

Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen
tweeëntwintigste jaargang
januari/februari/maart
1984
nr. 1
driemaandelijkse periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties
en radio

Schilders van de zee



Reeds héél vroeg in de cultuurgeschiedenis duiken zee en schepen op in de beeldende kunst. Het maritieme oefende blijkbaar al gauw een bijzondere aantrekkingskracht uit op de kunstenaars.

We treffen maritieme motieven niet enkel aan op de verhalende muurschilderingen uit het oude Egypte, op Griekse vazen, Romeinse mozaïeken, maar evenzeer in verluchte handschriften en op wandtapijten uit de middeleeuwen en de renaissance. Maritieme motieven doken duidelijk eerst op als bijkomstige elementen binnen een grotere voorstelling; als onderdeel van het decor in uitbeeldingen van mythologische of bijbelse gebeurtenissen die het verantwoordden: een episode uit het Odysseusverhaal bijvoorbeeld, of een geschiedenis uit het Oude of Nieuwe Testament (de zondvloed, Jonas en de walvis, de wonderbare visvangst, Christus bedaart de storm, ...). Pas op het einde van de 16e eeuw ontwikkelde de marineschildering zich in het Westen tot een eigen genre binnen de schilderkunst. Het werd een discipline die een eigen leven ging leiden, los van religieuze en historieschildering. En net als andere specialisaties die toen nog ontstonden (portret, landschap, stillevens, bloemstuk, ...), werd de marineschildering bijna exclusief door een aantal gespecialiseerde kunstenaars beoefend. De opbloei van de marineschilderkunst hield uiteraard direct verband met de opkomst van de grote zeemogendheden tijdens de 16e en 17e eeuw. De noordelijke Nederlanden, Engeland, Spanje, Portugal, Frankrijk, Zweden, ... onderhielden handelsvloten die op het Oosten en op Amerika voeren. En ook machtige oorlogsvloten werden ingezet ter bescherming van die handelsvloten en gebruikt als wapen in hun streven naar de heerschappij op zee.

De op-zichzelf-staande marines die van dan af geproduceerd werden, vallen in twee grote categorieën uiteen. Op de eerste plaats waren er de geschilderde getuigenissen van zeeslagen, ontdekkingsreizen, ceremoniën ter zee of ook nog portretten van voorname oorlogs- en handelsvloten of afzonderlijke vaartuigen. Deze kunstwerken, die doorgaans, door de betrokken belangengroepen werden besteld (rederijen, admiraliteiten, ...), hadden voornamelijk een documentair karakter. Daarom waren ze in de regel zeer getrouw in de detailweergave, wat ze nu nog tot boeiend historisch bronnenmateriaal maakt. Dit genre, waartoe dus ook de zogenaamde "scheepsportretten" behoren, kende een laatste grote bloeitijd tijdens de 19e eeuw, maar verloor met de opkomst van de fotografie zienderogen aan belang en bestaansredenen. Toch leeft het, als een anachronisme bijna, voort tot op vandaag de dag.

Daarnaast waren er heel vroeg al marines die getuigden van een ruimere artistieke vrijheid, van esthetische bekommernissen en poëtische inspiratie, dikwijls ten koste van de werkelijkheidsweergave. Deze marines waren van meet af aan bijna uitsluitend bedoeld als decoratief verzamelobject.

Veelal, in de 17e eeuw althans, was er nog een diepere symboliek in verborgen.

Twee voorbeelden kunnen dit verduidelijken.

Een graveerde marine in Jan Harmens Kruls (1602-1646)

"Minnebeelden" (Amsterdam, 1634) kreeg volgend onderschrift mee : "Al zijt ghy vert, Noyt uyt het Hert".

En Bonaventura Peeters dichtte op de achterzijde van een *Schepen in de storm* (een tekening bewaard in het Antwerps Prentenkabinet) enkele verzen waarin hij de gevaren van de zee vergeleek met de gevaren die het leven van elke dag belagen.

Uitbreidend worden ook de kustlandschappen (strand- en zeeduingezichten), alsook de havenscènes tot de marineschilderkunst gerekend. Het zijn immers sites die nu éénmaal onverbrekelijk met de zee verbonden zijn. In feite is deze opdeling tot heden geldig gebleven, terwijl het daarnaast ook duidelijk is dat beide genres soms erg met elkaar verweven zijn.

De 17e-eeuwse gespecialiseerde marineschilderkunst was vooral een Noordnederlandse aangelegenheid met meesters als Jan van Goyen (1596-1656), Salomon van Ruysdael (1600/1603-1670), Julius Porcellis (1584-1632), Simon de Vlieger (1601-1653), Hendrick Cornelisz. Vroom (1566-1640), Willem van de Velde (1633-1707) en vele anderen.

Hun werken, een verheerlijking van de toen zo bloeiende Noordnederlandse visserij en koopvaardij, zijn ook in de Vlaamse musea te bewonderen.

Voor Italië noteren we vooral Salvator Rosa (1615-1673) en voor Frankrijk de bucolisch-melancholisch gestemde havengezichten van Claude le Lorrain (1600-1682).

Maar ook de zuidelijke Nederlanden, en heel speciaal Antwerpen, stonden toen stellig voorop met kunstenaars als Andries van Eertvelt (1590-1652), Bonaventura Peeters (1614-1652), Jan Peeters (1624-1677/1680), Hendrick van Minderhout (1632-1696), Lucas Smout (1671-1713) en Jan Verhuyck (1622- na 1681). Te Brugge werkte Jan-Baptist van Meunincxhove (†1703).

Hun opdrachtgevers waren, naast verschillende officiële instanties, vooral ook de talrijke kunstverzamelaars te Antwerpen, elders in de Nederlanden en in den vreemde. Duidelijke bewijzen daarvoor zijn te vinden in de vele bewaarde, deels uitgegeven boedelinventarissen.

Deze bloeiende Zuidnederlandse school marineschilders bloedde naar 1700 toe stilaan maar zeker dood.

Deze teloorgang past volledig in de merkwaardige culturele stagnatie in onze gewesten na 1605. Het is hier echter niet de plaats om uit te weiden over het complexe samenspel van politieke, economische en sociale factoren die tot de teleurgang leidden.

Toch vermelden we hier het sluiten van de Schelde ten gevolge van het Verdrag van Münster (1648) waarna de groothandel snel Antwerpen verliet.

Robert Daudet (1737-1824)
naar **Frans-Balthasar Solvijs**
(1760-1824)

Gezicht op de haven en de stad
Oostende

Kopergravure, 37,5 x 58 cm

Getekend: Solvijs Pinxit-Daudet
Sculpsit

Inventarisnummer: V.373

Stadsarchief, Oostende

Met recht en reden ging Solvijs'

Gezicht op de haven en de stad
Oostende (1780) door als zijn
meesterwerk. Het schilderij kwam
tot stand in opdracht van de
aartshertogen Maria-Christina en
Albert-Casimir. Het werk bleef
helaas spoorloos sedert de Eerste
Wereldoorlog.

Deze erg zuivere, neoklassieke
marine, volledig in de geest van
Joseph Vernets (1714-1789) "Ports
de France" (nu verspreid over het
Louvre en het Musée de la Marine te
Parijs), was het werk van een amper
21 jaar oude kunstenaar. Dat staat
dan weer het verhaal van Solvijs'
vroeg begaafdheid.

Onmiddellijk na het beëindigen van
het schilderij werd een reproductie-
gravure aangemaakt. Deze opdracht
werd toevertrouwd aan een Parijs
vakman, Robert Daudet. Dank zij
deze gravure, waarvan oude
afdrukken zeldzaam zijn, kennen we
nog steeds het authentieke uitzicht
van Solvijs' belangrijk, maar
verdwenen schilderij.



Anoniem Brugs Meester
Gezicht op de haven en de stad
Oostende

Nr 1783

Olieverf op doek, 267,5 x 255 cm

Inventarisnummer: M. 61/5

Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis, Museum Bellevue,
Brussel

De gravure die Robert Daudet
(1737-1824) naar het *Gezicht op de*
haven en de stad Oostende van
Frans-Balthasar Solvijs (1760-
1824) maakte, droeg al gauw bij tot
de populariteit van het schilderij.
Een klinkend bewijs daarvan is dat
het door de Brugse schilder
Jan Garemin (1712-1799) en tal van
kunstenaars uit zijn onmiddellijke
omgeving gebruikt werd als model
voor salonschilderingen.
Tot op vandaag bleven tal van die
salonschilderingen bewaard, onder
meer in het Museum voor Schone
Kunsten van Oostende, en
bovenstaand exemplaar in de
Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis, Museum Bellevue te
Brussel.

De hier afgebeelde versie, maakt
zonder meer duidelijk dat de
kunstenaar wellicht enkel de
gravure van Daudet en niet het
originele Solvijs'schilderij heeft
gezien.

Klaarblijkelijk was hij ook niet op
de hoogte van de situatie ter
plaats. Voortdurend interpreteert
hij de afgebeelde gebouwen op een



verkeerde wijze, zodanig dat het
eindresultaat enkel nog in grote
lijnen, maar zeker niet in details met
het Oostende van 1781
overeenstemt.

Dat derde ook niet, want als

bekleding van muren in een
neoklassiek salon, had het doek een
louter decoratieve functie.



Jean-Baptiste Tency
Storm op zee met schipbreuk

Circa 1793

Olieverf op paneel, 52 x 79 cm

Gesigneerd op het voorplan :

J.B.C. Tency f.

Inventarisnummer: 343

Koninklijk Museum

voor Schone Kunsten, Antwerpen

Jean-Baptiste Tency leverde dit schilderij in 1793 aan Baron Baut de Rasmon te Wannegem-Lede, een dorp niet ver van Kruishoutem in Oost-Vlaanderen.

In 1859 kwam het via het legaat van diens dochter Adelaïde in bezit van het Antwerps museum. In dit schilderij – het enige dat we tot nu toe van Tency kennen – verenigde de kunstenaar de neoklassieke beeldopbouw met een marine én een dramatisch gebeuren (storm en schipbreuk). Typisch neoklassiek is de rotskust op het rechter voorplan, die meteen op bijna toneelmatige wijze voor dieptewerking zorgt. Een telkens weerkerend stoffage-element daarbij zijn struiken of bomen die zich tegen de lucht profileren.

De bewogen zee, de dreigende hemel, de gesticulerende personages, vormen de romantische inbreng. Zo alludeert J.B. Tency reeds op een stijl die pas in de vroege jaren van de 19e eeuw zal doorbreken: de romantiek. In die zin kunnen we Tency een pre-romantisch kunstenaar noemen. Gemakkelijk laten zich parallellen trekken met soortgelijke schilderijen van 18e-eeuwse Engelse, maar vooral Franse meesters, zoals Nicolas Pocock (1740-1821) of Joseph Vernet (1714-1789). Hun werk, of reproductiegravures ervan, waren voor Tency wellicht een bron van inspiratie.

Tussen 1750 en 1800

Het was pas na 1750 dat een langzame heropbloei van de Zuidnederlandse en Waalse kunst merkbaar werd.

De relatieve vrede en het beginnend herleven van handel en nijverheid tijdens het Oostenrijks Tijdvak waren daaraan niet vreemd. Inmiddels echter was de Westeuropese kunst grondig geheroriënteerd. Het was al lang niet meer het barokke Italië, maar wel het Frankrijk van Louis XV (1710-1774) en Louis XVI (1754-1793) dat de artistieke toon aangaf voor de rest van Europa.

Op het vlak der marineschilderkunst leverde dat volgende gekende namen op: Joseph Vernet (1714-1789), diens leerling Charles-François Lacroix (omstreeks 1700-1782), gekend als "Lacroix de Marseille", Nicolas-Marie en Pierre Ozanne (1728-1811), respectievelijk (1737-1813), verder Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), Jacques Volaire (1729-1802) en de uit Polen afkomstige schilder Philippe-Jacques de Loutherbourg (1740-1812) die echter ook in Duitsland en Engeland heeft gewerkt.

Volgens welbepaalde compositorische formules drongen ze hun voorstellingen van havens, zee en schepen in een decoratief werkend patroon. Het voorplan werd doorgaans door middel van beredeneerd geplaatste elementen (figurengroepen, sloepen,...) met het middenplan verbonden. Op dat middenplan fungeerde dan veelal uiterst links of rechts een begroeide rotspartij, een vuurtoren of een andere constructie als diepteversterkende "coulisse". Hier kunnen we merkwaardige parallellen trekken met de toen gangbare ideeën op het vlak van de theaterdecorkunst. We denken aan classicistische coulissen van bekende theaterontwerpers als Giuseppe Galli da Bibiena (1696-1756), Josef Quaglio (1747-1828) en Karl-Friedrich Schinkel (1781-1841).

De afwerking van de schilderijen viel op door de zin voor het detail, de gladde schildertechniek en het warme, veelal verzadigd en gekunsteld zuiders koloriet.

Tijdens de tweede helft van de 18e eeuw was het aantal gespecialiseerde marineschilders in onze gewesten niet zo bijster groot. Slechts twee kunstenaars blijken echt belangrijk te zijn geweest in deze discipline: Frans-Balthasar Solvijns en Jean-Baptiste Tency. Beiden waren duidelijk volgelingen van de Franse neoklassieke marineschildering, maar bleven toch erg uiteenlopend van stijl en onderwerpen. Andere meesters zoals de Bruggelingen Jan Garemin (1712-1799) en G. van Eecke, of de Gentenaar Pieter-Norbert van Reysschoot (1738-1795) schilderden occasioneel wel enkele marines, geïntegreerd in decoratieve schilderijensuites ter bekleding van salons in rijke herenhuisen. Maar daarnaast beoefenden zij al even vlot de figuur-, landschap- en genreschildering, zodat we ze eigenlijk geen zeeschilders mogen noemen.

De Antwerpenaar Frans-Balthasar Solvijns (1760-1824), leerling van André-Bernard de Quartemont (1750-1835) aan de Antwerpse Academie voor Schone Kunsten, was een opmerkelijk vroegrijp talent. Van meet af aan legde hij zich op het marineschilderen toe. Aan die vroegrijpheid én aan zijn zeldzame specialisatie, had hij al gauw enkele opdrachten van het Hof te Brussel te danken.

Zo schilderde hij in 1775 al, op bestelling van de landvoogden Maria-Christina van Oostenrijk en Albert-Casimir van Polen, een gezicht op de haven van Antwerpen, in 1780 gevolgd door het beroemde gezicht op de haven van Oostende.

Dit laatste schilderij, dat deel uitmaakte van de verzameling van Maria-Christina en Albert-Casimir, werd tot nu toe niet teruggevonden, maar het is ons bekend door een prachtige gravure van Robert Daudet (1737-1824), ook door enkele geschilderde kopieën van Jan Garemin en van meesters uit Garemins onmiddellijke omgeving. Hoogstwaarschijnlijk werkten zij naar exemplaren van Daudets gravure, die in 1783 op de markt kwam, maar die ze evenwel vrij interpreteerden. Het is echter niet uitgesloten dat zij Solvijns' origineel gezien hebben.

