



JAN STOBBAERTS

(1838-1914)

Na de middag

Olieverf op doek, na 1948 gemaroufleerd op unalit - 38,5 x 48,5 cm - gesigneerd: o. l.: Jan Stobbaerts

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË - BRUSSEL

In zijn klassiek geworden boek 'Psychologie de l'Art' (1927) geeft de bekende Franse godsdienst- en kunstfilosoof Henri Delacroix een bondige maar pertinente formulering van de realistische en niet-realistische basishouding die de kunstenaar kan aannemen, geplaatst als hij is tussen de hem inspirerende, preëxistente werkelijkheid aan de ene kant, zijn persoonlijke schepping aan de andere kant. Hij schrijft het volgende: 'In elk kunstwerk ligt een ideaal uitgedrukt. In de geest van de realistisch ingestelde kunstenaar wordt dit ideaal nagenoeg onmiddellijk verwekt door het contact met de werkelijkheid, met de realiteit der dingen rondom hem; in het gemoed der anderen daarentegen is dat ideaal eerder het produkt van een (autonome) innerlijke werkzaamheid'.

Afgezien van de enkele mythologische tafereeltjes, louter uit verbeelding geboren atelier-stukjes die hij schilderde op het einde van zijn leven, vormt Jan Stobbaerts in onze negentiende-eeuwse schilderkunst een der zuiverste vertegenwoordigers van de eerste houding. Hij behoort immers tot de familie van schilders, die er steeds weer onweerstaanbaar toe bewogen worden de met bijzonder gevoelige ogen waargenomen en met onverholven enthousiasme in zich opgenomen beelden uit de hen omringende realiteit, half bewust half onbewust herwerkt en herschapen, opnieuw te veruitwendingen tot met verf en penseel op het doek gebrachte, waarneembare en herkenbare, artistiek verantwoorde voorstellingen. Vanzelfsprekend wordt hierbij door elke kunstenaar, volgens eigen aard en persoonlijkheid, een keuze gedaan uit de duizenden visuele indrukken die hij dagelijks ondergaat. Telkens in zijn bewustzijn een motief zich opdringt en hem als beeld beroert, met zulke kracht dat hij er als het ware fataal toe gebracht wordt het tot een 'tableau' te synthetiseren en met behulp van zijn schildersmateriaal artistiek te verwerklijken, kan men zeggen dat bij zulke kunstenaar de vonk der inspiratie aanstekend heeft gewerkt. Uit dit alles blijkt voldoende, dat de realistische kunstenaar niet zo maar - wat wel eens wordt gedacht - koud-mechanisch en met de onverschillige exactheid van een fototoestel de werkelijkheid in een zo getrouw mogelijke afbeelding wil of moet reproduceren. Ook in zijn oeuvre zullen steeds de stellige sporen merkbaar zijn van een uiterst persoonlijke, een unieke verhouding tot het fragment werkelijkheid dat hij met vertederend of verwondering, met afschuw of verrukking observeerde en dat hem een spoorslag was.

Naar het woord van Ernest Renan, dat heel speciaal met betrekking tot het realistische schilderij op gelding

aanspraak maakt, is een kunstwerk steeds 'een hoekje van de schepping, bekeken doorheen een temperament'. Jan Stobbaerts, enkele jaren jonger dan de dieren-schilder Jozef Stevens, dan Lieven de Winne en dan Charles De Groux, in wier werken reeds volwaardig realistische tendenzen aanwezig zijn, behoort zelf volop tot de generatie die de verschillende facetten van het Belgisch realisme deed schitteren - Alfred Stevens, Constantin Meunier, Louis Artan, Alfred Verwee, Hippolyte Boulanger en Henri de Braekeleer. Stobbaerts' schilderijen voldoen stuk voor stuk aan de definitie van Renan, die precies door haar insisteren op de persoonlijke factor, het temperament, die bij de kunstenaar bij het observeren der natuur een belangrijke rol speelt, soepel genoeg blijkt om ook het vleugje impressionisme, dat in het werk van nagenoeg alle laatstgenoemden aanwezig is, mede te omvatten.

Stobbaerts heeft ooit maar één leermeester gekend en erkend, de realiteit, de natuur, het zelf-geziene, en het is ook zuiver proefondervindelijk geweest dat hij zich als autodidact, onder meer als helper in het atelier van de zeer middelmatige genreschilder Noterman, de geheimen en de knepen van het schildersmetier heeft eigen gemaakt. Zijn manier van schilderen - ook in het besproken stalgezicht is dit merkbaar - heeft aldus niets van de routine van de traditioneel-schools gevormde kunstenaar van omstreeks het midden der vorige eeuw. Zijn relaties met de academische kunstenaarswereld, meer speciaal dan met de Antwerpse, waren trouwens steeds gespannen en van meet af aan was dit op grond van zijn afkeer van de maffe onnatuur en het pretentieuze conventionalisme die daar heersten. In de Antwerpse Academie, waarvan het bestuur in 1853 van Wappers naar Nicaise de Keyser was overgegaan, beeldde men zich in die tijd met provinciale zelfgenoegzaamheid in, dat het heil vooral lag in groots opgezette historische taferelen, waarin men dacht de roemrijke Rubenstraditie waardig voort te zetten. Tekenend voor deze geestesgesteldheid is dan ook wel het feit dat de twee grootsten onder de Antwerpse schilders van de tweede helft der XIXde eeuw, Henri de Braekeleer en Jan Stobbaerts, niet alleen in 1856 uit de cursussen werden gewezen, maar zich ontwikkelden resoluut afgekeerd van wat hun eigen resonerend artistiek milieu had moeten zijn, de Braekeleer in stille teruggetrokkenheid en officieel niet naar waarde geschat, Stobbaerts in voortdurend conflict met lokale critici en tentoonstellingsorganisatoren, en tenslotte ook ruimtelijk van dit milieu gescheiden, sedert 1885 te Brussel gevestigd.

