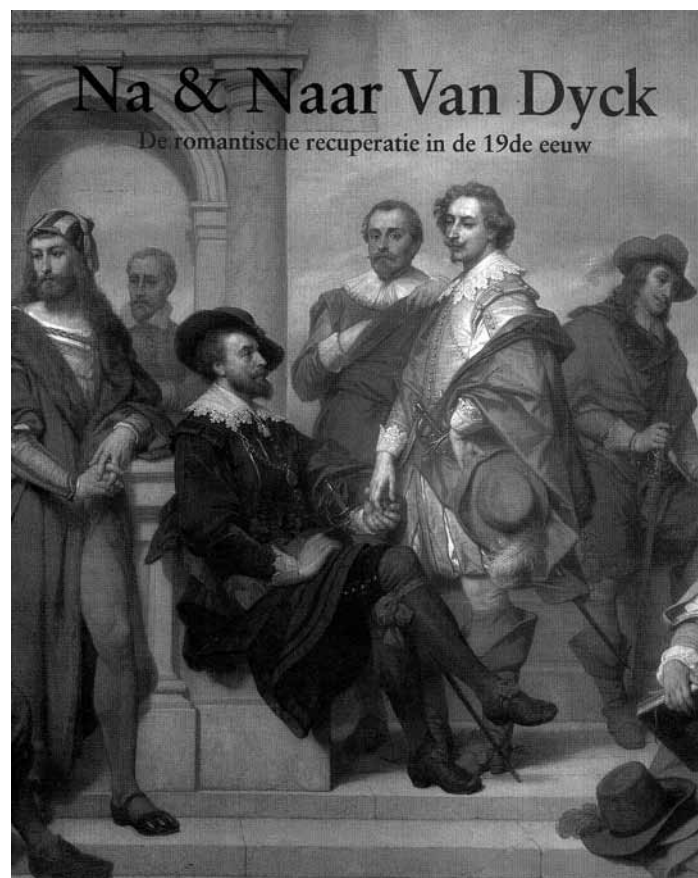




Heldhaftig Mechelen?!
Bart Stroobants, conservator Stedelijke Musea Mechelen

Een verwant artikel uit Na & Naar Van Dyck



Na & Naar Van Dyck : de romantische recuperatie in de 19de eeuw. Cornet, Pascal; Hessenhuis : Stadt Antwerpen; c1999. ISBN: 9058460169 (softcover), 9080435090 (hardcover).

De 'Vlaemse School' in brons en steen

Bart Stroobants



ill. 1: W. Geefs, P.P. Rubens (1840), Antwerpen



ill. 2: W. Geefs, F. Grétry (1842), Luik

De laatste geweerstoten van de September-revolutie waren nog maar net weggestorven, de Belgen hadden nog maar pas hun onafhankelijkheid uitgeroepen, het Voorlopig Bewind en nadien het Nationaal Congres waren nauwelijks begonnen met de organisatie van het land en de zoektocht naar een koning, of de eerste plannen voor het oprichten van monumenten lagen al op de tekentafels.¹ Jakob Van Artevelde, Godfried van Bouillon en Ambiorix vonden een plaats naast Leopold I, Frederik de Merode en Charles Rogier maar ook naast figuren als Rubens, Van Dyck en Memling. Iedere stad die zichzelf enigermate belangrijk vond, van de hoofdstad Brussel tot het landelijke Damme, richtte in de 19de eeuw een majestueus standbeeld op.² Daardoor kon al wie België bezocht niet voorbijgaan 'aen de monumenten waermede het land is opgepropt', zoals de Franse graaf Leo de Laborde reeds in 1857 opmerkte.³

Deze beeldhouwwerken werden, gezien hun enorme kostprijs, niet zomaar geplaatst. Na de onafhankelijkheid diende België een eigen identiteit te krijgen. De verheerlijking en vooral de rechtvaardiging van het nieuwe vaderland waren belangrijk genoeg om er snel werk van te maken want '*c'était la patrie qu'on voulait affirmer avant tout*'.⁴ Om bij de nieuwe Belgen een nationaal bewustzijn aan te kweken, besliste de overheid onder meer tot het stimuleren van historisch onderzoek naar het verleden van de Belgische staat. Daarbij werd speciale aandacht geschonken aan de grote helden die als voorbeeld voor de nieuwe Belgen konden dienen. Het resultaat was de uitgave van een nationale biografie - een bundeling van levensbeschrijvingen van beroemde Belgen - en een aantal 'Geschiedenissen van België'.

Het gewone volk had echter niet veel kaas gegeten van deze vaak zeer academische boeken. Daarom gingen de bewindvoerders gebruik maken van de kunst om het grootse verleden van België, het nieuwe land dat aan de rest van de wereld moest duidelijk maken dat het een belangrijke plek op de wereldbol was, gestalte te geven. Net als in de literatuur werden in de kunst grote Belgen - in de 19de-eeuwse maatschappij betekende dit bijna altijd mannen - centraal geplaatst. Men geloofde immers rotsvast in de kracht

van het voorbeeld en in de opvoedende waarde van de kunst.⁵ Omdat de beeldhouwkunst, beter dan de schilderkunst, het behoud en de bekendmaking van deze boodschap verzekerde, nam het aantal monumenten voor nationale helden vanaf de Belgische onafhankelijkheid zeer snel toe.⁶ De publieke monumenten waren niet alleen geschikt om de stad te verfraaien, maar konden tegelijkertijd de aandacht trekken van de voorbijgangers en hun gedachten voeren naar de wereld van de kunsten of patriottische gevoelens oproepen.⁷

Bij deze vorming van een nationaal Belgisch bewustzijn kwam men tot de vaststelling dat de grootsheid van 'België' in het verleden vaak terug te vinden was binnen het domein van de kunsten, in het bijzonder de schilderkunst. België werd omschreven als één land dat, naast Italië en Griekenland, uitgelezen is voor de kunsten.⁸ De *Courier de la Meuse* verwoordde dit als volgt: 'Onder al de landen van Europa die zich het meest kunnen vereerlyken over hunne groote kunsttoefenaren, bekleed België eenen der eerste rangen. Den roem der oude vlaemse school heeft steeds met den tyd aangegroeyd, en de namen der vermaerde schilders, welke dezelve zoo hoog verheven hebben, zyn het voorwerp van een slach van eerdienst overal waer den smaak en het gevoelen der kunst leeft.'

