

Katholieke Universiteit Leuven
Faculteit Letteren
Departement Geschiedenis

Kunst te koop

De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932

Promotor: Prof. Dr. JO TOLLEBEEK

Verhandeling aangeboden
door LOTTE DE VOEGHT
tot het behalen van de graad
van licentiaat in de
Geschiedenis

Leuven 2004

Inhoudsopgave

Woord vooraf	1
Inhoudsopgave	3
Inleiding	7
Hoofdstuk 1. Moderniteit en avant-garde	15
Modernisme en moderniteit	16
Avant-garde	18
<i>Term en begrip</i>	18
<i>Aanval op de burgerlijke institutie kunst</i>	19
<i>Kenmerken van de avant-garde</i>	22
<i>Avant-garde als beweging</i>	25
Brussel in het interbellum	27
<i>De wereld van het amusement</i>	27
<i>De artistieke wereld</i>	29
Epiloog	33
Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt	35
Galerie, kunsthandelaar en verzamelaar	36
<i>Galerie voor moderne kunst: functie en werking</i>	36
<i>Handelaars</i>	41
<i>Verzamelaars en mecenasen</i>	46
Pers, publicaties en critici	50
Commercialisering van de avant-garde	54
<i>Speculatie</i>	54

<i>Contracten</i>	57
Epiloog	61
Hoofdstuk 3. Een alternatief voor het museum	63
Tegen het eclectisme	64
Machthebbers van het Bestuur der Schone Kunsten	66
<i>Een minister zonder macht</i>	66
<i>De directeurs van het Bestuur</i>	68
Het museumwezen belaagd door Sélection-Centaure	70
<i>Een stortvloed van kritiek</i>	70
<i>De avant-garde zocht naar alternatieven</i>	74
Modigliani geweigerd! De druppel die de emmer deed overlopen	77
De institutionalisering van het Vlaamse expressionisme	79
Epiloog	81
Hoofdstuk 4. Performance in de avant-gardegalerie	83
De internationale avant-garde exposeert	84
Performance van de Brusselse avant-garde	89
De galerie als performanceplaats	93
<i>Visuele presentatie en inrichting</i>	93
<i>Artistieke evenementen</i>	98
Avant-garde versus publiek	99
<i>Een ambivalente relatie</i>	99
<i>Avant-gardepubliek en –kunstenaar</i>	103
Epiloog	105
Hoofdstuk 5. Internationale wisselwerking	107
Kunstenaars op de vlucht	108
Discours versus praktijk	111
Vermeldenswaardige tentoonstellingen	113
<i>Buitenlanders in België</i>	113
<i>Belgen in het buitenland</i>	116
E.L.T. Mesens, een internationaal kunsthandelaar	121
René Magritte, een kunstenaar in het buitenland	124
Epiloog	126

Hoofdstuk 6. Failliet van kunsthandel en avant-garde	129
Bankroet van de kunsthandel	130
<i>Sluiting van Le Centaure</i>	130
<i>De verdiende straf na de zonde?</i>	135
Ondergang van de avant-garde	136
<i>Esthetische en morele verloochening van het modernisme</i>	136
<i>Falen van de historische avant-garde</i>	139
Kunstenaars in crisis	141
<i>Armoedige tijden</i>	141
<i>Samen sterk: de noodzaak tot verenigen</i>	146
<i>Een statuut voor de kunstenaar</i>	148
Epiloog	149
Besluit	151
Bibliografie	157
Bronnen	157
<i>Onuitgegeven bronnen</i>	157
<i>Uitgegeven bronnen</i>	158
Literatuur	165
Bijlagen	173

Inleiding

Op 5 mei 2004 werd bij *Sotheby's* in New York Picasso's *Garçon à la pipe* uit 1905 geveild tegen een bedrag van 104,2 miljoen dollar (of 85 miljoen euro). Het werd daarmee het duurste schilderij aller tijden. Critici zoals Robert Hughes noemen deze recordprijs een 'culturele obsceniteit' die een gevolg is van een 'hysterische markt'. Volgens hen is er iets grondig mis met het systeem als miljonairs voor een niet eens beste Picasso uit de roze periode een bedrag neertellen dat gelijk is aan de volledige begroting van arme landen in Afrika of de Caraïben.¹ Velen vergelijken de hedendaagse kunstmarkt met een effectenbeurs, waar het kunstwerk wordt gedegradeerd tot voorwerp van wilde speculatie en ver doorgedreven commercialisering. De adembenemende prijsstijgingen van de laatste decennia hebben het algemeen heersende onbehagen alleen nog maar versterkt. Moderne kunst lijkt soms inderdaad op grote schaal te worden 'gemanaged' op een manipuleerbare kunstmarkt, waar nieuwe kunstrichtingen als nieuwe modes worden gecreëerd en kunstenaars zich werkelijk laten 'lanceren'. Met betrekking tot de kunstmarkt circuleren er allerhande verdachtmakingen en verwijten, al dan niet op een zekere waarheid gestoeld. Men kan zich de vraag stellen of kunsthandelaars niet alleen of toch op de eerste plaats op winst beluste zakenlieden zijn. Verzamelaars van moderne kunst zijn dat niet grotendeels speculanten? En laten de kunstcritici zich niet geregeld als propagandaschrijvers omkopen?

Deze beschuldigingen zijn echter geen consequentie van een actuele problematiek in de kunstwereld. Al op het einde van de negentiende eeuw stak de achterdocht over een eventueel monsterverbond tussen kunst en commercie de kop op. De argwaan is van dan af hardnekkig blijven voortwoekeren en is in de loop van de jaren alleen maar toegenomen, vooral waar het de moderne en abstracte kunst betreft. De verdenking van het bestaan van een internationale samenzwering van een groep kunstenaars, handelaars en critici die, begerig naar geld en winst, munt proberen te slaan uit de naïviteit van hun tijdgenoten, is al een eeuwigheid oud. Veel van de karakteristieken die de hedendaagse kunstwereld typeren, hebben immers hun fundamenten in de nieuwe soort kunstmarkt die

¹ J. Van Hove, 'Criticus houdt pleidooi voor traditionele kunst. Robert Hughes noemt kunstmarkt obscene', *De Standaard* (4 juni 2004) 28 en J. Van Hove, 'Wat de gek ervoor geeft', *De Standaard* (28 juli 2004) 9.

zich in het begin van de twintigste eeuw ging vormen. Voordien trachtten de academies de kunstenaars te isoleren van de commercie en de kunsthandel. Ze werden beschermd en onderhouden door een patronaat. De kunstenaars gingen echter buiten de academies om hun eigen markten cultiveren en regelden onafhankelijk de verkoop vanuit hun ateliers. Steeds meer artiesten traden na verloop van tijd tot het open marktcircuit toe, waar ze vrij hun kunst konden verhandelen. Het waren de impressionisten die de definitieve stap zetten en met het oude systeem braken. Zij lieten hun esthetische idealen en artistieke productie ondersteunen door een commercieel systeem en een publicatie- en persapparaat. Deze nieuwe structuur legde de basis voor het succes van de moderne bewegingen die de twintigste-eeuwse moderne kunst zouden domineren. De ‘historische avant-garde’² omvatte literaire en artistieke bewegingen en zou tijdens het interbellum een breed artistiek concept worden, waarbij de nadruk lag op vernieuwing. Vanaf de jaren 1920 zou de markt voor moderne kunst gerijpt zijn en een nieuwe generatie kon de vruchten plukken van de innovatie van de impressionisten. Uit deze volgroeide markt zou een netwerk van relaties voortkomen dat zich in de loop der jaren zou verfijnen en zich zou ontwikkelen tot een waar ‘support-system’.

De meeste avant-gardekunstenaars werden meegesleurd en volledig ondergedompeld in deze zelfstandige kunstmarkt. Het was geen geheim dat zij wilden profiteren van hun commerciële succes. Evenals Picasso koesterden zij de droom ‘te leven als een arm man met veel geld’ en wensten ze in hun artistieke ontwikkeling niet door financiële zorgen te worden belemmerd. De kunstmarkt speelde een meer dan perifere rol in de ontplooiing van het modernisme: zij was er juist het centrum van. De kunstmarkt was het kruispunt waar de individuele reputatie van de artiesten werd gesmeed en waar de interactie tussen critici, verzamelaars, handelaars en curatoren plaatsgreep. De connectie tussen kunstenaar en handelaar was zeker niet vanzelfsprekend. De kunsthandelaar van Picasso – Léonce Rosenberg – bestempelde hun samenwerking als ‘onoverwinnelijk’, waarbij volgens hem Picasso de ‘creator’ was en hijzelf de ‘actie’. Toch zou Picasso een aantal jaar later, in 1918, een vijandiger karakterisering gebruiken om de relatie tussen kunstenaar en handelaar te typeren: ‘Le marchand, voilà l’ennemi’.³ De dominante rol die de handelaar in het ‘support-system’ zou gaan spelen, begon al vanaf het einde van de negentiende eeuw vorm aan te nemen. Maar het was pas na 1910 dat de effectieve veranderingen doorbraken in de structuur van de kunstmarkt. De triomf van de kunsthandelaar was een logisch gevolg van de triomf van de onafhankelijke kunst. Het was immers in deze periode dat de salons hun toonaangevende functie verloren en de privé-galerieën zich als alternatief gingen manifesteren. De privé-galerie werd het brandpunt voor al diegenen die moderne kunst produceerden, bekritiseerden, kochten en verkochten.

² De ‘historische avant-garde’ is de term die in onderzoek wordt gebruikt voor de artistieke avant-garde van de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw. Hiermee wordt een onderscheid gemaakt met de ‘neo-avant-garde’, die vanaf de jaren 1950 de kop opstak.

³ M.G. Fitzgerald, *Making modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth century art* (New York 1995) 3-4.

Het is deze context die als kader zal dienen voor deze studie over de Brusselse avant-gardegalerie in de jaren 1920. De onafhankelijkheid van de moderne kunst vereiste een onafhankelijke infrastructuur. Samen met de avant-gardekunst vormde zich het private galeriewezen dat deze nieuwe kunst ging stimuleren en promoten. Typisch voor de historische avant-garde was dat ze zich liet bijtreden door een uitgebreid 'support-system'. De artistieke wereld werd na de Eerste Wereldoorlog gekenmerkt door een enorme activiteit en intensiviteit, waarbij nieuwe avant-gardetijdschriftjes en galerieën voor moderne kunst als paddestoelen uit de grond schoten. Ook Brussel werd gegrepen door deze modernistische bedrijvigheid en ook daar ontspoon zich, naar analogie met de internationale ontwikkelingen, al spoedig een ondersteunend netwerk voor de nieuwe tendensen. De avant-garde voelde als groepsmanifestatie en 'beweging' de noodzaak zich te manifesteren en te profileren. De materiële veruitwendiging van deze avant-garde besloeg enerzijds de theoretische manifesten en de tijdschriften en anderzijds de nieuwe privé-galerieën. Het is het Brusselse galeriewezen dat, als belangrijkste component van het avant-gardistische 'support-system', als rode draad door deze studie loopt. De manifesten komen hier niet specifiek aan bod, maar de tijdschriften die in Brussel het leven zagen, worden wel aangestipt aangezien ze meestal rechtstreeks of onrechtstreeks met de galerieën waren verweven.

De verschillende dimensies van het galeriewezen passeren de revue. De meest voor de hand liggende functie van de galerieën was uiteraard hun bijdrage tot de kunstmarkt als geheel. Het was de galerie die de grens deed vervagen tussen esthetische belangen en commercie. Door te fungeren als trefpunt en handelsplaats voor artiesten, handelaars en kopers vervulde de galerie haar commerciële rol. In de Brusselse galerieën werd het uit Parijs overgewaaide contractensysteem eveneens toegepast en trof hier zowel voor- als tegenstanders aan. De galerieën konden de kunstenaars een bepaalde financiële zekerheid verlenen zonder terug te vallen op het systeem van patronage. Als belangrijkste schakel van de moderne kunstmarkt vormde de galerie het middelpunt van de promotiecampagne van de individuele kunstenaars en de avant-garde in het algemeen en droeg ze bij tot de (zelf-)profilering van de nieuwe tendensen. Naast een centrum voor handel in de moderne kunst, wilde de galerie een alternatief circuit zijn voor de officiële musea. Zij stelde tentoonstellingsruimte ter beschikking aan radicalere kunstenaars die geen toegang kregen tot het Museum voor Schone Kunsten. In de avant-gardegalerieën was plaats voor experiment en vernieuwing. Behalve als locatie voor tentoonstellingen van plastische kunst, was de galerie ook de 'performanceplaats' van de avant-garde in haar totaliteit: er vonden ook concerten, theatervoorstellingen, marionettenspektakels, poëzie, zang en dans plaats. Tot slot deed de galerie dienst als forum voor de internationale avant-garde door buitenlandse kunstenaars uit te nodigen en speelde ze een vaak onderschatte rol in de manifestatie van de Belgische artiesten in het buitenland.

Over de periode van het interbellum is specifiek over kunst tot nog toe relatief weinig wetenschappelijk onderzoek verricht. Nochtans nam de kunsthistorische literatuur betreffende deze periode de laatste jaren exponentieel toe. Deze expansie beperkte zich echter grotendeels tot het

buitenland, waar de modernistische bewegingen recentelijk aan een nauwkeuriger onderzoek werden onderworpen. Voor België situeerde de literatuur over de periode tussen de twee wereldoorlogen zich lange tijd voornamelijk rond het Vlaamse expressionisme, of de ‘School van Latem’, en het Belgische surrealisme. Ondertussen heeft het onderzoeksdomein zich uitgebreid en verschenen er al vele studies over de verschillende stijlstromingen in België. Voor de literaire avant-garde in België is de studie van Jean Weisgerber onmisbaar.⁴ In 1992 publiceerde Robert Hoozee *Moderne Kunst in België 1900-1945*⁵, waarmee voor het eerst een synthese van het uiteenlopende onderzoek werd gebracht. Zowel op nationaal als op internationaal niveau werd echter de relevantie van de handel in de twintigste-eeuwse kunst genegeerd. De artiesten werden in de ontplooiing van hun artistieke carrière zelden geportretteerd als actief gerelateerd aan de handelaars.

In het buitenland groeide de laatste decennia de wetenschappelijke interesse voor de kunstmarkt. In 1995 verscheen Michael Fitzgeralds studie *Making modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth century art*.⁶ Deze studie spitst zich vooral toe op de individuele situatie van Pablo Picasso maar legt eveneens belangrijke aspecten van de kunstmarkt bloot, waarbij de ambitie van de kunstenaar om publiek succes te oogsten als fundamenteel element wordt gezien. Volgens Fitzgerald behaalden kunstenaars geen financieel succes of toejuiching in de pers als gevolg van zuiver toeval of geluk. In zijn boek ontleedt hij de ingewikkelde relaties en de verdiensten van handelaars, verzamelaars, curatoren en critici bij het tot stand komen van Picasso’s reputatie, commerciële waarde en publieke acceptatie tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw. Gee Malcolm behandelt in *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*⁷ de Parijse kunstmarkt, waarbij hij het volledige ‘support-system’ van de avant-garde ontleedt. Enerzijds belicht hij de handelaars en verzamelaars als hoofdpersonages van de kunstmarkt en anderzijds focust hij zich op de rol van de critici en het persapparaat. Robert Jensen wijdt een kort artikel aan de handel van avant-gardekunst, waarbij echter vooral de ideologische paradox van de moderne tendensen ten aanzien van de commercialisering naar voren wordt geschoven en minder de kunstmarkt zelf.⁸ De Nederlandse economist en beursverslaggever Willy Bongard onderzoekt het verband tussen moderne kunst en commercie voor de periode na de Tweede Wereldoorlog toen het centrum van de moderne kunst al naar New York was verschoven.⁹

Hoewel in deze internationale studies de kunstmarkt werd onderzocht, werd het galleriesysteem op zich meestal buiten beschouwing gelaten. De functie van de handelaars werd de laatste decennia op internationaal niveau aan onderzoek onderworpen, maar men bleef de artiesten vaak geïsoleerd zien van de handelaars en de galerieën. Over de structuur van de kunstmarkt, die vanaf

⁴ J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991).

⁵ R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992).

⁶ Fitzgerald, *Making modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth century art*.

⁷ G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981).

⁸ R. Jensen, ‘The Avant-Garde and the Trade in Art’, *Art Journal*, (1988) 360-367.

⁹ W. Bongard, *Is moderne kunst corrupt?* (Den Haag 1976).

de jaren 1920 vaste vorm kreeg en waarin de galerieën een meer dan fundamentele rol speelden, werden tot nog toe geen studies gepubliceerd. In het algemeen hebben historici zich steeds bezig gehouden met de analyse van de manier waarop kunst tot stand kwam, werd ‘geproduceerd’. In deze studie zal de aandacht daarentegen worden gericht op de manier waarop de avant-gardekunst werd ‘geconsumeerd’, uitgewisseld, geïnterpreteerd en geapprecieerd. De protagonisten in dit verhaal zullen niet enkel de kunstenaars zelf zijn, maar vooral die mensen die zich bekommerden om de kunst nadat het productieproces was voltooid. Naar de organisatie van het Brusselse galeriewezen uit de jaren 1920 werd nog geen onderzoek verricht. Wanneer de galerieën toch aan bod kwamen in publicaties was dit slechts terzijde, zonder de relevantie ervan te benadrukken of uit te diepen. Jean Milo schreef een studie over één van de belangrijkste Brusselse galerieën.¹⁰ Door het anekdotische karakter en de directe betrokkenheid van de auteur, die mededirecteur van de galerie was, wordt deze studie meer als een ‘getuigenis’ beschouwd en is ze dan ook op zich een waardevolle bron.

In deze studie tracht ik een antwoord te vinden op de vraag wat het belang was van het galeriewezen voor de ontplooiing van de Brusselse avant-garde. De bestudeerde periode begint vanaf de Eerste Wereldoorlog. Het is immers in deze periode dat de artistieke avant-garde op internationale schaal in alle hevigheid losbarstte. De drang naar vernieuwing was al een tijdje aan het sudderen, maar vanaf de jaren 1920 werd de materiële neerslag van de avant-garde duidelijk zichtbaar onder de vorm van ontelbare tijdschriftjes en de oprichting van kleine, progressieve kunstgalerieën, die al spoedig het centrum van de avant-garde werden. Deze studie eindigt bij de economische crisis van de jaren 1930 die aan de basis lag van het faillissement van de avant-gardegalerieën. Het galeriewezen wordt ook bekeken als bouwsteen van het overkoepelende ‘support-system’ van de historische avant-garde. Ik onderzoek in hoeverre dit systeem – en op welke manier – de Brusselse artistieke avant-garde werkelijk heeft ‘ondersteund’. Door de dagelijkse praktijken binnen het galeriewezen na te gaan, tracht ik te achterhalen hoe de avant-gardegalerieën functioneerden. De kunstenaar zal ik niet behandelen als een individueel optredende enkeling, maar steeds als fractie binnen het bredere galeriewezen en in relatie tot de handelaars, critici en mecenasen. Op een abstracter niveau wordt steeds de vraag indachtig gehouden in hoeverre de commercialisering de historische avant-garde heeft beïnvloed. Of was de commercialisering juist de basisvoorwaarde voor het voortbestaan van de avant-garde?

Het bronnenmateriaal dat aan de basis van dit onderzoek ligt, is veelzijdig maar vaak diffuus. De moderne kunsthistoriografie in België was altijd een aangelegenheid van critici, publicisten en museumconservators. Als historiografen vertolkten ze vaak een persoonlijk engagement en een directe betrokkenheid bij de artistieke ontwikkelingen. Veel literatuur verraadt dan ook een strijdbare houding en is daardoor niet altijd even objectief. De kunstenaarsmonografieën beantwoorden zelden aan wetenschappelijke normen en velen hebben haast een ‘hagiografisch’ karakter. Veel kunsthistorische publicaties worden in het kader van deze studie als ‘getuigenis’ geraadpleegd en niet als

¹⁰ J. Milo, *Vie et survie du « Centaure »* (Brussel 1980).

wetenschappelijk naslagwerk. Bij het te rade gaan van de bronnen mag immers nooit de ontstaanscontext vergeten worden en de ‘strijdliteratuur’ moet als dusdanig worden benaderd. De tijdschriften, meestal gerelateerd aan de galerieën, waren onderdeel van een bredere promotiecampagne. In het promoten van bepaalde kunstenaars of bepaalde avant-gardistische tendensen vertolkten zij vaak de propagandistische bedoelingen van de galerieën. De belangrijkste tijdschriften die zijn geconsulteerd waren *Sélection* en *Le Centaure*, verbonden aan de gelijknamige galerieën. De galerieën *Sélection* en *Le Centaure* nemen in deze studie een belangrijke plaats in. Door hun grootschalige propagandaprogramma domineerden zij de artistieke wereld tijdens de jaren 1920. Maar ook andere tijdschriften en galerieën, hoewel minder uitvoerig gedocumenteerd, komen aan bod. Het reeds eerder vermelde *Vie et survie du “Centaure”* van Jean Milo fungeert als belangrijke bron om een idee te krijgen over de werking van een galerie. Deze mémoires bevatten een schat aan feitelijk materiaal, maar blijven wel redelijk anekdotisch. Om de relaties tussen de verschillende hoofdrolspelers van de kunstmarkt te kunnen blootleggen, heb ik een uitvoerige correspondentie nagelezen, afkomstig uit het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven te Antwerpen en het Archief van Hedendaagse Kunst te Brussel. Een aantal protagonisten uit de bestudeerde periode, zoals André de Ridder, Roger Avermaete, Paul Haesaerts, Emile Langui en Paul-Gustave van Hecke, schreven jaren later hun bevindingen neer over hun ervaringen uit de jaren 1920 of publiceerden kunstenaarsmonografieën over bevriende kunstenaars, zonder hierbij hun gedrevenheid en persoonlijke engagement naast zich neer te leggen.

De structuur van deze studie valt grotendeels samen met de verschillende functies van de avant-gardegalerie, die hierboven reeds werden aangestipt. Het eerste hoofdstuk kan worden beschouwd als een inleiding, waarbij de concepten ‘modernisme’, ‘moderniteit’ en ‘avant-garde’ kort worden uiteengezet en waarin het artistieke klimaat te Brussel in zijn context en tijdgeest wordt geschetst. Het volgende hoofdstuk behandelt de galerie als bouwsteen van de kunstmarkt en focust zich hierbij op de hoofdpersonages – de kunsthandelaar, de verzamelaar en de mecenas – vaak geculmineerd in één en dezelfde persoon. Aangezien de galerieën nauwe relaties met de pers onderhielden, worden ook de kunstcritici in hun relatie tot de kunstmarkt belicht. In deze context rijst natuurlijk de vraag in hoeverre de speculatie en de commercialisering van de avant-garde een invloed heeft gehad op de kunstproductie zelf. De kunstenaars waren immers meestal contractueel verbonden met één of meerder galerieën, waardoor ze als het ware als ‘arbeider’ tegen een maandloon werkten. De ideologische paradox van de avant-gardekunstenaar die zich afzet tegen elke vorm van commercieel succes maar toch in zijn onderhoud moet voorzien, wordt eveneens aangeroerd.

De avant-gardegalerie wilde een alternatief circuit vormen voor het officiële museum, het symbool van de door de artistieke avant-garde zo verfoeide burgerlijke institutie ‘kunst’. In het derde hoofdstuk staat vooral de *Sélection-Centaure*-groep centraal, aangezien zij voor haar kunstenaars wel institutionalisering zocht en voor hen een plaats zag in het Museum voor Schone Kunsten. In de tijdschriften *Sélection* en *Le Centaure* werd het Bestuur der Schone Kunsten onophoudelijk met kritiek

bestookt en werd een museum voor 'levende' kunst geëist. Naast het organiseren van tentoonstellingen bood de avant-gardegalerie ook een forum voor andere artistieke evenementen. In het vierde hoofdstuk wordt de manier van exposeren voorgesteld, op internationale en nationale schaal, en wordt het belang van de galerie als performanceplaats benadrukt. De performances toonden de avant-garde in haar totaliteit en waren een manier om in contact te komen met het publiek, zij het dan via shockerende effecten en provocatie. In dit verband wordt ook de ambivalente relatie van de avant-garde ten aanzien van het publiek geanalyseerd. Het vijfde hoofdstuk duidt de internationale wisselwerkingen tussen het Brusselse galeriewezen en buitenlandse galerieën. Manifesteerden de kunstenaars die internationale ambities hadden, zich op individueel initiatief of werden zij ondersteund door Brusselse galerieën en handelaars? Het waren in ieder geval de galerieën die buitenlandse kunstenaars naar Brussel haalden en die via hun internationale contacten de Belgische kunstenaars de mogelijkheid boden in het buitenland te exposeren.

Met het laatste hoofdstuk wordt ook meteen het glorieuze tijdperk van het avant-garde galeriewezen afgesloten. De economische crisis van 1930 bracht de galerieën, die toch al met een beperkt kapitaal moesten rondkomen, in grote financiële moeilijkheden en de ene na de andere galerie moest de boeken neerleggen. Het 'support-system' van tijdschriften en galerieën stortte in elkaar en de avant-gardekunst ging mee ten onder. Het faillissement van de galerie *Le Centaure* in 1932 werd gezien als de symbolische afsluiting van deze periode. De kunstenaars verloren samen met hun galerieën, elke financiële houvast. Met de moed der wanhoop gingen ze zich verenigen en openden ze de strijd voor een wettelijk statuut. Maar laten we, vooraleer aan te belanden bij dit tragische einde, beginnen bij het begin. Het begin luidde de artistieke boom van na de Eerste Wereldoorlog in. Het was een periode van herstel en vernieuwing; het culturele leven begon op volle toeren te draaien en ambitieuze jonge intellectuelen engageerden zich in kunstkringen, publiceerden progressieve tijdschriften en richtten kleine avant-gardegalerieën op...

Hoofdstuk 1

Moderniteit en avant-garde

Velen waren na de Eerste Wereldoorlog van mening dat de wereld van de bourgeoisie, gestoeld op industrialisatie en militarisme en met zijn adellijke top, zichzelf met zijn innerlijke tegenstrijdigheden in de eerste oorlog van de nationale staat vernietigd had. De ideeën van de Russische revolutie voedden overal de beeldvorming over de vernieuwing van de maatschappij, waarin het ‘oude’ moest worden verdreven en het ‘nieuwe’ moest bijdragen tot de opbouw van een betere toekomst. De geestelijke basis voor dit toekomstdenken was al decennia lang aan het groeien, waarbij nieuwe idealen en visies over de menselijke vrijheid zich hadden ontwikkeld. De hoop op politieke vernieuwing na de Eerste Wereldoorlog was al voorafgegaan door artistiek-esthetische ontwerpen voor een nieuwe maatschappij, waarbij het gemeenschappelijke idee om kunst en leven met elkaar te verbinden, centraal stond. De grootschalige vernietiging van het technologisch materieel tijdens de oorlog maakte een einde aan de hooggestemde cultuuropvatting van de stijlbepalende waarde van industriële vormen. Er werd geschreeuwd om een humane vernieuwing van de gemeenschap.¹

Reeds voor het aanbreken van de Eerste Wereldoorlog kwam er op Europees vlak een beweging op gang die streefde naar vernieuwing. Jonge kunstenaars wilden breken met de traditie en zochten naar nieuwe uitdrukkingsvormen. Voor België bleek de oorlog de katalysator voor deze modernisering. Vele kunstenaars zagen zich genoodzaakt het land te verlaten en gedurende de oorlogsjaren hun toevlucht te zoeken in het buitenland. Terwijl België relatief geïsoleerd bleef van deze tendens tot vernieuwing, kwamen de bannelingen in contact met het Duitse expressionisme, het Franse kubisme en het Italiaanse futurisme. De oorlogservaringen hadden de drang naar een breuk met het verleden versterkt en werkte de vernieuwing in de hand. Het artistieke leven begon onmiddellijk na de Grote Oorlog op volle toeren te draaien, wat blijkt uit de explosie van kunsttijdschriften en de oprichting van galerieën die zich specifiek gingen richten op de hedendaagse kunst. Vooral Antwerpen en Brussel bleken over de ideale voedingsbodem te beschikken om de avant-garde te laten

ontwikkelen. Hier ontstonden netwerken van kunsthandelaars en tijdschriften, die elk een bepaalde tendens gingen promoten en ondersteunen. Hoofdzakelijk in Brussel slaagde men erin een goed onderbouwd systeem uit te werken. Ondanks deze energieke activiteit, kenden vele tijdschriften slechts een kort bestaan en moesten nieuwe galerieën om financiële redenen al snel hun deuren sluiten. De kortstondigheid van deze artistieke avant-garde in het begin van de jaren 1920, deed echter niet af aan haar intensiteit en hevigheid.

Modernisme en moderniteit

De term ‘modernisme’ is vaag en dus moeilijk te omschrijven. Had het begrip betrekking op een periode, op een stijl of op een beweging? Wat was de relatie met moderniteit en modernisering, en hoe verhield modernisme zich ten opzichte van de avant-garde? Uit het artikel van Robert Wohl, ‘Modernism and Its Historians’², bleek dat onder de historici zelf hieromtrent nog steeds onenigheid bestaat. Christopher Butler beweert dat modernisme de nieuwe esthetische taal was die overeenkwam met een verandering in de wereldvisies.³ Wanneer echter de intellectuele en culturele veranderingen niet enkel plaatsvonden binnen de kunst maar ook hun weerslag hadden op andere domeinen van de samenleving, zou modernisme beter omschreven worden als de dominante sensibiliteit van een bepaalde periode, aldus William Everdell die het modernisme ziet als een langzaam proces in de ‘Zeitgeist’.⁴ Ook Peter Nicholls oordeelt dat modernisme een element van de ‘Zeitgeist’ was, waarbinnen een duidelijke overgang was waar te nemen van een vlucht uit de moderniteit (die tot uiting kwam in het symbolisme en het decadentisme) tot de omarming van de moderniteit (duidelijk aanwezig bij het Italiaans futurisme, volgens Nicholls de eerste echte modernistische stroming). Hij maakt echter geen onderscheid tussen avant-garde en modernisme, die hij eveneens ziet als een verscheidenheid van stijlen en bewegingen, moeilijk van elkaar te onderscheiden.⁵ Volgens Bernard Smith is het streven naar universele abstractie en het dynamische inherent aan het modernisme. Het modernisme is voor hem een ‘period style’, welke een kritiek inhield ten aanzien van de moderniteit, een toestand die de beschaving had bereikt, die door de modernisten als banaal werd bestempeld.⁶

¹ J. Fiedler, P. Feierabend e.a., *Bauhaus* (Keulen 1999) 14-21.

² R. Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, *The Journal of Modern History*, 74 (2002) 573-621.

³ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 575-578. Zie ook: C. Butler, *Early Modernism: Literature, Music and painting in Europe, 1900-1916* (Oxford 1994).

⁴ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 578-581. Zie ook: R. Everdell, *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought* (Chicago-Londen 1997).

⁵ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 581-586. Zie ook: P. Nicholls, *Modernisms* (Berkely-Los Angeles 1995).

⁶ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 586-590. Zie ook: B. Smith, *Modernism’s History: A study in Twentieth-Century Thought and Ideas* (New Haven-Londen 1998).

