



Cultureel Centrum, Breda

## VÍCTOR DELHEZ

Het volledige werk

Breda, 20 juli 1956

Catálogo parcial

### Ten geleide

Het is verheugend, dat zo snel na de openingstentoonstelling het nieuwe Bredase Culturele Centrum de "Beyerd" een tweede expositie van allure in zijn ruimten mag huisvesten, dank zij de onvermoeide werkkraft van Dr. Mo E. Tralbaut, die het presteerde in Breda voor het eerst het volledige grafische werk van de in Argentinië wonende Victor Delhez bijeen te brengen. Grafisch werk spreekt iets minder gemakkelijk aan dan schilderkunst. Het vraagt van de beschouwer iets meer liefde voor het detail en daardoor iets meer aandacht voor elk stuk opnieuw. En dus vraagt het meer tijd. Een goede raad van een belangstellende leek moge daaraan worden vastgeknoopt: beziet liever de helft der expositie goed, dan de hele expositie half!

De Secretaris der Gemeente Breda,

Mr Ph. lo E. van Woensel

Breda, 20 juli 1956



Zelfportret van Victor Delhez



Hoekje in het atelier Victor Delhez

### **Verantwoording**

Voor velen, hier in Noord-Brabant, zal Victor Delhez wel een volslagen onbekende geweest zijn tot op het ogenblik, dat het Cultureel Centrum van Breda die naam op de aanplakbiljetten plaatste van de tweede tentoonstelling in het zo pas tot museum herbouwde Oudemannehuis De Beierd.

Inderdaad, men las thans eensklaps "Victor Delhez" en ook nog "het volledige werk", maar de aanwezigheid van een inktrol zal wel ruet iedereen op slag de aard van dit reuvre verduidelijkt hebben. Immers moet men reeds tamelijk grondig vertrouwd zijn met de grafiek om op het eerste gezicht de functie van dit werktuig te vatten. Waar nog bij komt natuurlijk, dat die inktrol gebruikt wordt bij het trekken van proeven in de ganse druknijverheid, waarvan de grafiek achteraf dan toch slechts één enkele tak vertegenwoordigt.

Hoe, onder deze omstandigheden, er precies uit af te leiden, dat Victor Delhez een houtsnijder is?

En... ze1fs die nadere omschrijving van het affiche met de verklaring van het symbool, dat men er op aantreft, brengt ons nog altijd niet bij de exacte voorstelling van de kunstenaar in kwestie. Ook in de houtsnijkunst bestaan weer meerdere oriënteringen.

Tussen bijvoorbeeld "den groszen Flamen Franz Masereel" (zoals Fritz Burckhardt zegt) en de zeker niet minder befaamde Victor Delhez gaapt een onmetelijke afgrond. Hen verbindt,

om zo te zeggen, uitsluitend het materiaal, dat zij benutten.  
Beiden snijden weliswaar in hout, doch de eerste bouwt zijn vlakvulling  
envoedig op het evenwicht tussen witte en zwarte massa's  
met uitschakeling van iedere tussenschakeling  
--beslist geen kleine onderneming! -- terwijl de laatste integendeel  
de tegenstelling wit-zwart, in haar primitiefste en meest elementaire expressie,  
opheft om er ontelbare nuanceringen voor in de plaats te stellen,  
dank zij allerhande technische procédés,  
waardoor een uitgebreid scala van halftonen ontstaat.  
Een vrijwel onbekend kunstenaar te presentéren,  
doet de veronderstelling opkomen  
dat het ditmaal wel eens om prullaria van een  
ergens door ons opgedolven duister heerschap te doen kan zijn.  
Ter geruststelling wete men echter, dat Breda helemaal niet de spits afbijt  
met een expositie van Delhez' houtgravures,

want dat ongeveer honderd andere steden over de gehele wereld  
in dit opzicht zijn voorafgegaan.

Wie even het -niet eens volledige -lijstje wil nalopen,  
dat wij op de levensbeschrijving van de kunstenaar laten volgen,  
zal kunnen vaststellen, dat Breda eerst de... negen-en-negentigste plaats  
inneemt. En zulks nog wel na dertig jaren onafgebroken one-man-shows  
zowel in de Nieuwe als in de Oude Wereld.

Het begon immers al in 1926 in Argentinië en achtereenvolgens  
kwamen aan de beurt: Bolivia, België, Chili, Colombië, Uruguay,  
Zwitserland, Mexico, Nederland, Canada, Amerika, Spanje,  
Frankrijk, Japan, en bijna allemaal meerdere keren.

Daarbij zijn nog volledig buiten beschouwing gelaten  
de talrijke groepstentoonstellingen, waaraan Delhez in de loop der jaren  
deelnam.

Nu zouden uiterst sceptisch ingestelde naturen toch nog kunnen opmerken,  
dat het feit op zich zelf van te exposeren,  
en het grote aantal tentoonstellingen in ver afgelegen streken,  
nog geen solide waarborg inhouden omtrent de degelijke kwaliteit  
van het aldus op grote schaal onder de aandacht van een universeel publiek  
gebrachte oeuvre.

Immers, in allereerste instantie ligt aan exposities een financieel probleem  
ten grondslag en wie over de nodige geldelijke middelen beschikt  
vermag op dit stuk ongetwijfeld heel wat te bereiken.

Maar... ten opzichte van Victor Delhez blijft een dergelijke aantijging  
niet houdbaar. Zijn levenswandelliep aanvankelijk niet over rozen.

In de biografiën, die over hem gepubliceerd werden,  
hebben de auteurs dit trouwens, allerminst met de mantel der liefde  
willenbedekken. Waarom zouden ze dat overigens ook hebben gedaan?  
Later trok Delhez zich terug in de volstreekte afzondering van de  
Boliviaanse binnenlanden om er rustig te werken aan de verwezenlijking  
van zijn illustraties bij de Evangeliën.

Daarna werd hij professor aan het Hogere Kunstinstituut van de  
Universiteit te Mendoza, waar hij sedertdien een ganse pleiade  
van Argentijnse houtsnijders en kopergraveurs vormde.

Zo beschikte hij noch over de tijd, noch over de mogelijkheden  
om er een eigen organisatie op na te houden,  
die zijn publiciteit in het algemeen en zijn tentoonstellingen in het bijzonder,  
verzorgt.

Wat mét en vóór zijn werk gebeurt, wordt dóór dat werk zelf verricht.

