Herwig Todts

Pro modernisering, contra het modernisme

De Antwerpse kunstwereld aan het einde van de lange 19de eeuw

In Antwerpen wordt de kunstwereld tijdens de laatste decennia van de 19de eeuw grondig gemoderniseerd en nemen kunstenaars, net als elders in Europa, afscheid van de academische conventies. Realisme, naturalisme en het merkwaardige archaïsme van de Leys-epigonen domineren de artistieke productie omstreeks 1900. In tegenstelling tot hun Brusselse collega's, blijven de Antwerpse kunstenaars, critici en liefhebbers wel sterk gekant tegen modernistische trends zoals het impressionisme, het neo-impressionisme, de art nouveau en het symbolisme.

Afb.1. Paul Joostens, De Antwerpse schilders, (niet gedateerd), potlood en O.I. inkt op papier 135 x 191 mm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen - Schenking Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen.

Een modernisering in de schaduw van Rubens?

Vrijwel onaangekondigd werd Antwerpen vanaf het begin van de zestiende eeuw één van de belangrijkste commerciële én artistieke centra van Europa. Een belangrijk bestanddeel van het economisch succes was de ontwikkeling van een bloeiende kunstmarkt met veel ruimte voor nieuwe producten en genres die aanvankelijk werden gecreëerd door inwijkelingen uit andere Zuid-Nederlandse steden. Pieter Coecke van Aelst, schoonvader van Pieter Bruegel de Oude, was zo'n inwijkeling, die er na enkele jaren bovendien in slaagde om een tweede atelier te starten in Brussel. De Beeldenstorm en de Contrareformatie hebben in de tweede helft van de eeuw een nieuwe en krachtige impuls gegeven aan de beeldproductie. De artistieke traditie was tenslotte sterk genoeg om ook de economische terugval na de scheiding der Nederlanden en het afsluiten van de Schelde (1587 tot 1795) gedurende vele decennia te overleven. Deze traditie heeft vooral dankzij de terugkeer van een uitzonderlijk talent, met name Peter Paul Rubens in 1608, een tweede duurzame artistieke adem gevonden, die opnieuw internationaal succesrijk is geweest.¹

In Antwerpen en de Zuidelijke Nederlanden verzwakte de rubensiaanse traditie in de loop van de achttiende eeuw, terwijl in de schoot van de Parijse *Académie Royale des Beaux-Arts* de twist tussen Poussinisten en Rubenisten (zij die zoals Poussin een klassiek schoonheidsideaal boven alles verkozen tegenover de bewonderaars van Rubens' sensationele, "modernere" stijl) nog voor het einde van de zeventiende eeuw in het voordeel van Rubens werd beslecht en zijn kunst tot ver in de negentiende eeuw voor vriend én vijand een uitgesproken schilderkunstig model zou blijven. Naast een niet te ontkennen gebrek aan artistiek talent, was er in het Antwerpen en de Zuidelijke Nederlanden van de achttiende eeuw ook vraag naar een ander soort schilderkunst. Het karakter van de kunst in Antwerpen werd vanaf die tijd bepaald door stilistische en iconografische trends en modes die meestal elders werden bedacht.²

In de loop van de negentiende eeuw onderging de organisatie van de kunstwereld een grondige modernisering. Na de Franse Revolutie werd in 1811 het voormalige Franciscanerklooster in Antwerpen ingericht als kunstschool. De kloosterkerk zelf werd verbouwd tot het museum voor Oude Kunst, waar academiestudenten inspiratie zouden moeten vinden. Met meer dan 1300 binnen- én buitenlandse studenten in 1848 kan men zeggen dat de Antwerpse "Academie voor Schone Kunsten" in de loop van de negentiende

