



HERGEVEN ZE ONS NIET DE ED'LE... MIDDELEEUWEN?

DE BRUGSE ACADEMIE EN HET NEOGOTISME IN DE SCHILDERKUNST, 1830-1902

Masterproef voorgelegd aan de faculteit Letteren en Wijsbegeerte,

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,

voor het verkrijgen van de graad van Master,

door Stefan Huygebaert - 00605127

Promotor: prof.dr. Marjan Sterckx

*“Wat kunsttuig kan penseel en beitel evenaren,
Bestuerd door ryke vindingkracht,
Toen zy het nakroost doen de wonderen aenstaren
Van 't overheerlyk voorgeslacht!
Hergeven ze ons niet de ed'le leeuwen,
Dier felgeschokte middeleeuwen,
Die, gloeyende aen het hoofd van 't heir,
De in roofgegroeide kop in eigen bloed deed baden;
Toen 't noord op Belgiesch grond zyn moordlust kwam verzaden!
Ja, beitel en penseel geeft ons die helden weêr.”*

~

Zesde vers uit het gelegenheidsgedicht
bij de prijsuitreiking op 6 augustus 1839
aan de Brugse Academie.*

* *Feest-galm... den 6 augustus 1839*, Brugge, 1839, p. 5. (zoals bewaard in: SAB, FA, inv. nr. 91.)

** Afb. 1. (voorblad) *Gelegenheidsgedicht van 1833 aan de Brugse Academie (detail: kroning van de buste van Jan van Eyck)*, 1833, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge.

Abstract – English version

Hergeven ze ons niet de ed'le... middeleeuwen?

The Bruges Academy and neogothicism in artistic painting, 1830-1902

This research focuses on the matter of medievalistically inspired revivalism in nineteenth-century romantic painting in the city of Bruges, Belgium. At the startingpoint are two observations. The first one being the example of painters in Antwerp who, during this era, found inspiration by looking back at the Middle Ages. Secondly, there's the abundance of Belgian neogothic architecture which partly originated in the city of Bruges. A presupposition already hinted upon by previous scholars, states that in a both medieval and medievalised city as Bruges, where many panels of Early Netherlandish art were at hand during the nineteenth century and architects and contemporary scholars were inspired by architectural monuments and remains, romantic painting will automatically and more than anywhere have focused on a medieval tradition in both subject matter and style. The city's quintessential art institute – the Bruges Academy – forms the focus as its preserved documents give a more or less outlined set of teachers, board members, directors as well as artists or pupils, each with their own discourses, decisions, preferences and – not in the least – artistic production. Furthermore, a number of what can be called 'academic parameters' were outlined, such as the way the institute dealt with the art treasures, antique plasters, library and ceremonial poems. The research starts off by detecting a romantic basis within the battle of the styles between romanticism en neoclassicism. Following this is an analysis of (ideological) motives of Belgian and Flemish nationalism, catholic anti-liberal confessionalism and art historical research on Early Netherlandish art surrounding the Academy. The final chapter shows that, despite the reasonable character of the presupposition and the ideological and scientific influences present, the Bruges romantic painters did not display an extraordinary interest in medieval style or subject matter, save a small number of examples, mostly isolated within an artist's oeuvre. Rather, their choices are to be seen within a broader and more general romantic interest for artistic and political heroism and anecdotism in both medieval as well as more recent history.

Abstract – Nederlandse versie

Hergeven ze ons niet de ed'le... middeleeuwen?

De Brugse Academie en het neogotisme in de schilderkunst, 1830-1902

Dit onderzoek spitst zich toe op middeleeuws geïnspireerd revivalism binnen de negentiende-eeuwse romantische schilderkunst in Brugge. Twee observaties vormen het vertrekpunt. De eerste is het voorbeeld van Antwerpse meesters die tijdens de negentiende eeuw hun inspiratie vonden bij de middeleeuwse kunst. Ten tweede is er de opkomst van de Belgische architecturale neogotiek die deels ontsproot in Brugge. Een vooronderstelling die reeds eerder door vorsers werd geopperd, wil dat in een (neo-)gotische stad als Brugge, waar vele laatmiddeleeuwse panelen werden bewaard en architecten en contemporaine vorsers geïnspireerd werden door architecturale monumenten en overblijfselen, de romantische schilderkunst zich automatisch en meer dan elders zal toegespitst hebben op de middeleeuwse thematiek en stijl. Het belangrijkste kunstinstituut van de stad, de Brugse Academie, vormt de focus, daar haar overgeleverde bronnen een min of meer strikt omliggende groep leerkrachten, bestuursleden, directeurs en kunstenaars of leerlingen, elk met hun eigen discours, keuzes, voorkeuren en – niet in het minst – artistieke productie blootlegt. Daarenboven worden een aantal 'academische parameters' bepaald, zoals de omgang met panelen, antieke plaasters, het bibliotheekbestand en de gelegenheidsgedichten. Het eigenlijke onderzoek tracht vooreerst een romantische basis te ontwaren binnen de battle of the styles tussen de romantiek en het neoclassicisme. Vervolgens worden de verschillende ideologische drijfveren in en rond de Academie blootgelegd, met name het Belgisch nationalisme en flamingantisme, katholiek anti-liberaal confessionalisme en kunsthistorisch onderzoek naar laatmiddeleeuwse panelen. Het finale onderzoeksdeel toont vervolgens aan dat spijs het overtuigende karakter van de vooronderstelling en de aanwezige ideologische en wetenschappelijke drijfveren, de Brugse romantische schilders geen uitzonderlijke mediëvistische interesse aan de dag legden, behalve een aantal vaak geïsoleerde voorbeelden binnen het oeuvre van de kunstenaars. Veeleer dienen hun keuzes te worden gezien binnen een veel bredere en meer algemene romantische interesse voor culturele en politieke grootsheid en anekdotisme in zowel middeleeuwse als meer recente geschiedenis.

Woord vooraf

Na twee jaar onderzoek is duidelijk geworden dat de nodige hulp en ondersteuning onderweg onontbeerlijk was. In dat opzicht wens ik de medewerkers van alle bezochte bibliotheken en archieven uit de drie zustersteden van Ledeganck (1805-1847) hartelijk te bedanken, m.n. de erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience en de bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap in ANTWERPEN; de universiteitsbibliotheek, bibliotheek kunstwetenschappen en museumbibliotheek van het MSK in GENT; en het stadsarchief, de stadsbibliotheek, de provinciale bibliotheek Tolhuis, de museumbibliotheek Groeninge, de Cultuurbibliotheek, de Academiebibliotheek en het bisschoppelijk archief in BRUGGE.

Mijn speciale dank gaat uit naar Frederik Provoost, bibliothecaris van de huidige Brugse Academie, voor de bij wijlen avontuurlijke zoektocht naar boeken en plaasters en voor misschien wel de langst toegestane uitleentermijn in de geschiedenis van de Brugse Academie; Kurt Priem, archivaris van het bisschoppelijk archief, voor de zoektocht naar een Onbevleete ontvangenis in Jeruzalem; Steven Kersse, medewerker behoud- en beheer van het Groeningemuseum, voor de zoektocht naar kunstwerken in de vele depots die Brugge rijk is; Cedric Verbelst, deeltijds fotograaf, voor de zoektocht naar de juiste invalshoek en belichting in Brugse kerken, archieven en ateliers; Andries Van den Abeele, historicus en erfgoedzorg, voor de zoektocht naar de mysterieuze dokter F. Vanden Abeele; Nadine Osselaere, voor de zoektocht naar het atelier van Flori Van Acker; mijn ouders, mijn zus en Heleen, voor de zoektocht naar de essentie en de eeuwige typefont; Bruno, Grietje en Liesbet voor de zoektocht naar de roots van Kunstgenegen - en de nodige inspiratie - in Café Vlissinghe; en alle organisatoren van, deelnemers aan en sprekers op de interuniversitaire en intermuseale bijeenkomst XIX voor de warme ontvangst, de welgekomen feedback en de inspirerende lezingen.

Ik dank ook Dominique Marechal voor het bijsturen van het onderzoek en prof. dr. Koen Broosens voor de leerrijke colleges negentiende-eeuwse kunst die ik als interuniversitair student aan de KUL mocht volgen. Mijn collega-studentes uit de groep negentiende eeuw dank ik voor de aangename groepsessies en in het bijzonder Jana Wijnsouw voor de uitwisseling daar waar neogotisme en spiegels elkaar vonden.

Bovenal gaat mijn uitvoerige dank naar mijn promotor, prof. dr. Marjan Sterckx, voor de verhelderende inleiding op de negentiende-eeuwse kunst, de welkome literatuurtips, de uitstekende, niet-aflatende en voorbeeldige begeleiding van dit onderzoek, het begrip bij de deadlineperikelen op 31 mei en – niet in het minst – het uiteendoen van de essentie van een voorwo..., excuseer, woord vooraf.

Stefan Huygebaert, 12 augustus 2011

Inhoudsopgave

Abstract – English version.....	2
Abstract – Nederlandse versie.....	3
Woord vooraf.....	4
Inhoudsopgave	5
I. Inleiding.....	9
1.1 <i>Bij het zien eener schildery van Leys: het ontstaan van een vooronderstelling</i>	9
1.2 Geografische, chronologische en thematische afbakening.....	12
1.2.1 Grenzen van het onderzoek	12
1.2.2 Buitenlandse voorbeelden van neogotisme	14
1.3 Status Questionis	15
1.4 Methodologie	17
1.5 Vraagstelling	19
1.5.1 Sporen van de vooronderstelling in de bestaande literatuur.....	19
1.5.2 Vraagstelling als basis voor de structuur.....	21
1.6 Toelichting en standpuntinname bij de gehanteerde terminologie	24
II. Brugge en haar Academie in de negentiende eeuw.....	27
2.1 Brugge in de negentiende eeuw	27
2.2 De Brugse kunstscène in de negentiende eeuw.....	30
2.2.1 Kringen en genootschappen.....	30
2.2.2 Tijdschriften en kranten	32
2.3 De Brugse Academie als instelling	36
2.3.1 Ontstaan, organisatie en algemene evolutie van de Brugse Academie	36
2.3.2 De Poortersloge als academische huisvesting	38
III. De Brugse <i>battle of the styles</i>: opgang van de romantiek en de evolutie van het neoclassicisme.....	41
3.1 De erfenis van Suvée.....	41
3.1.1 De perceptie en waardering van Joseph Benoit Suvée en het classicisme binnen de Academie tijdens de negentiende eeuw	41
3.1.2 Joseph Ducq en Joseph Odevaere als pre-romantici	43
3.1.3 Het directeurschap van Albert Gregorius (1835-1852), Eugeen Van Maldeghem (1852-1853) en Edward Wallays (1853/55-1886).....	44
3.2 Parameters voor het academisch bedrijf	48

3.2.1	De leergang: de methode De Weirdt.....	48
3.2.2	Museumcollectie: de omgang met de collectie oude kunst en de collectie Steinmetz 49	
3.2.3	Plaastercollectie.....	54
3.2.4	Bibliotheek.....	58
3.2.5	Het kunsthistorisch discours in gelegenheidsgedichten.....	60
3.2.6	Medailles	63
IV.	Ideologische drijfveren voor neogotisme.....	64
4.1	De nationale geschiedenis, nationaliteit en identiteit.....	64
4.1.1	De perceptie van 1830 voor de Brugse Academie	64
4.1.2	De these van de derde bloeitijd.....	65
4.1.3	<i>“onzer academie, die VLAAMSCH moet zijn”</i>	66
4.1.4	Brugse standbeelden voor Vlaamse Primitieven als nationale heldenverering.....	68
4.2	Hoe katholiek was het neogotisme?.....	74
4.2.1	Katholicisme en neogotisme: een geslaagd Brugs huwelijk	74
4.2.2	Kerkelijke contacten van de Brugse Academie.....	75
4.2.3	Geuzen in de jointe? De katholiek-liberale tegenstelling aan de Brugse Academie	78
4.2.4	De Brugse Academie in relatie tot het neogotisch netwerk.....	80
4.3	De studie en herwaardering van de Vlaamse Primitieven in Brugge	84
4.3.1	De internationale studie en herwaardering: een overzicht	84
4.3.2	<i>“facts are stubborn things”</i> De studie en herwaardering van de Vlaamse Primitieven in Brugge.....	85
4.3.3	1902: <i>Les Primitifs Flamands à Bruges</i>	87
4.4	<i>“une nuit entre deux beaux jours”</i> De zestiende eeuw en de renaissance in Brugge : een discouiscasus over de negentiende-eeuwse typering, het bestaansrecht en de verhouding tot de laatmiddeleeuwse kunst	89
4.4.1	Inleiding tot de casus	89
4.4.2	De Renaissance als een katholiek twistpunt	90
4.4.3	Het ‘Vlaamse’ van de Vlaamse renaissance	91
4.4.4	Grondgebondenheid en de vreemde invloed.....	93
4.4.5	Het renaissancediscours aan de Brugse Academie	95
4.4.6	Casusconclusie.....	98
V.	Neogotisme in de artistieke productie: iconografische keuzes, stijlkenmerken en kritische ontvangst.....	99
5.1	Inleiding tot de artistieke productie	99
5.2	De Brugse salons van 1837, 1840, 1843, 1846, 1850 en 1866.....	99
5.2.1	Het salon van 1837: een schot in de roos.....	99

5.2.2	Het salon van 1840: “ <i>Ab ! encore une exposition ?</i> ”	103
5.2.3	Het salon van 1843: een kleinschalig West-Vlaams onderonsje	105
5.2.4	Het salon van 1846: Simon Stevin en Jacob Van Oost	106
5.2.5	Het salon van 1850: de teloorgang van de historieschilderkunst?.....	109
5.2.6	Het salon van 1866: kritiek op het publiek.....	110
5.3	De geschiedenis in beeld: op zoek naar mediëvistisch romantisch historisme.....	112
5.3.1	Romantische historieschilderkunst: de queeste naar waarachtigheid en grootsheid	112
5.3.2	Nationale heldendaden	113
5.3.3	Kunstenaarsanekdotes	120
5.3.4	Middeleeuwen van alle dag: gehistoriseerde genrestukken.....	130
5.4	Neogotisme in de Brugse religieuze schilderkunst	132
5.4.1	De katholieke middeleeuwen in beeld?	132
5.4.2	Kerkelijke contacten en opdrachten.....	137
5.4.3	De kruisweg als casus: sporen van neogotisme in de kruiswegen van Van Hollebeke, Van Maldeghem en Beyaert.....	141
5.5	Materieel neogotisme	148
5.5.1	Een revival van de paneelschilderkunst?.....	148
5.5.2	De aandacht voor de lijst.....	148
5.5.3	“ <i>ik weet niet als zulks gothiek is</i> ”: de gouden achtergrond	150
VI.	Conclusie	151
VII.	Illustratieverantwoording: herkomst van de afbeeldingen	159
VIII.	Bibliografie	164
a.	Bibliografie van de contemporain uitgegeven werken, voor 1902	164
b.	Bibliografie van de werken uitgegeven na 1902	172
c.	Bezochte archieven en gebruikte fondsen	187
BIJLAGE I:	Biografieën van de belangrijkste behandelde kunstenaars	188
1.	Lodewijk Beyaert	188
2.	Jan Cierkens	189
3.	Bernard Cloet	190
4.	Ferdinand De Pape.....	191
5.	Hendrik Dobbelaere.....	192
6.	Eugeen Legendre	193
7.	Leon Legendre	194
8.	Flori Van Acker.....	195

9.	Bruno Van Hollebeke	196
10.	Edmond Van Hove.....	197
11.	Eugeen Van Maldeghem.....	198
12.	Edward Wallays.....	199
	BIJLAGE II: Brief van Wappers aan De Vlamynck, 1849	200
	BIJLAGE III: Brief van Van Maldegem aan Malou, 1854.....	201
	BIJLAGE IV: Afbeeldingenreeks: gelegenheidsgedichten uit de eerste helft van de negentiende eeuw	202

I. Inleiding

1.1 *Bij het zien eener schildery van Leys: het ontstaan van een vooronderstelling*

“Myn eerste gedachte, by myn aenkomst te Parys, is geweest van naer de Louvre te gaen, om de werken te zien, ons in het vak der beeldende kunst nagelaten. (...) Op de hoogte van den trap gekomen, bleef ik een weinig staen, en ternyl myne oogen in het verschiep omdwaelden, ontmoeten ze in eene kleine voorkamer een groot tafereel dat er zeer oud uitzag, ik naderde het, wierp een blik op het geheele, bezag het opschrift, en las dat dit stuk was van Giovanni Cimabuë.

Cimabuë, sprak ik tot myzelven, de hersteller der schilderkunst; (...) Hy is voor de Italianers wat de gebroeders Van Eyck voor de Nederlanders zijn: de stichter der kunstschool Vaderlands. (...) Zoo bespeurd men ook, in de schildery van Jan Van Eyck, die op het Museum der Academie van Brugge prykt, reeds die strekking naer de natuerlyke nabootzing der gelaetsrekken en die glanzende en doorschynende kleuren, die na hem de werken der Nederlandsche schilders en byzonderlyk die van Rubens en Rembrandt zoo vermaerd maekten. (...) de Florentysche Meester had een groot getal leerlingen, onder welke de verdienstelykste, Giottò is, Giottò die hy gevonden had, bezig zittende met teekenen, en die hy opgekweekt had. De Brugsche Meesters lieten ook een oneindig getal leerlingen achter, onder welke de vermaerdste Hemling is. Zoude men niet mogen veronderstellen dat Jan Van Eyck dien op dezelfde wyze in de straten van Brugge ontmoet heeft?”¹

Met deze kunstbeschouwing opende de Bruggeling en oud-leerling van de Brugse Academie Lodewijk Jozef Van Peteghem (1825-1900) zijn *Levenschetsen van Vlaemsche Kunstoefenaeren* uit 1858. Van Peteghem verwijde bij *De getroonde Madonna met kind* (Parijs, Louvre) van de vermelde schilder en vergeleek het werk met de *Madonna met kanunnik van der Paele* (Brugge, Groeningemuseum) van Jan Van Eyck (ca. 1370-1441), dat bewaard werd in het museum van zijn oude leerschool. Van Peteghem voerde in deze inleiding, getiteld ‘Overdenkingen: By het zien eener schildery van Cimabuë’, een kunsthistorisch discours dat heden als typerend voor de volle negentiende eeuw wordt gezien, met ruime aandacht voor de nationale waarde van grote meesters, de vergelijking tussen naties en scholen, de achtergrond van de Vlaamse vrijheidsstrijd waartegen de lokale schilders werkzaam waren en de nodige kunsthistorische legendevorming. Vandaag is immers dankzij bronnenonderzoek bewezen wat rond 1840 eigenlijk al geweten was, met name dat Memling (ca. 1440-1494) nooit bij de Van Eycks in de leer kon geweest zijn. Het is dergelijk onderzoek waarvan de Britse Bruggeling James Weale (1832-1917) drie jaar na Van Peteghems boek de resultaten zou verwerken in zijn *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*.²

De aanzet voor de studie waarvan deze scriptie het resultaat is, werd gegeven door een aantal confrontaties met kunstwerken zoals ook Van Peteghem die honderdvijftig jaar geleden onderging, te beginnen bij de onderstaande twee panelen van de hand van Hendrik Leys (1815-1869) en te dateren een decennium na Van Peteghems woorden (Afb. 2).

¹ Lodewijk van Peteghem in: VAN PETEGHEM (1858), pp. 1-4.

² VAN BROECKHOVEN, BORCHERT, TAHON-VANROOSE, DE SMET (2005), p. 163. ; WEALE (1861).



Afb. 2. H. Leys, *Godfried van Bouillon (l) en Maximiliaan van Oostenrijk (r)*, 1864-1869, olieverf op paneel, 107 x 36 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Afb. 3. P. Buyck en T. H. King, *Heilige-Magdalenakerk*, 1851-1853, Brugge, prentbriefkaart, De Graeve Hélotypie (Gent), 1900.

Deze werken verbeelden Godfried van Bouillon (1060-1100) en Maximiliaan van Oostenrijk (1459-1519) in een stijl en compositie die doen denken aan de laatmiddeleeuwse schilderkunst en de werken van de Vlaamse Primitieven. Net als hen werkte Leys hier op paneel.³ Het is een voorbeeld van Leys' historisch realisme en tevens van wat Dominique Marechal omschrijft als een “*typisch romantische retrospectieve tendens*”.⁴ Aldus blijkt dat in Antwerpen tijdens de volle negentiende eeuw bepaalde schilders ervoor kozen in zekere mate de middeleeuwse schilderkunst terug op te roepen in zowel onderwerp als stijl. Om tot de basis van het hier gepresenteerde onderzoek te komen, dient deze beschouwing naast de prentbriefkaart uit 1900 te worden aanschouwd (afb. 4). Deze prentbriefkaart toont de Heilige-Magdalenakerk in Brugge. Gebouwd tussen 1851 en 1853 door de Brugse architect Pieter Buyck (1805-1877) en de Engelsman Thomas Harper King (1822-1892) geldt ze als een van de belangrijkste episodes uit de neogotische bouwgeschiedenis in Brugge. Het was naar aanleiding van de plannen van deze kerk dat King, lid van de Engelse kolonie in Brugge, een Franstalige bloemlezing publiceerde uit de theorie van zijn leermeester, August Welby Pugin (1812-1852). Dit deed hij in 1850 onder de titel *Les vrais principes d'architectures ogivales ou Chrétiennes*.⁵ Voor de hele neogotische beweging die zich vanaf dan ontwikkelde, met als hoofdrolspelers onder andere Jean-Baptiste de Bethune (1821-1894), James Weale, bisschop Jean-Baptiste Malou (1809-1864), Guido Gezelle (1830-1899) en kanunnik Adolf Duclos (1841-1925), speelde Brugge als middeleeuwse setting een cruciale rol in de vorming van hun architecturale ideeën.⁶ De stad zou erdoor ook nog middeleeuwer gaan uitzien dan ze

³ HOLTHOF (1998), p. 32.

⁴ Dominique Marechal in: MARECHAL (2005:2), p. 15.

⁵ JACOBS (1997), p. 26. ; GEIRNAERT en VANDAMME (1996), p. 110.

⁶ VAN BIERVLIET (2002:1), p. 121-123.

eigenlijk was, ondermeer door toedoen van architect en directeur van de Brugse Academie, Louis Delacenserie (1838-1909).⁷

Samengebracht vormen enerzijds de schilderkunstige stroming van het romantisch historisme (de negentiende-eeuwse recuperatie van oude meesters, zoals geïllustreerd voor Antwerpen) en anderzijds de neogotische architectuur in het negentiende-eeuwse Brugge de basis voor een vermoeden van waaruit dit hele onderzoek is ontstaan. Dit vermoeden is wat verder in dit onderzoek als de 'vooronderstelling' zal worden behandeld en samenvattend verwoord, klinkt ze als volgt:

Aangezien (1) in de romantische schilderkunst van het negentiende-eeuwse Antwerpen bepaalde meesters teruggrepen naar de vijftiende eeuw op het vlak van stijl zowel als onderwerpskeuze, en aangezien (2) Brugge als historische, middeleeuwse en tegelijk gehistoriseerde stad een cruciale rol speelde voor het ontstaan van de neogotiek in de Belgische architectuur, (3) oefende zij dan, als middeleeuwse stad en bewaarplaats van zoveel panelen van de Vlaamse Primitieven, een gelijkaardige invloed uit op haar eigen schilders zoals ze dat deed met haar contemporaine architecten, en zette zij hen aan tot een typisch romantische, retrospectieve, mediëvistische reflex?

Om een bevredigend antwoord te krijgen op deze vraag, werd de focus gelegd op de cruciale artistieke instelling van de stad, met name de Vrije Koninklijke Academie van Brugge, in 1882 omgevormd tot Stedelijke Academie voor Schone Kunsten en Nijverheid en voor wat de rest van dit onderzoek betreft omschreven als de Brugse Academie.⁸ Een studie van de verschillende bronnen die over dit instituut en haar bestuurders, leerkrachten en leerlingen voor handen zijn, kan alvast de eerste bewijzen leveren om Brugge al dan niet de uitzonderingspositie te geven die vele hedendaagse vorsers haar toekennen voor de negentiende eeuw. Immers, zoals verder in deze scriptie aangetoond wordt, kunnen sporen van de toegelichte vooronderstelling gevonden worden bij zowat elke auteur die deze niche van de Brugse negentiende-eeuwse kunst in zijn of haar onderzoek opneemt.

De artistieke productie van Edmond van Hove (1851-1913), oud-leerling en leerkracht van de Brugse Academie en vandaag de meest gekende vertegenwoordiger van de Brugse laatnegentiende-eeuwse kunst, leek alvast een aanzet en eerste bewijs voor het bestaan van sterk mediëvistisch geïnspireerde Brugse schilderkunst. Van Hove stond gekend als de 'moderne Memling' en voorbeelden uit zijn oeuvre zoals het hieronder opgenomen *Historia, Tempus, Legenda* uit 1897 (afb. 4, Brugge, Groeningemuseum), tonen naar inhoud, stijl en zelfs materiaalkeuze (paneel als drager, het triptiek als vorm, de lijst met opschrift) erg duidelijk de invloed van en voorliefde voor de Vlaamse Primitieven.⁹ Het doel van dit onderzoek was dan ook aan te tonen in hoeverre Van Hoves oeuvre representatief is voor de Brugse negentiende-eeuwse schilderkunst. Van meet af aan was duidelijk dat door het vertrekpunt, of beter gezegd de twee vertrekpunten, met name (Antwerpse) romantisch-historiserende schilderkunst en Brugse neogotische architectuur, het hele onderzoek zou balanceren tussen de verschillende velden die ook in de openende

⁷ BEERNAERT (2009). Het oeuvre van Delacenserie was echter breder dan louter het neogotische (restauratie-)werk, hetgeen vaak wordt genegeerd in het kunsthistorisch discours over deze figuur. Dit was ook de conclusie van Arne Vandewalle in zijn masterscriptie *Louis Delacenserie (1838-1909) Meer dan neogotiek?*. Zie: VANDEWALLE (2009). Met speciale dank aan prof. dr. Linda Van Santvoort voor deze literatuurtip.

⁸ SCHOUTTEET (1970), pp. 40-42.

⁹ DEZUTTERE K., 'Een hedendaagse Memlinc. Edmond van Hove', in: *Kunst*, jrg. 2(1898), nr. 9, pp. 65-70.

beschouwing naar voor komen: een opkomend wetenschappelijk onderzoek tegen over romantische legendevorming, Belgisch en Vlaams nationalisme en de verering van nationale kunsthelden, maar daarnaast ook de liberaal-katholieke en classicistisch-romantische tegenstellingen.



Afb. 4 E. Van Hove, *Historia, Tempus, Legenda*, 1897, olieverf op hout, 45 x 121 cm, Groeningemuseum, Brugge.

1.2 Geografische, chronologische en thematische afbakening

1.2.1 Grenzen van het onderzoek

De termen neogotiek of neogotisme, die later in deze scriptie nader worden verklaard, roepen alvast bij de meeste lezers de connotatie van interdisciplinariteit op. Architectuur, toegepaste schilderkunst, glasschilderkunst, sculptuur en andere takken werden inderdaad samen ingezet voor het soort neogotische totaalkunstwerken zoals het complex van Vivenkapelle en werden vanaf 1862 aangeleerd in de Sint-Lucasscholen.¹⁰ Dit onderzoek behandelt echter net de autonome of chevaletschilderkunst zoals die op negentiende-eeuwse salons in Brugge zelf - en in het triënnale circuit in België (Gent-Antwerpen-Brussel) - geëxposeerd werd en in musea werd opgenomen. Deze op het eerste gezicht contradictoire keuze maakt meteen de kern van de vooronderstelling uit: hadden de Brugse romantische schilders meer dan hun Belgische collega's aandacht voor de middeleeuwen? Muur- en glasschilderkunst, evenals lithografie en sculptuur komen dan ook slechts in tweede instantie aan bod, daar waar vergelijkingen kunnen worden gemaakt. Ook de reeds uitvoerig onderzochte neogotische Brugse architectuur is niet de eerste zorg van dit onderzoek, hoewel door haar betekenis voor de vooronderstelling zal onderzocht worden hoe de relatie verliep tussen haar belangrijkste vertegenwoordigers en verdedigers enerzijds en de Brugse Academie anderzijds.¹¹ Naast de Academie als instelling wordt ook de artistieke productie van haar oud-leerlingen nader onderzocht. Zonder de mogelijke methodologische belemmering van een strikt omschreven corpus, werd doorheen de twee jaar

¹⁰ VAN CLEVEN (1988:2), pp. 279-292.

¹¹ Voor de (Brugse) architecturale neogotiek, zie o.a. BERGMANS (2002); VAN CLEVEN, VAN TYGHEM en DE WILDE (1994).

onderzoek duidelijk dat een aantal namen mogelijk neogotisch werk hadden afgeleverd en dientengevolge extra aandacht verdienden. Die kunstenaars zijn Ferdinand de Pape (1810-1885), Eugene Van Maldeghem (1813-1867), Edward Wallays (1813-1891), Bernard Cloet (1816-1889), Bruno Van Hollebeke (1818-1892), Jan Cierkens (1819-1853), Hendrik Dobbelaere (1822-1885), Eugene Legendre (1827-1900), Leon Legendre (1831-1893), Edmond Van Hove, Flori Van Acker (1858-1947) en Lodewijk Beyaert (1876-1947).¹² Het gaat stuk voor stuk om figuren die een aanzienlijk deel van hun opleiding in de Brugse Academie verkregen en later vaak – doch niet noodzakelijk – in het instituut les gaven of zelfs als artistiek directeur fungeerden. Ook bij hen echter maakt de autonome schilderkunst het onderwerp van de scriptie uit en wordt dus in mindere mate aandacht geschonken aan de boekverluchtingen en miniaturen van De Pape, de glasschilderkunst van Dobbelaere en de muurschilderingen en affichekunst van Van Acker. Autonome religieuze schilderkunst, al dan niet voor een kerkelijke context, werd wel in het onderzoek opgenomen en als het om stand- of borstbeelden voor Vlaamse Primitieven binnen de Brugse context gaat, wordt ook gekeken naar de (monumentale) sculptuur.

Als aanvangsdatum voor het onderzoek werd gekozen voor 1830 en wel omwille van het ontstaan van de natie België en de daarmee gepaard gaande arbitraire start van de hoogdagen van de lokale romantiek.¹³ De betekenis van die romantiek voor dit onderzoek wordt verder verdedigd bij de bespreking van de terminologie. Het gaat echter niet om een in steen gebeiteld gegeven, temeer omdat bijvoorbeeld 1815 ook een bevredigende begindatum was geweest. Op die manier zouden enkele belangrijke gebeurtenissen binnen de chronologische afbakening huizen, dewelke nu strikt genomen buiten het onderzoek vallen. Het gaat dan om de teruggave van de door het Franse leger gestolen schilderijen in 1815, het Academie-eeuwfeest en de viering van 400 jaar uitvinding van de olieverf in 1818 en de plannen voor de oprichting van het eerste Van Eyckbeeld door Jan-Robert Calloigne (1775-1830) rond 1820.¹⁴ Deze en andere feiten worden uiteraard alles behalve genegeerd en logischerwijs als voorgeschiedenis behandeld. Op een gelijkaardige manier sluit deze scriptie af met de invloedrijke tentoonstelling *Les Primitifs Flamand à Bruges* in 1902. Als hoogtepunt van een herwaarderingsgeschiedenis van wat heden – en vooral door toedoen van de genoemde tentoonstelling – gekend staat als de kunst van de Vlaamse Primitieven, leek het een goed idee om daar liever dan op het einde van de lange negentiende eeuw (1914) het onderzoek af te sluiten. Bovenal worden door de keuze van de twee genoemde jaartallen twee onontbeerlijke facetten van het onderzoek in de titel opgenomen, met name het Belgisch nationalisme (en romanticisme) en de studie en herwaardering van de laatmiddeleeuwse kunst in Brugge.

¹² Hoewel de bronnen verschillende mogelijke schrijfwijzen vertonen, werd er voor gekozen binnen deze scriptie consequent de Vlaamse schrijfwijze voor de voornamen van de Brugse meesters te hanteren. Voor wat Florimond Van Acker betreft, werd gekozen voor de vaakst voorkomende en afgekorte variant 'Flori' en aangezien Lodewijk Beyaert pas op 2 september 1902 met Emma Carlier in het huwelijk trad en de naam 'Lodewijk Beyaert-Carlier' aannam, wordt voor deze scriptie de enkelvoudige achternaam gebruikt, behalve voor werk van na 1902. Zie daarvoor: LEMMENS (1990), p. 9. Ook voor de overige meesters werd de dubbele achternaam vermeden, behalve wanneer de bronnen deze consequent vertonen.

¹³ MOERMAN (1969), s.p.

¹⁴ VAN DEN BRANDEN (1883) p. 368.; VAN BIERVLIET (1978) p. 13.; VANHOUTRYVE (1989) pp. 89-92.

1.2.2 Buitenlandse voorbeelden van neogotisme

Voor het buitenland zijn enkele belangrijke pioniersbewegingen voor het mediëvistisch geïnspireerd romantisch historisme aan te duiden. Een beknopte situering is hier op zijn plaats. De spiritueel en katholiek geïnspireerd broederschap van de Nazareners settelde zich vanuit Oostenrijk en Duitsland in het San Isodoro Franciscanenklooster in Rome vanaf 1810. In hun zoektocht naar zuiverheid en herbronning vonden ze hun inspiratie bij de middeleeuwse schilderkunst van Fra Angelico (1395-1435) en de oude frescotechnieken. Met als belangrijkste vertegenwoordigers (Johan) Friedrich Overbeck (1789-1869) en Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862) ontstond de groepering een jaar voordien binnen de Weense Academie onder de naam Lukasbrüder. Drie jaar later, in 1812, kwam daar onder andere Peter Cornelius (1783-1867) bij.¹⁵ Hun kunstproductie, die getuigt van een retrospectieve reflex naar het middeleeuwse religieuze ideaal, wordt gekenmerkt door een beheerste stijl en compositie en overwegend religieuze onderwerpen. Robert Hoozee benadrukt dat de Belgische monumentale nationale stijl, waarvan het werk van de eerder vermelde Leys een voorbeeld vormt, schatplichtig is aan dit vroeg-negentiende-eeuwse broederschap en haar idealen.¹⁶

De Engelse stroming van de Prerafaëlieten wordt niet zelden met de Nazareners in verband gebracht, hoewel het religieuze ideaal daar anders lag. Van figuren als Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) en William Holman Hunt (1827-1910) is geweten dat ze rond 1850 Brugge bezochten uit interesse voor de werken van Hans Memling in het Sint-Janshospitaal.¹⁷ Edward Burne-Jones (1833-1898) had aan de muren van zijn zitkamer foto's hangen van diezelfde Memlingpanelen.¹⁸ Hoewel bij hen uiteraard de Italiaanse Renaissance een belangrijke voedingsbodem was, grepen ook zij in hun streven naar het ideale – zoals Olivier-Georges Destrée (1867-1919) dat in 1894 omschreef – terug naar een van de belangrijkste meesters van de Vlaamse Primitieven.¹⁹ Memling werd op het einde van de negentiende eeuw dan ook vooral gewaardeerd omwille van het feit dat hij zag met zijn ziel, daar waar de realist Van Eyck zag met zijn ogen. Zo werd Memling ook vaak met Fra Angelico vergeleken.²⁰ Zoals later wordt aangetoond, bestond in het Brugse negentiende-eeuwse tijdschrift *Kunst* een bijzondere interesse voor de kunst van deze Prerafaëlieten.

In Frankrijk ontstond in de vroege negentiende eeuw een vorm van historische genreschildering die vandaag gekend staat als de troubadourstijl. Kenmerkend voor de schilderijen van onder meer Fleury François Richard (1777-1852) was het historiserende, het anekdotische en de interesse voor het sentimentele van middeleeuwse onderwerpen. Hoewel ook duidelijk beïnvloed door de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst, waren de middeleeuwen voor deze stroming van cruciaal belang waardoor ze belandde in een 'primitieve' stijl. Keizerin Josephine (1763-1814) steunde de stijl, hoewel deze haar hoogtepunt pas later, tussen 1815 en 1830, zou bereiken en vooral als Bourbon-propaganda mag worden gezien. Een zelfde fenomeen vinden we terug bij de

¹⁵ TEN-DOESSCHATE CHU (2006), pp. 163-169

¹⁶ HOOZEE (1994), p. 112-114. Het is ook geweten dat Nazarenerskartons in België werden geëxposeerd als voorbeelden voor de monumentale schilderijen. Zie daarvoor VAN CLEVEN (1994:1), p. 105.

¹⁷ VAN BIERVLIET (1994:1), p. 120.

¹⁸ VAN BIERVLIET (1994:1), p. 120.

¹⁹ DRAGUET (2004), p. 172-173.

²⁰ GRAHAM (2007), p. 148-149.

neoclassicist Jean Dominique Ingres (1780-1867) die voor zijn bekende keizersportret van Napoleon waarschijnlijk Van Eycks *God de vader* uit het *Lam Gods* herbruikte.²¹

1.3 Status Questionis

Over de neogotiek werd vooral gepubliceerd binnen het architectuurhistorische veld. Tekenend voor dit gegeven is bijvoorbeeld dat in het themanummer *Vlaamse neogotiek in Europees perspectief* van het tijdschrift *Vlaanderen* uit 1980 met geen woord over de schilderkunst gerept wordt.²² Naast de verhandeling *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1942* uit 1988 mag voor de neogotiek het boek *Neogotiek in België* van Jean van Cleven (die eerder ook aan het *Vlaanderen*-nummer zijn naam verbond) als standaardwerk worden vermeld. Het boek, daterend uit 1994, behandelt in verschillende essays van een groep vorschers de neogotiek vrij ruim en heeft ook aandacht voor de plastische kunsten. Voor de terminologie omtrent romantiek waren de essays uit *De Romantiek in België* als catalogoog bij de gelijknamige tentoonstelling in 2005 onontbeerlijk.²³

Over de negentiende-eeuwse recuperatie van oude meesters zagen de laatste twintig jaar meerdere studies het licht, na het baanbrekende werk van Suzanne Sulzberger getiteld *La réhabilitation des primitifs flamands 1802-1867* uit 1961. Zo werd in het Memlingjaar 1994 een deel van de tentoonstelling in Brugge gewijd aan de recuperatie van Memling door de eeuwen heen, wat de facto vooral negentiende-eeuwse werken inhield.²⁴ Lori van Biervliet geldt daarbij als cruciaal auteur en van haar hand zijn nog talloze essentiële artikels en verhandelingen omtrent de negentiende-eeuwse Brugse kunstgeschiedenis en –theorie. Ook Dominique Marechal zal een veelgeciteerd auteur zijn binnen dit onderzoek, gezien zijn expertise op het gebied van Brugse negentiende-eeuwse kunst. Hij schreef vooral verhandelingen over het neoclassicisme (voor 1830) en het symbolisme.²⁵ In een eerste schriftelijk contact met de heer Marechal in april 2010 bevestigde deze ook dat het onderwerp van dit onderzoek een ononderzochte niche vormt. Specifieker maakte de negentiende-eeuwse recuperatie van oude meesters in België in 1999 het onderwerp uit van een tentoonstelling getiteld *De Romantische Recuperatie* in het Antwerpse Volkskundemuseum en de stadsbibliotheek. De begeleidende catalogus bevat een aantal bijzonder interessante bijdragen.²⁶ Speciale vermelding verdienen Paul Verbraekens 'Inleidende beschouwingen bij de tentoonstelling 'De Romantische Recuperatie'', alsook Norbert Hostyns 'De romantische recuperatie van de West-Vlaamse schilder- en beeldhouwkunst'. Deze laatste bijdrage sluit dicht aan bij het hier behandelde onderzoek.²⁷ Het recente boek van de hand van Jenny Graham getiteld *Inventing Van Eyck. The Remaking of an Artist for the Modern Age* uit 2007 behandelt de recuperatie en popularisering van de figuur en kunst van Jan van Eyck vanuit Brits perspectief, met aandacht voor ondermeer de Brugse casus. Als meest recente verhandeling over het onderwerp was dit boek onontbeerlijk. Even toepasselijk was de lezing van Graham aan de

²¹ BROWN (2001), p. 222. ; CHAUDONNERET (1980), p. 14. MARECHAL (2005:1), p. 102. en TEN DOESSCHATE CHU (2006), p. 135. Het zou die zelfde Ingres zijn die de Brugse Joseph Ducq de troubadourstijl leerde kennen. Andere Belgische neoclassicisten wiens productie in de jaren 1815-1830 duidelijk invloed van de troubadourstijl toont zijn Joseph Navez (1878-1869) en Pieter-Frans de Noter (1779-1842), zie daarvoor VALCKE (1994), p. 78. ; WISSE (1994), p. 81.

²² VAN CLEVEN J. en VAN TYGHEM F, (1980).

²³ TEN DOESSCHATE CHU (2006)

²⁴ MARECHAL (1994:2). ; VAN BIERVLIET (1994:1).

²⁵ MARECHAL (2007). ; MARECHAL (1994:1). ; MARECHAL (1992).

²⁶ CORNET (1999).

²⁷ VERBRAEKEN (1999). ; HOSTYN (1999). Echter, door de afwezigheid van een wetenschappelijk voetnotenapparaat was het artikel van dhr. Hostyn minder bruikbaar. Alleszins mag er worden van uitgegaan dat voor dit artikel enkel literatuuronderzoek werd uitgevoerd.

Katholieke Universiteit Leuven op 16 december 2009 onder de titel *Afterlives. Gorgio Vasari and the nineteenth century* over de negentiende-eeuwse schilderkunstige herontdekking van de anekdotes en verhalen uit Vasaris *Vite*.²⁸ Studies die met betrekking tot recuperatie van oude meesters hier meer als inspiratie dienden zijn Alison McQueens monografie omtrent Rembrandt en Petra Ten-Doesschate Chu's *French Realism and the Dutch Masters*.²⁹ Ten-Doesschate Chu levert met *Nineteenth century European Art*³⁰ ook het standaardwerk inzake negentiende-eeuwse kunst. Over de studie naar oude meesters verschenen reeds heel wat verhandelingen, ondermeer van de hand van Lori van Biervliet, Bernard Ridderbos en Wessel Krul.³¹ Verwacht wordt dat dit onderzoek weinig nieuwe feiten omtrent deze onderzoeksniche aan het licht zal brengen. Veeleer worden aan de hand van een literatuuronderzoek de historische feiten omtrent studie en popularisering van vooral Memling en Van Eyck vanuit Brugs perspectief (her-)bekeken. Dat dit literatuuronderzoek deel uitmaakt van deze studie wordt gelegitimeerd door de aanpak van andere, gelijkaardige studies. Zij zien de herwaarderingsgeschiedenis van een bepaalde kunstenaar als onlosmakelijk verbonden met de geschiedenis van de wetenschappelijke studie naar die kunstenaar. Over de tentoonstelling van 1902 werd reeds gepubliceerd onder de titel *Impact 1902 revisited*.³²

Dankzij André Vanhoutryve bestaat over Brugge een wetenschappelijke gethematiseerde bibliografie in negen volumes (1972 tot 2004), een bijzonder welkom en handig werkinstrument.³³ De Brugse negentiende eeuw en haar Academie zijn bestudeerd in 1970 door archivaris Albert Schouteet die ook in 1958 de inventaris opmaakte van het archief van de Academie. De Academie was ook het onderwerp van het licentiaatsonderzoek van Anne-Marie Restin aan de Rijksuniversiteit Gent in 1971-72 en van een verhandeling van Jack C. Danlos in 1987.³⁴ Guillaume Michiels besprak kort de belangrijkste vertegenwoordigers van de Brugse school, waaronder het gros van de eerder besproken groep Brugse kunstenaars.³⁵ Deze beschrijvingen zijn zeker bruikbaar als startpunt en geven een idee welke van de Brugse meesters mogelijk neogotisch werk hebben afgeleverd. Valentin Vermeersch' overzichtswerk *Brugge duizend jaar kunst* behandelt kort de negentiende eeuw en sluit af met Van Hove.³⁶ Van Hove zelf maakte in 1986 het onderwerp uit van de licentiaatsverhandeling van Bénédicte Lobelle aan de Gentse universiteit. Zij geeft in haar inleiding aan dat op het moment van schrijven de studie van de stijlrichting van het romantisch historicisme in haar kinderschoenen staat voor wat Brugge betreft en spoort aan tot meer onderzoek ter zake. Lobelle stelt ook dat over Wallays, Dobbelaere en Legendre nog geen studies zijn verschenen, wat meteen de reden is voor de oppervlakkige behandeling van deze kunstenaars binnen haar licentiaatsonderzoek. Zij drukt haar vermoeden uit dat Van Hove, samen met eventueel Wallays, wel eens de enige Brugse vertegenwoordiger zou kunnen zijn van het romantisch historicisme.³⁷ Wat deze laatste opmerking betreft kan verwezen worden naar wat Jean van Cleven stelt omtrent de neogotiek, met name dat weinig kunstenaars volledig tot deze stroming kunnen worden gerekend net zoals geen enkele kunstenaar binnen de

²⁸ GRAHAM (2007). ; GRAHAM (2009).

²⁹ MCQUEEN (2003). ; TEN DOESSCHATE CHU (1974).

³⁰ TEN DOESSCHATE CHU (2006)

³¹ VAN BIERVLIET (1994:1)., VAN BIERVLIET (1978)., RIDDERBOS (1995). ; KRUL (1995).

³² DE BOI, KERVYN DE VOLKAERSBEKE en TAHON (2002:2).

³³ VANHOUTRYVE (1972-1997) ; VAN HOUTRYVE (2001-2004).

³⁴ SCHOUTEET (1958).; SCHOUTEET (1970). ; RETSIN (1972) ; DANLOS (1987). Deze laatste verhandeling komt echter her en der tekort op vlak van wetenschappelijkheid, door een aantal foute uitspraken en hiaten in de bronvermelding, maar heeft desondanks toch zijn waarde. Retsin hanteerde een bijzonder ongedwongen voetnotenapparaat waardoor haar bronnen vaak onduidelijk zijn, maar ook zij leverde belangrijk (pioniers-)werk.

³⁵ MICHELS (1990).

³⁶ VERMEERSCH (1981).

³⁷ JACOBS (1997), p.19.

neogotiek consequent een idioom aanhield.³⁸ Over de echo's die het schilderij *Madonna met kannunik van der Paele* van Jan Van Eyck (Brugge, Groeningemuseum) tijdens de negentiende eeuw naliet, schreef Didier Martens drie artikels. Daarin heeft hij het uitgebreid over het Van Eyck-schilderij van Jozef Ducq, de triptieken van Legendre en – minder uitgebreid – over Van Hove's *Portret van Karel Recours* (Brugge, Groeningemuseum/Steinmetzkabinet).³⁹ De artikelenreeks bevat een eigen kijk op een aantal specifieke voorbeelden van Brugse romantische recuperatie waarvan dit onderzoek kon gebruik maken.

Veel van de literatuur omtrent de neogotische architectuur, de Engelse kolonie en de geschiedenis van het negentiende-eeuwse Brugge was belangrijk als achtergrondinformatie, maar toonden ook keer op keer aan dat de niche van het neogotisme in de schilderkunst aan de Brugse Academie tot voor dit onderzoek ononderzocht was.

1.4 Methodologie

De strategie om tot een bevredigend beeld van het neogotisme in de Brugse Academie en schilderkunst te komen, is altijd geweest om de artistieke keuzes als inherent verbonden met de socio-culturele omstandigheden en lokale invloeden te zien. Dit heeft ervoor gezorgd dat een grote aandacht voor contemporaine kranten en tijdschriften, lokale bestuursbeslissingen en invloeden van culturele netwerken zich niet alleen toont in de onderzoeksmethodologie, maar ook in de structuur van deze masterscriptie (1.5.2). Hetzelfde gaat op voor de als noodzakelijk ervaren standpunt inname over cruciale termen en –ismes in dit onderzoek, met name het neogotisme, historisme en romanticisme (1.6). Slechts na deze bepaling van een invalshoek kon doelgericht op zoek worden gegaan naar de juiste bronnen en literatuur. Zo werd bijvoorbeeld door de keuze voor een breed neogotisme ook – en zelf in de eerste plaats – naar mediëvistisch geïnspireerde doeken (en panelen) op zoek gegaan en werden daarvoor de belangrijkste romantsiche schilders voor Brugge bepaald. Dit mag dan na twee jaar als een rechtlijnig onderzoeksrelaas naar voor komen, er waren heel wat tips en opmerkingen van de promotor, een evaluatie van de bachelorpaper en de nodige bezinning tijdens de zomervakantie tussen de twee grote onderzoeksblokken voor nodig om tot een dergelijke methodologische ingesteldheid te komen. Zo werd pas bij aanvang van het masterjaar beslist om specifiek de Academie als focus te nemen, liever dan 'de stad Brugge'.

Daar het huidig onderzoeksresultaat het gevolg is van een aantal bijsturingen van vorige onderzoeksvoorstellen, meer bepaald in het veld van de architectuur en monumentenzorg, heeft dit in meer of mindere mate bijgedragen tot de gevolgde onderzoeksmethodologie. Na een verkenning van het (herziene) onderzoeksveld door contact met ondermeer Andries Van den Abeele kwamen de meeste methodologische richtingaanwijzers voort uit de behandelde literatuur. De – recent volledig gerenoveerde en gereorganiseerde - Brugse stadsbibliotheek biedt een handig onderzoekskader en door haar openrekgehalte leidt ze de onderzoeker bijna automatisch naar de belangrijkste auteurs voor de studie van de Brugse negentiende-eeuwse kunsten en samenleving, zijnde Lori Van Biervliet, Jean-Luc Meulemeester, André Van Houtryve, Jacques Rau, Dominique Marechal, Andries Van den Abeele en Albert Schouteet, om de belangrijkste op

³⁸ VAN CLEVEN (1994:2), p. 19.

³⁹ MARTENS D. (2006). ; MARTENS D. (2007). ; MARTENS D. (2008).

te sommen. In deze bibliotheek worden ook zowat alle Brugse (negentiende-eeuwse) kranten en tijdschriften hetzij ingebonden hetzij op microfilm bewaard, net als een aantal goed verborgen veiling- en saloncatalogi. Deze literatuur- en bronnenlijst breidde zich verder uit dankzij Van Houtryves bibliografie over Brugge. De thesis van Retsin bleek een goed bewaard kunstwetenschappelijk geheim en kon na lang zoeken teruggevonden worden bij de bron, de bibliotheek van de huidige Brugse Academie. Literatuurtips van Jan Dirk Baetens over de Antwerpse Academie, Dominique Marechal over het specifieke scriptieonderwerp en Andries Van den Abeele over enkele Brugse figuren werden – met veel dank - ter harte genomen. De bibliotheek Kunstwetenschappen van de UGent is een zeer aangename en handige instelling, niet in het minst door het ook hier gehanteerde open rek. Dit systeem mag dan wel afwezig zijn in een andere belangrijke bibliotheek, de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, door haar enorme collectie is ook deze wetenschappelijke instelling onmisbaar voor een onderzoek als dit. In deze bibliotheken waren de meer (inter-)nationale boeken en artikels voorhanden. Door de samenwerking van de UGent en Google zijn een groot aantal negentiende-eeuwse verhandelingen ook digitaal te lezen via Google Books, ondermeer Van Peteghems *Levenschetsen* en enkele (Gentse) saloncatalogi. De mogelijkheid tot het zoeken op termen en namen maken dit een zeer bruikbaar instrument.

Voor de zoektocht naar kleine, vergeten of ongekende meesters zijn er de traditionele naslagwerken van Thieme en Becker, Bénézit en Flippo alsook de websites kikirpa.be en rkd.nl. Het is ook op deze bronnen dat de auteurs van het zeven volumes tellende *Lexicon van West-Vlaamse beeldende kunstenaars* zich grotendeels baseren, hoewel dit instrument hier en daar interessante literatuurdoorverwijzingen vermeldt.

Van de hand van Albert Schouteet is ook de inventarisatie in zo'n 250 nummers van het fonds Academie (FA), uiteraard een klein godsgeschenk voor de onderzoeker. Van deze nummers werden in de net geen vijftig bezoeken aan of sessies in het Brugse Stadsarchief (SAB) onder andere de briefwisselingen, resoluties, varia en archiefstukken rond de tentoonstellingen doorgenomen. Na het lezen van de thesis van Lobelle alsook de tentoonstellingscatalogus *Van Ensor tot Bosch* werd duidelijk dat ook het fonds Beaux-Arts (FBA) een belangrijk onderdeel van het archief vormt. Dit fonds is wat meer geïmproviseerd maar daarom niet minder wetenschappelijk geïnventariseerd met een afzonderlijk fichebakje. Het betreft grofweg de correspondenties van de stad over alles wat met kunsten tijdens de voorbije tweehonderd jaar te maken heeft (toneelkringen, restauraties, tentoonstellingen, muziekkapellen,...). Dit archief nam zo'n 40 % van de archieftijd in beslag. Daarbij kwam het fonds Openbaar Onderwijs (FOO), met het archief van de Academie na 1882.

Het Provinciaal archief in Brugge (PAB) bevat een zeer diffuus en bij momenten verrassend archief, dat echter zeer gedetailleerd – niet zelden tot op het document ! – en elektronisch geïnventariseerd werd, waardoor men vooraf bijna de exacte brief of het exacte krantenknipseltje kan aanvragen. De handschriftenleeszaal van de UGent bezit met haar collectie Vliegende Bladen ook een aantal belangrijke stukken. Van de figuur van bisschop Malou is heel wat correspondentie geïnventariseerd in het bisschoppelijk archief (BAB). Deze enorme hoeveelheid zorgde voor wat vertraging en een teleurstellend resultaat, maar na drie bezoeken kon dan toch de brief van Eugene Van Maldeghem worden teruggevonden (bijlage III).

Het mag dan al weinig wetenschappelijk klinken, een masterscriptie over en in de thuisstad heeft zo zijn voordelen. Persoonlijke contacten als oud-leerling met onder andere het Sint-Lodewijkscollege (en de aldaar gevestigde Cultuurbibliotheek) en de huidige Brugse Academie, leverden niet zelden heel wat op. Hetzelfde geldt voor het historische café Vlissinghe en het atelier in de Potterierei van Flori Van Acker.

1.5 Vraagstelling

1.5.1 Sporen van de vooronderstelling in de bestaande literatuur

Vooraleer de bijvragen die achter deze vooronderstelling schuil gaan nader toe te lichten, is het hier op zijn plaats weer te geven waar in de bestaande literatuur sporen van de centrale vooronderstelling terug te vinden zijn. Immers, niet zelden gaven belangrijke auteurs de laatste dertig jaar aan in zekere mate de logica van de vooronderstelling te volgen. De volgende citaten zijn daar voorbeelden van.⁴⁰

In het eerder vernoemde standaardwerk over Brugse kunst van Valentin Vermeersch schrijft de auteur in zijn inleiding over de negentiende eeuw het volgende: *“Ook het geschilderde historiestuk zocht vanaf het midden van de 19^{de} eeuw en onder invloed van de neogotiek, meer onderwerpen in het eigen roemrijke verleden. De Brugse schilders van de nieuwe generatie streefden nu ook niet meer zo stelselmatig naar het succes van een Parijse opleiding. Daarentegen werden de contacten met het Antwerpse schildersmilieu, waar de romantische en realistische beweging inderdaad de op nationaal vlak meest gezaghebbende meesters heeft gevormd, in de hand gewerkt.”*⁴¹

Niet alleen plaatst Vermeersch het historiestuk letterlijk in de neogotiek, ook legt hij het verband met het andere deel van de vooronderstelling, namelijk de Antwerpse school. In de inleiding tot *Neogotiek in België* stelt Jean van Cleven dat het duidelijk is dat... *“...we ook in de plastische kunsten analoge fenomenen aantreffen, die ontstonden uit dezelfde achtergronden, putten uit dezelfde bronnen, en gerealiseerd werden door geestesverwante kunstenaars. (...) Daarom is het aangewezen de door de middeleeuwen geïnspireerde kunst in de ruimste zin als één geheel te benaderen, zoals ook in de eigentijdse kunsttheorie en –kritiek het geval was.”*⁴²

Hoewel deze inleiding niet specifiek over Brugge handelt, bevat deze methodologische oproep ook een essentiële opmerking, met name dat neogotische architectuur en schilderkunst uit eenzelfde bron ontstaan. Dominique Marechal schrijft in zijn tentoonstellingscatalogus *De romantiek in België* wel specifiek over het negentiende-eeuwse Brugge en omschrijft er Edmond Van Hoves retrospectieve kijk als ‘typisch Brugs’: *“De vrij onbekende maar talentrijke Edmond van Hove vertegenwoordigt een late generatie ‘romantici’ die gekenmerkt wordt door een typisch Brugse retrospectieve kijk op de wereld. Reeds vroeg toont de kunstenaar een grote belangstelling voor de Vlaamse primitieven en de Middeleeuwen, inspiratiebron waaruit hij zijn uitgesproken en gedetailleerd historisch realisme en verstilde ingetogenheid put.”*⁴³

⁴⁰ Als auteur wens ik hier te melden dat geen van de besproken vorsers letterlijk deze vooronderstelling in de mond heeft genomen. Het gaat dan ook om citaten waarvan ik persoonlijk vermoed dat ze een zelfde denkrichting aantonen.

⁴¹ Valentin Vermeersch in: VERMEERSCH (1981), p. 420.

⁴² Jean van Cleven in: VAN CLEVEN (1994:2), p. 16-17.

⁴³ Dominique Marechal in: MARECHAL (2005:1), p. 203.

In een essay in dezelfde catalogoog typeert Marechal de romantiek als volgt. *“De kunstenaars krijgen belangstelling voor de eeuwenoude geschiedenis van hun eigen vak en dit heeft zelfs een diepgaande invloed op hun stijl. Het optisch realisme van Jan van Eyck, het sentiment van Memling of het landschap van Gerard David worden opnieuw bestudeerd of herontdekt, alsook de Italiaanse en Duitse Renaissance, de Hollandse 17^{de} eeuw en Rubens. De kunstenaars wensen zich te spiegelen aan hun prestigieuze voorgangers en zo accentueren ze hun typisch romantische retrospectieve tendens.”*⁴⁴

Een en ander wordt duidelijk wanneer de vorige twee stellingen in de wiskundige wet van de deductie worden gegoten.⁴⁵ Marechal ziet het als iets typisch Brugs (a) om terug te grijpen naar het eigen verleden (b). Anderzijds ziet hij die retrospectieve tendens (b) als iets typisch voor de romantiek (c). Daaruit kunnen we concluderen dat Brugge (a) op zijn minst een goede bodem bood voor de romantiek en haar romantisch historisme (c). Marechal lijkt dit met de volgende typering van de ‘Brugse school’ ook te onderschrijven: *“Het lijkt geen twijfel dat in een internationale en pittoreske kunststad als Brugge er ook nog in de negentiende eeuw en vooral vanaf de doorbraak van de romantiek intens en veelvuldig werd gepenseeld en dat de inspiratie nooit ver te zoeken was.”*⁴⁶

Het is een idee dat ook Jan A. Van Houtte ondersteunt en met de volgende woorden over de Brugse negentiende-eeuwse schilderkunst nog krachtiger omschrijft: *“Geen wonder dat de Brugse scheppende schilders vanaf het midden van de 19^{de} eeuw hun inspiratie voor het merendeel in de geschiedenis zochten, of in schilderachtige hoekjes van hun stad, en hun stijl en hun kleurenpalet niet zelden aan de Vlaamse Primitieven ontleenden.”*⁴⁷

Fons Dobbelaere pastte drie jaar eerder een gelijkaardige redenering toe op zijn negentiende-eeuwse naamgenoot en Brugse schilder Hendrik Dobbelaere. Hij besprak Dobbelaeres historisch besef en religieuze geïnspireerdheid, en schreef vervolgens: *“We zullen niet ver bezijden de werkelijkheid zijn, als we ons voorstellen dat, beide eigenschappen zich al vroeg ontwikkeld zullen hebben. Lopend door het negentiende eeuwse Brugge heeft hij als kind de geschiedenis reeds in zich opgenomen. (...) Hij moest niet ver gaan om de mooiste kunstschaten en schilderstukken van de Vlaamse vroege meesters te verkennen, zelfs niet in die negentiende eeuw toen Brugge zowat ingeslapen was. Maar Brugge was juist weer aan het ontwaken. Het waren de mensen van de Romantiek die Brugge weer ontdekten en begonnen met noodzakelijke restauratiewerken.”*⁴⁸

Anderzijds meent Van Houtte verder in zijn publicatie dat de bron voor de recuperatie van specifiek Edmond van Hove en Flori van Acker uit een andere dan Antwerpse hoek kwam: *“Beide laatstgenoemden waren, met name in hun allegorische taferelen, gevoelig voor de bekoring van de wazige figuren uit de middeleeuwse droomwereld van de Engelse prerafaëlieten.”*⁴⁹

In haar licentiaatsverhandeling over de Brugse Academie blijkt ook Anne-Maria Retsin zich in deze redenering in te schrijven, voor zo ver in haar geval nog over een ‘vooronderstelling’ kan gesproken worden. Zij bestudeerde immers voor het grootste deel dezelfde bronnen – weliswaar

⁴⁴ Dominique Marechal in: (2005:4), p. 15.

⁴⁵ Bij deze toepassing van de deductie (*indien a = b en b = c dan volgt dat a = c*) dient uiteraard rekening gehouden te worden met de tekortkomingen van wiskundige formules in kunsthistorische redeneringen.

⁴⁶ Dominique Marechal in: MARECHAL (1991), p. 173.

⁴⁷ Jan A. Van Houtte in: VAN HOUTTE (1982), p. 526. ; Van Houtte kadert dit ook in de stroming van de romantiek, zoals hij op pagina 525 schrijft: *“De bewondering van het stadsbestuur voor de Vlaamse Primitieven is begrijpelijk. De romantiek had hen aan een betrekkelijke vergetelheid en verwaarlozing ontrukkt en gaf hoog op van hun kunst, en Brugge kon er trots op zijn dat er geen andere stad was, waar zoveel werk van die eerste Vlaamse Schildersschool te bewonderen was.”*

⁴⁸ Fons Dobbelaere in: DOBBELAERE (1979), p. 6.

⁴⁹ Jan A. Van Houtte in: VAN HOUTTE (1982), p. 526.

voor een veel ruimere periode en thematiek – die in dit onderzoek de hoofdbrok uitmaken.⁵⁰ Retsin ziet het nationalisme als schakel tussen een neogotische architectuur en een mediëvistisch geïnspireerde schilderkunst in de Brugse negentiende-eeuwse context, met als belangrijkste naam die van Wallays. “*Vooraf voor Brugge bood het verleden, en dan uiteraard de middeleeuwen een rijke bron van inspiratie. Dit wordt o.a. op directie wijze geïllustreerd door de oprichting van verschillende gebouwen in neo-stijl. (...) In de schilderkunst komt die nationalistische tendens reeds tot uiting in de titels van de werken van Wallays*”⁵¹

Jo Tollebeek legt in een summier bijdrage een brug tussen het Brugse fin-de-siècle van de twintigste en de negentiende eeuw en merkt een geheel eigen omgang met het verleden op, erg vergelijkbaar met Marechals ‘typisch Brugse’ retrospectieve kijk. Tollebeek geeft twee voorbeelden. Enerzijds vermeldt hij de statuomanie – kind van de romantiek en in dit onderzoek behandeld onder punt 4.1.4 - “*maar ook het succes van de neogotische beweging kaderde in deze nieuwe cultus van de geschiedenis.*”⁵²

Tot slot is er Lori van Biervliet die de herwaardering van oude meesters – voor wat betreft de studie, meer dan de schilderkunstige recuperatie – in de neogotiek en de romantiek plaatst: “*Daarmee kan Reynolds samen met Beckford tot de pioniers van de herwaardering van de Brugse oude meesters worden gerekend. Die belangstelling moet worden gezien in het kader van de opkomst van de romantiek en van de neogotiek met een algemene waardering van de middeleeuwse kunst en christelijke cultuur.*”⁵³

Het besluit van Van Biervliet vermeldt dan ook: “*In de 19^{de} eeuw werd Memling de populaire figuur van de laatmiddeleeuwse Vlaamse meesters en hij was de “lijsttrekker” van een herwaarderingsgeschiedenis. (...) Zoals aangetoond, is dat alles te danken aan een eeuwenlange waardering maar vooral aan de romantiek en de neogotiek van de 19^{de} eeuw.*”⁵⁴

Wanneer haar opmerkingen omtrent neogotiek worden geïnterposeerd met het volgende en laatste citaat van Van Biervliet – over de neogotische architectuur en de achterliggende mentaliteit – bekomt men de kern van de vooronderstelling. “*Met de herwonnen schoonheid groeide het stedelijk bewustzijn van de Bruggelingen. Het middeleeuwse aspect van de stad en haar uitgesproken katholieke karakter vormden een ideale voedingsbodem voor de neogotiek.*”⁵⁵

1.5.2 Vraagstelling als basis voor de structuur

Het mag duidelijk zijn dat dit onderzoek als doel heeft een bevredigend antwoord op of althans een op de bronnen gestaafde nuancering van de vooronderstelling te verkrijgen. Dit onderzoek gaat echter op zoek naar meer dan louter een min of meer exhaustieve lijst van door Bruggelingen vervaardigde werken waarin een neogotisme kan worden opgemerkt. Naast deze onvermijdelijke zoektocht (hoofdstuk V), wordt vooral gepoogd om de drijfveren binnen en rond de Brugse Academie bloot te leggen die ervoor konden zorgen dat in Brugge, meer dan elders,

⁵⁰ Retsin bestudeerde het Fonds Academie in het SAB en een aantal contemporaine tijdschriften, maar liet het belangrijke Fonds Beaux-Arts links liggen.

⁵¹ Retsin Anne-Marie in: RETSIN (1972), p. 186. Veder in deze masterproef zal duidelijk worden dat door het grotendeels onderbestudeerde en ondergewaardeerde karakter van de kunstwerken in kwestie dergelijke titels vaak de enige overblijfselen van bepaalde doeken uitmaken.

⁵² Jo Tollebeek in: TOLLEBEEK (1999), p. 131.

⁵³ Lori van Biervliet in: VAN BIERVLIET (1994:1), p. 112.

⁵⁴ Lori van Biervliet in: VAN BIERVLIET (1994:1), p. 124.

⁵⁵ Lori van Biervliet in: VAN BIERVLIET (2002:1), p. 121.

sprake was van een verhoogde aandacht voor laatmiddeleeuwse kunst (hoofdstuk III en IV). Om tot dit resultaat te komen, dienen echter enkele andere essentiële bijvragen beantwoord te worden. Die onderzoeksvragen werden na twee jaar onderzoek ook de basis voor de structuur van deze scriptie en beide facetten kunnen dan ook het best samen worden toegelicht.

Om de artistieke, kunsthistorische en stilistische keuzes die aan de Academie werden gemaakt voldoende te kaderen, is een beschrijving van het Brugse politiek-economische, sociale en culturele leven op zijn plaats (hoofdstuk II). Hoewel dit deel vooral put uit bestaande literatuur, worden voor wat betreft de kringen en genootschappen zowel als de kranten en tijdschriften reeds resultaten van het bronnenonderzoek verwerkt. Hetzelfde gaat op voor de geschiedenis en algemene werking van de Brugse Academie zelf. Er werd specifiek uitgekeken naar een aantal tijdschriften waarvan geweten is dat ze sterke banden hadden met het neogotisch architecturaal netwerk, met als belangrijkste vraag hoe men er over de oude kunsten en (of in relatie tot) de contemporaine beeldende kunst schreef. Elk tijdschrift wordt getypeerd aan de hand van een beschrijving van één of twee artikels die voor dit onderzoek van belang zijn. Dankzij deze inleiding kunnen andere geciteerde bijdragen uit één van de tijdschriften door de lezer alvast vlugger genuanceerd en gekaderd worden. Aangezien de neogotische architectuur een substantieel deel uitmaakt van de vooronderstelling, wordt ook de architecturale geschiedenis van de belangrijkste locatie voor de Brugse Academie – de Poortersloge – onderzocht, met in het achterhoofd uiteraard de vraag of voor wat het gebouw betreft gelijkaardige evoluties als die in de schilderkunst kunnen worden aangeduid.

Omwille van de onderschreven these met betrekking tot de tegenstelling tussen neoclassicisme en romantiek die onder het volgende punt (toelichting bij de gehanteerde terminologie) wordt uiteengedaan, wordt in een volgend hoofdstuk (III) onderzocht hoe de romantiek haar opgang maakte in de Brugse Academie. Er werd gekozen om daarvoor een zo breed mogelijke set aan bronnen uit de academiegeschiedenis te bestuderen. Die bronnen werden gegroepeerd en 'paramters' gedoopt. Om die reden worden naast een focus op de cruciale directeurstermijnen van Gregorius, Van Maldeghem en Wallays, een zevental parameters voor het 'academisch bedrijf' onderzocht op sporen van een opkomend romantisme. Een belangrijke vraag daarbij is of kan worden afgelezen hoe lang de antieken en de tekeningen van neoclassicistische kunstenaars als educatieve richtlijnen werden beschouwd. De omgang met de gehanteerde handboeken, het bibliotheekbestand en de collectie plaasters kunnen daar een antwoord op geven. In hoeverre diende de collectie oude kunst dan weer als educatief voorbeeld? Zoals in de opening van deze scriptie vermeld, hingen immers een aanzienlijke hoeveelheid Vlaamse Primitievenpanelen in de gebouwen van Brugse Academie. Hoe werd deze collectie gepercipieerd door haar bewaarders en welke keuzes kunnen worden ontdekt voor wat betreft nieuwe aankopen? De jaarlijkse herhaling van een aantal plechtigheden zoals de prijsuitreiking en de daarmee gepaard gaande toespraken geven een idee van de toenmalige visie op de kunsten en hun geschiedenis. Wat vertellen bijvoorbeeld de medailles die de beste leerlingen daarbij ontvingen over die kunsthistorische visie? Een bijzondere kijk op dit gegeven wordt ook geleverd dankzij de jaarlijkse gelegenheidsgedichten met geschilderde omkadering die bewaard zijn voor de periode 1757-1840 en op die manier alvast de eerste jaren van dit onderzoek omvatten. Naar wie werd in die gedichten verwezen en wat vertellen de verbeelde figuren en scènes over de omgang met het verleden?

Na de inleiding (hoofdstuk I) en het hierboven beschreven onderdeel (hoofdstuk II), wordt in een derde hoofdstuk nagegaan in welke mate het Belgisch nationalisme en het flamingantisme, de liberaal-katholieke tegenstelling en de kunstwetenschappelijke herwaardering van de Vlaamse Primitieven als mogelijke (ideologische) drijfveren de Academie en haar leerlingen tot een neogotisme in de schilderkunst dreven. Voor de beginjaren van de terminologische afbakening wordt onderzocht in welke opzicht het vroege Belgisch nationalisme een rol speelde binnen de Academie, net als het later opkomende flamingantisme. Hoe werd binnen een nationalistisch discours gesproken over de Vlaamse Primitieven en welke rol speelde het instituut in de oprichting van de standbeelden van hun vertegenwoordigers, waarvan twee op nog geen tweehonderd meter van haar gebouw verwijderd? Anderzijds wordt gekeken naar de katholieke invloed en de mate waarin aan de Academie sprake was een katholiek-liberale twist met mogelijke consequenties voor artistieke keuzes. Hetzelfde wordt gedaan voor de architecturale neogotiek en haar netwerk, dat hier bewust onder het katholieke luik wordt geplaatst. Wat en hoeveel hadden neogotische hoogvliegers als Charles Carton (1802-1863), Jean-Baptiste Malou, Adolf Duclos en James Weale immers te zeggen over het kunstonderwijs aan de Academie en welke gevolgen hadden deze eventuele bemoeienissen? Tot slot wordt ook de kunsthistorische studie en haar resultaten met betrekking tot de Brugse laatmiddeleeuwse kunst als een invloedsfactor onderzocht, met als focus uiteraard de Brugse onderzoekers en pers. Lanceerden zij misschien in de richting van de Academie oproepen tot een neogotisme in de kunst? Bij wijze van afsluitende casus worden deze drie ideologische invloedsfactoren onderzocht voor wat betreft de perceptie van de lokale zestiende-eeuwse kunst en het gebruik van de term 'renaissance' en dat in relatie tot het schrijven over de middeleeuwse kunst. Hoe in en rond de Academie werd geschreven en gesproken over die minder evidente kunsteeuw en over de Italiaanse invloeden, is wat daarin wordt onderzocht.

In een laatste hoofdstuk wordt dan de schilderkunstige artistieke productie van Brugse kunstenaars op sporen van neogotisme onderzocht. Hier wordt dus gekeken of de romantische basis (hoofdstuk III) en de ideologische invloeden (hoofdstuk IV) resulteerden in een neogotisme in de schilderkunst. Belangrijke bronnen hiervoor vormen de zes Brugse tentoonstellingen (1837, 1840, 1843, 1846, 1850 tot 1866) en de salonkritieken die daarmee gepaard gingen. Welke werken werden gewaardeerd en eventueel aangekocht door de Academie, stad, provincie of staat en wat vertellen de onderwerpen en stijl over de omgang met de middeleeuwen? Bijzondere aandacht wordt geschonken aan historieschilderkunst en religieuze kunst, waarbij een aantal casi worden uitgelicht. Ter afsluiting kon ook het materiële aspect niet ontbreken en wordt afgetoetst in hoeverre sprake was van een revival van paneelschilderkunst of een verhoogde aandacht voor de lijst – de neogotische visie op het totaalkunstwerk indachtig.

Om een vlot kunstwetenschappelijk verhaal te kunnen bieden, worden de korte schildersbiografieën van de eerder als essentieel opgegeven kunstenaars in bijlage (I) toegevoegd. Daar waar nodig worden enkele cruciale bronnenstukken in uitgeschreven vorm in bijlage (II en III) opgenomen en ook de besproken gelegenheidsgedichten werden integraal als afbeeldingbijlage geïncoporeerd (IV) (zie ook bijgevoegde cd-rom).

1.6 Toelichting en standpuntinname bij de gehanteerde terminologie

Het valt op hoe vaak vorsers termen als 'romantiek' en 'neogotiek' samen in de mond nemen en hoe ook 'historisme' en 'mediëvisme' nooit ver weg zijn.⁵⁶ Gezien het onderwerp en de vooronderstelling van dit onderzoek is het noodzakelijk een standpunt te bepalen over de betekenis en onderlinge relaties van de gehanteerde terminologie.

Jean van Cleven schrijft in zijn inleiding op *Neogotiek in België* dat het al te simplistisch is de neogotiek te herleiden tot zo maar een aspect van de romantiek. Deze stelling staat te lezen in dezelfde en eerder vermelde oproep om alle door de middeleeuwen geïnspireerde kunst als een geheel te zien.⁵⁷ Het samengaan van deze twee stellingen werd echter bij het verloop van dit onderzoek als paradoxaal en zelfs problematisch ervaren. De redenering langs dewelke tot deze conclusie werd gekomen, vertrekt vanuit een typering van de romantiek en vergelijkt deze vervolgens met de neogotiek in brede zin, te verstaan, alle door de middeleeuwen geïnspireerde kunst. Het besluit zal dan ook zijn dat voor wat de plastische kunsten betreft de neogotiek wel degelijk als een onderdeel van de romantiek mag worden gezien.

Het definiëren van de romantiek werd door vele vorsers reeds vruchteloos geprobeerd. Zo stelt Tom Verschaffel dat het veel gemakkelijker is een set van kenmerken te geven dan de stroming met een paar zinnen te definiëren. Die kenmerken zijn dan het individualisme, het nationalisme, de vlucht in de geschiedenis,... Bovenal is romantiek volgens Verschaffel de kunst van het effect.⁵⁸ Ook Dominique Marechal lijkt de onmogelijkheid van een definitie te erkennen met de subtitel 'Romantiek: een vaag begrip en een vat vol tegenstrijdigheden'.⁵⁹ Over de historische ontwikkeling van datgene wat als romantiek wordt bestempeld, klinken de meeste stemmen gelijk. Het gebruik van de term zelf situeert Petra Ten-Doesschate Chu rond 1824, daar waar Freddy Decreus het midden van de zeventiende eeuw als oorsprong van de term ziet. Hij duidt ook op de etymologische oorsprong, m.n. de 'roman' in de 'Romaanse' taal, kortom iets wat naar een ver verleden verwees.⁶⁰ Frederic Leen herinnert eraan dat romantiek een benaming voor een kunsthistorische periode is die voor een keer en in tegenstelling tot ondermeer de gotiek en de barok, niet na de feiten in gebruik werd genomen.⁶¹ De romantiek zou zich als tegenbeweging voor het neoclassicisme hebben ontwikkeld, wat Marechal omschrijft als een voorbeeld van de eeuwenoude *Querelle des anciens et des modernes*.⁶² Het gevoel wordt tegenover de rede van de klassieke kunst gezet en onder andere aan de Antwerpse Academie zouden zich fracties hebben gevormd met Gustaaf Wappers (1803-1874), Hendrik Leys en Hendrik Conscience (1812-1883) in het romantische kamp en Matthias Van Brée (1773-1839) en François-Joseph Navez (1787-1869) in het neoclassicistische.⁶³ De eerder vermelde troubadourschilderkunst zou eveneens in die tegenstelling kunnen worden ingepast.⁶⁴ Niet zelden wordt een terugkeer naar de geschiedenis als een essentieel onderdeel van de romantische stroming gezien. Ook niet-klassieke periodes

⁵⁶ Sommige vorsers zoals o.a. Bénédicte Lobelle hanteren de term *historicisme* in plaats van *historisme*. Deze mogen als synoniemen worden beschouwd en in deze paper werd dan ook gekozen voor de term *historisme*.

⁵⁷ VAN CLEVEN (1994:2), p. 17.

⁵⁸ VERSCHAFFEL (1987), pp. 17 en 32.

⁵⁹ MARECHAL (2005:2), p. 12.

⁶⁰ TEN DOESSCHATE CHU (2006), p. 206. ; DECREUS (2010), pp. 143-144.

⁶¹ LEEN (2005), p. 8.

⁶² MARECHAL (2007), p. 139.

⁶³ HOLTHOF (1998), pp. 18-20.

⁶⁴ MARECHAL (2005:1), p. 102.

konden vanaf de romantiek als inspiratie dienen.⁶⁵ Deze interesse kan volgens Ronald Van Kesteren benoemd worden met 'historisme', ofte "...de benadering die het fundamenteel historische kader van alle werkelijkheid benadrukt".⁶⁶

Bovenal zijn het de middeleeuwen waarnaar in de romantiek wordt teruggegrepen en die interesse in het middeleeuwse tijdvak wordt door Van Kesteren 'mediëvisme' genoemd. In die interesse ziet Van Kesteren ook een voorbeeld van het anti-neoclassicisme waarvan eerder sprake. Zo zou August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) het neoclassicisme bekritisieren op haar gebrek aan gevoel en innigheid wat hij wel terugvond in de bezielde middeleeuwen.⁶⁷ Dergelijke katholieke onderstromen zijn de romantiek zeker niet vreemd, hoewel de stroming door verschillende ideologieën werd ondersteund.⁶⁸ Zoals hierboven reeds vermeld, was de romantiek ook gekaderd binnen het nationalisme. De Belgische revolutie van 1830 zou bijvoorbeeld een beslissende wending geven aan de Belgische historieschilderkunst.⁶⁹

De term 'neogotiek', die aanvankelijk pejoratief geconnoteerd was, heeft haar oorsprong uiteraard bij de term 'gotiek'. Giorgio Vasari (1511-1574) vond die laatste term uit binnen een van zijn vele ontstaansmythen en volgens hem zou de spitsbogenstijl door de Goten zijn geïntroduceerd.⁷⁰

Nu valt op hoe verdere typering van de neogotiek erg veel gelijkenissen vertonen met die van romantiek, zoals ze hierboven zijn geschetst. De neogotiek zou bijvoorbeeld net als de romantiek door heel wat ideologieën zijn gepropageerd, van republicanisme en royalisme tot vrijzinnigheid en kerkelijkheid.⁷¹ Wat vooral opvalt is de katholieke beginselen van waaruit August Welby Pugin en Thomas Harper King de neogotiek propageren met als achterliggende idee dat de middeleeuwen op dat vlak gouden tijden moeten geweest zijn. Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) wist dan weer het profane van de middeleeuwse steden te appreciëren.⁷²

Neogotiek wordt zelfs binnen een nationalistisch discours gesitueerd. Dan verklaart men het teruggrijpen naar de lokale, middeleeuwse stijl als een nationalistische reactie op de vreemde invloeden van bijvoorbeeld... het Franse neoclassicisme, dat vanuit katholieke hoek ook nog eens als lichtzinnig en frivol werd aanzien.⁷³ Meer nog, ook de neogotiek draagt aspecten van het anti-neoclassicisme in zich.⁷⁴ Jean van Cleven stelt dat het neoclassicisme en de neogotiek een ware *battle of the styles* uitvochten en ook Wim Denslagen gebruikt termen als 'stijlenstrijd', 'wraak' en 'moord'.⁷⁵ Veelzeggend is ook dat de vroege neogotiek ook wel troubadourneogotiek wordt genoemd, verwijzend naar de Franse stroming die ook wordt gezien als het begin van de romantiek en waar ondermeer de preromanticus Joseph Ducq in wordt gesitueerd.⁷⁶

Bij wijze van besluitvorming en synthese wordt de volgende stelling onderschreven. Afzonderlijk beschouwd tonen de stromingen romantiek en neogotiek meer dan opvallend veel gelijkenissen in ideologische achtergrond (een grote diversiteit waaruit vooral katholicisme en nationalisme

⁶⁵ BROWN (2001), pp. 197-199.

⁶⁶ Ronald van Kesteren in: VAN KESTEREN (2004), p. 398.

⁶⁷ VAN KESTEREN (2004), pp. 31 en 215.

⁶⁸ VERSCHAFFEL (1987), p. 17.

⁶⁹ VERSCHAFFEL (1987), p. 35.

⁷⁰ VAN KESTEREN (2004), p. 258.

⁷¹ VAN CLEVEN (1994:2), pp. 16 en 20.

⁷² VAN CLEVEN (1994:1), p. 95.

⁷³ VAN BIERVLIET (2002:1), pp. 123-124.

⁷⁴ KERREMANS (1994), p. 32.

⁷⁵ VAN CLEVEN (1994:1), p. 95.; DENSLAGEN (1996), pp. 189-190.

⁷⁶ MARECHAL (2005:1), p. 102.

naar voor springen) en ontstaansgronden (verzet tegen het neoclassicisme) en worden ze beiden getypeerd door eenzelfde historische reflex, in het bijzonder een interesse voor de middeleeuwen. Zo komen romantiek, neogotiek, historisme en mediëvisme bijzonder dicht bij elkaar te liggen. In dat opzicht is er dan ook geen probleem om de neogotiek in de plastische kunsten tot de romantiek te rekenen. Waarom begint Denslagen immers zijn essay over 'De romantische ondergang van de classicistische cultuur' met de stelling dat het sinds Vasari nooit meer goed kwam tussen het classicisme en... de gotiek.⁷⁷ Niet voor niets zullen de Sint-Lucasscholen het romantisch historisme van Leys naast de Nazareners als belangrijkste vertrekbasis nemen voor hun neogotisch onderwijs.⁷⁸

Voor dit onderzoek wordt dan ook met bijzondere aandacht gezocht naar een voldoende uitgebouwde romantische basis en tot op zekere hoogte een afrekening met het neoclassicisme aan de Brugse Academie, als een noodzakelijke premisse voor een middeleeuws geïnspireerd historisme, mediëvisme of neogotisme in de schilderkunst.⁷⁹ Dit gebeurt in het bijzonder in hoofdstuk III. 'Neogotisme' als term werd als alternatief voor neogotiek gelanceerd door Jean Van Cleven om net de breedheid ervan te benadrukken. Van Cleven ziet neogotisme niet als een volwaardige stijl zoals de Renaissance maar eerder een aspect dat tijdens de negentiende eeuw af en toe te kop op stak. *"In die zin zou men wellicht zelfs beter gewagen van goticisme of zelfs van neogotisme, naar analogie met termen als classicisme, hellenisme of Palladianisme."*⁸⁰

Deze visie en terminologie worden voor dit onderzoek overgenomen met dezelfde connotatie. Bij 'neogotisme' gaat het ook om de benadering van de neogotiek zoals Lori van Biervliet die hanteert, wat geparafraseerd en samengevat kan worden als een brede interesse in de middeleeuwen, met als invloedsfactoren onder andere het nationaal bewustzijn, katholiek reveil, toerisme en de opkomende monumentenzorg. Een dergelijke brede benadering zorgt ervoor dat zowel wetenschappelijk onderzoek naar de middeleeuwen en de middeleeuwse kunst als historieschilderkunst met middeleeuwse thema's, standbeelden voor Vlaamse Primitieven en historische stoeten naast de welgekende neogotische architectuur onder één dak kunnen huizen, dat van het neogotisme.⁸¹ Dit brede neogotisme, als een omgang met de middeleeuwen, wordt in dit onderzoek afgetoetst voor Brugges belangrijkste kunstinstituut, de Brugse Academie.

⁷⁷ DENSLAGEN (1996), p. 189.

⁷⁸ VAN CLEVEN (1988:2), pp. 294-295.

⁷⁹ Wat dat 'afrekenen' met het classicisme betreft, kan Denslagen geciteerd worden: *"Sommigen beweren dat de Romantiek haar [het classicisme] vermoord heeft. De Romantiek was een artistieke revolutie, en revoluties gaan met geweld gepaard?"* DENSLAGEN (1996), pp. 190, deels 191.

⁸⁰ Jean Van Cleven in: VAN CLEVEN (1988:1), p. 20.

⁸¹ VAN BIERVLJET (1994 :2), pp. 56-63.

II. Brugge en haar Academie in de negentiende eeuw

2.1 Brugge in de negentiende eeuw

“...de toute la Belgique, la ville qui a le plus conservé la physionomie du moyen-âge, que chaque édifice, chaque habitation et chaque débris de muraille rappelle.”⁸²

Zo omschreef men Brugge in een toeristisch boekje uit 1850 en het is naar dit Brugge waar in dit onderzoek met extra aandacht wordt gezocht. Het negentiende-eeuwse Brugge is een – volgens Andries Van den Abeele onder-onderzocht – verhaal dat begint in 1792-1794 met de inval van de Franse revolutionairen en de culturele revolutie die daarop volgde.⁸³ Brugge zou voor meer dan twintig jaar de hoofdstad van het Leie-departement of *Département de la Lys* worden.⁸⁴ Meteen werden de beelden van heiligen en graven uit de gevel van het stadhuis verwijderd en vernield. Middeleeuwse manuscripten werden naar de speciaal opgerichte *École Centrale* gebracht in de oude Duinenabdij of tot patroonhulzen versneden en de revolutionairen roofden en verhuisden naarstig de topstukken uit kerken en kloosters naar Parijs.⁸⁵ De praalgraven in de Onze-Lieve-Vrouwekerk konden nog worden ontmanteld en gevrijwaard voor het Franse geweld en de relik van het Heilig Bloed werd vergeefs door clerus en burger met hand en tand verdedigd, maar de grootste culturele schok voor Brugge was niet tegen te houden. De Sint-Donaaskerk op de burg werd tussen 1799 en 1800 met de grond gelijk gemaakt.⁸⁶

Bij Napoleons (1769-1821) bezoek als Eerste Consul met Josephine in 1803 speelden kinderen op de restanten van de kerk. Bij zijn bezoek als keizer in 1811 met Marie-Louise (1791-1847) hadden de katholieken redenen tot voorzichtig optimisme: de eredielen in de stad werden immers hersteld. De verfransing was wel een feit, bijvoorbeeld in de opgerichte rechtbanken, de slabbakkende toneelcultuur en in de persoon van stadsarchivaris en –secretaris Pierre Scourion (1767-1838). Na Napoleon volgden ook voor Brugge vijftien jaar Verenigd Koninkrijk der Nederlanden. Het streng katholieke Brugge moest niks weten van een protestantse vorst maar desondanks stichtte Willem I in Brugge ondermeer het Koninklijk Atheneum.⁸⁷ Wanneer in Brussel de Belgische revolutie uitbrak, was men daar in Brugge weinig rouwig om, afgezien van een kleine orangistische kern.⁸⁸

Voor het verdere verloop van de geschiedenis van Brugge en haar culturele leven kan - zonder al te kort door de bocht te gaan - gebruik worden gemaakt van de drie grote clichés van het negentiende-eeuwse Brugge. Haar conservatief-katholiek karakter, de afwezigheid van de industrie en de enorme armoede worden vaak samengevat onder de titel van George Rodenbachs symbolistische roman uit 1892, *Bruges-la-Morte*.⁸⁹

⁸² *Quatre jours à Bruges...* (1850), p. 3.

⁸³ VAN DEN ABEELE (2002) [internet].

⁸⁴ VAN HOUTTE (1982), p. 481., VERMEERSCH (1981), p. 391., VANHOUTRYVE (1995), p. 21.

⁸⁵ VERMEERSCH (1981), p. 391., GEIRNAERT en VANDAMME (1996), pp. 471-473.

⁸⁶ JACOBS (1997), p. 122.

⁸⁷ GEIRNAERT en VANDAMME (1996), pp. 98-101.

⁸⁸ GEIRNAERT en VANDAMME (1996), pp. 98-101.

⁸⁹ JACOBS (1997), p.30.

De negentiende-eeuwse burgemeesters die Brugge vanaf 1830 bestuurden, waren allen van katholieke strekking, met uitzondering van de ‘verlichte liberaal’ Jules Boyaval (1814-1879).⁹⁰ Zijn regeerperiode 1854-1876 werd onder andere vereeuwigd in de stadsschouwburg die als enige grootstedelijk bouwproject in de traditie van Haussmann (1809-1891) in het Brugge van toen de honderd jaar oude ‘comédie’ verving.⁹¹ Sprekend voor de Brugse situatie is het katholieke verzet tegen dit bouwproject met als strijdpunten de vroomheid en goede zeden die zouden worden bedreigd door de lichtzinnigheid van het theater.⁹² Voor de rest werd Brugge bestuurd door figuren als de katholieke conservatief Amedée Charles Louis Visart de Bocarmé (1835-1924) wiens achtenveertig jaar durend burgemeesterschap de uitbouw van de fel bediscussieerde Brugse zeehaven inhield.⁹³ Studenten voor het seminarie in de Duinenabdij, gesticht in 1836, werden gerekruteerd in de bisschoppelijke colleges Sint-Lodewijks en Sint-Leo en bisschoppen als Jean-Baptiste Malou en Joseph Faict (actief 1864-1894) deden de scheiding tussen kerk en staat even vergeten.⁹⁴ Vanaf 1877 voerde het katholieke kamp ondermeer met de historische figuur van Karel de Goede strijd tegen het liberalisme.⁹⁵

De reden voor een katholieke overmacht – en het grotendeels uitblijven van bijvoorbeeld een socialistische beweging in Brugge – wordt vaak gezien in de mislukte industrialisering van de stad. Tegelijk wordt de oerconservatieve geest in Brugge als belangrijkste oorzaak van die mislukte industrialisering gezien. Men had een ‘heilige’ schrik voor sociale opstandjes zoals in de Luikse regio en het middeleeuwse karakter van de stad was een te verdedigen goed.⁹⁶ De Industriële Revolutie die België tot de eerste geïndustrialiseerde staat op het Europese vasteland maakte, vond in Brugge weinig of geen uitwerking. De katoennijverheid werd er maar niet geïndustrialiseerd en de risico's van investeringen werden niet genomen. Het – grotendeels historisch correcte – plaatje van Brugge in de negentiende eeuw is dat van de tienduizend kantklossers op een bevolking van 45.000. Zij leefden in een milieu van armoede, criminaliteit en prostitutie in de veertigtal ‘forten’ die Brugge telde. Toch roept Jaak Rau terecht op om dit beeld te nuanceren. Brugge kende immers meerdere brouwerijen, kleine textielzaken, drukkerijen, stokerijen, tuinbouwbedrijven en ijzergieterijen, alsook de bank Dujardin waarvan het faillissement in 1876 een lokale financiële crisis uitlokte.⁹⁷ Bovenal bood de Brugse zeehaven, gebouwd tussen 1896 en 1904, hoop op welvaart.⁹⁸

De Openbare Onderstand kon de enorme verpaupering in Brugge niet alleen aan. In 1850 waren 21.000 inwoners op een totaal van 48.000 behoeftig en analfabeet en hongerrellen waren geen uitzondering.⁹⁹ Brugge was in 1866 de vijfde grootste maar ook de armste stad van België.¹⁰⁰

⁹⁰ VANHOUTRYVE (1987), pp. 14-16.

⁹¹ VANHOUTRYVE (1995), p. 107. ; VANHOUTRYVE (1987), pp. 14-16.

⁹² VANHOUTRYVE (1987), p. 16.

⁹³ VANHOUTRYVE (1987), p. 20.

⁹⁴ GEIRNAERT en VANDAMME (1996), pp. 110-111. Roel Jacobs maakt in verband met het streng katholieke karakter van Brugge enkele interessante opmerkingen. Met een dergelijk katholieke atmosfeer is het bijvoorbeeld nogal ironisch dat Brugge toen met Venetië werd vergeleken, waar libertijnse Fransen de decadentie verheerlijkten. Ook de reflex om naar het middeleeuwse verleden terug te grijpen is in dat opzicht vreemd, aangezien Brugge op haar economische hoogtepunt in de late Middeleeuwen een ongelofelijke prostitutie kende. Zie daarvoor JACOBS (1997), p. 27.

⁹⁵ GELDHOF (1977), p. 168.

⁹⁶ RAU (2001), pp. 114-115.

⁹⁷ Deze crisis van een bank met linken naar de familie Boyaval zou door de katholieken als anti-liberale propaganda dienen., zie daarvoor BEERNAERT (2009) p. 12.

⁹⁸ GEIRNAERT en VANDAMME (1996), pp. 102-119.

⁹⁹ VANHOUTRYVE e.a., (1987), p. 10.

¹⁰⁰ BEERNAERT (2009) p. 9.

Het was tegen deze achtergrond dat zich in Brugge een cultureel leven ontwikkelde. De gelijktijdigheid van een aantal historische en culturele gebeurtenissen en evoluties is vaak erg duidelijk. Zo zal de Franse en Napoleontische tijd een basis leggen voor de vefransing van het toneel alsook voor het neoclassicisme. Tussen 1765 en 1812 telt Dominique Marechal achtentwintig Brugse leerlingen die naar Parijs vertrokken, wat Brugge op dat vlak de top van de Nederlanden deed scheren. Dit waren de gloriejaren van een Academie waarvan Joseph Odevaere het benepen karakter reeds in 1804 aan de kaak stelt.¹⁰¹ Over het algemeen beschouwd was op schilder Kunstig vlak vooral het landschap vertegenwoordigd in de Brugse schilderkunst.¹⁰² Verder in de negentiende eeuw ontstaat dan de 'Brugse school', een disparate groep schilders, gespreid over meer dan een eeuw, waarvan de stijl evolueerde “*van romantisch historisme langs realisme, impressionisme, luminisme en intimisme om te eindigen in bepaalde vormen van expressionisme.*”¹⁰³

Eerder werd het katholieke verzet tegen het theater vermeld. Toch was de cultuur in het negentiende-eeuwse Brugge alles behalve dood. De Franse aanwezigheid leidde er toe dat in de eerste plaats Franse lees kabinetten centra van het intellectuele en culturele leven werden net als de katholieke *Société Littéraire* (1786-1881) waar spreekbeurten werden gegeven en buitenlandse kranten werden gelezen.¹⁰⁴ De literatuur was ondanks weerwerk van Willem I vooral Frans gekleurd. In 1883 zag de liberaal getinte literaire vereniging annex studentenkring *Excelsior* het licht en George Rodenbach zou voor deze vereniging spreken in *Hotel du Sablon*.¹⁰⁵ In 1864 richtte men vanuit liberale hoek ook het genootschap *Les Amis du Progrès* op, waar boeken voor het volk werden voorzien maar waarvan het boekenbestand voor de helft Franstalig was. De strijd voor het Vlaams zette zich in Brugge dan ook vooral bij de afdeling van het Willems- en Davidsfonds voort, met toneel- en muziekkavonden.¹⁰⁶ André Vanhoutryve schrijft dat de Brugse toneelcultuur in de laatachtste en negentiende eeuw zwaar te lijden had onder lokale sociale, taalkundige, ideologische en politieke hindernissen. Niet in het minst de twintig jaar Franse bezetting en de alomtegenwoordige katholieke Kerk hielden de uitbouw van een degelijk (Vlaams) toneelleven tegen. Ook na 1815 en zelfs na 1830 zou in Brugge het toneel overwegend in het Frans gespeeld worden en voor de Franssprekende bourgeoisie bedoeld zijn. Uit socialistische en flamingante hoek ontstond uiteindelijk in de jaren 1860-1870 de *Vlaamse Broederbond* die in Brugge het Nederlandstalig toneel zou ondersteunen. In 1887 werd ter gelegenheid van de oprichting van het standbeeld van Breydel en de Coninck het stuk *Vaderlandsch Drama, 1302* opgevoerd. Naast de katholieke burgemeester Visart en de gouverneur waren zowaar enkele priester-leraars – o.a. Guido Gezelle – in de zaal aanwezig, tot groot ongenoegen van de bisschop. Pas na de Eerste Wereldoorlog zou het toneel in Brugge echt in voegen treden.¹⁰⁷

Op muzikaal vlak kreeg Brugge in 1830 een concertgebouw in de Sint-Jacobsstraat. Ondermeer Johann Strauss (1825-1899) wist er in 1838 het nochtans conservatief ingestelde Brugse publiek voor zich te winnen. Toen Frans Liszt (1811-1886) kwam optreden, was er echter dermate weinig publiek dat hij zijn virtuositeit aan het kleine clubje liefhebbers in zijn eigen hotelkamer in Brugge

¹⁰¹ MARECHAL (1992), pp. 262-264.

