

Stefan Huygebaert

“Depuis que le moyen âge est à la mode”
Het neogotisme in de romantische
salonschilderkunst van Edward Wallays
(1813-1891) en andere schilders
aan de Brugse academie tussen 1830 en 1866

BRUGGE, 1845: ZOEKTOCHT NAAR EEN PITTORESK STUKJE GESCHIEDENIS.¹

In 1845 besliste het West-Vlaamse provinciebestuur dat de schepenzaal van het Brugse Vrije een opknopbeurt kon gebruiken. Sinds de succesvolle schilderijtentoonstelling in de Brugse Hallen in 1837 hadden immers nogal wat bezoekers hun weg naar, onder andere, dit hoogtepunt uit de Vlaamse renaissance gevonden. Naast een restauratie werd beslist een historiestuk te bestellen dat een anekdote uit de geschiedenis van het Brugse Vrije zou tonen. De keuze van het exacte onderwerp van dit schilderij was echter een probleem. Dokter Jacques De Mersseman (1805-1853) rapporteerde namens de commissie die belast was met het nagaan van de geschiedenis, als volgt. “*Le choix de ce sujet était assez embarrassant (...) l’histoire du Franc de Bruges ne présente guère des faits dramatiques et qui sont de nature à exciter l’invention et à favoriser la composition pittoresque. En effet, l’administration de ce domaine se faisait avec calme et presque toujours en dehors des passions politiques qui donnent lieu aux grandes scènes*

1 Dit artikel is gebaseerd op mijn masterscriptie *Hergeven ze ons niet de ed’le... middeleeuwen? De Brugse Academie en het neogotisme in de schilderkunst, 1830-1902*, UGent, 2010-2011. Hierbij wens ik speciaal mijn promotor prof. dr. Marjan Sterckx te bedanken, alsook conservator Dominique Maréchal, hoofdarchivaris dr. Noël Geirnaert en alle andere medewerkers van het Brugse stadsarchief, de medewerkers van de Brugse openbare bibliotheek, Frederiek Provoost, bibliothecaris van de huidige academiebibliotheek, Kurt Priem, archivaris van het Bisschoppelijk Archief Brugge, Andries Van den Abeele, erfgoedzorgger, Steven Kersse, medewerker Behoud & Beheer in het Groeningemuseum en F. Pierson van het Accueil Porte Ouverte te Brussel. Speciale dank gaat uit naar dra. Jana Wijnsouw (UGent) voor de hulp onderweg en naar Jens Ranson voor zijn fotografie. Titelcitaat: ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 2 (zie p. 137-138).



Afb. 1. Edward Wallays, *De afstand door Jean de Nesle van het burgraafschap van het Brugse Vrije aan gravin Johanna Van Constantinopel*(detail), olieverf op doek, 225 x 367 cm, Brugge, Provinciaal Hof, Foto: SH.

de l'histoire.”² Deze woorden illustreren de wanhopige zoektocht naar een groots moment in de geschiedenis. In een poging tot het vinden van een geschikt historisch moment kwam men immers bij toeval – of bij gebrek aan beter – uit bij een anekdote uit 1224, die zou resulteren in het schilderij *De afstand door Jean de Nesle van het burgraafschap van het Brugse Vrije aan gravin Johanna Van Constantinopel* (Brugge, Provinciaal Hof) (afb. 1). De Keizer Karelschouw constructie had evengoed het onderwerp van een doek kunnen uitmaken, zoals schilders Edward Wallays (1813-1891) of Bernard Cloet (1816-1889) het zouden uitvoeren. Toch

2 J. DE MERSEMAN, ‘Cheminée de la salle d’audience des magistrats du Franc de Bruges’, in: *Annales de la société d’émulation pour l’étude de l’histoire et des antiquités de Flandre*, (III, serie 2) 1845, p. 102.

werd voor de genoemde – en voor het overige volstrekt onbekende – gebeurtenis gekozen. De provinciale opdracht werd uiteindelijk aan Wallays toevertrouwd, die het enorme werk voor het eerst in 1846 op het Brugse salon tentoonstelde; twee jaar later toonde hij het nogmaals op het salon te Brussel.³ De reacties op de onderwerpkeuze van Wallays' doek, dat nochtans met een medaille werd bekroond, waren veelal negatief.⁴ De scène miste, spijs het noeste opzoekingswerk van de commissie, het nodige effect. Het *Journal de Bruges* drukte het scherp uit: “...*que faire d'un thème pareil ? Je ne vois dans tout cela qu'une vaine parade à laquelle il est impossible de prêter deux minutes son attention.*»⁵ Ook criticus Adolphe Siret (1818-1888) was die mening toegedaan en sprak over “...*un sujet si vide pour le coeur et si pauvre d'idées*”.⁶

INLEIDING : DE BRUGSE ROMANTIEK EN HAAR MIDDELEEUEWEN

In dit artikel zal in de eerste plaats gezocht worden of er in de Brugse negentiende-eeuwse schilderkunst, meer dan in andere Belgische steden, een verhoogde aandacht voor de middeleeuwen bestond. Rode draad is de carrière van de weinig bestudeerde romantische schilder Edward Wallays, Brugges langst besturende negentiende-eeuwse academiedirecteur.⁷ De ontstaansgeschiedenis van hoger genoemd doek illustreert echter hoe deze kunstenaar er eigenlijk niet zelf voor koos om een middeleeuwse scène op doek te zetten.

Eerder dan een 'leven en werk van Edward Wallays' zal hier nagegaan worden hoe tijdens zijn actieve jaren aan de academie – eerst als leraar, dan als directeur – door schilders binnen de Brugse academie werd omgegaan met het (lokale) Brugse middeleeuws verleden. Aangezien deze omgang doorgaans als 'romantisch' wordt

3 *Exposition de 1846. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, ciselure, lithographie et dessin*, Brugge, 1846, p. 10-11; A. COUVEZ, *Inventaire des objets d'art*, Brugge, 1852, p. 475.

4 'Mengelingen', in: *De Eendragt*, 14 maart 1847, p. 4.

5 A.C., 'Exposition de 1846', in: *Journal de Bruges*, 9-10 augustus 1846, p. 1.

6 Adolphe Siret in: A. SIRET, *Exposition nationale de 1848: Revue du salon*, 1848, p. 41-42.

7 J.-L. MEULEMEESTER, 'Eduard August Wallays en drie tekeningen uit het Steinmetzkabinet in Brugge', in: *Biekorf*, 86 (1986), p. 196-200.

bestempeld, wordt eerst aangegeven hoe deze stroming opbokste tegen het neoclassicisme binnen een zekere *battle of the styles* die ook in Brugge op artistiek-ideologische grond werd uitgevochten. Zo leidt het artikel tot de hoofdvraag, met name of en hoe de romantiek haar uiting vond in de schilderkunst, en of voor de belangrijkste Brugse romantici een verhoogde of uitzonderlijke aandacht voor de middeleeuwse periode kan opgemerkt worden. Deze zal beantwoord worden aan het einde van dit artikel, met onderverdeling in algemene historische scènes, historische genrestukken en kunstenaarsanekdotes. De zes in Brugge georganiseerde salons tussen 1837 en 1866 dienen hier als basis, aangezien er mag worden van uitgegaan dat Brugse meesters bij uitstek voor eigen publiek dat soort werk exposeerden waar de lokale schilderscène voor gewaardeerd werd en waardoor ze getypeerd werd. Deze salons worden voldoende ingeleid, daar zij nooit eerder het onderwerp van uitvoerig onderzoek uitmaakten. Er wordt afgesloten met een casus waarin een typerend werk voor het oeuvre van Wallays en de gehele Brugse romantiek uitvoerig wordt ontleed naar bronnen, verwijzingen en omgang met het verleden. Naast de eerder vermelde Wallays en Cloet maken de romantici Eugeen Van Maldeghem (1813-1867), Bruno Van Hollebeke (1818-1892), Jan Cierkens (1819-1853), Hendrik Dobbelaere (1822-1885), Eugeen Legendre (1827-1900) en diens broer Leon (1831-1893) deel uit van de focusgroep binnen dit onderzoek. Dit artikel gaat niet zozeer op zoek naar stilistisch historicisme (het overnemen van de stijl van een historisch tijdperk), maar wel in de eerste plaats naar de verbeelding van dat (lokale) middeleeuwse verleden. De meeste vorsers die tot nog toe hun oog lieten vallen op de Brugse romantische schilderkunst lijken ervan uit te gaan dat deze zich in de eerste plaats op de (lokale) middeleeuwen had geënt.⁸

8 Valentin Vermeersch stelt bijvoorbeeld in zijn standaardwerk over Brugse kunst hoe Brugse romantische schilders voor hun historiestukken onder invloed van de neogotiek automatisch bij het eigen roemrijke verleden terechtkwamen. Wanneer Dominique Marechal de schilderkunst van de laatnegentiende-eeuwse Bruggeling Edmond Van Hove typeert, heeft hij het voor wat de stilistische recuperatie van het middeleeuwse detailrealisme betreft over "*een typisch Brugse retrospectieve kijk op de wereld*". Ook Anne-Marie Retsin nam in haar licentiaatsverhandeling over de achttiende- en negentiende-eeuwse geschiedenis van de Brugse academie Edward Wallays als voorbeeld van hoe voor Brugse historieschilders de middeleeuwen via

Daarbij is er sprake van een zeker kunsthistorisch cliché van het negentiende-eeuwse Brugge als neogotisch, doordrongen van de middeleeuwen en ‘stad van Memling & Van Eyck’. Dit cliché sluipt ook binnen in beschrijvingen van de Brugse romantiek. De negentiende eeuw gaf Brugge daarenboven niet bepaald haar meest bloeiende kunstgeschiedenis, wel integendeel. Haar academie was dan misschien uit bepaald oogpunt provinciaal, ze was ook behoorlijk provincialistisch ten opzichte van de Brusselse, Antwerpse en Gentse instellingen. Veelzeggend zijn de woorden uit Hendrik Dobbelaeres sollicitatiebrief uit 1855: “... *l’infériorité est flagrante aujourd’hui, vis-à-vis de ce qu’elle fût et de ce qui sont devenues nos rivales d’Anvers de Bruxelles et de Gand.*”⁹ Het talent en de artistieke waarde van Wallays kunnen dan weer afgeleid worden uit de weinig lovende woorden uit de necrologie in het katholieke *La Patrie*, ideologisch nochtans zijn huiskrant: “*Lui même avait produit quelques oeuvres non sans mérite*”.¹⁰ Dit alles belet niet dat de vooronderstelling – die wil dat de Brugse romantiek bij uitstek putte uit het eigen middeleeuws verleden – geen recht heeft op enige nuancering, wat dit artikel poogt te doen.

DE BATTLE OF THE STYLES IN DE POORTERSLOGE EN DE DIRECTEURSWISSEL

Historicus Jean Van Cleven introduceerde de term ‘neogotisme’ om te benadrukken dat het geen volwaardige stijl betreft, maar

de nationalistische tendens een rijke bron aan inspiratie vormden. Nog explicieter is Fons Dobbelaere wanneer hij de invloed van de aanwezige panelen op historieschilder Hendrik Dobbelaere uiteenzet. Zie resp. V. VERMEERSCH, *Brugge duizend jaar kunst*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1981, p. 420; D. MARECHAL, ‘Edmond Van Hove’, in: D. MARECHAL, F. VANDEPITTE en I. ROSSI-SCHRIMPF, *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, KMSKB, 18 maart 2005–31 juli 2005, p. 203; A.-M. RETSIN, *Geschiedenis van de Brugse Vrije Academie 1717-1881* [onuitg. licentiaatsverhandeling], Gent, RUG, 1972, p. 186; F. DOBBELAERE, *Henri Dobbelaere (1822-1885), historieschilder en glazenier en zijn opvolger*, Oostende, De Dobbelaar, 1979, p. 6.

9 Hendrik Dobbelaere in: SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Hendrik Dobbelaere aan de academie van 19 september 1855. [SAB = Stadsarchief Brugge, FA = Fonds Academie, FBA = Fonds Beaux-Arts; PAB = Provinciaal Archief Brugge (Tolhuis), FW = Fonds Westflandrica]

10 ‘Nécrologie’, in: *La Patrie*, 29 januari 1891, p. 2.

veeleer een bepaalde interesse of voorkeur die af en toe de kop opsteekt.¹¹ Ook onderzoekster Lori Van Biervliet is ervoor te vinden alle door de middeleeuwen geïnspireerde kunst in één term te vatten.¹² Terwijl zij voor 'neogotiek' opteert, wordt hier voor neogotisme gekozen, gedefinieerd als een historische interesse of reflex die zich toespitst op het middeleeuws verleden. Nu blijkt zowel bij huidige vorsers als in de toenmalige literatuur duidelijk een tweespalt tussen dit neogotisme en het classicisme, de culturele interesse voor het klassieke tijdperk. Hoewel Van Clevén aarzelt om neogotisme als onderdeel van de romantiek te zien, is hiervoor veel te zeggen. De belangrijkste reden daarvoor is net die *battle of the styles* die zich tussen zowel romantiek als neogotiek enerzijds en classicisme anderzijds in het begin van de negentiende eeuw ontwikkelde in de West-Europese cultuur en kunsten.¹³ De Sint-Lucasscholen, waar de neogotiek in een katholieke onderwijsvorm werd gegoten, zouden zich bijvoorbeeld beroepen op het romantisch historisme van Henri Leys (1815-1869), om maar één geval te noemen van de samensmelting tussen romantiek, anti-classicisme en neogotisme.¹⁴ Om te bepalen in hoeverre het neogotisme leefde bij de schilders van de Brugse academie, moeten we dus eerst nagaan vanaf wanneer de strijd tussen deze uitersten in het voordeel van romantiek/neogotisme uitviel.

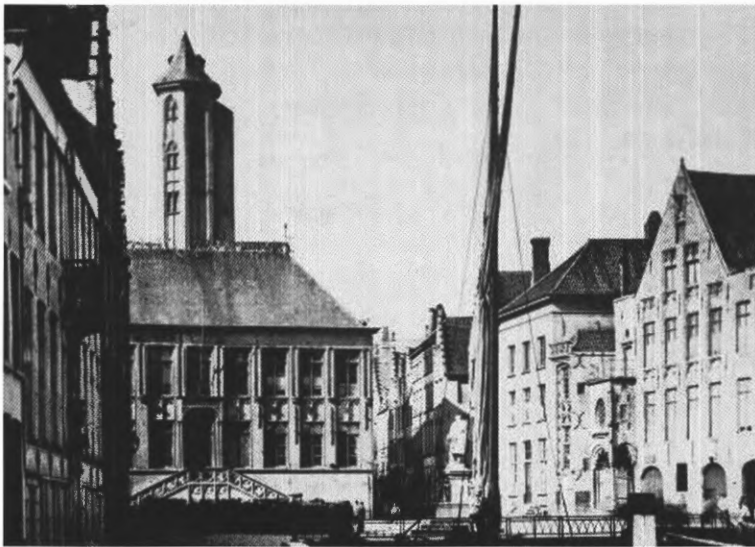
De tweespalt classicisme versus romantiek/neogotisme toonde zich in Brugge duidelijk op architecturaal vlak, en wel in eenzelfde gebouw, de Poortersloge, die onderdak bood aan precies de Brugse academie. In de periode 1818-1825 kreeg het gebouw dankzij een

11 J. VAN CLEVEN, 'Neogotiek en neogotisme. De neogotiek als component van de 19de-eeuwse stijl in België', in: J. DE MAEYER (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1942* [Kadoc studies 5], Leuven, 1988, p. 20.

12 L. VAN BIERVLIET, 'Over neogotiek en in het bijzonder in het Brugse', in: *Biekorf*, 94 (1994), p. 56-63.

13 J. VAN CLEVEN, 'Analytische neogotiek op een intellectuele en ideologische onderbouw. De rijpe neogotiek 1850-1865' in: J. VAN CLEVEN, F. VAN TYGHEM, I. DE WILDE, e.a., *Neogotiek in België*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 95; W. DENSLAGEN, 'That we are to endure no more'. De romantische ondergang van de classicistische cultuur' in: J. TOLLEBEEK, F. ANKERSMIT en W. KRUL (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, Groningen, Historische uitgeverij, 1996, p. 189-190.

