

# Hoe men werkt(e) te Brugge en ommelanden

## ontmoetingen met vlaamse schilders: bijzonderheden over hun techniek en métier

Met het oog op de verbetering van het métier, het handwerk, de werkwijze, ben ik in de eerste jaren van mijn activiteit als schilder te rade gegaan bij belangrijke, Vlaamse kunstenaars. Toen de academies nog niet bestonden ontvingen de 'leerjongens' onderricht bij een gevestigde en veelal bekwame vakman in het tekenen en schilderen, ten einde de knepen van het 'ambacht' onder de knie te krijgen. Op onze dagen is dat niet meer mogelijk en is men aangewezen op teken- en schilderacademies en kunstonderwijsinstututen. Er bleef mij dus niets anders over dan om in contact te treden met de levende kunst van mijn tijd, de schilders op te zoeken die mij werkelijk iets konden bijbrengen, vooral inzake de manier waarop artistieke prestaties worden verricht, inzake de bedrevenheid en de vaardigheid bij de picturale weergave der dingen. De spreuk 'De natuur gaat boven de leer' paste ik gretig toe na mijn eerder teleurstellende ervaringen op de academies te Brugge en te Gent.

Ik voelde me vooral aangetrokken door twee befaamde tijdgenoten, Constant Permeke en James Ensor.

Ik werd in de jaren dertig bij **Ensor** ingeleid langs vrienden om. Hij ontving graag jonge schilders, speelde harmonium voor zijn bezoekers, was minzaam. Toen ik erom vroeg mij zijn standpunt bekend te maken in verband met de modernistische kunst, ontweek hij de vraag niet, maar antwoordde in voorzichtige termen. Hij deed zijn best om mij aan het verstand te brengen dat de evolutie van de nieuwe kunstrichtingen hem bezorgd maakte. Hij had blijkbaar liever gezwegen, maar oudere kunstenaars tonen zich zelden onwillend tegenover jongeren. Hij was toen 71 jaar, had op internationaal peil geschilderd vóór 1900, maar zonder financieel succes. Zijn stadsgenoten noemden hem 'de zotte Ensor'. Hij was verbitterd. Hij leefde natuurlijk te Oostende, niet te Parijs. Pas toen hij de barontitel kreeg in 1930 en een grote expositie te Parijs, werd hij definitief beroemd. Maar ondertussen was de artistieke aandrift afgenomen en was zijn stijl verwaterd. Aanvankelijk had hij donker geschilderd, dan was hij met een klaar palet beginnen werken, onder invloed van de Franse impressionisten en de Engelse landschapschilder William Turner, die trouwens door de impressionisten als een voorloper werd beschouwd.



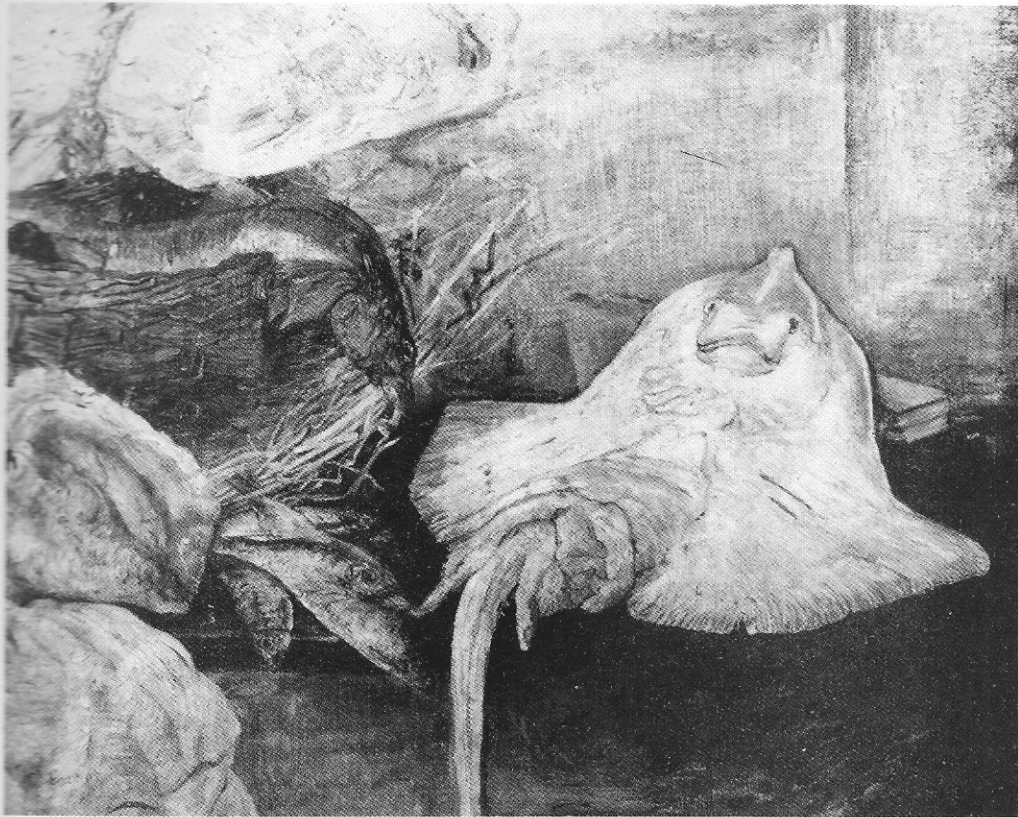
*Adriaan Vandewalle (°Diksmuide 6.7.1907), de auteur van dit artikel is kunstschilder (Acad. Gent) en kunsthistoricus (R.U.G. bij August Vermeylen). Hij behoort tot de groep van de animisten. Is auteur van kunstkritieken en van het essay 'Ontspoorde Kunst' (Acco Leuven/Klaar Woudt Zaandam, 1978). Adres: Maria van Bourgondiëlaan 7, Brugge.*

*James Ensor, Zelfportret (1879), Hout, 17 x 13 - Klein paneeltje door de jonge, zelfbewuste Ensor volledig met het paletmes gemaakt en waarin hij zijn groot talent en aangeboren handigheid reeds ten volle openbaart.*



Hij bezat een eigen en fantastische visie op de wereld. In zijn composities met maskers, zijn stillelevens, landschappen en portretten peilde hij naar het onbekende. Hij was een opmerkelijke figuur. Hij ging de straat op gehuld in een donkere pelerinemantel, met een breedgerande zwarte hoed op. Jong had hij veel contact met de vissers. Soms loodste hij ze naar zijn atelier. Met de mooie witte apostelbaard van zijn oude dag maakte hij een voorname indruk. Als bezoekers hem om een handtekening kwamen vragen op een van zijn etsen, lithografieën of tekeningen, vroeg hij daarvoor 1000 F die hij nonchalant in een grote koffer gooide. Al het geld dat binnenkwam 'vloog' in die koffer, en voor zijn boodschappen putte hij daaruit. Op een ezel, in zijn salon, stond een schilderij met de voorstelling van Onze-Lieve-Vrouw, gevat in een breed, fluwelen kader. „Dat verkoop ik nooit” zei hij. Er hing aan dat schilderij een vederborsteltje. Vroeg je hem waartoe dat diende, dan borstelde hij zorgvuldig en ernstig het fluwelen kader hiermee af, zonder één woord te uiten.