¹⁰² VERMEERSCH (1981), p. 420.

¹⁰³ Dominique Marechal in: MARECHAL (1991), p. 173.

¹⁰⁴ MEULEMEESTER en DEBRABANDERE (s.d., vol. 16), p. 382. ; GELDHOF (1977), p. 171.

¹⁰⁵ MEULEMEESTER en DEBRABANDERE (s.d., vol. 16), p. 382.

¹⁰⁶ VAN HOUTTE (1982), pp. 511-512.

¹⁰⁷ VANHOUTRYVE (1995), pp. 17, 20, 32-33, 41-42, 48, 63-65 en 70.

liet horen. In 1822 werd in Brugge ook de *Société Philharmonique* boven de doopvont gehouden.¹⁰⁸ Vanaf 1847 was er de *Zang- en Toneelkundige School*, een privé-initiatief in de Spanjaardstraat dat vanaf 1886 als muziekconservatorium in de Sint-Jakobsstraat was gevestigd.¹⁰⁹

De fotografie tenslotte vond vrij vroeg uitwerking in Brugge met reeds in de jaren 1840 de aanwezigheid van de *daguerrotypie* dankzij Joseph Buffa (1801-1864). De tot nu toe officiële eer van oudste foto in Brugge gaat echter naar het zicht op het Minnewater van de hand van de schatrijke experimentator Louis Constantin Jacopssen (1797-1877) in 1844. In 1858 maakte Louis Dubois de Néhaut (1799-1872), lid van de *Société Française de Photographie* voor zijn eigen monografie opnames in het Sint-Janshospitaal waar hij de werken van Memling vastlegde.¹¹⁰ In 1887 zag de *Cercle Photographique de Bruges* het licht met in 1890 een eerste tentoonstelling in de Hallen. Flori Van Acker was een van de prominente leden van de kring.¹¹¹

2.2 De Brugse kunstscène in de negentiende eeuw

2.2.1 Kringen en genootschappen

2.2.1.1 *Cercle Artistique Brugeois*

In 1850 werd in Brugge de *Société* of *Cercle Artistique Brugeois* opgericht door Hendrik Dobbelaere en andere academieoud-leerlingen, “*pour l’encouragement de l’étude des beaux arts par le moyen de voyages artistiques et d’expositions.*”¹¹² Hun eerste tentoonstelling in 1850 was volgens het *Journal de Bruges* meteen een succes, ondanks het korte tijdsbestek waarop alles bij elkaar was gebracht.¹¹³ Voortaan zouden ze elke winter een tentoonstelling in Brugge trachten te houden. Het was echter achtentwintig jaar wachten op hun eerste – door de stad gesubsidieerde – excursie. Die trok naar Antwerpen, waar men hoge ogen trok bij het zien van de werken van Leys, Wappers en De Keyser.¹¹⁴ In 1879 nam men de organisatie op zich van een grootse tentoonstelling met internationaal allure. “*C’est de parvenir à avoir à Bruges le salon national, ce tous les trois au quatre ans; c’est de faire dans un avenir plus ou moins élongué de Bruges le Dusseldorf belge.*” klonk het vanuit de Cercle.¹¹⁵ De wens om Brugge in het triënnale circuit te loodsen bestond al bijzonder lang – zoals te zien onder hoofdstuk 5.2. Men beargumenteerde de vraag voor stedelijke subsidie dan ook met “*la dépêche ministérielle admet comme possible l’établissement des expositions quadriennales à Bruges*”¹¹⁶ Uit Vlaams sprekende en/of Vlaamsgezinde hoek had men het steevast over de *Brugsche Kunstkring* en tussen de kring en de flamingante gemeenschap bestond behoorlijk wat wrevel. Bij de subsidieaanvraag waarschuwde men ook tegen “*l’hostilité occulte de certains individus qui envisagent Bruges comme un bourg*

¹⁰⁸ RAU (2001), p. 88. en GEIRNAERT en VANDAMME (1996), p. 107.

¹⁰⁹ MEULEMEESTER en DEBRABANDERE (s.d., vol. 17), p. 407.

¹¹⁰ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van burgemeester en schepenen aan de Academie van 29 mei 1856.

¹¹¹ RAU (2001), pp. 32-40.

¹¹² SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), dossier *Société artistique et littéraire*, brief van Hendrik Dobbelaere aan burgemeester en schepenen van 26 maart 1850.; SAB, FBA, inv. nr. XIII B 145 (1878-1886), Dossier *Beaux-Arts Cercle artistique Brugeois 1878*, brief van de *Cercle Artistique* aan burgemeester en schepenen.

¹¹³ ‘Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 9-10 mei 1850, p. 1.

¹¹⁴ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 145 (1878-1886), Dossier *Beaux-Arts Cercle artistique Brugeois 1878*, excursieverslag van 19 april 1879.

¹¹⁵ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 145 (1878-1886), Dossier *Beaux-Arts Cercle artistique Brugeois 1878*, brief van de *Cercle Artistique* aan burgemeester en schepenen van 20 okt 1879.

¹¹⁶ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 145 (1878-1886), Dossier *Beaux-Arts Cercle artistique Brugeois 1878*, brief van de *Cercle Artistique* aan burgemeester en schepenen van 28 januari 1880.

pourri où tout doit se faire par eux et malheureusement pour eux ; témoin l'encensement mutuel qui parfume la prose (?) flamingante du "Halletoren""¹¹⁷ Op die tegenstelling wordt dieper ingegaan in het volgende punt alsook onder hoofdstuk 2.2.2.4. Onder haar leden telde de *Cercle* ook Delacenserie en Van Hove.¹¹⁸

2.2.1.2 *Kunstgenegen*

Die laatste stichtte mede op 11 maart 1894 *Kunstgenegen* als een andere (oud-) leerlingenkring van de Brugse Academie, toen reeds een stedelijk instituut.¹¹⁹ *Kunstgenegen* wordt al eens als de artistieke tegenhanger van het literaire *De Zwarte Kat* gezien. Hoewel de kring aanvankelijk in het ambachtshuisje van de koorndragers in de Braambergstraat gevestigd was, vond ze in 1897 haar thuis in een eigen lokaaltje in het toen al toeristische café Vlissinghe, gekend als het oudste café van Brugge.¹²⁰ Het gelagzaaltje in café Vlissinghe werd speciaal verbouwd en draagt vandaag nog steeds de sporen van toen: een haard versierd met het embleem van de Brugse Academie en leuzen als "*Toont met daden steeds wat geest er in u woont*" en een neogotische erker.¹²¹ Daarnaast kwamen nog tal van andere spreuken voor alsook de schildjes van de oude Brugse gilden en ambachten. In het blad *Kunst*, dat door haar connecties via Edmond van Hove zowat de spreekbuis voor de activiteiten van *Kunstgenegen* was, werd deze oud-vlaamse zitkeuken op 25 augustus 1899 uitvoerig beschreven, waardoor geweten is dat aan de muur vol werken en schetsen ook een studie van Edmond Van Hove zou gehangen hebben.¹²²

De kring hield een jaarlijkse tentoonstelling in het orgelzaaltje van het conservatorium of de wandelzaal van de schouwburg, twee locaties die zelfs van het bevriende blad *Kunst* het verwijt van slechte belichting kregen.¹²³ Er werd werk van leden tentoongesteld, dat meer dan eens de kring of haar lokaal als thema had. In 1900, op de zevende tentoonstelling, was er naast schilderwerk ook architectuur, beeldhouwwerk, glasschilder-, smeed- en borduurkunst te zien.¹²⁴ Daarnaast vierde men er ook de prijsuitreikingen aan de Academie en de voorzitter van *Kunstgenegen* mocht samen met academiedirecteur Delacenserie de gouverneur van West-Vlaanderen ontvangen in 1902.¹²⁵ *Kunstgenegen* verbreedde in 1899 ook met de Gentse kunstkring *Kunst en Kennis*. Opnieuw wordt de dichte relatie met het tijdschrift *Kunst* duidelijk wanneer dat laatste in 1901 een lezing van de Gentse academieleraar Louis Van Biesbroeck (1839-1919), gegeven binnen *Kunst en Kennis*, publiceerde.¹²⁶ Wat de ideologische achtergrond van *Kunstgenegen* betreft, kan eveneens verwezen worden naar het blad *Kunst*, waar in een anoniem

¹¹⁷ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 145 (1878-1886), Dossier *Beaux-Arts Cercle artistique Brugeois 1878*, brief van de *Cercle Artistique* aan burgemeester en schepenen van 20 okt 1879.

¹¹⁸ LOBELLE (1986), p. 42.

¹¹⁹ *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 17, pp. 129-131.

¹²⁰ TRIPS (1986), pp. 52-58.

¹²¹ TRIPS (1986), pp. 52-58.

¹²² VAN DE VELDE A., 'De keuken van *Kunstgenegen*', in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 15, pp. 116-117.

¹²³ EEN BEZOEKER, 'Zesde tentoonstelling van *Kunstgenegen*', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 22 en 23, pp. 169-171.

¹²⁴ EEN BEZOEKER, 'Zesde tentoonstelling van *Kunstgenegen*', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 22 en 23, pp. 169-171.

¹²⁵ '[geen titel]', in: *Kunst*, jrg. 3, nr. 18 (1900), pp. 141-142.; TRIPS (1986), p. 67.

¹²⁶ VAN BIESBROECK, 'Over oorspronkelijkheid in de kunst', in: *Kunst*, jrg. 3(1900), nr. 18, pp. 141-142.; VAN BIESBROECK, 'Over oorspronkelijkheid in de kunst', in: *Kunst*, jrg. 5, nr. 6 en 7 (1901), pp. 43-44. Het ging om een lezing waarin de auteur het had over de navolging van de natuur die de navolging van de overlevering, waarmee hij de middeleeuwen bedoelde, leek te hebben vervangen tijdens de negentiende eeuw. Zijn oordeel over deze evolutie neeg naar de negatieve kant.

artikel uit 1900 het volgende stond te lezen: “*De kring heeft een beginsel dat alles bezield heeft wat hij tot hiertoe heeft gedaan: hij is Vlaamsch.*”¹²⁷

De auteur meende dan ook dat men Vlaamse kunst diende te maken en te bouwen in Brugse trant. Hij of zij riep de leden van Kunstgenegen op ten minste één voorstel in Brugse trant in te dienen voor de aankomende wedstrijd voor gevels van de nieuwe stadskwartieren.¹²⁸ Deze mix van neogotisme en nationalisme samen met het stichterschap van Van Hove maakt van Kunstgenegen een veelzeggend genootschap, was het niet dat met de *Cercle Artistique Brugeois* een ander min of meer officieel oud-leerlingenorgaan met gelijkaardige activiteiten bestond.¹²⁹ Oud-leerlingen van de Academie hadden dus de keuze om, indien zij dat wilden, aan te sluiten bij deze of gene kring.¹³⁰

2.2.1.3 *Takjes worden boompjes*

De zevende tentoonstelling van *Kunstgenegen* ging volgens *Kunst* onder het motto ‘takjes worden boompjes’ “*indien niet juist eene andere groep artisten onder dit motto geschaard waren.*”¹³¹ Daarmee doelde men op de oud-leerlingenkring *Takjes worden boomp(t)jes*, gesticht rond 1886. Volgens de kring zelf ging het om “*eene maatschappij wiens doel was onder hare leden, het kunstgevoelen te bewaren en te werken om den geest in de lessen van ervaren meesters geput, altoos staande te bouwen.*”¹³² Dit doel wou men vooral bereiken door de jaarlijkse organisatie van twee kunsttentoonstellingen en “*door het bezoeken van de verscheidene Kunst-merkwaardigheden die men overal in ons land en voornamelijk in overvloed te Brussel aantreft.*”¹³³ Voorts is echter weinig geweten over dit gezelschap, maar de afwijzing van hun subsidies duidt er op dat ze weinig betekende in het negentiende-eeuwse Brugge. In 1895 vroeg de kring vergeefs om een openbare wedstrijd voor mededingers voor de functie van lesgever.¹³⁴

2.2.2 Tijdschriften en kranten

2.2.2.1 *Rond den Heerd*

Met als opeenvolgende hoofdredacteurs Guido Gezelle en Adolf Duclos en een schare medewerkers waaronder James Weale, leek het weekblad *Rond den Heerd* (1865-1902) als het ware voorbestemd om een lijfblad van de Brugse neogotiek te worden. Daarvoor was het doel van het blad echter te breed opgevat toen Gezelle het in 1865 uitbracht met morele goedkeuring van de Brugse bisschop Joseph Faict.¹³⁵ Ondanks deze steun uit katholieke hoek en de vele gewijde auteurs en medewerkers hield Gezelle zelf vol dat het blad geen godsdienstig standpunt in zou nemen en zich niet polemisch zou opstellen. D. Callewaert die *Rond den Heerd* onderzocht op het vlak van volkskunde, beweert in zijn verhandeling uit 1966 dat het blad zich ook ver weg hield van antiliberaal twisten, enkele artikels over het liberale *De Halletoren* niet nagekeken. Voor die

¹²⁷ ‘Voor eigen kunst’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 13 en 14, p. 111.

¹²⁸ ‘Voor eigen kunst’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 13 en 14, p. 111.

¹²⁹ Zie daarvoor 2.2.2.2.

¹³⁰ LOBELLE (1986), p. 42.

¹³¹ ‘VIIe Tentoonstelling van “Kunstgenegen”’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 22 & 23, pp. 169.

¹³² SAB, FBA, inv. nr. XIII B 194 (1889-1906), brief van *Takjes worden boompjes* aan burgemeester en schepenen van 29 december 1892.

¹³³ FBA, inv. nr. XIII B 194 (1889-1906), brief van *Takjes worden boompjes* aan burgemeester en schepenen van 17 juli 1889.

¹³⁴ SAB, FOO, inv. nr. XIII B 77 (1855-1897), Brief van *Takjes worden boompjes* aan burgemeester en schepenen van 4 oktober 1895.

¹³⁵ CALLEWAERT (1966), p. VII.

uitspraak baseerde Callewaert zich op een artikel uit het Gentse blad *Le Bien Public* uit 1872.¹³⁶ Mogelijk concentreerde Callewaert zich bij die bewering iets te veel op de vele folkloristische artikels in het blad, want de negentiende-eeuwse lezer kon er wel degelijk wekelijks al dan niet subtiele aanvallen op onder andere de liberalen van het *Journal de Bruges* lezen. Daarnaast scheen ook de Vlaamse strijd van iemand als Duclos, die vanaf 1878 actief was in het Davidsfonds, duidelijk door.¹³⁷ Wat *Rond den Heerd* eveneens typeerde, zeker vanaf het hoofdredacteurschap van Duclos, was het verschijnen van zowel lokale folkloristische artikeltjes als anderzijds de min of meer wetenschappelijke bijdragen over Vlaamse Primitieven, Brugse bouwstijl en middeleeuwse geschiedenis. In dat laatste kan dan weer zowel de erfenis van Weale – die het blad in 1866 na een half jaar verliet – als de hand van Duclos teruggevonden worden. Wanneer Duclos in 1878 met succes de som van vijfhonderd frank subsidie trachtte te bekomen, verdedigde hij de waarde van *Rond den Heerd* dan ook met de vermelding van de invoering van de rubriek ‘Kunst en letterennieuws’ alsook van de artikels over de Brugse bouwtrant zowel als over de Friesche taal.¹³⁸ Een sprekend voorbeeld van de twee eerder vermelde onderstromen (een subtiel anti-liberalisme en een aanzet tot wetenschappelijke historiografie) is het artikel in het blad van 30 december 1887, getiteld ‘Liberale geleerdheid’, waarin *Rond den Heerd* reageert op een historiografische bijdrage uit een ander blad, zoals ze dat wel vaker deed. In dit geval ging het om een bijdrage uit de *Précurseur* uit Antwerpen over de veertiende eeuw waarin beweerd werd dat de beschaving in Vlaanderen op dat moment veel te wensen over liet. *Rond den Heerd* reageerde met argumenten uit het werk van Viollet-le-Duc en andere auteurs, maar ook met voorbeelden uit het Brugse museum van Oudheden, waaruit moest blijken dat in “*onzen heldentijd*” – waarmee de veertiende eeuw bedoeld werd – wel degelijk kaarsen, wijn, linnen tafellakens en schouwen bestonden en de beschaving dus een zeker niveau had bereikt.¹³⁹ Meer dan eens verschenen ook niet mis te verstane Vlaamsgezinde en katholieke oproepen of verwijten over de ‘Beaux-Arts’ en haar epigonen in het algemeen of het taalgebruik en het heidens karakter van de Brugse Academie in het bijzonder.¹⁴⁰ Zo wordt de vaak herhaalde oproep tot het bouwen in Brugse bouwstijl beargumenteerd als “*Vlaamsch*” en tegengesteld aan het eclecticisme van Brussel of Parijs, alsook als iets antiliberaal, gezien de vermeende tegenstand uit die hoek “*tegen 't gothijk*”.¹⁴¹ Van Biervliet omschrijft Duclos’ bijdragen aan *Rond den Heerd* dan ook als “*bijna pamphlettoir*”.¹⁴² Dankzij deze mix van wetenschappelijkheid en ideologie, konden uit *Rond den Heerd* enkele bijzonder interessante artikels worden geplukt die verder in deze scriptie worden behandeld. Het blad zou vanaf 1880 een twintig jaar durende ondergang inzetten, met een aantal abonnees dat ergens rond de hondervijftig schommelde, om er uiteindelijk in 1902 mee op te houden, wanneer de concurrentie van ondermeer *Biekorf* – opgericht in 1890 – te groot was geworden.¹⁴³

¹³⁶ CALLEWAERT (1966), p. VI.

¹³⁷ VAN DEN ABEELE, FAES, e.a. (1998), pp. 264-265.

¹³⁸ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 151 (1879-1889), brief van Duclos aan burgemeester en schepenen van 2 december 1878.

¹³⁹ ‘Liberale geleerdheid’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 22(1887), nr. 5, pp. 36-37.

¹⁴⁰ DUCLOS A., ‘Over toogkamers en schilderkunst’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 18(1883), nr. 50, p. 393.

¹⁴¹ DUCLOS, ‘Van hier en van elders’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 23(1888), nr. 28, p. 223. Jean-Baptiste Carpeaux (1827-75) wordt in *Rond den Heerd* in 1880 ook nog eens afgeschilderd als een “*vuile beeldhouwer*”, zie daarvoor DUCLOS, Van hier en van elders’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 15(1880), nr. 5, p. 40.

¹⁴² VAN BIERVLIET (1982), p. 117.

¹⁴³ CALLEWAERT (1966), pp. XV-XVI.

2.2.2.2 *Le Beffroi*

Wat *Rond den Heerd* voor Gezelle en later voor Duclos was, was *Le Beffroi* voor James Weale. Hij kon er vanaf 1861 zijn verzuchtingen wat betreft de monumentenzorg, de neogotiek en het kunsthistorisch onderzoek kwijt, terwijl er ook bijdragen van architect Pieter Cuypers (1827-1921) en glasschilder Nathaniel Westlake (1833-1921) in verschenen. Van Biervliet noemt het blad dan ook een “*spiegel van de neogotische cultuur*”.¹⁴⁴ De titel verklaarde Weale in het eerste nummer, waarbij hij stelde dat ‘Beffrois’ golden als monumenten van een jonge samenleving, een jong volk dat bevrijd was door het christendom.¹⁴⁵ Hoewel het blad de ondertitel ‘Arts – Heraldique – Archeologie’ had, kon men er ook artikels in terugvinden over hedendaagse christelijke kunst. Zoals te verwachten, werd in 1863 uitvoerig gerapporteerd over de toen opgerichte *Gilde de Saint Thomas et Saint-Luc*, althans over de eerste vergadering van 22 tot 24 september te Maastricht.¹⁴⁶ Het valt op hoe dicht de opinies uit dit blad bij die uit *Rond den Heerd* lagen, hoewel het artikel getiteld ‘Exposition Générale des Beaux-Arts’ een nog grotere afkeer van de gangbare Schone Kunsten uitstraalt.¹⁴⁷ Men riep er waarlijk christelijke kunstenaars zonder meer op weg te blijven op de triënnale tentoonstellingen, waar het heidense naakt de overhand had gekregen.

2.2.2.3 *La Plume*

Op dinsdag 15 september 1870 verscheen het eerste nummer van *La Plume* bij drukker-uitgever Edward Gailliard (1841-1922), discipel van zowel Weale als Gezelle en zoon van historicus en eerste lithograaf in Brugge Jan J. Gailliard (1801-1867).¹⁴⁸ Edward Gailliard was uitgever van zowel *Rond den Heerd* tussen 1865 en 1870 als van het toen nog neutrale *De Halletoren*.¹⁴⁹ Zijn eigen cultureel weekblad met als ondertitel ‘Au service des Arts et des Lettres’ wordt door de meeste auteurs als politiek neutraal omschreven en had als medewerkers onder andere Weale en Duclos.¹⁵⁰ Het tijdschrift schreef uitvoerig over het Brugse toneel- en muziekleven en ook voor literatuur en filosofie was er plaats. Echter, het meest van al kon men er tussen de overwegend Franstalige artikels lezen over de neogotische droom om van Brugge een nieuw Nürenberg te maken, met een lokale, Brugse bouwstijl en volgens de principes van Viollet-le-Duc. In die zienswijze, die zich volledig afkeerde van elke vorm van neoclassicisme en zelfs van de vroege troubadoursneogotiek, druipt vooral de visie door van architect Karel Verschelde (1842-1881), eveneens een pupil van Weale alsook lid van de bestuurscommissie van de Academie.¹⁵¹ Dit maakt van het tijdschrift naast *Rond den Heerd* en *Le Beffroi* een derde belangrijke spreekbuis voor de architecturale neogotiek en een interessante bron voor dit onderzoek, temeer aangezien men er het reilen en zeilen van de Brugse Academie op de voet volgde, met berichtgeving over

¹⁴⁴ VAN BIERVLIET (1982), p. 114. Frans Baur lanceerde in 1920 in *De Nieuwe Taalgids* (zie BAUR (1920), p. 186) de these als zou achter ‘J. Sagette’, auteur van het artikel ‘De la liberté de l’art Chrétien’ (*Le Beffroi*, vol. II, pp. 89-103) niemand minder dan Guido Gezelle schuilgaan. Het gaat echter meer dan waarschijnlijk om abbé Jean Sagette die in 1853 het werk *Essai sur l’art Chrétien, son principe, ses développements, sa renaissance* uitbracht, zie SAGETTE (1853).

¹⁴⁵ *Le Beffroi*, vol. I, p. V.

¹⁴⁶ ‘Melanges et Nouvelles’, in: *Le Beffroi*, vol. I, pp. 203-208.

¹⁴⁷ ‘Exposition Générale des Beaux-Arts’, in: *Le Beffroi*, vol. I, pp. 308-315.

¹⁴⁸ RAU (2001), p. 19.; VAN BIERVLIET (2002:1), pp. 124-125, 252. ; Het is van belang te melden dat de uitgaven van *La Plume* geen paginanummering hebben en dientengevolge ontbreekt voor de rest van deze scriptie de paginering bij *La Plume*-artikels. De uitgave telde echter telkens slechts zes bladzijden dus de lezer kan gemakkelijk de artikels in kwestie terugvinden.

¹⁴⁹ SIMONS (1984), p. 106.

¹⁵⁰ VAN EENOO (1961), pp. 130-131.

¹⁵¹ VAN BIERVLIET (2002:1), pp. 124-125.

prijsuitreikingen en twisten binnen het bestuur.¹⁵² In tegenstelling tot de eerder vermelde politieke neutraliteit van het blad, komt uit enkele artikels naar voor waar Van Biervliet het over heeft met betrekking tot Karel Verschelde: “*Verschelde vertegenwoordigde een generatie van Vlaamsdenkende jongeren die in de traditie van eigen taal, religie en kunst hun oorspronkelijke identiteit wilden manifesteren.*”¹⁵³

2.2.2.4 Kunst

Het in 1897 opgerichte Brugse tijdschrift *Kunst* werd binnen dit onderzoek met een even grote aandacht als *Rond den Heerd*, *Le Beffroi* en *La Plume* gelezen, omwille van de bijzondere interesse die Bénédicte Lobelle, auteur van de monografische thesis over Edmond Van Hove, voor het blad toont.¹⁵⁴ Onder haar belangrijkste medewerkers telde *Kunst* trouwens Edmond Van Hove zelf. Volgens Lobelle was *Kunst* niet alleen een licht liberaal gekleurde tegenhanger voor *Rond den Heerd*, maar ook een spreekbuis van het bepaald soort historisme waarvan Van Hove de belangrijkste vertegenwoordiger was en dat het morele karakter van de middeleeuwse periode - meer dan concrete historische gebeurtenissen - in kunst trachtte te vatten. Alleszins is het opmerkelijk dat in het blad verscheidene artikels verschenen over de Engelse Prerafaëlieten, met bijdragen over John Ruskin (1819-1900), Edward Burne-Jones (1833-1898) en William Morris (1834-1896), die laatste zelfs in het openingsnummer.¹⁵⁵ Ook over Brugse kunstenaars werd – vaak naar aanleiding van hun overlijden – bericht. Gezien de typering van *Kunst* kunnen dergelijke kunstenaarsbiografieën met wat goede wil als een graadmeting van het neogotisme bij de kunstenaar in kwestie worden gelezen. *Kunst* lijkt ook zeer dicht bij de groep *Kunstgenegen* aan te leunen, met een uitvoerige rapportering van hun activiteiten en tentoonstellingen. Wat daarbij opvalt, is het licht plagerige tot zelfs vijandige discours over die andere Brugse kunstkring, de *Cercle Artistique Brugeois*, waarvan de salons zowat als snobistische intimifeestjes werden afgeschilderd.¹⁵⁶ Deze kritiek kan wel eens deel zijn van de dieper gelegen afkeer voor de al te modieuze ‘Beaux-Arts’ en hun “*onsamenhangende vlugverfjes*”, “*onvolledige academia’s*” en “*dolverwaande schetsen*”.¹⁵⁷ In meerdere bijdragen schijnt ook een uitgesproken flamingantisme door en bij momenten lezen bepaalde artikels simpelweg als afschriften van bijdragen uit *Rond den Heerd*. Tekenend hiervoor en meteen ook interessant in het licht van de vooronderstelling, is het artikel in het blad van 9 december 1899 met als titel ‘Het gedenkteken voor G. Rodenbach’.¹⁵⁸ Het was reeds het tweede artikel waarin een vurig betoog tegen een borstbeeld voor Georges Rodenbach (1855-1898), auteur van *Bruges-la-Morte*, werd gehouden. Dit keer betrof het een vier bladzijden tellend opiniestuk. De redenering waarmee Rodenbach werd aangevallen, bevatte een verdediging van de Brugse bouwtrant, die meteen ook als ware Vlaamse bouwstijl werd gepropageerd. Het droeve karakter dat de stad Brugge in *Bruges la morte* typeerde, zou – aldus de auteur van het artikel – volgens Rodenbach net voortkomen uit de gotische bouwstijl van de stad. Binnen de verdediging tegen die bewering werd zelfs het fictieve hoofdpersonage niet gespaard: “*Is de gotieke trant onzer openbare gebouwen, is de vlaamsche stijl onzer burgerhuizen niet de gezondste kunst die ooit*

¹⁵² ‘L’Académie Royale de Bruges’, in: *La Plume*, jrg. 1(1871), nr. 22.

¹⁵³ Lori Van Biervliet in: VAN BIERVLIET (2002:1), p. 123.

¹⁵⁴ LOBELLE (1986), pp. 42-45 en 54-55.

¹⁵⁵ ‘John Ruskin’ in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 2, pp. 1-2.; DE MAREZ H., ‘Edward Burne Jones’, in: *Kunst*, jrg. 1(1896), nr. 3, pp. 21-23; nr. 4, pp. 27-28.; ‘William Morris’, in: *Kunst*, jrg. 1(1897), nr. 1, p. 2-3.

¹⁵⁶ C., ‘XXIIIe Tentoonstelling van den “Brugschen kunstkring”’, in: *Kunst*, jrg. 5(1901), nr. 3 en 4, pp. 24-25.

¹⁵⁷ SPECTATOR, ‘Een woord over schilderkunst’, in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 10, p. 92.

¹⁵⁸ ‘Het gedenkteken voor G. Rodenbach’, in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 22-23, pp. 169-172.

*bestaan heeft en in tegenstelling met al het zijkelijke en moedeloze gezanik van Hugo Viane, die – het zij tusschen haakjes gezegd – niet eens een Bruggeling is?*¹⁵⁹

De auteur besloot ook dat men het “gebeitel” van de hand van Auguste Rodin (1840-1917) maar in Rodenbachs geboorteplaats Doornik moest plaatsen en niet in het Brugse, zeker niet zolang Bruggelingen als Pickery en Suvée er niet van een standbeeld voorzien waren.

2.2.2.5 *Journal de Bruges*

Toevallig zag Brugge in 1837 niet alleen het eerste lokale salon openen, maar kreeg ze er dat jaar ook een belangrijke krant bij die vanaf 1848 een duidelijk liberale strekking aannam.¹⁶⁰ Het *Journal de Bruges* vormt dan ook vooral omwille van haar kunstkritieken bij de Brugse salons een belangrijke bron binnen dit onderzoek. Haar tegenhanger zou vanaf het moment van haar politieke *comming out* het Franstalig katholiek-liberale *La Patrie* worden. Dit leidde tot vaak bitsige discussies en pennentwisten zoals die rond de hervorming van de Academie in 1875-1876. Daaruit zou het in dit onderzoek frequent geciteerde Popp-rapport voortkomen, een bundeling van de artikels uit het *Journal de Bruges* over de broodnodige hervormingen aan de Brugse Academie. Zoals onder 4.2.3. verder wordt uitgewerkt, mag het Popp-rapport voor een deel als een vrijzinnig-liberale aanval op het artistiek directeurschap van Wallays gezien worden. Popp was de naam van de uitgeverij achter de krant met aan het hoofd Caroline Popp (1808-1891), geboren Caroline Boussaert. Deze ijzeren dame en hoofdredactrice van het blad was de echtgenote van medeoprichter en kartograaf Philippe Christian Popp (1805-1879) en schreef zelf enkele literaire verhandelingen.¹⁶¹ De tegenstelling *Journal-de-Bruges* – *La Patrie* was niet zo maar een katholiek-liberale twist, maar ging in wezen tussen Franstalige liberale bourgeoisie onderling, de eerste meestal vrijzinnig, de laatste katholiek.¹⁶² In 1881 zouden de journalisten van *La Patrie* nog maar eens duidelijk maken wat men van de tegenhanger vond, in een artikel over geschiedkundige bijdragen: “*Il faut vraiment que le Journal de Bruges sache et soit bien persuadé qu’il n’écrit que pour des imbéciles.*”¹⁶³

2.3 De Brugse Academie als instelling

2.3.1 Ontstaan, organisatie en algemene evolutie van de Brugse Academie

De in 1717 gestichte Brugse Academie beriep zich tijdens de negentiende eeuw niet alleen op haar achttiende-eeuwse glorie maar ook op het overeengekomen verdrag uit 1775.¹⁶⁴ Toen keurde keizerin Maria-Theresia van Oostenrijk (1717-1780) een reglement goed en ook in economisch én artistiek minder voorspoedige tijden bleef de ‘jointe’ of bestuursraad de toen gewonnen vrijheid koesteren.¹⁶⁵ De jointe bestond uit een deel van de contribuanten die jaarlijks een schenking aan de Academie deden en zo de instelling als een Vrije Academie door het leven deden gaan.¹⁶⁶ Uit

¹⁵⁹ ‘Het gedenkteken voor G. Rodenbach’, in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 22-23, pp. 169-172.

¹⁶⁰ VAN EENOO (1961), pp. 90-91.

¹⁶¹ VANHOUTRYVE (2002), p. 4; RAU (2001), p. 20.

¹⁶² VANHOUTRYVE (2002), p. 4; RAU (2001), p. 20.

¹⁶³ ‘Les historiens du Journal de Bruges’, in: *La Patrie*, 12 mei 1881, p. 3.

¹⁶⁴ DENDOOVEN (1994), p. 79.

¹⁶⁵ SCHOUTEET (1958), p. 8.

¹⁶⁶ SCHOUTEET (1958), pp. 7-9.

die contribuanten werd een voorzitter, een secretaris en een thesaurier gekozen, samen met twaalf 'assesseurs', onder wie een aantal geestelijken. Daarbij kwamen zes kunstenaars als gedeputeerden die niet noodzakelijk een schenking deden.¹⁶⁷ Daarnaast had de Academie een artistiek directeur, zoals beschreven onder hoofdstuk 3.1.3. De jointe had echter een grote macht en het was ook zij die correspondeerde in naam van de Academie.

De financieel niet zelden precaire situatie van het instituut leidde er toe dat de stad en staat na verloop van tijd jaarlijkse 5000 frank subsidies gaven.¹⁶⁸ In de late jaren 1840 ontspoon zich onder de vlag van de historische wetmatigheid *no taxation without representation* een hevig dispuut tussen stad en jointe.¹⁶⁹ Er werd in 1850 overeengekomen dat de stad voortaan medezeggenschap had bij de aanstelling van het onderwijscorps en de jointesamenstelling.¹⁷⁰ Reeds daarvoor werd vanuit het ministerie via de provincie verwacht dat men een jaarlijks rapport opstuurde met het aantal leerkrachten en leerlingen, merkwaardige voorvallen,...¹⁷¹ Lodewijk Van Peteghem schreef profetische woorden neer in 1858 toen hij zich afvroeg wanneer het aantal contribuanten dermate zou geslonken zijn dat de Academie een stedelijke instelling zou worden.¹⁷² Het was immers niet moeilijk een link te zien tussen de bijzonder slechte Brugse economie en het dalend aantal giften aan de Academie. In 1882 verloor de Brugse Academie haar 'vrije' karakter en werd zij de stedelijke instelling die ze nu nog steeds is.¹⁷³

Als instituut voorzag de Academie lessen in een zomer- en winterseizoen met respectievelijk ochtend- en avondlessen.¹⁷⁴ Die lessen hielden in: schilderkunst, historische samenstelling (de voorbereiding op historieschilderkunst), tekenen naar levend model, antiek beeld en plaat (figuur, hoofd en beschaduwde ornamenten), architectuur (in vier niveaus), lineair tekenen en geometrie.¹⁷⁵ Vanaf 1842 kwamen daar nog drie lessen bij, met name anatomie (vaak gegeven door een dokter), perspectief en kunstgeschiedenis.¹⁷⁶ Voor dat laatste werd als reden gegeven dat tijden waren aangebroken "*où les connaissances historiques sont d'une si haute importance*".¹⁷⁷ Later werden ook nog lessen expressie toegevoegd.¹⁷⁸ De lessen expressie, anatomie en historische samenstelling werden mondeling gegeven.¹⁷⁹ De eeuwige Achilleshiel was het beeldhouwonderwijs dat maar niet van de grond wou komen. Zelfs in 1878 klonk het verschonend "*La sculpture, en effet, est avant tout un art de dessin.*"¹⁸⁰

Het onderwijs zelf was onderwerp van heel wat verbeteringscommissies en kritiek gedurende de gehele negentiende eeuw. Een belangrijke etappe in deze geschiedenis was het Popp-rapport uit 1876. Vele van de opmerkingen daaruit werden overgenomen in het rapport van een interne

¹⁶⁷ Jaarlijks werd dan ook een naamlijst van jointen opgesteld, zie bijvoorbeeld SAB, FA, inv. nr. 13, 1854, *Naem-Ljst.*; DENDOOVEN (1994), pp. 85-88.

¹⁶⁸ CANEEL (1876), pp. 42-46.

¹⁶⁹ SCHOUTEET (1956), pp. 12-13.

¹⁷⁰ SCHOUTEET (1970), pp. 37-38.

¹⁷¹ Dit is wat in de rest van deze scriptie de naam 'situatierapport' werd gegeven.

¹⁷² VAN PETEGHEM (1858), p. 19.

¹⁷³ SCHOUTEET (1970), p. 40.

¹⁷⁴ VAN PETEGHEM (1858), pp. 12-14.

¹⁷⁵ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), situatierapport van 16 maart 1843.

¹⁷⁶ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), situatierapport van 16 maart 1843.

¹⁷⁷ SAB, FA, inv. nr. 238, toespraak 1842-1843.

¹⁷⁸ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van de Academie aan burgemeester en schepenen van 25 maart 1860.

¹⁷⁹ SAB, FA, inv. nr. 9, resoluties 12 oktober 1855

¹⁸⁰ *Académie Royale de Bruges. - Rapport sur le projet de réorganisation* (1878), §4.

commissie ter verbetering van het onderwijs, twee jaar later, waar ondermeer Hendrik Dobbelaere deel van uitmaakte.¹⁸¹

De opdracht van de Academie werd hoe langer hoe meer toegespitst op het technisch en toegepaste kunstonderwijs, meer dan op de schone kunsten in het algemeen. Ook in de volle negentiende eeuw zag men het binnen het kunstinstituut als primaire taak om de “*classes ouvrières*” smaak en goede zeden bij te brengen.¹⁸² In 1852 werd in aansluiting met de Academie een industriële school ingevoerd waar meer beroepsgericht onderwijs werd gegeven.¹⁸³ De Brugse Academie kan nog het best van al getypeerd worden als provinciaal én provincialistisch. Ze was naar eigen zeggen “*le principal établissement artistique de la province*” aangezien ze leerlingen van over de hele provincie ontving, ondanks het bestaan van Academies in Roeselare, Oostende en Ieper, om er maar een paar te noemen.¹⁸⁴ Van die drie scholen ontving de Brugse Academie ook jaarlijks de tekeningen ter beoordeling. Provincialistisch was ze aangezien ze zelf haar tekeningen vanaf 1843 naar Antwerpen doorstuurde en tevens haar leerlingen vooral voorbereide op een studieloopbaan “*à la première académie de la Belgique*” zoals in Jan Cierkens’ beursaanvraag uit 1842 te lezen stond.¹⁸⁵ Op de platte grond van de tentoonstelling van alle Belgische Academies uit 1868 is het dan ook zoeken tussen de volledige zalen voor de Gentse, Brusselse, Antwerpse, Leuvense en Molenbeekse Academies naar het verdoken stukje muur waaraan de Brugse verwezenlijkingen te zien waren.¹⁸⁶ Desondanks lag de Academie de Bruggelingen na aan het hart en als er wat te vieren viel, zoals de Romeprijzen van Van Maldegheem of Legendre, werd de hele stad opgetrommeld.¹⁸⁷

2.3.2 De Poortersloge als academische huisvesting

Vanaf 31 mei 1720, werd voor de huisvesting van het instituut gebruik gemaakt van het historische pand genaamd Poortersloge (Afb. 5). Het gebouw dat in haar oorspronkelijke vorm afgewerkt werd in 1417 en toen ook het voor Bruggelingen iconische ‘Beertje van de loge’ verkreeg, is gelegen in wat heden gekend staat als de ‘Academiestraat’ in het centrum van Brugge.¹⁸⁸ Tijdens de achttiende eeuw werd het typerende torentje, ooit gebouwd als uitkijk op de havenactiviteiten op de in 1778 gedempte reie, als belvédère gebruikt en er mag worden uitgegaan dat dat tijdens de negentiende eeuw niet anders was.¹⁸⁹ Na een brand in 1755 werden delen van het interieur heropgebouwd.¹⁹⁰

In de periode 1818-1825 kreeg het gebouw dankzij een grootschalige verbouwing door Joseph-François Van Gierdegom (1770-1844) haar uitzicht voor het grootste deel van de negentiende eeuw en de periode dat de Brugse Academie erin gehuisvest was (Afb. 6).¹⁹¹ Aan de Academie werd een

¹⁸¹ *Académie Royale de Bruges. - Rapport sur le projet de réorganisation* (1878).

¹⁸² “*Sous le rapport de l’art l’Académie a rendu de grands services en formant d’excellents artistes, depuis son institution, qui date de 1717, jusqu’à présent, elle n’a jamais été sans avoir quelqu’artiste distingué à produire. Elle est également utile à la classe ouvrière en ce qu’elle leur forme le goût, et que par les classes d’architecture elle les habitue à mettre dans leurs ouvrages de l’élégance et de la régularité.*” SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9 (1815-1840), situatierapport van 17 maart 1840.; voor een gelijkaardige toespraak een kwarteeuw later, zie: SAB, FA, inv. nr. 9, toespraak van Vanden Abeele van 24 september 1863.

¹⁸³ SAB, FA, inv. nr. 14, handgeschreven ongesigneerd document van 10 september 1855.

¹⁸⁴ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9(1815-40), situatierapport van 7 mei 1840.

¹⁸⁵ SAB, BA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), brief van Cierkens aan burgemeester en schepenen van 18 november 1842.

¹⁸⁶ *Exposition générale des Académies et des écoles de dessin*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1868.

¹⁸⁷ SCHOUTEET (1970), p. 41.

¹⁸⁸ BEERNAERT (1995), pp. 3-7.

¹⁸⁹ BEERNAERT (1995), pp. 3-7. ; DENDOOVEN (1994), p. 302.; VANDERMASSEN (1995), p. 17.

¹⁹⁰ SCHOUTEET (1958), p. 7.

¹⁹¹ VANDERMASSEN (1995), pp. 17-24.

wedstrijd georganiseerd en het plan van Van Gierdegom werd ten uitvoer gebracht met de eerstesteenlegging op het eeuwfeest van de Academie, op 18 oktober 1818.¹⁹² Van Gierdegom zou voor de periode 1832-1835 het directeurschap van de Academie op zich nemen en had ook een van de vroegste neogotische restauraties op zijn naam staan, met name de Lanchalskapel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in 1812-1816.¹⁹³ Het opvallendst aan zijn plan voor de Academie was de uitbreiding met zes traveeën van de uit drie traveeën bestaande oostgevel waarbij de puntgevel in een lijstgevel veranderde en het geheel een symmetrische opbouw met centrale bordestrap kreeg.¹⁹⁴ Het resultaat was op stilistisch vlak op zijn zachtst gezegd niet onbesproken. Lang niet iedereen ging akkoord met het ontwerp dat ergens wel reminiscenties van de gotiek in zich droeg, maar anderzijds een overwegend neoclassicistisch aanzicht had.¹⁹⁵ Deze tegenstelling zorgt er voor dat het Brugse Academiegebouw van begin negentiende eeuw als schoolvoorbeeld geldt van de dubbelzinnigheid van de vroege troubadoursneogotiek.¹⁹⁶ Net als onder Napoleon de troubadourskunst zowel als het neoclassicisme hoog tij vierden, konden in Brugge in deze periode typisch neoclassicistische elementen als de lijstgevel en pilasters met kapitelen in één gebouw met het neogotische maaswerk van het bordes worden gecombineerd. Sommigen beschouwden het achteraf dan misschien wel als een eerste heropleving van de oude Brugse bouwkunst, veelzeggender is dat James Weale de verbouwing en decoratie uit 1818 in zijn eerder aangehaalde catalogus van het museum uit 1861 als “*un style gothique bâtarde*” benoemde.¹⁹⁷

In de jaarlijkse situatierapporten klonk reeds vroeg de wens tot uitbreiding van het gebouw, hetgeen herhaald werd in 1840 en 1843.¹⁹⁸ Op 20 februari 1834 sprak de provinciegouverneur zijn principiële akkoord uit. Echter, na de melding van het academiebestuur op 1 november 1834 dat daarvoor 20.000 frank nodig zijn, bleef het enkele jaren stil vanuit de provincie.¹⁹⁹ Op 16 maart 1843 schreef het academiebestuur in haar situatierapport over de wens om een permanent schildersatelier uit te bouwen binnen een uitgebreid academiegebouw.²⁰⁰ De reeds langer geviseerde aanpalende gebouwen werden daarbij vernoemd. Het ging om de zeventiende-eeuwse huizen Delarue en Cottem in de Academiestraat.²⁰¹ Beide werden dan ook door stadsarchitect Jean-Brunon Rudd (1792-1870) als een verlengde van de Academie uitgebouwd in de periode 1854-1855. Die uitbreiding was meer dan welkom want in een toespraak in 1855 meldde jointesecretaris en dokter François Vanden Abeele (1824-1900) dat onder andere de waardevolle plaastercollectie die men van de Franse koning ontving door plaatsgebrek niet eens kon gebruikt worden.²⁰²

¹⁹² RETSIN (1972), pp. 138-143.; VANDERMASSEN (1995), pp. 17-24.

¹⁹³ VAN CLEVEN, VAN TYGHEM en DE WILDE (1994), pp. 46-47.

¹⁹⁴ VANDERMASSEN (1995), pp. 17-24.

¹⁹⁵ RETSIN (1972) pp. 120-121.

¹⁹⁶ VAN CLEVEN (1988:1), p.27.

¹⁹⁷ RETSIN (1972), p. 121.; WEALE (1861), p. 8.

¹⁹⁸ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9(1815-40), situatierapport van 7 mei 1840.; SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), situatierapport van 16 maart 1843.

¹⁹⁹ SAB, FA, resp. inv. nr. 11, brief van de gouverneur aan de Academie van 20 februari 1834.; en SAB, FA, inv. nr. 16., brief van de Academie aan de gouverneur van 1 november 1834.

²⁰⁰ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), situatierapport van 16 maart 1843.

²⁰¹ BEERNAERT (1995), pp. 3-7.

²⁰² SAB, FA, inv. nr. 9, toespraak Vanden Abeele van 11 september 1855



Afb. 5. *Zicht op het Jan van Eyckplein (detail)*, 1813, Brugge, lavistekening, S. Vermote.

Afb. 6. *Zicht op het Jan van Eyckplein (detail)*, Brugge, foto, V. Daveluy, 1865.

Afb. 7. *Zicht op het Jan van Eyckplein (detail)*, Brugge, foto, fotograaf onbekend, 1880-1890.

Afb. 8. *Poortersloge*, Brugge, prentbriefkaart, De Graeve Héliotypie (Gent), 1903.

Samen met de dalende lijn waarin de Brugse Academie zich op dat moment bevond, geraakte ook haar huisvesting in verval. In *De Halletoren* van 5 sept 1875 bekleog men er zich over dat de prijsuitreiking voor de tweede maal niet kon plaatsvinden in de academiegebouwen en schreeuwde men om een restauratie.²⁰³ In 1878 kwam er dan wel een restauratie, in september 1885, drie jaar nadat de Academie een stedelijke instelling werd, maakte Duclos zich in *Rond den Heerd* boos over de staat van het gebouw. “Zal men de Academie laten invallen en ze naderhand herstellen? Aan wie mag dat al liegen[sic].”²⁰⁴ De foto uit de jaren 1880 lijkt Duclos’ bezorgdheid te bevestigen (Afb. 7). De ramen werden gestut en van de balustrade met maaswerk was al geen sprake meer. Toen architect en academiédirecteur Louis Delacenserie op 15 mei 1897 de actuele staat van het gebouw optekende, waren de balustrades echter nog aanwezig.²⁰⁵ Gelukkig werd de collectie schilderijen in 1886 overgebracht naar de voormalige Boogaerdschool in de Katelijnestraat, waar ook het instituut zelf haar onderkomen vond vanaf 1890. Op dat moment was de restauratiecampagne – begonnen in 1898 door Delacenserie – volop bezig. Er werd beslist de Poortersloge in haar oude glorie te herstellen en aldus de oostgevel naar haar drie traveeën terug te brengen. Het werd een van de vele ingrijpend neogotische ‘herstellingen’ die Brugge haar hedendaagse aanzien gaven (afb. 8). Het gebouw werd in 1911 afgewerkt en herbergt sindsdien het Rijksarchief.²⁰⁶

²⁰³ ‘Académie des Beaux-Arts. Distribution des prix’, in: *De Halletoren*, 5 september 1875, p. 7.

²⁰⁴ Adolf Duclos in: DUCLOS A., ‘Van hier en elders’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 20, nr. 41, 1885, p. 324.

²⁰⁵ VANDERMASSEN (1995), p. 22.

²⁰⁶ VANDERMASSEN (1995), pp. 17-25.

III. De Brugse *battle of the styles*: opgang van de romantiek en de evolutie van het neoclassicisme

3.1 De erfenis van Suvée

3.1.1 De perceptie en waardering van Joseph Benoit Suvée en het classicisme binnen de Academie tijdens de negentiende eeuw

Op 16 oktober 1776 werd in Brugge een feest van ongeziene omvang gevierd.²⁰⁷ Joseph Benoit Suvée was oud-leerling van de Brugse meester Matthias de Visch (1701-1765) en van de Brugse Academie.²⁰⁸ Op het feest werd hij gevierd omwille van het behalen van de Romeprijs voor schilderkunst in Parijs en bij die gelegenheid schonk hij de Academie zijn zelfportret (Brugge, Groeningemuseum).²⁰⁹ De man die in Parijs Jacques Louis David (1748-1825) de loef afstak in de meest prestigieuze schilderprijs van Europa, zou zijn leven lang respectvol en dankbaar over zijn Brugse roots en opleiding spreken, ook toen hij op het einde van zijn leven de leiding van de Académie de France in Rome op zich nam.²¹⁰ Hoewel zijn laureaatschilderij *De strijd tussen Minerva en Mars* (Rijssel, Palais des Beaux-Arts) in de rococotraditie geworteld was en Suvée niet meteen een grote stijlvernieuwer was, geldt hij vooral als een neoclassicist.²¹¹ Suvée was ook de belangrijkste vertegenwoordiger en invoerder van de neoclassicistische stijl in de Lage Landen.²¹² Hij had bovendien een hand in de opleiding van een hele generatie Bruggelingen, onder wie Jean Bernard Duvivier, Joseph De Meulemeester, Joseph Denis Odevaere, Joseph Ducq, Frans Josef Kinsoen, Jan Robert Calloigne en Albert Gregorius.²¹³

Daar in dit hoofdstuk de evolutie van de romantiek – zoals eerder gedefinieerd – tegenover het classicisme wordt bestudeerd, is het van belang te achterhalen hoe Suvée en zijn Brugse leerlingen werden gepercipieerd binnen en rond de Brugse Academie tijdens de volle negentiende eeuw. Zij worden in dit subhoofdstuk met de nodige voorzichtigheid als *pars pro toto*'s voor het classicisme behandeld, hoewel voor Ducq en Odevaere ook de pre-romantische tendensen worden onderzocht. Daar waar in de rest van deze paper de artistieke erfenis van de laatmiddeleeuwse meesters centraal staat, is dat in wat volgt dus het geval voor een laatachttiende-eeuwse kunstenaar en zijn leerlingen.

In het discours dat in 1804 – nog tijdens Suvées leven en onder het Franse bewind - door de prefect van het Leiedepartement werd gegeven, riep men de academieleerlingen op waardige opvolgers te zijn van zowel de vroegachttiende-eeuwse generatie als van Suvée, De Meulemeester, Odevaere en Ducq.²¹⁴ Vier jaar later eerden die laatste hun ondertussen overleden meester met een herdenkingsbuste in het Romeinse Pantheon.²¹⁵ Zoals te zien onder hoofdstuk 3.2.5 was Suvée moeilijk weg te slaan uit de gelegenheidsgedichten van de volgende dertig jaar. Ook Ducq en Odevaere zelf werd een gelijkaardige postume eer bewezen door hun oud-

²⁰⁷ JANSSENS en KNOLLE (2007), p. 80.

²⁰⁸ DENDOOVEN (2007), pp. 9-10.

²⁰⁹ JANSSENS (2007), pp. 20-22.; JANSSENS en KNOLLE (2007), p. 80.

²¹⁰ DENDOOVEN (2007), pp. 10, 16-17.; JANSSENS (2007), p. 20.

²¹¹ JANSSENS (2007), pp. 20-22 en 24.

²¹² JANSSENS (2007), p. 24.

²¹³ MARECHAL (2007), pp. 31-47.

²¹⁴ CHAUVELIN, *Discours prononcé par Mr Chauvelain*, Brugge, 1804. (zoals bewaard in : SAB, FA, inv. nr. 91 bis.)

²¹⁵ DENDOOVEN (2007), p. 16.

leerlingen. Op het triënnale salon van Gent in 1832 toonden hun respectievelijke oud-leerlingen Adriaan Wulffaert en de graveerder Pieter De Vlamynck een portret van hun leermeester.²¹⁶ De Vlamynck toonde ook een ets naar het meesterwerk *De ontdekking van de tekenkunst* (Brugge, Groeningemuseum) van Suvée.²¹⁷ Een vijftal gravuren van de hand van De Vlamynck naar Odevaere werden, net als de tekeningen van Suvée, als voorbeelden in de Academie bewaard.²¹⁸ In 1841 toonde hij in Gent ook een litho naar het portret van Kinsoen.²¹⁹ Het respect bij leven voor de oude Kinsoen zou wat minder geweest zijn en Van Peteghem maakte zich twintig jaar na datum nog kwaad over hoe men in 1839 de oude meester op een viering in de stad wat in de kou liet staan. Jan Cierkens zou de achtergelaten bejaarde man de trap afgeholpen hebben.²²⁰ Wanneer het *Portret van Jean Rameau* (Brugge, Groeningemuseum) aan de Academie werd overgemaakt, werd het doek van Suvée als een monument beschouwd en een ereplaats gegeven.²²¹ In 1844 vernoemde men Suvées geboortestraat naar de grootmeester zelf, meteen ook de eerste keer dat een Brugse straat een naam uit de lokale geschiedenis kreeg.²²² In 1850 en 1853 werden de bustes van Odevaere en Suvée aan de Academie overgemaakt en een in steen gehouwen Kinsoen was toen al aanwezig.²²³

Ook in de tweede helft van de negentiende eeuw stond de ster van Suvée nog hoog aan Brugse artistieke firmament. De Fransman Anatole de Montaiglon (1824-1895) die in 1847 het academiemuseum bezocht, focuste zich enkel en alleen op de oude panelen, doch Suvées *Uitvinding van de schilderkunst* was het enige werk van na 1700 dat in zijn verslag werd vermeld.²²⁴ Zelfs Van Peteghem schreef “*Suvée is de schoonste vrucht welke de Brugsche Academie sedert hare stichting heeft voortgebracht.*”²²⁵ Bij die woorden dient echter opgemerkt dat de concurrentie voor Suvée klein was en Van Peteghems bewering was dan ook nogal gratuit. Een waardering voor het classicisme is bij Van Peteghem ver te zoeken. Over David was hij immers niet te spreken en Odevaere bestempelde hij als “*dien overdreven klassieken meester*”.²²⁶ James Weale gaf in zijn museumcatalogus uit 1861 een opvallend neutraal beeld van dit Brugse classicisme. Voor De Visch’ rococogeklungel was hij dan misschien niet te vinden, diens leerling had het er goed van afgebracht.²²⁷ Eigenlijk liet Weale via zijn lichte appreciatie voor Suvée vooral zijn degout voor het maniërisme en de corruptie van de smaak uit de achttiende eeuw zien. Opnieuw moest David – niet meer dan een imitator van Suvée, aldus Weale – het ontgelden. De Brit liet werkelijk geen kans onbenut de fouten van de Franse classicist te onderlijnen. Op het enige historiestuk dat Kinsoen – door Weale als een van de beste portrettisten van zijn tijd gezien – had nagelaten, leken de stijve figuren ook te veel op die van David. Een liberaal als Odevaere werd dan weer

²¹⁶ *Salon de Gand Notices des ouvrages* (1832), pp. 22 en 31. ;

²¹⁷ *Salon de Gand Notices des ouvrages* (1832), p. 31.

²¹⁸ SAB, FA, inv. nr. 58.

²¹⁹ *XVIIIe Salon de Gand* (1841), p. 24.

²²⁰ VAN PETEGHEM (1858), pp. 26-27.

²²¹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9 (1815-1840), brief van de Academie aan burgemeester en schepenen van 15 juni 1833. ; JANSSENS en KNOLLE (2007), pp. 84-85.

²²² DUCLOS (1910), p. 582. ; DENDOOVEN (2007), p. 9.

²²³ SAB, FA, inv. nr. 15, brief nr. 11, brief van Vanderlinden aan de Academie van 24 juli 1850. ; SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 15, brief van de Academie aan Vanderlinden van 25 juli 1850. ; SAB, FA, inv. nr. 13, ongedateerde kladbrief met o.a. “*Buste de Suvée par Van Weydelol don fait à l’Académie*”, ca. 1853. ; SAB, FBA, inv. nr. VIII B 30 (1840-42), situatierapport van maart 1842, bijlage: inventaris. ; Zoals gezegd zou men in *Kunst* op het einde van de eeuw liever een standbeeld voor Suvée in de stad zien, dan eentje voor Rodenbach. Zie: ‘Het gedenkteeken voor G. Rodenbach’, in: *Kunst*, jrg. 3, nr. 22-23 (1899), p. 172.

²²⁴ MONTAIGLON (1847), p. 14. Op dit bezoek wordt dieper ingegaan onder hoofdstuk 3.2.2.

²²⁵ VAN PETEGHEM (1858), p. 9.

²²⁶ Lodewijk Van Peteghem in: VAN PETEGHEM (1858), p. 28.

²²⁷ WEALE (1861), pp. 92 en 98-102.

vooral omwille van zijn tekort aan religieus sentiment aangevallen en ook dit werd in verband gebracht met David.

De *ranking* van Brugse historische helden die in 1846 werd opgesteld geeft een wat tegengesteld beeld van de waardering voor Brugse classicisten, en dit ten voordele van de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne garde.²²⁸

François Vanden Abeele nam zijn jaarlijkse toespraak als jointesecretaris in 1867 te baat om een onomwonden lofzang op Suvée af te steken.²²⁹ Zijn discours draaide rond de vraag « *Quelle est la place que doit occuper Suvée dans l'histoire de la peinture Flamande?* »²³⁰ Ook hij zag De Visch als een “*peintre d'un talent médiocre*” en uitte zich als tegenstander van de rococo en de “*corruption du goût*” van Boucher (1703-1770) en Greuze (1725-1805). Suvée stond daar tegenover als de hersteller van het historiestuk door de studie van de renaissance en de Griekse sculptuur en opnieuw moest David het ontgelden. Vanden Abeele, een invloedrijk en belangrijk figuur binnen dit onderzoek, toonde met dit discours zijn smaakvoorkeur, zestig jaar na de dood van Suvée, hoewel over Vanden Abeeles smaakvoorkeur verder dieper wordt ingegaan.

De erfenis van Suvée was dan misschien onaantastbaar, voor zijn leerlingen was de tand des tijds minder zacht. In 1888 werd bij een lokale kunstkenner raad ingewonnen bij de eventuele aankoop van een schilderij van Duvivier. Het antwoord over de leerling van Suvée klonk – samen met dat over Garemijn en Ledoux – “*Ils ne peuvent figurer qu'au deuxième rang dans les Musées publiques.*”²³¹ Een groot verschil is hierbij op te merken met een halve eeuw terug, wanneer Duvivier nog als te volgen voorbeeld gold. Duclos tenslotte was in 1910 bij zijn bespreking van de kunsten in Brugge bijzonder kort over het hoofdstukje ‘Les peintres Brugeois de l'école Française’, zeker in vergelijking met de bespreking van de laatmiddeleeuwse kunst.²³²

3.1.2 Joseph Ducq en Joseph Odevaere als pre-romantici

Twee van Suvées leerlingen vertoonden als “‘*aarzelende*’ *romantici*” of “‘*bekeerde*’ *neoclassicisten*” sporen van een vroeg-romantische schilderkunst in hun oeuvre.²³³ Enerzijds was er Ducq, hofschilder van Willem I en van 1815 tot 1829 directeur van de Brugse Academie.²³⁴ Anderzijds kan ook Odevaere, die de taak kreeg de schilderijen te recupereren die door de Franse *raids* van 1794 waren gestolen uit ondermeer Brugse kerken en kloosters, als preromanticus worden omschreven. Zijn heldendaad voor het erfgoed leverde hem de benoeming tot *Ridder van den Nederlandschen Leeuw* op.²³⁵

Bij de preromantiek ging het niet zozeer om de brede toets of de kleur die een einde stelde aan het tijdperk van de lijn. Veeleer was het de onderwerpskeuze die de kunstenaars in verband

²²⁸ Zie 3.1.1

²²⁹ SAB, FA, inv. nr. 9, *Discours prononcé par le secrétaire de l'Académie Dr. Vanden Abeele à l'occasion de la distribution des médailles aux élèves le 22 janv. 1867.*

²³⁰ François Vanden Abeele in: SAB, FA, inv. nr. 9, *Discours prononcé par le secrétaire de l'Académie Dr. Vanden Abeele à l'occasion de la distribution des médailles aux élèves le 22 janv. 1867.*

²³¹ Anoniem in: SAB, FBA, inv. nr. XIII B 175 (1885-1892), dossier *Musée de Tableaux: acquisitions 1888*, brief van [?] aan de Academie van 17 december 1888. [handtekening onleesbaar]

²³² DUCLOS (1910), pp. 379-380.

²³³ Dominique Marechal in: MARECHAL (2005), p. 17.

²³⁴ RETSIN (1972), pp. 108-115.

²³⁵ KNOLLE (2007), p. 51.

bracht met de eerder vermelde troubadourschilderkunst.²³⁶ Philippe van Brée, de Antwerpse meester, en Dominique Ingres, die samen met Ducq in 1800 de Romeprijs won, legden een gelijkaardige interesse aan de dag.²³⁷ De twee Brugse meesters hadden beiden een rol in de feestelijkheden rond vierhonderd jaar olieverf in de Academie in 1818. Ducq portretteerde de man achter het toen geschreven Memlingboek, Charles de Keverberg de Kessel, alsook diens vrouw.²³⁸ Toen dat jaar de restauraties van het Ursulaschrijn als hoogdringend werden beschouwd, keek men naar dezelfde schilder. Naast deze activiteiten kunnen ook in het oeuvre van Ducq sporen worden teruggevonden van wat verder in deze scriptie als romantische historieschilderkunst wordt gedefinieerd. Een begin van de Nazarenerinvloed die Ducq samen met Ingres volgens Marechal onderging, kan bijvoorbeeld worden opgemerkt in de *Annunciatie* van de Brugse meester (Beauvais, Musée de l'Oise).²³⁹ Wat te denken van Ducqs *Antonello da Messina in het atelier van Jan van Eyck* uit 1820 (afb. 28). Het is zowat het vroegst gekende voorbeeld van een romantische kunstenaarsanekdote rond de figuur van Van Eyck.²⁴⁰ Ook op naam van Odevaere staan een aantal schilderijen met een toentertijd opgang makende thematiek die een generatie eerder nog ondenkbaar was geweest. Odevaere schilderde in Rome in 1805 *De kroning van Karel de Grote als keizer van het Westen*.²⁴¹ Het lid van de *Cercle Catholique* van Sint-Truiden dat het doek van twee bij tweemaalve meter in 1879 aan de stad trachtte kwijt te geraken, noemde het onderwerp uit historisch oogpunt interessant. Het werk werd toen echter niet aangekocht, een verrassende keuze vergeleken met wat hierboven over de artistieke erfenis werd beschreven.²⁴²

Odevaere maakte tijdens de prille jaren van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden in opdracht van koning Willem I een reeks doeken over de geschiedenis van het Nederlandse vorstenhuis met overwegend zestiende-eeuwse thematiek. In de collectie van John Steinmetz, de prentenverzamelaar die onder andere driehondervijftig tekeningen van Ducq aankocht, zat ook een ontwerp voor een tafereel over Raphael en Bramante bij paus Julius II, eveneens van de hand van Odevaere.²⁴³ Die laatste deed later zijn leerling Pieter De Vlaminck het schilderij overtekenen.²⁴⁴

Als het beste bewijs van een vroege romantische interesse in combinatie met een classicistische basis mogen wel Van Peteghems woorden gelden. De “*overdreven klassieke meester*” had immers met zijn schilderij uit 1818 over de slag van Waterloo vele harten vervoerd, “*niet zoo zeer door de volmaektheid der uitvoering, als door het nationaal gevoel der samenstelling*”. Het is bij uitstek dit soort van schilderij, maar dan met een mediëvistische thematiek, waar dit onderzoek naar op zoek gaat.

3.1.3 Het directeurschap van Albert Gregorius (1835-1852), Eugene Van Maldeghem (1852-1853) en Edward Wallays (1853/55-1886)

²³⁶ MARECHAL (2005), p. 17.

²³⁷ RETSIN (1872), p. 111.

²³⁸ VAN BIERVLIET (1978), pp. 9-14. Zie hoofdstuk 4.3.2.

²³⁹ MARECHAL (2005), p. 17.; MARECHAL (2007), p. 45.

²⁴⁰ Op het belang van dergelijke kunstenaarsanekdotiek in het algemeen en dit werk in het bijzonder wordt verder ingegaan onder hoofdstuk 5.3.3.

²⁴¹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), Dossier *Musée de tableaux acquisitions. 1876*, brief van [?] van de *Cercle Catholique* van Sint-Truiden aan burgemeester en schepenen van 24 augustus 1879. [handtekening onleesbaar]

²⁴² SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), Dossier *Musée de tableaux acquisitions. 1876*, brief van...

²⁴³ JANSSENS en KNOLLE (2007), pp. 196-196.

²⁴⁴ VAN PETEGHEM (1858), p. 28.

Toen Ducq overleed, hoopte men in de Academie op Odevaere als nieuwe directeur, hetgeen de Bruggeling echter weigerde.²⁴⁵ Na het succesvolle directeurschap van Ducq volgden dan ook de beeldhouwer Calloigne (periode 1829-1830) en de architect Van Gierdegom (periode 1832-1835) als artistiek directeurs.²⁴⁶ Beiden hadden echter een veel te korte bestuursperiode om het instituut haar glans te laten houden. Vanuit de jointe werd als oorzaak voor het verval gekeken in de richting van de artistieke achtergrond van zowel Calloigne als Van Gierdegom. Na een beeldhouwer en een architect was het hoog tijd voor een schilder aan het hoofd van de Brugse Academie.²⁴⁷

Dit onderzoeksonderdeel naar de beleving van de romantiek in de Brugse Academie begint daar waar Marechals essay over de Brugse leerlingen van Suvée ophoudt, met directeur Albert Gregorius (afb. 10): “*Gregorius had blijkbaar geen voeling met de ontluikende nieuwe tijdgeest van het romantisme, zodat de Brugse academie, ooit de beste van het land, langzaam maar zeker naar enig provincialisme wegzakte, maar hier beginnen we een ander verhaal...*”²⁴⁸

Voor dat verhaal is Van Peteghem de belangrijkste, maar meteen ook meest gekleurde bron. Zelf was hij immers een niet geheel onverdienstelijke oud-leerling van de Brugse Academie, maar ook van het privéatelier van Frans Karel De Weirdt (1799-1855). Daarmee zat de auteur midden in de interne twisten die hij zelf een vijftiental jaar later op schrift stelde en die zo meteen worden uitgeklaard. Anderzijds geldt de auteur-journalist als een bijzonder interessante bron, net omwille van zijn flamingante en pro-romantische gekleurdheid.

Op aansteken van een aantal beschermelingen binnen de Academie werd in 1835 gekozen voor Albert Gregorius, op dat moment zestig jaar oud, als nieuwe directeur. De leerling van Suvée én David was – deels naar eigen zeggen – een succesvol schilder in Parijs en spaarde zijn emotioneel-retorisch talent niet om de jointe tot een grotere jaarwedde te overhalen. « *Pour moi, aller à Bruges, c'est quitter tout ici, pour ne plus songer qu'à Bruges, c'est me donner entièrement à l'école d'où je suis sortie, c'est lui apporter ce que 33 ans de peines et de travail m'ont appris de connaître dans mon art en vivant à Paris parmi les artistes les plus fameuses, et cela, avec l'espoir assuré que peu d'années me suffiront pour rétablir la réputation dont l'Académie de Bruges a joui il y a quarante ans. Mais en abandonnant tout ici, il est nécessaire pour moi et juste à ce qu'il me semble, que mon avenir soit assuré*”²⁴⁹

De man werd in november aangesteld als directeur en zou dat tot 1851 blijven met een jaarwedde van 2800 frank.²⁵⁰ Aanvankelijk was men binnen en buiten de Academie nog positief over de toekomst.²⁵¹ Het werden echter barre tijden voor het onderwijs aan de Brugse Academie, aangezien het artistieke niveau van de instelling taande. In 1844 begon zelfs de Gregoriusgezinde jointe zich ongerust te maken. “*Je dois vous dire, Monsieur, qu'on s'est plaint dans la jointe du peu de zèle que vous apportez à donner à vos élèves des sujets de compositions à faire chez eux...*”²⁵² Er werd dan ook in

²⁴⁵ RETSIN (1972), p. 133.

²⁴⁶ RETSIN (1972), pp. 127-137 en 138-143.

²⁴⁷ RETSIN (1972), p. 143. Van Peteghem opperde dat na Calloigne de beeldhouwer Jacob Dumery (1775-1856) de directie op zich nam en uit de functie werd ontslagen om plaats te maken voor Gregorius. Volgens Van Peteghem was Van Gierdegom dus nooit directeur geweest. Zie: VAN PETEGHEM (1858), pp. 30-32.

²⁴⁸ Dominique Marechal in: MARECHAL (2007), p. 46.

²⁴⁹ Albert Gregorius in SAB, FA, inv. nr. 4, brief van Gregorius aan de Academie van 18 september 1835.

²⁵⁰ RETSIN (1972), p. 147.; VAN PETEGHEM (1858), p. 13.

²⁵¹ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1. ; SAB, FA, inv. nr. 12, brief van de Academie aan burgemeester en schepenen van 7 april 1838.

²⁵² SAB, FA, inv. nr. 12, brief nr. 9, brief van de jointe aan Gregorius van 28 december 1844.

de vroege jaren 1850 een commissie opgericht ter verbetering van het onderwijs, waarin Charles Carton een belangrijke rol speelde.²⁵³

Wat de figuur van Gregorius echter zo belangrijk maakt, is zijn status als “den letsten der uitsluitelijke klassieke school die in de Brugse academie leerde”.²⁵⁴ De schilder zou een toen reeds verouderde visie op de kunsten aan de dag hebben gelegd en zijn Davidiaanse vooroordelen over het opkomend romantisme niet zelden hebben geuit. Dat deed hij onder andere op het Brugse salon van 1837, waar hij de doeken van De Keyser openlijk bespote.²⁵⁵ In 1840 deed hij hetzelfde met zijn eigen oud-leerling, Edward Wallays, die uit onvrede ontslag nam als leerkracht, luttele maanden na het salon.²⁵⁶ Korte tijd daarvoor had zich een geschil ontsponnen tussen Gregorius en de leerkracht Frans Karel De Weirdt. Beiden hadden een privéatelier waar ook academieleerlingen onderricht volgden en er kwamen klachten als zou Gregorius zijn eigen privéleerlingen bevoorraden in de academiewedstrijden.²⁵⁷ Het escaleerde tot een hard-tegen-onzacht discussie tussen Gregorius en De Wierdt die ook in de lokale pers werd uitgevochten. De Weirdt nam in 1840 ontslag, vestigde zich in Brussel, opende er een privéatelier en schreef de hierna besproken methodologische verhandeling.²⁵⁸ Zijn atelier in Brugge werd verdergezet door... Lodewijk van Peteghem.²⁵⁹ Drie jaar later werd beslist de wedstrijdtekeningen ter beoordeling naar Antwerpen te sturen, ten einde alle partijdigheidsverwijten de kop in te drukken.²⁶⁰ Niet onbelangrijk is dat een klacht ondertekend door een aantal leerlingen, onder wie Bruno Van Hollebeke, hier de directe oorzaak van was.²⁶¹ Zes jaar later gingen blijkbaar geruchten de ronde als zou men in Antwerpen het niveau van de oud-leerlingen van de Brugse Academie die naar de Scheldestad uitvloeiden, gering inschatten. Om dit te ontcrachten, zond directeur Wappers in 1849 een brief naar Brugge, of toch naar graveur Pieter De Vlaminck.²⁶² (zie bijlage II). Het valt daarin op hoe men in Antwerpen de geringe middelen waarover Brugge in die tijd beschikte als een relativerende factor opnam. Toch stelde Wappers zijn Brugse collega's gerust en moesten uitschieters – hoewel ook die met een korrel zout mogen genomen worden – bewijzen dat het in Brugge nog zo slecht niet ging. Vier jaar later kreeg Gregorius nog een brief toen hij zelf reeds ontslag had genomen en de jointe zijn vraag in beraad hield.²⁶³ Hoewel Retsin over deze brief lijkt te suggereren dat ze door Jacques-Louis David werd geschreven – toen reeds zeventwintig jaar gestorven – kwam ze zoals Danlos schreef van de beeldhouwer Pierre-Jean David ofte David D'Anger (1788-1856).²⁶⁴ Ook in dit schrijven leek de consensus dat alles goed ging in de Academie.

De eerder besproken twist tussen De Weirdt en Gregorius was er niet enkel een tussen personen, maar ook tussen visies op de kunst en schilderij. Gregorius zag het schilderen als tekenen met het penseel (afb. 9) daar waar De Weirdt de bredere toets en het schetsmatige – zeker binnen het

²⁵³ SAB, FA, inv. nr. 17, brief nr. 2, brief van de Academie aan burgemeester en schepenen van 16 februari 1852.

²⁵⁴ Lodewijk Van Peteghem in: SAB, FA, inv. nr. 91 bis, handgeschreven levensschets van Gregorius door Lodewijk Van Peteghem, 1853.

²⁵⁵ VAN PETEGHEM (1858), pp. 14-15.

²⁵⁶ VAN PETEGHEM (1858), p. 16.; SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr.11, brief van de Academie aan Wallays van 29 september 1840.

²⁵⁷ VAN PETEGHEM (1858), pp. 14-16.

²⁵⁸ VAN PETEGHEM (1858), pp. 14-16.

²⁵⁹ SCHOUTEET (1970), p. 43.

²⁶⁰ Een voorbeeld van hoe gekleurd Van Peteghem als bron is, is het volgende. Tegen Van Peteghem – als leerling - werd in 1843 een klacht ingediend wegens het soort valsspelerij dat Van Peteghem zelf aan Gregorius – als leerkracht - verweet. Van Peteghem won de betwiste wedstrijd naar het antieke beeld in het laatste jaar dat de Brugse jury over de uitslag besliste. Zie: SAB, FA, inv. nr. 12, brief ondertekend “eene leerling van de klas van het plaester” aan de Academie van 23 februari 1843.; ‘Académie de ...Liste des élèves qui seront couronnés au concours de l'année 1842-1843.’, in: *Journal de Bruges*, 1 juli 1843, p. 1.

²⁶¹ SAB, FA, inv. nr. 12, brief nr. 3, brief van een aantal leerlingen aan de jointe van 30 januari 1843.

²⁶² SAB, FA, inv. nr. 13, brief van Wappers aan De Vlaminck van 30 maart 1849, zie Bijlage II.

²⁶³ RETSIN (1972), p. 160. De brief zelf meldt Retsin als ingelijst en bewaard in de Academie, doch ze kon niet worden teruggevonden.

²⁶⁴ DANLOS (1987), p. 63.; TEN-DOESSCHATE CHU (2006), p. 244.

kunstonderwijs – prefereerde. Gregorius hield de eer aan zichzelf, weliswaar na zestien jaar directeurschap, en nam ontslag. Van Peteghems besluit illustreert mooi waar het bij ‘het probleem Gregorius’ om draaide: een tekort aan voeling voor de romantiek[1], de Vlaamse cultuur[2] en haar geloof[3]. “Besluit: Gregorius deed de brugsche kunstschool geen voortgang doen; de schilderklas tot welke ontwikkeling hy geroepen was, bragt weinig of geen goed by, doordat zyne klassieke schildernyze met den voortgang, dien de kunst sedert eenige jaren gedaen had, niet meer overeenstemde.[1] De ontleedkunde, kende hy zeer goed maer in de compositie was hy onkundig; den Bybel konde hy niet uitleggen om dat zyne twyfelenden geest, belette die te begrypen,[3] en de Burger of nationale geschiedenis hadde hy nooit door bladert.[2]”



Afb. 9. A. Gregorius, *Hoofd van een vrouw*, s.d., potlood op karton, s.d., 423 x 290 mm, Brugge, Steinmetzkabinet

Afb. 10. K. Recours, *portret van Albert Gregorius in hoedanigheid van directeur van de Brugse Academie*, 1835-1852, houtskool op papier, 420 x 355 mm, Brugge, Steinmetzkabinet.

Afb. 11. E. Van Maldegheem, *Karel V mediteert in zijn cel over de vergankelijkheid van zijn roem*, 1838, olieverf op doek, 208 x 168 cm, Gent, MSK.

Jan Cierkens was een van De Weirdts privéleerlingen geweest en zou volgens Van Peteghem in 1840 uit diplomatische overwegingen het atelier van zijn geliefde meester voor dat van Wallays hebben geruild. Was Cierkens niet op een geïmproviseerde Romereis vertrokken, dan was er veel kans geweest dat de leerkracht Gregorius had opgevolgd. De man stierf echter in Rome op 23 juli 1852. In de jointe had men blijkbaar begrepen dat de stijlrichting van Gregorius misschien wat achterop liep en men contacteerde Ernest Slingeneyer (1820-1894), een van de voornaamste vertegenwoordigers van de romantische school en de brede toets in Brussel.²⁶⁵ Toen Gregorius' ontslag nog in beraad werd gehouden, was Slingeneyer de sfeer komen opsnuiven en besliste hij uiteindelijk de functie niet op zich te nemen.²⁶⁶ Gregorius zou opgevolgd worden door een Wappersleerling en Romeprijslaureaat van 1838 uit Dentergem, Eugène Van Maldegheem. De man van vele religieuze of nationale historiestukken (afb. 11) was uit stilistisch oogpunt geen

²⁶⁵ SAB, FA, inv. nr. 17, brief van de Academie aan “Monsieur Slingenier, peintre d'histoire rue royale extérieur 86 à Bruxelles” van 9 december 1851. ; MOERMAN (1969), s.p. Het gaat zeker om Ernest Slingeneyer, aangezien zijn adres “Rue Royale extérieur 86 à Bruxelles” ook voorkomt in de saloncatalogoog van het salon van Gent uit 1850, weliswaar met huisnummer 82. Zie: *Académie de Gand. XXIe salon triennal* (1850), s.p. (3ième supplément).

²⁶⁶ SAB, FA, inv. nr. 17, brief van de Academie aan Slingeneyer van 9 december 1851.

onaardig alternatief voor Slingeneyer.²⁶⁷ Van Maldeghem begon meteen aan de zware taak en de verbeteringsmaatregelen, geïnspireerd door het Carton-rapport, lieten niet op zich wachten.²⁶⁸ Nog geen jaar na zijn aantreden vertrok hij echter, ontgoocheld over de verhouding van zijn jaarwedde en het door hem geleverde werk.²⁶⁹

Het bestuur werd de volgende jaren de facto uitgevoerd door Wallays, maar het zou pas in 1855 zijn dat de Brugse schilder officieel kon solliciteren. In zijn argumentatie pakte hij uit met zijn succesvolle privéleerlingen: Cierkens, Van Hollebeke en de broers Legendre, alsook met zijn oude leermeester Antoine-Jean Gros (1771-1835), bij wie hij tot 1838 in de leer was.²⁷⁰ Dat hij ook in het atelier van Gregorius in Parijs had vertoefd, liet hij even terzijde.²⁷¹ Hendrik Dobbelaere solliciteerde eveneens maar moest de duimen leggen voor de schilder die meer dan dertig jaar de Academie onafgebroken zou leiden, afgezien van een kort politiek gekleurd ontslag.²⁷² Wallays' directeurscarrière verliep zowat gelijktijdig met die van Nicaise de Keyser in Antwerpen.²⁷³ Het verschil is dat in Antwerpen de Academie reeds een kwarteeuw onder het bestuur stond van schilders die de romantiek genegen waren.

Er zou zich in Brugge tussen Wallays en zijn eigen oud-leerling Bruno Van Hollebeke een variant op het dispuut Gregorius-De Weirdt hebben voorgedaan, met als inzet Van Hollebekes privéleerling Flori Van Acker.²⁷⁴ Zowel Dobbelaere als Van Hollebeke zouden in 1881 een kritisch rapport over het academieonderwijs opstellen dat Wallays als directeur onbekwaam achtte.²⁷⁵ In 1887, na het realiseren van een vlotte doorstart voor de Stedelijke Academie, nam hij ontslag om gezondheidsredenen en kreeg de titel van eredirecteur.²⁷⁶ De architect Delacenserie nam het bestuur op zich vanaf 1889 tot zijn dood in 1909.²⁷⁷

3.2 Parameters voor het academisch bedrijf

3.2.1 De leergang: de methode De Weirdt

De Weirdt doceerde aan de Brugse Academie volgens een artistiek-didactische richtlijn die hij later te boek stelde en baseerde op de methode die Matthias Van Bree in Antwerpen had uitgestippeld.²⁷⁸ De Weirdt zette zich vooral af tegen de classicistische leergang die volgens hem te veel inging op het detail en het tekenen met een klein en scherp pennetje zonder aandacht voor het geheel, de compositie en de brede schets.²⁷⁹ In De Weirdts voorwoord klonk die fout later als

²⁶⁷ VAN PETEGHEM (1858), pp. 18-19. Van Peteghem verdedigde zich in *De Eendragt én in zijn Levenschetsen* trouwens openlijk tegen verwijten als zou hij te partijdig zijn wat betreft de figuur van Van Maldeghem.

²⁶⁸ SAB, FA, inv. nr. 17, Stuk 17, brief nummer 5, situatierapport van 23 maart 1853

²⁶⁹ Van Maldeghem had gehoopt dat na het afsterven van Gregorius diens pensioen hem te beurt zou vallen, hetgeen echter niet op papier was gezet. SAB, FA, inv. nr. 15, brief nr. 22, brief van Van Maldeghem aan de Academie van 5 oktober 1853.

²⁷⁰ SAB, FA, inv. nr. , sollicitatiebrief van Wallays aan de Academie van 10 oktober 1855.

²⁷¹ MARECHAL (2009), kol. 435.

²⁷² SAB, FA, inv. nr. , sollicitatiebrief van Dobbelaere aan de Academie van 19 september 1855. Voor het ontslag van 1881, zie hoofdstuk 4.2.3.

²⁷³ LAMPO (1995), pp. 20-22.

²⁷⁴ VERKEST (1900), p. 64.

²⁷⁵ *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruges. Question de la mise à la retraite de M. le directeur Wallays*, Brugge, 1881, vergaderingsverslag van 15 april 1881. (zoals bewaard in : PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2).)

²⁷⁶ SCHOUTEET (1970), p. 48.

²⁷⁷ SCHOUTEET (1970), p.

²⁷⁸ VAN PETEGHEM (1858), p. 57.

²⁷⁹ VAN PETEGHEM (1855), p. 73.

“*het voltoeijen der deelen vooraleer het ensemble op zyne plaats gezet is*”.²⁸⁰ Het zal niet toevallig zijn geweest dat Gregorius, wiens talent als tekenaar door Van Peteghem werd erkend, door dezelfde auteur niet genoeg kon worden aangevallen op zijn onkunde op het vlak van (historische) compositie.²⁸¹ De methode van De Weirdt speelde ook een rol van betekenis binnen het eerder geschetste dispuut. Jean-Baptiste Van Acker (1794-1863), een miniaturist en leerling van Ducq en later Isabey (1767-1855), schaarde zich achter Gregorius en zou De Weirdts methode hebben bekritiseerd en zijn leerlingen hebben aangespoord ze te verlaten.²⁸²

Van Peteghems relaas uit 1858 was voor de helft gevuld met een grote lofzang op en verdediging van de ‘methode De Weirdt’. De modellen die De Weirdt te boek stelde waren logischerwijs eenvoudig en breed uitgewerkt, maar bovenal Grieks. De man had het voor de Griekse sculptuur omwille van de legendarische vierkante principes die er schuil gingen. Postuum nuanceerde Van Peteghem de voorkeur van zijn meester tegenover zij die zich ongemakkelijk gingen voelen bij al te veel antieke beelden: “*indien dit verre ging, zou het inderdaed gevaerlyk kunnen zyn; want dit ware de kunst eene al te klassische strekking geven, en ze van 't natuerlyke doen afwyken; maer hier is 't het geval niet: dit dient alleenlyk tot grondbeginsel voor de teekenkunde, en mag gevolgelyk aengenomen worden.*”²⁸³

De vraag is echter of deze methode, speciaal uitgeschreven voor het gebruik in kunstinstellingen, zijn ingang vond in de Brugse Academie. Toen men in 1853 vanuit de provincie wou weten of men de door hen opgezonden methode gebruikte in Brugge, klonk het antwoord: “*la méthode de dessin de Mr De Weirdt n'est pas suivie à l'académie des Beaux-Arts à Bruges.*”²⁸⁴ Het is niet moeilijk hierin de hand van Gregorius te zien, was het niet dat de man reeds op pensioen was. Retsin meent dat Gregorius niet de minste notie nam van De Weirdts methode, maar de waarheid lag waarschijnlijk anders.²⁸⁵ Toen Cierkens na het overlijden van een leerkracht in 1849 een aantal lessen mocht doceren aan de Academie, werd het volgende gecommuniceerd. “*Mr. Cierkens artiste peintre remplace Mr. Liebaert dans la classe des ornements ombrés et des principes de De Weirdt.*”²⁸⁶ De Weirdts eigen oud-leerling mocht de brede techniek van zijn leermeester dus postuum gaan onderwijzen in Brugge.

3.2.2 Museumcollectie: de omgang met de collectie oude kunst en de collectie Steinmetz

“*Le Musée de l'Académie, moins important que celui de Bruxelles, et surtout que celui d'Anvers, moins important que la collection de l'hôpital Saint-Jean, qui est vraiment le Musée de Bruges, est cependant curieux par les quelques tableaux anciens que renferme sa dernière salle. Les trois tableaux de Van Eyck, les deux tableaux de Hemling, les deux tableaux de Claijssens sont des œuvres tout à fait capitale; mais après elles le Musée se compose surtout de tableaux modernes qui sont loin d'être dignes de ce voisinage.*”²⁸⁷

Aldus vatte Anatole de Montaiglon zijn verslag van een bezoek aan het academiemuseum in 1847 aan. Hij raadde de negentiende-eeuwse toeschouwer aan na het betreden van de Poortersloge zo

²⁸⁰ Voorwoord van DE WEIRD T F.K., *Méthode générale de dessin, d'après les procédés de F.C.De Weirdt, à l'usage des Académies, Collèges, Écoles normales, primaires, etc., etc.* Brussel, 1848, zoals geciteerd in: VAN PETEGHEM (1858), p.56.

²⁸¹ VAN PETEGHEM (1858), p. 17.

²⁸² JANSSENS en KNOLLE (2007), p. 136.; VAN PETEGHEM (1858), pp. 45-46.

²⁸³ Lodewijk Van Peteghem in: VAN PETEGHEM (1855), p. 74.

²⁸⁴ SAB, FA, inv. nr. 13, brief van de Academie aan de provincie als antwoord op een brief van 29 november 1853.

²⁸⁵ RETSIN (1972), pp. 158-159.

²⁸⁶ SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 3, brief van de Academie aan burgemeester en schepenen van 9 maart 1849.

²⁸⁷ Anatole de Montaiglon in: MONTAIGLON (1847), p. 3.

snel mogelijk doorheen de collectie moderne werken te lopen en zich vervolgens volledig te concentreren op de laatste twee zalen.²⁸⁸ Het lokaal waar de door de Montaglian gewaardeerde werken hingen, was een 'konst-kamer' in de vorm van een rotonde die sinds de negentiende eeuw als museum dienst deed.²⁸⁹ Na de bouwwerken uit 1855 door Rudd was in de aangekochte panden een speciale ruimte voorzien voor de collectie 1420-1550 en werd de rotonde voorbehouden voor de zeventiende- en achttiende-eeuwse schilderkunst.²⁹⁰ In 1885 verhuisde de collectie van de Poortersloge naar de Boogaerdenschool, vijf jaar voor de verhuis van het instituut zelf.²⁹¹ Tot 1892 behield de jointe de zorg voor de schilderijencollectie, wat meteen haar enige bestaansreden was. Bij de overdracht aan de stad in 1892 telde men 193 schilderijen.²⁹²

De vooronderstelling vraagt om een nader onderzoek naar de omgang met deze collectie. Aan de Antwerpse Academie bestond immers tijdens de bestuursperiode van Nicaise De Keyser (1852-1885) de gewoonte om minstens één maal per maand de werken van de grote meesters in het plaatselijke museum te bezoeken.²⁹³ De vraag die hier dient gesteld te worden is welke didactisch-pedagogische waarde men binnen de Brugse Academie de collectie Vlaamse Primitieven toedichtte. Daarenboven kunnen ook de aankoopkeuzes en de wetenschappelijkheid en verantwoordelijkheid bij de omgang met de collectie als een paramater functioneren voor dit onderzoek.

Vanuit de Academie leek men maar al te goed de toeristische aantrekkingskracht van het museum in te zien en in 1840 schaamde men zich dan ook over de toen nog beperkte ruimte.²⁹⁴ Echter, ook na de verbouwing bleef vooral de belichting een probleem voor de bezoeker, hetgeen Weale in zijn museumcatalogoog uit 1861 ook aanklaagde.²⁹⁵ Het museum opende elke zondag gratis de deuren voor het publiek. Op 31 mei 1887, na de verhuis dus, werd de Academie echter verweten hoe ze deze open deur-*policy* wat te letterlijk nam. Burgemeester en schepenen hadden immers vernomen “...dat het soms gebeurt dat de deur van het museum open blijft en dat eenieder en binnen kan dringen zonder de aandacht van den poortier of van een lid van dezems huisgezijn op te wekken.”²⁹⁶

De eerste inventarisaties van het schilderijenbezit in 1828 en de periode 1842-47 misten elke vorm van wetenschappelijkheid.²⁹⁷ Deze vroegste inventarisaties vanuit de Academie zelf zien Greta Van Broeckhoven, Till-Holger Borchert, Monique Tahon-Vanroose en Johan De Smet trouwens als voortkomend uit een “*neogotische smaakvoorkeur*”, een geladen terminologie voor wat dit onderzoek betreft.²⁹⁸ Er is meer voor te vinden om net Weales wetenschappelijk onderbouwde catalogoog uit 1861 als zodanig te benoemen. Weales catalogoog werd echter geboycot door de jointe die niet toeliet dat het boekje werd verkocht in het museum. De kritiek die Weale

²⁸⁸ MONTAIGLON (1847), p. 3.

²⁸⁹ DENDOOVEN (2005), p. 35.

²⁹⁰ SAB, FA, inv. nr. 9, Toespraak F. Vanden Abeele op 15 september 1857.

²⁹¹ PAUWELS (1963), p. 12.

²⁹² PAUWELS (1963), p. 12.; SCHOUTEET (1970), p. 41. In een brief van burgemeester en schepenen van 11 september 1888 aan de jointe werd de taakomschrijving van de jointe in een klad nog genuanceerd van 'directie' naar 'administratie': ‘*Nous avons l'honneur de vous faire connaître que nous avons fait transporter au musée, dont vous avez la Direction l'administration, un tableau représentant ...*’ (SAB, FBA, inv. Nr. XIII b 145 (1878-1886), dossier 1886 : Musée de tableaux.

²⁹³ LAMPO (1995), p. 20.

²⁹⁴ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9(1815-40), situatierapport van 28 maart 1839.; SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9(1815-40), situatierapport van 7 mei 1840.

²⁹⁵ WEALE (1861), p. 8.

²⁹⁶ SAB, FBA, inv. nr. XIII b 145 (1878-1886), Dossier “Musées Axquisition de tableaux etc 1884”, brief van burgemeester en schepenen aan de jointe, 31 mei 1887.

²⁹⁷ SAB, FA, inv. nr. 59, schilderijeninventaris van 2 april 1828.; VAN BROECKHOVEN, BORCHERT, TAHON-VANROOSE en DE SMET (2005), pp. 162-163.

²⁹⁸ VAN BROECKHOVEN, BORCHERT, TAHON-VANROOSE en DE SMET (2005), p. 162.

uitte op de bewaringsomstandigheden van de schilderijen zal daar niet vreemd aan geweest zijn. Over die omgang met en restauraties van de schilderijen binnen de Academie alsook in het Sint-Janshospitaal en de Brugse kerken schreef Sosson in 1966 een verhelderende verhandeling.²⁹⁹ Uit Sossons relaas van de feiten blijkt vooral de kleinburgerlijke en chauvinistische omgang met het erfgoed vanuit de Brugse Academie. Tot tweemaal toe werden restaurateurs die vanuit de Koninklijke Commissie gestuurd werden (Étienne-Victor le Roy (1808-1878) in 1870 en Charles de Brou (1811-1877) in 1876), bijna fysiek uit de gebouwen van de Academie gedreven. Keer op keer minimaliseerden de in Brugge aangestelde commissies – waarin figuren als Wallays, Cloet, Legendre, Van Hove,... zetelden en die Sosson als “*aréopages*” beschrijft – de ware toedracht van de feiten. Zelfs de ministeriële confiscatiedreiging van 4 november 1873 werd lacherig naast zich neer gelegd. Jointesecretaris François Vanden Abeele droeg volgens Sosson een verpletterende verantwoordelijkheid bij het blokkeren van vaak broodnodige restauraties van de *Madonna met kanunnik Van der Paele* en andere kunstschaten. Vanden Abeele zelf had in 1857 nochtans de mond vol over de goede zorg voor de collectie die kaderde binnen een “*culte*” van de huidige generatie voor de meesterwerken van de voorvaders.³⁰⁰ Eén en ander kwam aan het licht na een verontwaardigd artikel van Adolphe Siret (1818-1888) in de *Journal des Beaux-Arts* uit 1861 waarin Weales catalogoog een belangrijke rol speelde.³⁰¹ De situatie zou na de overgang tot stedelijke Academie in 1881 gelukkig verbeteren.

Wanneer dokter De Meyer, lid van het bestuur van de Academie, in 1871 een werk uit de Franse zeventiende eeuw aan het museum trachtte te verkopen, typeerde men in een negatief antwoord vanuit de gemeentelijke overheid de bestaande collectie als volgt: “*il faut s'en tenir aux œuvres d'un intérêt local, à l'école brugeoise, et à l'école flamande*”³⁰² De weinige middelen waren dus voorbehouden voor lakele schilderkunst, wat de vooronderstelling lijkt te bevestigen. Maar werd de collectie oude werken ook als te volgen voorbeeld gezien? Het doel ervan werd vanuit de Academie in theorie wel degelijk als pedagogisch gezien. Reeds bij één van de eerste inventarisaties – die uit 1828 – stond te lezen dat de schilderijen er waren “*om tot onderwijs der leerlingen en het versieren der zalen van gemelde Academie te dienen*”.³⁰³ Ook zestig jaar later, in 1887, had de jointe het over “*la collection dont nous avons la garde et favoriserait les études des jeunes artistes brugeois*”³⁰⁴ Ook bij de aankoop van het paneel van van den Coorhuuse klonk een gelijkaardig geluid (zie 4.4.5). Deze woorden doen vermoeden dat Brugge niet veel verschilde van Antwerpen als het om de pedagogische waarde van de collectie ging. De praktijk lag echter behoorlijk anders. Wanneer men vanuit de Academie van Doornik – toen onder bestuur van L. Legendre - op 11 december 1867 wenste te weten hoe in de musea van Brugge werd omgegaan met schilders die stukken uit het museum willen bestuderen en kopiëren, kreeg men een verrassend antwoord van het gemeentebestuur.³⁰⁵ Noch in het Sint-Janshospitaal, noch in het academiemuseum beschikte men over enige routine ter zake. Wanneer men toch in het museum wou naschilderen, diende men dat maar te regelen met de conciërge die in de Academie ook conservator was.³⁰⁶ Wat Dendooven meldt voor de

²⁹⁹ SOSSON (1966), pp. 29-43.