Voor Wohl is elke definitie van modernisme die tot nu toe is geconstrueerd, onvolledig. Er wordt te weinig rekening gehouden met de ontwikkeling van het modernisme doorheen de tijd en het proces van reactie en tegenreactie werd hierbij over het hoofd gezien. Al te vaak wordt modernisme gezien als een homogeen geheel en kregen zijn protagonisten dezelfde stem toebedeeld. Wohl ziet modernisme als een concept, als één type van culturele activiteit onder vele, en dus niet als ‘Zeitgeist’ of als een dominante stijl. Dankzij de technologische vernieuwingen op het einde van de negentiende eeuw, zoals een verbeterde drukkunst en de opkomst van de film, konden culturele producten makkelijker verspreid worden over grotere delen van de bevolking en aldus integreren in alle culturele sferen. Door de groei van de steden, de verspreiding van het kapitalisme en de industrialisatie ontwikkelde er zich een op consumptie gerichte cultuur die niet enkel toegankelijk meer was voor de bourgeoisie maar die zich richtte op de stedelijke massa. Bij de intellectuelen en artiesten ontstond er een tweeslachtig gevoel ten aanzien van deze sociale, economische en politieke veranderingen als gevolg van de ontwikkeling die nu ‘modernisering’ wordt genoemd. Zij gingen zich verenigen in hun verzet tegen de officiële bourgeoiscultuur en gingen de functie van cultuur zelf in vraag stellen.⁷

De impact van de Eerste Wereldoorlog op de Europese cultuur was, zo meent Wohl, een zeer complex gegeven. Op korte termijn bracht de oorlog een deuk teweeg in de officiële bourgeoiscultuur. Haar institutionele bolwerken (waaronder de kerk, de universiteiten en andere wetenschappelijke instellingen), die het conflict hadden gerechtvaardigd dat duizenden mensen de dood had ingejaagd, kwamen in diskrediet. De oorlog werkte de radicalisering van het vooroorlogse modernisme in de hand. Het futurisme, kubisme en expressionisme hadden al stappen in die richting ondernomen voor 1914 maar braken nu definitief met het verleden. Het dadaïsme ging zeer ver in zijn rebellie tegen de vooroorlogse cultuur. De oorlog had een klimaat gecreëerd waarin het modernisme kon openbloeien en zijn eigen canons kon ontwikkelen. Het surrealisme, met André Breton aan kop, speelde een belangrijke rol in de verspreiding van de modernistische ideeën in hun naoorlogse vorm. De leidende figuren binnen het modernisme voelden zich aangetrokken door revolutionaire politieke bewegingen, zowel door extreem rechtse als extreem linkse. Ideologie was een hoofdbestanddeel binnen het modernisme en het antibourgeois utopisme was een centraal gegeven in de strijd tegen de moderniteit. De modernisten zagen het mogelijk dat formele en esthetische vernieuwingen ook veranderingen konden veroorzaken in de levenswijze van mensen. Het dadaïsme zou dan ook het onderscheid trachten op te heffen tussen de praxis van de kunst en de praxis van het leven.⁸

Modernisme was volgens Wohl een beweging, en geen organisatie of officiële groepering. Op dit punt bestond er dus een duidelijke scheiding met de avant-garde, die groeperingen omvatte met een sterk ontwikkeld bewustzijn en soms duidelijke politieke beweegredenen. Alle avant-gardisten waren

⁷ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 601-605.

⁸ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 613-615.

dus modernisten, maar dit gold niet altijd andersom.⁹ De historische avant-garde omvatte een bonte verzameling literaire en artistieke bewegingen uit de vroege twintigste eeuw, waartoe onder meer het futurisme en kubisme, het constructivisme en surrealisme, dada en delen van het expressionisme werden gerekend. Deze stromingen of bewegingen werden door vele auteurs onder de ruimere noemer ‘modernisme’ gevat. Alle vernieuwing heette dan ook ‘modernisme’. Zowel in de nationale als internationale literatuur was het gebruik van de terminologie rond ‘historische avant-garde’ en ‘modernisme’ verre van consistent.¹⁰

Avant-garde

Term en begrip

Het woord ‘avant-garde’ is een term met een Franse militaire oorsprong en betekende voorhoede, een betekenis die het nooit heeft verloren. De term ‘avant-garde’ verscheen reeds op het einde van de achttiende eeuw, waar ze in het kader van de Franse revolutie als metafoor werd gebruikt om vormen van progressieve politieke actie aan te duiden.¹¹ In 1825 werd ‘avant-garde’ voor het eerst verbonden met de kunst. Saint-Simon gaf in zijn politieke filosofie van het Utopisch Socialisme, de kunstenaar een vooraanstaande plaats binnen de organisatie van de nieuwe ideale staat. Vanaf het midden van de negentiende eeuw raakte de term ‘avant-garde’ eveneens geïntegreerd in het marxisme en in andere toekomstgerichte socio-politieke doctrines. Na 1902 en zeker na de Oktoberrevolutie en in de stalinistische periode werd ‘avant-garde’ bijna automatisch verbonden met de idee van een monolithische communistische partij. Vanaf de jaren 1920 was de ‘avant-garde’ een breed artistiek concept geworden, waarbij de nadruk lag op het streven naar vernieuwing door middel van vernietiging van de traditie. De artistieke betekenis van ‘avant-garde’ zou zich kristalliseren uit de militaire en politieke context, zonder echter volledig de relatie met bepaalde politieke ideologieën te doorbreken.¹²

Het begrip ‘historische avant-garde’ is moeilijk af te bakenen. Chronologisch betrof het hier de periode van voor de Tweede Wereldoorlog, met een eerste hoogpunt van 1900 tot 1910 met onder andere de Italiaanse futuristen, de Franse kubisten en de Duitse expressionisten, en een tweede stroom avant-gardistische bewegingen rond 1920 met het dadaïsme en het surrealisme. Vanaf de jaren 1940-1950, was er sprake van een tweede avant-gardistische golf die de naam ‘neo-avant-garde’ zou gaan

⁹ P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Manchester 1984) xxii en Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 604.

¹⁰ H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002) 5. Zie ook: J. Schulte-Sasse, ‘Theory of Modernism versus Theory of Avant-garde’, in: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Manchester 1984) vii-lv.

¹¹ J. Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Histoire* (Budapest 1986) 17-20.

¹² M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986) 1-11.

dragen.¹³ De term ‘avant-garde’ was echter al snel gemeengoed geworden en werd gebruikt voor zeer uiteenlopende tendensen en voor alles wat nieuw en bijzonder was. Ook het onderscheid tussen ‘modernisme’ en ‘avant-garde’ vervaagde. In Amerikaanse studies gebruikte men beide termen door elkaar, terwijl in de Russische kritiek enkel ‘modernisme’ in artistieke context werd aangehaald en ‘avant-garde’ uitsluitend op politieke actie betrekking had. Elke classificatie werd bovendien bemoeilijkt door het heterogene en chaotische karakter van de avant-garde zelf. De avant-garde was een historisch product en een historische categorie, waardoor alle definities en observaties slechts voorlopig en partieel waren en voortdurend moesten herzien worden. Het fenomeen ‘avant-garde’ op zich was zo complex, daar het niet alleen een artistieke realiteit betrof, maar eveneens complexe sociologische en psychologische oriëntaties omvatte.¹⁴

Aanval op de burgerlijke institutie kunst

In de voorburgerlijke samenleving was het mecenaat de basis van de kunstproductie. Als gevolg van de afhankelijkheid van de kunstenaar ten aanzien van zijn opdrachtgever, werd de productie aangepast aan de algemene voorstellingen over kunst van deze opdrachtgever. De opkomst van het kapitalisme met de wijzigende materiële productievoorwaarden van de kunst en de veranderde maatschappelijke positie van de kunstenaar, leidden tot een grotere vrijheid van de kunstenaar ten aanzien van de opdrachtgever. In de burgerlijke samenleving werd de markt, als algemene economische instantie, de beslissende materiële basis voor de kunstproductie. De artiest kwam tegenover een anoniem publiek te staan. Het kunstwerk kon hierdoor niet meer afgestemd worden op de waarden van een directe opdrachtgever en was aldus genoodzaakt de artistieke pretentie uit zichzelf te legitimeren. Dit proces van autonomisering van de kunst werd duidelijk vanaf het einde van de achttiende, begin negentiende eeuw. Op basis van de zich wijzigende arbeidsorganisatie in het vroegkapitalisme moest noodzakelijk het beeld van de artistieke productie veranderen. Op het moment dat de producenten gescheiden werden van hun productiemiddelen, bleef de kunstenaar als enige achterop doordat de arbeidsdeling aan hem voorbijging. Hierdoor kon zijn handelen als uniek beschouwd worden en zijn product als grondig verschillend van de materiële producten van de heteronome moderne arbeidsverhoudingen en aldus een bijzondere, autonome status verkrijgen. Deze autonomiegedachte plaatste de kunstenaar en zijn werk echter in een maatschappelijke vrijzone.¹⁵

Door de autonomiegedachte konden de artistieke productie en haar receptie niet meer in het kader staan van een specifiek nuttigheidsdoel. Het publiek werd een louter ‘schouwend’ subject en

¹³ Zie ook: J. Weisgerber, ‘De periodisering van de internationale avant-gardebewegingen’, in: J. Weisgerber, *Avant-garde/Modernisme* (Brussel 1989) 155-169.

¹⁴ Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 12-16.

¹⁵ C. Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie* (Leuven 1986) 22-24.

kon zich nog slechts overgeven aan de zuiver esthetische ervaring ten opzichte van het object. Het kunstwerk werd vooral belangrijk als ideëel product, enkel nog bepaald door esthetische normen. Dit doel van louter ideële en virtuele bevrediging had als resultaat dat de kunst geen praktische gevolgen meer had voor de levenspraxis van het individu en in een autonoom domein werd geplaatst, los van alle maatschappelijke bindingen. De kunst verloor haar maatschappelijke functie. Door de kunst op te vatten als autonoom werd elke maatschappelijke bepaaldheid ontkend en haar institutioneel karakter verdoezeld. Kunst als een specifiek ervaringsdomein, ontstond als antwoord op de burgerlijke vervreemdingservaring. In de tweede helft van de negentiende eeuw verschoof de vorm-inhoud dialectiek steeds meer ten gunste van de vorm. In het formalisme verloor de thematiek steeds meer aan betekenis ten gunste van het medium zelf.¹⁶ Volgens Peter Bürger was het door deze ontwikkeling van de kunst in de burgerlijke samenleving en door haar verbijzondering tot een specifiek deeldomein, dat de kunst juist zichtbaar werd als ‘institutie’.¹⁷

In de periode tussen 1910 en 1930 ontstonden er bewegingen zoals het dadaïsme en het Russisch constructivisme, die meteen ook stijlbegrippen zouden worden, hoewel ze in intentie niets met een bepaalde stijl te maken hadden. Zij hadden een zelfde ingesteldheid en visie ten opzichte van kunst en maatschappij en wilden radicaal breken met de traditie. De kunst zelf werd door hen in vraag gesteld, waarmee ze reageerden tegen haar autonome status en haar functieloosheid binnen het maatschappelijk leven. De burgerlijke esthetische ervaring werd als marginaal en elitair veroordeeld. De avant-garde zou dan ook de functieloosheid van de burgerlijke kunst trachten op te lossen.¹⁸

Het Italiaanse futurisme was de beweging die als eerste de esthetische isolatie aanviel door een poging te doen voeling te krijgen met de werkelijkheid van een nieuwe wereld, waar de machine en nieuwe communicatiemiddelen heersten. De moderne materialen en technieken werden aangewend voor een nieuwe revolutionaire kunst, waarbij agressie werd gepredikt en de schoonheid van lawaai, energie, beweging en dynamiek centraal stond, wat bleek uit het futuristisch manifest van Marinetti uit 1909.¹⁹ Hierbij werd gestreefd naar een totaalkunst, waarbij woord en beeld werden verenigd, om zo het dagelijkse leven via de kunst tot uiting te brengen. Het futurisme effende hiermee het pad voor dada, hoewel niet alle ideeën zomaar werden overgenomen. Met de verheerlijking van de oorlog zouden de dadaïsten het bijvoorbbeeld nooit eens zijn. De voorbereidende ontwikkelingen van het dadaïsme situeerden zich in Parijs en New York, maar de concrete vestiging van de typische dada-ingesteldheid ten aanzien van kunst en maatschappij werd aangetroffen in het Zürich van 1916, met onder meer de kunstenaars Ball, Tzara en Arp. Het dadaïsme wilde een alomvattende culturele en sociale opstand realiseren waarbij de cultuur ondermijnd moest worden, aangezien ze als belemmerend

¹⁶ Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 25-30.

¹⁷ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 47-54.

¹⁸ Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 38-39 en Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 49.

¹⁹ F.T. Marinetti, ‘Futuristisch manifest’, in: F. Drikkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 67-71.

werd ervaren. De kunst was immers het symbool van de burgerlijke cultuur en moest daarom aangevallen en vervangen worden door een dada-cultuur, steunend op het dagelijks leven, in volledige vrijheid van denken en handelen.²⁰ Het manifest van Tzara legde de klemtoon op een klimaat van chaos en wanorde die de gangbare orde moest ontredde en de heersende waarden in verwarring moesten brengen.²¹

De verspreiding van de dadaïstische ideeën over heel Europa verliep heel snel, hoewel ze in Berlijn vanaf 1918 een totaal verschillend karakter zou krijgen. Waar Zürich, Parijs en New York hoofdzakelijk intellectuele acties ondernamen, opteerde Berlijn voor de weg van het gewelddadige protest en de inname van directe politieke stellingen. De dadaïstische revolutie kreeg hier vanaf het begin een plaats in het teken van de communistische revolutie. De Berlijnse groep verwierf al snel bekendheid om haar agressiviteit, schaamteloosheid en provocatie in haar publieke demonstraties. Door haar nihilistische ingesteldheid veroorzaakte dada een ware catharsis binnen de kunst. In het teken van de anarchie en de aanval op het geïsoleerde elitaire karakter van de kunst riep dada zich uit tot antikunst, met readymades, fotografische experimenten en collages tot gevolg.²² Meer en meer werden de kunstwerken echter verdrongen door manifestaties, waardoor een directe confrontatie met de omgeving mogelijk werd. Men streefde ernaar een origineel archetype van totaalkunst te creëren dat moest resulteren in een nieuwe manier van leven en in een nieuwe samenleving. Het leven zelf moest een artistieke praxis worden.²³

De avant-garde heeft de autonome kunst niet kunnen opheffen om het esthetische als organisatieprincipe van de menselijke samenleving te maken. Dit was ook onmogelijk aangezien in deze opheffingsaanspraak dezelfde autonomie-ideologie van de burgerlijke kunst werd bewaard. De autonome aanspraak van de kunst werd immers behouden om ze in praktijk om te zetten. In de burgerlijke samenleving stelde de autonome kunst zich garant voor alles wat de mens in de doelrationele werkelijkheid werd onthouden. Precies deze autonome en totalitaire aanspraak nam de avant-garde over wanneer ze de kunst als organisatieprincipe van de nieuwe samenleving wilde maken. Alle behoeften die de kunst in de burgerlijke samenleving ideëel moest bevredigen, moesten nu in het praktische leven verwerkelijkt worden. Zo verscheen de avant-gardistische intentie, de burgerlijke institutie kunst te liquideren, niet als een radicale breuk met de ideologie van de autonomieperiode, maar als pool van een zelfde ideologie. Het was pas door vast te houden aan de autonomie van de kunst, ontheven van alle maatschappelijke bepaaldheid, dat men via de opheffing van de kunst een totaal bevrijde maatschappelijke praxis zou kunnen verwachten.

²⁰ Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 40-46.

²¹ T. Tzara, 'Dadamanifest', in: Drijkoningen, *Historische avant-garde: programmatie teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*, 170-179.

²² Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 51-53.

²³ Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 46-51.

Ook Peter Bürger concludeerde dat de avant-garde was mislukt in haar bedoeling omdat ze de burgerlijke institutie kunst niet had weten op te heffen. Wel was de kunst levenspraktisch geworden, maar niet in de zin zoals de avant-gardisten het hadden bedoeld. De esthetiek werd aangewend als propagandamiddel voor de cultuurindustrie. De kunstvijandige agitatie van de avant-garde riep weer een nieuwe kunst op. Hun negatieve verwerpende houding voerde tot een antikunst. Hun desacralisering van de kunst leidde tot de sacralisering van de antikunst, die spoedig weer het ontstaan zou geven aan nieuwe kunststijlen. Wat in intentie een radicale breuk wou zijn met de kunst als kunst, had voornamelijk een opeenvolging van stijlbreuken en nieuwe kunststijlen als resultaat.²⁴

Kenmerken van de avant-garde

Eén van de hoofdkenmerken van de avant-garde was haar wens een totale breuk te veroorzaken met het grote publiek, in zoverre dat dat een belemmering vormde voor de vooropgestelde socio-culturele revolutie. Diverse avant-gardebewegingen hadden met hun acties en kunst tot doel het publiek te verrassen en te choqueren om het op deze manier de ogen te openen en een bewustwordingsproces aan de gang te brengen. Onder het publiek bevonden zich immers eveneens slachtoffers van het toonaangevende cultuurbestel, bij wie de avant-garde steun hoopte te vinden. Een belangrijke opmerking hierbij is dat de kunstenaar zich dan wel tot een bepaalde doelgroep kon richten, maar hij kon niet bepalen welk publiek hij effectief bereikte. In deze context past het bekende voorbeeld van Samuel Beckett, die zich hevig verontrustte over het feit dat het grote publiek zo massaal begrip kon opbrengen voor zijn toneelstuk en hij zag het gevreesde spook van succes op zich afkomen. Deze ambigue verhouding met het publiek vloeide voort uit de angst voor commercialisering en uit vrees opgeslokt te worden door dat cultuurpatroon dat juist het onderwerp van de strijd uitmaakte. De avant-garde was dan ook een typische contracultuur die zich distantieerde van het dominerende cultuurpatroon op een agressieve en autoritaire manier. Ze koos voor de rechtstreekse confrontatie, ging de straat op, provoceerde en verwekte schandalen. Ook het gebruik van manifesten wees op deze ambivalente relatie. Door middel van deze pamfletten wilden de avant-gardisten met het publiek in contact komen, maar dan buiten het kunstwerk om.²⁵

Een tweede typerend element voor de avant-garde was dat zij een verandering wilde teweegbrengen in de relatie tussen kunst en maatschappij. In een snel veranderende wereld waar de technologie hoogtij vierde en een massacultuur zich ontplooidde, verloor de kunst haar vroegere waarde en positie. De avant-garde streefde naar een nieuwe kunst die de moderne verworvenheden moest assimileren en moest breken met iedere vorm van cultuuroverdracht. De kunst moest opnieuw in het

²⁴ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 93-94 en Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 73-87.

leven geïntegreerd worden.²⁶ Drijkoningen onderscheidde vier basispatronen in de manier waarop de avant-gardebewegingen de plaats van de kunst in de maatschappij idealiter zagen.²⁷ De meest radicale manifestatie van de avant-garde, waarvan dada het prototype was, predikte volledige anarchie en de afwijzing van elke vorm van institutionalisering, tot de vernietiging van de institutie kunst toe. Bij de minste aanzet tot stabilisatie, trok dada zelf aan de noodrem. Wat gecreëerd was, werd vernietigd, wat beweerd was, ontkend. De agressie werd zo ver doorgedreven dat zelfs de eigen producten er niet aan ontsnapten. De dadaïsten hadden met de andere avant-gardes gemeenschappelijk dat ze het leven zelf wilden esthetiseren, zij het dan op de meest radicale manier waarbij een utopisch streven naar totale vrijheid, totale spontaniteit en authenticiteit zonder enige vorm van institutionalisering voorop werd gesteld en waardoor kunst een manier van leven moest worden.²⁸

Niet iedereen echter volgde deze radicale weg. Een alternatief werd gezien in het creëren van een nieuw esthetisch imperium, waarbij de institutie kunst een nieuwe plaats in de maatschappij zou krijgen. Het surrealisme als avant-gardebeweging vormde het beste voorbeeld van deze strekking. De surrealisten probeerden zich resoluut te ontdoen van de positie die de burgerlijke maatschappij hun toebedeelde. Een totale wijziging van de maatschappelijke institutionele structuren zou de kunst tot dé centrale instelling moeten maken. Politiek engagement was dan ook een essentieel element om dit ideaal te verwezenlijken. Dada wilde de institutie kunst opblazen, de surrealisten wilden een nieuw esthetisch imperium vestigen. Beiden wilden een totaal andere relatie ten opzichte van de overige instituties. Kunst moest een mentaliteitsverandering tot stand brengen en een bewustwordingsproces stimuleren.

Voor een derde mogelijkheid waren wellicht de Italiaanse futuristen het meest representatief. Ook zij hadden een afkeer van de op klassieke modellen geïnspireerde productie van kunst en streefden eveneens naar de omwenteling van het sociale bestel. De bestaande institutie kunst was volgens hen een achtergesteld domein binnen een snel evoluerende industriële wereld van techniek en wetenschap. De institutie kunst zou moeten meegaan met haar tijd, mee evolueren met de moderne maatschappij, zich dynamischer opstellen, zich laten inspireren door de mechanisatie en aldus integreren in het dagelijkse leven.

Tot slot was er een vierde alternatief om de relatie van de kunst tot de maatschappij te interpreteren en dat was de weg die vooral het constructivisme volgde. Het politieke en sociale engagement was hier veel minder aanwezig en de strijd tegen de bestaande institutie kunst verliep op een minder radicale en agressieve manier. De esthetische interpretatie van het leven moet gebeuren vanuit de kunst. Het constructivistische kunstwerk zou breken met het artistieke verleden, aldus een

²⁵ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 53, Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 32-36 en J. Weisgerber, *Avant-garde/Modernisme* (Brussel 1989) 119.

²⁶ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 49-50.

²⁷ F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 23-27.

²⁸ Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 37-40.

vernieuwende revolutie binnen de institutie teweegbrengen en zo zijn bijdrage leveren tot een andere relatie tussen mens en maatschappij.²⁹

Het meest zichtbare kenmerk van de avant-garde was weliswaar haar ver doorgedreven antitraditionalistische ingesteldheid.³⁰ In het eerste futuristische manifest werd een zo groot mogelijke afstand genomen van het verleden: ‘Wij staan op de verste uitloper van het gebergte der eeuwen!... Waarom zouden we achterom kijken als we de mysterieuze deuren van het onmogelijke willen openrammen! Tijd en ruimte zijn gisteren reeds gestorven (...)!’³¹ De avant-gardisten wilden allen de dominante interpretatie van het verleden zowel door de heersende klasse als door het traditionele cultuurpatroon verwerpen.³² Dit antitraditionalisme was waarschijnlijk wel het vroegste kenmerk van de avant-garde daar reeds aanzetten waren terug te vinden bij de romantiek. Hierdoor zouden de twintigste-eeuwse avant-gardisten toch verwijzen naar het verleden, zij het dan naar voorgangers die door het heersende cultuurpatroon werden afgekeurd als irrelevant of waarop een zeker taboe rustte. Zo werd bijvoorbeeld de naïeve schilder Rousseau le Douanier door de surrealisten als een authentiek kunstenaar beschouwd. Ook de primitieve kunst werd ondanks het antitraditionalisme moeiteloos ingeschakeld in de avant-gardistische vormgeving.

De industrialisatie van een maatschappij kon het bestaande traditionele systeem helpen te doorbreken om socio-culturele veranderingen tot stand te brengen. Of de machine, de technologie en de wetenschap nu werden gevreesd of aanbeden, alle avant-gardebewegingen waren het erover eens dat ze een plaats moesten krijgen in de kunst.³³ Op het zuiver artistieke vlak ging men experimenteren met nieuwe vormen, technieken en procédés, zoals non-figuratieve abstractie, collage, montage, assemblage, readymades en bijvoorbeeld creaties volgens de wet van het toeval. Ook begon men te werken met ‘nieuwe’ media, zoals film en fotografie, en met ‘nieuwe’ ongebruikelijke materialen, zoals papier, hout en glas in de schilderkunst.³⁴

Een laatste kenmerk lag in het internationale karakter van de avant-garde. De avant-garde wilde het landsgebonden karakter van de kunst doorbreken en zich over de grenzen heen verspreiden. Niet alleen de term, maar ook het concept avant-garde kende een enorme uitbreiding over de gehele Westerse wereld, tot de Oostbloklanden toe, hoewel er verschuivingen optraden qua inhoud en accenten. Zo ondergingen de avant-garde bewegingen een verandering in functie, naargelang de sociale omstandigheden of typische problemen binnen een land. Een voorbeeld van een dergelijke verschuiving was de Duitse ontwikkeling van dada. Deze destructieve en ultranihilistische beweging kreeg een revolutionaire vleugel die meer en meer betrokken raakte in politieke activiteiten en rond 1930 de provocatieve ingrediënten van een modern realisme produceerde. Een andere verschuiving

²⁹ Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 40-42.

³⁰ J. Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Théorie* (Budapest 1986) 633-635.

³¹ Marinetti, ‘Futuristisch manifest’, 67-68.

³² Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 55-59.

³³ Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 43-46.

³⁴ H.F. van den Berg, R. Grüttemeier e.a., *Avantgarde in het Noorden/Noordwesten* (Groningen 2000) 2-3.

situeerde zich rond de folklorisatie van de kunst, waarbij de avant-garde zich ging vermengen met bestaande nationale tradities en zo een eigen karakteristiek gezicht kreeg. Het supranationale karakter van de historische avant-garde bleek duidelijk uit de veelvuldige contacten tussen de kunstenaars en de kosmopolitische en polyglotte aard van de manifesten. De meer literair gerichte kunst behield noodzakelijkerwijze haar taalgebonden strekking, waardoor meer nationale trekken behouden bleven.³⁵

Tegelijkertijd was de internationale oriëntatie van de avant-garde ook een reactie op de Eerste Wereldoorlog, die een product was van nationale expansiedrift en botsende nationaliteiten. Hoewel de ‘nieuwe orde’ van het Italiaanse futurisme een extreem nationalistisch karakter bezat, gold voor het merendeel van de avant-gardistische bewegingen dat de ‘nieuwe werkelijkheid’, die uit de moderne kunst zou voortvloeien, geen nationale grenzen kende.³⁶ Ondanks de verschillende klemtonen vertoonden de avant-gardekunstenaars zoveel gemeenschappelijke karakteristieken dat toch de overkoepelende term ‘historische avant-garde’ van toepassing was. Het ging immers om een internationaal verschijnsel waarvan de geografische grenzen grotendeels samenvielen met het Westerse cultuurpatroon.³⁷

Avant-garde als beweging

De culturele avant-garde zou, evenals de oorspronkelijke militaire variëteit, een handelend, doelgericht en georganiseerd fenomeen blijven. Voor de avant-garde was er sprake van bewegingen.³⁸ De term ‘beweging’ zinspeelde op de dynamische moderniteit waarvoor ze stond. Dit in tegenstelling tot het kunsthistorische begrip ‘school’ dat verwees naar een statisch verleden waar de nadruk lag op navolging in plaats van op innovatie. De avant-gardekunst was een groepsformatie en het meest gebruikte model van de historische avant-garde berustte reeds op de indeling in bewegingen.³⁹ Zeer typerend was de wijze waarop de verschillende ismen zich manifesteerden. De historische avant-garde bezat een duidelijke voorliefde voor het oprichten van allerlei quasi-officiële organisaties en verenigingen en voor het beleggen van quasi-officiële manifestaties, vaak met veel ophef aangekondigd. Iedere vereniging werd onvermijdelijk begeleid door manifesten, die niet alleen de nieuwe kunst moesten verhelderen, maar vooral dienden ter presentatie en (zelf-)profilering van de beweging in kwestie.⁴⁰

³⁵ Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 47-51.

³⁶ Van den Berg, Grüttemeier e.a., *Avantgarde in het Noorden/Noordwesten*, 4.

³⁷ Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 51.

³⁸ Weisgerber, ‘De periodisering van de internationale avant-gardebewegingen’, 157-158.

³⁹ F. Leen, ‘In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroepen en –bonden van de voorhoede in België 1917-1929’, in: F. Leen e.a., *Avant-garde in België 1917-1929* (Brussel 1992) 11.

⁴⁰ Van den Berg, Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, 5-6.

Groepsvorming en het optreden als beweging waren niet voorbehouden aan de avant-garde maar was wel een basisvoorwaarde voor haar bestaan. Ook vóór de opkomst van de historische avant-garde kon het gebeuren dat een groep schrijvers of kunstenaars met een gezamenlijk programma naar buiten trad. De avant-garde verschilde echter in de vorm waarop ze zich presenteerde, als een organisatie met statuten, een officieel programma en met officiële organen en directeurs. Typerend in dit verband was de militaire beeldspraak, waarin de avant-garde ‘opmarcheerde’ als ‘voorhoede’. Ook het manifest paste in dit beeld. Aan het begin van de twintigste eeuw werd immers onder manifest in de eerste plaats een verklaring verstaan waarin een vorst zijn of een regering haar optreden legitimeerde. Deze meervoudige militaire allusie liet vooral zien dat het de avant-garde om meer dan alleen een nieuwe kunst te doen was. In de dynamiek van het literaire en artistieke veld bezat de formatie van avant-gardebewegingen ook een uitgesproken strategische dimensie.⁴¹ Zeker voor de hier behandelde periode vanaf de Eerste Wereldoorlog tot de jaren 1930, was de band tussen de sociaal-politieke en de artistieke avant-garde van beslissende betekenis. In de kunstwereld bestond immers een algemene tendens om communistisch getinte ideeën of theorieën van sociale ontvoogding te onderschrijven, zonder zich daarom noodzakelijk ook effectief aan de bijbehorende politieke structuren te binden.⁴²

Kunstenaarsverenigingen en –groeperingen vormden zich meestal rond initiatiefrijke figuren. Met de groepsvorming van de avant-garde begon de institutionalisering van een beweging die zich juist hoofdzakelijk richtte tegen de verstarring van de institutionele kunst, in deze periode belichaamd door het klassieke, officiële en tot een academische norm uitgegroeide impressionisme dat door alle avant-gardes werd bestreden. Kunstenaarsgroeperingen ontstonden uit onvrede met het monopolie van de gevestigde kunst in zoverre dat de individuele kunstenaars gelijkgezinden opzochten voor reflectie, bevestiging en bescherming.⁴³ Anderzijds hing het bewegingskarakter van de avant-garde samen met de pretentie niet alleen een nieuwe kunst te verwezenlijken, maar met deze nieuwe kunst ook het ontwerp te leveren voor een nieuw leven en een nieuwe werkelijkheid. In dit verband viel een sterke zendingsdrang op die zich vooral uitte in een enorme stroom van manifesten, declamaties, proclamaties en appels.⁴⁴ Om zich duidelijk te profileren transformeerden de schematische programma’s zich echter tot vaste stelregels waar uiteindelijk niemand zich nog kon in terugvinden. Enerzijds werden de vernieuwende krachten gebundeld, anderzijds werd de basis gelegd voor een nieuw model. Dikwijls waren tijdschriften het materiële en sociale kader van een kunstenaarsgroep.⁴⁵ Herwitz trachtte in zijn studie *Making Theory/ Constructing Art* aan te tonen dat de avant-garde van het begin van de twintigste eeuw een zeer sterke relatie onderhield met filosofie en theorievorming.

⁴¹ J. Weinstein, *The end of expressionism: art and the November revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago-Londen 1990) 2-3 en Van den Berg, Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*, 6.

⁴² Leen, ‘In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroepen en –bonden van de voorhoede in België 1917-1929’, 11.

⁴³ Leen, ‘In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroepen en –bonden van de voorhoede in België 1917-1929’, 11-12.

⁴⁴ Van den Berg, Grüttemeier e.a., *Avantgarde in het Noorden/Noordwesten*, 3.

⁴⁵ Leen, ‘In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroepen en –bonden van de voorhoede in België 1917-1929’, 12.

Volgens hem waren de vele tijdschriften de uitdrukking van de avant-gardistische obsessie tot zelfformulering. Rond de artistieke producten werd gefilosofeerd en een theoretische analyse geweven, waardoor het visuele element niet meer op de eerste plaats kwam.⁴⁶

Soms namen kunstenaars hun eigen economische lot in handen en startten een galerie of commercieel opgevatte vereniging die dan een geëngageerde promotie voor een bepaalde beweging voerde. De commerciële instellingen die zich voor de avant-gardekunst engageerden in de jaren 1920 waren echter niet louter winstgevend gericht. Er was een grote dosis persoonlijk engagement vereist om het hoofd te bieden aan een vaak onverschillig publiek, een vijandige pers en onenigheid in eigen rangen. Meestal werden er naast het lucratieve aspect nog nevenactiviteiten georganiseerd, die samen met de gelijkaardige activiteiten van de diverse kunstkringen, een belangrijke plaats gingen innemen in het culturele leven. Verschillende galerieën moesten, vooral om financiële redenen, hun bezigheden opheffen op het einde van de jaren 1920, begin jaren 1930.⁴⁷ Het zijn deze galerieën, die hoofdzakelijk het onderwerp van deze thesis zullen uitmaken. Als commerciële instelling vormden zij immers een bijzonder element in het systeem dat de avant-garde ondersteunde.

Brussel in het interbellum

De wereld van het amusement

Nog voor 1900 deed Brussel pogingen haar reputatie van ingedommeld provincienest te verlaten. Naar het voorbeeld van Parijs openden café-chantants hun deuren in de oude binnenstad en werden een circus, verscheidene kleine theaters en een derde koninklijk theater in de gloednieuwe Sint-Hubertusgalerijen opgetrokken. Er vormden zich muziekverenigingen die de talrijke bals zouden begeleiden. Het waren echter slechts welbepaalde sociale klassen van de burgerij die toegang hadden tot deze waaier van ontspanningsmogelijkheden en tot het socio-culturele leven in bredere zin. De achtuurenwerkdag trad pas in voege na de Eerste Wereldoorlog en de werkende massa had tijd noch geld om zich in te laten met deze vorm van vrijetijdsbesteding. De arbeider zocht vertroosting in de kroeg, op de kermis en in de drank die rijkelijk vloeide tijdens de godsdienstige feesten. Pas in de jaren 1920 ontwikkelde zich een ware sociale wetgeving, die de toestand in zoverre wijzigde dat nu ook de arbeider deel kon nemen aan reeds bestaande activiteiten zoals dans en film, weliswaar steeds binnen zijn afgesloten leefwereld.⁴⁸

Gedurende de oorlog leefde Brussel als bezette stad in een totaal isolement, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Parijs. Het land was nu al zijn materiële en intellectuele krachten kwijt, aangezien

⁴⁶ D. Herwitz, *Making Theory/ Constructing Art. On the Authority of the Avant-Garde* (Chicago-Londen 1993).

