

De Vlaamse impressionisten

Het Vlaams impressionisme is ongetwijfeld te situeren tegen de achtergrond van het Frans impressionisme. Heeft deze externe inspiratiebron bij sommige kunstenaars soms tot mislukte assimilatiepogingen en nefaste resultaten gevoerd, toch onderscheidt de Vlaamse interpretatie van het impressionisme zich van de Franse tendens door haar specifiek klimaat en de haar eigen typische uitdrukkingwijze. Bovendien zijn een aantal kunstenaars er in geslaagd een oeuvre van hoge kwaliteit voort te brengen.

In het kader van de historische en algemene artistieke situering past het derhalve het ontstaan van het Frans impressionisme en neo-impressionisme bondig te schetsen en de specifieke karakteristieken ervan te belichten. De vernieuwde kunstvisie beïnvloedt uiteraard de conceptie en de plastische realisatie van het kunstwerk. Ook deze aspecten verdienen de nodige aandacht. Op die manier wordt daarenboven een bruikbare richtlijn geboden aan wie zelf een impressionistisch kunstwerk wil bekijken.

Wat het Vlaams impressionisme als dusdanig betreft, komt bij deze eerste globale kennismaking alleen de schilderkunst aan bod.

Verscheidene kunstenaars hebben daarnaast echter ook tekeningen en zelfs beeldhouwwerken gemaakt. Binnen de schilderkunstige productie zelf zijn verschillende strekkingen te onderscheiden. Het ontstaan van het impressionisme in Vlaanderen vindt stellig aanwijsbare aanknopingspunten met het verleden, meer bepaald met de romantisch-realistische schilderkunst. Het direct contact met de Franse impressionistische esthetiek (dit zijn de impressionistische opvattingen over schoonheid) en de dynamische ontplooiing van de eigen kunst hebben echter veel te danken aan de stimulerende rol van kunstkringen als de 'Cercle des Vingt' (1883-1893) en de 'Libre Esthétique' (1894-1914), alsook aan de onmisbare inzet van enthousiaste kunstliefhebbers en critici. Alle bovengenoemde aspecten worden hierna behandeld. Een algemeen inzicht in de Vlaamse impressionistische stroming en de karakterisering van haar meest belangrijke vertegenwoordigers moet ten slotte mogelijk maken het Vlaams

Adrien-Jozef Heymans (Antwerpen 1839 - Schaarbeek 1921).

Op de heide.

Olieverf op doek, 21 x 40 cm.

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node.

Wat de conceptie en detailwerking betreft, vertoont dit schilderij nog een sterke binding met het realisme. De gevoelige belangstelling voor de bewogen lucht is het resultaat van een natuurobservatie, gefilterd door het eigen temperament.



impressionisme als beweging t.o.v. de Franse richting en t.o.v. de kunst van eigen bodem te evalueren.

Algemene beschouwingen over het impressionisme

Impressionisme en neo-impressionisme in Frankrijk

Het past hier niet de hele geschiedenis van het Frans impressionisme en neo-impressionisme te schetsen. Wel is het nuttig een aantal factoren aan te halen als achtergrondinformatie voor het situeren van het Vlaams impressionisme.

De ontwikkeling van het Frans impressionisme voltrekt zich hoofdzakelijk tijdens het laatste kwart van de 19e eeuw en kent een bloeiperiode van 1874 tot 1886. De manifeste revolutionaire stap in deze richting dateert echter al van 1863. Op dat ogenblik wekt het doek 'Le déjeuner sur l'herbe' (1863) van Edouard Manet (1832-1883) schandaal bij de jury van het officiële Parijse salon. Het wordt er geweigerd en naar het 'Salon des refusés' verwezen. Ofschoon nog niet rasecht impressionistisch, breekt dit werk met het traditioneel tonalisme (dit betekent dat alle schakeringen van de hoofdtoon — van verzadigde kleur tot bijna grijs — gebruikt werden) dat ook nog binnen het realisme gewaardeerd werd. Zachte schaduwwerking en illusionistisch modellerende toonschildering (d.w.z. dat door gebruik van kleurgradaties de suggestie van driedimensionaliteit geboden wordt) worden bij Manet door contrastwerking van kleurvakken vervangen. Binnen de artistieke ontwikkeling betekent dit een daad van gedurfd modernisme. Een aantal schilders sluiten zich bij Manets ideeën aan en wagen zelfs nog meer gedurfde experimenten. Claude Monet (1840-1926) spoort zijn vrienden aan uitsluitend in de vrije natuur te werken. Hij volgt hier duidelijk het spoor van de Barbizonschilders (School van Barbizon: afkeer van het academisme voert een groep jonge schilders rond 1830 naar het dorpje Barbizon in het bos van Fontainebleau) Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) en Charles François Daubigny (1817-1878), maar is meer vooruitstrevend in zijn opvatting dat het schilderij niet langer op grond van natuurgetrouwe schetsen in het atelier, maar direct in open natuur moet gerealiseerd en afgewerkt worden.

In 1874 exposeert een groep schilders, waaronder C. Monet, Edgar Degas (1834-1917), Berthe Morisot (1841-1895), Camille Pissarro (1830-1903), Auguste Renoir (1841-1919) en Alfred Sisley (1839-1899), in het atelier van de fotograaf Nadar te Parijs. In overeenstemming met de titel van het schilderij van C. Monet 'Impression, Soleil levant' (1872), worden de exposanten door de kunstcriticus Louis Leroy schimpend 'impressionistes' genoemd. Deze spotnaam geeft uiting aan het misprijzen en de verontwaardiging van het publiek t.o.v. de schaamteloos tentoongestelde onkunde. Sedertdien noemden de kunstenaars zichzelf ook impressionisten.

Ook de tentoonstelling bij de kunsthandelaar Durand-Ruel in 1876 lokt hevige kritiek uit. Deze is zowel tegen de techniek, als tegen de thematiek gericht. Men ervaarde deze wijze van schilderen als een losbandig smeren van verflokkers op het doek. Bovendien hadden de kunstenaars zoals gebruikelijk niet eens pittoreske hoekjes in de natuur uitgezocht. Qua thematiek is immers slechts het impressionisme in die mate selectief, dat om het even welk motief de schilder kan inspireren, als het maar aanleiding geeft tot het observeren en het vastleggen van wisselende licht- en kleureffecten. Het impressionisme brak met de bij de hogere burgerij en aristocratie geliefde pronkerige schilderkunst. Zelf behoorden de kunstenaars veelal tot de volksklasse of tot de lagere burgerij. De afkeurende houding van de hogere standen berust dan ook vaak op sociale vooroordelen en politieke meningsverschillen. Rond 1870 waren veel van de latere impressionisten actief betrokken bij de Commune-opstand. Hun republikeinse, soms anarchistische ideeën hebben wellicht ook in zekere

Emile Claus (Sint-Eloois-Vijve 1849 - Astene 1924).

Portret van Mevrouw Anna de Weert, 1899.

Olieverf op doek, 118 x 129 cm.

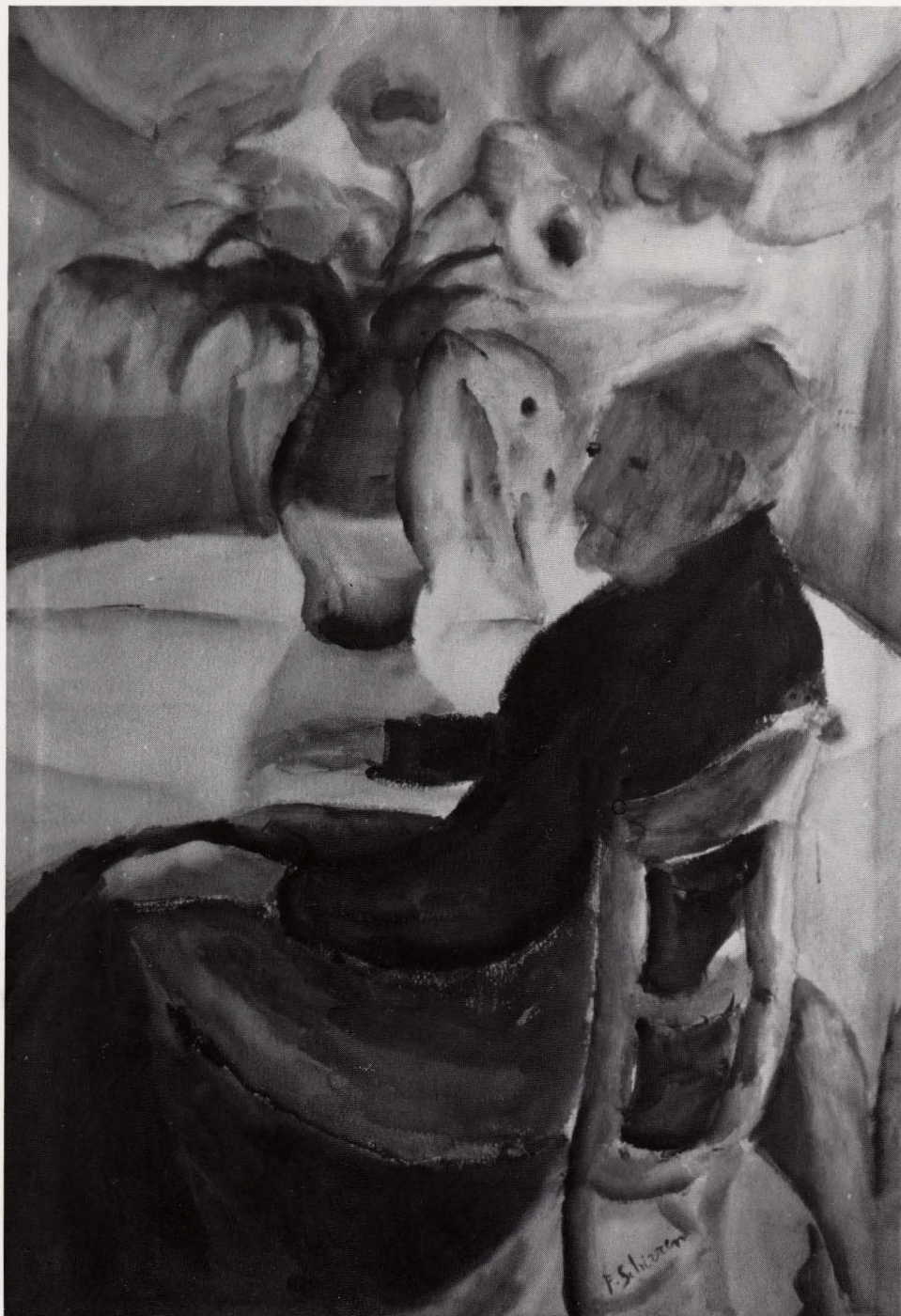
Gesigneerd en gedateerd links onder: 1899.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

In het portret van Anna de Weert zijn stellig typisch impressionistische karakteristieken aanwezig. De invloed van het Frans luminisme is onloochenbaar. Ook de specifieke impressionistische belangstelling voor reflecties in het water is aanwezig. De kleuren zijn zuiver en herinneren zelfs aan een neo-impressionistisch palet. Claus onderscheidt zich echter van de Franse conceptie door de vrij strakke pose die het model aanneemt en de realistisch-detailistische weergave van het gezicht, tot de stofdifferentiatie van het kleding toe. Dit druist derhalve duidelijk in tegen de spontane toetsvormige evocatie van een vluchtige momentopname, typisch voor de Franse impressionisten. Ook de vormgeslotenheid van de figuur contrasteert fel met de vormontbindende licht- en kleurtrilling waarin tal van Franse impressionistische portretten a.h.w. hun substantieel karakter dreigen te verliezen.



OKV 1982



Louis Artan de Saint-Martin (Den Haag 1837 - Nieuwpoort 1890).

A la Panne.

Olieverf op paneel, 8 x 33 cm.

Gesigneerd links onder: Artan, niet gedateerd.

Museum voor Schone Kunsten, Elsene.

Artan behoort beslist tot een van onze belangrijkste marineschilders. Geboeid door het wisselend schouwspel van de zee vestigde hij zich aan de Vlaamse kust te De Panne. Net als bij G. Vogels is het motief dikwijls slechts aanleiding tot het bewerken van de picturale materie. De verf wordt met brede kwast in lange, uitgerokken verfstroken op het doek neergestreken. In tegenstelling tot veel van zijn andere werken, is dit schilderij weinig dynamisch opgebouwd. Niettegenstaande het lichtend palet van de linker partij wordt deze toch als stroef en vrij zwaar ervaren.

Ferdinand Schirren (Antwerpen 1872 - Brussel 1944).

Zittende vrouw.

Aquarel op papier, 96 x 67 cm.

Gesigneerd rechts onder: F. Schirren, niet gedateerd.

Museum voor Schone Kunsten, Elsene.

