



# OKV

zesendertigste jaargang  
oktober/november/december  
1998  
nr. 4  
driemaandelijks tijdschrift  
voor inwijding in de beeldende  
kunsten onder de auspiciën van  
de Vlaamse provincies  
en i.s.m. de VRT  
Afgiftekantoor: Gent

250,-BF / 15,-NLG

# Historische schilderkunst in de 19de eeuw

Marc Holthof

••••• OPENBAAR KUNSTBEZIT IN VLAANDEREN 1998-4



## Historische schilderkunst in de 19de eeuw

door Marc Holthof

- 3 Een episode uit de **septemberdagen** van 1830
- 5 De **historische** schilderkunst
- 17 De **historische** schilderkunst in **België**
- 39 Nawoord: Antoine **Wiertz** (1806 – 1865)



### Kostprijs van een abonnement

Een abonnement biedt 4 themanummers en 4x OKV-plus, met Museumkaart.  
U kunt zich abonneren door storting van  
800,-BF (zonder opbergband) of 1.100,-BF (met opbergband) op rek.nr. 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, Sint-Niklaas.  
Vanuit Nederland:  
47,-NLG (zonder opbergband) of 67,-NLG (met opbergband) uitsluitend op gironummer 135.20 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, Sint-Niklaas.  
Een abonnement kan elk moment ingaan.

### Vormgeving

Rob Buytaert  
Annie Vandezande

### Correctie

Kaat De Kock

### Coördinatie en eindredactie

Rudy Vercruysse  
Kaat De Kock

### Productie

Rudy Vercruysse  
Geert Verstaen  
Kaat De Kock

### Druk

Die Keure, Brugge

### Pre-press



GRAFISCH BURO GEERT LEFEVRE

### Copyright OKV

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorgaande toestemming van de uitgever.

De illustratie op de cover is een detail van "De slag der Gulden Sporen" (studie). Toegeschreven aan Nicaise De Keyser. Zie p. 22 voor de volledige afbeelding.

ISSN 1373-4873

# Een episode uit de septemberdagen van 1830



Als je het Museum voor Oude Kunst in Brussel binnenloopt dan merk je, ietwat verborgen achter een paar zetels in de vestiaire, een geweldig kleurenplaatje op. Het is een immens (4,44 x 6,60 meter) historisch tafereel dat zo weggelopen lijkt uit de plakboeken vol Historiaprentjes waarvoor wij in onze jeugd naarstig chocoladeomslagen spaarden. Het doek toont een stormachtige opeenhoping van figuren op de Brusselse Grote Markt, een kluwen van personen, staand, lopend, vallend, te paard of te voet. Aan de rechterkant van het doek vormen zij een heuse mensenhoop, steunend op een achter een enorme Belgische vlag verborgen schandpaal. Dit pathetisch tafereel heet *Een episode uit de septemberdagen van 1830*. Het wordt in 1835 voor het eerst tentoongesteld op het Salon van Brussel, waar het een sensatie veroorzaakt. Men beschouwt het als een visueel equivalent van de 'Brabançonne'.

Het doek is van de hand van Gustaf Wappers. Wappers zal later directeur van de Antwerpse academie worden tot hij er moet opstappen omwille van een ruzie met minister van binnenlandse zaken Charles Rogier. En het zijn Rogiers Luikse vrijwilligers die aan de rechterkant van Wappers' doek onder leiding van de op dat moment 22-jarige Félix Chazal de Brusselse Grote Markt opmarcheren op 3 september 1830. Als 20 dagen later de troepen van de Prins van Oranje Brussel binnentrekken vlucht de hier zo heldhaftig uitgebeelde Chazal naar Valenciennes en verbergt Charles Rogier zich in het Zoniënwoud.

Het doek van Wappers beeldt dan de Belgische revolutie van 1830 niet alleen uit, het vervalst die ook, het toont ongewild de recuperatie ervan door de burgerij. Nadat de overwinning op de Hollanders al lang een feit is, keren leiders als Rogier en Chazal terug om zich de macht toe te eigenen, en de geschiedenis te herschrijven. Zoals ook met de julirevolutie in Parijs gebeurde wordt de opstand in Brussel achteraf opgeëist door de burgerij en van een Belgisch nationaal tintje voorzien – dat hij aanvankelijk niet had.

Het is ook nu nog gebruikelijk om minachtend te doen over drukke historiedoeken als dit van Wappers, zelfs over de hele Belgische romantische school. Dit 'modern' standpunt wordt reeds in 1904 verwoord door Richard Muther die schrijft: "Het is geen pretje in Brussel het Musée moderne te bezoeken! Uit het oude Museum komend, voel je vreselijk scherp aan hoe kunstloos, hoe schematisch en hoe leeg de 19de-eeuwse kunst is geweest... Er is vrijwel geen tweede museum te vinden waarin zoveel nutteloos geschilderde doeken zichzelf 'breed maken'." En kunsthistoricus Jean Buyck schrijft in 1969: "Het is wel de ironie van het noodlot dat juist deze paradepaarden van de Belgische romantiek, met blakend enthousiasme becommentarieerd en triomfantelijk in Europa op tournee rondgevoerd, thans nog slechts geciteerd worden als de lachwekkende uitwassen van een faliekante kunstconceptie ..."

Maar misschien moeten wij historische doeken als deze *Episode uit de septemberdagen van 1830* van Wappers toch eens beter bekijken, hen wat meer gunnen dan een ironische glimlach of een schampere opmerking. Misschien moeten een aantal van hen uit de museumkelders gehaald worden waar ze opgerold en in kisten verpakt liggen en soms letterlijk vergeten zijn. Alsof je een episode uit de kunstgeschiedenis zomaar uit het collectief geheugen kunt bannen omdat ze niet meer aan de huidige smaak beantwoordt.



**Gustaf Wappers**  
(1803-1874)  
**Een episode uit de**  
**Septemberdagen 1830,**  
**1835**

*Olieverf op doek*  
444 x 660 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Cussac

# De historische schilderkunst

Wappers' doek is een eminent voorbeeld van het genre van de historische schilderkunst dat in de hele 19de eeuw zeer populair is. Historische schilderkunst is een bij uitstek academische genre waarin bijbelse, allegorische of mythologische motieven, of gebeurtenissen uit de oude of hedendaagse geschiedenis voorgesteld worden. En dan vooral veldslagen en evenementen waar de vorst of zijn voorvaderen bij betrokken zijn. Het belang van het genre overstijgt dat van de schilderkunst of de kunst in het algemeen: in een tijd waarin afbeeldingen nog relatief schaars zijn, functioneerden de grote historieschilderijen als de massamedia van toen. Zij gaven de geschiedenis van natie en volk een gezicht.

De historieschildering staat aan de top van de hiërarchie van genres die door de koninklijke Franse academie werd ingesteld en door heel Europa overgenomen. Met het literaire epos en de tragedie is de historische schilderkunst de belangrijkste kunstvorm. Alle andere genres van de schilderkunst zijn eraan ondergeschikt. Onderaan de ladder staan het stilleven, het landschap, de genreschilderkunst en de portretten van gewone burgers. Deze indeling is typerend voor het 'ancien régime': onderwerpen over kerk en staat staan bovenaan de artistieke ladder, zoals ze bovenaan de maatschappelijke ladder staan. Burgerlijke, alledaagse onderwerpen hebben (nog) niet die status.

Deze rangorde zal gedurende een groot deel van de 19de eeuw standhouden. Zo is de bespreking van het Salon des Beaux-Arts van 1845 van dichter en kunstcriticus Charles Baudelaire nog traditioneel ingedeeld in geschiedenisdoeken, portretten, genredoeken, landschappen (het nieuwe schildergenre met Camille Corot als koploper), tekeningen, gravures en beeldhouwwerk. Een jaar later, in 1846, is er van die indeling bij nieuwlichter Baudelaire al geen sprake meer en verschijnen titels als "Waar is kunst-critiek goed voor?" en "Wat is romantiek?". De grote breedsprakige doeken van het academisme maken geleidelijk plaats voor een andere kunst, een andere retoriek, die van de vage contouren, de observatie, het ik; voor de moderniteit.



**Jacques Louis David**  
(1748-1825)  
**De vermoorde Marat, 1793**

Olieverf op doek  
165 x 128 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Cussac



## De **moraal** toegepast op de **natuur**

Buiten de schildersstudio schetsen maken, in open lucht, de natuur zoals de 19de-eeuwse nieuwlichters gaan doen, is een praktijk die minstens sinds Dürer gemeengoed is in de schilderkunst. Maar in de klassieke schilderkunst staan de in de werkelijkheid geobserveerde details steeds ten dienste van iets anders. Een simpele afbeelding van de natuur voldoet niet. Er is idealisering nodig om tot échte, 'grote' kunst te komen. De vorm is slechts een veruiterlijking van een innerlijke essentie. Die essentie moet weergegeven worden, niet de triviale oppervlakte. Baudelaire noemt dat in 1846 schamper "de moraal toegepast op de natuur".

De werkelijkheid weergeven is in de klassieke schilderkunst slechts een eerste stap. Het literaire, het retorische dat uitgedrukt wordt, is veel belangrijker. Realisme in de huidige betekenis is in het begin van de 19de eeuw zo goed als onbekend. Een goed klassiek doek moet naar een verhaal alluderen: uit de bijbel, de klassieke oudheid, of de geschiedenis. Elke referentie naar de werkelijkheid staat steeds ten dienste van dat verhaal.

Volgens Louis Hymans in zijn er in 1851 twee dingen die een goed schilderij kenmerken: ten eerste het idee ('la pensée'), dat wil zeggen: de keuze van onderwerp. En ten tweede de manier waarop dat uitgedrukt wordt, het gevoel, de historische waarheid. Hymans citeert een uitspraak van Wilhelm Schadow (1788–1862): in een toespraak aan de academie van Düsseldorf verklaarde die dat het idee het eerste is waar een criticus in een schilderij aandacht moet voor hebben. Hij moet kijken of het gekozen onderwerp tot zijn recht komt en voldoende duidelijk is voor de kijker. Hij moet ook beoordelen of de schilder het karakter van de personages goed heeft weergegeven.

Het onderwerp, de encenering, het theatrale effect primeren in de historische schilderkunst. Welk moment uit de geschiedenis is er gekozen om een heel gebeuren weer te geven? Hoe is de opbouw van die scène, komt de gemoedsgesteldheid van de personages goed naar voren? Een historieschilder is – zoals een hedendaags filmmaker – een 'metteur en scène', een regisseur van een dramatische handeling die echter in één enkel beeld gevat moet worden.



**Joseph Stallaert**  
(1825–1904)  
**Polyxenes geofferd op de  
brandstapel van Achilles,**  
1877

*Olieverf op doek*  
75 x 55 cm  
Museum voor Schone Kunsten,  
Gent  
Foto: MSKG

**François-Joseph Navez**  
(1787–1869)

**De Heilige Cecilia**

*Olieverf op doek*  
Musée des Beaux-Arts de Mons  
Foto: Lefrancq, Mons

## 'morceau fait' en 'morceau fini'

De schilderstechniek, het fijnschilderen, de factuur komt in de academische schilderkunst op de tweede plaats, maar is niettemin erg belangrijk. De academisten beelden pompeuze en onrealistische historische of bijbelse ficties uit, maar zij gebruiken hiervoor een gelikte 'realistische' (in feite neo-klassieke) techniek. Zij streven een gladde finish na, waarbij de verf transparant gemaakt wordt ten opzichte van het onderwerp. De realistische avant-garde (van Courbet tot de impressionisten) gaat daarentegen het element verf benadrukken. Courbet wordt er zelfs van beschuldigd met een truweel te schilderen!

De fijne afwerking is voor de kopers van academische kunst (o.a. de staat) een garantie dat ze waar voor hun geld krijgen. Weduwe Glaize schrijft aan de directie van de Franse Académie des Beaux-Arts dat één van de doeken van haar man die de academie wil aankopen "één van zijn best afgewerkte werken is". De afwerking, het 'fini' is een verkoopargument op zich. Met het 'fini' wil men uiteindelijk zelfs uitwissen dat het doek geschilderd is: het moet de staat van pure illusie nastreven.

In zijn bespreking van het Parijse Salon van 1845, neemt Baudelaire die hele academische traditie tegenvoets en maakt een onderscheid tussen twee soorten doeken: 'le morceau fait' en 'le morceau fini'. Hij stelt "dat er een groot onderscheid is tussen een stuk dat goed in mekaar zit (bien 'fait'), en een keurig afgemaakt ('fini') stuk. Want", stelt hij: "in het algemeen is wat goed in mekaar zit, niet keurig afgemaakt, en wat héél keurig is afgemaakt, zit misschien wel helemaal niet goed in mekaar!" De academische schilderkunst was bij uitstek goed gemaakt, maar artistiek zat ze zelden goed in mekaar.

**Albrecht De Vriendt**  
(1834-1900)  
**De excommunicatie van**  
**Bouchard d' Avesnes, 1877**  
Olieverf op doek  
122 x 201 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: KMSKB





## Aanschouwelijk onderwijs

De historische schilderkunst staat helemaal in het teken van het opkomende nationalisme. A. Lacomble schrijft in 1847: "Veldslagen en nationale onderwerpen beïnvloeden en bevorderen het patriottisme. De nederige werkmens, zelfs de boer, is geïnteresseerd in dit soort schilderijen ... in de ogen van het grote publiek hebben zij meer gedaan om onze nationaliteit te bevestigen dan de werken van literatoren die over onze geschiedenis hebben geschreven. De herinnering eraan is gegraveerd in het geheugen van het publiek, en vormt vaak de enige historische kennis van deze mensen. Ontwikkelde personen ondergaan nog beter de invloed van deze werken omdat hun kennis de draagwijdte ervan vergroot, en omdat zij over het algemeen meer open staan voor het genoeg dat de uitwerking toevoegt aan het onderwerp zelf".

De historische schilderkunst is – in de woorden van het Journal des Beaux-Arts uit 1860 – "aanschouwelijk onderwijs in de vaderlandse geschiedenis". Een schilderij kan de mensen belangrijke lessen in moraal en vaderlandsliefde leren, stelt schilder Henri de Caisne (1799–1852) in 1821. Wat deze inspecteur van de rijksmusea ook betracht in zijn monsteropus van 6,28 x 5,17 meter: *België kroont zijn illustere nazaten* (1839). Het gaat tijdens de tweede wereldoorlog verloren.