Solvijns' *Gezicht op de haven en de stad Oostende* was een schoolvoorbeeld van neoklassieke marineschildering, met zin voor een mooi uitgebalanceerde compositie. De tegen de hemelpartij geprofileerde vuurbakens en de amper door de wind bewogen zeilschepen, beide vooraan rechts, zorgen voor een coulissewerking en leiden de aandacht naar het achterplan waar we de handelsdokken en de stad zien. Het leek ernaar dat Solvijns een vreedzaam, burgerlijk kunstenaarsbestaan tegemoet ging als zelfverzekerde, bemiddelde medestichter van de Antwerpse kunstkring "Maatschappij tot Nut, Baet en Dienst". Maar in de jaren negentig kreeg Solvijns' levensloop, mede door politieke omstandigheden, een totaal onverwachte wending: bij het uitbreken van de Brabantse Revolutie (1793) volgde hij het Brusselse Hof, aan hetwelke hij door een eretitel verbonden was, naar Wenen. Daar aanvaardde hij in 1798 een opdracht als cartograaf en schilder van een Engelse expeditie naar de Rode Zee. Doel van de expeditie was het in kaart brengen van de kusten van de Rode Zee, waarschijnlijk met het oog op een mogelijk verbindingskanaal met de Middellandse Zee (het Suez-kanaal kwam er pas in 1859-1869). Daarbij was het gebruikelijk dat kunstschilders aan dergelijke ontdekkings-tochten verbonden werden.

Solvijns doorreisde Hindoestan, bestudeerde er de inwoners, hun taal en gebruiken en ontpopte zich als een waar etnograaf. Hij legde zijn ervaringen vast in een grote reeks tekeningen. Deze tekeningen werkte hij later om tot luxueuze publikaties met etsen.

Ook in Hindoestan geraakte hij rechtstreeks of onrechtstreeks in opstanden en strijd verwikkeld.

Wanneer hij in 1806 een *Rede van Vlissingen* instuurde naar het Gentse kunstsalon, vermeldde de catalogus hem uitdrukkelijk als zijnde "actuellement peintre de la Factorie Anglaise à Calcutta".

De musea van Greenwich (U.S.A.) en Salem (Groot-Brittannië) bezitten zeldzame Solvijnsmarines die hij ter plaatse penseelde.

Terug te Antwerpen, omstreeks 1808, blijkt hij maar weinig meer geschilderd te hebben, al bleef hij lid van het "Genootschap ter Aenmoediging der Schone Kunsten".

We treffen hem enkel in 1815 nog aan als deelnemer van een kunstsalon te Gent met het schilderij *Bewogen zee met kanonneerboot, fregat en andere vaartuigen*.

De marineschildering eerder als zuiver genrestuk dan, werd bij ons vooral vertegenwoordigd door kunstschilder Jean-Baptiste Tency, over wie opvallend weinig concreets geweten is. Wellicht werd hij omstreeks 1755 geboren, mogelijk in of rond Brussel. En na 1808 zijn we opnieuw zijn spoor bijster, zonder te weten waar of wanneer hij overleed. Slechts één schilderij kan met zekerheid aan hem worden toegeschreven: *Storm op zee met schipbreuk* in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Dat stormtafeel was overigens géén doelbewuste aankoop van het museum. Het werd verworven door een legaat van Adelaïde van den Hecke-Baut de Rasmon in 1859. Deze dame was de dochter van baron Alphonse Baut de Rasmon, burgemeester van Wannegem-Lede (1756-1833), die een goede vriend en/of bewonderaar van Tency geweest moet zijn. Uit documenten is immers geweten dat Baut de Rasmon minstens vijf Tency's bezat: twee *Calme Wateren*, twee *Woelende Wateren* en de bovengenoemde *Storm*. Uit de weinige catalogi waarin J.B. Tency vermeld staat, valt af te leiden dat hij zich, in tegenstelling tot Solvijs, wellicht niet met de topografische marineschildering inliet. Hij bleef de marine als louter decoratief genrestuk beschouwen en schilderde werken met grotendeels gefantaseerde enscenering die titels meekregen als *Tempeest*, *Kalm Water*, *Woelend Water*, *Storm bij Maanverlichte Nacht*, enzoverder, zonder echter allusie te maken op een welbepaalde kustplaats of havenstad.

In het kielzog van Tency zijn nog een viertal kleine meesters te vermelden: Antoon Steyaert, Pierre Tency, Auguste Hermel en August van Lokeren, die allen kopieën naar werken van J.B. Tency exposeerden in de Gentse kunstsalons tussen 1796 en 1814. Over het leven en werk van deze mensen is verder niets bekend.

Om het gedeelte 18e eeuw te besluiten kunnen we volledigheidshalve ook nog de marineschilder Marten Waefelaerts noemen. Deze was wellicht Antwerpenaar van geboorte. Tijdens het salon 1793 van de Antwerpse "Konstmaetschappij" toonde hij vier marines. Twee daarvan waren niet nader gespecificeerde riviertaferelen, het ene bij ondergaande zon, het andere met een woeste stroming. De twee andere schilderijen stelden de Schelde nabij Antwerpen voor.

Omstreeks 1800

De overgang naar de 19e eeuw werd gevormd door de Gentenaar Dominique de Bast (1781-1842), die het schilderen van marines (ook wel van landschappen) als liefhebber beoefende. Schilderijen van zijn hand zijn opvallend zeldzaam en berusten uitsluitend in privé-verzamelingen. De ontoegankelijkheid van zijn werken maakt het moeilijk een oordeel te vellen over de stijl en de kwaliteit van het werk van deze overgangsfiguur tussen neoclassicisme en romantiek. Van 1817 tot 1835 kunnen we hem ononderbroken aanwijzen in de officiële kunstsalons van het land. Blijkens de namen die De Bast aan sommige van zijn marines gaf, speelde het topografische element wél een zekere rol bij hem: *Rotterdam gezien van op de Maas* (Salon 1820 te Gent), *De rede van Vlissingen met een oorlogsschip - bewogen zee* (Salon 1826 te Gent), *Het IJ te Amsterdam* (Salon 1827 te Brussel). Maar ook stormzeeën en schipbreuken treffen we bij De Bast aan: *Ontredderd schip op 't punt te zinken : een vissersboot poogt de reddingssloep te bereiken* (Salon 1823 te Gent), *Windstoot; een ontredderde korvet in de branding* (Salon 1835 te Gent).

Charles-Louis & Eugène Verboeckhoven (1802-1884 en 1799-1881)

Opkomend tij met Engelse brik 1839

Olieverf op paneel, 89 x 70 cm
Getekend en gedateerd onderaan links: Eugène Verboeckhoven 1839
Inventarisnummer: 1164
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
(Bruikleen Nationaal Scheepvaartmuseum, Antwerpen)

Net als Tency's *Storm op zee met schipbreuk* komt dit schilderij uit het legaat Van den Hecke-Baut de Rasmon aan het Antwerpse museum (1859). Het is één van de talrijke marines die Charles-Louis Verboeckhoven schilderde in samenwerking met zijn broer Eugène, de wereld-vermaarde dierenschilder. Charles-Louis tekende voor het zeegezicht met de schepen, terwijl Eugène de stoffering – figuren en dieren – invulde.

Eugène Verboeckhoven werkte op deze manier niet alleen met zijn broersamen, maar ook met vele andere kunstenaars: A.J. Daiwaille (1818-1888), Jan-Baptist de Jonghe (1785-1844), Edouard Delvaux (1806-1862), Pierre-François de Noter (1779-1842), Isidoor Verheyden (1848-1905) en vele anderen. Dit picturaal uitermate verzorgde paneel, geschilderd in opdracht van de voorname mecenas Karel van den Hecke, die er in 1839 de rondesom van 2.500 fr. voor op tafel legde, getuigt van Charles-Louis Verboeckhovens vakmanschap, net als zijn *Aankomst van queen Victoria te Oostende in 1843* dat in deze aflevering in kleur werd afgebeeld. Dit technisch kunnen vinden we helaas in vele andere, meer stereotiep-commercieel opgezette marines van hem niet terug.



1800-1860

In de ban van de romantiek

In de vele handboeken over cultuurgeschiedenis lezen we dat de term "romantiek" staat voor een brede en complexe waaier van kunst- en cultuuruitingen in de eerste helft van de 19e eeuw. Deze waren, alhoewel onder één noemer verenigd, toch erg verschillend gestemd.

Zo was er een duidelijk heropleven van de interesse voor de natuur. Daarvoor hadden schrijvers-filosofen in de 18e eeuw al de fundamenteën gelegd. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) bijvoorbeeld, met geschriften als "Emile" (1758-1761) of "Réveries d'un promeneur solitaire" (1776-1778).

Dit herbronde natuurbeleven had een gunstige weerslag op de landschap- en marineschildering tijdens de late 18e en de vroege 19e eeuw. De genres landschap en marine wonnen aanzienlijk aan belang. Het koperspubliek toonde plots meer interesse en vele tientallen kunstenaars in alle Europese landen willigden deze vraag van de talrijke welstellende verzamelaars in.

Aanvankelijk koesterden de landschap- en marineschilders nog een bijzondere voorkeur voor wat we de "extreme momenten" van de dag kunnen noemen: zonsopgang en zonsondergang, begin en einde van de dag, wanneer de kleurcontrasten het hevigst zijn en de kleuren soms onwaarschijnlijk mooi. "Extreme momenten" zijn ook dreigende stormhemels met bliksemschichten en zware wolkenmassa's, taferelen "voor en na de storm" met het typische tegen elkaar uitspelen van een zonbelicht voorplan tegen een donker-dreigend achterplan, of omgekeerd.

De hierboven gemelde motieven behoorden dan ook tot het repertoire van zowat alle Belgische marineschilders uit die jaren. Een greep uit een aantal schilderijentitels toont dat overduidelijk aan: *Zonsondergang op zee* (Lehon, 1840), *Doel op de Schelde – avondeffect* (Clays, 1858), *Maneschijn* (Musin, 1866), *Haven van Delft bij morgenstond* (Linnig, 1849) *Misteffect – Herinnering aan Holland* (Schaep, 1857).

Alhoewel stormzeeën ook reeds in de 17e en 18e eeuw werden uitgebeeld, was een dergelijk onderwerp toch duidelijk romantisch van inspiratie. Dit vloeiende rechtstreeks voort uit de levendige interesse voor alles wat bovennatuurlijk was, schrikwekkend of sentimenteel, ja zelfs larmoyant. Dit andere uiterst belangrijk aspect van de romantiek was zowel in de muziek, de literatuur als in de beeldende kunsten aan te treffen. Vooral op de facetten "schrikwekkend" en "sentimenteel" wisten de vele marineschilders uitermate goed in te spelen met hun voorstellingen van stormen en van schipbreuken, vaak ook bij nachtbelichting.

Onder dreigende wolkenhemels gieren de winden die de golven meters hoog opzwiepen om ze dan tegen weerloze scheepsrompen te laten aanbeuken, terwijl in de verte enkele klippen of een rotskust de ondergang van man en schip laten vermoeden... Schepen vergaan en ongelukkige zeelui klampen zich wanhopig aan het wrakhout vast, als speelbal der golven... Een van de eerste grote schilderijen in de annalen van de romantische kunst was – toevallig of niet – een tafereel met schipbreukelingen: het onovertroffen, overbekende doek *Radeau de la Méduse* (1817) van Théodore Géricault (1791-1824).

Bij zowat alle Belgische marineschilders uit de eerste helft van de 19e eeuw treffen we storm- en schipbreuktaferelen aan.

De mens wordt er geconfronteerd met elementen die hem vijandig gezind zijn, gevat binnen het vergulde plaasteren kader aan de wand van het luxueuze burgersalon of museum. De neoklassieke compositorische formules worden nu echter meestal wel opgegeven ten voordele van een bredere, vrijere visie. De schildering blijft echter opvallen door irreële, soms gekunstelde lichtspelingen, de delicate toonschaal en de verfijnde afwerking. Daarbij gaat het nog steeds om atelier-marines, geschilderd in de rust van de werkplaats, gebaseerd op voorafgaande potloodschetsen en aquarellen naar de natuur.

De voorstelling is soms zeer fantasierijk, vaak ook een al dan niet geromantiseerde reconstructie van de werkelijk gebeurde zeerampen, net als Géricaults *Radeau*.

Het storm- en schipbreukthema blijkt enorm populair. Titels met "storm" en "schipbreuk" zijn dan ook talrijk terug te vinden onder de inzendingen van onze marineschilders voor de driejaarlijkse officiële tentoonstellingen van eigentijdse kunst, "Salons" genaamd, die om beurten te Brussel, Antwerpen en Gent werden gehouden.

De voornaamste marineschilders die tot de generatie juist na De Bast horen en omstreeks 1825 of later actief werden, zijn Charles-Louis Verboeckhoven, Henri Lehon, Jacob Jacobs, Paul-Jean Clays, François Musin, Egide Linnig, Henri-Adolphe Schaep en Hendrik Schaefels. Daarnaast kennen we nog een aantal figuren van minder belang zoals Edouard Dubar en Louis Serruys.

Charles-Louis Verboeckhoven (Warneton 1802 - Brussel 1884) ontving al vroeg zijn opleiding bij zijn vader Barthélemy Verboeckhoven (1759-1840), een neoklassiek beeldhouwer en modelleur, en bij zijn oudere broer Eugène (1799-1881), de wereldvermaarde dierenschilder, met wie hij later meermaals aan één schilderij zou samenwerken. Charles-Louis Verboeckhoven opteerde van meet af aan voor de marineschilderkunst.

Over zijn schilderscarrière valt in feite weinig markants te vertellen. Als kunstenaar was hij een "gevestigde waarde" die noest en vlot werkte met het oog op deelname aan de vele "Salons" in eigen land en in het buitenland. Zijn marines zijn geënt op 17e-eeuwse Noordnederlandse prototypes en de produktie ervan doet wat conventioneel en seriematig aan. Reisjes naar Nederlandse, Franse, Engelse en Vlaamse kustplaatsjes leverden hem de nodige inspiratie.

Toch kent het oeuvre van Charles-Louis Verboeckhoven heel wat uitschieters, zoals *Opkomend tij met Engelse brik* (1839; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), *De aankomst van queen Victoria te Oostende in 1843* (Oostende, Museum voor Schone Kunsten), of *Kalme zee; Belgische voorposten in zicht van Lillo en Liefkenshoek* (1845; een staatsbestelling).

Charles-Louis Verboeckhoven was toendertijd geen unicum. Collega's – zoals François Musin, Egide Linnig en Henri-Adolphe Schaep – leidden hetzelfde, welhaast ambachtelijke, doch succesrijke bestaan.



Opmerkelijk is dat Charles-Louis Verboeckhoven zelden of nooit overging tot het uitbeelden van de romantische marinethematiek: dageraad, zonsondergang, schipbreuk en storm. Met uitzondering van enkele tientallen, speciaal verzorgde marines (onder meer belangrijke bestellingen), bestond het gros van zijn produktie vooral uit vlotte zeegezichtjes van klein en middelgroot formaat: een echte commerciële produktie, waarbij de kunstenaar zich hield aan enkele stereotiepe uitbeeldingen van havengeulen met in- of uitvarende scheepjes, golvend water met vlokkige golven. Het zijn eindeloze variaties op het thema, zonder veel inspiratie, maar technisch erg knap.

