

# EEN BEELD VAN EEN KUNSTENAAR

*Belgische kunstenaarsportretten 1830 – 1900*



Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,  
Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschappen,  
voor het verkrijgen van de graad van Master,  
door Margit Didelez.

Promotor: prof. dr. Marjan Sterckx

## I. Abstract

Deze masterproef, ‘Een beeld van een kunstenaar. Belgische kunstenaarsportretten 1830 – 1900’, handelt over kunstenaarsportretten vervaardigd door Belgische kunstenaars in de 19<sup>de</sup> eeuw. Specifiek zal de wijze waarop de Belgische kunstenaar zich in zijn schilderkunst presenteert, onderzocht worden. Aan de hand van schilderijen die onder vooraf bepaalde criteria gevonden werden, is een onderverdeling in vijf hoofdstukken gemaakt: het historiserende kunstenaarsportret, de kunstenaar aan het werk - waar zowel ateliervoorstellingen als portretten met schilderspalet onder vallen - Belgische kunstenaressen, het groepsportret en de veruitwendiging van een innerlijke gevoelswereld. In elk hoofdstuk wordt gekeken naar hoe de kunstenaar zichzelf weergeeft in zijn schilderkunst en wat dit zegt over hem als kunstenaar: hoe ziet hij zichzelf en hoe wil hij gezien worden? Welke zaken over zijn kunstenaarschap vertelt hij ons via zijn portret? De bevindingen die op basis van een visuele analyse gemaakt worden, worden in relatie geplaatst tot de hierover reeds verschenen wetenschappelijke literatuur. Er wordt specifiek aandacht geschonken aan de status van de kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw en aan de middelen die hij of zij aanwendt om deze te communiceren. De grote diversiteit die de hoofdstukken kenmerkt – de kunstenaar en het historiserende kunstenaarsportret staan niet bepaald dicht bij elkaar – geeft een goed overzicht van de grote variëteit die het kunstenaarsportret in deze periode kent. In het besluit wordt uiteindelijk tot een synthese gekomen waarbij we de algemene lijnen die doorheen de productie van Belgische 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaarsportretten lopen, kunnen duiden. Ondanks de grote verschillen wat betreft verschijningsvorm, zijn er namelijk toch constanten op te merken. Zo zullen de preferenties van de 19<sup>de</sup>-eeuwer aangeduid worden evenals de redenen waarom er voor deze of gene voorstellingswijze geopteerd werd. Het doel van deze masterproef is aldus het in kaart brengen van het kunstenaarsportret in België in de 19<sup>de</sup> eeuw en de presentatiewijzen die de kunstenaar hierbij hanteert.

*This thesis handles the subject of artists' portraits in Belgium's 19<sup>th</sup> century. With 'artists' portraits' is meant all types of portraits on which the artist – a sculptor or painter – is represented. This may be self-portraits but also paintings on which befriended artists, colleagues, predecessors or groups of painters are depicted. The focus will be put on the way the artist sees himself and how this is reflected in his portrait. Not only the way he sees himself, or would like to see himself, but also the effect he hopes to evoke by the spectator will be examined. How does the Belgian 19<sup>th</sup> century artist wants to be seen? Which things will he employ to create a certain image of himself? The starting point for the inquiry done in this thesis, were the portraits found within the boundaries of criteria mentioned before. This visual material was brought into dialogue with the already existing literature on self-portraits and the status of the artist in the 19<sup>th</sup> century, for this was an important part of the investigation. Since the status of the artist grew more and more important during this century, it is interesting to examine how this is communicated by artist's portraits.*

*To obtain a clear structure, the works of art are divided into five chapters, which all concern another 'kind' of portrait. First historical artists' portraits will be examined, by which the*

*focus will be put on the portrayal of predecessors. Secondly the artist who portrays himself as an artist will form the subject, this with the distinction made between scenes in the studio and those just with a pallet. The third chapter will focus on the female artist in 19<sup>th</sup> century Belgium whereas the fourth will have the artist in a group as a subject. The final chapter is about feelings and ways of thinking expressed by the painter in his work. The goal of this thesis is to offer a clear overview of the ways the artist depicts himself in his paintings in 19<sup>th</sup> century Belgium and the aims he has towards us, the beholders, specifically the way he wants to be seen.*

## **II. Het woord vooraf**

Eerst en vooral wens ik mijn promotor, prof. dr. Marjan Sterckx, ten zeerste te danken voor de hulp, feedback en begeleiding bij deze masterproef.

Het is immers op haar instigatie dat ik tot het onderwerp ben gekomen en me gedurende enkele maanden heb kunnen verdiepen in het 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaarsportret.

Het was een eeuw van grote veranderingen in Europa maar ook en vooral in België: de industriële revolutie, nieuwe uitvindingen, beginnende emancipatie van de werkende klasse en van de vrouw.

Onvermijdelijk heeft dit impact gehad op de kunstproductie en ook op de wijze waarop de kunstenaar keek naar zichzelf, zijn collega's, zijn voorgangers, naar de opkomende vrouwelijke kunstenaar.

Ik ben blij deze boeiende ontdekkingsreis door deze eeuw en zijn bijhorende kunstproductie te hebben mogen maken en het heeft me nieuwe inzichten bijgebracht: nooit zal ik op dezelfde wijze naar een kunstenaarsportret kijken. Steeds zal daar het besef zijn hoezeer elke kunstenaar een uitgerekende, gecomponeerde visie van zichzelf wil geven aan de kijker. Tevens is ook het besef gerijpt dat de waarlijk "groten" in staat zijn de beperkingen van het tijdsgewricht te overstijgen. Hierbij denk ik in de eerste plaats aan het genie James Ensor.

Net zoals een kunstenaar nooit alleen is, staat de auteur van een masterproef niet geheel op zichzelf. Vandaar dat ik hier uiting wil geven aan mijn bijzondere dank die ik verschuldigd ben aan mijn vader, mijn moeder, Jakob en Sammy die me op verschillende wijzen altijd gesteund en geholpen hebben. Verder dank ik elkeen, en de Vrienden van de Kunst in het bijzonder, die altijd geloofd hebben in de goede afloop van deze masterproef en me op de juiste momenten de juiste woorden wisten te zeggen.



## **Inhoudstafel**

|   |       |
|---|-------|
| I. Abstract.....  | p. 2  |
| II. Het woord vooraf.....   | p. 4  |
| III. Inleiding.....   | p. 9  |
| III.1. Voorstelling van het onderwerp.....  | p. 9  |
| III.2. Vraagstelling.....   | p. 11 |
| III.3. Motivatie.....   | p. 11 |
| III.4. Status Quaestionis.....  | p. 12 |
| III.5. Onderzoeksmethodologie.....  | p. 14 |
| III.5.1. Stopgezet onderzoek.....   | p. 14 |
| III.5.2. Onderzoeksstrategie.....   | p. 15 |
| III.5.3. Bibliografie.....  | p. 17 |
| III.5.4. Bronnen.....   | p. 19 |
| III.6. Structuur en inhoud masterproef.....   | p. 19 |
| IV. Het historiserende kunstenaarsportret: identificatie als legitimatie.....         | p. 22 |
| IV. 1. Op zoek naar legitimatie: historieschilderkunst aan de wieg van België.....    | p. 22 |
| IV.1.1 Actief kunstenbeleid door de overheid, het creëren van een eenheidsgevoel..... | p. 23 |
| IV.1.2. Schilderijencyclus in het Antwerps Museum.....                                | p. 24 |
| IV.2. Een trotse uitvoerder: de rol van de 19 <sup>de</sup> -eeuwse kunstenaar.....   | p. 26 |
| IV.3. Het belang van de keuze: het historiserende kunstenaarsportret.....             | p. 28 |
| IV.3.1. Pieter Paul Rubens; de eerste autonome kunstenaar.....                        | p. 29 |
| IV.3.2. Quinten Metsys; een internationaal netwerk.....                               | p. 32 |
| V. De kunstenaar aan het werk: ambacht of intellectuele activiteit?.....              | p. 37 |
| V.1. De kunstenaar in zijn atelier.....   | p. 37 |
| V.1.1. De atelierruimte als verlengstuk van de kunstenaar.....                        | p. 38 |
| V.1.1.1. Model in het lege atelier.....   | p. 40 |
| V.1.2. Een gecomponeerde visie.....   | p. 41 |
| V.1.2.1. Ensor en zijn atelier.....   | p. 44 |
| V.1.3. In goed gezelschap.....  | p. 45 |
| V.1.3.1. De kunstenaar met zijn model.....  | p. 45 |
| V.1.3.2. Het overvolle atelier.....   | p. 47 |
| V.1.3.3. De kunst van het verkopen: de mecenas op bezoek.....                         | p. 49 |
| V.1.3.4. De academie, een gezamenlijk atelier.....                                    | p. 50 |
| V.2. Kunstenaar als kunstenaar.....   | p. 53 |
| V.2.1. Het palet ter legitimatie.....   | p. 53 |
| V.2.2. Inschrijven in de traditie.....  | p. 54 |
| V.2.3. Subtiële verwijzing naar het kunstenaarschap.....                              | p. 56 |

|  |        |
|--|--------|
| VI. Kunstenaressen verbeeld.....   | p. 59  |
| VI.1. Geen gelijke kansen.....   | p. 59  |
| VI.1.1. Familiegeluk.....  | p. 59  |
| VI.1.2. De academiëkwestie.....  | p. 61  |
| VI.1.3. Onder de hoede van een kunstenaar.....                                     | p. 62  |
| VI.1.4. Kunstproductie: een voor haar gekozen onderwerp.....                       | p. 64  |
| VI.2. Nieuwe collega of nieuwe concurrent? Mannelijke visies op de kunstenares.... | p. 67  |
| VI.2.1. Het huishouden als artistieke ruimte.....                                  | p. 68  |
| VI.2.2. De vrouw in de academie, bronhaard van verderf?.....                       | p. 70  |
| VI.2.3. Emancipatorisch bevrijdingsproces: de vrouw als volwaardig kunstenares     | p. 73  |
| VI.3. Een beeld van zichzelf.....  | p. 77  |
| <br>   |        |
| VII. Het groepsportret. De dynamiek van het ensemble.....                          | p. 79  |
| VII.1. Het ‘traditionele’ kunstenaarsportret.....                                  | p. 79  |
| VII.1.1. ‘Traditioneel’ Antwerpen versus ‘progressief’ Brussel.....                | p. 80  |
| VII.1.2. Kunstenaarsvereniging: het klassieke groepsportret.....                   | p. 81  |
| VII.2.2. Les XX.....   | p. 83  |
| VII.2. Het vriendschapsportret.....  | p. 84  |
| VII.2.1. <i>De Lezing: ook een Portret van vrienden?</i> .....                     | p. 85  |
| VII.2.2. Heimelijke hommage versus eerbetoon aan de vriendschap.....               | p. 86  |
| VII.3. Het historische groepsportret.....  | p. 87  |
| <br>   |        |
| VIII. Veruitwendiging van een innerlijke gevoelswereld.....                        | p. 91  |
| VIII.1. James Ensor; gekweld door demonen.....                                     | p. 91  |
| VIII.2. Grootheidswaan of gekte? De identificatie met Christus.....                | p. 94  |
| VIII.2.1. Ensor gekruisigd.....  | p. 95  |
| VIII.2.2. Intrede in Jeruzalem, intrede in Brussel.....                            | p. 96  |
| VIII.3. De pose primeert: dandyeske aspecten bij de Belgische kunstenaar.....      | p. 97  |
| VIII.3.1. Dandyïsme. Een Frans-Engels fenomeen.....                                | p. 97  |
| VIII.3.2. Dandyïsme in België: iets voor de kunstenaar of de mecenas?.....         | p. 99  |
| VIII.3.3. James Ensor. Een Belgische dandy.....                                    | p. 101 |
| <br>   |        |
| IX. Besluit.....   | p. 104 |
| <br>   |        |
| X. Bibliografie.....   | p. 108 |
| <br>   |        |
| XI. Bronnen.....   | p. 116 |
| XI.1. Uitgegeven bronnen.....  | p. 116 |
| XI.2. Online bronnen.....  | p. 117 |
| XI.2.1. Bibliotheken.....  | p. 117 |
| XI.2.2. Illustraties.....  | p. 117 |
| <br>   |        |
| XII. Bijlage 1.....  | p. 118 |

XIII. Bijlage 2..... p. 120

XIV. Illustraties: zie bijgevoegde catalogus



### **III. Inleiding**

*Het zelfportret als een geschilderde vorm van autobiografie, altijd een gekunstelde vorm. Wie naar een zelfportret kijkt, leest het vocabulaire aan pose, gebaren, gelaatsexpressie en accessoires, en vergelijkt die met de ideeën in die tijd.<sup>1</sup>*

#### **III.1. Voorstelling van het onderwerp**

Het gevoerde onderzoek in ‘Een beeld van een kunstenaar. Belgische kunstenaarsportretten 1830 – 1900’ concentreert zich op het Belgische kunstenaarsportret in de 19<sup>de</sup> eeuw. De afbakening in de ruimte betreft aldus België. Temporeel gezien wordt de 19<sup>de</sup> eeuw van dit land – van het ontstaan ervan in 1830 en dit tot het einde van die eeuw in 1900 – als de te onderzoeken periode genomen.

De aandacht in deze masterproef gaat specifiek uit naar de manier waarop de kunstenaar verschijnt in zijn kunst. Hoe profileert de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar zich in zijn schilderijen? Op welke wijze presenteert hij zichzelf in het zelfportret, in een groepsportret, in het atelier? Hoe bekijkt hij zijn beroep als kunstenaar? Maakt hij bepaalde vereenzelvingen met de traditie? Met 19<sup>de</sup>-eeuwse ‘typen’ als de bohémien of de dandy, of net niet? Globaal genomen zouden we kunnen stellen dat deze masterproef peilt naar de representatiewijzen van de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar. Deze masterproef, waarvan de onderverdeling werd opgesteld aan de hand van de kunstwerken die gevonden werden binnen gestelde criteria (cfr. infra/supra), behandelt in elk hoofdstuk een ander ‘soort’ representatiewijze. Het hoofdstuk ‘Kunstenaressen verbeeld’ analyseert hoe Belgische kunstenaressen zichzelf weergaven maar ook hoe hun mannelijke collega’s hen portretteerden. Een heel andere focus wordt gesteld in het hoofdstuk rond het historiserende kunstenaarsportret, waarin onderzocht wordt waarom deze niche binnen de historieschilderkunst zo frequent voorkwam. Deze thesis telt vijf hoofdstukken die telkens een ander ‘soort’ portret, een andere representatiewijze behandelen. Het doel van deze masterproef is om een overzichtelijk en globaal beeld te bieden van hoe de Belgische kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw gezien wilde worden via zijn kunstbeoefening.

De criteria die gehanteerd werden in deze thesis, betreffen aldus een kunstenaarsportret, vervaardigd door een Belgisch kunstenaar en dit tussen 1830 en 1900. De uitvoerend kunstenaar dient de Belgische nationaliteit te hebben gehad, de kunstenaar die afgebeeld wordt hoeft niet per se Belgisch te zijn. Zo heeft François Joseph Navez (1787 – 1869) in 1836 *Portret van de schilder Jacques-Louis David* [cat. 162] vervaardigd. Jacques-Louis David (1748 – 1825) had de Franse nationaliteit maar aangezien de uitvoerend kunstenaar, Navez, Belgisch was, nemen we het werk op in de catalogus. De kunstenaar die het werk vervaardigde, moet Belgisch geweest zijn. Toch zijn er enkele uitzonderingen gemaakt die opgemerkt en verantwoord dienen te worden. Zo zullen er in deze masterproef enkele kunstenaars besproken worden die buiten de gehanteerde criteria vallen. Guillaume Van Strydonck (1861 – 1937) bijvoorbeeld is een Belgisch kunstenaar maar wanneer we de geboorteplaats hanteren als maatstaf, gaat dit voor deze kunstenaar niet op. Hij werd namelijk

---

<sup>1</sup> BORZELLO F. (1998), p. 18

geboren in de Noorse stad Namsos. Toch zijn er genoeg redenen om hem wel op te nemen in deze masterproef. Beide ouders waren namelijk Belgen, hij heeft Les XX<sup>2</sup> mee opgericht en in de kunstwetenschappelijke literatuur wordt hij ook als een Belgisch, en niet als een Noors kunstenaar beschouwd; getuige hiervan zijn aanwezigheid in Het Belgisch Kunstboek.<sup>3</sup> Henri Evenepoel (1872 – 1899) heeft een gelijkaardig profiel: zijn ouders waren Belgisch maar hijzelf werd in Frankrijk geboren. Gezien het feit dat hij altijd als kunstenaar actief geweest is in België en ook hij opgenomen is in Het Belgisch Kunstboek, beschouwen we hem hier als een Belgisch kunstenaar.<sup>4</sup> Henri Luyten (1859 – 1945) werd geboren in het Nederlandse Roermond. Toch is hij als kunstenaar zijn leven lang actief geweest in België,<sup>5</sup> en heeft hij enkele belangrijke verwezenlijkingen gedaan in dit land. Zo heeft hij een zeer bekende privé-academie opgericht, Institut des Beaux-Arts te Brasschaat, waar haast uitsluitend kunstenaressen-in-opleiding onderricht werden. Niet enkel een belangrijk initiatief voor de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische vrouw die een kunstopleiding wenste te volgen, maar ook voor het internationaal aanzien van België: de school was heel internationaal geïntereerd en er volgde een grote diversiteit aan nationaliteiten les.<sup>6</sup> Henri Luyten was ook lid van de Antwerpse kunstkring Als Ik Kan en hij heeft hier een groepsportret van vervaardigd.<sup>7</sup> Zoals in het hoofdstuk rond het groepsportret aan bod zal komen, is dit één van de weinige groepsportretten van Belgische kunstenaars uit de 19<sup>de</sup> eeuw. Aldus geeft het ons belangrijke informatie wat betreft de weergave van de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar in groepsverband.

Het onderzoek gevoerd in deze masterproef richt zich op de weergave en representatie van de Belgische kunstenaar in de schilderkunst. De schilderkunst, en meer bepaald de olieverfschilderkunst waren de selectiecriteria bij het samenstellen van de catalogus die deze thesis ondersteunt. Ook hier werden enkele uitzonderingen gemaakt, en dit met name in het hoofdstuk ‘Kunstenaressen verbeeld’ en in de kunstproductie rond James Ensor (1860 – 1949). Zoals in deze masterproef uiteengezet zal worden, kregen kunstenaressen in de 19<sup>de</sup> eeuw, ondanks de versoepeling van toelatingsvoorwaarden tot de academies, toch te kampen met een heleboel restricties. Deze waren er ook op materiaalgebruik. De stap naar de olieverfschilderkunst, wat beschouwd kan worden als het sluitstuk op de opleiding van de kunstenaar, werd vaak niet gemaakt. Pastel bijvoorbeeld werd veel vaker door hen gehanteerd in hun kunstbeoefening. Het zou een vertekend beeld geven om deze pastelwerken weg te laten uit de catalogus want dit medium zegt net iets over de kansen die ze kregen maar ook over de beperkingen waarmee ze te kampen hadden. Het besluit om bij Ensor een uitzondering te maken is tweeledig: hij heeft enorm veel zelfportretten vervaardigd én was erg actief als etsers. Het zou wederom een vertekend beeld geven moesten we ons enkel concentreren en dus beperken tot zijn productie in olieverf. De etsen en lithografieën bieden een aanvulling bij de zelfportretten in olieverf en vice versa. Op deze twee in mijn ogen

---

<sup>2</sup> LEEN F. (1995), p. 286

<sup>3</sup> DE GEEST J. (ed.) (2006), p. 466

<sup>4</sup> DE GEEST J. (ed.) (2006), p. 182

<sup>5</sup> BUYCK J.F. (1995), p. 60

<sup>6</sup> DE BEENHOUWER J. (1995), p. 52

<sup>7</sup> BUYCK J.F. (1975), pp. 9 – 13 / DE BEENHOUWER J. (1995), pp. 14 – 15 / VAN DER STIGHELEN (2008), pp. 246 – 247

noodzakelijke uitzonderingen, die het onderzoek enkel ten goede komen aangezien ze een bredere basis en een juistere visie bieden op hoe de kunstenaar zichzelf en zijn beroep ziet, zijn alle andere kunstwerken olieverfschilderijen. Wanneer nodig zullen er vergelijkingen gemaakt worden met andere media, bijvoorbeeld de fotografie die in de 19<sup>de</sup> eeuw aan belang wint. Deze foto's zijn echter niet opgenomen in de catalogus. Daar het louter vergelijkingsmateriaal is zullen ze in de tekst terug te vinden zijn.

### **III.2. Vraagstelling**

De vraagstelling in deze masterproef richt zich op hoe de Belgische kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw zichzelf presenteerde in zijn kunst en welke doelen hij hiermee had. Wat zegt de manier waarop hij zichzelf weergeeft over hem als kunstenaar? Welke keuzes en selecties maakt hij voor zichzelf en de weergave van het eigen portret, en wat zijn de gevolgen daarvan bij de toeschouwer? Hoe wil de kunstenaar dat wij als kijker hem percipiëren? Er wordt gekeken naar welke accenten hij in de verf zet en welke niet. Wordt er expliciet gerefereerd aan het kunstenaarschap door middel van niet mis te verstane attributen als een schildersezal en het palet of worden deze expliciete referenties achterwege gelaten? En indien dit achterwege gelaten wordt in een zelfportret, wat is daarvan de reden? De bevindingen die gedaan worden in de kunstwerken zullen getoetst worden aan het stijgende aanzien dat de kunstenaar genoot in de 19<sup>de</sup> eeuw en tevens aan de wijze waarop hij zich hier al dan niet naar conformeert. Aangezien de verscheidene hoofdstukken telkens een ander 'soort' kunstenaarsportret behandelen, zullen er meerdere specifieke deelvragen opgeworpen worden. Op het einde van elk hoofdstuk zullen kort de bevindingen samengevat worden om op het einde van deze masterproef tot een overkoepelend besluit te kunnen komen waarbij de verschillende delen met elkaar in verband gebracht kunnen worden, gelijkenissen aangeduid of verschillen opgemerkt kunnen worden. Hierdoor hoop ik tot een globale conclusie te komen wat betreft de vraag naar de wijze waarop de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar zichzelf ziet en gezien wil worden door anderen.

### **III.3. Motivatie**

De reden waarom ik geopteerd heb mijn masterproef te wijden aan kunstenaarsportretten is omdat ze me sterk fascineren. De weergave van een kunstenaar in zijn kunst is nooit toevallig, nooit accidenteel. Ondanks het feit dat de kunstenaar voor zichzelf een handig en altijd beschikbaar model is, spreekt er steevast een weloverwogen beredeneerdheid uit zelfportretten. Een kunstenaar gaat zich niet "zomaar" portretteren maar overweegt de opties die hij heeft en kijkt naar wat hij daarmee kan uitdragen. De kunstenaar wil er iets over zichzelf mee vertellen. Het portret spreekt van hoe hij zichzelf ziet, als persoon of als kunstenaar, en ook hoe hij gezien wil worden door diegene die zijn portret aanschouwt. Men moet zich ervan bewust zijn dat bij kunstenaarsportretten de realiteit steeds enigszins geweld wordt aangedaan. Men verfraait zichzelf, maakt zich groter, mooier, lelijker, gekwelder of erudierter dan men er in werkelijkheid uitziet. Dat in de kunst de realiteit gealterneerd kan worden, is geweten, maar ik denk dat dit in geen enkele kunsttak zo weloverwogen uit de kunstenaar zelf komt als in het kunstenaarsportret. Het is immers bepalend voor de wijze waarop het publiek de kunstenaar leert kennen. Uit de kunstenaarsportretten die in deze

masterproef besproken worden, spreken houdingen ten aanzien van de kunstproductie, de opdrachtgever, het model alsmede universele figuren waarmee men zich graag vereenzelvigd. Ook onzekerheden over de eigen identiteit en kunstproductie worden erin geventileerd. Daarom ook dat in sommige hoofdstukken een schets wordt gegeven van de situatie waarin de kunstenaar verkeerde: hoe de overheid hem inschakelde in overheidsopdrachten, welke kansen hij of zij kreeg op de academies en daarbuiten en hoe dit hun kunstproductie beïnvloedde.

#### III.4. Status Quaestionis

In deze Status Quaestionis, waarin een beeld geschetst zal worden van de reeds bestaande literatuur rond het onderwerp van deze masterproef, het kunstenaarsportret in de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw, zal een onderscheid gemaakt worden tussen het reeds geleverde onderzoek op Europees en op Belgisch niveau, daar het geografisch criterium zeer bepalend is voor mijn onderzoek.

Eerst en vooral dient gesteld te worden dat er rond portretschilderkunst in het algemeen, en zelfportretten in het bijzonder, zeer veel literatuur bestaat. Bewijs hiervan is bijvoorbeeld dat ook uitgeverij Taschen – gekend om zijn zeer toegankelijk kunstpublicaties – een boek op zijn naam staan heeft dat hierrond handelt: *Portretschilderkunst* van Norbert Schneider geeft een algemeen overzicht van de portretschilderkunst waarbij de nadruk ligt op de Middeleeuwen en Renaissance. Als vanzelfsprekend zijn hier ook kunstenaarsportretten in opgenomen. De publicatie door Taschen toont aan dat portretschilderkunst een ‘toegankelijke’ topic of niche vormt binnen de schilderkunst. Ook de publicaties rond kunstenaarsportretten specifiek zijn legio. Tijdens mijn onderzoek opteerde ik ervoor de tentoonstellingscatalogus<sup>8</sup> *Self-portrait: Renaissance to Contemporary* te hanteren, daar deze niet enkel een uitgebreid beeld geeft van hoe de kunstenaar zichzelf presenteert in zijn kunst, maar ook vergezeld werd van enkele gedegen kunstwetenschappelijke artikels. Dit was niet anders bij *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, ook een tentoonstellingscatalogus.<sup>9</sup> Ook dit boek biedt een mooi evenwicht tussen een representatieve catalogus en specifieke wetenschappelijke artikels. Het verschil tussen beide catalogi ligt in de behandelde tijdsperiode: daar waar het eerste boek ruwweg de periode van 1400 tot 2000 bespreekt, behandelt het tweede boek de hedendaagse periode. Deze catalogi behandelen westerse zelfportretten in het algemeen. Gelijkaardige publicaties voor België waren terug te vinden in *Een eeuw portret in België: van het classicisme tot het expressionisme* en *Het portret in België. Van Navez tot Ensor* van Jozef Muls en *Hoofd – en Bijzaak. Portretkunst in Vlaanderen* van Katelijne van der Stighelen. De publicaties van Muls dateren van de jaren 40 van de vorige eeuw, die van Van der Stighelen van 2008. Het verschil tussen deze recente

---

<sup>8</sup> De tentoonstelling *Self-portrait: Renaissance to Contemporary* liep van 20 oktober 2005 tot 29 januari 2006 in the National Gallery te Londen. Vervolgens was ze van 17 februari tot 14 mei 2006 te bewonderen in the Art Gallery of New South Wales te Sydney.

<sup>9</sup> De tentoonstelling *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst/ L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image* liep van 18 januari tot 24 maart 1985 in Musée cantonal des Beaux-Arts te Lausanne en van 19 april tot 9 juni 1985 in Württembergischer Kunstverein te Stuttgart.

publicatie en mijn eigen onderzoek is dat Van der Stighelen zich op de portretkunst in het algemeen toespitst daar waar mijn onderzoek zich op kunstenaarsportretten richt. Een gedegen studie rond het Belgische kunstenaarsportret is aldus niet voorhanden. In dit opzicht vult mijn masterproef een eerste lacune.

Wanneer we onze blik werpen op de meer gespecialiseerde literatuur wat betreft de status van de kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw, dat een niet te onderschatten deelaspect van het kunstenaarsportret vormt, valt meteen op dat er in de ons omringende buurlanden daarover reeds belangrijke publicaties zijn verschenen. Vooral in Frankrijk, dat de leiding rond dit onderwerp neemt met maar liefst drie noemenswaardige uitgaven: *La vie quotidienne des artistes Français au XIXe siècle* van Jacques Lethève, *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* van Nathalie Heinich en *La Vie d'artiste au XIXe siècle* van Anne Martin-Fugier. Alledrie hebben ze de veranderlijke status die de kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw onderging tot onderwerp. Het in 1993 gepubliceerde *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* van Annemieke Hoogenboom behandelt de situatie en veranderingen voor de kunstenaar in Nederland. Deze laatste publicatie was voor het eigen onderzoek het meest bruikbaar daar in de algemene delen van het boek vaak verbanden worden gelegd met België en de situatie daar. Aldus vormde dit een goede aanvulling tot mijn onderzoek, daar een gelijksoortige studie voor België onbestaand is. Een onderzoek dat eveneens niet gevoerd werd voor de Belgische maar wel voor de Nederlandse kunstenaar is de relatie tot zijn atelier. De tentoonstellingscatalogus<sup>10</sup> *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* behandelt diverse aspecten van het 19<sup>de</sup>-eeuwse Nederlandse atelierwezen: de werkwijze, de aankleding, de bezoekers, het model, de inrichting etc. Linda Van Santvoort heeft hier voor België reeds enkele artikels rond gepubliceerd, zoals het hier gehanteerde 'De mise-en-scène van het 19<sup>de</sup> eeuwse kunstenaarsatelier'.<sup>11</sup> Wel dient hierbij opgemerkt te worden dat de nadruk gelegd wordt op de atelierarchitectuur en niet, zoals in deze thesis gepoogd wordt, op de presentatie van het atelier in de schilderkunst.

De hoofdstukken in deze thesis waar wel onderzoek naar werd verricht voor België zijn die rond het historiserende kunstenaarsportret en die rond de vrouwelijke kunstenaar. Het betreft hier wederom twee maal een tentoonstellingscatalogus: *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw*<sup>12</sup> en *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500 – 1950*<sup>13</sup>. De eerste heeft de historieschilderkunst in het algemeen

---

<sup>10</sup> De tentoonstelling *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* liep van 18 november 2010 tot 9 januari 2011 in het Teylers Museum te Haarlem en was vervolgens van 11 februari tot 8 mei 2011 te zien in Museum het Valkhof te Nijmegen

<sup>11</sup> Dit artikel verscheen in *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, vol. 32, 2003, pp. 113 – 127

<sup>12</sup> Deze catalogus verscheen naar aanleiding van de tentoonstelling *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw* die te zien was van 15 mei tot 31 oktober 1999 in het Hessenhuis/ Nottebohmzaal, Stadsbibliotheek en in het Volkskundemuseum, allen te Antwerpen

<sup>13</sup> Deze catalogus verscheen naar aanleiding van de tentoonstelling *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500 – 1950* die liep van 17 oktober 1999 tot 16 januari 2000 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Vervolgens was ze van 26 februari tot 4 juni 2000 te zien in het Museum voor Moderne Kunst te Arnhem

tot onderwerp. Het historiserende kunstenaarsportret vormt hier echter een belangrijk deel van en wordt aldus uitgebreid besproken. De identificatieprocessen die werkzaam zijn, en in deze thesis aangeduid worden, werden hier reeds aangeraakt. De studie verricht om tot de tentoonstelling en bijhorende catalogus van *Elck zijn waerom* te komen is zeer nuttig geweest voor het samenstellen van het hoofdstuk rond Belgische kunstenaressen. Men kan stellen dat deze publicatie inmiddels als standaardreferentie geldt wat betreft vrouwelijke kunstenaars in Nederland en België.

Tot slot dient de tentoonstellingscatalogus<sup>14</sup> *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century* een speciale vermelding te krijgen in deze Status Quaestionis. Dit werk raakt op Europees niveau aan wat ik getracht te doen heb voor België. In deze catalogus wordt een onderscheid gemaakt tussen verschillende ‘typen’ die de kunstenaar zichzelf aanmeet: de weergave als romantische held, bohémien, dandy of de identificaties die worden doorgevoerd met het martelaarschap of Christus. Het gaat dus telkens om de kunstenaar die zichzelf een ‘andere gedaante’ aanmeet. Dit was niet zozeer hetgeen ik hoopte te doen in deze masterproef maar het situeert zich wel op het raakvlak ervan, aangezien het ook gaat om zelfbewuste weergaven in het kunstenaarsportret. Het onderzoek richt zich hier echter op Europese kunstenaars in het algemeen, en de enige Belgische kunstenaar die er in werd opgenomen is James Ensor.

Met dit korte overzicht van de reeds gepubliceerde literatuur in het onderzoeksdomein van het kunstenaarsportret kunnen we tot de conclusie komen dat een gedegen studie naar het Belgische kunstenaarsportret nog niet plaatsvond. Op internationaal niveau werd wel onderzoek verricht naar zelfportretten en in België dient vooral de publicatie van Van der Stighelen aangeduid te worden als toonaangevend. Met deze masterproef hoop ik de bestaande lacune rond het 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaarsportret te kunnen dichten en een overzicht te geven van de wijze waarop de kunstenaar zich in deze periode ziet en portretteert in de eigen kunstbeoefening.

### **III.5 Onderzoeksmethodologie**

#### **III.5.1. Stopgezet onderzoek**

Initieel behandelde mijn bachelorpaper de dandy en zijn verschijning in de beeldende kunst. Dit onderzoek werd in het midden van het academiejaar stopgezet, waarna er gefocust werd op het onderwerp dat vandaag mijn masterproef vormt. Dit stopgezette onderzoek spitste zich toe op de weergave van de Belgische kunstenaar als dandy in kunstenaarsportretten in de tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw. Dit in comparatief met Frankrijk en Engeland. Mijn onderzoek wilde nagaan of er al dan niet Belgische kunstenaars waren die zich als dandy hadden geprofileerd. Was de 19<sup>de</sup> eeuwse Belgische kunstenaar geïnspireerd door deze voor hem contemporaine figuur? Indien ja, op welke manier en op welke wijze had dit zijn effect op het kunstenaarsportret?

---

<sup>14</sup> De tentoonstelling *Rebels and Martyrs: The Image of The Artist in the Nineteenth Century* liep van 28 juni – 28 augustus 2006 in the National Gallery te Londen

De tweede stap in het onderzoek was het toetsten van deze portretten aan dandyeske kunstenaarsportretten uit Engeland en Frankrijk. Deze geografische afbakening was relevant aangezien deze twee landen de protagonisten waren in de ontwikkeling van deze figuur.<sup>15</sup> Temporeel omvatte mijn afbakening de ruime tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw, dit omdat het fenomeen vanaf 1860 werd opgepikt in Frankrijk en dat de dandy *an sich* sindsdien een diepere dimensie werd toegedicht: kunstenaars namen vanaf nu de pose van de dandy aan.<sup>16</sup> Aan de hand van *Le peintre de la vie moderne* en *Le pauvre Belgique*, beide van Charles Baudelaire (1821 – 1867), wilde ik een peiling uitvoeren naar de kunstenaar-dandy in de Belgische kunst. Naarmate mijn onderzoek vorderde, bleek dat geen enkel auteur onderzoek had verricht naar de dandyeske weergave van de Belgische kunstenaar in het kunstenaarsportret en dat het aldus om een ononderzochte onderzoeksniche ging. Het feit dat er nog niets over gepubliceerd was, bleek niet zonder goede reden: het aantal kunstenaarsportretten dat onder de noemer ‘dandy’ te plaatsen viel, bleek zeer beperkt. Het aantal dandy-kunstenaarsportretten in Engeland en Frankrijk leek iets omvangrijker, maar daar deze portretten enkel als toetssteen gebruikt zouden worden, en dus niet centraal staan in het onderzoek, leek dit misschien een iets te eng onderzoeksdomein om een masterproef aan te wijden.

De fout die ik denk gemaakt te hebben in deze eerste onderzoeksfase, is het feit dat ik een fenomeen dat van oorsprong niet Belgisch is, op België heb willen projecteren. De weerklank die de figuur van de dandy had in de twee hoofdrolspelende naties, is onvergelijkbaar veel groter als in België, waar het fenomeen veel minder uitgesproken op de voorgrond trad. Het verrichte onderzoek rond dit onderwerp was gelukkig geen verloren werk. Ik heb immers de figuur van de dandy kunnen incorporeren in mijn nieuwe onderzoek. Het dandyistische kunstenaarsportret als deelaspect van een ruimer onderzoek leek veel minder verengend.

### III.5.2. Onderzoeksstrategie

De structuur van deze masterproef, de onderverdeling in hoofdstukken en aldus de ganse opzet, is ontstaan uit de kunstwerken die gevonden werden. De eerste stap was aldus het opzoeken van zoveel mogelijk 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaarsportretten. In eerste instantie werden deze gezocht in catalogi allerhande: tentoonstellingscatalogi rond 19<sup>de</sup>-eeuwse kunststromingen, kunstenaars of kunstgroeperingen; de collectiecatalogi van de grote Belgische musea en standaardwerken rond Belgische kunst; waarbij dan gekeken werd naar de werken vervaardigd in de 19<sup>de</sup> eeuw. De grote namen die hieruit naar voren kwamen, zoals Théo Van Rysselberghe (1862 – 1926), James Ensor, Alfred Stevens (1823 – 1906) en Henri Luyten zorgden ervoor dat ook de monografieën gewijd aan hun persoon of de tentoonstellingscatalogi gewijd aan hen en hun kunstproductie geraadpleegd konden worden. Het materiaal dat hier gevonden werd leverde mooi en omvangrijk resultaat op. Het nadeel was echter dat deze werkwijze enkel kunstwerken van ‘gevestigde waarden’ opleverde. De schilderijen die hieruit naar voren kwamen zaten namelijk allemaal in de grote museumcollecties of waren te bezichtigen geweest op tentoonstellingen. Minder bekende

---

<sup>15</sup> GOEDEGEBUURE J. en T. STEIJGER (1989), pp. 40 – 55.

<sup>16</sup> GOEDEGEBUURE J. en T. STEIJGER (1989), pp. 40 – 47.

kunstenaars werden op deze manier uitgesloten. Om ook deze te kunnen opnemen in de catalogus en aldus een volledig beeld te kunnen verkrijgen van het 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaarsportret, ben ik op zoek gegaan naar namen van 19<sup>de</sup>-eeuwse schilders in saloncatalogi van de Triënnale, die afwisselend plaatsvond in Brussel, Gent en Antwerpen. Hier heb ik een steekproef bij uitgevoerd en de saloncatalogi uit de behandelde periode opgevraagd in de bibliotheek van het MSK Gent. Vervolgens nam ik deze saloncatalogi door en bekeek welke kunstenaars zelfportretten of atelierscènes vervaardigd hadden. Ook de namen van kunstenaars die een ‘gewoon’ portret hadden geëxposeerd werden opgenomen, daar ook zij wel eens een zelfportret hadden kunnen hebben vervaardigd. Kunstenaars bij wie echter stevast de vermelding stond van de vervaardiging van een landschap of stadsgezicht of stillevens, werden niet opgenomen. Vervolgens kon ik met een lange lijst namen van onbekende 19<sup>de</sup> eeuwse kunstenaars aan de slag gaan op online veilingssites. Met name de veilingssite Artnet en Artprice zijn hier een zeer grote hulp geweest.<sup>17</sup> Artnet vermeldt stevast de nationaliteit van de kunstenaar die men opzoekt, wat een grote hulp is aangezien over sommige kunstenaars geen informatie op te sporen valt, ook geen geboorte- en sterfdatum, ook geen nationaliteit. Wanneer ik via Artnet de nationaliteit van de kunstenaar te weten was gekomen, kon de zoektocht beginnen. Via deze veilingssites heb ik niet enkel het corpus kunnen uitbreiden met werken van kunstenaars die vandaag de dag in de vergetelheid zijn geraakt, ook kunstwerken van gerenommeerde kunstenaars die op de kunstmarkt circuleren, kon dan op deze wijze achterhaald worden. Vooral bij de historieschilder Henri Leys (1815 – 1869) was de aanvulling van werken groot. Hierdoor bekomt men een breder beeld van de productie van Leys, één die buiten de muren van de museumcollecties reikt. Een laatste stap was het consulteren van de online databases van verscheidene Belgische musea.<sup>18</sup> Ook hier werd een mooi aantal kunstwerken gevonden die nog niet in de catalogus waren opgenomen. Na het verzamelen van zoveel mogelijk 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaarsportretten was het aangewezen structuur aan te brengen in dit grote corpus kunst. Er werd gekeken naar terugkerende voorstellingen en kenmerkende representatiewijzen. Deze resulteerden op een eerste niveau in de verschillende hoofdstukken. In het grootste hoofdstuk ‘De kunstenaar aan het werk: ambacht of intellectuele activiteit?’ bijvoorbeeld, werden alle kunstwerken ondergebracht waarin de kunstenaar zich expliciet profileerde *als kunstenaar*. Vervolgens werd een onderscheid gemaakt tussen ateliervoorstellingen en portretten waarin we de kunstenaar vergezeld zien van zijn palet. Bij de ateliervoorstellingen werd een onderverdeling aangebracht aan de hand van hoe het atelier in beeld kwam. Dit gebeurde ook in het tweede luik van dit hoofdstuk, waarin een onderscheid werd gemaakt tussen kunstenaars die expliciet refereren naar hun kunstambacht en zij die het de kijker op subtiele wijze duidelijk willen maken, alsmede zij die verwijzen naar voorgangers.

---

<sup>17</sup> Deze online veilingssites: [www.artprice.com](http://www.artprice.com) en [www.artnet.com](http://www.artnet.com)

<sup>18</sup> De sites van Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (<http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus>), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België ([http://www.opac-fabritius.be/nl/F\\_database.htm](http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm)), Museum voor Schone Kunsten Gent (<http://www.mskgent.be/html>) maar ook de de Vlaamse Kunstcollectie ([www.vlaamsekunstcollectie.be/nl](http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl)) en de online database van het RKD (<http://website.rkd.nl/Databases>) werden geraadpleegd.



De verdeling van de kunstwerken over de hoofdstukken was niet altijd even evident aangezien de grenzen van een schilderij niet hermetisch zijn. Wanneer spreekt men van een ateliervoorstelling en wanneer van een portret? Is een portret nog een portret als men op de achtergrond de schildersezels ziet staan; of wordt het dan een zicht op het atelier? De plaatsing van de kunstwerken per subtitel is arbitrair en kan voorwerp uitmaken van discussie.

Wanneer het uitzicht van de inhoudstafel en de hoofdstukken duidelijk werden, kon de literatuurstudie beginnen. Deze zal uitgebreider behandeld en besproken worden in het volgende deel dat de bibliografie bespreekt. Samenvattend kunnen we stellen dat er verscheidene wetenschappelijke bibliotheken werden geraadpleegd, zoals de bibliotheken van het Museum voor Schone Kunsten te Gent en die van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen en de Universiteitsbibliotheek van de Universiteit Gent, en dan specifiek de vakgroepbibliotheek Kunstwetenschappen en Nieuwste Geschiedenis. Verder werd ook de Hendrik Conscience-Erfgoedbibliotheek te Antwerpen geraadpleegd.<sup>19</sup> Ook openbare bibliotheken zoals die te Gent en Antwerpen boden vaak een mooie aanvulling op de reeds gevonden literatuur. De online databank ELIN zorgde voor extra wetenschappelijke artikels.<sup>20</sup> In mijn zoektocht naar gepaste en bruikbare literatuur spitste ik me toe op tal van trefwoorden. Algemene boeken over zelfportretten vormden een goede basis, net als boeken die het over de kunstproductie in het algemeen in België hadden. Verder werd er specifiek gezocht naar boeken rond het atelier, over de status van de kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw, over geïllustreerde kunstenaarsbiografieën, de Antwerpse schilderschool, historieschilderkunst in België en tentoonstellingscatalogi over individuele kunstenaars zoals Théo Van Rysselberghe en James Ensor maar ook over kunststromingen, periodes en groeperingen binnen de kunst. Uiteraard werden er ook de nodige monografieën geraadpleegd. Dit alles vormde een evenwichtig beeld van de te bestuderen periode en onderwerp.

### III.5.3. Bibliografie

De belangrijkste bibliografische referenties zullen hier kort toegelicht worden. Er zal in mate van toenemende specialisatie gesproken worden: eerst zullen de algemenere werken aan bod komen, vervolgens de meer gespecialiseerde literatuur gericht op één specifiek aspect dat aan bod komt in deze masterproef.

Wat betreft de standaardwerken rond Belgische kunst is *Het Belgisch Kunstboek: 500 werken van Van Eyck tot Tuymans* het meest bruikbaar geweest. In dit boek, waarin in alfabetische volgorde de belangrijkste kunstenaars van de Middeleeuwen tot nu aan bod komen, stond vaak nuttige informatie over minder bekende kunstenaars. Ook in het afweten of bepaalde kunstenaars ‘Belgisch’ zijn – respectievelijk Henri Evenepoel en Guillaume Strydonck (cfr. supra) – vormde dit boek een handig instrument. Een ander standaardwerk was *Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu, Hoofd- en Bijzaak* van Katlijne Van der Stighelen. Dit boek,

---

<sup>19</sup> De online catalogi die werden geraadpleegd zijn die van de Universiteitsbibliotheek Gent (<http://lib.ugent.be/>), Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (<http://anet.ua.ac.be/desktop/ehc>) de bibliotheek van musea als het MSK (<http://www.cageweb.be/cageweb>) en KMSKA (<http://anet.ua.ac.be/desktop/kmska/>). Ook de catalogi van openbare bibliotheken werden geconsulteerd (<http://obib.antwerpen.be/desktop/> of <http://www.gent.be/bibliotheek>).

<sup>20</sup> De wetenschappelijke databank ELIN (<http://elin.ugent.be/>)

dat reeds uitgebreider besproken werd in de Status Quaestionis (cfr. supra), behandelt het portretgenre en aldus zijn ook kunstenaarsportretten vaak opgenomen. Niet enkel ontdekte ik via dit boek enkele belangrijke kunstwerken, ook de bijhorende literatuur was leerrijk en werd regelmatig gebruikt.

Voor deze onderzoekspaper werden heel wat tentoonstellingscatalogi geraadpleegd. Toch zijn er drie die er met kop en schouders bovenuit steken wat betreft hun aanwezigheid in deze paper en de informatie die ik eruit heb kunnen halen. Voor het hoofdstuk dat het historiserende kunstenaarsportret behandelt was dat *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw*. Deze catalogus die verscheen naar aanleiding van een tentoonstelling gehouden in 1999 te Antwerpen rond historieschilderkunst, is van onschatbare waarde geweest voor het tot stand brengen van dit hoofdstuk. Het geeft een duidelijk en helder overzicht van belangrijke historiewerken en de bijhorende catalogus is uitmuntend. Het vormde een meer dan goede basis waarop ik aan de hand van de kunstwerken die mijn eigen catalogus uitmaken, onderzoek kon voeren naar het waarom van het historiserende kunstenaarportret dat zo'n prominente plaats inneemt in de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstproductie.

Voor het deel dat het atelier en de plaatsing van de kunstenaar hierin behandelt, is *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* van grote waarde. Deze catalogus verscheen zeer recent, in 2010, naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling die gehouden werd te Nijmegen en Haarlem. Ondanks het feit dat deze catalogus zich toespitst op het atelier in de Nederlandse kunstproductie, was het ook voor mijn onderzoek nuttig. Zo gingen bepaalde bevindingen, gedaan in Nederlandse ateliervoorstellingen, ook op voor de Belgische. Andere werden dan weer tegengesproken. De prominentie van muziek in het Nederlandse atelier is bijvoorbeeld zo goed als afwezig in de Belgische ateliervoorstellingen, waardoor we interessante verschilpunten kunnen blootleggen. Ook *Het huis van de kunstenaar: herinneringen aan een leven*, en dan specifiek het deel rond het atelier van Ensor van Ella Reitsma en 'De mise-en-scène van het 19<sup>de</sup> eeuwse kunstenaarsatelier'<sup>21</sup> door Linda Van Santvoort, wat het atelier van belangrijke historieschilders als Nicaise De Keyser (1813 – 1887) tot onderwerp heeft, vormde zeer interessante en bruikbare literatuur om het hoofdstuk rond het atelier op te bouwen.

De derde en laatste tentoonstellingscatalogus die van onschatbare waarde is geweest voor het tot stand komen van het hoofdstuk 'Kunstenaressen Verbeeld' is *Elck zijn waerom*. Deze catalogus werd samengesteld naar aanleiding van de tentoonstelling rond vrouwelijke kunstenaars in Nederland en België van 1500 tot 1950. Vooral het hoofdstuk dat de 19<sup>de</sup> eeuw in België behandelt, was zeer bruikbaar.<sup>22</sup> Wederom werd ook hier het hoofdstuk dat dezelfde periode in Nederland behandelt gelezen.<sup>23</sup> Er werden gelijkenissen gezien en bepaalde zaken die niet te verklaren waren in de productie van Belgische kunstenaressen, konden via een logische gevolgtrekking verklaard worden via cijfers gepubliceerd in het artikel rond de

---

<sup>21</sup> Een artikel dat gepubliceerd werd in *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, vol. 32, 2003, pp. 113 – 127

<sup>22</sup> VAN CAUWENBERGE S. en DE JONG L. (1999), pp. 69 – 88

<sup>23</sup> WESTEN M. (1999), pp. 89 – 102

Nederlandse kunstenares (cfr. supra/infra). Ook *Kijken naar onszelf. Zelfportretten van vrouwen* zorgde voor een goede onderbouwing van het hoofdstuk rond de vrouwelijke kunstenaar, evenals het artikel van Hanna Klarenbeek, ‘Een atelier voor haarzelf’<sup>24</sup> in de reeds eerder besproken tentoonstellingscatalogus *Mythen van het atelier*.

Tot slot mag de literatuur die inzicht verschaft in de status van de kunstenaar doorheen de eeuwen, en in de 19<sup>de</sup> eeuw specifiek, niet ontbreken in deze bespreking van belangrijkste bibliografische referenties. Annemieke Hoogenbooms *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* dient hier in de eerste plaats vermeld te worden. Dit boek, dat eigenlijk de Nederlandse kunstenaar behandelt, gaf een goed inzicht in de evolutie van gildebroederschap naar academie. Tevens wordt de status die de kunstenaar doorheen de eeuwen gekend heeft, besproken en wordt het belang dat in de 19<sup>de</sup> eeuw aan de hoge status van de kunstenaar werd gehecht, benadrukt. Ook Mayken Jonkman raakt dit aan in ‘*Couleur Locale. Het schildersatelier en de status van de kunstenaar*’<sup>25</sup> net als Alain Bonnet in zijn boek *Artistes en groupe: la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle* en M.L. Wurfbain in *Het aanzien van de kunstenaar. Kunstenaarsportretten uit de 16<sup>de</sup> - 20<sup>ste</sup> eeuw*. Dat de status van de kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw belangrijk en aan verandering onderhevig was, bewijst het feit dat het haast in elke publicatie kort aangeraakt wordt. In bovenstaande literatuur gebeurt dit echter het meest gedegen.

#### III.5.4. Bronnen

Daar deze masterproef hoofdzakelijk een literatuurstudie betreft, is het aantal bronnen dat geraadpleegd werd niet omvangrijk. De belangrijkste bronnen zijn de saloncatalogi die in de bibliotheek van het MSK Gent geraadpleegd konden worden. Verder kunnen ook de twee veilingssites Artnet en Artprice als online bronnen opgegeven worden. De lijst van geraadpleegde saloncatalogi is terug te vinden achteraan deze masterproef, na de bibliografische lijst. Daar zijn ook de online bronnen terug te vinden.

#### III.6. Structuur en inhoud masterproef

De structuur van deze masterproef is opgebouwd aan de hand van de kunstwerken die gevonden werden binnen de reeds aangehaalde materiële, geografische en temporele criteria. De onderverdeling in hoofdstukken berust aldus op de visuele eigenschappen van de kunstwerken, dit zonder rekenschap te geven aan de vervaardiger. De masterproef is niet-chronologisch opgebouwd en kunstwerken van één kunstenaar zullen in meerdere hoofdstukken teruggevonden worden. Op basis van het ruime aantal kunstwerken dat gevonden werd, is er een onderverdeling gemaakt in vijf hoofdstukken: het historiserende kunstenaarsportret, de kunstenaar aan het werk, Belgische kunstenaressen, groepsportretten en het slothoofdstuk dat de kunstenaar die zichzelf een andere gedaante aanmeet, tot onderwerp heeft.

---

<sup>24</sup> KLARENBEEK H. (2010), pp. 63 – 75

<sup>25</sup> JONKMAN M. (2010), pp. 13 – 37

In het eerste hoofdstuk, dat het historiserende kunstenaarsportret tot onderwerp heeft, wordt er gekeken naar het waarom van de veelvuldige recuperatie van de weergave van kunstenaars uit het verleden. Het is een kenmerkend verschijnsel voor 19<sup>de</sup>-eeuws België dat het portretten van reeds lang overleden collega's gaat recupereren. Het aantal kunstenaarsportretten waar voorgangers als Pieter Paul Rubens (1577 – 1640), Quinten Metsys (1466 – 1530) of Hans Memling (circa 1433 – 1494) het onderwerp vormen, is legio. De vraag stelt zich hierbij dan ook waarom de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar zo vaak naar deze collega's uit het verleden gaat kijken. Waarom beeldt hij hen zo veelvuldig af? Wie beeldt hij af en waarom? Wat zijn de gronden voor de keuzes die gemaakt worden? Wat waren de beweegredenen hiertoe? Op welke wijze probeert hij een link te leggen naar zijn hedendaags kunstenaarschap? Welke functie heeft de 16<sup>de</sup>-eeuwse collega voor de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar?

Het tweede en omvangrijkste hoofdstuk van deze masterproef heeft 'De kunstenaar aan het werk' tot onderwerp. In dit hoofdstuk valt een tweedeling op te maken: het eerste deel handelt over de kunstenaar in zijn atelier, het tweede deel over de kunstenaar die zich expliciet als kunstenaar weergeeft. Eerst wordt er gekeken naar welke ateliervoorstellingen dominant waren in de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw. Welke voorstellingswijzen komen vaker voor dan andere en waarom is dit, welke doelen heeft de kunstenaar hiermee en wat zegt dit over hoe hij zichzelf ziet en gezien wil worden. Er wordt gekeken naar wat de kunstenaar aan ons wil communiceren via de atelierruimte die hij weergeeft, over zijn kunstenaarschap. Er zal immers geargumenteerd worden dat de atelierruimte een verlengstuk is van de kunstenaar zelf. Ook de diversiteit aan bezoekers die we terugvinden in het atelier wordt van naderbij bekeken en gelinkt aan de wijze waarop de kunstenaar zichzelf ziet.