Rubens alleen zou genoeg zyn om een volk doorluchtig te maken. Hoe trotsch moeten wy dan niet zyn, na dezen roemvollen naem, nog eene menigte andere namen te kunnen aanhalen, die bewonderd en betragt worden door de andere volken! Indien er een slach van nationaliteyt is die men ons niet kan betwisten, is het voorzeker de gene der genie. Deze twee woorden: *de vlaemse school* of *de belgische school* - want men zegt onverschillig het een of het ander - bewyzen by ons, sedert eeuwen, eene magtige en vrugtbare gelykwerking; zy zeggen genoegzaam dat wy sinds lang, als volk, plaets hebben genomen in het domeyn der kunsten.⁹

Wilde men in de 19de eeuw hulde brengen aan de grote Belgische mannen en hen tot voorbeeld stellen van het volk, dan konden de kunstenaars onmogelijk worden vergeten. Bij hen, de stichters van onze natio-



nale kunstgrootheid, lagen de wortels van het onafhankelijke België.¹⁰ De Belgische kunst werd zelfs voor de periode ‘wanneer België nog geene eigentlyke nationaliteit bezat’ als nationaal omschreven.¹¹

Sinds de onafhankelijkheid hechtte men in België veel belang aan het cultiveren van de kunsten. De oude meesters en hun kunstwerken konden als voorbeeld dienen voor de eigentijdse kunstenaars die de Belgische kunst opnieuw even groot en beroemd moesten maken als in het verleden. ‘Het [zijn immers] de Schoone-kunsten die den voortgang van een volk in de beschaving aanduyden.’¹²

Dit belang van de kunsten voor de Belgische Staat blijkt ook uit de vele gedichten die geschreven werden in 1856 naar aanleiding van de 25ste verjaardag van de troonsbestijging van koning Leopold I. J. De Geyter verbond als volgt de oude kunst met de eigentijdse Belgische kunst, die het nieuwe land opnieuw een groot elan kon (en moest) geven:

‘Waer blonk de kunst met zoveel glans
als by ons voorgeslacht?
Van Zuid tot Noord, waer bloeit zy thans
Als hier met zoveel pracht?’¹³

Ook Prudens Van Duyse bespeelde in zijn gedicht - dat samen met het werk van Jan Van Beers werd bekroond - eenzelfde thema om de lof te zingen van België en in het bijzonder van Leopold I:

‘Schouwt rond!... Klom ooit aen purpren transen
voor België heuchelyker zon?
Hoe tintlen hare jubelglansen
Op onzen Godfried van Bouillon
Op onze Rubens, scheppend stichter
Op onzen Grétry, toonendichter!’

[...]

De vlaemsche school vond haer penseelen
De vlaemsche tael haer veder weêr,
Die tegen fransche dwanggareelen
Blijft waken, sterker dan een heir.
Geschiednis, ‘t middeleeuwstof roerend
Ons heden aen’t verleden snoerend,
Heeft tafereel en les ontrold.

Ja, de eedle kunsten, wier vermoogen
Een land, hoe klein ook kan verhoogen
Bestemplen de eeuw van Leopold.’¹⁴

Net als Van Duyse voerde Van Beers Rubens en Grétry ten tonele als voorbeeld van de grootste kunstminnende mannen uit het Belgische verleden wier navolging ‘t klein België weêr het groot kunst-België maekt’.¹⁵ Toeval of niet, maar beide mannen zijn de eerste kunstenaars die na de Belgische onafhankelijkheid een standbeeld kregen: Rubens in 1840, in Antwerpen (ill. 1), en Grétry in 1842, in Luik (ill. 2).

Reeds vóór de Belgische onafhankelijkheid was Pieter Paul Rubens uitgegroeid tot een figuur met een grote symbolische en nationalistische waarde. Vooral de stad Antwerpen trachtte zich te profileren als de roemrijke Rubens-stad, maar tegelijkertijd straalde Rubens’ glorie over het hele Verenigd Koninkrijk der Nederlanden. In 1827, naar aanleiding van de 250ste verjaardag van Rubens’ geboorte, lanceerde de Antwerpse schilder Matthias Van Bree (1773-1839) de idee om een standbeeld voor deze grootmeester op te richten.¹⁶ Dit voorstel zou pas tien jaar na de Belgische onafhankelijkheid worden gerealiseerd, maar de achterliggende bedoelingen van de oprichters waren even nationalistisch, weliswaar Belgisch in plaats van Hollands, als deze van Van Bree.

Rubens werd in de 19de eeuw omschreven als: ‘[de man] die Belgenland met roem en eer heeft overladen en ons de kroon der kunst heeft gewonnen’¹⁷ of als ‘een der glansrykste namen waerop België mag bogen, de vorst der schilders onzer oude vlaemsche school’.¹⁸ De naam Rubens riep bij velen ook verheven gevoelens op: ‘Rubens! Welker vriend onzer nationale kunsten voelt zich het hert niet hevig slaen by het hooren van dien glorieryken naem? Rubens! Dit woord bezit voor hem eenen toverkracht, het is

het zinnebeeld der roem eener natie [...]'¹⁹ In het jonge België waar men zo zocht naar grote figuren uit het verleden die de eigenwaarde van de nieuwe staat konden bevestigen, en waar men bovendien zeer veel belang hechtte aan de kunsten, was het dan ook te verwachten dat Rubens een van de eerste beroemde mannen was die een standbeeld kregen.

