

## BEELDENDE KUNSTEN

Sedert de 14de eeuw hebben kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden en later België, zowel kwantitatief als kwalitatief, een uitzonderlijk grote bijdrage geleverd tot de West-Europese kunst. Ook in de 19de en 20ste eeuw is het merendeel van deze kunstenaars afkomstig uit het Vlaamse landsdeel. In de geschriften die door de V.B. werden geïnspireerd neemt kunst vanzelfsprekend een vooraanstaande plaats in.

Sedert het einde van het ancien régime streeft de kunstwereld in België evenwel naar internationale integratie: kunstenaars, liefhebbers, critici, handelaars en organisatoren geven zich vroeg of laat rekenschap van nieuwe artistieke opvattingen, problemen en modes, die in het buitenland werden geformuleerd en streven naar internationale erkenning.

Kenmerkend voor de moderne artistieke productie zijn in de eerste plaats een uitzonderlijke expansie en diversificatie. Het aantal kunstenaars neemt vanaf de eerste decennia van de 19de eeuw op spectaculaire wijze toe (en overtreft louter 'demografische' verwachtingen). De diversificatie van de artistieke productie omvat aanvankelijk hoofdzakelijk de iconografie, maar leidt spoedig tot een uitzonderlijke stilistische, esthetische en technische variatie. Naar opvatting en uitvoering verwijderd de kunst zich van de klassieke West-Europese (illustratieve, naturalistische en ambachtelijke) traditie. Bij gebrek aan grondig biografisch, monografisch en iconografisch onderzoek is het evenwel niet mogelijk de directe en indirecte invloed van de V.B. op de evolutie van de artistieke wereld in België, of de bijdrage van kunstenaars tot de V.B. grondig in kaart te brengen.

Indicatief voor een, tenminste wat de omvang betreft, beperkte invloed, is wellicht de evolutie van de taal die de kunsthandel hanteert sedert het einde van de 18de eeuw. De laatste Nederlandstalige veilingcatalogi verschijnen (voor de Franse annexatie) tijdens de laatste decennia van de 18de eeuw in Antwerpen. In de loop van de jaren 1820 verschijnt uit-



Gustaaf Wappers, Zelfportret uit 1871. Wappers bezorgde de Antwerpse kunstacademie een grote uitstraling. (KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN)

zonderlijk een tweetalige veilingcatalogus (Veiling J.F. de Beunie, Antwerpen 1827). De kunsthandel blijft zijn publiek in het Frans aanspreken, ook wanneer bijvoorbeeld de bibliotheken van Désiré van Spilbeeck (1888), Pieter Génard (1900), Jan van Rijswijck en Paul Buschmann (1926) geveild worden. In Antwerpen verschijnen tweetalige catalogi opnieuw vanaf 1910. In 1916 en 1917 verschijnen zelfs enkele eentalig Nederlandse catalogi. In de loop van de jaren 1930 verschijnen opnieuw en zeer sporadisch enkele tweetalige catalogi en in 1942 en 1943 publiceert Guillaume Campo enkele eentalig Nederlandse catalogi. Na de oorlog worden de veilingcatalogi opnieuw eentalig Frans. Vanaf 1961 start Guillaume Campo opnieuw met tweetalige catalogi en vanaf 1975 voorzien enkele Brusselse veilingzalen tweetalige catalogi. In de Vlaamse kunsthandel werd de Franse taal pas laat van ondergeschikt belang. Meteen rijst dus de vraag of de betekenis van de V.B. voor de kunst doorgaans niet wordt overschat.

#### CULTUREEL CHAUVINISME

De beeldende kunsten leveren van meet af aan het materiaal voor een groeiend cultureel chauvinisme. Volgens Ger Schmook is het ontstaan van het Vlaams bewustzijn nauw verbonden met de Rubensverering. De oorsprong van de moderne Rubensverering ligt evenwel in het buitenland. Daarvan getuigen bijvoorbeeld Jean-Baptiste Descamps' *Vie des peintres flamands et hollandais* (1753-1763), een werk dat tot in de 19de eeuw dankzij vele heruitga-

ven, als standaardwerk in gebruik bleef. Terwijl een groeiend aantal cultuurtoeristen de Vlaamse steden bezocht, verlieten steeds meer kunstwerken het land bij gebrek aan lokale kapitaalkrachtige liefhebbers. Na de afschaffing van de jezuietenorde in 1773 verhuisden de belangrijkste altaarstukken van Rubens, Van Dijck en Jordaens naar de keizerlijke verzameling in Wenen. In 1794, tijdens de Franse bezetting, werden de belangrijkste kunstwerken uit andere kerken en instellingen zonder noemenswaardig protest verscheept naar het Louvre in Parijs waar ze in een erezaal werden ondergebracht. De resterende schilderijen werden bewaard in de departementele musea, die door de Franse overheid werden ingericht te Brugge (1796), Gent (1798) en Brussel (1801). De roem van de Vlaamse schilderkunst berustte toen nog in hoge mate op de 17de-eeuwse Antwerpse productie. In 1815 keerde het grootste deel van de in beslag genomen kunstwerken terug. In Antwerpen leidde deze terugkeer tot een eerste populaire manifestatie van cultureel chauvinisme. Een tweetalige affiche kondigt het programma van de feestelijkheden aan: een bal, vuurwerk en toneelvoorstellingen, waaronder **Jan F. Willems' Quinten Matsys of wat doet de liefde niet!**. Ook de Rubensherdenkingen van 1840 en 1877, de inhuldiging van het Van Maerlantstandbeeld in Damme (1860), de herdenking van de Pacificatie van Gent (1876), van de Intrede van Karel V in Antwerpen (1878) of de inhuldiging van het standbeeld van **Jan Breidel en Pieter de Coninck** in Brugge (1887) werden opgevat als populaire feesten. Incidenten in de marge van deze evenementen getuigen van een cultureel chauvinistische gevoeligheid die onmiskenbaar Vlaamsgezind was. Naar aanleiding van de Rubensherdenking van 1840 protesteerden de leden van de rederijderskamer **De Olijftak** met succes tegen het Franstalig programma: officieus werd een Nederlandstalig luik aan de letterkundige bijdrage tot de viering toegevoegd.

Het (Vlaamse en dus Belgische) chauvinisme, dat onder meer door **De Olijftak** werd verdedigd, onderscheidde zich vooral door een anti-Franse houding. Sporen van deze anti-Franse houding treffen we reeds aan bij Willems, die in 1822 verkondigde: "En zou het dan geene volslagene verloochening van ons zelve mogen heeten, indien wy afweken van dat edele kunstgevoel waarmede onze voorzaten de achting en bewondering der wereld verwierven? Zal dan de Hollandsche en Vlaamsche schilder het palet van Rubens en Rembrandt verwerpen om in de doode kleuren van sommige naburen zijne glorie te gaan zoeken? Zal hy onze losse en natuerlyke behandeling verlaten, om de gemaecte en theatrale houding van vele uitheemsche voorstellingen op het Nederlandsche doek over te brengen?" Aan de weerstanden tegen de kunst van Rubens en de 'Antwerpse school' werd tot nu toe

nauwelijks aandacht besteed. François Navez vertelde dat hij genoeg had van Rubens, Van Dijck, de Hollanders enzovoort en dat hij meer plezier vond in een kopje gegraveerd naar Rafaël. En Navez was volgens Edward Dujardins reisdagboek (Italië, Frankrijk, Duitsland 1846/1847) niet de enige "waalsche" kunstenaar, die spotte met Vlaanderens roemrijke artistieke verleden.

