

350 jaar Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen

Academie tussen toekomst en traditie

Tot voor kort werden kunstacademies nogal meewarig bekeken door de actoren van de hedendaagse kunstwereld. De hedendaagse kunst leek zich voorgoed bevrijd te hebben van de academische ballast en van klassieke vaardigheden als tekenen, boetsen en schilderen. Sommige kunstscholen straalden bovendien een nogal zelfgenoegzaam en behoudsgezind karakter uit. De snelle artistieke ontwikkelingen van de jaren zestig en zeventig leken aan hen voorbij gegaan te zijn. Ze leken zich te koesteren in hun 'splendid isolation'. En, zo werd in de kunstwereld wel eens geopperd, kunst valt toch niet aan te leren?

Sinds het begin van de 21ste eeuw is daar echter verandering in gekomen. De hedendaagse kunstpraktijk had in de jaren negentig meer oog gekregen voor interactie, onderzoek en didactische processen. In het kielzog van die zogenaamde 'relationele esthetica' gingen tentoonstellingsmakers alternatieve modellen opzoeken. Een daarvan was de academie. Omdat ze zich relatief onafhankelijk van de kunstmarkt bleek te handhaven, ontpte de academie zich tot een verleidelijke vrijplaats waar naar hartelust geëxperimenteerd en gedebatteerd kan worden. Ze werd gepercipieerd als een creatieve en kritische ruimte van waaruit de economische wetten van de kunstwereld in vraag gesteld konden worden. Diverse tentoonstellingen en biënnales, tot zelfs de Documenta, inspireerden zich al dan niet expliciet op het model van de school en de academie.

Mede door deze ontwikkelingen lijkt de academie vandaag van haar stigma verlost. Op diverse vlakken heeft ze meer aansluiting gevonden bij de hedendaagse kunst. De Antwerpse academie maakt deel uit van de kunstwereld, en is er in geslaagd haar eigenheid te bewaren. Maar tegelijkertijd dienen zich andere uitdagingen aan. De 'academisering' die zich sinds het bekrachtigen van de Bologna-akkoorden aan de kunstscholen opdringt, zorgt hier en daar voor twijfel en wrevel. Indien de kunstenaar zich als een 'onderzoeker' dient te profileren en op onderzoeksresultaten wordt afgerekend, komt de fundamentele artistieke en pedagogische vrijheid dan niet in het gedrang? Wordt de kunst door haar opgelegde onderzoeksfunctie niet geïnstrumentaliseerd? Zijn doctores in de kunst per definitie betere kunstenaars? Zijn international erkende normen en 'credits' wel verzoenbaar met eigenzinnig experiment en weerbarstige creativiteit?

Niet alleen de overheid legt de academie nieuwe eisen op. De snel evoluerende en zich globaal uitbreidende kunstmarkt stelt de academie voor grote uitdagingen. Europa en de V.S. hebben hun culturele monopolie al een tijd geleden moeten afstaan. De impact van de snelle technologische ontwikkelingen op de maatschappij neemt zienderogen toe. In tijden van besparingen en bezuinigingen wordt kunst wel eens als elitair en luxueus beschouwd. Dient een academie die kan terugblikken op 350 jaar geschiedenis zich te laten leiden door de omstandigheden of kan ze zich permitteren haar eigen plaats te bepalen? Moet ze een rots in de branding zijn, of een schip op zee? Kan de gedurende eeuwen opgebouwde expertise daarbij op een relevante wijze ingezet worden of vormt ze eerder een ballast? Heeft de academie van de 21ste eeuw een maatschappelijke rol te vervullen of kan ze zich best terugplooiën op haar kerntaak, het verstrekken van hoogwaardig kunstonderwijs? Deze en andere vragen maken dat de Antwerpse academie zich vandaag op een kruispunt bevindt. Kunstonderwijs verstrekken zonder er grondig over te reflecteren kan alvast niet meer. Kritisch terugblikken op de rijke traditie van deze instelling kan de noodzakelijke aanloop blijken tot een stevige stap in de toekomst.

Johan Pas, docent

Eric Ubben, departementshoofd Koninklijke Academie

Inhoud

THEMA 350 jaar Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen

- 2 Kunst: ambacht of wetenschap?
- 9 De Parijse Académie Royale de Peinture et de Sculpture
- 12 De academische stijl
- 20 De moeder van de kunsten is jarig
- 28 Kleine parade van kunstenaars
- 36 Vijftig jaar Antwerpse Modeafdeling
- 40 Praktisch



*Atelier schilderen naar naaktmodel, ongedateerd (ca. 1950)
ARTESIS PLANTIJN
HOGESCHOOL – KONINKLIJKE
ACADEMIE VOOR SCHONE
KUNSTEN, ANTWERPEN*

*De dierenklas, ongedateerd
ARTESIS PLANTIJN
HOGESCHOOL – KONINKLIJKE
ACADEMIE VOOR SCHONE
KUNSTEN, ANTWERPEN*

Kunst: ambacht of wetenschap?

Van akademeia tot academie

Is het maken van beeldvoorstellungen een ambacht of een wetenschap? Is het, met andere woorden, eerder een kwestie van nadenken, of van handwerk? Het is een vraag waarop het antwoord vandaag meestal ergens halverwege wordt gezocht, tussen kunde en concept, tussen vaardigheid en intellect. Eeuwenlang is de reactie echter veel minder genuanceerd. Precies de verschuiving van het ene standpunt naar het andere ligt vanaf de zestiende eeuw aan de basis van het academiefenomeen.

ONWAARDIGE ARBEIDERS

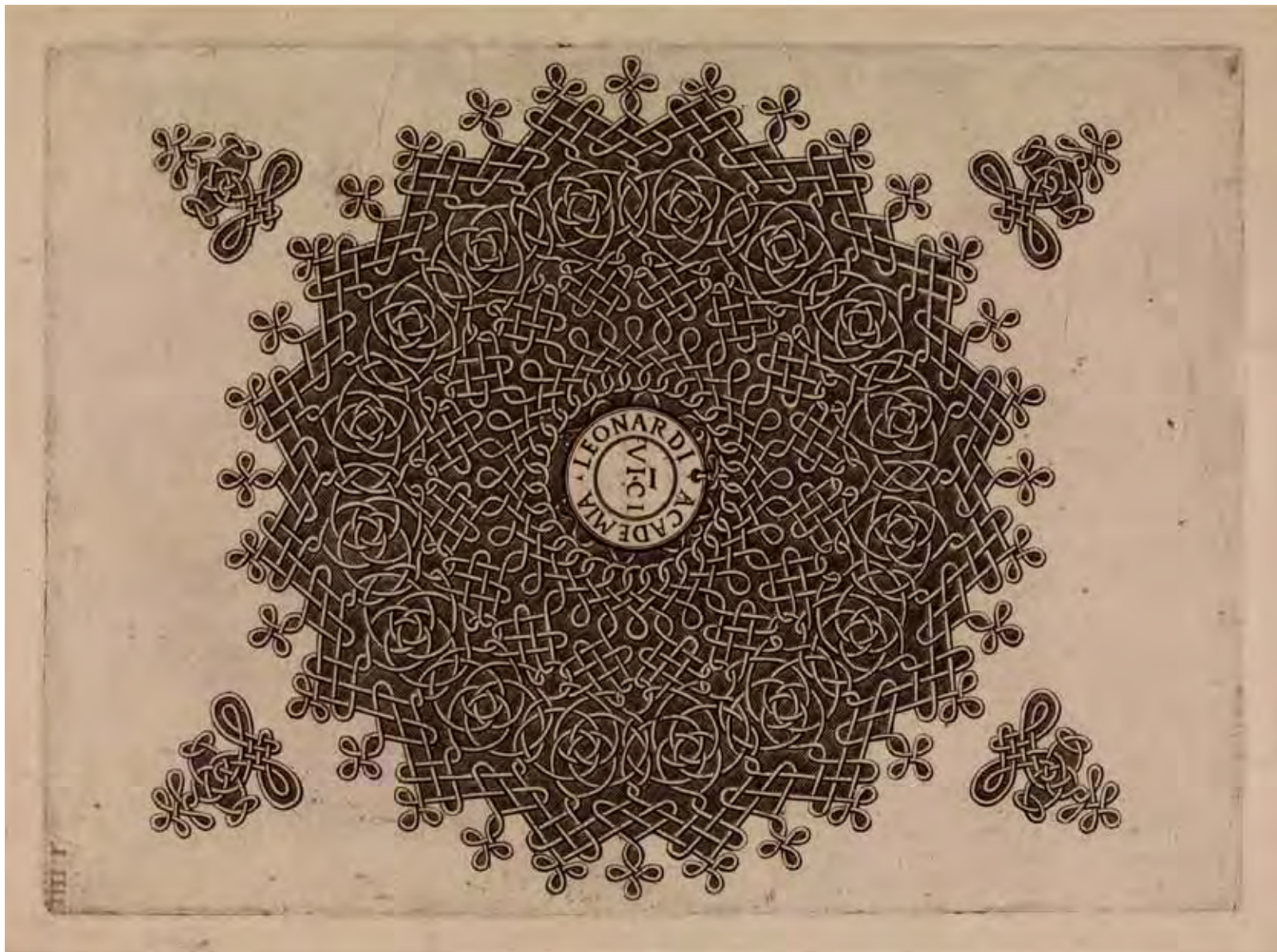
Tot diep in de vijftiende eeuw deelt men het maken van afbeeldingen zonder meer in bij de handarbeid. Niet onlogisch: het produceren van beeldvoorstellungen zorgt ervoor dat de maker ervan letterlijk vuile handen krijgt. Hij moet een paneel of doek prepareren, pigment fijnwrijven, steen of hout bewerken. Het maken van afbeeldingen wordt daarom ook hoegenaamd niet beschouwd als een 'kunst': die term is voorbehouden aan de wetenschappelijke disciplines, die binnen het scholastieke systeem worden onderwezen aan de universiteiten. Grammatica, dialectiek, retorica, aritmetica, geometrie, muziek en sterrenkunde: de 'zeven vrije kunsten' zijn mijlenver verwijderd van de 'mechanische kunde' van het beelden maken. Dat klinkt op zich misschien weinig problematisch, al wordt handwerk daarbij opvallend laag ingeschaald op de sociale ladder.

Een dergelijke tweedeling tussen kunst en kunde gaat terug op de oude Grieken. Aangezien het Helleense levensideaal zich verzette tegen iedere luca-



Philip Galle, naar Johannes Stradanus, *De uitvinding van de olieverf*, ca. 1584, gravure, 20,4 x 27,1 cm
KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK VAN BELGIË, BRUSSEL

Carlos Janssens, naar Cornelis Schut, *De zeven vrije kunsten*, ca. 1630-1655, wandtapijt, 366 x 518 cm
GRUUTHUSEMUSEUM, BRUGGE



tieve bezigheid, waren de 'banausia', de handwerkslieden, bijna altijd slaven of vreemdelingen. Onder het motto: 'niet werken om te leven' werd iedereen die om in leven te blijven gedwongen was handwerk te verrichten door de elite geminacht. Volgens Aristoteles was de handenarbeid het tegenovergestelde van de opvoeding; ze was voorbehouden aan de armen, zoals kennis was voorbehouden aan de rijken. De historiograaf Plutarchus vertelt dat geen enkele welgestelde jongeling in Griekenland ooit zou verlangen om de beeldhouwer Phidias te zijn, zelfs al bewonderde hij diens Zeus van Pisa of de Hera van Argos nog zo. De Grieken hebben, aldus de auteur, immers wel waardering voor parfums en gekleurde stoffen, maar beschouwen parfumeurs en stoffenververs als onwaardige arbeiders.