14 J. VAN CLEVEN, 'Sint-Lucasateliers in de plastische en de toegepaste kunst', in: J. DE MAEYER (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1942* [Kadoc studies 5], Leuven, 1988, p. 294-295.



Afb. 2. Zicht op het Jan van Eyckplein (detail), Brugge, foto, A. Goethals, 1863, copyright Beeldbank Brugge, GM/66/16.

grootschalige verbouwing door Joseph-François Van Gierdegom (1770-1844) haar uitzicht voor het grootste deel van de negentiende eeuw.¹⁵ Van Gierdegom had ook één van de vroegste neogotische restauraties op zijn naam staan, met name de Lanchalskapel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in 1812-1816.¹⁶ Het opvallendst aan zijn plan voor de Poortersloge was de uitbreiding met zes traveeën van de uit drie traveeën bestaande oostgevel, waarbij de puntgevel in een lijstgevel veranderde en het geheel een symmetrische opbouw met centrale bordestrap kreeg (afb. 2).¹⁷

Lang niet iedereen was opgetogen over het resultaat, met zowel stilistische reminiscenties aan de gotiek, als met een overwegend neoclassicistisch aanzicht.¹⁸ Met dit contrast geldt het vroeg-negentiende-eeuwse Brugse academiegebouw als voorbeeld van de

15 M. VANDERMAESEN, *Van Poortersloge tot Rijksarchief. Een gebouw met inhoud te Brugge 15^{de} eeuw – 1995*, Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1995, p. 17-24.

16 VAN CLEVEN, VAN TYGHEM en DE WILDE, *Neogotiek in België*, p. 46-47.

17 VANDERMAESEN, *Van Poortersloge tot Rijksarchief*, p. 17-24.

18 RETSIN, *Geschiedenis van de Brugse Vrije Academie*, p. 120-121.

dubbelzinnigheid van de vroege troubadoursneogotiek.¹⁹ Typisch neoclassicistische elementen als de lijstgevel en pilasters met kapitelen werden in één gebouw gecombineerd met het neogotische maaswerk van het bordes. Jaren nadien zou onderzoeker James Weale (1832-1917) de verbouwing en decoratie uit 1818 “*un style gothique bâtarde*” noemen en opiniemaker Adolphe Duclos (1841-1925) had het in 1910 nog over een gevel “*en faux gothique*”.²⁰

Aan de officiële benoeming van Edward Wallays als academië-directeur zou een gelijkaardige *battle of the styles* voorafgaan, nu tussen de leidinggevende kunstenaars aan de academie. Spilfiguur daarbij was de omstreden neoclassicist Albert Gregorius (1774-1853), Wallays' vroegere leermeester. De academie werd geleid door een ‘jointe’, een raad van bestuur bestaande uit donerende leden, alsook door een artistiek directeur. Wat opvalt, is dat die laatste post zeer lang in handen bleef van overtuigd classicistische kunstenaars, wat de instelling in anachronistisch vaarwater én alsmaar meer op de tweede rang van Belgische academies zou brengen.²¹ In het begin van de eeuw nam Jozef Ducq (1762-1829), leerling van de Brugse classicistische hoogvlieger Jozef Benoit Suvéé (1743-1807), de leiding van de academie op zich. Na Ducqs overlijden keek men voor de directeurspost in de richting van Jozef Odevaere (1775-1830), die andere leerling van Suvéé en ook een kennis van het classicistische icoon Jacques-Louis David (1748-1825). De Bruggeling weigerde echter. Na het succesvolle directeurschap van Ducq volgden de beeldhouwer Jan-Robert Calloigne (1775-1830) (periode 1829-1830) en architect Van Gierdegom (periode 1832-1835) als artistiek directeurs. Beiden bleven echter niet lang genoeg in functie om het instituut haar glans te laten behouden. De jointe weet dit verval aan de artistieke ach-

19 VAN CLEVEN, ‘Neogotiek en neogotisme’, p. 27.

20 RETSIN, *Geschiedenis van de Brugse Vrije Academie*, p. 121; J. WEALE, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc.*, Brugge, 1861, p. 8; A. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*, Brugge, 1910, p. 528.

21 D. MARECHAL, ‘Joseph Benoît Suvéé en zijn Brugse leerlingen’, in: S. JANSSENS en P. KNOLLE (eds.), *Brugge – Parijs – Rome. Joseph Benoît Suvéé en het neoclassicisme* [tentoonstellingscatalogus], Brugge, Groeningemuseum, 19 oktober 2007–6 januari 2008/Enschede, Rijksmuseum Twente, 2 februari 2008–5 mei 2008, p. 46.

tergrond van zowel Calloigne als Van Gierdegom. Na een beeldhouwer en een architect was het hoog tijd voor een schilder als directeur.²² Zo kwam het dat Albert Gregorius, tevens een leerling van Suvée én van diens rivaal David, in 1835 op zestigjarige leeftijd door de jointe werd aangeschreven. Nadat hij de jointe van een verhoging van zijn jaarwedde had overtuigd én hen de reiskosten van Parijs naar Brugge liet betalen, begon zijn job als directeur.²³ Voor zijn directeurschap is het boek *Levenschetsen van Vlaemsche Kunstoefenaeren* (1858) van Lodewijk Van Peteghem (1825-1900) een belangrijke doch gekleurde bron.²⁴ Van Peteghem was naast oud-leerling van Gregorius ook overtuigd flamingant (deels *avant la lettre*) en verdediger van de romantiek. Er dient dus vaak met de nodige voorzichtigheid tussen de regels gelezen te worden. Zo noemde Van Peteghem Odevaere “*dien overdreven klassieken meester*” en had hij in het geheel geen goed woord over voor Gregorius.²⁵

Aanvankelijk was men sinds het aantreden van Gregorius binnen en buiten de academie nog optimistisch over de toekomst.²⁶ Het werden echter barre tijden voor de instelling aangezien het artistieke niveau taande. In 1844 begon zelfs de Gregoriusgezinde jointe zich ongerust te maken: “*Je dois vous dire, Monsieur, qu'on s'est plaint dans la jointe du peu de zèle que vous apportez à donner à vos élèves des sujets de compositions à faire chez eux. . .*”²⁷ Er werd dan ook in de vroege jaren 1850 een commissie opgericht ter verbetering van het onderwijs, waarin Charles Carton (1802-1863), oprichter van de Brugse *Société d'Émulation*, een belangrijke rol speelde.²⁸

Wat we hier vooral moeten onthouden over Gregorius, is zijn status als “*den letsten der uitsluitelijke klassieke school die in de*

22 RETSIN, *Geschiedenis van de Brugse Vrije Academie*, p. 108-115, 127-137 en 138-143.

23 SAB, FA, inv. nr. 4, brief van Gregorius aan de academie van 18 september 1835.

24 L. VAN PETEGHEM, *Levenschetsen van Vlaemsche Kunstoefenaeren*, Brussel, 1858.

25 VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 28.

26 ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in: *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1; SAB, FA, inv. nr. 12, brief van de academie aan burgemeester en schepenen van 7 april 1838.

27 SAB, FA, inv. nr. 12, brief nr. 9, brief van de jointe aan Gregorius van 28 december 1844.

28 SAB, FA, inv. nr. 17, brief nr. 2, brief van de academie aan burgemeester en schepenen van 16 februari 1852.

Brugsche academie leerde".²⁹ De schilder zou een toen reeds verouderde visie op de kunsten aan de dag hebben gelegd en zijn 'Davidiaanse' vooroordelen over het opkomend romantisme niet zelden hebben geuit. Dat deed hij onder meer op het Brugse salon van 1837, waar hij de doeken van romanticus Nicaise De Keyser (1813-1887) openlijk zou bespot hebben.³⁰ Edward Wallays - Gregorius' eigen oud-leerling - onderging in 1840 hetzelfde lot en nam uit onvrede ontslag als leraar, luttele maanden na het salon.³¹ Korte tijd daarvoor had zich een geschil ontsponnen tussen Gregorius en de leerkracht Frans Karel de Weirdt (1799-1855) rond het bevoordelen van leerlingen die ook in de privé-ateliers van de twee meesters les volgden. Als klap op de vuurpijl nam De Weirdt in 1840 ontslag, vestigde zich in Brussel, opende er een privé-atelier en schreef een methodologische verhandeling.³² Zijn atelier in Brugge werd overgenomen door ... Lodewijk van Peteghem.³³

De twist tussen De Weirdt en Gregorius was er niet enkel één tussen personen, maar ook tussen visies op de kunst en schilderstijl. Gregorius zag het schilderen als tekenen met het penseel daar waar De Weirdt de bredere toets en het schetsmatige – zeker binnen het kunstonderwijs – prefereerde.³⁴ Gregorius hield de eer uiteindelijk aan zichzelf en nam ontslag, weliswaar na zestien jaar directeurschap. Van Peteghem besloot het probleem als volgt: *"Gregorius deed de brugsche kunstschool geen voortgang doen; de schilderklas tot welke ontwikkeling hy geroepen was, bragt weinig of geen goed by, doordat zyne klassieke schilderwyze met den voortgang, dien de kunst sedert eenige jaren gedaen had, niet meer overeenstemde. De ontleedkunde, kende hy zeer goed maer in de*

29 Lodewijk Van Peteghem in: SAB, FA, inv. nr. 91 bis, handgeschreven levensschets van Gregorius door Van Peteghem, 1853.

30 VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 14-15.

31 VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 16; SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr.11, brief van de academie aan Wallays van 29 september 1840.

32 VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 14-16.

33 A. SCHOUTEET, *250 jaar Academie voor Schone Kunsten te Brugge 1717-1967 met een studie over Directeur Jan Garemijn als kunstschilder*, Brugge, Stad Brugge, 1970, p. 43.

34 Dit mag gezien worden als de Brugse vertaling van de eeuwige twist tussen de lijn en de kleur, zoals die in Parijs werd uitgevochten tussen Jean Aguste Dominique Ingres (1780-1867) en Eugène Delacroix (1798-1863), en die ook gekend staat als ... *battle of the styles*.

compositie was hy onkundig; den Bybel konde hy niet uitleggen om dat zyne twyfelenden geest, belette die te begrypen, en de Burger of nationale geschiedenis hadde hy nooit door bladert."³⁵

De jointe had dit probleem klaarblijkelijk begrepen en contacteerde vergeefs Ernest Slingeneyer (1820-1894), één van de voornaamste vertegenwoordigers van de romantische school en de brede toets in Brussel.³⁶ Gregorius zou opgevolgd worden door Eugène Van Maldeghem uit Dentergem, leerling van de Antwerpse romanticus Gustaaf Wappers (1803-1874), overtuigd katholiek en Romeprijslaureaat van 1838. De auteur van vele religieuze of nationale historiestukken was uit stilistisch oogpunt geen onaardig alternatief voor Slingeneyer.³⁷ Van Maldeghem nam meteen een aantal verbeteringsmaatregelen.³⁸ Nog geen jaar na zijn aantreden vertrok hij echter, ontgoocheld over de verhouding van zijn jaarwedde tot het door hem geleverde werk.³⁹

Na Van Maldeghem was het de beurt aan Wallays. Hij nam het bestuur de volgende jaren de facto op zich, maar pas in 1855 zou de Brugse schilder officieel kunnen solliciteren. In zijn argumentatie pakte hij uit met zijn succesvolle privéleerlingen Cierkens, Van Hollebeke en de broers Legendre, alsook met zijn oude leermeester Antoine-Jean Gros (1771-1835), bij wie hij naar eigen zeggen tot 1838 in de leer was.⁴⁰ Dat hij ook in het atelier van Gregorius in Parijs had

35 VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 17.

36 SAB, FA, inv. nr. 17, brief van de academie aan "Monsieur Slingenier, peintre d'histoire rue royale extérieur 86 à Bruxelles" van 9 december 1851; J. DU JARDIN, *La renaissance du XIXe siècle. L'École de 1830 et les peintres contemporains, (l'art flamand, 4)*, Brussel, 1898. Toen Gregorius' ontslag nog in beraad werd gehouden, was Slingeneyer de sfeer komen opsnuiven en besliste hij uiteindelijk de functie niet op zich te nemen. SAB, FA, inv. nr. 17, brief van de academie aan Slingeneyer van 9 december 1851.

37 VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 18-19. Deze auteur verdedigde zich in *De Eendragt* én in zijn *Levenschetsen* trouwens openlijk tegen verwijten als zou hij te partijdig zijn inzake Van Maldeghem.

38 SAB, FA, inv. nr. 17, stuk 17, brief nummer 5, situatierapport van 23 maart 1853.

39 Van Maldeghem had gehoopt dat na het afsterven van Gregorius diens pensioen hem te beurt zou vallen, hetgeen echter niet op papier was gezet. SAB, FA, inv. nr. 15, brief nr. 22, brief van Van Maldeghem aan de academie van 5 oktober 1853.

40 SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Wallays aan de academie van 10 oktober 1855. Wallays omschreef zichzelf als "Élève de M^r le Baron Gros à Paris jusqu'en 1838", waarin hij zich mogelijk vergiste van datum aangezien Gros zichzelf in 1835 van het leven beroofde.

vertoefd, liet hij even terzijde.⁴¹ Hendrik Dobbelaere solliciteerde eveneens, maar het werd Wallays die meer dan dertig jaar de academie zou leiden, tot 1887.⁴² Deze directeurscarrière verliep zowat gelijktijdig met die van De Keyser in Antwerpen. Het verschil is echter dat de Antwerpse academie reeds een kwarteeuw onder het bestuur stond van schilders die de romantiek genegen waren.⁴³

NATIONALISME ALS IDEOLOGISCHE DRIJFVEER VOOR NEOGOTISME

Vooraleer te zoeken naar sporen van neogotisme in de Brugse romantische schilderkunst, dienen we eerst te kijken naar de belangrijkste ideologische grond voor deze specifieke retrospectieve reflex. Het nationalisme van het vroege België vulde zonder twijfel die rol in.⁴⁴ Van Biervliet ziet de groei van de neogotiek als verbonden met de opkomst van het nationaal besef en hoewel volgens historicus Tom Verschaffel ook zonder de revolutie van 1830 de romantiek als zodanig in onze contreien zou hebben gebloeid, geeft Christophe Loir mee dat de politieke klasse zeker vanaf 1835 bij uitstek keek naar de romantische schilders - die zich afzetten tegen het classicisme - om 'België' als natie uit te dragen.⁴⁵ In de overgeleverde bronnen uit de Brugse academie zijn een aantal onverholen oproepen terug te vinden die in de lijn van deze nationalistische intenties mogen gezien worden.

41 D. MARECHAL, 'Gregorius, Albert Jacobus Franciscus', in: *Nationaal biografisch woordenboek*, vol. XIX, Brussel, Paleis der Academiën, 2009, kol. 435.

42 SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Dobbelaere aan de academie van 19 september 1855.

43 Zowel Dobbelaere als Van Hollebeke zouden in 1881 een kritisch rapport over het academieonderwijs opstellen dat Wallays als directeur onbekwaam achtte. In 1887, na het realiseren van een vlotte doorstart voor de Stedelijke academie, nam hij ontslag om gezondheidsredenen en kreeg de titel van eredirecteur. Louis Delacenserie, vooral bekend als neogotisch architect-restaurateur, nam het bestuur op zich vanaf 1889 tot zijn dood in 1909. *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruges. Question de la mise à la retraite de M. le directeur Wallays*, Brugge, 1881, verslag van 15 april 1881 (bewaard in : PAB, FW, inv. nr. 92 AD 1(2)); SCHOUTEET, *250 jaar Academie*, p. 48.

44 Het (ultramontaans) katholicisme en het opkomende wetenschappelijk onderzoek naar laatmiddeleeuwse schilderkunst gelden tevens als belangwekkende invloeden, maar worden hier buiten beschouwing gelaten.

45 Ch. LOIR, *L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine 1773-1835*, Brussel, Editions de l'Université de Bruxelles, 2004, p. 237-238.