Wat de realisatie en de koloristische expressie betreft, beantwoordt dit werk duidelijk aan wat men spontaan met fauveschilderkunst verbindt. Hoewel de kleur ook hier in zekere mate een opbouwende functie heeft — door de manier waarop de kleurpartijen tegenover elkaar uitgespeeld worden en door het gebruik van dekkende en meer fluïde kleurschakeringen, waardoor tegelijk licht-donkercontrast ontstaat — treffen toch in de eerste plaats de zeer spontane tot zelfs slordige, vrij verzadigde kleurwegen -en vlekken.

mate de afwijzende reacties tegenover hun kunst in de hand gewerkt. Het impressionisme beleeft zijn ontstaan en ontplooiing tijdens de eeuw van het positivisme. Als extreme vorm van realisme streeft het naar een zo getrouw mogelijke weergave van de realiteit, gesteund op een onbevooroordeelde observatie. Nochtans zijn de impressionisten van het eerste uur minder geïnteresseerd in wetenschappelijke theorieën over licht en kleur en brengen zij een sterk intuïtieve kunst, weliswaar aan onmiddellijke optische sensaties verbonden. De neo-impressionisten Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) en tijdelijk ook C. Pissarro worden daarentegen wel gefascineerd door nieuwe wetenschappelijke bevindingen in verband met kleurwaarneming. Vooral G. Seurat zoekt de impressionistische schildermethode wiskundig aan te pakken en laat zich daarbij leiden door een grondige studie van het kleurgebruik bij Eugène Delacroix (1798-1863), de tractaten van M.E. Chevreul, N.O. Rood en H. von Helmholtz.

Ook de positivistische esthetiek van C. Henry, zijn theorie over structurele wetmatigheden en formele harmonie, gebaseerd op een gecontroleerd gebruik van lijnfuncties en krachtlijnen heeft hem fel beïnvloed.

Het impressionistisch schilderij: conceptie en realisatie

Welke zijn nu de specifieke karakteristieken van de impressionistische schilderkunst in de ruime betekenis van het woord? Een nader inzicht in de conceptie en de realisatie van het kunstwerk kan hier veel verduidelijken. Wat de conceptie betreft, moet in de eerste plaats gewezen worden op *het realistisch uitgangspunt* van het impressionistisch kunstscheppen. Het realisme van Gustave Courbet (1819-1877) had geleerd de natuur te beschouwen zonder rekening te houden met de heersende tradities van natuurobservatie. Ook de ontwikkeling van de momentfotografie ca. 1880 leerde de omgeving anders bekijken. Hoe meer de kunstenaars zich echter inlieten met de weergave van de zgn. objectieve werkelijkheid, hoe meer zij tot het besef kwamen dat het begrip realisme niet in de objecten of in de natuur zelf vervat lag, maar rechtstreeks met de optische functies in verband kan gebracht worden. Zo beschikken de objecten in de natuur bijvoorbeeld niet over een constante identiteit, maar is hun verschijningsvorm afhankelijk van onder meer allerlei meteorologische omstandigheden en bovendien van een subjectief waarnemingsvermogen. De vormen die wij kunnen waarnemen zijn geen statische entiteiten, maar zijn labiel en onderworpen aan voortdurende metamorfosen. Ook de kleur is niet objectgebonden: in hevig zonlicht ziet men geen afzonderlijke voorwerpen met een eigen specifieke kleur (lokaalkleur). Het oog vangt enkel lichttrillingen op. Contouren, diepte en massa zijn produkt van een proces, dat zich afspeelt in de menselijke geest. De meest realistische weergave bestaat derhalve in het zo direct mogelijk vastleggen van het vluchtige, het momentane op het doek. Men spreekt in dit verband van *momentaneïsm*.

Het *pleinairistisch* werken (d.w.z. werken in de natuur en niet in de studio) leerde de kunstenaars dat zich bij fel zonlicht geen geleidelijke overgangen van donker naar licht voordoen. De begrenzing tussen verscheidene kleurpartijen gebeurt bruusk.

Het natuurlijk licht heeft niet zo'n modellerende functie als de kunstmatige belichting in het atelier. Schaduwen zijn niet grijs of zwart: lichtreflecties tasten immers de kleur van de niet belichte zones aan. De voorstellingswaarde van de kleur wordt ondergeschikt aan de eigenwaarde ervan: de kleuren komen los van de stofgebondenheid, ze werken op elkaar in, er bestaat een indruk van algemene kleurvermenging.

De keuze van *de schilderijthematiek* staat in direct verband met bovengenoemde aspecten. Het impressionisme is de kunst van het nu, van het momentane, het veranderlijke, het vluchtige en beweeglijke, van de

impressie.

Daarom vindt de impressionist in de landschapschilderkunst een dankbare uitdrukkingvorm: zonovergoten tuinen en parken (C. Monet, A. Renoir, E. Manet), lichtweerkaatsingen in water en sneeuw (A. Sisley, C. Monet, A. Renoir, E. Manet).

De belangstelling voor het wisselend lichtspel en de metamorfose van de vorm door de lichtbeweging voerden zelfs tot seriële werken op basis van eenzelfde motief onder verschillende lichtomstandigheden (Kathedraal van Rouen, C. Monet). Naast de evocatie van kleur- en lichtpoëtië in de natuur behoren ook het 'vangen' van beweging (de dansbeweging bij E. Degas, paardenwedrennen bij Henri de Toulouse-Lautrec en E. Manet), de voorstelling van toevallige situaties en labiele houdingen (E. Degas, H. de Toulouse-Lautrec) tot hun interessesfeer. Typisch voor veel van deze werken is het gepast gebruik van een dynamische, suggestieve lijnvoering. Evenzeer werden zij geboeid door de bonte licht- en kleurspeling op de wriemelende menigte in de Parijse straten (C. Monet, C. Pissarro) of tijdens openluchtfeesten (A. Renoir). Ook atmosferische wisselingen op menselijke figuren, naakten (A. Renoir) en stillezens droegen hun belangstelling weg. Wat meer specifiek de realisatie betreft, voert de realistische bekommernis tot een zo direct en onvervalst mogelijke weergave van de optische waarneming. Daartoe maakt de impressionist gebruik van zuivere pigmenten (kleurstoffen) die niet langer vooraf op het palet gemengd worden, maar rechtstreeks onder vorm van kleine toetsen op het doek worden neergezet. Uit het eventueel overschilderen en de gedeeltelijke menging van zuivere kleuren met wit ontstaan tinten die qua luminositeit (d.i. lichtsterkte) zeer verschillen van de vroeger erg gewaardeerde tonige grijswaarden. Het contrast van complementaire kleuren (bijvoorbeeld blauw



en oranje) voert tot *kleur- en lichtvibratie* en vormt aldus een plastisch equivalent voor de kleur- en lichteffecten uit de natuur. Modulatie van het vlak (d.i. de ritmische opdeling van het vlak door de kleuren) vervangt de traditionele illusionistische ruimteschepping; optische dynamiek het vertrouwd eenmakend tonalisme.

Ter evocatie van kortstondige verschijningsvormen vindt het impressionisme *een aangepaste techniek* in het gebruik van spontane toetsschriftuur. De verf wordt los op het doek geborsteld of met het paletmes aangebracht. Deze soms vrij sensualistische verfaanbreng herinnert in sommige gevallen aan Delacroix en de pasteuze verfaanbreng van Courbet. De vlugge realisatie voert dikwijls tot schijnbaar onafgewerkte schetsmatige resultaten, waarbij de suggestiekracht het haalt op de detailwerking. Het snel noteren van natuurgebonden indrukken bevordert

Henri Evenepoel (Nice 1872 - Parijs 1899).

Schets voor 'L'Espagnol à Paris', 1899.

Olieverf op karton, 12,5 x 19,5 cm.

Gesigneerd en gedateerd rechts onder: evenepoel 99.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Deze kleine olieverfschets vormt een tekenend voorbeeld voor Evenepoels werkmethode. De figuratie is vaag met brede verfstroken op het karton aangezet. Kenmerkend zijn de verrijke toetsen. Duidelijk wordt hier hoe Evenepoel met enkele vlekken tegelijk kleur, materie licht- donkercontrast en plastische dynamiek creëert. Ook de structuur wordt op deze manier progressief opgebouwd.

Franz Courtens (Dendermonde 1854 - Brussel 1943).

L'éclaircie (Ile de Marken).

Olieverf op paneel, 25 x 43 cm.

Gesigneerd rechts onder: Franz Courtens, niet gedateerd.

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node.

Dit werk vertoont nog duidelijke invloeden van de romantisch-realistische schilderkunst waaruit Courtens' werk evolueerde. Er is geen beweeglijkheid in het kleurspel, zoals dit bij andere van zijn werken wel het geval is. Alleen de lichtvlekken op zee als evocatie van witschuimende golven vormen heldere accenten binnen het overigens nog vrij gedempt koloriet.





Guillaume van Strydonck

(Namsos/Noorwegen 1861 - Sint-Gillis 1937).

De beeldhouwer G. Charlier in zijn eetplaats, 1886.

Olieverf op doek, 54 x 67,5 cm.

Opgedragen, gesigneerd en gedateerd links

onder: 'A mon ami Charlier, G. Van Strydonck 86'.

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node.

Dit scène-achtig gemonteerd interieur is qua lichtbehandeling duidelijk impressionistisch.

Typisch is de pasteuze verfaanbreng die het door het venster binnenvallend licht tot

tastbare substantie omtovert. Door een te grote eenvormigheid wordt dat, wat normaal een uitkijk op de natuur zou kunnen zijn, als een dood vlak ervaren.

bovendien de creatie van vrij subjectieve interpretaties.

Deze werkwijze toverde het doek om in een bont geheel van heldere kleurvlekken. Het schilderij werd een waar genot voor het oog. Plastisch gezien echter, vertoont het kunstwerk al vlug een gebrek aan soliditeit. De vertroebelde formele begrenzingen en het vervluchtigen van de vorm in bewegend licht en kleur leidden in sommige gevallen tot een vrij chaotische structuur en oppervlakkige virtueuze effecten. Het gemis aan structurele ordening en plastische wetmatigheid werd door de postimpressionist Paul Cézanne (1839-1906) als een fundamenteel tekort aangevoeld. Zijn oeuvre vormt dan ook een compromis tussen de technische en koloristische mogelijkheden van het impressionisme en de eigen behoefte aan *een ondersteunende structurele wetmatigheid*.

Ook Seurat ervaart het informeel aspect en de compositionele onduidelijkheid, eigen aan veel impressionistische werken, als negatief. Samen met zijn vriend P. Signac poogt hij de specifieke impressionistische schildermethode wetenschappelijk te funderen en de impressionistische kleurexperimenten met een evenwichtige structuur en een quasi klassieke vormharmonie te combineren. Concreet betekent dit dat het schilderij met kleine regelmatige en uitgemeten vlekjes of stipjes als een mozaïek wordt opgebouwd. Dank zij de louter optische menging van zuivere kleurstippen en wit, boet de kleur niets van haar intensiteit en lichtkracht in. Het pointillistisch schilderij beschikt aldus over een veel grotere luminositeit dan het gewoon impressionistisch kunstwerk. De introductie en beklemtoning van verticale en horizontale blikleiders, leidden Seurat af van de getrouwe natuurweergave en bracht hem tot de creatie van heldere kleurpatronen met lineair perspectief. In tegenstelling tot het impressionisme tracht hij derhalve de leesbaarheid van de figuratie te bevorderen aan de hand van een radicale vereenvoudiging van de vorm. Deze laatste wordt echter wel op grond van zijn divisionistische techniek in diverse partikeltjes opgelost. De spontane tot soms impulsieve verfstreek van de impressionist wordt vervangen door een sterk bestudeerde en afgewogen realisatiemethode, gebaseerd op veelvuldige tekeningen en kleurschetsen. Met het oog op de rationele opbouw van het schilderij wordt de plaatsing van de figuren in het compositieveld mathematisch berekend. De structuur van het kunstwerk verkrijgt aldus een eigenwaarde. De specifieke eigenschappen van de kleur worden in functie van de picturale ruimtewerking nauwkeurig ontleed. Het koloriet is overgeraffineerd, het palet beperkt tot blauw, rood, geel, groen en hun tussenliggende kleurschakeringen. De achtergrond wordt lokaalkleurig met brede ineengestremgelde toetsen bedekt. Dergelijke koloristische achtergronddominanten zijn doorheen de erboven geschilderde stippen en tussen de kleurvlekjes in zichtbaar, zo vertonen de tinten een uiterst gevoelige toonschakering en hebben derhalve een éénmakende functie. Het gebruik van dergelijke procédés voert uiteraard tot een sterk gedisciplineerde en statische kunst en verleent sommige werken van Seurat een uitgesproken magisch karakter.

De intellectualistische techniek van Seurat die in 1884 voerde tot de beginfase van het belangrijk schilderij: 'Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte' (1884-1886) vervalt bij P. Signac al vlug in een decoratieve formule.

Abstracte structuren maken plaats voor verhalende elementen. De vulgariserende evocatie van optische effecten voert ten slotte tot een hoofdzakelijk louter charmerend lichtspel.