LEONARDO'S KUNSTTHEORIE

Pas met Leonardo da Vinci (1452-1519) komt hier fundamenteel verandering in. In zijn *Libro della Pittura* beschrijft Leonardo hoe het maken van afbeeldingen volgens hem veel meer is dan louter handenarbeid. Tenslotte moet de maker van beeldvoorstellingen ook inzicht hebben in de wiskunde en kennis hebben van de anatomie en de proportieleer. Het maken van afbeeldingen is dus een intellectuele aangelegenheid: een 'kunst'.

Leonardo's traktaat breekt niet enkel een lans voor de status van de beeldende 'kunsten'. In één vloeiende beweging pleit de kunstenaar ervoor om het tra-



Naar Leonardo da Vinci,
Knopenpatroon, ca. 1490-
1500, gravure, ca. 29 x 21 cm
BRITISH MUSEUM, LONDEN

Nicolas Dorigny naar Carlo
Maratti, Tekenschool, 1728,
gravure, 47 x 32,1 cm
KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK VAN
BELGIË, BRUSSEL

ditionele kunstonderwijs te verlaten. Niet langer moet een leerling-kunstenaar, aldus Leonardo, zomaar een technische opleiding krijgen in het atelier van zijn meester. Hij hoort ook te worden onderricht in de perspectief- en de proportieleer, en moet leren tekenen naar gegraveerde voorbeelden, antieke sculpturen en de natuur. Zo vormen Leonardo's ideeën de kiem voor het kunstonderwijs zoals dat er zal uitzien tot diep in de negentiende eeuw.

AKADEMEIA

Of Leonardo da Vinci dit nieuwe type van onderwijs zelf al in de praktijk brengt, is niet bekend. Nochtans is hij de eerste kunstenaar die, dankzij een reeks van zes gravures met knopenpatronen, in verband kan worden gebracht met het begrip 'academie'. Stuk voor stuk dragen ze het opschrift 'Accademia Vinciana'. Die 'academie' is naar alle waarschijnlijkheid echter nog geen georganiseerd instituut, maar een losse groep van kunstenaars en denkers, die samen vooral discussiëren, filosoferen, en misschien ook al tekenen.

Gezien de Oudgriekse kijk op de beeldende kunsten, is het enigszins ironisch, maar ook het woord 'academie' is ontleend aan het Athene uit de oudheid. 'Akademeia' was de naam van een district waar Plato converseerde met zijn leerlingen, en waar hij hen onderwees in de filosofie. Met het verstrijken van de tijd ging de term over op Plato en zijn volgelingen, en vervolgens op het platonisme als dusdanig. Met de wedergeboorte van het (neo)platoonse denken in de vijftiende eeuw, herleeft zo ook het begrip. De eerste 'academies' uit de vroegmoderne tijd bestaan uit informele bijeenkomsten van denkers die zich in toenemende mate afzetten tegen het 'ouderwetse' scholastieke denken. Al snel wordt het woord echter gebruikt voor iedere vorm van samenkomst waarbij op één of andere manier aan kritische reflectie wordt gedaan, of het nu gaat om filosofie, filologie, fysica, chemie, of jawel: beeldende kunst.

UNIVERSELE SCHOONHEID

Maar er is meer. Door de herwonnen populariteit van de platoonse opvattingen, gaat men er vanaf de renaissance niet langer – zoals in de middeleeuwen – van uit dat de door God geschapen werkelijkheid zonder meer volmaakt is. Onder invloed van Plato wordt de gedachte aan een volmaakte ideeënwereld opnieuw opgevoerd: de zichtbare realiteit is daarvan slechts een fletse afspiegeling. Plato zelf verbande de kunstenaars nog enigszins meesmuilend uit zijn 'Republiek'. Tenslotte deden zij, aldus de filosoof, weinig meer dan het zo mogelijk nog onvolmaakter reproduceren van de toch al onvolmaakte realiteit. In de renaissance krijgen ze echter nieuw krediet: in hun werken kunnen de kunstenaars de werkelijkheid immers corrigeren, en de toeschouwer zo een glimp laten opvangen van de ideale essentie van de dingen.

De kunstenaar moet dus niet – zoals de Vlaamse primitieven dat nog deden – tot in het kleinste detail deze of gene boom, plant of mens weergeven. Wel hoort hij op zoek te gaan naar de ideale boom, plant of mens. Dat kan hij door in zijn werken een wetenschappelijke filter te leggen over de zichtbare werkelijkheid. Door de correcte toepassing van perspectief, proportie en anatomie kan hij het specifieke terugbrengen tot het algemene, precies zoals een



Michaël Sweerts, Tekenklas in een academie, ca. 1655-1660, olieverf op doek, ca. 76,5 x 110 cm
FRANS HALS MUSEUM, HAARLEM



Joseph Cornelis d'Heur, Onderricht in de perspectief, 1761, olieverf op paneel, 74 x 91 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN



Dermod O'Brien, De Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1890, olieverf op doek, 79,5 x 60 cm
NATIONAL MUSEUMS NORTHERN IRELAND, ULSTER MUSEUM, BELFAST



Wallerant Vaillant, De jonge tekenaar, ca. 1650-1675, olieverf op doek, 130 x 100 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN

wetenschapper op zoek gaat naar universele wetten en regels. Slechts zo zal de kunstenaar volmaakte schoonheid creëren. En hoe hij dat moet doen, dat leert de kunstenaar in een academie.

NIEUWE RUBENSEN

Zoals dat vanaf de renaissance wel vaker gebeurt, ontstaan deze opvattingen in Italië. Geleidelijk echter banen ze zich een weg naar het Noorden. In 1561 ziet in Firenze een academie voor 'schone kunsten' het levenslicht, zowat dertig jaar later gevolgd door Rome, en in 1648 door Parijs. Antwerpen is vierde in de rij: in 1663 krijgt David II Teniers (1610-1690) officieel de toelating van de Spaanse koning om in de Scheldestad een Academie op te richten.

Teniers en zijn collega's hopen zo de beeldende kunsten in de stad een nieuw elan te geven: sinds de dood van Peter Paul Rubens in 1630, en die van Antoon Van Dijck een jaar later, is de Antwerpse kunst haar kroonjuwelen kwijt, en er lijkt maar geen beterschap in zicht. Toegegeven, Jacob Jordaens houdt het nog vol tot 1678, maar zeker bij het einde van zijn leven wordt zijn kunst steeds meer bandwerk. In de hoop dat een nieuwe generatie Rubensen zal opstaan, zoekt men soelaas in de oprichting van een Academie.

Het plan is om de kunstenaars-in-spe hier te onderwijzen in alle wetenschappelijke disciplines die ze nodig hebben. Een al te ambitieus plan, zo blijkt: geldgebrek maakt dat de lessen in de loop van de volgende eeuw regelmatig moeten worden opgeschort, en dat het onderwijs aan de Antwerp-



Theodoor Boeyermans, Antwerpen, voedster van de schilders, 1665, olieverf op doek, 188 x 454 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN

Frans Brun, Familieportret van Lodewijk XIII (met kardinaal Richelieu), ca. 1640-1642, gravure, 39,8 x 51,8 cm
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

Volgende pagina's: Gerard Edelinck, naar Nocolas de Largillière, Portret van Charles le Brun, 1666-1707, gravure, 51,4 x 39,7 cm
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

Jean Lepautre, Titelblad: Liure d'Academie pour apprendre a bien dessiner, 1682-1706, gravure, 23,9 x 16,5 cm
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

se Academie vooral beperkt blijft tot tekenlessen. Pas in de eerste helft van de negentiende eeuw groeit de instelling uit tot een toonaangevend instituut in Europa, waar kunstenaars van het hele continent – en zelfs daarbuiten – naar toe komen.

DOCTORES

Op dat ogenblik staan de denkbeelden die tweehonderd jaar eerder nog aan de basis lagen van het academiesysteem echter al op losse schroeven. Is schoonheid wel zo universeel als destijds gedacht? Is het creëren van schoonheid wel de (enige) opdracht voor de beeldende kunsten? Moet de kunstenaar niet vrij zijn van iedere beperking? Met de opkomst van de avant-garde in de tweede helft van de negentiende eeuw, worden definitief de grenzen van de in oorsprong renaissance-achtige denkbeelden aangetoond. Kunstenaars laten de opgelegde regels in toenemende mate links liggen, en het academische onderwijssysteem lijkt hopeloos achterhaald. Toch wordt tot diep in de twintigste eeuw grotendeels vastgehouden aan de traditionele waarden en onderwijsmethoden.

Het lijkt of er pas met de academisering van het kunstonderwijs echt een frisse wind is gaan waaien. Opvallend genoeg wordt zo opnieuw aangesloten bij de 'verwetenschappelijking' van de beeldende kunst: kunstenaars kunnen vandaag een doctoraat in de kunsten behalen, door praktijk en onderzoek hand in hand te laten gaan.

Katharina Van Cauteren



DE PARIJSE ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

LICHTEND VOORBEELD

Van alle academies die in de zestiende en zeventiende eeuw worden opgericht, is die van Parijs ongetwijfeld de meest tot de verbeelding sprekende. Dat vindt men ook al in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Wanneer in januari 1663 aan de gildeoversten wordt gevraagd waarom er in Antwerpen eigenlijk behoefte is aan een academie, verwijst men voortdurend naar Parijs. Maar wat maakt die Parijse Académie eigenlijk zo bijzonder?

ACADEMIE-MANIE

De Parijse Académie Royale de Peinture et de Sculpture is slechts één voorbeeld van wat men nog het beste kan omschrijven als een echte academie-manie. In het Frankrijk van de zeventiende eeuw waart niet enkel de geest van het absolutisme, maar hangt ook de Verlichting al in de lucht. Rede, systeem en orde: daar is men naar op zoek – als het even kan, onder het toezien van de overheid. De taal komt het eerst aan de beurt: in 1635 richt kardinaal Richelieu (1585-1642) de Académie Française op, met het oog op het cultiveren en verder ontwikkelen van de Franse taal. Bedoeling is een woordenboek en een grammatica samen te stellen, al zal die laatste pas voor het eerst verschijnen in 1932. Hoe dat

ook zij: met de oprichting van de Académie Française is het startschot gegeven: in 1661 opent in Parijs de Académie de Danse haar deuren, in 1663 de Académie des Inscriptions et Belles Lettres, in 1666 de Académie des Sciences, in 1669 de Académie de Musique en in 1671 de Académie d'Architecture. Al in 1648 houdt ook de Académie Royale de Peinture et de Sculpture haar stichtingsvergadering. De concrete aanleiding voor de oprichting is veelzeggend als het gaat over de kunst-theoretische discussies van het moment.

'ARTS NOBLES' VERSUS 'ARTS MÉCANIQUES'

Net als in de Nederlanden, worden de Parijse kunstenaars beschouwd als ambachtsslui, die daarom lid horen te zijn van een gilde. Dat gilde bepaalt de kwaliteitseisen waaraan een eindproduct moet voldoen, controleert de handel, ziet toe op het onderwijs van de leerlingen en functioneert als een sociaal vangnet avant la lettre. Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw komen er in de Parijse gilde van de 'paintres et tailleurs' echter steeds meer spanningen. De Franse koningen nodigen immers voortdurend Italiaanse kunstenaars uit naar hun hoofdstad. Die krijgen er niet enkel de meest lucratieve vorstelijke opdrachten, maar zijn ook vrijgesteld van de rigide gilderegels. Zo krijgen



de Italianen een vrijheid die voor de Parijse kunstenaars quasi onvoorstelbaar is. Bovendien geven ze blijk van de pas verworven status die de beeldende kunsten genieten in Italië: het maken van beeldvoorstellungen wordt daar steeds meer beschouwd als een prestigieuze, intellectuele, 'vrije kunst', die ver verheven is boven de banale, 'mechanische' handenaarbeid waar de gilde voor staat.