De toespraak van secretaris dr. Charles De Net (1787-1852) bij de opening van het eerste Brugse salon, op 24 september 1837 mag als een schoolvoorbeeld gezien worden van wat de 'these van de derde bloeitijd' kan genoemd worden.⁴⁶ Na de Brugse school van de vijftiende eeuw en de Vlaamse of Antwerpse school van de zeventiende eeuw leefde immers bij velen de hoop dat door de economische vooruitgang van België als geïndustrialiseerde natie en de politieke stabiliteit van het unionisme de kunsten opnieuw een hoge vlucht zouden nemen. De Net herinnerde in 1837 ook aan de verjaardag van de septemberrevolutie en zijn hele toespraak was één grote lofzang op de Belgische natie. In zo een natie moest zich wel voordoen wat in het Bourgondische en aartshertogelijke tijdperk was gebeurd: "... *une ère nouvelle et glorieuse a commencé pour l'école flamande*".

Dezelfde hoop klonk in het gelegenheidsgedicht van 1839. De academie had de gewoonte bij de tweejaarlijkse prijsuitreiking een dergelijk gelegenheidsdicht te laten opstellen en op doek te zetten. In 1839 klonk het zesde vers uit dat gedicht "*Wat kunsttuig kan penseel en beitel evenaren, Bestuurd door ryke vindingkracht, Toen zy het nakroost doen de wonderen aenstaren Van 't overheerlyk voorgeslacht! Hergeven ze ons niet de ed'le leeuwen, Dier felgeschokte middeleeuwen, Die, gloeyende aen het hoofd van 't heir, De in roofgegroeide kop in eigen bloed deed baden; Toen 't noord op Belgiesch grond zyn moordlust kwam verzaden! Ja, beitel en penseel geeft ons die helden weêr.*"⁴⁷ Zoals later duidelijk zal worden, viel deze oproep niet in dovenmansoren, aangezien bepaalde Brugse historieschilders op het eerstvolgende salon de middeleeuwen als periode uitkozen.

Net als jointevoorzitter Olivier Roels (1766-1840), die in 1830 lid was van het Nationaal Congres, was ook zijn opvolger en latere gouverneur Adolphe De Vrière (1806-1885) een Belgischgezinde ad-

46 SAB, FA, inv. nr. 5. "Discours" (kladversie); SAB, FA, inv. nr. 196, séance 23: Séance solennelle d'ouverture de l'exposition. Voor de 'these van de derde bloeitijd', zie onder meer T. VERSCHAFFEL, 'Voorbeelden. Monumenten voor historische figuren', in: F. SEBERECHTS (ed.), *Duurzamer dan graniet: Over monumenten en Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo, 2003, p. 29.

47 *Feest-galm... den 6 augustus 1839*, Brugge, 1839, p. 5 (bewaard in: SAB, FA, inv. nr. 91).

vocaat.⁴⁸ Van De Vrière is dan ook een bijzonder patriottistische discours bewaard uit 1842.⁴⁹ De Vrière lanceerde een duidelijke oproep tot nationaal gekleurde historieschilderkunst en vroeg zich af waar de Brugse Wappers en De Keyser bleven. Wie zou in steen en op doek de heropleving van de Vlaamse school van Rubens vatten? Immers: "La Peinture s'est souvenu qu'il avait existé une École Belge comme il avait existé une Nationalité Belge, et ses plus dignes enfans [sic] secouant l'inspiration étrangère, se sont mis aussitôt à reconstruire cette École"⁵⁰.

Uit deze drie voorbeelden blijkt reeds dat bij de heropleving van de kunsten in Brugge zeker niet enkel naar de Vlaamse Primitieven werd gerefereerd. Die vaststelling komt ook naar voor uit de veelheid aan andere toespraken en gelegenheidsgedichten die de zeventiende eeuw of zelfs het classicisme voorop stelden. Het pantheon van aanbeden oude meesters was zo omvangrijk als het divers was. Nu en dan verschenen de meest vergeten en tot op vandaag weinig gecanoniseerde namen als te volgen voorbeelden.⁵¹

Vlaams-nationalisme als grond voor middeleeuws geïnspireerde romantische kunst klinkt aannemelijk, maar in die redenering sluipt een anachronisme, aangezien in de Belgische beginjaren en de hier behandelde hoogdagen van de romantiek de 'Vlaamsgezindheid' werd ingekapseld in een Belgisch project. In het discours van De Vrière uit 1842 is bijvoorbeeld mooi te zien hoe in de eerste jaren na de revolutie 'Vlaams' en 'Belgisch' allesbehalve tegengestelde begrippen waren.⁵² De Vrière had het dan ook over "... d'avoir une

48 C. BEYAERT, *Biographies des membres du Congrès national*, Brussel, 1930, p. 91; A. VAN DEN ABEELE, *De Balie van Brugge. Geschiedenis van de Orde van advocaten in het gerechtelijk arrondissement Brugge (1810-1950)*, Brugge, Vanden Broele, 2009, p. 156-157 en 200.

49 SAB, FA, inv. nr. 91, "Discours prononcé par Monsieur Adolphe de Vrière 7 Février 1841. p. 8-9.

50 Adolphe De Vrière in: SAB, FA, inv. nr. 91, "Discours prononcé par Monsieur Adolphe de Vrière 7 Février 1841. p. 8.

51 Daarenboven werd Van Eyck ook altijd maar om dat éne legendarische feit geëerd, met name zijn vermeende uitvinding van de olieverf daar waar, wanneer men over Rubens sprak of schreef, vaak een woordje aan diens schilderkunst werd gewijd. Van Eyck werd binnen deze bronnen in Brugge gepercipieerd als een soort Zeuxis of Apelles, een mythisch schilder wiens talent, roem en inventiviteit op zich voldoende waren voor een plaats bovenaan het pantheon, maar wiens eigenlijke artistieke productie vaak werd genegeerd.

52 T. VERSCHAFFEL, 'Voorbeelden', p. 26.

école exclusivement flamande exclusivement Belge, dont les destinées impérissables comme la source où elle a puisé ses matériaux, ne sauraient périr désormais qu'avec le sentiment national."⁵³

De oprichting van standbeelden voor kunsthistorische helden is ook voor Brugge een dermate omvangrijk verhaal dat binnen dit artikel onmogelijk de rol van de academie in het Brugse luik van deze geschiedenis uitgebreid kan worden behandeld. We beperken ons tot een aantal belangrijke feiten, die betrekking hebben op Wallays.

Tijdens de feesten van het salon van 1846, die in het teken van het standbeeld voor Simon Stevin (1548-1620) stonden, kregen de 'Brugse' Vlaamse Primitieven allemaal tijdelijk een standbeeld, of althans iets wat daarvoor moest doorgaan. Onder leiding van stadsarchitect Jean-Brunon Rudd (1792-1870) werd immers een gigantisch decoratieprogramma uitgewerkt voor de Markt waarbij historische personages, die volgens bepaalde selectiecriteria hadden bijgedragen aan de Brugse geschiedenis, geëerd werden met een geschilderde trompe-l'oeil sculptuur. Er was een hiërarchie voorzien met onderscheid tussen standbeeld, buste (groot of klein) en médaillon. Deze *ranking* geeft een unieke tussenstand van de herwaarderingsgeschiedenis en de omgang met de lokale kunstgeschiedenis in Brugge halfweg de negentiende eeuw.⁵⁴ Bovenaan de hiërarchie prijkte de groep Breydel & de Coninck en de groep van de drie Van Eycks (Jan, Hubert en zus Margareta). Ook de individuele Memling en Jacob Van Oost kregen de groot-

53 Adolphe De Vrière in: SAB, FA, inv. nr. 91, "*Discours prononcé par Monsieur Adolphe de Vrière 7 Février 1841*", p. 9. Een vijftiental jaar later zou de eerder vermelde Van Peteghem de aversie van Gregorius voor de romantiek van Wappers wel kaderen in een anti-Vlaamse ingesteldheid. Het verfoeide classicisme van Jacques-Louis David, "*den aertsuyand der vlaemsche schilderwyze*", stond hier nogmaals lijnrecht tegenover de romantische school. In de autografische en handgeschreven versie van Van Peteghems relaas uit 1853 – mogelijk een kladversie – die bewaard wordt in het Brugse stadsarchief stond David nog omschreven als "*de vyand der Vlaemsche schilderschool*" wat dus nog wat werd opgedreven in de gedrukte versie van 1858. Van Maldeghem was volgens Van Peteghem dan wel weer een "*vlaemsch talent*". Zie: SAB, FA, inv. nr. 91 bis, handgeschreven levensschetsen van Gregorius door Van Peteghem, 1853. VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 14.

54 E. VEYS en P. BOGAERTS, *Notice biographique des hommes illustres dont les statues, bustes et médaillons décorent de nouveau la grand'place de la ville de Bruges, à l'occasion des fêtes de septembre 1850*, Brugge, 1850, p. V-VIII.

ste eer, naast nog een aantal zestiende- en zeventiende-eeuwse Bruggelingen. Een grote buste was er voor – wat de kunstenaars betreft – Pieter Pourbus (1523-1584), Lodewijk de Deyster (ca. 1660-1711) en Lanceloot Blondeel (1498-1561), terwijl onder andere Rogier van der Weyden (ca. 1400-1464), Antoon Claeyens (ca. 1536-1613), Frans Pourbus (1545-1581), Jacob Van Oost de jonge (1637-1713) en Anna de Deyster (1690-1747) een kleine buste kregen. Suvée en Calloigne kwamen eveneens slechts in die laatste categorie voor en rococoschilder Jan Garemyn (1712-1799) en de Brugse classicisten Ducq, Odevaere, Kinsoen (1771-1839) en Duvivier (1762-1837) werden slechts een medaillon waard geacht.⁵⁵

Wat deze geschilderde standbeelden nog belangrijker maakt binnen deze studie, zijn de contemporaine schilders die ze vervaardigden. Bruno Van Hollebeke moest met spijt in het hart passen voor de opdracht, maar Hendrik Dobbelaere nam alleszins het standbeeld voor historieschrijver Jacob de Meyere (1492-1552) voor zijn rekening.⁵⁶ Jan Cierkens had de nog ambitieuzere taak de groep Van Eyck zowel als Jacob Van Oost de Oude uit te werken.⁵⁷ Ook Wallays en Bernard Cloet hielpen mee en maakten later – net als Cierkens – in hun subsidieaanvragen of sollicitatiebrieven voor functies binnen de academie melding van hun schilderwerk voor de Stevinfeesten in 1846.⁵⁸ Cloet schilderde onder meer de “*groupe colossale représentant Jan Breydel & Pierre De Coninck*”.⁵⁹ Op Cierkens’ plakkaat *Van Eyck, (Jean), (Groupe)* opgesteld in de hoek van de Markt tegenover de Vlamingstraat, figureerde ook de zus Margareta, volgens de literatuur van toen een maagdelijke vrouw die net als haar broers miniaturen vervaardigde. Zij vertoonde in 1846 echter overeenkomsten met het door Jan Van Eyck geschilderde portret uit 1439 van die andere Margareta, zijn echt-

55 A. VANHOUTRYVE, *Brugse stand- en borstbeelden. Historische analyse en retrospectieve*, Brugge, Schoonbaert, 1989, p. 78-85.

56 SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 24, brief van Van Hollebeke aan de academie van 27 juni 1846; ‘Simoen Stevin’, in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

57 ‘Simoen Stevin’, in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

58 SAB, FBA, inv. nr. XIII B 47 (1845-48), subsidieaanvraag van Jan Cierkens van 5 februari 1847; SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Edward Wallays van 10 oktober 1855; SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Bernard Cloet van 11 september 1862.

59 SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Bernard Cloet van 11 september 1862.

genote (Brugge, Groeningemuseum).⁶⁰ De beide broers droegen kaproenen met lierepijpen die ze over de schouder hadden hangen.

In 1867 maakte Wallays samen met onder andere Henri Dobbelaere en Eugeen Legendre deel uit van een commissie die Hendrik Pickerys' (1828-1894) standbeeld voor Hans Memling moest gaan keuren.⁶¹ Dobbelaere zou een groot pleitbezorger worden voor een permanent standbeeld voor Memling, de meester rond wie de romanticus een anekdotisch historiestuk presenteerde in 1856. "Hemling [zoals Memling toen vaak werd genoemd] *est la gloire artistique la plus élevée et aujourd'hui la plus respecté de nos artistes brugeois (...)* C'est au milieu de la ville gothique que cette belle figure devrait se trouver, là où les constructions n'ont pas encore perdu tout leur caractère!"⁶² Toen op 3 september 1871 Memling uiteindelijk plechtig zijn plaats kreeg in Brugge, eerde men ook Wallays als academiedirecteur.⁶³

DE ZES BRUGSE SALONS TUSSEN 1837 EN 1866

DE BRUGSE SALONS: EEN QUADRIËNNALE DROOM

Het oeuvre van schilders als Wallays vond tijdens de negentiende eeuw in de eerste plaats haar weg naar het publiek via de zogenaamde salons. In België bestond de traditie van de triënnale salons waarbij Gent, Antwerpen en Brussel elkaar afwisselden om de jaarlijkse hoogmis van de academische beeldende kunsten te organiseren. In Brugge koesterde men zowel bij de stedelijke overheid als bij de jointe de wens aan dit rijtje te worden toegevoegd "pour la mettre sous ce rapport au même rang que les autres grandes villes du Royaume".⁶⁴ Uiteindelijk zouden in Brugge zes

60 A. MICHIELS, *Les peintres Brugeois*, Brussel, 1846, p. 6-8; VEYS en BOGAERT, *Notice biographique*, p. 92-93.

61 SAB, FBA, inv. nr. XIII B 108 (1867-1871), Dossier *statue en marbre de Jean Hemling*, brief aan de burgemeester en schepenen, ongedateerd.

62 Hendrik Dobbelaere in: SAB, FBA, inv. nr. XIII B 108 (1867-1871), Dossier *statue en marbre de Jean Hemling*, brief van Dobbelaere aan de academie van 14 juni 1867.

63 VANHOUTRYVE, *Brugse stand- en borstbeelden*, p. 137-143.

64 SAB, FA, inv. nr. 203, bijlage bij "Liste des personnes auxquelles la subscription pour subvenir aux frais...".

salons met medewerking van de academie georganiseerd worden in 1837, 1840, 1843, 1846, 1850 en 1866. Hoewel de salons buiten het officiële triënnale circuit plaatsvonden, waren - met uitzondering van het jaar 1843 - alle Belgische en buitenlandse kunstenaars welkom. De tentoonstellingen gingen behalve in 1843 en 1850 door in de Hallen. Om de kunsten te ondersteunen werd een loterijstelsel gelanceerd waarbij een door de academie samengestelde commissie een aantal werken aankocht die dan verloot werden onder intekenaars of contribuanten.

OUDE & NIEUW HAND IN HAND

Hoewel de hedendaagse kunst voorop stond, was de oude kunst bij de Brugse salons nooit ver weg. Het eerste salon van 1837 was bijvoorbeeld een dubbeltentoonstelling met afdelingen hedendaagse en oude kunst. In 1843, toen de concurrentie van het Antwerpse salon te groot werd geacht, werd het salon voorbehouden voor West-Vlaamse kunstenaars. Dit tekort werd gecompenseerd door een net verkregen collectie plaasteren afgietsels naar beelden uit het Louvre en naar reliëfs van Bertel Thorwaldsen (1770-1844).⁶⁵ Men verdubbelde er zelfs de toegangsprijs voor maar het aantal bezoekers bleef dat jaar teleurstellend laag.⁶⁶ In 1846 viel het salon samen met de oprichting van het standbeeld voor Stevin.⁶⁷ Er werd voor die gelegenheid een luik oude kunst voorzien dat deze keer volledig gewijd was aan vader (1603-1671) en zoon Jacob Van Oost (1637-1713) met in totaal vijfenzeventig werken. Dit kunstenaarsduo kende op het salon van 1837 reeds een revival.⁶⁸ In 1850 werd de oude kunst vertegenwoordigd door een salongedeelte met kopieën naar oude meesters.