⁴⁷ Leen, 'In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroepen en –bonden van de voorhoede in België 1917-1929', 53-54.

⁴⁸ D. Berger, D. Collard e.a., *Nachtraven: het uitgangleven in Brussel van 1830 tot 1940* (Brussel 1987) 9.

heel wat auteurs en kunstenaars hadden gekozen voor emigratie of het diepste stilzwijgen. Er zouden enkele jaren overheen gaan, alvorens de verloren tijd was ingehaald. Na de oorlog zag alles er dan ook anders uit. De Brusselse revue, voordien zo geliefd, verdween van het toneel, het café-concert was dood en dancings van alle slag vervingen de bals en de jazzmuziek kwam van over de oceaan aangewaaid. De opera verzwakte, maar het ballet onderging een vernieuwing, vooral dankzij de invloed van Russische en Zweedse gezelschappen. Pantomime, sprookjestoneel en het circus raakten uit de mode, maar de operette, sensatiegericht en geamerikaniseerd, bleef zich handhaven. De jaren 1920-1930 stonden in het teken van het internationalisme. Amerika werd de referentie bij uitstek met zijn muziek, nieuwe dansen, succesvolle filmindustrie en moderne levenswijze. De music-hall, verstaanbaar voor iedereen, met haar basis in het circus en het café-concert, was de synthese van een unieke Westerse cultuur. In een ernstigere context, ging men streven naar theatervernieuwing, met terugkeer naar de tekst van het werk, toegespitst op de regie, het decor en het acteursspel, ontdaan van het sensatiegehalte en het anekdotische karakter.⁴⁹

Ondanks het verband tussen urbanisatie en amusementswereld had Brussel de bouw van theaters, music-halls of bioscopen nooit monumentaal opgevat. Ook de lanen die de grote stations verbonden, hadden nauwelijks iets monumentaals en de pleinen maakten een relatief bescheiden indruk. Tot de Tweede Wereldoorlog bleef deze discretie een waarachtig kenmerk van Brussel. Niets filterde er naar buiten, niets liet de schoonheid vermoeden die achter de voorgevels schuilging. Toch was het ontspanningsleven ook een stedenbouwkundige aangelegenheid. Brussel kende de bloei van talrijke amusementsgelegenheden, waarvan de geografische ligging zich verplaatste naar zones waar vanuit overheidswege vernieuwingen werden aangebracht. Zo ontstond er een opvallende tegenstelling tussen de armoedige buurt van het Zuidstation, die vooral foorkramers en leurders aantrok, en de buurt van het Noordstation, waar café-concerts, kleine theaters en bioscoopzalen een kleine burgerlijke elite verwelkomden. Omstreeks 1900 beleefden de grote lanen een ware glorie tijd, dankzij de bouw van een keten van bioscoopzalen, parallel met de al even geliefde Nieuwstraat.⁵⁰

In deze context is het interessant ook even de geografische ligging van de Brusselse kunstgalerieën voor te stellen. *Galerie Georges Giroux* die zich al sinds 1912 in de Koningsstraat bevond, richtte in 1920 nieuwe zalen in aan de Regentschapsstraat.⁵¹ *Galerie Le Centaure* was oorspronkelijk gevestigd op het Museumplein, maar verhuisde na de fusie met *Galerie Charlet* in 1926, naar een prestigieuzer pand aan de Louizalaan, recht tegenover het modehuis *Norine*, onder leiding van Paul-Gustave van Hecke en diens vrouw.⁵² Geert van Bruaene vestigde zijn galerieën in verschillende wijken van Brussel. Het *Cabinet Maldoror*, in een vleugel van het Ravensteinhotel, was gelegen in de Ravensteinstraat en het *Cabinet des Estampes philosophiques* werd opgetrokken in de

⁴⁹ Berger, Collard e.a., *Nachtraven: het uitgangsleven in Brussel van 1830 tot 1940*, 10-11.

⁵⁰ Berger, Collard e.a., *Nachtraven: het uitgangsleven in Brussel van 1830 tot 1940*, 11-12.

⁵¹ R. Goby, 'Kroniek 1900-1944', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 344, 354.

⁵² H.F. Jaspers, 'Adjugé', *Revolver*, 18 (1991) 19, 21.

Ruysbroekstraat. Na de sluiting van het *Cabinet Maldoror* in november 1925 opende Bruaene, in samenwerking met Paul van Ostaijen, in juni van hetzelfde jaar in de Naamsestraat een nieuwe galerie, *La Vierge Poupine*. In maart 1926 zou *La Vierge Poupine* eveneens verhuizen naar de Louizalaan.⁵³ Het *Atelier d'art contemporain Sélection* was gevestigd in het hartje van Brussel, in een van de aan de Banque Belge pour l'Etranger toebehorende winkels, in de Koloniënstraat.⁵⁴ Galerie *L'Époque*, gesticht in 1926, bevond zich aan de Charleroisesteenweg, een zijstraat van de Louizalaan. *La Galerie Manteau* opende haar deuren in 1922 langs de Waterloo boulevard. De vroegere directeur van galerie *Le Centaure*, stichtte in 1931 *Galerie Schwarzenberg* in de Museumstraat.⁵⁵

De artistieke wereld

In Brussel was het artistieke leven gedurende de oorlogsjaren zo goed als stilgevallen. Toch bestonden er ook hier verschillende kleine groeperingen van kunstenaars en intellectuelen, die zelden tot grotere activiteiten dan vergaderingen en discussieavonden kwamen, maar die een extra zintuig ontwikkelden voor het opvangen van nieuws of geruchten over de nieuwe stromingen die zich in Europa ontwikkelden. Het enige avant-gardistische tijdschrift dat in Wallonië verscheen was *Résurrection*. Het stond onder leiding van Clément Pansaers, die het Duitse expressionisme aanhing en ook doelbewust deze stroming wilde vertegenwoordigen in zijn tijdschrift. *Résurrection* was onder andere het verspreidingskanaal voor teksten van de schrijvers René Verboom en Michel de Ghelderode en koos uitdrukkelijk voor een sociaal en politiek engagement van de kunstenaars en een internationale manifestatie via nauwe contacten met *Der Sturm*. Ook de cabarets *Le Compas* en *Le Diable au Corps* functioneerden tijdens de oorlogsjaren als ontmoetingsplaats voor jonge Brusselse kunstenaars en schrijvers.⁵⁶

Veel meer dan in Antwerpen begon in Brussel onmiddellijk na de Eerste Wereldoorlog, een sterk uitgebouwd netwerk zijn web te weven in de verschillende lagen van het artistieke leven. Dankzij het actieve Brusselse kunstleven, dat in vergelijking met het Antwerpse beter gestructureerd was, kon de 'zuivere beelding' hier via een bredere waaier van galerieën een groter publiek bereiken. De nieuwe galerieën en nieuwe, vooruitstrevende tijdschriften steunden de verschillende moderne tendensen. De ingewikkelde relaties tussen kunsthandelaars, kunstcritici en kunstenaars raakten verstrengeld binnen de galerieën. Uiteindelijk bleek elke avant-garde beweging over een ruggeleuning te kunnen beschikken, die zowel financiële hulp bood als propaganda maakte. Toch mag dit netwerk

⁵³ R. Sauwen, *Geert van Bruaene, le petit homme de rien* (Verviers 1970) 6-9.

⁵⁴ Jespers, 'Adjugé', 13.

⁵⁵ P. Haesaerts en H. Teirlinck, *Histoire de la peinture moderne en Flandre* (Brussel 1959) 262.

⁵⁶ F. Leen, A. Adriaens-Pannier, G. Ollinger-Zinque e.a., *Avant-garde in België 1917-1929* (Brussel 1992) 21-23, 190.

niet overschat worden. De meeste galerieën zouden immers al snel hun deuren moeten sluiten en ook de meeste tijdschriften hielden het niet erg lang uit.

Na de oorlog keerden de kunstenaars Frits van den Berghe en Gustave de Smet terug vanuit hun ballingschap in Nederland. De stichting van de galerie *Sélection* in 1920, onder de bezielde leiding van kunstcriticus André de Ridder en schrijver en dichter Paul-Gustave van Hecke, verzekerde deze kunstenaars enige materiële houvast. In april 1920 gaf de kunsthandel *Giroux* een belangrijk overzicht van het oeuvre van De Smet. Het nieuwe, voor Brussel revolutionaire werk dat in Nederland tot stand was gekomen, werd met verbazing en bewondering ontvangen en leverde stof voor een debat onder een verdeeld publiek en stimuleerde verscheidene artiesten. Zo werd Permeke, na zijn terugkeer uit Engeland, vanaf 1920 onder invloed van Van den Berghe en De Smet in de richting van het kubisme gestuwd.⁵⁷

In Brussel vermenigvuldigden de artistieke, avant-gardistische tijdschriften zich tegen een hoog tempo. De redactie van het vroegere *De Boomgaard*⁵⁸ zette in 1920 dezelfde idealen voort met *Het Roode Zeil*. Het bleef zweren bij individualistisch esthetisme los van elke maatschappelijke betrokkenheid. De Ridder begon hier reeds met het promoten van De Smet en Van den Berghe. Roger Avermaete noemde *Het Roode Zeil* intellectualistisch, individualistisch en een beetje decadent getint; het orgaan van de overgangsgeneratie, tussen de oude garde en de extremistische jongeren, maar gezien de vernieuwingsdrang bij de jongeren niet actueel genoeg en dus tot de nederlaag gedoemd.⁵⁹

Het *Roode Zeil* hield dan ook spoedig op te verschijnen, om echter plaats te maken voor *Sélection*, dat in hoofdzaak gewijd was aan beeldende kunsten en eveneens onder leiding stond van De Ridder en Van Hecke. De verdienste van *Sélection* was haar strijd voor een aantal schilders van het Vlaamse expressionisme, onder wie de belangrijkste Frits van den Berghe, Gust de Smet en Constant Permeke. *Sélection* wilde de moderne kunst in België centraal stellen, maar wel in het kader van de grote Europese ontwikkelingen, en wilde die artiesten een plaats geven die onvoldoende aandacht kregen in de commerciële pers. Eén van haar streefdoelen was het bereiken van een reorganisatie binnen de Belgische musea en een hervorming van de aankooppolitiek van de overheid, die nauwelijks een kans gaf aan de levende, vooruitstrevende kunstenaars.⁶⁰ Vanaf 1925-1926 ging het tijdschrift haar

⁵⁷ P. Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 76-77, 88-91.

⁵⁸ In 1909 richtten André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke het maandblad *De Boomgaard. Algemeen geïllustreerd maandschrift voor literatuur en kunst* op. Het tijdschrift nam een kosmopolitische houding aan en volgde de moderne West-Europese kunststromingen op de voet, met als doel de Vlaamse culturele achterstand enigszins in te halen. Het richtte zich vooral op een jong, vooruitstrevend publiek en het beoogde de 'centralisatie van de jonge vlaamsche krachten' [Brief van Paul-Gustave van Hecke aan André de Ridder. Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC) Dossier nr. H3832/B1]. Zie ook: J. Weisgerber, *De Vlaamse literatuur op onbegane wegen. Het experiment van "De Boomgaard" 1909-1920* (Antwerpen 1956).

⁵⁹ R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 II: tochten in de artistieke jungle* (Brussel 1954) 11-12.

⁶⁰ 'Avant-propos', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 3-5.

doelstellingen specificeren. Het stapte af van een internationalistische houding en het accent werd verplaatst naar ‘le Génie du Nord’, de Vlaamse kunst met oog voor traditie.⁶¹

In 1922 werd het Brusselse tijdschrift *7Arts* opgericht door de gebroeders Bourgeois. Dit gebeuren viel samen met de koerswijziging van het Antwerpse *Het Overzicht* naar het internationale constructivisme en vormde dan ook het Brusselse antwoord op deze ontwikkeling. Met als verschil dat *7Arts* een weekblad was en hierdoor veel nauwer kon inspelen op de actualiteit en het dagelijkse leven en het gevormd werd door een groep gelijkgestemde mensen uit verschillende disciplines. Het tijdschrift evolueerde parallel met de Europese bewegingen *De Stijl*, *Bauhaus* en *L'Esprit Nouveau*. *7Arts* was verbonden aan de invloedrijke culturele vereniging van de Université libre de Bruxelles, *La Lanterne Sourde*.⁶² Deze vereniging, in 1921 gesticht door Pierre Bourgeois en Paul Vanderborght, voerde een open, soms eclecticisch beleid van tentoonstellingen, voordrachten en concerten en gaf een gelijknamig tijdschrift uit.⁶³

Camille Goemans en Paul Nougé publiceerden in november 1924 het eerste nummer van het tijdschrift *Correspondance*. Dit dadaïstische tijdschrift werd tot 1925 om de tien dagen, onder de vorm van een vlugschrift, gratis verspreid. Zes maanden later verscheen het dada-surrealistische tijdschrift *Oesophage*, opgericht door E.L.T. Mesens en René Magritte. In 1928 stichtte Paul-Gustave van Hecke het maandblad *Variétés*, waarin aandacht werd besteed aan ongewone uitingen van kunst en cultuur en waarin alle actuele onderwerpen aan bod kwamen. Fotografie, film en mode kregen opvallend veel aandacht. Het blad bood een forum aan de opkomende surrealistische beweging en sympathiseerde met de Duitse en Russische avant-garde.⁶⁴

De galerieën zouden zich als commerciële instelling voor de avant-garde engageren. Op dit punt verschilt de organisatie van het Brusselse artistieke leven van dat van het Antwerpse, waar het commerciële netwerk nauwelijks van de grond kwam. Brussel sloot hiermee aan bij een internationale ontwikkeling; ook in Parijs gingen heel wat nieuwe galerieën open en gingen sommige reeds bestaande zich eveneens openstellen voor de avant-garde.⁶⁵ Verschillende van deze galerieën moesten echter hun activiteiten staken op het einde van de jaren 1920, begin jaren 1930, omdat voor de avant-gardekunst, met uitzondering van het surrealisme, er zich vóór de Tweede Wereldoorlog in België nooit een echt publiek had gevormd en omdat de economische omstandigheden dit niet meer toelieten.

⁶¹ ‘Le banquet de “Sélection”’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 87-92, P. Hadermann, ‘Les métamorphoses de “Sélection” et la propagation de l’expressionisme en Belgique’, in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 241-275, I. Henneman, ‘De Sélection-beweging’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 149-185 en I. Henneman, ‘De jaren twintig. De Sélection-beweging’, in: R. Hoozee, P. Boyens, en I. Henneman, *Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930* (Gent 1990) 183-188.

⁶² Leen e.a., *Avant-garde in België 1917-192*, 203, 211-213 en M. Huysseune, ‘Bruxelles’, in: Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, 131-142. Zie ook: S. Goyens de Heusch, ‘“7Arts” Bruxelles 1922-1929. Un front de jeunesse pour la révolution artistique’ (Brussel 1976).

⁶³ ‘La Lanterne Sourde’, *La Lanterne Sourde*, 1 (1921) 1-2.

⁶⁴ G. Durozoi, *History of the surrealist movement* (Londen 2002) 147-148 en Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, 364-375.

Reeds in 1912 stichtte een jonge Franse handelaar *Galerie Georges Giroux*. Het was de eerste galerie in België die de moderne kunst een belangrijke plaats gaf in haar programma, dat al bij al wel vrij heterogeen bleef. Op de openingstentoonstelling werd werk van een twintigtal zeer verscheiden, voornamelijk Belgische kunstenaars getoond met als centrale figuur Rik Wouters. In de eerste jaren na 1919 werden onder andere tentoonstellingen gehouden van Ensor, Rousseau, Paerels, Claus, Servaes en Théo van Rysselberghe.⁶⁶

Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder richtten in 1920 de kunsthandel *Sélection, Atelier d'un Art Contemporain* op, met de bedoeling een actief centrum te creëren waar het publiek met alle vormen van binnen- en buitenlandse vernieuwende kunst kon kennismaken. Diverse kunstuitingen kwamen aan bod, hoewel *Sélection* huiverig bleef ten aanzien van de abstracte kunst. Het was lange tijd vooral op Frankrijk georiënteerd waar de stichters nauwe relaties met kunstenaars en galerieën hadden. De galerie *Sélection* en het gelijknamige tijdschrift zouden een cruciale rol spelen in het vestigen van de reputatie van de Vlaamse expressionisten.⁶⁷ De galerie zelf moest al in 1922 om financiële redenen haar deuren sluiten. De *Sélection*-groep zette echter haar werk onverminderd voort.⁶⁸ Ook *Galerie du Centaure* in Brussel, opgericht in 1921 door Walter Schwarzenberg, verdedigde voornamelijk het werk van de Vlaamse expressionisten, in de lijn van *Sélection*.⁶⁹

Geert van Bruaene introduceerde de surrealisten en de Duitse expressionisten in België doorheen een lange serie van kroegen en galerieën, waaronder de belangrijkste *Le Cabinet Maldoror* en *La Vierge Poupine*. *Le Cabinet Maldoror* werd te Brussel als commerciële vereniging opgericht in december 1923. De activiteiten waren zeer gevarieerd; naast tentoonstellingen van bijvoorbeeld Prosper de Troyer en Paul Joostens en groepstentoonstellingen van bijvoorbeeld de Parijse groep *Partisans* in 1924, werd onder andere ook een marionettenspektakel ingericht met medewerking van de Antwerpse groep *Lumière*.⁷⁰ Verder toonde het *Cabinet* voor het eerst in België grafisch werk van Klee, Feininger en Moholy-Nagy. In juni 1925 opende Van Bruaene, met Paul van Ostaijen als medebeheerder, een nieuwe avant-gardekunstgalerie, *La Vierge Poupine*.⁷¹ Ook E.L.T. Mesens ging zich inzetten voor de surrealisten. Samen met Van Hecke stichtte hij in 1926 *Galerie L'Époque*, waar onder meer Klee, Arp en Ernst tentoonstelden.⁷²

⁶⁵ G. Malcolm. *Dealers, critics, collectors of modern painting: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981) 37-38, 67-69, 105.

⁶⁶ Brussel. Archief voor Hedendaagse Kunst (AHK) Dossier *Galerie Georges Giroux*.

⁶⁷ Hadermann, 'Les métamorphoses de "Sélection" et la propagation de l'expressionisme en Belgique', 241-275 en Henneman, 'De Sélection-beweging', 149-185.

⁶⁸ 'Fermeture de "Sélection"', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 221.

⁶⁹ Zie ook: J.Milo, *Vie et survie du « Centaure »* (Brussel 1980).

⁷⁰ R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 I: het avontuur van de 'Lumière'-groep* (Brussel 1952) 81-84. Zie ook: Hoofdstuk 4. Performance in de avant-gardegalerie. *De galerie als performanceplaats*, 98.

⁷¹ Leen, 'In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroepen en -bonden van de voorhoede in België 1917-1929', 56 en Sauwen, *Geert Van Bruaene le petit homme du Rien*, 6-9.

⁷² Haesaerts en Teirlinck, *Histoire de la peinture moderne en Flandre*, 262

Epiloog

Het kunstleven bloeide na de Eerste Wereldoorlog open met een enorme intensiteit en hevigheid. Uit die koortsachtige bedrijvigheid ontsproten ontelbare tijdschriftjes, kunstverenigingen en discussiegroepjes voor kunstenaars en intellectuelen. Het klimaat van na de oorlog – van de dulle jaren 1920 – bevorderde een open ingesteldheid voor de ontwikkeling van experimentele kunststromingen. Op alle vlakken van de samenleving, en dus ook in de kunst, werd gezocht naar vernieuwing. Het vooroorlogse modernisme radicaliseerde en de avant-gardebewegingen wilden definitief breken met het verleden. De literaire en artistieke groeperingen gingen zich drastisch afzetten tegen de burgerlijke institutie ‘kunst’ en wilden de kunst opnieuw integreren in de maatschappij. De artistieke avant-garde ging op een shockerende en provocatieve manier de directe confrontatie met het publiek aan. De meest duidelijke kenmerken van de historische avant-garde waren haar ver doorgedreven antitraditionalistische houding en haar internationale oriëntatie. In haar strijd voor een onafhankelijke kunst, had de historische avant-garde nood aan een onafhankelijke structuur. In het begin van de twintigste eeuw ontwikkelde er zich een zelfstandige kunstmarkt en de privé-galerie werd het centrum van de artistieke avant-garde.

In deze modernistische roes werden dus niet enkel de kunstenaars meegesleept, maar eveneens kunsthandelaars en kunstcritici. Velen onder hen zouden zich, met een enorme dosis bezieling en persoonlijk engagement, gaan inzetten voor de verdediging en de promotie van een bepaalde avant-gardistische tendens. Zij werden de spilfiguren in het netwerk van tijdschriften en galerieën. Onvermoeid ondernamen zij nieuwe initiatieven, organiseerden ze tentoonstellingen en trokken ze zelfs naar het buitenland om de eigen kunst te verdedigen.

Hoofdstuk 2

Protagonisten van de kunstmarkt

In het algemeen beperkt de kunstgeschiedenis zich tot de analyse van de manier waarop kunst ontstond. Slechts een klein aantal studies betreft hierbij ook de manier waarop de kunst uiteindelijk werd geconsumeerd, welk traject de kunstwerken aflegden en hoe ze werden gewaardeerd en opgenomen in de canon van de kunsthandel. De hoofdpersonen in dit proces waren niet de kunstenaars zelf, maar diegenen die zich ontfermden over de eindproducten wanneer het artistieke proces reeds was voltooid. Het betrof hier de kunsthandelaars, de verzamelaars en de kunstcritici. Zij ontmoetten elkaar op de kunstmarkt: in de galerieën die zich bezighielden met de distributie van de kunstwerken, en binnen het persapparaat -de gespecialiseerde kunstijschriften, de kranten en andere publicaties. Alle transacties die hier plaatsvonden, balanceerden op de grens tussen commercie en esthetiek. De jonge generatie artiesten die zich afzette tegen de 'officiële', conservatieve en academische kunst, werd geconfronteerd met de onvermijdelijke tegenstrijdigheden binnen de combinatie van kunst en kapitaal. Enerzijds wilden zij zich na de Eerste Wereldoorlog afzetten tegen het kapitalistische systeem, anderzijds streefden ook zij naar het veroveren van de markt en een leefbaar inkomen. De kunstenaar leverde een gevecht tegen het commerciële cultuurcircuit dat gedragen werd door het burgerlijke cultuurpatroon dat hij verfoeide. De vraag is in hoeverre de kunstenaars zich lieten beïnvloeden door het commerciële aspect van hun ambt. Velen waren na de oorlog contractueel verbonden met een galerie en waren zo ook enigszins stilistisch afhankelijk van de kunsthandelaars. Volgens sommigen betekende de speculatie en de woekerprijzen de ondergang van de avant-gardekunst, voor anderen waren zij een voorwaarde voor een vrije artistieke ontwikkeling.

Weinig studies analyseren de commerciële motivaties binnen het kunstproces. Over de financiële structuur van de galerieën, over de distributie van de kunstwerken en de mercantiele inmenging in de artistieke wereld is nauwelijks onderzoek verricht. Gee Malcolm deed dit wel voor de

kunstmarkt van Parijs, voor de periode 1910-1930.¹ Malcolm ontleedde de werking van de salons en de galerieën, waarbij hij de handelaars en de critici als spilfiguren binnen de organisatie van de hedendaagse kunst naar voren bracht. Voor de Brusselse situatie stond slechts een hoeveelheid versnipperd bronnenmateriaal ter beschikking, waardoor een volledige conclusie achterwege zal blijven. Toch kunnen een aantal voorzichtige inzichten worden aangereikt.

Galerie, kunsthandelaar en verzamelaar

Galerie voor moderne kunst: functie en werking

De galerieën waren de belangrijkste factor in wat door Malcolm het ‘support-system’ werd genoemd. Zij vormden de draaischijf en het centrum voor de transacties van de kunstproducten. In Parijs was dit ‘support-system’ zeer gedetailleerd uitgewerkt, zodat de avant-garde hier een duw in de rug kreeg en zich gesteund voelde in haar ontwikkeling. Vooraleer Brussel aan bod komt, is het aangewezen kort de werking van het Parijse systeem onder de loep te nemen. Gedurende de negentiende eeuw was in Parijs het salon het centrum van de kunstmarkt, waar de artiesten elkaar ontmoetten en de artistieke economie draaide. Het salon had drie economische functies. Ten eerste functioneerde ze als galerie, waar de tentoongestelde werken onmiddellijk gekocht konden worden. Ten tweede bezorgde ze de artiesten publiciteit, waarmee kopers werden aangetrokken en naar de ateliers werden gelokt. Tot slot bood het salon de kunstenaars de mogelijkheid zich bekend te maken bij de officiële instanties, die door hun artistieke aankopen en hun macht tot het verlenen van prestige aan de kunstenaar, een belangrijke rol vervulden in de erkenning van een artiest.²

De afgewezen kunstenaars, die het officiële salon niet hadden weten te veroveren, richtten in 1884 een eigen *Salon des Indépendants* in, dat geen overheidssteun ontving en slechts kon hopen op de interesse van een groep nieuwe, avontuurlijkere handelaars en verzamelaars. Het ontstaan van dit nieuwe salon, hoewel gedwarsboomd door het ontbreken van enige officiële steun, schaadde de reputatie van het officiële salon, waarvan de conservatieve instelling een groeiende ontevredenheid veroorzaakte bij de eigen artiesten, wat uiteindelijk in 1890 zou leiden tot de creatie van een derde, eveneens ‘officieel’, salon, het *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*. Daar bovenop zou de toenemende onsamenhangendheid van het *Salon des Indépendant* een groep van progressieve schilders ertoe aanzetten in 1903 het *Salon d’Automne* te stichten.³ Zo kwam het dat de Franse kunst aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog, verspreid was over vier concurrerende salons, twee voor de traditionele kunst en twee voor de progressieve tendensen. De artiesten waren verdeeld in

¹ G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981).

² Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 10, 12.

twee vijandige kampen. Enkelen exposeerden echter zowel in de moderne als in de traditionele salons, maar de meerderheid van de moderne artiesten stelde enkel tentoon in het *Indépendants* en in het *Automne*. Het *Salon d'Automne* was prestigieuzer dan het *Salon des Indépendants*, maar het laatste bereikte evenveel berichtgeving in de pers en trok een groot aantal bezoekers aan.

Het *Salon des Indépendants* stond open voor iedereen: tegen betaling van een klein bedrag kon elke schilder er minstens twee werken tentoonstellen. De klacht rees al snel dat hierdoor slechts een klein percentage van de tentoongestelde werken een zekere artistieke waarde bezat en jonge, talentvolle artiesten, die een reputatie wilden opbouwen, vreesden onopgemerkt te blijven in het veelzijdige aanbod. Hierdoor gingen artiesten van een zelfde strekking, zoals bijvoorbeeld een groep kubisten in 1911⁴, samen tentoonstellen, wat leidde tot het vormen van 'cliques'. Om deze tendens tegen te gaan werd vanaf 1924 een systeem van alfabetische ordening ingevoerd, ondanks de scherpe kritiek van de pers. Naar aanleiding van deze aanpassingen verlieten de meest talentvolle jongelingen het *Salon*, zodat vanaf 1925 de avant-garde er nog slechts vertegenwoordigd was door Max Ernst, Metzinger en Severini. Vanaf 1923 vonden nog slechts zeer weinig moderne kunstenaars hun weg naar het *Salon d'Automne*, dat spoedig zijn interesse voor de avant-garde verloor. De salons bleken niet langer in staat de artistieke en economische behoeften van de avant-gardisten te vervullen. De privé-galerieën gingen hun programma aanpassen en nieuwe galerieën openden hun deuren en specialiseerden zich in de hedendaagse kunst. Ondanks het feit dat de abstractie tussen 1925 en 1930 weinig steun bleef ontvangen van het 'support-system', werd de moderne kunst vanaf 1925 hoger gewaardeerd op de markt. De galerieën zouden de centrale plaats worden waar moderne kunst circuleerde.⁵

Op 2 maart 1914 had in *Hôtel Drouot* te Parijs de auctie plaats van 'La Peau de l'Ours', waar werk werd verkocht van onder meer Gauguin, Van Gogh en Vlaminck. De verwachtingen bij voor-en tegenstanders stonden hoog gespannen, aangezien dit de eerste maal was dat moderne kunst de salons verliet en werd blootgesteld aan het oordeel van de verkoop per opbod. De conservatieve kritiek was duidelijk: volgens hen werden hoge prijzen betaald voor werk van 'barbouilleurs' en 'fous', de auctie werd bespot en als schandaal bestempeld en het welslagen ervan werd gezien als het bewijs voor het bestaan van een internationaal complot om de nationale decadentie te versnellen met de medeplichtigheid van karakterloze snobs en intellectuele anarchisten die er op uit waren de gevestigde orde te vernietigen.⁶

Bij het uitbreken van de oorlog werd het vijandige bezit door de Duitsers onder sekwestering geplaatst. Daarbij werden ook de verzamelingen van Wilhelm Uhde en Henry Kahnweiler⁷, twee

³ B. Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century* (New York 1994) 10.

⁴ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 24.

⁵ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 12-23, 270-277.

⁶ H.F. Jaspers, 'Adjugé', *Revolver*, 18 (1991) 6-8. Zie ook: P. Cabanne, *L'Épopée du Cubisme* (Parijs 1963) 305-307.

⁷ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 44.

toonaangevende Parijse kunsthandelaars die zich onafgebroken voor de avant-garde hadden ingezet, in beslag genomen. Na de oorlog werd bij wet besloten tot de liquidatie van Duits bezit onder sekwestering en tot groot genoegen van de tegenstanders van het kubisme konden beide collecties niet worden gered. Léonce Rosenberg, één van de weinige marchands die het kubisme niet vijandig gezind was, was er van overtuigd dat de openbare veiling van deze collecties de definitieve triomf van het kubisme zou verzekeren. De veiling Udhe in mei 1921 werd inderdaad een succes. De overgrote meerderheid van de gevestigde handelaars, tegenstanders van de moderne kunst, was geschokt door de resultaten van deze veiling. Zij wendden al hun invloed aan om te bereiken dat de verkoop van de collectie Kahnweiler over verscheidene jaren werd verspreid, van juni 1921 tot mei 1923, waardoor de prijzen systematisch zouden afbrokkelen. Toch was ook het resultaat van de veiling Kahnweiler niet slecht. Hier werd het bewijs geleverd dat er voor moderne kunst wel degelijk een markt bestond en een publiek van geïnteresseerde en enthousiaste liefhebbers. Er was dan wel een markt, maar die werd dadelijk zwaar op de proef gesteld. De meeste schilders leefden armoedig en in voortdurend geldgebrek.⁸

Zowel het tijdschrift *Sélection* als *Le Centaure* wezen op de beperktere capaciteit van de Belgische kunstmarkt in vergelijking met die van Parijs. In Parijs werd door de dominante kunstbewegingen een ware strategie uitgewerkt met een gestructureerde organisatie binnen de salons en de grote kunstgalerieën en met behulp van kapitaalkrachtige handelaars. In België daarentegen was de kunstenaar nog grotendeels aangewezen op eigen middelen, waardoor hij zich in een zwakke positie bevond ten overstaan van de koper, die daarbovenop meestal nog fungeerde als zijn eigen handelaar. België beschikte niet over een invloedrijk persapparaat, noch over ondernemende uitgevers, noch over echt vernieuwingsgezinde handelaars, aldus *Sélection*. Het terrein was niet voorbereid en de schilderijen werden op goed geluk verhandeld op tentoonstellingen of openbare verkopen, zonder dat zich een sterke kunstmarkt ontwikkelde.⁹

De nieuwe kunst sijpelde België reeds binnen tijdens de vooroorlogse jaren. In 1911 werd in Brussel een tentoonstelling gehouden van de Franse kubisten, georganiseerd door *Les Indépendants* en ingeleid door Apollinaire zelf. Te Brussel werd in 1912 door een jonge Franse handelaar *Galerie Georges Giroux* opgericht, waar nog hetzelfde jaar een tentoonstelling van ‘Les futuristes italiens’ werd ingericht, eveneens onder leiding van *Les Indépendants*.¹⁰ Het was de rondreizende tentoonstelling waarmee Marinetti en zijn aanhangers internationale aandacht wilden trekken, na de publicatie van hun futuristische manifest in 1909.¹¹ Een jaar later vond in dezelfde galerie een expositie van Kandinsky plaats. *Galerie Georges Giroux* was de eerste Belgische galerie die haar

⁸ Jespers, ‘Adjugé’, 9-11.