De Parijse kunstenaars morren. De oprichting van een academie naar Italiaans model lijkt hen het perfecte antwoord: een academie zal het hen toelaten om hun status te verhogen van ambachtslui tot wetenschappers. Zo kunnen ze in een vloeiende beweging ook ontsnappen aan de vervelende gilderegels. Voortrekkers van het plan zijn de jonge Charles Le Brun (1619-1690) en de uit de Nederlanden afkomstige schilder Justus Van Egmont (1601-1674). Ze benaderen andere kunstenaars en invloedrijke politieke figuren, en in 1648 krijgen ze groen licht van Lodewijk XIV (1638-1715).

EEN KONINKLIJKE ACADÉMIE

De jonge, ambitieuze Lodewijk trekt intussen steeds meer macht naar zich toe. Onder impuls van zijn machtige minister Colbert (1619-1683) schakelt hij ook de kunsten – en de Académie – in om zijn gezag prestige en luister bij te zetten. Samen met Charles Le Brun – intussen aangesteld tot 'Premier Peintre du Roi' – vestigt Colbert daarbij op slimme wijze een academische stijl: een stijl die dankzij de banden tussen hof en Académie niets minder zal worden dan de officiële schilderstijl van de Franse kunst. De belangrijkste thema's in de beeldende kunst komen voortaan eveneens uit de koker van Le Brun.

Onafhankelijkheid is bij dat alles ver te zoeken: Colbert zorgt ervoor dat iedere kunstenaar van belang lid moet zijn van de Académie, anders verliest hij zijn privileges. Bovendien mogen ook nergens anders tekenlessen naar levend

model worden georganiseerd, zelfs niet in het privéatelier van een kunstenaar. De Académie Royale, die eigenlijk is opgericht om de beeldende kunst te bevrijden van het juk van de gilde, wordt zo helemaal ingelijfd in de centralistische politiek van de Zonnekoning.

ALS HET REGENT IN PARIJS...

Niettemin heeft de Parijse Académie positieve gevolgen voor de kunstproductie. Volgens de enigszins afgunstige Antwerpse gildebroeders zorgt ze ervoor dat de kunst in Parijs floreert en dat talloze kunstenaars daarheen trekken. Vroeger, zo noteren ze in een document uit 1663, werden de belangrijke kunstwerken steevast in Antwerpen gemaakt, om vanuit de Scheldestad te worden geëxporteerd naar Parijs. Nu gaat het precies andersom.

De Antwerpenaren zien het met lede ogen aan: enkel de oprichting van een eigen academie zal de Antwerpse kunst kunnen redden. Nog in 1663 krijgen ze daartoe de toelating van de Spaanse koning Filips IV (1605-1665).

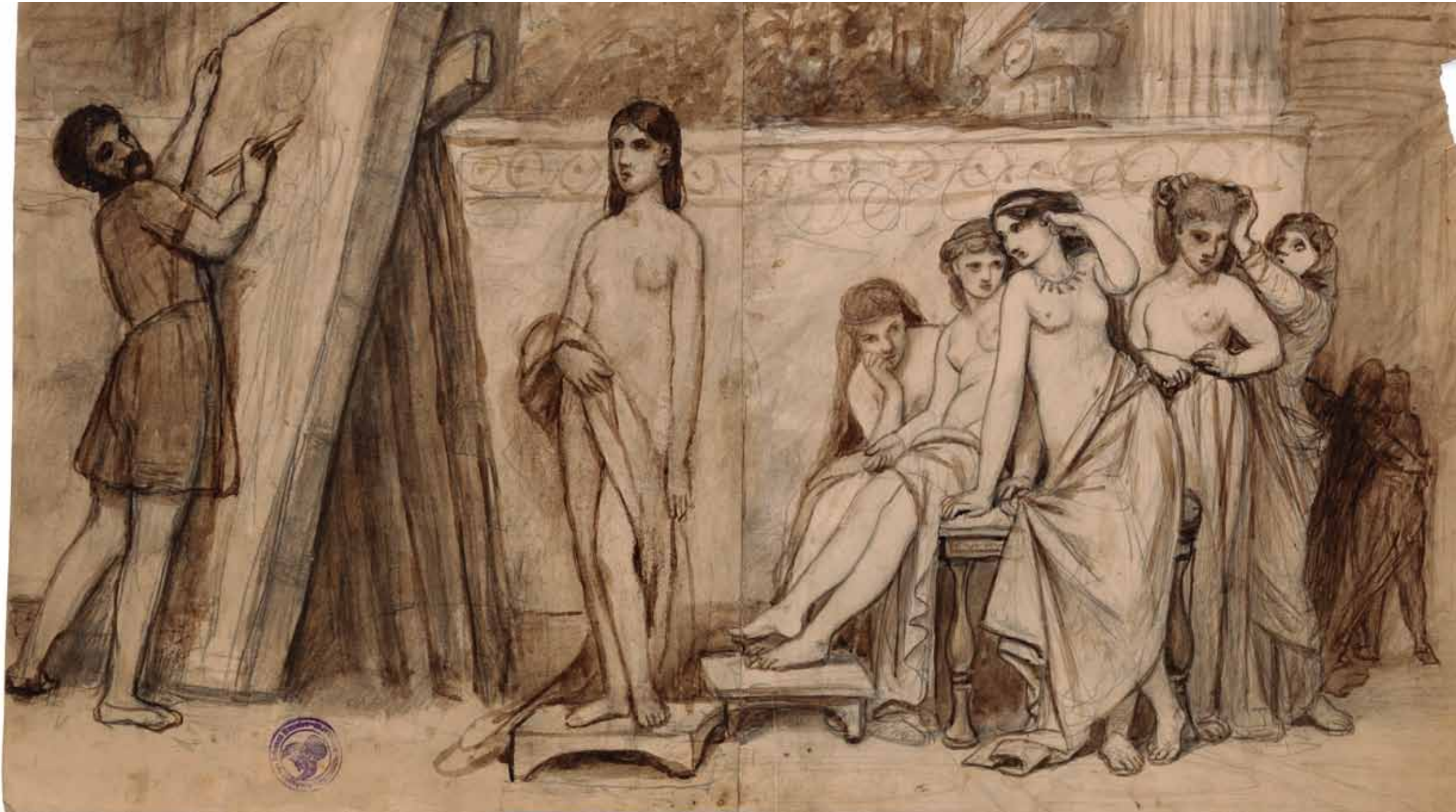
Hoewel dus ook in Antwerpen de regerende vorst zijn toestemming geeft, is er een groot verschil tussen de Antwerpse Academie en haar Parijse zusterinstelling: de Antwerpse Academie zal nooit een strikt vehikel worden van de overheid. Bovendien ontstaat de Academie in de Scheldestad niet in concurrentie met of als verzet tegen het gilde, maar net in de schoot daarvan. De gildemeesters hopen immers dat de Academie de Antwerpse kunst een impuls zal geven, waar ook zij wel zullen bij varen – net als de hele Antwerpse (kunst)handel.

Het plan klinkt goed. Toch zal vooral de Académie Royale van Parijs de Europese kunstscène de volgende twee eeuwen diepgaand beïnvloeden, en zal ook in Antwerpen de 'academische stijl' worden geadopteerd zoals die bovenal in Parijs tot ontwikkeling komt.

Katharina Van Cauteren



De academische stijl



Anoniem, Zeuxis schildert
Helena, 19de eeuw, tekening,
61,5 x 45,5 cm
ARTESIS PLANTIJN
HOGESCHOOL – KONINKLIJKE
ACADEMIE VOOR SCHONE
KUNSTEN, BIBLIOTHEEK:
ARCHIEF, ANTWERPEN

Schoonheid als hoogste doel

De academische kunst van het verleden heeft één groot doel: het creëren van absolute schoonheid. Dat is nieuw. Voordien moesten beeldvoorstellingen niet zozeer mooi zijn, maar in de meeste gevallen aanzetten tot gebed, meditatie en religieuze reflectie. 'Schoonheid creëren' is echter makkelijker gezegd dan gedaan. Volgens de kunsttheoretici van het verleden is schoonheid immers niet afhankelijk van de persoonlijke voorkeuren van de kunstenaar, noch van de manier waarop hij zijn verfborstel hanteert of van de toevallige 'looks' van het model. De kunstenaar zal slechts volmaakte schoonheid bereiken als hij in zijn werk duidelijke richtlijnen respecteert.

LA NATURE MISE EN MÉTHODE

De zichtbare werkelijkheid is niet perfect: vruchten zijn wormstekig, bomen groeien scheef, mensen zijn te mager of te dik, te groot of te klein. Kunstenaars die de realiteit eenvoudigweg schilderen zoals ze is, creëren – althans volgens de kunsttheorieën die vooral vanaf de zeventiende eeuw worden geschreven – geen 'schoonheid'. Die is weliswaar in de natuur te vinden, maar is verspreid over verschillende specimen. Hoe dat werkt, blijkt het beste uit het verhaal van de antieke schilder Zeuxis, zoals dat werd overgeleverd door Cicero. Aan Zeuxis werd gevraagd om een afbeelding te schilderen van de legendarisch mooie Helena van Troje. Daarop ging de kunstenaar op zoek naar een model, maar geen enkele vrouw bleek knap genoeg. Uiteindelijk verzamelde hij de vijf meest aantrekkelijke vrouwen van de stad: van elk van hen schilderde hij de mooiste lichaamsdelen. Zo stelde hij de ideale vrouw samen.



Door in de natuur op zoek te gaan naar de mooiste voorbeelden, kan de kunstenaar vervolgens een canon van volmaakte proporties deduceren. “La nature mise en méthode,” zoals de zeventiende-eeuwse Franse dichter René Rapin (1621-1687) het formuleerde. Slechts wie deze rationele regels volgt, zal schoonheid creëren.

KLEUR VERSUS LIJN

Essentieel bij de creatie van schoonheid is, aldus de kunsttheoretici van het verleden, het feit dat lijn primeert op kleur. Vanuit vroegmodern perspectief zijn kleuren namelijk enigszins ‘verdacht’. Eerst en vooral sluit de productie van kleur teveel aan bij het ambachtelijke: in een tijd waarin er van verftubes nog geen sprake is, is het maken van kleur een kwestie van pigmenten malen en mengen – lees: van het betere handwerk. Probleematischer nog is het feit dat kleuren worden geacht veel meer tot de zintuigen te spreken. Kleuren verleiden het oog, niet de geest. Dat is voor de zeventiende-eeuwse niet enkel moreel twijfelachtig, het doet ook afbreuk aan de pogingen om het maken van afbeeldingen te profileren als een door en door intellectuele activiteit. Een kunstenaar moet dus terughoudend zijn met zijn kleuren, en de voorkeur geven aan een gedempt, verzacht palet: kwestie van de geest niet af te leiden.

In tegenstelling tot de kleur, geldt de lijn als wetenschappelijk en rationeel. Lijnen worden beschouwd als de meest directe manier om uit te drukken wat er zich afspeelt in het hoofd van de kunstenaar. Daarom is tekenen zo belangrijk in het academieonderwijs, en speelt de zuivere lijn een essentiële rol in de academische schilderkunst: alles hoort netjes te worden afgebakend en berekend.

