

# Kunstbeleid en Nieuwe Orde

PAUL HUYS

Het boek van Virginie Devillez, *Kunst aan de orde*<sup>(°)</sup>, is een oorspronkelijk in het Frans geschreven *thèse de doctorat*, in 2001 voorgelegd aan de ULB. Deze diepgravende academische studie, rijkelijk geïllustreerd uitgebracht, brengt het verhaal hoe in ons land de ontaarde(nde) kunst officieel tot de orde geroepen werd tijdens het tweede decennium van het interbellum, en aldus rijp gemaakt werd voor de integratie in de kunstpolitiek van de Duitse bezetter.

Dr. Devillez illustreert in haar studie hoe de Belgische kunst tijdens de Tweede Wereldoorlog “ontspoorde” en ze speurt naar de wortels van die ontsparing in het officiële Belgische cultuurbeleid van de jaren dertig. Haar thesis is dat de oorlogsjaren geen aan toeval of willekeur toe te schrijven dwaling betekenden, maar dat reeds “in de jaren voor de Duitse inval het democratische België op het terrein van de beeldende kunsten de geesten rijp gemaakt had voor een terugkeer naar de orde. Er was een klimaat voorhanden waarop het nazi-regime kon voortbouwen en dat tijdens de oorlogsjaren subtiel werd omgebogen in dienst van de Nieuwe Orde.”

Het boek is geen kunsthistorische studie waarin het kunstwerk centraal staat en waarvan dan de artistieke evolutie *an sich* getekend wordt. Dit is een studie door een historica, iemand voor wie niet allereerst de kunst zelf belangrijk is (tenzij als economische en sociale, d.i. maatschappijvormende factor, cf. pp. 154-155), maar iemand die de impact onderzoekt van de politiek op de kunst(enaars), en dit voor een beperkte, welomschreven periode. Dit is inderdaad geen kunsthistorisch, maar een essentieel politiek-ideologisch discours, dat vanuit een historisch oogpunt opgebouwd wordt, maar met inachtneming van de actuele opvattingen (die door *political correctness* gevormd worden en waarover verder meer). Eigenlijk gaat deze studie over de wortels van de ontsparing van kunst(enaars) onder de invloed van een (staats)ideologie. Precies die inworteling, en dit reeds *in tempore non suspecto*, zorgt voor een (onverwachte) ondergrondse continuïteit in het verloop van het Belgische kunstleven, daar waar men eigenlijk een complete breuk, dus discontinuïteit had kunnen en mogen verwachten, misschien al van 1933 af, en dan zeker na 1940.

De kunstbeoefening tijdens de Tweede Wereldoorlog kende – enkele uitzonderingen niet te na gesproken – echter een bijna ongestoorde voortzetting van wat al van voor de oorlog aan de gang was. Ook de kunstgaleries en de veilingzalen

(°) Virginie Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, Gent, Snoeck, 2003, 432 pp., ill., ISBN 90-5066-207-2.

konden vrijwel ongemoeid hun tentoonstellings- en verkoopsactiviteiten voortzetten. Ondanks enkele stoorzenders (Georges Marlier, Edgar Leonard) bleef de administratie van Schone Kunsten het beleid bepalen, mede dankzij het feit dat België een militair en geen burgerlijk bezettingsbestuur had. Zelfs kunstenaars als Permeke en Magritte konden in volle oorlogstijd exposeren in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, ook al weigerden ze te participeren aan de propagandatentoonstellingen van Belgische kunst in Duitsland.

Precies dit ‘continuum’ in het Belgische kunstleven vormt de rode draad doorheen dit boek.