Een en ander wordt duidelijk wanneer men de kranten uit die tijd er op na slaat. Daarin werden de plannen ontvouwd: Rubens' reputatie was over heel de beschaafde wereld bekend en straalde dus af op ons vaderland, maar 'ter zelfder tyd [kon het gedenkteken] tot voorbeeld en aenmoediging dienen voor de verdienstelyke en menigvuldige kunstenaeren uyt de school van Rubens gesproten'.²⁰ Mochten de tijdgenoten de nationalistische boodschap van het standbeeld niet begrepen hebben, dan kon men altijd citeren uit de toespraak die Hendrik Conscience hield bij de inhuldiging: 'Mochte het gebeuren, o landgenooten, dat iemand met kleinachting van België durfde spreken, wyst dan op dit beeld, op Rubens, wiens kunstgewrochten de Werelds verstommen, en uw antwoord zal hem doen bloezen.'²¹

De oprichting van het monument voor Antoon van Dyck (Antwerpen, 1856, door Leonard De Cuyper) en dat van Memling (Brugge, 1871, door



Hendrik Pickery) - om deze twee als voorbeeld te nemen - werden door de tijdgenoten eveneens als een nationalistische aangelegenheid gezien. Zo richtte Jan-Emilius Pietersz., de auteur van een bespreking van het Salon van 1857 in Brussel (waar Pickery voor de eerste maal een ontwerp van het Memlingbeeld exposeerde), zich tot alle bewindslui met de woorden: 'Gy, mynheeren, die u voornamentlyk ten doel hebt gemaakt de namen onzer groote mannen te doen herleven, zult buiten twyfel met genoegten het standbeeld van Memmelinghe hebben ontmoet.'²² Na de onthulling van Van Dycks monument merkte men op dat wanneer dit initiatief navolging zou kennen, 'dan zou ons vaderland [zich] eerlang jegens meer zynere beroemdste zonen eenen grooten plicht kunnen kwyten'.²³

In tegenstelling tot vele standbeelden voor grote veldheren of politici, die vooral in de hoofdstad werden opgericht, zijn de monumenten ter nagedachtenis van kunstenaars, net als deze van geleerden en uitvinders, vaak in hun geboorteplaats of belangrijkste woonplaats terug te vinden. Hierdoor konden zij méér dan alleen maar het vaderland dienen. Het Rubensbeeld was niet alleen een nationaal gedenkteken tot eer en glorie van het vaderland, maar paste eveneens binnen een strategie van de stad Antwerpen, die zichzelf als kunststad wilde profileren. Dankzij de oprichting van dit monument kon Antwerpen 'een edel en verheven voorbeeld [...] geven van hare liefde en hare verknogtheid aen de konsten en aen België en aen het beschaefd Europa [...] bewyzen, dat zy weerdig is groote mannen voorttebrengen'.²⁴ Antwerpen moest zich sterk verweren tegen Brussel dat, als hoofdstad van de nieuwe staat, heel wat zaken naar zich toetrok, ook op cultureel gebied.²⁵ Antwerpen spande zich dan ook tot het uiterste in om zich als het mekka van de kunst voor te doen. In sneltreinvaart werden er standbeelden opgericht voor grote Antwerpse kunstenaars uit het verleden zoals Van Dyck (ill. 3), Jordaens (ill. 4) (1886), Teniers (ill. 5) (1867), Metsijs (ill. 6) (1881) en Pieter Appelmans (1900), maar ook voor eigentijdse meesters uit de nieuwe Antwerpse school: Matthias Van Bree (1852) en Hendrik Leys (1873). Hiermee werd Antwerpen in België de stad met de meeste gedenktekens ter nagedachtenis van beroemde kunstenaars.

Brussel en Antwerpen mochten dan wel de koplopers zijn in het oprichten van nationale monumenten, heel wat andere Belgische steden wilden niet achterblijven. Vele grote mannen werden in hun geboortestad op een voetstuk geplaatst. In Vlaanderen greep men zeer vaak terug naar de



befaatde kunstenaars uit de 'Vlaemsche School'. Zo plaatste men onder meer een beeld in Aalst voor Pieter Coecke (gevel Schepenhuis); in Aarschot voor P.J. Verhaegen; in Brugge één voor Memling, twee voor Jan van Eyck en één voor Margaretha van Eyck (gevel Academie); in Brussel waren er beelden voor Bernard Van Orley (ill. 7) en Cornelis De Vriendt (ill. 8) (Kleine Zavel); in Maaseik voor de gebroeders Huibrecht en Jan van Eyck; en in Mechelen voor Cipriaan de Rore, Lucas Faydherbe en Michiel Coxie.²⁶ Net als het beeld van Rubens in Antwerpen moesten deze monumenten telkens niet enkel ten goede komen aan de vorming van een nationaal bewustzijn, maar tegelijkertijd de belangrijkheid van de initiatiefnemende gemeente verduidelijken. 'Eer aen de steden die de mannen, welke hun vermaerd gemaekt hebben, aldus weten te verheerlyken; het is aen hunne eygene grootheyd dat zy gedenkstukken opregten'.²⁷

De plannen om in heel België beelden op te richten voor de grote mannen mochten dan wel zeer enthousiast onthaald worden, de realisatie ervan liep niet altijd over rozen. Vooral de financiering was voor menig initiatiefnemer vaak een struikelblok. In veel gevallen lagen plaatselijke verenigingen aan de basis van een nieuw gedenkteken en zij beschikten

(haast) nooit over voldoende gelden om alles te bekostigen. Deze verenigingen rekenden bij het uitvoeren van hun vaderlands werk wel op de nationale, provinciale en gemeentelijke overheid, maar ook deze konden niet altijd de nodige fondsen bij elkaar brengen. Daarom deed men menigmaal een beroep op het systeem van de openbare intekening. Door de burgers mee te laten betalen kon niet alleen het nodige kapitaal bij elkaar worden gebracht, maar konden de intekenaars zich ook betrokken voelen bij de realisatie van het beeld en echt participeren in de hulde aan de beroemde persoon die in steen of brons werd vereeuwigd. Het Antwerpse Genootschap van Letteren, Kunsten en Wetenschap, dat het initiatief had genomen voor het Rubensbeeld, speelde deze idee nadrukkelijk uit in zijn zoektocht naar geld: 'Alle offers, hoe gering die ook mogten zyn, zullen in dank aengenomen worden, op dat allen Antwerpenaer deel konne nemen in den eer van voor hunnen beroemden medeborger [=Rubens], het standbeeld, zoo lang in onze stad door een ieder verlangd, op te regten'.²⁸ Om zeker te zijn van een maximale intekening trokken de leden van het Genootschap van deur tot deur omdat 'zy den eenigsten middel oplevert, om iedereen, van wat stand hy ook ware, het zynne te laten toebrengen ter eerbewyzing van den onsterfelyken schilder en staetsman'.²⁹

