

2.7.2017 — 1.10.2017

Walther  
Vanbeseleere,  
Verzamelaar  
voor de staat  
1948 - 1973

Museum Dhondt-Dhaenens  
i.s.m. KMSKA

*“Het toppunt van de kunstschepping ligt ergens daar waar men geen verschil meer aanvoelt tussen kunst en leven, dat de kunst zelfs overtuigender aanspreekt dan het zichtbare leven, omdat ze tegelijk een revelatie ervan is door een geniaal begaafde die het diepste van het levensmysterie heeft doorschouwd en zijn ervaring openbaart.”*

## Voorwoord

Het museum Dhondt-Dhaenens is bijzonder verheugd deze zomer de tentoonstelling *Walther Vanbeselaere, Verzamelaar voor de staat, 1948 – 1973* te presenteren die gerealiseerd werd in samenwerking met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA).

De presentatie van de moderne kunstcollectie bijeengebracht door Walther Vanbeselaere tussen 1948 en 1973 past binnen de — historisch gegroeide — gevoeligheid van het museum Dhondt-Dhaenens voor de betekenis van de geëngageerde kunstverzamelaar. Een interesse die zich tevens kadert binnen het doctoraatsonderzoek van Tanguy Eeckhout, curator van het museum. Na de ontsluiting van diverse privéverzamelingen (de Verzameling Roger en Hilda Matthys-Colle in 2007; de Verzameling Wilfried en Yannicke Cooreman in 2009; de Verzameling Tony Herbert in 2011 en de Verzameling Charles Vandenhove in 2013) en de Proximus Art bedrijfscollectie (in 2015) presenteert het MDD met deze tentoonstelling voor het eerst een belangwekkende verzameling voor de staat. Naast de jonge kunsthistorici die een eigentijdse bijdrage leverden aan de publicatie, werden de hedendaagse kunstenaars Jacqy duVal, Bart Lodewijks en Oleg Matrokhin uitgenodigd in dialoog te treden met de getoonde werken. Dit strookt met het onderzoek van het museum Dhondt-Dhaenens dat streeft naar een actualisering en verspreiding van wetenschappelijke kennis omtrent de Vlaamse moderne kunst.

De ideeën van Walther Vanbeselaere over de moderne Vlaamse kunst waren bijzonder invloedrijk en hebben de kunstgeschiedschrijving en de canon in België in de twintigste eeuw mee bepaald. Ook op de vorming van de verzameling Dhondt-Dhaenens had de conservator een zeer grote invloed. De tentoonstelling brengt werk van Belgische moderne topkunstenaars zoals James Ensor, Henri Evenepoel, Léon Spilliaert, Edgard Tytgat en Jean Brusselmans — kunstenaars die zowel in de collectie van het KMSKA als in de collectie Dhondt-Dhaenens vertegenwoordigd zijn. De conservator had eveneens oog voor de internationale kunstcontext van die tijd. De collectie Belgische kunst werd door Vanbeselaere aangevuld met werk van kunstenaars als Edgar Degas, Hans Hartung, Karel Appel, Ben Nicholson en Giacomo Manzù.

Tot slot, zou de tentoonstelling en publicatie over de verzamelaar Walther Vanbeselaere niet mogelijk geweest zijn zonder de toewijding en het engagement van de curatoren Tanguy Eeckhout en Herwig Todts, conservator - wetenschappelijk onderzoeker KMSKA. We zijn daarnaast ook Manfred Sellink, hoofddirecteur-hoofdconservator van het KMSKA, en het team van het KMSKA bijzonder dankbaar voor hun genereuze medewerking en voor het aanzienlijke aantal belangrijke bruiklenen uit hun collectie.

Joost Declercq,  
Directeur museum Dhondt-Dhaenens

# Van De Braekeleer tot Permeke. Walther Vanbeselaere, verzamelaar en inspirator

Tanguy Eeckhout

Het museum Dhondt-Dhaenens voert sinds 2007 een beleid waarbij maatschappelijk en kunsthistorisch relevante verzamelingen onderzocht en ontsloten worden. Tot nog toe ging het om private collecties en éénmaal om een bedrijfscollectie<sup>1</sup>. In samenwerking met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) werd ditmaal het verzamelbeleid van museumconservator Walther Vanbeselaere onderzocht, alsook zijn betekenis bij de totstandkoming van de verzameling Dhondt-Dhaenens.

Kunst verzamelen voor de gemeenschap is iets heel anders dan verzamelen vanuit een persoonlijke passie of interesse. Een museum streeft met haar collectie naar een overzicht van een bepaalde periode of strekking en naar het verschaffen van inzicht in de ontplooiing van de kunstgeschiedenis. Een privéverzamelaar kan daarentegen radicaal kiezen voor zijn eigen fascinaties of kan een persoonlijk gemotiveerd verhaal vertellen met zijn collectie. Walther Vanbeselaere formuleerde een zeer duidelijk verzamelbeleid voor “zijn” Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. In een gesprek met Joos Florquin voor de openbare omroep zei hij hierover het volgende: “Volgens mij moeten wij in de eerste plaats een nationaal museum zijn, een museum waar een belangrijke selectie van het beste uit onze eigen nationale schilderkunst te zien moet zijn. Het heeft minder of geen zin onbelangrijk werk van buitenlanders te kopen, omdat het buitenland op dat stuk toch altijd veel meer te bieden zal hebben. Ons eigen verleden en heden zijn zeer belangrijk.”<sup>2</sup> Bij een dergelijk beleid is persoonlijke smaak

uiteraard minder van tel, maar beiden, de museumconservator als de privéverzamelaar, dienen keuzes te maken die afhangen van de beschikbare budgetten en het aanbod op de kunstmarkt.

Toen Walther Vanbeselaere in 1948 conservator werd, beschikte het museum over een bescheiden collectie moderne kunst. Mede dankzij de vereniging Kunst van Heden zaten er wel werken van onder meer Ensor, Evenepoel en Permeke in de collectie, maar Vanbeselaere streefde ernaar om een volledig overzicht van de Vlaamse moderne kunst samen te brengen en belangrijke ensembles samen te stellen van de kunstenaars die hij als sleutelfiguren beschouwde in de opeenvolgende kunstenaarsgeneraties. Het overgrote deel van de aankopen van kunstwerken tijdens zijn beleidsperiode waren dan ook van de hand van Vlaamse moderne kunstenaars. De collectie oude kunst beschouwde hij zo goed als afgerond en hij beseftte dat de aankoopbudgetten niet van die orde waren om nog veel belangrijke kunstwerken van oude meesters te kunnen verwerven.

Voor zijn canon van de Vlaamse moderne kunst, die ook de leidraad was voor zijn verzamelbeleid, hanteerde Vanbeselaere het “generatieprincipe”: een kunstenaar behoort tot een bepaalde generatie en zet zich met zijn werk af tegen de vorige generatie. “Het generatiebeginsel is een middel ter verscherping en opklaring van het complex kunsthistorisch beeld, van het historisch verloop. Het is in zekere zin wel betrekkelijk maar toch een betrouwbare gids.”<sup>3</sup> Elke generatie staat voor een bepaalde artistieke positie: de eerste generatie is die van het realisme (met kunstenaars die hun artistieke bloei in de jaren 1860 kenden), de laatste generatie die van het Animisme (kunstenaars geboren rond 1900 die voornamelijk in de jaren 1930 hun artistieke hoogtepunt kenden). Vanbeselaere had een grote sympathie voor de kunstenaars die hij de “animisten” noemde, zonder twijfel omdat hij tot diezelfde generatie behoorde. Deze kunstenaars stonden voor een terugkeer naar een vormgeving

<sup>1</sup> Verzameling Roger & Hilda Matthys-Colle (2007), Verzameling Wilfried & Yannique Cooreman (2009), Collectie Tony Herbert (2011), Collectie Jeanne & Charles Vandenhove (2013), Proximus Art collectie (2015)

<sup>2</sup> Joos Florquin, *Ten huize van...* (deel 18) (Leuven: Davidsfonds, 1982), 325. (gesprek met Walther Vanbeselaere werd uitgezonden op 15 januari 1970 op de nationale omroep BRT)

<sup>3</sup> *Ibid.*, 311.



die nooit de realistische, waarneembare vorm geweld aandeed, in tegenstelling tot de voorafgaande generatie van expressionisten. Naast kunstenaars als Henri-Victor Wolvens, Albert Van Dyck en George Grard beschouwde hij ook de surrealisten Paul Delvaux en René Magritte tot de generatie van het Animisme. Toch nam hij die generatie kunstenaars doelbewust niet meer op in de canon die hij formuleerde in zijn boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst*. Daarvoor vond hij dat er nog niet “vanop een behoorlijke afstand” kon teruggeblikt worden op “het wezenlijke van hun bijdrage”.<sup>4</sup> Wel zou hij hun werk consequent opnemen in de collectie van het KMSKA.

Met de generatie kunstenaars die na de Tweede Wereldoorlog opkwam, die voornamelijk op een abstracte of non-figuratieve manier werkte, had Vanbeselaere veel minder voeling. Overigens miskende hij ook de Belgische abstracte kunstenaars werkzaam tijdens het interbellum. Hij beschouwde de abstractie als een buitenlandse invloed die niet strookte met de Vlaamse kunsttraditie, die door en door figuratief zou zijn. Desalniettemin zou onder zijn bewind werk verworven worden van verscheidene abstracte kunstenaars actief na 1945, waaronder Jan Burssens, Louis Van Lint en Pierre Alechinsky. Voor de snelle achtereenvolgende vernieuwingen in de internationale hedendaagse kunstwereld van de jaren 1960 (van Pop Art tot Conceptual Art) had Vanbeselaere allerminst sympathie: “Het wederzijds elkaar voorlichten en opwinden van kunstenaars en critici om het laatste eendags-isme, dat ergens in Parijs of New York werd geboekt, toch niet ongemerkt en zeker niet onnageprobeerd te laten voorbijgaan, uit angst voor achterlijk uitgescholten te worden, is alles bij elkaar een bedenkelijk verschijnsel.”<sup>5</sup>

Vanbeselaere beschouwde Henri De Braekeleer en James Ensor als de grootste Vlaamse schilders van de negentiende eeuw. Het werk van Henri De Braekeleer was in zijn ogen het authentieke Vlaamse impressionisme, gegroeid uit het typerende Vlaamse realisme. De Braekeleer kon het Vlaamse noorderlicht vatten en de Vlaamse

<sup>4</sup> Walther Vanbeselaere, *Moderne Vlaamse Schilderkunst* (Brussel: De Arcade, 1961), 299.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 17.

schilderkunsttraditie op authentieke wijze verder zetten, in tegenstelling tot een kunstenaar als Emile Claus, waar Vanbeselaere zeer streng over oordeelde. Zijn werk zou enkel gestoeld zijn op het gebruik maken van de formule van de Franse impressionisten, zonder evenwel de Vlaamse aard van zijn onderwerpen te vatten. Ensor was dan weer de grootste van de hierop volgende generatie, evoluerend van impressionisme tot symbolisme: “Nooit is hij aan enige richting verbonden en van alles brengt hij tegelijk de hoogste uitdrukking door de superieure vrijheid van zijn scheppingsdrang”.<sup>6</sup> Voorts waren Jakob Smits, Rik Wouters (voornamelijk met zijn beeldhouwerk) en Constant Permeke in zijn ogen de belangrijkste voortrekkers van de Vlaamse moderne kunst. Het was van die kunstenaars dat hij trachtte voor zijn museum een ensemble samen te stellen die hun hele carrière overspant.

Het valt op hoezeer Vanbeselaere in zijn discours hamerde op de Vlaamse aard van de kunstenaars en hun getrouwheid aan de Vlaamse kunsttraditie, terwijl hij het belang van de relaties en posities van die kunstenaars ten opzichte van de West-Europese kunstontwikkelingen ondergeschikt schijnt te maken of als nefast beschouwde voor hun ontwikkeling. Door die soms te enge zienswijze kwam Vanbeselaere geregeld tot eerder bedenkelijke conclusies: over Gust. De Smet oordeelde hij bijvoorbeeld dat die zijn meest authentieke en beste werk maakte na 1928, op een moment dat hij zich zou verzetten tegen elke beïnvloeding van buitenaf, terwijl hij daarvoor in een artistieke revolutie betrokken werd die tegen zijn natuur inging. In de jaren vóór 1928 zou hij teveel onder invloed gestaan hebben van de Brusselse kunstscene en zou hij “naar het hart van de snobse stedeling” gewerkt hebben, decoratief en spelend met symbolische motieven.<sup>7</sup> Dit discours, dat weliswaar terecht genuanceerd of zelfs tegengesproken werd door andere kunstcritici en -historici doorheen de twintigste eeuw, heeft desalniettemin tot op heden een blijvende invloed gehad op de perceptie van veel Vlaamse modernistische kunstenaars.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 238.

Het boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst* van Walther Vanbeselaere, verschenen in 1961, was meer dan een salontafelboek voor het echtpaar Dhondt-Dhaenens. Het diende in zekere zin als handleiding bij de vorming van hun collectie. Toen het kinderloze echtpaar begin jaren 1960 besliste om een museum te bouwen in de gemeente waar ze al sinds 1937 resideerden, was hun collectie verre van gevormd. In de daaropvolgende jaren verwierven ze nog meer kunstwerken om zo een collectie samen te stellen die in hun ogen “museumwaardig” was. Hun collectie zal bij oorsprong vooral een eigen smaak vertegenwoordigd hebben, maar toen de idee van een museum ontstond wensten ze een echt overzicht van de ontplooiing van de moderne Vlaamse kunst te geven en werk te verwerven van kunstenaars die tot de canon van de moderne kunst behoorden.

Van de tweeëndertig “canonieke” kunstenaars door Vanbeselaere besproken in zijn boek ontbreken slechts twaalf kunstenaars in de verzameling Dhondt-Dhaenens, voornamelijk de realisten. Alle twintigste-eeuwse kunstenaars die volgens Vanbeselaere de canon van de Vlaamse moderne kunst vormen zijn vertegenwoordigd in de collectie Dhondt-Dhaenens. Net zoals Vanbeselaere deed in zijn boek, miskende ook het echtpaar Dhondt-Dhaenens de Vlaamse abstracte kunst uit het interbellum: geen Georges Vantongerloo, Victor Servranckx, Felix De Boeck of Jozef Peeters in het boek noch in de collectie. Toch blijven ook de persoonlijke smaak en de vriendschapsrelaties van het echtpaar Dhondt-Dhaenens doorschemeren in de collectie: zo is het werk van Servaes “buitenproportioneel” vertegenwoordigd en is ook het werk van een aantal “Leiestreek”-kunstenaars opgenomen, die tot de kennissenkring van het echtpaar behoorden, maar door Vanbeselaere niet weerhouden werden in zijn canon van de Vlaamse moderne kunst: Léon De Smet, Albert Saverys, Hubert Malfait en Albert Claeys.

Het is goed mogelijk dat Vanbeselaere advies gaf aan het echtpaar Dhondt-Dhaenens en hun architect Erik Van Biervliet bij de bouw van het Museum Dhondt-Dhaenens. In het gesprek met Joos Florquin, uitgezonden in 1970, heeft Vanbeselaere het over “het uniek intiem karakter” van musea met een binnenpatio omdat men zo contact

houdt met het groen en de lucht. Hij begreep niet dat er musea gebouwd werden waar de kunstwerken enkel artificieel verlicht werden: “Al de kunstwerken zijn gemaakt bij daglicht en men kan geen kunstwerk beoordelen bij kunstlicht.”<sup>8</sup> In de toespraak die hij gaf bij de opening van het Museum Mevrouw Jules Dhondt-Dhaenens erkende Vanbeselaere de grote museale kwaliteiten van het gebouw, dat hij als uniek in Vlaanderen bestempelde en waarvan hij het daglicht bejubelde dat rijkelijk in het museum vloeit, onder meer, dankzij de grote binnenpatio.<sup>9</sup>

Men kan een aantal terechte kanttekeningen maken bij de manier hoe Vanbeselaere de geschiedenis van de Vlaamse moderne kunst schreef, vooral hoe hij de moderne kunstontwikkelingen bijna uitsluitend beschouwde vanuit het enge en eenzijdige perspectief van de Vlaamse schilderkunsttraditie. Andere waardevolle ontwikkelingen bleven zo grotendeels buiten beschouwing; zoals de zeer vruchtbare kruisbestuiving tussen Belgische en Parijse kunst rond de eeuwwisseling of de revolutionaire vernieuwingen die de abstracte kunst met zich meebracht in de jaren 1910 en 1920. Ook de manier hoe hij kunstenaars dwong in zijn generatietheorie zorgde voor artificiële onderverdelingen die kunstenaars soms onrecht aandeden. Toch spreekt uit zijn activiteit als kunsthistoricus en collectiebeheerder een grootse en oprechte genegenheid voor de Vlaamse schilderkunst die enerzijds leidde tot een waardevolle museumcollectie en anderzijds zeer inspirerend werkte voor veel kunstliefhebbers in de tweede helft van de twintigste eeuw, zoals het echtpaar Dhondt-Dhaenens.

<sup>8</sup> Joos Florquin, *Op.Cit.*, 341.

<sup>9</sup> Openingstoespraak Museum Mevrouw Jules Dhondt-Dhaenens door Walther Vanbeselaere, 30 november 1968 (Archief Museum Dhondt-Dhaenens)



Walther Vanbeselaere geeft de openingstoespraak op de opening van het museum Dhondt-Dhaenens op 30 november 1968.

Het leven van de heer en mevrouw Dhondt is een hard leven geweest; een leven van opgang en van zware beproevingen. Daarin is het aan het leven van menigeen onder ons verwant. Maar toen ze op 50jarige leeftijd, in 1937, besloten buiten te gaan wonen en het landhuis bouwden dat de veelsprekende, romantische naam "Zodenhof" kreeg en daarbij vaste vorm gaven aan hun gehechtheid aan het heerlijke Leieland dat zij sinds jaren al kenden, en toen het tot een vriendschappelijk contact kwam met de binnenhuisarchitect, de heer Mees, die de heer Dhondt ervan wist te overtuigen dat dergelijk huis ook schilderijen moest bevatten, toen werd het echtpaar Dhondt door een microob aangetast die voor de meesten noodlottig wordt, omdat ze nooit het geluk hadden een goed raadgever op hun weg te ontmoeten of de feeling misten om raad van anderen in te winnen en ook nooit de moed hadden, zich als "gelovigen" aan hun hobby en raadgever over te geven. De heer Jules Dhondt heeft van dat ogenblik af bewezen dat hij, naast de keiharde zakenman die hij van nature was, ook een uiterst gevoelig hart had, dat tot zwakheden in staat was en dat hij aan het weke maar in-goede in hem toegeven kon, op een wijze, die in de ogen van velen als een dwaasheid kon voorkomen. Ik zal nooit vergeten dat Dokter Mertens, boezemvriend van de heer Dhondt, mij van zijn andere vriend, apotheker Jules Matthijs zei, toen deze, nog tijdens zijn leven, zijn collectie van schilderijen, meubels en porselein aan de stad Sint-Niklaas wegschonk, om zelf als een kluisenaar in twee kleine kamers te gaan wonen: "dat hij een onnozelaar was!". Ik kon toen niet vermoeden dat het echtpaar Jules Dhondt diezelfde daad zou herhalen, maar met grotere zuiver, omdat zij er de middelen toe hadden, en wat ze in taai volharding gedurende dertig jaar hadden verzameld, uit dankbaarheid tegenover het leven aan de gemeenschap, aan het Vlaamse Volk, aan de Leiestreek, waar zij zo gelukkig geweest zijn, ten geschenke zouden geven. Wat betekent die verzameling van uitsluitend Vlaams werk — hoofzakelijk

30.01.68

Het leven van mevrouw en van de heer D'Hondt is een hard leven geweest, en leven van opgang en van zware beproevingen. Daarin is het aan het leven van menigeen onder ons verwant. Maar toen ze op 50jarige leeftijd, in 1937, besloten buiten te gaan wonen en het landhuis bouwden dat de veelsprekende, romantische naam van "Zodenhof" kreeg en daarbij vaste vorm gaven aan hun gehechtheid aan het heerlijke Leieland dat zij sinds jaren al kenden, en toen het tot een vriendschappelijk contact kwam met de binnenhuisarchitect, de heer Mees, die de heer D'Hondt ervan wist te overtuigen dat dergelijk huis ook schilderijen moest bevatten, toen werd het echtpaar D'Hondt door een microob aangetast die voor de meesten noodlottig wordt, omdat ze nooit het geluk hadden een goed raadgever op hun weg te ontmoeten of de feeling misten om raad van anderen in te winnen en ook nooit de moed hadden, zich als "gelovigen" aan hun hobby en raadgever over te geven. De heer Jules D'Hondt heeft van dat ogenblik af bewezen dat hij, naast de keiharde zakenman die hij van nature was, ook een uiterst gevoelig hart had, dat tot zwakheden in staat was en dat hij aan het weke maar in-goede in hem toegeven kon, op een wijze, die in de ogen van velen als een dwaasheid kon voorkomen. Ik zal nooit vergeten dat Dokter Mertens, boezemvriend van de heer D'Hondt, mij van zijn andere vriend, apotheker Jules Matthijs zei, toen deze, nog tijdens zijn leven, zijn collectie van schilderijen, meubels en porselein aan de stad Sint-Niklaas wegschonk, om zelf als een kluisenaar in twee kleine kamers te gaan wonen: "dat hij een onnozelaar was!". Ik kon toen niet vermoeden dat het echtpaar Jules D'Hondt diezelfde daad zou herhalen, maar met grotere zuiver, omdat zij er de middelen toe hadden, en wat ze in taai volharding gedurende dertig jaar hadden verzameld, uit dankbaarheid tegenover het leven, aan de

W. Vanbossele



schilderijen. Ik moet u eerlijk bekennen dat ik, toen ik vernomen had dat dit Museum zou ontstaan, mij afvroeg of die verzameling wel de moeite waard was om door een Museum geconsacreerd te worden. Ik kende die verzameling, maar ik had ze eigenlijk nooit in haar geheel duidelijk overzien, omdat ze over het gehele huis verspreid was. Ik moet u bekennen, en dat is mijn oprechte overtuiging, nu ik de verzameling in dit Museum wel heb overzien dat ze voor mij een verrassing is geworden. Dat wij een Museum rijker zijn geworden, waarin bovendien heel wat culturele activiteiten kunnen worden tot stand gebracht, is beslist, waar de actuele opvattingen, — als beantwoordend aan actuele noden —, een weldaad, maar dat die collectie getoond kan worden en zelfs in sommige opzichten, b.v. in verband met Serraes een ensemble biedt dat in geen enkel ander Museum van ons land voorkomt, is voor mij van oneindig veel meer belang. De verzameling Dhondt is eclectisch, niet aan een bepaald opzet verbonden. De enige bedoeling is geweest, werk van goede hoedanigheid bijeen te brengen en daarin is het team Dhondt-Kees zeker geslaagd. De heel bijzondere aantrekkelijkheid van deze verzameling is ongetwijfeld dat het Leieland, de Latemse School, hier in de eerste plaats aanspreekt, met uitmuntend werk van De Saedeleer en Van de Woestijne, van George Minne en Serraes, van Permeke en Frits Van den Berghe en Gust. De Smet, van Hubert Kalffout en nog veel anderen die onverbreekbaar met de Leie verbonden zijn. Maar de verzameling bevat bovendien nog een krans van andere namen, omdat het werk van vele andere meesters, die een sieraad zijn voor ons land, hem ten slotte even lief was. Ik denk aan Meunier, aan Jakob Smits, aan Laermans, aan Ensor, aan Rik Wouters, aan Evenepoel, aan De Bruycker, aan Toorop, aan Spilliaert, aan Tylgat, aan Daeye, aan Brusselmans, aan Wolvens: ik citeer ze lang niet allen, maar wel bewust die namen die door één of meer werken op uitmuntende wijze vertegenwoordigd zijn

en van dit Museum een parel van Vlaanderens kroon maken. Wanneer u straks de grote tentoonstellingszaal zult binnengaan, zult u wellicht verrast staan over de prachtige realisatie vanuit museografisch standpunt, over de goede belichting, zoals u die in geen enkel ander Museum van dit welvaartsland zult aantreffen en waardoor Deurle-aan-de-Leie op slag verheven wordt tot verreweg het belangrijkste museum-van-het-platteland, dat door de hoedanigheid van zijn collectie en de voortreffelijkheid van de presentatie de vuurproef der vergelijking met de vooraanstaande musea glansrijk doorstaat. Maar ik zou willen vragen u niet door het gevoel te laten misleiden. Ik zou zelfs speciaal uw aandacht willen vragen voor het schilderij dat opzettelijk door dhr. Kees op de ereplaats werd gezet, het eerste werk dat u te zien krijgt, het "Enfant Matisse" (nu gekend als "De dochter van Henri Matisse" n.v.d.r.v.) van Evenepoel. In dit werk, dat de heer Dhondt vijftien jaar geleden bij Giroux in openbare veiling tegen een heel harde prijs kocht, vindt u als het ware het hart van de schenkers het volmaakt weerspiegeld: de zuivere intentie, de bewondering voor het kind, de herinnering aan de schrijnendste wonde, het verlies van een enig kind, en ook het wegschenken aan de gemeenschap van het kostbaarste bezit dat de echtelingen Dhondt in hun leven hebben bijeengebracht. En ik eindig met een nuchtere, maar dringende raad. Kom terug naar dit Museum, alleen, overdag en het liefst bij zonneweer, want pas dan zult u elk schilderij in u kunnen opnemen, tot leven gewekt door de zegen van het onvervangbare daglicht, opgenomen in een blanke omgeving en in een levend contact met het heerlijke Leielandschap dat u, vanuit de zaal, dankzij de verticale spleetramen, bestendig aanwezig ziet en kunt bewonderen, tot de overkoepelende hemel toe, die als een zegen hoog boven de heerlijke daad van deze schenking blijft gespannen.

W. Vanbeselaere

# kunste in tentoon

## Van realisme tot impressionisme:

Jan Stobbaerts  
Henri De Braekeleer

## Van impressionisme tot symbolisme:

Valerius De Saedeleer  
Jakob Smits  
James Ensor

## Het synthetisch impressionisme:

Léon Spilliaert  
Henri Evenepoel  
Rik Wouters  
Hippolyte Daeye  
Gustave Van de Woestyne

## Het expressionisme:

Jean Brusselmans  
Edgard Tytgat  
Gust. De Smet  
Albert Servaes  
Frits Van den Berghe  
Constant Permeke

# naars de stelling

## Het animisme:

Henri-Victor Wolvens  
George Grard

## De abstracte kunst:

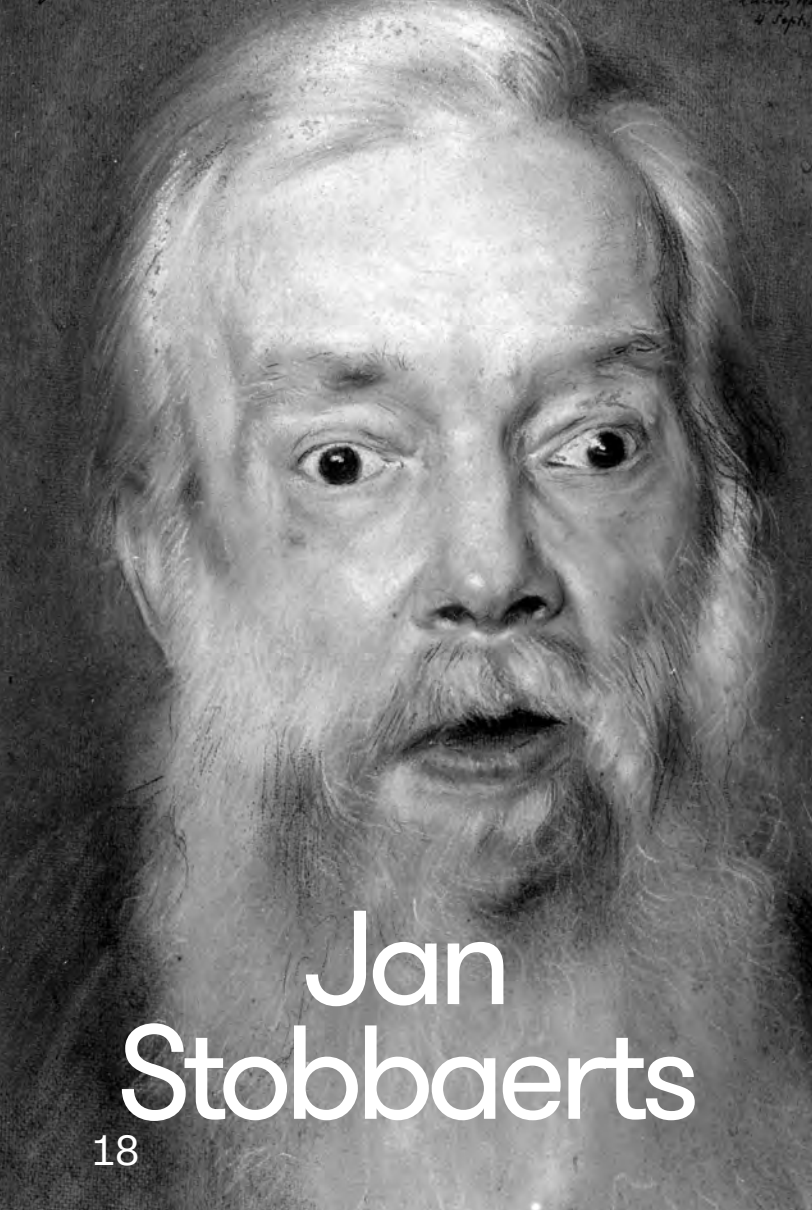
Jan Burssens

## Europese kunstenaars:

Edgar Degas  
Ben Nicholson  
Marino Marini  
Giacomo Manzù

Voor de opsomming van de kunstenaars in deze tentoonstelling werd gekozen om, net zoals Walther Vanbeselaere deed in zijn boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst*, de kunstenaars per generatie te bespreken.

Alle *notities* bij de afbeeldingen zijn afkomstig uit het *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten uit 1973*. Het jaarboek geeft een volledig overzicht van de aanwinsten tijdens de ambtsperiode van Walther Vanbeselaere met illustraties en korte commentaren van de hoofdconservator.



# Jan Stobbaerts

18

Jan Stobbaerts debuteerde rond 1855 als openluchtschilder in de omgeving van Antwerpen. Na 1860 werkt hij aan zijn dan nog anekdotische genretafereken van ambachtslieden die zouden uitgroeien tot zijn befaamde stalinterieurs en dieren. Met het rauw-realistische schilderij *Slachterij* veroorzaakt de kunstenaar een schandaal; de kunstenaarsvereniging *Les Vingt* begroet hem hiervoor niettemin als een voorganger van de “levende kunst”. Tegen het einde van de negentiende eeuw maakt het radicale naturalisme van Stobbaerts plaats voor een nevelige lichtschildering — een stijl die Vanbeselaere enorm wist te bekoren. Over het werk *Dreggen in de Woluwe* schreef hij: “Doch het landelijk vredige, het snikkend warme van een zomerdag, de fijne ritmische beweging, de mildheid van zijn hart, alles wordt meteen gesuggereerd in een vluchtig spel van blanke, teer groene en roze tonen van grote bekoorlijkheid.” Na 1900 trekt Stobbaerts zich terug in zijn atelier waar hij zich toelegt op een reeks doeken met mythologische onderwerpen. “Een verrassing,” die volgens de Antwerpse hoofdconservator, “als kroon op zijn werk dient opgevat te worden.”

° Antwerpen, 1838

† Sint-Lambrechts-Woluwe, 1914

19



Jan Stobbaerts, *Dreggen in de Woluwe*, 1896  
olieverf op doek, 48,5 x 73 cm, collectie KMSKA



Jan Stobbaerts, *De holle weg*, z.d.  
olieverf op doek, 36 x 46 cm, collectie KMSKA





# Henri De Braekeleer

22

De Braekeleer werd opgeleid door zijn vader Ferdinand De Braekeleer die historie- en genreschilder was. Zijn oeuvre is voornamelijk opgebouwd uit voorstellingen van het dagelijkse leven en wordt gekenmerkt door een groot gevoel voor realisme. Aanvankelijk werden zijn werken als banaal beschouwd wegens een gebrek aan politieke en maatschappelijke betekenis. Door langdurige studie en observatie spreken zijn creaties niettemin van een groot detailrealisme. De Braekeleer was enorm geboeid door de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters zoals Johannes Vermeer en Jan Steen. Vanbeselaere beschouwde Henri De Braekeleer samen met James Ensor tot de grootste schilders uit de negentiende eeuw. In 1956 wijdde Vanbeselaere een belangrijke overzichtstentoonstelling aan De Braekeleer. De hoofdconservator was in de eerste plaats vol lof over hoe De Braekeleer, die hij als een 'impressionist' omschreef, licht in zijn schilderkunst binnenbracht. Zo stelde hij: "Zijn hymne aan het licht is veel sterker dan bij de realisten. Hij is, als schilder van het felle daglicht, verwant met de Franse impressionisten, al zal hij nooit het helder Frans-impressionistische palet overnemen. Zijn impressionisme, zijn bezingen van het licht is typisch 'van het noorden' en daarenboven door en door Vlaams."