Het baant zich op eigen kracht een weg over alle continenten.  
Als men bedenkt, dat deze thans vier-en-vijftigjarige kunstenaar niet minder dan negenhonderd grote houtblokken, kopergravures, lino's enz. voortgebracht heeft en daarnaast een respectabele activiteit tentoon spreidde aan de Universiteit, dan kan men geredelijk vragen:

hoe zou zulk een noeste zwoeger nog een sekonde overgebleven zijn om zich daarnaast met andere aangelegenheden bezig te houden!

De grote aantrekkelijkheid van de tentoonstelling te Breda is, dat hiel voor de eerste maal het volledig reuvre van de kunstenaar wordt getoond.

Om deze reden hebben wij gemeend, inplaats van de gewone catalogus, een volledig beredeneerde reuvre-catalogus ter beschikking te moeten stellen van de bezoekers. Deze publikatie zal ook voor de toekomst haar waarde kunnen behouden.

Het spreekt vanzelf, dat een tentoonstelling van deze omvang niet in één keer geheel bezichtigd kan worden en men mag dan ook hopen dat vele inwoners van Breda en daarbuiten meerdere malen naar de tentoonstelling zullen komen.

Dat de Heren Dr. Germinal Basse, rector, en Prof. Ruben Calderon Bouchet, algemeen sekretaris van de Nationale Universiteit de Cuyo, te Mendoza in Argentinië, in naam van haar Akademische Raad aanvaard hebben deze overzichts-tentoonstelling in het Cultureel Centrum van Breda van de hoge bescherming te verzekeren van de Zuid- Amerikaanse Alma Mater, mag allen, die het initiatief tot deze tentoonstelling genomen hebben, tot grote erkentelijkheid stemmen.

Ter informatie van de bezoekers volgt hierbij .een kort overzicht van de grafische techniek.

Deze is te onderscheiden in hoogdruk (hout en linoleumsnede), diepdruk (gravure en ets) en vlakdruk (lithografie).

Voor de houtsnede wordt eerst een tekening gemaakt, die in Europa op het houtblok gekopieerd wordt, waarna door een houtsnijder de lijnen van de tekening uitgespaard worden, terwijl het omringende zover wordt uitgediept, dat het nà het inkten bij het afdrukken het papier niet kan raken. In Japan wordt de tekening direkt op het houtblok geplakt en gaat dan bij het uitsnijden verloren.

Voor een linoleu.m-snede wordt linoleum gebruikt inplaats van een houtblok.

Bij de diepdruk worden b. v. bij de gravure de lijnen del tekening in een koperen plaat gegrift. De plaat wordt daarna met een rol met drukinkt bevochtigd, die er nadien weer afgevaagd wordt, zodat de inkt alleen in de groeven achterblijft. Het papier, nat gemaakt, en met een pers op de koperplaat gedrukt, dringt in de groeven en neemt daar de inkt aan.

De ets is gebaseerd op hetzelfde principe, alleen dat de lijnen daar niet als bij de koper-gravure met de hand, door middel van een burijn, uitgestoken worden, maar door middel van bijtende zuren in worden geëts.

De koperen plaat wordt daartoe in zijn geheel afgedekt met een middel waarop de zuren geen invloed uitoefenen, de z.g. etsgrond.

Hierin worden de lijnen van de tekening met de naald uitgekrabd, waarna de plaat door het ets-water dáár uitgebeten wordt, waar de beschermende etsgrond is weggekrabd.

Daarna wordt de etsgrond verwijderd en de plaat op dezelfde wijze geëinkt en afgedrukt als de gravure.

Bij een droge naald wordt zonder etsgrond direkt de tekening met een

scherpe naald in het koper gekrast. Daar er hierbij langs iedere kras een braam ontstaat, waaraan zich eveneens inkt hecht, krijgt men bij de afdruk wat wollige, donkere lijnen.

Knipselgravure: is een uitvinding van Delhez zelf in een tijd, dat hij alle mogelijke experimenten ondernam in modernistische zin. Toen maakte hij zelfs composities met een type-writer (schrijfmachine), wat later door anderen werd nagedaan. De vlakdruk, waarvan de lithografie het voorbeeld is, wordt hier niet besproken omdat geen litho's aanwezig zijn.

Een kleine verrassing wordt de bezoeker aan deze tentoonstelling bereid door de aanwezigheid van enige dokumentatie, die bijdraagt tot de kennis van de houtgravure en van de velerlei inspanningen, welke deze kunst van haar beoefenaars vergt.

Om te beginnen treft men er de afbeeldingen in aan van een paar onmisbare werktuigen, die bovendien door Victor Delhez zelf werden ontworpen, gebaseerd op zijn jarenlange ondervinding (Zie afb. 4 & 5).

Vervolgens vindt men er ook enige voorbeelden van tekeningen, die door Delhez niet eerst op papier en daarna op het blok, maar rechtstreeks op het hout werden gemaakt.

Aangezien deze schetsen onvermijdelijk verdwijnen bij het graveren, kunnen enkel de foto's;rafische weergaven er later aan herinneren. Het mogen dus hoogst waardevolle dokumenten heten voor hen, die zich een denkbeeld wensen te vormen, enerzijds, van Delhez' werkwijze en, anderzijds, van zijn tekenstijl.

Zo kennen wij de tekeningen voor DD 30, Ik en de Dodendans (Zie afb. 17); voor FD 20, De koetsiers lachen Azorka, de hond van de oude Smith, uit (Zie afb. 19); voor MET 33, FI 9, Omloop-beweging (Zie afb. 18); voor P 96, Pinksteren; voor V 3, De Stomme; voor FD 44, De Ontvangst van Marmeladov; voor FD 52, Roe Raskolnikov graag naar het orgelspelluistert; voor R 2, V 180, Rondo del Wilgen; voor R 3, V 179, Rondo del Rotsen.

Tenslotte wordt de bezoeker gekonfronteerd met enige fotografische opnamen van skulptuur, waaromtrent hij zich bijna zeker zal afvragen wat zij eigenlijk te maken hebben met een houtgraveerder.

Nochtans staan zij in nauw verband met een aanzienlijk gedeelte van de geëxposeerde gravures.

Victor Delhez is niet alleen een groot houtsnijder, die als zodanig alom erkend en bewonderd wordt, maar hij is tevens beeldhouwer. Vanzelfsprekend ligt het zwaartepunt van zijn scheppende bedrijvigheid in zijn houtgraveerkunst.

