

BEELDENDE KUNST EN VLAAMSE BEWEGING. De wisselwerking tussen de beeldende kunst en de V.B. omvat, voor zover aanwijsbaar, enerzijds de invloed van de V.B. op thematiek en vormtaal en anderzijds de betekenis van een aantal kunstwerken voor bepaalde aspecten van de V.B.

1. HET HISTORISEREND ROMANTISME EN DE OFFICIELE KUNST NA 1800. Het eind van de 18^e en het begin van de 19^e eeuw betekenen voor de beeldende kunst in ons land een tijd van onzekerheid. De ordonnantie van 20 maart 1773 onttrekt haar beoefenaars aan de voorbijgestreefde jurisdictie, maar tevens aan de structuur van de ambachten. Zij bevordert de doorbraak van het classicisme met als dominant de favoriet van de Franse keizer J.L. David. De Antwerpse academie, met die van Amsterdam de enige in het Vereenigd Koninkrijk met een volledig leerplan, incarneert deze richting onder directeur Matthias van Bree, zowel tijdens het Franse als tijdens het Hollandse tijdvak. Van Bree's leerling Gustaaf Wappers ziet het anders. Enkele weken vóór de Septemberdagen 1830 debuteert hij met *De opoffering van Pieter van der Werff*. Het schilderij breekt met het davi-



De Slag der Gulden Sporen door N. de Keyser (1836).

disme, is niet onvriendelijk voor het Hollands bewind, doch maakt ophef als daad van artistieke rebellie. Het piepjonge België neemt akte van de vernieuwing en knikt instemmend naar de epische taferelen waarin de voorvaderen worden opgeroepen. Hendrik Conscience, lijkredenaar bij het graf van Matthias van Bree, draagt aan de nieuwe vedette De Leeuw van Vlaenderen op. Bij de Antwerpse gemeenteraadsverkiezingen in 1845 wil men Wappers op een onafhankelijke Vlaamse lijst, maar de portrettist van Leopold I bedankt voor de eer. Enkele jaren later wijkt de schilder uit naar Parijs. Hij wordt in Antwerpen opgevolgd door Nicaise de Keyser. Deze heeft in 1836 zijn Guldensporenslag laten zien, definitieve doorbraak van de romantiek van Delacroix. Als eigendom van de stad Kortrijk zal dit schilderij verloren gaan bij het luchtbombardement op 21 juli 1944. Hendrik de Pondt, een portrettist van Gezelle, heeft het in 1970 gekopieerd. Kortrijk kon in 1963 een voorontwerp van De Keyser's doek op een veiling verwerven. De schilders van nationale wapenfeiten vinden in die dagen overvloed aan thema's in publikaties zoals *Fastes militaires des Belges*, dat reeds in 1835 te Brussel verschijnt. Ook De Keyser. Zijn bron is een Notice uit 1834 van Auguste Voisin, bibliothecaris aan de Gentse universiteit, naar aantekeningen van de Kortrijkenaar Jacques Goethals-Vercruyse. In de uitgebreide herdruk van 1836 citeert Voisin de passage die De Keyser heeft geïnspireerd. Het boek bevat een reproductie van het schilderij samen met geestdriftig commentaar van de Brusselse pers, alles in het Frans. De nadruk valt daar duidelijk op de vaderlandslievende betekenis van het tafereel. Voor De Leeuw van Vlaenderen is het schilderij nauwelijks een uitgangspunt. De op-

dracht van het boek aan Wappers, niet aan De Keyser, relativeert duidelijk het verband tussen Conscience en de één jaar jongere themagenoot. Naderhand verschaft Auguste Voisin De Keyser gelijksoortige stof voor zijn doek De slag bij Woeringen uit 1839. De studie *La bataille de Woeringen, récit historique* is dan te Brussel reeds aan een derde druk toe.

De stroming om Wappers en De Keyser oriënteert de drang naar artistieke onafhankelijkheid op een programma dat ondanks zijn historiserend leitmotiv erg vaag blijft. Men wil de school van Rubens nieuw leven inblazen en zodoende de jonge natie confronteren met haar heerlijk verleden! De invloed daarvan op de Vlaamse bewustwording blijft moeilijk meetbaar. De nationalistische thematiek is een Europees verschijnsel en motieven zoals de Guldensporenslag, die in het bijzonder de Vlaamse gemeenschap kunnen aanspreken, zijn nauwelijks af te zonderen. Verwantschap met wat gelijktijdig gebeurt in de letterkunde moet opvallen. De stroming kan op zichzelf terugzien in 1880. Bij de viering van vijftig jaar onafhankelijk België nemen niet minder dan driehonderdzevenendertig schilders met negenhonderd zevenenzestig werken deel aan de „exposition historique” te Brussel. Gallait, Leys, Cluysenaer, Lies, Hennebicq en Meunier beheersen er het historiserend genre. Aanvankelijk staan vooral de gebeurtenissen uit 1830 model, mede dank zij officiële opdrachten. Maar dit gegeven is gauw uitgeput. Weldra nemen Artevelde, Karel V en de antagonisten uit de Spaanse tijd hun pathetische intrek op de weidse doeken die men vandaag „machines” noemt. Dezelfde eentonige vindingrijkheid bevolkt in 1845 een *Geschiedenis van België*, in opdracht van de rijksoverheid

geschreven door Conscience, met tweehonderd houtsneden naar tekeningen van Wappers e.v.a. Nog tot ver in de 20^{ste} eeuw komen veelkleurige prenten uit dezelfde voorraad de lesuurtjes in vaderlandse geschiedenis opvrolijken.

Zonder begeleidend woord kan dit alles het Vlaams bewustzijn slechts matig baten. De bezielende interpretatie moet komen van onderwijs en letterkunde in „een tijd toen de lucht vol frazen zat” (Gerard Brom). De Antwerpse kunstcritieken van August Snieders hebben trouwens veel van een geschiedenisboek, waarin onderwerp en uitvoering worden gekeurd op hun historische betrouwbaarheid. Alberdingk Thijm neemt geen ander standpunt in: „Allen moeten wij de geschiedenis van ons land helpen illustreren”, klinkt het in Dietsche Warande, 1857.