Wat echter opvalt aan al deze initiatieven, waarbij de oude met hedendaagse kunst werd gecombineerd, is dat de nadruk allesbehalve op de lokale 'Brugse school' van de late middeleeuwen kwam te liggen. De Net sprak in zijn openingsspeech van 1837

65 SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 21, brief aan A. Devrière van 2 juli 1843.

66 SAB, FA, inv. nr. 16, brief nr. 23, brief van de jointe aan burgemeester en schepenen, ongedateerd.

67 SAB, FA, inv. nr. 12, brief nr. 17, brief van de academie van 10 mei 1845.

68 *Exposition de 1846*, p. 18-31 + *supplément n° 1* (4 pagina's).

over een “*Conception heureuse et nouvelle, idée fertile en résultant! Puisque l’émulation et la comparaison ont toujours été les agents les plus puissants de l’induction et du progrès.*”⁶⁹ De Net doelde daarbij vooral op de *école flamande* van de zeventiende eeuw. In het salononderdeel oude kunst maakte blijkbaar vooral Rubens furore omwille van een nooit eerder vertoond portret, samen met de Van Oosts die kunsthistorisch eerherstel kregen.⁷⁰ “*Brugge plaetst hem onder zyne grootste schilders (. . .) Naeuwkeurige teekening. Stout in koloriet, ervaren in samenstelling*”, aldus het opschrift onder het tijdelijke standbeeld voor Jacob Van Oost de oude door Cierkens zes jaar later.⁷¹ Samen met dit eerherstel nam ook de romantische recuperatie van de Van Oosts onder negentiende-eeuwse Brugse kunstenaars een bijzonder snelle vlucht, zeker in vergelijking met de Brugse laatmiddeleeuwse schilderkunst. In het lijstje van kunstenaars die op de Brugse of triënnale salons werk naar of over Jacob Van Oost exposeerden, blinkt ook de naam van Wallays.⁷² Hij verwerkte de oude meester meteen na de tentoonstelling van

69 SAB, FA, inv. nr. 5. “Discours” (kladversie); SAB, FA, inv. nr. 196, séance 23: Séance solennelle d’ouverture de l’exposition.

70 SAB, FA, inv. nr. 196, *Séance solennelle de la distribution des médailles d’honneur.*; SAB, FA, inv. nr. 16, situatierapport 1838: “*Notre exposition a surtout relevé la réception de notre célèbre compatriote Van Oost, trop longtems [sic] ignoré, et dont les magifiques tableaux ont étonnés les connaisseurs.*”

71 ‘Simoen Stevin’, in: *De Nyverheid*, 2 augustus 1846, p. 1.

72 Dit lijstje bestaat naast Wallays en Petit uit de Brugse graveur Pieter-Jan De Vlamynck (1795-1850) (twee werken naar Van Oost, 1838; een zelfportret van Van Oost, 1846); beeldhouwer Dominique Van Wedevaldt (een buste, 1843); de Gentenaar Constant De Surgeloose (portretten van de beide Brugse barokschilders, 1846); Cierkens en Dobbelaere (kopieën naar de oude meesters, 1843); [Pierre?] De Pauw (tekening naar Van Oost, 1850); en J.-G. Canneels (kopie naar Van Oost, 1850). Toen in 1866-1869 bij de bouw van het nieuwe Brugse theater twee nieuwe straten het licht zagen, viel de keuze voor de straatnaam tevens op Van Oost, naast de musicus Adriaan Willaert (ca. 1480-1562). *Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, etc. d’artistes vivants exposées au muséum de l’académie le 30 juillet 1838*, Gent, 1838, p. 44. Hoewel “D. Vlamynck, Graveur, à Bruges” staat vermeld, gaat het meer dan waarschijnlijk om Jean-Pierre de Vlamynck; *Exposition de 1843. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, lithographie et dessin, exposés au salon, Brugge, 1843*, p. 14; *Exposition de 1846*, p. 11; *Exposition de 1846, Supplément n° 3*, p. 11; SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 16, brief van Dobbelaere en Cierkens aan de academie van 13 [juli 1846]; SAB, FA, inv. nr. 207, brief nr. 23, brief van de academie aan Van Hollebeke van 14 juli 1846; ‘Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 9-10 mei 1850, p. 1; *Exposition de tableaux et d’autres objets d’art à Bruges*, Brugge, 1850, p. 45; A. SCHOUTEET, *De straatnamen van Brugge*, Brugge, Vanden Broele, p. 13 en 90.

1846 in een kunstenaarsanekdote, *Een familiefeest bij Jakob Van Oost, een bekende schilder in Brugge in 1650*.⁷³ Een andere belangrijke episode uit deze herwaarderingsgeschiedenis staat op naam van de lithograaf Jacob Petyt (1822-1871). Hij zou door het salon van 1846 geïnspireerd zijn om later een heus Van Oost gravure-album te vervaardigen. Zijn redenering klonk dan ook dat, waar Antwerpen Rubens en Van Dyck had, Brugge fier mocht zijn op haar Van Oosts.⁷⁴ Deze vergelijking raakt mogelijk de kern waar de Van Oost-herwaardering rond draaide. Men leek in Brugge tijdens de romantische periode bij Van Oost ijverig op zoek naar een lokaal hoogtepunt uit die Antwerpse eeuw, de eeuw van Rubens. De schilderkunstige recuperatie en eerbewijzen zijn althans talrijk in vergelijking met wat de Vlaamse Primitieven tijdens de romantische periode opleverden. Dat het bij Van Oost nooit tot een standbeeld kwam, is zelfs merkwaardig te noemen.

Ook wat de kopieën betrof is een gelijkaardige tendens in Brugge te ontwaren. Het kopiëren van oude meesters is net één van de meest zichtbare parameters voor de kunsthistorische canon op een bepaald moment. Net als alle andere aanwezige kopieën van in totaal twaalf schilders in het luik van 1850 stelde Hendrik Dobbelaere unisono werk voor naar zeventiende- of achttiende-eeuwse meesters.⁷⁵ Hij en Cierkens kopieerden in 1846 ook naar Van Oost op het salon. De panelen van de Vlaamse Primitieven in het academiemuseum en het Sint-Janshospitaal werden echter nauwelijks gekopieerd, zo blijkt uit het antwoord op een bevraging daarover in 1867.⁷⁶

73 *Académie Royal de Gand. XXe Salon triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'Artistes vivants, exposées au musée de l'académie*, Gent, 1847, p. 30.

74 L. VAN BIERVLIET, 'J. Petyt en een J. Van Oost Album', in: *Biekorf*, 84(1984), p. 234.

75 *Exposition de tableaux*, 1850, p. 45-48.

76 SAB, FBA, brief van de academie van Doornik aan het gemeentebestuur van Brugge van 11 december 1867; SAB, FBA, inv. nr. XIII B 120 (1868-1881), dossier *Musées de tableaux 1868*, brief van burgemeester en schepenen aan de academie van Doornik van 7 januari 1868. Wallays kopieerde wel, net als Hendrik Dobbelaere, werken van Pieter Pourbus en in 1843 zou Pieter De Vlaminck Memlings werk in Sint-Jan lithograferen. SAB, FA, inv. nr. 14, brief van Dobbelaere aan de academie van 3 april 1855; L. DE FOERE, *Compte rendu du travaux du congrès tenu à Bruges, les 22, 23, 24 et 25 Août 1887 sous la direction de la société d'émulation de Bruges*, Brugge, 1888, p. 356; *Exposition de 1843* (1843), p. 8.

De zes Brugse salons zijn wat betreft het niveau van de tentoonstellende kunstenaars en de bezoekersaantallen zeker niet over één kam te scheren. De 999 oude en hedendaagse werken van veelal grote niet-Brugse meesters in 1837 vormden zeker een sterk begin. De (ere-) medailles gingen dan ook allen naar niet-Bruggelingen, afgezien van graveur François de Hondt (1786-1862) en collectionneur Steyaert-Vanden Bussche. Een van de eremedailles ging naar de Antwerpenaar Nicaise Dekeyzer die met zijn *Slag der Gulden Sporen* evenveel lof oogstte als bij de "première" ervan in Brussel het jaar voordien.⁷⁷ Hendrik Conscience zou door het werk zijn geïnspireerd tot het schrijven van zijn *De leeuw van Vlaanderen*, wat een hele resem kunstenaars zou beïnvloeden tot gewichtige historiestukken.⁷⁸ De Keysers doek is echter meteen een eerste voorbeeld van hoe een Brugs gekleurde middeleeuwse geschiedenis of anekdote door een niet-Brugse meester voor het eerst op doek werd gezet binnen de romantische schilderkunst. Later zouden weliswaar meerdere Brugse schilders dit voorbeeld volgen, na de popularisering door Conscience's roman (waarnaar in de saloncatalogi expliciet werd verwezen). Ook de Gentenaar Felix de Vigne (1806-1862) was een vaste gast in Brugge. Met zijn *De dood van Maria Van Bourgondië*, die in 1837 te zien was, was het opnieuw een niet-Bruggeling die als eerste een lokaal middeleeuws thema verwerkte. Maria Van Bourgondië werd één van de favoriete figuren binnen de romantische recuperatie en in 1840 nam Bruno Van Hollebeke het thema van de Vigne over.⁷⁹

77 D. MARECHAL, 'Over romantiek en nog veel meer. De Belgische schilderkunst ten tijde van koning Leopold I in een ruime context', in: MARECHAL, VANDEPITTE en ROSSI-SCHRIMPF, *Romantiek*, p. 11-17.

78 M. HOLTHOF, 'Historische schilderkunst in de 19^{de} eeuw' in: OKV, 36, nr. 4, 1998, p. 24.

79 T. VERSCHAFFEL en J. TOLLEBEEK, 'De grote momenten', in: R. HOOZEE, J. TOLLEBEEK en T. VERSCHAFFEL (eds.), *Mise-en-scène. Keizer Karel en de verbeelding van de negentiende eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Gent, MSK, 1 december 1999-19 maart 2000, p. 39; 'Exposition de Bruges. 2me article', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 1.

We hebben de contemporaine kunstkritieken uit het liberale *Journal de Bruges* met extra aandacht bestudeerd daar ze de meest vooruitstrevende perceptie van kunst binnen Brugge zouden moeten vertegenwoordigen. Uit deze kunstkritieken weerklinkt enerzijds hoe men de Brugse kunstscène en kunstenaars afwoog tegenover de bezoekende niet-Bruggelingen. In 1840 bijvoorbeeld bleek de jonge garde Brugse meesters vaak leerlingen van Wappers te zijn en de anonieme criticus maakte het onderscheid tussen “*sans trop de défaveur*” (waartoe Cloet behoorde) en geïmproviseerde en minder geslaagde schilders (Cierkens, Van Hollebeke en Aimée Danneels).⁸⁰ Wallays kan in zekere zin dé man van het salon van 1840 genoemd worden. Hij exposeerde er immers voor eigen publiek maar liefst tweeëntwintig werken met als *chef d’oeuvre* zijn gehistoriseerd genrestuk De schouw van het Brugse Vrije.⁸¹ Wallays’ numerieke overheersing was volgens de criticus echter weinig overtuigend.⁸² Echt lovende woorden over Wallays rolden trouwens nooit uit de pen van het *Journal de Bruges* en ook bij zijn overlijden was men bijzonder karig met lofbetuigingen. Zijn gehistoriseerd genrestuk *Zicht in de Sint-Annakerk* dat de zeventiende eeuw opriep werd al even koel ontvangen, maar ook de commissie dong een kwart af op Wallays’ aanvankelijke prijs van duizend frank.⁸³ Die gedeelde smaak was er ook in 1866. Zijn duurste werk was het genrestuk *Een huwelijk in 1600*, waarvan de prijs op 1600 frank was bepaald, en ook het *Journal de Bruges* was er meer voor te vinden dan Wallays’ *Ochtendzicht in de Sint-Jacobskerk* of zijn Memlinglegende waarop verder dieper wordt ingegaan.⁸⁴

80 ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1.

81 *Exposition de Bruges 1840. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, ciselure, lithographie et dessin*, Brugge, 1840, p. 25-26 en 28.

82 ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in : *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 1.

83 A.C., ‘Exposition de 1848. Deuxième salon’, in : *Journal de Bruges*, 5 augustus 1846, p. 2; SAB, FA, inv. Nr. 207, brief nr. 29, brief van de academie aan Wallays van 23 juli 1846.

84 SAB, FA, inv. nr. 227, brief van Wallays aan de academie, s.d.; H. VERSNAEYEN, ‘Exposition de tableaux et objets d’art au local des halles à Bruges. Troisième article’, in : *Journal de Bruges*, 25 september 1866, p. 1.

Het *Journal de Bruges* liet zich echter ook enkele meer algemene beschouwingen over de richting van de kunst en haar kwaliteit ontvallen. Zo verheugde men zich in 1837 over het uitblijven van al te veel schilderijen naar *Notre Dame de Paris*, de roman van Victor Hugo (1802-1885). Op de triënnale salons hadden werken met Quasimodo en Esmeralda blijkbaar erg veel plaats ingenomen. Zes jaar later onderschreef men in dezelfde krant vreemd genoeg het succes van Bruno Van Hollebekes *Laatste momenten van een ter dood veroordeelde* (Brugge, Groeningemuseum), een doek dat nochtans openlijk op een werk van Victor Hugo was gebaseerd.⁸⁵ In 1850 vroeg men zich bij de krant af waar de grootse historiestukken van weleer waren gebleven. "... *la bannière de l'école romantique*" was bij de jonge garde blijkbaar gaan tanen, net als het succes van het salon trouwens.⁸⁶

De jaren voordien had de criticus over het algemeen de middeleeuwse en andere historische thema's met open armen verwelkomd. Bij dit soort werk waren echter niet te missen aandachtspunten. Zo kreeg Edouard De Biefve (1808-1882) ervan langs voor wat betreft zijn historiestuk over Karel V: "*Nous ne savons pas pourquoi il n'a pas cherché à reproduire les traits de ce grand personnage: il aurait pû, cependant, en consultant les gravures de cette époque, se rapprocher davantage de la vérité historique. (...) une étude sérieuse de l'histoire lui est indispensable.*"⁸⁷ Ook in de gedragingen van historische personages diende de schilder de val van het anachronisme te ontlopen, zo bleek uit andere kritieken uit dezelfde krant.

Een stilistisch teruggrijpen naar de laatmiddeleeuwse kunst, zoals Henri Leys dat rond die periode op doekzette of zoals de Bruggeling Edmond Van Hove (1851-1913) dat wat later zou doen, was echter *not done*. Die opinie haalde de krant naar aanleiding van een werk van Hermann Schmitz (1812- ca. 1870) uit Dusseldorf in 1846.⁸⁸

85 C., 'Exposition de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 18 juli 1843, p. 1.

86 A.C., 'Exposition de peinture, sculpture, etc. Première partie', in: *Journal de Bruges*, 17 sept 1850, p. 1.

87 FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. - Salon de Bruges. 2^{ème} Article', in: *Journal de Bruges*, 3 oktober 1837, p. 2.

88 *Exposition de 1846*, nr. 84; U. THIEME en F. BECKER (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Verlag von E.A.

“L'école de Düsseldorf a voulu de nos jours ressusciter la peinture du X^{IV}e et [sic] du X^Ve siècle (...) s'il est un contre-sens inqualifiable, c'est celui de vouloir faire renaître à notre époque positive un genre qui a fait son temps et qui représentait admirablement la foi naïve de moyen-âge. Il serait difficile et parfaitement inutile de façonner aujourd'hui le public instruit à ces formes roides et guindées que la pureté des types et la quiétude des expressions peuvent seules faire pardonner aux peintres de moyen-âge.”⁸⁹

Veertien jaar na het laatste, door de academie mee ingerichte salon werd met een zekere minachting teruggekeken op het salon in kwestie. In 1879-80 had men er goede hoop op dat de nieuwe *Cercle Artistique Brugeois* met haar grootse internationale salon een nieuw begin voor het Brugse tentoonstellingswezen zou betekenen en Brugge alsnog tot de vierde stad in het circuit zou maken.⁹⁰

MEDIËVISTISCH ROMANTISCH HISTORISME DOOR BRUGSE KUNSTENAARS

De jaren 1835-1850, waarmee de eerste vijf Brugse salons samen- vallen, worden door auteurs als Christophe Loir, Marc Holthof, Jo Tollebeek en Tom Verschaffel als de hoogdagen van de Belgische nationale geschiedschrijving en romantische geschiedschildering gezien.⁹¹ De onderwerpen en inspiratie kwamen dan ook in eerste instantie uit het nationaal verleden waardoor kunst en historiografie erg dicht in elkaars vaarwater kwamen. Zo werden in contemporaine saloncatalogi – ook in Brugge – niet zelden hele geschiedenissen overgenomen om duidelijk te maken welke episode het schilderij in kwestie nu net verbeeldde. Lut Pil onderscheidt twee cruciale aandachtspunten bij het fabriceren van een geslaagd historiestuk.⁹² Eerst en vooral diende de schilder de waarachtigheid en feitelijkheid te respecteren. De verschillende critici van het

Seemann, (1936), vol. XXX, p. 176.