³⁰⁰ SAB, FA, inv. nr. 91, *Discours prononcée par le Dr. Fr. Vanden Abeele...*, 1857.

³⁰¹ VAN BROECKHOVEN, BORCHERT, TAHON-VANROOSE en DE SMET (2005), pp. 162-163.

³⁰² SAB, FBA, inv. Nr. XIII B 152 (1854-1876), brief van 16 mei 1871.

³⁰³ SAB, FA, inv. nr. 59, schilderijeninventaris van 2 april 1828.

³⁰⁴ SAB, FBA, inv. Nr. XIII B 145 (1878-1886), dossier *Musées Acquisition de tableaux etc 1884*, brief van de jointe aan burgemeester en schepenen van 2 september 1887.

³⁰⁵ SAB, FBA, brief van de Academie van Doornik aan het gemeentebestuur van Brugge van 11 december 1867.

³⁰⁶ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), dossier *Musées de tableaux 1868*, brief van burgemeester en schepenen aan de Academie van Doornik van 7 januari 1868.

achttiende eeuw, met name dat de collectie er niet zozeer uit pedagogisch oogpunt was aangezien daarvoor de prenten en plaasters dienden, lijkt wat dat betreft ook de praktijk voor de negentiende eeuw.³⁰⁷

Hoe zat dat dan met de prenten van de Steinmetzverzameling? Deze ging in 1864 over naar de stad waarbij ze publiek toegankelijk was van 11 tot 13 uur en ze vond vanaf 1881 haar plaats in de bibliotheek in het Tolhuis, schuin tegenover de Poortersloge.³⁰⁸ Retsin meldt dat er gebruik werd gemaakt van deze collectie prenten, binnen de lessen historische compositie en ook Le Loup vermoedt een intensief gebruik tot in 1884, wanneer de prenten enkel nog werden gebruikt in de lessen naar prent.³⁰⁹ In 1876 riep men in het rapport-Popp trouwens op deze unieke verzameling meer te gaan gebruiken binnen de Academie met het oog op een bredere kennis van de kunstgeschiedenis.³¹⁰ Deze oproep bleef niet onbeantwoord want in 1879 raadde de commissie ter verbetering van het onderwijs vanuit de Academie zelf het volgende aan: “*La commission approuve fort le projet d'utiliser, pour le cours de composition historique, la belle collection Steinmetz qui se trouve déposée à la Bibliothèque de la Ville. Elle pense que l'on pourrait, avec grande utilité, exposer dans la classe un certain nombre de gravures à choisir par le professeur et qui se rapporteraient à l'époque et aux sujets traités.*”³¹¹

Tegen het einde van de eeuw klonken her en der klachten over hoe weinig de collectie nog werd gebruikt en hoe moeilijk het was om de gewenste prent te bekomen.³¹² De auteur onder synoniem Willem meldde in *Kunst* in 1900 een probleem dat men in 2011 nog al eens kan tegenkomen: “*Wie kunststudien wil doen kan niet altijd naar een bepaald stuk vragen, men moet soms zoeken naar iets dat men op voorhand niet weet waar vinden.*”³¹³ Nog belangrijker dan dit tanend gebruik is echter dat de inhoud van de verzameling van Steinmetz in die periode weinig met de middeleeuwse kunst te zien had.

Ging in de Brugse Academie dan werkelijk geen invloed uit van de collecties Vlaamse Primitieven op de leerlingen en hun latere artistieke productie? Kon in Brugge optreden wat in Antwerpen gebeurde wanneer Hendrik Leys daar onder andere bij werk uit het Ertbornkabinet in 1862 de mosterd haalde voor *De instelling van de orde van het Gulden Vlies* (Brussel, Koninklijke verzameling)?³¹⁴ Het is een vraag die de essentie van dit hele onderzoek raakt en waarop logischerwijs in hoofdstuk V een antwoord wordt gezocht. Didier Martens bewijst in zijn artikelenreeks over de naleving van Van Eycks *Madonna met kannunik van der Paele* alvast van wel.³¹⁵ Hij beschrijft hoe doorheen de negentiende eeuw Ducq, Eugene Legendre en Van Hove gebruik maakten van – elementen uit – het beroemde paneel voor hun respectievelijke *Antonello da Messina in het atelier van Jan van Eyck* uit 1820 (Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, afb. 29), *Triptiek Charles Carton* uit 1861 (Brugge, Zusters van de kindsheid van Maria ter Spermalie) en *Portret van Karel Recours* uit 1889 (Brugge, Groeningemuseum (schilderij) en Steinmetzkabinet (tekening)). Een ander concreet voorbeeld, is de volgende afsluitende casus over twee minder bekende werken uit het Groeningemuseum.

³⁰⁷ DENDOOVEN (2005), p. 36.

³⁰⁸ LE LOUP (1979), p. 63 en 67.

³⁰⁹ LE LOUP (1979), p. 64.

³¹⁰ *Étude critique sur la situation de l'académie...* (1876), pp. 6-7.

³¹¹ SAB, FA, inv. nr. 61, § “*Composition Historique et Expression*”

³¹² WILLEM, ‘De Brugsche Musea’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 9-10, pp. 76-77.

³¹³ WILLEM in: WILLEM, ‘De Brugsche Musea’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 9-10, pp. 76-77

³¹⁴ DE MONT (1921), p. 33.

³¹⁵ MARTENS D. (2006), (2007), (2008).

Sinds een schenking uit 1787 door drukker Joseph de Busschere (1741-1824) werd in de Brugse Academie een *Portret van Christus* ofte *Christushoofd* bewaard (Brugge, Groeningemuseum, afb. 12).³¹⁶ Lange tijd werd het als een originele Jan Van Eyck gezien, maar Weale schreef in 1861 dat het om een facsimile ging naar het origineel uit 1438 en was weinig te spreken over de kwaliteit van het werk. “*La tête n'est qu'une faible imitation dans laquelle on ne retrouve aucun des traits qui caractérisent les productions authentiques du maître.*”³¹⁷ In 1847 stelde de Montaglion, die eveneens door had dat het om een kopie ging: “*C'est un tableau précieux, mais non pas beau.*”³¹⁸ Dit paneel was een van de werken waarvoor Siret in 1861 de alarmbel luidde aangezien het net als Van Eycks portret van Margareta (Brugge, Groeningemuseum) tegen de muur was gegeven, waardoor luchtcirculatie was uitgesloten.³¹⁹

Wanneer Edmond van Hove na zijn Parijse studies rond 1878 naar zijn thuisstad Brugge terugkwam, vervaardigde hij een intrigerend zelfportret (afb. 13). Hoewel Van Hove later als ‘de moderne Memling’ door het leven zou gaan, zijn in zijn zelfportret zo goed als geen van de typerende portretelelementen terug te vinden, zoals De Vos die in zijn Memlingcatalogus onderscheidt. Memling beeldde zijn figuren biddend af, of toch zeker met de handen zichtbaar zodat een grotere illusie kon worden verkregen. Twee uitzonderingen daar gelaten keek de geportretteerde de toeschouwer nooit aan en de geportretteerde werd ook nooit frontaal verbeeld. Het typerende landschap in de achtergrond is bij Van Hove eveneens afwezig.³²⁰ Lobelle beschrijft in de entry van haar bijgevoegde catalogue raisonnée vooral over het ego dat Van Hove in zijn schilderij heeft trachten te vatten doch rept met geen woord over een mogelijke band met het Christushoofd. Nochtans zijn meerdere gelijkenissen te duiden, met name de zwarte achtergrond, het frontale gezichtspunt, de aankijkende blik en de afsnijding en compositie.³²¹ Bij een dichtere studie valt ook de gelijkenis tussen de mond en de symmetrie van het gezicht op. Naast het *Portret van Karel Recours* vermeldt Didier Martens ook Van Hove's *Portret van een Ridder* (Brugge, privéverzameling) uit 1895 als een voorbeeld van een één op één relatie met een paneel van een Vlaams Primitief, in dit geval *Ditpiek Maarten van Nieuwenhuysse* (Brugge, Sint-Janshospitaal). Deze casus lijkt aan te tonen dat van Hove in 1895 niet aan zijn proefstuk toe was. Een andere werk dat als een invloed voor het zelfportret kan worden vermeld, is het portret van Eugène Delacroix (Rouen, Musée des Beaux-Arts), waarvan nog steeds wordt betwist of het door Théodore Géricault of Delacroix zelf werd geschilderd.³²² De *pédigrée* van het werk is onbekend voor de periode vóór 1892 behalve dan dat het in de collectie van Delacroix' leerling Pierre Andrieu (1821-1892) zat, maar mogelijk zag Van Hove het tijdens zijn Parijse periode in deze collectie.³²³

³¹⁶ DENDOOVEN (2005), p. 35.

³¹⁷ WEALE (1861), p. 19. Het origineel dat Weale meent te herkennen in het werk “*au Musée de Berlin*” (Berlijn, Gemäldegalerie) is echter tevens een kopie naar een zelfde, verloren origineel. (DHANENS (1980), p. 293.)

³¹⁸ DE MONTAIGLON (1847), p. 5.

³¹⁹ SOSSON (1966), p. 192.

³²⁰ DE VOS (1994), pp. 365-367. Memlings *Zegenende Christus* (Boston, Museum of Art) toont - behalve de handen - eveneens zeer veel gelijkenissen met Van Hoves zelfportret, doch werd pas in 1937 ontdekt door Friedländer (DE VOS (1994), pp. 232-233).

³²¹ Van Hoves zelfportret toont ook overeenkomsten met Van Eycks *De man met de rode tulband* uit 1433 (Londen, National Gallery) alsook met *portret van Jan De Leenw* uit 1436 (Wenen, Kunsthistorisches Museum) door het - weliswaar niet frontaal - aankijken van de toeschouwer en de donkere kledij die lijkt op te gaan in de donkere achtergrond. Uiteraard is vooral het eerste paneel het vermelden waard, aangezien het vermoedelijk gaat om Van Eycks eigen zelfportret. (zie: DHANENS (1980), pp. 188-192 en 238-241.)

³²² BAZIN (1997), p. 93 en 253.

³²³ In een schrijven van 12 maart 2011 bevestigde conservatieassistent Catherine Regnault dat niet geweten is of het schilderij vóór 1892 te zien was op eventuele tentoonstellingen.



Afb. 12. (naar Jan Van Eyck), *Portret van Christus*, ca. 1600-1624, olieverf op paneel, 33,3 x 26,6 cm, Brugge, Groeningemuseum.

Afb. 13. E. Van Hove, *Zelfportret*, 1879, olieverf op doek, 46,7 x 38,3 cm, Brugge, Groeningemuseum

Afb. 14. T. Géricault (?), *Portret van Eugène Delacroix*, ca. 1818, olieverf op doek, 50,5 x 60,5 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Behalve de toets en de gehanteerde schaduwwerking die het dramatisch effect bij Delacroix vergroot, is Van Hoves zelfportret zowat identiek aan dat van Delacroix: het frontale gezichtspunt, de directe blik, de donkere achtergrond die het lijf als het ware opzuigt en de boord van het hemd als enige ander belicht gegeven dan het gezicht. Of het Delacroixportret nu een inspiratie was of niet, het verbeelden van het ego kan als een romantisch gegeven worden gezien en ook hier valt Van Hoves aandacht voor het kader op (zie 5.5.2). Dat in combinatie met het in de Brugse Academie voorhanden zijnde kunstwerk van (of althans naar) een Vlaamse Primitief als inspiratie, maken van Van Hoves zelfportret een belangrijk werk binnen de vooronderstelling.

3.2.3 Plaastercollectie

In tegenstelling tot de schilderijencollectie, had de plaastercollectie in de achttiende en negentiende eeuw een onbetwistbare pedagogische functie.³²⁴ De vraag die hier dient gesteld te worden is hoe intens en hoe lang een classicistisch gemotiveerde omgang met en dito discours over deze collectie kan onderscheiden worden.

De lessen ‘tekenen naar plaaster’ stonden binnen de Brugse Academie gekend als ‘dessin d’après l’antique’, hetgeen onder het directeurschap van Ducq reeds bestond.³²⁵ Onder andere Gregorius, Wallays en Eugene Legendre doceerden tijdens hun carrière de lessen naar het plaaster.³²⁶

De collectie plaasters groeide tijdens de negentiende eeuw aan en ook de plaatsing en de gebruiksvriendelijkheid evolueerden. In 1840 uitte men bij monde van jointevoorzitter Vincent Coppieters (1806-1842) de trots over de collectie, aangezien ze bestond uit plaasters uit de eerste mallen op de antieke originelen. Tegelijk meldde men de onherstelbare schade die de beelden

³²⁴ DENDOOVEN (2005), p. 36.

³²⁵ SAB, FBA, inv. nr. 17, Brief nr. 3: brief van de jointe aan burgemeester en schepenen 19 februari 1852; RETSIN (1971), p. 116.

³²⁶ RETSIN (1972), p. 148. ; SAB, FA, inv. Nr. 14, sollicitatiebrief van Edward Wallays aan de jointe van 10 oktober 1855 voor de post van directeur.; DE LAERE (1989), p. 25.

door het plaatsgebrek hadden opgelopen.³²⁷ Het ging toen vooral om de collectie van zo'n honderd stuks die door Imbert de Motelette (1784-1837) waren geschonken in hetzelfde jaar.³²⁸ Uit een inventaris uit 1842 blijkt dat de collectie antieken op dat moment bestond uit ondermeer de *Iphigenia*, de *Hermafrodiet*, de *Apolle Belvédère*, *Castor en Pollux*, *Germanicus*, de *Medici Venus* en de *Arlés Venus*, met daarnaast ook nog een plaaster naar Calloignes *Venus met de schelp*, een buste van Kinsoen en de *Stervende Christen*.³²⁹ In 1843 kende de plaastercollectie een wonderjaar. Enerzijds stuurde een oud-leerling met handtekening 'C. Michot' een plaasteren kopie van zijn *Gladiator* op.³³⁰ Dankzij de diplomatie van Adolphe De Vrière, koninklijk liaison in Kopenhagen, werden ook nog eens vier bas-reliëfs naar Thorwaldsen (1770-1844) bekomen.³³¹ De grootste gift kwam echter uit Frankrijk: "Notre académie assez pauvre en œuvres de sculpture a vue ainsi tout-à-coup s'enrichir sa collection par vous & par le Roi des Français qua nous a envoyé les plâtres des principales statues qui ornent le Louvre et les Tuilleries en reconnaissance des fac-simile qu'il a été autorisé à prendre, de la cheminée du franc & des tombeaux de Marie de Bourgogne & Charles-le-Téméraire."³³² De trots uit 1840 was blijkbaar misplaatst, aangezien men de collectie van toen nu als "assez pauvre en œuvres de sculpture" zag, maar het enthousiasme voor deze Franse gift was enorm. Prompt werden de plaasters deel van het salon van dat jaar – met een catalogusonderdeel van eenenveertig nummers – en werd de toegangsprijs voor de tentoonstelling verdubbeld, wat het bezoekersaantal uiteindelijk geen goed zou doen.³³³ Het was ook in dat jaar dat een vernieuwde 'Cours de modèlage d'après l'antique' werd ingevoerd.³³⁴ De plaasters werd een plaats gegeven in "de tweede zaal gezejd, van Jan Van Eyck". Dit geeft een idee van de waarde die er aan gehecht werd want het betrof zowat de topstukkenzaal.³³⁵ Reeds in 1844 overlegde Hendrik Dobbelaere echter met Gregorius over de leerlingen hun gebrekkige toegang en slechte werkomstandigheden bij de plaastercollectie in deze zaal.³³⁶ Rond deze tijd doceerde Cierkens in Brugge ook de Methode De Wierdt, die zoals gezegd de antieke plaatsters als basis nam. In 1849 werd de collectie dankzij een gift vanuit Brussel aangevuld met een plaasteren kopie van het graf van Godfried van Bouillon uit Jeruzalem en van Eugène Simonis' *Ongelukkige peuter*.³³⁷ Tijdens de verbouwingen van 1855 werd een aparte plaasterklas voorzien en uitgevoerd in de nieuw verworven gebouwen.³³⁸ In 1871 verwierf men ook de enorme *Hercules Farnese* (zie afb. 16)³³⁹ doch het duurde tot 1875 vooraleer de Brugse Academie zelf een plaasteren versie van de schouw van het Brugse Vrije verkreeg, "dans l'intérêt de l'enseignement artistique".³⁴⁰ Het werd ironisch genoeg niet opgestuurd door de burgemeester en schepenen maar

³²⁷ SAB, FBA, inv. Nr. XIII B 9 (1815-1840), situatierapport van 17 maart 1840.

³²⁸ RETSIN (1971), p. 154.

³²⁹ SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 6, situatierapport van 1842. Naar Calloignes *Venus met de schelp* (zie *Verzameling der merkwaardigste voortbrengselen der hedendaagsche kunstschool*, Gent, 1824, p. 40) is in Brussel een plaaster bewaard in de collectie van M. Van der Ghinst. Zie: 'KIK-objectnummer 20001974' [internet]. Het origineel ging verloren. Zie: RETSIN (1972), p. 130, noot 1. De *Chrétiennes mourante* was volgens Delepierre naar een werk van Guillaume Geefs gegoten. zie: DELEPIERRE (1837), p. 38. Er mag worden vanuit gegaan dat de buste van Kinsoen net als die van van Eyck (naar het Calloignebeeld) deel uitmaakte van de eregalerij in de bibliotheekzaal en niet zozeer didactisch werd gebruikt. zie: *Quatre jours à Bruges* (1850), p. 18.; SAB, FBA XIII B 36 (1843-44), Dossier *Buste de Jean Van Eyck*.

³³⁰ SAB, FA, inv. nr. 15, brief nr. 1, brief van C. Michot van 2 januari 1843.

³³¹ SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 21, brief aan A. Devrière van 2 juli 1843.

³³² SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 21, brief aan A. Devrière van 2 juli 1843.

³³³ *Exposition de 1843* (1843), pp. 16-26.; SAB, FA, inv. nr. 6, resoluties van 2 juli 1843. De toegangsprijs werd verhoogd van 0,50 naar 1 frank.

³³⁴ SAB, FA, inv. nr. 238.

³³⁵ SAB, FA, inv. nr. 6, resoluties van 5 augustus 1843.

³³⁶ SAB, FA, inv. nr. 7, resoluties van 4 tot 18 november 1844. In dat jaar werd Gregorius ook toegestaan extra plaasters aan te kopen voor de klassen naar kop, ornament en figuur, zie SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 9, brief van de jointe aan Gregorius van 28 december 1844

³³⁷ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 47 (1845-48), Brieven van de jointe aan burgemeester en schepenen van 11 & 13 augustus 1849. Siminos' beeld *Le bambin malheureux* is ook wel gekend als *Le tambour crevé* (Brussel, KMSKB).

³³⁸ SAB, FA, inv. nr. 14, situatierapport van 10 september 1855.; SAB, FA, inv. nr. 9, toespraak A. Vanden Abeele van 15 september 1857.

³³⁹ Op deze foto's zijn onder andere de vermelde bas-reliëfs van Thorwaldsen, de 'Venus van Milo', de 'Hercules Farnese' en de *Gladiator* te zien. Daarnaast kunnen ook de *Artemis*, de buste van *Socrates*, het hoofd van *Michelangelo's David* en Calloignes versie van de *Michelangelo Madonna* worden onderscheiden.

³⁴⁰ SAB, FA, inv. nr. 9, resoluties van 26 juni 1871.; SAB, FA, inv. nr. 14, brief van burgemeester en schepenen aan de academie van 21 april 1875.

vanuit Brussel door de minister van Binnenlandse Zaken, doch het geldt als de eerste didactische plaaster naar een werk uit de Brugse kunstgeschiedenis en is daarom veelbetekenend.³⁴¹

Een jaar later was het Popp-rapport ook over de omgang met de plaasters – wat als een van de vier basislessen van het academisch onderwijs werd gezien – wederom snoeihard. “*Dans les classes de l'Antique et du Modèle vivant on chercherait vainement le sérieux et la vérité; tout y est convention et faux système, l'esprit d'à-peu-près et surtout le chic, y règnent en maîtres. Une méthode routinière y enlève la naïveté si précieuse dans l'art et tue les tendances individuelles.*»³⁴² Het rapport kreeg wedrom een staartje in 1878 wanneer vanuit de academie werd aangespoord op de aankoop van meer antieke beelden zoals de *Bacchus van Thebe*, de *Achilles* en de *Adonis*.³⁴³ Ook moest men de leerlingen minder tijd geven en rapper leren afwerken en dienden de antiekstudies met die naar levend model worden afgewisseld. Hierin kunnen sporen van De Wierdt kritiek teruggevonden, weliswaar twintig jaar na zijn overlijden. Men raadde ook aan het Antwerpse systeem te volgen om oud-laureaten studies te laten maken.³⁴⁴



Afb. 15. Zicht in een klaslokaal van de Academie: plaastercollectie (1), Brugge, foto, Louis D'Helft, 1898.

Afb. 16. Zicht in een klaslokaal van de Academie: plaastercollectie (2), Brugge, foto, Louis D'Helft, 1898.

Uit een rapport van Cruysmans uit 1845 blijkt een duidelijke voorkeur voor het tekenen naar de sculptuur.³⁴⁵ Cruysmans' redenering klonk toen letterlijk “*hoe vroeger na het Plaester hoe beter*” [originele onderlijning, SH] aangezien men er tien keer beter dan bij het tekenen naar tekening of ets de perspectivische verkortingen van het lichaam aanleerde. Deze zienswijze klinkt min of meer logisch en niet noodzakelijk classicistisch van inslag. In schril contrast daarmee staat het rapport van Vanden Abeele uit 1865 waaruit een bijna devote voorliefde voor de Hellenistische sculptuur doorklinkt.³⁴⁶ “*Messieurs, jamais la forme humaine n'a été traitée avec plus d'ampleur, plus de grâce & en même temps plus de vérité que par les grands sculpteurs de la grande période de la statuaire hellénique. C'est*

³⁴¹ Het rapport Caneel (1874) over de Belgische kunstacademies stelde dat Brugge sinds 1870 in het kader van “*l'étude de la figure*” één groep, drie standbeelden, vier torso's, acht hoofden/busten en achttien maskers en fragmenten vanuit de regering kreeg opgestuurd. CANEEL (1874), pp. 43-46.

³⁴² *Étude critique sur la situation...* (1876), p. 6.

³⁴³ SAB, FA, inv. nr. 68.

³⁴⁴ SAB, FA, inv. nr. 68.

³⁴⁵ SAB, FA, inv. nr. 6, rapport van 6 februari 1845 door Cruysmans.

³⁴⁶ SAB, FA, inv. nr. 14, 28 april 1865, rapport van Vanden Abeele.

à cette source, toujours intarissable, qui doivent puiser tous les artistes qui veulent poursuivre l'idéal dans la nature & donner à leurs productions cette noblesse de style qui défie les systèmes & les conventions."³⁴⁷

Het is hetzelfde rapport waarin Vanden Abeele de methodes van Mengs (1828-1879) verheerlijkte en kan als een bewijs gelden van hoe de secretaris van de jointe van de Brugse Academie in 1865 een discours hanteerde van de harde classicistische lijn van rond het begin van de negentiende eeuw. Flori van Acker zou zich later herinneren hoe ook hij kopieën diende te maken naar Socrates' neus en Niobes diadeem.³⁴⁸ Foto's uit het in 2011 verworven archieffonds 'Alfred Vienne' tonen echter hoe ook onder het directeurschap en goedkeurend oog van Van Acker leerlingen trouw naar de *Medici Venus* schilderden en hoe Van Acker zelfs poseerde naast een buste van Homeros.³⁴⁹ Uit Adolphe Duclos' verhandeling uit 1910 kan afgeleid worden dat toen ook de bouwkunstlessen nog in de klassieke sfeer zaten: "*Puis, les cours de l'Académie et de l'École Industrielle ne sont pas encore tourné vers le sens etsbétique brugeois : l'on y est encore à dessiner de l'antique... d'après Vitruve et des modèles "classiques"*"³⁵⁰

Een bezoek aan de Academie in Brugge zou Duclos mogelijk wat gelukkiger gestemd hebben. Op foto's uit de Beeldbank Brugge die rond 1905 gedateerd worden, kunnen immers plaasteren figuren in middeleeuwse klederdracht worden onderscheiden (afb. 17).³⁵¹ Vandaag worden alvast twee van die figuren – met name de eerste en zesde van links – in de plaastercollectie bewaard, naast (onderdelen van) beelden uit de hierboven vermelde klassieke collectie (afb. 18). Hoewel de plaasters op de foto een meer decoratieve functie lijken uit te oefenen, sluit dit een pedagogisch gebruik niet uit. De heden gepolychromeerde en licht beschadigde dames vormen in dat opzicht eenzame getuigen van een neogitsme binnen de plaasterverzameling.



Afb. 17. *Interieur van de Academie voor Schone Kunsten in de Katelijnestraat (detail: zeven figuren in middeleeuwse klederdracht, één in negentiende-eeuwse klederdracht), vóór 1905, foto, Alfons Watteyne.*

Afb. 18. *Twee figuren in middeleeuwse klederdracht, vóór 1905, gepolychromeerd gips, ca. 50 cm, Stedelijke Academie, Brugge.*

³⁴⁷ François Vanden Abeele in: SAB, FA, inv. nr. 14, 28 april 1865, rapport van Vanden Abeele.

³⁴⁸ BEYAERT-CARLIER (1928), p. 6.

³⁴⁹ SAB, FAV, ongedateerde groepsfoto.

³⁵⁰ DUCLOS (1910), p. 257.

³⁵¹ De beeldjes doen denken aan de portretbeeldjes van figuren uit de omgeving van Filips de Goede zoals afgebeeld in Millin zijn *Antiquités Nationales* uit 1798, die op hun beurt in verband worden gebracht met Jan Van Eyck. (Zie DHANENS (1980), pp. 128-129. Zoals Dhaenes opmerkt voor deze Gravures, geldt ook voor de plaatsers dat de vrouwen hun te lange rokken met de hand ophouden.

3.2.4 Bibliotheek

Omdat in dit onderzoek de invloed van de kunst van de Vlaamse Primitieven op (leerlingen van) de Brugse Academie centraal staat, kan het interessant zijn een blik te werpen op de academiebibliotheek en het gebruik ervan.³⁵² Speciale aandacht verdienen verhandelingen met pedagogische inslag alsook de studies naar de laatmiddeleeuwse schilderkunst en boeken over de middeleeuwse cultuur. De studie van laatmiddeleeuwse kunst wordt binnen dit onderzoek immers als een mogelijke voedingsbodem voor neogotisme gezien en de kennis van welke van de verhandelingen terzake aanwezig waren is daarom onontbeerlijk (zie IV). Een beeld van de inhoud van de academiebibliotheek kon op twee manieren worden verkregen. Enerzijds is er de bewaarde briefwisseling waarin her en der geschreven werd over toegezonden zowel als gewenste werken. Anderzijds is er het boekenbestand van de huidige academiebibliotheek, waarvan mag worden aangenomen dat ze mee verhuisde van Poortersloge naar Boogaerdschool in 1890. Er zijn echter twee belangrijke opmerkingen te maken bij dit onderzoeksdeel. Ten eerste is het, zoals ook Retsin in 1972 reeds meldde, onmogelijk om met zekerheid te zeggen wanneer werken die enkel in (het register van) de huidige bibliotheek werden teruggevonden, werden aangeworven.³⁵³ Ten tweede geldt voor de boeken wat ook voor de schilderijen en plaasters telt, met name dat ze vooral werden opgezonden en dat het academiebestuur wat dat betreft weinig keuzes kon maken. Die kunnen wel worden afgeleid uit een aantal wens- en aankooplijsten vanuit de Academie die bewaard zijn gebleven.

In 1855 sprak men al over het plan om een bibliotheek met relevante werken te voorzien bij de verbouwingen.³⁵⁴ In de bijgeleverde boekenlijst van aan te kopen werken voor een totaalbedrag van 197,5 frank staan vooral boeken met betrekking tot architectuur en ornament. Daarnaast komen ook verhandelingen over Flaxmans (1777-1826) illustraties van klassieke literatuur en Raphaels schilderkunst voor, naast Vasari's *Vite* en de *Scènes de la vie des peintres de l'école flamande et hollandaises* uit 1842 van Madou (1796-1877).³⁵⁵ In 1863 meldde men het volgende: “*Une bibliothèque pour les élèves a été ouverte à l'Académie. Elles se compose surtout d'ouvrages pittoresques relatifs à l'art & à l'histoire ; accessible aux classes le dimanche...*”³⁵⁶ Op 11 april 1864 stuurde J. Claeys, waarschijnlijk de bibliothecaris, een catalogus van het boekenbestand naar Vanden Abeele, waarbij hij inging op de vraag een lijst te maken van boeken die aan leerlingen konden worden uitgeleend.³⁵⁷ Daarnaast stelde hij een aantal aankopen voor, waaronder ‘Siret’, waarmee Adolphe Siret werd bedoeld, de auteur die in 1861 nog de slechte staat van bewaring in de Academie aanklaagde. Van hem werd reeds in 1848 door de stedelijke overheid de *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis*

³⁵² In Brugge was er ook een openbare stadsbibliotheek, die van 1812 tot 1884 in de het stadhuis was gevestigd (zie: VAN BIERVLIET (1992), p. 389.) In 1883-1884 verhuisde ze naar het Tolhuis, schuin tegenover de Poortersloge. (zie: DUCLOS (1910), p. 528.). Daarnaast bestonden rond 1870 bestonden in Brugge reeds een *bibliothèque catholique*, een bibliotheek van *Les amis de progrès* en een *bibliothèque populaire* (zie SAB, FBA, inv. nr. XIII B 142 (1886-1903), tabellen 1861-1870.)

³⁵³ RESTIN (1972), p. 175. Het vermelde register wordt bewaard in de academiebibliotheek. (met speciale dank aan Frederiek Provoost, bibliothecaris van het DKO Brugge.) Het in het register aangeduide ‘Oud fonds’ telt boeken met publicatiejaren tussen de achttiende eeuw en de jaren '40 van de twintigste eeuw. Er werd voor wat volgt dan ook noodzakelijkerwijs uitgegaan van een logica die stelt dat boeken niet al te lang na het publicatiejaar werden aangeworven.

³⁵⁴ SAB, FA, inv. nr. 14, situatierapport van 10 september 1855.

³⁵⁵ SAB, FA, inv. nr. 14, situatierapport van 10 september 1855, bijgevoegde boekenlijst.

³⁵⁶ SAB, FA, inv. nr. 14, situatierapport 1863.

³⁵⁷ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van Claeys aan Vanden Abeele van 11 april 1864. De catalogus zelf werd echter niet in de archieven teruggevonden, net zoals de lijst met uit te lenen werken. Ook oud-leerlingen ontleenden al eens een boek, zoals bijvoorbeeld glasschilder Louis Grossé in 1882. (zie: SAB, FA, inv. nr. 14, brief van Louis Grossé aan de Academie van 22 aug 1882.)

les temps le plus reculés jusqu'à nos jours opgestuurd.³⁵⁸ Claeys sloot af met de woorden “*Je vous prie d'agréer Monsieur le Président l'assurance de mon vif désir de faire marcher vers son noble but, la bibliothèque, dont vous avez doté la jeunesse artiste de notre ville ...*”.³⁵⁹

Erg belangrijk is Alfred Michiels' *Histoire de la peinture flamande* dat in 1868 in delen werd opgestuurd en in het bibliotheekregister vermeld staat, net als zijn *Les Peintres Brugeois* uit 1846.³⁶⁰ Van Waagen staat een Franse vertaling uit 1863 van zijn magnum opus uit 1862 in het register vermeld en ook abbé Dehaisnes was in de bib vertegenwoordigd met een versie uit 1886 van zijn *Histoire de l'art dans la Flandre*. Ook verschillende historische werken van Carton waren voorhanden, net als van Jules Helbig. Vanuit de stedelijke overheid werden enkele exemplaren van Weales inventaris *Bruges et ses environs* uit 1862 aangekocht. Mogelijk belandde een exemplaar in de academiebibliotheek, hoewel Weale een jaar voordien te horen kreeg dat zijn catalogus van het museum in de Brugse Academie werd geboycot.³⁶¹ Tot slot dienen de twee boeken van de veelzijdige auteur Paul Lacroix (1806-1884), ook gekend als Bibliophile Jacob, hier vermeld te worden.³⁶² Zijn *Mœurs, usages et costumes au Moyen Age et à l'époque de la renaissance* oogt bijna als een middeleeuws manuscript met een gedecoreerde reliëfcover en polychrome fac similes van miniaturen binnenin het boek.³⁶³

Wat het gebruik van de boeken betreft, kan een en ander worden afgeleid uit een wenslijst die in 1854 is te dateren.³⁶⁴ Onder de noemer “*Figure, Composition*”, waarmee de lessen figuur en historische compositie worden bedoeld, stonden de eerder vermelde werken van Vasari en Michiels en het boek over Flaxman, alsook een werk over studies naar Raphael en Poussin (1594-1665) en drie verhandeling over tekenen naar Griekse of Romeinse standbeelden (Perrier, Le Noir en Gerard Audran). De drie laatste werken kunnen zo goed als zeker met de lessen ‘figuur’ gelinkt worden. Vasari's *Vite* en Michiels' boek zouden dan meer voor de lessen historische compositie gebruikt worden en konden een voedingsbodem vormen voor kunstenaarsanekdotes zoals behandeld onder punt 5.3.3.

Uit deze feiten kunnen een aantal conclusies worden getrokken. Eerst en vooral bestond – alvast vanaf de jaren 1860 – een duidelijke wens vanuit de Academie om over een goed werkende bibliotheek met kunsthistorische verhandelingen te beschikken. De leerlingen hadden de kans om enkele van de belangrijkste auteurs over de kunst van de Vlaamse Primitieven te raadplegen, samen met enkele tientallen werken over de geschiedenis van de middeleeuwen in Brugge en elders. De eerste zorg van de bibliotheek, zo leren de wenslijsten alsook de inventaris, leek weliswaar de architectuur(-geschiedenis), maar enkele van de boeken waarvan de lesang historische compositie gebruikt maakte, spitsten zich toe op de middeleeuwse kunst.

³⁵⁸ SAB, FA, inv. nr. 15, brief nr. 8, brief van burgemeester en schepenen aan de academie van 18 april 1848. Van Siret werd ook de “*Dictionnaires historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*” uit 1883 in de bibliotheek teruggevonden.

³⁵⁹ J. Claeys in: SAB, FA, inv. nr. 14, brief van Claeys aan Vanden Abeele van 11 april 1864.

³⁶⁰ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van burgemeester en schepenen aan de academie van 3 december 1868. Ook Michiels' *Les peintres Brugeois* uit 1846 staat in het register en van zijn *Histoire de la peinture flamande* werden zowel de delen uit 1845-1848 als uit 1865-1876 bewaard.

³⁶¹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 152, brief van de gouverneur aan de stedelijke overheid van 19 juli 1862.

³⁶² Jacob, P.L., 1806-1884' (2010), [internet].

³⁶³ De inventaris vermeldt *L'art au Moyen Age* uit 1872 alsook *Mœurs, usages et costumes au Moyen Age et à l'époque de la renaissance*, hetgeen ook fysiek aanwezig is in de huidige bibliotheek.

³⁶⁴ SAB, FA, inv. nr. 13, brieven 1854, ongedateerde boekenlijst. Het gaat om een 'wenslijst' aangezien de prijzen naast de verhandelingen staan anageduid.

3.2.5 Het kunsthistorisch discours in gelegenheidsgedichten

Een blik op het gehanteerde kunsthistorisch discours in de gedichten en lofzangen ter gelegenheid van de plechtige prijsuitreiking aan de Brugse Academie kan een aantal zaken verduidelijken. Twee vragen zullen hier centraal staan, met name: hoe lang en hoe intens werd de antieke en classicistische kunst als exemplarisch gezien en wanneer werden de (late) middeleeuwen als niet-klassieke kunsthistorische periode voldoende omarmd om van een romantische gevoeligheid te kunnen spreken. De door Dominique Marechal en Frederiek Leen beschreven “*deels neoclassicistische, deels romantische ‘inlooperperiode’*” van 1815-1830 met een doorleven het Davidisme of neoclassicisme en tegelijk een ontspruiten van de preromantiek maakt hier bij uitstek deel uit van het onderzoek.³⁶⁵ Dankzij de overgeleverde versierde gelegenheidsgedichten van zo'n honderd centimeter hoog van de jaren 1816, 1818, 1820, 1822, 1824, 1828, 1830, 1833, 1835, 1837 en 1841 krijgen deze discours ook een beeldend verlengde (afb'en.: zie Bijlage IV).³⁶⁶

Een wederkerend element in deze gelegenheidsgedichten is de vermelding van de toenmalige jointe voorzitter en vorst. Van die laatste werd ook meestal een portret (vaak als een door putti gehouwen buste) verwerkt. In 1816 was in het gedicht niet echt sprake van een kunsthistorisch discours. De schildering toonde de muzen bij Apollo die duidelijk gebaseerd was op de *Apollo Belvédère*.³⁶⁷ Twee jaar later werd echter aan de Academie een dubbel eeuwfeest gevierd, aangezien de Academie zelf 101 jaar bestond en de olieverf, volgens de feestvierders, vierhonderd jaar voordien door Van Eyck werd uitgevonden.³⁶⁸ Uit de tekst wordt duidelijk dat Van Eyck vooral om die uitvinding – en niet zozeer omwille van zijn kunst – de eeuwigheid in ging, hoewel daarna onder “*het pyyk der Brugschen Kroosten*” Memling, Lanceloot Blondeel (1498-1561), Marcus Geraerts (1521-1587)³⁶⁹, alsook Pieter Pourbus (1523-1584), Jacob Van Oost (1603-1671) en Louis De Deyster (1656-1711) werden gerekend. Met dit bont en nogal gratuit allegaartje doorliep men vlotjes de hele Brugse kunstgeschiedenis. Aangezien deze schilderkunstige grootheden het nalieten een Academie te stichten, diende dit in de vroege achttiende eeuw te gebeuren, aldus het lofdicht. Daardoor kon Suvée de Romeprijs winnen en konden ook andere neoclassicisten, met name Odevaere, Calloigne, architect Suys (1783-1864), Duvivier en Ducq bloeien in de kunst. De begeleidende schildering was classicistisch opgevat – weliswaar met een brede toets en wat klungelige tekening - en toonde een gelauwerde buste van Van Eyck, geschilderd naar Calloignes meesterstuk. In het gedicht en de zang van 1820 was elke verwijzing naar de kunstgeschiedenis afwezig en de fraaie schildering toonde een Davidiaanse scène met godinnen en tempels.³⁷⁰

In het gelegenheidsgedicht van 1822 wou men vooral de nadruk leggen op de filantropie van de Brugse burgerij die een Academie stichtte waar eenieder, rijk of arm, gratis kunstonderwijs kon genieten.³⁷¹ Daarna werden ook even, zonder namen te noemen, vier telgen vermeld die in Parijs prijzen wegkaapten – het ging dan waarschijnlijk om Suvée, Odevaere, Ducq en Calloigne. De schildering toonde net als de vorige jaren kunstbedrijvige putti die ondermeer naar de antieke

³⁶⁵ MARECHAL (2005), p. 12. ; LEEN (2005), p. 40. ; MARECHAL (2005), pp. 102-103.

³⁶⁶ SAB, FA, inv. nrs. 75 t.e.m. 85. De gedichten uit 1757 tot 1804 worden hier buiten beschouwing gelaten.

³⁶⁷ SAB, FA, inv. nr. 75 (gelegenheidsgedicht 1816).

³⁶⁸ SAB, FA, inv. nr. 76 (gelegenheidsgedicht 1818).

³⁶⁹ Met “*Heeraerts*” doelde men waarschijnlijk op Marcus Geraerts, heden vooral gekend omwille van zijn kaart van Brugge en omstreken uit 1562. Zie: TAHON E. (1998). P. 231-233. ; KOLDEWIJ, HERMESDORF en HUVENNE (2006), pp. 199 en 252.

³⁷⁰ SAB, FA, inv. nr. 77 (gelegenheidsgedicht 1820).

³⁷¹ SAB, FA, inv. nr. 78 (gelegenheidsgedicht 1822).

buste schetsen, vergezeld van de 'Brugse maagd' die opvallend veel van Minerva meehad. De Vlaamse Primitieven blonken opnieuw uit in hun afwezigheid.

In 1824 startte men het gedicht vanuit de kunst van Apelles om zo tot Rubens te komen, van wie vooral de tronie van Maria de Medici werd gewaardeerd.³⁷² Dit gaf aanleiding tot een lofzang op een achronologische groep kunstenaars, van wie af en toe summier de verdienste werd vermeld. Deze groep bevatte behalve Pourbus, Breughel en Suvée alleen zeventiende-eeuwse barokschilders met namen gaande van Van Oost, Van Dyck, Jordaens, Teniers, en Rembrandt, over bloemenschilder Daniel Seghers (1590-1661), Gaspard de Grayer (1584-1669), Adriaan Brouwer (1605-1638) en Frans Snyders (1579-1657) tot de veel minder gekende Fransisque Millet (1642-1679) en Adam-Frans Van der Meulen (1632-1690), genoemd omwille van de verbeelding van veldslagen.³⁷³ Een gelijkaardige voorkeur voor de barok was zichtbaar bij de behandeling van de beeldhouwkunst. In het hele verhaal waren de Vlaamse Primitieven de grote afwezigen. Uit 1826 is het gelegenheidsgedicht niet overgeleverd en in 1828 ontbrak elke verwijzing naar de kunstgeschiedenis.³⁷⁴ Ook uit het jaar 1830 kan niet veel worden afgeleid aangezien de tekst onleesbaar is geworden, maar net als in de vorige jaren toonde de schildering een antiek aandoende godin met kunstbedrijvige putti.³⁷⁵ Het antieke beeld met de arm op het hoofd rustend is het vermelden waard, aangezien op foto's uit het begin van de twintigste eeuw een gelijkaardig beeld in de plaastercollectie van de Brugse Academie te zien is. (zie 3.2.3)

Na een aantal jaar 'afwezigheid' dook Van Eyck plots in alle glorie op in 1833, waarbij hij in de vorm van de gelauwerde buste van Calloigne werd verbeeld met bijschrift "*honneur à l'inventeur de la peinture à l'huile*" (zie Afb. 1, voorblad).³⁷⁶ Rechts ervan werd opnieuw de buste van Willem I gekapt en links bevindt zich mogelijk de buste van jointe voorzitter Roels. Na een mooi voorbeeld van de these van de derde bloeitijd (zie 4.1.2) stond te lezen hoe in onze contreien Van Eyck de verf meer duurzaamheid gaf. Opvallend is echter hoe men de gelegenheid vooral te baat nam om Calloignes roem als beeldhouwer van het Van Eyckbeeld – letterlijk en figuurlijk – in de verf te zetten. De lauweren werden verder in het gedicht naast Van Eyck en Calloigne aan twee kunstenaars toebedeeld, met name Suvée en Odevaere. Bij de volgende prijsuitreiking in 1835 stond alles echter opnieuw in het teken van de antieken en hun herontdekking door de classicisten met nu ook een uitweiding over de beeldhouwkunst van Phidias en de Laocoongroep tot Canova (1757-1822) en Calloigne.³⁷⁷ Op de plek waar Van Eycks buste twee jaar eerder stond, prijkte nu het gekende zelfportret van Suvée dat in de Academie bewaard werd.

In 1837 prijkte Leopold I op de ereplaats, maar in het gedicht en de lofzang had men het niet over de kunstgeschiedenis.³⁷⁸ Uit 1839 is enkel de tekst in gedrukte vorm bewaard wat bijzonder jammer is aangezien net hier duidelijke tekenen van romantische gevoeligheid zijn aan te duiden en de schildering dan ook meer dan interessant was geweest.³⁷⁹ Na een nieuwe uitweiding over het belang van Van Eycks uitvinding, werd in dichtvorm opgeroepen tot het verbeelden – met

³⁷² SAB, FA, inv. nr. 79 (gelegenheidsgedicht 1824). Opvallend is hoe een zeer gelijkaardige 'sprong' van Apelles naar Rubens' Medici-cyclus werd gemaakt in 1786. Ook de manier waarop Willem I in een reliëfmedaillon werd verbeeld was bijna identiek aan hoe Jozef II werd verrat op het lofdicht van 1786, waarop ook een portret van Van Eyck was te zien. Zie: SAB, FBA, inv. nr. 71 (gelegenheidsgedicht 1786).

³⁷³ Vlieghe, Kieft en Wansink (2007), pp. 96-97.; 'Millet, Fransisque' [internet].

³⁷⁴ SAB, FA, inv. nr. 80 (gelegenheidsgedicht 1828).

³⁷⁵ SAB, FA, inv. nr. 81 (gelegenheidsgedicht 1830).

³⁷⁶ SAB, FA, inv. nr. 82 (gelegenheidsgedicht 1833).

³⁷⁷ SAB, FA, inv. nr. 83 (gelegenheidsgedicht 1835).

³⁷⁸ SAB, FA, inv. nr. 84 (gelegenheidsgedicht 1837).

³⁷⁹ Voor die tekst zie: *Feest-galm... dan 6 augustus 1839*, Brugge, 1839, p. 5. (zoals bewaard in: SAB, FA, inv. nr. 91.)

beitel en penseel – van de helden van weleer (zie openend gedicht na het voorblad). Of nog, hoe het nageslacht in verf de wonderen van het voorgeslacht weergaf. Echter, hierbij ging het de dichter niet om antieke grootheden maar wel het volgende: “*Hergeven ze ons niet de ed'le leeuwen dier felgeschokte middeleeuwen*”. Het gebruik van de term ‘leeuwen’ is hier niet onschuldig, één jaar na het verschijnen van Consciences *De leeuw van Vlaanderen*. De oproep viel alleszins niet in dovemansoren bij de winnaars van de klas schilderkunst die achteraan het boekje uit 1839 opgelijst werden. Dat bleek op de tentoonstelling van 1840, waarnaar in het gedicht van 1839 werd vooruitgekeken. Zowel primus Jan Cierkens als *runner up* Bruno Van Hollebeke – die ook de eerste prijs voor compositie in de wacht sleepte – toonden er immers historiestukken met middeleeuwse thema’s. (zie 5.1.2.).

In 1841 klonk een gelijkaardig geluid toen men bij het historiestuk schreef “*Den Vlaming in 't gevecht, in leeuwkracht afgemaeld, die op den Frank zyn ouden vyand zegepraelt*”.³⁸⁰ Aanvankelijk ging het nog van Appelles naar de Antwerpse barok en Van Oost werd geroemd omdat hij Brugge ook in de zeventiende eeuw de naam van kunststad zou gegeven hebben. Men hanteerde daarbij de term “*de Gouden wereld*” met in verklarende voetnoot dat dit de naam was die Brugge in de vijftiende eeuw had. Het bijgeleverde gezang verwees tot slot nog naar de huidige generatie als “*'t kroost van Van Eyck*”. Wat echter vooral opvalt is de afwezigheid van een schildering op dit jongste exemplaar van de overgeleverde gelegenheidsgedichten. Hoewel sommige exemplaren wat te wensen over lieten, was tot dan toch enige moeite geïnvesteerd in een fraaie omkadering, vaak met enkele mooi uitgewerkte details en creatieve verwerking van het vorstenportret. Niet zo voor het gedicht van 1841, dat ironisch genoeg aanvatte met de spreuk “*Een volk, spaarzaam in het betalen van de aan de kunst verschuldigde schatting, bracht zelden groote kunstenaars voor?*”.

Deze gedichten leren hoe aanvankelijk nogal gratis met de kunstgeschiedenis werd omgegaan wanneer losjes werd geschipperd tussen kunstgrootheden, vaak alleen bij naam vernoemd. Van Eycks enige verdienste leek in deze gedichten ook de optimalisering of uitvinding van de olieverf, want over de inhoud van zijn panelen of de kundigheid van zijn penseel stond niks te lezen. In dat opzicht werd Van Eyck een nieuwe Appelles of Zeuxis, van wie niet de kunst maar alleen de mythe werd overgeleverd.³⁸¹ Een zekere voorkeur voor (minder gekende) lokale helden zoals Van Oost en De Deyster valt op, maar bovenal voerde men Suvée en zijn classicistische ‘kroost’ hoog in het vaandel. Zo wordt Van Biervliets these over de invloed van Keverbergs toespraak uit 1818, als zou Brugge sindsdien voor goed en unisono voor de oude Vlaamse meesters kiezen, wat genuanceerd.³⁸² Tegen 1840 lijkt dan toch een romantische interesse in de anekdotiek van de middeleeuwen op te komen, hoewel ook daar de Vlaamse Primitievenkunst niet de eerste zorg lijkt.

³⁸⁰ SAB, FA, inv. nr. 85 (gelegenheidsgedicht 1841).

³⁸¹ Dit was trouwens ook erg letterlijk te horen in een toespraak bij de viering in 1818: “*Philippe [le Bon ofte Filips de Goede] honora Jean de Bruges, comme Alexandre avait honoré Appelles, il le nomma son conseiller*”. (Zie: *Discours prononcé par le Secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, de la ville de Bruges (...)* Le 17 Août 1818, Brugge, 1818.)

³⁸² VAN BIERVLIET (1978), p. 26.

3.2.6 Medailles

De afbeelding op de medailles voor overwinnaars in de Brugse academische concours ging volgens A. De Witte terug op een ontwerp van Norbert Heylbroeck (1740-1785) uit de achttiende eeuw.³⁸³ A. Pinchart beweerde echter in 1848 dat de afbeelding in kwestie voor het eerst op een medaille werd gebruikt in 1828 bij een muzikale wedstrijd in Brugge.³⁸⁴ In beide gevallen had men het over de verbeelding van de stad Brugge als stedenmaagd met muurkroon en collier met gotische letter B, gezeten op een rots waartegen het Brugse wapenschild leunde en met in de rechter hand een olijfkranen waarmee de kunsten werden gekroond. De andere kant verbeeldde een olijfkranen op een leeg vlak (afb. 19).³⁸⁵ Deze stedenmaagd kan als tegenhanger van de kronende Minerva gezien worden, zoals die op enkele van de gelegenheidsgedichten uit de vroege negentiende eeuw figureerde.³⁸⁶ In 1837 ontwierp men volgens Pinchart de medaille zoals die voor de rest van de negentiende eeuw zou gebruikt worden voor overwinnaars van de academische wedstrijden. De voorkant bleef de stedenmaagd maar op de achterkant zou voortaan het wapen van de Academie prijken, in 1837 met de vermelding “*Academie de Bruges, Exposition 1837*”.³⁸⁷ In de vergaderingsverslagen van 1837 valt te lezen hoe men in de Academie twijfelde om in plaats van het academiewapen de buste van Jan van Eyck – naar het beeld van Calloigne – de achterkant van de medaille te laten sieren.³⁸⁸ De andere zijde zou sowieso “*le Génie de la ville de Bruges couronnant les arts*” worden en bij Van Eyck zou men schrijven “*Jean Van Eyck dit de Bruges, Exposition 1837*”. Deze medaille van titelvoerend graveerder van de stad Brugge François de Hondt (1786-1862) wiens ontwerp in het archief bewaard is (afb. 20), werd ook effectief geslagen, weliswaar met als opschrift “*Joannes de Eyck Dictus A Brugis*”.³⁸⁹ Ze werd echter niet uitgedeeld aan de winnaars van de salonwedstrijden.³⁹⁰ Ook kreeg ze geen vermelding in de *Galerie d'artistes Brugeois* waarin nochtans de Hondts belangrijkste medailles werden besproken.³⁹¹ De winnaars uit 1837, onder wie François de Hondt zelf, kregen een medaille met stedenmaagd en wapenschild, net als de winnende leerlingen later.³⁹² De Academie kroonde haar leerlingen dus met een antieke stedenmaagd en niet met de grondlegger van de ‘Brugse school’.



Afb. 19. F. de Hondt, *Medailles voor de winnaars van de academiewedstrijd*, 1837, Ø ca. 50 mm, zoals afgebeeld in: GUIOTH (1844), p. 235.

Afb. 20. F. de Hondt, *Ontwerp voor een medaille voor de salonwedstrijd*, 1837, Ø ca. 50 mm, bewaard in SAB, FA, inv. nr. 194, loszittend blad.

³⁸³ DE WITTE (1898), p. 9.

³⁸⁴ PINCHART (1848), pp. 227-228.

³⁸⁵ PINCHART (1848), pp. 227-228.

³⁸⁶ SAB, FA, inv. nrs. 73 (1800) en 79 (1824).

³⁸⁷ PINCHART (1848), p. 228.

³⁸⁸ SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 11 augustus 1837.; VAN HOUTRYVE, p. 33.

³⁸⁹ Van deze medaille wordt een exemplaar in de Gentse universiteitsbibliotheek bewaard.

³⁹⁰ VANHOUTRYVE (1977), p. 137. Vanhoutryve dateert de medaille echter in 1828.

³⁹¹ DELEPIERRE (1840), pp. 152-154.

³⁹² SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 11 augustus 1837.

IV. Ideologische drijfveren voor neogotisme

4.1 De nationale geschiedenis, nationaliteit en identiteit

4.1.1 De perceptie van 1830 voor de Brugse Academie

Wat het historisch besef en de historische herinnering betreft, onderscheidt Van Kesteren drie dimensies als basis voor een mediëvisme. De eerste twee - de esthetische stijlkeuzes en de cognitieve dimensie van het historisch onderzoek - worden onderzocht in respectievelijk hoofdstuk V en 4.3. Hier wordt de derde, politieke dimensie als legitimatie of grond voor neogotisme nader bekeken.³⁹³ Van Biervliet ziet de groei van de neogotiek als verbonden met de opkomst van het nationaal besef en hoewel Verschaffel meent dat ook zonder de revolutie van 1830 de romantiek als zodanig in onze contreien had gebloeid, wordt hier eerst gekeken naar de perceptie van de septemberrevolutie binnen de Brugse Academie.³⁹⁴ Christophe Loir meldt ook dat de politieke klasse zeker van 1835 bij uitstek keek naar de romantische schilders - die zich afzetten tegen het classicisme - om 'België' als natie uit te dragen.³⁹⁵ In het situatierapport van 1833 antwoordde men vanuit de Academie op een vraag van de gouverneur naar de invloed van de revolutie van enkele jaren voordien op het Brugse kunstinstituut.³⁹⁶ Het antwoord klonk dat "*notre glorieuse révolution*" geen enkele invloed had gehad en dat alles zijn gangetje ging zoals voor 1830 - met dank aan het reglement van Hare Majesteit de Keizerin uit 1775. Men maakte weliswaar van de gelegenheid gebruik om de jonge Belgische regering tot meer gulheid te overhalen door haar steun aan de kunsten met die van Willem I te vergelijken.³⁹⁷ Ondertekenaar van het document was Olivier Roels, in 1830 lid van het Nationaal Congres en net als de latere jointevoorzitter en gouverneur Adolphe De Vrière een Belgisch gezinde advocaat.³⁹⁸ Van De Vrière is dan ook een bijzonder patriottistische discours bewaard uit 1842, vijf jaar na de al even Belgisch nationalistisch gekleurde toespraak (cf. supra) van Charels De Net (1787-1852).³⁹⁹ De Vrière lanceerde een onverholven oproep tot nationaal gekleurde historieschilderkunst en vroeg zich af waar de Brugse Wappers en De Keyser bleven. Wie zou in steen en op doek de heropleving van de Vlaamse school van Rubens vatten? Immers: "*La Peinture s'est souvenu qu'il avait existé une École Belge comme il avait existé une Nationalité Belge, et ses plus dignes enfans [sic.] secouant l'inspiration étrangère, se sont mis aussitôt à reconstruire cette École*"⁴⁰⁰. Drie jaar na de lyrische oproep tot het weergeven van de middeleeuwse leeuwen in 1839, klonk De Vrière's toespraak bekend in de oren.

³⁹³ VAN KESTEREN (2004), pp. 32-33.

³⁹⁴ VAN BIERVLIET (1994:2), p. 62; VERSCHAFFEL (1987), p. 35.

³⁹⁵ LOIR (2004), pp. 237-238.

³⁹⁶ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9 (1815-1840), brief van de academie aan burgemeester en schepenen van 26 februari 1833.

³⁹⁷ Over de septemberrevolutie zat later in de academiebibliotheek - aldus de inventaris - het driedelige *Histoire de la Révolution Belge de 1830* van kunsthistoricus Charles De Leutre, een populariserend werd uit ca. 1850 waarin de gebeurtenissen uit 1830 tot een ware volksrevolutie werden geromantiseerd. (Zie: BEYEN (2006), pp. 80-83.)

³⁹⁸ BEYAERT (1930), p. 91.; VAN DEN ABEELE (2009), pp. 156-157 en 200.

³⁹⁹ SAB, FA, inv. nr. 91, "*Discours prononcé par Monsieur Adolphe de Vrière 7 Février 1841.*" pp. 8-9.

⁴⁰⁰ Adolphe De Vrière in: SAB, FA, inv. nr. 91, "*Discours prononcé par Monsieur Adolphe de Vrière 7 Février 1841.*" p. 8.

4.1.2 De these van de derde bloeitijd

Tom Verschaffel beschreef in zijn verschillende artikels en verhandelingen een heel eigen vorm van Belgisch nationalisme. Onder de vlag van de jonge natie ging men immers op zoek naar grote vaderlandse helden die de nationale identiteit vorm gaven. Die vond men bij uitstek bij de schilderkunst van de twee grote periodes, met name de Brugse school van Van Eyck en de Vlaamse school van Rubens. Het werd voor de leden van de jonge natie duidelijk dat deze hoogtes in de kunst gepaard gingen met perioden van vrijheid en welvaart in onze contreien en dat onder het bestuur van respectievelijk de Bourgondische hertogen en de Aartshertogen. Met het nieuwe België onder het bestuur van Leopold I, het equivalent van Filips de Goede (1396-1467) en Albrecht (1559-1621) en Isabella (1566-1633), kon het niet anders dan dat een derde grote bloeitijd, een nieuwe renaissance voor de kunsten was aangebroken. Het was dan ook zaak om in naam van de continuïteit naar deze perioden terug te keren.⁴⁰¹ Deze these bleek bijzonder toepasbaar op enkele discours uit 1837, 1842 en 1855 binnen de Brugse Academie en werd hier als 'de these van de derde bloeitijd' overgenomen. Uiteraard is de vraag hier of in Brugge een bijzondere aandacht voor de eerste periode kan opgemerkt worden in vergelijking met de tijd van Rubens.

De toespraak van secretaris Charles De Net bij de opening van het eerste Brugse salon, op 24 september 1837, mag als een schoolvoorbeeld van de these gezien worden.⁴⁰² Men vierde immers ook de verjaardag van de septemberrevolutie en de hele toespraak was één grote lofzang op de Belgische natie. De Net beschreef de twee scholen en hoe die onderling gelieerd waren. In een natie als België met een liberale grondwet en de eerste continentale industrialisatie moest zich wel voordoen wat in het Bourgondische en aartshertogelijke tijdperk was gebeurd. Vrijheid, onafhankelijkheid en welvarendheid met daarenboven nog eens een verzameling goedwerkende instituties zorgden ervoor "*qu'une ère nouvelle et glorieuse a commencé pour l'écolle flamande*". De vergelijking die de toentertijd moderne artiesten met de geëxposeerde werken van de oude scholen moesten doorstaan, omschreef De Net als "*Conception heureuse et nouvelle, idée fertile en resultant !*" Net als in de lofdichten uit die periode valt echter op hoe eerst en vooral Van Eyck enkel omwille van zijn uitvinding uit 1410 werd geroemd en ten tweede hoe Rubens met de meeste eer ging lopen. De Net had het ook niet over een nieuw era voor de "*écolle Brugeoise*" maar wel voor de zeventiende-eeuwse Vlaamse school.

Vijf jaar later was een ander geluid te horen wanneer jointevoorzitter Anselm Van Caloen de Croeser (1803-1876) het situatierapport voor 1841-1842 overmaakte aan burgemeester en schepenen.⁴⁰³ Ten eerste vermeldde Van Caloen als voorbeeld van kunstenaars binnen het bloeiende Brugge niet alleen Van Eyck en Memling, maar ook Pourbus en de Van Oosts, figuren die nochtans in een veel minder welvarend Brugge hadden gefigureerd. De Van Oost-verering was ook al in het discours van 1837 aanwezig en zou pieken in 1846 (zie 5.2.4), maar het blijft een vreemde constructie. Al helemaal te gek werd het wanneer Van Caloen de periode van het empire

⁴⁰¹ VERSCHAFFEL (1987), pp. 188-189.; VERSCHAFFEL (1996), p. 305. en VERSCHAFFEL (2003), p. 29. Belangrijk te melden is dat Verschaffel het ook heeft over de periode tussenin, de zestiende eeuw van Karel V, waarbij de kunst van Quinten Metsys de ontwikkeling uitmaakt tussen de oorsprong (Van Eyck) en de voltrekking (Rubens). Echter, voor een uitvoerige behandeling van de periode van de zestiende eeuw: zie 4.4.

⁴⁰² SAB, FA, inv. nr. 5. "Discours" (kladversie); SAB, FA, inv. nr. 196, séance 23: Séance solennelle d'ouverture de l'exposition.

⁴⁰³ SAB, FA, inv. nr. 16, situatierapport 24 maart 1842.

expliciet ging bezingen als bloeitijd. “...*et sous l'empire français, qui fit tout pour les arts, nous pouvons citer avec orgueil les Suvéé, les Ovedaere, les Kinson, les Calloigne, les Demeulemeester, les Suijs et tant d'autres...*”⁴⁰⁴ Suvéé en zijn leerlingen werden zoals aangetoond weliswaar vaker als voorbeeldige schilders vermeld, maar nooit werd zo expliciet het patronage van de Franse keizer als een bloeitijd gezien. Van Caloen besloot zelfs dat de periode voordien maar vooral de huidige tijd aantoonde dat men niet goed bezig was en dat de kunsten niet van de grond kwamen. Het enthousiasme van 1830 was omzeggens uitgedoofd.

In Vanden Abeeles toespraak uit 1855 waren hoopvollere geluiden te horen.⁴⁰⁵ Vanden Abeele had het van in het begin van zijn toespraak over de inhoudelijke kwaliteiten van de kunst van Van Eyck: de kleur, de toets en het geloof dat er aan de basis van lag. De publieke welvaart en gemeentelijke vrijheden hadden voor een bloei van de Brugse kunsten gezorgd tussen 1410 en het midden van de zestiende eeuw. Het was een bewijs van hoe grote naties grote kunst voortbrachten. Hij erkende daarbij dat de zeventiende eeuw in Brugge niet al te veel voorstelde en dat toentertijd Antwerpen de kroon spande, een correctie tegenover De Nets verhaal. Vanden Abeele zag echter vooral hoe het kunstgevoel en de zin voor esthetiek van het Brugse volk of ras terugging op die late middeleeuwen. Hoewel België als land niet vermeld werd, leek ook Vanden Abeele aan te sporen op een nieuwe bloeitijd, weliswaar in een wat meer gesofisticeerd discours dan De Net en Van Caloen. Dit hele relaas nuanceert meteen Vanden Abeeles hellenistische oproep uit 1865 (zie 3.2.3).⁴⁰⁶

4.1.3 “*onzer academie, die VLAAMSCH moet zijn*”

In het discours van De Vrière uit 1842 is ook mooi te zien hoe in de eerste jaren na de revolutie ‘Vlaams’ en ‘Belgisch’ allesbehalve tegengestelde begrippen waren.⁴⁰⁷ De Vrière had het dan ook over “...*d'avoir une école exclusivement flamande exclusivement Belge, dont les destinées impérissables comme la source où elle a puisé ses matériaux, ne sauraient périr désormais qu'avec le sentiment national.*”⁴⁰⁸ Een figuur als Wappers wordt ook het best getypeerd als (gematigd) Belgicistisch flamingant, wat trouwens ook opgaat voor Conscience.⁴⁰⁹ Dit ten dienste stellen van de Vlaamse gevoeligheid voor het Belgische vaderland zou in de tweede helft van de negentiende eeuw veranderen naar een minder patriottische Vlaamsgezindheid.⁴¹⁰ Kerremans illustreert dit erg mooi aan de hand van het verschil in perceptie tussen het Gulden Sporenslagschilderij van De Keyser uit 1836 en de oprichting van het Breydelmonument in Brugge in 1887.⁴¹¹ Het Rubensime of de belijdenis van de kleur van Rubens, aldus nog Kerremans, was in de periode na 1830 ook synoniem voor een aversie van het Franse classicisme. Ook van die tegenstelling, die zich vermengde met de Vlaamsgezindheid, zijn in Brugge sporen terug te vinden en wel in de eerder behandelde figuur van directeur Gregorius. Lodewijk van Peteghem zag in 1858 diens leermeester David immers als “*den aertsuyand der*

⁴⁰⁴ Anselm Van Caloen de Croeser in: SAB, FA, inv. nr. 16, situatierapport 24 maart 1842.

⁴⁰⁵ SAB, FA, inv. nr. 91 bis, “Discours prononcé par le Dr. Vanden Abeele, Secrétaire de l'Académie Royal des Beaux-Arts, à l'occasion de la distribution solennelle des prix, le 11 September 1855».

⁴⁰⁶ Zie punt 3.2.3.

⁴⁰⁷ VERSCHAFFEL (1996), pp. 299-301., VERSCHAFFEL (2003), p. 26.

⁴⁰⁸ Adolphe De Vrière in: SAB, FA, inv. nr. 91, “Discours prononcé par Monsieur Adolphe de Vrière 7 Février 1841.» p. 9.

⁴⁰⁹ LAMPO (1995), p. 19.

⁴¹⁰ KESTELOOT (2006), p. 94.

⁴¹¹ KERREMANS (1994), p. 35.

vlaemsche schildernyze".⁴¹² Wat Van Peteghem nog het meest tegen de borst stootte, was Gregorius' "*verachting der vlaemsche tael*".⁴¹³ Het valt op hoe vanaf de jaren 1850 – de periode waarin ook Van Peteghems *Levensschetsen* gepubliceerd werden – de Vlaamse taal meer en meer een *issue* werd binnen en vooral rond de Brugse Academie. In 1871 zag dokter De Meyer zich bijvoorbeeld niet in staat les te geven in de anatomie toegepast op de tekenkunst door zijn ontoereikende kennis van de Vlaamse taal.⁴¹⁴ Vier jaar later verheugde men er zich in het flamingante blad *de Halletoren* op dat jointesecretaris Vanden Abeele eindelijk het tact had zijn toespraak bij de prijsuitreiking in het Vlaams te houden.⁴¹⁵

In 1889 maakt men zich in de het 'Vlaamschgezind liberaal Weekblad' *de Brugse Beiaard* toch nog druk om de verfransing van de Academie. "*'t Is eene levenszaak voor Brugge, die hier voor handen is: Brugge-kunststad, Brugge-Academie, Brugge-Neurenberg. De oplossing van dit probleem zal grootelijks afhangen van den te benoemen bestuurder der Academie. 't moet hier eene VLAAMSCHE zijn of geene!*"⁴¹⁶. De angst waarmee geschreven werd over de beslissing van Vanden Abeele om ook in Parijs de vacante plaats bekend te maken, doet denken aan het 'trauma' dat men van uit flamingante hoek te verwerken had gekregen met de komst van Gregorius. Uit een artikel van een aantal weken later blijkt echter dat het 'Vlaamsche' van de toekomstige directeur met meer dan alleen taal te maken had. "*Zijn er te Brussel wellicht geen verfranschte schilders genoeg, dat de doctor [François Vanden Abeele, SH] in allerlei kunsten nu ook al naar Parijs gaat zoeken! Of vindt de doctor misschien dat de Parijsche kunstenaars beter naar de oude Vlaamsche en Hollandsche aarden, – die zij overigens sedert lang voor hunne meesters nemen, – dan de onmachtige navolgers juist, in België?*"⁴¹⁷ In het artikel werd alles nog wat meer op de spits gedreven, toen men de Brugse kunstenaars Van Hove en Copman verdedigde tegen een aanval vanuit een brief die in het Antwerpse blad *Het Land* van 3 oktober 1889 werd gepubliceerd.⁴¹⁸ De inzet van de discussie was de juiste kandidaat voor de post van academiëdirecteur, maar in de argumentatie staken argumenten over de ware Vlaamse stijl de kop op. Frits E., auteur van de brief die in Antwerpen was gepubliceerd, meende dat Van Hove een te oude school en dus ook een te oud realisme trachtte na te leven. Een dergelijk artiest kon dan ook niet aan het hoofd van een Academie staan, aangezien daar niet de oude kunst diende heringevoerd te worden maar wel de vooruitgang moest zegevieren, op de golven van de traditie zeg maar. Ook Copman was in het zelfde bedje ziek en de brieven-schrijver stelde dan ook Romeprijswinnaar Emiel Verbrugge (1856-1936) voor, die net veel lof had geoogst met meer hedendaagse kunstproducties.

De Brugse krant antwoordde door vier aanmerkingen te plaatsen bij het Antwerpse artikel. Ten eerste was Van Hove wel degelijk "*een kunstenaar van echt vlaemschen stempel, volbloed germaansch*". Het "*gezond en gemoedelijk realisme*" van die zogezegd verouderde school was ook het ware Vlaamse van Van Eyck en Memling en het Germaanse van Holbein en Dürer. Ook Copman wist met zijn etsen lof te oogsten met eenzelfde naleving van de Brugse school en tot slot was het dan ook net

⁴¹² VAN PETEGHEM (1858), p. 14. In een autografische en handgeschreven versie van Van Peteghems relaas uit 1853 - mogelijk een kladversie – die bewaard wordt in het Brugse stadsarchief stond David nog omschreven als "*de ryand der Vlaemsche schilderschool*" wat dus nog wat werd opgedreven in de gedrukte versie van 1858. Zie: SAB, FA, inv. nr. 91 bis, handgeschreven levensschets van Gregorius door Lodewijk Van Peteghem, 1853. Van Maldeghem was volgens Van Peteghem dan wel weer een "*vlaemsch talent*".

⁴¹³ VAN PETEGHEM (1858), p. 15.

⁴¹⁴ SAB, FA, inv. nr. 9, loszittend briefje, *Gewone vergadering van het bestuur der Akademie op 6 January 1871*"

⁴¹⁵ 'Académie des Beaux-Arts. Distribution des prix', in: *De Halletoren*, 5 september 1875, p. 7.

⁴¹⁶ 'Onze kunstacademie', in: *Brugse Beiaard*, zaterdag 28 sept 1889, p. 1.

⁴¹⁷ 'Onze kunstacademie', in: *De Brugse Beiaard*, 19 oktober 1880, p. 1. Uit dit artikel komen ook de woorden "*Wil men dan een verfranschte kunstenaar, - verfranscht als kunstenaar althans, - aan 't hoofd onzer academie, die VLAAMSCH moet zijn of geen reden van zijn heeft? Zoo vroegen wij ons af?*" cf. hoofdstuktitel.

⁴¹⁸ 'Onze kunstacademie', in: *De Brugse Beiaard*, 19 oktober 1880, p. 1.

die zozegd verouderde school die als basis voor het academisch onderwijs voor zuivere Vlamingen in de Van Eyckstad moest gaan dienen. Een dergelijke redenering werd door Medard Verkest in zijn biografische schets van Flori Van Acker uit 1900 nog mooist samengevat: “*Vlaanderen zou zo gaarne Van Acker als “volbloed Vlaamsche kunstenaar” begroeten en behouden! Immers, naast den strijd voor het behoud onzer taal, hebben wij ook te kampen voor het behoud onzer Vlaamsche zeden en Vlaamsche kunst, in al hare uitingen.*”⁴¹⁹ Ook hij had het veeleer over het Vlaamse karakter en de tegengesteldheid aan de de Franse kunst en kritiek van een Brugse schilder en het toont aan hoe de terugkeer naar de Brugse school waar dit onderzoek om draait, zeker in de tweede helft van de negentiende eeuw verstrengeld geraakte in een flamingant discours.

4.1.4 Brugse standbeelden voor Vlaamse Primitieven als nationale heldenverering

Het oprichten van standbeelden voor vaderlandse helden tijdens de negentiende eeuw was deel van het nationaal verhaal dat men wou en diende te vertellen in het jonge België. Verschaffel en Loir tonen hoe net kunstenaars en geleerden als categorie naast vrijheidstrijders en glorierijke vorsten het meest voorkwamen binnen het “*Belgische openbare pantheon*”.⁴²⁰ Het is op basis van deze redenering dat het oprichten van herdenkingsmonumenten voor Vlaamse Primitieven in de stad Brugge onder de noemer van het nationalisme wordt onderzocht. Voor het chronologisch verhaal dat volgt, werden de grenzen van dit onderzoek met recht en rede overschreden. In de evolutie van 1802 tot 1910 wordt gekeken wat de rol was van de Academie als instelling zowel als van haar leerlingen in dit op het eerste zicht sculpturaal verhaal.

In 1802 won Jan Robert Calloigne als oud-leerling van de Brugse Academie een beeldhouwprijs in Gent met zijn uitwerking van de opdracht, zijnde een buste voor Jan Van Eyck. Voor zijn verdienste werd hij in zijn thuisstad feestelijk ontvangen en met een medaille bekroond.⁴²¹ De man zou later academiecteur worden en architect van onder andere de Vismarkt in Brugge.⁴²² Vijftien jaar later – in 1817 – gaan volgens Vanhoutryve de eerste geluiden op binnen de Academie ter oprichting van een volwaardig standbeeld en de auteur meent dat het niet onwaarschijnlijk is dat tijdens de feesten van 1818 werd opgeroepen tot een dergelijk monument.⁴²³ Dat was inderdaad het geval, aangezien de jointesecretaris in zijn toespraak zei: «*Saluons avec respect l'ombre de ce grand homme et espérons que la patrie reconnaissante lui élèvera un jour, un monument aussi durable que son nom.*»⁴²⁴ Belangrijk is dat tijdens deze toespraak ook het hele relaas van de olieverfuitvinding werd gedaan en daarbij ook de destillaties van oliën werd vermeld. In de standbeelden en historieschilderstukken die volgden zou de retort waarmee Van Eyck de olie destilleerde immers als een visueel herkenningspunt werken⁴²⁵ Er kwamen kort nadien inschrijvingslijsten voor het beeld en een commissie met ondermeer academiecteur Ducq. Calloigne zelf begon ook regelingen te treffen. Op 2 juni 1828 werd bijvoorbeeld beslist het beeld

⁴¹⁹ Medard Verkest in VERKEST (1900), p. 54.

⁴²⁰ VERSCHAFFEL (2003), pp. 25-26. ; LOIR (2004), p. 239.

⁴²¹ VANHOUTRYVE (1989), p. 89.

⁴²² RETSIN (1972), pp. 127-129.

⁴²³ VANHOUTRYVE (1989), p. 89.

⁴²⁴ *Discours prononcé par le Secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, de la ville de Bruges (...) Le 17 Août 1818*, Brugge, 1818, p. 9.

⁴²⁵ Dit lijkt ook Stroobants aan te geven door detailfoto's van dit aspect in zijn artikel te plaatsen, hoewel hij het binnen het artikel nergens over de retorten of rondbodemkolven heeft. Zie: STROOBANTS (1999), pp. 30-31. Deze instrumenten waren aanwezig op de standbeelden van zowel Calloigne, Wiener als Pickery alsook op het standbeeldplakkaat van 1846, zie verder binnen dit hoofdstuk.

op de Burg te plaatsen, aangezien Van Eyck in de verdwenen Sint-Donaaskerk was begraven geweest en hij geen koopman was die de Hallen kon sieren. Het beeld werd ook te klein bevonden voor het academieplein.⁴²⁶ De volgende jaren zijn voor wat het Van Eyckbeeld betreft troebel, aangezien de plaatsing op de burg werd uitgesteld en door sommigen werd ook gedacht dat het beeld binnen de Academie zelf zou worden opgericht.⁴²⁷ Schouteet, Van Houtryve en Rau menen elk dat ironisch genoeg de Belgische omwenteling de oprichting op 18 oktober 1830 wel eens 'verstoord' zou kunnen hebben.⁴²⁸ Feit is dat Calloignes beeld, gekapt tussen 1818 en 1823, meer dan dertig jaar in de Academie zelf zou blijven staan.⁴²⁹ De plaasteren versie van het beeld zou wel de sokkel op de Burg sieren.⁴³⁰

In het gelegenheidsgedicht van 1833 werd – zoals gezegd – eer betuigd aan Calloigne, wiens Van Eyckbuste de centrale plaats kreeg op het doek.⁴³¹ Op de eerste tentoonstelling van de Academie in 1837 exposeerde een beeldhouwer uit Brugge, een andere buste van Van Eyck.⁴³² In 1843 dacht men aan een soort eregalerij in de bibliotheek van de Academie, waarvoor een buste gemouleerd werd op Calloignes marmer.⁴³³



Afb. 21. D. Tulpinck, *Standbeeld: Hans Memling (naar een origineel van de heer Becqny)*, 1850 of vroeger, lithografie uit *Notice biographique des hommes illustres dont les statues,...* 1850.

Afb. 22. D. Tulpinck, *Standbeeldgroep: Margareta, Hubert en Jan Van Eyck (naar een origineel van Jan Cierkens)*, 1850 of vroeger, lithografie uit *Notice biographique des hommes illustres dont les statues,...* 1850.

Tijdens de feesten van de volgende tentoonstelling in 1846, die in het teken van het standbeeld voor Simon Stevin stonden, kregen de 'Brugse' Vlaamse Primitieven allemaal tijdelijk een standbeeld, of althans iets wat in de buurt kwam. Onder leiding van stadsarchitect Rudd werd immers een gigantisch decoratieprogramma uitgewerkt voor de Markt waarbij historische figuren,

⁴²⁶ SAB, FA, inv. nr. 4, vergaderingsverslag van 2 juni 1828.

⁴²⁷ SAB, FA, inv. nr. 11, 1829, brief van Van Haem aan de Academie van 1 oktober 1829.

⁴²⁸ SCHOUTEET (1989), p. 96.; RAU (2001), p. 274.

⁴²⁹ HOSTYN (1999), p. 54.; Rau meent dat het marmeren beeld pas na 1829 werd gekapt, zie: RAU (2001), p. 274.

⁴³⁰ *Quatre jours à Bruges* (1850), p. 4.

⁴³¹ SAB, FA, inv. nr. 82 (gelegenheidsgedicht 1833).

⁴³² HOSTYN (1999), p. 54.

⁴³³ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), dossier *Buste de Jean Van Eyck*, brief van 16 mei 1843.

die volgens bepaalde selectiecriteria hadden bijgedragen aan de Brugse geschiedenis, geëerd werden met een geschilderde trompe-l'oeil sculptuur.⁴³⁴ Er was een hiërarchie voorzien met onderscheid tussen standbeeld, buste (groot of klein) en médaillon en deze middennegentiende-eeuwse *ranking* geeft een unieke tussenstand van de herwaarderingsgeschiedenis en de omgang met de lokale kunstgeschiedenis in Bruggehalfweg de negentiende eeuw. Er werd immers na goedkeuring van Rudds idee een speciale commissie opgericht om de lijst van Brugse helden en de hiërarchie te bepalen.⁴³⁵ Een meevaller is dat een gedrukt boekje verscheen met de titel *Notice biographique des hommes illustres dont les statues, bustes et médaillons décorent de nouveau la grand'place de la ville de Bruges, à l'occasion des fêtes de septembre 1850* waarin dezelfde plakkaten van 1846 werden afgebeeld (afb. 21 en 22).⁴³⁶

Bovenaan de hiërarchie prijkte naast de groep Breydel & de Coninck de groep van de drie Van Eycks (afb. 21), maar ook de individuele Memling (afb. 22) en Jacob Van Oost kregen de grootste eer, naast nog een aantal zestiende- en zeventiende-eeuwse Bruggelingen. Een grote buste was er voor – wat de schilders betreft – Pieter Pourbus, Lodewijk de Deyster en Lanceloot Blondeel, terwijl onder andere Rogier van Brugge, Antoon Claeysens (ca. 1536-1613), Frans Pourbus (1545-1581), Jacob Van Oost de jonge (1637-1713) en Anna de Deyster (1690-1747) een kleine buste kregen.⁴³⁷ Verrassend is hoe Suvée en Calloigne eveneens slechts in die laatste categorie voorkomen en nog meer hoe Garemyn en de Brugse classicisten Ducq, Odevaere, Kinsoen en Duvivier slechts een médaillon waard werden geacht.

Wat deze geschilderde standbeelden nog belangrijker maakt binnen deze studie, zijn de contemporaine schilders die ze vervaardigden. Van Hollebeke moest met spijt in het hart passen voor de opdracht, maar Dobbelaere nam alleszins het standbeeld van historieschrijver Jacob de Meyere voor zijn rekening.⁴³⁸ Cierkens had de nog ambitieuzere taak de groep Van Eyck zowel als Jacob Van Oost de Oude uit te werken.⁴³⁹ Ook Wallays en Cloet hielpen mee en maakten – net als Cierkens – in hun subsidieaanvragen of sollicitatiebrieven voor functies binnen de Academie melding van hun schilderwerk voor de Stevinfeesten in 1846.⁴⁴⁰ Daaruit kan ook worden afgeleid dat het om vrijwilligerswerk ging en Cloet was zo precies om ook te melden welke beelden hij nu net had geschilderd, met name de “*groupe colossale représentant Jan Breydel & Pierre De Coninck*” alsook de (grote) bustes van humanist Jacob Reyvaert (1535-1568) en burgemeester annex chroniqueur Nicolaas Despars (1522-1597).⁴⁴¹ Op Cierkens' plakkaat *Van Eyck, (Jean), (Groupe)* opgesteld in de hoek van de Markt tegenover de Vlamingstraat, figureerde ook de zus Margareta, volgens de literatuur van toen een maagdelijke vrouw die net als haar broers miniaturen vervaardigde. Zij vertoonde in 1846 echter overeenkomsten met het door Jan Van Eyck geschilderde portret uit 1439 van die andere Margareta, zijn echtgenote (Brugge, Groeningemuseum,

⁴³⁴ *Journal de Bruges*, 4 mei 1850.

⁴³⁵ VEYS en BOGAERTS (1850), pp. V-VIII. In die commissie zat ook Charles De Net, de advocaat die in 1837 de Belgisch-nationalistische toespraak had gehouden. Ook stadsarchivaris Bogaerts zetelde in de commissie en samen met Veys was hij verantwoordelijk voor de redactie, wat dus resulteerde in het vermelde werk.

⁴³⁶ VEYS en BOGAERTS (1850).

⁴³⁷ VANHOUTRYVE (1989), pp. 78-85.

⁴³⁸ SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 24, brief van Van Hollebeke aan de Academie van 27 juni 1846.; ‘Simoen Stevin’, in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

⁴³⁹ ‘Simoen Stevin’, in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1. Uit dit artikel, integraal afgebeeld in VANHOUTRYVE (1989), p. 86., is ook geweten dat het Memlingplakkaat door een zekere Becquy werd geschilderd.

⁴⁴⁰ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 47 (1845-48), subsidieaanvraag van Jan Cierkens van 5 februari 1847.; SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Edward Wallays van 10 oktober 1855.; SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Bernard Cloet van 11 september 1862.

⁴⁴¹ SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Bernard Cloet van 11 september 1862.

afb. 32).⁴⁴² De beide broers droegen kaproenen met lierepijpen die ze over de schouder hadden hangen en onderaan was, zoals bij Calloigne, de retort zichtbaar. Zoals kan worden afgeleid uit de litho's in de *Notices biographiques* van Veyt en Bogaerts werd behalve voor Margareta Van Eyck echter weinig moeite gestoken in enige gelaatsovereenkomsten, zelfs niet voor een figuur als Suvée.

In 1854 besliste men in de Brugse Academie om bij de restauratie van het gebouw door Rudd ook zevenhonderd frank uit te trekken voor twee bustes die de academiegevel zouden moeten sieren. In de toekomst zouden leerlingen de overige beelden kunnen vervaardigen.⁴⁴³ Schetsen voor de beelden werden twee jaar later goedgekeurd en er werd beslist dat Memling, Margareta en Hubert Van Eyck, Claeysens en Pourbus in de gevel zouden worden geplaatst, waarvan de eerste twee dat jaar werden uitgevoerd.⁴⁴⁴ Enkele maanden later kreeg men bericht dat de Academie mocht meebeslissen waar Calloignes Van Eyckbeeld nu eindelijk eens zou worden geplaatst en onder andere Steinmetz mocht in de beslissingscommissie zetelen, terwijl directeur Wallays de feesten mocht regelen.⁴⁴⁵ In juli 1856 kwam het er dan eindelijk van en gedurende drie dagen werd de inhuldiging van het standbeeld gevierd in aanwezigheid van koning en bisschop. Een historische stoet over Filips de Goede en het Gulden Vlies passeerde door Brugge. Vervolgens plaatste men Calloignes beeld op een door Rudd vervaardigde piëdestal.⁴⁴⁶ Een jaar later werden de plannen voor de bustes in de gevel weer wat concreter en hoewel foto's of litho's van de gevel de busten niet meteen tonen, had Duclos het in 1910 over de gevel van rond 1855 “*en faux gothique et de quelques statues médiocres.*”⁴⁴⁷ In 1858 werd op elk van de hoeken van Rudds piëdestal voor het van Eyckbeeld een putti geplaatst.⁴⁴⁸

Van Peteghem maakte reeds in 1858 gewag van het oprichten van een Memlingstandbeeld door Hendrik Pickery.⁴⁴⁹ Deze Brugse beeldhouwer was oud-leerling van de Brugse Academie waar hij les kreeg van Cruysmans en vanaf 1850 van de Antwerspe Academie bij Geefs. Karel Pickery omschrijft hem als zijnde een lid van de neogotische beweging, aangezien hij zijn eigen huis in de Mortierstraat in deze stijl liet verbouwen. In 1867 vervaardigde hij ook een neogotisch onderstel voor het *Ursulaschrijn*. Vanaf 1861 werd hij voor een lange tijd leraar aan de Brugse Academie.⁴⁵⁰ Op de tentoonstelling van Brussel van 1857 toonde Pickery een Memlingstandbeeld.⁴⁵¹ Het zou om een beeld gaan dat was gebaseerd op Pickery's buste van Memling voor... de academiegevel.⁴⁵² In een brief aan de Academie vol lof over Memling schonk Pickery het plaasteren beeld met als tip om het na behandeling met wat olieverf op het lege piëdestal op de burg te plaatsen.⁴⁵³ Mogelijk was dit een subtiele en naderhand gezien geslaagde poging om een opdracht voor een volwaardig en meer duurzaam standbeeld binnen te rijden. In elk geval lost dit feit het mysterie op dat door Jaak Rau in 2001 werd gemeld, met name een bewaarde foto uit

⁴⁴² MICHIELS (1846), pp. 6-8.; VEYS en BOGAERTS (1850), pp. 92-93.

⁴⁴³ SAB, FA, inv. nr. 9, resoluties van 20 december 1854.

⁴⁴⁴ SAB, FA, inv. nr. 9, resoluties van 12 februari 1856.

⁴⁴⁵ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van burgemeester en schepenen aan de Brugse Academie van 16 juni 1846.

⁴⁴⁶ VANHOULTRYVE (1989), pp. 99-102.

⁴⁴⁷ SAB, FA, inv. nr. 8, resoluties van 30 november 1857; DUCLOS (1910), p. 528. Ook Stroobants maakt melding van een Margareta in de academiegevel, maar het is niet duidelijk op welke bronnen hij zich daarvoor baseert. Zie: STROOBANTS (1999), p. 28.

⁴⁴⁸ RAU (2001), p. 274.

⁴⁴⁹ VAN PETEGHEM (1858), p. 4.

⁴⁵⁰ PICKERY (1982), pp. 17 en 29.

⁴⁵¹ *Le salon : Exposition Triennale de Bruxelles 1857* (1857), p. 98.

⁴⁵² SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), brief van Hendrik Pickery aan de Brugse Academie van 6 maart 1858.

⁴⁵³ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), brief van Hendrik Pickery aan de Brugse Academie van 6 maart 1858.

1860 van het Memlingstandbeeld op de Burg in plaats van de Woensdagmarkt.⁴⁵⁴ Ondertussen had Pickery reeds lof geoogst met zijn standbeeld voor Jacob van Maerlant in Damme in 1860.⁴⁵⁵ In Maaseik werd in 1864 een standbeeld voor Jan en Hubert Van Eyck door Leopold Wiener (1823-1891) ingehuldigd.⁴⁵⁶ Eerder had de beeldhouwer de Brugse hoogwaardigheidsbekleders uitgenodigd voor een bezoek aan zijn atelier in Brussel, waar hij de laatste hand aan de groep legde.⁴⁵⁷

Een aantal jaar later begon het er voor Pickery goed uit te zien wat betreft zijn verhoopte opdracht. Hendrik Dobbelaere, die in zijn schilderij uit 1857 de Memlingmythe nog eens van onder het stof haalde, stak een pleidooi af voor een eervolle plek voor het standbeeld:

*“Hemling est la gloire artistique la plus élevée et aujourd’hui la plus respectée de nos artistes brugeois : c’est l’étoile du nord, avec son allure mystique, profonde ! C’est au milieu de la ville gothique que cette belle figure devrait se trouver, là où les constructions n’ont pas encore perdu tout leur caractère ! C’est là, Messieurs, oui c’est là que la statue du grand peintre doit être placée ! (...) Un peintre ne considère ces choses qu’à son point de vue, pour l’harmonie du caractère de l’homme avec celle du genre de sa peinture, voilà pourquoi il me semble que la place aux poulets, ou celle du marché aux œufs serait à préférer”*⁴⁵⁸

Het belang van deze woorden kunnen binnen dit onderzoek moeilijk onderschat worden, aangezien ze bewijzen dat een van de belangrijkste romantische schilders uit het negentiende-eeuwse Brugge zijn eigen stad als fundamenteel verbonden zag met de middeleeuwen én de Vlaamse Primitieven. Een tijdje later vroeg Pickery het bezoek van een commissie die hij zelf samenstelde (onder andere Dobbelaere, Wallays, Legendre en Eugene Copman) om zijn werk te komen keuren.⁴⁵⁹ Het in het archief bewaarde schetsje naar het Memlingstandbeeld is dan ook mogelijk door één van deze kunstenaars gemaakt.⁴⁶⁰ Het model in klei werd goedgekeurd en de beeldhouwer diende alleen nog een houten silhouet te vervaardigen om een idee te krijgen van de impact op het plein.⁴⁶¹ Het marmeren beeld toonde Memling vergezeld van zijn schildersgerief en zijn *Usrulaschrijn*, waarvoor Pickery dus een onderstel maakte. In die zin kan het standbeeldplakkaat door Becquy van 1846 iconografisch als een tegenhanger gezien worden, hoewel de ruige baard was weggefallen.⁴⁶² Op 3 september 1871 werd het Memlingstandbeeld plechtig ingehuldigd op een arduinen sokkel van Delacenserie.⁴⁶³ Bij deze gelegenheid werd een medaille met profielbuste van Memling gegraveerd door niemand minder dan Leopold Wiener (1823-1891), de beeldhouwer van de Van Eyckgroep in Maaseik. Tijdens de feesten werden zowel Wallays als Vanden Abeele door minister van Binnenlandse zaken Joseph Kervyn de Lettenhove (1817-1891) gedecoreerd en Pickery werd in de Leopoldsorde verheven. De Memlingcantate die

⁴⁵⁴ RAU (2001), p. 275.

⁴⁵⁵ PICKERY (1982), p. 23-25.

⁴⁵⁶ HOSTYN (1999), p. 54.

⁴⁵⁷ SAB, FBA, Stuk XIII b 152 (Varia), brief van Leopold Wiener aan burgemeester en schepenen van 1 mei 1864.

⁴⁵⁸ Hendrik Dobbelaere in: SAB, FBA, inv. nr. XIII B 108 (1867-1871), Dossier *statue en marbre de Jean Hemling*, brief van Dobbelaere aan de academie van 14 juni 1867.

⁴⁵⁹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 108 (1867-1871), Dossier *statue en marbre de Jean Hemling*, brief aan de burgemeester en schepenen, ongedateerd.

⁴⁶⁰ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 108 (1867-1871), Dossier *statue en marbre de Jean Hemling*, blad met schets/contour van het Memlingstandbeeld, ongedateerd.

⁴⁶¹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 108 (1867-1871), Dossier *statue en marbre de Jean Hemling*, reglement.

⁴⁶² Zoals later wordt uitgelegd voor Van Eyck, werd ook over Memling steevast gedacht dat een zelfportret vervat zat in zijn eigen werken, met name de figuur van Johannes de Doper op het linker luik van de Jan Floreinstripteik (Brugge, Sint-Janshospitaal). Deze legende ging terug op een ets van Jacob Van Oost de Oude (Wenen, Albertina) naar deze figuur waarbij stond te lezen dat het om Memling ging. Zie: GOETINCK (1999), p. 37. Ook James Weale meldde dit - als geloofwaardig feit! - maar waarschijnlijk pas na Pickery's afwerking. Zie: *Le Beffroi*, vol. IV, p. 45. Ook van de - iets minder ruige - baard van deze persoon was bij Pickery weinig te merken, net zoals het gezicht van Pickery's Memling weinig overeenkomsten had met de ets van Van Oost.

⁴⁶³ PICKERY (1982), p. 27.

werd gezongen, was een eenvoudige verwerking van de Stevincantate van vijftiengintig jaar eerder. In een toespraak werd echter niet alleen hulde gebracht aan de schilder, maar ook aan zijn onderzoekers, met name Alfred Michiels, “*savant et pittoresque historiën des peintres flamands*” alsook “*l’infatigable archéologue, M. Weale*”, waarin een verdrag eetherstel voor de boycot van Weales museumcatalogus kan worden gezien.⁴⁶⁴

Ondertussen was op tweehonderd meter van de Woensdagmarkt waar Memling zijn beeld kreeg het beeld van Van Eyck na vijftien jaar weer en wind zwaar geërodeerd en werd beslist het terug binnen in de Academie te plaatsen.⁴⁶⁵ In *La Plume* werd meteen opgeroepen een nieuw beeld voor Van Eyck te creëren en op het plein te plaatsen.⁴⁶⁶ Er werd in de richting van Pickery gekeken en hoewel de minister het veeleer had voor een wedstrijd, verdedigde men in Brugge bij monde van Arthur Pecsteen (1834-1895) de beeldhouwer van Maerlant en Memling. Pickery kreeg van gouverneur Vrambout (1816-1877) over het ontwerp voor Van Eyck ondermeer de kritiek dat het gezicht teveel op dat van Memling leek, dat de schilder te weinig energie uitstraalde en dat er meer plooiën nodig waren om de mode van de vijftiende eeuw op te roepen.⁴⁶⁷ Hoewel een bronsmengsel door architect Delacenserie werd goedgekeurd, koos men uiteindelijk voor gebronsd galvanoplastisch.⁴⁶⁸ Delacenserie, stadsarchitect en latere academiedirecteur, vervaardigde wel het voetstuk.⁴⁶⁹ In de onthulling van het Van Eyckbeeld ziet Graham een verdringing van dat van Memling en volgens haar had Brugge met Jan Van Eyck, alleen en zonder broer of zus, in 1878 “*a new icon for the town*”.⁴⁷⁰ Bij de feesten werd vanop de tribune voor de Academie een Van Eyckcantate gezongen.⁴⁷¹ Er werd een herinneringsmedaille met het silhouet van Pickery’s standbeeld geslagen.⁴⁷² Het begeleidende boekje werd van een frontispice voorzien door Eugene Legendre die een portret van Van Eyck op het Lam Godspaneel baseerde (zie 5.3.3.2).⁴⁷³

De op zich bijzonder interessante geschiedenis van het Breydelmonument kan hier onmogelijk worden gereconstrueerd.⁴⁷⁴ Het kan echter belangrijk zijn te melden dat Adolphe Duclos in *Rond den Heerd* een openbare wedstrijd eiste uit vrees dat Pickery opnieuw de eer zou krijgen een belangrijk monument te maken. Duclos had het immers niet voor de eerdere creaties van de Brugse beeldhouwer. “*Ik en ben geen vijand van M. Pickery, verre van daar. Maar niemand kan mij beletten te peizen en te zeggen dat ik zijne beelden geene volstrekte meesterstukken en vinde, als ik het alzo denke.*”⁴⁷⁵ In zijn aanval op Pickery bracht hij argumenten aan tegen de lompe kledij van de twee Brugse schilders en het mislukte silhouet. Nog het meest van al echter had Pickery volgens Duclos de methodiek van middeleeuwe beeldsnijders indachtig moeten houden aangezien Van Eyck, net als de kathedraalbeelden van weleer behoorlijk boven de grond uit torende en de perspectivische verkleining van zijn hoofd door Pickery niet voldoende was gecorrigeerd. In de door Duclos gewenste wedstrijd werd Pickery met zijn twee inzendingen tweede en derde en ging de eerste

⁴⁶⁴ VANHOUTRYVE (1989), pp. 137-143.