Het Vlaams impressionisme

Men zou het Vlaams impressionisme tekort doen indien men zijn actieterrein en uitstralingsgebied met de huidige regionale begrenzingen

zou laten samenvallen. De Leiestreek en het Antwerpse vormden stellig typische Vlaamse centra, die zelfs een specifieke interpretatie van de impressionistische esthetiek op hun actief hadden. Toch zou een strakke afscheiding tussen deze gewesten en het Brusselse kunstleven niet alleen tot simplistische en kunstmatige resultaten voeren, maar tevens een vertekend beeld geven van de werkelijke situatie. De invloed van de 'Cercle des XX', afgekort tot 'Les XX', was inderdaad van vitaal belang voor de ontwikkeling van de Belgische kunst. Hij creëerde o.m. het geschikt artistiek klimaat dat het Vlaams impressionisme alle kansen op een maximale ontplooiing kon bieden. De leden van deze kunstkring waren bovendien niet uitsluitend Brusselaars. Ook Vlamingen sloten zich daarbij aan en zoals hierna zal blijken, zelfs buitenlanders. De veelvuldige contacten tussen de kunstenaars onderling bevorderden stellig een artistieke ideeënwisseling. De jaarlijkse salons schiepen de mogelijkheid — zo dit reeds niet vroeger gebeurd was — elkaars werken te zien en te leren kennen. De kunstenaars verkeerden duidelijk in een permanente sfeer van uitdaging. Voor de verbreiding van de progressistische ideeën van 'Les XX' moet zeker ook rekening gehouden worden met bevriende letterkundigen en kunstcritici. Verder kan nog opgemerkt worden dat ook een aantal buitenlandse kunstenaars zoals de Griek Pericles Pantazis (1849-1884), de Spanjaard Daria de Regoyos (1857-1913), die tijdelijk in België verbleven en zich verbonden voelden met de geest en de specifieke uitdrukkingwijze van het Vlaams impressionisme, ook doorgaans onder deze strekking thuisgebracht worden.

Veelal is men geneigd de ontwikkeling van het Vlaams impressionisme grosso modo te laten samenvallen met de werking van de kunstkring 'Les XX' (1883-1893). Toch moet hier gewezen worden op het feit dat James Ensor (1860-1949) reeds vroeger luministische werken maakte. De daadwerkelijke doorbraak van het impressionisme is moeilijk te preciseren, vooral daar een bepaalde strekking binnen het Vlaams impressionisme duidelijk een voortzetting is van de pleinairistische romantisch-realistische school van Tervuren.

Men neemt aan dat in 1885 het Frans impressionisme in België goed bekend is. Twee jaar later, in 1887, dringt ook het neo-impressionisme bij ons binnen: 'La Grande Jatte' van Seurat wordt op het salon van de Vingtisten tentoongesteld en lokt een verdeelde kritiek uit. Ondanks een verder doorleven van het luminisme bij sommige kunstenaars, aanvaardt men dat de eindfase ervan samenvalt met de opkomst en de vroege ontwikkeling van symbolisme en expressionisme.

Aanloop tot het impressionisme. Betekenis van de romantisch-realistische schilderkunst

De romantisch-realistische landschapschilderkunst vormt ook bij ons, net als voordien in Engeland en in Frankrijk, de voorgeschiedenis van het impressionisme.

Binnen het realisme ontwikkelden zich een aantal lokale scholen met name *de school van Tervuren, de school van Antwerpen of Kalmthout en deze van Dendermonde* die als een verlengstuk van de tweede kan beschouwd worden. Ten slotte nog *de school van St.-Martens-Latem* als men hier van een school kan gewagen.

Wat deze scholen met elkaar verbindt, is hun terugkeer naar de natuur en het daaraangekoppeld pleinairistisch werken.

Stellig werden de kunstenaars daarbij door de Franse Barbizonschilders beïnvloed. Net als deze schilders opteren zij voor directe natuurobservatie en worden zij geboeid door de atmosferische werking van natuurlijk licht. Toch gaat hun voorkeur nog duidelijk naar de voorstelling van natuurfragmenten onder gedempte lichtinval.

De school van St.-Martens-Latem beperkt zich hoofdzakelijk tot de twee

Rik Wouters (Mechelen 1882 - Amsterdam 1916).

De strijkster.

Olieverf op doek, 107 × 123 cm.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Nel, de vrouw van Wouters, wordt hier in een van de meest gewone dagelijkse activiteiten a.h.w. verrast. Dit werk illustreert heel duidelijk R. Wouters' typische kleur- en lichtorchestratie zoals dit in de tekst werd uiteengezet.





James Ensor (Oostende 1860 - Oostende 1949).

Bloemen en vlinders, 1889.

Olieverf op doek, 60 x 50 cm.

Gesigneerd rechts onder: Ensor, gedateerd: 1889 (onder de lijst).

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node.

'Bloemen en vlinders' is een uiterst gevoelig werkje. Het is tamelijk droog geschilderd, maar wordt hier en daar met vervig accenten verlevendigd. Het samengaan van de grijs-rozige kleurdominante met de schrale verfaanbreng creëert een matte mistige sfeer waar het licht, weliswaar getemperd, toch latent aanwezig is. Bepaalde zones hebben een duidelijk informeel karakter. Rond de bloemen bewegen zich vlinders als poëtische improvisaties rond het hoofdmotief. Zij duiken op onder alle mogelijke gedaanten: duidelijk geprofileerd, gedempt, in de verf gedrukt, als spoor, zacht in de achtergrond verzonken.

gebroeders Xavier (1818-1896) en César de Cock (1823-1904), die zich na contact met J.B.C. Corot in St.-Martens-Latem vestigen om er de landelijke omgeving te bestuderen. Samen met H. Boulenger en F. Courtens maken ze deel uit van de progressieve landschapschilderkunst in België.

De school van Tervuren kende twee schildersgeneraties. Van de eerste vormt Hyppolyte Boulenger (1837-1874) ongetwijfeld de spilfiguur. De tweede generatie bestaat uit onafhankelijke figuren, onder wie Jean Baptiste Degreef (1852-1894) en Isidoor Verheyden (1846-1905).

De leden van de eerste generatie, met uitzondering van H. Boulenger die enkel sympathisant was, maakten deel uit van de 'Société libre des Beaux-Arts' (opgericht in 1868). Met deze beweging kwam men tot een publiek en georganiseerd verzet tegen de officiële kunst. Men zocht te ontkomen aan de verstarde academische conventies en opteerde voor een meer getrouwe natuurweergave. Deze vereniging kreeg o.m. de steun van Théodore Rousseau (1812-1867), J.B.C. Corot en François Millet (1815-1875). Er werd onder de kunstenaars fel gediscussieerd; vooral de meesters van Barbizon vormden het onderwerp van belangstelling. Geestelijk met hen verwant, zwierven ze rond in velden en bossen en bouwden hun schilderijen vanuit een enthousiaste natuurervaring op. Boulengers kunst is gekarakteriseerd door een krachtige zuivere toets en een emotioneel bewogen schildertrant. De directe discipelen van H. Boulenger overschreden nauwelijks het niveau van zondagsschilder en brachten geen fundamentele wijzigingen in de schilderkunst aan. De tweede generatie leverde twee belangrijke kunstenaars nl. J.B. Degreef en I. Verheyden. J.B. Degreef staat bekend voor zijn zeer gevoelige seizoengebonden weergave van het Zoniënwoud bij het Rode Klooster. I. Verheyden werkte te Tervuren, te Hoeilaart, in de Kempen en aan de Vlaamse kust. Zijn landschappen, portretten en stillevens getuigen van een virtuoze penseelvoering. In zijn latere evolutie gaat hij ook impressionistisch werken en sluit zich in 1885 aan bij de 'Cercle des Vingt'.

De scholen van Kalmthout en Dendermonde brachten met uitzondering van Franz Courtens (1856-1943) hoofdzakelijk kleinere meesters voort.

Aan de bron van deze schildersschool stond Isidoor Meyers (1836-1917). Hij ontdekte de natuur in eigen omgeving: de duinen en de Kalmthoutse heide. Adrien Joseph Heymans (1839-1921) en Jacob Rosseels (1828-1912) volgden zijn voorbeeld. Samen met de Brusselaar Théodore Baron (1840-1899) vormden zij de zgn. 'grijze school'. Terwijl de kunst van zijn vrienden al vlug in onbeweeglijkheid verviel, evolueerde A.J. Heymans rond 1899 naar een vorm van luministische schilderkunst. J. Rosseels werd directeur van de academie van Dendermonde en herschiep de school van Kalmthout in deze van Dendermonde. De oevers van de Schelde inspireerden hem tot nieuwe motieven.

Ook hier kende het pleinairisme een beginnende bloeiperiode. F. Courtens was er de meest talentvolle vertegenwoordiger van. Aanvankelijk leerling van J. Meyers en J. Rosseels te Dendermonde, trok hij vervolgens naar Brussel en Parijs. Onder zijn impuls werd de grijsstonwaardenesthetiek van de Dendermondse schilders vervangen door een helder koloriet.

Vormt de bovengenoemde landschapschilderkunst ongetwijfeld de meest directe aanloop tot het Vlaams impressionisme, toch mag de aanzienlijke bijdrage van twee andere realisten, nl. Hendrik de Braekeleer (1840-1888) en Jean-Baptiste Stobbaerts (1883-1914) niet over het hoofd gezien worden. De betekenis van deze kunstenaars is eerder op schildertechnisch vlak te zoeken, meer bepaald in een weelderig koloristisch talent (J.B. Stobbaerts) en in een picturale intensiteit gepaard met een vrij losse penseelvoering (H. de Braekeleer).



De stimulerende rol van kunstkringen

Naast deze intern artistieke aanzet moet voor de ontwikkeling van het impressionisme stellig rekening gehouden worden met het bruisend avantgarde kunstcentrum Brussel (ca. 1880) en daarbinnen met de vitale rol van de 'Cercle des Vingt' (1883-1893). De Vingtisten vormen een aftakking van een vroegere kunstgroep, nl. 'L'Essor' (gesticht in 1882), waarvan een aantal meer vooruitstrevende kunstenaars als J. Ensor, Theo van Rysselberghe (1862-1926), Fernand Khnopff (1858-1921), D. de Regoyos en Willy Schlobach (1865-1951) zich hadden gedistancieerd. Op 28 oktober 1883 besloten een aantal artiesten zich onder het bezielend voogdijschap van de kunstminnende advocaat en kunstcriticus Octave Maus (1856-1919) te hergroeperen. Aldus ontstond de 'Cercle des Vingt'. Volgende kunstenaars maakten deel uit van deze beweging: Frans Charlet (1862-1928), Guillaume Vogels (1836-1896), Jean-Joseph Delvin (1853-1922), Paul Dubois (1859-1938), J. Ensor, Charles Goethals (1853-1885), F. Khnopff, P. Pantazis, Frans Simons (1855-1919), Gustaaf Vanaise (1854-1902), T. van Rysselberghe, Guillaume van Strydonck (1861-1937), Théodoor Verstraete (1851-1907), Willy Finch (1854-1930), D. de Regoyos, Achille Chainaye (1862- ?), Jules Lambeaux (1858-1890), W. Schlobach, Piet Verhaert (1852-1908), Rudolf Wytzman (1860-1927). Tijdens het bestaan van de kunstkring trekken een aantal leden zich evenwel terug, maar er komen nieuwe in de plaats, onder meer: Felicien Rops (1833-1898), I. Verheyden, Guillaume Charlier (1854-1925), Anna Boch (1848-1933) en R. Picard; en van de jongere generatie: Henry van de Velde (1863-1957), Georges Minne (1866-1941), Georges Lemmen (1865-1916) en William Degouve de Nuncques (1867-1935). Ook buitenlandse kunstenaars werden geadopteerd: de Nederlander Jan Toorop (1885) en de Fransman Auguste Rodin (1889) en Paul Signac (1890). Niettegenstaande deze groepsvorming hielden de leden, voor wie een individualistisch kunststreven op de eerste plaats kwam, er niet noodzakelijk een identieke kunstvisie op na. *Hun gemeenschappelijk ideaal* bestond echter uit een actieve inzet voor een vrij, vernieuwd, nonconformistisch kunstscheppen. Een duidelijk afgetekend artistiek programma werd door hen niet onderschreven; wel organiseerde de beweging tal van kunstzinnige manifestaties waarbij niet alleen Belgische, maar tevens buitenlandse medewerking gewaardeerd en gestimuleerd werd. Als enige maatstaf gold een ongebreidelde modernistische kunstopvatting.

Theo van Rysselberghe (Gent 1862 - Saint Clair/Var-Frankrijk 1926).

De lezing (totaalbeeld en detail), 1903.

Olieverf op doek, 181 x 240 cm.

Gemonogrammeerd en gedateerd rechts onder: 19 VR 03, gedateerd achteraan op het frame: 19 mai 1903.