Om twijfelaars over de streep te trekken en zeker om de geschonken bedragen te verhogen, kregen de intekenaars een aandenken voor hun gift. Belgen die meer dan twintig frank schonken om de onkosten van het Rubensbeeld te dekken, kregen een lithografie van het monument. De oproepen tot bijdragen bevatten de verzekering dat deze lithografie een uitzonderlijk kunststuk was, dat enkel te verkrijgen was door een milde gift te doen. Na de inhuldiging zou men zelfs de steen vernietigen, zodat geen nieuwe exemplaren van de prent meer zouden kunnen worden aangemaakt.³⁰

Geldzorgen waren meestal niet het enige probleem bij de oprichting van een nieuw monument. Een ander gewichtig punt was het aanduiden van de beeldhouwer die het werk tot een goed einde mocht brengen. Gezien het prestige voor de opdrachtgever dat verbonden was aan de realisatie van een publiek monument, kon niet eender wie de opdracht krijgen. Tegelijkertijd wilden heel wat kunstenaars zo'n bestelling krijgen omdat er heel wat roem mee te behalen viel.³¹ Het oprichten van monumenten voor grote Belgen moest niet enkel een nationaal bewustzijn vormen maar terzelfdertijd leiden tot een grote artistieke beeldhouwproductie doordat het een

‘nobeles wedijver onder de meest befaamde beeldhouwers van ons land [kon] opwekken’.³²

Om de beste beeldhouwer te vinden werd in vele gevallen een wedstrijd uitgeschreven. Toch verliep de selectie van de maker niet altijd op deze wijze. Voor het gedenkteken van Rubens besliste het organiserende Genootschap van Letteren, Kunsten en Wetenschap om Guillaume Geefs het roemvolle werk te laten uitvoeren.³³ Geefs was op dat ogenblik de meest gereputeerde Belgische beeldhouwer; hij had al vele belangrijke nationale opdrachten uitgevoerd en was bovenal een Antwerpenaar. Gezien de glorie die de oprichting van een standbeeld opleverde voor de stad, deed men dikwijls een beroep op gerenommeerde plaatselijke kunstenaars.³⁴ Zo vroeg Brugge Hendrik Pickery (Brugge 1828-Brugge 1894) om de beelden van Memling en Jan van Eyck te maken; Antwerpen koos Jacques De Braeckelee (Antwerpen 1823 - Borgerhout 1906) voor het Metsijs-monument en Jules Pecher (Antwerpen 1830 - Antwerpen 1899) voor het Jordaens-gedenkteken; en in Mechelen mocht Jean-Baptiste Joseph De Bay de Oude (Mechelen 1779 - Parijs 1863) het beeld van Faydherbe maken.

Even belangrijk als de keuze van een beeldhouwer was het uitzicht van het publieke monument. Veel vrijheid hadden de beeldhouwers uiteraard niet. De dure beeldhouwkunst was immers, zowel qua stijl als qua vormgeving, zeer sterk aan conservatieve en beproefde regels gebonden. De voorstelling moest waardigheid uitstralen en bovenal herkenbaar zijn. Hiertoe kon de beeldhouwer een beroep doen op een gamma van attributen. Zo is Teniers bijvoorbeeld vergezeld van een schilderspalet met penselen en Faydherbe van beeldhouwersgerief en een schaalmodel van een van de twee koepelreliëfs voor de Mechelse O.L.V.-van-Hanswijkbasiliek, twee werken waarmee deze kunstenaar dikwijls wordt vereenzelvd. Attributen alleen zijn echter niet voldoende om de figuur te typeren, zeker niet het vage schilders- of beeldhouwersgerief (ill. 9, 10, 11, 12, 13, 14). In eerste instantie moest het gelaat correct zijn. Een goede inspiratiebron vormden de portretten van kunstenaars door tijdgenoten, in het bijzonder de gegraveerde en veel verspreide exemplaren zoals onder meer de *Iconographia* van Van Dyck.

Jean-Baptiste Joseph De Bay de Oude deed meer dan waarschijnlijk een beroep op zo'n gravure bij de uitwerking van zijn monument voor Lucas Faydherbe. Dit standbeeld vertoont veel gelijkenissen met het gegraveerde portret door Pieter II de Jode.³⁵

De Bay moet deze prent hebben gekend vermits ze opgenomen is in het kunsthistorische standaardwerk *Het Gulden Cabinet vande edele vry schilder-const...* van Cornelis De Bie. Er zijn genoeg overeenkomsten tussen het gedenkteken en de prent: het naar links gekeerde gezicht of de leunende houding van Faydherbe waarbij de rechterarm rust op de op een tafel (in de prent) of een sokkel (in het standbeeld) steunende linkerarm. Beeldhouwers volgden echter niet slaafs hun gegraveerde voorbeelden. De Bay veranderde bijvoorbeeld het haar van Faydherbe, dat wat last heeft van de wind, en de kleding. De rest van het lichaam is uiteraard een eigen toevoeging. De gedenktekens tonen meestal een man ten voeten uit, waar de prenten slechts de buste weergeven.

