



BERNARD VILLERS





BERNARD VILLERS

UN PEU, BEAUCOUP...



HET APOLLOHUIS

INTRODUCTION

For years the painter Bernard Villers has reported his surprise at the impact of light and colour as perceived by him in his surroundings. His work is solely preoccupied with perceiving and witnessing light and colour. This is a joyful experience. It adds light and colour to the lives of those who wish to see that. Light changes the colour of one's surroundings and of all the objects it contains. Light is reflected and casts shadows. This continually alters the same universe. The colours have many names which, in turn, change colour experience. All of this is the exclusive domain of painting. Whatever light and colour may induce in human beings is what painting is primarily about. The public can not expect more, nor can the painter wish for more: *un peu, beaucoup...* The quality of the work of the

painter Bernard Villers is determined by his concentration on what is essential in painting.

Het Apollohuis has presented Villers' work in a number of exhibitions, *Tout Bien Réfléchi* 1987, *Figure Marine Paysage* 1988, *Vingt ans de peinture* 1991. The last exhibition was arranged with the intention of providing a survey of the artist's work, which hitherto had not been attempted.

It is as a result of this exhibition at Het Apollohuis and on occasion of the exhibition at the Centre d'Art Nicolas de Staël in Braine-l'Alleud that now appears this monograph, which gives an account of Bernard Villers' adventures.

Paul Panhuysen

COULEURS LOCALES

Quand on peint, on a toujours vingt ans, proclame fièrement Bernard Villers sur l'affiche d'une exposition récente à Eindhoven. Justesse du propos désignant un mélange d'audace et de fraîcheur à ce jour jamais démenti...

Soixante-huit. L'époque est à l'engagement: si l'art défend une cause, il se crée à plusieurs, au-dehors. Bernard Villers participe à des expositions collectives, il contribue au développement d'un circuit alternatif, indépendant des institutions, autonome par rapport aux lieux conventionnels.

Ces expériences encore marginales le conduisent à explorer d'autres voies plus formelles, inspirées de l'esthétique constructiviste. Un tel cheminement débouche sur une interrogation à propos de la peinture, renforcée par la découverte des abstraits américains et du groupe support-

surface. En même temps, l'artiste reste fidèle à une pratique qui tend à rendre son travail lisible en dehors de l'atelier.

Dans une conception où elle se trouve débarrassée de message et de sensibilité artistique, l'oeuvre ne représente plus rien d'autre que sa propre réalité matérielle: toile, formes, pigments. Une recherche plus radicale mène Bernard Villers à privilégier, ces dernières années, les seuls constituants de la couleur: exaltation du ton, enrichissement du support trouvé.

Aujourd'hui, ce partisan fécond de l'auto-édition peut, grâce au présent ouvrage, mesurer le chemin parcouru. Le lecteur y découvrira qu'au versant d'un travail in situ se dissimule une recherche intime, née dans la solitude de l'atelier.

Le Centre d'Art Nicolas de Staël

L'EXCEPTION AMUSE LA REGLE

Jo Dustin

Beaucoup de plasticiens convoquent la pérennité. Signes taillés dans la pierre. Compositions nouées à jamais.

Bernard Villers lui vit intensément la fragilité de l'être. La couleur irrigue toute son oeuvre, loin des saisons funèbres. La couleur immanente, dépourvue de toute prétention symbolique. La couleur qui joue au pile ou face des transparences, au récitatif des lanternes provisoires, à la complémentarité magique des ombres lumineuses. Lampe violette... ombre jaune. Lampe magenta... ombre verte.

Entre les règles inventées, suggérées par la puissance des mots et les rebonds de l'aléatoire, ce peintre propose et le lieu dispose.

Toutes les terres... de Sienne, de Kassel, d'Ombre brûlée ou naturelle. Toutes les terres ne se déclinent pas en dégradés attendus, en oppositions ajustées. Mais elles deviennent phrase sur un mur ou échelle sur un autre. Le hasard, en sous-main, roule les dés.

Si Villers dit que *L'envers vaut l'endroit*, s'il révèle habituellement toutes les phases de la réalisation de ses travaux, il transgresse parfois son code. L'exception amuse la règle.

Sa quête des objets perdus dans les maisons abandonnées, à fleur de containers, dans le fouillis du tissu urbain malmené, lui offre des châssis, des supports façonnés aux cadences du quotidien. Quelque artisan, quelque usinage anonymes dessinent pour lui des formes amies. Car l'on ne choisit jamais un objet sans éprouver pour lui une affinité.

Mais ces objets Villers ne les expose pas dans leur texture d'origine. Tout un rituel d'apprivoisement s'opère. Restauration d'un fond de chaise, ponçage. Puis viennent les couches de peinture posées à la brosse qui saturent la chose captée et la métamorphosent, lui ôtant radicalement son ancien statut utilitaire.

Ainsi s'étagent sur le mur de l'atelier des réceptacles courbes. Mauve velouté. Vert palpitant. Orange royal. Bleu marin. Ce ne sont plus des dossiers de chaises. Ce sont des signes qui possèdent la même typologie et qui scandent une ponctuation chromatique forte soulignée par les fluctuantes ombres portées. Les espaces intercalaires et environnants jouent également leur rôle.

Toutefois ce chant heurté de couleurs pures peut se moduler autrement. Il peut choisir le regroupement en archipel, en alignement horizontal... La déclinaison oblique semble impossible. Car une loi interne émane de ces

THE EXCEPTION AMUSES THE RULE

Jo Dustin

Many artists want their works to last for ever. Signs cut in stone. Compositions locked in permanence.

For Bernard Villers, what is felt intensely is the fragility of existence. Colour floods his entire oeuvre, far removed from seasons of gloom. Immanent colour, stripped of any symbolic intent. Colour that plays games with the transparency of canvas, with words from magic-lanterns, with shadow complementaries. Violet lamp... yellow shadow. Magenta lamp... green shadow.

Among the rules he has invented, prompted by the power of words or the rebounds of chance, this painter proposes, the site disposes.

All the earth colours... Sienna, Cassel, Umbria, burnt or raw. All the earth colours, but not arranged in obvious gradations or pat contrasts. Instead, on one wall they form a sentence, on another a ladder. Chance, surreptitiously, is rolling the dice.

Though Villers has said *Back is as good as front* and though he usually reveals all the stages involved in producing the work, he sometimes ignores his own injunctions. The exception amuses the rule.

He finds discarded objects in derelict houses,

or in building skips, in the litter of damaged urban fabric. These serve as painting supports which have been shaped in the cadences of everyday life. Some anonymous craftsman or factory worker has produced shapes that appeal to the artist, that he has some affinity with.

Villers does not retain the original texture of the object. There is first a whole ritual for taming the new captive. A chair seat is restored by filling and sanding. Next, coat after coat of paint is brushed on, saturating and metamorphosing the object, ridding it of all traces of its utilitarian function.

Thus, on a wall in the artist's studio, one above the other, are several curved receptacles. Velvety mauve. Palpitating green. Regal orange. Sea blue. They have ceased to be chair-backs. Instead they are signs sharing the same typology and marking a strong chromatic beat, underlined by their fluctuating shadows, while the spaces between and around them also play their part.

But this crashing chant of pure colour can be modulated in other ways: grouped together, archipelago-like; or lined up horizontally... An oblique formation seems impossible, because some internal law against it seems to emanate from these chair-backs revisited.

dossiers de chaise revisités qui aujourd'hui rythment une partition plastique en adéquation heureuse avec le lieu d'accueil.

Violet, jaune citron, jaune d'or, bleu de Prusse, une autre famille de formes arrondies (anciens sièges) blasonne en carrefour. Elle scande une polychromie tonique. Mais l'œil attentif peut également isoler de façon rapprochée chaque élément et jouir à chaque fois d'une monochromie singulière.

Si la matérialité quotidienne nourrit la démarche du peintre, Villers modifie parfois sur le vif, la morosité de ce quotidien.

En 1989, au 10 rue Fond Saint-Servais à Liège, à l'occasion de la manifestation *Fenêtres en Vue.*, Bernard Villers dans la litanie des fenêtres ternes inversait un châssis au milieu de la bâtisse et remplaçait le rideau sale par un aplat jaune solaire. Gaîté brisant l'ordonnement usé. Anomalie éphémère mais salutaire qui rappelait le grand secours de la couleur.

Vermillon, émeraude, outremer. Villers refuse la palette de cendres.

Septembre 1992

Lorsque j'achète des couleurs, c'est au seul vu de leur nom.

Le nom de la couleur (jaune indien, rouge persan, vert céladon) trace une sorte de région générique à l'intérieur de laquelle l'effet exact, spécial, de la couleur est imprévisible; le nom est alors la promesse d'un plaisir, le programme d'une opération: il y a toujours du futur dans les noms pleins.

Today, their rhythmic movement is in perfect accord with the space they occupy.

Violet, lemon yellow, marigold, Prussian blue, another family of rounded shapes (wooden chair-seats) evokes a quartered shield, rhythmically polychrome. But the attentive eye can also isolate the elements by coming closer, enjoying each in singular monochrome.

While everyday objects provide the painter with material, Villers may also act directly on his surroundings, transforming their moroseness.

In 1989, at 10 rue Fond Saint-Servais in Liège, for the project *Windows in View.*, Bernard Villers interrupted the litany of drab windows by turning an entire window-frame upside down and replacing its dirty curtain with a coat of sunny yellow paint. A bright note in the tired old order. An ephemeral but salutary anomaly, a reminder of colour's saving grace.

Vermilion, emerald, ultramarine. Villers says no to the palette of ashes.

September 1992

Translation Michael Novy

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom.
Il arrive que l'image et le nom se rencontrent.

René Magritte

B E R N A R D V I L L E R S

Vingt ans de peinture

Bregtje van der Haak

Lorsqu'en 1991 on demanda à Bernard Villers une courte biographie pour une exposition au Japon, il écrivit :

- 1939 la guerre
- 1949 la forêt
- 1959 la poésie
- 1969 la politique
- 1979 la transparence
- 1989 la peinture

En six dates et six mots il disait l'essentiel. L'énumération, qui caractérise sa manière de faire et de penser, débarrasse les choses de leur charge superflue et les laisse parler dans leur forme la plus pure. *Quand on dit ce qu'on fait, on ne fait pas ce qu'on dit*, écrit-il, en 1988 en conclusion d'un de ses textes. Et pourtant ce sont les mots qui, tout d'abord, ont éveillé son intérêt pour les arts plastiques et qui, aujourd'hui encore, sont souvent à l'origine d'un travail. Jeune, il s'intéressait plus à la littérature qu'à la peinture; il se croyait poète. C'est par les livres plus que dans les musées qu'il se familiarisa avec la peinture moderne. Baudelaire lui fit connaître Manet et Apollinaire Picasso. A dix-sept ou dix-huit ans, lisant une anthologie de poésie dadaïste, il découvre Kurt Schwitters et exécute son premier collage dans la cuisine de sa mère, sur une bout de carton. Après un essai à l'université, il s'inscrit en peinture

monumentale à l'école de La Cambre fondée par Van de Velde dans l'esprit du Bauhaus. On y jouissait d'une assez grande liberté. Villers eut comme professeur Paul Delvaux, puis Jo Delahaut, mais il apprit davantage auprès de ses condisciples.

La littérature ne sera pas rejetée pour autant. Il y trouve encore aujourd'hui des stimulants intellectuels et même des méthodes de travail. Sa peinture n'est pas, tant s'en faut, littéraire. Il se sent des affinités avec des écrivains comme Raymond Queneau, Italo Calvino et Georges Perec. Dans une oeuvre de 1982, *Livres de Bois*, vingt planchettes sont accrochées au mur, en ligne et perpendiculairement. Elles sont peintes, au recto et au verso, de quarante couleurs différentes. Leurs dimensions sont celles de livres de sa bibliothèque.

Parallèlement à ses peintures et à ses installations, Villers réalise et imprime des livres d'artiste, où l'on retrouve ses préoccupations picturales. *Les livres d'artiste sont pour moi une autre manière de peindre. Ils se distinguent cependant de la peinture qu'on appréhende immédiatement, d'un seul regard, par leur dimension spatiale et temporelle. Un livre, un volume, t'invite à effectuer un parcours. Il a, en outre, un caractère tactile.*

BERNARD VILLERS

Twenty Years of Painting

Bregtje van der Haak

When in 1991 he was asked to write a concise biography for an exhibition in Japan, Bernard Villers wrote:

- 1939 the war
- 1949 the forest
- 1959 poetry
- 1969 politics
- 1979 transparency
- 1989 painting

With these six dates and headings he said the essential: the list is characteristic of his preference for stripping things to their bare essence and allowing them to speak in their purest form. *When you say what you do, you don't do what you say*, he wrote in 1988 as a conclusion to one of his texts. And yet words in the first instance raised his interest in the plastic arts and even today it is often words which give rise to a work. When young he was interested more in literature than in painting; he thought he was a poet. It is through books rather than museums that he familiarized himself with modern painting. Baudelaire introduced him to Manet and Apollinaire to Picasso. When he reads an anthology of Dada poetry at the age of seventeen-eighteen, he discovers Kurt Schwitters and makes his first collage on a piece of cardboard, in his mother's kitchen. After a brief stay at the university he enrolled as a student of monumental

painting at 'École de La Cambre', founded by Van de Velde in the tradition of Bauhaus. The students enjoyed plenty of freedom. Villers was taught by Paul Delvaux and afterwards by Jo Delahaut, but learned more from his fellow students.