⁹ A. de Ridder, ‘Nos Commentaires’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 241 en ‘Action d’Art’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 159.

¹⁰ J.F. Buyck, ‘Het Interbellum: “kunst van heden” en het debat omtrent het Vlaamse expressionisme’, in: *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaat rond ‘Kunst van Heden’ (1905-1959). Retrospectieve tentoonstelling* (Antwerpen 1991) 131.

¹¹ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 36.

deuren opende voor de moderne kunst en haar programma hier rond opstelde. Toch bleef het aanbod nog vrij heterogeen: in de periode vanaf de opening van de galerie tot de Eerste Wereldoorlog werden onder andere tentoonstellingen gehouden van Rodin, Manet, Toulouse-Lautrec, Signac, Evenepoel en Wouters, met wie een contract werd afgesloten.¹² In het eerste nummer van het maandelijks *Bulletin* van de galerie zette Georges Giroux zijn doelstellingen uiteen. Het blad moest dienen om de stilte die de pers rond de galerie deed ontstaan, te doorbreken. *Galerie Georges Giroux* wilde aan jongeren de kans geven hun talent te ontwikkelen en ermee naar buiten te treden.¹³

Na de oorlog kregen de Franse kubisten een uitvalsbasis te Brussel, waar in september 1920 *Atelier d'Art contemporain Sélection* ingehuldigd werd met een kubistisch ensemble.¹⁴ *Sélection* was een zeer veelzijdige onderneming. Naast een brede collectie schilderijen, verkocht men er ook beeldhouw- en snijwerk, siervoorwerpen, keramiek van Jais Nielsen, tapijten van Gustave van de Woestijne, behangpapier van André Groult, zijden stoffen ontworpen door Raoul Dufy en bibliotheek uitgaven. Verder bood *Sélection* zijn diensten aan bij de inrichting van moderne interieurs en bij de creatie van theaterdecors en kostuums. Deze globale strategie had zich ook ontwikkeld in de laatste jaren van de negentiende eeuw bij de promotoren van de Art Nouveau. De drijvende krachten achter deze galerie waren Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder. Zij hadden maandenlang kunstenaars, handelaars, uitgevers en binnenhuisarchitecten in binnen- en buitenland opgezocht om aldus een volwaardige verzameling kunst bij elkaar te sprokkelen. Hun bedoeling was de Belgische kunstliefhebbers te sensibiliseren voor de nieuwe kunst, waarbij niet louter Belgisch werk aan bod kwam. De Ridder zag deze uitwisseling als een krachtig middel om de Belgische kunstenaars in het buitenland bekend te maken.¹⁵

Samen met het tijdschrift *Sélection* voerde het *Atelier d'Art contemporain Sélection* een agressieve promotiecampagne voor het Vlaamse expressionisme, met als voornaamste protagonisten Gust de Smet, Constant Permeke en Frits van den Berghe.¹⁶ Naast tentoonstellingen organiseerde de galerie ook feestavonden, waar geregeld buitenlandse gasten werden ontvangen. Na twee jaar van 'duur maecenaat', aldus De Ridder, zag *Sélection* zich gedwongen, uit geldgebrek, in de zomer van 1922 de deuren te sluiten. In het novembernummer van het gelijknamige tijdschrift klonk het dan ook bitter. De hevige economische crisis, het onbegrip van sommigen en de vijandelijkheid van anderen hadden geleid tot de sluiting van het *Atelier d'Art Contemporain Sélection*, na het verlies van veel kapitaal, veel illusies en veel inspanning, aldus De Ridder. Hij was er van overtuigd dat het 'gejubel zou opklinken in tal van zogenaamde artistieke milieus, bij de kunsthandelaars, de kunstenaars en de kunstliefhebbers, nu de denkbeelden en acties van *Sélection* niet langer hun vredige, benepen

¹² Brussel. Archief voor Hedendaagse Kunst (AHK) Dossier *Galerie Georges Giroux*.

¹³ G. Giroux, *Galerie Georges Giroux. Bulletin et catalogue des expositions*, 1 (1919) 1.

¹⁴ A. de Ridder, *Sint- Maertens- Laethem, kunstenaarsdorp* (Brussel 1946) 426.

¹⁵ De Ridder, *Sint- Maertens- Laethem, kunstenaarsdorp*, 424-425 en Jespers, 'Adjugé', 13-16.

¹⁶ I. Henneman, 'De Sélection-beweging', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 149-150.

koehandel in de war konden schoppen of hun koopwaar konden devalueren'.¹⁷ De succesrijke couturier Van Hecke bleef actief in de kunsthandel en onder de naam *P.G. Van Hecke & Cie*, in de Louizalaan te Brussel, zette hij zijn activiteiten verder tot 1927. De Ridder, die van huize uit welgesteld was, bleef eveneens schilderijen kopen en verkopen.¹⁸

Een jaar na *Sélection*, in oktober 1921, werd galerie *Le Centaure* gesticht door Walter Schwarzenberg. Samen met Van Hecke en De Ridder had hij deelgenomen aan de gesprekken met De Smet, Permeke en Van den Berghe voorafgaand aan de oprichting van *Sélection*. Na de fusie met *Galerie Charlet*, de bescheiden kunstwinkel van Blanche Charlet, werd de galerie in 1926 overgebracht van het Museumplein naar de Louizalaan. 'Le grand Centaure' bezat hier meer expositiemogelijkheden, dankzij ruimere en luxueuzere zalen¹⁹, en werd dan ook spoedig het Mekka van de modernistische kunstbeweging, en dus ook het mikpunt van de bijtende spot van de behoudsgezinde kritiek. Ook deze galerie ging na verloop van tijd een eigen tijdschrift uitgeven. *Le Centaure, chronique artistique* wilde haar lezers op de hoogte houden van de ontwikkelingen in het domein van de nieuwe kunst en in samenwerking met de galerie het ware gelaat van de hedendaagse kunst aan het publiek tonen, zonder echter simpelweg al wat nieuw was te verheerlijken. Eveneens werd bericht over de verscheidene manifestaties die georganiseerd werden door *Le Centaure*, gaande van concerten tot conferenties, waarbij de hedendaagse kunst in zijn brede zin werd opgevat.²⁰ De artistieke leiding van de galerie berustte uitsluitend bij Schwarzenberg, maar toch werd ook de naam van Paul-Gustave van Hecke onlosmakelijk verbonden met *Le Centaure*. Zijn modehuis was gevestigd aan de overkant van de Louizalaan en hij liep geregeld de galerie binnen, waar hij zich mengde in de organisatie van de tentoonstellingen. Daarbij had Van Hecke gemeenschappelijke zakelijke belangen met *Le Centaure*, via gedeelde schilderscontacten.²¹

De eerste vernissage van de grote *Centaure* had plaats op 9 oktober 1926 met de tentoonstelling van de *Groep van Negen*²², meteen gevolgd door een expositie van de eigen collectie. Van 1926 tot 1930 organiseerde de galerie een indrukwekkend aantal individuele tentoonstellingen van vooraanstaande modernisten uit binnen- en buitenland. De permanente collectie was op afspraak te bezichtigen. De vernissages trokken stevast duizenden bezoekers aan.²³ *Le Centaure* had steeds getracht een zelfstandig beleid te voeren en droeg dan ook alle kosten. Om principiële redenen werd geweigerd de zaal te verhuren en Schwarzenberg was vastbesloten het hoofd te bieden aan de manoeuvres van mondaine schilders die voor veel geld een tentoonstelling trachtten te verkrijgen in de roemrijke galerie. Hierdoor was de financiële basis van *Le Centaure* zwak en kwetsbaar.²⁴ Om het

¹⁷ 'Fermeture de "Sélection"', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 221.

¹⁸ Jespers, 'Adjugé', 16-17.

¹⁹ 'Avant-propos', *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 1-2.

²⁰ 'Avant-propos', 1-2.

²¹ Jespers, 'Adjugé', 18-24.

²² 'Le groupe des 9', *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 3-12.

²³ J. Milo, *Vie et survie du «Centaure»* (Brussel 1980) 73.

²⁴ Milo, *Vie et survie du «Centaure»*, 37-38.

hoofd te kunnen bieden aan de lopende financiële verplichtingen, werd een beroep gedaan op extern kapitaal, waarop dan weer rente diende betaald te worden en waardoor de geldschietters mede-eigenaars werden van bepaalde kunstwerken of geïnteresseerd werden in de winst. Eind 1929 werd de toestand alarmerend, mede als gevolg van de economische crisis.²⁵ *Le Centaure* droeg nu de volledige last van de contracten aangezien Van Hecke een jaar eerder zijn eigen galerie *L'Époque* had geopend. De geldschietters haakten af, het bankroet kon niet meer worden afgewend en de *Centaure* legde de boeken neer.²⁶

Handelaars

Malcolm stelde vast dat in het Parijs van 1907 slechts een handvol galerieën moderne kunst verkochten. In 1930 zouden niet minder dan 130 handelaars zich in moderne kunst gespecialiseerd hebben. Deze expansie was reeds voor de Eerste Wereldoorlog op gang gekomen, maar kreeg een extra stimulans eerst rond 1919-1922, en daarna rond 1925-1930. De uitbreiding van het aantal kunstgalerieën ging samen met een geografische verschuiving. De dominerende kunsthandelaars verplaatsten zich geleidelijk aan naar het rijke gedeelte van de stad op rechteroever, terwijl op de linkeroever kleinere kunsthandels uit de grond werden gestampt. Deze geografische verspreiding kwam overeen met een zeker handelspatroon. Er werd gesteld dat een schilderij hoger werd gewaardeerd en beter bekend raakte, naarmate het verder reisde van de plaats van productie.²⁷ Ook in België viel een geografische verhuizing waar te nemen. Van zodra een galerie meer prestige genoot, werd geopteerd voor een pand in een rijkere omgeving, waarbij de prestigieuze Louizalaan de voorkeur wegdroeg.²⁸

Op basis van de bevindingen van de Parijse kunstcriticus Louis Vauxcelles²⁹, onderscheidde Malcolm verschillende types handelaars. Er was de kunsthandelaar mét kapitaal en invloed en er was die zonder. De eerste organiseerde tentoonstellingen en nam een commissie op de verkoop, de tweede bouwde een stock op en kocht in grote hoeveelheden van de kunstenaars. Na de oorlog werd het contractensysteem de meest gebruikte methode om van artiesten te kopen.³⁰ De handelsstrategie varieerde dus naargelang de mogelijkheden van de handelaar. De minder kapitaalkrachtige Parijse handelaars van de linkeroever ontdekten talentvolle jonge artiesten, gaven ze een contract en verkochten hun werk tegen relatief lage prijzen aan een kleine groep verzamelaars. Wanneer één van hun beschermelingen succesvol bleek te zijn en een contract verkreeg bij een grotere galerie,

²⁵ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 86.

²⁶ Jaspers, 'Adjugé', 25-31. Voor de crisisveiling van de collecties van *Le Centaure*, zie ook: Hoofdstuk 6. Failliet van kunsthandel en avant-garde. *Bankroet van de kunsthandel*, 130-134.

²⁷ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 37-39.

²⁸ Zie ook: Hoofdstuk 1. Moderniteit en avant-garde. *Brussel in het interbellum*, 28-29.

²⁹ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 10.

³⁰ Zie verder in dit hoofdstuk: *Commercialisering van de avant-garde*, 57-61.

profiteerde ook de eerste handelaar en zijn bevriende verzamelaars van de stijgende prijzen voor het werk van deze artiest. Het was dus in ieders voordeel dat de handelaars van de linkeroever de prijzen van de rijkere handelaars op rechteroever niet ondermijnden wanneer een kunstenaar een trap hoger was geklommen, en dat de rijke handelaar op zijn beurt geen pogingen meer ondernam om nieuwe talenten te sprokkelen.³¹ In Brussel kon een dergelijk transparant systeem niet onderscheiden worden. De handel in moderne kunst was er kleinschalig en de kunstmarkt nauwelijks georganiseerd. Toch deden er zich in Brussel gelijkaardige ontwikkelingen voor. André de Ridder zou later getuigen:

Toen ‘Sélection’ met zijn actie aanvang maakte, glimlachten de ‘grote’ Brusselsche kunsthandelaars geringschattend wanneer ze hun ruime, wel verlichte zalen met ons benepen lokaal vergeleken, doch niet zonder toegevendheid, want ze waren slim genoeg om te weten dat het te hunnen bate was, dat geestdriftigen van ons slag den bodem ontgonnen: niet altijd zal wie gezaaid heeft ook oogsten. In zake kunst vooral is het succes zelden weggelegd voor hen die met een stoute taak van wal steken, louter uit overtuiging, alles ineens op het spel zettend.³²

De ‘ideale’ handelaar van hedendaagse kunst had twee doelstellingen. Enerzijds trachtte hij een stock van schilderijen aan te leggen waarvan de waarde doorheen de jaren zou toenemen. Anderzijds trachtte hij deze waardetoeename te stimuleren door de reputatie van ‘zijn’ artiesten te bevorderen. Zijn strategie bestond erin de kunstwerken op een verstandige en langzame manier te verkopen. Hij was in de eerste plaats een investeerder, niet een verkoper. Dit type handelaar stond in scherp contrast met de handelaar die, meestal omdat zijn financiële toestand hem niet anders toestond, ongeveer even snel kocht als verkocht, met als gevolg dat hij niet kon profiteren van de gestegen waarde van het werk van de artiesten die hij had gepromoot. De motieven die moderne kunsthandelaars dreven waren dan ook van uiteenlopende aard. Aan het ene uiterste bevonden zich diegenen met een financiële en commerciële achtergrond, die hun zakelijke principes onmiddellijk wilden toepassen op de moderne kunst. Aan het andere uiterste bevonden zich diegenen waarvan de betrokkenheid met de hedendaagse kunst zuiver gebaseerd was op artistieke interesse. De ‘ideale’ handelaar was diegene die erin slaagde het zakelijke met het esthetische te combineren, diegene die nuchter financiële transacties kon afsluiten, maar die tegelijkertijd moderne kunst snel en correct kon appreciëren en deze kennis kon aanwenden tot het voeren van cultureel verantwoorde propaganda. Een aantal kunsthandelaars legde dan ook een onafgebroken publicistische activiteit aan de dag.³³ Binnen de Brusselse kunsthandel waren er geen handelaars aan te treffen die zuiver winstbejag nastreefden. Een persoonlijke gedrevenheid en overwegingen van esthetische aard lagen over het algemeen aan de basis. De galerieën kampten dan ook voortdurend met financiële problemen en slaagden er niet in de economische crisis het hoofd te bieden.

Het bleek onmogelijk een profiel op te maken van de Brusselse kunsthandelaar in het algemeen, aangezien uiteenlopende persoonlijke condities de handelspraktijken bepaalden. Daarom

³¹ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 40-41.

³² De Ridder, *Sint- Maertens- Laethem, kunstenaarsdorp*, 426-427.

³³ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 41-43.

werden een aantal personen geselecteerd en afzonderlijk belicht. Paul-Gustave van Hecke was reeds actief in de wereld van de moderne kunst voor de Eerste Wereldoorlog. In 1909 richtte hij samen met André de Ridder het vernieuwende literair-artistieke maandblad *De Boomgaard* op.³⁴ Dezelfde redactie ging in 1920 verder met het tijdschrift *Het Roode Zeil*.³⁵ Eveneens samen met De Ridder, leidde hij jarenlang het tijdschrift *Sélection* en van 1920 tot 1922 de bijbehorende galerie *Atelier d'Art contemporain Sélection*.³⁶ Na de sluiting van deze galerie zette hij echter zijn activiteiten als kunsthandelaar voort met *P.G. Van Hecke & Cie*. Zoals reeds eerder gezegd, had Van Hecke ook nauwe banden met galerie *Le Centaure*, waarmee hij een aantal schilderscontracten deelde. Jean Milo, die als onderdirecteur voor *Le Centaure* werkte, wijdde in zijn *mémoires* een deel aan de persoonlijkheid Van Hecke. Milo beschreef hem als een geboren tentoonstellingsbouwer met een feilloze smaak.³⁷ Hij was even zakelijk en op de man af als een bankier, maar tegelijkertijd een rondborstige en flatteuze 'grand seigneur', een opzichtige en innemende persoonlijkheid, aldus Milo. Hij was een opmerkelijke verschijning in de Brusselse society van de troebele jaren 1920. Het modehuis *Norine*³⁸, gedirigeerd door zijn vrouw, was een welvarende, toonaangevende zaak waaruit Van Hecke genereus en soms roekeloos de middelen putte om de onafgebroken promotie van 'zijn' schilders te realiseren. Hij trad op als de patroon van Gust de Smet en Frits van den Berghe, met wie hij contractuele overeenkomsten had.³⁹

De opzichtigheid van zijn energieke persoonlijkheid, en zijn financieel succes, stoorden velen. Het essay 'Fashion'⁴⁰, zijn pleidooi voor een decadent en dandyesk Vlaanderen, evenals zijn artikel 'Dada', beide verschenen in *Het Roode Zeil*, hadden een wervelstorm van kritiek veroorzaakt. Karel van de Woestijne was niet mals voor de persoon Van Hecke, wat bleek uit een brief aan De Ridder, waarin hij de levenswandel van Van Hecke als slecht bestempeld en zijn gewoonten als betreurenswaardig. Mocht hij die achterwege laten zou hij, volgens Van de Woestijne, zeker aan 'moreele en fysieke gezondheid winnen'.⁴¹ En Paul van Ostaijen stelde vast: 'Een kaper is een held. Iemand die in een mosselschuit zit en kaper wil spelen is een nar'.⁴² Van Hecke had kwaliteiten genoeg om gehaat of onbemind te worden. Als kind van proletariërs, dat vroeger moest gaan werken in de weverij, bewoonde nu een herenhuis aan de Louizalaan, vierde feest met mannequins, filmproducenten en toonaangevende schrijvers en schilders. De weekends bracht hij door in zijn landhuis *Malpertuus*. Hij was een verfijnd estheet die goede smaak aan gezond verstand koppelde. Hij

³⁴ Brief van Paul-Gustave van Hecke aan André de Ridder. Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC) Dossier nr. H3832/B1. Zie ook: J. Weisgerber, *De Vlaamse literatuur op onbegane wegen. Het experiment van "De Boomgaard" 1909-1920* (Antwerpen 1956).

³⁵ R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 II: tochten in de artistieke jungle* (Brussel 1954) 11-12

³⁶ Henneman, 'De Sélection-beweging', 149-150.

³⁷ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 26.

³⁸ S. Perier, 'Norine', in: *Hommage à Paul-Gustave van Hecke* (Brussel 1969) 155-159.

³⁹ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 30-33.

⁴⁰ P.-G. van Hecke, *Fashion* (Brussel 1921).

⁴¹ Brief van Karel van de Woestijne aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. W803.

⁴² P. van Ostaijen, *Verzameld Werk* (Amsterdam 1977) 146.

is echter altijd een gedreven socialist gebleven en verloochende daardoor nooit zijn afkomst.⁴³ De wereldcrisis van de jaren 1930, waarbij hij zijn ganse bezit verloor, bracht hem aan het hoofd van de *Vooruit* in Gent. Hij moest van nul vertrekken, maar de voormalige journalist in hem herleefde, wijzer geworden maar niet minder strijdlustig, aldus zijn vriend Emile Langui.⁴⁴ Meer en meer ging Van Hecke zich ook voor het surrealisme interesseren. Samen met E.L.T. Mesens ging hij in 1927 van start met galerie *L'Époque* waarin het surrealisme volwaardig aan bod kwam.⁴⁵ Van 1928 tot 1930 gaf Van Hecke bovendien het sterk internationalistisch georiënteerde tijdschrift *Variétés* uit.⁴⁶ In 1926 contracteerde hij de toen geheel onbekende Magritte en Mambour, verbintenissen die hij eveneens spoedig deelde met *Le Centaure*.⁴⁷

In tegenstelling tot de flamboyante en wat opdringerige Van Hecke, beschreef Jean Milo Walter Schwarzenberg als een introvert, enigszins schuchter en discreet man. Hij onderhield relaties met de toonaangevende Parijse kunsthandel. Evenals Van Hecke maakte de directeur van *Le Centaure*, gebruik van het contractensysteem. Van Hecke, die aan de overkant van de Louizalaan woonde, en met wie hij een aantal schilderscontracten deelde, liep geregeld de galerie binnen. Niet zelden hield hij zich ongevraagd bezig met de schikking van de tentoonstellingen of trad hij op als gastheer. Schwarzenberg was niet altijd gediend met die vanzelfsprekende inmengingen van de couturier-dichter.⁴⁸ Schwarzenberg mocht dan een uitstekend koper zijn, hij bezat het vertrouwen van grote Parijse marchands zoals Bignou en Rozenberg, hij hield niet van verkopen. Volgens Milo, die al snel de volledige verkoop op zich zou nemen, was hij hiervoor te terughoudend en afstandelijk.⁴⁹ Na het bankroet van *Le Centaure*, koesterde Schwarzenberg aanvankelijk het plan zich opnieuw als marchand te vestigen in zijn vroegere galerie aan het Museumplein. Maar uiteindelijk werd toch van dit voornemen afgezien en werd de collectie Schwarzenberg in 1932 openbaar verkocht.⁵⁰

Over de handelspraktijken van André de Ridder was niet zo veel geweten. Ten tijde van *Atelier d'Art contemporain Sélection*, werden er contracten afgesloten met verschillende schilders, die werken afstonden tegen een vast salaris. Het zou echter kunnen dat De Ridder ook persoonlijke contracten onderhield met bijvoorbeeld Gust de Smet en Frits van den Berghe. Na de opheffing van galerie *Sélection* in 1922, zette De Ridder immers zijn handelsactiviteiten verder, en bleef hij schilderijen aankopen en verkopen. Op basis van zijn correspondentie met een aantal kunstenaars kan gesteld worden dat hij inderdaad kunstwerken opkocht, om zijn eigen collectie aan te vullen of om te

⁴³ Jespers, 'Adjugé', 21-24.

⁴⁴ E. Langui, 'Wat nu, Gust?', in: *Hommage à Paul-Gustave van Hecke*, 150. Zie ook: Hoofdstuk 6. Failliet van kunsthandel en avant-garde. *Kunstenaars in crisis*, 141.

⁴⁵ J.F. Buyck, 'Het Vlaams expressionisme tijdens het interbellum. Een terreinverkenning', *Museummagazine KMSKA*, 7 (1987) 31.

⁴⁶ P. Waldberg, 'Un homme libre', in: *Hommage à Paul-Gustave van Hecke*, 13-15.

⁴⁷ R. Goby, 'Kroniek 1900-1944', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 369 en Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 26.

⁴⁸ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 26-27 en Jespers, 'Adjugé', 21.

⁴⁹ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 26-27 en Jespers, 'Adjugé', 72.

⁵⁰ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 26-27 en Jespers, 'Adjugé', 87. Zie ook: Hoofdstuk 6. Failliet van kunsthandel en avant-garde. *Bankroet van de kunsthandel*, 131.

verkopen. In deze context kan het voorbeeld gegeven worden van Frits van den Berghe. Uit een brief van 1925 bleek dat André de Ridder ‘Dansende Boeren’ had gekocht en dat beiden overeenkwamen dat De Ridder ‘De Fluitspeler’ kon kopen voor 1500 frank, in maandelijkse afkortingen van 250 frank te betalen.⁵¹ De Ridder, die van huize uit welgesteld was, heeft zijn leven lang zijn naaste kunstenaarsvrienden financieel bijgestaan. De materiële nood was hoog tijdens en juist na de Eerste Wereldoorlog, en zowel Van den Berghe, als De Smet en Van Hecke, kwamen geregeld aankloppen voor het ‘Slijk der Aarde’.⁵² In deze context kwam het ook voor dat De Ridder werk van zijn beschermelingen kocht om hen financieel een ruggensteun te bezorgen.⁵³ Maar het was vooral door middel van zijn publicistische activiteiten en zijn werk als kunstcriticus dat hij de protagonisten van het Vlaamse expressionisme bijstond.⁵⁴ De Ridder noemde zichzelf en Van Hecke ‘marchands d’art bénévoles’ en ‘commis-voyageurs de nos convictions’.⁵⁵

Paul van Ostaijen was voor de repressie na de oorlog naar Berlijn gevlucht. Daar had hij reeds een aantal mislukte pogingen ondernomen om een kunsthandel te beginnen. In 1921 keerde hij terug naar België waar hij in 1925 samen met Geert van Bruaene, de kunsthandel *A la Vierge Poupine* begon.⁵⁶ Dat zij wel degelijk optraden als compagnons bleek onder andere uit het feit dat Van Bruaene schilderijen van Van Ostaijen in depot had.⁵⁷ Behalve de werken die Van Ostaijen in de *Vierge Poupine* had tentoongesteld, verhandelde hij ook andere schilderijen en beeldhouwwerken, waarvan hij er verschillende in voorraad had. De afwijzing van iedere beslissing die niet op nuchtere zakelijkheid berustte en zijn scepsis ten opzichte van het effect van reclame, waren typerend voor Van Ostaijens houding als kunsthandelaar, wat bleek uit zijn correspondentie met de schilder Prosper de Troyer. Volgens een getuigenis van Van Bruaene, had Van Ostaijen ook actief deelgenomen aan het leggen van contacten met de kunstenaars. Uit de exposities die door Van Ostaijen in *La Vierge Poupine* werden ingericht, bleek duidelijk dat hij als kunsthandelaar welbewust een veel ruimer standpunt innam bij het accepteren van een kunstenaar dan als criticus. In Brussel kwam Van Ostaijen ook in contact met Camille Goemans, die korte tijd later zijn opvolger in *La Vierge Poupine* zou worden.⁵⁸ In 1926 verhuisde de kunsthandel van de Naamse straat naar de Louizalaan.⁵⁹ Het was niet uitgesloten dat Van Ostaijen nog betrokken was geweest bij de voorbereidingen van de eerste tentoonstellingen van de nieuwe *Vierge Poupine*, maar in ieder geval verliet hij rond deze periode de galerie. Ondanks zijn vertrek bij *La Vierge Poupine* bleef hij doorgaan met zijn particuliere kunsthandel. Het was niet duidelijk of de onenigheid met Van Bruaene ertoe geleid had dat Van

⁵¹ Brief van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675.

⁵² Brieven van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675 en Brieven van Paul-Gustave van Hecke aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. H3832/B1.

⁵³ Brieven van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675.

⁵⁴ Zie verder in dit hoofdstuk: *Pers, publicaties en critici*, 51.

⁵⁵ De Ridder, *Sint-Maertens-Laethem, kunstenaarsdorp*, 333.

⁵⁶ G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie* (Den Haag 1971) 641-642.

⁵⁷ (AHK) Dossier Geert van Bruaene.

⁵⁸ Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, 642-678.

⁵⁹ ‘Petites nouvelles artistiques’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 174.

Ostaijen zich terugtrok. Er bleek wel een schuld te bestaan van Van Bruaene aan Van Ostaijen, waarbij een advocaat aan te pas moest komen om tot een regeling te komen.⁶⁰ De breuk was niet blijvend, maar betekende, samen met zijn gezondheidsproblemen, de afsluiting van Van Ostaijens optreden als kunstzaalhouder.⁶¹

Geen enkele Brusselse kunsthandelaar vertoonde zoveel activiteit als Geert van Bruaene. De galerieën die hij uit de grond stampte waren ontelbaar. In 1921 opende hij zijn eerste kunsthandel *Parlement*. Het *Cabinet Maldoror* werd gesticht in 1923 en stond mee onder leiding van Michel de Ghelderode. Dat werd opgevolgd door *A La Vierge Poupine*, *Galerie de la Pépinière*, *Le Jabot de Pluie* en *Le Vase de Soissons*, om er maar enkele te noemen. Van Bruaene was een inventief persoon, die nooit een gelegenheid voorbij liet gaan om initiatief te nemen. Het financiële succes interesseerde hem hierbij echter nauwelijks. Hij had nooit gestreefd naar de opbouw van een stock. Integendeel zelfs, 'il a systématiquement et intentionnellement compromis toutes ses chances de succès commercial. Se refusant à être un marchand de tableaux arrivé, il revend ses toiles avec un bénéfice dérisoire.'⁶²

Verzamelaars en mecenasen

Het onderscheid tussen handelaars en verzamelaars was vaak moeilijk te maken. Vaak legden handelaars in de moderne kunst ook een eigen verzameling aan. Van Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder was geweten dat ze een aanzienlijke particuliere verzameling moderne kunst bezaten. André de Ridder was onder andere in het bezit van een aantal belangrijke werken van Frits van den Berghe, wat bleek uit de correspondentie tussen beiden.⁶³ Malcolm concludeerde uit zijn onderzoek aangaande de Parijse kunsthandel dat de kunstwereld personen aantrok uit zeer uiteenlopende milieus, maar dat er in de manier waarop men handelde een zekere uniformiteit viel aan te treffen, waarbij de verzamelaar en de handelaar verschenen als verschillende versies van een zelfde persoon, in wie esthetische en financiële overwegingen onontwarbaar waren vermengd. Nochtans vielen er verschillende groepen verzamelaars te onderscheiden. Er waren de verzamelaars die volwaardige handelaars waren geworden en vaak aan het hoofd van een galerie stonden. Daarnaast waren er diegenen die puur om esthetische redenen geïnteresseerd waren in het verzamelen van moderne kunst, maar die via de kunsthandel geldelijke middelen vonden om hun collectie te onderhouden. Tot slot waren er de kunstenaars zelf, die als leden van de artistieke gemeenschap, op verschillende tijdstippen en via verschillende wegen optraden als leveranciers voor de kunstmarkt. Voor Parijs plaatste

⁶⁰ Brieven van Geert van Bruaene aan René Victor (advocaat van Paul van Ostaijen) (AMVC) Dossier nr. B902.

⁶¹ Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, 678-682.

⁶² R. Sauwen, *Geert Van Bruaene le petit homme du Rien* (Verviers 1970) 5-10, 16-17.

⁶³ Brieven van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675.

Malcolm onder andere André Breton, Paul Eluard en Marcel Duchamp in deze laatste groep van handelaars-verzamelaars.⁶⁴

De eigenlijke verzamelaars waren dan ook op hun beurt op te delen in twee categorieën. Enerzijds waren er de ‘echte’ verzamelaars, personen met over het algemeen aristocratische allures. Zij zagen meestal het verzamelen van kunst als een moderne vorm van patronage. Anderzijds ontstond er een nieuwe groep verzamelaars, die van de speculanten en de snobs, die enkel schilderijen kochten omdat ze hoopten op een snelle winst of omdat het chique stond. Het feit dat de verzamelaars van deze laatste groep vanaf de Eerste Wereldoorlog zeer snel in aantal toenamen, was een algemeen bekend gegeven en werd door bijna iedereen betreurd, met tot gevolg een debat over de rol van de commercialisering en de speculatie in de hedendaagse kunst.⁶⁵ Wat de situatie in Parijs betrof, stelde Malcolm vast dat er zich onder de verzamelaars een relatief grote groep zakenlieden bevond, mensen die betrokken waren bij het bank- en financiewezen of die een liberaal beroep uitoefenden. Zoals eerder gezegd had de wereld van de moderne kunst ook connecties met de aristocratie. Moderne kunst was immers chique geworden. De vraag was nu waarom deze conservatieve elite zich ging inlaten met de avant-garde kunst. Malcolm zocht een verklaring enerzijds binnen de relaties met het eigen milieu en anderzijds binnen de eeuwenoude traditie waarbij de elite de ‘Cultuur’ bepaalde. Het sympathiseren met een provocerende kunstvorm, zou kunnen worden geïnterpreteerd als de expressie van een breuk met de vorige generatie en de traditie, een dominante tendens in deze periode waarvoor zelfs de elite niet ongevoelig bleek. Hier kon het feit aan toegevoegd worden dat de aristocratie een blindelings vertrouwen had in haar eigen waardeoordelen over kunst. Nochtans was ze niet zo zeer geïnteresseerd in het ontdekken van nieuwe tendensen, maar bevestigde ze de artistieke waarden vooropgesteld door de critici. Verzamelen van kunst werd door de top van de samenleving gezien als de hoogst mogelijke vorm van kunstparticipatie. Ook personen die een connectie hadden met de artistieke wereld, zoals bijvoorbeeld theaterdirecteurs, kledingontwerpers en schrijvers, legden vaak een persoonlijke kunstcollectie aan. Hoewel de financiële factor kon variëren was ze wel de basisvoorwaarde voor alle vormen van verzamelen.⁶⁶

Terugblikkend op zijn ervaringen in de kunsthandel, merkte Paul-Gustave van Hecke op dat, in België meer dan waar ook, de kunstliefhebber er de voorkeur aan gaf rechtstreeks te onderhandelen met de schilder, die dit op zijn beurt eveneens verkoos boven contacten via de handelaars. Toch kon dit onmiddellijke contact volgens Van Hecke ook negatieve gevolgen hebben voor de kunstenaar wanneer een koper, bij gebrek aan voldoende culturele en morele kwaliteiten, er niet voor terugdeinsde een zo laag mogelijke prijs op te dringen en de schilder uit te buiten.⁶⁷ Emile Langui somde een aantal vooraanstaande Belgische verzamelaars op die zich inlieten met de moderne kunst, waaronder René Gaffé, Francis Franck, Leon Duesberg, Gabriël Opdebeek, Gilbert Périer, Alex

⁶⁴ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 88.