De vaderlandse geschiedenis wordt in de historische schilderkunst samengebond tot een verhaal met uitsluitend grote figuren: Keizer Karel, Godfried van Bouillon en Karel V lopen voorop, en de prins der schilders, Rubens, volgt in hun kielzog. Met historische werkelijkheid heeft het allemaal niet zo veel te maken. Sigmund Freud constateerde dat sommige van zijn patiënten in de loop van de psychoanalyse trauma's uit hun jeugd gaan verzinnen. En hij merkt snedig op dat dat proces analoog is aan het proces waarmee naties legendes over hun eigen vroege geschiedenis construeren. Putten uit het verleden is inderdaad een typerende tendens voor de romantiek: denk aan de historische romans van Walter Scott, Alexandre Dumas, Victor Hugo, of Hendrik Conscience. Het verleden is voor de burger een cash-and-carry waarin iedereen wel een brok geschiedenis kon vinden dat in zijn kraam past. J.M. Dautzenberg en P. Van Duysse stellen in hun 'Verhalen uit de geschiedenis van België': "een volk dat zich op de handelingen zijns voorgeslachts beroemt, bezit eigenwaarde en zal nimmer onder een vreemd juk de schouders bukken", en voor G. Charlier in zijn 'Le mouvement romantique en Belgique' "zoekt een natie haar voorafschaduwing en in een zekere zin haar bestaansreden in de voorbije eeuwen".



**Henri De Caisne  
(1799–1852)  
België kroont haar illustere  
nazaten, 1839**  
*Olieverf op doek  
628 x 517 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: KMSKB*

# Vaderlandsliefde

De Cambridge-filosoof en antropoloog Ernest Gellner poneert in zijn boek 'Nations and Nationalism' (1983) dat het nationalisme het gevolg van de natiestaat is, en niet de oorzaak ervan. Nationalisten stellen het altijd graag voor als zouden zij een eigen natiestaat voor hun volk nastreven. Maar Gellner keert dat om: voor hem is het bestaan van een politiek gecentraliseerde natiestaat de belangrijkste voorwaarde opdat nationalistische bewegingen zouden kunnen ontstaan. Want nationalisme komt slechts daar voor waar het bestaan van de moderne staatsvorm reeds als vanzelfsprekend wordt beschouwd.

systeem. Schilders en schrijvers moeten daarom een mythisch verleden ophemelen waarin de premissen van de moderne natie reeds vervat zitten. Zo verklaart Charles Liedts in 1836 in de Belgische Kamer van Volksvertegenwoordigers: "De grootsheid van een natie hangt niet af van de uitgestrektheid van haar gebied noch van het aantal inwoners, ze hangt af van haar instellingen maar ook van de heersende schone kunsten en literatuur ... Moedig de literatuur, de schone kunsten aan en U zult alle Belgen bezielen met het nationaal eergevoel dat onze nationaliteit moet vrijwaren".



van links naar rechts  
**Louis Gallait (1810-1887)**  
**Karel De Grote, 1864-1874**  
Olieverf op doek  
Halfrond van de Belgische Senaat,  
Brussel  
Foto: Joris Luyten

**Louis Gallait (1810-1887)**  
**Karel V, 1864-1874**  
Olieverf op doek  
Halfrond van de Belgische Senaat,  
Brussel  
Foto: Joris Luyten

**Louis Gallait (1810-1887)**  
**Godfried van Bouillon,  
1864-1874**  
Olieverf op doek  
Halfrond van de Belgische Senaat,  
Brussel  
Foto: Joris Luyten

Gellner wijst op de nauwe relatie tussen de opkomst van de industrie en het nationalisme in het begin van vorige eeuw. Voor hem is het nationalisme een onvermijdelijk bijproduct van de burgerlijke revoluties sinds 1789. Het levert het ideologisch cement voor het voortbestaan van de nieuwe burgerlijke natiestaten. Want nationalisme diversifiëert niet, zoals wij wel eens denken, maar uniformiseert. De 19de-eeuwse industrie heeft een uniforme cultuur nodig: gemeenschappelijk onderwijs en ordehandhaving, een gemeenschappelijke taal en ideologie. Een agrarische maatschappij reproduceert zichzelf: de kennis wordt er van generatie op generatie doorgegeven ('van vader op zoon' zoals de oude patriarchale spreuk luidt). Een industriële maatschappij daarentegen heeft behoefte aan een externe, uniforme opvoeding. "Niet de beul maar de professor vormt de basis van de moderne maatschappelijke orde. Niet de guillotine maar het (terecht zo genoemde) 'doctorat d'état' is het belangrijkste instrument en symbool van de staatsmacht", schrijft Gellner.

In zijn essay 'L'académisme et ses fantasmes' wijst Michel Thévoz erop dat het de onderwijzers, literatoren én academische schilders zijn die nationale legendes gaan verzinnen en uitbeelden. De 19de-eeuwse bourgeoisie geeft aan haar schilders en schrijvers de taak om een afstamming te vinden voor haar macht, zodat de historische relativiteit ervan verdoezeld kan worden. De burgerij wil de bestaande maatschappelijke orde laten doorgaan voor een natuurlijk, universeel en definitief

## De academie

De historieschilderkunst is een nationale, en dus officiële kunst. De academie is het instrument bij uitstek om schilders te vormen die het nationalisme picturaal kunnen uitdragen. Sinds haar oprichting door Lodewijk XIV is de Franse academie de hoeder van de klassieke normen van de schilderkunst. De 'Académie Royale de Peinture et de Sculpture' wordt in 1648 in Parijs gesticht en past perfect binnen de gecentraliseerde planning van Louis XIV en minister Colbert. Kunst dient om de koning te eren en zijn residenties te verfraaien. De Académie Royale systematiseert daartoe de pedagogische procedures. Problemen op het gebied van techniek en compositie worden expliciet geformuleerd, methodes uitgelegd en de conventies bepaald. Deze werkwijze wordt doorgegeven aan de andere academies: de academies van Wenen (1692), Berlijn (1694), Kopenhagen (1701), Stockholm (1735), de Academia de San Fernando van Madrid (1752), de Akademie van Düsseldorf (1767), the Royal Academy van Londen (1768), de Akademie van München (1770). Vanaf het einde van de 18de eeuw worden deze methoden ook ingevoerd aan de Antwerpse academie door Andreas Cornelis Lens (1739-1822). De Antwerpse academie wordt door Teniers gesticht in 1663, maar is tot het midden van de 18de eeuw afhankelijk van de Sint-Lucasgilde. Ook in Brussel (1711), Gent (1751), Doornik (1757) en elders worden academies opgericht. Overal steunen de kunstenaars de nieuwe academies omdat ze hen een nieuwe sociale en professionele status geven. De leidende klassen zien in de academie een instrument om de eigen glorie te verheerlijken.



**Nicaise De Keyser**  
**(1813-1887)**  
**Karel V bevrijdt slaven te**  
**Tunis, 1873**

*Olieverf op doek*  
259 x 308 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA



**Celestin François**  
**De klas van Joseph François**  
**aan de Academie van**  
**Brussel, 1821**

*Olieverf op doek*  
78 x 65 cm  
Museum van de Stad Brussel  
Foto: Museum van de Stad Brussel



**Willem Geets (1838-1919)**  
**Bezwering van Johanna**  
**van Kastilië, 1876**

Olieverf op doek  
 129 x 163 cm  
 Koninklijk Museum voor Schone  
 Kunsten, Antwerpen  
 Foto: KMSKA

## Een **carrière** in de kunst

De carrière van een (Frans) kunstenaar in 19de eeuw bestaat uit verschillende, goed gedefinieerde fasen. Alles begint met een opleiding aan de École des Beaux-Arts. Na de Franse revolutie, in 1795, wordt de Parijse Académie gesplitst in de eigenlijke academie en de École des Beaux-Arts. Aan de École wordt tekenen en architectuur onderwezen en een serie wedstrijden georganiseerd waarvan de 'Prix de Rome' de belangrijkste is. Alleen mannen van Franse nationaliteit, onder de dertig en ongehuwd worden aan de École toegelaten. De kandidaat moet een toelatingsexamen afleggen dat bestaat uit het tekenen van een model in natuurlijk licht in zes sessies van telkens twee uren. Wie slaagt krijgt meerdere jaren tekenles. Schilderen leert men niet op de academie maar in de privé-ateliers van de leraars. Het doel van de opleiding aan de École is om de leerling-schilder in staat te stellen mee te dingen naar de Prix de Rome. Wie daarvoor slaagt is zo goed als verzekerd van een carrière in de (academische) kunstwereld.

### De Romeprijs

De Romeprijs wordt georganiseerd door de Parijse academie en bestaat sinds 1666. De winnaar krijgt een beurs die hem in staat stelt om vijf jaar klassieke kunst te gaan studeren in Rome. De wedstrijd bestaat uit drie delen. Allereerst krijgen de deelnemers een historisch onderwerp voorgeschoteld waarvan ze in één dag een olieverfschets moeten maken. De twintig beste worden daaruit geselecteerd door een jury bestaande uit eminente leden van het beroep. Twee weken later moet men een naaktstudie schilderen naar levend model in vier sessies van zeven uur. De tien beste deelnemers krijgen toegang tot de laatste proef. Dan kondigt de academie een – tot dan geheim gehouden – thema aan voor een groot historisch schilderij. De finalisten krijgen 72 dagen om de opdracht uit te voeren. Als de doeken klaar zijn krijgt het publiek de kans om ze te bekijken. Zij worden daarbij druk becommentarieerd – ook in de pers. Een jury kiest één, soms meer, soms helemaal geen winnaar. Eens in Rome wordt van de winnaar verwacht dat hij elk jaar een doek naar huis stuurt, om zijn vooruitgang te tonen. Het zal overigens tot het einde van de 19de eeuw duren voor vrouwen mogen deelnemen aan de Prix de Rome!

Ook bij ons bestaat de Romeprijs. Koning Willem I voert bij koninklijk decreet van 13 april 1817 de Romeprijs in aan de academies van Amsterdam en Antwerpen. De eerste wordt in 1819 behaald door Ferdinand de Braekeleer met een *Tobias die zijn blinde vader leidt*. De winnaar mag vier jaar naar Italië gaan en krijgt jaarlijks 2.500 frank subsidie. In de loop van de 19de eeuw zullen vooral nobele onbekenden als Modeste Carlier (1850), Ferdinand Pauwels (1852), Desiderius Mergaert (1854), of Polydor Beaufaux (1857) de Romeprijs winnen.



Na zijn terugkomst uit Rome toont de schilder geregeld zijn nieuwe schilderijen op het jaarlijkse Salon (zie verder). De doeken die door de Staat op het Salon aangekocht werden, worden in Frankrijk vertoond in het Musée du Luxembourg, bij ons in het Brusselse staatsmuseum (het huidige Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Als hij voldoende aanzien heeft verworven wordt de schilder lid van de academie, en gaat les geven aan de École des Beaux-Arts. In Frankrijk wordt tien jaar na de dood van de kunstenaar bekeken of zijn werk goed genoeg is om van het Luxembourg naar het Louvre te verhuizen, dan wel of het verbannen werd naar de provinciemusea. Op veel informelere manier kijkt men bij ons of het doek in het museum blijft hangen, naar een officiële gebouw verhuist, of in het depot belandt.

Niet iedereen is opgetogen met de resultaten die dit goed geoliede systeem oplevert. Het boegbeeld van de Franse romantiek Théodore Géricault schrijft in zijn notitieboek: "Nooit, zelfs in Athene of Rome, hebben de burgers gelegenheid gekregen om kunst en wetenschap te studeren zoals vandaag door zoveel scholen in Frankrijk aangeboden wordt. Maar sinds hun oprichting merk ik met teleurstelling dat het resultaat heel anders is dan de bedoeling was. Eerder dan een publiek goed te zijn, vormen zij een belangrijke belemmering. Al wat ze gedaan hebben is om duizenden middelmatige kunstenaars te creëren." En Gustave Courbet schrijft kort en krachtig: "Kunst kan niet onderwezen worden."

**Felix De Vigne (1806-1862)**  
**Markt te Gent in de**  
**Middeleeuwen, ca. 1862**

Olieverf op doek  
 100 x 168 cm  
 Museum voor Schone Kunsten,  
 Gent  
 Foto: MSKG



## Het **salon**

Vanaf de 18de eeuw organiseert de Académie Royale in Parijs het Salon, dat door iedereen – in de eerste plaats de burgers – bezocht kon worden. Sinds 1737 wordt het regelmatig, om de twee jaar – later om het jaar – in het Louvre gehouden. Het Salon overleeft probleemloos de Franse Revolutie. In de 19de eeuw is het zelfs nog belangrijker: het wordt het artistieke centrum waarmee de productie van beelden in Frankrijk geregeld wordt. De staatsaankopen, de officiële bekroningen, het opkomen of teloorgaan van reputaties gebeuren via het Salon. Zodra een schilderij op de erkenning van het Salon kan rekenen wordt het op kleiner formaat uitgebracht door de graveurs van de rue Saint-Jacques en bereikt zo het burgerpubliek van heel het land. De meest suggestieve van die gravures worden vereenvoudigd door ateliers van populaire prenten om door venters tot in het kleinste boerendorp verkocht te worden. En dat in een tijd waarin de grote massa van de bevolking, die nog grotendeels analfabeet is, steeds politiek belangrijker wordt. Dat geeft goed het belang en de betekenis aan die de visuele cultuur

had in het begin van de 19de eeuw. Nooit tevoren in de geschiedenis (en nooit erna!) speelde de schilderkunst een zo belangrijke ideologische rol.

Omdat het Salon zo'n belangrijke rol speelt in het artistieke leven wordt er een systeem op punt gesteld om 'de goede smaak' te bewaken en om druk uit te oefenen op alle niveaus van de culturele productie. De academische instanties verheffen de schilder tot een vedette en bekronen hem tot een halfgod, maar die hommages gaan gepaard met een strikte controle: de staat eigent zich het alleenrecht van tentoonstelling en bekroning toe. Ook de fabricatie van populaire prenten wordt door de politie strikt gecontroleerd. Het jaarlijks terugkerende Salon is zowat het sluitstuk van dit systeem en is een voorloper van de huidige massamedia als leveranciers van beelden, mythen, waarden en collectieve voorstellingen. Het Salon wordt daarom door de autoriteiten met dezelfde zorg en waakzaamheid omringd als de televisie de dag van vandaag.