Te midden van dat doodernstig pantheon prijkt de Intrede van Christus te Brussel, uit 1888, van James Ensor als een monumentale persiflage, een schaterlach in verf. Ook zijn wriemelende tekening op koper, De slag der gulden sporen, uit 1895, wijst kordaat een andere richting aan. De roeping van de beeldende kunst ligt niet in bronnen als geschiedschrijving of politiek beleid. Zelfs de schetsen van Albrecht Rodenbach op de kaft van zijn schriften beamen dit in alle naïveteit. De dichter heeft deze beelden niet met woorden kunnen vangen.

2. DE DIDACTIEK VAN DE WANDSCHILDERIJEN. Het romantisme vindt inmiddels ook zijn gading in talrijke muurschilderingen voor openbare gebouwen, vooral stadhuisen. Het classicisme heeft dit renouveau voorbereid. Voorbeelden liggen zowat overal in Europa verspreid. Schnorr von Carolsfeld schildert van 1831 af zijn Nibelungencyclus in München; Chassériau, leerling van Ingres, versiert het Rekenhof te Parijs; Puvis de Chavannes begint in 1874 aan zijn Genoveva voor het Panthéon. Duitse en Franse voorbeelden oefenen in ons land invloed uit, de eerste vooral op Godfried Guffens, Jan Swerts, Ferdinand Pauwels e.a. Maar als in 1862 te Brussel Duitse historiserende kartons worden geëxposeerd, vinden onze schilders ze meestal, zoniet te fatalistisch, dan toch te idealiserend abstract. Hun voorkeur blijft uitgaan naar het reëel verhaal in pakkende kleuren. Artistiek belangrijk is vooral Henri Leys, die tussen 1863 en '69 het Antwerpse stadhuis decoreert met fresco's over de gemeentelijke vrijheden. Deze rivaal van De Keyser bij de opvolging van Wappers vermag vandaag meer te boeien dan zijn tijdgenoten die teruggrijpen naar steeds dezelfde prototypen. Leys geeft gestalte aan een gedistancieerd, meditatief beleven van de geschiedenis. Zijn personages verschijnen ietwat melancholisch op de ondiepe friezen.

De historische taferelen voor het stadhuis te Leuven, omstreeks 1878, leveren verwickelingen op van meer dan esthetische aard. Een nieuw bestuur verbreekt de bestelling aan Juliaan en Albrecht de Vriendt, en laat het werk uitvoeren door de Doornikenaar André Hennebicq. Pol de Mont getuigt dat dit gebeurt wegens de Vlaamse overtuiging van beide broers. Juliaan publiceert omstreeks hetzelfde tijdstip zijn betoog Over de Noodzakelijkheid van een Vlaamse Kunstbeweging, de la Nécessité d'un Mouvement artistique flamand. De schilder-auteur wordt in 1885 directeur van het

hoger instituut voor schone kunsten te Antwerpen. Tien jaar later zal Brugge de Leuvense teleurstelling overstemmen. Beide De Vriendts mogen er de gotische zaal van het stadhuis voorzien van muurschilderijen met beelden uit het verleden van de stad.

Gelijksoortige wandbekledingen komen in 1872 tot stand in de Lakenhalle te Ieper door Louis Delbeke en Ferdinand Pauwels, in 1875 in de schepenzaal van het stadhuis te Kortrijk door Godfried Guffens en Jan Swerts en in 1882 in de Rijksuniversiteit Gent door Cluysenaar, hoewel daar met aangepaste academische thema's. De bedoeling is ook hier telkens nationaal didactisch. Bij de onthulling van de gerestaureerde schepenzaal te Kortrijk door koning en koningin op 8 september 1875 laat een plaket van Charles en Gustave Musely daarover geen twijfel bestaan: de taak van de overheid is „initier le Peuple à l'histoire de sa Ville natale”. De opschriften zijn in Middelnederlands gesteld.

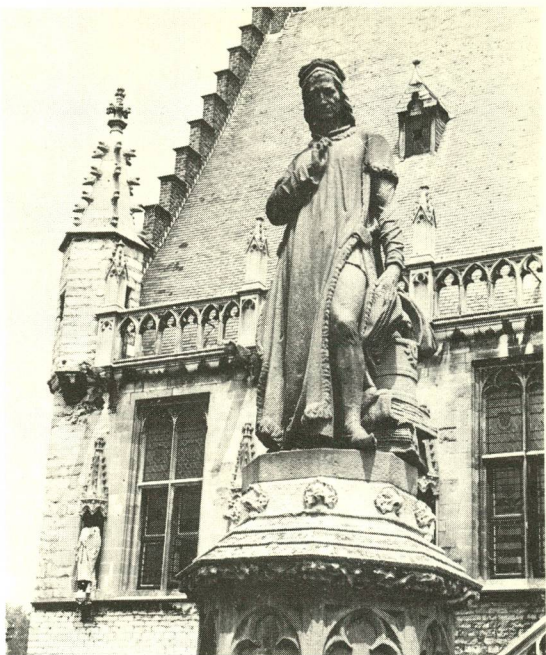
Dragen ook de wandschilderingen bij tot het scheppen van een atmosfeer die de Vlaamse bewustwording begeleidt, exponenten van strijdende Vlaamsgezindheid kan men er moeilijk in zien. De schaarse sporen van cultureel of politiek engagement, bijvoorbeeld bij Theodoor Canneel, in 1851 bestuurslid van het Gentse Willemsfonds, of bij Juliaan de Vriendt, in 1894 lid van het parlement en nu nog geboekstaafd als „farouche défenseur de la culture flamande”, zijn veelal randverschijnselen. De vaststelling van L. Wils in *De ontwikkeling van de gedachteninhoud der Vlaamse beweging tot 1914* wordt door de beeldende kunstenaars beaamd: ook bij hen ziet men in de loop van de 19^e eeuw duidelijke sporen van het nationaal enthousiasme van 1830 en van de Belgische bezieling die ze jarenlang gedragen heeft. In de oproep van Albert I, in augustus 1914: „Vlamingen, gedenkt de guldensporenslag”, klinkt nog dezelfde herinnering door. Sporadisch protest van individuele artiesten of critici tegen het centraliserend kunstbeleid te Brussel is daarom nog geen onvermengde uiting van Vlaamsgezindheid.