Maar toch speelt de skulptuur bij de totstandkoming van zijn gravures een veel gewichtiger rol dan men op het eerste gezicht vermoeden zou. Zij ligt inderdaad vaak mede aan de basis van Delhez' scheppingen.

Zoals sommige auteurs hun dramatis personae eerst tekenden om andel het schrijven voortdurend naar hun modellen te kijken en ze aldus voor hun geestesoog te zien leven, ontwerpt Delhez ook vooraf de door hem in zijn composities uit te beelden types.

Alleen vergenoegt hij zich niet met een getekend, dus tweedimensionaal voorbeeld. Het moet liefst driedimensionaal zijn.

Daarom boetseert hij zijn levende wezens, want...

hij beperkt zich hierbij niet tot de portretten van mensen, maar kneedt bijvoorbeeld ook uit het klei de dieren, die sommige van zijn vizionaire taferelen bevolken.

Het mag waarlijk verbazen, dat iemand, die zulke enorme grafische activiteit aan de dag legt als Victor Delhez, toch nog de tijd vindt om ieder van zijn houtsneden zo gewetensvol voor te bereiden.

Men vraagt zich zelfs af of er wel een tweede voorbeeld kan geciteerd worden van een dergelijke zorg, die per slot van rekening neerkomt op een dubbele artistieke prestatie, waarvan éne achteraf geheel van het toneel verdwijnt, namelijk de skulpturale. Ook op het gebied van de beeldhouwkunst heeft Delhez aldus in de loop van de jaren een omvangrijk oeuvre geschapen, helaas niet van blijvende aard, om de eenvoudige reden, dat de modellen in klei, nadat zij hun rol hebben vervuld, opnieuw tot vormeloze massa worden herleid.

Intussen herinneren ook hieraan weer de foto's, die hij ervan maakte. Voor de Dostojevski-serie boetseerde Delhez: Raskolnikov, die voorkomt op de gravures FD 17, 18, 19, 20, 21 & 23 (Zie afb. 12); Sonia (Zie afb. 21); Suzobriujov, die voorkomt op de gravure FD 22; Vania, die voorkomt op de gravures FD 18, 23, 25, enz.; Ana IJmemev, die voorkomt op de gravures FD 24 & 30; Ijmeniev, die voorkomt op de gravures FD 24, 30, 38 & 40; Mitrosjka, die voorkomt op de gravure FD 22; Natasjka, die voorkomt op de gravures FD 24, 25, 26, 27, 28 & 29; Ajiona, die voorkomt op de gravures FD 42, 48 & 60; de oude Smith, die voorkomt op de gravures FD 17, 18, 19, 20, 21 & 23 (Zie afb. 23); Arzipov, die voorkomt op de gravure FD 22 (Zie afb. 20). Voor de Evangelie-reeks boetseerde hij: Christus van de Apokalipsus en van de Kerkverbeeldingen (Zie afb. 3); De ongelovige Thomas, die voorkomt op de gravure E 99.

Voor de portretten boetseerde hij: zijn zelfportret, dat voorkomt op gravure DD 30, Ik en de Dodendans (Zie afb. 17); Generaal don José de San Martin, dat voorkomt op gravure V 135; Ven. Pele Marcelin Champagnat, dat voorkomt op gravure V 257; het dochtertje van Fernando Diez de Medina, dat voorkomt op gravure FDM 10; H. Louis Marie Grignon de Montfort, dat voorkomt op de gravure V 149; Liske, de vrouw van de kunstenaar; Alicia Gloria del Carmen, Claudia Monica Carol, Alberto Chris en Mario Regis, zijn vier kindertjes.

Tenslotte boetseerde hij nog: de Venus van Willendorf, het Paard van Niaux, Het Rendier van Llorret, de Bizon van Niaux en de jonge Mamoet van de Combarellen, die allen voorkomen op de gravure P 7 (V 102); een Paardenkop en een kompositie van figuren, die allebei voorkomen op gravure T 7; een Everzwijn, dat voorkomt op de gravure DD 22; Figuren, die voorkomen op de gravure Pinksteren 96; het Bronzen Paard van Poesjkin, dat voorkomt op de gravure P 6 (V 101). En... Jet wel. dat het lijstje nog verre van volledig is!

Wat de indeling van de catalogus betreft. Volgt, na de gebruikelijke Verantwoording, een levensloop, een overzicht van de tot op deze dag georganiseerde tentoonstellingen met een samenvatting per land, een opsomming van de tot nu toe verschenen monografieën en studies. gehouden voordrachten en door Delhez voltooide opera, een beknopte bibliografie, een lijstje van musea, enz.

Daarna vindt de bezoeker de beredeneerde catalogus van het volledige werk.

Om hiervan met vrucht te kunnen gebruik maken, zal de lezer goed doen de betekenis te onthouden van de volgende afkortingen:

L	= Linoleumsnede
H	= Houtsnede
KN	= Knipselgravure
K	= Kopergravure
DN	= Droge Naald
BU	= Burijngravure
SW	= Sterkwater
B	= Baudelaire
E	= Evangeliën
DT	= A Dreamer Tales
DD	= Dodendans
V	= Varia
S	= Sortiment
FD	= Dostojevski
MET	= Kerkverb~eldingen
A	= Apokalips
DL	= Duizend en één Argentijnse Nachten
FDM	= Fernando Diez de Medina
T	= Torbellinos (Studies zonder steun)
B-L	= Bagatel-Linos
P	= Piedra (Steen)
MS	= Microscherzino
HCC	= Habitantes de Chacria de Caria (Inwoners van Chacria de Coria)
AN	= Architecture et Nostalgie (Bouwkunst en Heimwee)

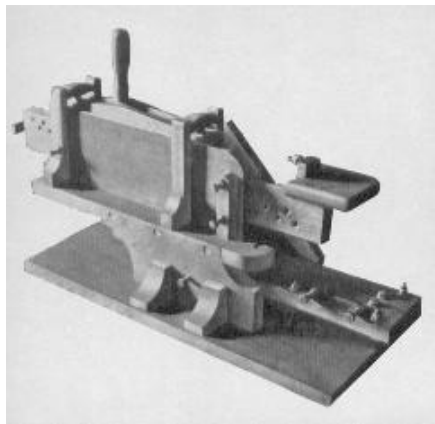
De afmetingen, in centimeters, beginnen steeds met de breedte.