'Kunstenaressen verbeeld' handelt over de Belgische vrouwelijke kunstenaar. Eerst wordt er een korte uiteenzetting gedaan van wie zij was: welke kansen kregen vrouwen in het kunstencircuit? Welke restricties of verboden terreinen waren aanwezig of in welke kunsttakken zag men hen graag aan het werk? Na de korte situatieschets van de kunstenaar in het 19<sup>de</sup>-eeuwse België zal er gekeken worden naar hoe de mannelijke kunstenaar zijn vrouwelijke collega's afbeeld. De brug tussen de theoretische uiteenzetting en de voorhanden zijnde portretten wordt geslagen. Tot slot besluit dit hoofdstuk met een blik op de productie van vrouwelijke kunstenaars die zichzelf weergeven in hun kunst. Het hoofdstuk rond het groepsportret peilt naar het belang dat men in het 19<sup>de</sup>-eeuwse België hecht aan de weergave van de kunstenaar in groep. Geeft men zichzelf vaak weer in groepsverband of niet? Waarom doet men het of laat men het na? Wat zijn daarvoor de beweegredenen?

Het besluitende hoofdstuk, 'Veruitwendiging van een innerlijke gevoelswereld', heeft de kunstenaar die zichzelf andere gedaanten aanmeet tot onderwerp. Hier wordt gekeken naar de wijze waarop de kunstenaar zich portretteert aan de hand van andere verschijningsvormen. James Ensor zal hier de prominentste en meest besproken kunstenaar zijn. Er is sprake van een driedelige onderverdeling. Eerst wordt de titel van het hoofdstuk waargemaakt: die portretten waarin we de kunstenaar zijn demonen zien veruitwendigen, worden hier tot onderwerp genomen. Vervolgens wordt er gekeken naar de kunstenaar die een innerlijke gemoedstoestand of denkwijze veruitwendigt via een vaststaand type. Eerst zal dit de

identificatie met de figuur van Christus zijn, vervolgens de identificatie met de dandy. Bij deze laatste zal er eerst een korte uiteenzetting gegeven worden van wie deze figuur was.

De catalogus die deze masterproef ondersteunt is in een aparte bijlage gebundeld. Telkens wanneer er in de tekst verwezen wordt naar een kunstwerk, zal er bijvoorbeeld [cat. 67] bijstaan. Dit verwijst naar de catalogus en de nummer van het kunstwerk, dat aangebracht is in de rechterbovenhoek, waarover gesproken wordt. Er zijn echter ook afbeeldingen en kunstwerken die niet in de catalogus zijn opgenomen maar die wel als vergelijkingsmateriaal fungeren. Deze zijn opgenomen in Bijlage 2 achteraan in deze masterproef. Ze behoren niet tot het corpus want zijn louter ter vergelijking. Deze worden aangeduid met [afb. 8]. De nummers in de tekst corresponderen met de afbeelding in bijlage.

## **IV. Het historiserende kunstenaarsportret: identificatie als legitimatie**

*“De nieuwe natie zoekt in de vorige eeuwen haar eigen voorafschaduwing en, in zekere zin, haar reden van bestaan.”<sup>26</sup>*

In dit eerste hoofdstuk gaat de aandacht uit naar het historiserende kunstenaarsportret. Aan het begin van de hier bestudeerde periode, de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw, komt dit type kunstenaarsportret zeer frequent voor. De Belgische kunstenaar opteert er opmerkelijk vaak voor zijn voorgangers uit te beelden. Bepaalde collega's uit het verleden zijn een zeer geliefkoosd onderwerp en ze worden dan ook in een waaier van handelingen en activiteiten getoond.

Deze terugblik op het verleden zal eerst gekaderd worden in de politieke en staatkundige omwentelingen die op dat ogenblik plaatsvonden. De oprichting van België in 1830 en de bloei die de historieschilderkunst hierdoor kende, dienen kort toegelicht te worden vooraleer we inzoomen op het historiserende kunstenaarsportret, dat als het ware een aparte niche vormt binnen de historieschilderkunst. Wanneer we ons vervolgens toespitsen op het historiserende kunstenaarsportret zal de hoofdvraag zijn waarom deze kunstenaars hun collega's uit het verleden tot onderwerp nemen. Waarom beeldt men zijn voorgangers af? Waarom vormt de ene het onderwerp van zoveel schilderijen terwijl een tijdgenoot nagenoeg afwezig is in dit genre? Wie kiest men, waarom kiest men deze persoon en welke doeleinden heeft de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar wanneer hij ervoor opteert om een belangrijk collega uit het verleden weer te geven in zijn schilderkunst? Wat is het doel van de 19<sup>de</sup>-eeuwer bij de recuperatie van deze figuren?

### **IV.1. Op zoek naar legitimatie: historieschilderkunst aan de wieg van België**

In 1830 ontstaat, na een moeizame strijd die nog tot 1832 zal aanslepen, de staat België. Het land kan zich losmaken van het Nederlandse bewind van Willem I (1772 – 1843) en op deze wijze een autonome natie worden.<sup>27</sup> De zaken gebeuren zeer snel en niet altijd even gestructureerd: de zoektocht naar een koning die aan het hoofd van de nieuwe monarchie zal staan, is hier een goed voorbeeld van.<sup>28</sup>

Het ontstaan van de Belgische staat kan dus als eerder toevallig omschreven worden. Dat voelden ook de eerder bij toeval tot politiek pion geworden leiders van dat moment aan, en de drang zich te profileren als een eenheid, zoals andere naties dat al jaren deden, diende zich aan.<sup>29</sup> Zoals Ernest Gellner (1925 – 1995), die beschouwd kan worden als de grondlegger van het hedendaags wetenschappelijk denken over nationalisme, reeds opmerkte, ontstaat de noodzaak tot natievorming samen met het ontstaan van een nieuwe staat: dan groeit immers

---

<sup>26</sup> CHARLIER G. in: *Le Mouvement Romantique en Belgique*, Brussel, Palais des Academies, 1948, zoals geciteerd in: HOLTHOF M. (1999), p. 19

<sup>27</sup> COOLSAET R. (2001), pp. 19 – 48

<sup>28</sup> COOLSAET R. (2001), pp. 33 – 39

<sup>29</sup> HOLTHOF M. (1999), p. 18

pas de behoefte aan de creatie van verbindende, nationalistische eenheidsidealen en gedachten om te bekomen dat volk en staat samenvallen.<sup>30</sup> De oprichting van de nieuwe staat België vraagt met andere woorden om een legitimatie in de vorm van een gemeenschappelijk Belgisch volksgevoel, waarbij deze ‘nieuwe Belgen’ de Belgische staat ervaren als de uiting van hun gemeenschapsgevoel. De liefde voor het nieuwe vaderland dient dus gecreëerd en aangemoedigd te worden. De overheid speelt hier als vanzelfsprekend een belangrijke rol in en zal de kunstenaar inschakelen in dit legitimatieproces. De kunsten worden als het ware ingelijfd om de Belgische idealen en gevoelens te ondersteunen.<sup>31</sup> Beïnvloed door de politieke omwentelingen en de geografische demarcatie van 1830, ontplooit de historieschilderkunst zich op brede schaal in België.<sup>32</sup> Net als de romantiek doet ze een nostalgische greep naar het verleden. De onderwerpskeuze richt zich op het eigen nationale verleden en meer specifiek op de glorieuze momenten. Zo zien we bijvoorbeeld *De Slag der Gulden Sporen* uit 1836, op doek weer tot leven gebracht door Nicaise De Keyser.<sup>33</sup> Of Henri Leys die zowel de Spaanse als de Franse furie in Antwerpen verbeeldt,<sup>34</sup> of zijn legendarische geschiedenis van België zoals we die vereeuwigd zien in het stadhuis van Antwerpen. Deze coryfeeën van de Belgische historieschilderkunst werden ingeschakeld in het proces van identiteitsvorming en legitimatie dat België een eigen karakter moest verschaffen. Samenvattend kan men aldus stellen dat de historieschilderkunst een nationale leegte moest vullen.<sup>35</sup>

#### IV.1.1. Actief kunstenbeleid door de overheid, het creëren van een eenheidsgevoel

De Belgische overheid speelt aldus een zeer grote rol in het toekennen van opdrachten voor grote historiserende kunstwerken. Het nationale gevoel moest aangewakkerd, de trots om het verleden in de verf gezet worden. De keuze van de staat om deze idealen juist in de schilderkunst te vertalen, is niet toevallig. Het jonge land was zich goed bewust van zijn sterke punten, en dat de beeldende kunst daar één van was, resulteert in de hier aangehaalde bloei van de historieschilderkunst. In andere landen, zoals Engeland bijvoorbeeld, waar het nationalisme door de bloei van de romantiek en de blik die daarbij op het verleden wordt gericht ook onder de aandacht komt, valt op te merken dat de onderwerpskeuze veel vaker op literaire dan op beeldende kunstenaars valt.<sup>36</sup> België was zich met andere woorden bewust van zijn sterke reputatie op schilderkunstig vlak en schrok er niet voor terug deze goed in de verf te zetten. Dit niet enkel om het bestaansrecht te legitimeren ten aanzien van het eigen volk, maar ook om zich op internationaal vlak te bewijzen.<sup>37</sup> Zo leert een anekdote ons dat op een tentoonstelling in Nürnberg in 1840, de werken van Duitstalige kunstenaar-collega’s in het niets vielen bij die van de Belgische historieschilderkunstenaar.<sup>38</sup> Ook vandaag de dag wordt in buitenlandse publicaties vaak vewezen naar het feit dat België grotere, betere en

---

<sup>30</sup> HOLTHOF M. (1999), p. 18

<sup>31</sup> HOLTHOF M. (1999), p. 20

<sup>32</sup> VERBRAEKEN P. (1999), p. 10

<sup>33</sup> DEVILLEZ V. (2005), pp. 84 – 85

<sup>34</sup> Respectievelijk de werken *De Spaanse furie te Antwerpen* (1832 – 1836) en *De Franse furie te Antwerpen in 1583* (1832 – 1836).

<sup>35</sup> HOLTHOF M. (1999), p. 18

<sup>36</sup> VERBRAEKEN P. (1999), p. 10

<sup>37</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 29

<sup>38</sup> MENDE M. (1999), p. 277

kwalitatievere historiestukken produceerde dan bijvoorbeeld Nederland.<sup>39</sup> Dit voelden zowel de Belgische staat als zijn kunstenaars aan. Het sterkte hen in het produceren van deze kunst, met als doel eenheidsstichtende gevoelens uit te dragen én zich te bewijzen op internationaal vlak.

Wat betreft de productie van historiserende kunstenaarsportretten, bloeit deze weelderig in steden waar men kan terugvallen op een rijke artistieke traditie. Zo verbaast het niet dat Brugge en Antwerpen de twee belangrijkste centra zijn waar het historiserende kunstenaarsportret hoge toppen scheert. In Brugge dienen vooral Jan Van Eyck (circa 1390 – 1441) en Hans Memling als inspiratiebron; in Antwerpen zijn dat hoofdzakelijk 17<sup>de</sup> eeuwse kunstenaars als Pieter Paul Rubens en Antoon Van Dijck (1599 – 1641). Antwerpen onderscheidt zich van en stelt zich boven de Brugse historieschilderkunst door zijn aanzienlijk hogere productie en de omvangrijkere overheidsopdrachten die het ontvangt voor publieke ruimten. De twee grootschaligste opdrachten zijn hier de decoratie van het stadhuis door Henri Leys en de schilderijencyclus van Nicaise De Keyser die de museumvestibule van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen siert.<sup>40</sup> Zoals verder in deze masterproef aangetoond zal worden, zorgt het traditionele klimaat van recuperatie dat in deze steden heerst ervoor dat een avant-garde-beweging aan het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw hier moeilijker tot stand komt.<sup>41</sup>

#### IV.1.2. Schilderijencyclus in het Antwerps Museum

De schilderijencyclus [cat. 1-9] die Nicaise De Keyser vervaardigde voor de vestibule van het Antwerps museum kan als exemplarisch gelden voor de geest van natievorming en legitimatie op nationaal niveau die de overheid hanteerde. Deze schilderijenreeks werd vervaardigd in opdracht van de overheid en geeft uiting aan de manier waarop men zich als kunstenaar, als stad, als land, naar de buitenwereld toe wilde profileren. In 1859 doet Charles Rogier (1800 – 1885) het voorstel aan het Antwerpse stadsbestuur om het eigen artistieke verleden te huldigen. Men wil uitdrukking geven aan de rijke artistieke traditie die de stad gekend heeft en tevens een voorbeeld stellen voor de contemporaine kunstenaar. In 1862 begint Nicaise De Keyser, die op dat ogenblik directeur is aan de Antwerpse academie en conservator van het Antwerps Museum, aan zijn magnum opus. Hij krijgt tien jaar de tijd deze monumentale cyclus te voltooien en wordt betaald door de Belgische Staat en de stad Antwerpen.<sup>42</sup>

De schilderijenreeks bestaat uit 39 schilderijen. De drie grootste doeken<sup>43</sup> vormen een fictief groepsportret van de belangrijkste kunstenaars die de stad gekend heeft. De overige 36 zijn

---

<sup>39</sup> In *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* van Annemieke Hoogenboom, een Nederlandse publicatie, wordt gewezen op het feit dat België een rijkere traditie qua historieschilderkunst kent en er meer in uitblinkt. HOOGENBOOM A. (1993), p. 34

<sup>40</sup> De decoratie door Henri Leys in het Stadhuis te Antwerpen verbeeldt de geschiedenis van België; de decoratie van Nicaise De Keyser in het Antwerps Museum is een lofzang op de Antwerpse schildersschool. BEELE F. (1999), p. 89

<sup>41</sup> BUYCK J.F. (1975), p. 9

<sup>42</sup> BEELE F. (1999), pp. 89 – 90

<sup>43</sup> De cyclus is uitgevoerd in olieverf op doek, wat ervoor zorgde dat zich bij de verhuis van het Museum naar het voormalige Zuidkasteel geen problemen stelden. Bij de constructie van het nieuwe museumgebouw werd



gewijd aan invloeden op en vanuit de Antwerpse School, enkele bloeiperiodes, inspiratiebronnen, belangrijke opdrachtgevers en de geschiedenis van de Academie.<sup>44</sup> Het centrale doek [cat. 1-2], dat zich boven de inkomhal bevindt, toont ons een imaginair groepsportret van de kunstenaars van middeleeuwen en renaissance. Door de compositie en de houdingen die de figuren in beeld aannemen, geeft De Keyser uitdrukking aan de onderlinge relaties, wie leermeester van welke leerlingen was en van de invloeden die ze op elkaar uitoefenden.<sup>45</sup> Ondanks de subtiele verwijzingen naar het kunstambacht - schilders houden schetsen vast terwijl beeldhouwers vergezeld worden van bustes - ligt de nadruk toch vooral op het intellectuele karakter van de kunstenaar en de denkbaarheid die hij moet verrichten. Gereedschap als beitels of een schildersezal zijn afwezig. De handenarbeid die vereist is voor het tot standkomen van een kunstwerk wordt weggelaten uit de grote, centrale doeken. De kleinere doeken, die uitdrukking geven aan belangrijke momenten of invloeden op of vanuit de Antwerpse school, vertonen vaak wel gereedschap. Zo zien we zowel Jan Van Eyck, Quinten Metsys als Rubens een schilderspalet in de hand houden. Ook hier dient weer opgemerkt te worden dat dit een 19<sup>de</sup>-eeuws element is dat in het historiserende kunstwerk kruipt. Uit de kledij spreekt de hooggeplaatste status op de sociale ladder die De Keyser de kunstenaar geeft. Nergens merken we werk- of atelierkledij op. Het gaat stevast om rijkelijk uitgedoste mannen in kleurrijke kostuums van dure materialen.

Op vraag van het Antwerpse stadsbestuur verwerkte De Keyser zijn zelfportret in het werk. Hij is de enige contemporaine kunstenaar aanwezig in de cyclus.<sup>46</sup> Wel heeft hij belangrijke 19<sup>de</sup>-eeuwse voorgangers zoals Mathieu Ignace Van Brée (1773 – 1839) of Willem Jacob Herreyens (1743 – 1827) weergegeven. Gustave Wappers (1803 – 1874), die de taak van directeur van de Antwerpse Academie 13 jaar lang, van 1840 tot 1853 op zich nam,<sup>47</sup> ontbreekt echter. Een pijnlijke leegte, in aanmerking genomen het sterke geloof dat De Keyser zelf in de Academie had, hij was er tenslotte directeur van en had er Wappers opgevolgd. Deze lacune heeft haar oorzaak in politieke disputen waardoor Wappers in ongenade viel bij de Belgicisten.<sup>48</sup> Wappers was nogal Vlaamsgezind en paste dus niet in een kunstwerk dat de Belgische eenheid moest uitdrukken.<sup>49</sup> Het nationale eenheidsdenken moest juist aangewakkerd en versterkt, niet uit elkaar getrokken worden door separatistisch denken. Een andere reden zou rivaliteit geweest kunnen zijn: *“Na afloop [van de begrafenis van Wappers] begaf men zich stoetsgewijs naar het Museum der Akademiekers, waar Nicaise De Keyser, Wappers’ opvolger als directeur van de Academie voor Schone Kunsten, een lofrede hield en een kroon met immortalen voor het zelfportret van zijn illustere voorganger deponeerde. Van*

---

rekening gehouden met De Keyser's schilderijen. De nieuwe inkomhal werd op deze manier bijna een exacte kopie van de oorspronkelijke. BEELE F. (1999), p. 91

<sup>44</sup> BEELE F. (1999), p. 90

<sup>45</sup> BEELE F. (1999), p. 91 / BONNET A. (2007), p. 34

<sup>46</sup> BEELE F. (1999), p. 92 / BONNET A. (2007), p. 35

<sup>47</sup> BUYCK J.F. (1976), p. 11

<sup>48</sup> BEELE F. (1999), p. 92 / HOLTHOF M. (1999), p. 23 / LAMPO J. (1995), p. 20

<sup>49</sup> HOLTHOF M. (1999), p. 23

*oudsher hadden de beide coryfeeën van onze nationale Romantiek, Wappers en De Keyser, de positie van rivalen ingenomen.*"<sup>50</sup>

Tot slot dient de wetenschappelijke werkwijze en nauwkeurigheid waarmee Nicaise De Keyser dit pantheon van de Antwerpse schilderkunst uitwerkte, opgemerkt te worden. De studies die hij verrichtte om een correct beeld van het verleden te verkrijgen zijn exemplarisch voor de historieschilder en zijn houding ten aanzien van het verleden.<sup>51</sup> De Keyser wilde een getrouwe weergave van zijn voorgangers geven en hun gelaten, uitstraling en kledij dienden dan ook zo nauw mogelijk bij de historische werkelijkheid aan te sluiten. In eerste instantie beriep hij zich op primaire bronnen: zelfportretten of portretten van de kunstenaars die vervaardigd werden door collega's. Waren deze niet voorhanden beriep hij zich op secundaire bronnen, zoals de geïllustreerde kunstenaarsbiografieën van onder andere Hendrik Hondius (1573 – 1650), Cornelis De Bie (1627 – circa 1715), Arnold Houbraken (1660 – 1719) of de *Iconographia* van Van Dyck. Wanneer ook een secundaire beeltenis van de kunstenaar in kwestie afwezig was, beriep hij zich op een fictieve weergave of beeldde hij de kunstenaar met de rug naar de toeschouwer af.<sup>52</sup> Vooral deze laatste optie getuigt van een haast wetenschappelijke houding ten aanzien van het verleden en de juiste weergave ervan. Men kan stellen dat deze werkwijze komaf maakt met de romantische visie van de kunstenaar die zich op zijn verbeeldingskracht beroept om de dingen weer te geven. Het feit dat De Keyser eerst kunsthistorisch onderzoek verricht en pas daarna de dingen die hij gelezen en gezien heeft om gaat zetten in een visuele beeldtaal, legt de nadruk op zijn belezenheid en de grondige onderbouw van het kunstwerk. De kunstenaar overstijgt het prototypische beeld van de ambachtsman door te lezen en studeren vooraleer hij aan het schilderen slaat. Deze schilderijencyclus is dus niet enkel een profilering van de Antwerpse schilderschool; ze overstijgt het zuivere identificatieproces van de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar met zijn glorierijke voorgangers. Het eigen intellect wordt uitgedragen door de voorbereiding van het werk via een gedegen studie, waardoor de kunstenaar zichzelf boven zijn ambachtelijke status uit tilt.

#### **IV.2. Een trotse uitvoerder: de rol van de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar**

De 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar kreeg deze opdrachten niet enkel toevertrouwd omdat hij dezelfde kunstuiting als zijn befaamde voorgangers beoefende of omdat België naam maakte met zijn schilderkunst, maar ook omdat het ambacht van het kunstenaarschap sinds de Renaissance opgewaardeerd werd. Giorgio Vasari's (1511 – 1574) in 1550 gepubliceerde *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (vrij vertaald: *Levens van de meest uitmuntende architecten, schilders, en beeldhouwers van Italië, van Cimabue tot aan onze tijd*)<sup>53</sup> zette de toon en kreeg navolging in de Nederlanden: ook Domenicus Lampsonius (1532 – 1599), Arnold Houbraken en Karel Van Mander (1548 –

---

<sup>50</sup> BUYCK J.F. (1976), p. 9

<sup>51</sup> BEELE F. (1999), p. 90 / JONKMAN M. (2010), p. 15 / VERBRAEKEN P. (1999), p. 9

<sup>52</sup> BEELE F. (1999), p. 93

<sup>53</sup> Vasari's *Vite* werd voor het eerst gepubliceerd in 1550, dit in navolging van Paolo Giovo (1483-1552) die niet enkel geestelijken en hooggeplaatsten portretteerde, maar ook kunstenaars. De tweede druk, die in 1568 verscheen, vertoont 144 kunstenaarsportretten. 95 van de 144 worden als getrouwe weergaven beschouwd. BORZELLO F. (1998), p. 21 / WURFBAIN M.L. (1985), p. 21

1606) zullen zich wijden aan het schrijven van kunstenaarsbiografieën.<sup>54</sup> Het feit dat een kunstenaar een biografie aan zijn persoon gewijd kreeg, onderscheidde hem voor het eerst van andere ambachtslieden. Het leven van houtsnijders of goudsmeden kreeg geen schriftelijke neerslag waardoor ze in de vergetelheid raakten na hun dood.<sup>55</sup> Deze eerste stap in het emancipatieproces van de kunstenaar ging in stijgende lijn vooruit. David Teniers de Jonge (1610 – 1690), die deken van de Sint-Lucasgilde te Antwerpen was in 1645 – 1646, zorgde in die stad voor een geleidelijke afschaffing van de gilde en hiermee samengaan, de stelselmatige opbouw en inrichting van een Academie, die in 1663 een feit was.<sup>56</sup> De Sint-Lucasgilde had nog wel de touwtjes in handen van deze Academie: zo waren diegenen die er les gaven nog steeds verbonden aan de gilde. Op deze wijze bleef de kwaliteit van de kunstproductie gegarandeerd én werd het uitwijken van nieuw talent naar andere belangrijke kunststeden tegengegaan.<sup>57</sup> Ook in andere steden moest het gildesysteem plaats maken voor de oprichting van academies.<sup>58</sup> Kunstenaars waren dan misschien niet meer gebonden aan een gilde, veel ‘vrijer’ waren ze echter niet daar ook academies duidelijke visies hadden van hoe er gewerkt moest worden.

Wanneer de overheid inziet wat voor een draagvlak de beeldende kunst biedt om hun stichtende eenheidsidealen te verspreiden, doet ze een beroep op de kunstenaar. Het maatschappelijk draagvlak dat de kunst biedt, wordt gebruikt om het patriotisme op grote schaal te proclameren.<sup>59</sup> Deze overheidsopdrachten zijn voor de kunstenaar als het ware een bevestiging van zijn status en aanzien: hij wordt ingeschakeld in een grootse, nationale onderneming en dit vereist meer dan louter vakmanschap; het intellect wordt aangeroepen. Historieschilders kunnen zich, zoals reeds werd aangehaald bij de schilderijencyclus die Nicaise De Keyser concipieerde, niet langer uitsluitend beroepen op hun fantasie: een gedegen studie van de af te beelden periode, figuren en decors waarin deze zouden fungeren, was van primordiaal belang.<sup>60</sup> Deze voorstudies leggen de nadruk op het feit dat een kunstenaar moet studeren, nadenken en reflecteren over wat hij wil uitbeelden. Wil men een getrouwe weergave verkrijgen van de af te beelden kunstenaar in kwestie, moet men de de kledij die in diens tijd courant was, het interieur, de attributen en werkwijze die gehanteerd werden in het atelier bestuderen; dit aan de hand van visuele en geschreven bronnen. De voorkeur ging in eerste instantie steevast uit naar primaire bronnen zoals zelfportretten of portretten vervaardigd door tijdgenoten. Wanneer deze niet voorhanden waren, vormden de geïllustreerde kunstenaarsbiografieën een belangrijke bron.<sup>61</sup> De reeds aangehaalde Vasari, Van Mander, Lampsonius of Van Houbraken zijn dan ook van groot belang geweest voor de 19<sup>de</sup>-eeuwse historieschilder die een getrouwe weergave van zijn reeds lang overleden collega

---

<sup>54</sup> WURFBAIN M.L. (1985), p. 21 / VERBRAEKEN P. (1999), p. 9

<sup>55</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 9 / JONKMAN M. (2010), p. 22

<sup>56</sup> LAMPO J. (1995), p. 5

<sup>57</sup> VLIEGHE H. (2008), p. 15

<sup>58</sup> HOOGENBOOM A. (1993), pp. 167 – 168

<sup>59</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 28

<sup>60</sup> JONKMAN M. (2010), p. 15

<sup>61</sup> Opgemerkt dient ook te worden dat de befaamde kunstenaarsbiografieën een 19<sup>de</sup>-eeuws pendant kregen: Belgische kunstenaars als Jean-Baptiste Madou of Jos Maes maakten hun eigen kunstenaarsbiografieën die, evenals de historieschilderkunst, belangrijke episodes uit het leven van kunstenaars uit het verleden tot onderwerp neemt. VERBRAEKEN P. (1999), p. 12

wenste na te streven (cfr. supra).<sup>62</sup> Deze kunstenaarsbiografieën, die zoals reeds gesteld de kunstenaar boven zijn ambachtspositie uittillen, bevatten naast een korte schets van het leven van de kunstenaar in kwestie ook een portretgravure. Voor de Belgische historieschilderkunst is de *Iconografia* van Antoon Van Dyck, een uitgave vol kunstenaarsportretten en dit van de hand van de portrettist bij uitstek, een zeer hulpzame bron geweest.<sup>63</sup>

Dit veelvuldig beroep doen op bestaand visueel materiaal komt voort uit het feit dat men een historische correctheid wenst na te streven. Dit strookt ook met de kunstenaar die zijn status als ambachtsman overstijgt en door het lezen en kijken zelf tot nieuwe dingen komt. Een nieuwe *aemulatio* als het ware, want het gebruik van bestaande portretten wil niet zeggen dat men deze kopieerde. De historieschilderkunst in het algemeen gaat om meer dan een exacte kopie van het verleden; het is een herinterpretatie van dat verleden door de uitvoerend kunstenaar. Het herscheppingsproces dat de kunstenaar onderneemt moet ook rekening houden met de belangen van andere partijen, zoals de overheid die de nieuwe staat een bepaald imago wil aankleden.<sup>64</sup>

Niet enkel nationale, ook individuele belangen dienden vervuld te worden door middel van deze recuperatie. Zoals we reeds zagen speelde de overheid een belangrijk rol bij het toekennen van opdrachten voor historiekunstwerken. Deze dragen voor België de nieuwe idealen uit waaraan de jonge staat zich wil spiegelen. Het aanzien van de kunstenaar steeg en bereikte in de 19<sup>de</sup> eeuw een tot dan ongekend hoogtepunt. De keuze om bepaalde kunstenaars uit het verleden vaak weer te geven en andere net niet, kadert in het feit dat men zich meer dan ooit als erudiet en geleerd wilde vestigen, kunstenaars wilden maar al te graag de ambachtsstatus overstijgen. Om dit aan te tonen kunnen we ons best wenden tot het corpus kunstwerken dat dit hoofdstuk ondersteunt en aan de hand van voorbeelden van de kunstenaars die opduiken op deze historiserende kunstenaarsportretten, de identificatieprocessen die aan de orde waren in de 19<sup>de</sup> eeuw duiden.

### **IV.3. Het belang van de keuze: het historiserende kunstenaarsportret**

Wanneer we het uitgebreide corpus historiserende kunstenaarsportretten bekijken valt het terugkerende gebruik van bepaalde kunstenaars, met name Pieter Paul Rubens, Antoon Van Dyck, Quinten Metsys, Hans Memling en Albrecht Dürer (1471 – 1528), niet te ontkennen. Waarom juist deze kunstenaars zo vaak afgebeeld worden en andere maar één of twee keer de aanzet tot recuperatie en inspiratie geven, is een interessant vraagstuk dat in het grotere kader van de onderzoeksvraag ligt. Waarom vormt juist die ene kunstenaar het onderwerp van de historieschilderkunst en de andere niet? Wanneer we stellen dat het om een identificatie met de voorganger gaat, rijst de vraag waarom men zich liever met de één vereenzelvigde dan met de ander.

In dit corpus is een onderverdeling welkom. De keuze van de gerecupereerde kunstenaar hangt samen met diens leven en de belangrijke gebeurtenissen daaruit. Op basis hiervan is

---

<sup>62</sup> BEELE F. (1999), p. 93

<sup>63</sup> VERBRAEKEN P. (1999), p. 9

<sup>64</sup> HOLTTHOF M. (1999), p. 19

gepoogd een onderverdeling aan te brengen. Aangezien de onderzoeksvraag in deze masterproef zich richt op de vraag naar hoe de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar zich wilde profileren, zichzelf zag en gezien wilde worden, zal er in dit hoofdstuk voornamelijk gefocust worden op de identificatieprocessen die de 19<sup>de</sup>-eeuwer wilde doorvoeren met zijn collega uit het verleden.

#### IV.3.1. Pieter Paul Rubens; de eerste autonome kunstenaar

De meest tot de verbeelding sprekende en de meest gerecupereerde kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw is ongetwijfeld Pieter Paul Rubens. Maar liefst achttien kunstwerken in het corpus zijn gebaseerd op zijn leven en oeuvre. De historieschilder die zichzelf wilde profileren als iemand die zich op intellectuele wijze bezighield met zijn kunstvorm vond hierin dan ook een dankbare identificatie: Rubens was evenzeer edelman als kunstenaar en de vereenzelviging met hem werd dan ook graag gemaakt.

Conform het feit dat men opkeek naar een kunstenaar die zijn status als ambachtsman torenhoog oversteeg, zoals bij Rubens wel degelijk het geval was, zijn belangrijke gebeurtenissen uit diens leven die deze hoge status bevestigen een dankbaar en veelgebruikt onderwerp voor recuperatie. Rubens geldt zowel in de 19<sup>de</sup> eeuw als vandaag de dag als het schoolvoorbeeld van de kunstenaar die boven zijn traditionele positie uitgroeit. Als kunstenaar verkreeg hij privileges die niemand voor hem ooit gekregen had; zo mocht hij voor verschillende vorsten tegelijk werken en moest hij zich ook niet inschrijven in de Sint-Lucasgilde. Hij had nauwe contacten met verscheidene Europese hoven, werd op diplomatieke missie gestuurd en richtte als eerste een atelier in waarin in groep kunstwerken werden vervaardigd, wat resulteerde in het enorme corpus kunstwerken dat van hem overgeleverd is.<sup>65</sup> Het feit dat hij als kunstenaar in de 16<sup>de</sup>- en 17<sup>de</sup> eeuw deze privileges verkreeg, moet ongetwijfeld ontzag hebben opgewekt bij zijn 19<sup>de</sup>-eeuwse collega's. Dat hij in de Zuidelijke Nederlanden woonachtig was, en in de 19<sup>de</sup> eeuw dus Belgisch werd, versterkte deze bewondering enkel. Een landgenoot die het zo ver geschopt had, zo'n aanzien genoot in de eigen tijd en zo internationaal erkend was, dat was iets om trots op te zijn en om wanneer het maar kon te benadrukken. Niet enkel het nationale aanzien steeg door middel van legitimatie aan de hand van zo'n voorvader, ook het aanzien van de Belgische kunstenaar werd erdoor opgewaardeerd. Zijn collega-voorvaders waren erudiet en hadden contact met belangrijke vorsten uit Europa, waarom zou de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar dan geen edelman zijn?

---

<sup>65</sup> P.P. Rubens werkte bijvoorbeeld voor acht jaar lang (1600-1608) voor de hertog van Mantua, Vincenzo Gonzaga (1562 – 1612). Terwijl mocht hij echter reizen ondernemen naar verschillende Italiaanse steden zoals Venetië en Florence en hij verbleef zelfs langere tijd in Rome. Gonzaga is de eerste die hem op diplomatieke missie stuurt, naar Spanje. Een jaar later, in 1609, wanneer hij terug in Antwerpen vertoeft, wordt hij aangesteld als hofschilder van Albrecht (1559 – 1621) en Isabella (1566 – 1633). Deze aartshertogen resideren in Brussel. Rubens echter verkreeg het privilege toch in Antwerpen te mogen blijven wonen en daar ook andere opdrachten te kunnen aanvaarden buiten diegene die hij van de aartshertogen kreeg. Hij werkt voor Maria de Medici (1575 – 1642), voor wie hij een cyclus van 24 schilderijen zal vervaardigen die haar leven en dat van haar man Hendrik IV (1553 – 1610) illustreren. Hij wordt op missie gestuurd naar de Noordelijke Nederlanden door aartshertogin Isabella en is een tijdje in Londen voor vredesonderhandelingen. DRAGUET M. (ed.) (2007), p. 284

Schilderijen als *Albrecht en Isabella in het atelier van Rubens* [cat. 10] van Edouard Dujardin (1817 – 1889), *Albrecht en Isabella bezoeken het atelier van Rubens* [cat. 12] van Willem Geets of *Maria de Medici bezoekt het atelier van Rubens* [cat. 11] door Claude Jacquand (1804 – 1878) tonen de internationale faam en status van Rubens. De contacten die hij had met verscheidene hoven worden hier getoond en getuigen van de internationale allure die hij genoot. Twee keer zien we de edelen de kunstenaar treffen in zijn thuishaven, het atelier. Hierdoor wordt de atelierruimte boven de werkplek, als dewelke ze traditioneel gepercipieerd wordt, uit getild: ze wordt tot een plaats waar ook prinses in mooie kledij zich durven te vertonen en overstijgt op deze wijze de loutere handwerkplaats. Rubens zelf is mooi aangekleed – op geen enkel historiserend kunstenaarsportret krijgen we een werkplunje te zien – maar het onderscheid tussen hem en de hovelingen is zichtbaar. Zijn contacten met Albrecht en Isabella en Maria de Medici hebben echt plaatsgevonden. Of het er aan toe ging zoals in deze schilderijen wordt gesuggereerd, valt te betwijfelen. De nauwgezette houding van de historieschilder ten opzichte van de feiten werd waarschijnlijk goed aangespekt met het eigen imaginaire vermogen, wat wederom aantoont dat de historieschilderkunst naast kijken naar het verleden ook een herschepping inhoudt die past in de eigen overtuigingen. Die historische correctheid is hier minder van belang dan de achterliggende idee, namelijk dat de kunstenaar zich ophoudt met de groten der aarde, vorsten en hovelingen, en hij niet voor hen moet onderdoen. De kunstenaar vertoeft in hun gezelschap en zij bezoeken zelfs zijn werkruimte. De vele atelierzichten waarin we Rubens terugvinden, zijn ook een teken van identificatie: het lijkt het verbindende aspect te zijn tussen de kunstenaar uit het verleden en deze uit de 19<sup>de</sup> eeuw. Veralgemeend kan men stellen dat de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar door middel van deze ateliervoorstellingen een verwijzing wilde maken naar de verwantschap die er tussen hem en zijn voorvader-collega's bestond.<sup>66</sup> Het atelier, wat meteen het ambachtelijke aspect van de kunstproductie impliceert, wordt gelegitimeerd doordat er een relatie was met het verleden dat zo gewaardeerd werd. Wel dient opgemerkt te worden dat er een groot aantal 19<sup>de</sup>-eeuwse elementen het 16<sup>de</sup>- of 17<sup>de</sup>-eeuws atelier zijn binnengedrongen.<sup>67</sup> Zo zal Rubens wel degelijk een schilderstok gebruikt hebben maar het palet dat hij in dezelfde hand houdt op Wappers' *Antoon Van Dyck in het atelier van Pieter Paul Rubens* [cat. 34], is een 19<sup>de</sup>-eeuwse toevoeging die de verwantschap tussen beiden moest onderstrepen.

Buiten de internationale contacten die Rubens had en die in het historiserende kunstenaarsportret in de verf gezet worden, zijn er ook schilderijen die zijn status en aanzien in het algemeen in de kijker zetten: zijn contacten met belangrijke personen uit zijn tijd zien we bijvoorbeeld bij *Mevrouw Moretus stelt Rubens voor aan Justus Lipsius* [cat. 14] door Mathieu Ignace Van Brée. Ook de populariteit die Rubens in de eigen tijd genoot zijn graag gebruikte onderwerpen voor de historieschilder, zo bewijst bijvoorbeeld de luisterrijke ontvangst die de Antwerpse schilder geniet in *Rubens wordt onthaald in het Kolveniersgilde te Antwerpen* [cat. 13], vervaardigd door Henri Leys in 1851, zijn algemene geliefdheid in de stad.

---

<sup>66</sup> JONKMAN M. (2010), p. 34

<sup>67</sup> JONKMAN M. (2010), p. 34

Naast het beklemtonen van zijn positie als nationaal en internationaal erkende edelman, een kunstenaar uit het eigen verleden waarop men terecht trots kon zijn, worden ook andere aspecten van Rubens belicht. Zo maakt *Interieurscène bij Joos van Craesbeeck of Rubens bezoekt Brouwer* [cat. 15], waar de hier centraal staande meester op bezoek is bij Adriaen Brouwer (1605 – 1638), die op zijn beurt in het atelier van Joos Van Craesbeeck (circa 1605 – circa 1660) vertoeft, duidelijk dat Nicaise De Keyser Rubens als de meerdere van zijn tijd beschouwt.<sup>68</sup> Brouwer is duidelijk aangeschoten: hij hangt voor zijn ezel, het palet nog in de hand. De andere hand heeft hij rond een drinkbeker waarvan de stabiliteit te betwijfelen valt door het promille alcohol dat de kunstenaar reeds zichtbaar in zijn bloed heeft. Zijn pose en vooral de wijze waarop hij naar Rubens opkijkt, laten niets aan de twijfel over: hij is dronken. Zijn kledij hangt er onverzorgd bij en zijn hemd staat ter hoogte van zijn buik zelfs een beetje open. Rubens, rechtopstaand, stabiel, mooi aangekleed in de outfit die we ook daarnet aantreffen: zwart hemd (toegeknoot!) en een mooie kraag met parels die er van onderuitkomen. Hij wijst Brouwer de deur, waarschijnlijk om hem duidelijk te maken dat het nu wel genoeg is met drinken en hij beter huiswaarts zou keren. De grote tegenstelling tussen Rubens die hier weet wat het goede is om te doen, en er ook in houding en kledij naar wordt weergegeven tegenover een kunstenaar die bekend staat om zijn losbandige relatie met alcohol, is hier overduidelijk en benadrukt en onderstreept de superieure positie van de eerste. De historiestukken waarin we Adriaen Brouwer tegenkomen, getuigen allemaal van een zekere spot, daar de kunstenaar steevast dronken wordt weergegeven. Dit merken we bijvoorbeeld ook in *Adriaen Brouwer bezoekt Joos van Craesbeeck* [cat. 59] van Ferdinand De Braekeleer. Dit verklaart ook meteen waarom de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar hem niet ‘gebruikte’ als te stellen voorbeeld: men wilde zich vereenzelvigen met iemand waar men naar kon opkijken, iemand met een positieve reputatie, niet met een dronkeman.

De andere situaties waarin we Rubens terugvinden in de 19<sup>de</sup>-eeuwse historieschilderkunst situeren zich in zijn privésfeer. Enerzijds hebben we waargebeurde gebeurtenissen uit zijn leven waarbij telkens zijn eigen dood [cat. 23–24] of die van zijn eerste vrouw, Isabella Brant (1591 – 1626) [cat. 22], centraal staan. Zo hebben zowel Henri Leys als Mathieu Ignace Van Brée de kunstenaar weergegeven op zijn sterfbed. Steevast omringd door een grote groep leerlingen, vrienden, familie. Het feit dat hij geliefd was, geëerd werd in de eigen tijd, moest benadrukt worden. Naast het eigen sterfbed heeft ook de grafkelder van Rubens voor de nodige fantasie en inspiratie gezorgd voor de historieschilder. Maar liefst vier kunstwerken<sup>69</sup> [cat. 25-26-27-28] zijn gewijd aan de grafkelder waarin de kunstenaar begraven werd. Hier kan echter niet meer van historieschilderkunst gesproken worden maar eerder van een fantasierijk escapisme, kenmerkend voor de romantische periode waarin de historieschilderkunst zich situeert. Deze werken spreken niet zozeer van vereenzelviging waarbij men ‘de kunstenaar’ in het algemeen als erudiet geleerde wilde afbeelden maar drukken een diep respect en bewondering voor de 16<sup>de</sup>-eeuwse meester in kwestie uit.

---

<sup>68</sup> Aan de muur van het atelier van Nicaise De Keyser was een wapenensemble gearrangeerd dat fungeerde als inspiratiebron. In *Interieurscène bij Joos Van Craesbeeck of Rubens bezoekt Brouwer* vinden we dit wapenensemble terug aan de wand. VAN SANTVOORT L. (2003), pp. 117 – 118

<sup>69</sup> Eén van de hand van Petrus Kremer (1801 – 1888), drie van de hand van Hendrik Schaeffels (1827 – 1904), allen vervaardigd in 1855.

Deze romantische bewondering, gebaseerd op de fantasie, vinden we ook terug bij de romantische recuperatie van Hans Memling. De historiserende kunstenaarsportretten rond zijn persoon die het corpus telt, zoals *Memling schildert het Ursulaschrijn in het hospitaal van Brugge* [cat. 29] van Henri Dobbelaere (1829 – 1885), *De zieke Memling krijgt het bezoek van Maria van Bourgondië* [cat. 30] van Edouard Wallays (1813 – 1891) of *De zieke Memling in het Sint-Janshospitaal* [cat. 31] van Nicaise De Keyser zijn allen gebaseerd op een legende. Zo zou Memling gediend hebben voor Karel de Stoute (1433 – 1477) en gekwetst zijn geraakt tijdens de Slag van Nancy. Verzwakt, gewond en ziek zou hij verzorgd zijn geweest door de zusters van het Sint-Janshospitaal te Brugge. Om zijn dank te betuigen voor hun goede zorgen, zou hij de Ursulaschrijn, dat zich vandaag de dag nog steeds in het Sint-Janshospitaal bevindt, geschilderd hebben. In 1861 werd ontdekt dat het verhaal een mythe was.<sup>70</sup>

In navolging van Rubens zijn er ook enkele historiserende portretten gemaakt van zijn belangrijkste leerling, Antoon Van Dyck. Dit echter niet op de schaal waarop diens leermeester is weergegeven. Meestal vinden we Van Dyck terug in Rubens' bijzijn. Soms wordt er in de titel expliciet naar verwezen maar het gebeurt even vaak dat dit niet het geval is maar dat we zijn herkenbare portret in de nabijheid van Rubens ontwaren. Goede voorbeelden hiervan vinden we terug bij Gustave Wappers, in *Antoon Van Dyck in het atelier van Peter Paul Rubens* [cat. 34] of in *Afscheid van Antoon Van Dyck op de binnenplaats van het Rubenshuis* [cat. 35] van Philippe Van Brée (1786 – 1871). Het gaat hier telkens om waargebeurde feiten waarbij Van Dyck in het gezelschap van Rubens wordt weergegeven. Naast de weergave in het bijzijn van zijn meester, vinden we de jong gestorven kunstenaar vaak verliefd of in bewondering voor een model weergegeven, zoals dit terug vinden valt bij *Antoon van Dyck verliefd op zijn model* [cat. 38] van Gustave Wappers of in *Van Dyck toont een Zaventemse schone zijn schilderij met de Sint-Maartenslegende* [cat. 39] van Adèle Kindt (1804 – 1884).

#### IV.3.2. Quinten Metsys; een internationaal netwerk

Naast Rubens is Quinten Metsys een kunstenaar die zeer vaak gerecupereerd werd in de 19<sup>de</sup>-eeuwse historieschilderkunst. Dit betekent dat Metsys dus gepercipieerd werd als eerbiedwaardig kunstenaar aan de hand van dewelke men zich graag zelf wilde vestigen en legitimeren. Hetgeen de 19<sup>de</sup>-eeuwer aantrok bij Metsys waren de kringen waarin deze vertoefde. Zo dient opgemerkt te worden dat hij stevast, op uitzondering van zijn portret door Henri Leys na, in gezelschap weergegeven is. Dit gezelschap is geen bonte groep bewonderaars of epigonen zoals we dit bij de afbeeldingen van Rubens vaak tegenkomen. Het gaat eerder om een uitgekiende selectie van grote figuren uit het verleden: Metsys wordt twee keer met Desiderius Erasmus (circa 1467 – 1536) en eveneens twee keer met Albrecht Dürer afgebeeld. Eerst en vooral dient gesteld te worden dat zowel Dürer als Erasmus niet de minsten van hun tijd waren: Albrecht Dürer was één van de belangrijkste Noord-Europese kunstenaars uit de 15<sup>de</sup>- en 16<sup>de</sup> eeuw en bij het horen van de naam Erasmus duikt onmiddellijk de associatie met het humanisme op. De één een vooraanstaand kunstenaar, de ander een belangrijk humanist. Ze kunnen worden bestempeld als belangrijk en invloedrijk in

---

<sup>70</sup> MARECHAL D. (2005), p. 101



de eigen tijd. Metsys zou met beiden contact hebben gehad. Erasmus heeft hij sowieso ontmoet want hij heeft hem vereeuwigd in de *Vriendschapsdiptiek*; het diptiek dat de Nederlandse humanist samen met de Antwerpse stadssecretaris Peter Gillis (1486 – 1533) bij Metsys bestelde.<sup>71</sup> Dat Erasmus tevreden moet zijn geweest van het geleverde werk, bewijst het feit dat hij twee jaar later een gouden medaillon bestelt bij de in Antwerpen werkzame meester.<sup>72</sup> Erasmus en Metsys hebben elkaar dus met zekerheid ontmoet. Erasmus moet immers geposeerd hebben voor de meester. Met Albrecht Dürer zou Metsys contact hebben gehad wanneer deze de stad Antwerpen bezocht in 1520. Zo schrijft Dürer in zijn dagboek: “Ook ben ik in meester Quintines huis geweest.”<sup>73</sup> Of de ontmoeting meer om het lijf heeft gehad dan een bezoek bij de kunstenaar, is niet geweten, maar de Belgische kunstenaar anno 1850 ging er graag van uit dat dit het geval is geweest. Henri Leys doet ons bijvoorbeeld in *Het bezoek van Albrecht Dürer aan Antwerpen in 1520* [cat. 42] graag geloven dat er meer aan de hand was dan een eenvoudig atelierbezoek.

Ook bij de weergave van Metsys kan men stellen dat, zoals we dat ook zagen bij Rubens, door de Belgische kunstenaar in kwestie af te beelden met belangrijke personen die groot aanzien genoten in de eigen tijd, het bestaan van de kunstenaar in kwestie alsook het eigen bestaan gelegitimeerd werd. Erasmus was één van de belangrijkste humanisten van zijn tijd en het feit dat een kunstenaar met hem omging, betekent dat deze kunstenaar meer is dan iemand die louter met zijn handen werkt. Metsys, en met hem de 19<sup>de</sup>-eeuwse meester die zich maar al te graag vereenzelvigd met deze voorganger, wordt door dit contact met een geleerde uit zijn positie als ambachtsman getild en op gelijke voet geplaatst met de humanist. Door Metsys weer te geven in gezelschap van Dürer, één van de grootste kunstenaars van de Noordelijke Renaissance, bevestigt de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar het aanzien en het belang van Metsys. Deze moet als kunstenaar wel wat waard zijn geweest als hij zich onder de grote meesters van de eigen tijd bewoog. Als vanzelfsprekend trok de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar deze redenering door naar zijn eigen tijd: de legitimatie van het eigen bestaan, van het eigen ambacht werd bevestigd door de waardering die zijn collega's in een glorieus verleden hadden genoten.

Van Quinten Metsys bestaat, in tegenstelling tot wat we eerder bij Rubens zagen, geen zelfportret.<sup>74</sup> Enige beeltenis waarvan met zekerheid kan gesteld worden dat het de zijne is, is afwezig. Dit vormde een probleem voor de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar die zich, zoals reeds eerder werd besproken, graag beriep op authentiek, betrouwbaar beeldmateriaal van de af te beelden kunstenaar in kwestie om op deze wijze een accurate representatie tot stand te kunnen brengen. De verschillende 19<sup>de</sup>-eeuwse interpretaties van hoe hij er uit gezien zou hebben, zijn dan ook interessant om hier te bekijken.

---

<sup>71</sup> Peter Gillis en Desiderius Erasmus bestelden *De Vriendschapsdiptiek* in 1517 bij Quinten Metsys. Het was een cadeau voor Thomas More (1478 – 1535). Erasmus was vaak in Leuven en Gillis was stadsgriffier te Antwerpen. Zij waren aldus vaak in elkaars nabijheid. Thomas More werd echter van hen gescheiden door de Noordzee. Door de bestelling van deze diptiek waren de twee vrienden die op het vasteland resideerden toch een beetje bij hun vriend in het Verenigd Koninkrijk, aldus door dit schilderij dat daarom vaak, zeer toepasselijk, *De Vriendschapsdiptiek* genoemd wordt. DE BOSQUE A. (1975), pp. 55 – 57

<sup>72</sup> FRIEDLÄNDER M.J. (1967), p. 23

<sup>73</sup> DÜRER A. geciteerd en vertaald in: VERACHTER F. (1840), p. 38

<sup>74</sup> Er zou er één bestaan hebben maar die is al lange tijd spoorloos. VLIEGHE H. (2008), p. 13

De afwezigheid van een betrouwbare beeltenis zorgt ervoor dat elke 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar die hem verbeeldt of het portret kiest uit een later ontstane kunstenaarsbiografie, of opteert voor een fictieve weergave. In Eugène Siberdt's (1851 – 1931) *Erasmus bij Quinten Metsys* [cat. 41] valt op te merken dat de weergave van Erasmus geïnspireerd kan zijn op de wijze waarop Hans Holbein (1460 – 1524) de humanist weergegeven heeft. Vooral de kledij van de humanist heeft een zeer treffende gelijkenis: het zwarte gewaad waarin deze zowel in de portretten van Holbein, Metsys als Dürer wordt weergegeven. Metsys daarentegen heeft een volledig fictieve gestalte gekregen. Om duidelijk te maken dat het toch om deze kunstenaar ging, heeft Siberdt ervoor geopteerd een zeer bekend werk van de meester naast hem op een schildersezal te plaatsen: *De bankier en zijn klant*. Het afbeelden van bekende schilderijen was een vaak voorkomende praktijk in de 19<sup>de</sup> eeuw, zeker wanneer het ateliervoorstellingen betrof.<sup>75</sup> Het feit dat er geen beeltenis van Metsys bestaat waarvan men met zekerheid kan zeggen dat hij het is, heeft Siberdt handig opgevangen door een bekend werk van de meester in kwestie op de ezal naast hem in beeld te brengen. Hij speelt hier aldus met de kennis van de toeschouwer. Wanneer deze weet te identificeren van wiens hand het kunstwerk is, weet men meteen ook dat de eerbiedwekkende figuur ernaast Metsys is. Ondanks het feit dat Siberdt dus voor een fictieve weergave van de 15<sup>de</sup>-eeuwse meester opteert, valt ook hier weer de secure houding van de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar tegenover het oorspronkelijke op te merken: hij wil niet vervallen in een kunst die volledig op de verbeelding berust maar grijpt feitelijkheden aan om zijn voorstelling op te baseren, zoals in dit geval een bestaand kunstwerk van de meester in kwestie.

Henri Leys heeft Quinten Metsys twee keer afgebeeld. Eén keer in het bijzijn van Dürer, namelijk in het reeds aangehaalde werk uit 1855 waarbij we het bezoek van de Duitse kunstenaar aan de stad Antwerpen zien. Ook heeft Leys Metsys één keer alleen geportretteerd. Graag had ik aangetoond dat Leys hier op een uiterst geraffineerde wijze tracht te voldoen aan het historisch correcte van zijn gerecupereerde kunstenaarsportretten. Het is opvallend dat in *Het bezoek van Albrecht Dürer aan Antwerpen in 1520* [cat. 42] het gelaat van Desiderius Erasmus zeer sterk lijkt op dat van Peter Gillis in *De Vriendschapsdiptiek* [afb. 1].<sup>76</sup> Dit werk van de hand van Metsys werd in 1517 gemaakt in opdracht van Erasmus en Peter Gillis, ook Aegidius genaamd (cfr. supra). In het portret waar Metsys alleen, ten voete uit op frontale wijze wordt weergegeven, is de kledij die deze hier draagt, duidelijk geïnspireerd op de toga die Aegidius draagt in de diptiek.

