

# DE TEKENINGEN EN ETSEN VAN CESAR DE COCK (1823-1904)

## Oefening baart kunst

Laura Van Wingen

In de rubriek *Lettres de Gand* in het Belgische tijdschrift *La Fédération Artistique* verscheen in 1911 de boodschap dat de collectie tekeningen van de hand van de Gentse landschapsschilder Xavier De Cock (1818-1896), die de bibliotheek van de stad al enkele jaren in haar bezit had, verrijkt werd met werken van diens broer: César De Cock (1823-1904). Deze tekeningen werden door Julia Stigzelius (1840-1923), weduwe van laatstgenoemde Gentse landschapsschilder, aan de Universiteitsbibliotheek geschonken.<sup>1</sup> Heden kan de volledige verzameling tekeningen van de hand van de gebroeders De Cock daar nog steeds geraadpleegd worden, doch zij krijgt er niet de verdiende aandacht.<sup>2</sup> De tekeningen van de broers, althans een klein deel daarvan, werden in 1994 getoond in de tentoonstelling *Gebroeders De Cock: schilderijen in particulier bezit, onbekende tekeningen uit de universiteitsbibliotheek van de RUG* die door de Latemse Kunstkring werd georganiseerd.<sup>3</sup> In zijn geheel bevat deze verzameling ca. 3 500 vellen papier.

78 tekeningen daarvan, vervaardigd met potlood of houtskool, zijn met zekerheid aan César De Cock toe te schrijven. In privéverzamelingen en in museumcollecties bevinden zich heden nog meer tekeningen van César De Cock. Bovendien zijn deze, naast potlood en houtskool, ook met pen-en-inkt en waterverf vervaardigd. Ook het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brus-

---

<sup>1</sup> P. Bergmans, 'Lettres de Gand', *La Fédération artistique*, 39 (1911) nr° 5.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Marjan Sterckx merkte tijdens een bezoek aan het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent deze waardevolle verzameling tekeningen op en zag mogelijkheden tot wetenschappelijk onderzoek over dit onderwerp. De medewerkers van de Universiteitsbibliotheek waren enthousiast, waarop het onderwerp op haar lijst met mogelijke thesisonderwerpen verscheen. Dit artikel is gebaseerd op mijn masterscriptie waarin een gedetailleerde uitwerking van het onderzoek terug te vinden is: L. Van Wingen, *De tekeningen en etsen van César De Cock (1823-1904): Oefening baart kunst*, Universiteit Gent (onuitgegeven masterscriptie), 2014, 167 p. (promotor: Prof. Dr. M. Sterckx). De bijlage van mijn masterscriptie betreft een catalogus met afbeeldingen en gegevens van alle tekeningen en etsen van César De Cock. Mijn dank gaat uit naar de medewerkers van het Prentenkabinet van Gent (Universiteitsbibliotheek) en Brussel (Koninklijke Bibliotheek).

<sup>3</sup> R. Demeter et. al., Tent. cat. Latemse Kunstkring: *Gebroeders De Cock: schilderijen in particulier bezit, onbekende tekeningen uit de universiteitsbibliotheek van de RUG*, Sint-Martens-Latem, 1994.

sel is eigenaar van een bijzondere verzameling etsen van de hand van César De Cock. Door het samenbrengen van deze tekeningen en etsen uit diverse collecties, ontstaat een veelomvattend overzicht van de artistieke activiteiten van César De Cock, met uitzondering van zijn schilderkunst (zie bijlage 1).

Dit artikel gaat in op de technische aspecten, iconografische motieven en het statuut van dit ensemble tekeningen en etsen. Dit levert nieuwe inzichten op met betrekking tot de werkwijze van de kunstenaar, die zich op het spanningsveld tussen academisme en de progressieve landschapswaergave bevindt. Tot slot wordt voor het eerst dieper ingegaan op een actuele authenticiteitsproblematiek met als onderwerp een 50-tal pen-en-inkt-, houtskool- en waterverftekeningen die zich ook in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel bevinden (zie bijlage 2). Naar aanleiding van de betwisting werd deze groep tekeningen niet betrokken bij onderstaande beschouwing maar apart besproken aan het einde van dit artikel.

De klemtoon die wordt gelegd op enerzijds de teken- en etspraktijk en anderzijds op het werk van (enkel) César De Cock is eerder uitzonderlijk.<sup>4</sup> De ‘gebroeders De Cock’ zijn een vast begrip binnen de geschiedenis van de Latemse school, met als gevolg dat zij vaak samen besproken en comparatief benaderd worden.<sup>5</sup> Ook in afgelopen tentoonstellingen werd het werk van César telkens tezamen met dat van zijn broer getoond.<sup>6</sup> Toch kon in eigentijdse bijdragen over het leven van César De Cock heel wat nieuwe informatie vergaard worden over diens teken- en etspraktijk. César De Cock zette op het einde van zijn leven, in 1895, op anekdotische wijze zijn levensloop op papier in verschillende (onuitgegeven) brieven, geadresseerd aan Albert Dutry.<sup>7</sup> Daarnaast schreef Jozef Van Hoorde twee jaar later de eerste monografie over de gebroeders De Cock.<sup>8</sup> Hij heeft veel van zijn informatie dan weer mondeling van de kunstenaars zelf verkregen. Dit waren dan ook de voornaamste bronnen voor dit artikel.

<sup>4</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, Tielt, 2004. Dit is de enige publicatie die zich enkel op het werk van César De Cock toelegt.

<sup>5</sup> P. Boyens, *Sint-Martens-Latem, kunstenaarsdorp in Vlaanderen*, Tielt, 1998. p. 184; J. De Smet, *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie: 1870-1970*, Tielt, 2000; S. Goyens De Heusch, *Het impressionisme en fauvisme in België*, Antwerpen, 1988; P. Haesaerts, *Sint-Martens-Latem, gezegend oord van de Vlaamse kunst*, Brussel, 1982.

<sup>6</sup> R. Demeter et. al., Tent. cat. Latemse Kunstkring: *Gebroeders De Cock: schilderijen in particulier bezit, onbekende tekeningen uit de universiteitsbibliotheek van de RUG*, op. cit.; J. D’Haese, Tent. cat. Museum Leon De Smet: *César en Xavier De Cock*, Oudenaarde, 1984; V. Van Doorne, Tent. cat. Museum van Deinze en de Leiestreek: *Retrospectieve tentoonstelling Xavier De Cock, César De Cock en Gustave Den Duyts*, Deinze, 1988.

<sup>7</sup> C. De Cock, (Autobiografische) brieven van César De Cock aan Albert Dutry, 17 & 31 oktober 1895. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>8</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, Gent, 1897.

## 1. César De Cock, een referentie in natuurobservatie in de negentiende eeuw

César De Cock genoot vanaf 1833 een opleiding aan de ‘Academie van teeken-, beeldhouw-en bouwkunst’ in zijn geboortestad Gent. Pieter Frans De Noter (“de jonge”, 1779-1842), vooral bekend om zijn vele stadsgezichten op Gent, Mechelen en Brugge, was er zijn leraar.<sup>9</sup> De Cock sloot zich bovendien aan bij het Gentse Kunstgenootschap dat onder anderen door zijn broer was gesticht.<sup>10</sup> Naast beeldend kunstenaar was César De Cock in die periode tevens een getalenteerd violist en zanger, wat hem tot een opleiding aan het toen net opgerichte Gentse Muziekconservatorium bracht.<sup>11</sup> Het was dan ook in eerste instantie om zijn muziekcarrière uit te bouwen dat César voor het eerst naar Parijs trok in 1855, op aanraden van zijn zangleraar Albert Dommange. “*C’est maintenant que ma vie artistique commence*”, geeft De Cock zelf aan in zijn brieven aan Albert Dutry.<sup>12</sup> Toch zal die artistieke carrière niet veel later een andere wending aannemen: de kunstenaar kreeg te kampen met fysieke problemen die uiteindelijk tot doofheid zouden leiden. Hij kon niet anders dan zijn muzikale dromen opgeven en zou zich voortaan volledig op de beeldende kunsten richten. Sindsdien zou César De Cock geregeld op en af reizen tussen België en Frankrijk. Net als zijn broer Xavier, en andere Belgische en Europese landschapsschilders, vindt ook hij tussen 1830 en 1860 zijn weg naar het Franse dorp Barbizon en omstreken en vertoeft er tussen progressieve Franse kunstenaars zoals Jean-Baptiste Corot (1796-1875) en Charles-François Daubigny (1817-1878). Voor vaak langere periodes konden de schilders vertoeven in de gevarieerde natuurstreek en brachten zij een romantisch-realistische stijl voort. César De Cock vindt zijn nieuwe thuis wanneer hij op het eind van de jaren ’60 het rustige, Normandische dorpje Gasny ontdekt.

In navolging van de Franse schilderkunst was er in de jaren ’60 en ’80 in België reeds een nationale school van landschapsschilders aan het werk. Zij waren verspreid over het hele land. César ontdekte samen met zijn broer Xavier de Leiestreek tussen Deinze en Gent omstreeks de jaren ’70, tijdens de bezoeken aan zijn thuisland.

<sup>9</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, p. 12.

<sup>10</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 28.

<sup>11</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, p. 12.

<sup>12</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 6. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

In kunsthistorische overzichtswerken wordt de stijl van César De Cock als ‘romantisch-realistisch’ geïdentificeerd en sterk gericht op wat zich in Frankrijk afspeelde. Het mag duidelijk zijn dat Césars verblijven in Frankrijk een stempel gedrukt hebben op zijn werk. De kunstenaars die hij daar aan het werk zag, onder wie Corot, staan bekend voor hun radicale afkeer van het academisme en kwamen vernieuwend uit de hoek met hun levendige natuurweergave. De weergave van de schoonheid van de natuur overheerst ook in het werk van De Cock. Toch genoot de kunstenaar een Belgische academische opleiding en die technische en stilistische bagage zal hij nooit volledig achter zich laten. Daarbij poogde de kunstenaar toch een dromerige, poëtische stemming aan zijn landschappen toe te voegen.<sup>13</sup> In zijn werk zal de toeschouwer dan ook nooit enige schijn van commentaar opmerken over de toen gangbare werk- en levensomstandigheden, hoewel de periode en plaats waar César in Frankrijk werkzaam was hier over het algemeen wel door gekenmerkt wordt.<sup>14</sup> Bijvoorbeeld de Franse kunstenaar Jean-François Millet (1814-1875) staat bekend om zijn vernieuwende realistische weergave van het landschap en de toenmalige levensomstandigheden. In de vroege negentiende eeuw, wanneer de romantiek haar hoogtepunt heeft bereikt, is het niet meer vanzelfsprekend de natuur te benaderen als een verlengde van de individuele ziel. Deze romantische houding was voorbijgestreefd. Men zocht niet meer naar betekenissen maar naar de kern, het ‘wat’ der dingen. De zingeving moest sinds 1830 wijken voor een sterke drang naar scherpe en directe waarneming, met de Franse school van Barbizon als leiders. Bovendien verkregen schilders, onder meer door enkele praktische innovaties zoals lichte veldeuzels en verf in tubes, een grotere vrijheid om buiten aan de slag te gaan en verschillende momenten van de dag snel maar krachtig weer te geven. De kunstenaar wou zijn onmiddellijk beleving van de kleuren en het licht rondom hem over brengen op doek: men schildert een ‘impressie’.

De Belgische landschapsschilderkunst verschilt van de Franse door de vaak overheersende grijze ondertoon in onze streken, ook wanneer in Frankrijk reeds het impressionisme opkwam. Er wordt dan ook gesproken van de ‘*école du gris*’ (de grijze school), waarbij César De Cock en Adrien-Joseph Heymans (1839-1921) als de twee voornaamste voorbeelden worden genoemd door Robert Hoozee. Deze auteur beschrijft vervolgens hun schildertechniek: schetsmatig en gebruik makend van een rijke verfmaterie, dat hij benoemt als ‘vlekkenstijl’ of

<sup>13</sup> R. Hoozee, *Het landschap in de Belgische kunst: 1830-1914*, Gent, 1980, p. 9.

<sup>14</sup> P. Boyens, *Sint-Martens-Latem, kunstenaarsdorp in Vlaanderen*, p. 181.



‘tachisme’.<sup>15</sup> Ook Huys en Comyn zien in zijn manier van schilderen – spontaan, los en reflecterend – César De Cock als voorloper van het impressionisme.<sup>16</sup>

Césars dubieuze houding ten opzichte van het academisme enerzijds, en de progressieve, (romantisch-) realistische landschapsbenadering anderzijds, is dan ook een constante waarde bij de bespreking van zijn oeuvre. Het zal blijken dat deze twee benaderingen meer naar voor komen in zijn werk op papier, net omdat de kunstenaar zichzelf hier meer experiment toeliet. Zowel op technisch als op iconografisch vlak neemt de kunstenaar hier meer vooruitstrevende stappen. Daarnaast leert de bestemming en de rol van de tekeningen ons meer over Césars positie binnen de negentiende-eeuwse landschapsschilderkunst. De gehanteerde techniek en stijl, de iconografische keuzes en tot slot het statuut van de tekeningen en etsen vormen dan ook de hoekstenen voor de bespreking van dit ensemble.