In 1855 verdedigde Eugène Zetternam de uitgave van het tijdschrift *De Vlaamsche School* aldus: "Gelukkig bestraelt ons de zon der vryheid weër; door al de natiën voor onafhankelyk volk erkend, kunnen wy onbevochten, zelfs onbesproken, het geluk der vryheid genieten, en zouden wy de hoop mogen voeden, weër eens, gelyk onze vaedren tot het toppunt van kunst, nyverheid en welvaart te stygen! – Maer, eilaes! wy bezitten de daedzakelyke onafhankelykheid; doch bezitten wy de zedelyke onafhankelykheid wel? Is onze geest zoo vry, zoo yverzuchtig tot zelfontwikkeling als die onzer vaderen?... Eilaes! zoo geen vreemd volk ons meer overheerscht, wy stellen ons onder het juk van eenen vreemden zedelyken invloed. (...) een fransche geest leidt onze beeldende kunsten en inzonderheid de schilderkunst (...). Het blad waer deze regelen de inleiding van zyn, wordt daergesteld om dien anti-nationalen invloed te bestryden, en de zucht naer zelfontwikkeling in de gemoederen te storten." Pieter Génard, Johan van Rotterdam, Désiré van Spilbeeck, Dujardin, Victor Lagye, Paul Buschmann sr. en jr., Max Rooses, Pol de Mont, Edmond van Offel en Arthur Cornette behoorden tot de belangrijkste medewerkers aan dit tijdschrift, dat in een gewijzigde vorm en onder de naam *Onze kunst* standhield tot in 1926.

Van den Branden en Rooses ondernamen in de loop van de jaren 1870 ernstige pogingen om de opvattingen van Zetternam te documenteren en desgevallend te nuanceren. Zij weten de 18de-eeuwse artistieke laagconjunctuur aan de teloorgang van de inheemse, ambachtelijke organisatie en toenevende 'vreemde' invloed. De ordonnantie van 20 maart 1773 vernietigde inderdaad de voorrechten van de Sint-Lukasgilden: van nu af aan waren kunstenaars vrij hun beroep uit te oefenen. Volgens Van den Branden was deze ordonnantie het resultaat van een doelbewuste 'anti-Vlaamse' campagne, opgezet door Andries C. Lens (een Waals inwijkeling in Antwerpen) en voortgezet door Mathieu van Bree.

Reeds 100 jaar eerder koesterde een groep kunstenaars rond Lucas Faydherbe evenwel de ambitie om als 'kunstenaars' vrijgesteld te worden van de beperkingen van het gildensysteem, en door de afschaffing van de onverenigbaarheid van beroep en stand te genieten van een sociale promotie. Het gildensysteem was overigens evenmin aangepast aan de schaalvergroting die de nijverheid in de loop van de 18de eeuw onderging. Door een sterke daling van

het aantal leden (niet enkel door uitwijking) verloren de Sint-Lukasgilden hun financiële slagkracht. Dit leidde niet enkel tot de invoering van professionele vrijheid voor de individuele kunstenaar maar bovendien tot de verzelfstandiging van het evenzeer verarmde kunstonderwijs. De academie van Antwerpen, die in 1663 werd opgericht door de Sint-Lukasgilde, vocht tijdens de 18de eeuw voor haar overleven en werd reeds in 1749 overgedragen aan de stad. In 1804 werd de Académie de peinture, sculpture et architecture opnieuw opgericht door de inspanningen van Willem Herreyns en Van Bree. Van Bree, die hofschilder was van keizerin Joséphine en vervolgens van koning Willem I, was bevriend met Willems en werd tijdens zijn begrafenis gehuldigd door Gustaaf Wappers, Prudens van Duyse, Theodoor van Ryswyck en Hendrik Conscience. Zetternam zal in zijn campagne voor een 'Vlaamse' schilderkunst nochtans een geslaagde aanval tegen de reputatie van Van Bree als schilder, restaurator, museumdirecteur en pedagoog inzetten.

In de loop van de 18de eeuw werden tevens academies opgericht te Brussel (1711), Brugge (1718), Doornik (1737), Gent (1751), Kortrijk (1760), Mechelen (1772) Ath en Oudenaarde (1773), Luik (1775), Ieper (1778), Lier (1793) en Leuven (1799). Deze groep was omstreeks 1830 reeds aangegroeid tot een 40-tal kunstscholen, waarvan er zich 33 in het Vlaamse landsdeel bevonden. Onder het bewind van Wappers (1832 leraar schilderkunst, 1832-1853 directeur) steeg het aantal leerlingen aan de Antwerpse academie van 443 tot 1365 in 1848, waaronder voor de lessen schilderkunst meer dan eenderde afkomstig was uit het buitenland. Wappers, die volgens Van den Branden, "de innige overtuiging had dat men om Vlaamsche schilders te kunnen vormen, Vlaamsche mannen moest opkweken, sloot zich van harte aan bij de Vlaamsche Beweging".

Hij was lid van De Olijftak en De Toekomst (1844-1845). Onder het directoraat van Wappers werd Conscience griffier van de Academie en verzorgde Ernest Buschmann de cursussen letterkunde en geschiedenis. Wappers verliet de Academie in 1853 en werd opgevolgd door Nicaise de Keyser in 1855. Conscience en Buschmann werden opgevolgd door Louis de Taeye en Léon de Burbure. In zijn ontslagbrief verwees Wappers naar de weerstand tegen zijn beleid in de beheerraad van de Academie, het stadsbestuur en het ministerie van binnenlandse zaken. Bovendien verkozen de leerlingen de eigentijdse Franse kunst boven de nationale traditie. (Volgens Van den Branden werd de Vlaamsgezinde Wappers inderdaad het leven onmogelijk gemaakt. Maar Jos Delin beweerde dat Wappers slachtoffer werd van zijn overdreven ambities, wat tot een conflict met zijn vriend, minister Charles Rogier leidde.) Dujardin bleef evenwel van 1841 tot aan zijn dood in 1889 leraar aan de academie. Hij illu-

streerde het merendeel van Conscienc's publicaties, was medeoprichter van het tijdschrift *De Vlaamsche School* en voorzitter van de toneelvereniging *Voor Tael en Kunst*.

Toch waren de Koninklijke Academie en het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten (opgericht in 1884) onder het bewind van De Keyser (1855-1885) en Charles Verlat (1885-1890) zeker geen bolwerk van flamingantisme. De laatste Franstalige cursussen werden naar verluidt in 1902 door **Juliaan de Vriendt** (directeur van 1901 tot 1923) in stilte afgevoerd.