⁴⁶⁵ DUCLOS (1910), p. 528.

⁴⁶⁶ ‘Quelques demandes – Statue de Jean Van Eyck’, in : *La Plume*, jrg. 2 (1872), nr. 72.

⁴⁶⁷ VANHOUTRYVE (1989), pp.

⁴⁶⁸ ‘Van hier en van elders’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 13(1878), nr. 18, p. 144. Delacenseries kritiek op dit procedé zou later, gezien de vele restauraties van het beeld, niet ongegrond blijken. Zie: VANHOURTYVE (1989), pp. 121.

⁴⁶⁹ PICKERY (1982), p. 27.

⁴⁷⁰ GRAHAM (2007), p. 178.

⁴⁷¹ PICKERY (1989), p. 29.

⁴⁷² VANHOUTRYVE (1989), pp. 123 en 130.

⁴⁷³ *Stad Brugge. Groot festival 19 en 20 oogst 1878 Libretto*, Brugge, Gaillard, 1878.

⁴⁷⁴ Zie voor deze geschiedenis: VANHOUTRYVE (1987:2).

⁴⁷⁵ Adolphe Duclos in: DUCLOS A., ‘Van hier en van elders’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 13(1878), nr. 45, pp. 354-355.

prijs naar Paul De Vigne (1843-1901).⁴⁷⁶ In de periode 1878-1882 maakte Pickery wel de beelden voor de gevel van het Brugse Vrije.⁴⁷⁷ In 1896 werd de marmeren Van Eyck van Calloigne verhuisd naar de tuin van de Bogaerdenschool om in 1924 nog eens te verhuizen naar de Burg. Tegenwoordig staat het beeld terug in de tuin van de Academie in de Bogaerdenschool.⁴⁷⁸ Pickery maakte nog een bronzen buste van Frans Pourbus de Jongere voor het Brusselse Paleis der Academiën (Brussel, KMSKB).⁴⁷⁹ Gustaaf Pickery, Hendriks zoon, vervaardigde een buste van Memling voor de geveltop van het huisnummer 13 in de Filips de Goedelaan in Brugge, aldus Norbert Hostyn. In 1910 tentslotte werkten Hendrik Pickery en zijn zoon Gustaaf een beeldenprogramma voor het Brugse Provinciaal Hof uit met ondermeer Jan Van Eyck, Laceloot Blondeel en Juan Vives.⁴⁸⁰

4.2 Hoe katholiek was het neogotisme?

4.2.1 Katholicisme en neogotisme: een geslaagd Brugs huwelijk

“...more medieval and more catholic than Rome itself”⁴⁸¹

Aldus typeerde de Britse Emma L. Moneyppenny in een artikel over Edmond van Hove de thuisstad van de schilder. Ze doelde er mee op de evidentie van een katholieke ingesteldheid voor hem en zijn stadsgenoten. Ook uit het inleidend subhoofdstuk over Brugge in de negentiende eeuw mag blijken dat het katholicisme overal aanwezig was en dat de heropbloei van het katholieke leven er meer dan elders een plaats kreeg.⁴⁸² Daardoor bleek Brugge ook een ideale voedingsbodem voor de architecturale neogotiek. Zeker in de tweede helft van de negentiende eeuw profileerde deze streek zich meer en meer als een onderdeel binnen de strijd tegen de goddeloosheid van Frankrijk. Luc François beschrijft hoe de aversie tegenover deze verderfelijke invloed ook voor een samengaan van katholieke en Vlaamse strijdpunten zorgde en de figuur van Adolphe Duclos mag daar als sprekend voorbeeld van gezien worden.⁴⁸³ Ook hier is het probleem Gregorius zoals gepercipieerd door Van Peteghem toepasbaar want “den Bybel konde hy niet uitleggen om dat zyne twyfelenden geest, belette die te begrypen.”⁴⁸⁴

Door de katholieke ondergrond bleek Brugge achteraf gezien ook de ideale plaats voor de uitbouw van wat kan omschreven worden als het Brugse neogotisch netwerk.⁴⁸⁵ De studie van de verschillende leden van dit netwerk in relatie tot de Brugse Academie is uiteraard cruciaal voor dit onderzoek en sluit aan bij de redenering van Van Kesteren over ‘cultuurdragers’. Dit zijn hoofdfiguren die “met hun visie op de Middeleeuwen in meer of mindere mate invloed hebben uitgeoefend” en dat met elk hun eigen persoonlijke motieven en voorkeuren.⁴⁸⁶ De mate van invloed van deze hoofdfiguren op een gestructureerde manier aantonen is echter geen sinecure wanneer ook de katholieke invloed en de invloed van het opkomend wetenschappelijk onderzoek wordt

⁴⁷⁶ PICKERY (1982), p. 30-31. Eugene Legendre zou ook het boekje bij de Breydelstoet in 1883 illustreren. Zie: VERSCHAFFEL (1996), p. 308.

⁴⁷⁷ PICKERY (1892), pp. 32-33.

⁴⁷⁸ VANOUTRYVE (1989), pp. 104-106.

⁴⁷⁹ PICKERY (1982), p. 62.

⁴⁸⁰ HOSTYN (1999), p. 54.

⁴⁸¹ Emma L. Moneyppenny zoals geciteerd in: LOBELLE (1986), p. 60.

⁴⁸² VAN BIERVLIET (1994:2), p. 61.

⁴⁸³ FRANCOIS (1994), p. 24.; VAN BIERVLIET (2002:1), p. 125.

⁴⁸⁴ Lodewijk Van Peteghem in: VAN PETEGHEM (1858), p. 17.

⁴⁸⁵ VAN BIERVLIET (2002:1), pp. 121-122.

⁴⁸⁶ VAN KESTEREN (2004), p. 36.

uiteengedaan. Wat te denken bijvoorbeeld van James Weale? Een overtuigd en bekeerd katholiek, maar evenzeer onlosmakelijk verbonden met de evolutie van de architecturale neogotiek én ontegensprekelijk een cruciale stem binnen het kunsthistorisch onderzoek. De beslissing om het neogotisch netwerk onder de noemer van 'katholieke invloed' te plaatsen is dan ook alles behalve toevallig. De figuren die dit netwerk uitmaakten – Carton, Malou, Duclos, Weale, Grossé, Coucke en Steinmetz – waren stuk voor stuk overtuigde katholieken uit de rijpe neogotiek (1850-1865) met her en der zelfs ultramontaanse en duidelijk antiliberaal trekjes.⁴⁸⁷ Bij de behandeling van de verschillende figuren wordt telkenmale gekeken wat het belang van de cultuurdrager in kwestie was voor de neogotiek en hoe zij zich verhielden tot de Brugse Academie.⁴⁸⁸ Om te beginnen worden de bij wijze van spreken 'gewijde' leden uit dit netwerk, met name priester Charles Carton, bisschop Jean-Baptiste Malou en priester Adolphe Duclos, besproken. Aangezien Duclos reeds frequent aan bod kwam, wordt hier toegespitst op zijn rol als pleitbezorger voor een Brugs Sint-Lucasonderwijs. Vervolgens wordt de katholiek-liberale tegenstelling als breuklijn bekeken binnen en rond de Academie, waarna de vier overige leden van het Brugse neogotisch netwerk die een bepaalde band met de Academie hadden, bestudeerd worden.

4.2.2 Kerkelijke contacten van de Brugse Academie

4.2.2.1 Charles Carton (1802-1863)

Charles Louis Carton is vooral gekend als oprichter en directeur van het doven en blindenonderwijsinstituut Spermalie in 1837. Daarnaast was hij echter ook “*een bevlogen, zij het niet altijd wetenschappelijk ingesteld historicus en neogotiek-adept*” die als geestelijke vader van Jean-Baptiste Béthune en kennis van August Welby Pugin gold.⁴⁸⁹ Carton had het niet voor de heidense klassieke kunst en ook de barok was hij niet genegen.⁴⁹⁰ De bibliothele en romantisch ingestelde priester had ook een zeker Vlaams engagement dat weliswaar veeleer sociaal dan taalkundig was gefundeerd en zette zich ook in voor de devotie van Karel de Goede.⁴⁹¹ Hij lag ook aan de basis van de Brugse *Société d'Émulation*, gesticht in 1838.⁴⁹² Het zou echter deze romantische ingesteldheid zijn die hem in 1850 deed botsen met de “*heetgebakken orthodoxe Puginist King*” over de bouw van de Magdalenakerk, waarbij Malou – met wie Carton een intense vriendschap had – kant koos voor de Brit.⁴⁹³ King schreef naar aanleiding van het conflict met Carton ook zijn Franse vertaling van Pugins *True Principles* wat de architecturale neogotiek in Brugge in een stroomversnelling bracht.⁴⁹⁴

Het was deze vroege doch belangrijke neogotieker die ook deel uitmaakte van de jointe en de directie van de Brugse Academie vanaf de vroege jaren 1850. Hij trad er meerdere malen op de voorgrond, ondermeer in 1850 toen hij samen met Wallays het geschil met de stedelijke overheid diende op te lossen alsook in 1852 toen hij de taak van “*rapporteur de la commission pour les*

⁴⁸⁷ VAN CLEVEN (1994:2), p. 95.

⁴⁸⁸ Guido Gezelle, Jean-Baptist Béthune en Thomas Harper King worden hier niet apart behandeld aangezien zij niet in contact met de Academie lijken te staan, maar worden waar nodig wel vermeld.

⁴⁸⁹ VAN CLEVEN (1994:3), p. 172.

⁴⁹⁰ VAN CLEVEN (1986), p. 178.

⁴⁹¹ VAN BIERVLIET (1986:1), pp. 130-134 ; GELDHOF (1977), p. 169.

⁴⁹² VAN DEN ABEELE (1986), pp. 157-159.

⁴⁹³ VAN CLEVEN (1994:3), p. 173.

⁴⁹⁴ VAN BIERVLIET (1988), pp. 172-173.

améliorations à introduire dans l'enseignement de notre institution" op zich nam.⁴⁹⁵ Op die manier draaide Carton volop mee in het academisch netwerk waar hij – volgens de aanwezigheidsverslagen – in vergaderingen zat met figuren als Pickery en Buyck, maar ook Grossé en Steinmetz.⁴⁹⁶ Dat Carton ook waarlijk invloed had, bewijst het feit dat hij de lithograaf Jacob Petyt (1822-1871) aan een job als leerkracht binnen de Academie hielp.⁴⁹⁷ Naast Wallays kende Carton via die weg ook twee schilders die later opdrachten voor hem of zijn naaste omgeving zouden uitvoeren. Enerzijds zetelde Carton er met Eugene Legendre, die voor hem begin jaren '60 de belangrijkste voorbeelden van Brugse neogotische paneelschilderkunst fabriceerde.⁴⁹⁸ Anderzijds maakte ook Hendrik Dobbelaere deel uit van het academiebestuur en hij portretteerde Cartons beste vriend – en medestichter van de *Émulation* – priester Ferdinand van de Putte (1807-1882) in 1874.⁴⁹⁹ Dobbelaere verzorgde twee jaar later ook glasramen voor de Kortrijkse Sint-Martinuskerk waar Van de Putte pastoor-deken was. Carton zelf spoorde ook met succes aan op het vormen van een Brugse industriële school in 1852, waarin een vroege voorloper van Duclos' wens tot het vormen van een Sint-Lucasschool kan gezien worden.⁵⁰⁰

4.2.2.2 *Jean-Baptiste Malou (1809-1864)*

Op 1 mei 1848 werd Jean-Baptiste Malou op zijn negenendertigste tot bisschop van Brugge gewijd, ondanks de tegenkanting van zowel de liberale regering als van kardinaal Sterckx (1792-1867).⁵⁰¹ Malou was de man van het dogma zoals hij dat van de Vaticaanse prefect had aangeleerd. Hij doceerde hierover ook aan de universiteit van Leuven. Malou was een compromisloze en strijdbare ultramontaan maar ook “*een geestelijke zoon van het romantisch réveil*” met historisch-archeologische interesses.⁵⁰² Hij had een belangrijke invloed op zijn neef Jean-Baptiste Béthune en stond in nauw contact met Pugin, onder andere voor de bouw van een buitenverblijf in Sint-Michiels.⁵⁰³ Malous hele liturgische uitrusting werd vervaardigd en ontworpen door neogotische kunstenaars als Coucke, King en Grossé.⁵⁰⁴

De Brugse bisschop liet zich verschillende keren portretteren, maar hier kan alleszins verwezen worden naar het portret uit 1854 door Eugene Van Maldeghem (Brugge, Grootseminarie), één jaar na diens korte directeurschap. Van Maldeghem was immers, meer dan Van Hollebeke die Malou eerder portretteerde (Brugge, Sint-Salvatorskathedraal), een bijzonder katholiek kunstenaar, zoals ook Proost benadrukt.⁵⁰⁵

⁴⁹⁵ SAB, FA, inv. nr. 8, resoluties van 15 februari 1850.; SAB, FA, inv. nr. 17, brief nr. 2, brief van de academie aan burgemeester en schepenen van 16 februari 1852.

⁴⁹⁶ SAB, FA, inv. nr. 13, 1854, *Naem-Lyst*.

⁴⁹⁷ RAU (2001), p. 19.

⁴⁹⁸ SAB, FA, inv. nr. 14, 1861, *Naem-Lyst*; MARTENS D. (2007).

⁴⁹⁹ SAB, FA, inv. nr. 13, 1854, *Naem-Lyst*; VAN BIERVLIET (1986:4), pp. 365-366.; Dobbelaere portretteerde in 1866 of vroeger ook nog eens kanunnik Andries, eveneens lid van de jointe. Zie: SAB, FA, inv. nr. 14, dossier *Exposition 1866*, brief van Hendrik Dobbelaere aan de academie van 5 oktober 1866.

⁵⁰⁰ SAB, FA, inv. nr. 9, resoluties 22 van 27 juni 1852: “*Den heer Abbé Carton, als gematigd tot het bijwoonen de twistingen der Commissie gelast met een plan voor de inrigting van een industriële school, geeft lezing van zijn rapport bevattende de voorstellen van een project van zamenvoering, het welke rapport geannexieerd word aen het tegenwoordig proces verbael, na weinige woorden wisseling werd het zelve rapport eenpariglijk aengenomen.*”

⁵⁰¹ CAUWE (1985).

⁵⁰² VIAENE (1984).

⁵⁰³ VAN CLEVEN (1994:2), pp. 97-99.

⁵⁰⁴ VAN CLEVEN, VAN TYGHEM en DE WILDE (1994), pp. 94-96.

⁵⁰⁵ VAN SPEYBROECK (1895), p. 37.; PROOST (1856), pp. 23-27.

In februari 1850 nam Malou contact op met de Brugse Academie, toen nog onder leiding van Gregorius.⁵⁰⁶ Malou had het plan opgevat een wedstrijd voor kerkelijke kunst uit te vaardigen. Vanuit de Academie werd positief gereageerd op deze bijdrage tot “*la renaissance du bon goût et du véritable style Religieux dans les ornements d’églises?*”. De ondertekenaar van de antwoordbrief aan de bisschop raadde twee wijzigingen aan. Ten eerste zou hij maatregelen moeten gaan nemen tegen plagiaat, hetgeen erg veel voorkwam sinds de immense opgang van de “*style ogivale, le style dy Moyen-âge*” waarbij oude stukken werden gekopieerd. Ten tweede – en in dienst van de eerste maatregel – zou de wedstrijd het best tot Belgische kunstenaars beperkt blijven, aangezien zij minder geneigd zouden zijn in eigen land hun carrière op het spel te zetten door deontologische valsspelerij.⁵⁰⁷ Cruysmans en De Hondt zouden de wedstrijd jureren en uit de latere resoluties kan worden opgemaakt dat naast de ongekende Nys de heren Buyck, Wallays, Dobbelaere en Malous goede vriend Carton de commissie ter beoordeling van het programma zouden vormen.⁵⁰⁸ Dat programma – de opdracht betrof een crucifix – werd door Malou opgesteld en toont eenzelfde zin voor detail en iconografie die in zijn boek over de iconografie van de Onbevleete Ontvangenis uit 1856 kan worden teruggevonden.⁵⁰⁹ Voor de voeten van Jezus Christus mocht bijvoorbeeld gekozen worden voor één of twee nagels, maar nagels in de polsen waren uit den boze, net als het verbeelden van de armen naast elkaar, naar de hemel gericht. Dat laatste was hoe de Jansenisten de crucifix hadden verbeeld, wat op weinig bijval kon rekenen bij Malou, latere auteur van het boek *La Fauseté du protestantisme démontrée* (1857). Voor schilders ten slotte gaf Malou mee dat Jezus Christus met z’n rug naar Jeruzalem gekruisigd werd, kijkend naar het westen en dat hij stierf rond de middag. De zon mocht bijgevolg niet schijnen rechts van of achter de Zoon Gods.⁵¹⁰ Het zijn dit soort van detaillistisch-iconografische gevoeligheden die ook in de Vlaamse Primitievenpanelen kunnen worden teruggevonden en die gewaardeerd werden door Malou en de zijnen. De wedstrijd van 1850 zou – zoals ook de titel van het wedstrijdreglement duidelijk maakt – uiteindelijk enkel voor beeldhouwers worden uitgevaardigd.⁵¹¹ Dat laatste kan gekaderd worden binnen de neogotische opvatting over de hiërarchie van de kunsten, waarbij de (toegepaste) sculptuur hoger stond gerangschikt dan de schilderkunst.⁵¹²

4.2.2.3 *Adolphe Duclos (1841-1925) en de katholieke roep om een Brugse Sint-Lucasschool*

De Gilde van Sint-Lucas en Sint-Thomas zoals die door Weale, Bethune, Cuypers en anderen werd opgericht, zag in de Sint-Lucasscholen een alternatief “*voor de officiële academies, die met een slecht oog werden bekeken omwille van het onderwijs in de “heidense” klassieke kunst en het als immoreel beschouwde naaktmodel, en, veel meer nog, omwille van de vormencultus van de Schone Kunsten.*”⁵¹³ Na Gent (1862), Doornik (1877), Rijsel (1877) en Luik (1879) bleef Brugge echter de opvallende afwezige in het rijtje van steden met een Sint-Lucasschool. Ook Joris Heleputte vroeg zich af wanneer dit

⁵⁰⁶ SAB, FA, inv. nr. 16, 1850, uitgaande brief nr. 7, brief van de Academie aan mgr. Malou van 7 februari 1850.

⁵⁰⁷ SAB, FA, inv. nr. 16, 1850, uitgaande brief nr. 7, brief van de Academie aan mgr. Malou van 7 februari 1850.

⁵⁰⁸ SAB, FA, inv. nr. 6, resoluties van 7 en 9 februari 1850.

⁵⁰⁹ MALOU (1850). ; MALOU (1856).

⁵¹⁰ MALOU (1850).

⁵¹¹ MALOU J.B., ‘Création d’un musée ecclésiastique et ouverture d’un concours de sculpture’, in : *Revue Catholique*, serie 3, vol. II (1850), nr. 1, pp. 38-41.

⁵¹² VAN CLEVEN (1988:2), p. 281.

⁵¹³ Jean Van Clevén in: VAN CLEVEN (1988:2), p. 283.

haat zou worden opgelost. Dat deed hij in zijn lezing aan de Brugse afdeling van het Davidsfonds op 7 oktober 1883, gepubliceerd in Duclos' *Rond den Heerd*.⁵¹⁴ Hij percipieerde het Sint-Lucasonderwijs daarin als “*eene school waar men uitsluitelijk de christene en vlaamsche kunst onderwijzē*”. Zoals gezegd ontsproot binnen de Academie dertig jaar eerder en op aansturen van Carton het idee voor een industriële school naast de Brugse Academie, maar dat ging Heleputte dus niet ver genoeg. Ook Duclos stak zijn ergernis over het uitblijven van een Brugse Sint-Lucasschool niet onder stoelen of banken. Op 8 augustus 1886 hield de Brugse priester trouwens een toespraak aan het Genste Sint-Lucas.⁵¹⁵ In 1875 had Duclos nog hoopvol de koe bij de hoorns gevat en in zijn correspondentie van dat jaar met broeder Joseph Marès (1838-1914), directeur en oprichter van het Gentse Sint-Lucas, maakte Duclos zijn ideeën ter zake bekend.⁵¹⁶ “*...nous essayerions à Bruges quelque chose comme l'académie de gand*”, aldus Duclos.⁵¹⁷ Uit het lesprogramma dat Duclos vervolgens voorstelde, blijkt dat hij – net als Van Cleven voor het officiële Sint-Lucasonderwijs aangeeft – de toegepaste kunsten als ondergeschikt aan de architectuur zag en daarmee de middeleeuwse hiërarchie volgde.⁵¹⁸ Het lineair tekenen moest domineren en er was ruime aandacht voorzien voor iconografie en symbolisme, maar methodologisch voelde Duclos zich danig onzeker dat hij zijn Gentse collega om hulp vroeg. Deze antwoordde door zoals gevraagd het programma van Sint-Lucas Gent op te sturen. “*Je prie encore Dieux pour qu'il bénise vos efforts dans la fondation de votre École d'art Chrétien.*”⁵¹⁹ De geschiedenis zou uitwijzen dat Duclos' inspanningen tevergeefs waren.

4.2.3 Geuzen in de jointe? De katholiek-liberale tegenstelling aan de Brugse Academie

Wanneer dertien jaar later de goedkeuring voor een versmelting van de Brugse Academie met een Nijverheidsschool een feit was, reageerde Duclos opnieuw fel in *Rond den Heerd*. Nog steeds behield hij zijn hoop op een Brugse Sint-Lucasschool, maar kop van jut was jointesecretaris Vanden Abeele. Dokter François Vanden Abeele was sinds 1864 een belangrijk raadslid en lid van de Bestendige Deputatie voor de katholieke partij. In 1857 werd hij geportretteerd door Wallays (Brugge, privéverzameling).⁵²⁰ Hij was zelfs persoonlijk geneesheer van toenmalig bisschop Faict. Desondanks was de man reeds eerder het mikpunt van anti-vrijzinniggetinte aanvallen geweest en ook Duclos deed zijn bijdrage.⁵²¹ “*Dr. Van den Abeele heeft klaar laten hooren dat de gedachten in Academie en Nijverheidsschool heidensch zijn en blijven zullen: en wel, zulke scholen dienen voor onze vlaamsche christene werkmanskinderen niet, omdat zij zuivere zeden en vlaamsch kunstgevoel bederven.*”⁵²² De jointe van de Academie heeft in de loop van de Belgische negentiende eeuw verschillende voorzitters gehad, te beginnen met – zoals gezegd – twee voorstanders van de Belgische revolutie, Olivier Roels en Adolphe De Vrière. Die laatste zou nog regelmatig als

⁵¹⁴ Joris Helleputte in ‘Voordracht uitgesproken in 't Davidsfonds te Brugge, door den Heer Helleputte, Hoogleraar te Leuven, op Zondag 7n October 1883’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 19 (1884), nr. 6, p. 43.

⁵¹⁵ Deze toespraak publiceerde hij in *Rond den Heerd*, jrg. 21 (1886), nr. 28, pp. 289-292.

⁵¹⁶ Joseph Marès was de kloosternaam van Karel-Lodewijk De Pauw, zie: DE MAEYER (1994), p. 654.; de correspondentie (vier brieven) wordt bewaard in: PAB, FW, inv. nr. 9 AB 3.

⁵¹⁷ PAB, FW, inv. nr. 9 AB 3, brief van Duclos aan Marès van 12 mei 1875.

⁵¹⁸ VAN CLEVEN (1988:2), p. 281.

⁵¹⁹ PAB, FW, inv. nr. 9 AB 3, brief van Marès aan Duclos, ongedateerd.

⁵²⁰ STEENO en DERUYTTERE (s.d.)[internet], p. 5.

⁵²¹ SCHEPENS (1976), pp. 206 en 580-581.

⁵²² Adolphe Duclos in: DUCLOS A., ‘Van hier en van elders’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 23 (1888), nr. 4, p. 32.

voorzitter functioneren, tot in 1860-61, wanneer hij Vanden Abeele als secretaris had.⁵²³ De Vrière stond gekend als een gematigd liberaal die een goede verstandhouding onderhield met de bisschoppen Malou en Faict.⁵²⁴ De twist tussen het stadsbestuur en de Brugse Academie tussen 1848 en 1850 eindigde zoals gezegd in een compromis waarbij de burgemeester en schepenen mee mochten beslissen over ondermeer bestuurskandidaten.⁵²⁵ In 1851 leidde dit reeds tot commotie wanneer de katholieke burgemeester Jean-Marie de Pelichy van Huerne (1774-1859) Anselm Van Caloen de Croeser (1803-1876) weigerde als jointevoorzitter.⁵²⁶ Het *Journal de Bruges* was ontstemd dat Van Caloen, die trouwens jointevoorzitter was tijdens de twist van 1848-1850, geweigerd werd.⁵²⁷ De Academie, “*une institution qui fut toujours aimée et représentée*”, werd tot slachtoffer gemaakt van een twist die begonnen was bij de stedelijke overheid, klonk het. Die stedelijke overheid moest het instituut uit het slop trekken en door een bekwaam figuur als Van Caloen te weigeren, zou dat niet te gauw gebeuren. Van Caloen was de man die het in 1842 nog had over het Franse empire als bloeitijd voor de kunsten.

Politieke spanningen waren een kwart eeuw later nog duidelijker aanwezig. In 1876 was de kritiek van het Popp-rapport op de artistieke directie (lees: Wallays) liberaal gekleurd tegenover de geluiden uit het katholieke *La Patrie*.⁵²⁸ Het is dan ook binnen deze storm dat Samuel Couckes ontslag in 1877 kan worden gezien.⁵²⁹ In de brief zei hij niet akkoord te gaan met de huidige gang van zaken en had hij het over politiek in de jointeverkiezingen, politieke clubs in de commissie en het nefaste effect op de kunst.⁵³⁰ Vanden Abeele en E. Legendre volgden als ontslagnemenden.⁵³¹ Wanneer Wallays in 1881 ontslag nam – of tot ontslag gedwongen werd, afhankelijk van de bron – kwamen de politieke tegenstellingen echter wat duidelijker naar voren. De *Gazette van Brugge* had 't over een ‘*liberale daad, door 't Geuzendom verblind!*’.⁵³² Een pamflet uit dat jaar onder de titel “*De Geuzen in de Akademie. Poging tot verdelging*” nam het eveneens op voor Wallays.⁵³³ In het anti-liberale pamflet werd aangeklaagd hoe de liberalen de geestelijken uit de Academie banden waardoor “*de jointe der Akademie verviel – in weervil van het in voege zijnde reglement – tot dien armzaligen politieke club die men kent en waer eenige verwaende mannen, zonder eenigen kunstzin, alles naer hunnen wil doen plooiën.*” Er werd ‘de geuzen’ verweten gedurende een halve eeuw de Brugse monumenten te hebben verwaarloosd. Bovendien werd ook verwezen naar het beeld voor Simon Stevin (“*ondankbare overlopers op een voetstuk zetten*”).⁵³⁴ Het grootste probleem was het ontslag van Wallays, die in het pamflet werd verdedigd als een apolitek figuur wiens verdienste indertijd ook door de liberale burgemeester Boyaval was erkend. De toedracht van de feiten werd vanuit de Academie in gedrukte vorm op papier gesteld in hetzelfde jaar. Daarin opperde de jointevoorzitter dat

⁵²³ SAB, FA, inv. nr. 14, 1860, *Naem-lyst*.

⁵²⁴ SCHEPENS (1976), pp. 384-385.

⁵²⁵ SCHOUTEET (1958), pp. 11-12.; RETSIN (1972), pp. 150-152.

⁵²⁶ VANHOUTRYVE (1987), 11-14.; VAN DEN ABEELE, *Zes eenwen Gruuthusehandschrift*[internet]., § 50.

⁵²⁷ ‘Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 8 januari 1851, p. 1.; *Annales de la Noblesse et du Patriciat de Bruges* (1860), pp. 89 en 101-102.

⁵²⁸ RETSIN (1972), p. 169.

⁵²⁹ SAB, FA, inv. nr. 14bis, brief van Coucke aan de jointe van 25 oktober 1877.

⁵³⁰ Coucke verwees daarbij waarschijnlijk naar de gebeurtenissen uit 1875 waarbij hij samen met onder andere Cloet, Vanden Abeele, Vershelde en Grossé protesteerde tegen de jointeverkiezingen, zie: PAB, FW, inv. nr. 7 AB 29, Brief van Vanden Abeele aan Vershelde, ongedateerd (1875).

⁵³¹ SAB, FA, inv. nr. 14bis, brief van Pickery aan de jointe van 24 oktober 1877 en brief van Eugene Legendre aan de jointe van 31 oktober 1877.

⁵³² ‘Nog de afstelling van M. Wallays’, in: *Gazette van Brugge*, 20 april 1881.

⁵³³ *De Geuzen in de Akademie. Poging tot verdelging*, gedrukt pamflet, met potlood gedateerd 12 juni 1881. (zoals bewaard in: PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2).)

⁵³⁴ Toen in 1846 Stevin (1548-1620) als eerste grote nationale held een standbeeld kreeg, lag de keuze moeilijk bij veel katholieken. Het debat daarover was tot in de Kamer gevoerd en had als grootste twistpunt het - nog steeds onzekere doch vermeende - protestantisme van de wiksundige. Na de komst van Alva was hij immers uit de Zuidelijke Nederlanden getrokken. Zie: VANHOUTRYVE (1989), pp. 17-19. Zonder Stevin bij naam te noemen, was dit waarschijnlijk waarop men in het pamflet alludeerde.

Wallays zelf ontslag had genomen.⁵³⁵ In *La Patrie* klonk het – bij het citeren van de *Gazette van Brugge* – dat Wallays “*est destitué par la libérale commission directrice.*”⁵³⁶ Een kritisch rapport over Wallays dat op zijn ontslag zou aansporen zou trouwens zijn opgesteld door onder andere kunstenaars Dobbelaere en Van Hollebeke.⁵³⁷ De jointevoorzitter waarvan sprake was schepen Arthur Pecsteen-Peers (1834-1895). Hij was de zoon van de liberale baron Gustave Pecsteen (1806-1885) die een schoonbroer was van Adolphe De Vrière en een liberaal provincieraadslid alsook lid van de *Association libérale*.⁵³⁸ Zonder al te zware conclusies te nemen in de richting van het liberale gehalte van de jointe, kunnen uit deze feiten toch twee zaken worden afgeleid. Ten eerste ging de eerder omschreven aversie voor de Beaux-Arts gepaard met een heel concrete tegenstand voor een bepaalde samenstelling van de jointe. Ten tweede kan na de figuur van Van Maldeghem nu ook Wallays binnen de katholieke strekking worden gesitueerd.

Ter afsluiting van dit onderdeel kan verwezen worden naar de verschillende artistieke verwezenlijkingen waarin de figuur van Karel de Goede een belangrijke plaats inneemt. De in Brugge vermoorde graaf werd immers tijdens de late negentiende eeuw uit katholieke hoek als een wapen binnen de anti-liberale strijd opgeworpen, en het is dan ook in dit licht dat men de ‘patroonheilige’ van Carton op het triptiek door Eugene Legendre dient te percipiëren.⁵³⁹ Geldhof linkt via de figuur van Carton het antiliberalisme met het neogotisme: “*Weliswaar stond de verering der locale heiligen op het programma van de neogotiek dezer dagen die een godsdienstige herleving (The Gothic Revival) vooral via de kunst nastreefde. Maar het godsdienstige stond in deze belangrijke beweging nooit los van het leven, ook niet van de politiek.*”⁵⁴⁰ Voor Dobbelaeres veel vroegere *De moord op Karel de Goede* (Brugge, Groeningemuseum) is dit heel wat minder duidelijk aangezien daar meer het romantische van de gebeurtenis centraal staat.⁵⁴¹

4.2.4 De Brugse Academie in relatie tot het neogotisch netwerk

4.2.4.1 James Weale (1832-1917)

De verwezenlijkingen van James Weale als onderzoeker komen later aan bod maar hier is het op zijn plaats hem te typeren en zijn rol in de Brugse kunstscène te verduidelijken. Weale gold als een typisch exponent van het katholieke én het gotische reveil zoals dat binnen de Engelse kolonie in Brugge leefde.⁵⁴² Als bekeerde katholiek werd hij door mgr. Malou naar Brugge gehaald. Zijn ultramontaanse ideeën kunnen worden gelezen in zijn bijdragen in *Le Beffroi* en kunnen worden afgeleid uit zijn activiteiten als oprichter van de Gilde van Sint-Thomas en Sint-Lucas (1863), “*une Société pour l'étude des Antiquités Chrétiennes et pour la propagation des vrais principes de l'Art Chrétien*”.⁵⁴³ In het bestuur van deze gilde zetelde Weale samen met Jules Helbig en Jean-Baptiste Béthune. De Brugse *Société Archéologique* (1865) van waaruit ook het initiatief voor de

⁵³⁵ *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruges. Question de la mise à la retraite de M. le directeur Wallays*, Brugge, 1881, vergaderingsverslagen van 8 tot 15 april 1881. (zoals bewaard in : PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2).)

⁵³⁶ ‘Destitué’, in: *La Patrie*, 11 april 1881, p. 1.

⁵³⁷ *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruges. Question de la mise à la retraite de M. le directeur Wallays*, Brugge, 1881, vergaderingsverslag van 15 april 1881. (zoals bewaard in : PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2).)

⁵³⁸ SCHEPENS (1976), p. 540.

⁵³⁹ GELDHOF (1977), p. 167-175.; MARTENS D. (2007), p. 87.

⁵⁴⁰ Jozef Geldhof in: GELDHOF (1977), p. 168.

⁵⁴¹ SAB, FA, inv. nr. 16, uitgaande brief nr. 7 van 16 sept 1846. ; Geldhof schrijft ook hoe de graaf pas vanaf 1877 en met een hoogtepunt in 1884 volop in de confessionele strijd werd geworpen. Zie: GELDHOF (1977), p. 168-170.

⁵⁴² VAN BIERVLIET (1988), p. 274.

⁵⁴³ VAN BIERVLIET (1982), p. 113.; *Le Beffroi*, vol I., pp. 302-308.

tentoonstelling in 1867 vertrok, werd opgericht door Weale samen met onder andere Felix de Bethune, Guido Gezelle en schilder Hendrik Dobbelaere.⁵⁴⁴ Met zijn activiteiten als leverancier van glasramen stond hij ook nog eens in contact met Louis Grossé, als kenner van de christelijke iconografie was hij leermeester van Samuel Coucke en Karel Verschelde en zoals zo meteen aangetoond kende hij ook John Steinmetz.⁵⁴⁵

Uit deze contacten en activiteiten mag besloten worden dat Weale een onmiskenbare en onmisbare schakel vormde binnen het neogotische netwerk. Het wordt echter duidelijk dat Weale en Dobbelaere, hoewel ze samen aan de wieg stonden van de Société Archéologique, niet meteen op de zelfde lijn zaten als het over de contemporaine kunsten ging. Enerzijds was de kritiek in *Le Beffroi* op Dobbelaeres glasvensters in de triennale tentoonstelling van 1863 niet mals: "*Nous croyons que cet artiste s'est trompé sur sa vacation ; il aurait bien probablement réussi à faire de bonnes peintures murales, mais s'il veut arriver à faire de beaux vitraux, il doit entièrement changer de manière et se mettre à étudier sérieusement non pas des dessins mais les vitraux anciens eux-mêmes.*"⁵⁴⁶ Deze kritiek kreeg een bitsig vervolg in *La Plume* zeven jaar later. Aanleiding was een anonieme lezersbrief over Dobbelaeres glasvensters in de Sint-Salvatorskathedraal. "*Un peintre de tableaux ne réussit que très rarement à produire un beau vitrail, parce qu'il ne sait penser dans le langage du verre.*"⁵⁴⁷ Dobbelaere reageerde door met grote bewoordingen te bewijzen dat dit wel kon en wel omdat de Van Eycks, Dürer en Cranach als paneelschilders succesvol op glas hadden geschilderd.⁵⁴⁸ De manier waarop Dobbelaere zijn eigen carrière shift met een historische argumentering over laatmiddeleeuwse schilderkunst trachtte te verdedigen, mag dan al veelbetekenend zijn binnen deze studie, voor Weale was het een reden om de hem typerende bronnenijver tentoon te spreiden. In een reactie eiste Weale dan ook dat Dobbelaere met harde bewijzen afkwam en voorbeelden gaf van glasramen van de vernoemde schilders, voorbeelden die volgens Weale tot nader order niet bestonden.⁵⁴⁹ Na tussenkomst van een anonieme verdediger van Dobbelaere schreef Weale nog een laatste bijdrage die hij concludeerde met de veelbetekende woorden "*Mais j'ai acquis la conviction que les peintres de tableaux modernes sont en général de fort mauvais juges de vitraux, et qu'ils ne réussissent que très rarement à produire de beaux vitraux.*"⁵⁵⁰ waarna hij nog Dobbelaeres ramen uit Sint-Salvators als een schoolvoorbeeld van deze bewering vermeldde, in tegenstelling tot hoe het wel moest, zijnde het werk van... Bethune.⁵⁵¹ In deze toonde Weale zich, net als in *Le Beffroi*, als een rabiante tegenstander van de Beaux-Artstraditie waar Dobbelaere blijkbaar nog te veel van mee had. Zo is het niet te verwonderen dat de Brit nooit lid werd van de jointe van de Brugse Academie.

⁵⁴⁴ VAN BROECKHOVEN, BORCHERT, TAHON-VANROOSE, DE SMET (2005), p. 163.

⁵⁴⁵ VAN BIERVLIET (1982), p. 114.

⁵⁴⁶ 'Mélanges et nouvelles – Exposition Générale des Beaux-Arts', in : *Le Beffroi*, vol. I, pp. 313-315.

⁵⁴⁷ [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 7.

⁵⁴⁸ DOBBELAERE [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 8.

⁵⁴⁹ WEALE [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 10.

⁵⁵⁰ James Weale in: WEALE [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 13.

⁵⁵¹ WEALE [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 13. In zijn inventarisatie van het religieus ergoed uit 1862 had Weale het in het hoofdstuk Sint-Salvatroskathedraal ook nog over "*de vitraux d'un mauvais style par Henry Dobbelaere, 1861*", WEALE (1862), p. 57.

4.2.4.2 Samuel Coucke (1833-1899)

Wie wel in dit orgaan zetelde, was de concurrent van Dobbelaere voor wie Weale tussen 1871 en 1875 glas leverde, alsook oud-leerling van de Academie, glasschilder Samuel Coucke.⁵⁵² Hij was aanvankelijk nochtans samen met Dobbelaere opgeleid in de glasschilderkunst, maar Coucke genoot later ook een opleiding in het atelier van zijn schoonbroer Grossé.⁵⁵³ Couckes eigen atelier, dat vanaf 1857 in de Korte Vulderstraat was gevestigd, was binnenin als een middeleeuwse werkplaats opgevat. Op de tentoonstelling van 1866 aan de Academie exposeerde hij enkele vensters, waaronder zijn realisaties voor de Brusselse Zavelkerk alsook “*Specimen de Peinture sur verre d'après la Vierge au livre de Hubert Van Eyck.*”⁵⁵⁴ Coucke verwees meer dan waarschijnlijk naar de Maagd op het binnenluik van het Lam Godsretabel (Gent, Sint-Baafskathedraal). Het geldt alleszins net als de casus Dobbelaere-Weale als bewijs dat alvast in – het debat over – de glasschilderkunst de Vlaamse Primitieven een betekenisvolle rol speelden. Coucke kan tot slot ook als een overtuigd katholiek getypeerd worden. Hij was medeoprichter van het Brugse Davidsfonds en in 1882 meldde Duclos vol lof in *Rond den Heerd* dat Coucke op bedevaart naar Jeruzalem was vertrokken.⁵⁵⁵ In een in memoriam in *Kunst* omschreef men Coucke als “*een der verdienstelijkste en een der meest gekende vertegenwoordigers*” van de Brugse kunst en iemand met “*een ware kunstzin, bijzonderlijk voor de decoratieschildering*”.⁵⁵⁶

4.2.4.3 Louis Grossé (1811-1899)

Louis Grossé had veel gemeen met Coucke en de twee schoonbroers moeten ook veel contact hebben gehad. Beiden oud-leerling van de Brugse Academie en later lid van de jointe, beiden in contact met Bethune en beiden later concurrenten, want naast goudborduurder en kweker van zijderupsen, ontwierp Grossé ook talloze glasramen. Ook Grossé behoorde tot het katholieke kamp en was zelfs meerdere malen kandidaat voor de katholieke partij.⁵⁵⁷ Hij voerde voor mgr. Malou het ontwerp van King voor een neogotische troon uit en vervaardigde ook de kazuifel voor de bisschop in 1858. Van Cleven rekent hem dan ook samen met Coucke en architect-beeldhouwer Antonius Verbeke (1828-1907) tot de pioniers in de voetsporen van de bisschop. Vanaf 1850 voerde Grossé ook ontwerpen van Pugin zelf uit.⁵⁵⁸ Hij was zoals gezien lid van de jointe en op de tentoonstelling van 1837 toonde hij een schilderij van Jacob Van Oost uit zijn bezit.⁵⁵⁹

4.2.4.4 John Steinmetz (1795-1883)

Willy Le Loup is in zijn verhandeling over John Steinmetz eerder voorzichtig om de man in kwestie in het neogotisch netwerk te plaatsen, gezien zijn opvallende afwezigheid in kringen als de Société Archéologique en het uitblijven van publicaties in welk tijdschrift dan ook. De

⁵⁵² VAN BIERVLIET (1882), p. 114.

⁵⁵³ BEERNAERT en ESTHER (1990), item nr. 9.

⁵⁵⁴ SAB, FA, inv. nr. 227, ongedateerde brief getiteld ‘Samuël Coucke, Peintre Verrier,...’; SAB, FA, inv. nr. 228, nrs. 309 tot en met 311.

⁵⁵⁵ BEERNAERT en ESTHER (1990), item nr. 9.; *Rond den Heerd*, jrg. 17 (1882), nr. 32, pp. 178-179.

⁵⁵⁶ ‘Samuel Coucke 1833-1899’, in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 21, p. 161-162.

⁵⁵⁷ VAN DEN ABEELE (1984), pp. 144-154.

⁵⁵⁸ VAN CLEVEN (1994:2), pp. 96-99.

⁵⁵⁹ VAN DEN ABEELE (1884), pp. 144-154.

katholieke Brit had ook geen contact met Bethune noch met zijn landgenoten King of John Sutton (1820-1873), grondlegger van het Engels Klooster te Brugge. Anderzijds was Steinmetz goed bevriend met Carton, was hij briefwisselend lid van de KCM en nodigde hij Pugin uit in Brugge. Twee stellingen van Le Loup konden na onderzoek worden genuanceerd of gecorrigeerd. Ten eerste geeft hij als enige reden waarom Steinmetz Weale zou kunnen hebben gekend aan dat de twee overtuigd katholieke Britten dicht bij elkaar in de buurt woonden.⁵⁶⁰ Ten tweede en daarmee samenhangend concludeert Le Loup “*Eigenlijk is er in geen enkele van zijn brieven of andere documenten een spoor dat hij meeleefde met het gevulde sociaal-cultureel leven dat in de stad plaatsgreep.*”⁵⁶¹ Een blik op de artikels uit *La Plume* en op het archief van de Brugse Academie leert echter dat Steinmetz eerst en vooral Weale meer van nabij moet hebben gekend dan Le Loup weet aan te wijzen en wel omdat hij net deel uitmaakte van de Commission Brugeoise des Beaux-Arts en de jointe.⁵⁶² Zo zetelde Steinmetz in 1856 in de tijdelijke commissie die moest gaan beslissen waar Calloignes Van Eyckbeeld kwam te staan. In juni 1871 krijgt Steinmetz de opdracht om samen met James Weale het grafmonument van de familie Gros in Sint-Jacobs te onderzoeken.⁵⁶³ Het werk werd de twee weliswaar verhinderd maar hun opdracht geldt als bewijs dat ze elkaar binnen het kunsthistorisch onderzoek ontmoetten.⁵⁶⁴ Steinmetz zou zich in 1838 door de toen vijftientig jaar oude Edward Wallays laten portretteren met een opvallend romantisch en breed geschilderd portret tot gevolg (Brugge, Groeningemuseum). Zijn eigen prentencollectie toonde niet zozeer zijn interesses voor de Vlaamse Primitieven maar wel voor Italiaanse grootmeesters als Raphaël en ook van de overleden Gregorius kocht hij een aantal werken aan. Le Loup meent dan ook terecht dat Steinmetz allesbehalve een belangrijke bijdrage deed tot wat Sulzberger *La réhabilitation des Primitifs Flamands* heeft gedoopt, afgezien van zijn rondleidingen van onder andere Johann Passavant (1787-1861) in het Memlingmuseum in 1841.⁵⁶⁵ Al bij al staat Steinmetz op zijn plaats als laatste in het rijtje van figuren uit het neogotisch netwerk met een zekere invloed op het reilen van zeilen van de Brugse schilderkunst in het algemeen en de Brugse Academie in het bijzonder.

⁵⁶⁰ LE LOUP (1979), pp. 13-35.

⁵⁶¹ Willy Le Loup in: LE LOUP (1979), p. 13.

⁵⁶² SOSSON (1966). ; SAB, FA, inv. nr. 8, Resoluties van 21 juni 1856.

⁵⁶³ Het zou trouwens Dobbelaere zijn die dit polychrome grafmonument naderhand restaureerde. Zie: FLIPPO (1981).

⁵⁶⁴ WEALE J., ‘La restauration du mausolée de la famille de Gros en l’église de Saint-Jacques, à Bruges’, in : *La Plume*, jrg. 1 (1870-1871), nr. 40 en 41.

⁵⁶⁵ LE LOUP (1979), pp. 30-31, 41 en 43. : SULZBERGER (1661).

4.3 De studie en herwaardering van de Vlaamse Primitieven in Brugge

4.3.1 De internationale studie en herwaardering: een overzicht

Net als nationalistische en confessionele overtuigingen een invloed konden hebben op iconografische en stilistische keuzes van een kunstinstitution en haar kunstenaars, kon ook de evolutie van de wetenschap rond een kunsthistorische periode als de laatmiddeleeuwse kunst een gelijkaardig gevolg hebben. Uit de volgende geschiedenis van de kunsthistoriografie blijkt echter vooral dat deze wetenschap zelf onderhevig was aan de bovenvermelde ideologische drijfveren, vooral dan aan het romantisch nationalisme.⁵⁶⁶

De geschiedenis van de studie naar Vlaamse Primitieven kan men laten aanvangen in 1753 bij de publicatie van het eerste deel van *La vie des peintres flamands* door Jean-Baptiste Descamps (1714-1791). De wetenschappelijkheid van het boek was betwifelbaar en het lag mee aan de basis van de wijde verspreiding van een aantal hardnekkige legendes zoals die van de gewonde soldaat Memling die in het Sint-Janshospitaal uit dank voor verzorging het *Ursulasbrijn* schilderde. Descamps zorgde echter voor een vroege popularisering die er toe leidde dat de Franse revolutionaire troepen op hun kunsthistorische rooftochten met succes op zoek gingen naar onder andere de panelen van het *Lam Gods*, *Madonna met kanunnik van der Paele* en *Het oordeel van Cambyzes*, toen nog foutief toegeschreven. De panelen belandden in Napoleons tijd in 1802 geopende *Musée Central des Arts* met als directeur Dominique Vivant Denon (1747-1825).⁵⁶⁷ Het was echter ook in deze periode dat de term 'gotisch' nog volop als een scheldwoord gold.⁵⁶⁸ Bij romantici als Goethe en Schlegel deed de collectie echter gevoelens van patriotisme ontstaan die de Duitse herwaardering de komende eeuw zouden typeren. Beiden deden ze de groeiende collectie van de gebroeders Supliz (1783-1854) en Melchior (1786-1851) Boisserée, eveneens een voorbeeld van de Duitse interesse en de basis voor de Pinakotek van München in 1836, aan bekendheid winnen.⁵⁶⁹ Na contact met de Boisserées schreef Johanna Schopenauer (1766-1838) in 1822 haar romantische boek *Johann van Eyck und seine Nachfolger*.

In hetzelfde jaar schreef Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) zijn meer wetenschappelijk opgevatte *Ueber Hubert und Johann van Eyck*. Wanneer voormalig Antwerps burgemeester Florent Van Ertborn (1784-1850) zijn collectie wenste te inventariseren, keek hij dan ook in de richting van Waagen en de Boiserées. Waagens kunstwetenschappelijk werk kan worden getypeerd door enerzijds een afwezigheid van archiefonderzoek – iets waar hij zelf weliswaar toe opriep – en anderzijds een nationalistische visie van grondgebondenheid.⁵⁷⁰ De Germaanse regio stond er tegenover de Latijnse, met als doel – respectievelijk – realisme en idealisering en met elk hun renaissance, hoewel voor Waagen de kunst van Van Eyck tot Metsijs als 'middeleeuws' gold.⁵⁷¹ De Brits-Italiaanse samenwerking tussen Joseph A. Crowe (1825-1896) en Giovanna Battista

⁵⁶⁶ Door de lezing van enkele van de vermelde negentiende-eeuwse publicaties (Carton, Delepierre, Michiels, Weale en andere) en de confrontatie met enkele werken, kwamen nieuwe feiten aan het licht voor wat de Brugse negentiende-eeuwse schilderkunst betreft. Deze worden verder in de scriptie meegedeeld. Wat volgt is echter voor het grootste deel gebaseerd op de bestaande studies van Suzanne Sulzberger, Lori Van Biervliet, Wessel Krul, Bernard Ridderbos en Jenny Graham.

⁵⁶⁷ VAN BIERVLIET (1994:1), pp. 109-118.

⁵⁶⁸ GRAHAM (2007), pp. 55-56. Toen Ingres bijvoorbeeld de Godsfiguur uit het centrale paneel van het *Lam Gods* op eigen initiatief als basis voor een Napoleonportret nam, kreeg hij een dergelijk verwijt in de kunstcritiek.

⁵⁶⁹ GRAHAM (2007), pp. 11-14.

⁵⁷⁰ RIDDERBOS (1995), p. 219-222.

⁵⁷¹ KRUL (1995), p. 260.

Cavalcaselle (1819-1897) leidde in 1857 tot een populair boek getiteld *Early Flemish Painters*. Hun boek plaatste Van Eyck aan de progressieve zijde van een evolutie die met Memling een nog grotere hoogte zou bereiken.⁵⁷² De auteurs – of auteur gezien Crowe de pen vasthield – raakten echter een gevoelige snaar door de kunst van de Vlaamse Primitieven te liëren met de luxueuze Bourgondische hofcultuur, meer dan met de vrome katholieke religiositeit.⁵⁷³ Daartegenover stond Chrétien Dehaisnes (1825-1897) die Memling prefereerde en hem vervolgens als de Fra Angelico van Vlaanderen net als de rest van de Vlaamse Primitieven een diep religieus karakter toedichtte.⁵⁷⁴

Deze drie – of vier – auteurs, allen te plaatsen binnen de romantiek en neogotiek, spaarden hun kritiek op de school die ze bestudeerden zeker niet en allen zagen de Italiaanse Renaissance eigenlijk als norm.⁵⁷⁵ Crowe & Cavalcaselle en Waagen gaven trouwens via hun verhandelingen kritiek op de Prerafaëlitische beweging, die volgens hen de school van Van Eyck vervuilde.⁵⁷⁶ Daarentegen was de Fransman Alfred Michiels (1813-1892) een overtuigd voorstander van de Vlaamse kunst, waarin hij nog meer dan Waagen een volkskarakter ontwaarde dat bepaald was door ras, klimaat en bodem en de panelen dienden wel degelijk als private religieuze uitingen gezien te worden. Van hem zijn ondermeer de boeken *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* uit 1843 en *Les peintres Brugeois* uit 1846. Later zou Michiels ook het plan opvatten om zijn studie door te trekken tot de kunst van Rubens, waaruit een idee straalt dat Wessel Krul beschrijft en dat op dat moment vooral in Frankrijk leefde, met name de continuïteit tussen de Vlaamse Primitieven en de Nederlandse Gouden Eeuw zowel als de kunst van Rubens. De kunstcriticus en historicus Charles Blanc (1813-1882) was het idee genegen en in de lezingen van Hypolite Taine (1828-1893) aan de École des Beaux-Arts werd dit opnieuw een zeer grondgebonden verhaal dat de onkunde van idealisering bij schilders van Van Eyck tot Metsijs beklemtoonde. Taine zag dan ook, na de lezing van Burckhards *Die Cultur der Renaissance in Italien*, iets als een Noordelijke Renaissance die Louis Courajod (1841-1896) op zijn beurt als een realistische renaissance, parallel aan die andere, idealiserend en classiserende renaissance plaatste.⁵⁷⁷

4.3.2 “*facts are stubborn things*” De studie en herwaardering van de Vlaamse Primitieven in Brugge

Deze korte geschiedenis van het internationale onderzoek vertoont echter enkele hiaten die hier apart worden behandeld aangezien ze in meer of mindere mate Brugs gekleurd waren. Voor Brugge was de terugkomst van de door Frankrijk gestolen panelen en even heugelijke gebeurtenis als voor Antwerpen, te meer omdat ze verliep onder leiding van haar stadsgenoot, Joseph Odevaere.⁵⁷⁸ Drie jaar later werd zoals reeds uiteengegaan de olieverfuitvinding van Van Eyck gevierd en het was bij deze gelegenheid dat Charles de Keverberg de Kessel een twee uur durende lezing al vlug bij het onderwerp van Memling bracht. De Keverberg was Antwerps gouverneur en geraakte volgens Van Biervliet niet alleen verliefd op de Britse protestante Mary Lodge (1794-1879) met wie hij in Sint Gillis in Brugge huwde, maar ook op de kunst van

⁵⁷² GRAHAM (2007), pp. 17-18, 163.

⁵⁷³ KRUL (1995), pp. 256-257.

⁵⁷⁴ KRUL (1995), 257-261.

⁵⁷⁵ KRUL (1995), 257-261.

⁵⁷⁶ GRAHAM (2007), p. 163.

⁵⁷⁷ KRUL (1995), pp. 263-273.

⁵⁷⁸ VANDENBRANDE (1883), pp. 13-14.

Memling.⁵⁷⁹ De twee geliefden werden bij gelegenheid van hun huwelijk geportretteerd door Ducq (Brugge, Groeningemuseum), directeur van de Brugse Academie, een instelling die de Keerberg een warm hard toedroeg. Hij zou de lezing naderhand ook publiceren, met het romantisch opgevatte *Ursula, Princesse Britanique* tot gevolg. Het was de eerste monografie over Memling met een oeuvrelijst en hoewel het boekje door sommigen als een flater van de Keerberg werd gezien, mag de invloed ervan niet onderschat worden. Door zijn contacten in de Duitstalige wereld (Kant, Goethe, de Boiserée broers,...) droeg de Keerberg mee aan de hierboven beschreven vroege studie. Schopenauer gebruikte *Ursula* voor haar monografie en Sulpiz Biserée kwam naar aanleiding van Keerbergs opgestuurde werk Brugge een bezoekje brengen. De gouverneur spoorde in de eerste jaren na de publicatie eveneens aan tot de broodnodige restauraties van de Brugse Memlingpanelen, die werden uitgevoerd door Ducq na een proefrestauratie door Antwerps academiedirecteur Matthias Van Brée. Ook Florent Van Ertborn was bij deze gebeurtenis aanwezig. Volgens Van Biervliet hielden zowel Van Ertborn en de Keerberg er - elk op hun eigen manier - anachronistische interesses op na. Keerberg had het voor een laatmiddeleeuwse meester in tijden van Brugs classicisme en Van Ertborn stak later zijn desappreciatie voor Rubens nooit onder stoelen of banken in een periode waarin de kunsthistorische erfenis van de Antwerpse meester zo'n hoge vlucht begon te nemen... in Antwerpen.⁵⁸⁰

Met de Keerberg kreeg Brugge de reputatie en het aureool van de stad van Memling met een resem internationale bezoekers voor het Sint-Janshospitaal tot gevolg: Gustave Courbet (1819-1877), de prerafaëlieten Rossetti, Hunt en Burne-Jones, William Morris, Paul Gauguin (1848-1903), George Seurat (1859-1891) en Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).⁵⁸¹

Franse vertalingen van de hierboven vermelde internationale studies waren onontbeerlijk voor de Belgische en Brugse markt en reeds in 1825 werd Waagen in Gent in het Frans vertaald.⁵⁸² Crowe kwam Brugge, Leuven en Gent bezoeken in 1846 en zijn verhandeling samen met Cavalcaselle werd door Octave Delepierre (1802-1879) in 1863 in het Frans uitgebracht.⁵⁸³ Delepierre werd in 1837 archivaris van West-Vlaanderen alsook stadsbibliothecaris en samen met Carton en Van de Putte stichtte hij in 1839 de *Société d'Émulation*.⁵⁸⁴ Als kunstkenner deed hij ondanks zijn Franstaligheid zijn bijdrage “*tot de Vlaamse bewinstwording en het imago van de jonge natie*”, aldus Van Biervliet.⁵⁸⁵ Zo hielp hij Conscience met de Brugse passages uit *De leeuw van Vlaanderen*.⁵⁸⁶ In 1840 bracht hij *Galerie d'artistes Brugeois* uit, een boekje met de nodige romantische aandacht voor Van Eycks ‘uitvinding’. Anderzijds weigerde de auteur de Memlinglegende van Descamps te vermelden, aangezien de Keerberg de valsheid ervan had aangetoond.⁵⁸⁷ De portretillustraties van de kunstenaars in het boekje waren van Pierre De Vlaminck, die op de tentoonstelling van 1843 litho's naar verscheidene Memlings uit het Sint-Janshospitaal exposeerde.⁵⁸⁸ Lodewijk Van Peteghem was weinig positief over zowel De Vlamincks litho's als de inhoud van Delepierres

⁵⁷⁹ VAN BIERVLIET (1978), p. 14.

⁵⁸⁰ VAN BIERVLIET (1978), pp. 5-27.

⁵⁸¹ VAN BIERVLIET (1978), pp. 26-27.; GRAHAM (2007), p. 130.

⁵⁸² VAN BIERVLIET (1994:1), p. 116.

⁵⁸³ RIDDERBOS (1995), pp. 232-235., GRAHAM (2007), p. 17.

⁵⁸⁴ VAN BIERVLIET (2002:2), pp. 28-29.

⁵⁸⁵ VAN BIERVLIET (2002:2), pp. 28-29.

⁵⁸⁶ VAN BIERVLIET (1983), kol. 136.

⁵⁸⁷ DELEPIERRE (1840), p. 19. ; Met Carton, Van de Putte en August-Jozef De Merseman (1801-1880) schreef Delepierre ook nog *Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale* in vier volumes vanaf 1843.; HOSTYN (1996), p. 16.

⁵⁸⁸ SAB, FA, inv. Nr. 218, catalogus tentoonstelling 1843, nr. 45 en 50.

boek, dat hij afdeed als slechts een Franse vertaling van Pierre Ledoux' *Levens der groote schilders en kunstenaers van Brugge* uit 1795. "...het ontbrak dan heer Delepierre, nochtans aen geen tyd, nog aen geen middelen, aengezien hy stads bibliothecaris was, hadde hy zich de moeite kunnen getroosten goede opzoekingen te doen."⁵⁸⁹ Carton tentsloote publiceerde eveneens. Specifiek schreef hij een artikel in de *Anneles* van de *Scoiété d'Émulation* over de Van Eycks, met een bijzonder creatieve oeuvelijst (zie 5.4.2).

Het zou pas met de studies van Weale zijn dat in Brugge een wezenlijke bijdrage werd geleverd tot het archivarisch onderzoek naar de Vlaamse Primitieven. Weale dook in onder andere de Brugse archieven in op zoek naar gegevens omtrent Memling en van Eyck, die hij publiceerde in de *Journal des Beaux-Arts*. De reden waarom zijn catalogus van het Brugse Academiemuseum uit 1861 niet in dank werd afgenomen, was eenvoudig. Weale weerlegde er het werk van hoog geachte – en toen nog levende – Brugse historici als Carton en Delepierre.⁵⁹⁰ In de catalogus verwees Weale veelvuldig naar zijn eerdere werk, met de veelzeggende titel *Notes sur Jean van Eyck: Réfutation des erreurs de M. l'Abbé Carton et des théories de M. le Comte de Laborde, suivie de nouveaux documents découverts dans les archives de Bruges*.⁵⁹¹ Weales verdienst lag ook in de herontdekking van Adriaan Isenbrandt (ca. 1490-1551), Jan Provoost (1465-1529) en Gerard David (1455-1523), wiens *Oordeel van Cambyses* hij met bewijzen kon toewijzen.⁵⁹² De ontdekkingen van Weale zijn van een dergelijke onschatbare waarde geweest, dat Suzanne Sulzberger de herwaarderingsgeschiedenis in 1867 laat aflopen.⁵⁹³ 1867 was immers het jaar waarin Weale met Helbig en Béthune, zijn "*frères d'armes au service de l'art chrétien*", een tentoonstelling rond laatmiddeleeuwse panelen hield in de Hallen in Brugge.⁵⁹⁴ Weale toonde zich in het voorwoord van de catalogus – uitgegeven bij Gaillard – als de wetenschappelijk onderzoeker die zich niet inliet met nationalistische flauwigheden en zich liever aan de bronnen en feiten hield, immers: "*facts are stubborn things*".⁵⁹⁵

4.3.3 1902: *Les Primitifs Flamands à Bruges*

In 1902 kreeg Weales tentoonstelling een vervolg dat Brugge voor goed als kunststad op de kaart zou zetten en ook de naamgeving van 'Vlaamse Primitieven' de wijde wereld in hielp.⁵⁹⁶ Het idee was in 1900 ontstaan bij de Brusselse kunstkenner Philogène Wytsman. De tentoonstelling zou aanvankelijk in Brussel plaatsvinden, maar de weigering van Brugge om haar panelen uit te lenen deed het lot uiteindelijk haar richting uit draaien. Zelfs na deze beslissing bleef het Brugse stadsbestuur de organisatoren tegenwerken en in plaats van de verhoopte 20.000 frank kreeg men welgeteld 1500 frank stadssubsidie. Henry Kervyn de Lettenhove, die de organisatie naar zich toe had getrokken nadat Wytsman er de brui aan had gegeven, deed alvast zijn uiterste best om de werken van overal in Europa naar Brugge te krijgen. Daarvoor kreeg hij de hulp van Weale voor de Britse regio, Friedlander voor Oostenrijk-Hongarije, Italië en Lichtenstein en de Gentse universiteitsprofessor George Hulin de Loo voor de Britse hoofdstad zowel als Wenen. In Brugge zelf echter weigerde de commissie van het Sint-Jansshospitaal aanvankelijk haar werken te

⁵⁸⁹ VAN PETEGHEM (1858), p. 30, noot. Zelf zag Van Peteghem zoals reeds gezegd in Memling Van Eycks leerling, hetgeen ook Delepierre als mogelijkheid naar voor schreef. (zie: DELEPIERRE (1840), p. 19.)

⁵⁹⁰ VAN BIERVLIET (1988), pp. 274-275.

⁵⁹¹ Weale doelde op Léon de Laborde (1807-1869), wiens archiefwerk invloed had op de eerder vermelde Taine en Courajod. Zie: KRUL (1995), p. 272.

⁵⁹² BORCHERT (1998), pp. 9-10.

⁵⁹³ SULZBERGER (1961), p. 20.

⁵⁹⁴ James Weale in: WEALE (1867), p. I.

⁵⁹⁵ James Weale in: WEALE (1867), p. VI.

⁵⁹⁶ RIDDERBOS (1995), pp. 235-240.; KRUL (1995), p. 275 e.v.

verplaatsen, tot de koninklijke bescherming van Leopold II hen overtuigde. Op 14 juni droeg men de werken van Memling uit het Sint-Janshospitaal in processie naar de tentoonstellingsruimte in het Provinciaal Hof, waar ze zorgden voor een overrepresentatie van Memling tegenover Van Eyck en van der Weyden. Tussen Hulin-de-Loo, Weale en Kervyn de Lettenhove zou nog duchtig gediscussieerd worden de avond voor de opening over de ophanging van de werken.⁵⁹⁷ Uiteindelijk bracht men 413 werken bijeen en bij die opening gaf Kervyn de Lettenhove zijn speech in het Frans, tot groot ongenoegen van de Vlaamse kranten. De tentoonstelling was een toeristisch succes met twee verlengingen, volgeboekte hotels en vorstelijke bezoeken tot gevolg. Leopold II bezocht de tentoonstelling op de openingsdag en sprong ook even binnen in de Poostersloge, waar een tentoonstelling van kunstnijverheid werd gehouden.⁵⁹⁸

De figuur van George Hulin de Loo verdient extra aandacht. In 1902 werd voor de officiële tentoonstellingscatalogoog in de richting van James Weale gekeken maar zijn resultaat was weinig bevredigend, te meer omdat de toewijzingen van de tentoonstellende private collectioneers werden gevolgd. Hulin de Loo schreef uit onvrede een eigen *Catalogue critique* waarin hij subtiel kritiek uitte op het soort onderzoekers dat, in tegenstelling tot de 'connoisseur', louter archiverisch onderzoek verrichtte maar geen stijlanalyses deed.⁵⁹⁹ Hij riep dan ook op de twee kunsthistorische onderzoekswijzen te combineren. Met zijn *Catalogue critique* deed Hulin de Loo nogal wat stof opwaaien, niet in het minst bij de verzamelaars van wie hij de toeschrijvingen tegensprak. De familie de Mérode trachtte hem in verband daarmee zelfs een proces aan te doen in 1903.⁶⁰⁰ De catalogoog zou voor Hulin de Loo het begin van zijn kunsthistorische carrière betekenen. De man stond al langer in contact met Max Friedländer (1867-1858) en zijn opmerkingen over vorsers werden opgepikt door Max Dvořák (1874-1921).⁶⁰¹ Zelf zou hij in de eerste jaren na 1902 samen met Kervyn de Lettenhove aan meerdere (Brugse) tentoonstellingen meewerken.⁶⁰²

De kunsthistorische en artistieke naleving van de tentoonstelling van 1902 is – de tijdsafbakening indachtig – voer voor ander en verder onderzoek en gebeurde reeds binnen de publicatie *Impact 1902 revisited*.⁶⁰³ Ter afsluiting van deze geschiedenis van de studie en herwaardering, verdienen twee zaken nog de aandacht, te beginnen bij het kunsthistorisch oeuvre van Hyppolyte Fierens-Geevaert (1870-1926). Fierens-Geevaert las aandachtig de eerder vermelde Courajod van wie hij het idee van een vroege Noordelijke renaissance in de veertiende eeuw overnam. Het soort van grondgebonden nationalisme van Michiels en Taine zei hem weinig, maar hij was wel duidelijk Belgisch gezind. Het realisme van die Noordelijke renaissance kon immers enkel ontstaan door de samenwerking van twee culturen zoals die in België samenleefden en dat in die contreien altijd gedaan hadden.⁶⁰⁴ Naar aanleiding van de tentoonstelling van 1902 gold hij als een eenzame en

⁵⁹⁷ Als locatie werd oorspronkelijk gedacht aan het academiemuseum en het Gruuthuzepaleis, maar door plaatstekort werd het idee verlaten. Zie: TAHON (2002), p. 48.

⁵⁹⁸ DE BOI, KERVYN DE VOLKAERSBEKE en TAHON (2002:1), pp. 19-35.

⁵⁹⁹ RIDDERBOS (1995), p. 235-240.

⁶⁰⁰ DOBBELAERE (2009), p. 64.

⁶⁰¹ RIDDERBOS (1995), p. 235-240.

⁶⁰² DOBBELAERE (2009), pp. 65.

⁶⁰³ TAHON (2002).

⁶⁰⁴ KRUL (1995), p. 282.

afwijkende stem door niet mee te gaan in de algemene Memlingverering. Tegelijk zag hij zowat als enige het progressieve karakter van Gerard David en zijn zestiende-eeuwse volgelingen in.⁶⁰⁵

Tot slot dient de tentoonstellingsaffiche en vooral de begeleidende prentkaart van 1902 even vermeld. Hoewel Flori Van Acker later officiële tentoonstellingsaffiches zoals die van *La Toison d'Or* (1907) mocht maken, kreeg hij in 1902 veeleer een nevenopdracht. De door hem vervaardigde prentkaart kon bij wijze van spreken niet minder met de kunst van de Vlaamse Primitieven te maken hebben, en ook Tahon noemt Van Ackers werk “*op zijn minst ongewoon*”.⁶⁰⁶ Het toonde een contemporaine groentenverkoopster aan een van de weingie staaltjes Rococo-architectuur (!) in de Brugse binnenstad en dat voor een ongeziene tentoonstelling over... laatmiddeleeuwse kunst. Dit was geheel in tegenstelling met de officiële affiche door Amedée Lynen (1852-1938), alsook met Van Ackers andere affiches die veel meer sporen van neogotisme bevatten, niet in het minst de officiële affiche van *La Toison d'Or* (1907).⁶⁰⁷

4.4 “*une nuit entre deux beaux jours*” De zestiende eeuw en de renaissance in Brugge : een discours casus over de negentiende-eeuwse typering, het bestaansrecht en de verhouding tot de laatmiddeleeuwse kunst

4.4.1 Inleiding tot de casus

Binnen het kunsthistorisch discours van het negentiende-eeuwse Brugge – en bij uitbreiding België – komen twee omschrijvingen constant terug, met name die van de ‘*école Brugeoise*’ en de ‘*école Flamande*’. Daarmee doelde men doorgaans op wat heden respectievelijk wordt omschreven als de kunst van de Vlaamse Primitieven en de Rubensiaanse barok, hoewel variaties op het termengebruik schering en inslag waren. Voor dit onderzoeksdeel is het echter meer dan interessant hoe men schreef en dacht over periode daar tussenin – grofweg genomen de zestiende eeuw, te beginnen bij de schilders van de zogenaamde ‘derde generatie’ zijnde David, Bosch, en Metsys.⁶⁰⁸ Er vallen een aantal argumenten op te noemen om de perceptie van die zestiende-eeuwse kunst naderbij de bekijken. Vooreerst werd Hendrik Leys, rond wie de vooronderstelling van dit onderzoek zich ontwikkelde, gezien als een schilder die – zeker vanaf 1850 – net naar deze periode teruggreep, waarbij Richard Kerremans het heeft over de ‘*Vlaamse Renaissance*’.⁶⁰⁹ Na een *close reading* van de verschillende contemporaine bronnen bleek echter precies die zestiende eeuw en vooral dan de omschrijving als ‘*renaissance*’ een kunsthistoriografisch twistpunt te zijn dat veel verder reikte dan een oppervlakkige termendiscussie, maar integendeel draaide rond de cruciale vraag wanneer nu net de Belgische of Vlaamse kunst ‘herboren’ was. Wessel Krul schreef in zijn artikel ‘*Realism, Renaissance and Nationalism*’ hoe deze vragen rond *progress* en *decline* niet zelden in een nationalistische redenering werden meegevoerd.⁶¹⁰ De

⁶⁰⁵ BROCHERT (1998), pp. 20-21.

⁶⁰⁶ TAHON (2002), pp. 47-48.

⁶⁰⁷ ‘*Ville de Bruges – Exposition de la Toison d’Or*’ [internet].

⁶⁰⁸ KOLDEWEIJ, HERMESDORF en HUVENNE (2006), pp. 128-149. In zijn inleiding tot het luik van de zestiende eeuw heeft Paul Huvenne het trouwens over de blijvende desappreciatie tot op heden van die ‘moeilijke’ zestiende eeuw in de Nederlanden, zie: KOLDEWEIJ, HERMESDORF en HUVENNE (2006), p. 153.

⁶⁰⁹ DE MONT (1921), p. 34; KERREMANS (1994), p. 37.

⁶¹⁰ KRUL (1995), pp. 252-253.

discussie rond de ware aard en het bestaansrecht van de 'Vlaamse Renaissance' toont ook bijzonder goed hoe de verschillende ideologische mechanismen van katholicisme, liberalisme en (Vlaams) nationalisme in werking traden.

Wat volgt is dan ook een weergave van de in Brugge geuite visies omtrent deze kunsthistorische periode met in het achterhoofd de volgende vragen: (1) hoe percipieerde men in Brugge de kunst van de zestiende eeuw in het algemeen en wat kan gezegd worden voor de lokale meesters; (2) hoe verhiel die perceptie zich tot het discours omtrent de middeleeuwse kunst; (3) waar en hoe speelden de hierboven besproken ideologische drijfveren en dus de argumenten van confessionele en/of nationalistische aard; (4) en welke mogelijke lessen zijn er volgens de negentiende-eeuwse stemmen te leren voor wat betreft de hedendaagse kunst? Ook voor die vraagstelling is Krul een belangrijke inspirator, gezien zijn beschrijving van hoe de negentiende-eeuwse appreciatie van oude kunst vast hing aan de appreciatie van contemporaine kunst. Het classicistische 'kamp' waardeerde bijvoorbeeld veeleer de Italiaanse Renaissance en verweten de Vlaamse Primitieven een smaaktekort, daar waar het romantische kamp net het pure karakter van die Vlaamse Primitieven wist te appreciëren.⁶¹¹ Ook dient rekening gehouden te worden met volgend citaat van Till-Holcher Borchert: "*Vergeleken bij het enthousiasme dat in de 19^{de} eeuw voor de schilderkunst van Memling en Van Eyck werd betoond, bleef de belangstelling voor de Brugse schilderkunst van de 16^{de} eeuw buitengewoon marginaal.*"⁶¹² Hoewel de schilderkunst wederom de eerste zorg is, werden ook visies over de architectuur opgenomen binnen dit onderdeel, aangezien niet zelden de gehele kunstproductie van een bepaalde periode werd be- of veroordeeld. Soms gaat het in wat volgt om lezingen gegeven in andere steden die in geschreven vorm in één van de ingeleide Brugse tijdschriften verschenen en via die weg hun invloed in Brugge konden uitspelen, maar het zwaartepunt ligt op de opinie van enkele cruciale figuren uit dit onderzoek en uit de Brugse Academie.

4.4.2 De Renaissance als een katholiek twistpunt

De reden waarom uit katholieke hoek de renaissance als problematisch werd ervaren, was tweedelig. Enerzijds was er het heidense karakter van de klassieken die tijdens de Italiaanse renaissance hun 'wedergeboorte' kenden en, als gevolg daarvan, de vleselijke wellust en wulpsheid die de kunst typeerde. Deze probleemstelling stond min of meer objectief omschreven in een artikel in *Kunst* van 14 december 1900 over Hans Memling.⁶¹³ Opmerkelijk is dat als sprekend voorbeeld van de wulpsheid van de Renaissance tegenover het christelijke karakter van de gotiek van Van Eyck en Memling, de kunst van Rubens werd gegeven, die dus in één adem met de renaissance werd genoemd. In de kunstkritiek van *Le Beffroi* over de triënnale tentoonstelling van 1863 – die eerder werd aangehaald door haar oproep aan christelijke kunstenaars om weg te blijven op de salons – ging men nog een stapje verder. De gehele tentoonstelling toonde immers vooral de "*pauvrete*" van de hedendaagse kunst, die gedegenereerd was door de foute principes van... de renaissance. Daardoor vierden luxe en zinnelijkheid hoog tij, ondermeer in de vorm van de – volgens de auteur te bannen – naaktvoorstellingen van Wialliam-Adoplhe Bouguereau (1825-

⁶¹¹ KRUL (1995), pp. 252-253.

⁶¹² BROCHERT (1998), p. 19. In de tentoonstellingscatalogus waarin dit artikel verscheen, wordt dieper ingegaan op de zestiende-eeuwse Brugse 'renaissance' kunst, zie: MARTENS M. (1998:1).

⁶¹³ EEMAN E., 'Over Hans Memling (slot)', in: *Kunst*, jrg. 4, nr 22 en 23 (1900), pp. 178-180.

1905).⁶¹⁴ De katholieke zeden in Brugge botsten trouwens ook zeer concreet met de naaktheid van de renaissancekunst. Daarover getuigt de briefwisseling omtrent de albasten sluijer die op vraag van de kerkfabriek het geslacht van het kind Jezus uit Michelangelo's (1475-1564) marmeren beeldgroep in de Onze-Lieve-Vrouwekerk moest bedekken. De verontwaardigde brief vanuit de Koninklijke Commissie van 24 november 1877 aan de minister van Binnenlandse Zaken had het over een onverenigbaarheid van een “*décense de culté*” met de “*dignité de l'art*”.⁶¹⁵ Niet alle zestiende-eeuwse meesters waren echter in de val van de decadentie gelopen volgens de negentiende-eeuwse auteurs. Alexandre Couvez schreef in zijn inventaris van West-Vlaamse kunstwerken die in de academiebibliotheek werd bewaard: “*Si le premier [Van Eyck, SH] couvrit de gloire les origines de l'école de Bruges, si Memling affermit cette renommée par l'éclat de ses travaux, Pourbus sut le maintenir à de certaines hauteurs, à une époque où il est facile à un œil exercé de découvrir de nombreux éléments de décadence. Glorifions donc ces trois grands noms, qui résument à eux seuls, la période la plus intéressante de notre histoire artistique.*”⁶¹⁶

Het artikel ‘De la liberté de l'art Chrétien’ door Jean Sagette dat in Weales *Le Beffroi* werd overgenomen, ging verder in op de problematiek met betrekking tot de heidense renaissance en haar invloed tot op het moment van schrijven.⁶¹⁷ “*Notre siècle, arrière-petit-fils de la Renaissance, tient encore d'un mélange satanique de Protestantisme, de Jansénisme, de Voltairianisme.*”⁶¹⁸ Het betreft een aversie van het heidense uit de renaissance waarvan ook Sagette's *Essai sur l'art Chrétien, son principe, ses développements, sa renaissance* uit 1853 getuigde.⁶¹⁹ Echter, er komt ook die radicale afkeuring van de reformatie uit naar voor, die een tweede belangrijk katholiek argument vormde tegen de renaissance, die velen als met de reformatie gelinkt zagen. P.A. Proost vatte zijn verhandeling over de religieuze kunst van de Brugse oud-academiedirecteur Eugene Van Maldeghem aan met een beschouwing over christelijke kunst en een poging tot katholieke rehabilitatie van de renaissance. Proost weigerde nu net de renaissance en de reformatie of het radicalisme als kinderen van éénzelfde moeder te zien en laakte de wijdverspreide tegenstand tegen en het onder-onderzochte gehalte van de renaissance. De kunst was volgens Proost in de zestiende eeuw ook niet opgehouden zich succesvol te inspireren in haar geloof, waarvan Van Maldeghem's creaties als lokale varianten van de Nazarenerkunst (!) trouwens een bewijs vormden.⁶²⁰

4.4.3 Het ‘Vlaamse’ van de Vlaamse renaissance

Deze confessionele problematiek ging bij sommigen gepaard met een ander euvel. Joris Helleputte (1852-1925) had het in zijn lezing tegen het eclecticisme aan het Brugse Davidsfonds op 7 oktober 1883 in eerste instantie eveneens over het heidense, wulpse karakter van de renaissance(-bouw-)kunst. Echter, de conclusie van Helleputte klonk dat het dientengevolge om een on-Vlaamse en niet-nationale kunststijl ging.⁶²¹ Gelijkaardige opinies omtrent de bouwkunst stonden te lezen in eigen artikels van *Rond den Heerd*, waarbij fijntjes werd opgemerkt dat men het

⁶¹⁴ ‘Mélanges et Nouvelles - Exposition Générale des Beaux-Arts’, in: *Le Beffroi*, vol. I, pp. 308-315.

⁶¹⁵ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881).

⁶¹⁶ Alexandre Couvez in: COUVEZ (1852), p. 56.

⁶¹⁷ SAGETTE J., ‘De la liberté de l'art Chrétien’, in: *Le Beffroi*, vol. II, pp. 89-103.

⁶¹⁸ Jean Sagette in: SAGETTE J., ‘De la liberté de l'art Chrétien’, in: *Le Beffroi*, vol. II, p. 93.

⁶¹⁹ SAGETTE (1853), pp. 64-92.

⁶²⁰ PROOST (1856), pp. 5-12.

⁶²¹ De lezing werd door Duclos integraal gepubliceerd. Zie ‘Voordracht uitgesproken in 't Davidsfonds te Brugge, door den Heer Helleputte, Hoogleraar te Leuven, op Zondag 7n October 1883’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 19 (1884), nr. 4, pp. 27-29; nr. 5, pp. 34-36 en nr. 6, pp. 41-43.

niet diende te hebben over ‘Vlaamse Renaissance’ maar de ‘Renaissance Flamande’, verwijzend op de Franstalige kunstkritieken.⁶²² Het is van belang wat die architecturale neo-Vlaamse Renaissance betreft, ook het interieur van de woonsten van twee Brugse schilders uit de late negentiende eeuw die in deze thesis een cruciale rol spelen, te vermelden. Beiden helpen een eigen woonst te ontwerpen waarvan de stijl op zijn zachtst gezegd sterk afwijkt van de neogotiek. Het interieur van Flori Van Ackers woonst in de Potterierei te Brugge bevat glasramen in neorenaissancestijl, met ook verbeeldingen van figuren uit de Italiaanse Renaissance (zie afb. 23), hetgeen Sibylla Goegebuer verklaart als deel van een toenmalige modetrend (1880-1890).⁶²³ Ook in zijn latere woonst in de Korte Vulderstraat overheerst de neorenaissancestijl. Bénédicte Lobelle weet dan weer geen passende verklaring te geven voor de neo-Vlaamse barokstijl die Edmond Van Hove in zijn woonst in de Albert Grisartstraat te Berchem liet toepassen, met naast een zelfvervaardigd Rubensportret ook medaillons van Giotto, Donatello, Flippo Lippi, Michelangelo en Hans Memling. De gevel van het huis balanceerde tussen neogotiek en neorenaissance.⁶²⁴



Afb. 23 O. Annys, vensterdecoratie met drie glasmedaillons verbeeldende (v.l.n.r.) Battista Sforza (1446-1472), hertogin van Urbino, Karel VIII (1470-1498), koning van Frankrijk en (mogelijk) Beatrice d'Este (1427-1497) in de woonst van Flori Van Acker, geschilderd glas-in-loodraam, Brugge Potterierei 58, gelijkvloers, 1889.

Anderzijds dient vermeld dat jointesecretaris Vanden Abeele in de jaren '60 in zijn eigen huis naast de Academie acht portretmedaillons van vroegmoderne Bruggelingen in de glasramen leit aanbrengen.⁶²⁵ Het toont aan hoe divers de kunsthistorische interesse van de in de Academie bijzonder invloedrijke dokter was. Hoewel de huidige concensus Samuel Coucke als vervaardiger ziet, werd Hendrik Dobbelaere eerder als mogelijke glasschilder van de opdracht genoemd.⁶²⁶

In de artikelenreeks ‘De gebroeders de Vriendt en hunne strekking’ in *La Plume* in 1871 klonk dezelfde conclusie voor de schilderkunst zoals Helleputte die uitte voor de bouwkunst, hoewel de omschrijving ‘renaissance’ er niet in voorkwam.⁶²⁷ Zowat de hele ‘Beaux-Arts’ van de negentiende-eeuw, waarbij zowel Davids neoclassicisme, Géricaults romantiek als het recentere Franse realisme in één adem werden genoemd, gingen volgens de auteur terug op Rubens en

⁶²² DUCLOS A., ‘Rede uitgesproken te Gent den 8 Oegst 1886, in de prijsdeeling der Sint-Lukasschool’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 21(1886), nr. 28, p. 291.

⁶²³ GOEGEBUER (1997), pp. 262-273.

⁶²⁴ LOBELLE (1986), pp. 109-113.

⁶²⁵ STEENO en DERUYTTERE (s.d.), [internet], p. 4.

⁶²⁶ STEENO en DERUYTTERE (s.d.), [internet], pp. 6-7.

⁶²⁷ ‘De gebroeders de Vriendt en hunne strekking’, in: *La Plume*, jrg. 2, nrs. 59, 62 en 67.

diens 'eclecticisme'.⁶²⁸ Daar zat meteen ook het probleem. Ook hier was de vleespracht in het werk van de Antwerpse school een struikelblok, maar daarbij kwam de *"valsche kleur"* en de tegengesteldheid aan alles wat het Germaanse en Vlaamse karakter uitmaakte. Het Vlaamse genie kon men slechts terugvinden in het karakter van één school, met name de Brugse met haar zin voor detail. Dat laatste vond de auteur bij zowel Van Eyck en Memling als bij de navolgers Gerard Dou (1613-1675) en Gebriël Metsu (1629-1667) terug. Over Rubens zijn verdienste en navolging had de auteur nog het volgende te zeggen: *"Cosmopoliet (?) kan het wel zijn; waar is het niet, vlaamsch evenmin."* De desaprociatie van de kunst van Rubens was ook in negentiende-eeuwse katholieke kringen behoorlijk weidverspreid. Dit blijkt uit de bijdrage van Couvez in de *Revue Catholique* halfweg de negentiende-eeuw.⁶²⁹ De middeleeuwse panelen stonden er als geprefereerde want katholieke en ingetogen kunst tegenover de zinnelijke er vervallen Rubensiaanse barok.

4.4.4 Grondgebondenheid en de vreemde invloed

De grondgebondenheid van de kunst van de Vlaamse Primitieven waarmee bovenstaande auteurs zo te koop liepen, ging zoals eerder geschetst terug op Michiels en Taine. Taine zag de zestiende-eeuwse navolging van Italië in de Nederlanden dan ook als mislukt aangezien het om een vreemde invloed ging.⁶³⁰ Een dergelijk discours van ras en milieu werd volgens Edmond A. Bouchout, auteur van een artikel in *Kunst* in 1900, succesvol weerlegt door Hyppolyte Fierens-Geevaert. Bouchout ging akkoord met Fierens-Geevaert daar waar hij het vooroordeel van een te algemeen kunstnationalisme wist te counteren, zeker wanneer Taine de Vlaamse kunst van de zestiende eeuw als 'romanisme' afdeed. Fierens-Geevaert legde de bron van de Vlaamse kunst bij de dertiende-eeuwse Franse kunst.⁶³¹ Bouchouts artikel getuigt van een appreciatie binnen Brugge voor een auteur met een weliswaar Belgisch-nationalistische doch frisse kijk op de renaissance, zowal als term als naar stijl. Fierens-Geevaerts had het wel voor de kunst van de derde generatie Vlaamse Primitieven, waaronder Gerard David. Een eerder artikel in *Kunst* over Fierens-Gevaerts lezing *De Van Eyck à Rubens* meldde hoe de spreker de Italiaanse invloed besprak en Metsys – specifiek omwille van de drapering – als een voorloper van Rubens zag.⁶³²

De auteur van de artikelenreeks over de gebroeders De Vriendt daarentegen had net de mond vol van het Germaanse ras en zag dan ook met lede ogen aan welke negatieve invloed Rubens' Italiëreis op de meester had gehad.⁶³³ Deze invloed betitelde Adolphe Duclos als 'italianisme' in zijn – voor deze casus bijzonder interessant – magnum opus *Bruges, histoire et souvenirs*.⁶³⁴ In het boek uit 1910 ijverde Duclos voor een terminologische scheiding tussen de 'renaissance' en dit 'italianisme'. Het eerste verdedigde hij als een stroming van intellectuelen, humanisten en rederijkers met nieuwe ideeën over kunst die hij situeerde tussen 1510 en 1660. Het ging daarbij om simplificering, minder detail, meer expressie,... Duclos wist bovenal Gerard David te

⁶²⁸ Richard Kerremans ziet echter tijdens de negentiende eeuw binnen de roep op een nationale kunst een 'rubenisme' opkomen dat met de kleur net het Franse, Davidiaanse classicisme van de lijn tracht te counteren. Zie: KERREMANS (1994), p. 23.

⁶²⁹ COUVEZ (1850), p. 1 (noot bij de titel). Couvez was de man achter onder andere de inventaris van kunstwerken in Brugse parochiale kerken waar ook Duclos gebruik van maakt. Zie: DUCLOS (1910), p. 178. Het boek werd samen met Couvez' *Etudes Critiques sur la littérature et l'Art*, Brugge, 1865, in de Academiebibliotheek bewaard.

⁶³⁰ KRUL (1995), pp. 263-273.

⁶³¹ BOUCHOUT E.A., 'Vlaamsche Kunst in den vreemde beoordeeld', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 13-14, pp. 102-103.

⁶³² 'Voordracht van den heer Fierens-Gevaert', in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 22-23, p. 173.

⁶³³ 'De gebroeders de Vriendt en hunne strekking', in: *La Plume*, jrg. 2, nrs. 59, 62 en 67.

⁶³⁴ DUCLOS (1910), pp. 375-378.

waarderen, alsook diens invloed op Quinten Metsys, “*le coryphée de la Renaissance, le peintre de la sensation, le chercheur d'une vitalité purement humaine*”.⁶³⁵ De christelijke zin was misschien wat in decadentie vervallen, de compositie bleef bij deze meesters alleszins religieus. Toch verdienden ze dus de term ‘renaissance’. Het ‘italianisme’ daarentegen omschreef Duclos bijna als een nare ziekte die men bij een Italiëbezoek als artiest kon oplopen. Jan Gossaert (ca. 1478-1532) en Bernard Van Orley (ca. 1490-1541) waren in dit bedje ziek geweest en Duclos toonde zich ook niet meteen een fan van Rubens: “...*ces poses théâtrales, ces gestes abondants et faux, ces raccourcis pour l'amour de l'art, dont abusait Rubens et ses contemporains*”.⁶³⁶ In de overgang van de ‘*école brugeoise*’ naar de ‘*école flamande*’ beschouwde Duclos ook het lot van de Bruggelingen Pieter Pourbus en Jan Provoost. Zij vertrokken richting Antwerpen maar hun “*tempérament brugeois*” bleef voortleven bij schilders zoals de gebroeders Claeyens die in Brugge bleven. Ook de latere Van Oost kon Duclos om dezelfde redenen waarderen.⁶³⁷

Bij James Weale heette het dat “*Van Oost luttat contre le naturalisme qui avait fait en Flandre comme en Italie un progrès effrayant*.”⁶³⁸ Wederom was het echter Weale die de meest genuanceerde stelling innam – in dit geval over de zestiende eeuw – en wel in het voorwoord van zijn baanbrekende tentoonstelling uit 1867. Op die tentoonstelling was naast werk van de ‘klassiekers’ Van Eyck, Memling en Hugo van der Goes trouwens vooral kunst van de ‘derde generatie’ of de zestiende eeuw te zien, met panelen van Bosch (1450-1616), Lanceloot Blondeel (1498-1561), Pieter Pourbus (1523-1584), Gerard David (1460-1523) en de gebroeders Claeyens.⁶³⁹ Ondanks de controverse en de eis van velen om het over de ‘*École Flamande*’ of de ‘*École Brugeoise*’ te hebben, organiseerde Weale een tentoonstelling “...*de tableaux, peints par des maîtres de l'ancienne école Néerlandaise, nes à Bruges ou qui y ont fleuri, et de portraits de Brugeois morts avant le XVIII^e siècle*”.⁶⁴⁰ Onder het motto “*facts are stubborn things*” zag Weale immers in de archieven dat alle behandelde meesters uit ofwel de Waalse regio ofwel Nederland, Duitsland,... kwamen en dat geen van hen zelfs maar een opleiding in Brugge genoot. Ook de opdrachtgevers waren veelal ‘buitenlands’ geweest, wat Weale alles behalve als nefast bestempelde. “*Heureusement nos ancêtres aussi, plus sages que nous, ont encouragé les artistes étrangers, et c'est grâce à cela que Bruges offre encore aujourd'hui tant d'intérêt aux artistes et aux amateurs*.”⁶⁴¹ Dankzij Weale kende – zoals reeds gemeld – ook Jan Provoost een herwaardering en wou Provoost nu net niet de schilder zijn die Friedländer – naast Metsijs – zou bestempeld hebben “*als belangrijkste vertegenwoordiger van een autonome Renaissance in de Nederlanden, zo die ooit bestond*.”⁶⁴² Grondgebondenheid en het nefaste van een buitenlandse invloed werden dus door Weale wetenschappelijk gecounterd, zonder zich als voorstander van het italianisme te outen.

In het *Journal de Bruges* van 14 januari 1848 – twintig jaar voor Weale – had men het over vier periodes uit de Vlaamse kunst. De vijftiende eeuw van Van Eyck en Memling, de zestiende eeuw

⁶³⁵ Adolphe Duclos in : DUCLOS (1910), p. 375. Dit gegeven toont aan dat naast Fierens-Geevaert ook anderen de Brugse of Vlaamse zestiende-eeuwse school als een progressieve kunst zagen.

⁶³⁶ Adolphe Duclos in : DUCLOS (1910), p. 378. De tegenstand tegen het barokke sensualisme en de romantische pathos beschrijft Jean Van Cleven als tekenend voor de neogotische sensibele van onder andere de Nazareners, wat bij deze nogmaals bewijst wat een prominente stem Duclos binnen de neogotiek was. Zie: VAN CLEVEN (1994:1), p. 105.

⁶³⁷ DUCLOS (1910), pp. 375-378. Ook in de zeventiende eeuw zou de Bruggeling Jacob Van Oost – ondanks een korte Rubensiaanse invloed - ‘Brugs’ blijven, met het coloris van Gaspard de Craeyer en Antoon Van Dyck en een goede smaak, tegenovergesteld aan het eerder omschreven ‘italianisme’.

⁶³⁸ James Weale in : WEALE (1861), p. 77.

⁶³⁹ WEALE (1867).

⁶⁴⁰ James Weale in : WEALE (1867), p. V.

⁶⁴¹ James Weale in : WEALE (1867), p. VIII.

⁶⁴² SPRONK (1998), p. 94.

van Barend Van Orley, Michiel Coxie, Lambert Lombart en Frans Floris, de zeventiende eeuw en “*enfin, la décadence et l'obscurité qui succédé à l'école de Rubens.*”⁶⁴³ De auteur bouwde echter een redenering op om te bewijzen dat Van Eyck, Memling én Rubens hun genie te danken hadden aan hun zuiver Vlaamse ras en beweerde daarvoor dat Rubens weliswaar veel gereisd had, maar eigenlijk al Rubens was voor hij naar Italië trok. Over de zestiende-eeuwse Vlaamse kunst was de auteur heel wat minder te spreken, aangezien mannen als Lombard en Raphael Coxie zich lieten assimileren in Italië en niks dan imitaties van Titiaan en Raphaël schilderden, acute gevallen van Duclos' ‘italianisme’ zeg maar. Behalve een enkele naïeveling als Breughel of een fantast als Adam Van Noort zag de journalist tijdens de periode dan ook weinig positiefs: “*Le XVIIe siècle flamand est une nuit entre deux beaux jours. C'est à peine s'il y fait Clair de lune, quand on regarde les soleils de XV^e et du VII^e siècles.*”⁶⁴⁴

4.4.5 Het renaissancediscours aan de Brugse Academie

De door Duclos beschreven ‘route’ die bij wijze van spreken van Brugge via Italië naar Antwerpen liep werd bij de opening van de eerste tentoonstelling van de Brugse Academie in 1837 wat positiever gepercipieerd. In vol Belgisch nationalisme zag men het immers als een argument voor de volgende bewering “*Les relations plus fréquentes entre les nations formeront le goût des arts.*”⁶⁴⁵

Wanneer men andere toespraken vanuit de Brugse Academie naast elkaar legt, wordt duidelijk dat de variabele invulling van de term ‘renaissance’ ook in dit instituut speelde. Zo gaf baron Adolphe De Vrière (1806-1885) in 1853 zijn visie op de kunstgeschiedenis en zag hij na de Griekse en Romeinse hoogdagen de barbarij de bovenhand nemen. Vanaf het midden van de dertiende tot het einde van de vijftiende eeuw onderscheidde hij een periode van geloof, grootsheid en enthousiasme waarin de kunsten herleefden. “*La renaissance des arts et des lettres est alors l'aurore de la transformation de la société.*”⁶⁴⁶ Deze chronologische invulling van de ‘renaissance’ kan ook worden teruggevonden in het commissierapport in verband met mogelijke restauraties uit de jaren 1870 waarin men de collectie Vlaamse Primitieven omschreef als tekenend voor “*des peintres de la renaissance flamandé.*”⁶⁴⁷ De wedergeboorte werd zo dus bij Van Eyck en de Brugse school gelegd.