Henri Leys heeft zich hier zonder twijfel gebaseerd op het portret van Pieter Gillis. Het Antwerps Museum verwierf het werk in 1841, bij het belangrijke en omvangrijke legaat van Florent van Ertborn (1784 – 1850).<sup>77</sup> Het werk is een kopie van het origineel dat zich vandaag de dag in Longford Castle te Salisbury bevindt. Metsys zou deze kopie echter wel zelf vervaardigd hebben.<sup>78</sup> Aangezien het museum het portret van Gillis in 1841 verwierf, en Leys

---

<sup>75</sup> JONKMAN M. (2010), p. 15

<sup>76</sup> Ook Siska Beele haalt in *Het Museumboek* aan dat er een gelijkenis is tussen Erasmus en Peter Gillis: “*Het portret van Massijs is imaginair en Erasmus heeft de gelaatstreken gekregen van Peter Gillis, de Antwerpse stadssecretaris die door Massijs werd geportretteerd.*” BEELE S. (2003), p. 138

<sup>77</sup> CARDYN-OOMEN D. (2008), p. 32

<sup>78</sup> DE BOSQUE A. (1975), p. 250

*Het bezoek van Albrecht Dürer aan Antwerpen in 1520* [cat. 42] in 1855 vervaardigde, bestaat er eigenlijk geen twijfel over het modelleren van het portret van Erasmus: Leys gebruikte een werk van Metsys als inspiratiebron. De gelijkenis is dan ook treffend: het bijna jongensachtige gezicht van Gillis, met zijn rechte, spitse neus is als het ware letterlijk overgenomen bij de weergave van Erasmus in het werk van 1855. Ook in het in 1857 vervaardigde *Albrecht Dürer die Erasmus tekent* [cat. 45], valt de sprekende gelijkenis tussen de weergave van Erasmus en het portret van Gillis op. De houding die Erasmus hier aanneemt lijkt wel een exacte kopie van de houding die Metsys Gillis aanmeet. Het is niet geweten of Leys wist dat de man naar wie hij de beeltenis van Erasmus modelleerde niet Erasmus, maar de mede-opdrachtgever van *De Vriendschapsdiptiek* was. Het kan zijn dat Leys zich vergiste en Peter Gillis voor Erasmus hield. Toch zijn er argumenten aan te halen voor de keuze van het portret vervaardigd door Metsys. Henri Leys maakte aan het begin van de jaren 1850 een reis naar Duitsland waar hij de grote Duitse meesters bestudeerde: Lucas Cranach de Oude (1472 – 1553), Dürer, Holbein en Matthias Grünewald (circa 1470 – 1528).<sup>79</sup> Aangezien twee van de vier net genoemde kunstenaars Erasmus ook vereeuwigden, namelijk Dürer en Holbein, kon Leys zich ook op hun portretten van Erasmus baseren. De kans bestaat natuurlijk dat Leys deze portretten niet kende of niet gezien heeft; en aangezien het portret van Metsys in de museumcollectie van zijn eigen stad zat, was het makkelijker te raadplegen. Toch kunnen we dit ook interpreteren als een ode van Leys aan Metsys en meteen hiermee als een geïntegreerde verwijzing naar de laatste kunstenaar. Waar we bij Sibert vertrouwd moeten zijn met het oeuvre van Metsys om het schilderij op de ezel te herkennen, moeten we ook in dit werk het oeuvre van Metsys goed kennen om op te merken dat de gelaatstrekken in één portret van de meester gerecupereerd worden in een werk van Leys. Op deze wijze blijft Henri Leys trouw aan de wijze waarop de historieschilder nauwgezet naar het verleden werkt. Hij beroept zich op bestaand visueel materiaal en geeft ons in zijn eigen schilderkunst een symbiose van het bestaande en zijn eigen visie.

De aanwezigheid van Albrecht Dürer in Antwerpen is geen verzinsel. In 1520 bezocht hij daadwerkelijk de stad aan de Schelde en woonde hij de Onze-Lieve-Vrouweprocessie bij, die we verbeeld zien op het schilderij. De aanwezigheid van Metsys en Erasmus is niet correct maar het betreft hier een toevoeging van de kunstenaar die zijn collega uit het verleden maar al te graag bij deze feestelijke gebeurtenis aanwezig wilde zien.<sup>80</sup> In 1840 vertaalde de Antwerpse stadsarchivaris Frederic Verachter (1797 – 1870) het dagboek van Dürer waarin deze laatste zijn reis door de Nederlanden beschreef. In het licht van de nationalistisch getinte historieschilderkunst lazen veel historieschilders dit dagboek, wat resulteert in de vele Dürer-schilderingen die we in het corpus terugvinden.<sup>81</sup> Uiteraard waren de Belgische historieschilders het meest gestimuleerd deze kunstenaar te portretteren door zijn internationale aanzien en door het feit dat zo'n gerenommeerd persoon hun eigen land bezocht had. Toch zal ook het feit dat er veel authentieke, primaire portretten van hem bestaan een extra stimulans zijn geweest: de historieschilder die zich zo graag beriep op bestaande bronnen vond bij Dürer de hemel op aarde. Zo haalt Paul Verbraeken in de inleiding van de

---

<sup>79</sup> MOERMAN A. A. (1973), p. 24

<sup>80</sup> BEELE S. (2003), p. 138

<sup>81</sup> MENDE M. (1999), p. 278

tentoonstellingscatalogus *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw* aan dat de keuze van de 19<sup>de</sup>-eeuwse historieschilders daarom op de collega's uit de 16<sup>de</sup> - en 17<sup>de</sup> eeuw viel: hier ging men zich voor het eerst zelfbewust portretteren en profileren.<sup>82</sup> Jan Van Eyck's *Man met de rode tulband*, vervaardigd in 1433 kan als een eerder zelfportret aangeduid worden maar er is discussie rond het feit of Van Eyck hier al dan niet de eigen beeltenis vereeuwigde.<sup>83</sup> Dürer is aldus de eerste kunstenaar waar we met zekerheid van kunnen stellen dat deze zichzelf zeer frontaal portretteert en de associaties met afbeeldingen van Christus en heiligen levendig houdt (cfr. infra).<sup>84</sup> De 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar heeft dan ook maar al te graag gebruik gemaakt van de betrouwbare bron die het portret van Dürer vormde: niet enkel Henri Leys maar ook Nicaise De Keyser [cat. 43], Joseph Lies (1811 – 1871) [cat. 44] en Godfried Guffens (1823 – 1901) [cat. 46] hebben de kunstenaar gerecupereerd. Het ovale, verticale gelaat; het lange, krullende haar en de tot op de grond reikende, rijkelijke mantel verraden steeds weer om wie het hier gaat. Hiermee vormt Dürer samen met Rembrandt Hamerszoon van Rijn (1606 – 1669) de twee buitenlandse kunstenaars die het meest gerecupereerd werden. Niet toevallig gaat het hier om twee meesters van wie de eigen beeltenis tot het collectieve geheugen is gaan behoren wegens de veelvuldige studie naar de eigen verschijning.

Samenvattend kan gesteld worden dat het historiserende kunstenaarsportret, in het bredere kader van de romantiek en de hierin passende historieschilderkunst, een hoge productie kent in België door het late ontstaan van de natie. België ontstond in 1830 en het land moest een identiteit verkrijgen. Men kijkt terug naar het verleden en de glorierijke momenten. Het land kent een rijke traditie van beeldende kunstenaars en in de steden waarin deze actief waren, zoals Antwerpen en Brugge, zal het historiserende kunstenaarsportret een hoge productie kennen. Niet enkel nationale belangen dienden behartigd te worden, ook de kunstenaar zelf wilde zich maar al te graag vereenzelvigen met zijn roemrijke voorgangers. Hij hanteerde betrouwbare visuele bronnen om een historische correctheid na te streven en zocht naar punten van gelijkenis: het atelier is daar een uitstekend voorbeeld van. Zowel de 16<sup>de</sup>-eeuwse als de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar ervaart dit als zijn habitat, de plek waar de kunstschepping gebeurt. Als de 19<sup>de</sup>-eeuwer al problemen had met het feit dat deze plek het ambachtelijke van de kunstbeoefening belichaamt, kan dit alsnog gelegitimeerd worden door het feit dat ook Rubens, die op diplomatieke missie gestuurd werd, of Metsys, die omging met één der grootste humanisten van zijn tijd, hier ook in werkten. Doordat deze mannen met hoog aanzien ook frequenteerden in deze 'werkruimte', werd deze laatste als het ware gelegitimeerd. De 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar wilde zichzelf vestigen en bewijzen en zoekt hier zijn heil voor bij glorierijke voorgangers.

---

<sup>82</sup> VERBRAEKEN P. (1999), p. 15

<sup>83</sup> In 1655 wordt *Man met de rode tulband* voor het eerst als een zelfportret bestempeld. Het devies *Als ich kan* dat bovenaan op de lijst is weergegeven zou een verwijzing zijn naar zijn naam (Ich/Eyck). De naam van de geportretteerde wordt vaak weergegeven in het schilderij zelf of op de lijst; als het hier dus niet om Van Eyck zelf gaat, is de naam van degene die poseerde voor het werk dus afwezig. LAWRENCE N. (2005), p. 84

<sup>84</sup> BORZELLO F. (1998), p. 20 / JUNOD P. (1985), pp. 60 – 61 / KOERNER J.L. (2005), p. 71 / SCHNEIDER N. (1995), p. 104

## **V. De kunstenaar aan het werk: ambacht of intellectuele activiteit?**

‘De kunstenaar aan het werk’ is het grootste, omvangrijkste hoofdstuk van deze onderzoekspaper. In dit hoofdstuk zal gepoogd worden alle kunstwerken waarop de kunstenaar zich expliciet profileert *als kunstenaar*, in kaart te brengen. Onderzoek naar kunstwerken waarin de kunstenaar zich presenteert in relatie tot zijn kunst, tot zijn beroep, zijn dan ook legio en de diversiteit is even kleurrijk als het gehanteerde palet. Gezien de enorme verscheidenheid aan kunstwerken die dit hoofdstuk ondersteunen, is ervoor geopteerd een onderverdeling aan te brengen. Allereerst wordt er gekeken naar de kunstenaar in zijn atelier; hoe beeldt hij zichzelf hier af? Alleen of in gezelschap? Schildert hij of overpeinst hij het reeds geleverde werk? Wat zegt de manier over hoe hij zijn atelier weergeeft en zichzelf in dat atelier weergeeft over hoe hij naar zijn kunst en zichzelf als kunstenaar kijkt? Tevens worden een paar blikken op de atelierruimte in academiecontext aangeraakt; waardoor de visie die de kunstenaar ten aanzien van dit ‘atelier’ had, ook ontrafeld kan worden. Na de ateliervoorstellingen zal gekeken worden naar portretten waarin de kunstenaar zich aan de hand van enkele kenmerkende attributen weergeeft als artiest. De iets explicietere referenties, waarin we de persoon in kwestie met palet en penseel in de hand vinden, zullen tegenover de subtielere profileringswijzen geplaatst worden. De kenmerkende attributen van het schilderschap worden achterwege gelaten en van de kijker wordt een grotere inspanning, een grotere kennis verwacht. Wanneer expliciete referentiepunten achterwege worden gelaten, op welke wijze wil de kunstenaar dan wel gezien worden? Dit laatste aspect maakt de brug naar het laatste hoofdstuk van deze masterproef, waarin de kunstenaar die zichzelf een andere gedaante aanmeet, bekeken zal worden. Tot slot dienen we nog op te merken dat het aantal ateliervoorstellingen, weergaven achter de schildersezal of met het palet in de hand talrijk is en dat het ook niet altijd even makkelijk is een onderscheid te maken tussen al deze voorstellingen. Want wanneer houdt het atelier op? Is er nog sprake van een ateliervoorstelling als we op de achtergrond een schildersezal met palet zien staan? Of als de wanden volhangen met zelfvervaardigde werken? De grenzen van waar het atelier nu precies eindigt, zijn niet hermetisch en er zijn evenveel uitzonderingen als er kunstenaars zijn. De plaatsing en bespreking van de kunstwerken per subtitel is dus niet arbitrair en kan onderhevig zijn aan discussie. De wijze van onderverdeling, gehanteerd in deze masterproef, berust op de visuele eigenschappen van de kunstwerken en bij sommige is het zeer moeilijk hen in deze of gene categorie te plaatsen, daar de grenzen zeer snel in elkaar kunnen overvloeien.

### **V.1. De kunstenaar in zijn atelier**

*‘Savez-vous ce que c’est l’atelier d’un peintre? C’est un monde: un univers à part qui ne ressemble en rien à notre monde à nous.’<sup>85</sup>*

In tegenstelling tot gewone zelfportretten, werd de atelierruimte vóór de 19<sup>de</sup> eeuw niet frequent vastgelegd. De vroegste referentie naar het atelier zijn de voorstellingen van Sint-

---

<sup>85</sup> GAUTIER T. in: ‘Albertus’, stances LXXV – LXXVI, zoals geciteerd in: HAUPTMAN W. (1985), p. 36

Lucas die de heilige Maagd schildert. Daar waar kunstenaars soms de eigen gelaatstrekken gaven aan een figuur uit een grotere compositie, zo werd ook de figuur van Sint-Lucas vaak de uiterlijke kenmerken van de kunstenaar toegedicht.<sup>86</sup> In de 19<sup>de</sup> eeuw echter, neemt de weergave van het atelier een hoge vlucht. Niet enkel het eigentijdse atelier vormt de inspiratiebron; conform de grote interesse in de vaderlandse geschiedenis gaat men ook op de drijfveren van de fantasie de werkruimten van precedenten vastleggen.<sup>87</sup> De populariteit van de ateliervoorstelling in België vertaalt zich in de drieënvijftig kunstwerken die dit hoofdstuk ondersteunen.

Het atelier wordt een ruimte aan de hand van dewelke de kunstenaar zichzelf profileert en definieert.<sup>88</sup> Zijn habitat wordt een reflectie van wie hij of zij als kunstenaar is. Wat zijn specialisme is, wat de inspiratiebronnen zijn. Het atelier als een materieel verlengstuk van de kunstenaar. Dit verklaart ook meteen waarom er ook ateliervoorstellingen zijn opgenomen waarin de kunstenaar zelf afwezig is: de ruimte spreekt over de kunstenaar, kan gezien worden als zijn spiegelbeeld.<sup>89</sup> Naast de lege atelierruimte wordt uiteraard uitvoerig aandacht besteed aan de plaats die de kunstenaar inneemt in zijn werkkamer; is hij alleen, met zijn model, met een mecenas. Eerst kijken we naar de kunstenaar die zich nog sterk definieert aan de hand van de externe omgeving en de ruimte als representatiemiddel hanteert. Geleidelijk aan zal de plaats van de persoon in de ruimte meer aan belang winnen. Sommige kunstenaars vinden de profilering van het Ik in deze betekenisvolle ruimte dan ook belangrijker dan de ruimte, wat een eerste stap is naar het autonome portret dat ons de kunstenaar *als kunstenaar* of als persoon toont.

### V.1.1. De atelierruimte als verlengstuk van de kunstenaar

Een goed en haast allesomvattend beeld van hoe het atelier eruit zag, krijgen we in de schilderijen die ons een totaalshot tonen van de werkruimte. Deze weergaven zijn vaak vanuit een hoger perspectief genomen en brengen een ruim deel van de kamer in kaart. De kunstenaar wil zichzelf hier niet zozeer presenteren *als kunstenaar* aangezien de aandacht die hij legt op de kunstenaar die we in de ruimte zien, minimaal is. De figuur staat niet centraal in deze voorstellingen maar is eerder een randverschijnsel dat zich nu eenmaal in de ruimte bevindt. De nadruk ligt in deze voorstellingen op de ruimte; op hoe die eruit zag, op hoe deze was ingericht en gedecoreerd. In de 19<sup>de</sup> eeuw heerste er namelijk een echte ‘ateliercultuur’ waarbij de aankleding van deze ruimte als zeer belangrijk werd ervaren:<sup>90</sup> *“meubelen uit verschillende periodes in hetzelfde vertrek bij elkaar gezet en het interieur werd eclectisch en vol. Elk oppervlak was bedekt met stoffen en kleden. Niet alleen ramen maar ook deuropeningen werden afgedekt met rijke draperieën en overgordijnen. Donkere ‘pluchen’ interieurs waren kenmerkend voor die tijd. De manier van inrichten hield verband met de zogenaamde karakterleer waarbij het karakter of de sfeer van een vertrek werd uitgedrukt*

---

<sup>86</sup> HAUPTMAN W. (1985), p. 34

<sup>87</sup> JONKMAN M. (2010), pp. 33 – 34

<sup>88</sup> JONKMAN M. (2010), p. 11

<sup>89</sup> ESNER R. (2010), p. 79

<sup>90</sup> VAN SANTVOORT L. (2003), p. 114

door middel van een historische interieurstijl die er couleur locale aan verleende.”<sup>91</sup> Niet enkel werden de ruimtes gedecoreerd, de wanden werden ook volgehangen met schilderijen, vaak van eigen hand maar evengoed bekende werken.<sup>92</sup> Deze overvolle ruimtes, vol curiosa en schilderijen, roepen reminiscenties op aan de 17<sup>de</sup> eeuwse kunstkamers: “Deze ‘constcamers’ tonen kamers boordevol kunst, musea in het klein voor de ware kunstliefhebber. Kostbare schilderijen bedekken de wanden, er staan afgietsels van befaamde antieke beelden, tafels met bronzen beeldjes, albums met prenten en tekeningen, antieke munten, globes, porselein, soms ook kleine naturalia zoals schelpen (...).”<sup>93</sup> Het atelier in de 19<sup>de</sup> eeuw kan gezien worden als een variant van deze 17<sup>de</sup>-eeuwse kunstkamers. Een kunstverzameling sprak van de favorieten van een verzamelaar. Ook het goed gevulde atelier spreekt van de preferenties en specialismen van de kunstenaar. De atelierruimte zegt iets over de status van de kunstenaar, zijn kunstproductie en zijn inspiratiebronnen. Wanneer we kijken naar deze voorstellingen zouden we aldus iets te weten moeten kunnen komen over wie de eigenaar van deze werkplaats was.

Jean Baptiste Van Moer (1819 – 1884) heeft twee keer het atelier weergegeven en in beide voorstellingen ligt de nadruk eerder op de visuele verschijningsvorm van de ruimte dan op de kunstenaar die erin fungeert.<sup>94</sup> In het werk uit 1880 krijgen we een breed beeld van de kunstenaar in zijn atelier, waarbij de man in kwestie niet door lijkt te hebben dat hij het onderwerp vormt van het schilderij. Hij is in de weer met zijn dagdagelijkse handelingen en ordent tekeningen en schetsen aan een tafel. Een paar meter daarvoor staat zijn schildersezel, centraal en prominent opgesteld in de ruimte. De ruimte is aangekleed met rijkelijke draperieën en is overladen met snuisterijen: van boven tot onder zijn de wanden bedekt met schilderijen, zware decoratieve gordijnen scheiden de ruimte van een kleiner vertrek dat vol staat met kasten, vazen, planten en bloemen en we menen zelfs een vogelkooi te ontwaren. De ruimte is visueel zo sterk overladen dat het rode tafelkleed waarop de kunstenaar zijn tekeningen sorteert, een rustpunt wordt voor de kijker. In het ateliergezicht uit 1855 krijgen we gelijkaardige elementen te zien.<sup>95</sup> Decoratieve motieven op het behangpapier, een kast met houtsnijwerk op de deuren, een gouden klok en centraal een grote spiegel als handig hulpmiddel bij de vervaardiging van het eigen portret. De twee curiosa die het meest onze aandacht trekken en het opmerkelijkst zijn, zijn echter de grote zeilboot op de kast links en de meeuw die aan het plafond lijkt te zweven. Dit verraadt dat de centraal geplaatste kunstenaar, die overigens aan zijn tafel aan het werk is en niet aan de schildersezel rechts in beeld, hoogstwaarschijnlijk gespecialiseerd was in zeegezichten. Net zoals we in het atelier van De Keyser of Louis Van Engelen (1856 – 1940) wapens aan de muur vinden, die de inspiratiebron vormden voor hun historieschilderkunst (cfr. infra), dienen deze attributen hier

---

<sup>91</sup> JONKMAN M. (2010), p. 20

<sup>92</sup> JONKMAN M. (2010), p. 15

<sup>93</sup> VAN SUCHTELEN A. (2009), p. 18

<sup>94</sup> Aangezien beide werken *De kunstenaar in zijn atelier* [cat. 70–72] heten, zal het onderscheid tussen beiden duidelijk worden gemaakt adhv de datum.

<sup>95</sup> De afbeelding van De kunstenaar in zijn atelier uit 1855 is van betere kwaliteit dan het kunstwerk met dezelfde titel uit 1880. Er werd geen betere reproductie van dit werk gevonden waardoor het moeilijk is alle elementen uit het werk te benoemen en aandachtig te bespreken. Bij het tweede kunstwerk vallen de verschillende elementen makkelijker te onderscheiden wat de bespreking ervan accurater en beter maakt.

waarschijnlijk als inspiratie voor de niche binnen de schilderkunst die de door Van Moer uitgebeelde kunstenaar beoefent, namelijk zeegezichten.<sup>96</sup>

Naast het voorbeeld van de historieschilder die zijn werkruimte inrichtte met wapenensembles ondersteunt ook *Het kunstenaarsatelier* [cat. 71] van Henri De Braekeleer (1840 – 1888) de zojuist opgeworpen hypothese. Op dit werk van De Braekeleer krijgen we wederom een ruime visie op het atelier en hoe dit ingericht is. Opnieuw zien we een beetje een wanordelijke ruimte, met de traditionele elementen zoals de gouden klok, enkele mooie kasten en een antiek beeld dat gefungeerd kan hebben als studieobject voor het menselijk lichaam. Wat echter opvalt, is dat ook hier een opgezette meeuw aan het plafond hangt met daarnaast een groot vissersnet. De kunstenaar is hier met de rugzijde naar ons weergegeven waardoor we een blik kunnen werpen op het werk waaraan hij bezig is. Hij is bezig aan een zeezicht, waarin een boot van het type dat we terugvonden op het werk van Van Moer, de golven trotseert. Door het feit dat we hier het doek waaraan de kunstenaar bezig is zien, lijken de objecten in het atelier betekenis te krijgen. De meeuw aan het plafond hangt er niet ter versiering maar fungeert waarschijnlijk als model van alle meeuwen die hij weergeeft op zijn zeezichten. Dat de kunststopvatting en de specialiteit van een kunstenaar de aankleding van zijn atelier bepalen,<sup>97</sup> wordt door dit werk dat ons én het atelier én de kunstproductie van de kunstenaar toont, ondersteund.

#### V.1.1.1 Model in het lege atelier

Zoals reeds werd gesteld vormt de atelierruimte een materiële neerslag van wie de kunstenaar is en wat zijn kunstproductie inhoudt. Dit vinden we niet enkel terug in de ruime atelierzichten waarin de kunstenaar nietig verschijnt temidden van zijn inspiratievolle omgeving, maar ook in werken waarin het atelier verschijnt als autonome ruimte. Veelal vinden we het model als verdwaald, nog rondloend in de ruimte waar zij overdag uren spendeert.

Charles Joseph Grips (1825 – 1920) heeft twee keer het lege atelier met model erin weergegeven. Zowel *Het atelier van de kunstenaar* [cat. 75] als *Het kunstenaarsatelier* [cat. 76] tonen ons een lege atelierruimte vooraan, met rechts op het paneel een doorkijkje naar een ander vertrek waar het model te zien valt. Dat het eigen atelier het decor heeft gevormd voor beide schilderijen, is duidelijk door de architectuur van de ruimte: de deur rechts met het deurstuk erboven, de ruimte die erop volgt met het raam voor hetwelk hij zijn model twee keer positioneert. Ook het goudleder aan de muren en de tegelvloer zijn gelijkend in de twee werken, al heeft Grips het tegelpatroon wel aangepast waardoor de vloeren verschillend zijn. Ondanks het feit dat de kunstenaar fysiek afwezig is in beide kunstwerken, is zijn artistieke en mentale geest toch nadrukkelijk aanwezig. Het stilleven dat we vooraan in de atelierruimte ontwaren, is door de kunstenaar gecomponeerd. In beide werken staat prominent de schildersezal met een schilderij – overigens twee keer hetzelfde werk – op. Rond deze waarschijnlijk eigen creatie vinden we een schildersdoos, een opengeslagen boek, mooie

---

<sup>96</sup> Bespreking van het atelier van De Keyser door VAN SANTVOORT L. (2003), pp. 116 – 118 / Bespreking van het atelier van Van Engelen door VAN GREMBERGEN P. (2007), p. 41

<sup>97</sup> JONKMAN M. (2010), p. 10



vazen, een gipsen model, kleine kastjes en tafeltjes. Dit geheel aan accessoires en parafernalia is telkens op andere wijze gecomponeerd. Grips is aanwezig in die zin dat hij de objecten gearrangeerd heeft, en er vervolgens een afdruk van maakt. Aldus kan gesteld worden dat het hier eerder om een stilleven dan om een portret gaat. Toch vertellen deze werken veel over hoe de kunstenaar zijn atelier ziet en hoe hij wil dat wij het zien: als een mooie, rijkelijk gedecoreerde en aangename ruimte, niet als een vuile werkplek. De prominentie van het goudleder laat er geen twijfel over bestaan: dit is een belangrijke ruimte. Het atelier is niet te min voor mooie objecten en dure vazen. De kans dat deze werkelijk constant in het atelier terug te vinden waren is klein, maar de kunstenaar plaatste ze er graag om ons te doen geloven dat het wel zo was. Aangezien deze masterproef de wijze waarop de kunstenaar zichzelf ziet of gezien wil worden tot onderwerp heeft, passen ook deze voorstellingen, waarin we de drang naar een welbepaalde profilering van de atelierruimte en aldus van zichzelf ontwaren, daarin.

Naast Grips hebben ook Charles Hermans (1839 – 1924) [cat. 73], Alfred Stevens [cat. 77] en Léon Herbo (1850 – 1907) [cat. 74] de atelierruimte met model tot onderwerp van hun kunst genomen. Herbo en Hermans plaatsen het model absoluut centraal waardoor de atelierruimte naar de achtergrond verdwijnt en ondergeschikt wordt aan de figuur centraal in beeld. Bij Stevens telt ook de visuele ruimte rond het model. Stevens vervaardigde meerdere atelierzichten waarin we hem samen met zijn model ontwaren. Deze zullen verder in dit hoofdstuk behandeld worden.

Voorgaande kunstwerken, die ons een blik bieden op de atelierruimte, met een eenzame kunstenaar dan wel met een model erin, geven in de eerste plaats uitdrukking aan de creatieve en inspirerende ruimte waarin de kunstenaar vertoeft. Profilering en representatie gebeurt hier niet aan de hand van het individu maar door middel van de ruimte waarin hij datgene vervaardigt wat van belang is, namelijk zijn kunstwerken. Zijn kunstwerken representeren hem en op deze wijze vormen ook deze zichten op het atelier, die eerder onder de interieurzichten dan onder de portretten te classificeren vallen, de kunstenaar als kunstenaar.

### V.1.2. Een gecomponeerde visie

Geleidelijk aan verdwijnt de wijde blik op de atelierruimte die de ganse kamer in beeld brengt en wordt er geopteerd om slechts een deel van dat atelier te tonen. De meest kenmerkende accessoires, zoals een klein stilleven, schildersbenodigdheden of enkele belangrijke inspiratiebronnen voor de kunstenaar werden als in een compositie in een uit te beelden hoek geplaatst. Het gepresenteerde beeld is niet meer allesomvattend maar sterk geselecteerd en gecomponeerd. Van groot belang voor dit onderzoek is niet alleen dat de ruimte verandert maar vooral dat de positie van de kunstenaar in deze ruimte aan verandering onderhevig is. De pose van de kunstenaar wordt bedachtzamer uitgewerkt. Hij krijgt een grotere en prominentere rol in de compositie en hij spendeert meer aandacht aan zijn wijze van weergave. Het vormgeven van de kunstenaar *als kunstenaar* heeft hier zijn kiem zoals we deze later in deze onderzoekspaper verder uitgewerkt zullen vinden.

Charles Mertens (1865 – 1919) geeft in *Schildersatelier* [cat. 86] uit 1884 en *Het schildersatelier* [cat. 87], dat een jaar later gedateerd wordt, een eerste aanzet tot een blik op een deel van de ruimte die aldus sterk gecomponeerd is. Twee keer vinden we de kunstenaar aan het werk in een creatieve ruimte waarin ornamenten en gebruiksvoorwerpen uitdrukking geven aan zijn kunstproductie: de gebruikelijke kasten met houtsnijwerk, een schedel, een buste, rijkelijke stoffen die gedrapeerd zijn over het meubilair tot een portret aan de wand dat aan Rembrandt herinnert. De wijze waarop Mertens de kunstenaar hier weergeeft roept reminiscenties op aan de ateliergezichten die Henri De Braekeleer vervaardigde in dezelfde periode. Werken als *Het atelier van Ferdinand De Braekeleer I, vader van de kunstenaar* [cat. 89] en *De schilderijenhertoets* [cat. 88] geven ons ook een geselecteerde blik op de ruimte waarin we de kunstenaar aan het werk vinden. Het grote verschil tussen Mertens en De Braekeleer is echter dat de eerste de pose en positie van de kunstenaar in diens habitat als belangrijker ervaart en analoog hiernaar uitwerkt. De Braekeleer, een interieurschilder in hart en nieren, geeft de persoon langs rugzijde weer; Mertens toont ons het aangezicht en hiermee het individu dat de persoon in de ruimte is. De onverwachte momentopname die de eerste opvoert, heeft niets van de zelfbewuste weergave die Mertens hanteert. Bij De Braekeleer zou het, in tegenstelling tot het feit dat hij de naam van de kunstenaar vernoemt in de titel, in principe om het even welke kunstenaar kunnen zijn die hier opgevoerd wordt. Bij Mertens zijn ruimte en individu, wiens aangezicht we voor de ezel gezeten zien, bepaald. Hier zit één bepaalde kunstenaar, niet een willekeurig iemand.

De eerste aanzet die hier gegeven wordt door Charles Mertens, resulteert in zelfbewuste zelfportretten in een sterk georchestreerde atelierhoek. Goede voorbeelden hiervan vinden we terug bij *Een kunstenaar aan het werk* [cat. 84] van Auguste Serrure (1825 – 1903) en *Zelfportret in atelier* [cat. 90] van Louis Van Engelen. Serrure toont ons zichzelf in zijn atelier terwijl hij schetst. Hij kijkt de toeschouwer aan; de kans dat er op de plaats waar vandaag de kijker staat bij de vervaardiging van dit portret een spiegel stond, is groot. De atelierruimte beperkt zich hier tot een stuk muur, een deel van een kast en de tafel waaraan Serrure gezeten is. De zichtbare ruimte is klein en gezien de hoeveelheid interessante objecten die ze bevat, waarschijnlijk geselecteerd.<sup>98</sup> Zo vinden we er de standaard parafernalia: een gipsmodel, een kast, schetsen aan de muur en een mooi vaasje moeten uitdrukken dat het hier om een creatieve en inspiratieve omgeving gaat.<sup>99</sup> Toch is er hier meer aan de hand. De mantel die nonchalant over de rugleuning van de stoel hangt, toont ons afzetwerk in bont. Een duur kledingstuk dat ons er subtiel op wil wijzen dat de kunstenaar dat kon betalen. De snor en kledij roepen reminiscenties op aan een jonge Antoon Van Dyck. Niet enkel de opwippende uiteinden van de snor maar ook de witte blouse die losjes rond de armen zit en soepel rond de hals valt, een halve broek met daaronder hoge kousen. De kans dat Serrure de eigen uiterlijke kenmerken of kledij aangepast heeft om sterker op zijn 17<sup>de</sup>-eeuwse collega te lijken, is

---

<sup>98</sup> Het groeperen van bepaalde objecten in de ruimte gebeurde wel vaker, zeker wanneer men er foto's van ging nemen. Het samenzetten van bepaalde zaken kon de uitstraling van het atelier en aldus ook van de kunstenaar sturen. JONKMAN M. (2010), p. 10

<sup>99</sup> ESNER R. (2010), p. 83

bestaand, aangezien dit immers vaker voorkwam.<sup>100</sup> Het feit dat de eigen beeltenis ook wordt aangepast wanneer men zich in de ateliercontext bevindt, wijst erop dat het mechanisme zich te vestigen en legitimeren aan de hand van een voorganger zich niet enkel tot de historieschilderkunst beperkt maar ook in zelfportretten een diepgewortelde praktijk blijkt. Louis Van Engelen geeft zich in *Zelfportret in atelier* [cat. 90] op analoge wijze weer. Net als bij Serrure krijgen we een hoekje van het atelier te zien waarin de kunstenaar zichzelf portretteert temidden van curiosa. Rondom hem ontwaren we een mix van Oosterse elementen zoals de parasol, een beschilderde vaas en bord maar ook de klassieke atelierobjecten zoals een gipsen model, een mooie kast en schildersbenodigdheden. Dit alles naast een wapenensemble tegen de muur dat herinnert aan de periode dat Van Engelen zich bezighield met historieschilderkunst (cfr. supra). Het atelier fungeerde als inspiratiebron en zoals we hier te zien krijgen, weerspiegelt die ruimte heel toepasselijk het specialisme van de schilder.<sup>101</sup> De kunstenaar zelf heeft zich niet actief afgebeeld, het grote verschilpunt met het gelijkaardige portret van Serrure. Verzorgd aangekleed in eigentijdse kledij droomt hij weg bij een object.

Deze kunstwerken hebben heel wat gemeenschappelijk: beide kunstenaars zitten in een hoek van het atelier, omringd door een weloverwogen selectie van objecten. Zowel Serrure als Van Engelen opteren ervoor het atelier niet als geheel weer te geven maar orchestreren de ruimte. Hierdoor is het beeld dat wij van hen krijgen geselecteerd, uitgekozen, en dit beïnvloedt de wijze waarop wij hem of haar percipiëren.<sup>102</sup> Ze geven zichzelf weer in een klein deel van hun werkkamer en maken de keuze het portret te vergezellen van objecten die representatief zijn voor wie zij zijn als kunstenaar. Ze verwijzen naar de tekenkunst, de studie van het menselijk naakt of de niche waarin de schilder actief is. De houding die beiden aannemen is fundamenteel verschillend en zorgt er dan ook voor dat de perceptie die we van deze kunstenaars krijgen, anders is. Daar waar Serrure ons aankijkt en bevestiging lijkt te zoeken bij de toeschouwer, doet de laatste alsof wij niet aanwezig zijn: de pose van de kunstenaar die zich onverschillig opstelt ten aanzien van diegene die hem beoordeelt. Graag had ik hier de vergelijking gemaakt met *Mevrouw Claus in het atelier* [cat. 184] van Emile Claus (1849 – 1924); een kunstwerk dat ondergebracht is in het hoofdstuk ‘Kunstenaressen verbeeld’. De wijze waarop de kunstenaar hier in beeld gebracht wordt, vertoont overeenkomsten met de twee kunstwerken die zonet besproken werden en aldus is het relevant het werk van Claus hier tegenover te plaatsen. Mevrouw Claus bevindt zich in een atelier waar we wederom maar een klein hoekje van te zien krijgen. Rechts van haar portret zien we een gordijn, een gipsen model, een vaasje met penselen en een hyacint in bloei. Net zoals in de vorige twee werken, fungeren ruimte en de objecten erin als inspiratiebron. Zoals in het hoofdstuk rond de vrouwelijke kunstenaar uitgebreid besproken zal worden, werden bloemenstilleven als een onderwerp gezien dat ideaal was voor vrouwelijke kunstenaars.<sup>103</sup> Daar waar de wapens bij Van Engelen als dus naar zijn artistieke

---

<sup>100</sup> Albrecht Dürer bijvoorbeeld paste de eigen verschijningsvorm aan om de associatie met het uiterlijk van Christus te bewerkstelligen. KOERNER J.L. (2005), p. 71

<sup>101</sup> JONKMAN M. (2010), pp. 15 – 16

<sup>102</sup> JONKMAN M. (2010), p. 10

<sup>103</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 171

ambities als historieschilder verwijzen, verwijst deze bloem naar het stilleven waarvoor vrouwelijke kunstenaars geschikt geacht werden. Toch kan niet gesteld worden dat Emile Claus, die het portret vervaardigde, deze conservatieve visie aanhing. Naast de bloem introduceert hij een gipsen model, een attribuut dat zowel op de academie als door de schilder in zijn ateliervertrek gehanteerd werd wanneer er geen naaktmodel voorhanden was.<sup>104</sup> Wanneer we ons realiseren dat het hier om een selectie van attributen gaat, is de prominente plaats van dit gipsen model een bewuste keuze die laat uitschijnen dat naast bloemen, ook het menselijk lichaam een bron van inspiratie was voor deze vrouw. Dat de vrouw in beeld geen model maar een kunstenaar is, wordt verraden door het feit dat ze een potlood in de hand houdt. Ze schetst en we krijgen haar te zien op een moment van rust, van contemplatie.<sup>105</sup> Daar waar de portretten van Serrure en Van Engelen twee uitersten waren, van actieve kunstschepping tot dagdromerij, krijgen we hier een mooi evenwicht te zien. We vangen de vrouw niet op het moment van creatieve actie maar wanneer ze de reeds gemaakte tekening aanschouwt.

#### V.1.2.1. Ensor en zijn atelier

Een beetje een buitenbeentje vormt James Ensor en de weergave van zijn atelier. Zoals verder in deze onderzoekspaper uitgebreider besproken zal worden, hecht Ensor erg veel belang aan foto's en de fotografische neerslag van zijn eigen persoon (cfr. infra). Er zijn dan ook heel erg veel foto's van hem genomen in het huis te Oostende waar hij zo graag woonde [afb. 3-4-5]. Vooral dan van zijn atelier, dat hierin gehuisvest was. Daardoor weten we welke prominente plaats *De intocht van Christus te Brussel in 1889* [cat. 225] innam in de ruimte, waar zijn geliefde harmonium stond, dat zijn wanden volhingen met eigen realisaties en dat er echt een doodshoofd op zijn schildersezal stond. Ook de overbekende maskers vinden we terug in deze werkruimte. In tegenstelling tot de hoeveelheid foto's die er genomen zijn van zijn atelier, heeft hij deze ruimte maar weinig tot onderwerp van zijn kunst genomen. *Het schilderend skelet* [cat. 97] is het enige werk dat binnen de hier bestudeerde periode valt dat Ensor in zijn atelier verbeeldt. Enkel het in 1930 vervaardigde *Interieur van de kunstenaar* toont ons nog de atelierruimte met in de verte de kunstenaar.

*Het schilderend skelet* [cat. 97] is duidelijk gemodelleerd naar de foto *Ensor in zijn atelier* [afb.2]. Beiden zijn in 1897 voltooid, maar aangezien hij een jaar eerder aan het schilderij begon, bestaat de mogelijkheid dat hij de foto liet maken als extra studiemateriaal waarnaar hij vervolgens in olieverf kon werken. De belangrijkste aanpassing die hij maakt is de vervanging van het eigen gelaat door een doodshoofd. Dit doet Ensor wel vaker (cfr. infra). Zijn gelaat is er niet meer maar het lichaam schildert nog. Zijn penselen zien er nog amper bruikbaar uit want de haren staan naar alle kanten. Alludeert Ensor hier op het feit dat hij zal sterven? Hij was immers heel erg veel met de dood bezig en had er ook een grote angst

---

<sup>104</sup> KWAKERNAAK A. (2010), p. 158

<sup>105</sup> Het feit dat Emile Claus verscheidene jonge kunstenaressen in zijn atelier werken had en hen advies verleende bij hun kunstproductie, is een aanvullend argument dat het hier getoonde tafereel balanceert op de lijn der discussie rond de vrouw in de kunsten, een aspect waar in het hoofdstuk 'Kunstenaressen verbeeld', dieper op ingegaan zal worden. VAN DOORNE V. (1987), p. 12

voor.<sup>106</sup> Dat zijn hoofd tot een schedel zal verworden maar dat zijn kunst zal blijven bestaan? Is dit een zinspeling op de dood van de persoon Ensor, maar het blijven voortbestaan van de kunstenaar Ensor? Verscheidene bekende tekeningen en olieverfschilderijen omringen hem, net als doodshoofden en maskers, twee kenmerkende elementen van zijn kunst. Deze ondersteunen enkel de hypothese dat deze ateliervoorstelling meer is dan de weergave van de creatieve ruimte van de kunstenaar. Ensor geeft hier daadwerkelijk het atelier weer: hij wil de ruimte tonen waarin hij werkt. Tegelijk is dit ook een memento mori én een herdenking aan de man die Ensor was. Zichzelf wijzend op zijn vergankelijkheid en zijn naderende dood, beeldt hij zich af als skelet. Hij wil echter ook de kijker ervan bewust maken dat de kunstwerken wel ooit door hem vervaardigd werden en hiermee de nadruk leggen op wie hij was als kunstenaar, als mens. In 1882 vervaardigde Léon Frédéric (1856 – 1940) een gelijkaardig portret. In *Atelier* [cat. 98] zien we de kunstenaar gezeten in zijn werkruimte, het palet met penselen prominent op het voorplan van het olieverfschilderij. De kunstenaar zit naakt op een stoel. Op zijn schoot zien we een skelet gehuld in een met sterren gedecoreerde voile. Dit skelet neemt de plaats van het model in, en Frédéric toont het ons trots.

### V.1.3. In goed gezelschap

In dit deel zullen alle kunstwerken waarop we de kunstenaar in zijn atelier vergezeld zien, besproken worden. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen de bezoekers daar de houding en attitude van de schilder ten aanzien van het gezelschap dat bij hem is, verschilt. Eerst zien we de ateliervoorstellingen met model; vervolgens de scènes waar de kunstenaar omringd is door een grote groep mensen. Tot slot worden ook het bezoek van de mecenas aan het atelier, en het atelier in de academie, waar men gezamenlijk werkt, besproken.

#### V.1.3.1. De kunstenaar met zijn model

Naast de kunstenaar die zichzelf alleen in zijn atelier weergeeft, is de samenzang met zijn model waarschijnlijk de meest geliefkoosde combinatie binnen het genre van de ateliervoorstellingen. Deze voorstellingen geven meestal uitdrukking aan de vertrouwensrelatie die heerst tussen hen beiden en het is deze band die in de verf gezet wordt. De echte atelieractiviteit, waarbij het model poseert voor de kunstenaar, is in het 19<sup>de</sup>-eeuwse België slechts zeldzaam verbeeld geweest.

Het aantal kunstwerken waarin model en kunstenaar samen naar het onvoltooide werk kijken, met elkaar praten of in contemplatie zijn voor het kunstwerk in kwestie, is dan ook legio. Adolphe Dillens' (1821 – 1877) *Zelfportret met model* [cat. 107] is hier een schoolvoorbeeld van. Dillens heeft zijn model uitgenodigd om naast hem, achter zijn ezel plaats te nemen en samen het onvoltooide werk te aanschouwen. Over het algemeen waren kunstenaars er niet happig op onvoltooid werk te tonen aan derden. Het creatieve proces werd dan ook meestal afgeschermd, hiervan getuige is de frequente scheiding die werd aangebracht tussen de atelierruimte enerzijds en een toon – of galerieruimte anderzijds.<sup>107</sup> Het feit dat Dillens het model van voor de schildersezal haalt en haar wél betreft bij de ontwerpfase, duidt op

---

<sup>106</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 21 / ROSENBLUM R. (1999), p. 26

<sup>107</sup> VAN SANTVOORT (2003), p. 126

vertrouwen. Ook in de *In het atelier van de kunstenaar* [cat. 109] van Jan Bertou (geboorte – en sterfdatum niet geweten), *In het atelier* [cat. 106] van Casimir van den Daele (1818 – 1880) en bij Alfred Stevens' *De schilder en zijn model* [cat. 108] wordt uitdrukking gegeven aan deze vertrouwensrelatie. De conversatie met het model over het onvoltooide werk op de schildersezels staat ook hier drie keer centraal. Het tafereel oogt rustig en gemoedelijk en de kunstenaar lijkt zich comfortabel en rustig te voelen. De prestatiedrang die we terugvinden in Willem Linnig's (1819 – 1885) *Het mooie portret* [cat. 120] is hier afwezig en de relatie tussen model en kunstenaar is er een van vertrouwen en vriendschap.

Zoals reeds werd aangehaald, is het op zijn minst opmerkelijk te noemen dat we bij het overgrote deel van de ateliervoorstellingen het model telkens mee áchter de schildersezels vinden. In de normale gang van zaken bevindt het model zich vóór de ezels, aangezien zij het onderwerp vormt van de studie of het kunstwerk. De keuze om het model mee af te beelden achter het doek is waarschijnlijk bedoeld om uitdrukking te geven aan de vertrouwensrelatie en toont vooral aan hoe de schilder zichzelf ziet in relatie tot zijn model. Het corpus bevat toch enkele werken waarin de daad van het poseren daadwerkelijk wordt verbeeld: *Boerin die graag poseert* [cat. 111] en *De kunstenaar en zijn model* [cat. 113], beiden van Ferdinand De Braekeleer I (1792 – 1883), en *Een schilder/ Het atelier* [cat. 112] van Alfred Stevens.

In *De kunstenaar en zijn model* [cat. 113] van De Braekeleer krijgen we een frontale visie op het atelier. Links zien we de kunstenaar voor zijn schilderzels met zijn palet en schilderstok in de hand. Het raam is achter hem gelegen. Schuin voor hem zit zijn model. Ze kijkt naar hem op. Wederom is het atelier gevuld met kasten, vaasjes, papieren; aan de muren hangen schilderijen. Opmerkelijk is dat we achteraan, aan de rechterwand, een kopie van *Portret van Susanna Fourment* [afb. 6] van Pieter Paul Rubens ontwaren. Het is dan ook opvallend te noemen dat in het enige andere schilderij dat ons zowel de atelierruimte als de daad van het poseren toont, namelijk Stevens' *Een schilder/ Het atelier* [cat. 112], ook hier een zeer bekend werk van een Vlaamse meester de muur siert. De sfeer in dit werk is lossier en ongedwongener. De kunstenaar lijkt ontspannen; hij zit niet op de kruk voor zijn ezels maar op de sofa erachter. Zijn palet en penselen in de ene hand, in de andere een sigaret die hij naar zijn lippen brengt. De kamer is minimaal verlicht door één luik dat openstaat achter hem, het zonlicht valt op zijn rug. Op het voorplan zien we naast de schilderzels het model poseren. Ze geeft licht in de voor de rest donker aangeklede en schaars verlichte kamer. Haar blanke armen en gele jurk met witte onderjurk die uitwaait over het parket, zijn de grootste lichtbron in dit tafereel. Het is moeilijk te zeggen of kunstenaar en model hier echt contact hebben met elkaar, het is niet duidelijk of hij zijn blik op het schilderij dan wel op het model richt. De kamer is rijkelijk aangekleed met stoffen, behangselpapier met decoratief motief, een klokje, luiken, gestoffeerde stoelen en een sofa waardoor ze donker overkomt. De wanden zijn bedekt met schilderijen. Daar waar we bij De Braekeleer *Portret van Susanna Fourment* (*Le chapeau de paille*) van Rubens aan de wand zagen, hangt hier op zeer prominente plaats *De volkstelling te Bethlehem* van Pieter Bruegel de Oude (1525 – 1569) aan de wand.

Het feit dat zowel Stevens als De Braekeleer – en eigenlijk Charles Mertens ook in het reeds besproken *Het Schildersatelier* [cat. 87] – ervoor opteren om een zeer bekend kunstwerk uit de eigen traditie naast zich aan de wand van het atelier weer te geven, zegt veel over hoe zij zichzelf zien als kunstenaar en over hoe zij het kunstenaarschap in het algemeen percipiëren. De kans dat één van beide heren daadwerkelijk in het bezit was van één van deze kunstwerken, is zo goed als onbestaand.

In de 19<sup>de</sup> eeuw was het, zoals we bij de meeste ateliervoorstellingen zagen, een veelvoorkomende praktijk de wanden vol te hangen met eigen werk. Dit enerzijds om potentiële kopers een goed overzicht te geven; anderzijds was het makkelijker dan een klant de werken stuk per stuk voor te leggen.<sup>108</sup> De weergave van een overbekend werk door een voorganger, heeft echter niets te maken met verkoopspotentieel maar met presentatie naar de buitenwereld toe. Zoals reeds gezegd hingen deze werken, tenzij een reproductie, niet écht in het atelier. Ze werden er dus ‘bijgefantaseerd’ door de kunstenaar in kwestie die zichzelf in zijn atelier wenste te verbeelden. De meesterwerken dienen puur ter representatie. Conform de historieschilderkunst die het begin en midden van de 19<sup>de</sup> eeuw kenmerkt en de blik op het verleden en op voorgangers die dit met zich meebracht, kan gesteld worden dat men loyaliteit aan de traditie en het benadrukken dat zij de epigonen van deze traditie waren, in de verf wilden zetten. Wie Stevens of De Braekeleer zijn wordt mede bepaald door de traditie waar ze uit voortkomen, en deze traditie wordt deels gevormd door Bruegel en Rubens. We kunnen echter ook de vergelijking maken met de 17<sup>de</sup>-eeuwse ‘kunstkamers’ en de principes van *imitatio* en *aemulatio*. Deze namen sinds de Renaissance een prominente plaats in de opleiding van de kunstenaar in. Het kan zijn dat Stevens en De Braekeleer hun kunde van de imitatie der groten wilden tonen. Net zoals we dit in de 17<sup>de</sup>-eeuwse kunstkamers zien, van onder andere Willem Van Haecht (1593 – 1637) of David Teniers, waarbij het niet enkele de synthese van een nieuw kunstwerk was dat telde maar ook de kunde de reeds vervaardigde en bekende kunstwerken weer te geven. De *aemulatio* wordt bewerkstelligd door de integratie van het oude in het nieuwe waarbij het origineel overstegen wordt door de toevoeging van het nieuwe. Samenvattend kunnen we dus stellen dat de keuze een meesterwerk aan de atelierwand te hangen in een schilderij dat deze ruimte verbeeldt, vooral iets zegt over hoe zij zichzelf zien als kunstenaar. Ze vinden de traditie belangrijk en willen ook benadrukken dat zij daaruit voortkomen. Tegelijk meten ze zich met hun voorgangers: ze erkennen hun belang en ook het belang naar hen te werken, maar willen hen tegelijkertijd overstijgen.

### V.1.3.2. Het overvolle atelier

Het atelier zoals we dat tot nu toe leerden kennen in deze onderzoekspaper en in het ondersteunende corpus, was een plaats van rust en contemplatie. Een oase van eenzaamheid waarin de kunstschepping plaatsvond. Deze visie op het atelier is echter niet de enige. In volgende voorstellingen zien we de kunstenaar stevast omringd door een groep mensen en het gaat er jolig aan toe. De ruimte heeft meer weg van een herberg dan van de scheppingsruimte die het atelier zou kunnen zijn. *Het boze model* [cat. 116] van Napoléon François Ghesquière (1812 – 1862) is hier een goed voorbeeld van. De kunstenaar plaatst

---

<sup>108</sup> JONKMAN M. (2010), p. 28

zichzelf centraal en kijkt ons schalks aan. In zijn linkerhand houdt hij zijn palet en penselen, de andere hand houdt een drinkbeker vast dewelke gevuld wordt met een gekleurde vloeistof, waarschijnlijk bier. Het jongetje met de kruik, die de glazen van de mensen komt vullen, is een gegeven dat we maar zelden tegenkomen in ateliervoorstellingen en dit werk van Ghesquière vormt dan ook een uitzondering. Het is iets dat eerder terug te vinden valt in herbergscènes. Het tafereel dat hier aan ons gepresenteerd wordt heeft dan ook meer weg van een cafésène dan van een blik op het atelier. Naast de kunstenaar zien we verschillende kinderen: ze doorsnuffelen zijn map met schetsen, spelen met een hondje en willen de aandacht van de kunstenaar trekken door aan zijn jasje te trekken. Het tafereel roept herinneringen op aan de chaotische interieurs die Jan Steen (1625 – 1679) zo vaak verbeeld heeft. Dat we ons hier wel degelijk in een atelier bevinden en niet in een taverne, weten we door de attributen die opgesteld zijn in de ruimte: de schildersezel, schildersdoos met schilderstick bevinden zich voor de kunstenaar en aan de wand zien we een extra palet hangen. Voor de rest is de ruimte sober en kaal ingericht, dit in schril contrast met de reeds eerder besproken, rijkelijk gedecoreerde atelierruimtes. De vrouw met de handen in de zij die we naast de kunstenaar zien staan, is hoogstwaarschijnlijk het model. Conform de titel van het werk kijkt ze de kunstenaar boos aan, waarschijnlijk omdat ze beledigd is door het vervaardigde portret. De verfijning van de modellen zoals we deze zagen bij Stevens, Dillens of Van den Daele is hier afwezig. Zowel haar houding als haar kledij verraden een afkomst uit een sociaal lagere klasse. Een gelijkaardig interieur met dito tafereel vinden we ook terug in *Het atelier van de kunstenaar* [cat. 114] van Jozef Cornelius Correns (1814 – 1907) en *In het atelier van de kunstenaar* [cat. 115] van Henry de Nobele (1820 – 1870). Ook hier krijgen we taferelen te zien die eerder aan de herberg doen denken dan aan een werkkamer. Zo wordt er bij Correns muziek gespeeld door het model, een activiteit die vaak voorkomt bij de atelierscènes van de gebroeders Oyens<sup>109</sup> (David Oyens, 1842 – 1902 en Pieter Oyens, 1842 – 1894) maar die we in de Belgische 19<sup>de</sup>-eeuwse schilderkunst eigenlijk niet tegenkomen. Het werk van de Nobele gaat nog een stapje verder. Daar waar bij Correns de schildersezel nog centraal staat, zien we deze bij de Nobele in de rechterhoek van het schilderij staan. Hij staat in het donker, samen met andere attributen die gebruikt worden bij de schepping van een schilderij. Door de lichtwerking wordt alle aandacht naar het gezelschap dat zich rond de tafel bevindt getrokken. Doordat enkel de joviale mannen aan de ronde tafel verlicht zijn, heeft ook dit tafereel meer weg van een herberginterieur dan van een blik in een kunstenaarsatelier.

De kunstenaars die we hier verbeeld zien, profileren zich op heel andere wijze dan wat we tot nog toe zagen en ook tot wat nog besproken zal worden. Bij de meeste ateliervoorstellingen ligt de nadruk op de weloverwogen weergave van het Ik: de wijze waarop de kunstenaar zichzelf presenteert, de houding die hij aanneemt, de objecten en snuisterijen waarmee hij zich omringt, tonen een kunstenaar die op actieve en intellectuele wijze met zijn schilderkunst bezig is. Deze aspecten zijn hier afwezig. Door het grote aantal mensen dat stevast rond de schilder en zijn ezels plaats neemt, kan men stellen dat het creatieve scheppingsproces als een gemeenschappelijk project wordt gezien.<sup>110</sup> De kunstenaar in kwestie heeft geen behoefte aan

---

<sup>109</sup> KAPELLE J. (2010), p. 49

<sup>110</sup> ESNER R. (2010), p. 82



gipsen modellen, dure objecten of boeken als inspiratiebron. Hij haalt zijn onderwerpen uit zijn dagelijks leven, uit de mensen door wie hij zich maar al te graag laat omringen. De schilderarbeid wordt hier opgevoerd als een gemeenschappelijk avontuur, als iets dat men in het gezelschap doet van vrienden en drank.

De hamvraag die natuurlijk rijst is of deze kunstenaars dan niet bezig waren met hun status. Een mogelijk antwoord hierop kan het groeiend aantal autodidacten zijn. In de 19<sup>de</sup> eeuw moest je als kunstenaar niet meer ingeschreven zijn in de Sint-Lucasgilde, en een diploma van de academie voorleggen was geen vereiste om een goed kunstenaar te zijn.<sup>111</sup> Het toenemend aantal autodidacten zal ook zijn blik op de kunstenaarspraktijk geventileerd hebben, net als geschoolde schilders. Een andere mogelijkheid is dat dit soort ateliervoorstellingen juist wél door academisch geschoolde kunstenaars geproduceerd werd en dat zij een bepaalde visie aanhingen ten aanzien van hun niet geschoolde collega's. Indien het laatste het geval zou zijn, kan men zich natuurlijk afvragen in hoeverre deze voorstellingen niet op vooroordelen en wilde fantasieën gebaseerd zijn.