Vanaf 1862 (Gent) werden vooral in Vlaanderen tal van Sint-Lukasscholen opgericht. Deze huldigden een anti-liberaal en antimodern, katholiek en corporatistisch ideaal van het kunstambacht. Pas omstreeks 1900 zou in deze middens een relatie met het cultuurflamingantisme ontstaan. Wellicht sloot de stichting van de Pelgrimbeweging in 1924 aan bij deze trend. *De Pelgrim*, opgericht door **Flor van Reeth**, **Felix Timmermans** en **Ernest van der Hallen**, streefde naar een modernisering van de 'katholieke Vlaamse kunst'. De Vriendt en **Joe English** (postuum) werden ereleden. *De Pelgrim* organiseerde een tentoonstelling in 1926 waarin de controversiële kunst van **Albert Servaes** een ereplaats innam. Aan de tweede en laatste tentoonstelling in 1930 namen onder anderen **Prosper de Troyer**, **Huib Hoste**, **Paul Joostens**, **Albert Poels**, **Tony van Os** en **Dirk Vansina** deel.

#### ICONOGRAFIE

De iconografie van de artistieke productie laat ons toe de omvang en aard van het cultureel chauvinisme beter in te schatten. **Ambiorix**, **Boduognat**, **Karel de Grote**, **Pieter de Kluizenaar**, **Godfried van Bouillon**, **Boudewijn van Constantinopel**, **Jan Breidel** en **Pieter de Coninck**, **Jacob van Artevelde**, keizer **Karel**, de graven van **Egmont** en **Hoorne**, de aartshertogen **Albrecht** en **Isabella** en tal van geleerden en kunstenaars figureren veelvuldig in de tientallen geïllustreerde geschiedkundige werken, onder meer van de hand van **T. Juste** en **H.G. Moke**. Deze werken werden vooral door de Brusselse uitgever **JAMAR** gepubliceerd. Ook de *Verhalen uit de geschiedenis van België* (1866) van de hand van **Johan M. Dautzenberg** en van **Prudens van Duyse** werden verlucht met illustraties overgenomen uit diverse Jamar-publicaties. Voor **Hendrik Conscienc's** *Geschiedenis van België* (1845) werden 200 oorspronkelijke houtgravures gemaakt. Deze publicaties zijn hoofdzakelijk gebaseerd op het historisch onderzoek dat sedert de tweede helft van de 18de eeuw met toenemende intensiteit werd beoefend. Het deels legendarische karakter van nogal wat historische figuren en gebeurtenissen is overigens veelal van nog oudere datum. Zo werd de herinnering aan de 'vrijheidslievende democraat' (later 'het symbool van Dietsche eenheid') **Van Artevelde**

sedert het einde van de 14de eeuw in Gent en Vlaanderen instandgehouden. Illustraties, prenten, schilderijen of beelden hebben wellicht bijgedragen tot het handhaven en de verspreiding van een deels mythisch verleden.

In de Kamer van Volksvertegenwoordigers bestond er van meet af aan een consensus over de betekenis van het cultureel patrimonium en de functie van de eigentijdse kunst. Immers, de grootheid van een land of een tijdperk is, zo meende men, vooral afhankelijk van de culturele realisaties. Politiek en economisch succes betekent niets zonder een bloei van het artistieke leven, want het is de taak van de kunst "om het nationaal eergevoel te bezielen, dat onze nationaliteit moet vrijwaren" (*Le Moniteur belge* 17 maart 1836). Geïnspireerd door deze combinatie van chauvinisme en patriottisme trachtte de nationale overheid de productie van illustraties van de vaderlandse geschiedenis aan te moedigen. Met volledige of gedeeltelijke steun van de staat worden gigantische schilderijen zoals *De Keysers Slag der guldensporen* (1836) (**Guldensporenslag**) en *Slag bij Woeringen* (1839), Henri de Caisnes *België kroont haar illustere telgen* (1839), Louis Gallaits *Troonafstand van Karel V* (1841), Edouard de Biefves *Eedverbond der edelen* (1841) besteld of verworven voor openbare verzamelingen. Het ministerie van binnenlandse zaken keurde in 1860 het voorstel goed om alle gebouwen van het gemeentelijk basisonderwijs te decoreren met de helden uit de vaderlandse geschiedenis. Het programma bleek technisch en financieel niet haalbaar. Ambitieuze projecten voor een gebeeldhouwd nationaal pantheon in de hoofdstad botsten op dezelfde obstakels. Toch zou de staat tal van lokale overheden ruimschoots steunen bij de uitvoering van monumentale decoratieve werken in officiële gebouwen en op publieke plaatsen. De iconografie werd in realisaties zoals de decoratie van de handelsbeurs te Antwerpen (Guffens, Swerts 1855), het stadhuis te Antwerpen (Leys, 1861), het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (1861, De Keyser), het Paleis van de hertog te Brussel (de huidige Koninklijke Academie, 1861, Slingeneyer), de Halle van Ieper (1872, De Groux, Delbeke, Paerels), de stadhuizen van Leuven (1879, Hennebicq), Kortrijk (1875, Guffens, Swerts), Brugge (1895, De Vriendt), Brussel (1879, Wauters) enzovoort, telkens afgestemd op de plaatselijke geschiedenis. Geleerden en kunstenaars gingen op zoek naar de lokale acteurs in de strijd tegen de Romeinse 'bezetter', naar de voorvechters van de christelijke beschaving, de verdedigers van de gemeentelijke vrijheden, de helden uit de 'Gouden tijd' en de slachtoffers van de 'Spaanse overheersing'. Ook het 200-tal standbeelden dat in de loop van de 19de eeuw werd opgericht sloot adequaat aan bij de lokale en regionale situaties. Zo getuigen de publieke monumenten in Vlaanderen veelal van een cultuurhistorische inspiratie, waar in Wallonië (en in het buitenland) ook

eigentijdse industriëlen, wetenschappers en politici aan bod kwamen in de openluchtbeeldhouwkunst. Het succes van deze kostelijke investeringen berustte waarschijnlijk op hun deels chauvinistische, deels patriottische motivering. De populariteit van deze realisaties mag nochtans niet worden overschat. De kunstmarkt werd niet gedomineerd door een vaderlandslievende of nationalistische iconografie.

In de Nederlanden bestond er ten minste sedert de 14de eeuw een speculatieve artistieke productie, die via 'anonieme' tussenpersonen in binnen- en buitenland werd verhandeld. In de loop van de 19de eeuw wordt de rol van de kunsthandel cruciaal. De schilderijen die jaarlijks op de tentoonstellingen of salons te Brussel, Antwerpen en Gent worden getoond, bieden een betrouwbaar beeld van het 19de-eeuwse aanbod. De markt werd overheerst door de zogenaamd inferieure genres, met name landschap- en 'zedenschildering', terwijl de aanwezigheid van religie- en historieschilderkunst, kwantitatief van ondergeschikt belang was. Er was met andere woorden weinig vraag naar dit soort van voorstellingen. Alleen al door de omvang van deze werken konden zij nauwelijks bestemd zijn voor particuliere woningen. Sommige kunstenaars slaagden erin bestellingen voor de decoratie van kerken of openbare gebouwen te verkrijgen. Toch was de historieschilderkunst relatief belangrijk van omstreeks 1825 tot 1875. In de hiërarchie die door de professoren aan de academies, de leden van de jury's voor de Prijs van Rome, de salons en de aankoopcommissies, en de critici werd gehanteerd stond het zogenaamde historiestuk bovenaan.