89 A.C., 'Exposition de 1846', in: *Journal de Bruges*, 9-10 augustus 1846, p. 1.

90 "X", 'Feuilleton du Journal de Bruges. La salon', in: *Journal de Bruges*, 2 januari 1880, p. 1.

91 HOLTHOF, 'Historische schilderkunst in de 19^{de} eeuw', p. 9-10; LOIR, *L'émergence des beaux-arts en Belgique*, p. 237 e.v.; J. TOLLEBEEK en T. VERSCHAFFEL, 'Natie, geschiedenis en legitimatie', in: HOOZEE, TOLLEBEEK en VERSCHAFFEL (eds.), *Mise-en-scène*, p. 19.

92 L. PIL, 'Quasimodo of Apollo? De romantische historische verbeelding en de beperkingen van het 'heroïsche' monument in het jonge België (1830-1860)', in:

Journal de Bruges hamerden zoals gezien ook op die archeologische reflex, gaande van de schoonheid en het gedrag van bepaalde historische figuren tot de historische gelijkenis met hun bewaarde portretten. De collectie laatmiddeleeuwse panelen gaven Brugse schilders de gelegenheid zich te bekwamen in het verbeelden van de mediëvistische gewoonten, kostuums, portretten, ... Ten tweede is er de keuze van het specifieke moment en de handeling die op doek werd gezet. Pil vat deze eis samen door te stellen dat de gekozen nationale helden dienden uit te blinken in “*politieke grootsheid in tijden van strijd, culturele grootsheid in tijden van vrede.*”⁹³ De facto betekende dit militaire leiders enerzijds, en kunstenaars anderzijds. Diezelfde figuren verschenen in steen gehouwen en in brons gegoten op de Belgische pleinen, zeker vanaf 1835.⁹⁴ De scène op het doek kon pas haar beoogde effect als resultaat hebben wanneer die grootsheid aanwezig was. Het najagen van een effect, mensen beroeren, hen enthousiasmeren voor de Belgische natie stond bij de romantiek centraal. Tegelijkertijd inspireerde en enthousiasmeerde het nationale gevoel de schilders.⁹⁵

Binnen de vraagstelling van dit artikel is het van belang te weten te komen of de Brugse historieschilders meer dan anderen, in richting van het middeleeuwse verleden keken. Kozen zij hun onderwerpen voor historiestukken uit de lokale middeleeuwse geschiedenis meer dan uit andere periodes of geografische entiteiten? Waren het de (oud-) leerlingen van de Brugse academie die op zoek gingen naar nieuwe thema's in de rijke geschiedenis of volgden zij in deze keuzes veeleer de Antwerpse, Gentse, Brusselse of zelfs buitenlandse collega's? Ging het bij de verbeelding van anekdotes uit de levens van oude schilders in de eerste plaats om de Vlaamse Primitieven? De casus van Wallays *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck* moet duidelijk maken hoe in zo'n geval met dat verleden werd omgegaan.

TOLLEBEEK, ANKERSMIT en KRUL (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, p. 255-258.

93 PIL, 'Quasimodo of Apollo?', p. 255.

94 VERSCHAFFEL, 'Voorbeelden. Monumenten voor historische figuren', p. 25-30; LOIR, *L'émergence des beaux-arts en Belgique*, p. 247.

95 T. VERSCHAFFEL, *Beeld en geschiedenis. Het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties*, Turnhout, Brepols, 1987, p. 33-37.

NATIONALE HELDENDADEN

Breydel & De Coninck als evidente Brugse keuze

Het Brugse aandeel in de Guldensporenslag maakt dat Brugse schilders die 's lands grootsheid in de verf wilden zetten logischerwijs het vlugst bij de gebeurtenissen van 1302 belandden, zeker na de verschijning van *De leeuw van Vlaanderen* in 1838. Alle cruciale ingrediënten, zoals de heroïek, het anekdotisme en de mogelijkheid tot het bereiken van effect waren in deze episode aanwezig en maakten ze als het ware een gedroomd onderwerp voor romantische historiestukken. Over de gebeurtenissen uit 1302 circuleerde in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden al een werk van Prudens Van Duyse (1804-1859) uit 1824 dat in Brugge door de lokale Letterkundige Maatschappij werd bekroond.⁹⁶ Het was echter de Antwerpenaar De Keyser die het met succes tot een bekend historiestuk verwerkte. Het is dan misschien aanlokkelijk om de daaropvolgende Brugse verbeeldingen van 1302 als een direct gevolg te zien van het schilderij van De Keyser dat ook in 1837 in Brugge werd getoond. Bij uitstek na het verschijnen van Conscience's versie van de feiten leek de Groeningethematiek een hapklare brok voor historieschilders. Vergelijkbaar is het gelegenheidsgedicht van 6 augustus 1839, met de oproep om de leeuwen uit de middeleeuwen weer te geven.

Conscience had beslist een groot aandeel in de keuze van Brugse schilders voor de Breydel-thematiek. In de catalogus van 1840 stond na de titel van een werk over Robrecht de Béthune van de hand van Aimée Danneels, oud-leerling van de Brugse academie en Wappers, te lezen "*Sujet tiré du Lion de Flandre par Mr. Conscience*".⁹⁷ Op het triënnale salon van Gent van het jaar nadien toonde ook Cierkens een schilderij met identieke bronvermelding.⁹⁸ In 1850 was het dezelfde schilder die *Gwijde van*

96 J. EERSSSEN, 'Een nieuw repoussoir. Nederlandse zelfbeelden en Nederlandse beelden van België', in: P. RIETBERGER en T. VERSCHAFFEL (eds.), *De erfenis van 1830*, Leuven, Acco, 2006, p. 181-182.

97 *Exposition de Bruges 1840*, p. 9.

98 *XVIIIe Salon de Gand. 1792-1841. Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'Artistes vivants, exposées au musée de l'académie* [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1841, p. 39.

Dampierre en zijn dochter in Parijs exposeerde.⁹⁹ Hij kreeg er van het *Journal de Bruges* niets dan slechte kritiek voor. Wat dit werk onderscheidt van de meeste stukken over 1302, is de keuze voor Gwijde van Dampierre als politieke groot(s)heid in tijden van strijd. In *Consciences* versie was voor deze Vlaamse graaf een ambigue rol weggelegd, terwijl Dampierres daden voor Van Duyse net een voorbode waren voor de leidende rol van Willem I in de slag bij Waterloo.¹⁰⁰

Rond 1850, tijdens een verblijf in Engeland, moet Eugene Legendre zijn *Intrede van Pieter de Coninck te Brugge* hebben geschilderd.¹⁰¹ Daarenboven exposeerde Legendre in Brugge in 1850 *Episode uit de Vlaamse geschiedenis*, dat volgens de catalogus verbeeldde hoe de jonge Breydel zich met zijn familie op een graanzolder trachtte te verschuilen.¹⁰² In 1865 toonde de schilder in Kortrijk (!) een werk getiteld *Jan Breydel in Male*, alweer met de vermelding “*épisode du Lion de Flandre par H. Conscience*”.¹⁰³ Het enorme werk van Eugene's broer Leon is wel bewaard en is getiteld *De intrede van Jan Breydel en Pieter de Coninck in Brugge in 1302* (Doornik, Stadhuis).¹⁰⁴ De twee centrale figuren staan er te paard te midden van een juichende menigte. Het doek meet 2,8 bij 4,9 meter, wat nog niet de helft is van de 4,7 bij 6,2 meter van De Keyser.¹⁰⁵ Legendres werk had in Brugge kunnen hangen, maar bij de poging tot verkoop verwarde hij de Slag bij Groeninge met die bij Woeringen uit 1288, een toen veel voorkomende lapsus.¹⁰⁶ Hij betitelde het schilderij als: “*l'Entrée triomphale après la Bataille de Woeringen de Breydel et de de Coninck*”.¹⁰⁷

In de saloncatalogus van 1866 moet bij de naam Cloet tot twee

99 A.C., 'Exposition de peinture, sculpture, etc. Deuxième partie', in: *Journal de Bruges*, 2 oktober 1850, p. 2.

100 LEERSSEN, 'Een nieuw repoussoir', p. 181.

101 A.V., 'In Memoriam Eugene-Karel Le Gendre (1827-1900)', in: *Kunst*, jrg. 4(1900), p. 97.

102 *Exposition de tableaux*, 1850, p. 25.

103 *Exposition de tableaux et d'autres objets d'art 1865* (1865), nr. 223.

104 'KIK-objectnummer 10135229' [internet].

105 'KIK-objectnummer 119935' [internet].

106 VERSCHAFFEL, *Beeld en geschiedenis*, p. 142 en 165.

107 SAB, FBA, inv. nr. X III B 120 (1868-1881), Dossier *expositions nationales: souscriptions, achat de tableaux...*, brief van Leon Legendre aan burgemeester en schepenen van 30 november 1878.

maal toe een enorm verhaal hebben gestaan.¹⁰⁸ Het opzweepende relaas bij de *Episode uit de Guldensporenslag* (1302) was geen citaat uit Conscience maar een zelfgemaakte versie van de geschiedenis. Gevoel en effect dropen omzeggens alleen al uit de korte tekst. Het relaas eindigde met de woorden “*la cri de guerre et de ralliement sera: Flandre au Lion!*”. Het schilderij werd aangeboden voor 2000 frank, maar vond geen koper. Dertien jaar later, op het eerste internationale salon van de nieuwe *Cercle Artistique Brugeois*, toonde Cloet het werk weer. “... *zijn guldensporenslag is reeds bekend en hoeft niet meer geprezen worden*”, aldus de criticus van de krant *Burgerwelzijn*.¹⁰⁹ Deze kon echter na al die jaren nog altijd niet zeggen of de episode nu plaatsvond voor of na de slag bij Groeninge, hoewel in 1867 gesproken werd over *Aankomst van het Vlaamsche leger op het plein van Groeningen, voor den slag van Kortrijk, 1302*.¹¹⁰ Cloet kreeg ook de kritiek dat het kleine formaat niet overeenstemde met de thematiek.

Alternatieve middeleeuwse grootsheid

De Brugse middeleeuwse geschiedenis was echter rijker dan louter de thematiek van 1302. Dat bleek onder andere in 1851 toen de lokale *Cercle Artistique* het plan had opgevat een wedstrijd uit te schrijven.¹¹¹ Om stedelijke subsidies te verkrijgen liet ze de stad meebeslissen over de opgave. De vier keuzemogelijkheden verdragen veel over de toenmalige voorkeuren.¹¹² De eerste optie was een scène uit 1302 die dicht bij Legendres thematiek moet gelegen hebben, al werden hier niet Breydel maar Gwijde van Namen (ca. 1270-1311) en Willem van Gulik de jongere (1275-1304) triomfantelijk ontvangen. De tweede mogelijkheid hield een scène over Lodewijk van Male uit 1351 in en de derde had de Engelse konin-

108 SAB, FA, inv. nr. 227, brief van Cloet aan de academie van 31 juli 1866.

109 “X.”, ‘Brugsche kunstkring. Tentoonstelling’, in: *Burgerwelzijn*, 28 januari 1880, p. 2.

110 “X.Y.Z.”, ‘Tentoonstelling van Schoone Kunsten te Antwerpen, 1867 (II)’, in: *De Vlaemsche School*, vol. 13-14 (1867), p. 166.

111 SAB, FBA, inv. nr. X III B 54 (1849-1858), dossier *Concours demande de subside par la Société Artistique et Littéraire*, brief van de Société Artistique aan burgemeester en schepenen van 4 januari 1851.

112 SAB, FBA, inv. nr. X III B 54 (1849-1858), dossier *Concours demande de subside par la Société Artistique et Littéraire*, brief van burgemeester en schepenen aan de Société Artistique van 24 februari 1851.

gin Margaretha van Anjou (1430-1482) in 1463 als thematiek. De laatste opdracht vroeg om een schilderij met bepaalde humanistische grootheden van Brugge en elders. De meerderheid van deze thema's had dus betrekking op de Brugse middeleeuwse periode. Criticus Florent van het *Journal de Bruges* was in 1837 ook best te vinden voor de middeleeuwse onderwerpskeuze van Wallays. "Le sujet traité par M. E. Wallays, est sans doute bien choisi, il est plein d'un intérêt local, qui ne peut manquer d'être apprécié."¹¹³ Wallays toonde er het werk *Diederiek van den Elzas schenkt Brugge het Heilige Bloed in 1150*.¹¹⁴ Historische correctheid primeerde ook hier. De uitvoering liet te wensen over en het hoofd van Diederiek van den Elzas "a un peu de roideur, mais la tête est d'une grande vérité historique." Met deze waardering voor een lokale, middeleeuwse thematiek en aandacht voor historische waarachtigheid paste Wallays wat dit doek betrof in de opkomende romantische smaakvoorkeur. De criticus raadde Wallays trouwens aan zich op dit soort historiestukken te concentreren en de genrestukjes links te laten liggen.¹¹⁵ Nochtans koos de commissie niet voor het historiestuk maar net voor Wallays' genrestuk *Klein Vlaams dorpsfeest*.¹¹⁶

Ook de moord op Karel de Goede in 1127 vormde een geliefkoosde romantische scène, vooral in de romantische boekillustraties uit de negentiende eeuw.¹¹⁷ In 1845-1846 schilderde Hendrik Dobbelaere het werk *De moord op Karel de Goede*.¹¹⁸ In 1846 was het ook te zien op het salon in de Hallen waar het als één van de

113 FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 3^{ième} Article', in: *Journal de Bruges*, 3 oktober 1837, p. 3.

114 *Exposition de Bruges 1837 : notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, ciselure, lithographie et dessin exposés au salon, ouvert par l'Académie Royale de Peinture, Sculpture et Architecture pour l'encouragement des Beaux Arts*, Brugge, 1837, p. 51.

115 FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges', in: *Journal de Bruges*, 14 oktober 1837, p. 2.

116 SAB, FA, inv. nr. 203, *Liste des Objets d'Art, acheté par la Commission Directrice, qui ont été repartis par la voie du sort entre les porteurs d'actions, le 23 et 24 Novembre 1837*.

117 VERSCHAFFEL, *Beeld en geschiedenis*, p. 165-167 en 170-172.

118 'Nouvelles des Beaux-Arts', in: *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, 7 (1845), p. 264; SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 26, brief van Dobbelaere aan de academie, 29 juni 1846.

meest beloftevolle werken werd aanzien door de academie zelf. Karel de Goede werd in de romantische geschiedschrijving niet zelden gerecupereerd als de graaf van de armen en zwakkeren en nog steeds siert een bordje met een dergelijk opschrift de bewuste plek in Brugge. Politieke grootsheid stond in Dobbelaeres werk tegenover laaghartige lafheid. Pas later in de negentiende eeuw zou de graaf meer en meer een politiek geladen historische figuur en bijna-heilige worden in de anti-liberale strijd. Zo zou ook Carton Eugeen Legendre vragen hem te verbeelden in 1861. Op de *triptiek Charles Carton* figureerde de graaf als patroonheilige van Carton, zijn vurigste verdediger, waarvan gezegd werd dat hij een door Karel de Goede bebloede tegel uit de Sint-Donaaskerk bezat.¹¹⁹

In de reserves van het Groeningemuseum wordt een enorme rol schilderdoek bewaard met daarop Dobbelaeres historiestuk *Devinding van het lijk van Karel de Stoute* (Brugge, Groeningemuseum).¹²⁰ Het schilderij dat Dobbelaere voor het eerst tentoonstelde in Brussel in 1858 bevatte de nodige romantische anekdotiek zoals die ook op andere door Jean-Luc Meulemeester beschreven verwerkingen van het thema te zien was.¹²¹ Dit toont hoe ook in deze casus de Brugse meesters andere historieschilders liet voorgaan in de behandeling van een uiteindelijk gecanoniseerde middeleeuwse episode. De kritiek was dan wel positief, toch was de schilder behoorlijk wanhopig. Van de oorspronkelijke 5000 frank was hij dan ook bereid 1400 frank te laten vallen. Interessant is hoe hij in zijn redenering de provinciale overheden attent maakte dat – in geval van een weigering – hem tekort zou schieten wat De Keyser als Antwerpenaar wel gegund was, verwijzend naar de aankoop voor Kortrijk van de *Slag der Gulden sporen*. De stedelijke overheid had

119 J. GELDHOF, 'Karel de Goede, patroonheilige van de anti-liberale strijd te Brugge 1877-1884', in: *Biekorf*, 77(1977), p. 168-171.