### V.1.3.3. De kunst van het verkopen: de mecenas op bezoek

Het valt verwonderlijk te noemen dat de Belgische kunstenaar zichzelf zo weinig in de aanwezigheid van een mecenas heeft afgebeeld. Uiteraard heeft Ensor, zoals verder uitgediept zal worden, kunstcritici op de korrel genomen in zijn teken – en schilderkunst, maar hem buiten beschouwing gelaten is het aantal atelierzichten waar we een koper, mecenas of criticus zien passeren zeer gering. Dit is opmerkelijk te noemen aangezien we via de literatuurstudie over het ateliergebeuren in de 19<sup>de</sup> eeuw weten dat het atelier méér was dan een werkplaats maar opengetrokken werd tot expositieruimte en dat een bezoek van potentiële kopers geen zeldzame gebeurtenis was.<sup>112</sup>

Het corpus bevat echter maar vier schilderijen waar we diegene die de kunstenaar meestal financieel steunt door kunstwerken van hem te kopen, zien passeren. In *het schildersatelier* [cat. 117] van Félix Van den Eycken (geboorte – en sterfdatum niet geweten) figureren drie personen. Eén man is gezeten voor de schildersezel en bestudeert het werk dat erop staat. In zijn andere hand houdt hij losjes wat papieren, misschien wel de voorstudies die vooraf gingen aan het werk dat nu gepresenteerd wordt. Op de achtergrond staan twee mannen, de ene niet echt geïnteresseerd in wat er zich vooraan afspeelt, de ander houdt nauwlettend de reacties van de man voor de ezel in de gaten. Zijn hoofd schuin, zijn zwarte hoed voorover buigend en zijn blik gefixeerd op de koper gezeten voor de ezel, verraadt dat dit de kunstenaar is. Hij kijkt vanuit de verte toe hoe de koper zijn werk beoordeelt en peilt zijn reactie. De wijze waarop de kunstenaar zichzelf hier weergeeft in relatie tot zijn koper, is veelzeggend. Het geeft enerzijds uitdrukking aan de angst die hij kent omtrent de verkoop van zijn werken en het daarmee samenhangende inkomen. Anderzijds wordt de machtspositie die de koper of de mecenas had hiermee nogmaals bevestigd. *De Kenner* [cat. 118] van Charles Hermans is ook zo'n werk waarin de macht die de koper had ten aanzien van de kunstenaar, en aldus de

---

<sup>111</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 167

<sup>112</sup> JONKMAN M. (2010), p. 28 / KAPELLE J. (2010), p. 43 / VAN SANTVOORT L. (2003), p. 125

superieure positie waarin hij zich bevond, uitgedrukt wordt. De mecenas zit mooi uitgedost voor de ezel en balanceert op zijn stoel terwijl hij het werk in ogenschouw neemt. De vrouw in de achtergrond, waarschijnlijk het model, lijkt enigszins angstvallig te wachten op het bepalende oordeel dat hij zal vellen.

*Het mooie portret* [cat. 120] van Willem Linnig I vormt een uitzondering. Hier zien we de kunstenaar het werk aanprijzen bij de koper. Deze is wederom gezeten voor de ezel maar in tegenstelling tot de andere werken zien we de voorstelling van het te kopen schilderij. In de literatuur rond 19<sup>de</sup>-eeuwse atelierpraktijken wordt beargumenteerd dat de plaatsing van het schilderij op de ezel met de rug naar de kijker een protest is tegen het commerciëler worden van de kunst.<sup>113</sup> Bij Van den Eycken en Hermans is dit inderdaad het geval; bij Linnig niet. Hij presenteert het voltooide werk vol trots en prijst het aan bij de koper. De potentiële koper zit mooi uitgedost voor de schildersezal, de kunstenaar staat naast hem. Het atelier is rommelig: de schilderijen staan er tegen elkaar, leunend tegen de wand en het geheel baadt in een oase van bruintinten. De kunstenaar wijst de bezoeker op bepaalde details die hij niet over het hoofd mag zien. Het schilderij dat getoond wordt, doet sterk denken aan een werk van Rembrandt. Ook het doorkijkje aan de rechterzijde op het schilderij, dat ons de hal toont met een trap en in de verte een deur, doet denken aan de doorkijkjes die we vaak tegenkomen bij Noord-Nederlandse meesters zoals Pieter de Hooch (1629 – 1684). Deze twee referenties aan de Noord-Nederlandse Gouden Eeuw – het portret in de traditie van Rembrandt en het typische doorkijkje – doen vermoeden dat Linnig zich in die traditie wilde inschrijven. Het is opmerkelijk te noemen dat de kunstenaar dan opteert voor een Noord-Nederlandse collega. Naast de kunsthistorische verwijzingen is voor deze onderzoekspaper vooral van belang dat de relatie tussen koper en kunstenaar die hier geventileerd wordt, verschillend is van diegene die we tot nu toe zagen.

Veralgemeenend kan men stellen dat het opvallend is dat de kunstenaar een onderdanige positie aanneemt ten aanzien van de koper. Deze laatste staat stevast centraal terwijl de kunstenaar zichzelf telkens op het tweede plan weergeeft. Deze verschuiving in prominentie is opmerkelijk daar we ons tenslotte toch nog steeds bevinden in de habitat van de kunstenaar, waar de koper als een indringer beschouwd kan worden.

#### V.1.3.4. De academie, een gezamenlijk atelier

Een deelaspect van de atelierruimte waarin men in groep verschijnt, vormen de lessen aan de academie of in het privé-atelier. Veel van de hier besproken kunstenaars hebben lessen gevolgd aan een academie, slechts weinigen hebben deze collectieve scheppingsruimte vereeuwigd. De twee kunstenaars die ons een blik in de atelierruimte of in de klas aan de academie bieden zijn Théo Van Rysselberghe en Louis Pion (1851 – 1934). In respectievelijk *Tekenles aan de academie (zelfportret vooraan in het midden)* [cat. 122] van de eerste, en *Het atelier van de beeldhouwers* [cat. 121] van de tweede, krijgen we tweemaal een blik op het interieur en de gang van zaken in een gemeenschappelijke werkplaats.

---

<sup>113</sup> ESNER R. (2010), p. 90

Théo Van Rysselberghe ging zelf naar de Académie des Beaux-Arts te Gent en te Brussel; alwaar hij les kreeg van Jean Portaels (1818 – 1895).<sup>114</sup> Het beeld dat hij hier van een les aan de academie geeft is een ruw, snel geschilderd en haast impressionistisch beeld. Hij heeft zijn eigen beeltenis opgenomen in het ensemble van leerlingen. We krijgen een druk bevolkt lokaal te zien waar in een halve cirkel studenten aan het tekenen zijn. Degene die met de rug of zijkant naar ons zitten, daar kunnen we de schetsen van ontwaren. Aan de andere zijde zien we het vooraangezicht van de leerlingen. Grote bruine lampenkappen die bevestigd zijn aan het plafond, nemen evenveel ruimte in beslag als de getoonde tekenactiviteiten die zich onderaan het doek afspelen. De leerlingen lijken met houtskool en potlood te tekenen. Het model waarnaar ze tekenen is niet zichtbaar, maar op een lange tafel, die de halve cirkel die de studenten vormen sluit, zien we enkele gipsen modellen staan. Het is geweten dat deze vaak gebruikt werden zowel in het atelier als in de academie om naar te werken. Deze gipsen afgietsels waren meestal klassieke modellen die voldeden aan bepaalde criteria wat betreft het ideale lichaam, zoals dat ook in de Klassieke Oudheid weergegeven werd in de beeldhouwkunst.<sup>115</sup> De nadruk komt in dit werk te liggen op het werkende en ambachtelijke aspect van de opleiding. Alle leerlingen zijn druk bezig met de studie van het uit te beelden lichaam en het krijgt of potlood lijkt niet stil te staan. Visueel komt de nadruk aldus te liggen op de vaardigheden die men hier aangeleerd krijgt. Dat waar de academie in de 19<sup>de</sup> eeuw garant voor staat – een degelijke, kunstacademische opleiding waarbij de kunde een zeer belangrijk aspect vormt – wordt hier getoond.

*Het atelier van de beeldhouwers* [cat. 121] van Louis Pion verschilt dag en nacht van het ateliergezicht dat we te zien kregen bij Van Rysselberghe. Daar waar de schetsmatige manier van schilderen van Van Rysselberghe associaties oproept met het impressionisme, geeft Pion het atelier met een haast fotografische precisie weer. Het betreft hier, de titel van het werk verraadt het reeds, een beeldhouwersatelier. De atelierscène telt vijf jonge beeldhouwers en de verscheidene activiteiten die ze uitoefenen vormen een mooie symbiose tussen het ambachtelijke enerzijds en de denkarbeid die de kunstenaar verricht anderzijds. Eén beeldhouwer staat op het voorplan, in driekwart gedraaid. Zijn benen wijd en stevig op de grond, een hand in de zij en de andere frunnikend aan zijn kin. Hij staat oog in oog met het juist door hemzelf vervaardigde beeldhouwwerk. Hij lijkt na te denken wat er nog aan moet gebeuren: op welke wijze kan hij het perfectioneren of wijzigingen aanbrengen? Centraal staat hier de kunstenaar die zijn mogelijkheden afweegt en contempleert over wat hij zou doen. In de achtergrond zien we vier beeldhouwers aan het werk: de een is al zittend details aan het bijwerken, de ander staat recht met de beitel in de hand. Een blik op deze vier kunstenaars toont een aangename, haast gemoedelijke werkplaats waar men in alle rust kan werken en nadenken.

Dit werk van Pion heeft enkele karakteristieken die we nog niet eerder tegenkwamen in ons corpus kunstenaarsportretten. Normaal gezien wordt de werkruimte als een mooie, aangename, nette en vaak sterk gedecoreerde kamer weergegeven. De atelierruimte die we hier te zien krijgen is een atelier *pur sang*: geen decoraties of versieringen aan de wanden

---

<sup>114</sup> DE HEUSCH S.G. (1990), p. 92

<sup>115</sup> KWAKERNAAK A. (2010), p. 158

maar gewoon een werkblad op schragen waarop de werkstukken van de studenten staan. Uiteraard staan er reeds voltooid beelden maar de sterke nadruk op het decoratieve en aangename dat we in veel schildersateliers vinden, is hier afwezig. Ook de grond is vuil. In geen enkel atelierzicht van de schilder zien we verfvlekken op de grond of een bevuild doek aan de ezel. Hier ligt de grond vol gruis en ook op de schragen die de beelden dragen bemerken we witte plaaster. Het ambachtelijke, het feit dat er gewerkt wordt in deze ruimte en dat deze arbeid nu eenmaal vuiligheid met zich meebrengt, wordt niet onder stoelen of banken gestoken. Hiermee samengaan - en even opmerkelijk want in geen enkel ander portret of ateliergezicht terug te vinden - is dat vier van de vijf beeldhouwers een werkschort dragen. Nergens anders wordt de kunstenaar in vuile werkkledij weergegeven. Uiteraard zat geen enkele kunstenaar in die nette kledij achter zijn ezel maar het aannemen van de pose voor het portret, de houding die een bepaalde visie wil doen uitschijnen, zegeviert in haast alle kunstenaarsportretten. Behalve in dit werk.

Mijns inziens is één van de hoofdmotieven van Pion om de kunstenaars in beeld niet af te beelden als edelman maar eerder als ambachtsman, het feit dat de uitvoerend kunstenaar hier niet dezelfde discipline beoefent als de kunstenaars die hij in beeld brengt. Een beeldhouwer zou zichzelf waarschijnlijk nooit in werktenu afbeelden, zoals hier wordt gedaan.<sup>116</sup> De kans bestaat dat Pion, die zich als schilder ergens 'beter voelde' dan de beeldhouwer, wat neerkeek omwille van het ambachtelijke aspect en dit benadrukte door de vuile werkomgeving. Op deze gronden valt het dan ook te verklaren waarom ze een werkschort dragen en waarom de vloer vuil is. Het beeldhouwen wordt hier uitdrukkelijk als ambacht afgebeeld omdat de schilder zich erboven wil stellen. Hij acht de schilderkunst superieur aan de beeldhouwkunst. In Pion's optiek is de schilderkunst geen ambacht maar een intellectuele activiteit. Ook al zien we vooraan het schilderij een man in contemplatie voor zijn beeldhouwwerk staan, zijn houding heeft niets verfijnds maar eerder iets boers: handen in de zij, benen wijd uit elkaar op de grond, vertoont hij niets van de finesse die de meeste kunstenaarsportretten kenmerkt. Wanneer we dit vergelijken met andere voorstellingen waarin het beeldhouwersatelier het onderwerp vormt, merken we op dat Berthe Art (1857 – 1934) in *Atelier van de beeldhouwer* [cat. 81] ons ook een rommelige ruimte toont: centraal staat een Antiek mannelijk lichaam, daarrond zien we een ruimte druk behangen met allerlei bas-reliëfs en ornamenten. Zowel in de hoek van de kamer, naast de raam, als op de tafel vinden we slorige rollen papier en gereedschap. Hoewel we hier geen gruis en dergelijke vinden zoals dat wel het geval is in het beeldhouwersatelier dat Pion ons toont, kunnen we niet spreken van een opgeruimde, nette ruimte zoals we die meestal verbeeld zien bij de schilder. Bij *Beeldhouwer in zijn atelier* [cat. 96] van Edgar Farasyn (1858 – 1938), worden we niet op eventuele verschillen geduid. De beeldhouwer bevindt zich hier in een nette, opgeruimde ruimte zoals we die bij de schilder zo vaak tegenkomen.

---

<sup>116</sup> Opgemerkt dient te worden dat de Franse schilder-beeldhouwer Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904) dit wel doet. Deze 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar was zowel als schilder als beeldhouwer actief. Hij heeft een grote groep schilderkunstige zelfportretten vervaardigd waarin hij zichzelf weergeeft als beeldhouwer. Een goed voorbeeld hiervan is *Working in Marble of The Artist Sculpting "Tanagra"* (1890) waarin we Gérôme het beeld *Tanagra*, dat zich vandaag in het Musée d'Orsay bevindt, zien vervaardigen. WALLER S. (2010), p. 1

## V.2. De kunstenaar als kunstenaar

Zoals reeds werd aangehaald, is de grens tussen waar het atelier eindigt en waar de ‘gewone’ voorstelling van de kunstenaar met enkele kenmerkende attributen begint, moeilijk te trekken. Evenwel zijn er ook voorstellingen waarbij de kunstenaar bewust kiest voor een samengaan met een weloverwogen selectie van attributen. Niet meer in de atelierruimte maar samen met het eigen portret, dat het grootste deel van het schilderij in beslag neemt. Deze portretten zullen in dit deelaspect bekeken worden. Ze kunnen het best geplaatst worden onder ‘De kunstenaar aan het werk’ aangezien de verwijzingen steevast naar hun beroep als kunstenaar, of meer specifiek naar hun specialisme, gebeuren.

### V.2.1. Het palet ter legitimatie

Bijna synoniem aan het begrip ‘kunstenarsportret’; is een portret waarbij de persoon in kwestie een palet en penselen in de hand houdt. De keuze om net dit attribuut bij het portret te voegen is logisch: net zoals bij een violist de viool, zijn palet en penselen het instrument van de kunstschilder. Het is een duidelijk, niet mis te verstaan signaal. Het behoeft geen extra uitleg of kennis van de kijker en het profileert de kunstenaar meteen als wie hij is.

Edouard De Jans (1855 – 1919) heeft twee vriend-collega’s op deze wijze uitgebeeld: *De schilder Albert De Vriendt* [cat. 165] en *De schilder Charles Verlat* [cat. 163]. Twee keer wordt er reeds in de titel van het werk naar hun beroep verwezen: het zijn schilders. Beide mannen poseren als erudiete heren, in een net kostuum, de benen over elkaar geslagen. Tweemaal zien we in de linkerhand het palet en in de rechterhand een penseel. Bij Albert De Vriendt (1843 – 1900) vormt een kast en schilderij aan de wand het interieur, terwijl Charles Verlat (1824 – 1890) gezeten is voor een schildersezel. Andere attributen die een intellectuele status communiceren zoals boeken of een globe worden achterwege gelaten. Men kan stellen dat deze portretten balanceren tussen het willen benadrukken van hun ambacht als schilder enerzijds, en het willen tonen van hun intellect anderzijds. De noodzaak om zichzelf en daarbij de schilderkunst te vestigen als een intellectuele activiteit die denkwerk vergt en meer vereist dan kunde, werd nooit eerder zo sterk geproclameerd als in deze 19<sup>de</sup> eeuw.<sup>117</sup> Deze portretten drukken perfect die ambivalentie uit: heren die denkarbeid verrichten en dit vertalen in een weloverwogen, met de handen geproduceerd kunstwerk. Zelfportretten zoals de twee van De Jans die we zonet bespraken, zijn traditioneel en werden vaak vervaardigd. Ook Gustave Wappers vereeuwigde zichzelf op die wijze in 1871 [cat. 164], net als Ferdinand de Braekeleer I in zijn *Zelfportret* [cat. 162]. Ook James Ensor schilderde, op zijn eigen niet-academische wijze weliswaar, een zelfportret [cat. 127] en een portret van zijn vriend en tevens kunstenaar, *Theo Hannon* [cat. 128] dat in deze traditionele portrettenreeks met schilderspalet past. Hij maakte zelfs, conform de traditie, een portret voor zijn ezel, *Ensor voor zijn schildersezel* [cat. 126], waarbij we rechts vooraan zelfs een gipsen model ontwaren; een standaardelement in de atelierruimte van een niet-standaard schilder. Er bestaan echter ‘interessantere’ en meer vernieuwende portretten van Ensor, die we dan ook verder in deze masterproef zullen bespreken.

---

<sup>117</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 163

Iets vroeger in de 19<sup>de</sup> eeuw komen we ook een heleboel portretten of zelfportretten tegen waarbij expliciete referenties naar het schildersambacht afwezig zijn. Gustave Wappers' *De schilder Henri Leys* [cat. 141] toont ons de jonge kunstenaar met een boek in de handen, net zoals Lievien De Winne (1821 – 1880) Felix De Vigne (1806 – 1862) [cat. 156] weergeeft in 1858. Ook de portretten van Jean Portaels, zijn *Zelfportret* [cat. 153] en *De schilder Paul Delaroche* [cat. 154] geven nergens blijk van de kunsttak die ze beoefenen. Het hadden begoede burgers geweest kunnen zijn. De drie portretten van François Joseph Navez zijn interessanter. De verwijzingen naar het schilderschap worden niet weggemoffeld maar evenmin worden ze expliciet op het voorplan geschoven: *Portret van de schilder Jacques-Louis David* [cat. 160], zijn *Zelfportret, halflijfs met donkerbruin vest* [cat. 159] en *Zelfportret* [cat. 155] uit 1854. Bij de eerste twee portretten houdt de kunstenaar in kwestie vrij prominent een zilverstift vast. Ondanks het feit dat dit instrument twee keer prominent mee in beeld gebracht wordt, ligt de nadruk vooral op het gelaat en de verschijningsvorm van de mannen. De zilverstift is dus wel aanwezig, toch is dit een verwijzing naar het 'properdere' werk; werken met de zilverstift is geen vuil werk. Het zelfportret uit 1854 is anders en op een bepaalde manier interessanter. We zien de kunstenaar tegen een effen, monochrome achtergrond geplaatst waardoor alle aandacht naar de figuur getrokken wordt. In de linkerhand en voor zijn lichaam houdt hij zijn schilderstok. Hij lijkt hem vast te houden als was het een wandelstok en de combinatie met de rechte, fiere houding en de zeer verzorgde kledij geven het geheel een dandyesk aspect (cfr. infra.). Deze schilderstok wijst op zijn kunstenaarschap maar is minder expliciet dan een palet. Zijn rechterhand lijkt te rusten op een tablet maar bij nader toezien heeft hij hier een tekenpen vast. Hij lijkt te rusten tijdens het schetsen. De schetsfase duidt op de meer creatieve fase, aangezien de ideeën hier voor het eerst hun verschijning op papier vinden. De finale uitwerking in olieverf, niet enkel de kroon op een opleiding maar ook de laatste stap in de uitwerking van een kunstwerk, wordt niet getoond. Dit omdat het een vuiler werkje is dan het schetsen en tevens omdat het het meer ambachtelijk aspect van het kunstenaarsschap zou beklemtonen.

### V.2.2. Inschrijven in de traditie

In zelfportretten is het haast vanzelfsprekend dat verwijzingen naar een traditie van voorgangers niet ontbreken. Kunstenaars verhouden zich altijd ten opzichte van wat hen vooraf ging. Vooral in de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw, waar de Romantiek en hiermee samengaan de historieschilderkunst hoogtij vierde, speelde het nationale artistieke verleden een belangrijke rol. Niet enkel in een expliciete recuperatie maar ook in de zelfportretkunst. De eigen verschijning aanpassen aan bepaalde karakteristieken of uiterlijke kenmerken van roemrijke voorgangers, fungeerde als legitimatie voor het eigen kunstenaarschap.

*Zelfportret, driekwarts* [cat. 166] van Léon Herbo is hiervan een goed voorbeeld. De kunstenaar poseert met schilderspalet en penseel in de hand voor een monochrome achtergrond. Het geheel is sterk georchestreerd: de pose is allesbehalve spontaan en hij heeft zichzelf duidelijk opgekled. Hij poseert als een fier schilder, de kin opgeheven en zijn attributen duidelijk aan de kijker tonend. Vestimentair gezien sluit Herbo hier aan bij de Noord-Nederlandse regentenportretten; waarbij Frans Hals (circa 1583 – 1666) en Rembrandt

de te volgen voorbeelden zijn. De zwarte hoed met brede rand die een schaduw werpt op zijn voorhoofd en ogen, de witte kraag en vest met openingen aan de zijkanten en de halve plissébroek verraden een typisch 17<sup>de</sup>-eeuwse Noord-Nederlandse klederdracht. De kunstenaar die we hier te zien krijgen is een zelfbewuste kunstenaar. Hij weet waar hij naar refereert door deze uitbeeldingswijze en tevens steekt hij zijn beroep niet onder stoelen of banken maar toont het vol trots. Het palet in zijn hand eist evenveel aandacht als zijn kostuum. Er zijn geen interieurdetails waarin men zich kan verliezen en hierdoor wordt alle aandacht op zijn persoon getrokken, het scheppende genie; de kunstenaar.

Een kunstenaar waarvan men niet meteen zou verwachten dat hij in de traditie van zijn voorgangers zou werken, is James Ensor. Toch maakt hij in zijn *Zelfportret met bloemenhoed* [cat. 168] door middel van het opvallende hoofddekseel duidelijk een referentie aan Pieter Paul Rubens. Hij vervaardigde het werk over een periode van vijf jaar. Het verhaal wil dan ook dat hij zijn portret in 1883 schilderde en pas vijf jaar later de opvallende, kleurrijke hoed aan het geheel toevoegde.<sup>118</sup> Ensor had bewondering en respect voor Rubens en neemt diens houding over. Ook al droeg Rubens op sommige portretten een hoed; de bloemenhoed die we hier terugvinden blijft een vreemd accessoire dat in de verste verte niet lijkt op de hoed die zijn voorganger droeg. De verzameling bloemen en pluimen bovenop de hoed zorgen ervoor dat het een eerder vrouwelijk accessoire wordt. Ensor spot met de traditie en wil haar op laconieke wijze ondergraven. Het statussymbool verandert tot een element van cross-dressing waarbij de spot gedreven wordt met het origineel.<sup>119</sup>

In het in 1874 vervaardigde *Zelfportret* [cat. 167] van Emile Claus vinden we zowel fysieke als in houding gelijkende eigenschappen met een voorganger terug. Dit zelfportret, dat Claus vervaardigde op vijftientwintigjarige leeftijd, roept reminiscenties op aan verschillende zelfportretten van Antoon Van Dyck. Hij positioneert zich drie-kwarts en over zijn linkerschouder kijkt hij de toeschouwer aan; zijn blik indringend en zelfbewust. Zijn jonge gelaat, het donkerblonde haar en vooral de snor met opwippende uiteinden tonen ons een symbiose tussen verschillende zelfportretten van Van Dyck. De snor en sik van Claus zijn terug te traceren in *Zelfportret met zonnebloemen* [afb. 8] uit 1632 – 33 en het jonge gelaat, de blik richting de toeschouwer en de subtiele witte boord die het gezicht kracht bij zet, zijn terug te brengen tot zijn vroege zelfportret [afb. 7] uit 1615 – 16. Het is uiteraard mogelijk dat Claus in deze periode daadwerkelijk zo'n snor en sik droeg maar zoals we reeds eerder zagen, durven kunstenaars hun uiterlijke trekken wel eens te alterneren om bepaalde gelijkenissen of associaties in de hand te werken. Ook het feit dat Claus opteert voor het ovaalformaat om zijn portret in te plaatsen, is opmerkelijk. Dit wordt nog amper gebruikt in de 19<sup>de</sup> eeuw en verwijst aldus naar vroeger tijden.<sup>120</sup> Het is opmerkelijk dat een portret waarin zozeer gerefereerd wordt naar zaken uit het verleden, de geportretteerde wel hedendaags gekleed is. Historische kostuums die de associatie kracht zouden kunnen bijzetten zijn achterwege

---

<sup>118</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 26

<sup>119</sup> HOSTYN N. (1999), pp. 42 – 43 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 26 / VAN DER STIGHELEN (2008), pp. 253 – 254

<sup>120</sup> MULS J. (1942), p. 7

gelaten. Claus opteert voor subtiliteit en de kennis van de kunstgeschiedenis die verwacht wordt van de kijker.

Een zelfportret dat zich meet met de recentere, haast eigentijdse canon is *Zelfportret met pijp* [cat. 169] van Théo Van Rysselberghe. Dit portret, dat net als dat van Emile Claus vroeg in zijn carrière vervaardigd werd, heeft een duidelijke referentie naar *Zelfportret of Man met de pijp* [afb. 9] van Gustave Courbet (1819 – 1877) uit 1848 – 49. Courbet bezocht België tussen 1846 en 1868 frequent: hij ondernam er studiereizen, exposeerde op het Gentse salon van 1868 en werd uitgenodigd om te spreken op congressen.<sup>121</sup> De kans dat Van Rysselberghe het oeuvre van Courbet aldus kende, is groot. De jonge kunstenaar geeft zich hier, net als zijn Franse collega, weer met een pijp in de mond. Courbet portretteert zichzelf hier als bohémien: de pijp op zijn lippen rustend, zijn wilde haarbos die zijn gelaat omringt en de halfopen ogen die een gebrek aan slaap verraden. Zijn kledij is los en zijn kraag staat open. Net als Courbet heeft Van Rysselberghe rookwaar in zijn mond en een witte kraag. Toch is dit portret helemaal anders. Het is niet rebels, niet bohémien. Er spreekt een brave jongensachtigheid uit zijn verschijning, die haast scouts-achtig aandoet. Daar waar bij Courbet zijn lippen en pijp één lijken te zijn geworden, is het duidelijk dat het voor Van Rysselberghe onwennig aanvoelt het ding in zijn mond te hebben.

Zowel Emile Claus als Théo Van Rysselberghe vervaardigden deze portretten die zich inschrijven in een bepaalde traditie, aan het begin van hun carrière. Geen van beiden werkt in dit vroege zelfportret in de stijl die hen later zo zal kenmerken. Voor Claus is dit zelfs één van de slechts twee zelfportretten die hij vervaardigde.<sup>122</sup> We kunnen dus stellen dat wanneer ze hun eigen identiteit en stijl als kunstenaar nog niet volledig gevormd hadden, deze twee Belgische kunstenaars teruggrepen naar een traditie. Ze keken terug naar hun voorgangers en traden in hun voetsporen. Om zich te vormen als kunstenaar en om zich in te schrijven in de traditie waartoe zijzelf ook graag wilden behoren.

### V.2.3. Subtiële verwijzing naar het kunstenaarschap

Het laatste onderdeel van het hoofdstuk ‘De kunstenaar aan het werk’ kenmerkt zich door de afwezigheid van expliciete referenties aan het kunstenaarschap. Daar waar we bij het vorige niet mis te verstane verwijzingen naar dit kunstenaarschap zagen zoals de schildersezal, het palet of de atelierruimte, is dit bij dit laatste onderdeel afwezig. Henri Leys en James Ensor opteren er in de volgende twee portretten voor, om alle makkelijk herkenbare referenties weg te laten en vragen een bepaalde kennis van de toeschouwer. Wanneer deze laatste niets kent van de kunst van de twee heren in kwestie, zal hij volgende portretten moeilijker begrijpen of kunnen plaatsen.

In *Zelfportret* [cat. 170] uit 1866 van Henri Leys kijkt de kunstenaar ons over zijn schouder ietwat streng aan. Deze strenge blik wordt omzoomd met grijze haren, lange bakkebaarden en een sik en toont ons de kunstenaar op latere leeftijd. Hij heeft reeds bewezen wat hij kan, de grote opdrachten en erkenning zijn hem reeds te beurt gevallen. Dit spreekt dan ook uit het

---

<sup>121</sup> HOOZEE R. (1995), p. 14

<sup>122</sup> DE SMET J. (2009), p. 36



portret. Leys geeft zichzelf weer voor een rijkelijk gedecoreerde wand. Bovenaan goudleder, onderaan een geschilderde processie. Het goudleder is een echte uiting van luxe; daar het een extreem dure vorm van wandbekleding was. Door dure wandbekleding in zijn nabijheid te plaatsen, articuleert hij zijn status als begoed kunstenaar. Onder het goudleder zien we als in een lijst een fragment van een historische processie. Door deze twee elementen maakt Leys duidelijk wie hij is: een schilder van historiestukken, van belangrijke processies uit de geschiedenis, iemand die goed betaald werd voor zijn kunst en aldus erkenning genoot. Henri Leys is hier op leeftijd en dat heeft invloed op zijn wijze van presenteren. Hij voelt niet meer de noodzaak zich te bewijzen aan de hand van schildersbenodigdheden om zijn bestaan als schilder vestigen. Hij heeft geen nood meer aan legitimatie want hij behoort tot de te volgen voorbeelden. Zoals we bij Louis Van Engelen en Jean Baptiste Van Moer bij het begin van dit hoofdstuk zagen, vinden we in hun atelierruimte attributen terug die hun niche binnen de schilkerkunst articuleren. Dat is in dit zelfportret niet anders. Leys wijst ons hier indirect op zijn specialisme: het tot leven wekken van geschiedkundige gebeurtenissen in beelden.

*Zelfportret met maskers* [cat. 171] van James Ensor kan op twee wijzen begrepen worden. De kunstenaar kampte zijn leven lang met visioenen. Zijn ‘vijanden’ vormen dan ook – gemaskerd weliswaar – niet enkel een belangrijk deel van zijn leven, we vinden ze ook terug in zijn kunstproductie.<sup>123</sup> Dit zelfportret waarin hij omringd wordt door maskers zouden we dus kunnen begrijpen als een veruiterlijking van zijn mentale toestand, zijn innerlijke wereld. Men kan het zelfportret echter ook beschouwen als een samengaan van de persoon die hij was met de ruimte die hem omringde. Dat hij als het ware zijn inspiratieve atelier niet meer als driedimensionale ruimte visualiseert maar het herleidt tot een vlak, tweedimensionaal iets dat hem insluit. Ensors ouders hadden in Oostende een souvenirwinkel waar ze naast traditionele aandenkens als postkaarten, miniatuurscheepjes en speciale schelpen ook carnavalsmaskers verkochten. Ensor woonde van kleinsaf aan in dit huis en de maskers fascineerden hem. Toen hij in 1917 het huis met bijhorende winkelruimte erfde, besloot hij deze laatste te sluiten maar liet alles staan zoals het er al zovele jaren vertrouwd voor hem had gestaan. Hijzelf leefde in de kamers boven de winkel. Ook daar werd hij omringd door de carnavalsmaskers die een prominente plaats zouden innemen in zijn oeuvre.<sup>124</sup> We kunnen dus stellen dat Ensor, net zoals Leys, niet de noodzaak voelde zich via expliciete attributen te manifesteren als kunstenaar. Ook Ensor had in 1899, het jaar dat dit schilderij vervaardigd werd, al zijn strepen verdiend en de drang bevestiging of goedkeuring te krijgen als scheppend kunstenaar, was getaand. Bij het bekijken van het schilderij wordt de toeschouwer uitgedaagd: wie Ensors kunst kent, weet meteen waarnaar de maskers verwijzen. Wie echter nog nooit iets van de Oostendse kunstenaar zag, tast in het duister wat betreft de betekenis van deze vaak groteske maskers. Veertig jaar later, in 1939, vervaardigt Ensor een gelijkaarig portret. In *Ik en mijn omgeving* [afb 10] zien we de kunstenaar wederom omringd door gemaskerde figuren.<sup>125</sup> Ze klampen hem zelfs aan. Ensor, hier zichtbaar veel ouder, glimlacht en lijkt zijn demonen te hebben aanvaard.

---

<sup>123</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 51

<sup>124</sup> REITSMA E. (2001), p. 71

<sup>125</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 14

Zowel Leys als Ensor overstijgen in deze werken alle vorige kunstenaarsportretten die we reeds zagen. Tot tweemaal toe merken we een harmonisch samengaan tussen de ruimte waarin de kunstenaar werkt en de kunst die hij voortbrengt. Bij Leys refereert de processie op de achtergrond naar zijn historieschilderkunst en het goudleder naar zijn status als gevestigd kunstenaar, bij Ensor verwijzen de maskers naar de prominente plaats die deze in zijn oeuvre innemen. Dit bevestigt telkenmale hun identiteit: gevestigde waarden die tot de canon van hun tijd geworden zijn.

De visies die we krijgen op het atelier van de kunstenaar, een voor hem zeer belangrijke plaats, zijn talrijk en divers. Specialismen en inspiratiebronnen worden getoond, net als reeds vervaardigde werken waardoor we aan de hand van een blik op het atelier ons een beeld kunnen vormen van wie de eigenaar van de ruimte is en wat zijn kunstproductie inhoudt. De vertrouwensrelatie met het model, dat vaak present is bij de kunstschepping, wordt er getoond evenals de gespannen omgang met kopers. Het atelier vertelt wie de kunstenaar is, hoe hij zijn kunst ziet en wat zijn productie inhoudt. Zoals reeds gesteld kunnen we zeggen dat het atelier het materiële verlengstuk is van de kunstenaar. Zowel wat betreft de ateliervoorstellingen als wat betreft de portretten *an sich* dient opgemerkt te worden dat ook hier de Belgische kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw trouw blijft aan de traditie. Dit willen inschrijven in de traditie sluit zich aldus aan bij het vorige hoofdstuk waar het nationale kunsthistorische verleden zeer belangrijk was voor de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar. In de ateliers die we verbeeld zien merken we kunstwerken op van gevestigde waarden als Rubens en Bruegel. Bij zelfportretten wordt er niet enkel in historiserende kledij geposeerd, Emile Claus past ook de eigen verschijningsvorm aan om meer op zijn voorgangers te gelijken terwijl Van Rysselberghe dan weer aanleunt bij zelfportretten van tijdgenoten als Courbet. Dat zelfs Ensor, die in deze masterproef aangeduid kan worden als de modernste kunstenaar die op de unieke wijze zijn eigen beeldtaal ontwikkelt, zich inschrijft in de traditie door in zijn zelfportret te verwijzen naar gekende zelfportretten van een glorieus voorganger, bevestigt enkel de veronderstelling dat er in België sterk naar en traditie gewerkt wordt. Dit valt uiteraard te verklaren door het late ontstaan van het land evenals door de vroege datum van vervaardiging in de carrières van deze kunstenaars. Toch kunnen we ook stellen dat juist door zich de uiterlijke kenmerken van een succesvol collega uit het verleden aan te meten, de kunstenaar zich in wenst te schrijven in deze traditie om er aldus een deel van uit te maken en zich dus hoopt te legitimeren *als kunstenaar*.

## **VI. Kunstenaressen verbeeld**

*'Il est un art dans lequel la femme excelle: c'est celui des choses qui n'exigent ni pensée profonde, ni grand sentiment, ni large virtuosité. Des fleurs, des natures mortes, des objets élégants, des scènes de genre paisibles, des paysages doux...'*<sup>126</sup>

In dit hoofdstuk staat de vrouwelijke kunstenaar centraal. Dat mannen en vrouwen geen gelijke kansen en rechten hadden in de 19<sup>de</sup> eeuw, is een open deur intrappen. Dat kunstenaressen dan ook niet dezelfde status, dezelfde kansen of een gelijkaardige carrière hadden als hun mannelijke collega's, spreekt voor zich. Eerst zal er een korte schets gegeven worden van de realiteit waarin zij leefden: hoe werd er naar een vrouw met artistieke ambities gekeken? Welke plaats nam de tekenkunst in in haar opvoeding en wat als haar ambities buiten het huiselijk kader reikten? De moeizame toelatingsprocedure van vrouwen aan de academies zal eveneens kort toegelicht worden, net als de restricties die hun artistieke productie bleven beperken. Na de theoretische uiteenzetting, die hier wat langer zal zijn dan in de andere hoofdstukken, zal gekeken worden naar de weergave van de vrouw in de kunst. Eerst zullen we kijken naar hoe mannen hun nieuwe collega's zagen en op welke wijze ze hen weergaven in hun schilderkunst. Vervolgens kijken we naar de representatie van het Ik in het zelfportret. De verschillen of misschien juist de analogieën die deze portretten kunnen vertonen met enerzijds de mannelijke zelfportretten en anderzijds de wijze waarop mannen hun vrouwelijke collega's weergaven, zullen kritisch bekeken en geanalyseerd worden.

### **VI.1. Geen gelijke kansen**

Zoals in de inleiding reeds werd aangegeven hadden mannen en vrouwen gelijke rechten noch kansen. Deze ongelijkheid was er op alle vlakken, zeker wat betreft de opleidingskansen en ontplooiingsmogelijkheden. Daar waar het kunstmilieu en het daarbij horende kunstacademisch onderwijs, vandaag de dag als progressief ervaren worden, was dit in de 19<sup>de</sup> eeuw alles behalve het geval.

#### **VI.1.1. Familiegeluk**

Als je als vrouw geboren werd in een kunstenaarsfamilie of in een welgestelde familie die tijd en geld in je opvoeding investeerden, was de kans dat je artistieke talenten ontdekt of opgemerkt zouden worden groter. Om maar niet te zeggen dat indien geen van beide aangehaalde criteria aanwezig waren, de kans dat je ooit kunstenares zou worden, ronduit nihil was. De sociale en familiale achtergrond waaruit vrouwen voortkwamen was van doorslaggevend belang.<sup>127</sup> De in de eerste helft van de 19<sup>de</sup> eeuw actief zijnde kunstenaressen waren dan ook afkomstig uit óf kunstenaarsfamilies, waar ze de activiteit met de paplepel ingegoten kregen, óf ze waren geboren in een welgesteld gezin waar de tekenkunst een vast onderdeel vormde van de opvoeding die ze genoten.<sup>128</sup> Voor meisjes afkomstig uit welgestelde families was de tekenkunst namelijk, samen met naaien, borduren en musiceren,

---

<sup>126</sup> *L'Art Moderne*, IV, 21 september 1884, pp. 277 – 280, zoals geciteerd in: VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 77

<sup>127</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 82

<sup>128</sup> KLARENBEK H. (2010), p. 63

standaard in het opvoedingspakket dat ze thuis onderwezen kregen.<sup>129</sup> Eén van de vereisten die dan ook aan gouvernantes werd gesteld, was dat ze zelf deze vaardigheden beheersten. Wanneer de burgerfamilie niet de financiële mogelijkheden had een kindermisje tewerk te stellen, leerde de moeder haar dochters deze nijverheden. Hoe beter ze al deze verschillende ‘vaardigheden’ beheerste, des te aantrekkelijker werd de jonge vrouw als potentiële huwelijkspartner. Wanneer deze jonge vrouwen meer wilden bereiken met de tekenkunst die hun standaardopvoeding omvatte, waren ze aangewezen op privé-onderricht bij een kunstenaar.<sup>130</sup>

In dat opzicht waren vrouwen geboren in een kunstenaarsfamilie beter af. Het eeuwenoude voorbeeld van Artemisia Gentilisci (1593 – 1652) die zich, actief in het 17<sup>de</sup>-eeuwse Italië, kon perfectioneren als kunstnares omdat haar vader dit beroep uitoefende en het niet onlogisch vond dat hij zijn kunde en kneepjes van het vak doorspeelde aan zijn dochter, is hierbij toonaangevend.<sup>131</sup> Afkomstig uit een artistiek nest was het veelal niet ongewoon dat ook meisjes meehielpen in het atelier en op deze wijze van jongs af aan de kunst met de paplepel ingegoten kregen.<sup>132</sup>

Wanneer we de achtergrond van enkele belangrijke 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaressen bekijken, valt snel op dat hun afkomst strookt met de eerder aangehaalde ‘criteria’. Zo zien we bij de Ieperse Louise De Hem (1866 – 1933) dat haar kunstambities sterk gestimuleerd worden door Théodore Ceriez (1831 – 1904), een kunstschilder die kind aan huis is bij de familie De Hem. Hij doceert en wordt directeur van de lokale academie. Door met de zus van Louise te trouwen maakt hij deel uit van de familie.<sup>133</sup> Ceriez steunt en stimuleert De Hem [afb. 11-12] en zorgt ervoor dat haar wens voort te studeren en de hogere genres te beheersen, bereikt kan worden, waardoor ze uiteindelijk in het Parijse atelier van Alfred Stevens terecht komt.<sup>134</sup> De Gentse Anna De Weert (1867 – 1950) is dan weer het prototype van het meisje dat uit een vooraanstaande familie komt. Haar vader was arts, haar moeder schreef verhalen en haar grootvader was dichter. De familie telde ook wetenschappers, schilders en literatoren onder haar leden. Een duidelijk voorbeeld van een vooraanstaande burgerfamilie waarin ook de opvoeding van de dochters belangrijk werd geacht.<sup>135</sup> Hetzelfde vinden we terug bij Jenny Montigny (1875 – 1937), ook uit Gent afkomstig. Haar vader was advocaat en professor aan de toenmalige Rijksuniversiteit te Gent. Ze kreeg de standaardopvoeding van een burgermeisje maar haar verdere artistieke ambities werden niet gestimuleerd van thuis uit.<sup>136</sup> Toch stelt de basis die dit thuisonderwijs gaf, haar in staat zich, samen met De Weert, te

---

<sup>129</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 69 / KLARENBEK H. (2010), p. 66 / VELGHE B. (2005), p. 98

<sup>130</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), pp. 69 - 70

<sup>131</sup> CARR S. en WOODALL J. (2005), p. 110

<sup>132</sup> KLARENBEK H. (2010), p. 63

<sup>133</sup> DEWILDE J. (2008), p. 9

<sup>134</sup> DEWILDE J. (2008), p. 9

<sup>135</sup> D’HAESE J. (1987), p. 15

<sup>136</sup> D’HAESE J. (1987), p. 25

vervoegen bij Emile Claus te Astene, die er meerdere jonge kunstenaressen onder zijn hoede had.<sup>137</sup>

### VI.1.2. De academiëkwestie

In de eerste helft van de 19<sup>de</sup> eeuw was de vrouwelijke vertegenwoordiging in de kunstwereld een eerder uitzonderlijk verschijnsel. Voor de meesten, zeker diegenen die uit de burgerij afkomstig waren en naar behoren dienden te trouwen, was het eerder een hobby dan dat het ooit een volwaardige broodwinning kon worden.<sup>138</sup> Voor de vrouwen die dus al onderricht werden in de kunsten, wat een kleine minderheid was, werden de ontplooiingskansen aanzienlijk ingeperkt door huwelijksverplichtingen en bijhorende verantwoordelijkheden die haar werden toegedicht, zoals een gezin.

De toelating van vrouwen tot de kunstacademies en de hiermee gepaard gaande professionalisering van de kunstnares in België, kent een zeer langzaam parcours. De toelatingsprocedure verloopt parallel met het emancipatieproces maar kent veel weerstand. Zo worden allerlei ‘bezwaren’ opgeworpen tegen de toelating van vrouwen tot de academie: op basis van ‘wetenschappelijke’ bevindingen, namelijk de craniologie,<sup>139</sup> zouden vrouwen de capaciteiten niet hebben zulke opleidingen te volgen. Ze waren niet geschikt voor de schone kunsten maar beperkten zich het best tot de decoratieve kunstnijverheid. Daarnaast zouden vrouwen geen professionele opleiding nodig hebben, want hun rol in de maatschappij was niet professioneel maar huiselijk.<sup>140</sup>

Wanneer vanaf 1889 de deuren van de Belgische academies dan toch opengaan voor jonge kunstenaressen, worden de mogelijkheden voor de vrouw met artistieke ambities vergroot.<sup>141</sup> Toch impliceert deze toelating tot de academie niet dat vrouwelijke studenten dezelfde kansen kregen als de mannelijke. Zo werden ze uitgesloten van de theoretische lessen evenals van de avondklassen waarin er extra aandacht werd geschonken aan ontleedkunde en schilder – en tekenkunst. Deze lessen waren verplicht voor mannelijke studenten; vrouwelijke studenten moesten petitie na petitie indienen om te *mogen* deelnemen aan deze klassen.<sup>142</sup> Daarnaast hadden ze geen permissie om deel te nemen aan een in de opleiding van de kunstenaar cruciale les: de studie van en het tekenen naar het naaktmodel. Het werd als niet behoorlijk gevonden dat een meisje naar een naaktmodel zou werken. Het ontzeggen van deze studie brengt met zich mee dat men nooit de weergave van het menselijk lichaam zal beheersen en bijgevolg bepaalde genres die de kennis van het menselijk lichaam vereisen, nooit zal kunnen beoefenen. Vooral de hogere genres, zoals de historieschilderkunst maar ook mythische en bijbelse taferelen, bleven een uitgesloten niche voor veel kunstenaressen, simpelweg omdat men niet wist hoe de draaiingen, verhoudingen en specifieke karakteristieken van het

---

<sup>137</sup> VAN DOORNE V. (1987), p. 12

<sup>138</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 170

<sup>139</sup> Schedelleer geformuleerd en opgesteld door Gall. Het betreft de studie van de vorm en de maat van de menselijke schedel om op basis hiervan mensen te beoordelen op hun geestelijke en intellectuele capaciteiten. <http://www.encyclo.nl/begrip/Craniologie> geraadpleegd op 8/07/2011

<sup>140</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 73

<sup>141</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 73

<sup>142</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 74

menselijk lichaam correct weer te geven.<sup>143</sup> Deze restricties zorgden ervoor dat vrouwen bijvoorbeeld niet konden meedingen naar de Prix de Rome, waar de beheersing van de weergave van het menselijk lichaam een absolute vereiste was.<sup>144</sup> Deze restricties zorgden er met andere woorden weer voor dat studentes niet dezelfde kansen kregen als hun mannelijke medestudenten en dat ze zich niet konden ontplooiën zoals ze dat zelf wensten. Hun kunstproductie bleef dus gebonden aan bepaalde genres. Deze remmingen op hun opleiding zorgden ervoor dat veel kunstenaressen hun heil zochten in privé-onderricht. Dit was als het ware een terugkeer naar het begin van de eeuw, toen vrouwen niet toegelaten werden aan de academies en zich genoodzaakt zagen in de leer te gaan bij een gerenommeerd kunstenaar wilden ze hun kunde verder ontwikkelen dan wat ze in het thuisonderricht geleerd hadden.<sup>145</sup> Ondanks de toelating van vrouwen tot de academie kan men, gezien de vele restricties, niet spreken van een revolutionaire verwezenlijking. Wilden vrouwen zich echt ongeremd ontplooiën op artistiek gebied, moesten ze weer hun heil zoeken daar waar de generaties voor hen dat deden: onder de vleugels van een gerenommeerd mannelijke kunstenaar die hen tegen fikse betaling die zaken leerde die hen op de academie ontzegd werden.

### VI.1.3. Onder de hoede van een kunstenaar

Zowel aan het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw, toen de deuren van de academies gesloten waren voor vrouwen, als op het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw, waar kunstenaressen op restricties en beperkingen bleven botsen in diezelfde academies, zochten velen hun heil bij een gevestigde kunstenaar uit de omgeving die bereid was meisjes op te leiden.<sup>146</sup> Zo gaf Jacques-Louis David tijdens zijn jaren van ballingschap te Brussel, respectievelijk van 1816 tot 1825, les aan vrouwelijke studenten,<sup>147</sup> maar ook Alfred Stevens, Charles Verlat, Emile Claus, Jean Delvin (1853 – 1922) en Henri Luyten wierpen zichzelf op als wegbereider en gaven privé-lessen aan studentes.<sup>148</sup>

De ateliers van Stevens en Claus, respectievelijk gelegen te Parijs en Astene, waren geen ‘scholen’ in de nauwe zin van het woord. Claus gaf raad aan zijn studentes, onder wie Montigny, De Weert en Yvonne Serruys (1873 – 1953), en kan dus niet als een echte leraar gezien worden.<sup>149</sup> Ook Stevens, die zijn atelier opende uit financiële noodzaak, gaf niet echt les maar kwam op het einde van de dag kijken naar het werk vervaardigd door zijn studenten. Het bleef bij tips en commentaar.<sup>150</sup>

Wie wel als een echte leraar of leermeester gezien kan worden, is Henri Luyten. In 1902 richt hij het ‘Institut des Beaux-Arts’ op te Brasschaat [afb. 13-14]. Dit was een privé-academie waar zo goed als enkel vrouwelijke studenten van verschillende nationaliteiten ingeschreven

---

<sup>143</sup> KWAKERNAK A. (2010), p. 158 / HOOGENBOOM A. (1993), p. 173 / BORZELLO F. (1998), p. 29 / VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 74

<sup>144</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 18 / VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 75

<sup>145</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 75

<sup>146</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 75

<sup>147</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 71 / VELGHE B. (2005), p. 98

<sup>148</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 76

<sup>149</sup> VAN DOORNE V. (1987), p. 12

<sup>150</sup> DERREY-CAPON D. (2009), p. 40 / DEWILDE J. (2008), p. 10

waren.<sup>151</sup> Tegen een fikse betaling uiteraard, kregen de studentes hier kansen die hen in het officiële onderwijs ontzegd werden, zoals het werken naar een naaktmodel.<sup>152</sup> Henri Luyten publiceerde een heuse brochure<sup>153</sup> om studenten aan te trekken naar zijn school te komen. Uit deze brochure vernemen we dat de studenten in olieverf, aquarel, tempera of pastel kunnen werken en er ook tekenlessen worden aangeboden. Er wordt een atelier van 196 m<sup>2</sup> ter hunner beschikking gesteld en er kan ook gewerkt worden op het 500 m<sup>2</sup> grote open luchtterrein. Zowel in open lucht als in het atelier wordt er naar het naaktmodel gewerkt; de weersomstandigheden bepalen de locatie. Verder zijn er ook mogelijkheden tot het zich perfectioneren in de weergave van dieren, interieurs of de vervolmaking van de portrettechniek, zoals de studente het zelf wil.<sup>154</sup> Niet enkel de mogelijkheden die hen worden geboden, ook de vrijheid van benadering vallen op en zetten deze school apart. De studenten mogen zélf kiezen waar ze zich in willen bekwamen en welke niches ze verder wensen te exploreren. Dit vormt een grote tegenstelling met het officiële circuit, waarin de restricties die werden opgelegd aan vrouwelijke studenten ervoor zorgden dat ze helemaal niet zoveel keuzes hadden en slechts uit een beperkt gamma aan specialisaties en technieken konden kiezen.

Onderwijs en de kansen die hierin worden geboden bepalen de ontwikkelingsmogelijkheden van de student enorm. De enorme tegenstelling tussen de streng gelimiteerde kansen die in het officiële net van de academies werden geboden, en de vrijheid die vrouwelijke studenten kregen in privé-ateliers of privé-academies, doet ons niet verbazen dat veel jonge aspirant-kunstenaressen de toevlucht tot het private onderwijs namen. De Belgische kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw had als het ware een kunstenaar nodig die de weg voor haar vrij maakte, haar introduceerde in de kunstwereld, en haar bijgevolg ook de kneepjes van het vak en de kunde die vereist was het te maken, bijleerde.<sup>155</sup> Niet enkel Henri Luyten maar ook Emile Claus heeft opgetreden als wegbereider, zoals verder in dit hoofdstuk besproken zal worden.

Buiten het feit dat vrouwen minder opleidingskansen kregen en op deze manier moeilijker de weg vonden zich te ontplooiën en perfectioneren in ‘de grote genres’, waren er ook andere factoren die ervoor zorgden dat vrouwen in ‘lagere genres’ bleven steken. De maatschappelijke positie van de vrouw was niet wat ze vandaag de dag is. De strijd om qua opleiding dezelfde rechten als mannelijke kunstenaars te krijgen, is slechts een deel van het grotere emancipatieproces dat zich op alle vlakken voltrok in de 19<sup>de</sup> eeuw. Vrouwen hadden een huiselijke rol, mannen een publieke en professionele. Een vrouw die wilde uitblinken in wat ze deed, met grote schilderijen waarop overweldigende thema’s en grootse taferelen afgebeeld waren, was *not done*. Sociaal gezien werd een vrouw die in de schijnwerpers wilde staan, niet geaccepteerd, of het nu met haar kunst was of met iets anders.<sup>156</sup> Ook het feit dat ze zich buiten de privé-sfeer begaf en geld verdiende, een taak

---

<sup>151</sup> DE BEENHOUWER J. (s.d.), pp. 50 – 52 / VAN DER STIGHELEN K. (2008), p. 247

<sup>152</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 76

<sup>153</sup> De brochure zit in bijlage 1

<sup>154</sup> DE BEENHOUWER J. (1995), p. 54

<sup>155</sup> BORZELLO F. (1998), p. 31

<sup>156</sup> BORZELLO F. (1998), p. 28

traditioneel weggelegd voor de man, werd niet met lof besproken.<sup>157</sup> De traditionele rollenpatronen waren allesoverheersend en de minste afwijking hiervan werd argwanend en vol misprijzen bekeken, ook in de, vandaag progressief gepercipieerde, kunstwereld.<sup>158</sup>

Om nieuwe onderwerpen en taferelen te produceren moet men inspiratie kunnen opdoen. Reizen ondernemen is van oudsher één van de belangrijkste, meest verrijkende inspiratiebronnen van de kunstenaar. Net als het belangrijke aspect van het tekenen naar naaktmodel was ook het maken van reizen een terrein dat de kunstenaressen niet mocht betreden. De dingen waarmee ze in contact kwam en de inspiratiebronnen die ze aangereikt kreeg, waren aldus beperkter dan die van haar mannelijke collega. Dit brengt haast vanzelfsprekend met zich, dat het palet aan onderwerpen waaruit ze kon putten ook kleiner was.<sup>159</sup> Uiteraard zijn er uitzonderingen, zoals de Belgische beeldhouwster Yvonne Serruys. Afkomstig uit een welgesteld en kunstminnend gezin,<sup>160</sup> wordt ze door haar broer Daniël Serruys, een klassiek filoloog, gestimuleerd en uitgenodigd samen de bakermat van de Westerse kunstgeschiedenis te verkennen. Samen reizen ze naar Italië en Griekenland, iets wat ongetwijfeld een diepe indruk gemaakt moet hebben op Serruys. Na deze reis liet ze de schilderkunst immers links liggen en koos resoluut voor de beeldhouwkunst.<sup>161</sup> Ook Anna De Weert reisde naar Rome en verbleef er twee maanden lang. De rest van haar leven zal ze op regelmatige basis blijven reizen, hetzij naar Italië of de Azurenkust.<sup>162</sup> Toch moet benadrukt worden dat deze situaties eerder uitzonderlijk en zeker niet voor iedereen opzij gelegd waren.