In Devillez’ betoog is 1929 een scharnierjaar, of – in andere beeldspraak uitgedrukt – de katalysator die het verloop van het Belgische kunstleven ingrijpend zou veranderen. De beurscrash van New York en zijn weerslag op het sociaal-economische bestel in Europa lieten ook de kunst niet onberoerd. Kunstgaleries moesten sluiten, kunstcollecties werden geveild tegen weggeefprijzen (cf. de uitverkoop van *Le Centaure* in oktober 1932), de hele kunstmarkt stortte ineen, kunstenaars zagen hun contracten verbroken en/of verloren hun koperspubliek. De kunstliefhebbers zagen trouwens in het hele financiële debacle tegelijk het eigenlijke artistieke failliet van de moderne kunsttendensen zelf: kubisme, expressionisme, fauvisme, dada, surrealisme.

Er werd naar allerlei oplossingen voor de noodlijdende kunstenaars gezocht. Misschien zou een etatistisch opdrachtenbeleid deze noodsituatie kunnen verhelpen, of althans ten dele toch? In 1935 moest in Brussel een wereldtentoonstelling plaatsvinden: een tiental architecten, een vijftigtal schilders en haast evenveel beeldhouwers mochten aan de opbouw en inrichting van de Belgische afdelingen aldaar meewerken. Tegelijk zouden – door het representatieve karakter van de in opdracht gegeven monumentale bouwwerken en de erbij horende ornamentele beelden, het liefst in neoklassieke stijl – de ‘waarden van de natie’ weerspiegeld moeten worden, hetgeen meteen voor die natie zelf een politieke meerwaarde insloot. Het model waarnaar werd opgezien, was het fascistische Italië, met zijn corporaties, zijn even corporatistisch gekleurd onderwijs, en – vooral – zijn opdrachten voor monumentale kunst. Brussel Wereldexpo 1935 was, in dat opzicht, een ‘modeexperiment’, waaruit bovendien een paar jaar later lessen getrokken werden voor de Belgische participatie aan de Internationale Tentoonstelling van Parijs in 1937.

Naast de invoering van dit grootscheepse opdrachtensysteem (met internationale allure) wilde het Belgische cultuurbestel tegelijk ook het bestaande systeem van de aankoop van kunstwerken door het Bestuur der Schone Kunsten, rechtstreeks bij de kunstenaars, nog verruimen, om mede daardoor te vermijden dat zij in een beschamende armoedesituatie zouden terechtkomen.

Dit door de staat bepaalde kunstenbeleid beoogde tegelijk ook een herwaardering van het kunstambacht, dat naast de zuiver artistieke expressie opnieuw een duidelijke plaats moest krijgen.

Een van de aspecten van het nieuwe kunstbeleid in België, ten tijde van de economische crisis, was ook een herwaardering van oude ambachtelijke technieken, zoals die van het tapijtweven (tapisseries), het kopersmeedwerk (dinanderie) en het kantwerk (kloskant). Deze ambachten, die ook voor werkverschaffing konden zorgen, kenden dan ook (tijdelijk) een heropbloei, die overigens door het kunstonderwijs werd ondersteund. Gangmaker terzake was het Hoger Instituut van Ter Kameren nabij Brussel, met als directeur Henry Van de Velde.

Het (ver)nieuwe(de) cultuurbeleid vond een onverwachte bondgenoot in de politiek van de Belgische Werkliedenpartij, die in 1935 in de regering kwam. De invoering van het betaalde verlof voor de arbeider (zes dagen per jaar) in 1936 had als onrechtstreeks gevolg dat de staat zich verantwoordelijk voelde voor een zinvolle invulling van die vrije tijd. Een programma van 'volksopvoeding' moest hiervoor ontwikkeld worden. Als de arbeiders in hun vrije tijd ook oog moesten krijgen voor schoonheid en kunst, dan maakte dit een educatieve werking in de musea nodig, liefst met begeleide museumbezoeken. Voor de gewenste drempelverlaging en kunstpopularisering moest daarom – naast de bestaande grote musea in de stedelijke centra – ook aandacht gaan naar de oprichting van kleinere musea, overall in de provincie, met de nadruk op de lokale kunst en geschiedenis.