eeuw zonder meer floreerde. Naar Frans model, was het onderwijs van de beeldende kunsten aan de Antwerpse academie eenzijdig gericht op het conceptuele en veel minder op de feitelijke uitvoering van schilderijen of beeldhouwwerken. Aspirant-kunstenaars dienden de eeuwenoude, geijkte realistische methodes (perspectief, de werking van licht en schaduw) te beheersen, evenals de correcte, klassiek geïnspireerde vormgeving van alle onderdelen en het doelmatig samenstellen van visuele voorstellingen die belangwekkende historische gebeurtenissen uitbeelden. Voor de artistieke praktijk, het ambachtelijke aspect van hun vorming, waren zij aangewezen op de privé-ateliers van de academieprofessoren en andere Antwerpse schilders. De Antwerpse kunstschilder Charles Verlat werd in 1879 voorzitter van een commissie die de reorganisatie van het Antwerpse kunstonderwijs ging voorbereiden. Het resultaat was dat er naast het middelbaar kunstonderwijs aan de academie, een Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten werd opgericht waar studenten onder leiding van benoemde professoren in ateliers de praktijk van hun kunst konden oefenen. Dat was uiteraard een belangrijke vernieuwing van het kunstonderwijs, maar deze hervorming belette niet dat de Antwerpse academie steeds meer als een bolwerk van conservatisme beschouwd zou worden. Telkens weer worden we eraan herinnerd dat de vermaledijde Antwerpse academieleraar Eugène Siberdt Vincent Van Gogh in 1886 heeft gedwongen om de academie te verlaten. In 1877 koos Oostendenaar James Ensor al wijselijk voor een artistieke opleiding in Brussel. Mechelaar Rik Wouters zou nagenoeg twintig jaar later dezelfde keuze maken. Twee vroege modernisten, Jules Schmalzigaug (1882-1917) en Georges Van Tongerloo (1886-1965) zouden de Antwerpse academie snel ruilen voor lessen aan de Brusselse academie en zouden tenslotte in het buitenland een betekenisvolle bijdrage leveren aan het modernisme.³

Kunst voor tentoonstellingen

De ontwikkeling van nieuwe picturale genres in het Antwerpen van de zestiende eeuw voltrekt zich in samenhang met de opkomst van een kunstmarkt voor speculatief geproduceerde kunstwerken. Particuliere kunstliefhebbers kopen er landschappen, moraliserende genretaferelen, stillevens maar evengoed kruisgingen, madonna's en andere religieuze taferelen. Toch blijven tot op de vooravond van de Franse Revolutie de opdrachtgevers en de specifieke bestemmingen, voor de productie van kunstwerken van doorslaggevend belang. Na 1800 wordt het kunstwerk ook

niet zonder meer een commercieel, aanbod-gestuurd product. “Moderne” kunst, de kunst van de negentiende en twintigste eeuw, is in de eerste plaats tentoonstellingskunst. Dat betekent dat, zoals econoom Hans Abbing in *The Exceptional Economy of the Arts: Why are Artists Poor* (2002) aantoonde, kunstenaars hun werk maken om het te tonen en niet om het te verkopen. Ze streven boven alles naar de erkenning door kenners en vakgenoten, ze hongeren naar een plaats in de canon.⁴ De Antwerpse helden van het moderne, romantische kunstenaarschap zijn in de eerste plaats Henri De Braekeleer (1840-1888), die eerst in Brusselse avant-garde-kringen maar na zijn overlijden ook in Antwerpen, wordt geëerd als een miskend talent. Ook de vroeg overleden Evert Larock (1865-1901) krijgt onmiddellijk na zijn dood een dergelijke status.⁵ Terwijl de belangstelling voor Larock snel wegdeemster, wordt Eugène Van Mieghem (1875-1930) sedert de jaren 1970 gepromoot als een zoveelste heldhaftige en onvrijwillige hongerkunstenaar.⁶

Symbolisch start de evolutie naar een moderne opvatting van het kunstenaarschap in 1770. De Antwerpse kunstenaar Andries Cornelis Lens verzocht de landvoogd van de Zuidelijke, Katholieke Nederlanden, Maria-Theresia aartshertogin van Oostenrijk, in dat jaar om kunstenaars voortaan vrij te stellen van de reglementeringen van beroepsverenigingen, zoals het Sint Lukasgilde. In de Sint Lukasgilde hadden beoefenaars van eenzelfde ambacht zich al sedert vele eeuwen verenigd om hun gemeenschappelijke, lokale, professionele belangen te verdedigen. Maar voor Lens was het kunstenaarschap een zaak ver verheven boven de bezigheden van een gewone vakman.⁷