3. **STANDBEELDEN.** Busken Huet, die in 1878 *Het land van Rubens* bereist, noteert dat het te Antwerpen niet aan standbeelden ontbreekt. Max Rooses stipt in de derde druk van deze reisherinneeringen, in 1905, aan dat er ondertussen nog enige bij zijn gekomen. De monumenten – geen specifiek Antwerps verschijnsel – kenmerken de romantische hang naar grandeur die in ons land zoals elders in Europa de nationale bewustwording vergezelt. Zowel door de voorstelling als door de sierende functie op pleinen of in plantsoenen hebben zij in dit opzicht voorrang op prenten en schilderijen. Hun onthulling geeft bovendien aanleiding tot soms groots opgezette feesten die ruime weerklank vinden.

Vroeg-19^e-eeuwse voorbeelden openbaren reeds deze voorkeur, die ook de opleiding in de kunstscholen bepaalt. Nog onder het consulaat, in 1802, houdt de Gentse academie een concours waarin de beeldhouwers een borstbeeld van Jan van Eyck dienen te ontwerpen. Een kwarteeuw later doet Brouwershaven, op Schouwen, een beroep op de beeldhouwer Philippe Parmentier, een te Gent werkzame Waal, voor het standbeeld van Jacob Cats, in de periode van de hereniging met het

zuiden een niet zo verwonderlijke opdracht.

Na 1830 staat ook de beeldhouwkunst nadrukkelijk in dienst van de nationale, daarom nog geenszins Vlaamsgezinde eigenliefde. De retorische vlam slaat er nochtans in bij de Antwerpse Rubensfeesten van 1840 en wanneer op 4 juni 1848 de Antwerpse rederijkerskamer De Olijftak te Boechout, zijn geboortedorp, een gedenkteken onthult voor Jan Frans Willems, staat de Vlaamse gemeenschap plotseling zeer dicht bij de actualiteit. De Belgische-Vlaamse tweeledigheid in het overbevolkte standbeeldenpark neemt inmiddels toe. In zijn personalistische gerichtheid toont de stroming zich verwant met en geïnspireerd door tal van eigentijdse biografieën. Michauds *Biographie universelle ancienne et moderne* wordt van 1843 af door een gelijknamige publikatie te Brussel beconcurrerd, maar de *Galerie historique des contemporains* van uitgever Le Roux te Mons is er al in 1827. *Aufklärung* en *Encyclopedisten* blijken in het Hollandse tijdvak dus niet veraf. Geen wonder dat, wanneer in 1840 een provinciale gouverneur zich erover beklaagt de naam van de bouwmeester van het Brugse belfort niet te kennen, een kwartet van lokale vorsers binnen het decennium een *Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale* komt aanbieden en de eigen provincieraad subsidies uitlooft voor elk zinnig standbeeldplan. In deze atmosfeer gedijen weldra tal van historische jubilea en aan de streek gebonden factoren. Damme haalt in 1860 van Maerlant in, Brugge in 1887 Breidel en De Coninc. Kortrijk wacht tot 1902. Brabant eert zijn humanisten, te Brussel zelfs van het goede te veel, de Kempen de Boerenkrijgers. Er ontstaan ook beeldtypen in statige lange kledij en, voor de beeldhouwers zelf, jachtterreinen naar gelang van talent en faam, vandaag vrijwel totaal vervluchtigd. De klacht van Erasmus over z'n weinig gelijkend portret, door Dürer nog wel, schijnt geen enkel initiatief af te schrikken. De klemtoon ligt elders. Moet Damme in 1860 nog luisteren naar een innemende, maar nog Franstalige heildronk van een minister, bij de onthulling van het standbeeld van Ledeganck in 1897 te Eeklo noteert prof. Paul Fredericq tevreden: „Van den kroonprins tot den minsten der talrijke redenaars spraken allen in onze gulden moedertaal en deden allen hun best om deelachtig te worden aan de hooge populariteit die, vijftig jaar na Ledeganck's dood, verbonden is aan het gebruik der moedertaal in de eens zoo verfranschte Vlaamsche gewesten”. De beeldhouwer staat er telkens wat veronachtzaamd bij. Eenmaal op de sokkel is zijn werk terecht gemeengoed geworden. Meer dan eens staan de standbeelden bovendien als pionnen op een politiek schaakbord. Het jarenlang tumult vanwege het Breidel en De Coninc-monument te Brugge doet af en toe denken aan dorpspolitiek. Zelfs een zoetwater-personage als Karel van Mander te Meulebeke geeft manager Plettinck aanleiding tot zinspelen op intriges en Vlaamse strijd. In een hulde-adres aan minister Beernaert herinnert hij eraan, „hoe pijnlijk het was voor de Vlaamsche Belgen een toestand te moeten verduren die hen in staat van ongelijkheid stelde tegenover hun Waalsche broeders en landgenoten”. Men schrijft 1896. Maar nogmaals: mentaal noch artistiek wijkt deze drang naar een gebeeldhouwde apotheose van het nationaal verleden, in de persoon van grote Vlamingen, af van de bredere evolutie of



Standbeeld van Jacob van Maerlant te Damme (1860).

tijdsmode. De Rubens van Willem Geefs en de Godfried van Bouillon van Simonis zijn geestverwanten, ontsnapt aan het classicisme van Kessels en Godecharle. Een halve eeuw later interpreteert



Conscience-standbeeld te Antwerpen door Frans Joris (1883).

Jules Lagae, de beeldhouwer van Gezelle, Verriest en Rodenbach, nog steeds ditzelfde romantisme, hoewel in versoberde volumes en zonder het peil van een Meunier te bereiken. Het symbolisme in het Kortrijks Groeningemonument levert geen winst op. Maagd en leeuw roepen het Monument 1813 te 's-Gravenhage op, mogelijk te verklaren door een gemeenschappelijk denkpatroon uit het begin van de 19^e eeuw.

