



Blikken op de Collectie
Vlaamse Gemeenschap

RE FLEC TIES

VOORWOORD

Het is met bijzondere trots dat ik dit boek over de zo rijke en diverse Collectie Vlaamse Gemeenschap inleid. Die trots mogen we met z'n allen delen. Het gaat hier immers over de collectie van ons allemaal. Net daarom is haar publieke ontsluiting ook zo belangrijk. Dat is wat dit werk op een prachtige en originele manier doet. U krijgt een inkijk in het rijke Vlaamse kunstpatrimonium. Daarin kijken we overigens ook graag over de grenzen.

Het belang en de rijkdom van de Collectie Vlaamse Gemeenschap staan symbool voor het belang dat de Vlaamse regering aan kunst en erfgoed hecht en voor de middelen die we daarvoor veil hebben. Daarom hebben we de voorbije jaren onder meer sterk geïnvesteerd in de aangroei van het aandeel Hedendaagse Kunst. Ook de middelen van het Topstukkenfonds nemen exponentieel toe, waardoor we belangrijke kunst in Vlaanderen kunnen houden. Dat heeft al geleid tot opmerkelijke en belangwekkende aankopen die de collecties van onze musea verrijken. De dotatie voor het Topstukken-fonds wordt verhoogd tot 1,5 miljoen euro vanaf 2025 (een verdrievoudiging van de jaarlijkse financiering van 500.000 euro voor 2023 en de jaren voordien). Ook de regeling 'inbetalinggeving van cultuurgoederen', waarmee successierechten kunnen worden vergoed, is geactualiseerd en toegankelijker gemaakt. Het doel van deze regeling is hetzelfde: belangrijke kunstwerken en collecties in Vlaanderen houden en zo museale collecties verrijken.

Deze grotere slagkracht voor onze Vlaamse museum- en erfgoedsector past in een breder kader: de hele sector, en dus ook onze musea, ontvangen vanaf 2024 fors meer middelen, dankzij een inhaalbeweging waar de sector terecht om vroeg. Zo kunnen ze nog beter inzetten op hun kernfuncties: behoud en beheer, onderzoek, (digitale) ontsluiting. We hebben sinds september 2022 ook een symbool van deze fundamentele keuze voor kunst en cultuur die de Vlaamse regering maakt, een vlaggenschip zelfs: het vernieuwde KMSKA, waar vele topstukken op één plek verzameld zijn. De lof voor ons schoonste museum is groot en overstijgt ruimschoots onze grenzen. Er komt een mooie aanvulling van deze fysieke cultuurtempel in Antwerpen: het nieuwe virtuele museum, waar je zelfs in je luie stoel het rijke Vlaams erfgoed kunt ontdekken. Het grote succes van *De canon van Vlaanderen* en van de tv-reeks *Het verhaal van Vlaanderen* bewijst dat een zeer ruim publiek grote belangstelling heeft voor de geschiedenis en het erfgoed van onze regio.

Die ontdekkingsreis kan beginnen met dit boek, dat op een bijzondere manier een verrassende inkijk geeft in de diverse en ongemeen omvangrijke Collectie Vlaamse Gemeenschap. Ik ben de auteurs, Koenraad Jonckheere en Lien Vandenberghe, en uitgeverij Hannibal erg dankbaar voor dit werk, net als iedereen die bereidwillig heeft meegewerkt.

DE COLLECTIE VLAAMSE GEMEENSCHAP EN DE COLLECTIE VLAANDEREN: EEN VOORSTELLING

Hans Feys

Hans Feys is adviseur Cultuurgoederen bij het departement Cultuur, Jeugd en Media. Hij was als secretaris van de Vlaamse Commissie voor de Beeldende Kunst en van de Beoordelingscommissie Beeldende Kunst nauw betrokken bij de uittekening van het beleid en de uitvoering van het aankoopbeleid hedendaagse kunst. Hij was ook van bij de start betrokken bij het uitzetten van het Topstukkenbeleid en bij de uitvoering van het aankoopbeleid voor topstukken.

REFLECTIES

“Om een glimp te tonen van de veelheid en diversiteit van de Collectie Vlaamse Gemeenschap focussen we op enkele aspecten die door de eeuwen heen impact hebben gehad op de productie en de perceptie van kunst: ambachtelijke vaardigheden uiteraard, maar ook andere factoren, zoals politieke omstandigheden, levensbeschouwingen, wetenschap, poëzie, gender en diversiteit.”