**Louis Ghémar (1819-1873)**  
**Salon van Brussel 1863:**  
**Zaal met schilderijen en beelden**

*Stedelijk Museum Ieper  
 Archief foto*



Het is tijdens het Salon dat de 'academische' schilderkunst gaat bloeien. Maar precies omwille van die artistieke controle zal er in feite weinig of niets gebeuren. De vernieuwingen in de schilderkunst zijn in de tweede helft van de 19de eeuw elders te zoeken. Het is in een fotostudio, die van Felix Tournachon alias Nadar, dat in 1874 de eerste impressionistische tentoonstelling zal plaatshebben. Ver van het Salon.

Op kleinere schaal heeft ook het jonge België zijn Salon: de zogenaamde driejaarlijkse tentoonstellingen die elk jaar afwisselend in Brussel, Gent en Antwerpen doorgaan. En die hier in de kranten even druk becommentarieerd worden als het Parijse Salon. Vanaf 1835 krijgt het Brusselse salon een officieel karakter via een Koninklijk Besluit en vanaf 1851 wordt het georganiseerd door het Ministerie van Binnenlandse Zaken. Die richt telkens een directiecomité van een twintigtal leden op. Dat bestaat uit politici en volksvertegenwoordigers, de burgemeester, leden van het kabinet Schone Kunsten, architecten en vooraanstaande industriëlen. Iets minder dan de helft zijn kunstenaars, waaronder een meerderheid aan historieschilders. In 1863 wordt het comité voorgezeten door Désiré Vervoort, de voorzitter van van de kamer van volksvertegenwoordigers.

Het comité bepaalt de duur van het Salon (in 1863 is dat van 1 augustus tot 30 september, later wordt het wegens het grote succes verlengd tot 15 oktober) en de modaliteiten van deelname. Brussel beschikt lange tijd niet over een geschikt gebouw voor het Salon en er wordt een houten constructie – met een monumentale kartonnen voorgevel – opgetrokken op het Troonplein waarin het Salon doorgaat.

Alle levende kunstenaars mogen vier werken insturen voor het Salon die aan een jury ter aanvaarding voorgelegd worden. Een tweede jury bepaalt de plaats die de werken in het Salon krijgen: op ooghoogte of ergens tegen het plafond. De plaatsing is zeer omstreden en de kunstenaars protesteren vaak dat hun werk slecht hangt en niet tot zijn recht komt. Een derde jury deelt de beloningen uit: hij adviseert de minister in verband met het uitreiken van medailles en geldprijzen, aankopen door de staat voor het museum van Brussel of één van de provinciale musea, het geven van een opdracht aan een kunstenaar voor een nieuw werk of zijn benoeming in de Leopoldsorde. Ondanks alle commissies en jury's zijn de Salons in de praktijk in handen van de belangrijkste kunsthandelaars.

In 1777 beschrijft een kunstcriticus, de veteraan Pidansat de Mairobert, het Parijse Salon zo: "Je wringt je door een trapopening als door een valdeur. De trap is altijd overvol ondanks zijn breedte. Als je die pijnlijke kastijding doorstaan hebt, heb je nauwelijks de tijd om adem te halen voor je in een afgrond van hitte en stof terecht komt. Een lucht die zo bedorven en vervuild is door de uitwasemingen van zoveel ongezonde personen moet uiteindelijk wel bliksem of pest veroorzaken. Tenslotte word je verdoofd door een onophoudelijk lawaai als van de neerdalende golven van een woeste zee. Maar er is toch iets dat het oog van een Engelsman zou verblijden: de mengeling van mannen en vrouwen zonder onderscheid, van alle rang en stand... Dit is misschien de enige publieke plaats in Frankrijk waar je die dierbare vrijheid vindt die overal in Londen te zien is. Dit betoverende spektakel bevalt me nog meer dan de werken die getoond worden in deze tempel van de kunst. Hier staat de klusjesman uit de Savoye schouder aan schouder met de edelman in zijn 'cordon bleu', het parfum van het viswif vermengt zich met die van een dame van stand, wat deze laatste naar haar zakdoek doet grijpen om de sterke geur van goedkope brandewijn af te weren die in haar richting komt, een gewone ambachtsman geleid door zijn natuurlijke feeling, maakt een juiste opmerking waarop een idiote geestigaard in de buurt in lachen uitbarst omwille van het komische accent waarmee het gezegd wordt, terwijl een kunstenaar die zich in de menigte verbergt de betekenis van dit alles ontcijfert en er zijn profijt uit trekt."



**Theodore Caneel**  
(1817-1902)  
**Karel V en zijn maîtresse**  
**Van den Geynst**

*Olieverf op doek*  
180 x 80 cm  
Museum voor Schone Kunsten,  
Gent  
Foto: MSKG



# De historische schilderkunst in België

## Nationale helden

Veel van onze 19de-eeuwse academische schilders zijn van eenvoudige komaf: Antoine Wiertz is de zoon van een kleermakersweduwe, Louis Gallait's moeder drijft een kruidenierswinkel, Nicaise De Keyser is veehoeder geweest in zijn jeugd. Op het einde van hun loopbaan gaat er heel anders aan toe. De historieschilder wordt in de 19de eeuw immers geëerd als een nationale held, enkel te vergelijken met media- en sportfiguren vandaag. Als Leopold I zijn atelier wil bezoeken, spijt het – zo gaat het verhaal – de heer Wiertz zelfs dat hij “geen audiëntie kan verlenen!” En als de Prins van Oranje het Antwerpse museum bezoekt weigert de jonge Wiertz vlakaf zijn muts af te zetten: dat heeft hij voor de meesterwerken van Rubens ook niet gedaan!

De reputatie van deze schilders als onaantastbare helden van het vaderland is echter van korte duur. “Vanuit het oogpunt van de posteriteit is [het drama van de 19de-eeuwse kunstenaar] net omgekeerd aan dat van de moderne kunstenaar ... eerst de ‘splendeurs’ van een gevierd kunstenaarschap, later de misères van de

vergetelheid”, merkt Jean Buyck gevat op. En hij citeert de criticus Louis Dubois die in de jaren 1930 schreef dat “de historieschilder het typische produkt [is] van een middelmatige begaafdheid en een dogmatisch academisme, de coryfee van het geofficialiseerde kunstleven. Doorgaans afkomstig uit een provinciestadje toonde hij zich een dociele leerling die de lessen van zijn leermeester slaags ter harte neemt. Zijn vlijt wordt beloond door hem de prijs van Rome toe te kennen, zodat hij met behulp van de hieruit voortvloeiende staatstoelage zijn opleiding kan voltooien in Italië. Voorzien van een flinke voorraad schetsmateriaal, keert hij terug naar zijn geboorteland, om er met het oog op de jaarlijkse plaatshebbende Salons kunstwerken te fabriceren die altijd wel beantwoorden aan de gestelde eisen. Naargelang van zijn persoonlijke relaties worden die werken dan aangekocht door de Gemeente, de Provincie, of de Staat. Hij ijvert van Salon tot Salon, van succes tot succes. Gefêteerd en gedecoreerd stompt echter zijn talent geleidelijk af in de mate dat zijn werken musea, kerken, scholen en stadhuzen gaan vullen. Roofzuchtig verschanst hij zich dan in de academies en in allerlei commissies, klaar om zijn onafhankelijk werkende kunstbroeders te molesteren!” “Dit stringente portret, vervolgt Jean Buyck, moge enigszins zijn aangedikt, het nageslacht heeft het grotendeels onderschreven.”



**Henri Leys (1815–1869)**  
**Bezoek van Albrecht Dürer**  
**aan Antwerpen in 1520,**  
**1855**

Olieverf op hout  
90 x 160 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA

# De Antwerpse academie

Een centrale rol in de historieschilderkunst in België speelt de Antwerpse academie. Hoewel wij het hier zullen hebben over schilders die in Doornik, Dinant, Zandvliet en ook wel Antwerpen geboren zijn, hebben zij allen aan de Antwerpse academie gestudeerd. Antwerpen is ook op literair gebied het centrum van de romantiek met een figuur als Hendrik Conscience die nauwe banden heeft met de academie. In Brussel wordt met de in 1815 uit Frankrijk uitgeweken Jacques Louis David († 1825) en François-Joseph Navez (1787–1869) de neo-klassieke traditie voortgezet. “De tekening is het allerbelangrijkste”, blijft de leuze van deze aanhanger van de klare lijn.

**Henri Leys (1815–1869)**  
**De Spaanse furie te Antwerpen, 1832–1836**

Olieverf op doek  
91 x 160 cm  
Koninklijke Musea voor schone kunsten Brussel  
Foto: Speltdoorn



Onder leiding van de neo-classici Willem Herreyns (1743–1827) en Matthieu Van Bree (1773–1839) heeft de Antwerpse academie dan al faam verworven: Gustaf Wappers, Nicaise De Keyser, Henri Leys, Louis Gallait en Antoine Wiertz zullen er studeren, later ook Laurens Alma-Tadema (en in 1886 gedurende twee maanden ook Vincent Van Gogh). In de jaren 1820 preekt men er een Rubens-revival die vooral Wiertz en Wappers ter harte zullen nemen. Wiertz schrijft over de academie waaraan hij studeerde: “Als de schilderkunst de trots van de oude Vlaamse school was, dan mag zij er in onze tijd prat op gaan om de mooiste academie ter wereld gehad te hebben. Al wie haar toen gezien heeft, die er de rijkdommen van zijn palet uit geput heeft als uit een diepe zee, moet er een herinnering van erkentelijkheid en bewondering aan overhouden: men mag nooit een goede moeder vergeten. Weinigen hebben geweten wat dat grote lokaal bevatte, dat toch te klein was voor het genie dat het met zijn talent vulde tot aan het dak. Behalve de geïnitieerden in de

mysteriën van deze kunsttempel, hebben weinigen gezien hoe die brede muren bedekt waren met al die ingenieuze tekeningen... Al die opgestapelde precieze zaken, goed verdeeld, goed bestuurd, maakten de academie tot één grote bijenkorf waarvan Van Bree de koning was... Van Bree was een demon in de les, een kracht, een vulkaan die kennis uitspuwde die de hersenen van wie hem beluisterde overstroomde en er zich inprentte.”

Directeur Van Bree is overigens niet altijd even geliefd. Zo raakt Henri Leys in conflict met hem en wordt van school gestuurd. Het verhaal gaat dat terwijl Van Bree – al dan niet als een vulkaan – over de nobele draperieën praat waarin antieke figuren gehuld waren, Leys hem parodieert door een ode te brengen aan de te korte broek van de directeur! “Word schoenmaker, jongen” moet de woedende Van Bree tegen Leys geroepen hebben.

Ook Louis Gallait maakt in een brief aan zijn Doornikse leraar Hennequin gewag van de tweestrijd tussen romantici en neo-klassieken in de academie. Hij schrijft in 1832: “Er bestaan tussen de leerling-schilders twee groepen die gekend zijn onder de benaming romantiekers en klassiekers. Mijnheer Wappers staat aan het hoofd van de romantici en mijnheer Van Bree aan het hoofd van de klassieken. Tussen de leerlingen van elke partij, bestaat er een soort van open oorlog. Ik ben niet precies te weten gekomen, en niemand heeft mij kunnen uitleggen, wat zij bedoelen met die benamingen.”



**Mathias Van Bree**  
**(1773-1883)**  
**De dood van P.P. Rubens,**  
**1827**

*Olieverf op doek*  
290 x 363 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA

## Gustaf Wappers (1803–1874)

Gustaf Wappers wordt op 23 augustus 1803 in Antwerpen geboren. Hij studeert er bij J.J. Van Regemorter, Van Bree en Herreyns aan de academie. In 1828 verblijft hij in Parijs waar hij in het Louvre kopieën maakt van Rubens en Titiaan. Hij leert er de criticus Théophile Gautier kennen en heeft ook contact met de socialist Raspail en de communist Blanqui. Wappers debuteert op het salon van Brussel tijdens de revolutie van 1830 met *De zelfverloochening van Burgemeester Pieter van der Werff* (nu in het museum van Utrecht) – een episode uit het beleg van Leiden door de Spanjaarden. "Het doek werd versterkt door zijn politieke impact: het verheerlijkte het patriotisme van de massa's ..., het was een condensatie van de trots van de revolutie, de kunst riep hier uit: 'liever de dood dan de slavernij'", schreef auteur en kunstcriticus Camille Lemonnier.

In 1835 volgt dan *Een Episode uit de Septemberdagen van 1830*. Charles Rogier bezingt in een gedicht het genie van Wappers. Het doek wordt rondgedragen in alle steden van het land en maakt een tournee door heel Europa. Later is men vaak heel wat minder mild. A.J.J. Delen schrijft erover: "Zijn voornaamste werk op het gebied der historieschildering, zijn *Episode uit de Omwenteling van 1830* (Museum Brussel) is gevuld met holle bombast, ijdel trompetgeschal en trommelgeroffel, conventionele gebaren.



**Gustaf Wappers (1803–1874)**  
**Zelfportret, 1871**

Olieverf op doek  
118,5 x 96 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA

Het is theater, het leeft niet, het is zonder gevoel. Het was de oppervlakkige uitdrukking van de patriotische vervoering. Wappers schildert... de Brabançonne. En wij kunnen er niet in geloven, al die 'mise en scène' laat ons koud."

In 1832 wordt Wappers leraar aan de Antwerpse academie, en leider van de 'romantische' fractie die gekant is tegen het neo-classicisme van Van Bree. Een andere aanhanger van het classicisme, Navez, moet over hem gezegd hebben: "De genaemde Wappers verblindt en misleidt de jongeren. Allen leidt hij bij de neus." In 1839 sterft Van Bree. In 1880 vertelt de schrijver Hendrik Conscience, vriend en medestander van Wappers, aan zijn jonge collega Georges Eekhoud, hoe hij op aandringen van de studenten van de academie het woord neemt op de begrafenis van Van Bree. En hoe hij spreekt, "omringd door vrienden die klaarstaan om hem te verdedigen tegen een agressie"!