Paul-Jean Clays (1817-1900)
De "Louise-Marie" op de rede
van Oostende
 1842

Olieverf op doek, 63 x 96 cm

Getekend onderaan rechts:

P.J. Clays 1842

Inventarisnummer: A.S. 44.6.51

Nationaal Scheepvaartmuseum

"Het Steen", Antwerpen

(Bruikleen Bestuur van
het Zeewezen)

Tot in 1830 was België een speelbal van de internationale politieke gebeurtenissen en vormde het géén onafhankelijk land. Er was dus geen noemenswaardige eigen militaire traditie en dus ook geen eigen oorlogsvloot.

De Koninklijke Marine werd in 1831 opgericht en bestond aanvankelijk uit enkele achtergelaten Nederlandse kanonneerboten.

Hoofddopdracht van die opgekalefaterde schepen was de bescherming van de handelsvloot.

In juni 1840 liep de schoener "Louise-Marie" van stapel met als aanvankelijke opdracht het bewaken van de Belgische visserij. Het actieterrein van de "Louise-Marie" strekte zich uit tot aan de Doggersbank en de Fär-Öreilanden. Clays kende de "Louise-Marie" heel goed: in 1841 voer hij een achttal maanden lang op een kotter die het wachtschip tijdens haar rondvaarten op de Noordzee begeleidde.

Het hier afgebeelde schilderij dat tevens als een "portret" van de Louise-Marie beschouwd kan worden, is een direct resultaat van Clays' maritieme ervaringen uit 1841. Verder is het een prachtig voorbeeld van zijn "romantische stijl".



Henri Lehon (1809 - 1872)
Schepen in een riviermonding
 1854
Aquarel, 48,1 x 28,8 cm
Getekend en gedateerd onderaan
links: H. Lehon 1854
Inventarisnummer:
Degrez nr. 2.222
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Net als Henri Schaep (1826-1870) combineerde Lehon zijn militaire carrière met een drukke semi-professionele activiteit als marineschilder. Bovendien gold hij nog als een autoriteit op gebied van de geologie en de paleontologie. Tentoonstellingscatalogi en salonkritieken uit zijn tijd laten een vrij aanzienlijk geschilderd oeuvre vermoeden (overwegend marines, maar ook enkele landschappen). Nochtans blijkt zijn werk in collecties en veilingen verbazend weinig voor te komen. Enkel twee aquarellen van hem zijn bewaard: één in het Prentenkabinet en één in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, telkens te Brussel. In de afgebeelde aquarel laat Lehon zich kennen als een vakkundig, maar weinig origineel romanticus. Met zorgvuldig bestudeerde wolkenpartijen en lichteffecten, slaagt Lehon er hier toch in om een bekoorlijke, melancholische sfeer op te roepen. Uit het kalme, vlakke water en de bijna-windstilte spreekt genoegzame rust...



Paul-Jean Clays (1817-1900)
Daags na de schipbreuk
 1852
Olieverf op doek, 71 x 116 cm
Getekend en gedateerd onderaan
links: P.J. Clays 1852
Inventarisnummer: 1853 A
Museum voor Schone Kunsten,
Gent

Dit doek is een typisch voorbeeld van Clays' minder gekend, vroeg oeuvre waarin hij nog volledig binnen de invloedssfeer van zijn Franse leermeesters Horace Vernet (1789-1863) en Théodore Gudin (1802-1880) stond. Bovendien is het een maanverlicht nachtgezicht (de dag breekt amper door), wat dan toch een betrekkelijke zeldzaamheid is in de Belgische marineschilderkunst van die tijd. In het vroege werk van Clays overheerst nog duidelijk de

romantische visie, dit terwijl hij door het kunstminnend publiek nog al te vaak enkel met zijn meer realistische en zelfs pre-impressionistische marines, die na 1860 ontstonden, vereenzelvigd wordt. Deze marine telt een aantal uitgesproken romantische elementen. In de eerste plaats de maanverlichte nacht, omwille van de sfeerscheping ook zeer geliefd bij romantici als Caspar David Friedrich (1774-1840) en C.G. Carus (1789-1869). De schipbreuk-thematiek kan omwille van de schrik- en rampsituatie, eveneens romantisch genoemd worden. Tenslotte blijkt ook hier de voorkeur van de romantische schilders voor een schilderkunstige afwerking naar klassieke normen. Dit alles gaan we in Clays' latere oeuvre niet meer terugvinden. Na 1860 houdt hij het bij

atmosferische marines vol licht- en kleurschakeringen, en bij met grotere toetsen gepenseelde water- en luchtpartijen waarover statige of voortglijden.



Egide Linnig (1821-1860)
De "Soho" vaart de Schelde-monding nabij Vlissingen binnen
 1843
Olieverf op paneel, 56 x 72 cm
Getekend en gedateerd:
Egide Linnig 1843
Inventarisnummer: A.S. 52.46
Nationaal Scheepvaartmuseum
"Het Steen", Antwerpen

Deze marine is wellicht een van de meest indrukwekkende schilderijen uit het oeuvre van de Antwerpse kunstenaar. Indrukwekkend vooral omwille van de bijzonder originele wijze waarop Linnig zijn onderwerp behandelde. Hij beeldde de "Soho", een raderstoomschip van de Londense General Steam & Navigation Company, niét langs stuurboord of bakboord uit, zoals het de gewoonte was, maar nèt niét in vooraanzicht.

Daardoor is de zijkant van dat stoomschip in erg verkorte perspectief weergegeven en krijgt de boegpartij de volle aandacht. Dié speciale gezichtshoek, gecombineerd met details als de machtige raderkast, de woelige zee, het stormweer, het vervallen wachthuisje... zorgen voor een overweldigende, energieke enscenering die fel contrasteert met de meeste andere Linnigmarines, die doorgaans een veel rustiger atmosfeer uitstralen.

Paul-Jean Clays (Brugge 1817 - Schaarbeek 1900) had een jeugddroom: zeeman worden. Een droom die uiteraard niet door zijn vader (een belastingambtenaar) en zijn moeder – telg van de deftige familie Khnopff – gedeeld werd. In het tekenen en schilderen van Brugse kanaallandschappen en zeegezichtjes vond Clays misschien wel een compensatie. Dat viel zo goed mee dat er aan een professionele opleiding kon gedacht worden. Clays werd naar Parijs gestuurd en genoot er onderricht van Horace Vernet (1789-1863) en de gevierde romantische marineschilder Théodore Gudin (1802-1880). Zijn latere carrière is een aaneenschakeling van successen geworden. Clays' stijlontwikkeling is zeer merkwaardig geweest. Wanneer hij zich omstreeks 1839 als jonge kunstenaar te Brussel vestigde en deelnam aan het Salon, schilderde hij nog in romantische trant: een gladde afwerking, een gekunsteld koloriet en een academisch verantwoorde compositie. De jaren zestig brachten een grondige kentering in zijn stijl. Zijn marines evolueerden naar een grotere realiteitszin. Clays kwam tot een natuurlijker bladschikking, tot een helderder en natuurgetrouwer koloriet, tot een vrijere borsteltrek. Naar het einde van de eeuw toe borstelde hij marines die gematigd-impressionistisch aandoen. We kunnen dan ook gerust stellen dat Clays – net als de dierenschilder Louis Robbe (1806-1887) – één van de vroegste en voornaamste, maar tevens miskende vernieuwers van de Belgische kunst uit het midden der 19e eeuw is geweest. Hij vormde een niet te negeren schakel tussen traditie en vernieuwing, tussen de romantiek en de realistisch-impressionistische meesters van een iets jongere leeftijd.

François Musin (Oostende 1820 - Sint-Joost-ten-Noode 1888) groeide van jongs af op in nauw contact met de zee: zijn vader was oesterkweker en had zijn bedrijf in de schaduw van de oude Oostendse vuurtoren. Als jongeman werkte Musin enkele jaren bij de kustvaart en deed daarbij veel maritieme ervaring uit eerste hand op. Aan de vriend des huizes, de veduteschilder (vedutes zijn stadsgezichten) François Bossuet (1798-1889) had de jonge begaafde Musin eerst in de Oostendse tekenschool en later aan de Brusselse academie een gedroomde leraar. François Musins interesse voor alles wat de zee betrof (hij had tegen het einde van zijn leven een onvergelijkelijke collectie maritieme snuisterijen verzameld) en zijn onbetwistbaar talent als artiest boden de perfecte combinatie om tot een belangrijk marineschilder uit te groeien. Hij debuteerde met zijn marines in het Salon van 1840 en had van meet af aan groot succes. Een succes dat bevestigd werd door een aankoop van het Hof. In de jaren veertig richtte hij zich speciaal op het Engelse publiek. Hij woonde tot in 1849 zelfs in Engeland. Nadien was hij te Sint-Joost-ten-Noode gevestigd en had nog lange tijd een atelier in een duinenhotel ten westen van Oostende. Zijn oeuvre valt uiteen in twee te onderscheiden periodes. Vóór 1865 borstelde hij voornamelijk stormscènes, schipbreuken en zeeslagen, voorzien van alle nodige dramatische effecten om zijn publiek aan te spreken. Na 1865 behield hij om commerciële redenen wel zijn vroegere stijl en thematiek, maar schilderde daarnaast,

duidelijk onder invloed van het opkomend realisme, ook tal van marines in een meer waarheidsgetrouwe stijl, met vrijere compositie en een natuurlijker belichting. In die laatste periode ontving hij ook enkele belangrijke opdrachten: de decoratie van het Oostends Kursaal (1877-1878), de decoratie van het Kursaal van Blankenberge (1885-1886) en van enkele burgerhuizen in het Brusselse. François Musin kende ook navolgers, onder meer de Brusselse marineschilder Louis Timmermans (1846-1910).

Ook Egide Linnig (Antwerpen 1821 - Sint-Willibrords 1860) kwam door zijn gevoelsgeladen liefde voor de zee tot het marineschilderen. Aan de Antwerpse academie kreeg hij een hartsgrondige hekel aan het academisme van zijn leraar en historieschilder Matthieu van Bree (1773-1839). Een ander leraar, Jacques van Gingelen (1810-?), landschapschilder, had meer invloed op Linnigs artistieke ontwikkeling. In een autobiografische tekst berichtte Linnig in gebrekkig Nederlands als volgt over zijn studiejaren : "... ik hielt mijn veel met zee lieden op, was bijna bestendig aan boord der schepen en gelukt er in de noodige en grondige kennis welke het marien betreffen in te zamelen...". Meermaals ondernam Linnig zeereizen aan boord van vissersschepen om de geplogenheden van de zeevaart en de visvangst van nabij te leren kennen. De Schelde van Antwerpen tot aan de monding in zee was één van Linnigs voornaamste inspiratiebronnen. De ervaringen die hij er op deed, de schetsen die hij er maakte, gaven het ontstaan aan werken als *Scheldemonding te Vlissingen bij storm* (1849), *Lillo aan de Schelde* (1852), *De Schelde te Rupelmonde bij maneschijn* (1860) of *De Soho vaart de Scheldemonding nabij Vlissingen binnen*.

Jacob Jacobs (Antwerpen 1812-1879), leerling en later zélf leraar van de landschapsklas in de Antwerpse academie, opteerde net als Charles-Louis Verboeckhoven, Paul-Jean Clays of François Musin van in den beginne voor de marine. Hij debuteerde in het Salon van 1833, ondernam het jaar erop een reis die hem te Boulogne, Calais, Gravelines, Dunkerque en Nieuwpoort bracht; en vier jaar later ondernam hij een studiereis doorheen Holland. Zijn werk uit de periode 1834-1837 bestaat dan ook voornamelijk uit zorgvuldig geschilderde, geromantiseerde getuigenissen van zijn ervaringen die hij ter plekke in schetsboeken noteerde: *Overzet te Antwerpen* (1834), *Strand te Scheveningen* (1837) of *Dok te Antwerpen* (1838). Maar zijn visie was breder, zijn blik reikte oneindig veel verder dan onze Noordzeekusten. Jacobs was de romanticus die méér van de wereld zou zien, het vreemde aan den lijve wou ervaren. Na zijn reis doorheen de landen rond de Middellandse Zee (1838) bracht hij als één der eersten het exotisme binnen in de Belgische schilderkunst. In een rijk schetsboek legde hij de talloze indrukken van die verre reis die hij per schip deed vast: het leven aan boord, details van het schip, kustlandschappen, enzoverder. Aan de Antwerpse academie was hij belangrijk als leraar van Hendrik Schaefels en van Frans Hens, beiden vooraanstaande marineschilders.



Egide Linnig (1821-1860)
De "Soho" vaart de Schelde-
mondning nabij Vlissingen binnen
 1843

Olieverf op paneel, 56 x 72 cm

Getekend en gedateerd:

Egide Linnig 1843

Inventarisnummer: A.S. 52.46

Nationaal Scheepvaartmuseum

"Het Steen", Antwerpen

Deze marine is wellicht een van de meest indrukwekkende schilderijen uit het oeuvre van de Antwerpse kunstenaar. Indrukwekkend vooral omwille van de bijzonder originele wijze waarop Linnig zijn onderwerp behandelde. Hij beeldde de "Soho", een raderstoomschip van de Londense General Steam & Navigation Company, niet langs stuurboord of bakboord uit, zoals het de gewoonte was, maar nét niét in vooraanzicht.

Daardoor is de zijkant van dat stoomschip in erg verkorte perspectief weergegeven en krijgt de boegpartij de volle aandacht. Dié speciale gezichtshoek, gecombineerd met details als de machtige raderkast, de woelige zee, het stormweer, het vervallen wachthuisje... zorgen voor een overweldigende, energieke encenering die fel contrasteert met de meeste andere Linnigmarines, die doorgaans een veel rustiger atmosfeer uitstralen.

Paul-Jean Clays (Brugge 1817 - Schaarbeek 1900) had een jeugdroom: zeeman worden. Een droom die uiteraard niet door zijn vader (een belastingambtenaar) en zijn moeder – telg van de deftige familie Khnopff – gedeeld werd. In het tekenen en schilderen van Brugse kanaallandschappen en zeegezichtjes vond Clays misschien wel een compensatie. Dat viel zo goed mee dat er aan een professionele opleiding kon gedacht worden.

Clays werd naar Parijs gestuurd en genoot er onderricht van Horace Vernet (1789-1863) en de gevierde romantische marineschilder Théodore Gudin (1802-1880). Zijn latere carrière is een aaneenschakeling van successen geworden. Clays' stijlontwikkeling is zeer merkwaardig geweest.

Wanneer hij zich omstreeks 1839 als jonge kunstenaar te Brussel vestigde en deelnam aan het Salon, schilderde hij nog in romantische trant: een gladde afwerking, een gekunsteld koloriet en een academisch verantwoorde compositie.

De jaren zestig brachten een grondige kentering in zijn stijl. Zijn marines evolueerden naar een grotere realiteitszin. Clays kwam tot een natuurlijker bladschikking, tot een helderder en natuurgetrouwer koloriet, tot een vrijere borsteltrek. Naar het einde van de eeuw toe borstelde hij marines die gematigd-impressionistisch aandoen. We kunnen dan ook gerust stellen dat Clays – net als de dierenschilder Louis Robbe (1806-1887) – één van de vroegste en voornaamste, maar tevens miskende vernieuwers van de Belgische kunst uit het midden der 19e eeuw is geweest.