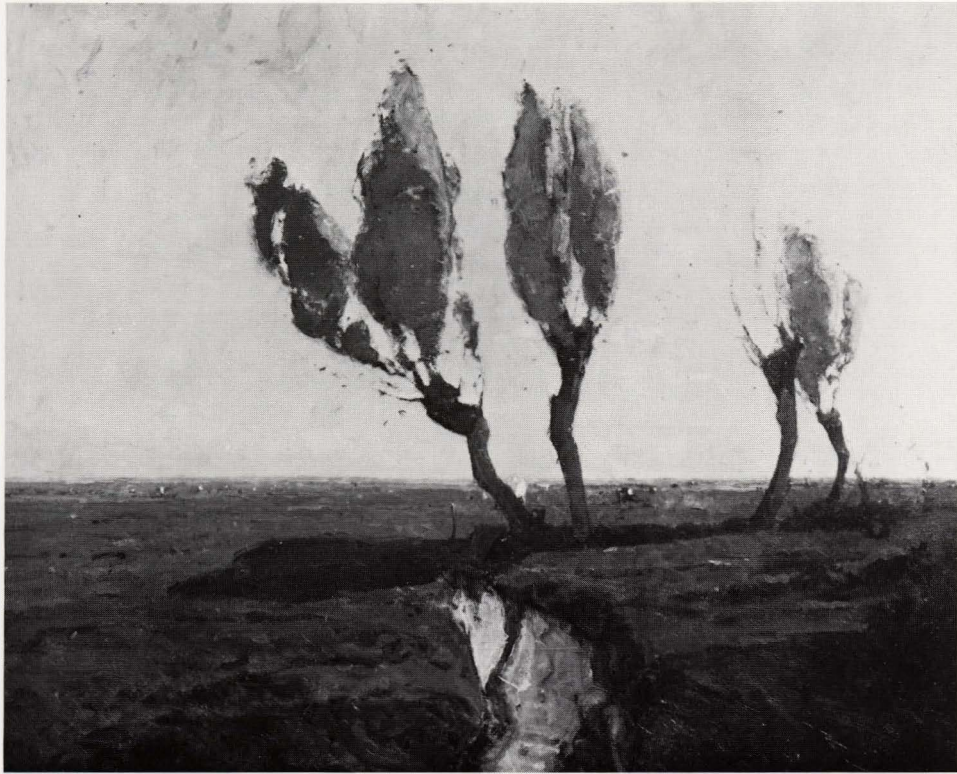
Museum voor Schone Kunsten, Gent.

'De lezing' vormt een ensemble van portretten van dichters en prozaschrijvers, geschaard rond Emile Verhaeren (1855-1916) die hun zijn gedichten voorleest. Het zijn: Félix Le Dantec, Francis Viéle-Griffin, Félix Fénéon, Henri-Edmond Cross (die ook plastisch kunstenaar was), André Gide, Henri Ghéon en Maurice Maeterlinck.

Als goede vriend van T. van Rysselberghe bracht E. Verhaeren deze laatste binnen in artistieke en literaire kringen en spoorde hem aan pointillistisch te werken.

In de eerste plaats portrettist, komt T. van Rysselberghe tot een versoepeling van de strak abstraherende conceptie van het Frans divisionisme. Het onderwerp als dusdanig blijft belangrijk; ook wat de menselijke voorstelling betreft, is de weergave van de psychologische dimensie van het model voor hem fundamenteel. Overeenkomstig deze opvatting past hij de stippeltechniek, naargelang het motief, verschillend toe. Het gelaat wordt in kleinere stippels opgelost dan de omgeving. Dit laat grotere detailwerking en nuancering toe en verhoogt de uitdrukingskracht van het gezicht. Ook de plasticiteit wordt nooit volledig prijsgegeven. Ze wordt gesuggereerd door een zacht modellerende lichtinval. T. van Rysselberghe slaagt erin het geheel een zekere monumentaliteit te verschaffen. Door het gediversifieerd gebruik van kleurstippels ontstaat echter een optische dubbelzinnigheid: de optische menging van kleinere stippels voltrekt zich immers van op kortere afstand dan deze van de grotere. Deze dualiteit is typisch voor T. van Rysselberghe.





Frans Hens (Antwerpen 1856 - Antwerpen 1928).

Morgen in de polders, 1919.

Olieverf op doek, 129 × 151,5 cm.

Gesigneerd en gedateerd rechts onder: Frans Hens 1919.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Het schilderij is in twee horizontale zones opgedeeld, die plastisch gezien een licht-donkercontrast teweegbrengen. Het statisch karakter van de compositie wordt doorbroken door de dynamiek van de wuivende bomen.

De verf is smeug aangebracht en geeft een modderachtige indruk. De boomkruinen zelf lijken op slappe vormeloze bloembladen. Het geheel getuigt van gebrek aan verbeelding en van een stuntelige plastische vormgeving.

Jean van den Eeckhoudt (Brussel 1875 - Bourgeois-Rixensart 1946).

Onder de sinaasappelboom, 1907.

Olieverf op doek, 68,5 × 58,5 cm.

Gesigneerd en gedateerd links onder: J. Van den Eeckhoudt, 07.

Museum voor Schone Kunsten, Elsene.

'Onder de sinaasappelboom' beantwoordt volledig aan de impressionistische conceptie in de lijn van C. Monet. De streepvoetsen lijken echter nogal systematisch, weinig impulsief aangebracht. Op bepaalde plaatsen zijn ze zelfs vrij decoratief gezet (cf. het rastervormig patroon in de gevel). Hoewel de boom sterk tegen de lucht geprofileerd staat, is hij voor het overige in de eenmakende kolkende toetschriftuur van de hemel opgenomen.

Bovendien beperkte de belangstellings sfeer zich niet tot de plastische kunsten, maar breidde deze zich uit tot de poëzie: lezingen over Emile Verhaeren (1855-1898), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Charles van Lerberghe (1861-1907), voordrachten door Stephane Mallarmé (1842-1898), Georges Rodenbach (1855-1898), Paul Verlaine (1844-1896), e.a.; en de muziek: een grote bewondering voor Richard Wagner (1813-1883); concerten van César Franck (1822-1890), Gabriel Fauré (1845-1924), Pjotr Tchaikowsky (1840-1893), Nikolai Rimsky Korsakov (1844-1908), Alexander Borodin (1834-1887).

De revolutionaire aanpak en de dynamische werking van 'Les XX' vormen binnen de tijdscontext zeker geen uitzonderingsgeval. Eenzelfde geestesgesteldheid, gedragen door een hardnekkig verzet tegen verstarde burgerlijke patronen, had zich reeds in 1880 gemanifesteerd op het ogenblik dat een aantal schrijvers (o.m. G. Rodenbach, E. Verhaeren, A. Giraud, I. Gilkin, E. Demolder), zich rond het tijdschrift: 'La jeune Belgique' groepeerden. In 1881 wordt het tijdschrift 'L'Art Moderne' in het leven geroepen. Vanaf 1883 berust de hoofdredactie o.m. bij O. Maus. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de kunst van de Vingtisten erin fervent gepropageerd wordt.

De vele archiefdocumenten uit het legaat O. Maus, thans in het bezit van de Koninklijk Musea voor Schone Kunsten van België, bevatten een rijke en degelijke informatie over de velerlei activiteiten en doelstellingen van deze kunstbeweging. De manifestaties van 'Les XX' werden door de publieke opinie negatief beoordeeld. De intellectuele en artistieke onstuimigheid van de groep werd op afbrekende kritiek onthaald. Intellectuelen, maar ook snobs, namen zijn verdediging op.

Kunstenaars en schrijvers onder wie E. Verhaeren en Camille Lemonnier (1844-1913) betuigden een oprechte en vurige waardering.

De cosmopolitische gerichtheid van 'Les XX', o.m. tot uiting gebracht in de jaarlijkse salons, voert al gauw tot contact met en assimilatie van vreemde invloeden. De Engelse infiltratie gebeurt hoofdzakelijk via James Whistler (1834-1903) en de prerafaëlieten (Londense kunstenaarsvereniging die de Italiaanse kunst van de vroege 15e eeuw van vóór Rafaël tot voorbeeld nam, rond 1850). De speciale aantrekkingskracht van deze laatste stimuleert dan ook de symbolistische strekking binnen 'Les XX'.

De Franse invloed beperkt zich niet tot sporadische doorsijpelingen. Onder hun leden tellen de Vingtisten immers twee Fransen. Bovendien exposeert de Parijse kunsthandelaar Durand-Ruel in juni 1885 te Brussel werk van E. Degas, A. Renoir en C. Monet. Deze laatste wordt samen met A. Renoir en Odilon Redon (1840-1916) op het Salon des XX geëxposeerd; het jaar daarop G. Seurat en C. Pissaro. In 1888 P. Signac en H. de Toulouse-Lautrec; in 1889 opnieuw C. Monet en G. Seurat. De nieuwe revelatie van datzelfde jaar is echter Paul Gauguin (1848-1903). In 1893 is de tentoonstelling van 'Les XX' inderdaad tot een volwaardige internationale manifestatie uitgegroeid: de Belgische, Franse, Engelse en Nederlandse kunstenaars worden er door voortreffelijke werken vertegenwoordigd.

De ontbinding van de 'Cercle des XX' op 9 november 1893 resulteerde uit de overtuiging dat een progressieve avantgardistische beweging zichzelf niet mocht overleven. De kunstkring wordt opgevolgd door 'La libre Esthétique (1894-1914)', een vereniging van uitsluitend kunstliefhebbers en letterkundigen, opnieuw onder leiding van O. Maus. Haar belangrijkste doelstelling bestaat erin nieuwe Belgische en ook buitenlandse kunst een ruimere bekendheid te verlenen. Ook sierkunsten komen aan bod en de muzikale belangstelling, reeds sterk aanwezig onder 'Les XX', wordt nog groter. De luministische kunstenaars gegroepeerd in 'Vie et Lumière' (gesticht in 1904), met als belangrijkste vertegenwoordigers o.m. A. Boch, J. Ensor, E. Claus en A.-J. Heymans, worden in 1905 a.h.w. bij de 'Libre Esthétique' gecoöpteerd.

Niettegenstaande haar veelvuldige initiatieven en de jaarlijkse salons bereikt deze nieuwe beweging nooit het strijdbare karakter van 'Les XX'. Uit de geschiedenis blijkt dat de activiteiten rond 'Les XX' een vruchtbare, zij het heterocliete (d.i. een onregelmatig gevormde) voedingsbodem bewerkstelligden voor een creatieve ontplooiing van artistiek talent. De 'Cercle des XX' is niet uitsluitend met de ontwikkeling van het impressionisme in verband te brengen, maar tevens met het nagenoeg gelijktijdig opduiken van het pointillisme en symbolisme. De verschillende strekkingen evolueren parallel, of doorkruisen elkaars ontwikkeling. Op het einde van de jaren tachtig verkrijgt binnen de groep de symbolistische ideeënkunst duidelijk de bovenhand.

Algemene karakterisering

De eerste sporen van het impressionisme in Vlaanderen staan nog los van de Franse impressionistische esthetiek. Ook doorheen de evolutie van het Vlaams impressionisme manifesteert zich een tendens gekarakteriseerd door een meer afzijdige houding t.o.v. de Franse richting. Toch zou het onjuist zijn deze kunst als zuiver *autochtoon* te bestempelen. Zij sluit immers aan bij de romantisch-realistische schilderkunst die, zoals boven aangetoond, op haar beurt geïnspireerd was op de Franse Barbizonschilders en duidelijke invloed vertoont van het tonalisme van J.B.C. Corot.

Daarnaast moet rekening gehouden worden met het feit dat de artistieke bevrijding, teweeggebracht door het impressionisme, een afwijzing inhoudt van de verstarde eigentijdse kunst, maar tegelijk een terugkeer betekent naar een oudere levendigere schilderstraditie, waar vrije schepping en een soepelere techniek mogelijk waren. Voor het eerste aspect hebben figuren als J.B.C. Corot en Eugène Boudin (1824-1898) zeker direct inspirerend gewerkt.

De lossere penseelvoering en het meer sensualistisch schilderen die via de kunst van G. Courbet ook onze kunstenaars bekoorden, zijn echter karakteristieken die reeds in de vroegere kunst vervat lagen.

Vele Vlaamse impressionisten knopen derhalve aan bij een meer algemeen Europese traditie, denken we maar aan Diego Velasquez (1599-1660), Frans Hals (1580-1666) en Francisco de Goya (1746-1828) en wat onze gewesten betreft aan Peter Paul Rubens (1577-1640). De liefde voor het schildersmetier en de zin voor gevoelige observatie die wel als typisch Vlaamse trekken kunnen doorgaan, komen in deze richting sterk aan bod. Naast de zgn. 'peinture grasse' die duidelijke overeenkomsten vertoont met bovengeschetste esthetiek waar sporen van het realisme nog geregeld doorleven, maar waar het sterk zintuigelijk karakter in bepaalde gevallen tot een materiërisme (gekenmerkt door een rijke verfaanbreng) 'avant la lettre' voert, bestaat een tweede tendens het zgn. *geïmporteerd impressionisme*.