Nochtans was er in het centrum van Brugge een schoolvoorbeeld bewaard van wat ook heden nog als ‘Vlaamse Renaissance’ wordt omschreven, met name de zestiende-eeuwse gevel en vooral de schouw van de griffie van het Brugse Vrije op de Burg. Daarover staat te lezen in een gedrukt rapport van 29 mei 1845 dat het om “*le plus beaux joyau de l'époque de la renaissance qui existe dans la Belgique*” gaat.⁶⁴⁸ De schouw zelf was meerdere malen het onderwerp van schilderijen zoals Edward Wallays' *De schouw van het Brugse Vrije* (Brugge, Groeningemuseum) uit 1840, *De zitting van de rechtbank* (Brugge, Groeningemuseum) en *Zaal van het Brugse Vrije* (Brussel, Koninklijke verzameling).⁶⁴⁹

⁶⁴³ ‘Beaux-Arts - de l'abolition de l'école Française à Rome – école Belge’, in: *Journal de Bruges*, jrg. 12, nr. 14 (1848), p. 1.

⁶⁴⁴ ‘Beaux-Arts - de l'abolition de l'école Française à Rome – école Belge’, in: *Journal de Bruges*, jrg. 12, nr. 14 (1848), p. 1.; Lodewijk Van Peteghems woorden die deze scriptie openden, benadrukten een vloeiender continuïteit tussen de Brugse en Vlaamse school, hoewel Van Peteghem zich verder in het boek een fervente tegenstander van kunststreizen richting Rome toonde. VAN PETEGHEM (1858), p. 37.

⁶⁴⁵ SAB, FA, inv. nr. 196, nr. 23 : *Séance solennelle d'ouverture de l'exposition*

⁶⁴⁶ Adolphe De Vrière in: SAB, FA, inv. nr. 196, nr. 23 : *Séance solennelle d'ouverture de l'exposition* Verder in het discours had De Vrière het nog ook nog even over Metsijs en Lombart.

⁶⁴⁷ SOSSON (1960), p. 99.

⁶⁴⁸ DE MESSEMAN (1845), p. 28.

⁶⁴⁹ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 25.

Echter, de kunstcriticus van het *Journal de Bruges* schreef over dat eerste werk “... *la cheminée de la salle d'assemblée du magistrat du franc de Bruges, qui a acquis de célébrité depuis que le moyen âge est à la mode*”.⁶⁵⁰ De interesse in het Brugse hoogtepunt van de renaissance werd daarbij in één adem met die voor de middeleeuwen gevat. De schouw bleef hoe dan ook populair. Op de tentoonstelling in Brugge van 1843 toonde Bernard Cloet een schilderij over een beeldhouwer van het zestiende-eeuwse kunstwerk.⁶⁵¹ Wat later werd de herwaardering nog concreter toen beslist werd om niet enkel een historiestuk over het Brugse Vrije te bestellen bij Wallays (zie 5.3.2.3) maar ook Hendrik Dobbelaere de opdracht te geven een kopie naar Pourbus' laatste oordeel te schilderen.⁶⁵² Dit zestiende-eeuwse werk hing in de Burgse Vrijezaal en bevat trouwens niet weinig naakt- en wulpheden. Ook Wallays schilderde twee kopieën naar portretten door Pourbus (Brugge, Groeningemuseum).⁶⁵³ Naar Van Eyck of Memling werden in Brugge geen noemenswaardige kopieën vervaardigd, maar voor Pourbus was die eer blijkbaar wel weggelegd.

Nog fascinerender is de briefwisseling tussen de stad Brugge en twee lokale kringen die, elk afzonderlijk en onafhankelijk van elkaar, de stedelijke overheden attent maakten op een aankomende veiling. Het betrof de veiling op 11 april 1876 van de goederen van de overleden vicaris-generaal Anton Wemaer (+1875), ooit nog geportretteerd door Van Maldeghem (Roeselare, Kleinseminarie).⁶⁵⁴ Uit de collectie schilderijen raadde men als eerste van vier het *Laatste Oordeel* van Jacques Van den Coornhuuse (Brugge, Groeningemuseum) aan als aankoop voor het academiemuseum:

*“Au titre seul, il aurait se place marquée au Musée; mais il présente encore, pour l'histoire de l'école de Bruges, un intérêt puissant: cette œuvre est une reproduction librement faite du Jugement dernier de Jean Prévost, lequel se trouve actuellement à notre Musée; il serait très intéressant de faire figurer les deux œuvres dans la même collection pour constater la marche suivie par l'École de Bruges, sous l'influence de la Renaissance, depuis 1525 (date du tableau de Prévost) jusqu'en 1578 (date du tableau de Vanden Coornhuuse).»*⁶⁵⁵

Deze bewoordingen tonen niet alleen aan hoe ook voor de kunst uit de volle zestiende eeuw de ‘École de Bruges’ als term werd gehanteerd – in tegenstelling tot Weales opmerkingen uit 1867 – er komt ook een wetenschappelijke waardering voor deze kunst uit naar voor. Men verwees in de brief bovendien naar een artikel door Weale zelf over Van den Coornhuuse in *Le Beffroi*.⁶⁵⁶ Het paneel in kwestie was reeds te zien op Weales tentoonstelling van oude kunst van 1867. In de begeleidende catalogus werd vreemd genoeg met geen woord over Provoost gerept, maar Weale legde de link wel in *Le Beffroi*, waarbij hij ook meegaf dat de figuren van Van den Coornhuuse ondergeschikt waren aan die van Provoost.⁶⁵⁷ Van den Coornhuses paneel was de opener van de veilingcatalogus, waarin het ook over de breedte van vier pagina's besproken werd.⁶⁵⁸

⁶⁵⁰ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 2.

⁶⁵¹ *Exposition de 1843* (1843), p. 7.

⁶⁵² SAB, FA, inv. nr. 14, brief van Dobbelaere aan de Academie van 3 april 1855. Dobbelaere zou ook in 1874 een kopie naar Pourbus vervaardigd hebben en het is niet duidelijk of het om het zelfde werk gaat. SAB, FA, inv. nr. 14, brief van De Vrière aan de Academie van 25 ? [onleesbaar] 1874 ; DEVLIEGHER (1987), pp. 56-58.

⁶⁵³ DE FOERE (1888), p. 356.

⁶⁵⁴ BEKAERT (2004), p. 87.

⁶⁵⁵ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), Dossier *Musée de tableaux acquisitions. 1876*, Brief aan burgemeester en schepenen van 10 april 1876. Voorts werd nog een stilleven van De Heem en een werk uit de école de la Muse uit de zestiende eeuw aangeraden.

⁶⁵⁶ WEALE J., ‘Jacques Van den Coornhuuse’, in *Le Beffroi*, vol. II, pp. 1-8.

⁶⁵⁷ WEALE (1867), pp. 121-122. ; WEALE J., ‘Jacques Van den Coornhuuse’, in : *Le Beffroi*, vol. II, pp. 2-3.

⁶⁵⁸ *Catalogue d'une belle et riche collection*(1876), pp. 7-10.

Het werk werd ook door het Willemsfonds aangeraden en wel met de volgende woorden: *“Dit genrocht is zooveel te merkwaardigen aangezien het 't eenigste authentiek gekende stuk is van eenen meester die de Brugsche School, in de zestiende eeuw, verheerlijkt heeft. Deze reden alleen, – en de onbetwistbaren kunstwaarde van het stuk nog daargelaten, – zou voldoende zijn om de aankoop ervan te verrichten.”*⁶⁵⁹



Afb. 24. J. Provoost, *Laatste Oordeel*, 1525, olieverf op paneel, 145 x 169 cm, Groeningemuseum, Brugge.

Afb. 25. J. van den Coornhuuse, *Laatste Oordeel*, 1578, olieverf op paneel, 128 x 127 cm, Groeningemuseum, Brugge.

Het werk werd uiteindelijk met subsidies aangeschaft voor de prijs van 2000 fr.⁶⁶⁰ Het tweede schilderij dat men in de brief van 10 april aanraadde, werd omschreven als *“Un tableau de Robert Vanden Hoecke représentant ‘la réconciliation de Jacob et d’Esau’”*. Het argument luidde: *“Le nombre des tableaux de la Renaissance qui figurent au Musée est relativement restreint et, dans l’intérêt des études, il serait utile que les élèves et les artistes eussent un plus grand nombre de toiles qu’ils puissent copier. L’acquisition du beau tableau de Vanden Hoecke contribuerait à combler cette lacune.”*⁶⁶¹

Het is meer dan opmerkelijk dat men dit argument ten eerste niet bij het werk van Coornhuuse plaatste. Nog opmerkelijker is dat men het wel hier vermeldde, bij een schilderij in classicistische barokstijl. Het betrof immers *De verzoening van Jacob en Esau* (Brugge, Groeningemuseum) uit de late jaren 1630 van de hand van Jan (niet Robert) van den Hoecke (1611-1651), een Antwerpse assistent van Rubens.⁶⁶² Ook het Willemsfonds had tot deze aankoop aangespoord, doch het werk werd pas later en niet op deze veiling angeworven.⁶⁶³

⁶⁵⁹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), Dossier *“Musée de tableaux acquisitions. 1876”*, Brief van de voorzitter van het Willemsfonds aan Burgemeester en Schepenen, 7 april 1876.

⁶⁶⁰ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), Dossier *“Musée de tableaux acquisitions. 1876”*, afschrift van de brief van burgemeester en schepenen aan de Minister van Binnenlandse zaken van 24 april 1876.

⁶⁶¹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), Dossier *“Musée de tableaux acquisitions. 1876”*, Brief aan burgemeester en schepenen van 10 april 1876.

⁶⁶² Vlieghe, Kieft en Wansink (2007), pp. 56 en 58.

⁶⁶³ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), Dossier *“Musée de tableaux acquisitions. 1876”*, Brief van de voorzitter van het Willemsfonds aan Burgemeester en Schepenen, 7 april 1876.

4.4.6 Casusconclusie

De term 'renaissance' werd door verschillende auteurs tijdens de negentiende eeuw erg divers ingevuld en de Brugse voorbeelden zijn daar geen uitzonderingen van. Zowel in tijdschriften en kranten als binnen de Brugse Academie werd de term doorheen de negentiende eeuw gebruikt voor zowel de kunst van de late middeleeuwen als de eigenlijke renaissance tot en met de barok. Toch gaat deze casus over meer dan louter een termengeschiedenis, maar over de perceptie van een periode en de plaatsing van de idee van een 'wedergeboorte'.

In de meeste gevallen is een minder positief beeld af te lezen van de zestiende eeuw dan van de twee omsluitende perioden. In die negatieve kijk vermengen confessionele (katholieke) argumenten zich met argumenten van (Vlaams-)nationalistische tot zelfs racistische aard. De katholieke aversie van het heidens en wulpse karakter van de renaissance was deels oorzaak van die pejoratieve perceptie, terwijl binnen nationalistische discours de renaissancekunst veelal als 'on-Vlaams' werd beschouwd, door haar vreemde, Italiaanse origine. Deze Italiaans beïnvloede kunst dient echter – wat de perceptie betreft – gescheiden te worden van de panelen van meer traditionele schilders die een grotere continuïteit met de vijftiende-eeuwse grootmeesters toonden. In het heden klinkt zo iets als “*teren op de verworvenheden van de grote Primitieven.*”⁶⁶⁴ In de ogen van de negentiende-eeuwse kunsthistorici betekende 'Brugs blijven' in de zestiende eeuw de traditie van de Brugse school aanhangen en dus de renaissance – in haar hedendaagse betekenis – laten passeren. Met deze mix van ideologische discours wordt het eerste deel van Kruls these voor de Brugse casus bevestigd: Brugse cultuurdragers hadden bovenal de hoogst mogelijke waardering voor de eigen lokale kunsttraditie voor ogen en voor velen was van *decline* enkel sprake geweest in geval van buitenlandse inmenging, cf. het italianisme of davidianisme. Niet zelden werden de Italiaanse renaissance en haar invloeden als kiem gezien van een kwaal die de kunsten tot in het heden zou tergen, of werd het overnemen van Italianiserende motieven in onze contreien tijdens de zestiende eeuw inderdaad gepercipieerd als “*een inhoudsloze adaptatie*”, zoals Maximiliaan P.J. Martens de vroegere desaprociatie beschrijft.⁶⁶⁵ Wanneer Duclos in 1888 berichtte over een gerucht als zou in Brussel een nieuwe bestuurder voor de Brugse Academie zijn gevonden, schreef hij: “*...uit goede bronnen weten wij dat hij de Italiaansche school van de XVIIde eeuw aankleeft, daar onze kunstacademie behoort eene vlaamsche kunstschool te zijn. Het ware dus niet alleen [sic] wenschelijk, maar noodzakelijk eenen vlaamschen meester aan haar hoofd te stellen.*”⁶⁶⁶ Het vormt een mooie synthese van hoe de problematiek van het Italianisme binnen zowel katholieke als Vlaamsvoelende middens ook een meespeelde in en rond de Brugse Academie.

De opkomende wetenschappelijke kunstgeschiedenis, in Brugge vertegenwoordigd door Weale, Duclos en in zekere zin Fierens-Geevaert, deed duidelijk moeite voor de rehabilitatie van enkele zestiende-eeuwse (lokale?) schilders, met weerslag in het aankoopbeleid van de Academie. Ook bij Duclos en Weale gold echter de regel van het noodzakelijke 'Brugs blijven'.

⁶⁶⁴ KOLDEWEIJ, HERMESDORF en HUVENNE (2006), p. 167.

⁶⁶⁵ Maximiliaan P.J. Martens in: MARTENS M.(1998:2), p. 48.

⁶⁶⁶ Adolphe Duclos in: DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 25(1988), nr. 1, p. 8. ; Duclos schreef ook nog “*'t Ware meer dan jammer moesten zoogezide politieke vooroordelen in de schaal geleid worden.*”

V. Neogotisme in de artistieke productie: iconografische keuzes, stijlkenmerken en kritische ontvangst

5.1 Inleiding tot de artistieke productie

Na een onderzoek naar de uitbouw van een romantische basis, de aandacht voor de middeleeuwen in de Academie en de verschillende ideologische en kunstwetenschappelijke drijfveren die Brugse schilders tot een neogotisme in hun artistieke productie konden overhalen, wordt in dit hoofdstuk het artistieke resultaat van deze factoren bestudeerd. Om het neogotisme in de artistieke productie in Brugge of door Bruggelingen min of meer gestructureerd te presenteren, werden de zes Brugse salons als basis genomen, aangezien de vooronderstelling draait rond de vraag of bij uitstek bij dergelijke salonschilderijen een verhoogde aandacht voor de middeleeuwen in Brugge is op te merken. Eerst worden de zes salons gesitueerd en getypeerd – ondermeer door middel van de salonkritiek van het *Journal de Bruges* – en worden kort de voor dit onderzoek belangrijke geëxposeerde niet-Brugse en/of niet-mediëvistisch geïnspireerde werken aangeduid. Vervolgens wordt onderzocht hoe de negentiende-eeuwse romantische genres in Brugge werden uitgewerkt en hoe zij werden ontvangen door de kunstkritiek. Tegelijk wordt uitgekeken naar welke werken later voldoende werden geapprecieerd om in de kunstloterij te worden opgenomen of deel uit te maken van de collectie eigentijdse kunst. Ook de religieuze schilderkunst wordt op sporen van neogotisme onderzocht. Van belang hierbij zijn enerzijds de opdrachten die ontstonden uit kerkelijke contacten. Anderzijds wordt bij wijze van casus gekeken naar sporen van neogotisme in de kruiswegen van drie belangrijke schilders binnen dit onderzoek, om af te sluiten met de vraag of in Brugge op materiaaltechnisch vlak sprake was van een *revival* van of verhoogde aandacht voor de laatmiddeleeuwse praktijken.

5.2 De Brugse salons van 1837, 1840, 1843, 1846, 1850 en 1866

5.2.1 Het salon van 1837: een schot in de roos

5.2.1.1 *De voorbereiding en organisatie van Brugges eerste salon*

Op 20 november 1836 belandde een boekje, ondertekend door Olivier Roels en gedrukt op 1000 exemplaren, in de bus van vele Belgische Academies, kunstenaars, kranten en de minister van Binnenlandse Zaken, alsook van enkele buitenlandse instellingen.⁶⁶⁷ Het betrof het programma voor de tentoonstelling voor Schone Kunsten die op 24 september 1837 in de Brugse Hallen zou worden geopend. Er werd gevraagd enkel originele stukken naar het salon voor hedendaagse kunst op te sturen en indien men wou verkopen mocht men een richtprijs aangeven. Tegelijk meldde men dat naast eigentijdse kunst ook doeken en panelen van oude meesters een plaats in de tentoonstellingsruimte zouden krijgen en dat de collectioneur die de grootste hoeveelheid oude werken in het gedeelte oude kunst tentoonstelde, een medaille zou ontvangen.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ SAB, FA, inv. nr. 90, programmaboekje tentoonstelling 1837.; SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 28 januari 1837.

⁶⁶⁸ SAB, FA, inv. nr. 90, programmaboekje tentoonstelling 1837, p. 7.

De organisatie van wat de eerste en meteen ook belangrijkste tentoonstelling hedendaagse kunst in het negentiende-eeuwse Brugge zou worden, was in handen van een comité bestaande uit onder andere Roels, Gregorius, Rudd, Buyck, de burggraaf van Nieulant en de heer Steyaert-Van den Bussche.⁶⁶⁹ De kosten werden aanvankelijk op zo'n 6500 frank beraamd en daarvan werd meer dan 4000 frank tussen de contribuanten van de Brugse Academie en lotjeskopers opgehaald.⁶⁷⁰ Met die lotjes maakte men dan kans op een van de door de commissie aangekochte werken. Daarvoor had men gerekend op een zekere stadstrots van de contribuanten, door de volgende woorden te hanteren: "*La Direction de l'Académie, désirant établir en cette ville une exposition des produits des Beaux-Arts, pour la mettre sous ce rapport au même rang que les autres grandes villes du Royaume, propose aux amateurs d'y concourir au moyen d'une souscription pour les frais.*"⁶⁷¹

Er werden tevens medailles voorzien voor de beste eigentijdse inzendingen, met een waarde van 250 frank voor het mooiste historiestuk en twee maal 150 frank voor de beste historieschilders.⁶⁷² Daarover zou een jury bestaande uit de voorzitter (Wynkelman), drie niet-Bruggelingen (de Gentse schilder Joseph Paelinck (1781-1839), de Brussels architect Tieleman–Franciscus Suys (1783-1861) en de heer Moens, vice voorzitter van de *Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts*) en drie Bruggelingen (Gregorius, Buyck en de heer De Graeve) beslissen.⁶⁷³ Er werd gezorgd voor agenten in het buitenland die de kunstliefhebbers aldaar zouden contacteren en met de douane werden regelingen getroffen in verband met de invoerrechten.⁶⁷⁴ Onder andere Gregorius, De Hondt en Rudd werden bovendien lid van de commissie die zou beslissen welke werken ter ondersteuning werden aangekocht en vervolgens onder contribuanten zouden worden verloot.⁶⁷⁵ Het idee om naast de eigentijdse kunst ook oude kunst tentoon te stellen werd ter harte genomen en een subcommissie zou bijvoorbeeld ook de Brugse hospitalen aanspreken. Er werd ook gezorgd voor gratis toegang tot het Sint-Janshospitaal om de Memlingpanelen voor het publiek openbaar te maken.⁶⁷⁶ Op de plechtige opening zou secretaris De Net dit idee zoals reeds uiteengegaan omarmen binnen een comparatief opzet voor de jonge generatie.⁶⁷⁷ Uit zijn toespraak bij de prijsuitreiking kan echter worden opgemaakt dat, hoe vol lof de man ook was over de Belgische oude meesters, de Italiaanse renaissance nog steeds als 'juiste' en 'ware' kunst werd aanzien. "*Si nos jeunes artistes ont pu s'inspirer de Beaux modèles que bientôt ils ne retrouveront plus, les amateurs éclairés ont pu rendre justice à leurs travaux, en comparant le faire de l'ancienne école avec les tendances de celle qui doit hériter de son mérite et qui doit maintenir sa gloire. Il est facile de remarquer que le peintres de nos jours savent allier le colori [sic] au dessin, toutes les fois que la précipitation du travail ne nuit par à leurs moyens. Ils ont bien saisi l'élégance de la composition, le fini des détails, la grace [sic] de l'ensemble qui convient à la véritable peinture de genre, et dans quelques grandes toiles historiques on retrouve, avec satisfaction, la vigueur de pinceaux, la hardiesse et l'harmonieuse fusion du couleur qui caractérisent nos peintres nationaux, en même tems que le dessin plus correct et plus vrai de l'école de Raphael et de Michel Ange.*"⁶⁷⁸ De opening van de tentoonstelling gebeurde met de nodige luister en zowat iedereen die iets was in Brugge werd er

⁶⁶⁹ SAB, FA, inv. nr. 196, openingsbladzijde.

⁶⁷⁰ SAB, FA, inv. nr. 203, "*Projet de Bruges pour l'exposition de Septembre...*"

⁶⁷¹ SAB, FA, inv. nr. 203, bijlage bij "*Liste des personnes auxquelles la souscription pour subvenir aux frais...*"

⁶⁷² SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 28 januari 1837.

⁶⁷³ SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 11 oktober 1837.

⁶⁷⁴ SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 26 mei en 7 juli 1837.

⁶⁷⁵ SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 29 september 1837.

⁶⁷⁶ SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 26 mei 1837.

⁶⁷⁷ Zie 4.1.2.

⁶⁷⁸ Secretaris de Net in: SAB, FA, inv. nr. 196, *Séance solennelle de la distribution des médailles d'honneur.*

voor opgetrommeld, wat nog maar eens bewijst hoe populair de Brugse Academie en haar initiatieven in de eigen stad wel waren.

Het catalogusgedeelte oude kunst van 1837 toont voor de hedendaagse kijker een aantrekkelijke lijst topmeesters, maar daarbij dient een belangrijke nuance gemaakt te worden. Het was een oud zeer dat ook Weale in 1902 zou treffen, met name “*En général la commission directrice a cru devoir donner aux tableaux les noms des auteurs que les amateurs ont indiqué.*”⁶⁷⁹. De medaille voor de grootste collectie werken zou niet gaan naar de baron de Marenzi uit Brugge maar wel naar de heer Steyaert-Van den Bussche, die trouwens zelf in de kiescommissie zetelde.⁶⁸⁰ Er zou op de tentoonstelling een nooit eerder vertoond portret door Rubens te zien zijn geweest, maar de grote held van het gedeelte oude kunst was de vergeten Brugse barokschilder Jacob Van Oost, wiens werk en reputatie volgens alle auteurs van toen eindelijk en terecht in ere hersteld werd.⁶⁸¹

Het onderdeel hedendaagse kunst kwam tot stand met de nodige valse tonen. De zoon van een zekere Paul Claes mocht vooral tentoon stellen omwille van het schrijven van zijn blijkbaar invloedrijke vader aan de commissie. Een tekening van een vrouwentorso door Louis Deschryver onder catalogusnummer 66 werd wegens onzedelijkheid geschrap. En hoewel beslist werd dat Adèle Kindt (1804-1884) haar eerder te Gent bekroonde werk *Lamoraal, de graaf van Egmont neemt afscheid van zijn vrouw* (Gent, MSK) mocht exposeren, mocht ze zelf op de opening niet aanwezig zijn aangezien besloten werd “*que les dames, par même celles des souscripteurs ne seront pas admises à la séance d'ouverture.*”⁶⁸² Wat de niet-Brugse meesters betreft waren enkele belangrijke vroege uitingen van neogotisme op deze tentoonstelling te zien.

5.2.1.2 *Het Journal de Bruges en de eerste Brugse kunstkritieken*

In 1837 was het meteen de eerste keer dat de kunstcritici van het pas opgerichte *Journal de Bruges* hun pennen scherpten voor een thuiswedstrijd. Ze zouden dat onder pseudoniem doen, zoals het de gewoonte was en het ook voor de andere salons zou gebeuren. In 1837 was dat Florent. Deze beloofde in het eerste artikel uit het feuilleton rond de tentoonstelling streng maar rechtvaardig te zullen zijn, maar er vooral op te letten het ego van de (jonge) kunstenaars niet al te veel te strelen.⁶⁸³ Hij parafraseerde De Nets discours over de derde bloeitijd, klaagde wat over de slechte belichting van de middelste rijen schilderijen en liet zich vervolgens een algemene visie op de salonkunsten van toen ontvallen. Er waren er ten eerste wat te veel, zeker nu Brugge zich tussen Brussel, Antwerpen en Gent ging wurmen. Toch was er een nieuwe bloei in de schilderkunst te zien, net als in de literatuur. De auteur was aangenaam verrast dat op het Brugse salon niet al te veel werken een te groot effectbejag tot in het onnatuurlijke vertoonden. Nog het meest was hij tevreden over de afwezigheid van Quasimodo's en Esmeralda's, verwijzend naar de

⁶⁷⁹ *Exposition de Bruges 1837* (1837), p. 57.

⁶⁸⁰ SAB, FA, inv. nr. 196, *Séance solennelle de la distribution des médailles d'honneur*. In de tentoongestelde collectie van de baron de Marenzi – zat nochtans – volgens de door hem aangegeven versie van de feiten – werk van Pieter P. Rubens, Antoon Van Dyck, David Teniers (telkens vijf stuks), Titiaan (drie stuks), Jacob Van Oost, Gabriel Metsu, Annibali Carrachi, Hans Memling (telkens twee stuks) en voorts telkens één werk van Jan Van Eyck, Frans Francke, Paolo Veronese, Gerard Dou, Jan Steen, Hugo Van der Goes, Raphaël en Adriaen Brouwer. Zie: *Exposition de Bruges 1837* (1837), pp. 58-63.

⁶⁸¹ SAB, FA, inv. nr. 196, *Séance solennelle de la distribution des médailles d'honneur*.; SAB, FA, inv. nr. 16, situatierapport 1838. : “*Notre exposition a surtout relevé la réception de notre célèbre compatriote Van Oost, trop longtemps [sic] ignoré, et dont les magnifiques tableaux ont étonnés les connaisseurs.*”

⁶⁸² SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering nummer 20, oktober 1837.; SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 15 september 1837.

⁶⁸³ FLORENT, ‘Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. Coup-d’œil général du salon. 1^{er}. Article’, in: *Journal de Bruges*, 26 september 1837, p. 1.

verbeeldingen van Victor Hugos (1802-1885) *Notre Dame de Paris* uit 1831, die de eerdere salons blijkbaar overrompelden.⁶⁸⁴

Wat de doeken betrof, vatte Florent zijn kritiek in het tweede artikel aan met een werk dat voor dit onderzoek veelbetekenend is.⁶⁸⁵ Nicaise De Keyser herhaalde met zijn *Slag der Gulden Sporen* immers in Brugge in 1837 het succes uit Brussel van het jaar voordien.⁶⁸⁶ Dit doek, ontstaan twee jaar voor Conscienses *De leeuw van Vlaanderen*, wordt als een mijlpaal binnen zowel de Belgische romantiek als het brede neogotisme gezien.⁶⁸⁷ Het zou De Keyser een Brugse medaille opleveren, maar tevens zou het samen met het werk van Wappers de spot en minachting van Gregorius opwekken.⁶⁸⁸ Florent wist De Keyzers schitterende coloris en wijze compositie te smaken, maar miste de krachtige toets en energetische tekening van zijn vorige werken en ook de hoofden lieten te wensen over. Dit was niet het enige eerder bekroonde werk dat door de Brugse criticus behoorlijk streng werd behandeld, aangezien hij Adèle Kindts *Egmond* als een typisch voorbeeld van een nefaste trend beschouwde. Schilders leerden niet lang genoeg tekenen, waardoor zelfs de beste composities om zeep werden geholpen. Voor het mediëvistische onderwerp van het werk van Felix De Vigne (1806-1862) uit Gent, met name *Dood van Maria Van Bourgondië*, was Florent wel te vinden.⁶⁸⁹ Alleen was De Vignes doek nu net een voorbeeld van het soort effectbejag waar hij een hekel aan had, met onnatuurlijke overdrijvingen en geforceerde poses. Nog betekenisvoller is wat de criticus bij een werk van de romantische schilder Edouard De Biefve (1808-1882) over Karel V had op te merken.⁶⁹⁰ “*Nous ne savons pas pourquoi il n'a pas cherché à reproduire les traits de ce grand personnage: il aurait pû, cependant, en consultant les gravures de cette époque, se rapprocher davantage de la vérité historique. (...) cet artiste à l'avenir, mais pour cela, une étude sérieuse de l'histoire lui est indispensable.*”⁶⁹¹ Het is deze aandacht voor historische correctheid— of het gebrek ervan — die binnen dit onderzoek ook voor de Brugse meesters zal worden gecontroleerd, wanneer hun historieschilderstukken worden behandeld onder hoofdstuk 5.3.

5.2.1.3 *Het salon van 1837 gewikt en gewogen*

Een jaar na de feiten zou men zich in Brugge de tentoonstelling van 1837 vooral herinneren als een geslaagde *test case*. Uit de 999 werken herinnerde men zich wat de oude kunst betrof vooral het Rubensportret en de Van Eycks, Van Dycks en Memlings, maar werd ook verwezen aan de herboren Van Oost. Van de contemporaine meesters bleef hen blijkbaar vooral De Keyser bij met zijn *Heilige vrouwen van Christus* (nr. 292 van de catalogus) aangezien het schilderij voor het eerst werd tentoongesteld, alsook twee chevaletschilderijen naar Walter Scott-verhalen (nrs. 291 en 386). Daarnaast werd nog een heel rijtje kunstenaars opgesomd, van wie velen behoorden tot de prijswinnaars van 1837. De erdemedaillewinnaars waren Philippe Van Brée (1786-1871), Nicaise De Keyser, Joseph Geirnaert (1791-1859), J.B. De Jonge, Louis Robbe (1806-1887), Angelus De Baets (1793-1855), Antoine Schelfhout (1787-1870), Guillaume Geefs (1805-1883), Antoine Van

⁶⁸⁴ Lut Pil citeert daaromtrent in haar artikel ‘Quasimodo of Apollo’ Louis Alvin die in 1836 dezelfde opmerking maakte en met enige argwaan nadacht over de figuur van Quasimodo als nieuwe held. Zie: PIL (1996), p. 255-256.

⁶⁸⁵ FLORENT, ‘Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 2^{ème} Article’, in: *Journal de Bruges*, 1 oktober 1837, p. 1-2.

⁶⁸⁶ MARECHAL, VANDEPITTE en ROSSI-SCHRIMPF I (2005), p. 85.

⁶⁸⁷ VAN BIERVLIET (1994:2), p. 63.

⁶⁸⁸ SAB, FA, inv. nr. 196, vergadering van 19 oktober 1837.; VAN PETEGHEM (1858), pp. 14-15.

⁶⁸⁹ FLORENT, ‘Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 3^{ème} Article’, in: *Journal de Bruges*, 3 oktober 1837, p. 1.

⁶⁹⁰ FLIPPO (1981).

⁶⁹¹ Florent in: FLORENT, ‘Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 2^{ème} Article’, in: *Journal de Bruges*, 3 oktober 1837, p. 2.

Ysendyk (1801-1875), Pierre De Vlaminck, Gustave Simenau (1812-1870) en François de Hondt.⁶⁹² De hoofdprijzen gingen echter naar Hendrik Leys, marineschilder Jacob Jacobs (1812-1879), veduteschilder François Bossuet (1798-1889), landschapsschilder Louis-Pierre Verwee (1807-1877) en de collectioneur Steyaert-Vanden Bussche die de Brugse eer redde.⁶⁹³

5.2.2 Het salon van 1840: “Ah ! encore une exposition !”

“*Cette exposition a fait grand bien à la ville de Bruges et à l’académie elle-même, l’une et l’autre était connu des artistes sans avoir visité par le plus grand nombre. L’exposition a fait connaître nos richesses artistiques en détail. Elle a produit une impression avantageuse sur nos élèves en inspirant à un plus grand nombre le désir de parcourir la carrière.*”⁶⁹⁴

Zo vatte men in 1840 vanuit de Brugse Academie het Brugse salon van 1837 voor de gouverneur samen. De nieuwe oproep tot het inzenden van werken die men had gelanceerd werd in 1840 door kunstenaars blijkbaar positief ontvangen en zij herinnerden zich het warme onthaal van drie jaar geleden. Sinds dat jaar was het bezoekersaantal voor het Academiemuseum blijkbaar gestegen en met een herhaling van het succes van drie jaar geleden zou Brugge opnieuw voor een maand het centrum van de Schone Kunsten worden. Er klonk zelfs de concrete wens om Brugge binnen het circuit van de triënnale tentoonstellingen te brengen of toch alleszins een eigen traditie te beginnen in die richting, nu meerdere kleinere steden in België driejaarlijkse salons begonnen te organiseren.⁶⁹⁵ Dit streven werd in het *Journal de Bruges* echter afgeschilderd als grootheidswaanzin en men hekelde hoe elk klein en vergeten plekje nu een salon wou. Op die manier liet geen enkele schilder nog zijn of haar ideeën rijpen. Hun wederom anoniem artikel – deze keer zonder pseudoniem – had het dan ook licht cynisch over “*Ah! encore une exposition!*”⁶⁹⁶ Men kon in Brugge echter ook volgens het *Journal de Bruges* voortdeinen op het succes van 1837 en dan vooral door de gulle en voorzichtige manier van omgang met de tentoonstellende kunstenaars.

Retsin beweert over deze tentoonstelling dat ze voorbehouden was voor West-Vlaamse kunstenaars, wat echter alles behalve het geval was.⁶⁹⁷ Het *Journal de Bruges* kondigde met tromgeroffel de werken aan van ondermeer Louis Gallait (1810-1887), Eugène Verboeckhoven (1798-1881) met vier dierenschilderijen en bovenal de dames Fanny Geefs (1807-1883) en Adèle Kindt “...*qu’on doit à juste titre compter parmi les artistes le plus distinguées du pays.*”⁶⁹⁸ Eveneens incorrect is dat de tweede tentoonstelling niet langer in de Hallen maar in de Academie zelf zou worden gehouden.⁶⁹⁹ Ook in 1840 werd immers in de Hallen tentoongesteld – tot groot

⁶⁹² SAB, FA, inv. nr. 196, “*séance solennelle de la distribution des médailles d’honneur*”. MARECHAL (2005), MOERMAN (1969); FLIPPO (1981); BÉNÉZIT (1957), p. 574.

⁶⁹³ SAB, FA, inv. nr. 196, “*séance solennelle de la distribution des médailles d’honneur*”. MARECHAL (2005), MOERMAN (1969); FLIPPO (1981).

⁶⁹⁴ Brugse Academie, bij monde van plaatsvervangend voorzitter Coppieters in: SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9 (1815-1840), situatierapport van 17 maart 1840.

⁶⁹⁵ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9 (1815-1840), situatierapport van 28 maart 1839.

⁶⁹⁶ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in: *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1. Deze kritiek was wel vaker te horen, niet in het minst bij (lichte) tegenstanders van de Beaux-Arts. Een kleine halve eeuw later verscheen in *Rond den Heerd* het scherpe artikel ‘Over toogkamers en schilderkunst’ van Duclos. Daarin werd onder andere gespot met de foren of bazaars die de salons geworden waren, de heiligheid van ‘vernisdag’ maar vooral legde Duclos de vinger op de artistieke wonde. Schilders konden niet langer hun werken afwerken door de overvloed aan salons, met nefaste resultaten voor de schilderkunst tot gevolg. Persoonlijk talent verdronk in de nationale poel, de nationale scholen vervaagden, alle inzendingen waren onderhevig aan mode en trends en uiteraard gebeurde alles “*à la façon de Paris*”. Zie: DUCLOS A., ‘Over toogkamers en schilderkunst’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 18 (1883), nr. 50, pp. 393-395.

⁶⁹⁷ RETSIN (1972), p. 156: “*Aan de tentoonstelling van 1840 en 1843 mochten enkel kunstenaars van of gevestigd in West-Vlaanderen deelnemen.*”

⁶⁹⁸ FLIPPO (1981).

⁶⁹⁹ RETSIN (1972), p. 157. “*Deze tentoonstellingen hadden in de Academie plaats (de eerste in de Hallen).*”. Het kan echter zijn dat Retsin met “*de eerste*” het meervoud bedoelde. Enkel de tentoonstelling van 1843 had in de academie zelf plaats.

ongenoegen van de kunstcriticus die opnieuw over de belichting klaagde. De tentoonstellende, jonge Brugse meesters waren vaak leerlingen van Wappers en de anonieme schrijver verdeelde hen op in “*sans trop de défaveur*” (Henri Becquet (1812-1855), Charles Mollez (°1811) en Cloet) en geïmproviseerde en minder geslaagde schilders (Cierkens, Van Hollebeke en Danneels).⁷⁰⁰ Er werden tweehonderdvijftig moderne werken geëxposeerd, zijnde driehonderd minder dan op de vorige tentoonstelling.⁷⁰¹ Van de 146 te koop aangeboden kunstwerken werden zes stuks aangeworven door kunstliefhebbers en vijftig werken werden door de tentoonstellingscommissie aangekocht en verloot.⁷⁰² Het duurst aangegeven werk was dat van Adrianus Wulffaert (1803-1873) – woonachtig te Antwerpen maar oud-leerling van de Brugse Academie.⁷⁰³ Zijn historiestuk getiteld *De dood van admiraal de Ruyter* kreeg een prijskaartje van vierduizend frank maar werd niet verkocht.⁷⁰⁴ Het *Journal de Bruges* was positief over dit werk, te meer omdat Wulffaert de ietwat koele stijl van zijn eerste leermeester had verlaten.⁷⁰⁵ Daarmee doelde men meer dan waarschijnlijk op de preromanticus Ducq.⁷⁰⁶ De vergelijking tussen de bewezen kunstenaar Wulffaert en de beginnende Bruggeling Cloet ging echter niet op, aldus de anonieme auteur.

Ook deze keer had die laatste kritiek op de historische incorrectheid en toevallig betrof het – net als in 1837 – een werk over Karel V, met name *Karel V en Titiaan* van Edward Hamman (1819-1888).⁷⁰⁷ “*Le Titien n'est sans doute pas resté assis quand le puissant monarque a fait acte de courtoisie à son égard*”.⁷⁰⁸

Dé man van de tentoonstelling was echter Wallays die voor eigen publiek maar liefst tweeëntwintig werken tentoonstelde met als *chef d'oeuvre* zijn eerder vermelde gehistoriseerd genrestuk *De schouw van het Brugse Vrije*.⁷⁰⁹ Aanvankelijk stond het doek voor 1200 frank te koop aangegeven. Na door te hebben gehad dat de tentoonstelling maar zwak uitviel, verlaagde Wallays zijn prijs en het doek werd door de commissie aangeschaft voor zevenhonderd frank.⁷¹⁰ Wallays was dan ook niet de enige die de bekende schouw als thema had gekozen, aangezien ook de Brusselaar François Haseleer (1804-1890) tentoonstelde met *Zicht in de gerechtszaal en de schouw van Brugge*, maar daarover meer onder hoofdstuk 5.3.4.⁷¹¹

Wallays' numerieke overheersing was volgens de criticus weinig overtuigend en de Brugse meester moest het vooral hebben van vier geslaagde doeken onder zijn portretten.⁷¹² Volgens

⁷⁰⁰ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1. ; met “*Monsieur Mollez*” werd verwezen naar Charles Mollez, geboren in Hooglede in 1811 en leraar tekenen in een basisschool in Brugge. Zie: PIRON (2000), p. 975. en *Journal des instituteurs primaire année* (1855), p. 31. Zijn geboorteplaats Hooglede werd vermeld in SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9 (1815-1840). Van de man is verder geen spoor terug te vinden in THIEME en BECKER (1912).

⁷⁰¹ SAB, FA, inv. nr. 212, geannoteerd exemplaar van *Exposition de Bruges 1840* (1840), bijlage: “*Tableau contenant différents renseignements sur les Expositions de produits des beaux-arts, qui ont eu lieu à Bruges en 1837 et 1840.*”

⁷⁰² SAB, FA, inv. nr. 212, geannoteerd exemplaar van *Exposition de Bruges 1840* (1840), bijlage: “*Tableau contenant (...) en 1837 et 1840.*” In 1837 waren dat drie aankopen door amateurs en eenenzestig door de commissie.

⁷⁰³ FLIPPO (1981).

⁷⁰⁴ SAB, FA, inv. nr. 212, geannoteerd exemplaar van *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 26.

⁷⁰⁵ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 2.

⁷⁰⁶ FLIPPO (1981).

⁷⁰⁷ ROSSI-SCHRIMPF (2005), p. 147.

⁷⁰⁸ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 2. Het werk verbeeldde de kunstenaarslegende die wou dat de Keizer knielde om het gevallen penseel van Titiaan op te rapen. *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 16.

⁷⁰⁹ *Exposition de Bruges 1840* (1840), pp. 25-26 en 28.

⁷¹⁰ SAB, FA, inv. nr. 206, brief nr. 129, brief van Wallays aan de tentoonstellingscommissie van 23 juni 1840.; SAB, FA, inv. nr. 206, brief nr. 129, brief van Wallays aan de tentoonstellingscommissie van 23 juni 1840.; SAB, FA, inv. nr. 212, geannoteerd exemplaar van *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 25. ; Nochtans had de commissie de eerste som van 1200 frank wel over voor een landschap van de Kortrijkzaan Jean-Baptiste De Jonghe (1775-1844), meteen het duurste aangeworven schilderij van de tentoonstelling. Zie SAB, FA, inv. nr. 212, geannoteerd exemplaar van *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 10. ; FLIPPO (1981).

⁷¹¹ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 16. ; FLIPPO (1981).

⁷¹² ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1.

Van Peteghem zou het echter ook op de tentoonstelling van 1840 geweest zijn dat Gregorius zijn aversie en spot van drie jaar eerder terug bovenhaalde, deze keer met niet Wappers maar zijn eigen leerling als slachtoffer.⁷¹³ Het zou Wallays na de tentoonstelling zijn ontslag aan de Academie doen indienen. In dit woelige jaar nam Van Peteghem als leerling trouwens zelf een risico. De Academie kreeg enkele dagen voor de opening van de tentoonstelling immers volgende brief in de bus: “*Mijnheer, 'k hebbe d'eere U kennis te geven dat ik kome te zenden nae de Academie, voor de tentoonstelling van 1840, eene tekening verbeeldende eenen Griekschen held, geteekend door my in de school van Mijnheer DeWeirdt, naar eene Schildery den heer toebehoorende*”.⁷¹⁴ Door op een dergelijke manier de nadruk te leggen op zijn educatieve verbintenis met De Weirdt maakte Van Peteghem zich meer dan waarschijnlijk weinig populair bij Gregorius.⁷¹⁵ Deze had het jaar voordien immers zwaar met De Weirdt overhoop gelegen.⁷¹⁶ Jean-Baptiste Van Acker, De Weirdts andere rivaal, stelde met vier aquarellen tentoon.⁷¹⁷ Anderzijds waren naast Van Peteghem nog twee van De Weirdts privé-leerlingen te zien, met name een zekere Bernard Haazen met een tekening naar Calloignes *De geboorte van Venus* en Jan Cierkens, met een werk over Memling waar later op wordt ingegaan.⁷¹⁸ Cierkens was toen reeds uit diplomatieke overwegingen van privémeester veranderd. Die beslissing zou echter weinig uitmaken aangezien ook zijn nieuwe leerkracht – Wallays – weinig in de smaak viel bij Gregorius.⁷¹⁹

5.2.3 Het salon van 1843: een kleinschalig West-Vlaams onderonsje

Een jaar na de tentoonstelling zou men in Brugge de moed voor een driejaarlijks salon blijven behouden en keek men hoopvol de toekomst tegemoet.⁷²⁰ Wanneer de tijd daar was om het volgende salon te gaan organiseren, beseftte men echter dat de concurrentie uit Antwerpen te groot zou zijn indien men opnieuw een nationaal opgevat salon zou openen. De tentoonstelling werd dientengevolge voorbehouden voor West-Vlaamse kunstenaars.⁷²¹ De gebouwen van de Academie zelf zouden dan ook wel volstaan voor het geringe aantal van 111 ingezonden werken.⁷²² Wanneer de stad besliste honderd loten voor de tentoonstelling aan te schaffen gebeurde dat “...dans le but si louable de stimuler le travail et le génie de l'artiste en même temps que de la rendre digne de l'antique réputation que l'école flamande s'est faite dans les beaux-arts.”⁷²³ Bij het geringe aantal ingezonden werken zou echter de nieuw verworven collectie Franse plaasters worden gevoegd. Het *Journal de Bruges* juichte deze beslissing toe en hoopte op grote aantallen buitenlandse bezoekers.⁷²⁴ Dit nieuw salononderdeel had ook een verhoogde toegangsprijs tot gevolg, maar resulteerde achteraf bekeken niet in een groter bezoekersaantal.⁷²⁵

⁷¹³ VAN PETEGHEM (1858), pp. 15-16.

⁷¹⁴ SAB, FA, inv. Nr. 206, brief nr. 16, brief van Lodewijk Van Peteghem aan de Academie van 4 juni 1840.

⁷¹⁵ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 24.

⁷¹⁶ VAN PETEGHEM (1858), pp. 38-55.

⁷¹⁷ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 21.

⁷¹⁸ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 7 en 15.

⁷¹⁹ VAN PETEGHEM (1858), pp. 34-35.

⁷²⁰ SAB, FA, inv. nr. 6, Resoluties van 12 september 1841.

⁷²¹ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), brief van de jointe aan burgemeester en schepenen van 22 februari 1843.

⁷²² SAB, FA, inv. nr. 15, brief van de heer De Foere aan de Academie van 12 februari 1843.

⁷²³ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), brief van burgemeester en schepenen aan de jointe van 31 mei 1843.

⁷²⁴ C., ‘Exposition de Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1843, p. 1.

⁷²⁵ SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 23, brief van de jointe aan burgemeester en schepenen, ongedateerd.

Hendrik Dobbelaere gaf in de brief die zijn werk begeleidde toe dat het alles behalve zijn beste schilderij was maar dat hij de warme oproep niet onbeantwoord wou laten.⁷²⁶ Zijn werk met een thematiek gedestilleerd uit de *Les martyrs* van Chateaubriand mocht dan al meer dan de helft van de cataloguspagina innemen, het werd niet geselecteerd door de commissie.⁷²⁷ De criticus – dit keer onder initiaal C. – schreef de geringe kunstzinnige waarde van het doek toe aan een voor Dobbelaere te hoog gemikte thematiek.⁷²⁸ Niet onbelangrijk waren de litho's en tekeningen van Pierre De Vlamynck naar het *Mystiek huwelijk van de Heilige Catharina* (Brugge, Sint-Janshospitaal) en andere werken van Memling.⁷²⁹ Samen met alle door De Vlamynck ingezonden litho's en werk van drieëntwintig andere West-Vlaamse kunstenaars werden zij ook aangeschaft ter herverdeling door de commissie.⁷³⁰ Wallays, die door zijn numerieke overheersing het salon van 1840 zo wat op zijn naam kon schrijven, werd met zijn *Rubens op bezoek bij Rembrandt* in 1843 aan de kant geschoven door Bruno Van Hollebeke en diens bijzonder succesvolle *Laatste momenten van een ter dood veroordeelde* (Brugge, Groeningemuseum).⁷³¹ C. was niet te houden in zijn paginalange lofbetuiging over Van Hollebeke, wiens succesdoek nochtans openlijk op een werk van Victor Hugo was gebaseerd. Zes jaar na de afkeer van de Quasimodo's was de Franse schrijver voor het *Journal de Bruges* blijkbaar – letterlijk – salonfähig geworden. Het doek zelf was zo'n succes dat er openlijk getwijfeld werd of Van Hollebeke er wel aan de basis van lag – zijn flater *De dood van Maria van Bourgondië* in het achterhoofd houdend. De criticus hechtte echter geen geloof aan de roddels.⁷³² In 1844 zou Van Hollebeke zich nog druk maken toen het werk zonder zijn toestemming – doch nadat hij er zelf geen eigenaar meer van was – werd gelithografeerd.⁷³³

5.2.4 Het salon van 1846: Simon Stevin en Jacob Van Oost

In 1846 kreeg Brugge haar eerste grote standbeeld, met name dat van de zestiende-eeuwse wiskundige Simon Stevin. Naar aanleiding van deze oprichting werd onder andere een prijskamp voor een “*Eloge de Simon Stevin*” uitgeschreven en stond Brugge van 26 tot 29 juli 1846 in het teken van de grootse nationale held met een cantate en een stoet.⁷³⁴ Vanuit de Academie werd ook initiatief genomen. De eigen triënnale traditie diende immers te worden voortgezet.⁷³⁵ Er waren echter duidelijk frisse moed en een hoop goede bedoelingen samengebracht om van deze tentoonstelling een topper van het kaliber van 1837 te maken. De Bruggelingen openden ten eerste opnieuw hun deuren voor kunstenaars uit andere steden en het buitenland. Deze oproep zou later grotendeels in het water blijken te vallen, maar zorgde niettemin voor iets meer dan tweehonderd hedendaagse werken.⁷³⁶ Er werd ook opnieuw tentoongesteld in de Hallen en niet in het Academiegebouw.⁷³⁷ Daar opende naast het moderne gedeelte een luik oude kunst dat deze keer volledig gewijd was aan een kunstenaarsduo dat in 1837 reeds een revival kende, met name

⁷²⁶ SAB, FA, inv. nr. 214, Brief nr. 36, brief van Dobbelaere aan de Academie van 20 juni 1843.

⁷²⁷ *Exposition de 1843* (1843), p. 10.

⁷²⁸ C., ‘Exposition de Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1843, p. 1.

⁷²⁹ *Exposition de 1843* (1843), p. 8.

⁷³⁰ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 36 (1843-44), “*Liste des objets d'art achetés par la Commission Directrice et répartis par la voie du sort entre les porteurs d'actions, le 7 Septembre 1843*”

⁷³¹ SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 23, brief van de jointe aan burgemeester en schepenen, ongedateerd.

⁷³² C., ‘Exposition de Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 18 juli 1843, p. 1.

⁷³³ SAB, FA, inv. nr. 12, brief van Van Hollebeke aan de Academie van 4 augustus 1844.

⁷³⁴ VANHOUTRYVE (1989), pp. 35-43.

⁷³⁵ SAB, FA, inv. nr. 12, brief nr. 17, brief van de Academie van 10 mei 1845.

⁷³⁶ SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 7, rapport over de tentoonstelling van 1846 van de Academie aan burgemeester en schepenen van 16 september 1846.

⁷³⁷ SAB, FA, inv. Nr. 222, vergadering van 7 augustus 1846.

vader en zoon Jacob Van Oost.⁷³⁸ Men kreeg dankzij de vele Brugse collectioneurs en kerken vijfenzeventig werken bijeen. De Van Oosts waren als duo reeds te zien in een weliswaar standaard opgevatte illustratie van *Les Belges Illustrées* uit 1844, maar met de tentoonstelling van 1846 zou de appreciatie van hun artistieke erfenis alvast een hoogtepunt bereiken.⁷³⁹ De oudste van de twee kreeg ook dankzij het noeste schilderwerk van Cierkens één van de weinige ereplaatsen op de Markt in de vorm van een standbeeldplakkaat. “*Brugge plaetst hem onder zyne grootste schilders (...) Naeuwkeurige teekening. Stout in koloriet, ervaren in samenstelling*”, aldus het opschrift onder het tijdelijke standbeeld.⁷⁴⁰ Het is dan ook opvallend hoe hoog men in Brugge met de twee zeventiende-eeuwse carravagisten opliep. Steevast werden ze als voorbeeld genomen van meesters die door de geschiedenis onrecht waren aangedaan en op de openingstoespraak klonk het: “*Peu de peintres ont réuni autant de qualités, dessin, coloris, Clair obscur, composition, tout dans leurs ouvrages commande l’admiration (...) leurs productions nous rappellent tout a tout les sublimes créations de l’école flamande et de l’école italienne.*”⁷⁴¹

Deze herwaardering van twee zeventiende-eeuwse Brugse meesters verdient extra aandacht, al was het maar als een vorm van tegenwicht voor de vooronderstelling. De Van Oost *revival* had immers meteen een duidelijke invloed op de Brugse hedendaagse kunst. Op de tentoonstelling zelf toonde De Vlamynck bijvoorbeeld een zelfportret van Van Oost, gelithografeerd naar een werk uit de Brugse Sint-Salvatorskerk.⁷⁴² Van Peteghem noemde het later De Vlamyncks beste werk.⁷⁴³ Ook de Gentenaar Constant De Surgeloose (°1840) verwerkte portretten van de beide Brugse barokschilders.⁷⁴⁴ Cierkens en Dobbelaere zagen de bijeen gebrachte werken als een unieke kans om samen kopieën naar de oude meesters te schilderen, wat hen ook werd toegestaan.⁷⁴⁵ Van Oost kreeg dat jaar ook de hoogste plaats in de hiërarchie van de standbeeldplakkaten. Wallays verwerkte de oude meester meteen in een kunstenaarsanekdotiek. Hij zond op het eerstvolgende triënnale salon het resultaat in, *Een familiefeest bij Jakob Van Oost, een bekende schilder in Brugge in 1650*.⁷⁴⁶ In Bernard Cloets *De moeder van Van Dyck ondervijst haar zoon* (Brugge, Groeningemuseum) is het niet moeilijk de compositie en enkele details uit Van Oosts *Het schildersatelier* (Brugge, Groeningemuseum) te herkennen.⁷⁴⁷ Een zekere heer De Pauw zond op de tentoonstelling van de *Cercle artistique* van 1850 een tekening naar Van Oost in.⁷⁴⁸ J.-G. Canneels inzending voor de *Galerie de copies* van 1850 was naar een Van Oost uit de kerk van de Ongeschoeide Karmelieten in Brugge.⁷⁴⁹ Toen in 1866-1869 bij de bouw van het eerder vermelde nieuwe Brugse theater twee nieuwe straten het licht zagen, viel de keuze voor de straatnaam tevens op Van Oost, naast de musicus Adriaan Willaert (ca. 1480-1562).⁷⁵⁰ Jacques Petyt tenslotte zou door het salon van 1846 geïnspireerd zijn om later een heus Van Oost gravurealbum ineen te steken. Zijn redenering klonk dan ook dat waar Antwerpen Rubens en Van Dyck had, Brugge

⁷³⁸ *Exposition de 1846* (1846), pp. 18-31 + *supplément n° 1* (4 p.’s).

⁷³⁹ VERSCHAFFEL (1987), pp. 150 en 154.

⁷⁴⁰ ‘Simoen Stevin’, in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

⁷⁴¹ SAB, FA, inv. nr. 220, *Exposition de 1846 fête de Simon Stévin*.

⁷⁴² *Exposition de 1846* (1846), p. 11.

⁷⁴³ VAN PETEGHEM (1858), p. 29.

⁷⁴⁴ *Exposition de 1846* (1846), *Supplément n° 3*, p. 11. ; FLIPPO (1981).

⁷⁴⁵ SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 16, brief van Dobbelaere en Cierkens aan de Academie van 13 [juli 1846]; SAB, FA, inv. nr. 207, brief nr. 23, brief van de Academie aan Van Hollebeke van 14 juli 1846.

⁷⁴⁶ *Académie Royal de Gand. XXe Salon triennal...*(1847), p. 30.

⁷⁴⁷ Voor de titel van Cloets schilderij, zie opmerking bij hoofdstuk 5.3.3.1.

⁷⁴⁸ ‘Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 9-10 mei 1850, p. 1.; Mogelijk gaat het om de miniatuursit Pierre De Pauw, die voorkomt in de levensbeschrijving van Jacques Petyt. Zie: VAN DE PUTTE (1871), p. 304. Flippo meldt een louter bij naam gekende Pierre François De Pauw. Zie: FLIPPO (1980).

⁷⁴⁹ *Exposition des objets d’art*(1850), p. 45.

⁷⁵⁰ SCHOUTEET (1977), pp. 13 en 90.

fier mocht zijn op haar Van Oosts.⁷⁵¹ Deze vergelijking raakt mogelijk de kern waar de Van Oost herwaardering rond draaide. Zocht men in Brugge tijdens de romantische periode bij Van Oost niet vooral ijverig naar een lokaal hoogtepunt uit die Antwerpse eeuw, de eeuw van Rubens? Met de twee Van Oosts leek te lukken wat met het hele leger aan Vlaamse Primitieven in die periode zo moeizaam op gang kwam, met name een al bij al vlotte, snelle, intense en breed gedragen negentiende-eeuwse appreciatie. Nog in 1910 zou Duclos de meester zoals gezegd waarderen om zijn Brugge karakter en zijn niet al te theatrale poses.⁷⁵²

Daar waar het in de openingspeech in 1846 nog klonk dat het hedendaagse luik wat de bezetting betrof omzeggens klein maar fijn was, stak men achteraf vanuit de Academie de teleurstelling ter zake niet onder stoelen of banken.⁷⁵³ Het aantal inzendingen was tegengevallen en er was een enorme hoeveelheid rommel op de tentoonstelling beland. De historiestukken *Sint-Amandus doopt Sigisbert* van Van Hollebeke (Luigne, Sint-Amanduskerk), *Jean de Nesle* van Wallays (Brugge, Provinciaal Hof) en *De moord op Karel de Goede* van Dobbelaere (Brugge, Provinciaal Hof) leken de Academiedirectie echter hoopvol de Brugse toekomst tegemoet kijken.⁷⁵⁴ Wallays toonde op de tentoonstelling naast zijn *Jean de Nesle* een door de commissie aangeschaft *Zicht in de Sint-Annakerk*, een gehistoriseerd genrestuk dat de zeventiende eeuw opriep.⁷⁵⁵ De criticus van het *Journal de Bruges*, deze keer met de initialen A.C., vond er niks aan en de commissie dong dan ook een kwart af op Wallays' aanvankelijke prijs van duizend frank.⁷⁵⁶ Zowel Cloet als De Jans toonden een historiestuk over de jeugd van paus Sixtus V doch geen van beide slaagde er volgens A.C. in een overtuigende jongeling te verbeelden.⁷⁵⁷ De Gentenaar Felix De Vigne exposeerde met twee kunstenaarsanekdotes waarvan eentje over Wouwerman.⁷⁵⁸ Voor het ander haalde hij zijn mosterd mogelijk bij Cierkens in 1840 of Nicaise De Keyser, want *Memling schildert de rijve van Sint-Ursula* was door die twee meesters reeds op doek (en paneel) gezet. A.C. had er echter geen goed woord voor over en vond de hoofdfiguur ronduit afstotelijk.⁷⁵⁹

De criticus liet zich echter over een werk van een buitenlandse meester voor dit onderzoek interessantste woorden ontvallen. Hermann Schmitz (1812– ca. 1870) uit Dusseldorf stelde een triptiek voor dat stond aangegeven als “*La naissance du Christ, sur les deux volets, on voit l'adoration des mages et celle des Bergers, sur l'extérieur des volets on voit St. Apollinaire et St. Quirin*”.⁷⁶⁰ Het werk gaf voor A.C. de aanleiding om zijn afkeuring neer te schrijven over dat deel van de Duitse kunst dat terugkeerde naar de laatmiddeleeuwse schilderkunst. *L'école de Dusseldorf a voulu de nos jours ressusciter la peinture du XIV^e et [sic.] du XV^e siècle*” Vervolgens merkte A.C. op dat het bij uitstek ging om het mysticisme van de school van Umbrië, waarmee hij meteen ook Van Eyck en Memling verbond. Hij ging verder met de volgende zwaarwichtige woorden. “...*s'il est un contre-sens inqualifiable, c'est celui de vouloir faire renaître à notre époque positive un genre qui a fait son temps et qui*

⁷⁵¹ VAN BIERVLIET (1984), p. 234.

⁷⁵² DUCLOS (1910), p. 378.

⁷⁵³ SAB, FA, inv. nr. 220, *Exposition de 1846 fête de Simon Stévin*. ; SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 7, rapport over de tentoonstelling van 1846 van de Academie aan burgemeester en schepenen van 16 september 1846.

⁷⁵⁴ SAB, FA, inv. nr. 220, *Exposition de 1846 fête de Simon Stévin*. ; SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 7, rapport over de tentoonstelling van (...) 1846. ; 'KIK-objectnummer 10050792' [internet].

⁷⁵⁵ *Exposition de 1846* (1846), nr. 111.

⁷⁵⁶ A.C., 'Exposition de 1848. Deuxième salon', in : *Journal de Bruges*, 5 augustus 1846, p. 2. ; SAB, FA, inv. Nr. 207, brief nr. 29, brief van de Academie aan Wallays van 23 juli 1846.

⁷⁵⁷ SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 65 brief van Bernard Cloet aan de Academie van 28 juni 1846.; SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 57, brief van Eduoard De Jans aan de Academie, s.d.; A.C., 'Exposition de 1846. deuxième salon', in: *Journal de Bruges*, 5 augustus 1846, pp. 1.; A.C., 'Exposition de 1846', in: *Journal de Bruges*, 9-10 augustus 1846, p. 1.

⁷⁵⁸ *Exposition de 1846* (1846), Supplément n° 3, pp. 11-12.

⁷⁵⁹ A.C., 'Exposition de 1848. Deuxième salon', in : *Journal de Bruges*, 5 augustus 1846, p. 2

⁷⁶⁰ *Exposition de 1846* (1846), nr. 84. ; THIEME en BECKER (1936), vol. XXX, p. 176.

*représentait admirablement la foi naïve de moyen-âge. Il serait difficile et parfaitement inutile de façonner aujourd'hui le public instruit à ces formes roides et guindées que la pureté des types et la quiétude des expressions peuvent seules faire pardonner aux peintres de moyen-âge.»*⁷⁶¹

Het belang van deze woorden voor dit onderzoek kan moeilijk worden overdreven, aangezien ze een stilistisch teruggrijpen naar de laatmiddeleeuwse kunst onomwonden en radicaal afkeurden. Leys was toen reeds in Antwerpen een bloeiende carrière aan het uitbouwen met een oeuvre dat deels gekenmerkt werd door datgene waar A.C. het zo moeilijk mee had. Vijftien jaar later voerden Eugene Legendre en Van Maldeghem de eerste Brugse voorbeelden van een dergelijk stilistisch neogotisme uit.⁷⁶²

5.2.5 Het salon van 1850: de teloorgang van de historieschilderkunst?

Op 3 september 1850 schreef de gouverneur Baron De Vrière een uitnodigingsbrief voor “*l'Exposition provinciale de tableaux et d'objets d'art*”.⁷⁶³ Aangezien noch de Hallen noch de bibliotheekzaal in het stadhuis ter beschikking waren, werd voor het Atheneum gekozen. De Academie zelf was hoogstwaarschijnlijk te klein om de vierhonderd werken een plaats te geven.⁷⁶⁴ 1850 was echter ook het jaar van de grootse vieringen rond het Heilige Bloed, de kunstwedstrijd van Malou en het debutsalon van de *Cercle Artistique*. Vier maanden na deze kunsthappenings werd de tentoonstelling van de Academie in een minimum van tijd opgebouwd. Het is zeer de vraag of de kroonprins ook dit salon met een bezoek vereerde zoals hij dat met de *Cercle Artistique* had gedaan. Er was in het Atheneum een speciale zaal voorbehouden voor kopieën naar oude meesters waarin ook veertien kopieën door Dobbelaere hingen. Net als alle andere aanwezige kopieën van in totaal twaalf schilders betrof het echter uni sono werk naar zeventiende- of achttiende-eeuwse meesters.⁷⁶⁵ De Vlaamse Primitieven werden in 1850 blijkbaar niet waardig geacht te kopiëren. Nochtans geldt voor de neogotiek “*Waar vroeger uitsluitend de antieke en renaissance- en barokkunstenaars werd gecopiëerd, gaat nu ook de aandacht naar de Vlaamse primitieven*”⁷⁶⁶

Criticus van dienst was in 1850 opnieuw A.C.⁷⁶⁷ Hij vond de tentoonstelling in zijn geheel degelijk, maar ze was duidelijk inferieur aan die van 1837 die blijkbaar nog steeds als referentie gold.⁷⁶⁸ Hij vroeg zich in het eerste artikel af waar de grootse religieuze werken en historiestukken van weleer waren gebleven. Voor het eerste had hij alle begrip in tijden van groeiend ongeloof en met de vrijzinnige strekking van zijn krant in het achterhoofd kan tussen de lijntjes zelfs enig leedvermaak worden opgemerkt. Maar het historiestuk dat de voorbije jaren van geschiedenisbeleving een enorme voedingsbodem had gekregen, was om onbegrijpelijke redenen in het slop geraakt. Behalve de groten – Delaroche, Wappers, De Keyser, Gallait – kampten de vele jongelingen die eerder “*sous la bannière de l'école romantique*” degelijk werk afleverden, heden allen met het zelfde probleem. Ze namen niet langer de tijd voor degelijke (voor-)studies en in

⁷⁶¹ A.C. in: A.C., ‘Exposition de 1846’, in: *Journal de Bruges*, 9-10 augustus 1846, p. 1.

⁷⁶² Zie 5.4.2.

⁷⁶³ SAB, FA, inv. nr. 13, uitnodiging door baron De Vrière van 3 september 1850.

⁷⁶⁴ A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Première partie’, in: *Journal de Bruges*, 17 sept 1850, p. 1.

⁷⁶⁵ *Exposition des objets d'art*(1850), pp. 45-48.

⁷⁶⁶ VAN CLEVEN, VAN TYGHEM en DE WILDE, p. 77.

⁷⁶⁷ De catalogus voor deze tentoonstelling wordt niet in het academiearchief (FA) bewaard, maar in de bibliotheek Biekorf, inv. nr. BR 65/23. Voor de andere tentoonstellingen waren veel meer bronnen voor handen. Vreemd genoeg wordt het salon van 1850 zelfs niet in het situatierapport van dat jaar vermeld, zie: SAB, FA, inv. nr. 15, situatierapport van 18 maart 1851.

⁷⁶⁸ A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Première partie’, in: *Journal de Bruges*, 17 sept 1850, p. 1.

plaats van hun verbeelding en inventie aan te spreken, vervielen ze in platte imitaties. Deze zwaarmoedige beschouwing dient in ogenschouw genomen te worden bij A.C.'s kritieken op de tentoongestelde werken.

Anderzijds hamerde de criticus op het belang van de afwerking, het gladde schilderen en in zijn kritiek nam hij de fijnschilder Gerard Dou als referentie.⁷⁶⁹ Het salon was ook nu weer open voor alle (inter-)nationale kunstenaars, onder wie een zekere Frederique O'Connell.⁷⁷⁰ Zij stelde tentoon met een verdienstelijke *Aanhouding van Charlotte Corday* en haar sublieme portretten kon A.C. waarden aangezien ze het midden hielden tussen Rubens en Govert Flinck.⁷⁷¹ Het mag duidelijk zijn: de man had het voor de zeventiende-eeuwse schilderkunst.

Voor de loterij die met dit salon was verbonden, werd Eugeen Legendres *Episode uit de Vlaamse geschiedenis* naast werk van elf andere kunstenaars geselecteerd.⁷⁷² Legendres Breydelschilderij werd door A.C. inderdaad niet geheel onverdienselijk geacht.⁷⁷³ Ook de beeldhouwkunst was in 1850 – weliswaar in kleinere mate – vertegenwoordigd en het is goed mogelijk dat het *Crucifix* van de heer Puys een resultaat was van Malous wedstrijd eerder dit jaar. De anatomische incorrecties maakten het echter tot een weinig plausibele kanshebber.⁷⁷⁴

5.2.6 Het salon van 1866: kritiek op het publiek

*“C’était vraiment comme si la célèbre ville – elle qui avait autrefois un souffle créateur si puissant ! – voulait tenir glacées, sous sa froide haleine, tous les témoins de l’activité humaine ; on aurait cru que la cité des Van Eyck et de Memling, jalouse de son passé, se refusait à laisser entrer les artistes du 19^{me} siècle dans le sanctuaire respecté et vénéré de l’univers entier, et que la belle – dans son splendide lit de repos – aimait son sommeil de froide [?] reine, sans l’éclat de joyaux étrangers.”*⁷⁷⁵

Het salon van 1866 kwam er op initiatief van de Academie en naar aanleiding van een koninklijk bezoek.⁷⁷⁶ In haar brief aan de gouverneur herinnerde de jointe er ook aan hoe lang het wel geleden was dat in Brugge nog een tentoonstelling was gehouden. Ook het *Journal de Bruges* was bij monde van Verschaeye bij aanvang tevreden dat in Brugge nog eens een salon de deuren opende. Die laatste opende met een lovende beschouwing over een genrestuk van Carl Wilhelm Hübner (1814-1879), een sociaal geëngageerde schilder, vriend van Marx en adept van de school van Düsseldorf.⁷⁷⁷ Ook in 1866 was het salon in de Hallen immers toegankelijk voor alle schilders uit binnen- en buitenland. 1866 was meteen ook het eerste Brugse salon waar Wallays als academiëdirecteur kon tentoonstellen en dat deed hij met vijf werken.⁷⁷⁸ Naast een *Ochtendzigt op de Sint-Jacobskerk* exposeerde hij er een belangrijk schilderij over Memling, dat hij voor duizend frank te koop aanbood. Zijn duurste en ook succesvolste werk – aldus Versnaeyen – was echter

⁷⁶⁹ A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Première partie’, in : *Journal de Bruges*, 17 sept 1850, p. 2.

⁷⁷⁰ *Exposition des objets d’art*(1850), p. 27.

⁷⁷¹ A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Deuxième partie’, in : *Journal de Bruges*, 2 oktober 1850, p. 1.

⁷⁷² ‘Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 7 december 1850, p. 1.; *Exposition des objets d’art*(1850), p. 25.

⁷⁷³ A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Troisième partie’, in : *Journal de Bruges*, 4 oktober 1850, p. 1.

⁷⁷⁴ A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Fin’, in : *Journal de Bruges*, 11 oktober 1850, p. 2.

⁷⁷⁵ H. Versnaeyen in: VERSNAEYEN H., ‘Exposition de tableaux et d’objet d’art au local des Halles à Bruges. Premier article’ in : *Journal de Bruges*, 17 september 1866, p. 1.

⁷⁷⁶ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van de Academie aan de gouverneur van 30 januari 1866.

⁷⁷⁷ THIEME en BECKER (1925), vol. XVIII, pp. 44-45. ; FACOS (2011), pp. 269-271.; FERRIER (1991), 230 en 381.

⁷⁷⁸ VERSNAEYEN H., ‘Exposition de tableaux et objets d’art au local des halles à Bruges. Troisième article’, in : *Journal de Bruges*, 25 september 1866, p. 1.

het genrestuk *Een huwelijk in 1600* waarvan de prijs op 1600 frank was bepaald.⁷⁷⁹ Uit dezelfde periode haalde Eugeen Legendre zijn inspiratie voor *De ontvangst van Karel II in de Sint-Jorisgilde te Brugge* (Brugge, Groeningemuseum), een geslaagd schilderij volgens de criticus.⁷⁸⁰ De kostuums en stoffen waren exact geschilderd, een archeologisch detail waaraan ook Versnaeyen veel belang hechte. Het schilderij geldt als een belangrijk voorbeeld van hoe ook de minder evidente lokale zeventiende eeuw in de Brugse historieschilderkunst een plaats vond. Op de achtergrond was een geslaagd zicht op de Brugse torens te zien en later zou Edmond Van Hove zich herinneren dat hij voor het jonge knaapje op dit werk poseerde.⁷⁸¹ Bernard Cloet toonde een werk over Alexander Farnese alsook het relatief hoog geprijsde *slag der Gulden Sporen (1302)* – te koop aangeboden voor 2000 frank.⁷⁸²

Cloet ging echter met lege handen naar huis, afgezien van zijn historiestuk zelf. Vernaeven stelde in zijn afsluitende beschouwing immers vast dat geen enkel werk op de tentoonstelling een koper had gevonden. De omzet lag teleurstellend laag, net als de hoeveelheid auctionarissen voor de loterij. Zijn oproep op het einde van het artikel getuigde van een zeker defaitisme als het aankwam op de Brugse kunsten en vooral haar publiek. “*C’est vraiment une honte pour la ville de Bruges où toute exposition de tableaux est devenue désormais impossible: aucun artiste qui se respecte ne consentirait encore à soumettre ses productions au jugement d’un public qui paraît réunir si peu de qualités pour le comprendre.*”⁷⁸³ De vraag is of de tegenvallende verkoop te maken had met de kunstzin van het publiek of met hun lege beurs. De Brugse economie was er ondertussen niet beter op geworden en de woorden waarmee Versnaeyen het artikel aanving waren veelbetekenend. Er kan een combinatie in worden teruggevonden van het - eerder voor de zestiende eeuw aangehaalde - teren op de verworvenheden van de Vlaamse Primitieven, het typerende Brugse koesteren van het verleden en een voorbode van Rodenbachs iconische romantitel.

⁷⁷⁹ SAB, FA, inv. nr. 227, brief van Wallays aan de Academie, s.d. Een jaar eerder was dit werk te zien op het salon van Kortrijk, zie: *Exposition de tableaux et d’autres objets d’art 1865* (1865), p. 35.

⁷⁸⁰ VERSNAEYEN H., ‘Exposition de tableaux et objets d’art au local des halles à Bruges. Troisième article’, in: *Journal de Bruges*, 25 september 1866, p. 1.

⁷⁸¹ A.V., ‘In Memoriam Eugeen-Karel Le Gendre (1827-1900)’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), p. 98.

⁷⁸² SAB, FA, inv. nr. 227, brief van Cloet aan de Academie van 31 juli 1866.

⁷⁸³ H. Versnaeyen in: VERSNAEYEN H., ‘Exposition de tableaux et objets d’art au local des halles à Bruges. Quatrième article’, in: *Journal de Bruges*, 2 oktober 1866, p. 1.

5.3 De geschiedenis in beeld: op zoek naar mediëvistisch romantisch historisme

5.3.1 Romantische historieschilderkunst: de queeste naar waarachtigheid en grootsheid

De historieschilderkunst stond in de jaren die samenvallen met de hierboven ingeleide tentoonstellingen volledig in het teken van het nationalisme en de nationale geschiedenis.⁷⁸⁴ De eerste vier vallen samen met de periode 1830-1845, door Loir betiteld als 'Le temps de la consécration : glorifier l'école belge'.⁷⁸⁵ De onderwerpen en inspiratie kwamen dan ook in eerste instantie uit het nationaal verleden waardoor kunst en historiografie erg dicht in elkaars vaarwater kwamen. Zo werden in contemporaine saloncatalogi niet zelden hele geschiedenissen overgenomen om duidelijk te maken welke episode het schilderij in kwestie nu net verbeeldde, zoals ook voor de Brugse casus hierboven werd geïllustreerd.⁷⁸⁶ Cruciale aandachtspunten bij het fabriceren van een geslaagd historiestuk waren enerzijds de waarachtigheid en feitelijkheid en anderzijds de grootsheid van het historische gebeuren. Beide vragen om een diepere behandeling.⁷⁸⁷

Wat betreft de waarachtigheid en feitelijkheid leken de verschillende critici van het *Journal de Bruges* inderdaad te hameren op die archeologische reflex, gaande van de schoonheid en het gedrag van bepaalde historische figuren tot de historische gelijkenis met hun bewaarde portretten.⁷⁸⁸ De taak van de historieschilder was niet eenvoudig. Hij of zij deed aan 'historietekening' daar waar de contemporaine historiografen – zoals hun benaming ook in zich droeg – de geschiedenis schreven.⁷⁸⁹ Wat de verwerking van de middeleeuwse thematiek aangaat, is dit een essentieel onderdeel van de vooronderstelling. Brugge ademde als stad volgens toeristengidsen en kunstliteratuur rond 1850 de middeleeuwen uit. De collectie laatmiddeleeuwse panelen gaven voor schilders de gelegenheid om zich te bekwaamen in het verbeelden van de mediëvistische gewoonten, kostuums, portretten,... Die *know-how* konden ze vervolgens hanteren in hun historiestukken. Medard Verkest verwoordde die archeologische reflex in 1900 erg treffend (zie 5.3.4.)

Een schilder stond voor de keuze een welbepaald figuur in een welbepaald moment uit de geschiedenis tot onderwerp te verheffen en dat op de beperkte oppervlakte van zijn of haar doek.⁷⁹⁰ Lut Pil vat de tweede eis die betrekking had op die keuze erg mooi samen. Zij stelt dat de gekozen nationale helden dienden uit te blinken in "politieke grootsheid in tijden van strijd, culturele grootsheid in tijden van vrede."⁷⁹¹ De facto betekende dit militaire leiders enerzijds, en kunstenaars anderzijds. Diezelfde figuren verschenen in steen gehouwen en in brons gegoten op de Belgische pleinen, zeker vanaf 1835.⁷⁹² De scène op het doek kon pas haar beoogde effect als resultaat

⁷⁸⁴ HOLTTHOF (1998), pp. 9-10.

⁷⁸⁵ LOIR (2004), pp. 237 e.v.

⁷⁸⁶ PIL (1996), p. 256.

⁷⁸⁷ PIL (1996), pp. 255-258.

⁷⁸⁸ Hier kan herinnerd worden aan de kritiek op Edward Hamman wiens Titiaan zich niet juist gedroeg tegenover Karel V en op De Vignes afstotelijke Maria van Bourgondië, zie de salons van respectievelijk 1840 en 1846.

⁷⁸⁹ VERSCHAFFEL (1987), p. 17.

⁷⁹⁰ PIL (1996), p. 258.

⁷⁹¹ Lut Pil in: PIL (1996), p. 255.

⁷⁹² VERSCHAFFEL (2003), pp. 25-30. ; LOIR (2004), p. 247.

hebben wanneer die grootsheid aanwezig was. Inherent aan de romantiek was immers het najagen van een effect, mensen beroeren, hen enthousiasmeren voor in casu het Belgisch patriottisme. Tegelijkertijd inspireerde en enthousiasmeerde het nationale gevoel de schilders.⁷⁹³ Het is dan ook in deze patriottische wisselwerking dat voor dit onderzoek op zoek wordt gegaan naar de Brugse omgang met het middeleeuwse verleden. Nog het meest van al leken de romantische schilders een zwak te hebben voor anekdotes en legendes uit het leven van oude meesters, culturele grootheden om Pils formulering te parafraseren. Op dit soort scènes wordt dieper ingegaan onder de noemer van kunstenaarsanekdotes. De vragen die daarbij van belang zijn: welke grootheden werden voor Brugge tot belangrijke voorvaderen gecanoniseerd in de lokale historieschilderkunst? Hoe belangrijk was de middeleeuwse periode daarbij? Valt daar voor Brugge een uitzonderings- of pionierspositie in te onderscheiden? en tot slot: Hoe werden de nieuwe helden ontvangen in de pers?

5.3.2 Nationale heldendaden

5.3.2.1 *Breydel en De Coninck als evidente Brugse keuze*

In de zoektocht naar een middeleeuwse thematiek zouden Brugse schilders logischerwijs het vlugst bij de gebeurtenissen van 1302 moeten belanden. Het is echter goed mogelijk dat hun keuze voor dit deel van de geschiedenis, culminerend in de Gulden Sporenslag, niet zozeer door hun Brugse identiteit werd bepaald, dan wel door het bruikbare karakter van het thema binnen de romantische gedachtegang. Over deze thematiek circuleerde in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden reeds een werk van Prudens Van Duyse (1804-1859) uit 1824 dat in Brugge door de lokale Letterkundige Maatschappij werd bekroond.⁷⁹⁴ Het was echter de Antwerpenaar De Keyser die het met succes tot een bekend historiestuk verwerkte. Het is dan misschien aanlokkelijk om de daaropvolgende Brugse verbeeldingen van 1302 als een direct gevolg te zien van het schilderij van De Keyser dat ook in 1837 in Brugge werd getoond. Echter, zoals in de inleidende beschouwing reeds werd aangehaald, inspireerden 'historieschilders' wel eens 'historieschrijvers' en het zou na het zien van *De Gulden Sporenslag* geweest zijn dat Conscience zijn *De leeuw van Vlaanderen* schreef en uitgaf in 1838.⁷⁹⁵ Hoewel Conscience's relaas er een was van Vlamingen tegen Franssprekenden, was het tevens gevat binnen het Belgisch nationalisme van die tijd.⁷⁹⁶ Het was op dezelfde grond dat het gelegenheidsgedicht van 6 augustus 1839 was geconstrueerd, met de oproep om de leeuwen uit de middeleeuwen weer te geven. Het zal een bredere set aan factoren geweest zijn die er voor zorgden dat Danneels, Cierkens, Cloet, Eugeen en Leon Legendre de heldendaden van Breydel en De Coninck op doek zetten, maar niks zegt dat de oproep uit 1839 geen invloed had.

Het was Aimée Danneels, een oud-leerling van de Brugse Academie en van Wappers, die wat de Bruggelingen betreft de spits afbeet. In de catalogus van 1840 stond na de titel van zijn werk over Robrecht de Béthune te lezen "*Sujet tiré du Lion de Flandre par Mr. Conscience*".⁷⁹⁷ Het ging waarschijnlijk om een weinig geslaagd werk aangezien Danneels het zonder succes te koop

⁷⁹³ VERSCHAFFEL (1987), pp. 33-37.

⁷⁹⁴ LEERSEN (2006), pp. 181-182.

⁷⁹⁵ HOLTHOFF (1998), p. 24.

⁷⁹⁶ LEERSEN (2006), p. 182.

⁷⁹⁷ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 9

aanbod voor slechts driehonderd frank en ook de Commissie niet toehapte.⁷⁹⁸ Danneels behoorde ook tot dat deel van de Brugse Wappersepigonen dat door de criticus van het *Journal de Bruges* minder gewaardeerd werd.⁷⁹⁹ Op het triennale salon van Gent van het jaar erop toonde ook Cierkens een schilderij waarvan het onderwerp aangegeven stond als komende uit *De leeuw van Vlaanderen*.⁸⁰⁰ In 1850 was het dezelfde schilder die *Gwijde van Dampierre en zijn dochter in Parijs* exposeerde.⁸⁰¹ Hij kreeg er van A.C. niks dan slechte kritiek voor maar het is mogelijk dat het werk een koper vond aangezien een zekere heer Vandenhove-Tillemans het tien jaar later - en na de dood van Cierkens - aan de Academie trachtte te verkopen.⁸⁰² Wat dit werk zo interessant maakt, is de keuze van Gwijde van Dampierre als politieke groot(s)heid in tijden van strijd. In Conscience's versie was voor deze Vlaamse graaf een ambigue rol weggelegd, terwijl Dampierres daden voor Van Duyse net een voorbode waren voor de leidende rol van Willem I in de slag bij Waterloo.⁸⁰³

Ergens in deze periode moet Eugeen Legendre zijn *Intrede van Pieter de Coninck te Brugge* hebben geschilderd, toen nog tijdens zijn verblijf in Engeland. Het werk zou ook ginds gebleven zijn en A.V., auteur van het *In Memoriam* in *Kunst* wist bij God niet waar het heen was.⁸⁰⁴ Daarenboven exposeerde Eugeen Legendre in Brugge in 1850 *Episode uit de Vlaamse geschiedenis*, waarbij in de catalogus te lezen stond dat het verbeeldde hoe de jonge Breydel zich samen met zijn familie op een graanzolder trachtte te verschuilen.⁸⁰⁵ In 1865 toonde Legendre in Kortrijk (!) een werk getiteld *Jan Breydel in Male* met net als Cierkens de vermelding “*épisode du Lion de Flandre par H. Conscience*”.⁸⁰⁶ Het enorme werk van Eugeen's broer Leon is wel bewaard en is getiteld *De intrede van Jan Breydel en Pieter de Coninck in Brugge in 1302* (Doornik, Stadhuis).⁸⁰⁷ De twee centrale figuren staan er te paard op afgebeeld te midden van een juichende menigte. Het doek meet 2,8 bij 4,9 meter, wat echter nog niet de helft is van de 4,7 bij 6,2 meter van De Keyser.⁸⁰⁸ Legendre's werk had in Brugge kunnen gehangen hebben, maar bij de poging tot verkoop liep het even mis.

De Brabantse tegenhanger van de Vlaamse Guldensporenslag was die bij Woeringen uit 1288 en de twee werden in de Belgische romantische geschiedschrijving af en toe ook door elkaar gehaald.⁸⁰⁹ Mogelijk verklaart dit de vreemde brief aan de Brugse Academie waarin L. Legendre vanuit Doornik een werk aan de man trachtte te brengen. Legendre dateerde zijn werk drie jaar eerder, wat zou betekenen dat het in 1875 vervaardigd werd. Hij betitelde het schilderij als: “*l'Entrée triomphale après la Bataille de Woeringen de Breydel et de de [? SH] Coninck*”.⁸¹⁰ Het gaat dan ook zo goed als zeker om *De intrede van Jan Breydel en Pieter de Coninck in Brugge in 1302*. Het getuigt echter van een weinig archeologische omgang met het verleden wanneer een historieschilder de Franse troepen even met de Duitse verwisselde en Breydel en De Coninck vijftien jaar voor de Slag bij Kortrijk militair deed optreden in de streek bij Keulen. Grootsherd won het hier van

⁷⁹⁸ SAB, FA, inv. nr. 206, brief nr. 172, brief van Aimée Danneels aan de academie van 13 juni 1840.; SAB, FA, inv. nr. 212, *Liste des Objets d'Art, acheté par la Commission Directrice, pour être repartis par la voie du sort, entre les porteurs d'actions, le 18 Août 1840, et jours suivants.*

⁷⁹⁹ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1.

⁸⁰⁰ *XVII salon de Gand* (1841), p. 39.

⁸⁰¹ A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Deuxième partie’, in : *Journal de Bruges*, 2 oktober 1850, p. 2.

⁸⁰² SAB, FA, inv. nr. 14, brief van de heer Vandenhove-Tillemans aan de Academie van 27 juli 1860.

⁸⁰³ LEERSSEN (2006), p. 181.

⁸⁰⁴ A.V., ‘In Memoriam Eugeen-Karel Le Gendre (1827-1900)’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), p. 97.

⁸⁰⁵ *Exposition des objets d'art*(1850), p. 25.

⁸⁰⁶ *Exposition de tableaux et d'autres objets d'art 1865* (1865), nr. 223 .

⁸⁰⁷ ‘KIK-objectnummer 10135229’ [internet].

⁸⁰⁸ ‘KIK-objectnummer 119935’ [internet].

⁸⁰⁹ VERSCHAFFEL (1987), pp. 142 en 165.

⁸¹⁰ SAB, FBA, inv. nr. X III B 120 (1868-1881), Dossier *expositions nationales: souscriptions, achat de tableaux*,..., brief van Leon Legendre aan burgemeester en schepenen van 30 november 1878.

feitelijkheid en waarheid, om met Pil te spreken. Dat Legendre het in zijn brief had over een werk waarvan hij altijd had gedacht dat het in zijn geboortestad - Brugge - thuishoorde, maakte zijn vergissing alleen maar pijnlijker.

In de saloncatalogus van 1866 moet bij de naam Cloet tot twee maal toe een enorm verhaal hebben gestaan.⁸¹¹ Het opzweepende relaas bij zijn werk *Episode uit de Guldensporenslag (1302)* was geen citaat uit Conscience maar een zelf ineengestoken versie van de 'feiten'. Gevoel en effect dropen omzeggens alleen al uit het korte tekstje. Het schilderij zelf zal ook niet weinig romantisch zijn opgevat – Cloets bij beeld gekende oeuvre indachtig. Het verhaaltje eindigde met de woorden "*la cri de guerre et de ralliement sera: Flandre au Lion!*" en voor 2000 frank kon het schilderij aangeschaft worden, wat zoals gezegd niet gebeurde.

5.3.2.2 *Alternatieve middeleeuwse grootsheid*

Reeds in 1850 was de Breydelthematiek in Brugge tot op zekere hoogte ingeburgerd. Dat mag ook blijken uit het volgende. In 1851 had de *Cercle Artistique* het plan opgevat een wedstrijd uit te vaardigen en daarvoor had ze subsidies nodig van de stedelijke overheid.⁸¹² Om de financiële pil wat te vergulden liet ze de stad echter meebeslissen over de opdracht van de wedstrijd.⁸¹³ Hoewel de keuze van burgemeester en schepenen niet gekend is, verraden de vier keuzemogelijkheden veel over de toenmalige voorkeuren.⁸¹⁴ De eerste optie was een scène uit 1302 die dicht bij Legendres thematiek moet gelegen hebben, al werden hier niet Breydel maar Gwijde van Namen (ca. 1270-1311) en Willem van Gullik de Jongere (1275-1304) triomfantelijk ontvangen. De tweede mogelijkheid hield een scène over Lodewijk van Male uit 1351 in en de derde had de Engelse koningin Margaretha van Anjou (1430-1482) in 1463 als thematiek. De laatste opdracht vroeg om een schilderij met humanistische grootheden van Brugge en elders, met name Mark Laureins, kardinaal Wolseij, Thomas Morus, Louis Vives, Jacques De Meyer en Erasmus.⁸¹⁵ De meerderheid van deze thema's had dus betrekking op de Brugse middeleeuwse periode en in dat opzicht had de stedelijke overheid weinig keuzebreedsheid.

De Brugse middeleeuwen waren dus rijker aan thema's dan louter die Gulden Sporenslag. De relik van het Heilig Bloed figureerde reeds in een doek op het eerste salon, in 1837. Wallays toonde er het werk *Diederiek van den Elzas schenkt Brugge het Heilige Bloed in 1150*.⁸¹⁶ Florent was best te vinden voor de middeleeuwse onderwerpskeuze. "*Le sujet traité par M. E. Wallays, est sans doute bien choisi, il est plein d'un intérêt local, qui ne peut manquer d'être apprécié.*"⁸¹⁷ De uitvoering liet te wensen over en het hoofd van Diederiek van den Elzas "*a un peu de roideur, mais la tête est d'une grande vérité*

⁸¹¹ Zoals reeds meegedeeld kon de catalogus van 1866 niet worden teruggevonden. Het was echter de voorbije jaren de gewoonte in Brugge om de uitleg die de kunstenaars zelf in hun brieven uiteendeden, integraal over te nemen in de catalogus. Cloets brief uit 1866 is wel bewaard, zie: SAB, FA, inv. nr. 227, brief van Cloet aan de Academie van 31 juli 1866.

⁸¹² SAB, FBA, inv. nr. X III B 54 (1849-1858), dossier *Concours demande de subside par la Société Artistique et Littéraire*, brief van de Société Artistique aan burgemeester en schepenen van 4 januari 1851.

⁸¹³ Dat ze de stedelijke overheid lieten meebeslissen is niet geheel onlogisch, dit waren immers de woelige jaren van de hevige discussie over stedelijke inzage in de Academie.

⁸¹⁴ Het antwoord klonk dat het budget ter aanmoediging van de kunsten opgesoupeerd was, zie: SAB, FBA, inv. nr. X III B 54 (1849-1858), dossier *Concours demande de subside par la Société Artistique et Littéraire*, brief van burgemeester en schepenen aan de Société Artistique van 24 februari 1851.

⁸¹⁵ De Meyer en Laureins werden in Brugge in 1846 op de markt ook 'tijdelijk vereeuwigd' met respectievelijk een standbeeld- en een medaillonplakkaat, zie: VEYT en BOGAERT (1850), pp. 31 en 58.

⁸¹⁶ *Exposition de Bruges 1837* (1837), p. 51. ; Deze titel is een vertaling en parafrase van de veel langere Franse titel "*Thierry d'Alsace, Comte de Flandre, ayant obtenu pour prix de sa vaillance en Palestine, une partie du Sang de Notre Sauveur, vient solennellement déposer cette auguste relique dans la chapelle de St.-Basile, sur le Bourg, à Bruges, le 7 Avril 1150. Le Comte est accompagné de l'abbé de Saint-Bertin, et suivi du clergé, de la noblesse et des bourgeois de la ville.*"

⁸¹⁷ FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 3^{ème} Article', in: *Journal de Bruges*, 3 oktober 1837, p. 3.

historique." Met deze waardering voor een lokale, middeleeuwse thematiek en aandacht voor historische waarachtigheid paste Wallays wat dit doek betrof in de opkomende romantische smaakvoorkeur. De criticus raadde Wallays trouwens nog aan zich op dit soort historiestukken te concentreren en de genrestukjes links te laten liggen.⁸¹⁸ Nochtans koos de commissie niet voor het historiestuk maar net voor Wallays' genrestuk *Klein Vlaams dorpsfeest*.⁸¹⁹

In 1127 werd Karel de Goede in de Sint-Donaaskathedraal – volgens de meer bevolgen overlevering 'op laffe wijze' – vermoord tijdens het gebed. Galbert Van Brugge gold daarbij als een meer betrouwbare bron dan Conscience voor wat de feiten en andere weetjes betrof. In de romantische boekillustraties uit de negentiende eeuw werd de dolk waarmee de koele moordenaar Karel had neergestoken echter al gauw een uit de kluiten gewassen slagzwaard, wat nog maar eens bewijst hoe belangrijk het effect voor de romantiek was.⁸²⁰ Verschaffel somt als belangrijkste attributen en visuele *triggers* voor de scène in kwestie op: het altaar, de biddende graaf, de arme bedelares die een aalmoes van de goede graaf ontvangt, de moordenaar en tot slot zijn handlangers. In 1845 stond op de ezel van Hendrik Dobbelaere een werk dat elk van deze elementen bevatte.⁸²¹ *De moord op Karel de Goede* werd afgewerkt voor 29 juni 1846 en was toen reeds in bezit van Dobbelaeres mecenas.⁸²² In dat jaar was het ook te zien op het salon in de Hallen waar het als één van de meest beloftevolle werken werd aanzien door de Academie zelf. Karel de Goede werd in de romantische geschiedschrijving niet zelden gerecupereerd als de graaf van de armen en zwakkeren en nog steeds siert een bordje met een dergelijk opschrift de bewuste plek in Brugge. Politieke grootsheid stond in Dobbelaeres werk tegenover laaghartige lafheid. Later in de negentiende eeuw zou de graaf meer en meer een politiek geladen historische figuur en bijna-heilige worden binnen de anti-liberale strijd.⁸²³ Zo zou ook Carton Eugene Legendre vragen hem te verbeelden in 1861. Op het *triptiek Charles Carton* figureerde de graaf als patroonheilige van Carton, zijn vurigste verdediger van wie gezegd werd dat hij een door Karel de Goede bebloede tegel uit de Sint-Donaaskathedraal bezat.⁸²⁴

Vandaag is Dobbelaere het meest gekend omwille van een historiestuk over die andere Karel, met name het enorme doek *De vinding van het lijk van Karel de Stoute* (Brugge, Groeningemuseum). Het schilderij dat Dobbelaere voor het eerst tentoonstelde in Brussel in 1858 bevatte de nodige romantische anekdotiek, waaronder het meisje dat de ring van Karel de Stoute aanwees.⁸²⁵ Het was dankzij deze ring dat het in werkelijkheid halfbevroren, aangevreten en doorboorde lijk van de hertog werd herkend.⁸²⁶ De kritiek was dan wel positief, toch was de schilder behoorlijk wanhopig en wou hij het doek vooral kwijt. Van de oorspronkelijke 5000 frank was hij dan ook bereid 1400 af te doen. Interessant om zien is hoe hij in zijn rederening de provinciale overheden attent maakte dat – in geval van een weigering – hem tekort zou schieten wat De Keyser als Antwerpenaar wel gegund was, verwijzend naar de aankoop voor Kortrijk van de *Slag der Gulden*

⁸¹⁸ FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 14 oktober 1837, p. 2.

⁸¹⁹ SAB, FA, inv. nr. 203, *Liste des Objets d'Art, achetés par la Commission Directrice, qui ont été répartis par la voie du sort entre les porteurs d'actions, le 23 et 24 Novembre 1837*.

⁸²⁰ VERSCHAFFEL (1987), pp. 165-167 en 170-172.

⁸²¹ 'Nouvelles des Beaux-Arts', in: *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, vol. VII(1845), p. 264. Tot deze bron werd gekomen na lezing van: DOBBELAERE (1979), p. 8.

⁸²² SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 26, brief van Dobbelaere aan de Academie, 29 juni 1846.

⁸²³ GELDHOFF (1977), pp. 168-171.