Vooraleer men zo'n grote 'Belgische' figuur definitief in steen of brons vereeuwigde, werd het ontwerp grondig gekeurd en besproken. Daarom maakte de kunstenaar eerst een aantal schaalmodellen waarop veranderingen konden worden aangebracht. Zo verving De Bay de buste van Michiel Coxie, waar Faydherbe in het bozetto op leunde, door een achthoekige kolom.³⁶

Ondanks de grondige evaluaties van de ontwerpen had men na de uitvoering soms toch nog bedenkingen bij het uiteindelijke beeld. Over het Rubens-gedenkteken was men aanvankelijk niet echt positief: 'De algemeene stem is [...] niet zeer gunstig. Kenders, ingezetenen en vreemdelingen, blyven altoos beweeren dat Rubens niet natuerlyk, niet eygenaerdig, gansch niet als schilder verbeeld is. [...] De beeltenis op den voetzuyel aen de rivier, is Rubens niet.' Men kon niet begrijpen dat Rubens blootshoofds was uitgebeeld. Dit was een onoverkomelijke aanfluiting van de waardigheid van deze prins der Vlaamse schilderschool.³⁷ Volgens de *Postryder* was het Rubensbeeld hier zelf beschaamd over en daarom hinderde hij het verwijderen van het doek.³⁸ Rubens was Rubens niet als hij geen groot hoofddekseel droeg.³⁹

Een vaak terugkerende belemmering was de keuze van de plaats waar het gedenkteken diende te komen. Met het oog op een ideale overdracht van de patriotische boodschap, moest het monument op een belangrijke publieke ruimte in de stad komen. Zowel het Rubens- als het Van Dyck-gedenkteken lokten in dit verband felle discussies uit. Toen het Genootschap van Letteren, Kunsten en Wetenschap in 1836 voor het eerst over de realisatie van het Rubensbeeld sprak, wilden de leden dat het op de Meir of op de Groenplaats zou komen. Jaren werd er gediscussieerd maar tot een definitieve keuze kwam men niet.



ill. 8: J. Pecher, C. De Vriendt (1890), Brussel

Daarom ging men begin april 1840 met een model proefondervindelijk proberen waar het monument het best tot zijn recht kwam.⁴⁰ Na een maand experimenteren volgde het verdict: beide plaatsen werden afgekeurd door de Commissie voor Schone Kunsten, die het Burchtplein, ook bekend als Sint-Walburgisplein, als alternatief voorstelde. Dadelijk protesteerden enkele gemeenteraadsleden: zij vonden dit plein te afgelegen. Bovendien kon men in de haven beter een beeld onthullen voor een zee- of koopman en niet voor een kunstenaar die thuishoorde in het midden van de stad die hij vermaard had helpen maken.⁴¹ Ook enkele vooraanstaande Antwerpenaars mengden zich in de discussie. Zo reageerde onder meer de gewezen stadsbibliothecaris F. Verachter furieus tegen het Burchtplein. Hij beschouwde deze keuze als onuitlegbaar en de kunst van Rubens onwaardig.⁴² De commotie werd zo groot dat de bevoegde commissies zich opnieuw over de plaats van het beeld bogen. Uiteindelijk bleef het Burchtplein de uitverkoren plek.⁴³

Vele Antwerpenaren hadden niet enkel bezwaren tegen het afgelegen Burchtplein. Ook de plaats waar het monument op dat omstreden plein moest komen, viel niet meteen in goede aarde. Rubens verdiende het, net als iedere grote Belgische man, goed bewonderd te kunnen worden. Daarom moest het beeld duidelijk zichtbaar worden opgesteld en dat dreigde niet het geval te zijn. Men had immers voorzien om het gedenkteken op de rand van het plein tegen de rijweg te plaatsen. En dus niet in het midden, waar het beeld van op ruime afstand zou kunnen worden gezien en bovendien minder hinder zou opleveren voor het verkeer.⁴⁴ Men hoopte dan ook ten eerste dat het gedenkteken de eervolle plaats zou krijgen die het verdiende, toen de beslissing werd genomen het op de Groenplaats op te stellen.⁴⁵

Bij het Van Dyck-beeld was het verkeer eveneens een van de argumenten waarom men het pleintje voor het Antwerpse Museum, de huidige Academie voor Schone Kunsten, afkeurde. Het monument had daar best kunnen staan omdat Van Dycks atelier in de buurt gevestigd was, maar toch vond men het pleintje geen waardige plaats voor de grote kunstenaar: te druk en te klein om het beeld goed te kunnen bekijken. Even onwaardig was de manier waarop de beslissing tot stand kwam. Net als bij het Rubens-gedenkteken werd Van Dyck eerst op proef op verschillende plaatsen neergezet. Er werd nogal met het beeld gezeuld: het kwam achtereenvolgens terecht op de Oever, het Vleminckxveld, de Suikerrui, het Falconplein en zelfs het Burchtplein.⁴⁶ ‘Sommigen

dachten dat hij eindelyk in de Schelde geloopen en verdrongen was. [Toch heeft Van Dyck] na dus overal met zynen neus in den wind gestaen te hebben, [...] eindelyk eene plaets gevonden, en het moet wel “en désespoir de cause” zyn, dat hy ten laetste zich is komen vestigen op de kleine ruimte der Museum-plaets.’ Een betere stek was de tuin van het museum, maar het beste zou het monument een onderdak hebben gekregen in de inkomhal van het museum. Deze ruimte, waarin reeds het beeld voor Matthias Van Bree stond, was ‘immers bestemd om het Pantheon te worden van onze groote mannen’.⁴⁷

Wanneer het Rubensbeeld definitief vorm begon te krijgen, konden de organisatoren beginnen te denken aan de inhuldigingsplechtigheid. Deze moest het vaderlandse karakter en de grootsheid van de stad nog eens extra onderstrepen. Zo riep men in 1840 alle inwoners van Antwerpen op om mee te werken aan de inhuldigingsfeesten en deze zo de nodige glans en een vaderlandslievend karakter te geven opdat ‘de vreemdelingen in massa van alle punten van Europa aengekomen zullen vernemen dat, indien Antwerpen verdiend heeft geplaetst te worden onder de hoofdsteden der kunsten, zulks niet alleen is om dat zy groote konstoefenaeren heeft voortsgebracht, maer om dat zy de zelve gerechtigheyt weet te bewyzen en te verheerlyken’.⁴⁸ Door de inspanningen van de Antwerpenaren moesten de feesten zo indrukwekkend worden dat ze de vergelijking konden doorstaan met deze ter gelegenheid van de Blijde Intocht van prins Ferdinand van Spanje in 1635. De stad werd volledig versierd met praalbogen, allegorische tempels, obeliskken, vlaggen, wimpels en gedenktekens voor alle beroemde Antwerpenaren. De festiviteiten duurden tien dagen en behelsden volksfeesten, een processie, tentoonstellingen, Venetiaanse feesten op de Schelde, een rondgang van de Ommegang, concerten, wijn- of bierspuitende fonteinen, enzovoort.⁴⁹