## 2. Techniek en stijl

De materialen van de samengebrachte werken – zijnde potlood, houtskool, pen-en-inkt, etsen en waterverf – vormen de leidraad voor onderstaande technische en stilistische bespreking. Telkens worden de destijds gangbare percepties over de materiaalgroepen en/of technieken verduidelijkt om nadien de werkwijze van César De Cock te kunnen positioneren met behulp van de geraadpleegde eigentijdse bronnen.

### *Potlood*

De 117 potloodtekeningen die ons vandaag bekend zijn, bevinden zich in verschillende collecties. Het grootste deel daarvan wordt bewaard in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent.<sup>17</sup> De overige potloodtekeningen zijn ondergebracht in een privéverzameling en één tekening is in het bezit van het Museum van Deinze en de Leiestreek.<sup>18</sup>

Reeds op jonge leeftijd werd tekenen met potlood de kunstenaar aangeleerd in de kunstacademie. Correct kunnen tekenen was een primaire doelstelling binnen

<sup>15</sup> R. Hoozee, *Museum voor Schone Kunsten Gent*, Brussel, 1988, p. 83.

<sup>16</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, p. 87.

<sup>17</sup> Inventarisatienummers van de tekeningen in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent: F (3096-3113), G (3035-3063, 3117-3120, 3149-3164), J (3333-3343).

<sup>18</sup> Inventarisatienummer van de tekening *Schets van een boom* (22,6 x 29,2 cm) in het Museum van Deinze en de Leiestreek: 826-COC.ce-4.

de academische opleiding aan de Franse Ecole des Beaux-Arts en, in navolging daarvan, ook aan de Belgische academies. Pas nadat een kunstenaar in wording zijn toepassing van de academische tekenstijl kon bewijzen, werd er overgegaan tot schilderen. Het zo nauwkeurig en geconcentreerd mogelijk weergeven van contouren, aangevuld met parallel- en/of kruisarceringen, was de academische norm. Elke vorm van creativiteit, eigen inbreng of vlotheid werd zo beperkt mogelijk gehouden. Ook aan de Koninklijke Academie voor Teken-, Schilder-, Beeldhouw-, Graveer- en Bouwkunst te Gent, waar De Cock les volgde, lag de klemtoon gedurende de eerste twee studie jaren (de zogenaamde 'section professionnelle') op tekenlessen.<sup>19</sup>



Afbeelding 1. 'Sous-bois' (César De Cock, potlood, z.d., 36,5 x 29 cm), Universiteitsbibliotheek Gent (Prentenkabinet): inventarisatienummer J-003338, foto: digitalisatie Universiteitsbibliotheek Gent.

<sup>19</sup> A. Nevejans et. al., 'Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Gent (1751-),' *Odis*. ([http://www.odis.be/lnk/OR\\_5864](http://www.odis.be/lnk/OR_5864), geraadpleegd op 9 december 2015), E. Balliu et. al., *250 jaar architecten van de Academie Gent*, Gent, 2001, M. Werbrouck-Cools, *1751-1988: van Marrisal tot Vlerick*, 1988.

Tijdens Césars opleiding was Pieter Frans De Noter “*professeur de la classe de dessin*”.<sup>20</sup> De Noters tekeningen zijn vooral vervaardigd met potlood of pen in bruine inkt.<sup>21</sup> Over de gehanteerde onderwijsmethode aan de Gentse academie, en al zeker over die van De Noter, is weinig geweten. Wel wordt zijn tekenstijl gekenmerkt door een typisch academische aanwending, die we ook in het werk van César De Cock aantreffen. Het gaat om de lineaire stijl die De Noter hanteert, hoewel in zijn geval ontdaan van elke vorm van arcering. De aanzet van een tekening in contouren is iets dat we ook bij César De Cock aantreffen, althans in een deel van zijn tekeningen. Op enkele onafgewerkte tekeningen uit het Gentse Prentenkabinet is duidelijk te zien dat de kunstenaar bij aanvang de contour of omtrek van het natuurelement probeert te vatten, om deze daarna met schaduwpartijen in te vullen (afb. 1). Opvallend is Césars fascinatie voor, en nauwkeurige observatie van, de grafische structuur van bijvoorbeeld een boomstam, -schors en de daaruit groeiende vertakking. Dit resulteert in gedetailleerde en fijnbewerkte potloodtekeningen. De Cock maakt, in tegenstelling tot zijn leraar De Noter die liever wassing hanteert voor schaduwweergave, wel gebruik van parallelarceringen. Een tweede gemeenschappelijke aanwending van de meester en zijn leerling uit zich in het gebruik van een raster als hulpmiddel voor een perfecte weergave van de vorm. Dit betekent evenwel niet noodzakelijk dat dit iets was dat César De Cock van zijn meester overnam. Menig kunstenaar, onder wie Jean-François Millet (1814-1875), maakten er gebruik van.<sup>22</sup>

De hierboven besproken techniek en stijl staat in contrast met Césars potloodtekeningen die een veel vluchtiger karakter hebben. De beheerste schaduwweergave met arceringen wordt hier vervangen door meer driftig gekraste schaduwpartijen. Ook de grafische lineaire weergave van de vertakking valt weg en wordt gereduceerd tot een groter volume. Heel opvallend is hier de vibrerende en zoekende lijnvoering, wat de tekening een hoge graad van levendigheid meegeeft.

De gehele verzameling potloodtekeningen kan grosso modo opgedeeld worden op basis van deze twee stijlgroepen, waarbij de eerste stijl het meest, en de tweede het minst overeenkomt met de academische tekenmethode. Of ze elkaar dan ook volgens deze voor de hand liggende chronologische volgorde opvolgden

<sup>20</sup> P.F. De Goesin-Verhaeghe, *Description historique et pittoresque de l'église cathédrale de Saint-Bavon, Gent*, 1819, p. 46.

<sup>21</sup> In het Groeningemuseum (Brugge) zijn ca. 140 tekeningen naar de hand van P.F. De Noter ondergebracht, die gedigitaliseerd werden en beschikbaar zijn via de website van de Vlaamse Kunstcollectie ([www.vlaamsekunstcollectie.be](http://www.vlaamsekunstcollectie.be)).

<sup>22</sup> R. & L. Huyghe, *La relevée de l'imaginaire: réalisme, romantisme dans la peinture française au XIXe siècle*, Parijs, 1976, p. 352.

is moeilijk na te gaan, gezien het gebrek aan data op de tekeningen, maar het is toch waarschijnlijk.



Afbeelding 2. Watermerk 'Dichte Bebossing' (César De Cock, potlood, z.d., 37,2 x 51,5 cm), Universiteitsbibliotheek Gent (Prentenkabinet): inventarisatienummer G-003161, eigen foto.

Eén tekening, met name *Dichte bebossing*, werd gemaakt op geschept en dikker papier.<sup>23</sup> Het bevat kettinglijnen en een watermerk, met de voorstelling van een Franse lelie in een gekroond schild, versierd met bloemen en andere ornamenten (afb. 2).<sup>24</sup> In gespecialiseerde literatuur werden watermerken gevonden

---

<sup>23</sup> De titels van de werken uit het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent gaan verder op twee ongepubliceerde lijsten die Paul Huys in 2003 opmaakte ter voorbereiding van diens publicatie (R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, Tielt, 2004.) Werken in privébezit werden door de eigenaar of door mezelf benoemd volgens de logica van Huys. Op de achterzijde van de tekeningen en etsen uit het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek in Brussel, werd telkens in potlood een titel genoteerd. De medewerkers van het Prentenkabinet weten niet wanneer en door wie deze zijn aangebracht.

<sup>24</sup> Inventarisatienummer van de potloodtekening *Dichte bebossing* (37,2 x 51,5 cm) in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent: G-003161.

die heel nauw aansluiten bij het watermerk in kwestie.<sup>25</sup> Door W.A. Churchill, vooraanstaand inventarisator van watermerken, worden zij ondergebracht bij het thema ‘Straatsburgse Lelie’. Drie initialen van makers die daarbij telkens opnieuw terugkeren zijn ‘Van Der Ley’ (VDL), ‘Jean Villedary’ (IV) en ‘L.V. Gerrevink’ (L.V.G.). Bij het watermerk op de tekening van De Cock werden echter geen initialen teruggevonden waardoor er niet met zekerheid een mogelijke maker kan worden aangeduid. Ten eerste komt de Franse, in die tijd beroemde, zeventiende-eeuwse papiermaker Jean Villedary in aanmerking: zijn initialen zouden tot lang na zijn dood een plaats krijgen op het papier. Met betrekking tot de tweede helft van de achttiende eeuw lijkt het watermerk het meest op deze van Van Der Ley en Van Gerrevinck. In die periode blijkt de lelie een (nog) populair(der) thema voor watermerken.



Afbeelding 3. ‘De Brugsche Poorte’ (César De Cock, potlood, z.d., 21 x 32 cm), Privéverzameling, scan.

<sup>25</sup> W.A. Churchill, *Watermarks in paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*, Amsterdam, 1967, T. Laurentius, ‘1585-1725 – Papier (incl. productie, watermerken, papierhandel)’ Website Bibliopolis (<http://www.bibliopolis.nl>, geraadpleegd op 20 mei 2015).

Een bijzondere aanwending van César De Cock zijn diens inscripties op de potloodtekeningen (afb. 3). In de meeste gevallen informeren ze over het – in het schilderij waarvoor ze een voorstudie zijn – te gebruiken kleur en licht. Vaak noteert César De Cock de woorden op de plaats van het onderdeel waarop ze betrekking hebben, bijvoorbeeld op een luchtpartij. Zo niet plaatst hij cijfers op de tekening, om dan onderaan het blad een beknopte legende toe te voegen waarin de cijfers gelinkt worden aan een bepaalde kleur of sfeer. De gedrevenheid van César De Cock om zo precies mogelijk een bepaalde kleur of sfeer te definiëren is opvallend: “*ook groen maer (= maar) frisch (= fris) en donkerder*”, “*ligt (= licht) rijp woirem (= warm) groen*”, “*hier is het donkerste*”.<sup>26</sup> Soms staat een cijfer voor een specifieke kleurzone of sfeer, die bovendien met elkaar worden vergeleken. Zo voegt César bovenaan de potloodtekening *Landschap met bebouwing* toe: “*3 is bleeker (=bleker) en zonniger dan 2*”.<sup>27</sup> Ook Xavier De Cock maakte vlijtig gebruik van gelijkaardige inscripties. De notities van de broers kunnen als erg typerend en bovendien eerder uitzonderlijk beschouwd worden. In de Belgische school van landschapsschilders werden inscripties met soortgelijke doeleinden enkel aangetroffen bij Frans Lamorinière (1828-1911). Als Franse tegenhanger kan alweer Millet genoemd worden.

### *Houtskool*

Houtskool is een uiterst geschikt materiaal om vlot en vrij te kunnen tekenen. Door het gebruik van houtskool stapten progressieve kunstenaars af van precieze arceertechnieken en detailweergave en daarmee ook van de oorspronkelijke academische techniek. In de tekeningen van Corot ziet men een perfecte illustratie van de evolutie van strakke, academische potloodtekeningen naar vrije, spontane houtskooltekeningen.

Er resten ons amper vijf houtskooltekeningen van César De Cock, alle uit de jaren 1850 en '60.<sup>28</sup> Slechts één daarvan getuigt van een (voorzichtig) speelse omgang met het materiaal (afb. 4). De luchtpartij bestaat uit verschillende gebieden toonwaarden, gecreëerd door een spel waarbij uitwrijven en gummen elkaar afwisselen. De andere houtskooltekeningen hebben een puur lineair karakter. De gehanteerde stijl van César De Cock bij de houtskooltekeningen is een sterke

<sup>26</sup> Inscripties op de tekeningen *De mische (meersen) van Wondelgem Dampoorte* (21,5 x 30 cm, privébezit) en *De Brugsche Poorte* (21 x 32 cm, privébezit).

<sup>27</sup> Inscripties op tekening *Landschap met bebouwing* (20 x 30,8 cm, privébezit).

<sup>28</sup> Inventarisatienummers van de 4 houtskooltekeningen in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent: J-003335, G-003050, G-003056, G-003057; 1 houtskooltekening in privébezit (*Kuddeschapen onder de bomen*, 1863, 46 x 62 cm).





Afbeelding 4. 'Landwegel aan de bosrand' (César De Cock, houtskool, 1955, 34,5 x 48,5 cm), Universiteitsbibliotheek Gent (Prentenkabinet): inventarisatienummer J-003335, foto: digitalisatie Universiteitsbibliotheek Gent.

indicator van diens nog weifelende houding ten opzichte van de twee toen heersende tendensen in de kunstwereld: César grijpt naar een modern materiaal maar behandelt dit nog op eerder traditionele wijze.