Tot slot was ook het hebben van een eigen werkruimte geen verworvenheid van de kunstenaressen in de 19<sup>de</sup> eeuw. Zelfs bij rijke families, die traditioneel kamers op overschot hadden in hun huis en die ook al meer tijd en energie staken in de kunstopleiding van hun dochters, was dit niet vanzelfsprekend.<sup>163</sup>

Al deze regels, restricties, verboden domeinen en ‘ongehoorde’ gedragingen hebben de kunstproductie van vrouwen sterk bepaald en gestuurd. Het beïnvloedt niet enkel hun onderwerpen, maar ook hun materiaalgebruik en werkomgeving. Iets wat aldus resulteert in de productie van bepaalde onderwerpen, zoals in de volgende subtopic uitgebreider besproken zal worden.

#### VI.1.4. Kunstproductie: een voor haar gekozen onderwerp

Haar domein was de privé-sfeer, haar rol was huiselijk en haar ambities ondergeschikt aan die van haar man. De gelimiteerde kansen van kunstenaressen resulteerden in een beperktere kunstproductie. Bepaalde genres werden veelvuldig beoefend, andere amper. De kunst die ze produceerden was sterk gebonden aan de restricties en verplichtingen die hen werden opgelegd.

---

<sup>157</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 171

<sup>158</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 79

<sup>159</sup> BORZELLO F. (1998), pp. 28 – 29 / HOOGENBOOM A. (1993), p. 167

<sup>160</sup> VANRAES – VAN CAMP N. (1987), p. 45

<sup>161</sup> VANRAES – VAN CAMP N. (1987), p. 47

<sup>162</sup> D’HAESE J. (1987), p. 23

<sup>163</sup> KLARENBEK H. (2010), p. 64



De veel beoefende genres waren veelal de ‘lagere genres’, zoals stillevens met fruit en bloemen, landschappen en portretten of genrestukjes. Vooral stillevens, iets wat meestal niets provocatiefs in zich draagt, zoals het naakt dat wel had, werden gezien als iets typisch vrouwelijk: het vergde tijd, vlijt, geduld, nauwkeurigheid en niet al te veel inzicht.<sup>164</sup> Vooral dat laatste was iets dat typisch geassocieerd werd met het vrouwelijke: *‘L’art de nous charmer, l’art de nous inspirer, voilà l’art de la femme.’*<sup>165</sup> De overtuiging dat vrouwen over niet genoeg capaciteiten of intelligentie zouden beschikken om zich aan ingewikkelde composities te wagen, kaderde in de hardnekkige en moeilijk de kop in te drukken overtuiging dat vrouwen enkel ‘geschikt’ waren voor de decoratieve, toegepaste kunsten en niet voor de schone kunsten.<sup>166</sup>

Het produceren van deze decoratieve schilderijtjes, zoals bijvoorbeeld een stilleven met bloemen of het portret van het eigen kind, was niet enkel een ‘veilige’ onderwerpskeuze, het was bovendien ook makkelijk uitvoerbaar in de omgeving waarin vrouwen hoofdzakelijk verkeerden. Zoals reeds eerder werd aangehaald was een eigen atelier zeer uitzonderlijk. De meeste kunstenaressen, zeker in de eerste helft van de 19<sup>de</sup> eeuw, werkten dan ook thuis in het salon. Dit bracht, wederom, restricties met zich mee. De onderwerpen moesten opgetrokken worden in het woonvertrek en mochten dus niet al te veel plaats in beslag nemen. Het stilleven was daarom het onderwerp bij uitstek. Buiten de eis van de minimale inbeslagname van het onderwerp waarnaar men werkte, bracht werken in het salon nog enkele beperkingen met zich. Het bepaalde bijvoorbeeld de materiaalkeuze: aquarel, pastelkrijt en potlood zijn technieken die weinig ruimte bevragen, makkelijk op te bergen zijn en geen onaangename geuren achterlaten. Dit waren dan ook de technieken die vrouwen hoofdzakelijk aanwendden. Schilderen met olieverf, wat beschouwd kan worden als de kroon op de kunstopleiding, bracht heel wat meer moeilijkheden met zich. Zo vereist het meer ruimte omdat het veelal op een schildersezal uitgevoerd wordt, de droogtijd duurt zeer lang waardoor het een te omzeilen meubelstuk wordt in de woonkamer en dus onpraktisch is. Bovendien verspreidt het een onaangename en indringende geur.<sup>167</sup> Daarnaast vergt het ook meer attributen en materialen die ook nog eens duurder zijn, en doordat onder andere de borstels zeer uitvoerig uitgespoeld moeten worden, is het niet makkelijk snel op te bergen.<sup>168</sup> Het feit dat ook aquarel voorkomt in het rijtje met ‘toegelaten’ technieken, heeft te maken met de opkomst van de verftube in de tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw.<sup>169</sup> Vóór de tube werd er enkel getekend of met pastel gewerkt, aangezien dit ‘droge materialen’ zijn.<sup>170</sup> Het feit dat men geen eigen atelier heeft en in het woonvertrek moet werken, bepaalt dus zowel het onderwerp als de materiaalkeuze en hiermee

---

<sup>164</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 171

<sup>165</sup> ‘L’Education des Femmes, A Madame X.’, *L’Art Moderne*, VIII, 23, 3 juni 1888, pp. 179 – 181, zoals geciteerd in: VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 78

<sup>166</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 73

<sup>167</sup> KLARENBEK H. (2010), p. 64

<sup>168</sup> GEUDEKER E. (2010), p. 136

<sup>169</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 168 / KLARENBEK H. (2010), p. 63

<sup>170</sup> KLARENBEK H. (2010), p. 63

zo goed als de volledige kunstproductie. Olieverfschilderijen vervaardigen werd omwille van praktische redenen aldus erg moeilijk voor vrouwelijke kunstenaars.<sup>171</sup>

Het werken in de woonkamer zorgde er ook voor dat de vrouw des huizes niet zou verzaken aan haar echte, belangrijke taken. Zo kan ze creatief bezig zijn terwijl de kinderen slapen; maar wanneer deze de aandacht opeisten of wanneer er huishoudelijke taken vervuld dienden te worden, kon ze haar werk makkelijk aan de kant leggen om het later op een rustig moment weer op te nemen.<sup>172</sup> Deze houding ten opzichte van haar kunst geeft meteen weer welk belang of welke waarde men er aan hechtte. De kunstbeoefening van de vrouw werd meer gezien als bezigheidstherapie dan als een echte arbeid waar alle dagdagelijkse beslommeringen, zoals het huishouden, nu eenmaal voor dienden te wijken. Naarmate de eeuw vordert, en vrouwen meer kansen krijgen op academies en opgenomen worden in kunstenaarsverenigingen, wordt het atelier ook voor haar een mogelijkheid, al was het dan wel op veel kleinere schaal dan dat het geval was bij haar mannelijke collega's.<sup>173</sup> Tot slot dient nog opgemerkt te worden dat ondanks het feit dat de onderwerpen waarop vrouwelijke kunstenaars zich hoofdzakelijk toededen vaak het stempel van het 'lage genre' kregen, deze 'lage genres' het anders wel goed deden op de kunstmarkt. Door de opkomst en groei van de burgerij was er een verschuiving qua smaak. Burgers wilden namelijk ook wel investeren in kunst maar historiestukken noch religieuze taferelen spraken aan om aan de muur van het salon te hangen. Genrestukjes, portretten, landschappen of een stilleven daarentegen wel. Ondanks dus het verwijt van 'lage kunst', verkochten de zaken die ze produceerden wel.<sup>174</sup>

Zich als vrouw aan hetgeen als 'hoge kunst' gepercipieerd werd wagen, was, gezien de restricties inzage opleiding, materiaalgebruik en studie-objecten waarnaar men mocht werken, moeilijk. Hoge kunst bij uitstek, zoals de historieschilderkunst, werd uitgevoerd in de olieverftechniek en vereiste de beheersing van het menselijk lichaam. Ondanks het feit dat België wel Adèle Kindt heeft gehad, en haar historieschilderkunst niet moet onderdoen voor die van Nicaise De Keyser of Henri Leys, kan toch gesteld worden dat zij als vrouw 'deviant' gedrag vertoonde.<sup>175</sup> In tegenstelling tot mannelijke kunstenaars die zich niet conformeerden, werd dit bij de kunstenaar niet als charmant of typisch ervaren maar als hysterisch en ronduit belachelijk gepercipieerd.<sup>176</sup> Deze paria-stempel die maatschappelijk gezien op vrouwen die zich niet conformeerden werd gedrukt, haalt mijns inziens het argument van Hoogenboom onderuit, die stelt dat de vrouw in de 19<sup>de</sup> eeuw amper barrières ondervond omdat het voor een kunstenaar toen niet meer van primordiaal belang was om een opleiding te hebben genoten, want sinds het wegvallen van de gilden konden inderdaad ook autodidacten het beroep van kunstenaar uitoefenen.<sup>177</sup> Theoretisch gezien had de vrouw-autodidact dus wel dezelfde kansen als de man-autodidact maar de sociale barrières en vooroordelen waarmee

---

<sup>171</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 70 – 71

<sup>172</sup> KLARENBEK H. (2010), p. 65

<sup>173</sup> KLARENBEK H. (2010), p. 75

<sup>174</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 72

<sup>175</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 172

<sup>176</sup> BORZELLO F. (1998), p. 30

<sup>177</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 172

men te kampen had, mogen niet onderschat worden, zeker niet in een tijd waarin de repercussies die dit met zich mee bracht, groot waren.<sup>178</sup> Om aan te tonen dat ook in de academische wereld hierover discussie bestaat, wilde ik hier graag Sabine Van Cauwenberghe tegenover de zonet gedane uitspraken over gelijkheid van Annemieke Hoogenboom plaatsen. Zo haalt Van Cauwenberghe de zogenaamd ‘wetenschappelijke’ bevindingen op basis van de craniologie, fervent gebruikt en geloofd in de 19<sup>de</sup> eeuw, aan, om aan te tonen dat ook academische en wetenschappelijk instellingen zich toen bezig hielden met de zogenaamd mindere capaciteiten van vrouwen in kaart te brengen.<sup>179</sup> Uit deze resultaten klonk steeds hetzelfde: “*vrouwelijk stond voor natuurlijk, gevoelig en naïef, mannelijk voor kunst, ratio en geleerdheid.*”<sup>180</sup> Vrouwen die van dit stereotiepe rollenpatroon wensten af te wijken kregen steevast hevige kritiek: “*Vrouwelijke kunstenaars die zich met mannelijke onderwerpen inlieten, waren geen vrouwen, maar ‘manwijven’ die een sluimerende degeneratie illustreerden.*”<sup>181</sup> Een scheldwoord dat geen enkele vrouw, zeker niet in de 19<sup>de</sup> eeuw en met in het achterhoofd de poging haar sociale positie te behouden, naar haar hoofd geslingerd wil krijgen. Daar waar voor mannen in de 19<sup>de</sup> eeuw het kunstenaarschap beoefenen veelal een aanzienlijke stijging van hun status met zich meebracht,<sup>182</sup> was dit bij vrouwen alles behalve het geval en kunnen we eerder van een af- dan van een opwaardering van status spreken.<sup>183</sup>

## **VI.2. Nieuwe collega of nieuwe concurrent? Mannelijke visies op de kunstenaressen**

Na de schets van de situatie en context waarin de kunstenaressen in België in de 19<sup>de</sup> eeuw zich bevond, zetten we nu de stap naar de kunstproductie. Eerst zal er gekeken worden op welke wijze kunstenaars naar hun vrouwelijke collega’s keken en hoe dit zijn neerslag vindt in hun kunst. Het lijkt onwaarschijnlijk dat kunstenaars niet op de hoogte zouden zijn geweest van de problematiek waarmee vrouwen te maken kregen; ze namen tenslotte het initiatief om privé-ateliers of heuse privé-academies op te richten waar studentes meer kansen kregen dan in het officiële onderwijs (cfr. supra).

De wijze waarop de kunstenaar in zijn weergave van de kunstenaressen omspringt met dit in de kunstwereld actuele en levendige debat, is zeer interessant. Zijn er bij het portretteren van zijn vrouwelijke collega verwijzingen naar deze emancipatieprocessen of worden deze net doelbewust weggelaten en krijgen we een zelfverzekerde vrouw te zien die niet moet onderdoen voor de wijze waarop haar mannelijke collega zichzelf weergeeft? De houding van de kunstenaar tegenover de toenemende professionalisering van de vrouw en hoe dit eventueel uit zijn schilderkunst spreekt, is een interessante onderzoeksniche die in deze masterproef aangeraakt wordt. Het gaat hier tenslotte om de *representatie* van de kunstenaressen. Na de weergave door de collega-kunstenaar, zal er gekeken worden naar hoe vrouwen zichzelf weergeven in hun kunst. Het aantal kunstwerken dat deze niche ondersteunt is echter zeer klein. Ondanks het feit dat het portretgenre maatschappelijk ‘geschikt’ werd

---

<sup>178</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 173

<sup>179</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 78

<sup>180</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 78

<sup>181</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 78

<sup>182</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 165

<sup>183</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 78

gepercipieerd voor hen, blijft de productie van (zelf)portretten gering. Dit toonde het eigen onderzoek dat ik verrichtte aan, waarbij meerdere catalogi rond kunstenaressen doorgenomen werden en er ook online, op veilingssites en in diverse museumcollecties, gezocht werd naar hun schilderijen. Het overgrote deel van de resultaten waren stillevens en landschappen. De paar portretten die er toch tussen zaten waren van kinderen of van vrouwen. Het zelfportret is echter afwezig. Het inmiddels tot standaardwerk geworden *Elk zijn waerom* bevestigt deze bevindingen. Zo wordt aangetoond dat in Nederland, op de tentoonstellingen georganiseerd tussen 1858 – 1896 slechts drie (zelf)portretten van vrouwen tentoongesteld werden. Drie van de 528 kunstwerken waren dus portretten, wat maakt dat zelfs de historieschilderkunst vervaardigd door vrouwen, present met vier schilderijen, beter vertegenwoordigd was dan het portretgenre.<sup>184</sup> Deze bevindingen in het achterhoofd houdend, verwondert het niet dat het aantal zelfportretten van Belgische 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaressen in deze masterproef klein is.

### VI.2.1. Het huishouden als artistieke ruimte

De hier besproken kunstwerken onderschrijven een meer traditionele visie op de vrouwelijke kunstenaar. Het bloemenstilleven vormt het onderwerp en de scheiding tussen typisch ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’ genres wordt gemaakt.

Pierre Jan Van der Ouderaa’s (1814 – 1915) *Kunstenaar in de tuin* [cat. 172] is zo’n schilderij dat de in de 19<sup>de</sup> eeuw heersende stereotiepen omtrent vrouwen en hun kunstbeoefening tot onderwerp heeft. Van der Ouderaa’s werk toont ons een vrouw aan het werk in de tuin. Omgeven door irissen, een witte tuinmuur en paarse bloemen is de vrouw ruggelings afgebeeld waardoor we een zicht krijgen op het doek waaraan ze bezig is. De paarse bloemen uit eigen tuin vormen de inspiratiebron van haar werk. Het onderwerp van haar schilderij werd als typisch vrouwelijk gezien in de 19<sup>de</sup> eeuw: de ‘lagere genres’ die niet al te veel denkbaarheid of inzicht behoeften, geen provocatie teweeg brachten en makkelijk te vervaardigen waren in de woonruimte (cfr. supra). Het getoonde tafereel strookt dan ook volledig met de 19<sup>de</sup>-eeuwse opvattingen rond de kunstenaar: kunst als tijdverdrijf op rustige momenten waarop men toch niets anders te doen heeft. Het schilderen wordt hier herleid tot iets dat men tussen de belangrijke dingen in het leven door doet. Dit spreekt ook ten zeerste uit haar kledij; ze draagt een witte japon die enkel in huiselijke kring gedragen wordt. Ondanks het feit dat Van der Ouderaa haar hier weergeeft in relatie tot haar kunst, ontbreekt de ambitieuze houding of vastberadenheid die we in andere portretten terugvinden. In *Schilderen in open lucht* [cat. 173] van Gustave Vanaise (1854 – 1902) bijvoorbeeld, zien we ook een jonge vrouw die de natuur, en dan meer specifiek de kleurenpracht van bloemen, voor haar rekening neemt. Haar rechtstaande houding komt veel actiever over en ze is opgekleed. Hier geen huiselijke kledij maar een mooi blauw ensemble, afgewerkt met een hoedje. Ook hier zien we de vrouw omgeven door een ‘stereotiep’ onderwerp, toch straalt ze een professionalisme uit dat ontbreekt in het eerste schilderij, waarin door houding en kledij het dilettantisme zegeviert. Vanaise heeft verschillende portretten gemaakt waarin de vrouwelijke kunstenaar de hoofdrol speelt. Toch heeft hij er niet altijd voor geopteerd om de vastberadenheid die hier spreekt, uit te spelen. Zo zien we in *De Kunstbeschouwing* [cat. 175]

---

<sup>184</sup> WESTEN M. (1999), p. 97

een vrouw gezeten in een stoel. Het boek op de schoot, de vingers tussen de bladzijde waar ze gebleven was, kijkt ze vol bewondering naar een schilderij dat in een gouden lijst op de grond staat. We ontwaren een heroïsche voorstelling, drukt bevolkt met menselijke figuren. Ondanks het feit we niet weten of de vrouw hier de kunstenaar van het werk is, ze kan even goed een model zijn, kijkt ze bewonderend en bijna verlekkerd naar het doek. Droomt zij ervan dit soort schilderijen te maken? Of is het haar werk en aanschouwt ze het nog een keer vol bewondering? Welk van de twee het ook zij, de zelfverzekerde houding van de scheppende kunstenaar zoals we die in *Schilderen in open lucht* [cat. 173] konden waarnemen is hier volledig verdwenen en heeft plaats gemaakt voor een bewonderende houding.

Naast stillevens en landschappen vormde het portret een voor de vrouw geliefkoosd genre. *Schilderende dame met kind* [cat. 176] van Louis Gallait (1810 – 1887) geeft hier uitdrukking aan. De vrouw in beeld is bezig aan het portret van een man; naast haar staat haar kind. Gesteld kan worden dat er in dit werk sprake is van een symbiose tussen de opkomende professionalisering van vrouwen in de schilderkunst en de taak als liefhebbende moeder die hen traditioneel werd toegedicht. De vrouw die we hier aan het werk zien is op zeer vakkundige wijze bezig met haar kunstbeoefening: in de linkerhand een palet, de rechterhand rustend op een schilderstok, schildert ze het portret van een man die niet in beeld gebracht is. Ze is extreem geconcentreerd, het werk slurpt al haar aandacht op. Net als bij kunstenaarsportretten van mannen en in tegenstelling tot de japon die we bij Pierre Jan Van der Ouderaa zagen, is de kledij hier uiterst verzorgd, ze kleed zich als het ware op om haar kunst te beoefenen. Het professionele van haar kunstbeoefening wordt aldus in de verf gezet: de precisie en concentratie waarmee ze tewerk gaat, haar opgemaakte voorkomen en de attributen zoals de ezel, het palet en de schilderstok, moeten niet onder doen voor hetgeen haar mannelijke collega hanteert bij de kunstbeoefening. Gallait accentueert hier de professionele attitude van deze kunstenaar; toch toont hij ook de andere taak die deze vrouw opgelegd krijgt, namelijk de huiselijke rol. Het moederschap wordt visueel aangeduid door het meisje dat naast haar staat en over haar schouder meekijkt. Met de kat in de handen kijkt ze geboeid naar wat haar moeder vervaardigt. Aan de voeten van de vrouw slaapt een hondje. Haar huiselijk bestaan en alle verplichtingen die dit met zich meebrengt, wachten op haar vanaf het ogenblik ze haar schildersezel verlaat. Dit heeft Gallait op zeer mooie wijze weergegeven in het werk. Het werk drukt uit dat hoe belangrijk deze vrouw haar kunst ook vindt, de sociaal geconcipieerde belangrijkere taak van het huishouden als een schaduw over deze ambities hangt. Hiermee geeft het werk ook meteen uiting aan de houding die werd aangenomen ten aanzien van artistiek actieve vrouwen. Een kunstwerk dat hierbij aansluit, en er in de levensloop van de kunstenaar aan vooraf gaat, is *Portret van de melkmeid* [cat. 177] van Basile de Loose (1809 – 1885). We zien hier een jonge vrouw gezeten aan haar schildersezel terwijl ze een portret vervaardigt van de melkmeid. Rond haar staat haar familie, die haar steunt en aanmoedigt in haar kunstbeoefening. Ze komen samen rond haar ezel en kijken nieuwsgierig naar het werkje dat ze maakt. Het lijkt een getrouwe weergave van hoe de zaken verliepen in een welgesteld gezin, waarin de tekenkunst deel uitmaakte van de opvoeding van meisjes (cfr. supra). We kunnen stellen dat het werk van Gallait als het ware een opvolging is van de levensfase van het meisje dat we hier aan het werk zien. Een jonge vrouw uit een welgesteld gezin die voldoening haalt uit haar tekenlessen en er op aandringt

verder te mogen evolueren. Ze wordt gesteund en krijgt deze kansen ook, zij het wel in de 'brave' genres zoals portretten, stillevens en landschappen. Wanneer ze later de voor haar weggelegde huiselijke taken vervult, kan ze haar kunst houden als ontspanning en tijdverdrijf.

### VI.2.2. De vrouw aan de academie, bronhaard van verderf?

Gustave Wappers valt midden in het kunstacademische milieu te situeren. Zoals reeds werd aangehaald was hij 13 jaar lang directeur van de Antwerpse Academie. In 1853 neemt hij afscheid van deze functie.<sup>185</sup> De strijd voor de toelating van vrouwen aan de academie heeft hij niet meer in functie meegemaakt; deze ontstond namelijk pas in de jaren 1860, toen de Brusselse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten gereorganiseerd werd.<sup>186</sup> Dat de deuren van de Belgische academies opengingen in 1889 heeft hij niet meer meegemaakt, hij stierf in 1874. *Vrouwelijke kunstenaar in mijmering* [cat. 178] dient aldus gesitueerd te worden vóór het debat rond de toelating van meisjes; desalniettemin draagt het kunstwerk wel een bepaalde visie uit.

Centraal op het doek staat een jonge vrouw voor haar ezel. Haar blik op oneindig, staart ze voor zich uit. Op de schildersezels voor haar staat een niet-voltooid schilderij waarop we reeds de ruwe contouren van engelen kunnen ontwaren. Ze leunt onderuitgezakt op de stoel naast haar. Op deze stoel heeft ze ook haar palet en penselen gelegd. De kunstenaar is rijkelijk gekleed en haar pastelblauwe jurk lijkt alles behalve praktisch om te schilderen. Op dit punt stelt Wappers de hier in beeld gebrachte vrouw gelijk aan haar mannelijke pendanten: wanneer we ons namelijk het zelfportret van Wappers voor de geest halen en de kledij die hij draagt, vergelijken met hetgeen hier is weergegeven, merken we twee keer een uiterst verzorgd, net gekleed kunstenaar op. Vestimentair gezien wordt deze kunstenaar dus op hetzelfde niveau als haar mannelijke collega geplaatst maar in de pose valt een onderscheid terug te vinden. Zowel in *Zelfportret* [cat. 164] van Wappers als in de vele atelierscènes die besproken werden in hoofdstuk V, 'De kunstenaar aan het werk: ambacht of intellectuele activiteit', is de houding van de kunstenaar actief. Hij zit voor zijn ezel en schildert, bestudeert een object of neemt het reeds geleverde werk in ogeschouw en denkt na over hoe hij verder zal werken. In dit kunstwerk kan gesteld worden dat we exact het tegenovergestelde vinden: ook al staat ze voor haar ezel en heeft ze nog een penseel in de hand, haar houding is passief. Ze is in dagdromerij verzonken en haar gedachten lijken overal te zijn behalve bij het kunstwerk waar ze op dat ogenblik mee bezig is. Rechts achter haar komt een iets oudere man te voorschijn. Bezorgd lijkt hij te komen kijken met wat het meisje allemaal bezig is. Het verschil in houding tussen hen beiden is tekenend: hij actief, een alerte blik in de ogen en het palet stevig in de hand, zij onderuitgezakt en verzonken in mijmeringen. Door haar passieve en haast nonchalante houding zou men bij de eerste aanblik denken dat de centraal geplaatste vrouw niet de kunstenaar maar een model is. Het palet naast haar op de stoel en de titel van het werk verraden echter dat hier wel degelijk de uitvoerend kunstenaar centraal geplaatst is. Aangezien Wappers zowel leraar als directeur aan de academie is geweest, en we het werk mee in het licht van deze feiten bekijken, kunnen we stellen dat de houding van de ex-docent

---

<sup>185</sup> BUYCK J.F. (1976), p. 11

<sup>186</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 73

ten aanzien van de toelating van vrouwen tot de kunstacademies niet echt positief was. Dat een studente in het privé-atelier dergelijk ongeïnteresseerde houding tentoon spreidde, beïnvloedt anderen niet. In de academie echter heeft deze houding wel degelijk een nefaste invloed op de medestudenten. De angst voor dit soort ‘negatieve invloeden’ was in die periode niet vreemd: één van de belangrijkste argumenten om geen meisjes toe te laten bleef lange tijd dat ze de mannen in de klas zouden afleiden, waardoor deze minder goed zouden presteren. Aparte klassen of een scheidingsmuur in het klaslokaal waren geen uitzonderlijke maatregelen.<sup>187</sup> Ondanks het feit dat dit kunstwerk gecreëerd werd vóór het toelatingsdebat, kan men stellen dat Wappers anticipeert op de discussie door de ‘gevaaren’ ervan reeds op te merken. Hij neemt de kunstenaar als centraal onderwerp maar voegt bepaalde connotaties toe die niet onverdeeld positief zijn waardoor een sluimerende argwaan of scepsis te ontwaren valt.<sup>188</sup>

Naast *Vrouwelijke kunstenaar in mijmering* [cat. 178] hebben ook *Het atelier van de Schilderessen* [cat. 179] en *De drie Gratiën* [cat. 180] van Philippe Van Brée de vrouw in atelier –of academiecontext tot onderwerp. Deze twee laatste kunstwerken, vervaardigd door de broer van de grote historieschilder Mathieu Ignace Van Brée, verschillen echter sterk van het eerste beeld. Het beeld dat Wappers geeft van de vrouw in ateliercontext is negatiever dan hetgeen we bij Van Brée te zien krijgen. Dit is opmerkelijk omdat de twee werken van Van Brée zich aan het begin van de jaren 1830 situeren, respectievelijk in 1833 en 1834, terwijl Wappers het zijne een goede 25 jaar later vervaardigd heeft. Zoals reeds eerder werd aangeraakt, groepeerden vrouwen zich in privé-ateliers bij gerenommeerde kunstenaars. Zowel in *Het atelier van de Schilderessen* [cat. 179] als in *De drie Gratiën* [cat. 180] krijgen we het privilege te mogen binnenkijken in zo’n atelier. Er spreekt een enorme dubbelzinnigheid uit beide schilderijen en er wordt dan ook gebalanceerd op een dunne lijn tussen progressiviteit en conformisme. Zo zien we dat de vrouwen de ene keer naar een halfnaakt model, de andere keer naar volledig naakte dames werken, dit terwijl het werken naar levend naakt eigenlijk niet toegestaan was voor vrouwen. Aangezien dit het eerste is wat in het oog springt, kan gesteld worden dat het redelijk taboedoorbrekend is. Langs de andere kant is het dan weer opvallend dat het overgrote deel van de vrouwen in het atelier de tekenkunst beoefenen. In beide werken is er telkens één studente die de stap naar de olieverfschilderkunst gemaakt heeft. Zij staat rechts in beeld en werkt aan haar schildersezal met het palet in de hand en de schilderstok als ondersteunend element. Ondanks dus de vrij

---

<sup>187</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 74

<sup>188</sup> In *Het Museumboek. Hoogtepunten uit de verzameling van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* bekijkt Siska Beele dit kunstwerk vanuit een andere invalshoek. Ze stelt dat het onvoltooide doek op de ezel voor de kunstenaar, waarop gevleugelde jongetjes staan afgebeeld, een symbolische voorstelling is van een onbeantwoorde liefde. Deze gevleugelde jongentjes met pijlen zijn namelijk eroten of minnegodjes. Eros, de zoon van Aphrodite en tevens de god van de liefde, is degene die mensen verliefd laat worden dmv. zijn pijlen. Zijn halfbroer, Anteros zorgt voor een wederzijdse liefde. Anteros staat echter ook symbool voor de liefde die zich wrekt. Het jongentje met het doodsmasker dat boven de twee broertjes zweeft, staat hier dus symbool voor die wrekende en onbeantwoorde liefde. De kunstenaar zou aldus uitdrukking geven aan haar liefdesverdriet dat veroorzaakt wordt door een onbeantwoorde liefde. De man in de achtergrond, die door het palet aangeduid kan worden als haar leermeester, zou degene zijn voor wie ze deze onbeantwoorde liefde koestert. Bij de aanblik van het schilderij schrikt hij aldus van hetgeen hij ziet, daar hij zich niet bewust was van de gevoelens van het meisje. BEELE S. (2003), p. 140

voortstrevende thematiek, vrouwen in de atelier- of academiecontext waarbij nota bene naar naaktmodel wordt getekend; blijft de beoefende techniek traditioneel de beginteknik die als standaard in de opleiding van burgermeisjes zat.<sup>189</sup> Het menselijk lichaam is hier het te bestuderen object. Toch valt in beide schilderijen een ruikertje bloemen te ontwaren, dat twee keer naast het model gelegen is. Dit accessoire kan op meerdere wijzen geïnterpreteerd worden: als een rebelse daad, waarbij deze bloemen het oorspronkelijke onderwerp waren van de schilderkunst dat de kunstenaressen terzijde hebben geschoven om zich op de menselijke lichamen toe te leggen; maar het kan ook duiden op het overstijgen van het genre van het stilleven, waarbij het bloemstuk nu als puur decoratief gegeven naast het grote en belangrijke, namelijk het levend naakt, wordt gezien. Een derde en laatste mogelijkheid is dat Van Brée hier zelf de discussie ten tonele wil brengen en de kijker als het ware uitdaagt en vraagt voor welk van de twee de kunstenaar nu geschikt is: de afbeelding van de menselijke figuur en dus de ‘hogere genres’ of het liefelijke stilleven, hier vertegenwoordigd door de tuitjes bloemen. Deze subtiele integratie van een debat is een niet onaanvaardbare interpretatie. Een tweede element dat deze terdiscussiestelling doet vermoeden is de integratie van het schilderspalet. In *Het atelier van de schilderessen* [cat. 179] ligt dit palet naast de ruiker bloemen en bij *De drie Gratiën* [cat. 180] ligt het links van de modellen, naast een tekenmap. Ze liggen er onaangeroerd bij. Suggereert dit dat ze weldra de overstap naar de olieverftechniek zullen maken en het palet ter hand zullen nemen of stelt hij hier weer de vraag aan de kijker: mag de vrouw dit wel? De dubbelzinnigheid die in dit werk verscholen ligt, houdt niet op. In het werk uit 1833 zien we aan de voeten van het model een jonge vrouw zitten die het feministische tijdschrift *La Femme Libre* leest. Ze is verzonken in het artikel dat in mei 1831 gepubliceerd werd, *Les St. Simoniens*. Staat Van Brée hier als het ware op de barricade voor de volwaardige intellectuele ontplooiing van meisjes en vrouwen of bespot hij de sluimerende emancipatie?<sup>190</sup> Welke boodschap Van Brée er ook in wilde leggen of welke lezing hij het accuraatst zou gevonden hebben, de interpretatie van deze werken zijn legio. Niet enkel de boodschap is dubbelzinnig, ook de zaken die we te zien krijgen, spreken elkaar tegen. De meisjes in het atelier stralen een ongelofelijke braafheid uit. Hun liefelijke gezichtjes, de oerbrave, haast puriteinse kledij. Dit staat niet enkel in schril contrast tot de onderwerpen waar ze naar werken, maar valt ook niet te rijmen met de kleine sigaretjes die gerookt worden in *Het atelier van de schilderessen* [cat. 179]. Er kan getwijfeld worden aan het realiteitsgehalte van deze voorstelling daar roken in de 19<sup>de</sup> eeuw voorbehouden was voor rookkamers, biljartzalen of de bibliotheek; ruimtes waarin haast exclusief mannen vertoefden. In de tentoonstellingscatalogus van de in de Kunsthal Rotterdam gehouden tentoonstelling *Roken in de kunsten. Van olieverf tot celluloid*, wordt dan ook gesteld dat Van Brée op spottende wijze naar de moderne vrouw kijkt die zich inlaat met zaken die typisch mannelijk waren, zoals roken, lezen en schilderen.<sup>191</sup>

Langs de andere kant kunnen beide schilderijen ook opgevat worden als een ode aan de kunstenaar. We kunnen ze lezen als een lofzang op de vrouw die méér is dan muze en model alleen, maar ook uitvoerend kunstenaar kan zijn. Bij *Het atelier van de schilderessen* [cat.

<sup>189</sup> VAN CAUWENBERGHE S. en L. DE JONG (1999), p. 69 / VELGHE B. (2005), p. 98

<sup>190</sup> VELGHE B. (2005), p. 98

<sup>191</sup> TEMPEL B. (2003), p. 35



179] zien we twee portretten die de kroonlijst sieren: rechts het zelfportret van Elisabeth Vigée-Lebrun (1755 – 1842) en links dat van Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman (1741 – 1807) of Lavinia Fontana (1552 – 1614).<sup>192</sup> In *De drie Gratiën* [cat. 180] zien we dan weer de namen van bekende kunstenaressen zoals Angelica Kauffman en Rachel Ruys (1664 – 1750) staan op de gedrapeerde stof die de muur bedekt. Boven elke naam prijkt een lauwerenkrans. Centraal op het doek staat ‘HONNEUR AUX DAMES’ (Hulde aan de vrouwen).<sup>193</sup> Hierdoor wordt de indruk dat het om een ode aan de vrouw, en de vrouwelijke kunstenaar in het bijzonder, gaat, versterkt.

Zijn deze twee kunstwerken daadwerkelijk te lezen als een hulde aan de vrouw, een pleidooi voor de kunstenaressen? Of spot de kunstenaar hier met de belangenverdediging en de vraag naar gelijke rechten en kansen? Wat van de twee het ook zij, het erotische karakter van beide werken kan wederom gelezen worden als een uitdrukking van de angst die circuleerde rond de toelating van de vrouw aan de academie, en op deze wijze sluit het werk van Van Brée aan bij dat van Wappers, die ook een waarschuwend toon hanteert in zijn zonet besproken *Vrouwelijke kunstenaar in mijmering* [cat. 178].

### VI.2.3. Emancipatorisch bevrijdingsproces: de vrouw als volwaardig kunstenaressen

Zoals reeds in de inleiding werd aangehaald, zochten jonge kunstenaressen vaak hun heil in het atelier van een gerenommeerd kunstenaar. Daar kregen ze kansen die hen in het officiële onderwijs onthouden werden. Uit de vele portretten die kunstenaars als Alfred Stevens, Emile Claus, Henri Luyten en Isidoire Verheyden (1846 – 1905) van hun studentes hebben vervaardigd, blijkt dat zij een diepe indruk op hen nalieten en hen inspireerden.

De Brusselse kunstenaar Alfred Stevens opende in de jaren tachtig in Parijs een atelier voor studenten, waar hij ook studentes opleidde.<sup>194</sup> Stevens heeft, zo bewijst het aantal werken van hem in het hoofdstuk ‘De kunstenaar aan het werk: ambacht of intellectuele activiteit’, vaak het atelier geschilderd. In drie van de vier ateliervoorstellingen die de bijhorende catalogus van dat vijfde hoofdstuk omsluit, wordt de kunstenaar vergezeld door zijn model. *Kunstenaressen in haar atelier* [cat. 181] vormt een uitzondering in die zin dat deze keer de vrouw de uitvoerende kunstenaar is, en niet als model fungeert. We zien de vrouw in atelierkledij gezeten voor haar schildersezel. Ze zit rustig maar geconcentreerd te werken aan het kleine werkje dat voor haar staat. Naast haar staat een spiegel. De prominentie van dit attribuut en het spiegelbeeld dat we hierin ontwaren laat er geen twijfel over bestaan: deze vrouw portretteert zichzelf.<sup>195</sup> De kans dat de vrouw hier in beeld een leerlinge van hem was, is groot. Het overtuigende element voor deze veronderstelling is het treffend realisme van de voorstelling. Hier geen stereotiepe weergave van de vrouwelijk kunstenaar in een strakke jurk die geen verfvlek zou verdragen, zoals we bij Wappers terugvinden. De kunstenaressen worden hier getoond zoals ze hoogstwaarschijnlijk echt werkten: rustig, geconcentreerd en in kledij die

---

<sup>192</sup> VELGHE B. (2005), p. 99

<sup>193</sup> VELGHE B. (2005), p. 100

<sup>194</sup> DERREY-CAPON D. (2009), pp. 39 - 40

<sup>195</sup> VAN GREMBERGEN P. (2007), p. 39

het toelaat met verf bezig te zijn. Hierdoor verschilt deze voorstelling niet enkel van de weergave van kunstenaressen zoals we dat tot nu toe zagen, ze vormt ook een dissonant element in het oeuvre van Stevens en specifiek in de wijze waarop hij vrouwen portretteert. Zijn modellen zijn stevast opgekleed in glanzende jurken met bijpassende lange handschoenen en gezeten in een uiterst elegante houding. De studente die hier centraal gesteld wordt, verschilt daar aldus duidelijk van. Een gelijkenis met zijn andere werken, maar een verschilpunt met zijn ateliervoorstellingen, is dan weer de aanwezigheid van de spiegel centraal in het beeldvlak. De vertrekken waarin we de uiterst elegante vrouwen van Stevens terugvinden vertonen vaak een spiegel. In de eigen ateliervoorstellingen, en zoals reeds gezegd zijn dat er vier, is de spiegel echter steeds afwezig. Toch weten we dat dit attribuut meestal in het atelier aanwezig was omdat het een handig hulpmiddel vormde bij de vervaardiging van een zelfportret. Daar waar hij dit belangrijke element aldus weglaat in de eigen ateliervoorstelling, opteert hij er hier voor het centraal op het doek te positioneren, waardoor we eerst het spiegelbeeld van de studente zien, vooraleer we haar al schilderend terugvinden.

Naast Stevens gaf ook Emile Claus jonge kunstenaressen opleidingen. Zoals reeds werd aangehaald kan er niet echt van een 'school' gesproken worden aangezien Claus het vooral hield bij raadgevingen op het werk dat ze vervaardigden. Echte lessen gaf hij niet. Anna De Weert, Jenny Montigny en Yvonne Serruys waren bij hem in de leer en van deze eerste twee vervaardigde hij een portret.<sup>196</sup> Anna De Weert's portret [cat. 182] vervaardigde hij in 1899. We zien de jonge kunstenaress gezeten op een bootje op de Leie, de rivier nabij Astene waar Claus' villa, Villa Zonneschijn gelegen was.<sup>197</sup> De vrouw is liefelijk maar zelfbewust weergegeven. Het liefelijke komt voort uit de elegante pose die ze met haar vingers vormt en het pastelblauw-rose waar haar jurk uit opgebouwd is. De gele bloem hoog op de borst onderstreept een vrouwelijk karakter. De houding die De Weert aanneemt; rechte rug, rechthoek naar Claus kijkend en haar schetsboek op haar been rustend, toont ons echter iemand die weet wat ze wil, die zelfzeker is wat haar capaciteiten betreft. Dezelfde eigenwijsheid vinden we terug in het portret van Jenny Montigny [cat. 183]. Zij is gezeten in een tuin, het groen van het gras wordt haast geel onder invloed van de zon. Haar tekenmap op de schoot, kijkt de kunstenaress recht uit het doek. Enigszins ongeduldig lijkt ze te wachten tot het poseren eindelijk ten einde is zodat ze zelf weer aan de slag kan. Net als het portret dat Stevens van zijn leerlinge vervaardigde, waaruit het karakter van de studente spreekt, is dit ook het geval bij deze twee luministische portretten van Claus. Montigny wordt beschreven als dromerig, gevoelig maar ook gedisciplineerd en volhardend.<sup>198</sup> Eigenschappen die we terugvinden in de liefelijkheid van de kleuren en de bloemenhoed maar ook in de ongeduldige blik. De Weert wordt dan weer omschreven als "(...) *intelligent, met een uitgesproken sterke natuur en karakter*".<sup>199</sup> Ook dit spreekt treffend uit het portret van 1899.

---

<sup>196</sup> VAN DOORNE V. (1987), p. 12

<sup>197</sup> DE SMET J. (2009), p. 42

<sup>198</sup> VAN DOORNE V. (1987), p. 12

<sup>199</sup> VAN DOORNE V. (1987), p. 12

Het werk dat een beetje uit de toon valt, maar ook van Claus' hand is, is *Mevrouw Claus in het atelier* [cat. 184]. Dit werk is niet gedateerd maar de stijl verraaft dat het een vroeg werk betreft daar de typische Claus-signatuur met het zeer herkenbare kleurgebruik hier nog afwezig is. Dit toont ons een volledig ander beeld: de jonge vrouw is gezeten in het atelier en de hyacint, het gipsen beeld en de penselen in het potje naast haar wijzen op haar schilderactiviteit. Op deze wijze schrijft hij zich in de ietwat stereotype ateliervoorstellingen in, waarbij we een geselecteerde hoek van de werkruimte te zien krijgen waarin belangrijke attributen samengebracht werden (cfr. supra). De persoonlijkheid van de jonge vrouw komt minder tot uiting. De weergave vertelt niets buiten liefelijkheid en overpeinzing.

Henri Luyten had zijn eigen Institut des Beaux-Arts te Brasschaat waar hij zo goed als enkel vrouwelijke kunststudentes opleidde (cfr. supra). Mara Corradini (1880 – 1964) was één van hen. In het portret dat hij van haar vervaardigde, *Portret van zijn leerlinge, de artieste Mara Corradini* [cat. 185], krijgen we een onafhankelijke, ambitieuze en zelfbewuste vrouw te zien. Ze wordt staand weergegeven, haar schetsen tussen hand en dij geklemd. Dit als verwijzing naar haar artistieke bezigheid. Dat tussen de twee kunstenaars meer dan een professionele band was, spreekt uit het portret.<sup>200</sup> Toch heeft Luyten ervoor geopteerd haar *als kunstenaar* te portretteren; en niet als de vrouw die hij graag zag. De zachte behandeling van het gelaat en de kledij spreken van een zachtheid, haar houding en blik van vastberadenheid waardoor in dit portret een mooi evenwicht wordt bereikt.

Als er één Belgische kunstenaar is van wie er veel portretten vervaardigd werden, dan is het wel van Anna Boch (1848 – 1936) [afb. 15-16]. Maar liefst zes portretten van haar omsluiten de catalogus die dit hoofdstuk ondersteunen. Vier zijn van de hand van haar leermeester Isidore Verheyden. Ook hier weer zorgde de studente voor een rijke inspiratiebron. Van de vier portretten die hij van haar vervaardigde is ze drie keer niet als kunstenaar weergegeven. Het ene portret dat haar wel toont tijdens haar schilderactiviteit, is moeilijk een portret te noemen. *Anna schilderend op het strand* [cat. 189] toont ons Boch ruggelings. We zien haar schetsen op het strand, de woeste zee voor haar vormt het onderwerp van haar tekenkunst. De andere drie portretten – en ook één buste – tonen haar niet als kunstenaar. Nergens een palet, penselen, schetsen of een ezel die een verwijzing kunnen vormen. Eerder dan haar kwaliteiten als kunstenaar benadrukt Verheyden haar intellect. Ze was namelijk niet alleen de enige vrouw die ooit tot Les XX behoorde,<sup>201</sup> waarvan de oprichter Octave Maus (1856 – 1919) trouwens haar neef was, ze bezat ook een uitzonderlijke kunstkennis. Zo is Boch de enige die twee schilderijen van Vincent Van Gogh (1853 – 1890) kocht toen hij nog leefde. Naast Van Gogh bezat ze ook werken van Ensor, Paul Gauguin (1848 – 1903), Georges Seurat (1859 – 1891) en Paul Signac (1863 – 1935).<sup>202</sup> In *Portret van Anna Boch* [cat. 186] dat zich te Brussel bevindt, wordt deze intelligentie benadrukt, samen met de haar kenmerkende elegantie. Boch zit gedraaid op een stoel en haar arm leunt op de rugleuning. Ze gaat gehuld in een donkerblauwe jurk die buiten een klein wit kraagje aan de hals en aan het uiteinde van de mouwen geen aandacht opeist. De plaatsing van het kant op juist deze twee plaatsen,

---

<sup>200</sup> VAN DER STIGHELEN (2008), p. 247

<sup>201</sup> BLOCK J. (1995), p. 280

<sup>202</sup> BLOCK J. (1995), p. 280 / DIRVEN R. (2010), p. 25 / VAN DER STIGHELEN (2008), p. 244

onderlijnt de lichaamsdelen waarop de aandacht wordt gevestigd: het gelaat en de handen. Haar hoofd buigt lichtjes naar voren maar haar blik houdt de toeschouwer gevangen. Haar handen zijn elegant, verfijnd weergegeven, vooral dan de linkerhand die naar beneden hangt over de rugleuning en waarvan de vingers gespreid zijn weergegeven. In het andere portret van haar, dat ook geschilderd werd in 1884, *Portret van Anna Boch* [cat. 187], valt de elegantie grotendeels weg omdat we hier enkel het gelaat van de kunstenaar te zien krijgen. Iets dat volledig terugkomt in het portret dat haar weergeeft in een tuin met een parasol, geproduceerd in 1886 – 87 [cat. 188], waar de elegantie weer hoogtij viert door het lichtroze waarin ze baadt. Het is opmerkelijk dat Verheyden Boch niet als kunstenaar weergeeft omdat dit toch de relatie was die hij tot haar had: die van een leermeester die zijn studente aldus in de eerste plaats als kunstenaar leert kennen. Wel dient opgemerkt te worden dat Verheyden, die ook Edouard Agneessens (1842 – 1885) [cat. 145], Franz Binjé (1835 – 1900) [cat. 144] en Constantin Meunier (1831 – 1905) [cat. 132-133] portretteerde, hen ook niet allemaal *als kunstenaar* weergaf. Meunier wordt één keer al schilderend, en de andere keer in zijn atelier met op de achtergrond een gipsen beeld weergegeven. Bij Binjé en Agneessens, ook beiden schilders, zijn er echter geen referenties naar het schildersambacht.

Het portret dat Théo Van Rysselberghe vervaardigde van Anna Boch [cat. 190] toont ons haar dan weer wel als kunstenaar. Boch leerde Van Rysselberghe kennen via Octave Maus, haar neef en zijn goede vriend, die tevens de ruggengraat vormde van het avant-gardistische Les XX (cfr. supra). Van Rysselberghe legt deze vrouw vast in een portret waaruit zijn bewondering voor haar sterke persoonlijkheid en gedrevenheid in haar kunstbeoefening spreekt. De elegantie die het portret vervaardigd door Verheyden kenmerkt, is hier verdwenen. Van Rysselberghe geeft Boch staand weer in zijn typische, pointillistische schildertechniek. Weer draagt ze een donkerblauwe jurk zonder al te veel franjes. De witte kant aan hals en polsen heeft plaats gemaakt voor een haast schoolse weergave van stijf wit linnen. Boch verschijnt hier als kunstenaar: haar palet in de linkerhand, penseel in de rechterhand kijkt ze vastberaden voor zich uit. De lieflijkheid die haar persoon in het portret van Verheyden kenmerkte, heeft hier plaatsgemaakt voor ambitie. De traditioneel vrouwelijke eigenschappen worden weggelaten. Boch is hier kunstenaar. Vrouwelijkheid of mannelijkheid doen niet ter zake. Van Rysselberghe integreert ook een Japanse prent achter haar en de greep van een viool, twee zaken die haar liefde en begaafdheid in de kunsten moeten illustreren.<sup>203</sup>

Met zes werken is Anna Boch zonder enige twijfel de meest geportretteerde vrouw uit de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw. De vreemde keuzes gemaakt door diegenen die haar weergaven zijn echter niet zo goed te plaatsen: daar waar Verheyden een professionele relatie met haar had, geeft hij haar meer als persoon weer. Dit in tegenstelling tot Van Rysselberghe die haar buiten het atelier, namelijk in de kunstenaarsgroep Les XX leerde kennen. Toch opteert deze laatste ervoor haar te definiëren aan de hand van instrumenten die haar beroep als kunstenaar illustreren, iets wat we misschien eerder verwacht hadden van haar leermeester.

---

<sup>203</sup> BLOCK J. (1995), p. 280

### VI.3. Een beeld van zichzelf

Zoals reeds in de inleiding van dit hoofdstuk werd aangehaald is het aantal zelfportretten vervaardigd in de 19<sup>de</sup> eeuw door kunstenaressen gering. Dit wees het eigen onderzoek uit en werd ook bevestigd door het onderzoek gevoerd in Nederland voor de tentoonstelling *Elck zijn waerom*.<sup>204</sup> Ondanks het feit dat het portretgenre vaak beoefend werd door vrouwen, vormt het zelfportret geen constante in hun kunstproductie. Van Louise De Hem [afb. 11-12] zijn er echter twee zelfportretten [cat. 194-195] en een portret van een kunstenaressen in haar atelier [cat. 196] aan ons overgeleverd.

Bij beide zelfportretten is het meest opmerkelijke aspect waarschijnlijk het feit dat De Hem zich hier twee keer niet als kunstenaar maar als persoon afbeeldt. Zoals reeds gezien in vijfde hoofdstuk portretteert de mannelijke evenknie zich haast altijd met schildersbenodigdheden of verwerkt hij subtiele verwijzingen naar zijn kunstproductie in de hem omringende ruimte. De presentatie van de kunstenaar als kunstenaar wordt stevast op de voorgrond geschoven en benadrukt. In deze twee vrouwelijke zelfportretten is dit afwezig. Dat de eigen beeltenis De Hem, zoals zovele andere kunstenaars, fascineerde, bewijst het feit dat ze zichzelf twee keer tot onderwerp van haar kunst neemt. De keuze die ze echter maakt om zichzelf niet *als kunstenaar* maar gewoon als persoon weer te geven, verbaast dan ook een beetje. Het lijkt sterk dat ze niet overwogen zou hebben om de benodigdheden die haar kunst vereisten, mee weer te geven. De beslissing deze uiteindelijk toch weg te laten kan zijn om niet ‘deviant’ over te komen. Wanneer men deze portretten zo zou bekijken, is er niets dat erop wijst dat het hier de uitvoerend kunstenaar is die zichzelf weergeeft.

We kunnen de keuze van De Hem om zich niet te profileren als een werkende, kunstscheppende vrouw verklaren uit een niet willen provoceren. Toch wordt er in de wetenschappelijke literatuur net op gewezen dat vrouwen juist meer belang gaan hechten aan de weergave van zichzelf met kunstattributen: het palet en penseel benadrukken net het feit dat een vrouw wel op professioneel niveau bezig kon zijn met haar kunst. Het dillitantisme wordt overstegen doordat ze zichzelf vereeuwigen met de dingen die hen nauw aan het hart liggen. En bij een 19<sup>de</sup>-eeuwse vrouw kan dat perfect haar beroep zijn, zeker als ze beeldend kunstenaar is.<sup>205</sup> Toch wordt er ook op gewezen dat een zelfportret vervaardigen meer overpeinzing vergde bij een vrouw dan bij een man: *“Als lid van een minderheid in haar vakgebied, belemmerd door gebrek aan training en onproductieve reacties, en zich bewust dat haar beeltenis veel kritischer bekeken zou worden dan de zelfportretten van mannelijke collega’s, moest een vrouw hard nadenken over de manier waarop zij zichzelf zou uitbeelden. Om een zelfportret te produceren moest zij een verzoening vinden voor het conflict tussen wat de maatschappij van haar verlangde en wat ze van kunstenaars verlangde. Zij wilden zichzelf in actie laten zien maar mochten geen rare indruk maken – geen vuile werkkleding of*

---

<sup>204</sup> De inmiddels tot standaardwerk verworden tentoonstellingscatalogus *Elck zijn waerom* geeft aan dat in Nederland, op de tentoonstellingen georganiseerd tussen 1858-1896 slechts drie (zelf)portretten tentoongesteld werden door vrouwen. Drie van de 528 kunstwerken waren dus portretten wat maakt dat zelfs de historieschilderkunst beter vertegenwoordigd was met vier werken. WESTEN M. (1999), p. 97

<sup>205</sup> KLARENBEEK H. (2010), p. 63

*onverzorgd uiterlijk, geen al te dramatische poses – omdat zij geen commentaar op hun verschijning of gedrag konden riskeren.*”<sup>206</sup>

De angst verkeerd bekeken te worden lijkt aldus het meest plausibele antwoord waarom de profilering in deze zelfportretten niet als kunstenaar gebeurt. Dat kan ook de reden zijn waarom het derde portret, ook vervaardigd door De Hem, waarin we een vrouw in het atelier gezeten zien, *In het atelier* [cat. 196] heet. Het is niet onwaarschijnlijk dat de kunstenaar in beeld, gezeten achter een grote schilfersezel en met schetsen in de hand, Louise De Hem zelf is. De titel suggereert dit echter niet en doet uitschijnen dat het hier om eender welke kunstenaar kan gaan. Er zijn echter uiterlijke gelijkenissen en het kan aldus mogelijk een zelfportret betreffen. De wijze waarop de kunstenaar in beeld wordt weergegeven is vrij gelijkend aan de wijze waarop we mannelijke kunstenaars in het atelier treffen: ook hier is er sprake van een zicht op een atelierhoek. Een tapijt, schildersezel, mooie stoel en bijzettafeltjes met palet, penselen en bloemen zijn samengebracht in een deel van de ruimte om op deze wijze het decor van het atelier te vormen. De selectie van attributen is kenmerkend: de vrouw profileert zich hier wel degelijk als uitvoerend kunstenaar en lijkt haar voorstudies te vergelijken met haar verwezenlijkingen op doek. Het palet met penselen doet er geen twijfel over bestaan dat ze met olieverf werkt en de reeds uitgebloeide bloemen kunnen een verwijzing zijn naar het feit dat het stadium van het bloemenstilleven overstegen is en dat ze zich momenteel waagt aan grotere projecten; hogere genres.