Hij vormde een niet te negeren schakel tussen traditie en vernieuwing, tussen de romantiek en de realistisch-impressionistische meesters van een iets jongere leeftijd.

François Musin (Oostende 1820 - Sint-Joost-ten-Noode 1888) groeide van jongs af op in nauw contact met de zee: zijn vader was oesterkweker en had zijn bedrijf in de schaduw van de oude Oostendse vuurtoren. Als jongeman werkte Musin enkele jaren bij de kustvaart en deed daarbij veel maritieme ervaring uit eerste hand op. Aan de vriend des huizes, de veduteschilder (vedutes zijn stadsgezichten) François Bossuet (1798-1889) had de jonge begaafde Musin eerst in de Oostendse tekenschool en later aan de Brusselse academie een gedroomde leraar.

François Musins interesse voor alles wat de zee betrof (hij had tegen het einde van zijn leven een onvergelijkelijke collectie maritieme snuisterijen verzameld) en zijn onbetwistbaar talent als artiest boden de perfecte combinatie om tot een belangrijk marineschilder uit te groeien.

Hij debuteerde met zijn marines in het Salon van 1840 en had van meet af aan groot succes. Een succes dat bevestigd werd door een aankoop van het Hof.

In de jaren veertig richtte hij zich speciaal op het Engelse publiek. Hij woonde tot in 1849 zelfs in Engeland. Nadien was hij te Sint-Joost-ten-Noode gevestigd en had nog lange tijd een atelier in een duinenhotel ten westen van Oostende.

Zijn oeuvre valt uiteen in twee te onderscheiden periodes. Vóór 1865 borstelde hij voornamelijk stormscènes, schipbreuken en zeeslagen, voorzien van alle nodige dramatische effecten om zijn publiek aan te spreken.

Na 1865 behield hij om commerciële redenen wel zijn vroegere stijl en thematiek, maar schilderde daarnaast,

duidelijk onder invloed van het opkomend realisme, ook tal van marines in een meer waarheidsgetrouwe stijl, met vrijere compositie en een natuurlijker belichting.

In die laatste periode ontving hij ook enkele belangrijke opdrachten: de decoratie van het Oostends Kursaal (1877-1878), de decoratie van het Kursaal van Blankenberge (1885-1886) en van enkele burgerhuizen in het Brusselse.

François Musin kende ook navolgers, onder meer de Brusselse marineschilder Louis Timmermans (1846-1910).

Ok Egide Linnig (Antwerpen 1821 - Sint-Willibrords 1860) kwam door zijn gevoelsgeladen liefde voor de zee tot het marineschilderen.

Aan de Antwerpse academie kreeg hij een hartsgrondige hekel aan het academisme van zijn leraar en historieschilder Matthieu van Bree (1773-1839). Een ander leraar, Jacques van Gingelen (1810-?), landschapschilder, had meer invloed op Linnigs artistieke ontwikkeling.

In een autobiografische tekst berichtte Linnig in gebrekkig Nederlands als volgt over zijn studiejaren: "... ik hielt mijn veel met zee lieden op, was bijna bestendig aan boord der schepen en gelukt er in de noodige en grondige kennis welke het marien betreffen in te zamelen...". Meermaals ondernam Linnig zeereizen aan boord van vissersschepen om de geplogenheden van de zeevaart en de visvangst van nabij te leren kennen.

De Schelde van Antwerpen tot aan de monding in zee was één van Linnigs voornaamste inspiratiebronnen. De ervaringen die hij er op deed, de schetsen die hij er maakte, gaven het ontstaan aan werken als *Scheldemonding te Vlissingen bij storm* (1849), *Lillo aan de Schelde* (1852), *De Schelde te Rupelmonde bij maneschijn* (1860) of *De Soho vaart de Scheldemonding nabij Vlissingen binnen*.

Jacob Jacobs (Antwerpen 1812-1879), leerling en later zelf leraar van de landschapsklas in de Antwerpse academie, opteerde net als Charles-Louis Verboeckhoven, Paul-Jean Clays of François Musin van in den beginne voor de marine.

Hij debuteerde in het Salon van 1833, ondernam het jaar erop een reis die hem te Boulogne, Calais, Gravelines, Dunkerque en Nieuwpoort bracht; en vier jaar later ondernam hij een studiereis doorheen Holland. Zijn werk uit de periode 1834-1837 bestaat dan ook voornamelijk uit zorgvuldig geschilderde, geromantiseerde getuigenissen van zijn ervaringen die hij ter plekke in schetsboeken noteerde: *Overzet te Antwerpen* (1834), *Strand te Scheveningen* (1837) of *Dok te Antwerpen* (1838). Maar zijn visie was breder, zijn blik reikte oneindig veel verder dan onze Noordzeekusten. Jacobs was de romanticus die méér van de wereld zou zien, het vreemde aan den lijve wou ervaren.

Na zijn reis doorheen de landen rond de Middellandse Zee (1838) bracht hij als één der eersten het exotisme binnen in de Belgische schilderkunst. In een rijk schetsboek legde hij de talloze indrukken van die verre reis die hij per schip deed vast: het leven aan boord, details van het schip, kustlandschappen, enzoverder. Aan de Antwerpse academie was hij belangrijk als leraar van Hendrik Schaefels en van Frans Hens, beiden vooraanstaande marineschilders.



**Charles-Louis Verboeckhoven
(1802-1884)**

**De aankomst van queen Victoria
te Oostende in 1843**

Olieverf op doek, 50 x 70 cm

Getekend onderaan links:

Louis Verboeckhoven

Inventarisnummer: 366

*Museum voor Schone Kunsten,
Oostende*

In 1843 bracht de Engelse koningin Victoria en haar gemaal prins Albert een officieel bezoek aan België. Op 13 september 1843 omstreeks 14.00 uur voeren ze aan boord van het koninklijk yacht "Victoria & Albert" de Oostendse haven binnen om er met ceremonieel eerbetoon ontvangen te worden.

Dit werk dateert dus ten vroegste uit het najaar 1843, alhoewel het goed mogelijk is dat het iets later tot stand is gekomen.

Het schilderij toont de aankomst van het koninklijk yacht ter hoogte van de Oostendse rede, waar gepavoiseerde schepen voor een feestelijk onthaal zorgen. Op de

achtergrond zien we de haven en de stad Oostende, zeer nauwkeurig weergegeven.

We kunnen dit belangrijk romantisch-realistisch schilderij van Charles-Louis Verboeckhoven beschouwen als een goeie maatstaf om verder de schildertechnische kwaliteiten van zijn marines te beoordelen.

Er bestaat immers maar weinig duidelijkheid daaromtrent, daar de actuele kunstmarkt overspoeld is door vele vervalsingen van Verboeckhovenmarines.

In de koninklijke verzamelingen bevindt zich nog een rijker uitgewerkte variatie van dit tableau.



Henri-Adolphe Schaep
(1826-1870)

Schipbreuk

1857

Olieverf op doek, 57,5 x 83 cm

Getekend en gedateerd onderaan

links: Henri Schaep ft 1857

Inventarisnummer: 1188

Koninklijk Museum

voor Schone Kunsten, Antwerpen

Deze *Schipbreuk* getuigt tevens van het hoogstaand technisch kunnen van Schaep, die dan toch op de eersteplaats militair was. Het is tevens een erg representatief voorbeeld voor zijn totale oeuvre.

Het is interessant de *Schipbreuk* van Henri-Adolphe Schaep te vergelijken met het gelijknamige tafereel door Jean-Baptiste Tency, dat ook in kleur werd afgebeeld. Tency zat in zijn uitbeelding nog volledig in het keurslijf van de neoklassieke esthetiek. Schaep beeldt meer dan 65 jaar later, water en lucht al even onstuimig uit, maar de obligate voorplanelementen zijn verdwenen en de zee neemt nu de volledige breedte van het tafereel in. We kunnen die "vrije" manier van uitbeelden (dat wil zeggen "bevrijd" van de neoklassieke esthetiek) als een romantische verworvenheid beschouwen.

Henri-Adolphe Schaep (Mechelen 1826 - Antwerpen 1870) combineerde zijn kunstenaarsloopbaan met een militaire carrière, die weinig of geen invloed had op zijn kunst. In 1833 begon hij kunststudies aan de Antwerpse academie. Hij debuteerde, 15 jaar oud, in het Antwerpse Salon van 1840 met een *Staketsel te Antwerpen tijdens het tewaterlaten van een schip*.

Antwerpen zou steeds Schaeps voornaamste motief blijven: *Gezicht op de Schelde* (1846), *Herinnering aan Antwerpen* (1852), *Dok te Antwerpen* (1857), ...

Dat sloot niet uit dat hij ook wel eens de Thames in beeld bracht (*De Thames te Margate*, 1857), of een *Terugkeer van de visvangst; Gezicht op de rede van Oostende* (1857).

Ietwat afzonderlijk stond ook Henri Lehon (Ville Pommeroeul 1809 - San Remo 1872). Net als Henri-Adolphe Schaep, was ook hij militair van beroep. Hij gaf onderricht aan de Militaire School en was tevens een méér dan verdienstelijk natuurkundige.

Na een nogal opgemerkt debuut met vier pastels in het Brusselse Salon van 1833, ontmoette hij het volgende jaar, terwijl hij als officier te Oostende lag, de Franse marineschilder Louis Francia (1772-1839).

Bij deze vervulmaakte Lehon zich in het marineschilderen. Tot in de jaren zestig bleef Lehon een geregelde deelnemer aan de Belgische kunstsalons, zonder ooit nationale faam te hebben verworven. Hij bleef de "betere dilettant". Henri Lehon zocht de motieven voor zijn marines te Oostende, Hastings, Portsmouth, Arromanches en aan de Franse Noordkust: Ambleteuse, Audricelles, Wimereux, Boulogne, ...

Tot de mindere goden behoren nog kunstschilders als Edouard Dubar en Louis Serruys.

Edouard Dubar (Oostende 1803-1879) staat als kunstschilder slechts twee keer vermeld in de catalogi van de Brusselse Salons. In 1836 met een *Baken bij zonsondergang* en in 1839 met een *Gezicht op de Vlaamse kust*. Daarna verdween hij als marineschilder blijkbaar in een levenslange stilte. In zijn ontluikende geboortestad zette hij een goedlopende prenten- en drukwerkzaak en later ook een foto-atelier op. Ondertussen verzorgde hij als lithograaf (soms onder de schuilnaam Braud) verdienstelijke grafiek met maritieme of topografische Oostende-thematiek. Hiermee speelde Dubar duidelijk in op een "gat" in de markt van de lokale souvenirindustrie. Litho's met typische lokale thematiek: topografische prenten waarbij in Oostende het aspect "zee" uiteraard frequent aan bod kwam en badtaferelen, niet gespeend van enige pikanterie, vonden gretig aftrek. Dubar is ook de man bij wie de jonge James Ensor (1860-1949) zijn prilste onderricht genoot.

Louis Serruys (Oostende 1820 - Moere 1873) was naast burgemeester van het stille dorp Moere ook een verdienstelijk dilettant. Deze leerling van Paul-Jean Clays bracht in zijn marines gezichten op Oostende, De Panne, Dover of Fécamp in romantisch - realistische stijl.

Vrijwel even bepalend voor de romantische ingesteldheid als het hernieuwde natuurbeleven was het heimwee naar roemrijke episodes uit het verleden.

Voor de romanticus was niet langer de klassieke Oudheid van belang, maar de bloeiperiodes uit de eigen nationale geschiedenis. In zowat alle Europese landen werden de hoogtepunten uit de vaderlandse historie door de kunstenaars op een emotionele, vaak pathetische manier in woord en beeld verheerlijkt.

Denken we maar aan Hendrik Conscience (1812-1883) "Leeuw van Vlaanderen" (1838) en aan de historiestukken van schilders als bijvoorbeeld Gustaaf Wappers (1803-1874), Nicaise de Keyser (1813-1887), Louis Gallait (1810-1887), Godfried Guffens (1823-1901) en Edouard Hamman (1819-1888).

De marineschilders uitten hun historische belangstelling voornamelijk in de geromantiseerde uitbeeldingen van historische maritieme anekdotes. In ons land was dit vooral het domein van Antwerpenaar Hendrik Schaefels (1827-1904): *Entering van de "Royal Charles" door Admiraal De Ruyter in de slag van Chatham, 19 juni 1667* (1848), *Willem van de Velde op het strand, het effect van een kanonschot bestuderend, speciaal daartoe afgevuurd op bevel van Admiraal De Ruyter* (1849), *Episode van het schip "Le Vengeur", 1 juni 1794* (1851), *De Slag van Sluis* (1860), *De "Algeciras" in de Slag van Trafalgar, 1809* (1879). De zeeslagen beslecht tussen de Engelse, Spaanse en Hollandse oorlogsvloten in de 17e eeuw en deze uit het Napoleontische tijdvak spraken duidelijk het meest tot de verbeelding.

Ook Louis Serruys beoefende een enkele keer de historische marineschildering: *Het begin van de zeeslag waarin Jean Bart op de "Palme" een fregat dat schepen van Holland naar Engeland begeleidde, neemt; mei 1677* (Salon 1852 te Antwerpen).

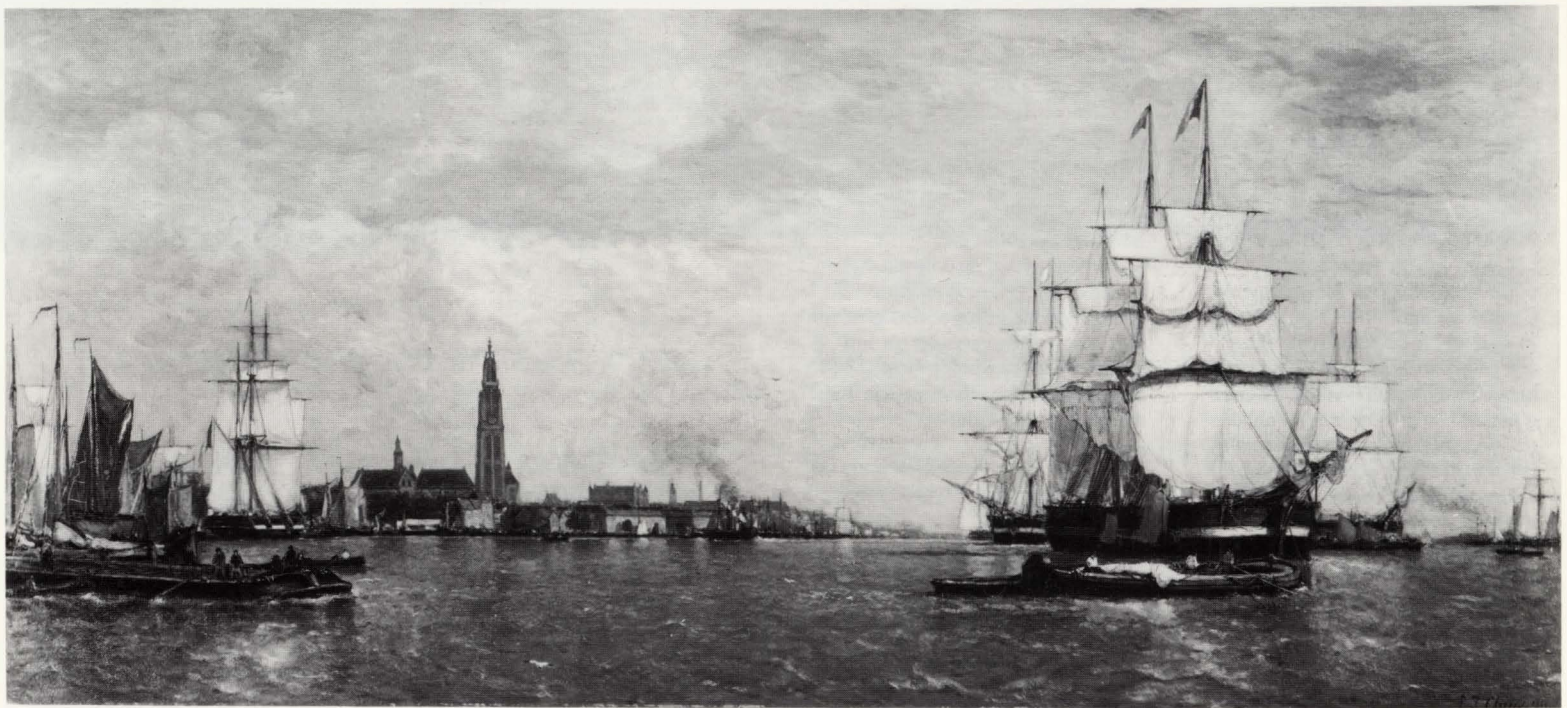
Andere aspecten van de romantiek zoals de belangstelling voor de volkscultuur en voor de eigen gevoelswereld, waren uiteraard moeilijker te vertolken in de hier besproken discipline. Ze lieten er bijgevolg ook weinig sporen na. Slechts enkele kunstenaars beeldden het vissersleven uit. In dat verband onthouden we vooral de naam van Henri Bource (1826-1899), die een wel erg romantisch-sentimentele visie op het vissersbestaan ten beste gaf.