**Gustaf Wappers (1803–1874)**  
**Studie voor**  
**'De Zelfverloochening van Burgemeester Pieter van der Werff', ca. 1830**

Olieverf op papier gemaroufleerd  
op doek  
50 x 60 cm  
Koninklijke musea voor schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Speltdoorn



In 1840 (het jaar van grote Rubensfeesten in Antwerpen) wordt de 37-jarige Wappers benoemd tot directeur van de academie. De tien jaar jongere Hendrik Conscience – hij heeft net zijn roman 'De Leeuw van Vlaanderen' gepubliceerd – wordt zijn griffier. Op 31 januari verzamelen de vrienden ten huize van Wappers. Die wordt door hen begroet als "de waardige opvolger van Van Bree en Herreyns die de Vlaamse school deden heropleven".

Jozef Delin dicht:

"Onmogelijk is het, Meester, uit te drukken  
Wat zoete vreugd in onze harten woont  
Wat heilgenot ons allen komt verrukken  
Nu wij U zien als Schilder-vorst gekroond".

Nog pathetischer is Conscience's vriend Jan De Laet als hij Wappers bezingt:

"Gij zijt een sterke rots bij 't stormen der orkanen  
En kunt als de adelaar uw' weg door bliksems banen."

**Gustaf Wappers  
(1803–1874)  
Karel I, Koning van  
Engeland op weg naar het  
schavot, 1870**

Olieverf op doek  
314 x 206 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Speltdoorn

Maar de kroon spant Conscience die zich niet "schaamt zijn boezem voor allen open te leggen". Hij declameert een hymne aan de erfgenaam van Rubens en stelt: "Gustaf Wappers is een Belg!" Zijn gezwollen speech demonstreert de overspannen verwachtingen die het jonge België in zijn historische schilderkunst stelt. Conscience besluit: "Begrijpt gij, Gustaf, wat hoger zending u is gegeven? Opperpriester in den tempel der Vlaemsche kunsten, zijt gij het die de geheimen der glorie van het vaderland moet verkonden, uwe stem moet in het heiligdom als een orakel klinken, en België heeft op u de toekomst harer wereldheerschappij gevestigd!"

Hier wordt een ideologisch programma naar voor geschoven, eerder te vergelijken met de aanstelling van de directeur van een staatstelevisie of een propagandaminister, dan met die van de directeur van een kunstschool. Wappers, die voor Conscience "den roem der Vlaemsche School tot aan de palen der bekende wereld" moet uitdragen, krijgt een kroon aangeboden en wordt tot Prins der Schilders uitgeroepen. Een gelegenheidskoor en serenade door het eerste regiment der Jagers besluiten dit erbetoon.

Wappers directeurschap is niet zonder succes: het leerprogramma wordt uitgebreid en het gebouw vergroot. Het aantal leerlingen stijgt spectaculair van 443 in 1843 tot 1365 in 1848. Die spectaculaire stijging heeft ongetwijfeld veel te maken met de veranderde functie van de academie (en elke vorm van scholing vanaf de 19de eeuw): de oude meester-leerling relatie wordt geleidelijk vervangen door het huidige schoolmodel: d.w.z. door onpersoonlijk massa-onderwijs met een objectief programma.

In 1853 biedt Wappers zijn ontslag aan als directeur na een twist met minister van binnenlandse zaken Charles Rogier. Wappers is een unionist die zich verzet tegen het doctrinair liberalisme van Rogier dat anti-klerikaal én anti-Vlaams is. Wappers' treffende afscheidszin is: "Hier in dit huis heb ik meer verdrietige uren beleefd, dan ik haren op het hoofd heb."

Wappers trekt naar Parijs waar hij met succes zijn schildersloopbaan verder zet. Hij sterft in december 1874. In februari 1875 heeft er in de Antwerpse kathedraal een plechtige herdenking plaats, met veel pompeus gedoe en een lijkrede van de nieuwe directeur van de academie, Nicaise De Keyser. Maar in feite – zo vertelt Jean Buyck – kunnen Wappers en De Keyser elkaar niet luchten: op De Keyser's grote wandschildering van de Vlaamse schildersschool staan wel Herreyns, Van Bree én De Keyser zelf afgebeeld, maar niét Wappers. De gemeenteraad denkt er even over om hem er bij te laten schilderen, maar beslist dan maar om een buste van Wappers te zetten in de traphal van het museum.

# Nicaise De Keyser

(1813–1887)

Nicaise De Keyser wordt op 26 augustus 1813 geboren in Zandvliet, ten noorden van Antwerpen. Criticus Louis Alvin vertelt in zijn verslag over het Salon van 1836 volgend mooi verhaal: "Een Antwerpse dame die door het platteland in de buurt van de stad trok, ontmoette op haar weg een jonge koewachter die zich amuseerde door met een stok in het zand tekeningen te maken. 'Je maakt graag tekeningen, als je wil zal ik je papier en tekengerief bezorgen', zei ze hem. De opgetogen jonge man accepteerde het voorstel, en de volgende dag kreeg hij niet alleen het beloofde papier en tekengerief maar ook een prentje van de Heilige Maagd dat hij met veel ijver begon te kopiëren. Enkele dagen later gaf hij de dame de kopie die hij gemaakt had. De dame die de jonge veehoeder onderdak verleende, liet hem teken- en schilderlessen volgen op haar kosten. Die jonge veehoeder was mijnheer De Keyser."

uit het niets te voorschijn getoverd worden. Een ietwat meer waarschijnlijke versie van het verhaal is dat De Keyser, inderdaad van eenvoudige komaf, zijn eerste werk maakt met een schildersdoos die zijn vader uit Antwerpen terugbrengt. Zijn talent wordt opgemerkt door de schilder Joseph Jacobs (1808–1856) en de jonge De Keyser legt elke week zo'n twintig kilometer te voet af om zijn werk te laten verbeteren. Vanaf zijn veertiende trekt hij naar Antwerpen waar hij – net als zijn leermeester Jacobs trouwens – een tijdje inwoont bij een mevrouw Carpentrero, misschien het model voor de (ongetwijfeld zeer godvruchtige) dame die zijn talent zou ontdekken hebben. De talentvolle De Keyser wordt voorgesteld aan academiecteur Van Bree en hij wordt leerling aan de academie en privé-leerling van Van Bree.

Als éérentwintigjarige trekt De Keyser de aandacht met een Rubens-achtige *Christus aan het Kruis*, een doek dat volgens Camille Lemonnier wil rivaliseren met Rubens zelf. Het Salon van 1830 betekent voor de jonge



zie ook detail op cover  
**Toegeschreven aan Nicaise De Keyser (1813–1887)**  
**De Slag der Gulden Sporen (studie)**

Olieverf op doek  
76,5 x 105,5 cm  
Stedelijke Musea Kortrijk  
Foto: Stedelijke Musea Kortrijk



U herkent misschien dit mythische verhaal: het is een doorslagge van wat Giorgio Vasari in zijn 'Levens van de Kunstenaars' vertelt over de ontdekking van de jonge Giotto door Cimabue. Het zou ook zo weggelopen kunnen zijn uit het oeuvre van Conscience, de auteur trouwens van de novelle 'Hoe men schilder wordt'. Dit soort mythe is revelerend voor de 'rags to riches'-mentaliteit waarmee de historieschilders begin 19de eeuw

schilder een ommekeer. Het gaat de Belgische Revolutie een paar weken vooraf, maar vormt er a.h.w. een artistieke prelude voor. "Het Classicisme – als men de achterlijke vertegenwoordigers van de school van David daartoe mag rekenen – incasseerde er een geruchtmakende nederlaag", schrijft Henri Hymans. Vanaf dan behoort De Keyser nog enkel tot de Vlaamse (dus romantische) School.

**Nicaise De Keyser  
(1813-1887)  
Zelfportret, 1874**

Olieverf op doek  
120 x 95 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA

Twee jaar later mislukt de negentienjarige De Keyser voor de Romeprijs. Hij gaat dan maar naar Parijs, bezoekt er het Louvre, het Musée de Versailles en het Salon van 1834, en wordt corresponderend lid van het Frans Historisch Instituut. Hij ontmoet Louis Gallait en schildert zijn portret. In 1835 maakt hij met zijn vriend de dichter Félix Bogaerts een reis naar Engeland en Schotland in de voetsporen van de historische romans van Walter Scott.

12 september 1836, de dag van de opening van het Brusselse Salon, is een gedenkwaardige dag voor de Belgische kunst. Het is het eerste Salon dat, dankzij het Koninklijk Besluit van 7 januari 1835, een officieel karakter heeft. De Keyser viert er triomfen met een doek dat dan bekend staat als *La Bataille des Éperons d'Or*. Op slag is de 21 jarige ex-veehoeder beroemd. "Men wist via de kranten dat hij sinds enkele maanden werkte aan een belangrijke bladzijde [uit de geschiedenis], waarvan het onderwerp geïnspireerd was door een werk van mijnheer Auguste Voisin: De Slag der Gulden Sporen." (Hymans). Historicus Voisin was de bibliothecaris van de Gentse universiteit en auteur van een 'Bataille de Courtrai ou des éperons d'or' dat verscheen in 1834.

Van Louis Gallait is er *Tasso in zijn cel* te bekijken, en van Edouard De Biefve *Ugolino en zijn zonen*. "... behalve het werk van De Keyser toonde het Salon van 1836 ook werk van Ferdinand de Braekeleer, Henri Leys en vele andere minder bekende namen die even veel moeite deden om de grote herinneringen uit het verleden te doen herleven, herinneringen die zeer geschikt waren om aan de jonge natie geloof in de toekomst te inspireren." (Hymans)

Niets inspireert meer geloof in de toekomst van de Belgische Natie dan de Slag der Gulden Sporen. Bizar genoeg wekt het doek ook de geestdrift van de Franstalige pers: men ziet er de bevestiging in van de jonge Belgische nationaliteit tegen de (opdringerige) bondgenoot Frankrijk. 'Le Moniteur' schrijft: "Het is een prachtig ding dit werk van een schilder van drieëntwintig jaar ... het is een werk dat met durf opgevat en uitgevoerd is en dat een auteur toont met een vurig en opmerkelijk talent, met een overvloed en een opmerkelijke juistheid van ideeën. De compositie is noch verward, noch onbeholpen." "Kortom, schrijft Eug. Robin in L'Indépendant, er is op het Salon allicht geen werk dat meer opmerkelijk is dan dit van deze jonge schilder.



**Nicaise De Keyser  
(1813-1887)  
De Slag der Gulden Sporen,  
1836**

Olieverf op doek  
486 x 620 cm  
vernield  
Foto: A.C.I. Brussel

De Keyser is niet de enige die op het Salon uitpakt met een groot historisch doek. De oude classicisten zijn goed vertegenwoordigd met werk van Corneille Cels, Navez, Van Bree of een *Troonsafstand van Karel V* van Joseph Paelinck. Wappers toont zijn *Afscheid van Karel I*. Henri Leys' zijn *Moord op de magistraten te Leuven*. Ferdinand De Braekeleer zijn *Spaanse Furie*.

Dit debuut ... verzekert hem een plaats op de eerste rij van de schilders van de Vlaamse School." Enkel 'L' Artiste' heeft kritiek: "Is er iets dat de titel van het doek rechtvaardigt? Waar is de grote episode, zoals in de Slag bij Austerlitz? En dan die kleuren!"

De catalogoog van het Kortrijkse Museum geeft volgende beschrijving van De Keyzers verloren gegane doek: "Het schilderij beeldt de haast ongelooftlike zegepraal uit van het Vlaamse voetvolk op de Franse ruitertij in de Guldensporenslag. De theatrale compositie toont ons het ogenblik waarop ridder Robert d'Artois, aanvoerder van de Fransen, van zijn paard is gevallen en sneuvelt. Het zware strijddros, dat door Willem van Saeftinge, de lekebroeder uit de cisterciënzerabdij van Ter Doest, werd neergeslagen, ligt op de rechterzijde en slaat krampachtig met de poten en vertrappt ridders en wapenbroeders van d'Artois' geleide. Jan de Roste, alias 'de manskliever' zal het slachtoffer met de knie op de borst afmaken ... Op de achtergrond tekenen zich graaf Gwijde van Dampierre en zijn vaandeldrager af, beiden te paard, en slaan ze het ongelukkig einde van de Franse aanvoerder gade." Hendrik Conscience gaat samen met de leden van de rederijderskring 'De Olijftak' dit brede (6,20 x 4,86 meter) en breedspakige doek in De Keyzers atelier in het Vleeshuis bewonderen. Het inspireert hem tot het schrijven van 'De Leeuw van Vlaanderen', en vooral tot de beroemde beschrijving van de slag die duidelijk geënt is op De Keyzers schilderij.



De Keyzers *Gulden Sporen* is de publiekslieveling van het Salon. Samen met Gallait wint hij een medaille. Maar zijn werk wordt niet aangekocht door de staat voor het Brussels museum. De Keyser krijgt wel een ereplaats tijdens het afsluitend banket naast president Amédée de Beaufort. Ook de stad Kortrijk toont zich geroerd. Het college van burgemeester en schepenen stelt voor "gezien mijnheer De Keyser, door het kiezen van een onderwerp waarvan de herinnering de Belgen in het algemeen en de stad Kortrijk in het bijzonder eert, de waardering van de inwoners van deze stad verdient, ...aan de kunstenaar een verguld zilveren medaille uit te reiken". Het doek wordt later aangekocht en in 1841 feestelijk in Kortrijk ingehaald met een fanfare, speeches, een banket en een lauwerkrans voor De Keyser. Burgemeester de Béthune verklaart – uiteraard in het Frans: "Heeft dit prachtige doek niet ook de verdienste om de nationale geest, de vaderlandsliefde op te wekken die wonderen voortbrengt en helden baart?"

**Nicaise De Keyser  
(1813-1887)  
De slag van Woeringen,  
1839**

Olieverf op doek  
525 x 783 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: A.C.L. Brussel

Kortrijks trots wordt tentoongesteld in de Lakenhalle, maar daar vernield door een geallieerd bombardement op 21 juli 1944.

In 1839 maakt De Keyser in opdracht voor het Brussels staatsmuseum *De Slag bij Woeringen* dat op het salon van 1839 getoond wordt. Na een Vlaams, nu een Brabants historisch werk. Allebei passen ze perfect in de verering van het jonge Belgische nationalisme. Het doek heeft niet hetzelfde succes als zijn voorganger: ze lijken te veel op mekaar en ook het nationalisme begint in 1839 – na het vredesverdrag met Holland – wat te koelen. Het publiek is veldslagmoe. De krant *L'Indépendant* schrijft: "Wij hebben iets anders nodig".