EDELE EENVOUD EN STILLE GROOTSHEID

Heldere lijnen dragen bovendien bij tot duidelijke composities. Het academische kunstideaal staat, met de woorden van de Duitse archeoloog en kunsttheoreticus Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), voor “edle Einfalt und stille Grösse”. Sleutelbegrippen zijn leesbaarheid en duidelijkheid. Geen overmatige ornamentiek – die leidt enkel het oog af. Geen ingewikkelde composities: een kunstenaar hoort een specifiek moment in een verhaal uit te kiezen, en daarbinnen het oog van de toeschouwer rond te leiden. Dat kan hij door gebruik te ma-



Charles Le Brun,
La jalousie, uit: Afbeelding der hertstogten, of Middelen om dezelve volkomen te leeren afteekenen, 1703
ERFGOEDBIBLIOTHEEK HENDRIK CONSCIENCE, ANTWERPEN

Balthasar Beschey, *Jozef wordt door zijn broers verkocht, 1744, olieverf op doek, 267 x 197 cm*
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN

Volgende pagina:
Andries Cornelis Lens,
Diana en Actaeon, ca. 1770-1780, olieverf op doek, 98 x 134 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN

ken van zorgvuldig doordachte compositie-effecten, en door de personages voor te stellen met ondubbelzinnige gebaren, in herkenbare poses en met dito gelaatsuitdrukkingen. Die hoeven niet per se natuurlijk te zijn, wel typerend. De kunstenaar moet met andere woorden een bepaald codesysteem toepassen. Dichtgeknepen ogen en naar beneden wijzende mondhoeken: dat personage moet wel jaloers zijn. Ook de anatomie hoort niet zozeer realistisch in beeld te worden gebracht, maar door harmonieus uitgebalanceerde en wiskundig berekende proporties net worden geïdealiseerd. Het mag duidelijk zijn dat het op geen enkel ogenblik de bedoeling is om blijk te geven van de persoonlijke gevoelens van de kunstenaar.

HISTORIE BOVEN

Ook het thema van een kunstwerk is niet vrijblijvend. Figuurcomposities worden het meest gewaardeerd, landschappen en stillevenen het minst. De weergave van de menselijke figuur geeft volgens de eigentijdse opvattingen immers het meeste blijk van de intellectuele inzichten van de kunstenaar. Vooral de weergave van de mens op zijn meest geëxalteerde momenten wordt hoog geacht: die vereist dat de kunstenaar niet zomaar weergeeft wat hij ziet, maar zelf een tafereel componeert volgens de ‘regels van de kunst’. Onderwerpen uit heiligenlevens en de Bijbel, uit de mythologie, de literatuur en de geschiedenis – de zogenaamde ‘historie-schilderkunst’ – staan het hoogst aangeschreven. Bovendien verheffen dergelijke thema’s de geest van de toeschouwer. Kunst hoort de wereld te redden, of toch op zijn minst beter – en ‘mooier’ – maken.

VOORBEELDEN

Het grote voorbeeld voor de academiekers zijn de antieke sculpturen. Met hun volmaakte proporties en dito poses, correct en ‘eenvoudig weergegeven’ ledematen, en hun gewaden met uitgebalanceerd drapé belichamen zij alles waar ook de academische kunst voor wil staan. Het is alsof deze beelden een snelkoppeling zijn naar het doel van de academische kunst: als geen ander zijn de antieke beeldhouwers erin geslaagd om de canon van de schoonheid te distilleren uit de natuur. Kunstenaars moeten zich dus bovenal de vormgeving van de antieken eigen zien te maken, en die vervolgens overbrengen op hun eigen werk. Daarom zijn gipsen afgietsels van antieke sculpturen zo belangrijk in het academieonderwijs: ze maken het voor de studenten mogelijk om de antieken te bestuderen, zonder daarvoor helemaal naar Rome te moeten.

Maar ook in een recenter verleden zijn kunstenaars erin geslaagd om de ideale schoonheid weer te geven. Vooral de Italiaan Rafaël (1483-1520) wordt de hemel in geprezen: als geen ander beheerste hij volgens de academiekers de ideale lijnvoering, en slaagde hij erin om zijn figuren te ordenen op een coherente en harmonieuze manier. Ook zijn de composities nobel opgebouwd en getuigen ze van de noodzakelijke grandeur. Tot diep in de negentiende eeuw zal de schilder daarom tot de verbeelding blijven spreken van iedereen die op één of andere manier streeft naar het realiseren van de academische idealen.



BALANCE DES PEINTRES

De regels van de kunsttheorie zijn er aanvankelijk vooral voor de kunstenaars zelf. Ook het publiek gaat zich echter in toenemende mate verdiepen in het wat en hoe van de schoonheid. Slechts wie de regels kent, weet immers of de kunstenaar die op afdoende wijze heeft toegepast, en kan dus beoordelen of een werk nu ‘goed’ is – of net niet. Om het voor deze nieuwbakken categorie van ‘liefhebbers’ makkelijker te maken, wijden kenners zich aan traktaten waarin wordt uiteen gezet hoe een kunstwerk er nu precies hoort uit te zien. Het meest tot de verbeelding sprekende werk is ongetwijfeld van de hand van de Fransman Roger de Piles (1635-1709). Aan zijn *Peinture par principes* (1708) voegt hij een *Balance des peintres* toe. Op basis van vier criteria – compositie, lijn, kleur en expressie – geeft hij punten aan de belangrijkste kunstenaars uit heden en verleden. Rafaël en Rubens (1577-1640) scoren beiden het hoogst: Rafaël krijgt een iets mindere score voor kleur, Rubens voor lijn. Slechter af is de Italiaan Caravaggio (1571-1610), die vlakaf 0 krijgt voor expressie. Charles Le Brun haalt daarvoor dan weer een 16: dat is liefst dubbel zoveel als pakweg Dürer (1471-1528) of Michelangelo (1475-1564). Hoe absurd een dergelijke lijst vandaag ook mag lijken, anno 1708 is hij niets minder dan het logische gevolg van de idee dat wat een kunstenaar bereikt objectief kan worden gemeten. Het is de tot het uiterste doorgedreven rationaliteit.



DE NEUS VAN CLEOPATRA

Ook in het verleden is men het uiteraard het niet zomaar roerend eens met dergelijke strikte opvattingen. De filosoof en wiskundige Blaise Pascal (1623-1662) lijkt zo zijn twijfels te hebben bij de zoektocht naar de universele schoonheid. Als de neus van Cleopatra iets korter zou zijn geweest, aldus Pascal, dan zou de wereld er heel anders hebben uitgezien. Ook kunst moet daarom een zeker ‘je ne sais quoi’ hebben.

Toch duurt het tot diep in de negentiende eeuw voor men de ‘regels van de schoonheid’ echt opzij durft te schuiven. Alles waartegen de eerste academies zich hadden verzet, wordt hen nu zelf aangewreven: ze laten geen ruimte voor vrijheid of genialiteit, ze zijn teveel gericht op het commerciële, en ze zijn te routineus geworden. Bovendien is er de steeds prangender vraag of het creëren van schoonheid eigenlijk wel het enige doel moet zijn voor de kunstenaar. De komst van de avant-garde maakt dat de ideeën over schoonheid definitief naar de prullenmand worden verwezen. In Antwerpen mogen de komst – en het snelle vertrek – van Vincent van Gogh (1853-1890) op dat vlak iconisch worden genoemd. De kunstenaar liep slechts enkele weken rond aan de Academie en hield het er toen voor bekeken. Volgens Eugène Siberdt (1851-1931), één van zijn leerkrachten, kon Vincent niet tekenen. Vandaag heeft niemand het nog over Siberdt. Vanaf de late negentiende eeuw moet kunst dan ook niet langer schoon zijn: wel origineel.

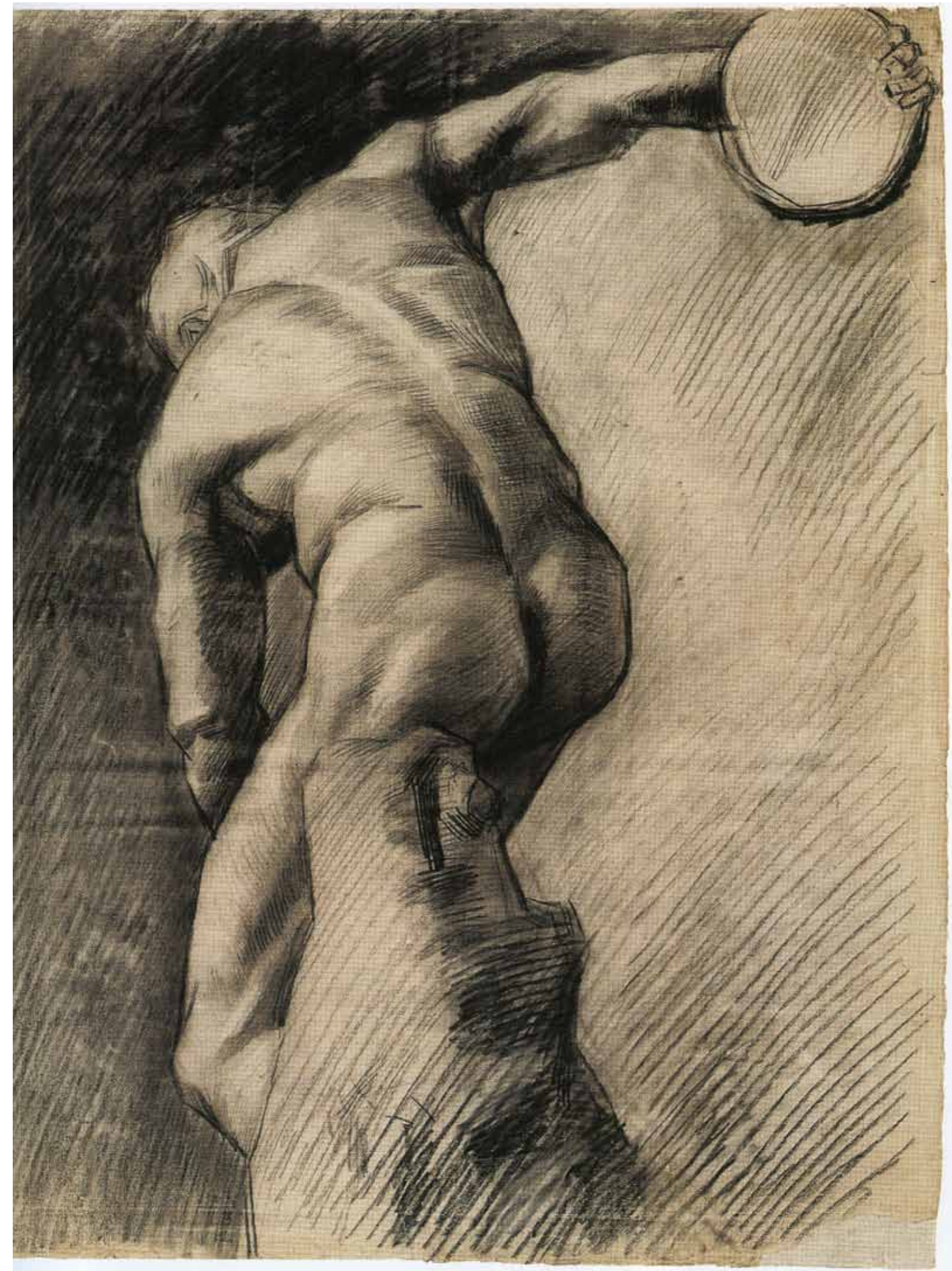
Katharina Van Cauteren



Laocoöngroep, afgietsel in
plaaster, 240 cm hoog
KU LEUVEN

Inschrijvingsbewijs
Vincent van Gogh, 1885-1886
VAN GOGH MUSEUM,
AMSTERDAM

Vincent van Gogh, Studie naar
discuswerper, 1886, zwart
krijt op veljnpapier
VAN GOGH MUSEUM,
AMSTERDAM



De moeder van de kunsten is jarig

De Antwerpse Academie bestaat 350 jaar

Met haar oprichting in 1663 is de Antwerpse Academie de vierde oudste kunst-academie van Europa en een van de oudste onderwijsinstellingen in België. Hoewel de Academie de voorbije jaren vooral in het nieuws kwam als kweekvijver van Belgisch modetalent, is haar geschiedenis veel rijker.