Literature's impact on his work has nevertheless remained. It is still in evidence as an intellectual stimulus and particularly as a working method. Yet, fortunately his painting is not literary. He feels a strong affinity with writers like Raymond Queneau, Italo Calvino and Georges Perec. In a work from 1982, *Lieres de Bois*, twenty boards have been attached to the wall perpendicularly and at the same height. They have been painted in forty different colours on both sides. Their dimensions correspond to the books in his bookcase.

Analogous with his paintings and installations Villers makes and prints artist's books in which his interest in the visual can be recognized.

The artist's books constitute a different way of painting for me. They are distinct from paintings, however, in that you can instantly survey them, at a glance, as a result of their dimensions in space and time. A book invites you to accomplish a journey. Moreover, it is tangible.

Dans plusieurs ouvrages les mots dialoguent avec les «images». Dans *Mallarmé 1897-1979*, une phrase du poète français est soumise à un pliage qui, induit une autre lecture. Dans *d'où* (1980) un court passage de Musil, dispersé dans tout le volume, rencontre une bande bleue qui court sur chaque page. Une lettre de Vincent van Gogh décrivant pour son frère Théo les couleurs d'un paysage est le prétexte de *Correspondance* (1992). Dans ce livre, Villers reprend la même gamme et le même ordre, tout en donnant à ces couleurs une tonalité personnelle.

La relation entre la couleur et sa nomination est abordée, implicitement ou explicitement, dans beaucoup d'oeuvres. Parfois le simple nom d'une couleur éveille son désir de peindre. Villers cite une phrase de Roland Barthes:

Lorsque j'achète des couleurs, c'est au seul vu de leur nom. Dans L'ombre des couleurs (1983-1991) il peint sur des vitres, accrochées à quelques distances des murs, des noms de couleurs (comme «outremer») avec la couleur même. Une ampoule projette l'ombre du mot sur le mur.

Dans d'autres cas le nom des couleurs agit comme le principe organisateur d'un travail. Ainsi dans *Earths* (1991) vingt-quatre panneaux sont disposés sur un grand mur encadré de deux colonnes. Ils ont les mêmes dimensions que les moellons qui composent l'appareil, et sont comme les échantillons des divers pigments «naturels» que Villers a pu trouver: terre de Sienne, terre d'Ombrie etc.

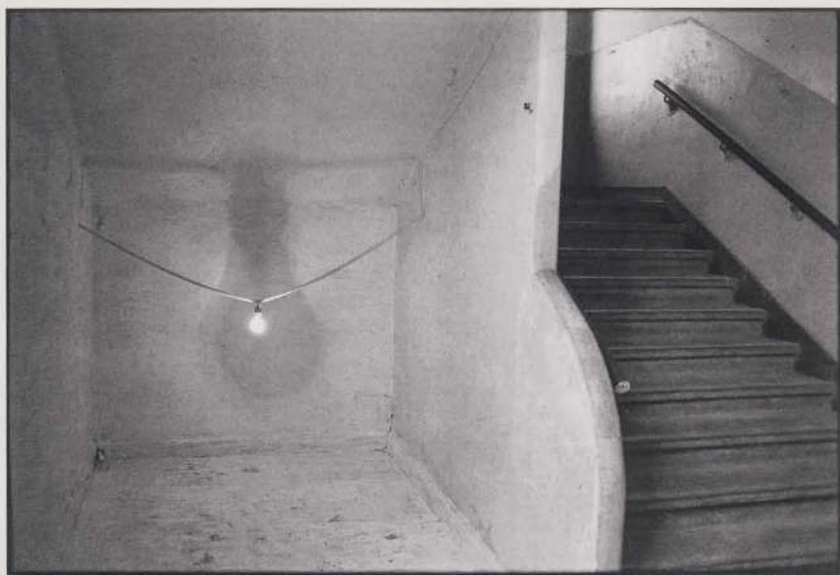
Ici, l'artiste s'est imposé deux règles: d'abord

n'utiliser que des «terres», ensuite respecter l'appareillage du mur. Ces règles du jeu se constituent ou se précisent au cours du travail, mais ne sont pas une fin en soi. La disposition des peintures n'est pas soumise aux mêmes contraintes, ni le nombre des couleurs (inconnu au départ), ni les relations chromatiques. Villers s'est donné un cadre dans lequel il travaille en toute liberté.

Voilà comment procède Villers: définir son champ d'investigation tout en le laissant ouvert. En cours de travail se présentent diverses possibilités; le choix d'une logique plutôt que d'une autre dépendra d'une décision relativement arbitraire. L'important n'est pas le choix, mais la contrainte que celui-ci impose. *Les choses sont comme elles sont mais auraient pu être autrement. Comme c'est comme ça, ce n'est pas autrement.* Ni le hasard dans sa forme pure, ni la complète détermination n'intéressent Villers. Son travail se joue dans le champ de tension entre ces deux extrêmes. Il pose des conditions et des limites à sa propre activité, les considérant comme les aides à la création. *Quand une chose est bien pensée, plusieurs solutions sont possibles et toutes aussi valables. C'est en recourant aux lois du hasard que j'en retiendrai une. Ce n'est donc ni le souci d'une harmonie ni celui d'une composition qui me décide à placer, par exemple, tel élément de couleur verte entre un rouge et un jaune. Curieusement, devant l'oeuvre présentée, beaucoup oublient qu'il y a une part d'aléatoire.*

Après la Renaissance, l'académisme imposa aux peintres certaines proportions correspondant aux grands thèmes abordés:





un rectangle debout pour un portrait, couché pour un paysage, couché et allongé pour une marine. C'est en s'inspirant de ce code établi que Villers réalisa *Figure Marine Paysage* à l'Apollonhais en 1988, qui comprenait un livre, des peintures et des structures, généralement tripartites. Par analogie, Villers associe à chacun de ces formats une couleur: les marines sont bleues, les paysages verts et les portraits couleur chair. Ces éléments reviennent dans des combinaisons toujours changeantes. *C'est un jeu avec les mesures, les rapports et les couleurs. Dans le livre, par exemple, grâce à l'emploi d'un papier léger, la «marine» rencontre, par un jeu de transparence, le «paysage» et laisse entrevoir le «portraits». Ces rencontres - imprévues - me plaisent. Durant l'impression je découvre des effets inattendus. J'aime expliquer ou plutôt*

m'expliquer ce que je fais, c'est pourquoi je m'astreins à une certaine logique, mais ce sont les surprises qui donnent au travail sa dimension poétique. Il y a quelque années ma démarche était plus analytique, parfois même trop didactique. Aujourd'hui je donne plus de place à l'élément ludique... Je répète souvent que j'aime autant la nostalgie chez Schwitters que la rationalité chez Judd. Je ris avec l'un et avec l'autre.

Le plaisir de peindre est très important pour Villers. *Le peintre expressionniste a un message à faire passer, à communiquer. Pour moi les émotions sont plutôt le résultat de ce jeu avec des règles que je me suis données. Ainsi, chez Lewis Carroll, humour et poésie sont comme engendrés par la logique et les jeux du langage.*

In many of Villers' artist's books the texts give rise to a poetic dialogue between word and image. A line from the French poet Mallarmé is the starting point for the volume *Mallarmé 1897-1979*, which suggests another reading by the way the pages have been folded. In *d'ou* (1980) a short passage from Musil directs a blue line which runs throughout the book, across the pages. A letter by Vincent van Gogh, which describes the colours of the scenery to his brother Theo, constitutes the basis of *Correspondance* (1992). In this book Villers adopts the same series and order of colours, lending to them an individual tone.

The relation between colour and its definition through spoken and written language is raised explicitly and implicitly. Sometimes the attraction of a colour exists in the sound of a word. Villers quotes a statement by Roland Barthes: *When I buy paints, it is entirely on the basis of their names*. In *L'ombre des couleurs* (1983-1991) Villers paints names of colours (like 'outrémer') on glass plates in the colour of the name chosen. The glass plates have been attached to the walls at some distance. A bulb projects the word's shadow on the wall.

In other cases, the naming of colours functions as the organizing principle in a work. In *Earths* (1991) for instance, twenty-four boards have been mounted on a big wall framed by two rows of columns. They have the same area as the stones of which the wall is composed and they can be regarded as specimens of the various 'natural' pigments that Villers managed to find: terre de Sienne, terre d'Ombrie, etc.

In this work the artist has imposed two rules upon himself: firstly, to restrict himself to the use of 'earth colours' and secondly, to work exclusively in a format which corresponds with the format of the stones. These rules of the game emerge in the course of the working process but are not an end in itself. The way in which the boards have been spread across the wall, for example, is not determined by these rules, nor the number of colours (still unknown at the outset) and their mutual relation. A limited space remains in which Villers can operate in complete freedom.

This working method is characteristic of Villers' oeuvre: defining his scope for investigation while leaving it open at the same time. As work progresses, various possibilities emerge, and the choice in favour of one logic rather than another is actually relatively arbitrary. The important thing is not the choice, but the constraints that it will impose. *Things are what they are but might have been otherwise. As it is like this, it is not otherwise.*

Neither coincidence in its purest form, nor complete determinism interest Villers. His work takes place within the field of tension between these two extremes. He sets conditions to his own actions and regards these conditions as spurs to creation. *When something has been thought out properly, there will be many possible solutions and these will all be valid. The law of chance determines which of these possibilities it is going to be. It is therefore not my anxiety to find a harmony or composition which induces me, for instance, to place that particular shade of green between a red and*

Villers a demandé à des artistes de ses amis de participer à deux éditions. *Périodique* (1979-1980) se compose de quatre dépliants dans lesquels quatre travaux d'artistes, en noir et blanc et d'un format donné, sont glissés. En réalisant ces «emballages» colorés, Villers ignorait ce qu'ils contiendraient. Dans *Fais-moi un dessin* (1986) neuf planches colorées alternent avec neuf dessins d'animaux faits par des amis. C'est le langage qui opère un lien entre ces couleurs et ces images. *Je ne cherche pas une collaboration au sens strict du terme. Je définis un concept et j'invite d'autres à intervenir, aux conditions que je fixe. On ne sait pas à l'avance ce que ça va devenir. La rencontre est hasardeuse. Le risque qu'elle comporte m'attire.*

Dans certains tableaux Villers applique un procédé semblable. Il fait appel à «l'extérieur» en mettant en scène des éléments trouvés qu'il ne peut entièrement maîtriser. *Dix-neuf Bois trouvés* (exposition *Bois trouvés*, galerie Guy Ledune, 1989) sont peints dans les dix-neuf couleurs conseillées par un fabricant belge. Ni les formes, ni la gamme ne sont modifiés. C'est dans le rassemblement et dans l'ordonnement que se situe l'intervention de Villers. *Je travaille le matériau qui s'est trouvé, là, sur mon chemin. Mais, bien sûr, on ne ramasse pas n'importe quoi. Ce qu'on trouve, on le cherchait, déjà, un peu.*

Tout l'oeuvre de Villers est une ode à la couleur et à ses multiples visages. Villers ne peut se représenter un volume sans couleurs. C'est son oncle, Thierry de Villers, peintre abstrait, à qui il soumettait régulièrement ses

premières recherches, qui lui apprit toutes les subtilités de la couleur. Il reconnaît aussi sa dette vis à vis de James Ensor.

Au fil du temps, la couleur est devenue comme le principe même de la peinture. Ces dernières années, il exécute souvent des ensembles polychromes, des groupes d'iles magiques, composés d'une collection d'éléments monochromes bien distincts, bois ou toiles, qui sont comme mis en scène. L'opération de l'accrochage lui semble plus digne d'intérêt que le souci de la composition. *Avant je combinais plusieurs couleurs sur une toile. Depuis quelques années je ne m'intéresse qu'aux couleurs pures et isolées. Je les utilise toutes mais je donne une seule couleur à chaque chose. Ce plaisir que je ressens devant la peinture monochrome remonte à ma découverte des peintres américains des années cinquante et soixante: Rothko, Newman, Kelly... Ce fut pour moi une révolution.*

Encore et toujours et toujours autrement la couleur est l'objet de ses recherches. La couleur, à l'état le plus pur, est matière, poudre, pigment sans liant. Dans une installation, *Outremer* (Tokyo, 1991), un caractère japonais désignant le mot bleu est dessiné dans un tapis de pigment bleu par une ampoule bleutée pendant du plafond. Qu'est-ce qui est bleu, en réalité? se demande-t-on, un mot, une caractéristique, un petit tas de poudre, une infinité de nuances?