Het succes blijft De Keyser echter achtervolgen. Op 8 december 1839 krijgt de zesentwintigjarige schilder een ereteken van de Leopoldsorde. Hij wint gouden medailles in Den Haag en Parijs, zijn doek komt in het Salon Carré van het Louvre naast een werk van Delacroix te hangen, hij stelt tentoon in Duitse steden. In opdracht van de Hollandse koning Willem II schildert hij zijn *Slag bij Nieuwpoort*. Het levert hem de orde van de Nederlandse Leeuw op, nieuwe feestelijkheden en nieuwe banketten.

In 1840 huwt De Keyser zijn leerlinge Isabella Telghuys. In oktober 1844 betreft hij een 'splendide demeure' aan de Oudaan. Hij schildert opdrachten voor de Nederlandse Koning, de koning van Pruisen en de Hertog van Saksen-Weimar. In 1845 wordt hij lid van de 'Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique'. En op 7 maart 1855 wordt Nicaise De Keyser de nieuwe directeur van de Antwerpse academie (Wappers heeft er twee jaar tevoren ontslag genomen), ondanks het feit dat hem ook uit Zweden en Rusland voorstellen zijn gedaan. De Stad bouwt hem een fraaie ambtswoning met ruim atelier.

Volgend citaten maken duidelijk waarom De Keyser dan zo gewaardeerd wordt. De Parijse 'Gazette des Beaux-Arts' schrijft: De Keyser "corrigeert met zijn academisch temperament de gezwollenheid van Rubens". En de Belgische criticus Edouard Fétis: "Mijnheer De Keyser is gebleven wat hij bij zijn debuut was, een brave en gewetensvolle kunstenaar die tracht de kunst op de meest aangename manier over te brengen. Nooit is hij vervallen tot de grillen waaraan de meeste Antwerpse kunstenaars zich overgaven in de tijd waarin de romantiek, met al zijn overdrijvingen, zo in de gunst stond in de stad van Rubens. Nooit heeft hij zich in bochten gewrongen om fantastische composities te creëren, nooit heeft hij misprijzen voor de vorm getoond ... dat moet men hem toegeven. Hij begreep de nuttelosheid van die valse systemen en aberraties van de smaak. Hij is zoveel mogelijk authentiek willen blijven en voor alles wil hij behagen. Wie zou hem kunnen verwijten om dergelijke principes aan te hangen?" Misschien de Antwerpse volksdichter Door Van Rijswijck die spottend over De Keyser schreef:

"Eertijds stond hij in de weide  
Met zijn schaapkins aan zijn zijde.  
En nu zit hij in de stad  
voor 'nen ezels op zijn gat."





**Nicaise De Keyser**  
**(1813-1887)**  
**Episode uit de moord op de**  
**onnozele kinderen, 1865**  
*Olieverf op doek*  
*200 x 148 cm*  
*Museum voor Schone Kunsten, Gent*  
*Foto: MSKG*



In 1861 wordt De Keyser's voorstel voor de decoraties voor de vestibule van het oude Antwerpse museum – het tempeltje van de Antwerpse academie aan de Mutsaertstraat – goedgekeurd door minister Rogier en burgemeester Loos. Van 1862 tot 1872 werkt De Keyser aan dit ensemble van drie grote en twaalf kleine doeken. Het belangrijkste doek toont een allegorische voorstelling van de Maagd Antwerpen die op haar schoot het boek van de Sint-Lucasgilde houdt, met rechts van haar de vertegenwoordigers van de gotische kunst en de school van Frans Floris, en links de renaissancekunstenaars met Rubens en zijn tijdgenoten. De rest van de ruimte wordt ingenomen door twee grote en twaalf kleinere doeken waarop de internationale invloed van de Antwerps-Vlaamse schilderschool wordt bezongen. In het totaal beeldt De Keyser meer dan tweehonderd figuren uit. Of zoals zijn oud-leerling Beaufaux het beschrijft: "Aldus, heren, kan deze hele uitgebreide compositie in twee woorden worden samengevat – ziedaar, aan de ene kant onze schilderschool in al haar pracht, en aan de andere kant, al haar overwinningen."

De Keyser schrijft in het gedetailleerde – uiteraard Franstalige – programma voor het project dat goedgekeurd wordt door de staat en de stad: "Het zal een boek zijn dat constant geopend is voor de ogen van het publiek. Het zal tegelijk populair onderwijs en een levende getuigenis zijn voor de glorie en de belangrijkheid van onze schilderschool. Dit werk, dat chronologisch is opgesteld, zal kunnen voortgezet worden en de namen van moderne en toekomstige kunstenaars zullen er kunnen aan toegevoegd worden als die, omwille van hun verdienste, waardige figuren in dit Pantheon van onze artistieke glorie zijn." De Keyser schildert er alvast zichzelf bij, op de achtergrond weliswaar – én naar verluid op aandringen van de gemeentelijke overheid – maar 'vergeet' zijn voorganger en rivaal Wappers.

Bij de officiële inhuldiging van De Keyser's werk op 19 augustus 1872 in het oude museum der academici wordt de nationalistische trom duchtig geroerd. Schepen Van den Bergh constateert – in het Nederlands! – dat De Keyser "een goed en nationaal werk" heeft gemaakt en stelt dat "onze patriottische bevolking bij het zien van deze prachtige doeken de grootsheid van onze schilderschool zal bewonderen, en dat toekomstige generaties kracht zullen putten uit de schitterende daden van hun voorlopers op het gebied der kunst". Waarna De Keyser de eretekenen van commandeur in de Leopoldsorde uitgereikt krijgt.

Maar de tijden zijn aan het veranderen, de historischilderkunst loopt op haar laatste benen. De Keyser's oud-leerling Beaufaux besluit zijn toespraak als volgt: "Wij leven in een tijd van algemene moeheid waarin werken met een zekere adem en draagwijdte zeldzamer en zeldzamer worden. Dwalende geesten gaan zover om zich daarover te verheugen. Men viert de dood van de monumentale en historische kunst alsof het een vooruitgang zou zijn. Nee, mijne heren, de grote kunst is niet dood; getuige hiervan de grootse en nobele voorstelling die u onder ogen hebt. Nee, zij zal niet sterven, ze is verzekerd van onsterfelijkheid zolang een natie in haar annalen deugden of talenten te eren heeft." In 1890 verhuist De Keyser's ensemble naar de speciaal ervoor ontworpen traphal in het nieuwe Museum voor Schone Kunsten op het Zuid.

Van 1875 tot 1878 werkt De Keyser aan een nieuw soortgelijk ensemble: *De antieke en moderne kunstenaars* voor de 'Villa des Palmiers' van kunsthandelaar Gambart in Nice. Ernest Gambart is een in 1814 in Kortrijk geboren zoon van een drukker. Via Parijs belandt hij in Londen en wordt daar met de verkoop van etsen en schilderijen de prins van de Victoriaanse kunsthandel. Op Pall Mall opent hij in 1854 zijn 'French Gallery' waar ook veel Belgische kunst te koop is, o.m. van De Keyser, Leys en Gallait. De methodes van Gambart worden goed geïllustreerd door volgende anekdote verteld door een leerling van Henri Leys, de in Engeland zeer beroemd

**Nicaise De Keyser (1813–1887)**  
**Allegorische figuren van de Stad Antwerpen, de Gotiek en de Renaissance, omringd door kunstenaars, 1862–1872**

Olieverf op doek  
 405 x 1030 cm  
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen  
 Foto: KMSKA

geworden Sir Lawrence Alma-Tadema. In 1864 ontmoet hij Gambart voor het eerst. "Ik herinner mij hem tijdens zijn eerste bezoek, staande voor mijn ezel waarop ik mijn *Buitenkomen uit een kerk* had gezet. Hij riep dadelijk uit: '... schilderde je die kerk voor de [Antwerpse kunsthandelaars] Vanderdoncks?' Ik beaamde het. Hij vroeg of ze het al gezien hadden en wat de prijs was. Ik vertelde dat ze het nog niet gezien hadden. 'Goed, zei Gambart, dan neem ik het: en maak mij nog een paar dozijn van dezelfde soort, elk half dozijn tegen een progressieve meerprijs'. Het leek echt of ik balen katoen verkocht. Maar natuurlijk wist ik, niet zonder reden, dat mijn fortuin zo goed als gemaakt was." Het fortuin van Gambart was dan al langer gemaakt: in 1871 koopt hij zich een villa in Spa en de 'Villa des Palmiers' in Nice waar hij tot zijn dood in 1902 verblijft.

Vernet, Delacroix, Gerôme, Delaroche, Millais, Alma-Tadema, Makart, Gallait, Leys, en De Keyser zelf. Geen Corot of Courbet, noch minder Manet of Cézanne: geen impressionisten of andere nieuwlichters. De villa wordt ingewijd op 29 december 1874. Baron Nervo schreef erover: "Deze villa is een museum dat uniek is in Europa een echt kunstpaleis."

Tot 1879 is De Keyser directeur van de academie. Hij overlijdt op 16 juli 1887 en wordt in zijn geboortedorp Zandvliet begraven. Het driejaarlijkse Salon van Antwerpen van 1888 staat in het teken van Gallait en De Keyser die in hetzelfde jaar overleden zijn. Er is laat Spaans-geïnspireerd werk van De Keyser te zien zoals zijn *Christoffel Columbus* of *Zijn processie van de heilige week in Sevilla*. "In elk opzicht was De Keyser één van hen waarvan men kan zeggen dat



In zekere zin vormen de vier panelen van De Keyser voor de villa van Gambart in Nice een voor- en nawoord tot *De Vlaamse Schilderschool* in het Antwerpse museum. In Nice beeldt De Keyser de schilders van de antieke oudheid uit, de Italiaanse en Spaanse schildersschool, en figuren uit de Vlaamse, Hollandse, Engelse, Duitse en Franse school. Bij de moderne schilders laat Gambart de groten van de 19de-eeuwse academische schilderkunst uitbeelden waarmee hij zijn fortuin als kunsthandelaar heeft opgebouwd of die hij persoonlijk kent: o.a. Ingres,

zij al tijdens hun leven in de onsterfelijkheid zijn gestapt", schrijft Hymans. Een bijzonder korte onsterfelijkheid dan wel. Vandaag zijn er weinigen die over de Antwerpse De Keyserlei slenteren en beseffen dat die laan (al tijdens zijn leven!) naar de schilder werd genoemd.

**Nicaise De Keyser  
(1813-1887)  
Studie voor  
Schilders en Plaatsnijders,  
1862-1872**

Olieverf op doek  
40,5 x 64 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA

## Henri Leys (1815–1869)



**Henri Leys (1815–1869)**  
**Zelfportret, 1866**

*Olieverf op hout*  
62 x 49 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA

Henri of Hendrik Leys is misschien het meest eigen gezicht uit de Vlaamse historische schilderkunst. Leys verwijlt in het Antwerpse verleden van de 16de en 17de eeuw, en neemt Dürer en Cranach als grote voorbeelden. Maar in tegenstelling tot zijn collega's zoekt hij het niet in het monumentale en theatrale, maar eerder in de verstillig. Leys slaagt erin om de twee belangrijkste genres van de Belgische romantiek – historiestukken en genretaferelen – in één en hetzelfde doek te verenigen: hij maakte historische genrestukken. Théophile Gautier schrijft over hem: "Leys is geen imitator, maar een 17de-eeuwse schilder die twee eeuwen te laat is geboren."

**Henri Leys (1815–1869)**  
**De wederinstelling van de**  
**eredienst in de Onze-Lieve-**  
**Vrouwkerk te Antwerpen,**  
**1845**

*Olieverf op doek*  
152,5 x 50,5 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Speltdoorn



Henri Leys wordt op 22 februari 1815 geboren op de Antwerpse Sint-Jacobsmarkt. Zijn vader, afkomstig van Herenthals, is drukker van heiligenbeeldjes. Als adolescent maakt Leys de belegering van de Antwerpse citadel mee door de Franse troepen onder maarschalk Gérard en maakt er – zoals zijn schoonbroer Ferdinand de Braekeleer – schetsen van. Leys gaat aan de Antwerpse academie studeren bij Matthieu Van Bree en Ferdinand De Braekeleer, waarvan hij al als kind tekenles heeft gekregen. Leys raakt bevriend met Wappers en staat model voor één van de personages uit Wappers' *Episode uit de septemberdagen*.

Leys maakt eerst historische schilderijen in de stijl van Wappers. Met uitbeeldingen van de Franse en Spaanse furies is hij schatplichtig aan Delacroix die hij in 1835 in Parijs bezoekt. Op het Brusselse Salon van 1836 krijgt de 21-jarige Leys de zilveren medaille voor zijn *Moord op de magistraten te Leuven in 1379*. Vanaf 1839 wordt Leys' werk beheerster en statischer. Hij keert zich af van Rubens, herstelt tekening en vorm in de lijn van Metsys, Teniers en Bruegel. Een eerste werk in die richting is *Een Vlaamse bruiloft in de 17de eeuw* (1839), waarin hij aanknoopt bij de zeventiende-eeuwse genrekunst. "Met de holle grootspraak van het romantisme à la Wappers, zowel als met het oppervlakkig anekdotisme à la Ferdinand de Braekeleer heeft hij nu bepaald gebroken. De uitdrukking ligt niet meer in de heftige gebaren, maar van nu af reeds in de stemmige ingetogenheid, in de menselijke emotie, in de stille praal van het licht, in de met clair-obscur gedempte harmonie van de levende kleur" (A.J.J. Delen).

Op 11 mei 1841 huwt Leys met Adélaïde Van Haeren. Van 1850 tot 1862 is hij lid van de Antwerpse gemeenteraad. Officiële erkenning voor zijn werk blijft niet uit: in 1840 wordt hij ridder, in 1845 lid van de 'Classe des Beaux-Arts' van de Koninklijke Academie van België en officier in de Leopoldsorde. In opdracht van het Brusselse museum schildert hij *Het herstel van de katholieke eredienst in de O.L.Vrouwekerk in Antwerpen*, opnieuw een 17de-eeuwse episode die de periode na de beeldenstorm toont. Edouard Féty merkte erover op dat Leys tien jaar vroeger nog de beeldenstorm zelf tot onderwerp zou genomen hebben. Volgens Max Sulzberger trekt Leys niet de aandacht met theatrale acties die altijd vals overkomen, maar legt hij zich toe op het individualiseren van de personages: "Als men ze ziet, denkt men te kunnen raden wat hun beweegredenen zijn, en associeert men zich met wat ze denken." En Gustave Vanzype schrijft: "Leys geneest ons van de frenesieën van een romantiek die bij ons theatraal was geworden."