Tijdens de zogenaamde Gesprekken van Venetië geraakte de Belgische delegatie, geleid door de Waalse socialistische minister van Kunsten en Wetenschappen Jules Destrée, en waarvan ook Henry Van de Velde deel uitmaakte, bijzonder geïmpressionerd door het Italiaanse model van kunst in dienst van de staat. België zou in diezelfde richting gedirigeerd worden.

Bij de kunstenaars zelf ontstond er een roep naar een beschermende corporatistische beroepsstructuur, belichaamd in de Vereniging der Beroepskunstenaars van België. De toegang tot het beroep moest moeilijker gemaakt worden, onder meer door aan de kandidaten hogere bekwaamheidseisen te stellen. De artistieke vrijheid van het individu ('kunst om de kunst') moest ingeruild worden voor gemeenschapskunst, in dienst van het land (en van de industrie). Minister Destrée, aan wie enig dirigisme niet vreemd was, vond ook dat de staat ervoor moest zorgen dat de kunst niet zou 'vervreemden van het wezen van de natie'. Tot op de vooravond van de Tweede Wereldoorlog was het Belgische kunstbeleid aldus volop aan het schipperen tussen kunst voor de kunst en een utilitaristische esthetiek, tussen artistiek liberalisme en staatskunst.

De meest opvallende evolutie in de beeldende kunsten tijdens het interbellum is de felle opbloei van het expressionisme (de kunst van Latem werd in Brussel gepropageerd door Le Centaure en Sélection) met bijna tegelijk de eerste tekenen van het surrealisme, toen nog heel erg in sourdine. Die nogal brutale, aanvankelijk desoriënterende kunst zou een decennium later geleidelijk verglijden naar een stillere, meer 'humane' kunst. Paul Haesaerts bedacht daarvoor in 1943 de term

‘animisme’: meer intimistisch en braaf, meer conventioneel ook, geruststellend in plaats van verontrustend. Toen de oorlog was uitgebroken, werd precies die Belgische kunst ook in nazi-Duitsland getoond. Dit culmineerde in de (pas later gecontesteerde) officiële bezoeken door enkele Vlaamse, respectievelijk Waalse kunstenaarsdelegaties aan nazi-Duitsland: Servaes, Malfait, De Troyer, Verdegem c.s. naar Berlijn bij Goebbels in december 1940, respectievelijk Mambour, Wasterlain, Scuvée, Gilberte Dumont c.s. naar München en Neurenberg in september 1941. En daarna volgden de vele reizende (verkoops)tentoonstellingen van Vlaamse, respectievelijk francofoon-Brusselse en Waalse schilders, beeldhouwers en grafici in een vijftiental steden over heel Groot-Duitsland (1941-1943). Onder de Duitse bezetting was het kunstbeleid vrij gemakkelijk vergleden tot een ‘terugkeer tot de orde’, hetgeen tegelijk een veroordeling betekende van alle anarchie en avant-gardisme in de moderne kunststrekkingen. Het halfslachtige kunstbeleid creëerde eigenlijk een niet helemaal duidelijke situatie die nog allerlei interpretaties toeliet, zowel door de instanties van de wettige macht als door de aanhangers van de Nieuwe Orde. Maar eigenlijk veranderde er niet zoveel in het kunstleven. Tegelijk met die ‘terugkeer naar het normale leven’ was er wel een proces van ‘onopvallende verduitsing’; in de lijn van de evolutie, die in de jaren dertig door het Belgische bestel zelf was ingezet, kon aldus een ‘verkeerde continuïteit’ doorgezet worden, met een ‘Nieuwe Culturele Orde’ en zelfs, in beperkte mate, een duidelijk politieke kunst.