⁸²⁴ VAN BIERVLIET (1986:1), p. 134.

⁸²⁵ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), dossier *1858 tableau: la mort de Charles le Téméraire*, (kopie van) brief van Dobbelaere aan de provincie van 22 februari 1858. ; MEULEMEESTER (2009), pp. 6-8.

⁸²⁶ MEULEMEESTER (2009), pp. 6-8.

sporen.⁸²⁷ Uiteindelijk werd de som van 4000 frank overeengekomen, een gedeelde inspanning van stad (1200), provincie (800) en staat (2000). De stedelijke overheid had echter bij de minister niet zozeer het middeleeuwse thema als argument aangebracht, maar wel “*de belles qualités de dessin, de composition et de couleur*.”⁸²⁸ Even werd gedacht om het in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te hangen, wat niet strookte met de contrareformatorische richtlijnen.⁸²⁹ In het KMSKB wordt een ongedateerde voorstudie op hout van dit werk bewaard. Op 1 augustus 1878 ging het werk over van het stadhuis naar het museum in de Academie en in 1880 zou het op de *Exposition Historique de l'Art Belge* gehangen hebben.⁸³⁰ Jean-Luc Meulemeester merkt op dat Dobbelaeres doek kan geplaatst worden tussen een hele hoop Franse schilderijen met dezelfde thematiek. In tegenstelling tot die schilderijen hanteerde Dobbelaere een driehoekscompositie, maar de buitenlandse voorbeelden tonen alleszins aan dat de Brugse meester zich in een internationale trend inschreef, eerder dan als pionier een anekdote op doek te zetten.⁸³¹

In 1840 exposeerde Cloet een schilderij dat wederom met een half epistel gepaard ging in de catalogus. “*Des chevaliers croisés prétendant reconnaître le comte de Flandre, Baudouin de Constantinople, dans un ermite de la forêt de Glançon. Après quelques explications, l'ermite avoue qu'il est le comte que l'on croyait tué à la bataille d'Andrinople. Les chevaliers lui jurent fidélité et promettent de le faire reconnaître dans toutes les villes de la Flandre, comme souverain légitime*.”⁸³² Het werk was niet geheel onverdienstelijk aangezien het ter verloting werd aangekocht door de commissie, hoewel men zich in het *Journal de Bruges* druk maakte om de slechte tekening, kleur en schilderswijze van onder andere de figuur van Boudewijn.⁸³³ Aanvankelijk was de schilder echter vergeten aan te geven welke prijs hij voor het werk in gedachten had.⁸³⁴ Als excuus klonk het dat hij niet al te pretentius wou overkomen, maar bij het verdedigen van zijn genoemde prijs van zeventienhonderd frank liet hij zich een interessante argumentatie ontvallen. Naast het inlijsten en het transport waren immers nogal wat kosten geslopen in zijn modellen en kostuums. Uit dit detail kan afgeleid worden dat ook bij een Brugse historieschilder als Cloet tot op zekere hoogte die archeologische reflex en aandacht voor de waarachtheid is terug te vinden waar eerder op werd gewezen. Het aankopen, huren of laten vervaardigen van historische kostuums duidt alvast op een gevoeligheid in die zin. Liet Cloet zich de woorden enkel ontvallen om zijn prijs goed te praten en meteen ook zijn werkwijze beter voor te stellen dan ze eigenlijk was? Het is een mogelijkheid waarmee rekening gehouden moet worden. De kans is inderdaad klein dat de Brugse romanticus even ver ging als pakweg Meissonier (1815-1891) in Frankrijk enkele jaren nadien toen die de exacte mantel van maarschalk Ney leende voor zijn *De Franse veldtocht* (Parijs, Musée d'Orsay), of Géricault die de lijkhuisen ging bezoeken voor *Het vlot van de Médusa* (1818).⁸³⁵ Waar het bij Cloets kostuums en modellen echter om draait is dat hij alvast een bewijs levert dat ook buiten de redactie van het *Journal de Bruges* aandacht voor waarachtigheid in de middeleeuwse geschiedenis in Brugge aanwezig was. Het zou

⁸²⁷ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), dossier 1858 *tableau: la mort de Charles le Téméraire*.

⁸²⁸ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), dossier 1858 *tableau: la mort de Charles le Téméraire*, brief van burgemeester en schepenen aan de minister van binnenlandse zaken van 13 maart 1858.

⁸²⁹ MEULEMEESTER (2009), pp. 6-8. Het ‘gekende’ en ‘succesvolle’ karakter van Dobbelaeres doek dient ook gerelativeerd. Een bezoek aan de reserves van het Groeningemuseum leert dat het werk een schoolvoorbeeld is van een problematiek die André A. Moerman voor een tentoonstelling in 1969 aankaatte. “...door hun onderwerp spectaculaire, maar door hun afmetingen niet te vervoeren monsterdoeken berusten, op enkele uitzonderingen na, in de museumkelders, ongetoond en soms ook niet te tonen.” André A. Moerman in: MOERMAN (1969), s.p.

⁸³⁰ SAB, FA, inv. nr. 14 bis, brief van burgemeester en schepenen aan de Academie van 1 augustus 1878.

⁸³¹ MEULEMEESTER (2009), pp. 6-8.

⁸³² *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 8.

⁸³³ ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in: *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 2.

⁸³⁴ SAB, FA, inv. nr. 206, brief nr. 119, brief van Cloet aan de Academie van 7 juli 1840.

⁸³⁵ KING (2006), p. 43; TEN-DOESSCHATE CHU (2006), p. 213.; Wat *Het vlot van de Medusa* betreft kan de hierboven vermelde Dobbelaere mogelijk van lijkenpikkerei beschuldigd worden, gezien de opvallende overeenkomst tussen Karel de Stoute en de half opgevreten drenkeling van Géricault.

trouwens de Gentenaar en vaste waarde op de Brugse salons Felix De Vigne zijn die in 1835 een kostuumboek uitbracht dat ook in Brugge werd gebruikt.⁸³⁶

In zijn sollicitatiebrief van 1855 voor het ambt van Academiedirecteur schreef Wallays dat de koning in 1841 op het salon van Gent zijn schilderij *De instelling van het Gulden Vlies* aankocht.⁸³⁷ Daar blijft het echter bij wat de bronnen betreft, aangezien in de catalogus van het triënnale salon van 1841 Wallays met drie andere werken voorkomt, maar nergens met dit historiestuk.⁸³⁸

5.3.2.3 *Het Brugse Vrije: een zoektocht naar grootsheid in rustige (middel-) eeuwen*

Toen in de jaren 1840 duidelijk werd dat meer en meer internationale bezoekers de gerechtszaal van het Brugse vrije kwamen bezoeken, werd naast een restauratie beslist een historiestuk te bestellen om deze zaal te decoreren – voor zover dat nog nodig was met de prachtige schouw als pronkstuk. Daarbij stelde zich echter een probleem voor wat het exacte onderwerp van dit historiestuk aanging. “*La choix de ce sujet était assez embarrassant (...) l’histoire du Franc de Bruges ne présente quères des faits dramatiques et qui sont de nature à exciter l’invention et à favoriser la composition pittoresque. En effet, l’administration de ce domaine se faisait avec calme et presque toujours en dehors des passions politique qui donnent lieu aux grandes scènes de l’histoire.*”⁸³⁹ Dergelijke woorden zijn erg belangrijk als nuancerings bij de omgang met het (middeleeuws) verleden in Brugge. In een poging tot het vinden van een geschikt historisch moment kwam men immers bij toeval of gebrek aan beter op een anekdote uit 1224, *De afstand door Jean de Nesle van het burgraafschap van het Brugse Vrije aan gravin Johanna Van Constantinopel*. De schouw zelf of haar constructie had evengoed het onderwerp kunnen uitmaken, zoals Cloet later zou bewijzen.⁸⁴⁰

Wallays vervaardigde eerder niet minder dan drie genrestukken over de beroemde gerechtszaal, telkens bevolkt met figuren in Rubensiaanse klederdracht. Het werd echter een middeleeuwse anekdote waarin de overheden voldoende grootsheid en effect terugvonden. De provinciale opdracht belandde uiteindelijk wel in het atelier van Wallays die het resultaat in 1846 op het salon wereldkundig maakte.⁸⁴¹ A.C. spaarde ook deze keer zijn scherpe pen niet, maar het waren vooral Wallays’ opdrachtgevers die er van langs kregen. “*Toute cette critique s’applique plus au choix du sujet, qu’à la manière dont le peintre l’a traité, bien qu’il soit loin d’être innocent sous ce dernier rapport. Mais aussi, que faire d’un thème pareil? Je ne vois dans tout cela qu’une vaine parade à laquelle il est impossible de prêter deux minutes son attention.*”⁸⁴²

5.3.2.4 *Cloet en de psychologie van een middeleeuwse ‘held’*

In 1840 vervaardigde Bernard Cloet zijn *Lodewijk van Male, graaf van Vlaanderen, te Rijsel na zijn vlucht uit Brugge* (Kortrijk, Museum voor Schone Kunsten, afb. 26).⁸⁴³ In het schilderij staarde de graaf, zittend in zijn zetel versierd met een Vlaams schild, verweesd voor zich uit. Cloet bewees er mee

⁸³⁶ WISSE (1994), p. 81.

⁸³⁷ SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Edward Wallays van 10 oktober 1855.

⁸³⁸ *XVIII Salon de Gand Notices des productions* (1841), p. 16.

⁸³⁹ August-Jozef De Messeman in: DE MESSEMAN (1845), p. 27.

⁸⁴⁰ Zie hoofdstuk 5.3.3.

⁸⁴¹ *Exposition de 1846* (1846), p. 10-11.; COUVEZ (1852), p. 475.

⁸⁴² A.C. in: A.C., ‘Exposition de 1846’, in: *Journal de Bruges*, 9-10 augustus 1846, p. 1.

⁸⁴³ ‘KIK-objectnummer 119903’ [internet].

dat ook de middeleeuwse thematiek op een zeer rustige en minder bloederige wijze kon worden opgeroepen dan De Keyzers pionierswerk. Het schilderij van Cloet geldt dan ook als een ander soort “*politieke grootsheid in tijden van strijd*”.⁸⁴⁴ Het type van de denkende – tegenover de vechtende – held is ook hoe Verschaffel onder andere Pieter De Coninck beschrijft.⁸⁴⁵ Het doet daarbij ook denken aan Eugeen Van Maldeghems werk uit 1838 over die andere starende en contemplerende grootse leider, *Karel V mediteert in zijn cel over de vergankelijkheid van zijn roem* (Gent, MSK, afb. 11).



Afb. 26. B. Cloet, *Lodenijk van Male, graaf van Vlaanderen, te Rijsel na zijn vlucht uit Brugge*, 1841, olieverf op doek, 48 x 51,5 cm, MSK, Kortrijk.

5.3.2.5 De dodelijke val van de romantische sterfscène

Felix De Vigne werd in 1837 door het *Journal de Bruges* afgekraakt omwille van de overgave aan het effect in zijn schilderij over de dood van Maria van Bourgondië.⁸⁴⁶ Op de tentoonstelling van drie jaar later zou Bruno Van Hollebeke dezelfde kritiek krijgen, maar nog belangrijker is dat hij er het onderwerp van De Vigne overnam. Dit thematisch spieken ontkracht ten dele de vooronderstelling of bewijst alleszins hoe in de middeleeuwse onderwerpen de Brugse romantische schilders niet-Bruggelingen vaak moesten laten voorgaan. De criticus zag met lede ogen aan hoe de jonge meester in de zo gevaarlijke val van de sterfscène verstrikt geraakte. “...*la mort des grands personnages, mourant bourgeoisement dans leur lit, est un écueil contre lequel bien des artistes ont échoué.*”⁸⁴⁷ Dergelijke romantische sterfscènes waren in Brugge thematisch gezien wederom niet tot de middeleeuwse periode gelimiteerd. Zo bewezen Eugeen Van Maldeghem (1839) en Van Hollebeke zelf (ca. 1890), elk met een doek dat tevens een mooie brug vormt naar het volgende hoofdstuk over kunstenaarsaneddotes.⁸⁴⁸ *Rubens beweent de dode Isabella Brant* (Tielt, privéverzameling) was volgens de *Journal de Bruges* criticus een geslaagde uitvoering van een moeilijke scène en daar waar de kunstenaar – Van Maldeghem – nog tekort kwam op vlak van de tekening zou zijn huidige Italiëreis soelaas bieden. De schrijver kon vooral appreciëren hoe de Dentergemse schilder Rubens als grootmeester zijn waardigheid niet liet verliezen bij het aanzien van zijn dode

⁸⁴⁴ PIL (1996), p. 255.

⁸⁴⁵ VERSCHAFFEL (1987), p. 126-128.

⁸⁴⁶ FLORENT, ‘Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 2^{ème} Article’, in: *Journal de Bruges*, 1 oktober 1837, p. 1-2.

⁸⁴⁷ ‘Exposition de Bruges. 2^{me} article’, in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 1.

⁸⁴⁸ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 23.

vrouw.⁸⁴⁹ Ook bij het afscheid van zijn vriend Breughel bleef Rubens de beheertheid zelve, zoals te zien op Van Hollebekes *De dood van Breughel* (Brugge, Groeningemuseum). Volgens Van Speybroeck zien we op dit werk Rubens' belofte zorg te dragen voor de kinderen van zijn stervende collega. Het schilderij met de zachte kleur en harmonieuze compositie straalde één en al waardige rust uit.⁸⁵⁰

5.3.3 Kunstenaarsanekdotes

5.3.3.1 *Kunstenaarsanekdotes in Brugge: Van Eyck of... Van Dyck?*

Hendrik Conscience beschreef in zijn novelle *Hoe men schilder wordt* uit 1843 het reilen en zeilen van de hoofdfiguur, Franske, leerling aan de Antwerpse Academie. Die moest van Matthias Van Brée in de klas 'samenstelling' op doek verbeelden hoe de schilder Brouwer op café een tekening maakte op de tafel, nadat hij de rekening niet kon betalen.⁸⁵¹ Drie jaar eerder stond bij de naam Theodoor Canneel in de Brugse saloncatalogus tien regels lang beschreven waarover diens *Adrien De Brouwer, reconduit chez son maître Frans Hals* nu net ging en op het allereerste Brugse salon werd Joseph Jacobs' *Brauner en Craesbeek in het Cabaret* door de commissie aangekocht.⁸⁵²

Annemieke Hoogenboom schreef een voor dit onderzoek bijzonder interessante bijdrage over dit soort verbeeldingen van kunstenaars in de romantische schilderkunst.⁸⁵³ Zij ziet die voorstellingen uit de kunstgeschiedenis, die internationaal bijzonder populair waren in de jaren 1840 en '50, als "getekend van nationaal gevoel doordrongen pogingen tot rehabilitatie."⁸⁵⁴ Tegelijk onderscheidt zij als kenmerkend de wederkerende thema's van hoge bezoeken of de hierboven vermelde sterfscènes. De negentiende-eeuwse schilders die dergelijke doeken fabriceerden waren echter vaak weinig origineel en zeker minder groots dan de door hen verbeelde meester. Ze schilderden ook vaak andere nationale gebeurtenissen en hanteerden niet zelden het beproefde recept om bekende werken van de meester in kwestie in het werk te incorporeren.⁸⁵⁵ Tot slot heeft Hoogenboom het ook over een aantal hardnekkige legendes en anekdotes die onder andere door populaire literair-historische werken tot in den treure op doek werden vereeuwigd.⁸⁵⁶

Voor dit onderzoek is het van belang de Brugse voorbeelden van dergelijke kunstenaarsanekdotes of culturele grootsheid te onderzoeken op neogotisme. Waar er een zatte Jan Steen of vrekkige Rembrandt was, was er immers ook een Memling als gewonde soldaat in het Sint-Janshospitaal en een van Eyck als uitvinder van de olieverf.⁸⁵⁷ Er wordt dan ook onderzocht hoe ontvankelijk de Brugse meesters waren voor een dergelijke kunstenaarsthematiek, of zij een voorkeur voor de laatmiddeleeuwse kunstenaars aan de dag legden en – indien het geval – hoe zij bij die verbeelding met de (kunst-) historische wetenschap omgingen.

⁸⁴⁹ 'Exposition de Bruges. 2me article', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 2.

⁸⁵⁰ VAN SPEYBROECK (1895), pp. 20-21. Speybroeck meldt overigens dat Van Hollebeke dit werk zelf zowat stervende heeft afgewerkt in de laatste jaren van zijn leven, half blind en met vele intervallen.

⁸⁵¹ LAMPO (1995), pp. 16-17.

⁸⁵² *Exposition de Bruges 1837* (1837), p. 7 ; SAB, FA, inv. nr. 203, *Liste des Objets d'Art, achetés par la Commission Directrice, qui ont été repartis par la voie du sort entre les porteurs d'actions, le 23 et 24 Novembre 1837*.

⁸⁵³ HOOGENBOOM (1996).

⁸⁵⁴ Annemieke Hoogenboom in: HOOGENBOOM (1996), p. 282.

⁸⁵⁵ HOOGENBOOM (1996), pp. 273-276.

⁸⁵⁶ HOOGENBOOM (1996), pp. 282-283.

⁸⁵⁷ HOOGENBOOM (1996), p. 282. ; GOETINCK (1999), pp. 34-39.

De Bruggeling Bernard Cloet lijkt wel een schoolvoorbeeld voor Hoogenbooms these te zijn. Eerder werd reeds melding gemaakt van de nationale gebeurtenissen die hij in beeld bracht. Daarnaast vervaardigde hij de doeken *De moeder van Van Dyck onderwijst haar zoon* en *Peter Paul Rubens bezoekt Adriaen Brouwer in de Citadel van Antwerpen* (Brugge, Groeningemuseum).⁸⁵⁸ Op het Brugse salon van 1843 bewees hij echter dat ook een lokale kunstenaar de nodige anekdotiek in zich kon dragen en vereeuwigde hij de compleet onbekende beeldhouwer André de Bruges op doek. Er was ook hier een halve pagina nodig om het publiek duidelijk te maken dat het om een gevangene ging aan wie werd toegestaan dat hij tijdens de dag aan de bekende schouw van het Brugse Vrije werkte.⁸⁵⁹ Het schilderij werd door het *Journal de Bruges* best goed onthaald en werd ook door de commissie geselecteerd.⁸⁶⁰ Daar waar met wat goede wil de schouw van het Brugse Vrije als middeleeuwse thematiek kan gezien worden – zeker als men het *Journal de Bruges* mag geloven, cf. infra – kan dat onmogelijk het geval zijn voor de zeventiende-eeuwse Bruggeling Lodewijk de Deyster. Zijn noodlottige oude dag als blinde man werd in beeld gebracht door Eugène Legendre voor het salon van 1846 doch stond te koop voor slechts 125 frank, wat een bijzonder laag bedrag was.⁸⁶¹ Die andere Brugse barokschilder, Van Oost, maakte zoals reeds gezegd het onderwerp uit van Wallays' doek in 1847. Dezelfde meester toonde in 1843 *Rubens en zijn gevolg op bezoek bij Rembrandt*, eveneens exemplarisch voor het genre – althans voor wat kan afgeleid worden uit de beschrijving in het *Journal de Bruges*.⁸⁶² Ten eerste was de ontmoeting tussen twee barokke helden één van die hardnekkige en bovendien foutieve legendes, aangezien Rubens – hier ook als 'hoge bezoeker' te zien – nooit bij Rembrandt is geweest. Anderzijds incorporeerde Wallays een doek van Rembrandt als herkenningsattribuut in zijn compositie. Vreemd genoeg koos hij voor *De opwekking van Lazarus*, niet meteen het gekendste werk van de Leidse meester.⁸⁶³ Van Maldeghem vertoonde in zijn kunstenaarsanekdotes louter aandacht voor niet-middeleeuwse meesters en exposeerde in 1843 zelfs een – weinig geslaagde – Caravaggioscène.⁸⁶⁴

5.3.3.2 Casus: Edward Wallays' Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck

Op het salon van 1850 toonde Edward Wallays het schilderij getiteld *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck* (Brugge, Groeningemuseum, afb. 27).⁸⁶⁵ Deze titel - die tegenwoordig wordt gehanteerd in het Groeningemuseum - is mogelijk wat arbitrair gekozen. In de tentoonstellingscatalogus van 1850 stond te lezen. "*Philippe-le-bon venant admirer les effets merveilleux de la peinture à l'huile dans l'atelier des frères Van Eyck, à Bruges*." met daarbij de woorden « *L'artiste y a introduit plusieurs portraits historiques, entre autres Marguerite Van Eyck, montrant ses miniatures à Élisabeth*

⁸⁵⁸ Peter Paul Rubens bezoekt Adriaen Brouwer in de Citadel van Antwerpen', Vlaamse Kunstcollectie [internet]. ; *Académie Royal de Gand. XXe Salon triennal* (1847), p. 12. De titel die in die laatste catalogoog voorkomt, kan in verband worden gebracht met Cloets schilderij *De tekenles* (Brugge, Groeningemuseum, inventarisnummer 0000.GRO0562.I). Van het tweede werk wordt ook – foutief - geschreven dat het gaat om *Peter Paul Rubens bij Velasquez*, onder andere op 'KIK-objectnummer 96133' [internet].

⁸⁵⁹ *Exposition de 1843* (1843), p. 7.

⁸⁶⁰ A.C., 'Exposition de 1848. Deuxième salon', in : *Journal de Bruges*, 5 augustus 1846, p. 2. ; SAB, FA, inv. nr. 6, resoluties van 26 november 1848.

⁸⁶¹ SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 79, brief van Eugène Legendre aan de Academie van 2 juli 1846.

⁸⁶² *Exposition de 1843* (1843), p. 14.

⁸⁶³ C., 'Exposition de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1843, p. 1.

⁸⁶⁴ *Exposition de 1843* (1843), p. 14. ; C., 'Exposition de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 18 juli 1843, p. 1.

⁸⁶⁵ Didier Martens negeerde het hier behandelde schilderij om begrijpelijke redenen in zijn studie naar echo's van Van Eycks *Madonnen met kannik van der Paele* en ook in de belangrijke tentoonstellingscatalogus *Na & Naar van Dyck* wordt het weinig bekende werk niet vermeld, in tegenstelling tot Van Hollebekes *Dood van Breughel*, Van Maldeghems *Rubens beweent de dode Isabella Brandt* en de Memlingschilderijen van De Keyser, Dobbelaere en Wallays.

*de Portugal, Hubert Van Eyck et plusieurs de ses élèves distingués, Hugo Vander Goest [sic.], Vander Weyden, etc. (Les trois frères Van Eyck par l'Abbé Carton.)*⁸⁶⁶



Afb. 27. E. Wallays, *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan van Eyck*, 1850, olieverf op doek, 103 x 127 cm, Groeningemuseum, Brugge.⁸⁶⁷

Wallays' werk uit 1850 wordt in deze casus beschouwd als een kruispunt van enkele cruciale lijnen binnen dit onderzoek en dat op de vooravond van de arbitraire start van de architecturale neogotiek. Deze casus draait in eerste instantie om wat Wallays hier verbeeldde en de manier waarop hij deze zaken herkenbaar op doek zette. In tweede instantie is het van belang hoe Wallays enkele van de academische parameters (de museumcollectie, het bibliotheekbestand, de gelegenheidsgedichten) en Van Kesterens cognitieve dimensie hanteerde om tot dit resultaat te komen. Zo valt de structuur van de casus door de thematische keuze uiteen in drie delen ((1) een bezoek van Philips de Goede aan Jan Van Eyck in Brugge; (2) Van Eycks uitvinding van de olieverf; (3) Van Eycks schilderkunst als resultaat van die uitvinding) en de manier waarop deze zaken worden duidelijk gemaakt (resp. (1) historische portretten en interieurelementen; (2) visuele *triggers*; (3) kunstwerken). Bij elk van die drie onderdelen wordt nagezien welke bronnen Wallays op welke manier en tot op welke hoogte (mogelijk) raadpleegde. Uiteraard kan nu al worden onderstreept dat voor elk van de portretten, interieurelementen, *triggers* en kunstwerken het adjectief 'vermeend(e)' kan geplaatst worden. Wanneer Wallays bijvoorbeeld Philips de Goede verbeeldde, ging hij op zoek naar voorbeelden waarvan op het moment van schilderen gemeend werd dat het om een historisch portret ging. Hoe foutief dergelijke toewijzingen ook mogen geweest zijn is hier niet van belang. De mate waarin Wallays zich baseerde op de voor handen zijnde historische verhandelingen is dat des te meer. Daarin kan immers de archeologische reflex

⁸⁶⁶ *Exposition de tableaux et d'autres objets d'art* (1850), p. 40.

⁸⁶⁷ De andere afbeeldingen voor deze casus werden gezien hun grote aantal gegroepeerd op pagina 129.

worden afgemeten in de omgang met het Brugse, middeleeuwse verleden door een Brugse romantische schilder.

Het bezoek van Philips de Goede aan het Brugse Van Eyckatelier

Tot de feiten, legendes en scènes uit het leven van de Van Eycks die werden opgenomen in de romantische recuperatie behoorden de uitvinding van de olieverf, de overhandiging van het geheim aan Antonello da Messina (1430-1479) en de band tussen het trio Jan, Hubert en hun maagdelijke zus Margareta. Madou verbeeldde de gebroeders bijvoorbeeld terwijl Jan zijn zus Margareta in de rol van Maagd schilderde en de drie stonden ook innig bij elkaar op Cierkens' 'standbeeld' op de Brugse markt in 1846.⁸⁶⁸ Josph Ducq vervaardigde in 1820 het vroegste voorbeeld van een romantische verwerking van Van Eycks leven in het heden verloren gegane schilderijs *Antonello da Messina geïntroduceerd in het atelier van Jan van Eyck in Brugge* (afb. 28).⁸⁶⁹ Didier Martens beschrijft in zijn artikel hoe Ducq systematisch herkenbare elementen uit het in Brugge bewaarde oeuvre van Van Eyck overnam en zelfs de algemene compositie van *Madonna met kanunnik van der Paele* op een bepaalde manier in de scène verwerkte. Wallays koos echter voor een andere hoge bezoeker van het atelier, hoewel niet meteen door auteurs geopperd werd dat een bezoek van de Bourgondische hertog aan het atelier van Van Eyck ooit had plaats gevonden. In de toespraak van 1818 stelde men echter wel: "*Jean de Bruges fut accueilli par ce puissant prince, avec cette estime et cette bienveillance qui sont dues au vrai mérite. Philippe honora Jean de Bruges, comme Alexandre avait honoré Appellès, il le nomma son conseiller.*"⁸⁷⁰ Ook auteurs als Delepierre in 1840 en Michiels in 1846 schreven over de eer die Filips Van Eyck bewees maar zelfs Michiels, die eveneens de vergelijking met Apelles maakte en Filips een enorme bewondering voor Van Eyck toedichtte, liet het woord "*visite*" niet uit zijn pen rollen.⁸⁷¹ Zo leek Wallays reeds in zijn algemene onderwerpskeuze niet al te veel met de historische correctheid in te zitten.

Om de setting van Van Eycks atelier op te roepen, gebruikte de latere academiedirecteur zowat de zelfde trucjes als Ducq dertig jaar eerder. Het paneel van de *Madonna met kanunnik van der Paele* had blijkbaar een dermate wijdverspreide bekendheid dat het voldoende was het tapijt, de tegelvloer, de kapitelen van de zuilen achteraan en – in mindere mate – de glasvensters met flessenbodems over te nemen, hetgeen ook Eugene Legendre een tiental jaar later zou doen.⁸⁷²

Voor de figuren van Jan en Hubert Van Eyck ging Wallays net als Ducq terug op een eeuwen oude legende die in twee ruiters op het *Lam Gods* paneel van de *Rechtvaardige rechters* de zelfportretten van de gebroeders zag (afb. 29). Het zou door Lampsonius in diens *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* worden overgenomen en in 1840 kreeg het vermeende portret een extra opwaardering door de litho van De Vlaminck in Delepierres *Galerie*.⁸⁷³ De bonten muts van Hubert en de tulband of kaproen van Jan nam Wallays zo goed als exact over, net als Jans blauwe mantel met bonten kraag. Voor Hubert fantaseerde de schilder een okerkleurige mantel,

⁸⁶⁸ GRAHAM (2007), pp. 137-142.; VANHOUTRYVE (1989), p. 74.

⁸⁶⁹ Van het werk wordt enerzijds een - waarschijnlijk autografische - kleinschalige kopie of modello bewaard (Bourge-en-Bresse, Musée de Brou) en anderzijds een ets. Zie: MARTENS D. (2006), pp. 43-47. Vreemd genoeg werd een doek met die benaming wel geëxposeerd in 1837, zestien jaar nadat het origineel in vlammen zou zijn opgegaan en nog vreemder is dat in De Montaiglons boek uit 1847 een reproductie van de bewuste compositie was geïncorporeerd. Zie: DE MONTAIGLON (1847), p. 15.

⁸⁷⁰ SAB, FBA, inv. Nr. 91 bis, "discours prononcé par le Secrétaire de l'Academie des Beaux-Arts, de la ville de Bruges, (...) Le 17 Aoux 1818", p. 6.

⁸⁷¹ DELEPIERRE (1840), p. 9.; MICHIELS (1846), p. 31. Hoewel Weale het in zijn museumcatalogus elf jaar na Wallays' schilderijs ook had over het peterschap van Filips over het eerste kind van Van Eyck, schreef hij daarbij niets expliciet over een bezoek.

⁸⁷² MARTENS D. (2006), p. 52-54.; (2007), pp. 74-77.

⁸⁷³ GOETINCK (1999), pp. 38-39.; MARTENS D. (2006), p. 47-49.; GRAHAM (2007), pp. 140-141.

weliswaar met een gelijkaardige kraag. De gelaatstreken komen met wat goede wil overeen, afgezien van de grote, bolle ogen die tot Wallays' persoonlijke stijl mogen gerekend worden. Door de roem van het *Lam Gods* en de portretten waren de broers echter voldoende herkenbaar.

Links op het schilderij is een ander bekend gezicht te onderscheiden, met name dat van Margareta Van Eyck, bekend van het portret door Jan Van Eyck (Brugge, Groeningemuseum, afb. 32). Hier nam Wallays de figuur zowat exact over, net als Ducq dertig jaar eerder. Toch is er een cruciaal verschil tussen de twee op te merken. Ducq nam het vrouwenportret dat in 1808 in het museum was terechtgekomen over als voorstellend de legendarische zus van Van Eyck met de voornaam Margareta. Volgens de kunsthistorische legende was zij net als de twee broers miniaturiste en het was in die hoedanigheid dat zij figureerde op Ducqs schilderij, voorzien van papier en pen.⁸⁷⁴ Dertig jaar kunsthistoriografie later was Wallays op de hoogte van deze fout, met name dat – zoals ook de opschriften op het vijftiende-eeuwse paneel duidelijk maakten – niet Van Eycks zus maar wel diens echtgenote werd geportretteerd.⁸⁷⁵ Met die wetenschap verbeeldde de negentiende-eeuwse kunstenaar een tweede vrouw die haar miniaturen aan de centrale vorstin toont. In de catalogus stond zoals gezien deze passage wat uitgelicht als een van de historisch gebaseerde portretten. Carton, Wallays' bron, verwees in zijn artikel 'Les trois frères Van Eyck' in de *Annales* van de *Société d'Émulation* naar Passavant. Die opperde dat een portret van Margareta van Eyck zou vervat zitten in de dame vooraan rechts op het paneel van *De kruisiging* (New York, Metropolitan). Enige gelijkenis met Wallays is echter ver zoek.⁸⁷⁶

Voor de figuur van Filips de Goede moest Wallays op zoek naar een even herkenbaar uiterlijk als dat van de Van Eycks, wat hij vond in het rode uniform van de door Filips in 1430 gestichte Orde van het Gulden Vlies.⁸⁷⁷ Er mag worden van uit gegaan dat Wallays zich deze voorstellingwijze eigen had gemaakt bij het schilderen van *De instelling van het Gulden Vlies*, het doek dat in 1841 zou zijn aangekocht door de koning.⁸⁷⁸ Voor het hier behandelde werk is ze duidelijk gebaseerd op een van de vele ten voeten uit portretten van Filips die teruggaan op *Les généalogies des Forestriers* uit 1570.⁸⁷⁹ Het detail om de lierepijp over de schouder te draperen kan worden teruggevonden in andere kostuumprentjes uit de zestiende-eeuwse verhandeling of op het plakkaat van Cierkens uit 1846, waarop de kunstbroers zelf het ding over hun schouder hadden hangen.⁸⁸⁰ In het Steinmetzkabinet zaten ook gekleurde pentekeningen met watermerk "John Fellows 1833", te dateren rond 1840 waarvan één tekening "Philippus den Goeden 28 Graeve" (afb. 30) liet zien in zijn rode uniform, eveneens gebaseerd op de prent uit 1570.⁸⁸¹ Deze herkenbaarheidfactor die in de loop van de negentiende eeuw haar waarde bewees, kan verklaren waarom Wallays zich niet baseerde op het bekende portret van Filips de Goede in zwart uniform door Rogier Van der Weyden, waarvan twee kopieën in de Ertborncollectie zaten (Antwerpen, KMSK). Hendrik Leys zou dit portret wel gebruiken voor zijn Gulden Vliestaferel.⁸⁸² Mogelijk

⁸⁷⁴ MARTENS D. (2006), pp. 51-52.

⁸⁷⁵ DELEPIERRE (1840), p. 9; MICHIELS (1846), pp. 51-52.

⁸⁷⁶ PASSAVANT (1841), p. 7.; CARTON (1847), p. 87.

⁸⁷⁷ DE KOK e.a. (2009), p. 127.

⁸⁷⁸ Zie 5.3.2.2.

⁸⁷⁹ DHANENS (1980), pp. 140-141.

⁸⁸⁰ DHANENS (1980), pp. 128-129.

⁸⁸¹ VAN DE VELDE (1984), pp. 328-330. De herkenbaarheid van de houding en van het rode uniform zou na Wallays nog echo's kennen in Leys' paneel uit 1863 (Brussel, KMSKB), Louis Gallait's muurschilderingen voor de senaat in 1863-78, Albrecht en Juliaan De Vriendts muurschildering in de Gotische Zaal in Brugge en Flori Van Ackers affiche voor de tentoonstelling van het Gulden Vlies in 1907. Zie: VAN AERSCHOT-VAN HAVERBEECK (1994), p. 384.; BEERNAERT (1995), pp. 15-20.; 'Inventarisnummer 3855' [internet]; 'Ville de Bruges – Exposition de la Toison d'Or' [internet].

⁸⁸² DE MONT (1921), p. 33.

was Wallays niet op de hoogte van het bestaan van deze werken, aangezien hij in dat geval de hertog fysiek treffender had kunnen verbeelden. Voor Isabella van Portugal liet hij zijn fantasie blijkbaar de vrije loop, hoewel hij haar als een van de historisch correcte portretten in de catalogus liet noteren.⁸⁸³ In die catalogusnota ging Wallays in de fout door de vermelding “*Élisabeth de Portugal*”. Deze fout nam Wallays echter rechtstreeks over uit de vermelde bron - Cartons *Les trois frères Van Eyck* - waar op pagina 38 beschreven staat hoe Van Eyck naar Portugal gestuurd werd “...pour aller demander au roi Jean I^r, la main de sa fille Elisabeth.”⁸⁸⁴ Voor haar hergebruikte Wallays het kleed van Johanna van Constantinopel en een deel van de houding van de dame naast haar uit zijn eigen *Jean de Nesle* (afb. 31).

Tot slot is er nog het jongetje rechts van Margareta en de hertogin. Delepierre en Michiels maakten elk op hun manier duidelijk dat ze Memling het liefst van al als jonge knaap in het atelier van Van Eyck zagen meedraaien, hoewel ze beiden toegaven daarvoor geen bewijzen te hebben.⁸⁸⁵ Hostyn ziet in de jonge knaap op Ducqs schilderij een portret van Memling, maar Didier Martens bewijst dat het om Roger de Bruges ging.⁸⁸⁶ Of Wallays in dit figuurtje een leerling heeft willen verbeelden, is betwifelbaar. Meer waarschijnlijk is dat hij met de weelderig geklede jongen die trouwens ook een vogel lijkt vast te hebben de jonge Karel de Stoute (1433-1477) in de compositie plaatste, dicht bij diens moeder Isabella van Portugal. Ook hier rijst echter de vraag waarom de typerende donkere, krullende lokken zoals op het portret door Van der Weyden (Berlijn, Gemäldegalerie) niet werden overgenomen. Wat de vermeende identiteit van het kind ook geweest is, het bonte gezelschap zoals op het schilderij te zien, kon nooit in die samenstelling in één kamer vertoefd hebben. Hubert van Eyck heeft in werkelijkheid noch Margareta Van Eyck – in haar hoedanigheid van schoonzus – noch Isabella van Portugal noch Karel de Stoute of Memling gezien, aangezien hij in 1428 stierf. Ook Michiels was hiervan op de hoogte aangezien hij in zijn relaas heel duidelijk het huwelijk van zowel Van Eyck als Filips na de dood van Hubert plaatste.⁸⁸⁷ De in de catalogus vermelde leerlingen Van der Goes en Van der Weyden tot slot, zijn meer dan waarschijnlijk vervat in de schilderende ateliermedewerkers achteraan rechts.

Van Eycks uitvinding van de olieverf

De hardnekkige legende die Van Eyck de uitvinding van de olieverf toeschreef en die door Michiels met verve werd beschreven, zat bij Ducq in de onderwerpskeuze zelf vervat, aangezien het da Messina was die – aldus de legende – na de dood van Eyck het geheim de Alpen zou overdragen.⁸⁸⁸ Bij Cartons *Les trois frères Van Eyck* zat een ets naar Ducqs schilderij, zoals dat ook het geval was bij de Montaignon. Wallays ging echter wat subtieler te werk en hanteerde de eerder vermelde retort of rondkolffles als herinnering aan Van Eycks befaamde uitvinding, onder andere in het doorkijkje rechts. Bovendien siert een mooi belicht flesje lijnolie het blad rechts voor het triptiek, hangt een met olie gevulde rondkolffles boven de spatels bij het raam en bevindt zich

⁸⁸³ DHANENS (1980) p. 141.

⁸⁸⁴ CARTON (1848), p. 38.

⁸⁸⁵ DELEPIERRE (1840), p. 19; MICHIELS (1846), pp 203-204. Michiels vertelde hoe Memling, die hij als een geboren en getogen Bruggeling zag, in de straten Van Eyck haast wel tegen het lijf moest lopen. Ook in de biografische schets bij het standbeeldplakkaat van 1846 stond: “...il est possible qu'il ait également fréquenté l'atelier de Van Eyck...” (zie: VEYT en BOGAERTS (1850), p. 68.) Weale zou deze optie later uitsluiten aangezien Memling - een Duitser zijnde - pas veel later na Jans dood in Brugge arriveerde. Zie : WEALE (1861), pp. 20-21.

⁸⁸⁶ HOSTYN (1999), p. 55; MARTENS D. (2006), p. 52.

⁸⁸⁷ MICHIELS (1846), p. 29.

⁸⁸⁸ MICHIELS (1846), pp. 63-64; MARTENS D. (2006), p. 47.



Afb. 28. J. Ducq, *Antonello da Messina wordt geïntroduceerd in het atelier van Jan Van Eyck in Brugge*, 1820, olieverf op doek, 27,5 x 39,5 cm, Musée du Brou, Bourg-en-Bresse.



Afb. 29. H. & J. Van Eyck/ J. Van der Veken, *Lam Gods, paneel van de rechtvaardige rechters (detail)*, 1432/1941, olieverf op paneel, 149 x 55 cm, Sint-Baafskathedraal, Gent.



Afb. 30. Anoniem, *De Forestiers en graven van Vlaanderen (detail: Filips de Goede)*, ca. 1840, gekleurde pentekening, 483 x 349 mm, Steinmetzkabinet, Brugge.



Afb. 31. E. Wallays, *De afstand door Jean de Nesle ... (detail: Dame en Johanna van Constantinopel)*, 1846, olieverf op doek, 220 x 365 cm, Groeningemuseum, Brugge.



Afb. 32. J. Van Eyck, *Portret van Margaretha Van Eyck*, 1439, olieverf op paneel, 32,6 x 25,8 cm, Groeningemuseum, Brugge.



Afb. 33. D. Bouts, *Portret van een man (Jan van Winkele?)*, 1462, olieverf en eitempera op eik, 31,6 x 20,5 cm, National Gallery, Londen.



Afb. 34. E. Wallays, *Maria Van Bourgondië bezoekt Memling in het Sint Jans-Hospitaal*, ca.1866, olieverf op doek, 94 x 148.5 cm, Groeningemuseum, Brugge.



Afb. 35. Meester van de Kruisiging van het Parlement van Parijs of Meester van Dreux Budé (A. d'Ypres?), *Retabel van het Parlement van Parijs*, ca. 1446, Olieverf op paneel, 226,5 x 270 cm, Louvre, Parijs.

een verzameling glazen flessen en kolven in de linker benedenhoek. Deze subtiele *triggers* vertegenwoordigen het in de titel prominent opgenomen gegeven van de olieverfuitvinding.

De kunstwerken

In de ogen van de eenentwintigste-eeuwse toeschouwer maakte Wallays de grootste kunsthistorische blunder door achteraan het atelier van de gebroeders Van Eyck – verholen in het donker doch zichtbaar genoeg – het enorme *Retabel van het Parlement van Parijs* (Parijs, Louvre) te hangen (afb. 35). Dit werk uit ca. 1449 wordt heden aan de Meester van de Kruisiging van het Parlement van Parijs of Meester van Dreux Budé (André d'Ypres?) toegewezen. Hoewel er elementen uit het oeuvre van Van der Weyden en de Meester van Flémale op te zien zijn, wordt Jan Van Eyck als vervaardiger tegenwoordig uitgesloten, niet in het minst door de datering.⁸⁸⁹ Dat was in 1847 niet zo, toen Carton in het artikel 'Les trois frères Van Eyck' de toeschrijving overnam.⁸⁹⁰ Carton besprak ook hoe Phillips Van Eyck de opdracht voor het werk gaf in 1435-1436 en wat de rol van de verschillende verbeelde heiligen waren.⁸⁹¹ De Brugse historicus zag het paneel als een typerende uiting van de vroeg veertiende-eeuwse religieuze moraal. Dat Wallays zo goed als geen enkel van de kleuren overeenstemmend met het origineel schilderde, duidt op het gebruik van de ets die bij de *Annales* van Carton werd geleverd. Of wou hij het paneel als een *work in progress* met onderliggende glacislagen de achtergrond van Van Eycks atelier doen sieren? Het lijkt weinig plausibel. Dan rest tot slot nog de vraag welk triptiek links vooraan het werk vult. Carton meldde in de oeuvrelijst onder het nummer eenentwintig: "*Un triptyque représentant la Vierge et l'enfant. Sur le volet droit se trouve Ste Agnès et sur le volet gauche, S. Jean. Par Jean Van Eyck. A Alton tower, résidence du comte Shrewsbury.*"⁸⁹² Het blijft een raadsel over welk werk Carton het had. Wallays verbeelde alleszins een weinig waarschijnlijk triptiek, aangezien op de buitenluiken geen typerende grisailles maar polychrome beeltenissen stonden.⁸⁹³ Toevallig benaderen de vorm en versiering van de triptiekjes op paneel die Eugene Legendre in de vroege jaren 1860 voor Carton zou maken (afb. 46) erg goed het triptiek dat op Wallays' doek pronkte. Didier Martens schrijft over de triptiekjes van Legendre dat de schilder ze 'goticeerde' door er een spitsboog aan te geven, daar waar Van Eyck – op wie Legendre zich dus voor het overige baseerde – zelf steevast een rondboog hanteerde.⁸⁹⁴ Het heeft er alle schijn van dat ook Wallays deze historiserende truc toepaste, maar dan voor een werk-in-het-werk. Het weinig bekende gehalte van deze twee aanwezige panelen staat in schril contrast met hoe Ducq Van Eyck de *Madonna met kanunnik Van der Paele* liet schilderen, of hoe Gustaaf Wappers Rubens' *Kruisafname* liet figureren in *Antoon Van Dyck in het atelier van Peter Paul Rubens* (Maldegheem, privéverzameling).⁸⁹⁵ Bovenal valt op hoe breed en min of meer vaag Wallays de twee werken schilderde, zoals ook bij zijn Memlingschilderij het geval was (zie 5.3.3.3).

⁸⁸⁹ LORENTZ (2002), p. 68.

⁸⁹⁰ CARTON C., 'Les trois frères Van Eyck', in: *Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, vol. V (1847), pp. 310-315. Deze oeuvrelijst is op zich een mooi voorbeeld van de vergaarbak aan toeschrijvingen die Van Eyck op dat moment was, met onder meer het Laatste Oordeel in Dantzig - heden aan Memling toegeschreven. Carton publiceerde dit lijvig artikel samen met een korte notitie over Memling ook in boekvorm, hetgeen in de inventaris van de openbare bibliotheek Brugge uit 1863 stond omschreven als "*Les trois frères Van Eyck, Jean Hemling, notes sur des artistes recueillies par l'abbé C. Carton, Bruges, Van de Castele-Werbruck, 1848, 1 vol. in-4°.*" Met daarna de vermelding "*Don de l'auteur*" zie: LAUDE (1863), p. 8, boek nr. 3917.

⁸⁹¹ CARTON (1848), pp. 82-83.

⁸⁹² CARTON (1847), p. 308.

⁸⁹³ Vlieghe, Kieft en Wansink (2007), p. 34-35. ; De RKD-pagina over de collectie Shrewsbury vermeldt ook geen triptiek. Zie 'Collectienaam Shrewsbury, Earl of' [internet].

⁸⁹⁴ MARTENS D. (2007), pp. 75-77.

⁸⁹⁵ CORNET (1999), p. 126.

Stilistisch kan in het Van Eyckschilderij van weinig 'recuperatie' sprake zijn, omwille van Wallays' brede toets die zo fel verschilt van Van Eycks gladde detailrealisme. Her en der kunnen weinig geslaagde pogingen tot een benadering van het eyckiaanse effect ontwaard worden, zoals in de fel belichte vaas uiterst links met wie weet zelfs een verwijzing naar de bloemensymboliek. Nochtans bood het kleed van de hertogin een mooie gelegenheid voor Wallays om de typerende hoekige plooival van Van Eycks Madonnakleren over te nemen, maar een dergelijke stijlsprong behoorde duidelijk niet tot het programma in 1850.

Casusconclusie

Aan de hand van de bovenstaande feiten en vergelijkingen kan geconcludeerd worden dat Edward Wallays zich als Bruggeling inschreef in een gangbare internationale traditie die bovenal de romantiek en anekdotiek van een historische scène op de voorgrond plaatste. Herkenbaarheid stond hoog op het lijstje, hoger dan historische correctheid of stilistische benadering. De salonbezoeker kreeg in 1850 een kunsthistorische heldendaad voorgeschoteld die toevallig op het conto van een in Brugge verblijvende artist te schrijven was. Toch ging Wallays duidelijk actief op zoek binnen de voor handen zijnde bronnen en nam hij jammer genoeg de fouten uit die verhandelingen over. Met zijn *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck* toonde de schilder vooral mooi aan hoe enkele werken uit het academiemuseum hun weg naar de contemporaine negentiende-eeuwse schilderkunst vonden.

5.3.3.3 Memling als gewonde soldaat: de hardnekkigste onder de legendes

Wallays leerling Jan Cierkens toonde op de tentoonstelling van 1840 het door Van Peteghem gelauwerde *Memling schildert het Ursulaschrijn in het Sint-Janshospitaal en krijgt het bezoek van de graaf van Nevenhove*.⁸⁹⁶ Het betrof meer dan waarschijnlijk een verbeelding van de eerder vermelde legende van Memling als gewonde soldaat. Belangrijk is dat met Cierkens eindelijk eens een Bruggeling voor het eerst met een onderwerp uitpakte en op zijn beurt navolging kreeg door grote namen als Felix Devigne in 1846 en Nicaise De Keyser in 1847 en 1851.⁸⁹⁷ Van het *Journal de Bruges* kreeg Cierkens echter het verwijt de zaken hier en daar te vaag te hebben uitgewerkt. Dit was bij uitstek het geval voor het *Ursulaschrijn*, waarrond volgens de weinig positieve criticus een mistige wolk leek te hangen.⁸⁹⁸ Het correct en in detail weergeven van de Brugse meesterwerken was blijkbaar een must voor historieschilders, hoewel Cierkens' eigen meester de verbeelde Van Eyckpanelen in 1850 eveneens erg vaag had geschilderd. Cierkens' werk werd wel door de commissie aangekocht en verloot.⁸⁹⁹

Henry Dobbelaere schilderde de scène in 1856 met *Memling schildert het Ursulaschrijn* (Kortrijk, Stedelijk Museum voor Schone Kunst) en Wallays sloot een lange recuperatiegeschiedenis af door in 1866 nog maar eens de Memlingmythe van onder het stof te halen.⁹⁰⁰ Met zijn *Maria Van Bourgondië bezoekt Memling in het Sint-Janshospitaal* (Brugge, Groeningemuseum, afb. 34) kegelde hij bij wijze van spreken de kunsthistoriografie een eeuw terug de tijd in naar het tijdperk van

⁸⁹⁶ VAN PETEGHEM (1858), p. 35.

⁸⁹⁷ Respectievelijk *Eposition de Bruges* (1846), p. 10. en CORNET (1999), pp. 133 en 134.

⁸⁹⁸ 'Exposition de Bruges. 2me article', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 1.

⁸⁹⁹ SAB, FA, inv. nr. 212, *Liste des Objets d'Art, acheté par la Commission Directrice, pour être repartis par la voie du sort, entre les porteurs d'actions, le 18 Août 1840, et jours suivants*.

⁹⁰⁰ HOSTYN (1999), p. ; SAB, FA, inv. Nr. 227, brief van Wallays aan de academie in verband met zijn tentoongestelde werken op de tentoonstelling van 1866, s.d.

Descamps, spijs Weales noeste archiefarbeid. In hun scènes hergebruikten Wallays en Dobbelaere opnieuw een aantal visuele *triggers*. Voor het uiterlijk van Memling was dat een licht verweerde uitdrukking op het gezicht en een rode tok op het hoofd. Die twee zaken – behalve dan de kleur van de tok – haalden de schilders uit de prent van Madou – op zich een recuperatie uit Delepierre.⁹⁰¹ Het uiterlijk van Memling ging echter ook terug op een vermeend zelfportret (Londen, National Gallery) dat tegenwoordig aan Dirk Bouts (1400?-1475) wordt toegeschreven maar dat een journalist van *Kunst* in 1899 nog als een Memlingzelfportret zou zien (afb. 33).⁹⁰² Op dit portret was de rode tok duidelijk zichtbaar en Albert De Vriendt zou het heel letterlijk gebruiken voor zijn imaginair portret van Hans Memling met opmerkelijke jukbeenderen en gladde kin uit 1889 (Antwerpen, KMSKA). Ook Van Hove gebruikte het portret voor zijn *De maagd inspireert de kunsten* (Brugge, Groeningemuseum). De Keyser en Wallays recupereerden ook de baard van Memling, die dan weer terugging op een ets van Jacob Van Oost de Oude, hoewel Wallays vooral De Keyser's Memling leek te hergebruiken.⁹⁰³ Anderzijds moest het kuras op de plank herinneren aan de zo fel gecontesteerde manier waarop Memling het hospitaal zou zijn binnengekomen. Wat echter nog het meest opviel bij Wallays, was de perfect gelijkaardige compositie als zijn Van Eyck-voorstelling van zestien jaar eerder. Van links naar rechts ontwaart de toeschouwer de lichtinval uit de ramen, het aandacht eisende kunstwerk (triptiek/*Ursulaschrijn*), de kunstenaar (de Van Eycks/Memling), de hooggeachte bezoeker(s) (Filips de Goede & Isabella van Portugal/Maria Van Bourgondië), hun gevolg als volk op de achtergrond, een jong knaapje (Karel de Stoute?/Filips de Schone?) en tot slot een doorkijk rechts op het schilderij. Zonder ook voor dit schilderij de volledige recuperatie uiteen te doen, kan nog gewezen worden op de gelijkens tussen de ramen van Wallays en die van Memling in *Diptiek Maarten Van Nieuwenhove* (Brugge, Sint-Janshospitaal), daar waar de romantische schilder eerder de flessenbodemplasvensters van van Eyck recupereerde. H. Versnaeyen van het *Journal de Bruges* had meer te vertellen over Wallays' Memlingschilderij dan dat de krant over Wallays *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck* schreef in 1850. Samengevat klonk het dat Wallays wat poëzie tekort kwam waardoor we als kijker de gedachten van de personages niet konden lezen. Wallays had ook de legendarische schoonheid van Brugge vrouwen en van Maria van Bourgondië wat genegeerd, maar de consensus klonk als volgt: “M. Wallays est un bon archéologue. Les accessoires et les costumes, d'une vérité rigoureuse, le prouvent et la couleur locale donne une nouvelle force à ce témoignage.”⁹⁰⁴

Deze woorden klinken als een verrassing, zeker na de uitvoerige behandeling van de casus hierboven. Enerzijds bevestigen ze het belang dat ook in Brugge tijdens de volle negentiende eeuw gehecht werd aan historische correctheid ofte *archéologie*. Ze leren anderzijds ook hoe een dergelijke ingesteldheid toch nog ver af staat van de eenentwintigste-eeuwse manier van omgang met de geschiedenis. De recuperatie van kunstenaarsanekdotes en -legendes werd op die manier niet voor niets omschreven als *De romantische recuperatie in de 19de eeuw*.⁹⁰⁵

⁹⁰¹ GRAHAM (2007), p. 145.

⁹⁰² H.V.H., 'Het portret van Memling', in: *Kunst*, jrg. 2(1898), nr. 1, p. 5.; CARDON (1998), pp. 514 e.v. Het portret in kwestie kwam echter pas vanaf 1876 in de National Gallery te hangen, zie: 'Portrait of a Man (Jan van Winkle?)'[internet].

⁹⁰³ Zie noot bij de Memling van Pickery in 4.1.4.

⁹⁰⁴ VERSNAEYEN H., 'Exposition de tableaux et objets d'art au local des halles à Bruges. Suite, voir notre numéro du 21. Troisième article', in: *Journal de Bruges*, 25 september 1866, p. 1.

⁹⁰⁵ CORNET (1999).

5.3.4 Middeleeuwen van alle dag: gehistoriseerde genrestukken

Onder het gehistoriseerde genrestuk worden schilderijen gerekend met als thematiek een of meerdere vaak anonieme historische personen in een gehistoriseerde setting. Tegenover de grootsheid en het effect van het historiestuk komt hier een scène uit het dagelijkse leven te staan. A.C. verhaalde bij aanvang van één van zijn salonkritieken uit 1850 kort de geschiedenis van dit genre en legde er de nadruk op dat een perfecte uitwerking en een realisme in de Hollandse zin essentieel waren voor een geslaagd resultaat.⁹⁰⁶ Met Wallays had Brugge naast een degelijke historieschilder ook een lokaal befaamde genreschilder. Op de tentoonstelling van 1840 had hij als thema net als Haseleer voor de schouw van het Brugse Vrije gekozen. In het salonfeuilleton ging de criticus uitvoerig in op de zaal en haar decoratie en liet hij duidelijk zijn voorkeur voor Haseleer uitschijnen. Wallays was eenvoudig weg trouw gebleven aan het genre dat hem het beste afging, daar waar de Brusselaar zich meer moeite had getroost voor een degelijke compositie.⁹⁰⁷



Afb. 36. F. De Pape, *Samenkomst van een vorstelijk bruidspaar*, s.d., olieverf op paneel, 66 x 49 cm, privéverzameling.

De genrestukken van Wallays die heden nog bewaard of bij naam gekend zijn, handelden steevast over de periode rond 1600. Ferdinand De Pape concentreerde zich samen met zijn broer op de miniatuurschilderkunst en boekverluchting, maar van hem is alvast één gehistoriseerde scène op paneel bewaard (afb. 36).⁹⁰⁸ Toevallig gaat het net als Wallays' *Een huwelijk in 1600* om een huwelijks-scène, maar dan met middeleeuwse thematiek en in dito stijl. Op de Brugse grootmeester van het gehistoriseerd – en vaak doch niet altijd mediëvistisch geïnspireerd – genrestuk was het echter wachten tot de late jaren 1870, het begin van Edmond Van Hoves artistieke carrière. Zoals Lobelle aangeeft, valt vooral de invloed van de zestiende-eeuwse Quinten Metsijs op in de voor Van Hove zo typerende gehistoriseerde scènes en typeportretten.⁹⁰⁹ Lobelle maakt daarbij een rechtstreekse verband met de leerrijke bezoeken aan het Louvre als bewaarplaats van Metsijs' beroemde *De geldschietster en zijn vrouw* (Parijs, Louvre). Op dit werk zouden zowat alle stukken uit het hier behandelde deel van Van Hoves oeuvre teruggaan, weliswaar met een romantische wanorde

⁹⁰⁶ A.C., 'Exposition de peinture, sculpture, etc. Deuxième partie', in : *Journal de Bruges*, 2 oktober 1850, p. 1.

⁹⁰⁷ 'Exposition à Bruges. 2^{me} article', in : *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 1.

⁹⁰⁸ DUMON (2008), pp. 245-251. ; 'Ferdinand de Pape – Past auction results' [internet].

⁹⁰⁹ LOBELLE (1986), p. 92-97.

van losliggende vellen papier en andere attributen.⁹¹⁰ Verkest benadrukte in 1900 ook hoe intens Van Hove op zoek ging in musea van oudheidkunde naar dergelijke spullen, waardoor de toeschouwer historische lessen kon trekken uit zijn schilderwerken. “En hierin is Van Hove weeral een dóór en dóór “Brugsch” artist, omdat hij slechts rond zich te grijpen had. Bijna geheel de kunstnijverheid van vroeger, welke hij in zijne doeken veraanschouwelijkt, bestaat hier nog, evenals de typen, die er als handelend persoon in optreden: hij had ze slechts in een middeleeuwsch pak te steken en eene wijl te laten poseeren, om die reeks werken te vervaardigen, welke wij gaarne “didactische” schilderkunst zouden noemen en waarin hij zoo machtig veel talent heeft neergelegd; want veel dier koppen herinneren aan de portretten van Holbein, den grooten meester in 't vak. (...) En niet deezen alléén, volgt Van Hove zoo dicht op de hiel: ook Memlinc en Van Eyck volgt hij nabij.”⁹¹¹ Deze woorden bewijzen nog maar eens hoe goed de artistieke persoon van Van Hove is in te passen in de vooronderstelling. Maar was Van Hove hierin wel zo ‘Brugs’ als Verkest wil laten uitschijnen? Wat te denken van de volgende woorden over de Gentse schilder Theophyle Lybaert (1848-1927): “Il n'est pas moins vrai que des artistes comme M. Lybaert semblent avoir retrouvé les pures et délicieuses inspirations de l'âme de Memling, de Van Eyck, d'Holbein”.⁹¹² Ook hij zou voor zijn historische genrestukken een grondig historisch onderzoek uitvoeren en de Memlings in Sint-Jan opzoeken, zoals hij ook voor zijn kruiswegen intense kostuum- en architectuurstudies deed.⁹¹³ Op de verdere overeenkomsten tussen de twee generatiegenoten wordt later ingegaan, daar zij in hun Madonna's nog het meest overeenkomsten tonen. Hier is het voldoende te wijzen op de meer dan opvallende gelijkenis tussen twee van hun gehistoriseerde genrestukken (afb. 37 en 38), waarbij ook dient opgemerkt dat Van Hoves tekening *De wijsgeer* eerder tijdloos dan strikt middeleeuws te noemen is.



Afb. 37. T. Lybaert, *De antiquair/De bibliomaan*, voor 1902, afgebeeld in: DE SMET (1927), p. 159.

Afb. 38. E. Van Hove, *De wijsgeer*, s.d., Tekening met houtskool en gouache op karton, 256 x 295 mm, Steinmetzkabinet, Brugge.

⁹¹⁰ LOBELLE (1986), p. 93.

⁹¹¹ Medard Verkest in : VERKEST (1900), p. 14.

⁹¹² DE SMET (1927), p. 148.

⁹¹³ BUET (1902), pp. 15 en 20.

5.4 Neogotisme in de Brugse religieuze schilderkunst

5.4.1 De katholieke middeleeuwen in beeld?

“Zie Brugge: hier leven de menschjes, dag aan dag, jaar in jaar uit, bijna in denzelfden gemoedstoestand (...) De middeleeuwsche godsdienstzin spreekt er nog uit de oude tempels en zware torens en spreidt over de lijdzame stad een waas van vrome ingetogenheid: de geest van 't verleden waart er nog rond in de eenzame straatjes, lang de stille “reien”, voorbij verveerde brugjes. Verwondert het u dan, indien dat alles op het licht ontvankelijk gemoed der Brugsche kunstenaars eenen indruk prent, dien zij gansch natuurlijk – alhoewel bij enkelen misschien onbewust – ondergaan, maar die hunne werken tot iets bijzonders, bepaald “Brugsch” stempelt? Over dit midden zweeft immers de onvervelkbare roem der gothieken, als de Van Eyck's en de Memlinc's; hier bloeide trouwens de oudste onzer nationale schilderscholen, de “Brugsche school”, aan wie hemel glanssterren als Pieter Christus, Jan en Pieter Pourbus, Lanceloot Blondeel, Antoon en Pieter Claeissins, Jan Maes, Jaak van Oost en anderen geschitterd hebben!”⁹¹⁴

Met welke woorden kan een hoofdstuk over het neogotisme in de Brugse negentiende-eeuwse religieuze kunst beter worden geopend dan met die van Medard Verkest uit 1900. Dit citaat werd hier overgenomen aangezien het nog veel meer dan alle eerder vermelde hedendaagse vorsers de vooronderstelling in al haar kracht uiteendoet: Brugse negentiende-eeuwse schilders die voor hun schilderkunst teruggingen op in Brugge aanwezige werken van de historische Brugse school en tegelijk inspiratie en een vorm van eigenheid puurden uit het historische karakter en de alomtegenwoordige religieuze vroomheid van de stad. Het is dan ook vooral dat laatste aspect dat hier van belang is, dat Brugse katholieke grondwater waar George Rodenbachs omstreden *Bruges-la-Morte* een treffend beeld van geeft.⁹¹⁵ Het was bij aanvang van de bespreking van Edmond Van Hove dat Verkest de inleidende woorden uit zijn pen liet rollen. Zoals reeds vermeld, kreeg Van Hove de eervolle bijnaam ‘moderne Memling’, maar daaromtrent meldde Verkest: “...zelfde strengheid in de keus des onderwerps, met angstige uitsluiting van het grove en alledaagsche, bij Memlinc bijna uitsluitend godsdienstig, bij Van Hove meer bepaald filosofisch...”⁹¹⁶ Van Hoves oeuvre werd inderdaad overheerst door het gehistoriseerde genrestuk en typeportret, maar de Brugse kunstenaar schilderde ook talrijke religieuze werken. Dat deed hij niet geheel zonder succes, aangezien het resulteerde in een belangrijke opdracht voor de Brugse Sint-Gilliskerk en een prijs op de tentoonstelling van Gewijde Kunst te Brussel in 1899.⁹¹⁷ Het was echter bovenal in deze religieuze kunst – en dan nog het meest in Van Hoves Madonna's – als klassiek domein van de neogotiek dat ook Verkest een belangrijke opmerking maakte over het stilistisch terugkeren naar de middeleeuwen. Van Hoves werken waren immers “ontdaan van de naïve stijfheid van vorige eeuwen”.⁹¹⁸ Een kindje Jezus was bij de ‘Moderne Memling’ ook geen stijf wezentje van bij de gothieken “maar een echte Divino Bambino, zoals de engeltjes en amorkens van Rubens en Van Dyck, mollig en malsch, waarin men bijten zou.”⁹¹⁹

⁹¹⁴ Medard Verkest in: VERKEST (1900), p. 9.

⁹¹⁵ RODENABCH (1892).

⁹¹⁶ Medard Verkest in: VERKEST(1900), p. 12.

⁹¹⁷ LOBELLE (1986), pp. 166-168.; VERKEST (1900), p. 12.; LOBELLE (1986), pp. 166-168.

⁹¹⁸ Medard Verkest in: VERKEST (1900), p. 13.

⁹¹⁹ Medard Verkest in: VERKEST (1900), p. 13.



Afb. 39. E. Van Hove (schilder) en Michiels (beeldhouwer), *Altaarstuk voor het H. Hartaltaar* (detail: twee centrale panelen: *Laatste avondmaal* (r) en *De verschijning van christus voor Thomas* (l)), 1895, olieverf op paneel, gepolychromeerde sculptuur, 139,5 x 95 cm (panelen met lijst), Brugge, Sint-Gilliskerk.

De kritische ontvangst van het *Altaarstuk voor het H. Hartaltaar* (Brugge, Sint-Gilliskerk) uit 1895 vormt een illustratie van deze opmerking.⁹²⁰ De schilder had volgens de journalist onder initialen Q.M. een “*note neuve et moderne*” gegeven aan een werk dat zich rond een centraal en ouder beeld van Christus en het Heilig Hart had ontwikkeld.⁹²¹ In Brugge was men erg verheugd met het werk, aangezien door Van Hoves buitenlandse succes slechts weinig werken van zijn hand binnen de stadswallen bewaard waren, wat nu voor de eeuwigheid anders zou zijn.⁹²² Het altaarstuk van Van Hove en een beeldhouwer genaamd Michiels lijkt ondanks die moderne aanpassingen de gotiek uit te stralen. De twee hoofdpanelen, *Het laatste avondmaal* en *De verschijning van Christus voor Thomas*, doen niet meteen aan Van Eyck of Memling denken, behalve dan door de zin voor detail. De composities zijn dermate anders, het perspectief is correct en de frontaliteit is weggefallen. Daartegenover staat de gouden achtergrond van de zijpanelen en vooral de interactie tussen schildering en omkadering – waarop onder punt 5.5.3 dieper wordt ingegaan – die van dit werk een neogotisch polyptiek maken.

⁹²⁰ LOBELLE (1986), pp. 166-168.

⁹²¹ Q.M., ‘La polyptyque du Peintre Van Hove’, in : *Journal de Bruges*, 2-3 februari 1896, p. 2.; ‘St. Gilliskerke...’, in : *De Gazette van Brugge*, 10 februari 1896, p. 2.

⁹²² Q.M., ‘La polyptyque du Peintre Van Hove’, in : *Journal de Bruges*, 2-3 februari 1896, p. 2., VERKEST (1900), p. 18.



Afb. 40. E. Van Hove, *Een zwaard zal uw ziel doorboren*, ca. 1903, olieverf op paneel, 63 x 46 cm (totaal 77 x 61 cm), privéverzameling.



Afb. 41. T. Lybaert, *Madonna*, 1883, olieverf op paneel, 64,5 x 36 cm, Brugge, Groeningemuseum.

Van Hove schilderde ook talloze maagden en Madonna's, waarop telkenmale die modernisering van de gotiek toepasbaar is. Over zijn *Mater Amibilis* verscheen bijvoorbeeld een Franse kritiek in *Bien public* die schreef dat Van Hove zich weliswaar liet inspireren door onder andere de Memlingpanelen in het Sint-Janshospitaal, maar ze niet louter kopieerde.⁹²³ Het doet denken aan de opmerking van uit de Academie aan het adres van Malou in 1850, waarbij gewaarschuwd werd voor het samen met de nieuwe interesse voor de middeleeuwen opkomend plagiaat.⁹²⁴ Net als bij de eerder vermelde gehistoriseerde genrestukken, geldt ook voor *Een zwaard zal uw ziel doorboren* (privécollectie), dat Van Hove zich – naast Memling, Van Eyck en Holbein – ook op Metsijs baseerde (afb. 40).⁹²⁵ De innige band tussen Madonna en kind, verbeeld in de mondkus, kan ook bij de zestiende-eeuwse meester teruggevonden worden. Ook hier valt opnieuw de enorme gelijkenis op met het oeuvre van de Gentse Theophile Lybaert zowel als met de contemporaine perceptie er van. Deze gelijkenis vraagt om meer aandacht.

Lybaert dankte zijn artistieke opleiding behalve aan zijn vader aan twee belangrijke Gentse romantische meesters, met name het privéatelier van Felix (en Paul) De Vigne en later de Gentse Academie onder Théodore Canneel.⁹²⁶ Na een leertijd bij de Franse schilder Gêrome (1824-1904) sloeg zijn oeuvre aanvankelijk oriëntalistische wegen in, om zich later volledig te focussen op religieuze schilderkunst, in het bijzonder de Madonna's. Het is ook binnen deze kunst dat, nog sterker dan bij de gehistoriseerde genrestukken, de overeenkomsten met zijn Brugse tijdgenoot Van Hove duidelijk worden. Het duiden van Lybaerts invloeden was een eenvoudige klus voor onder andere Charles Buet die in 1895 een korte monografie aan zijn favoriete kunstenaar

⁹²³ VERKEST (1900), p. 14.

⁹²⁴ Zie hoofdstuk 4.2.2.2.

⁹²⁵ LOBELLE (1986), p. 100.

⁹²⁶ DE SMET (1927), pp. 142-144.

wijdde.⁹²⁷ Tot de vele uitingen van Beyaerts archeologische reflex waarover eerder sprake, behoorden immers ook bezoeken aan het Brugse Sint-Janshospitaal. De enorme invloed van deze traditie op zijn oeuvre leverde Lybaert de bijnaam “*le Memling du XIX-neuvième siècle*” op, “*titre de gloire que lui confirmera assurément la prospérité*”.⁹²⁸ Deze lovende woorden vielen Lybaert dus ten deel in een monografie die op zich al getiteld was *Un Moderne Gothique*. De titel van ‘moderne Memling’ klinkt waarschijnlijk bekend in de oren, aangezien dit de naam was die ook Van Hove kreeg in dezelfde periode. Van Hove en Lybaert hadden naast een gedeelde bijnaam ook succes met gelijkaardige werken op de zelfde tentoonstellingen in het buitenland, zoals in Munchen in 1889 en Krefelt in 1898.⁹²⁹ Vanaf 1889 werd in Brugge trouwens de eerste van vele Madonna’s van Lybaert bewaard, met name *Maagd en kind* (Brugge, Groeningemuseum) uit 1883 (afb. 41.). Daarnaast kreeg Lybaert in de Brugse Jezüitenkerk eind negentiende eeuw een opdracht, hetgeen nu verloren is.⁹³⁰ De Madonna’s van Lybaert hebben vaak een gouden achtergrond maar als ze die niet hebben, ontwaart de toeschouwer er niet zelden de Geneste torens. Daarin zijn Lybaert en Van Hove opnieuw identiek, het situeren van de Maagd in de eigen stad – Lybaert werd ondermeer bekend met *De Maagd van Gent* – en haar terugbrengen naar iets wat een heden zo goed als een verleden kan zijn.⁹³¹ Een voor dit onderdeel belangrijk verschil tussen de twee was echter Lybaerts uitgesproken katholieke inborst, daar waar Lobelle Van Hove tegen een eerder liberale achtergrond plaatst.⁹³² Toch kan niet genoeg gehamerd worden op de overeenkomsten van hun oeuvre en het is dan ook niet toevallig dat Pol De Mont de twee broederlijk naast elkaar in één zin vermeldde binnen de lange lijst kunstenaars die onder invloed van Leys schilderden.⁹³³



Afb. 42. L. Legendre, *De opwekking van de zoon van de weduwe van Naïm (voorstudie)*, 1864, olieverf op doek, 40,7 x 60,6 cm, Brugge, Groeningemuseum.

Afb. 43. L. Legendre, *Kruisweg, dertiende statie*, 1868, olieverf op doek, 120 x 186 cm, Gilly, Sint-Barbarakerk.

⁹²⁷ Deze wordt uitgegeven in 1902, zie BASCHET (1902).

⁹²⁸ BUET (1902), p. 15.

⁹²⁹ ‘De Vlaamsche kunstenaars in Duitsland’, in: *Kunst*, jrg 2 (1898), nr. 14, p. 110.; HUYBRECHTS P., ‘Notes sur quelques Artistes de Bruges’, in: *Excelsior! 1883-1893*, Brugge, Popp, 1893, p. 327.

⁹³⁰ DE SMET (1927), p. 156.

⁹³¹ DE SMET (1927), p. 148.

⁹³² DE SMET (1927), p. 158.; LOBELLE (1986), p. 44.

⁹³³ DE MONT (1920), p. 45.



Afb. 44. F. Van Acker, *De opwekking van Lazarus (voorstudie)*, 1883, olieverf op doek, 49,5 x 70 cm Brugge, Groeningemuseum.

Toen Bruno Van Hollebeke in 1846 de doop van Sigisbert, zoon van Dagobert, op doek zette, deed hij dat in de hem typerende stijl die terugging op de zeventiende-eeuwse meesters.⁹³⁴ Van Leon Legendre wordt echter een stilistisch merkwaardig doek bewaard, met name *De opwekking van de zoon van de weduwe van Naïm* (Brugge, Groeningemuseum, afb. 42.). Het betreft een voorontwerp voor de uitwerking van de wedstrijdopdracht waarmee de schilder in 1860 de Romeprijs op zijn naam schreef.⁹³⁵ Andere auteurs merkten reeds de overeenkomsten tussen deze compositie, de tekenstijl en het kleurgebruik en dat van de Duitse Nazareners op.⁹³⁶ Het “*strakke lijnenspel van de gestilleerde drapering, de theatraliteit*” alsook de isokephalie en de frontale opstelling in combinatie met opstellingen in profiel kunnen ook worden teruggevonden in Legendres kruiswegstaties in de Sint Barabrakerk van Gilly uit 1868 (afb. 43.).⁹³⁷ Een dergelijke buitenlands geïnspireerde vorm van neogotisme in Brugse religieuze kunst zou veelbetekenend kunnen zijn. Belangrijk te melden, is dat het Popp-rapport net Legendres Romeprijs aanhaalde als voorbeeld van hoe zelfs een van de weinige succes van Bruggelingen niet op de naam van de Academie geschreven kon worden. Legendre had jaren lang in Antwerpen en Parijs gestudeerd.⁹³⁸ Dat Legendre de Nazareners in stijl na leek te volgen is ook opmerkelijk vergeleken bij de rest van zijn oeuvre. Als Legendre al in de kunstgeschiedenisboeken voorkomt, is zijn meest geciteerde werk immers de *Caprische nimf* (Doornik, Musées des Beaux-Arts) uit 1864. Daar wordt ook immer bij vermeld hoe gelijkend het is aan Cabanels bijzonder populaire maar ook erotische *De geboorte van Venus* (Parijs, Musée d’Orsay) van een jaar voordien. In de *Dietsche Warande en Belfort* klonk het postuum “*Léonce Legendre (1831-1893), die van onbekleede dames schijnt te houden, was ook nog zoo kwaad niet in zijn Caprische Nymf.*”⁹³⁹ Dit is op zijn minst tegenstrijdig te noemen met het vrome Nazareense werk. Legendres Parijse meester Picot (1786-1886) droeg echter eenzelfde dualiteit in zich en schilderde niet alleen wulpse naakten maar vervaardigde ook historiserende portretten en hielp zelfs Hippolyte Flandrin (1809-1864) met zijn neogitsche muurschilderingen in Saint-Vincent de Paul.⁹⁴⁰ De mening van een

⁹³⁴ COUVEZ (1852), p. 609. ; ‘KIK-objectnummer 10050792’ [internet].

⁹³⁵ THIEME en BECKER (1913), vol. 22, p. 565.

⁹³⁶ MARECHAL (2005:3), p. 161.

⁹³⁷ ‘KIK-objectnummer 10071508’ [internet]. ; Dominique Marechal in: MARECHAL (2005:3), p. 161.

⁹³⁸ , pp. 13-14.

⁹³⁹ A.W. Sanders Van Loo in: SANDERS VAN LOO A.W., ‘Kunstkroniek’, in: *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. (1909), pp. 468. ; Er kan wat deze blote dames betreft ook worden gewezen op de invloed van Legendres leermeester Picot. Zie: Bijlage.

⁹⁴⁰ BÉNÉZIT (2006), vol. X, pp. 1385-1386.

ultramontaan als Weale over Legendres meer typerende oeuvre zal niet ver af gelegen hebben van diens eerder vermelde kritiek op de blote dames van 1863.⁹⁴¹ Nog meer dan bij Van Hove lijkt een ware katholiek-spiritualistische inspiratie bij Leon Legendre dus ver af.

Sporen van eenzelfde stijl kunnen trouwens worden opgemerkt in Flori Van Ackers voorstudie uit 1883 voor *De opwekking van Lazarus* (Brugge, Groeningemuseum,afb. 44.). Mogelijk is echter het feit dat het net om een voorstudie gaat er de oorzaak van dat de figuren zo scherp gelijnd zijn uitgewerkt. De hele compositie bevat ook veel meer leven en beweging dan die van Legendre. Toch is de profielmatige opstelling van Christus, met bovendien een opgevulde vlakke aureool, opvallend gelijkend.⁹⁴²

5.4.2 Kerkelijke contacten en opdrachten

Naast een aantal opdrachten tijdens zijn Romereis kreeg Van Maldeghem ook in zijn thuisland een aantal katholiek gekleurde en/of religieuze bestellingen. Hij kreeg de eer om, net als Bruno Van Hollebeke (Brugge, Sint-Salvatroskathedraal) en Edward Wallays (Heverlee, Abdij van 't Park) de Brugse bisschop Malou te portretteren (Brugge, Grootseminarie). Het portret is weinig neogotisch en toch is het het vermelden waard. Over deze opdracht kon een veelbetekenende brief worden teruggevonden in het archief (zie bijlage III).⁹⁴³ Eerst en vooral geeft de brief een datering voor het werk, met name mei 1854. Dit is reeds een belangrijk feit, aangezien Malou de toenmalige directeur van de Academie, Wallays, links liet liggen en voor Van Maldeghem als portrettist koos. De directeur van het belangrijkste kunstinstituut van de stad lijkt toch een meer voor de hand liggende keuze, hoewel de voorganger mgr. Boussen (1834-1848) niet voor Gregorius maar voor Charles Picqué poseerde.⁹⁴⁴ Uit de brief kan anderzijds worden opgemaakt hoe Van Maldeghem specifiek aan Malou om raad vroeg op vlak van iconografie. Van Maldeghems *H. Dominicus ontvangt de Rozenkrans van O.-L.-Vrouw* (Uitkerke, Sint-Amanduskerk) afgewerkt in 1855, is dan misschien geenszins neogotisch opgevat, het is veelzeggend dat Malou als referentie gold voor religieuze kunst en daarover ook werk gecontacteerd.⁹⁴⁵ Het is ook dit gegeven dat er toe leidde dat verder in dit onderzoek zal worden afgetoetst in hoeverre de regels van de bisschop uit 1850 in verband met de crucifix later werden nagevolgd. Van Maldeghem legde zonder twijfel het meeste neogotisme aan de dag in zijn geschenk voor Adolphe Deschamps (1807-1875), katholieke minister van staat en broer van de latere kardinaal, Victor-Auguste (1810-1883).⁹⁴⁶

Op het schilderij *Maagd van smarten* (Le Roeulx, Centre Publique d'Action Sociale) staat immers "*A Mr Deschamps ministre d'Etat en souvenir d'Eug VAN MALDEGHEM 1861*".⁹⁴⁷ Het gestileerde, gladde aangezicht, de fijne, rechte neus en wenkbrauwen en de vrome blik van de maagd doen denken aan de laatmiddeleeuwse voorbeelden en de geslaagde gouden achtergrond geeft het geheel een nog meer (neo-)gotisch uitzicht.

⁹⁴¹ Zie 2.2.2.2.

⁹⁴² Nog opvallender is – wat de compositie betreft – de gelijkenis met het werk *De opwekking van Lazarus* (1880) in de kerk van Sint-Petrus in Lo van Jan Willem Rosier (1858-1931), een deels neogotisch kunstenaar op wie later dieper wordt ingegaan. FLIPPO (1981); 'KIK-objectnummer 36226' [internet].

⁹⁴³ BAB, FM, inv. nr. B 285, brief van Eugène Van Maldeghem aan mgr. Malou van 5 mei 1854.

⁹⁴⁴ D'YDEWALLE (1985), p. 347. Van Gregorius mag echter worden aangenomen dat hij zich niet te vaak in kerkelijke middens begaf, daar waar van Wallays wel een aantal kerkelijke opdrachten bewaard zijn. Van Picqué zijn ook portretten van Charles Carton en Moeder Aghata bewaard (Brugge, Zusters van de kindsheid van Maria ter Spermalie). 'KIK-objectnummer 92850' [internet]. ; 'KIK-objectnummer 92851' [internet].

⁹⁴⁵ TANGHE (1870), p. 65.

⁹⁴⁶ 'KIK-objectnummer 10128130' [internet].; SIMON (1966), kol. 187-224.

⁹⁴⁷ Deze volledige inscriptie kon verkregen worden na elektronisch contact met Joanne Lejeusne van het C.P.A.S van Le Roeulx op 31 maart 2011.



Afb. 45. E. Van Maldeghem, *Maagd van smarten*, 1861, olieverf op doek, 63,5 x 50 cm, Le Roeulx, C.P.A.S.

Edward Wallays kreeg zoals gezegd eveneens de eer een portret van de bisschop te schilderen, doch pas drie jaar na Van Maldeghem. Toch had Wallays eerder contact met mgr. Malou. Enerzijds was er de crucifixwedstrijd van 1850 waarin Wallays een rol van betekenis speelde, anderzijds werd de Brugse schilder in het zelfde jaar betrokken bij de reorganisatie van de Heilige Bloedprocessie, een van Malous vele projecten. Van Wallays is een tekening gelithografeerd door François Stroobant (1819-1816) die de markt in 1850 tijdens de feestelijkheden verbeeldt (Brugge, Klooster van de Zuster Apostelinnen).⁹⁴⁸ Door de compositiekeuzes lijkt het tafereel op een historische scène, ondermeer omwille van het weglaten van enkele gebouwen en een contemporain publiek. Anderzijds vervaardigde Van Maldeghem een *O.L.V. van de onbevleete ontvangenis met brandend hart* voor de Sint-Martinuskerk in Roesbrugge Haringe. Op zich is dit geen ongewoon gegeven, zeker gezien de populariteit van het desbetreffende thema sinds de dogmaverklaring van 1854 door paus Pius IX.⁹⁴⁹ Het schilderij is ook niet bijzonder neogotisch opgevat, doch de contacten met Malou als auteur van twee werken over dit dogma maken een vergelijking met de iconografische regels van die laatste op zijn minst gepast. Het werk van Wallays is conventioneel op ca. 1850 gedateerd, waardoor de kans bestaat dat het werd vervaardigd na het verschijnen van Malous *Iconographie de l'Immaculée Conception* in 1856, het jaar waarin de bisschop door Wallays werd geportretteerd.⁹⁵⁰ Daar waar de bisschop zich voor de wedstrijd in 1850 nog beperkte tot een viertal pagina's, schreef hij over deze iconografie maar liefs 152 pagina's en een voorwoord en liet hij daarbij geen enkel detail onaangeroerd. De bisschop toonde er zich als de bibliofiel en geleerde die hij was door niet zelden naar de traditie te verwijzen. Hij legde zelf de link met de richtlijnen van het concilie van Trente, zonder het dwingende karakter ervan over te nemen.⁹⁵¹ “Le seul but que je me suis proposé en écrivant ces pages, a été de fournir des renseignements utiles au clergé de mon diocèse, et une direction aux artistes chrétiens qui sont appelés à représenter le mystère de l'Immaculée Conception, afin de contribuer ainsi à l'édification des fidèles, et à la gloire de la bienheureuse Vierge Marie.”⁹⁵² Wanneer Wallays' schilderij uit Roesbrugge naast Malous richtlijnen wordt gelegd, vallen echter een aantal belangrijke verschillen op te merken. Kort samengevat werden een fout aantal engelen verbeeld

⁹⁴⁸ 'KIK-objectnummer 92569' [internet].

⁹⁴⁹ CAUWE (1985), p. 360.

⁹⁵⁰ MALOU (1856). Voluit heet het werk *Iconographie de l'Immaculée Conception de la très sainte Vierge Marie, ou de la meilleure manière de représenter ce mystère*.

⁹⁵¹ MALOU (1856), p. V.

⁹⁵² Jean-Baptiste Malou in: MALOU (1856), p. VIII.

(Wallays schilderde er zeven in plaats van de voorgeschreven drie of negen) en werden deze bovendien foutief boven de armen van de Maagd geplaatst, hetgeen Malou uitdrukkelijk verbood.⁹⁵³ Wallays deed de maagd de slang van de zonde ook vertrappelen met de linkse voet daar waar dat de rechtse diende te zijn en God de Vader was afwezig, daar waar Malou hem liever op het werk zag.⁹⁵⁴



Afb. 46. E. Legendre, *De Heilige Anna ondervijst Maria en portret van Charles Carton (open (l.) en gesloten (r.))*, 1863, olieverf op paneel, 36,8 x 31,3 cm (centraal paneel), Brugge, Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie.

Het duidelijkste voorbeeld van een religieuze opdracht die tot neogotisme leidde, was zonder twijfel de groep opdrachten van uit de Congregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie aan het adres van Eugène Legendre in 1861.⁹⁵⁵ Op de onderlijst van het middenpaneel van het triptiek *De Heilige Anna ondervijst Maria en portret van Charles Carton* (Brugge, Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, afb. 46.) staat te lezen “*Hommage de reconnaissance, XVIII, VIIIdre MDCCCLXP*”.⁹⁵⁶ Didier Martens merkt op dat alleen al dit lijstopschrift – zeker omwille van het aangeven van de datum – gecombineerd met de algemene opvatting van de lijst en niet in het minst de schilder-kunstige uitvoering, Eugène Legendre met dit werk duidelijk terugkijkt naar de laatmiddeleeuwse voorbeelden.⁹⁵⁷ Naar E. Legendre wordt door Martens ook stevast verwezen als “*le peintre néogothique*” en het werk zelf omschrijft Martens als “*le pseudo-tryptique eykien*”.⁹⁵⁸

Zoals eerder in dit onderzoek werd bewezen voor de relatie Wallays-Van Eyck, werden door D. Martens enkele bijzonder interessante verbanden gelegd tussen Legendres kunstpraktijk en deze

⁹⁵³ MALOU (1856), pp. 56-58 en 118.

⁹⁵⁴ MALOU (1856); pp. 33-35 en 118. Ook Van Maldeghem schilderde “*De onbevleete Maagd, door Engelen omringd; in de kerk van het groot Seminarie, te Beitdjala, in het Heilige land.*” (KRAMM (1857), p. 1044.) Gezien de locatie mag er worden van uitgegaan dat de Dentergense schilder het werk echter vervaardigde op zijn lange Romereis in de jaren 1840. Het werk kon ook niet worden teruggevonden in Beit Jala, Jeruzalem, ondanks een zoektocht via bisschoppelijke archivaris Kurt Priem, waarvoor dank.

⁹⁵⁵ VAN BIERVLIET (1986:2), pp. 356-358.; VAN BIERVLIET (1986:3), pp. 358-360.; MARTENS D., (2007), pp. 69-70.

⁹⁵⁶ VAN BIERVLIET (1986:2), p. 258.

⁹⁵⁷ MARTENS (2007), pp. 77-78.

⁹⁵⁸ MARTENS (2007), pp. 77-78.

triptiekjes – er is immers ook nog het triptiek *Madonna met Kind en Heiligen met Moeder Agatha*. Martens lijkt daarbij een deel van de vooronderstelling te onderschrijven, wanneer hij stelt dat Legendre – net als Ducq in zijn vorig artikel – slechts rond zich had te kijken in het academiemuseum.⁹⁵⁹ Zo haalde Legendre de mantel van de Sint-Anna figuur uit Gerard Davids *Doopsel van Christus* (Brugge, Groeningemuseum) ook wel gekend als *Triptiek van Jean de Trompe*. Martens merkt op dat van dit schilderij tijdens het midden van de negentiende eeuw werd gedacht dat het om een Memling ging, “*le peintre favori des artistes néo-gothiques*”.⁹⁶⁰ Verder legt Martens verbanden tussen E. Legendres triptiekjes en het *Reins triptiek* van Memling (Brugge, Sint-Janshospitaal) maar nog het meest en duidelijkst van al met Van Eycks *Madonna met kanunnik Van der Paele*, waarvan Legendre de centrale compositie zowel als de details – tapijt, zuilen,... – overnam.⁹⁶¹ Dat het bij Legendre om een spitsboogvormige lijst gaat, noemt ‘Martens een gothisering, aangezien Van Eyck zelf Romaanse, elfde-eeuwse kerkinterieurs als basis voor zijn scènes nam.’⁹⁶² Wat Martens’ studie over de echo’s van *Madonna met kanunnik Van der Paele* echter bijzonder maakt, is de meer filosofische conclusie over het historisch standpunt van de schilder. Legendre ondergaat als neogotisch schilder immer een vorm van historische hallucinatie, en wordt daarbij een tijdgenoot van de laatmiddeleeuwse Van Eyck. Het neogotische van Legendre zit hier in de zware religieuze connotaties en vooral de antimoderne reflex in de triptieken – en twee toegewezen zusterportretten: – *Portret van Antoinette van Zuylen van Nyevelt, ook wel zuster Philomène* en *Portret van Henriette Verschaeve, ook wel moeder Agatha*.⁹⁶³

Nog belangrijker wat deze triptiekjes betreft, is de opdracht en de zitter-opdrachtgever, Charles Carton. Carton verkoos Legendre boven de schilders rond zijn goede vriend en pupil Bethune als portrettist. Bovendien liet hij achter zich op het centrale paneeltje Karel de Goede als naamheilige figuren. Van Biervliet legde reeds de nadruk op het veelbetekenende van deze keuze, gezien Cartons inzet voor de zaligverklaring van deze Vlaamse graaf. Bovendien deed Carton Legendre zich voor lijst baseren op een neogotische deuropening in het Brugse stadhuis, waarvan de restauratie door Carton mede werd op poten gezet.⁹⁶⁴ De twee triptiekjes zijn ook uit maatschappijhistorisch standpunt van belang, daar ze een veruitwendiging zijn van de toentertijd in Brugge aanwezige gehandicaptenzorg. Op de zijluiken zijn immers zowel een doof als een blind meisje geschilderd met telkens hun herkenningsattributen – respectievelijk de gebarentaal en het braillealfabet. Vandaar dat een van de twee werkjes ook figureerde in het luik ‘Over de sociale problematiek en het stadsleven’ op de tentoonstelling *De romantiek in België*.⁹⁶⁵

⁹⁵⁹ MARTENS D. (2007), p. 71.

⁹⁶⁰ Didier Martens in: MARTENS D. (2007), p. 71.

⁹⁶¹ MARTENS D. (2007), pp. 73-74.

⁹⁶² MARTENS D. (2007), p. 77.

⁹⁶³ MARTENS (2007), pp. 77-78.

⁹⁶⁴ VAN BIERVLIET (1986:2), pp. 356-359.; voor de lijst zie ook 5.5.2.

⁹⁶⁵ MARECHAL in: MARECHAL, VANDEPITTE en ROSSI-SCHRIMPF (2005), p.178.

5.4.3 De kruisweg als casus: sporen van neogotisme in de kruiswegen van Van Hollebeke, Van Maldeghem en Beyaert

5.4.3.1 *Inleiding tot de casus*

Om de vooronderstelling op haar historische correctheid af te toetsen, kan ook omgekeerd te werk worden gegaan. Een dergelijke methodologie gaat op zoek naar sporen van neogotisme in een welbepaalde subgenre of beter gezegd een onderwerp dat zich in het bijzonder leende tot neogotische schilderijstijl. De kruisweg werd daarbij als onderwerp uitgekozen om verschillende redenen. Als eerste reden kan het best Jean-Baptiste De Mortier in 1857 geciteerd worden: *”Peindre un Chemin de la Croix est le travail le plus ingrat que puisse s’imposer un peintre, quand il n’a pas en lui-même de quoi féconder son œuvre et l’illuminer des rayons de la foi et de l’amour divin.”*⁹⁶⁶ Ten tweede kan worden herinnerd aan Malou zijn omschrijving van de Crucifix, traditioneel de twaalfde statie van kruisweg, als essentie van het christelijk geloof.⁹⁶⁷ Zo kan ook worden afgetoetst in hoeverre de hier behandelde Brugse schilders de voorschriften van Malou navolgden. Naast de reeds vermelde eigenschappen – de armen van Christus gespreid en niet in de richting van de hemel, de zon in het zuiden dus ofwel afwezig, ofwel helemaal rechts van de gekruisigde uit het standpunt van de toeschouwer, geen gebroken ledematen – hamerde Malou op de waardigheid van de Maagd en Johannes de Doper die zich niet zinneloos van verdriet op de knieën mochten werpen. Daarenboven was een levende Christus met zijwonde uit den boze, net als al te gedecoreerde kruisen. Voorts was de keuze behoorlijk vrij: een T-vormig kruis was een optie, een koningskroon in plaats van een doornenkroon kon ook.⁹⁶⁸ Een derde en misschien wel belangrijkste reden is het feit dat de kruisweg – of toch de zgn. passie – een hele traditie met zich mee droeg waaruit de negentiende-eeuwse kunstenaar de keuze had deze of gene stijl te volgen. Op drie kruiswegen waarover ook contemporaine bronnen bewaard zijn, wordt deze methodologie toegepast. De reeds behandelde kruisweg van L. Legendre wordt hier niet in ogenschouw genomen.

5.4.3.2 *Bruno Van Hollebeke en de kruisweg in de Brugse Sint-Jacobskerk, 1873*

In augustus 1873 kreeg Bruno Van Hollebeke misschien wel de opdracht van zijn leven, toen hem de kans gegeven werd een kruisweg voor de totale prijs van tienduizend frank te schilderen.⁹⁶⁹ De opdracht zou hem vooral geschonken zijn door toedoen van de voorzitter van de *Société d’Émulation* en katholiek politicus kanunnik Joseph-Olivier Andries (1796-1886), de man wiens portret in 1866 door Dobbelaere werd geëxposeerd op het salon.⁹⁷⁰ Van Hollebeke mocht vrij kiezen in welke kerk het kunstwerk zou opgehangen worden en volgens Van Speybrouck koos hij voor de Sint-Jacobskerk op aangeven van beeldhouwer Pickery alsook omwille van het eenvoudige feit dat het om zijn eigen parochiekerk ging. Dezelfde auteur legde er de nadruk op hoe serieus de schilder zijn studie had opgevat en hoe diep hij op zoek was gegaan in de belangrijkste tradities. Als belangrijkste bron meldt Van Speybrouck de *Histoire de la passion de Jésus*

⁹⁶⁶ DE MORTIER (1857), p. 4.

⁹⁶⁷ MALOU (1850), pp. 74-76.

⁹⁶⁸ MALOU (1850), pp. 74-76.

⁹⁶⁹ VAN SPEYBROECK (1895), p. 14.; Die 10.000 fr. was bekomen door 5.500 fr. staatsubsidie, 2000 fr van de Kerkfabriek, 1500 fr. van de provincieadministratie en 1000 fr. van de gemeentekas.

⁹⁷⁰ DE LEYN (1890), pp. 238-242. ; SAB, FA, inv. nr. 14, dossier *exposition 1866*, brief van Dobbelaere aan de Academie van 5 oktober 1866.

Christe met de revelaties van de H. Emmerich. Schilderkunstig plaatste Van Hollebeke zich in de lijn van ondermeer Gallait, aldus Van Speybrouck. Van Gallaits mediëvistisch historisme is echter geen spoor terug te vinden in de veertien staties in de Sint-Jacobskerk. De dertiende statie werd door Van Speybrouck het hoogst geacht omwille van de sublieme eenvoud en de droefheid van de roodgekleurde ogen van de Maagd (afb. 47.). Zij lijkt haar verdriet inderdaad waardig te dragen maar het lijk van Christus oogt nogal gebroken, hetgeen Malou graag anders zag. Die laatste zou ook niet akkoord zijn gegaan met de twaalfde statie waarop een avondzon rechts achter de het kruis te zien was. De veertiende en laatste statie werd samen met de hele kruisweg geroemd in *Burgerwelzijn* van 7 augustus 1869, toen Van Hollebeke zijn opdracht nog aan het uitvoeren was.⁹⁷¹ Er werd in *Burgerwelzijn* over de 'beste kruisweg van Vlaanderen' gesproken. In die tijd zou de schilder ook kritiek op zijn uitvoering hebben gekregen waarna Portaels uit Brussel de zaak kwam controleren en niets dan lof had. Ook na Van Hollebekes dood zou het niet stil blijven over het werk, niet in het minst door conservatiegeklungel bij het vernissen.⁹⁷²



Afb. 47. B. Van Hollebeke, *Kruisweg, twaalfde (l) en dertiende statie (r)*, 1876, olieverf op doek, ca. 90 x 70 cm, Brugge, Sint-Jacobskerk.