M. E. TRALBAUT

4 augustus 1956



Afb. 3  
Christus van de  
Apokalipsus en van de  
Kerkverbeeldingen



Afb. 5  
Houtgravure-pers



Afb.4  
Schaafmachine loor  
gutsen



## **Levensloop**

Na de wapenstilstand van 1918 heerste in Antwerpen -en waarschijnlijk niet Dáá alleen -op artistiek gebied een haast Babelse spraakverwarring. Vier jaar vreemde bezetting bleken vele oude waarden van hun gangbaatheid te hebben beroofd. Tegenover de oude gevestigde tradities traden de inmiddels doorgebroken jongere richtingen in het krijt. Uit die botsing zou zich stilaari, na veel getheoretiseer, de ene grote richting van het expressionisme kristalliseren. Doch vooraleer het troebele esthetische brouwsel zich uiteindelijk opklaarde, had menig experiment plaats gegrepen, waaronder het kubistische zich al vast niet als het minst voorname reveleerde, vooral met het oog op de toekomstige wendingen. Toen Pernand Berckelaers, alias de thans in Parijs gevestigde auteur Michel Seuphor, na te hebben gedebuteerd in het tijdschrift "Staatsgevaarlijk", dat onder onze leiding verscheen, nadien een eigen tribune oprichtte, die "Het Overzicht" werd gedoopt, verscheen daarin voor het eerst grafisch werk van een leeftijdgenoot, waarover de "mannen van de academie" --zo heetten in de omgang de jeugdige krachten van beider kunne, die aan de van ouds befaamde instelling hun opleiding genoten in de een of andere tak van de kunst -meermaals hadden gesproken en wiens naam wij allen van eerstaf onthielden om een reden, die ook maar níet in het minst iets te maken had met zijn aanleg. Schuin tegenover het Centraal Station te Antwerpen en langs de linkerkant, wanneer men dit gebouw verlaat, bevinden zich meerdere café- hotel-restaurants. De eigenaar van een dezer, met name het "Hotel des Sports", stond in heel de stad bekend, prima omdat hij metterdaad een sportieve persoonlijkheid mocht heten, die o.m. al zeer vroeg met snelle wagen reed; secundo, en hierin lag ongetwijfeld het zwaartepunt van zijn populariteit, omdat hij, een niet hoog opgeschoten maar corpulente verschijning, geregeld uit wandelen ging in gezelschap van twee reusachtige deense doggen. Wie deze man aldus eenmaal ontmoet had, vergat hem nooit meer vanwege een kleine emotie, soms bij lieden met een angstkomplex variërend tot een panische schrik, die er onafscheidbaar aan verbonden bleek! Welnu, zoals het geval was met de mondgemene "zoon uit de vergulde olifant" in de Vlaamse letteren, identificeerde men vrij algemeen de beginneling-lino-snijder, dierond dit tijdstip aandacht vroeg voor zijn frisse begaafdheid, als... "de zoon uit het café des Sports". Om deze reden ankerde zijn familienaam, Delhez, zich dadelijk solide

in ieders geheugen, terwijl zijn voornaam, Fik, de verkorting van Victor, enkel op de lippen lag van enige medestanders. Wanneer hij precies op deze wereld was komen kijken -het gebeurde ten jare 1902 -achtten wij allen van minder belang. Aangezien hij tot onze generatie behoorde, leidden wij er simplistisch uit af,

dat zijn aards vertoeven  
wel ergens rond de eeuwwisseling een aanvang had genomen.  
Na de wapenstilstand, die op 11 November 1918 een einde stelde aan  
internationaal bloedbad nr. 1, sneden talrijke jonge kunstenaars lino's vo or  
boeken en dagblad-illustraties. De benodigde blokken  
voor het graveren in hout bleken tengevolge van de oorlog  
niet enkel uiterst zeldzaam, doch kostten bovendien peperduur. ' -; Linoleum openbaarde zich in die  
dagen van penurie  
als het goedkoopste middel om zich in die artistieke branche uit te  
drukken.

Franz Masereel, de Gentse tekenaar en schilder, die uit principe geweigerd  
had de wapens op te nemen en derhalve een veilig heenkomen  
vond in het neutrale Zwitserland,  
paste het nieuwe procédé aldaar toe in de anti-militaristische  
publikaties, waaraan hij medewerkte. Zijn dagelijkse lino's in het  
te Genève verschijnende dagblad "La Feuille", van Jean Debrit,  
maakten alom ophef. Met welke op de spits gedreven belangstelling  
verbeidden wij immers zelfin die droevige dagen deze schrijvende aanklachten  
van de kunstenaar!

Toch was hij niet de eigenlijke uitvinder van het novum. Vóór de eerste  
wereldoorlog reeds had de Antwerpse advocaat, dichter en  
folklorist Max Elskamp beproefd

-echter vruchteloos - de oude volksprentjes nieuw leven in te  
blazen door middel van al of niet gekleurde lino's.

Maar gedurende de tweede helft van de bloedige moerlemeie  
en onmiddellijk na de beëindiging daarvan,

begon een aanzienlijke groep jonge graveurs,  
"de Twintigers" genaamd, met het nieuwe materiaal te werken.

De gebroeders Jan-Frans en Jozef Cantré, Jef de Pauw, Victor Stuyvaert,  
Edgard Tytgat, Joris Minne, Rik van Straten, legden er spoedig een  
opmerkelijke vaardigheid in aan de dag, ofschoon Franz Masereel steeds  
de toonaangevende figuur bleef van de ganse school.

Delhez had de lino's zien groeien en bloeien, doch in zijn algemene  
ontwikkeling had de kunst tot dan toe een te ondergeschikte plaats bekleed  
om hem toe te laten in linoleum of in hout te snijden.

Gedurende de laatste jaren van zijn studietijd  
aan de wetenschappelijke afdeling van het Koninklijk Atheneum  
te Antwerpen, volgde hii terzelfder tijd de klassen van  
tekenen en bouwkunde aan de Koninklijke Akademie voor Schone Kunsten  
in dezelfde stad.

Nadat hij, eenmaal zijn middelbare studiën voltooid, het voornoemde  
Atheneum had verlaten. werd hij aan de Akademie opgenomen  
in het atelier van de bekende schilder

Felix Gogo, in de klas van de eveneens bekende  
architect Pol Berger en in de cursus voor topografie van De Koninck.

Zijn vrije stonden besteedde hij van dan af aan het schilderen van  
landschappen, aan het kopiëren van oude Vlaamse architectuur, aan het  
schrijven van gedichten en aan het slenteren door de  
karakteristieke havenbuurten van de Scheldestad.