Na 1944 werd de rekening gepresenteerd, aan de foute kunstenaars. Maar in het geheel van de repressie/*épuration* (in respectievelijk de Vlaamse/Franstalige terminologie) maakte die van de foute kunstenaars slechts een bescheiden onderdeel uit. De zoveel sterkere dramatiek van de oorlogsgebeurtenissen zelf (de concentratiekampen inclusief) zorgde er als vanzelf voor dat – wat de kunstsector betreft – de herinnering aan wat aan de oorlogsjaren zelf voorafging steeds vager werd en uiteindelijk (bijna) vergeten geraakte. Dr. Devillez vestigt precies op die voorgeschiedenis de aandacht en legt de ondergrondse lijnen van de (verkeerde) continuïteit in het Belgische kunstbeleid sedert 1929 bloot. Aan vele aspecten van de artistieke collaboratie in België was het eigen staatsbestel in de jaren dertig (mede)schuldig.

Het boek van Devillez vermeldt vele betrokkenen, uit de beleids- én kunstenaarswereld. In de interessante bijlagen defileren bv. honderden namen van ‘begunstigde’ kunstenaars, zowel in de jaren ’30-’40 als in de oorlogsjaren ’40-’44. De confrontatie der respectieve lijsten is in menig opzicht zeer revelerend. Zestig jaar na de feiten vertoont een en ander al enig patina.

We moeten de auteur beslist dankbaar zijn voor het overvloedig aangebrachte feitenmateriaal en de vele vernieuwende inzichten die de lezer meegedeeld krijgt. We hebben bv. veel genoeg beleefd aan de kennisverrijking inzake de cultuur-



Opening van de tentoonstelling *Flämische Kunst der Gegenwart* (met o.m. werk van Albert Saverys en George Minne) in de Berliner Kunsthalle op 17 mei 1941 met Cyriel Verschaeve tijdens zijn toespraak *Reichtum und Weltort der Flämischen Kunst*. (ADV N, VFAL130)

politieke rol van de Brusselse ambtenarij (overigens een “sterk verfranst gezelschap”, p. 20), haar aankooppolitiek, haar tentoonstellingen in het buitenland, w.o. de Biënnale van Venetië. Er was enerzijds de Directie Schone Kunsten, met als spilfiguren Verlant, Lambotte, Glesener en Jozef Muls, en anderzijds het Brusselse Museum van Schone Kunsten (na 1927 Musea genoemd) met Fierens-Gevaert en Van Puyvelde als boegbeelden: sterke figuren allemaal, ongetwijfeld, maar hun diverse strevingen liepen niet altijd langs dezelfde lijnen. Uiteraard waren er, in dit krachten- en belangenspel, ook de opeenvolgende ministers van Kunsten en Wetenschappen. Onder hen hebben eigenlijk alleen Jules Destrée (al in 1896 auteur van *Art et Socialisme*) en Camille Huysmans een zeker stempel op dat beleid gedrukt. Het boek bevat ook veel pikants. Wie genoeg wil beleven aan enig leedvermaak over flagrante vergissingen leze de bladzijden over bv. de affaire Modigliani (p. 73), over de ‘opstand’ van kunstenaars tegen het schandaal van de Belgische kunst op de Parijse tentoonstelling (p. 122) of nog over de affaire Chagall (p. 126).

Boeiend en verhelderend zijn de hoofdstukken over de grote rol – ook in het ‘corporatiseren’ van de kunstenaars – van de Brusselse wereldtentoonstelling van 1935, de Parijse van 1937 en de Internationale Watertentoonstelling in Luik in 1939 (toevallig het jaar dat Glesener stierf en Lambotte op pensioen moest) en de daarmee gepaard gaande pogingen om de (vooral Waalse) kunstambachten te revitaliseren. Nieuw, en dus bijzonder interessant, zijn ook de hoofdstukken over de Waalse collaboratie, en de afrekening ermee in de epuratie. En er valt ook op heel andere dingen te wijzen. Na 1940 waren er bv. onder de kunstenaars ook ballingen, en anderzijds waren er kunstenaars die in het verzet gingen, maar hun rol daarin is niet altijd even klaar (het moge volstaan te wijzen naar een figuur als bv. Wilchar). Er zijn dus in dit boek veel interessante ontdekkingen te doen, maar elke lezer zal hier wel het zijne/hare vinden. Het onderwerp is alvast belangrijk en boeiend genoeg om de lectuur van dit werk met nadruk aan te bevelen.