Ik had het geluk Ensor eens aan het werk te zien: hij maakte een klein, nogal flets bloemstuk met fijne penselen en verdunde verf. Met voorzichtige streken bouwde hij zijn schilderijtje op, dat eigenlijk niet veel zaaks was, en wees op zijn gehavend scheppingsvermogen. Ik dacht aan de glansrijke periode 1879-1892 toen de meester in volle creativiteit met een schitterend koloriet op forse wijze magistrale doeken borstelde. Hij was in 1876 begonnen werken op karton, in de trant van Theodoor Fourmois, maar in 1879 maakte hij een drietal zelfportretten van brede allure met het paletmes. Het gebruik van het paletmes of tempermes had Ensor van Willem Vogels die hij had gekend tijdens zijn verblijf aan de academie te Brussel, overgenomen. Het was de Franse schilder Gustave Courbet die in de tweede helft van de negentiende eeuw deze techniek in West-Europa weer in voege bracht. Rembrandt gebruikte het tempermes al eerder bij de weergave van kledingstukken, bij voorbeeld in het Portret van Jan Six, Het Joodse Bruidje (Amsterdam) en het Familieportret (Brunswijk). Ensor slaagde erin portretten en figuren volledig in de 'paletmestechiek' uit te voeren en bereikte overtuigende resultaten bij de weergave van Oostendse burgersalons en allerhande groots opgezette stillelevens. Later heeft hij weer naar het



*James Ensor, De rog (1892), Olie op doek, 80 x 100 - Dit prachtig stilleven uit de Kon. Musea voor Schone Kunsten te Brussel is één van de meest indrukwekkende en meest expressieve die Ensor ooit gemaakt heeft. Het munt uit door een helder en paarlemoerachtig koloriet en door een vlotte maar beheerste penseelbehandeling.*

penseel gegrepen dat hij overigens nooit helemaal had uitgeschakeld en is dan in een helder koloriet gaan werken, even beziel als voorheen. Na 1892 ging het minder vlot, ontstonden nog enkele belangrijke doeken en van 1900 af begon de ondergang zich voorgoed af te tekenen. Zijn geest doofde als het ware uit en dat had niet alleen een afnemende van zijn schepingskracht voor gevolg, maar ook een vermindering van de kwaliteit van het métier en de handigheid die de uitoefening van een beroep met zich brengt.

**Constant Permeke** heb ik tijdens zijn gehele carrière nauwgezet kunnen volgen. Hij werd als gewonde Belgische soldaat bij het beleg van Antwerpen in 1914 naar Engeland geëvacueerd en is dáár reeds in de expressionistische trant beginnen schilderen. Na de oorlog deed hij dat voort, te Oostende. Bijzonder mooie zeegezichten dateren uit die tijd, evenals grootse voorstellingen van vissers en vis-

sersvrouwen. Onder invloed van het Duits expressionisme is hij dan vervormingen en zelfs misvormingen beginnen toepassen op mensen en dieren. Tevens begon hij in een snel tempo te schilderen. Honderd marines die hem besteld waren door een Brusselse kunsthandelaar werkte hij op vier maanden af, met andere schilderijen er nog tussendoor. Hij had een prachtig huis, genoemd 'Vier Winden', laten bouwen te Jabbeke (thans Provinciaal Permeke Museum). Zijn 'managers' te Brussel, zijn vriend Emile Langui op 'Schone Kunsten', de Tweede Groep van Latem waar hij deel van uitgemaakt had (o.a. Albert Servaes, Frits Van den Berghe, Gustaaf De Smet) waren doorslaggevende factoren voor zijn artistiek en financieel succes. Hij had relaties. Hij wist de lui aan te spreken. Hij was vermaard en verkocht dus goed.

Permeke schilderde volkstypes en landschappen met een zekere brutaliteit, wat wel in goede aarde viel in Vlaanderen, omdat men hier romantisch ingesteld was en de Vlaamse Beweging nog natrilde. Zijn populaire onderwerpen werden door het publiek soms beschouwd als een eresaluut aan het stoere Vlaamse verleden. Helaas beeldde hij vissers en boeren uit als misgroeide wezens, asymmetrisch, scheef, met te grote handen en voeten.

Ik heb Permeke maar éénmaal aan het werk gezien. Hij verplaatste zich toen op de waterlopen met een plezierboot. Langs de Oostendse Vaart bij een kasteeltje had hij zijn ezels geplant. Vóór hem lag een duistere gracht (met eenden) tussen overhangende bomen. Zijn schilderij was pikdonker, en met één penseeltrek duidde hij de eenden aan, gewoon witte vlekken. Hij was toen aan zijn derde schilderij toe. Wolvens die goed bevriend was met hem zei eens: „Maar Constant, die schilderijen die je vandaag gemaakt hebt, zijn toch niet af. Zó kun je ze toch niet laten!” — Permeke antwoordde: „Ze vinden wel een koper!”

Maar waarom dan toch die grofheid en die donkere kleuren? Wel, die grofheid kwam er onder invloed van het vrijpostige Duitse expressionisme, en die donkere kleuren uit reactie tegen het klare palet van de impressionisten. Ook Servaes heeft schilderijen gemaakt die bijna potdonker zijn en wellicht nog donkerder zullen worden. Dat is onvermijdelijk als men overvloedig kleuren gebruikt zoals smaragdgroen, ivoorzwart en Pruisisch blauw. De Vlaamse expressionisten, zoals de romantische schilders uit de 19e eeuw, hebben teveel met donkere kleuren gewerkt. En wat de stelselmatige vervorming betreft, nam Permeke het niet zo nauw met de objectieve vormen der dingen. Hij voelde zich innig verbonden met de grond en zijn geliefkoosde gezegde „Een schilder moet met zijn voeten in de stront staan” belicht wonderwel zijn opvattingen.