INLEIDING

1. AMBACHT EN CONCEPT

Dries Van den Brande, p. 34
Edgard Tytgat, p. 35

Hugo Duchateau, p. 36
Léon Spilliaert, p. 37

Peter Paul Rubens, p. 38-39
Philippe Van Snick, p. 40-41

Pieter Verbruggen de Jonge, p. 42
Hugo Duchateau, p. 43

Camiel Van Breedam, p. 45
Eusèbe Fasano & Co., p. 46-47

Rik Wouters, p. 48
Bruce Nauman, p. 49

Pierre Alechinsky, p. 50
Paul Joostens, p. 51

Antoon De Clerck, p. 52
Anthony van Dyck, p. 53

Philippe Van Snick, p. 54-55
Daniel Buren, p. 55

Pol Mara, p. 57
René Guiette, p. 58-59

Lili Dujourie, p. 60
Ella Lenaerts, p. 61

Masato Kobayashi, p. 62
Marthe Wéry, p. 63

Richard Serra, p. 64
Ria Bosman, p. 65

Constant Permeke, p. 67
Jan Brueghel de Oude, p. 68-69

Jef Geys, p. 70
Peter Beyls, p. 71

Pieter De Bruyne, p. 72
Piet Stockmans, p. 73

Frans Masereel, p. 74
James Ensor, p. 75

Karel Appel, p. 77

Jan Fabre, p. 78
Jan van Eyck, p. 79

Artus Quellinus de Oude, p. 80
Peter Paul Rubens, p. 81

Ben Hansen, p. 82
Artus Quellinus de Jonge, p. 83

Dan Flavin, p. 85
Quinten Metsijs, p. 86-87

Joachim Beuckelaer, p. 88-89

Gilbert Swinberghe, p. 90
Narcisse Tordoior, p. 91

2. WAARDE

Meester van Frankfurt, p. 94
Jan Burssens, p. 95

Tony Cragg, p. 96
Pjeroo Roobjee, p. 97

Wim Delvoye, p. 98
Constantin Meunier, p. 99

Pol Mara, p. 101
Bram Bogart, p. 102-103

Anonieme meester, p. 104-105
Pieter de Ring, p. 106-107

Piet Stockmans, p. 108
Maarten Van Severen, p. 109

Atelier van Hendrick
van der Cammen, p. 111

Meester van de Mechelse
Sint-Jorisgilde, p. 112-113

Adriaen Brouwer, p. 115

Guillaume Bijl, p. 116
Frans Francken de Jongere, p. 117

Anne Deknock, p. 118
Vadim Fishkin & Yuri Leiderman, p. 119

Jan van Eyck, p. 121

Gillis Houben, p. 122-123
Michelangelo Pistoletto, p. 124-125

Frans Floris de Oude, p. 127
Clara Peeters, p. 128-129

3. POLITIEK

Gustave Van de Woestyne, p. 137
Meester van de Verloren Zoon, p. 138-139

Marcel Broodthaers, p. 141
Jan Boeckhorst, p. 142-143

Keith Haring, p. 145
Hana Miletić, p. 146-147

Luc Tuymans, p. 148
Stephan Vanfleteren, p. 149

Jan Vanriet, p. 150
Thierry De Cordier, p. 151

Pjeroo Roobjee, p. 153
Luc Deleu, p. 154-155

Marie-Jo Lafontaine, p. 156
Carl De Keyzer, p. 157

Berlinde De Bruyckere, p. 159
James Ensor, p. 160-161

Jean Fouquet, p. 162
Jan Verduyck, p. 163

Rineke Dijkstra, p. 165

Leopold Oosterlynck, p. 167
Eugène Laermans, p. 168-169

Ulay & Marina Abramović, p. 171
James Ensor, p. 172-173

Francis Alÿs, p. 174-175

Fred Bervoets, p. 177

Nikita Kadan, p. 179
Denicolai & Provoost, p. 180-181

Willem Kericx, p. 183

Nicaise De Keyser, p. 185
Abraham Janssens, p. 186-187

4. LEVENS- BESCHOUWING

Gery De Smet, p. 190
Philippe Vandenberg, p. 191

Gerard David, p. 193
Jef Geys, p. 194-195

Paul De Vigne, p. 196
Frits Van den Berghe, p. 197

Peeter Baltens, p. 198
James Ensor, p. 199

Lucas Faydherbe, p. 201

Anthony van Dyck, p. 202
Vic Gentils, p. 203

Gilbert Decock, p. 204
Meester van de (Brugse) Legende
van de heilige Ursula, p. 205

Hendrik Roesen, p. 207

Brioloto de Balneo, p. 208
Felix De Boeck, p. 209

Jan De Caumont, p. 211

Jean Delcour, p. 213

Sarah & Charles, p. 214
Hans Memling, p. 214-215

Luc Tuymans, p. 217
Titiaan, p. 218-219

Rogier van der Weyden, p. 220-221

Anonieme meesters, p. 223

5. KUNST ALS POËZIE

Jan Burssens, p. 228
Dan Van Severen, p. 229

Roger Raveel, p. 231

Jacob Jordaens de Oude, p. 232-233
Gebroeders Decap, p. 234-235

Roger Raveel, p. 237
Patrick De Spiegelaere, p. 238
Filip Claus, p. 239

Pierre Alechinsky, p. 240
Lucebert, p. 241
Jan Van Saene, p. 242
Jules Schmalzigaug, p. 243

Jan Cox, p. 245
Gillis Coignet de Oude, p. 246-247

Filip Tas, p. 248-249
Marijke van Warmerdam, p. 250-251

Raoul De Keyser, p. 252
Marc Bertrand, p. 253
Walter Swennen, p. 254
Serge Vandercam, Englebert
Van Anderlecht, Jean Dyrpréau, p. 255

Peter Paul Rubens, p. 256
Louis Paul Boon, p. 257

Thierry De Cordier, p. 258
Günter Grass, p. 259

Marcel Broodthaers, p. 261

Frans Minnaert, p. 262
Luc Piron, p. 263

Hubert Minnebo, p. 264
Veerle Dupont, p. 265

Luc Deleu, p. 267

Joëlle Tuerlinckx, p. 269
Cornelis de Heem, p. 270-271

Hendrick van Balen de Oude, Jan Brueghel
de Oude, Frans Francken de Jongere,
Sebastiaan Vrancx, p. 272
Juan Muñoz, p. 273