### *Pen-en-inkt*

Twee tekeningen met pen-en-inkt bevinden zich tezamen in een privéverzameling.<sup>29</sup> Ze zijn enorm fijn uitgewerkt en laten haast geen witruimte vrij. Als een perfecte illustratie van *horror vacui*, zo stellen ook Huys & Comyn. Deze auteurs beschrijven de stijl van de pen-en-inkttekeningen als volgt: "*een dichte wirwar van duizenden losse streepjes en haaltjes, lijn- en dwarsarceringen, alles in het puurste zwart, waaruit desondanks een subtiel flonkerend lichtspel ontstaat*".<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> 2 pen-en-inkttekeningen in privébezit: *Promenade des Artistes à Spa* (23,5 x 30 cm) en *Boszicht* (39 x 53,6 cm, 1855).

<sup>30</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, p. 48.

Bovendien gebruikte César voor deze twee werken een relatief groot papierformaat. Eén van de tekeningen werd door hem gedateerd in 1855.

Hoewel de creaties met pen-en-inkt het kleinste aandeel in de verzameling hebben, blijkt uit eigentijdse bronnen dat César er heel wat moet gemaakt hebben. Hij schrijft in zijn brieven vele pentekeningen gemaakt te hebben voor zijn vertrek naar Parijs, in het kader van de loterij ter opbrengst van de leden van het Gentse Kunstgenootschap.<sup>31</sup> Om die reden zijn de tekeningen vandaag vermoedelijk wijd verspreid. Ook Van Hoorde, Césars biograaf, bevestigt: “*Pentteekeningen in groot getal maakte hij voor hij naar Parijs ging*”.<sup>32</sup>

### *Ets*

De etsen van César De Cock leunen stilistisch nauw aan bij de pen-en-inkttekeningen.<sup>33</sup> César was een bijzonder getalenteerd etser, ondanks hij de techniek naar eigen zeggen aanleerde met behulp van een boekje.<sup>34</sup> In zijn brieven neemt César De Cock uitgebreid de tijd om de opeenvolgende stappen van het etsproces te overlopen, “(...) *pour vous donner une idée que ce n’était pas facile. Cette planche à comme dimension (...) et elle pèse 9 kilo et demi*”.<sup>35</sup> In dit geval heeft César het over een ets die in samenwerking met zijn broer Xavier tot stand kwam, tevens in opdracht van het Kunstgenootschap. Verderop beschrijft De Cock hoe de koperen plaat gedurende een te lange periode niet bewerkt was geweest waardoor de plaat geoxideerd was en hij dus opnieuw moest beginnen.

Uit een tweede anekdote blijkt dat César bovendien door zijn omgeving werd belet om zijn etsvaardigheden verder te ontwikkelen. Zijn drukker, de Gentse Charles Onghena (1806-1885), zou de geslaagde afdrukken achtergehouden hebben waardoor César enkel de mislukte exemplaren te zien kreeg. De Cock was teleurgesteld en schreef in zijn brief: “*Enfin à la fin j’étais découragé et j’ai vendu toutes mes planches au peinte du cuivre chez un chaudronnier en face de*

<sup>31</sup> Het Kunstgenootschap werd mede door Xavier De Cock gesticht. Nadien werd ook César lid. Kunstenaars kwamen er samen om onder meer naar levend model te tekenen. In het reglement van het Kunstgenootschap wordt diezelfde praktijk vermeld waarbij leden jaarlijks tekeningen moesten leveren die verloot zouden worden. *Algemeen reglement van het Kunstgenootschap te Gent*, Gent, 1852, n.p.

<sup>32</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 71.

<sup>33</sup> Inventarisatienummers van de etsen in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel: S.II.559031-55933 en S.II.81901-81927; 1 ets in Museum voor Schone Kunsten (Gent) *Landschap* (// S.II.81919 collectie Brussel), 10 etsen in privébezit (ook hier enkele exemplaren // collectie Brussel).

<sup>34</sup> “*J’ai cherché et j’ai trouvé un petit livre qui disait comment il fallait faire le vernis et puis d’autres explications et j’ai fait des eaux-forte.*” C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 5. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>35</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 5. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).



*l'église St Nicolas et si un jour vous allez à la bibliothèque vous verrez les vrais épreuves*".<sup>36</sup> Huys & Comyn onderzochten de situatie voor een deel: op de veiling van Onghena's collectie na diens dood (1885) kwamen al de door hem achtergehouden geslaagde exemplaren tevoorschijn. Na de veiling zouden de tekeningen volgens De Cock in de Gentse Universiteitsbibliotheek terechtgekomen zijn, hoewel deze nooit werden ingeschreven in het aanwinstenregister van deze instelling.<sup>37</sup> Naast César zelf getuigt ook diens biograaf Van Hoorde (publicatie in 1897) over de aanwezigheid van de etsen in Gent en voegt hier bovendien meer specifieke informatie aan toe: "*De verzameling gravuren van César De Cock, de eenige die de groote landschapschilder gemaakt heeft werd gekocht in de openbare veiling van den slimmen verzamelaar door de Bibliotheek der Hoogeschool van Gent. Er zijn er een vijf en twintigtal van verschillende grootte, waaronder een paar in dubbel, en die meest allen boschgezichten voorstellen... De etsen dragen de jaartallen 1848, 1849, 1850, 1851 en 1852. Eene plaat voorstellende de puinen der St-Baafsabdij draagt het jaartal 1853*".<sup>38</sup> Heden heeft de Universiteitsbibliotheek van Gent geen etsen van César (meer?) in haar bezit. De collectie zoals hierboven beschreven door Van Hoorde komt wel overeen met de etsen die heden in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel bewaard worden. Deze stellen 24 verschillende thema's voor (o.a. de Sint-Baafsabdij) en dragen de data die Van Hoorde opsomde. Bovendien zijn er enkele dubbele exemplaren: vermoedelijk zijn dit de geslaagde, goed ingebeten exemplaren en anderzijds de door Onghena verborgen gehouden exemplaren. Toch zijn de werken niet rechtstreeks van Gent naar Brussel verhuisd: de verzameling raakte doorheen de tijd opgesplitst, zo blijkt uit het aanwinstenregister van het Prentenkabinet van Brussel. Zij kochten drie etsen aan bij J. Linning en 27 op een veiling van Fiévez.<sup>39</sup> In een privéverzameling en in het Museum voor Schone Kunsten van Gent werden ook etsen aangetroffen maar ook deze tonen geen nieuwe voorstellingen. Het mag duidelijk zijn dat van de etsen verschillende afdrucken in omloop zijn.

De ets met de voorstelling van de Sint-Baafsabdij verdient nog een uitweiding (afb. 5). De Koninklijke Bibliotheek van Brussel heeft drie exemplaren met een identieke voorstelling in haar bezit. Twee daarvan dragen de volgende inscripties: "*César DE COCK. 53. Sculp*" en "*A.V.L. inv*". De afkortingen verwijzen naar de termen *sculpsit* (hij die gegraveerd heeft), en *invenit* (hij die ontworpen

<sup>36</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 5. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>37</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, p. 50.

<sup>38</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 27.

<sup>39</sup> Gegevens uit het aanwinstenregister, gecommuniceerd door Ann D'Hauwer (medewerkster Prentenkabinet, Koninklijke Bibliotheek van Brussel).



Afbeelding 5. 'Crypte de la Vierge dans l'abbaye de St Bavon à Gand' met inscripties l.o. 'Cesar De Cock. 53. Sculp' en r.o. 'A.V.L. Inv' (César De Cock en Auguste Van Lokeren, ets, 1853, 20,5 x 26,8 cm), Koninklijke Bibliotheek Brussel (Prentenkabinet): inventarisatienummer S.II.81904, eigen foto.

heeft). César De Cock verschijnt dus als graveerder naar een ontwerp van ene 'A.V.L.'. De voorstelling van de Sint-Baafsabdij op deze ets was cruciaal om na te gaan welke persoon achter deze initialen schuilt. Tijdens de negentiende eeuw was Auguste Van Lokeren (1799-1872), als lid van de Gentse Commissie voor Monumenten, begonnen met het consolideren van de ruïnes, het opruimen van het terrein en het verrichten van archeologisch onderzoek op de site van de Sint-Baafsabdij.<sup>40</sup> Op zijn naam staan dan ook meerdere negentiende-eeuwse publicaties met de Sint-Baafsabdij als onderwerp, met daarin verschillende illustraties die tevens met diezelfde initialen ondertekend zijn.<sup>41</sup> De uitgebreidste en, met

<sup>40</sup> Y. Cantraine et. al., Tent. Cat. *Edmond Sacré: portret van een stad: Gent 1851-1921* (Tentoonstelling Stedsmuseum Gent, 18/11/2011 – 22/04/2012), Gent, 2011.

<sup>41</sup> A. Van Lokeren, *Notice sur les tombeaux de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon, à Gand*, Gent, 1845, A. Van Lokeren, *Découverte d'une pierre tumulaire de deux abbés de St.-Bavon, à Gand*, Gent, 1851, A. Van Lokeren, *Imagerie de portail de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon, à Gand, et quelques fragments d'anciens fonts baptismaux*, Gent, 1852.

betrekking tot de herkomst van de ets van De Cock, meest onthullende publicatie is *Histoire d'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean, à Gand* (1855).<sup>42</sup> Hierin wordt de ets van De Cock als bijlage opgenomen, verspreid over twee pagina's. Van Lokerens originele tekening, die voor César als voorbeeld diende, werd niet teruggevonden. Wel bevat diezelfde publicatie een potloodtekening van de hand van Van Lokeren die de andere kant van de koer voorstelt.

De illustraties in publicaties van Auguste Van Lokeren, die dateren uit de periode voor 1853, kwamen tot stand in samenwerking met Charles Onghena. César De Cock had Onghena's plaats als vaste illustrator ingenomen. Mogelijks schuilt hierin de reden waarom Onghena enkel de mislukte afdrukken van De Cocks etsen naar buiten bracht.

### *Waterverf*

Als laatste worden de waterverftekeningen in beschouwing genomen.<sup>43</sup> Huys & Comyn gebruiken de overkoepelde term 'waterverf' met betrekking tot vier tekeningen in privébezit. Op sommige plaatsen is de ondertekening in potlood – die bovendien niet erg strikt gevolgd wordt – nog zichtbaar onder de verf. Door de transparante aard van de verf gaat het vermoedelijk om aquarel, eerder dan gouache. In het Museum van Deinze en de Leiestreek kan wel één tekening met gouache aangetroffen worden. In een negentiende-eeuwse publicatie over *L'aquarelle* van de hand van Karl Robert wordt César De Cock samen met de befaamde aquarelleerder Henri-Joseph Harpignies (1819-1916) aangekondigd. Robert vernoemt beide kunstenaars als excellente uitvoerders van de aquareltechniek, die gekenmerkt wordt door transparantie en lichtheid. Verder stelt de auteur dat er telkens een schets aan de aquarel moet voorafgaan. Een hulpmiddel waar beide kunstenaars gebruik van maakten (afb. 6).<sup>44</sup>

<sup>42</sup> A. Van Lokeren, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean, à Gand*, Gent, 1855.

<sup>43</sup> 4 waterverftekeningen in privébezit; 1 waterverftekening met inventarisatienummer 0171/COC.ce-2 in het Museum van Deinze en de Leiestreek.

<sup>44</sup> K. Robert, *L'aquarelle: traité pratique et complet sur l'étude du paysage*, Parijs, 1882, p. 12.



Afbeelding 6. 'De wasplaats' (César De Cock, waterverf, 1873, 23,5 x 34 cm),  
Privéverzameling, eigen foto.

### 3. Iconografie en genres

Césars materiaalkeuze is vaak onlosmakelijk verbonden met het thema dat de kunstenaar wil voorstellen. In dit onderdeel van het artikel worden de iconografie en genres van de verzamelde tekeningen en etsen onder de loep genomen. Ook hier bekijken we eerst met welke modellen de jonge kunstenaar geconfronteerd werd.