Ongetwijfeld is Permeke een begaafd schilder, zijn tonalistisch vervloeiend ko-



*Constant Permeke, Oogst (1929), Olie op doek. - Dat Permeke de uiterlijke vormen van de werkelijkheid niet respecteerde en ze veranderde naar zijn zin en willekeur heeft hij dikwijls op een uitdagende wijze aangetoond. In deze Oogst neemt hij een loopje met de verhoudingen en de anatomie van het menselijk lichaam.*



Henri-Victor Wolvens, *Zeedijk*, Olie op doek - Zeegezichten met brede stranden en zonnige zeedijken met wandelaars zijn motieven die Wolvens talrijke keren heeft geschilderd. Zijn zware techniek leent zich daar goed voor. Het is hem gelukt met dikke 'empateringen' subtiele lichtschakeringen weer te geven.

loriet is dikwijls van een uitzonderlijke kwaliteit. Het valt te betreuren dat hij soms slordig te werk ging. Op een dag kreeg hij een brief van een Nederlandse verzamelaar die een marine van hem bezat. Het zeegezicht had hij geborsteld op een (mislukt) landschap met het ongelukkige gevolg dat nu boomstammen en takken te voorschijn kwamen uit de diepte van de zeebodem. De brieven schrijver eiste van hem (terecht) een ander schilderij. Dat Permeke, die vlug werkte, brede penselen gebruikte spreekt vanzelf. Hij was er de man niet naar om zoals de pointillist Theo Van Rysselberghe duizenden stipjes te gebruiken om een schilderij te verwezenlijken. Door de natuurlijke vormen van de dingen erg te vereenvoudigen en desnoods te vervormen, kon hij zogezegd 'synthetisch' schilderen: de hoofdvormen alleen aanduiden en al de details negeren. Aan het eind van zijn leven ging hij wat voorzichtiger te werk bij zover dat bepaalde journalisten meedeelden dat „de leeuw van Jabbeke zijn tanden had verloren”. Toen zijn collega Gustaaf De Smet uit Deurle op sterven lag, vroeg hij aan Permeke: „Constant, zijn we niet te ver gegaan?” Hij bedoelde: zijn de Vlaamse expressionisten niet te veel afgeweken van de Europese traditie, zijn hun scheppin-

gen niet te gewaagd en te onevenwichtig geweest? Ongetwijfeld heeft Permeke wanneer hij het natuurvoorbeeld geen te groot geweld aandeed, schilderijen gemaakt van betekenis. Hij was op zijn best in zijn realistische taferelen — gelijk overigens ook de andere Vlaamse expressionisten — als hij onvooringenomen en afkerig van alle ismen en theorieën, zijn werk schiep. Nog vóór 1940, in gezelschap van Luc Peire, zag ik werk van **Wolvens** op een tentoonstelling te Brussel. „Wolvens werkt wel een beetje in de trant van Permeke, vind je niet?” merkte Peire toen op. En inderdaad, Wolvens is begonnen onder invloed van Permeke om dan het palet van de Franse impressionisten over te nemen en werkelijk zichzelf te worden. De grauwe schilderijen van zijn vroegere periode verhuisden naar de zolder. Vincent Van Gogh heeft hem qua techniek en keuze van onderwerpen veel geleerd. Wolvens is een geboren schilder. Hij werkt met dikke verflagen. Retouches zijn dan zeer moeilijk; hij moet dus proberen een schilderij in de kortst mogelijke tijd tot zijn hoogtepunt op te voeren. Voor zeegezichten, stranden, landschappen en stillevens, is die techniek zeer geschikt. Voor portretten veel minder, want voor de weergave van een menselijk gelaat is een verfijnde

techniek noodzakelijk. Een recensent van 'La Dernière Heure' schreef dat Wolvens' portret van Ensor meer weg had van een pannekoek dan van een portret. Het was werkelijk dik in de verf, hij had er lang zitten op werken, steeds maar verf bijgeduwd, en dat was niet te best uitgevallen. Maar Wolvens wist dat. Hij heeft weinig portretten gemaakt. Van in den beginne schilderde Wolvens met gebruikmaking van veel verf. Aanvankelijk donker, later licht. Het gebeurde dat hij een witte grondlaag legde op het doek en daarop het motief met dikke stippen aanbracht. Hij schilderde niet zoals Permeke in een bepaalde overheersende toon, maar verbond op een harmonische wijze zijn kleuren. Het overdadig gebruik van verf verplichtte hem stevig schilderdoek te gebruiken. Zijn atelier, vooral de vloer, was besmeurd met verf en het was moeilijk er een proper plaatsje in te vinden. Om het jaar kwam een huisschilder de schildersezel, de vloer, de raamkozijnen en de stoelen reinigen. Omdat hij zoveel witte verf nodig had, kocht Wolvens potten zink- en zilverwit van 5 of 10 kg 'Vieille Montagne', verfstof die eigenlijk bestemd is voor huisschilders, die ze gebruiken door ze te verdunnen met lijnolie en siccatief... De laatste jaren van zijn mooie schildersloopbaan had hij de gebreken van zijn deugden en ging de stofuitdrukking, waarin hij vroeger uitmuntte, soms totaal verloren. Jacques Le Mair heb ik eens horen zeggen „met de verf die Wolvens gebruikte voor één doek kan ik gerust een heel jaar schilderen”. Le Mair heeft gevoel voor humor... Dit gezegde wijst er meteen op dat hij zeer spaarzaam, soms al te spaarzaam omgaat met verf. Wolvens was in staat, net zoals Permeke, om volledig van zijn kunst te leven. Ging het minder goed, dan schreef hij brieven naar de overheid en naar zijn klanten en verkocht dan weer. Na de Tweede Wereldoorlog brak hij door, op sleeptouw genomen door de kunsthandelaars, steeds present op alle veilingen. Soms stuurde hij wel eens één van zijn kinderen naar een veiling om de koopsom een beetje op te drijven. Zo bood zijn jongste dochter eens 50.000 F voor een schilderij op een veiling te Brussel, maar ze had het schilderij aan haar been. Wolvens was daar niet erg gelukkig mee. Maar dat is ook maar een keer gebeurd. De kunstliefhebbers kwamen hem te Brugge opzoeken. Hij was immers al lang te Brussel bekend. Wie eenmaal dat heeft bereikt, mag in om het even welk nest kruipen. Paul Delvaux en George Grard

wonen wel te Koksijde!

Vanaf 1965 verkocht hij niet graag meer. „Ik ben niet meer te betalen, zei hij, koop werk van jonge schilders!” Aan mij vertrouwde hij toe: „Ik wil enkele van mijn beste doeken overhouden voor mijn kinderen”.

De twee Brugse schilders **Slabbinck** en **Peire** waren innemende jongemannen. Ze woonden en werkten in een heel klein hoevetje te Dudzele, midden in de Vlaamse polders (1937-1940). Het huisje heette: „t Luzegevecht”. Bijna elke dag kwam een dienstmeisje van de Slabbincks naar t Luzegevecht met een rijkgevlude paander eten. Vader Hendrik Slabbinck, fabrikant van borduurwerk, vlaggen en priestergewaden, zag in dat zijn aan de rechterarm licht gehandicapte zoon Rik moeilijk in de firma een plaats kon innemen. Hij had zijn studiegenoot en vriend Permeke gevraagd zijn zoon die kunstschilder wilde worden, wat raad te komen geven en af en toe naar zijn werk te komen kijken. Dat deed Permeke dan ook. Je kunt Peire en Slabbinck echter geen leerlingen noemen van Permeke. Hij had geen leerlingen. Zijn verbrokkelde stijl beantwoordde immers aan geen regels. Vervorming is persoonlijk, impulsief en dus niet over te dragen aan derden.