4. STOETEN IN VLAANDEREN. Inmiddels wordt het volksgemoed nog op een andere wijze gesensibiliseerd, niet zelden aan de voet van diezelfde nieuwe standbeelden. In 1870 publiceert F. de Potter te Gent zijn Schets eener geschiedenis van de gemeentefeesten in Vlaanderen. Met enig heimwee naar de stoeten, processies-generaal en blijde inkomsten uit vroeger tijden stelt de auteur vast dat daarover in zijn eeuw weinig valt aan te tekenen. „In de middeleeuwen (...) was er niet alleen eene voikomene eendrachtigheid in de gemeente (...) – meent hij –, maar er was onder het volk ook poëzie, die in deze eeuw van materialisme hoe langer zoo meer wegsterft”. De Potter gaat echter niet in op de factoren in zijn eigen tijd van maatschappelijke en economische aard die de verandering hebben veroorzaakt. Geheel negatief kan zijn uitspraak trouwens niet zijn. Hij herinnert aan de vaderlandse stoet van 1848 te Brussel over geschiedenis en nijverheid, aan die over de graven van Vlaanderen het jaar daarna te Gent, en aan een optocht te Ieper in 1854 bij de onthulling der standbeelden van Vlaanderens graven en gravinnen aan de gevel van het stadhuis. De stoet van 1849 te Gent met z'n achtendertig onderwerpen kon rekenen op de medewerking van beeldhouwers en schilders als Jules de Vigne, Lodewijk van Overstraeten en Portaels, zoals Hugo van der Goes en zijn vakgenoten dat in hun tijd hadden gedaan. De van Arteveldestad brengt in 1876 een nieuwe optocht, gewijd aan de Pacificatie van Gent. Weer worden kostuums en wagens met ervaren hand ontworpen. In het gelegenheidsalbum van Paul Frédéricq leest men de namen van o.m. A. Cluy-senaer, P. de Vigne, W. Geets, F. Metdepenningen,

Ad. Pauli en F. Wante. De Spaanse inquisitie wordt er dik in de verf gezet, hoewel August Snieders met eifer gezicht schrijft dat de Zuicelijke Nederlanden ervan verschoond bleven.

Heeft de uitspraak van De Potter bewust het vuur aan de lont gestoken, duidelijk is dat zijn uitspraak weldra door nieuwe initiatieven wordt overstemd, niet alleen te Gent. Kenmerkend zijn o.a. de reconstructie van de Intrede van Karel V te Antwerpen in 1878, naar geest en bouwtrant verwant met het oeuvre van de Oostenrijkse optochtbouwer Hans Makart, in ons land geen onbekende; de historische optocht te Brugge bij de onthulling van het standbeeld van Breidel en De Corinc op 15 en 22 augustus 1887; de optocht ter gelegenheid van het eeuwfeest te Kortrijk op 18 augustus 1902 na de onthulling van het gedenkteken aan de Groeningekouter; de stoet te Roeselare op 22 augustus 1909 ter ere van het nieuwe monument van Rodenbach. Men ziet deze feesten verlopen als zomerse hoogtijdagen, vol kleur, muziek beweging en vertier. Als historische evocaties zijn zij gegroeid uit de verbeeldingswereld van schilders en beeldhouwers, vooral ook van letterkundigen, en hun retrospectieve inhoud kan niet anders dan inwerken op het gemoed van de zondagsmenigte. Bij de manifestaties in de drie genoemde Westvlaamse steden overheersen duidelijk Vlaamse strijdmotieven. Toch neemt ook Franssprekende burgerij daarin een werkzaam aandeel zonder haar maatschappelijk aanzien te verliezen, bij voorkeur om in uit eigen middelen bekostigde kostuums de rol te spelen van een ridder of prinses. Romantische behoudsreflex en kleinsteeds particularisme zijn aan deze houding niet vreemd. Nadrukkelijker dan



Stoet Breidel en De Coninck. Wagen der Brugse Metten (1887).

de feesten van 1887 en 1902 staan die te Roeselare in 1909 in het teken van de ontvoogdingsstrijd. Vlaamse prominenten oogsten er ovationeel reddenaarssucces en uitbundig is de opkomst van de studenten die in de late uurtjes Vermeylen en Streuvels op een geleende praalwagen door de stad rijden.

De beeldende kunst vervult bij al deze gelegenheden de onmisbare rol van nogal stereotiep illustrator. Zij kan daarvoor uiteraard geen experimentele vormen gebruiken. De bekende artistieke evolutie heeft andere zorgen dan aan de spits van de V.B. te lopen.

„Uit beelden en doeken en zangen,
Uit al wat een kunstenaar schiep,
Straalt gij als met toover omhangen,
Zoo innig gevoeld en zoo diep.”

Dit vers van Willem Gijssels voor Vlaanderen van Veremans vertolkt zowel de smaak van de Vlaamse gemeenschap als haar beeldend lyrisme vóór 1914. Het impressionisme en de art nouveau uit de tijd van de belle époque bezorgen hooguit enkele zinnebeelden en stijlfiguren. Kern van bewuste vernieuwing zoals rondom Georges Minne, hoewel reeds bekend bij ingewijden, zijn nog geenszins de trots van een volk geworden; (alleen) het verleden leeft in ons.

5. DE KUNST AAN DE IJZER. De Eerste Wereldoorlog schokt deze gevestigde waarden. Wie zich dan bezint over het retorisch gedaas uit de voorbije jaren, aarzelt tussen heimwee en teleurstelling. In het bezette gebied ligt de communicatieve kracht van het artistieke leven ongeveer verlamd. Belangrijke nieuwlichters zijn naar het buitenland ontkomen. Het IJzerfront is een onveilig atelier. Beloften sneuvelen er niet alleen aan Duitse zijde. Het duurt een hele tijd alvorens de improvisatie enigszins overwonnen is.

In augustus 1916 organiseert het blad De Belgische Standaard in zijn leeszaal te De Panne voor alle Belgische soldaten-kunstenaars de expositie Kunst op den IJzer. Cyriel Verschæve wijst op haar anekdotisme. Het ook commercieel behaalde succes leidt in oktober tot de oprichting van een kunstkring waarvan Maria Belpaire de ziel wordt. Een latere tentoonstelling in Le Havre vindt niet dezelfde bijval. Belpaire vraagt zich af, „of de onderneming niet was tegengewerkt”? Van de winter van 1917 af organiseert de kring beurtelings Frans- en Nederlandstalige voordrachten, in 1918 zelfs wekelijks.