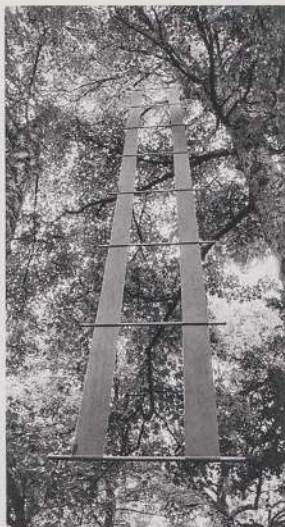
Par contre, quand il peint en 1991 ses *Jaunes* et ses *Verts*, séries de faux carrés de neuf et de six éléments (exposition *Un peu, Beaucoup, Tendrement*, galerie Etienne

a yellow one. It is curious that many people, in front of the presented work, forget that the final outcome is in part the result of chance.

After the Renaissance, Academism imposed on painters certain conventions corresponding with the various themes of painting: an upright rectangle for a portrait, a recumbent oblong for a landscape, and an extended recumbent oblong for a seascape. These three traditional formats constituted the point of departure for *Figure Marine Paysage* at Het Apollohuis in 1988, which has been developed in a book as well as in paintings, and in objects - usually in a series of three. In accordance with this principle, Villers links each format with a randomly chosen colour: the seascapes are blue, the landscapes green, and the portraits are flesh-coloured. These elements return in different compositions. *It is a game with measures, proportions and colours. In the book, for example, the thin paper that I have used suggests a 'seascape' meeting a 'landscape', with a 'portrait' still vaguely discernible behind it. These 'unforeseen' encounters rather please me. While printing I discover unexpected effects again and again. I enjoy explaining - or rather explaining to myself what I am doing - that is why I look for a certain logic - but it is the surprises above all which give the work its poetic dimension. I used to be very strict and*

logical: now I allow more for the playful element..... I often say that I am doomed to be forever torn between Schwitters' nostalgia and Judd's strictness. I love both equally.

The pleasure that he derives from painting is very vital to Villers. *Expressionist painting contains a message which should be sent out, communicated. In my work emotion is the result rather of my playing with the rules which I have imposed upon myself. Thus, in the case of Lewis Carroll, for instance, humour and poetry are engendered, as it were, by the logic and the word play.*



3

Villers asked artist friends to participate in two artist's books. *Périodique* (1979-1980) consists of four leaflets, containing four artistic contributions in black and white, in a given format.

While creating a colourful 'cover' for it, Villers ignored the contents. In *Fais-moi un dessin* (1986) nine coloured pages alternate with nine drawings of animals made by friends. The colours and the images are connected through language. *I do not look for cooperation in the strictest sense of the word. I define the concept and invite others to become involved. We are unaware of one another's intentions beforehand. So it is a hazardous encounter. The risk involved I find very appealing.*

In some paintings Villers applies a similar process. He appeals to 'the outside',

Ficherouille), Villers répertorie différents jaunes et différents verts de tonalités assez proches. Dans *Formes Flottantes* (1990-1991), comme dans des œuvres plus anciennes, Villers étend une même couleur dont il multiplie les effets en l'appliquant sur des fonds sans apprêts ou préparés. Ailleurs, encore, c'est en travaillant la texture ou le nombre de couches qu'il fait voir des variations. *Parfois on voit très bien les traits de pinceaux, d'autre fois la surface est parfaitement lisse. Une couleur transparente laisse davantage apparaître la structure du support...*

La couleur revient, sous une autre forme, dans un ensemble de boîtes trouvées ou fabriquées (exposition *Colour Box*, galerie Etienne Ficherouille, 1987). Les couleurs sont modifiées par les jeux des ombres et des lumières. La même couleur semble différente à l'intérieur ou à l'extérieur de la boîte. En 1991 Villers met à plat des tiroirs dont il étale les parties sur le mur. Ainsi surgit une espèce de carte, monochrome. La réflexion, au sens littéral, par l'introduction du verre ou de la cellophane dans son travail, donne une qualité nouvelle à la couleur réfléchi et pousse aussi à la réflexion, au sens figuré, sur



arranging found elements which he can not control entirely. *Dix-neuf Bois trouvés* (exhibition *Bois trouvés*, Guy Ledune gallery, 1989) are painted in the nineteen colours offered by a Belgian paint manufacturer. Neither the forms nor the colour schemes were modified. Villers' intervention is confined to bringing these two elements closer and classifying them. *I fashion material that accidentally crosses my path, but of course you do not just collect anything. To a certain extent, you are on the look-out for whatever you may happen to find.*

The whole oeuvre is an ode to colour and its multiple manifestations.

Villers can not conceive of a thing without colour. His uncle, Thierry de Villers, an abstract painter to whom he regularly submitted his first investigations, taught him all the subtleties of colour. He also admits owing a debt to James Ensor.

In the course of time colour has become the guiding principle of his painting. In the last few years he has made complex polychrome works, magical groups of islands which consist of a collection of unique monochrome elements, in wood or on canvas, like a theatre set. The process of mounting - 'accrochage' - seems to merit more attention than the problem of composition. *I used to combine various colours on a canvas. Some years ago I was scarcely interested in pure, isolated colours. I needed all colours, but I gave each thing only one single colour. The immense pleasure I derive from monochrome canvases didn't actually arise until I was introduced to the American art of the fifties*

and sixties: Rothko, Newman, Kelly... For me they meant a radical change in my painting.

Time and time again, colour is investigated in the works of Villers, and differently each time. Colour is substance, in its purest form, a pigment without bonding. In an installation, *Outremer* (Tokyo, 1991) the Japanese sign for blue in a carpet of blue pigment is formed by a blue bulb hanging from the ceiling. What really is blue? you wonder, a word, a sign, a small heap of dust, an infinite number of shades?

Yet when in 1991 he paints his *Jaunes* and *Ferts*, series which consist of nine and six false squares (exhibition *Un peu, Beaucoup, Tendrement*, gallery Etienne Ficherouille), Villers provides specimens of various shades of yellow and green whose tones are fairly closely connected. In *Formes Flottantes* (1990-1991), as in older works, Villers spreads out one and the same colour, the impact of which is enhanced by applying it to unfinished and unprepared backgrounds. In further instances, it is while working on the texture or the number of layers that he allows the variations to become visible.

At times you can see the brush stroke very clearly, but in other instances there is a perfectly smooth surface. One transparent colour shows more of the underlying structure...

The investigation into colour returns in a different form in a series of boxes, partly found and partly home-made, which have been painted in one colour (exhibition *Colour Box*, gallery Etienne Ficherouille, 1987). The colours change owing to the play



of light and shadow. The same colour looks different on the inside from the outside of the box. In 1991 Villers constructs a number of boxes which he dismantles in order to mount the parts flatly against the wall, resulting in a kind monochrome of map.

Also, reflection - literally, by introducing glass or cellophane into his work - gives a new quality to the reflected colour and thus compels reflection (figuratively) about colour. In *Tout Bien Réfléchi* (Het Apollohuis, 1987) painted objects have been placed on top of plate-glass resting on a prop of the same colour. The effect is threefold: there is the colour of the object, its reflection and the glitter that it instals in the glass-plate. So many different colours in one single tube !

In *La couleur des ombres* the inter-play between light, shadow and colour is at stake, whereby Villers refers to the laws of additional colour mixing. As with pigment without bonding, light is a pure form of colour. In the installations with coloured bulbs Villers shows us installations whose coloured shadows are complementary: a green light casts a red shadow on a brown tree-leaf.

Utilizing translucent props for his books and paintings, Villers renders visible all the facets of a colour. *By the end of the sixties I no longer felt like painting more and more pictures which took up space, and accumulated in my studio. I dreamt of ephemeral, weightless works of art. Then I started using very light materials: all kinds of translucent canvas and paper, which I prepared on the front and the back to*

enhance the impact of the colour. This exceedingly exclusive investigation into the effect of transparency started to become my 'academism'; I then returned once again to opaque backgrounds and thicker brands, kinds of paper which have a distinctive verso and recto. One side does not take into account what is on the other. They are strictly distinguished, but there is no such thing as priority of one side over the other, no hierarchy. Front and back, inside and outside are, as in 'Livres de bois', all of equal importance...

In 1968 Villers was a Trotsky sympathizer. Together with artist friends of his he opened a 'people's studio' and was involved in numerous other activities which were meant to narrow the gap between art and the people. In retrospect he has mixed feelings about that period. *I learned a lot in those days. I was greatly preoccupied by political and social issues, often at the expense of (the quality of) my work. Some felt that art should be useful, others that it had to go into the streets. I was attracted toward these notions without being convinced of them all the time. My ideas haven't changed much. I wish contemporary art would be more open and accessible, but I am not under the illusion that I make things for a large public! In 1968 I had just learned serigraphy to have a profession and also from ideological motives. This technique seemed a very direct way of expression, less individualistic than painting. For the sake of legibility I looked for simple, geometric forms. I subscribed to the (political and formal) inheritance of constructivist art. It was bad, far too didactic work, but at the same time it did*

la couleur. Dans *Tout Bien Réfléchi* (Het Apollohuis, 1987), des objets peints sont posés sur un verre reposant sur un support de même couleur. L'effet est triple: il y a la couleur de l'objet, le reflet de celui-ci et la brillance que lui donne le verre. Tant de couleurs différentes dans un seul tube!

Dans *La couleur des ombres*, Villers exploite la couleur-lumière, s'appuyant sur les lois du mélange additif des couleurs. Exactement comme pour le pigment sans liant, la lumière est forme pure de la couleur. Dans les installations où interviennent des lampes de couleur, Villers nous présente des objets dont les ombres colorées sont complémentaires. Une lampe verte éclaire une feuille d'arbre brune dont l'ombre est rose. En utilisant, pour ses livres ou ses peintures, des supports trans-



lucides, Villers rend visibles toutes les facettes d'une couleur. *A la fin des années soixante cela ne m'intéressait plus de faire des tableaux qui occupaient trop de place et encombraient mon atelier. Je rêvais d'œuvres éphémères et sans poids. C'est alors que j'ai commencé à employer des matériaux légers: voiles, cotons, papiers fins que je travaillais au recto et au verso afin de multiplier l'effet d'une couleur. Cette recherche trop exclusive des effets de transparence devenaient -mon académisme-; je suis revenu alors à des*

matériaux opaques, à des papiers plus épais qui ont un recto et un verso bien distincts. Une face ignore ce qui se passe sur l'autre. Envers et endroit sont nettement séparés, mais il n'y a pas de préséance d'un côté sur l'autre, pas de hiérarchie. Comme dans les «Livres de bois» les deux faces sont d'égale importance...

En 1968 Villers était sympathisant trotskyste. Avec des amis artistes il ouvrit un «atelier populaire» et s'engagea dans plusieurs activités qui visaient à combler le fossé entre l'art et les gens. Quand il repense à cette période, ses sentiments sont mitigés. *J'ai beaucoup appris durant cette époque. Les questions politiques et sociales m'occupaient et me préoccupaient, souvent aux dépens du travail ou de la qualité de celui-ci.*

Certains roulaient que l'art soit utile, d'autres qu'il sorte dans la rue. J'étais interpellé sans toujours être convaincu. Mes idées n'ont pas trop changé. Je souhaiterais que l'art et la culture actuelle soient plus ouverts, plus accessibles, mais je sais aussi qu'on est seul dans son atelier! En 1968 je suis devenu sérigraphe pour avoir une profession et aussi pour des raisons idéologiques: cette technique me semblait un mode d'expression plus direct, moins individualiste que la peinture. Le souci de la

force me to avoid the rather too easy option of conventional painting, and to use pure colours and simple forms. It was a rich period in terms of theoretical research. Of this period something has remained in what Villers tends to call 'his spirit', that is in the ambition to allow his interventions to remain visible, so as not to conceal any part of the creative process.

Space has occupied a prominent position in Villers' work, as in *Bolducs* (1977), where Villers paints long cotton cloths which he stretches between floor and ceiling, or in the ensembles of monochrome elements which alter the wall area and define the surrounding space.