De grootse inspanningen die de bevolking van Antwerpen zich getroostte om van de inhuldiging een glorieus feest te maken, merkte men ook in de rest van ons land op. Ook in het Franstalige landsgedeelte voelde men de oprichting en de bijhorende plechtigheid aan als een nationale zaak. Dat blijkt onder meer uit het al eerder aangehaalde artikel uit *Le Courrier de la Meuse*: ‘Eene onzer groote steden viert met eenen buytengewoonen luyster de feest van den koning der schilders. Moet men zich verwonderen van den grooten geetsdrift die er zich veropenbaard en vanden overgrooten toevloed volks die derwaerts begeeft? Voor de vremdeling, is eene feest ter eere van Rubens, eene plechtige hulde aen de genie der



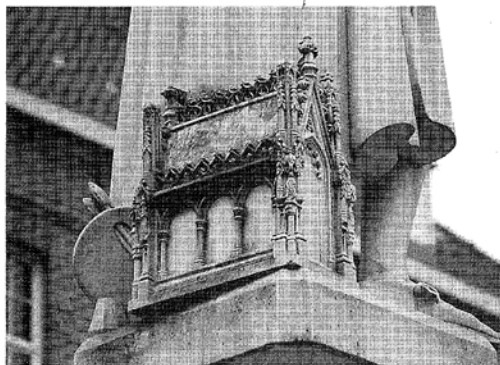
ill. 9: H. Pickery, J. Van Eyck (detail), Brugge



ill. 10: L. Wiener, *De gebroeders Van Eyck (detail)*, Maaseik

schilder-kunst; voor de Belgen, wie zy ook zyn, is het eene nationale feest; voor de schilders des lands, is het eene uytstekende beroeming voor de school waer aen zy toebehooren. Wy vereenigen ons van herte aen al deze gevoelens; roem aen Rubens! Eer aen den onsterfelyken schilder, wiens naem en werken zulk eenen grooten glans op ons nieuw vaderland werpen! Indien het waer is, gelyk men dikwils gezegd heeft, dat de genie den burger der wereld is, is het nochtans zeker dat den roem zyner werken voornamelyker en als een edel erfdeel toebehoord aen het land waer hy geleefd heeft. Rubens hoord dus aen Belgen toe; Belgen, wy vereenigen onze stem aen de gene die, op de oevers der Schelde, het talent en den naem van Rubens vieren.⁵⁰

Om de nationalistische bedoelingen van deze beelden helemaal duidelijk te maken, woonde de koning of een vertegenwoordiger van het Belgische hof zeer vaak de inhuldiging van een nieuw monument bij. Vreemd was dit niet, gezien de grote stimulans die het hof poogde uit te oefenen op de kunsten in België. De erkentelijkheid voor de koninklijke inspanningen werd meermaals uitgedrukt, zoals al bleek uit de gedichten geschreven naar aanleiding van de 25ste verjaardag van de troonsbestijging door Leopold I. Ook graaf de Laborde merkte deze vorstelijke stimulans op: 'Van af de gronding van België, hebben de Vorst en zyne ministers, de kunst onmiddelyk ernstig beschouwd; de vorst, daer hy de kunst de grootste achtung toedroeg, daer hy haer, even als voor al andere diensten aen het vaderland bewezen, titels, kruisen en eerbewyzen voorbeheld, terwyl hy in persoon, omringd van de hoge staatsambtenaren, al de groote feesten der kunst bijwoonde [...]'⁵¹ Dit citaat kan prachtig worden geïllustreerd aan de hand van de onthulling van het gedenkteken voor Van Dyck. Deze plechtigheid werd bijgewoond door Leopold I en de hele koninklijke familie. Na de inhuldiging stond de koning er op om persoonlijk de



ill. 11: H. Pickery, *H. Memling (detail)*, Brugge

beeldhouwer Leonard De Cuyper zijn erkentelijkheid te betonen. Bovendien werd De Cuyper voor dit nationaal werk tot ridder in de Leopoldsorde verheven.⁵²

De onblusbare drang om beelden van grote Belgische figuren op te richten ontlokte bij velen de bedenking dat er in België niet genoeg pleinen waren om ze allemaal te plaatsen.⁵³ De sculpturale verering van Belgische 'grote mannen' beperkte zich dan ook niet tot vrijstaande monumenten op publieke pleinen. Heel wat beroemde figuren sieren sedertdien de gevels van belangrijke stadsgebouwen. Zo werden in de 19de eeuw eindelijk de sokkels in de gevel van het Leuvense stadhuis van een beeld voorzien. Onder de vele tientallen beelden bevinden er zich ook enkele ter ere van grote kunstenaars. Hetzelfde gebeurde in Brussel bij de restauratie van het stadhuis. De meer dan driehonderd beelden huldigen belangrijke politieke figuren, maar ook heel wat schilders, beeldhouwers, architecten, dichters, kroniekschrijvers en geleerden.⁵⁴ Deze gevelreeksen verwoordden zeer direct de idee van een Belgisch pantheon: bij de monumentale sculpturen moest men het land afreizen om een overzicht van 's lands grootheden te bewonderen, terwijl men ze hier allemaal naast elkaar, op een rij had staan.

Uit dezelfde drang om een Belgisch pantheon te scheppen ontstonden enkele belangrijke series borstbeelden. Op 1 december 1845 voorzag een koninklijk besluit in het vervaardigen ten behoeve van de Koninklijke Academie van België van de busten van de vorsten, van Belgen die zich op het gebied van kunsten en letteren hadden verdienstelijk gemaakt en van de overleden academici wier werken de trots van de natie vormden. Deze busten zouden worden tentoongesteld in de zaal van de Academie waar de openbare zittingen doorgingen.⁵⁵ Net als bij de publieke standbeelden werden ook hier de kunstenaars niet vergeten. Er ontstonden zelfs enkele reeksen borstbeelden die enkel aan kunstenaars waren gewijd. Omstreeks 1880 werd in opdracht van het 'Musée de l'Etat', de huidige Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, een hele serie borstbeelden van belangrijke Belgische kunstenaars vervaardigd.⁵⁶ Enkele jaren later beitelde Alphonse Van Beurden (Antwerpen 1854 - Antwerpen 1938) een reeks van zestien borstbeelden van beroemde Vlaamse beeldhouwers. Deze busten dienden als decoratie van de tentoonstellingszalen van de afdeling Schone Kunsten op de wereldtentoonstelling van 1885 in Antwerpen.⁵⁷ Op een wereldtentoonstelling kon men zich van zijn beste kant tonen en tegelijker-



ill. 12: J. De Braekeleer, Q. Metsys (detail), Antwerpen

ill. 13: W. Geefs, P.P. Rubens (detail), Antwerpen

tijd wedijveren met de rest van de wereld. Net zoals in de stad wilde men ook hier uitpakken met de Belgische beroemdheden uit het verleden.