Dat laatste sluit geestdriftig aan bij de conceptie van het Franse luminisme en de procédés van het pointillisme. Daartussen evolueren een aantal kunstenaars met een meer persoonlijke interpretatie van het impressionisme. Door deze meer individuele aanpak is hun oeuvre dan ook dikwijls op de grens van het zuiver impressionisme te situeren.

Zoals duidelijk, wordt het impressionisme als beweging in onze streken door een heterogener gezelschap vertegenwoordigd dan in Frankrijk. Plastisch gezien vormde zij een vruchtbare stimulans voor de grotere figuren als bijvoorbeeld J. Ensor, Henri Evenepoel (1872-1899) en Rik Wouters (1882-1916); echter voor minder geïnspireerden ook een gemakkelijke oplossing om ware creativiteit te omzeilen. In het laatste geval onttaardt hun oeuvre dan ook vlug in steriel academisme.

Het autochtoon impressionisme

Niet zonder enig voorbehoud, zoals daarnet uiteengezet, wordt hier de term

Henri Evenepoel (Nice 1872 - Parijs 1899).

Kinderen te Wepion.

Olieverf op doek, 34,8 x 24,1 cm.

Gemonogrammeerd links onder: h.e.

Stedelijke Galerij voor Schone Kunsten, Sint-Niklaas.

De voorstelling van kinderen behoort tot de meest geliefde thematiek van Evenepoel. Bovendien is zij tegelijk een directe aanleiding tot het creëren van een stukje soliede schilderkunst. De verfaanbreng voert tot een synthetische vormgeving gebaseerd op afwisselende licht-donkerpartijen. De achtergrond is al even massief als de figuratie en bevat uitgesproken vlekkerige zones.



OKV 1982

h e



Richard Baseleer (Antwerpen 1867 - Genève 1951).

Garnaalvissers 's morgens op de Benedenschelde.

Olieverf op doek, 169 x 198 cm.

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Baseleer behoort tot de Antwerpse school. De atmosfeer van het Scheldegebied weet hij op eenvoudige maar toch spontane manier op te roepen.

autochtoon impressionisme gehanteerd in tegenstelling tot het geïmporteerd impressionisme dat qua techniek en sfeerschepping sterk van de eerste tendens verschilt.

Het naleven van de realistische traditie.

Afgezien van een paar uitzonderingen, blijft het realisme min of meer latent of uitgesproken in de kunst van de Vlaamse impressionisten aanwezig. Aspecten als observatie, tonalisme en sensualistische penseelvoering krijgen, al naar gelang het specifieke geval, een kleinere of grotere aandacht toegemeten.

De pleinairistische schilderkunst handhaaft zich gedurende ongeveer 20 jaar. Het is dan ook moeilijk hier aan elke vertegenwoordiger aandacht te besteden. De meesten onder hen behoorden vroeger tot de romantisch-realistische schilderkunst. Veel schilders evolueerden derhalve progressief naar een meer heldere schilderkunst zonder echter ooit de luminositeit van het geïmporteerd impressionisme te bereiken. De hymne aan het licht, zoals in Frankrijk gepropageerd, liet deze kunst dan ook zo goed als onberoerd.

Zo getuigt het werk van Jean van den Eeckhoudt (1875-1946), vroegere

Anna Boch (La Louvière 1848 - Brussel 1933).

Bloemen in een vaas.

Olieverf op doek, 83 x 61 cm.

Gesigneerd rechts onder: A. Boch, niet gedateerd.

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node.

Niets is meer verhelderend dan een vergelijking tussen dit stilleven van A. Boch en een gelijkaardig werkje van J. Ensor: 'Bloemen en vlinders' dat zich in hetzelfde museum bevindt. Het specifiek karakter van beide kunstenaars komt hier sprekend tot uiting. Het schilderijtje van J. Ensor getuigt van enorm koloristisch raffinement en poëtische gevoeligheid.

Het bloemstuk van A. Boch daarentegen doet barok aan. Grote wulps geschilderde bloemen contrasteren enigszins met het ietwat kunstmatig aandoend gehurkt vrouwtje rechts van de vaas. De achtergrond is even vervig gerealiseerd als het hoofdmotief. De zware verfaanbreng staat helemaal niet in verhouding tot het onderwerp.



leerling van de school van Tervuren, van precieze observatie en analytische weergave. Ondanks zijn heldere expressie, vertegenwoordigt zijn kunst toch in de eerste plaats een vorm van geëvolueerd realisme.

A.J. Heymans, tijdgenoot van C. Monet, schilderde vooral het Kempense landschap en open plekken in het bos. Hij bracht zijn jeugd door in Parijs en had contact met Th. Rousseau, J.B.C. Corot, C.F. Daubigny en F. Millet. Vooral in de subtiele atmosferische weergaven van zijn landschapschilderkunst merkt men een beslissende invloed van J.B.C. Corot. Later evolueert hij uit eigen beweging naar een soort divisionistische toetschriftuur die echter niet met het pointillistisch procédé mag verward worden.

Het opzet van Frans Hens (1856-1928) is analoog aan dat van E. Claus. Hij laat zich echter niet, zoals E. Claus, door het Frans luminisme bekoren en keert zich niet af van de eigen kunsttraditie. Zijn beginwerk is nog sterk verwant met dat van de Kalmthoutse school. Rond 1887-'88 evolueert hij naar een vorm van impressionisme in de lijn van Louis Artan (1837-1890) en G. Vogels. Met eerder realistische middelen zoekt hij de specifieke atmosfeer van mist en de vochtige doorschijnendheid van nevels op te roepen. Inspiratie voor zijn werk vindt hij in de Schelde en het Kempense landschap. De marineschilderkunst vormt een permanente uitdaging tot het realiseren van een stuk robuuste schilderkunst.

Daar waar een zekere grootsheid de kunst van F. Hens karakteriseert, is het oeuvre van Richard Baseleer (1867-1951) een waar loflied op de Schelde. Evocaties van een nachtelijke en dramatische sfeer verlenen zijn kunst een zeker episch karakter.

Tot de thematiek van A. Boch behoren o.m. dorpsgezichten badend in zonlicht, bebloemde tuinen en veelkleurige sloepen in zuiderse vissershavens. Haar werken getuigen van een enigszins aarzelende vrije techniek, een vluchtige en geïmproviseerde verfaanbreng en een fris koloriet. Wat dit laatste betreft, onderscheidt ze zich zeker van bovengenoemde kunstenaars.

De kunst van R. Wytsman vertoont een zekere technische onderlegdheid, maar is totaal onpersoonlijk. Ook deze van F. Charlet is niet veel meer dan een oppervlakkige, ziellose produktie.

J. van den Eeckhoudt daarentegen behoort tot de weinigen die het anekdotisch impressionisme verlaten voor een monumentale schilderkunst. Figuren en landschappen worden a.h.w. ontbonden, maar aan de hand van rechte lijnen en willekeurig kleurgebruik op het doek gereconstrueerd. Op die manier verkrijgt de compositie dan ook een stevige onderstructuur.

De zogenaamde 'peinture grasse'

Zoals de benaming het suggereert, is deze schilderkunst gekenmerkt door een pasteuze (d.i. een brijachtige, vette) verfmassa die in vrije toetsen of brede, dikwijls glanzende verfstroken op het doek wordt uitgestreken, of met grote slagvaardigheid met het paletmes wordt neergezet.

Het sterk sensualistisch karakter en de tastbare zintuigelijke waarde ervan zijn typisch Vlaams. Minder bekommerd om de evocatie van immaterieel licht dan om de materie, vormt de 'peinture grasse' een soort omzetting van het Frans impressionisme in Vlaamse zin.

Door de bijna aan de techniek inherente informele uitdrukkingwijze komen voorstellingen van figuren en objecten weinig voor. Vooral marines en 'sous-bois' (laag hout onder bomen) vormen daarentegen een uiterst dankbare thematiek.

De meest belangrijke vertegenwoordigers van dit soort schilderkunst waren ongetwijfeld G. Vogels, L. Artan en F. Courtens.

Kenmerkend voor hun werk is de pasteuze smeuijge verfbehandeling. Ze sluiten aan bij de realistische tendens en scheppen een zeer specifieke vorm van impressionisme.

Aanvankelijk beoefende L. Artan een zeer consequent realisme. Spoedig

Georges Buysse (Gent 1864 - Gent 1916).

De kerk van Wondelgem, 1901.

Olieverf op doek, 137 x 176 cm.

Gesigneerd rechts onder: G. Buysse, gedateerd: 1901.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Buysse is een van de volgelingen van E.

Claus, zonder echter ooit diens extreme vorm van luminisme toe te passen. 'De kerk van Wondelgem' kan best als stemmingsbeeld gekarakteriseerd worden. Het is de evocatie van een typisch koude winterdag in Vlaanderen en biedt een zeer gevoelige weergave van de atmosferische toestand in een sneeuwlandschap. Het gedempt licht, de ritmische opstelling van de bomenrij en het eenzaam figuurtje op de brede laan creëren een verstillend klimaat waarin de natuur als het ware verdroomd gedijt en de mens niet zonder weemoed zijn weg gaat. De sfeer van het werk herinnert in menig opzicht aan 'Jagers in de sneeuw' van A.J. Heymans (Sint-Joost-ten-Node, Museum G. Charlier).



OKV 1982



Juliette Wytzman (Brussel 1866 - Elsene 1925).

Appelbomen in bloei.

Olieverf op doek, 100 x 120 cm.

Niet zichtbaar gesigneerd, niet gedateerd.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

De gevoelige suggestie van lichtvibratie, bewerkt door ritmisch verdeelde toetshogingen over de appelbloesems heen, herinnert aan Vincent van Gogh (1853-1890). De vijver en de graszone zijn daarentegen minder materieel en monotoon met verticale streepjes bewerkt. Hetzelfde patroon wordt ook bovenaan achter de boomkruinen toegepast en geeft een vrij decoratieve indruk t.o.v. de frisse dynamiek van de bebloesemde bomen.

ontwikkelde hij zich tot een van de krachtigste marineschilders van onze streken. Met vrije, bijna expressionistische toets komt hij tot de evocatie van een meestal onstuimige zee als bewegende massa. Hij bevrijdt het thema van elk anekdotisme en belicht de zee vanuit haar grootsheid en overweldigende dynamiek.

Omstreeks 1880 zijn reeds progressieve elementen aanwezig in de weergave van het koloriet. Het palet, hoofdzakelijk samengesteld uit doorzichtige, zeegroene en bruinachtige tonen, wordt hier en daar door niet aan de realiteit gebonden lichteffecten opgehelderd. In detail genomen, vertonen bepaalde zones een uitgesproken informeel karakter. Ook G. Vogels interesseert zich niet voor zon- en lichtovergoten landschappen. Hij is geboeid door regen, sneeuw en neveffecten; door de vochtige atmosfeer van het Brabants landschap; door de door regen en wind geteisterde druilerige Brusselse voorsteden. Kleur interesseert hem minder dan de wezenlijke dimensie van de dingen. Als autodidact benut hij een zelf geïmproviseerde techniek. Zijn vroeg werk is gekenmerkt door notities van vluchtige nuances en wederzijdse beïnvloeding van tonen. Later komt hij tot vrij vlugge instinctieve toetsen, met het paletmes a.h.w. in de verf gestriemd.

Vormcontouren worden in de dichte verfmassa opgelost. Het onderwerp vormt veelal nog slechts een voorwendsel tot zuiver picturale uitleving. Wat G. Vogels' specifieke grijschakeringen betreft, op grond waarvan zijn kunst ook wel 'grisaille-impressionisme' wordt genoemd, onderging hij ongetwijfeld invloed van de zilveren verftoetsen van P. Pantazis.

Het geïmporteerd impressionisme

De overname van de Franse esthetiek gebeurt hoofdzakelijk via de luministische schilderkunst en de navolging van het pointillistisch procédé. De eerste strekking is gekarakteriseerd door een extreem enthousiasme voor de lichtschildering in Frankrijk, meer bepaald voor het dynamisch spel van lichtvlekken op vormen en figuren en de zeer heldere kleurintensiteit. Ze vindt haar meest belangrijke aanhangers in de Leiestreek. Het neo-impressionisme dat, in tegenstelling tot het meer sensualistisch karakter van de luministische schilderkunst, een meer cerebrale kunstconceptie verdedigt, is uiteraard ook voor kleur en licht geïnteresseerd, maar tracht dit probleem, naar Frans model, meer gedisciplineerd aan te pakken.