° Antwerpen, 1840

† Antwerpen, 1888

23



*“Een dubbele aanwezigheid: bij gezegend licht, de zichtbare en hoorbare roerloosheid en stilte van een zomerse zondagnamiddag, en de jonge vrouw, geborgen en een en al mijmerende overgave.”*

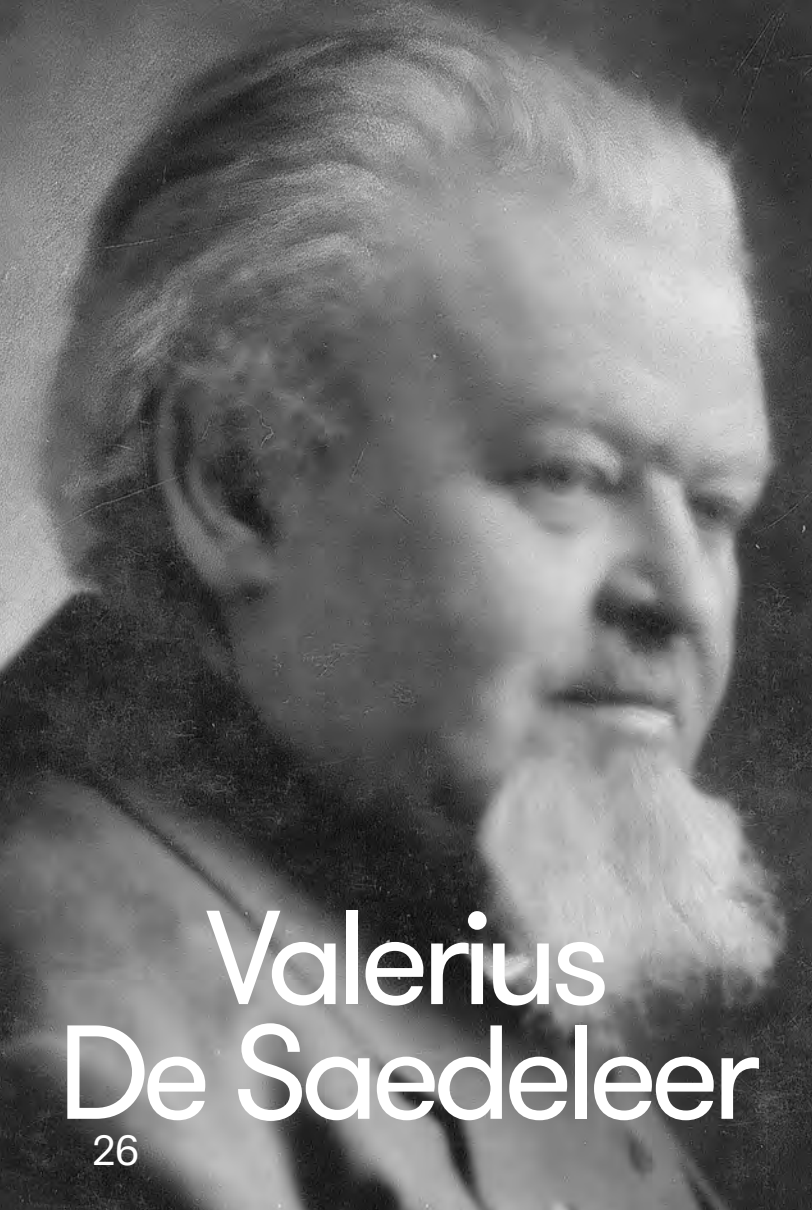
Henri De Braekeleer, *De Teniersplaats te Antwerpen*, 1878  
olieverf op doek, 81 x 64 cm, collectie KMSKA

24



Henri De Braekeleer, *Interieur van het Ternickgesticht in Antwerpen*  
olieverf op paneel, 65,5 x 81,5 cm, collectie KMSKA

25



# Valerius De Saedeleer

26

Onder invloed van het impressionisme en de landschapsschilderkunst van Franz Courtens schildert De Saedeleer zijn eerste doeken. In 1904 komt te Sint-Martens-Latem de grote kentering wanneer hij zich toelegt op uiterst persoonlijke interpretaties van het landschap. Onder de indruk van de Vlaamse Primitieven en vooral van Bruegel vereenvoudigt hij zijn stijl: in dunne, gladde verflagen en met een kalligrafische nauwkeurigheid geeft hij een synthese van het vlakke Leie-landschap in wisseling van seizoenen. Na zijn terugkeer uit Wales legt hij het golvende landschap van Etikhove in tal van doeken vast. Het zijn grootse landschappen met kleine huisjes en fijngetekende boomsilhouetten, overkoepeld door een eindeloze hemel. Zijn oeuvre is bijzonder herkenbaar door het gebruik van een geheel eigen kleurenpalet: wit, groen en grijs domineren. In zijn landschappen bekommt De Saedeleer steeds een tijdloze atmosfeer waarmee hij invloed uitoefende op onder meer Gustave Van de Woestyne, Albert Servaes en Constant Permeke. Vanbeselaere noemde De Saedeleer in zijn boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst* "de enige noemenswaardige landschapsschilder in dit geslacht." "In zijn beste werken," stelde Vanbeselaere, "hoort het frele van de omlijning en het weifelende in de kleurgeving als vanzelf bij de 'inhoud' die uitgedrukt wordt."

° Aalst, 1867

† Leupegem, 1941

27





Valerius De Saedeleer, *Boomgaard in de winter*, 1907  
olieverf op doek, 63 x 148 cm, collectie KMSKA

*“Bij deze aankoop rapporteerde Ludo Bekkers: ‘Niet eens waardig voor een provinciaal museum’. Een der beste werken van de tot de eerste Latemse (symbolisten) behorende meesters. Door de contemplatieve inslag verkrijgt de scherpstenatuurobservatie een verhevigende betekenis.”*



# Jakob Smits

30

Jakob Smits schilderde in Achterbos (Mol) het leven van de boeren, het landschap, Bijbelse taferelen in een Kempisch decor, interieurs en portretten. In de geest van het symbolisme plaatst hij vòòr 1900 tal van Bijbelse en profane voorstellingen tegen een gouden fond. Na de Eerste Wereldoorlog scheidt hij in grote doeken een eigen wereld waarin eerst de mens en later het licht centraal staan. Een dikke, korrelige verflaag wordt verzadigd met licht, wat de voorstelling een maximale intensiteit geeft. Met zijn drang naar synthese en versobering van vorm zal Jakob Smits voor de latere Vlaamse expressionisten zoals Albert Servaes een belangrijke inspiratiebron vormen. Ook op het vormen van een kwalitatief Jakob Smits-ensemble heeft Vanbeselaere zich doorheen de jaren ingezet. In 1955 organiseerde de conservator een retrospectieve van de kunstenaar. Vanbeselaere beschouwde Smits samen met Van Gogh, Ensor, Munch en Hodler tot de hoogtepunten op Europees niveau van de generatie der 'symbolisten' geboren omstreeks 1860.

° Rotterdam, 1855

† Mol, 1928

31

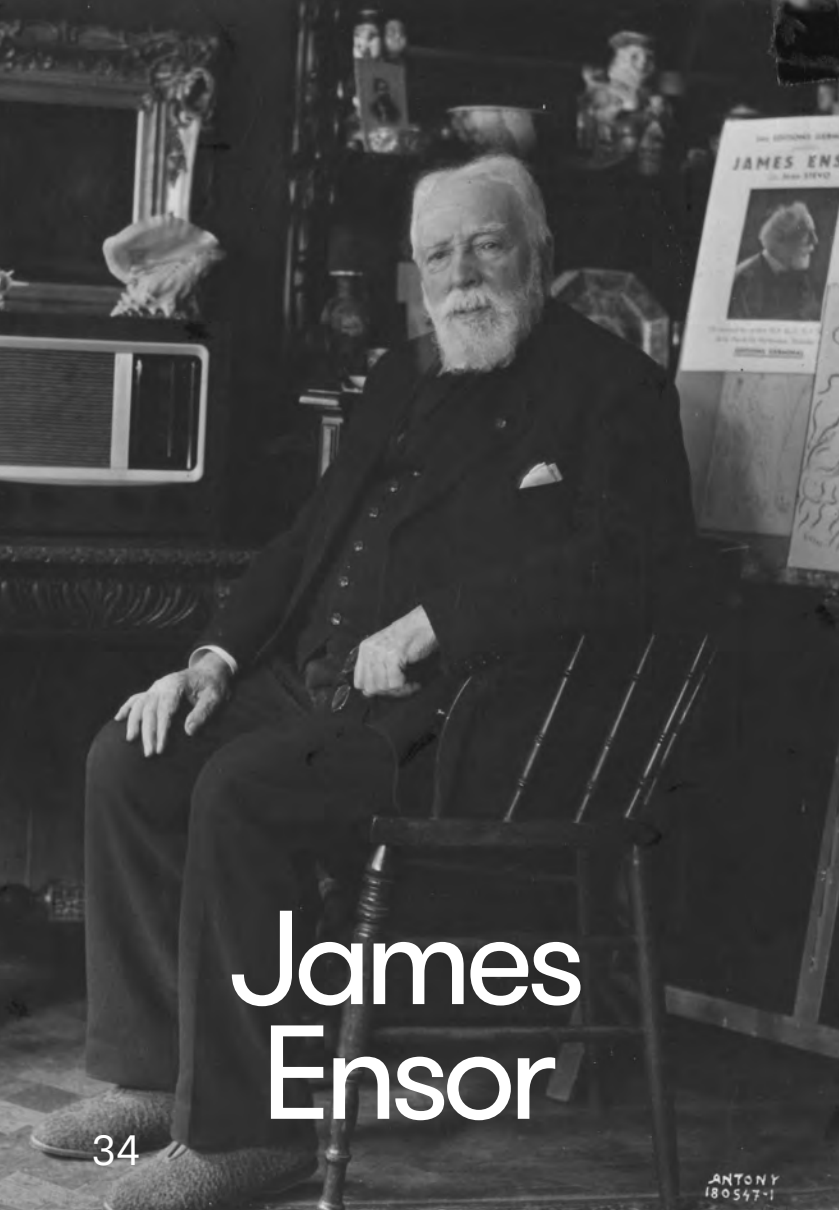




Jakob Smits, *Man met pelsen muts*, 1900 - 1905  
olieverf op paneel, 80 x 62,5 cm, collectie MDD



Jakob Smits, *De hemel op de puinen*, z.d.  
olieverf op doek, 128 x 121 cm, collectie KMSKA



# James Ensor

34

ANTONY  
180547-1

Het oeuvre dat Ensor heeft nagelaten is bijzonder uiteenlopend en gevarieerd. Aan het begin van zijn carrière was hij een aanhanger van het toen overheersende pleinairisme. Meerdere marines en stillevens van zijn hand zijn bewaard gebleven. Hij was één van de stichtende leden van de kunstenaarsgroep *Les Vingst*, maar zal vanaf 1885 zijn eigen weg inslaan. Zijn aandacht gaat steeds meer uit naar lichtexperiment en surrealistische groteske motieven, wat zich ook vertaalt in zijn oeuvre. Hij is het meest gekend voor zijn perflages en maskerades. Het masker, dat hij van zijn jeugd kende uit de winkel van zijn moeder, was voor hem het instrument om de ware aard van de mens te onthullen. Het boosaardige en lachwekkende kon via deze weg zichtbaar gemaakt worden. De fascinatie van Ensor voor de dood en het religieuze maken van hem een exponent van het symbolisme, tegelijk anticipeert zijn gebruik van maskers zowel op het expressionisme als op het surrealisme.

De aankopen, de tentoonstellingspolitiek en de publicaties van Vanbeselaere waren mede doorslaggevend voor de vooraanstaande plaats die Ensor bekleedt in de canon van de Belgische kunst. Met de aankoop van werken van Vincent Van Gogh, Edgar Degas en Odilon Redon probeerde de conservator bovendien de Antwerpse Ensor-verzameling in een internationale context te plaatsen. Na de Tweede Wereldoorlog groeide de verzameling schilderijen van Ensor aan tot 38 exemplaren met topwerken als *Daken in Oostende* (1884), *Dame met waaijer* (1880) of het fameuze *Het schilderend geraamte* (1896 - 1897), een werk dat Vanbeselaere kocht aan het einde van zijn conservatorschap. De aanleg van een aanzienlijke verzameling tekeningen (meer dan 600) is daarnaast minstens zo belangrijk. Na een grote retrospectieve tentoonstelling van Ensor in 1951 in Antwerpen was Vanbeselaere vervolgens de drijvende kracht achter de Ensor-tentoonstellingen in Parijs (Musée de l'Art Moderne), Londen, Bazel en Stuttgart.

° Oostende, 1860

† Oostende, 1949

35



*“1952 werd een gezegend Ensor-jaar. Uit de collectie M. Habille kochten we een heerlijke reeks tekeningen, waardoor onze verzameling Ensor-tekeningen onovertreffbaar werd. Mijn dode moeder heeft hij vaak en in steeds zwakkere herhalingen, herpakt.”*

James Ensor, *Mijn dode moeder*, 1915  
potlood op paneel, 185 x 245 mm, collectie KMSKA



James Ensor, *Het schilderend geraamte*, 1896  
potlood op paneel, 37,3 x 45,3 cm, collectie KMSKA





James Ensor  
*Daken te Oostende*, 1884  
olieverf op doek  
149 x 206,5 cm  
collectie KMSKA



# Léon Spilliaert

40

Het oeuvre van Léon Spilliaert ontstond tijdens de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw. Enerzijds synthetiseert zijn werk de fin-de-sièclecultuur, anderzijds incorporeert het de crisis van het individu, een kenmerkend fenomeen aan het begin van de twintigste eeuw. Het in vraag stellen van de werkelijkheid, twijfel en eenzaamheid spelen in zijn werk een belangrijke rol. Met zijn vervormingen van het menselijk lichaam en gelaatsuitdrukkingen, heeft hij een belangrijke invloed gehad op Vlaamse modernisten als Constant Permeke. Na de Eerste Wereldoorlog werd zijn werk kleurrijker en speelser en stond het veraf van het mysterie dat hij wist te creëren in zijn vooroorlogse werk. In zijn boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst — van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, stelde Vanbeselaere dat Spilliaert, in zijn beste werken, uitgaat van “felle sensaties die hij in het leven opdeed en waarbij verlatenheid en angst de harteslag zijn.” Thijs Dekeukeleire geeft in zijn tekstbijdrage “Léon Spilliaert en het (zelf)beeld van de kunstenaar in de negentiende eeuw” in deze bezoekersgids een genuanceerde lezing over die specifieke kijk op Spilliaert als kunstenaar-génie.

° Oostende, 1881

† Brussel, 1946



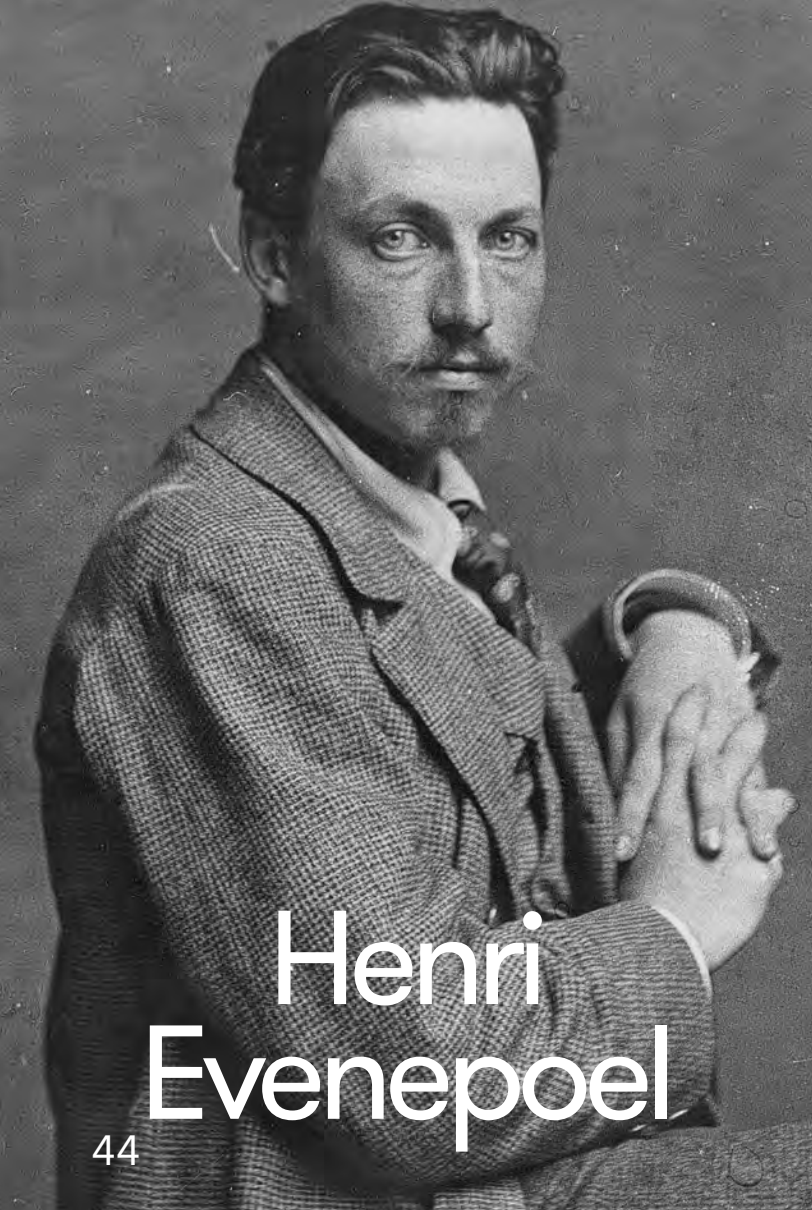


Léon Spilliaert, *Alleen*, 1909  
aquarel en pastel op papier, 640 x 490 mm, collectie MDD



*“In 1950 werd deze ‘laat-symbolist’ slechts in zeer beperkte kring gewaardeerd en was hier niet vertegenwoordigd. Nu het surrealisme ‘in is’, bereiken zijn doorsnee-prijzen het twintigvoudige van wat in 1950 werd betaald.”*

Léon Spilliaert, *Vrouw bij zee*, 1909  
waterverf op papier, 652 x 503 mm, collectie KMSKA



# Henri Evenepoel

44

Ondanks zijn vroege dood, heeft Henri Evenepoel een zeer omvangrijk oeuvre nagelaten: duizenden tekeningen, een 900-tal foto's en 300 schilderijen van zijn hand zijn bewaard gebleven. Veel van zijn werken getuigen van een vertrouwelijke en intieme sfeer: naast het moderne stadsleven, bracht hij meermaals zijn naasten en omgeving in beeld. Evenepoel vestigde zich aan het begin van zijn carrière in Parijs, waar hij een opleiding volgde aan de *École nationale des Beaux-Arts*. Wanneer hij in 1893 wordt toegelaten tot het atelier van de Franse symbolist Gustave Moreau, komt hij er onder meer in contact met Henri Matisse. De twee schilders onderhielden een nauwe vriendschap die zich uitte in een portret van het dochtertje van Matisse. Ook de solide opbouw en het coloriet van Édouard Manet boeiden hem in hoge mate. In de werken ontstaan in Algiers (1897 - 1898) treedt een sterke verheldering en verheving van het palet op. Met zijn naar soberheid neigende vorm en het expressieve coloriet begeeft Evenepoel zich aan de rand van het impressionisme en lijkt zijn werk het fauvisme aan te kondigen.

Vanbeselaere legde zich tijdens zijn ambt als hoofdconservator met bedrevenheid toe op het vormen van een overzichtelijk ensemble van Evenepoel aan wie hij in 1953, volgend op de grote retrospectieve van Ensor in 1951, een overzichtstentoonstelling wijdde. Ook Vanbeselaere erkende het potentieel van de kunstenaar als voorloper en vernieuwer. *Charles met streepjestrui* (1898) dat Evenepoel schilderde een jaar voor zijn dood op 26-jarige leeftijd, eert Vanbeselaere in zijn boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst* om het schilderkunstig experiment waarbij "de zuiverheid van ongebroken kleur, in klare, overzichtelijke vlakken tegenover elkaar gezet, ten volle wordt doorgevoerd (...)."

° Nice, 1872  
† Parijs, 1899

45



*„Dit indrukwekkend,  
groot schilderij werd  
voor de retrospectieve  
Evenepoel die we  
in 1953 inrichtten,  
in buikkleen  
gekregen van de  
Oesterreichische  
Galerie, te Wenen,  
en tot onze grootste  
verrassing te koop  
aangeboden tegen  
een spotprijs.*



Henri Evenepoel, Terugkeer van de arbeid bij zonsondergang, 1896  
olieverf op doek, 189 x 298 cm, collectie KMSKA



Henri Evenepoel, Charles met streepjestrui, 1898  
olieverf op doek, 73 x 50 cm, gift ter ere van Anne en André  
Leysen, coll. Koning Boudewijnstichting



*“Ik zou zelfs speciaal uw aandacht willen vragen voor het schilderij dat opzettelijk door dhr. Mees op de ereplaats werd gezet, het eerste werk dat u te zien krijgt, De dochter van Henri Matisse van Evenepoel. In dit werk, dat de heer Dhondt vijftien jaar geleden bij Giroux in openbare veiling tegen een heel harde prijs kocht, vindt u als het ware het hart van de schenkers het volmaakt weerspiegeld: de zuivere intonatie, de bewondering voor het kind, de herinnering aan de schrijnendste wonde, het verlies van een enig kind, en ook het wegschenken aan de gemeenschap van het kostbaarste bezit dat de echtelingen Dhondt in hun leven hebben bijgebracht.”<sup>1</sup>*

Henri Evenepoel, De dochter van Henri Matisse, 1896  
olieverf op doek, 67,5 x 59,5 cm, collectie MDD

<sup>1</sup> fragment uit de openingsspeech Vanbeselaere museum Dhondt-Dhaenens



# Rik Wouters

50

Amper 33 jaar oud overleed Rik Wouters aan kaakbeenkanker. Ondanks zijn korte leven slaagde Rik Wouters er toch in om een omvangrijk en kwalitatief hoogstaand oeuvre na te laten, bestaande uit schilderijen, sculpturen en tekeningen. Met zijn werk wordt hij zowel pionier als grootmeester van het Brabantse Fauvisme beschouwd. Typerend voor de stijl van Wouters zijn de snel aangebrachte verftoetsen in een fris en levendig kleurenpalet, waarbij soms onbeschilderde delen de vibrerende lichteffecten in de compositie nog versterken. Rik Wouters had de gewoonte om vele schetsen en inkttekeningen te maken van zijn echtgenote Nel terwijl ze bezig was met haar dagtaken, of gewoon aan tafel koffie dronk of een krant las. Sommigen van die honderden schetsen lagen nadien aan de basis van zijn sculpturen en schilderijen. In zijn beste beelden slaagde Rik Wouters er op een magistrale manier in een logge massa materie om te vormen tot een vitaal en krachtig beeld.

Vanbeselaere vond Rik Wouters als beeldhouwer “nog vollediger en belangrijker” dan als schilder. Over zijn aquarellen, schreef de conservator: “In zijn aquarellen geniet men evenveel van de aard van het papier als van de doorzichtige of de dekkende kleur van het diep, omfloerst zwart van de Oost-Indische inkt. (...) En welke zeldzame gave van koninklijke terughoudendheid heeft hij in het matte pastel-materiaal erkend!”

° Mechelen, 1882  
† Amsterdam, 1916

51



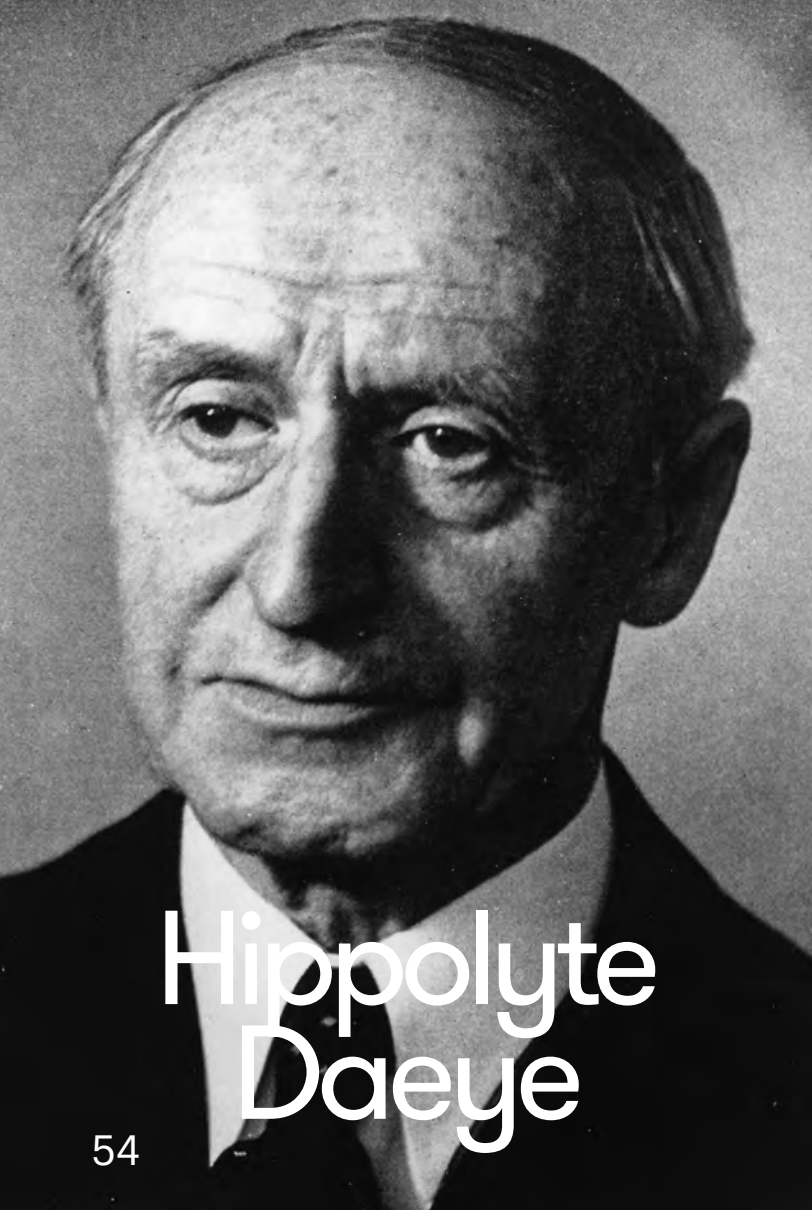


Rik Wouters, *Buste van Nel Wouters*, 1908  
brons, 66,5 x 53 x 28,5 cm, collectie KMSKA



Rik Wouters, *Silhouetten en vrouwen*, z.d.  
oost-indische inkt op papier, 240 x 325 mm, collectie KMSKA





# Hippolyte Daeye

54

Hippolyte Daeye vindt pas omstreeks 1920 zijn definitieve taal, hij is dan al de vijftig nabij. Tijdens zijn verblijf in Londen (1914 – 1920) sluit hij vriendschap met Permeke, Tytgat en Gustave Van de Woestyne. Daar zet ook de kennismaking met de eenvoudige en sobere kinderportretten van Modigliani hem op het vaste spoor. De modellen van Daeye zeggen meer over de schilder dan over henzelf, ze krijgen als het ware een metafysische kwaliteit. Onder hun subtiel voorkomen schuilt vaak een onuitsprekelijke melancholie die vorm krijgt in dampige en vaak koude kleuren. De ogen van de vrouwen en kinderen, gewoonlijk zonder iris of pupil, onthullen niets van innerlijk leven, maar accentueren eerder de ‘afwezigheid’ van het model. In die gevoelige portretten neemt de schilder zichtbaar afstand van de brutale, volkse ruwheid van de Vlaamse expressionisten.

In 1964 organiseerde Vanbeselaere een retrospectieve gewijd aan Daeye, waarvoor een belangrijke monografie van de kunstenaar werd gepubliceerd met het volledige oeuvre van de kunstenaar gereproduceerd. Zijn bewondering voor Daeye schreef Vanbeselaere neer als volgt: “Niemand heeft ooit in dergelijke mate, in de creatieve daad, zijn esthetisch inzicht te kennen gegeven: zijn geloof in de schoonheid van lijn en kleur, bevrijd van elke materiële zwaarte in hun (...) kracht om de onvatbaarste zielsintonaties te bevatten en uit te stralen.”

° Gent, 1873

† Antwerpen, 1952

55



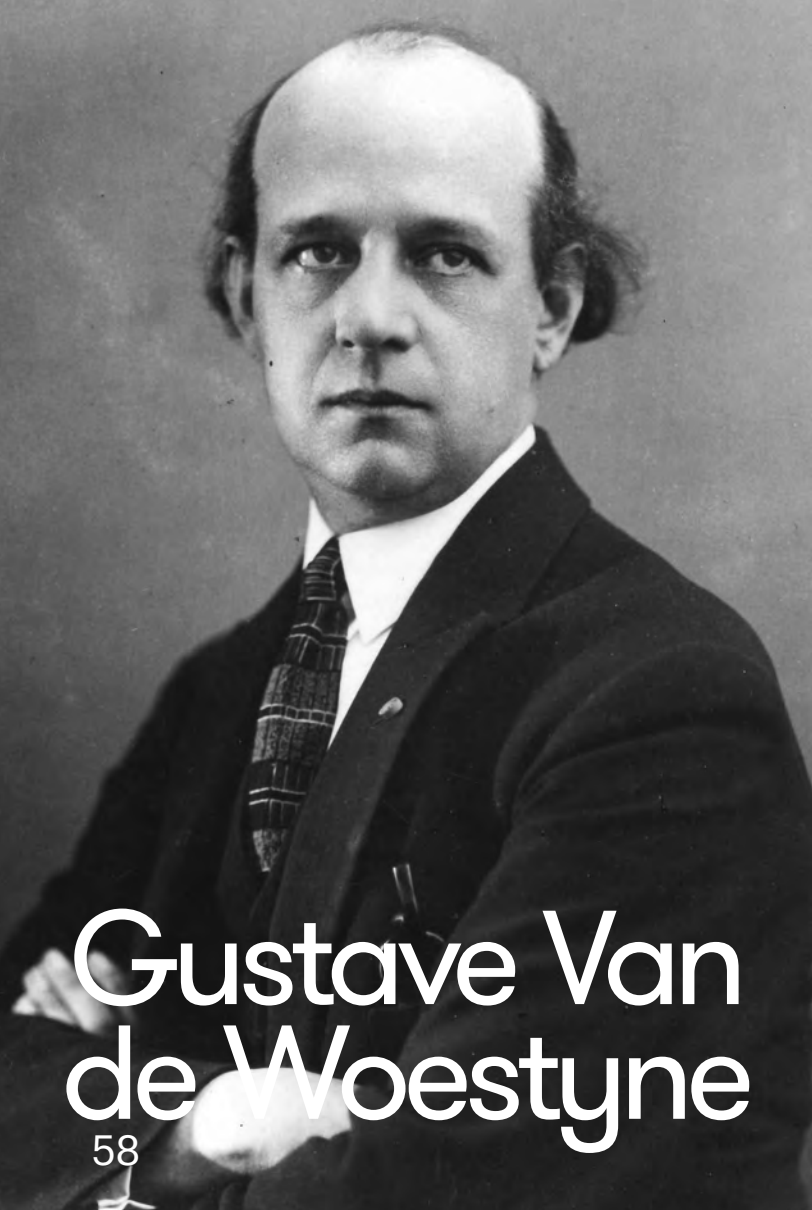
Hippolyte Daeye, *Sereniteit*, 1932  
olieverf op doek, 91 x 74,5 cm, collectie KMSKA

56



Hippolyte Daeye, *Baadster*, 1928  
olieverf op doek, 78,5 x 53,2 cm, collectie KMSKA

57



# Gustave Van de Woestyne

58

Gustave Van de Woestyne was een symbolist met een oeuvre dat spreekt van een zoektocht naar zingeving en het mystieke, kenmerkend voor het begin van de twintigste eeuw. Elk schilderij is een neerslag van een persoonlijke ervaring. Zowel stilistisch als thematisch is zijn oeuvre vrij breed. Religie, parabels, het boerenleven en portretten vormden de belangrijkste thema's in zijn werk. Zijn eerder 'primitieve' schilderstijl doet denken aan Hans Memling en Jan van Eyck. Hij schilderde met helder coloriet en maakte vaak gebruik van scherpe contouren, waardoor een deel van zijn werken modernistisch aanvoelen. Na het overlijden van zijn vader trekt Van de Woestyne naar Sint-Martens-Latem waar hij kennis maakt met onder andere George Minne, Valerius De Saedeleer en Albijn Van den Abeele. Vanbeselaere zijn voorkeur ging in het bijzonder uit naar de portretten van Van de Woestyne. "Op zijn best is hij (...) wanneer hij dan rechtstreeks naar de natuur werkt, de transpositie van het waargenomen beeld tot kunstbeeld in een onmiddellijke en aanhoudende confrontatie met de natuur geschiedt: in zijn portretten," schreef Vanbeselaere.

° Gent, 1881  
† Ukkel, 1947

59



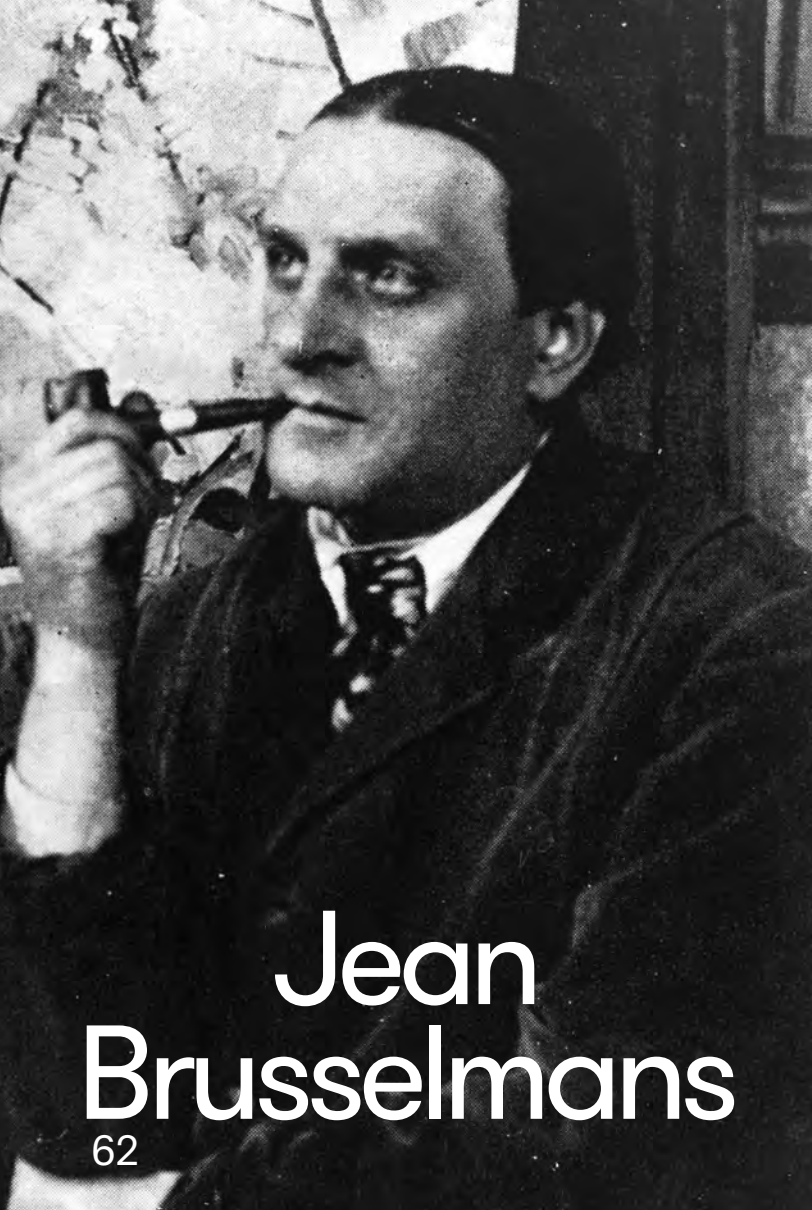


Gustave Van de Woestyne, Boer Kerckhove, 1910  
 olieverf op doek, 55 x 39,6 cm, collectie MDD



*“Belangrijke aanwinst van de jongste uit ‘de eerste Latemse groep’, waartoe ook Minne en De Saedeleer behoren, aldus meteen aansluitend bij onze generatie van symbolisten, bij Ensor en Smits. Keinschetsen als aller-individueelste uiting van narcistisch zelfbehagen.”*

Gustave Van de Woestyne, De likeurdrinksters, 1922  
 olieverf op doek, 109,5 x 99 cm, collectie KMSKA



# Jean Brusselmans

62

Jean Brusselmans was een laatbloeiër. In tegenstelling tot zijn generatiegenoten, die hun beste werken maakten in de jaren 1920, kwam het werk van Brusselmans pas tot volle ontplooiing vanaf begin jaren 1930, wanneer hij al bijna vijftig jaar oud was. De kunstenaar hanteerde een strenge en heldere constructieve aanpak waarmee hij de Vlaamse schilderkunsttraditie nieuw leven wou inblazen. Hij bande elke anekdotiek of sentiment uit zijn schilderkunst in de zoektocht naar een schilderkunstige essentie. Niet wat hij voorstelde was belangrijk, maar de manier waarop hij een compositorisch spel ontwikkelde met kleuren, lijnen, vormen en volumes. Met zijn werk kon hij zowel een dramatisch gevoel scheppen, alsook een schilderkunstige sensibiliteit ontwikkelen voor evenwicht en orde. Vandaar bracht criticus Paul Haesaerts in een essay van 1939 het werk en het temperament van Brusselmans in verband met de vier oerelementen waaruit alles is opgebouwd: aarde, water, lucht en vuur.