Philippe Van Snick, p. 274-275
Luc Peire, p. 275

Jan Fabre, p. 277
Barbara Visser, p. 278-279
Pol Mara, p. 280
Edgard Tytgat, p. 281

6. KENNIS

Luc Tuymans, p. 284
Theodor Boeijermans, p. 285

René Magritte, p. 287

Peter De Cupere, p. 288
Adriaen Coorte, p. 289

Dré Peeters, p. 190-191
Panamarenko, p. 292-293

Peter Paul Rubens, p. 294
Philip Aguirre y Otegui, p. 295

Panamarenko, p. 296
Paul Gees, p. 297

Siegfried De Buck, p. 299
Rik Poot, p. 300-301

Frans Francken de Jongere, p. 302-303

Jan van Scorel, p. 304
Thomas Ruff, p. 305

7. DIVERSITEIT

Edgard Tytgat, p. 309
Margrit Andres, p. 310
Veerle Dupont, p. 311

Catharina van Hemessen, p. 313

Dirk Braeckman, p. 315
Michaelina Wautier, p. 316-317

Amedeo Modigliani, p. 319
Paul Delvaux, p. 320-321
Philippe Vandenberg, p. 322
Tom Wesselmann, p. 323

Theo Humblet, p. 324
Marlene Dumas, p. 325

Anne-Mie Van Kerckhoven, p. 326-327

Michaelina Wautier, p. 328
Adriaen Brouwer, p. 329

Ferdinand Bol, p. 330-331
Andries Lens, p. 332-333

Malou Swinnen, p. 335

Michel Buylen, p. 336
Marlene Dumas, p. 337

Pieter Aertsen, p. 339

Peter Paul Rubens, p. 340-341
Cindy Sherman, p. 343
Edgar Degas, p. 344
Rik Poot, p. 345

Jan Van Imschoot, p. 347

Thierry De Cordier, p. 348
Geert Goiris, p. 349

Anish Kapoor, p. 350
Hubert Minnebo, p. 351
Patrick Van Caeckenbergh, p. 352
Jef Geys, p. 353

Otobong Nkanga, p. 354-355

Charif Benhelima, p. 357

Camiel Van Breedam, p. 358-359

Carl De Keyzer, p. 361
Herman Selleslags, p. 362-363

Wim Delvoye, p. 364-365
Nicaise De Keyser, p. 366-367

INLEIDING



Willem van Haecht, *De kunstkamer van Cornelis van der Geest*, 1628,
olieverf op paneel, 100 × 130 cm (Dit werk maakt geen deel uit van de Collectie Vlaamse Gemeenschap.)

In het voormalige woonhuis van Peter Paul Rubens (1577-1640) aan de Wapper in Antwerpen hangt een schilderij van de hand van Willem van Haecht (1593-1637). Het stelt een kunstkamer voor in een stadspaleis (p. 22). Links vooraan in beeld, onder de enorme raampartij, zitten de aartshertogen Albrecht en Isabella. Zij worden onderwezen in de Antwerpse kunstgeschiedenis door Cornelis van der Geest (1577-1638), Rubens en een aantal andere vertegenwoordigers van de culturele elite uit de Scheldestad. Rubens en zijn stadsgenoten wijzen de aartshertogen op het belang van Quinten Metsijs (ca. 1466-1530), aan de hand van een werk van hem. Metsijs werd beschouwd als de stichter van de Antwerpse schilderschool; hij was een inwijkeling uit Leuven die de belangrijkste handelsmetropool van Noord-Europa cultureel op de kaart had gezet. Rubens was maar wat trots dat hij in Metsijs' voetsporen mocht treden.

De verheven conversatie over de kwaliteiten van Metsijs is nochtans maar een detail. Van Haechts paneel is een grandioze samenvatting van de artistieke interesses in wat toen nog de Zuidelijke, Spaanse Nederlanden waren. Er woedde oorlog in de Lage Landen. In het Noorden hadden protestanten een republiek gesticht ter vervanging van de katholieke Spaanse kroon. Antwerpen lag net naast de frontlinie en was het bruggenhoofd van de politiek-religieuze clash. Zoals dat gaat met oorlogen was ook de beeldende kunst een onderdeel van de strijd. Intense debatten over antieke beeldhouwkunst, katholieke devotiestukken of de culturele erfenis van de stad waren er de orde van de dag. Vurig verdedigden de aartshertogen, Van der Geest en uiteraard ook Rubens de geschiedenis en de toekomst van de beeldende kunsten in de Nederlanden. Want kunst en verzamelen, zo laat ook Willem van Haechts *Kunstkamer van Cornelis van der Geest* zien, is altijd een speelbal van vele factoren. Kunstkabinetten zijn de plekken waar de politieke, economische en culturele wereld elkaar ontmoeten, waar de staat van de mensheid en de wereld bediscussieerd kan worden. Het zijn geestrijke plekken waar Nero's wellust en Seneca's beheersing elkaar kunnen treffen.

Sinds 2005 staat deze *Kunstkamer van Cornelis van der Geest* op de Vlaamse Topstukkenlijst. Het schilderij wordt beschouwd als een erfgoedpareltje dat met de grootste zorg bewaard moet worden voor het nageslacht. Die erkenning van Willem van Haechts fijne penseelwerk maakt de cirkel rond. Wat Van der Geest, Albrecht en Isabella en Rubens zagen in het werk van hun voorganger Metsijs, ziet de Vlaamse Gemeenschap nu in het werk van Van Haecht zelf: een zeldzaam stukje erfgoed over de oorsprong van kunstverzamelingen in de Nederlanden. Want inderdaad, het doek werd geschilderd in een tijd waarin kunst verzamelen een belangrijk facet werd van de samenleving.