⁶⁵ Zie verder in dit hoofdstuk: *Commercialisering van de avant-garde*, 54-57.

⁶⁶ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 154-198, 208.

Salkin, Gustave van Geluwe, André Pisart, Ernest van Zuylen, Fernand Quinet, Mélot du Dy, Ivan Blomme, Fernand Graindorge, Pierre Crowet, Louis Camu, Max Janlet, Gustave Vanderhaegen, Jean van Parys en Oscar Mairlot.⁶⁸

Jean Milo schetste in zijn mémoires het portret van zijn vriend, de belangrijke Belgische verzamelaar van Zwitserse afkomst, Emanuel Hoffmann. Volgens Milo waren er eind jaren 1920 heel wat verzamelaars die kunstwerken kochten uit pure belangstelling, zonder lucratieve of speculatieve bijbedoelingen. Emanuel Hoffmann kwam in 1925 naar Brussel om er een filiaal op te starten van het bedrijf van zijn vader, *F.Hoffmann-La Roche & Cie*. Hij verbleef in een appartement aan de Avenue Jeanne, waar ook het echtpaar Schwarzenberg woonde. Via hen deed Hoffmann zijn intrede in de Brusselse kunstwereld en werd hij de belangrijkste klant van galerie *Le Centaure*. Hij nam zijn rol als verzamelaar zeer au sérieux en ontwikkelde theorieën over de ware geest van het verzamelen, wat volgens Hoffmann niet enkel een kwestie van het ‘curieuze’ was, maar een kwestie van het leven zelf. Voor hem werd de waarde van een artiest niet enkel bepaald door zijn werk maar ook door zijn persoonlijkheid. Hij leidde de waarde van een werk niet alleen af aan haar nationale of internationale reputatie, maar hij bracht eveneens haar plastische en zelfs filosofische betekenis in rekening.⁶⁹

Jean Milo benadrukte met grote overtuiging dat geen enkele vorm van snobisme en geen enkele speculatieve overweging ooit de geest van de verzamelaar hadden verziekt. Ook Milo onderscheidde verschillende soorten verzamelaars. Er waren de verzamelingen die zich als het ware zelf vormden, zoals bijvoorbeeld de collectie Rouart, die ontstaan was dankzij schenkingen en erfenissen. De gespecialiseerde verzamelingen waren talrijk, maar het sterkst vertegenwoordigd waren natuurlijk de collecties van speculanten. Emanuel Hoffmann schreef zelf de studie *La collection et le collectionneur*. Volgens hem bracht verzamelen een reeks plichten met zich mee ten aanzien van de kunstenaars. Als verzamelaar beperkte hij zich daarom bewust tot de aankoop van werk van slechts een gelimiteerd aantal artiesten. Hij bezat onder andere werk van de gebroeders Jaspers, van Tytgat en Gustave de Smet, van Ernst en bovenal van Arp. De invloed van een verzamelaar was volgens hem niet enkel moreel, maar dikwijls ook materieel. Dankzij de invloed van Hoffmann in het intellectuele milieu te Basel, raakte de hedendaagse Belgische schilderkunst bekend in heel Zwitserland. Een collectie was volgens Hoffmann niet zomaar een hoeveelheid kunstwerken, maar de veruitwendiging van het temperament, de gevoeligheid en zelfs de zwakheden van de verzamelaar zelf.⁷⁰

Uit het voorbeeld van Emanuel Hoffmann blijkt onmiddellijk dat ook het onderscheid tussen verzamelaar en mecenas soms moeilijk te maken viel. Heel vaak waren de verschillende facetten, specifiek voor een handelaar, een verzamelaar of een mecenas, samengebundeld in één en dezelfde persoon. André de Ridder was hier een modelvoorbeeld van. Zoals eerder reeds gezegd combineerde hij esthetische en financiële motivaties, hij bezat een persoonlijke collectie maar was ook actief als

⁶⁷ P.-G. van Hecke en E. Langui, *Gustave de Smet, sa vie et son oeuvre* (Brussel 1945) 11-87.

⁶⁸ E. Langui, *Het expressionisme in België* (Brussel 1970) 137.

⁶⁹ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 187-193.

kunsthandelaar en ondersteunde ‘zijn’ artiesten moreel, intellectueel maar zeker ook materieel. Wanneer De Ridder in 1937 een studie schreef met een ontwerp voor een breder uitgewerkte en principieel vastgelegde kunstpolitiek, deed hij hierin ook een aantal voorstellen om het mecenaat in België te bevorderen. Volgens De Ridder waren er genoeg geïnteresseerden die wel opteerden een kunstwerk aan te kopen, maar die werden afgeschrikt door de hoge prijzen. De Ridder stelde de staat voor een kredietfonds op te richten dat leningen zou toestaan om kunst aan te schaffen, waarbij het aangekochte kunstvoorwerp zelf borg zou staan tot de afbetaling was afgerond. Zo zou de staat niet meer het alleenrecht bezitten om op te treden als kunstbeschermer. Het was veel belangrijker voor de belangen van de kunst en de kunstenaars voldoende ruggensteun te vinden bij het publiek zelf. Het bevorderen van het groot en klein mecenaat was hierin een fundamenteel element. Aan de kleine mecenasen moesten dus kredieten ter beschikking gesteld worden tegen een lage rente en met lange afbetalingstermijnen, en het grote mecenaat moest de gelegenheid krijgen de door hen met veel geld en tijd verworven kunstschaten bekend te maken, in tijdelijke tentoonstellingen of in hun in bruikleen afgestane museumzalen, aldus De Ridder.⁷¹

Galerie Le Centaure lanceerde in 1926 een initiatief om het mecenaat te bevorderen. *De Groep van negen* werd gesticht, een vereniging van kunstenaars met hun beschermers die de financiële ondersteuning moesten bieden, om een optimale uitstraling van het werk van hun beschermelingen te garanderen. Elk van de negen kunstenaars, Hippolyte Daeye, Gustave De Smet, Edgard Tytgat, Frits van den Berghe, Constant Permeke, Ramah, Oscar Jespers, Willem Paerels en Gustave Van de Woestijne, kreeg een mecenas toebedeeld.⁷² Het project was vermetel en nooit eerder vertoond. Voordien waren er weliswaar tal van artistieke verenigingen opgericht waarvan kunstenaars en kunstliefhebbers samen deel uitmaakten, maar hier werd voor het eerst onomwonden de verstrengeling van kunst en kapitaal gedemonstreerd, zij het onder het motto van een gezamenlijke campagne voor de edele zaak, de promotie van de ‘levende kunst’.⁷³ De Ridder en Van Hecke reageerden verontwaardigd in het tijdschrift *Sélection*. Volgens hen werd door het maken van reclame en de betrokkenheid van Belgische financiers, de indruk gewekt dat het hier ging om de meest toonaangevende schilders van de Belgische hedendaagse kunst, terwijl volgens hen juist de meest middelmatige werken werden tentoongesteld.⁷⁴

⁷⁰ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 194-209.

⁷¹ A. de Ridder, *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat* (Antwerpen 1938) 41-42.

⁷² ‘Le Groupe des 9’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 3-12.

⁷³ W. Van den Bussche, *Edgard Tytgat* (Gent 1998) 31-32 en J.F. Buyck, *Floris en Oscar Jespers. De Moderne jaren* (Antwerpen 1996) 63.

⁷⁴ A. de Ridder, ‘Les expositions à Bruxelles’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 55 en P.-G. van Hecke, ‘Défense de la peinture’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 67-69.

Pers, publicaties en critici

Naast de galerieën was de kunstpers de tweede fundamentele bouwsteen van de kunstmarkt. Wat de effectieve rol van de pers was in het ‘support-system’ was moeilijk af te bakenen. In een onderzoek in 1927 werd aan een aantal vooraanstaande leden van de Parijse kunstwereld de vraag gesteld of zij geloofden in de nuttigheid van een kunstpers en in hoeverre deze het succes of de mislukking van een tentoonstelling bepaalde of de appreciatie van een artiest kon beïnvloeden. De meningen hieromtrent waren verdeeld. Sommigen ontkenden dat de kunstkritiek nuttig of invloedrijk was en er heerste veel rancune tegenover de criticus, die ofwel onbekwaamheid werd verweten ofwel werd gezien als de publiciteitsagent van de kunsthandelaar. Het feit dat de handelaars zelf ook gingen schrijven over kunst, was volgens sommigen het bewijs dat de kunstkritiek wel degelijk een invloed had. Over het algemeen werden de critici onderverdeeld in twee categorieën en aldus ook geëvalueerd. Enerzijds waren er de ‘echte’ critici, de professionelen of specialisten, die meestal geminacht werden binnen de kunstwereld, en anderzijds waren er de poëten, van wie het oordeel als waardevol werd beschouwd aangezien zij het creatieve proces van nabij kenden. Hoe de critici ook beoordeeld werden binnen de kunstwereld, ze waren een onmisbare schakel in het ‘support-system’ en hoewel zij de gangbare conceptie die over kunst gold niet zelf creëerden, waren zij wel diegenen die hierover reflecteerden en deze concepties onder woorden brachten.⁷⁵

Kunstkritiek verscheen in alle vormen van publicaties: in kranten, in tijdschriften en in boeken. Vóór de Eerste Wereldoorlog werden artikels over moderne kunst vooral verspreid via de dagbladpers, maar nadien verschoof het zwaartepunt naar de gespecialiseerde tijdschriften, die als paddestoelen uit de grond schoten. In de kranten beperkten de critici zich veelal tot een verslag over exposities, maar soms werden ook meer diepgaande analytische studies gepubliceerd al naargelang het enthousiasme van de reporter. De nieuwe gespecialiseerde kunsttijdschriften, gewijd aan hedendaagse moderne kunst, verschenen onder allerlei vormen, gaande van kleine revues, die ook literatuur opnamen, tot tijdschriften uitsluitend voor schilderkunst en beeldhouwkunst.⁷⁶ Zoals reeds eerder gezegd, gingen ook de privé-galerieën een eigen tijdschrift uitgeven. In België werden grootschalige initiatieven afgeremd door financiële tekorten. De meeste kleine tijdschriften werden opgericht door jonge kunstenaars en intellectuelen, die door gebrek aan financiële middelen hun idealen onvoldoende konden ondersteunen. En aangezien deze tijdschriften slechts door een beperkt publiek werden gelezen, waren ze zelden winstgevend, wat leidde tot noodgedwongen fusies en faillissementen.

Gedurende de jaren 1920 nam het aantal boekuitgaven met betrekking op de moderne kunst aanzienlijk toe, hoewel dat niet wilde zeggen dat de aard van de studies wijzigde. Ook het tijdschrift

⁷⁵ R. Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, *The Journal of Modern History*, 74 (2002) 576-577 en Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 101-102.

⁷⁶ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 103-105.

Sélection werd deze tendens gewaar en deelde in zijn novembernummer van 1921 mee dat er meer en meer literatuur werd uitgegeven over de Belgische schilderkunst, geschreven door Vlaamse kunstcritici. Er dient echter te worden opgemerkt dat het niet altijd de moderne kunst was die centraal stond.⁷⁷ Zoals het geval was met de tijdschriften, gingen sommige galerieën ook kunstboeken uitgeven. Zeer weinig werk werd echter gepubliceerd met betrekking op de avant-garde. De boeken uit de bestudeerde periode, die een rol speelden in de creatie van concepties over moderne kunst, vertrokken meestal vanuit een conservatief en traditioneel standpunt. Een ander belangrijk kenmerk van de kunstboeken uit deze periode was dat ze zich bijna allemaal uitsluitend concentreerden op het individu van de kunstenaar. Weinig auteurs streefden ernaar een type kunst ook effectief te analyseren.⁷⁸

De meest opvallende rol van een criticus was om door middel van zijn schrijven de communicatie tot stand te brengen tussen de kunstenaar en zijn publiek. Hiernaast vervulde hij echter nog een discretere functie: hij trad namelijk eveneens op als intermediair orgaan tussen de artiest, de kunsthandelaar en de verzamelaar. Informele regelingen tussen critici en galeriehouders kwamen voor, evenals contacten tussen kunstcritici en artiesten. Dit netwerk van contacten, waarbij idealen, commercie, esthetiek en vriendschap zich met elkaar gingen vermengen, leidde tot een onduidelijke situatie, waarbij subjectiviteit en objectiviteit vaak moeilijk te onderscheiden waren. De moderne kunsthistoriografie in België was een aangelegenheid van critici die als historiografen op de eerste plaats een persoonlijk engagement vertolkten, door een directe betrokkenheid bij de artistieke ontwikkelingen. Volgens Buyck heeft deze strijdbare houding een belangrijke impact gehad op de beeldvorming omtrent de Vlaamse moderne kunst.⁷⁹ Zo verlieten de tijdschriften die verbonden waren aan een galerie al snel het kritische pad om over te schakelen op de propagandistische verheerlijking van de kunstenaars die contacten hadden met de betrokken galerie. In het geval van het tijdschrift en de galerie *Sélection*, waren de redactieleden tevens ook de galeriehouders, die zich volledig gingen inzetten om 'hun' kunstenaars te promoten.⁸⁰ Maar ook de kunstenaars zelf ijverden voor de plaatsing van reproducties van hun werk in de kunsttijdschriften. Uit de correspondentie van een aantal kunstenaars, waaronder Van den Berghe en Jozef Cantré, met André de Ridder, bleek dat de artiesten op regelmatige basis aandrongen op de publicatie van hun werk.⁸¹ Het was voor hen immers de manier bij uitstek om hun werk te verspreiden en een grotere bekendheid te verwerven.

Roger Avermaete was kunstcriticus maar tevens ook op andere vlakken actief in de kunstwereld. In zijn mémoires verhaalde hij hoe moeilijk het was vlot te functioneren binnen het web van contacten en tegenstrijdige belangen. Schertsend stelde hij een 'recept om kunstcriticus te worden'

⁷⁷ 'La critique d'art en Belgique', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1921) 90-91.

⁷⁸ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 121-125.

⁷⁹ Buyck, 'Het Vlaams expressionisme tijdens het interbellum. Een terreinverkenning', 25.

⁸⁰ Bijvoorbeeld: P.-G. van Hecke, 'Gustave de Smet', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 463-465 en P.-G. van Hecke, 'Fritz van den Berghe', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 257-263.

⁸¹ Brieven van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675 en Brieven van Jozef Cantré aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. C1483.

op, waarin hij beweerde dat het in België niet moeilijk was om kunstcriticus te worden. Men moest slechts kunnen lezen en schrijven en iets van kunst afweten was zeker geen vereiste. Integendeel zelfs, het was veeleer een hinder, ‘want in dit geval komt ge al ras in conflict met de opinies van het publiek en zeker met die van de artisten’, aldus Avermaete. De criticus werd volgens hem altijd gezien als een boosaardig, venijnig schepsel dat zo snel mogelijk onschadelijk moest gemaakt worden. Uit ervaring wist hij dat de verhouding van de kunstcriticus tot de kunstenaar een moeilijke en delicate kwestie was. Hij stelde het als volgt: ‘Misschien ware’t beter dat er hoegenaamd geen betrekkingen bestonden. En men kan nog verder gaan: het ware beter dat er geen kunstcritici waren’. Vooral de vriendschapsrelaties maakten het voor hem moeilijk op te treden als een strenge rechter, zoals het een criticus betaamde.⁸² Ook de activiteiten van schrijven over en handelen in kunst waren moeilijk te combineren. Het was daarom dat Paul van Ostaijen niet meer over kunst wenste te schrijven zolang hij ook optrad als handelaar:

[...] dat een kunstenaar en een kunsthandelaar moeilijk in een persoon te verenigen zijn, dat zoiets altijd spaak loopt. Ik heet zulke zin flauwe kul, maar de mensen lopen er gemakkelijk in en op den duur kan ik, omdat ik kunstenaar ben, mijn boeltje pakken als kunsthandelaar. Ik heb dan ook besloten over kunst niet meer te publiceren. Ik ben kunsthandelaar.⁸³

Kortom, de critici voor moderne kunst werkten allemaal min of meer onder constante druk. Op het bredere niveau konden ze echter op onderlinge steun rekenen aangezien ze een alliantie vormden tegen een gemeenschappelijke vijand, de officiële en academische kunst. Zij waren het er allemaal over eens dat de kunst die modern en onafhankelijk was en ontstond uit een revolte tegen de officiële instituties en de stijl van vorige generaties, verdedigd moest worden. Maar binnen het veld van de hedendaagse kunst was er geen eensgezindheid. Op verschillende vlakken liepen de benaderingen en opinies sterk uiteen. Er waren bijvoorbeeld critici die het ontwikkelingsproces benaderden vanuit een academisch vertrekpunt, terwijl anderen hoogst persoonlijke kritieken gingen produceren, met minder aandacht voor de kunst- en ideeëngeschiedenis. Ook de mate waarin critici zich inlieten met abstracte theorievorming of al dan niet een esthetisch, eclecticisch standpunt innamen, varieerde sterk.⁸⁴

Maar vooral de discussie omtrent de rol van de traditie voor de avant-gardekunst zaaide verdeeldheid onder de critici. Enerzijds waren er diegenen die de hedendaagse kunst wilden plaatsen op de fundamenten van de negentiende-eeuwse verwezenlijkingen, anderzijds waren er de critici die meenden dat de avant-gardekunstenaars moesten breken met vroegere realisaties om aldus tot nieuwe expressievormen te komen. De radicaalste onder hen waren er van overtuigd dat met een nieuwe tijd een nieuwe kunst moest samengaan, gebaseerd op een revolutionaire mystiek. De aanhangers van het surrealisme zagen de traditie dan ook als een blok aan het been van de artiest en een belemmering voor diens inspiratie. Toch was de scheiding niet zo duidelijk en het onderwerp complexer. Apollinaire

⁸² R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 II: tochten in de artistieke jungle* (Brussel 1954) 31, 69-70.

⁸³ Brief van Paul van Ostaijen aan Prosper De Troyer, gepubliceerd in: Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, 649-650.

bijvoorbeeld verwierp niet zozeer de traditie zelf, dan wel de voorgeschreven en opgedrongen artistieke regels, die de creatie van uiterst originele en persoonlijke kunstwerken in de weg stonden. Een andere stroming binnen het avant-gardistische denken vertrok van hetzelfde standpunt, waarbij de traditie op zich niet werd verworpen maar gheredefinieerd. Een vooraanstaand thema van de kubistische theoretici was te situeren rond de tegenstelling tussen de decadentie van de Renaissance traditie – gebaseerd op imitatie – en daartegenover de waarde van primitieve en middeleeuwse kunst die wel vatbaar was voor abstractie en synthese.⁸⁵ Vele critici zochten een evenwicht tussen deze extremen en prezen de kunstenaars die een middenweg vonden tussen de nieuwe expressievormen en de traditionele principes. Het surrealisme maakte de situatie nog complexer door een ‘fantasie’-element aan dit conceptuele kader toe te voegen. Surrealistische schilderkunst was figuratief maar tegennatuurlijk, intelligent maar niet rationeel en mishaagde zowel de traditionele als de avant-gardistische critici.⁸⁶

Een andere tegenstelling binnen de avant-gardistische kunstkritiek situeerde zich rond de as van het collectivisme en individualisme en had betrekking op de interpretatie van artistieke inspiratie en succes en de relaties van de artiest tot zijn voorgangers en de samenleving in het algemeen. Een dominante stroming binnen de avant-gardekritiek promoveerde de terugkeer naar de anonimiteit van vroegere perioden, waar de kunst werd gezien als de expressie van het collectieve bewustzijn. De surrealisten waren over het algemeen aanhangers van het collectivisme en geloofden in een groepsinspiratie als de drijvende kracht achter de artistieke creativiteit. Toch cultiveerden zij het ideaal van het hyperexceptionele individu.⁸⁷ Picasso werd hier meestal gezien als het modelvoorbeeld, van wie het werk de veruitwendiging was van zijn hele wezen, en die constant in strijd was met het ‘normale’ en het alledaagse. De meeste progressieve critici sympathiseerden met dit model en hingen het individualisme aan.⁸⁸

In deze context was de relatie met de kunsthandel belangrijk. De publicaties uitten zich in het algemeen nadrukkelijker in het voordeel van het individualisme in de kunst waar ze betrekking hadden op de kunsthandel. De prijs van een kunstwerk was immers grotendeels afhankelijk van de kwaliteit van het unieke talent dat het belichaamde. De essentiële taak van de kunsthandelaar was dan ook enerzijds zijn klanten ervan overtuigen dat wat hij verkocht ‘gelegitimeerd’ was, dat het dus de ongreepbare en ondefinieerbare kwaliteiten bezat die van het object ‘kunst’ maakte, en anderzijds dat het kunstwerk puurder, intenser en onnavolgbaarder was dan alle andere. Léonce Rosenberg bijvoorbeeld schreef ten voordele van het collectivisme, maar werd gedwongen schilderijen te kopen en verkopen op basis van een individueel ethos. Hij betaalde de artiesten naargelang hun specifieke

⁸⁴ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 138-140.

⁸⁵ F. Léger, ‘L’Esthétique de la machine: l’objet fabriqué, l’artisan et l’artiste’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 374 e.v.

⁸⁶ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 141-147.

⁸⁷ P. Bürger, *Theory of the avant-garde* (Manchester 1984) 71.

⁸⁸ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 148-149.

artistieke gevoeligheid en talent, en promoveerde hun werk aan de hand van individuele tentoonstellingen en publicaties.⁸⁹ Hierdoor gehoorzaamde hij, samen met het grootste deel van de critici, aan de logica van het 'support-system'.

Commercialisering van de avant-garde

Speculatie

Zoals in het eerste hoofdstuk reeds werd aangestipt, werd met de ontwikkeling van de maatschappij tot een burgerlijke samenleving, de markt de beslissende materiële basis voor de kunstproductie. De markt was echter geen specifieke verhouding voor kunstproducenten en – consumenten, maar een algemene economische instantie. De producent kwam tegenover een anoniem publiek te staan. De kunstenaar had het contact met zijn publiek verloren en kreeg nu te maken met een hele reeks tussenpersonen van uitgevers, critici en kunsthandelaars. Op deze manier had het kapitalistische principe van het winststreven zich in de institutie kunst genesteld. De avant-garde probeerde buiten deze commerciële wereld te blijven en elke vorm van succes was verdacht.⁹⁰ Toch moesten ook de avant-gardisten uit zelfbehoud op de markt functioneren.⁹¹ De avant-garde agiteerde tegen het liberale systeem, maar bestond maar bij de gratie ervan. De avant-garde kunst kon zich enkel ontwikkelen in een samenleving die liberaal-democratisch was in haar politieke organisatie en bourgeoiskapitalistisch in haar socio-economische oriëntatie.⁹²

De moderne kunstenaar moest zich ermee verzoenen dat de bourgeoiskapitalistische maatschappij zijn status reduceerde tot die van een anonieme arbeider. De professionele status van de kunstenaar raakte verstrikt in een web van tegenstellingen. De maatschappij gaf hem de kans in zijn levensonderhoud te voorzien via de publieke verkoop van zijn werk. Hierdoor echter werd hem elke garantie ontnomen dat de vruchten van zijn arbeid ook effectief een serie behoeften kon inlossen. Hij werd onderworpen aan een systeem waarin economische afhankelijkheid en onafhankelijkheid elkaar afwisselden, en waarin de vraag en het aanbod ook de kunstmarkt dirigeerden. De avant-gardekunstenaar wilde vooral een zelfstandig schepper zijn, ongebonden en onafhankelijk van de economische distributie, maar kon niet ontsnappen aan het marktproces. Als producent van commerciële massakunst kon men in de jaren twintig een fortuin verdienen. De avant-gardist wees dit soort materieel succes af als een vorm van corruptie. Hij protesteerde dus niet alleen tegen de cultuur van de dominante klasse, maar ook tegen de bijproducten ervan, tegen de cultuur van de massa. Toch

⁸⁹ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 153.

⁹⁰ Wohl, 'Heart of Darkness: Modernism and Its Historians', 590-591 en T.J. Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven en Londen 1999) 408, 9-10.

⁹¹ C. Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie* (Leuven 1986) 22.

⁹² R. Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge 1968) 106.

viel ook de avant-garde ten prooi aan de commercialisering. Avant-garde kunst werd opgekocht tegen relatief lage prijzen en op het gepaste moment met enorme winst op de markt verhandeld. In de samenlevingen waar het proletariaat werd verburgerlijkt – enkel mogelijk in kapitalistische landen waar de dominante massacultuur niet van bovenaf werd ingesteld – ontstond er onmiddellijk een proletarisering van de cultuur.⁹³

De surrealisten probeerden zich resoluut te ontdoen van de positie die de burgerlijke maatschappij hen toebedeelde. Om aan inkapseling te ontsnappen kondigde André Breton in zijn tweede manifest het occultisme van het surrealisme af. Men ging de beweging afsluiten voor buitenstaanders en leken, om ze zo te beschermen tegen commercialisering en de invloed van buitenaf. Ieder kunstenaar die goed begon te verkopen werd resoluut uitgestoten. Maar Breton was zeker niet de enige die de toenemende commercialisering van de kunst betreurde.⁹⁴ Ook het dadaïsme zette zich af tegen het winstbejag binnen de kunstwereld:

We hebben genoeg van de kubistische en futuristische akademies: laboratoria voor vorm-ideeën. Bedrijft men de kunst enkel om geld te verdienen en om de bourgeois te vleien? In de rijmen klinken de rinkelende munten en de modulatie glijdt langs het profiel van de buiklijn. Alle formele groeperingen van kunstenaars eindigen in een bank, na een rit op diverse kometen.⁹⁵

André Salmon was één van de weinige critici die argumenteerde dat speculatie eerder positief dan rampzalig was voor de moderne kunst. Hij aanvaardde het als één van de basiselementen die de sterkte van de markt voor hedendaagse kunst verzekerde. In 1927 voerde het Parijse tijdschrift *L'Art Vivant*⁹⁶ een onderzoek naar de positie van de moderne kunstenaar, waarbij de eerste vraag betrekking had op de rol van de commercie en de speculatie op het toneel van de hedendaagse kunst en in hoeverre deze rol voordelig of juist schadelijk was. In hun antwoorden op deze enquête trachtten de meeste kunsthandelaars en kunstenaars deze vraag naar de invloed van financiële interesse op de ontwikkeling van de kunst te omzeilen. Paul Guillaume sloeg de eerste vraag simpelweg over en de vooraanstaande kunsthandelaar Léonce Rosenberg maakte zich er schertsend vanaf. Maurice De Vlaminck stelde vast dat schilder nu als volwaardig beroep werd erkend doordat de middenklasse ontdekte dat het winstgevend kon zijn, maar hij ontweek de vraag of dit ook gevolgen zou kunnen hebben voor het eindproduct. Slechts een aantal kunsthandelaars, waaronder Pierre Loeb, erkenden dat de commercie en de speculatie wel degelijk een invloed uitoefenden op de artistieke ontwikkeling van een land. Het antwoord van Dr. Tzanck was zeer representatief voor de houding van de verzamelaars. Enerzijds bekritiseerde hij de artiest die zijn integriteit opgaf in ruil voor een beloning, anderzijds liet hij uitschijnen dat het de 'slechte' verzamelaars waren die de artiest daartoe aanzette, terwijl de

⁹³ Poggioli, *The theory of the avant-garde*, 113-127 en M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986) 90-91, 96-100.

⁹⁴ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 99 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 40-41.

⁹⁵ T. Tzara, 'Dadamanifest', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 170-179.

‘goede’ verzamelaars zoals hijzelf in staat waren de kunst niet te laten aantasten door de degraderende invloed van het materialisme. Verzamelaars zochten meestal hun toevlucht in dit soort verklaringen om hun rol in het ‘support-system’ te rechtvaardigen. Ook in een onderzoek van 1932, geleid door het tijdschrift *Beaux Arts*, naar de effecten van de economische crisis, weten een aantal verzamelaars het ineensstorten van het systeem aan het feit dat de speculanten zich terugtrokken uit de kunstmarkt, terwijl enkel de ‘echte’ verzamelaars hun vertrouwen in de waarde van kunst behielden.⁹⁷

In een enquête over de eventuele invloed van de jonge Franse schilderkunst op de Belgische artiesten, waarschuwde men in het tijdschrift *Sélection* voor de gevaren van de commercie. Als voorbeeld stelde men de Franse kunst, die zich langzaam verloren in de commercialisering, met haar overhaaste improvisaties en haar drang naar een zo hoog mogelijke productie. Door veel te snel te verkopen tegen veel te hoge prijzen, offerde men daar de meest elementaire vereisten op die noodzakelijk waren voor een esthetische creatie. Zo werd de kans op het ontstaan van duurzame meesterwerken drastisch beperkt. De koper hechtte zelfs geen belang meer aan de kwaliteit van de schilderijen, als ze maar de handtekening droegen van een illustre artiest of hoog scoorden op de beurs, zo klonk het in *Sélection*.⁹⁸ In deze context drong Paul-Gustave van Hecke aan op de oprichting van een syndicaat voor de bescherming van de kunstenaars tegen speculanten.⁹⁹

Ook *Le Centaure* ging naar aanleiding van het hierboven vermelde onderzoek uit 1927 van het Parijse tijdschrift *L'Art Vivant* een artikel wijden aan de vraag in hoeverre financieel succes gevolgen had voor de artistieke ontwikkeling van een artiest. Echte conclusies bleven echter ook in dit artikel achterwege.¹⁰⁰ Later in 1928 opende *Le Centaure* de nieuwe jaargang met het artikel ‘Mécène d’hier et Marchand d’aujourd’hui’, waarin het tijdschrift komaf wilde maken met bepaalde misverstanden die circuleerden aangaande de rol van de kunsthandelaars en de galerieën. Sommige critici zagen het als een misdaad tegenover de hedendaagse kunst dat kunsthandelaars zich over de artiesten bekommerden en hen beschermden, aldus *Le Centaure*. Volgens het tijdschrift zou er onder het publiek nog steeds de negentiende-eeuwse, romantische opvatting heersen dat een kunstenaar altijd als bohémien verkoos te leven en dat een akkoord met een galerie enkel kon leiden tot een beperking van de creativiteit of tot snobisme.¹⁰¹ Ook Geert Van Bruaene, nochtans zelf ook kunsthandelaar, deelde deze opinie. Volgens hem belemmerde een goede verkoop de kunstenaar in zijn vrije artistieke activiteit, eigen aan de ‘pauvre homme’.¹⁰²

Peter Bürger constateerde dat de avant-garde was mislukt in haar bedoeling, aangezien ze niet in staat bleek de institutie kunst op te heffen. Men kon niet ontkennen dat ook de moderne kunst object was geworden van onontkoombare marktstrategieën en dat het kapitalistische economische

⁹⁶ *L'Art Vivant* (1927) 702, 740, 854, 829, 939.

⁹⁷ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 154-157.

⁹⁸ De Ridder, ‘Nos Commentaires’, 236.

⁹⁹ P.-G. van Hecke, ‘L’Art et le Quotidien’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 270-271.

¹⁰⁰ ‘L’Art, l’Argent et le Public’, *Le Centaure, chronique artistique*, 2 (1927-1928) 1.

¹⁰¹ ‘Mécène d’hier et Marchand d’aujourd’hui’, *Le Centaure, chronique artistique*, 3 (1928-1929) 1.