In de loop van de achttiende eeuw wordt bedacht dat muzikale composities, poëzie, schilderijen of sculpturen een gemeenschappelijke essentie delen. Het idee dat de *beaux-arts* (‘polite arts’, ‘fine arts’) zich gemeenschappelijk onderscheiden van de ambachten (*artes mechanicae*) en kennisgerichte disciplines (*artes liberales*) ligt aan de basis van de moderne opvatting van het kunstwerk, dat de vrucht is van inspiratie en verbeelding en dat afgestemd is op smaak en belangeloos genieten. De oprichting van musea voor oude en moderne kunst, de activiteiten van talloze tentoonstellingsverenigingen en de ontwikkeling van de kunstkritiek sluiten hier rechtstreeks bij aan.⁸ In 1789 organiseert de Antwerpse “Konstmaetschappy” voor het eerst een tentoonstelling die meteen ook naar Frans model voorzien wordt van een verklarende beschrijving van de tentoongestelde werken in een publicatie: *Uytlegginge der schilderyen, teekeningen beeldhouwerye en graveerkunst*. Tot 1951 worden dergelijke grote kunsttentoonstellingen, waar

omstreeks het midden van de negentiende eeuw meer dan duizend ‘nieuwe’ kunstwerken worden getoond, georganiseerd. Met de aankoop van één van de tentoongestelde werken voor het *Musée Moderne* wordt, vanaf 1873, de officiële waardering voor lokaal artistiek talent bezegeld.⁹

Met ingang van de onafhankelijkheid van België in 1830, worden deze ‘salons’ driejaarlijks georganiseerd in Brussel, Antwerpen en Gent. De tweetalige Antwerpse *Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts* / Koninklijke Maatschappij ter Aanmoediging van de Schone Kunsten is een particuliere vereniging waarvan de werking evenwel wordt gesubsidieerd door de Belgische overheid. De organisatie van de tentoonstellingen, de selectie en bekroning van de kunstwerken is in handen van een comité waarin de professoren van de respectievelijke academies van Brussel, Antwerpen en Gent het hoogste woord voeren. De macht van de academieprofessoren en de buitensporige omvang van het aantal tentoongestelde werken leiden tot de opkomst van kleinschalige evenementen. Doorgaans jonge kunstenaars die min of meer dezelfde artistieke opvattingen delen, hopen dat zij zo met meer succes hun werk onder de aandacht van kenners en liefhebbers kunnen brengen. In feite bestonden er drie soorten tentoonstellingsverenigingen. Soms waren artistieke overwegingen ondergeschikt aan de louter praktische voordelen van samen de organisatielasten te delen – een zaal huren en inrichten, onthaal organiseren, promotie maken... De Antwerpse kunstenaarskring Als *Ik Kan* (1883-1954) verenigde naar het model van de Brusselse kunstkring *L'Essor* (1876 e.v.) zonder ‘ideologisch’ voorbehoud de oud-studenten van de academie. Maar *Arte et Labore* (1887 e.v.), *De XIII* (1891 e.v.) of *Eenigen* (1902 e.v.) verenigden dan weer enkel kunstenaars die met elkaar dezelfde gematigd-moderne artistieke opvattingen deelden. Ook *L'Association pour l'Art Indépendant* (1887-90/92-94) wilde nieuwe artistieke opvattingen verdedigen en poogde, overigens zonder succes, om naar het voorbeeld van de Brusselse kunstenaarsvereniging *Les XX*, een forum te bieden aan de internationale, overwegend Parijse, avant-garde. Een derde soort tentoonstellingsinitiatief werd niet door kunstenaars maar door kunstliefhebbers opgezet. *Kunst van Heden / L'art contemporain* (1905-1955) verenigde zo, naar het model van de Brusselse *La Libre Esthétique* (1893-1914), in de eerste plaats kunstverzamelaars maar uiteraard ook een aantal kunstenaars, die de handen ineen sloegen om met meer succes dan voorheen de internationale moderne kunst in Antwerpen te tonen.¹⁰

De activiteiten van de progressieve Brusselse tentoonstellingsverenigingen *Les XX* en *La Libre Esthétique* werden begeleid en gesteund door het

toonaangevende tijdschrift *L'Art moderne* (1882-1914), dat geleid werd door Edmond Picard, advocaat en socialistisch politicus, en zijn medewerkers Emile Verhaeren en Octave Maus. De Antwerpse kunstwereld beschikte over *De Vlaamse School: Tijdschrift voor kunsten, letteren, oudheidkunde en kunstnijverheid* dat sedert 1855 werd uitgegeven door de familie Buschmann. Het tijdschrift veranderde in 1901 van naam en werd *Onze Kunst* (1902-1929; de Franse versie heet *L'art Flamand et Hollandais*). Ondanks de inspanningen van de latere museumconservator Pol de Mont en jongere kunstcritici als Emmanuel de Bom en Ary Delen, om *De Vlaamse School* een wat meer vooruitstrevende koers te laten varen, weerspiegelde *De Vlaamse School* en *Onze Kunst* de zeer gereserveerde belangstelling van de Antwerpse kunstwereld voor de avant-garde.