De ideale tekenstijl volgens academici ontplooit zich in een rangorde van modellen die het meest geschikt zijn om zich daarin te bekwamen. Tekenen naar levend model, hetgeen resulteert in de zogenaamde *académie*, stond het hoogst aangeschreven. Daarop volgde het gipsen model; in dit materiaal was het licht- en schaduwcontrast extra goed zichtbaar en bijgevolg konden academische schilders zich oefenen in kruisarceringen. Daarbij herinnerden dergelijke beelden vaak aan de grootsheid van de antieke traditie en deden kunstenaars tegelijk kennis op van menselijke proporties, hetgeen als intellectueel werd beschouwd. Ten derde diende het nabootsingsproces van prentkunst zich perfect aan om nauwgezet en geconcentreerd de verschillende lijntjes perfect na te bootsen. De school van Barbizon daarentegen wou het landschap in al zijn levendigheid weergeven

door middel van een vluchtige techniek. In de ogen van academici leverden zij daarom onafgewerkte studies af. Indien een klassiek gecomponeerd landschap werd weergegeven, voorzien van mythologische of historische referenties, konden ook zij het landschap appreciëren. Het was dus niet noodzakelijk het landschap als iconografisch genre dat zij schuwden, maar wel het raadplegen van het landschap voor een vluchtige en levensechte weergave ervan. Bijgevolg kon het landschap volgens de academische traditie evengoed in het atelier worden geschilderd, en niet in de natuur.<sup>45</sup>

Aan de Belgische academies werd het landschapsgenre wel beoefend, doch mits enige terughoudendheid. Volgend citaat van Belgisch landschapsschilder Theodoor Verstraete (1850-1907), te dateren rond 1870, illustreert de opsplitsing tussen het thema en de methode: *“Zoo kwam het dan ook dat ik, na driejaar-lange studie met de gouden medaille van landschap naar huis ging, doch zonder nog ooit een handbreed naar de natuur geschilderd te hebben”*.<sup>46</sup> César De Cock heeft in zijn brieven amper over zijn opleiding geschreven en verder is er weinig informatie voorhanden over het landschap als genre binnen de Belgische kunstenaarsopleiding. Het archief van de Gentse academie beschikt over een collectie academische tekeningen uit die periode. In deze verzameling zijn geen tekeningen van César De Cock, noch van zijn leraar De Noter, te vinden.<sup>47</sup> Wel blijkt uit zijn autobiografie dat César reeds vanaf jonge leeftijd op eigen initiatief buiten ging tekenen.

César De Cock beschouwde het verlaten landschap als een voldoende motief voor ongeveer de helft van de hier verzamelde tekeningen en etsen. Een groot deel van deze iconografische onderverdeling is ondergebracht in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent. Hier zijn slechts zelden figuren of bouwkundige elementen te bespeuren. Opvallend in deze categorie is Césars methode om een enkele boom of een geconcentreerde groep houtgewas te isoleren uit het omliggende landschap en nadien gedetailleerd weer te geven, met potlood. De typerende horror vacui bij de pen-en-inkttekeningen en etsen laat dit gebruik niet toe. Daartegenover staat het ‘sous-bois’-genre dat we in deze categorie ook vaak aantreffen. Hier bevindt de kunstenaar zich in het midden van de natuur. Hij houdt ervan het licht-donkercontrast uit te spelen. In enkele

<sup>45</sup> A. Boime, *The academy and French painting in the nineteenth century*, Londen, 1971; W. Meeus en M. Royalton-Kisch, *Het licht van de natuur: het landschap in tekening en aquarel door Van Dyck en tijdgenoten*, Brussel, 1999; J.C. Taylor, *Nineteenth-century theories of art*, California, 1987.

<sup>46</sup> T. Verstraete, in: J. Bastiaensen & M. Van Aert, *De Kalmbrouse of Grijsze School en haar tijdgenoten*, Warnsveld, 2007, p. 16.

<sup>47</sup> Gecommenteerd door Katia Ballegeer (bibliothecaris, bibliotheek School of Arts, HoGent, Campus Bijloke, Gent).

tekeningen maakt César hier volop gebruik van wanneer hij onze blik leidt naar een schimmige, donkere achtergrond aan de hand van een naar achteren toelopende bomerij of rivier – een motief dat we bovendien in zijn olieverfschilderijen ook meer dan eens aantreffen. Daarnaast stellen zeven potloodtekeningen plant- en bladstudies voor. Eén ets uit de verzameling van het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel is uitzonderlijk omdat zij enkel planten en bladeren afbeeldt, een ongewoon motief voor een ets.

Toch is het voor César niet voldoende om op alle werken de verlaten natuur voor te stellen. César voegt vaak een aantal mensfiguren toe, minuscuul van formaat. Deze hebben vooral een romantiserende werking. Heel typerend bij de iconografische herkenning van De Cocks werk, net als van diens olieverfschilderijen overigens, is de combinatie visser/wasvrouw-poel-knotwilg. In het geval van de visser worden we geconfronteerd met het universele, eenzame personage dat zich, onder de dekmantel van zijn vissersactiviteit in de grote, prachtige natuur bevindt. Een exacte replica van de (ongedateerde) potloodtekening *Poel, knotwilgen en visser* vinden we tevens in etsvorm. Deze werd in 1888 gedateerd.<sup>48</sup> César De Cock heeft meer dan eens verschillende versies van eenzelfde voorstelling gemaakt. De weinige houtskooltekeningen waarover we vandaag beschikken, stellen in twee gevallen dezelfde voorstelling van *Het boerenerf met watermolen* voor. César heeft ook exact diezelfde voorstelling in potlood uitgevoerd. De houtskooltekeningen werden gedateerd in 1864.<sup>49</sup>

Verder komen figuren tevoorschijn als koppel zoals boerinetjes op het pad of twee jagers aan de bosrand naast de voet van een indrukwekkende eik. De weergave van enerzijds de nietige personages en anderzijds de monumentale, over hen ‘wakende’ boom, veroorzaakt een melancholische, romantische stemming die alomtegenwoordig is in de categorie landschappen met mensfiguren. De wasvrouwen en de vrouw met houtbundel zijn aan het werk, maar dit is niet de voornaamste boodschap zoals dat wel het geval is bij de werkende figuren in het realistische oeuvre van bijvoorbeeld Millet. Césars toevoeging van figuren is eerder een alibi om de achterliggende natuur te laten zien en sluit om die reden eerder aan bij de pastorale traditie.

De verzameling bevat een twintigtal potloodstudies van enkel mensfiguren. Ook deze studies zijn te bezichtigen in het Prentenkabinet van Gent. De typolo-

<sup>48</sup> Inventarisatienummer potloodtekening *Poel, knotwilgen en visser* (28,5 x 20,5 cm): G-003042 in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent // ets *Poel, knotwilgen en visser* (26,3 x 18,5 cm, 1880) in privébezit.

<sup>49</sup> Inventarisatienummer houtskooltekening *Watermolen met drie personages*: G-003050 // Inventarisatienummer houtskooltekening *Boerenerf*: G-003056 // Inventarisatienummer potloodtekening *Boerderijstie*: G-003058; in: Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent.





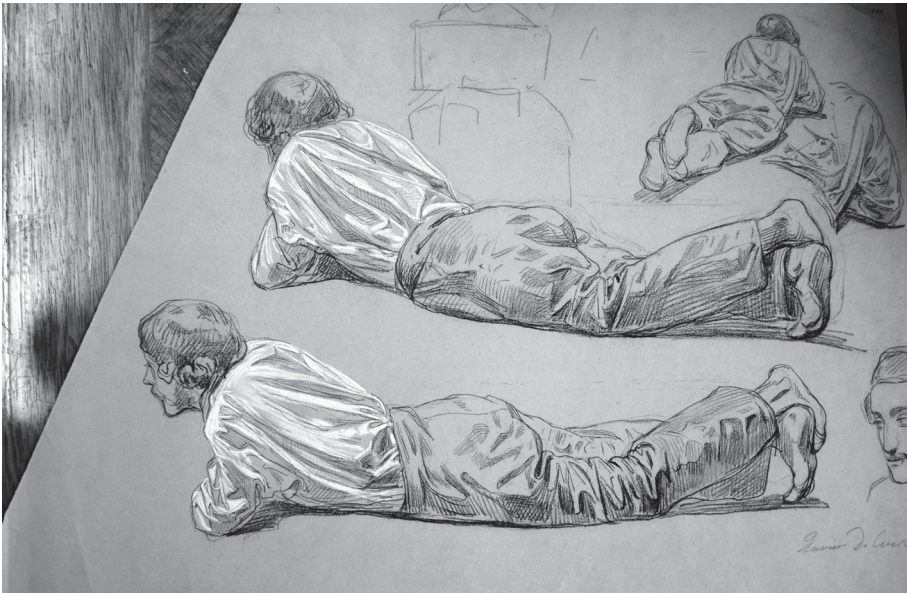
Afbeelding 7. 'Liggende man' (César De Cock, potlood, z.d., 20,5 x 30,7 cm), Universiteitsbibliotheek Gent (Prentenkabinet): inventarisatienummer F-003096, digitalisatie Universiteitsbibliotheek Gent.

gie ervan is van een heel andere aard dan van de figuren die deel uitmaken van een omringend landschap. Deze mensen zijn al dan niet aan het werk op het platteland en maken allen deel uit van de boerenbevolking. Ze dragen klompen, een mantel met kap of een los hoofdkapje of pet. Het is onwaarschijnlijk dat César zelf deze modellen koos. Ten eerste omdat zij nooit op die manier voorkomen op zijn olieverfschilderijen, en ten tweede omdat ook deze groep tekeningen binnen het kader van het Kunstgenootschap zijn oorsprong heeft. Deze hypothese kwam tot stand met het oog op enkele tekeningen die duidelijk hetzelfde model voorstellen. De afgebeelde man neemt verschillende houdingen aan (afb. 7). Eén tekening uit deze serie draagt een jaartal: 1856. Waarschijnlijk kan deze datering doorgetrokken worden naar de andere tekeningen uit deze serie. Het jaartal komt overeen met de periode waarin César De Cock lid was het Kunstgenootschap. Uit het reglement van deze kunstenaarsvereniging blijkt: "*Art. 37. De commissie is belast met het bezorgen der modellen*".<sup>50</sup> Het raadplegen van de modelstudies van Xavier De Cock, waarvan ook een deel is ondergebracht in het Gentse Prentenkabinet, wordt hier extra interessant bij het aanschouwen van twee studies van diezelfde man die in identieke houding poseert als bij de teke-

---

<sup>50</sup> *Algemeen reglement van het Kunstgenootschap te Gent*, Gent, 1852, n.p.

ningen van César, weliswaar vanuit een andere hoek (afb. 8). We weten dat Xavier en César beiden lid waren van het genootschap. De monografie over de broers bevestigt bovendien de tekenpraktijk in het Kunstgenootschap en de bewaring ervan: “Xavier De Cock heeft de tekeningen, die hij in het Kunstgenootschap gemaakt heeft, zorgvuldig bewaard”.<sup>51</sup> Doorslaggevend in deze hypothese was het vaststellen van de inscriptie ‘Kunstgenootschap’ op één van de tekeningen *Staannde man met wandelstok* van Xavier De Cock. Ook deze specifieke figuur werd door César afgebeeld. De – met betrekking tot deze theorie – doorslaggevende tekening van Xavier is afkomstig uit een privéverzameling in Soignies.<sup>52</sup> Beide broers tekenden ook de *Venus van Milo*. Naast het levend model, maakte men in het Kunstgenootschap dus ook gebruik van beelden uit de Griekse oudheid.



Afbeelding 8. ‘Liggende man’ (Xavier De Cock, houtskool en gouache(?), z.d.),  
Universiteitsbibliotheek Gent (Prentenkabinet), eigen foto.

Een klein aantal tekeningen die tevens de mens als hoofdmotief voorstellen, zijn niet vervaardigd in de context van het Kunstgenootschap. Ten eerste heeft César in samenwerking met Xavier de twee zogenaamde ‘diploma-etsen’

<sup>51</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 29.

<sup>52</sup> Deze doorslaggevende tekening werd pas recent gevonden en werd dus niet in de masterproef vermeld.



gemaakt.<sup>53</sup> De eerste ontstond in opdracht van de Koninklijke Koormaatschappij en de tweede alweer voor het Kunstgenootschap. Xavier verschijnt telkens als ontwerper, César als uitvoerder. De iconografie is symbolisch geladen en staat in het eerste geval voor ‘Harmonie’. Het diploma voor het genootschap brengt een ode aan kunst. Ten tweede stellen twee potloodtekeningen volkstaferelen voor, waarover verder meer.

Hier en daar kunnen we op te tekeningen ook bouwkundige elementen aantreffen, die tevens een goede aanwijzer zijn om de werken te lokaliseren. Er werd reeds ingegaan op de voorstelling van de crypte van de Gentse Sint-Baafsabdij, naar het voorbeeld van Auguste Van Lokeren. Daarnaast zijn er de kerk van Gasny en de watermolen van datzelfde dorp, beide tot op heden nog steeds ginds aan te treffen. Aan twee potloodtekeningen, beide onderbracht in een privéverzameling, heeft César De Cock zelf een plaatsbepaling toegevoegd: “*De mische van Wondelgem Dampoorte*” en “*De Brugsche Poorte*”.<sup>54</sup> Van Hoorde schreef, over de periode voor César’s vertrek naar Frankrijk, dat de schilder veel in “*de Heirnisse*” vertoefde. Deze Gentse wijk, de Heirnis, ligt voorbij de Dampoort en wordt gekenmerkt door de vele meersen. Eerstgenoemde tekening wordt door César zelf gelokaliseerd in die buurt en is dus vermoedelijk te dateren in de periode voor Parijs.