Hoewel volgens historici als Van den Branden, Max Rooses of Camille Lemonnier (*L'Ecole belge de peinture*, 1905) en Jules Dujardin (*L'Art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres*, vol. 1-6, 1896-1900), de 'wedergeboorte' van de Vlaamse artistieke traditie een feit is vanaf het verschijnen van de historiestukken van Gustaaf Wappers (*De toewijding van de Leidse burgemeester Van der Werff*, 1830 en *Tafereel van de Septemberdagen*, 1830, 1835) en zijn tijdgenoten, was het zoals A. Pinchart opmerkte in (*Coup d'oeil sur l'art de la peinture d'histoire en Belgique depuis A. Lens jusqu'à M. Wappers*, 1846) Van Bree die aan de basis van het moderne historiestuk in België lag. In een Franstalige spreekbeurt voor de leden van het Koninklijk Instituut der Nederlanden (Amsterdam 1821) riep hij de "Belgische en Bataafse" kunstenaars op om zich niet langer te beperken tot de illustratie van Griekse en Romeinse verhalen, waarvan de inhoud de moderne toeschouwer vaak ontgaat. De kunstenaar moest zich wagen aan de geschiedenis van zijn eigen land en tijd. Enkele werken van Van Bree zijn overigens opgevat als politieke en patriottische propagandastukken: De schaduw van Rubens brengt Hulde aan Charles d'Herbouville, Beschermer van de kunsten (1804,



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, ontwerp voor een allegorische verheerlijking van de prefect van het departement van de Schelde), Willem van Oranje die in 1578 opkomt ten gunste van de gevangengenomen katholieken die aangehouden werden ondanks de pacificatie (besteld door Willem I, Bijloekemuseum, Gent), voorstellingen gewijd aan admiraal de Ruyter (1815), de Leidse burgemeester Van der Werf (1813, 1817, zie Wappers) enzovoort. Het historiestuk werd tijdens de 19de eeuw inderdaad opgevat als een toonbeeld van profane deugden. Kunstenaars zouden evenwel zowel uit de nationale geschiedenis als uit de Europese geschiedenis putten. We ontmoeten doorheen de 19de eeuw bij wijze van spreken net zo goed Thomas Morus en Anna Boleyn als de graven van Egmont en Hoorne en andere nationale helden. De keuze van een bepaald onderwerp volstaat doorgaans niet om uit te maken of een kunstenaar vaderlandslievende, burgerlijke, liberale, christelijke, mannelijke, vrouwelijke, sociale en etnische deug-

den of ondeugden wil huldigen of hekelen.

Het merendeel van de historische figuren die in de schilderkunst figureren zijn trouwens geen prinsen of staatslieden maar kunstenaars en de keuze van de personages (onder anderen Rubens ontmoet Justus Lipsius en mevrouw Moretus-Plantin, Karel V raapt voor Titiaan een gevallen penseel van de grond, Van Dyck of Rafaël met hun geliefde) getuigt veeleer van professioneel dan van nationaal chauvinisme. De voorkeur voor bepaalde gebeurtenissen en periodes werd wellicht ook beïnvloed door louter artistieke problemen: is de eigen artistieke (realistische en coloristische) traditie te verzoenen met de klassieke (Italiaanse) historieschilderkunst? Hoe kan een gedocumenteerde, waarheidsgetrouwe reconstructie van het verleden toch intens dramatisch worden ontwikkeld? Ook smaakkwesies, zoals de romantische voorkeur voor ouderwetse kostuums en rekwisieten en meeslepende drama's en catastrofes, speelden een rol.

Misschien getuigt de voorkeur voor plaats- en



Gustaaf Wappers wilde met zijn historische schilderijen de nationale bezieling versterken. Hier een episode uit het beleg van Leiden tijdens de Tachtigjarige Oorlog. (CENTRAAL MUSEUM UTRECHT)

streekgebonden motieven in stadsgezichten, landschappen, interieurs en taferelen uit het dagelijkse leven ook van bepaalde chauvinistische sentimenten. De naturalistische en landelijke iconografie van laat-symbolisten zoals J. Smits, V. de Saedeleer, G. van de Woestijne en van de Vlaamse expressionisten is zelfs exclusief gericht op het afbeelden van het Vlaamse volk. Schilderijen zoals Permekes *Ode aan Vlaanderen* kunnen we nochtans niet beschouwen als ondubbelzinnige nationalistische propagandabeelden. Artistieke, esthetische, ethische en sociale motieven spelen zowel in de productie als in de receptie van deze kunst een doorslaggevende rol. Zo is voor de leden van de Pelgrimbeweging de Vlaams-nationalistische overtuiging ondergeschikt aan het katholieke ideaal.

Een enkele kunstenaar verraadt iets van zijn gezindheid wanneer hij zoals Aimé Daneels graaf Robrecht van Bethune en zijn dochter (1852) naar Conscience schildert, of de jonge Jan van Beers (jr.) die in 1879 een drieluik de titel geeft *De verlossers van Vlaanderen*: Jacob van Maerlant op zijn sterfbed voorspelt Jan Breydel en Pieter de Coninck de bevrijding van het vaderland (naar het gedicht *Maerlant* van de hand van zijn vader, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen). Dit werk werd overigens op artistieke gronden door Désiré van Spilbeeck in *De Vlaamsche School* als een mislukking veroordeeld. In die jaren verschenen ook de eerste monumenten gewijd aan 'ondubbelzinnige' flaminganten: Conscience (Antwerpen, 1883), Karel L. Ledeganck (Eeklo, 1897), Jan F. Willems (Gent, 1899), de Boerenkrijgmonumenten (in de Kempische gemeenten vanaf 1898), Guldensporenmonument (Kortrijk 1902) (*Guldensporenslag*), Albrecht Rodenbach (1909). Piet Verhaert ligt enkele jaren later misschien mee aan de oorsprong van de populariteit van Tijn Uilenspiegel als 'Vlaamse' held. Albert Poels zou voor en na de Tweede Wereldoorlog dit soort van 'volkseigen thema's' (Tijn, Nele en Lamme Goedzak, De vier Heemskinderen, Heer Halewijn enzovoort) in tal van monumenten verwerken. Poels is ook de auteur van tal van portretten van onder meer Felix Timmermans, Filip de Pillecyn, Jozef van Overstraeten, Cyriel Verschaeve, Joris van Severen en Floris van der Mueren. Deze figuren zien we eveneens op Henri Luytens gigantische groepsportret getiteld *Trou tot den bedelzak: het gulden doek van Vlaanderen* (1931-1939, IJzertoren, Diksmuide). Na de Eerste Wereldoorlog verdwijnen de voorstellingen van historische personages en gebeurtenissen nagenoeg volledig uit de schilderkunst. Karakteristiek voor de prenten van onder meer Joe English (leerling van Juliaan de Vriendt), Jos Speybroeck, Samuel De Vriendt of Alfred Ost blijft nochtans de romantische heroïek en 'Vlaamse' vroomheid van bijvoorbeeld de Gudrun-illustraties, symbolische herinneringen aan het frontleven (Speybroucks *De verheerlijking van*

Vlaanderen, 1911; *Het Vlaamse zaad*, 1921; *Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen of De Vriendts Kerstnacht aan het IJzerfront*) en publicitair drukwerk voor Vlaamse manifestaties. Hoewel de wereld van de visuele satire nog maar nauwelijks werd onderzocht, zullen we in de spotprenten van voor- en tegenstanders van de V.B. wellicht vaak gelijkaardige iconografische motieven aantreffen.