Verzamelen, zo ontdekte men toen ook, is allesbehalve eenvoudig. De wereld is te groot en te complex om in één ruimte of gebouw bijeen te brengen, laat staan tentoon te stellen (p. 24). Nu, vier volle eeuwen na Willem van Haechts imaginaire voorstelling van het bezoek van de aartshertogen Albrecht en Isabella aan de collectie van Van der Geest in Antwerpen, hebben verzamelingen andere dimensies gekregen. Sinds Napoleon is erfgoedbeheer een zorg die de overheid goeddeels op zich heeft genomen. Wat in Rubens' dagen nog een lovenswaardig tijdverdrijf was van de elites, werd ten tijde van de Franse keizer een verantwoordelijkheid van de gemeenschap. In opdracht van de samenleving en ten behoeve van iedereen stellen landsbesturen sindsdien culturele relikwieën veilig voor het nageslacht, vaak op een toegankelijke manier. Had je bij Cornelis van der Geest nog een uitnodiging nodig om te mogen verpozen in zijn exclusieve kunstkamer, dan beseftte Napoleon dat kunst iedereen aanbelangt en dat dus ook iedereen er toegang toe moet krijgen. Dat had hij geleerd van de Franse Verlichtingsfilosofen.

Alleen, wat verzamel je en waarom? Anders dan Rubens' tijdgenoten, die hun eigen esthetische en intellectuele voorkeuren konden volgen, zijn er in een gemeenschap als Vlaanderen miljoenen opinies over kunst. Wat deel uitmaakt – of zou moeten uitmaken – van die ongedefinieerde culturele nalatenschap, is daarom altijd voorwerp van debat. Napoleon en zijn



Rubenszaal, KMSKA – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



Depot Collectie Vlaamse Gemeenschap – Kennissite Vilvoorde

adviseurs konden bogen op een zekere autoriteit die gebaseerd was op sociale en intellectuele verhoudingen, op academische regels zelfs over wat goede kunst tot goede kunst maakte. Democratieën in de eenentwintigste eeuw daarentegen moeten in het woud van opinies een manier vinden om het kaf van het koren te scheiden, in de hoop dat de keuzes die nu gemaakt worden de volgende eeuwen zullen standhouden. Dat is allesbehalve evident. Daar getuigt ook Van der Geests collectie van. De canon die hij samenstelde is maar deels overeind gebleven. Wie denkt bijvoorbeeld nog aan Frans Pourbus de Oudere (1545-1581) als toonbeeld van de hoogdagen van de kunst in het Antwerpen van de zestiende eeuw? Wij zouden Pieter Bruegel de Oudere (ca. 1525/1530-1569) verwachten. Toch is het Pourbus' *Predicatie van Johannes de Doper* die prominent de achterwand van Van der Geests kunstkamer siert. Dat is niet toevallig. Het was een referentie aan een van de meest bewegende periodes in de Antwerpse geschiedenis, de gereformeerde hagenpreken die plaatsvonden in de aanloop naar de Beeldenstorm. Waarschijnlijk niet toevallig hangt het werk naast Rubens' *Amazonenslag*, een verzinnebeelding van de strijd tussen beschaving en barbarij. Het is die strijd die ervoor gezorgd heeft dat we de *Amazonenslag* nog steeds kunnen bewonderen, al is dat nu in München. Het is ook die strijd waardoor Jan van Eycks (ca. 1390-1441) *Badende vrouw* – in de rechterhoek van de kamer (p. 26) – waarschijnlijk verloren ging. Opinies over kunst veranderen. Van Eycks erfenis is niet altijd met evenveel zorg behandeld – zoals blijkt uit de negentiende-eeuwse roepnaam 'Vlaamse Primitieven'. Wat vroeger geweldig werd gevonden, hoeft dat nu niet meer te zijn, of andersom. De samenleving verandert, en daarmee ook haar opinie over kunst. Wie denkt nog aan Paracelsus (1493/1494-1541) (p. 27), die prominent toekijkt op het spektakel dat zich voor zijn ogen afspeelt, wanneer het over verbeelding gaat? Nochtans was zijn *Liber de imaginibus* waarin hij de 'magie' van kunst beschrijft, waarschijnlijk een belangrijk handvest voor kunstenaars als Rubens. Nu we 400 jaar later kunnen terugkijken op de verzameling die Willem van Haecht schilderde, is het fijn om te zien dat men toen al aandacht had voor veelheid. Het is immers die veelheid die de perceptie van de artistieke erfenis ruimte geeft.

Net zoals Cornelis van der Geest koestert de Vlaamse overheid de ambitie om het beste wat de beeldende kunsten op dit moment te bieden hebben een toekomst te geven. Ze verzamelt topstukken en andere tijdsdocumenten met het oog op bewaring en ontsluiting en, zo nodig, restauratie. De geschiedenis van de collectie is lang en complex (zie p. 12-15).