Tot dusver werd al gewezen op iconografische gelijkenissen tussen de tekeningen, etsen en olieverfschilderijen van César De Cock. Het klopt dat er – globaal gezien – een grote gelijkenis is tussen de compositieschema’s van de tekeningen, de etsen en de olieverfschilderijen. Er zijn een klein aantal tekeningen die rechtstreeks als ontwerp-tekening functioneerden, waarvan er al twee besproken werden door Comyn en Huys in hun publicatie uit 2004. *Morgenstond te Gournay* noemen zij een minimaal uitgewerkte en dus elementair vastgelegde ontwerp-tekening van twee schilderijen, allebei *Normandisch landschap te Gournay* getiteld.<sup>55</sup> In de eerste, kleinste versie uit 1865 ontbreken de koeien en het personage dat we wel waarnemen in de tweede versie uit 1969. Vervolgens maken de auteurs de vergelijking tussen het olieverfschilderij *Molenlandschap met wasvrouwen* uit 1868 en de potloodtekening *Stenen stellingmolen* en merken het contrast

<sup>53</sup> Beide diploma’s zijn ondergebracht in privébezit. *Diploma van het Kunstgenootschap Gent* (César & Xavier De Cock, ets, 1854, 58 x 42 cm) en *Diplome de membre, Société des choeurs de Gand* (César & Xavier De Cock, ets, 1861, 68 x 46,5 cm).

<sup>54</sup> Inscripties op de tekeningen *De mische (meersen) van Wondelgem Dampoorte* (21,5 x 30 cm, privébezit) en *De Brugsche Poorte* (21 x 32 cm, privébezit).

<sup>55</sup> *Morgenstond in Gournay* (potlood, 16,3 x 26 cm, privébezit).

op tussen deze snelle schets en het heel minutieuze, bijna romantische schilder-tafereel.<sup>56</sup>

Auteur Richard Comyn ontdekte na de zonet genoemde publicatie nog de gelijkenis tussen de potloodtekening *Kermisvierenden* en het olieverfschilderij *Ferme St-Siméon*.<sup>57</sup> Deze link geeft de potloodtekening meteen ook een plaatsbepaling mee. Deze herberg ligt (nog steeds) in Honfleur. Destijds was het een populair ontmoetingspunt voor kunstenaars.

Daarnaast kon ikzelf nog twee kunstwerken aan elkaar koppelen. Vermoedelijk is *Landschapstudie* een ontwerpstudie voor *Dans la bruyère de Sèvres* uit 1868.<sup>58</sup> Hier is het sterke contrast tussen de losse studie tegenover het fijn uitgewerkte olieverfschilderij opvallend.

César geeft in zijn autobiografie een beschrijving van een tekening waarnaar achteraf een schilderij zou gemaakt zijn: “*C’était un petit ruisseau et à gauche il y avait une petite maison avec un moulin à eau et sur les bords du ruisseau il y avait des saules*”.<sup>59</sup> Enkele tekeningen uit de verzameling komen voor deze thematische beschrijving in aanmerking, maar het olieverfschilderij werd niet teruggevonden. Over het onderwerp *Waterkerskwekerij in Veules*, dat De Cock vanuit verschillende oogpunten schilderde, schreef Van Hoorde: “*De schilder bezit nog eene prachtige tekening, hetzelfde onderwerp voorstellende, dragende het jaartal 1864*”.<sup>60</sup> Vaststellingen als deze duiden op de meerwaarde van Césars autobiografie en Van Hoordes monografie, waar zij ons niet enkel wijzen op het bestaan van bepaalde tekeningen, maar ook op de afwezigheid van bepaalde werken in de huidige verzameling.

#### 4. Statuut

Iconografische gelijkenissen tussen de hier besproken tekeningen, etsen en Césars olieverfschilderijen, doen vragen rijzen over de rol en bedoeling van het ensemble. Wat is het statuut van de tekeningen en etsen? Wat is de waarde van de tekeningen en etsen in Césars artistieke praktijk? Hoe staan de werken in relatie tot diens olieverfschilderijen en tot het oeuvre van andere landschapsschilders van zijn generatie?

<sup>56</sup> *Stenen stellingmolen* (potlood, 10,5 x 16,3 cm, inventarisatienummer G-003044 in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent).

<sup>57</sup> *Kermisvierenden* (potlood, 31,3 x 21,4 cm, inventarisatienummer G-003041 in het Prentenkabinet van de Universiteitsbibliotheek van Gent).

<sup>58</sup> *Landschapstudie* (potlood, 20,5 x 31,2 cm, privébezit).

<sup>59</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 11. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>60</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 47.

Eerst moet gezegd worden dat de rol en bedoeling van de verzameling tekeningen en etsen moeilijk te achterhalen zijn en daarbij ook onmogelijk strikt te bepalen per materiaalgroep. In Césars autobiografie, Van Hoordes monografie maar ook in hedendaagse publicaties worden termen die wijzen op het statuut van een kunstwerk (schets, studie, ontwerp-tekening, voltooide tekening) vrij willekeurig door mekaar gebruikt, bij wijze van synoniemen.<sup>61</sup> Bovendien is er, mede als gevolg van de negentiende-eeuwse mentaliteitsverandering omtrent wat 'af' is, onduidelijkheid in de gangbare terminologie over dit onderwerp. Waar de term schets vandaag eerder aan spontaniteit gelinkt wordt en het niet per se als voorbeeld voor een later schilderij dient, was het dat wel voor academische schilders. Zij pleitten voor een schets als voorstudie voor een bepaald schilderij waarin de compositie al duidelijk vervat zit. Het was dan ook uitgesloten dat de schets, in academische termen, kon gelden als een referentiepunt voor het talent van de kunstenaar. Mede door de groeiende populariteit van het 'genie-concept' werd de spontane schets populairder, om uiteindelijk door progressieve landschapsschilders als voltooid, geslaagd of op zichzelf staand kunstwerk beschouwd te worden. Daarbij trachtte deze schildersgroep de kwaliteiten van de schets over te dragen op het schilderij. Eens de veranderende kijk op de rol en de bedoeling van tekenkunst – van strikt verbonden aan, tot inwisselbaar met schilderkunst – toenam, stapte men af van de daaraan gekoppelde statuten, met name: tekenkunst als 'schets', schilderkunst als 'voltooid'. In navolging daarvan groeide ook bij Belgische landschapsschilders rond 1860 de aandacht voor de tekenpraktijk, al ging dat iets langzamer en heerste er toch nog hiërarchie tussen de diverse materialen. Zo zou de Belgische landschapsschilder Lamorinière zich aanvankelelijk als tekenaar uiten, en nadien pas als schilder.<sup>62</sup> Dit impliceert dat zowel tekenen als schilderen als een autonoom werkveld werden beschouwd. Toch suggereert die opeenvolging dat schilderkunst plaatsnam in een hogere rang.

Ondanks de relativiteit van statuutbepaling is het boeiend om factoren in beschouwing te nemen die ons iets meer zeggen over de rol en bedoeling van de verzamelde werken. Denk hierbij aan het al dan niet signeren of dateren van tekeningen of etsen, de financiële waarde die eraan gekoppeld is, de geschiktheid voor publicaties of exposities, een iconografie identiek aan schilderijen, enzovoort.

---

<sup>61</sup> Deze vier statuten (schets, studie, ontwerp-tekening en voltooide tekeningen) werden door mezelf gedefiniëerd om in mijn masterproef een heldere terminologie te kunnen raadplegen.

<sup>62</sup> J. Buyck, Tent. Cat. KMSK Antwerpen, *Lamorinière (1828-1911): Retrospectieve tentoonstelling*, Antwerpen, 1974, n.p.

De beschrijvingen van Comyn, Huys en Van Hoorde doen uitschijnen dat De Cock tijdens zijn jeugdige periode vooral tekende als oefening of ter ontspanning, een praktijk die heden als ‘schetsen’ gedefinieerd wordt. Het doel van schetsen was vooral zich bekwamen in algemene tekenvaardigheid. De eerste aanwijzing van de schilder zelf heeft betrekking op het jaar 1837. César was toen 14 jaar oud; “*C’était un bois mais quand je suis allé voir mon tableau j’ai vu que je ne savais pas dessiner et j’ai laissé la peinture pour me mettre tout à fait au dessin*”.<sup>63</sup> Dit citaat doet denken aan Lamorinières visie; ook César beschouwde kennis van de tekenkunst als noodzakelijke vereiste vooraleer aan de schilderkunst te beginnen.

Gezien het beperkt aantal directe ontwerpstudies in de verzameling potloodtekeningen en Césars bewustzijn van het belang van tekenvaardigheid, lijkt het erop dat de potloodtekeningen grotendeels bij het statuut schets aanleunen. Enkelen van hen, die in bovenstaande iconografische analyse onder plant- en bladstudies werden gecategoriseerd, kunnen om die reden een nog specifiekere statuut toebedeeld krijgen, namelijk de studietekening.

Daarnaast werden ook van de (weinig) houtskooltekeningen geen identieke schilderijen teruggevonden. Deze zijn allen gedateerd én gesigneerd maar dit is geen voldoende voorwaarde om de houtskooltekeningen als voltooid of op zichzelf staand te beschouwen.

Over de toenmalige financiële waarde van de schetsen is meer informatie te vinden in de monografie van Van Hoorde: “*Men betaalde zijne voortbrengselen met veel goud en het is gebeurd dat een schilderijenkoopman, voor de som van 30,000 fr. in eens, al die studiën wilde koopen, die zich in zijn klein werkhuis bevonden*”.<sup>64</sup> Alweer is het onduidelijk wat Van Hoorde bedoelt met de term schets. In zijn autobiografie vermeldt de kunstenaar het voorval niet. Dezelfde onduidelijkheid doet zich voor wanneer saloncatalogi geraadpleegd worden. De publicatie van Comyn & Huys bevat een oplistings van Césars deelnames aan de salons in Parijs, Gent, Brussel en Antwerpen. Op laatstgenoemde locatie zou César in 1891 een *Effet de Printemps (Etude)* tentoongesteld hebben en vervolgens in Parijs *Un vieux saule: étude* in 1892. Stelde De Cock zijn tekeningen tentoon, of gaat het om geschilderde studies? Heden werden geen werken teruggevonden met diezelfde titels.

<sup>63</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 4. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>64</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 40.

Zoals hierboven besproken werden van vier potloodtekeningen geschilderde varianten gevonden. De vier tekeningen fungeerden duidelijk als ontwerptekening. Uit eigentijdse bijdragen over het leven van César De Cock blijkt dat dit geen uitzonderingen zijn, integendeel: “Van elke schilderij ontwierp hij eerst eene schets in potlood”, beweert Van Hoorde.<sup>65</sup> Ook César getuigt: “J’avais acheté des couleurs et deux au trois châssis la toile je la préparais moi même. Je faisais une comparaison avec mes dessins” en “Quand j’étais resté en voyage pendant deux au trois mois je retournais à Paris avec une bonne provision d’études alors je n’avais que faire des tableaux en rentrant à Paris”.<sup>66</sup> Bovendien raadde César zijn collega’s aan om hetzelfde te doen. In een artikel over de Nederlandse kunstenaar Willem Carel Nakken (1835-1926) is te lezen hoe deze kunstenaar op aanraden van César direct naar de natuur ging tekenen en schilderen, om ze nadien in het atelier af te werken.<sup>67</sup> Deze methode, waarbij de kunstenaar het kunstwerk in het atelier afwerkt, is nog vrij academisch.

Met het oog op de materiaalgroep potloodtekeningen blijven we vooral op het terrein van de schets – zeker wat betreft de vroege werken van César – en de ontwerptekening. Toch is ook hier enige nuancering nodig. Alle potloodtekeningen werden gesigneerd, maar deze werden vermoedelijk achteraf systematisch aangebracht. Daarnaast is het erg waarschijnlijk dat ook de tekeningen met inscripties als ontwerpstudies dienden, ondanks hier geen schilderijen aan konden gelinkt worden.

De etsen en waterverftekeningen daarentegen fungeerden veeleer autonoom. In de eerste plaats ondersteunt de publicatie van enkele etsen deze stelling. Comyn & Huys vonden twee publicaties terug. Ten eerste wordt *Vue de Longueville* uitgegeven in een bundel van de Franse ‘Société des Aquafortistes’ uit 1865.<sup>68</sup> De ets zelf is gedateerd in 1864 en gesigneerd. Ze heeft een hoge afwerkingsgraad en toont ons een gebalanceerde compositie met een zicht op een hoeve met een waterplas op de voorgrond. Twee wasvrouwen zijn aan het werk en een koppel wandelt naar achteren toe onder een grote boom. Ten tweede verschijnt de ets *Rivière à Gasny* uit 1880 in jaarreeks 1881 van *L’illustration Nouvelle* (afb. 9).<sup>69</sup> De iconografie toont een tafereel typisch voor César De Cock:

<sup>65</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 71.

