC Auvergne (\*)



NO - 2001 - Huile sur toile - 32 x 35 cm  
Collection privée (\*)



Détour - 1999 - Huile sur toile - 31,5 x 31,5 cm  
Collection privée (\*)



Hal Over - 1986 - Huile sur toile  
30 x 192 cm - 8 x (30 x 24) cm  
Collection privée (\*)



Formaties - 2001 - Huile sur toile - 55 x 38 cm  
Collection privée (\*)



Proef - 2002 - Huile sur toile - 50 x 55 cm  
Collection privée (\*)



Koude Versie - 2003 - Huile sur toile - 65 x 50 cm  
Collection Eliane Breynaert, Anvers



Residu - 2003 - Huile sur toile - 90 x 65 cm  
Collection Ursula Hauser, Zürich



Meeting - 2005 - Huile sur toile - 36 x 41 cm  
Collection privée (\*)



Meeting - 2007 - Huile sur toile - 190 x 253 cm  
Collection Josef Dalla Nogare, Bozen (\*)



Come on, play it again nr.6 - 2001 - Huile sur toile  
50 x 71 cm - Collection Bibberstein, Zürich



Replay - 2002 - Huile sur toile - 70 x 50 cm  
Collection Joel Wachs, New York



Luck - 2002 - Huile sur toile - 40 x 31 cm  
Collection de Bruin-Heijn, Wassenaar



Surplace nr.2 - 2002 - Huile sur toile  
70 x 80 cm - Collection Museum Dhondt-  
Daenens, Deurle



Proloog - 2003 - Huile sur toile - 140 x 100 cm  
Collection Art Institute of Chicago,  
Don de Nancy et Alfred Lauter-Mc Dougal



Starter - 2003 - Huile sur toile - 65 x 50 cm  
Collection Hauser et Wirth, Zürich



Sans titre («Veld») - 2004 (1972) - Huile  
sur toile - 50 x 70 cm - Collection Verein  
der Freunde des Nationalgalerie, Berlin



Oskar 3 - 2005 - Huile sur toile sur bois  
36 x 48 cm - Collection FRAC Auvergne (\*)



Detail - 2005 - Huile sur toile sur bois  
17,8 x 15,3 cm - Collection privée  
Courtesy galerie Barbara Weiss, Berlin



Oskar 10 - 2005 - Huile sur toile - 51 x 71 cm  
Collection de Bruin-Heijn, Wassenaar



Sans titre - 2005 - Huile et fusain sur toile  
36 x 41 cm - Collection Verein der Freunde  
des Nationalgalerie, Berlin



Arrival - 2001 - Huile sur toile - 74 x 96 cm  
Collection privée, Belgique



RDK nr.781 - 2001 - Huile et fusain sur toile  
50 x 70 cm - Collection Museum van Deinze  
en de Leiestreek



Wait - 2006 - Huile et fusain sur toile  
125 x 80 cm  
Collection Neil Frankel, New York



Trap - 2006 - Huile et fusain sur toile - 55 x 41 cm  
Collection Marie Josée Kravis



Sino - 2007 - Huile sur toile - 68 x 42 cm  
Collection Josef Dalla Nogare, Bozen



Hunting in the snow - 2007 - Huile, fusain et gesso sur toile - 56 x 77 cm - Collection privée  
Courtesy Wako Works of Art, Tokyo



Over - 2007 - Acrylique sur toile  
100 x 125 cm - Collection privée, Belgique



Spook - 2007 - Huile sur toile - 34 x 28 cm  
Collection privée  
Courtesy Wako Works of Art, Tokyo



Duet - 2007 - Acrylique sur toile - 56 x 77 cm  
Courtesy Zeno X Gallery, Anvers (\*)



La Pointe - 2000 - Huile sur toile  
188 x 140 cm - Collection Hauser et Wirth, Zürich



Starting - 2007 - Acrylique sur toile  
90 x 125 cm - Collection privée, Anvers (\*)



Blue Note - 2006 - Huile sur toile - 53 x 42 cm  
Collection Joel Wachs, New York



Rests - 2007 - Acrylique et gesso sur toile  
56 x 71 cm - Courtesy Zeno X Gallery, Anvers (\*)



Oily - 2007 - Huile sur toile - 30 x 40 cm  
Collection de Bruin-Heijn, Wassenaar (\*)



Fallen - 2007 - Acrylique et huile sur toile  
20,5 x 30 cm - Collection privée, Belgique



Traum - 2006 - Huile sur toile - 77 x 56 cm  
Collection De Vleeshouwer-Pieters, Melsem



Fall - 2007 - Huile sur toile - 34 x 48 cm  
Collection privée, Belgique  
Courtesy Zeno X Gallery, Anvers



Sans titre - 2007 - Huile, fusain et gesso sur toile - 2 x (30 x 40) cm  
Collection Ursula Hauser, Zürich



Ready - 2007 - Acrylique et huile sur toile  
30 x 40 cm - Collection James Keith Brown et Eric Diefenbach, New York



Acrobats - 2007 - Huile sur toile - 36 x 43,3 cm  
Collection Josef Dalla Nogare, Bozen



Opponents - 2007 - Acrylique sur toile  
100 x 68 cm - Courtesy Zeno X Gallery, Anvers



Eleven - 2007 - Acrylique et huile sur toile  
30 x 40 cm - Collection privée, Anvers (\*)



Staring - 2007 - Acrylique et gesso sur toile  
100 x 125 cm - Courtesy Zeno X Gallery, Anvers (\*)



Crook - 2007 - Huile sur toile - 130 x 190 cm  
Courtesy Zeno X Gallery, Anvers



Ice Birds - 2007 - Huile sur toile - 77 x 56 cm  
Collection SF MoMA  
Don de Carla Emil et Rich Silverstein



FRAC Auvergne - Ecuries de Chazerat - 4 rue de l'Oratoire - Clermont-Ferrand - France  
[frac.auvergne@wanadoo.fr](mailto:frac.auvergne@wanadoo.fr)

Copyright : FRAC Auvergne, Raoul de Keyser, Eric Suchère, Jean-Charles Vergne, 2008  
Dépôt légal : juin 2008

Raoul de Keyser's artwork, launched in Belgium in the early 60s, resists classification within a recent historical framework, having swept through 40 years of contemporary art trends while sticking to a very personal path, which links him to uncommon artists such as Eugène Leroy, Pierre Tal-Coat, Shirley Jaffe and Richard Tuttle.

His work has had an undeniable influence and continues to serve as a benchmark for many artists. With few shows to his name in France despite having achieved international renown for the past 20 years, Raoul de Keyser has agreed to be a guest artist of the FRAC Auvergne.

We are deeply grateful for his enthusiasm and generosity in working towards this post-exhibition catalogue.

U  
L  
D  
E  
K  
E  
Y  
S  
E  
R



FRAC

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN  
AUVERGNE