Samenvattend lijkt Van Hollebeke in een van zijn doorgaans meest geciteerde werken weinig of niet naar de Vlaamse Primitieventraditie te hebben gekeken. Dat wil echter niet zeggen dat het werk minder geslaagd zou zijn, de twaalfde en dertiende statie – om maar iets te noemen – zijn inderdaad best knap geschilderde doch heden compleet genegeerde doeken. In de crucifix van de twaalfde statie kan met wat goede wil de sereniteit en de gestileerde Christusfiguur van de vijftiende-eeuwse traditie in worden teruggevonden, maar daar blijft het dan ook bij.⁹⁷³

⁹⁷¹ Weergegeven in: VAN SPEYBROUCK (1895), pp. 32-33.

⁹⁷² 'Kunstnieuws', in: *Kunst*, jrg. 2(1898), nr. 6, p. 48.

⁹⁷³ Toevallig werd net tegenover de plaats waar de kruisweg werd gehangen sinds eeuwen het triptiek *Onze Lieve Vrouw van Smarten* van Pieter Pourbus bewaard. In de medaillons van het werk zijn een viertal staties uit de passie verwerkt, dewelke mogelijk als inspiratie hadden kunnen dienen. Overeenkomsten zijn echter moeilijk te vinden. Voor Pourbus' triptiek, zie: HUVENNE (1998), p. 197.

5.4.3.3 *De kruisweg van Eugeen Van Maldeghem*

Aan de religieuze kunst van Van Maldeghem werd naast de eerder vermelde Proost ook door de geciteerde Jean-Baptiste De Mortier een korte verhandeling gewijd, getiteld *Le chemin de la croix. Stations peintes par Eugène Van Maldeghem*. Het werkje leest net als dat van Proost als een verdediging van het katholiek geloof tegen het groeiend scepticisme.⁹⁷⁴ De Mortier had het er over een kruisweg uit 1859. Van Maldeghem schilderde gedurende zijn carrière echter een hele hoop kruiswegen waarvan de eerste op de bijzonder jonge leeftijd van twintig jaar voor de Sint-Lambertuskerk van Oedelem.⁹⁷⁵ Flori Van Acker zou later een lans breken voor de veertien barok opgevatte staties.⁹⁷⁶ De Mortier gaf in 1859 dus een beschouwing over een latere kruisweg, die in de Sint-Martinuskerk van Beveren. Hij kon de ingetogenheid en kalmte alsook de kleursoberheid en mysterieuze toon waarderen en vatte de kwaliteiten samen als “*Il n’y a là aucune réminiscence de Rubens. Tout est simple et cependant original, l’inspiration véritable a marqué son empreinte sur cette toile.*”⁹⁷⁷ Het is een opinie in de lijn van de eerder vermelde tegenstand tegen het rubenisme in sommige negentiende-eeuwse katholieke middens. De grote afwezigheid in zowel De Mortiers discours als Van Maldeghems kruisweg blijven echter de Vlaamse Primitieven. Proost outte zich nochtans heel duidelijk als tegenstander van het sensualisme en het vluchtige en nog meer als voorstander van het neogotisme.⁹⁷⁸ Na een beschouwing over Overbeck en de Nazareners vatte hij de bespreking van een ander deel van het oeuvre van Van Maldeghem aan met “*l’ogive est, par excellence, la représentation matérielle de la pensée religieuse.*”⁹⁷⁹ Van de kruisweg die De Mortier besprak, maakte Van Maldeghem nog een autografische kopie of herwerking voor de kerk van Sint-Maria-Horebeke.

In geen van de gevallen is echter enig stilistisch of inhoudelijk terugkeren naar de laatmiddeleeuwse schilderkunst te bespeuren maar valt integendeel het clair-obscur en de meer barokke, verwrongen houdingen van de beulen en soldaten op, waarin wel degelijk een ‘reminiscentie aan Rubens’ vervat zat. Daar waar de Maagd bij Van Hollebeke in de vierde statie een serene blik met haar zoon wisselde, liet Van Maldeghem haar twintig jaar eerder in katzwijn in de armen van Johannes de Doper vallen. Het kruis had bij Van Maldeghem ook de ongewone Y-vorm en bovendien scheen de zon recht op de crucifix in de dertiende statie, tegen de voorschriften van Malou in.

5.4.3.4 *De ‘kruiswegenfabriek’ van Karel en Lodewijk Beyaert*

Duclos gaf in *Rond den Heerd* van 1892 het volgende bericht mee, dat als basis kan dienen voor de duiding van de kruiswegen van de jongste onder de besproken kunstenaars. Het wordt hier volledig weergegeven, waarna de verschillende delen worden uitgeklaard.

“*Volgens een bericht uit Jusleville, bij Pepinster, in ’t Luiksche, wier er aldaar, in het begin van October, eenen nieuwen kruisweg gehangen, dien M. Beyaert-Storie [1] doen schilderen heeft. Deze kruisweg, op koper [2]*

⁹⁷⁴ DE MORTIER (1859), pp. 3-4 en 11.

⁹⁷⁵ BEKAERT (2004), p. 66.

⁹⁷⁶ BEKAERT (2004), p. 66.

⁹⁷⁷ Jean-Baptiste De Mortier in: DE MORTIER (1857), p. 11.

⁹⁷⁸ PROOST (1856), p. 21.

⁹⁷⁹ P.A. Proost in: PROOST (1856), p. 22.

geschilderd, tegen de vochtigheid, is een merkwaardig kunstgewrocht. De schilderijen zijn opgevat, voor 't gene teekening en verwtoon aangaat, in den trant van Hans Memlinc [3]. Een bevoegde kunstenaar [4], die zijne opleiding onder het bestier van kundige meesters ontving, heeft de teekening gemaakt, naar de opgaven eenen geleerden kender der heilige schrifture [5]. Het samenstellen der tafereelen verdient dan volle betrouwen onder opzicht van geschiedenis en van wetenschap der oudheid. Die teekeningen wierden alsdan door bevoegde kunstenaars, door eenen beroemde Bruggeling onder andere, wiens name groot is, niet in Brugge zooveel, als in de Europeaanse kunstwereld [6], met alle strengheid nagezien, verbeterd; en, na herhaaldemaal herteekend te zijn, voor goed aanveerd en aan kunstschilders [7] geleverd. Een kruisweg, die zulk onderzoek ondergaan heeft, en zoo streng aangeleid wierd, moet verre alle andere overtreffen. Ik en geloof niet dat er nog ooit een betere uit de nijverheidskunst gesproken is. 'k En heb hem niet geheel gezien; maar de statie'n die ik gezien heb, deden mij denken aan de schoone kunstgewrochten van den betreunden Hendrickx [8], te Antwerpen, in Onze-lieve-Vrouwe en in Sint-Joseph, en aan den kruisweg van Liebaert [9], in de Jesuitenkerke lang de kunstlei, in dezelfde stad. Ik zou de kunstvrienden aanraden eens te gaan zien, ten huize van M. Beyaert-Storie, waar er altijd wel eene statie van dezen kruisweg zal te aanschouwen zijn. Zij zullen oprecht voldaan zijn.'"⁹⁸⁰

De twee centrale figuren om wie dit bijzonder mysterieus geschreven artikel draait, zijn Karel Beyaert-Storie [1] en zijn zoon Lodewijk Beyaert [4]. In de Mariastraat in Brugge had de overtuigd katholieke Karel Beyaert, gehuwd met Marie-Virginie Storie (1855-1889), een familiedrukkerij en –uitgeverij.⁹⁸¹ Het bedrijf was een “*trempunt voor West-Vlaamse prominenten*”, onderwie de eerder vermelde Leonard de Bo, maar ook Victor Huys (1829-1905) en Duclos zelf. Van die laatste gaf Beyaert-Storie ondermeer in 1887 de tweede versie van *Jan Breidel en Pieter De Coninc* uit.⁹⁸² Beyaert-Storie had echter ook een kunstwerkplaats waar tot vijftientig man werkzaam was, met als specialisatie de bandproductie van gesculpteerde of op metaal [2] geschilderde kruiswegen. Daarvoor inspireerde hij zich op het christelijke werkmansidee van paus Leo XIII.⁹⁸³ Onder de kunstenaars [7] in dienst waren kunstenaars zoals de gebroeders De Clerq, Georges Basseur (1877-1921), Aloïs de Beule (1861-1835) en Jan Willem Rosier, leerlingen van de Sint-Lucasscholen.⁹⁸⁴ Beyaert exporteerde kruiswegen naar alle delen van het land en zelfs naar het buitenland [6]. Daardoor is heden werk van de firma bewaard in zowel de Sint-Jacobskerk in Ieper als in Westminster in Londen.⁹⁸⁵

Karels zoon Lodewijk is voor dit onderzoek echter nog meer van belang dan zijn vader. In 1905 gaf de firma Beyaert een viertalige catalogus uit voor hun religieuze kunst.⁹⁸⁶ Dit document geeft een idee van hoe met kunst en vooral oorspronkelijkheid werd omgegaan ten huize Beyaert. De klant kon er verschillende kruiswegen bestellen op verscheidene groottes, staand of liggend en naar wens met veel of weinig figuren. Men kon er echter ook kopieën naar wens van de kruisweg uit Lanaken door Jan Rosier bestellen. Van die laatste had men immers de rechten gekocht.⁹⁸⁷ Dit was tevens het geval met de beroemde neogotische kruisweg die Lodewijk Hendrix [8] in 1864 voor de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen vervaardigde.⁹⁸⁸ Deze adept van Leys en diens historisch realisme had ook het werk aangevat voor een kruisweg in het Antwerpse

⁹⁸⁰ Adolphe Duclos in: DULCOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 25(1890-1892), nr. 25, p. 199.

⁹⁸¹ DE LAERE (2001), pp. 110-111.

⁹⁸² SIMONS (1984), pp. 104-105.

⁹⁸³ DE LAERE (2001), pp. 110-111.

⁹⁸⁴ VAN CLEVEN (1988), pp.292-293. ; DE WILDE (1994), pp. 157-159). ; BERGMANS (2002), p 251.

⁹⁸⁵ LEMMENS (1990), p. 11.

⁹⁸⁶ BEYAERT (1905).

⁹⁸⁷ BEYAERT (1905), p. 3.

⁹⁸⁸ VAN CLEVEN (1994), pp. 130-131.

Jezuïtencollege, hetgeen werd afgewerkt door de Gentenaar Theophile Lybaert [9].⁹⁸⁹ Lybaert had op zijn beurt roem verworven door een kruisweg in de Sint-Salvatorskerk in Gent. Nu valt echter op hoe nauw Lybaerts *chef d'oeuvre*, spijs alle mooie woorden van onder meer Buët en De Smet over de inventiviteit en archeologische reflex, aansloot bij het werk dat hij samen met Hendrix had uitgevoerd. Deze kruisweg ging op zich al zeer duidelijk terug op Hendrix' werk in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Het hele kruiswegverhaal wordt nog complexer wanneer ook Beyaert van de vruchten van Hendrix' werk ging plukken. “*Wij hebben het recht verworven kopiën [sic.] te vervaardigen van den alomgekenden Kruisweg van Antwerpen, welke aanzien is als een der meesterstukken der christen kunst*” klonk het in de Beyaertcatalogus.⁹⁹⁰ Van Cleven ziet niet voor niets het bandwerk van de firma Beyaert als een diepte- en tegelijk eindpunt van de ooit zo inventieve neogotiek.⁹⁹¹



Afb. 48. Illustraties op pagina 9 bij de *Gothische Kruisweg* uit de Beyaertcatalogus van 1905, BEYAERT (1905), p. 9.

Afb. 49. G. David, *Kruisiging*, 1515, olieverf op paneel, 141 x 100 cm, Berlijn, Gemäldegalerie.

Afb. 50. L. Beyaert, *Gothische kruisweg – dertiende statie*, ca. 1900, olieverf op paneel, 108 x 82 cm, Rumbeke, Kerk van Sint-Petrus en Paulus.

Daarvoor was de kruisweg waarvan Duclos in 1892 melding maakte volgens de catalogus een uitzondering. Er zijn immers meerdere redenen om te vermoeden dat de kruisweg waarover in *Rond den Heerd* zo geheimzinnig werd gedaan, gelinkt kan worden aan een welbepaald nummer uit de catalogus zowel als aan een bewaarde brief van L. Beyaert aan Duclos. De ongedateerde correspondentie met Duclos is vreemd genoeg in het Frans en – de familieband tussen Duclos en Beyaert indachtig – was de aanspreektitel “*Mon cher cousin*”.⁹⁹² Op het moment van schrijven was L. Beyaert de vierde statie van zijn kruisweg aan het afwerken. Hij wou daaromtrent een gesprek voeren met zijn neef – “*tres longement(...) pour me donner conseils et assistance*” – en zou daarvoor op bezoek komen met wat materiaal. “*Je viens de commander une collection de photogravures en Allemagne, donnant les tableaux des principaux maitres du moyen âge, ainsi qu’un ouvrage sur Albert Dürer donnant les*

⁹⁸⁹ DE SMET (1927), p. 152. ; De kerk van het Jezuïtencollege aan de Antwerpse Kunstlei waar Duclos het over had, is die van het tegenwoordige Onze-Lieve-Vrouwecollege aan de Frankrijklei, gebouwd door Jules P. Bilmeijer (1850-1920) in de jaren 1877-1881. Zie: *Joris Helleputte* (1998), p. 274.

⁹⁹⁰ BEYAERT (1905), p. 15.

⁹⁹¹ VAN CLEVEN (1988:2), p. 293.

⁹⁹² Speciaal voor de communie van Lodewijk Beyaert verscheen zelfs een gebedje van Guido Gezelle in GEZELLE G., ‘Blijde gedachtenisse der eerste communie van Louis Beyaert Heilig Sacramentsdag 1887’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 24(1887), nr. 29, p. 232.

tableaux de se maitre. (...) Papa [Karel Beyaert, SH] a fait photographier aussi le tableau de Vandemeere au cathédrale de Bruges, la aussi je pourrai trouver une ou deux stations."⁹⁹³

Deze samenwerking was wat resulteerde in het catalogusitem *Gothische Kruisweg* waarbij te lezen stond "Deze Kruisweg is op de groote meesters der Vlaamsche School bestudeerd, en onder de leiding van den geleerden ouheidskunige, kanonik Duclos, door Mr. Lodewijk Beyaert van Brugge, uitgevoerd."⁹⁹⁴ Zo wordt ten eerste duidelijk dat Duclos, wanneer die het in *Rond den Heerd* over een geleerde kenner van de geschriften [5] had, eigenlijk zichzelf bewierookte. Een exemplaar van de *Gothische Kruisweg* wordt bewaard in de kerk van Sint-Petrus en Sint-Paulus in Rumbekke. Zoals in de catalogus reeds duidelijk was en met de correspondentie in het achterhoofd, zien de verschillende panelen er inderdaad als puzzelwerkjes van de Vlaamse Primitieven uit. De frontaliteit die ook in de kruisweg van L. Legendre aanwezig was, valt op bij de Maagd in de dertiende statie (afb. 48, rechtsonder, alsook afb. 50) – zonder hier een directe beïnvloeding te insinueren. In dezelfde statie lijkt de figuur van Jozef van Arimathea sterk op die van Johannes de Doper uit Van der Weydens *Kruisafname* (Madrid, Museo del Prado). De compositie van de eerste statie (linksonder) doet dan weer denken aan Davids *Oordeel van Cambyses* (eerste luik). Beyaert nam de opbouw van twee arcaden met doorzicht over en liet Christus in de rol van Cambyses kruipen, daar waar Pilatus op de troon van Sisamnes zetelt. In zijn brief aan Duclos maakte Beyaert melding van foto's naar werken uit Duitsland. De groepen links en rechts van de crux uit de twaalfde statie (linksboven) komen dan ook bijna integraal uit Gerard Davids' *Kruisiging* (Berlijn, Gemäldegalerie, afb. 49). De crucifix zelf is zo goed als gekopieerd uit de twaalfde statie van Hendrix in Antwerpen. Het paneel van 'Vandermeere' uit de kathedraal waarover Beyaert het had, is de *Calvarie met kruisdraging en bewening* (Brugge, Sint-Salvatorskathedraal) van ca. 1500, bijna legendarisch toegeschreven Gerard Van der Meiren (ca. 1425-1512).⁹⁹⁵ Weale omschreef het in zijn inventaris van 1861 als "légèrement attribué à Gerard Van der Meire" hoewel hij het inferieur achtte aan het overige oeuvre van de laatmiddeleeuwse meester.⁹⁹⁶ Naar de schilder van het tafereel werd sinds 1902 door Weale, Hullin de Loo en Friedländer verwezen als 'De meester van 1500' en sinds 1945 wordt de naam 'De Brugse meester van de passietaferelen' gehanteerd.⁹⁹⁷ Het paneel uit de kathedraal toont in één compositie drie tafereelen uit de passie, waardoor Beyaert er inderdaad 'een statie of twee' uit kon plukken. Het intrigerende is nu dat het paneel uit 1500 op zich net een mengelmoes vormt van invloeden en vrij letterlijke citaten uit het oeuvre van onder andere Memling, Van der Goes, de meester van Flémale en Dürer.⁹⁹⁸ In dat opzicht plaatste Beyaert zich met zijn knip- en plakwerk dus in zekere mate in een laatmiddeleeuwse traditie.

Verder in de catalogus maakte de firma Beyaert melding van een "Moderne Kruisweg (...) Deze kruisweg, naar de originaalstudie van M. Lodewijk Beyaert, is bijzonder geschikt voor kerken in Roomschen of Renaissance stijl. Door de eenvoudigheid der gebaren en zichten, blijft deze Kruisweg vol godsvruchtigheid."⁹⁹⁹ In de laatste opmerking kan de hand van Duclos worden teruggevonden, maar wat tevens opvalt is hoe dicht de afgebeelde dertiende statie met die van de *Gothische kruisweg* overeenkwam. Zo ver

⁹⁹³ Lodewijk Beyaert in: PAB, FW, inv. nr. 12 AB 2, brief van Lodewijk Beyaert aan Adolphe Duclos, s.d.

⁹⁹⁴ BEYAERT (1905), p. 10.

⁹⁹⁵ TOUSSAINT (1994), p. 511.

⁹⁹⁶ WEALE (1862), p. 66. Aan Van der Meire werd rond het midden van de negentiende eeuw nog een werk in de Sint-Salvatorskathedraal toegeschreven, met name het bekende *Triptiek met de marteldood van de heilige Hyppolitus* (Brugge, Sint-Salvatorskathedraal). Het centrale paneel (ca. 1470-1474) wordt vandaag aan Dirk Bouts en Hugo Van der Goes toegeschreven, de buitenluiken werden begin zestiende eeuw vervaardigd. Weale hield het bij Bouts. zie: DEVLIEGER (1979), pp. 169-170.; WEALE (1862), pp. 67-68.

⁹⁹⁷ TOUSSAINT (1994), p. 511.

⁹⁹⁸ TOUSSAINT (1994), pp. 511-514.

⁹⁹⁹ BEYAERT (1905), p. 27.

ging de “*originaalstudie*” van Lodewijk Beyaert dus. De firma leverde ook exacte kopieën naar panelen van de Vlaamse Primitieven. De redenering daarbij klonk – verschonend – “*Bij het vergaderen eener reeks copiën van de groote meesters (...) [namen opsomming, SH] hadden wij voor doel het genieten dier meesterswerken voor elkeen toereikend te maken*”.¹⁰⁰⁰ Bij Beyaert is dan toch die neogotische tendens terug te vinden om ook de laatmiddeleeuwse panelen te reproduceren, in tegenstelling tot Dobbelaere die zich voor zo ver geweten bij Pourbus en een hele reeks zeventiende-eeuwse meesters hield.

Het artikel van Duclos waarmee deze uiteenzetting over de firma Beyaert begon, was eigenlijk niet meer dan een omfloerste advertentie voor een product van een bijzonder katholiek geïnspireerd doch tegelijkertijd commercieel en lucratief bedrijf. Het werd trouwens voorafgegaan door een bijna identiek artikel in dezelfde rubriek, drie jaar eerder.¹⁰⁰¹ Van alle oud-leerlingen van de Brugse Academie die in dit onderzoek werden bestudeerd, kan Lodewijk Beyaert nog het meest als een typische vertegenwoordiger van de ‘klassieke neogotiek’ gelden. De enorme onderlinge kruisbestuiving tussen neogotische schilders resulteerde zo in een serieproduct met sporen van zowel de oude meesters als de pioniers van het neogotisme. In enkele stappen komt de aandachtige lezer immers van het onderzoeksvertretpunt Leys via diens leerling Hendrix en diens leerling Lybaert tot Lodewijk Beyaert, de jongste van de onderzochte schilders. Waar de vooronderstelling echter genekt wordt, is de broodnodige tussenstap en tevens de link tussen deze vier figuren. Dit was niet de Brugse Academie... maar het Gentse Sint-Lucasonderwijs. Het was deze school die in haar onderwijsprogramma en stilistische keuzes het historisch realisme van Leys omarmde en waar Beyaert zonder twijfel de meeste inspiratie vond voor de verdere uitbouw van het familiebedrijf in de Mariestraat, veel meer dan de Academie op een kleine kilometer van het huis verwijderd. De Memlingpanelen van het Sint-Janshospitaal daarentegen – op nog geen honderd meter van het huis verwijderd, om in de redenering van de afstanden te blijven – speelden duidelijk een rol daar waar ze er voor zorgden dat de Beyaertkruisweg was geschilderd “*in den trant van Hans Memlinc*” [3].¹⁰⁰²

¹⁰⁰⁰ BEYAERT (1905), p. 65.

¹⁰⁰¹ DULCOS A., ‘Van hier en van elders...’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 24(1889), nr. 32, p. 256. Toen klonk het “*Meermaals hebben wij hooren klagen, en hebben zelve geklaagd omdat de schilderijën van de kruiswegen, die in onze kerken sedert eenwe en bijzonderlijk in de laatste tijd gehangen worden, onder kunstopzicht zoo deerlijk vele te wenschen laten. Mr. Beyaert-Storie zal het klagen doen verminderen.(...)*”

¹⁰⁰² DULCOS A., ‘Van hier en van elders’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 25(1892), nr. 25, p. 199.

5.5 Materieel neogotisme

5.5.1 Een revival van de paneelschilderkunst?

Hoewel met het in het negentiende-eeuwse discours over de laatmiddeleeuwse kunst doorgaans over ‘tableaux’ en niet over ‘panneaux’ had, kan moeilijk genegeerd worden hoe de eyciaanse schilderkunst nauw verbonden is met de houten drager. De keuze voor paneel als drager bij Leys’ vorstenportretten of De Vignes schilderstukken, mag gezien worden binnen een historiserende reflex en een teruggrijpen naar net die laatmiddeleeuwse panelen. Van de Brugse meesters uit de negentiende eeuw zijn enkele voorbeelden van paneelschilderkunst terug te vinden, hoewel de logica in sommige gevallen ver zoek is. Wanneer De Keyser in 1847 en 1851 de Memlinglegende schilderde, deed hij dat op hout.¹⁰⁰³ Wallays en Dobbelaere gebruikten doek voor het zelfde thema, doch die laatste maakte een voorstudie van een deel van het werk op paneel (Brugge, Groeningemuseum).¹⁰⁰⁴ Bij E. Legendre lijkt de dragerkeuze veel bewuster, aangezien ook de lijst een aantal eyciaanse elementen in zich droeg.¹⁰⁰⁵ In het oeuvre Van Hove kwam paneel het vaakste voor maar ook bij de ‘moderne Memling’ was de keuze niet eenduidig.¹⁰⁰⁶ Gehistoriseerde genrestukken of Madonna’s kwamen zowel voor op hout als op doek. Portretten van levende personen schilderde hij soms op paneel, zoals het geval is bij zijn familieportret annex drieluik en de individuele portretten van zijn schoonouders, daar waar zijn zelfportretten op doek verschenen. Bij zijn triptieken zoals *Hitoria Tempus Legenda* en *De drie zustersteden* (privécollectie) lijkt het paneel – in combinatie met het kader – wel doelgericht gebruikt.¹⁰⁰⁷

Het cliënteel van de firma Beyaert had dan weer de keuze tussen koper, aluminium of acajou.¹⁰⁰⁸ Een kopie van Gerard Davids *Doopsel van Christus* was het goedkoopst op doek, maar voor een meerprijs kon het doek op zink, koper of aluminium worden bevestigd.¹⁰⁰⁹ De enige drager die voor een kopie naar dit laatmiddeleeuws paneel niet in de opties voorkwam, was echter... hout. Hoewel voor andere kopieën naar Vlaamse Primitieven paneel een optie was, kan voor Beyaerts handel het volgende geconcludeerd worden. De in de catalogoog opgenomen disclaimer “*tot in de minste bijzonderheden volgen zij de originale schilderijen na*” ging niet op voor de drager en in de kruiswegfabriek was materiële integriteit dan ook allesbehalve de eerste zorg.¹⁰¹⁰

5.5.2 De aandacht voor de lijst

“...volgens de gewoonte van den tyd , is de grond van het pannel met goud belegd, en maekt de lyst deel van de *zamenstelling*...”.¹⁰¹¹ Zo beschreef Van Peteghem het paneel waarmee deze scriptie opende, de *Madonna* van Cimabue. Materieel neogotisme kan op die manier ook een verhoogde aandacht voor en terugkeer naar de door Van Peteghem beschreven lijst inhouden. Daarbij dient

¹⁰⁰³ CORNET (1999), pp. 133-134.

¹⁰⁰⁴ Het gaat om het in 2000 verworven ingekaderd paneeltje met inventarisnummer 2000.GRO0025.I

¹⁰⁰⁵ MARTENS D. (2007), pp. 68-72.

¹⁰⁰⁶ LOBELLE (1986), pp. 149-200. (oeuvrecatalogus)

¹⁰⁰⁷ LOBELLE (1986), pp. 149-200. (oeuvrecatalogus)

¹⁰⁰⁸ BEYAERT (1905), pp. 2-17.

¹⁰⁰⁹ BEYAERT (1905), p. 60.

¹⁰¹⁰ BEYAERT (1905), p. 65.

¹⁰¹¹ VAN PETEGHEM (1858), p. 3.

opgemerkt te worden dat in de vroege negentiende eeuw de lijst weinig aandacht kreeg.¹⁰¹² Een hele discussie ontspoon zich bijvoorbeeld toen Caspar David Friedrich (1774-1840) in 1807 voor zijn *Tetschen altar* (Dresden, Galerie Neue Meister) als eerste kunstenaar ooit zelf zijn lijst ging ontwerpen.¹⁰¹³ Dit uitbreiden van de grenzen en media van de kunst is volgens Wolfgang Kemp een belangrijk onderdeel van de romantiek.¹⁰¹⁴ Bij uitstek de historiserende stromingen zoals de Nazareners en de Prerafaëlieten zouden de lijst gaan herwaarderen.¹⁰¹⁵

Bij de behandelde historiestukken, gehistoriseerde genrestukken en religieuze kunst van de jaren 1830 tot 1860 lijkt die lijst echer geen rol van betekenis te spelen. Voor zijn kruisweg in de Sint-Jacobskerk ontwierp Bruno Van Hollebeke zestig jaar na Friedrich wel een eigen kader waarvan hij een model door zijn goede vriend Pickery liet uitwerken. De lijsten werden echter door de kerkfabriek geweigerd.¹⁰¹⁶ Van Speybroeck stak zijn irritatie niet onder stoelen of banken wanneer hij jaren later beschreef hoe, mede door geldgebrek, werd gekozen voor eenvoudige door uitdraagsters vervaardigde kaders.¹⁰¹⁷

In de catalogus van Beyaert kon de klant kiezen tussen een hele reeks verschillende lijsten, gaande van min of meer eenvoudige tot met overdadig maaswerk gedecoreerde exemplaren.¹⁰¹⁸ Zijn *Gothische Kruisweg* was voorzien van een zwart-gouden lijst met inscriptie en sculpturale verwerking van het desbetreffende statiecijfer, wat het tot een soort gesamtkunstwerkje maakte.



Afb. 51. E. Van Hove (schilder) en Michiels (beeldhouwer), *Altaarstuk voor het H. Hartaltaar* (detail: deel van het paneel *De verschijning van Christus voor Thomas* (r), de polychrome lijst, en het rechter paneel *Sint-Bernardus en Sint-Lutgardis*), 1895, olieverf op paneel, gepolychromeerde sculptuur, 139,5 x 95 cm (panelen met lijst), Brugge, Sint-Gilliskerk.

Edmond Van Hove zal zonder twijfel een hand gehad hebben in de kaders die zijn eigen panelen – en in tweede instantie zijn doeken – sieren. Een altaarstukje zoals *Een zwaard zal uw ziel doorboren* is dan ook een vorm van gesamtkunstwerk. Toch is de lijst bij Van Hove vaak weinig gotisch maar eerder renaissancistisch of classicistisch opgevat, met pilasters. De kracht van zijn *Zelfportret* uit 1878 zit echter ook in het zwarte van de achtergrond dat doorloopt in de lijst. Het mooiste

¹⁰¹² MENDGEN (1995:1), pp. 9-10.

¹⁰¹³ KEMP (1995), pp. 13-15.

¹⁰¹⁴ KEMP (1995), p. 15.

¹⁰¹⁵ ROBERTS (1995), p. 58

¹⁰¹⁶ VAN SPEYBROECK (1895), p. 24.

¹⁰¹⁷ VAN SPEYBROECK (1895), p. 24. "Le prix comprenait notamment la livraison des cadres, ce qui explique la qualité des bordures de fripier qui "ornent" encore actuellement ces toiles." Aldus Van Speybroeck.

¹⁰¹⁸ BEYAERT (1905), pp. 68-69.

voorbeeld van wat Van Peteghem beschreef, staat tevens op naam van Van Hove. In zijn *Altaarstuk voor het H. Hartaltaar* liet hij de beeldhouwer Michiels immers de in zijn panelen voorkomende ranke zuiltjes herhalen in de lijst – of nam hij Michiels' zuiltjes over in zijn werk, afhankelijk van de chronologie - waardoor de realiteit in het werk op geslaagde wijze werd opgenomen (afb. 51). Samen met het verwerkte Christusbeeld en de hierna besproken gouden achtergrond vormt het altaar een schoolvoorbeeld van religieus neogotisme.

5.5.3 “*ik weet niet als zulks gothiek is*”: de gouden achtergrond

De gouden achtergrond, hetzij geschilderd, gegraveerd of gelegd, maakt deel uit van een archaische stijl die zelfs bepaalde laatmiddeleeuwse panelen ouderwets doet lijken dan ze eigenlijk zijn.¹⁰¹⁹ Bladgoud als achtergrond werd in Brugge ondermeer toegepast door Bethunes jeugdvriend Bruno Boucquillon (1816-1878) voor zijn *Passieretabel* in de Sint-Ivokapel in de Basiliek van het Heilig Bloed in 1864.¹⁰²⁰

Lodewijk Beyaert kon kopieën naar de kruisweg van Rosier in Lanaken leveren “*op effen hemelgrond, goud gedamasseerde grond, goud gegauffreerde grond*”.¹⁰²¹ Ook hier kan echter afgevraagd worden hoe geslaagd en vooral archeologisch correct het resultaat was. Het in *Kunst* verschenen artikel ‘Over het aanleggen van goud als achtergrond in schilderijen’ leest dan ook als een kritiek op Beyaerts praktijken. Tegelijk is het sprekend voor de bredere kritiek op het soort neogotisch bandwerk dat door Lodewijk Beyaert werd gedirigeerd. “*Er valt hier op te merken welke een oneindig verschil er bestaat tusschen oorspronkelijkheid en navolging. Oorspronkelijkheid heeft haar doel en treedt er met vaste stappen naar toe. Navolging is doelloos, aarzelend en weet nooit waar de bewandelde weg naar toe leidt. Imitatie van 't verleden, is het kinderwerk dat nieuwere tijden aankondigt, het is de voorbode van aanstaande en mannelijke ontwikkeling. (...) Men volgt ja, de gouden gronden van Cimabuë na; maar wendt men deze aan gelijk hij deed? Men gaat zelfs zoo verre van goud te leggen op copieën van nieuwe, hedendaagsche meesters, wier werken daar voor niet gemaakt zijn. Indien gij een kruisweg begeert te koopen, gij kunt hem krijgen, naar belofte, met grond in goud of met grond in olieverf. Het slacht van eenen kunstenaar in muilenmaken, die maar zijn hoedje te keeren had, om keizer of bedelaar te zijn. Hoe dikwijls gelijkt navolging aan 't gothiek niet, gelijk een vermomde Napoleon aan den waren? (...) Indien gij uwe figuren wijdbeenig open stelt, (ik weet niet als zulks gothiek is), gij zult daar, tusschen de twee beenen en den grond, eenen driehoek van goud krijgen, die blinken zal gelijk eener ster in 't firmament.*”¹⁰²²

Was dit laatste nu net niet het geval met Beyaerts in de catalogoog opgenomen voorbeeld. Van Hove werd in zijn officieuze lijfblad allerminst bekritiseerd op zijn gouden achtergrond, daar zijn heiligen in het *Altaar van het heilig hart* als het ware één massa vormden, zoals in het artikel werd voorgeschreven (afb. 51). Van Hove was dan ook – in tegenstelling tot Beyaert – de kunstenaar die, geïnspireerd door de middeleeuwen, een eigen stijl ontwierp, als een ‘moderne Memling’.

¹⁰¹⁹ KOLDEWIJ, HERMESDORF en HUVENNE (2006), pp. 43-44.; VAN CLEVEN, VAN TYGHEM en DE WILDE (2006), p. 183.

¹⁰²⁰ VAN CLEVEN, VAN TYGHEM en DE WILDE (2006), p. 110.; CORNILLY (2003), pp. 54-55.

¹⁰²¹ BEYAERT (1905), pp. 6-7.

¹⁰²² G. De Lescluze in: DE LESCLUZE G., ‘Over het aanleggen van goud als achtergrond in schilderijen’, in: *Kunst*, jrg. 2 (1898), nr. 12, pp. 95-96.

VI. Conclusie

Met dit onderzoek werd getracht te weten te komen of de romantische schilderkunst in Brugge tijdens de negentiende eeuw meer dan elders in het land in het teken van de middeleeuwen stond en dat door een studie van de omgang met die middeleeuwen binnen en rond de lokale Academie.

De geografische en chronologische achtergrond waartegen de hier behandelde gebeurtenissen zich afspeelden, werden het eerst onderzocht. Daaruit bleek enerzijds de precaire economische situatie van Brugge als negentiende-eeuwse maatschappij. Het mag dan al niet de ambitie van dit onderzoek geweest zijn dit cliché van een economisch verarmd Brugge te bekrachtigen of te ontwapenen, toch leken de meeste bronnen het beeld te bevestigen. Ook in een minder welvarende stad kon zich echter een cultureel en artistiek leven ontwikkelen, met een zeker gamma aan kunstgenootschappen en geschreven pers met oog voor de kunsten. Ook de trots waarmee over primussen werd geschreven en het belang dat werd gehecht aan de Brugse salons liggen in deze lijn. Dat de meer of minder vooraanstaande Bruggelingen dit kunstenleven waarlijk ter harte namen, bewijst het streven naar een Brugge als een nieuw Düsseldorf of Nürnberg, of nog: een vierde stad binnen het nationale saloncircuit.

In deze stad en tegen deze achtergrond speelde de Brugse Academie een centrale rol voor de kunsten in Brugge. Haar salons werden door het stadsbestuur gesteund en zelfs de bisschop contacteerde de instelling wanneer hij een kunstwedstrijd wou organiseren. Dat maakt de overgeleverde documenten uit de Academie meteen tot de belangrijkste bronnen voor dit kunstenleven. Deze bronnen maken stuk voor stuk duidelijk hoe de bovenvermelde dromen nooit gerealiseerd konden worden. De Academie was als centraal instituut dan wel provinciaal, ze was ook provincialistisch en op nationaal vlak net niet te verwaarlozen.

Dat brengt dit verhaal tot een tweede vraagstuk, hetgeen behandeld werd in hoofdstuk III. Er werd van uit de stellingname dat het late classicisme en de vroege romantiek een binaire strijd uitvochten, gekeken naar het tijdstip en de aard van deze artistieke wissel van de wacht in Brugge. Jozef Suvée en zijn leerlingen zijn uit hedendaags oogpunt zonder twijfel het hoogtepunt van tweeënhalve eeuw Brugse academiegeschiedenis. Suvéés erfenis was tijdens de negentiende eeuw wel onaantastbaar maar niet in steen gebeiteld. Als artistiek figuur kreeg hij nooit, ook niet in de late negentiende eeuw, de eer die twee Vlaamse Primitieven, een vroegmoderne wiskundige en twee middeleeuwse helden wel kregen: een standbeeld in de Brugse binnenstad. Ook in 1846 toen het Brugse canon werd opgesteld op de Markt werden de classicisten zwaar gedegradeerd en tot min of meer uitgewerkte voorstellen voor een standbeeld is het - vreemd genoeg - nooit gekomen. 'Vreemd genoeg' aangezien het dit soort van rol was die Suvée voor de volle negentiende eeuw leek te spelen: de rol van een lokale historische held, die bijvoorbeeld door dokter Vanden Abeele in 1867 nog eens van onder het stof werd gehaald.

Het is verleidelijk deze verering van Suvée te verwarren met een blinde adoratie van het classicisme, maar het is belangrijk deze zo gescheiden als mogelijk te houden. Ten eerste toonde het oeuvre van Suvéés twee belangrijkste en eveneens vereerde leerlingen – Odevaere en Ducq – preromantische trekjes. Ten tweede bewijzen de academische parameters bij uitstek voor dit

vraagstuk hun waarde als bronnen. Suvée stond alles behalve eenzaam aan de top, want voor elke vermelding van de classicist was er wel een Van Eyck, een Memling of – vaker nog - een veel minder gekende zestiende- of zeventiende-eeuwse vertegenwoordiger van een eeuwen lange *école Brugeois*. Dit toont aan dat de romantiek in het denken over de kunstgeschiedenis wel degelijk zijn Brugse intrede deed. De in de Brugse Academie op zijn minst gekende en waarschijnlijk ook gedoeerde methode De Weirdt mag als een onomwonden afkeer van de classicistische gladde lijn worden gezien. De collectie laatmiddeleeuwse panelen werden vrij vroeg als kunstschaten gepercipieerd en in woorden naar waarde geschat. Jammer genoeg resulteerde dit alles behalve in een vlekkeloos behoud en beheerparcours. Het onafhankelijkheidsstreven van iemand als Vanden Abeele lijkt misplaatst tot zelfs arrogant, maar getuigt mogelijk van een zelfde soort stadstrots die kan teruggevonden worden in het hierboven aangehaalde Brugge Nürnbergverhaal. De plaastercollectie is in se een verraderlijke parameter voor de hier gestelde onderzoeksvraag, aangezien ze per definitie classicistisch of antiek van inslag is. Lange tijd na het classicistische tijdperk werd ze echter overal in het land nog gehanteerd. Bij een bezoek in 2011 aan de Brugse Academie bleek Socrates' hoofd nog steeds af en toe als model dienst te doen. Het louter gebruik of bestaan van een verzameling antieke beelden is dus weinig zeggend. Net als uit het bibliotheekverhaal vormt de plaastergeschiedenis echter een zoveelste bewijs van Brugges financiële situatie, aangezien van een echt aankoopbeleid niet echt sprake was en de jointe veeleer dankbaar en nederig de toezendingen aanvaarde. De enkele laatnegentiende-eeuwse plaasters met mediëvistische inslag zijn dan weer weinig overtuigend als bewijsmateriaal voor een breed gedragen neogotisme tijdens het fin-de-siècle. De aandacht vanwege vorsers voor de middeleeuwse kunst wordt niet zelden tot de romantische ingesteldheid gerekend. Op dat vlak is vrij vroeg een ontvankelijkheid te merken in de Brugse Academie, aangezien de werken van lokale zowel als (inter-)nationale auteurs voor handen waren in de bibliotheek. Het verhaal in verband met de boycot van Weales eerste museumcatalogus past binnen de eerder genoemde stadstrots en toont net een weinig wetenschappelijke ingesteldheid met betrekking tot de eigen museumcollectie aan. De verering van Suvée vond zoals gezegd een evenknie in de verering van vele Brugse kunsthelden, hetgeen heel duidelijk kan worden afgelezen uit de gelegenheidsgedichten en het plan om Van Eyck op de eremedaille te laten prijken. De heldenstatus overschaduwde echter elke artistieke verwezenlijking. Suvée werd hoe langer hoe meer in de eerste plaats Romeprijswinnaar zoals ook Van Eyck in de eerste plaats uitvinder van de olieverf was, meer dan brein achter het *Lam Gods* of *Madonna met Kanunnik Van der Paele*. Die twee voerden een lange lijst aan van (genaturaliseerde) Bruggelingen die zich tijdens de kunstgeschiedenis enige naambekendheid hadden weten te vergaren. Daartegenover staat dat de Rubensiaanse barok wel esthetisch geroemd werd.

Het is weinig evident tegenover deze bewijslast de figuur van Albert Gregorius te plaatsen en te duiden. Gregorius was zonder twijfel een zuiver classicistisch kunstenaar en directeur. De levensbeschrijving door Van Peteghem leert dat, ook buiten de persoonlijke vete, Gregorius een behoorlijke aversie koesterde van de romantiek, haar bronnen, haar schilderijstijl en haar belangrijkste vertegenwoordigers. De vraag die Gregorius oproept is niet zo zeer wat nu net 'het probleem Gregorius' was, dan wel of er überhaupt een 'probleem Gregorius' kan onderscheiden worden. Door zijn lange directeurschap tot in de jaren vijftig van de negentiende eeuw lijkt het alsof de Brugse Academie door zijn toedoen jaren lang de romantiek 'misliep' en Gregorius in die zin een 'probleem' lijkt te vormen. Het is ook in die termen dat Retsin haar scriptie concludeert,

wanneer zij het heeft over “...de schadelijke invloed van het neo-classicistisch onderricht, dat sinds lang niet meer overeenstemde met de ontwikkeling van de eigentijdse kunst”.¹⁰²³ Drie belangrijke feiten ontkrachten deze bewering. Ten eerste blijkt uit de documenten dat tegenover Gregorius een machtige jointe stond die de laatste beslissingen nam. In die jointe was men de romantiek meer dan genegen en uit hun gelegenheidsgedichten kon zelfs een oproep tot het weergeven van de middeleeuwen worden onderscheiden. Ten tweede werd na Gregorius' vertrek meteen in de richting van schilders van de toen al niet meer zo jonge, romantische garde gekeken, met name Slingeneyer en Van Maldeghem. Nog tijdens het directeurschap van Gregorius presenteerden enkele leerlingen en leerkrachten van de Brugse Academie hun onomwonden romantische werken op de Brugse en triënnale salons. Op dit derde element spoort ook Retsin aan, wanneer zij herinnert aan de andere opleidingen die Brugse academieleerlingen genoten in Antwerpen en in Parijs. De Brugse privéateliers (Wallays, De Weirdt,...) speelden een gelijkaardige rol. Retsin vermeldt ook hoe in Brugge telkenmale oud-leerlingen tot directeur werden benoemd, vanwaaruit die classicistische visieuze cirkel ontstaat. Het feit is nu echter dat die oud-leerlingen zich inderdaad naar believen konden onderdompelen in bij uitstek het Antwerps romantisme en die kennis vervolgens introduceren in de Brugse Academie, als leermeester (Wallays, Legendre, Dobbelaere, Cierkens,...) of na 1852 als directeur (Van Maldeghem en Wallays).

Uit deze historische gegevens kan worden besloten dat de Brugse Academie de romantiek wel degelijk omarmde, weliswaar wat langzamer dan andere, meer welvarende en centrale kunstinstellingen. Daarmee wordt een beeld genuanceerd van een Brugs classicistisch bastion en een al te classicistische Brugse kunstscène in de eerste twee decennia van het Belgische tijdperk. Dit beeld is vooral op conto te schrijven van de lyrische pen van Van Peteghem en een extrapolatie en overschatting van de figuur van Albert Gregorius.

Er werd bewezen dat de Poortersloge geen afgesloten intimiclubje was, maar integendeel geworteld was in het Brugse sociale leven en de pers, waarmee Schouteets gelijkaardige stelling voluit kan worden onderschreven. Door die deelname aan het publieke netwerk was ze ook onderhevig aan de toen aanwezige invloeden, waarop werd gefocust in hoofdstuk IV. De ideologieën die binnen en rond de Academie aanwezig waren, konden een beslissende wending geven aan de invulling van de hierboven besproken romantische basis, een wending in de richting van het neogotisme.

Het negentiende-eeuwse nationalisme werd als eerste ideologische voedingsbodem onderzocht. Twee van de vroegste jointevoorzitters sinds 1830, Roels en Devrière, hadden een rol in de Belgische omwenteling. In diezelfde jointe ontstond in de jaren na 1830 ook de hoop op een derde bloeitijd van de kunst, steunend op de twee voorgaande perioden: de Brugse en de Vlaamse school. Om de vooronderstelling te bekrachtigen, zou moeten blijken dat in Brugge vooral naar die eerste periode werd gekeken. De nationale kunstgeschiedenis werd in meer dan één toespraak als voorbeeld aangehaald, maar de laatmiddeleeuwse periode stond daarbij nooit alleen. Veeleer werd zij opgenomen in een breder verhaal van op- en ondergang van de kunsten. Ook in Brugge had men in de negentiende eeuw vooral lof voor de artistieke verwezenlijkingen tijdens de zeventiende eeuw, naar Antwerps voorbeeld. In de volle negentiende eeuw ontsproot tevens het flamingantisme binnen de Academie. De taalstrijd op zich lijkt echter weinig kracht te bezitten als

¹⁰²³ Anne-Marie Retsin in: RETSIN (1972), p. 192.

inspiratie voor een neogotisme in de schilderkunst. Toch zijn, zeker naar het laatste kwart van de negentiende eeuw toe, oproepen voor een zuivere, Vlaamse kunst te onderscheiden. In die oproepen werden wel degelijk de panelen van de Vlaamse Primitieven als referentie beschouwd. De Brugse standbeeldengeschiedenis toont mooi aan hoe deze verschillende vormen van historisch geïnspireerd nationalisme hun uitwerking vonden. Van Eyck kreeg de vroegste eer, maar het was vooral Calloigne die als classicistisch beeldhouwer van het Van Eyckbeeld werd bezongen. De mythe Van Eyck overklaste daarbij zijn esthetische verwezenlijkingen en de 'uitvinder van de olieverf' werd zo een nieuwe Apelles. De standbeeldplakkaten tijdens de feesten van 1846 tonen aan hoe divers de historische interesse op dat moment was. Op de Markt stonden Van Eyck en Memling op een even hoog piedestal als van Oost. In het achterhoofd houdend dat Van Eyck pas in 1856 een plek in de stad kreeg toegewezen, was het eigenlijk een wiskundige die met de grootste eer ging lopen.

De katholieke invloed was in de Brugse Academie aanwezig maar meer dan bepaalde zaken af te blokken – zoals het naakt, de wulpse vormentaal, de herwaardering van artistieke perioden waarin deze elementen aanwezig waren of de Beaux-Arts in het algemeen – vormde ze voor de Brugse schilders een extra afzetmarkt met haar eigen vraag- en aanbodregels. Het geval van Carton is een mooi voorbeeld hoe intense contacten van een cultuurdrager als lid van de jointe met de Brugse Academie resulteerden in een opdracht voor één van de academieoud-leerlingen, Eugene Legendre. Bisschop Malou kon omzeggens niet om de Academie heen, aangezien hij in zijn thuisstad niet kon rekenen op een Sint-Lucasonderwijs, spijs Duclos' pogingen ter zake. Daardoor werd in 1850 Malous crucifixwedstrijd mede door de Brugse Academie georganiseerd. Naast enkele portretopdrachten bleef het hier echter bij wat de invloed van de bisschop betrof. Met de Karel de Goede-verering op het einde van de eeuw lijkt zich een duidelijke ideologisch gestuurde inzet van de kunst in Brugge voor te doen. Deze verering was echter alles behalve breed gedragen en het lijkt dan ook bij Eugene Legendres triptiekjes te blijven. Wie weet had de licht liberale kleur van de jointe er mee te maken dat het aan de Academie opvallend stil bleef rond Karel de Goede. De twisten rond het directeurschap van Wallays waren naast een politiek ook een persoonlijk conflict. Opvallendste afwezige uit de groep cultuurdragers die het neogotisch netwerk in Brugge uitmaakten, was zonder twijfel James Weale. Zijn enige noemenswaardig contact met de Academie bestond er in geboycot te worden bij de uitgave van zijn museumcatalogus. Zijn in *Le Beffroi* af te lezen aversie van de Beaux-Arts zal er niet vreemd aan geweest zijn dat de Brit zich voor de rest ver weg van de Brugse Academie hield. In zijn dispuut rond de glasramen met Dobbelaere toonde hij zich als de verdediger van de bronnen en historische waarheid: "*facts are stubborn things*". De neogotische glasschilders en kunstenaars Coucke en Grossé onderhielden wel nauwe contacten met hun oude leerschool. Hun specifieke opleiding haalden ze echter vooral van buiten de Academie. Steinmetz tenslotte was dan wel aanwezig in de Academie, de verdienstelijke prentenverzamelaar bleek weinig belangrijk als neogotische stem.

De belangrijkste bronnen en verhandelingen uit het opkomend onderzoek naar de Vlaamse Primitieven waren in de Academie- of stadsbibliotheek aanwezig. Het Brugse luik van deze studie balanceerde tussen de romantische geschiedschrijving van Carton en Delepierre en de eerder vermelde bronnenijver van Weale. Duclos, in wiens kunsthistorische bijdragen in *Bruges, histoires et souvenirs* een Brugs chauvinisme valt op te merken, vertegenwoordigde daarbij een middenweg.

Deze drie invloedsfactoren (nationalisme, katholicisme en kunsthistorisch onderzoek) kwamen samen in de verschillende Brugse zienswijzen omtrent de renaissance. Achter de doorgaans negatieve connotatie die de renaissance bezat – denk daarbij aan Duclos' 'italianisme' – ging zowel een katholieke als een nationalistische, flamingante redenering schuil. Die gedachte haakte zich in het eerder vermelde stadschauvinisme en de vaak als 'typisch Brugs' omschreven preoccupatie met de geschiedenis, wat zou resulteren in de invloedrijke tentoonstelling van 1902. Alles samen klonk het dat de Brugse zestiende-eeuwse schilderkunst pas geslaagd was wanneer ze zich succesvol entte op de Brugse school van de vijftiende eeuw. Op die manier wordt bewezen hoe hoog de vorsers wel degelijk opliepen met de eigen kunst van de Vlaamse Primitieven. Als conclusie van dit hoofdstuk toont deze bewering aan dat de nodige ideeën én contacten aanwezig waren om de Brugse romantische schilders de middeleeuwen in hun werken op welke manier dan ook te laten verwerken of herleven. Daarenboven werd hierboven reeds getoond dat de romantiek zich voldoende had verankerd binnen de Brugse Academie. Steunend op deze wetenschap, kan de derde grote onderzoeksvraag van deze studie worden beantwoord, met name of dit alles ook resulteerde in een wijdverspreid Brugse romantisch neogotisme.

Uit de geschiedenis van de Brugse salons blijkt dat de organisatie bulkte van de goede voornemens, in de lijn van de Brugge Nürenberg gedachte. De Brugse salons kenden aanvankelijk een zeker succes, met nationale exposanten en een aantal topwerken aan de muur. Gregorius mocht dan al in de organiserende commissie zetelen, reeds op het salon van 1837 deden de grootmeesters van de romantiek er hun intrede. De kritiek van het *Journal de Bruges* leest wat wantrouwig ten opzichte van de opkomende romantiek, met een waarschuwing voor al te veel Quasimodo's of effectenbejag. De verschillende critici ontvingen echter de mediëvistische thematiek van werken als De Vignes *Dood van Maria van Bourgondië* of Wallays' Dideriek van den Elzasschilderij met open deuren. Daartegenover staat de afwijzing van de revivalkunst van Schmitz uit Düsseldorf. Het is daarnaast veel betekend te noemen dat reeds op het eerste salon voor de combinatie van oude en moderne kunst werd gekozen, waarbij jointevoorzitter De Net het belang van een vergelijking met de oude kunst onderstreepte. Ook hier kan de inderdaad typerende Brugse omgang met de geschiedenis worden geduid.

Een nooit eerder vertoonde Rubens in het oude luik en twee succeswerken van Leys in het moderne luik waren de officieuze overwinnaars van het eerste Brugse salon in 1837. Dit mag als exemplarisch voor de rest van de Brugse salongeschiedenis – en bij uitbreiding schilderkunstgeschiedenis – worden gezien. Deze voorkeur voor een zeventiende-eeuwse meester enerzijds en het succes van een niet-Bruggeling anderzijds worden bij wijze van conclusie als symbolische feiten verder uitgediept.

In de Brugse schilderkunst lag het overwicht wat oude kunst betreft nooit helemaal bij de Vlaamse Primitieven en de door Bruggelingen verbeelde historische scènes waren niet overwegend middeleeuws gekleurd. Voor elke middeleeuwse scène waren er omzeggens twee vroegmoderne, denk daarbij aan de genretaferelen van Wallays, Brugse academiedirecteur en man van het salon van 1840. 1302 als thema bewees echter een evidente Brugse keuze te zijn, zoals in 1887 ook op sculpturaal vlak zou blijken. In de kunstenaarsanekdotiek waren Brauwer, Hals, Van Dyck of Rubens veel populairder dan Memling of Van Eyck. De casus van Wallays' *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck* bewijst dat de schilder anekdotiek en herkenbaarheid voorop plaatste en dat het kunsthistorische werk van Brugse vorsers wel degelijk haar weg naar de

contemporaine schilderkunst vond. Slechts wanneer aan die voorwaarden kon voldaan worden, waren mediëvistische thema's een optie. Van Eyck kon als herkenbaar historisch figuur en mythische uitvinder van de olieverf eenvoudig in dit eisenpakket worden ingeschreven, net als Memling als gewonde soldaat. Toch bleef het bij een handvol Brugse verwerkingen van het leven van Vlaamse Primitieven. Rond 1846 werd daartegenover duidelijk hoe eenvoudig de recuperatie van de zeventiende-eeuwse Jacob van Oost verliep. Het lijkt erop alsof men in Brugge in de negentiende eeuw vooral zocht naar een lokaal zeventiende-eeuws equivalent voor de Antwerpse Vlaamse School, hetgeen men vond bij Van Oost. De herwaarderingsgeschiedenis van één figuur is weliswaar makkelijker te duiden dan die van een volledig kunsthistorisch tijdperk. De namen in het catalogusonderdeel van 1850 zeggen echter genoeg. Als het aankwam op kopieën naar oude meesters kon in Brugge immers gesproken worden van een complete desinteresse in Vlaamse Primitieven, aangezien in de kopieëngalerij van 1850 geen enkele vijftiende-eeuwse meester terug te vinden was. In 1846 waren Dobbelaere en Cierkens daarentegen erg happig om Van Oost te kopiëren. Leon Legendre debuteerde in een mediëvistisch aandoende stijl, maar verliet die al gauw links liggen om zich toe te gaan leggen op wulpse dames. Van zijn broer Eugeen staan de Cartonopdrachten opvallend alleen in het oeuvre van de kunstenaar. Van Hove kreeg terecht de bijnaam 'moderne Memling' door zijn neorealistische detailstijl en mediëvistische thematiek. De Bruggeling blonk echter eveneens uit in historiserende genreferelen met figuren uit de vroegmoderne tijd of – vaker nog - uit een onbestemde, vervlogen periode. De kruiswegencasus bevestigt voor Van Hollebeke en Van Maldeghe de hier geschetste lijn. Ondanks het feit dat het religieuze genre er zich uitstekend toe leende, missen de kruiswegen elk spoor van neogotisme. Beyaerts kruiswegenfabriek staat daar tegenover. De hele productielijn stond er in het licht van de neogotiek, met een grote groep anonieme kunstenaars uit het Sint-Lucasonderwijs die als middeleeuwse ambachtshulpe kruiswegen afleverden, ontworpen naar en gestaafd aan de laatmiddeleeuwse voorbeelden. In het atelier in de Mariastraat toonde zich ook het duidelijkst hoe een ideologische invloed zijn uitwerking kon hebben en wel door de contacten met Duclos. Lodewijk Beyaert ging erg vrij om met de voorhanden zijnde bronnen en dat deed hij evenzeer met de materialen. Zowel de drager, de lijst als bepaalde technieken zoals de gouden achtergrond werden toegepast *à la tête du client*. Beyaerts carrière was echter veel meer een gevolg van zijn opleiding in het Gentse Sint-Lucas dan van een duw in die richting vanuit de Brugse Academie.

Anderzijds is het succes van Leys in 1837 symbolisch voor de kwaliteit van de Brugse inzendingen. De Brugse schilders moesten hun collega's uit andere academiën stevast laten voorgaan, zowel in de prijzen als in de onderwerpkeuze. In 1840 had een kunstcriticus het over een lading Brugse Wappers-leerlingen, de één al meer succesvol dan de ander. Het zijn die figuren die later door de Antwerpse academiëdirecteur als bewijs werden opgerakeld dat het nog zo slecht niet zat met de Brugse uitstroom, maar zijn brief leest als een vergoelijkend schouderklopje. Dobbelaere kende enige succes als glasschilder, doch als romantisch historieschilder wist hij zich weinig te onderscheiden. Wallays kreeg enkele opdrachten in zijn hoedanigheid van academiëvoorzitter, maar verder dan een lokale carrière is het voor hem nooit gekomen. Van Hollebeke en Cloet kenden hetzelfde lot, terwijl De Pape vooral in de wereld van de boekverluchting furore maakte. Cierkens' vroege dood maakte een carrière uitbouw onmogelijk en Van Maldeghe kende enige successen met zijn religieus werk. Eugeen Legendre bekleedde een veeleer tweederangspositie binnen de Brugse Academie, waardoor meteen ook zijn

kwaliteiten als schilder kunnen afgemeten worden. Desondanks werd hij door Carton als portrettist uitgekozen. Zijn broer Leon schopte het niet geheel onverdienstelijk tot academiecteur in Doornik en was net als Van Maldeghem Romeprijswinnaar. De latere generatie lijkt meer succes gehad te hebben. Van Hove had (inter-)nationaal een geslaagde carrière, net als zijn Gentse tegenhanger Lybaert en zijn leerlingen Van Acker. Beyaerts bedrijf tenslotte lijkt een commercieel schot in de roos.

Na het afoetsen blijkt dat in Brugge zowel een romantische als voldoende ideologische basis ter inspiratie van een neogotisme in de schilderkunst aanwezig was, maar dat Brugse romantische schilders zich niet meer dan elders thematisch of stilistisch op de middeleeuwen beriepen. De veelzijdigheid van de kunsthistorische smaakvoorkeur in de Brugse Academie, waarvan de vooronderstelling wil dat ze bij uitstek in de richting van de Vlaamse Primitieven wees, wordt nog het best geïllustreerd door dokter François Vanden Abeele, een halve eeuw de belangrijkste figuur achter de schermen van de Brugse Academie. Uit de bronnen blijkt zijn wat achronologische waardering voor het classicisme van Mengs, het antieke beeld en de kunst van Suvée. Zijn woonkamer liet hij decoreren met portretmedaillons van Brugse zestiende- en zeventiende-eeuwse grootheden en in bepaalde toespraken erkende hij ook de verwezenlijkingen van Van Eyck, maar van een eenzijdige preoccupatie met de late middeleeuwen is bij Vanden Abeele allesbehalve sprake. Vooraleer deze ontkrachting van de vooronderstelling te verklaren, dient eerst de nodige zelfkritiek te worden toegepast. Twee belangrijke en onlosmakelijk met elkaar verbonden opmerkingen kunnen over dit onderzoek gemaakt worden. Kan verwacht worden van een educatieve instelling als een kunstacademie dat een bepaalde stroming binnen haar muren wel of niet gedijt en hoeveel zegt een mediëvistische thematiek van een bepaald historiestuk over het neogotisme in hoofde van haar maker? Beide opmerkingen vormen een aanvechting van de vooronderstelling en in de verdediging ertegen ligt meteen een verankering van het onderzoeksresultaat.

De hier onderzochte Brugse Academie was 'Brugs' tot in haar fundamenteën. Het instituut door en voor Bruggelingen werd beschreven en bediscussieerd in de Brugse pers en bij momenten meegezogen in de Brugse politieke twisten. Haar provincialistische karakter verkreeg ze vooral als slachtoffer van de Brugse negentiende-eeuwse financieel-economische malaise, waardoor ze ook op dat vlak exemplarisch was voor het Brugse socio-economische leven. Een wijdverspreid neogotisme in de Brugse schilderkunst zou dus in eerste instantie in haar Academie moeten duidelijk zijn. Tegen de tweede opmerking kan een gelijkaardige verdediging worden opgeworpen. Aangezien de romantiek de deuren openstelde voor de niet-klasseieke periode van zowel de middeleeuwen als de vroegmoderne tijd (lees: de twee eerste bloeitijden) en de historische genreschilderkunst bij uitstek de gelegenheid bood tot het verwerken van mediëvistisch historisme ofte neogotisme, zou Brugse neogotisme het duidelijkst aanwezig moeten zijn in Brugse romantische schilderkunst. Dat maakt een focus op de Brugse salons tijdens de romantische periode gerechtvaardigd en zelfs logisch.¹⁰²⁴ Vandaar dat een detail van een binnen de Brugse Academie vervaardigd gelegenheidsgedicht als illustratie op titelpagina van

¹⁰²⁴ Daarbij kan nog opgemerkt worden dat de officiële titel van deze scriptie reeds in november 2010 werd opgegeven en het adjectief 'romantische' toen nog niet in de titel verscheen. Met die toevoeging zou de titel als volgt geklonken hebben: *De Brugse Academie en het neogotisme in de romantische schilderkunst*. Een aanpassing was misschien wenselijk geweest, maar kan tegelijk als een pleonasme worden beschouwd. De schilderkunst van 1830 tot 1902 kan immers voor het overgrote deel als 'romantiek' worden bestempeld. Dat de catalogus van de tentoonstelling *De romantiek in België* afsluit met een werk uit 1897 van Edmond Van Hove, een schilder uit de laatste hier besproken generatie, bevestigt deze bewering.

deze scriptie prijkt en een romantisch-nationalistische oproep uit 1839 uit diezelfde Academie - weliswaar tot een vraag herleid - als titel werd gekozen.

Hoe komt het dan dat een zo logisch klinkende en door zovele vorsers geopperde vooronderstelling niet kan worden onderschreven maar in tegendeel eerder negatief wordt afgetoetst? De financieel belabberde toestand van Brugge, haar samenleving en haar Academie zal er zeker niet vreemd aan geweest zijn. Schilderkunst heeft immers een voedingsbodem nodig. Veelzeggend is dat op het salon van 1866 geen enkel werk werd aangeschaft en dat Brugge dertig jaar later over zo goed als geen werken beschikte van haar belangrijkste kunstenaar, Edmond Van Hove. De kunst van Leys, zo concludeert ook Jan Dirk Baetens in zijn doctoraatsonderzoek, was behalve retrospectief ook vooruitstreven. Een provincialistische en verarmde Academie als Brugge slaagde er blijkbaar niet in een dergelijke kunst te laten groeien.

Behalve deze economische verklaring kan echter nog in een andere richting gekeken worden voor het negatief aftoetsen van de vooronderstelling en wel in die van Edmond Van Hove. Zijn artistieke persoon en oeuvre vormden al die tijd de brug tussen de twee pijlers van deze vooronderstelling: de architecturale neogotiek en het Antwerps neogotisme. Die redenering blijkt echter - *pun not intended* - een brug te ver. Brugge stond voor de architecturale neogotiek en veel leden van het neogotisch netwerk en/of de Engelse kolonie dan wel synoniem voor de middeleeuwen en er valt inderdaad een breed gedragen retrospectieve tendens op te merken, maar die tendens was veel breder dan louter een mediëvistische interesse. Het kunstencentrum lag immers elders, in Antwerpen (en Brussel). Zo goed als elk van de hier behandelde Brugse schilders doorliep een Antwerpse studiecarière en in hun latere oeuvre stak bovenal die in Antwerpen gewaardeerde zeventiende eeuw thematisch of stilistisch de kop op. Daarenboven zocht men in Brugge ook ijverig naar een lokaal zeventiende-eeuws equivalent voor Rubens, hetgeen men vond in Jacob Van Oost. Net zoals de kunst van Leys niet geheel representatief was voor de contemporaine Antwerpse kunstscène, kan het zelfde dus gezegd worden over Van Hoves neogotisme, of nog: het oeuvre van Lybaert voor de Gentse casus.

De vooronderstelling ziet het neogotisme van Edmond Van Hove als vanzelfsprekend en exemplarisch voor het negentiende-eeuwse Brugge en de Brugse romantiek als een uitzonderlijk mediëvistisch gepreoccupeerde schilderscène. Wat dit onderzoek bewijst, is dat Van Hoves oeuvre eerder een late uitzondering vormt en de verarmde Brugse schilderscène inhoudelijk veel dichter bij de Antwerpse aansloot of trachtte aan te sluiten dan tot nog toe gedacht.

VII. Illustratieverantwoording: herkomst van de afbeeldingen

Afb. 1. *Gelegenheidsgedicht van 1833 aan de Brugse Academie (detail: kroning van de buste van Jan van Eyck)*, 1833, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge: SAB, FA, inv. nr. 81 (gelegenheidsgedicht 1830), illustratie: eigen foto.

Afb. 2. H. Leys, *Godfried van Bouillon (l)* en *Maximiliaan van Oostenrijk (r)*, 1864-1869, olieverf op paneel, 107 x 36 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, inv. nrs. (resp.) 1224 en 1227, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie.aspx>, bezoek: april 2010.

Afb. 3. P. Buyck en T. H. King, *Heilige-Magdalenakerk*, 1851-1853, Brugge, prentbriefkaart, De Graeve Héliotypie (Gent), 1900, illustratie: Beeldbank Brugge, inv. nr. FO/A03018, http://www.beeldbankbrugge.be/index.php?option=com_memorix&mr_x_mod=result&Itemid=28, bezoek: 5 november 2011.

Afb. 4. E. Van Hove, *Historia, Tempus, Legenda*, 1897, olieverf op hout, 45 x 121 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. 0000.GRO0175.I, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: april 2010.

Afb. 5. *Zicht op het Jan van Eyckplein (detail)*, 1813, Brugge, lavistekening, S. Vermote, illustratie: VANDERMASSEN (1995), p. 21.

Afb. 6. *Zicht op het Jan van Eyckplein (detail)*, Brugge, foto, V. Daveluy, 1865, illustratie: RUYS (2002), p. 110.

Afb. 7. *Zicht op het Jan van Eyckplein (detail)*, Brugge, foto, fotograaf onbekend, 1880-1890, illustratie: VANDERMASSEN (1995), p. 24.

Afb. 8. *Poortersloge*, Brugge, prentbriefkaart, De Graeve Héliotypie (Gent), 1903, illustratie: Beeldbank Brugge, inv. nr. FO/A05912, http://www.beeldbankbrugge.be/index.php?option=com_memorix&mr_x_mod=result&Itemid=28, bezoek: 12 februari 2011.

Afb. 9. A. Gregorius, *Hoofd van een vrouw*, s.d., potlood op karton, s.d., 423 x 290 mm, Brugge, Steinmetzkabinet, illustratie: KIK, objectnr. 107196, http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&107196=ON&LIMIT=50, bezoek: 5 mei 2011.

Afb. 10. K. Recours, *portret van Albert Gregorius in hoedanigheid van directeur van de Brugse Academie*, 1835-1852, houtskool op papier, 420 x 355 mm, Brugge, Steinmetzkabinet, illustratie: KIK, objectnr. 107409, http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&107409=ON&LIMIT=50, bezoek: 5 mei 2011.

Afb. 11. E. Van Maldeghem, *Karel V mediteert in zijn cel over de vergankelijkheid van zijn roem*, 1838, olieverf op doek, 208 x 168 cm, Gent, MSK, inv. nr. S-233, foto: MSK.

Afb. 12. (naar Jan Van Eyck), *Portret van Christus*, ca. 1600-1624, olieverf op paneel, 33,3 x 26,6 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. 0000.GRO0206.I, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: 7 november 2010..

Afb. 13. E. Van Hove, *Zelfportret*, 1879, olieverf op doek, 46,7 x 38,3 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. 1973.GRO0100.I, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: 6 november 2010.

Afb. 14. T. Géricault (?), *Portret van Eugène Delacroix*, ca. 1818, olieverf op doek, 50,5 x 60,5 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. nr. 893.3, illustratie: Joconde, http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0365/m072904_63-000001_p.jpg, bezoek: 7 november 2011.

Afb. 15. Zicht in een klaslokaal van de Academie: plaastercollectie (1), Brugge, foto, Louis D'Helft, 1898, illustratie: Beeldbank Brugge, inv. nr. FO/A02671, http://www.beeldbankbrugge.be/index.php?option=com_memorix&mr_x_mod=result&Itemid=28, bezoek: 12 februari 2011.

Afb. 16. Zicht in een klaslokaal van de Academie: plaastercollectie (2), Brugge, foto, Louis D'Helft, 1898, illustratie: Beeldbank Brugge, inv. nr. FO/A02672, http://www.beeldbankbrugge.be/index.php?option=com_memorix&mr_x_mod=result&Itemid=28, bezoek: 12 februari 2011.

Afb. 17. *Interieur van de Academie voor Schone Kunsten in de Katelijnestraat (detail: zeven figuren in middeleeuwse klederdracht, één in negentiende-eeuwse klederdracht)*, voor 1905, foto, Alfons Watteyne, illustratie: Beeldbank Brugge, inv. nr. FO/B/745, http://www.beeldbankbrugge.be/index.php?option=com_memorix&mr_x_mod=result&Itemid=28, bezoek: 12 februari 2011.

Afb. 18. *Twee figuren in middeleeuwse klederdracht*, vóór 1905, gepolychromeerd gips, ca. 50 cm, Stedelijke Academie, Brugge, illustratie: eigen foto.

Afb. 19. F. de Hondt, *Medailles voor de winnaars van de academiewedstrijd*, 1837, Ø ca. 50 mm, zoals afgebeeld in: GUIOTH (1844), p. 235, illustratie: eigen foto.

Afb. 20. F. de Hondt, *Ontwerp voor een medaille voor de salonwedstrijd*, 1837, Ø ca. 50 mm, bewaard in SAB, FA, inv. nr. 194, loszittend blad, illustratie: eigen foto.

Afb. 21. D. Tulpinck, *Standbeeld: Hans Memling (naar een origineel van de heer Becquy)*, 1850 of vroeger, lithografie uit *Notice biographique des hommes illustres dont les statues...* 1850, p. 65, illustratie: Googlebooks, http://books.google.be/books?id=qbwWAAAAQAAJ&pg=PP1&dq=Notice+biographique+de+s+hommes+illustres+dont+les+statues&hl=nl&ei=nHs2TrLhDs2eOuqA5f0L&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=2&ved=0CDQQ6wEwAQ#v=onepage&q&f=false, bezoek: 28 april 2011.

Afb. 22. D. Tulpinck, *Standbeeldgroep: Margareta, Hubert en Jan Van Eyck* (naar een origineel van Jan Cierkens), 1850 of vroeger, lithografie uit *Notice biographique des hommes illustres dont les statues...* 1850, illustratie: VANHOUTRYVE (1989), p. 74.

Afb. 23. O. Annys, vensterdecoratie met drie glasmaedailles verbeeldende (v.l.n.r.) Battista Sforza (1446-1472), hertogin van Urbino, Karel VIII (1470-1498), koning van Frankrijk en (mogelijk) Beatrice d'Este (1427-1497) in de woonst van Flori Van Acker, geschilderd glas-in-loodraam, Brugge Potterierei 58, gelijkvloers, 1889, illustratie: eigen foto's.

Afb. 24. J. Provoost, *Laatste Oordeel*, 1525, olieverf op paneel, 145 x 169 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. 0000.GRO0117.I, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: 26 maart 2011.

Afb. 25. J. van den Coornhuuse, *Laatste Oordeel*, 1578, olieverf op paneel, 128 x 127 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. 0000.GRO0154.I, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: 26 maart 2011.

Afb. 26. B. Cloet, *Lodewijk van Male, graaf van Vlaanderen, te Rijsel na zijn vlucht uit Brugge*, 1841, olieverf op doek, 48 x 51,5 cm, MSK, Kortrijk, illustratie: KIK, objectnr. 119903, http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&119903=ON&LIMIT=50, bezoek: 6 april 2011.

Afb. 27. E. Wallays, *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan van Eyck*, 1850, olieverf op doek, 103 x 127 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. 0000.GRO1252.I, illustratie: Lukas (op bestelling).

Afb. 28. J. Ducq, *Antonello da Messina wordt geïntroduceerd in het atelier van Jan Van Eyck in Brugge*, 1820, olieverf op doek, 27,5 x 39,5 cm, Musée du Brou, Bourg-en-Bresse, illustratie: CORNET (1999), p. 179.

Afb. 29. H. & J. Van Eyck/ J. Van der Veken, *Lam Gods, paneel van de rechtvaardige rechters (detail)*, 1432/1941, olieverf op paneel, 149 x 55 cm, Sint-Baafskathedraal, Gent, illustratie: Lukasweb, http://www.lukasweb.be/index.php?option=com_memorix&Itemid=32&task=result&cp=6&p=5&ft=&ff=&resultplugin=detail&CollectionID=1&RecordID=657&PhotoID=REP001000670, bezoek: 10 april 2011.

Afb. 30. Anoniem, *De Forestiers en graven van Vlaanderen (detail: Filips de Goede)*, ca. 1840, gekleurde pentekening, 483 x 349 mm, Stein-metzkabinet, Brugge, illustratie: DE KOK e.a. (2009), p. 126.

Afb. 31. E. Wallays, *De afstand door Jean de Nesle ... (detail: Dame en Johanna van Constantinopel)*, 1846, olieverf op doek, 220 x 365 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. ongekend, illustratie: eigen foto.

Afb. 32. J. Van Eyck, *Portret van Margaretha Van Eyck*, 1439, olieverf op paneel, 32,6 x 25,8 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. 0000.GRO0162.I, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: 3 april 2011.

Afb. 33. D. Bouts, *Portret van een man (Jan van Winkele?)*, 1462, olieverf en eitempera op eik, 31,6 x 20,5 cm, National Gallery, Londen, inv. nr. NG943, illustratie: National Gallerywebsite,

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/dirk-bouts-portrait-of-a-man-jan-van-winckele>,
bezoek: 19 april 2011.

Afb. 34. E. Wallays, *Maria Van Bourgondië bezoekt Memling in het Sint Jans-Hospitaal*, ca.1866, olieverf op doek, 94 x 148.5 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. 0000.GRO0195.I, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: april 2010.

Afb. 35. Meester van de Kruisiging van het Parlement van Parijs of Meester van Dreux Budé (A. d'Ypres?), *Retabel van het Parlement van Parijs*, ca. 1446, Olieverf op paneel, 226,5 x 270 cm, Louvre, Parijs, inv. nr. ongekend, illustratie: Louvrewebste, http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673394406&CURRENT_LL_VNOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673394406&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&baseIndex=13, bezoek: 18 april 2011.

Afb. 36. F. De Pape, *Samenkomst van een vorstelijk bruidspaar*, s.d., olieverf op paneel, 66 x 49 cm, privéverzameling, illustratie: artnet, http://www.artnet.fr/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=EF09AF4A5C25554D6322CF42A3E3FC2F, bezoek: 7 maart 2011.

Afb. 37. T. Lybaert, *De antiquair/ De bibliomaan*, voor 1902, afgebeeld in: DE SMET (1927), p. 159, illustratie: eigen foto.

Afb. 38. E. Van Hove, *De wijsgeer*, s.d., Tekening met houtskool en gouache op karton, 256 x 295 mm, Steinmetzkabinet, Brugge, inv. nr. 0.118, illustratie: eigen foto.

Afb. 39. E. Van Hove (schilder) en Michiels (beeldhouwer), *Altaarstuk voor het H. Hartaltaar (detail: twee centrale panelen: Laatste avondmaal (r) en De verschijning van christus voor Thomas (l))*, 1895, olieverf op paneel, gepolychromeerde sculptuur, 139,5 x 95 cm (panelen met lijst), Brugge, Sint-Gilliskerk, illustratie: eigen foto.

Afb. 40. E. Van Hove, *Een zwaard zal uw ziel doorboren*, ca. 1903, olieverf op paneel, 63 x 46 cm (totaal 77 x 61 cm), privéverzameling, illustratie: Horta Hôtel de Ventes, http://www.horta.be/Page_catalogue.asp?lot=&estmin=&estmax=&key=Keywords&sale=142&categorie=&artist=5426, bezoek: 30 maart 2011.

Afb. 41. T. Lybaert, *Madonna*, 1883, olieverf op paneel, 64,5 x 36 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. 0000.GRO0087.I, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: 16 maart 2011.

Afb. 42. L. Legendre, *De opwekking van de zoon van de weduwe van Naïm (voorstudie)*, 1864, olieverf op doek, 40,7 x 60,6 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. 0000.GRO0639.I, illustratie: Vlaamse Kunstcollectie, <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, bezoek: 28 april 2011.

Afb. 43. L. Legendre, *Kruisweg, dertiende statie*, 1868, olieverf op doek, 120 x 186 cm, Gilly, Sint-Barbarakerk, illustratie: KIK, http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&10071508=ON&LIMIT=50, bezoek 4 maart 2011.

Afb. 44. F. Van Acker, *De opwekking van Lazarus (voorstudie)*, 1883, olieverf op doek, 49,5 x 70 cm Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. ongekend, illustratie: Lukas (op bestelling).

Afb. 45. E. Van Maldeghem, *Maagd van smarten*, 1861, olieverf op doek, 63,5 x 50 cm, Le Roeulx, C.P.A.S, illustratie: KIK, inv. nr. 10128130, http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&10128130=ON&LI MIT=50, bezoek: 8 februari 2011.

Afb. 46. E. Legendre, *De Heilige Anna onderwijst Maria en portret van Charles Carton (open (l.) en gesloten (r.))*, 1863, olieverf op paneel, 36,8 x 31,3 cm (centraal paneel), Brugge, Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, illustratie: KIK, objectnr. 92865, http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=fotos2&LANGUAGE=1©TEXT=©RIGHT=&OPAC_URL=&92865=on, bezoek: 19 oktober 2010.

Afb. 47. B. Van Hollebeke, *Kruisweg, twaalfde (l) en dertiende statie (r)*, 1876, olieverf op doek, ca. 90 x 70 cm, Brugge, Sint-Jacobskerk, illustratie: eigen foto's.

Afb. 48. Illustraties op pagina 9 bij de *Gothische Kruisweg* uit de Beyaertcatalogus van 1905, BEYAERT (1905), p. 9, illustratie: eigen foto's.

Afb. 49. G. David, *Kruisiging*, 1515, olieverf op paneel, 141 x 100 cm, Berlijn, Gemäldegalerie, illustratie: Google Art project, <http://www.googleartproject.com/museums/gemaldegalerie/christ-on-the-cross-56>, bezoek: 1 augustus 2011.

Afb. 50. L. Beyaert, *Gothische kruisweg – dertiende statie*, ca. 1900, olieverf op paneel, 108 x 82 cm, Rumbeke, Kerk van Sint-Petrus en Paulus, illustratie: eigen foto.

Afb. 51. E. Van Hove (schilder) en Michiels (beeldhouwer), *Altaarstuk voor het H. Hartaltaar (detail: deel van het paneel De verschijning van Christus voor Thomas (r), de polychrome lijst, en het rechter paneel Sint-Bernardus en Sint-Lutgardis)*, 1895, olieverf op paneel, gepolychromeerde sculptuur, 139,5 x 95 cm (panelen met lijst), Brugge, Sint-Gilliskerk, illustratie: eigen foto.

VIII. Bibliografie

a. Bibliografie van de contemporain uitgegeven werken, voor 1902

Door de aard van dit onderzoek, met name het aftoetsen van een vooronderstelling en de discoursanalyse van vele contemporaine verhandelingen, werd er voor gekozen alle tijdens de terminologische afbakening geschreven en/of uitgegeven werken in een aparte bibliografelijst te plaatsen, alfabetisch te beginnen bij de anonieme werken. Daarna komen alle verhandelingen van na 1902 aan bod. Voor uitzonderingsgevallen – boeken na 1902 gepubliceerd doch thuisborend voor deze datum – is een sterretje voorzien.

‘[geen titel]’, in: *Kunst*, jrg. 3, nr. 18 (1900), pp. 141-142.

[lezersbrief], in: *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 7.

‘Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 9-10 mei 1850, p. 1.

A.C., ‘Exposition de 1846’, in: *Journal de Bruges*, 9-10 augustus 1846, pp. 1-2.

A.C., ‘Exposition de 1848. Deuxième salon’, in : *Journal de Bruges*, 5 augustus 1846, pp. 1-2.

A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Deuxième partie’, in : *Journal de Bruges*, 2 oktober 1850, pp. 1-2.

A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Fin’, in : *Journal de Bruges*, 11 oktober 1850, pp. 1-2.

A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Première partie’, in : *Journal de Bruges*, 17 sept 1850, p. 1-2.

A.C., ‘Exposition de peinture, sculpture, etc. Troisième partie’, in : *Journal de Bruges*, 4 oktober 1850, pp. 1-2.

A.V., ‘In Memoriam Eugeen-Karel Le Gendre (1827-1900)’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), p. 98.

Académie de Gand. XXIe salon triennal[tentoonstellingscatalogus], Gent, 1850.

‘Académie des Beaux-Arts. Distribution des prix’, in: *De Halletoren*, 5 september 1875, p. 7.

Académie Royal de Gand. XXe Salon triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d’Artistes vivants, exposées au musée de l’académie[tentoonstellingscatalogus], Gent, 1847

Académie Royale de Bruges. - Rapport sur le projet de réorganisation des études, Brugge, 1878. (zoals bewaard in : SAB, FA, inv. nr. 61.)

Académie Royale des Beaux-Arts de Bruges. Question de la mise à la retraite de M. le directeur Wallays., Brugge, 1881. (zoals bewaard in : PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2).)

Annales de la Noblesse et du Patriciat de Bruges, Brugge, vol. 1(1860).

'Beaux-Arts - de l'abolition de l'école Française à Rome – école Belge', in : *Journal de Bruges*, jrg. 12, nr. 14 (1848), p. 1.

BEYAERT C., *Atelier de peinture. Art studio. Schilder-atelier. Maler atelier Charles* [verkoopscatalogus], Brugge, Beyaert, 1905. (zoals bewaard in: PAB, FW, inv. nr. 1.013 D 6.)*

BOUCHOUT E. A., 'Vlaamsche Kunst in den vreemde beoordeeld', in: *Kunst*, jrg. 4, nr. 13 en 14 (1900), pp. 102-103.

BOUCHOUT E.A., 'Vlaamsche Kunst in den vreemde beoordeeld', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 13-14, pp. 102-103.

'Bruges', in : *Journal de Bruges*, 8 januari 1851, p. 1.

BUET C., *Un Moderne Gothique*, Parijs, Louis Baschet, 1902.

C., 'Exposition de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1843, p. 1.

C., 'Exposition de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 18 juli 1843, p. 1.

C., 'XXIIIe Tentoonstelling van den "Brugschen kunstkring"', in: *Kunst*, jrg. 5(1901), nr. 3 en 4, pp. 24-25.

CANEEL T., 'Rapport présenté à M. le ministre de l'Intérieur, par T. Caneel, Directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts', in : *Enseignement des Arts du Dessin. Rapports des délégués chargés par le gouvernement de l'inspection des Académies des Beaux-Arts et des écoles de dessin du royaume de Belgique*, Brussel, 1874.

CARTON C., 'Les trois frères Van Eyck', in: *Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, vol. V (1847), pp. 237-322.

CARTON C., *Les trois frères Van Eyck, Jean Hemling, notes sur des artistes*, Brugge, 1848.

Catalogue d'une belle et riche collection de tableaux anciens et modernes et de quelque gravures délaissée par feu Monseigneur Antoine Jean Philippe Wemaer [veilingcatalogus], Brugge, 11 april 1876.

CHAUVELIN, *Discours prononcé par Mr Chauvelain*, Brugge, 1804. (zoals bewaard in : SAB, FA, inv. nr. 91 bis.)

COUVEZ A., 'De la peinture religieuse. Rubens', in : *Revue Catholique*, serie 3, vol. II (1850-1851), nr. 1, pp. 1-9.

COUVEZ A., *Inventaire des objets d'art*, Brugge, 1852.

DE FOERE L., *Compte rendu du travaux du congrès tenu à Bruges, les 22, 23, 24 et 25 Août 1887 sous la direction de la société d'émulation de Bruges*, Brugge, 1888.

De gebroeders de Vriendt en hunne strekking', in : *La Plume*, jrg. 2, nrs. 59, 62 en 67.

De gebroeders de Vriendt en hunne strekking', in : *La Plume*, jrg. 2, nrs. 59, 62 en 67.

De Genzen in de Akademie. Poging tot verdelging, gedrukt pamflet, met potlood gedateerd 12 juni 1881. (zoals bewaard in: PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2).)

De Genzen in de Akademie. Poging tot verdelging, gedrukt pamflet, met potlood gedateerd 12 juni 1881. (zoals bewaard in: PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2).)

DE LESCLUZE G., 'Over het aanleggen van goud als achtergrond in schilderijen', in: *Kunst*, jrg. 2 (1898), nr. 12, pp. 95-96.

DE LEYN A., 'Notice biographique de monsieur le chanoine Andries, deuxième président de la Société d'Émulation', in : *Annales de le Société d'Émulation de Bruges*, jrg. 40 (1890), pp. 239-472.

DE MAREZ H., 'Edward Burne Jones', in: *Kunst*, jrg. 1, nr. 3 (1896), pp. 21-23; nr. 4, pp. 27-28.

DE MESSEMAN, *Cheminée de la salle d'audience des magistrats du Franc de Bruges*, Brugge, 1845. (zoals bewaard in : SAB, FBA, inv. nr. XIII B 47 (1845-48).)

DE MORTIER J.B., *Le chemin de la croix. Stations peintes par Eugène Van Maldeghem*, Brussel, 1857.

DE WITTE A., 'La médaille au palmier de l'académoe de peinture et d'architecture de Bruges', in : *Gazette numismatique*, jrg. 3 (1898), nr. 1, pp. 7-10.

DELEPIERRE O., *Galerie d'artistes Brugeois*, Brugge, 1840.

DELEPIERRE O., *Guide dans Bruges, ou description des objets d'art et des monuments curieux que renferme cette ville*, Brugge, Bogaert-Dumortier, 1837.

Destitué', in: *La Patrie*, 11 april 1881, p. 1.

DEZUTTERE K., 'Een hedendaagsche Memlinc. Edmond van Hove', in: *Kunst*, jrg. 2(1898), nr. 9, pp. 65-70.

DEZUTTERE K., 'Een hedendaagsche Memlinc. Edmond van Hove', in: *Kunst*, jrg. 2, nr. 9, 7 mei 1898, pp. 65-70.

Discours prononcé par le Secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, de la ville de Bruges (...) Le 17 Août 1818, Brugge, 1818. (zoals bewaard in: SAB, FA, inv. Nr. 91 bis)

DOBBELAERE H. [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 8

DUCLOS A., 'Over toogkamers en schilderkunst', in: *Rond den Heerd*, jrg. 18, nr. 50 (1883), p. 393.

DUCLOS A., 'Rede uitgesproken te Gent den 8 Oegst 1886, in de prijsdeeling der Sint-Lukasschool', in: *Rond den Heerd*, jrg. 21(1886), nr. 28, p 289-292.

DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in : *Rond den Heerd*, jrg. 20(1885), nr. 41, p. 324.

DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 13(1878), nr. 45, pp. 354-355.

DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 23 (1888), nr. 4, p. 32.

DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 23(1888), nr. 28, p. 223.

DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 25(1888), nr. 1, p. 8

DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 15(1880), nr. 5, p. 40.

DUCLOS A., 'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 25(1890-1892), nr. 25, p. 199.

DUCLOS A., *Bruges, histoire et souvenirs*, Brugge, 1910.*

EEMAN E., 'Over Hans Memlinc (slot)', in: *Kunst*, jrg. 4, nr 22 en 23 (1900), pp. 178-180.

EEN BEZOEKER, 'Zesde tentoonstelling van Kunstgenegen', in: *Kunst*, jrg. 4, nr. 22 en 23 (1900), pp. 169-171.

Étude critique sur la situation de l'académie des beaux-arts de Bruges en 1876, Brugge, Popp, 1876.

Exposition de 1843. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, lithographie et dessin, exposés au salon[tentoonstellingscatalogus], Brugge, 1843.

Exposition de Bruges 1837 : notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, ciselure, lithographie et dessin exposés au salon, ouvert par l'Académie Royale de Peinture, Sculpture et Architecture pour l'encouragement des Beaux Arts[tentoonstellingscatalogus], Brugge, 1837.

Exposition de Bruges 1840. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, ciselure, lithographie et dessin, Brugge, 1840.

'Exposition de Bruges. 2^{me} article', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, pp. 1-2.

Exposition de tableaux et d'autres objets d'art 1865[tentoonstellingscatalogus], Kortrijk, 1865.

Exposition de tableaux et d'autres objets d'art à Bruges[tentoonstellingscatalogus], Brugge, 1850.

'Exposition Générale des Beaux-Arts', in: *Le Beffroi*, vol. I, pp. 308-315.

'Exposition à Bruges. 1^{er} article', in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, pp. 1-2.

Exposition générale des Académies et des écoles de dessin[tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1868.

- Feest-galm... dan 6 augustus 1839*, Brugge, 1839, p. 5. (zoals bewaard in: SAB, FA, inv. nr. 91.)
- FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 2^{ième} Article', in: *Journal de Bruges*, 1 oktober 1837, pp. 1-2.
- FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 3^{ième} Article', in: *Journal de Bruges*, 3 oktober 1837, pp. 1-3.
- FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. Coup-d'œil général du salon. 1^{er}. Article', in: *Journal de Bruges*, 26 september 1837, pp. 1-2.
- FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 14 oktober 1837, pp. 1-2.
- GEZELLE G., 'Blijde gedachtenisse der eerste communie van Louis Beyaert Heilig Sacramentsdag 1887', in: *Rond den Heerd*, jrg. 24(1887), nr. 29, p. 232.
- GUIOTH M., *l'Histoire numismatique de la révolution belge*, Brussel, 1844.
- H.V.H., 'Het portret van Memlinc', in: *Kunst*, jrg. 2(1898), nr. 1, p. 5.
- 'Het gedenkteeke voor G. Rodenbach', in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 22-23, pp. 169-172.
- HUYBRECHTS P., 'Notes sur quelques Artistes de Bruges', in : *Excelsior ! 1883-1893*, Brugge, Popp, 1893, pp. 325-334.
- 'John Ruskin' in: *Kunst*, jrg. 4, nr. 2 (1900), pp. 1-2.
- Journal des instituteurs primaire année 1853*, Brussel, 1855.
- KRAMM C., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*. Amsterdam, Gebroeders Diederichs, 1857-1864.
- 'Kunstnieuws', in: *Kunst*, jrg. 2(1898), nr. 6, p. 48.
- 'L'Académie Royale de Bruges', in: *La Plume*, jrg. 1(1871), nr. 22.
- LAUDE P.J., *Catalogue des livres de la bibliothèque publique de Bruges par P.-J. Laude. Premier Supplément*. Brugge, 1863.
- Le salon : Exposition Triennale de Bruxelles 1857*, Brussel, 1857.
- Les historiens du Journal de Bruges', in : *La Patrie*, 12 mei 1881, p. 3.
- Libérale geleerdheid', in: *Rond den Heerd*, jrg. 22, nr. 5 (1887), pp. 36-37.
- MALOU J.B., 'Création d'un musée ecclésiastique et ouverture d'un concours de sculpture', in : *Revue Catholique*, serie 3, vol. II (1850), nr. 1, pp. 38-41.

MALOU J.B., *Concours de sculpture ouvert par Mgr l'évêque de Bruges*, Brugge, 1850. (zoals bewaard in : SAB, FA, inv. nr. 6, resoluties van 7 en 9 februari 1850).

MALOU J.B., *Iconographie de l'Immaculée Conception de la très sainte Vierge Marie, ou de la meilleure manière de représenter ce mystère*, Brussel, 1856.

'Mélanges et Nouvelles – Exposition Générale des Beaux-Arts', in : *Le Beffroi*, vol I, pp. 308-315.

'Mélanges et Nouvelles', in: *Le Beffroi*, vol. I, pp. 203-208.

MICHIELS A., *Les peintres Brugeois*, Brussel, 1846.

MONTAIGLION A., 'Une visite au musée de l'Académie de Bruges', in : ROBERT Ch., *Articles publiés dans le moniteur des arts du 13 décembre 1846 au 31 janvier 1847 par M. Anatole de Montaiglon*, Parijs, 1847, pp. 3-14.

'Nog de afstelling van M. Wallays', in: *Gazette van Brugge*, 20 april 1881.

'Nouvelles des Beaux-Arts', in : *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, vol. VII(1845), pp. 261-264.

Onze kunstacademie', in: *Brugse Beiaard*, zaterdag 28 sept 1889, p. 1.

Onze kunstacademie', in: *De Brugse Beiaard*, 19 oktober 1880, p. 1.

PASSAVANT J.D., *Recherches sur l'ancienne école de peinture Flamande aux XV^e et XVI^e siècles* [overdruk uit *Messenger des sciences*], Gent, 1841.

PINCHART, *Recherches sur l'histoire et les médailles des académies et des écoles de dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure en Belgique*, Brussel, Librairie scientifique et littéraire, ancienne et moderne, 1848.

PROOST P.A., *L'art chrétien : la peinture religieuse : M. Eugène van Maldeghem*, Brussel, 1856.

Quatre jours à Bruges, ou indication des monuments, tableaux et objets d'art remarquables, Brugge, Daveluy, 1850.

Quelques demandes – Statue de Jean Van Eyck', in : *La Plume*, jrg. 2 (1872), nr. 72.

RODENBACH G., *Bruges la Morte*, Brussel, Luc Pire, 2009 (1892).

SAGETTE J., 'De la liberté de l'art Chrétien', in: *Le Beffroi*, vol. II, pp. 89-103.

SAGETTE J., *Essai sur l'art Chrétien, son principe, ses développements, sa renaissance*, Parijs, 1853.

Salon de Gand Notices des ouvrages [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1832.

'Samuel Coucke 1833-1899', in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 21, p. 161-162.

SANDERS VAN LOO A.W., 'Kunstkroniek', in: *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. (1909), pp. 460-474.

'Simoen Stevin', in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

SPECTATOR, 'Een woord over schilderkunst', in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 10, p. 92.

Stad Brugge. Groot festival 19 en 20 oogst 1878 Libretto, Brugge, Gaillard, 1878.

TANGHE G.F., *Parochieboek van Blankenberghe, Heyst, Meetkerke, Ramscapelle, Uytkerke, Vlissegem, Wenduynne*, Roeselare, Familie et Patria, 1870.

VAN DE PUTTE F., 'Biographie de Jacques Petyt, professeur à l'académie des beaux-arts à Bruges', in: *Annales de la société d'Émulation*, jrg. 23(1871), pp. 303-312.

VAN DE VELDE A., 'De keuken van Kunstgenegen', in: *Kunst*, jrg. 3, nr. 15 (1899), pp. 116-117.

VAN DEN BRANDEN F.J., *Geschiedenis der Antwerpse Schilderschool*, Antwerpen, Buschmann, 1883.

'Van hier en van elders', in: *Rond den Heerd*, jrg. 13(1878), nr. 18, p. 144.

VAN PETEGHEM L., *Levenschetsen van Vlaemsche Kunstoefenaeren*, Brussel, 1858.

VAN PETEGHEM L., 'Méthode générale de dessin, d'après les procédés de F.C.De Weirdt, ...', in: *De Eendragt*, jrg. 9(1855), nr. 19, pp. 73-74.

VAN SPEYBROUCK E., *Bruno Van Hollebeke de Bruges*, Brugge, Van de Vyvere-Petyt, 1895.