<sup>66</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 11 en 17. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>67</sup> P. A. Haaxman, ‘W.C. Nakken,’ *Elsevier’s geïllustreerd maandschrift*, 8/15 (1898).

<sup>68</sup> Ets *Vue de Longueville* (1864, 22 x 30,5 cm, privébezit), gepubliceerd in *Société des aquafortistes. Eaux-fortes modernes, Oeuvres inédites et originales*, 3 (1865), Cadart & Luquet.

<sup>69</sup> Ets *Rivière à Gasny* (18,4 x 26,2, privébezit), gepubliceerd in *L’illustration nouvelle par une société de peintres-graveurs à l’eau-forte*, 13/2 (1881), Veuve A. Cadart.



Afbeelding 9. 'Rivière à Gasny' (César De Cock, ets, z.d., 18,4 x 26,2 cm), Privéverzameling, foto: publicatie in *L'illustration nouvelle par une société de peintres-graveurs à l'eau-forte*, jaargang 13, deel 2 (1881), Veuve A. Cadart.

een figuur bevindt zich in een bootje op de rivier van Gasny en op de voorgrond is de knotwilg opvallend. Onderaan de ets staan inscripties die verwijzen naar de uitgever: "*V(eu)ve A. Cadart. Edit. Imp. 56 B(ou)le vard Haussmann Paris*". Bovendien zijn deze twee etsen uit 1864 en 1880 de enige die te dateren zijn na de periode waarin César misleid werd door zijn drukker Onghena, althans wat betreft de vandaag bekende werken.

Zoals eerder besproken, werd ook Césars ets naar Auguste Van Lokeren, betreffende een voorstelling van de Sint-Baafsabdij, gepubliceerd in Van Lokerens *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean, à Gand* (1855). Gezien de context kan aan deze ets een extra documentaire waarde worden toegeschreven, in functie van de instandhouding van het culturele en geschiedkundig verleden van de Gentse abdij. Over de financiële waarde van deze (vermoedelijke) opdracht is niets geweten.

De bedoeling van de reeds genoemde uitzonderlijke ets die bladeren en planten voorstelt, werd al deels verraden door een deel van titel: *Frontispice*.<sup>70</sup> Deze

<sup>70</sup> *Frontispice* (ets, 6,5 x 9 cm) met inventarisatienummer S.II.81909b in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel.

term verwijst naar een tweede titelpagina, of naar de (symbolische) decoratie rond een ingang. Centraal is er duidelijk witruimte opengelaten, vermoedelijk om later te laten aanvullen door tekst. Het zou ook kunnen, gezien de kleine afmetingen (6,5 x 9 cm), dat deze ets als 'ex libris' (eigendomsmerk) bedoeld was. De bestemming van deze ets werd niet teruggevonden.

Over de opbrengst van de diploma-ets in opdracht van de Koninklijke Koormaatschappij, die het resultaat was van een samenwerking tussen de broers De Cock, is meer geweten. César schrijft in zijn brieven: "*La société des choeurs me faisait la commande d'un diplôme (...) sept cent francs qu'ils m'offert j'aurais pu faire quelque chose de très simple, mais non je voulais travailler pour la gloire*".<sup>71</sup> Over de waarde van het tweede diploma in opdracht van het Kunstgenootschap is niets geweten. Aangezien beide broers lid waren van deze vereniging is het best mogelijk dat zij dit kosteloos deden.

De publicatie van de drie etsen – waarvan twee met artistieke en één met historische waarde –, de commerciële aard van de diploma's, het bestaan van een ontwerpstudie in potlood voor de ets *Poel, knotwilgen en visser* (zie boven), de hoge technische afwerkingsgraad van de etsen en tot slot de alomtegenwoordigheid van Césars signatuur en datering, zijn verschillende indicatoren om de verzameling etsen het statuut van afgewerkt of voltooid toe te wijzen.

Tweemaal kan ook de tentoonstelling van aquarellen vastgesteld worden in de opsomming van Césars deelnames aan de salons in *De schoonheid van de stilte*.<sup>72</sup> *Troncs d'arbres* en *Petit bois* werden in Parijs getoond in 1878. Het is niet bij deze twee gebleven, althans dit stelt Van Hoorde aangaande het jaar 1895: "*Dienzelfden zomer schilderde César De Cock acht groote aquarellen, die hij naar Parijs zond*".<sup>73</sup> Het is niet geweten over welke aquarellen het gaat, en of zij zich al dan niet tussen de hier verzamelde werken bevinden. Alleszins doet het exposeren van de aquarellen op de salons vermoeden dat ook zij een autonome weg uitgingen en een voltooid statuut hebben. Toch zegt César zelf aanvankelijk moeite te hebben gehad met de verkoop ervan, tezamen met de pen-en-inkttekeningen. In het volgende citaat bespreekt de schilder de periode waarin hij nog niet succesvol was: "*(...) tout mon travail tous mes dessins à la plume toutes mes aquarelles que je donnais à droite et à gauche mais jamais je n'ai gagné un centime*".

<sup>71</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 11. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>72</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*, pp. 137-141.

<sup>73</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 63.

*ici à Gand*.<sup>74</sup> Aangezien César ze blijkbaar wel wou verkopen, wijst dit citaat ook eerder in de richting van voltooiden werken, zowel wat betreft de waterverftekeningen, als de pen-en-inkttekeningen. Wat betreft laatstgenoemde materiaalgroep, is één expositie op het Gentse salon in 1850 bekend, het gaat om *Bois*. Alle waterverf-en pen-en-inkttekeningen dragen zowel een signatuur als datering, met uitzondering van één pentekening zonder datum.

De salons waren een belangrijk middel in de verspreiding van de romantisch-realistische landschapsschilderkunst in onze streken. Franse schilders exposeerden op salons die onder meer in België doorgingen vanaf de jaren '40-'50. Sommige negentiende-eeuwse galeries verzamelden veel werk uit Barbizon. César's werk sloot nauw aan bij de Franse esthetiek en zo kwam het dat ook zijn werk goed in de markt lag bij de op Frankrijk gerichte Belgische verzamelaars.

## 5. Authenticiteitsproblematiek

Reeds tijdens het leven van César De Cock rezen er vragen omtrent de authenticiteit van zijn kunstwerken. De kunstenaar neemt een interessante plaats in binnen de juridische kunstwereld: *“De naam van César De Cock, geplaatst op eene schilderij, die niet van hem was, gaf aanleiding tot de eerste vervolging in België voor overtreding der wet der kunsteigendom”*, schreef Jozef Van Hoorde over een feit dat uit 1886 dateert. Hij was de eerste die deze vervalsing opmerkte en De Cock inlichtte over die *“verschrikkelijke kroete!”*.<sup>75</sup> De vervalser, een koopman, had volgens Van Hoorde de naam van César De Cock geschreven op een schilderij dat hij op een openbare veiling had aangekocht. Er bestond voor de rechtbank geen twijfel over dat de man schuldig was, maar hij kon niet veroordeeld worden omwille van het simpele feit dat ‘de wet op kunsteigendom’ op het moment van de feiten nog niet van toepassing was. Van Hoorde sluit zijn uitgebreide bespreking van het proces als volgt af: *“Dat eerste proces in zake van kunsteigendom eindigde met eene vrijspraak en de brave César De Cock was niet weinig gelukkig als hij vernam dat de vervoligde er ongestraft van afgekomen was”*.<sup>76</sup> Vandaag zijn vervalsingen naar César De Cocks werk nog steeds een probleem.

De etsen naar de hand van César De Cock in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek in Brussel werden reeds besproken. De collectie met werken onder de naam van César De Cock die zich ginds bevindt is echter uitge-

<sup>74</sup> C. De Cock, Brief van César De Cock aan Albert Dutry, 17 oktober 1895, p. 6. (Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek BIB.G.003428/2).

<sup>75</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 63 en 64.

<sup>76</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock*, p. 66.



breider. Ook 11 pen-en-inkttekeningen, 14 houtskooltekeningen en 17 waterverftekeningen zijn daar ondergebracht.<sup>77</sup> De analyse van deze 42 werken bleef echter uit in bovenstaande bespreking, gezien de authenticiteit ervan wordt betwist door Richard Comyn.<sup>78</sup> Verschillende veilinghuizen doen beroep op diens kennis om de authenticiteit van César De Cocks schilderijen te bepalen. Omdat de betwiste groep tekeningen in een aantal opzichten duidelijk verschilt van de niet-betwiste werken, was het noodzakelijk om de stelling van Comyn voor het eerst wetenschappelijk te onderzoeken.

Meer specifiek gaat het volgens Comyn om een materieel falsum. Dit wil zeggen dat de naam waarmee gesigneerd werd ('César De Cock') en dus verwijst naar de zogezegde kunstenaar, niet overeenkomt met de naam van de 'echte' vervaardiger. Volgens hem is deze laatste persoon Elisabeth De Cock (1883-1969), dochter van César en de Finse kunstenaar Julia Stigzelius, die om financiële redenen vervalste. Comyn baseert zijn stelling op stilistische kenmerken. Hij heeft in het verleden aquarellen van de hand van Elisabeth De Cock onder ogen gehad. In de meeste gevallen zijn de betwiste werken niet op een origineel schilderij gebaseerd, in sommige gevallen wel. Hieronder worden verschillende factoren die de bewering van Comyn al dan niet bevestigen, besproken.

### *Techniek en stijl*

Een eerste blik op de groep betwiste werken roept onmiddellijk vraagtekens op. De gehanteerde techniek en stijl betreft dan ook de grondslag waarop Comyn zich baseert. Het klopt dat de betwiste houtskool-, waterverf- en pen-en-inkttekeningen van mindere kwaliteit en minder verfijnd zijn dan de authentieke werken. Ze zijn ook uit een beperkter kleurpalet opgebouwd.

De signatuur werd telkens opvallend groot aangebracht in vergelijking met de niet-betwiste werken. Bij nader onderzoek kon geconcludeerd worden dat de gebruikte materialen (houtskool, waterverf en pen-en-inkt) hiervoor geen afdoende verklaring kunnen bieden. Onder de niet-betwiste werken die met diezelfde materialen gemaakt zijn, bevinden zich namelijk meerdere werken met een verfijnde signatuur.

<sup>77</sup> Inventarisatienummers van de betwiste werken in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel: waterverftekeningen (S.V. 29408-29415, 31054-31058, 43106-43109), pen-en-inkttekeningen (S.V. 29332-29343), houtskooltekeningen (S.V. 29183-29189, 29303-29309).

<sup>78</sup> In mijn masterproef werd ook de betwiste groep werken besproken. Gezien enkele opvallende verschillen was ik genoodzaakt om de gehele verzameling, wel en niet betwist, op te splitsen. Voor dit artikel werd ervoor gekozen de betwiste werken niet op te nemen in de verzameling en om af te sluiten met een onderdeel over de authenticiteitsproblematiek met het oog op de onderzoeksresultaten ervan.

Vijf betwiste aquarellen werden gedateerd met jaartallen die op het eerste zicht een verklaring kunnen bieden voor de mindere kwaliteit van de werken.<sup>79</sup> Het zou kunnen dat de artistieke vaardigheden van de kunstenaar afzwakten naarmate hij ouder werd. Vooraf moet opgemerkt worden dat de groep betwiste werken beschouwd worden als een homogene stilistische groep, die duidelijk bevreemdend is binnen het volledig oeuvre. Vijf keer treffen we het jaartal 1901 aan. César De Cock overleed in 1904. Misschien kon de schilder om fysieke redenen moeilijker de natuur in of observeren en is dit de oorzaak van het verstoten karakter van de betwiste werken. Ook Van Hoorde wijst op de minder scherpe geestestoestand van de kunstenaar aan het einde van zijn leven. Comyn weerlegt deze mogelijke verklaring door een schilderij voor te leggen dat César in 1899 maakte: *Landschap met schaapherder*, in het bezit van het Gentse Museum voor Schone Kunsten. Op basis van dit schilderij kan het artistiek talent van de schilder op latere leeftijd verre van in twijfel getrokken worden.



Afbeelding 10. Zonder titel (Elisabeth De Cock, aquarel, z.d.), Privébezit Hanne Ruoti (Finland), foto: Hanne Ruoti.

<sup>79</sup> Inventarisatienummers van de 5 aquarellen met data in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel: *Landschap in de Provence* (S.V.29408), *Landschap in de buurt van Evreux* (S.V.19411), *Boswegel met drie personages in het Bos van Meudon* (S.V.29409), *Wijngaarden in Montigny* (S.V.29410), *Bloeiende perelaars in Sèvres* (S.V.29412).