Het luminisme

De belangrijkste adept van het Frans luminisme is ongetwijfeld Emile Claus (1849-1924). Hij kende grote navolging in eigen streek o.m. bij Georges Buysse (1864-1916) en Jenny Montigny (1875-1937). Verder beïnvloedde hij ook Georges Morren (1868-1941) en in zekere mate zelfs Gustaaf de Smet (1877-1943) en Frits van den Berghe (1883-1939), zeker voor wat hun beginperiode betreft. Een extreme aanhang vond hij bij Leon de Smet (1881-1966) van wie het totale oeuvre in het teken staat van de mythe van het licht.

Aanvankelijk realist, vindt E. Claus op ongeveer 40-jarige leeftijd zijn eigen weg. Drie winters lang trachtte hij te Parijs de techniek van de Fransen onder de knie te krijgen.

Daarbij trof hem vooral de kunst van C. Monet. Zijn terugkeer in België betekende dan ook een vrij brutale introductie van Frans-impressionistische kleurharmonieën in zijn thuisstreek, waar men alleen vertrouwd was met het licht van de Vlaamse vlakte en de mistige atmosfeer over de Leie. Net als zijn Franse kunstbroeders exploreert hij de natuur en wordt hij geboeid door het landelijk leven in de Leiestreek.

Typisch voor hem zijn: zonovergoten landschappen en figuren waar lichtvlekken overvloedig, maar toch blijkbaar vrij gelijkmatig over verdeeld worden. Veel van E. Claus' werken zouden overigens niet rechtstreeks naar de natuur gerealiseerd zijn, maar gemaakt volgens de realistische traditie,

waarna de figuratie in een impressionistisch lichtbad ondergedompeld werd.

Door zijn lichtoverdaad is zijn oeuvre duidelijk op onmiddellijke effecten gericht. Zijn meest oppervlakkige werken betekenen dan ook soms niet veel meer dan virtuoos bravourwerk. Later gaat hij ook pointillistisch experimenteren. In Londen verkrijgt zijn schilderkunst een wazig, enigszins melancholisch karakter.

De kunst van G. Buysse is opvallend minder geëxalteerd dan die van Claus. Ze is oprechter en getuigt van een grote gevoeligheid voor het eigen karakter van het Vlaamse licht.

J. Montigny daarentegen staat dicht bij het kunstscheppen van E. Claus wat de vrije penseelvoering en de bijna passionele realisatie betreft. Zij wordt vooral geboeid door het suggereren van vormen in beweging, omdat deze haar toelaten met arabesken te improviseren. Spelende kinderen vormen voor haar dan ook een uitgelezen onderwerp. Haar palet is getaander dan dat van Claus en is hoofdzakelijk samengesteld uit grijs, blauw en olijfgroene tonaliteiten. Haar kunst is ontdaan van elke theoretische bekommernis en getuigt van oprechte natuurlijke eenvoud. Ofschoon niet uit de Leiestreek afkomstig werd G. Morren toch sterk door de kunst van E. Claus beïnvloed. Zijn werk getuigt van een sterke métierkennis. De invloed die hij van A. Renoir onderging, weet hij pas na 20 jaar van zich af te schudden door een vlucht in het decoratieve.



Het neo-impressionisme

Het neo-impressionisme kende vooral aanhang bij Georges Lemmen (1865-1916), H. van de Velde, W. Finch en een heel sterke interesse bij T. van Rysselberghe. Daarnaast waagden zich ook andere kunstenaars, o.a. E. Claus en J.A. Heymans, aan de stippeltechniek zonder deze echter wetenschappelijk mathematisch te funderen. Hun zgn. stippen bestonden veelal uit een sterkere concentratie van de impressionistische toets. De tentoonstelling van G. Seurat in het 'Maison dorée' te Parijs (1886) is voor T. van Rysselberghe een ware revelatie. Hij wordt meteen de officiële invoerder van het pointillisme in Vlaanderen. Hij begint al gauw zelf divisionistisch te schilderen en blijft deze techniek meer dan 20 jaar trouw. Hij wordt dan ook door G. Seurat en P. Signac in de Franse neo-impressionistische beweging opgenomen.

T. van Rysselberghe schilderde Zuidfranse landschappen, marines en portretten. Zijn werk bezit doorgaans charme en getuigt van evenwicht en grafisch meesterschap. Hij is ongeveer de enige neo-impressionistische

Guillaume Vogels (Brussel 1836 - Elsene 1896).

Strand te Oostende.

Olieverf op doek, 18,5 x 43 cm.

Gesigneerd rechts onder: G. Vogels.

Museum voor Schone Kunsten, Elsene.

Dit strandzicht is sterk verwant met gelijkaardige werken van P. Pantazis. Typisch zijn de zeer vage figuratie, de grijs-witschakeringen, de rijke verfaanbreng en de indruk van gemetselde lichtzones in de lucht.

Jenny Montigny (Gent 1875 - Deurle 1937).

In de zon spelende kinderen.

Olieverf op doek, 55 x 77 cm.

Gesigneerd links onder: J. Montigny, niet gedateerd.

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node.

De kinderfiguurtjes zijn als bewegende kleuren en lichtvlekken met een overigens vervage penseelslag aangebracht. Zij zijn uit dezelfde materie opgebouwd als de rest van de figuratie en zijn derhalve a.h.w. substantieel met grond, bomen en licht verbonden. De boomkruin rechts is, ter evocatie van de grillige loofstructuur, met vlokkige, uiterst grove toetsen geschilderd. Dezelfde techniek wordt ook in de linkerzone toegepast, echter zonder enig functioneel belang.





Auguste Oefferle (Sint-Joost-ten-Node 1867 - Oudergem 1931).

Meimaand, 1908.

Olieverf op doek, 160 x 171 cm.

Gesigneerd en gedateerd rechts onder:

A. Oefferle Auderghem 1908.

Museum voor Schone Kunsten, Gent.

Dit typisch impressionistisch motief, nl. vrouw en kinderen rond de tuintafel gezeten, herinnert aan de openluchttaferelen en zonovergoten tuinschilderingen van C. Monet. Ondanks de luministische sfeer en de evocatie van lichtvlekken op het huis, mist dit werk door zijn zware toetschriftuur de typische zorgeloze onbevangenheid van het Frans impressionisme.

portretschilder die de technieken van G. Seurat overnam en deze, zij het met enige vrijheid, met een gevoel voor warme menselijkheid toepaste. Hij had ook oog voor de psychische eigenschappen van het model en voor een zekere atmosferische werking in het interieur. Precies daardoor krijgt men echter de indruk dat het pointillistisch procédé in sommige gevallen enigszins kunstmatig aan een fundamenteel realistische conceptie opgedrongen wordt.

Rond de eeuwwisseling belandt de kunstenaar in een artistieke impasse. Hij ervaart een enorme kloof tussen zijn eigen temperament en het gedisciplineerd métier dat dit a.h.w. verstikt. Vandaar zijn terugkeer naar een meer traditionele esthetiek waar lijn en kleur elkaar volledig ondersteunen. Ook hier schuilt het gevaar voor academisme. In de beschildering van decoratieve panelen komt hij ten slotte nog tot positieve resultaten.

Steeds geïntrigeerd door nieuwe technieken en beïnvloed door T. van Rysselberghe, experimenteert G. Lemmen op zijn beurt met de mogelijkheden van het pointillisme. Dank zij zijn koloristische sensibiliteit bezit zijn werk een sterk decoratieve waarde. Van kleine kleurstipjes evolueert hij naar brede naast elkaar geplaatste toetsen. Vroeger dan T. van Rysselberghe zag hij het gevaar in van een onpersoonlijke esthetiek die het vitale elan smooit en het kunstwerk tot een voorwerp van louter kijkgenot herleidt. Hij bevrijdde zich van haar steriliserende werking en kwam tot een lichte, intieme kunst die beter aan zijn sentimentaliteit beantwoordde. W. Finch paste zijn pointillistische experimenten ook toe op de keramiek. Voor Henry van de Velde betekenden zij slechts een kortstondige tussenperiode. Hij keerde zich af van de schilderkunst en legde zich toe op de decoratieve kunsten en de architectuur.

H. Evenepoel bekleedt een enigszins bijzondere plaats binnen de context van het Vlaams 'geïmporteerd impressionisme'.

Op 20-jarige leeftijd vertrekt hij naar Parijs en komt er in contact met Gustave Moreau (1926-1898) en Albert Marquet (1875-1947). Hij is zeer beïnvloed door E. Manet wiens synthetische stijl hem blijft beïnvloeden. Door een evenwichtig samenspel van zintuiglijkheid en intellectualisme vormt zijn kunst a.h.w. een compromis tussen de Franse en de Vlaamse tendens. Zo tracht hij de energie van het licht en het geweld van de schaduwen aan een degelijke vormgeving te binden. Een schilderij van H. Evenepoel is in de eerste plaats een geheel van expressieve vlekken in een bepaalde orde op het doek aangebracht. De afbakening van de vlek vormt tegelijk de begrenzing van de geste, het vastleggen van een expressief moment. De verfvlek vervangt de typisch impressionistische fragmentarische toets. Ze bevat geen kleurmodulaties; de kleur wordt door, H. Evenepoel immers als materie ervaren. Dit verbinden van kleur met vorm en materie resulteert geenszins in louter formalisme, maar gebeurt vanuit een bepaalde emotionele, zelfs meditatieve ingesteldheid. Het soms verstild nostalgisch karakter wordt stellig ondersteund door de sobere, gesloten uitdrukkingwijze die eerder Latijns geïnspireerd is.

Een analoog klimaat karakteriseert ook een aantal prachtige tekeningen waarin de suggestie van vormlabiliteit centraal staat en met duidelijke verwijzingen naar de suggestieve lijnvoering van H. de Toulouse-Lautrec. De directe observatie die dergelijke werken kenmerkt, herinnert ook aan G. Moreau. Onderwerpen die aanleiding geven tot een vluchtige kroniekstijl zoals bv. geanimeerde cafés, markten en parken ontsnappen evenmin aan H. Evenepoels melancholische reflexie.

Evenepoel is evenwel in de eerste plaats portretschilder. Trefzeker komt hij tot een gevoelige weergave van de wereld van het kind en weet hij a.h.w. de diepere roerselen van de kinderziel te vatten.

Afzonderlijke figuren.

Het oeuvre van J. Ensor laat door zijn complexiteit niet toe de diepere betekenis van zijn kunst in enkele samenvattende woorden te duiden. Hij heeft beslist het impressionisme, zeker wat de koloristische en schildertechnische mogelijkheden betreft, als bevrijdend ervaren. Hij is enthousiast over de uitzonderlijke aandacht geschonken aan de diverse aspecten van het licht. Licht in de betekenis van openluchtigheid interesseert hem echter minder.

In de vrije toetsstructuur ziet hij de mogelijkheid om op directe, spontane manier uitdrukking te geven aan zijn sterk individualistisch streven. Zo wordt het typisch impressionistisch momentaneïsme, vooral gericht op optische sensaties, omgebogen tot een instrument waarmee opwellende gevoelsinhouden onmiddellijk geregistreerd worden. In overeenstemming met deze conceptie komt J. Ensor dan ook tot een sterk subjectieve lichtbehandeling. Net als veel impressionisten is hij geboeid door de zee.

Niet alleen door het motief zelf, maar vooral omwille van de verscheidenheid aan ervaringen die zij bij hem teweegbrengt. De onstuimigheid, het mysterieuze, de desolaatheid van de kust zijn zoveel uitnodigingen tot het exploreren van zijn eigen 'espace intérieur'.

Zo wordt zijn kunst al vlug met allerlei symbolische, surrealistische, tot zelfs expressionistische elementen verweven en krijgt het licht een zeer specifieke symbolische betekenis die duidelijk verschilt van de oorspronkelijke, zuiver zintuiglijke conceptie van het impressionisme.

J. Ensors beginwerk sluit aan bij de realistische tendens in de zin van L. Artan en G. Vogels. De schilderijen uit zijn zgn. sombere periode, ook wel de periode van de burgerlijke salons genoemd, getuigen van een melancholische sfeer, getekend door verveling en een gevoel van levensmoeheid. Een warm licht bespeelt de voorwerpen in het interieur. In deze halfduistere, intimistische sfeer, worden de objecten door het lichtspel niet uitsluitend gemodelleerd, maar ook in zekere mate vervormd, wat de figuratie een enigszins visionair karakter verleent. Hier reeds treft derhalve de sterk persoonlijke interpretatie van J. Ensors lichtbehandeling.

Op deze sombere periode (1880-'85) volgt de heldere periode die tot aan zijn dood voortduurt. Uit deze periode dateren prachtige stillelevens, portretten, marines en openluchtschilderingen. In zijn stillelevens komt Ensor tot een rijke materieschildering. Treffend in zijn portretten is de belangstelling voor de psychische dimensie van het model. Een opvallende lichtconcentratie wordt toegepast op de meest psychologisch geladen delen van het lichaam, nl. op het gezicht en de handen. Ook de omgeving wordt in functie daarvan ontworpen. In tal van zijn strandgezichten verkrijgt de heldere lichtbehandeling een bepaald irrealistisch karakter. Zijn surrealistisch fantastische werken zijn gekenmerkt door een dooreenbewegen van fantastiek en lichtfeeërie. Bij deze realisaties wordt de lichtcreatie tot een ware lichtfantasmagorie.