**Henri Leys (1815-1869)**  
**Vlaams bruilofsfeest in de 17de eeuw, 1839**

Olieverf op hout  
120 x 155 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA



Behalve artistieke rijping zal aan die tempering van Leys' revolutionaire romantiek ook het maatschappelijk succes wel niet vreemd zijn. Het is in die periode dat Leys een contract afsluit met de Brusselse bankier, schepen van financiën, verzamelaar én kunsthandelaar Gustave Coûteaux. Leys introduceert ook zijn neef Henri de Braekeleer bij de bankier. August Snieders schreef over de man in 'Het Handelsblad': "Het zou wel een merkwaardig artikel worden, indien men eens het wargaren losmaakte, dat er thans tusschen zekere schilders, de kommissie, de regering en den heer Coûteaux bestaat. Men zou alsdan kunnen zien of de invloed van zekere personen voor- of wel nadelig is, aan de kunst over 't algemeen."

In 1852 maakt Leys een reis naar Duitsland (Aken, Keulen, Nüremberg, Praag) waar hij kennis maakt met het werk van Dürer, Cranach, Holbein en Grünewald. In het stadhuis van Nüremberg ziet hij de *Triomf van Maximiliaan I* van Dürer, in Praag bezoekt hij de synagoge en het Joods kerkhof. Leys werk is steeds historisch goed gedocumenteerd en hij koestert wat Baudelaire "une passion rétrospective" noemde. "Leys had zijn eigen manier om de historisch-schilderkunst te begrijpen. Noch van dichtbij, noch van veraf lijkt zijn werk op dat van Gustaf Wappers, Nicaise De Keyser, Louis Gallait of Paul Delaroche. Hij verwaarloost het episodische, heeft er minachting voor", stelt Max Sulzberger. "In zijn historische taferelen verstomt het



**Henri Leys (1815-1869)**  
**De dertigdagenmis voor**  
**Berthal de Haze, 1854**

Olieverf op hout

90 x 133,5 cm

Koninklijke Musea voor Schone

Kunsten Brussel

Foto: Speltdoorn

wapengekletter, verdwijnt het retorische gebaar en wordt de dramatische bewogenheid opgegeven voor een beheerste, statische compositie. Als een 'pelgrim van het verleden' schildert de meditatieve en erudiete kunstenaar bestudeerde en ingeleefde reconstructies van een zestiende-eeuwse wereld ..." (J.F. Buyck).

In 1855 stelt Leys *De dertigdagenmis voor Berthal de Haze* (1854) tentoon op de wereldtentoonstelling van Parijs, samen met *Wandeling buiten de muren en Nieuwjaar in Vlaanderen*. Max Sulzberger vat het thema ervan als volgt samen: "Een maand is voorbij sinds de dood van de familievader, van de ridder zonder vrees en zonder blaam, wiens degenriem en wapens nog slechts zullen dienen om als ex-voto te worden opgehangen in de kapel waar hij voor altijd rust." Leys wint met dit doek de 'grande médaille d'honneur'. Zijn nochtans weinig uitbundige Franse collega Meissonier omhelst hem in het publiek en toont zijn enthousiasme voor deze vernieuwing van de historieschilderkunst.

Leys weet – in tegenstelling tot de meeste historiestschilders – realisten als Courbet en Millet naar waarde te schatten. In Antwerpen geldt hij als een tegenstander van het academisme. Dat De Keyser en niet hij directeur van de academie wordt, wordt er ervaren als een nederlaag voor de progressieve kunstenaars. "Diegenen die gepassioneerd strijden tegen de tirannie van de historiestschilders, bewonderden Leys, en herkenden in hem een bondgenoot in de bevrijdingsstrijd, in de renovatie. Ik ken slechts één uitzondering die ik niet kan verklaren: [Félicien] Rops spreekt in een brief over hem met minachting, en lijkt hem te verwarren met de makers van grote romantische machines", schrijft Gustave Vanzype.

**Henri Leys (1815–1869)**  
**Burgemeester Lancelot van Ursele geeft deken Cornelis van Sprangen het bevel over de Burgerwacht, in 1542, 1865**

Olieverf op hout  
 177 x 337 cm

Koninklijke Musea voor Schone  
 Kunsten Brussel  
 Foto: Speltdoorn



Terug in Antwerpen krijgt Leys een triomfantelijke ontvangst. Hij wordt in stoet van het station naar het stadhuis begeleid waar burgemeester Loos een toespraak houdt en Leys een gouden kroon opgezet krijgt. Leys antwoordt bescheiden op alle lof: "Men zou de bladeren van deze kroon moeten kunnen verdelen tussen allen die meegewerkt hebben aan de glorie van de Vlaamse school." Na de viering is hij nuchterder. In een brief aan zijn handelaar Coûteaux schrijft hij: "Beste vriend, ik heb geen tijd om naar Brussel te komen, ik ontvang afvaardiging na afvaardiging. Ik doe enkel nog redevoeingen. Het wordt vervelend. Nu de ceremonie achter de rug is, zie ik het moment gekomen waarop ik de kroon en de medaille zal moeten laten smelten. Men leeft niet van toespraken alleen."

In 1862 wint Leys de grote medaille van de internationale tentoonstelling in Londen. Zijn werk werd vanaf de jaren 1850 met succes getoond in de Londense 'French Gallery' van Ernest Gambart. Ook in 1862 wordt Leys tot baron benoemd. In 1867 wint hij tweemaal de eremedaille op het Salon van Parijs (op hetzelfde Salon wordt er werk van Eduard Manet geweigerd!) en de stad Antwerpen laat een medaille met Leys' beeltenis slaan. Vooraanstaande Franse critici als Théophile Gautier (met wie hij een reis maakt in de Pyreneeën) en Thoré Burger schrijven over hem.

**Henri Leys (1815-1869)**  
**Antoon van Bourgondië,**  
**Keizer Sigismund,**  
**Philips de Goede,**  
**1863-1869**

Wandschilderingen  
Stadhuis Antwerpen  
Foto: Ludion



Vanaf 1857 bestudeert de baron de fresco-techniek en schildert fresco's in zijn eigen eetkamer. In de periode 1863-1869 maakt hij wanddecoraties in het Antwerpse stadhuis waarin de stedelijke vrijheden verheerlijkt worden. "Naar mijn mening moet dit monument [de fresco's in het stadhuis] een open boek zijn waarin elke burger kan leren om zijn rechten te kennen en zijn geest kan verheffen door de nobele voorbeelden van onze voorzaten", stelt Leys. Leys fresco's worden in die tijd hooglijk bewonderd. Kunsthandelaar Gambart koopt zijn studies voor 8000 pond, even veel als het stadsbestuur heeft betaald voor de fresco's zelf.

Op vierenvijftigjarige leeftijd, op 10 augustus 1869, wordt Henri Leys getroffen door een hartaanval. Zestien dagen later overlijdt hij. Zijn laatste woorden zijn: "Nu begin ik te begrijpen hoe men schilderen moet." Enkele van zijn fresco's in het Antwerpse stadhuis blijven onafgewerkt, een project voor het Brussels stadhuis wordt nooit gerealiseerd. Zijn dood wordt openbaar gemaakt door een proclamatie van het schepencollege. De vensters van de erezaal van het Antwerps stadhuis, waar hij zijn fresco's realiseerde, worden met zwarte rouwkleden bedekt. Op zijn begrafenis wordt zijn gouden kroon gedragen door zijn collega's Lamorinière, Verlat en De Wit. Burgemeester Van Put, Nicaise De Keyser, Charles Degroux en Louis Gallait fungeren als slippendragers. Tijdens de eredienst staat achter de kist een model van zijn fresco's opgesteld, op de kist liggen zijn decoraties en de gouden medaille van 1867.



**Joseph Lies (1821-1865)**  
**De vijand nadert, 1857**

Olieverf op hout  
88 x 123 cm  
Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, Antwerpen  
Foto: KMSKA





**Henri Leys (1815-1869)**  
**Maximiliaan van Oostenrijk,**  
**Maria van Bourgondië,**  
**Filips de Schone,**  
**1863-1869**

Wandschilderingen  
 Stadhuis Antwerpen  
 Foto: Ludion

Henri Leys heeft veel invloed op zijn tijdgenoten. Zijn vriend Jozef Lies (1821-1865) behandelt in een gelijkende stijl thema's uit de nationale geschiedenis als *Karel V in de slag bij Rozebeke* (1839), *Christoffel Columbus* (1849), *Erasmus en Holbein* (1850) en *Het verhoor van Jeanne d'Arc* (1851). Aan zijn leerlingen Henri De Braekeleer en Jan Stobbaerts moet Leys ooit over de Antwerpse academie gezegd hebben: "Ga er niet meer heen, jongens. Ge kent er meer van dan zij!" Beiden trokken inderdaad ten strijde tegen de dictatuur van de historieschilderkunst.

De bekendste leerling van Leys is Sir Lawrence Alma-Tadema. De jonge Fries - die later in Engeland carrière maakt en het boegbeeld van de Victoriaanse schilderkunst wordt - helpt Leys vanaf 1859 bij het maken van fresco's. Als hij een tafel in een werk van Leys schildert, merkt Leys op: "Dat is geen tafel, je moet er je knieën kunnen tegen stoten". En over Alma-Tadema's doek *De opvoeding van de kinderen van Clovis* merkt hij op: "Het is beter dan ik dacht, maar die marmer lijkt wel kaas". Als Alma-Tadema in 1864 deelneemt aan het Salon van Parijs stelt hij zich in de catalogoog voor als "Laurens Alma-Tadema (leerling van M. Leys)".

Met de reputatie van Leys gaat het na zijn dood snel bergaf. Kunstcriticus Paul Colin verwijt hem in 1930 een totaal gebrek aan inventiviteit: "niemand is minder creatief dan hij. Hij weet niet wat hij moet schilderen. Hij bedelt onderwerpen bij andere schilders en neust in de musea om er te vinden". Colin verwijt Leys zijn hypocriete onhandigheid, zijn valse kinderlijkheid, zijn gewilde anachronismen. Die afrekening met Leys staat in scherp contrast, niet alleen met de officiële waardering, maar ook met het oordeel van nogal wat collega's uit zijn eigen tijd. Eugène Delacroix schrijft in 1855: "De Vlaming Leys lijkt mij erg interessant." En Vincent Van Gogh schrijft aan zijn broer Theo over de fresco's in het stadhuis dat zij "superbe van tournure" zijn. "Ik ben niet de enige die heeft vastgesteld dat er in de gehele Belgische kunst van 1830 tot heden geen schilder is die door de huidige generatie zo onrechtvaardig beoordeeld, zo stelselmatig vergruisd is geworden als Henri Leys", schrijft A.J.J. Delen in 1959. Vandaag wordt Henri Leys gezien als een overgangfiguur tussen de historieschilderkunst en het realisme.

## Louis Gallait (1810–1887)



Louis Gallait als vertegenwoordiger van de schilders. Wandtapijt naar een carton van Willem Geets voor de Gotische zaal van het Brusselse stadhuis

Foto: Joris Luyten

Louis Gallait wordt op 10 mei 1810 in Doornik geboren als zoon van een kousenhandelaar. Zijn moeder wordt in 1822 weduwe (met vijf kinderen ten laste) en baat een kruidenierszaak uit. Als hij veertien is, mag hij gaan leren tekenen in de academie van zijn geboortestad bij Corneille Cels. In 1827 wordt hij leerling van de in Lyon geboren Philippe-Auguste Hennequin (1762–1833), een leerling van David die zijn meester naar België gevolgd is. Deze neo-classicist is vooral bekend van zijn *De Wroeging van Orestes* dat in het Louvre hangt. Gallaits opleiding is puur neoklassiek, met veel nadruk op modeltekenen.

In 1832 neemt Gallait deel aan een wedstrijd ter gelegenheid van het Salon van de Société des Beaux-Arts van Gent. Er is een mooi verhaal aan die wedstrijd verbonden, dat door M.A. Henne met veel 19de-eeuwse 'exactheid' opgetekend werd. Het thema van de wedstrijd is: "Geef aan Cesar wat Cesar toekomst". De jonge Gallait heeft geen geld om een voldoende groot schildersdoek te kopen. Maar hij krijgt een tafellaken van een handelaar dat hij zelf prepareert. Geld om de reis per diligence van Doornik naar Gent te betalen, is er evenmin maar Gallaits moeder wint vijftig frank in een loterij. Omdat kleren verkreuken tijdens de reis mag Louis zijn beste pak niet aantrekken, wel een versleten met vergulde knopen dat hij verafschuwt. Samen met zijn vriend Charles Haghe komt hij per postkoets in Gent aan. Daar worden de twee op de Gentse Korenmarkt door de politie opgepakt omdat ze geen paspoort hebben. Gallait herinnert zich gelukkig

de naam van Charles Van Hulthem van de Maatschappij der Schone Kunsten als iemand die voor hem borg kan staan. De politie brengt de twee naar het huis van deze notabele – die de jonge Doornikse schilder echter nog nooit van zijn leven ontmoet heeft. Groot is de opluchting als de man hen enthousiast onthaald met de uitroep: "Is één van jullie Gallait van Doornik? Beste vriend, wat ben ik blij u te zien!" Van Hulthem troont Gallait dadelijk mee naar zijn salon waar hij hem aan zijn familie voorstelt met de woorden: "Ziehier de jonge man die unaniem de grote schildersprijs met de hoogste onderscheiding gewonnen heeft".



Het Gentse Salon gaat dat jaar uitzonderlijk door in de hal van de aula van de Gentse universiteit en wordt geopend op 6 augustus 1832. Vijfzestig kunstenaars nemen deel met 391 werken. Gallait moet van kostuum verwisselen met zijn vriend Haghe om er op de prijsuitreiking een beetje goed voor te komen. Hij krijgt een prijs van 400 gulden of een medaille, maar kiest voor de geldprijs. Hij wil echter niet in bankbiljetten uitbetaald worden (die hij nooit eerder gezien heeft), maar in muntstukken. Gallait en zijn vriend reizen terug naar Doornik, met hun zakken boordevol muntstukken. Gallaits niet erg opmerkelijke doek – dat in zeer slechte staat is o.a. omwille van de slechte preparatie – maakt nu deel uit van de collectie van het Gentse museum. De prijswinnaar wordt op 28 augustus 1832 in zijn geboortestad ontvangen door verschillende pelotons van de burgerwacht, een fanfare en een grote menigte supporters. Er zijn twee triomfbogen opgetrokken in de buurt waar Gallait woont, de straten zijn verlicht en bevlagd!