De vraag of Elisabeth De Cock het artistiek-technisch talent bezat om landschapsschilderkunst te vervalsen, is moeilijk te beantwoorden. Zij was zelf schilder en wordt opgenomen in algemene overzichtswerken, hoewel vaak als ‘dochter van...’. De vraag stelt zich dan ook of zij ook erkend zou worden zijn uitsluitend op basis van haar artistiek vermogen en dus los van haar afkomst. Noch in Belgische, noch in Franse collecties is haar werk terug te vinden. Ook in Finland, waar zij een hele tijd gewoond heeft (zie onder), zijn haar werken niet in musea terug te vinden. De Finse Hanne Ruoti, die vanuit persoonlijke interesse enig onderzoek voert naar Elisabeth De Cock en haar familie, heeft wel twee aquarellen in haar bezit van de hand van Elisabeth De Cock. Deze spelen een beduidende rol binnen de authenticiteitsproblematiek omdat zij stilistisch heel nauw verwant zijn met de betwiste aquarellen. Toch moet opgemerkt worden dat de toeschrijving aan Elisabeth De Cock niet 100% zeker is: slechts één van de aquarellen is gesigneerd. Bovendien is die ene signatuur onduidelijk: we lezen ‘(C of E) De Cock’ (afb. 10). Comyn kent deze aquarellen en verklaart de onduidelijke, bevlekte signatuur door een eerdere vervalsingspoging. Volgens hem werd van een E een C gemaakt, al dan niet door Elisabeth. Daarnaast kent Comyn nog een andere aquarel die hij zelf onder ogen heeft gezien, maar heden niet teruggevonden werd. De aquarel in kwestie is alweer in diezelfde stijl gecreëerd en zou wél duidelijk met ‘E. De Cock’ gesigneerd zijn. Alleszins is het duidelijk dat er in Finland aquarellen bewaard worden die stilistisch verwant zijn aan de betwiste aquarellen uit het Brusselse Prentenkabinet, en dat deze ginds beschouwd worden als werken van de hand van Elisabeth.

Inzake het Finse kunstbezit is het Finse veilinghuis ‘Bukowskis’ wel in het bezit van twee aquarellen, die daar onder de naam van César De Cock bekend zijn. Ook zij zijn met deze naam gesigneerd, dit keer voluit geschreven. Ook voor deze aquarellen werd exact dezelfde stijl en techniek gehanteerd als de betwiste Brusselse exemplaren én als diegenen van Elisabeth, in het bezit van Hanne Ruoti. Eén van deze twee ‘Bukowskis-aquarellen’ draagt het jaartal 1904. Een jaartal dat overeenkomt met de periode waarin de homogene stilistische groep betwiste werken uit Brussel te dateren zijn. Wanneer ik Helena Jaakso, een Finse deskundige die tewerkgesteld is bij Bukowkis, informeerde over de betere kwaliteit van Césars vroegere waterverftekeningen, wijst ook zij op het bestaan van specifieke, op zichzelf staande stijlperiodes bij kunstenaars.

Twee van de betwiste Brusselse aquarellen bevatten een identiek watermerk.<sup>80</sup> Het watermerk met drukletters ‘AQUARELLE’ kon niet gelinkt worden aan een papierfabrikant en/of datering van het papier. Noch op de aquarellen in Fins

bezit, noch op de authentieke waterverftekeningen in Belgische verzamelingen, werd een identiek watermerk aangetroffen.

### *Iconografie en genres*

Uit voorgaande hoofdstukken is gebleken dat er iconografische overeenkomsten zijn tussen tekeningen binnen de groep betwiste werken maar belangrijker met betrekking tot de authenticiteitsproblematiek is dat er ook gelijkaardige thema's werden gevonden tussen de betwiste werken en twee olieverfschilderijen van César De Cock. Op het eerste gezicht pleit deze vaststelling in het voordeel van de betwifelde werken omdat zij niet geïsoleerd en op zichzelf staand zijn, maar interageren met het authentieke oeuvre van César De Cock. Anderzijds is het ook mogelijk dat de potentiële vervalser zich gewoon gebaseerd heeft op de olieverfschilderijen om nieuwe werken te produceren in andere materialen. Enkele dateringen van de wel en niet betwiste olieverfschilderijen en tekeningen verhelderen voor een deel de kwestie.

Meer bepaald zijn er vier authentieke olieverfschilderijen die een identieke iconografie vertonen als de betwiste tekeningen. Deze laatste verschijnen zowel in aquarel, als in houtskool en pen-en-inkt.<sup>81</sup> Onder de vier originele olieverfschilderijen dragen twee ervan een datum: 1863 (*Leielandschap of de weg naar het Patijntje in Gent*) en 1869 (*Vue d'une ferme à Fontainebleau*). Hier dient kort de veronderstelling opgehelderd te worden dat de betwiste werken beschouwd kunnen worden als een stilistische homogene groep werken die, na het uitbreiden van enkele data naar de gehele groep betwiste werken, rond 1900 vervaardigd zijn. Het komt dus voor dat de schilderijen nog voor de ontwerpstudies ervan gemaakt zijn. Dit is echter heel vreemd, tenzij we de tekeningen niet per se het statuut van ontwerp-tekening toebedelen ondanks de identieke weergave van de voorstellingen.

Dit doet vragen rijzen omtrent de rol en de bedoeling van de betwiste tekeningen en hoe zij zich verhouden ten opzichte van de olieverfschilderijen.

---

<sup>80</sup> Inventarisatienummers van de aquarellen met watermerk in het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel: *Grote boom in het woud van Meudon* (S.V.31054) en *Bomen aan de waterkant* (S.V.31055).

<sup>81</sup> Ten eerste: (betwiste) houtskooltekening *Oude watermolen in Gasny* // olieverfschilderij *Vue d'une ferme à Fontainebleau* (1869). Ten tweede: (betwiste) houtskooltekening *Oude beuk in het woud van Fontainebleau* // (betwiste) aquarel *Grote boom in het woud van Meudon* // olieverfschilderij *Geen titel*. Ten derde: (betwiste) aquarel *Boslandschap bij het Patijntje te Gent* // olieverfschilderij *Leielandschap of de weg naar het Patijntje*. Ten vierde: (betwiste) pen-en-inkt-tekening *Waterkerskwekerij in Veules* // olieverfschilderij *Les Cressonières de Veules*.

*'Cui bonum?'*

'Wie heeft er baat bij?' Nummer één op het lijstje met redenen die aan de basis liggen van heel wat vervalsingen, is de financiële winst die een bedreven vervalser uit zijn werk kan halen. Geldnood zou volgens Comyn dan ook Elisabeths drijfveer zijn voor de vervalsingen. Op het eerste gezicht lijkt dit vreemd aangezien we weten dat haar vader uiteindelijk een erg succesvolle carrière heeft gemaakt en Elisabeth dus uit een goede familie komt. Elisabeth is geboren in 1883 (Gent) en stierf in 1969 (Finland).<sup>82</sup> Acht jaar na de dood van César in 1904, trok zijn echtgenote met Elisabeth terug naar haar geboorteland, Finland.

Elisabeth De Cock is twee keer gehuwd. De eerste keer huwde zo nog voor 1914 (met R. Fritsch) want haar echtgenoot overleed tijdens de Eerste Wereldoorlog. Daarna huwde Elisabeth in oktober 1934 met diens broer, Michel Frisch, in Abo (Finland). Hoogstwaarschijnlijk had zij dus als vrouw ook financiële bijstand, tenminste, tot op een bepaald moment: wanneer zij later terug zal keren naar België, reist en woont zij hier alleen, hoewel haar man nog leefde. In Finland heeft zij de Finse nationaliteit aangevraagd.<sup>83</sup>

De keerzijde is natuurlijk Elisabeths artistieke beroep dat destijds voor vrouwen nog moeilijk lag. Ruoti bevestigt de armoedige levensomstandigheden van Elisabeth tijdens haar verblijf in Finland, maar voegt hieraan toe dat dit eerder gewoon dan uitzonderlijk was in vergelijking met de levensomstandigheden van de meeste Finnen in die tijd. Daarnaast kan men zich afvragen in hoeverre dergelijke daad moreel acceptabel is/was voor een dochter in het algemeen of voor Elisabeth in het bijzonder. Zou zij capabel geweest zijn om het werk van haar eigen vader te vervalsen?

*Literatuurstudie*

Het komt meer dan eens voor dat de werken uit het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van Brussel, met uitzondering van de authentieke etsen, genegeerd worden. Zo wordt bijvoorbeeld in *De schoonheid van de stilte* het bestaan van de verzameling betwiste tekeningen niet vernoemd.<sup>84</sup> Ook de tentoonstellingscatalogus van *Gebroeders De Cock: schilderijen in particulier bezit, onbekende tekeningen uit de universiteitsbibliotheek van de RUG*, georganiseerd

<sup>82</sup> Het sterfjaar ontbreekt in algemene overzichtswerken en werd gecommuniceerd door Hanne Ruoti.

<sup>83</sup> Archief van de burgerlijke stand, Gent (Vreemdelingendossiers), gegevens gecommuniceerd door Paul Huys.

<sup>84</sup> R. Comyn en P. Huys, *César De Cock, De schoonheid van de stilte*.

door de Latemse Kunstkring, verwijst niet naar het bestaan van werken (zowel tekeningen als etsen) in Brussel.<sup>85</sup>

Van Hoorde beschrijft geregeld thematische motieven uit het werk van César De Cock, op zich thema's die in beide groepen – betwist en niet betwist – voorkomen.<sup>86</sup> Maar hier is de datum van uitgave niet onbelangrijk: Van Hoorde publiceerde in 1895, wanneer de betwiste werken te dateren zijn rond de jaren 1900, is het onmogelijk dat Van Hoorde hierover schreef want de betwiste werken bestonden nog niet. Idem met betrekking tot de brieven van César De Cock, geschreven naar Dutry in 1895.<sup>87</sup> Hetzelfde geldt voor de publicatie van Robert Karl uit 1882.<sup>88</sup> Het is onmogelijk dat hij, met betrekking tot zijn fascinatie voor de aquarellen van Harpignies en De Cock, de aquarellen uit het Brussels Prentenkabinet viseert.

### *Herkomst*

De verzameling betwiste werken maakt deel uit van het bezit van de Koninklijke Bibliotheek in Brussel, een prestigieuze instelling. Ik vroeg na hoe zij de collectie tekeningen (houtschool, aquarel en pen-en-inkt) verworven hebben. Deze zijn allen afkomstig van “*Mme. De Cock-Fritsch, Avenue Molière 171, Forest (Bruxelles)*”.<sup>89</sup> Bovendien werden zij niet in één keer verkocht maar op zes verschillende data. De verwervingsdata zijn:<sup>90</sup>

- ♦ 25/05/1951 (7 houtschooltekeningen)
- ♦ 8/06/1951 (7 houtschooltekeningen)
- ♦ 19/06/1951 (8 aquarellen)
- ♦ 23/06/1951 (11 pen-en-inkttekeningen)
- ♦ 15/01/1952 (5 aquarellen)
- ♦ 11/04/1953 (4 aquarellen)

Een vergelijking tussen bovenstaande data en de biografische gegevens van Elisabeth De Cock dient zich aan. Elisabeth was 68, 69 en 70 jaar oud wanneer zij de betwiste tekeningen aan het Brussels Prentenkabinet verkocht. Zoals gezegd is

<sup>85</sup> R. Demeter et. al., Tent. cat. Latemse Kunstkring: *Gebroeders De Cock: schilderijen in particulier bezit, onbekende tekeningen uit de universiteitsbibliotheek van de RUG.*

<sup>86</sup> J. Van Hoorde, *De gebroeders Xaveer en César De Cock.*

<sup>87</sup> C. De Cock, (Autobiografische) brieven van César De Cock aan Albert Dutry, 17 & 31 oktober 1895, Gent: Handschriftenzaal van de Universiteitsbibliotheek (BIB.G.003428/2).

<sup>88</sup> K. Robert, *L'aquarelle.*

<sup>89</sup> Gegevens gecommuniceerd door Sarah Van Ooteghem (verantwoordelijke Prentenkabinet, Koninklijke Bibliotheek Brussel).

<sup>90</sup> Idem.

zij in België geboren. Ze ging in 1912 voor het eerst met haar moeder naar Finland, na de dood van César. In mei 1948 kwam Elisabeth terug naar België, zonder haar (tweede) man. Eerst vestigde zij zich in Gent, waar zij verbleef van mei tot september 1948 (Onderbergen 61). Daarna woonde ze in Klemskerke van oktober 1948 tot april 1949. Vervolgens keerde ze naar Gent terug, waar ze van oktober 1949 tot april 1951 woonde in de Kunstlaan 13. In Vorst (bij Brussel) vestigde zij zich in april 1951 (Avenue Molière 171).<sup>91</sup> Elisabeth was lid van de Cercle des Beaux-Arts d'Ostende. Vermoedelijk was zij lid wanneer zij aan de kust woonde, in Klemskerke (1948-1949). Aangezien Elisabeth wel in Finland overleed, kan zij pas na de laatste verweringsdatum (april 1953) naar daar teruggekeerd zijn. Besluit: de aankoopdata komen overeen met de jaartallen wanneer Elisabeth in Brussel verbleef. Daarnaast zijn de zes verschillende aankoopdata ongewoon. Telkens worden de tekeningen per materiaalgroep aangekocht. Waarom werd de verzameling niet in één keer aangekocht?