In 1912 begint in Brussel de Galerie *Georges Giroux* met de organisatie van commerciële tentoonstellingen van hedendaagse kunst uit België en het buitenland. Na de Eerste Wereldoorlog zal de Brusselse *Galérie Sélection* zich nog sterker opwerpen als de verdediger van de avant-garde. In Antwerpen is het wachten tot na de Tweede Wereldoorlog vooraleer de kunsthandel en de avant-garde de handen ineenslaan. De enkele Antwerpse pogingen om de kunst van de avant-garde te commercialiseren waren immers telkens een snelle dood gestorven.¹¹

Nieuwe en vernieuwende artistieke tendensen

Antwerpen is ongetwijfeld één van de vele Europese steden waar het culturele leven in de loop van de negentiende eeuw gemoderniseerd wordt zonder dat de avant-garde en het modernisme echt voet aan de grond krijgen. Ook wat het concept, de stijl en de iconografie van de beeldende kunsten zelf betreft, was er in de Antwerpse kunstwereld wel plaats voor modernisering. Wellicht was het tentoonstellingswezen *as such* van doorslaggevend belang voor de toenemende technische, iconografische en stilistische diversiteit van de artistieke productie in de loop van de negentiende eeuw.¹² De grote zomertentoonstellingen moedigden kunstenaars immers aan om verrassend uit de hoek te komen zonder het publiek voor het hoofd te stoten. De kleinere, exclusieve tentoonstellingen voor een select publiek, die de talloze kunstkringen tijdens de laatste decennia van de eeuw gaan organiseren, boden nog meer ruimte voor experimenten. In de loop van de negentiende eeuw worden in Antwerpen en in heel Europa tal van iconografische nieuwigheden geïntroduceerd: het leven van de 'meesters van weleer' blijkt,

bijvoorbeeld, net zo goed als de larmoyante misère van de volksklasse, een onuitputtelijke bron van inspiratie te zijn tot de creatie van onderhoudende sentimentele of amusante taferelen. Ook op stilistisch of technisch vlak worden opnieuw in heel Europa tal van nieuwe benaderingen, materialen en methodes uitgeprobeerd: het nefaste gebruik van bitumen, een aardolie derivaat, om een rembrandteske stemming in warmbruine tinten te creëren, is daarvan een opvallend voorbeeld. Sommige vernieuwingen zijn evenwel van fundamentele aard en dat geldt zowel voor de belangstelling voor de iconografie van de moderniteit als voor de uitvinding van een stijl die probeert optische ervaringen te vertolken door met onvermengde kleuren een 'impressie' van de werkelijkheid te geven: het Franse impressionisme. Beide vernieuwingen veroorzaken een radicale breuk in het verloop van de kunstgeschiedenis.

Wat de laatnegentiende eeuwse Antwerpse kunstwereld aangaat verdienen vier aspecten onze aandacht: (1) de triomf van het realisme, (2) het naturalisme, (3) het archaïsme van de Leys-epigonen en (4) de uiterst behoedzame verkenning van de mogelijkheden van een modernistische kunstopvatting.

Ondanks het opvallend realistische karakter van de Europese kunst sedert de veertiende eeuw, is het idee om de waarde van een kunstwerk enkel en alleen in een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid te vinden, bijna altijd van ondergeschikt belang geweest. Ondergeschikt aan de waarde van de inhoud (belangwekkende personages en gebeurtenissen die moreel tot voorbeeld strekken) en klassieke esthetische normen (die bevestigen dat het ware, het goede en het 'schone' samenvallen). Pas in de loop van de negentiende eeuw zal voor beeldende kunstenaars het realisme gedurende een relatief korte periode een doel op zich zijn. Met Henri De Braekeleer (1840-1888) was in Antwerpen al sedert de jaren 1860 de meest getalenteerde realist aan het werk. Iconografisch is het werk van De Braekeleer schatplichtig aan de kunst van de zeventiende-eeuwse Hollandse voorlopers van het negentiende-eeuwse realisme zoals Pieter De Hoogh en Johannes Vermeer. De Braekeleer zoekt evenwel naar een verfijning van hun kunst, door zich bovenal toe te leggen op de weergave van de meest subtiële kleurschakeringen. Het voorbeeld van De Braekeleer zal jongere Antwerpse kunstenaars zoals Piet Verhaert (1852-1908), Charles Mertens (1865-1919) en Walter Vaes (1882-1958) blijven inspireren(Afb.2).¹³