Vorige pagina:
Peter Paul Rubens,
Heilige Familie met de papegaai, ca. 1614-1633,
olieverf op paneel,
163 x 189 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

Frans Floris, *Sint-Lucas*, 1556,
olieverf op paneel,
213 x 198 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

Willem Herreyns, *Portret van Andries Cornelis Lens*,
ca. 1769-1775, olieverb op doek, 118,5 x 98,5 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

Poortgebouw van de Academie voor Schone Kunsten
ARTESIS PLANTIJN
HOGESCHOOL – KONINKLIJKE
ACADEMIE VOOR SCHONE
KUNSTEN, ANTWERPEN

EEN NIEUW BEGIN

We schrijven 1655, of daaromtrent. David II Teniers (1610-1690), hofschilder van landvoogd Leopold Willem (1614-1662), wisselt brieven uit met Hendrik van Halmale, buiten-burgemeester van Antwerpen en hoofdman van het Sint-Lucasgilde. De heren maken zich zorgen. Het gaat niet goed met de kunst in de Scheldestad. Rubens en Van Dijck zijn dood en hun opvolgers raken niet verder dan stereotiepe navolgingen. Uit kerkelijke hoek vallen niet veel bestellingen meer te verwachten. En alsof dat nog niet volstaat, zit de hele Europese economie in het slop, zodat ook rijke verzamelaars twee keer nadenken voor ze nog kunst kopen. Teniers en Van Halmale zien hoe de kunsten in Parijs bloeien dankzij de daar opgerichte academie. Misschien moet men in Antwerpen hetzelfde proberen? Op 6 juli 1663 ondertekent Filips IV de stichtingsakte van de Academie. Het jaar daarop stelt de Antwerpse magistraat een verdieping van de Beurs ter beschikking van het Sint-Lucasgilde. Daar kan het zowel een nieuwe vergaderzaal als zijn tekenschool inrichten. De muren van de pronkzaal worden behangen met goudleer. Daartegen komen portretten van de gildedekens, samen met de talloze andere schilderijen. Pronkstukken zijn Rubens' *Heilige Familie met de papegaai* en Frans Floris' *Sint-Lucas*.



HOUTEN BANKEN EN SCHABELLEN

De tekenschool zelf komt in een vierkant vertrek. F. Jos Van den Branden beschrijft het in zijn *Geschiedenis der Academie* (1863): “De leerlingen zaten op houten banken en schabellen. Hun werk was nog afzonderlijk verlicht door kaarsen, welke op hoge houten kandelaars naast hen stonden (...). Eene blauw-lakenen gordijn hing aan ijzeren geerden tegen den wand. Daarvoor stond het naakt model op een berd, dat op twee schragen rustte. Op dit slach van tafel lagen twee vierkante houten blokken, welke het model tot steun dienden, terwijl men, bij de verschillende houdingen van het lichaam, de werking der spieren bestudeerde.”

De lessen zijn gratis en vinden ‘s avonds plaats: in de winter van 6 tot 8 en in de zomer van 5 tot 8 uur. Als leraar treden dekens en oud-dekens van het gilde op: Jacob Jordaens (1593-1678), Artus en Jan-Erasmus Quellinus (resp. 1609-1668 en 1634-1715), Ambrosius Brueghel (1617-1675) en Frans III Francken (1607-1667).

GELDTEKORT

Kent de Academie succes? Leerlingen zijn er zeker, maar ze gedragen zich niet altijd even goed. In 1719 gaat de Academie zelfs een poos dicht als straf, omdat de leerlingen het naakte model met klei hebben bekogeld. Ook bij de leraren, die niet voor hun werk betaald worden, is er sprake van een chronisch gebrek aan autoriteit en absentisme.

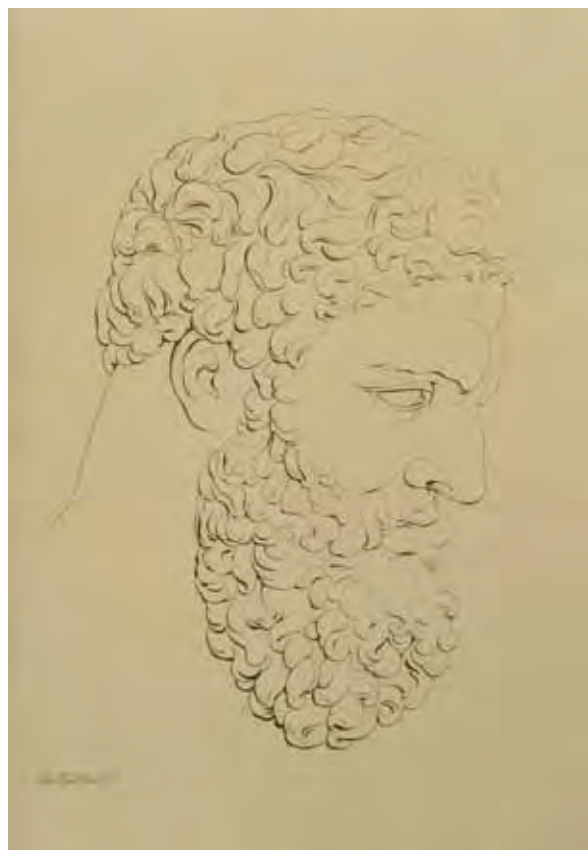
Problematischer is het geldgebrek bij het bestuur. Het Sint-Lucasgilde geeft liever geld uit aan spijs en drank voor zijn eigen feestmalen dan voor de verwarming en de verlichting van de academie. In de strenge winter van 1740 wordt de Academie dan ook gesloten – voorgoed, lijkt het. Slechts één van de dekens, beeldhouwer en architect Alexander van Papenhoven (1668-1759), is het daar niet mee eens. Hij krijgt de steun van zijn vakgenoot Jan-Pieter van Bourscheit de Jonge (1699-1768). Samen gaan ze op zoek naar centen, zodat de Academie het gilde niets meer zal kosten. Dankzij hun inspanningen kunnen de cursussen in 1741 opnieuw worden opgestart.

Ondanks hun aanvankelijke instemming zien de dekens van het Sint-Lucasgilde het succes van Van Papenhoven en Van Bourscheit met lede ogen aan. Ze spannen een proces aan om de Academie opnieuw onder hun gezag te brengen – wat uiteraard niet naar de zin is van de leraars. Het gilde delft het onderspit, en moet de school definitief afstaan.

Dat is voor het Sint-Lucasgilde slechts het begin van het einde. In 1773 wordt – mede door toedoen van schilder en academieleraar Andries Cornelis Lens (1739-1822) – een keizerlijke verordening van kracht die schilders, beeldhouwers en graveurs ontslaat van de verplichting deel uit te maken van een gilde. Wat later worden de gilden definitief afgeschaft.

DE NEGENTIENDE EEUW

Tijdens de Franse Tijd schenkt Napoleon de Academie het oude minderbroederklooster in de Mutsaertstraat. In 1811 verhuist de kunstschool naar het complex waar ze vandaag nog altijd is gevestigd. De kloosterkerk fungeert als museum, waar de leerlingen het werk van hun roemrijke voorgangers kunnen bestuderen. Later groeit deze collectie uit tot het Antwerpse Koninklijk Museum voor



Schone Kunsten. De negentiende eeuw is vooral de periode waarin schilderstijlen en persoonlijkheden elkaar in hoog tempo opvolgen. Zo stelt de klassiek geïnspireerde directeur Mathieu van Brée (1773-1839) nog een tekencursus op die tot diep in de negentiende eeuw op vele plaatsen zal worden gebruikt. Na hem brengt Gustaaf Wappers (1803-1874) de romantiek aan de macht. Zijn Vlaamsgezindheid en zijn eigenzinnige bestuur jagen echter velen tegen hem in het harnas en in 1852 neemt hij ontslag. De franskiljonse katholiek Nicaise de Keyser lost hem af. Zelfs nadat in Frankrijk het impressionisme ontstaat, houdt men het in België overwegend bij bruingsausde taferelen uit de vaderlandse geschiedenis. Nochtans ontwikkelt Henri Leys (1815-1890) in Antwerpen zijn eigen vorm van prerafaëlitische kunst. Hij bestudeert de Vlaamse en Duitse meesters van de vijftiende en zestiende eeuw en borstelt realistische figuren in historische decors die hij tot in de kleinste details weergeeft. Leys, die zelf nooit aan de Academie doceert, oefent toch grote invloed uit op haar leerlingen. Tot hen behoort de jonge Fries Laurens Alma Tadema. Hij zal later furore maken in Londen.

VAN KLEINE OPSOMERKES TOT GROTE IJSBLOKKEN

Met het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten krijgt de Academie in 1885 een 'bovenbouw' waar de beste studenten hun opleiding enkele jaren kunnen voortzetten. Deze hervorming is te danken aan directeur en gerenommeerd dierenschilder Charles Verlat (1824-1890). Pas in 1966 krijgt het hoger kunstonderwijs in België een volledig dagprogramma met specialisaties, waaronder ook fotografie, grafiek, grafische vormgeving, juweelontwerpen, keramiek en monumentale kunst. Het is meteen ook de periode waarin de kunst er heel anders gaat uitzien. In 1936 was de getalenteerde portretist Isidoor Opsomer (1878-1967)