In 1918 verscheen van hem, onder de hoofding "Tien Vlaamse koppen",  
een bundel met lino's, die niet onopgemerkt bleef en op ome dagen zo goed  
als volslagen onvindbaar is geworden. Ofschoon nog volop in een  
beginstadium verkerend, kondigde zich in deze eerste proeven  
toch ongetwijfeld een belovend talent aan.

Maar in 1919 kwam er een einde aan dit prettige, pittige en drukke vrijbuitersleventje: de Cockerill-scheepstimmerwerven te Hoboken hadden hem aangeworven als tekenaar.

Toch schonk hem dit niet de zelfvoldoening, waar hij naar hunkerde en hij drong zolang aan bij zijn ouders, die dus bemiddeld waren, tot hij ten slotte naar de Universiteit van Leuven mocht gaan studeren, waar hij vier jaren later promoveerde tot ingenieur. Nu moest hij zijn legerdienst nog verrichten, wat weer eens een dozijn maanden in beslag nam, waarna hij gedurende een paar jaren als directeur fungeerde in de zaak van zijn ouders, waar hij enerzijds auto's verkocht en anderzijds de herstellings-werkplaatsen leidde.

Toen rond dit tijdstip zijn vader en zijn moeder samen om het leven kwamen bij een auto-ongeval, gevoelde hij zich zowat als een totaal van zijn plechtankers losgeslagen schip. Alles in ons oud werelddeel scheen hem nu tegen te gaan. Zo kon het al weinig verwondering baten, dat hij op zekere mooie ochtend het stof van dear old Europe van zijn schoenen schudde en naar Zuid-Amerika emigreerde.

Inmiddels had hij, in 1925, ten tweede male de aandacht op zich gevestigd door een nieuwe hundert, ditmaal houtgravures, waarvoor niemand minder dan Professor Dr. Jozef Muls het voorwoord schreef.

Te Buenos Aires aangeland, deed hij wat ieder landsman doet, die in den vreemde voet aan wal heeft gezet en, bij gebrek aan fortuin of familie, naar een werkkring zoekt: hij klopte aan bij de ambassade.

Diplomaten zijn helaas doorgaans geen psychologen -het huidig wereldbestel toont zulks herhaaldelijk op diepbedroevende wijze aan - en het antwoord, dat hij ontving, was dan ook alles behalve bemoedigend.

"Ik zou, indien ik u was, mijnheer Delhez, maar gauw pak en zak maken

en met de eerstvolgende boot naar huis terug varen."

Op deze bij uitstek diplomatische diplomatentaal antwoordde "mijnheer Delhez" op zijn beurt met een overbekende diplomaten-uitspraak:

"J'y suis, j'y reste," gevolgd door het

niet hardop gedachte "mot de Cambronne".

Daarmede had het gesprek dan meteen zijn beslag gekregen. Maar...

Delhez hield woord. Hij bleef. En hij bleef... tot op deze dag.

In getallen uitgedrukt: gedurende reeds valle

30 jaren. Een ganse mensenleven al! Wie de pessimistische

wenk van een verlicht diplomaat in de wind slaat, moet dan maar

op de een of andere wijze zijn eigen boontjes doppen,

zonder enige officiële ruggesteun. Van een leien dakje liep dat avontuur

wel niet en zonder kleerscheuren kwam hij er ook niet van af.

In den beginne bemachtigde hij een bescheiden baantje in een kantoor aan de

haven. Vervolgens geraakte hij als tekenaar onder dak

in de studio van een arcrukt. Andermaal

dekoreerde hij een bar met modero schilderwerk.

Voor de verandering stelde hij de statuten op van een aanzienlijke

landbouwmaatschappij, om dan weer de driedimensionale decoratie uit te

voeren van een uitgestrekte kinderkamer bij een rijke architect,

die het werk later aan het Museum voor

Dekoratieve Kunst van de stad Buenos Aires schonk.

Gedurende 6 maanden was hij geassocieerd met een

publiciteits-ontwerper, en zwoegde al die tijd als een galeiboef tegen amper

5 pezos salaris per week...

Zijn enige renderende opdrachten in de reclame-wereld bleven beperkt tot het maken van kleine tekeningen tegen een zeer lage vergoeding voor de "Anuario Kraft", dezelfde uitgever, die hem vele jaren later vorsteljik zou bezoldigen voor de reproductierechten van een honderdtal houtgravures in de weelderige editie van de vier Evangelien. Ten slotte veroverde hij door het maken van portretten in houtgravure betere bestaansvoorwaarden.

In die periode, rond de dertiger jaren, rijpte in hem het denkbeeld "Les fleurs du mal" van Charles Baudelaire te illustreren en wanneer hij in 1932-1933 een gedeelte van de reeds afgewerkte platen tentoon stelde, verwierf hij in betrekkelijk korte tijd een zich nu snel verbreidende reputatie als talentvol houtgraveur.

Tot 1930 hield de modernistische roes nogal sterk vat op Delhez, die al de kinderziekten van een nieuwe grote stijl mee- en doormaakte. De Baudelaire-illustraties genazen hem hiervan definitief.

Het kreeg er wel degelijk de schijn van dat hij, na lang en moeizaam vorsen, eindelijk zijn weg voor de toekomst gevonden had.

Aanvankelijk wilde hij de eerste platen uitgeven aan de hand van inschrijvingen. Ongelukkig faalde dit systeem.

Middelerwijl werd hem door de bekende Argentijnse architect Juan Manuel Acevedo letterlijk de decoratie opgedrongen van de derde verdieping in diens huis, veeleer een paleis, wat hem twee jaar bezig hield.

Nadat hij deze overigens vererende opdracht tot een goed einde had gebracht, zette hij onverwijld zijn

Baudelaire-reeks voort. In 1932 stelde hij de dertig eerste platen te Buenos Aires ten toon met een waarlijk onvergetelijke bijval. Niets minder viel hem te beurt dan de eer aan de Escuela Superior de Bellas Artes te worden geroepen!

Met de expositie van de volgende dertig gravures installeerden de meeste vooraanstaande kunstcritici hem zonder meer in de zetel, uitsluitend voorbehouden aan gevestigde grootheden.

De na lang zoeken, zwoegen, tobben en sukkelen eensklaps "gearriveerde" artist hield nochtans het hoofd koel. Beter dan wie ook bevroedde hij wat er hem nog allemaal ontbrak vooraleer hij ten slotte de roem wezenlijk met ere zou kunnen dragen.