De Braekeleers geconcentreerde aandacht voor het steeds wisselende spel van licht en kleur in de stille, ouderwetse Antwerpse binnenhuizen is

Afb. 2. Henri De Braekeleer, Het nagerecht of De maaltijd, (1885?), olieverf op doek 69 x 94 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

uiteraard een variant op het pleinairisme, de openluchtschilderkunst die in navolging van de Franse schilders van de zogenaamde School van Barbizon ook vanaf de jaren 1850 in België ingang zou vinden. Landschapsschilders probeerden de gevoeligheid, frisheid en snelheid waarmee ze wisselende natuurverschijnselen in schetsen registreerden, te bewaren in de grotere composities die zij in hun ateliers realiseerden. Terwijl het pleinairisme in Frankrijk quasi-organisch leidde tot het impressionisme, zullen in België, Nederland, Duitsland en de Scandinavische landen, de meeste landschapsschilders de mogelijkheden van het pleinairisme verder blijven verkennen. Hun kunst kan een extreem schetsmatig karakter krijgen, maar blijft tonalistisch, dat betekent dat zij schaduwpartijen in grijs- en bruintinten weergeven. De Belgische avant-garde zal tenslotte in de tentoonstellingen die *Les XX* organiseerde in 1886, '87 en '88, kennismaken met de kunst van Auguste Renoir, Claude Monet én met het neo-impressionisme van Georges Seurat. Nogal wat Belgische kunstenaars zullen vervolgens voor deze nieuwe stijlen kiezen. Emile Claus (1849-1924), oud-student van de Antwerpse academie en aanvankelijk bedrijvig in de Scheldestad, zal zo, vanuit zijn

nieuwe woonplaats in de omgeving van Gent, Astene aan de Leie, de Brusselse liefhebbers voorzien van een Belgische variant op het Franse impressionisme – Belgisch omdat Claus doorgaans zijn onderwerpen zoekt in het vlakke land aan weerszijde van de Leie. De Antwerpse landschapschilders Frans Hens (1856-1928), Evert Larock en Richard Baseleer (1867-1951) blijven daarentegen trouw aan het pre-impressionistische pleinairisme.¹⁴

Nog lang na de eeuwwende zullen jonge kunstenaars en hun medestanders afgeven op de conventionele kunst die de academie verdedigde. In werkelijkheid was het genre dat de academie promootte, de historieschilderkunst, van ondergeschikt belang, de tentoonstellingen werden overheerst door landschappen en taferelen uit het dagelijks leven van vroeger en nu, de genreschilderkunst. In de tweede helft van de negentiende eeuw waren de historieschilderkunst en het academisme nog maar nauwelijks relevant.¹⁵

Een nieuw, ambitieus alternatief voor de historieschilderkunst was het naturalisme, dat in het spoor van Émile Zola (1840-1902) op een authentieke wijze in de schilderkunst aan het volk de plaats wilde geven die tot dan toe was voorbehouden aan heiligen en historische helden. De opzet van het naturalisme sluit aan bij het realisme van een kunstenaar als Gustave Courbet of het werk van Jules Breton. Maar kunstenaars als Frans Van Leemputten (1850-1914) breken, geïnspireerd door het voorbeeld van Jules Bastien-Lepage, volledig met de Grieks-Romeinse esthetische conventies en de traditionele methode om natuurgetrouwe voorstellingen te maken. Door de horizon hoog op te trekken krijgen hun beelden ook op klein formaat een monumentaliteit die de realistische genreschilderkunst voorheen niet had. Zonder voluit voor het modernisme te kiezen integreert een kunstenaar als Frans Van Leemputten ook het heldere en zonnig palet van het Frans impressionisme. Maar de schetsmatigheid die de subjectiviteit van het pleinairisme en het impressionisme demonstreert, wordt in het werk van veel naturalisten vervangen door een bijna fotografische karakterisering. Terwijl vroege modernisten in het spoor van Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat en Paul Cézanne de beeldmiddelen, licht, kleur, lijn en vorm, autonoom, los van de werkelijkheid aanwenden en zo op zoek gaan naar de essentie van hun medium (Clement Greenberg's 'flatness'), hebben de naturalisten voorstellingen van het volk-ten-voeten-uit gecreëerd die doorleven in de kunst van Käthe Kollwitz, Ernst Barlach, Karl Hofer, Constant Permeke of Gust De Smet (Afb.3).¹⁶