J. Smits wordt veelal bij het Vlaams impressionisme ondergebracht. Hij leeft volop in de impressionistische atmosfeer, maar de vraag is in welke mate hij door zijn milieu beïnvloed werd.

J. Smits is inderdaad een schilder van het licht, maar dit laatste heeft niets te maken met de typisch impressionistische lichtconceptie. Bij hem is er geen sprake van louter zintuiglijke sensaties. Het licht bij J. Smits heeft een symbolische betekenis, in directe relatie tot de voor hem typische lichtdonker tegenstelling, op haar beurt gekoppeld aan de eigen innerlijke tweestrijd. Vanuit zijn symbolistische conceptie verkrijgt het licht een merkwaardige substantiële dimensie. De lichtwerking heeft bij J. Smits een opbouwende functie en staat op die manier ver van de vluchtige lichtvibraties van het Frans impressionisme.

James Ensor (Oostende 1860 - Oostende 1949).

Portret van de schilder A.W. Finch, 1882.

Olieverf op doek, 110 x 95 cm.

Gesigneerd en gedateerd rechts onder: Ensor, 1882.

Museum voor Schone Kunsten, Oostende.

Dit schilderij herinnert ongetwijfeld aan het portret van Emile Zola van E. Manet (1868): een analoog milieu, de werkkamer van een intellectueel, de aanwezigheid van het boek, een bijna identieke oplossing van de achtergrond: opgedeeld in brede vlakken en afgesneden door de lijst van het schilderij. Beide figuren zijn in driekwart voorgesteld. Zola keert zich van de toeschouwer af, Finch daarentegen bekijkt hem frontaal. Hij bevindt zich ongeveer axiaal op het doek. Behalve op het boek op de tafel en de rug van de stoel, wordt het licht duidelijk op aangezicht en handen geconcentreerd. Daardoor wordt het individu vooral vanuit zijn psychische emotionele waarde belicht. De soberheid van het interieur, het nederige boek zorgen er voor dat alle aandacht op de kunstenaar als mens gericht wordt. Geen pronkend uitstellen van werkzaamheden en interessegebieden, geen uiting van intellectuele hoogmoed zoals die uit de vele anekdotische details in het werk van Manet wel tot uiting komt.



OKV 1982



Willem Paerels (Delft 1878 - Braine l'Alleud 1962).

Vrouw met hand op elleboog rustend.

Olieverf op doek, 137 x 104 cm.

Gesigneerd rechts onder: Paerels, niet gedateerd.

De suggestie van een nonchalante, labiele houding herinnert ongetwijfeld aan H. Lautrec, E. Degas en R. Wouters; de plastische realisatie ervan is echter duidelijk minderwaardig aan deze van bovengenoemde kunstenaars. De latente dynamiek lijkt hier wel tot een stroeve pose verstard. De stuntelige anatomie, de beklemtoning van de grafische contouren van het kleed verlenen de figuur een quasi uitgesneden silhouet. Het kleed zelf daarentegen is aanleiding tot het scheppen van licht en de voorstelling van de divan leidt tot vlekkelijke experimenten. Alles samen getuigt dit werk van een gebrekkige plastische interpretatie.

De nieuwe generatie

Wanneer het courant impressionisme de grens van de decadentie bereikte, bleef deze 'gedegenereerde' kunst nog in de smaak vallen bij het grote publiek. Door het overdonderend succes kende de kunst van E. Claus en A.J. Heymans veel navolging. Deze van J. Ensor werd daarentegen beschimpt als infantiel; de diepere betekenis van J. Smits werd niet opgemerkt, de werken van de jongere H. Evenepoel werden als 'probeersels' van een jeugdige beginneling niet ernstig genomen. Op het ogenblik dat het impressionisme tot steriel academisme was ontaard, keerden een aantal artiesten deze kunstrichting de rug toe. Na een kortstondige aanhang verzaakten zij aan de luministische formule; het zijn de latere expressionisten: Valerius de Saedeleer (1867-1941), Constant Permeke (1886-1952), Edgard Tytgat (1879-1957), G. de Smet, F. van den Berghe. Andere schilders daarentegen, vonden het de moeite waard de positieve aspecten van de lichtschildering te onderzoeken. Bij hen was de breuk derhalve niet totaal. Zij vormden de 'nieuwe generatie', ook wel 'fauves' genoemd.

Daar het Vlaams impressionisme vanuit een Franse voedingsbodem was ontstaan, verwierpen zij al wat slechts Vlaamse imitatie was van de Franse esthetiek. Zij opteerden voor een herziening van de oorspronkelijke impressionistische uitgangspunten en trachtten de ware toedracht ervan te begrijpen.

Zoals de vroegere generatie, wordt ook de aandacht van deze kunstenaars opnieuw op Frankrijk gericht. Dat gebeurt echter vanuit een totaal verschillende geestesgesteldheid. Zij waren er zich van bewust dat zij reeds tot een andere generatie behoorden dan deze waarin het impressionisme ontstond. Bovendien wensten zij hun Vlaamse eigenheid niet prijs te geven en te onderdrukken.

Meldenswaard is dat kort na de eeuwwisseling in Frankrijk een breuk ontstaan was met het orthodox impressionisme, die aanleiding gaf tot de fauvistische schilderkunst. Daarnaast werd ook de kunst van P. Cézanne zeer gewaardeerd, wiens meer 'doordachte' interpretatie van de natuur tot het kubisme zal leiden.

Onze kunstenaars hadden gelijksoortige betrachtingen als de Franse fauvisten. Ze wilden de uitdrukkingskracht van de kleur ten top drijven, echter zonder de vormgeving uit het oog te verliezen. Auguste Oleffe (1867-1931) staat nog dicht bij het impressionisme, maar hij verschaft zijn figuratie een grote monumentaliteit. Louis Thévenet (1874-1930) en Ferdinand Schirren (1872-1944) leggen hun kunstwerken een latente discipline op. Charles Dehoy (1872-1940) is vrijelijk constructief. Willem Paerels' (1878-1962) kunst is gedomineerd door synthetische zin en plastische architectuur. Rik Wouters (1882-1916) ten slotte, bereikt in zijn kunst het meest geslaagde evenwicht tussen het constructief principe en de dynamiek eigen aan de impressie.

Bij een aantal kunstenaars haalt de constructieve tendens het op de meer picturale: Henri-Joseph Raemacker, ps. Ramah (1887-1947), Paul Maas (1890-1962).

De nieuwe generatie heeft ook geen eigen thematiek. Bloemboeketten, gedekte tafels, op zonnige landschappen geopende vensters, openluchtige tuinen en kamers, de vrouw: naakt of licht gekleed, aan haar toilet of tijdens haar huishoudelijke bezigheden, behoren tot hun repertorium. A. Oleffe is historisch gezien een belangrijke figuur. De intrinsieke betekenis van zijn werk is echter niet navenant. Bij A. Oleffe worden de vormen, zoals bij de doorsnee impressionist, niet ontleed, maar wel degelijk opgebouwd. Vlakken en volumes worden met een zekere hardheid behandeld. Aan de hand van dit constructief principe tracht hij het gemis aan structuur van het impressionistisch kunstwerk te compenseren. Zijn werk getuigt inderdaad van technische handigheid, waarachter echter een

vrij banale geest schuilgaat. Een zekere nonchalance en een geraffineerd palet maken wellicht de charme van zijn werk uit, maar tegelijk de zwakheid ervan. Het gebrek aan plastische spanning maakt van veel van zijn werken slechts slappe kunst.

Hoewel L. Thévenet doorgaans bij de fauvisten gerekend wordt, is zijn lichtbehandeling veelal eerder als intimistisch te karakteriseren. Kleur en licht hebben geen substantiële waarde. Achter het licht schuilt de 'noumen' (d.i. wat in gedachten bestaat en alleen door begrippen te bepalen is, t.o.v. fenomeen: een waarneembaar verschijnsel), achter de vorm het 'andere' zijn.

C. Dehoy's kunst getuigt van maat en menselijkheid. Zijn landschappen, stillevens en interieurs zijn lyrisch, maar op constructieve basis gerealiseerd. Hij schildert in plans die zich tot volumes groeperen. Hij gaat hierbij in zekere mate intuïtief te werk. Zo wordt de vorm a.h.w. volgens zijn eigen innerlijk ritme hercreëerd. Door licht-donker contrast scheidt hij bovendien een indruk van bewegend licht.

W. Paerels maakte ook deel uit van de nieuwe generatie impressionisten. Hij schilderde vooral interieurs, stillevens, stads- en havenzichten. Zijn oeuvre is gekenmerkt door het overheersen van kleur, maar ook door het gebruik van arabesken. Zijn palet is contrastrijk, de kleur wordt begrensd. Zijn kunst getuigt van synthetische zin. Aanvankelijk beeldhouwer, vangt F. Schirren het schilderen aan met een zeer sterke bekommernis omtrent modelé (het welven van het oppervlak) en volume. De problematiek van het licht, de liefde voor vorm en zuivere kleur nemen in zijn kunst een belangrijke plaats in. Ze impliceren in werkelijkheid een zoeken naar oplossingen voor zuiver plastische problemen. Hij heeft misschien wel als eerste het licht in brede aplats (effen tinten) aangebracht. Hij dreef de zintuiglijke dynamiek van de kleur op en trachtte dit alles met zijn constructief instinct te verzoenen.

Met R. Wouters' schilderkunst wordt het impressionisme tot zijn uiterste consequenties doorgevoerd. Als geniale leerling van F. Schirren is hij de meest overtuigende vertegenwoordiger van wat de fauvistische schilderkunst wordt genoemd.

Zijn oeuvre getuigt van een dionysische (d.i. uitbundige) lyriek. Zijn schilderijen bezitten het ongedwongen, spontane karakter van de losse schets, de hartstochtelijke gloed van een bijzonder lichtend palet. De kleur wordt in dunne verflagen op het doek uitgestreken. Uitgespaarde zones worden eveneens functioneel in de compositie betrokken. De vormen zijn labiel en het licht geeft de indruk te circuleren. De sensualistische evocatie van lichtvlekken op de gezichten herinnert aan A. Renoir, de intensiteit van het koloriet aan de Franse fauves, het constructief aspect aan P. Cézanne. Naast stillevens schildert hij vooral zijn vrouw. Hij vat ze in haar normale huishoudelijke bezigheden, in soepele labiele houdingen, in heldere zonovergoten kamers. Wouters observeert, maar bewondert tegelijk. In het vastleggen van de momentane impressie blijft de indruk van ongedwongen gevoelsuiting en latente beweeglijkheid behouden. Lichtvlekken maken de figuratie onstoffelijk en vormen ze om tot een ontastbare substantie. Toch verschaft R. Wouters zijn kleurfeeërie tegelijk een impliciete structuur. Door lichtmodelé komt hij tot een vruchtbare wisselwerking tussen sculpturale en zuiver picturale aspecten, zonder dat de ene de andere onderdrukt. Het kopstuk van de constructieve tendens is ongetwijfeld Ramah. In zijn kunst worden ongedwongenheid en directheid ondergeschikt aan de plastische organisatie. Beïnvloed door R. Wouters zoekt Ramah het sculpturale aspect van deze laatste verder te ontwikkelen. Naakten, landschappen, portretten en stillevens worden voorwendsel tot het creëren van volumes. De figuratie wordt a.h.w. in een ruwe materie gehakt, waarvan het tekort aan dichtheid en gewicht aan zijn impressionistische schatplicht te wijten is.

Emile Claus (Sint-Eloois-Vijve 1849 - Astene 1924).

Oude visser, 1898.

Olieverf op doek, 44 x 60,5 cm.