#### VLAAMS-NATIONALISME EN MODERNISME

Vanaf de tweede helft van de 19de eeuw wordt de kunstwereld steeds meer in beslag genomen door discussies over de taak en de vormgeving van de kunst. Camille Lemonnier, de Franstalige woordvoerder van de artistieke avant-garde in de jaren 1870, looft de terugkeer van de Belgische schilders, die hij consequent *des flamands de race* noemt, naar het inheemse picturale realisme. Vlaamsgezinde critici ontwikkelden voor 1900 meestal een anti-modernistisch en nationalistisch standpunt. **Juliaan de Vriendt** verzet zich in zijn bijdrage "Over de noodzakelijkheid van een Vlaamse kunstbeweging" (*De Zweep*, 1871 en *Journal des Beaux-Arts*, 1871) niet enkel tegen het Italiaanse classicisme maar evenzeer tegen de pseudo-rubensiaanse romantiek, waarvan hij overigens terecht de Franse oorsprong aanwijst. Het realisme, (eveneens van Franse oorsprong maar geïnspireerd op de 17de-eeuwse Nederlandse en Vlaamse schilderkunst), verwerpt hij omwille van het materialisme en hij pleit voor een nationale, zuiver Vlaamse kunst, gegroeid uit en voor het volk, en geïnspireerd op de meest oorspronkelijke Vlaamse kunstenaars: "zeker, wie zal Rubens evenaren? Doch wie ook Matsijs? En hoeveel nader komt ons deze bij de ziel. (...) Is de hoogste uitdrukking van een kunst dan niet de nationale? Is een nationale kunst niet de enige die macht heeft om haar zending te vervullen? Want zij alleen is waardig de naam van volkskunst te dragen, want tussen haar en het volk bestaat er een natuurlijke gevoelsovereenstemming." In "Over nationalisme en kosmopolitisme in de beeldende kunst" (voordracht voor het 13de Nederlandsche Taal- en Letterkundige Congres te Antwerpen, *De Vlaamse Kunstbode*, 1874) verwerpt hij het modernisme en internationalisme als anti-volkse fenomenen. "De echte kunstenaar maakt de synthese van zijn geslacht uit, hij moet het leven van zijn volk leven, zijn taal spreken, deelnemen aan zijn genot, zijn lijden en strijden, zijn geschiedenis, zijn geloof en zijn overleveringen in zich dragen, in één woord zijn ziel baden in de geest van het volk." Ook zijn vriend **Julius Sabbe** ("Het nationaal beginsel in de Vlaamse schilderkunst", in *Nederlandsch Museum*, 1874) pleit voor een volksverbonden Vlaamse kunst. Piet Verhaert (zelf een gematigd beoefenaar van het moderne pleinairisme) beschuldigt "pochers en weetnieten" van "nihilisme". En in *De Vlaamsche School* wordt bijvoorbeeld de tentoonstelling van Les XX

“eene uitstalling van de zonderlingste dwalingen” (Domien Sleenckx) genoemd. Hoewel ook Franstalige kunstenaars en critici, onder meer in *La jeune Belgique* en *L'Art moderne* een *soyons nous* verkondigden, toonde de artistieke situatie in het Antwerpen van omstreeks 1900 aan dat het flamingantisme zeker niet de motor was van een modernisering van de artistieke productie. Zelfs Pol de Mont, een gematigde en eenzijdige aanhanger van artistieke vernieuwing verkondigde in 1921 nog steeds: “dat de kunst, evenmin als het Volk zelf, uit welks geest en hart ze opbloeit, zonder vaderland kan zijn;... dat alle wezenlijk groote meesters in hun gewrochten, ondanks alle internationalisme, uiting geven aan de aangeboren eigenaardigheden van hun stam. De ontaarding van den nationale geest is de grootste ramp die een volk kan treffen.” Volgens Buyck werd het conservatisme van de Antwerpse kunstwereld geïntensifieerd door de rivaliteit van de *métropole des arts et de la commerce* met de politieke hoofdstad en het financiële centrum van het land, Brussel. August Vermeylen was in zijn bijdragen tot *De Vlaamsche School* een van de weinigen die het modernisme in bescherming nam tegen “de vijandige stompzinnigheid van de menigte”. Hij zou vervolgens ook een nationalistische benadering van de artistieke productie verwerpen en (in navolging van H. Wölfflin) pleiten voor een geschiedenis van de artistieke problemen die zich in de evolutie van de Europese kunst hebben voorgedaan. Hij verwerpt een sociologische of nationalistische verklaring van de kunstgeschiedenis. Verwijzend naar Taines *condition primaire* (ras) en *condition secondaire* (milieu) (waarvan Max Rooses een aanhanger was) noemt hij de “psychologie der rassen een tamelijk onzeker terrein dat voor de kunsthistoricus niet bijster geriefelijk in 't gebruik is. In het beste geval zijn wij geenzins gerechtigd, de grondtrekken van het 'ras' als een onveranderlijke grootheid te beschouwen. Wanneer het ras wordt verward met het 'volk' of de 'nationaliteit' is dit nog minder gerechtvaardigd. Zelfs als de 'volksziel' zich niet meer naïef voordoet als een geheimzinnige wezenheid, hebben wij in haar een romantische schim te verdrijven, het overblijfsel van een vaderlandslievend spiritualisme. Waarbij het niet ontgaan zal, dat de 'volksziel' die als oorzaak van sommige feiten wordt aangewezen, gewoonlijk niet anders is dan een abstractie uit die te verklaren feiten zelf.” (*Van de Catacomben tot Greco. Geschiedenis der Europeesche plastiek en schilderkunst in de Middeleeuwen en de Renaissance*, 1921).

De distributie van artistieke producten werd op het einde van de 18de eeuw een zaak van tentoonstellingsverenigingen zoals de Antwerpse Kunstmaetschappij (1788), die werd opgericht om kunstenaars en liefhebbers in een vereniging te verzamelen en tentoonstellingen van eigentijdse kunst te organiseren. Dergelijke verenigingen ontstonden in de

belangrijkste Belgische steden en waren tot na 1900 verantwoordelijk voor de organisatie van de driejaarlijkse tentoonstellingen. Zij associeerden zich deels officieus, deels officieel met de academies voor schone kunsten en zij waren veelal exclusief Franstalig of tweetalig. De Nederlandstalige en Franstalige, progressieve, pluralistische of conservatieve kunstenaarsverenigingen die tijdens de laatste decennia van de 19de eeuw ontstonden lijken in de eerste plaats een poging om het contact tussen kunstenaars en liefhebbers doeltreffender te organiseren, gebeurlijk rond gedeelde esthetische of politieke overtuigingen.