Afb.3. Frans Van Leemputten, Brooduitdeling in het dorp, 1892, olieverf op doek 64 x 78 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Het laatnegentiende-eeuwse naturalisme was meer dan een voorbijgaande iconografische of stilistische mode. De archaïserende stijl van Henri Leys en zijn vele Antwerpse epigonen had het potentieel om op een vergelijkbare wijze door te werken in de artistieke productie van na 1900. Henri Leys (1815-1869) werkte aanvankelijk in een stijl die aansloot bij de Franse romantiek, vervolgens ging hij rembrandteske interieurs met zeventiende-eeuwse personages schilderen. Omstreeks 1852 besloot hij om taferelen uit het zestiende-eeuwse Antwerpen te gaan schilderen in een stijl die geïnspireerd was door zestiende-eeuwse Duitse en Vlaamse voorbeelden. Voorbeelden die Leys overigens daadwerkelijk verzamelde, zo bezat hij een belangrijke kopie naar Bruegels *Parabel van de Blinden die de Blinden leiden* (het schilderij werd in de veiling van de nalatenschap van Leys in 1893 gekocht voor het Louvre in Parijs). De stijl die Leys in de loop van de jaren 1850 ontwikkelde is sterk verwant aan de kunst van de *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Londen 1848) en de oudere kunst van de leerlingen van de Weense Academie, die spottend de Nazarenen werden genoemd. Terwijl in Brussel Fernand Khnopff

met veel interesse de kunst van de Engelse Prerafaëlieten zal bestuderen en Georges Minne en James Ensor zonder omwegen aspecten van de laatgotische kunst zullen onderzoeken, blijft de navolging van de archaïserende stijl van Henri Leys beperkt tot de Antwerpse kunstwereld. Waar deze vermenging van realisme en een pseudo-archaïsche 'look' onder andere in het werk van academiedirecteur Albrecht De Vriendt (1843-1900), en zijn broer en opvolger als academiedirecteur Juliaan De Vriendt (1842-1935), zal standhouden. De stijl van Leys werd overigens ook door andere Antwerpse kunstenaars gebruikt voor de realisatie van historiserende decoraties zoals deze in het Stadhuis en het Justitiepaleis in Antwerpen of de decoratie van het Raadhuis van Brugge.¹⁷

Ondanks de Antwerpse weerstand tegen de vooruitstrevende opvattingen van de avant-garde vinden we in het oeuvre van enkele kunstenaars toch onopvallende sporen van een aanzet tot een modernistische beeldtaal. De Franstalige Antwerpse dichter Max Elskamp, die nauw betrokken was bij de literaire avant-garde in Brussel, trachtte samen met Henry Van de Velde zonder enig succes, *Les XX* een podium te bieden in Antwerpen. George Morren en Van de Velde experimenteerden met het neo-impressionisme. Van de Velde creëerde ogenschijnlijk abstracte decoraties, o.a. in de kافت voor Max Elskamps dichtbundel *Dominical*, 1892. Van de Velde verliet Antwerpen en werd een van de toonaangevende art nouveau-ontwerpers en een internationaal gewaardeerd modernistisch architect. Max Elskamp ging zich verdiepen in de volkskunst en realiseerde eigenhandig een aantal

Afb.4. Georges Morren, A l'Harmonie (het huidige Koning Albertpark, voorheen het Warandepark in Antwerpen), 1891/2, olieverf op doek 50 X 100, Eric Gillis Fine Art Brussel.

Afb. 5. Emile Vloors, Ontwerp voor "Rythmus". Het plafond van de foyer in de Vlaamse Opera in Antwerpen, (1906?), Pastel op doek 115 x 183 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

met eenvoudige houtsneden geïllustreerde dichtbundels, waarvan de radicale esthetiek pas later gewaardeerd zal worden.¹⁸