120 Dobbelaeres schilderij vormt een schoolvoorbeeld van een problematiek die André A. Moerman voor een tentoonstelling in 1969 aankaarte. "... door hun onderwerp spectaculaire, maar door hun afmetingen niet te vervoeren monsterdoeken berusten, op enkele uitzonderingen na, in de museumkelders, ongetoond en soms ook niet te tonen." MOERMAN, 'Inleiding', s.p.

121 SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), dossier 1858 *tableau: la mort de Charles le Téméraire*, (kopie van) brief van Dobbelaere aan de provincie van 22 februari 1858; J.L. MEULEMEESTER, 'Karel de Stoute. Mythe en werkelijkheid', in: *Brugge die Scone*, jrg. 30 (2009), nr 1, p. 6-8.

bij de aankoop voor 4000 frank bij de minister echter niet zozeer het middeleeuwse thema als argument aangebracht, maar wel “*de belles qualités de dessin, de composition et de couleur.*”¹²² Op 1 augustus 1878 ging het werk over van het stadhuis naar het museum in de academie en in 1880 zou het op de *Exposition Historique de l'Art Belge* gehangen hebben.¹²³

In 1840 exposeerde Cloet een schilderij over de kruisvaarders en graaf Boudewijn van Constantinopel dat wederom met een half epistel gepaard ging in de catalogus.¹²⁴ In het *Journal de Bruges* maakte men zich druk om de slechte tekening, kleur en schilderwijze van onder andere de figuur van Boudewijn.¹²⁵ Bij het verdedigen van zijn eigen vooropgestelde prijs van 700 frank liet Cloet zich een interessante argumentatie ontvallen.¹²⁶ Naast het inlijsten en het transport waren immers nogal wat kosten geslopen in zijn modellen en kostuums. Uit dit detail kan afgeleid worden dat ook bij een Brugse historieschilder als Cloet tot op zekere hoogte die archeologische reflex en aandacht voor de waarachtigheid zijn terug te vinden waar eerder op werd gewezen. Het aankopen, huren of laten vervaardigen van historische kostuums duiden alvast op een gevoeligheid in die zin. Ook buiten de redactie van het *Journal de Bruges* was er aandacht voor waarachtigheid in de middeleeuwse geschiedenis in Brugge. Het zou trouwens de Gentenaar en vaste waarde op de Brugse salons Felix De Vigne zijn die in 1835 een kostuumboek uitbracht dat ook in Brugge werd gebruikt. Cloet zou op het Antwerps salon van 1867 *Daags voor de moord op Jacob Van Artevelde (17 juli 1345)* exposeren.¹²⁷ Veel kan gezegd

122 SAB, FBA, inv. nr. XIII B 54 (1849-1858), dossier 1858 *tableau: la mort de Charles le Téméraire*, brief van burgemeester en schepenen aan de minister van binnenlandse zaken van 13 maart 1858.

123 SAB, FA, inv. nr. 14 bis, brief van burgemeester en schepenen aan de academie van 1 augustus 1878.

124 *Exposition de Bruges 1840*, p. 8.

125 ‘Exposition à Bruges. 1^{er} article’, in: *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 2.

126 SAB, FA, inv. nr. 206, brief nr. 119, brief van Cloet aan de academie van 7 juli 1840.

127 “X.Y.Z.”, ‘Tentoonstelling van Schoone Kunsten te Antwerpen, 1867 (II)’, in: *De Vlaemsche School*, vol. 13-14 (1867), p. 166.

worden over het geringe succes van het werk, aangezien hij het in 1879 nog toonde bij de *Cercle Artistique Brugeois*.¹²⁸

In zijn sollicitatiebrief van 1855 voor het ambt van academiedirecteur schreef Wallays dat de koning in 1841 op het salon van Gent zijn schilderij *De instelling van het Gulden Vlies* had aangekocht.¹²⁹ Daar blijft het bij wat de bronnen betreft, want de catalogus van het triennale salon van 1841 vermeldt Wallays met drie andere werken, maar niet met dit historiestuk.¹³⁰ Maximiliaan van Oostenrijk ontvangt de orde van het Gulden Vlies, door Wallays geschilderd vóór 1848, zou volgens Siret in de Brusselse Sint-Annakerk gehangen hebben.¹³¹

In schril contrast met de grootse en drukbevolkte historiestukken stond Cloets in 1840 vervaardigde *Lodewijk van Male, graaf van Vlaanderen, te Rijsel na zijn vlucht uit Brugge* (Kortrijk, Museum voor Schone Kunsten).¹³² Op het schilderij staart de graaf, zittend in zijn zetel versierd met een Vlaams schild, verweesd voor zich uit. Cloet bewees ermee dat ook de middeleeuwse thematiek op een zeer rustige en minder bloederige wijze kon worden opgeroepen dan De Keyzers pionierswerk. Cloets schilderij geldt dan ook als een ander soort “*politieke grootsheid in tijden van strijd*”.¹³³ Het type van de denkende – tegenover de vechtende – held is ook hoe Verschaffel onder meer Pieter De Coninck beschrijft.¹³⁴ Het doet ook denken aan Eugeen Van Maldeghems werk uit 1838 over die andere starende en contemplerende grootse leider, *Karel V mediteert in zijn cel over de vergankelijkheid van zijn roem* (Gent, Museum voor Schone Kunsten).

Het *Journal de Bruges* kraakte Felix De Vigne in 1837 af wegens de overgave aan het effect in zijn schilderij over de dood van Maria

128 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exposés dans les salles des Halles de Bruges, le 7 décembre 1879*, Brugge, Popp, 1879, p. 25.

129 SAB, FA, inv. nr. 14, sollicitatiebrief van Edward Wallays van 10 oktober 1855.

130 *XVIII Salon de Gand Notices des productions* (1841), p. 16.

131 A. SIRET, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Brussel, C. Muquardt, 1848, p. 496.

132 'KIK-objectnummer 19903' [internet].

133 PIL, 'Quasimodo of Apollo?', p. 255.

134 VERSCHAFFEL, *Beeld en geschiedenis*, p. 126-128.

van Bourgondië.¹³⁵ Op de tentoonstelling drie jaar later zou Bruno Van Hollebeke dezelfde kritiek krijgen nadat hij De Vignes thematiek had overgenomen. De criticus zag met lede ogen aan hoe de jonge meester in de zo gevaarlijke val van de sterfscène verstrikt geraakte. "... *la mort des grands personnages, mourant bourgeoisement dans leur lit, est un écueil contre lequel bien des artistes ont échoué.*"¹³⁶

MIDDELEEUWEN VAN ALLE DAG: GEHISTORIEERDE GENRESTUKKEN

Nog rustiger dan in dit soort psychologische portretten ging het eraan toe in de gehistoriseerde genrestukken. Onder die noemer worden schilderijen gerekend met als thematiek één of meerdere vaak anonieme historische personen in een gehistoriseerde setting. Tegenover de grootsheid en het effect van het historiestuk komt hier een scène uit het dagelijkse leven te staan. Het *Journal de Bruges* verhaalde bij aanvang van één van de salonkritieken uit 1850 kort de geschiedenis van dit genre en legde er de nadruk op dat een perfecte uitwerking en een realisme in de Hollandse zin essentieel waren voor een geslaagd resultaat.¹³⁷ Met Wallays had Brugge een lokaal befaamde genreschilder, maar die hield zich in het genre strikt aan een rubensiaanse thematiek. Zijn *Een huwelijk in 1600*, kerkinterieurs en figuurstudies (Brugge, Steinmetzkabinet) alsook de drie werken over de zittingzaal van het Brugse Vrije (*De schouw van het Brugse Vrije* uit 1840, *De zitting van de rechtbank* (beiden Brugge, Groeningemuseum) en *Zaal van het Brugse Vrije* (Brussel, Koninklijke verzameling)) vormen het belangrijkste deel van dit oeuvre. Op de tentoonstelling van 1840 had ook Brusselaar François Haseleer (1804-1890) voor de schouw van het Brugse Vrije gekozen. Naar aanleiding van Wallays' versie schreef het *Journal de Bruges* over "... *la cheminée de la salle d'assemblée du magistrat du franc de Bruges, qui a acquis de célébrité depuis que le moyen âge est à la mode*".¹³⁸ Zo werd het

135 FLORENT, 'Feuilleton. Beaux-Arts. – Salon de Bruges. 2^{ième} Article', in: *Journal de Bruges*, 1 oktober 1837, p. 1-2.

136 'Exposition de Bruges. 2^{me} article', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 1.

137 A.C., 'Exposition de peinture, sculpture, etc. Deuxième partie', in: *Journal de Bruges*, 2 oktober 1850, p. 1.

138 'Exposition à Bruges. 1^{er} article', in: *Journal de Bruges*, 9 juli 1840, p. 2.

hoogtepunt van de Vlaamse renaissance in Brugge tijdens de negentiende eeuw in één adem genoemd met de revival van de ... middeleeuwen. Hieruit blijkt duidelijk hoe de retrospectieve tendens van de Brugse schilderscène veel breder was dan louter een neogotisme. Het is verder tekenend dat Wallays – althans volgens het *Journal de Bruges* – wat de kwaliteit betrof de loef werd afge-stoken door Haseleer voor wat dat jaar nochtans Wallays duurst aangeprezen werk was. De Brugse meester kreeg trouwens de raad zich bij het historiestuk te houden.¹³⁹ Op de ware Brugse groot-meester van het gehistoriseerd – en vaak doch niet altijd mediëvis-tisch geïnspireerd – genrestuk was het echter wachten tot de late jaren 1870, het begin van Edmond Van Hoves artistieke carrière.

KUNSTENAARSANEKDOTES

*“Quand donc en finirons-nous avec l’absurde légende de Memlinc pauvre et malade, recueilli par charité à l’hôpital St.-Jean et y pei-gnant, par reconnaissance, ses immortels panneaux? Cette sottie histoire, inventée par la sensiblerie du siècle dernier et propagée par le romantisme de 1830, est définitivement tombée sous l’effort des savantes recherches de M. Weale; il faudrait bien se résoudre à l’abandonner une bonne fois et nous regrettons que M. Vande Vyver ait consacré son talent à en reproduire un épisode”.*¹⁴⁰ Zo gaf het *Journal de Bruges* in 1880 duidelijk aan dat het welletjes was ge-weest met het op doek stellen van de hardnekkigste legende rond de figuur van Hans Memling. Sinds 1830 hadden inderdaad nogal wat schilders voor deze *petite histoire* als thema gekozen. Wallays’ leerling Jan Cierkens toonde bijvoorbeeld op de tentoonstelling van 1840 het door Van Peteghem gelauwerde *Memling schildert het Ursulaschrijn in het Sint-Janshospitaal en krijgt het bezoek van de graaf van Nevenhove*.¹⁴¹

Annemieke Hoogenboom ziet dit soort verbeeldingen van histo-rische kunstenaars in de romantische schilderkunst, die interna-

139 *Exposition de Bruges 1840*, p. 16.; ‘Exposition à Bruges. 2^{me} article’, in : *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 1.

140 “X”, ‘Feuilleton du Journal de Bruges. Le salon’, in: *Journal de Bruges*, 2 januari 1880, p. 2.

141 VAN PETEGHEM, *Levenschetsen*, p. 35.

tionaal erg populair waren in de jaren 1840 en '50, als "getekend van nationaal gevoel doordrongen pogingen tot rehabilitatie."¹⁴² Daarmee passen ze volkomen in de nationalistisch gekleurde historieschilderkunst zoals Loir en Tollebeek en Verschaffel die bespreken. Als wekerende thema's onderscheidt Hoogenboom bezoeken van hooggeplaatste figuren en sterfscènes. De negentiende-eeuwse schilders die dergelijke doeken fabriceerden waren echter vaak weinig origineel en zeker minder groots dan de door hen verbeelde meesters. Ze schilderden ook vaak andere nationale gebeurtenissen en hanteerden niet zelden het beproefde recept om topstukken van de meester in kwestie in het werk te incorporeren. Tot slot heeft Hoogenboom het ook over een aantal hardnekkige legendes en anekdotes die onder andere door populaire literair-historische werken tot in den treure op doek werden ver-
 eeuwigd.¹⁴³ De volgende Brugse voorbeelden voldoen stuk voor stuk aan deze kenmerken.

Met Cierkens pakte eindelijk eens een Bruggeling voor het eerst uit met een lokaal middeleeuws onderwerp. In tegenstelling tot hun *De dood van Maria Van Bourgondië* of *De Guldensporenslag* waren het Felix Devigne en Nicaise De Keyser die op hun beurt in respectievelijk 1846 en 1847-1851 de thematiek van een Brugse meester overnamen.¹⁴⁴ Hoewel Cierkens van het *Journal de Bruges* het verwijt kreeg onder meer het *Ursulaschrijn* (het geïncorporeerde topstuk) te vaag te hebben geschilderd, werd zijn werk door de commissie aangekocht en verloot.¹⁴⁵ Henry Dobbelaere verwerkte de scène in 1856 met *Memling schildert het Ursulaschrijn* (Kortrijk, Stedelijk Museum voor Schone Kunst) en Wallays volgde door in 1866 nog maar eens de Memlingmythe van onder het stof te ha-

142 A. HOOGENBOOM, 'Vaderlandse schilders verbeeld', in: TOLLEBEEK, ANKERSMIT en KRUL (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, p. 282.

143 HOOGENBOOM, 'Vaderlandse schilders verbeeld', p. 273-276 en 282-283.

144 Resp. *Exposition de Bruges* (1846), p. 10. en P. CORNET (red.), *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19e eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Stadsbibliotheek/Volkskundemuseum, 15 mei 1999-31 oktober 1999, p. 133 en 134.

145 'Exposition de Bruges. 2me article', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 1; SAB, FA, inv. nr. 212, *Liste des Objets d'Art, acheté par la Commission Directrice, pour être repartis par la voie du sort, entre les porteurs d'actions, le 18 Août 1840, et jours suivants.*



Afb. 3. E. Wallays, *Maria van Bourgondië bezoekt Memling in het Sint-Janshospitaal*, ca.1866, olieverf op doek, 94 x 148,5 cm, Groeningemuseum, Brugge, copyright Lukas – Art in Flanders VZW.

len (afb. 3).¹⁴⁶ Net als Dobbelaere hergebruikte Wallays op zijn *Maria Van Bourgondië bezoekt Memling in het Sint-Janshospitaal* (Brugge, Groeningemuseum) voor het uiterlijk van Memling de licht verweerde uitdrukking op het gezicht en een rode tok op het hoofd. Die twee zaken – behalve dan de kleur van de tok – haalden de schilders uit de prent van Jean-Baptiste Madou (1796-1877) – op zich een recuperatie uit Joseph Octave Delepierres (1802-1879) *Galerie d'artistes Brugeois* uit 1840.¹⁴⁷ Anderzijds moest het kuras op de plank herinneren aan de zo fel gecontesteerde manier waarop Memling het hospitaal zou zijn binnengekomen. Volgens H. Versnaeyen van het *Journal de Bruges* had Wallays de legendarische schoonheid van Brugse vrouwen en van Maria van Bourgondië wat genegeerd, maar als consensus klonk het: “M. Wallays est un bon archéologue. Les accessoires et les costumes,

146 SAB, FA, inv. Nr. 227, brief van Wallays aan de academie in verband met zijn tentoongestelde werken op de tentoonstelling van 1866, s.d.