¹⁰² (AHK) Dossier Geert Van Bruaene.

systeem op het avant-garde-experiment had ingespeeld. Wel was de kunst ‘levenspraktisch’ geworden, wat men echter de ‘valse opheffing’ was gaan noemen. Het esthetische was inderdaad praktisch geworden, maar niet in de zin zoals de avant-gardisten het voor ogen hadden. Het vormelijke werd als pure prikkel aangewend om de consument te verleiden. Van esthetiek als middel tot emancipatie was dus geen sprake, integendeel zelfs, ze werd aangewend als propagandamiddel voor de cultuurindustrie.¹⁰³ De kunst die wilde ingaan tegen het kapitalistische systeem, zou het symbool worden van de tolerantie en rijkdom van datzelfde systeem. Het kapitalisme bleek immers in staat niet-figuratieve kunst te assimileren als onderdeel van de decoratie van ‘a new order of pleasures’, aldus Wohl. Zo werden de abstracte schilderijen van Jackson Pollock de favoriete achtergrond voor recepties en bals.¹⁰⁴

Contracten

De handelsstrategie van de meest toonaangevende galerieën te Brussel was gebaseerd op het systeem van schilderscontracten. In ruil voor een regelmatige, meestal maandelijks vergoeding, liet de kunstenaar de medecontractant de eerste keus uit de productie en garandeerde hem op gezette tijden een vastgesteld aantal schilderijen. Reeds in 1912 sloot *Galerie Georges Giroux* een contract met de schilder Rik Wouters. Gustave de Smet en Frits van den Berghe sloten in 1920 contracten met *P.G. Van Hecke en Co*, die zouden blijven bestaan tot 1930. Constant Permeke weigerde deze werkwijze om zijn onafhankelijkheid te behouden. Een jaar later zou ook Léon Spilliaert een contractuele verbinding aangaan met *Sélection*. Een aantal kunsthandelaars bezat ook persoonlijke contracten met één of meerdere kunstenaars. Uit het voorbeeld van *Le Centaure* bleek dat ook gedeelde schilderscontracten voorkwamen. Sinds eind 1927 waren De Smet, Van den Berghe, Edgard Tytgat en Floris Jaspers contractueel verbonden zowel met *Le Centaure* als met Van Hecke persoonlijk, aan wie ze hun oeuvre fiftyfifty moesten afstaan. In 1926 kwam René Magritte onder contract bij Van Hecke en later in hetzelfde jaar ook bij *Le Centaure* en Camille Goemans. Edgard Tytgat verbond zich in 1926, naast de lopende contracten met *Le Centaure* en Van Hecke, ook nog met Georges Marlier en André de Ridder.¹⁰⁵

Het systeem van contracten tussen schilders en kunsthandelaars was reeds bekend van de Parijse galerieën van het einde van de negentiende eeuw en werd spoedig ook in België toegepast. Vooral na de Eerste Wereldoorlog werd het contractensysteem de meest gangbare methode om werk van kunstenaars te kopen, zowel in Parijs als in Brussel. De contracten tussen handelaars en artiesten tijdens de bestudeerde periode waren van tweeërlei aard: overeenkomsten waarbij de handelaar een

¹⁰³ Bürger, *Theory of the avant-garde*, 68 en Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie*, 84, 91.

¹⁰⁴ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 599-600.

zekere hoeveelheid werk opkocht tegen een vastgestelde prijs en overeenkomsten die de hele productie van de kunstenaar omvatte. Het tweede type contract bracht de handelaar in een aanzienlijke machtspositie aangezien hij de mogelijkheid had de gehele markt van de kunstenaar te controleren. Deze contracten waren uitermate belangrijk in de eerste fase voor de lancering van de jonge avant-garde aangezien de handelaar in staat was de prijzen voor het werk van de artiest, die aan hem gebonden was door middel van een contract, te beschermen op een moment dat deze extreem laag waren. Malcolm veronderstelde dat in het Parijs van de jaren 1920 het gelimiteerde, niet-exclusieve contract het meest wijdverspreid was, aangezien het minder verplichtingen met zich meebracht zowel voor de kunstenaar als voor de handelaar. Het speelde ook het beste in op de wispelturigheid van de markt, omdat beide partijen de mogelijkheid hadden tot een snelle wijziging van de situatie. Het contract ‘de première vue’ viel ergens tussen de twee basistypes. De handelaar verzekerde zich aldus van de eerste keuze, maar liet de kunstenaar vrij te doen wat hij wilde met het overige werk.¹⁰⁶

Het bleek onmogelijk een modelcontract voor de Brusselse kunsthandel te reconstrueren. Daarom zullen hier twee contracten van naderbij bekeken worden, contracten met twee van de meest toonaangevende galerieën, *Le Centaure* en *Sélection*, met twee verschillende schilders en uit een verschillend jaar. In het begin van de jaren twintig sloot *Sélection*, *Atelier d'Art contemporain*, met Van Hecke en De Ridder als directeurs-eigenaars, een tweejaarlijks contract af met Leon Spilliaert. De belangrijkste afspraken zullen kort overlopen worden. Spilliaert verbond zich ertoe gedurende de tijd van één jaar twintig schilderijen, uitgekozen door de directeurs van *Sélection*, in depot af te staan aan de galerie, die het exclusieve recht bezat de werken tentoon te stellen, te reproduceren en te verkopen. Wanneer een werk was verkocht, moest het door de schilder worden vervangen door een ander, zodat *Sélection* steeds over een minimum aantal van twintig schilderijen kon beschikken. Na de termijn van één jaar, moest Spilliaert zijn eerste serie werken terugnemen en vervangen door een nieuw ensemble van twintig schilderijen, tekeningen, lithografieën en andere. De galeriehouders op hun beurt verbonden zich ertoe alle mogelijke middelen in te zetten om het werk van de schilder te exposeren en te verkopen in binnen- en buitenland, om zo bij te dragen tot het financiële en artistieke succes van de artiest. Ook dienden zij door middel van reproducties en publicaties de bekendheid van de artiest te vergroten. De galerie ontving vijftwintig procent commissiegeld op de verkoop zowel van de werken uit eigen stock als op de werken verkocht door de schilder zelf. Wat voor maandloon de schilder ontving, was in dit geval niet te achterhalen.¹⁰⁷

Uit het contract van juni 1926 tussen galerie *Le Centaure* en Edgard Tytgat zullen een aantal belangrijke artikels worden gelicht. De overeenkomst zou om te beginnen drie jaar omvatten, waarbij *Le Centaure* recht had op ‘première vue’ en aankoop van alle schilderijen, aquarellen en tekeningen van de artiest. Edgard Tytgat moest op regelmatige basis zijn totale productie voorleggen aan de

¹⁰⁵ Goby, ‘Kroniek 1900-1944’, 344-372.

¹⁰⁶ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings*, 39, appendix 10.

¹⁰⁷ (AHK) Dossier *Sélection*, *Atelier d'Art contemporain*.

galerie, behalve deze werken die hij zelf ontoereikend vond, op voorwaarde dat hij ze nooit te koop zou aanbieden. Ook de werken die de kunstenaar in opdracht maakte, zoals bijvoorbeeld portretten of decoratie, moesten aan de opdrachtgever via de galerie worden verkocht. Vervolgens zou de galerie jaarlijks een keuze maken uit de productie voor een bedrag van minimum achttienduizend frank. De prijs die *Le Centaure* betaalde voor de schilderijen varieerde recht evenredig met de grootte van het doek, berekend volgens Franse maatstaven. Beide contracthouders hadden inspraak in de uiteindelijke verkoopprijs en Tytgat had het recht het werk dat niet was aangekocht door de galerie, naar eigen goeddunken te verkopen, hoewel hierbij vijftienvijf procent van de verkoopprijs de galerie toekwam. Voor de eerste juli van 1926 diende Tytgat van zijn complete oeuvre een catalogus op te stellen, die *Le Centaure* steeds ter beschikking moest kunnen hebben. Aan het begin van elke maand ontving de schilder een vast loon van duizend vijfhonderd frank.¹⁰⁸

Hoewel het hier slechts ging om twee voorbeeldcontracten, geven ze toch al een beeld van de manier waarop in Brussel de verbintenissen tussen de kunsthandelaars en de artiesten zich verhielden. De meningen aangaande het contractensysteem waren verdeeld. Fundamenteel was het feit dat de koper vijandig stond tegenover deze handelsmethode. De overgrote meerderheid van de Belgische kunstliefhebbers zag een kunstenaar, gebonden door een contract, als een soort slaaf die schilderde op bevel, beroofd van zijn vrije expressie en artistieke persoonlijkheid.¹⁰⁹ Roger Avermaete, inspirator van de *Lumière* groep¹¹⁰, vond het contractensysteem een ‘ongelukkig initiatief, althans in België’. In zijn mémoires verwoordde hij het als volgt: ‘De kunsthandel [Sélection] werd op zijn [P.G. van Heckes] initiatief opgericht. Voor de zuiverheid van de beweging was dit een fout, want wie van kunst moet leven, verwacht alras het economische met het aesthetische’.¹¹¹ De kwaadwillige legende kreeg overigens pas kunstkritisch vaste vorm in het klimaat van herstel van de jaren 1930. Voordien beperkte men zich tot geroddel en kwaadsprekerij, waarbij alle gemeenplaatsen van het reactionaire discours werden betrokken: de naïeve misbruikte kunstenaar, gewetenloos uitgebuit door handige bloedzuigers die hun middelen feitelijk ontleenden aan weinig eerbare activiteiten, die hun decadente waar slechts aan de man konden brengen door perverse rijke kopers langs een omweg te paaien en te compromitteren en die er zelf een moreel bedenkelijke levenswandel op nahielden. De moderne kunst was een zaak van geld en corruptie, gespecialiseerd in het misbruiken van een lichtgelovig publiek.¹¹² De vermenging van het mercantiele en het artistieke droegen bij tot het negatieve beeld dat sommigen

¹⁰⁸ W. Schwarzenberg en B. Charlet, contract tussen *Le Centaure* en Edgard Tytgat, gepubliceerd in: Van den Bussche, *Edgard Tytgat*, 42-44.

¹⁰⁹ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 60-61.

¹¹⁰ In 1919 publiceerde de Antwerpse groep *Lumière*, onder leiding van Roger Avermaete het eerste nummer van haar tijdschrift. *Lumière* schaarde zich achter het manifest van Romain Rollands en sloot aan bij de Belgische *Clarté*-beweging. De vereniging kon rekenen op een internationaal gezelschap van medewerkers en stimuleerde de erkenning van de expressionistische houtsnijders. *Lumière*, en dan vooral Avermaete, was modernistisch gericht, maar tegen Dada. Het stond vooral onder expressionistische invloed maar was kritisch tolerant voor abstractie en futurisme.

¹¹¹ Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 II: tochten in de artistieke jungle*, 12.

¹¹² Jaspers, ‘Adjugé’, 26-30.

vormden van onder andere de *Sélection-Centaure*-beweging. Als de economische wereldcrisis van omstreeks 1930 ook tot het faillissement van *Le Centaure* leidde, leek dit voor velen de straf die volgde op de zonde.¹¹³

Volgens P.G. van Hecke was het wereldsucces van de *Ecole de Paris* echter juist te danken aan de sterke organisatie en brede financiële basis van de Parijse marchands die, in tegenstelling tot de Belgische, geen moeite hadden om de internationale markt te veroveren. Zij hadden zowel hun eigen reputatie als die van de gecontracteerde schilders hoog te houden, en zouden dan ook waken over de kwaliteit. Ingeval van succes was volgens hem het gevaar van overproductie uit winstbejag door de schilder niet groter dan bij een zelfstandig kunstenaar.¹¹⁴ Het probleem met de Belgische kunstmarkt was dat ze te klein was. De kunsthandelaar zag zijn galerie of kunstwinkel al snel overladen met schilderijen, aangezien de kunstliefhebbers en verzamelaars beperkt in aantal waren en de markt hierdoor aan flexibiliteit miste. Dit in tegenstelling tot Parijs, waar de lokale vraag naar kunst, die op zich al veel groter was dan in België, nog werd aangevuld door geïnteresseerden uit het buitenland. Jean Milo, die zelf gedurende een aantal jaren contractueel verbonden was geweest aan de kunstgalerie *Lou Cosyn* en die het contractensysteem van *Le Centaure* van naderbij had gevolgd, zag in het contract de enige manier waarop kunstenaars zich optimaal konden ontwikkelen. Volgens hem was het juist immoreel de kunstenaar dag in dag uit te laten knokken, betalend voor elke tentoonstellingsruimte, met een doek onder de arm hollend van de ene naar de andere verzamelaar, zonder voldoende middelen om te overleven. De grote mecenasen van vroeger waren verdwenen en daardoor moest er een intermediaire structuur ontstaan die de kunstwerken van de artiesten naar de kleine verzamelaars bracht. Deze intermediaire structuur werd automatisch opgevuld door de handelaars. Volgens Milo bezaten de kunstenaars die contractueel verbonden waren met *Le Centaure* een grote vrijheid en werden ze goed betaald, zo ontving De Smet 5000 frank per maand en Tytgat 4000 frank.¹¹⁵

De vraag was natuurlijk of de kunstenaars zich, gedwongen door het contract, niet gingen richten naar de voorkeur van de kunsthandelaar met wie hij een overeenkomst had. Hieromtrent stonden er geen objectieve gegevens ter beschikking en liepen de meningen sterk uiteen. Wel kon vastgesteld worden dat bijvoorbeeld Edgard Tytgat na zijn contract met *Sélection* en *Le Centaure*, een aantal toegevingen deed om zich nog beter onder de expressionistische vlag te plaatsten. Zo verdonkerde het kleurgebruik van de vroegere fauvist, fel groen werd olijfgroen, blauw werd met grijs vermengd en bruin en oker werden volop gebruikt. De vormen waren niet langer vibrerend maar werden egalier uitgevoerd. Vooral zijn contacten met de dynamische kunstgalerie *Le Centaure* zouden, via een langlopend contract, leiden tot een gewaarborgd inkomen dat zijn creativiteit de vrije teugel zou bieden. Deze voor Tytgat zo belangrijke overeenkomst bracht hem enerzijds wel financiële

¹¹³ Buyck, 'Het Vlaams expressionisme tijdens het interbellum. Een terreinverkenning', 29.

¹¹⁴ Van Hecke en Langui, *Gustave de Smet, sa vie et son oeuvre*, 11-87 en Jaspers, 'Adjugé', 28-29.

¹¹⁵ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 60-64.

stabiliteit maar anderzijds was er toch de aanhoudende verwachting dat hij werken zou produceren die beantwoordden aan de expressionistische beginselen van Schwarzenberg.¹¹⁶ Ook Emile Langui erkende dat de contractuele verbintenissen met de galerieën enigszins een wijziging aanbrachten in de gevolgde artistieke richting van de artiesten, hoewel dit niet noodzakelijk het geval hoefde te zijn.¹¹⁷

Epiloog

De galerie was als onderdeel van de kunstmarkt in de eerste plaats een handelscentrum. De kunsthandelaar was een dominante figuur in de artistieke avant-garde van de jaren 1920. Hij trad op als bemiddelaar tussen de kunstenaar en de koper. Als galeriehouder sloot hij contracten af met 'zijn' kunstenaars, een praktijk die veel opschudding veroorzaakte onder de conservatieve critici die hierdoor de kunstenaar gereduceerd zagen tot 'slaaf' van de handelaar. Voorstanders zagen het contractensysteem juist als de voorwaarde voor de vrije creatieve ontwikkeling van de kunstenaar. Het aantal handelaars dat zich ging toeleggen op de verkoop van moderne kunst nam zeer snel toe. De handelsstrategie varieerde sterk naargelang de financiële capaciteiten en de invloed van de handelaars. In Parijs ontdekten minder kapitaalkrachtige handelaars talentvolle jonge artiesten en verkochten hun werk tegen relatief lage prijzen. Wanneer deze artiesten succesrijk werden, kregen ze een contract bij een grotere galerie. In Brussel verliep de kunsthandel echter niet zo georganiseerd. De 'ideale' handelaar bouwde een stock van schilderijen op en stimuleerde de waardetoeename door 'zijn' kunstenaars te promoten. Het onderscheid tussen handelaars, verzamelaars en mecenasen was moeilijk te maken, aangezien financiële overwegingen en artistieke interesse meestal werden gecombineerd. Ook de pers en de critici waren een onmisbare schakel in het 'support-system'. De kunstcriticus promootte de kunstenaars en vormde de verbinding tussen de artiest en zijn publiek. Door het verwoorden van de nieuwe kunst droeg hij bij tot de theorievorming van de historische avant-garde. Handelaar en criticus waren vaak dezelfde persoon, wat leidde tot een directe betrokkenheid en een propagandistische kunstkritiek. Het 'support-system' kon enkel gehandhaafd worden steunende op kapitaal en handelsrelaties. Hoezeer de avant-gardisten zich ook van het commerciële circuit trachtten af te zonderen, toch konden ook zij de financiële zijde van de kunstwereld niet ontlopen. Ondanks alle idealen en theoretische principes hadden de kapitalistische wetten zich in het instituut kunst gevestigd en was de commercialisering van de avant-gardekunst een feit.

De concurrentie die tussen de verschillende kunststromingen ontstond, werd uitgevochten door het ondersteunende promotieapparaat. Het bestaan van een dergelijk ondersteunend systeem, werkte de rivaliteit echter nog meer in de hand. De kunstenaars zelf bleven opvallend aan de zijlijn staan wat

¹¹⁶ Van den Bussche, *Edgard Tytgat*, 9-10, 26, 45.

¹¹⁷ Langui, *Het expressionisme in België*, 154.

het uitvechten van de theoretische polemieken betrof. Zij konden zich zelfs vaak terugvinden in verschillende ‘kampen’ en namen dan ook deel aan ‘gemengde’ tentoonstellingen of exposeerden in galerieën van uiteenlopende strekking. De essentiële doelstelling van het ‘support-system’ – de galerieën met gelijkgestemde tijdschriften – was een bepaalde avant-gardebeweging met alle mogelijke middelen te ondersteunen en te promoten. De avant-gardebewegingen bekritiseerden voornamelijk de geïsoleerde plaats van de kunst in de samenleving. In hun strijd tegen de institutionalisering verdoemden ze alle instituten, waaronder de musea. De galerie deed daarom ook dienst als alternatief circuit voor het officiële museum. De historische avant-garde zette zich af tegen de institutie ‘kunst’, maar streefde op een andere manier toch naar een zekere vorm van institutionalisering door haar eigen ‘canon’ van kunstenaars te creëren.

Hoofdstuk 3

Een alternatief voor het museum

De avant-garde wilde de kunst in dienst stellen van zowel culturele als maatschappelijke veranderingen en poogde dit te bereiken door het instituut 'kunst' te doorbreken. Haar verzet tegen de overgeleverde esthetica gold in de eerste plaats de bestaande orde op kunstgebied, de institutionalisering van de mode en de dwang der gewoonte.¹ De avant-gardisten streefden naar een ideale nieuwe maatschappij, waarin de kunst in het leven zelf zou worden geïntegreerd. In het eerste manifest van de Russische futuristen, opgesteld in 1918, werd de afschaffing geëist van de kunst in de paleizen, de salons, de musea en de bibliotheken. Kunst moest worden aangebracht op huizen, trams, schuttingen en kledij.² De avant-garde wilde breken met de gangbare opvattingen over kunst, haar functie, codes en regels en zelfs met het publiek. Zij weigerde de rol te spelen die de bestaande heersende klasse haar opdrong en zij bond de strijd aan met de kunst zoals deze was geïnstitutionaliseerd.³

De avant-gardebewegingen hadden voornamelijk kritiek op de maatschappelijke nutteloosheid van de kunst en op haar geïsoleerde plaats binnen de samenleving. Aan dit gebrek aan functie wilden ze een einde maken door de kunst 'op te heffen' en weer in het praktische leven in te voeren. De futuristische beweging viel als eerste deze esthetische isolatie aan en deed een poging om voeling te krijgen met de werkelijkheid waarbij nieuwe communicatiemiddelen zoals foto, krant, telefoon en telegraaf werden aangewend voor een geheel nieuwe, revolutionaire kunst.⁴ In het futuristisch manifest van Filippo Marinetti werd agressie gepredikt ten overstaan van het verleden en de instituten: 'wij willen musea en bibliotheken vernietigen' en 'wij willen het [Italië] bevrijden van de ontelbare

¹ J. Weisgerber, 'De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme', in: J. Weisgerber, *Avant-garde/ Modernisme* (Brussel 1989) 112.

² F. Drijkoningen e.a., *Avant-garde en traditie in het moderne toneel* (Muidenberg 1978) 19-20.

³ M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986) 26.

⁴ C. Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie* (Leuven 1986) 90, 40-41.

musea die het [Italië] helemaal bedekken met ontelbare kerkhoven'.⁵ In deze context gingen de galerieën fungeren als alternatief circuit voor het officiële museum.

Ondanks alle modernistische idealen en de strijd tegen de institutionalisering van de kunst, viel bij een aantal aanhangers van de avant-gardebeweging een zeker ambivalentie aan te treffen. Een aantal nieuwe tendensen zocht tóch naar officiële erkenning en streefde ernaar te worden opgenomen in de canon van het museumwezen, als teken van erkenning van volwaardige kunststroming. In België was het vooral de *Sélection-Centaure*-groep die voor haar kunstenaars een plaats in het Museum voor Schone Kunsten te Brussel wilde. De strikt georganiseerde propagandamachine die schuilging achter deze beweging, hield nauwlettend het reilen en zeilen van het Bestuur van Schone Kunsten in de gaten. Geen enkele beslissing genomen door het Bestuur, ontsnapte aan het waakzame oog van de critici en de aankoop van schilderijen door de musea, de werking van de commissies, het aanwerven van nieuwe functionarissen, de artistieke voorkeur van de directeurs van het Bestuur, werden grondig onder de loep genomen in de avant-gardetijdschriften *Sélection* en *Le Centaure*, die op regelmatige basis venijnige kritiek spuiden.

Met betrekking tot gevoelige aangelegenheden zoals de aankoop van kunstwerken en de organisatie van officiële tentoonstellingen, verkeerde het Bestuur der Schone Kunsten wel vaker in een crisissituatie. Tijdens het interbellum had het Bestuur echter af te rekenen met een nieuw probleem. In deze periode was er namelijk sprake van een volledige esthetische ommezwaai, waarbij de kunst zich afkeerde van de realiteit en volledig wilde breken met de gevestigde artistieke waarden, tot dan toe gedictieerd door het impressionisme. De houding die het Bestuur der Schone Kunsten aannam ten overstaan van deze nieuwe tendensen lokte massaal protest uit, zowel in het avant-gardemilieu als in het kamp van de hoeders van de traditie.

Tegen het eclectisme

Wat de aankoop van kunstwerken betreft, was het Bestuur der Schone Kunsten geneigd een representatief staal van de uiteenlopende productie van de Belgische kunstenaars aan te kopen. Deze politiek lokte hevige protestreacties uit. De opdracht die het Bestuur te vervullen had, was niet gemakkelijk. Het kunstbeleid zou ongeacht de aard van de beslissingen op tegenkanting stuiten. Enerzijds zou het Bestuur kunnen verweten worden overheidsgeld te verspillen aan kleine, secundaire aankopen, anderzijds zou het van gebrek aan inzicht kunnen worden beschuldigd, wanneer het een schilderij aan zich zou laten voorbijgaan van een toen onbekende, jonge kunstenaar dat later toch als

⁵ F.T. Marinetti, 'Futuristisch manifest', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 67-68.

meesterwerk zou worden erkend. *Sélection* viel het Bestuur der Schone Kunsten aan op diens gematigde kunstpolitiek:

Tout musée d'état est forcément "éclectique" [...] c'est à dire hétéroclite. Les combattus, les ridiculisés, les reniés de jadis y occupent la place d'honneur maintenant: Ensor, Claus, Evenepoel, [...] mais Vogels aussi et Wytsman, alors qu'il n'y a aucune oeuvre graphique ni de Minne, [...]. On y rencontre même des jeunes comme Gustave van de Woestijne et Servaes, mais à côté d'eux Prosper Roidot; y pour le surplus il n'y a là aucun Permeke, aucun Gustave de Smet, aucun Rik Wouters, voire aucun Paerels, aucun Jefferys. Parmi les Français Maurice Denis et René Ménéard, cependant aucun Cézanne, aucun Gauguin, aucun Van Gogh; pas plus de Matisse que de Bonnard.⁶

De voorstanders van de moderne kunst namen in het algemeen een hardvochtig standpunt in tegenover kunstwerken die niet overeenstemden met de esthetische stroming die zij standvastig verdedigden. Binnen de officiële milieus daarentegen werd in alle omstandigheden en met de grootste overtuiging een 'ruimdenkende', 'eclectische' houding aangenomen. Bij het inrichten van de salons werd toegeeflijk geproclameerd dat alle tendensen moesten worden toegestaan. Het tijdschrift *Le Centaure* vroeg zich af of een dergelijke houding al dan niet was geoorloofd. In de enquête 'Pour ou contre l'éclectisme' confronteerde het tijdschrift een aantal toonaangevende personen uit de kunstwereld met dit probleem en met de vraag of een artistieke school een absolute waarde kon bezitten en in hoeverre het mogelijk was dat in een bepaalde periode verschillende tendensen zij aan zij gedijden, gelijktijdig beschikkend over een deel van de beste artiesten van dat ogenblik en de capaciteit tot het produceren van waardevolle werken. Het antwoord ingezonden door Paul-Gustave van Hecke liet geen plaats voor twijfel: 'A bas l'éclectisme! Il n'y a, bien entendu, pas de peinture de combat. Horreur! Mais il y a nous, qui tâchons de faire de l'histoire avec elle.' Wie echt telt, zo meende Van Hecke, was die persoonlijkheid die zich amuseerde met de meelopers en spotte met de tendensen.⁷

Le Centaure achtte het noodzakelijk om eindelijk eens een strikte definitie van het verschijnsel 'eclectisme' te ontwikkelen, om de schadelijke gevolgen die deze houding impliceerde duidelijker te kaderen. Onder de dekmantel van dit woord hadden volgens het tijdschrift de officiële milieus, de organisatoren van de grote salons en de functionarissen van de musea en van de ministeries, lang genoeg alle vrijheid gehad om de meest middelmatige producten van die tijd aan te moedigen. Tegen het verwijt dat hun werd gemaakt, als zouden zij ontelbare nabootsers van een in verval geraakt impressionisme blijven bevoordelen, verdedigden de vertegenwoordigers van de officiële milieus zich door de noodzaak in te roepen van een houding die alles omvattend, onafhankelijk en onpartijdig was: kortom 'eclectisch'. *Le Centaure* wees er op dat wanneer men echter bevestigde dat men in staat was verschillende tendensen gelijktijdig te appreciëren, dit impliceerde dat men zich weigerde in te passen in een rechtlijnig 'modernisme', wat nieuwe verwarring zou teweegbrengen. Het tijdschrift erkende echter wel dat er geen absolute artistieke canons bestonden, geldend voor alle tijden en alle individuen

⁶ 'Le Musée moderne à Bruxelles', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1921) 36.

⁷ 'Pour ou contre l'éclectisme', *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 55.

maar dat men zich moest verdedigen niet alleen tegen de doctrinaire geesten, maar ook tegen dit ‘eclectisme’ dat zich verspreidde onder het publiek en binnen de officiële milieus.⁸ Volgens *Le Centaure* speelde in Brussel alle artistieke activiteit, van overheidswege georganiseerd, zich af in het teken van dit droevige ‘eclectisme’, waarvan men nooit de ‘misdadige’ gevolgen wilde erkennen omdat men zich liet meeslepen door een betreuenswaardige teloorgang van de waarden. Deze laksheid werd sterk aan de kaak gesteld door dit tijdschrift, ‘dat strijd wilde leveren ten voordele van de beste Belgische artiesten’.⁹ Onder de ‘beste Belgische artiesten’ waren natuurlijk die artiesten te verstaan die werden gepromoot door de *Sélection-Centaure*-groep zelf, die op deze manier een eigen ‘canon’ wilden creëren.

Machthebbers van het Bestuur der Schone Kunsten

Een minister zonder macht

Het Bestuur der Schone kunsten, der Letteren en der Openbare bibliotheken was ondergebracht in het Ministerie van Kunsten en Wetenschappen en stond onder leiding van de minister, die in theorie het laatste woord had. De beperkte duur van zijn mandaat stond echter zijn effectieve invloed in de weg. De snelle wisseling van ministers belemmerde de ontwikkeling van een degelijk kunstbeleid: tussen 1918 en 1927 volgden welgeteld elf ministers elkaar op. Vooral het onderwijs nam veel tijd van de desbetreffende minister in beslag, zodat de meeste culturele aangelegenheden werden overgeheveld naar het Bestuur der Schone Kunsten, waar de ambtenaren (oorspronkelijk) werden benoemd voor het leven en ze aldus hun macht aanzienlijk konden uitbreiden. Slechts twee ministers zouden dankzij hun gedrevenheid en sterke persoonlijkheid de basis kunnen leggen voor een enigszins gestructureerd cultuurbeleid. Jules Destrée (1919-1921) en Kamiel Huysmans (1925-1927) waren de enigen die een beleid trachtten te voeren dat een breuk met de tradities van de academische instellingen betekende. Hun verwezenlijkingen zouden slechts standhouden zo lang hun mandaat duurde, daarna zou het Bestuur stap voor stap zijn vroegere bevoegdheden heroveren en de moderniseringspogingen ongedaan maken.¹⁰

Tijdens zijn ministerschap verzette Jules Destrée zich hardnekkig tegen het Bestuur der Schone kunsten. Om de macht van de ambtenaren op het vlak van de aankopen van kunstwerken aan banden te leggen, richtte hij in 1921 een commissie op die hen moest bijstaan, informeren en controleren.¹¹ Dankzij hem werd door het Bestuur der Schone kunsten een aantal werken van Ensor

⁸ ‘Contre l’éclectisme’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 109-111.

⁹ ‘Action d’art’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 159-161.

¹⁰ V. Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945* (Brussel 2003) 16-21.

¹¹ ‘Au département des Beaux-Arts. M.Glesener et la commission d’achats du gouvernement’, *Le Rouge et le Noir* (6 dec 1933) 1, 6.

aangekocht. Deze aankopen waren noodzakelijk omdat de verzamelingen van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België een nijpend gebrek kenden aan vertegenwoordigers van de artistieke ‘renouveau’ van het einde van de negentiende. Toch kwam de minister op dit vlak niet helemaal tegemoet aan de wensen van de avant-garde, die zelf streefde naar een plaats in de musea.¹² Destrée was zich echter bewust van de ernst van deze problematiek. Onder zijn bewind werden in november 1921 in het Museum voor Schone Kunsten in Brussel een aantal nieuwe zalen geopend, gewijd aan de hedendaagse kunst. In *Sélection* werd deze ‘nooit eerder geziene blijk van sympathie voor de nieuwe schildersschool’ toegejuicht.¹³ Destrée deelde de kritiek die vanuit het avant-gardemilieu het Bestuur der Schone Kunsten bestookte: er werd te weinig ‘levende’ kunst aangekocht, de aankooppolitiek liep decennia vertraging op en de prijzen die werden betaald waren onbetamelijk hoog. Daarom ijverde Destrée voor de oprichting van een derde museum dat zou dienstdoen als ‘wachtkamer’ voor de hedendaagse kunstwerken, die goedkoop konden worden aangekocht en na een aantal jaren, wanneer ze hun waarde hadden bewezen, konden doorschuiven naar het ‘Musée Moderne’. Elk museum zou moeten beschikken over een eigen commissie en budget, alle onder leiding van één ‘conservateur en chef’.¹⁴

Destrée slaagde er uiteindelijk niet in de bijstandsc commissie volledig uit te bouwen. Het aankoopbeleid van het Bestuur kwam opnieuw aan de orde tijdens het mandaat van Kamiel Huysmans, die de officieuze samenstelling van de commissie bevestigde. In 1927 weigerden de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België een werk van Modigliani dat hun werd aangeboden via de minister van Kunsten en Wetenschappen.¹⁵ Deze provocerende daad lokte massale protestreacties uit in de avant-gardistische pers en leidde tot een verhit debat in de senaat. Huysmans nam zijn ministeriële verantwoordelijkheden op en beloofde radicale hervormingen, waaronder de vernieuwing van de commissie, de inkorting van het mandaat van de commissieleden en de oprichting van een werkelijk moderne afdeling in het museum.¹⁶ Deze aanzet tot modernisering werd na de ambtstermijn van Huysmans al snel de kop ingedrukt. Vanaf 1928 werd de aanwervingcommissie stelselmatig bevoegdheden ontnomen tot ze uiteindelijk werd uitgeschakeld.¹⁷ Kamiel Huysmans trachtte eveneens het overwicht van het academisch onderwijs te verminderen door een nieuw type opleiding te creëren. In samenwerking met de kunstenaar Henry van den Velde, stichtte hij in 1926 het Hoger Instituut voor Sierkunsten, waar de Schone Kunsten en de kunstambachten moesten

¹² Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 22 en ‘Au Musée Moderne’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 545.

¹³ ‘Le Musée moderne à Bruxelles’, 36.