Die lectuur weze echter het liefst zo kritisch mogelijk. Want op dit boek is – ondanks zijn talrijke positieve kanten – ook heel wat aan te merken. De titel van het boek dekt op verschillende vlakken de inhoud niet. Zo lijkt het woord “kunst” een heel breed begripveld te suggereren: het geheel van de zogenaamde schone kunsten. Maar in feite zijn hier met “kunst” bijna exclusief de beeldende kunsten bedoeld: schilder- en beeldhouwkunst, in mindere mate ook architectuur, sierkunst en kunstambacht. Muziek, toneel en literatuur blijven evenwel buiten beschouwing.

Ook blijktens de titel bestrijkt het boek de periode 1918-1945. Alweer is dit niet juist. In Devillez’ boek gaat het namelijk alleen maar over de periode 1929-1945. Die optie voor 1929 beantwoordt niet aan een intern-kunsthistorisch, maar aan een puur economisch gegeven: de beurscrash met alle ontwrichtende neven-

gevolgen zoals de ineenstorting van de kunstmarkt (door Devillez al bestudeerd in haar licentiaatsscriptie van 1995). Precies de economische noodsituatie zorgde voor staatsbemoeyenis, ook tegenover de kunst(enaars). Maar de staatsbemoeyenis betekent – in de Belgische context – automatisch en vanzelfsprekend: ‘Brussel’. In plaats van om “*kunst en politiek*” gaat het integendeel om “*politiek en kunst*”: die volgorde is inderdaad niet zomaar willekeurig.

Het boek zou bovendien gaan over “*kunst in België*”. Maar dit is, in wezen, een boek over kunst in Brussel en af en toe ook in Wallonië (cf. de voetnoot 2 op p. 377: “*Aangezien de problematiek van de Vlaamse culturele collaboratie al het voorwerp was van talrijke studies, wensen wij de lezer erop te wijzen dat deze problematiek enkel zal worden geanalyseerd in het kader van de ‘corporatisering’ van het artistieke leven, bij wijze van vergelijking met Wallonië. Globaal zullen wij meer aandacht besteden aan Franstalig België, dat vaak geminimaliseerd [mijn benadrukking] werd in de geschiedschrijving van de culturele collaboratie.*”) Een dergelijke uitspraak is symptomatisch voor dit boek. Maar het is funest voor een studie met wetenschappelijke ambities. De geest ervan is (jammer genoeg) nog altijd een beetje die van “*la Flandre collaborante, la Wallonie résistante*”. (bv. p. 260) Meestal broeit dit onderhuids, enkele keren komt het aan de oppervlakte. Is het alleen maar een *slip of the tongue* als de auteur (anno 2003) “*de eisen van de regionale gemeenschappen*” kwalificeert als “*bittere vruchten*”? (p. 261) Dit latent belgicistisch discours heeft consequenties voor de aard van het onderzoek, alsmede voor de geest en de resultaten ervan. Als de auteur de kunstpolitiek van de ‘grote (oorlogs)agglomeraties’ behandelt, komen Brussel en... Charleroi aan bod. Niet Antwerpen, niet Gent – alsof ook daar niet aan kunst(politiek) werd gedaan. Nochtans is ook dat nog niet onderzocht...