Eveneens in 1916 komt in het leger een section artistique tot stand, wat een bevoorrecht groepje schilders vrijstelt van frontdienst. Het verhakkeld landschap en het soldatenleven zijn hun belangrijkste inspiratiebronnen.

Als de Vlaamse actie op gang komt, heeft zij vooral aan Joe English een intelligent illustrator, scheef aangezien door een nerveuze Belgische inquisitie. Zijn prentkaarten en sluitzegeltjes voor het Secretariaat van Katholieke Vlaamsche Hoogstudenten worden van 1916 af op grote schaal verspreid, samen met Franse versies van Michelet. Op deze en andere pentekeningen figureren meermaals hetzij een toren, hetzij een kruismotief met de spreuk AVV-VVK en de opwiekende zeemeeuw, de blauwvoet, reeds vóór de oorlog zinnebeeld van de strijd voor Vlaanderens recht. English ontwerpt het analoog grafzerkje, Heldenhulde. Wanneer een

Vlaamse jongen sneuvelt, getuigt dit eenvoudig monumentje van een laatste collectieve vrienden-dienst. Honderden ervan vinden hun bestemming (de officiële houten legerkruisen droegen meestal uitsluitend Franse opschriften). Het werk van Heldenhulde plaatst ook zerkjes voor Waalse gesneuvelden. Op 10 november 1918 strijken onbekenden op het soldatenkerkhof van Oeren-Alveringem de opschriften van deze kruisjes met cement dicht. Vlaamse soldaten herstellen de volgende dag de grafschennis. De zerkjes blijven echter jarenlang stenen des aanstoets. In mei 1925 laat de militaire overheid er talrijke verbrijzelen en gebruiken voor wegverharding. Op dit schandaal antwoordt het IJzerbedevaartcomité met zijn beslissing de IJzertoren te bouwen.

Bepaalde kunstwerken en persoonlijkheden uit de oorlogsjaren behouden hun waarde en invloed ook na de wapenstilstand. Het schilderij van Joe English Onze Lieve Vrouw van den IJzer, uit 1916, troont in 1927 op een ereplaats op de Pelgrim-tentoonstelling. Volkomen in de lijn van vroeger werk zoals *De mensheid op zoek* en *Gudrun*, capteert het ontroerend thema een continue geestesrichting die ook bij Minne en Servaes voorhanden is en vooral de kunstenaars van de Pelgrimgroep blijft aanspreken. Religieuze en bepaald katholieke motieven, gelijktijdig werkzaam in nog andere takken van kunst, blijken daar echter de voorrang te hebben boven de strijdend Vlaamse.

Kunstenaars als English die dagelijks het harde krijgsbedrijf, maar ook de Vlaamse achterstelling ervaren, blijven in de vormgeving opvallend rustig, zelfs gelaten. Hun spiritualiteit verschilt ogenschijnlijk zeer sterk van het talentrijker expressionisme, dat formele sporen van geestelijke onrust vertoont, verwekt als door een op afstand ervaren ramp. De betekenis van English voor de V.B. aan het front ligt op het tijdstip zelf vooral in zijn gelegenheidsgrafiek. Te midden van een troosteloos landschap, ver van huis, verschijnen van zijn hand de eenvoudige en vertrouwde zinnebeelden die vooral de jonge Vlaamse intellectuelen aanspreken. Zoals vóór 1914 met zijn vlagontwerpen voor studentengilden, maakt English aan de IJzer hun idealen opnieuw zichtbaar.

6. NA 1918. Na 1918 blijft het werk van sommige oudstrijders getekend door de gruwelijke ervaring en door wat de oorlog voor de Vlaamse gemeenschap heeft betekend en opgeleverd. Vooral Samuel de Vriendt, zoon van Juliaan, ontkomt niet aan de herinnering. Zijn schilderijen betekenen voor zijn boezemvriend English een postume hulde die uiteraard niet vrij is van verinnigd pathos. Feller getuige is *De steen van Merkem* van de schilder Karel de Bondt, waarop men een stervende soldaat op een puinblok bij de kerk van Merkem de verzuchting ziet schrijven: „Hier ons bloed, wanneer ons recht”? Gelijksortige werken hangen doorgaans samen met de atmosfeer en de verbeeldingswereld rondom de eerste bedevaarten naar de graven. Voor veel ervan is de IJzertoren nu het geëigend museum geworden.

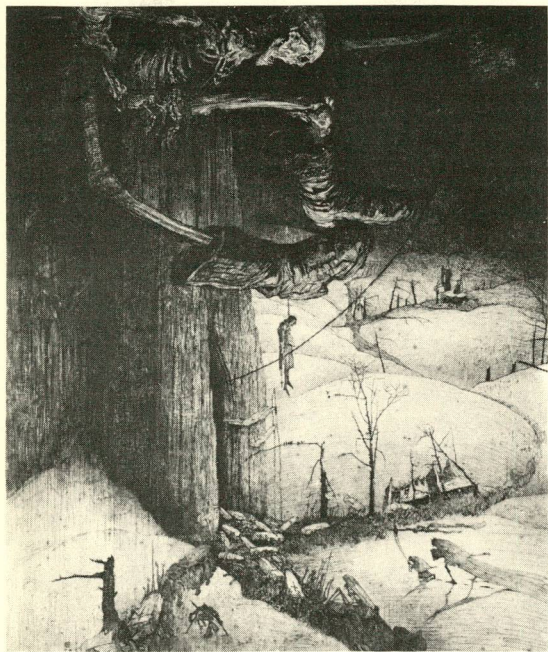
Dit monument van de V.B. heeft zijn eigen geschiedenis. Uit het oogpunt van beeldhouwkunst gaat de aandacht voornamelijk naar de vier beelden van Karel Aubroeck, sobere synthese van een gesneuvelde generatie. Aubroeck bedenkt voor de symboliek van zijn personages een monumentale

en functioneel verantwoorde reliëfvorm die het expressionisme siert.