Weliswaar had hij de godsdienstige inslag van Baudelaire's poëzie in zijn gravures recht laten wedervaren. Bovendien mocht hij zelfs gerust de pluim op zijn hoed steken de eerste te zijn geweest en de enige te zijn gebleven, die juist het aksent heeft durven leggen op de hoogstbelangrijke waarde van het religieus gevoel in de giftige flora van Baudelaire's "Fleur du Mal", verscholen andel de bittere, soms zelfs morbiede zinnelijkheid en de niet meer volkomen vleselijke erotiek.

Ofschoon dit speciale, specifiek-Baudelairiaanse erotische karakter doorgaans door de literaire kritiek wordt aangedikt, ja tot het pornografische toe, ontaarden de verzen van de Franse dichter, op de keper beschouwd, juist nooit tot pornografie.

Van den beginne af voelde Delhez de poëzie van Baudelaire aan als de

konfidenties van een soort middeleeuwse boeteling onder een klassieke, laten wij misschien liever zeggen humanistische vorm.

Toch bekroop Delhez af en toe de vrees in zijn strikt persoonlijke vizie op de godsdienstige aard van de geniale Franse dichter en zijn werk te ver te zijn gegaan.

Later -maar toen behoorden de Baudelaire-illustraties reeds tot het verleden -viel hem toevallig het thans algemeen bekende boek van Stanislas Fumet over Baudelaire in handen. Dit nam de nog immer voortsliuimerende onrust geheel van hem weg.

Wie de Baudelaire-serie aandachtig beschouwt, zal er nergens zelfs maar een neiging in ontdekken om het erotische element als iets aantrekkelijks of overtuigends voor te stellen.

Anderzijds werd Delhez nadien nog herhaaldelijk in zijn conceptie van de religieuze ondergrond bij Baudelaire bevestigd.

Toen bijvoorbeeld Drieux La Rochelle

te Buenos Aires de eerste acht Baudelaire-illustraties aanschouwde, riep hij spontaan uit, nog nooit grafisch werk onder ogen te hebben gekregen, waarin het religieuze karakter van Baudelaire's poëzie zó fel beklemtoond en zijn erotisme tot zulke juiste verhoudingen herleid werd.

Delhez besepte evenwel, dat in de plotse algemene erkenning, welke hem te beurt viel, een groot gevaar schuil ging met het oog op zijn nog volop ontluikend talent. Hijzelf wist zich

immers nog onvoldoende rijp om het reuvre te realiseren, dat hij zich voorgtnomen had.

Hij aanvaardde dan ook de uitnodiging van Edgald Ernalsteen, een andere Antwerpenaar -of beter Borgerhoutenaar.

want zijn vader verbleef als hoge ambtenaar in deze voorstad van de handelsmetropole -die eveneens de sprong in het onbekende had gewaagd, hem naar Bolivië te vergezellen.

Dáár zou hij zich in de volstrektste afzondering verder bekwamen.

Leenden het landschap en de bevolking er zich immers niet uitstekend om aldaar de Evangeliën te illustreren, een plan, waarmee hij al sinds geruime tijd in het hoofd liep?

De verwezenlijking van de plus minus 100 illustraties bij de Evangeliën te Cocaraya. Cochabamba, in Bolivië, betekende de inlossing van de belofte, die weleer uit Delhez' vroeger werk zo duidelijk sprak.

Geen wonder dan ook, dat het Kunstinstituut van de Universidad Nacional de Cuyo,

te Mendoza, hem in 1939 inlijfde bij het professorenkorps van de instelling.

In de loop van de laatste vijftien jaren vormde de thans wereldberoemde houtgraveur in het hartje van Argentinië een

ganse pleiade bekwame epigonen, geroepen om later in Latijns-Amerika en zelfs over de beide halfronden de

merkwaardige kunst van hun grote leermeester verder uit te dragen.

### ***Individuele tentoonstellingen***

Belgische Vereniging (Buenos Aires, Argentinië) Juli 1926.

Asociación Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië) Juni 1926.

Asociación Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië) September 1928.

Convivio de Cursos Catolicos (Buenos Aires, Argentinië) October 1928.

Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië), Augustus 1929.  
 Convivio (Buenos Aires, Argentinië) September 1929.  
 Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië) October 1932.  
 Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië) Juni 1933  
 Club Social (Cochabamba, Bolivië) Juni 1934.  
 Citculo, Militar (La Paz, Bolivië) September 1935.  
 Salon del Consejo Departamental (Potosi, Bolivië) November 1935.  
 Salon de Honor de la Prefectura (Oruro, Bolivië) October 1935.  
 Club Social (Cochabamba, Bolivië) December 1935.  
 Galerie Petit (Parijs, Frankrijk) 1936.  
 Zaal Akos (Antwerpen, België) April 1936.  
 Paleis voor Schone Kunsten (Brussel, België) Maart 1937  
 Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië) Juni 1937.  
 Club Social (Cochabamba, Bolivië) Juli 1937.  
 Universidad de Chuquisaca (Sucre, Bolivië) Augustus 1937.  
 Municipalidad de Potosi (Potosi, Bolivië) Augustus 1937.  
 Universidad de San Andres (La Paz, Bolivië) Augustus 1937.  
 Banco Central (Santiago, Chili) November 1937.  
 Zaal Akos (Antwerpen, België) Januari 1938.  
 Salon Blanco del Ministerio de Obras Publicas (Cordoba, Argentinië) Mei 1938.  
 Galeria Renom (Rosario, Argentinië) Juni 1938.  
 Academia de Bellas Artes (Mendoza, Argentinië) September 1938.  
 Societé Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië) September 1938.  
 Comisión de Bellas Artes, Sociedad de Artistas Plasticos (Tucuman, Argentinië) 1939.  
 Museo Galisteo de Rodriguez (Santa Fé, Argentinië) October 1939.  
 Salon Blanco del Ministerio de Obras Publicas (Cordoba, Argentinië) Mei 1940.  
 Club Social Universidad Nacional de Cuyo (San Juan, Argentinië) September 1940.  
 Universidad Nacional de Cuyo (San Luis, Argentinië) October 1940.  
 Sociedad Amigos del Arte (Buenos Aires, Argentinië) Juni 1940.  
 Palacio de Bellas Artes (Bogota, Colombië) 1940.  
 Medellin (Colombië) 1940.  
 Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Fé, Argentinië) 1941.  
 Salon del Consejo Superior Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentinië) Juni 1942.  
 Dirección de Industrias (Mendoza, Argentinië) Juli 1942.  
 Sociedad Amigos del Arte (Montevideo, Uruguay) Juli 1942.  
  