Op het einde van de 19de eeuw was er wellicht geen enkele belangrijke kunstenaar meer uit de Belgische geschiedenis die niet op de een of andere manier het nageslacht tot voorbeeld was gesteld. Hiervoor had men fortune uitgetrokken en alle mogelijke problemen getrotseerd. Het nageslacht bleek echter minder geïnteresseerd in deze grote mannen dan de 19de-eeuwse bewindslui hadden gehoopt. In de 20ste eeuw kregen vele van deze monumenten het hard te verduren. Hun educatieve functie werd niet meer zo belangrijk bevonden, vele hadden te lijden van de vervuiling en wanneer de auto het verlangde, verdwenen ze snel van hun sokkel om al dan niet ergens anders te worden heropgericht. Met het beeld van Van Dyck werd net als voor de inhuldiging heel wat afgezeuld. Er was zelfs een tijd dat men er geen plaats meer voor had en het in een stadsmagazijn liet verkommeren.⁵⁸ De helden van weleer werden al te vaak tot overbodige obstakels.



Noten

- ¹ Reeds in 1830 besliste het voorlopig bewind om een standbeeld op te richten voor de gesneuvelden en martelaren van de Belgische Revolutie (Kerremans 1990, p. 152). Twee jaar na de Belgische onafhankelijkheid werd een internationale wedstrijd uitgeschreven voor het ontwerpen van een gedenksteen ter ere van de Franse generaal Auguste-Daniel Belliard, die een grote rol had gespeeld in de organisatie van het nieuw opgerichte Belgische leger en die de scheiding tussen België en Nederland had ondertekend (Bartholeyns 1900, pp. 73-74).
- ² Aan de hand van enkele nader onderzochte voorbeelden wordt in deze bijdrage dieper ingegaan op het fenomeen van de publieke monumenten, in het bijzonder deze die ter ere van kunstenaars werden opgericht in België in de loop van de 19de eeuw. Het is zeker niet de bedoeling om ieder monument afzonderlijk tot in het kleinste detail te bespreken maar eerder om de algemene context te schetsen.

- ³ Van Rotterdam 1857, p. 118. In dit artikel wordt ruimschoots aandacht besteed aan *De l'union des arts et de l'industrie*, het boek van Leo de Laborde over de wereldtentoonstellingen van Londen en Parijs, dat uitvoerig stilstaat bij de situatie in België.
- ⁴ Bartholeyns 1900, p. 20. De auteur citeerde uit *Patria Belgica* zonder een verdere referentie te vermelden.
- ⁵ Kerremans 1990, p. 151. De reeds geciteerde Franse graaf de Laborde merkte dit ook op. Hij loofde de prestatie van het Belgische volk, dat er in geslaagd was om in een kwarteeuw tijd een nationale geschiedenis te hermaken, een volksliteratuur op te bouwen, een nieuwe schilder- en beeldhouwschool en een uitmuntend conservatorium te stichten, waardoor België cervol kon meestrijden op alle mogelijke domeinen met de rest van de wereld. Deze realisatie was volgens de Laborde onder meer een gevolg van de vele standbeelden die in België geplaatst waren (Van Rotterdam 1857, p. 118.).
- ⁶ Van Lennep 1990, p. 45.
- ⁷ Kerremans 1990, p. 151.
- ⁸ Van Rotterdam 1857, p. 118.
- ⁹ Artikel uit de *Courrier de la Meuse* overgenomen in *Den Antwerpenaer* van 25 augustus 1840, [2].
- ¹⁰ *De Vlaemsche School* 6, 1860, p. 166.
- ¹¹ Van Rotterdam 1855, p. 107.
- ¹² *Den Antwerpenaer* van 11 juli 1840, [2].
- ¹³ De Geyter 1856, p. 90.
- ¹⁴ Van Duyse 1856, pp. 120-121.
- ¹⁵ Van Beers 1856, p. 100. Rubens is de vertegenwoordiger van het Nederlandssprekende België, Grétry van het Franstalige landsgedeelte.
- ¹⁶ Pil 1993, pp. 130-131.
- ¹⁷ *Den Antwerpenaer* van 23 juli 1840, [2].
- ¹⁸ Kervyn de Volkaersbeke 1855, p. 175.
- ¹⁹ Génard 1856a, p. 10.
- ²⁰ *Den Antwerpenaer* van 9 januari 1836, [1] en *Den Antwerpenaer* van 19 april 1836, [2].
- ²¹ Stinissen [ca.1910], p. 7.
- ²² Pietersz. 1857, p. 181.
- ²³ Van Rotterdam 1856, p. 126.
- ²⁴ *Den Antwerpenaer* van 17 maart 1840, [2].
- ²⁵ Zo gingen er de jaren na de Belgische onafhankelijkheid stemmen op die vonden dat de nationale tentoonstelling, een belangrijk uiting van het artistieke kunnen van de nieuwe natie, jaarlijks moest plaatsvinden in Antwerpen. Daar waren ontelbare redenen voor aan te voeren, onder meer het feit dat Antwerpen de stad was van Rubens, of het verlangen om van Antwerpen de stad te maken van de nieuwe Belgische school, waarvan zij de wieg was geweest. Tentoonstellingen in een andere stad, zoals Brussel, Gent of Luik, zouden geen zin hebben vermits de kunsten in deze steden vreemd zijn (artikel overgenomen uit de krant *L'Indépendant* in *Den Antwerpenaer* van 28 mei 1836, [1]).
- ²⁶ Deze lijst beoogt absoluut geen volledigheid. Beelden voor eigentijdse kunstenaars, zoals dit voor Juliaan Dillens in Brussel en voor Antoine Wiertz in Elsene, werden ook niet opgenomen.
- ²⁷ *Den Antwerpenaer* van 21 april 1840, [2].
- ²⁸ *Den Antwerpenaer* van 9 januari 1836, [1].
- ²⁹ *Den Antwerpenaer* van 19 april 1836, [2].
- ³⁰ *Den Antwerpenaer* van 9 januari 1840, [1].