¹⁴ ‘La succession de M. Fierens-Gevaert’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1925) 406-407 en ‘Le musée à transformations’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 128-129.

¹⁵ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 26.

¹⁶ ‘Un nouveau scandale au Musée de Bruxelles’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 482-483, ‘L’art moderne au Parlement’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 696-703, ‘La nouvelle Commission du Musée moderne’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 85-87, ‘Une récente décision de la Commission du Musée’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 143-144 en ‘La commission des musées sur la sellette’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 171-172.

¹⁷ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 29-31.

samenvloeien en het aangeboren creatieve talent tot zijn recht moest komen.¹⁸ Vooraanstaande, moderne artiesten namen de opleiding op zich. Zo kwam bijvoorbeeld Oscar Jesper aan het hoofd te staan van het atelier beeldhouwen en kwamen ook Fritz van den Berghe, Gustave de Smet en Floris Jaspers als kandidaat in aanmerking.¹⁹ De eindeloze problemen waarmee het Instituut in de eerste jaren van zijn bestaan te kampen had, waren een typerend gevolg voor dit vluchtige beleid, dat onder dwang van een vooruitstrevend minister, die een duurzamere en striktere kunstpolitiek nastreefde, werd opgelegd, maar slechts standhield zolang diens ambtstermijn duurde.²⁰

De directeurs van het Bestuur

Met hun pogingen tot hervorming van het cultuurbeleid moesten zowel Kamiel Huysmans als Jules Destrée voortdurend wrikken in het vastgeroeste en archaïsche systeem dat het Bestuur der Schone Kunsten was. Ze moesten opboksen tegen een leger van ambtenaren die uiteindelijk vóór alles de echte beslissers bleken te zijn en die hun invloed in alle lagen van de administratie van Schone Kunsten lieten gelden. Deze ambtenaren behandelden het grootste deel van de culturele aangelegenheden, die vanuit het ministerie werden doorgestuurd naar het Bestuur der Schone Kunsten. Hun invloed op het cultuurbeleid en de aankooppolitiek van de staat was niet te onderschatten. Zij hadden door hun praktijken een verarming van het nationaal kunstpatrimonium veroorzaakt en vertraagden de institutionalisering van elke stroming ‘levende’ kunst. Vooral de directeurs en de directeur-generaal drongen hun eigen opvattingen op en lieten geen ruimte voor eventuele herstructureringen die een minister gedurende zijn kortstondige mandaat trachtte door te voeren. In dit verband leek het aangewezen een aantal invloedrijke persoonlijkheden, die een belangrijke rol hadden gespeeld in de besluitvorming van het Bestuur der Schone Kunsten, van naderbij te bekijken. Virginie Devillez noemde hen ‘de mannen in de schaduw’, omdat zij ondanks hun functie in de schaduw van de minister van Kunst en Wetenschappen, toch de echte beslissingen namen. In het interbellum stond het Bestuur der Schone Kunsten achtereenvolgens onder het beheer van de directeurs-generaal Ernest Verlant (1906-1922), Arthur Daxhelet (1922-1927), Paul Lambotte (1927-1928) en Edmond Glesener (1928-1939). Ook de gewone directeurs namen een belangrijke plaats in het Bestuur in. Een aantal opvallende personen onder hen waren Arthur Cornette, Firmin van Hecke, andermaal Paul Lambotte en Isodoor Opsomer.²¹ Bij de analyse van het tentoonstellings- en aankoopbeleid van het Bestuur der Schone Kunsten en haar relatie met de ‘levende’, artistieke stromingen, doken steeds opnieuw deze namen op, wat onmiddellijk aantoonde hoe doorslaggevend hun rol was bij het nemen van beslissingen.

¹⁸ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 19.

¹⁹ ‘H. Fierens-Gevaert’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 242 en ‘L’Institut des Arts décoratifs’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 485.

²⁰ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 19.

²¹ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 19.

Ernest Verlant, kunstcriticus en schrijver, was directeur-generaal van het Bestuur der Schone Kunsten tot 1922. Zijn beleid kreeg zware kritiek te verduren vanuit de progressieve artistieke milieus. Ontelbare malen had hij de kansen laten passeren om door de Commissie voor weinig geld een meesterwerk te laten aankopen. Kunstenaars hadden hem voor slechts een honderdtal franken werken aangeboden die er later duizenden waard zouden zijn. Het *Journal d'Anvers*²² verweet Verlant en zijn 'Commissie der Onwetenden' miljoenen overheids-geld te hebben verspild aan het soort kunst 'dat een verzamelaar nog niet zou gebruiken om het zolderkamertje van zijn bedienden te decoreren'. Ook *Sélection* zag in Verlant een vijand van de 'levende' kunst en de avant-garde, en nam hem dan ook zwaar op de korrel: 'Toute l'histoire de la peinture moderne inflige à M.Verlant un formidable soufflet: il n'a rien vu, il n'a rien compris, il n'a rien prévu, il n'a rien fait pour doter nos Musées d'oeuvres intéressantes'.²³ Naar aanleiding van zijn dood in 1923, verscheen er in *Sélection* een bericht waarin de redactieleden toegaven dat ze Verlant voortdurend hadden aangevallen zonder hem ook maar enige mogelijkheid tot antwoord te bieden. Maar dit was zo gebeurd omdat ze niet de ambities hadden gehad het debat te reduceren tot een strijd tussen personen, maar omdat ze in Verlant de verpersoonlijking zagen van het officiële systeem dat de artiesten moest beschermen, de administratie van Schone Kunsten moest uitoefenen en de musea moest beheren. *Sélection* hoopte vooral dat samen met Verlant ook het 'Verlantisme' zou sterven, al hadden ze ook in diens opvolger, Arthur Daxhelet, weinig vertrouwen.²⁴

De periode tussen de twee wereldoorlogen werd sterk beïnvloed door de persoonlijkheden van Paul Lambotte en Edmond Glesener omdat ze hun artistieke voorkeuren sterk tot uiting lieten komen in het beleid dat ze voerden. Lambotte was gedurende een zeer lange periode verbonden aan het Bestuur van Schone Kunsten, vanaf zijn toetreding in 1905 tot zijn dood in 1939 en werd mede daardoor als één van de meest gezaghebbende figuren binnen het Bestuur beschouwd. Het Bestuur der Schone Kunsten was door het zeer handige en vindingrijke beleid van directeur-generaal Glesener erin geslaagd te ontsnappen aan de hervormingen die Huysmans en Destrée hadden getracht op te leggen.²⁵ *Le Rouge et le Noir* beschuldigde Glesener ervan de bevoegdheden van de aankoopcommissie systematisch te reduceren om ze uiteindelijk het zwijgen op te leggen en opnieuw alle macht naar zich toe te trekken.²⁶

De Antwerpenaar Arthur Cornette, doctor in de rechten en hoogleraar literatuur, die dicht bij de groep van *De Boomgaard*²⁷ stond, was een verlicht kunstliefhebber. In 1922 werd hij tot directeur benoemd bij het Bestuur der Schone Kunsten, waar hij de plaats innam van Paul Lambotte. *Sélection* reageerde verheugd op de nieuwe samenstelling van de administratie van Schone Kunsten, die nu

²² R. Chambry, *Le Journal d'Anvers*: citaten gepubliceerd in: 'Les "gaffes" de l'Administration des Beaux-Arts', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 445-446.

²³ 'Les "gaffes" de l'Administration des Beaux-Arts', 445-446.

²⁴ 'Nécrologie', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 542.

²⁵ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 20-21, 28-31.

²⁶ 'Au département des Beaux-Arts. M.Glesener et la commission d'achats du gouvernement', 1.

²⁷ Zie ook : Hoofdstuk 1. Moderniteit en avant-garde. *Brussel in het interbellum*, 30.

onder leiding stond van Cornette en Polderman, en die onmiddellijk een aantal belangrijke hedendaagse werken van onder andere Permeke en de Smet liet aankopen.²⁸ Het modernistische briesje dat het Bestuur even had beroerd, zou echter van korte duur blijken en al gauw de kop worden ingedrukt. Cornette bleef maar tot 1923 bij het Bestuur: ‘ayant cessé de plaire à M. Verlant- le tzar bourru des bureaux de Bruxelles- est envoyé à Anvers, avec le titre “Conservateur” du Musée Royal des Beaux- Arts’, aldus te lezen in *Sélection*. Lambotte kon een sensationele terugkeer vieren als hoofd van Schone Kunsten. Volgens *Sélection* hadden de gevestigde machten hun doel bereikt: de bureaus te Brussel waren bevrijd van de indringer Cornette, de te ijverige verdediger van de nieuwe schilderkunst, ‘et comme avant la guerre, MM. Verlant et Lambotte régneront despotiquement, au grand dam de tout ce qui est art véritablement nouveau... Les parlementaires ne bougent pas. Ils ont d’autres chats à fouetter...’.²⁹

Naast Cornette was Firmin van Hecke één van de enigen die de Vlaamse avant-garde positief gezind was. Hij maakte deel uit van het gezelschap gegroepeerd rond Paul-Gustave van Hecke en werkte mee aan de literaire tijdschriften *Nieuw Leven*, *De Boomgaard* en *Het Rode Zeil*³⁰. Firmin van Hecke was eveneens thuis in de kringen van *Sélection* die de tweede generatie kunstenaars van Sint-Martens- Latem stimuleerden. Dankzij zijn benoeming tot directeur van het Bestuur van Schone Kunsten in 1922 zou hij verder steun kunnen verlenen aan deze Vlaamse kunst, die door de dominante tendens aldaar weinig werd gewaardeerd.³¹ De gelijktijdige aankomst op het Ministerie van Kunsten en Wetenschappen van Cornette, Firmin van Hecke en Polderman in 1922, betekende voor het Vlaamse expressionisme dan ook een stap voorwaarts in het proces van institutionalisering, omdat een hele reeks werken werd aangekocht die nauw aanleunde bij deze school.³²

Het museumwezen belaagd door *Sélection-Centaure*

Een stortvloed van kritiek

In het interbellum was de kritiek vanuit het avant-gardemilieu, waar een aantal nieuwe bewegingen tóch naar officiële erkenning van hun werk zochten en streefden naar institutionalisering, extra scherp. Het Bestuur, met zijn overwegend conservatieve ambtenaren, voldeed met zijn museumbeleid totaal niet aan de verwachtingen van een aantal moderne tendensen. De beslissingen in verband met de aankoop van nieuwe werken hing volledig af van het initiatief van een conservator en van de uiterst toevallige, vaak grillige en bevooroordeelde mening van de commissie van beheer. Dit nonchalante

²⁸ ‘Au Musée Royal des Beaux-Arts’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 164.

²⁹ ‘Combinaisons’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 445 en ‘Sécrets d’Etat’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 447.

³⁰ Zie ook: Hoofdstuk 1. Moderniteit en avant-garde. *Brussel in het interbellum*, 30.

³¹ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 20.

³² ‘Au Musée Royal des Beaux-Arts’, 164.

systeem was de oorzaak van veel ongenoegen en frustratie. Voor een aantal kunstenaars was het van belang vertegenwoordigd te zijn in een openbare verzameling, aangezien de opname van hun werken in een museum als de officiële bevestiging van hun talent werd beschouwd. Men mag natuurlijk niet uit het oog verliezen dat de strijd om een plaats in het museum, bovenal ook een strijd om subsidies en financiële ondersteuning was. Slechts enkele levende schilders en beeldhouwers waren erin geslaagd de drempel van de ‘streng bewaakte tempel’ te overschrijden, ‘waardoor het duidelijk wordt waarom er tussen de kunstenaars zoo’n hardnekkige strijd wordt gevoerd om, met alle hun ten dienste staande middelen, een plaatsje in dien tempel te veroveren, vermits grootendeels hun faam en hun bijval van hun “classering” afhangen’, aldus André de Ridder, de spilfiguur binnen de *Sélection*-beweging.³³ De noodzaak die de kunstenaars voelden om opgenomen te worden in de canon van het museumwezen, was dus zeker niet te onderschatten. De strijd tegen het beleid van het Bestuur zou dan ook hevig en massaal zijn, en vooral tot uiting komen in polemische geschriften in een aantal avant-gardistische tijdschriften waar de aanval werd geopend door kunstcritici en mecenasen, maar ook door de artiesten zelf, voor wie ‘[...] l’Etat – avec tout ce que ce mot comporte de troublante et majestueuse impersonnalité – est le juge suprême et infaillible!’, aldus *La Lanterne Sourde*.³⁴

De roep om een écht modern museum weerklonk gedurende de hele periode van 1920 tot 1930 en zette zich ook nadien voort, aangezien er slechts hier en daar voorzichtige hervormingen waren doorgevoerd die ontoereikend waren voor de eisen van de *Sélection-Centaure*-beweging. *Sélection* zou zijn campagne onverminderd blijven voortzetten voor de reorganisatie van de musea en voor de staatsondersteuning van de kunst, verwijzend naar onder andere de prijsuitreikingen, de wedstrijden voor ‘levende’ kunstenaars en de subsidies. Maar bovenal zou het tijdschrift, ‘jusqu’à la victoire’, blijven vechten voor de oprichting van een museum voor hedendaagse kunst in België.³⁵ Ook *Le Centaure* was een scherp criticus van het feit dat België nog steeds geen echt modern museum tot zijn dienst had, waardoor de hedendaagse Belgische en buitenlandse kunst geenszins representatief kon vertegenwoordigd zijn.³⁶

De lijst van afwezige kunstenaars in het zozegde moderne museum was onverantwoord lang. Het grootste verwijt aan het adres van het Bestuur der Schone kunsten, waren de hiaten in de collecties, veroorzaakt door jarenlang wanbeleid en vertraging in de aankooppolitiek. De verzamelingen van de musea vertoonden een nijpend gebrek aan vertegenwoordigers van het einde van de negentiende eeuw. Maar vooral het ontbreken van de hedendaagse artiesten zette kwaad bloed bij verschillende avant-gardisten. Paul Fierens verklaarde in een conferentie na zijn bezoek aan de Verenigde Staten als ‘conservateur en chef’ van het Koninklijke Museum van België dat de Belgische musea voor hedendaagse kunst geen exact beeld meer gaven van de toenmalige tijd en dat ze hun

³³ A. de Ridder, *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat* (Antwerpen 1938) 23-24, 29.

³⁴ A. Guery-Famerie, ‘Les Peintres belges modernistes’, *La Lanterne Sourde. Groupement et revue d’art contemporain*, 1-4 (1921-1922) 174.

³⁵ ‘Avant-propos’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 4-5 en ‘Au Musée Moderne’, 543-546.

³⁶ O.a. ‘Pour un Musée moderne’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 93-95.

eigenlijke roeping verloochenden.³⁷ Van de Belgische hedendaagse school was in 1924 slechts werk van Servaes, Van de Woestijne en Ramah terug te vinden in de collecties. Ook de buitenlandse scholen waren ondermaats vertegenwoordigd. Van de Franse school van de negentiende eeuw, tot de hedendaagse periode, ontbraken de grootste namen zoals Monet, Manet, Toulouse-Lautrec, Seurat, Cézanne en Degas. De Duitse, Spaanse en Italiaanse school hadden elk slechts één representant in het museum. Werk uit Rusland, Engeland, de Scandinavische landen en zelfs uit Nederland bleek totaal afwezig.³⁸ Zelfs een volledige hervorming van het systeem zou volgens *Le Centaure* de schade die was aangericht door de commissie en de functionarissen van het ministerie, niet ongedaan kunnen maken. Volgens *Le Centaure* had de commissie door haar ‘lichtzinnige’ optreden en ‘beklagenswaardige’ keuzes in de loop der jaren een collectie tot stand gebracht die bestond uit een verzameling van miserabele en minderwaardige werken, terwijl de ‘grote meesters’ zoals Gustave de Smet, Edgard Tytgat en Frits van den Berghe, die met open armen werden ontvangen op tentoonstellingen in bijvoorbeeld Hamburg en Grenoble, angstvallig buiten gehouden werden.³⁹ Deze ‘grote meesters’ waren wel diegenen die een contract hadden bij de galerie *Le Centaure*. Ook André de Ridder zag het op deze manier: ‘Ik zou er [musea] kunnen noemen waar, wie weet ten gevolge van welke intrigues, meer dan twijfelachtige debutanten, plaatselijke grootheden, reeds de eer genieten met hun pauwenveeren in het museum te pronken, terwijl zekere der grootmeesters onze kunst er systematisch uit geweerd worden’.⁴⁰

Sélection en Le Centaure wezen erop dat de toestand zo schrijnend was geworden, dat zelfs mecenasen moesten tussenkomen om de schade die het Bestuur aanrichtte enigszins te beperken. Met privé-initiatieven trachtten zij, in hoeverre hun macht dit toeliet, de fouten van de officiële organismen te herstellen. Zo had in 1927 een vrijgeveige schenker 25.000 frank ter beschikking gesteld van de conservator van het museum, opdat die één van de meesterwerken van Permeke, dat om budgettaire redenen was geweigerd, zou kunnen aankopen.⁴¹ Volgens deze tijdschriften zou zonder de steun van de mecenasen, het museum in zijn moderne afdeling nog steeds niets meer bezitten dan een eenzame Ensor.⁴² Ook de vereniging *Art Vivant*, die zich wilde inzetten voor de verrijking van de moderne collecties, schonk in 1922 een aantal werken aan het ‘Musée Moderne’, waaronder twee tekeningen van George Minne en twee schilderijen van de Franse meester Henri Matisse.⁴³

³⁷ Krantenknipsel bijgehouden door Geert van Bruaene. Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC) Dossier nr. B902.

³⁸ O.a. ‘Au Musée Moderne’, 543-546.

³⁹ ‘L’art moderne dans les musées’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 90, ‘Pour un Musée moderne’, 94, ‘Permeke au musée’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 156, ‘Les conséquences du département des Beaux-Arts’, *Le Centaure, chronique artistique*, 2 (1927-1928) 48 en ‘Musées américains, musées européens’, *Le Centaure, chronique artistique*, 4 (1929-1930) 134.

⁴⁰ De Ridder, *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 24.

⁴¹ ‘Permeke au musée’, 156.

⁴² ‘Au Musée Moderne’, 545 en ‘L’art moderne dans les musées’, 90.

⁴³ ‘Au Musée Royal des Beaux-Arts’, 164.

Aangezien de Belgische avant-gardistische tendensen zich ook internationaal wilden manifesteren, was het voor hen van cruciaal belang dat buitenlandse bezoekers op één of andere manier met hun werk in contact konden komen. Het feit dat het museum van Brussel hiaten in zijn collecties vertoonde en geen objectief beeld gaf van de toenmalige ‘levende’ kunst, was ook om deze reden een bron van hevige frustratie bij de promotors van de avant-garde. Een enkel buitenlands schilder of criticus vond, bij het aandoen van Brussel of Antwerpen, misschien nog wel zijn weg naar één of andere privé-verzameling of een kunstgalerie, waar de échte ‘levende’ kunst was ondergebracht, dit in tegenstelling tot het ‘bric-à-brac réuni au hasard dans le local de la “Rue du Musée”, à Bruxelles, lequel musée s’honore injustement de la dénomination de “moderne”’.⁴⁴ Ook in het buitenland zelf merkte men de armzaligheid van de Belgische musea op. Zo verklaarde de kubistische schilder Wilfredo Lam, na zijn bezoek aan België dat het museum te Brussel zelfs niet het niveau van een klein provinciaal museum in Amerika kon evenaren.⁴⁵

Als er toch enkele meesterwerken in de musea terechtkwamen, waren ze volgens de *Sélection-Centaure*-beweging in de regel pas aangekocht tegen inmiddels tot recordhoogten gestegen prijzen, waardoor de beschikbare kredieten spoedig waren opgebruikt.⁴⁶ Het *Journal d’Anvers* viel in een artikel uit 1924 de commissie aan op deze aankooppolitiek, waarbij voorbeelden van begane ‘flaters’ werden aangehaald. Directeur-generaal van het Bestuur der Schone Kunsten Ernest Verlant had geweigerd schilderijen van Van Gogh aan te kopen op het ogenblik dat die maar 800 frank kostten, een prijs die in 1924 reeds gestegen was tot een kleine 200.000 frank. Op het ogenblik dat er in Brussel een tentoonstelling werd gehouden van Cézanne, had hij de mogelijkheid voorbij laten gaan een keuze te maken uit de meesterwerken van deze artiest, te koop tegen de prijs van het doek. Verlant had de glorie van de impressionisten zien groeien, zonder iets te ondernemen. Er was geen enkel werk aangekocht van Manet, Renoir, Sisley of Pissaro. In het museum bevond zich geen Degas of Toulouse-Lautrec. Terwijl in die periode met zo een 20.000 frank een schilderij van elk van deze meesters had kunnen worden aangekocht, zou het in 1924 miljoenen kosten om de gaten in de openbare collecties op te vullen. De aanwervingcommissie had enkele maanden voordien een schilderij van Fauconnier, ‘gratis pro Deo’ door hem aangeboden, afgewezen, en dit op het ogenblik dat het ‘Musée Luxembourg’ een tweede werk van dezelfde artiest aankocht om zijn collecties te verrijken. Verlant had het eveneens onnodig geacht een schilderij van Laermans tegen 5000 frank aan te kopen: het bevond zich nu in het museum van Antwerpen dat er 67.000 frank voor had moeten neertellen. Rik Wouters had zijn werk, aldus het *Journal d’Anvers*, aangeboden tegen 800 frank het stuk, schilderijen die in 1924 50.000 frank werden betaald.⁴⁷ De ‘incompetente commissie’ had volgens *Sélection* en *Le Centaure* eveneens werk geweigerd van onder andere Permeke, De Smet,

⁴⁴ ‘Au Musée Moderne’, 545, ‘Une enquête’, in: *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1925) 247 en ‘Action d’art’, 159.

⁴⁵ Brussel. Archief voor Hedendaagse Kunst (AHK) Dossier Geert van Bruaene.

⁴⁶ De Ridder, *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 30.

⁴⁷ ‘Les “gaffes” de l’Administration des Beaux-Arts’, 446.

Ramah en Tytgat, aangeboden door de staat, particulieren of de artiesten zelf, vaak ‘gratis pro Deo’.⁴⁸ *Sélection* vroeg zich dan ook af waarom volgens de commissie enkel kunst van gisteren geloofwaardig en duurzaam kon zijn en waarom er geen gelijkwaardige werken binnen de hedendaagse schilderkunst konden worden aangetroffen.⁴⁹

De avant-garde zocht naar alternatieven

De voorvechters van de *Sélection-Centaure*-groep uitten echter niet enkel afbrekende kritiek, maar zochten eveneens naar oplossingen en voorstellen om het aankoopbeleid en het museumwezen te verbeteren. Ook over het systeem van subsidies, de budgetverdeling, de prijsuitreikingen en de reorganisatie van de musea werd grondig nagedacht. *Sélection* hield in 1924 een enquête over de moderne musea. Als doel werd gesteld de beste oplossing te zoeken enerzijds voor een meer doeltreffende ondersteuning van de artiesten door de staat en anderzijds voor een werkelijk centrum van moderne kunst, in afwachting van de realisatie van een echt officieel Belgisch modern museum. Om het hervormingsprogramma zo juist mogelijk uit te werken, ging *Sélection* vergelijkingen zoeken met de organisatie van een aantal belangrijke musea in Europa, waar het beleid veel vooruitstrevender en de avant-garde gunstig gezind was. Het grootste deel van deze enquête omvatte de ontleding van een aantal musea in Duitsland en Frankrijk, waaronder het Städel- Institut van Frankfurt, het Wallraf-Richartz museum te Keulen, de musea van Erfurt, Crefeld en Hanover en het Musée de Grenoble in Frankrijk. In deze musea waren in de moderne collecties de belangrijkste meesters van de hedendaagse schilderkunst, zowel binnenlandse als buitenlandse, vertegenwoordigd.⁵⁰

Het bestuur van de musea in landen als Duitsland en Frankrijk beschikte over grotere financiële middelen dan het Bestuur der Schone Kunsten in België kreeg toebedeeld. *Le Centaure* zag echter niet deze budgettaire beperkingen als oorzaak van de afwezigheid van de meest moderne kunstenaars in de Belgische musea, maar eerder het slecht functionerende systeem en de incompetenten leden van de commissie.⁵¹ Toch mag ook de financiële kant van de zaak niet worden genegeerd. André de Ridder maakte in 1937 een balans op waaruit bleek dat de Belgische staat wel heel zuinig omsprong met de verdeling van de geldmiddelen met betrekking tot de artistieke wereld. Van een begroting van 11 miljard frank voor het jaar 1937 kwam volgens De Ridder in totaal slechts 700.000 frank toe aan de kunstenaars: 150.000 frank voor toelagen en aanmoedigingen aan de kunstenaars,

⁴⁸ ‘L’art moderne dans les musées’, 90, ‘Pour un Musées moderne’, 94 en ‘Musées et Collections’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 245.

⁴⁹ ‘L’Art et le Quotidien’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 504.

⁵⁰ ‘Avant-propos’, 3-5, ‘Un Laermans au Musée d’Anvers’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 345-347, A. de Ridder, ‘Enquête sur les Musées. Musées Allemands’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 348-351, J. Mirande, ‘Enquête sur les Musées. Le Musée de Grenoble’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 351-352 en N. Rost, ‘Enquête sur les Musées. Les Musées en Russie soviétique’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 371-377.

300.000 frank voor bestellingen en aankopen van kunstwerken en 250.000 frank voor het inrichten van tentoonstellingen in het buitenland.⁵²

Het toch al beperkte budget dat was voorbehouden voor het aankoopbeleid werd volgens *Sélection* totaal verkeerd geïnvesteerd. Ingaand tegen het Bestuur der Schone Kunsten deed het tijdschrift op dit vlak een aantal voorstellen. De aanwervingcommissie handelde onverstandig wanneer zij ongeoorloofd hoge sommen betaalde voor schilderijen van meesters die reeds waren opgemerkt door de snobs en handelaars, terwijl men jaren voordien van diezelfde meesters een aantal excellente werken op de kop had kunnen tikken tegen slechts enkele honderden of duizenden franken. Volgens de *Sélection*-groep kwam het erop neer de glorie van de meesterwerken voor te blijven en niet achterna te lopen. *Sélection* gaf toe dat dit een bijzondere bekwaamheid vergde van de functionarissen die belast waren met de aankoop voor het museum. Men moest beschikken over een zekere kennis en smaak, een betrouwbaar beoordelingsvermogen en een zekere intuïtie om echt talent te herkennen. Men kon beter voor 100.000 frank de hele voorraad van een debuterend kunstenaar opkopen op het ogenblik dat zijn marktwaarde nog overeenkwam met zijn werkelijke artistieke waarde, dan dezelfde 100.000 frank op te offeren aan slechts één doek van een artiest die reeds een vooraanstaande plaats op de kunstmarkt had veroverd, aldus *Sélection*. Wanneer de tijd er rijp voor was, zouden dan de tweederangs schilderijen die uiteindelijk toch niet geschikt bleken voor het museum, kunnen worden verwijderd.⁵³ Volgens André de Ridder zou deze aankooppolitiek niet alleen de staat voordeliger uitkomen, ze had ook nog het extra voordeel dat op deze manier alle beschikbare kredieten aan de artiesten zelf toekwamen, in plaats van dat speculanten en verzamelaars ervan konden profiteren.⁵⁴

Hierbij aansluitend kan gesteld worden dat een deel van de Belgische avant-garde ernaar streefde een aantal rechten en plichten uit handen te nemen van de staat als kunstbeschermer en het privé-initiatief te stimuleren. André de Ridder was ervan overtuigd dat de kunstenaars ook bij het publiek zelf voldoende ruggensteun moesten vinden, om niet van de staat alleen afhankelijk te zijn. Daarom moest volgens De Ridder het mecenaat worden gesteund en bevorderd. Hiervoor moesten er door de staatskas kredieten ter beschikking worden gesteld tegen lage rente en met lange afbetalingstermijnen. Door het toelaten van tijdelijke tentoonstellingen moest de mecenas de kans krijgen zijn verzameling te tonen.⁵⁵ In Parijs zette de *Société des Amateurs d'Art et des Collectionneurs*, waarvan De Ridder de Belgische afgevaardigde was, een initiatief op touw dat in België ook door *Sélection* werd opgemerkt, toegejuicht en in overweging werd genomen. De *Société* riep de hulp in van mecenasen en financiers om de lacunes die langzaam aan waren ontstaan in de moderne collectie van het Parijse museum mee op te vullen. Als een soort van tegemoetkoming zouden dan een aantal zalen naar hen worden genoemd. Om dit doel te bereiken was het echter noodzakelijk een soort van

⁵¹ 'Les musées et l'art', *Le Centaure, chronique artistique*, 2 (1927-1928) 158.

⁵² De Ridder, *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 7.

⁵³ 'Un Laermans au Musée d'Anvers', 345-347.

⁵⁴ De Ridder, *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 31.

⁵⁵ De Ridder, *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 41-42.

‘mouvement d’opinion’ te creëren zodat het idee van privé-initiatief stap voor stap tot het publiek kon doordringen. *Sélection* wilde ook in België zulk een beweging tot stand zien komen.⁵⁶

De commissies van Schone Kunsten, de inspecteurs, de directeurs van de administratie en de conservators van de musea, werkten als het ware achter de schermen, ver buiten het gezichtsveld van kritische nieuwsgierigen. Zij moesten voor hun daden en beslissingen geen enkele verantwoording afleggen, noch bij de publieke opinie, noch voor een parlementair tribunaal. Dit gebrek aan toezicht had volgens *Sélection* in het verleden al tot veel misbruik geleid, omdat favoritisme en onbekwaamheid onbezorgd konden gedijen. Het tijdschrift stelde daarom voor om een systeem te ontwikkelen dat het Bestuur der Schone Kunsten kon controleren. Ten eerste zou de pers jaarlijks een lijst moeten publiceren met alle nieuwe aankopen voor het museum samen met de prijs die ervoor werd betaald en een overzicht van alle vergoedingen die van de staat naar de artiesten waren gegaan. Op die manier zou het publiek, uit zijn onwetendheid gehaald, een soort van morele druk kunnen uitoefenen op het beleid. Ten tweede zou een permanente onderzoekscommissie moeten worden ingericht waarvoor de functionarissen en andere gevolmachtigden verantwoording moesten afleggen. Verder zou men een aantal echte kenners en specialisten van de hedendaagse kunst in dienst moeten nemen, om zo de onbekwaamheid van een aantal ambtenaren te compenseren. Zij zouden een goed inzicht moeten hebben in de nieuwe stromingen en zouden aldus grote artiesten kunnen ontdekken nog vóór ze algemene roem hadden verworven. Maar bovenal zouden zij onafhankelijk moeten zijn en een objectief oordeel kunnen vellen, los van persoonlijke voorkeuren of onderlinge machtsverhoudingen. Meer macht zou volgens *Sélection* ook moeten worden toebedeeld aan één verantwoordelijk conservator, die ónafhankelijk en ónpartijdig beslissingen zou kunnen nemen.⁵⁷

In een ophefmakend artikel uit 1928, gepubliceerd in *Le Soir*, wees Jules Destrée op de noodzaak een derde museum te creëren naast de reeds bestaande ‘Musée Ancien’ en ‘Musée Moderne’. Modern zijn was volgens Destrée een relatief begrip: wie het vandaag is, is het morgen niet meer. Destrée meende dat een museum voor hedendaagse kunst zou moeten worden opgericht, waarvan de deuren wagenwijd openstonden voor zelfs de meest excentrieke en bediscussieerde werken. Met regelmatige intervallen zou dan een schifting moeten worden ingelast die de waardevolste werken selecteerde en liet doorstromen van het derde naar het tweede museum.⁵⁸ Ook *Sélection* zag in dat ‘de tijd’ de enige objectieve maatstaf was voor de beoordeling van hedendaagse kunst. Zij stelde de oprichting van verschillende commissies voor, waarvan de leden elke twee à drie jaar vervangen zouden worden, en die de representanten zouden zijn van de meest uiteenlopende tendensen en verschillende stromingen. Zo zouden alle scholen, zelfs de ‘meest slechte’, aldus *Sélection*, vertegenwoordigd zijn in het museum, in afwachting tot de tijd zijn kritische oordeel had

⁵⁶ ‘De musées modernes’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 77.

⁵⁷ ‘Un Laermans au Musée d’Anvers’, 345-347, ‘La Commission du Musée’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 208 en ‘La succession de M. Fierens-Gevaert’, 405-407.