Zijn tijdgenoot Hendrik Luyten houdt het bij de vatikaanse disputa van Rafaël en bij het literair groepsportret van de Franse realisten, zowat overal in Europa doorgedrongen. Op Het gulden doek van Vlaanderen met de merkwaardige wandspreuk „Trou tot den bedelzak” (1931-'39, 5 × 6 m) verdringen honderd eenentwintig figuren elkaar. Het langwerpige schilderij De IJzertragedie is oorspronkelijk gedacht als voetstuk voor deze Vlaamse lofzang, die vooral als geschiedkundig document waarde behoudt. De lijst van de uitverkoren geportretteerden vertoont uiteraard enkele subjectieve trekken.

Een langzamerhand beter georganiseerde V.B. kan in de jaren tussen de twee wereldoorlogen rekenen op tal van grafische kunstenaars, ondermeer voor illustraties, waaronder spotprenten, in kranten en tijdschriften. Hun inventaris is nauwelijks op te maken. De vormgeving is duidelijk door kunststromingen van de eigen tijd, waaronder kubisme en expressionisme, geïnspireerd. Het populaire Vlaamse Leeuw-motief ziet er daardoor soms bedenkelijk uit. In de bloeitijd van het nazisme en vooral tijdens de bezetting is ook Duitse invloed merkbaar, zelfs in publikaties die geenszins verdacht dienen te worden van sympathie voor de eigenaars van het gotisch schrift.

In deze periode is het voor de Vlaamse gemeenschap van groter belang dat een nieuwe generatie van beeldende kunstenaars, vooral schilders, de grondslagen legt van haar latere roem, die men nu in de handboeken beschreven vindt. Het moet de



Weer klept de dood over Vlaanderland door J. de Bruycker.

Vlaamse eigenliefde strelen dat artiesten zoals Cantré, Daeye, De Bruycker, De Saedeleer, Gustave en Léon de Smet, Ensor, Malfait, Masereel, Minne, Permeke, Saverys, Servaes, Van den Berghe en Gustaaf van de Woestijne reeds in november 1932 te Brussel in Galerie Georges Giroux exposeren onder de titel De Groep Vlaanderen. Herman Teirlinck, onmisbaar literator, brengt de zin

van hun onderneming onder woorden in een hooggestemd ten geleide: „Boven de verscheidenheid van alle individuele uitingen stelt (de Groep Vlaanderen) de bestendigheid vast, de onaïgebroken samenhang en de homogeniteit van eene Vlaamsche, oorspronkelijke, eeuwenoude en goddank levendige kunst: de kunst van één grond, van één lucht, van één volk. Door allerlei gezamenlijke betoogingen, zoo in België als in 't buitenland, zal hij deze getrouwheid aan onverwoestbare overleveringen bevestigen en langs den harmonischen opgroei van persoonlijke modaliteiten deze grondige kunstéénheid handhaven”. Een duidelijker Vlaamsgezinde tekst „in artibus” is in dat tijdvak nauwelijks te vinden, aangezien hij ook de brug naar het volk slaat: „Dusdoende hoopt Vlaanderen (...) in de volksziel de vreugd der schoonheid (te) doen ontbloeien”.

Onder deze en andere artiesten zijn er stellig die van huis uit de gewone man een warm hart toedragen en ongetwijfeld Vlaamsdenkend zijn. Met hun oeuvre is dikwijls een sociale boodschap verweven, van betekenis en waarde voor de Vlaamse gemeenschap. Anderen, van wie men niet eens weet welke politieke of filosofische leerstellingen zij aankleven, scheppen op hun beurt taferelen uit het volksleven vol innige wijding. Wij menen niet dat het dan telkens belang heeft hun hart en nieren te doorgronden om deze uitingen van artistieke volksverbondenheid – een term die gedurende de Tweede Wereldoorlog ernstig wordt gecompromitteerd – exact te kunnen situeren. Het werk dient spontaan gedragen door een hoge graad van authenticiteit, wat in de 19^e eeuw door de officiële kunst gewoonlijk uit het oog is verloren. Spiritualiteit zonder specifiek beeldend talent overtuigt niemand. Het oeuvre van vooraanstaande Vlaamse expressionisten waarin de toeschouwer op een of andere wijze zichzelf terugvindt, blijft voor het zelfvertrouwen en de bewustwording van de Vlamingen, nog in onze dagen, van groter belang dan veel politiek geëngageerde pogingen van artiesten, waarin vorm en idee elkaar niet kunnen vinden. Van kunstenaars wordt overigens nauwelijks verwacht dat zij aan politiek gaan doen.

De artistieke ontwikkeling na de Tweede Wereldoorlog wijzigt weinig of niets aan de relatie tussen beeldende kunst en V.B. Af en toe worden nog monumenten onthuld en historische optochten gehouden. De ontwerpers van praalwagens en kostuums blijken even vindingrijk en historisch beter geïnformeerd dan hun voorgangers. Moderne materialen bieden nieuwe mogelijkheden. De Guldenpoortenstoet te Kortrijk van 1952 restaureert de symbolen die het, nog kort tevoren, hard te verduren kregen. De illustrators blijven geboeid door de literaire woordenschat rondom figuren als Zannekin en Tjil Uilenspiegel. De cartoonisten kijken geamuseerd naar de Belgische situaties en tekenen er hun zegje over. De avonturen van Belgman door Hugo Claus en Hugoké kunnen de kinderen echter niet boeien.

Het volk heeft al deze kunstenaars niettemin nodig om niet van zichzelf te vervreemden en om tegenover de vreemdeling niet met lege handen te staan. Als de Goudenboomstoet te Brugge, in 1970, zijn weelde-van-één-dag tentoonspreidt, is meer dan één toeschouwer, misschien onbewust, gelukkig tot dit volk te behoren. Maar op zijn minst even be-

langrijk is de artistieke persoonlijkheid van de kunstenaar zelf. Zijn werk blijft in de ogen van velen een maatstaf om het volk te beoordelen waaruit het is voortgesproten. Wordt van officiële zijde onvoldoende zorg besteed aan de representatie van Vlaamse artiesten in binnen- en buitenland, dan wordt zulks nog altijd ervaren als een vorm van achterstelling.