ill. 14: J. Ducaju, D. Teniers (detail), Antwerpen



³¹ Toen de Turnhoutse beeldhouwer Pieter Jozef Feyens in 1837 na een langdurig verblijf in Parijs naar België terugkeerde, zetten heel wat voorname inwoners van zijn geboortestad zich in om hun stadsgenoot aan overheidsopdrachten te helpen. Daartoe schreven zij onder meer een brief aan de koning, maar ze schakelden ook de pers in (zie onder andere *Den Antwerpenaer* van 5 januari 1837, [2], 28 januari 1837, [3] en 8 april 1837, [1]).

³² Citaat uit het koninklijk besluit betreffende de uitvoering van standbeelden voor beroemde Belgische persoonlijkheden (Kerremans 1990, p. 151).

³³ *Den Antwerpenaer* van 18 januari 1836, [1].

³⁴ Sommige dagbladen hadden in verband met de realisatie van het Rubensbeeld beweerd dat er buitenlandse kunstenaars aangezocht waren. Dit werd ten stelligste ontkend door *Den Antwerpenaer*, die met klem betoogde dat alle medewerkers - de leden van de inrichtende commissie, de metsers van het voetstuk, de beeldhouwer, de bronsgieter, enzovoort - Belgen, meer nog, allemaal Antwerpenaren waren (*Den Antwerpenaer* van 27 juni 1840, [1-2]).

³⁵ De meeste 19de-eeuwse voorstellingen van Lucas Faydherbe zijn gebaseerd op de prent van Pieter II de Jode naar een schilderij van Gonzales Coques. Voor een overzicht van deze portretten, zie: Stroobants en Bruynooghe 1997.

³⁶ Deze aanpassing gebeurde mogelijk omdat het Mechelse gemeentebestuur ook een levensgroot beeld liet maken van Michiel Coxie, de beroemde Mechelse schilder uit de 16de eeuw.

³⁷ *Postryder van Antwerpen* van 29 augustus 1840, [2].

³⁸ *Postryder van Antwerpen* van 27 augustus 1840, [3].

³⁹ Traditioneel werd Rubens voorgesteld met een breedgerande hoed, bijvoorbeeld op het dubbelportret van Rubens en Van Dyck dat afgedrukt staat bij een artikel over Adam Van Noort (Génard 1856b, p. 113). In het gedenkteken is een hoofddeksel aanwezig, maar dit ligt achteloos aan de voeten van de grote schilder.

⁴⁰ *Den Antwerpenaer* van 2 april 1840, [2].

⁴¹ *Den Antwerpenaer* van 28 april 1840, [1-2].

⁴² *Den Antwerpenaer* van 9 juni 1840, [2].

⁴³ *Den Antwerpenaer* van 13 juni 1840, [1-2] en van 16 juni 1840, [1-2].

⁴⁴ *Den Antwerpenaer* van 26 mei 1840, [2].

⁴⁵ De verandering van locatie gebeurde in 1843 toen het gipsen model, dat tot dan toe op een sokkel was geplaatst omdat het definitieve beeld nog niet klaar was, eindelijk kon worden vervangen door het bronzen exemplaar. Guillaume Geefs, de maker van het standbeeld, kreeg van het Antwerpse stadsbestuur vrij spel bij het uitkiezen van de meest geschikte plek op de Groenplaats, op voorwaarde dat het beeld met zijn gezicht naar het voormalige justitiepaleis gekeerd stond. Toch twijfelden heel wat Antwerpenaren aan de uiteindelijke goede opstelling van het beeld (*Den Antwerpenaer* van 25 april 1843, [1] en van 13 juni 1843, [3]).

⁴⁶ Men vond het een echte schande dat het monument zo werd behandeld. Het leek haast alsof het Antwerpse gemeentebestuur het gedenkteken, dat aangeboden werd door de beeldhouwer Jan Leonard De Cuyper, niet wilde. Bovendien was het niet gepast voor de nagedachtenis van Van Dyck dat men hem als een 'Wandelende Jood' van de ene straat naar de andere sleurde en hem overal verstootte (*Het Handelsblad* van 28 maart 1856, [1]).

⁴⁷ *Het Handelsblad* van 28 maart 1856, [1].

⁴⁸ *Den Antwerpenaer* van 2 juni 1840, [2].

⁴⁹ *Programme officiel* 1840.

⁵⁰ *Den Antwerpenaer* van 25 augustus 1840, [2].

⁵¹ Van Rotterdam 1857, p. 118.

⁵² Van Rotterdam 1856, pp. 126-127.

⁵³ *La Renaissance* 1849-1850, p. 67.

⁵⁴ Kerremans 1990, p. 159.

⁵⁵ Van Lennep 1990, p. 60.

⁵⁶ Van Lennep 1992, *passim*.

⁵⁷ De geportretteerde beeldhouwers zijn: J. Van Mildert (1585-1638), A. Collijns De Nole (1598-1638), F. Duquesnoy (1594-1646), A. Quellin de Oude (1609-1668), L. Faydherbe (1617-1697), S. Van den Eynde (tweede helft 17de eeuw), A. Quellin de Jonge (1625-1700), H.F. Verbruggen (1655-1724), L. Delvaux (1695-1778), W. Pompe (1703-1777), N. Godecharle (1750-1835), J.F. Van Geel (1756-1830), J.B. De Bay (1779-1863), W. Geefs (1805-1883), J.B. De Cuyper (1807-1852) en E. Simonis (1810-1882) (*De Vlaamse School* 1885, p. 84.). Er is geen informatie bekend over het lot van deze beelden.

⁵⁸ *Stadsgids* 1999, pp. 131-132.