147 J. GRAHAM, *Inventing Van Eyck. The Remaking of an Artist for the Modern Age*, New York, Berg, 2007, p. 145.

d'une vérité rigoureuse, le prouvent et la couleur locale donne une nouvelle force à ce témoignage."¹⁴⁸

Op Wallays' vermeende archeologische kwaliteiten wordt dieper ingegaan in de afsluitende casus over zijn Van Eyck-schilderij. Ook uit de carrières van andere historische meesters werden uitvoerig anekdotes gerecupereerd. Het valt echter op hoe weinig talrijk de Vlaamse Primitieven waren binnen het oeuvre van de Brugse romantische schilders. Net als in Antwerpen en Brussel vormden de Hollandse meesters en (Antwerpse) barokschilders een veel meer voorkomende thematiek. Wallays zelf vervaardigde in 1850 bijvoorbeeld een aquarel over Salvator Rosa (1615-1675) tussen de struikrovers, een van de populairste onderwerpen in het genre.¹⁴⁹ Eugeen Van Maldeghem penseelde in 1839 een geslaagde scène rond het overlijden van Rubens' echtgenote.¹⁵⁰ Op het allereerste Brugse salon werd *Brauer en Craesbeek in het Cabaret* van een zekere Joseph Jacobs uit Brugge door de commissie aangekocht.¹⁵¹ Bruno Van Hollebeke zou rond 1890 op hoogbejaarde leeftijd als halfblinde schilder *De dood van Breughel* (Brugge, Groeningemuseum) in beeld brengen.¹⁵² De Bruggeling Bernard Cloet lijkt wel een schoolvoorbeeld voor Hoogenbooms these te zijn met de doeken *De moeder van Van Dyck onderwijst haar zoon* en *Peter Paul Rubens bezoekt Adriaen Brouwer in de Citadel van Antwerpen* (Brugge, Groeningemuseum).¹⁵³ Eugeen

148 H. VERSNAEYEN, 'Exposition de tableaux et objets d'art au local des halles à Bruges. Suite, voir notre numéro du 21. Troisième article', in: *Journal de Bruges*, 25 september 1866, p. 1.

149 'Bruges', in: *Journal de Bruges*, 9-10 mei 1850, p. 1; F. HASKELL, 'The old masters in nineteenth-century French painting', in: F. HASKELL, *Past and present in art and taste. Selected essays*, New Haven/Londen, Yale university press, 1987, p. 90.

150 *Rubens beweent de dode Isabella Brant* (Tielt, privéverzameling); zie: 'Exposition de Bruges. 2me article', in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1840, p. 2.

151 *Exposition de Bruges 1837*, p. 7; SAB, FA, inv. nr. 203, *Liste des Objets d'Art, acheté par la Commission Directrice, qui ont été répartis par la voie du sort entre les porteurs d'actions, le 23 et 24 Novembre 1837*.

152 E. VAN SPEYBROUCK, *Bruno Van Hollebeke de Bruges*, Brugge, Van de Vyvere-Petyt, 1895, p. 20-21.

153 'Peter Paul Rubens bezoekt Adriaen Brouwer in de Citadel van Antwerpen', Vlaamse Kunstcollectie [internet]; *Académie Royal de Gand. XXe Salon triennal*, p. 12. Van het tweede werk wordt ook – foutief – geschreven dat het gaat om *Peter Paul Rubens bij Velasquez*, o.a. op 'KIK-objectnummer 96133' [internet].

Legendre zette de zeventiende-eeuwse Bruggeling Lodewijk de Deyster op doek. Zijn noodlottige oude dag als blinde man werd in beeld gebracht voor het salon van 1846 doch stond te koop voor slechts 125 frank, wat een bijzonder laag bedrag was.¹⁵⁴ Die andere Brugse barokschilder, Van Oost, maakte het onderwerp uit van Wallays' doek in 1847. Wallays toonde in 1843 ook *Rubens en zijn gevolg op bezoek bij Rembrandt*, eveneens exemplarisch voor het genre – althans voor zover kan afgeleid worden uit de beschrijving in het *Journal de Bruges*. De ontmoeting tussen de twee barokke helden was immers één van die hardnekkige en bovendien foutieve legendes, aangezien Rubens – hier ook als ‘hoge bezoeker’ te zien – nooit bij Rembrandt is geweest. Anderzijds incorporeerde Wallays een doek van Rembrandt als herkenningattribuut in zijn compositie. Vreemd genoeg koos hij voor *De opwekking van Lazarus*, niet meteen het gekendste werk van de Leidse meester.¹⁵⁵ Van Maldeghem vertoonde in zijn kunstenaarsanekdotes louter aandacht voor niet-middeleeuwse meesters en exposeerde in 1843 zelfs een – weinig geslaagde – Caravaggioscène.¹⁵⁶ Op hetzelfde salon bewees Cloet echter dat ook de biografie van een Brugse historische kunstenaar de nodige anekdotiek kon leveren. Cloet vereeuwigde de compleet onbekende beeldhouwer André de Bruges op doek. Er was ook hier een halve pagina nodig om het publiek uit te leggen om wie het ging. André de Bruges zou een gevangene geweest zijn aan wie werd toegestaan dat hij overdag aan de bekende schouw van het Bruge Vrije werkte. Het schilderij werd door het *Journal de Bruges* best goed onthaald en werd ook door de commissie geselecteerd.¹⁵⁷ Ook hier ging het echter niet bepaald om een specifiek middeleeuwse meester.

154 SAB, FA, inv. nr. 222, brief nr. 79, brief van Eugène Legendre aan de academie van 2 juli 1846.

155 C., ‘Exposition de Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 11 juli 1843, p. 1; *Exposition de 1843* (1843), p. 14.

156 *Exposition de 1843* (1843), p. 14; C., ‘Exposition de Bruges’, in: *Journal de Bruges*, 18 juli 1843, p. 1.

157 *Exposition de 1843* (1843), p. 7; A.C., ‘Exposition de 1848. Deuxième salon’, in: *Journal de Bruges*, 5 augustus 1846, p. 2; SAB, FA, inv. nr. 6, resoluties van 26 november 1848.



Afb. 4. Edward Wallays, *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan van Eyck*, 1850, olieverf op doek, 103 x 127 cm, Groeningemuseum, Brugge, copyright Lukas – Art in Flanders VZW, foto: Hugo Maertens.

CASUS: EDWARD WALLAYS' *FILIPS DE GOEDE BEZOECT HET ATELIER VAN JAN VAN EYCK*

Casusinleiding

Hierna wordt getoond hoe een romantisch schilder als Wallays een anekdotisch historiestuk over een historische kunstenaar construeerde. Deze uitgewerkte casus maakt heel wat duidelijk over de omgang met het middeleeuws (artistiek) verleden, de invloed van het toenmalig historisch onderzoek en de in de Brugge voorhanden zijnde kunstwerken. *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck* (Brugge, Groeningemuseum) (afb. 4) was te zien op het salon van 1850.¹⁵⁸ In de tentoonstellingscatalogus

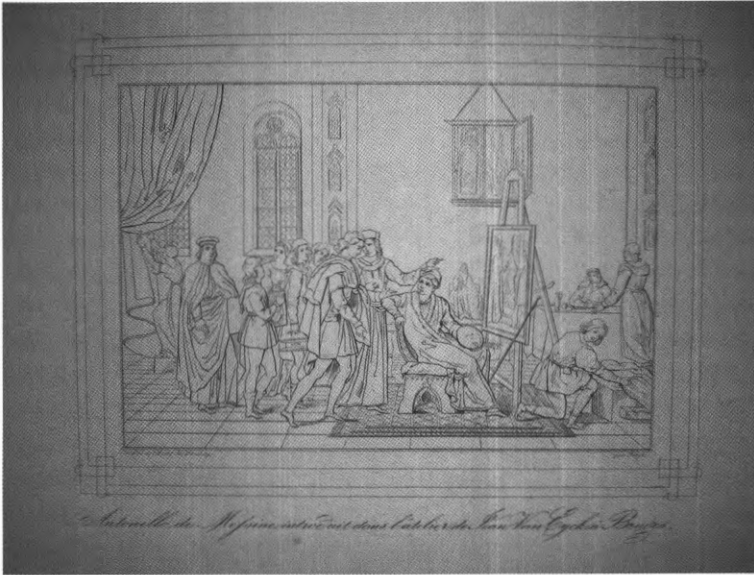
¹⁵⁸ In zijn studie naar echo's van Van Eycks *Madonna met kanunnik van der Paele* had Didier Martens het niet over dit schilderij. Ook in de tentoonstelling *Na & Naar van*

heette het werk *Philippe-le-bon venant admirer les effets merveilleux de la peinture à l'huile dans l'atelier des frères Van Eyck, à Bruges*. Daaronder werd opnieuw gespecificeerd waar het nu net om ging, en werd ook een bron meegegeven. “L'artiste y a introduit plusieurs portraits historiques, entre autres Marguerite Van Eyck, montrant ses miniatures à Élisabeth de Portugal, Hubert Van Eyck et plusieurs de ses élèves distingués, Hugo Vander Goest [sic], Vander Weyden, etc. (Les trois frères Van Eyck par l'Abbé Carton.)”¹⁵⁹

De gebeurtenis: het bezoek van Filips de Goede aan het Brugse Van Eyckatelier

De eerste keuze die Wallays diende te maken, was de afgebeelde scène, de actie of het moment dat op doek werd gezet. Zoals uit de commentaren op Wallays' *Jean de Nesle* mag blijken, stond of viel een historiestuk vaak bij deze onderwerpkeuze. Rond de figuur van de Van Eycks deden in de negentiende eeuw nogal wat feiten, legendes en anekdotes de ronde. Binnen de romantische recuperatie speelde de uitvinding van de olieverf en de overhandiging van het geheim aan Antonello da Messina (1430-1479) een cruciale rol. Joseph Ducq vervaardigde in 1820 het vroegste voorbeeld van een romantische verwerking van Van Eycks leven in het heden verloren gegane schilderij *Antonello da Messina geïntroduceerd in het atelier van Jan van Eyck in Brugge*. Een gravure door Jacob Petyt naar dit werk was bijgevoegd bij Cartons *Les trois frères Van Eyck* (afb. 5). Didier Martens beschrijft in zijn artikel hoe Ducq systematisch

Dyck over romantische recuperatie van kunsthistorische helden werd het weinig bekende werk niet opgenomen, in tegenstelling tot Van Hollebekes *Dood van Breughel*, Van Maldeghems *Rubens beweent de dode Isabella Brandt* en de Memlingschilderijen van De Keyser, Dobbelaere en Wallays. D. MARTENS, 'Présence de la Madone au chanoine Van der Paele dans l'art belge des XIXe et XXe siècles, I: Joseph Ducq et son Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean Van Eyck', in: *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB*, 28 (2006), p. 41-55; '(...) II: Le triptyque Carton par Eugène-Charles Legendre', in: *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB*, 29(2007), p. 65-78; '(...) III', in: *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB*, 30 (2008), p. 51-84; CORNET, *Na & Naar Van Dyck*.
¹⁵⁹ *Exposition de tableaux*, 1850, p. 40. *Les trois frères Van Eyck*, het populaire boekje van Ch. Carton uit 1848, was een overdruk van het artikel CARTON C., 'Les trois frères Van Eyck', in: *Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, 5 (1847), p. 237-332. Voor wat volgt wordt naar het boekje verwezen, aangezien Wallays naar dit werk refereerde.



Afb. 5. Jacob Petyt, ets naar Joseph Ducq, *Antonello da Messina geïntroduceerd in het atelier van Jan van Eyck in Brugge* (ca. 1820), 139 x 93 mm, zoals verschenen in: Ch. CARTON., *Les trois frères Van Eyck*, Brugge, 1848, s.p., foto: Jens Ranson.

herkenbare elementen uit het in Brugge bewaarde oeuvre van Van Eyck overnam en zelfs de algemene compositie van *Madonna met kanunnik van der Paele* in zekere zin in de scène verwerkte.

Wallays koos echter voor een andere hoge bezoeker van het atelier, hoewel niet meteen door negentiende-eeuwse auteurs geoperd werd dat een bezoek van de Bourgondische hertog aan het atelier van Van Eyck ooit had plaats gevonden. Bij de viering van 400 jaar olieverf in 1818 stelde men wel: "*Jean de Bruges fut accueilli par ce puissant prince, avec cette estime et cette bienveillance qui sont dues au vrai mérite. Philippe honora Jean de Bruges, comme Alexandre avait honoré Appellès, il le nomma son conseiller.*"¹⁶⁰ Ook auteurs als Delepierre in 1840 en Alfred Michiels (1813-1892)

¹⁶⁰ SAB, FBA, inv. Nr. 91 bis, "discours prononcé par le Secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, de la ville de Bruges, (...) Le 17 Aoux 1818", p. 6.

in 1846 schreven over de eer die Filips Van Eyck bewees maar zelfs Michiels, die ook de vergelijking met Apelles maakte en Filips een enorme bewondering voor Van Eyck toedichtte, liet het woord “*visite*” niet uit zijn pen rollen.¹⁶¹

De setting: het atelier met kunstwerken en schildermateriaal

Om de setting van Van Eycks atelier op te roepen gebruikte de latere academiëdirecteur zowat dezelfde trucjes als Ducq dertig jaar eerder. Het paneel van de *Madonna met kanunnik van der Paele* was blijkbaar zo wijdbekend dat het volstond het tapijt, de tegelvloer, de kapitelen van de zuilen achteraan en – in mindere mate – de glasvensters met flessenbodems over te nemen, wat ook Eugene Legendre een tiental jaar later zou doen bij de Carton-triptiek.¹⁶²

Uit hedendaags oogpunt lijkt Wallays flagrant te blunderen wanneer hij achteraan het atelier van de gebroeders Van Eyck – licht verholen in het donker – de enorme *Kruisiging van het Parlement van Parijs* (Parijs, Louvre) schildert. Dit werk uit ca. 1449 wordt nu aan de Meester van Dreux Budé (André d’Ypres?) toegewezen.¹⁶³ Dat was in 1847 niet zo, toen Carton in *Les trois frères Van Eyck* de toeschrijving overnam.¹⁶⁴ Dat bij Wallays zo goed als geen enkele kleur overeenstemde met het origineel, duidt op het gebruik van de ets die bij Cartons werk werd geleverd. Vier jaar eerder diende Wallays voor zijn *Jean de Nesle* trouwens het oude parlement van Parijs als justitiezaal op te roepen, alwaar onder het oog van Lodewijk VIII beslist werd over de investituur van het Brugse Vrije. Ook in dit historiestuk schilderde Wallays echter, wederom verholen in het donker, de *Kruisiging van het Parlement*

161 O. DELEPIERRE, *Galerie d’artistes Brugeois*, Brugge, 1840, p. 9; MICHIELS, *Les peintres Brugeois*, p. 31.

162 MARTENS, ‘I: Joseph Ducq et son Antonello de Messine’, p. 52-54; MARTENS, ‘II: Le triptyque Carton’, p. 74-77.

163 Ph. LORENTZ, *La crucifixion du Parlement de Paris* (Collection Solo, 29), Parijs, Louvre, 2004, p. 31-49.

164 CARTON, *Les trois frères Van Eyck*, p. 78-83. Het was Alphonse-Honoré Taillandier (1797-1867) die in 1844 Van Eyck als meester van de *Kruisiging van het Parlement van Parijs* opperde. LORENZ, *La crucifixion du Parlement de Paris*, p. 29-30. Cartons oeuvrelijst telde maar liefst 66 nummers werken en is op zich een mooi voorbeeld van de vergaarbak aan toeschrijvingen die Van Eyck op dat moment was.

van Parijs. Opnieuw lijkt hij zich gebaseerd te hebben op gravures want de kleuren en details zijn ook hier zeer vaag, maar erger is dat hij een vermeend paneel van Van Eyck liet figureren in 1224, meer dan 200 jaar voor de datum van vervaardiging. Dit feit werpt enige smet op Wallays' blazozen van "bon archéologue".

Ook met Cartons creatieve oeuvrelijst in de hand is het onduidelijk welke triptiek Filip de Goede zo aandachtig aankijkt. Sowieso staat het weinig bekende gehalte van de twee schilderijen op Wallays' historiestuk in schril contrast met hoe Ducq Van Eyck *Madonna met kanunnik Van der Paele* liet schilderen. Bovenal valt op hoe breed en min of meer vaag Wallays de twee werken schilderde, zoals ook bij zijn Memlingschilderij het geval was.