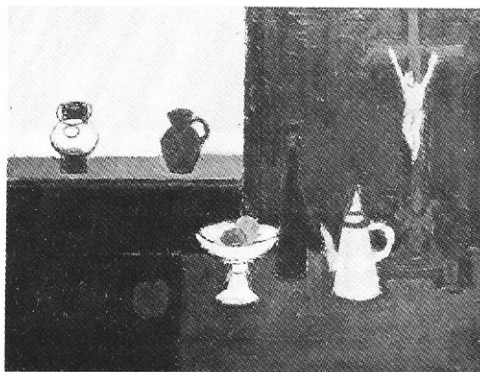
Ik was welkom bij die jonge artiesten en wist ze als historisch geschoolde allerlei dingen te vertellen die hen interesseerden. Ook Paul Permeke, zoon van Constant, kwam daar dikwijls. Ze schilderden in die tijd alle drie ongeveer op dezelfde manier. Rik Slabbinck heeft geleidelijk aan zijn werkwijze gevonden. Hij oogstte succes met sterk gekleurde figuren, interieurs en landschappen.

Rik Slabbinck ontwikkelde een eigen techniek die er vooral in bestond grote gekleurde vlakken te gebruiken. De hemel van een landschap of de achtergrond van een stilleven reduceerde hij tot een egaal gekleurd vlak. Met het paletmes peuterde hij soms om de omtrekken van objecten of figuren duidelijker te maken, een werkwijze die al eerder door Henri Matisse werd toegepast. Toen hij na een operatie zijn rechterarm bijna niet meer kon bewegen, zag hij er zich toe verplicht te tekenen en te schilderen met de linkerhand. Slabbinck had een enorme wilskracht en slaagde erin na korte tijd het evenwicht te herstellen en zijn artistieke activiteit voort te zetten.

Zo ging de wensdroom van zijn vader in vervulling. Aan het Hoger Instituut te Antwerpen, waar hij met Peire had gestudeerd, werd hij later tot leraar benoemd.

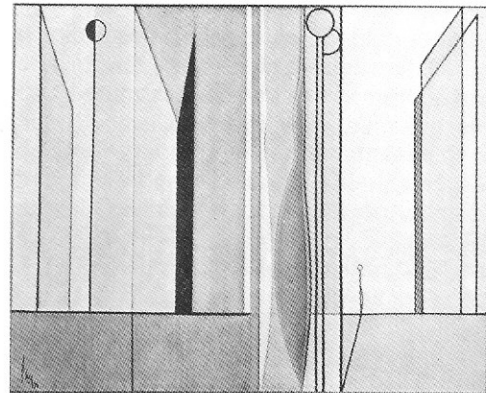


*Rik Slabbinck, Zomer in de polder, Olie op doek - Om uitgestrektheid en grootheid te suggereren herleidt Slabbinck zijn landschappen tot een spel van kleurige, eenvoudige vlakken. Een werkmanswoning, een kerktoren, een molen op de achtergrond zijn vaak de enige dingen die ze stofferen.*



*Rik Slabbinck, 'Stilleven met kruisbeeld' (1953). P.M.M.K. Oostende.*

**Luc Peire** was vanaf de jaren vijftig geometrisch-abstract beginnen schilderen. Op een dag moest ik een groep rondleiden op een expositie van Peire in de lokalen van de Bank van Parijs en de Nederlanden te Brugge. Daags tevoren hadden zijn vrienden de organisator van het geleid bezoek bedreigd met een tegenmanifestatie, omdat ze vreesden dat ik Peire volledig zou afbreken. Alles ging echter gewoon door, en ik legde die avond eenvoudig de nadruk op het historisch ontwikkelingsproces van de abstracte kunst met zijn lyrische richting, vlekken, stippen en streepjes enerzijds, en met zijn geometrische richting die het moet hebben van meetkundige figuren en lichamen anderzijds. Als conclusie stipte ik aan dat de Rus Kasimir Malevitch daar in 1913 reeds mee gestart was, en dat Peire en de abstracten niet veel nieuw brachten. Peire die toen te Parijs verbleef schreef me een

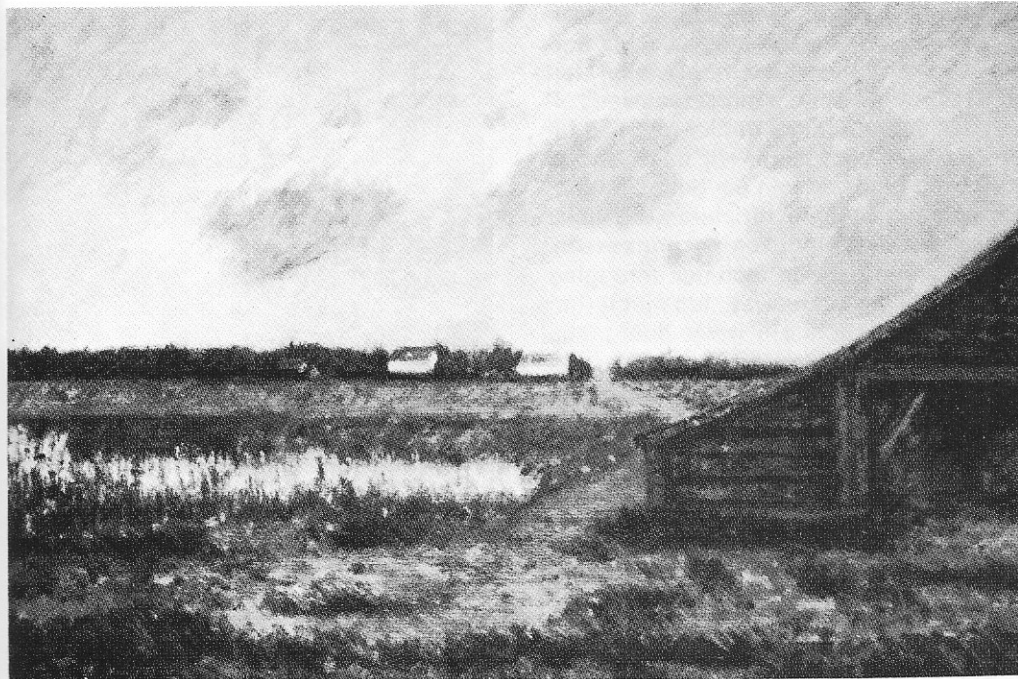


*Luc Peire, Voorjaarslicht (1956).*

boze brief en dat was het einde van de vriendschap.

De techniek van Peire is uiteraard verwant met die van de meeste geometrisch-abstracte schilders. Geometrische vormen en volumens worden bij elkaar geordend tot een veelal rustig geheel. Cirkels, vierkanten, ruiten en rechthoeken uitbeelden laat niet veel mogelijkheden toe. Peire werkt op een streng-orthodoxe manier: hij tekent met behulp van een liniaal en spuit doorgaans de verf op de te kleuren, meetkundige vormen. Hij heeft een uitgesproken voorliefde voor verticale lijnen. Zijn ontwikkeling naar de mathematische structuren was zoals bij Piet Mondriaan niet bruusk, maar geleidelijk en overwogen. De schrijver Marcel Matthijs en ikzelf hebben gepoogd hem te doen afzien van zijn 'nieuwe' schilderwijze, maar alles was te vergeefs. Hardnekkig bleef hij in het kielzog varen van Viktor Serbranck die hem vanzelfsprekend zijn aanmoedigingen niet spaarde.