Dankzij de Gentse prijs en een beurs van de regering kan Gallait gaan studeren aan de Antwerpse academie bij Van Bree. Hij verblijft er achttien maanden, schildert er een *Christus die een blinde geneest*. Het doek wordt gekocht door enkele Doornikse notabelen en dankzij dat geld kan Gallait in 1834 naar Parijs om er bij Ary Scheffer te gaan studeren. Daar raakt hij bevriend met Paul Delaroche, waarover een criticus toen de karakteristieke uitspraak deed: “Hij is schilder om historicus te kunnen zijn, historicus om dramatisch auteur te zijn”. In 1836 hangt Gallaits *Tasso in zijn cel bezocht door Montaigne* naast werk van Wappers en *De Slag der Gulden Sporen* van De Keyser op het Salon van Brussel.

In maart 1841 toont Gallait in Parijs met veel succes zijn *Troonsafstand van Karel V*, een opdracht van de Belgische regering. Het succes van het doek heeft opnieuw een nationalistische achtergrond. In de woorden van Louis Hymans: “Mijnheer Gallait, diep denker zowel als geniaal schilder, stelt in dit sublieme doek de eerste akte of veeleer de proloog voor van het mooiste tijdperk uit onze geschiedenis, het tijdperk met de meeste weerklink ... het is een eerbetoon aan de meest glorieuze herinneringen van ons vaderland.”

Gallait verrichtte enkele jaren studiewerk voor dit 4,85 x 6,83 meter grote doek, o.m. via het raadplegen van historische en iconografische bronnen. Historicus Auguste Voisin schrijft er in 1841 over (het doek is in juli van dat jaar te zien op het Gentse salon): “Schilderkunst is niet zoals de geschiedenis die de feiten vertelt zoals ze elkaar opvolgen ... de schilder kan op het doek slechts één enkele gebeurtenis afbeelden ... en hij moet zijn keuze met kennis van zaken en smaak maken. Dat is wat mijnheer Gallait perfect begrepen heeft. Handig gebruik makend van twee lijnen van de historicus Strada ...: “Hij [Karel V] legde de hand op het hoofd van zijn zoon [Filips II] en bleef een tijdje onbeweeglijk, de tranen in de ogen”, heeft de kunstenaar het meest dramatische moment gevat... Er is niets overdreven in deze terneergeslagen en ontroerende figuur: dit is geschiedenis van het moment zelf.”

Louis Hymans vat de psychologische achtergrond van het doek als volgt samen: “Deze lugubere figuur [Karel V die door Gallait afgebeeld wordt tussen Filips II en Willem De Zwijger], is de geschiedenis van een hele toekomst vol dreiging en van een verleden vol wroeging – het is de laatste adem van een monarch die ... ‘groot was in zijn macht, zwak wat intelligentie betreft, en een nul wat hartstocht’ betreft. Deze man, geboren uit een waanzinnige moeder, zal zelf krankzinnig sterven. Je voelt als je hem ziet dat hij met zijn scepter ook zijn waanzin, of toch zijn fanatisme, aan zijn zoon doorgeeft. Ah! Wat heeft de schilder van dit werk zijn model goed begrepen!”.

Ook Voisin is vol lof voor het herscheppen van de historische werkelijkheid door Gallait: “In deze prachtige bladzijde, één van de meest opmerkelijke die er in België verschenen zijn sinds de dood van Rubens, toont mijnheer L. Gallait zich niet alleen een schilder van de eerste orde, maar bovendien een groot historicus en een groot dichter. Wij hebben dan ook alleen maar lof voor het dramatisch inzicht van deze grootse compositie, voor de scrupuleuze getrouwheid van elk van de figuren, van de kostuums en de portretten, voor de strengheid van dit prachtige tekenwerk, voor de waarachtigheid tenslotte en de illusie van het perspectief; want dit is geen schilderkunst meer, het is de troonsafstand van Karel de Vijfde zelf waarbij wij, een goede drie eeuwen later, opnieuw aanwezig zijn ... wie zou zijn bewondering kunnen wegsteken voor deze opmerkelijke historische produktie die ons met een zeldzaam genoegen het magische penseel van Rubens, van Van Dijck, van Rembrandt, van Paolo Veronese, van Murillo en van Velasquez in herinnering brengt en die toch altijd origineel blijft?” Het doek gaat – samen met Edouard de Biefves *Het eedverbond der edelen* (ook uit 1841) – op een Europese tournee in Duitsland en wordt in Londen tentoongesteld op de wereldtentoonstelling van 1862. Het oogst een ware triomf. Gallait krijgt er het Franse Légion d’honneur en de Leopoldsorde voor.

Gallait is minder romantisch geïnspireerd, minder Rubensiaans dan de Antwerpenaars, hij zoekt het compromis tussen romantiek en neo-classicisme. Aan de Antwerpse academie had hij al een middenweg gezocht tussen Van Bree en Wappers. Aan zijn leermeester Hennequin schreef hij toen: “Mij lijkt het dat goed tekenen, de natuur observeren en de feiten weergeven, zich inspireren op de grote ideeën, de grote meesters bestuderen, onderwerpen kiezen die de kijker boeien en tot het gemoed spreken, het doel is van de schilderkunst. Gelukkig is hij die die kwaliteiten weet te verenigen; en dan doet het er weinig toe of het klassiek of romantisch is. Dat is wat ik ervan denk.” Dat is Gallaits keuze voor ‘le juste milieu’, de gulden middenweg: “Het doet er niet toe of het klassiek of romantisch is...”, als het maar goede ‘academische’ schilderkunst is, is zijn leuze. De kritiek begroet in Gallaits werk dan ook de overwinning van de ‘gedachten’ op het Antwerps ‘materialisme’.

#### Louis Gallait (1810–1887) De troonsafstand van Keizer Karel, 1841

Olieverf op doek  
485 x 683 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Speltdoorn



Terug in België na zijn Europese tournee blijven de overheidsopdrachten voor Gallait uit. In 1851 schildert hij zijn *De laatste eer bewezen aan de graven Egmont en Hoorn* (of in de volksmond: *Les Têtes Coupées*). Het is een immens populair doek dat indruk maakt met zijn lugubere afbeelding van de afgehakte hoofden van Egmont en Hoorn. "Als men het Salon van Brussel binnengaat en men volgt het publiek ... komt men dadelijk terecht in de grote zaal en het doek van mijnheer Gallait dat het allereerste is dat iedereen gaat bekijken". Als het een jaar later in Parijs tentoongesteld wordt, is het zo populair dat Honoré Daumier er twee karikaturen van maakt. Maar er is ook kritiek op.

Hymans schrijft over Gallait: de publieke opinie "heeft hem gewaardeerd omwille van dat bescheiden doek dat een immens succes was [*de Troonsafstand van Karel V*] en heeft nooit tegen hem gezegd: "Doe dit", maar altijd: "Dat hebt u goed gedaan." Zo heeft men van Gallait een kunstenaar gemaakt die op de wensen van het publiek inspeelt." En Hymans vervolgt: "Het talent van mijnheer Gallait heeft sinds tien jaar [sinds *de Troonsafstand van Karel V*] twee constante, maar tegengestelde evoluties ondergaan. Wat mijnheer Gallait gewonnen heeft aan techniek, heeft hij verloren als historieschilder. In twee woorden, zijn groot doek dat op het salon hangt [*Les Têtes Coupées*] is een meesterwerk van schilderstechniek, compositie en tekenwerk. Maar als expressie, als gevoel, als historische waarheid is het een gerateerd doek."

**Louis Gallait (1810-1887)**  
**Studie voor 'Het laatste**  
**erbetoon aan de graven**  
**van Egmont en van Hoorn',**  
**ca. 1851**

Olieverf op hout  
 35,5 x 50,5 cm  
 Koninklijke Musea voor Schone  
 Kunsten Brussel  
 Foto: Speltdoorn

Gallaits romantisme 'du juste milieu' legt hem echter geen windeieren. Na *Les Têtes Coupées* krijgt hij wel overheidsopdrachten. Hij vestigt zich in het toen nog groene Schaarbeek in een huis dat verbouwd wordt door architect Cluysenaer. Op het Brusselse salon hangen zijn *Têtes Coupées* in de buurt van *De steenhouwers* van Courbet. Het realisme van Courbet beïnvloedt Gallait absoluut niet. Gallait versiert de lokalen van de Belgische senaat met portretten van Godfried van Bouillon, Pepijn van Herstal, Karel de Grote, Boudewijn van Constantinopel, Jan van Brabant en andere helden uit de nationale geschiedenis. Hij is ook de belangrijkste Belgische portretschilder uit deze periode – in een erg neoklassieke stijl die aanleunt bij Navez. In 1882 schildert hij *De pest van Doornik in 1092* waarvoor hij bijna 40 jaar tevoren reeds een eerste schets had gemaakt! Het immense doek meet 5,40 x 8,35 meter. Ondanks het feit dat een deel van de kritiek te keer gaat tegen dit "specimen van een kunst met grijze haren", is het doek opnieuw een groot populair succes.

Ook Louis Gallait wordt overstelpt met erbijwijken en lidmaatschappen van verschillende binnen- en buitenlandse academies. Burgemeester de Brouckère biedt hem na het ontslag van Navez het directeurschap van de Brusselse academie aan, maar Gallait stelt onmogelijke eisen en men zoekt dan maar een andere kandidaat. Als lid van de 'Classe des Beaux-Arts' van de Koninklijke Academie van België ijvert hij voor de oprichting van wat vandaag de Koninklijke Musea aan de Regenschapsstraat zijn. In 1862 weigert Gallait de titel van baron die hij samen met Leys aangeboden krijgt. Op 9 september 1883 viert zijn geboortestad Doornik zijn artistiek jubileum met buitengewone luister. Louis Gallait overlijdt op 20 november 1887 in zijn huis aan de Paleizenstraat in Schaarbeek aan de gevolgen van een hartaanval. Hij krijgt drie dagen later in zijn geboortestad Doornik een grandioze begrafenis. Beeldhouwer Guillaume Charlier maakt van hem een bronzen standbeeld dat op 20 september 1891 wordt ingewijd in het Doornikse gemeentepark.

bovenaan

**Louis Gallait (1810–1887)**  
**De pest van Doornik, 1882**

Olieverf op doek  
540 x 683 cm  
Koninklijke Musea voor schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Cussac

onderaan

**Louis Gallait (1810–1887)**  
**Studie voor**  
**'De pest in Doornik'**

Olieverf op papier  
16,5 x 25,5 cm  
Musée des Beaux-Arts Doornik  
Foto: Musée des Beaux-Arts Doornik



## Besluit

Typisch voor de Belgische historieschilderkunst is het vasthouden aan de waarden van het verleden, het onwrikbare vertrouwen in de school (traditie zowel als academie) om het métier aan te leren en het feit dat kunst gezien wordt als ‘veredelde’ natuur – tegen het oprukkende realisme in. Dat zijn natuurlijk ook alle kenmerken van internationale academisme. Maar terwijl dit soort schilderkunst bij de jonge Wappers of Wiertz nog enig revolutionair élan had, wordt het op het einde van de 19de eeuw op artistiek gebied bijzonder reactionair. In dienst van het Vlaams nationalisme levert de historische schilderkunst één van haar laatste wapenfeiten af met ‘Het Gulden Doek van Vlaanderen’. Dit in de IJzertoren in Diksmuide te bewonderen 3,3 x 4,7 meter grote werk van Henry Luyten (1859–1945) werd geschilderd in de periode 1931–1944 en toont 114 Vlaamse voormannen in een kader dat de roem van Vlaanderen moet oproepen.

Ook Henry Luyten studeerde aan de Antwerpse academie, o.a. bij de dierenschilder Charles Verlat. Het is Charles Verlat (die toen directeur was van de Antwerpse academie) die zich in 1883 met een lezing de woede op de hals haalt van de jonge student Henry Van de Velde. Bij de dood van Verlat in 1890 schrijft Van de Velde: “De schilder Verlat, die aan het hoofd stond van deze kliniek, is overleden aan de ziekte die hij er onderwees”. Wat die ziekte is, maken de woorden van een andere leraar van die academie, de landschapsschilder François Lamorinière, duidelijk. In 1885 verklaart hij tijdens de opening van de wereldtentoonstelling in Antwerpen “dat het niet de minste verdienste van onze tentoonstelling is om de oorlog te verklaren aan de anarchie, de gezonde tradities terug in te voeren, en iedereen die alleen wil

marcheren zonder steun te zoeken in het verleden, zonder verering voor het vaderland opzij te zetten”.

Dat is een erg relevante uitspraak. In zijn boek ‘Nations and Nationalism’ herinnert Ernest Gellner eraan dat het nationalisme om aan de vereisten van de moderne industrie te voldoen de alleenheerschappij van de onderwijzers instelt die één spelling, één taal, één volk propageren. En dus ook één nationale schilderschool (stroming zowel als academie) en één manier om de (mythische) nationale geschiedenis uit te beelden. Alles wat daar niet in thuis hoort wordt als anarchisme, individualisme, als landverraad en zelfs als een decadente ziekte omschreven. De modernisten, zoals Henry Van de Velde, zullen tegen dit eng Belgisch nationalisme (zowel Frans- als Vlaamstalig) het kosmopolitisme stellen.

De naturalistische schrijver Georges Eekhoud was meer genadig voor de zo lang door de moderne kunst vermaledijde vertegenwoordigers van de historische schilderkunst: “Het is naar mijn mening een slecht idee om de beroemdheden uit het verleden te willen stenigen met wat er vandaag gebeurt. In de kunst volgt altijd het ene op het andere, en de vernieuwers van vandaag of ze nu realisten, impressionisten of naturalisten heten, bestaan slechts dank zij hun voorlopers de romantici.”

