

Museum Antoine Wiertz Brussel

'Grote' schilderkunst

'Die knaap is een reus.' Deze bedenking liet Bertel Thorwaldsen zich ontvallen toen hij het grote doek van Antoine Wiertz zag, *'Grieken en Trojanen vechten om het lichaam van Patroklos'*. De Belgische schilder exposeerde het in 1836 in zijn atelier te Rome. In deze stad vertoefde hij van 1834 tot 1837 en had hij het pronkstuk geborsteld. Onder de kunstenaars en kenners die er kwamen naar kijken, bevond zich de Deense beeldhouwer. Thorwaldsen (1768-1844) was op dat ogenblik een zestiger met Europese faam omwille van zijn neoclassicistische sculpturen. Hij woonde en werkte in Rome van 1797 tot 1838. Een uitspraak van hem als die over Antoine Wiertz had gewicht.

Zeker voor de 'knaap' zelf, die toen dertig was en in Rome verbleef met de beurs van de Prijs van Rome die hij in België had gewonnen. De oud-leerling van de academie te Antwerpen was in Rome ingeschreven in de Académie de France, in de villa Medici. Het succes met *'Patroklos'* steeg hem naar het hoofd. Thorwaldsen was niet de enige die hem waardeerde. Camuccini, 'de beroemdste schilder van Rome', en andere lieden van aanzien gaven hoog op van het werk 'alsof er sinds Rubens niets zo machtig meer was geschapen'. Engelsen belegerden het atelier en de Accademia di San Luca nam Wiertz onder haar leden op.

Hoog stonden dus zijn verwachtingen gespannen, toen hij besliste *'Patroklos'* in Parijs te gaan tonen. Het succes te Rome was intussen aangedikt met enorme bijval te Antwerpen. In januari 1837 had hij het reusachtige doek te Rome opgerold en naar Antwerpen verzonden. Daar kwam het in juni aan. Wiertz zelf ging in februari nog naar Napels, ofschoon daar de cholera heerste, en begon dan aan de terugreis naar België over Livorno, Florence, Venetië, Oostenrijk en Beieren. Op 18 mei arriveerde hij in Luik. Daar nam hij, met zijn moeder, zijn intrek bij de familie Gysselinckx, Quai de la Sauvenière 816. In Antwerpen sloeg *'Patroklos'* in als een bliksem. 'Alle kranten, zelfs de Vlaamse kranten, hebben er hier over gesproken', schreef Wiertz aan zijn moeder. Hij zag mensen voor het doek staan die zich 'niet goed voelden' of die 'aan hun haar trokken' van aandoening. De Antwerpse kunstwereld vierde hem en zijn leermeester Mathieu van Bree (1773-1839), die intussen Willem Herreyns (1743-1827) als directeur van de academie had opgevolgd, was in de wolken.

Parijs viel tegen. Wiertz vertrok op 22 maart 1838 om er deel te nemen aan de grote jaarlijkse expositie. *'Patroklos'* liep onderweg vertraging op wegens dooiweder en kwam te laat aan. Wiertz klopte aan alle deuren om nog tot het Salon te worden toegelaten. Niets gekort. Hij protesteerde in de pers en verwenste voor de eerste keer Parijs, waar hij zo naar opkeek. Toch bleef hij van de Franse hoofdstad de bevestiging van zijn succes verhoppen: hij zou er het jaar daarop terugkomen en nog meer schilderijen meebrengen.

Toen het expeditiekantoor informeerde naar de waarde van *'Patroklos'*,

antwoordde hij dat die niet bekend was aangezien de schatting pas na de expositie zou geschieden. M.a.w. Parijs zou het definitieve oordeel over zijn talent uitspreken.

In 1839 exposeerde hij, behalve 'Patroklos', vijf doeken: de triptiek 'Christus in het graf' met de zijdeuren 'Satan' en 'Eva', en verder 'De fabel van de drie wensen' (ofte 'Menselijke onverzadigbaarheid') en 'Madame Laetitia, moeder van Napoleon' (alle vijf in het Wiertzmuseum). De Parijzenaars zouden hem eindelijk erkennen.

'Patroklos'? Doet denken aan honden die vechten om een been, oordeelde een criticus. Monsterachtige verzameling van armen, benen, rompen, schreef een ander. Of nog: de stap van het sublieme naar het ridicule is gezet. Enkele woorden van lof ('energie', 'warmte', 'gedurfd', 'grandioos') liepen verloren tussen de afwijzende kritiek, althans in Wiertz' ogen. Totaal negatief was het oordeel niet: de Franse pers onderkende in hem een zekere begaafdheid. Zij wees ook op zijn vergissingen; zo b.v. dat grootheid niet wordt bepaald door afmetingen.

Tenslotte kreeg Wiertz wat hij gezocht had: de appreciatie van Parijs. Al viel die niet uit in de zin die hij had verhoopt. Hij had eerlijk gespeeld: zonder fooien te geven aan kunstcritici, zoals daar naar verluidt gebruikelijk was. Hij had wel enige tegenslag: zijn werken hingen te hoog, met een laag stof bedekt - 'ik dacht zelf een ogenblik dat mijn doek onderste boven was opgehangen', schreef hij aan een vriend. Dat enkele 'goede journalisten' er in die omstandigheden nog een goed woord voor overhadden, waardeerde hij. Het woog echter niet op tegen de onverschilligheid van het publiek, de grove uitlatingen in kranten hier en daar, en de relative-rende bemerkingen overal. De Parijse kritiek gaf hem een knak.

Hij kwam die nooit te boven. Hij had er ooit aan gedacht Fransman te worden, juist om de 'grote schilderkunst' te beoefenen. Na de ervaring van 1839 sloeg die bekoring om in afschuw. Terwijl hij vroeger beweerde dat het eervoller was in Parijs kritiek te oogsten dan in België lof (1836), keerde hij zich nu tegen de Fransen die Delacroix groter achtten dan Rubens (1840), en neerbuigend deed tegenover de goedgelovige Belgen die alles bewonderden wat uit Frankrijk kwam (1845).