**War Van Overstraeten** is begonnen met calicots te schilderen voor de cinema's te Brussel. Hij was oorspronkelijk politicus en communistische verkozenen van de stad Luik, reisde naar Rusland, maakte later een einde aan zijn politieke carrière en gaf gehoor aan zijn artistieke roeping. Hij is dus schilder geworden langs een grote omweg, maar hij had aanleg voor de kunst. Hoewel autodidact heeft hij een heel oeuvre bij elkaar geschilderd en is hij een markante persoonlijkheid geworden. Hij is te Brussel gebleven, waar de kansen beter zijn voor een kunstenaar, en is pas aan het eind van zijn leven te Brugge komen wonen. Hij is een van de eersten geweest van de groep die men later 'Animisten' zou noemen en die praktisch allemaal afzonderlijk geschilderd hebben,

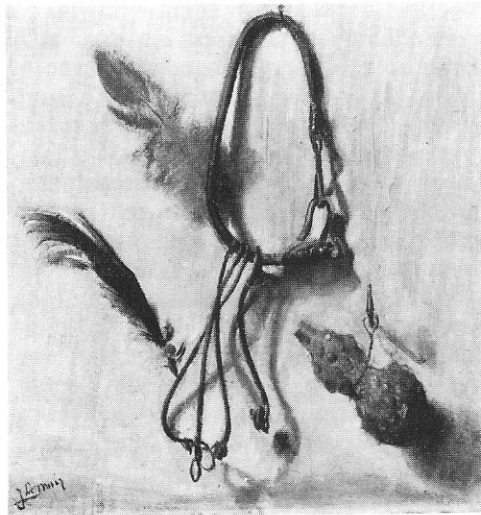


War Van Overstraeten, *De schuur* (1968), Olie op doek, 54 x 81 - Groot landschap met rechts op de voorgrond een oude schuur die de rol vervult van repoussoir. Verfijnde techniek met harmonische en rijke kleurschakeringen.

zonder, of nauwelijks, mekaar te kennen. Hij was een moeilijk te benaderen man die graag discussieerde, maar altijd gelijk wou hebben. Merkwaardig is zijn evolutie van rumoerige, linkse politicus naar bewuste katholiek, voorstander van Léon Bloy.

Uit zijn werk treedt een stille en ingetogen levenshouding naar voren. Hij heeft enkele geslaagde religieuze schilderijen gemaakt. Zijn retrospectieve tentoonstelling te Brugge in 1979 was een meevaller. Geen regel zonder uitzondering: normaal zijn ongeschoolde schilders gedoemd om amateurs te blijven. Als ze geestelijk weinig ontwikkeld zijn, worden zij naïeve schilders zonder meer. Maar Van Overstraeten was wél ontwikkeld én intelligent, en daarom slaagde hij erin, dank zij zelfstudie en een grote belangstelling voor de kunst uit het nabije (Europese) verleden, belangrijke resultaten te boeken. Hij is een tonalistische schilder met een fijn gevoel voor de kleurverhoudingen en de schakeringen in tint, licht en donker. Hij plantte zijn schildersezels in de Provence en in Spanje, maar bleef trouw aan zijn visie en veranderde zijn sober maar subtiel koloriet niet onder invloed van de zuiderzon.

**Jacques Le Mair** was als vijftienjarige Hollandse knaap in Brugge komen wonen. Walther Vanbeselaere, hij en ik gingen later les nemen bij Oscar Coddron



Jacques Le Mair, *Het rood en zwart veertje* (1940), Olie op hardboard, 30 x 31 - Le Mair heeft een ingeschapen talent om stillevens- objecten poëtisch, natuurgetrouw en stijlvol weer te geven. Hij onthult het verborgen leven van voorwerpen waarmee hij echt vertrouwd is.

aan de Koninklijke Academie te Gent. Maar onze leraar zag ons met achterdocht op „zijn academie rondhangen”. Hij wou trouwde het groepje waarvan er twee kunstgeschiedenis studeerden en dacht dat wij alleen maar kwamen om het schildersmodel, een naakt meisje, te zien. We hielden het daar slechts een paar jaar uit. Le Mair werd toen bediende in een Brusselse kunsthandel, 'La Vierge poupine', waar Paul Van Ostaijen de plak voerde. Er werden daar werken van Pablo Picasso, Paul Klee en Max Ernst verkocht. Zo kwam Le Mair in contact met de modernste richtingen in de schilderkunst. Na het faillissement van 'La Vierge poupine' vestigde hij zich te Brugge als kunstschilder. Ook hij liet zich aanvankelijk beïnvloeden door het expressionisme. Hij maakte toen grote schilderijen, inzonderheid stillevens. De grote formaten waren aan de orde.

Le Mair heeft belangrijke doeken geschilderd in zijn carrière, waarmee hij bewezen heeft een rasecht en fijngevoelig schilder te zijn. Zijn schilderwijze is zeer persoonlijk: bij hem is er geen sprake van dikke verflagen. Hij werkt met zachte penselen en gaat zeer spaarzaam met de verf om. Hij kan op een meesterlijke wijze glazen, kruiken, veertjes, pijpen, dode vogels enz. op doek brengen. Met veel geduld geeft hij de materie van de dingen weer, daarin munt hij bovenal uit. Zijn 'basiskleuren' zijn zwart en wit en een gamma aardkleuren zoals bruine en rode oker. Zwart en wit komen zelden voor als grijs, kleur die ontstaat door menging van deze twee. Zijn werk is meer verwant met dit van zijn Hollandse tijdgenoten dan met dit van zijn Vlaamse collega's. Le Mair heeft een gezellig atelier dat vol staat met honderden beeldjes, bazaar-objecten, zeldzame gesteenten, gevonden voorwerpen, prullaria en snuisterijen. Aan de expressionisten en aan de avantgardisten heeft hij een broertje dood.

**Achiel Van Sassenbrouck** heeft op een bepaald moment indrukwekkende winterlandschappen gemaakt. In 1925 zag ik een tentoonstelling van hem in de galerie Van Loocke op het Sint-Salvatorskerkhof te Brugge: daar werden onder andere een tiental sneeuwlandschappen geëxposeerd die waarlijk groots van opzet waren. Toen heb ik begrepen waarom hij de belangstelling genoot van professor August Vermeylen. Bij Achiel Van Sassenbrouck domineerde de tekening. Toen ik hem een bezoek bracht nog vóór het uitbreken van de laatste wereldoorlog, woonde hij te

Sint-Agatha-Berchem. Hij was een man die geen complimenten met iemand maakte: een artiest die onder een ruwe schors een hart van goud had. In die tijd paste hij reeds een systeem toe dat men het 'cloisonisme' heeft genoemd. Cloisonné zegt men van vaatwerk met figuren, waarvan de omtrekken door smalle metaalranden zijn aangegeven. Het cloisonné bereikte een hoge bloei in de Byzantijnse kunst. In de tweede helft van de negentiende eeuw pasten schilders zoals Louis Anquetin, Toulouse-Lautrec en Vincent Van Gogh die methode toe door binnen- en buitencontouren stevig met aangepaste kleuren te omlijnen. Toulouse-Lautrec en Van Gogh deden zulks op een losse en spontane manier, maar Van Sassenbrouck omlijnde alles met een zwarte lijn van 2 à 3 mm breedte en maakte van zijn werkwijze een eerder doorzichtig systeem. De vraag kan gesteld worden of hij niet schrander genoeg was om de technische problemen op te lossen zonder aan de uitdrukking van zijn picturale visie schade toe te brengen.