**Henry Luyten (1859–1945)**  
**Het Gulden Doek van Vlaanderen (uitsnit), 1931–1944**

Olieverf op doek  
330 x 470 cm  
IJzertoren, Diksmuide  
Foto: J.J. Soenen



# Nawoord: Antoine Wiertz (1806–1865)



**Antoine Wiertz (1806–1856)**  
**Zelfportret van de kunstenaar in atelierkledij op rijpere leeftijd**

Olieverf op doek

64 x 53 cm

Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel

Foto: Cussac

Een verademing tussen al dit nationaal academisme of academisch nationalisme is het werk van Antoine Wiertz. Hij is de marginaal, de trotse gek tussen de verder al te keurige academische Belgische schilders. Camille Lemonnier schrijft over hem: "In vergelijking met de exuberante en weke Wappers, de vrouwelijke en sentimentele De Keyser, de viriele en sobere Gallait, zie je bij hem de wilde duizeling van de hemelbestormer". Zelf noemt Wiertz zich de "wanhoop der critici en de nachtmerrie der historici". Hij vecht tegen wat hij de nieuwe sekte van de Belgische romantiek noemde, maar beroept zich – zoals de Antwerpse romantici – op Rubens met wie hij wil wedijveren.

Antoine Wiertz wordt op 22 februari 1806 geboren in Dinant, zijn vader heeft zich als kleermaker in Dinant gevestigd, en is vanaf 1814 in dienst van de Marechaussee. Wiertz wordt opgeleid door Van Bree en Herreyns aan de Antwerpse academie (1820–28). Van 1829 tot '32 verblijft hij in Parijs. Hij wint de Romeprijs en verblijft in Rome van mei 1834 tot februari 1837. In een brief schrijft hij: "De weg naar de glorie ligt voor mij open. Nog enkele stappen en ik zal tonen wat mijn lotsbestemming is". In Rome schildert Wiertz enkele kleine schilderijtjes die tot de beste uit zijn oeuvre behoren. Maar hij maakt er ook zijn gigantisch *Grieken en Trojanen vechten om het lijk van Patrocles*. Dat heeft veel succes in Rome – de Deense beeldhouwer Thorwaldsen zou uitgeroepen hebben: "deze jonge man is een reus!"

Ook in Antwerpen is men vol lof over het doek. De krant *Le Précurseur* schrijft: "De heer Wiertz heeft dit mooie toneel opgevat als een dichter en het weergegeven als een schilder. De door hem getoonde bladzijde hoort tot de geschiedenis van een heldhaftige tijd ... Zijn doek is een trouw beeld van dit alles." Maar in Parijs waar het doek getoond wordt op het Salon van 1839 is het geen succes. Men schrijft: "De grens tussen het sublieme en het belachelijke werd volledig overschreden." Nochtans wil Wiertz Rubens en Michelangelo evenaren. Hij twijfelt niet aan het eigen talent, maar is intengendeel verbitterd over de chauvinistische Franse kunstcritici. Hij haalt een truukje uit: hij stuurt twee werken naar het Salon van 1840, ze worden allebei geweigerd. Dan onthult Wiertz dat één ervan een authentieke Rubens is.

Voortaan noemt hij Parijs het kankergezwel van Europa en stelt het pamflet 'Bruxelles Capitale, Paris Province' op. Als je vandaag het Wiertzmuseum buitenkomt kun je niet naast Wiertz' postume gelijk, het gebouw van het Europese Parlement, kijken.

Tot 1845 verblijft Wiertz in Luik waar hij in een afgedankte kerk twee enorme doeken schildert: *Opstand van de Hel tegen de Hemel*, ook bekend als *De val der opstandige Engelen* (1842, 11,5 x 7,9 m) en *De triomf van Christus* (1843, 11,04 x 6,23 m). Na de dood van zijn moeder in 1845 gaat hij in Brussel wonen. Hij wil een nieuwe versie maken van zijn *Patrocles* dat via een tombola (!) in Luiks privébezit is terecht gekomen (nu in het Musée d'Art Wallon in Luik). Wiertz vindt een voorlopig onderdak in de Marollen. Daar voltooit hij zijn *Vlucht naar Egypte* (1846), die hij ten geschenke geeft aan de St-Jozefkerk in de Leopoldswijk, en zijn *De Triomf van Christus*. De critici zijn enthousiast. Men schrijft: "Zulke werken zijn wel een miljoen waard, zoniet verkoopt men ze niet; desnoods sterft men van honger naast ze!"



**Antoine Wiertz (1806-1865)**  
**Grieken en Trojanen**  
**vechten om het lijk van**  
**Patrocles, 1844-45**

*Olieverf op doek*  
520 x 852 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: A.C.L. Brussel



**Antoine Wiertz (1806-1865)**  
**Grieken en Trojanen**  
**vechten om het lijk van**  
**Patrocles (detail), 1837**

*Olieverf op doek*  
Musée de l' Art Wallon Luik  
Foto: Joris Luyten



**Antoine Wiertz  
(1806–1865)  
De overhaaste begrafenis,  
1854**

*Olieverf op doek  
160 x 235 cm  
Koninklijk Museum voor schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Cussac*



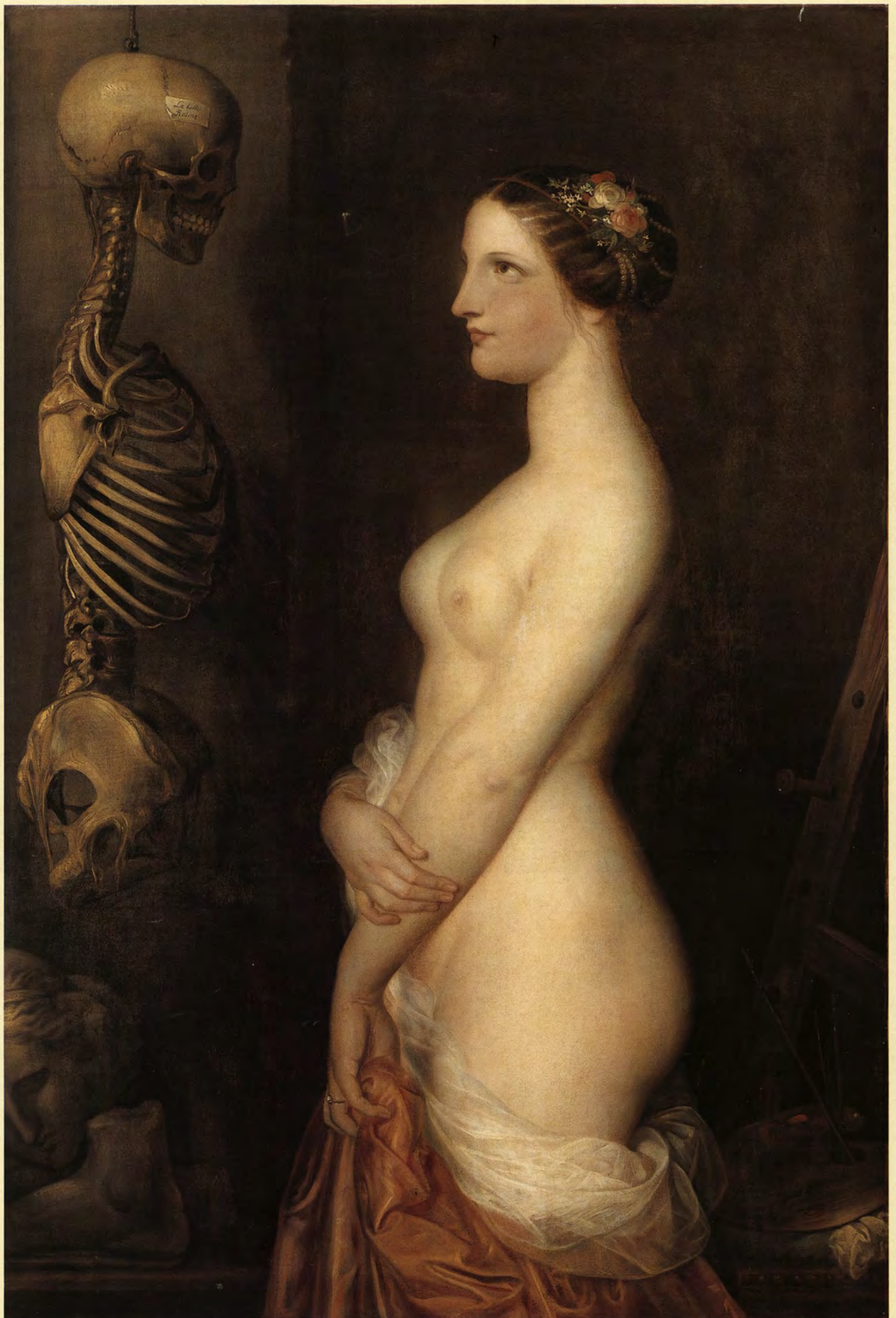
**Antoine Wiertz  
(1806–1865)  
De triomf van Christus,  
1848**

*Olieverf op doek  
625 x 1104 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Cussac*



**Antoine Wiertz  
(1806–1865)  
De opstand van de Hel  
tegen de Hemel/De val der  
opstandige Engelen, 1842**

*Olieverf op doek  
1153 x 739 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Spelidoorn*



In maart 1850 stelt Wiertz aan Minister van Binnenlandse Zaken Charles Rogier voor om hem op staatskosten een groot atelier te bouwen, dat hij na zijn dood – met zijn werken – aan de staat zal nalaten als Wiertzmuseum. Een geniale oplossing voor iemand die schilderijen maakt op het formaat van Wiertz: ze zijn onverkoopbaar, en de staatsopdrachten voor grote doeken drogen steeds meer op. In 1851 neemt Wiertz zijn intrek in zijn zestien meter hoog atelier en woning in de Leopoldswijk. Oude foto's tonen hoe enkele zuilen het gebouw het uitzicht van de ruïnes van de tempel van Neptunus in Paestum gaven. De schilder zal er vijftien jaar werken en leven. Naast portretten 'voor de soep', maakt Wiertz er nog menig doek 'pour la gloire' – velen in 'peinture mate', een door hem ontwikkelde techniek die bijzonder slecht de tand des tijds doorstaat. Na zijn dood op 18 juni 1865 wordt het atelier omgevormd tot het Wiertzmuseum. De oude griffier van Gustaaf Wappers – Hendrik Conscience – slijt er, na een tijdje arrondissementscommissaris te zijn geweest in Kortrijk, de laatste jaren van zijn officiële loopbaan als conservator.

Meer dan zijn grote machines baren Wiertz pseudo-filosofische en morbide doeken opzien. Omwille van doeken als *Levend begraven* of *Gedachten en visioenen van een afgehakt hoofd* beschouwt men hem als een filosoof-met-het-penseel. Wiertz macabere voorkeur blijkt uit de anekdote waarin hij beweert met een dokter onder een schavot gekropen te zijn om aan het hoofd van een geguillotineerde te vragen hoe het voelt om even zonder lichaam te leven. Wiertz heeft veel geschreven, en zijn egocentrische teksten zijn misschien het interessantste deel van zijn oeuvre. Als schilder kan men wat de vorm betreft aan zijn talent twijfelen, inhoudelijk bereidt zijn morbide liefde voor het absurde echter Rops, Ensor en het surrealisme van Magritte en Delvaux voor. Ook hedendaagse kunstenaars als Jacques Charlier refereren graag naar Wiertz als de stamvader van de moderne Belgische kunst. Albert Dasnoy schrijft over hem: "Over 't algemeen wordt hij als een gek beschouwd. Was hij dat werkelijk? Zijn afwijkingen zijn een te trouwe overdrijving van de fouten van zijn tijd. Maar indien hij niet gek is, dan moet men toegeven dat het moeilijk is om een ongerijmder mens te vinden." En Camille Lemonnier bedacht een mooie boutade om Wiertz te duiden: "hij evenaart niet altijd de anderen, maar overtreft ze bijna altijd".

Wiertz was ongetwijfeld dé Belgische romantische kunstenaar – jammer genoeg was hij niet zo'n geweldig schilder – zeker niet in het historische genre. Of zoals Baudelaire stelde: "Mijnheer Wiertz is één van die mensen die denken dat de provocatie een voldoende bewijs is voor het genie. Toch kan hij niet tekenen en zijn dwaasheid is even groot als de reuzen die hij schildert".

**Antoine Wiertz (1806–1865)**  
**De mooie Rosine, 1847**

*Olieverf op doek*  
140 x 100 cm  
Koninklijke Musea voor Schone  
Kunsten Brussel  
Foto: Cussac

**Auteursidentificatie**

Marc Holthof schrijft over kunst en media voor De Financieel Economische Tijd en AS/Andere Sinema. Hij publiceerde de essaybundel 'De Digitale Badplaats – over media & cultuur'.

**De belangrijkste geciteerde werken:**

- Buyck, Jean F.: Inleiding. In: 'Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys (1845–1869)'. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1969.
- Buyck, Jean F.: Gustaaf Wappers en zijn school. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1976.
- Delen, A.J.J.: Een daad van eenvoudige rechtvaardigheid. Tijdschrift der Stad Antwerpen. Vijfde jaargang nr. 1, april 1959.
- Henne, M.A.: Louis Gallait. Extrait des Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, 4e série, tome V. Imprimerie J. Plasky, 1890.
- Hymans, Louis: Etude Critique sur le dernier tableau de M. Gallait. Salon de 1851. Bruxelles, 1851.
- Hymans, Henri: Notice sur la vie et les travaux de Nicaise de Keyser. Extrait de l'Annuaire de l'Académie Royale de Belgique. F. Hayez, Bruxelles, 1889.
- Lemonnier, Camille: L'école Belge de la Peinture 1830–1905. Librairie d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1906. Heruitgave: Editions Labor, Bruxelles, 1991.
- Sulzberger, Max: Henri Leys. Revue de Belgique. Librairie C. Muquardt, Bruxelles, 1884.
- Vanzype, Gustave: Henri Leys. Collection des peintres et sculpteurs belges. Nouvelle Société des Editions, Bruxelles, 1934.
- Vanzype, Gustave: Leys et son école. La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1949.
- Voisin, Auguste: L'Abdication de Charles-Quint par M. Louis Gallait. Légende historique et descriptive. C. Annoot-Braeckman, Gand, 1841.

bijschrift achtercover  
**Henri Leys (1815–1869)**  
**Het Poorterschap verleend aan Battista Pallavicini, 1864-1869**  
*Wandschildering*  
Stadhuis Antwerpen  
Foto: Ludion