Vanbeselaere rekende Brusselmans tot een van de voornaamste spilfiguren binnen het Vlaamse expressionisme en apprecieerde vooral de manier waarop de kunstenaar de 'normale' waargenomen realiteit herleidt tot haar essentie. "Het heeft lang geduurd vooraleer het voor iedereen duidelijk werd dat de gewilde armoede in de vormgeving, het ruig-droge brood dat Brusselmans ons aanbiedt, een zeldzaam zuivere smaak heeft," noteerde hij in zijn boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst*.

° Brussel, 1884  
† Dilbeek, 1953

63



Jean Brusselmans, *Stilleven*, 1936  
 olieverf op doek, 112 x 122 cm, collectie KMSKA



*“Dit heerlijk schilderij werd aangekocht voor de toen ‘harde’ prijs van 35.000 frank. Met moeite verkocht Brusselmans in die jaren een doek. Thans, in 1973, zou de prijs twintigmaal hoger liggen!”*

Jean Brusselmans, *De Witte Muur*, 1933  
 olieverf op doek, 69,5 x 79 cm, collectie KMSKA





# Edgard Tytgat

Edgard Tytgat legde zich vanaf het begin van zijn carrière zowel toe op de schilderkunst als op de boekdrukkunst en de houtsnij-kunst. Voor de Eerste Wereldoorlog behoorde Edgard Tytgat tot de vriendenkring van Rik Wouters en werd hij bij de groep van het Brabantse Fauvisme gerekend. Zijn werk haalde in die tijd echter nooit dezelfde schilderkunstige kwaliteiten als dat van Wouters. Pas na 1922 kwam zijn werk tot volle ontplooiing. Hij nam volledig afstand van de impressionistische verftoets en koos voor een naïef-ogende vormentaal, geïnspireerd door de volksprentkunst. Ook al werd hij vanaf dan opgenomen in de kring van de Vlaamse expressionisten, toch bleef hij door zijn anekdotische aanpak en zijn milde ironie een buitenbeentje van de Belgische moderne kunst. Zijn belangrijkste inspiratiebronnen waren het volkse leven, het circus, Oosterse fantasieën, het kunstenaarsbestaan en zijn eigen biografie. Frans Baudouin, die als hoofdconservator van het Rubenshuis Vanbeselaere leerde kennen, stelde dat Vanbeselaere in zekere mate bezat wat hijzelf in Tytgat bewonderde: “de gave van de bestendige verwondering en opgetogenheid” die hem “vanuit zijn kindertijd was bijgebleven.”

° Brussel, 1879

† Sint-Lambrechts-Woluwe, 1957



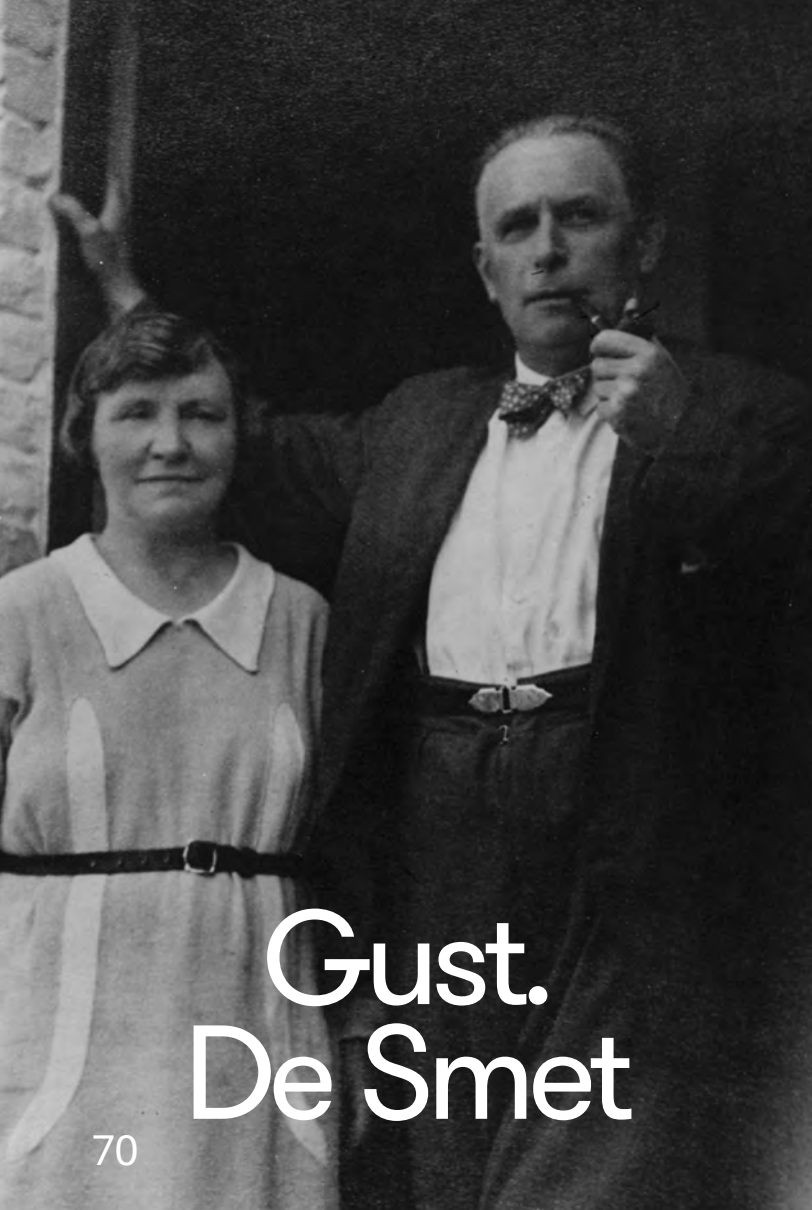
Edgard Tytgat, *Herinnering aan een zondag*, 1926  
olieverf op doek, 89 x 116,5 cm, collectie MDD



*“Een kenschetsend werk uit zijn laatste periode, waarbij hij, in een onnavolgbare poëtische verhaaltrant, zijn humor en luchtig erotische vertederling in een subtiel, discreet coloriet, speels uitdrukt.”*

Edgard Tytgat, *De beeldhouwer vereeuwigd zijn liefdes*, 1951  
olieverf op doek, 81,5 x 100 cm, collectie KMSKA





# Gust. De Smet

70

Net als Constant Permeke, Frits Van den Berghe en zijn broer Léon De Smet, schilderde ook Gust. De Smet aan het begin van zijn carrière in een impressionistische stijl. Gedurende zijn verblijf in Nederland, tijdens en kort na de Eerste Wereldoorlog, ontwikkelde hij echter een zeer persoonlijke stijl die een synthese vormt van de expressionistische en vooral de kubistische vormentaal. Gebruikmakend van warme aardetinten stelde Gust. De Smet vanaf dan zijn eigen leefomgeving voor in eenvoudige volumes en proporties, overbodige details weglatend. Gust. De Smet, die in Deurle woonde van 1927 tot aan zijn overlijden, schilderde graag het dorpsleven: de herberg, het circus, de kermis, het volksbal, ... Ondanks de doorgedreven schematisering van de mens en zijn omgeving, worden de schilderijen van Gust. De Smet nooit zielloze voorstellingen. Zijn kunst blijft diep humaan en getuigt van zijn grootse liefde voor het leven. Na 1930 zou hij zijn schematiserende aanpak langzaam achterwege laten ten voordele van een meer intuïtieve verftoets en een donkerder kleurenpalet. Aan het eind van zijn leven maakte hij voornamelijk nog tekeningen en schilderijen naar vrouwelijk model of schilderde hij landschappen op klein formaat.

Vanbeselaere wijdde in 1961 een retrospectieve aan Gust. De Smet, van wie hij zelf een groot Stilleven in zijn bezit had en dit beschouwde als zijn mooiste schilderij uit zijn privéverzameling. De conservator stelde dat De Smet, samen met Daeye, de enige onder de Vlaamse expressionisten was die zo begaan is geweest met het probleem van vorm, "met het ontbolsteren van de artistieke vorm in een aangehouden confrontatie met uitheems werk, met werk van Braque, Picasso, Campendonk, Kandinsky, Marc en Schwitters."

° Gent, 1877  
† Deurle, 1943

71



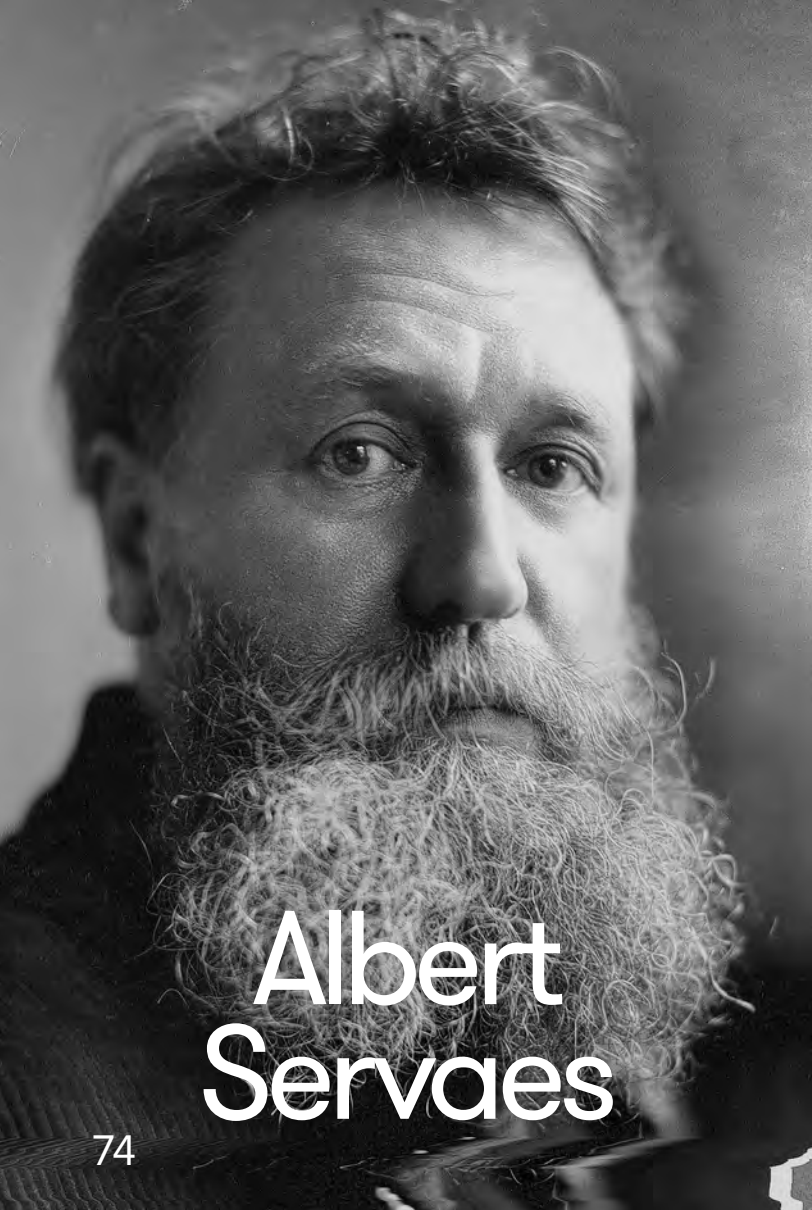
Gust. De Smet, *Pally*, 1922  
olieverf op doek, 94 x 65 cm, collectie KMSKA

72



Gust. De Smet, *Jonge Boerin*, 1928  
olieverf op doek, 62 x 50 cm, collectie MDD

73



# Albert Servaes

Van 1904 tot 1945 woonde Servaes in Sint-Martens-Latem, waar hij een aantal kunstenaars leerde kennen, zoals Gustave Van de Woestyne en George Minne. Hun religieus-symbolistisch oeuvre inspireerde Servaes, maar tegelijk ging hij op zoek naar een eigen beeldtaal die brak met het werk van deze eerste Latemse kunstenaarsgroep. Een zeer donker kleurenpalet en een expressieve verftoets werden zijn handelsmerk. De expressieve stijl die Servaes vanaf 1910 ontwikkelde, kwam tot een hoogtepunt in de reeksen die hij in de periode 1918 - 1922 maakte rond het Passieverhaal en de Kruisweg van Christus. Ook al werd dit werk verworpen door de Rooms-Katholieke Kerk, het bevestigde zijn reputatie van moderne kunstenaar die religieuze thema's herinterpreteert, net als tijdgenoten Emil Nolde in Duitsland en Georges Rouault in Frankrijk. In de jaren 1930 verzaakt Servaes aan het radicaal expressionisme, met de zogenaamde Orval-stijl. Doordat hij sympathiseerde met de Duitse cultuurpolitiek, zag hij zich na de Tweede wereldoorlog genoodzaakt naar Zwitserland te emigreren, waar hij nog talrijke portretten en berggezichten schilderde, weliswaar minder sterk en vaak clichématig.

Het werk van Albert Servaes is ruim vertegenwoordigd in de basiscollectie van dhr. en mevr. Dhondt-Dhaenens. Ook voor Vanbeselaere nam de kunstenaar een bijzondere plaats in. Vanbeselaere vertelt hoe hij op dertienjarige leeftijd een tentoonstelling zag van Servaes en Permeke in de Sint-Salvator galerij in Brugge, die een blijvende indruk op hem naliet. Het was zijn eerste kennismaking met het expressionisme, waarvoor hij een blijvende belangstelling zou koesteren. Vanbeselaere zal actief pogen om bij te dragen tot rehabilitatie van Servaes. Zo organiseerde Vanbeselaere in 1971 de tentoonstelling *De Zwitserse periode in het werk van Albert Servaes*, gewijd aan de periode in 'ballingschap' van de kunstenaar en schreef bovendien twee monografische studies (1976, 1979) over hem.

° Gent, 1883  
† Luzern, 1966

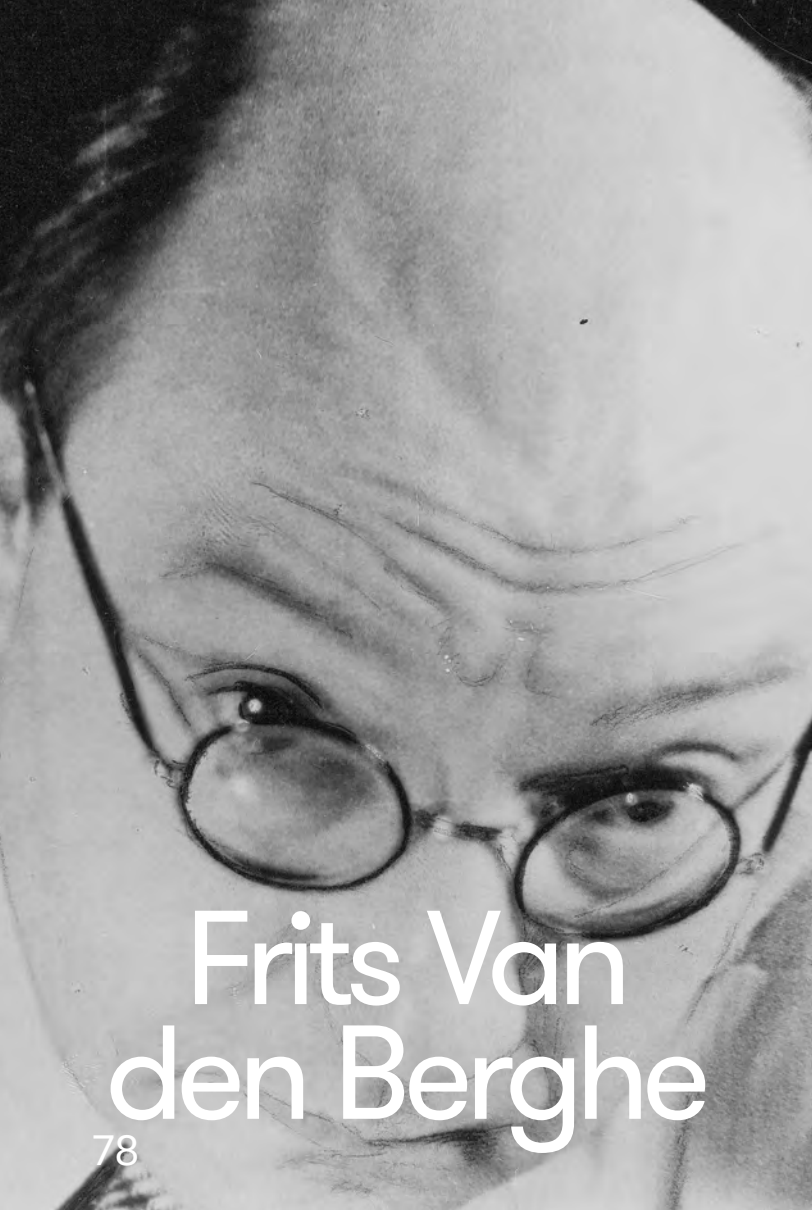




Albert Servaes, *Betsabeh*, 1943  
houtskool op papier, 920 x 755 mm, collectie MDD



Albert Servaes, *De stervende*, 1910  
olieverf op doek, 96,5 x 86,5 cm, collectie KMSKA



# Frits Van den Berghe

78

De artistieke carrière van Frits Van den Berghe ontwikkelde zich tot 1926 vrijwel identiek met die van zijn vriend Gust. De Smet. Ook Frits Van den Berghe stelde begin jaren 1920 het landelijke leven veelvuldig voor in warme aardedinten en geschematiseerde vormen. In tegenstelling tot Gust. De Smet had Frits Van den Berghe in veel van zijn schilderijen echter oog voor de menselijke psyche of voor mysterieuze gebeurtenissen. Zijn fascinatie voor het onbewuste en de droom lag aan de basis van de surrealistische beeldtaal die hij vanaf 1926 meer en meer zou gaan hanteren, om uiteindelijk uit te komen bij de groteske hallucinaties die hij vanaf eind jaren 1920 schilderde. Ondanks de inventieve kwaliteiten van deze surrealistische werken, kon Frits Van den Berghe tijdens zijn leven op weinig begrip van de kunstwereld rekenen voor die stijlbreuk met het Vlaamse expressionisme.

Vanbeselaere eindigde zijn studie over Van den Berghe in *Moderne Vlaamse Schilderkunst* met de volgende woorden: “Was de wereld die hij ontgon, en waartoe hij van den beginne af instinctmatiggedreven werd, er ene van monsters, misgeboorten en wanstaltigheden waar uitkomstloos de nacht heerst, heeft ze hem geen bevrijding maar als laatste ervaring walg gebracht, dan biedt hij als kunstenaar het getuigenis van onkreukbare eerlijkheid en trouw.”

° Gent, 1883

† Gent, 1939

79





Frits Van den Berghe  
*De droom (de schepping)*, 1927  
olieverf op doek, 119 x 139,5 cm  
collectie MDD





Frits Van den Berghe, *De koorddanser*, 1925 - 1926  
potlood, aquarel en gouache op papier, 455 x 595 mm, collectie MDD



Frits Van den Berghe, *Het leven*, 1924  
olieverf op doek, 131 x 141 cm, collectie KMSKA



# Constant Permeke

84

Constant Permeke stelde, net als zijn vrienden Gust. De Smet en Frits Van den Berghe, het liefst het eenvoudige dorpsleven en het platteland voor. Wonende in Jabbeke aan de Belgische kust was ook het vissersleven en de zee prominent aanwezig in zijn oeuvre. Permeke hanteerde een expressieve en zeer krachtige verftoets gebruikmakend van een voornamelijk donker kleurengamma. Zeker in de grote formaten kwamen al zijn schilderkunstige kwaliteiten tot volle ontplooiing. In het werk van Permeke is het plattelandsleven echter geen vrolijk thema zoals bij Gust. De Smet of Frits Van den Berghe, maar de basis van hard labeur. De disproporties en vereenvoudiging van het menselijke lichaam dienen de woeste oerkracht verbonden met het land en de arbeid te benadrukken. Uit verschillende werken spreekt een primitieve energie en een zoeken naar de essentie van het leven.

Vanbeselaere beschouwde Permeke consequent als de “grootste” onder de expressionisten en loofde hem omwille van zijn vermeende ‘genialiteit’. “Het rechtstreeks zich uiten, evenzeer als de gevoelsinhoud die de meest primaire, de naakte beginselen van de schoonheidsontroering behelst, is het dubbel principe waarop zijn hele werkwijze en visie steunt en waardoor het zeer eigen, het expressionistisch uitzicht van zijn werk te verklaren is,” schreef Vanbeselaere in zijn boek *Moderne Vlaamse Schilderkunst*.

° Antwerpen, 1886

† Oostende, 1952

85



*“Een zeldzame tekening uit zijn feitelijk nog voor-expressionistische tijd. Verrassend vlot en briljant getekend, scherp, als geëtst, met een volkomen beheersing van de menselijke figuur, op kleinste schaal gehouden.”*

Constant Permeke, *Vissersvolk*, 1919  
inkt op papier, 220 x 315 mm, collectie KMSKA



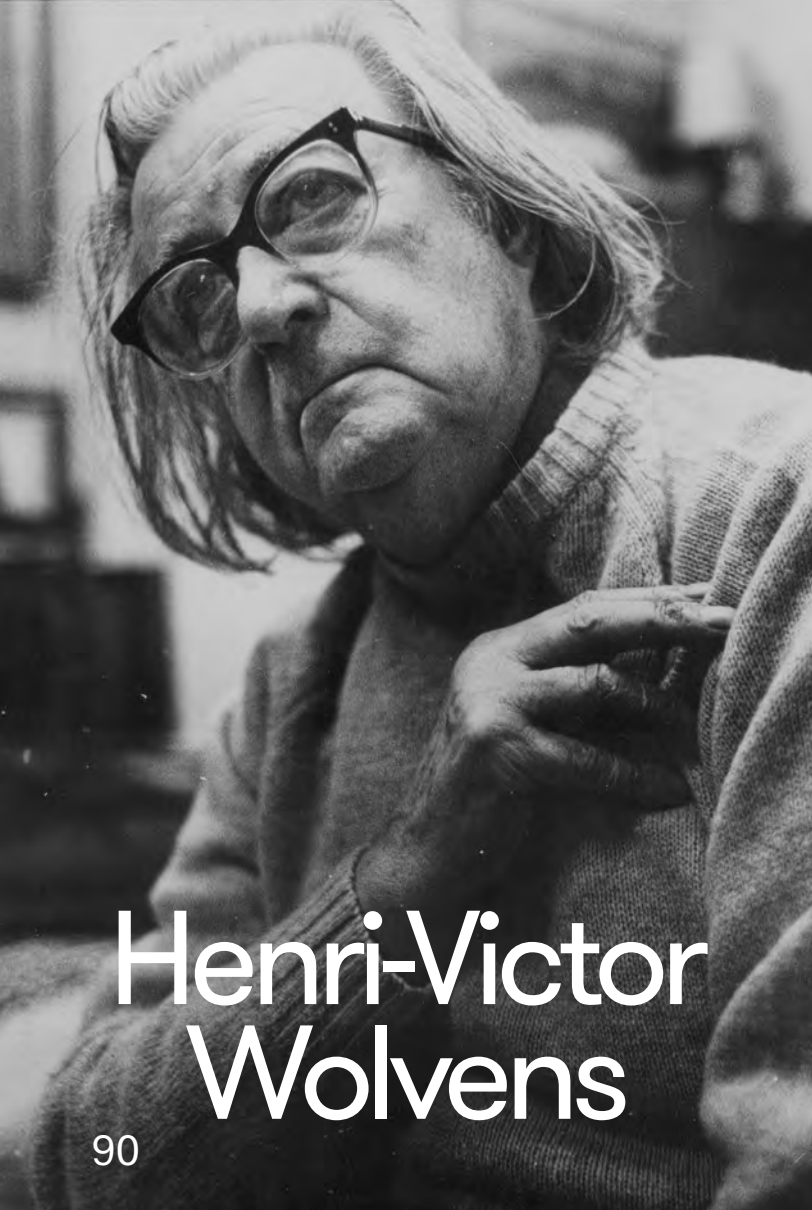
Constant Permeke, *Landschap*, 1931  
olieverf op doek, 98,5 x 119 cm, collectie KMSKA



*“Typisch voorbeeld van monochroom  
gehouden compositie, met figuren op  
levensgrootte, uit zijn meest ortho-  
dox-expressionistische tijd, de twintiger  
jaren. Fresco-streng opzet, de vormen  
grafisch scherp en eenvoudig over het  
vlak uitgeschreven, met gewild brutale  
vervormingen, innig-volks en tegelijk  
primitief-groots gezien.”*

Constant Permeke, Vespertijd, 1927  
olieverf op doek, 127 x 148,5 cm, collectie KMSKA





# Henri-Victor Wolvens

90

Het werk van Henri-Victor Wolvens kwam tot ontplooiing in de nadagen van het Vlaamse expressionisme. Hoewel Wolvens een expressieve toets hanteerde kan men hem niet beschouwen als een epigoon van het expressionisme, wel als een *einzelgänger* die — vooral na de Tweede Wereldoorlog — een zeer persoonlijk en eigenzinnig oeuvre heeft bijeen geschilderd. Het bekendst zijn zonder twijfel de strand- en zeegezichten van Wolvens. Het zijn zeer levendige tafereelen, benadrukt door de smeūge en kleurrijke verftoetsen. De dikke verfkorst die Wolvens aanbrengt op het doek zit vol leven en licht en getuigt van zijn levensvreugde en schilderplezier.

De generatie van 1900 ('de animisten') was bij de aanstelling van Vanbeselaere als hoofdconservator nauwelijks vertegenwoordigd in de collectie. Het verrijken van de collectie met werk van kunstenaars als Wolvens beschouwde hij als essentieel. Vanbeselaere leerde veel van deze kunstenaars immers van dichtbij kennen wanneer zijn oorlogsbenoeming aan de Gentse Universiteit geschorst werd tussen 1945 en 1948. In die jaren trad hij op als raadgever bij de het aanleggen van private collecties en kwam hierdoor in contact met kunstenaars als Wolvens, Jozef Vinck, Albert Van Dyck, War Van Overstraeten en Jacques Le Mair.

◦ Brussel, 1896

† Brugge, 1977

91





*“De generatie van 1900 (animisten) was nauwelijks vertegenwoordigd. Daarom werd, op mijn aandringen, dit schilderij uit 1946 -uit de naderhand belangrijkste gebleken tijd van deze meester- aangekocht.”*

Henri-Victor Wolvens, *Grijze zee*, 1946  
olieverf op doek, 53,5 x 79 cm, collectie KMSKA



Henri-Victor Wolvens, *Zeegezicht*, 1945  
olieverf op doek, 50 x 70 cm, collectie MDD





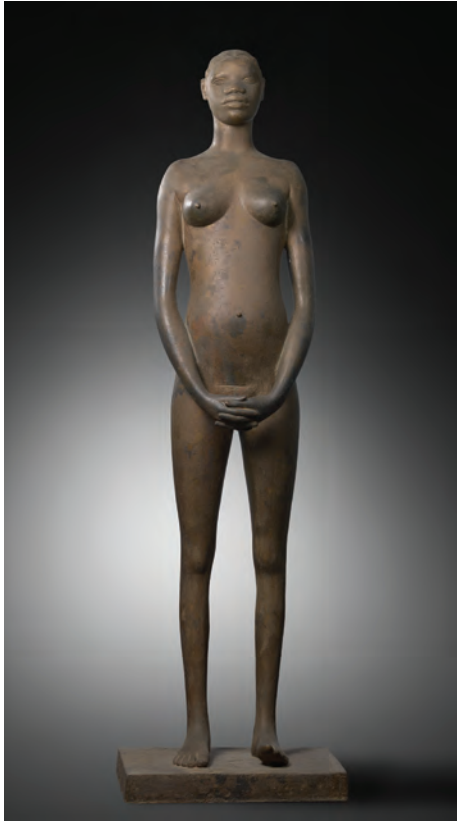
# George Grard

George Grard genoot een opleiding aan de Academie des Beaux-Arts in Doornik en wordt erkend als een belangrijke Belgische beeldhouwer. Doorheen zijn leven bleef hij trouw aan de thematiek van het vrouwelijke naakt, die hij baseerde op grondige modelstudies. Zijn verblijf in 1957 in het toenmalige Belgische Kongo, diende als keerpunt voor de beeldhouwkunst van Grard. In tegenstelling tot zijn vorige volronde vrouwenfiguren legt hij zich vanaf dan toe op meer uitgengelnde, slanke figuren waarvan *De Afrikaanse (de grote negerin)* een mooie illustratie vormt. Hij bracht de figuren in beeld in brons, als statisch en afstandelijk; het realisme van Grard wordt immers gekenmerkt door een doorgedreven idealisering van de vrouwenfiguren. Grard behoort tot een generatie kunstenaars, die 'de generatie van 1900' wordt genoemd. De groep kunstenaars kende haar ontstaan in de nasleep van de economische crisis van 1929 en affirmeerde zich ten volle tijdens 1930 - 1945. Verschillende kunstenaars waaronder Grard, reageerden op het expressionisme met een terugkeer naar een meer realistische weergave van hun omgeving en werden door Paul Haesaerts (een tijdgenoot van Vanbeselaere) 'de animisten' genoemd.

Vanbeselaere koesterde een bijzondere voorkeur voor die generatie kunstenaars, die tevens 'zijn' generatie was. In 1966 wijdde Vanbeselaere met de groepstentoonstelling *De generatie van 1900, animisten en surrealisten* een belangrijke hommage aan deze kunstenaars. Vanbeselaere, die net zoals de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Pinder het idee van generatie naar voren schuift, plaatste in deze tentoonstelling werk van 'surrealisten' als Delvaux en Magritte naast zijn geliefde 'animisten' zoals George Grard, Henri-Victor Wolvens, Jozef Vinck en Albert Van Dyck.

° Doornik, 1901

† Sint-Idesbald, 1984



*“Brons, op levensgrootte, van deze door zijn gezonde en ongecompliceerde levenslust aantrekkelijke meester. Merkwaardig met welk eerbied en schroom hij hier naakt tegemoet treedt.”*

George Grard, *De Afrikaanse*, 1957 – 1958  
brons, 180 x 51 x 60 cm, collectie KMSKA



George Grard, *De aarde*, 1960  
brons, 14,5 x 15,5 x 41,5 cm, collectie KMSKA



# Jan Burssens

98

Na de Tweede Wereldoorlog hoorde Jan Burssens bij een van de eersten in België die met zijn non-figuratieve schilderkunst een weg zocht na de nazi-gruwel, die ook op de kunst een grote weerslag heeft gehad. Hij werd hierbij sterk beïnvloed door het existencialisme van Jean-Paul Sartre, het abstract expressionisme en de action painting die in Amerika midden de jaren 1940 hun opgang maakten. In zijn werk blijft de lijn met het expressionisme en surrealisme in zekere mate aanwezig. Reeds in 1947 experimenteerde Burssens met materie-effecten door ongewone materialen als zand en grind onder kleurrijke verflagen te mengen.

In 1967 geeft Vanbeselaere met de tentoonstelling *Contrasten. 1947 – 1967. Schilderkunst in België* voor het eerst in de geschiedenis van het museum aandacht aan de abstracte kunst. Er werd werk getoond van een dertigtal eigentijdse Belgische kunstenaars, waaronder Jan Burssens, E.L.T. Mesens, Dan Van Severen, Luc Peire en Louis Van Lint. Vanbeselaere drukte meermaals zijn desinteresse uit ten opzichte van de Belgische 'abstracten'. "Het feit dat de abstracten bij ons pas geleidelijk na 1945 zijn doorgebroken, is het bewijs dat onze diepste aard niet abstract gericht is," vertelde hij in een interview met Joos Florquin. Niettemin, getuigen een aantal aankopen van zowel Belgische en Europese naoorlogse abstracte kunstenaars toch van een zekere openheid voor de eigentijdse abstracte tendensen.

° Mechelen, 1925

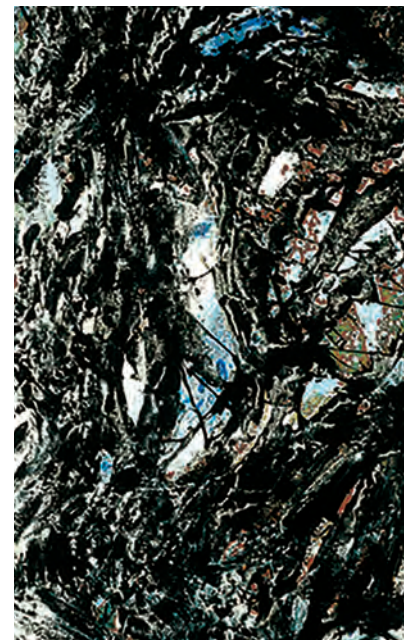
† Nevele, 2002

99





Jan Burssens, *De Vrouw*, 1958  
olieverf op paneel, 185 x 72 cm, collectie MDD



*De Vrouw*, detail



# Edgar Degas

102

Edgar Degas wordt met zijn schilder- en beeldhouwkunst gezien als één van de grondleggers van het Franse impressionisme. Degas verwierp de typische taferelen die toen gebruikelijk waren bij de Parijse academici, zoals historiestukken en mythische voorstellingen, en onderzocht in plaats hiervan situaties uit het moderne stadsleven. Zoals vele van de impressionisten was Degas sterk beïnvloed door de Japanse prentkunst, die nieuwe benaderingen in zijn composities stimuleerde. De academische opleiding van Degas resulteerde niettemin in een classicistische tendens in zijn kunst. Waar Degas vooral de lijn verkoos om contouren vast te leggen, gebruikten de meesten van de impressionisten kleur en oppervlaktetextuur. De kunstenaar was in het bijzonder geïntrigeerd door de menselijke figuur en in zijn talrijke voorstellingen van vrouwen — danseressen, zangeressen en wasvrouwen — poogde hij het lichaam in ongewone posities vast te leggen. Terwijl critici van de impressionisten hun aanvallen richtten op de formele innovaties, was het bij Degas vooral de keuze voor figuren uit de ‘lage’ klasse die werd afgekeurd.