Egide Linnig (1821-1860)
De Schelde nabij Antwerpen
 1859

Olieverf op doek, 49 x 71 cm
Getekend en gedateerd onderaan links:

Egide Linnig, Antwerpen 1859
Inventarisnummer: 180
Stedelijk Museum voor Schone Kunsten, Kortrijk

De Schelde te Antwerpen of verder stroomafwaarts, de haven en de scheepswerven bezorgden Linnig telkens opnieuw ideeën voor maritieme genretaferelen. Dit zijn marines die niet al te zeer aan een topografische exactheid moesten beantwoorden – zoals bijvoorbeeld zijn tewaterlatingsscène of gezichten op scheepswerven. Dit schilderij, een typisch voorbeeld van een Linnigmarine, is bedoeld als pittoresk genretaferel. De toren van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal dient als voornaamste herkenningspunt, andere elementen zoals de molen, de scheepswerf en de schepen werden enkel als schilderachtige elementen verwerkt.



Paul-Jean Clays (1817-1900)
Gezicht op de rede van Antwerpen

1869
Olieverf op paneel, 80 x 175 cm
Getekend en gedateerd onderaan rechts: P.J. Clays 1869

Inventarisnummer: 2.096
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

Dit grote paneel van P.-J. Clays vormt een van de belangrijkste werken uit zijn "tweede periode". Het kende via reproducties in kunstboeken een ruime verspreiding en is daardoor wellicht Clays' best gekende schilderij of althans dat waarmee hij het meest vereenzelvigd wordt. Clays schilderde dit paneel in 1869, toen hij zijn romantische stijl gewisseld had voor een lossere, realistische werkwijze.

Het schilderij gold meteen als erg karakteristiek voor Clays' totale latere produktie: een Schelde-gezicht bij windstille (zoals hier), of bij winderig weer met op het water de boten, meestal in groepen van 2, 3 of meer, zeilend of voor anker liggend. De latere Claysmarines kondigen reeds het impressionisme aan. Dit blijkt uit het ontbreken van een doorgedreven detaillering (in dit schilderij zijn bijvoorbeeld alle

details van de gebouwen langs de Schelde oevers uitgevlakt); ook uit de vlotte uitbeelding van de voortdurende wisselwerking tussen licht en kleur en uit het spel van de reflecties van de boten, het licht, de lucht en het water. Deze pre-impressionistische schildertrant zou Clays in de laatste decennia van de 19e eeuw tot een persoonlijke, commerciële succesformule uitbouwen.



François Musin (1820 -1888)
De redding van kapitein Cantillon

Olieverf op doek, 33 x 49 cm
Getekend onderaan links: F. Musin
Inventarisnummer: 434
Museum voor Schone Kunsten, Oostende

Amper nog leesbaar, staat achterop het raam van dit schilderij in potlood geschreven: "Sauvetage du Capitaine Cantillon". In 1862 stelde de kunstenaar dit of een gelijkaardig schilderij tentoon in het derde "salon" van de "Société d'Artistes belges" te Brussel en dit onder de titel: *Kapitein Cantillon poogt zijn schip, de "Indépendance d'Anvers" te verwoegen*. Eigenlijk stelt het schilderij van Musin een gelijkaardig tafereel voor als Théodore Géricaults (1791 -1824) overbekende *Radeau de la Méduse*:



Louis Artan (1837-1890)
Marine

Olieverf op doek, 41 x 79 cm
Getekend onderaan rechts: Artan
Inventarisnummer: 1952/155
Museum voor Schone Kunsten, Oostende

Deze marine is representatief voor het latere oeuvre van Louis Artan: een kunst los van alle romantische of realistische invloeden, zonder detaillering of bijkomstigheden, enkel en alleen gericht op pure sfeerschepping. Van Joseph Mallord William Turner (1755-1851) gaat het verhaal dat hij zich aan masten van schepen liet vastbinden om te midden van een storm waarnemingen te kunnen doen. Met hetzelfde doel voor ogen bouwde Artan zich een atelier aan de rand van de zee te De Panne. Eénzelfde picturale ingesteldheid

vinden we ook terug in de zeegezichten van Félicien Rops (1833-1898) en Guillaume Vogels (1836-1896), die echter geen gespecialiseerde marineschilders waren. Artans marines zijn stilistisch een verderzetten van de evolutie die Paul-Jean Clays omstreeks 1860 op gang bracht. Losgekomen van alle anekdotiek en van academisch schilderen is Artan de tegenpool van neoklassiekers als Solvijns en Tency en van romantici als Linnig en Schaep.

François Musin (1820 -1888)
De haven van Rotterdam

1875
Olieverf op doek, 66 x 123 cm
Getekend en gedateerd onderaan rechts: Rotterdam, fecit 1875, François Musin
Inventarisnummer: 432
Museum voor Schone Kunsten, Oostende

Er is een hemelsbreed verschil tussen deze *Haven van Rotterdam* en *De redding van kapitein Cantillon*. De romantiek heeft plaats geruimd voor een realistische benadering. De gefantaseerde enscenering is vervangen door een meer topografisch exacte uitbeelding. Het zware, verzadigde koloriet is nu meer helder, lichter geworden. De gladde factuur verdween en een vrijere verfbehandeling kwam in de plaats. Het schilderij ontstond in 1875, een datum die samenvalt met een duidelijk waarneembare stijlvernieuwing binnen Musins oeuvre. De opbouw van het schilderij kan origineel lijken, maar is niettemin

een stereotiepe compositieformule die Musin bijna seriematig in verschillende andere late havengezichten toepaste. Onder meer op de Dordrechtse haven: het voor- en middenplan, links of rechts (zoals hier) ingenomen door een kaai en gestoffeerd met enkele personages.

1850-1860 en erna Het realisme

In de jaren vijftig en zestig was er, net zoals in andere landen, een geleidelijke kentering in de Belgische schilderkunst waar te nemen.

Een aanvankelijk kleine groep kunstenaars brak gedurfd met de veelal gekunstelde en noodzakelijk verstarde academische wetmatigheden van de romantiek en plaatste daartegenover de objectieve waarneming van de natuur als alternatief.

De meesters van de zogenaamde "Tervurense School" vormden zo'n kleine progressieve kern: Hippolyte Boulenger (1837-1874), Alphons Asselberghs (1839-1916), Joseph-Théodore Coosemans (1828-1904), ...

Van groot belang voor de vernieuwing was ook de stichting van de "Société Libre des Beaux-Arts" te Brussel in 1868.

Deze vereniging groepeerde de meest vooruitstrevende kunstenaars van het ogenblik:

Edouard Agneessens (1842-1885), Louis Artan (1837-1890), Alphons Asselberghs, Théodore Baron (1840-1899), Camille van Camp (1834-1891), Paul-Jean Clays, Marie Collart (1842-1911), Joseph Coosemans, Louis Dubois (1830-1880), Charles de Groux (1825-1870), Henri van der Hecht (1841-1901), Adrien-Jozef Heymans (1839-1921), Edward Huberti (1818-1880), Constantin Meunier (1831-1905), Félicien Rops (1833-1898), Eugene Smits (1826-1912), Isidoor Verheyden (1848-1905), Alfred Verwee (1838-1895).

Bijna alle hier genoemde meesters waren als volwaardige romantici gedebuteerd, maar het waren vrijwel enkel zij die zo vroeg het uitkomstloze van de mettertijd tot op de draad versleten geraakte formules van de romantische schilderkunst inzagen, en daar de logische consequenties uit trokken.

Omstreeks 1870 was de stijlvernieuwing een feit. Wat echter niet wil zeggen dat de romantiek daarmee abrupt aan haar einde kwam. De kunstgeschiedenis wordt immers enkel gemakshalve in welomlijnde tijdvakken opgedeeld.

De werkelijkheid is natuurlijk heel anders en biedt een oneindig veel ingewikkelder en rijker geschakeerd beeld. Kunstenaars die eerder als neoclassici of romantici hoge toppen scheerden en nog in leven waren, schilderden veelal onbegrijpend tegenover de vernieuwing, in hun eigen traditionele stijl verder. Zo komt het dat neoclassicisme, romantiek, realisme en impressionisme elkaar soms lange tijd overlaptten en naast elkaar bestonden. Dit terwijl de kunsthistorische literatuur doorgaans enkel oog heeft voor de vernieuwende strekkingen in elke bepaalde periode en de rest meestal onbesproken laat.

De verandering is na te trekken in het latere oeuvre van sommige oudere marineschilders die eerder met romantische thematiek naam en faam hadden verworven: François Musin, Paul-Jean Clays, ... Enkele jongere elementen brachten van meet af aan meer realistische marines: Louis Artan vooral maar ook August Musin, Emile Spilliaert, Robert Mols, Frans Hens, Henri Permeke, Périclès Pantazis...

Louis Artan ('s-Gravenhage 1837 - Nieuwpoort 1890), bemiddeld kunstenaar van adellijke afkomst, was slechts heel kort in de ban van de romantiek geweest tijdens zijn leertijd bij Edouard Delvaux (1806-1862) en Henri Marcette (1824-1890) te Spa.

Zijn realisme was een rechtstreeks gevolg van het werken in de openlucht, dit sedert ca. 1858. Hij schilderde niet alleen in de Ardennen, Luxemburg en te Spa, maar ook langs de Seine, te Barbizon en te Fontainebleau. Daar moet hij zonder twijfel contacten gehad hebben met progressieve Franse landschapsschilders van dat ogenblik.

Pas in 1868, na een Bretagnerreis, schakelde Artan over naar de exclusieve marineschildering. Daarvoor zocht hij zijn motieven vooreerst langs onze Noordzeekusten en naderhand ook langs de Scheldeboorden. Voor hem was de observatie en de weergave van de steeds wisselende kleuren- en lichtwerkingen over strand en zee het belangrijkste. Zijn compositie kwam los van elk academisme, zijn inhoud los van elke anekdotiek; een bredere, maar pasteuze verfbehandeling kwam in de plaats van de verfijnde picturale afwerking der romantici.

Het vastleggen van dergelijke sfeerimpressies obsedeerde Artan meer en meer, zodat hij in zijn marines mettertijd op een zeer logische wijze tot een totaal eigen vorm van impressionisme kwam.

August Musin (Oostende 1852 - Sint-Joost-ten-Noode 1923) zoon en leerling van François Musin (1820-1888), kreeg zijn onderricht op het moment dat zijn vader volop naar meer realisme evolueerde. Uit bewaarde schetsboeken weten we dat August veel buiten tekende en aquarelleerde. Zijn kunst had dus niets meer gemeen met de romantiek. Ze bood een weergave van de werkelijkheid die niet zo gedurfd was als bij Artan maar toch merkkelijk vrijer dan deze van zijn oudere collega's.

August Musin is overigens een typisch voorbeeld van de laat-19e-eeuwse ambachtelijke kunstschilder die op bijna seriematige wijze zijn marines penseelde en die doorgaans via gespecialiseerde verkopers met commissieloon aan de man bracht, veelal in Amerika.

Emile Spilliaert (Oostende 1858-1913), verwant met Léon Spilliaert (1881-1946), was een verdienstelijk autodidact, nauw bevriend met James Ensor en de andere Oostendse kunstschilders in de belle-époque. Zijn marines, strand- en duingezichten getuigen, net als deze van zijn vriend Henri Permeke (Poperinge 1849 - Oostende 1912) van goed vakmanschap, realiteitszin en een frisse kijk op de dingen.



Louis Artan (1837-1890)
Zeegezicht te Blankenberge
 1871

Olieverf op doek, 83 x 121 cm
Getekend en gedateerd: Artan
"Blankenberge 71"

Inventarisnummer: 1908 A
Museum voor Schone Kunsten,
Gent

Dit doek ontstond in de eerste jaren na Artans terugkeer uit Bretagne. Zijn lang verblijf in Frankrijk, waar hij ongetwijfeld tal van contacten moet hebben gehad met progressieve artistieke kringen, is beslissend geweest voor zijn verdere evolutie.

Deze vernieuwingsdrang was zonder twijfel ook te danken aan zijn lidmaatschap van de progressieve Brusselse "Société Libre des Beaux-Arts" waar hij kunstenaars als Théodore Baron (1840-1899), Paul-Jean Clays (1817-1900), Charles-Auguste Degroux (1825-1870), Constantin Meunier (1831-1905),

Félicien Rops (1833-1898) en Isidoor Verheyden (1848-1905) ontmoette.

Het is ook heel boeiend te constateren dat James Ensor (1860-1949) in 1871 amper 11 jaar oud was en zijn gekende impressionistische marines meer dan een decennium later ontstaan zijn...

Zoals duidelijk blijkt uit dit schilderij, was Artans schilderkunst sterk en vrij, los van elke traditie. In die marine laat zich een sterke verbondenheid met de natuur, gebaseerd op be-leven en observatie vermoeden.

Dit gezicht op het Blankenbergse strand bij stormweer is geen anekdote meer zoals een woeste zee bij Jean-Baptiste Tency of Auguste Musin (1852-1923). Met zijn breed en krachtig geborstelde marines was het Artan te doen om het totaaleffect van een natuurtafereel.