Prior to discovering constructivist art or the investigations of a Frank Stella, Villers' interest did not extend beyond the surface of the canvas without taking into account that third dimension involving the frame. The *Boîtes* or some installations, at first sight appear to be sculptures rather than paintings, but the pictorial aspect remains predominant. Villers has always emphasized that he regards himself as a painter. He describes an installation in a park in the vicinity of Ghent, *L'échelle des couleurs* (St. Amandsberg, 1990), where he placed a red, wooden ladder against a tree. The effect of this spatial object is above all pictorial, it functions as stretcher and as frame. Posts and rungs of the ladder isolate sections of the landscape and frame it so that the overall effect is one of a series of photos or paintings.

In the case of the works that he has made for public space he takes into account the

implications of the work for the surrounding space. He aims for a maximum clarity without making concessions to the concept.

A work in a public space should not require any explanation and be a pleasure for people, without being less 'radical' than a work I produce in my studio. I do not want to provide a lesson, I am not a critical artist. You have to be something of a masochist for that. I consider my own creative pleasure and the joy of watching.

Although he has created large-scale works for alternative exhibition rooms or public spaces, his paintings - or at least the composite parts - are always of modest proportions. The monumental format intimidates him and does not suit his working method. A work usually arises in a slow, exploratory manner, in various phases which could range over a longer period. When he is guided by a leading principle, he does not know its boundaries. When he finds a box covered with a layer of red paint, this will be mounted in his studio for a year or two. Next he will find a second, which he paints in a different shade of red. This continues until he has collected thirty boxes and thirty shades of red have been listed: *Les boîtes rouges* (exhibition *Colour Box*, gallery Etienne Ficherouille, 1987).

The exhibition in Eindhoven, *Vingt ans de peinture*, is not a retrospective in the proper sense. Villers has only selected works which isolate questions which he still finds interesting today. Questions chosen in connection with the specific location of Het Apollohuis. It is not the significance of the works at the moment of their creation that matters, but

L'exposition d'Eindhoven, *Fingt ans de peinture*, n'était pas une rétrospective au sens propre. Villers a choisi des travaux où sont soulevées des questions plastiques lui paraissant toujours pertinentes. Il les a aussi choisies en fonction de l'espace particulier de

Bois, galerie Étienne Ficheronille, 1987).
 rouge: Les boîtes rouges (exposition Color art rassemble trente boîtes et répertorie trente autres rouges. Et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il PUIS il en trouve une seconde qu'il peint d'un autre rouge. Et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il l'accroche à son mur pendant un an ou deux. Une boîte ayant contenu un pigment rouge, il Ayant trouvé, au cours d'une promenade, connaît pas tous les tenants et aboutissants. est guidé par un concept directeur, il n'en peut venir s'écarter sur une longue période. S'il raisonnements, d'opérations successives qui L'oeuvre est souvent le résultat de lents convient peu à sa manière de travailler, composent. Le grand format l'intimide et modeste, du moins les éléments dont elles se extérieurs, ses peintures sont de format dimension pour des espaces alternatifs ou Bien qu'il ait fait des oeuvres de grande

plaisir de voir.

cela, je pense à mon plaisir de faire et au artiste -critique-; pas assez masochiste pour Je ne donne pas de leçon, je ne suis pas un être moins radical- qu'un travail d'atelier; donner un plaisir aux gens, sans pour autant plus évident possible et, en même temps, demande aucune explication, il doit être le Un travail dans un espace public ne clair, mais sans concessions.

Quand Villers réalise des oeuvres pour des espaces publics, il tente d'en analyser toutes les implications. Il faut que le propos soit très

photographies ou des images, qui deviennent, ainsi, comme des fragments de paysage qu'ils encadrent et comme cadre. Montants et traverses isolent pictural: il fonctionne comme châssis et arbre. Cet objet tridimensionnel est avant tout bois, peinte en rouge, appuyée contre un 1990), où il présentait une haute échelle en *L'échelle des couleurs* (St. Amandsberg, réalisée dans un parc aux environs de Gand, comme un peintre. Il décrit une installation leur quatre pictural. Villers s'affirme vue, des sculptures, mais bien vite s'impose ou certaines installations sont, à première dimension qu'apporte le châssis. Les *Boîtes* toile sans prendre en compte cette troisième préoccupait que de la surface plane de la recherches d'un Frank Stella. Villers ne se Avant de découvrir l'art constructiviste ou les forme aux espaces intermédiaires.

modifient la surface du mur et donnent ensembles d'éléments monochromes qui tend entre sol et plafond. Ou encore dans les peint de longs rubans en fibre de coton qu'il d'oeuvres: dans les *Bolducs* (1977) Villers L'espace est très présent dans beaucoup création.

interventions, ne rien cacher du processus de appelle «sa morale»: laisser visible toutes les chose demeure de cette période dans ce qu'il *plan de la recherche théorique.* (Quelque *pur, simplifié.* Ce fut une période riche sur le *facilité au profit d'un vocabulaire formel plus détournais d'une peinture empreinte de trop didactique, mais en même temps je me construis. Tout cela était assez mauvais car dans l'héritage (politique et formel) de l'art simples, voire géométriques. Je m'inscrvais lisibilité me poussait à chercher des formes*

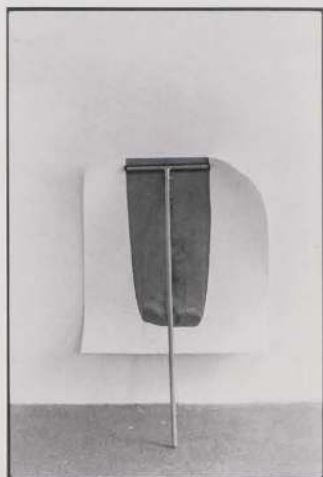
their significance at this moment. He has radically altered many old works for the occasion, because he does not like simply reproducing installations in a new place. He does not show works dating back to before 1968, since he believes *they might have been made by someone else*. Arranging an exhibition is for Villers an important part of his work, because each time he decides, once again, how they are going to be displayed. Arranging is creating once more. Hence the arrangement should also be seen as a work of art.

One should not look for any symbols among Villers' colours and forms, nor any keys to an underlying system of meanings. They refer to nothing except themselves. Red does not stand for love, nor green for hope; in the same way the objects found are empty signs, without reference. A chair-leg is not a ready-made, not more than a memory of a chair,

but a useful form. The colours which Villers has been using for some years are never blended but come right out of the tube, as they are supplied by the manufacturer. *The spectator himself can blend whatever he wants to*, Villers says. The artist chooses from the material as it is offered to him by the world and subsequently arranges it. This arranging is where poetry comes in. But this suggested order is unstable, precarious. There is no such thing as a correct composition. The ensembles can be mounted

in different ways. The works present themselves with a certain casualness and they appear to convey vulnerability rather than authority; it is like this, but it might just as well have been different.

Amsterdam, March 31 1992
translation Lucas van Beeck



l'Apollonius. Ce n'est pas tant la signification des oeuvres au moment de leur création qui lui importait que la possibilité de les actualiser. C'est ainsi qu'il a modifié ou remodelé certains travaux anciens, ne souhaitant pas reproduire ce qui a été déjà fait. *Pas d'oeuvres antérieures à 1968, comme si, dit-il, ces oeuvres appartenaient à un autre.* Villers considère que le montage d'une exposition fait partie intégrante de son travail et que chaque accrochage est une nouvelle interprétation. Installer c'est encore construire. L'installation est donc aussi à voir comme une oeuvre.

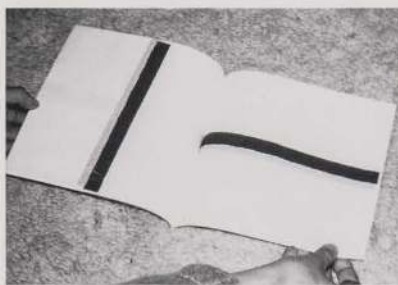
Il ne faut chercher aucune symbolique dans les formes ou les couleurs de Villers ni les clés d'une système secret de significations. Formes et couleurs ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. Le rouge ne

signifie pas amour, ni le vert espoir, de même les objets trouvés sont des signes vides, sans référent. Un pied de chaise n'est pas un ready-made, pas plus qu'un souvenir de chaise, une simple forme à investir. Villers utilise, depuis quelques années, les couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, telles que les livre le marchand.

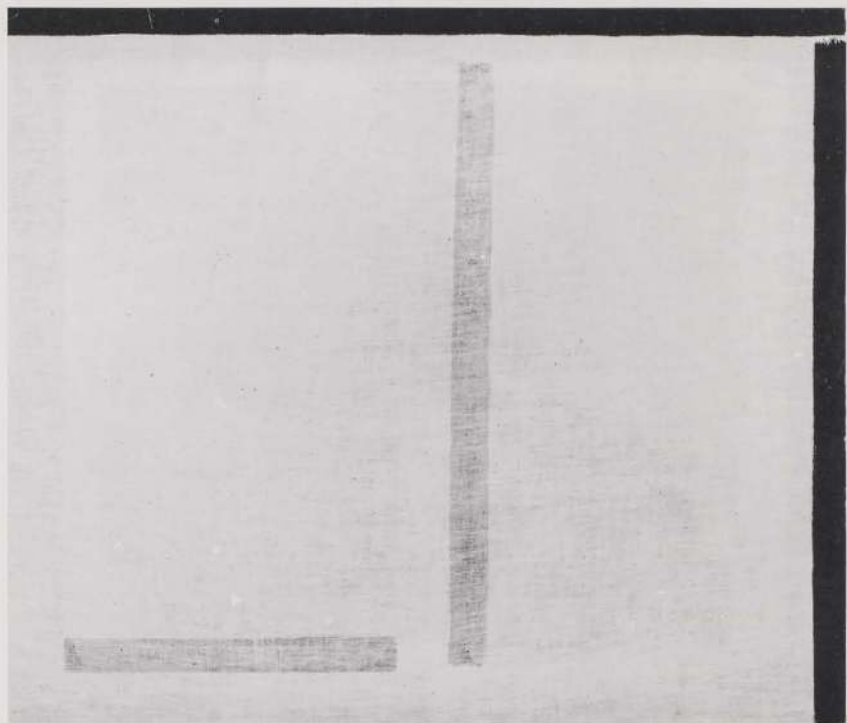
Le spectateur fait lui-même les mélanges, dit Villers. L'artiste choisit son matériau dans le monde qui l'entoure et il l'ordonne autrement. De cette mise en ordre naît la poésie. Mais cet ordre proposé est instable, précaire. Il n'y a pas de composition «juste» et les ensembles peuvent être modifiés. Tout a un air de légèreté et semble exprimer plus de vulnérabilité que d'autorité: c'est comme ça, mais cela aurait pu être autrement.

Amsterdam, 31 mars 1992

traduction Nadine Plateau



8



9

VOYAGES

En avril '91, je réalisai, à Tokyo, une installation que j'appelai: Outremer, comme pour commémorer ce voyage aux antipodes. Je n'avais pourtant traversé qu'un petit bras de mer, celui qui sépare la Chine du Japon.

A mon retour à Bruxelles j'exécutai une série de peintures avec des terres de Chine, d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre. J'appelai cet ensemble «Terres», comme si j'avais parcouru le monde pour les dénicher alors que je les ai trouvées à deux pas de chez moi, à la droguerie 'Le Lion'. Je me demande à présent s'il n'est pas vain de voyager.

COULEURS - BETES

Bleu canard

Gris éléphant

Gris souris

Gris tourterelle

Jaune canari

Noir corbeau

Rouge écrevisse

Rose saumon

Vert perroquet

BETES - COULEURS

Chat noir

Cheval blanc

Chien jaune

Grenouille verte

Oiseau bleu

Poisson rouge

L'INTERVIEW

- Q.** *Pourquoi dessiner ceci plutôt que cela?
Pourquoi telle couleur et non telle autre?
Pourquoi une forme comme çà et pas comme ça?*

- R.** *Et pourquoi pas?*

LA PEINTURE A L'HUILE

Il parcourt la carte des teintes.

Il choisit un 'bleu marine' et un 'bleu azur'.

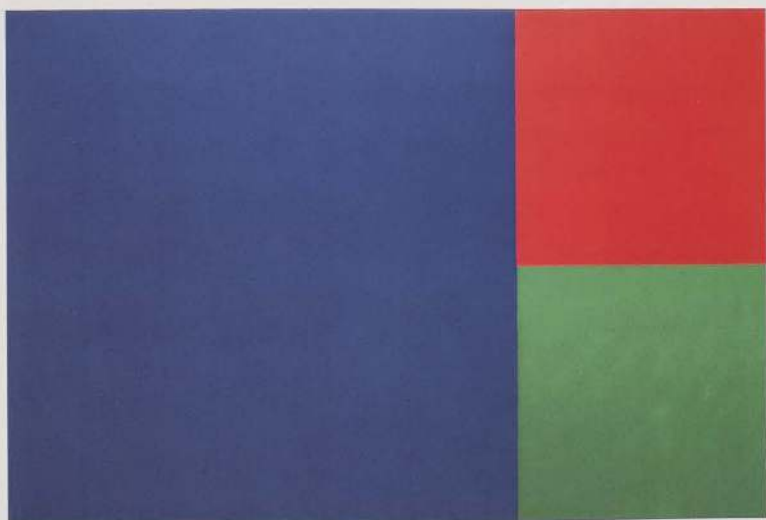
Il sort de ses réserves un bois, puis un autre bois.