In het Wiertzmuseum hangt een tekst van zijn hand, met plattegronden, waarin hij beschrijft hoe Brussel hoofdstad van Europa, ja van de wereld kan worden en Parijs tot provincie kan worden herleid. Zoals vele geschriften van Wiertz, die in 1869, vier jaar na zijn dood, gebundeld werden en onder de titel '*Œuvres littéraires*' te Brussel werden uitgegeven, is dit opstel niet zo eenduidig: de geëxalteerde, soms verwarde, vaak satirische geest van de kunstenaar, die niet minder bedrijvig was als schrijver dan als schilder, hanteerde meer dan eens een tweesnijdend zwaard. In zo'n tekst krijgt de hedendaagse lezer geen vaste grond onder de voet: meent Wiertz de zaken die hij schrijft zoals hij ze schrijft, of omkleedt hij ze met een schamperheid die aan de woorden de tegenovergestelde betekenis verlenen van wat ze op het eerste gezicht beduiden? Bij ons weten is nooit een grondige studie van de draagwijdte van Wiertz' pennevruchten gemaakt.

Tempel

Antoine Wiertz staat bekend om zijn reusachtige schilderijen. Hij heeft ook een heel aantal kleinere werken nagelaten, kleiner van formaat wel te verstaan, niet kleiner in schilderkunstige waarde. Integendeel. De bezoeker van het Wiertzmuseum staart verbluft naar de meters hoge en brede tafereelen in de grote zaal; esthetisch genoeg beleeft hij eerder in de drie kleine kamers. De ware kunstenaar toont zich daar, met zijn aanleg en zijn kunnen. De krachtpatserij van de 'reus' is een verraad aan de echte Wiertz. In zijn artistiek oeuvre lijkt hij op een dwaalspoor te zijn geraakt,

De rozeknop.

1864.

Olievert op doek, 98 x 59 cm.

Een oude catalogus zegt: 'Een jong meisje, kuis en naakt als de Venus van Medici, biedt een rozeknop aan. Aan wie? Dit is het geheim dat haar blos slechts half verraadt.' Deze interpretatie gaat vermoedelijk op Wiertz' eigen uitleg terug. Zijn naakten zijn echter niet zo argeloos. Wat biedt het meisje met de roos aan? Wat fluistert de ene vrouw de andere toe in het met deze 'Rozeknop' verwante tafereel uit hetzelfde jaar 1864? Waarop of op wie wacht de vrouw achter het rode gordijn (1844)? De 'Badende meisjes en saters' (1841), 'De jonge toverheks' (1857) en het 'Meisje dat zich gereedmaakt voor het bad' lijken evenmin kuisse Suzanna's. Vergeleken bij de 'Jonge Romeinse' die eerder portretmatig is behandeld, zijn deze naakten, waaronder althans de eerste twee in trompe-l'œil zijn geschilderd, bijna fantasmen: zij werden niet naar de natuur gekonterfeit, maar zijn uit het brein van de kunstenaar ontsproten.



OKV 1980

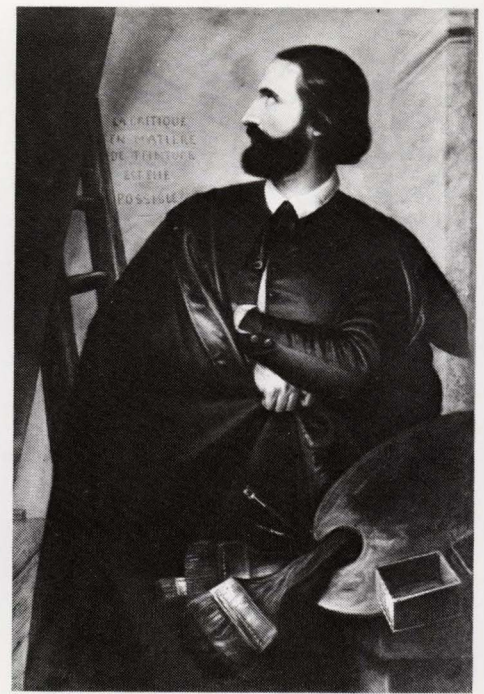


Museumzaal

De huidige grote zaal van het museum, dat was het atelier van Wiertz; het thans leegstaande huis van de conservator was zijn woning; het conciergehuis en de drie kamertjes van het museum werden na zijn dood bijgebouwd. Het grootste deel van Wiertz' oeuvre bevindt zich hier, in de ruimte zelf waar het tot stand kwam; men waant er zich ten dele in een Italiaans museum, wegens de zgn. Venetiaanse tinten van verscheidene grote composities. De rest van het werk is in Dinant of ligt verspreid over enkele musea en privé-collecties. 'Het Wiertzmuseum is geen aantrekkelijk oord', vindt Marnix Gijsen (Uit het Brussels getto, 1978). 'Vroeger kende het een enorme toeloop van Engelse toeristen, want het bezoek stond op elk toeristisch programma uit Engeland.' Sinds 1958 is daar verandering in gekomen: het werd moeilijk voor de autocars in de smalle straten rond het museum; sedertdien staat het Atomium op hun route. Gijsen meent dat men ten onrechte het museum links laat liggen. Hij noemt de figuur van de schilder 'boeiend en bevreemdend' en besluit: 'Aan een man van die afmetingen loopt men niet voorbij'.



Antoine Wiertz (1806-1865).
Dodenmasker.



Zelfportret.

1860.

Pastel, grisaille, 106 x 86 cm.