De hardnekkige legende die Van Eyck de uitvinding van de olieverf toeschreef, zat bij Ducq in de onderwerpskeuze zelf vervat. Het was immers da Messina die – aldus de legende – na de dood van Eyck het geheim over de Alpen droeg.¹⁶⁵ Wallays ging echter wat subtieler te werk en hanteerde de retort of rondkolffles, gebruikt in het oliedistillatieproces, als herinnering aan Van Eycks befaamde uitvinding.¹⁶⁶ Op Wallays doek sieren flessen lijnolie her en der het atelier, en vertegenwoordigen er samen met de retorten als subtiele herkenningspunten het in de titel prominent opgenomen gegeven van de olieverfuitvinding.

De (historische) personages: kunstenaars, familie en bezoekers

Voor de figuren van Jan en Hubert Van Eyck ging Wallays net als Ducq terug op een eeuwenoude legende die in twee ruiters op het *Lam Gods*-paneel van de *Rechtvaardige rechters* zelfportretten van de gebroeders zag.¹⁶⁷ De bonten muts van Hubert en de tulband of

165 MICHIELS, *Les peintres brugeois*, p. 63-64.; MARTENS, 'I : Joseph Ducq et son Antonello de Messine', p. 47.

166 Op elk standbeeld voor Van Eyck door Calloigne (ca. 1820), Leopold Wiener (1823-1891) (Maaseik, 1864), Pickery (1878) én het plakkaat door Cierkens (1846) was deze getuiste fles hét attribuut van Jan van Eyck.

167 De interpretatie zou in *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* worden overgenomen en in 1840 kreeg het vermeende portret een extra opwaardering door de litho van De Vlamynck in Octave Delepierres *Galerie d'artistes brugeois*. M. GOETINCK, 'Legendevorming van Van Eyck tot Memling. De rode draad van Lam Gods tot Mystiek Huwelijk', in: CORNET, *Na en naar Van Dyck*,

kaproen van Jan nam Wallays zo goed als exact over, net als Jans blauwe mantel met bonten kraag. Voor Hubert fantaseerde de schilder een okerkleurige mantel, weliswaar met een gelijkaardige kraag. Links op het schilderij is een ander bekend gezicht te zien, met name dat van Margareta Van Eyck, bekend van het portret door Jan Van Eyck (Brugge, Groeningemuseum). Hier nam Wallays de figuur zowat exact over, net als Ducq dertig jaar eerder. Toch is er een cruciaal verschil tussen de twee op te merken. Ducq zag in het vrouwenportret dat in 1808 in het museum was terechtgekomen de legendarische zus van Van Eyck met de voornaam Margareta, die in de hoedanigheid van miniaturiste en voorzien van papier en pen figureerde op zijn schilderij.¹⁶⁸ Dertig jaar kunsthistoriografie later was Wallays op de hoogte van deze fout, met name dat – zoals ook de opschriften op het vijftiende-eeuwse paneel duidelijk maakten – niet Van Eycks zus maar wel diens echtgenote werd geportretteerd.¹⁶⁹ Met die wetenschap verbeeldde de negentiende-eeuwse kunstenaar een tweede vrouw die haar miniaturen aan de centrale vorstin toont. In de catalogus stond, zoals gezien, deze passage wat uitgelicht als één van de historisch gebaseerde portretten. Carton, Wallays' bron, verwees naar Johann Passavant (1787-1861). Die op- perde dat een portret van Margareta van Eyck zou vervat zitten in de dame vooraan rechts op het paneel van *De kruisiging* (New York, Metropolitan). Enige gelijkenis met Wallays' versie is echter ver zoek, dus van een 'portrait historique', al dan niet foutief, is wat Margareta betreft geen sprake.¹⁷⁰

Voor het personage van Filips de Goede moest Wallays op zoek naar een even herkenbaar uiterlijk als dat van de Van Eycks, wat hij vond in het rode uniform van de door Filips in 1430 gestichte Orde van het Gulden Vlies. Er mag worden vanuit gegaan dat Wallays zich deze voorstellingwijze eigen had gemaakt bij het

p. 38-39 ; MARTENS, 'I : Joseph Ducq et son Antonello de Messine', p. 47-49; GRAHAM, *Inventing Van Eyck*, p. 140-141.

168 MARTENS, 'I : Joseph Ducq et son Antonello de Messine', p. 51-52.

169 DELEPIERRE, *Galerie d'artistes Brugeois*, p. 9; MICHIELS, *Les peintres Brugeois*, p. 51-52.

170 J.D. PASSAVANT, *Recherches sur l'ancienne école de peinture Flamande aux XVe et XVIe siècles* [overdruk uit *Messenger des sciences*], Gent, 1841, p. 7; CARTON, *Les trois frères Van Eyck*, p. 319.

schilderen van *De instelling van het Gulden Vlies*, het doek dat in 1841 zou zijn aangekocht door de koning. Voor het hier behandelde werk is ze duidelijk gebaseerd op één van de vele portretten van Filips die teruggaan op *Les généalogies des Forestriers* uit 1570. Het detail om de lierepijp over de schouder te draperen kan worden teruggevonden in andere kostuumprentjes uit de zestiende-eeuwse verhandeling of op het plakkaat van Cierkens uit 1846, waarop de Van Eycks zelf het ding over hun schouder hadden hangen.¹⁷¹ In het Steinmetzkabinet zaten ook gekleurde pentekeningen met watermerk "John Fellows 1833", te dateren rond 1840 waarvan één tekening "Philippus den Goeden 28 Graeve" liet zien in zijn rode uniform, eveneens gebaseerd op de prent uit 1570.¹⁷² Deze herkenbaarheidsfactor die in de loop van de negentiende eeuw haar waarde bewees, kan verklaren waarom Wallays zich niet baseerde op het bekende portret van Filips de Goede in zwart uniform door Rogier Van der Weyden, waarvan twee kopieën in de Ertborn-collectie zaten (Antwerpen, KMSK). Hendrik Leys zou dit portret wel gebruiken voor zijn Gulden Vliestaferaal.¹⁷³ Mogelijk was Wallays niet op de hoogte van het bestaan van deze werken, aangezien hij in dat geval de hertog fysiek treffer had kunnen verbeelden. Voor Isabella van Portugal liet hij zijn fantasie blijkbaar de vrije loop, hoewel hij haar als één van de historisch correcte portretten in de catalogus liet noteren. In die catalogusnota ging Wallays in de fout door de vermelding "Élisabeth de Portugal". Deze fout nam de schilder echter rechtstreeks over uit de vermelde bron - Cartons *Les trois frères Van Eyck* - waar staat beschreven hoe Van Eyck naar Portugal gestuurd werd "... pour aller demander au roi Jean I^r, la main de sa fille Elisabeth."¹⁷⁴ Voor haar hergebruikte Wallays het kleed van Johanna van Constantinopel uit zijn eigen *Jean de Nesle*.¹⁷⁵

171 E. DHANENS, *Hubert en Jan Van Eyck*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1980, p. 128-129 en 140-141.

172 C. VAN DE VELDE, *Steinmetzkabinet: catalogus van de tekeningen*, Brugge, Stad Brugge, 1984, p. 328-330.

173 P. DE MONT, *De schilderkunst in België, van 1830 tot 1921*, 's-Gravenhage, Nijhoff, 1921, p. 33.

174 Ch. CARTON, *Les trois frères Van Eyck*, p. 38.

175 Wallays spiekte voor de klederdracht van Johanna van Constantinopel mogelijk bij het enkel bij lithografie gekende werk *België kroont zijn illustere telgen* van Henri de

Dan rest er nog het jongetje rechts van Margareta en de hertogin. Delepierre en Michiels maakten elk op hun manier duidelijk dat ze het voor mogelijk hielden dat Memling als jonge knaap in het atelier van Van Eyck meedraaide, hoewel ze beiden toegaven daarvoor geen bewijzen te hebben.¹⁷⁶ Ook op Ducqs schilderij was een jonge knaap te zien. Norbert Hostyn ziet in die laatste persoon een portret van Memling, maar Didier Martens bewijst dat het om Rogier van der Weyden ging.¹⁷⁷ Of Wallays op zijn beurt met het knaapje een leerling heeft willen verbeelden, is betwifelbaar. Meer waarschijnlijk is dat hij met de weelderig geklede jongen met de vogel de jonge Karel de Stoute (1433-1477) dicht bij diens moeder in de compositie plaatste. Ook hier rijst de vraag waarom de typerende donkere, krullende lokken vanop het portret door Van der Weyden (Berlijn, Gemäldegalerie) niet werden overgenomen. Wat de vermeende identiteit van het kind ook geweest is, het bonte gezelschap op het schilderij kan nooit in die samenstelling in één kamer vertoefd hebben. Hubert van Eyck heeft in werkelijkheid noch Margareta Van Eyck – in haar hoedanigheid van schoonzus – noch Isabella van Portugal, noch Karel de Stoute of Memling gezien, aangezien hij in 1428 stierf. Ook Michiels was hiervan op de hoogte aangezien hij in zijn relaas heel duidelijk het huwelijk van zowel Van Eyck als Filips na de dood van Hubert plaatste.¹⁷⁸ De in de catalogus vermelde leerlingen Van der Goes en Van der Weyden tot slot, zijn meer dan waarschijnlijk vervat in de schilderende ateliermedewerkers achteraan rechts.

Caisne uit 1839. De dame naast Maria van Bourgondië lijkt wel erg sterk op Wallays' Johanna.

176 DELEPIERRE, *Galerie d'artistes brugeois*, p. 19; MICHIELS, *Les peintres brugeois*, p. 203-204. Volgens Michiels moest Memling, die hij als een geboren en getogen Bruggeling zag, in de straten van Eyck haast wel tegen het lijf lopen. Ook in de biografische schets bij het standbeeldplakkaat van 1846 stond: "... il est possible qu'il ait également fréquenté l'atelier de Van Eyck ..." (zie: VEYS en BOGAERT, *Notice biographique*, p. 68) Weale zou dit later uitsluiten aangezien Memling als Duitser pas veel later na Jans dood in Brugge arriveerde. Zie: J. WEALE, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc.*, Brugge, 1861, p. 20-21.

177 N. HOSTYN, 'De romantische recuperatie van de West-Vlaamse schilder- en beeldhouwkunst', in: CORNET, *Na & Naar Van Dyck*, p. 55; MARTENS, '1: Joseph Ducq et son Antonello de Messine', p. 52.

178 MICHIELS, *Les peintres brugeois*, p. 29.

Casusconclusie

We kunnen besluiten dat Edward Wallays zich als Bruggeling met *Filips de Goede bezoekt het atelier van Jan Van Eyck* inschreef in een gangbare internationale traditie die bovenal de romantiek en anekdotiek van een historische scène op de voorgrond plaatste. Herkenbaarheid was prioritair, meer dan historische correctheid of stilistische benadering. De salonbezoeker kreeg in 1850 een kunsthistorische heldendaad voorgeschoteld die toevallig op het conto van een in Brugge verblijvende artiest te schrijven was. Toch ging Wallays duidelijk actief op zoek binnen de voorhanden zijnde bronnen en nam hij de fouten uit die verhandelingen over. Met zijn Van Eyck-schilderij toonde de schilder ook mooi aan hoe enkele oude werken uit het academiemuseum hun weg naar de contemporaine negentiende-eeuwse historieschilderkunst vonden. Kunsthistoricus Francis Haskell weigerde voor dit soort kunstenaarsanekdotes het cliché te volgen alsof de schilders zomaar in Gorgio Vasaris *Vite* of gelijkaardige kunstenaarsbiografieën op zoek gingen naar het meest pittoreske of saillante detail. Integendeel “*the vast majority of these paintings propagate a consistent view of artistic vocation.*”¹⁷⁹ Het heeft er echter alle schijn van dat Wallays dit cliché net lijkt te bevestigen, zoals hij dat ook zou doen met zijn Memling-schilderij zestien jaar later. Nog het meest valt op hoe Wallays in dit werk een perfect gelijkaardige compositie hanteert als in zijn Van Eyck-voorstelling. Van links naar rechts ontwaart de toeschouwer de lichtinval uit de ramen, het aandacht eisende kunstwerk (triptiek/*Ursulaschrijn*), de kunstenaar (de Van Eycks/Memling), de hooggeachte bezoeker(s) (Filips de Goede & Isabella van Portugal/Maria Van Bourgondië & Maximiliaan Van Oostenrijk), hun gevolg als volk op de achtergrond, een jong knaapje (Karel de Stoute?/Filips de Schone?) en tot slot een doorkijk rechts op het schilderij. Dit bevestigt volledig de stelling van Tollebeek en Verschaffel dat compositieschema's zoals vorstelijke bezoeken aan kunstenaars in de romantiek vaak als clichés werden gehanteerd.¹⁸⁰

179 F. HASKELL, 'The old masters in nineteenth-century French painting', p 102.

180 R. GOBYN, R. HOOZEE, M. NAGELS, J. TOLLEBEEK en T. VERSCHAFFEL, 'Proloog', in: HOOZEE, TOLLEBEEK en VERSCHAFFEL, *Mise-en-scène*, p. 12.

BESLUIT

De vooronderstelling die we hier aftoetsten meent dat de historische schilderkunst van Brugse romantische schilders vanzelfsprekend een neogotisme zou bevatten. De grond hiervan is mogelijk dezelfde als bij de redenering in het *Journal de Bruges* die de renaissanceschouw in één adem met de *revival* van de middeleeuwen noemde.

Wat de romantische schilderkunst aangaat hopen we te hebben aangetoond dat de verarmde Brugse schildersscene de toonaangevende Antwerpse beweging eenvoudigweg trachtte bij te benen, ook op thematisch vlak. De retrospectieve tendens van Brugse romantici was minder typisch Brugs dan wel vroeg-Belgisch. De nationalistische oproepen vanuit de academie tot het verbeelden van het – al dan niet middeleeuwse – verleden volgen eenzelfde tendens. De keuze voor de Breydelthematiek was evenmin ‘Brugs’, daar het meer een volgen van De Keyzer en Conscience betrof. Daarenboven was de aandacht van de Brugse schilders niet in de eerste plaats op de middeleeuwen gericht, maar wel op het saillante, het heroïsche of het pittoreske, hetgeen ze blijkbaar gemakkelijker vonden in het vroegmoderne tijdperk. Daardoor kwam ze evengoed terecht bij Karel V, Breughel of Van Dyck als bij Filips de Goede en Van Eyck. Nochtans was de Brugse kunstkritiek de middeleeuwse thema’s omzeggens ‘genegen’. Het succes, de herwaardering en de schilderkunstige recuperatie van Jacob Van Oost tonen bovendien aan hoe men in Brugge een kunsthistorische zoektocht inzette naar een lokaal equivalent voor de Antwerpse barok.

De carrière en kunstwerken van Edward Wallays illustreren deze bevinding erg mooi. Aanvankelijk diende hij nog op te boksen tegen de anachronistische eisen van de neoclassicist Gregorius. Uiteindelijk liet hij een handvol middeleeuws gethematiseerde historiestukken na. Qua artistieke keuzes vallen zij – voor zover ze bij beeld gekend zijn – volledig binnen de gangbare romantische types en Wallays hanteerde voor zijn twee middeleeuwse kunstenaarsanekdotes zelfs een gelijk compositieschema. Bij het ontwerpen van deze werken hield de schilder binnen de grenzen van het mogelijke rekening met de *current state of the discipline*,

hoewel anachronistische schoonheidsfoutjes niet ontbreken. Zijn grootste doek, *Jean de Nesle*, verbeeldde in opdracht en eerder bij gebrek aan beter een mediëvistische anekdote. De zoektocht naar het pittoreske en heroïsche overheerste ook hier de oprechte interesse voor de middeleeuwse periode. Tegen wat het *Journal de Bruges* Wallays al vroeg in zijn loopbaan aanraadde te doen, vulde de schilder zijn carrière met het penselen van genrestukjes met barokke personages. Iemand als de Gentenaar Felix Devigne schilderde reeds zo vroeg als het salon van 1840 wél genrestukjes met vijftiende-eeuwse bezetting.