7. VLAAMSE KUNST ALS ARGUMENT IN DE BEWIJSVOERING. De beeldende kunst heeft voor de V.B. dus ook belang als argument in de bewijsvoering. Elias stelt vast dat de roem van de Vlaamse schildersschool een grote rol speelt in het ontwaken van het Vlaams bewustzijn: „J.F. Willems (ziet) deze school, naast onze taal en letterkunde, als de uitdrukking van éénzelfde wezen. Het bewustzijn van de grootheid en van de roem van de Vlaamse school, als uitdrukking van ons eigen volkswezen, is een specifieke trek van de Vlaamse beweging vóór 1848”. Conscience verdedigt het nationaal karakter in de kunst in een artikel tegen Théophile Gautier om te bewijzen „dat wij, Belgen, een schildersschool bezitten”. Het Vlaams en vaderlands gevoel en vallen daar blijkbaar nog samen. Maar in 1851 waarschuwt August Snieders ervoor dat Brussel, met zijn voorliefde voor de Franse school, de artistieke beweging naar zich toehaalt. Na de Antwerpse salon van 1852 stelt hij tevreden vast: „(hier) zijn de verfranschers niet voor den dag gekomen”; schaaftmat dus aan de Parijse tijdschriften, waaronder de *Revue des deux mondes*, die „de *décadence* der Vlaamsche kunst verkondigen, en de menschen willen wijs maken dat België, ook in de kunst, zich hervormt naar de Fransche manier”. Leys en andere afwezigen krijgen een veeg uit de pan: „zo verzwakken zij de kunstwerking hunner geboortestad ,tegen' het alles inpalmende Brussel”. Weerklinken er dus klachten over het nationaal kunstbeleid als zodanig, toch wordt de roem van de oude Vlaamse school nieuw leven ingeblazen en in een groeiend aantal publikaties geformuleerd. Dit gebeurt echter weinig in het Nederlands. Onder dit oogpunt levert Max Rooses in 1878 pionierswerk met zijn *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, duidelijk lokaal benaderd en, ook in *De Gids* 1891, zonder luidklinkende Vlaamse fanfares. Rooses beoogt wetenschap en relativeert waar nodig; de uitbouw van het museum acht hij slechts reëel verantwoord, indien ze specifiek Antwerps is. Wat gelijktijdig of daarvóór in andere Vlaamse kunstcentra zoals te Brugge verschijnt, is overwegend Franstalig, een studie van James Weale over *Memling* in 1871, wellicht dank zij Gezelle, niet te na gesproken. Niettemin komen Vlaanderens grote namen op de voorgrond. In 1883 o.a. verschijnt te Parijs al de derde druk van *La peinture flamande* van A.J. Wauters, die ook een Nederlandse en een Engelse versie beleeft. De auteur belicht de geografische spreiding van meer dan 3.000 werken van Vlaamse meesters uit de 17^e eeuw. Hoewel vatbaar voor kritiek – tweehonderd zesentwintig Teniers in Brits particulierbezit? – moet zulk een beeld van internationale uitstraling de lezer aanspreken en eventueel zijn Vlaams bewustzijn vleien. Vraag is of alle tijdgenoten dit ook weten en of de organisatoren van tentoonstellingen consequent de terminologie eerbiedigen. Vanwaar anders klachten van Max Rooses of van Omer Wattez, die in 1913

te Brussel moet uitroepen: „En dan komen wij in die wondere wereld der oude Vlaamsche kunst. ‚Vlaamsche kunst’, Brusselsche mijnheeren van ’t bestuur, die ’t moedwillig hebt nagelaten!”

De vaktaal is inmiddels overwegend Frans, Duits of Engels. De algemene bibliografie bij de *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^{me} siècle*, van Fierens-Gevaert, voltooid in 1929, kent van 1800 af op honderd zeventien titels slechts vijf Nederlandstalige. Vlaamse auteurs, zoals Pol de Mont en Edward van Even, publiceren óók in het Frans, om een ruimere vakkring te bereiken. De toestand hangt samen met de opleiding van academici en met de maatschappelijke differentiëring van het specifieke werkterrein. Publicaties in de eigen moedertaal vinden slechts aarzelend hun weg, totdat behoorlijke Vlaamse uitgeverijen zich ervoor gaan interesseren.

De tentoonstelling van de Vlaamse primitieven te Brugge, in 1902, levert met Weale en Hulin de Loo baanbrekend studiewerk, maar achteraf beschouwd doet zij de ernstige achterstand in de Vlaamse wetenschappelijke arbeid duidelijk uitkomen. Het bewustzijn dat Vlaanderen uit het oogpunt van beeldende kunst een groot verleden heeft, en de dwangidee dat dit verleden móét herleven, krijgt nochtans bij vele gelegenheden de nadruk. Dat gebeurt niet altijd in een specifiek klimaat van Vlaamse strijd, zoals bij de onthulling van standbeelden het geval is. Na de feestrede van Schaepman over christelijk kunstenaarschap, op het zilveren jubileum van de Sint-Lukasschool te Gent in 1891, spoort de bisschop de studenten aan „Vlaanderens kunstroem tot de wolken (te) verheffen”. Vlaams en christelijk zijn daar duidelijk onafscheidelijk. Wat het officieel onderwijs betreft, herinnert Pol de Mont aan de ijver van directeur Juliaan de Vriendt te Antwerpen om „het eclecticisme uit onze gewesten (te) verjagen en de jonge krachten van de Vlaamsche school (te) doordringen van een gezond Germaansch, Nederlandsch kunstbeginsel” (Elseviers geïll. maandschrift, 1898). Tijdens de „Vlaamsche van Eyck-dag” op 21 oktober 1920 vangt de Koninklijke Vlaamse Academie daarvan nog de echo op tijdens de voordracht van haar vergrijsd medelid over *Het Lam Gods* en de rol der kunst in de maatschappij. Ook redenaars als Verriest beogen de band te leggen tussen verleden en heden. Het object van studie en verering wordt daardoor wel eens vertekend.