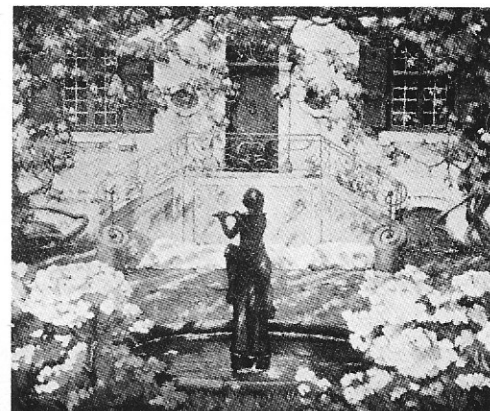
**José Storie** was te Brugge zo'n beetje een vreemde eend in de bijt. Hij schilderde praktisch geen stadsgezichten voor toe-



*José Storie, Portret van Mr. H.T. - Storie legde zich bovenal toe op het schilderen van portretten. Ze zijn doorgaans oppervlakkig en reflecteren vaak een vervelende bourgeois-mentaliteit. Er ontbreekt de gekonterfeite Mr. H.T. alleen een statiepruik om zijn beeltenis nog wat meer op te smukken.*

risten, zoals de anderen. Hij heeft zich vooral willen opwerken als 'officieel' portrettist. Hij had een zeer mooi atelier aan de Groene Rei, op een middeleeuwse zolder, een zeer bedrijvig atelier met leerlingen en veel bezoekers. Hij heeft vooral portretten gemaakt van de 'betere' stand, gouverneurs, hogere officieren, adellijke dames en heren, prinsen en prinsessen. Hij beweerde dat zijn techniek terugging op de oude meesters, wat men niet letterlijk moet opvatten. Hij heeft doorgaans welgelijkende portretten gemaakt, wat overigens hun voornaamste verdienste was. Hij wilde mensen gelukkig maken of vleien door ze voor te stellen langs hun beste kant. Het waren in elk geval geen psychologische portretten. Hij exposeerde veel in de hoofdstad en werd er geapprecieerd. Als kunstschilder werd hij over het paard getild door de journalisten. Hij had les genomen aan verscheidene academies; te Brussel onder andere studeerde hij onder leiding van Herman Richir. Hij behaalde de eerste prijs in het portretschilderen aan het Ecole des Beaux-Arts te Parijs. Maar op het zuiver artistieke vlak heeft dat allemaal weinig of geen belang. Virtuositeit alleen volstaat niet om echte kunstwerken voort te brengen. Een volleerd schilder is daarom nog geen waarachtig, origineel kunstenaar. Storie's gelikte schilderijen, peuterend uitgevoerd, bewijzen het.

**Louis Reckelbus** was ouder dan Storie. Tijdens de Eerste Wereldoorlog had hij in Engeland de wijze van schilderen van de Prerafaëlieten bestudeerd, en daar zo'n beetje op zijn Engels geschilderd, vooral tuinen met beelden en fontein. Te Brugge trof hij gelijkaardige motieven aan. Hij werkte erg decoratief en maakte veel interieurs met eiken balken en schoorstenen, met oude meubels, vazen en potten. Zijn huis in de Westmeers was opgepropt met antiekwiteiten. De fortuin diende hem, vooral na 1919. De mensen hadden toen recht op oorlogsschade-uitkering en de schilderijen die ze verloren hadden werden vergoed. De vele relaties van Reckelbus brachten de rechthebbenden bij hem. Zo kwam hij ertoe Vlaamse interieurs te schilderen 'aan de lopende band'. Men noemde hem — ik vraag me nu af waarom — 'de wijze man van Brugge'. Hij werd in 1930 aangesteld als conservator van het toen nieuwgebouwde Stedelijk Museum, Groeninge. Hij had weliswaar geen hogere studies gedaan, maar sprak Brugs, Engels en Frans. Zijn prestige als kunstschilder gaf de doorslag. Hij kreeg geen



*Louis Reckelbus, Bron met faun, 91 x 111, Stedelijk Museum, Brugge - Deze riante voorstelling van een hoekje van de Arentstuin te Brugge weerspiegelt goed de betrachting van een schilder wie het er om te doen is een 'lovely garden' voor te stellen. De compositie is streng symmetrisch volgens de verticale as. Het geheel doet decoratief aan.*

wedde, wél een vergoeding van 1000 frank per maand. Na 1945 is de situatie te Brugge veranderd.

Reckelbus behoorde tot de generatie van James Ensor, maar voor de geniale Oostendenaar had hij geen respect: te Brugge wist men het beter... Reckelbus was vakbekwaam, maar een hoger kunstinzicht bezat hij niet; bij gebrek aan artistiek instinct en feeling, zag hij niet waar het hem op kunstgebied om te doen is.

Het is ook interessant erop te wijzen hoe kunstliefhebbers soms een volledig verkeerde aanpak hebben. Een typisch voorbeeld is Dokter De Winter, bekwaam TBC-specialist te Brugge. Op zekere dag klopte de Waal, **Armand Jamar**, bij hem aan en bracht hem ertoe zich heel zijn produktie aan te schaffen tegen betaling van zijn kosten voor levensonderhoud, reizen enz. Armand Jamar, aanvankelijk advocaat, later schilder, ging weken- of maandenlang in Spanje schilderen. Op slot van rekening had Dokter De Winter meer dan 300 doeken van hem in zijn bezit. Ze waren niet ingelijst, ze stonden allemaal op een rijtje in een salon. Maar hij had lijsten van bepaalde formaten, en liet ze zo zien. Vanbese-laere en ik hebben ze eens allemaal bekeken. Na de oorlog vroeg Dokter De Winter mij een boek over Jamar te schrijven, wat ik weigerde.

Jamar schilderde weliswaar met brio, maar niet degelijk. Men heeft hem willen vergelijken met Frans Hals, wat niet opgaat. Hij was een fantast. Hij schilderde Golgotha met felle licht- en schaduwef-

fecten, in een donker koloriet van geen al te beste kwaliteit. Zijn pathetische doeken gaan de middelmaat niet te boven. Toch is er dan een boek over hem verschenen, een prachtige luxe-uitgave met veel kleurenreproducties. Zal dat zijn naam vestigen? Dat blijft een open vraag.