VERKEST M., *Studiën over Brugsche kunstenaars*, Tongeren, 1900

VERSNAEYEN H., 'Exposition de tableaux et d'objet d'art au local des Halles à Bruges. Premier article' in: *Journal de Bruges*, 17 september 1866, p. 1

VERSNAEYEN H., 'Exposition de tableaux et objets d'art au local des halles à Bruges. Quatrième article', in: *Journal de Bruges*, 2 oktober 1866, p. 1.

VERSNAEYEN H., 'Exposition de tableaux et objets d'art au local des halles à Bruges. Troisième article', in: *Journal de Bruges*, 25 september 1866, p. 1.

VEYS E. en BOGAERTS P., *Notice biographique des hommes illustres dont les statues, bustes et médaillons décorent de nouveau la grand'place de la ville de Bruges, à l'occasion des fêtes de septembre 1850*, Brugge, 1850.

VEYS E. en BOGAERTS P., *Notice biographique des hommes illustres dont les statues, bustes et médaillons décorent de nouveau la grand'place de la ville de Bruges, à l'occasion des fêtes de septembre 1850*, Brugge, 1850.

‘VIIe Tentoonstelling van “Kunstgenegen”’, in: *Kunst*, jrg. 4 (1900), nr. 22 & 23, pp. 169.

‘Voor eigen kunst’, in: *Kunst*, jrg. 4, nr. 13 en 14, (1900), p. 111.

‘Voordracht uitgesproken in ’t Davidsfonds te Brugge, door den Heer Helleputte, Hoogleraar te Leuven, op Zondag 7n October 1883’, in: *Rond den Heerd*, jrg. 19 (1884), nr. 4, pp. 27-29; nr. 5, pp. 34-36 en nr. 6, pp. 41-43.

‘Voordracht van den heer Fierens-Gevaert’, in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 22-23, p. 173.

WEALE J. [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 10.

WEALE J. [lezersbrief], in : *La Plume*, jrg. 1 (1870), nr. 13.

WEALE J., ‘Jacques Van den Coornhuuse’, in *Le Beffroi*, vol. II, pp. 1-8.

WEALE J., ‘La restauration du mausolée de la famille de Gros en l’église de Saint-Jacques, à Bruges’, in : *La Plume*, jrg. 1 (1870-1871), nr. 40 en 41.

WEALE J., *Bruges et ses environs*, Brugge, Beyaert-Defoort, 1862.

WEALE J., *Catalogue du Musée de l’Académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc.*, Brugge, 1861.

WEALE J., *Tableaux de l’ancienne école néerlandaise exposés à Bruges dans la grande salle des halles*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, 1867.

WILLEM, ‘De Brugsche Musea’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 9-10, pp. 76-77

WILLEM, ‘De Brugsche Musea’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), nr. 9-10, pp. 76-77.

William Morris’, in: *Kunst*, jrg. 1(1897), nr. 1, p. 2-3.

XVIIIe Salon de Gand. 1792-1841. Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d’Artistes vivants, exposées au musée de l’académie[tentoonstellingscatalogus], Gent, 1841.

b. Bibliografie van de werken uitgegeven na 1902

- BAUR F., 'Gezelle-studie', in: *De nieuwe taalgids*, jrg. 14(1920), pp. 173-192.
- BAZIN G., *Theodore Gericault: étude Critique, Documents Et Catalogue Raisonne*, vol. V, Parijs, s.n., 1997.
- BEERNAERT B. (ed.), "*De uitvinding van Brugge" De stad van Delacenserie*, in: *Museumbulletin* [speciale editie] , jrg. 29, juli-september 2009.
- BEERNAERT B. en ESTHER J.P., *Open Monumentendag. Stad Brugge. 19^{de}-eeuwse architectuur in de binnenstad*[brochure/wandelgids], Brugge, E. De Meyer, 1990.
- BEERNAERT B., *Open Monumentendag 1995 Burgerlijke openbare gebouwen*[brochure/wandelgids], Brugge, F. Devriese, stadsarchivaris, 1995.
- BEKAERT E., *Romaan Eugeen Van Maldeghem, de vergane glorie van Dentergems grootste kunstenaar (1813-1867)* in: *De roede van Tielt*, jrg. 35(2004), nr. 2, pp. 54-91.
- BÉNÉZIT E., *Dictionary of artists* (14 vols.), Parijs, Gründ, 2006.
- BERGMANS A., e.a. (ed.), *Neostijlen in de negentiende eeuw: zorg geboden? Handelingen van het tweede Vlaams-Nederlands restauratiesymposium, Enschede, 3-4 september 1999*, [Kadoc Artes vol. 7] Leuven, Universitaire Pers, 2002
- BEYAERT C., *Biographies des membres du Congrès national*, Brussel, 1930.
- BEYAERT-CARLIER L., *Flori Van Acker. Artiste-peintre*, Brugge, Presse Gruuthuuse, 1928.
- BEYEN M., 'Een onafwendbaar toeval. 1830 in de Belgische geschiedschrijving', in: RIETBERGER P. en VERSCHAFFEL T. (eds.), *De erfenis van 1830*, Leuven, Acco, 2006, pp. 75-89.
- BORCHERT T.H., 'De ontdekking van de Brugse schilderkunst', in: MARTENS M.P.J. e.a., *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Memlingmuseum – Sint-Janshospitaal, 15 augustus 1998 -6 december 1998, pp. 15-21.
- BROWN D. B., *Romanticism*, Londen, Phaidon, 2001.
- CALLEWAERT D., *Rond den Heerd 1865-1902* (Nederlandse Volkskundige Bibliografie. Systematische Registers op Tijdschriften. Reekswerken en Gelegenheidsuitgaven, vol. 3), Antwerpen, Centrum voor Studie en Documentatie vzw, 1966.
- CARDON B., 'Ingekeerde portretten van Bouts' in: *Ons Erfdeel*, jrg. 41 (1998), pp. 514-524. [Via DBNL]
- CAUWE R., 'Jean-Baptiste Malou (1848-1864)', in : CLOET M., BOUDENS R. en JANSSENS-DE BISTHOVEN B. (eds), *Het bisdom Brugge (1559-1984) : bisschoppen, priesters, gelovigen*, Brugge, West-Vlaamse verbond voor kringen der heemkunde, 1985, pp. 357-364.

CHAUDONNERET M.-C., *La peinture troubadour : Deux artistes lyonnais : Fleury Richard et Pierre Révoil*, Parijs, Arthena, 1980.

Collectienaam Shrewsbury, Earl of, geraadpleegd op 5 mei 2011, op de RKD-images website, op [http://www.rkd.nl/rkddb/\(h0jhs0i0rebwzb45hdtnd455\)/brief.aspx](http://www.rkd.nl/rkddb/(h0jhs0i0rebwzb45hdtnd455)/brief.aspx).

CORNET P. (red.), *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19e eeuw*[tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Stadsbibliotheek/Volkskundemuseum, 15 mei 1999 – 31 oktober 1999.

CORNILLY J., *Monumentaal West-Vlaanderen*, deel 2: De fusiegemeente Brugge, Brugge, Van de Wiele, 2003.

D'YDEWALLE S., 'Frans René Boussen (1834-1848)', in : CLOET M., BOUDENS R. en JANSSENS-DE BISTHOVEN B. (eds), *Het bisdom Brugge (1559-1984) : bisschoppen, priesters, gelovigen*, Brugge, West-Vlaamse verbond voor kringen der heemkunde, 1985, pp. 347 – 356.

DANLOS J.C., *De Brugse Academie voor Schone Kunsten*, Brugge, De vrienden van de Brugse school van schone kunsten, 1987.

DE BOI V., KERVYN DE VOLKAERSBEKE B. en TAHON E., 'Henri Kervyn de Lettenhove, diplomaat voor een tentoonstelling', in: DE BOI V., KERVYN DE VOLKAERSBEKE B. en TAHON E., *Impact 1902 revisited*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Arentshuis, 22 februari 2002 tot 30 juni 2002, pp. 19-35. [= DE BOI, KERVYN DE VOLKAERSBEKE en TAHON (2002:1)]

DE BOI V., KERVYN DE VOLKAERSBEKE B. en TAHON E., *Impact 1902 revisited*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Arentshuis, 22 februari 2002 tot 30 juni 2002, pp. 19-35.[= DE BOI, KERVYN DE VOLKAERSBEKE en TAHON (2002:2)]

DE KOK H., DEN DOOVEN K., MEULEMEESTER J.L., MISSOTTEN G., VAN DEN ABEELE A., VAN DER LAAN M. en VAN UYTEN R. (red.), *Het Grote Geschiedenisboek van Vlaanderen*, 2009.

DE LAERE R. 'Louis Beyaert-Carliet (1876-1952), kunstschilder, letterkundige en uitgever', in: *Het Brugs Ommeland*, jrg. 41(2001), nr. 2, pp. 110-116.

DE LAERE R., 'Emile Rommelaere, een voornaam Brugs schilder', in: *Heemkundige bijdragen voor Brugge en ommeland*, jrg. 20(1989), pp. 25-26, 35-36 en 42-44.

DE MAEYER J., *Arthur Verhaegen, 1847-1917: De rode baron* [Kadoc studies 18], Leuven, 1994.

DE MONT P., *De schilderkunst in België, van 1830 tot 1921*, 's-Gravenhage, Nijhoff, 1921.

DE SMET F., 'Théophile Lybaert', in: *Gand artistique*, jrg. 6 (1927), nr. 8, pp. 141-159.

DE VOS D., *Hans Memling : het volledige oeuvre*, Antwerpen, Mercatorfonds Paribas, 1994.

DE WILDE I., 'Aloïs De Beule, tussen neogotiek en realisme' in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tiel, Lannoo, 1994, pp. 157-159.

DE WITTE E., ROBERT-JONES P., *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours : depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Brussel, La Renaissance du Livre, 1995, 2 vols.

DECREUS F., *Receptiegeschiedenis van het klassieke*, Gent, Academia Press, 2010.

DENDOOVEN D., 'De Brugse academie en haar kunstverzameling', in: BORCHERT T.-H., CARDYN-OOMEN D. en FORNARI B., *Enscot tot Bosch. Naar een vlaamsekunstcollectie*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 15 juli 2005 tot 11 september 2005, pp. 34-36.

DENDOOVEN D., 'Joseph Benoît Suvée, toonbeeld van een academische modelcarrière', in: JANSSENS S. en KNOLLE P. (eds.), *Brugge – Parijs - Rome. Joseph Benoît Suvée en het neoclassicisme*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Groeningemuseum, 19 oktober 2007 – 6 januari 2008/Enschede, Rijksmuseum Twente, 2 februari 2008 – 5 mei 2008, pp. 9-17.

DENDOOVEN D., *De Brugse academie in de achttiende eeuw* [Onuitg. Licentiaatverhandeling], Brussel, VUB, 1994.

DENSLAGEN W., 'That we are to endure no more' De romantische ondergang van de classicistische cultuur' in: TOLLEBEEK J., ANKERSMIT F. en KRUL W. (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, Groningen, Historische uitgeverij, 1996, pp. 189-209.

DEVLIEGHER L., *De Keizer Karelschouw in de Schepenkamer van het Brugse Vrije* [Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, deel 10], Tiel, Lannoo, 1987.

DEVLIEGHER L., *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge: inventaris*, Tiel, Lannoo, 1979.

DHANENS E., *Hubert en Jan Van Eyck*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1980.

DOBBELAERE F., *Henri Dobbelaere (1822-1885), historieschilder en glazenier en zijn opvolger*, Oostende, De Dobbelaere, 1979.

DOBBELAERE K., *Georges Hulin de Loo (1862 – 1945). Een biografische schets*[masterscriptie], Universiteit Gent, 2009.

DRAGUET M., *Het symbolisme in België*, [Brussel], Mercatorfonds, 2004.

DUMON W., 'The Bruges Illuminator Ferdinand de Pape. His Workshop, Production and Methods', in: COOMANS T., DE MAEYER J., *The revival of medieval illumination: nineteenth-century Belgium manuscripts and Illuminations from a European Perspective*[Kadoc-Artes 8], Leuven, Universitaire pers, 2007, pp. 245-268.

FACOS M., *An introduction to nineteenth-century art*, New York, Routledge, 2011.

'Ferdinand de Pape – Past auction results', geraadpleegd op 15 maart 2011, op de Art Net-website, op http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=B9622599E531BCB2656CF09F3B86C11F

- FERRIER J.L. (ed.), *L'aventure de l'art au XIXe siècle*, s.l., éditions du Chêne, 1991.
- FLIPPO W.G., *Lexicon of the Belgian Romantic Painters*, Antwerpen, International Art press, 1981.
- FRANCOIS L., 'Neogotiek in België: de historische context', in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994, pp. 22-24.
- GEIRNAERT N., VANDAMME L., *Brugge een verhaal van 2000 jaar*, Stichting Kunstboek, s.l., 1996.
- GELDHOF J., 'Karel de Goede, patroonheilige van de anti-liberale strijd te Brugge 1877-1884', in: *Biekorf*, jrg. 77(1977), pp. 167-182.
- GOEGEBUER S., 'Het kunstenaarsatelier van Flori Van Acker: ambachtelijke werkplaats en statussymbool', in: *Jaarboek 1995-1996*, Brugge, Stedelijke Musea, 1997, pp. 262-276.
- GOETINCK M., 'Legendevorming van Van Eyck tot Memling. De rode draad van Lam Gods tot Mystiek Huwelijk', in: CORNET P. (red.), *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19e eeuw*[tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Stadsbibliotheek/Volkskundemuseum, 15 mei 1999 – 31 oktober 1999, pp. 34-39.
- GRAHAM J., *Afterlives: Gorgio Vasari and the Nineteenth Century*, [lezing] Interuniversitaire workshop Kunst van de 19de eeuw, KUL, 16 december 2009.
- GRAHAM J., *Inventing Van Eyck. The Remaking of an Artist for the Modern Age*, New York, Berg, 2007.
- HOLTHOF M., "Historische schilderkunst in de 19^{de} eeuw" in: *OKV*, 36, nr. 4, 1998, pp 3-43.
- HOOGENBOOM A., 'Vaderlandse schilders verbeeld', in: TOLLEBEEK J., ANKERSMIT F. en KRUL W. (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, Groningen, Historische uitgeverij, 1996, pp. 273-296
- HOOZEE R., 'De invloed van de Nazareners', in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994, pp. 112-116.
- HOSTYN N., 'De romantische recuperatie van de West-Vlaamse schilder- en beeldhouwkunst', in: CORNET P., *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19e eeuw*[tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Stadsbibliotheek/Volkskundemuseum, 15 mei 1999 – 31 oktober 1999, pp. 53-57.
- HOSTYN N., 'Schilderkunst in West-Vlaanderen tijdens de 19^{de} eeuw', in: FONTIER J., BONNEUERE F. en DEMEESTER B. (eds.), *Lexicon van West-Vlaamse beeldende kunstenaars*, vol. V, Kortrijk, Vereniging van West-Vlaamse schrijvers, 1996, pp. 15-22.
- HUVENNE P., 'Pieter Pourbus', in: MARTENS M.P.J. e.a., *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Memlingmuseum – Sint-Janshospitaal, 15 augustus 1998 -6 december 1998, pp. 189-190.
- 'inventarisnummer 3855', 2009, geraadpleegd op 7 mei 2011, op de Fabritius-website, op http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm

'Jacob, P.L., 1806-1884', 2010, geraadpleegd op 10 mei 2011, op de Project Gutenberg-website, op <http://www.gutenberg.org/browse/authors/j#a4290>.

JACOBS R., *Brugge, een stad in de geschiedenis*, Brugge, Marc Van De Wiele, 1997.

JANSSENS S., 'Brugge-Parijs-Rome. Joseph Benoît Suvée, sleutelfiguur van het neoclassicisme', in: JANSSENS S. en KNOLLE P. (eds.), *Brugge – Parijs - Rome. Joseph Benoît Suvée en het neoclassicisme*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Groeningemuseum, 19 oktober 2007 – 6 januari 2008/Enschede, Rijksmuseum Twente, 2 februari 2008 – 5 mei 2008, pp. 19-29.

Joris Helleputte. *Architect en politicus*[Kadoc artes studies 1], Leuven, Universitaire Pers, 1998.

KEMP W., 'A Shelter for Painting. Forms and Functions of 19th-Century Frames', in: BECKER E., CAHN I. en MENDGEN E., *In Perfect Harmony. Picture + Frame*[tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 maart 1995 tot 25 juni 1995/Wenen, 24 augustus 1995 tot 19 november 1995, pp. 13-28.

KERREMANS R., 'Middeleeuwen en collectieve verbeelding in de Belgische schilder- en beeldhouwkunst van de 19^{de} eeuw', in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tiel, Lannoo, 1994, pp. 32-37.

KESTELOOT C., 'Eerst Belg, dan Vlaming of Waal. De Vlaamse en de Waalse beweging en de revolutie van 1830' in: RIETBERGER P. en VERSCHAFFEL T. (eds.), *De erfenis van 1830*, Leuven, Acco, 2006, pp. 91-119.

'KIK-objectnummer 41754', geraadpleegd op 21 maart 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&41754=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 96133', geraadpleegd op 15 maart 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&119935=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 10050792', geraadpleegd op 6 april 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&10050792=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 10050792', geraadpleegd op 5 mei 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&10050792=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 10071508', geraadpleegd op 8 mei 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&10071508=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 10128130', geraadpleegd op 9 november 2010, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&10128130=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 10135229', geraadpleegd op 5 mei 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&10135229=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 119903', geraadpleegd op 12 maart 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&119903=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 119935', geraadpleegd op 16 februari 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&119935=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 20001974', geraadpleegd op 23 maart 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&20001974=ON&LIMIT=50.

'KIK-objectnummer 20001974', geraadpleegd op 23 maart 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&20001974=ON&LIMIT=50.

'KIK-objectnummer 36226', geraadpleegd op 11 april 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&36226=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 92569', geraadpleegd op 5 mei 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&92569=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 92850', geraadpleegd op 12 maart 2011, op de KIK-website, op http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&92850=ON&LIMIT=50

'KIK-objectnummer 92851', geraadpleegd op 5 mei 2011, op de KIK-website, op <http://www.kikirpa.be/www2/cgi->

bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&92851=ON&LIMIT=50

KING R., *De omwenteling van Parijs. Over de geboorte van het impressionisme*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2006.

KNOLLE P., 'Een' achtungwaardig Kunstenaar, maar ook een zeer hupsch mensch': De bekendheid van Brugse schilders rondom Joseph Benoît Suvée in de Noorderlijke Nederlanden 1800-1840', in: JANSSENS S. en KNOLLE P. (eds.), *Brugge – Parijs - Rome. Joseph Benoît Suvée en het neoclassicisme*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Groeningemuseum, 19 oktober 2007 – 6 januari 2008/Enschede, Rijksmuseum Twente, 2 februari 2008 – 5 mei 2008, pp. 49-56.

KOLDEWIJ J., HERMESDORF A. en HUVENNE P., *Schilderkunst der Lage Landen deel I: De Middeleeuwen en de zestiende eeuw*, Amsterdam, University Press, 2006.

KRUL W., 'Realism, Renaissance and Nationalism' in: RIDDERBOS B., VAN BUREN A., VAN VEEN H. (ed), *Early Netherlandisch Painting. Rediscovery, reception and research*, Amsterdam, University Press, 1995, pp. 252-289.

LAMPO J., Een tempel bouwen voor de muzen: een korte geschiedenis van de Antwerpse Academie (1663-1995), deel van IKA Periscoop / Vrienden van het Nationaal Hoger Instituut & Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen, Antwerpen, Periscoop, 1995.

LE BAILLY DE TILLEGHEM S., *Les esquisses de Leonce Legendre et le cortège historique du 20 septembre 1874 à Tournai*, Doornik, BBL, 1986.

LE LOUP W., *John Steinmetz, Brugs prentenverzamelaar, 1795-1883*, antiquariaat Marc van de Wiele, 1979.

LEEN F., 'De wereld moet geromantiseerd worden' Het ontstaan van de romantiek uit onvrede met de rationalistische orde', in: MARECHAL D., e.a., *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 18 maart 2005 – 31 juli 2005, pp. 8-10.

LEERSEN J., 'Een nieuw repoussoir. Nederlandse zelfbeelden en Nederlandse beelden van België', in: RIETBERGER P. en VERSCHAFFEL T. (eds.), *De erfenis van 1830*, Leuven, Acco, 2006, pp. 177-200.

LEMMENS F., *Tekeningen van Louis Beyaert-Carliet Inventaris*[Onuitgegeven verhandeling, bewaard in de Bibliotheek van het Ruusbroeck genootschap de Antwerpen. Afdeling prenten], Antwerpen, 1990.

LOBELLE B., *E. Van Hove 1851-1913* [Onuitg. Licentiaatsverhandeling], Gent, RUG, 1986.

LOIR Ch., *L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine 1773-1835*, Brussel, Editions de l'Université de Bruxelles, 2004.

LORENTZ Ph., 'Frankfurt, thuishaven voor Vlaamse schilders', in: BORCHERT T.-H.(red.), *De eeuw van Van Eyck. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden. 1430-1530*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Groeningemuseum, 15 maart 2002 tot 30 juni 2002, pp. 64-71.

MARECHAL D., 'De Brugse schilderkunst en Europa van maniërisme tot symbolisme', in: VERMEERSCH V., *Brugge en Europa*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, pp. 359-383.

MARECHAL D., 'De Brugse School. 125 jaar Brugse schilderkunst in stadsbezit(1840-1965)', in: *Jaarboek 1989-1990*, Brugge, Stedelijke Musea, 1991, p. 176.

MARECHAL D., 'Edmond Van Hove', in: MARECHAL D.,VANDEPITTE F. en ROSSI-SCHRIMPF I., *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 18 maart 2005 – 31 juli 2005, p. 203.[= MARECHAL (2005:1)]

MARECHAL D., 'Eugène Legendre' in: MARECHAL D.,VANDEPITTE F. en ROSSI-SCHRIMPF I., *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 18 maart 2005 – 31 juli 2005, p. 178. [= MARECHAL(2005:2)]

MARECHAL D., 'Gregorius, Albert Jacobus Franciscus', in: *Nationaal biografisch woordenboek*, vol. XIX, Brussel, Paleis der Academiën, 2009, kol. 430-438.

MARECHAL D., 'Joseph Benoît Suvée en zijn Brugse leerlingen', in: JANSSENS S. en KNOLLE P., (eds.), *Brugge – Parijs - Rome. Joseph Benoît Suvée en het neoclassicisme*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Groeningemuseum, 19 oktober 2007 – 6 januari 2008/ Enschede, Rijksmuseum Twente, 2 februari 2008 – 5 mei 2008, pp. 31-47.

MARECHAL D., 'Léonce Legendre', in: MARECHAL D.,VANDEPITTE F. en ROSSI-SCHRIMPF I., *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 18 maart 2005 – 31 juli 2005, p. 161. [= MARECHAL (2005:3)]

MARECHAL D., 'Memling als symbool: Une Ville abandonnée van Khnopff in het licht van Rodenbachs Brugge', in: *Hans Memling*[tentoonstellingscatalogus] Brugge, Groeningemuseum,12.08.1994 – 15.11.1994, vol. 2, pp. 125-127.

MARECHAL D., 'Memlings faam en fictie: catalogus van sectie 14 van de Memlingtentoonstelling' in: *Museumbulletin*, nr. 5, november 1994, pp. 1-14.

MARECHAL D., 'Over romantiek en nog veel meer. De Belgische schilderkunst ten tijde van koning Leopold I in een ruime context.', in: MARECHAL D.,VANDEPITTE F. en ROSSI-SCHRIMPF I., *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 18 maart 2005 – 31 juli 2005, pp. 11-17. [= MARECHAL (2005:4)]

MARTENS D., 'Présence de la Madone au chanoine Van der Paele dans l'art belge des XIXe et XXe siècles, I: Joseph Ducq et son Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean Van Eyck', in : *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB*, jrg. 28(2006), pp. 41-55.

MARTENS D., 'Présence de la Madone au chanoine Van der Paele dans l'art belge des XIXe et XXe siècles, II: Le triptyque Carton par Eugène-Charles Legendre', in : *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB*, jrg. 29(2007), pp. 65-78.

MARTENS D., 'Présence de la Madone au chanoine Van der Paele dans l'art belge des XIXe et XXe siècles, III', in : *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB*, jrg. 30(2008), pp. 51-84.

MARTENS M.P.J. e.a., *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Memlingmuseum – Sint-Janshospitaal, 15 augustus 1998 -6 december 1998. [= MARTENS M. (1998:1)]

MARTENS M.P.J., 'De dialoog tussen artistieke traditie en vernieuwing', in: MARTENS M.P.J. e.a., *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Memlingmuseum – Sint-Janshospitaal, 15 augustus 1998 -6 december 1998, pp. 43-63. [= MARTENS M. (1998:2)]

McQUEEN A., *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, University Press, 2003.

MENDGEN E., 'Introduction', in: BECKER E., CAHN I. en MENDGEN E., *In Perfect Harmony. Picture + Frame*[tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 maart 1995 tot 25 juni 1995/Wenen, 24 augustus 1995 tot 19 november 1995, pp. 9-12.

MEULEMEESTER J.L., 'Karel de Stoute. Mythe en werkelijkheid', in: *Brugge die Scone*, jrg. 30 (2009), nr 1, pp. 6-8.

MEULEMEESTER J.L., DEBRABANDERE F., e.a., *De kunstzinnige stad* (Brugge van toen en nu, vol 17), [s.l.], Waanders uitgevers, [s.d.].

MEULEMEESTER J.L., DEBRABANDERE F., e.a., *De literaire stad* (Brugge van toen en nu, vol 16), [s.l.], Waanders uitgevers, [s.d.].

MICHIELS G., *De Brugse school: biografische aantekeningen en herinneringen over Brugse schilders uit de 19de en 20ste eeuw*, Brugge, Westvlaamse Gidsenkring, 1990.

'Millet, Fransisque', op de KIK-website, geraadpleegd op 28 april 2011,

<http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?LANGUAGE=1&DEBUG=0&geo=volledig&DATABASE=obj2&FLD1=GX&VAL1=&TRC1=on&BOOL1=AND&FLD2=GX&VAL2=&TRC2=on&FLD3=IX&VAL3=&TRC3=on&BOOL3=AND&FLD4=IX&VAL4=&TRC4=on&FLD19=A5&VAL19=&TRC19=on&FLD20=LF&VAL20=&TRC20=off&FLD22=%250&VAL22=&TRC22=off&five=object&FLD5=wl&VAL5=&TRC5=on&six=materiaal&FLD6=ml&VAL6=&TRC6=on&seven=vervaardiger&FLD7=vv&VAL7=Millet%2C+Francisque&TRC7=on&eight=stijl%2Fperiode&FLD8=sl&VAL8=&TRC8=on&nine=productieplaats&FLD9=fl&VAL9=&TRC9=on&FLD21=Ax&VAL21=&TRC21=on&ten=naam+%28christ.+geloof%29&FLD10=cn&VAL10=&TRC10=on&eleven=plaatsnaam&FLD11=pl&VAL11=&TRC11=on&twelve=maak+uw+keuze&SRT1=&thirteen=maak+uw+keuze&SRT2=&fourteen=50&LIMIT=50&SUBMIT=Zoek>

MOERMAN A.A., 'Inleiding', in: BOUCK J.F.(red.), *Schilderkunst in België ten tijden van Henri Leys (1815-1869)*[tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, KMSK, 28 september 1969 tot 16 november 1969, s.p.

PAUWELS H., *Musée Groeninge*[collectiecatalogus], Brugge, Gemeentebestuur, 1963.

'Peter Paul Rubens bezoekt Adriaen Brouwer in de Citadel van Antwerpen', geraadpleegd op 10 mei 2011, op de Vlaamse Kunstcollectie-website, op <http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>

PICKERY K., *Hendrik en Gustaaf Pickery : Brugse beeldbouwers*, deel I, Brugge, Heemkundige kring Van Coppenolle, 1982.

PIL L., 'Quasimodo of Apollo? De romantische historische verbeelding en de beperkingen van het 'heroïsche' monument in het jonge België (1830-1860)', in: TOLLEBEEK J., ANKERSMIT F. en KRUL W. (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, Groningen, Historische uitgeverij, 1996, pp. 255-272.

PIRON P., *De Belgische Beeldende Kunstenaars uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw*, vol. II (L-Z), Brussel, Art in Belgium, 2000.

Portrait of a Man (Jan van Winckel?)', geraadpleegd op 10 april 2011, op de National Gallery-website, http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/dirk-bouts-portrait-of-a-man-jan-van-winckel-*/key-facts

RAU J.A., *Brugse stadsgezichten door de 19de en 20e-eeuwse kunstenaars*, Brugge, Vande Wiele, 1996.

RAU J.A., *Een eeuw Brugge : 1800-1900*, deel 1, Brugge, Van de Wiele, 2001.

RETSIN A.-M., *Geschiedenis van de Brugse Vrije Academie 1717-1881*[onuitg. Licentiaatsverhandeling], Gent, RUG, 1972.

RIDDERBOS B., 'From Waagen to Friedländer', in: RIDDERBOS B., VAN BUREN A., VAN VEEN H. (eds.), *Early Netherlandisch Painting. Rediscovery, reception and research*, Amsterdam, University Press, 1995, pp 218-251.

ROBERTS L., 'Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Art and Crafts', in: BECKER E., CAHN I. en MENDGEN E., *In Perfect Harmony. Picture + Frame*[tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 maart 1995 tot 25 juni 1995/Wenen, 24 augustus 1995 tot 19 november 1995, pp. 57-86.

ROSSI-SCHRIMPF, 'Edouard Hamman', in: MARECHAL, VANDEPITTE en ROSSI-SCHRIMPF (2005), p. 147.

RUYS C., *Brugge Portret van een stad 1847-1918*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Arentshuis, 27 september 2002 - 17 november 2002.

- SCHEPENS L., *De provincieraad van West-Vlaanderen 1836-1921. Socio-politieke studie van een instelling en haar leden*. Tielt, Lannoo, 1976.
- SCHOUTEET A., *250 jaar Academie voor Schone Kunsten te Brugge 1717-1967 met een studie over Directeur Jan Garemijn als kunstschilder*, Brugge, Stad Brugge, 1970.
- SCHOUTEET A., *De straatnamen van Brugge*, Brugge, Vanden Broele, 1977.
- SCHOUTEET A., *Inventaris van het archief van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (1717 - 1892) te Brugge*, Brugge, Gemeentebestuur, 1958.
- SIMON A., 'DESCHAMPS (Adolphe) publiciste, homme politique (1807-1875)', *Biographie Nationale*, Brussel, Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, vol. XXXIII (1965-1966), kol. 187-224.
- SIMONS L., *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen. Deel 1: de negentiende eeuw*, Tielt, Lannoo, 1984.
- SOSSON J.-P., *Les primitifs flamands de Bruges, Apports des Archives contemporaines (1815-1907)*, Brussel, Centre national des recherches primitifs flamands, 1966.
- SPRONK R., 'Jan Provoost', in: MARTENS M.P.J. e.a., *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Memlingmuseum – Sint-Janshospitaal, 15 augustus 1998 -6 december 1998, pp. 94-96.
- STEENO O. en DE RUYTTERE M., 'De iconografie van Andreas Vesalius op brandglasramen te Brugge, Leuven en wereldwijd', op de Montanus-website, geraadpleegd op 10 augustus 2011, <http://www.montanusbrugge.be/Presentaties/Vesaliusbrandglazenpresentatie.pdf>
- STROOBANTS P., 'De 'Vlaemse School' in brons en steen', in: CORNET P., *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19e eeuw*[tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Stadsbibliotheek/Volkskundemuseum, 15 mei 1999 – 31 oktober 1999, pp. 25-33.
- SULZBERGER S., *La réhabilitation des Primitif Flamands*, Brussel, Palais des Académies, 1961.
- TAHON E., 'Marcus Gheeraerts de Oude', in: MARTENS M.P.J. e.a., *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Memlingmuseum – Sint-Janshospitaal, 15 augustus 1998 -6 december 1998, pp. 231-233.
- TEN DOESSCHATE CHU P., *French Realism and the Dutch Masters: The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1974.
- TEN-DOESSCHATE CHU P., *Nineteenth-century European Art*, New Jersey, Prentice Hall, 2006.
- THIEME U. en BECKER F. (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, XXXVII vols., 1907-1950.

- TOLLEBEEK J., 'Rousseau en Khnopff. Notities over het verleden in Brugge', in: CARON B. en JASPERS L. (eds.), *Omtrent Brugge. Indrukken en gedachten*, Stichting Kunstboek, Oostkamp, 1999, pp. 130-135.
- TOUSSAINT N., 'De kleine meesters van het einde van de 15^{de} eeuw – Brugge', in: VAN SCHOUTE R. en DE PATOUL B. (eds.), *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, Davidsfonds, 1994, pp. 497-517.
- TRIPS E., *Café Vlissinghe 1515-1985: een eeuwenoude Brugse herberg*, Brugge, West-Vlaamse gidsenkring, 1986.
- VALCKE S., 'De burggraaf, de schilder en de architect', in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tiel, Lannoo, 1994, pp. 76-78.
- VAN AERSCHOT-VAN HAVERBEECK S., *Bouwen door de eeuwen heen in Brussel. Stad Brussel binnenstad*, vol. III, Luik, Mardaga, 1994.
- VAN BIERVLIET L., 'Brugge, cultureel kruispunt in het Europa van de 19^{de} eeuw', in: Valentin Vermeersch, *Brugge en Europa*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, pp. 384 – 403.
- VAN BIERVLIET L., 'Charles Louis Carton (1802-1863) een biografische schets met een overzicht van zijn bibliografie' in: ESTHER J.P., e.a. (eds.), *800 jaar Spermalie*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Kongregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, 9 augustus 1986 – 28 september 1986, pp. 125-150.[= VAN BIERVLIET (1986:1)]
- VAN BIERVLIET L., 'De Engelse kolonie in Brugge in de 19^{de} eeuw. Tweede deel', in: *Bierkorf*, jrg. 88(1988), nr. 3, pp. 261-282.
- VAN BIERVLIET L., 'De Heilige Anna onderwijst Maria en portret van Charles Carton', in: ESTHER J.P., e.a. (eds.), *800 jaar Spermalie*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Congregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, 9 augustus 1986 – 28 september 1986, pp. 356-358.[= VAN BIERVLIET (1986:2)]
- VAN BIERVLIET L., 'De roem van Memling', in: DE VOS D., *Hans Memling*[tentoonstellingscatalogus] Brugge, Groeningemuseum, 12.08.1994 – 15.11.1994, vol. 2, pp. 109-124.[= VAN BIERVLIET (1994:1)]
- VAN BIERVLIET L., 'Delepierre, Joseph Octave', in: *Nationaal biografisch woordenboek*, vol. X, Brussel, Paleis der Academiën, 1983, kol. 133-140.
- VAN BIERVLIET L., 'Is Brugge zot, ziek of uniek?' in: BERGMANS A., e.a. (ed.), *Neostijlen in de negentiende eeuw: zorg geboden? Handelingen van het tweede Vlaams-Nederlands restauratiesymposium*, Enschede, 3-4 september 1999, [Kadoc Artes vol. 7] Leuven, Universitaire Pers, 2002, pp.119-130.[= VAN BIERVLIET (2002:1)]
- VAN BIERVLIET L., 'J. Petyt en een J. Van Oost Album', in: *Bierkorf*, jrg. 84(1984) , p. 234.

- VAN BIERVLIET L., 'Madonna met Kind en Heiligen met Moeder Agatha', in: ESTHER J.P., e.a. (eds.), *800 jaar Spermalie*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Congregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, 9 augustus 1986 – 28 september 1986, pp. 358-360.[= VAN BIERVLIET (1986:3)]
- VAN BIERVLIET L., 'Octave Delepierre (1802-1879) Diplomaat, publicist en bibliofiel in Londen', in: *Vlaanderen*, nr. 1, 2002, pp. 28-29.[= VAN BIERVLIET (2002:2)]
- VAN BIERVLIET L., 'Over neogotiek en in het bijzonder in het Brugse', in: *Biekorf*, jrg. 94, 1994, pp. 56-73.[= VAN BIERVLIET (1994:2)]
- VAN BIERVLIET L., 'Portret van Ferdinand van de Putte', in: ESTHER J.P., e.a. (eds.), *800 jaar Spermalie*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Kongregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, 9 augustus 1986 – 28 september 1986, pp. 365-366.[= VAN BIERVLIET (1986:4)]
- VAN BIERVLIET L., 'Promotoren van de neogotiek te Brugge in het spoor van A.W.Pugin', in: *Brugs Ommeland*, jrg. 22 (1982), pp. 109-118.
- VAN BIERVLIET L., *De herwaardering van de Vlaamse Primitieven. Het Brugse Memlingboek van Keerbergh 1818*, (s.l.), Adam Kraft Verlag, 1978.
- VAN BROECKHOVEN G., BORCHERT T.-H., TAHON-VANROOSE M., DE SMET J., 'Van museum naar wetenschappelijke instelling', in: BORCHERT T.-H., CARDYN-OOMEN D. en FORNARI B., *Ensor tot Bosch. Naar een vlaamsekunstcollectie*[tentoonstellingscatalogus], Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 15 juli 2005 tot 11 september 2005, pp. 159-168.
- VAN CLEVEN J. en VAN TYGHEM F., 'Vlaamse neogotiek in Europees perspectief' in: (Kunsttijdschrift Vlaanderen vol. 174), Roeselare, Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond, 1980.
- VAN CLEVEN J., 'Analytische neogotiek op een intellectuele en ideologische onderbouw. De rijpe neogotiek 1850-1865' in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994, pp. 95-111.[= VAN CLEVEN (1994:1)]
- VAN CLEVEN J., 'Kunsthistorische banden en verbanden', in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994, pp. 13-21.[= VAN CLEVEN (1994:2)]
- VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994.
- VAN CLEVEN, 'Kan. Carton en de neogotiek in Spermalie', in: ESTHER J.P., e.a. (eds.), *800 jaar Spermalie*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Kongregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, 9 augustus 1986 – 28 september 1986, pp. 177-184.
- VAN CLEVEN, J. : 'Neogotiek en neogotisme. De neogotiek als component van de 19de - eeuwse stijl in België', in : DE MAEYER J. (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1942*[Kadoc studies 5], Leuven, 1988, pp. 17-55.[= VAN CLEVEN (1988:1)]

VAN CLEVEN, J. : 'Sint-Lucasateliers in de plastische en de toegepaste kunst', in: DE MAEYER J. (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1942*[Kadoc studies 5], Leuven, 1988, pp. 279-322. [= VAN CLEVEN (1988:2)]

VAN CLEVEN: 'Meester Jean-Baptiste Béthune (1821-1894), een kunstenaarsloopbaan', in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994, pp. 168-199.[= VAN CLEVEN (1994:3)]

VAN DE VELDE C., *Steinmetz-kabinet: catalogus van de tekeningen*, Brugge, Stad Brugge, 1984.

VAN DEN ABEELE A., 'Charles Carton en het Brugs Genootschap voor Geschiedenis', in: ESTHER J.P., e.a. (eds.), *800 jaar Spermalie*[tentoonstellingscatalogus], Brugge, Kongregatie van de Zusters van de Kindsheid van Maria ter Spermalie, 9 augustus 1986 – 28 september 1986, pp. 157-164.

VAN DEN ABEELE A., 'Enkele overwegingen over de stand van onze kennis van de geschiedenis van Brugge in de 19^{de} eeuw', 2002, op Andries Van den Abeeles webstek, geraadpleegd op 2 mei 2011, op <http://users.skynet.be/sb176943/AndriesVandenAbeele/AVDA328.htm>.

VAN DEN ABEELE A., 'Grossé van Brugge', in: *Brugs Ommeland*, jrg. 24 (1984), pp. 115-154.

VAN DEN ABEELE A., *De Balie van Brugge. Geschiedenis van de Orde van advocaten in het gerechtelijk arrondissement Brugge (1810-1950)*, Brugge, Vanden Broele, 2009.

VAN DEN ABEELE A., FAES E., e.a. (red.), *Brugge, 2000 jaar Bruggelingen en hun strijd voor Vlaanderen*[Waar is de tijd, vol. 11], Zwolle, Waanders/Diogenes, 1998.

VAN DEN ABEELE A., *Zes eeuwen Gruuthusehandschrift en zijn mogelijke eigenaars* [61 alinea's], geraadpleegd op 28 april 2011, op de Van den Abeele website, op <http://users.skynet.be/sb176943/AndriesVandenAbeele/AVDA444.htm>.

VAN EENOO R., *De pers te Brugge 1792-1914: bouwstoffen*, Leuven, Nauwelaerts, 1961.

VAN HOUTTE J.A., *De geschiedenis van Brugge*, Tielt, Lannoo, 1982.

VAN KESTEREN R., *Het Verlangen naar de Middeleeuwen : De verbeelding van een historische passie*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2004.

VANDERMASSEN M., *Van Poortersloge tot Rijksarchief. Een gebouw met inhoud te Brugge 15^{de} eeuw – 1995*, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1995.

VANDEWALLE A. *Louis Delacenserie (1838-1909) Meer dan neogotiek?*[Onuitg. Masterscriptie], Universiteit Gent, 2009.

VANHOUTRYVE A., *Bibliografie van de Geschiedenis van Brugge*, volumes I tot en met VII, Roeselare, Familia et Patria, 1972-1997.

VANHOUTRYVE A., *Bibliografie van de Geschiedenis van Brugge*, volumes VIII en IX, Brugge, West-Vlaamse Gidsenkring, 2001-2004.

- VANHOUTRYVE A., *Brugse stand- en borstbeelden. Historische analyse en retrospectieve*, Brugge, Schoonbaert, 1989.
- VANHOUTRYVE A., e.a., *Brugse burgemeesters 1830-1987: Een stad op weg naar de 21^{ste} eeuw*, Komitee voor initiatief, Brugge, 1987. [= VANHOUTRYVE (1987:1)]
- VANHOUTRYVE A., *Jan Breydel en Pieter de Coninck, Brugse Beelden I*, Brugge, Herrebout, 1987. [= VANHOUTRYVE (1987:2)]
- VANHOUTRYVE A., *Journal de Bruges : een Franstalige, Brugse, conservatieve, liberale krant; La Tête de Fer / Caroline Popp*, Zwevezele, Gevaert, 2002.
- VANHOUTRYVE A., *Van Comedie tot Koninklijke Stadsschouwburg. Brugse politiek en toneelcultuur 1750-1994*, [s.l.], Brunet, 1995.
- VERBRAEKEN P., 'Inleidende beschouwingen bij de tentoonstelling 'De Romantische Recuperatie'', in: CORNET P., *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19e eeuw*[tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Stadsbibliotheek/Volkscundemuseum, 15 mei 1999 – 31 oktober 1999, pp. 9-16.
- VERMEERSCH V., *Brugge duizend jaar kunst*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1981.
- VERSCHAFFEL T., 'Het verleden tot weinig herleid. De historische optocht als vorm van de romantische verbeelding', in: TOLLEBEEK J., ANKERSMIT F. en KRUL W. (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, Groningen, Historische uitgeverij, 1996, pp. 297-320.
- VERSCHAFFEL T., 'Voorbeelden. Monumenten voor historische figuren', in: SEBERECHT'S F. (ed.), *Duurzamer dan graniet: Over monumenten en Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo, 2003, p. 25-44.
- VERSCHAFFEL T., *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties*, Turnhout, Brepols, 1987.
- VIAENE A., 'De bibliotheek van het Grootseminarie te Brugge', in: DENAUX A., VANDEN BERGHE E., *De Duinenabdij en het Grootseminarie te Brugge: bewoners, gebouwen, kunstpatrimonium*, Tielt, Lannoo, 1984, pp. 189-199.
- 'Ville de Bruges – Exposition de la Toison d'Or', geraadpleegd op 29 april 2011, op de Brugge in affiches-website, op <http://www.bruggeinaffiches.be/content/mappen.php?map=113>
- VLIEGHE H., KIEFT G. en WANSINK C.J.A., *De schilderkunst der Lage Landen. Deel 2. De zeventiende en achttiende eeuw*, Amsterdam, University Press, 2007.
- WISSE G., 'P.-F. De Noter en de herleving van de gotiek', in: VAN CLEVEN J., VAN TYGHEM F., DE WILDE I., e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994, pp. 79-81.

c. Bezochte archieven en gebruikte fondsen

SAB = STADSARCHIEF BRUGGE, Burg 11A, 8000 Brugge

FA = Fonds Academie

FBA = Fonds Beaux-Arts (ofte Fonds Schone Kunsten)

FAV = Fonds Albert Vienne

FOO = Fonds Openbaar Onderwijs

PAB = PROVINCIAAL ARCHIEF BRUGGE, Jan Van Eyckplein 2, 8000 Brugge

FW = Fonds Westflandrica

BAB = BISSCHOPPELIJK ARCHIEF BRUGGE, Heilige Geeststraat 4, 8000 Brugge

FM = Fonds Malou

BIJLAGE I: Biografieën van de belangrijkste behandelde kunstenaars

De hier gepresenteerde biografieën zijn korte samenvattingen van de in de thesis meer verspreid voorkomende gegevens. Na de biografie worden de belangrijkste – geraadpleegde - verhandelingen voor of over de kunstenaar in kwestie opgesomd.

1. Lodewijk Beyaert

Brugge, 10.08.1876 - Gent 1947

Als zoon van drukker en uitgever Karel Beyaert werd Lodewijk Beyaert – later gekend onder zijn dubbele achternaam Beyaert-Carlier – geboren in een overtuigd katholiek gezin.¹⁰²⁵ De familie was ook bevriend met Guido Gezelle en zelfs familiaal gelinkt met Adolphe Duclos. Na een leertijd aan de Brugse Academie trok Lodewijk Beyaert naar de Gentse Sint-Lucasschool waar hij de basis legde voor een opmerkelijk economisch-gerichte carrière.¹⁰²⁶

Beyaert zou immers in het bedrijf van zijn vader stappen waar naast een literaire bezigheid ook religieuze kunst werd geproduceerd. Zoals blijkt uit de catalogus van 1905 kon de negentiende-eeuwse klant er kiezen tussen exacte kopieën van gotische werken, kopiën naar hedendaagse neogotische schilders zoals Rogiers, Hendrix of Lybaert maar ook Beyaerts eigen creaties waren voor handen.¹⁰²⁷ Het betrof dan vooral op de laatmiddeleeuwse panelen gebaseerde knip- en plakwerkjes. Ook op materieel vlak had de klant een grote keuzevrijheid en net als uit de schilderkunstige keuzes blijkt een bijzonder vrije, losse en weinig archeologische omgang met het verleden.

Beyaerts artistieke productie is een uitzondering omwille van haar verkoopgerichte zowel als 'zuiver negotische' karakter, maar is vooral geworteld in het Sint-Lucasonderwijs en minder in de Brugse Academie.¹⁰²⁸

Literatuur:

- LEMMENS (1990)
- BEYAERT (1905)

¹⁰²⁵ SIMONS (1984), pp. 104-105.

¹⁰²⁶ LEMMENS (1990), p. 11-15.

¹⁰²⁷ BEYAERT (1905).

¹⁰²⁸ VAN CLEVEN (1994), pp. 130-131.

2. Jan Cierkens

Brugge, mei 1819 – Rome, 03 juli 1853.

Jan Cierkens was leerling aan de Brugse Academie en in het privéatelier van De Weirdt en later Wallays.¹⁰²⁹ Die laatste zou in zijn sollicitatiebrief nog uitpakken met de behaalde resultaten van zijn leerling.¹⁰³⁰ Cierkens werd immers tweede in het Romeconcours van 1846.¹⁰³¹ Vervolgens werd hij leerkracht aan de Brugse Academie, waar hij ondermeer de methode De Weirdt doceerde. Vanaf 1851 liet hij zich echter vervangen, aangezien hij op dat moment in Rome vertoefde. Hij had daarvoor stadssubsidies verkregen en diende ook een opdracht uit te werken. Hoewel Van Peteghem hem als favoriet voor de plek van academiedirecteur zag, zou Cierkens nooit uit Rome terugkeren aangezien hij er op zijn vierendertigste stierf.

Van zijn werken is niet geweten waar ze vertoeven en ze zijn louter bij titel gekend. Toch vormen zijn *Memling in het Sint-Janshospitaal* uit 1840, *De gevluichte jonge Breydel* uit 1841 en *Gwijde van Dampierre en zijn dochter in Parijs* uit 1850 louter omwille van hun thematiek belangrijke werken binnen dit onderzoek.¹⁰³² Daarnaast schilderde hij het standbeeldplakkaat van de Van Eycks en van Jacob Van Oost op de markt in 1846.¹⁰³³ Samen met Hendrik Dobbelaere zou hij ook kopieën naar Van Oost schilderen tijdens of na het salon van 1846.¹⁰³⁴ Hij was tevens een van de restaurateurs van de enorme Herregouts in de Sint-Annakerk.¹⁰³⁵

Naast een begenadigd schilder was hij ook muzikant en zanger.

Literatuur:

- VAN PETEGHEM (1858).
- VAN PETEGHEM (1854).

¹⁰²⁹ VAN PETEGHEM (1858), p. 34.

¹⁰³⁰ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van Wallays aan de Academie van 10 oktober 1855.

¹⁰³¹ VAN PETEGHEM L., 'Jan Cierkens', in: *De Eendragt*, jrg. 9 (1854), nr. 8, p. 30.

¹⁰³² *XVII salon de Gand* (1841), p. 39.

¹⁰³³ 'Simoen Stevin', in: *De Nijverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

¹⁰³⁴ SAB, FA, inv. nr. 207, brief nr. 23, brief van de Academie aan Van Hollebeke van 14 juli 1846.

¹⁰³⁵ *Quatre jours à Bruges* (1850), p. 11.

3. Bernard Cloet

Brugge, 04 december 1816 – Brugge, 17 augustus 1889.

Vanaf 1818 volgde Cloet lessen aan de Brugse Academie, waarna hij zijn studies verder zette in Antwerpen onder Wappers. Later trachtte hij leerkracht te worden aan de Brugse Academie in 1848 en 1862, waarbij hij echter de duimen moest leggen voor respectievelijk Cierkens en Joostens.¹⁰³⁶ Hij volgde in 1863 wel de overleden Carton op als bestuurslid van de Academie waarna hij frequent deel uitmaakte van de jury.¹⁰³⁷ Hij maakte tevens deel uit van de gecontesteerde restauratiecommissies in Brugge.¹⁰³⁸ Tijdens de Simon Stevinfeesten nam Cloet onder andere het standbeeldplakkaat voor de groep Breydel en De Coninck op zich.¹⁰³⁹

Cloet was als schilder een kind van de romantiek en zette heel wat nationale heldendaden op doek. Naast *De moeder van Van Dyck ondervijst haar zoon* (Brugge, Groeningemuseum), *Peter Paul Rubens bezoekt Adriaen Brouwer in de Citadel van Antwerpen* (Brugge, Groeningemuseum) en *De jeugd van Sixtus V* (1846) verbeeldde hij ook het verhaal van een Brugse renaissancebeeldhouwer in *André van Brugge krijgt het bezoek van zijn enige dochter Maria*.¹⁰⁴⁰ Met *De kernisridders* (1840) schilderde hij een mediëvistisch historiestuk.¹⁰⁴¹ Daarbij komen ook *Lodewijk Van Male, graaf van Vlaanderen, te Rijsel na zijn vlucht uit Brugge* (1841, Kortrijk, SMSK) en *Episode uit de Guldensporenslag* (1866).

Literatuur:

- /

¹⁰³⁶ SAB, FA, inv. nr. 15, sollicitatiebrief van Cloet aan de Academie van 4 mei 1848. ; SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Cloet aan de Academie van 11 september 1862.

¹⁰³⁷ SAB, FA, inv. nr. 9, brief van Academie aan burgemeester en schepenen van 19 oktober 1863.

¹⁰³⁸ SOSSON (1966), pp. 29-43.

¹⁰³⁹ 'Simoen Stevin', in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

¹⁰⁴⁰ *Exposition de 1843* (1843), p. 7.

¹⁰⁴¹ *Exposition de Bruges 1840* (1840), p. 8.

4. Ferdinand De Pape

10 april 1810 – 25 november 1885

Ferdinand De Pape was oud-leerling van de Brugse Academie. Hij is echter samen met zijn broer bij uitstek gekend omwille van zijn bezigheden als miniatuurschilder en boekverluchter en vormt terzake een van de belangrijkste Belgische negentiende-eeuwse vertegenwoordigers.¹⁰⁴² Zijn *Samenkomst van een vorstelijke bruidspaar*, (privéverzameling, afb. 36) en een niet gelokaliseerd paneel in het Brugse Groeningemuseum maakten hem echter een niet te negeren kunstenaar binnen dit onderzoek naar neogotisme in de autonome schilderkunst.

Opvallend is echter Wilfried Dumons typering van De Pape als een einselgänger zonder contacten met het brede neogotische netwerk van Bethune.¹⁰⁴³ Het in deze thesis opgenomen gehistoriseerde genrestuk mag als een verlengde van deze ingesteldheid worden gezien.

Literatuur:

- /

¹⁰⁴² VRMEERSCH (1981), pp. 425-426.

¹⁰⁴³ DUMON (2007), pp. 246-260.

5. Hendrik Dobbelaere

Brugge, 25 mei 1822 – 25 januari 1885.

Na een studietijd aan de Brugse Academie behaalde Dobbelaere in Antwerpen onder Wappers de Romeprijs. In 1855 solliciteerde hij zonder succes voor het ambt van academiedirecteur.¹⁰⁴⁴ Hij zou later wel deel uitmaken van de jointe. Dobbelaere vervaardigde enkele kopieën naar oude meesters, waaronder de zeer vrije kopie naar de *Calvarie* van Gaspard De Craeyer (origineel: Rennes, Musée des Beaux-Arts, kopie: Brugge, Kapucijnenkerk) en – samen met Cierkens – een of meerdere kopieën naar Jacob Van Oost. Net terug uit Rome in 1854 kreeg hij van de Provincie de opdracht Pourbus' *Laatste Oordeel* te kopiëren.¹⁰⁴⁵ Vijf jaar later vroeg hij het gebruik van een tijdelijk atelier in de Hallen voor zijn grote staatsopdracht *De zeven werken van Barmhartigheid* (Brugge, Groeningemuseum), een classicistisch aandoend doek van 28 vierkante meter.¹⁰⁴⁶ Een voor dit onderzoek belangrijk werk is zijn *Memling schildert het Ursulaschrijn* (Kortrijk, Stedelijk Museum voor Schone Kunst) uit 1856.

Dobbelaere was medeoprichter van de *Cercle Artistique Brugeois* (1850) en de *Société Archéologique* (1865). Samen met enkele kunstenaars bekwam hij ook het recht om een permanente kunsttentoonstelling in de bibliotheek in het stadhuis te installeren.¹⁰⁴⁷

Dobbelaeres carrière nam een wending rond 1860 wanneer hij voltijds glasschilder werd. De belangrijkste doeken van zijn hand dateren dan ook van voor deze periode. Voor deze carriërewending volgde hij samen met Samuel Coucke een opleiding glasschilderkunst en richtte hij een glasatelier in.¹⁰⁴⁸ Het was ook met dit glasatelier – dat Dobbelaere samen met zijn zoon Julius uitbaatte – dat hij de geschiedenis in ging, veeleer dan met zijn activiteiten als historieschilder. Hij kreeg ondermeer van James Weale kritiek te verduren op zijn ramen voor de Sint-Salvatorskathedraal. Voorts maakte hij werk voor de Sint-Gertrudiskerk in Ternat en de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Dendermonde, om er maar enkele te noemen.¹⁰⁴⁹ Ook de restauratie van het polychrome grafmonument van Ferry de Gros in de Sint-Jacobskerk gebeurde door Dobbelaere.

Na zijn dood werd in 1885 zijn *De moord op Karel de Goede* uit 1846 (Brugge, Groeningemuseum) als een hem typerend werk aangekocht.¹⁰⁵⁰

Literatuur:

- DOBBELAERE (1979).

¹⁰⁴⁴ SAB, FA, inv. nr. , sollicitatiebrief van Dobbelaere aan de Academie van 19 september 1855.

¹⁰⁴⁵ DEVLIEGHER (1987), p. 58.

¹⁰⁴⁶ SAB, FBA, XIII B 152 (Varia), brief van Dobbelaere aan burgemeester en schepenen van 1 december 1859. ; 'KIK-objectnummer 95816' [internet].

¹⁰⁴⁷ SAB, FBA, XIII B 45 (1849-1858), dossier *Salle permanente d'exposition: 1856*.

¹⁰⁴⁸ BEERNAERT en ESTHER (1990), item nr. 9.

¹⁰⁴⁹ 'KIK-objectnummer 49906' [internet]. ; 'KIK-objectnummers 81347 – 81350' [internet].

¹⁰⁵⁰ SAB, FBA, XIII B 145 (1878-1886), dossier *Acquisition d'un tableau de feu M. Dobbelaere*.

6. Eugeen Legendre

Brugge, 30 augustus 1827 – Brugge, 20 juni 1900.

Eugeen Legendre was de broer van Leon en de schoonbroer van Edward Wallays, die ook privéleerkracht van de twee broers was.¹⁰⁵¹ Na de lessen aan de Academie en bij Wallays ging Eugeen Legendre naar Antwerpen studeren, om vervolgens carrière te maken als aquarellist in Londen in de jaren 1840-1850. Wallays deed hem in 1860 naar Brugge terugkomen en Legendre werd er leerkracht tekenen in het Engels klooster en - na aanstelling door de burgemeester - ook leerkracht landschapsteken, aquarel en bloemen schilderen in de meisjesschool op het Jan Van Eyckplein.¹⁰⁵² Daarnaast maakte hij ook deel uit van het leerkrachtencorps van de Brugse Academie, als docent tekenen naar het antiek ornament. Hij nam ook Wallays' klassen over toen die bedlegerig was.¹⁰⁵³

Van Legendre zijn nogal wat Brugse stadszichten bewaard alsook het doek *De ontvangst van Karel II in de Sint-Jorisgilde te Brugge* (Brugge, Groeningemuseum). Hij ontwierp tevens de stoet voor Breydel en de Coninck in 1887 en schilderde *De intrede van Pieter De Coninck te Brugge*.¹⁰⁵⁴ Voor dit onderzoek was hij echter cruciaal omwille van twee triptiekjes uit 1861 in opdracht van de Zusters van de kindsheid van Maria ter Spermalie en meer in het bijzonder van Charles Carton.¹⁰⁵⁵ De twee werken vormen een ijkpunt binnen de Belgische neogotische schilderkunst en zijn gebaseerd op onder andere *Madonna met kanunnik van der Paele* van Jan van Eyck. Zowel op vlak van materiaalkeuze, schilderstijl als in houd zijn ze geworteld in de laatmiddeleeuwse traditie. Legendre was een min of meer conventioneel schilder en "...geruchtmakende aanvoorders van nieuwe richtingen heeft hij niet gevolgd", aldus het in memoriam in *Kunst*.¹⁰⁵⁶

Literatuur:

- A.V., 'In Memoriam Eugeen-Karel Le Gendre (1827-1900)', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), pp. 97-98.
- MARTENS D. (2007).
- RAU (1996), pp. 51-54.

¹⁰⁵¹ SAB, FA, inv. nr. , sollicitatiebrief van Wallays aan de Academie van 10 oktober 1855.

¹⁰⁵² RAU (1996), pp. 51-54.

¹⁰⁵³ SAB, FA, inv. nr. 14, brief van de Academie aan burgemeester en schepenen van 25 november 1870.

¹⁰⁵⁴ A.V., 'In Memoriam Eugeen-Karel Le Gendre (1827-1900)', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), p. 97.

¹⁰⁵⁵ MARTENS D. (2007).

¹⁰⁵⁶ A.V. in: A.V., 'In Memoriam Eugeen-Karel Le Gendre (1827-1900)', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), p. 97.

7. Leon Legendre

Brugge 01 maart 1831 – Doornik 10 september 1893.

Leon Legendre nam net als zijn broer Eugeen lessen bij Wallays en aan de Brugse Academie. Daarna trok hij naar Antwerpen en later naar Parijs, bij François-Edouard Picot (1786-1868).¹⁰⁵⁷ In 1860 won hij de Romeprijs met *De opwekking van de zoon van de weduwe van Naïm* (voorstudie: Brugge, Groeningemuseum), een werk waarin de invloed van de Duitse Nazareners zichtbaar is. Deze stijl is ook te onderscheiden in een kruisweg van zijn hand in de Sint-Barbarakerk in Gilly. Toch zou Legendre vooral uitblinken in schilderijen met naakte dames zoals zijn *Caprische nimf* uit 1864 (Doornik, Musées des Beaux-Arts). Daarin kan de hand van zijn Parijse meester Picot worden herkend, tevens leermeester van Alexandre Cabanel wiens *Geboorte van Venus* (Parijs, Louvre) overduidelijk invloed had op Legendre. Picot werd gekend met

min of meer frivole naakten, hoewel hij ook historiserend werk afleverde.

Legendre schopte het tot academiédirecteur in Doornik van 1866 tot 1893 en was ook lid van de jointe van de Brugse Academie. In Doornik ontwierp Legendre een belangrijke historische stoet in 1874 waarvan de aquarellen bewaard zijn (Doornik, Musées des Beaux-Arts).¹⁰⁵⁸ Niet veel later schilderde hij zijn *De intrede van Jan Breydel en Pieter de Coninc in Brugge in 1302* (Doornik, Stadhuis). Ondanks het feit dat hij “*maar al te gauw in de moederstad vergeten geworden*” was, werd in 1900 zijn *Alleen in het atelier* (Brugge, Groeningemuseum) in Brugge aangekocht.¹⁰⁵⁹

Literatuur:

- LE BAILLY DE TILLEGHEM (1986).

¹⁰⁵⁷ LE BAILLY DE TILLEGHEM (1986), pp. 5-7.

¹⁰⁵⁸ LE BAILLY DE TILLEGHEM (1986).

¹⁰⁵⁹ A.V. in: A.V., ‘In Memoriam Eugeen-Karel Le Gendre (1827-1900)’, in: *Kunst*, jrg. 4(1900), p. 97; SAB, FBA, inv. Nr. XIII B 142 (Varia 1886-1903), dossier *Musée de tableaux acquisitions 1894*, brief van Wallays-Legendre aan burgemeester en schepenen van 29 mei 1900.

8. Flori Van Acker

Brugge 16 april 1858 – Brugge, 14 maart 1940

Flori Van Acker is niet te verwarren met de vroeg negentiende-eeuwse miniaturist Jean-Baptiste Van Acker, hoewel ook Flori zich aan het genre waagde.¹⁰⁶⁰ Verkest deed alle moeite om Van Acker 'Vlaamscher' te beschrijven dan hij eigenlijk was, maar dat hij als jongeling – net als iedereen toen - Conscience las, zou wel eens kunnen kloppen aangezien werk van de romanschrijver in Van Ackers nalatenschap voorkwam.¹⁰⁶¹ Daarin zaten ook talrijke werken van zijn privé-leermeester, Bruno Van Hollebeke, die het aan de stok kreeg met academiecteur Wallays omtrent zijn privé-leerling.¹⁰⁶² Na de Brugse jaren volgde een opleiding in Antwerpen onder Verlat en Portaels. Van Acker werd uiteindelijk tweede voor de Romeprijs 1883 met *De opwekking van Lazarus* (voorstudie: Brugge, Groeningemuseum, afb. 44).¹⁰⁶³ Vervolgens reisde hij naar Parijs en Amsterdam.¹⁰⁶⁴ In het blad *Excelsior* zag men Van Ackers *Verrijzenis* (kerk van Bassevelde) als zijn kapitale werk en men ontwaarde er – soms nogal vergezochte - invloeden in van Van Eyck over Raphaël en Holbein tot Rubens.¹⁰⁶⁵

Hoewel Van Acker vooral gekend staat als schilder van Brugse stadsgezichten, toonde hij duidelijk gelijkenissen met Van Hove door enkele mediëvistisch aandoende werken. Van Acker werd echter stevast als mondainer dan de 'moderne Memling' voorgesteld. Zijn eigen ex-libris toonde een laatmiddeleeuwse schilder aan het werk en ook in zijn verschillende huizen en ateliers (Potterierei, Korte Vulderstraat) uitte hij zijn historische interesses, hoewel daar meer de (Vlaamse) renaissance doorschijnt (afb. 23).¹⁰⁶⁶ Als afficheontwerper staan tevens een aantal historiserende exemplaren op zijn naam.

Van Acker was net als Van Hove medewerker van *Kunst*, wat de vele lovende kritieken in het blad wat nuanceert. Daarnaast was hij ook prominent lid van de *Cercle Artistique*. Lodewijk Beyaert (toen reeds met tweede achternaam Carlier) zou een kleine monografie aan Van Acker weiden.¹⁰⁶⁷

Literatuur:

- BEYAERT-CARLIER (1927).
- VERKEST (1900).
- HUYBRECHTS (1893).
- RAU (1996).

¹⁰⁶⁰ 'Flor. Van Acker', in: *Kunst*, Jrg. 5(1901), nr. 21 & 22, p. 147. ; VAN PETEGHEM (1858), p. 46.

¹⁰⁶¹ VERKEST (1900), pp. 52-54. ; *Belangrijke openbare verkoping eener schoone verzameling schilderijen en boeken voortkomende van het sterfhuys van wijlen kunstschilder Flori Van Acker, Zuidzandstraat te Brugge op dinsdag 11 en woensdag 12 maart 1941 telkens om 2 uur stipt 's namiddags* [veilingcatalogus], Brugge, Verkoopzaal Van Dyck, 1941. (zoals bewaard in: PAB, FW, inv. nr. 368 D 16?)

¹⁰⁶² VERKEST (1900), pp. 51-62 en 64. ;

¹⁰⁶³ RAU (1996), p. 107-109.

¹⁰⁶⁴ RAU (1996), p. 107-109.

¹⁰⁶⁵ HUYBRECHTS (1893), pp. 331-333.

¹⁰⁶⁶ GOEGEBUER (1997), pp. 262-273. ; BEERNAERT en ESTHER (1900).

¹⁰⁶⁷ BEYAERT-CARLIER (1927).

9. Bruno Van Hollebeke

Brugge 22 februari 1817 – Brussel 26 januari 1892.

Van Hollebeke begon zijn opleiding in de Brugse Academie, waarna hij subsidies aanvraagde voor een Antwerpse studietijd. Deze werden hem als beloftevol leerling ook gegeven, weliswaar met de opmerking dat een briljante carrière niet noodzakelijk zou volgen.¹⁰⁶⁸ Van Hollebeke vervolgde zijn studies in de Antwerpse academie - waar hij de bijnaam 'Breydel' zou hebben gehad - onder Dykmans en Wappers.¹⁰⁶⁹ Met die laatste zou de Brugse schilder aanvankelijk een slechte relatie onderhouden. Later zou Wappers Van Hollebeke een warm hard toedragen, zoals ook Louis Gallait Van Hollebeke hebben omschreven als "*pas seulement un géant, c'est un Titan.*"¹⁰⁷⁰

Ondanks de lovende woorden bleef een briljante carrière uit. Van Hollebeke was een aardig portrettist, historieschilder en schilder van religieuze werken. Zijn *Laatste dagen van een ter dood veroordeelde* (Brugge, Groeningemuseum) werd ook nog op het einde van de negentiende eeuw als één van de belangrijkste werken van het Brugse *Museum van moderne kunst* beschouwd.¹⁰⁷¹ Hij wierp er dermate hoge ogen mee dat men hem uitzonderlijk een vierde jaar subsidies toestak.¹⁰⁷² Van Hollebeke was in 1844 zwaar gepikeerd toen zijn populaire doek – na de verkoop ervan aan de Academie - zonder zijn toestemming werd gelithografeerd.¹⁰⁷³ Ook de kruisweg uit de Sint-Jacobskerk - een staatsopdracht - en *De dood van Breughel* (Brugge, Groeningemuseum) - zijn laatste werk - behoorde tot zijn beste stukken. Op zijn oude dag moest Van Hollebeke echter aanzien hoe de minister de stad met hand en tand trachtte te overtuigen *De dood van Breughel* aan te kopen.¹⁰⁷⁴ Van Hollebeke schilderde tevens het portret van bisschop Malou dat een plaats in de Brugse kathedraal kreeg. Zijn oeuvre wordt gekenmerkt door een grote invloed van de (lokale) zeventiende-eeuwse meesters.¹⁰⁷⁵ Over *De laatste dagen van een veroordeelde* schreef Van Speybrouck dan ook « *Si cette œuvre, une des premiers du peintre, au lieu d'être une œuvre contemporaine, datait de plus de deux siècles et portait la signature de l'un des plus grand Maîtres d'autrefois, sa renommée serait universelle.* »¹⁰⁷⁶ Deze stijl paste hij ook toe voor zijn *Sint-Amandus doopt Sigisbert* (Luigne, Sint-Amanduskerk) en waarschijnlijk ook voor *De dood van Maria van Bourgondië*, Van Hollebeke's twee mediëvistisch gethematiseerde doeken. In zijn privéatelier had Van Hollebeke onder andere Flori Van Acker als leerling, die zijn oude leermeester later verdedigde tegen aanvallen van uit *La Patrie*.¹⁰⁷⁷

Literatuur:

- VAN SPEYBROUCK (1895).
- 'Bruno Van Hollebeke', in: *Kunst*, jrg. 1(1897), nr. 3, pp. 17-18.

¹⁰⁶⁸ SAB, FBA, inv. nr. XIII B 9 (1815-1840), brief van de Academie aan burgemeester en schepenen.

¹⁰⁶⁹ VAN SPEYBROUCK (1885), pp. 7-12.

¹⁰⁷⁰ Louis Gallait zoals geciteerd in: VAN SPEYBROUCK (1985), p. 11.

¹⁰⁷¹ SCHALSTRAETE E., 'Een nieuw museum te Brugge', in: *Kunst*, jrg. 3(1899), nr. 16, pp. 121-123.

¹⁰⁷² STUK XIII B 36 (1843-1844), brief van de provincie aan burgemeester en schepenen van 17 oktober 1843

¹⁰⁷³ SAB, FA, inv. nr. 12, brief van Van Hollebeke aan de Academie van 4 augustus 1844.

¹⁰⁷⁴ SAB, XIII b 145 Beaux-Arts 1878-1886, dossier *Musées Acquisitions de tableaux etc. 1884*, subdossier *acquisition d'un tableau Bruno Van Hollebeke*, brief van de minister van landbouw aan burgemeester en schepenen van 7 januari 1888.

¹⁰⁷⁵ DE WITTE en ROBERT-JONES (1995), vol. II, p. 1080.

¹⁰⁷⁶ Eduoard Van Speybrouck in: VAN SPEYBROUCK (1895), p. 19.

¹⁰⁷⁷ VAN SPEYBROUCK (1985), pp. 14-16.

10. Edmond Van Hove

Brugge, 7 juni 1851 – 12 mei 1913.

De ‘moderne Memling’ startte zijn carrière aan de Brugse Academie, om zich vervolgens in Antwerpen en in Parijs onder Cabanel artistiek te vervolmaken. Hij onderging tijdens zijn Parijse studietijd echter meer invloed van de bezoeken aan het Louvre dan van de lessen van Cabanel. Daar zou hij de stijl en onderwerpkeuze van onder andere Metsijs en Holbein leren waarderen en later combineren met de Brugse laatmiddeleeuwse schilderwerken.¹⁰⁷⁸

Een Britse journaliste wijdde een artikel in *The Artist* in 1898 aan de Brugse meester, en het is dankzij dit werk dat de kunstenaar zijn bijnaam kreeg.¹⁰⁷⁹ Met zijn *Historia Tempus Legenda* (Brugge, Groeningemuseum, afb. 4) behaalde hij zijn eerste belangrijke successen.¹⁰⁸⁰ Wat Van Hove nu net tot de ‘moderne Memling’ maakte, was het overnemen van de laatmiddeleeuwse schilderstijl en het detail realisme, maar ook de oude techniek van paneelschilderkunst, de gouden achtergronden en de historiserende lijsten. Zijn onderwerpen vallen op door een meer algemeen middeleeuwse sfeer, meer dan een specifieke anekdote uit de geschiedenis.¹⁰⁸¹ Daarmee kan Van Hove – ook gezien de chronologie - eerder in het symbolisme dan in de romantiek gekaderd worden.¹⁰⁸² Het zijn dan ook bij uitstek de gehistoriseerde genrestukken en portretten, samen met de Madonna's, die Van Hove typeren. Zijn *De maagd inspireert de kunsten* (Brugge, Groeningemuseum) kan gezien worden als een persoonlijk pantheon van de kunst met o.a. Memling en Michelangelo, twee figuren die ook in zijn atelier in Antwerpen voorkwamen. Van Hove woonde immers tijdens zijn leven in alle van de drie zustersteden (Brugge-Gent-Antwerpen) maar gaf les aan de Brugse Academie.¹⁰⁸³ Met zijn romantische zelfportret (Brugge, Groeningemuseum, afb. 13) legde hij de nadruk op zijn artistieke ego en ging hij waarschijnlijk terug op (de kopie naar) Van Eycks *Portret van Christus* (Brugge, Groeningemuseum, afb. 13).

Van Hove was lid van zowel *Kunstgenegen* als de *Cercle Artistique Brugeois* en was ook redacteur van het blad *Kunst*.¹⁰⁸⁴ Wat echter vooral opviel tijdens dit onderzoek, is hoe dicht de artistieke persoonlijkheid, carrière en keuzes van Van Hove aanleunen bij zijn Gentse tijdgenoot en tegenhanger Theophyle Lybaert – bijgenaamd ‘de Memling van de negentiende eeuw’.¹⁰⁸⁵ Net als hem legde Van Hove ook een grote archeologische interesse aan de dag.

Literatuur:

- VERKEST (1900).
- LOBELLE (1986).
- DEZUTTERE (1898).

¹⁰⁷⁸ LOBELLE (1986), pp. 40-43.

¹⁰⁷⁹ DEZUTTERE (1898), pp. 65-70.

¹⁰⁸⁰ DEZUTTERE (1898), p. 67.

¹⁰⁸¹ LOBELLE (1986), pp. 50-56.

¹⁰⁸² MARECHAL (2005:1), p. 203.

¹⁰⁸³ LOBELLE (1986), pp. 32-56.

¹⁰⁸⁴ LOBELLE (1986), pp. 38-67.

¹⁰⁸⁵ DE SMET (1927), pp. 150-152.

11. Eugeen Van Maldeghem

Dentergem 1815 – Elsene, 26 augustus 1867

Romain-Eugeen Van Maldeghem werd geboren als jongste van vier broers in een Dentergems gezin. Zijn broers Etienne-Evarist en Robert-Julien schopten het tot succesvolle componisten.¹⁰⁸⁶ Zijn oudste broer, landschapsschilder Jean-Baptiste, haalde Romain-Eugeen naar de Brugse Academie waarna hij zijn studies in Antwerpen met succes voortzette.¹⁰⁸⁷ Reeds op twintigjarige leeftijd kreeg hij de opdracht veertien kruiswegstaties te vervaardigen.¹⁰⁸⁸ In 1838 schreef hij de Romeprijs op zijn naam waarna hij voor een lange tijd ging reizen. In Frankrijk mocht hij de Parijse aartsbisschop Affre (1793-1848) portretteren en in Rome ging hij op audiëntie bij paus Gregorius XVI.¹⁰⁸⁹ Na een vervolg van de reis in Griekenland en Turkije keerde Van Maldeghem als een gevierd schilder terug naar huis. Hij onderhield een goede vriendschap met dichter Prudens van Duyse (1804-1859). In 1852 volgde hij Albert Gregorius op als academiedirecteur in Brugge. Na een klein jaar nam hij teleurgesteld door zijn wedde ontslag. Hij stierf ongehuwd maar met een herstelde adellijke titel.¹⁰⁹⁰

Van Maldeghems overgeleverde oeuvre bestaat vooral uit religieus werk, zoals *O.L.V met Kind verschijnt aan de H. Simon Stock* (Dentergem, Kerk O.L.V en Sint-Stephanus, 1865-67) en een aantal kruiswegen.¹⁰⁹¹ In Antwerpen maakte hij furore met *Karel V mediteert in zijn cel over de vergankelijkheid van zijn roem* (Gent, MSK), waarover kwatongen beweerden dat Wappers een grote hand had gehad in de compositie.¹⁰⁹² In zijn al even romantische *Rubens beweent de dode Isabella Brant* (Tielt, privéverzameling) worden vaak sporen van Delaroche (1797-1856) opgemerkt.¹⁰⁹³ Van Maldeghem kan het best gesitueerd worden in een niet zelden religieus geïnspireerde, neo-barokke romantiek hoewel auteurs als De Mortier in 1857 de invloed van Rubens in Van Maldeghems werk niet onderschreven.¹⁰⁹⁴

Literatuur:

- PROOST (1856)
- DE MORTIER (1857)
- KRAMM (1857)
- BEKAERT (2004)

¹⁰⁸⁶ BEKAERT (2004), pp. 54-66.

¹⁰⁸⁷ PROOST (1856), pp. 25-27.

¹⁰⁸⁸ BEKAERT (2004), p. 66.

¹⁰⁸⁹ PROOST (1856), p. 26.

¹⁰⁹⁰ BEKAERT (2004), p. 88.

¹⁰⁹¹ 'KIK-objectnummer 41754' [internet].

¹⁰⁹² PROOST (1856), p. 26.

¹⁰⁹³ BEKAERT (2004), p. 76.

¹⁰⁹⁴ DE MORTIER (1857), p. 11.

12. Edward Wallays

Brugge 02.07.1813 – 28.01.1891

De latere directeur van de Brugse Academie zou ook in dit instituut zijn eerste artistieke stappen zetten, waarna hij naar Antwerpen, Gent en Parijs trok. Daar genoot hij lessen bij Albert Gregorius en Gros.¹⁰⁹⁵ Hij behaalde enkele successen op de Brugse salons, onder andere met *De zitting van de rechtbank* (Brugge, Groeningemuseum) en nog een tweetal werken met dezelfde thematiek.

Wallays gaf lessen aan de de Brugse Academie maar geraakte verwickeld in de twist tussen De Weirdt en Gregorius. Van die laatste kreeg hij ook kritiek te verduren op zijn doeken, waarna hij ontslag nam.¹⁰⁹⁶ In 1853 zou Wallays Van Maldeghem de facto opvolgen als directeur om in 1855 voor meer dan dertig jaar officieel de leiding van het instituut op zich te nemen. Hoewel de genreschildering tot Wallays' meest succesvolle kunstuitingen behoorden, verkreeg hij een provinciale opdracht om een anekdote uit de geschiedenis van het Brugse Vrije op doek te zetten, wat resulteerde in *De afstand door Jean de Nesle van het burgraafschap van het Brugse Vrije aan gravin Johanna Van Constantinopel* (Brugge, Provinciaal Hof, detail afb. 31). Nog het best van al kan Wallays getypeerd worden als een schoolvoorbeeld van een lokale, romantische schilder. Voor de thematiek van zijn historisch gethematiseerde werken zou hij echter het meest in de richting van de zeventiende eeuw kijken. Toch zijn zijn werken over Van Eyck (zie casus, afb. 27) en Memling (afb. 34) belangrijke Brugse voorbeelden van mediëvistisch geïnspireerde kunstenaarsanekdotes. Wallays valt te situeren in het katholieke of althans anti-liberale kamp, aangezien hij uit die hoek zeer duidelijk steun kreeg tijdens een politieke twist in de jaren 1881.

Dat voor deze korte biografie weinig voetnoten voor handen zijn, heeft alles te maken met het feit dat de vroegere directeur en zijn oeuvre compleet in de vergetelheid is geraakt en zelfs niet door contemporaine auteurs werd opgepikt. Alleen al omwille van zijn status als belangrijkste Brugse romantische schilder vormt zijn artistieke carrière een essentieel onderdeel van dit onderzoek.

¹⁰⁹⁵ MARECHAL (2009), kol. 435-438.

¹⁰⁹⁶ VAN PETEGHEM (1858), pp. 15-17.

BIJLAGE II: Brief van Wappers aan De Vlamynck, 1849

Transcriptie van de brief van Gustaaf Wappers aan Pieter De Vlamynck waarin de Antwerpse academiecteur de vermeende achterstand van Brugse leerlingen nuanceert.

[gedrukte hoofding:]

Antwerpen, den 30 Maert 1849

KONINKLYKE AKADEMIE

van Antwerpen

Mynbeer De Vlamynck,

In antwoord op uwen brief van 27 dezer, waarin U my vraagt of het waer zy dat onze Academie ondervonden hebbe, dat het ondernys by de Akademie van Brugge niet goed zou zyn, heb ik de eer U te antwoorden, dat de leerlingen welke uwen Akademie sedert vele jaren naer ons gesticht zendt, zich algemenehyk tusschen hunnen leergenoten doen onderscheiden, daarby veel aenleg en door het bizetten van gunstige grondbeginsels, die hen vatbaer maaken voor spoedige voortgang en tot het vruchtbaer begryp der Kunst. De namen van Cierkens, Dobbelaere, Van Hollebeke, Joostens, Cloet, Molèz enz. zyn daarvan een sprekend bewys.

By het beoordelen uwer pryskampen hebben wy nooit redenen gevonden om het ondernys uwer akademie beneden hare rang te achten.

Uit het bovenstaende volgt dat, voor zoo veel ik op de my bekende bewyzen oordeelen kan, het ondernys der
[verso]

Akademie van Brugge tot hier toe goed en vruchtbaer is geweest, in evenredigheid der middelen waarover zij kan beschikken.

Het reglement onzer Akademie zegt, dat wie zich tot leerling aanbiedt (al waar hij zelf reeds een groot kunstenaar) van de lagere klassen afaen moet beginnen om bewyzen te geven dat hy alle principes grondig bezit. De leerlingen der Akademien van Brussel, Gent, Dusseldorf of Parys zyn aen dezen maetregel zoo wel onderworpen, als uwe stadsgenoten.

Meenende door het voorgaende op uwen brief te hebben geantwoord, heb ik de eer U vriendelyk te groeten

De Directeur

Bron Gustaf Wappers

BIJLAGE III: Brief van Van Maldegem aan Malou, 1854

Transcriptie van de brief van Eugène Van Maldeghem aan de Brugse bisschop Malou, waarin de schilder de geestelijke om iconografische bijstand vraagt.

Bruxelles, 5 mai 1854

Monseigneur,

Après avoir fait mes efforts pour satisfaire aux désirs exprimés par sa grandeur d'avoir son portrait pour le huit de ce mois, j'ai l'honneur et la satisfaction de vous annoncer, Monseigneur, que je viens d'y mettre la dernière main et que je l'ai expédié par Monseigneur ...an [van ?]

Gendt.

Espérant que votre Grandeur en sera aussi satisfait que me l'est Monsieur Malou, le digne représentant, j'ai l'avantage d'être,

*du Monseigneur,
le très-humble et très-dévoué serviteur
Eugène Maldeghem.*

Me serait-il permis, Monseigneur, de saisir cette occasion pour vous adresser une prière :

*Commandé depuis longtemps une composition pour l'autel du
A monseigneur l'Évêque de Bruges*

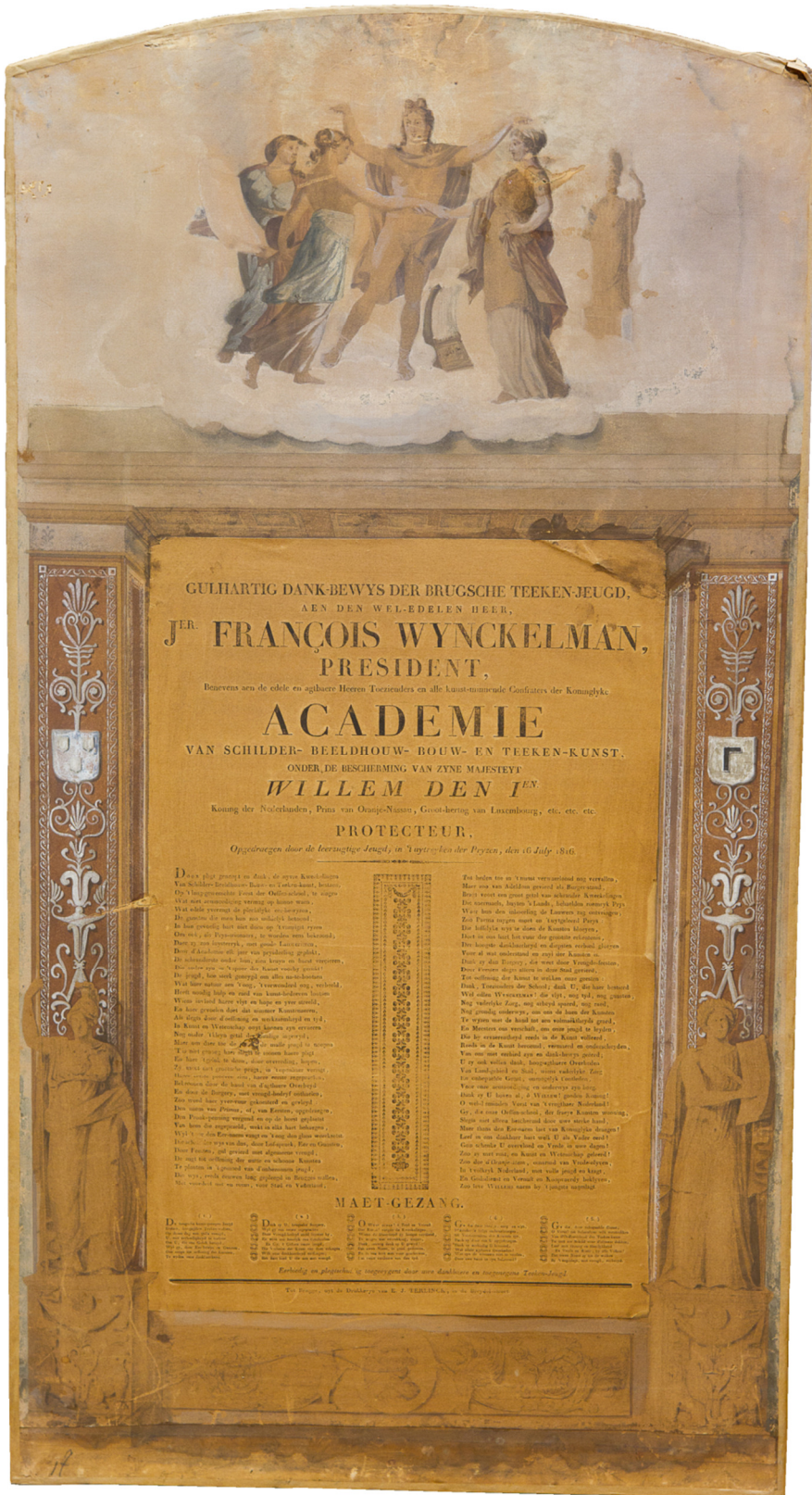
[verso]

H. Rosaire à l'église d'Uykerke, M. le curé vient de me communiquer un édit par lequel je serais tenu d'y apporter des changemens [sic] en y introduisant les quinze mystères de la Mère Devine.

Attedu que l'espace manque pour cela, votre Grandeur saignerait-elles nous accorder la faveur de pouvoir conserver notre projet et nos conditions en y représentant seulement St. Dominique recevant le H. Rosaire des mains de la Ste. Vierge. Ensuite, il serait bien plus facile et même plus impressionnable, à mon avis, de placer àux [sic] côtés de l'autel ces beaux sujets traités plus ou moins en grand, ce qui ne serait pas un confusion.

Que sa Grandeur veuille m'excuser en outre de la prier de bien vouloir laisser retourner la caisse vide du portrait dont j'ai souvent besoin.

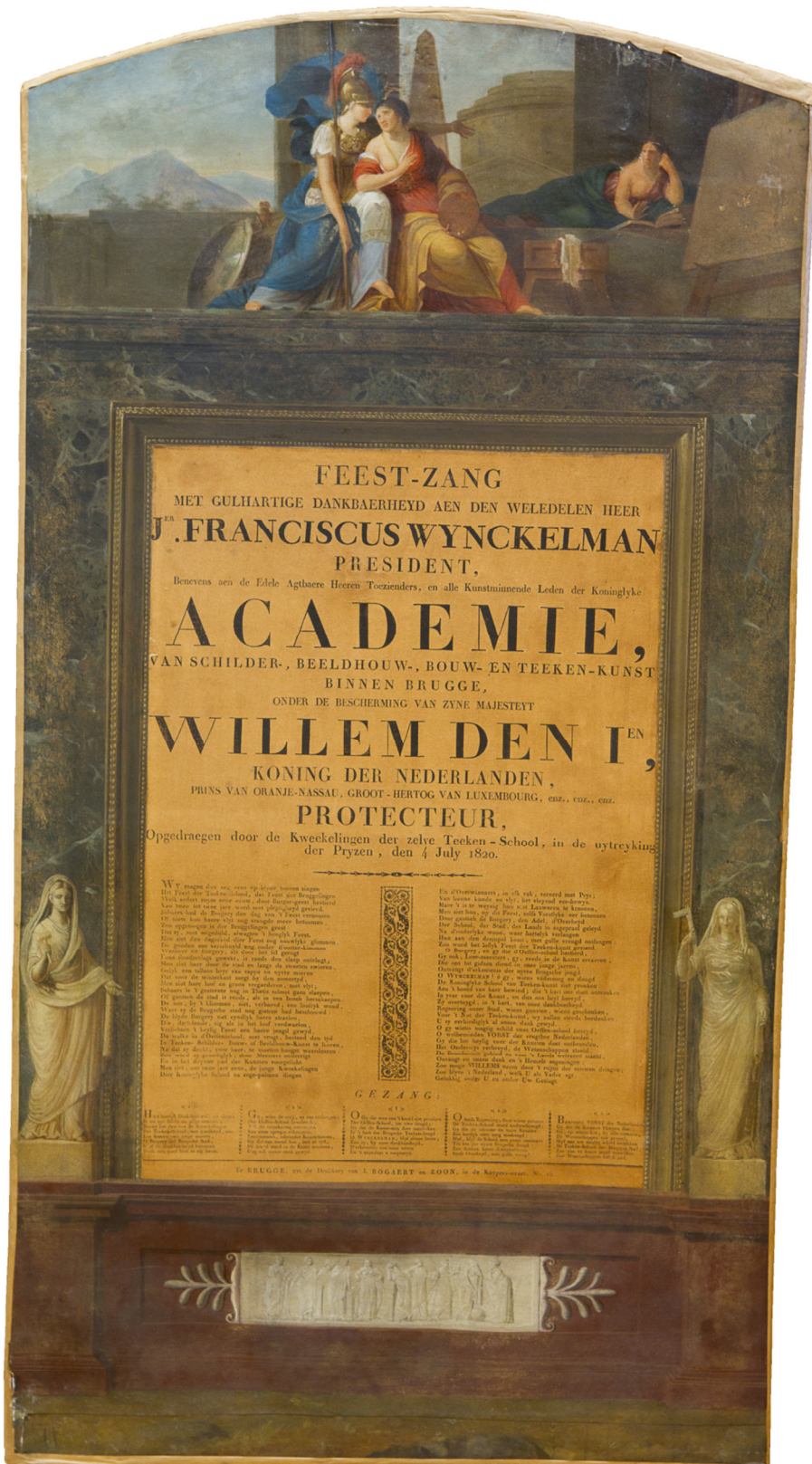
BIJLAGE IV: Afbeeldingenreeks: gelegenheidsgedichten uit de eerste helft van de negentiende eeuw (zie ook bijgevoegde cd-rom)



Bijlageafb. I *Gelegenheidsgedicht* 1816, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 75 (gelegenheidsgedicht 1816), illustratie: eigen foto.



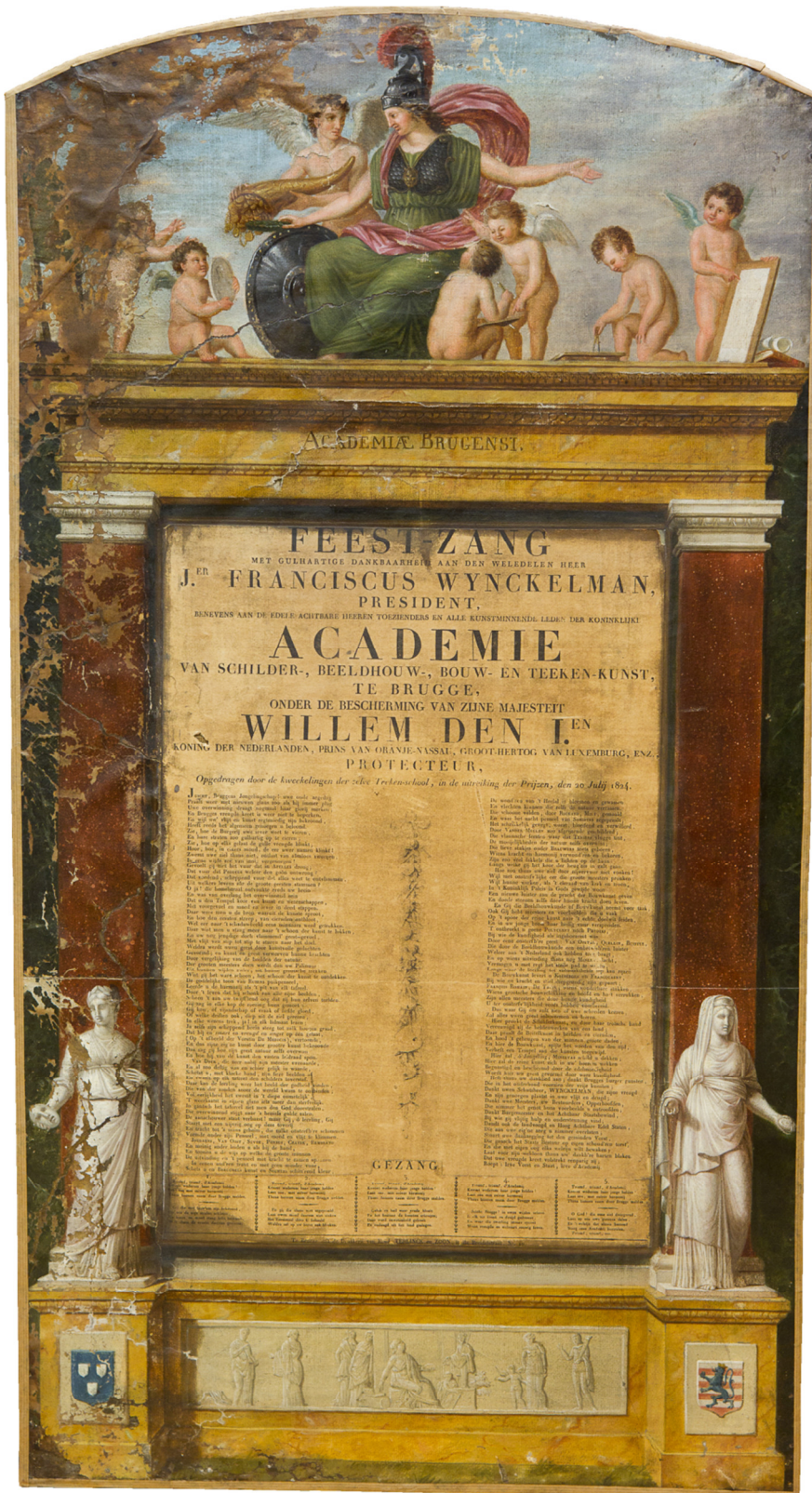
Bijlageafb. II *Gelegenheidsgedicht 1818*, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 76 (gelegenheidsgedicht 1818), illustratie: eigen foto.



Bijlageafb. III *Gelegenheidsgedicht* 1820, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 77 (gelegenheidsgedicht 1820), illustratie: eigen foto.



Bijlageafb. IV *Gelegenheidsgedicht* 1822, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 78 (gelegenheidsgedicht 1822), illustratie: eigen foto.



Bijlageafb. V *Gelegheidsgedicht 1824*, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 79 (gelegheidsgedicht 1824), illustratie: eigen foto.



Bijlageafb. VI *Gelegenheidsgedicht 1828*, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 80 (gelegenheidsgedicht 1828), illustratie: eigen foto.



Bijlageafb. VII *Gelegheidsgedicht 1830*, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 81 (gelegheidsgedicht 1830), illustratie: eigen foto.



Bijlageafb. VIII *Gelegenheidsgedicht 1833*, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 82 (gelegenheidsgedicht 1833), illustratie: eigen foto.



Bijlageafb. IX *Gelegenheidsgedicht 1835*, olieverf en gouache op doek, ca. 100 x 70 cm, stadsarchief, Brugge : SAB, FA, inv. nr. 83 (gelegenheidsgedicht 1835), illustratie: eigen foto.