Uit deze uiteenzetting rond de kunstenaar in het 19<sup>de</sup>-eeuwse België kunnen we enkele belangrijke zaken concluderen. Eerst en vooral dat gezien de beperkte kansen die hen geboden werden, het knap te noemen valt dat sommige onder hen zulke artistieke prestaties verwezenlijkt hebben. De mogelijkheden om het te maken als kunstenaar waren niet talrijk, maar zij die de kansen van thuis uit aangereikt kregen, zoals bijvoorbeeld Anna De Weert of Louise De Hem, hebben ze ten volle benut en een kunstproductie achtergelaten waar ze enkel fier op kunnen zijn. Het is jammer te noemen dat het aantal zelfportretten vervaardigd door hen zo gering is, waardoor er eigenlijk niet tot een evenwichtig beeld gekomen kan worden van hoe de vrouw zichzelf zag als kunstenaar. De drie overgeleverde portretten van De Hem tonen vastberadenheid; tevens spreekt er een terughoudendheid ten aanzien van de expliciete weergave als scheppend kunstenaar uit. De reeds aangehaalde maatschappelijke reactie hierop kan een aan te duiden oorzaak zijn van het waarom dit niet gebeurde. De wijze hoe de kunstenaar zijn vrouwelijke collega afbeeldt valt eigenlijk samen met de verscheidene houdingen die er maatschappelijk gezien ten opzichte van haar aangenomen worden. Sommigen zien haar als autonoom en vastberaden, andere als de huiselijk vrouw waarbij de kunstbeoefening een triviaal tijdverdrijf vormt. Schilderijen die vragen oproepen rond de kunstscholing van kunstenaressen corresponderen met de in de 19<sup>de</sup> eeuw hevige toelatingsstijd tot de academies. Het corpus kunstwerken vervaardigd door mannen waarin de kunstenaar het onderwerp vormt, geeft een evenwichtig, gevarieerd beeld van de verschillende visies ten aanzien van vrouwelijke kunstenaars die heersen in de 19<sup>de</sup> eeuw.

---

<sup>206</sup> BORZELLO F. (1998), p. 32

## **VII. Het groepsportret. De dynamiek van het ensemble**

De kwantiteit aan kunstwerken die dit hoofdstuk ondersteunen verraadt het reeds: het aantal groepsportretten vervaardigd in de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw is uiterst gering. Daar waar onze zuiderburen trots kunnen zijn op de productie van een kunstenaar als Henri Fantin-Latour (1836 – 1904), die meerdere groepsportretten vervaardigde waaruit een ode aan een bepaald kunstenaar, de schatplichtigheid aan een bepaalde traditie of de gemeenschappelijke opvattingen wat betreft de kunst en welke richting ze moet uitgaan spreekt, is dit in België een eerder zeldzaam fenomeen.

In de hier behandelde Belgische periode zijn er dan ook maar acht kunstwerken gevonden die uitdrukking geven aan de kunstenaar die zich verenigt in een groep. Daar waar in de vorige hoofdstukken enkel de bijzondere of representatieve schilderijen werden uitgelicht en er abstraherende veralgemeningen werden gemaakt die van toepassing waren op de ganse catalogus, zullen, gezien het kleine aantal, hier wel alle kunstwerken aan bod komen. Toch heb ik ook hier getracht de portretten te groeperen aan de hand van hun visuele eigenschappen en het verhaal dat ze dragen waardoor er een algemeen beeld tot stand kan komen. Op deze manier hoop ik een gestructureerd en overkoepeld beeld te kunnen schetsen van het 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische groepsportret en eventueel een antwoord te kunnen geven op de oorzaak van de geringe productie ervan.

Alvorens te beginnen is het misschien best ‘het groepsportret’ hier nader en accurater te definiëren waardoor duidelijk wordt welke criteria gehanteerd werden bij het selecteren van de kunstwerken in dit hoofdstuk. Onder groepsportretten worden hier de portretten van verschillende kunstenaars in één schilderij verstaan, waarbij de nadruk op de idee van de groep ligt. In die zin onderscheiden de hier behandelde kunstwerken zich van de atelierscènes waarin meerdere mensen aanwezig zijn, zoals we dat bijvoorbeeld zagen bij werken als die van Napoléon François Ghesquière<sup>207</sup> of van Philippe van Brée<sup>208</sup>. In die werken ligt de nadruk meer op de verwijzing naar de activiteit van de kunstenaar en op de creatieve ruimte waarin hij zich beweegt, het atelier. In de portretten die in dit hoofdstuk besproken worden ligt dat anders. Expliciete verwijzingen naar de schilderkunst zijn veelal afwezig en de aandacht gaat vooral uit naar de banden tussen de groepsleden, de invloed die ze op elkaar uitoefenen en de onderlinge relaties.

### **VII.1. Het ‘traditionele’ groepsportret**

Twee groepsportretten waarvan we kunnen stellen dat ze eerder traditioneel opgevat zijn; namelijk met verwijzingen naar een traditie van ensembles zoals de 17<sup>de</sup>-eeuwse Noord-Nederlandse regentenstukken of zelfs qua compositie gelijkend op de plaatsing van de apostelen zoals dat bij Laatste Avondmaal-scènes gebeurt, omvatten twee keer een kunstenaarsgroepering: *Portretten van de leden van la Société Libre des Beaux-Arts* [cat. 197] van Edmond Lambrichs (1830 – 1887) en het in 1886 door Henri Luyten vervaardigde *Zitting van de kunstkring Als Ik Kan* [cat. 198]. Bij de analyse van deze werken hoort een kleine

<sup>207</sup> *Het boze model* [cat. 116] van Napoléon François Ghesquière.

<sup>208</sup> *Het atelier van de schilderessen* [cat. 179] en *De drie Gratiën*. [cat. 180] van Philippe van Brée.

schets van wie of wat deze kunstenaarscollectieven waren. Dit is van belang om het portret *an sich* te kunnen plaatsen en begrijpen.

### VII.1.1. 'Traditioneel' Antwerpen versus 'progressief' Brussel

De kunstenaarsgroepering Als ik Kan werd op 25 oktober 1883 uit de grond gestampt door een groep jonge studenten. Allen leerlingen van Charles Verlat, een kunstenaar die op dat ogenblik schilderkunst doceerde aan de Antwerpse Academie, genoten ze een klassieke, academische opleiding.<sup>209</sup> Het motief van deze jongeren voor de oprichting van een eigen gezelschap was de kunstenaars die lid waren meer mogelijkheden tot tentoonstellen bieden. Naast de gevestigde driejaarlijkse salons wilde men ook de mogelijkheid hebben zelf een expositie te organiseren en zelf te kunnen bepalen wie werk mocht tonen.<sup>210</sup> Men kan dus stellen dat de achterliggende idee voor de oprichting van deze kunstkring tegen de gevestigde orde in ging en dus revolutionair was.<sup>211</sup> Bij deze intentie stopt wel meteen het revolutionaire karakter van Als Ik Kan. De naam vooreerst, ontlene ze aan het devies van Jan Van Eyck,<sup>212</sup> de vader aller Vlaamse Kunst.<sup>213</sup> Niet enkel het teruggrijpen naar Jan Van Eyck kan een archaïserende indruk wekken, ook de keuze om net het devies als naam van de groepering te nemen benadrukt de terugkeer naar het verleden. Zoals Johan Huizinga het in zijn inmiddels tot standaardwerk geworden *Herfsttij der Middeleeuwen* uitdrukt, is het devies iets typisch Middeleeuws: *“Een soortgelijke kristallisatievorm der gedachte als het spreekwoord is het devies, dat in de laatste Middeleeuwen met bijzondere voorliefde gecultiveerd wordt. Het is geen wijsheid van algemeene strekking, zooals het spreekwoord, maar een persoonlijke aansporing of levensles, die door den drager tot een teken is verheven, dat hij met gouden letters in zijn leven zelf aanbrengt, een les, die door de gestyleerde herhaling, waarmee zij op al de stukken van garderobe en uitrusting wederkeert, hem en de anderen moet suggereeren en vasthouden.”*<sup>214</sup> Conform de blik op het verleden die geworpen werd bij de oprichting van Als Ik Kan, verbaast het dan ook niet dat de kunstproductie zelf ook trouw blijft aan de traditie. Hier getuigen de werken van Léon Brunin (1861 – 1949) en Jan Willem Rosier (1858 – 1931) van. Toch waren er ook meer vernieuwende kunstenaars present in de kring, dat bewijst de productie van onder andere Henri Van de Velde (1863 – 1957), Charles Mertens, Evert Larock (1865 – 1901) en Henri Luyten.<sup>215</sup> Uiteraard komt dit door het eerder traditionele en conservatieve klimaat dat heerste in Antwerpen, waarbij er sterk in de lijn van de overlevering werd gewerkt. De historieschilderkunst had nergens zo intens gebloeid als in Antwerpen en dus was het, zeker voor studenten van de Academie - de grote coryfeeën van de

---

<sup>209</sup> BUYCK J.F. (1995), p. 59 / VAN DER STIGHELEN K. (2008), p. 247 / DE BEENHOUWER J. (1995), p. 15

<sup>210</sup> BUYCK J.F. (1995), p. 60

<sup>211</sup> BUYCK J.F. (1975), p. 16

<sup>212</sup> Het devies van Jan Van Eyck staat aangegeven op de lijst boven het vermoedelijke zelfportret van de kunstenaar, *Portret van een man* of *De man met de rode tulband*. Op het kader staat: 'AAC.IXH.XAN' wat zoveel betekent als 'Als ich kan'. Het wordt vaak gelezen als een alluderen op zijn achternaam: 'Ich/Eyck'. Normaal gezien zou hier de naam van de geportretteerde of de opdrachtgever gecommuniceerd worden, vandaar dat de link naar het zelfportret ook snel wordt gelegd. LAWRENCE N. (2005), p. 84

<sup>213</sup> BUYCK J.F. (1975), p. 10 / BUYCK J.F. (1995), p. 59 / VAN DER STIGHELEN K. (2008), p. 247

<sup>214</sup> HUIZINGA J. (1950), p. 286

<sup>215</sup> BUYCK J.F. (1975), p. 12



historieschilderkunst zoals Gustave Wappers en Nicaise De Keyser waren er immers niet zo lang geleden directeur geweest - moeilijk om aan deze traditie te ontsnappen.<sup>216</sup>

Daar waar de Antwerpse kunstenaars een blik op het verleden wierpen, keek het Brusselse artistieke milieu vooruit. Het modernisme werd er geproclameerd. Het in 1868 opgerichte Société Libre des Beaux-Arts was als groepering een uitstekende avant-gardistische voedingsbodem. De vereniging stapte af van het academische. In plaats daarvan werd de individuele creativiteit en vrijheid van de kunstenaar voorop gesteld.<sup>217</sup> Samen met de landschapschilderkunst, waar invloeden van de school van Barbizon te traceren zijn, regeerde de realistische stijl er. In tegenstelling tot Als Ik Kan zijn er meerdere leden van deze Brusselse vereniging die vandaag in het collectief geheugen zitten: Félicien Rops (1833 – 1898), Constantin Meunier, Charles De Groux (1825 – 1870) en Louis Artan (1837 – 1890) zijn maar enkele namen.<sup>218</sup> Ondanks het feit dat Als Ik Kan en de Société Libre des Beaux-Arts zeer verschillend zijn in gedachtengoed en stijl, de één traditioneel, de ander progressief, delen ze een belangrijke bestaansreden. Net als de Antwerpse vereniging was Société Libre des Beaux-Arts erop gericht zijn leden, en dan vooral de beginnende kunstenaars, meer expositiemogelijkheden te bieden. Net als Als Ik Kan deden ze dit door eigen tentoonstellingen te organiseren; maar evengoed lieten ze hun invloed gelden op de officiële salons. De vereniging zorgde ervoor dat jonge kunstenaars die hun strepen nog niet verdiend hadden, toch de mogelijkheid kregen gezien te worden op de officiële salons die afwisselend plaats vonden in Antwerpen, Brussel en Gent.<sup>219</sup>

### VII.1.2. De kunstenaarsvereniging: het klassieke groepsportret

Wanneer we de twee schilderijen die deze kunstenaarsverenigingen portretteren naast elkaar leggen, valt meteen de grote gelijkenis tussen beide op. Compositorisch merken we dat zowel bij Lambrichs als bij Luyten centraal vooraan een figuur ruggelings afgebeeld is, die vervolgens naar links kijkt. Via een handgebaar wordt een beweging gemaakt in de richting van de persoon die schuin tegenover hem gezeten is, waardoor een verbinding tussen twee leden centraal in beeld geplaatst wordt. De andere groepsleden zijn rond deze centrale connectie geplaatst. Twee keer zijn ze gezeten aan een tafel, al is deze in het werk van Luyten prominenter aanwezig dan bij Lambrichs.

De wijze waarop de personen hier rond de tafel geplaatst zijn, roept reminiscenties op aan taferelen uit de kunstgeschiedenis waarbij reeds minitieuze aandacht besteed werd aan hoe de figuren rond een tafel te groeperen. Het oudste voorbeeld hiervan is waarschijnlijk de weergave van het Laatste Avondmaal. De laatste avond waarop Christus met zijn apostelen rond de tafel gezeten is, kent verschillende representatiewijzen doorheen de eeuwen. Wanneer we het groepsportret van Als Ik Kan bekijken, valt duidelijk de overname van de frontaal-horizontale plaatsing van de tafel op zoals we dat in de Noord-Europese traditie vaak tegenkomen; onder andere in de Laatste Avondmaal-taferelen van Dirk Bouts (circa 1410 –

---

<sup>216</sup> BUYCK J.F. (1975), pp. 9 – 11 / BUYCK J.F. (1995), p. 59

<sup>217</sup> BUYCK J.F. (1975), p. 9

<sup>218</sup> GOBYN R. (1995), p. 303

<sup>219</sup> GOBYN R. (1995), p. 303

1475) [afb.17] of Willem Key (circa 1515 – 1568) [afb.18]. Henri Luyten heeft hier niet enkel de plaatsing van tafel en figuren overgenomen maar ook de levendige discussie die gevoerd wordt, ondersteund door een breed scala aan handgebaren en hoofdrichtingen. Daar waar bij Christus commotie ontstaat rond het feit dat hij zegt dat één van de apostelen hem zal verraden, wil Luyten ons hier vertellen dat de discussie hier de gezamenlijke idealen die ze als groep uitdragen betreft. Ook J.F. Buyck haalt aan dat het compositieschema van het Laatste Avondmaal<sup>220</sup> overgenomen wordt en suggereert dat Henri Luyten de plaatsing van Henri Van de Velde, die op het voorplan links onderuit gezakt en met een sigaret in de hand aan de tafel is gezeten, niet toevallig is. Judas werd immers ook steevast ietwat geïsoleerd vooraan de tafel weergegeven. Het kan een alluderen zijn op het feit dat Van de Velde de Antwerpse kunstenaarsgroep nog in 1886, hetzelfde jaar als waarin dit doek geconcipieerd werd, zou verlaten.<sup>221</sup>

Een andere, niet te onderschatten inspiratiebron die voor wel meerdere kunstenaars als exemplarisch diende bij de vervaardiging van een groepsportret, zijn de 17<sup>de</sup>-eeuwse Hollandse regentenstukken.<sup>222</sup> Luyten moet zeker de traditie gekend hebben waarin de regentenstukken van Rembrandt en Frans Hals te plaatsen zijn.<sup>223</sup> Of het nu in de 17<sup>de</sup>- dan wel in de 19<sup>de</sup> eeuw is, het groepsportret wil de taal spreken van het samenbrengen van een gezelschap, uitdrukking geven aan onderlinge relaties, gedeelde overtuigingen en gemeenschappelijke interesses.

Luyten zijn werk is, conform het behoudsgezinde karakter van *Als Ik Kan*, geïnspireerd op een rijke traditie van groepsportretten. Dit doet echter geen afbreuk aan de kwaliteit ervan. Integendeel, *Portretten van de leden van la Société Libre des Beaux-Arts* [cat. 197] van Lambrichs mag dan wel minder gebonden zijn aan de traditionele weergave van het gezelschap, het is ook een minder interessant portret. Beide schilderijen hebben een donker, monochroom kleurenpalet. Door de interessante lichtwerking die Luyten hanteert, waarbij het licht van rechts boven op de gezichten valt, krijgen de personages meer psychologische diepgang en persoonlijkheid. De warme kleur van het licht op de gezichten breekt het monochrome geheel. Doordat de lichtbron niet op dezelfde plaats als de toeschouwer gesitueerd is maar in het verlengde van de getoonde ruimte ligt, ontstaat er een interne dynamiek in het schilderij die haast dramatisch aandoet. Lambrichs daarentegen hanteert geen speciale lichtwerking. De personages zijn op standaardwijze verlicht wat resulteert in een statische en vrij vlakke overdracht. Het feit dat de personen apart geposeerd hebben is duidelijk in het eindresultaat.<sup>224</sup> De groep is statisch weergegeven en er is eerder sprake van

---

<sup>220</sup> Buyck schrijft: “de personages groepeerd volgens het stramien van een Laatste Oordeel”. Ik neem aan dat er hier een fout gemaakt werd en dat hij wel degelijk het stramien van het Laatste Avondmaal bedoelt. Een verwijzing naar het Laatste Oordeel en de wijze waarop deze voorstellingen opgebouwd zijn, lijkt hier niet plausibel. BUYCK J.F. (1975), p. 13

<sup>221</sup> BUYCK J.F. (1975), p. 13

<sup>222</sup> HAUPTMAN W. (1985), p. 34

<sup>223</sup> BUYCK J.F. (1975), p. 13 / BUYCK J.F. (1995), pp. 59 – 60 / VAN DER STIGHELEN K. (2008), p. 247

<sup>224</sup> Aangezien het zeer moeilijk is alle personen in kwestie samen te krijgen voor een portret, is het een publiek geheim dat men bijna steevast mensen apart laat poseren om dan vervolgens tot een synthese te komen in het olieverfschilderij.

een culminatie van individuele portretten dan van een dynamische, samenwerkende, bij elkaar horende groep.

Samenvattend kunnen we dus stellen dat het groepsportret van *Als Ik Kan* beter uitdrukking geeft aan de dynamiek van de groep; dit door een interessante compositie met diverse handgebaren en verschillende gelaatsweergaven, en de plaatsing van de lichtbron rechts van het tafereel. De groep die *Als Ik Kan* was, wordt mooi tot leven gebracht op doek door Luyten. Bij Lambrichs krijgen we, door een eerder statische weergave waarbij slechts een klein deel van de leden met elkaar converseren, deze onderlinge dynamiek niet waardoor groepsgevoel noch gedeelde idealen tot uitdrukking worden gebracht in dit portret.

### VII.2.2. Les XX

Na deze twee kunstenaarsverenigingen en hun bijhorende groepsportretten te hebben bekeken, is het niet onlogisch dat de vraag rijst naar waar het groepsportret is van dé Belgische kunstenaarsgroepering bij uitstek van de 19<sup>de</sup> eeuw, Les XX.

Les XX was de revolutionaire, avant-gardistische kunstenaarsgroepering bij uitstek in België aan het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw. Actief en gegrondvest in Brussel, zullen ze drie decennia<sup>225</sup> lang het artistieke milieu in de Belgische hoofdstad bepalen. In tegenstelling tot Société Libre des Beaux-Arts, die bleven participeren in het officiële kunstcircuit van de salons, wees Les XX deze radicaal af. Het officiële milieu was hen te braaf en traditioneel.<sup>226</sup> Octave Maus en Edmond Picard (1836 – 1924), twee kunstminnende advocaten die aangeduid kunnen worden als de bezielers van de beweging, droegen het modernisme hoog in het vaandel en dit weerspiegelt zich dan ook op de tentoonstellingen die georganiseerd werden door Les XX.<sup>227</sup> Zowel nationale trots als Anna Boch, James Ensor, Willy Finch (1854 – 1930), Fernand Khnopff (1858 – 1921) en Théo Van Rysselberghe,<sup>228</sup> als internationale namen zoals Maurice Denis (1870 – 1943), Paul Gauguin, George Seurat en Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901) exposeerden op de tentoonstellingen van Les XX.<sup>229</sup> Door het feit dat de nationale grenzen overschreden werden bij de samenstelling van de tentoonstelling, verbaast het niet dat ook de belangstelling voor de exposities georganiseerd door deze vernieuwende kunstenaarsgroep van internationaal niveau was. Niet enkel op de tentoonstellingen vierde de nieuwe, avant-gardistische kunst hoogtij; ook in het in 1881 opgerichte *L'Art Moderne*, het tijdschrift dat als het ware de bedding voor Les XX en La Libre Esthétique vormde, werden de progressieve kunstideeën uitgedragen.<sup>230</sup>

We kunnen veronderstellen dat juist dit progressieve vooruitgangdenken ervoor gezorgd heeft dat er geen groepsportret vervaardigd werd van Les XX. Zoals reeds uitvoerig werd aangehaald, kent het groepsportret een lange traditie. Verenigingen ontstaan uit het

---

<sup>225</sup> Les XX bestond van 1883 tot 1893. Van 1893 tot 1914 werd de vereniging en het modernistische gedachtegoed dat ze hoog in het vaandel droegen, omgedoopt tot La Libre Esthétique. BLOCK J. (1995), p. 40

<sup>226</sup> BLOCK J. (1995), p. 40 / HOOZEE R. (1995), p. 13

<sup>227</sup> DE HEUSCH S.G. (1990), p. 9 / BLOCK J. (1995), p. 41

<sup>228</sup> BLOCK J. (1995), pp. 43 – 47

<sup>229</sup> BLOCK J. (1995), p. 41

<sup>230</sup> DE HEUSCH S.G. (1990), p. 9 / BLOCK J. (1995), p. 41 / HOOZEE R. (1995), p. 14

kunstacademische milieu, zoals *Als Ik Kan* daar een uitstekend voorbeeld van is, werken in deze traditie. De twee zonet besproken groepsportretten zijn dan ook zeer academisch. We kunnen hieruit afleiden dat aangezien Les XX zich wilden afzetten tegen het officiële, en dus academische circuit, ze ook geen portret gaan vervaardigen dat in de traditie te plaatsen valt waar ze eigenlijk tegen ageren. In hun vooruitstrevendheid maakten ze uiteraard gebruik van nieuwe technologieën zoals de fotografie. Het fotografisch medium opende perspectieven en was, zo spreekt uit een groepsfoto van de vereniging, wel geschikt om de groep op een bepaald moment vast te leggen. Les XX was geen vaststaande groep en de samenstelling fluctueerde dan ook sterk waardoor één groepsportret nooit een goede neerslag zou kunnen zijn van wat deze groep was: een dynamisch ensemble [afb. 19] .

### **VII.2. Het vriendschapsportret**

Net als bij de portretten van de kunstenaarsverenigingen zijn er twee kunstwerken onder te brengen bij de portretten die uitdrukking geven aan vriendschapsbanden: Guillaume Van Strydonck's *Portret van vrienden* [cat. 200] en *De Lezing* [cat. 199] van Théo Van Rysselberghe. Dit laatste schilderij valt eigenlijk buiten de afbakening van het onderzoek want het werd geschilderd in 1902. Gezien het belang van het kunstwerk en de ondersteuning die het dit hoofdstuk kan bieden, wordt er toch een uitzondering gemaakt en zal het eveneens bekeken en besproken worden.

Het in 1890 geschilderde *Portret van vrienden* [cat. 200] toont ons een gezelschap mannen in een door het zonlicht verlichte kamer, allen gezeten rond een tafel. We bevinden ons hier op de dijk van Blankenberge, waar hoteleigenaar, kunstverzamelaar en mecenas<sup>231</sup> Henri Van Cutsem een villa had.<sup>232</sup> Uiterst rechts op het schilderij zien we deze kunstminnende man zitten. Rechts van hem zit Henri Damiens, een advocaat, archeoloog en verzamelaar. Links vooraan in beeld staat professor François Henrijean, die in gesprek is met de beeldhouwer Guillaume Charlier (1854 – 1925). Naast Charlier zien we de schilder André Collin (1862 – 1930). Frontaal aan de tafel vinden we Lucien Damiens, een toekomstig notaris, met naast hem de kunstenaar die dit vriendschapsportret vervaardigde; Guillaume Van Strydonck.<sup>233</sup>

*De Lezing* [cat. 199] van Théo Van Rysselberghe kan begrepen worden als het meesterwerk van deze pointillist. We zien een gezelschap mannen in een studievertrek, dat verraden de boekenkasten. De sculptuur van George Minne (1866 – 1941) op schouw, *De geknielde van de fontein*, vertelt dat we het hier niet enkel met een belezen iemand maar ook met een kunstliefhebber te maken hebben.<sup>234</sup> Het ensemble bevindt zich in de studiekamer van Émile Verhaeren (1855 – 1916) in Saint-Cloud, waar hij sinds 1902, een jaar voor de voltooiing van

---

<sup>231</sup> Henri Van Cutsem was een belangrijk kunstverzamelaar die nog vóór Les XX werd opgericht in 1883, al werk bezat van één vijfde van de kunstenaars die lid waren van deze groepering. Hij hield niet van impressionistisch of pointillistisch werk zoals we dat terugvinden bij Van Rysselberghe, Claus of Boch, maar wel van het werk van bijvoorbeeld Van Strydonck. DE GEEST J. (2006), p. 466. Na zijn dood schonk hij zijn collectie aan het museum van Doornik. Zijn kunstverzameling vormt dan ook tot op heden de basis van de 19<sup>de</sup> – en 20<sup>ste</sup> eeuwse collectie van het Musée des Beaux-Arts van Doornik. LEEN F. (1995), p. 290

<sup>232</sup> DE GEEST J. (2006), p. 466

<sup>233</sup> LEEN F. (1995), p. 290

<sup>234</sup> VAN DER STIGHELEN K. (2008), p. 256

dit monumentale doek, woonde.<sup>235</sup> Het betreft zeven literatoren, namelijk Félix Le Dantec (1869 – 1917), Émile Verhaeren, Francis Viéél-Griffin (1864 – 1937), Félix Fénéon (1861 – 1944), André Gide (1869 – 1951), Henri Gheon (1875 – 1944) en Maurice Maeterlinck (1862 – 1949). De enige beeldende kunstenaar in het werk is Henri-Edmond Cross (1856 – 1910), die dan nog eens ruggelings wordt weergegeven waardoor hij de enige aanwezige is van wie het gelaat niet waar te nemen valt.<sup>236</sup>

Wanneer we deze twee vriendschapsportretten van naderbij bekijken en vergelijken, vallen evenveel gelijkenissen als verschillen op te merken. Twee keer krijgen we hier een beeld van een bijeenkomst van mensen die niet door officiële banden aan elkaar gelieerd zijn. Er is geen groepering of vereniging die deze mensen aan elkaar bindt, het samenzijn is aldus spontaan. De keuze van de kunstenaar om dit vrijwillige samenzijn te vereeuwigen zegt veel over de mensen in beeld en over het kunstwerk. Daar waar Henri Luyten of Edmond Lambrichs uitdrukking wilde geven aan een bestaand kunstenaarscollectief en hun bestaansreden hierdoor bestendigen evenals dat er uitdrukking wordt gegeven aan wie de groep is en waar hij voor staat, speelt dit motief hier niet mee. De grondredenen van beide hier besproken portretten is dat de kunstenaar geraakt is door de manier waarop deze groep vrienden met elkaar omgaan, de wijze waarop ze elkaar respecteren en intellectueel uitdagend vinden. De selectie van weergegeven personen gebeurt op andere gronden en drukt de persoonlijke voorkeuren van de kunstenaar uit. Zowel bij Van Strydonck als bij Van Rysselberghe komt de bewogenheid dit portret te vervaardigen voort uit een diepe vriendschap die ze voelen voor diegenen die ze hier uitbeelden.

De vriendschappelijke, gemoedelijke sfeer en de fijne momenten onderling spreekt het meest uit Van Strydoncks *Portret van Vrienden* [cat. 200]. Centraal voor het raam zien we de kunstenaar zitten. Hij is omgeven door zijn vrienden en onderling vinden er meerdere gesprekken plaats. Het beeld dat we van deze vriendengroep krijgen is positief, allemaal zijn ze op evenwaardige wijze uitgebeeld. Ondanks het feit dat sommigen spreken en anderen luisteren, lijkt er geen gedwongenheid tot luisteren te zijn. Allen zijn, conform de traditie van het groepsportret, netjes gekleed in kostuum. Het kostuum wordt echter van zijn strakke karakter ontdaan door het gele coloriet dat het doek beheerst. Het gele licht waarin het tafereel baadt, onderlijnt het aangename karakter van de bijeenkomst en kleurt de vriendenkring als ongedwongen.

### VII.2.1. De Lezing: ook een Portret van vrienden?

Het tweede portret dat hier onder vriendschapsportretten geplaatst wordt is van een heel andere orde. Het kan zelfs betwist worden of *De Lezing* [cat. 199] van Théo Van Rysselberghe wel een vriendschapsportret is. De term ‘hommageportret’ zou misschien gepaster zijn. In tegenstelling tot zowat alle kunstwerken die dit hoofdstuk ondersteunen, toont *De Lezing*, de titel van het werk verklapt het reeds, ons geen groep in conversatie. Het ensemble verenigd rond de ronde tafel zwijgt en luistert naar één man: Émile Verhaeren die

---

<sup>235</sup> VAN DER STIGHELEN K. (2008), p. 256

<sup>236</sup> FELTKAMP R. (2003), pp. 92 – 93

voorleest uit zijn eigen werk.<sup>237</sup> Hij praat en zet zijn woorden luister bij door de opgeheven hand die iets bezwerends uitstraalt. De hand staat centraal op het doek en de benige vingers trekken de aandacht naar zich. Het lijkt wel of de hand de anderen wil tegenhouden hem te onderbreken tijdens zijn lezing. De andere heren in beeld, die toch ook allemaal iets betekenen op artistiek vlak, worden in een passieve want zwijgende en luisterende houding gedwongen. Van Rysselberghe maakt hier dus als het ware een onderscheid tussen de figuren die hij afbeeldt: de actieve Verhaeren, die voorleest, en de passieve toehoorders. Niet enkel in de houding die ze aannemen wordt dit onderscheid duidelijk, ook qua kleurgebruik wordt er een onderscheid gemaakt. De zeven toehoorders zijn allemaal gehuld in blauw-zwarte kostuumvesten, de donkerblauwe vlek die zij vormen domineert het beeldvlak. Verhaeren is de enige die niet meegaat in deze sombere kleurcode en springt eruit door zijn rode jasje. Dit is kenmerkend voor hem. Van Rysselberghe heeft hem meerdere malen geportretteerd en vaak komen we dit opvallende jackje tegen. Het rode vest, dat zijn verlengde vindt in het tafelkleed, vormt picturaal gezien het middelpunt van de voorstelling. Dit maakt dat niet enkel door de fysieke bewegingstoestand alle aandacht naar Verhaeren wordt toegetrokken maar dat ook het kleurenpalet deze sturing van ons oog ondersteunt. Door de onevenwichtigheid die het tafereel domineert – Verhaeren actief en vinnig, de anderen luisterend, soms op het verveelde af – kunnen we stellen dat *De Lezing* eigenlijk een verborgen eerbetoon is aan Émile Verhaeren. De reden waarom de schilder ook niet in de titel van het werk Verhaeren huldigt, is waarschijnlijk om de andere geportretteerden, allemaal literatoren, niet voor de borst te stoten.<sup>238</sup> Daar waar Van Strydonck uiting geeft aan een vriendengroep en de verschillende onderlinge relaties waaruit deze bestaat, wil Van Rysselberghe eerder de creatief-artistieke kring rond één man laten zien. Verhaeren geldt als de muze van de schilder, wiens intellect en artistieke productie hij zeer bewonderde.

### VII.2.2. Heimelijke hommage versus eerbetoon aan de vriendschap

Wanneer we aldus besluiten dat *De Lezing* een ode aan Émile Verhaeren is kunnen we de vergelijking maken met hommageportretten zoals die van Fantin-Latour en Maurice Denis, reeds aangehaald bij het begin van dit hoofdstuk als grote namen in de productie van groepsportretten. *Hommage aan Delacroix* [afb. 20] van Fantin-Latour en *Hommage aan Cézanne* [afb. 21] van Denis tonen ons tweemaal een gezelschap kunstenaars verzameld rond een schilderij van het creatieve genie dat ze eren. De kunstenaar die gehuldigd wordt is, en dit is het grote verschilpunt met *De Lezing*, indirect aanwezig. Bij Paul Cézanne (1839 – 1906) zien we een typisch stilleven van zijn hand, bij Eugène Delacroix (1798 – 1863) is de aanwezigheid van de kunstenaar fysieker doordat het een zelfportret betreft, wat resulteert in het feit dat Delacroix bijna lijkt op te gaan in de portretten die hem omringen. Het geposeerde gehalte van diegene die hulde brengen aan hun voorganger is hier groot. Zeker bij *Hommage aan Delacroix*, waar de kunstenaars frontaal en uit het beeldvlak kijkend zijn weergegeven. Dit zorgt ervoor dat het geheel statisch en geposeerd overkomt. Van Rysselberghe geeft het hommageportret een nieuwe impuls door diegene die geëerd wordt, op te nemen in een gebeurtenis, in een activiteit. Verhaeren vormt het middelpunt van het tafereel door het feit

---

<sup>237</sup> FELTKAMP R. (2003), p. 94

<sup>238</sup> FELTKAMP R. (2003), p. 94

dat hij in het rood gekleed gaat en actief is, terwijl de rest passief toekijkt. Hij wordt in levende lijve opgenomen in het geheel, in actie en geportretteerd met datgene waar hij zo goed in was: zijn literatuur. Dit zorgt voor een veel dynamischere weergave dan dat we bij onze zuiderburen terugvinden.<sup>239</sup> Tot slot dient nog opgemerkt te worden dat, aangezien we kunnen stellen dat Van Rysselberghe hier hulde brengt aan Émile Verhaeren, het vreemd is dat hij geen zelfportret verwerkt heeft in *De Lezing*. De aanwezigheid van schilders is miniem daar de enige, Henri-Edmond Cross, ruggelings is weergegeven en hierdoor de enige toehoorder is wiens gelaat we niet kunnen zien. Een door Katlijne Van der Stighelen opgeworpen antwoord zou kunnen zijn dat Van Rysselberghe het literaire milieu waarin Verhaeren vertoefde wilde illustreren en dat hij de aanwezigheid van beeldende kunstenaars hierbij niet passen vond.<sup>240</sup>

We kunnen concluderen dat het aantal vriendschapportretten binnen de hier behandelde periode aldus miniem is en dat binnen het kleine aantal nog eens grote verschillen heersen. Daar waar Van Strydonck uiting geeft aan de hem omringende vriendenkring en de mooie momenten die ze, al koffiedrinkend in de villa van Van Cutsem te Blankenberge, beleefd hebben, wil Van Rysselberghe eerder één man huldigen en schakelt hij de literaire zielsgenoten van deze literator in een zogezeegd algemener project in. De diversiteit van de portretten is even kleurrijk als het kleurenpalet dat ze hanteren en illustreert de ook in het echte leven bestaande verschillen tussen verschillende vriendschappen.

### **VII.3. Het historische groepsportret**

De vier reeds behandelde groepsportretten visualiseren telkens een contemporaine kunstenaarsvereniging of vriendenkring. Bij de hier besproken portrettenreeks ligt dat anders. Ondanks het feit dat er een hoofdstuk is dat de historieschilderkunst omvat, heb ik er toch voor geopteerd dit vierdelig schilderijenensemble bij het groepsportret onder te brengen. Dit omdat het vier schilderijen betreft die zowel in de tijd als geografisch sterk verschillend zijn; in tegenstelling tot de cyclus die de museumvestibule van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen siert, waarbij de geschiedenis van de Antwerpse schilderschool centraal staat (cfr. supra). De reeks van Nicaise De Keyser die we hier zullen bespreken omvat ook een 19<sup>de</sup>-eeuws groepsportret en in het licht van dit feit, zo zal blijken, is het opportuener de schilderijen hier te bespreken.

Na het voltooien van zijn magnus opus in dienst van de overheid, namelijk de decoratie van de museumhal voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, toen nog gelegen in de Mutsaertstraat, krijgt Nicaise De Keyser een opdracht uit private hoek die voortvloeit uit het geleverde werk voor het museum.<sup>241</sup> Amper drie jaar na het grootschalige project, in 1875, vraagt Ernest Gambart (1814 – 1902), een invloedrijk kunsthandelaar uit Kortrijk, om een schilderijenreeks die de kunstenaars van de Oudheid tot het heden zou

---

<sup>239</sup> Ook Ronald Feltkamp ondersteund de hypothese van het hommageportret en maakt de vergelijking met de twee hier besproken kunstwerken van Henri Fantin-Latour en Maurice Denis. FELTKAMP R. (2003), pp. 94 – 95

<sup>240</sup> VAN DER STIGHELEN K. (2008), p. 257

<sup>241</sup> BEELE F. (1999), p. 94

verbeelden.<sup>242</sup> Het resultaat zijn vier doeken betreffende *De kunstenaars van de Oudheid* [cat. 201-202], *De kunstscholen van het Zuiden: Italië en Spanje* [cat. 203], *De kunstscholen van het Noorden: Vlaanderen, Holland, Frankrijk en Engeland* [cat. 204] en tot slot *De kunstscholen van de 19<sup>de</sup> eeuw* [cat. 204-205]. Deze vier schilderijen, die allemaal een andere periode en een andere geografische zone moeten verbeelden, zijn, ondanks het feit dat ze een geheel moeten vormen, zeer verschillend opgevat. Zoals Bonnet aanhaalt, is het vooral de blauwe luchtpartij die de vier werken met elkaar verbindt.<sup>243</sup> De presentatie van de kunstenaars is namelijk zeer uiteenlopend en verschilt sterk van doek tot doek.

In het werk dat de vroegste periode moet verbeelden, *De kunstenaars van de Oudheid* [cat. 201-202] krijgen we een compositie en een weergave van de kunstenaars die harmonie, contemplatie en rust uitstraalt. De Keyser percipieerde deze periode duidelijk als een tijd van eenheid en samenwerking. De kunstenaars lijken zich niet bewust van de toeschouwer, maar gaan in tegenstelling daarvan op in elkaars gezelschap. De kunstenaar kiest er hier bewust voor om zijn voorgangers niet expliciet te laten poseren. Eerder vindt hij het belangrijk hen in discussie en conversatie te tonen. Dat het echter geen filosofen zijn wordt duidelijk gemaakt aan de hand van de schetsen en de bas-reliëfs die her en der tussen de figuren terug te vinden zijn. De nadruk ligt op het intellectuele karakter van de individuen die de discussie rond hun werk hoog in het vaandel dragen. Ondanks het feit dat deze hier niet gevisualiseerd worden, zullen dissidente stemmen aanwezig zijn geweest maar de uitstraling van dit werk vertelt dat er op eerbiedwaardige wijze mee omgesprongen werd.

Daar waar we kunnen stellen dat het doek dat de Oudheid verbeeld een objectief beeld geeft van de periode waarin de ene kunstenaar niet bijzonder meer aandacht krijgt dan de andere, verdwijnt dit wanneer we *De kunstscholen van het Zuiden: Italië en Spanje* [cat. 203] en *De kunstscholen van het Noorden: Vlaanderen, Holland, Frankrijk en Engeland* [cat. 204] bekijken. Persoonlijke voorkeuren van de kant van De Keyser worden hier wel degelijk gecommuniceerd en zijn meteen duidelijk wanneer we de schilderijen in ogenschouw nemen. Het werk betreffende het Zuiden draait helemaal rond Rafaël (1483 – 1520). Hij is degene die centraal wordt weergegeven en waar alle aandacht naar toe wordt gezogen. De compositie lijkt opgesteld rond zijn persoon en hierdoor roept het eerder de indruk van een hommageportret op. In de compositie van het Noorden weegt de persoonlijke voorkeur van De Keyser nog meer door: Rubens en Van Dyck zijn links op het middenplan weergegeven. Ze vormen een duo doordat hun handen in elkaar liggen en ze naar elkaar kijken. Dit verbindende aspect tussen deze twee figuren zorgt ervoor dat, ondanks het feit ze niet centraal zijn weergegeven, ze wel centraal staan en de aandacht op hen wordt gelegd. Het schilderij dat de kunstscholen van het Noorden en hiermee van vier landen namelijk Vlaanderen, Holland, Frankrijk en Engeland moet verbeelden, vertoont een sterke nadruk op, en hiermee resulterend een overwegende aanwezigheid van, Vlaamse kunstenaars. De Keyser verbeeldt maar liefst tien landgenoten op het werk, terwijl de andere drie landen worden *samengevat* in tien kunstenaars. Deze nadruk op de eigen traditie is chauvinistisch en gebonden aan de

---

<sup>242</sup> BEELE F. (1999), p. 94 / BONNET A. (2007), p. 29

<sup>243</sup> BONNET A. (2007), p. 30



nationaliteit van zowel de kunstenaar als de opdrachtgever.<sup>244</sup> Ze geeft uitdrukking aan de trots die beiden voelden voor de eigen nationale artistieke traditie en ze zijn niet te beroerd dit te benadrukken, ook al geeft dit een onevenwichtig beeld van de Noordelijke kunstscholen. Wat ook opvalt is het feit dat de composities die de kunstscholen van zowel het Noorden als het Zuiden verbeelden, veel fragmentarischer opgevat zijn dan het werk dat ons de kunstenaars van de Oudheid toont. Daar waar de Oudheid als een eenheid wordt gepresenteerd, zijn de scholen van Noord en Zuid sterker gegroepeerd. De kunstenaars zitten in aparte groepjes, samen met landgenoten, tijdgenoten of leerlingen en invloeden en onderlinge relaties worden op deze manier duidelijk gemaakt. De Keyser erkent dus dat de harmonieuze eenheid die de Oudheid kenmerkt, iets typisch voor die periode is. In latere periodes is er nog wel eenheid en samenwerking maar op een andere schaal dan in de Oudheid.

De gegroepeerde weergave die *De kunstscholen van het Zuiden: Italië en Spanje* [cat. 203] en *De kunstscholen van het Noorden: Vlaanderen, Holland, Frankrijk en Engeland* [cat. 204] vertonen is niets vergeleken met het groepsportret dat De Keyser opvat van de eigen tijd, *De kunstschilders van de 19<sup>de</sup> eeuw* [cat. 205-206]. In dit werk valt het ons zeer moeilijk om nog van een groepsportret; van een collectief te spreken. In de vorige drie schilderijen was er sprake van interactie tussen de verbeelde kunstenaars. De dialoog stond op scherp en er werden conversaties met elkaar aangegaan: kunstenaars vroegen raad aan elkaar, erkenden hun schatplichtigheid ten aanzien van een leermeester, overpeinzden een collega zijn bas-reliëf of keken bewonderend naar de ander op. Deze diversiteit aan interactie is totaal afwezig in het laatste groepsportret. Hier is geen dialoog aan de gang. De kunstenaars staan niet in relatie tot elkaar. Elk poseert apart; voor zichzelf. Allen worden ze vrij frontaal in beeld gebracht en kijken ze uit de ruimte waarin ze zich bevinden, ze kijken ons aan. Dit resulteert in een totaal ander beeld dan de vorige drie portretten, waarbij we niet het gevoel hadden dat de figuren zich bewust waren van onze aanwezigheid. Deze opstelling onderlijnt de eigenheid van elk personage eerder dan hun onderlinge relaties aan te tonen. De kunstenaars worden hier gepresenteerd als individuen. Het groepsverband is ondergeschikt geworden aan de individuele presentatie van het Ik.

In de literatuur wordt erop gewezen dat de eerste drie doeken eerder een les in de kunstgeschiedenis zijn, terwijl het laatste schilderij meer gezien kan worden als een voorlopige stand van zaken. Dit is niet onlogisch aangezien iedereen, ook Nicaise De Keyser, een kind van zijn tijd is: een objectieve blik op de eigen periode is onmogelijk. Een evenwichtig overzicht van de eigen periode is dan misschien moeilijk, toch valt het op dat er geen groepjes worden weergegeven maar dat de kunstenaars allemaal apart, allemaal voor zichzelf poseren. De ingrediënten die aanwezig zijn in de andere drie kunstwerken waardoor we van een groepsportret kunnen spreken, zijn in dit werk afwezig.<sup>245</sup> De Keyser ziet zijn eigen tijd niet als één duidelijk omliggende school maar vindt juist dat de periode waarin hij

---

<sup>244</sup> BEELE F. (1999), p. 95

<sup>245</sup> BONNET A. (2007), pp. 31 – 32

actief was, gekenmerkt wordt door een enorme diversiteit aan kunstenaars, telkens met een eigen, particuliere stijl en overtuiging van wat hun kunst zijn moet.<sup>246</sup>

Deze vaststelling in het laatste portret is kenmerkend voor de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw waarin het groepsportret een eerder marginale rol speelt. We kunnen dan ook met de zonet geponeerde stelling die beweert dat in de 19<sup>de</sup> eeuw de kunstenaar als individu primeert boven het opgaan in een collectief, dit hoofdstuk afsluiten.

De Belgische kunstenaar wilde zich eerder als individu vestigen en legitimeren dan dat hij de geborgenheid en de houvast van een groep nodig had. Het feit dat de helft van de portretten die dit hoofdstuk ondersteunt historiserend is, bevestigt deze stelling enkel. Ondanks het feit dat er wel kunstenaarsverenigingen bestaan hebben die ook vrij toonaangevend waren, zoals L'Essor, Les XX en La Libre Esthétique en dat hun leden er bewust voor kozen zich niet als groep maar als individu te vereeuwigen, wijst op het belang van het individu in de groep. De groepering werd als noodzaak gezien om aan de wurggreep van het officiële circuit te kunnen ontsnappen en ondanks het feit dat de meeste kunstenaars blij zullen zijn geweest met het vangnet dat bijvoorbeeld Les XX vormde, wilde men zich niet per se identificeren of vestigen aan de hand van deze groep. Ze zagen zichzelf eerder als autonoom dan dat ze op zoek zouden gaan naar de bevestiging die het groepsverband zou kunnen bieden. De hommageportretten die het corpus bevat zijn dan weer eerder aan te duiden als bewonderende getuigenissen van de uitvoerende kunstenaar. Zo kan zowel *De Lezing* als de vier schilderijen van De Keyser als een ode aan een ander kunstenaar, zij het aan een kunstschool zoals bij de laatste, gezien worden. De opbouw is anders dan in Frankrijk, waar het hommageportret eerder statisch is. De Belgische hommageportretten kenmerken zich door een dynamischere werking.

De Keyser geeft ons een beeldend overzicht van de kunstgeschiedenis. De verschillende scholen en regio's worden onder de loep genomen en de kunstenaar geeft de wijze waarop hij hen percipieert weer in deze vierledige cyclus. Het laatste portret, dat zijn eigen tijd verbeeldt, toont de visie van De Keyser op die tijd. Hij zag de 19<sup>de</sup> eeuw niet als één geheel. Elke kunstenaar werkt voor zich en dient geen rekening te houden met een collectief of dient zich niet te verantwoorden ten aanzien van de groep waartoe hij behoort. Zijn beeld op de eigen tijd is misschien niet objectief, het is wel het beeld van een kunstenaar op het kunstenaarschap van die eigen periode. En die is individueel georiënteerd. Deze legitimatie als autonoom kunstenaar vinden we niet enkel terug in *De kunstschilders van de 19<sup>de</sup> eeuw* [cat. 205-206] maar ook in het aantal groepsportretten dat vervaardigd werd in de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw. Wanneer we de omvang ervan vergelijken met de individuele zelfportretten of kunstenaarsportretten van bevriende collega's, wordt des te duidelijker waar de voorkeur van de Belgische 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar naar uit ging: legitimatie aan de hand van het Ik.

---

<sup>246</sup> BONNET A. (2007), pp. 32 – 33

## **VIII. Veruitwendiging van een innerlijke gevoelswereld**

*'La vérité n'est révélée qu'au génie, et le génie est toujours seul'*<sup>247</sup>

Het in de romantiek ontstane beeld van de kunstenaar als de niet-begrepene, het creatieve genie bij wie zijn artistieke gave is die hem hoog boven de gewone mens uit tilt, is een denkbeeld dat van de 19<sup>de</sup> eeuw tot vandaag de dag sterk leeft. De unieke en individuele status die de kunstenaar wordt toegedicht, en die hem ook boven de massa doet uitstijgen, impliceert een diepere beleving van het zelf en de wereld rondom hem. Dit resulteert in een kunst die geacht wordt geen loutere reproductie te zijn van de wereld die hem omringt. Van de kunstenaar werd of wordt vaak verwacht dat hij een hogere waarheid weergeeft of zijn voorstellingen laat beïnvloeden door zijn innerlijke zielenroerselen.<sup>248</sup> De veruiterlijking van een innerlijke gevoelswereld vormt dan ook de focus van dit hoofdstuk. In dit slothoofdstuk zal gekeken worden naar die portretten waarin de kunstenaar 'een andere gedaante aanneemt'. James Ensor zal hier de belangrijkste en meest besproken kunstenaar zijn. Niet enkel heeft hij zijn eigen beeltenis veelvuldig tot onderwerp van zijn kunst genomen, tevens heeft hij de eigen verschijningsvorm vaak aangepast. Hij heeft zichzelf verschillende gedaanten aangemeten, sommigen sluiten specifiek aan bij zijn eigen levenswereld, bij andere is de thematiek universeler.

### **VIII.1. James Ensor; gekweld door demonen**

*"Het zou verwonderlijk zijn dat Ensor, die boven alles van zijn kunst hield en die bijgevolg bovenal van de man hield die die kunst maakte, namelijk zichzelf, niet tot in het oneindige zijn eigen beeltenis zou hebben vermenigvuldigd."*<sup>249</sup>

17 jaar oud is Ensor, wanneer hij voor het eerst zijn eigen spiegelbeeld vastlegt. Tot aan zijn dood, zal hij zichzelf herhaaldelijk als model nemen.<sup>250</sup> Telkens in een andere levensfase, met evoluerende haarkleuren en een toenemend aantal rimpels, toont het zelfportrettenoeuvre van Ensor ons een onophoudelijke zoektocht naar zichzelf, naar het Ik.<sup>251</sup> De eigen beeltenis vormt een rode draad doorheen zijn oeuvre, zowel als zelfstandig kunstwerk als als deel van een grotere compositie.<sup>252</sup> Veelal is hij herkenbaar en kunnen we de kunstenaar als onderwerp van het werk aanduiden, maar even vaak gaat het om een 'verborgen' zelfportret en meet hij zichzelf de gedaante aan van een insect, een geraamte of verschuilt hij zich achter het masker, één van de belangrijkste, wederkerende kenmerken in de ensoriaanse wereld. Net als in de rest van zijn oeuvre geeft hij ook in zijn zelfportretten kritiek op de maatschappij, de kunstwereld en hen die hij als zijn vijanden, zijn 'demonen' beschouwt.<sup>253</sup> De ruwweg

---

<sup>247</sup> DELACROIX E., *Oeuvres littéraires*, Parijs, Crès, 1923, p. 119, zoals geciteerd in: JUNOD P. (1985), p. 69

<sup>248</sup> HOOGENBOOM A. (1993), p. 12

<sup>249</sup> VERHAEREN E. in: *Ensor James. Collection des artistes belges contemporains*, Brussel, Van Oest, 1908, zoals geciteerd in: OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 21

<sup>250</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 21

<sup>251</sup> Ensor placht steevast over het Ik te spreken met een hoofdletter. OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 14

<sup>252</sup> HOSTYN N. (1999), p. 97 / MULS J. (1942), p. 57 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 27

<sup>253</sup> CANNING S. (2010), p. 10

honderd zelfportretten die Ensor vervaardigde, verraden zijn wispelturigheid en fungeren als 'een barometer voor het innerlijk klimaat'.<sup>254</sup>

Het eerste luik zelfportretten dat hier bekeken zal worden is dat deel waarin Ensor uiting geeft aan zijn innerlijke belevingswereld. Zijn leven lang werd de kunstenaar gekweld door innerlijke demonen. Deze waren projecties van zijn vijanden en angsten in het echte leven. Veelal de critici die zijn kunst niet erkenden, maar ook de vrouw in het algemeen, van wie hij bijzonder veel schrik had.<sup>255</sup> Andere angsten, zoals de onvermijdelijke dood, een verscheurdheid of miskennis tracht hij ook uit te drukken in zijn zelfportretten die, daar getuigt dit hoofdstuk van, een zeer prominente plaats innemen in zijn oeuvre.

Ensor geeft het meest letterlijk gestalte aan deze 'demonen' in de kunstwerken *De kunstenaar omringd door slechte geesten* [cat. 207] en *Duivels die me sarren* [cat. 208]. Deze demonen zijn de vervormingen van de vijanden die hem zijn leven lang kwellen en achtervolgen. Dit zijn echter eerder waanideeën dan dat het daadwerkelijk gebeurt. De kunstcritici, wier kritieken hem zeer diep raken, het avant-garde kunstmilieu van hetwelk hij zich uitgesloten voelt, de vrouwen voor wie hij een onverklaarbare angst heeft, zijn familie met een dronken vader en een zeer dominante moeder... een bonte verzameling van vijanden, van demonen door wie hij in droom, geest en illusie achtervolgd wordt. Voor hen allen creëert hij het masker.<sup>256</sup> Het masker dat zijn oorsprong heeft in de souvenirwinkel van zijn ouders te Oostende<sup>257</sup> en na verloop van tijd overal opduikt: in zijn atelier, zelfportret, stilleven, als autonoom element in zijn kunst: '*Opgejaagd door de navolgers heb ik me vrolijk teruggetrokken in het eenzame land van de bijtende spot, waar het masker met de grijns van geweld en geschater troont (...)*'.<sup>258</sup> Er is steeds de dichotomie tussen het Ik en de demonen, Ik en de omgeving, Ik en het masker.<sup>259</sup> In deze twee werken, afkomstig van één ontwerp, staat de relatie tussen hem en zijn demonen centraal. De kunstenaar kijkt ons angstig aan terwijl zijn demonen zich verlekken in zijn kwelling en hun klauwen op hem leggen. Het masker heeft in het oeuvre van Ensor een tweeledig karakter. Enerzijds als gedaante om zijn vijanden gestalte te geven, anderzijds als deel van zijn leefwereld. Daarom is het onmogelijk alle werken waarin het verschijnt, te klasseren als uitingen van zijn angsten ten aanzien van zijn omgeving. Het reeds besproken werk, *Zelfportret met maskers* [cat. 171], hoeft dan ook niet per se begrepen te worden als een kwelling maar eerder als een weergave van zijn milieu, van de omgeving waarin hij vertoeft. In de hier besproken etsen is het treiterende karakter van de maskers echter zo visueel gemaakt, dat we kunnen stellen dat we hier een neerslag krijgen van hoe Ensor zichzelf zag, hoe zijn innerlijke wereld waarin hij achtervolgd werd door vijanden, eruit zag. Ensor is een angstig iemand, heeft angst voor kritiek, angst om niet aanvaard te worden, angst voor het andere en angst voor de dood.