Jan van Eycks *Badende vrouw*, detail uit *De kunstkamer van Cornelis van der Geest* (p. 22)



Paracelsus, detail uit De kunstkamer van Cornelis van der Geest (p. 22)



Honoré d'O, *Draaiboek voor de schatbewaarder*, 1996-1997,
mixed media, variabele afmetingen

1. AMBACHT EN CONCEPT



Pierre Alechinsky, *Le rare heureux*, s.d.,
lithografie, 76 × 62 cm

Toen Pierre Alechinsky (°1927) in de jaren 1950 bedacht om put- en riooldeksels af te drukken op zijn doeken, ging menige wenkbrauw omhoog. De kunstenaar zag in die zware, stalen schijven een prachtig reservoir aan ornamenten die hij kon gebruiken voor hoogdruk, een druktechniek die sinds de late middeleeuwen gebruikt wordt in Europa. In Azië kende men de methode al veel langer. Uit houtblokken werden toen figuren gesneden die vervolgens geïnkten werden en afgedrukt. Alechinsky zocht een nieuwe toepassing van dit oude ambacht en vond die op straat. Door het gebruik van de lompe metalen deksels gaf hij de vormtaal van het alledaagse een nieuwe dimensie. Plots werden die onbeduidende ornamenten van ongeliefde dingen een metafoor voor de schoonheid van het banale. De afdrukken van putdeksels lijken wel pareltjes van oosterse kalligrafie, ook een dada van Alechinsky.

Het klinkt ontzettend banaal, maar het is essentieel voor kunst dat ze gemaakt wordt; dat kunstenaars op zoek gaan naar manieren om wat onuitbeeldbaar is, toch te verbeelden. Artistieke verbeeldingskracht begint immers bij de materialen en technieken die kunstenaars ter beschikking hebben en de nieuwe toepassingen die ze daarvoor bedenken. Eeuwenlang waren die methodes strikt genormeerd. Er was schilderkunst, er was beeldhouwkunst en er waren de toegpaste kunsten, zoals prentkunst, glasramen, wandtapijtkunst of aardewerk. Eerst de Sint-Lucasgilden, waarin schilders zich sinds de late middeleeuwen hadden verenigd, en later de academies voor schone kunsten zagen toe op de geschreven en ongeschreven regels over vorm en inhoud en de technieken die daarvoor gebruikt mochten worden. Dat veranderde abrupt aan het einde van de negentiende en in de vroege twintigste eeuw. Toen werden de regels van de academie losgelaten. Kunstenaars eisten de vrijheid op om volop te experimenteren met nieuwe materialen en technieken en zo nieuwe inhoud te creëren. De meeste experimenten waren tot dan toe nooit met artistieke expressie in verband gebracht. Was in de late zestiende eeuw de langzame shift van paneel naar doek nog een grote innovatie gebleken, dan werd in de twintigste eeuw de wereld zelf het canvas waarop de kunstenaar kan werken, de klei waarmee hij kan boetsen. Geen materiaal of techniek wordt nog geweerd, zelfs bloed en stront maken deel uit van het gamma. De scheiding tussen *naturalia* en *artificialia*, oftewel de wonderen van de natuur en creaties van de mens, die renaissancedenkers zo graag maakten, is compleet weggefallen. De focus op kleur en lijn die duizenden jaren lang de kunstgeschiedenis domineerde, verdween ten voordele van een onbegrensde nieuwsgierigheid naar vorm, materiaal, textuur,

techniek, handeling, gevoel en zo veel meer. Had Jan van Eyck (ca. 1390-1441) de olieverftechniek nog geoptimaliseerd door er siccatieven aan toe te voegen, dan experimenteren kunstenaars nu graag met AI in virtual reality-brillen. Want kunstenaars die innoveren, doen dat om ideeën in beeld te brengen die anders inderdaad onuitbeeldbaar blijven. Nieuwe technieken en materialen zorgen namelijk voor nieuwe toepassingen, zoals Alechinsky liet zien. Ze vertekenen steeds opnieuw onze visuele ervaringen en hertekenen zo ons denken.

De Vlaamse Gemeenschap bezit tal van kunstwerken van kunstenaars die de grenzen van het ambacht hebben opgezocht en soms verlegd. Dat mag niet verbazen. Technisch meesterschap is sinds de vijftiende eeuw, toen Jan van Eyck en Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) de bakens van de kunstgeschiedenis verzetten, een keurmerk van kunst uit deze regio. Van oudsher wordt geëxperimenteerd met technische en conceptuele aspecten van kunst. Het is zaak die artistieke zoektocht in al zijn verscheidenheid te documenteren: van het ateliermodel tot de schildersezels, van het tekenkunstig genie tot egale kleurvlakken, van massaproductie tot unicum, het vertelt de geschiedenis van traditie en vernieuwing in de kunst in de Lage Landen.

STUDIE IN DE STUDIO

In het werk van Edgard Tytgat (1879-1957) zien we dat het schildersambacht voor hem geen eenzame zaak is. Tytgats vrouw is zijn praktische en morele steun. Ze zit in zijn schaduw en biedt hem zijn penselen aan. Getrouw wacht ze aan zijn zijde. Het is een verstilte idealisering van een oud ambacht met een vastgeroest genderpatroon. Tytgat bespeelt de traditie: een zelfportret in zondags kostuum, de kunstenaar als creatief intellectueel. Hij kijkt door het raam naar de wereld – een klassieke metafoor – en legt die vast. Niet gevoelloos als een fotograaf, maar in de overtreffende trap: creatief. Zo plaatst hij zichzelf in de traditie van de grote meesters, die in hun werk de natuur trachtten te overtreffen.