Ondanks Vanbeselaeres overtuiging van het bestaan van een autonome Vlaamse schilderkunst, had hij als museumconservator oog voor de internationale aspecten van de verzameling. Met de aankoop van werk van onder meer Edgar Degas, Odilon Redon, Vincent Van Gogh en Jan Toorop, poogde hij een context te creëren voor de kunst van de Vlaamse ‘groten’ James Ensor en Jakob Smits.

° Parijs, 1834

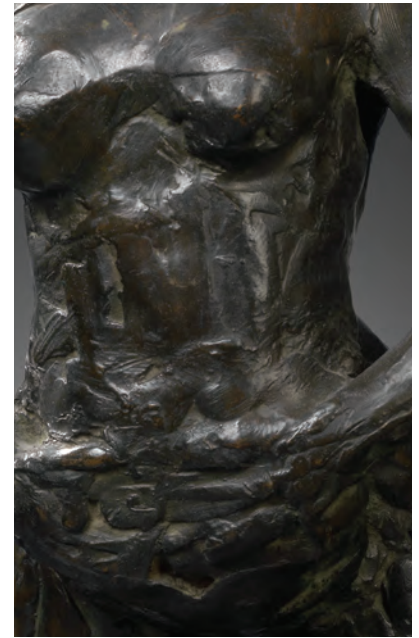
† Parijs, 1917

103



Edgar Degas, Zwangere vrouw, z.d.  
brons, 43 x 19 x 17 cm, collectie KMSKA

104



Zwangere vrouw, detail

105





# Marino Marini & Giacomo Manzù

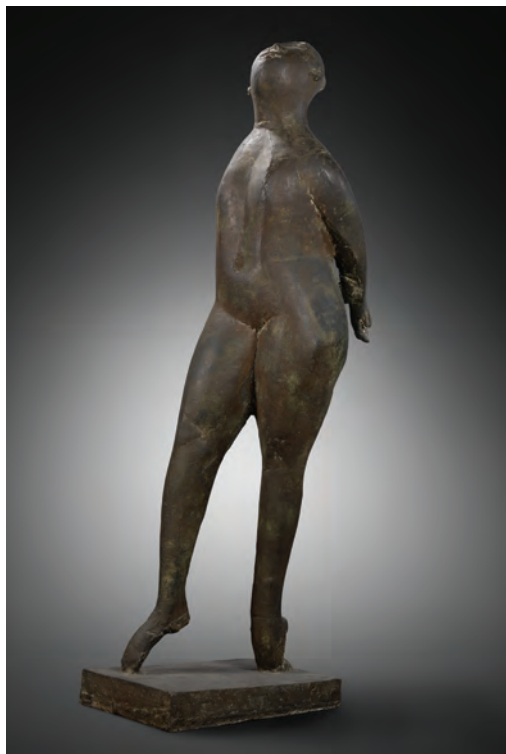
Marino Marini studeerde schilder- en beeldhouwkunst aan de academie in Firenze in Italië. Net als vele andere Italiaanse kunstenaars, vertoefde ook hij veel in Parijs. Tussen 1930 en 1950 legde hij zich bijna exclusief toe op het maken van sculpturen. Hierbij werd hij geïnspireerd door de archaische periode in Griekenland en door de Etruskische kunst. Het gros van zijn onderwerpen bestaat uit portretbustes, vrouwelijke naakten en ruiters te paard. Opvallend is dat zijn werk doorheen zijn carrière naar een steeds grotere abstractie evolueert.

Tijdens zijn militaire dienstplicht studeerde Giacomo Manzù beeldende kunst aan de academie van Verona in Italië. Door de artistieke opdracht die hij later uitvoerde voor de kapel aan de universiteit van Milaan werd hij aangesteld als docent aan de kunstacademie. In 1948 won hij de prijs voor beeldhouwkunst op de Biënnale van Venetië en in 1950 werd hij gevraagd voor de uitvoering van de bronzen deuren van de Sint-Pietersbasiliek te Rome. Het merendeel van zijn oeuvre, dat enorm omvangrijk is, is religieus geïnspireerd.

Tijdens zijn conservatorschap kocht Vanbeselaere een aanzienlijk aantal moderne sculpturen. De aanleiding voor die aankopen, vaak van Europese beeldhouwers, was de oprichting van het Middelheimmuseum in Antwerpen aan het begin van de loopbaan van Vanbeselaere. Vanaf 1951 werd er tijdens de zomermaanden een internationale biënnale voor beeldhouwkunst georganiseerd. Hierdoor kreeg het KMSKA de kans tot aankoop van sculpturen van uitzonderlijke kwaliteit, zoals *Danspas* van Giacomo Manzù en *De grote danseres* van Marino Marini.

Marino Marini  
° Pistoia, 1901  
† Viareggio, 1980

Giacomo Manzù  
° Bergamo, 1908  
† Rome, 1991



*“Door een zonderling toeval aangekocht. Als bruikleen van barones Lambert in Middelheim — 1953 geëxposeerd, door vogelmest beklad, eiste de eigenares, het enig nog resterende ongeschonden exemplaar dat bij Marino Marini beschikbaar was. En het werd dadelijk gekocht!”*

Marino Marini, De grote danseres, 1952  
brons, 150 x 36 x 60 cm, collectie KMSKA



*“Dankzij de oprichting, te Antwerpen, van het Openluchtmuseum Middelheim en zijn ophefmakende biënnale internationale tentoonstellingen, kreeg het museum de kans tot aankoop van voortreffelijk hedendaags werk. Middelheim koopt in de regel werk van grote afmetingen, het museum bij voorkeur kleinplastiek.”*

Giacomo Manzù, Danspas, 1953  
brons, 74,5 x 18,5 x 16,5 cm, collectie KMSKA



# Ben Nicholson

110

Ben Nicholson behoort tot één van de belangrijkste Engelse abstracte kunstenaars. Hij vervaardigde zowel reliëfs als lineaire, abstracte schilderijen. Onder invloed van Pablo Picasso, Georges Braque en Henri Matisse ontwikkelde hij via het kubisme een geheel eigen stijl. In zijn reliëfs worden verschillende gekleurde, geometrische vezelplaten boven elkaar gekleefd. Naast deze geometrische abstracties maakte hij ook landschappen en stillevens, waarbij het beeld gereduceerd wordt tot een schetsmatige compositie van kleur en lijnen.

Vanbeselaere betreurde dat de schilderkunst sedert het einde van de Tweede Wereldoorlog was herleid tot niets meer dan “een spel van kleur en lijn,” wat volgens de hoofdconservator tot de ondergang van de schilderkunst zou leiden. Merkwaaardig genoeg schijnt deze overtuiging niet door in de aankoop van een topwerk van Nicholson, getiteld *Halfroond ovaal*, dat werd gekocht op de tentoonstelling van de kunstenaar in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel in 1955.

° Denham, 1894

† Londen, 1982

111





*“Een voortreffelijk uiterst  
geraffineerd werk van de  
hoog aangeschreven Engelse  
abstracte schilder; gekocht  
op diens tentoonstelling in  
het Paleis voor Schone  
Kunsten, te Brussel.”*

Ben Nicholson  
Halfround ovaal, 1950  
olieverf op karton, 98 x 130 cm  
collectie KMSKA

Walt  
Vanbe  
uitge

her  
selaere  
diept

Herwig Todts, Charlotte Crevits,  
Thijs Dekeukeleire, Eline Stoop,  
Pepa De Maesschalck

# Walther Vanbeselaere: een museumdirecteur en de canon van de moderne kunst in België.

Herwig Todts

*“Het museum dat, op de keper beschouwd, uitsluitend geklasseerd wordt naar de kwaliteit van zijn verzamelingen, naar het aantal kunstwerken van uitzonderlijke hoedanigheid die het aan de bezoekers bieden kan.”*

Walther Vanbeselaere werd bij Besluit van de Regent op 7 april 1948 op proef benoemd tot conservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. In september 1948 werd hoofdconservator Ary Delen (1883 – 1960) door de minister van onderwijs Camille Huysmans met pensioen gesteld. Hij werd meteen opgevolgd door Vanbeselaere. Op 1 juli 1973 zal die op zijn beurt met pensioen gaan en opgevolgd worden door Gilberte Gepts. In de loop van zijn 25-jarige loopbaan als hoofdconservator zal Vanbeselaere de museumverzameling verrijken met meer dan 500 aanwinsten, waaronder werk van Edgar Degas, Auguste Rodin, George Breitner, Jan Toorop, Vincent Van Gogh, Odilon Redon, Aristide Maillol, Georges Rouault, Maurice Utrillo, Othon Friesz, Charles Dufresne, Henri Le Fauconnier, Maurice de Vlaminck, Ben Nicholson, Carel Willink, Raoul Hynckes, Pyke Koch, Karel Appel, Giacomo Manzù, Marcello Mascherini, Marino Marini, Hans Hartung, Arnaldo Pomodoro, Julio Le Parc en Guenther Uecker om enkel de belangrijkste moderne Europese kunstenaars te noemen. Een merkwaardige groep wanneer men er zich rekenschap van geeft dat Walther Vanbeselaere betreurde dat de schilderkunst sedert het einde van de Tweede Wereldoorlog was verleid tot niets meer dan “een spel van kleur en lijn”, wat volgens de oud-hoofdconservator tot de ondergang van de schilderkunst zou leiden.<sup>1</sup>

*“De zwaarste crisis, uit mijn leven: schilder worden of kunsthistoricus?”*

Walther Vanbeselaere is geboren op 4 juni 1908. Zijn vader was ambtenaar bij de accijnzen en het gezin verhuisde van het piepkleine Zevekote naar Poperinge, waar Walther zijn kindertijd doorbracht, en vervolgens naar Brugge, waar hij les volgde aan het atheneum. Vanbeselaere behaalde geen diploma middelbare school. Hij wilde schilder worden en volgde lessen aan de academie in Gent. Omdat zijn ouders dat een onzekere toekomst vonden besliste hij om via een toelatingsexamen aan de Rijksuniversiteit in Gent tegelijkertijd kunstgeschiedenis te gaan studeren.<sup>2</sup>

Van 1923 tot 1930 heerste er aan de Universiteit Gent het zogenaamde tweetalige onderwijsstelsel — de professoren gaven les in het Frans of het Nederlands. In 1930 werd het bestuur en het onderwijs aan de Rijksuniversiteit volledig Nederlandstalig. August Vermeylen, Vlaamsgezind gecoöpteerd senator voor de Parti Ouvrier Belge / Belgische Werkliedenpartij (van 1921 tot 1940) werd de eerste rector van de vernederlandste universiteit.<sup>3</sup> De vernederlandsing van het universitair onderwijs in Gent verliep overigens niet zonder slag of stoot: zo weigerde de befaamde kenner van de Vlaamse primitieven, George Hulin de Loo, in het Nederlands te doceren.<sup>4</sup>

- <sup>1</sup> Walther Vanbeselaere, ‘Interview’, handschrift 6 bladzijden, 3 mei 1975, privéverzameling Sint-Pauwels. Vanbeselaere beantwoordt 5 vragen over zijn bedrijvigheid als kunsthistoricus, zijn kijk op de hedendaagse kunst en het maatschappelijk nut van kunst.
- <sup>2</sup> Idem. Joos Florquin, ‘Walther Vanbeselaere’, *Ten huize van... Deel 18*, Leuven: Davidsfonds, 1982, pp. 295–342. Eveneens online: [www.dbnl.org/tekst/flor007tenh18\\_01/flor007tenh18\\_01\\_0012.php](http://www.dbnl.org/tekst/flor007tenh18_01/flor007tenh18_01_0012.php) (geconsulteerd 8/05/2017). Het interview werd in de loop van 1969 gemaakt voor de televisieserie *Ten huize van...* en door de BRT uitgezonden op 15 januari 1970. Florquin (1930–1974) maakte zelf transcripties van de interviews, die evenwel niet integraal werden overgenomen door de uitgever. De originele manuscripten worden bewaard in het Kadoc, Leuven, Persoonsarchieven, Archief Joos Florquin. Ook nog: Frans Baudouin, ‘Dr. Walther Vanbeselaere (1908–1988), een levensschets’, *Vlaanderen*, Jg. 37 (1988), p. 270–271. Vanbeselaere, 30 november 1968 (Archief Museum Dhondt-Dhaenens)
- <sup>3</sup> Raymond Vervliet, ‘Vermeylen, August’, in: Reginald De Schrijver & Bruno De Wever (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel: Lannoo 1998, p. 3264–3269
- <sup>4</sup> Fien Danniau, ‘1930 De universiteit vernederlandst’, [www.ugentmemorie.be/gebeurtenissen/1930-de-universiteit-vernederlandst](http://www.ugentmemorie.be/gebeurtenissen/1930-de-universiteit-vernederlandst) (geconsulteerd 4/05/2017)





118



Respectievelijk: Walther Vanbeselaere, 1931; Walther Vanbeselaere, augustus 1935; Huwelijksfoto van Vanbeselaere en zijn vrouw Camilla Van Hecke, 28 augustus 1934.

119

Vanbeselaere studeerde van 1926 tot 1929 aan de universiteit. In latere autobiografische getuigenissen rept hij met geen woord over Hulin de Loo maar hij was vol lof over professor Vermeylen, die de geschiedenis van de beeldende kunsten in Europa doceerde. Met gemengde gevoelens keek hij terug op de eenzijdige wijze waarop Henry van de Velde de geschiedenis van de bouwkunst doceerde: “alleen de periodes waarin de ‘rationele conceptie’ in de realisatie van het bouwwerk doorslaggevend was, vonden in zijn ogen genade! Hij ging werkelijk uit van een esthetisch parti-pris. Romaans en gotiek waren hoogtepunten: renaissance, barok en rococo waren navolging en verval! Dat was”, vervolgt Vanbeselaere, “haast kinderlijk eenzijdig maar het bezorgde ons een scherp artistiek inzicht, een heel ander dan professor Stan Leurs ons bijbracht, die archeologisch-snuiterend te werk ging (...). De professor voor muziekgeschiedenis Floris Van der Mueren, ook al zo onwetenschappelijk als het kon (...) was een man die hartstocht had voor de dingen.”<sup>5</sup>

Jaren later behoorde Vanbeselaere tot de redactieraad die de uitgave van het *Verzameld Werk* van August Vermeylen begeleidde (6 delen, Uitgeversmaatschappij A. Manteau, Brussel 1951 – 55<sup>6</sup>). Vanbeselaere schreef een nawoord voor de integrale heruitgave van Vermeylens kunsthistorisch handboek *Van de catacomben tot Greco* (deel 5 en 6 van het *Verzameld Werk*, aanvankelijk, van 1921 tot 1925, in drie delen uitgegeven als *Geschiedenis der Europeesche plastiek en schilderkunst*). Hoewel Vanbeselaere niet nalaat te vermelden dat Vermeylen in stilte een navolger van Heinrich Wölfflins stijlkritische *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* was, en evenmin belangrijk kunsthistorisch onderzoek verricht had, blijft hij bewondering koesteren voor de “onovertroffen” wijze waarop Vermeylen doceerde en de neerslag van die colleges in wat Vanbeselaere “een meesterlijk geschreven standaardwerk” noemt.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Joos Florquin, *O.c.*

<sup>6</sup> Volledig online te raadplegen [www.dbnl.org/tekst/verm036verz01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/verm036verz01_01/) (geconsulteerd 4/05/2017)

<sup>7</sup> Walther Vanbeselaere, ‘Nawoord’, in: August Vermeylen, *Verzameld Werk, Vijfde Deel Van de catacomben tot Greco. Geschiedenis der Europeesche plastiek en schilderkunst in de Middeleeuwen en de Renaissance* (tekstgedeelte), Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau N.V., 1951, pp. 805-809

Onder begeleiding van professor Vermeylen had Vanbeselaere gewerkt aan een doctoraal proefschrift over *De Hollandsche periode in het werk van Vincent Van Gogh*. Het kostte wel moeite om Vermeylen te overtuigen van het belang van zijn onderwerp. Was Van Gogh niet overleden in 1890, zou hij in de jaren 1930 immers een “hedendaags kunstenaar” zijn. In 1929 kon Vanbeselaere, als een van de allereerste jonge navorsers<sup>8</sup>, met een beurs van de Vlaamse Wetenschappelijke Stichting verder studeren aan de Universiteit van Utrecht. Dat gaf hem de kans om belangrijke openbare en particuliere kunstverzamelingen te bezoeken en zich te verdiepen in Van Goghs werk. Vanbeselaere verdedigde zijn proefschrift met succes in 1934. Het werk werd door de Antwerpse uitgeverij De Sikkel in 1937 gepubliceerd met een voorwoord van Vermeylen.

Vanbeselaeres proefschrift leverde hem weer de middelen op om tijdens een reis door Duitsland, Oostenrijk en Italië de belangrijkste kunstverzamelingen te bezoeken. Bovendien kreeg hij opnieuw een beurs om gedurende 6 maanden in Parijs aan de Sorbonne de colleges van Henri Focillon, “een Europese beroemdheid (...) een schitterende geleerde én echt een kunsthistoricus (!)”, te volgen. Jaren later zal Vanbeselaere over het zelfportret van Frits Van den Berghe (van 1933) in *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke* (Brussel, Uitgeverij De Arcade, 1961) opmerken dat Focillon hem “eens zei: il a un tête d’*évêque*”. En in de marge van zijn auteursexemplaar noteerde Vanbeselaere — gekwetst in zijn ijdelheid? — “Langui citeert het doch zegt niet dat Focillon het tegen mij zei”.<sup>9</sup> In 1934 huwde Vanbeselaere met Camilla Van Hecke in de kerk van haar woonplaats in Moerkerke. Het echtpaar vestigde zich in Sint-Amandsberg bij Gent. Een goed jaar later werd Jan, hun enige kind, geboren. Vanbeselaere verdiende de kost als studiemeester aan het atheneum in Gent, “de zwaarste tijd uit mijn leven: 37 uur aanwezigheid op het Atheneum, en ’s avonds studeren!”, zal Vanbeselaere later noteren. Het was naar verluidt Vermeylen die zorgde voor

<sup>8</sup> Frans Baudouin, ‘Dr. Walther Vanbeselaere (1908-1988) een levensschets’, *Vlaanderen*, Jg. 37 (1988), p. 270.

<sup>9</sup> Privéverzameling Sint-Pauwels: Geannoteerd auteursexemplaar, Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Brussel: Uitgeverij De Arcade, 1961, p. 260.

de aanstelling en het was opnieuw Vermeylen die zijn oud-student uitnodigde om vanaf 1938 aan de Gentse Rijksuniversiteit, voorlopig onbezoldigd, de cursus “XIXde eeuwse en hedendaagse schilderkunst in West-Europa” te doceren. Gelijktijdig doceerde hij, met tegenzin, aan de Antwerpse academie “Geschiedenis van de bouwkunde” aan de architecten.<sup>10</sup>

Het Duitse leger viel op 10 mei 1940 België binnen, 18 dagen later capituleerde koning Leopold III en kwam België onder militair bestuur van het Nationaalsocialistische Duitsland. De bezetter besliste Vermeylen uit alle openbare functies te schorsen en hem de toegang tot de universiteit te ontzeggen. Vanbeselaere zou op voorspraak van Vermeylen, van 1941 tot 1945, aangesteld worden als hoogleraar geschiedenis van de beeldende kunsten van de middel-eeuwen tot op heden in Europa.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werkte Vanbeselaere aan een tweede ambitieuze publicatie: *Pieter Bruegel en het Nederlandse maniërisme* (Tielt: Lannoo, 1944). Een boek dat “niet alleen bestemd (is) voor den zeer beperkten kring der vakgenooten, maar vooral voor den breeden kring der intellectueelen en kunstminnaars, wie Bruegel aan het hart ligt. Met opzet is geen enkele voetnota in den tekst opgenomen [...]”.<sup>11</sup> In 1950 werd de publicatie bekroond met de Interprovinciale prijs voor Monografie. Maar in tegenstelling tot zijn Van Gogh-studie werd het Bruegelboek, onder vakgenoten, minder

<sup>10</sup> Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 66.

<sup>11</sup> *Pieter Bruegel en het Nederlandse maniërisme*, Tielt: Lannoo, 1944, p. 8 (woord vooraf).

<sup>12</sup> Ludwig Scheewe, ‘Forschungsberichte’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 9 Bd., H. 4/6 (1940), p. 244; Douglas Cooper, Vincent van Gogh by Carl Nordenfalk & Vincent Van Gogh: Antwerpsche periode by Mark Edo Tralbaut, *The Burlington Magazine*, vol. 91, nr. 555 (jan. 1949) p. 177-178, en Ronald Pickvance, The new De la Faille,; *The Burlington Magazine*, vol. 115, nr. 840 (maart 1973), p. 223 getuigen van het gezag dat Vanbeselaere als Van Gogh-geleerde genoot. Otto Kurz, Recent Research, *The Burlington Magazine*, vol. 90, nr. 540 (maart 1948), pp. 84-85, veegde Vanbeselaeres Bruegel-expertise vrij laconiek van tafel: “What exactly constitutes the ‘undeniable’ similarity of the two pictures (Bruegels Aanbidding door de koningen en *het Monforte* altaar van Hugo Van der Goes, n.v.d.a.) remains the author’s secret (...). A new interpretation of Brueghel’s *Birds Nest* (Vanbeselaere dacht aan de Bergrede waarin Jezus de moraliteit van de splinter in andermands oog en de balk in het eigen oog stelt, n.v.d.a.) is equally unconvincing.”

gunstig onthaald.<sup>12</sup> In een voetnoot bij zijn studie over de kunst van Henri De Braekeleer kondigde Vanbeselaere de publicatie aan van “een omvangrijk werk *Stroomingen en Persoonlijkheden in de XIXde eeuwse Schilderkunst*” waarin hij “zijn opvatting inzake die ongemeen complexe eeuw” beloofde uiteen te zetten.<sup>13</sup> Een dergelijk boek zag nooit het licht, Vanbeselaeres kunsthistorische arbeid bleef verder beperkt tot de inleidingen die hij schreef voor tentoonstellingscatalogi, het eerder genoemde *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke* en een aantal losse studies over zijn lievelingskunstenaars: Jacques Le Mair, Albert Van Dyck, Han Wezelaar, Frits Van den Berghe, Jakob Smits en Albert Servaes.

In een brief van 6 oktober 1934 aan zijn boezemvriend de schilder Adriaan Vandewalle bekende Vanbeselaere: “Het is al een tijd geleden dat ik niet meer schilder. Ik denk niet dat dit mijn roeping is en dat ik daarvoor voldoende begaafd ben. Ik heb er lang en veel over nagedacht. Zie je, wat ik geschilderd heb kwam binnen een betrekkelijk korte periode tot stand. Plots verschoof er iets in mijn hart, veranderde er iets in mijn denken. Ik weet niet wat. Het scheen spontaan op te komen. Ik weet niet of de wil er iets mee te zien had, misschien een beetje. Ik bracht uren en uren door voor mijn schildersezal, een soort van aan mezelf opgelegde discipline. Een intellectuele inspanning kwam er niet bij te pas, althans ik denk het niet, want ik was er mij niet van bewust. Ik voelde me zeer geconcentreerd en toch bijna passief. Misschien was de inspanning te groot. Veel schilders ervaren zoiets. Ik denk dat mij dat ook overkomen is. Mijn spontane dromen waren plots vergaan, ik was uitgeput, uitgestorven. Schilderen was mijn doel en mijn ideaal, schilderen was mijn leven maar het heeft mij bedrogen. Ik vraag me nog altijd af hoe en waarom dat gebeurd is. Mijn eenzame momenten geven mij de tijd om daarover te tobben. Want tobben is het!

Jij Adriaan, hou vol jongen! Jij hebt de gave. Jacques Le Mair ook. Niet opgeven, in géén geval. Want het studiemeesterschap hier is een job die ik je niet toewens. Het atheneum hier in Gent is een

<sup>13</sup> Walther Vanbeselaere, ‘Henri De Braekeleer (1840-1888)’, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1939-41*, p. 136 noot 2. De tekst van een lezing gegeven in het Koninklijk Museum te Antwerpen, gegeven op 9 februari 1941.



boel om van te walgen, allemaal eigenbelang en intrige. Gelukkig mag ik af en toe enkele lessen Nederlands geven in de klas van Dr. Goosenaerts die mij zeer genegen is. Ik spreek er over Marcel Matthijs De Ruitentikker en over Van Schendels Het Fregatschip Johanna Maria. Ik mag ook volgende week over schilderijen spreken in de retorica en zelfs de prefect toont belangstelling.

Professor Knuttel komt op 18 oktober op bezoek. Hij zou graag je werk zien en dat van Le Mair. Berten Calmeyer vertelde me dat je in de laatste tijd een paar goeie dingen gemaakt hebt. Breng ze mee, en vraag Le Mair ook een en ander te tonen. Laat hen dan het hele zootje in een camion van de Gistfabriek naar Gent rijden. En voeg er een lijstje bij met je prijzen. Weet je dat ik een schilderijtje van Jamar gekregen heb uit de handen van dokter De Winter? Lief van hem, en een mooie lijst ... Maar het is slecht geschilderd, en sentiment — waar dokter De Winter zo op gesteld is — kan ik er niet in vinden.

Ziehier mijn plan: ik nodig De Winter uit, hij bekijkt je werken bij mij, zorg dat er sentiment in zit, ik weet dat dit in je laatste doeken naar voor treedt. Jij weet het ook. Een hartelijke handdruk. / Walther.”<sup>14</sup>

In een handgeschreven, autobiografische nota specificerde Vanbeselaere dat de kunstgeschiedenis voor hem aanvankelijk bijzaak was. Na zijn universitaire studies, teruggekeerd naar Brugge, zette hij zich in 1931 “volop en uitsluitend aan het schilderen. Maar toen heb ik, in 1931, de zwaarste crisis uit mijn leven doorgemaakt: de twijfel over wat ik definitief doen zou: schilder worden of kunsthistoricus. Ik heb einde 1931 voor het tweede geopteerd en sindsdien nooit meer een penseel ter hand genomen. Door de kunstgeschiedenis had ik de toppunten van de schilderkunst leren kennen en ik besepte dat ik zelf geen uitverkorene was, geen uitzonderlijke begaafdheid als schilder bezat en daarom besloot ik mij op andere wijze dienstbaar te maken; en wel door te schrijven over kunst; door getuigenis af te leggen over de zin en de vreugde die kunst brengen kan, het mijne bij te brengen en nuttig te zijn voor de gemeenschap. Van dat ogenblik

<sup>14</sup> Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 32-33. De stijl van de brief lijkt te wijzen op een bewerking van de tekst door Dewaele. De bewaarplaats van de oorspronkelijke documenten is mij niet bekend.

af heb ik mij uitsluitend aan de kunstgeschiedenis gewijd (...).”<sup>15</sup> Mij is slechts een enkel werk van de hand van Vanbeselaere bekend, een groot landschap met zicht op een heuvel (in het Vlaamse Heuvelland in de buurt van Poperinge?), van oktober 1931. Aan de hand van dit ene werk is het onmogelijk om uit te maken of Vanbeselaere zijn eigen artistieke talenten correct inschatte. Is er iets van wroeging omwille van die onvervulde droom in Vanbeselaeres leven gebleven? Marcel De Maeyer, voormalig assistent-conservator onder Vanbeselaere, hoogleraar Europese kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Gent (van 1961 tot 1986) en van jongs af ook bedrijvig als beeldend kunstenaar (Marcel Maeyer<sup>16</sup>) vertelde me ooit dat Vanbeselaere nooit vrede wilde nemen met De Maeyers keuze om zowel als academicus, als beeldend kunstenaar bedrijvig te zijn.

### Albert Servaes

De Gentse kunstenaar Albert Servaes (1883 – 1966) was tijdens de Tweede Wereldoorlog voorzitter van de Oost-Vlaamse Federatie voor Kunstenaars, lid van de Kultuurkamer, lid van de Federatie van Vlaamsche Kunstenaars en lid van de Duitsch-Vlaamsche Arbeidsgemeenschap. Hij onderhield goede relaties met de Duitse bezetter en was een onvervalst bewonderaar van de “Führer van alle Germanen”.<sup>17</sup> Eind 1944 vluchtte Servaes naar Zwitserland en in juli 1947 werd hij bij verstek veroordeeld tot 10 jaar gevangenisstraf.<sup>18</sup> Voor vele mensen was en bleef Servaes een steen des aanstoots. Vanbeselaere zal als organisator van tentoonstellingen, kunsthis-

<sup>15</sup> Walther Vanbeselaere, ‘Interview’, handschrift 6 bladzijden, 3 mei 1975, privéverzameling Sint-Pauwels. Maar in een brief van 18 mei 1937 vanuit Parijs aan Adriaan Vandewalle (Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. p. 54-55) vertelt Vanbeselaere dat hij weer wat aan het tekenen is gegaan. “Vijf jaar heb ik niets in handen gehad. Denk eens wat dat betekent: volkomen onbeholpenheid in alle opzichten. Om dat te overwinnen is de ontmoediging nog groter. Maar ik hoop het niet meer los te laten. Liefhebbers ... (...) Ik volg de colleges van professor Henri Focillon, (...). Hij raadt mij aan om voort te schilderen: “Moi aussi je peins” zegt hij, “mais je peins comme un cochon!” ”.

<sup>16</sup> Claire Van Damme, Herwig Todts, *Marcel Maeyer*, (tentoonstellingscatalogus), Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1986

<sup>17</sup> Virginie Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België*, Gent: Snoeck, 2003, p. 225 e.v.

<sup>18</sup> Nico Wouters, ‘Servaes, Albert’, in: Reginald De Schrijver & Bruno De Wever (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel: Lannoo, 1998, p. 2735-2736.



Albert Sevaes, *Pater Hiëronymus*, z.d.  
houtschool op papier, 900 x 970 mm, KMSKA

toricus, maar ook als museumconservator, actief pogen om bij te dragen tot de rehabilitatie van Servaes. Dat leidde al minder dan een jaar na zijn aanstelling als hoofdconservator, tot een conflict met sommige leden van de Bijzondere Commissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Tijdens de zitting van 27 juni 1949 signaleerde commissielid Cléomir Jussiant, een vooraanstaande Antwerpse kunstverzamelaar, “dat sommige kunstenaars er bezwaar zouden tegen hebben, dat werk van Albert Servaes in ons Museum wordt tentoongesteld.” De zaak werd in beraad gehouden tot de zitting van 30 januari 1950, waarin de voorzitter van de Bijzondere Commissie, de Antwerpse socialistische burgemeester Lode Craeybeckx, “de Hoofdconservator verzoekt het Zelfportret van E. Tytgat” (waarvoor zopas de ministeriële goedkeuring voor de aankoop werd verkregen), “niet te exposeren op grond van het incivisme van de schilder.” Omwille van de veroordeling bij verstek van Servaes eist Craeybeckx eveneens dat “de twee schilderijen uit het boerenleven, die in zaal IV gewijd aan de Laethemse school, hangen, terug naar de reserves zouden verwezen worden.” Vanbeselaere wijst er de vergadering op dat Servaes in de musea in Brussel, Gent en Deinze wordt tentoongesteld en stelt voor om het advies van de minister (van onderwijs en cultuur) te vragen met betrekking tot het jaar waarin het tentoonstellingsverbod voor Tytgat en Servaes zal worden opgeheven. De leden van de Bijzondere Commissie steunen Vanbeselaere niet maar ze kijken wel uit naar het advies van de bevoegde minister. De kwestie zal nog herhaaldelijk ter sprake komen in de schoot van de Bijzondere Commissie. In de zitting van 13 juni 1950 wordt vastgesteld dat de bevoegde minister Mundeleer geen bezwaar heeft tegen het tentoonstellen van het werk van Tytgat of Servaes “indien dit voor het historisch en pedagogisch uitzicht der tentoongestelde reeksen noodzakelijk is en op voorwaarde dat aan dit werk geen ereplaats gegeven wordt.” Op 7 juli 1950 wordt een buitengewone vergadering gehouden waarin Craeybeckx betoogt dat de Bijzondere Commissie autonoom kan beslissen over deze zaak, dat Servaes werd getroffen door een zware blaam en dat de kwaliteit van zijn werk bovendien niet eens “van een zo overheersend gehalte is dat het niet tentoonstellen ervan een niet te verantwoorden leemte in ons Museum zou veroorzaken.” Tegen de stemmen van hoofdconservator Vanbeselaere

en commissielid Valvekens in, beslist de Bijzondere Commissie dat Servaes wel degelijk uit de zalen moet worden verwijderd maar dat Tjtgat wel kan worden tentoongesteld “daar is gebleken dat het hier slechts om een licht geval gaat.” In 1960 wordt de kwestie in de Belgische Kamer van Volksvertegenwoordigers besproken naar aanleiding van de vraag van oud-minister en CVP-senator August De Boodt, die aan de minister van Openbaar Onderwijs vraagt of het gerechtvaardigd is de werken van A. Servaes systematisch uit de toonzalen van de musea verwijderd te houden en de naam angstvallig uit elke publicatie van de Belgische musea te weren? Het antwoord van de minister van Openbaar Onderwijs om de kwestie Servaes te herzien wordt in de schoot van de Bijzondere Commissie (in aanwezigheid van burgemeester Craeybeckx) besproken en de commissie oordeelt dat er inderdaad geen doorslaggevende bezwaren meer bestaan tegen het tentoonstellen van werk van Servaes. Een jaar later zal dezelfde commissie tijdens de zitting van 3 februari 1962, instemmen met de aankoop van een belangrijke tekening van Servaes voor het museum.<sup>19</sup> In 1970 organiseerde Vanbeselaere (“je persiste et signe”) in het Koninklijk Museum een tentoonstelling getiteld *Albert Servaes: de Zwitserse periode*. Gewijd dus aan de jaren in “ballingschap” van de vader van het Vlaams expressionisme.

Vanbeselaere heeft zijn loyautéit ten aanzien van Servaes nooit toegelicht. Maar beide mannen deelden op zijn minst een hang naar een mystieke beleving van het christendom die ze allebei dankten aan een ontmoeting met de Gentenaar Pater Hiëronymus (1870 – 1954). Aan Joos Florquin vertelde Vanbeselaere dat hij als 16-jarigen in het atheneum van Brugge lid was van een studiekering voor gelovigen. “In dat verband moet ik nog iemand vermelden die mij, wat religieuze overtuiging betreft, sterk heeft beïnvloed en dat is de karmeliet Pater Jeroom, die grote invloed op Servaes heeft gehad. Het is onder zijn invloed dat ik Sint-Jan van het Kruis ben gaan lezen en door hem heb ik Servaes leren kennen. Het was de tijd toen de strijd rond de Luithaagse Kruisweg en Servaes volop woedde. In de galerij

<sup>19</sup> De verslagen van de Bijzondere Commissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, worden als gebundelde handschriften bewaard in het archief van het KMSKA.