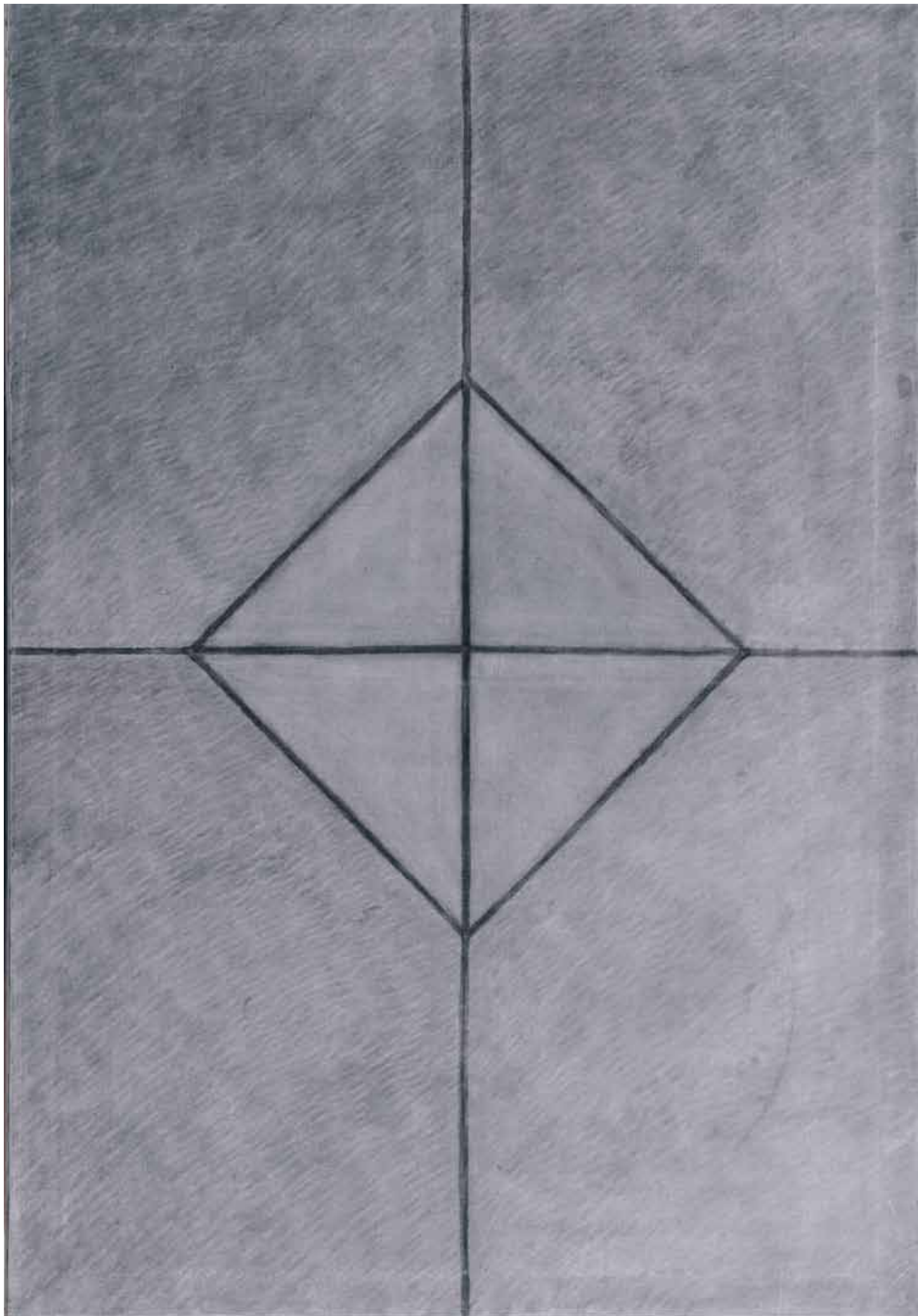
Mathieu van Brée, Leçons de Dessin, 1821
ARTESIS PLANTIJN
HOOGESCHOOL – KONINKLIJKE
ACADEMIE VOOR SCHONE
KUNSTEN, ANTWERPEN

Isidoor Opsomer, Portret van August Vermeylen, 1939, olieverf op doek, 63 x 80 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

Charles Verlat, Hulp op tijd, 1872, olieverf op doek, 108 x 139 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

Laurens Alma Tadema, De kersen, 1873, olieverf op doek, 80,5 x 129 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN





Dan Van Severen, Untitled, 1971, inkt en tempera op doek, 130 x 90 cm
PRIVÉCOLLECTIE

Paul Van Hoeydonck, 888, 1957, olieverf op doek, 125 x 184 cm
GALERIE RONNY VAN DEVELDE, BERCHEM

Nick Andrews, Champagne Charlie, 2010, acrylverf op doek, 110 x 150 cm
PRIVÉCOLLECTIE

Kati Heck, BDC-Mentor mit Bierchen, 2012, olieverf op doek, metalen bekerhouder, papier-maché, bierblikje, houten lijst, 98,5 x 80,5 cm
PRIVÉCOLLECTIE



nog aangesteld tot directeur van de school. Hij kreeg het verwijt dat hij vooral 'kleine Opsomerkes' opleidde. Niet meer zo in de jaren van de 'flower power': voor de ogen van de verbaasde Antwerpenaars organiseren oud-leerlingen van de Academie de eerste happenings. Hugo Heyrman en Panamarenko sluiten het Conscienceplein af met industriële ijsblokken: zo willen ze het stadsbestuur ertoe overhalen het plein autovrij te maken. Intussen halen nieuwe galeries de internationale avant-garde naar Antwerpen.

VRIJHEID

In de ogen van nogal wat studenten blijft de Academie te midden van al dat artistiek geweld te braaf en te... academisch. Maar dat verandert naargelang oudere docenten met pensioen gaan en jongeren hun plaats innemen. De creatieve inbreng van de leerlingen krijgt in de verschillende ateliers een steeds ruimere plaats toegemeten. De Academie wordt een plaats van mogelijkheden, waar de studenten genieten van een 'academische' vrijheid, en waar ze op zoek kunnen gaan naar zichzelf. Als gevolg van het Vlaamse Hogeschooldecreet gaat de Academie in 1996 op in de Hogeschool Antwerpen (thans Artesis Plantijn Hogeschool). Acht jaar later, in 2004, is de Bolognahervorming van het hoger onderwijs een feit. Sindsdien krijgen ook de Academiestudenten bachelor- en masterdiploma's.

Jan Lampo

Kleine parade van kunstenaars

1

JUSTUS VAN EGMONT

Justus Van Egmont (1601-1674) staat in 1648 mee aan de wieg van de Académie in Parijs. Vijftien jaar later is hij ook een van de eerste leerkrachten aan de Antwerpse Academie. Nochtans is zijn rijke kleurgebruik zeker niet typisch academisch. De discussie over de kleur leidt in het zeventiende-eeuwse Parijs zelfs tot een heuse clash: de aanhangers van de lijn staan er lijnrecht tegenover de kleurminnende 'rubénistes'. Die winnen uiteindelijk het pleit.

2

ANDRIES CORNELIS LENS

Andries Cornelis Lens (1713-1770) is in de achttiende eeuw een van de grote vernieuwers van de Academie. Hij voert de neoklassieke stijl in, en zorgt ervoor dat het lidmaatschap van de gilde niet langer verplicht is. Het hier getoonde werk dateert nog van vóór dat alles. Toch is de boodschap duidelijk: de Antwerpse kunst is in verval, maar er zal nieuw talent opstaan en de kunstmarkt zal weer bloeien.

3

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) loopt nooit school aan de Antwerpse Academie, en doceren

doet hij er ook niet. In de negentiende eeuw kijkt de Academie echter niet enkel naar de kunst van het verleden, maar voor het eerst ook naar die van de eigen tijd. Daarom wordt een 'Academisch Corps' opgericht. Lid zijn vooraanstaande kunstenaars uit binnen- en buitenland. Ingres is een van hen, maar ook Duitsers als Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) of Wilhelm von Schadow (1788-1862) maken deel uit van het 'Corps'. De leden schenken werken aan het 'Museum van de Academiekers': zo kunnen de Academiestudenten er van leren.

4

VINCENT VAN GOGH

Vincent van Gogh (1853-1890) schrijft zich in aan de Antwerpse Academie omdat tekenles volgen goedkoper is dan zelf modellen inhuren. Hij houdt het er echter maar enkele weken vol. Vaak wordt gezegd dat Van Gogh is weggestuurd, maar dat klopt niet: zijn leerkrachten verwijzen hem enkel naar een lagere klas. Op dat ogenblik is Van Gogh echter al lang vertrokken. Toch blijft de schilder vol lof over de Antwerpse Academie. Die noemt hij de allerbeste, beter zelfs dan de Academie van Parijs.

5

HENRY VAN DE VELDE

Henry Van de Velde (1863-1957) loopt weliswaar school aan de Antwerpse

Academie, maar later verzet hij zich hevig tegen alles waar de Academische kunst voor staat. In Duitsland speelt hij een belangrijke rol in het 'Bauhaus'. Het hier getoonde werk dateert nog van vóór Van de Veldes overstap naar de architectuur. Hij werkt er pointillistisch: het werk is opgebouwd uit stippen, die door een optisch effect worden vermengd in het oog en de hersenen van de toeschouwer.

6

MATHIEU IGNACE VAN BRÉE

Mathieu Ignace Van Brées (1773-1839) *Dood van Rubens* wordt in 1829 geschonken aan het Academiemuseum. Het is het eerste schilderij van een nog levende kunstenaar dat er een plaats krijgt. Het onderwerp hoort gevoelens van trots op te wekken bij de toeschouwers: is Antwerpen dan niet de Rubensstad, en dus hét centrum van de schone kunsten? Nochtans komt er ook negatieve kritiek: zo vindt men dat Van Brée te classicistisch schildert, en te weinig rubensiaans.

7

PANAMARENKO

Panamarenko (1940) denkt als een wetenschapper: hij neemt niets zomaar aan, onderzoekt en berekent alles opnieuw. Ook formeel bedient hij zich van de taal van de wetenschap. Hij lijkt zo wel de



1



3



2



4

Vorige pagina:
Justus Van Egmont, Portret van Honorine de Hornes, Madame d'Ursel, 1664, olieverf op doek, 195 x 143 cm
COLLECTIE HERTOG D'URSEL
IN BRUIKLEEN AAN HET
KASTEEL D'URSEL IN HINGENE

Andries Cornelis Lens, Hercules beschermt de Schilderkunst tegen Onwetendheid en Nijd, 1763, olieverf op doek, 75 x 94,5 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

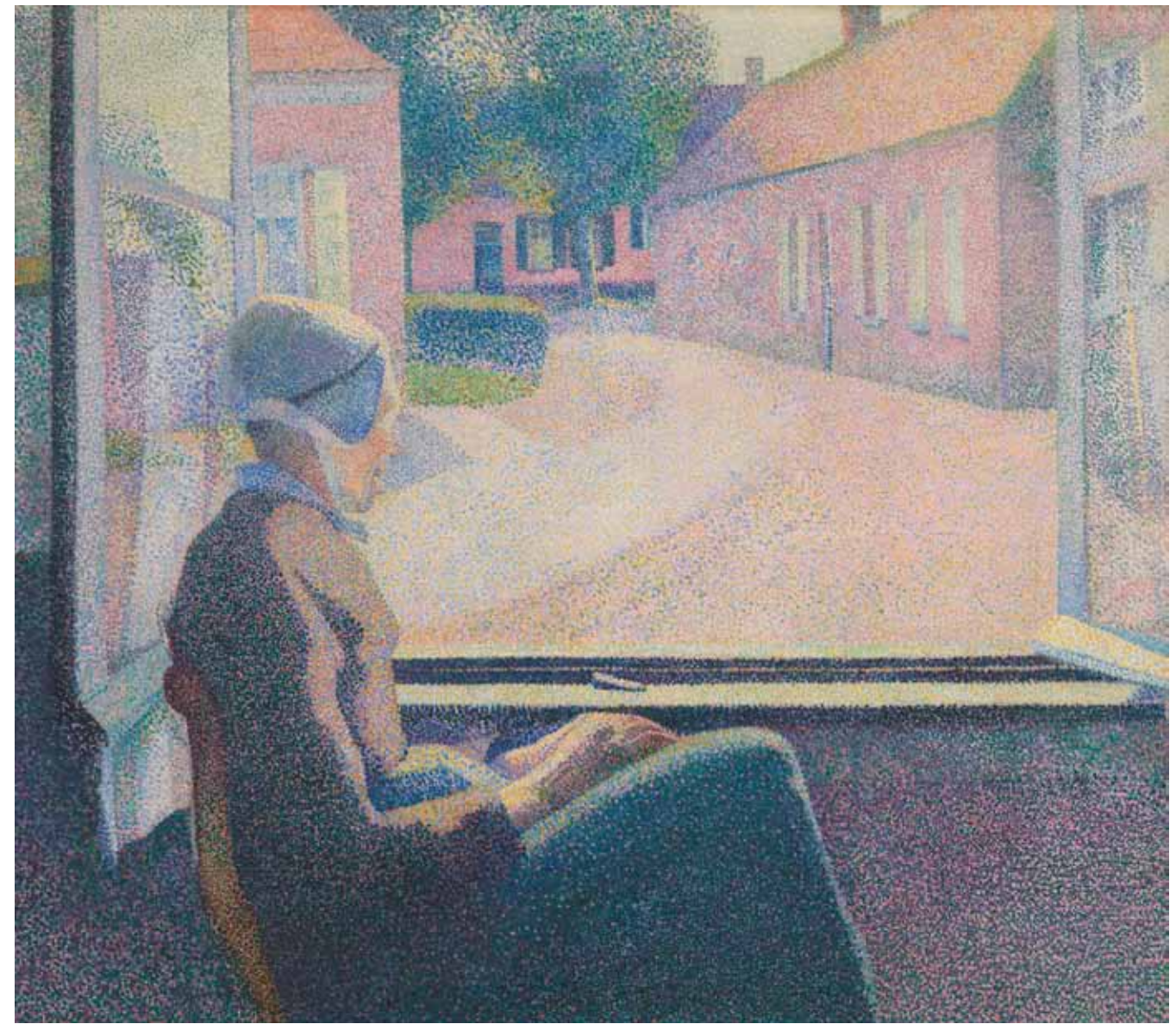
5

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Zelfportret, 1864, olieverf op doek, 63 x 52 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