Il peint le premier en bleu marine et le second en bleu azur.

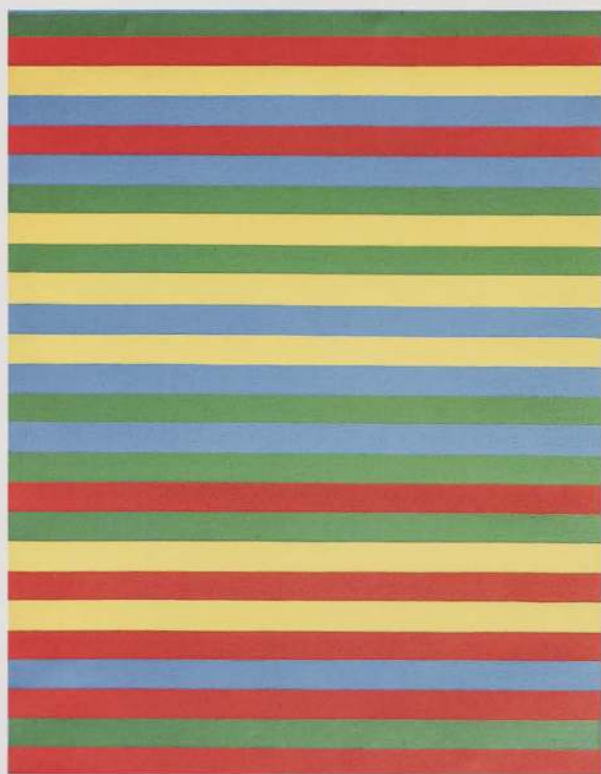
Il les accroche au mur, côte-à-côte.

Il chantonne: 'La peinture à l'huile,

C'est bien difficile...'



10



11



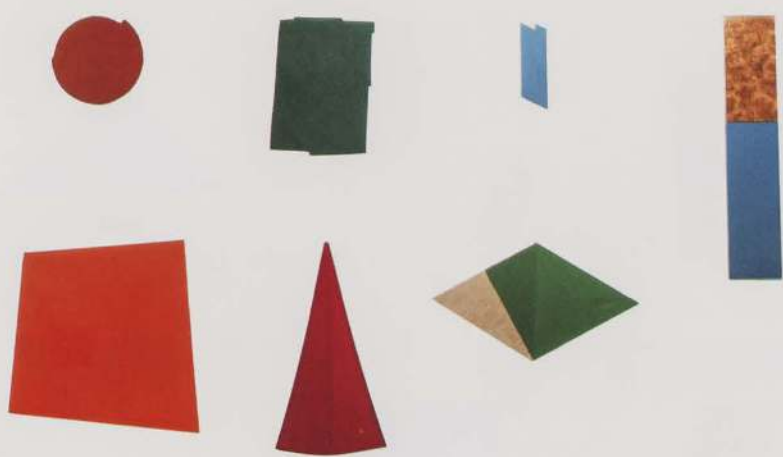
12



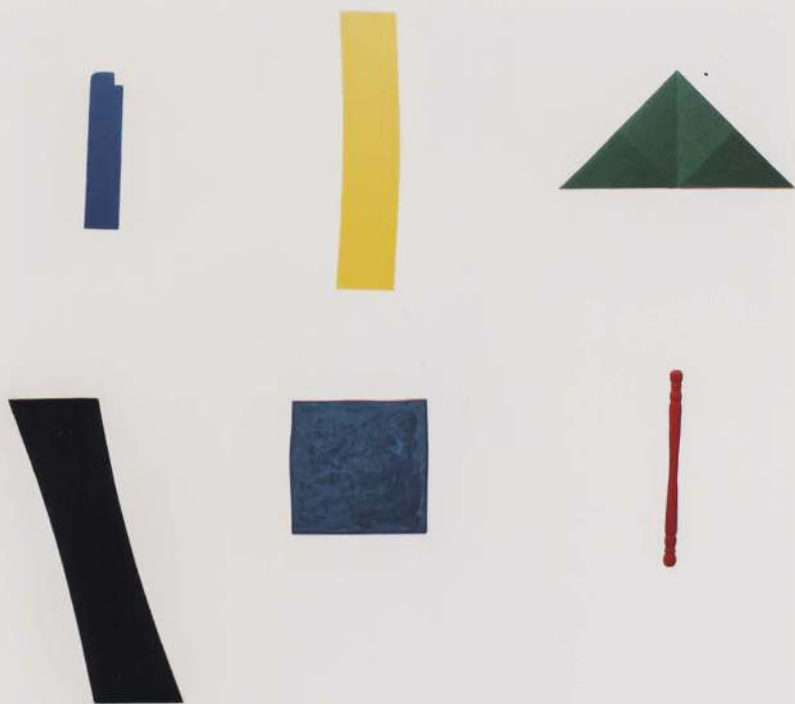
13



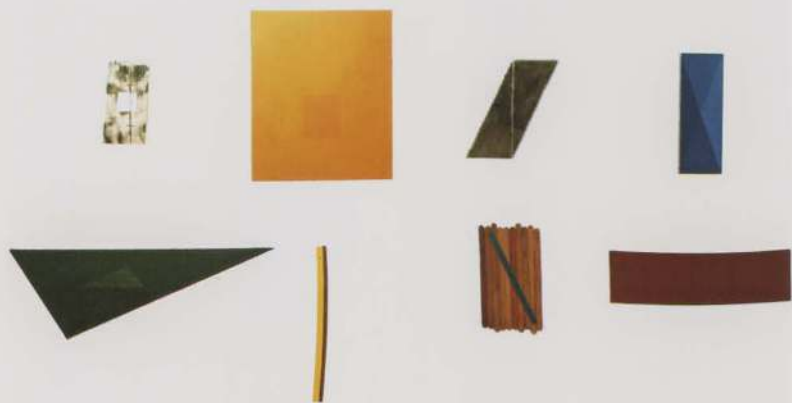
14



15



16



47





20



21



22



23



24



25



26



27



25





30







33



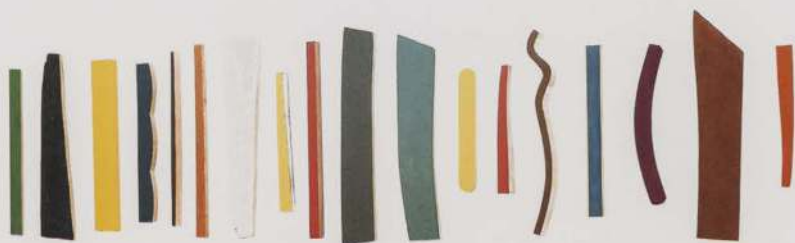
34



35



36



37

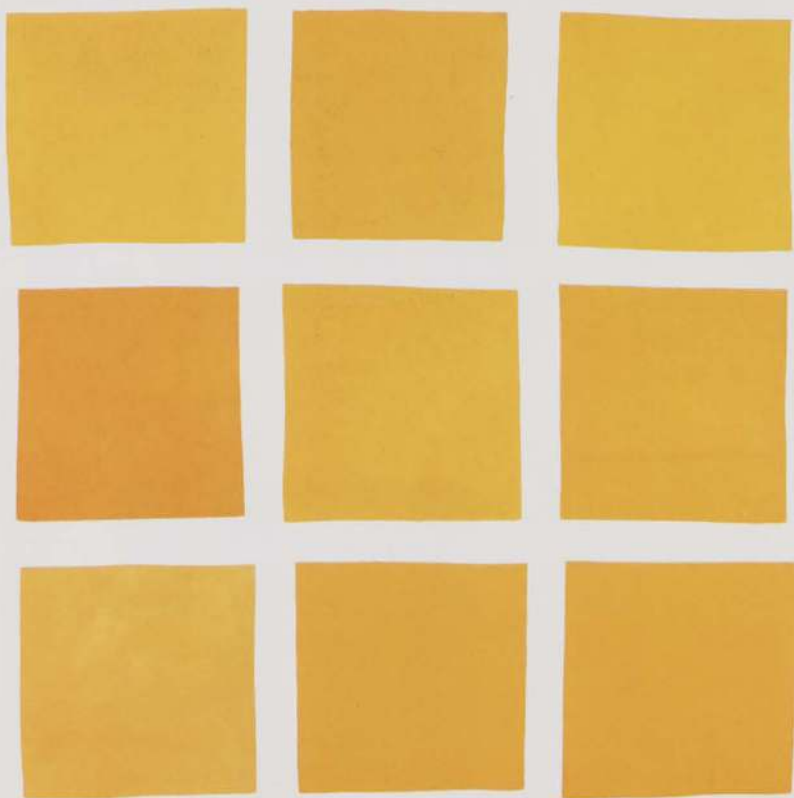


39

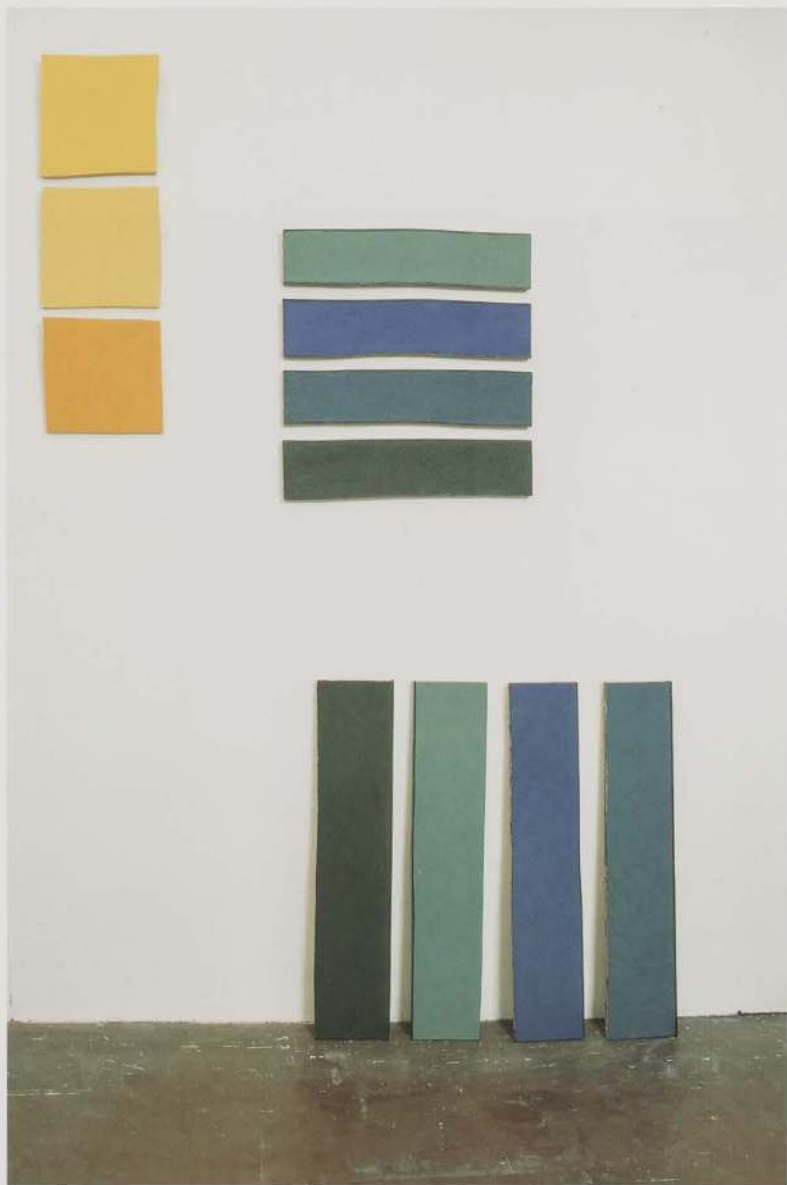




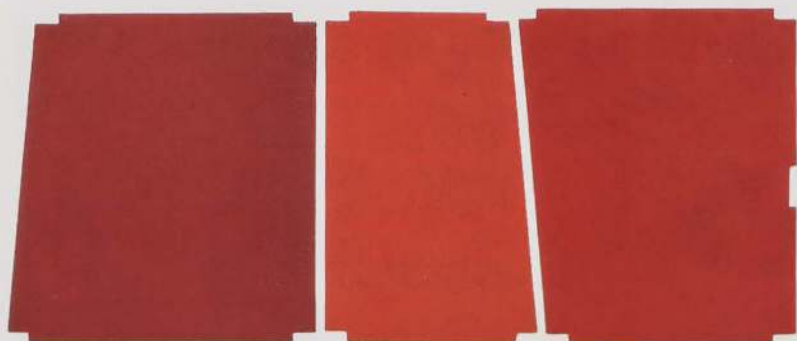
40



41



42



43



44



43



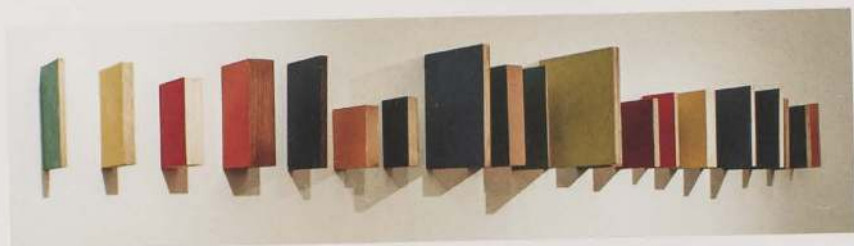
46



47



48



48

Chère amie,
Un peu, c'est beaucoup.
Tendrement,

B.