 Galeria Müller (Buenos Aires, Argentinië) Juli 1943.  
 Colegio Nacional Santa Rosa (Santa Rosa de la Pampa, Argentinië) Juli 1943.  
 Biblioteca Popular, Salon Brizuela (Concepción del Uruguay, Argentinië) September 1943.  
 Ateneo (Pergamino, Argentinië) October 1943.  
 Galeria Renom (Rosario, Argentinië) Augustus 1944.  
 Museo Municipal (Santa Fé, Argentinië) September 1944.  
 Ecole Normale (Parana, Argentinië) 1944.  
 Ateneo del Chaco (Résistencia, Argentinië) Augustus 1944.  
 Museo Provincial de Bellas Artes (Santiago del Estero, Argentinië) Juli 1944.  
 Casino de las Termas del Rio Hondo (Argentinië) Augustus 1944.  
 Salon Blanco del Ministeria de Obras Publicas (Cordoba, Argentinië) Augustus 1945.  
 Salon de la Casa Kraft (Buenos Aires, Argentinië) November 1945.  
 Galeria Feltrup (Mendoza, Argentinië) Juni 1945.  
 Galeria Gimenez (Mendoza, Argentinië) Juni 1946.  
 Galeria Müller (Buenos Aires, Argentinië) Augustus 1946.  
 Galerie Freudenberg (Zürich, Zwitserland) Januari 1947.  
 Museo de Bellas Artes de La Plata (Argentinië) Augustus 1947.  
  
 Paleis voor Schone Kunsten (Brussel, België) September-October 1947 (met M. Brocas, Cantré,  
 Joris Minne, E. Tytgat, Rik van Straten). Spaanse Brabander (Antwerpen, België) 1947.

Biblioteca Rivadavia (Bahia Blanca, Argentinië) October 1947.  
 Club del Progreso (General Roca, Argentinië) November 1947.  
 Club Independiente (Neuquen, Argentinië) November 1947.  
 Museo de Bellas Artes (Tandil, Argentinië) Maart-April 1948.  
 Instituto Social de la Universidad del Litoral (Santa Fé, Argentinië) Augustus 1948.  
 Museo Provincial de Bellas Artes (Parana, Argentinië) September 1948.  
 Palacia de Bellas Artes (Mexico, Mexico) Augustus 1948.  
 Museo Municipal (Rosario, Argentinië) November-December 1948.  
 Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentinië) November 1948.  
 Galeria Gimenez (Mendoza, Argentinië) Juli-Augustus 1949.  
 Galeria Müller (Buenos Aires, Argentinië) October 1949.  
 Salon de la Casa Kraft (Buenos Aires, Argentinië) September 1950.  
 Museum voor Moderne Kunst (Utrecht, Nederland) Juni- Juli 1950.  
 Dirección Provincial de Turismo (San Luis, Argentinië) Maart-April 1951.  
 Casa de España (San Juan, Argentinië) Juni 1951.  
 Gentes de Arte de Avellaneda (Buenos Aires, Argentinië) Augustus 1951.  
 Museo de Bellas Artes (La Plata, Argentinië) Augustus 1951.  
 Agrupación Cultural (Guaaleguay, Argentinië) October 1951.  
 Accion Catolica (Cordoba, Argentinië) Augustus 1952.  
 Galeria Gimenez (Mendoza, Argentinië) September 1952.  
 Galeria Müller (Buenos Aires, Argentinië) October-November 1952.  
 L' Atelier (Quebec, Canada) November 1952.  
 Casino (Mar del Plata, Argentinië) Januari 1953.  
 Mount Sto Vincent College (Halifax, Canada) Februari 1953.  
 Casa de Mendoza (Buenos Aires, Argentinië) Juli 1953.  
 Comité voor Artistieke Werking (Antwerpen, België) Juli 1953.  
 Universidad Nacional (La Plata, Argentinië) Augustus 1953.  
 Gibbs (Charleston, U.S.A.) Juli 1954.  
 Cenaculum (Rivadavia, Argentinië) Juli 1954.  
 Galeria Gimenez (Mendoza, Argentinië) October 1954.  
 Smithsonian Institution (Washington, U.S.A.) November-December 1954.  
 Paleis voor Schone Kunsten (Brussel, België) Januari 1955.  
 Salon de la Municipalidad (La Riosa, Argentinië) Mei 1955.  
 Galeria Müller (Buenos Aires, Argentinië) Juli-Augustus 1955.  
 Biblioteca popular (Concepción del Uruguay, Argentinië) Augustus-September 1955.  
 Agrupación Cultural (Guaaleguay, Argentinië) Juli 1955.  
 Instituto de Cultura Hispanica (Madrid, Spanje) April 1956.  
 Barcelona (Spanje) 1956.  
 Galerie Petit (Parijs, Frankrijk) 1956.  
 Sacred Heart Women University of Tokyo (Japan) 1956.  
 Hinayi (Japan) 1956.

### **Samenvatting**

1926 -2 (Argentinië)  
 1928 -2 (Argentinië)  
 1929 -2 (Argentinië)  
 1932 -1 (Argentinië)  
 1933 -1 (Argentinië)  
 1934 -1 (Bolivië)  
 1935 -4 (Bolivië)  
 1936 -2 (Frankrijk, België)  
 1937 -7 (België, Argentinië, Bolivië 4, Chili)  
 1938 -5 (België 1, Argentinië)  
 1939 -2 (Argentinië)  
 1940 -6 (Argentinië, Colombië 2)

1941 -1 (Argentinië)  
1942 -3 (Argentinië, Uruguay 1)  
1943 -4 (Argentinië)  
1944 -6 (Argentinië)  
1945 -3 (Argentinië)  
1946 -2 (Argentinië)  
1947 -7 (Zwitserland 1, Argentinië, België 2)  
1948 -6 (Argentinië, Mexico)  
1949 -2 (Argentinië)  
1950 -2 (Argentinië, Nederland)  
1951 -5 (Argentinië)  
1952 -4 (Argentinië, Canada 1)  
1953 -5 (Argentinië, Canada 1, België 1)  
1954 -4 (Amerika 2, Argentinië)  
1955 -5 (België 1, Argentinië)  
1956 -5 (Spanje 2, Frankrijk, Japan 2)

### ***Groepstentoonstellingen***

Leuven Nationaal Salon van Buenos Aires, tussen 1.926 en 1933.  
Santiago de Chili, Vina del Mar, Santa Fé, Rosario tussen 1926 en 1956.  
General Art Exhibition, Amsterdam, Rotterdam en Den Haag 1936.  
Panorama van de gravure 1939.  
Seventh International Exhibition lithographic and woodengraving, Chicago 1940.  
Grafiek in Argentinië, Rosario 1942.  
Gravures in het Museum voor Schone Kunsten Brussel 1942.  
Argentijnse grafiek 1946.  
Belgische grafiek, tentoonstelling Praag 1946.  
Belgische grafiek, Parijs 1946.  
Contemporanean argentine engravers, van Riel 1948.  
Boeken en grafiek uit België, Rome, Milaan 1948.  
Internationale tentoonstelling van hedendaagse grafiek, Parijs Petit Palais 1949.  
Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde, Het dier in de grafische Kunsten, Antwerpen 1952.  
Bienale van Madrid 1952.  
enz. enz.