Wanneer we de verwervingsdata en gegevens over de aankoop van de authentieke etsen van De Cock bij de Koninklijke Bibliotheek van Brussel raadplegen, krijgen we andere gegevens. De etsen zijn enerzijds aangekocht bij de weduwe van Joseph Linning (Antwerpen, in 1893) en bij een veiling van Fiévez (Brussel, in 1896).<sup>92</sup>

De twee aquarellen die teruggevonden werden bij het Finse veilinghuis Bukowkis, werd door deze instelling aangekocht bij verschillende mensen, afkomstig van verschillende plaatsen. Data of specifieke gegevens konden niet meegegeven worden. Alleszins zijn zij niet rechtstreeks afkomstig van Elisabeth, wat uiteraard niet uitsluit dat ze in de generatie daarvoor in de handen van Elisabeth kunnen geweest zijn. Ondertussen zijn beide aquarellen verkocht aan anonieme kopers.

Zoals eerder vermeld in de inleiding werden de Gentse tekeningen in 1911 geschonken door Césars weduwe, Julia Stigzelius. Julia heeft ze dus vlak voor haar vertrek naar Finland binnengebracht. Het is opvallend dat de Gentse Universiteitsbibliotheek de potloodtekeningen ontvangen heeft in de vorm van een schenking. De betwiste tekeningen in het Brusselse Prentenkabinet daarentegen werden aangekocht bij Elisabeth De Cock. Pas in de jaren '50 zal Elisabeth bij het Brusselse Prentenkabinet haar verzameling verkopen. Hierbij kan men zich enkele vragen stellen: Waarom heeft Elisabeth 'haar verzameling' voor haar ver-

<sup>91</sup> Archief van de burgerlijke stand, Gent (Vreemdelingendossiers), gegevens gecommuniceerd door Paul Huys.

<sup>92</sup> Gegevens gecommuniceerd door Ann D'Hauwer (verantwoordelijke Prentenkabinet, Koninklijke Bibliotheek Brussel).

trek nog niet verkocht? Want, als ze door César vervaardigd zijn, bestonden ze al. Zijn ze dan in de jaren '50 plots opgedoken? (Terwijl Elisabeth ondertussen – voor zover we weten – al twee keer verhuisde.) Waarom heeft Elisabeth de werken verkocht, en niet gewoon geschonken als zij er net als haar moeder belang aan hechtte dat het oeuvre van haar vader op een degelijke locatie verkocht zou worden? Bovendien zijn de betwiste aquarellen, onder alle verzamelde werken, de enige die van Elisabeth afkomstig zijn.

De twijfelachtigheid van de ouderdomstheorie, de vreemde en bijna mysterieuze aankoopprocedure van de betwiste werken in het Brusselse Prentenkabinet en tot slot het op verschillende vlakken verstoten karakter van de betwiste exemplaren houden mij persoonlijk tegen om de werken als 'authentiek' te verklaren. De stilistische overeenkomst tussen de twee aquarellen in het bezit van Hanne Ruoti, die naar haar zeggen van de hand van Elisabeth zijn, en de betwiste aquarellen, hoeft geen verdere toelichting. Toch kan de toeschrijving aan Elisabeth niet nagegaan worden zolang men geen aquarel kan voorleggen die met zekerheid aan Elisabeth is toegeschreven. Zoals gezegd heeft Comyn naar eigen zeggen wel dergelijke aquarel – met duidelijke signatuur van Elisabeth – vervaardigd met exact dezelfde stijl als de betwiste aquarellen, voor ogen gehad.

Daarom rond ik deze discussie graag af met mijn reflectie over het feit dat Elisabeth naar mijn mening niet enkel in wetenschappelijk publicaties als 'dochter van..' naar voren wordt geschoven maar dat zij dat gewoonweg 'was', ook voor de medewerkers van het Prentenkabinet die vermoedelijk om die reden de werken niet weigerden of in vraag stelden.

## 6. Conclusie

De academische tendens enerzijds en de vernieuwende landschapsschilderkunst anderzijds, vormden een richtsnoer om de teken- en etspraktijk van César De Cock te situeren. De kunstenaar vertoefde in Barbizon en andere Franse natuurstreken op het moment dat de realistische landschapsweergave door progressieve Franse kunstenaars zich volop ontplooidde.

Het medium tekenkunst is in haar technische, stilistische, iconografische en statutaire voorkomen een goede significant gebleken om deze negentiende-eeuwse opvattingen te formuleren. De keuzes die César De Cock nam met betrekking tot deze drie pijlers, geven een beeld van hoe de kunstenaar zich profileerde binnen zijn generatie.

De 169 tekeningen en etsen, die nu verspreid zijn over diverse vooraanstaande Belgische collecties en privéverzamelingen, geven ons een inkijk op wat er achter



de schilderijen schuilt. Deze tastbare verzameling creaties enerzijds, en de geraadpleegde eigentijdse bronnen anderzijds, vulden elkaar mooi aan om Césars werkmethode te bestuderen.

Een deel van de potloodtekeningen is opgebouwd met een losse en schetsmatige lijnvoering. Hier is de invloed van de Franse landschapsschilders opvallend. Doch, de technische bagage en de denkkaders die César De Cock bijgebracht werden aan de Gentse academie, en meer specifiek in de tekenlessen van Pieter Frans De Noter, zal de kunstenaar nooit volledig achter zich laten. De overige tekeningen, die vermoedelijk tijdens of kort na Césars academische opleiding ontstonden, hebben een fijne uitwerkingsgraad en vangen hier en daar aan met de eerder traditionele 'dessin au trait'.

Een uniek verschijnsel in het tekenwerk van de De Cocks zijn de inscripties die suggereren dat de tekening als ontwerpstudie heeft gediend. César trachtte zo nauwgezet mogelijk de kleuren en sferen rondom hem te omschrijven. In eigen land staat de ontdekking van de Leiestreek op naam van deze broers, hoewel Xavier meer dan zijn broer in België actief was. César verloor zijn hart in het Franse Gasny, waar hij zich omstreeks 1870 vestigde. Alleszins waren de broers voordien beiden lid van het Gentse Kunstgenootschap. De mensenstudies die tot stand kwamen in het kader van een tekensessie van deze vereniging, zijn daar getuigenissen van. Daarnaast werkten de broers samen aan etsen in opdracht van dit Kunstgenootschap en voor de Koninklijke Koormaatschappij. César is telkens de uitvoerder, Xavier de ontwerper.

De houtskooltekeningen tonen enerzijds Césars experiment met dit nieuwe materiaal, maar anderzijds ook de terughoudendheid in de (lineaire) uitvoering van deze tekeningen. Waar de tekeningen vervaardigd met potlood en houtskool al een progressieve houding suggereren, doen de pen-en-inkttekeningen en etsen dit niet: zij zijn heel nauwkeurig en gedetailleerd qua uitvoering. César De Cock hield een tijd lang op met etsen, omdat hij op onterechte wijze gedemotiveerd werd. Zijn talent blijkt onder meer uit zijn samenwerking met Auguste Van Lokeren, die naar voor komt als ontwerper van een ets die de crypte van de Gentse Sint-Baafsabdij voorstelt. De waterverftekeningen uit een privéverzameling kregen gelukkig wel de verdiende erkenning. Karl Robert schat in zijn negentiende-eeuwse publicatie over het aquarel Césars vaardigheden even hoog in als die van Harpignies.

De verwevenheid van techniek, stijl en iconografie blijkt onder meer uit de rangorde van modellen die academici vooropstelden. In de academie kwam het landschap als genre en de daarbij horende vrije weergave niet op de eerste plaats, laat staan dat men in het begin van de negentiende eeuw kunstenaars aanraadde

ook werkelijk in de natuur aan de slag te gaan. Reeds op jonge leeftijd was het landschap voor César De Cock een geliefkoosd thema. De kunstenaar voegde al snel menselijke figuren toe aan tekeningen die met houtskool, pen-en-inkt en waterverf tot stand waren. De vergelijking met de iconografie van de olieverfschilderijen leverde veel overeenkomsten op, van gelijkaardige compositieschema's tot enkele tekeningen die duidelijk als ontwerpstudies fungeerden.

De iconografie van de etsen die César De Cock in samenwerking met enerzijds zijn broer Xavier, en anderzijds Auguste Van Lokeren, heeft ook een uitzonderlijk karakter. De ets-diploma's tonen allegorische voorstellingen, terwijl de crypte van de Sint-Baafsabdij eerder een documentair doel had.

Het mag duidelijk zijn dat de negentiende-eeuwse mentaliteitsverandering omtrent wat 'af' is gevolgen heeft op hedendaags onderzoek en meer specifiek op de (kwetsbare) terminologie. Vier tekeningen waarvan ons tevens een exemplaar in olieverf bekend is, fungeerden vrijwel zeker als ontwerpstudie. De Cock geeft in zijn autobiografie zelf aan dat kunnen tekenen en observeren een noodzakelijke vereiste is alvorens te beginnen schilderen. Aanvankelijk oefende de kunstenaar dus zijn algemene tekenvaardigheid. Ondanks de verzameling slechts een klein aantal loutere ontwerpstudies bevat, leren eigentijdse bronnen ons dat er destijds heel wat moeten geweest zijn. Van Hoorde stelt dat De Cock voor elk schilderij eerst een 'studie' maakte. César zou ook collega-schilders aanraden hun kunstwerk in het atelier af te werken: een vrij academische methode.

Over de toenmalige financiële waarde van de verzamelde werken is weinig geweten. De intentie tot verkoop doet alleszins vermoeden dat de waterverftekeningen voor César als voltooid beschouwd werden. Ook salondeelnames suggereren dat statuut.

De publicatie van de drie etsen – waarvan twee met artistieke en één met historische waarde –, de commerciële aard van de diploma's, het bestaan van een ontwerpstudie in potlood voor één ets, de hoge technische afwerkingsgraad van de etsen en de alomtegenwoordigheid van Césars signatuur en datering, verschillende indicatoren om de verzameling etsen als voltooid creaties te benoemen.

Globaal gezien zijn de tekeningen van César De Cock – en vooral diegenen waarbij de kunstenaar gebruik maakt van een vluchtige techniek – representatief voor de vernieuwende landschapsweergave dat vanuit Barbizon werd opgevoerd. Toch geldt deze stelling enkel wanneer er geen mensenfiguren worden toegevoegd. Deze zijn namelijk eerder traditioneel en zullen nooit, zoals dat wel het geval is bij het Franse realisme, bedoeld zijn om commentaar te leveren op de werk- en levensomstandigheden. Die nuancering geldt tevens met betrekking tot zijn techniek, stijl en materiaalkeuze: De Cock durft kiezen voor het nieuwe

maar blijft voorzichtig. Het is net dit aspect dat zijn tekenkunst zo bijzonder maakt in vergelijking met zijn schilderkunst, waar zij ons wel dat vluchtige karakter laat zien en waar zij de kunstenaar net dat tikkeltje meer aan experiment toelaat.

De samengebrachte tekeningen hebben – ondanks hun oorsprong in de negentiende eeuw – een actuele waarde. De charme van de tekenpraktijk ligt in de spontaniteit en het directe contact met de kunstenaar dat de kijker ervaart. Schetsen is een tijdloos en universeel fenomeen. De fragiele teken- en etspraktijk van César De Cock betreft slechts een fractie van het negentiende-eeuwse kunst-canon, desondanks is het in al zijn verschijningen een perfecte toetssteen om de negentiende-eeuwse ‘changing mentality’ te illustreren.

## 7. Bijlagen

Materiaal	Aantal	Bewaarplaats(en)
Potlood	117	Universiteitsbibliotheek Gent (Prentenkabinet)
		Museum van Deinze en de Leiestreek
		Privéverzameling
Pen-en-inkt	2	Privéverzameling
Houtskool	5	Universiteitsbibliotheek Gent (Prentenkabinet)
		Privéverzameling
Ets	40	Koninklijke Bibliotheek Brussel (Prentenkabinet)
		Privéverzameling
		Museum voor Schone Kunsten Gent
Waterverf	5	Privéverzameling
		Museum van Deinze en de Leiestreek

Bijlage 1: Overzicht van het bestudeerde ensemble

Materiaal	Aantal	Bewaarplaats(en)
Pen-en-inkt	13	Koninklijke Bibliotheek Brussel (Prentenkabinet)
Houtskool	14	Koninklijke Bibliotheek Brussel (Prentenkabinet)
Waterverf	19	Koninklijke Bibliotheek Brussel (Prentenkabinet)

Bijlage 2: Overzicht betwiste werken (onderwerp van authenticiteitsproblematiek)