IL Y A DES GRIS QUI ROUGISSENT
QUAND ON LES REGARDE.

PLUS J'EN VEUX, MOINS J'EN FAIS.

OPERATIONS

Les collectionneurs additionnent.

Les marchands soustraient.

Les éditeurs multiplient.

Les critiques divisent.

LA FAMILLE DU PEINTRE

Son père s'appelait Kurt, son grand-père Piet, Kasimir et Thierry,

Mark et Barnett étaient ses oncles, Sonia et Sophie ses tantes.

Son cousin s'appelait Hans, ses frères Imi et Blinky. Comme

'l'étranger' de Baudelaire, n'avait-il 'ni mère, ni soeur'?

C	R	I
T	I	C
T	O	C

LE CHOIX

Toutes les couleurs sont belles.

Toutes les formes sont bonnes.

Tous les supports conviennent.

Reste à décider du format.

BERNARD VILLERS

Boisfort, 1939

Expositions personnelles/Solo exhibitions

- 1966 • *Peintures*, Galerie Fonteyn, Leuven
- 1963 • *Peintures*, Discothèque Nationale de Belgique
- 1965 • *Dessins*, Galerie Mouloud Feraoun, Alger
- 1966 • *Peintures*, Galerie Gérard Mourge, Paris
• *Collages*, Galerie Romain Louis, Bruxelles
- 1968 • *Collages*, Galerie Romain Louis, Bruxelles
- 1969 • *Peintures*, Tour du Midi, Bruxelles
- 1970 • *Sérigraphies*, Galerie Miroir d'Encre, Bruxelles
- 1971 • *Sérigraphies et peintures*, Le Chat Ecarlate, Bruxelles
- 1972 • *Peintures*, Galerie du Cercle d'Art, Bruxelles
- 1973 • *Sérigraphies*, L'Oeil Nu, Leuven
• *Peintures*, Galerie Flat 5, Brugge
• *Peintures*, Galerie Temps Présent, Bruxelles
- 1974 • *Les cinq couleurs*, Centre culturel Jacques Frank, Bruxelles
- 1975 • *Les petits transparents*, Galerie l'Oeil Sauvage, Bruxelles
• *Peintures*, Galerie Jacques le Fataliste, Bruxelles
• *Chromots* (livre-spectacle avec Maguy Frimat), Théâtre-Poème, Bruxelles
- 1976 • *Les Bannières*, Académie de Tournai
• *Peintures*, Galerie Tendances Contemporaines, La Louvière
- 1977 • *Outre-mer*, Galerie Hedendaags, Heist
• *Les cageots-Installations légères et provisoires*, Atelier S^{te} Anne, Bruxelles
• *En blauw/een roze*, GIC, Gent
- 1978 • *Made in Belgium*, installation pour un concert de Steve Lacy, Halles de Schaarbeek, Bruxelles
• *Papier: couleur/papier*, Galerie Les Contemporains, Genval
• *Un poids-deux mesures*, Bruxelles
- (librairie Post-Scriptum), Amsterdam
(Other books & so), Genève (Ecart)
- 1979 • *Périodique*, Galerie Détour, Namur
• *Tôles contraintes*, Maison de la Culture Namur
• *Diapo-Piano*, projections pour un concert de Dominique Lawalrée, ICG, Antwerpen
- 1982 • *Un peu/Beaucoup*, Galerie Erg, Bruxelles
• *Installation pour un livre de Lectures*, Galerie Expression, Liège
- 1983 • *L'ombre des couleurs*, Galerie S^t Lukas, Bruxelles
• *Ups & Downs*, Galerie At Work, Gent
- 1985 • *Les Spirales*, Galerie Théorème, Bruxelles
• *Fais-moi un dessin*, Galerie l'Autre Espace, Tournai
• *10 ans de peinture dans l'espace*, Musée de Louvain-la-Neuve (avec Rainer Tappeser)
- 1986 • *Couleurs bêtes*, exposition Centre d'art contemporain, Bruxelles
- 1987 • *Colour box*, Galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles
• *Tout bien réfléchi*, Het Apollohuis, Eindhoven
- 1988 • *Tout va bien - Rien ne va plus*, Galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles
• *Figure Marine Paysage*, Het Apollohuis, Eindhoven
- 1989 • *Bois trouvés... travaux récents*, Galerie Guy Ledune, Bruxelles
• *L comme livres, P comme peinture*, Babel, Arlon
- 1990 • *Books*, Guy Schraenen, Anvers
• *L'atelier du peintre, L'atelier du sculpteur, L'ombre des Couleurs*, Wellicht et Galerie Transit, Leuven
- 1991 • *Un peu, beaucoup, tendrement...*, Galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles, Galerie Arnaud Lefebvre, Paris
• *Quand on peint on a toujours vingt ans*, Het Apollohuis, Eindhoven, (Rétrospective)
- 1992 • *Recto Verso*, Galerie Guy Ledune, Bruxelles
• *M wie Maler, B wie Bücher*, Neues Museum Weserburg, Bremen
• Aldo Palazzolo, Syracuse
• *Portraits de papiers*, Galerie Denise van de Velde, Aalst/Centre d'Art Nicolas de Staël, Braine-l'Alleud
- 1993 • Galerie Phoebus, Rotterdam

Expositions collectives/Group exhibitions

- 1964 • Unap, Alger
- 1967/68 • *Écoba*, Ivry, Charleroi, Bruxelles
- 1971 • Groupe Coll'art, Bruxelles
- 1974 • Biennale de la gravure, Gent
- 1974/75 • *Séroglyphes et graveurs belges*, expositions itinérantes organisées par le Ministère de la Culture
- 1977 • Envoi postal *Parachute*, Montréal
- *Entraxes*, Bruxelles
- 1977/78 • *Contre-sens*, Béthune, Tourmai
- 1978 • *Schede: itinérante et éphémère*, Gand, Bruxelles.
- 1979 • «Pile et Tapissages», exposition *Kunst met papier*, ICC, Antwerpen
- «Cartons noirs, cartons peints», Musée d'Ixelles, Bruxelles
- 1980 • «Prélèvements», exposition *Occupations*, Bruxelles
- 1981 • «Livres d'un peintre», Macondo, Bruxelles, NRA, Paris
- «L'aplomb des couleurs», exposition *Bru SI*, Place Flagey, Bruxelles
- «Poutres peintes», exposition *Reliefs muraux*, Galerie 30, Paris
- «Tendre pendre/Teindre peindre», exposition *Echelle ISI*, Tannerie Belka, Bruxelles
- 1982 • «Tendrement la toile», exposition *Insthal*, Halles de Schuerbeek, Bruxelles
- 1983 • «Les nuages, les images», exposition *Speelhoven '83*, Aarschot, Belgique
- 1984 • «Ici c'est jaunes», exposition *Tectonic '84*, Liège
- «Chaises et châssis», exposition *Chauréinat*, Montevideo, Antwerpen
- «Néons noirs de fumée», exposition *Néon* à l'Iselp, Bruxelles
- «Un verre, un trait, un pli», exposition *La surface Sculpturale*, Atelier 340, Bruxelles
- «Les nuages les mirages», exposition *Art Actuel*, Chaudfontaine, Belgique
- *Aspects de la sérigraphie*, Centre d'Art Nicolas de Staël, Braine-l'Alleud
- 1985 • «Recto Verso», exposition *La Signature*, Galerie L'A, Liège
- 1986 • «Billard indien», *Initiatief d'amis*, Gent
- «Matériaux non assemblés Billes et pigments», Atelier 340, Bruxelles
- 1987 • *L'esprit de l'escalier*, Bruxelles
- *Chair-obscur*, Bruxelles
- *Hedendaagse tekenvormen*, Galerie S^o Lukas, Bruxelles
- 1988 • Exposition *Opus Infabula*, Galerie Container, Firenze, Italie
- *Kunstenaars boeken*, Amarant, Gent
- 1989 • «Terre», exposition *Atlantique*, La Chambre blanche, Québec, Canada
- *A. M^e Collum, T. Ruff, St. Parrino, P. Schnyff, B. Villers*, Galerie Pierre Huber, Genève, Suisse
- «Des hauts et des bas», exposition *Fenêtres en rue*, Liège
- *Lineart*, Gent, Galerie Etienne Ficherouille
- «L'ombre des couleurs», exposition *De l'écriture*, Arlon
- Exposition *In tal modo che*, Galerie Container, Firenze, Italie
- *Impressions Bipopée 2*, Centre de la Gravure, La Louvière
- 1990 • *Kunstenaars boeken*, Provinciaal Museum, Hasselt
- «L'échelle des couleurs», exposition *Tuin voor beelden*, S^o Amandsberg, Gent
- *Livres d'artistes*, Galerie Lara Vinci, Paris
- *Lineart*, Gent, Galerie Etienne Ficherouille
- *Fiera di Torino*, Galerie Etienne Ficherouille
- *Transatlantique*, Botanique, Bruxelles
- *Art L.A 90*, Galerie Etienne Ficherouille
- 1991 • *Chicago Art Fair*, Galerie S. Bitter-Larkin
- *Les irréguliers du langage*, Musée d'art contemporain de Dunckerke
- *Asakusai Orientation 50^e Nord*, Tokyo, Bruxelles
- 1992 • *Painterly object*, Galerie S. Bitter-Larkin, New York
- *Lievelingswerken III*, Galerie Phabus, Rotterdam
- *Foire de Bâle*, Galerie Ficherouille
- *Les mots et les images dans l'art belge*, Mubka, Antwerpen

Catalogues/Catalogues

Expositions individuelles/Solo exhibitions

- *L'ombre des couleurs*
Textes de présentation de Marie-Pascale Gildemyn, photos de Léopold Oosterlynck, exposition St Lukas, Bruxelles, 1983
- *Ups & downs*
Textes de présentation de Hugo de Boom et Pierre Looze, exposition à At Work, Gent, 1983
- *Rainer Tappesser et Bernard Villers*
Texte de présentation d'Ignace van de Vivere, exposition au Musée de Louvain-la-Neuve, 1985
- *Tout va bien - Rien ne va plus*
Texte de présentation d'Isabelle Lemaître, exposition à la galerie Étienne Ficheroulle, Bruxelles, 1988
- *M wie Maler, B wie Bücher*
Texte de présentation de Guy Schraenen, exposition au Neues Museum Weserburg Bremen, 1992
- *Ilecto Verso*
Textes de présentation d'Anne-Françoise Peuders, Guy Ledune et Maxime Longrée, exposition de livres d'artistes à la galerie Guy Ledune, Bruxelles, 1992

Expositions collectives/Group exhibitions

- *World Print Competition*
Museum of Modern Art, San Francisco, 1977
- *Exposants 5*
Exposition à l'Atelier 8^o Anne, Bruxelles, 1977
- *03-23-03*
Exposition réalisée par la revue Parachute, Montréal, 1977
- *Contre sens Contre espaces*
Exposition au Cercle artistique, Tournai, 1978
- *Kunst met papier*
Exposition à l'IOCC, Antwerpen, 1979
- *Occupations*
Exposition au Quai du Commerce 48, Bruxelles, 1980
- *Échelle 1:1981 Schaal*, Bruxelles, 1981
- *Bru 81*
Exposition à la Place Flagey, Bruxelles, 1981