Robert Mols (1848 -1903)
De Zuid-Arsenaalkaai te
Antwerpen in 1870
 1876
Olieverf op doek, 297 x 331 cm
Getekend en gedateerd onderaan
rechts: Robert Mols 1876
Inventarisnummer: 1109
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Robert Mols, van aristocratische afkomst, was met zijn stilleven en marines één van de lievelingen van de kunstminnende Antwerpse burgerij. Zijn indrukwekkende schilderijen in één van de salons van het Oosterriethuis op de Meir getuigen daar nu nog van. Mols' marines zijn nauwgezette weergaven van de werkelijkheid: precies, zakelijk en met aandacht voor de topografie. Het koloriet is niet uitbundig-bont. De kleuren gaan eerder naar hun grijswaarden toe.



Jacob Jacobs (1812-1879)
Porte d'Aval, de kust van Etretat
in Normandië
 1876
Olieverf op doek, 100 x 162 cm
Getekend en gedateerd onderaan
links: Jacob Jacobs ft 1876
Inventarisnummer: 1527
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Dit gezicht op de beroemde "Porte d'Aval", vóór en na J. Jacobs door ontelbare andere schilders vereeuwigd, is een laat werk van deze Antwerpse kunstenaar, titularis van de landschapsklas van de Academie van zijn geboortestad. In dit schilderij blijkt duidelijk hoe de kunstenaar, zelfs diep in de 19e eeuw, niet los kwam van zijn tot academisme verworden "romantisch-realisme". Ook in zijn "Porte d'Aval" koppelt hij een topografisch nauwgezette weergave van het kustlandschap aan een dramatisch bewogen zeepartij: een conventionele versmelting van romantiek en realisme.



Hendrik Schaefels (1827-1904)
Beleg van Vlissingen door een Engels smaldeel
 1890

Olieverf op doek, 138 x 278 cm
Getekend en gedateerd onderaan
links: Hendrik Schaefels 1890
Inventarisnummer: 1242
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Het teruggrijpen naar roemrijke episodes uit het verleden was één van de vele aspecten van de romantische kunst. Dat verklaart de bijval die historieschilderingen van kunstenaars als bijvoorbeeld Gustaaf Wappers (1803-1874),

Nicaise de Keyser (1813-1887), Edouard Hamman (1819-1888) of Louis Gallait (1810-1887) oogstten in de jaren 1830-1850. Hendrik Schaefels combineerde als het ware de historieschilderkunst met de marine. Hij bracht dramatische uitbeeldingen van zeeslagen of andere historische feiten die zich op zee afspeelden: de slag bij Trafalgar, episodes uit de oorlogen tussen Engeland en Noord-Nederland... Deze doeken, 2 à 9 meter lang, toonden vaak een pseudo-barokke opzet. Schaefels schilderde zowel totaalbeelden van aan de gang zijnde zeeslagen - zoals in het hier afgebeelde werk - als ook

meer anekdotische episodes op het dek van een of ander oorlogsschip. Deze rustige romanticus uit Antwerpen vond zijn inspiratie in historische literatuur en in prentenmateriaal, waarmee zijn schilderachtig atelier gestoffeerd was.

Robert Mols (Antwerpen 1848-1903) die aan de Antwerpse academie en in enkele ateliers te Parijs studeerde, had gedebuteerd met donker gestemde landschappen in de trant van de School van Barbizon. Van 1872 af legde hij zich voornamelijk toe op de marine, in een helder, fris koloriet en een precieze, realistische stijl. Zijn inspiratie zocht hij in havensteden als Antwerpen en Rotterdam, maar ook wel langs de Franse kusten.

Frans Hens (Antwerpen 1856-1928), leerling van Jacob Jacobs, schilderde naast Kongolese motieven, vooral het water, bij voorkeur de Schelde. Aanvankelijk schilderde hij tamelijk nauwgezet, zoals in de *Overzetboot naar Sint-Anna* (1885). Van omstreeks 1890 af toont hij een vrijere, meer gevoelige stijl die door het gebruik van breed aangebrachte verfmassa's naar een soort post-impressionisme zweemde.

Périclès Pantazis (Athene 1849 - Brussel 1884) kwam tijdens zijn studietijd te Parijs onder invloed van het nog jonge impressionisme. Hij nam het op zijn beurt over in zijn figuren, landschappen, stillevens en marines. Pantazis vestigde zich te Brussel, waar hij medestichter zou worden van "Les XX", een belangrijke groepering van progressieve kunstenaars. Pantazis was te Brussel een tijdlang werknemer in het huisschildersbedrijf van Guillaume Vogels (Brussel 1836 - Elsene 1896), die zelf ook kunstschilder was. Onder invloed van Pantazis evolueerde deze van een brave schilderstijl tot het impressionisme. Daarin ging Vogels erg ver. In zijn sfeerscheppingen van land en zee bereikte hij tenslotte de uiterste grenzen tussen figuratie en abstractie.

Na een tweetal decennia werden de stijlnormen andermaal verlegd door een aantal progressieve kunstenaars van een nieuwe generatie, nadat zowat alle mogelijkheden van het realisme waren verkend, uitgetest en leeggeput. Sommige kunstenaars kwamen tot een natuurweergave die in hoofdzaak bepaald werd door de louter visuele sensatie. De invloed van het Frans impressionisme is duidelijk, maar ook de stimulans die uitging van het opkomend openluchtschilderen (pleinairisme), evenals van de behoefte aan vernieuwing en bevrijding. Vooral landschapschilders bleken zeer gevoelig voor deze strekking: Isidoor Verheyden, Franz Courtens (1850-1943), Guillaume Vogels, Jean Baptiste Degreef (1852-1894), Emile Claus (1849-1924), Adrien-Jozef Heymans, James Ensor, Willy Finch (1854-1930), en anderen. Bij de meesten van hen treffen we uiteraard wel zuiver impressionistische zeegezichten aan. Maar telkens vormen die slechts een klein onderdeel van een groter en rijker oeuvre dat het eerder knellend ambachtelijke werk van de exclusieve marineschildering ontstijgt. Hun marines zijn echter de logische verderzetting van de weg die Louis Artan en Paul-Jean Clays waren ingeslagen: het verlaten van alle anekdotiek ten voordele van een zuiver licht- en kleurenspeel dat alle vormen aantast en oplost. Nochtans hadden Artan en Clays, als gespecialiseerde impressionistische marineschilders eigenlijk geen echte navolgers.

Henri Permeke (1849 -1912)

Badkarren op het strand

1880

Olieverf op paneel, 25 x 50 cm

Inventarisnummer: 293

*Museum voor Schone Kunsten,
Oostende*

Een ander aspect van de door de zee geïnspireerde schilderkunst zijn de pittoreske scènes met bad- en strandleven. Dit genre wordt hier geïllustreerd aan de hand van Henri Permekes sfeervolle *Badkarren op het strand*. De pittoreske badkarren, door paarden getrokken, dienden om baders en vooral baadsters tot in zee te rijden en om aldus een als onzedig beschouwde tocht in badpak over het strand naar zee te vermijden. Het overgrote gedeelte van Permekes oeuvre was maritiem van inspiratie.

De kunstenaar woonde een tijdlang te Burcht aan de oevers van de Schelde. Verder beschikte hij over een woonboot die als atelier was ingericht. Daarmee bevoer hij jarenlang Belgische en Nederlandse waterlopen. In 1891 kwam deze bohémien tot rust en vestigde zich als burgerlijke kunstschilder-restaurateur te Oostende, waar hij zich nog tot museumconservator opwerkte.

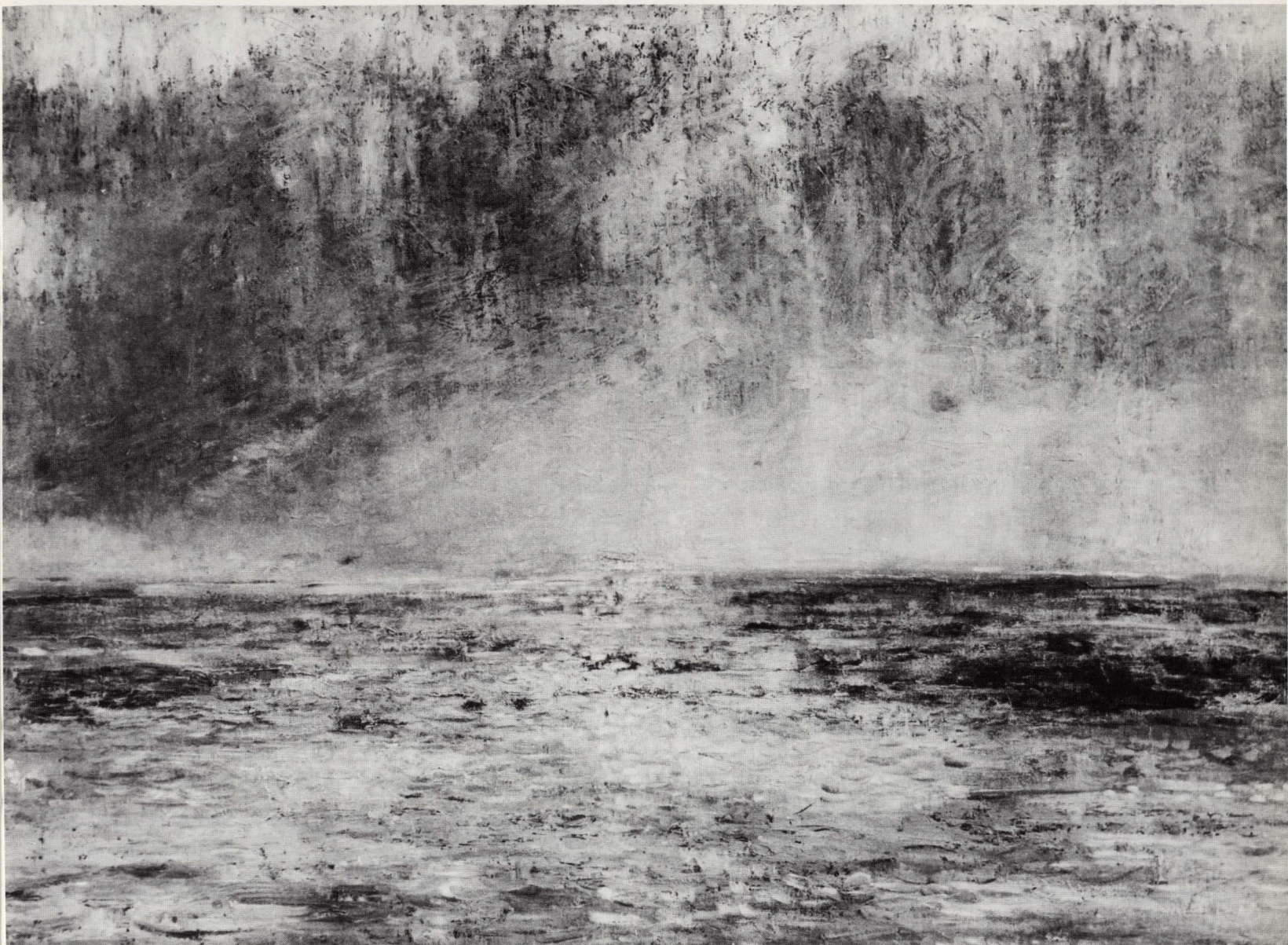
Naar aanleiding van zijn deelname aan een "Salon des marinistes" in het Oostendse Kursaal anno 1901, merkte James Ensor (1860-1949) in zijn salonkritiek nuchter op: "Permeke croque toujours prestement des bateaux croustillants". (Permeke schetst altijd opnieuw haastig knapperige bootjes)



Oostende
Badkarren op het strand
Omstreeks 1880



Edouard Dubar (1803-1879)
Spotprent op de Oostendse zeebaders
Litho, 20,5 x 16 cm
Heenkundig Museum, Oostende



James Ensor (1860-1949)

Grote marine

1885

Olieverf op doek, 114 x 161 cm

Getekend onderaan rechts: Ensor

Inventarisnummer: 159

Museum voor Schone Kunsten,

Oostende

wazige, het nevelige en het oneindige. In zijn uitbeelding van een elementair natuurgebeuren komt Ensor los van zijn onderwerp. Hij ontrafelt het compleet en verkrijgt nieuwe, verrassende kleurensensaties.

De *Grote marine* ontstond enkele jaren later dan het doek *Na de storm*. Het zit echter nog volledig in dezelfde atmosferisch-impressionistische stijl die we echter al vijftig jaar eerder bij de Brit William Turner (1775-1851) kunnen aanwijzen.

Het grote doek stelt in feite een zonsondergang voor. Dat gaf Ensor de gelegenheid om de speciale lichteffecten van de rozerood getinte avondhemel en de daarbij behorende reflecties op het zeewater weer te geven. Heel duidelijk waar te nemen is Ensors toenmalige voorkeur voor het

Tot nu toe hebben we enkel gesproken over de kunstenaars die het zeeschilderen beoefenden. Hun produktie werd vanzelfsprekend ook gretig afgenomen door een zekere cliënteel. En daarover is doorgaans veel minder geweten. Het ontbreken van degelijke monografieën en beredeneerde catalogi maakt het niet makkelijk nu al een exact beeld te vormen van de samenstelling van de cliënteel. Ook op dat vlak is nog heel wat research te verrichten. Het spreekt vanzelf dat de schilderijen van deze tijdens hun leven populaire (en dus prijzige) meesters enkel door een welstellend publiek konden worden gekocht. Minder kapitaalkrachtigen moesten genoegen nemen met het verwerven van originele tekeningen en dito grafiek, of, in het slechtste geval, met reproductiegrafiek. In de 19e eeuw waren dat doorgaans lithografieën. Sinds de industriële revolutie was de westerse maatschappij grondig geherstructureerd. Die verandering was ook in de kunstwereld merkbaar. Er was een nieuwe klasse rijken ontstaan en met hen, naast de traditionele opdrachtgevers: kerk, adel, vorstendom, staat, openbare besturen, een totaal nieuw mecenaat. Nu waren het grootindustriëlen, bankiers, verzekeraars, makelaars, reders en vertegenwoordigers van vrije beroepen die in kunst investeerden. Deze mensen waren doorgaans afkomstig uit een milieu zonder culturele traditie. Velen onder hen hadden de behoefte om de buitenwereld ostentatief in kennis te stellen van hun verworven rijkdom. Dit kon onder meer door het bouwen van riante herenhuizen in de stad en van chique landhuizen op de buiten.

Ook kunst kon zonder moeite in deze representatie- en prestigepolitiek worden ingeschakeld. Niet zonder speculatieve bijbedoelingen legden velen verzamelingen aan van schilderijen, sculpturen, tekeningen en grafiek. De nieuwe bourgeoisie had echter wel een eigen smaak.

Ze opteerde niet zozeer voor diepzinnige doeken met mythologische, historische of religieuze thematiek, maar op de eerste plaats voor portretten vol zelfbewustheid en voor de rest – liefst probleemloze – neutraal strelende genretaferelen waarin de herkenbare materiële wereld op een zeer stoffelijke, maar pittoreske manier en met een hoge schilderkunstige techniek, werd uitgebeeld.