Terwijl het atelier van Tytgat bijna absurdistisch leeg is, toont Dries Van den Brande (°1965) de werkelijkheid. Een veelheid van objecten vult de werkplaats van beeldhouwer Etienne Desmet (°1943). Op de voorgrond van de foto ligt een amorf object. Het biedt een blik op de abstractie die Desmets sculpturen kenmerken. Op de achtergrond liggen spuitbussen, flessen, beitels en ander gereedschap. De realistische voorstelling van Desmets beeldhouwersatelier contrasteert met Tytgats verstilte, romantische voorstelling van het schildersatelier. Het zijn twee polen van één werkelijkheid. Er is de kunstenaar als ambachtsman die ruwe materialen kapt en kneedt, of de meester omgeven door wanorde en veelheid. En er is de kunstenaar-intellectueel die verfijnd en opgeruimd registreert, omgeven door niets dan diepe gedachten.



Dries Van den Brande, *Atelier Etienne Desmet*, 1985,
zwart-witfoto, 40 × 49,7 cm



Edgard Tytgat, *De schets*, 1929,
olieverf op doek, 112 × 139 cm

HET SCHILDEREN SCHILDEREN

In zijn vroege werk ging Hugo Duchateau (°1938) graag op zoek naar de materialiteit van schilderkunst. Natte borstels, druipende verf en potloden maken deel uit van dat spectrum, maar ook doeken en schildersezels. Hier staat een paneel op een schildersezel. Daarop is een blad bevestigd met daarop de afbeelding van, jawel, een paneel op een schildersezel, met daarop, inderdaad... Duchateau speelt met het droste-effect, het visuele spektakel waarin een afbeelding steeds opnieuw zichzelf toont, tot in de oneindigheid. 'Fractalen' noemen wiskundigen dat. De Nederlandse kunstenaar Maurits Cornelis Escher (1898-1972) maakte ze in de jaren 1950 mateloos populair.

In theorie kan deze herhaling oneindig lang doorgaan. Duchateau gebruikt het effect om de materialiteit van de schilderkunst letterlijk in de verf te zetten, in het bijzonder de hulpmiddelen die de schilder gebruikt. Wanneer een schilderij in het museum hangt, wordt het immers vaak losgekoppeld van het lange proces van noeste arbeid dat eraan voorafging. De oneindigheid van de herhaling maakt dat in dit geval onmogelijk. Het toont hoe kunstenaars immer opnieuw kijken en herwerken, hoe een beeld maakt in het hoofd, eindeloos.

Haast al zijn werken schilderde Léon Spilliaert (1881-1946) 's nachts. De kleuren zijn vaal, verschoten als op een oude foto. Ze ontberen licht. De autodidact uit Oostende herleidt het portret van zichzelf eveneens tot een eindeloze herhaling van verftoetsen. Hij wordt steeds opnieuw gespiegeld. Zoals Duchateau herinnert Spilliaert de toeschouwer aan de imperatieve context van iedere artistieke creatie: eindeloze herhaling leidt tot ambacht.



Hugo Duchateau, *Schilderij met schildersezel, s.d.*,
mixed media, schilderij: 138 × 100 cm, schildersezel: 198 × 60 × 60 cm

Léon Spilliaert, *Zelfportret*, 20ste eeuw,
waterverf op papier, 75 × 59 cm



KLEUR EN LIJN

Tijdens de renaissance (vijftiende en zestiende eeuw) werd in Italië intens geredetwist over het fundament van de schilderkunst: ligt de lijn en dus het tekenen (*disegno*) aan de basis van het artistieke genie, of is het meesterschap over kleur (*colorito*) de essentie? In Florence en Rome prefereerde men de lijn. Lijn laat toe om de subtielste composities te ontwerpen, en zo de rationele essentie van het verhaal te vatten. In Venetië verkoos men kleur. In de dogestad had men immers al aan het eind van de vijftiende eeuw olieverf geïntroduceerd, een techniek uit de Nederlanden. Die bood schilders de mogelijkheid om kleuren met veel meer nuance aan te brengen. Olieverf droogt traag en laat nuancering toe. Temperaverf, die toen in Florence en Rome nog gebruikt werd, droogt snel, is hard en rechtlijnig.

Toen Frankrijk in de achttiende en negentiende eeuw het mekka werd van de kunst, woedde deze discussie nog steeds. Fransen noemden het de strijd tussen Rubenisten en de Poussinisten, met Peter Paul Rubens (1577-1640) als held van de kleuradepten en Nicolas Poussin (1594-1665) van de lijnliefhebbers. Zelfs toen de impressionisten in de jaren 1860 de klassieke regels van de kunst de wacht aanzegden, was de strijd nog niet beslecht. Ook al kozen zij voor ongebreideld kleurgebruik, niet veel later eiste de lijn toch weer de aandacht op, zoals in de art deco en de art nouveau.

In de *Heilige Familie met de papegaai* is te zien waarom Rubens de held werd van de coloristen: heldere blauwe, rode en gele kleurvlakken typeren dit werk. De kleurovergangen zijn zeldzaam zacht, voelbaar haast. Meer dan drie eeuwen later, in de jaren 1980, zette Philippe Van Snick (1946-2019) het belang van kleur opnieuw in de verf. Pigment en multiplex worden een installatie. Want ook nu, 400 jaar na Rubens, is schilderkunst nog steeds het aanbrengen van verf op doek, al dan niet strak omljnd, op zoek naar een evenwicht tussen ratio en emotie.