Van Wiertz zijn een vijftal zelfportretten bekend: een op jongere leeftijd (omstreeks 1834, potlood), een in werkkostuum (1846, olieverf) en het hier afgebeelde bevinden zich in het Wiertzmuseum; er is er nog een in een privé-collectie in Profondeville en een waarop hij als een naakte Hercules met een knots staat, in Dinant. In tegenstelling tot de potloodtekening is deze pastel geïdealiseerd: het imago van 'de schilder'. Wiertz stelt zich romantisch voor als een gepassioneerde figuur met felle blik; hij draagt een grote cape en een lavallière, en staat voor een reusachtig doek, niet voor een schildersezel. Zijn gelaat vertoont geen rimpels. Voor een man van 54 jaar! Volgens een ooggetuige had de arbeid rond zijn vijftigste nochtans al plooitjes in zijn voorhoofd gelegd, zijn wangen doen invallen en zijn zwarte baard getint. De borstel op de voorgrond was het instrument van zijn 'grote schilderkunst', vaak inderdaad met de grove borstel bedreven. Met het opschrift 'La critique en matière de peinture est-elle possible?' haalt hij niet enkel uit tegen de kunstcritici. In 1851 wijdde hij aan dat thema een hele uiteenzetting, en herhaaldelijk kwam hij er in zijn geschriften op terug. Zoveel hoofden, zoveel zinnen, dat stelde ook hij vast: over schoonheid lopen de meningen onvermijdelijk uiteen; volgens hem moest men 'vaste principes over het schone' uitwerken, wilde de schilderkunst nog voortgang maken. Tot de conclusie dat kunstcritiek een onmogelijk zaak is, kwam Wiertz ook na de tegenstrijdigheden in de beoordeling van zijn werk; en die conclusie betekende in zijn mond zoveel als: 'Ik word miskend'.

zoals uit zijn geschriften blijkt dat een soort van zinsverbijstering zijn denken uit de voegen heeft getrokken.

Het verhaal van zijn 'Patroklos' van Rome over Antwerpen tot Parijs is a.h.w. de samenvatting van zijn loopbaan. Daarin wordt de hele verscheurdheid van dit leven zichtbaar. 'Naar Rome ga je minder om te leren uitvoeren dan wel om je verbeelding te verheffen', schreef hij. 'Agrandir l'imagination.' Dat is zijn vergissing. Uit grootheidswaanzin, uit een onverzadigbare ambitie om een groot en geroemd schilder te worden.

Antoine-Joseph Wiertz was van kleine komaf. Hij werd op 22 februari 1806 te Dinant geboren. Zijn vader verdiende toen het brood als kleermaker, was al bij de Franse cavalerie geweest en zou in 1814 bij de Hollandse marechaussee worden ingelijfd. Hij was daar brigadier, tot aan zijn dood in 1822. De man, geboren in 1782, was jonger dan zijn echtgenote, Cathérine Disière, geboren in 1768, dagloonster toen zij in 1804 trouwden. Antoine was dus 16 toen zijn vader stierf. Een jaar later overleed ook Paul de Maibe, lid van de Staten-Generaal, die de aanleg voor plastische kunst bij de jonge Wiertz had bemerkt, hem onder zijn hoede had genomen en ervoor had gezorgd dat hij, met een studiebeurs van koning Willem I, in 1820 naar de academie te Antwerpen kon.

Vader Louis-François Wiertz, Paul de Maibe en de hierboven reeds genoemde heren van de academie, Van Bree en Herreyns, speelden zeker een rol in de oriëntatie van de schilder. De vader wilde zijn zoon een opvoeding schenken boven zijn rang. Hij schreef hem herhaaldelijk brieven waarin hij hem ertoe aanzette een groot man te worden: de jeugd zou later naar 'de grote Wiertz' moeten opkijken als naar een model en zoals hij de glorie nastreven. Ook beschermheer Maibe moedigde de jongeman in die richting aan. Van Bree en Herreyns tenslotte onderwezen hem het ideaal van de 'grote schilderkunst' en bliezen hem de idee in het oor dat de Vlaamse schilderkunst in het spoor van Rubens op dat gebied onovertroffen was, door haar compositie en vooral door haar kleurenrijkdom. Geen wonder dus dat Antoine, naar zijn eigen woorden, slechts één doel en één passie koesterde: een groot man worden. Toen hij in 1832 de door de regering uitgeschreven Prijs van Rome en daarmee 10.000 frank gewonnen had, jubelde hij: 'ik ga me kunnen overleveren aan mijn vurige inspiratie' ('mes ardentés inspirations'). Via Parijs trok hij dan naar Rome. Voordien, van 1829 tot 1832, was hij al in Parijs geweest. Met portretschilderen kwam hij er aan de kost, terwijl hij de meesterwerken in het Louvre ging bestuderen. Hij viel op de knieën voor Rubens en haalde de neus op voor eigentijdse Franse meesters als David, Géricault, Girodet, alle drie enkele jaren tevoren overleden. De julirevolutie van 1830, waar hij ooggetuige van was, lijkt hem niet te hebben beroerd.

Na zijn terugkeer uit Italië in 1837 vond Wiertz, zoals reeds gezegd, een onderkomen te Luik. Daar moet hij een tijd verloofd zijn geweest met juffrouw Gysselinckx, van wie hij een portret maakte. Hij schilderde er ook de 'Opstand der hel' en een nieuwe versie van 'Patroklos', beide nu in het Wiertzmuseum. Na de dood van zijn moeder in 1844 - zij was naar Dinant teruggekeerd - bleef hij nog een jaar in Luik. In 1845 exposeerde hij te Brussel de nieuwe 'Patroklos'. In de hoofdstad huurde hij een huis aan de Zuidlaan 106, bij de Hallepoort, en wat later ook een atelier in een oude fabriek in de Vossenstraat, Marollenkwartier. Sinds die tijd kwam een kunstenaar bij hem, die hem 'grote toewijding betoonde' en voor de rest van zijn leven voor zijn huishouding zorgde. Haar naam ligt begraven in de archieven. Uit die jaren dateren 'Triomf van Christus', 'De mooie Rosine' (besproken in Openbaar Kunstbezit, april 1972), 'Het verbrande kind' (alle drie in het Wiertzmuseum) en 'De vlucht naar Egypte' (Sint-Jozefskerk, Frère Orbanplantsoen, Etterbeek).