En tussen haakjes: het is bevreedend dat het exposé over “*het cultuurbeleid van de grote agglomeraties*” (p. 279) opent met een passus over... Deinze (!), omdat daar in 1942 een ‘Museum’ werd geopend. Reden voor de auteur om daaruit onmiddellijk te concluderen dat dit paste in het kader van de door de bezetter aangemoedigde *Heimat*museumpolitiek en het decentralisatiebeleid van de Nationale Dienst der Musea. Dat museum bestond echter al voordien. Zowel het stadsbestuur zelf als de in 1928 opgerichte Kunst- en Oudheidkundige Kring van Deinze hadden al van voor 1930 (!) kunstwerken aangekocht en die ondergebracht in hun Museum voor Oudheidkunde en Folklore. In 1942 is er niets anders gebeurd dan dat de weduwe van Emiel Claus, bevreesd voor (oorlogs)beschadiging van het nog in Astene in het Zonnehuis bewaarde, reusachtige *Bietenooft*-schilderij, dit laatste aan het (bestaande) museum van Deinze schonk. Om die schenking te officialiseren en te valoriseren werd toen de naam veranderd tot Museum voor Schone Kunsten van Latem en Leiestreek. Meer niet.

De ontbrekende aandacht voor de kunstpolitiek en voor het kunstleven in Vlaanderen betreft overigens niet alleen maar de collaboratie in oorlogstijd. Ook

in het daaraan voorafgaande decennium is het (territoriaal) ‘Vlaamse’ kunstleven onbestaande en/of irrelevant voor de auteur. Over het Ter Kameren van Henry Van de Velde wordt zo uitvoerig mogelijk gehandeld, en terecht. Maar was er ook niet een Hoger Instituut voor Schone Kunsten in Antwerpen, onder Isidoor Opsomer, waarover we hier niets te lezen krijgen? Was er in de havenmetropool dan geen museum, bestond daar geen galeriewezen, waren daar geen kunstverzamelaars actief, zoals ene Franck bv.? Heeft Antwerpen dan geen enkele rol gespeeld in het Belgische kunstleven? Heeft de auteur dat onderzocht? Zo ja, met welk (positief of negatief) resultaat? Zo neen, waarom niet? Waarom vernemen we evenmin iets over het kunstleven in Gent, met toch een befaamde academie en met een bepaalde museumpolitiek, met (antithetische) kunsttijdschriften als het Franstalige *Gand Artistique* van Fréd. De Smet (1922-1930) en zijn Nederlands-talige concurrent en opvolger *Kunst* van André Vyncke (1930-1935)? Werd in die tijdschriften tijdens het interbellum soms niets belangrijks over kunstideologie en/of kunstpolitiek geschreven, o.a. – wat dan het maandblad *Kunst* betreft – door auteurs van wie er tien jaar later toch ook in de collaboratie terecht kwamen?

Was in datzelfde Gent ook niet een kunstgalerie Ars, o.l.v. een dominikanerpater, actief? Zij opende in 1935 haar deuren met een tentoonstelling van Servaes en ook de andere Vlaamse expressionisten werden er volop gepromoot. Maar dit gegeven strookt dan niet met de ‘normaliserende’ lijn van het stillere animisme, dat in Devillez’ betoog past. Waarom werd dit niet onderzocht, in het algemene kader van “*kunst in België*”? Allemaal té ver van het Brusselse bed? Het zou nochtans een aantal aanvullende, en hier en daar zelfs corrigerende gegevens over het ‘Vlaamse’ kunstleven in de jaren dertig hebben kunnen opleveren. Het zijn, in dit boek, onbegrijpelijke leemten.

Niet altijd is de auteur vrij van enig vooroordeel. Op p. 250 wordt de Luikse Prix de Rome-laureaat Raymond Scuvée waarderend een “*idealist*” genoemd (en hij kan verder in het boek ook op onverholen sympathie rekenen) en de Henegouwer Pierre Duquene een “*realist*”, terwijl ene De Praetere (p. 236) wordt gekarakteriseerd als “*de sinistere pro-Duitse agent*”. Gaat het trouwens al of niet om dezelfde (of een andere?) persoon dan de bekende Julius De Praetere, die elders (p. 281) een “*al te zeer miskende, veelzijdige kunstenaar*” genoemd wordt? En wat moeten we denken van een passus als die over het jaar 1933, toen “*een nieuwe naam toonaangevend werd in de Belgische literatuur, nl. Robert Poulet, mijningenieur en oorlogsheld van WO I*” [sic]? Wat is dat voor iets, Belgische literatuur? En hoe toonaangevend was Poulet dan wel in literair opzicht? Het zijn irriterende details, die een serene lectuur bemoeilijken...