De stap naar een aanzet tot een modernistische beeldtaal wordt inderdaad gezet door opnieuw aandacht te besteden aan vormkwesties. Voor de 'realisten' en 'naturalisten' volstaat het wanneer een vorm de karakteristieke uiterlijke kenmerken van een motief of een situatie weergeeft. In het modernisme staat niet zozeer de natuurgetrouwheid maar wel de vraag naar de esthetische en expressieve kwaliteiten van de vorm opnieuw centraal. Wanneer we ons daarvan rekenschap geven, kunnen we ook oog hebben voor verwante aspecten in de idealiserende symbolistische kunst van iemand als Emile Vloors (1871-1952). Vloors behoort tot de enkele Antwerpse kunstenaars die het realisme-als-doel-op-zich verwerpt. Hij experimenteert met aspecten van de art nouveau, de stijl van James McNeil Whistler, en de herontdekking van een antikiserend idealisme. Wellicht was hij daarom een evidente kandidaat voor de grote decoratieve projecten die na 1900 werden opgezet, waaronder de versiering van het exterieur van de Jubelparkgebouwen in Brussel en de versiering van het plafond van de foyer van de nieuwe Vlaamse Opera in Antwerpen waarvoor Vloors zich baseerde op het Rythmus-concept dat door

Alfred Hegenscheidt in het Nederlandstalige literaire avantgardetijdschrift *Van Nu en Straks* (1893-94 en 1896-1901) was uiteengezet(Afb.4).¹⁹

Besluit

Emmanuel de Bom was het enige redactielid van *Van Nu En Straks* uit Antwerpen. Georges Eekhouds *La Nouvelle Carthage* (1888) - een evocatie van de laat-negentiende-eeuwse havenstad wordt beschouwd als het meesterwerk van het naturalistische Franstalige letterkunde in België - de auteur, net als De Bom een Antwerpenaar, was evenwel al in 1880 naar Brussel verhuisd. Antwerpen was ook op literair vlak, weze het Franstalig of Nederlandstalig, geen vooruitstrevend centrum.²⁰

In de loop van de tweede helft van de 19de eeuw werden de aanleg van de stad, de haveninfrastructuur, de verkeersaders en bezienswaardigheden, gemoderniseerd. De zestiende-eeuwse binnenhavens, de vlieten, werden gedempt, de eeuwenoude stadswallen werden vervangen door brede Franse lanen, de 'leien', die liepen van de haven in het noorden van de stad, langsheen de meest ambitieuze Antwerpse bouwwerken van het fin-de-siècle: het plein met het prestigieuze Koninklijk Atheneum, de nieuwe opera (*l'opéra lyrique flamand*), het stadspark (naar ontwerp van dé Belgische landschapsarchitect bij uitstek Edouard Keilig), de Nationale Bank, het nieuwe Justitiepaleis, het nieuwe Museum voor Schone Kunsten, tot aan het Zuidstation, met aan weerszijde van het zuidelijk deel van deze moderne verkeersader nieuwe moderne woonwijken met statige burgerhuizen. Cultuurtoeristen weten vandaag de weg wel te vinden naar de curieuze Antwerpse 'Middenstatie' met zijn indrukwekkende koepel of de fameuze Cogels Osylei. Beide zijn toonbeelden van een eclecticisme dat typisch is voor de late negentiende eeuw. Maar in Antwerpen blijven de voorbeelden van art nouveau - dé architectuurstijl van het fin de siècle - uitzonderingen.²¹

Het blijft merkwaardig om keer op keer vast te stellen dat dankzij de modernisering van de economische en stedelijke infrastructuur en van de culturele instellingen Antwerpen opnieuw een bloeiend centrum is geworden, maar dat de avant-garde en het modernisme pas na de Eerste Wereldoorlog voet aan de grond zullen krijgen om, merkwaardigerwijze parallel met de opkomst van het postmodernisme, vanaf de jaren zestig, met galerieën zoals de *Wide White Space* (1966-76) en *Zeno X* (1981-heden), zelfs toonaangevend te worden en ook internationaal te scoren.

Waarom was de Antwerpse tegenstand tegen het modernisme dan zo

hevig en succesrijk? Was de levensstijl van de bourgeoisie in een havenstad nu eenmaal geen vruchtbare voedingsbodem voor succesrijke avant-garde-activiteiten? Ontbrak het Antwerpen aan een ‘blik-verruimende’ ambitieuze intellectuele instelling zoals de *Université Libre de Bruxelles*? Was het Antwerpse Vlaams-Nationalisme – electoraal weliswaar nog van beperkte betekenis – van doorslaggevend belang? Werd het effect van al deze factoren versterkt door de rivaliteit tussen de politieke hoofdstad, Brussel, en de zelfverklaarde metropool van handel en kunsten, Antwerpen?