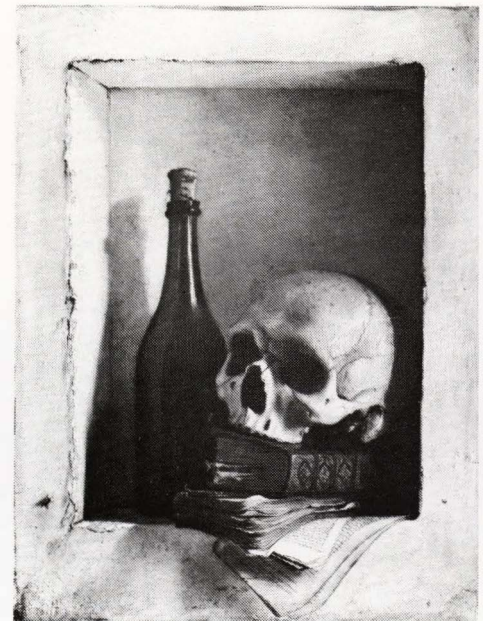
Wat geen ander kunstenaar in dit land ooit bekokstooftte, kreeg Wiertz voor mekaar: hij sloot met de Belgische regering een akkoord dat het Rijk

Longchamp in Villa Borghese.

1835.

Olieverf op doek, 32 x 40 cm.

Wandelen in Villa Borghese te Rome zoals in Longchamp in het Bois de Boulogne bij Parijs: zondags sfeer met opgedirkte dames en heren hangt in dit kleine schilderij. De compositie vult het doek perfect en wekt de indruk dat zich daar bij de Egyptische poort op de achtergrond zichtbaar veel volk verdringt. Mede door de personages en de koets achteraan links. De lijnen van de parasols, van kragen en ceintuur van de vrouwen vooraan, contrasteren met de verticale lijnen van de gestalten en de boomstammen. Leg dit kleurige tafereeltje naast 'Patroklos' en je krijgt moeite om te geloven dat het van dezelfde schilder is. In de tweespalt tussen fris 'impressionisme' en grootsprakerig academisme verstikte Wiertz in zichzelf een fijnzinnig kunstenaar.



Doodskop.

1824.

Olieverf op doek, 56 x 43 cm.

Trompe-l'œil, oudste bewaarde doek van Wiertz. De nis in de wand is zo in perspectief geschilderd dat de voorwerpen er lijken in te staan, en de vlieg links op de muur lijkt te zitten. Dat is een bedriegertje: op een vlak de illusie van drie dimensies wekken. Over dit werk, dat hij te Antwerpen verwezenlijkte, schreef Wiertz aan zijn moeder dat alles zo natuurgetrouw was weergegeven dat sommigen de bekoring kregen naar de fles te grijpen of de boeken te lezen.





Carnaval te Rome.
1835.

Olieverf op papier, 36 x 29 cm.

De eerste carnavalsfeesten die Wiertz in 1835 te Rome meemaakte, overdonderden hem. Als een duivels schouwspel bestempelde hij de rumoerige massa, met maskers en kleurrijke kostuums getooid, die met confetti gooide en kreten slaakte terwijl het stof in de lucht vloog. Die indruk legde hij vast in een levendig tafereel dat hij dateerde: Rome 3 maart 1835 (onderaan, op de koets). 's Anderendaags schilderde hij alweer zo'n zwierige scène: op vastenavond trachtten de leutemakers elkaars moccoletti, kleine fakkels, te doven of ze elkaar afhandig te maken: overal sprongen de lichtjes rond, in de straten en in de huizen, van het gelijkvloers tot de hoogste verdieping. Ook dat schilderijtje bevindt zich in het Wiertzmuseum. Carnaval inspireerde de kunstenaar in die dagen nog tot een klein doek, dat in de brand van Dinant in 1914 verloren is gegaan.



Jonge Romeinse.
1834.

Olieverf op papier, gekleefd op karton, 63 x 43,5 cm, gesigneerd l.o.

De jongste aanwinst van het Wiertzmuseum, in 1979 uit een privé-collectie opgedoken. Wiertz vermeldt op het portret dat het om een 'studie van vrouw, naar de natuur' gaat, uitgevoerd te Rome. Voor één keer signeert hij ook. De artistieke benadering van het modelletje en de zwierige toets verraden de enthousiaste gemoedsgesteldheid van de jonge kunstenaar in het aan indrukken zo rijke Romeinse milieu. Einde 1834 schreef hij aan zijn moeder: 'Van tijd tot tijd maak ik een studie naar de natuur. De modellen hier zijn prachtig en vol afwisseling !'

hem een atelier, annex woonhuis, zou bouwen, ruim genoeg om zijn monumentale pretenties te kunnen waarmaken. Drie contracten bezegelden de overeenkomst: de staat was eigenaar van het museum - zo vatte Wiertz het atelier van meet af aan op - en zou na het overlijden van de artiest zeven grote composities erven, die deze er zou ophangen. In 1851 trok hij er in.