Aan die smaak werd door honderden, ja duizenden kunstenaars tegemoet gekomen. De meesten waren verregaand, op een bijna ambachtelijke manier, in één discipline gespecialiseerd. Deze kunstenaars, waaronder ook de meesten van de hier besproken, leefden, noch werkten in een ivoren toren. Ze waren integendeel allesbehalve blind voor de vraag op de kunstmarkt en traden die welwillend tegemoet. De minder getalenteerden onder hen vervielen dan ook al gauw tot snel en mechanisch maakwerk. In België boden de zogenaamde "Driejaarlijkse Salons" de kunstenaars uitstekende kansen om het publiek met hun nieuwste werk te laten kennismaken. Deze Salons, die al sinds ca. 1800 bestonden, raakten pas na 1830 uit hun eerder provinciale amateuristische organisatie. Ze werden dan om het jaar te Brussel, Antwerpen en Gent ingericht. Dat was telkens het grote evenement. Aan goede of slechte kritieken in de pers en de vakliteratuur (de tijdschriften *La Renaissance*,

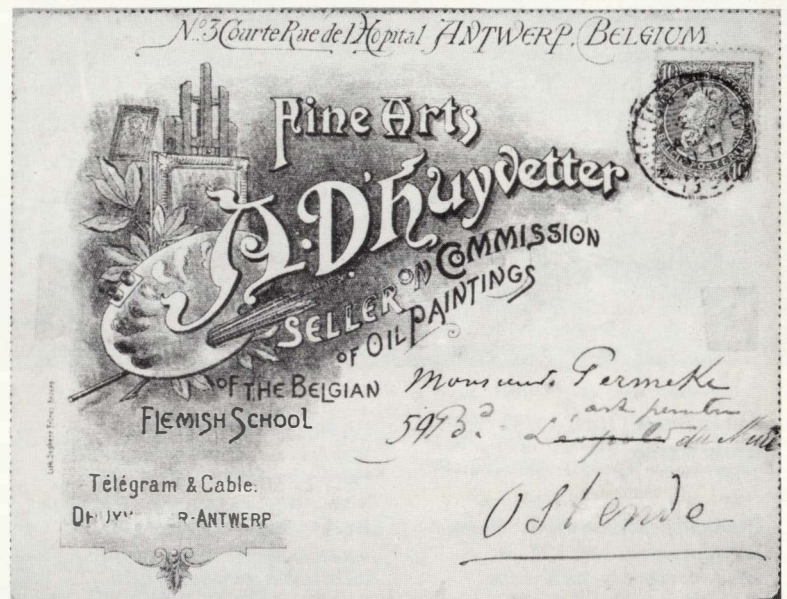
La Fédération Artistique en *De Vlaamsche School*) was veel gelegen.

Aan onderscheidingen die bestonden uit gouden, zilveren en bronzen eremetalen, of aan officiële aankopen werd een enorme waarde gehecht. Voor de potentiële koper was dat een soort garantie voor de kwaliteit.

In de provinciesteden raakte het tentoonstellingsleven eveneens meer en meer georganiseerd. Ook deze salons waren welgekomen afzetpunten voor de beeldende kunstenaars.

Bij de transacties van schilderijen en beeldhouwwerk speelden verder een aantal tussenhandelaars, noem ze "marchands", een niet te onderschatten rol. Vooral ook de Antwerpenaar Albert d'Huyvetter was actief met de promotie en de verkoop van Belgisch werk in het buitenland.

Hij noemde zich in zijn briefhoofden "Seller on commission of oil paintings of the Belgian and Flemish School" en wist zo heel wat werk van de 19e-eeuwse Belgische kunstschilders – ook marineschilders – in Amerika aan de man te brengen. Misschien nog belangrijker dan d'Huyvetter was Ernest Gambart, die vanuit Spa, London en Nice "opereerde" en verder nog kunsthandelaars als Gustave Couteaux of Arthur Stevens.



Briefhoofd van Albert d'Huyvetter 'marchand' in marines en andere schilderijen



Tot daar dit verhaal over de Belgische marineschildering tussen 1750 en 1914. Voor de andere Europese landen zou een gelijkaardig verhaal kunnen worden geschreven. In dat over Frankrijk zouden een Eugène Isabey (1803-1886) en Théodore (1802-1880) en Hermine Gudin tot de hoofdpersonages behoren; in Nederland artiesten als Jan Christian (1787-1838) en Petrus Jan Schotel (1808-1865) of een Hermanus Koekkoek (1815-1882).

Groot-Brittannië zou kunnen aantreden met een Montague Dawson (1895-1973), een John James Wilson (1818-1875), een Alfred Montague (1835-1870), een James Webb (1825-1895). Maar ook Duitsland, Oostenrijk-Hongarije, Italië, Spanje, Portugal, ... kenden heel wat marineschilders. En dat wijst dan ook op de populariteit van het genre, niet enkel in België, maar in alle zeevarende landen van Europa.

James Ensor (1860-1949)

Na de storm

1880

Olieverf op doek, 52,5 x 62,5 cm

Getekend en gedateerd onderaan

rechts: Ensor 80

Inventarisnummer: 1964/166

Museum voor Schone Kunsten, Oostende

In 1931 schreef Ensor een "essaie humoristique" onder de titel "La mer médicinale": één lange verheerlijking van de zee in al haar gedaanten, van al haar deugden en kwaliteiten. Eén lang prozastuk volgestouwd met originele adjectieven al dan niet van Ensoriaans fabrikaat.

Een impressionistische tekst waar we in woord en beeld vertaald vinden wat Ensor vijftig jaar

vroeger verbeeldde in een doek als *Na de storm*. Zijn scherp observatievermogen, zijn grote gevoeligheid voor licht en kleur, zijn artistieke durf en onafhankelijkheid, lieten Ensor toe te komen tot uiterst progressieve scheppingen als deze marine.

In *Na de storm*, een van de eerste werken die ontstonden na zijn terugkeer te Oostende in 1880, is het Ensor niet te doen om het uitbeelden van een maritieme anekdote of om het gedetailleerd weergeven van een visserssloep of ferryboat. Het steeds wisselend schouwspel van de zee grijpt hij aan om een vluchtige totaalindruk van het moment vast te leggen.



Périclès Pantazis (1849-1884)
Het strand te Blankenberge
 Olieverf op doek, 70 x 101 cm
 Getekend onderaan links: Pantazis
 Inventarisnummer: 4.729
 Koninklijke Musea
 voor Schone Kunsten van België,
 Brussel





Périclès Pantazis (1849 -1884)

Marine

1885

Olieverf op doek, 40 x 55 cm

Getekend en gedateerd onderaan rechts: Pantazis 1885

Inventarisnummer: 1966/846

Museum voor Schone Kunsten, Oostende

Dit zeegezicht van Pantazis sluit in grote mate aan bij de geest van Louis Artan (1837-1890). Ook deze marine is een trefzeker geschilderd sfeerbeeld van de zee, zoals de kunstenaar ze op een wélbepaald moment, onder wélbepaalde klimatologische omstandigheden observeerde.

Het kleurengamma is beperkt tot blauw- en grijswaarden; de vlugge toets suggereert de snelle werkwijze.

Opmerkelijk is dat het gaat om een "zuivere marine", dit wil zeggen dat Pantazis geen boten, staketsels of strandpartijen voorstelde om het tafereel te verlevendigen.

Zo bewaart het schilderij het karakter van een voorstudie, al was het als een afgewerkte marine bedoeld.

Périclès Pantazis (1849 -1884)

Op het strand

Olieverf op doek, 70 x 108 cm

Getekend onderaan links: Pantazis

Inventarisnummer: 2.617

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

Ook Périclès Pantazis, een te Brussel verblijvende Athener, schilderde naast stillevens, portretten en landschappen, veel strandtaferelen. In zijn strandscènes voelen we de opvallende aanwezigheid van de Franse impressionistische meester van het genre: Eugène Boudin (1824-1898). Dat klopt want vóór zijn vestiging te Brussel in 1873, werkte Pantazis lange tijd in Frankrijk, waar hij invloeden van Gustave Courbet (1819-1877), Edouard Manet (1832-1883) en ook Eugène Boudin onderging.

Dat resulteerde in een schetsmatige verfbehandeling (met vlekken en spatten verf), het zogenaamde "tachisme", en het gebruik van gedempte tinten. Die kenmerken zijn terug te vinden in de kommerloze licht-luchtige strandscène van spelende kinderen en dames met parasol.



August Musin (1852 -1923)
Dok te Oostende
 Olieverfoppaneel, 25 x 38 cm
 Getekend onderaan links: A. Musin
 Inventarisnummer: 1964/255
 Museum voor Schone Kunsten,
 Oostende

August Musin is op een totaal onbeduidende manier vertegenwoordigd in Belgische openbare kunstverzamelingen. Het hier afgebeelde schilderij is dan ook geenszins representatief voor het totaal van zijn oeuvre. Deze marine, een in een dok gemeerde pakketboot, is in feite enkel nog als historisch document van belang; als kunstwerk zegt het weinig. Toch moet het een succesthema van Musin geweest zijn, want in de kunsthandel en in privé-verzamelingen komen verschillende replieken voor. Andere doeken van de kunstenaar tonen onze Noordzeestranden gestoffeerd met vissers, of met ezeltjes die zich gewillig lenen voor een toeristisch ritje, of ook nog met een reddingsboot die naar zee getrokken wordt...



Frans Hens (1856 -1928)
De overzetboot naar Sint-Anna
 1885
 Olieverf op doek, 102 x 179 cm
 Getekend en gedateerd onderaan links: Frans Hens 1885 Tête de Flandres (dit is de naam van de aanlegplaats)
 Inventarisnummer: 2.684
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

Frans Hens was één van Jacob Jacobs' (1812-1879) voornaamste leerlingen van de Antwerpse kunstacademie. Alhoewel hij dikwijls andere genres beoefende (onder andere taferelen met Kongolese thematiek, zie O.K.V. 1983 blz. 6), was hij op de eerste

plaats toch marineschilder, die bij voorkeur zijn motieven op en langs de Schelde zocht. Het hier afgebeelde schilderij toont de raderstoomboot die in de laatste decennia van vorige eeuw de verbinding tussen Antwerpen en Sint-Anneke verzekerde. Op het voorplan de aanlegplaats van Sint-Anneke op de linker Scheldeoever, daarachter de brede stroom en in de verte de silhouetten van de stad Antwerpen, met de kathedraalspits als voornaamste herkenningspunt. Dit grote verzorgde doek getuigt van Hens' ruime kwaliteiten als realist. Hij offert zijn onderwerp niet aan esthetische tegemoetkomingen. Door zijn hoog gezichtspunt plaatst hij de

aanlegkaai, met haar grijze tonaliteiten, bewust bijna ter halver hoogte van het doek. Tal van verticaliserende elementen zoals paalwerk en schoorsteen – nu niet bepaald esthetische objecten – gebruikt hij om het horizontalisme van de waterpartij af te zwakken.

Een heel specifiek genre binnen de Belgische 19e-eeuwse marineschilderkunst: de scheepsportretten

Deze schilderijen zijn, zoals de naam het treffend omschrijft, werkelijk "portretten" van bestaande schepen: exacte, gedetailleerde uitbeeldingen van vaartuigen, veelal in profiel. Artistieke overwegingen waren in dat genre van ondergeschikt belang, toch stralen deze scheepsportretten een onbetwistbare charme uit.

Scheepsportretten werden bijna uitsluitend op bestelling gemaakt, doorgaans in verscheidene exemplaren. Kapiteins en andere zeelui bestelden ze voor zichzelf en voor hun familieleden die met het portret een soort constante aanwezigheid van hun broodwinning in huis hadden.

Reders versierden niet zonder enige trots hun kantoren met portretten van de schepen die hun vlag voeren, scheepsbouwers hingen portretten op van de vaartuigen die bij hen van stapel waren gelopen.

Het schilderen van scheepsportretten was een zeemansgebruik dat algemeen verspreid was in zowat alle belangrijke havens ter wereld. De procédés waren de goedkope aquarel en de duurdere olieverf. Maar ook het achterglasschilderen, een heel speciaal procédé, was in trek. Hierbij ging de kunstenaar eigenlijk op een totaal omgekeerde wijze te werk dan bij het olieverfschilderen. De verf werd aangebracht op een glasplaat op de zijde die de achterkant moest worden. De schilder begon met de detaillering zoals de lijnen van romp, tuig, zeilen; daarover schilderde hij de schaduwpartijen en tenslotte de dominerende achtergrondtinten. Dit procédé bracht met zich mee dat vergeten details naderhand niet meer konden bijgeschilderd worden.

Het resultaat werd bekeken langs de niet beschilderde zijde, dus de voorkant van de plaat.

Oostende, en later ook Antwerpen, waren de centra waar het genre van het scheepsportret een bloei kende. In de achterglastechniek golden kunstenaars als Wenzeslas Wieden (Langenau 1769 - Oostende 1814), Petrus Nefors (Oostende 1790-1876; tot voor kort enkel gekend onder zijn initialen P.N.), François Meseure (1772) en Petrus-Cornelius Weyts (Gistel 1799 - Antwerpen 1855) als uitblinkers.

John-Henry Mohrmann (San Francisco 1857 - Bloomsbury 1916) die te Antwerpen werkte, was hier de belangrijkste en meest produktieve scheepsportrettist in olieverftechniek.

Met de opkomst van de fotografie ondervond het schilderen van scheepsportretten van langsom meer concurrentie.

De foto immers, kwam nog meer dan olieverf tegemoet aan de wensen van deze soort cliënteel. In ons land leverden fotografen als Maurice Antony en Arthur Pottier puik werk op dat vlak.

Maurice Antony (1883-1963), nauw verwant met de kunstschilders Permeke, was één van de beste kunstfotografen in ons land.