---

<sup>254</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 15

<sup>255</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 21 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 33

<sup>256</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 19

<sup>257</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 14 / REITSMA E. (2001), p. 71

<sup>258</sup> ENSOR J. in: *Les Ecrits de James Ensor*, Brussel, Editions Lumière, 1944, p. 30, zoals geciteerd in: DERREY-CAPON D. (1999), p. 39

<sup>259</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 14 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 33

Deze demonen worden niet altijd veruitwendigd. In tekeningen als *Mijn portret. De verdrietige en praalzieke schilder* [cat. 209] en *Zelfportret met schetsboek* [cat. 210-211] verradt zijn voorkomen, zijn donkere en schuwende blik een duistere innerlijke belevingswereld. Het onrustige en angstige dat hem dreef, zowel als persoon als kunstenaar spreekt uit een veelzeggende blik. De wijze waarop de eigen verschijning oprijst uit de duisternis van donkere potloodarceringen, zoals bij *Zelfportret met schetsboek* [cat. 210-211] te zien is, toont een samengaan van Ensor en de duisternis rondom hem, waardoor zijn contouren zelfs niet meer duidelijk onderscheiden kunnen worden van de achtergrond. De donkere ruimte als een spiegel van zijn gemoedstoestand. De eenzaamheid spreekt uit de werken, en de titel van de eerste tekening geeft zelfs meer prijs: de kunstenaar benoemt zijn emoties. Alsof de blik die ons aanstaart vanuit de tekeningen nog niet voldoende een innerlijk gevecht met eenzaamheid, verdriet en angst articuleert, onderlijnt tot slot de titel het treurige karakter van deze portretten.

Deze angst voor de dood uit zich in een fascinatie voor schedels en skeletten die hij op verscheidene niveaus gaat integreren in zijn kunst, in het bijzonder in relatie tot de eigen beeltenis. De zelfportretten waarin we hem als skelet of met een doodshoofd terugvinden geven uitdrukking aan de permanent onzichtbare aanwezigheid van de dood, voor dewelke hij bang is. Hij heeft het gevoel dat er een strijdende kracht is die ingaat tegen zijn Ik, namelijk de tijd, voor dewelke het enkel een kwestie van jaren is vooraleer deze het Ik van de aardbol neemt. De schedel, die in de Westerse kunstgeschiedenis als belangrijk vanitasmotief fungeert en hiermee uitdrukking geeft aan de eindigheid der dingen, recupereert hij en plaatst hij op zijn levende verschijning in werken als *Het schilderend skelet* [cat. 97] en *Mijn portret met doodshoofd* [cat. 230].<sup>260</sup> Deze werken zijn een symbiose tussen het levende wezen dat hij nu is en de onvermijdelijke dood die zijn mooie en vaak gereproduceerde gelaat tot de wereldse en universele schedel zal herleiden. Hierdoor hebben ze een bevreedend effect: we zien iemand schilderen achter zijn ezel en iemand poseren aan het raam. De beweging of inspanning die het lichaam hier tentoonspreidt staat haaks op de dode schedel. *Mijn portret met doodshoofd* [cat. 230] vormt hier een interessante zaak: het is gebaseerd op een foto [afb. 22]. Op de foto zien we de levende Ensor, in de gravure een in ontbinding zijnde. De werken lijken een voorspelling van wat komen gaat, iets wat helemaal tot uitdrukking komt in *Mijn portret in 1960* [cat. 212], geschilderd in 1888. In dit laatste voorspelt Ensor het eigen uitzicht in 1960 en dat is uiteraard dat van een dode Ensor, een skelet.

Ook al was hijzelf zijn geliefkoosde model, Ensor heeft zichzelf buiten het skelet ook andere gedaanten aangemeten. Het bekendste voorbeeld hiervan is *Skeletten bekvechten om een gerookte haring* [cat. 214]. De originele, Franse, titel van het werk luidt *Squelettes se disputant un hareng saur*. Het laatste deel van de titel geldt als een woordspel en geeft aan dat het hier om een gecamoufleerd zelfportret gaat: ‘*Hareng saur*’ kan gelezen worden als ‘*art ensor*’ en vormt hiermee een directe verwijzing naar de kunst van Ensor en aldus naar de persoon die dit creëert.<sup>261</sup> De schedels, een belangrijk wederkerend symbool in het oeuvre van Ensor, zijn wederom maskers die de echte ‘vijanden’ verhullen. Ze bekvechten om een

<sup>260</sup> ROSENBLUM R. (1999), p. 26 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 47

<sup>261</sup> CANNING S. (2010), p. 9

gerookte haring die allergorisch staat voor de kunst van Ensor. Ensor vergelijkt zichzelf of zijn kunst aldus met voedsel, met een gerecht. Het is niet de enige keer dat hij dit doet, ook in *De gevaarlijke koks* [cat. 215], waar we zijn hoofd naast een vis terugvinden op een bord, klaar om opgediend te worden. De gelijkenis is groot: Ensor wordt geproefd, wordt gesmaakt. Bij *De gevaarlijke koks* [cat. 215] zien we de critici die hem zullen proeven, kotsen op de achtergrond. Een zelf voorspelde voorbode van wat ze van hem, van zijn kunst, zullen vinden. Ook deze skeletten lijken niet blij te zijn met wat ze geserveerd krijgen. De haring hangt onheilspellend op het middenplan en kan elk ogenblik vallen en daar eenzaam achtergelaten worden, zonder consumptie als resultaat. Ensor gebruikt de allegorie van het voedsel dat net als de kunst, gesmaakt wordt en na proefing verworpen of geaccepteerd wordt. Door zichzelf, die hij als synoniem zag met zijn kunst, te portretteren als voedsel, kunnen we stellen dat het hier gaat om een verborgen zelfportret.

### VIII.2. Grootheidswaanzin of gekte? De identificatie met Christus

*“Ik zou de jeugd met al haar hoop en verwachtingen willen verdedigen en voor iederen die het horen wil, wil ik de mooie legende van het Ik herhalen; de legende van het universele Ik, die van het unieke Ik, die van het verzadigde Ik, de legende van het grote werkwoord Zijn wil ik blijven herhalen: Ik ben, wij zijn, jullie zijn, ze zijn.”*<sup>262</sup>

In het oeuvre van Ensor nemen religieuze voorstellingen in het algemeen, en Christus in het bijzonder, een belangrijke plaats in. Deze thematiek en de belangrijke positie die Christus inneemt, hebben echter geen godsdienstig karakter. Ensor was niet gelovig en heeft zich nooit willen wijden aan religieuze kunst.<sup>263</sup> Hij ervoer echter een diepe identificatie met de zoon van god. Deze ziet hij als een symbool van pure goedheid, zuiverheid en echtheid, die door ‘de anderen’ niet als zodanig wordt erkend. Ensor voelde zich misbegrepen en miskend door iedereen, het avant-garde kunstmilieu voorop en hij had het gevoel dat deze misbegrepenheid hem met Christus verbond. Dat ze samen, beiden met enkel goede en zuivere bedoelingen, alleen stonden tegenover een massa die hen niet, of enkel verkeerd, begreep.<sup>264</sup> Deze misbegrepenheid kwam vooral voort uit zijn relatie met het officiële kunstencircuit, de avant-garde kunstgroeperingen en de kunstcritici. Van 1877 tot 1880 studeert hij aan de Académie des Beaux-Arts van Brussel, waar Jean-François Portaels directeur is. Na tegenvallende resultaten verlaat hij gedesillustioneerd de Brusselse academie.<sup>265</sup> Het avant-gardemilieu wordt geregeerd door Edmond Picard (1836 – 1924) en Octave Maus. Zij zijn de bezielers van het tijdschrift *L’Art Moderne* en de kunstenaarsgroeperingen Les XX en La Libre Esthétique, allen successen. Alhoewel Ensor kort tot Les XX behoorde gaat hij niet akkoord met alle keuzes die zij maken en verlaat, wederom teleurgesteld, Brussel.<sup>266</sup> In *De gevaarlijke koks*

<sup>262</sup> ENSOR J. in: *Écrits de James Ensor*, Brussel, Lumière, 1944, p. 144, zoals geciteerd in: MARTROYE K. (1999), p. 66

<sup>263</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 29

<sup>264</sup> STURGIS A. en M. WILSON (2006), p. 154 / OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 18 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 29

<sup>265</sup> DRAGUET M. (1999), p. 46 / OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 16

<sup>266</sup> BLOCK J. (1995), p. 41

(1896) neemt hij hen op de korrel net als critici zoals Max Sulzberger of Edouard Fétis (1812 – 1909) die hem hekelden.<sup>267</sup>

De diepe vereenzelviging die Ensor ervoer met Christus zal hij in meerdere zelfportretten uitwerken. Hij geeft zijn eigen portret weer in een voorstelling die normaal gezien gereserveerd is voor de Messias. Ensor heeft meer dan honderd zelfportretten gemaakt en zoals reeds besproken werd, is hij niet in allen expliciet herkenbaar daar hij zichzelf vaak weergeeft als insect, skelet, haring. Toch is ook de waarheidsgetrouwe weergave van zijn gelaat gekend bij het grote publiek.<sup>268</sup> Dit welgekende portret gaat hij zoals gesteld inpassen in gebeurtenissen die refereren aan het leven van Christus. Ensor is de eerste kunstenaar na Dürer die expliciete referenties naar de zoon van god maakt in zijn zelfportretten en waarschijnlijk de eerste kunstenaar tout court die zulk een diepe identificatie met hem ervoer.<sup>269</sup> Daar waar Dürer de eerste kunstenaar is die zichzelf een christomorf zelfportret aanmeet, onderscheidt Ensor zich door zijn egocentrisme. Dürer gaat de eigen weergave *aanpassen* aan de heiligenbeelden en de iconenschilderkunst zodat de manier van weergave onherroepelijk referenties aan Christus oproept.<sup>270</sup> Ensor *gebruikt* Christus en deze laatste moet *zich aanpassen* om het beeld dat de kunstenaar van zichzelf heeft, te kunnen creëren. Deze daad getuigt van een brutaliteit en egocentrisme die we kunnen verwachten van iemand die bijna uitsluitend bezig is met zijn kunst en zijn Ik.

### VIII.2.1. Ensor gekruisigd

*De Calvarieberg* [cat. 218-219] is een van de eerste tekeningen waaruit de identificatie met Christus als miskend genie, als ongebrepen profeet, niet mis te verstaan tot ons spreekt. Ensor heeft zichzelf gekruisigd. De centrale plaats die Christus inneemt, hij wordt gekruisigd samen met twee dieven, is hier nu ingenomen door Ensor. Groot en in niet mis te verstane taal heeft de kunstenaar het gebruikelijke INRI ('Jezus van Nazareth, Koning der Joden')<sup>271</sup> vervangen door de eigen naam. Longinus die Christus in de ribbenkast steekt is hier de kunstcriticus Fétis geworden, zo vertelt de banier die aan diens lans hangt. Rondom de kruisiging bevindt zich een menigte. In de voorgrond zitten, zo vertelt het monogram dat als een rugnummer is aangebracht op de kledij van een toekijker, de leden van Les XX toe te kijken op het spektakel. Ensor verschuilt zijn vijanden hier niet achter maskers of demonengedaanten: de identificatie van zijn tegenstanders wordt aangeduid met vlaggen. Ensor is beïnvloed door de traditie en de voorstellingswijze die we hier te zien krijgen is dan ook geïnspireerd op de *Kruisiging* van Rembrandt. Vooral de lichtbundels die neerkomen op de gekruisigden wijzen op deze schatplichtigheid.<sup>272</sup> Ook in *Ecce homo* [cat. 217] pijnigen de critici hem. Hijzelf draagt de doornenkroon op zijn hoofd, Sulzberger houdt de strop vast en Fétis staat klaar om hem te pijnigen.<sup>273</sup> Net zoals bij *De Calvarieberg* wordt de symboliek, de voorstellingswijze

<sup>267</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 33

<sup>268</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1999), p. 19

<sup>269</sup> JUNOD P. (1985), p. 62 / STURGIS A. en M. WILSON (2006), p. 154

<sup>270</sup> JUNOD P. (1985), pp. 60 – 61

<sup>271</sup> CARR-GOMM S. (2011), p. 134

<sup>272</sup> MATROYE K. (1999), p. 104 / TODTS H. (2009), p. 151

<sup>273</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p.

en de titel van het werk overgenomen uit de christelijke kunst en zijn kenmerkende iconografie. Ensor drukt er ontegenzeggelijk zijn eigen stempel op: de grillige lijnen, het kleurgebruik en het onmiskenbare portret dragen de ensoriaanse signatuur. Ook al is de basis van zijn portretten de traditie, door de herwerking ervan en het feit dat het geherinterpreteerd wordt in zijn eigen taal, kunnen we hier spreken van een *aemulatio*. De Ensor die hier geportretteerd wordt is er een die zich gekwetst voelt. Ook al drijft hij de spot met iedereen, wanneer zijn kunst, en daarmee hijzelf wordt aangevallen, merken we een boze, teleurgestelde en verontwaardigde Ensor. Het onbegrip waarmee hij het gevoel heeft te moeten afrekenen kan niet anders dan leiden tot identificatie met de persoon in de geschiedenis die symbool staat voor misbegrip: Jezus Christus.

### VIII.2.2. Intrede in Jeruzalem, intrede in Brussel

Het culminatiepunt van deze vereenzelviging; van de eenzame, misbegrepen kunstenaar vindt plaats in *Intrede van Christus te Brussel in 1889* [cat. 225]. Ensor neemt de intrede van Christus in Jeruzalem [cat. 224], waar hij drie jaar eerder reeds een tekening rond concipieerde, als vertrekpunt voor zijn eigen intrede. Dit werk kan beschouwd worden als een persoonlijk manifest dat zijn beeld ten aanzien van de mensheid, de kunstwereld en zichzelf uitdrukt. Een - letterlijk en figuurlijk - monumentaal zelfportret. Centraal op het middenplan van het werk ontwaren we een figuur gezeten op een ezel, een rood gewaad en een brede aureool rond het gelaat. Hij rijdt, vooraf gegaan door een massa bestaande uit fanfare, mensen en gemaskerden, Brussel binnen. In het avant-gardistische kunstcentrum dat Brussel op dat ogenblik is, rijdt de Oostendse kunstenaar triomfantelijk binnen. Lachend om allen die fout waren en hem nooit erkenden als de grote, geniale kunstenaar die hij is.<sup>274</sup> De compositie is groots, tumultueus en vormt een ware kleurexplosie. De grote middelen worden ingezet om *Zijn* intrede, *Zijn* aankomst, *Zijn* triomf te vieren. De banier die zich bovenaan het carnavaleske spektakel ontrolt, 'Vive la sociale' laat er geen twijfel over bestaan: deze manifestatie, dit geschilderde manifest bekritiseert en spot met de machtsverhoudingen aanwezig in de samenleving, met elitarisme op verschillende niveaus: de kunstwereld maar ook de kerk en de staat. Ook de domheid van de massa, en die van de kunstwereld waarvan hij zich zo uitgesloten voelt, worden hier bespot.<sup>275</sup> Weer hanteert hij hier de masquerade om zij die hem niet begrijpen als één geheel weer te geven, als een broeiende en wemelende massa.<sup>276</sup> Dit reusachtige werk, dat tot aan zijn dood altijd één volledige wand van zijn atelierruimte in beslag heeft genomen,<sup>277</sup> kunnen we beschouwen als een zelfportret waarin de kunstenaar het externe aanklampt om zijn eigen visie en denkbeelden te ventileren. Hij geeft zichzelf alleen weer temidden van een massa die hij bekritiseert en die hem niet begrijpt, niet als kunstenaar en niet als mens.

Ook in andere zelfportretten valt een religieuze thematiek te ontwaren, die niet gelieerd is aan de figuur van Jezus Christus zelf. In *De vertroostende maagd* [cat. 220] zien we Ensor geknield voor de Maagd zitten. Met zijn palet in de hand, de vloer bezaaid met penselen en

---

<sup>274</sup> DRAGUET M. (1999), p. 50 / HOSTYN N. (1999), p. 20 – 21 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 29

<sup>275</sup> CANNING S. (2010), p. 18 / REITSMA E. (2001), p. 74

<sup>276</sup> DERREY-CAPON D. (1999), p. 43

<sup>277</sup> REITSMA E. (2001), p. 74



het schilderij van een Madonna met kind op de schildersezels, roept dit reminiscenties op aan de voorstellingen van Sint-Lucas die de Moeder Gods schildert. De identificatie met Sint-Lucas is niet compleet daar de daad van het schilderen vooraf ging aan dit moment en Ensor, conform de titel, in aanbidding zit. In *Mijn portret* [cat. 221] uit 1884 en het zelfportret dat hij verwerkt in *De gevaarlijke koks* [cat. 215] is de verwijzing naar Johannes de Doper, de neef van Christus en degene die hem doopt in de Jordaan, dan weer expliciet. Net als op vele voorstellingen van Johannes de Doper, geeft de kunstenaar zich in het eerste portret op frontale wijze weer terwijl hij de wijsvinger in de lucht steekt. Bij de apostel een teken dat hij wist dat Christus gods zoon was, bij Ensor een aanwijzend gebaar naar zijn gelaat. In het tweede schilderij, waarvan zijn zelfportret slechts een klein onderdeel vormt, wordt hij onthoofd opgediend. De figuurlijke dood die Ensor hier zichzelf toedicht ondergaat Johannes de Doper echt.

### **VIII.3. De pose primeert: dandyeske aspecten bij de Belgische kunstenaar**

In dit laatste deel van het besluitende hoofdstuk rond de kunstenaar die zichzelf een andere verschijningsvorm aanmeet, bekijken we de kunstenaarsportretten waarin de kunstenaar de pose van de dandy aanneemt. Het dandyisme is geen typisch Belgisch maar eerder een Engels en Frans fenomeen. Vooraleer we de kunstenaarsportretten die dandyeske trekken vertonen onder de loep nemen, zal eerste kort uiteengezet worden wie en wat de dandy was en wat de uiterlijke kenmerken zijn aan de hand van dewelke we hem kunnen herkennen. Vervolgens zal ik trachten aan te tonen dat België, hoewel in veel opzichten bepaald en werkend binnen een sterke traditie, in beperkte mate ook zijn eigen dandy's had.

#### **VIII.3.1. Dandyisme. Een Frans-Engels fenomeen**

Het dandyisme ontstaat tijdens de Regency-periode, aan het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw in Engeland.<sup>278</sup> De Engelse aristocratie was getuige geweest van de Franse Revolutie en zodoende van de val die hun klasse had gekend in Frankrijk. De angst dat het niet lang zou duren of ook de lagere klassen in eigen land kwamen in opstand tegen hun excessen, dreef hen tot een meer besloten beleving van hun exclusieve leven.<sup>279</sup> De figuur van de dandy, die een tot in extremis doorgevoerde verfijndheid en verzorgdheid aan de dag legde, gepaard gaande met exclusiviteit en luxe op alle vlakken, moest uitdrukking geven aan het feit dat de aristocratie ver boven het gewone volk en vooral boven de opkomende burgerij stond.<sup>280</sup> Om hun veranderende maatschappelijke positie te verdoezelen, of hun machtsverlies te vergeten, werd de aandacht vooral gevestigd op de uiterlijke verschijningsvorm van de aristocraat.<sup>281</sup> Belangrijk om op te merken is dan ook dat er twee typen van dandy bestaan: de 'echte dandy' en de 'sobere dandy'.<sup>282</sup> De eerste komt voort uit de aristocratie en wordt door middel van

---

<sup>278</sup> De Regency-periode in Engeland duurde van 1811 tot 1820 maar wordt meestal in ruimere zin geïnterpreteerd als de periode van de Franse Revolutie (1789) tot aan de troonsbestijging van Queen Victoria in 1837.

<sup>279</sup> HEIJKOOP A. (1989), p. 11

<sup>280</sup> HEIJKOOP A. (1989), p. 11 / KOOMEN (2008), p. 25

<sup>281</sup> HEIJKOOP A. (1989), p. 11

<sup>282</sup> Deze terminologie wordt gehanteerd in het artikel 'De dandy tijdens het fin-de-siècle' van GOEDEGEBUURE J. en T. STEIJGER (1989), pp. 40 – 55. Zij baseren zich hier op de onderverdeling die werd vastgelegd door Van Deysel in zijn *Verzamelde Opstellen*.

zijn kapitaalachtige afkomst in staat gesteld een zorgeloos en decadent leven te leiden. De tweede kan gezien worden als de scheppende kunstenaar die zichzelf dandyeske trekken aanmeet om zich te onderscheiden van de massa.<sup>283</sup> Deze ‘*sobere dandy*’ waarin de kunstenaar zichzelf terug vindt, wordt voor het eerst tot leven gewekt door Baudelaire in de kunstschilder Constantin Guys in *Le peintre de la vie moderne*; waardoor de schrijver het fenomeen een intellectuele dimensie meegeeft.<sup>284</sup> Deze kon niet terugvallen op een gezaghebbende stamboom en stond aldus in voor zijn eigen broodwinning. Deze broodwinning komt voort uit zijn creativiteit en uniciteit als kunstenaar en men ging deze eigenschappen dan ook cultiveren. Niet enkel in hun kunstproductie maar ook in hun verschijning. Dat Baudelaires bedenkingen hun effect bij kunstenaars niet misten, bewijzen Jacques Joseph Tissot (1836 – 1902), James McNeill Whistler (1834 – 1903), Aubrey Beardsley (1872 – 1898) en de gebroeders de Goncourt (Edmond de Goncourt, 1822 – 1896 en Jules de Goncourt, 1830 – 1870); zij namen de pose van de dandy aan en cultiveerden deze houding.<sup>285</sup> Baudelaire was voornamelijk aangetrokken door de vrijheid die het dandyisme kenmerkte. De kunstenaar had altijd ten dienste gestaan van koningen, de kerk of rijke mecenasen. In deze positie was de kunstenaar een louter uitvoerende kracht geweest; iemand die dingen deed ten dienste van een heersende macht. Voor eigen ideeën was weinig plaats geweest. De steeds verder eroderende status van koningen en de aristocratie resulteerde in een autonomere positie van de kunstenaar die meer en meer voor een vrije markt en de burgerij ging werken.<sup>286</sup> De ongebondenheid en het feit aan niemand verantwoording te hoeven afleggen die het dandyisme zo kenmerkten, waren voor Baudelaire de perfecte ingrediënten om de 19<sup>de</sup>- eeuwse kunstenaar gestalte te geven in zijn literaire werk.<sup>287</sup> Het uiten van de eigen ideeën, creativiteit en gevoelens in het kunstwerk, wordt het hoogst te bereiken doel voor de kunstenaar.<sup>288</sup> Deze dieperliggende dimensie die toegekend wordt aan het dandyisme door Baudelaire, sloeg erg aan in Engeland.<sup>289</sup> De twee bekendste dandy’s zijn dan ook beiden afkomstig uit Engeland: Beau Brummel<sup>290</sup> (1778 – 1840) aan het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw en Oscar Wilde<sup>291</sup> (1854 – 1900) aan het einde van diezelfde eeuw.

---

<sup>283</sup> GOEDEGEBUURE J. en T. STEIJGER (1989), p. 40

<sup>284</sup> GLUCK M. (2003), p. 54 / OLIVER L., STURGIS A. en M. WILSON (2006), p. 122

<sup>285</sup> OLIVER L., STURGIS A. en M. WILSON (2006), p. 119

<sup>286</sup> WILSON M. (2006), pp. 9 – 10

<sup>287</sup> HIELKEMA A. (1989), p. 56

<sup>288</sup> WILSON M. (2006), p. 10

<sup>289</sup> KOOMEN M. (2008), p. 33

<sup>290</sup> Beau Brummel (1778 – 1840) gaf gestalte aan het dandyisme, aan de levenskunstenaar rond 1800. Hij was van nederige komaf maar leidde graag een exuberant duur en haast aristocratisch leven. Zijn vriendschap met prins, en later koning, George IV van Engeland, zorgde echter voor de financiële ruggengraat die zijn levensstijl vereiste. George IV leidde zelf ook maar al te graag het sprookjesleven dat adellijke families in de 18<sup>de</sup> eeuw gegund was en zag er blijkbaar geen graten in zijn goede vriend te onderhouden in diens levensvoorzieningen. De vriendschap werd echter beëindigd wat meteen ook de geldtoevoer stopte. Brummel stierf in eenzaamheid en met torenhoge schulden van een leven dat hij zich niet kon veroorloven. KOOMEN M. (2008), pp. 22 – 26 / HEIJKOOP A. (1989), pp. 13 – 16

<sup>291</sup> Oscar Wilde kan gerekend worden tot de generatie van de ‘avant-garde’ dandy, de dandy die niet in de positie verkeert terug te kunnen vallen op een kapitaal vergaard door familiebanden. Wilde kan beschouwd worden als de eerste dandy die zijn geld niet enkel verdiende door zijn pen, maar ook door zijn publiekelijke verschijning.<sup>291</sup> Dit gepaard gaande met ophefmakende uitspraken en altijd predikend voor schoonheid en estheticisme.<sup>291</sup> Naast zijn literair werk, één roman en verschillende kortverhalen en toneelstukken, is Wilde vooral bekend van de

Men kan stellen dat de dandy een fusie vormt van de kunstenaar en de aristocraat: aan de eerste ontleent hij zijn autonome status en de unieke plaats die deze in de maatschappij inneemt, aan de tweede de verfijndheid en elegantie. Toch is de verhouding tussen beiden complexer: de kunstenaar-dandy kan zich namelijk niet identificeren met de privileges die de aristocratische klasse via erfopvolging verkregen heeft. De aristocraat dankt zijn bestaansreden aan zijn ‘zijn’, de dandy legitimeert zich aan de hand van zijn ‘verschijnen’.<sup>292</sup>

De dandy wordt voornamelijk gekenmerkt door zijn verschijningsvorm en op basis van die visuele eigenschappen kunnen we hem ook onderscheiden op kunstenaarsportretten. De *dresscode* die hij aanhangt is er een die hij zichzelf voorgeschreven heeft en kan het best omschreven worden als een extreem nette en verzorgde 19<sup>de</sup>-eeuwse variant van wat vandaag doorgaat als het standaard kostuum voor mannen. Na de overdaad die de 18<sup>de</sup> eeuw op zowat alle vlakken – dus ook kledij - kenmerkte, valt de dandy op door zijn nauw aansluitende kostuumvest met gouden knopen en afhangende panden tot aan de knieën. Het halsdoek gaat schuil achter het hoge revers van zijn vest. Hieronder draagt hij een aansluitende broek in een lichte kleur die onderaan verdwijnt in hoge zwarte laarzen, uiteraard steevast opgepoetst.<sup>293</sup> Naast deze verfijnde en zeer elegante outfit is het sarcasme en de gevatte, spitsvondige humor en dito opmerkingen, het hoofdkenmerk van de dandy.<sup>294</sup>

### VIII.3.2. Dandyisme in België: iets voor de kunstenaar of de mecenas?

Zoals daarnet werd uiteengezet, brengt de dandy een welbepaalde uiterlijke verschijning met zich mee. Een tot in de puntjes verzorgd voorkomen, karakteristiek altijd in kostuum gekleed. De drie kunstenaarsportretten, die van Ensor buiten beschouwing gelaten, die we als dandyesk zouden kunnen omschrijven zijn *De man in het rood* of *Portret van de kunstschilder Paul Baignères* [cat. 226] en *De Spanjaard in Parijs* of *portret van de schilder Francisco Iturino* [cat. 227] van Henri Evenepoel en *Zelfportret* [cat. 228] van Camille Van Camp (1834 – 1891).

Het *Zelfportret* [cat. 228] van de jonge Van Camp toont ons de kunstenaar gehuld in grijs tinten. De achtergrond waartegen hij zichzelf weergeeft is grijs, evenals zijn kostuumvest, broek en handschoenen. Zijn gelaat en kledij zijn het meest uitgewerkt waardoor alle aandacht hier naartoe gezogen wordt. Dat hij ook een palet en penseel in de hand houdt, is iets wat we pas in tweede instantie opmerken daar het meer op de achtergrond weergegeven wordt. De kunstenaar profileert zich hier niet expliciet als kunstenaar. De trots die we zagen in het *Zelfportret, driekwarts* [cat. 166] van Herbo, die fier zijn schildersbenodigdheden aan ons toont, ligt hier eerder in de pose en in het verzorgde voorkomen. Hij heeft duidelijk nagedacht over zijn kledij. Het blauwe halsdoek, het bruine, mooi toegeknoopte gilet met daarover het

---

processen die met veel commotie tegen hem gevoerd werden. Hij werd beschuldigd voor blaam, sodomie, homoseksualiteit, zijn decadente levensstijl en het ‘immorele gedrag’ dat tentoongespreid wordt in zijn roman *The Picture of Dorian Gray*. Wilde kreeg een gevangenisstraf van twee jaar en werd daarna verbannen naar Frankrijk waar hij in eenzaamheid stierf. GOEDEGEBUURE J. en T. STEIJGER (1989), pp. 49 – 52 / HIELKEMA A. (1989), pp. 58 – 62

<sup>292</sup> HEINICH N. (2005), pp. 240 – 242

<sup>293</sup> HEIJKOOP A. (1989), p. 16

<sup>294</sup> HEIJKOOP A. (1989), p. 16

grijze ensemble wijzen op een zorgvuldige aandacht voor het voorkomen van de kunstenaar en verraden dandy-eigenschappen, daar het uiterlijk als zeer belangrijk wordt ervaren.

De portretten die Henri Evenepoel vervaardigde van de schilder Paul Baignères (1869 – 1945) en Francisco Iturino (1864 – 1924) leggen, net als het zelfportret van Van Camp, een bepaalde netheid en pose aan de dag die reminscenties oproept aan de figuur van de dandy. Baignères wordt in rood maatpak weergegeven. Hij vormt een exentrieke verschijning in een traditionele ruimte: zijn rode maatpak, roze hemd en zwarte vlinderstrik steken schril af tegen het panorama – een wandtapijt of behang – achter hem. De pose is allesbehalve spontaan. In de ene hand zijn palet en penselen, de andere ietwat geforceerd in de zij en één been naar voren geschoven lijkt hij niet op zijn gemak te zijn. De statische pose en het exentrieke pak dat hij draagt doen dandyesk aan. Het tweede kunstenaarsportret dat Evenepoel vervaardigde, namelijk dat van de kunstenaar Francisco Iturino, balanceert echter op de grens tussen de flaneur en de dandy. Er is een nuanceverschil tussen deze beiden typen die frequent voorkomen in het laat 19<sup>de</sup>-eeuwse straatbeeld. Allebei hebben ze het ageren tegen de aristocraat gemeenschappelijk: beiden doen dit door middel van uiterlijk vertoon, alleen gaat de flaneur niet mee in de ongenaakbare pose die de dandy aanneemt. Daar waar de dandy minachting voelt voor het volk en zich liever niet onder hen beweegt, gaat de flaneur juist op in die menigte. Hij beweegt zich onder de massa en observeert. Dit impliceert echter niet dat er ook sprake is van een intellectuele inmenging.<sup>295</sup> De eigenschappen toegedicht aan prototypisch 19<sup>de</sup>-eeuwse figuren als de dandy en de flaneur vinden we in deze kunstenaarsportretten meer terug in hun verschijning dan in hun geest. En wanneer ze dan alsnog op deze wijze verschijnen is het gematigd.

Het is opvallend dat kunstcritici en mecenasen dan weer vaker in dandyeske kledij geportretteerd worden. Soms gebeurt dit zeer expliciet, zoals bij Théo Van Rysselberghe. Hij heeft zijn goede vriend Octave Maus, jurist en bezieler van het tijdschrift *L'Art Moderne* die ook verantwoordelijk was voor het organiseren van de salons van *Les XX* en *La Libre Esthétique*,<sup>296</sup> verscheidene keren geportretteerd. In het portret dat hij in 1885 van hem maakte, verwijst hij in de titel expliciet naar de figuur van de dandy: *Octave Maus als dandy* [afb. 24]. Octave Maus is hier gezeten op een stoel in een tuin en zijn nette, dandyeske voorkomen valt meteen op. Typische accessoires zoals de hoge hoed en de wandelstok, kenmerkend voor de dandy, springen meteen in het oog. Ook zijn verder zeer verzorgde uitstraling, een net kostuum met toegeknoopt gilet en das, passen in dit plaatje. In *Octave Maus* [afb. 23] uit hetzelfde jaar leren we deze kunstminnende man weer kennen via zijn zeer verzorgde voorkomen, waar hij is weergegeven temidden van een ruimte die de hal van een feestje of salon doet vermoeden. Ook in *Octave Maus lezend* [afb. 25] zien we de kunstenaar in het standaard-ensemble dat reminscenties oproept aan de figuur van de dandy. Emile Claus heeft dan weer de romancier en kunstcriticus Camille Lemonnier (1844 – 1913) geportretteerd [afb. 26]. Net als Maus een bewonderaar van Van Rysselberghe, apprecieerde Lemonnier de kunstenaar van de Leiestreek zeer.<sup>297</sup> Het portret dat deze laatste maakte van de kunstcriticus

---

<sup>295</sup> OLIVER L., STURGIS A. en M. WILSON (2006), p. 119.

<sup>296</sup> BLOCK J. (1995), p. 41

<sup>297</sup> DE SMET J. (2009), p. 44

baadt in het typische pastelcoloriet van Claus dat we ook in zijn andere portretten terugvinden. Lemonnier wordt gelijkaardig aan de wijze waarop we Maus terugvinden weergegeven: een net kostuum, deze keer met een bloem op de kostuumzak en een halsdoek die op zijn hemd valt. De standaard hoed en wandelstok zijn te onderscheiden en hij draagt ook een monocle. Wanneer we, na het bekijken van deze portretten van kunstcritici en mecenasen, teruggaan naar de ateliervoorstellingen waarin we de kunstkenner of koper op bezoek zien in het atelier van de kunstenaar, valt het meteen op dat het exquise voorkomen duidelijk iets voor de mecenas is. In *De Kenner* [cat. 118] van Charles Hermans valt dit dandyeske voorkomen het meeste op maar ook in *Het mooie portret* [cat. 120] van Linnig I en *In het schildersatelier* [cat. 117] van Van den Eycken zien we een duidelijk onderscheid tussen de kledij van de koper en die van de kunstenaar. Ook al is bij deze laatste twee geen sprake van het voorkomen van de dandy, het onderscheid in de geest, het zich verheven voelen boven anderen dat de dandy zo kenmerkt, kan hier wel toegedicht worden aan de kunstkenner.

### VIII.3.3 James Ensor. Een Belgische dandy

Aan de hand van zowel foto's als zelfportretten die ons overgeleverd zijn van James Ensor, kan duidelijk opgemerkt worden dat deze eenzame, excentrieke kunstenaar de Oostendse dandy bij uitstek genoemd mag worden. Ook al behoorde hij niet tot het progressieve avant-gardistische Brusselse kunstmilieu, het leven in de rand van dit modernisme betekent geenszins conformisme.

Van Ensor zijn er relatief veel foto's overgeleverd waarop hijzelf weergegeven staat: de foto's genomen in zijn atelier zijn talrijk. Hierdoor hebben we een goed beeld op zijn werkruimte en deze opnames kunnen vergeleken worden met kunstwerken waarin deze atelierruimte een rol speelt, zoals reeds eerder gedaan werd in het hoofdstuk 'De kunstenaar aan het werk'. Ensor gaat het fototoestel niet enkel inzetten om de ruimte vast te leggen maar ook om zijn meest geliefkoosde model, zichzelf, via een objectief en extern 'oog' te aanschouwen.

De belangrijke rol die de fotografie gaat spelen vanaf de tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw, beperkt zich uiteraard niet tot Ensor. Steeds vaker gingen kunstenaars gebruik maken van het fotografisch instrument dat hun studie-object op een objectieve manier kon weergeven. Het was goedkoper dan modellen in te huren: men kon het model zelf één keer fotograferen in diverse poses en deze foto's recupereren in meerdere kunstwerken. Ook waren er professionele, door beroepsfotografen vervaardigde modelfoto's op de markt die als studiemateriaal fungeerden voor de kunstenaar. Fotografie werd als een middel gezien om tot de kunst te komen, niet als het kunstwerk op zich.<sup>298</sup> Dit is niet anders bij Ensor. Fotografie was nog niet zo vluchtig als vandaag de dag – de langere sluitertijd impliceert dat een foto haast altijd een sterk geposeerd karakter vertoont – en er werd dus veel tijd voor uitgetrokken. Dat Ensor hier nogal extreem in was, bewijst het feit dat hij enorm veel belang hechtte aan zijn fotografische portretten en de wijze waarop hij hierop verscheen. Hij berekende de plaats waar deze genomen werd, de houding die hij in gedachte had, zelfs de dag en het uur waarop

---

<sup>298</sup> KWAKERNAAK A. (2010), pp. 161 – 162

ze genomen werden, waren van belang zodat de lichtinval ideaal zou zijn.<sup>299</sup> Het poseren werd een zaak op zich. De in 1888 getrokken foto bij de familie Rousseau, *Ensor voor het huis van de familie Rousseau in Brussel. In het raam Mariette Rousseau* [afb. 22], is hier een goed voorbeeld van. Ensor verschijnt in een hoog toegeknoopt vest, de zakdoek uit de borstzak stekend. De ene hand in zijn kostuumzak, de andere rustend doordat de elleboog op de vensterbank steunt. Een ring siert zijn wijsvinger. Zijn haar verzorgd, met kenmerkende baard en snor, kijkt hij zelfbewust de camera in. Het raam waarvoor hij poseert, geeft het vage portret van Mariette Rousseau weer. Aan deze foto is niets toevallig. Het toont ons Ensor zoals hij gezien wil worden: in een pose. Allesbehalve spontaan poseert hij hier in een net, dandyistisch ensemble. Net zoals voor andere kunstenaars fungeert de foto hier als studiemateriaal (cfr. supra). Naar deze foto maakte Ensor namelijk een kopergravure waar hij meerdere etsen mee zou drukken. Hij heeft zijn portret evenwel niet ongewijzigd gelaten, zo verraadde de titel van de ets *Mijn portret met doodshoofd* [cat. 230-231] reeds. We krijgen hier de kunstenaar, zijn kledij ongeschonden, als skelet te zien. Een presentatiewijze die, zoals we reeds zagen, meerdere malen terugkomt in het oeuvre van de kunstenaar. Ook in andere foto's valt de dandyistische indruk die zijn verschijning maakte, op. *Ensor voor de winkel* [afb. 27-28] uit 1886 en een gelijknamige foto uit 1913 tonen ons de kunstenaar twee maal in een rasechte, dandyeske outfit. Een kostuum met toegeknoopt gilet en vlinderstrik, een hoed en zelfs een wandelstok, hét attribuut bij uitstek van de dandy. Zijn verschijning zorgde zonder twijfel voor veel omdraaiende hoofden in het Oostende van rond de eeuwwisseling.

Door de grote variëteit aan presentatiewijzen die Ensor van zichzelf heeft gegeven en de resem aan gedaanten die hij zichzelf heeft aangemeten in zijn portretten, is het aantal zelfportretten waarin hij zich weergeeft zoals hij dagelijks op straat verscheen, een verschijningsvorm die we kennen via het fotografisch materiaal dat van hem overgeleverd is, gering. In sommige portretten leren we echter wel de Ensor kennen zoals die het meest lijkt op de foto's waarop hij verschijnt. Het reeds aangehaalde *Zelfportret met bloemenhoed* [cat. 168] (cfr. supra), waarbij gesteld kon worden dat het zich inschreef in de traditie van kunstenaarsportretten en er tegelijkertijd ook mee spotte, is hier een goed voorbeeld van. Zoals gesteld vervaardigde hij het portret in 1883 en voegde hij pas in 1888 de kleurrijke en bepalende bloemenhoed toe, evenals de aandachttrekkende opwippende uiteinden van zijn excentrieke snor.<sup>300</sup> In deze periode gaat de kunstenaar een heleboel oudere werken aanpassen en hun typische Ensor-kenmerken meegeven.<sup>301</sup> Niet alleen modelleert hij zijn beeltenis naar die van Rubens, waarmee hij terugblijkt op een rijke geschiedenis, hij positioneert zichzelf hier zeer bewust in en kijkt vooruit. De bloemenhoed, eerder een vrouwelijk attribuut, is een element van *cross-dressing* waardoor de kunstenaar het vernieuwende karakter van zijn kunst beklemtoont.<sup>302</sup> Deze stap naar *cross-dressing* gaat een stapje verder dan de dandyistische pose die Ensor aanneemt in zijn foto's en geeft uitdrukking aan een bepaalde vreemde, excentrieke verschijningsvorm zoals die in het eerder traditionele België nog niet ingeburgerd was. Niet zozeer *cross-dressing* als een rasechte dandy spreekt dan weer uit het *Zelfportret*

<sup>299</sup> OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 21

<sup>300</sup> HOSTYN N. (1999), p. 42 – 43 / OLLINGER-ZINQUE G. (1976), p. 26 / TODTS H. (2009), p. 151

<sup>301</sup> HOSTYN N. (1999), p. 19

<sup>302</sup> CANNING S. (2010), p. 10 / VAN DER STIGHELEN (2008), pp. 253 – 254

[cat. 229] dat hij vervaardigde in 1890. Conform de standaard-uitstraling van de dandy, draagt Ensor hier een hoge, zwarte hoed. Uit zijn blik spreekt een triestheid en eenzaamheid die gevangen lijken te zijn in zijn zeer verzorgde voorkomen. We ontwaren de schetslijnen van een kostuumvest en de hoge zwarte hoed die eigenlijk het meest is uitgewerkt. Deze hoed kan, samen met de wandelstok, gezien worden als het standaardaccessoire van de dandy. Beide zien we op zeer mooie wijze verenigd in het *Portret van Manet* [afb. 29] vervaardigd door Henri Fantin-Latour. De hoed die Edouard Manet (1832 – 1883) hier draagt is identiek aan degene die Ensor zichzelf in dit zelfportret heeft opgezet.

De uiteenzetting rond de Belgische kunstenaar die zijn innerlijke gevoelswereld veruiterlijkt in zijn kunst is vrij klein. Het feit dat enkel Ensor noemenswaardig is op dit vlak, spreekt een bepaalde denkrichting uit die heerst onder 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaars. Een logische gevolgtrekking uit het gering aantal excentrieke portretten waarin een bepaalde pose wordt aangenomen of zich een andere identiteit wordt aangemeten, kan zijn dat de Belg gewoon (nog) niet zo ‘revolutionair’ of vooruitstrevend was. Hij identificeerde zich, getuige hiervan het omvangrijke aantal, liever aan de hand van zijn beroep als kunstenaar dan aan externe figuren die een bepaalde mentale toestand communiceerden; zoals we dit zagen bij Ensor die een diepe identificatie ervoer met Christus en deze articuleerde via zijn kunst. Ensor is aldus de enige 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar die dit doet. Niet enkel zijn identificatie met Christus geeft uitdrukking aan een gemoedstoestand, ook de schepping van het masker, dat zijn oeuvre zo druk bevolkt, en de introductie van schedel en skelet zijn attributen via dewelke hij zijn angsten wil kanaliseren in zijn kunst. Er moet opgemerkt worden dat gezien het uitzonderlijke oeuvre van deze kunstenaar – hij valt in geen hokje of stroming te plaatsen buiten de ‘ensoriaanse’, die aldus zijn eigen naam draagt – niet representatief is voor de Belgische 19<sup>de</sup> eeuw. Hoewel hij als een chronologisch gezien zeker in de 19<sup>de</sup> eeuw geplaatst dient te worden, en hij zijn belangrijkste werken ook in deze periode vervaardigde, kan hij gezien worden als de kunstenaar die de brug maakt tussen de 19<sup>de</sup> – en de 20<sup>ste</sup> eeuw. De 20<sup>ste</sup> eeuw en de meest uitzinnige zelfportretten die deze zal kenmerken, heeft zijn kiem bij de misbegrepen, Oostendse dandy.

## **IX. Besluit**

Wanneer we een overkoepelend en bondig antwoord willen formuleren op de vraag naar hoe de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar zichzelf weergeeft in zijn portretten, kunnen we deze vraag krachtig beantwoorden door te stellen dat de Belgische kunstenaar zichzelf vrij braaf en traditioneel afbeeldt, waarbij de blik eerder op het verleden dan op de toekomst gericht wordt.

De eerder traditionele weergave van de kunstenaar in zijn portret loopt als een rode draad doorheen deze masterproef. Het eerste hoofdstuk is volledig gewijd aan portretten die collega's uit het verleden - en belangrijke gebeurtenissen uit hun leven die hun hoge status accentueren - tot onderwerp hebben. In de grond kan dit archaisch genoemd worden. De 19<sup>de</sup>-eeuwer beeldde zijn voorgangers graag af en identificeerde zich met hen. Vooral de hoge status die zijn collega's uit het verleden hadden, sprak hem aan. Er wordt dus naar houvast en legitimatie gezocht in het verleden. Dit trouw blijven aan de traditie wordt ook duidelijk in het grote aantal zelfportretten met palet. Slechts enkelen, zoals Henri Leys en James Ensor, geven in hun zelfportret blijk van een originele kijk op zichzelf als kunstenaar, aangezien de relatie tot hun kunst enige denkbaarheid van de toeschouwer vraagt. Niet enkel de haast voorspelbare weergave van de kunstenaar met zijn schildersbenodigdheden is een kenmerk van het zegevierende traditionalisme, ook het zich aanmeten van uiterlijke kenmerken van voorgangers of de weergave in historiserend kostuum. De braafheid, voorzichtigheid en het op veilig spelen van de Belgische kunstenaar is overal merkbaar. Exemplarisch hiervoor is het zelfportret van Van Rysselberghe als jong kunstenaar, waarbij hij zichzelf de rebelse trekken van Courbet poogt aan te meten. Van Rysselberghe's verschijning echter valt in het niet bij het aanschouwen van de roes die de Franse contemporain lijkt te ervaren in zijn zelfportret. Ook in de groepsportretten die deze masterproef ondersteunen is de trouw aan de traditie opmerkelijk. Zo valt ten eerste op dat bijna de helft van de schilderijen historiserende groepsportretten zijn. Wanneer het toch om de verbeelding van een contemporaine groep gaat, wordt er teruggegrepen naar vaststaande compositieschema's om groepen weer te geven. De 16<sup>de</sup>-eeuwse Laatste Avondmaal-vormgeving of het 17<sup>de</sup>-eeuwse regentenstuk zijn hierbij de gevolgde voorbeelden en aldus wederom een teruggrijpen naar het verleden. Wanneer er dan toch een relatief 'nieuwe' representatiewijze gehanteerd kan worden - de weergave als dandy of het veruitwendigen van niet-zichtbare gedachten of gevoelens - merken we op dat James Ensor eigenlijk de enige kunstenaar is die hierin ten volle slaagt. Hij experimenteert en speelt met zijn portret door een breed gamma aan vormen te exploreren. Eigenlijk is hij de enige 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar die dit doet. We kunnen aldus concluderen dat de Belgische kunstenaar in de 19<sup>de</sup> eeuw niet heel vooruitstrevend was en sterk vasthield aan de bestaande traditie. Dit traditionalisme moge alles behalve een verwijt zijn: het valt te verklaren uit de politieke omwentelingen en geografische demarcatie die de natie in de jaren 30 van die eeuw meemaakte. De legitimatie dient te gebeuren vooraleer men kan revolteren tegen gevestigde waarden, wat we misschien meer te zien krijgen in de ons omringde landen. De Belgische kunstenaar kon echter niet revolteren aangezien er nog geen vaststaande orde was of deze tochnog als vrij fragiel werd ervaren.

Naar het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw, wanneer de legitimatie van het land een feit is, ontstaat er



wel een voedingsbodem voor, en beweegreden tot, een avant-garde. Het voorbeeld bij uitstek hiervan is de kunstenaarsgroep Les XX. De kunst die de leden van deze groep produceren is impressionistisch, pointillistisch en toen zeer vooruitstrevend. Een goed voorbeeld hiervan is de houding die de leden aannemen ten aanzien van vrouwen. Kunstenaressen ondervonden nog steeds barrières die onbestaand waren voor hun mannelijke collega's. Weliswaar zijn ze ook in deze kunstenaarsgroep ondervertegenwoordigd: Anna Boch is de enige vrouw die ooit tot Les XX behoort heeft. Toch werd ze veelvuldig geportretteerd. Wanneer we een vergelijking maken tussen haar portret, vervaardigd door een vernieuwend lid van Les XX, Théo Van Rysselberghe, en dat door een traditioneel – en eigenlijk niet echt passend in de groep - lid als Isidoire Verheyden, merken we meteen frappante verschillen op. Verheyden, werkend in de traditie en tevens haar leermeester, geeft haar weer als vrouw, niet als kunstenaar. Van Rysselberghe daarentegen schuift haar begaafdheid als kunstenaar en haar affiniteit met de nieuwe kunst duidelijk op het voorplan en verschuift haar vrouwelijkheid naar de tweede plaats. Het avant-gardistische klimaat dat Les XX creëert, de traditie waarmee ze breken zien we ook gereflecteerd in het hoofdstuk dat het groepsportret behandelt. Les XX was een duidelijke, vastomlijnde kunstenaarsgroep. Toch hebben zij geen portret vervaardigd waarin ze op de voorgrond treden *als groep*. Ondanks het feit dat de leden sterk wisselden, zou het niet zo onlogisch geweest zijn mochten ze een groepsportret vervaardigd hebben omdat ze zich uitdrukkelijk als groep profileerden. Als avant-gardistische kunstenaarsgroep een groepsportret vervaardigen zou echter van weinig vooruitstrevendheid getuigd hebben. Op deze manier zouden ze zich immers ingeschreven hebben in een traditie waartegen ze zich net wilden afzetten. Zij opteren er daarom voor om met nieuwe media te experimenteren, zoals met de fotografie. Met dit in de 19<sup>de</sup> eeuw ontstane hulpmiddel – fotografie had nog lang niet de status van kunstvorm die ze vandaag de dag heeft – konden ze zichzelf op een andere wijze vereeuwigen.

De kunstenaarsgroepen die zichzelf wel via de schilderkunst vereeuwigen, werken wederom relatief traditioneel. Ondanks het feit dat la Société Libre des Beaux-Arts in Brussel de basis legt voor het vooruitstrevende klimaat dat op het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw zou bloeien, vervaardigen ze toch een traditioneel portret. Als Ik Kan daarentegen, gevestigd in Antwerpen waar de historieschilderkunst de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstproductie sterk bepaalt, zit nog diep geworteld in de traditie. Dit wordt niet enkel bewezen door hun kunstproductie maar ook door hun groepsportret dat sterk aansluit bij de composities gehanteerd in de voorstellingen van het Laatste Avondmaal. Tot slot leert de geringe productie van groepsportretten ons iets over de wijze waarop de Belgische kunstenaar zichzelf zag. Daar waar in Frankrijk meerdere 19<sup>de</sup>-eeuwse groepsportretten werden vervaardigd ten behoeve van het uiten van gemeenschappelijke idealen, denkwijzen of een schatplichtigheid, is dit in België niet het geval. De Belgische kunstenaar voelt sterk de drang zich te profileren als individu, als op zichzelf staande scheppende genius. De definiëring als kunstenaar diende gedaan te worden aan de hand van het Ik, niet via een collectief dat gemeenschappelijke ideeën ondersteunde. Die legitimatie vond de Belg immers, zoals reeds werd betoogd, bij zijn voorgangers.

Ondanks de trouw aan de traditie die we in alle geledingen van het 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische

kunstenaarsportret terugvinden, dient er toch een kanttekening gemaakt te worden. Het trouw blijven aan de traditie betekent niet dat er geen ruimte was voor eigen creativiteit. Integendeel: de Belgische kunstenaar neemt de kunst uit het verleden als basis maar voegt de eigen visie toe waardoor er sprake is van een 19<sup>de</sup>-eeuwse *aemulatio*. Dit merken we in eerste instantie op in ateliervoorstellingen waarbij schilderijen van gevestigde waarden de wanden sieren. Er wordt een beroep gedaan op de kennis van de toeschouwer om de 19<sup>de</sup>-eeuwer in kwestie in een bepaalde traditie te plaatsen, en de overstijging van die traditie door de integratie ervan in het werk te begrijpen. De kunstenaars die dit doen, Stevens of De Braekeleer, zijn in staat te werken naar oude meesters maar overstijgen hen door de toevoeging van het nieuwe aan het oude. Ook bij een groepsportret als dat van Henri Luyten dat gebaseerd is op het compositieschema van het Laatste Avondmaal, zien we dat de plaats van Judas op symbolische wijze opnieuw is ingevuld. Hierbij merken we aldus een nieuwe interpretatie en invulling van het reeds bestaande op. Tot slot dient ook Ensor vermeld te worden als een meester van de *aemulatio*. Het kan wat vreemd overkomen dat net hij, met één been in de 20<sup>ste</sup> eeuw, zo sterk bezig is met de beeldtraditie. Dit zagen we niet enkel in zijn *Zelfportret met bloemenhoed* maar ook in zijn identificatie met Christus en de wijze waarop hij composities, traditioneel voorbehouden voor de Messias, gaat invullen met zijn eigen gelaat. De diepe identificatie die hij ervoer met de zoon van God, vindt zijn uiting in talloze zelfportretten, geïntegreerd in voorstellingswijzen die we kennen door hun traditioneel christelijke thematiek. Ensor verbindt de boodschap die zij dragen met zijn eigen weergave en komt hierbij tot een inhoudelijk en visueel complexer portret.