Wat zou – hebben we ons afgevraagd – van deze ‘verenging’ van België tot Brussel/Wallonië de oorzaak kunnen zijn? We vermoeden dat het antwoord op die vraag te vinden is in de bibliografie. Vier vijfde – of nog meer – van wat de auteur aan literatuur heeft gebruikt, is in het Frans geschreven, amper iets in het Neder-



lands, nagenoeg niets in het Duits. Waarom werden acht Franstalige kunstenaars geïnterviewd (p. 412) en geen enkele Vlaming? Waarom bv. niet Roger Raveel of Carmen Dionyse geïnterviewd over Malfait en Verdegem, die toch hun leermeesters waren aan de Gentse Academie, precies zelfs tijdens de oorlogsjaren? Of neem op p. 410 de lijst van de tijdschriften: er zijn er veertien, waaronder twaalf Franstalige (negen Brusselse, twee uit Luik en één uit Charleroi); Nederlandstalig zijn alleen het *VVB-Maandblad* en de *DeVlag*. En idem voor de periodieken en dagbladen, ook ten getale van acht: vijf Brusselse, twee Karolijnse en één Luikse publicatie, alle uiteraard Franstalig. Waarom bv. (als het dan toch in het Frans moest zijn) niets uit de Gentse krant *Le Bien Public*, die over een uitstekende kunstkritische rubriek beschikte? Of verscheen in de Antwerpse krant *De Dag*, van 1934 af, geen enkel lezenswaardig artikel van kunstkritische en/of kunstpolitieke aard? Of in de Brusselse *De Standaard*, of in de Gentse *Vooruit* met het bijhorende humoristische weekblad *Koekoek*, 1931-1935, waarin niemand minder dan Fritz Van den Berghe als tekenaar via satire en karikatuur toch ook aan de weg van de ‘Belgische kunst- en cultuurpolitiek’ timmerde? Of waarom verneemt de lezer bv. niet dat van André De Ridders opstel “*een kunstpolitiek voor den Belgischen staat*” in *De Dag* van 11 maart 1939 een (full-page) bespreking verscheen, van de hand van Lode Monteyne, die zijn kritische bedenkingen vertolkte bij het zogenaamde alleenzaligmakende corporatisme als oplossing voor het kunstprobleem? Waarom in dit debat rond De Ridders stellingname ook geen Vlaamse stem laten horen? Virginie Devillez kent en bespreekt (de Franse versie van) De Ridders opstel, dat voor haar betoog toch essentieel is, uitsluitend vanuit en door de ogen van de Académie Picard. (p. 144 e.v.) Weinig of geen Nederlandstalig bronnenmateriaal dus. Was er dan – naast de thesissen van Jacques Lust, Liesbet Laureyssens en Ina Schoofs – geen andere waardevolle en bruikbare Nederlandstalige literatuur over het onderwerp? En waarom wordt bv. voor een origineel Nederlandstalig boek als dat van Piet Boyens (p. 129, noot 371) naar de Franstalige editie ervan verwezen? Waarom is er bv. geen enkele verwijzing naar de (*Nieuwe*) *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, waaruit zoveel bruikbare (achtergrond)informatie voor Devillez’ onderzoek gehaald had kunnen worden? Het had de auteur ook iets kunnen leren over de evolutie in de Vlaamse historiografie tussen bv. de eerste encyclopedie (*EVB*, 1973-1975) en de recentere *NEVB* van twee decennia later, en tegelijk over de verwerking, door de Vlamingen, van hun (oorlogs)verleden. We denken dat dit opgesloten-zitten in de exclusief Franstalige denkwereld van het traditioneel Brusselse milieu als een ernstige (wetenschappelijke) handicap moet beschouwd worden; en zeker voor een toch ‘pluricultureel’ onderwerp als het onderhavige is dit alvast een spijtige beperking.