Jamar was ongetwijfeld bedreven in het hanteren van het penseel, maar verder ging het niet. Hij hield het bij gemakkelijk weer te geven picturale indrukken.

Dokter De Winter was een mecenas, maar zijn fout bestond erin bijna uitsluitend de werken te kopen van één schilder. Het risico bij de koopovereenkomst is voor de koper. Een echte verzamelaar bouwt zijn verzameling op met het werk van verscheidene kunstenaars en krijgt zodoende soms een fraaie collectie schilderijen in zijn bezit.

Dan zijn daar ook nog de **animisten** over wie Paul Haesaerts, advocaat te Brussel en kunstcriticus, voor het eerst schreef in zijn boekje 'Het Animisme, een nieuwe richting in de Belgische kunst' (1942). Hij ontdekte daarbij punten van overeenkomst bij een hele reeks schilders die het eenvoudige, intieme leven opzoeken, die weer de mens schilderen in een interieur, in zijn eigen omgeving, die portretten maken zonder defiguratie en stilleven met stofuitdrukking.

Een paar hebben zich gewend tot de verworvenheden van het Franse impressionisme, zoals James Ensor het vóór hen reeds had gedaan. Ze betonen eerbied voor het Europese kunstpatrimonium en de Europese traditie. Het zijn in 't bijzonder bewonderaars van Jacob Smits, Henri Evenepoel, James Ensor, Hendrik De Braekeleer en de Fransen Bonnard, Vuillard en Marquet. De avant-garde-experimenten op het gebied van de plastische kunsten wijzen zij eensgezind en beslist af en laten zich niet beïnvloeden door voorbijgaande kunstmodes.

Of men nu wel mag spreken van een 'school'? Eigenlijk niet. Haesaerts schrijft het: „Het animisme. Een groep vrienden? Neen. Een kring van kunstenaars? Evenmin. Een 'coterie', een 'school'? Nog minder. Het is een drang; een langzame, rustige maar zekere groei". In feite mag men ook niet spreken van een 'School van Latem'. Deze kunstenaars waren individualisten die elk hun gang gingen en hun wijze van schilderen hadden. De animisten ook: hun individuele visie wordt uitgedrukt op een persoonlijke manier.

Ze zoeken naar meer evenwicht, een vastere vormgeving, een figuratie die dichter

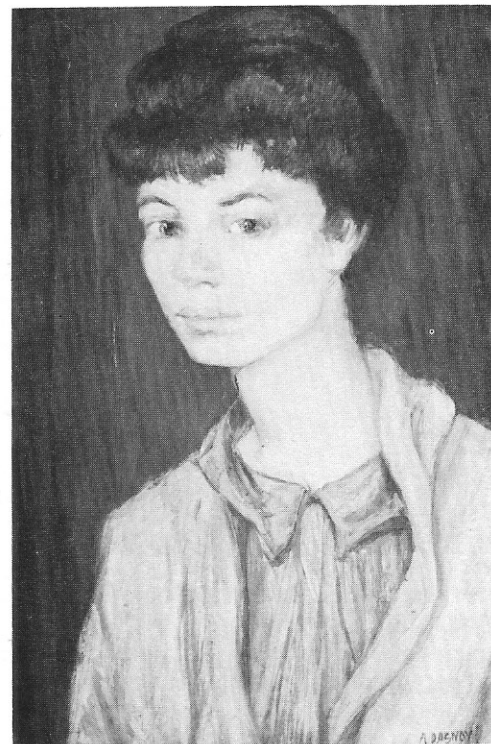
*Dasnoy is niet alleen de schilder van gevoelige en van met een ondefinieerbaar heimwee doortrokken vrouwenportretten, maar ook van talrijke stadsgezichten vol atmosfeer, waarin de toon- en lichtwaarde van de kleur op een delicate wijze wordt uitgedrukt.*



*Albert Dasnoy, Bosvoorde (1940), Olie op doek, 79 x 102*

staat bij de werkelijkheid. Paul Haesaerts heeft dat dus goed gezien, maar in die tijd kende hij alleen maar enkele artiesten uit Brussel en Antwerpen, en hij had nog geen volledige kijk op de zaak. Hij heeft in alle geval het woord 'animisme' gelanceerd, een benaming die ik minder geschikt acht en die in het buitenland moeilijk ingang vindt. Het echte 'animisme' heeft te maken met godsdienst van primitieve volkeren die bepaalde objecten aanbidden en zich verbeelden dat deze een magische kracht en een ziel bezitten. Het gebruik van de term 'animisme' sticht dus een zekere verwarring. Vanbeselaere heeft het iets beter gedaan door te spreken van de 'Generatie van 1900'.

Het gaat om War Van Overstraeten, Jos Verdegem, Henri-Victor Wolvens, René Magritte, Paul Delvaux, Jozef Vinck, Albert Van Dyck, Albert Dasnoy, George Grard, Hubert Malfait, Jacques Le Mair, Jos Hendrickx, Charles Lepiae en Adriaan Vandewalle. Al die kunstenaars die tot nog toe als orthodoxe animisten doorgaan ontmoeten elkaar eerder toevallig. Ik kende bij voorbeeld Le Mair, Wolvens en Van Overstraeten. Wolvens is dan in 1958 eens met Dasnoy bij mij op bezoek geweest. Maar de anderen kende ik niet. Op de expositie 'De Generatie van 1900 in Nederland en België' te Venlo in 1979 heb ik niet zonder verbazing geconstateerd



dat velen werkten in dezelfde geest, en met een voorkeur voor dezelfde onderwerpen. Ik heb er toen ook Dasnoy teruggezien, een vriendelijk en ontwikkeld man. We waren op de vernissage de enige vertegenwoordigers van de Belgische groep die 14 deelnemers telde.

De totaalindruk te Venlo was dat men inderdaad niet mag spreken van tot één harmonisch geheel bijeengeschikte figuren: bij de Vlaamse zowel als bij de Nederlandse exposanten waren de verschillen op artistiek en technisch gebied vrij groot. Maar geen van hen deed extravagant of kwam met buitenissige voorstellingen voor de dag, zoals de extremistische kunstenaars het al meerdere decennia doen. Ze schilderen allemaal realistisch, bezitten een degelijk métier en sluiten op de ene of andere manier aan bij het nabije verleden. Gewaagde experimenten treft men bij hen niet aan. Ze werken, trouw aan de figuratieve visie met een bewonderenswaardig doorzettingsvermogen. Het 'rotzooien' met verf à la Karel Appel en andere Cobra-adepten hebben ze om vele redenen veroordeeld en ze hebben bewezen dat men ook 'vrij' kan schilderen zonder daarom de weergave van de werkelijkheid prijs te geven, zonder zijn toevlucht te zoeken tot atelier-recepten. De verklaring van de Amerikaanse abstract-schilder Jackson Pollock: „Ik verkies verdunde

verf die ik laat uiteenvloeien; een dikke verfpasta met zand, gestampt glas en andere grondstoffen die gewoonlijk vreemd zijn aan de schilderkunst" vinden zij technisch onhoudbaar en gewoonweg een te verwaarlozen uitspraak.