Deze pagina's:
Vincent Van Gogh, Kop van een skelet met brandende sigaret, 1886, olieverf op doek op paneel, 32 x 34,5 cm
VAN GOGH MUSEUM,
AMSTERDAM

Henri Van de Velde, Vrouw bij het raam, 1889, olieverf op doek, 115,5 x 125,5 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN

Mathieu Ignace Van Brée, De dood van Rubens, 1827, olieverf op doek, 290 x 363 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN,
ANTWERPEN



6





Panamarenko, *Raven's Variable Matrix*, 2000, motor, polycarbonaat en aluminium, 165 x 510 x 364 cm
PRIVÉCOLLECTIE

Anne-Mie Van Kerckhoven, *Den Haan*, 1992, verf en folie op truvicel, 122 x 163 cm
PRIVÉCOLLECTIE

Fred Bervoets, *Ruzie in de galerij*, 1982, olieverf op doek, 206 x 225 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN

ultieme academische kunstenaar: hij die kunst en wetenschap tot absolute eenheid brengt. Maar schijn bedriegt: in tegenstelling tot de ware wetenschapper, is de nutteloosheid voor Panamarenko een voorwaarde. Hij vindt uit op een poëtische manier: zijn *Raven's Variable Matrix* kan enkel vliegen in de verbeelding.

8 FRED BERVOETS

Het enorme oeuvre van schilder, tekenaar en graficus Fred Bervoets (1942) laat zich niet onder één noemer vatten. Misschien komt 'passie' nog het meest in de buurt: passie voor de kunst, voor het verhaal, de techniek en de materialen, kortom: passie voor het leven zelf. Bervoets was lange tijd als docent verbonden aan de Academie. Zo had hij een grote invloed op een hele generatie van jonge kunstenaars.

9 ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

Anne-Mie Van Kerckhoven (1951) hanteert zowat alle media die de hedendaagse kunst rijk is: van tekeningen en schilderijen over performances en video tot digitale technologieën. Ze gebruikt ze bij haar zoektocht naar haar onderzoek naar macht, mythe, mystiek, manipulatie, de vrouw, de kosmos en de geschiedenis.

10 PHILIP AGUIRRE Y OTEGUI

Philip Aguirre y Otegui (1961) kiest voor klassieke technieken, traditionele materie en motieven. Zijn werk is geëngageerd met een humanistisch karakter. Een recent

voorbeeld daarvan is *15 augustus 1942, Lange Kievitstraat Antwerpen* (2012), te zien in het Holocaust- en Mensenrechtenmuseum Kazerne Dossin in Mechelen. Philip Aguirre y Otegui richt zijn blik op de wereld en de werken zijn krachtig en tegelijk poëtisch.

11 VINCENT GEYSKENS

Een constante in het werk van Vincent Geyskens (1971) is de beweging tussen abstractie en figuratie die het beeld en het schilderij op de helling zet. De ideologische strijd tussen figuratieve en abstracte schilderkunst is volgens Geyskens achterhaald. Schilderen is voor hem een praktijk waarin gedachten zich materialiseren, en of dat op een figuratieve of abstracte manier gebeurt, is onbelangrijk.

12 CINDY WRIGHT

Cindy Wright (1972) studeerde in 1996 af aan de Antwerpse Academie in de schilderklas van Fred Bervoets. Op het eerste gezicht lijken haar monumentale portretten en stillevens fotorealistisch, van dichtbij bekeken zijn de schilderkundige toepassingen duidelijk. Haar schilderijen blijven een perceptueel raadsel en zijn geworteld in een schilderkundige traditie die bevraagt hoe we wereld lezen.

13 ANTON COTTELEER

Anton Cotteleer (1974) is docent beeldhouwkunst aan de Academie. Inspiratie vindt Cotteleer vaak in de huiskamer, in gestandaardiseerde culturele objecten die de bewoonde ruimte oriënteren en die houvast

bieden op mentaal vlak. Cotteleer verstoort onze relatie tot de huiselijke objecten en doet hun betekenis kantelen.

14 LEON VRANKEN

Het werk van Leon Vranken (1975) voor de Academie-tentoonstelling *21^{ste} eeuw buiten!* is gebaseerd op de klassieke sokkel en wil er een herinterpretatie van zijn. Het is een deconstructie, maar op zo'n manier dat de sokkel, die oorspronkelijk gebruikt werd voor de presentatie van een sculptuur, zelf sculpturale vormen aanneemt. Leon Vranken is docent aan de Academie.

15 NADIA NAVEAU

In haar werk verenigt Nadia Naveau (1975) naadloos vormen en iconografie van de oudheid met die van vandaag. Alles kan een inspiratie bieden. Elk beeld heeft een eigen verhaal. Materiaal, kleurgebruik en vormtaal speelt ze uit en ze verkent de grenzen tussen het figuratieve en het abstracte, het barokke en het gestileerde, het klassieke en het hedendaagse. Nadia Naveau doceert beeldhouwkunst aan de Academie.

16 VAAST COLSON

Vaast Colson (1977) houdt er van steeds andere grenzen af te bakenen en wisselende posities in te nemen. Hij gebruikt alle middelen en media. In zijn performances, installaties of interventies tast hij de contextuele elementen minutieus af en buigt hij zich over het ontstaan van het beeld. Vaast Colson doceert schilderkunst aan de Academie.

Philip Aguirre y Otegui, *15 augustus 1942*, Lange Kievitstraat Antwerpen, 2012

KAZERNE DOSSIN, MECHELEN

Vincent Geyskens, *Clapotis*, 2013, collage en spraypaint op hout, 56,5 x 43,5 cm

COURTESY V. GEYSKENS

Cindy Wright, *Spaceinvaders*, 2008, olieverf op doek, 270 x 180 cm

Anton Cotteleer, *Proberen de goede ganzenhouder te zijn*, 2012, acrylhars, verf, viltpoeder, ijzer, 200 x 120 x 65cm; werk op achtergrond: *Tafelblad gebeuren*, 2013, ijzer, hout, acrylhars, viltpoeder, 140 x 120 x 120 cm

COURTESY GALERIE MARION DE CANNIÈRE

Nadia Naveau, *Nicolas Heracles*, 2012, keramiek, textiel en porselein, 21 x 21 x 40 cm

M HKA, ANTWERPEN

Vaast Colson, *Mouldywarp*, 2012, installatie met gevonden voorwerp en krijt op de muur, variabele afmetingen

COURTESY MAES & MATTHYS GALLERY

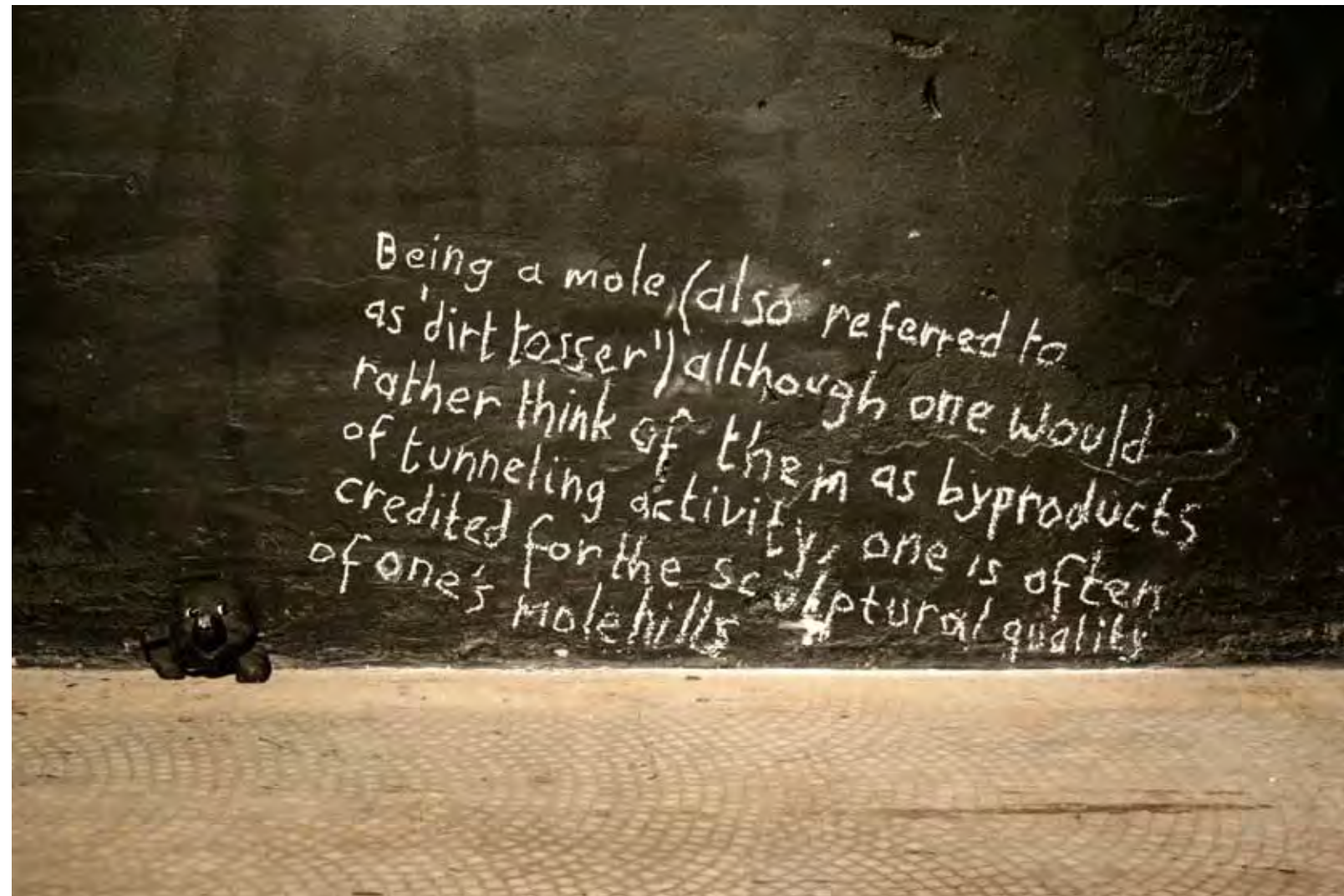




Foto: Boy Korekloos

Finale eindejaarsdefilé, juni 2011

VIJFTIG JAAR ANTWERPSE MODEAFDELING

In 1962 werd in Antwerpen op initiatief van Mark Macken (1913-1977), toenmalig directeur van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, de eerste modeopleiding in België opgericht. Als een van de eersten opperde Macken dat mode een plaats verdiende binnen een kunstacademie die traditioneel focuste op schilder- en beeldhouwkunst. Macken wilde een modeopleiding die in interactie kon treden met de andere kunstdisciplines.