- *Spelhoven*
Exposition en plein air, Aarschot, 1983
- *Transparence-Lumière*
Exposition au Botanique, Bruxelles, 1984
- *Tectonic 84*
Exposition dans la ville, Liège, 1984
- *Art Actuel à Chaudfontaine*
Exposition dans le parc de Chaudfontaine, 1984
- *La surface sculpturale*
Exposition à l'Atelier 340, Bruxelles, 1984
- *Néon...*
Exposition à l'Iselp, Bruxelles, 1984
- *De eerste chaurinistische...*
Exposition à Montevideo, Antwerpen, 1984
- *Signatures*
Exposition à la galerie FA, Liège, 1985
- *Locations*
Exposition en plein air au *ten cauwerschueren*, Bruxelles, 1985
- *Het Apollohuis 1980/1985*, Eindhoven, 1985
- *Initiatief d'amis*
Exposition au Vooruit, Gent, 1986
- *Matériaux non assemblés*
Exposition à l'Atelier 340, Bruxelles, 1986
- *50*
Exposition anniversaire de la revue Plus moins Zero, Iselp, Bruxelles, 1988
- *Noise Fenêtres en vue*
Exposition dans la ville, Liège, 1989
- *Leuven wellicht*
Exposition dans la ville, Leuven, 1990
- *Tuin voor beelden*
Exposition dans un jardin, St Amandsbergen, 1990
- *Transatlantique*
Exposition au Botanique, Bruxelles, 1990
- *Het Apollohuis 1985/1990*, Eindhoven, 1990
- *Container*
Expositions organisées par Roberto Venturi, Firenze, 1988/89/90/91
- *Tus a Papier*
Exposition de graveurs belges, Prague, 1991

- *Asakusaé Orientation 50° Nord*
Expositions à Bruxelles et à Tokyo, 1991
- *Papier, beeld & basis*
Triple catalogue pour les expositions à Aalst,
juin-septembre, 1992
- *De Bonnard à Baselitz*
Dix ans d'enrichissement du Cabinet des Estampes:
1978-1988, Bibliothèque Nationale, Paris, 1992

Vidéo/Video

- *L'ombre des couleurs*
film de Violaine de Villers, Bruxelles, 1984

Périodiques (Choix d'articles 1975-1992)

Magazines (Selection of articles 1975-1992)

- Ginette Michaux, *Chromots*, présentation de
l'exposition-spectacle de Bernard Villers et
Maguy Frimat,
THÉÂTRE-POÈME, novembre 1975
- Birgit Pelzer, *Traverser la couleur*,
LA RELÈVE, 16.10 1976
- Thierry de Duve, *Va*,
PLUS MOINS ZERO, n° 15, 12/76
- Claude Lorent, *Bernard Villers*,
LA NOUVELLE GAZETTE, 12/78
- Claude Lorent, *Tôles contraintes*,
LA NOUVELLE GAZETTE, 14.02 1980
- Jo Dustin, *Un peu, beaucoup*,
LE DRAPEAU ROUGE, 10.11 1982
- Bernard Marcelis, *Spirales*,
ART PRESS, 01.02 1985
- Jo Dustin, *Spirales de Bernard Villers*,
LE DRAPEAU ROUGE, 17.01 1985
- Jo Dustin, *Couleurs bêtes*,
LE DRAPEAU ROUGE, 03.12 1986
- Jacques Meuris, *Les boîtes de Bernard Villers*,
LA LIBRE BELGIQUE, 20.03 1987
- Anne Moeglin-Deletoix, *Livres d'artistes*,
NOUVELLES DE L'ESTAMPE, n° 92, Paris, 05/87
- Jo Dustin, *L'un vaut l'autre*,
PLUS MOINS ZERO, n° 49, 02/88

- Jacques De Maet, *Bon vent à l'Apollonhais*,
PLUS MOINS ZERO, n° 53, 06/89
- Guy Schraenen, *La couleur et puis...*,
ART ET FACTUM, n° 35, 09/10 1990
- Johan M.H. Deumens, *Artist's books*,
catalogue photocopié, Heerlen (NL), 1990
- Jo Dustin, *Polychrome, Monochrome*,
ART ET CULTURE, 02/91
- Claude Lorent, *La couleur*,
MATCH, FRANCE, 07.02 1991
- Emmanuelle Dubuisson, *Bernard Villers*,
KIOSQUE, n° 91, Bruxelles, 02/91-
- Jo Dustin, *Histoire de couleurs*,
ART ET CULTURE, 10/91
- Betty Eversdijk, *Bernard Villers verkent kleur*,
texte photocopié, Eindhoven, 10/91
- René van Peer, *Kleine ingrepen zorgen voor grote
varianties*,
EINDHOVENS DAGBLAD, 05.10 1991
- Detlef Wolf, *Al wie Mater...*,
WESER-KURIER, BREMEN, 03.06 1992

*And then, as his eyes grow heavy and
sleep begins to wash over him,
he thinks how strange it is that every
thing has its own colour. Every thing
we see, every thing we touch - every
thing in the world has its own colour.
Struggling to stay awake a little longer,
he begins to make a list.*

Paul Auster *Revenants*

Livres d'artiste/Artist's books

- *Traverse* 1976
Sérigraphie sur papier pelure, 21,5 x 17,5 cm,
44 pages Bruxelles, édition du Remorqueur,
100 exemplaires Texte: phrase de Matisse
- *Traversable* 1976
Sérigraphie sur papier pelure, 18 x 10,7 cm,
20 pages Bruxelles, édition du Remorqueur,
50 exemplaires
- *Trace* 1977
Sérigraphie sur papier pelure, 15 x 11 cm,
8 pages (dépliant) Antwerpen, Guy Schraenen
édition (ColleXion vol. n° 14), 500 exemplaires
(tirage de tête 20 ex.)
- *3/8* 1978
Sérigraphie sur papier pelure d'oignon, 15 x 15 cm,
24 pages, Bruxelles, édition du Remorqueur,
120 exemplaires
- *La nuit tombe* 1978
Sérigraphie sur papier pelure d'oignon,
21,5 x 15,5 cm, 38 pages, Bruxelles, édition du
Remorqueur, 120 exemplaires Texte: David Goodis
- *Un poids/deux mesures* 1978
Sérigraphie sur papier pelure, 20,2 x 20,2 cm,
pages: variable, Bruxelles, édition du Remorqueur,
50 exemplaires
- *Made in Belgium* 1978
Sérigraphie sur papier pelure, 10 x 10 cm, 38 pages
Bruxelles, édition du Remorqueur, 100 exemplaires
- *Pente douce* 1979
Sérigraphie sur papier offset, 10,5 x 7,5 cm, 16 pages
Bruxelles, édition du Remorqueur, 100 exemplaires
- *Périodique* 4 numéros 1979-1980
Sérigraphie, typographie et photocopie sur carton et
papier offset, 27,5 x 18,5 cm, Bruxelles, édition du
Remorqueur, 4 x 100 exemplaires
- *Rouge ou Bleu* 1979
Photocopie sur papier offset, 10,5 x 7,5 cm, 16 pages
Bruxelles, édition du Remorqueur, 100 exemplaires
- *Mallarmé 1897 - 1979*
Photocopie sur papier offset, 10,5 x 7,5 cm, 16 pages
Bruxelles, édition Walrus, 100 exemplaires
- *Colorage* 1979
Sérigraphie sur papier offset, 10,5 x 7,5 cm, 16 pages,
Bruxelles, édition Walrus, 100 exemplaires
- *D'où* 1980
Sérigraphie sur papier dessin, 27,5 x 17,5 cm,
20 pages, Bruxelles, édition du Remorqueur,
100 exemplaires Texte: Robert Musil
- *Un peu/Beaucoup* 1981
Sérigraphie sur papier dessin, 23,8 x 17 cm, 60 pages,
Bruxelles, édition du Remorqueur, 100 exemplaires
Texte: Micheline Créteur
- *Lectures* 1982
Sérigraphie sur papier pelure, 29 x 20 cm, 40 pages,
Bruxelles, édition du Remorqueur, 100 exemplaires
- *Spirale in soie* 1984
Photocopie et sérigraphie sur papier japon,
16 x 12,5 cm, 36 pages, Bruxelles, édition du
Remorqueur, 120 exemplaires
- *Fais-moi un dessin* 1986
Sérigraphie et photocopie sur offset et calque, 27,8 x
20,5 cm, 44 pages, Bruxelles, édition du Remorqueur,
120 exemplaires
- *Tout va bien - Rien ne va plus* 1988
Offset, 14,7 x 10,2 cm, Bruxelles, Etienne Ficherouille
éditeur, 200 exemplaires
Textes: Bernard Villers, Isabelle Lemaître
- *Figure Paysage Marine* 1988
Sérigraphie sur papier air mail, 26 x 21 cm, 38 pages
Bruxelles, édition du Remorqueur, 120 exemplaires
Texte: Honoré de Balzac
- *El le* 1989
Sérigraphie sur papier de soie, 23 x 15,5 cm, 32 pages
Bruxelles, édition du Remorqueur, 100 exemplaires
- *Géométrie variable* 1991
Offset, 21 x 14,5 cm, 16 pages, Antwerpen,
Guy Schraenen éditeur (Coll. in-octavo),
500 exemplaires
- *Cahiers japonais* 1992
 - 1 Bleu
 - 2 Ode/Edo
 - 3 Nara
 - 4 Fenêtre/Fusuma
 - 5 Tokyo

Sérigraphie sur papier de riz, de soie, pelure,
air mail, 14 x 10 cm, 40 pages, Bruxelles,
édition du Remorqueur, 5 x 120 exemplaires

- *Correspondance* 1992

Sérigraphie sur carton recyclé, 24 x 12,5 cm,
16 pages, Bruxelles, édition du Remorqueur,

120 exemplaires Texte: lettre de Vincent van Gogh à
son frère Théo

- *Portraits de papiers* 1992

Sérigraphie sur papier recyclé, 33 x 23 cm, 32 pages
Bruxelles, édition du Remorqueur, 120 exemplaires



49

Avant (l'écriture), il n'y avait rien, ou presque rien; après il n'y a
pas grand chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y
ait un haut et un bas, un commencement et une fin,
une droite et une gauche, un recto et un verso.

Georges Perec *Espèces d'espaces*

Liste des illustrations/List of illustrations

- 1 *Eartha* 1991
25 terres: huile sur MDF
25 fois 58 x 28,5 cm
exposition *Asakusai - 50° Nord*,
Le Cinquantenaire, Bruxelles
photo: Luc Schrobilgen

- 2 *Bleu, Blauw, Blue* 1986
ampoule day-light
exposition *Initiatief d'amis*, Vooruit, Gent
photo: Léopold Oosterlynck

- 3 *Le septième Ciel* 1985
toile bleue, cuivre rouge
170 x 1200 cm
Musée d'Art Moderne, Liège
photo: Daniel Dutricux

- 4 *Points et Carbones* 1982
papier et carbones martelés
210 x 1200 cm
exposition *Un peu, beaucoup*, galerie Erg, Bruxelles
photo: Nadine Plateau

- 5 *Les nuages, les images* 1983
poudres de bronze et vernis sous verres
110 x 3000 cm
exposition *Speelhoven '83*, Aarschot
photo: Marie-Pascale Gildemyn

- 6 *Bois trouvés* 1991
huile sur bois
photo: Philippe De Gobert

- 7 *Raclette* 1983
latex sur papier
photo: Léopold Oosterlynck

- 8 *Livre ouvert* 1978
Un poids, deux mesures
sérigraphie sur papier pelure
photo: Michel Moffarts

- 9 *Recto verso: Noir* 1976
acryl, coton, châssis
60 x 50 cm
photo: Etienne Bernard

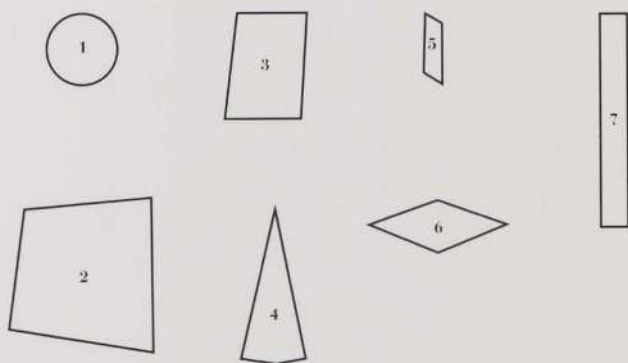
- 10 *Bleu, Rouge, Vert* 1973
acryl sur bois
122 x 84 cm
photo: Peter Cox

- 11 *Permutations de 4 couleurs* 1973
huile
76 x 98 cm
photo: Etienne Bernard

- 12 *Colour Box* 1987
pigment bleu, acétate, toile, verre, bois
140 x 25 cm
exposition *Colour Box*, galerie Etienne Ficherouille
photo: Léopold Oosterlynck