Het hoofdstuk rond de vrouwelijke kunstenaar staat een beetje apart in deze masterproef en het is niet zo eenvoudig om het in te passen in het overkoepelend besluit. Kunstenaressen botsten op een heleboel restricties en het was nagenoeg onmogelijk om zich op dezelfde wijze te ontplooien als hun mannelijke collega's. Dit vinden we ook terug in hun kunstproductie: ze staan afkeriger ten opzichte van het verbeelden van de eigen persoon met schildersbenodigdheden omdat dit maatschappelijke afkeuring met zich kon brengen. Wat de kijk van de kunstenaar op zijn vrouwelijke collega betreft, merken we op dat deze afhangt van de houding die aangenomen wordt ten aanzien van de vrouw als kunstenaar. Toch dient opgemerkt te worden dat er ook in de kunstwerken, net als op de academies, discussie aanwezig is: vragen rond wat de taak of het onderwerp van de vrouw was, worden opgeworpen. Hiervan getuigen de reeds besproken werken van Louis Gallait en Philippe Van Brée.

We kunnen besluiten met de vaststelling dat de Belgische kunstenaar zichzelf zeer sterk definieerde tot de traditie waaruit hij voortkwam. Hij verhoudt zich er tegenover, drukt dit uit in zijn portret en bereikt een *aemulatio* door het reeds bestaande te combineren met een nieuwe visie, een nieuwe invalshoek, een nieuwe manier van portretteren. Het beeld dat de 19<sup>de</sup>-eeuwer wil bewerkstelligen bij de kijker, is er één van een erudiete man die een hoge status bekleedt. De profilering als individu is voor hem even belangrijk als de definiëring van dit Ik aan de hand van zijn schildersbenodigdheden.

Elk onderzoek draagt de kiem van nieuwe exploratie in zich. Het verrichte onderzoek toont aan dat de wijze waarop de 19<sup>de</sup>-eeuwse kunstenaar zichzelf ziet en gezien wil worden, onlosmakelijk verbonden is met de nagestreefde status. Kunstenaarsportretten en status zijn aldus nauw met elkaar verbonden en de lacune in dit onderzoek die aldus gedicht zou kunnen worden, is het in kaart brengen van de status van de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar. Alle bevindingen wat betreft hun status die gedaan werden in deze paper, kwamen tot stand aan de hand van een visuele analyse en wetenschappelijke literatuur rond dat onderwerp van de ons omringende landen. Daar deze masterproef eerder een literatuurstudie is dan een bronnenonderzoek, kon bronmateriaal niet veelvuldig geraadpleegd worden. Het kan echter zeer interessant zijn, en een bredere kijk bieden op het fenomeen, om ook 19<sup>de</sup>-eeuwse kranten, brieven en aankondigingen van bijvoorbeeld tentoonstellingen en dergelijke te bekijken en te peilen naar welke status de kunstschilder hierin toegedicht krijgt. Wanneer dit samengebracht wordt met de hier verrichte studie kan men een volledig beeld bekomen van de status van de 19<sup>de</sup>-eeuwse Belgische kunstenaar.

## **X. Bibliografie**

BEELE S., 'Henri Leys', in: *Het Museumboek. Hoogtepunten uit de verzameling* [collectiecatalogus], Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten / Gent, Uitgeverij Snoeck, 2003, pp. 138 – 139

BEELE S., 'Gustave Wappers', in: *Het Museumboek. Hoogtepunten uit de verzameling* [collectiecatalogus], Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten / Gent, Uitgeverij Snoeck, 2003, pp. 140 – 141

BEELE F., 'De roem van de Antwerpse kunstschool. Twee schilderijenreeksen van Nicaise De Keyser', in: *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Hessenhuis/ Nottebohmzaal, Stadsbibliotheek/ Volkskundemuseum, 15 mei – 31 oktober 1999, pp. 89 – 95

BLOCK J. 'Portret van Anna Boch', in: *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880 – 1900* [tentoonstellingscatalogus], Brugge, Stichting Sint-Jan, 8 juli – 15 oktober 1995, p. 280

BLOCK J., 'Les XX en La Libre Esthétique: Laboratoria voor nieuwe ideeën in de Belgische Kunst', in: *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880 – 1900* [tentoonstellingscatalogus], Brugge, Stichting Sint-Jan, 8 juli – 15 oktober 1995, pp. 40 – 58

BONNET A., *Artistes en groupe: la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007

BORZELLO F., *Kijken naar onszelf. Zelfportretten van vrouwen*, Alphen aan den Rijn, Atrium, 1998

BUYCK J.F., 'Het Vingttisme en zijn opponenten te Antwerpen', in: *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880 – 1900* [tentoonstellingscatalogus], Brugge, Stichting Sint-Jan, 8 juli – 15 oktober 1995, pp. 59 – 69

BUYCK J.F. (ed.), *Gustaf Wappers en zijn school* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 26 juni – 29 augustus 1976

BUYCK J.F., 'De kunstkring Als Ik Kan en zijn betekenis voor het culturele leven te Antwerpen in de tachtiger jaren van de XIXde eeuw', in: *Als Ik Kan* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 november – 14 december 1975, pp. 8 – 25

CANNIG S., 'Hareng Saur / Art Ensor / Hedendaagse Kunst', in: *Hareng Saur. Ensor en de hedendaagse kunst* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten/ S.M.A.K., 30 oktober 2010 – 27 februari 2011, pp. 9 – 23

CARDYN-OOMEN D., 'Collectievorming in de 19<sup>de</sup> eeuw', in: DE JONG L. (ed.), *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis. 1810 – 2007*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2008, pp. 28 – 51

CARR S. en J. WOODALL, 'Artemisia Gentileschi', in: *Self Portrait: Renaissance to Contemporary* [tentoonstellingscatalogus], Londen, National Gallery, 20 oktober 2005 – 29 januari 2006 / Sydney, Art Gallery of New South Wales, 17 februari – 14 mei 2006, pp. 110 - 111

CARR-GOMM S., *Symboliek in de Westerse Kunst*, Kerkdriel, Librero, 2011

COOLSAET R., *België en zijn buitenlandse politiek. 1830 – 2000*, Leuven, Uitgeverij Van Halewyck, 2001

DE BEENHOUWER J., *Henri Luyten (1859 – 1945)*, Antwerpen, Uitgeverij MIM, 1995

DE BOSQUE A., *Quinten Metsys*, Brussel, Arcade, 1975

DE HEUSCH S.G., 'Théo Van Rysselberghe', in: *Het impressionisme en het fauvisme in België* [tentoonstellingscatalogus], Elsene, Museum van Elsene, 12 oktober – 16 december 1990, pp. 92 – 95

DE GEEST J. (ed.), *Het Belgisch Kunstboek: 500 werken van Van Eyck tot Tuymans*, Tielt, Uitgeverij Lannoo, 2006

DERREY-CAPON D., 'Vrouwen belicht en weerspiegeld. Alfred Stevens: een biografie (Brussel 1823 – Parijs 1906)', in: *Alfred Stevens. Brussel 1823 – Parijs 1906* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei – 23 augustus 2009 / Amsterdam, Van Gogh Museum, 18 september 2009 – 24 januari 2010, pp. 11 – 62

DERREY-CAPON D., 'De gemaskerde ziel van James Ensor', in: *Ensor* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, pp. 38 – 45

DE SMET J., 'Claus en zijn milieu', in: *Emile Claus & het landleven* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten, 21 maart – 21 juni 2009, pp. 35 – 52

DEVILLEZ V., 'Over geschiedenis en kunst, romantisch gekleurd. De eigen nationale geschiedenis. Nicaise De Keyser.', in: *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België / ING Cultuurcentrum / Antoine Wiertzmuseum, 18 maart – 31 juli 2005, pp. 84 – 85

DEWILDE J., *Louise De Hem. 1866 – 1922*, Ieper, Stadsbestuur Ieper, 2008

D'HAESE J., 'Anna De Weert (1867 – 1950)', in: *Retrospectieve tentoonstelling. Anna De Weert (1867 – 1950), Jenny Montigny (1875 – 1937), Yvonne Serruys (1873 – 1953)* [tentoonstellingscatalogus], Deinze, Het Museum van Deinze en Leiestreek, 31 oktober 1987 – 4 januari 1988, pp. 15 – 23

D'HAESE J., 'Jenny Montigny (1875 – 1937)', in: *Retrospectieve tentoonstelling. Anna De Weert (1867 – 1950), Jenny Montigny (1875 – 1937), Yvonne Serruys (1873 – 1953)* [tentoonstellingscatalogus], Deinze, Het Museum van Deinze en Leiestreek, 31 oktober 1987 – 4 januari 1988, pp. 25 – 33

DIRVEN R. (ed.), *Boch & Van Gogh* [tentoonstellingscatalogus], Zundert, Vincent Van GoghHuis, 7 februari – 6 september 2010

DRAGUET M. (ed.), *Rubens. Een genie aan het werk* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 14 september 2007 – 27 januari 2008

DRAGUET M., 'De blikken van 'Pietje de Dood'', in: *Ensor* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, pp. 46 – 53

ESNER R., 'De kunstenaar en zijn gereedschappen: een panorama van de negentiende eeuw', in: *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* [tentoonstellingscatalogus], Haarlem, Teylers Museum, 18 november 2010 – 9 januari 2011 / Nijmegen, Museum het Valkhof, 11 februari – 8 mei 2011, pp. 79 – 91

FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe 1862 – 1926*, Tielt, Lannoo, 2003

FRIEDLÄNDER M. J., *Early Netherlandish Painting: Quinten Massys (vol. VII)*, Leiden, A.W. Sijthoff / Brussel, La Connaissance, 1967

GEUDEKER E., 'Het bestek van de schilder: penselen, kwasten, paletmes en schilderstok', in: *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* [tentoonstellingscatalogus], Haarlem, Teylers Museum, 18 november 2010 – 9 januari 2011 / Nijmegen, Museum het Valkhof, 11 februari – 8 mei 2011, pp. 136 – 137

GLUCK M., 'The Flâneur and the Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-Century Paris', in: *Theory Culture Society*, vol. 20, no. 5, 2003, pp. 53 – 80

GOBYN R., 'Kroniek', in: *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880 – 1900* [tentoonstellingscatalogus], Brugge, Stichting Sint-Jan, 8 juli – 15 oktober 1995, pp. 302– 321

GOEDEGEBUURE J. en T. STEIJGER, 'De dandy tijdens het fin-de-siècle', in: HIELKEMA A. (ed.), *De dandy of de overschrijding van het alledaagse: facetten van het dandyisme*, Meppel, Uitgeverij Boom, 1989, pp. 40 – 55

HAUPTMAN W., 'Das Selbstportrait und das Gruppenportrait im Atelier', in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst/ L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image* [tentoonstellingscatalogus], Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 18

januari – 24 maart 1985 / Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 april – 9 juni 1985, pp. 34 – 45

HEIJKOOP A., ‘Beau Brummel in leven en letteren’, in: HIELKEMA A. (ed.), *De dandy of de overschrijding van het alledaagse: facetten van het dandyisme*, Meppel, Uitgeverij Boom, 1989, pp. 11 – 26

HEINICH N., *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Parijs, Éditions Gallimard, 2005.

HOLTHOF M., ‘*Glorifier à jamais la patrie!*’ De Belgische romantische kunst in het teken van het nationalisme’, in: *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Hessenhuis/ Nottebohmzaal, Stadsbibliotheek/ Volkskundemuseum, 15 mei – 31 oktober 1999, pp. 17 – 24

HOOGENBOOM A., *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden, Primavera Press, 1993

HOOZEE R., ‘Inleiding: Belgische Kunst 1880 – 1900’, in: *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880 – 1900* [tentoonstellingscatalogus], Brugge, Stichting Sint-Jan, 8 juli – 15 oktober 1995, pp. 13 – 29

HOSTYN N. ‘Olieverfschilderijen’, in: *Ensor. De verzameling van het Museum voor Schone Kunsten Oostende* [collectiecatalogus], Museum voor Schone Kunsten Oostende, Oostende, Stedelijke Musea / Gent – Amsterdam, Ludion, pp. 26 – 57

HUIZINGA J., *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., 1950

JONKMAN M. ‘Van ‘schildercamer’ tot salon. De werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar in Nederland’, in: *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* [tentoonstellingscatalogus], Haarlem, Teylers Museum, 18 november 2010 – 9 januari 2011 / Nijmegen, Museum het Valkhof, 11 februari – 8 mei 2011, pp. 9 – 11

JONKMAN M. ‘*Couleur Locale*. Het schildersatelier en de status van de kunstenaar’, in: *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* [tentoonstellingscatalogus], Haarlem, Teylers Museum, 18 november 2010 – 9 januari 2011 / Nijmegen, Museum het Valkhof, 11 februari – 8 mei 2011, pp. 13 – 37

JUNOD P., ‘Das (Selbst)portrait des Künstlers als Christus’, in: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst/ L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image* [tentoonstellingscatalogus], Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 18

januari – 24 maart 1985 / Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 april – 9 juni 1985, pp. 59 – 79

KAPELLE J., ‘Kijken bij de kunstenaar. De Nederlandse atelierbezoeker in de negentiende eeuw’, in: *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* [tentoonstellingscatalogus], Haarlem, Teylers Museum, 18 november 2010 – 9 januari 2011 / Nijmegen, Museum het Valkhof, 11 februari – 8 mei 2011, pp. 41 – 59

KLARENBEEK H., ‘Een atelier voor haarzelf’, in: *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* [tentoonstellingscatalogus], Haarlem, Teylers Museum, 18 november 2010 – 9 januari 2011 / Nijmegen, Museum het Valkhof, 11 februari – 8 mei 2011, pp. 63 – 75

KOERNER J.L., ‘Self-portraiture direct and oblique’, in: *Self Portrait: Renaissance to Contemporary* [tentoonstellingscatalogus], Londen, National Gallery, 20 oktober 2005 – 29 januari 2006 / Sydney, Art Gallery of New South Wales, 17 februari – 14 mei 2006, pp. 67 – 81

KOOMEN M., *Dandy's en decadenten; Engelse schrijvers van Byron tot Amis*, Amsterdam, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 2008

KWAKERNAAK A., ‘Van hout, van stof, van vlees en bloed: de modellen van de schilder’, in: *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* [tentoonstellingscatalogus], Haarlem, Teylers Museum, 18 november 2010 – 9 januari 2011 / Nijmegen, Museum het Valkhof, 11 februari – 8 mei 2011, pp. 151 – 164

LAMPO J., ‘Een tempel bouwen voor de muzen. Een korte geschiedenis van de Antwerpse Academie (1663 – 1995)’, extra nummer van *Periscoop*, april 1995, pp. 3 – 32

LAWRENCE N., ‘Jan Van Eyck’, in: *Self Portrait: Renaissance to Contemporary* [tentoonstellingscatalogus], Londen, National Gallery, 20 oktober 2005 – 29 januari 2006 / Sydney, Art Gallery of New South Wales, 17 februari – 14 mei 2006, pp. 84 – 85

LEEN F., ‘Guillaume-Séraphin van Strydonck’, in: *Van realisme tot symbolisme. De Belgische avant-garde 1880 – 1900* [tentoonstellingscatalogus], Brugge, Stichting Sint-Jan, 8 juli – 15 oktober 1995, pp. 286 – 290

MARECHAL D., ‘Over geschiedenis en kunst, romantisch gekleurd. Kunstenaars uitgebeeld. Henri Dobbelaere.’, in: *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België / ING Cultuurcentrum / Antoine Wiertzmuseum, 18 maart – 31 juli 2005, p. 101

MATROYE K., *James Ensor. De man achter het masker*, Roeselare, Roularta, 1999



MENDE M., ‘Het leven van Albrecht Dürer in de 19<sup>de</sup>-eeuwse historieschilderkunst’, in: *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Hessenhuis/ Nottebohmzaal, Stadsbibliotheek/ Volkskundemuseum, 15 mei – 31 oktober 1999, pp. 275 – 281

MOERMAN A. A. (ed.), *Van Gustaf Wappers tot Henri Leys: enkele Belgische meesters uit de romantiek* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Museum voor Moderne Kunst, 30 maart – 6 mei 1973

MULS J., *Het portret in België. Van Navez tot Ensor*, Brussel, De Kunstkring Uitgaven, 1942

OLLINGER-ZINQUE G., ‘Ik en mijn milieu’, in: *Ensor* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, pp. 14 – 23

OLLINGER-ZINQUE G., *Ensor: een zelfportret*, Brussel, Laconti, 1976

REITSMA E., *Het huis van de kunstenaar: herinneringen aan een leven*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001

ROSENBLUM R., ‘James Ensor: een internationaal perspectief’, in: *Ensor* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, pp. 24 – 31

SCHNEIDER N., *Portretschilderkunst*, Keulen, Taschen, 1995

STURGIS A. en M. WILSON, ‘The Dandy and Flâneur’, in: *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century* [tentoonstellingscatalogus], Londen, National Gallery, 28 juni – 28 augustus 2006, pp. 118 – 137

STURGIS A. en M. WILSON, ‘Priest, Seer, Martyr, Christ’, in: *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century* [tentoonstellingscatalogus], Londen, National Gallery, 28 juni – 28 augustus 2006, pp. 138 – 163

TEMPEL B. ‘Rookgordijnen. Betekenissen verhuuld in rook’, in: *Rookgordijnen. Roken in de kunsten: van olieverf tot celluloid* [tentoonstellingscatalogus], Rotterdam, Kunsthal Rotterdam, 13 december 2003 – 14 maart 2004, pp. 23 – 64

TODTS H., ‘“Ik denk dat ik een uitzonderlijk schilder ben” (James Ensor)’. Maskerade en demasqué, mystificaties en groteske illusies’, in: *Goya, Redon, Ensor: Groteske schilderijen en tekeningen* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 14 maart – 14 juni 2009, pp. 151 – 184

VAN CAUWENBERGE S. en DE JONG L., ‘Vrouwelijke kunstenaars in België van 1800-1950’, in: *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500 – 1950* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 17

oktober 1999 – 16 januari 2000 / Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 26 februari – 4 juni 2000, pp. 69 – 88

VAN DER STIGHELEN K., *Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu, Hoofd- en Bijzaak*, Leuven, Davidsfonds, 2008

VAN DOORNE V., ‘Inleiding’, in: *Retrospectieve tentoonstelling. Anna De Weert (1867 – 1950), Jenny Montigny (1875 – 1937), Yvonne Serruys (1873 – 1953)* [tentoonstellingscatalogus], Deinze, Het Museum van Deinze en Leiestreek, 31 oktober 1987 – 4 januari 1988, pp. 11 – 13

VAN GREMBERGEN P. (ed.), *Kunstenaarsportretten uit Antwerpen, Brugge en Gent* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten, 26 mei – 19 augustus 2007

VANRAES – VAN CAMP N., ‘Yvonne Serruys (1873 – 1953)’, in: *Retrospectieve tentoonstelling. Anna De Weert (1867 – 1950), Jenny Montigny (1875 – 1937), Yvonne Serruys (1873 – 1953)* [tentoonstellingscatalogus], Deinze, Het Museum van Deinze en Leiestreek, 31 oktober 1987 – 4 januari 1988, pp. 45 – 55

VAN SANTVOORT L., ‘De mise-en-scène van het 19<sup>de</sup> eeuwse kunstenaarsatelier’, in: *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, vol. 32, 2003, pp. 113 – 127

VAN SUCHTELEN A., ‘Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen. Een inleiding’, in: *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Rubenshuis, 28 november 2009 – 28 februari 2010 / Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 25 maart – 27 juni 2010, pp. 16 – 55

VELGHE B., ‘Over geschiedenis en kunst, romantisch gekleurd. Atelier en museum. Philippe Van Brée.’, in: *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België / ING Cultuurcentrum / Antoine Wiertzmuseum, 18 maart – 31 juli 2005, pp. 98 – 100

VERACHTER F., *Albrecht Dürer in de Nederlanden*, Antwerpen, Uitgegeven door Frederic Verachter, stads-archivarius, 1840

VERBRAEKEN P., ‘Inleidende beschouwingen bij de tentoonstelling ‘De Romantische Recuperatie’’, in: *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19<sup>de</sup> eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Hessenhuis/ Nottebohmzaal, Stadsbibliotheek/ Volkskundemuseum, 15 mei – 31 oktober 1999, pp. 8 – 16

VLIEGHE H., ‘De voorgeschiedenis tot 1816’, in: DE JONG L. (ed.), *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis. 1810 – 2007*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2008, pp. 12 – 27

WALLER S., ‘*Fin de partie: A Group of Self-Portraits by Jean-Léon Gérôme*’, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* (<http://19thc-artworldwide.org/index.php/spring10/group-of-self-portraits-by-gerome> geraadpleegd op 10 mei 2010), vol 9, no. 1, lente 2010, pp. 1 – 25

WESTEN M., 'Heilig ongeduld. Nederlandse kunstenaressen in de negentiende, en in het begin van de twintigste eeuw', in: *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500 – 1950* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 17 oktober 1999 – 16 januari 2000 / Arnhem, Museum voor Moderne Kunst, 26 februari – 4 juni 2000, pp. 89 – 102

WILSON M., 'Rebels and Martyrs', in: *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century* [tentoonstellingscatalogus], Londen, National Gallery, 28 juni – 28 augustus 2006, pp. 6 – 29

WURFBAIN M. L., 'Gegraveerde reeksen kunstenaarsportretten', in: *Het aanzien van de kunstenaar. Kunstenaarsportretten uit de 16<sup>de</sup> - 20<sup>ste</sup> eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal, 16 november 1985 – 5 januari 1986, pp. 21 – 23

## **XI. Bronnen**

### **XI.1. Uitgegeven bronnen**

XVIe Salon de Gand. Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin d'artistes vivants. Exposés au palais de l'Université, Gent [saloncatalogus], 1835

XVIIe Salon de Gand, 1792 – 1838. Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin d'artistes vivants. Exposés au musée de l'Académie, Gent [saloncatalogus], 1838

XVIIIe Salon de Gand, 1792 – 1841. Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin d'artistes vivants. Exposés au musée de l'Académie, le 5 juillet 1841, Gent [saloncatalogus], 1841

Treizième exposition. Notice des tableaux exécutés par des artistes vivants et exposés au vestibule du palais de l'Université, depuis le 19 février au 6 mars 1843, Gent [saloncatalogus], 1843

Notice des tableaux exécutés par des artistes vivants et exposés au vestibule du palais de l'Université à Gand, Gent [saloncatalogus], 1848

Notice des tableaux exécutés par des artistes vivants et exposés au vestibule du palais de l'Université à Gand, Gent [saloncatalogus], 1849

XXIe salon Triennale de Gand. Notice des Ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie d'artistes vivants. Exposés au musée de l'Académie, Gent [saloncatalogus], 1850

XXIIe exposition Nationale et Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'artistes vivants. Exposés au palais de l'Université, Gent [saloncatalogus], 1853

XXIIIe exposition Nationale et Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'artistes vivants. Exposés au local de l'Académie, Gent [saloncatalogus], 1856

XIVe exposition Nationale et Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts. Exposés au l'ancienne église des PP. Dominicains, Gent [saloncatalogus], 1859

XXVe exposition Nationale et Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts. Exposés au local de l'Académie, Gent [saloncatalogus], 1862

XXVIe exposition Nationale et Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts. Exposés au Palais de l'Université, Gent [saloncatalogus], 1865

XXVIIe exposition Nationale et Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts. Exposés au Casino, Gent [saloncatalogus], 1868

XXIXe exposition Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts. Exposés au Casino, Gent [saloncatalogus], 1874

XXXe exposition Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts. Exposés au Casino, Gent [saloncatalogus], 1877

XXXIe exposition Triennale de Gand. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts. Exposés au Casino, Gent [saloncatalogus], 1880

XXXIIe driejaarlijksche tentoonstelling te Gent. Aanwijzing der schilderijen en kunstvoorwerpen, in het casino tentoongesteld, Gent [saloncatalogus], 1883

## **XI.2. Online bronnen**

### **XI.2.1. Bibliotheken**

<http://anet.ua.ac.be/desktop/ehc/>  
<http://anet.ua.ac.be/desktop/kmska/>  
<http://www.cageweb.be/cageweb>  
<http://www.encyclo.nl>  
<http://www.gent.be/eCache/THE/1/530.html>  
<http://lib.ugent.be/>  
<http://obib.antwerpen.be/desktop/obib/>

### **XI.2.2. Illustraties**

<http://www.artnet.com/>  
<http://www.artprice.com/>  
<http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>  
<http://www.mskgent.be/>  
[http://www.opac-fabritius.be/nl/F\\_database.htm](http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm)  
<http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>  
<http://website.rkd.nl/Databases>

## **XII. Bijlage 1**

*Brochure die Henri Luyten opstelde om leerlingen naar zijn Institut des Beaux-Arts te Brasschaat te laten komen. De versie hieronder werd integraal overgenomen uit: DE BEENHOUWER J., Henri Luyten (1859 – 1945), Antwerpen, Uitgeverij MIM, 1995, pp. 169 – 170.*

### Institut des Beaux-Arts Henry Luyten Brasschaet-lez-Anvers (Belgique)

Peinture à l'huile – Aquarelle – Tempera – Pastel – Dessin

#### À la disposition des élèves sont:

- 1° Un atelier de la grandeur de 196 M<sup>2</sup>;
- 2° Un terrain de 500 M<sup>2</sup> bien cloturé pour l'étude de nu en plein air;
- 3° Un terrain d'un Hectare cloturé pour l'étude d'animeaux et de modèles en plein air;
- 4° Un intérieur flamand.

#### Le nu en plein air et à l'atelier.

Mon installation permet à l'élève de travailler grandeur nature sans les inconvénients habituels de manque de place, le nu en plein air pendant les journées chaudes tandis qu'il est placé dans l'atelier les jours de pluie.

#### Le modèle rustique.

Le modèle rustique est placé en plein air, dans l'atelier ou dans l'intérieur en action de travail de sorte que la pose est à employer pour un tableau afin que l'élèves s'habitue à bien mettre en toile ses études et apprenne ensemblement la composition.

#### Le portrait.

Il y a excellente occasion pour apprendre à peindre le portrait pour l'élève désireux de se donner à cette carrière, même le portrait équestre peut être étudié à l'intérieur et en plein air.

#### Les animeaux.

Une classe pour l'étude des animeaux est organisé en plein air. Chevaux, vaches, moutons.

L'anatomie et la perspective sont enseignées en même temps avec la correction.

Les élèves pour lesquelles c'est jugé nécessaire il ya des plâtres d'après les statuts antiques et moules pris sur nature.

#### Impressions.

Au Printemps ou en Automne on fait des excursions à la côte Belge ou de la Hollande ou en Zélande, pour faire des impressions, afin que l'élève apprenne à saisir la nature avec de rapides études.

#### Le paysage.

Les alentours de Brasschaet offrent excellente occasion pour étudier le paysage. La correction est donnée sur place.

Mon installation offre à l'élève tout ce qui est utile et nécessaire pour son développement personnel.

La correction est donnée deux fois par semaine.

La contribution est de **100** frs. par mois, payable à l'avance.

Pour les élèves qui restent quelques années consécutives il y a réduction.

Pour le logement il y a dans le village des Hôtels convenables.

Pension de **3.** – à **5.** frs. par jour.

Un tram électrique conduit à Anvers et vice-versa.

### XIII. Bijlage 2

#### Afbeeldingen ter illustratie

Afb. 1.



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Quinten Metsys?   |
| Identificatie           | Portret Peter Gillis  |
| Datum                   | 1517  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op paneel, 61,4 x 47 cm  |
| Bewaarplaats            | Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten  |
| Herkomst afbeelding     | <a href="http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx">http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx</a><br>geraadpleegd op 20/12/2010 |



Afb. 2.



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Anoniem  |
| Identificatie           | Ensor in zijn atelier  |
| Datum                   | 1897   |
| Materiaal en afmetingen | Foto   |
| Bewaarplaats            | Niet vermeld   |
| Herkomst afbeelding     | BECKS-MALORNY U., <i>James Ensor, 1860 – 1949. De maskers, de dood en de zee</i> , Keulen, Taschen/ Hedel, Librero, 1999, p. 89. |

Afb. 3.



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Anoniem   |
| Identificatie           | James Ensor in zijn zolderatelier.  |
| Datum                   | 1899  |
| Materiaal en afmetingen | Foto  |
| Bewaarplaats            | Stadsarchief, Oostende  |
| Herkomst afbeelding     | FLORIZOONE P. (ed.), <i>James Ensor: De Baden van Oostende</i> [tentoonstellingscatalogus], Oostende, Venetiaanse Gaanderijen, 8 juni – 30 september 1996, p. 26. |

Afb. 4.



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Anoniem  |
| Identificatie           | Ensor zittend aan het harmonium, <i>De intocht van Christus in Brussel in 1889</i> op de achtergrond                             |
| Datum                   | 1937   |
| Materiaal en afmetingen | Foto   |
| Bewaarplaats            | Niet vermeld   |
| Herkomst afbeelding     | BECKS-MALORNY U., <i>James Ensor, 1860 – 1949. De maskers, de dood en de zee</i> , Keulen, Taschen/ Hedel, Librero, 1999, p. 49. |

Afb. 5.



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Foto Antony, Oostende   |
| Identificatie           | James Ensor, Constant Permeke en Antony poseren in de glazen luchterbol op het atelier  |
| Datum                   | 1921  |
| Materiaal en afmetingen | foto  |
| Bewaarplaats            | James Ensor Archief, Nieuwpoort   |
| Herkomst afbeelding     | FLORIZOONE P. (ed.), <i>James Ensor: De Baden van Oostende</i> [tentoonstellingscatalogus], Oostende, Venetiaanse Gaanderijen, 8 juni – 30 september 1996, p. 35. |

Afb. 6.



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Peter Paul Rubens   |
| Identificatie           | Portret van Susanna Fourment ('Le chapeau de paille')   |
| Datum                   | 1625  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op paneel, 79 x 54 cm  |
| Bewaarplaats            | The National Gallery, Londen  |
| Herkomst afbeelding     | VAN DER STIGHELEN K., <i>Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu, Hoofd en Bijzaak</i> , Leuven, Davidsfonds, 2008, p. 113 |

Afb. 7.



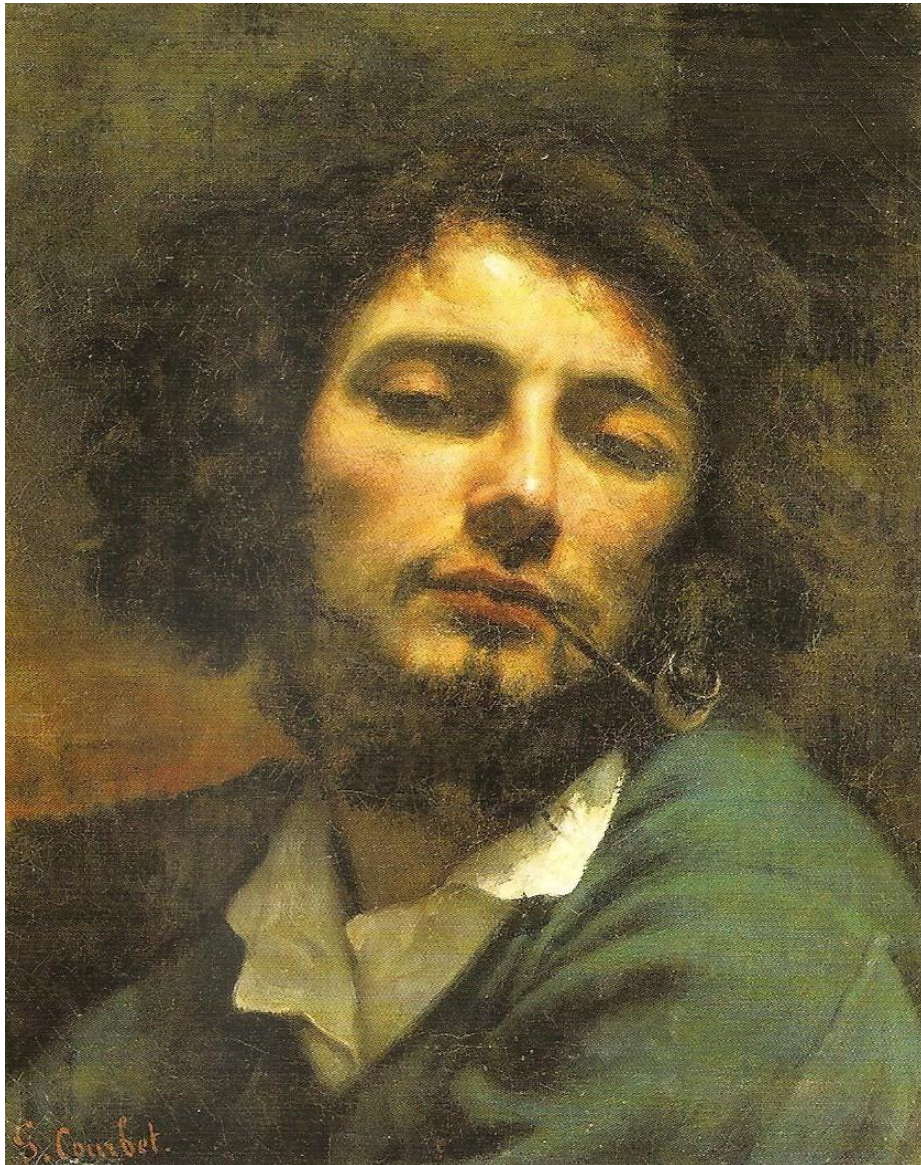
|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Antoon Van Dyck  |
| Identificatie           | Zelfportret  |
| Datum                   | 1615 – 1616  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op paneel, 22,5 x 19,4 cm                                 |
| Bewaarplaats            | Gemäldegalerie Akademie der bildende Künste, Wenen                 |
| Herkomst afbeelding     | VAN DER STIGHELEN K., <i>Van Dyck</i> , Tielt, Lannoo, 1998, p. 37 |

Afb. 8.



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Antoon Van Dyck  |
| Identificatie           | Zelfportret met zonnebloemen   |
| Datum                   | 1632 – 1633  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 60,3 x 73 cm   |
| Bewaarplaats            | His Grace The Duke of Westminster  |
| Herkomst afbeelding     | BROWN C. en H. Vlieghe (eds.), <i>Van Dyck 1599 – 1641</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 mei – 15 augustus 1999 / Londen, Royal Academy of Arts, 11 september – 10 december 1999, p. 245 |

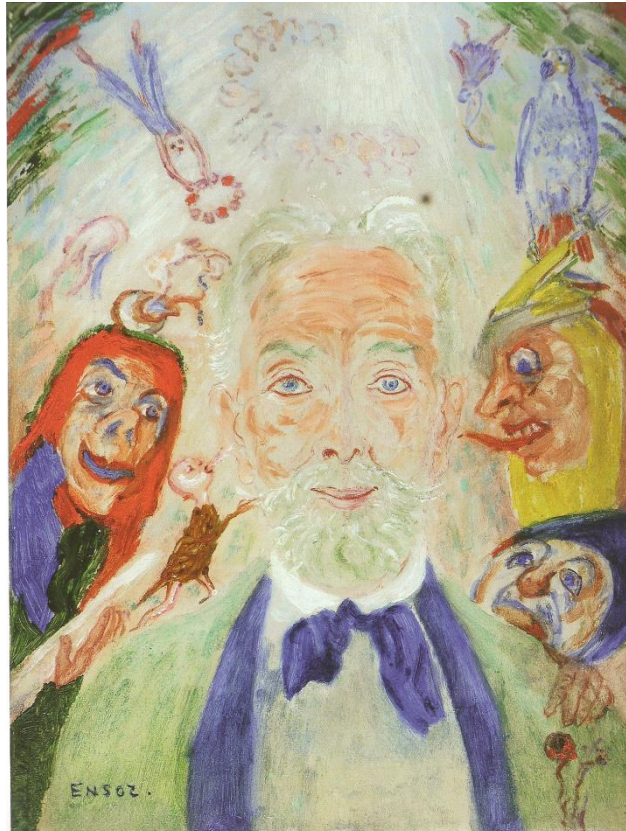
Afb. 9.



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Gustave Courbet  |
| Identificatie           | Zelfportret of man met de pijp   |
| Datum                   | 1848 – 49  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 45 x 37 cm   |
| Bewaarplaats            | Musée Fabre, Montpellier   |
| Herkomst afbeelding     | STURGIS A., CHRISTIANSEN R.,<br>OLIVER L. en M. Wilson (eds.), <i>Rebels and<br/>Martyrs, The Image of the Artist in the<br/>Nineteenth Century</i><br>[tentoonstellingscatalogus], Londen, National<br>Gallery, 28 juni – 28 augustus 2006, p. 19 |



Afb. 10.



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | James Ensor   |
| Identificatie           | Ik en mijn omgeving   |
| Datum                   | 1939  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op paneel, 30 x 24 cm  |
| Bewaarplaats            | Privé collectie   |
| Herkomst afbeelding     | HOOZEE R. en P. VAN CAUTEREN (eds.), <i>Hareng Saur. Ensor en de hedendaagse kunst</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten / S.M.A.K., 30 oktober 2010 – 27 februari 2011, p. 2 |

Afb. 11.



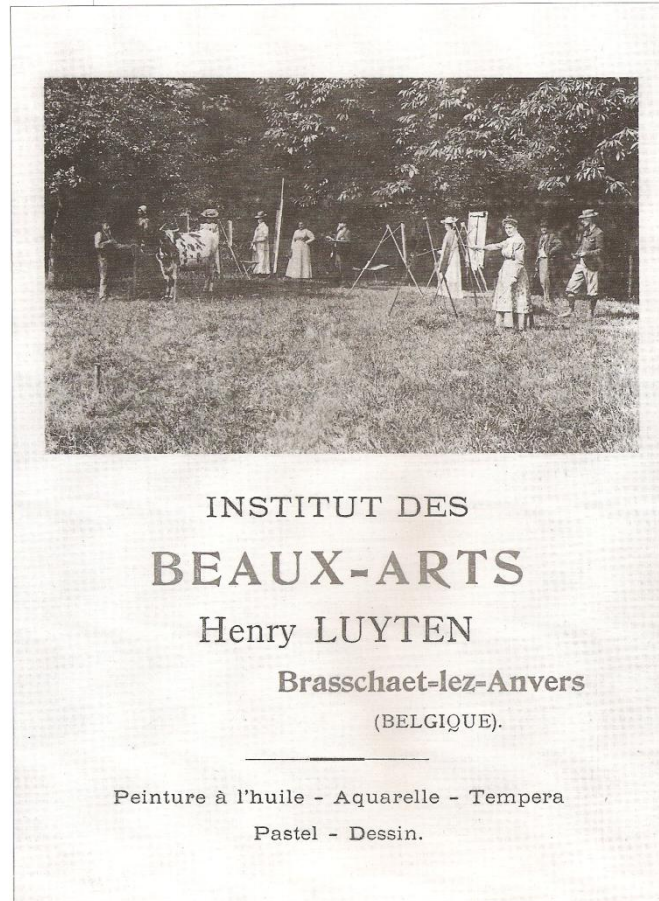
|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Anoniem  |
| Identificatie           | Louise De Hem aan het werk   |
| Datum                   | Foto verschenen in <i>Revue Nationale</i> , 25 september 1906                          |
| Materiaal en afmetingen | Foto   |
| Bewaarplaats            | Koninklijke Bibliotheek, Brussel   |
| Herkomst afbeelding     | DEWILDE J., <i>Louise De Hem. 1866 – 1922</i> , Ieper, Stadsbestuur Ieper, 2008, p. 45 |

Afb. 12.



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Anoniem  |
| Identificatie           | Louise De Hem bij de bibliotheek in haar atelier                                       |
| Datum                   | Foto verschenen in <i>Revue nationale</i> , 25 september 1906                          |
| Materiaal en afmetingen | Foto   |
| Bewaarplaats            | Koninklijke Bibliotheek, Brussel   |
| Herkomst afbeelding     | DEWILDE J., <i>Louise De Hem. 1866 – 1922</i> , Ieper, Stadsbestuur Ieper, 2008, p. 45 |

Afb. 13.



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Anoniem  |
| Identificatie           | Folder ter promotie van Institut des Beaux-Arts van Henri Luyten                             |
| Datum                   | Niet vermeld   |
| Materiaal en afmetingen | Papier   |
| Bewaarplaats            | Niet vermeld   |
| Herkomst afbeelding     | DE BEENHOUWER J., <i>Henri Luyten (1859 – 1945)</i> , Antwerpen, Uitgeverij MIM, 1995, p. 53 |

Afb. 14.



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Anoniem   |
| Identificatie           | Beeld van het buitendomein dat als atelierruimte fungeerde voor de studentes van Henri Luyten |
| Datum                   | Niet vermeld  |
| Materiaal en afmetingen | Foto  |
| Bewaarplaats            | Niet vermeld  |
| Herkomst afbeelding     | DE BEENHOUWER J., <i>Henri Luyten (1859 – 1945)</i> , Antwerpen, Uitgeverij MIM, 1995, p. 51  |

Afb. 15



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Anoniem   |
| Identificatie           | Anna Boch rond 1890   |
| Datum                   | Circa 1890  |
| Materiaal en afmetingen | Foto  |
| Bewaarplaats            | Foto in de collectie van Thérèse Thomas   |
| Herkomst afbeelding     | THOMAS T. en C. DULIÈRE (eds.), <i>Anna Boch 1848 – 1936</i> [tentoonstellingscatalogus], Musée royal de Mariemont, Mariemont, 1 oktober – 17december 2000, p. 13 |

Afb. 16



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Anoniem   |
| Identificatie           | Anna Boch, leerling van Isidore Verheyden<br>rond 1880  |
| Datum                   | Circa 1880  |
| Materiaal en afmetingen | Foto  |
| Bewaarplaats            | Foto in de collectie van Thérèse Thomas   |
| Herkomst afbeelding     | THOMAS T. en C. DULIÈRE (eds.), <i>Anna Boch 1848 – 1936</i><br>[tentoonstellingscatalogus], Musée royal de<br>Mariemont, Mariemont, 1 oktober – 17<br>december 2000, p. 12 |

Afb. 17



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Dirk Bouts,  |
| Identificatie           | <i>Het Laatste Avondmaal</i>   |
| Datum                   | 1416 – 1467/68   |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op paneel, 180 x 150 cm (middenpaneel) en 88,5 cm (zijpanelen)  |
| Bewaarplaats            | Sint-Pieterskerk, Leuven.  |
| Herkomst afbeelding     | <a href="http://www.mleuven.be/oude-kunst/m-collectie/topstukken/schilderijen/">http://www.mleuven.be/oude-kunst/m-collectie/topstukken/schilderijen/</a><br>geraadpleegd op 8/07/2011 |



Afb. 18



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Willem Key   |
| Identificatie           | <i>Het Laatste Avondmaal</i>   |
| Datum                   | 1550 – 1560  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op paneel, 156,2 x 234,8 cm   |
| Bewaarplaats            | Dordrechts Museum, Dordrecht   |
| Herkomst afbeelding     | <a href="http://www.dordrechtmuseum.nl/ontdek/key-willem-adriaensz/het-laatste-avondmaal">http://www.dordrechtmuseum.nl/ontdek/key-willem-adriaensz/het-laatste-avondmaal</a><br>geraadpleegd op 8/07/2011 |

Afb. 19



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Anoniem  |
| Identificatie           | De vigtisten op 2 februari 1889: Octave Maus zit rechts, met een waaier in de hand. Hij wordt omringd door o.a. Paul Dubois, Henry de Groux, Gustave van Strydonck, Willy Schlobach, William Finch en Eugène Boch. |
| Datum                   | 2 februari 1889  |
| Materiaal en afmetingen | Foto   |
| Bewaarplaats            | Privé-collectie  |
| Herkomst afbeelding     | DRAGUET M., <i>Het symbolisme in België</i> , Brussel, Mercatorfonds, 2004, p. 56  |

Afb. 20



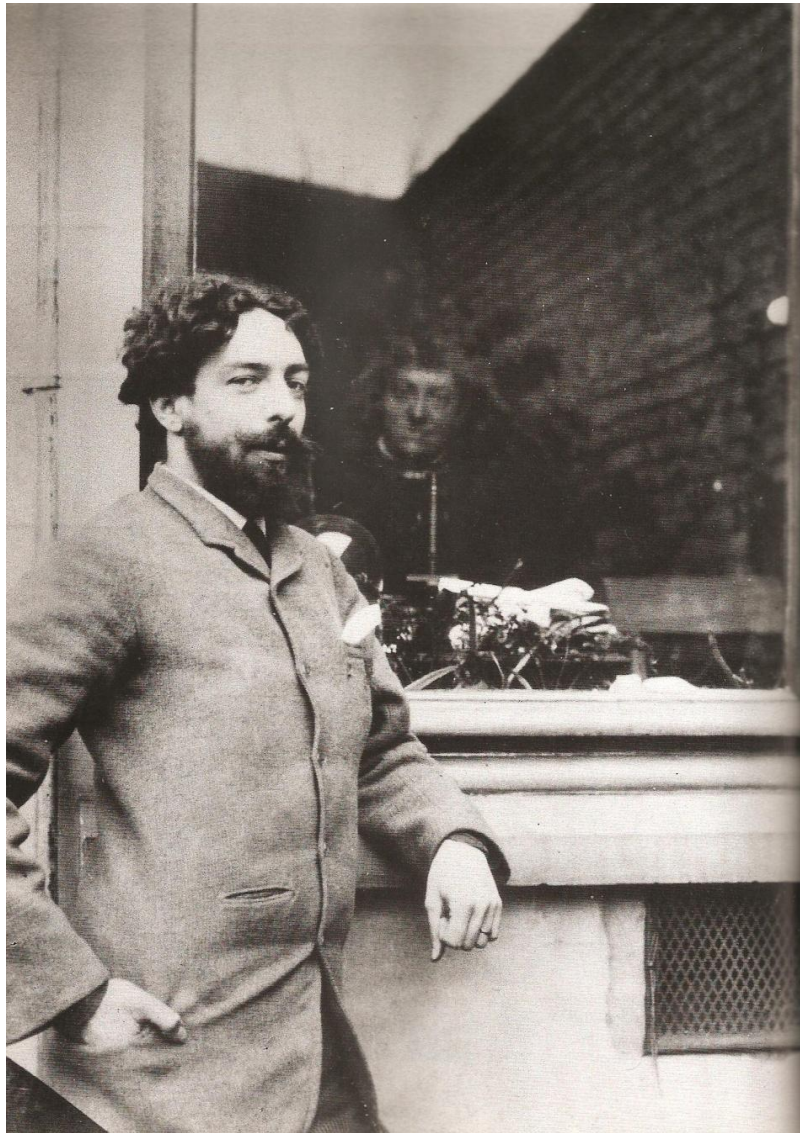
|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Henri Fantin-Latour   |
| Identificatie           | Hommage aan Delacroix   |
| Datum                   | 1864  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 160 x 250 cm  |
| Bewaarplaats            | Musée d'Orsay, Parijs   |
| Herkomst afbeelding     | <a href="http://www.musee-delacroix.fr/index.php?page=pages_texte/page_34&amp;image=38&amp;popup=ok&amp;lang=fr">http://www.musee-delacroix.fr/index.php?page=pages_texte/page_34&amp;image=38&amp;popup=ok&amp;lang=fr</a> geraadpleegd op 21 april 2010 |

Afb. 21



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Maurice Denis  |
| Identificatie           | Hommage aan Cézanne  |
| Datum                   | 1900   |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 180 x 240 cm   |
| Bewaarplaats            | Musée d'Orsay, Parijs  |
| Herkomst afbeelding     | <a href="http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1">http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1</a><br>geraadpleegd op 21 april 2010 |

Afb. 22



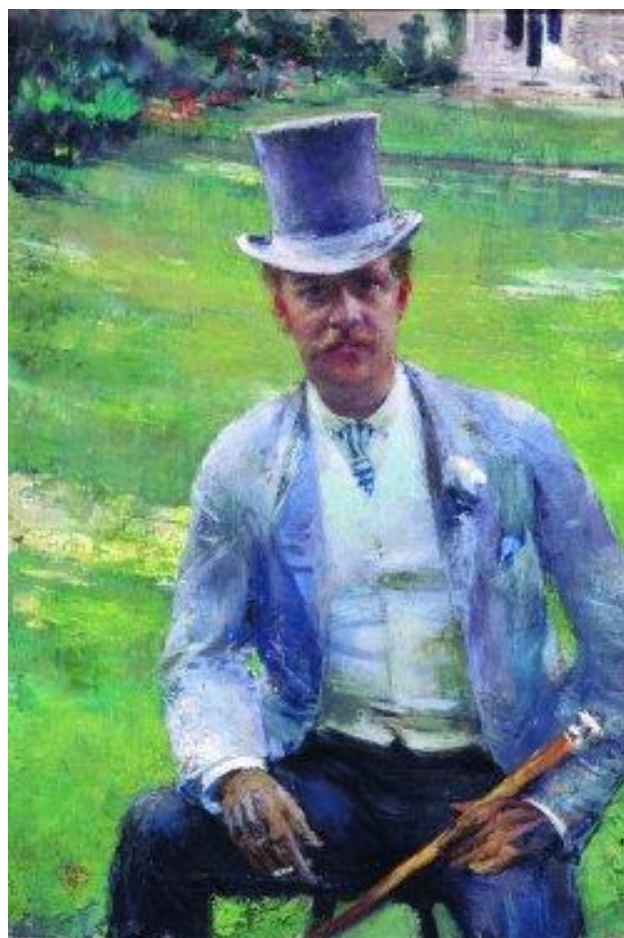
|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Anoniem  |
| Identificatie           | Ensor voor het huis van de familie Rousseau in Brussel. In het raam Mariette Rousseau  |
| Datum                   | 1888   |
| Materiaal en afmetingen | Foto   |
| Bewaarplaats            | Niet vermeld   |
| Herkomst afbeelding     | BECKS-MALORNY U., <i>James Ensor, 1860 – 1949. De maskers, de dood en de zee</i> , Keulen, Taschen/ Hedel, Librero, 1999, p. 40. |

Afb. 23



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Théo Van Rysselberghe   |
| Identificatie           | Octave Maus   |
| Datum                   | 1885  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 90,5 x 75,5 cm  |
| Bewaarplaats            | Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel   |
| Herkomst afbeelding     | DUJARDIN P. en MOMMENS A. (eds.), <i>Théo Van Rysselberghe</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 februari – 21 mei 2006 / Den Haag, Gemeentemuseum, 10 juni – 24 september 2006, p. 106. |

Afb 24



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Théo Van Rysselberghe  |
| Identificatie           | Octave Maus als dandy  |
| Datum                   | 1885   |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 55 x 38 cm   |
| Bewaarplaats            | Privé-collectie, Brussel   |
| Herkomst afbeelding     | <a href="http://www.theovanrysselberghe.be/VR0071.jpg">http://www.theovanrysselberghe.be/VR0071.jpg</a><br>geraadpleegd op 26/04/2010. |

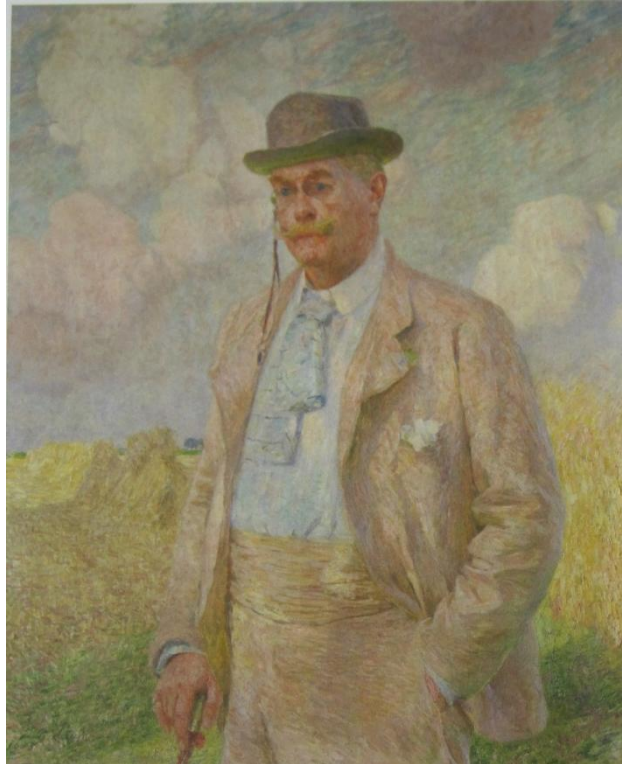
Afb. 25



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Théo Van Rysselberghe   |
| Identificatie           | Octave Maus lezend  |
| Datum                   | 1883 – 84   |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 55 x 38 cm  |
| Bewaarplaats            | Museum van Elsene, Brussel  |
| Herkomst afbeelding     | DUJARDIN P. en MOMMENS A. (eds.), <i>Théo Van Rysselberghe</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 februari – 21 mei 2006 / Den Haag, Gemeentemuseum, 10 juni – 24 september 2006, p. 41 |



Afb. 26



|                         |  |
|-------------------------|--|
| Kunstenaar              | Emile Claus  |
| Identificatie           | Portret van de schrijver Camille Lemonnier   |
| Datum                   | 1903   |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 131 x 100 cm   |
| Bewaarplaats            | Camille Lemonnier Museum, Brussel  |
| Herkomst afbeelding     | DE SMET J. en R. HOOZEE (eds.), <i>Emile Claus &amp; het landleven</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten, 21 maart – 21 juni 2009, p. 44 |

Afb. 27



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Anoniem   |
| Identificatie           | Ensor voor de winkel  |
| Datum                   | 1886  |
| Materiaal en afmetingen | Foto  |
| Bewaarplaats            | Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen   |
| Herkomst afbeelding     | FLORIZOONE P. (ed.), <i>James Ensor: De Baden van Oostende</i> [tentoonstellingscatalogus], Oostende, Venetiaanse Gaanderijen, 8 juni – 30 september 1996, p. 55. |

Afb. 28



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Anoniem   |
| Identificatie           | Ensor voor de winkel  |
| Datum                   | 1913  |
| Materiaal en afmetingen | Foto  |
| Bewaarplaats            | James Ensor Archief, Nieuwpoort   |
| Herkomst afbeelding     | FLORIZOONE P. (ed.), <i>James Ensor: De Baden van Oostende</i> [tentoonstellingscatalogus], Oostende, Venetiaanse Gaanderijen, 8 juni – 30 september 1996, p. 57. |

Afb. 29



|                         |   |
|-------------------------|---|
| Kunstenaar              | Henri Fantin-Latour   |
| Identificatie           | Portret van Manet   |
| Datum                   | 1867  |
| Materiaal en afmetingen | Olieverf op doek, 117,5 x 90 cm   |
| Bewaarplaats            | Art Institute of Chicago, Chicago   |
| Herkomst afbeelding     | STURGIS A., CHRISTIANSEN R.,<br>OLIVER L. en M. Wilson (eds.), <i>Rebels and<br/>Martyrs, The Image of the Artist in the<br/>Nineteenth Century</i><br>[tentoonstellingscatalogus], Londen, National<br>Gallery, 28 juni – 28 augustus 2006. p. 121 |