MADAME PRIJOT

Mark Macken vond een gelijkgestemde ziel in Mary Prijot (1917-1990) die de leiding van de modeafdeling van 1963 tot 1982 voor haar rekening zou nemen. Prijot volgde voordien schilderkunst aan het Hoger Instituut van de Academie en wilde, dankzij een zoektocht naar vernieuwing in het creatief proces, de modeopleiding onderscheiden van de klassieke snit-en-naadopleidingen.

Madame Prijot, zoals de studenten haar noemden, had een enorme impact op de visie van de opleiding. Prijot probeerde in de eerste plaats een gevoel voor traditionele, klasse en elegantie over te brengen op haar studenten. Hierbij diende haar sterke bewondering voor de creaties van Coco Chanel als richtlijn. Geïnspireerd op de Parijse mode, vormde Prijot ontwerpers die een eigen visie en een eigen modebeeld naar

voren konden brengen. Tegelijkertijd wilde ze ontwerpers opleiden die konden meedraaien in de Belgische textielindustrie. Het is deze mix van een opleiding georiënteerd naar de Belgische confectie-industrie en geworteld in de artistieke traditie van de academie die de basis vormde van het curriculum zoals het vandaag nog steeds bestaat.

Aanvankelijk bestond de opleiding uit het tekenen van modesilhouetten, aangeklede modellen en sierobjecten. Vrij snel besliste Prijot om een meer praktijkgerichte aanpak te hanteren en niet enkel ontwerpen uit te tekenen maar ook te realiseren. Haar eigen technische vorming was beperkt en om de studenten te ondersteunen bij de uitvoering promoveerde ze in 1966 Marthe Van Leemput, een van haar studentes, tot docent coupe. Samen ontwikkelden de vrouwen de blauwdruk van het programma zoals dit ook vandaag nog bestaat: in het eerste jaar krijgen de studenten enkele losstaande ontwerp opdrachten (rok en top, jurk, en het strandensemble dat vandaag is vervangen door een experimenteel ontwerp), in het tweede jaar reproduceren de studenten een historisch kostuum naar keuze en leidden ze hiervan een hedendaagse collectie van vijf stuks af. In het derde jaar wordt de inspiratie gezocht bij folklorekostuums. De studenten maken nu een collectie van acht stuks. In het laatste jaar maken de studenten een collectie van twaalf stuks op basis van een vrij gekozen inspiratiebron.



Foto: Eric Ubben

De 'Antwerpse Zes' in 2013

Naast de centrale ontwerp opdrachten kregen de studenten ook wekelijkse tekenopdrachten. Prijot geloofde dat het eigenlijk ontwerpen gebeurde tijdens de vertaling van een idee naar de tekening. Ze leerde haar studenten observeren en wilde op die manier hun creativiteit aanscherpen. Bovendien hanteerde ze een aantal strikte esthetische regels die niet alleen ten aanzien van de ontwerpen van de studenten maar ook wat betreft hun persoonlijke voorkomen golden. Een ontwerp moest vooral klasse, verfijndheid en grandeur uitstralen. In de loop van de jaren 1970 werden Prijot's regels onder druk gezet door het veranderende modebeeld: de hippies en provo's in Antwerpen droegen minirokken in felle kleuren en later introduceerde de punk nieuwe materialen en vormen. Wereldwijd veranderde er heel wat op gebied van mode en ontwerpers zoals Claude Montana, Thierry Mugler en Jean Paul Gaultier ontwikkelden pret-à-porter collecties die gesmaakt werden door een jong en modebewust publiek.

The Antwerp Six

Eind jaren 1970 kwam een groep jongeren in de modeafdeling terecht die gebeten was door deze modemicrobe en streefde naar vernieuwing. Al gauw ontstond er een hechte vriendschap tussen enkele gelijkgestemde studenten. Martin Margiela, Walter Van Beirendonck, Dirk Van Saene, Dirk Bikkembergs, Marina Yee, Ann Demeulemeester en Dries Van

Noten vonden elkaar in hun passie voor mode. De competitiviteit, ambitie en professionele attitude van deze jonge ontwerpers dreef het niveau van de opleiding omhoog. De ontwerpen werden vooruitstrevender, de presentaties verzorgder en de shows professioneler. Na hun afstuderen werden deze jonge ontwerpers aangesproken door het Instituut voor Textiel en Confectie van België (ITCB) dat met de campagne 'Mode dit is Belgisch' de Belgische mode- en textielindustrie nieuw leven wilde inblazen. De jonge ontwerpers verwierven nationale bekendheid met hun stylings voor de magazines *Mode dit is Belgisch* en *BAM*. Hun deelname aan de ontwerperswedstrijd 'De Gouden Spoel' bood hen een platform om hun eerste eigen collecties uit te denken en te presenteren aan een ruimer publiek.

Eind jaren 1980 en begin jaren 1990 groeiden deze jonge ontwerpers onder de noemer 'the Antwerp Six' samen met de mysterieuze Martin Margiela uit tot internationaal gerenommeerde designers. De gevolgen hiervan voor de Antwerpse modeopleiding waren enorm. De reputatie van de school schoot de hoogte in en studenten stroomden toe van alle kanten van de wereld. Sinds 1985 stond de modeopleiding bovendien onder de leiding van Linda Loppa, een van de eerste oud-studentes van Mary Prijot. Net als Mary Prijot, was Linda Loppa een inspiratie voor vele van haar pupillen. Naast haar functie als docent runde Loppa een succesvol winkel



HAPPY BIRTHDAY DEAR ACADEMIE



Beelden van de tentoonstelling '50 jaar Modeafdeling' in het ModeMuseum, Antwerpen



Afstudeercollectie van Sarah Corynen, juni 1993

waar ze designermode verkocht van Gianni Versace, Claude Montana, Cardin, Jean Paul Gaultier. Haar zakenconnecties bewezen hun nut in de internationale profilering van de school en haar netwerkcapaciteiten en sterke visie zorgden voor een golf van vernieuwing binnen de opleiding.

Hedendaagse opleiding

Onder Linda Loppa's energetische begeleiding werd de opleiding meer proactief en hedendaags. Samen met Walter Van Beirendonck, die sinds 1985 als docent aan de opleiding van start ging, streefde Loppa ernaar om ontwerpers te vormen die via een individuele expressie een sterk visueel en conceptueel beeld konden neer zetten: collecties waren uitingen van de persoonlijke vormentaal van de student. In de zoektocht naar deze vormentaal werd het belang van een directe dialoog tussen de docenten en de studenten steeds groter. Het hele jaar door werd gediscussieerd over de juiste kleuren, materialen en vormen die pasten bij de sfeer van een collectie. Dit constante zoeken spoorde studenten aan om een eigen avant-gardistische visie op mode te ontwikkelen. Deze inspirerende context resulteerde in het afstuderen van een tweede generatie studenten die internationaal erkenning verwierven: Jurgi Persoons, An Vandevorst en Filip Arickx of Veronique Branquinho presenteren looks die het beeld van de jaren 1990 mee zouden bepalen.

Wanneer Linda Loppa in 2007 naar Firenze trekt om er de modeschool Polimoda te leiden, neemt Walter Van Beiren-

donck het roer over. Gaandeweg werden contacten met de professionele wereld verdiept en vandaag staat de eindejaarsshow van de academie op de agenda van internationale headhunters. De jury is samengesteld uit gerenommeerde ontwerpers, persagenten, redacteurs, buyers en stylisten. Ondanks deze groeiende internationale aandacht bleef de opleiding trouw aan haar originele manier van werken en wordt er binnen de opleiding niet in commerciële termen gedacht. Voor alles moeten de ontwerpen van de studenten origineel zijn, vernieuwend en een individuele expressie uitstralen.

Mode wordt aan de Antwerpse academie gezien als een expressie van de tijdsgeest, en een reflectie van de relatie tussen kledij, lichaam en maatschappij. Studenten worden tijdens elke stap van het ontwerpproces begeleid, bevestigd en gestuurd. De opleiding wordt gepercipieerd als een creatieve cocoon, waar studenten los van verwachtingen en internationale trends op een conceptuele en innovatieve manier hun eigen modebeeld kunnen ontwikkelen. Deze erg specifieke manier van werken wijkt af van de werkwijze op andere modescholen en trekt daardoor internationale studenten aan die op hun beurt de naam en faam van de opleiding internationaal helpen verspreiden.

Sarah Heynssens

Praktisch

TENTOONSTELLINGEN

HAPPY BIRTHDAY DEAR ACADEMIE!

Nog tot 26 januari 2014

Open: dinsdag t.e.m. zondag van 10 tot 17 uur

Gesloten: maandag

MAS – Museum aan de Stroom

Hanzestedenplaats 1

2000 Antwerpen

Tel. 03 338 44 00

www.mas.be

50 JAAR MODEAFDELING

Nog tot 16 februari 2014

Open: dinsdag t.e.m. zondag van 10 tot 18 uur

Gesloten: maandag

ModeMuseum provincie Antwerpen

Nationalestraat 28

2000 Antwerpen

Tel. 03 470 27 70

www.momu.be

ACADEMIE INTRA MUROS

75 jaar in vorm. De verrassende verso

Van 9 januari tot 2 maart 2014

Open: dinsdag tot zondag van 10 tot 17 uur

Lange Zaal van de Academie

Venusstraat 36

2000 Antwerpen

21STE EEUW BUITEN!

Werk van acht kunstenaars in de publieke ruimte

Nog tot 26 januari 2014

ANTWERP ICONS

Grote foto's van 12 iconische kledingstukken van

Antwerpse modeontwerpers verspreid over de stad

Nog tot 26 januari 2014

Alle info: www.happybirthdaydearacademie.be



AUTEURS

Dr. Katharina Van Cauteren studeerde kunstwetenschappen aan de KU Leuven.

In 2010 verdedigde ze aan diezelfde universiteit haar proefschrift over de Brusselse schilder Hendrick De Clerck (ca. 1560-1630) en zijn band met het hof van de aartshertogen Albrecht en Isabella. Sindsdien was ze curator van diverse tentoonstellingsprojecten in binnen- en buitenland. De Happy Birthday Dear Academie-expo in het Antwerpse MAS | Museum Aan de Stroom, maakte ze samen met modeontwerper Walter Van Beirendonck en dr. Paul Huvenne, directeur van het Antwerpse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Het was zonder meer haar meest ambitieuze project tot nu toe. Katharina Van Cauteren publiceerde ook over kunst, zowel voor een gespecialiseerd als voor een breed publiek.

Sarah Heynssens studeerde hedendaagse geschiedenis en algemene economie aan de Universiteit Gent. Zij is verbonden aan de Universiteit Antwerpen waar ze in het kader van het 50-jarig bestaan van de mode-afdeling van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen het voorbije jaar werkte aan een onderzoeksproject over de historiek en pedagogiek van de afdeling.

Jan Lampo is historicus. Hij werkt in het Letterenhuis, waar hij archieven van Vlaamse schrijvers inventariseert. Van 1990 tot 1995 was hij redacteur van de krant De Standaard. Van zijn hand verscheen een tiental historische boeken over Antwerpen. Lampo is lesgever aan het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen en gaf gastcolleges aan de afdeling Conservatie en Restauratie van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Artesis Hogeschool) in Antwerpen. Van 1994 tot 1996 werkte hij ook in de bibliotheek van de Academie.