Sint-Salvator te Brugge had toen een expositie plaats van Servaes en Permeke. Het was een eerste initiatie met de kunst van de expressionisten en een belangrijk moment in onze jeugd.”<sup>20</sup> Een naaste van Vanbeselaere verzekerde mij dat deze tot op hoge leeftijd er aan hield om dagelijks een uur aan geestelijke oefeningen te wijden d.w.z. de geschriften lezen en herlezen van inspirerende gelovigen. Om ons een beeld te vormen van wat deze hang naar een mystieke beleving van het geloof voor Vanbeselaere betekende is het misschien nuttig een passage over de religiositeit van Servaes te citeren die Vanbeselaere in 1959 aan het papier toevertrouwde. “In 1908 ontmoet Servaes de man die hij wel (i.p.v. Karel van de Woestijne, n.v.d.a.) als geestelijke leider aanvaardde zou, de Gentenaar Pater Hiëronymus. Deze ongeschoeide karmeliet, oud-leerling van het Koninklijk Atheneum, was een uitzonderlijk man: een door en door gezonde natuur, fysisch een imposante verschijning, hartstochtelijk en actief, spiritueel en blijmoedig, buitengewoon verstandelijk begaafd en een waarachtig mysticus. Hij was in een kloosterorde getreden die het beschouwende leven als hoogste doelstelling vooropzette en naar de geest van Elias en van de hervormers der orde, Theresia van Avilla en Johannes van het Kruis, zou hij zich dan ook gedragen: een leven leiden van onvoorwaardelijke versterving, van offeren in deemoed en liefde om door het Niet het Al te bereiken. Hij wees Servaes de weg waarnaar deze instinctmatig zocht. Tot 1940, toen Hiëronymus naar Zuid-Frankrijk uitweek en ondanks tijdelijke spanningen waarbij de pater onverbiddelelijk de onkreukbare, terechtwijzende getuige-voorde-waarheid, de wegwijzer zou zijn, bleven ze innig bevriend. Ook nu nog houdt Servaes zijn nagedachtenis dankbaar in ere.

Hiëronymus was een kunstenaarsziel, filosofisch voortreffelijk geschoold en volkomen bewust van de rol die hij te vervullen had. Het zuiver artistieke, de problematiek van de vorm, liet hij aan de schilder over. Hij bracht Servaes deze verrijking: dat het geloof, consequent in christelijk-mystieke zin beleefd, de ziel zuivert tot een hergeboorte en elk werk, in deze begenadigde staat van Godsbeleven geboren, er onafwendbaar de uitstraling moet van brengen. Servaes is verder gegaan en heeft de laatste consequenties getrokken: het religieus beleven is niet alleen metterdaad zijn eerste bekommerning geworden

<sup>20</sup> Joos Florquin, *O.c.*



maar ook de inhoud, de thema's die hij behandelt, zijn middelrijk en meestal van religieuze aard. Uit vele van zijn werken straalt het Godsbeleven als onloochenbare werkelijkheid. Hij is daardoor de enige authentiek religieuze schilder die Vlaanderen sinds de middel-eeuwen aanvoeren kan. In Europees verband, wellicht met Rouault, de enige.”<sup>21</sup> In Europa zijn het christendom en de Katholieke kerk sedert de 18de eeuw, ogenschijnlijke heroplevingen van volksdevotie of christelijke spiritualiteit niet te na gesproken, onderhevig aan een langdurig, kennelijk onafwendbaar slijtageproces. Op lange termijn is het kerkbezoek gestaag teruggelopen, vandaag neemt nauwelijks 5% van de Belgische bevolking nog min of meer systematisch deel aan de beleving van het christelijke geloof. Sedert meer dan 50 jaar is in grote delen van de West-Europese samenleving, naar het woord van Hans Boutellier, een uniek seculier experiment aan de gang.<sup>22</sup> In die mate dat Terry Eagleton of Martha Nussbaum vrezen voor de religieuze tolerantie in de westerse samenlevingen. Los van onze bereidheid tot religieuze tolerantie, vermoed ik dat we hoe dan ook maar nauwelijks begrijpen waar Vanbeselaere het eigenlijk over heeft. Zouden we de naam van pater Hiëronymus mogen vervangen door de naam van eender welke actuele goeroe of sekteleider? En mogen we de naam van Servaes zonder meer vervangen door die van Vanbeselaere zelf?

Op het einde van de Tweede Wereldoorlog zal de bijzondere band tussen Servaes en Vanbeselaere nog op een andere wijze aan het licht treden. In de loop van de maand september 1944 bevrijdden de geallieerde troepen het grootste deel van België. De Belgische regering in ballingschap keerde op 8 september van Londen terug naar België. Op 30 november 1944 schreef Vanbeselaere een alarmerende brief naar zijn vriend Vandewalle. “Beste Adriaan, ik zit werkelijk in een wanhopige situatie. *La Flandre libérale* en *Vooruit* lanceren geruchten over collaboratie van die en van die, er zijn aanhoudingen,

<sup>21</sup> Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Brussel: Uitgeverij De Arcade, 1961, p. 243-244.

<sup>22</sup> Over de teloorgang van het religieuze: Bert Altena en Dick Van Lente, *Vrijheid en Rede. Geschiedenis van de Westerse samenlevingen, 1750-1989*, Hilversum: Verloren, 2003, en Hans Boutellier, *Het seculiere experiment. Hoe we van God los gingen samenleving*, Amsterdam: Boom, 2016.

en overal tast men in het duister. (De professoren, n.v.d.a.) Roggen en Van der Mueren hebben ook lezingen gegeven, in Duitsland dan nog. De Keyser was een bekend voorstander van een ‘corporatieve aanpassing van het beroepskunstenaarschap’ en die drie laat men gerust! (...) Er zijn aan de universiteit 22 of 23 geschorsten, waarvan 9 zonder wedde omdat ze het inderdaad al te bont hebben gemaakt. Ondertussen doet Vermeylen alles voor mij. (...) Vermits ik niet geschorst ben, zal de Onderzoekscommissie mij niet oproepen. (...) Ik heb mijn verweerschrift klaar om een reeks leugens te weerleggen. Wat vragen ze? Zijt gij lid geweest van het V.N.V., Rex, DeVlag, Waffen SS. enz? Hebt gij deelgenomen aan vergaderingen en manifestaties van die organismen? Hebt gij reizen ondernomen naar Duitsland? Hebt gij wapens en uniformen gedragen van voornoemde organismen? Hebt gij anti-Belgische propaganda gevoerd? Mijn antwoord op elk van die vijf vragen is “neen”! Ik word beschuldigd van stichter en voorzitter te zijn geweest van de “Kamer van schilders en beeldhouwers” in Gent. Ik was noch stichter, noch voorzitter, maar enkel secretaris op vraag van Servaes. (...) Dan zou ik de feestrede gehouden hebben in de aula ter gelegenheid van de 60ste verjaardag van Servaes. Dat is ook niet waar, het was Marlier (Georges, n.v.d.a.). (...) ‘Dreig niet met politieke actie in geval van schorsing, want die heren zouden beledigd zijn indien ge hun rechtvaardigheidsgevoel in twijfel trekt’, schrijft Vermeylen mij. En dat allemaal omdat ik me zaken aangetrokken heb die nochtans niets met politiek te maken hebben. En dat allemaal ondanks mijn neutrale houding, mijn uiterste voorzichtigheid.”<sup>23</sup>

Een kort briefje van Vermeylen aan Vanbeselaere (van 1 december 1944) lijkt het probleem wat te verduidelijken: “Beste Vanbeselaere, De Onderzoekscommissie (...) Ik heb ze aangesproken en verzekerd dat gij nooit Duitse sympathieën hebt gekoesterd of uitgedrukt. Spijtig dat ge werkzaam waart als secretaris van de ‘Kamer’ die in het kader viel van het nationaalsocialistisch corporatisme. Waart ge er maar uitgetrokken toen Servaes zijn dwaze toeren begon uit te halen! Vermeylen.”<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 89-90

<sup>24</sup> *Idem.*



Walther Vanbeselaere en Jules Dhondt op de opening van het Museum Mevrouw Jules Dhondt-Dhaenens (30 november 1968).



Walther Vanbeselaere met de zoon van Henri Evenepoel op de opening van de retrospectieve Henri Evenepoel in 1953 in het KMSKA.

In de daaropvolgende brieven groeit de onverzettelijkheid van Vanbeselaere: “Hoe meer ik mijn zonden herkauw, hoe minder ik mij schuldig acht. Zelfs een blaam is teveel!”<sup>25</sup> Volgens Vanbeselaere zou Vermeylen tenslotte voor de epuratiecommissie (letterlijk: zuiveringscommissie) aan de Rijksuniversiteit Gent met succes ten gunste van zijn opvolger komen getuigen, was hij niet de avond te voren aan een hartaanval overleden. Volgens Vanbeselaere luidde de beslissing om hem alsnog te schorsen als volgt: “Onwaardig geacht zijn universitaire functie verder waar te nemen wegens verregaande onverschilligheid in vaderlandlievend opzicht, wat op zijn minst afkeurenswaardig mag heten.”<sup>26</sup> Nader onderzoek zou de precieze toedracht en gang van zaken moeten verhelderen maar het feit blijft dat Vanbeselaere enkele jaren later gerehabiliteerd werd en in 1948 kandidaat kon zijn om als hoofdconservator, een leidinggevende ambtenaar, voor de Belgische overheid te gaan werken. We kunnen Vanbeselaeres hardnekkige loyaleiteit ten aanzien van Servaes beter begrijpen.

#### Museumdirecteur.

Na zijn ontslag diende Vanbeselaere uit te kijken naar een nieuwe bron van inkomsten. Zijn echtgenote trok met succes de boer op met het Bruegelboek. Vanbeselaere zelf trachtte als handelaar in het werk van eigentijdse kunstenaars geld te verdienen. “Ik koos op atelier bij schilders die ik belangrijk achtte 2 à 3 werken en zocht kopers. Een harde en ondankbare zaak die me toch finaal van nut was: blijvende vriendschapsbanden gesmeed zowel met schilders als met cliënten, — en kennis van de actualiteit en van de kunstveilingen.”<sup>27</sup> Terwijl Vanbeselaere voor de oorlog via August Vermeylen solliciteerde naar een aanstelling aan de Rijksuniversiteit<sup>28</sup> solliciteerde hij tegelijkertijd ook, zonder succes, naar de openstaande betrekking van hulpconservator in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel.<sup>29</sup> Hoofdconservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen werd Vanbeselaere ook niet zonder slag

<sup>25</sup> *Idem*, p. 91

<sup>26</sup> Joos Florquin, *O.c.*

<sup>27</sup> Walther Vanbeselaere, ‘Interview’, handschrift 6 bladzijden, 3 mei 1975, privéverzameling Sint-Pauwels. Joos Florquin, *O.c.*

of stoot. Hoofdconservator Arthur Cornette (1880 – 1945) was opgevolgd door Ary Delen (1883 – 1960), die tot het einde van de Tweede Wereldoorlog het Museum Plantin-Moretus / Stedelijk Prentenkabinet in Antwerpen had geleid. Delen vatte zijn nieuwe opdracht enthousiast aan en werd aangemaand om in 1948, aan 65-jaar, met pensioen te gaan. In de Verslagen van de zittingen van de Bijzondere Commissie van het Koninklijk Museum Antwerpen laat Delen notuleren dat hij in maart “reglementair zou moeten aftreden. Maar dan stelt zich de moeilijke vraag door wie moet hij worden vervangen? Er is op dit ogenblik niemand die er voor in aanmerking kan komen.” Enerzijds staat het museum voor de zware opdracht om de oorlogsschade te herstellen, anderzijds “is er nog ontzaglijk veel te doen om van het Museum een culturele instelling te maken, van waar een heilzame invloed uitstraalt. Dit alles kan slechts worden verwezenlijkt door iemand die een jarenlange ondervinding achter de rug heeft. De hoofdconservator wil het vraagstuk niet vanuit zijn persoonlijk standpunt beschouwen, maar heeft uitsluitend de belangen van het museum op het oog.” (16 februari 1948)<sup>30</sup> De leden van de Bijzondere Commissie volgen de hoofdconservator. Maar in de vergadering van 20 april 1948 vernemen zij dat de minister voor openbaar onderwijs en cultuur (Camille Huysmans, overigens net als Delen socialist en Vlaamsgezind) Walther Vanbeselaere, doctor in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde voor twee jaar op proef heeft aangesteld als conservator. De Commissie laat Vanbeselaere drie maal vruchteloos in de gang zitten wachten op een kennismaking omdat de voorzitter van de vergadering, burgemeester Lode Craeybeckx, telkens weer afwezig blijkt te zijn. In een speciale vergadering op 2 juli, drie

<sup>28</sup> Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 56: “14 september 1937 / Beste Adriaan, Ik weet of ik je dat al verteld heb maar verleden jaar heb ik aan Vermeylen gevraagd of hij me niet zag als zijn mogelijke opvolger. Ik verklaarde hem dat ik in zijn geest zou doorgaan zodat zijn werk na hem niet op slag zou afgebroken worden. Ik zou, als het zover kwam, mijn kandidatuur stellen. Vroeger had hij al gezinspeeld op zijn opvolging. Ik moet zeggen dat ik na mijn rondreis in Europa en mijn verblijf in Parijs mijn zelfvertrouwen heb herwonnen, precies zoals vroeger toen een schilderij van mij geslaagd was (...)”  
<sup>29</sup> *Idem*, p. 68. Leo Van Puyvelde wilde een Vlaming. Vanbeselaere vroeg zijn oud-professoren Vermeylen, Raoul Bauer, Domien Roggen, Henry van de Velde en Henri Focillon om aanbevelingsbrieven aan de bevoegde minister te zenden.  
<sup>30</sup> Zie noot xviii.

maanden na de ministeriële beslissing, wordt Vanbeselaere eindelijk voorgesteld aan Craeybeckx en de andere leden van de Bijzondere Commissie. In de bijeenkomst van de Bijzondere Commissie van 23 september zal een “bitter ontgoochelde” Ary Delen eindelijk op bevel van de bevoegde minister plaats maken voor Vanbeselaere aan het hoofd het museum. Delen laat niet na te insinueren dat de ambities van Vanbeselaere in feite niet verder reiken dan het schrijven van nog een paar mooie boeken.<sup>31</sup>

Op 13 oktober 1944 treft een Duitse V-bom de huizen van de Schildersstraat naast het museum. Het museum blijft gespaard maar de glazen dakoepels, de plafonds, de muurbekleding en een aantal schilderijen die Cornette opnieuw wilde tentoonstellen, zijn zwaar beschadigd. De volledige herstellingskosten worden geraamd op 2.288.000 frank (57.200 euro). Delen laat de eerste herstellingen uitvoeren maar bij het aantreden van Vanbeselaere regent het nog steeds binnen in enkele zalen op de bovenverdieping. Als museum-directeur gaat Vanbeselaeres eerste zorg onvermijdelijk uit naar het verder herstel van het gebouw. Delens voorstel om enkele tentoonstellingszalen definitief in te richten als voordrachtzaal en bibliotheek wordt eveneens door Vanbeselaere gerealiseerd.<sup>32</sup> Maar in tegenstelling tot zijn voorgangers en zijn opvolgers koesterde Vanbeselaere op het eind van zijn ambtstermijn geen architecturale ambities. Op de vraag van Joos Florquin, “Als u morgen carte blanche kreeg om met het museum te doen wat u wou, wat zou u dan doen? Afbranden of een verdieping bijbouwen?” antwoordde Vanbeselaere: “Geen van beide. De oude bak van 1890 is een tempel (...) en hoe langer ik erin leef, hoe meer ik van dit ouderwetse gebouw houd. Het heeft nog geen kunstmatige verlichting en is op dat stuk wel een achterlijk geval: wij zijn daardoor verplicht gedurende de donkerste wintermaanden om 3 uur 's namiddags te sluiten. Maar met zijn systeem van (natuurlijke, n.v.d.a.) bovenverlichting is het toch een heerlijk museum, en niets kan het (...) daglicht evenaren: kunstlicht

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Leen de Jong, ‘Geschiedenis van de huisvesting’, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810 - 2007*, Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2008, p. 103-105.



vervalst elke kleurenharmonie en belet het schilderij in zijn werkelijke naaktheid te zien en te genieten. (...) Al de kunstwerken zijn gemaakt bij daglicht en men kan geen kunstwerk beoordelen bij kunstlicht. Geen enkele expert zal dat wagen: hij vraagt spontaan naar daglicht.”<sup>33</sup>

In 1965 wordt het museum bij Koninklijk Besluit een wetenschappelijk instelling wat de slagkracht aanzienlijk zal verbeteren. Vanbeselaere die met succes Maurice Gilliams als bibliothecaris had aangetrokken, een tijdlang geassisteerd werd door Jan Broeckx, Marcel De Maeyer en Roger D’Hulst (die alle drie hoogleraar aan de Rijksuniversiteit Gent zullen worden), zal dankzij een uitgebreid personeelskader vanaf 1967 een nieuw elan aan het museumbedrijf kunnen geven met extra aandacht voor hedendaagse kunst en educatieve activiteiten. Vanbeselaere was overigens niet te beroerd om toe te geven dat hij ondanks de onderontwikkelde culturele belangstelling van “ons volk”, in vergelijking met landen zoals Nederland, extra publiekwerende inspanningen had kunnen doen.

Vanbeselaere zal achteraf met gemengde gevoelens terugblikken op zijn museumjaren. “Een nieuw kapittel in mijn leven”, schrijft hij in 1975 in een autobiografische schets. “De grote ontgoocheling: van volgehouden, onafgebroken studie geen spraak meer, want de leiding van een groot museum eist volledige overgave aan honderden problemen en laat geen vrije tijd tot rustig studeren toe. Positief in het Museum: 25 jaar lang gestreefd naar verrijking van de collecties door aankoop van voortreffelijk werk. Daarin ben ik gedeeltelijk geslaagd.”<sup>34</sup> Onder de zowat 500 werken (de Ensortekeningen niet inbegrepen) die Vanbeselaere verwierf behoren er geen 30 tot werk van oude meesters. Geen 5de van de aanwinsten is 19de eeuws. Het overgrote deel is 20ste eeuws met ongeveer 160 werken die behoren tot de kunst van voor de Tweede Wereldoorlog en 150-tal werken van na ’45.

<sup>33</sup> Joos Florquin, *O.c.*

<sup>34</sup> Walther Vanbeselaere, ‘Interview’, handschrift 6 bladzijden, 3 mei 1975, privéverzameling Sint-Pauwels.

## Musea “consacrerén” maar een conservator moet voor alles openstaan.

Aan het einde van zijn museumcarrière blikte Vanbeselaere toch met enige trots terug op de geleverde arbeid. Het Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen jaargang 1973 gaf een volledig overzicht van de aanwinsten tijdens zijn ambtsperiode, met illustraties en korte commentaren van de hoofdconservator. Eerder had Vanbeselaere tijdens een van de wintervoordrachten die het museum sedert vele decennia organiseerde gesproken “over een thema”, zo vertelde hij, “dat behoort tot wat ik persoonlijk, per slot van rekening, als kernopdracht van een hoofdconservator beschouw, kernopdracht waarover nooit gesproken wordt en waaraan, na zijn vertrek, geen ziel ooit meer denken zal: ik bedoel de verrijking der museumverzameling met werken van hoogstaande esthetische en kunsthistorische betekenis, en als dusdanig mede beslissend voor de jaren van het museum dat, op de keper beschouwd, uitsluitend geklasseerd wordt naar de kwaliteit van zijn verzamelingen, naar het aantal kunstwerken van uitzonderlijke hoedanigheid die het aan de bezoekers bieden kan.”<sup>35</sup>

Een grondig onderzoek van het collectiebeleid van het Koninklijk Museum tijdens de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog ontbreekt. Collega Nanny Schrijvers beschreef beknopt en in algemene termen de meest opvallende aspecten van de collectievorming in de hele 20ste eeuw.<sup>36</sup> Gelukkig heeft Vanbeselaere zelf een commentarieerd overzicht van zijn bijdrage aan de collectie van het Koninklijk Museum bezorgd. Vandaag geloven lang niet alle museummedewerkers dat “musea op de keper beschouwd, uitsluitend geklasseerd worden naar het aantal kunstwerken van uitzonderlijke hoedanigheid die zij aan de bezoekers kunnen bieden”. Misschien is Francis-Noël

<sup>35</sup> Frans Baudouin, ‘Dr. Walther Vanbeselaere (1908-1988) een levensschets’, *Vlaanderen*, Jg. 37 (1988), p. 270.

<sup>36</sup> Nanny Schrijvers, ‘Aangroei en collectievorming in de 20ste eeuw’, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810 - 2007*, Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2008, p. 53-76.- Myrthe Wienese, Van Vanbeselaere tot Huvonne. Het aankoopbeleid van het Koninklijk Museum voor Schone Antwerpen, [www.ethesis.net/antwerpen\\_museum/ant\\_mus\\_inhoud.htm](http://www.ethesis.net/antwerpen_museum/ant_mus_inhoud.htm) is de online publicatie van haar niet bijzonder nuttige masterscriptie voor het academiejaar 2004-2005.

Thomas (emeritus-professor of humanities aan het Harry S Truman College in Chicago) dus een culturele dinosaurus. Thomas volgde enkele jaren geleden zijn liefde voor de Vlaamse Primitieven en belandde in het Koninklijk Museum in Antwerpen waar hij de kunst van James Ensor herontdekte en in de zaalteksten de aanleiding vond om met nieuwe ogen naar de kunst van Rogier van der Weyden te kijken.<sup>37</sup>

In de televisie-uitzending *Ten huize van...* stelt Florquin Vanbeselaere de “onthutsende vraag” naar wat volgens Vanbeselaere het “mooiste schilderij” ter wereld zou kunnen zijn. Vanbeselaere bekent dat het een vraag is die hem sedert lang bezighoudt. Hij noemt de *Piëta van Avignon*. Maar welk schilderij te kiezen van Jan van Eyck: de *Van der Paele Madonna*, de *Arnolfinis*, of toch maar Adam en Eva uit het *Lam Gods*. Jeroen Bosch’ *Tuin der Lusten* of zijn *Verzoeking van Sint Antonius*. Bruegels *Parabel der Blinden* (zeker één van de mooiste schilderijen die ooit werden gemaakt). En “er is ook Rubens met dat overheerlijke schilderij dat de Drie Gratiën — drie naakte vrouwen — voorstelt”. De *verloren zoon* of het *Joodse Bruidje* van Rembrandt. *Las Meninas* van Velázquez, *L’Enseigne de Gersaint* van Antoine Watteau. “Maar welk werk van Goya”. Wat met Van der Goes? “En dan”, antwoordt Vanbeselaere, “bemerkt ik plots dat ik geen enkele Italiaan heb genoemd.”<sup>38</sup>

In de National Gallery in Washington bevindt zich sedert 1966 een schitterend klein paneeltje (ca. 15 x 12 cm) toegeschreven aan Rogier van der Weyden met een voorstelling van *Sint Joris en de draak*. Vanbeselaere wilde een poging wagen om het schilderijtje voor het museum te verwerven: “Antwerpen bezit twee heerlijke kleine paneeltjes van van Eyck: *O.L.Vrouw bij de fontein* en de *Heilige Barbara*, en die *Sint Joris* zou een unieke aanvulling geweest zijn”. Hij verkreeg van de Belgische regering dat ze er 23.000.000 Belgische frank (575.000 euro) voor beschikbaar stelde. “maar op de veiling heb ik zelfs mijn vinger niet moeten opsteken. In enkele seconden haalde

<sup>37</sup> Herwig Todts, ‘Hoe de Amerikaanse professor Francis Thomas Rogier van der Weyden en James Ensor ontdekte in het KMSKA, [https://kmskablog.wordpress.com/tag/ensor-research-project/\(geconsulteerd 7/05/2017\)](https://kmskablog.wordpress.com/tag/ensor-research-project/(geconsulteerd%207/05/2017))

<sup>38</sup> Joos Florquin, *o.c.*

het 30 miljoen.” Colnaghi, die het voor Mellon kocht (die het aan de National Gallery schonk), mocht tot over de 50.000.000 Bfr gaan.<sup>39</sup> De middelen om de afdeling oude kunst van het museum aanzienlijk te verrijken ontbraken dus. Toch werden enkele belangrijke aankopen gerealiseerd. In 1966 kocht het museum het uitstekend gedocumenteerde drieluikje dat Antonius Tsgrooten, abt van de Norbertijnerabdij in Tongerlo, in 1507 had besteld bij Goossen van der Weyden. In 1971 verwierf het museum een extra-canoniek voorbeeld van vrouwelijke kunstzinnigheid waarvan de status is blijven groeien: “Het enige Mechels ‘Besloten hofje’ dat zich nog in privé-bezit bevond.”<sup>40</sup> Tijdens de grote Van Dyck-retrospectieve van 1999 bleek dat ook de aankoop van het grote portret-ten-voeten-uit van de rijke Antwerpse textielkoopman Alexander Vinck, een bijzonder gelukkige keuze van Vanbeselaere geweest is.<sup>41</sup>

Aan Joos Florquin vertelde Vanbeselaere dat hij “van ons museum het belangrijkste museum van nationale kunst in ons land” wilde maken. “Een museum waar een belangrijke selectie van het beste uit onze eigen nationale schilderkunst te zien moet zijn. Het heeft geen of minder zin onbelangrijk werk van buitenlanders te kopen, omdat het buitenland op dat stuk toch altijd veel meer te bieden zal hebben. Ons eigen verleden én heden zijn zeer belangrijk. Zo heb ik systematisch gepoogd onze collecties van James Ensor, van Henri De Braekeleer, Jakob Smits en Constant Permeke aan te vullen. Voor die vier namen hebben wij thans de belangrijkste collecties ter wereld. (...) Wanneer er nu een vreemdeling naar België komt, vindt hij in de erezalen van de 19de en 20ste eeuw onze sterkste namen met een voortreffelijke keuze van eerste rang. Voor hem is dat nu een enige kans om in contact te komen met de Vlaamse kunst.” En Vanbeselaere geloofde dat men om zo iets te realiseren planmatig te werk moet gaan. Daarom organiseerde hij bijna stelselmatig retrospectieve tentoonstellingen van de belangrijkste moderne Belgische kunstenaars. De inleidingen in de begeleidende catalogi

<sup>39</sup> *Idem*

<sup>40</sup> ‘Dr. Walther Vanbeselaere, 25 jaar hoofdconservator’, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1973, p. 159

<sup>41</sup> *Idem*, p. 29.

(en Vanbeselaere betreurde terecht dat hij die vooraf schrijven moest) bewerkte hij vervolgens tot het koffietafelboek dat op initiatief van de legendarische Maurice Naessens, bankier en kunstpromotor, in 1961 uitgeven werd: *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*. Tegelijkertijd verscheen een Franstalige versie van de hand van kunstcriticus Paul Haesaerts *L'Histoire de la peinture moderne en Flandre*. Beide versies op 2800 exemplaren. Marc Callewaert vond het boek van Vanbeselaere al te zakelijk, haast saai; hij hield meer van de creatieve en speelse aanpak van Haesaerts.<sup>42</sup> Maar Albert Smeets weerlegde deze appreciatie: “het-geen Vanbeselaere schrijft is in feite meestal substantiëler en meer inhoudrijk, terwijl Haesaerts soms de indruk geeft veel te offeren aan de eisen van de stijl en de taalmuziek.” Smeets spreekt zeer nadrukkelijk ook zijn waardering uit voor het feit dat zowel Vanbeselaere als Haesaerts de betekenis van Servaes “eerlijk erkennen (...). Paul Haesearts doet het op een nogal voorzichtige manier en neemt slechts een reproductie van Servaes op, maar toch geeft hij volmondig de baanbrekende rol van deze schilder toe. Vanbeselaere neemt drie Servaes-reproducties op, behandelt hem zeer uitvoerig en stelt hem onder de drie groten van het Expressionisme (wat Haesaerts niet heeft gedurfd) (...) Haesaerts en Vanbeselaere hebben er goed aan gedaan zich niet te onderwerpen aan het naorlogs officieel conformisme (...) Wanneer de grote Servaes-retrospectieve vragen we ons met Vanbeselaere af, om de grootheid en de beperktheden van deze schilder aan het licht te brengen; maar zal Brussel een dergelijke retrospectieve ooit toelaten?”<sup>43</sup> (Servaes sprak tot de verbeelding van de Antwerpse hoofdconservators van Pol De Mont (1905) tot Lydia Schoonbaert (1995) maar in de herhaalde discussies over zijn positie staan onweerlegbaar extra-artistieke kwesties op het spel.) De 100 mooie kleurafbeeldingen in beide publicaties werden in overleg gekozen maar toch leggen Vanbeselaere en Haesaerts niet alleen in de tekst maar zelfs in de gebruikte reproducties betekenisvolle afwijkende accenten. Het boek biedt samen met Vanbeselaeres aankoopbeleid en zijn tentoonstellingsprogramma een goed beeld

<sup>42</sup> Marc Callewaert, in *Gazet van Antwerpen*, 12 december 1960

<sup>43</sup> A.S., ‘Moderne Vlaamse Schilderkunst’, *Vlaanderen*, Jg. 9 (1960), p. 132-133

	Haesaerts aantal afbeeldingen	Vanbeselaere aantal afbeeldingen	Retrospectieve tentoonstelling in het KMSKA	Aankopen KMSKA 1948-1973
James Ensor	11	11	1951	1949, 1950, 1951 (600 tekeningen), 1952 (8), 1953 (2), 1954, 1955, 1961 (2), 1963 (3), 1972
Constant Permeke	10	10	1959	1951 (4), 1953 (2), 1961 (2), 1963 (5), 1967 (1), 1968 (1)
Rik Wouters	9	7	1957	1949, 1952 (25 tekeningen), 1953, 1955, 1956, 1958, 1959, 1972
Frits Van den Berghe	7	9		1963 (2), 1966
Henri De Braekeleer	6	7	1956	1948, 1950, 1951, 1952 (2), 1954 (2), 1955, 1957, 1961, 1962, 1964
Jakob Smits	5	7	1955	1948 (4 tekeningen), 1952, 1956, 1958, 1965, 1966, 1971
Gust. De Smet	7	6	1961	1957, 1959, 1961, 1963 (2), 1966, 1967
Henri Evenepoel	5	5	1953	1948, 1951 (2), 1952, 1953, 1954, 1970
Jean Brusselmans	5	5		1953
Gustave Van de Woestyne	5	4		1952, 1962
Jan Stobbaerts	3	3		1962
Edgard Tytgat	6	3		1950, 1951, 1953, 1963, 1965
Albert Servaes	1	3	(1971)	1962, 1966
Hippolyte Daeye	3	2	1964	1949, 1958, 1963 (2)





Constant Permeke, *Visserssloop*, 1926  
houtschool op papier op triplex, 51 x 63 cm, private collectie  
(uit voormalige privécollectie Walther Vanbeselaere)

van “zijn” canon van de moderne kunst in België. Het aantal afbeeldingen dat de ene kunstenaar wel, en de andere niet krijgt, biedt overigens een heel eenvoudige, kwantitatieve toegang tot Vanbeselaere kunsthistorische visie en stemt overigens overeen met het aantal geïndexeerde vermeldingen van deze kunstenaars doorheen beide publicaties.<sup>44</sup> In een tabel wordt een overzicht gegeven van de waardering die een welbepaalde kunstenaar volgens Vanbeselaere (resp. Haesaerts) verdient aan de hand van het aantal afbeeldingen van zijn werk in de publicatie, het tentoonstellingsprogramma en de museumaankopen.

Hoewel de keuze van Vanbeselaere niet sterk afwijkt van deze van Paul Haesaerts, zijn er toch wel enkele betekenisvolle verschillen. Haesaerts schat Wouters, Gust. De Smet, Gustave Van de Woestyne en Hippolyte Daeye hoger in dan Vanbeselaere, die meer ruimte geeft aan Frits Van den Berghe, Henri De Braekeleer, Jakob Smits en Albert Servaes. In tegenstelling tot Haesaerts besteedt Vanbeselaere daarentegen geen aandacht aan Floris Jaspers, Victor Servranckx, René Magritte of Paul Delvaux. Evenmin aan jongere kunstenaars zoals Anne Bonnet, Albert Dasnoy of Louis Van Lint, die in de publicatie van Haesaerts wel aan bod komen. Maar de kunst van de “eerste abstracten in België”, de surrealisten en de late pleinairisten die Haesaerts de “animisten” doopte, krijgt ook in zijn publicatie maar een bescheiden plaats. Vanbeselaere vond het te vroeg om te pogen al een definitief oordeel over hun werk te geven.

Aan Joos Florquin vertelde Vanbeselaere dat de Bijzondere Commissie van het museum veel te Antwerps gericht was. “Zelfs de toen sinds jaren al in het hele land erkende expressionisten werden (door de kunstenaars-commissieleden, n.v.d.a.) veel meer als concurrenten opgevat dan namen die aangekocht moesten worden.”<sup>45</sup> Dat is een verrassende opmerking want zonder de buitengewone inspan-

<sup>44</sup> David GALENSON, *Old Masters and Young Geniuses. The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2008 (oorspronkelijk 2006), gebruikte met succes de methode om in kunsthistorische publicaties de afbeeldingen te tellen om het canoniseren van kunstenaars te kwantificeren.

<sup>45</sup> Joos Florquin, *o.c.*

ningen van Vanbeselaere te minimaliseren moeten we toch vaststellen dat, tot op zekere hoogte, zijn aankooppolitiek de smaak van de Antwerpse kunstliefhebbers, mensen als François Franck, Cléomir Jussiant, Jozef De Lange of Ernest Van den Bossche, die lid waren van de tentoonstellingsvereniging Kunst van Heden / L'Art contemporain (1905-1955), bevestigde en bekroonde.<sup>46</sup> Al voor de komst van Vanbeselaere beschikte het museum over sterke ensembles van Henri De Braekeleer, Jan Stobbaerts en James Ensor, Henri Evenepoel, Jakob Smits, Rik Wouters, Gust. De Smet en Constant Permeke.