Peter Paul Rubens, *Heilige Familie met de papegaai*, ca. 1614-1633, olieverf op paneel, 207 × 236 cm





SCHETSEN

De Romeinse schetsboekjes van Pieter Verbruggen de Jonge (1648-1691) zijn uitzonderlijk. Deze Vlaamse beeldhouwer, tekenaar, etser en handelaar in beeldhouwsteen maakte in 1674, zoals vele kunstenaars in die tijd, een reis naar Italië om kennis te nemen van de klassieke oudheid en het werk van de beste Italiaanse kunstenaars. Tijdens zijn reis vulde hij schetsboekjes met tekeningen van gebouwen, sculpturen en andere bezienswaardigheden, die hij bij thuiskomst als visuele databank gebruikte voor zijn eigen ontwerpen. Ornamenten, gebouwen en sculpturen schetsen was een belangrijk onderdeel in het ambacht van de schilder- en beeldhouwkunst.

Vanuit zijn fascinatie voor het creatieproces dat achter een schilderij of beeldhouwwerk schuilt, gaat, onderzocht ook Hugo Duchateau (°1938) de schets. Hij beeldde het proces af aan de hand van een bokaaltje met houtskool, een materiaal dat zich ook al in de tijd van Verbruggen erg goed leende voor ruwe schetsen en tekeningen. Vanuit de linkerhoek van het schilderij geeft Duchateau de toepassing van dit materiaal in rudimentaire vorm weer. Hij noemde het werk *Koh-i-Noor chalks*, naar een oud en exclusief merk van kunstenaarsmateriaal. Het bedrijf gaat prat op zijn voortrekkersrol in de industrialisatie van kunstenaarsbenodigheden in de negentiende eeuw.



Pieter Verbruggen de Jonge, *Drie Romeinse schetsboekjes*, 1674-1677, pen en grafiet op papier, respectievelijk 15,3/19/20,5 × 12/14/17 cm



Hugo Duchateau, *Koh-i-Noor chalks in een bokaaltje – Kor-i-Noor chalks in de lucht*, 1977,
potlood op papier, 112 × 83 cm

DE MATERIALITEIT VAN KLANK

Het Fasano-dansorgel maakte deel uit van de orgelcollectie van Jef Ghysels (°1936), die de Vlaamse Gemeenschap in 2007 aankocht. Ghysels was een fervente verzamelaar van dans- en kermisorgels. Het Fasano-dansorgel is een uniek voorbeeld van het uitzonderlijke vakmanschap dat aan het begin van de twintigste eeuw in Vlaanderen aanwezig was, vooral in Antwerpen. Het werd gemaakt door de Italiaan Eusèbe Fasano (s.d.) die, nadat hij een tijd bij de firma Gavioli had gewerkt, in Antwerpen een eigen bedrijf oprichtte. Het orgel bestaat uit metalen pijpen, tal van soloregisters en een rijkbeschilderde façade.

Een orgelbouwer moest een meester zijn in verschillende media. Dat blijkt ook uit het namaakdraaiorgel van Camiel Van Breedam (°1936). *Het grote orgel* is een assemblage van houten en metalen onderdelen in verschillende vormen. Zo lijkt het een grote houten kast gevuld met votiefobjecten die uit het dagelijkse leven gegrepen zijn. Er is een pijpje, een soort borstel en eronder hangt een grote bel aan het kunstwerk. Zo experimenteert en reflecteert Van Breedam niet alleen met en over de complexe materialiteit van het muziekgorgel, maar stelt hij tegelijk vragen over de religieuze kwaliteiten van klank en beeld. Orgels hebben uiteraard een lange religieuze voorgeschiedenis. Lang voor ze ingezet werden als volksvermaak vulden ze kerken met gewijde klanken, *ad majorem Dei gloriam*, 'tot meerdere eer van God'.



Camiel Van Breedam, *Het grote orgel*, 1968,
mixed media, 162 × 191 × 32 cm



Eusèbe Fasano & Co., Fasano-dansorgel 'Orchestre Moderne', 1912,
76-toets Fasano-dansorgel, 530 × 720 × 125 cm



COLOFON

© Luc Peire, SABAM Belgium, 2024,
foto: Jean Mil (p. 275)

© Pjeroo Roobjee, SABAM Belgium,
2024, foto: Reinhart Cosaert
(p. 97, 153)

© Thomas Ruff und ESO,
SABAM Belgium, 2024 (p. 305)

Siegfried De Buck,
foto: Lieven Herreman (p. 299)

S.M.A.K., Collectie Vlaamse
Gemeenschap (p. 62, 65, 78, 91,
165, 207, 208, 250, 269, 288, 289)

© Cindy Sherman, Courtesy Cindy
Sherman en Hauser & Wirth,
SABAM Belgium, 2024, foto: Syb'l
S-Pictures (p. 343)

© Richard Serra, SABAM Belgium,
2024, S.M.A.K. (p. 64)

Stedelijke Musea Brugge -
Groeningemuseum, foto:
Dominique Provost (p. 205)

© Piet Stockmans,
SABAM Belgium, 2024,
foto: Reinhart Cosaert (p. 73)

Malou Swinnen (p. 335)

© Gilbert Swimberghe, SABAM
Belgium, 2024, foto: Reinhart
Cosaert (p. 90)

© Juan Muñoz Estate, SABAM
Belgium, 2024, foto: M HKA,
Syb'l S-Pictures (p. 273)

© Filip Tas, SABAM Belgium, 2024,
foto: Steven Decroos (p. 248-249)

© Edgare Tytgat, SABAM Belgium,
2024, foto: Hugo Maertens
(p. 35, 280)