Op de Venlo-tentoonstelling heb ik kennis gemaakt met Otto de Kat, een uitmuntend interieur-schilder. We hadden het herhaaldelijk over de 'absurde' nieuwigheden en de bedenkelijke manier waarop hedendaagse, vooruitstrevende artiesten het vernieuwingsproces aanpakken. Hoe de enen grote vlakken bestrijken met onvermengde tubeverf, de anderen met kracht verf op het schilderslinnen werpen of gewoon gieten met behulp van potten, flessen, kannen en emmers. Hij vertelde me een anekdote in verband met de aankoop voor een enorm bedrag aan dollars, van een werk van Jackson Pollock door een Australisch museum. De beroemde lyrisch-abstracte schilder had het kostbare meesterstuk als volgt tot stand gebracht: na een lap van verscheidene vierkante meter op de vloer van zijn atelier te hebben uitgespreid, had hij verdunde verf met flessen, potjes en blikken doosjes op het doek aangebracht. Toen hij hier druk mee bezig was kwamen twee vrienden op bezoek: ze staken een handje toe en zo ont-

stond een hybridisch geheel dat er nogal blauwachtig uitzag. Op een veiling te New-York werd het schilderij verkocht als 'De blauwe poel'.

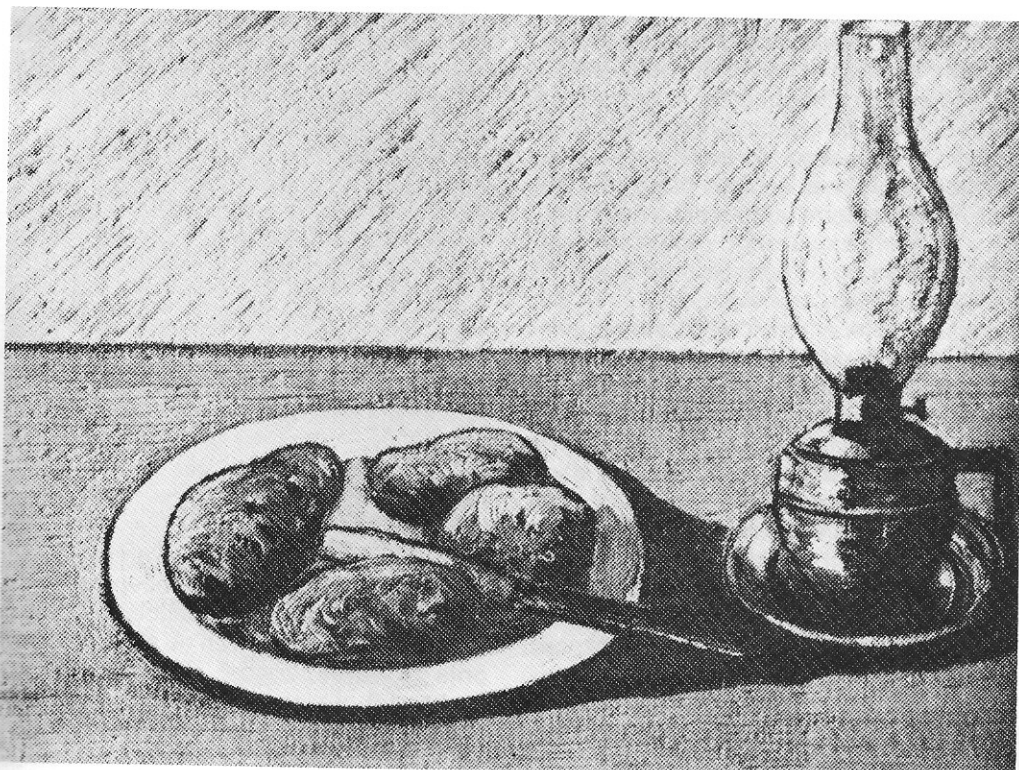
In mijn essay 'Ontspoorde Kunst' (Acco, Leuven 1974) heb ik over de matière-schilders het volgende geschreven: „De zogenaamde matière-schilders beeldden zich in een wereld in wording te kunnen oproepen, alleen door de verf aan te dikken met gips, kiezelstenen en houtvezels, of door het bijvoegen van touw, jute, gerost ijzer, schors en kippegaas, of door het verhitten van sommige plaatsen van het doek (of het paneel) en meteen van de verf... Het schilderij verkrijgt hierdoor een groezelige oppervlakte, die soms doet denken aan uitgeholde rotswanden, aan slakken van een afgekoelde oven, aan gestolde lava en aan gedroogde potaarde. De gewaagde, materieel-technische experimenten van de matière-schilders vergden meer van de verf dan ze vermag te geven". (blz. 54 en 55)

Dat de animisten die modernistische experimenten hebben afgekeurd spreekt vanzelf. De schildergenres die door de avant-garde roekeloos werden uitgeschakeld hebben zij weer in ere hersteld. Het is de grote verdienste van de 'Generatie van 1900' met zijn surrealistische en animisti-

sche vertegenwoordigers terug aansluiting te hebben gevonden met ons artistiek verleden. Van de door haar tegenstanders verguisde kunst — ze werd immers bestempeld als kunst van een 'verloren generatie', als anemische kunst — zal later blijken dat haar beoefenaars er goed aan hebben gedaan geen deel te nemen aan de modernistische 'hervormingen' die ontegensprekelijk louter negatief uitvallen en ten slotte op vernietiging neerkomen. Na de nederlaag van Nazi-Duitsland vonden jongere kunstenaars, onder andere van de groep 'La Jeune Peinture Belge' het raadzaam hun oudere collega's verdacht te maken omdat hun werk niet werd gebrandmerkt als 'entartete Kunst' door de Duitse bezetters. Maar deze insinuatie ging niet op en hield dan ook niet lang stand.

Het zij verre van mij te willen beweren dat de animisten op technisch gebied wonderen hebben verricht, maar hun métier is degelijk en betrouwbaar, wat nog niet betekent dat het de vergelijking kan doorstaan met dit van de erkende grootmeesters van de Europese schilderkunst.

Adriaan Vandewalle



Deze reproductie werd buiten het medeweten van de auteur van dit artikel opgenomen. Wij verwijzen voor meer informatie over zijn schilderwerk naar de kunstmonografie: Dr Walther VANBESELAERE, *Adriaan Vandewalle*, Uitg. Van Spijk B.V. Venlo, 1977.

*Adriaan Vandewalle, 'Bord aardappelen met petroleumlamp' - In zijn werk van 1950-1960 stelt men een rust en zelfzekerheid vast, een innerlijke opgetogenheid die de vorm vaak tot grootheid aanzwellen doet, een vreugde die zich uit in opvallende zuiverheid van de kleur, in ongeunstelde, ongecompliceerde openheid in de schildertechniek, zonder spoor van enig 'keukengeheim'. (Dr. Walther Vanbeselaere)*