Vanbeselaere groeide op in de dagen die door An Paenhuysen “de wonderjaren van de Belgische avant-garde” werden genoemd.<sup>47</sup> In 1927 organiseerde het Musée de Grenoble een tentoonstelling waarin de eerste Belgische moderneren (Ensor, Wouters, Jakob Smits, ...) samen met de kunstenaars van of verwant aan de Galerie Sélection (Jozef Canté, Oscar Jespers, Constant Permeke, Gust. De Smet, Edgard Tytgat, Floris Jespers, Frits Van den Berghe, Gustave Van de Woestyne) broederlijk met René Magritte en Auguste Mambour en Victor Servranckx, Auguste De Boeck en Pierre Flouquet en Jean-Jacques Gaillard waren verenigd rond *De Val van Icarus*, toegeschreven aan Pieter Bruegel. Vanbeselaere was strenger dan dat: “Het feit dat de abstracten bij ons pas geleidelijk na 1945 zijn doorgebroken, is het bewijs dat onze diepste aard niet abstract gericht is. In andere landen is er geen equivalent van het werkelijk autonoom Vlaams expressionisme. Men heeft pogingen gedaan om te bewijzen dat de abstracte kunst ook in Vlaanderen vanaf ongeveer 1910 belangrijk is geweest. Vergelijk dat maar eens met het Vlaams expressionisme. Dan blijft er kwalitatief nagenoeg niets over dat tegenover het buitenland standhoudt. In onze schilderkunst is er één enkel abstract schilder consequent geweest: Servranckx. Voor de rest is het gestamel gebleven dat door sommigen, vooral de jongeren van na 1950, werd opgeschreefd. Ik word, omdat ik dat standpunt

<sup>46</sup> Jean Buyck, Dorine Cardyn-Oomen, Herwig Todts e.a. *In dienst van de kunst: Antwerps mecenaat rond 'Kunst van Heden' (1905 - 1955). Retrospectieve tentoonstelling*. (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) 1991

<sup>47</sup> An Paenhuysen, *De nieuwe wereld. De wonderjaren van de Belgische avant-garde (1918-1939)*, Meulenhoff/Manteau, 2010.



Jan Stobbaerts, *Het huwelijk van Vulcanus*  
olieverf op doek, 95 x 75,5 cm, private collectie  
(uit voormalige privécollectie Walther Vanbeselaere)

inneem, als *vieille poire* door velen misprijzend bekeken. (...) ik beweer dat het abstracte ons niet ligt. Als er sterke krachten komen, zullen ze weer de dialoog met de werkelijkheid beginnen. Dat is reeds bewezen door b.v. Octave Landuyt, door onze sterkste beeldhouwer Roel d'Haese, zelfs door een Vic Gentils.”<sup>48</sup>

Het feit dat deze kunstenaars in de canon van Vanbeselaere geen vooraanstaande plaats krijgen betekent evenwel niet dat hij ze als museumconservator over het oog zag. In een brief aan zijn vriend Adriaan Vandewalle vertelt hij dat War Van Overstraeten in het museum een lezing zal komen geven over “De figuratieve schilderkunst sedert het expressionisme”. “Hij is ook furieus gekant tegen al wat abstractie is (...) als artiest is dat zijn recht en ook zijn plicht om het te zeggen als dat zijn overtuiging is. Als historicus kijk ik toe, stel vast, en zwijg over mijn standpunt. Een conservator moet voor alles openstaan.”<sup>49</sup> Die openheid is inderdaad kenmerkend voor het aankoopbeleid van Vanbeselaere. In 1955 koopt het museum van de Engelse kunstenaar Ben Nicholson het *Halfmond ovaal* (1950) en Vanbeselaere noteert in zijn overzicht van 25 jaar aanwinsten: “Een voortreffelijk uiterst geraffineerd werk van de hoog aangeschreven Engelse abstracte schilder; gekocht op diens tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel.” In 1957 koopt het museum van René Magritte *Zestien september* (1956), en van Paul Delvaux, *De roze strikken* (1937). In 1961 een vroege *Compositie* van Jozef Peeters, en in 1968 *Het domein van het water* (opus 2, 1927) van Victor Servranckx. Het is duidelijk dat Vanbeselaere een autonoom spel van vormen en kleuren naar waarde kon schatten. De heftigheid van zijn verzet tegen de abstracte kunst strookt bovendien niet met zijn voorkeur voor de eenvoud van de modernistische architectuur: wanneer Florquin hem vraagt “Als u een nieuw museum zou bouwen, hoe zou het dan zijn?” antwoordt Vanbeselaere zonder aarzelen: “Ik verkies verreweg het Kröller-Müllermuseum dat Henry van de Velde heeft gebouwd en wel met uiterst beperkte middelen. Van buiten ziet het eruit als een gesloten bakstenen mastaba, zonder een enkel

<sup>48</sup> Joos Florquin, *O.c.*

<sup>49</sup> Jacques Dewaele, *Met pen en penseel. Adriaan Vandewalle en Walther Vanbeselaere. Hun visie op de kunst (1925-1975)*, S.l. 2006, p. 156.

raam, maar binnen is het voortreffelijk van verlichting. Door de binnenpatio's heeft het een uniek intiem karakter en heeft men contact met het groen en de lucht.”<sup>50</sup>

Vanbeselaere bleef zijn leven lang een koppige aanhanger van de niet bijzonder relevante kunsthistorische theorie van de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Pinder, die in 1926 *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* publiceerde. Artistieke stijlen zouden de uitdrukking van de Zeitgeist moeten zijn, toch treden vele artistieke stijlen voortdurend gelijktijdig naast elkaar op. Aansluitend bij Pinder schuift Vanbeselaere het idee van de “generatie” naar voor. Zo behoren Henri Leys, Charles De Groux en Constantin Meunier, omwille van hun geboortedata, tot de West-Europese generatie van de realisten. Félicien Rops, Henri De Braekeleer en Emile Claus behoren met Claude Monet tot de generatie der impressionisten.<sup>51</sup> Consequent zal Vanbeselaere in 1966 de tentoonstelling *De generatie van 1900* organiseren met — *bien étonnés de se trouver ensemble* — werk van de “surrealisten” Delvaux en Magritte naast de kunst van zijn geliefde late pleinairisten: Albert Van Dyck, Henri-Victor Wolvens e.a.

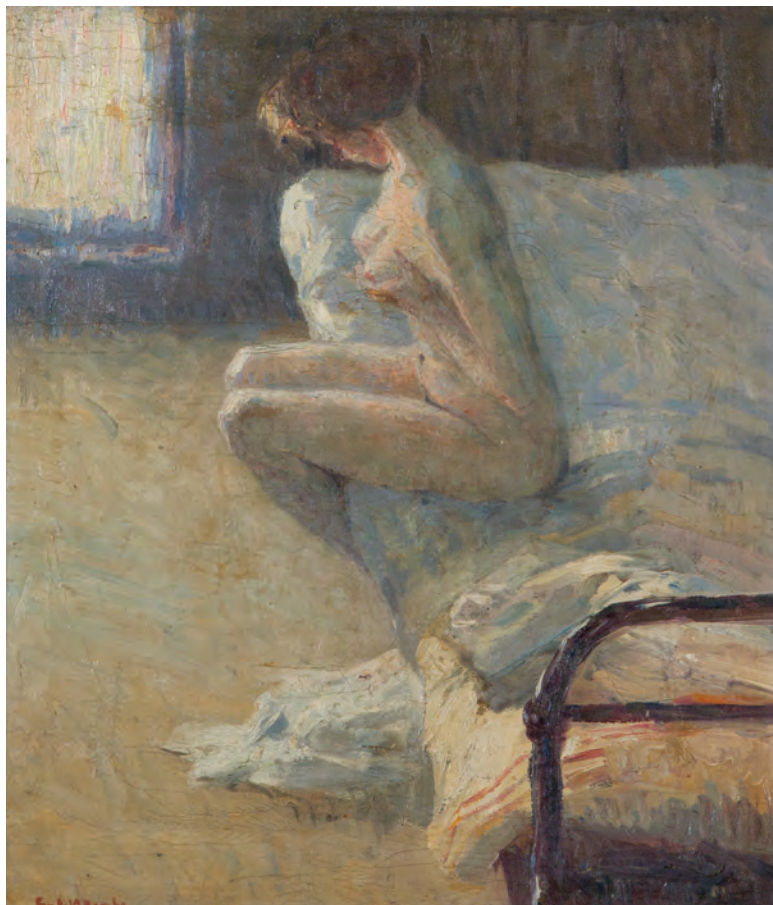
Om August Vermeylen te parafaseren: voor een kunsthistoricus is de theorie van de artistieke generaties niet bijster gerieflijk. Vermeylen gebruikt dezelfde uitdrukking om zijn afkeer van een “raciale” benadering van de geschiedenis van kunst en cultuur, uit te drukken. Vanbeselaere en Vermeylen waren beiden Vlaamsgezind. De vernederlandsing van Vlaanderen (het bestuur, het lager, middelbaar én hoger onderwijs) was voor Vermeylen een noodzakelijk onderdeel van een sociaal-economische en culturele emancipatie van de arbeidersklasse.<sup>52</sup> Vanbeselaere noemde zichzelf Vlaamsgezind maar we hebben het raden naar zijn politieke overtuigingen. In zijn

<sup>50</sup> Joos Florquin, *O.c.* Vanbeselaere deelt deze merkwaardige voorkeur voor modernistische architectuur hand in hand met een afkeer van modernistische schilder- en beeldhouwkunst met Urbain Van de Voorde.

<sup>51</sup> Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950*, van Leys tot Permeke, Brussel: Uitgeverij De Arcade, 1961. Maar Vanbeselaere komt telkens weer terug op deze theorie. Zie o.a. ook Joos Florquin, *O.c.*

<sup>52</sup> Raymond Vervliet, ‘Vermeylen, August’, in: Reginald De Schrijver & Bruno De Wever (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel: Lannoo 1998, p. 3264-3269





Frits Van den Berghe, *Kleine Eva*, 1904 – 1906  
Bernaerts Veilinghuis, Antwerpen

“Nawoord” bij de heruitgave van de kunsthistorische geschriften in Vermeyleys *Verzameld Werk* verbaast hij zich wel over de heftigheid waarmee Vermeyley “van leer trekt tegen het enge nationalisme”. Tussen de lijnen wil hij lezen hoe Vermeyley zelf “het bewijs levert, dat het nationale (...) een al even bestendige — of even betrekkelijke! — factor is als die van een gemeenschappelijke, West-Europese evolutie.”<sup>53</sup> In *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950* verklaart hij te willen “getuigen van de onloochenbare levenskracht van het Vlaams schilderkunstig genie”, die wat hem betreft “van wereldbetekenis” is. Maar hij gebruikt de traditionele benaming “Vlaamse kunst” voor de gehele schilderkunstige productie in België en beschouwt “de Vlaamse geaardheid” van deze kunst als een “constante” die de kunst in België behoedt tegen buitenlandse invloed.<sup>54</sup> Vanbeselaeres geloof in het bestaan van een autonome Vlaamse schilderkunstige traditie heeft hem, zoals we eerder zagen, overigens niet belet om als museumconservator ook oog te hebben voor internationale aspecten van de museumverzameling. Met de aankoop van werk van Edgar Degas, Odilon Redon, Vincent Van Gogh, Jan Toorop, Aristide Maillol en Georges Rouault (en de mislukte aankoop van een naakt van Edvard Munch) poogde hij een context te creëren voor de kunst van James Ensor en Jakob Smits. Othon Friesz, Maurice de Vlaminck, Charles Dufresne en Henri Le Fauconnier leverden een context voor de kunst van de Vlaamse expressionisten.

Nog voor Walther Vanbeselaere Ary Delen opvolgde als hoofdconservator legde Lode Craeybeckx aan de Bijzondere Museumcommissie de vraag voor om werk van jonge kunstenaars te kopen. De kwestie kwam opnieuw ter sprake in de commissievergadering van 27 december 1948. Vanbeselaere merkt op dat de opdracht van een museum er in bestaat “te consacreran (...) jongeren debuteran meestal als min of meer schitterende epigonen van de een of andere persoonlijkheid of richting en gewoonlijk dient men de leeftijd van circa veertig jaar

<sup>53</sup> Walther Vanbeselaere, “Nawoord”, in: August Vermeyley, *Verzameld Werk, Vijfde Deel Van de catacomben tot Greco. Geschiedenis der Europeesche plastiek en schilderkunst in de Middeleeuwen en de Renaissance* (tekstgedeelte), Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau N.V., 1951, pp. 805-809

<sup>54</sup> Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Brussel: Uitgeverij De Arcade, 1961, p. 21.





Zaalzicht van de tentoonstelling  
L'Art belge, Musée de Grenoble,  
1927.

af te wachten om tot een duidelijk omschreven persoonlijk karakter in een werk te kunnen besluiten. Daar de aankopen van een museum vooral bedoeld zijn als het aanwerven van zoveel mogelijk onbetwistbare kunstwerken is, bij alle sympathie die het gezonde principe van de Heer burgemeester toekomt, grote voorzichtigheid geboden.” Wellicht was Lode Craeybeckx inderdaad de drijvende kracht achter de aankoop van werk van jonge kunstenaars — Craeybeckx was burgemeester van Antwerpen en derhalve voorzitter van de Bijzondere Commissie van het museum, van 1947 tot 1976. Maar de lijst van jonge kunstenaars is indrukwekkend en in het overzicht van de aanwinsten van 1973 leverde Vanbeselaere herhaaldelijk enthousiast commentaar bij de *Vliegende man* van Karel Appel (“Eerste aankoop van de na de oorlog op de voorgrond getreden uiterst vitale schilder uit de Cobragroep.”), Francesco Somaini’s *Grote Gewonde* (“Beziield en, evengoed technisch als vormelijk, voortreffelijk voorbeeld van de aangeboren vindingrijkheid van het beeldend vermogen bij de Italianen”), een kleine bronzen sculptuur van Erzsébet Schaár, *Deur* (“Muziek van innerlijke stemmen? In elk geval een dichtelijke ziel, zich uitend in onomwisselbare plastische taal, waarbij de charme en de prikkel uitgaat van het driedimensionale en niet, zoals ergens heimelijk verwacht, van de meer ontstoffelijke taal van een getekende vorm.”), Luc Peire’s *Vertigo* (“Van onze eerste geometrisch-abstrakte, die met nooit begevende consequentie en uiterste gevoeligheid, zijn louteringsweg van uitzuivering en streven naar volmaaktheid bewandelt.”) of een spijkerobject van Zero-kunstenaar Guenther Uecker, *Spiraal* (“Onloochenbaar meeslepemde, esthetische charme, en een slagvaardig ritme gaan uit van die ontelbare, met volmaakt vakmanschap ingedreven spijkers. De witte verf waarmee alles machinaal bespoten werd verwekt een blij en intens levensgevoel.”).

Frans Baudouin, die Walther Vanbeselaere als kersverse hoofdconservator van het Koninklijk Museum leerde kennen, beweerde dat Vanbeselaere dat “bezat wat hijzelf in zekere mate in Edgard Tytgat bewonderde: de gave van de bestendige verwondering en

<sup>55</sup> Frans Baudouin, ‘Dr. Walther Vanbeselaere (1908-1988) een levensschets’, *Vlaanderen*, Jg. 37 (1988), p. 270.

bewondering en opgetogenheid.”<sup>55</sup> Daarvan getuigen de openheid waarmee hij zich liet meeslepen door kunstvormen die hij aanvaardde met veel reserves tegemoet trad. Uiteindelijk was deze naar mystieke openbaringen verlangende levensgenieter uiteindelijk in de eerste plaats toch veeleer kunstliefhebber dan kunsthistoricus. Een liefhebber die zich niet liet leiden door het innovatieve karakter van de kunst van Ensor, Brusselmans of Permeke maar die in hun werk in de eerste plaats zocht naar datgene wat deze kunst verbindt met “de diepste noden en roerselen van het leven”. “De dieptegang” van Ensors “ontroering (...) de kracht van zekere mensen om in het leven een geheime werkzame aderslag te voelen en ook de onweersaanbare en onverzadigbare drang om dat levensgeheim uit te spreken.”<sup>56</sup> Vanbeselaeres canon van de moderne schilderkunst in België werd uiteraard al in de loop van de jaren ’60, (o.a. door een Marc Callewaert) in vraag gesteld en werd inmiddels fundamenteel gecorrigeerd door de publicatie van Robert Hoozee en het team dat met hem aan *Moderne kunst in België 1900 – 1945* (Mercatorfonds 1992) werkte.

<sup>56</sup> Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950, van Leys tot Permeke*, Brussel: Uitgeverij De Arcade, 1961, p. 114

# Een museum voor het eigen verleden én heden.

## Vanbeselaere, Dhondt-Dhaenens en het belang van de “actuelen”

Charlotte Crevits

Voor de presentatie van de tentoonstelling *Walther Vanbeselaere, Verzamelaar voor de staat 1948 – 1973* in het museum Dhondt-Dhaenens werden drie hedendaagse kunstenaars uitgenodigd om de museumruimte naar hun hand te zetten. Kunstenaars Oleg Matrokhin, Bart Lodewijks en Jacqy duVal treden in dialoog met de getoonde werken aan de hand van specifieke architecturale, coloristische en tekenkundige ingrepen en werpen een eigentijdse blik op de collectie. Een weloverwogen keuze voor dialoog tussen verleden en heden, die in opzet niet alleen past binnen het historische gegroeide beleid van het museum Dhondt-Dhaenens, maar ook strookt met de drijfveren van Walther Vanbeselaere.<sup>1</sup>

Reeds bij de oprichting van het museum in 1968 richtte het echtpaar Jules Dhondt en Irma Dhaenens hun pijlen niet enkel op het openstellen voor het publiek van hun kunstcollectie, die voornamelijk de Latemse kunstenaarsgroep beslaat, maar evenzeer op het tonen van hedendaags werk. Terwijl de grote ruimte met de buitenpatio voorbehouden was voor de vaste collectie, diende de kleinere ruimte voor wisselende tentoonstellingen van eigentijdse, lokale of internationale kunstenaars. Nog geen jaar na de opening werd er in het museum werk gepresenteerd van onder andere Bram Bogart, Paul Van Hoeydonck en Valerio Adami. De stichters kozen duidelijk, vanaf het begin, om de deuren van hun museum ook open te houden voor de toen vaak “verguisde” actuele kunst. Walther Vanbeselaere, die in de eerste plaats de verzameling Dhondt-Dhaenens hoog in het vaandel droeg, apprecieerde evenwel de focus op eigentijdse kunstenaars. Tijdens zijn openingspeech

bij de inhuldiging van het museum Dhondt-Dhaenens, stelde Vanbeselaere:

*“Dat wij een Museum rijker zijn geworden, waarin bovendien heel wat culturele activiteiten kunnen worden tot stand gebracht, is bestlist, waar de actuele opvattingen, — als beantwoordend aan actuele noden —, een weldaad, maar dat die collectie getoond kan worden en zelfs in sommige opzichten, b.v. in verband met *Servaes* een ensemble biedt dat in geen enkel ander Museum van ons land voorkomt, is voor mij van oneindig veel meer belang.”<sup>1</sup>*

Sindsdien is het museum Dhondt-Dhaenens op deze dubbele werking blijven inzetten in haar beleid; als museum, gericht op het onderzoek en de presentatie van de moderne kunst van de twintigste eeuw, én als hedendaags kunstencentrum. Binnen haar museale werking is het museum Dhondt-Dhaenens vandaag in het bijzonder begaan met het actualiseren van onze kijk op het werk van kunstenaars vertegenwoordigd in de eigen collectie. Het is opvallend dat veel kunstenaars die de collectie Dhondt-Dhaenens bezichtigen — hetzij omwille van de thematiek, de schilderkundige kwaliteiten of om pure esthetische redenen — hun bewondering uiten voor de Vlaamse modernisten. Allen wijzen op de onmiskenbare “eigentijdsheid” van kunstenaars als James Ensor, Valerius De Saedeleer, Constant Permeke, Frits Van den Berghe en Gust. De Smet. Wegens het gebrek aan een efficiënte cultuurpolitiek worden deze kunstenaars vandaag vaak miskend bij het “grote publiek” en genieten ze slechts van sporadische internationale interesse.

Meer dan een halve eeuw geleden verdedigde Walther Vanbeselaere reeds de Vlaamse expressionisten op een moment dat de kunste-

<sup>1</sup> Walther Vanbeselaere, *Toespraak van dhr. Dr. Walther Vanbeselaere bij de openstelling van het Museum Mevr. Jules Dhondt -Dhaenens*, 30 november 1968, archief museum Dhondt-Dhaenens.



Opening van tentoonstelling  
De Generatie 1900, 13  
februari 1966. Van links  
naar rechts: Walther  
Vanbeselaere, Paul Delvaux  
en minister De Saeger.  
Foto: J. t' Felt.



naars weinig appreciatie kregen. In een interview met Joos Florquin voor de televisieserie *Ten Huize van...* uitte Vanbeselaere zijn misnoegen hieromtrent: “Het is eigenlijk betreurenswaardig dat zo weinig onder onze critici belangstelling opbrengen voor het waardevolle van ons heel nabije verleden.”<sup>2</sup> Bovendien is het markant dat de Antwerpse conservator in zijn kunsthistorische studies herhaaldelijk de klemtoon legde op de actualiteit van een oude of moderne meester. In het voorwoord van zijn studie over Pieter Bruegel (*Pieter Bruegel en het Nederlandsche maniërisme*, Tiel, 1945) concludeert hij vurig met een paragraaf over Bruegel als een “ongemeen actueel” in “onze dagen van redderloze verdeeldheid die aan een zelfvernietiging van het Westen doen denken (...). Mag Bruegel het toonbeeld heten van de man, die eveneens op in een ogenblik toen Europa op een tweesprong stond, in het volle besef van eigen betrekkelijkheid, eenzaam en onverstoortbaar zijn voor trok.”<sup>3</sup> Vanbeselaere trachtte daarenboven de Belgische kunstgeschiedenis in een internationaal kader te plaatsen. In de verantwoording op zijn boek *Moderne Vlaamse schilderkunst*, schreef hij:

*“We willen tegenover onze landgenoten aantonen, hoe in de tijdsperiode 1850 – 1950 de Vlaamse schilderkunst niet alleen een heropstanding doormaakte, doch in haar beste productie gelijk tred houdt met de kunstbewegingen in het buitenland; in deze productie haar sinds eeuwen en het allerbeste als bijdrage van Europese en dit betekent meteen: van wereldbetekenis mag beschouwd worden.”*<sup>4</sup>

Hoewel de persoonlijke voorliefde van Vanbeselaere als verzamelaar in de eerste plaats uitging naar de Vlaamse modernisten,

benadrukte hij als hoofdconservator duidelijk het belang van het eigen verleden én heden — een museum moest volgens Vanbeselaere “eclectisch-ruim” zijn.<sup>5</sup> Sinds het begin van zijn ambtstermijn werden op regelmatige basis werken van jonge kunstenaars aangekocht. Burgemeester Craeybeckx, de toenmalige voorzitter van de aankoopcommissie, die op zijn beurt een voorliefde had voor jonge kunstenaars, speelde in deze aankooppolitiek een belangrijke rol. De oprichting van het Middelheimmuseum in 1950 op initiatief van Craeybeckx, gaf bijvoorbeeld aanleiding tot het aankopen van vooruitstrevende, internationale beeldhouwkunst, zoals *Danspas* van Giacomo Manzù en *De grote danseres* van Marino Marini. Tijdens de zittingen meende Vanbeselaere weliswaar dat het accent in de eerste plaats moest liggen op de kwaliteit van het werk, eerder dan haar actualiteit. Het aankopen van jong werk hield meer risico in en moest met de nodige voorzichtigheid gebeuren.<sup>6</sup>

Een nadrukkelijke focus op eigentijdse kunst kwam er pas in de laatste jaren van zijn conservatorschap. Midden de jaren 1960 organiseerde Vanbeselaere twee groepstentoonstellingen waarmee hij “tot het actuele wou doorstoten.”<sup>7</sup> De eerste tentoonstelling *De generatie 1900, animisten en surrealist* in 1966 was gewijd aan kunstenaars uit “zijn” generatie, volgend op de expressionisten. Er was werk te zien van onder meer Paul Delvaux, René Magritte, George Grard, Jos Verdegem en Henri-Victor Wolvens — allen kunstenaars met wie hij persoonlijke contacten onderhield. De tweede tentoonstelling had als titel *Contrasten 1947 – 1967* en vond plaats in 1968, het stichtingsjaar van museum Dhondt-Dhaenens. Het gaf een overzicht van de belangrijkste vernieuwingen en abstracte tendensen in de Belgische schilderkunst van de vorige twintig jaar en vormde de eerste tentoonstelling in de geschiedenis van het KMSKA gewijd aan abstracte kunst.

<sup>2</sup> Joos Florquin, *Walther Vanbeselaere, Ten Huize Van...*, Deel 18, Leuven: Davidsfonds, 1982, 332.

<sup>3</sup> Vanbeselaere, *Bruegel leren zien*. Enkele alinea's uit 'Woord Vooraf', in *VMS-Cahiers*, jr. 10, nr. 4 (winter 1975): 10.

<sup>4</sup> Vanbeselaere, *Moderne Vlaamse schilderkunst, Van 1850 tot 1950, Van Leys tot Permeke* (Brussel: De Arcade, 1959), 18.

<sup>5</sup> Florquin, *Walther Vanbeselaere*, 327.

<sup>6</sup> Vanbeselaere, *Bruegel leren zien*. Enkele alinea's uit 'Woord Vooraf', in *VMS-Cahiers*, jr. 10, nr. 4 (winter 1975): 10.

<sup>7</sup> Vanbeselaere, *Moderne Vlaamse schilderkunst, Van 1850 tot 1950, Van Leys tot Permeke* (Brussel: De Arcade, 1959), 18.

Daaropvolgend gaf Vanbeselaere aandacht aan eigentijdse kunst met tentoonstellingen als *Jos. Vinck* (1969), *Raoul De Keyser* (1970), *Facetten 'Jonge Vlaamse kunst'* (1971) en onder zijn bewind werd een jaar voor zijn oppensioenstelling met *Gilbert en George: 'The Paintings'* nog een tentoonstelling van internationale allure georganiseerd. Ondanks zijn moedwillig streven naar een museum van verleden én heden kan Vanbeselaere niet als voortrekker beschouwd worden op het vlak van hedendaagse kunst. Hoewel werk van vernieuwers uit de jaren 1950 (zoals Hans Hartung, Jan Bursens, Karel Appel, Jan Cox en Pierre Alechinsky) onder zijn beleid werd aangekocht, leek de voorkeur van de conservator vooral uit te gaan naar eigentijdse figuratieve schilderkunst, die hij omwille van de dialoog met de realiteit kon plaatsen binnen de "Vlaamse" kunsttraditie. In de jaren 1950 – 60 werd er geen aandacht geschonken aan stromingen zoals pop art, minimal art en conceptuele kunst, die in Europa en Amerika op dat moment hun opmars maakten.<sup>8</sup> Walther Vanbeselaere was zich hiervan wellicht bewust toen hij in die jaren opperde voor de oprichting van een autonoom museum voor hedendaagse kunst in Antwerpen. "Doch het pijnlijk gebrek betreft: er moet een apart museum komen voor hedendaagse kunst. Nu zitten we toch steeds tussen twee stoelen: in de as!" vertelde hij in januari 1970 in het interview met Florquin.<sup>9</sup> Zijn wens ging datzelfde jaar nog deels in vervulling met de oprichting van het I.C.C. (Internationaal Cultureel Centrum) in het voormalige Koninklijke Paleis op de Antwerpse Meir. Als publieke instelling voor hedendaagse kunst was het de voorloper van het M HKA dat vijftien jaar later uiteindelijk haar deuren opende.

In de tentoonstelling gaat het Belgische kunstenaarsduo **Jacqy duVal**, gevormd door Jacqueline Dehond (°1965) en Koenraad Uyttendaele (°1962), aan de slag met kleur en geometrische vormen op de tentoonstellingsmuren. Hiervoor namen de kunstenaars de getoonde kunstwerken als uitgangspunt. Sommige van de gebruikte kleuren zijn complementair met het coloriet van een getoond

kunstwerk, andere herhalen de kleurtinten van het kunstwerk. In de praktijk van Jacqy duVal wordt veel aandacht besteed aan het creatieproces, waar steeds een doorgedreven onderzoek aan vooraf gaat. De gebruikte pigmenten werden zorgvuldig uitgekozen en de verven werd door de kunstenaars zelf volgens een traditieoneel, ambachtelijk proces vervaardigd. In hun zoektocht naar het effect van kleur op ons onderbewustzijn vormen kunstenaars als Josef Albers of Mark Rothko waardevolle inspiraties. Door een hedendaagse beeldtaal in dialoog te brengen met de werken van vorige kunstenaarsgeneraties wordt gepoogd het tijdsperspectief te doorbreken. De toeschouwer wordt uitgenodigd om de "tijdloze" kwaliteit te beleven van de getoonde collectie.

"De werken zijn een selectie uit een belangrijke periode in de kunst uit onze streken. Het zijn werken van kunstenaars die de daaropvolgende generaties beïnvloed hebben door hun baanbrekende karakter, vernieuwing en creativiteit. Ze overstijgen elk op hun manier het tijds- en plaatsgebonden kader waarin ze gemaakt werden, en ontroeren nog altijd door hun esthetische en artistieke kwaliteit." — Jacqy duVal

De kunstenaar **Bart Lodewijks** (°1972, Nederland) beschouwt tekenen als een sociale handeling. Door krijttekeningen aan te brengen op straten, muren en gevels gaat de kunstenaar een dialoog aan met een bepaalde omgeving. Aan de hand van die krijttekeningen wordt een plaats (meestal tijdelijk door de weersomstandigheden) in een andere gedaante aanschouwd en/of gepercipieerd door buurtbewoners, eigenaars of toevallige passanten. Voor deze tentoonstelling tekende de kunstenaar met schoolbordkrijt op de binnen- en buitenmuren van het museum Dhondt-Dhaenens. De tekening is geïnspireerd op de vaak opzichtige lijsten van de getoonde schilderijen en vormt een groot visueel "kader" die de parallellen tussen de collectie van het museum Dhondt-Dhaenens en die van het KMSKA accentueert. Het werk bestaat uit rechte krijtlijnen die samen één tekening vormen, maar die nooit in één oogopslag gezien kan worden omdat de tekening een hoek omslaat of in een ander vertrek verder gaat. De tekening zoekt ook zijn weg buiten

<sup>8</sup> Myrthe Wienese, *Van Vanbeselaere tot Huvenne*.  
<sup>9</sup> Florquin, 'Walther Vanbeselaere', 333.

het museum, waarvoor de kunstenaar verwanten van de familie van Walther Vanbeselaere opzoekt. Op die manier hoopt de kunstenaar de tekening ook van een persoonlijke dimensie te voorzien.

De kunstenaar **Oleg Matrokhin** (°1980, Rusland) bezette de tentoonstellingsruimte op welgekozen plaatsen met zeer fijne en gedetailleerde potloodtekeningen. Via zijn tekeningen brengt de kunstenaar eerder een verhaal over Walther Vanbeselaere als verzamelaar dan als museumconservator. In zijn tekeningen die de getoonde collectie op een geraffineerde manier door kruisen legt Matrokhin tegenstellingen bloot tussen vaak gekleurde begrippen in de kunstgeschiedenis, zoals “oud” en “nieuw” of “bourgeoisie” en “aristocratie”. Ook de persoonlijke voorkeuren, financiële drijfveren en familiale intriges van Vanbeselaere komen in de tekeningen aan bod. Matrokhin tast voortdurend de grenzen af tussen realiteit en fictie. Naast kunsthistorische bronnen, dienden ook scènes uit de controversiële Italiaans-Franse dramafilm *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) van Luchino Visconti, financiële rapporten en illustraties uit roddel- en modebladen als inspiratie. De tekeningen op de muren doen denken aan *toile de Jouy*, decoratieve patronen die in het zestiende-eeuwse Frankrijk populair waren en meestal pastorale scènes afbeeldde.

# Bart Lodewijks, Jacqy Duval & Oleg Matrokhin



164

Bart Lodewijks, *Oostduinkerke Drawing*, 2014, houtskool op wand

Jacqy duVal, *JdV1417*, 2017, emulsie op doek, 30 x 45 cm, courtesy: Jacqy duVal



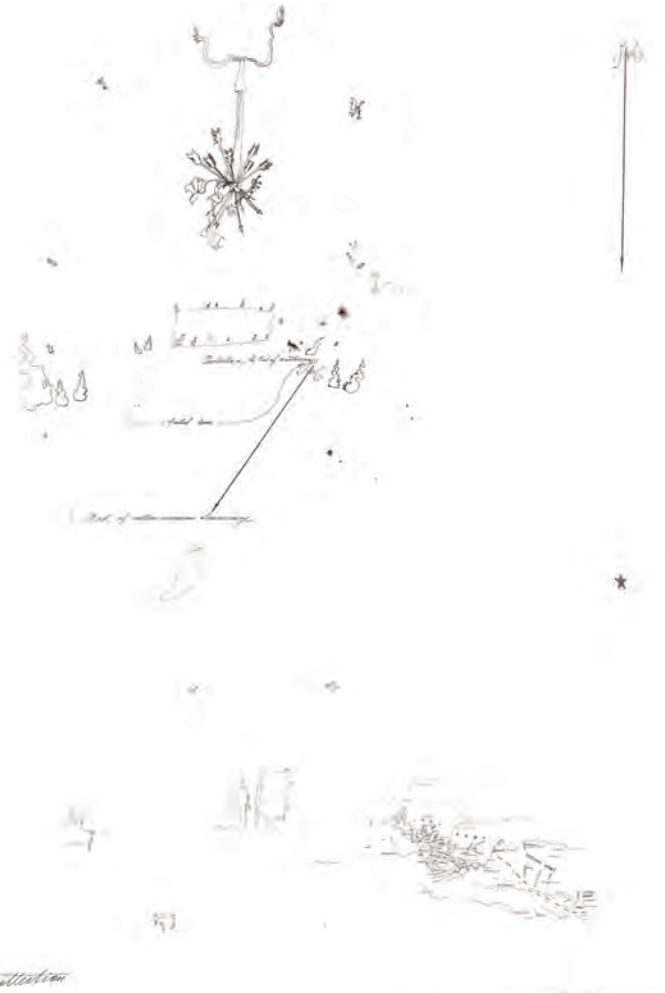
165



End



beelden: Oleg Matrokhin, Mummy, why are you so beautiful tonight?, 2017  
inkt, papier / muur, courtesy: Oleg Matrokhin



*Handwritten signature or text, possibly 'Kostay'.*

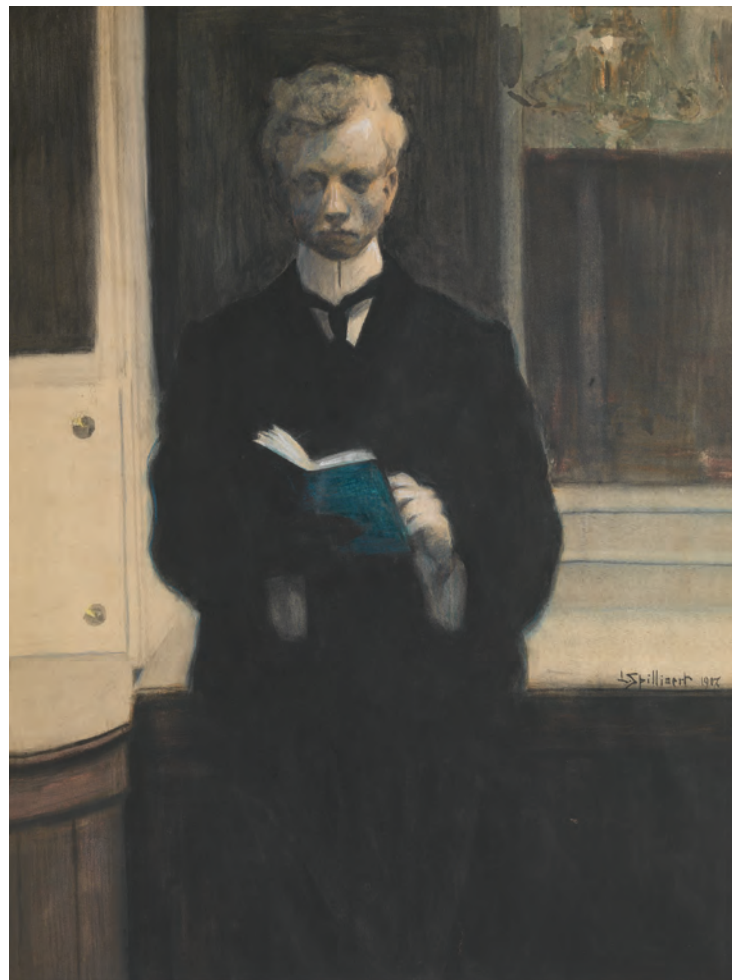


# Léon Spilliaert en het (zelf) beeld van de kunstenaar in de negentiende eeuw

Thijs Dekeukeleire

De Oostendenaar Léon Spilliaert (1881 – 1946) doet inkt vloeien. Dat is al zo sinds Spilliaert zich voor het eerst onder de symbolistische dichters begaf, in zijn twintiger jaren. Een mijmerende kunstenaar zet aan tot mijmeren. Zo getuigt de passage over Spilliaerts zelfportretten uit de catalogus van de monografische tentoonstelling die in 2006–07 in het KMSKB werd gehouden: “Over de grenzen van het zichtbare (die hoe dan ook beperkte ruimte die door de stalen oogopslag in het frontale portret werd beheerst) wordt de blik naar zijn bron teruggevoerd: de gapende kloof die niet langer een verloren gouden tijdperk belichaamt, maar zich kenbaar maakt als een absoluut begin waaraan elke handeling haar betekenis zal blijven ontlenuen.”<sup>1</sup> Het is representatief voor essays over Spilliaert die de neiging hebben “te fonkelen”, zoals kunsthistorica Patricia Farmer al opmerkte.<sup>2</sup> Wat daarbij treft is niet de inhoud van dat pennen, maar het pennen op zich. Spilliaert is zonder twijfel één van de meest sprekende figuren van de Belgische kunstgeschiedenis van de lange negentiende eeuw (1789 – 1914 n.v.d.r.), voornamelijk door zijn zelfportretten. In de loop van zijn carrière beeldde Spilliaert zichzelf namelijk een dertigtal keren af.<sup>3</sup> Een dergelijke reeks zelfportretten is bepalend in het bestendigen van het beeld van de kunstenaar. Wat volgt is een beschouwing van Spilliaert-de-mythe, in samenhang met zijn *Zelfportret met blauw schetsboek* van 1907.