Trouwens, er is ook nog de Duitse invalshoek zelf. Kan een onderzoeker van een onderwerp dat over ‘germanisering’ onder de nazi-bezetting gaat, het stellen zonder een grondige kennis van en inzicht in de Duitse cultuurpolitiek en wat

daarover in het Duits is geschreven en gerapporteerd? We denken het niet. Behoudens enige Duitstalige publicaties is ook weinig of niets geraadpleegd, bv. over de specifieke *Flamenpolitik* van de Duitse bezetter; wat deze politiek betreft, gaan de wortels ervan trouwens nog een heel stuk verder terug dan alleen maar de tijd van het late interbellum.

Het is ook duidelijk een vertaald boek. Dat blijkt al uit de boektitel *Kunst aan de orde*. In het Franse origineel is het duidelijk(er): dat gaat terug op het beruchte *retour à l'ordre* van Jean Cocteau van (omstreeks?) 1930. Een letterlijke vertaling in het Nederlands levert een meervoudige (of dubbelzinnige?) betekenis op. Orde kan onder meer betekenen (*Van Dale*): “inrichting van de maatschappij, politieke toestand”, de bestaande, of de nieuwe orde... En dan “aan de orde”. Betekent dit: “als agendapunt ter bespreking gesteld”? Of wordt eerder bedoeld “tot de orde” (terugroepen) – cf. “*rappel à*”? Onduidelijk dus, maar dat heb je vaker met een vertaling. Dit is inderdaad een (onzorgvuldig) vertaald boek. Een paar voorbeelden slechts. Waar de schilderkunst der Vlaamse Primitieven bedoeld wordt, gewaagt men liever niet van “*Vlaams primitivisme*”. En “*Les Batailles de Snayers*” vertaalt men beter niet als “*taferelen van de slag bij Snayers*” (p. 187). En houtsneden zijn geen “*houtsculpturen*” (p. 165), een geschilderde marine is geen “*zeewezen*” (p. 165) maar een zeegezicht, een doctor phil. (nl. Franz Petri) is geen “*dokter*” (p. 187). Er zijn nog vele andere voorbeelden van slordig vertaalwerk: “*zich verwachten aan*” (p. 75), “*nauw aan het hart*” (p. 133), “*de syndicaat*” (p. 145), “*een tentoonstelling dat*” (p. 197), “*gezien*” i.p.v. aangezien (p. 259), “*een koers voerde*” i.p.v. voer (p. 260) enz. Is dat aan de vertaler gelegen, en/of aan een minder attente corrector, die zetfouten liet staan zoals “*lijsten*” i.p.v. listen (p. 257), “*noch steeds*” (p. 267)? Dat Duitse citaten (“*Ewigen Wache*”, p. 223, “*Kunstlerverein*”, p. 229, “*Städtischen Kunsthalle*”, p. 258) grammaticaal geweld wordt aangedaan, o.a. door foutieve naamvalsuitgangen, is nog enigszins begrijpelijk. Maar ook onschuldige eigenamen geraakten gehavend: “*Raoul Ubach*” (p. 207), “*Armand Pol*” (p. 372, noot 239), “*Postdam*” (p. 217). Zelfs twee nochtans bekende musici worden tot één enkel personage samengesmolten: “*Grétry Ysaye*” (p. 376, noot 481: de tot een simpele voornaam gereduceerde Grétry ontbreekt dan ook, consequent, in het personenregister). Dit alles kan niet, in een prestigieuze editie door een officieel organisme, bij een befaamde uitgever. Samen met en vooral door de andere beperkingen, doet dit afbreuk aan deze boeiende wetenschappelijke publicatie.