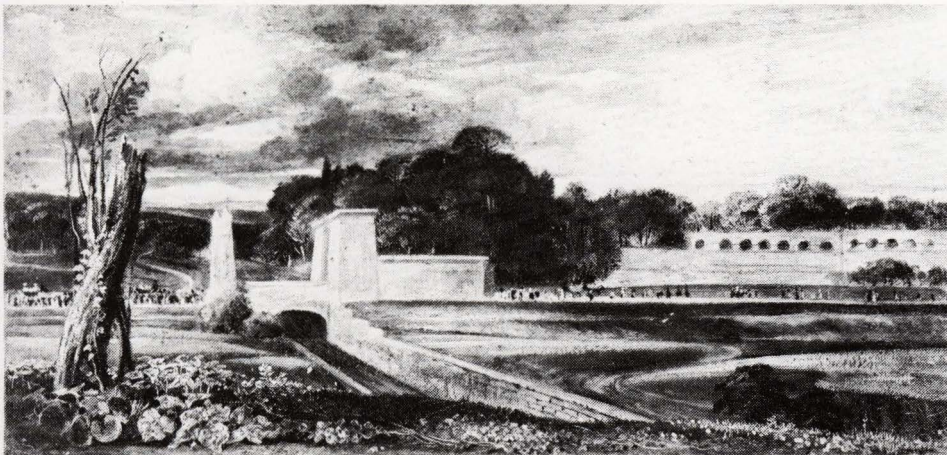
Het complex was geen willekeurige ruimte. Wiertz verlangde voor de buitenkant de nabootsing van een tempel te Paestum. Zijn vriend en bewonderaar dokter L. Watteau beschreef de aanblik ervan in 1861: vanaf de heuvels van Brussel zag je in de verte tussen geboomte de ruïne van een colonnade; Wiertz had deze ruïne laten bouwen, zoals die bij een antieke tempel hoort; slingerplanten, klimop en wilde wingerd, bedekten de muren van het atelier, de 'cella' van de tempel; de tuin rondom was geografisch geconcipieerd: Parijs, Londen, Berlijn lagen er op hun respectievelijke afstanden aangeduid. Wat bedoelde Wiertz met dit alles? De bevrijding van de schilderkunst. Zij mocht geen louter decoratieve functie meer vervullen als stoffering van kathedralen en paleizen, zoals dat in al de voorgaande eeuwen het geval was geweest; zij moest zelfstandig haar eigen wezen en waarde uitstralen, een boodschap uitdragen. Daartoe verdiende zij een tempel.

Wiertz zag alles groots. Vanaf 1852 werkte hij een nieuw procédé uit, zijn zgn. 'peinture mate', matte schildering, in tegenstelling tot de voor het oog vaak hinderlijke glans van olieverf. Hij wilde daarmee fresco's aanbrengen op doek. In een hoek van het museum is nog een wandfresco van hem te zien, 'De nieuwsgierige', half vergaan door de vochtigheid. Het is er nauwelijks slechter aan toe dan de grote doeken 'peinture mate'. Die bieden nog minder weerstand aan de tand des tijds.

'Homerische strijd' en 'Gedachten en visioenen van een afgehakt hoofd' (1853), 'De menselijke macht kent geen grenzen', 'De dingen van vandaag ten overstaan van de mensen van de toekomst' en 'Het laatste kanon' (1855), 'De hinderlaag' en 'De lichtbaken van Golgotha' (1859), 'De leeuw van Waterloo' en 'Een grote der aarde' (1860), 'Filosofischer dan je denkt', 'Menselijke onverzadigbaarheid' en 'De kaakslag van een Belgische dame' (1861), 'De wezen' (1863), 'Gelukkige tijden', 'Een tafereel uit de hel' en 'De beschaving in de 19e eeuw' (1864), en Wiertz' laatste twee schilderijen, 'De partijen door Christus beoordeeld' en 'De partijen volgens Christus' (1865), allemaal werken in het museum die niet meer te redden zijn. Omdat de 'peinture mate' scheikundig niet deugt. Wiertz is er zelf het slachtoffer van geworden. De produkten die hij erin mengde, vraten zijn gezondheid aan.

Glorie en soep

'Ik wil Rafaël overtreffen...' Dat was Wiertz' laatste verzuchting toen hij op 18 juni 1865 in zijn atelier de geest gaf, 59 jaar oud (koning Leopold I



Triomf van Christus (voorstudie).

1848.

Olieverf op papier, 15,5 x 24 cm.

Wiertz vond dat in het reusachtig schilderij dat uit deze voorstudie groeide (623 x 1104 cm), al zijn kwaliteiten op het gebied van vinding, tekening en kleur verenigd waren. Reeds in de voorstudie blijkt hij vooral aandacht te hebben gehad voor het bewegingselement. Door het noteren van de dynamiek van de compositie deed de kunstenaar hier aan 'abstractie' avant la lettre. Het minuscule stukje kreeg daardoor de boeiende schoonheid van het gestuele.

De Egyptische poort en Longchamp in Villa Borghese.

1835.

Olieverf op papier, 19,7 x 31,1 cm.

Villa Borghese is het grootste en mooiste park in Rome. De Egyptische poort, ontworpen door Luigi Canina, met haar propyleeën een imitatie van antieke modellen, bestaat nog. Wiertz hield ervan daar te wandelen 'in de mooie dreven van bloemen en groen'. Met zin voor details plaatste hij de planten en de boomstronk op de voorgrond van dit schilderijtje, de wandelaars op de centrale laan, het geboomte en de wolkenhemel daarachter. Dit vergezicht is niet veel groter dan een gewoon blad briefpapier. In het Wiertzmuseum hangen andere geslaagde landschappen, zoals 'Gezicht in Villa Borghese', 'Het huis van Rafaël', 'Gezicht op Subiaco', 'Grotten te Tivoli'.