De Mont en Verhaert stichtten in 1883 de Antwerpse kunstenaarsvereniging Wees u zelf. In die jaren ondernamen tal van Antwerpse kunstenaars pogingen om naast of tegen het officiële circuit van de driejaarlijkse tentoonstellingen (Koninklijke Maatschappij tot aenmoediging van de kunsten/Société royale pour l'encouragement des beaux-arts), de Cercle artistique en de academie tentoonstellingen te organiseren: Als ik kan (1883), Arte et Labore (1887), De Scalden (1889), De XIII (1891). Deze leidden in 1905 tot de oprichting van de succesrijke tentoonstellingsvereniging Kunst van Heden/L'Art contemporain waarin kunstenaars, critici (onder meer De Mont, Arthur Cornette, Emmanuel de Bom, Paul Buschmann) en liefhebbers (François, Charles en Louis Franck, H. Fester, Speth, Jussiant...) zich verenigden rond een pluralistisch project.

Vooruitstrevende kunstenaars, zoals Max Elskamp en Henri van de Velde, waren in 1887 en 1892 betrokken bij het kortstondige optreden van L'Association pour l'art indépendant en L'Association pour l'art. Na 1900 ontstonden er verschillende initiatieven die getuigen van een toenadering tussen flaminganten en 'modernisten': Doe stil voort, in 1903 gesticht door De Mont en Vermeylen, werd in 1917 heropgericht door Felix de Boeck, Prosper de Troyer, Jos Léonard, Jozef Peeters, Edmond van Dooren en Victor Servranckx, "onder bescherming van de tweede Raad van Vlaanderen". In Antwerpen ondernamen Paul van Ostaijen en Oscar Jespers diverse pogingen om een Vlaamse modernistische groep op te richten maar zij verzochten Constant Permeke, Henri Puvrez, Jos Albert, Gustave de Smet, Prosper De Troyer, Ernest Wijnants en Gustave van de Woestijne vruchteloos tot medewerking. In 1918 verzamelde Jozef Peeters van Dooren, Leonard, Edward van Steenberghe, De Troyer en Jan Kiemeneij in de Kring Moderne Kunst. In 1920 en 1922 organiseerde hij drie Congressen voor moderne kunst waaraan Jozef Muls, Huib Hoste, Herman Vos, Stan Leurs en Wies Moens meewerkten. Peeters was voorstander van een gemeenschapskunst, die ook door Eugène de Bock in *De Stroom* (1918) en *Ruimte* (1920-1921) verdedigd werd. Peeters wilde dat er een 'kunstenaars-

raad' zou worden opgericht die ten aanzien van het kunstonderwijs, het tentoonstellingsbeleid en de industrie, "dictatoriaal" moest optreden, "opdat de stijl onzer beschaving zich in volle vrijheid zou kunnen ontwikkelen". Geert Pijnenburg (uitgever van *Staatsgevaarlijk*, 1919) stichtte met Michel Seuphor (Fernand Berckelaers) *Het Overzicht* (1921-25) en Peeters publiceerde *De Driehoek* (1925-26). André de Ridder, Paul-Gustave van Hecke en Cornette schrijven in het *Roode Zeil* (1920).

Van Hecke en De Ridder waren tevens de initiatiefnemers van de meest succesrijke onderneming uit de jaren 1920, het Franstalige tijdschrift *Sélection* (Brussel 1920-1933) en de gelijknamige Brusselse kunsthandel. Zij verdedigden het Franse postkubisme en bovenal de 'Vlaamse' variant: het expressionisme van Permeke, De Smet en Van den Berghe. De doelmatige combinatie van esthetische, sociale en economische motieven bepaalde het succes van deze en gelijkaardige ondernemingen. In de *Sélection*-kring werd het expressionisme niet alleen als een moderne kunstvorm verdedigd maar eveneens als een autochtone, organisch gegroeide uiting van wat De Ridder *le génie du Nord* noemde. Deze visie werd overgenomen door Nederlandstalige en Franstalige Vlaamsgezinde critici, die bovendien het gematigde karakter van het Vlaams expressionisme tegenover het 'volksvreemde' karakter van abstracte en surrealistische trends loofden. Inmiddels was de kunst in Europa, in de loop van de jaren 1930 overgegaan tot een *retour à l'ordre*. George Marlier, die in de jaren 1920 nog de kunst van dadaïst P. Joostens had verdedigd, zou in *Bilan de l'expressionisme flamand* (Brussel 1934) en *Die flämische Malerei der Gegenwart* (Jena 1943), met voorbehoud tegenover het jeugdig extremisme, het Vlaams expressionisme recupereren tot de 'volksverbonden', anti-modernistische tendens, die ook door Volk en cultuur (1941-1944) of door P. Haesaerts werd verdedigd. Ook A. Stubbe, Cyriel Verschaeve, J. Gabriëls (*De constanten in de Vlaamsche kunst*, 1941) en Urbain van de Voorde (*De nationale traditie in onze beeldende kunsten*, 1944) onderwierpen het expressionisme aan een nationalistische interpretatie. Het kunsthistorisch onderzoek wordt beïnvloed door deze opvatting wanneer geleerden bijvoorbeeld op zoek gaan naar de herkomst (en dus de 'nationaliteit') van kunstenaars en artistieke tradities, of het vergeten succes van de Vlaamse sierkunsten of de kunsthandel openbaren. Leurs noemde Van den Branden, Rooses en De Mont, "de veteranen der huidige Vlaamsche kunsthistorische wetenschap" en bracht aan hen in de 2-delige *Geschiedenis van de Vlaamse Kunst* (1939) een eresaluut. Leurs die in het voorwoord de natuurlijke relatie tussen kunst en volk loofde, kon inmiddels een beroep doen op overtuigde Vlaamsgezinde specialisten zoals J. Gabriëls, Muls, Stubbe, D. Roggen, Vermeylen, Cornette, L. Lebeer, en Paul de Keyser. Jozef Duver-