- <sup>1</sup> Michel Draguet, “Opgewassen tegen de muil van het donker” in *Léon Spilliaert: Een vrije geest*, Michel Draguet et al. (Antwerpen: Ludion, 2007), 126.
- <sup>2</sup> “Essays on Leon Spilliaert [...] have a tendency to shimmer [...]” Patricia Farmer, “The Master of the Solitary Figure” in *Léon Spilliaert: Symbol and Expression in 20th Century Belgian Art*, Frank Edebau, Patricia Farmer en Francine-Claire Legrand (Hamilton: The Art Gallery of Hamilton, 1980), 19.
- <sup>3</sup> In dezelfde tentoonstellingscatalogus heeft Draguet het over “zo’n twintig” zelfportretten, Dewulf over “een dertigtal”. Draguet, “Opgewassen” (zie noot 1), 126; Dewulf, “Spilliaert versus Spilliaert” in *Léon Spilliaert: Een vrije geest*, Michel Draguet et al. (Antwerpen: Ludion, 2007), 131.



Léon Spilliaert, *Zelfportret met blauw schetsboek*, 1907  
waterverf op papier, 50 x 38 cm, collectie KMSKA

Spilliaert is lang niet de enige markante persoonlijkheid die in de negentiende-eeuwse Belgische kunstwereld naar voren trad. Zijn stadsgenoot James Ensor (1860 – 1949) was bijvoorbeeld berucht om het establishment tegen de schenen te schoppen, als hij niet als dandy flaneerde op de zeedijk. Onbegrepen en ondergewaardeerd, voelde Ensor zich als een martelaar voor zijn kunst. Hij identificeerde zich daarom met de vervolgte Christus, misschien méér nog dan tijdgenoten zoals Paul Gauguin (1848 – 1903) en Vincent Van Gogh (1853 – 1890).<sup>4</sup> In zijn meesterwerk *De intrede van Christus in Brussel* in 1889 (1888, J. Paul Getty Museum) gaf hij zijn eigen gelaatstreken aan Christus, omgeven door een menigte van gedrochten, maskers en karikaturen: het plebs, de critici, de collega-avantgardisten. Tezelfdertijd liet ook de Antwerpse beeldhouwer Jef Lambeaux (1852 – 1908) zijn individualiteit zegevieren. In de voetsporen tredend van de realist Gustave Courbet (1819 – 1877), omarmde Lambeaux het imago van bohemien: een vrijgevochten levensgenieter en man van het volk die burgerlijke conventies verfoeit.<sup>5</sup> Wanneer hij niet aan het werk was in zijn Brusselse atelier kon de kunstenaar aangetroffen worden in de kroeg of tussen het publiek van de worstelaarsbarak, waar hij de driften en passies botvierde die ook in zijn wervelende, vlezige naakten tot uiting komen.<sup>6</sup>

Dat net in de negentiende eeuw dergelijke memorabele kunstenaarsfiguren zich aandienen in België, en elders in West-Europa, is allerminst toevallig. De mythevorming rond de kunstenaar heeft diepe wortels die rechtstreeks terug te voeren zijn tot de renaissance. De Italiaan Giorgio Vasari (1511 – 1574) oogstte blijvende roem met zijn *Vite* (1550, 1568)-: een bundeling van biografieën van kunstenaars, doorspekt met rake typering, kleurrijke anekdotes en pittige details.<sup>7</sup> De volumes — die door de eeuwen heen goed werden gelezen en becommentarieerd — geven blijk van topoi (klassieke stijfjguren waarbij clichésituaties of -locaties

<sup>4</sup> Michael Wilson en Alexander Sturgis, “Priest, Seer, Martyr, Christ” in *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven: Yale University Press, 2006), 139; Alexander Sturgis, “James Ensor” in *ibid.*, 154.

<sup>5</sup> Michael Wilson en Alexander Sturgis, “Bohemia” in *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven: Yale University Press, 2006), 89.

<sup>6</sup> Sander Pierron, *Etudes d'art* (Brussel: Xavier Havermans, 1903), 89, 92.

worden gebruikt n.v.d.r.) die tot op vandaag de verhalen van kunstenaarslevens binnensluipen. Pas vanaf de late achttiende eeuw en in de loop van de negentiende eeuw vond de kunstenaarsmythe breed ingang. Vanaf de romantiek nemen kunstenaars voor het eerst bewust *persona* aan die op mythe waren geënt, zodat al snel het kunstenaarsleven en de verbeelding ervan elkaar in stand hielden.<sup>8</sup>

Eerder dan een *enfant terrible* zoals Lambeaux en Ensor, treedt Spilliaert naar voren als een melancholicus. Steeds wordt in relazen over de man en zijn oeuvre gewag gemaakt van melancholie en gerelateerde kwaliteiten, zoals een introverte en teruggetrokken aard, hooggevoeligheid, neerslachtigheid, neiging tot stemmingswisselingen. Deze zijn ook in de *Vite* van Vasari een constante. Zeker vanaf de renaissance is men nooit helemaal van de idee teruggekomen dat artistiek genie gepaard gaat met een labiele persoonlijkheid; een idee dat in de negentiende eeuw ook een klinische grondslag werd toebedeeld.<sup>9</sup> In de Belgische kunst geldt Spilliaert als het prototype van de melancholische kunstenaar, die gebukt gaat onder het gewicht van zijn eigen gaven; hij lijdt onder de druk om aan zijn innerlijke visie uitdrukking te geven en onder de miskenning door het “filitijnse (onverschillige en vijandige) publiek”.<sup>10</sup> “Niet alleen is de grootste vanwege zijn talent, zijn durf, zijn volharding, gewoonlijk de meest vervolgte, hij is gewoonlijk ook zelf uitgeput en gekweld door die last van talent en van verbeelding,” zo luidt de exemplarische uitspraak van de grote romantische schilder Eugène Delacroix,<sup>11</sup> met wie Spilliaert een nauwe zielsverwantschap voelde.<sup>12</sup>

In 1907 beleefde Spilliaert een creatief hoogtepunt, dat,

<sup>7</sup> Robert Williams, “Vasari, Giorgio” in *Encyclopedia of Aesthetics, Oxford Art Online* (Oxford: Oxford University Press, 2007-2017), laatst geraadpleegd op 2 mei 2017, [www.oxfordartonline.com](http://www.oxfordartonline.com).

<sup>8</sup> Michael Wilson, “Rebels and Martyrs” in *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven: Yale University Press, 2006), 7.

<sup>9</sup> Rudolf Wittkower en Margot Wittkower, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1963), 98-99, 104.

<sup>10</sup> Dat laatste is een gevolg van de steeds groter wordende afstand tussen avant-garde kunstenaar en populaire smaak in de loop van de negentiende eeuw. Wilson, “Rebels and Martyrs” (zie noot 8), 14-15; Michael Wilson, “Hero of the Establishment; Romantic Hero” in *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Rupert Christiansen et al. (New Haven: Yale University Press, 2006), 45; Michael Wilson, “Romantic Myths” in *ibid.*, 71.



ironisch genoeg, mede te wijten was aan een aanslepende persoonlijke crisis. De kunstenaar, zo lezen we, had er een grote teleurstelling in de liefde op zitten, ervoer de grootste moeilijkheid om sociale relaties te onderhouden, en kampte met maagzweren en slapeloosheid.<sup>13</sup> “Ach! Was ik maar verlost van mijn onrustige en koortsachtige karakter, had het leven mij maar niet in zijn greep,” had hij in 1904 uitgebracht in een brief, overmand door twijfels over zijn artistieke pad.<sup>14</sup> “Tot op heden is mijn leven alleen en triest verlopen, met een enorme kilte rondom me. Altijd heb ik schrik gehad, nooit heb ik gedurfd. Nooit volledig oprecht geweest,” zou hij zich in 1909 nog beklagen.<sup>15</sup> Spilliaerts dwalen door de uitgestorven badplaats vond zijn neerslag in een reeks bevreemdende stads- en zeegezichten. In de beslotenheid van zijn ouderlijke huis verکت hij zijn eigen benige gelaatstreken in de al even bevreemdende reeks zelfportretten. “Hij is bepaald een ziel in nood, iemand die onder angstpsychose gedrukt gaat en deze op rechtstreekse wijze uit [...]”, bevestigde Walther Vanbeselaere in de beoordeling van de artistieke productie van Spilliaert. “In zijn beste werken gaat hij uit van felle sensaties die hij in het leven opdeed en waarbij verlatenheid en angst de harteslag (sic) zijn.”<sup>16</sup>

Het beeld van Spilliaert als verlaten en angstig vertelt slechts een deel van het verhaal, wat een blik op zijn carrière duidelijk maakt. Spilliaert wist immers vrij snel banden te smeden in nationale

<sup>11</sup> “Non seulement le plus grand par le talent, par l’audace, par la constance, est ordinairement le plus persécuté, mais il est lui-même fatigué et tourmenté de ce fardeau du talent et de l’imagination.” Eugène Delacroix en Paul Flat, *Journal d’Eugène Delacroix: 1823-1850* (Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1926), 437 (1 mei 1850). Eigen vertaling. In Engelse vertaling geciteerd in: Wilson, *Rebels and Martyrs* (zie noot 8), 17.

<sup>12</sup> Anne Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert: Het literair en kritisch portret van een kunstenaar* (Brugge: Uitgeverij Van de Wiele, 2016), 24.

<sup>13</sup> Zie bijvoorbeeld: Michel Draguet, *Het symbolisme in België* (Brussel: Mercatorfonds, 2010), 328; Anne Adriaens-Pannier, *Spilliaert: Le regard de l’âme* (Gent: Ludion, 2006), 302; Adriaens-Pannier, *Literair en kritisch* (zie noot 12), 12.

<sup>14</sup> “Ah ! Si j’étais débarrassé de mon caractère inquiet et fiévreux, si la vie ne m’avait pas dans ses serres.” Léon Spilliaert, geciteerd in: Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 64. Eigen vertaling.

<sup>15</sup> “Jusqu’à présent ma vie s’est passée, seule et triste, avec un immense froid autour de moi. J’ai toujours eu peur, jamais osé. Jamais été complètement sincère.” Léon Spilliaert, geciteerd in: Adriaens-Pannier, *Literair en kritisch* (zie noot 12), 20. Eigen vertaling.

<sup>16</sup> Walther Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke* (Brussel: Uitgeverij De Arcade, 1961), 156. Eigen nadruk.

en internationale avant-gardekringen, door een vastberadenheid en ondernemerschap die het beeld van de kunstenaar als overbeterlijke melancholicus nuanceren. In 1902, op amper 21-jarige leeftijd, benaderde Spilliaert op eigen initiatief de Brusselse uitgever en mecenas Edmond Deman (1857 – 1918). Zijn portfolio wekte Demans interesse, en al gauw verzorgde Spilliaert in diens opdracht illustraties voor literaire reuzen zoals Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) en Emile Verhaeren (1855 – 1916).<sup>17</sup> Met Verhaeren bouwde Spilliaert, ondanks het leeftijdsverschil van bijna dertig jaar, één van de innigste van zijn vele vriendschappen op. “Het is hem die ik het meest heb liefgehad, het is hij die mij het meest heeft liefgehad,” mijmerde Spilliaert enkele jaren na Verhaerens dood, in bewoordingen die toen gebruikelijk waren binnen de intiem vriendschappelijke banden tussen mannen.<sup>18</sup> Onder de aanmoediging van Deman en Verhaeren — die hij samen met zijn eigen beeltenis vereeuwigde in een drievoudig portret (1908, Koninklijke Bibliotheek van België, Prentenkabinet, Brussel) — ging Spilliaert zijn geluk beproeven in Parijs. Zijn verblijf in het culturele mekka leverde hem een klein cliënteel op, alsook de kans om tentoon te stellen: o.a. in de galerij van de kunsthandelaar Clovis Sagot (? – 1913), die zijn werk etaleerde naast dat van niemand minder dan een Spaanse leeftijdgenoot genaamd Pablo Picasso (1881 – 1973).<sup>19</sup> Terug in zijn eigen stad wist Spilliaert de vriendschap te winnen van zowel Ensor als Constant Permeke (1886 – 1952). Klaagde Ensor aanvankelijk nog dat Spilliaert hem onvermoeibaar stond op te wachten telkens

<sup>17</sup> Anne Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 302; Anne Adriaens-Pannier, “Woord en beeld in dialoog: Spilliaert als illustrator van Emile Verhaeren en Maurice Maeterlinck” in *Léon Spilliaert: Een vrije geest*, Michel Draguet et al. (Antwerpen: Ludion, 2007), 20 e.v.

<sup>18</sup> “[C’est] lui que j’ai plus aimé, c’est lui qui m’a le plus aimé [...]” Léon Spilliaert, getranscribeerd in: Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 325. Eigen vertaling. Over mannelijke banden – homosocialiteit – in de (lange) negentiende eeuw bestaat een schat aan literatuur. Van bijzondere waarde voor de negentiende-eeuwse Belgische artistiek-literaire context is: Henk de Smaele, “De onmachtigen: Mannelijkheid en de idealen van de literaire avant-garde in Vlaanderen” in *Niet onder één vlag: Van Nu en Straks en de paradoxen van het fin de siècle*, red. Raf de Bont, Gerald Reymanants en Hans Vandevorde (Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2005), 181-194.

<sup>19</sup> Farmer, “The Master” (zie noot 2), 21; Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 302. Nog in Spilliaerts adressenboekje van 1919-20 is de naam van Picasso terug te vinden: Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 306.

hij de benen wilde strekken,<sup>20</sup> vele jaren later genoot hij van hun talrijke discussies over de staat van de moderne kunst.<sup>21</sup>

Het zelfportret in de huidige tentoonstelling kan in hetzelfde daglicht worden geïnterpreteerd: getuigend van de assertiviteit die de jonge kunstenaar aan de dag legde en van een schrander bespelen van het beeld dat zich rondom hem aan het vormen was. Het maakt deel uit van de tweede fase die traditioneel in zijn zelfportretten wordt onderscheiden: de zelfportretten van 1907 – 1908, die worden gekenmerkt door de paraferalia van het kunstenaarschap en van het burgerlijke wonen.<sup>22</sup> Vanbeselaere, die het werk met klem verdedigde bij de aankoopcommissie van het KMSKA, beschouwde het — in overeenstemming met de mythe — als “uitsluitend gericht op het uitdrukken van zielstoestanden, een en al inzichtzelfgekeerdheid (sic), luisterend naar de innerlijke stemmen”.<sup>23</sup> Een zelfportret is inderdaad het resultaat van introspectie, maar per definitie is het ook een veruitwendiging die keuzes inhoudt betreffende de representatie naar de buitenwereld toe. Het werk in kwestie suggereert dat de toen 26-jarige kunstenaar de respectabiliteit opeiste van een gentleman, met “jeugdig bravado en weinig terughoudendheid”, zoals Farmer dat ook bemerkte.<sup>24</sup> Spilliaert beeldde zichzelf af in een burgerlijk interieur, gehuld in een zwart maatpak waarvan de sobere elegantie getuigt van de ernst van zijn bezigheden. Het is een wereld van verschil met de zelfportretten van de Oostenrijker Egon Schiele (1890 – 1918), die vanaf 1910 eveneens speelde met de expressieve kracht van zijn benig gelaat en weelderige haardes, maar zichzelf vele malen spiernaakt voorstelde, in getormenteerde houdingen dramatisch uitgelicht tegen een neutrale achtergrond. Bovendien toont Spilliaert zich niet zomaar als gentleman, maar als een gentleman met de hoedanigheid van kunstenaar — meer bepaald, tekenaar.<sup>25</sup> Zijn zelfportretten als

<sup>20</sup> Ensor, geciteerd in: Norbert Hostyn, “Documenten” in *Léon Spilliaert*, Anne Adriaens-Pannier en Norbert Hostyn (Gent: Ludion, 1996), 47.

<sup>21</sup> Voor de vriendschap tussen Spilliaert en Ensor, zie: Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 264-274; voor de vriendschap tussen Spilliaert en Permeke: Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 286-298.

<sup>22</sup> Dewulf, *Spilliaert versus Spilliaert* (zie noot 3), 131-132.

<sup>23</sup> Gilberte Gepts, “Dr. Walther Vanbeselaere: 25 jaar hoofdconservator,” *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1973), 6, 32.

<sup>24</sup> “[...] his self-portraits suggest youthful bravado and very little reticence.” Farmer, “The Master” (zie noot 2), 21.

burgerman en scheppend genie zijn des te frappanter wetende dat Spilliaert in die periode worstelde met tegenslagen op vlak van liefde en gezondheid. De geclaimde identiteit compenseert voor de viriliteit die hem elders ontbrak.<sup>26</sup> In andere zelfportretten lijkt Spilliaert dan weer de beklemmende nachtelijke sfeer te hebben opgevoerd, (door op zelfbewuste wijze de barsten in het zelfbeeld te dramatiseren. Dat is op de eerste plaats het geval in het veelbesproken en beslist munchiaanse Zelfportret voor de spiegel (1908, Kunstmuseum aan zee, Oostende).<sup>27</sup>

Door de beeldvorming van Spilliaert op de korrel te nemen en daarbij meer ruimte te laten voor zijn eigen inbreng verschijnt een rijker geschakeerd beeld van de kunstenaar en zijn plaats in de maatschappij. Zoals Spilliaert als individu een plek veroverde in artistieke middens, zo ook verkreeg hij met zijn oeuvre een plaats binnen de kunstgeschiedenis tegen de heersende mythe in. In navolging van auteurs vóór hem, bestempelde Vanbeselaere Spilliaert als “een uitzonderingsgeval” en “in zijne eigene generatie [...] een outsider”.<sup>28</sup> Eerder dan onbepaalbaar te zijn tonen Spilliaerts werken net de vruchtbare uitwisselingen in de kunstenaarsmilieus waarin hij vertoefde in Oostende, Brussel en Parijs. Zo vormt Spilliaert een dankbare schakel die de interactie tussen en overlapping van artistieke bewegingen in België verduidelijkt. Meer bepaald worden zijn vriendschappen met Ensor en Permeke weerspiegeld in zijn rol als bemiddelaar tussen het late symbolisme en het vroege expressionisme.<sup>29</sup> Kaderen en benoemen doen geen afbreuk aan Spilliaerts

<sup>25</sup> Dat het gaat om een schetsboek (waarin Spilliaert logischerwijze zijn eigen beeltenis schetst), is duidelijker bij vergelijking met het gelijkaardige zelfportret van hetzelfde jaar, nu in privéverzameling, bekend als *Zelfportret met schetsboek* en gepubliceerd in: Michel Draguet et al., *Léon Spilliaert: Een vrije geest* (Antwerpen: Ludion, 2007), 140 (nr. 149).

<sup>26</sup> Voor een boeiende bespreking van burgerlijke mannelijkheid – inclusief het obligatoire zwarte maatpak – toegespitst op de Franse impressionist Gustave Caillebotte, zie: Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London: Thames and Hudson, 1998), 33-40.

<sup>27</sup> Zie bijvoorbeeld: Adriaens-Pannier, *Le regard* (zie noot 13), 76; Draguet, “Opgewassen” (zie noot 1), 128-129; Draguet, *Symbolisme* (zie noot 13), 329-330.

<sup>28</sup> Vanbeselaere, *De Vlaamse schilderkunst* (zie noot 16), 156. Vanbeselaere echode daarmee beschouwingen als die van Georges Marlier: “Het werk van den Oostendischen schilder Leo Spilliaert (sic) [...] is zeer moeilijk te classeren (sic). Geen kunst is bescheidener dan de zijne, maar geen ook is meer intimerend, meer onbepaalbaar.” Georges Marlier, *Hedendaagse Vlaamse schilderkunst* (Brussel: De Lage Landen, 1944), 89.

unieke werk. Naast een beklijvende poëtische kracht getuigt het van een uitzonderlijke technische virtuositeit. Spilliaert benutte maximaal de vloeïende en subtiele effecten van gemengde media — Oost-Indische inkt, kleurpotlood, pastel, krijt en aquarel — en opteerde daarbij vaak voor een monochrome behandeling, die zijn meesterlijke gevoel verraadt voor het spelen met positieve en negatieve vormen, met licht en donker.<sup>30</sup> De mythvorming draagt tot de nalatenschap bij en helpt om Spilliaert tot één van de paradigmatische kunstenaarsfiguren van de Belgische kunstgeschiedenis te maken.

<sup>29</sup> Farmer, “The Master” (zie noot 2), 19; Francine-Claire Legrand, “Spilliaert, Léon” in *Dictionnaire des peintres belges* (1999-2011), laatst geraadpleegd op 2 mei 2017, <<http://balat.kikirpa.be/peintres/>>.

<sup>30</sup> Hoozee, “Spilliaert en de nadagen van het symbolisme” in *Léon Spilliaert: Een vrije geest*, Michel Draguet et al. (Antwerpen: Ludion, 2007), 12; Farmer, “The Master” (zie noot 2), 24

# Verlangen van en naar Tytgat

Eline Stoop

In de contemporaine en hedendaagse literatuur over Edgard Tytgat (Brussel, 1879 – Sint-Lambrechts-Woluwe, 1957) wordt vooral zijn eigenheid (wat hem als kunstenaar uniek maakt tegenover zijn generatiegenoten) onderstreept.<sup>1</sup> Zijn schilderijen worden eerder stereotiep beschreven als poëtische vertalingen van zijn naïeve kijk op de wereld, doorspekt met humor en een vleugje erotisch, waarbij zijn interesse voor gekleurde volksprenten nooit veraf is. Volksprenten zijn houtsneden die getypeerd worden door hun verhalend karakter, hun eenvoudige, soms onhandige, vormgeving, hun grote kleurvlakken en hun duidelijke omtreklijnen (allemaal kenmerken die ook op Tytgats kunst van toepassing zijn). Er is in de literatuur nauwelijks een andere kijk op Tytgats oeuvre terug te vinden. Zo is de vraag of hij als een naïef kunstenaar gezien moet worden een veelbesproken thema.<sup>2</sup> Vanuit een hedendaags standpunt lijkt dit eerder naast de kwestie te zijn. Wat zijn werk vandaag relevant maakt wordt niet zozeer bepaald door de manier waarop hij zijn onderwerpen al dan niet naïef weergeeft, maar wel door zijn keuze voor een beperkt aantal onderwerpen die vandaag nog steeds herkenbaar zijn.

Tytgat geeft in zijn schilderijen de kleine dagdagelijkse dingen weer die ons tot mensen maken: de sociale omgang met anderen (familie, vrienden of andere geportretteerden), stoom afblazen in het amusementsleven (op de kermis, in het circus en het theater) en eens terug thuisgekomen mijmerend uit het

<sup>1</sup> E.g. Milo, Tytgat, 9; Jozef Muls, *Edgard Tytgat* (Brussel: Apollo, 1943), 14; Maurice Roelants, *Edgard Tytgat* (Antwerpen: De Sikkel, 1948), 10; Vanbeselaere en Teirlinck, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950*, 230; *Tytgat: een levensschets*, 9; Roland De Wulf, Walther Vanbeselaere, J.P. Van Langenhove, en Jan D’Haese, *Moderne Vlaamse schilderkunst* (Gent: Kredietbank, 1980), n.p.; Hoozee, Henneman, en Boyens, *Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930*, 176; Boyens, *Catalogus Museum Dhondt-Dhaenens*, 75; Van den Bussche, Boenders en Buyck, *Edgard Tytgat*, 37.

<sup>2</sup> Cf. Milo, Tytgat, 8, 14; Dasnoy en Ollinger-Zinque, *Edgard Tytgat; beschrijvende catalogus van zijn geschilderd oeuvre*, 18-22; Oto Bihalji-Merin, *Moderne Primitieven: Naïeve schilderkunst van de late zeventiende eeuw tot heden* (Sassenheim: Rebo Productions, 1971), 274. Edgard Tytgat: een levensschets, 9; Van den Bussche, Boenders en Buyck, *Edgard Tytgat*, 8-9, 31.



Edgard Tytgat, *De beeldhouwer vereeuwigd zijn liefdes*, 1951  
olieverf op doek, 80 x 99 cm, collectie KMSKA

vensterraam kijken (zoals blijkt uit zijn vele interieurstukken). Maar Tytgat heeft ook aandacht voor een andere kant van de mens, een kant die hij niet geneigd is om met velen te delen en die hij zelfs onderdrukt: zijn seksuele verlangens. Walther Vanbeselaere die opvallend veel schilderijen en sculpturen van vrouwelijk naakt voor de collectie van het KMSKA aankocht, verwoordt het in zijn boek *Moderne Vlaamse schilderkunst* (1960, p. 232) als volgt: “Hij [Tytgat] onthult dingen waaraan eenieder zich weleens in het geheim verknoukelt.” De veelal naakte vrouw is een constante in Tytgats oeuvre, maar het is vooral in zijn latere werk dat zijn erotische, soms sadistische verlangens op de voorgrond treden. Omfloerst in verwijzingen naar eeuwenoude mythes en legendes slaagt hij erin om die — door velen onderdrukte — verlangens op een tijdloze manier gestalte te geven en net daarin schuilt de kracht van zijn werk, zoals blijkt uit *De beeldhouwer vereeuwigd zijn liefdes*.

Het schilderij, dat baadt in een roze en grijs-blauwe coloriet, evoceert een surreële wereld, een droomwereld waarin de onderdrukte verlangens van de mens vrij spel krijgen. In die wereld krijgt de kunstenaar de vrijheid om zijn naakte geliefden, vrouwen van vlees en bloed, te knevelen en in zijn geliefkoosde positie te plaatsen, om hen vervolgens te kneden tot eeuwige, ideale geliefden van steen. Tytgat geeft de verschillende stadia van het realisatieproces van de kunstenaar simultaan weer: in de verte vaart de beeldhouwer met één van zijn naakte geliefden in de richting van zijn “droom”-eiland. Eens aangekomen blinddoekt of knevelt hij zijn geliefde, waarna hij ze letterlijk op een sokkel plaats, alvorens haar door zijn aanrakingen in steen te vereeuwigen.

Net als de titel, roept dit verhaal onmiddellijk associaties op met de mythe van Pygmalion en Galatea. In de mythe wordt Pygmalion, een beeldhouwer die vrouwen heeft afgezworen omdat ze enkel in zonde schijnen te leven, verliefd op zijn eigen, uiterst realistische, ivoren sculptuur van een jonge, beeldschone vrouw. Pygmalion spreekt op het feest van Venus tot de godin van de liefde om haar een vrouw te vragen die lijkt op zijn ivoren beeld. Terug thuis van het feest, kust en streelt Pygmalion voor de



zoveelste keer zijn ivoren vrouw, die door toedoen van Venus verandert in een levend meisje, Galatea, met wie hij later zal huwen.

De mythe biedt, zoals alle mythes, de mens een manier aan om met de werkelijkheid om te gaan. Zo werd deze specifieke mythe in het verleden gebruikt om te definiëren wat goede (beeldhouw)kunst inhield: goede kunst was kunst die de werkelijkheid zo getrouw mogelijk nabootste, zodat het onderscheid tussen beide nauwelijks te maken was (Pygmalion wordt verliefd op zijn eigen beeldhouw-werk, omdat het er zo realistisch uitziet). Kunst was met andere woorden iets dat ons bedroog omdat het echt leek, hoewel het “slechts” een afbeelding van de werkelijkheid was. Tytgats schilderij lijkt de Pygmalion mythe echter volledig om te draaien (hier transformeert de beeldhouwer meerdere geliefden van vlees en bloed in steen door hen aan te raken), zodat zijn schilderij de omgekeerde betekenis krijgt: het is niet kunst die de mens bedriegt, maar de mens die zichzelf bedriegt. Tytgat onthult in zijn kunst de erotische verlangens die de mens het liefst onderdrukt. De verlangens dwalen rond in ons onderbewustzijn en komen tot uiting in onze verbeelding en onze dromen. Toch blijft Tytgats kunst aan de uit deze mythe afgeleide definitie van goede kunst voldoen: hij beeldt immers de dromen van de mens als een andere werkelijkheid uit, de werkelijkheid van de verbeelding.

Daarnaast biedt de Pygmalion-mythe een interessante kijk aan op man-vrouw relaties, een thema dat Tytgat in verschillende werken, waaronder *De beeldhouwer vereeuwigt zijn liefdes*, exploiteert. In de mythe creëert Pygmalion zijn ideale vrouw, omdat hij niet tevreden is met (het gedrag van) de vrouwen rondom hem. Onderworpen aan zijn mannelijke blik worden alle vrouwen gereduceerd tot objecten die afgetoetst worden aan zijn ideale, maar irreële vrouw (waar geen enkele echte vrouw tegenop kan). Ook in Tytgats schilderij worden de vrouwen tot hulpeloze, zelfs geknevelde objecten gereduceerd, zodat zij letterlijk gekneeld kunnen worden naar het beeld dat de mannelijke beeldhouwer over hen heeft. Zowel in de mythe als in Tytgats schilderij worden de vrouwen ideale, maar irreële maten en eigenschappen toegedicht door

mannen, wat ook vandaag nog bijvoorbeeld in de voornamelijk door mannen geleide reclame-industrie schering en inslag is. In een maatschappij waar voortdurend op zoek gegaan wordt naar meer gendergelijkheid is dit schilderij van Tytgat (en bij uitbreiding ook zijn andere erotisch getinte werken) bijzonder relevant. Bij het bestuderen en interpreteren van deze werken kan de toeschouwer aangezet worden om na te denken over man-vrouw relaties; Hoe worden vrouwen en mannen afgebeeld? Vanuit welke blik worden zij afgebeeld: hoe zien de mannen vrouwen en hoe zien vrouwen zichzelf en omgekeerd? Wat zegt dit over de positie van beide seksen? Met die vragen, kan dit schilderij de toeschouwer meer inzicht geven in bepaalde genderrollen en -patronen, waardoor die mogelijk ook andere beelden, zoals advertenties, op een andere manier zal bekijken. Om het debat over man-vrouw relaties en hoe die afgebeeld worden verder aan te wakkeren, kan er ook gekeken worden wie wat over bepaalde beelden geschreven heeft. Vanbeselaere schreef in zijn notities bij de aankoop van *De beeldhouwer vereeuwigt zijn liefdes* het volgende: “Een kenschetsend werk uit zijn laatste periode, waarbij hij, in een onnavolgbare poëtische verhaaltant, zijn humor en luchtig erotische vertederling in een subtiel, discreet coloriet, speels uitdrukt.”<sup>3</sup> Zo kan het feit dat Vanbeselaere dit werk als “luchtig erotisch vertederend” bestempelde, aanleiding geven tot een debat over man-vrouw relaties.

Uit bovenstaande uiteenzetting blijkt dat Tytgats schilderijen vandaag de dag niet alleen aangenaam zijn om te bekijken, maar dat ze nog steeds bijzonder actueel zijn. Hij toont het menselijke in zijn onderwerpen: de kleine dagdagelijkse dingen die ons leven vormen, maar ook onze (seksuele) verlangens die wij het liefst voor onszelf houden. Verlangens die hij veelal verpakt in mythologische taferelen, die op hun beurt gebruikt kunnen worden om zijn werk te interpreteren. Daarnaast geven zijn erotisch getinte werken ons de mogelijkheid om in debat te treden over man-vrouw relaties, wat in een maatschappij die op zoek is naar meer gendergelijkheid, alleen maar kan worden toegejuicht.

<sup>3</sup> Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA), Dr. Walther Vanbeselaere 25 jaar hoofdconservator (Antwerpen: KMSKA, 1973), 46.