© Edgare Tytgat, SABAM Belgium,
2024, foto: Steven Decroos
(p. 309)

© Stephan Vanfleteren (p. 149)

© Jan Van Imschoot, SABAM
Belgium, 2024, foto: M HKA
(p. 347)

© Jan Van Saene, SABAM Belgium,
2024, foto: Steven Decroos
(p. 242)

© Philippe Vandenberg, SABAM
Belgium, 2024, foto: Mu.ZEE
(p. 191)

© Philippe Vandenberg,
SABAM Belgium, 2024,
foto: Reinhart Cosaert (p. 322)

© Van Kerckhoven, SABAM
Belgium, 2024, foto: M HKA
(p. 326-327)

© Jan Vanriet, SABAM Belgium,
2024, foto: Reinhart Cosaert
(p. 150)

© SABAM Belgium, 2024,
Dan Van Severen, Museum
Plantin-Moretus (p. 229)

© SABAM Belgium, 2024,
Jan Vercruysse (p. 163)

© Didier Verriest Photography (p.
358-359)

© Barbara Visser (p. 278-279)

© Tom Wesselmann, SABAM
Belgium, 2024, foto: S.M.A.K.
(p. 323)

© Marthe Wéry, SABAM Belgium,
2024, S.M.A.K. (p. 63)

© 2024 Dirk Braeckman, Rechten
SOFAM – België, foto: Steven
Decroos (p. 315)

© 2024 Patrick De Spiegelaere,
Rechten SOFAM – België
(p. 238)

© 2024 Pol Mara, Rechten
SOFAM – België, foto: Museum
Plantin-Moretus (p. 280)

© 2024 Pol Mara, Rechten
SOFAM – België, foto: Museum
Plantin-Moretus (p. 280)

© 2024 Hubert Minnebo,
Rechten SOFAM – België,
foto: Hof van Busleyden (p. 264)

© 2024 Hubert Minnebo,
Rechten SOFAM – België,
foto: Reinhart Cosaert (p. 264)

© 2024 Leopold Oosterlynck,
Rechten SOFAM – België
(p. 167)

© 2024 Herman Selleslags,
Rechten SOFAM – België
(p. 362-363)

© 2024 Dries Van den Brande,
Rechten SOFAM – België (p. 34)

© 2024 Philippe Van Snick,
Rechten SOFAM – België,
foto: M HKA (p. 274)

© 2024 Maarten Van Severen,
Rechten SOFAM - België
foto: M HKA (p. 109)

© 2024 Walter Swennen /
Mu.ZEE (p. 254)

Teksten

Hans Feys
Koenraad Jonckheere
Lien Vandenberghe

Eindredactie

Patrick De Rynck

Projectcoördinatie

Sara Colson (Hannibal Books)
Bart Mertens (Departement
Cultuur, Jeugd en Media)

Vormgeving

Tim Bisschop

Beeldredactie

Séverine Lacante (Hannibal Books)
Bart Mertens (Departement
Cultuur, Jeugd en Media)

Beeldbewerking

Pascal Van den Abbeele (die Keure)

Druk

die Keure, Brugge

Inbinding

Boekbinderij Abbringh, Groningen

Uitgever

Gautier Platteau



HANNIBAL
BOOKS



Vlaanderen
verbeelding werkt

ISBN 978 94 6466 647 2
D/2024/11922/03
NUR 640

© Hannibal Books, 2024
www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets
van deze uitgave mag worden
verveelvoudigd, opgeslagen in een
geautomatiseerd gegevensbestand
en/of openbaar gemaakt in enige
vorm of op enige wijze, hetzij elektro-
nisch, mechanisch of op enige andere
manier, zonder voorafgaande schrifte-
lijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor
alle teksten, foto's en afbeeldingen
de wettelijke voorschriften inzake
copyright toe te passen. Wie meent nog
rechten te kunnen laten gelden wordt
verzocht zich tot de uitgever te richten.

Noot van de redactie: alle afmetingen
zijn inclusief kader.

Coverbeeld

Jean Fouquet, *Madonna omringd
door serafijnen en cherubijnen*
[detail], ca. 1450, olieverf op
paneel, 112,7 × 104 cm, in bewaring
bij KMSKA – Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten Antwerpen.
BK010305

Léon Spilliaert, *Zelfportret* [detail],
20ste eeuw, waterverf op papier,
75 × 59 cm, in bewaring bij KMSKA –
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten Antwerpen. BK012487

Backcoverbeeld

Ulay & Marina Abramović, *Rest
Energy* [detail], 1980, polaroid van
een performance voor video (4 min.,
ROSC '80, Dublin), 68 × 55 cm, in
bewaring bij M HKA – Museum van
Hedendaagse Kunst Antwerpen.
BK005731

Jan van Scorel, *Portret van een
vrouw* [detail], 16de eeuw, olieverf
op doek, 57,3 × 45,3 cm, in bewaring
bij KMSKA – Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten Antwerpen.
BK010881

**Deze uitgave kwam tot stand in
opdracht van het departement
Cultuur, Jeugd en Media**

Met dank aan:

Walter Bats, Omkeltom Boulaich,
Els Cuisinier, Jo De Boeck, Anke
Kesters, Nele Leroy, Yentl Vanhoof
(Departement C/JM, Collectie
Vlaamse Gemeenschap) en de
musea (of collectiebeharende
organisaties) voor het aanleveren
van info en beeldmateriaal.