OKV 1980

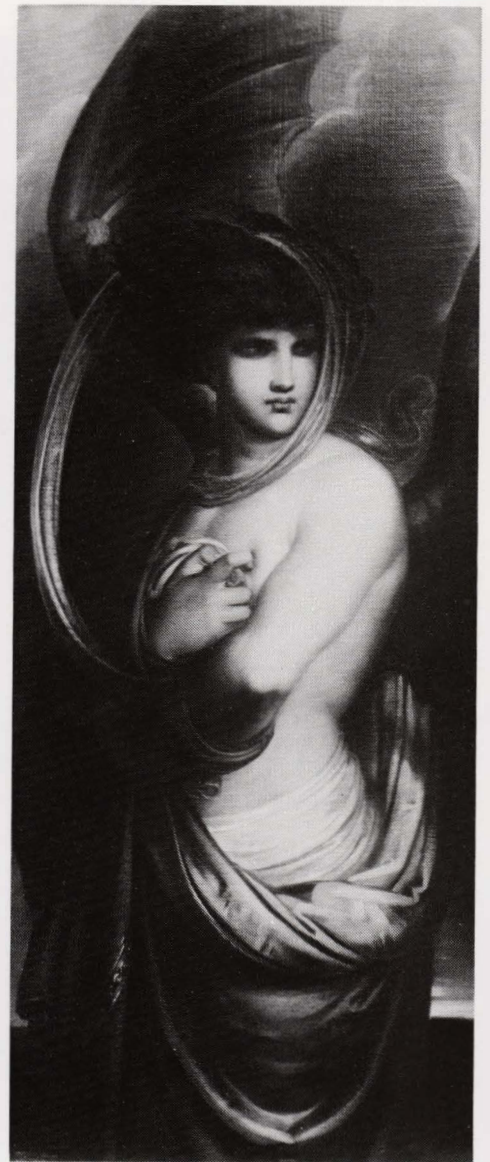


Moeder van de kunstenaar.
1838.

Olieverf op doek, 55 x 46 cm.

Cathérine Disière was 70 toen haar zoon dit portret schilderde. Zij was een ongeletterde vrouw, die haar brieven aan Antoine door iemand anders moest laten opschrijven. Een wat beangstigde figuur, die vaak moet bekommerd geweest zijn om haar zoon, vooral na de dood van haar man in 1822. Antoine bleef met haar begaan. In zijn jonge jaren dacht hij met jeugdige overmoed dat hij voor haar zou kunnen instaan: 'Niemand heeft zoveel geluk en beschikt over meer middelen om zich uit de slag te trekken', schreef hij haar in 1834. Zij moest zich op hem verlaten. Hij zond haar geld. Later zou ook die droom verzwinden, toen zijn keuze onherroepelijk was geworden: liever 'altijd arm blijven, maar een groot kunstenaar worden'. In Rome maakte hij voor zijn moeder in 1835 een kopie van een madonna van Rafaël, die in de kerk van Dinant moest worden opgehangen. Toen zijn moeder stierf, in 1844, was hij bezig aan een kopie van 'Weerzien in de hemel', ook voor Dinant bestemd (een latere versie daarvan, een

grisaille in olieverf van 1859, hangt in het Wiertzmuseum). De portretten die Wiertz om den brode schilderde, zijn vaak weinig aantrekkelijk en kennelijk met tegenzin gemaakt. Dat van zijn moeder integendeel met liefde. Het gelaat, de handen, de kanten muts, de sjaal getuigen van realisme.



Engel van het kwaad.
1839.

Rechterdeur van triptiek 'Christus in het graf' (de linkerdeur stelt 'Eva' voor), olieverf op doek, 134 x 67 cm.

Wiertz wilde de 'prins der duisternis' mooi voorstellen. Onwillekeurig denkt men aan de engel in het gedicht 'Eloa' van Alfred de Vigny: 'jeune, triste et charmant', en aan Victor Hugo's 'beau ténébreux'. Wiertz was tijdgenoot van de grote romantici. Al zette hij zich in zijn geschriften af tegen de romantiek, in zijn schilderkunst ontkwam hij niet aan deze brede stroming die het geestelijk klimaat van de vorige eeuw grotendeels mee bepaalde. Satan, die wegkijkt van het middenpaneel met Christus in het graf, is hier de verpersoonlijking van de hoogmoed, fier en sensueel tegelijk: let op de houding van de figuur, de rechte neus, de donkere, loense blik, de gevulde lippen, de wijsvinger die in het vlees drukt. Zo'n engel van het kwaad komt ook voor op het doek 'De zelfmoord' in het Wiertzmuseum.

overleed in december 1865). Een negenoog die plotseling tot pestbuil degenereerde, werd hem fataal. Hij voelde zich overigens al jaren ziek. Migraine en buikkrampen irriteerden hem: 'aangetast door een ziekte die al meer dan 15 jaar duurt, zie ik dat ik zal gedwongen zijn het bij het voorwoord van mijn oeuvre te laten'.

De staat erfde de inboedel van het museum, 66 schilderijen, vijf sculpturen en tal van kleinere werken, in totaal zo'n 200 stukken. Voor Wiertz was dat alles nog maar een 'préface' en kwam hij nooit aan de verwezenlijking van zijn dromen toe, waar hij zich zou meten met Rafaël, Michelangelo, Rubens. Zijn 'Opstand in de hel' had hij in de kathedraal te Antwerpen naast Rubens' 'Kruisafneming' geplaatst willen zien. Om 'de pogingen van mijn penseel te toetsen'. De vergelijking tussen oude meesterwerken en moderne doeken zou volgens hem de artiesten ertoe aansporen de grote principes van de kunst te bestuderen en toe te passen. Zo zou 'de goede smaak in de schilderkunst' worden hersteld. Wiertz werd door hoogmoed gedreven; een 'edele hoogmoed', die hem de glorie deed nastreven en die hij op een schilderij afbeeldde, dat zich vroeger in het museum bevond. Zijn grote werken verkocht hij niet: hij achtte ze steeds onvolkomen, 'mijn glorie onwaardig'. Op sommige doeken in het museum is nog te zien hoe hij er later het woord 'Ebauche' (ontwerp) op schilderde en zelfs een keer 'Mauvais' (slecht). Dat grote schilderijen in België geen winstgevend genre waren, gaf hij toe, maar 'aangezien ik zo dwaas ben eerder de vermaardheid te zoeken dan het fortuin, heb ik beslist historieschilder te blijven'. Aan een vriend die hem familieportretten vroeg, antwoordde hij: 'Doeken schilderen voor de glorie, portretten in buste voor de soep, dat zal de onveranderlijke bezigheid van heel mijn leven zijn'.