# De rijkdom van de beperking, een interview met Gert Verhoeven

Pepa De Maesschalck

*“Volgens mij moeten wij in de eerste plaats een nationaal museum zijn, een museum waar een belangrijke selectie van het beste uit onze eigen nationale schilderkunst te zien moet zijn. Daarbij ben ik ervan overtuigd dat wij in ons verleden steeds sterk zijn geweest wanneer wij onafhankelijk waren van buitenlandse invloeden. Wij zijn Vlaams van traditie gebleven.”*<sup>1</sup>

Gert Verhoeven (° 1964, Leuven, woont en werkt in Brussel) is beeldend kunstenaar. Zijn werk speelt met enscenering, classificatie, interpretatiemodellen, de positionering van de kunstenaar en de relatie tussen kunst en leven. In 2003 maakte Verhoeven in museum Dhondt-Dhaenens een opmerkelijke installatie met de collectie. In het archief van het KMSKA voer ik een gesprek met Verhoeven over de expo Walther Vanbeselaere, Verzamelaar voor de staat 1948 – 1973, over mogelijke benaderingen van collecties, scenografie, lokaliteit en de positie van de kunstenaar.

Pepa De Maesschalck: Voor je tentoonstelling in MDD in 2003 ben je aan de slag gegaan met de collectie van het museum, een collectie die grote parallellen vertoont met die van Walther Vanbeselaere. Hoe heb je de collectie als kunstenaar benaderd?

Gert Verhoeven: Ik heb de scenografie opgevat als een soort theaterstuk waarbij alle protagonisten, Dramatis Personae, meespeelden; inclusief zij die meestal achter de coulissen staan.

<sup>1</sup> Joos Florquin, “Walther Vanbeselaere Grote Steenweg 628, 2600 Berchem,” in *Ten huize van...* 18. (Leuven: Davidsfonds, 1982), 325.

PDM: Je wilt zeggen dat je zowel de topstukken alsook de zogenaamde “tweederangs werken” wou tonen?

GV: Ja, ik creëerde een soort podium waar alle protagonisten hun plaats hadden zonder onderscheid tussen topstukken van internationaal doorgebroken kunstenaars en niet doorgebroken kunstenaars, werken met kunsthistorisch belang en zonder, ...

PDM: Hierbij plaatste je alle werken op hetzelfde niveau? In theaterstukken heb je toch ook hoofdrollen.

GV: In het theater heb je hoofdrollen, maar wanneer ze op het einde het podium opdraven om het publiek te groeten, staan ze samen op de planken.

PDM: Je hebt in je installatie de werken gegroepeerd volgens een banale categorisering: vrouwen, mannen, kinderen, groepen, stillevens en landschappen. Waarom koos je voor die atypische enscenering?

GV: Kunstgeschiedenis wordt altijd geschreven als een verhaal. Het begint en eindigt altijd goed, maar dat is natuurlijk onzin. Je kan het vergelijken met een sprookje: de kunstenaar werd geboren en stierf. Je hebt de mama, de papa en het kindje. Hij is afkomstig van daar, hij heeft daar gestudeerd, hij heeft die ontmoet, ... Je moet bijna altijd een straatje kiezen. Omdat die zaken steeds terugkeren, heb ik voor die categorieën gekozen.

Marcel Broodthaers stelde over René Magritte: “C’était un père qui mangeait ses enfants.” Kunsthistorici proberen steeds de roots van kunstenaars te bepalen om vanuit die achtergrond interpretatiemodellen te creëren. Door een kunstenaar zoals Magritte te reduceren tot Belgische surrealist begrenst je een rijke kunstenaar opdat hij verklaarbaar “interpreteerbaar” zou blijven.

PDM: Je wilt zeggen dat de kunstgeschiedenis altijd schuldig is aan dergelijke categorisering?

GV: Ja. Ik vind dat een fantastisch verhaal: “het is een papa die zijn kinderen opeet.” Je ziet dat ook in grote bedrijven. De grootvader richt iets op, de zoon maakt het groot en de derde generatie maakt het kapot. Ik heb iets tegen kunstgeschiedenis, het is verengend hoe ze alles begrijpelijk probeert te maken. Dat vind ik zo storend aan de huidige conceptuele kunst; een soort academische perversiteit die vroeger niet aanwezig was. Ik was eens bij een lezing op een tentoonstelling van Jef Geys’ *!Vrouwenvragen?* in New York.<sup>2</sup> Er werd verwezen naar een werk van Geys waarbij hij cucurbita (sierpompoenen) in vrouwenlingerie had gestoken. Rechts in de zaal sprong een New Yorkse feministe op uit het publiek die zei “Excuse me, are we speaking about the same artist who made these Women’s Questions?” Vervolgens stond Dan Graham op uit het publiek en zei: “Yes, for us, the fathers of conceptual art, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, ... and Jef Geys, humor is a very important tool.” Wanneer je het werk louter gaat interpreteren als vrouwonvriendelijk dan dood je het.

Humor is heel belangrijk omdat het zaken ontkracht. Het is een soort desacraliseren van het object op zich. Kunst is altijd een ontsnapping. We moeten met een bepaalde afgesproken codering werken om elkaar te verstaan, maar kunst werkt juist anders. Kunstgeschiedenis werkt altijd met dezelfde codes, terwijl de kunstenaar steeds nieuwe codes creëert. Daarom vind ik Gilles Deleuze, één van de belangrijkste filosofen in de kunst, omdat hij spreekt over vluchtlijnen creëren.

Met de huidige academische tendens moet alles altijd kloppen als een bus, en dat is zeer spijtig. Daarom vind ik Het kind met groene mouwen van Hippolyte Daeye bijvoorbeeld zo fantastisch. Het is een poëtisch werk: het zieke kindje met de groene mouwen, niet rood maar groen. Het heeft iets onafgewerks. Het gaat over potentieel. Je vindt dit bijvoorbeeld ook bij Auguste Rodin: de stappende man, zonder armen. Hij heeft geen armen, dit om de actie van het voortbewegen duidelijk te maken. De stap

<sup>2</sup> *!Vrouwenvragen?* (1965) is een project van Jef Geys dat bestaat uit een reeks vragenlijsten omtrent de positie van de vrouw. Geys stelde de lijst vragen op als vertrekpunt voor discussies in zijn estheticales omtrent de maatschappelijke positie van de vrouw. Geys heeft deze lijsten in verschillende versies en verschillende talen gemaakt.

is ook in wording. Als je iets volledig afwerkt is het dikwijls afgesloten. Het is juist goed om die gelaagdheid te hebben.

PDM: Door de banale groepering van de werken in de tentoonstelling van 2003 haal je de werken op één of andere manier uit hun vertrouwde omgeving.

GV: Ja, ik had ze ook op kleur kunnen groeperen, dat is ook een categorie, compleet andere context. Op die wijze geef je een heel andere waarde aan de werken en dat vind ik interessant. Zo ontkracht je de waarden die eraan gegeven zijn en open je weer nieuwe deuren. Dat vind ik ook de taak van de kunstenaar. Bovendien is een kunstwerk gemaakt in een bepaalde tijd, maar een goed kunstwerk leeft mee en verandert. Niet fysiek maar wel van context. Louise Lawler vind ik een fantastische kunstenaar. Ze toont werken uit privécollecties die in een compleet andere omgeving terecht komen, zoals bijvoorbeeld een Jackson Pollock boven een commode met een achttiende-eeuwse keramische soepterrine (Pollock and Tureen, 1984). Ze toont de scheefgetrokken context, een soort eclecticisme. De Pollock is een ander werk wanneer het in het museum hangt, boven de commode of in het toilet.

PDM: Waarschijnlijk geldt hetzelfde voor de collectie van Vanbeselaere. De archiefbeelden van het KMSKA tonen ook een andere soort enscenering.

GV: Nu heerst er een compleet andere manier van ophangen. Vroeger werd alles door elkaar gehangen, als een verzamelplaats. In het KMSKA hingen de werken nog boven elkaar. Uiteindelijk gaat het over catalogiseren.

Wat ik ook interessant vind is dat sommige kunstenaars vroeger hoog in het vaandel werden gedragen en achteraf niet meer bekeken werden.

PDM: Kan je een voorbeeld geven?



Zaalzicht Gert Verhoeven,  
*Gert Verhoeven*, Museum  
Dhondt-Dhaenens, 2003



GV: Neem bijvoorbeeld Jean Brusselmans. Dat was een tragische figuur. Hij leefde op een klein zolderkamertje waar hij uiteindelijk een heel oeuvre bij elkaar geschilderd heeft dat heel origineel is.

Dat heeft mij als kunstenaar altijd “geboeid”: waarom wordt de ene uit de vergetelheid getrokken en de ander niet. Wat zijn de mechanismen daarachter, en wat is de lokale achtergrond. Ik heb een groot probleem met het soort “internationale kunstenaars”. “Huis-keuken-tuin-kunstenaars” gaan vaak verder omdat ze het dichtst bij zichzelf geraken. De huidige tijdsgeest vraagt dat er internationaal gedacht wordt. Het gaat over een positionering: je moet gewoon durven terugkeren naar jezelf om je positie terug te vinden. Ik ben niet tegen dat “internationale” maar het is zo’n abstract begrip. Zoals het begrip “God” ook abstract is. Wat is internationaal? James Ensor was een internationale kunstenaar maar evengoed een lokale kunstenaar: hij was afkomstig uit Oostende, hij heeft bijna niet gereisd en liet zich meermaals inspireren door de zee. Dat is zijn wereld. Soms maakt een kunstenaar door zijn wereld nog kleiner te maken die juist groter.

PDM: Je zou kunnen argumenteren dat Vanbeselaere een belangrijke rol heeft gespeeld voor dergelijke Belgische kunstenaars door ze in het instituut te brengen, publiciteit te bieden en uiteindelijk mee in de canon op te nemen.

GV: Dat is mogelijk, ik ken de verhalen daarvoor niet voldoende. Ik weet wel dat er een groot onderscheid is tussen de werken in de collectie van Vanbeselaere, namelijk echt topniveau, en de collectie van MDD. Het echtpaar Dhondt-Dhaenens heeft naast enkele topstukken ook veel troep gekocht, waar je niet veel zinnigs meer over kunt zeggen. Zoals Valerius De Saedeleer bijvoorbeeld.

PDM: Vanbeselaere kocht natuurlijk werken aan in naam van de staat, met een andere verantwoordelijkheid.

GV: Het is een andere verantwoordelijkheid maar verbonden met een groter risico. Het echtpaar Dhondt-Dhaenens

waren privé-collectioneurs, ze waren vrij aan te kopen volgens hun persoonlijke smaak, wat waarschijnlijk vaak gebeurde. Het is een typisch proces bij collectioneurs: ze starten met wat ze mooi vinden en schaven de collectie gaandeweg bij. Het is een groeiproces zoals je in alles een groeiproces hebt. Net zoals bij literatuur: als je begint te lezen grijp je niet direct naar de topliteratuur, je start ergens en begint de kwaliteiten op te merken die zich op het eerste gezicht niet openbaarden.

Soms zijn collecties gewoon goed omdat het een verzameling is, wat beter kan zijn dan een collectie bestaande uit vijf topstukken. Ik vind het spijtig dat je in een collectie of museum zelden nog iets plaatselijk kan zien. Als ik naar Mexico zou gaan, zal ik daar waarschijnlijk wel enkele werken van plaatselijke kunstenaars zien die ik niet ken, maar vooral werken van kunstenaars die ik overal tegenkom.

De tentoonstelling die ik in MDD geconcipieerd had, ging echt over de positionering als kunstenaar in een museum: wat doe je daar als +/- “beginnende” kunstenaar? MDD was toen eigenlijk een non-space, wat ik als een kwaliteit beschouwde. In grote instituten zoals Tate Modern zijn ze soms op zo’n georganiseerde en correcte manier bezig dat ze geen oog meer hebben voor wat er groeit en bestaat. Een beetje zoals in de cinema, hoe Hollywood de film gedomineerd heeft, gebeurt dat nu in de kunst ook. Ik geloof echt in de sterkte van lokaliteit. In Mu.ZEE (Oostende) hebben ze net twee secties met Ensor en Léon Spilliaert geopend, daar ben ik blij om. Ze waren beiden op een andere manier nauw verbonden aan Oostende: Ensor met het schelpenwinkeltje van zijn moeder en Spilliaert met de kapperszaak annex parfumerie van zijn vader. Het is toch fantastisch als kunstenaar dat je gewoon een kast opentrekt, kijkt wat erin ligt en daar iets mee doet. Die beperktheid is goed. Hetzelfde geldt voor de creativiteit van kinderen. Ze zeggen: “kinderen zijn niet meer creatief.” Waarom: omdat kinderen vandaag te veel activiteiten hebben waardoor ze zich niet meer vervelen. Creatie is vaak verbonden met het gebrek aan iets boeiends, dus je moet er iets boeiends van maken.

PDM: Zowel de collectie van MDD als de collectie van Vanbeselaere bevatten grotendeels werken van kunstenaars die trouw bleven aan het zogenaamde lokale, iets dat reeds in de titels duidelijk wordt: Dreggen in de Woluwe, Grijs zee, De Leie te Latem, Winter te Dilbeek, ... Beschouw je dat als een sterkte binnen de collecties?

GV: Ja, ik vind dat zeer tof. Ik vind het soms interessanter indien iemand lokaal verzamelt. Dat is tegenwoordig sterk veranderd bij collectioneers, zij gaan vandaag de dag meer voor een "internationale kunstcollectie". Daardoor heeft iedereen nu op een of andere manier dezelfde collectie. Vroeger kon men zich nog toeleggen op het verzamelen van bijvoorbeeld de Latemse School. Dat durven ze nu niet meer. Niemand durft nog zeggen: "ik verzamel Belgische kunst". Er zijn wel nog collectioneers die zich toeleggen op conceptuele kunst of schilderkunst. Een kunstenaar moet zich specialiseren maar een collectioneur moet dat blijkbaar niet.

PDM: Mocht je de opportuniteit krijgen om een scenografie te maken met de collectie van Vanbeselaere, zou je het dan op dezelfde manier aanpakken als met de collectie van MDD?

GV: Nee, absoluut niet. Omdat ik dat van een compleet ander niveau vind. Bovendien zou ik niet twee keer hetzelfde doen. Voor mij is het fysieke aspect heel belangrijk. Ik blijf een beeldend kunstenaar, ik werk met vormen en de présence van iets in de ruimte. Hierbij speelt de omvang van de werken, de grootte van de ruimte, ... een grote rol. Het is niet alleen wat je toont maar ook hoe je het toont.

Ik zou een interpretatie geven, iets dat curatoren overigens ook doen. Werken met bestaande zaken maakt deel uit van mijn praktijk.

PDM: Hoe zou je de collectie dan wel presenteren?

GV: Het eerste idee dat in mij opkomt is om bijvoorbeeld te werken met de omgeving door een soort installatie te creëren die aanvoelt als een huiselijk tafereel. Ik zou vertrekken van de scenografie in de archiefphoto's van het KMSKA, met bloemstukken, tapijten, e.d. Trachten het museale terug in een soort huiselijke context te brengen door iets toe te voegen dat een heel andere context genereert, door bijvoorbeeld een grote keuken in de ruimte plaatsen. Ik wil kunstenaars niet gaan bruuskeren of vervormen. Ik wil ze gewoon laten zijn. Maar door er iets naast te zetten, creëer je nieuwe vluchtlijnen. Soms ben je meer mens omdat er een andere mens naast je staat. Dat zou een fijn project zijn.

Ik zou werken met die heel stijve klassieke manier van opstellen, met de ritmiek van de draden van het ophangstelsel. Eén van mijn lievelingskunstenaars is Robert Ryman. Hij was oorspronkelijk een jazzmuzikant, maar werkte als suppoost in het MoMa. Geprikkeld door de grote kunstenaars in het museum, wou hij zelf het kunstenaarschap een kans geven. Hij kocht in eerste instantie slechts weinig verf omdat het weleens een bevestiging kon zijn. Hij kocht oranje en witte verf en hij is nooit verder geraakt dan die twee kleuren. Omdat hij ontelbaar veel keuzes moest maken: waar ga je op schilderen, hoe groot moet het zijn, wat voor wit (want je hebt verschillende tinten), wat voor penselen, wat voor bedekkingen, hoe en waar signeer je het werk, ophanging met grote of kleine haken, ... Dus hij schilderde alleen witte schilderijen. De meeste schilders bedenken wat ze gaan schilderen: een peer of een appel. Ryman daarentegen bedacht hoe hij ging schilderen.

Ik vind het interessant om met die gegevens te werken. Je kijkt niet alleen naar een schilderij: je ziet de ruimte, je ziet het tapijt, de vaas, de stoel, ... Met die gegevens zou ik werken om de betekenis van die schilderijen een beetje te gaan verschuiven. Dat vind ik tof; om iets op losse schroeven te zetten.

PDM: Welke werken uit de collectie van Vanbeselaere zou je zeker willen opnemen in die (fictieve) scenografie?

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN	Naam <b>Zaal 15.</b>		Volgsnummer
	Onderwerp <i>licht in zaal 15.</i>		
Photografische Dienst N° ACLT <i>FELT.</i>	Negatieven		Catalogusnummer



Zaal 15 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen,  
fotograaf: 't Felt, ca. 1950

194

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN	Naam		Volgsnummer
	Oude	Code	
Photografische Dienst N° ACLT <b>15955-B</b>	Nieuw		Catalogusnummer

*Herinnering Van beeldder  
1950 e.v. (1948?)*



Zaalzicht Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen,  
foto: ACL, ca. 1950

195



Hippolyte Daeye, *Het kind met groene mouwen*, 1926  
olieverf op doek, 70,5 x 51 cm, collectie MDD

GV: *De schilderijenliefhebber* van Henri De Braekeleer. Het gaat over de toeschouwer en het kijken. De blik van het personage lijkt te twijfelen tussen de schilderijen in het museum en de buitenwereld aan de andere kant van het raam. Het is een heel conceptueel werk.

PDM: Dan komen we misschien terug bij jouw opvatting van scenografie als theater?

GV: Dat kan je proberen (lacht) ... Die kunsthistorici kunnen soms goed tekeergaan!



# index werken tentoonstelling

## Frits Van den Berghe

*Het leven*, 1924  
olieverf op doek, 131 x 141 cm  
KMSKA



*Het kabinet der wassen beelden*  
1925 - 1926  
potlood, aquarel en gouache  
op papier, 455 x 600 mm  
MDD

*De koorddanser*, 1925 - 1926  
potlood, aquarel en gouache  
op papier, 45,5 x 59,5 cm  
MDD

*De droom (de schepping)*, 1927  
olieverf op doek, 119 x 139,5 cm  
MDD



*De auteur Herman Teirlinck*  
1930 - 1932  
pen en inkt op papier gehoogd  
met wit, 200 x 170 mm  
KMSKA

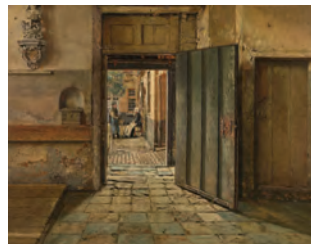


*Afstanden*, 1935  
olieverf op doek, 63 x 42,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1966

## Henri De Braekeleer

*De Teniersplaats te Antwerpen*, 1878  
olieverf op doek, 81 x 64 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1964

*Interieur van het Terninckgesticht  
in Antwerpen*  
olieverf op paneel, 65,5 x 81,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1954



*Het gesprek*, 1884  
olieverf op doek, 49 x 64 cm  
KMSKA

## Jean Brusselmans

*De witte muur*, 1933  
olieverf op doek, 69,5 x 79 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1953

*Stillevan*, 1936  
olieverf op doek, 112 x 122 cm  
KMSKA



*Winterlandschap te Dilbeek*, 1945  
olieverf op doek, 90,9 x 100 cm  
MDD



*Incendie à Dilbeek*, 1949  
olieverf op doek, 120 x 110 cm  
Collectie familie Herbert, MDD

## Jan Burssens

*De vrouw*, 1958  
olieverf op paneel, 185 x 72 cm  
MDD

## Hippolyte Daeye

*Het kind met de groene mouwen*  
1926  
olieverf op doek, 70,5 x 51 cm  
MDD

*Baadster*, 1928  
olieverf op doek, 78,5 x 53,2 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1963



**Naakt kind**, 1931  
olieverf op doek, 87 x 56,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1963

**Sereniteit**, 1932  
olieverf op doek, 91 x 74,5 cm  
KMSKA

## Edgar Degas

**Zwangere vrouw**  
brons, 43 x 19 x 17 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1953

## James Ensor

Ensemble van 13 tekeningen  
ca. 1877 - 1886  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1951



**Grijze zee**, 1880  
olieverf op doek, 58,5 x 72 cm  
KMSKA

**Daken te Oostende**, 1884  
olieverf op doek, 149 x 206,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1950



**Maskertoneel**, 1889  
olieverf op doek, 59 x 74,5 cm  
KMSKA

**Het schilderend geraamte**, 1896  
olieverf op paneel, 37,3 x 45,3 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1972

**Mijn dode moeder**, 1915  
potlood op paneel, 185 x 245 mm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1952



**Christus aan het kruis**, 1931  
olieverf op doek, 50,5 x 60 cm  
MDD

## Henri Evenepoel

**Terugkeer van de arbeid bij  
zonsondergang**, 1896  
olieverf op doek, 189 x 298 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1953

**De dochter van Henri Matisse**, 1896  
olieverf op doek, 67,5 x 59,5 cm  
MDD

**Charles met streepjestrui**, 1898  
olieverf op doek, 73 x 50 cm  
Gift ter ere van Anne en André Leysen  
coll. Koning Boudewijnstichting

## George Grard



**Staan naakt**, 1948  
brons, 74 x 25 x 21 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1949

**De Afrikaanse**, 1957 - 1958  
brons, 180 x 51 x 60 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1966



**Het water**  
brons, 53 x 16 x 15 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1962

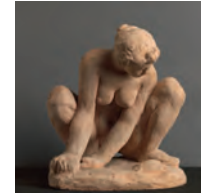
**De aarde**, 1960  
brons, 14,5 x 15,5 x 41,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1962

## Oscar Jaspers



**Baadstertje I**, 1921  
33 x 7 x 8 cm  
MDD, schenking Paul Jaspers

## Aristide Maillol



**Vrouw met krab**, 1930  
terracotta, 16 x 14 x 11,5 cm  
KMSKA

## Giacomo Manzù

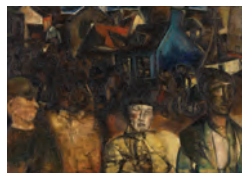
**Danspas**, 1953  
brons, 74,5 x 18,5 x 16,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1953

## Marino Marini

**De grote danseres**, 1952  
brons, 150 x 36 x 60 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1954

# Ben Nicholson

*Halfmond ovaal*, 1950  
olieverf op karton, 98 x 130 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1955



# Constant Permeke

*Vissersvolk*, 1919  
inkt op papier, 220 x 315 mm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1967



*Volkswrouw*, 1920  
houtschool op papier gekleefd op doek  
870 x 610 mm  
KMSKA



*Volkswrouw*, 1921  
olieverf en houtskool op papier  
866 x 645 mm  
MDD

*De kermis*, 1921  
olieverf op doek, 78 x 110,5 cm  
KMSKA, gift aan het KMSKA in 1949



*Koffiedrinkers*, 1927  
olieverf op paneel, 146 x 118 cm  
KMSKA

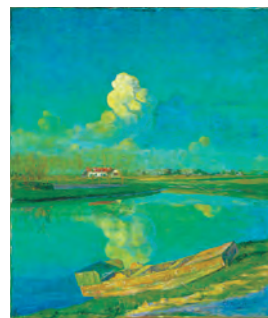
*Vespertijd*, 1927  
olieverf op doek, 127 x 148,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1953

*Landschap*, 1931  
olieverf op doek, 98,5 x 119 cm  
KMSKA



*Het leven van de boer*, 1939  
houtschool en potlood op papier,  
gekleefd op doek, 800 x 1220 mm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1963

# Valerius De Saedeleer



*De Leie te Latem*, 1903  
olieverf op doek, 70,5 x 60,2 cm  
MDD

*Boomgaard in de winter*, 1907  
olieverf op doek, 63 x 148 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1966



*Landschap te Ingooigem*, 1912  
olieverf op doek, 35 x 85 cm  
MDD

# Albert Servaes

*De stervende*, 1910  
olieverf op doek, 96,5 x 86,5 cm  
KMSKA



*Ontwaken*, 1942  
houtschool, pastel op papier  
350 x 270 mm, MDD



*Sluimeren*, 1942  
houtschool, pastel op papier  
340 x 270 mm, MDD

*Betsabeh*, 1943  
houtschool op papier, 920 x 755 mm  
MDD



*Jonge vrouw*, 1950  
houtschool, pastel op papier  
300 x 230 mm, MDD

## Gust. De Smet

*Zondag*, 1921  
olieverf op doek, 179,5 x 139 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1961

*Pally*, 1922  
olieverf op doek, 94 x 65 cm  
KMSKA

*Jonge Boerin*, 1928  
olieverf op doek, 62 x 50 cm  
MDD

## Jakob Smits

*De hemel op de puinen*  
olieverf op doek, 128 x 121 cm  
KMSKA

*Man met pelsen muts*, 1900 – 1905  
olieverf op paneel, 80 x 62,5 cm  
MDD

## Léon Spilliaert

*Zelfportret met blauw schetsboek*  
1907  
waterverf op papier, 50 x 38 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1950

*Vrouw bij zee*, 1909  
waterverf op papier, 65,2 x 50,3 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1950

*Alleen*, 1909  
aquarel en pastel op papier, 64 x 49 cm  
MDD

## Jan Stobbaerts

*De holle weg*  
olieverf op doek, 36 x 46 cm  
KMSKA



*Hoeve aan de Woluwe*, 1895  
olieverf op doek, 48,5 x 73 cm  
MDD

*Dreggen in de Woluwe*, 1896  
olieverf op doek, 47 x 70 cm  
KMSKA

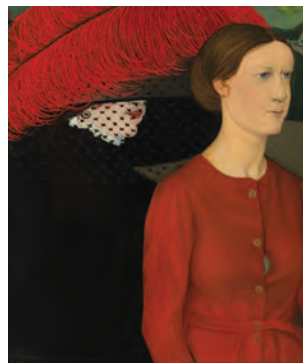
## Edgard Tytgat

*Herinnering aan een zondag*, 1926  
olieverf op doek, 89 x 116,5 cm  
MDD

*De beeldhouwer vereeuwigd zijn  
liefdes*, 1951  
olieverf op doek, 81,5 x 100 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1951

## Gustave Van de Woestyne

*Boer Kerckhove*, 1910  
olieverf op doek, 55 x 39,6 cm  
MDD



*De twee lentes*, 1910  
olieverf op doek, 72 x 62 cm  
KMSKA



*Ingeduffelde boer*, 1915  
olieverf op doek, 45 x 55 cm  
MDD

*De likeurdrinksters*, 1922  
olieverf op doek, 109,5 x 99 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1952

## Henri-Victor Wolvens

*Zeegezicht*, 1945  
olieverf op doek, 50 x 70 cm  
MDD

*Grijze zee*, 1946  
olieverf op doek, 53,5 x 79 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1949

## Rik Wouters

*Buste van Nel Wouters*, 1908  
brons, 66,5 x 53 x 28,5 cm  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1949

Ensemble van 6 tekeningen, z.d.  
oost-indische inkt op papier  
KMSKA, aankoop Vanbeselaere 1952



# Credits beelden

## Portretten kunstenaars:

— p. 18, 22, 26, 30, 44, 74, 78, 84, 90:

© KIK-IRPA

— p. 34, 50, 58, 70, 98:

© Archief KMSKA – Fotoarchief

— p. 40, 54, 62, 66:

© Letterenhuis, Antwerpen

— p. 94:

privé archief Sint-Pauwels

— p. 106, 110:

© BEIC / Servizio fotografico / Paolo Monti

## Archieffoto's:

— p. 11, 12, 132 (bovenaan):

© Archief museum Dhondt-Dhaenens

— p. 132 (onderaan), p. 157, p. 194 – 195:

© Archief KMSKA – Fotoarchief

—foto's binnencover en p. 118, 119:

Privé-archief Sint-Pauwels

— p. 150:

© Musée de Grenoble – FeliXart Museum

## Reproducties:

Alle foto's: © Koninklijk Museum voor Schone

Kunsten Antwerpen, [www.lukasweb.be](http://www.lukasweb.be) –

Art in Flanders vzw, foto's Hugo Maertens

## Uitgezonderd:

— p. 43:

© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Antwerpen, [www.lukasweb.be](http://www.lukasweb.be) –

Art in Flanders vzw, foto d/arch

— p. 32, 42, 49, 60, 73, 76, 82, 93, 100, 196,

198: *[Het kabinet der wassen beelden van Frits*

*Van den Berghe]*, p. 199 *[Winterlandschap*

*te Dilbeek van Jean Brusselmans]*, p. 200

*[Christus aan het kruis van James Ensor]*,

p. 201 *[Volksvrouw van Constant Permeke]*,

p. 202 *[De Leie te Latem en Landschap te*

*Ingooigem van Valerius De Saedeleer]*, p. 203

*[Ontwaken, Sluimeren en Jonge vrouw van*

*Albert Servaes]*, p. 204 *[Hoeve aan de Woluwe*

*van Jan Stobbaerts]*, p. 205 *[Ingeduffelde*

*boer van Gustave Van de Woestyne]*

© museum Dhondt-Dhaenens, foto's: Guy

Braeckman [AD/ART]

— p. 48:

© coll. Koning Boudewijnstichting, foto:

Studio Philippe de Formanoir

— p. 68, 81:

© museum Dhondt-Dhaenens, Lukas – Art in

Flanders vzw, foto's: Hugo Maertens

— p. 199 *[Incendie à Dilbeek van Jean*

*Brusselmans]*, p. 205 *[Baadstertje I van Oscar*

*Jespers]*: © Jan[us] Boudewijns

© museum Dhondt-Dhaenens, Lukas – Art in

Flanders vzw, foto's: Hugo Maertens

— p. 148:

© Bernaerts veilinghuis

— p. 145:

© De Vuyst

— p. 188 – 189 zaalzichten: © Gert Verhoeven,

museum Dhondt-Dhaenens, foto's: Guy

Braeckman [AD/ART]

## De werken van:

— James Ensor, Léon Spilliaert, Rik

Wouters, Gustave Van de Woestyne, Jean

Brusselmans, Edgard Tytgat, Gust. De Smet,

Albert Servaes, Constant Permeke, Henri-

Victor Wolvens en George Grard:

© SABAM België 2017

— Jan Bursens: © Adapp Paris 2017

— Ben Nicholson: © DACS 2017

— Marino Marini en Giacomo Manzù:

© SIAE 2017

De uitgever heeft waar nodig en voor zover

mogelijk de vereiste auteursrechtelijke

toestemmingen verkregen. Instellingen en

personen die desondanks menen dat hun

auteursrecht is geschonden, gelieve contact

op te nemen met de uitgever die de fout zal

corrigeren bij herdruk.

© museum Dhondt-Dhaenens, 2017

© de auteurs, 2017

D/2017/6349/1



KONINKLIJK  
MUSEUM  
VOOR SCHONE  
KUNSTEN  
ANTWERPEN

# Colofon

Deze bezoekersgids werd gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling Walther Vanbeselaere, Verzamelaar voor de staat 1948 – 1973 in het museum Dhondt-Dhaenens te Deurle (2 juli – 1 oktober 2017) en werd gerealiseerd in samenwerking met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA).

Vertaling: Stephanie Dewachter (Frans), Michael Meert (Engels)

Redactie: Thierry Mortier

Eindredactie: Charlotte Crevits, Thierry Mortier

Vormgeving: Chloé D'hauwe, Rik Vannevel

Druk: Cassochrome

Uitgever: museum Dhondt-Dhaenens

Curatoren: Tanguy Eeckhout, Herwig Todts,

Joost Declercq en Charlotte Crevits

## Medewerkers KMSKA

Prof. dr. Manfred Sellink, Hoofddirecteur-

Hoofdconservator KMSKA

Dr. Elsje Janssen, Wetenschappelijk directeur

Collecties KMSKA

Dr. Herwig Todts, Conservator wetenschappelijk

onderzoeker KMSKA en medecurator van deze

tentoonstelling

Veerle De Meester, Tentoonstellingscoördinator

KMSKA

## Medewerkers MDD

Joost Declercq, Jan[us] Boudewijns, Charlotte

Crevits, Nathalie De Pauw, Tanguy Eeckhout,

Monique Famaey, Beatrice Pecceu, Gerry

Vanbillemont, Rik Vannevel

## Raad van Bestuur:

Jan Steyaert\* (voorzitter), Bie Hooft-De Smul\*

(ondervoorzitter), Lieve Andries-Van Louwe,

Frank Benjits\*, Bieke Clerinx, Luc De Pesseroey,

Francisca Decuyper, Karel De Meulemeester,

Stéphanie Donck, André Gordts, Marianne Hoet\*,

Agnes Lannoo-Van Wanseele, Filiep Libeert,

Damien Mahieu, Dirk Matthys, Michel Moortgat,

Christian Mys, Serge Platel, Laurence Soens,

Patricia Talpe, Paul Thiers\*, Jef Van den Heede\*,

Johan van Geluwe, Katrien Van Hulle, Tanguy

Van Quickenborne\*, Olivier Vandenberghe,

Jocelyne Vanthournout (\*uitvoerend comité)

## Met steun van:

### Patroons:

Rinaldo Castelli, Virginie Cigrang, Benedicte De

Pauw, Michel Delfosse, Arnold Devroe, Regine

Dumolin, Miene Gillion, Eric & Marc Hemeleers,

Marianne Hoet, Luc Keppens, Marc Maertens,

Paul Thiers, Tanguy Van Quickenborne, Leo

Van Tuyckom, Jocelyne Vanthournout, Pierre

Verschaffel en anonieme leden

### Schenkers:

Advocatenkantoor Keirsmakers, Zeno X Gallery

en anonieme schenkers

### Structurele Sponsors:

Banque de Luxembourg, Christie's, Eeckman Art &

Insurance, Eland

### Tentoonstellingsponsors:

BNP Paribas Fortis, Bank Degroof Petercam,

Limited Edition

### Bedrijfsclub

Atlas Reizen, Barista Coffee & Cake, Bio Bakkerij

De Trog, bROODSTOP, Deloitte Bedrijfsrevisoren,

Deloitte Fiduciaire, Duvel Moortgat, Filliers,

Houthandel Lecoutere, I.R.S.-Btech nv-sa, Jet

Import, Livinlodge, Mobull Art Packers and

Shippers, Orange, Pentacon bvba, Stone, Van

Den Weghe, Westmalle

### Mediapartner

Klara



“Waar aan denkt u aan [...] met vreugde?”

*“Aan de vrijheid die ik zal krijgen als ik in 1973 gepensioneerd word. Dan zal ik ergens opnieuw kunsthistoricus kunnen worden, niet meer een man met toekomst maar met verworvenheden die wellicht de moeite waard zijn geschreven te worden. Dan zou ik mijn diepste belevenissen in verband met de schilderkunst te boek willen stellen en mijn subjectieve keus van 12 of 20 onvervangbare meesterwerken willen verantwoorden, hun lof bezingen in het licht van mijn geloof in mijn liefde voor de heerlijkheid der schepping.”*