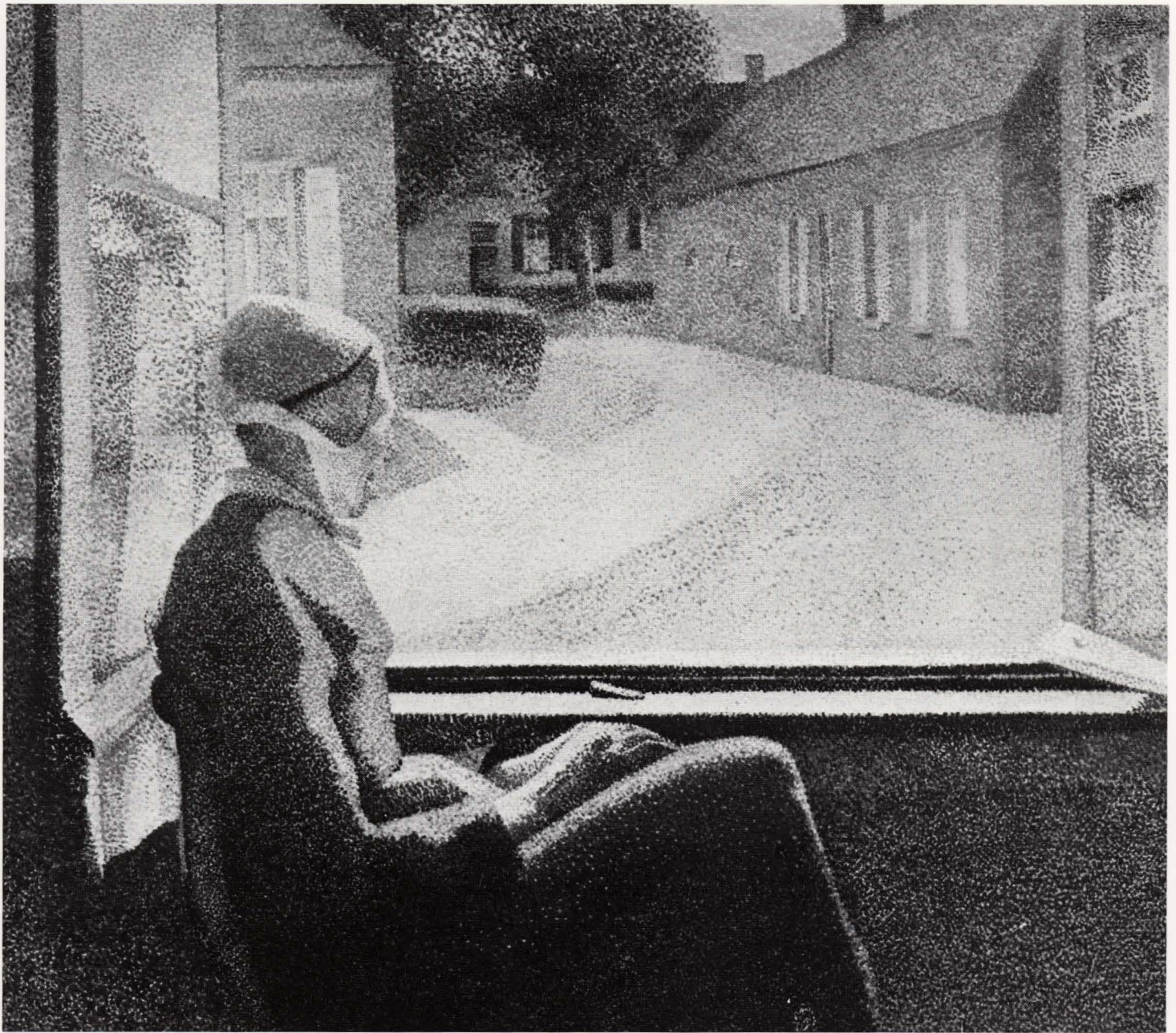
Gesigneerd en gedateerd links onder: Pieter Martens Heyst-op-zee - 1898, op de keerzijde: February I.H. Oude visscher Heyst-op-Zee.

Museum van Deinze en de Leiestreek, Deinze.

Dit schilderij illustreert op zijn beurt het voor E. Claus typisch dualisme gebaseerd op een overwegend realistische conceptie, gekoppeld aan een luministisch palet.



Peter Marlowe
Weyl op 200
1998
Smith



Henry van de Velde (Antwerpen 1863 - Oberägerli/Zwitserland 1957).

Vrouw bij het raam.

Olieverf op doek, 111 x 125 cm.

Waarschijnlijk niet gesigneerd, niet gedateerd. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

In tegenstelling tot T. van Rysselberghe komt H. van de Velde tot een meer geabstraheerde vormgeving. Mede daardoor en door het gebruik van een gelijkmatige stipptechniek verkrijgt zijn voorstelling een enigszins decoratief karakter. Evocaties van licht- en schaduwzones wekken een poëtische sfeer die het realistisch geïnspireerd motief tot een stemmingsbeeld verheffen.

Isidoor Verheyden (Antwerpen 1846 - Elsene 1905).

Palingvissers in de moerassen van Denck.

Olieverf op doek, 80,5 x 106 cm.

Gesigneerd rechts onder: Is. Verheyden, niet gedateerd.

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node.

Deze landschapschildering is het resultaat van een uiterst gevoelige natuurobservatie. Ondanks de vrijere toets getuigt de kunstenaar hier nog van een realistische detaillistische belangstelling. De evocatie van de bewogen lucht en de daaraan gekoppelde verstilde mistroostige sfeer resulteert uit een romantische beleving van de natuur. Typisch zijn de gehoopte contrasterende frisse kleuraccenten hier en daar over het landschap verspreid. Overeenkomstig een meer realistische conceptie, vormen een aantal ervan tegelijk natuurgebonden grafische profileringen.

Alfred William Finch (Brussel 1854 - Helsinki 1930).

Hooioppers, 1889.

Olieverf op doek, 32 x 50 cm.

Gesigneerd en gedateerd links onder:

A.W. Finch 89.

Museum voor Schone Kunsten, Elsene.

Treffend is hier vooral de ritmische opstelling van hooioppers en huizen die koloristisch van elkaar gescheiden zijn. Er schuilt een zekere systematiek in de vlokkig vlekkenkleuraanbreng. Een vrij egale hemel strekt zich uit over de uiterst weinig gedifferentieerde grondpartij. Het geheel geeft een eentonige indruk en herinnert aan een decoratief tapijtenpatroon.

P. Maas, leerling van Ramah, realiseerde handige en materierijke werken. Ze vormen slechts een heel zwakke echo van het impressionisme. Zijn constructies vertrekken eerder vanuit een naturalistische basis. Ondanks haar schijnbare soliditeit vormt de figuratie slechts een formeel omhulsel waarachter geen echt leven schuilgaat. Niettegenstaande het gebruik van subtiele harmonieën doen zijn landschappen toch eerder denken aan kartonnen of pleisteren decors.

Na de oorlogsperiode voelden de fauvistische schilders zich volledig geïsoleerd. Het verzet tegen het impressionisme was totaal. O. Maus was overleden. Niemand nam hun verdediging op. In tegenstelling tot de Franse fauvisten, maakten de Vlamingen een geloofscrisis door. Het tekort aan waardering tastte hun zelfvertrouwen aan en ontkrachtte hun kunst. Daarenboven groeide de belangstelling voor het expressionisme dat in het tijdschrift 'Sélection' volop geprezen werd.

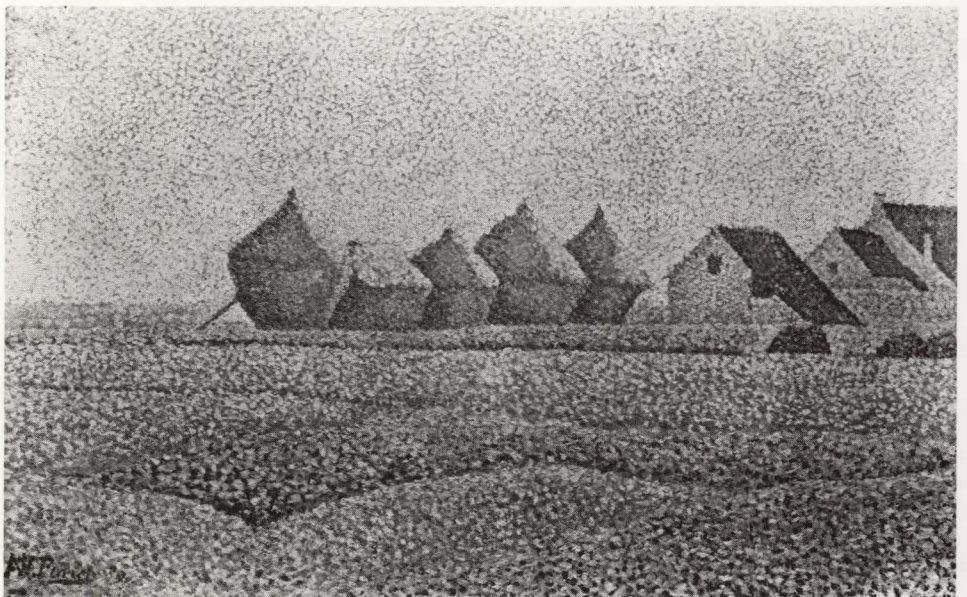
Slotbeschouwing

Het failliet van het Vlaams impressionisme is stellig te wijten aan de opkomst van nieuwe tendensen: het symbolisme en het expressionisme. Toch waren bij een aantal lichtschilders ook symbolistische aspecten aanwezig (J. Ensor, J. Smits) en vertoonde het beginwerk van de expressionisten verwijzingen naar het impressionisme.

Het afsterven van het impressionisme kent echter ook interne oorzaken. De verschillende strekkingen vervielen in het decoratieve, in banaliteit of academisme en verloren aldus het elan van een echte vitale kunst. Grote kunstenaars als J. Ensor, J. Smits, H. Evenepoel en R. Wouters overschreden door hun persoonlijke inbreng al vlug de limiet van de impressionistische mogelijkheden, zodat het impressionisme in zijn beste realisaties a.h.w. zichzelf zou overstijgen.

Ook de constructieve tendens binnen de nieuwe generatie werkte ten slotte de dood van het orthodox impressionisme in de hand.

Alles wel beschouwd blijkt dat het Vlaams impressionisme, zeker wat de meer eigen traditiegebonden richting betreft, nog sterk voeling heeft met de romantisch-realistische strekking. Door die band met het realisme blijft een grote belangstelling bestaan voor gevoelige natuurobservatie. Typisch Vlaams is bovendien het overwicht van de emotie in de picturale materie. Het Vlaams impressionisme is instinctiever dan het Franse en benadert bij sommige kunstenaars zelfs een expressionistische schilderconceptie. Het is meer zielsgebonden en voert in sommige realisaties tot symbolische interpretaties. De Franse kunst daarentegen is veelal opgewekt en oppervlakkiger. Mogelijk heeft dit met de streekgebonden landschappen te



maken. Denken we bv. maar aan onze typisch Vlaamse landschappen met zijn uitgestrekte bewolkte luchten.

Wat meer bepaald het geïmporteerd impressionisme betreft, bereiken de Vlamingen zelden een echt zuiver abstract kleurgebruik. Soms werd ook niet altijd de draagwijdte van de Franse impressionistische esthetiek begrepen en liet men zich door oppervlakkige zintuiglijke aspecten zoals mooie kleurtjes verleiden, wat uiteraard tot formalistische resultaten voerde.

Toch heeft de Vlaamse impressionistische beweging figuren van groot formaat voortgebracht zoals J. Ensor, H. Evenepoel en R. Wouters. De intrinsieke betekenis van hun oeuvre overstijgt de grenzen van het doorsnee impressionisme en kon in dergelijke algemene uiteenzetting derhalve niet naar verdienste belicht worden.

Dr. Cl. van Damme

Alfred William Finch (Brussel 1854 - Helsinki 1930).

Gestrande boot.

Olieverf op doek, 24 x 30 cm.

Gesigneerd rechts onder: Willy Finch, niet gedateerd.

Museum voor Schone Kunsten, Elsene.

Dit schilderij behoort tot Finchs pre-pointillistische experimenten en kan thuisgebracht worden binnen de meer autochtone strekking van het Vlaams impressionisme. Het sluit aan bij de strandzichten van P. Pantazis en G. Vogels. De rijke materieschildering, vooral merkbaar in de bijna geboetseerde visserssloep en de substantiële bewerking van de lucht, ligt volledig in de lijn van G. Vogels en L. Artan.

Literatuur

O. Maus, *L'Art et la vie en Belgique 1830-1905*, Brussel, Van Oest, 1921;

P. de Mont, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*, s'-Gravenhage, M. Nijhoff, 1921;

A. Vermeylen, 'De Belgische schilderkunst sedert 1830', in: *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Utrecht-Antwerpen, 1956;

P. Haesaerts, *Histoire de la peinture moderne en Flandre*, Brussel, Arcade 1959-60;

W. van Beselaere, *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950. Van Leys tot Permeke*, Brussel, Arcade, 1960;

Ph. Roberts-Jones, *Van realisme tot surrealisme. Schilderkunst in België van Jozef Stevens tot Paul Delvaux*, Brussel, Kunst der tijd, Laconti, 1969;

Catalogus tent. Museum voor Schone Kunsten, Gent, R. Hoozee, *Het landschap in de Belgische kunst 1830-1914* (4 okt.-14 dec. 1980).

Belangrijke collecties

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

Museum van Deinze en Leiestreek, Deinze

Museum voor Schone Kunsten, Elsene

Museum voor Schone Kunsten, Gent

Museum voor Schone Kunsten, Oostende

Museum G. Charlier, Sint-Joost-ten-Node

Sted. Galerij voor Schone Kunsten, St.-Niklaas

N.B. Bij de keuze van de afbeeldingen werd rekening gehouden met minder gekende en weinig gereproduceerde werken.



OKV 1982