### ***Musea en privé-kollekties***

Het Prentenkabinet te Brussel bezit bijna alle afdrukken van Delhez' werk, die ontstonden tot aan het uitbreken van de tweede wereldoorlog, terwijl in de musea van Buenos Aires, Rosario, Mendoza, Santa Fé, enz. het oeuvre van Victor Delhez eveneens flink vertegenwoordigd is. Verder treft men het aan bij bekende verzamelaars als Juan Manuel Acevedo, Mecedez Saavedra Zelaya, Fernando Diez de Medina, Francisco Lobet, Alberto Daneo, Horacio Schiavo, Giorgades, enz.



## **Opera**

### **Gepubliceerd**

Tien Vlaamse Koppen, in samenwerking met Maurits Lambrechts en met inleiding van Fernand Berckelaers (Antwerpen 1918).

Vijftien houtgravures, met inleiding van Prof. Dr. Jozef Muls (Antwerpen 1925).

De vier Evangelies, honderd gravures (Kraft, Buenos Aires 1944).

Parva, door Fernandez Moreno, acht gravures (Kraft, Buenos Aires 1949).

Les Fleurs du Mal, door Charles Baudelaire, de eerste twintig illustraties met inleiding van Oliverio de Allende (Kraft, Buenos Aires 1950, beperkte uitgave).

Het Boek van de Mysteries, door Fernando Diez de Medina, elf gravures (Don Bosco, La Paz 1952).

De duizend en één Argentijnse Nachten, door Juan Draghi Lucere, twintig gravures (Kraft Buenos Aires 1952).

De Burger in het Grijs, door Enrique Vidal Molina, een gravure (Peuser 1951).

### **Onuitgegeven**

Les Fleurs du Mal, door Charles Baudelaire, een-en-veertig gravures.

Verschillende verhalen van Dostojewski, in totaal 83 gravures.

De vertellingen van een Dromer, door Lord Dunsany, een-en-twintig gravures.

Studies zonder steun, zeven gravures.

Steen, zeven gravures.

### **Onvoltooide reeksen**

Architectuur en Nostalgie, drie gravures.

Apokalips, drie gravures.

Dodendans, dertig gravures.

Mensen van Chacras de Coria, ongeveer veertig gravures.

Bagatel-linos, ongeveer vijf-en-zestig gravures.

Kerkverbeeldingen, twaalf kopergravures.

## **Publicaties**

Fernando Diez de Medina

A. Telleria

Prof. Dr. Jozef Muls

Dr. Mark Edo Tralbaut

De nachtelijke kunst van Victor Delhez.

De christelijke taal van Victor Delhez.

Victor Delhez, Vlaams xylograaf in Argentinië.

Victor Delhez, een serie van zes artikelen in "De Dag", Antwerpen, 8, 9, 10, 11, 12 en 13 Mei 1936.

Verder zagen meer dan duizend bijdragen, soms zeer uitvoerige, het licht in dag- en weekbladen, tijdschriften en magazines over de beide halfronden.

### ***Voordrachten***

Prof. Dr. Jozef Muls, te Antwerpen, in 1937 en 1938;  
Ricardo Anaya, te Cochabamba, in 1937;  
Telleria, te La Paz, in 1937;  
Taquini, te Buenos Aires, in 1941;  
Atilio Dell Oro Maini, Kraft, 1944;  
Carlos Mendiorez, Kraft, 1944;  
Leonidas de Vedia (Smart en Glorie van Baudelaire), bij de opening van de tentoonstelling bij Kraft, in 1950;

José de España, 1952;  
Alejandro Iruși (Zieleangst en Grootheid van Victor Delhez);  
Horacio Schiavo (Victor Delhez, Illustrator van het Evangelie);  
Carlos Massini Correas (Over Evangelies en Dodendansen);  
Horacio Schiavo (De Dodendans van Victor Delhez);  
Charles de Koninck (Sculptuur en Graftek);  
Verder: Ellas Daballe, Antuco Fernandez, Dr. José Cafasso,  
Robert Berra-Cochea, Juan Draghi Lucere.

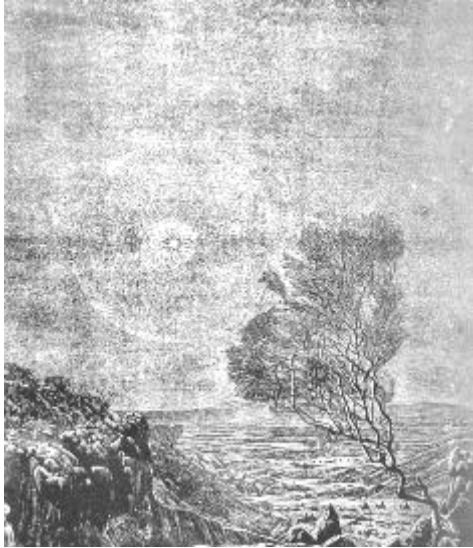
### ***Afbeeldingen***



Afb. 6  
Zelfportret met de papegaai



Afb. 10  
Naaktstudie



Afb. 13  
De Ster der Eijzen (E 6)



Afb. 14.  
Heldenstrijd



Afb. 18  
Omloop-beweging (MET 33, FI 9)



Afb. 19  
De koetsiers lachen Azorka, de hond van de oud  
Smith, uit (FD 20)

## Afbeeldingen



Afb. 20  
Alzipov (FD 22)



Afb. 21  
Sonia (FD 43, enz.)



Afb. 22  
Raskolnikov (FD 17, enz.)



Afb. 23  
De oude Smith (FD.42, enz.)



Afb. 24  
Ongelovige Thomas (E 99).