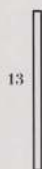
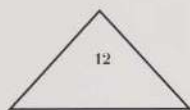
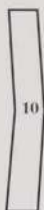
- 13 *Section rouge* 1988
laque sur bois rond
131 x Ø 4 cm
photo: Etienne Ficherouille

- 14 *Figure Marine Paysage* 1988
bois, métal
exposition *Vingt ans de peinture*,
Het Apollohuis, Eindhoven
photo: Peter Cox



- 15 **1 Bois troué; rouge de molybdène** 1990
tempera, toile marouflée sur planchette 27 cm Ø
- 2 Forme Flottante; Orange** 1989
Vinyl et gesso sur toile
46 x 55 cm
- 3 Bois découpé; Vert** 1990
tempera, toile marouflée sur planchette
27 x 39 cm
- 4 Rouge** 1988
acétate, coton, châssis léger
32 x 61 cm
- 5 Tenon et mortaise; Bleu de cobalt** 1991
tempera, toile marouflée sur bois
7,5 x 25 cm
- 6 Vert Véronèse** 1988 (TVB)
acétate sur toile
34 x 29 cm
- 7 Loupe et bleu de manganèse** 1990
acétate, toile, bois

- 16 **8 Vert** 1991
tempera sur bois
7 x 31 cm
- 9 Gris-Noir** 1988
acétate, coton sur châssis léger
18 x 64 cm
- 10 Jaune** 1989
acétate de polyvinyl, toile sur châssis
11,5 x 55 cm
- 11 Bleu, cadre rose** 1991
tempera sur bois
26,5 x 27 cm
- 12 Vert émeraude** (TVB) 1988
acétate de polyvinyl sur toile
- 13 Bois tourné; Rouge** 1990
tempera sur bois
2,5 x 38 cm



17 **14 Inclusion: Blanc** 1991

vinyl et bois trouvé

13 x 26,8 cm

15 **Forme Flottante** 1989

vinyl, gesso, toile sur châssis

86 x 29,5 cm

16 **Forme Flottante : Orange** 1989

vinyl, gesso, toile sur châssis

45 x 55,5 cm

17 **Latte jaune** 1991

tempera sur bois

3,5 x 50 cm

18 **Sépia** 1988

acétate, coton sur châssis léger

16 x 33 cm

19 **Bleu azur** 1990

acétate, lattes de bois

20 x 36 cm

20 **Bleu cobalt (TVB)** 1988

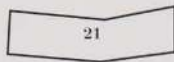
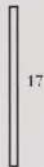
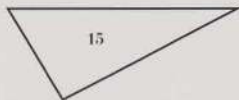
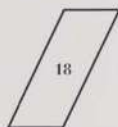
acétate, toile sur châssis

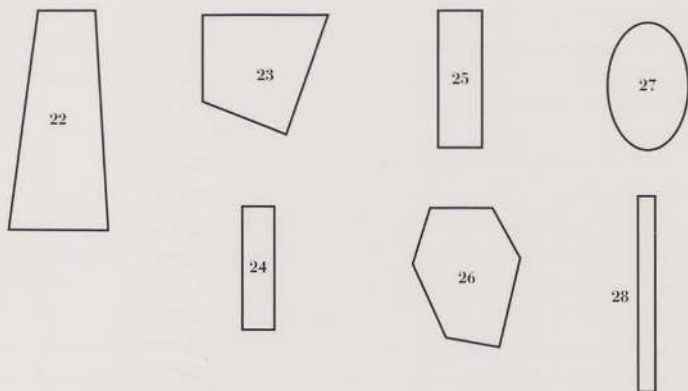
14,5 x 38 cm

21 **Rouge anglais** 1988

acétate, coton sur châssis léger

17 x 60 cm





18 22 Inclusion: Bleu de Prusse 1991

tempera, toile, bois
26 x 66 cm

23 Violet de cobalt (TVB) 1988

acétate, gesso, toile de lin sur châssis
34 x 30 cm

24 Tenon et mortaise: Turquoise 1991

tempera, toile marouflée sur bois
9,5 x 40 cm

25 Tenon et mortaise: Vert de cobalt foncé 1991

tempera, toile marouflée sur bois
11,5 x 36,5 cm

26 Forme Flottante : Tête morte 1988

vinyl, gesso, toile sur châssis
48 x 37 cm

27 Jaune de Naples 1991

tempera, toile marouflée sur bois
23 x 31,5 cm

28 Tenon et mortaise: Violet de cobalt 1991

tempera, toile marouflée sur bois
13,5 x 96 cm

19 Toiles incluses 1991

tempera, toile, bois trouvés
29,5 x 63 cm,
27 x 56 cm

exposition *Un peu, beaucoup, tendrement...*
galerie Étienne Ficherouille
photo: Xavier Dauley

20 Billard indien 1986

Billes d'acier, pigments
exposition *Matériaux non assemblés*,
exposition Atelier 340, Bruxelles
photo: Philippe De Gobert

21 Billard indien 1986 (détail)

photo: Philippe De Gobert

22 Billard indien 1986

Billes d'acier, pigments, éternit
exposition *Initiatief d'amis*, Vooruit, Gent
photo: Marc van Geyte

23 Tout bien réfléchi 1987

bois, verre, couleur
35 x 35 x 10 cm
photo: Etienne Ficherouille

24 L'ombre des couleurs 1983/89/91

huile sur verre, ampoule day-light
exposition *Vingt ans de peinture*,
Het Apollohuis, Eindhoven
photo: Peter Cox

- 25 *L'ombre des couleurs* 1983
huile sur verre, ampoule day-light
exposition *Vingt ans de peinture*,
Het Apollohuis, Eindhoven
photo: Peter Cox
- 26 *L'ombre des couleurs* 1983
huile sur verre, ampoule day-light
exposition *Vingt ans de peinture*,
Het Apollohuis, Eindhoven
photo: Peter Cox
- 27 *L'atelier du peintre* 1984-1991
huile, toile, bois
140 x 210 x 70 cm
exposition *Vingt ans de peinture*,
Het Apollohuis, Eindhoven
photo: Peter Cox
- 28 *Bleu outremer* 1988
acryl, gesso, lin, châssis
29 x 27 cm
exposition *Tout va bien-Rien ne va plus*,
galerie Etienne Ficherouille
photo: Xavier Dauley
- 29 *Chaise au châssis* 1991
tempera, toile marouflée sur bois
40 x 160 x 5 cm
exposition *Vingt ans de peinture*,
Het Apollohuis, Eindhoven
photo: Peter Cox
- 30 *Bonjour Ricardo* 1991
tempera, toile marouflée sur bois, verre
photo: Peter Cox
- 31 *Bio Negro* 1991
bois estampillés, pigments et acetate sur bois
82 x 167 cm
exposition *Un peu beaucoup, tendrement...*,
galerie Etienne Ficherouille
photo: Xavier Dauley
- 32 *L'échelle rouge* 1990
laque, bois
exposition *Tuin voor beelden*, St Amandsberg
photo: Etienne Ficherouille
- 33 *Cadmium* 1983
huile, bois courbes, plomb
6 fois 22 x 240 cm
exposition *Ups & downs*, galerie At Work, Gent
- 34 *Des hauts et des bas* 1989
toile jaune et châssis inversé
exposition *Fenêtres en vue*, Liège
photo: Daniel Dutrieux
- 35 *Ici, c'est jaune* 1984
latex et béton
exposition *Tectonic '84*, Liège
photo: Daniel Dutrieux
- 36 *30 Boîtes rouges* 1987
pigments rouges, vernis, bois
exposition *Colour Box*, galerie Etienne Ficherouille
photo: Bernard Vanden Eynde
- 37 *Palette: 19 bois trouvés, 19 couleurs* 1989
tempera sur bois
250 x 60 x 10 cm
exposition *Bois trouvés*, galerie Guy Ledune
photo: Luc Schrobiltgen
- 38 *Les Cageots* 1977
pigments, acétate, coton et bois
45 fois 28 x 28 x 7 cm
exposition *Atelier S¹⁰ Anne*, Bruxelles
photo: Léopold Oosterlynck
- 39 *Médailion* 1987
verre, noir de fumée, zinc
27,5 x 48 cm
exposition *Hedendaagse tekencormen*,
galerie St Lukas, Brussel

- 40 *Poutres peintes* 1980
acryl, toile, bois
exposition *Fingt aus de peinture*,
Het Apollohuis, Eindhoven
photo: Peter Cox
- 41 *9 Jaunes* 1990
tempera, papier marouffé sur bois
9 fois 27 x 27 cm
photo: Peter Cox
- 42 *3 jaunes, 2 fois 4 cobalts* 1990
tempera sur bois
photo: Luc Schrobiltgen
- 43 *3 Rouges* 1990-1991
tempera, papier marouffé sur planches d'armoire
180 x 75 cm
photo: Peter Cox
- 44 *L'ombre Verte* 1991
ampoule rouge, armoire métallique, bois peint
Tokyo
photo: Hasegawa Takeo
- 45 *Drôle de cinéma* 1991
ampoule et livre
12 x 18,5 x 13 cm
photo: Peter Cox
- 45 *Drôle de cinéma* 1991
ampoule et livre
12 x 18,5 x 13 cm
photo: Peter Cox
- 46 *L'ombre jaune* 1991
ampoule et palette
25 x 35 x 15 cm
photo: Peter Cox
- 47 *La couleur de l'ombre* 1991
ampoule, feuille d'arbre, tiroirs
Tokyo
photo: Hasegawa Takeo
- 48 *Livres de bois* 1982-1992
huile sur bois
200 x 30 x 22 cm
exposition *Recto Verso*, galerie Guy Ledune, Bruxelles
photo: Luc Schrobiltgen
- 49 *Livres d'artiste, collages, livres de bois*
exposition *Recto Verso*, galerie Guy Ledune, Bruxelles
photo: Luc Schrobiltgen



Filigranes 1992
fusain, laiton, ombre
exposition Neues Museum Weserburg, Bremen

Colophon/Colophon

Titre/Title

Bernard Villers
un peu, beaucoup...

Texte/Text

Bregtje van der Haak, Jo Dustin, Bernard Villers,
Centre d'Art Nicolas de Staël, Paul Panhuysen

Rédaction définitive/General editor

Paul Panhuysen

Rédaction artistique et technique/Copy editor

Betty Eversdijk

Traduction/Translation

Lucas van Breeck, Michael Novy (F-A/F-E)
Nadine Plateau (N-F/D-F)

Photographie/Photography

Etienne Bernard, Peter Cox, Xavier Danley,
Daniel Dutrieux, Bernard Vanden Eynde,
Etienne Ficherouille, Marc van Geyte,
Marie-Pascale Gildemyn, Philippe De Gobert,
Michel Moffarts, Léopold Oosterlynck,
Aldo Palazzolo, Nadine Plateau, Luc Schrobiltgen,
Hasegawa Takeo

Conception/Design

Ton Homburg (OPERA)

Impression/Printing

Rosbeek BV, Nuth

Tirage/Edition

700 exemplaires/copies

Editeur/Publisher

Het Apollohuis, Eindhoven

© 1992 Les auteurs/The authors, Het Apollohuis

Cet ouvrage conçu lors de l'exposition
Vingt ans de peinture organisée à Eindhoven par
l'Apollonhuis en octobre 1991 paraît à l'occasion de
l'exposition *Couleurs locales* mise sur pied à
Braine-l'Alleud par le Centre d'Art Nicolas de Staël en
novembre 1992.

Il est publié conjointement par l'Apollonhuis et le
Centre d'Art Nicolas de Staël avec l'aide du Ministère
néerlandais de la Culture (WVC) et du Ministère de la
Culture et des Affaires sociales de la Communauté
française de Belgique.

This book was conceived during the exhibition
Vingt ans de peinture, organized by Het Apollohuis in
October 1991 and presented on the occasion of the
exhibition *Couleurs locales* in Centre d'Art Nicolas de
Staël, in Braine-l'Alleud, November 1992.

It is a joint publication by Het Apollohuis and the
Centre d'Art Nicolas de Staël with assistance from the
Dutch ministry of Culture (WVC) and the ministry of
Culture and Social Affairs of the French Community of
Belgium.

Het Apollohuis
Tongelresestraat 81
5613 DB Eindhoven
Tel./Fax (0)40 - 440393

Centre d'Art Nicolas de Staël
Chaussée de Mont-Saint-Jean 83
B-1420 Braine-l'Alleud
Tel. (02) 386 15 52

ISBN 90 71638 17 0









1939 la guerre

1949 la forêt

1959 la poésie

1969 la politigue

1979 la transparence

1989 la peinture