Na eerst dikwijls met raak gepenseelde huisdieren gestoffeerde keukeninterieurs te hebben geschilderd, genestukjes waarin het anekdotische en het vertellende een nog ietwat te belangrijke rol speelden maar waarin reeds door de soliede factuur heen een nimmer aflatend objectivisme spreekt, rijpt Stobbaerts' kunst met de jaren wel op een dubbel plan: koloristisch evolueert hij van een somber-monochroom palet naar een sonoorder kleurorchestratie waarbij ook meer aandacht wordt besteed aan de spelingen van het licht - zijn berucht schilderij *Het Antwerps slachthuis* dat wegens zijn compromisloos realisme op het Antwerpse Salon van 1873 schandaal had verwekt, was op dit punt een belangrijk keerpunt - maar ook thematisch hees hij zich allengs op hoger niveau, steeds minder offerend aan het aardige en het genreachtige en zich meer en meer concentrerend op enkele thema's, groots in hun eenvoud, waaronder het stalgezicht sedert omstreeks 1880 een centrale plaats inneemt.

De bekendste en tot wat men zou kunnen noemen 'grandioze compleetheid' uitgegroeide specimina kan men in onze openbare verzamelingen bewonderen, onder meer twee der vroegste: *De stal uit*, van 1882, in het Koninklijk Museum te Antwerpen en *De stal van de voormalige Herenhoeve van Cruyningen*, van 1884, in de Koninklijke Musea te Brussel. Het stalinterieurtje dat hierbij wordt gereproduceerd en dat als titel draagt *Na de middag*, behoort vermoedelijk tot de reeks op kleiner formaat uitgevoerde stalgezichten die dateren uit de jaren 1890-1894, dat wil zeggen de eerste jaren dat de meester, na een viertal seizoenen te Ossegem te hebben geschilderd, vooral te St.-Lambrechts-Woluwe motieven zocht, meestal interieurs. In *Na de middag* confronteert de schilder ons met de stal van een Brabantse hoeve als met een kleine, gesloten wereld, compleet in zichzelf, met haar specifieke warm-vochtige atmosfeer, met de eigen geuren en kleuren, met de onmiskenbare geluiden van rustig ademde, etende en in het stro ritselende koeien, het klinken der klompen der bezige boerin, der emmers en der tonnen, het schuiven van vaten en manden. Zowel in de hechte compositie als in het koloristisch unisono vindt men de neerslag van de in termen van zuivere schilder-

kunstigheid omgezette indruk van quasi volmaakte plastische lidverbinding, die ongetwijfeld voor Stobbaerts de initiale aansporing is geweest om precies dit 'hoekje van de schepping' tot onderwerp te kiezen.

Het compositorische en het koloristische blijken daad in deze voorstelling met het oog op hun uiteindelijk effect georganiseerd tot diepe onderlinge overeenstemming. Aan de ene kant de bundelende perspectieflijnen van muren en gebint en de terzelfdertijd bestudeerde en ongeforceerde schikking der wezens en der dingen, twee elementen die het platte vlak van het schilderij doen wijken voor de meer dan overtuigende suggestie van een ruimte waarin de schilder met wezenlijk gemak en zelfs virtuositeit de blik van de toeschouwer over de bodem, de vaten en de menselijke figuur, het beschoot en de dieren van voor- tot achterplan geleidt, aan de andere kant de verbazend-rijke modulaties van warme en ondefinieerbare bruinen en groenen, grijzen en roden, in wonderlijk onisoleerbare toetsen neergezet. Ook Stobbaerts' factuur, zijn picturale makelij, is immers in dit schilderijtje, zoals in de zovele andere die stammen uit 's meesters periode van maximale rijpheid, voor de ontvankelijke beschouwer een onuitputtelijke bron van schilder-kunstige verrukking. Bovenal blijkt zij berekend op het vereeuwigend registreren van de retinale siddering die het op en om de dingen trillend licht bij de extatisch toekijkende schilder verwekte.

Meesterlijk wordt dat licht gevolgd in zijn be-lichtend spel, triomfen vierend buiten, royaal langs deur en venster binnenstromend, botsend en strelend verglijdend tot in de donkerste hoeken.

Stobbaerts levert in vele van zijn schilderijen adembemennende voorbeelden van een met volstrekte schilder-kunstige trefzekerheid vertolkte realistische visie op de natuur. Zo een is ook het kleine doek dat wij bespraken: een parel van directe, zij het niettemin gedistingeerde zintuiglijkheid, nobel vakmanschap en waarachtige kunstvaardigheid.

André A. Moerman
*Attaché bij de Koninklijke Musea voor
Schone Kunsten van België te Brussel.*