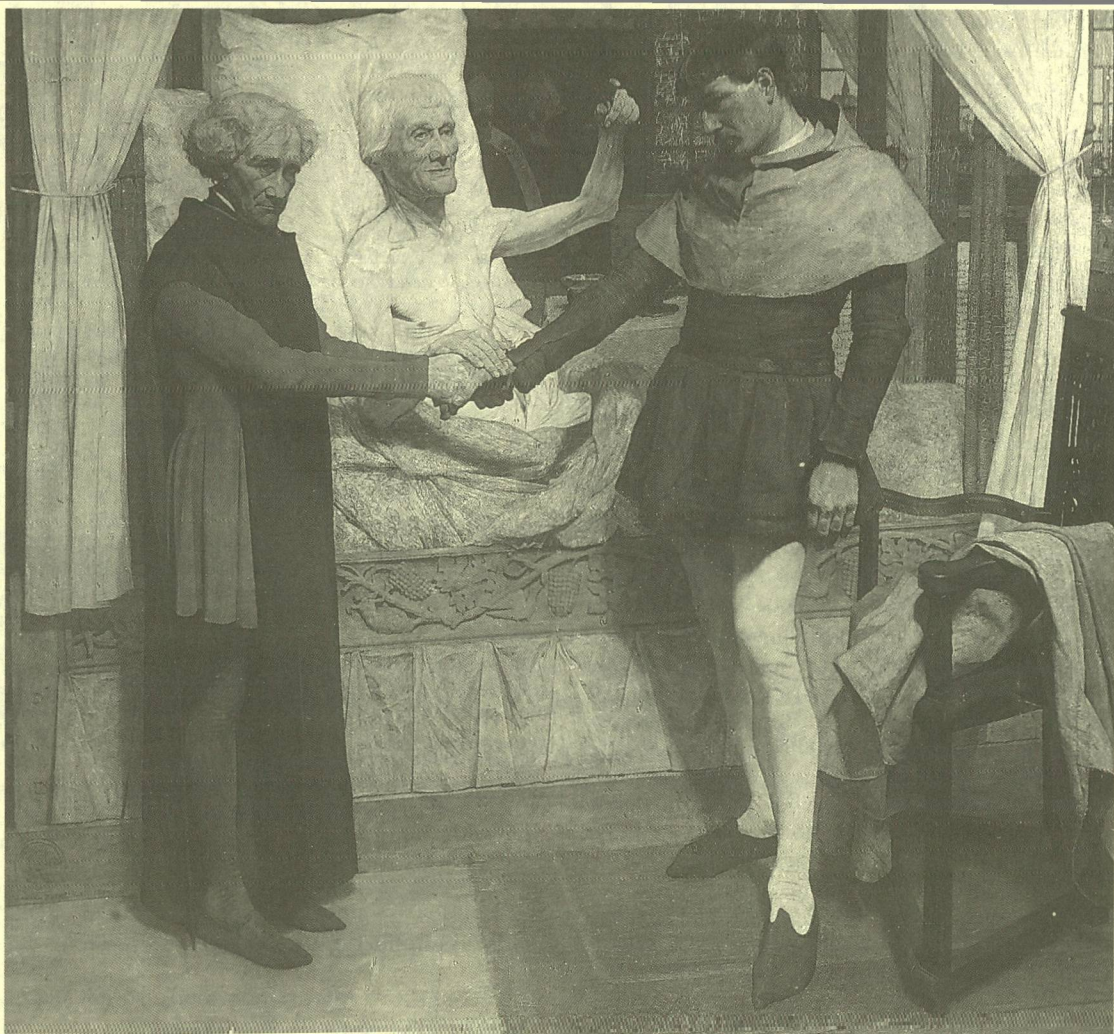
ger, die merkwaardigerwijze niet bij deze uitgave werd betrokken, stichtte in 1932 de Nederlandstalige Congressen voor algemene kunstgeschiedenis en redigeerde samen met de Nederlandse kunsthistoricus H. van Gelder in 1935 de publicatie van de driedelige *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*.

Tijdens de bezetting wilde de Militärverwaltung de bestaande culturele organismen betrekken bij de nieuwe ordening van het culturele leven. De Federatie van Vlaamsche Kunstenaars of de Landsgilde werd begin 1940 (opnieuw) opgericht. De Landskamer van schilders telde ongeveer 600 leden en zou "alle middelen aanwenden om de schilderkunst te beschermen tegen minderwaardigheid, haar vrij te maken van, en haar te verdedigen tegen, de immorele machten van de finantie, de vrijmetselarij, het jodendom en de onwaardige exploitatie van kunsthandelaars, opdat zij haar grote volkse taak zou kunnen vervullen".

De Berliner Kunsthalle hield in 1941 een tentoonstelling gewijd aan de *flämische Kunst der Gegenwart*. Deze tentoonstelling werd georganiseerd in samenwerking met de **Vlaamsch-Duitsche Arbeidsgemeenschap** (DeVlag) en ingeleid door Wies Moens. Onder meer J. Anteunis, K. Aubroeck, D. en G. Baksteen, J. Brusselmans, Jozef Cantré, J. de Bruycker, V. de Saedeleer, P. De Troyer, Albert Poels, Albert Servaes, J. Smits, Felix Timmermans, A. Saverijs, J. Verdegheem, F. Tinel maar ook J. Ensor namen eraan deel. Permeke weigerde (zijn kinderen Paul en John hadden de Engelse nationaliteit en werden door de Duitse bezetter respectievelijk langdurig en tijdelijk gevangengenomen). Permekes buitengewone talent en betekenis werden niet betwist maar hij werd onder andere door *Volk en Kultuur* beschouwd als een aanhanger van het "verwerpelijke Joodse expressionisme". En hij bleek, in tegenstelling tot de geliefde kunstenaars uit die jaren, Servaes en De Troyer, niet in staat om de nationaal-socialistische verwachtingen in te lossen. Permeke ondervond enige hinder vanwege de bezetter. In 1942 werd een tentoonstelling van zijn werk in de Brusselse galerie Bruegel gesloten.

De bezetting verhinderde evenwel niet dat galerieën zoals Breckpot te Antwerpen actief bleven. Tijdens de oorlog sticht R. Delevoy in Brussel de Galerie Apollo. In het tijdschrift met dezelfde naam (1941-1943) verdedigden P. Fierens, P. Haesaerts en Delevoy zuiver artistieke waarden en beoefenden zij een waardevrije kunstgeschiedenis. Onmiddellijk na de oorlog richtten Delevoy, J. Lust, enkele kunstenaars en verzamelaars (G. van Geluwe, Tony Herbert, F. Franck) *La Jeune Peinture Belge* op waarin opnieuw werd gestreefd naar een aansluiting bij de internationale avant-garde (abstractie en surrealisme).

Na de oorlog werd F. Jespers aangehouden maar niet vervolgd (hij overwoog even uit te wijken naar Zuid-Afrika of Argentinië). Een aantal kunste-



De Vlaamsgezinde schilder Jan van Beers (jr.) schilderde in 1879 Jacob van Maerlant op zijn sterfbed terwijl hij Jan Breydel en Pieter de Coninck de bevrijding van het vaderland voorspelt en gaf het werk de titel "De verlossers van Vlaanderen".

naars, zoals de Gentse Verdegheem, verloor hun betrekking in het kunstonderwijs, Servaes verliet het land tijdig en definitief. De kunstkring 't Getij, opgericht in 1939 door G. de Bruyne, W. Kreitz, E. van Dooren en Poels overleefde de bezetting en de bevrijding probleemloos maar nam ondanks het buitengewoon succes van Poels een marginale plaats in. Marginaal was eveneens de stichting van de *Nieuwe Vlaamse School*. In het tijdschrift *Tafelronde* (1961) ondertekenden J. Dries, V. Gentils, E. van Anderlecht, G. Vandenbrande, Wannes van de Velde en J. Verheyen het manifest van de *Nieuwe Vlaamse School – Nouvelle Ecole Flamande*, die "in zichzelf erkent deze Vlaamse traditie, dat het universele van de moderniteit in de eigen aard, dit is de Vlaamse, vervat ligt. Zij keert zich af van de in België en in het buitenland opgeld makende opvatting als zou er een 'Belgische' schilderschool bestaan, een opvatting die een contradictio in terminis in-

sluit; vermits Belgisch niet met het Vlaamse autochtone samenvalt, en zij wenst in de zin van haar beginselen effectief tegen deze laatste opvatting te handelen door zich openlijk af te scheiden en zich als de nieuwe Vlaamse School te bekennen.”