Noten

1. Hans Vlieghe, “Kingdom of Belgium: III. Painting and graphic arts. 3. c 1550-1830”, <http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000007414> (geraadpleegd 21/01/2019)
2. Herwig Todts, *Omvang en diversiteit van de 19de-eeuwse picturale productie in Antwerpen, Linnig: Een Antwerpse kunstenaarsdynastie in de 19de eeuw* (Deurne: Uitgeverij MIM, 1991), 13-19.; Jean F. Buyck, “Traditie en vernieuwing in het Antwerpse kunstleven omstreeks 1900. Preliminair tot een receptiestudie,” Herwig Todts, *Aspecten en tendensen in de laat-19de-eeuwse Antwerpse schilderkunst. 1880 – 1914*, Dorine Cardyn-Oomen, De tekeningen in de kunst te Antwerpen rond 1900, in: Jean F. Buyck (ed.), *Antwerpen 1900. Schilderijen en tekeningen 1880 – 1914* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1986), niet-genummerde bladzijden.
3. Jan Lampo, *In het spoor van de Academie. Kunsten in Antwerpen* (Wommelgem: BAIpublishers en Museum aan de Stroom Antwerpen, 2013), 115 e.v.
4. Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: the conflict between market and self-expression* (Keulen: DuMont Buchverlag, 1997), 200 e.v.
5. Todts, *Aspecten en tendensen*.
6. <https://www.vanmieghemmuseum.com> (geraadpleegd 20/01/2019).
7. Paul Philippot, “Een nieuw bewustzijn van de kunst, 1770 – 1830,” in *Om en rond het Neo-Classicisme in België 1770-1830*, eds. Denis Coeckelberghs en Pierre Loze (Brussel: Société Royale d’Archéologie de Bruxelles, Association du Patrimoine Artistique, Museum van Elsene, 1986), 17 e.v.
8. Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001), 75 e.v.
9. Todts, *Omvang en diversiteit*, 13.
10. Buyck, “Traditie en vernieuwing.”- Herwig Todts, “*L’Art contemporain* (Kunst van Heden)”, <http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000004328#oao-9781884446054-e-7000004328> (geconsulteerd 21/01/2019).

11. Jean F. Buyck, *Modernist tendencies: the critical debate, Antwerp the New Spring* (Antwerpen: MIM NV 1991), p. 182-317.
12. Deze ontwikkeling is vergelijkbaar met de opkomst van de klassieke iconografische genre's onder invloed van de kunstmarkt in het Antwerpen van de 16de eeuw. Zie: Arnout Balis, "De nieuwe genres en het burgerlijk meecaat", Jan van der Sock (ed.), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477 – 1787*, (Brussel: Gemeentekrediet 1991), 237 e.v.
13. Todts, "Aspecten en tendensen."
14. Serge Goyens de Heusch, *Het Impressionisme en Fauvisme in België* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1988), 122 e.v.
15. Todts, "Aspecten en tendensen."
16. Gabriel Weisberg, *Beyond Impressionism: The Naturalistic Impulse in European Art, 1860-1905* (London 1992).; Herwig Todts, "Le naturalisme: introduction à l'historiographie et à l'interprétation d'une mode," in *Tranches De Vie: Le Naturalisme En Europe, 1875 - 1915*, eds. Herwig Todts, Dorine Cardijn, and Nathalie Monteyne, 9 e.v. (België: Ludion Flammarion, 1997).
17. Todts, "Aspecten en tendensen."
18. Todts, "Aspecten en tendensen."; Jane Block en Paul Kruty, Van de Velde, Henry, <http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000087845?rskey=zeep2O&result=1> (geconsulteerd 21/01/2019).
19. Ger Schmook, Tweemaal den "ritmus" in de Koninklijke Vlaamse Opera, *Antwerpen. Tijdschrift van de Stad Antwerpen*, 1974, pp. 20-37.; Elise Gacoms, Een schat herontdekt, *Zaal Z*, 5/17 (juni-augustus 2016), 40-44
20. Johan Vanhecke en Marc Somers, *Literair leven, Antwerpen in de 20ste eeuw van Belle Epoque tot Golden Sixties* (Antwerpen: Pandora 2008), 271-72
21. Els Spitaels en Piet Lombaerde, Architectuur, Stedenbouw en Verkeer *Antwerpen in de 20ste eeuw van Belle Epoque tot Golden Sixties* (Antwerpen: Pandora 2008) 209-212 en 234-37.