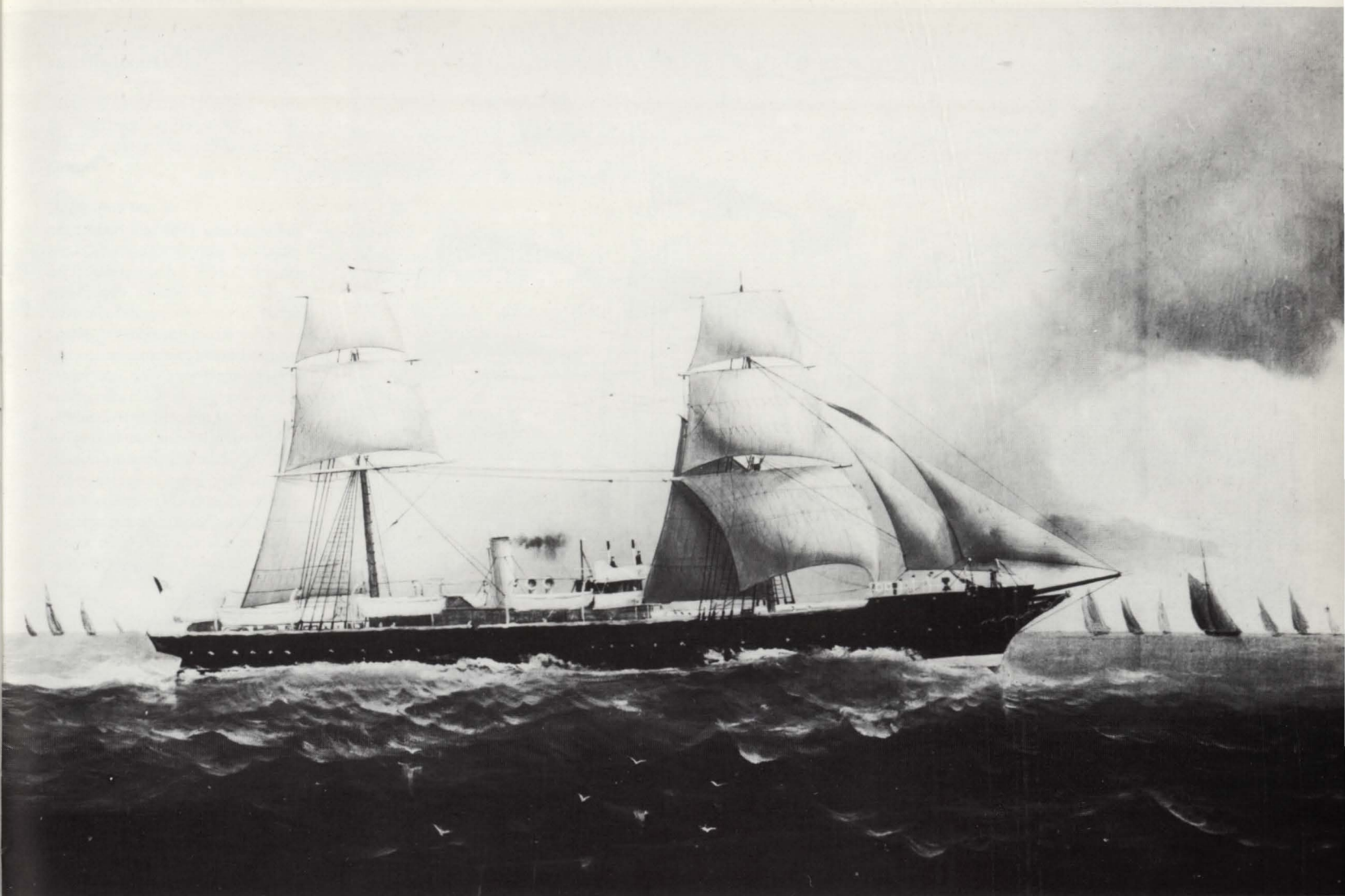
Zijn faam dankt hij vooral aan zijn esthetiserende fotografie waarin voornamelijk Oostende en de Noordzeekust als thema fungeerden: de zee, de haven, het strandleven, pittoreske vissersbuurten, de mondaine Kursaalwereld, ...

De leperling Antony was een veel gevraagd fotograaf in de hem zo vertrouwde vissers- en scheepvaartmilieus.

Naast zijn artistieke fotografie, verzorgde hij in opdracht van rederijen reportages van tewaterlatingen en maakte hij talloze scheepsportretten die hij alle signeerde en dateerde. De fotografie verving hier heel uitstekend het gedetailleerde schilderwerk van de 19e-eeuwse scheepsportrettisten. De iets oudere Arthur Pottier (1877-1946) was dan meer de nuchtere vakman die zich naast de klassieke portretfotografie, toch hoofdzakelijk met maritieme fotografie bezig hield. Technisch en esthetisch komt deze Oostendenaar echter zelden op de hoogte van Maurice Antony.

Norbert Hostyn

Conservator van het Museum voor Schone Kunsten,
Oostende



John-Henry Mohrmann

(1857-1916)

**Portret van het
visserijwachtschip
"Ville d'Anvers"**

1885

Olieverf op doek, 60 x 90 cm

Getekend onderaan rechts:

H. Mohrmann

Inventarisnummer: 524

*Museum voor Schone Kunsten,
Oostende*

Omstreeks 1880 was de bloeitijd van het portretteren van schepen in achterglastechniek voorbij. Van dan af werd voor dit produkt de voorkeur gegeven aan olieverf. Antwerpen bleef het voornaamste centrum in ons land en J.H. Mohrmann, een te Antwerpen verblijvende kunstenaar van Amerikaanse origine, was er de meest succesvolle vertegenwoordiger van het genre. Dit schilderij is een portret van de snelle en lichte stoomaviso "Ville d'Anvers" (1061 t), het tweede Belgische visserijwachtschip. Het schip werd in de jaren 1882-1883 gebouwd op de werven te

Hoboken en maakte in januari 1885 een eerste wachtvaart op de Noordzee. Bij scheepsportretten als deze was het niet te doen om een esthetisch genietbaar genrestuk, maar de nauwkeurige uitbeelding van het schip was de hoofdvereiste. We kunnen dus met reden van een scheeps-"portret" spreken. Vandaar ook de stereotypen die we in 99% van de gekende scheepsportretten vinden: het schip weergegeven in profiel, langs bakboord of stuurboord, lichtjes opzij hellend zodat we enig idee krijgen van de dekinstallaties. Dank zij de verzorgde detailweergave vormen deze schilderijen nu nog een waardevolle bron voor maritieme vorsers.

Naar verluid zou Mohrmann van dit portret zes exemplaren hebben geschilderd.



Petrus Nefors (1790 -1876)
Portret van de driemastbark
"Aigle"

1841
 Achterglasschilderij, 70 x 48,5 cm
 Gemonogrammeerd in de
 uitsparing met de titel: P.N.
 Inventarisnummer: A.S. 53.25
 Nationaal Scheepvaartmuseum,
 Antwerpen

Petrus Nefors, een geboren en
 getogen Oostendenaar, tekende zijn
 werken stevast met het monogram
 P.N. Tot voor kort was hij enkel
 onder die initialen als een
 "anoniem" gekend. De maritieme
 kringen van Oostende vormden zijn
 werkterrein als scheepsportrettist
 in achterglastechniek.
 Nefors hoort dus thuis in die rijke
 traditie Wieden, Meseure, Weyts,
 mensen die hij ongetwijfeld
 moet hebben gekend.
 Op het hier afgebeelde schilderij
 portretteerde Nefors de "Aigle",
 een driemastbark die op Cuba en

Zuid-Amerika voer. Op de
 achtergrond schilderde hij de
 profielen van de steden Oostende
 (links) en Nieuwpoort (rechts).
 Daar achterglasschilderijen
 geschilderd werden op de zijde die
 de achterkant vormt, moest de
 kunstenaar in spiegelbeeld werken.
 Dit kon aanleiding zijn tot fouten in
 details, die achteraf niet meer te
 verbeteren waren. Nefors vergiste
 zich in de wimpel met de naam van
 het schip, de "2" op de andere
 wimpel werd correct (dus in
 spiegelbeeld) achter het glas
 geschilderd.

De legende vermeldt ook de naam
 van ene Vandesteene. Deze was
 kapitein van de "Aigle" in 1841-1842.
 Het schilderij dateert dus naar alle
 waarschijnlijkheid uit die periode.

Petrus-Cornelius Weyts

(1799-1855)

De galjas "César" vaart de haven van Oostende uit

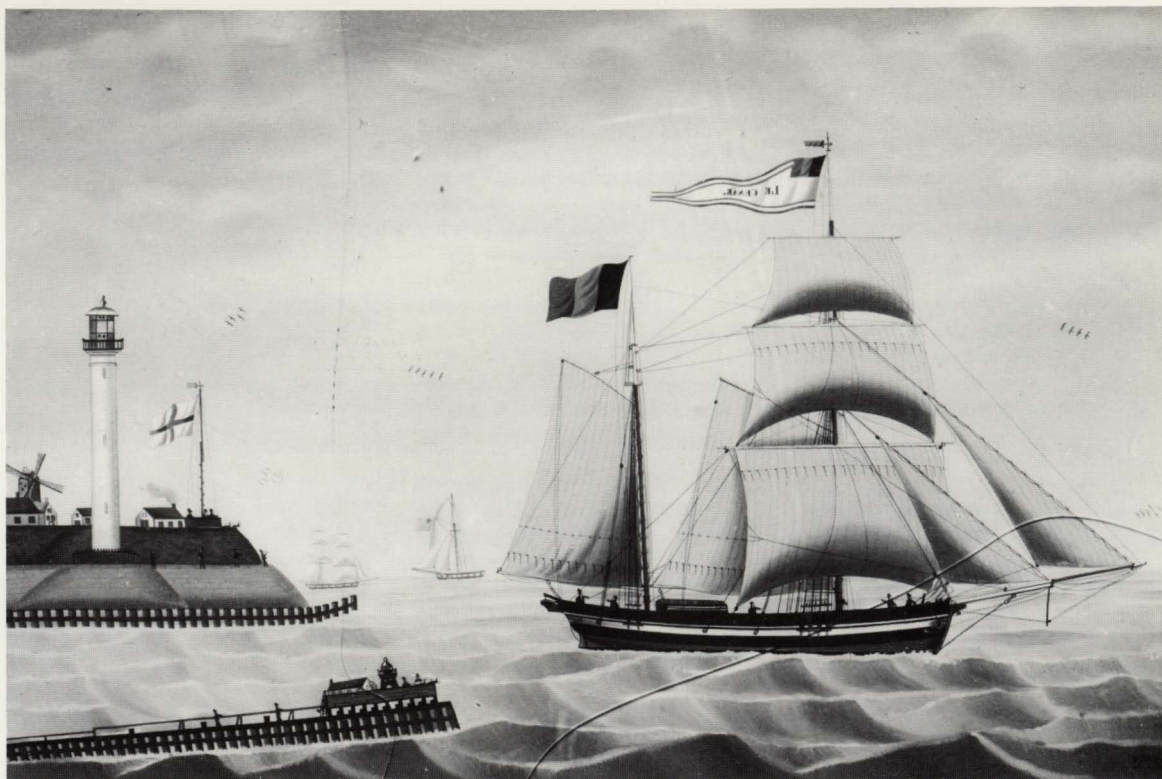
1835

Achterglasschilderij, 48 x 69 cm

Inventarisnummer: 520

Museum voor Schone Kunsten, Oostende

Het thema van dit achterglasschilderij, een zeilschip terwijl het de Oostendse haven in- of uitvaart, was tot 1838 - het einde van Weyts' "Oostendse periode" - een klassiek gegeven in zijn kunst. Links ziet men een gedeelte van het havencomplex met havenhoofden, vuurtoren, seinen en daarachter de stadswallen; rechts de rede met het geportretteerde schip, doorgaans vergezeld van andere vaartuigen die dienen als secundaire decormotieven. Dit motief gaat terug op prototypes van Wenzeslas Wieden, bij wie het vroegst gekende voorbeeld uit 1814 stamt. Alleen verlaat Weyts in dit specifieke voorbeeld het baldakijnmotief rondom het opschrift en vervangt hij het door een sobere, klassieke letter.



Wenzeslas Wieden (1769-1814)

De haven van Oostende

1814

Achterglasschilderij, 60 x 35 cm

Getekend onderaan rechts en

gedateerd: W. Wieden (in de

golven) 1814 (in het onderschrift)

Inventarisnummer: A.S. 63.15

Nationaal Scheepvaartmuseum, Antwerpen

Hoe Wenzeslas Wieden, een te Langenau in Silezië geboren kunstenaar, omstreeks 1802 in Oostende verzeilde, blijft onduidelijk. Mogelijk was hij een telg uit een glaswerkersfamilie die na de crisis in de Silezische glasindustrie (na 1763) betere oorden opzocht; mogelijk ook was hij een leurder die met glasschilderijen vanuit Midden-Europa rondtrok. Dit blijven echter allemaal veronderstellingen. Feit is dat hij in het Oostende van zijn tijd gevestigd was als glashandelaar en er het portretteren van schepen in achterglastechniek beoefende. Zijn tot nu toe oudst gekende schilderij, draagt het monogram "W.W."

Het is een portret uit 1805 van een brik die onder een niet-geïdentificeerde vlag vaart en wordt thans bewaard in het Nationaal Scheepvaartmuseum te Antwerpen. Het hier afgebeelde schilderij ontstond in zijn sterfjaar. Het stelt een Franse korvet voor die de haven van Oostende nadert, terwijl andere vaartuigen saluutschoten lossen. In dit schilderij bewijst Wieden zijn uitmuntende schildertechniek en



ook zijn perfecte kennis van het maritieme: we kunnen onder meer mooi zien hoe het schip zeil mindert om de vaart te remmen bij het binnenlopen van de haven. Het "baldakijn" onderaan, waar dan de tekst in komt, en links en rechts afgewerkt met militaria, is typisch voor Wenzeslas Wieden en zijn Oostendse navolger François Meseure (1772-?).



Maurice Antony (1883 - 1936)
Portret van de vissersboot P.93
in het Eerste Handelsdok te
Oostende

Foto, 23,8 x 30,2 cm
Getekend en gedateerd onderaan
rechts:
Photo Antony 28.05.23.1
Stadsarchief, Oostende

Voor het portretteren van schepen verving de fotografie op het einde van de 19e eeuw stilaan de schilderkunst. De fotografie kwam immers nog beter dan het meest realistische schilderij tegemoet aan de wensen van kapiteins, reders en scheepbouwers, die een zo exact mogelijke weergave van hun schip wilden.

Literatuur

Recente of zelfs oudere literatuur over de Belgische marineschilderkunst uit de 18e en 19e eeuw is erg schaars. In twee tentoonstellingscatalogi worden enkele meesters behandeld:

Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys (1815-1869), K.M.S.K., Antwerpen, 1969;

Het landschap in de Belgische kunst 1830-1914, M.S.K., Gent, 1980.

Een grondig overzicht van de scheepsportretten biedt volgende catalogus: J. van Beylen, *Vlaamse maritieme achterglasschilderijen*, Nationaal Scheepvaartmuseum, Antwerpen, 1981.

Inhoudsopgave

Het fenomeen
marineschilderkunst blz. 2

De Belgische
marineschilderkunst
van 1750 tot 1914
Een overzicht

Tussen 1750 en 1800 blz. 5
Omstreeks 1800 blz. 6
1800-1860
In de ban van
de romantiek blz. 8
1850-1860 en erna
Het realisme blz. 20

Een heel specifiek genre
binnen de Belgische
19e-eeuwse marine-
schilderkunst:
de scheepsportretten blz. 34

Literatuur blz. 39

Frans-Balthasar Solvijns
(1760-1824)

De rede van een Nederlandse haven

1787

Olieverf op paneel, 53 x 72 cm

Inventarisnummer: A.S. 54.11.76

Nationaal Scheepvaartmuseum

"Het Steen", Antwerpen

Deze marine stelt de rede van een niet geïdentificeerde Nederlandse haven voor. Links zien we het havenhoofd met een binnenvarend Statenjacht; op de voorgrond zwenkt een vissersvaartuig met gestreken zeilen, terwijl rechts een bootschip nadert.

De opzet van dit schilderij lijkt nog eerder aan te sluiten bij de laat-barokke traditie dan wel bij het neoclassicisme, waarvan Solvijns' oudere *Gezicht op de haven en stad Oostende* nochtans zo'n uitgesproken voorbeeld was.

Dit gezicht op de rede van een Nederlandse haven staat niet zonder reden in kleur afgebeeld in deze bijdrage. Het is het enige werk van deze voornamelijk, maar miskende Vlaamse marineschilder uit de 18e eeuw dat in een Belgisch museum wordt bewaard.

Bovendien getuigt het, net als zijn marines bewaard te Greenwich en Salent, van een uitstekend schilder-technisch vakmanschap.

Verantwoordelijke uitgever:
dr. J. Theuwsen,
Jan van Rijswijklaan 28,
2018 Antwerpen