Antoine Wiertz was een 'hinderlijk raisonneur' (Marnix Gijsen). Zijn gedachten gingen uit naar glorie en grootsheid, en leidden hem af van zijn waarachtige inspiratie en kunde. Te Rome vervaardigde hij kleine werken 'om de verschillende manieren te tonen, die uitdrukking geven aan zijn ideeën over schilderkunst'. Precies die werken bewijzen wat hij in zijn mars had, wat hij kon als hij voor zijn plezier schilderde en niet om iets aan zichzelf of aan anderen te bewijzen. Daar wordt ook iets weerspiegeld van de beminnelijke man die hij kon zijn. Hij had een goed hart, hielp mensen in nood, hoewel hij zelf arm was. Uit een beschrijving van 1857 treedt hij naar voren als iemand die op het eerste gezicht sympathie wekt. Maniak was hij als hij zich op sleeptouw liet nemen door zijn waanbeelden. Cesare Lombroso, Italiaans criminoloog (1835-1909), bestudeerde ook het werk van Wiertz maar slaagde er niet in diens mentaal labirint te ontwarren.

Over de werken in zijn museum schreef de onvoldane dromer zelf: 'Al die schilderijen worden door de kunstenaar slechts beschouwd als studies, probeersels, essais, waarna hij, als God hem leven laat, zal beginnen werken voort te brengen die de ware maat van zijn talent zullen tonen'.

Documentatie: André A. Moerman

Redactie: Jef de Roeck

Een seconde na de dood.

1855.

Olieverf op doek, 168 x 126 cm.

De ziel stijgt ten hemel en werpt nog een blik achterom. Tussen de hemellichamen zweven ook andere zielen opwaarts. Alles laten zij beneden zich. Zij verliezen alle menselijke grootheid; 'Grandeurs humaines' heet het vallende boek. Deze voorstelling van de ziel onder menselijke gedaante kondigt het latere symbolisme aan. De volledige titel die Wiertz aan dit visioen meegaf, luidde: 'Een seconde na de dood of de grote dingen der aarde gezien op 500.000 kilometer van deze bol'.

Literatuur

Papiers Wiertz, archieven bewaard in de 'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts' te Brussel; A.J. Wiertz, *Œuvres littéraires*, Bruxelles 1869 (publicatie van zijn geschriften, vier jaar na zijn dood); Hubert Colleye, *Antoine Wiertz*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1957 (met bibliografie, Colleye (1883-1971) was conservator van het Wiertzmuseum); Isabelle Wybo-Wehrli, *Le séjour d'Antoine Wiertz à Rome*, in: *Bulletin*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 1973, blz. 85-146; André A. Moerman, *Wiertz ou les égarements d'un talent*, Bruxelles, Jacques Damase, 1974.



OKV 1980



Grieken en Trojanen vechten om het lichaam van Patroklos.

1844.

Olievert op doek, 520 x 852 cm.

Het tafereel in het museum is niet hetzelfde als dat op het doek van 1836, dat te Rome werd geschilderd en dat in het Musée de l'Art Wallon te Luik wordt bewaard. De personages staan schuiner, van het sleuren aan het lijk. Er zijn er ook een of twee meer. De kleuren zijn levendiger, 'Vlaamser', dan de meer gedempte tinten van de Italiaanse school op het eerste doek. Behalve de twee monumentale schilderijen wijdde Wiertz nog een kleiner (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) en een lithografie aan hetzelfde thema. Een aantal schetsen en voorstudies hangen in de kamertjes van het Wiertzmuseum. Onderaan links op het doek van 1844 wreekt Wiertz zich in een tekst op de Parijse feuilletonisten, die voor zijn eerste 'Patroklos' streng waren geweest; hij schilderde er hun 'zegel' bij, een pauweveer en een karoot, met de woorden 'Approbation Parisienne'. De veer zal hij wel bedoeld hebben als symbool van ijdele schrijvelaars; en de karoot ('carrotte' in het Frans) ? Voor 'carrotteurs', d.w.z. aftroggelaars en lijntrekkers ?

Honger, waanzin, misdaad.

1853.

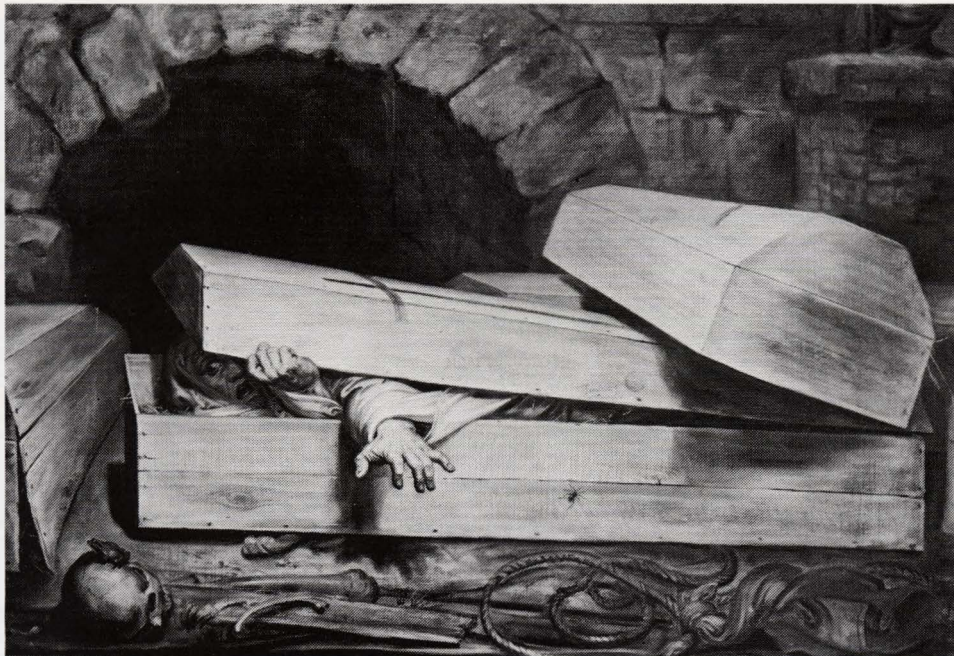
Olievert op doek, 150 x 165 cm.