Bij het aanvaarden van de nieuwe leerstoel voor kunstgeschiedenis aan de universiteit te Brussel in 1901 wijst August Vermeylen dit epochaal bewustzijn van het Vlaams romantisme terecht: „Ik ken geen verderfelijker a priori dan dat inperken der kunstbewegingen volgens de nationaliteit”. Zijn voorbehoud wil de prille wetenschap die hij nog op te bouwen heeft, veilig stellen, maar beoogt niet de historische omschrijving. Het jaar daarop poogt hij, in zijn inleiding voor het tijdschrift *Vlaanderen*, haar inhoud te formuleren en met de actualiteit te verbinden. Maar de taak om de kunsthistorische materie in dit opzicht te vrijwaren, blijft moeilijk, getuigt professor Geyl in een opstel voor *Jong Dietschland*, 1930. De kunsthistorici blijven in de ban van de moderne staat, ook als zij oude kunst behandelen. Geyl reageert op de tegenstellingen die zij menen te bespeuren tussen Vlaamse en Hollandse kunst. Hij vraagt „het na-

tuurfeit van de Nederlandse cultuureenheid te aanvaarden en, met een open oog voor haar plaatselijke en individuele verscheidenheid, de kunstbeweging die zich zo snel over Vlaanderen, Brabant en Holland verbreidde, als een samenhangend geheel te beschouwen”.

Zonder elkaar dus noodzakelijk tegen te spreken verschillen de standpunten in visie en punten waarop ze de nadruk leggen. De sociale betekenis van het kunstwerk en het persoonlijk engagement van de artiest worden dikwijls als volkomen secundair behandeld of verwaarloosd. Sommige auteurs, waaronder Cyriel Verschaeve, die op de uitkijktoeren van de V.B. voortdurend waakzaam zijn, wijden aan de kunst meer dan alleen maar „uren van bewondering”. Zij ontleen haar levenwekkende argumenten voor Vlaanderens grootheid. Verschaeve, aldus dr. Val. vanden Bussche, wil in de Vlaamse kunst „de dromen en de angsten, de levenswil en de ontgoocheling, de triomfen en de nederlagen van het volkswezen weerspiegeld zien”. Hij zweert bij de gedachte dat „de verdrukte krachten van ons volk, dat nooit politieke vrijheid en zelfstandigheid heeft gekend en voortdurend moest vechten om zich te handhaven, een uitweg zochten in de kunst” (tijdschrift West-Vlaanderen, 1959).

Zodra een „tegenstrever” de Vlaamse kunstbelangen belaagt, moeten er van het Verschaeviaanse standpunt uit polemieken ontstaan. Urbain van de Voorde ervaart in 1931 de omstreden thesis van de Bruggeling Emile Renders over Rogier van der Weyden niet alleen als een kunsthistorische krachttoer. Hij begroet hem tevens als een bijdrage tot de vrijwaring van het Vlaams cultureel patrimonium: „Het ergste voor de Waalsche ijveraaars ten bate van de hersenschimmige school van Doornik is, dat de heer Renders niet als flamingant kan gedoodverfd worden. Deze fijne kunstkenner staat inderdaad buiten den Vlaamschen strijd. Maar Vlaming is hij toch, eerlijk en onbevooroordeeld, en hij duldt niet dat het Walenland zich siert met parels die behooren tot Vlaanderens kroon”.

Meer dan eens wordt het resultaat van wetenschappelijke en artistieke arbeid analoog verstrengeld met chauvinisme en politiek. Officiële achterstelling van Vlaamse belangen, o.m. in het Belgisch museumbeleid, en het betoond onbegrip in binnen- en buitenland inspireren gedurende vele decennia schrijvers en redenaars. De tentoonstelling *L'art flamand d'Ensor à Permeke* te Parijs, in het voorjaar 1970, opent opgelucht wellicht een nieuw tijdvak.

LITERATUUR: E. van Bommel e.a., *Patria Belgica*, 3 dln. (1873-'75); - J. Sabbe, *Het nationaal beginsel in de Vlaamsche schilderkunst* (1874); - C. Busken Huet, *Het land van Rubens* (1879); - M. Rooses, *Oude en nieuwe kunst* (1895); - J. du Jardin, *L'art flamand*, 6 dln. (1896-1900); - P. de Mont, *Koppen en busten* (1903); - A. Vermeylen, *Oorsprong der Nederlandse schilderkunst* (1901); - A. Vermeylen, *Methode in kunstgeschiedenis* (1905); - M. Rooses e.a., *Vlaanderen door de eeuwen heen* (1912); - A. Snieders, *Over tentoonstellingen* (uit het Handelsblad samengelezen door J. Persyn, 1925); - L. Lebeer, *De Vlaamsche Houtsnede* (1927); - P. Geyl, *De kunsthistorie onder de ban van de moderne staat* (1930); - H. Liebrecht, *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, VI (1934); - A.E. Brinckmann, *Geist der Nationen. Italiener - Franzosen - Deutsche* (1941); - G. Schmook, *Hoe Teun den Eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of het aandeel van de Rubensviering in de wording van het Vlaams bewustzijn* (1942); - F. Huebner, *De romantische schilderkunst in Vlaanderen 1780-1850* (1944); - R.F. Lissens, *Het geestesleven*, in *Geschiedenis van Vlaanderen*, VI (1949); - G. Schmook, *Het cul-*

turele leven in België 1840-1886, in *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, X (1955, p. 393-430); - H. Rutten, *De cultuurstromingen in België*, in *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, XI (1956, p. 226-250) en XII (1958, p. 292-318); - P. Bantier e.a., *Dictionnaire des peintres* (z.j.); - J. Duverger e.a., *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, III (1956); - J.L. Brceckx e.a., *Flandria nostra*, II (1957); - L. Lebeer, *Hedendaagse graveerkunst in België* (1958); - G. Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 19^e eeuw* (1959); - W. Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke* (1961); - H.J. Elias, *Geschiedenis van de Vlaamse Gedachte*, 4 dln. (1963-'65); - Catalogus van de tentoonstelling *Stille getuigen 1914-1918 Kunst- en geestesleven in de frontstreek 1914-1918* (1964); - P. Haesaerts, *Sint-Martens-Latem, gezegend oord van de Vlaamse kunst* (1964); - R. Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte*, XI (1966); - *Kartoenboek Heist* (1967-); - V. Beyer e.a., *L'art en Europe autour de 1918* (1968); - W. Vanbeselaere e.a., *Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys (1815-1869)* (1969); - *L'art flamand d'Ensor à Permeke* (1970).

GABY GYSELEN