In 1951 hield het Christelijk Vlaamse Kunstenaarsverbond (CVKV) het tijdschrift *West-Vlaanderen* boven de doopvont, dat tot op heden verschijnt. Dit tijdschrift getuigde meteen van een gematigde, pluralistische belangstelling voor het internationale modernisme. Als antwoord op een rondvraag naar de waarde van het nationale element in de kunst, zei **Jozef Storme**, de voorzitter van de CVKV, nochtans dat er ongetwijfeld “een nationale geaardheid” bestaat, maar dat deze “natuurlijkerwijze tot uiting moet komen”. En volgens W. Vanbeselare, hoofdconservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (docent en professor kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversi-

teit Gent van 1938 tot 1940 en van 1941 tot 1945, hoofdconservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen van 1948 tot 1973) "bewijzen De Braekeleer, Ensor en Permeke (zoals Van Eyck, Bruegel en Rubens) ontegensprekelijk dat internationale kwaliteit niet van de affirmatie der nationale eigenschappen te scheiden is. En dat de nationale eigenheid (...) de enige leefbare zin geeft aan welke internationale stroming ook." Vanbeselaere was de eerste conservator in België die trachtte door de organisatie van tentoonstellingen een actieve rol in het culturele leven te spelen. Hoewel tentoonstellingsverenigingen zoals La Libre Esthétique (Brussel, 1893-1914) en Kunst van Heden of het Paleis voor Schone Kunsten (Brussel, 1929) een fraai palmares kunnen voorleggen, blijken de meest succesrijke ondernemingen de galeries te zijn waar economische, esthetische en sociale motieven tijdelijk hand in hand gingen. De kostelijke opdracht van de tentoonstellingsverenigingen werd na de Tweede Wereldoorlog overgenomen door de musea. Zo organiseerde Vanbeselaere retrospectieve tentoonstellingen van het werk van De Braekeleer, Ensor, Laermans, Smits, Servaes (De Zwitserse periode), Van de Woestijne, Permeke, De Smet en Van den Berghe. Precies deze kunstenaars bekleden sedert de jaren 1920 een ereplaats in de geschiedenis van de moderne kunst in België. Deze canon werd geleidelijk aan onder meer omwille van zijn Vlaams-nationaal karakter onderworpen aan correcties. Sedert de jaren 1970 herontdekken en bedenken sommige critici en historici opnieuw een typisch Belgische samenhang in de artistieke productie. Zo worden A. Wiertz, F. Rops, Ensor, R. Magritte en M. Broodthaers voorgesteld als vertegenwoordigers van een autonome onorthodoxe en satirische assimilatie van het modernisme. Werd de Belgische kunst in het verleden vaak voorgesteld als de erfgenaam van de Vlaamse artistieke traditie, dan wordt vandaag, onder meer in de tentoonstellingen die de musea voor schone kunsten en moderne kunst (Oostende, Brugge, Gent, Antwerpen) in binnen- en buitenland organiseren, de hedendaagse kunst in Vlaanderen beschouwd als de rechtmatige erfgenaam van de 'Belgische' kunst.

LITERATUUR: J.F. Willems, *Redevoering over het karakter van den Nederlandschen Schilder*, 1825; - E. Zetternam, *Bedenkingen over de Nederlandsche schilderschool*, 1855; - F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 1883; - P. Verhaert, 'Kunst en overlevering', in *Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle* (1884-1885); - P. de Mont, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*, 1921; - O. Roelandts, *Considérations sur l'influence de l'Art français en Belgique depuis 1830*, 1941; - G. Schmook, *Hoe Teun den Eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen, of Het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn*, 1942; - U. van de Voorde, *De nationale traditie in onze beeldende kunsten*, 1944; - G. Schmook, 'Het culturele leven in België', in *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, IX, 1955; - 'Het culturele leven in België, 1840-1886', in *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, X, 1956; - E. de Bruyne, A. Demedts, en

J. Storme (e.a.), 'Het nationale element in de kunst', in *West-Vlaanderen*, jg. 5, nr. 4 (1956), p. 211-218; – M. Rutten, 'De cultuurstromingen in België', in *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, XI-XII, 1956-1958; – D. Peeters, *Juliaan De Vriendt*, 1960; – 'De roem van Rubens', in *Componenten*, 1963; – G. Gyselen, 'De beeldende kunst aan de IJzer', in *West-Vlaanderen* (1964); – H. Gellinck, 'Jos Speybrouck', in *NBW*, II, 1966; – L. Schepens, 'Joe English', in *NBW*, II, 1966; – J. van Remoortere (e.a.), 'De Pelgrimbeweging', in *Vlaanderen* (1970), p. 136-84; – J. vander Auwera, 'Kunstgeschiedenis in Vlaanderen: een vak in verandering', in *Museummagazine*, nr. 3-4 (1985), p. 30-42; – P. van Robaeys, 'De plastische kunsten in België tijdens de Tweede Wereldoorlog, enkele aspecten van de ordening van het kunstgebeuren', in *De wagenmenner en andere verhalen. Album discipulorum Prof. Dr. M. De Maeyer*, 1986; – 'Het Vlaams Expressionisme tijdens het interbellum: een terreinverkenning', in *Museummagazine* (1987); – T. Verschaffel, *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties*, 1987; – J. Buyck, 'Traditie en vernieuwing in het Antwerps kunstleven omstreeks 1900. Preliminair tot een receptiestudie', in *Antwerpen 1900*, 1988; – J. Muylle, 'De opkomst van de nationaal romantische historieschilderkunst in België. Een bijdrage', in *Museummagazine* (1989); – J. van Lennep (ed.), *De 19de eeuwse beeldhouwkunst*, 2 dln., 1990; – J. Buyck, 'Het Interbellum: "kunst van heden" en het debat omtrent het Vlaamse expressionisme', in *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaat rond 'Kunst van Heden' (1905-1959)*, 1991; – L. de Backer, 'Une histoire belge', in *Kunst in Vlaanderen, nu* (1991); – H. Todts, 'Omvang en diversiteit van de 19de-eeuwse picturale produktie in Antwerpen', in *Linnig: Een Antwerpse kunstenaarsdynastie in de 19de eeuw*, 1991; – R. Hoozee, (red.), *Moderne kunst in België 1900-1945*, 1992; – J. Ogonovsky, 'Regards sur la peinture monumentale d'histoire en Belgique au XIXe siècle', in *Charles Degroux*, 1995; – D. de Geest, E. Vanfraussen, M. Beyen en I. Mestdagh, *Collaboratie of cultuur? Een Vlaams tijdschrift in bezettingstijd (1941-1944)*, 1997.

HERWIG TODTS