'Als de schilder er niet meer zal zijn, zal men hierover zeggen dat het subliem is van vinding', dacht Wiertz zelf. Het was een van



de schilderijen die men in het museum bekijken. De illusie van reliëf was volgens Wiertz compleet. Zoals in andere werken gaf hij hier lucht aan zijn afkeer voor de tijd waarin hij leefde: de vrouw is tot

waanzin gedreven, de melk in haar borst is opgedroogd, zij heeft het kind gedood en zijn beentje in de ketel gelegd als voedsel voor zichzelf; aan haar pols hangt een rozenkrans; op de vloer ligt een belastingbiljet.



Levend begraven.

1854.

Olievert op doek, 180 x 255 cm.

Voorbeeld van een stuk dat teruggaat op een fait-divers in de kranten. Omstreeks die tijd werden polemieken gevoerd over het exact moment van de dood en over het vaststellen daarvan. Door gebrek aan zorgvuldigheid zouden mensen begraven zijn, die niet echt definitief overleden waren. Met de term 'cholera' verwees Wiertz naar

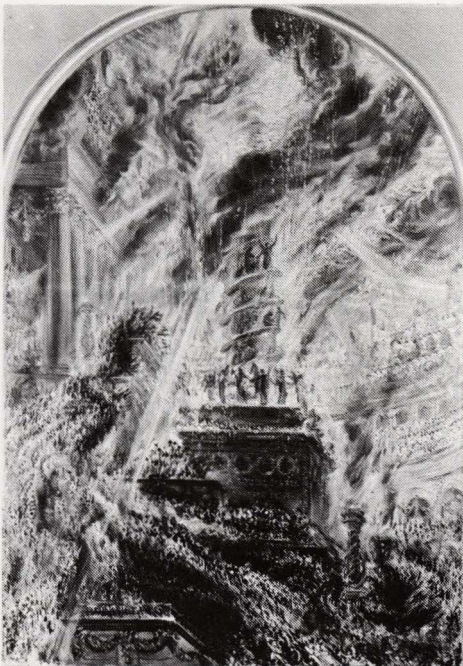
epidemieën die toentertijd ook in Brussel woedden. De Zenne werd pas een tiental jaren later gedempt. Ook dit schilderijtje moest tot het begin van deze eeuw door een gaatje in een scherm bekeken worden, om het geval nog pakkender te maken en het trompe-l'œil-effect te vergroten. Wiertz schreef dat het systeem alleen was bedacht 'voor de onderwerpen die een bijzonder soort van onderzoek vereisen'.

Apotheose van de koningin.

1856.

Olievertschets op doek, 117 x 77 cm.

Voor de 25e verjaardag van de dynastie zou in juli 1856 een feest worden opgezet. Wiertz kreeg het verzoek iets te bedenken ter ere van de koningin, die in 1850 overleden was. De schilder zag het weer eens groots: op het Koningsplein zou een doek komen, 150 voet hoog (dat is hoger dan de hoogste gevels daar). Het plan werd niet uitgevoerd. Het ontwerp had wel iets visionairs. Een spiraalvormige kolom symboliseert de weg van de deugden die de koningin naar de hemel voerde. Op de kolom bewegen zich engelen en staan o.m. de deugden 'Charité, Piété, Bonté' gegrift, evenals het opschrift 'A Louise-Marie, le peuple belge'. Met duizenden is dat Belgische volk opgekomen om de koningin te huldigen, uit alle negen provincies. De vaandels van drie Vlaamse steden zijn tussen de menigte te vinden: Gent, Antwerpen, Brugge. Boven de kolom gaat de hemel open, vanwaar de koningin als een heilige neerblijkt. Dit is Wiertz' grootste en ook wel mooiste voorstudie.



Romanlezeres.

1853.

Olievert op doek, 125 x 155 cm.

Verschillende keren brandmerkte Wiertz in zijn werk het atheïsme, het materialisme en het morele verval van zijn tijd. Hier blijkt hij het te hebben tegen de vernieling die wordt aangericht door slechte boeken. De jonge vrouw heeft zich uitgetkleed. Om meer van haar lectuur te genieten? En welke boeken schuift de duivel haar dan toe? Op één ervan is de naam van de auteur duidelijk leesbaar: Alexandre Dumas..., de schrijver van 'De drie musketiers' en van 'De graaf van Monte-Christo'! Het tafereel is een tamelijk knappe verkorting van de in perspectief liggende figuur, die bovendien in de spiegel wordt weerkaatst. Aan het thema van de spiegel die door de duivel wordt voorgehouden, wijdde Wiertz expliciet twee doeken die in het museum hangen: 'De spiegel van Satan'. Op beide staat dezelfde vrouw zich te bewonderen, eenmaal gekleed, eenmaal naakt. De demon loert achter de spiegel bij het naakt. In een ander werk, 'De zelfmoord', in de grote zaal, lijkt Wiertz zelfmoord als een consequentie van atheïsme en materialisme te duiden; hij schilderde er een tekst bij, die zegt: 'Er is geen ziel, er is geen God'. Een ander doek nog in het museum, 'De beschaving van de 19e eeuw', is ook niet mis te verstaan: een vrouw vlucht met een kind, terwijl ze beschoten wordt; op de vloer valt een rozenkrans uit een juwelenkistje.