⁵⁸ ‘Le musée à transformations’, 128-129.

geveld.⁵⁹ *Le Centaure* achtte het dringend dat er ook op administratief vlak een strikt onderscheid werd gemaakt tussen het museum voor oude kunst en het museum voor moderne kunst. Uiteindelijk liepen de doelstellingen van beide musea volledig uit elkaar en was het onlogisch dat de verschillende collecties onder toezicht stonden van dezelfde functionarissen en conservator, ze werden gecontroleerd door dezelfde commissies en financieel gevoed met hetzelfde budget.⁶⁰

Tien jaar later was er blijkbaar nog niet veel aan de situatie veranderd. In 1937 gaf André de Ridder in *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat* een beschrijving van zijn ideale museum, tegemoetkomend aan zijn functie ten aanzien van de maatschappij:

Een museum voor hedendaagsche kunst denk ik me in als een soort laboratorium, waar de experimenten van alle belangrijke, zelfs nog zoekende en tastende schilders tot hun recht komen. Deze worden onder de oogen van het belangstellend publiek gebracht. Het moge er over denken wat wil; onderwijl zal het in de gelegenheid zijn zich op de hoogte te houden van wat de vooruitstrevendste en durvendste kunstenaars, naast de meer conformistische en laatdunkende, tot stand hebben gebracht; zich in te wijden in de verschillende strekkingen en stroomingen van de kunst van onze tijd [...]. Van deze werken zelveen moge later komen wat wil, met hen moge gebeuren wat het lot zal beslissen; intusschen zullen ze hebben bijgedragen tot het stimuleeren van het scheppend vernuft, het vernieuwen der kunststroomingen, het verjongen van onze kunstopvatting en onze kunsttechniek⁶¹.

De Ridder stelde voor het aantal musea aanzienlijk te vermeerderen. Bovendien zou in elke provincie minstens één museum voor ‘levende’ kunst moeten worden ingericht, met elk een afdeling waar tijdelijke tentoonstellingen, concerten en lezingen zouden kunnen worden gehouden. De gemeenten zouden zelf een bepaald budget moeten opzij zetten om de musea te onderhouden en van nieuwe kunstwerken te voorzien, terwijl ook de staat een zekere toelage aan de betreffende gemeenten zou overmaken. In deze musea voor hedendaagse kunst mochten uitsluitend levende artiesten een plaats krijgen die dan, naar analogie van het voorstel van Destrée, al dan niet konden doorschuiven naar het moderne museum.⁶²

Modigliani geweigerd! De druppel die de emmer deed overlopen

In 1927 bereikte de kritiek op de aankoopcommissie van het Bestuur der Schone Kunsten haar hoogtepunt, omdat ze een Modigliani had geweigerd die haar was aangeboden door de staat voor 35.000 frank. Het voorval ontlokte een golf van protest in de artistieke wereld. De gevolgen van dit schandaal bleven echter niet beperkt tot hoogst verontwaardigde reacties van de pers, maar resulteerde zelfs in een vurig debat in de senaat en was de aanleiding tot een reeks hervormingen binnen het kunstbeleid van de staat. *Sélection* en *Le Centaure* waren van mening dat het hier niet één van de meesterwerken van Modigliani betrof. Toch was het volgens de tijdschriften beter voor het museum

⁵⁹ ‘La Commission du Musée’, 208.

⁶⁰ ‘Pour un Musées moderne’, 94-95.

⁶¹ De Ridder, *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 31.

⁶² De Ridder, *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 31-33.

een inferieur werk van deze Italiaanse kunstenaar te bezitten dan helemaal geen, zeker in tijden waarin op zijn belangrijkste werken reeds prijzen stonden die het museum van Brussel nooit zou kunnen betalen. Bovendien schertsten zij dat dit schilderij toch nog zou schitteren in een ‘galerie où les “croûtes” sont plus nombreuses que les oeuvres véritablement passionnantes’. Zij hoopten dat deze onaanvaardbare beslissing van de commissie, een beweging van verontwaardiging zou teweegbrengen onder de kunstenaars en intellectuelen van het ganse land, sterk genoeg om eindelijk een beslissende hervorming en een definitieve demobilisatie van de commissie tot stand te brengen.⁶³

En inderdaad, de discussie oversteeg het publieke forum en drong uiteindelijk zelfs door tot in de senaat, waar de socialistische senator August Vermeyleen het woord nam en de ‘misdrijven’ van de commissie van het museum van Brussel ten aanzien van de moderne kunst aan de kaak stelde. *Sélection* publiceerde de belangrijkste items uit de debatten die hierop volgden. Hieruit bleek dat Vermeyleen de commissie een onbedachtzaam beleid van meer dan veertig jaar verweet, waarbij ze alle mogelijkheden had laten voorbijgaan om tegen relatief lage prijzen werken aan te kopen die heden ten dage op de internationale markt een enorme waarde hadden. Deze ‘traditie van traagheid’ had volgens hem de staat al miljoenen gekost en was er de oorzaak van dat het museum met onvolledige collecties achterbleef. Naar het oordeel van Vermeyleen waren zelfs de musea in de kleinste dorpjes van Duitsland representatiever wat de hedendaagse kunst betreft dan het Museum van Brussel. Zelfs Engeland, op artistiek vlak het meest conservatieve land, deed het beter. Hij vroeg daarom de minister de mandaten van de leden van de commissie in te trekken, zodat toch minstens de hoop kon worden gekoesterd dat op een dag anderen de plaats van deze ‘anachronismes insubmersibles’ zouden innemen.⁶⁴

Een aantal dagen later werd de kwestie opnieuw geopend toen Henry Carton de Wiart als voorzitter van de commissie, de verdediging op zich nam. Om te beginnen meende hij dat veel beschuldigingen voortkwamen uit onwetendheid over de rol en de bevoegdheden van de commissie. Volgens hem zou Vermeyleen het feit hebben genegeerd dat enkel de minister competent was werk aan te kopen van hedendaagse kunstenaars, en dat de bevoegdheid van de commissie zich slechts beperkte tot het aanbrengen van voorstellen. Voorstellen die volgens Carton de Wiart herhaaldelijk opzij geschoven waren door het ministerie. De commissie mocht slechts beslissingen nemen waar het ging om kunstenaars die al meer dan tien jaar dood waren en van wie het werk al was erkend en dus duur. Senator Vermeyleen weerlegde deze stelling en staaftde zijn betoog met een samenvatting uit de wetsartikels die van kracht waren op de functies van de commissie. Volgens hem had de commissie wel degelijk recht op het nemen van initiatief, ook al was het inderdaad de minister die het laatste woord had. Hij eiste de reorganisatie van de commissie en de oprichting van een museum voor hedendaagse kunst. Volgens het verslag gepubliceerd in *Sélection* zou daarop de Minister van Kunst

⁶³ ‘Un nouveau scandale au Musée de Bruxelles’, 482-483 en ‘Une récente décision de la Commission du Musée’, 143-144.

⁶⁴ ‘L’art moderne au Parlement’, 696-698.

en Wetenschap Huysmans het woord hebben genomen en hebben erkend dat het museum van Brussel te veel lacunes vertoonde en dat radicale hervormingen noodzakelijk waren. Hij beloofde eveneens een koninklijk besluit uit te vaardigen waarin de ambtstermijn van de commissieleden grondig werd gereduceerd.⁶⁵

De beloofde radicale hervormingen bleven echter beperkt tot enkele voorzichtige aanpassingen, wat opnieuw tot ongenoegen leidde. Minister Huysmans stelde in 1928 een nieuwe commissie aan waarvan de leden niet meer voor het leven werden benoemd, maar een mandaat kregen voor de periode van zes jaar. De nieuwe leden waren De Loo, Lambotte, Serigiers, Minne, Rassenfosse, Opsomer, Oleffe en Zype. Deze lijst was teleurstellend voor ‘de vrienden van de moderne kunst’, zo beweerden *Sélection* en *Le Centaure*, die hadden gehoopt op ‘meer competente personages die de fouten uit het verleden niet zouden herhalen’. In plaats daarvan werd volgens deze tijdschriften opnieuw een ‘ploeg van onwetenden’ bijeengebracht, waarin een waar specialist van de hedendaagse kunst ook nu ontbrak.⁶⁶ Zo bleef uiteindelijk alles bij het oude en zelfs tien jaar later bleek de strijd nog steeds geen vruchten te hebben afgeworpen. In 1937 wees André de Ridder nog steeds op het ontbreken van een degelijk uitgebouwde kunstpolitiek en een gebrekkig aankoopbeleid:

Daar is ’t een meestal vreemd samengestelde, onverantwoordelijke commissie van beheer, welke in laatste instantie te beslissen heeft over het opnemen of het weigeren van de door den conservator voorgestelde doeken en beeldhouwwerken; aangezien deze commissies doorgaans meer bevooroordeelde, achterlijke of onbevoegde dan werkelijk onpartijdige, beslagen of voor de moderne denkbeelden gewonnen geesten tellen, is het resultaat van deze beraadslagingen doorgaans uiterst ontgoochelend [...] Indien we de lijst moesten opmaken van al de door deze commissies geweigerde meesterwerken en deze leggen naast deze van de door hen waardig gekeurde “knollen”, dan zouden velen vreemd opkijken. Nog groter zou de verbazing, wellicht de verontwaardiging van de onwetende gemeente zijn, indien we de lijst moesten opmaken van de werken welke wel in de openbare verzamelingen zouden behoeven voor te komen, om van deze echt overzichtelijke musea te maken [...], om daarna dit ideële museumprogramma te vergelijken met wat daarvan werkelijk tot stand is gebracht in die rommelzolders, welke in ons land als “modern museum” worden bestempeld.⁶⁷

De institutionalisering van het Vlaamse expressionisme

De massale protestreacties, de polemische geschriften en de regelmatige kritiek vanuit de *Sélection-Centaure*-beweging, hadden dan wel geen hervorming van het kunstbeleid en het museumwezen kunnen teweegbrengen, ze hadden er wel toe geleid dat de beweging rond de kunstenaarskolonie van Sint-Martens-Latem, het Vlaamse expressionisme, een zekere institutionalisering onderging.⁶⁸ Deze

⁶⁵ ‘L’art moderne au Parlement’, 698-703.

⁶⁶ ‘Musées’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 704-706, ‘La nouvelle Commission du Musée moderne’, 85-87, ‘Précisions sur l’activité officielle’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 133-134, ‘Les acquisitions de tableaux pour compte de l’Etat’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 121-127 en ‘La commission du musées moderne’, *Le Centaure, chronique artistique*, 2 (1927-1928) 96.

⁶⁷ De Ridder, *Een Kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 5-6.

⁶⁸ P. Boyens, *L’Art flamand. Du symbolisme à l’expressionnisme* (Tielt 1992) 113.

groep genoot aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog wel al enige bekendheid, maar zonder evenwel de erkenning te genieten van het Bestuur der Schone Kunsten, dat zich beperkte tot het uitdelen van enkele subsidies. Het jaar 1922 was een keerpunt voor de Vlaams expressionistische schilders, van wie toen een reeks werken werden aangekocht voor het museum. Deze ommekeer was echter vooral te danken aan de gelijktijdige aankomst op het Ministerie van Kunsten en Wetenschap van Cornette, Firmin van Hecke en Polderman, die allen deze nieuwe stroming zeer gunstig gezind waren. Het feit dat het Vlaamse expressionisme werd gesteund door een energieke propagandamachine, droeg zeker bij tot de officiële waardering van deze stroming.⁶⁹

De galerie en het gelijknamige tijdschrift *Sélection* waren de drijvende krachten achter de institutionalisering van de twee generaties van Sint-Martens-Latem en hadden een grote impact op het aankoopbeleid van het Bestuur der Schone Kunsten, dat onder de druk en de onophoudende kritiek bezweek. Dat deze ‘expressionistische machine’ functioneerde, was te zien aan de aanwezigheid van haar beschermelingen in de inventaris van aankopen voor het museum, waarin daarentegen bepaalde kunstbewegingen zoals het constructivisme, het dadaïsme en het surrealisme nauwelijks voorkwamen. Voor de abstracte kunstenaars werd nochtans eveneens volop propaganda gemaakt in het tijdschrift *Le Centaure* en door Van Hecke zelf die vanaf 1928 ook interesse betoonde voor het surrealisme met het tijdschrift *Variétés*⁷⁰. De constructivisten kregen onder andere steun van *Het Overzicht*, *7Arts* en *De Driehoek*. Deze bewegingen genoten echter veel minder politieke steun dan het expressionisme, dat bij de socialistische generatie in Vlaanderen aanleunde.⁷¹ Hieruit blijkt dat het proces van institutionalisering vooral een politieke aangelegenheid was, en dat slechts die kunst officieel werd geapprecieerd die een heel leger critici, handelaars en journalisten achter zich had dat wilde strijden voor haar plaats in het museum.

Men mag echter niet uit het oog verliezen dat niet alleen de agressieve promotiecampagne van *Sélection* had bijgedragen tot de institutionalisering van het Vlaamse expressionisme. Ook het feit dat binnen het Vlaamse expressionisme vóór het einde van de jaren 1920 al elementen aanwezig waren die de ombuiging van een internationaal georiënteerd modernisme naar een ‘regressief’ particularisme aankondigde, speelde ongetwijfeld een rol in het institutionaliseringsproces. Het Franse kubisme, waarbij het Vlaamse expressionisme nauw aanleunde, werd omstreeks 1920 al als een ‘gecanoniseerd’ modernisme ervaren, waarbij minder de nadruk lag op het innoverende en revolutionaire karakter, dan wel op de traditie bevestigende en nationalistisch georiënteerde elementen. Het Vlaamse expressionisme had zich geconsolideerd tot een stijl die zijn vernieuwende attitudes had afgelegd en daarvoor het nastreven van een herstel van de traditionele waarden, gekoppeld aan een hernieuwd Vlaams bewustzijn en een gematigd ‘gehumaniseerd’ expressionisme in de plaats stelde.⁷² In

⁶⁹ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 23-26.

⁷⁰ Zie ook: P. Pollers, *Beeld en verhoog in het Belgische tijdschrift Variétés (1928-1930)* (Leuven 1998).

⁷¹ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918- 1945*, 23-26.

⁷² J.F. Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, *Museummagazine KMSKA*, 7 (1987) 27, 29-31.

tegenstelling tot bijvoorbeeld het Belgische surrealisme dat zich in de jaren 1930 opstelde als een strijdlustige, internationaal georiënteerde avant-garde, vormde het Vlaamse expressionisme geen bedreiging meer voor de officiële esthetische en morele opvattingen.

Epiloog

De avant-garde wilde de institutie kunst met haar kapitalistische distributieapparaat doorbreken, vermits die het maatschappelijke isolement van de kunstenaar in de hand werkte. Alle avant-gardes wilden de kunst uit het ‘getto’ van de autonomie bevrijden en haar weer een rol laten spelen in het maatschappelijke gebeuren. De avant-garde kunstenaar brak met de gangbare esthetica en bond de strijd aan met de maatschappij waarvan deze een product was. Hij wilde de kunst integreren in het dagelijkse leven.⁷³ De weigering van elke vorm van institutionalisering was het sterkst aanwezig bij de dadaïsten, die volledige anarchie predikten. Bij de minste aanzet tot stabilisatie werd datgene wat voordien was gecreëerd of geponoerd onmiddellijk vernietigd of ontkend. Dergelijke attitude bleek echter in praktijk nauwelijks te handhaven. Dit verklaarde mede de vroege dood van dada, al in 1922 door Tristan Tzara uitgeroepen, en het ambivalente feit dat er toch dada-creaties in de musea kunnen worden aangetroffen. De institutie kunst had zich, ondanks alle inspanningen, toch meester kunnen maken van dada. Ook de andere avant-gardes was uiteindelijk hetzelfde lot beschoren.⁷⁴ Ontdaan van hun revolutionaire etiket en onttrokken aan alle kritiek werden ze als ‘kunst’ geaccepteerd en in de musea geplaatst. De agressieve antitraditionalistische en ‘antiklassieke’ avant-gardes eindigden op hun beurt als erkende ‘klassieken’.⁷⁵

De *Sélection-Centaure*-beweging echter, die doorgang kende na de Eerste Wereldoorlog, verlangde voor haar kunstenaars wél officiële erkenning. Aangezien de avant-garde volledig brak met de artistieke traditie, was het niet vanzelfsprekend dat het Bestuur der Schone Kunsten haar wilde integreren in het Belgische museumwezen. Jarenlang zouden *Sélection* en *Le Centaure* streven naar institutionalisering voor hun kunstenaars, waarbij de hele propagandamachine werd betrokken. De avant-gardistische tijdschriften leverden hun bijdrage door onophoudelijk kritiek te uiten op het beleid van het Bestuur der Schone Kunsten. Alle beslissingen van bovenaf werden op de voet gevolgd en becommentarieerd. De avant-garde moest opboksen tegen het onwankelbare en conservatieve bolwerk dat het Bestuur der Schone Kunsten was. Hier zwaaiden de ambtenaren en functionarissen de scepter en lieten ze hun persoonlijke voorkeuren en machtsverhoudingen gelden. Zij voerden een eclectische

⁷³ P. Bürger, *Theory of the avant-garde* (Manchester 1984) 57, 89.

⁷⁴ R. Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, *The Journal of Modern History*, 74 (2002) 588-589.

⁷⁵ H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002) 205 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 39, 102, 105.

politiek, waarbij ze een representatief staal van de Belgische kunst wilden aankopen. Dit beleid ontlokte massaal protest uit bij de *Sélection-Centaure*-beweging, die nauwelijks 'levende' kunstenaars aan bod zag komen in de musea en daarom hervormingen eiste. De ministers, die elkaar in sneltempo opvolgden, werden beperkt door de kortstondigheid van hun mandaat en konden daardoor geen veranderingen doorvoeren. Zij die dit wel probeerden, werden gedwarsboomd door het Bestuur en zagen hun verwezenlijkingen geëlimineerd van zodra ze hun ministerplaats hadden verlaten.

De kritiek vanuit de artistieke kringen was vernietigend, maar ook constructief. Er werd nagedacht over mogelijke hervormingen van het systeem. Uiteindelijk bleek dit verloren moeite aangezien het Bestuur onaantastbaar zijn aankooppolitiek en museumbeleid bleef volhouden gedurende het hele interbellum. De druk die werd uitgeoefend door de *Sélection-Centaure*-groep en de consolidatie van het Vlaamse expressionisme tot een gematigde kunststroming met een realistische inslag en een Vlaams karakter, leidde ertoe dat de aanwervingcommissie van het Bestuur uiteindelijk toch werk aankocht van de kunstenaars die door deze groep werden gesteund. Zo slaagde het Vlaamse expressionisme, onder andere dankzij haar breed uitgebouwd promotiesysteem, er toch in een zekere institutionalisering te bereiken.

Hoofdstuk 4

Performance in de avant-gardegalerie

Op het einde van de negentiende eeuw verschoof het progressieve kunstgebeuren zich van de salons naar de commerciële privé-galerieën. In hun strijd naar kopers en beschikbare tentoonstellingsruimten zagen de artiesten zich nog steeds genoodzaakt zich te isoleren van de grote massa concurrerende kunstenaars. Het was de private kunstgalerie die de meer radicale en experimenterende avant-gardekunstenaars een forum bood en hun groeiende succes mogelijk maakte. Paradoxaal genoeg was het juist het galleriesysteem dat het aantal kunstenaars dat in contact kwam met pers en publiek limiteerde. De privé-galerieën konden slechts een klein aantal artiesten hanteren, met name een geprivilegieerde groep geselecteerd door de kunsthandelaar op basis van de originaliteit en exclusiviteit van hun werk. Deze originaliteit van de kunstenaar kreeg de kans tot uiting te komen in individuele tentoonstellingen en het succes van de avant-garde artiest was dan ook onlosmakelijk verbonden met de kunstgalerie.¹

Naast commerciële voordelen boden de galerieën nog meer mogelijkheden aan de artiesten. Als alternatief circuit voor de officiële musea, was hier plaats voor experiment en vernieuwing. In de avant-gardegalerie waren niet alleen de kunstwerken vooruitstrevend, maar ook met de manier van exposeren kon worden geëxperimenteerd. Vanaf de jaren 1920 werd de kunstgalerie de performanceplaats bij uitstek van de avant-garde. Naast individuele en groepstentoonstellingen, werden er voordrachten, concerten en poëzieavonden georganiseerd. De avant-garde werd hier als het ware in haar totaliteit beoefend. De relatie tussen de plastische kunsten, het toneel en de literatuur uitte zich in haar doelstelling het publiek te shockeren en zo de ogen te openen. De kunst moest opnieuw geïntegreerd worden in de samenleving en naast de manifesten werden ook deze performances aangewend als middel om het publiek te bereiken. Het waren namelijk de performances die het publiek rechtstreeks aanspraken en die sneller doordrongen tot het volk dan de achterliggende ideologieën en abstracte theorieën van de avant-garde.

¹ R. Jensen, 'The Avant-Garde and the Trade in Art', *Art Journal*, (1988) 360-361.

Ten aanzien van haar publiek nam de avant-garde een dubbelzinnige houding aan. Enerzijds achtte de kunstenaar zijn toeschouwers onbekwaam tot het ‘juist’ beoordelen van zijn kunst en wilde hij zich onderscheiden van de massa. Anderzijds zocht hij toenadering tot het publiek en wilde hij door middel van provocatie en agressie toch een zeker contact tot stand brengen. In dit hoofdstuk zal de relatie tussen de avant-garde en haar publiek verder worden belicht. De kunstgalerie vervulde hierin een schakelfunctie door te fungeren als performanceplaats. Zowel de manier van exposeren als de verschillende artistieke evenementen zullen aan bod komen.

De internationale avant-garde exposeert

Om de Brusselse situatie in een bredere context te kunnen plaatsen, is het noodzakelijk eerst de ontwikkelingen op internationaal niveau te schetsen. De tentoonstellingen waren overal de knooppunten waar de kunstenaars van de avant-garde werden geconfronteerd met het oordeel van de critici, de handelaars, de verzamelaars en het publiek in het algemeen. De exposities waren veelal de manifestatie van een ‘beweging’ en de groepstentoonstellingen speelden vaak een cruciale rol in de overlevering van de historische avant-garde. De diversiteit van deze manifestaties staat geen veralgemening toe. Om tot de ziel van de avant-gardeperformance door te dringen, zullen een aantal tentoonstellingen afzonderlijk worden behandeld. Als leidraad zal worden gebruik gemaakt van *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century* van Bruce Altshuler.²

In het Parijs van voor de Eerste Wereldoorlog waren het de progressieve salons, het *Salon d’Automne* en het *Salon des Indépendants*³, die er een traditie van alternatieve tentoonstellingen op nahielden. In 1905 maakten de fauvisten, met hun agressieve kleurgebruik en expressieve lijn, hun spectaculaire entree op het derde *Salon d’Automne*. Georges Desvallières, vice-president van het *Salon*, besloot de werken van deze provocatieve ‘wilden’ samen te brengen in een zelfde zaal: zaal VII of de ‘centrale kooi’. Het was deze beslissing die de fauvisten onder de aandacht bracht, aangezien ze anders waren verloren gegaan tussen de duizenden andere schilderijen. In zaal VII hingen onder andere werken van Derain, Matisse, de Vlaminck en Manguin. Het bezoeken van de progressieve salons ten einde de nieuwe kunst te ridiculiseren, was een algemeen gewaardeerde bourgeoisactiviteit. De publieke respons in de ‘centrale kooi’ was enorm: gelach, bespottung en verontwaardiging begroette de kleurrijke schilderijen.⁴

Voor de Parijse kunstliefhebbers betekende het kubisme iets anders dan het pionierswerk van Picasso en Braque dat nu als typerend voor deze beweging wordt gezien. In de eerste grote expositie bestempeld als kubistisch, waren het Metzinger, Gleizes, Le Fauconnier, Léger en Delaunay die in

² B. Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century* (New York 1994).

³ Zie ook: Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Galerie, kunsthandelaar en verzamelaar*, 36.

⁴ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 10-23.

1911 in zaal XLI van het *Salon des Indépendants* waren ondergebracht als ‘les cubistes’. Het *Salon d’Automne* van 1905 had reeds het effect gedemonstreerd van het concentreren van het werk van radicale artiesten in een zelfde zaal. Daar waar de fauvisten waren samengebracht dankzij het initiatief van de organisator, gingen de kubisten zelf het heft in handen nemen. Uit vrees verloren te gaan in de enorme tentoonstelling en met het besef dat een nieuwe beweging rijp was voor ontluiking, wilden zij zich manifesteren als groep en samen worden geëxposeerd. De kubisten veroverden onder leiding van Le Fauconnier een plaats in de commissie die oordeelde over de schikking van de geselecteerde kunstwerken. Dergelijke groepsmanifestatie zou karakteristiek blijven voor de kubisten, waarmee zij zich onderscheidde van de meer private interacties tussen de fauvisten en van het optreden van Picasso en Braque. Deze laatsten waren wat dit betreft hun tijd vooruit door hun verkoop en promotie over te laten aan een professionele handelaar in plaats van zich in te laten met de traditionele salons. Picasso en Braque waren te zien in tentoonstellingen over heel Europa, maar niet in Frankrijk, het thuisfront van het kubisme.⁵ De persoonlijke en exclusieve overeenkomsten met hun handelaar Daniel-Henry Kahnweiler⁶, weerhielden hen ervan te exposeren in de salons te Parijs.⁷

Mede dankzij grootschalige publiciteit rond de totstandkoming van de tentoonstelling als door de artikels geschreven door bevriende journalisten, werd de opening van het *Salon des Indépendants* van 1911 een groots gebeuren. Volgens Gleizes waren de mensen opeengepakt in zaal XLI, schreeuwend, lachend, protesterend en verwonderd en werden de kubisten ervan beschuldigd schandaal te willen maken, te spotten met het publiek of rijk te willen worden door het uitmelken van de snobs.⁸ Van dan af werd het woord ‘kubisme’ opgenomen in het taalgebruik, door critici als wapen om de nieuwe kunst aan te vallen en door cabaretiers als onderwerp van spot. Na de tentoonstelling bleven de kubisten samenkomen in de voorsteden van Parijs. Zondagmiddagen werden doorgebracht te Puteaux bij Duchamp-Villon en ‘s maandags ontmoetten zij elkaar in het atelier van Gleizes te Courbevoie.⁹

In hun streven naar het weergeven van ‘gelijktijdigheid’ en beweging in de kunst, vertoonden de kubisten een overeenkomst met de Italiaanse futuristen, onder leiding van Marinetti. In 1911 achtte Marinetti de futuristische schilderkunst klaar voor Parijs en hij organiseerde een tentoonstelling in *Galerie Bernheim-Jeune*. Maar toen Severini, die reeds te Parijs verbleef sinds 1906, de Milanese kunstenaars bezocht, concludeerde die dat hun werk naar Franse normen reeds was voorbijgestreefd en hij raadde hen aan de geplande expositie uit te stellen en Parijs te bezoeken om kennis te maken met het werk van de kubisten. In 1912 waren de futuristen dan toch klaar voor hun openbaring aan het Parijse publiek. Volgens André Salmon werden de toeschouwers op de opening overdonderd door het

⁵ J. Richardson, *A Life of Picasso* (New York 1996) vol 1, 357, 389, 411.

⁶ In verband met de veiling van de collectie Kahnweiler na de Eerste Wereldoorlog, zie ook: Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Galerie, kunsthandelaar en verzamelaar*, 37-38.

⁷ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 24-27.

⁸ E.F. Fry, *Cubism* (New York 1966) 173, 174-175.

⁹ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 27-33.

werk van Russolo, ze stampvoetten uit razernij voor *De Begrafenis van de Anarchist* van Carrà en barstten in gillen uit bij het zien van het werk van Severini.¹⁰ De tentoonstelling trok verder naar de Londense *Sackville Gallery*, de *Sturm* galerie te Berlijn en reisde door naar Brussel¹¹, Den Haag, Amsterdam en Munchen.¹²

Bij de kubisten die reeds hadden deelgenomen aan het *Salon des Indépendants* van 1911, voegden zich onder andere Gris, Picabia en de gebroeders Duchamp. Bijeenkomsten waarbij plannen werden gemaakt voor een nieuwe groepstentoonstelling van het kubisme, werden gehouden in het appartement van Picabia aan de avenue Charles-Floquet. Op het *Salon d'Automne* van 1912 verschenen de kubisten in hun *Section d'Or*.¹³ (Fig.1)¹⁴ Op deze tentoonstelling was ook het ambitieuze werk *Maison Cubiste* van Raymond Duchamp-Villon te zien. (Fig.2) Wegens plaatsgebrek kon echter enkel de façade van de eerste verdieping van het huis worden ondergebracht in het *Salon*. Het huis bevatte zowel schilderijen als meubels ontworpen door artiesten van de Puteaux-Courbevoie kring: behangpapier en meubilair door Mare, houtsnijwerk en een klok door La Fresnaye, een koffieset door Villon, beeldhouwwerk van Duchamp-Villon en schilderijen van Laurecin, Gleizes, Léger, Metzinger, Duchamp en La Fresnaye.¹⁵ Het *Maison Cubiste* was echter niet tijdig voltooid voor de vernissage en het andere kubistische werk was slechts pover vertegenwoordigd.¹⁶ Zoals Apollinaire rapporteerde, waren de kubisten samengeklit in een donkere uithoek van het *Salon*, niet langer bespot zoals het jaar voordien, maar nog slechts haat ontlokkend aan de toeschouwers.¹⁷

Een andere baanbrekende revolutie zou zich voordoen in Moskou, waar nieuwe ontwikkelingen de pure Russische kunst wilden ontvoogden van Westerse invloeden. Diverse bewegingen bloeiden open onder de term 'futurisme', reikend van Tatlins ambachtelijke 'cultuur van materialen' tot het esoterisch kosmische suprematisme van Kazimir Malevich.¹⁸ In 1913 riepen de schrijver Krutshonykh, de schilder-componist Matyushin en de kunstenaar Malevich het Eerste pan-Russische Futuristencongres uit, waarbij de opera *Overwinning op de zon* werd aangekondigd. Deze futuristische opera diende een klap in het gezicht van de publieke smaak te worden, waarin de overwinning van de techniek op de natuur werd gevierd. De onlogische taal 'zaum' van Krutshonykh ging samen met de muziek van Matyushin, die uit geluiden en geschreeuw bestond. Malevich ontwierp het decor en de kostuums, gemaakt van draad en karton die door hun stugheid normale,

¹⁰ A. d'Harnoncourt, *Futurism and the International Avant-Garde* (Philadelphia 1980) 17-18.

¹¹ In *Galerie Georges Giroux* werd in oktober 1912 de tentoonstelling gehouden van de Italiaanse futuristen. Zie ook: Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Galerie, kunsthandelaar en verzamelaar*, 38.

¹² Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 33, 36.

¹³ Zie ook: R.V. West, *Painters of the Section d'Or* (Buffalo 1967).

¹⁴ Foto's: zie bijlagen achteraan.

¹⁵ Over het *Maison Cubiste*, zie ook: W.C. Agee en G. Hamilton-Heard, *Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918* (New York 1967) 65-69.

¹⁶ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 33-41.

¹⁷ P. Daix, *Cubists and Cubism* (New York 1982) 86.

¹⁸ K. Ruhrberg e.a., *Kunst van de 20^e eeuw. Schilderkunst. Beeldhouwkunst. Nieuwe media. Fotografie* (Keulen 2001) 445. Zie ook: J.E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934* (New York 1988).

soepele bewegingen verhinderden. (Fig.3, 4) De figuren werden gereduceerd tot kleurvlakken en voor het decor paste Malevich hetzelfde principe toe. Het gordijn werd in twee gescheurd en het toneel baadde in een fel licht dat de figuren nog meer fragmenteerde. In de verschillende bedrijven is het toneel zwart, wit of groen: de wanden vormen een eigen kubistisch gesegmenteerde ruimte.¹⁹ (Fig.5, 6)

Net als de Italiaans futuristen, kozen de Russen voor provocatief gedrag en publieke ordeverstoring, waarbij ze door de straten trokken van Moskou en St.-Petersburg, eigenaardig uitgedost, met beschilderde gezichten en radijzen of houten lepels in de knoopsgaten. Bij de opening van hun tentoonstellingen droegen de exposanten rode lepels als teken van hun futuristische identiteit. De Laatste Futuristische Tentoonstelling 0-10 vond plaats te St.-Petersburg in december 1915 en stond onder leiding van Ivan Puni. De belangrijkste exposanten waren de kemphanen Tatlin en Malevich, die hier één van de belangrijkste installaties van de eeuw opzette. Tatlin weigerde te exposeren naast het nieuwe non-figuratieve werk van Malevich en eiste een aparte sectie waar hij boven de deur een bordje plaatste met 'Expositie van professionele schilders'.²⁰ Hier bracht Tatlin zijn hoekreliëfs aan door middel van een brugconstructie en ijzerdraden.²¹ (Fig.7) In de expositieruimte van Malevich hingen een veertigtal suprematistische werken schuin in de hoek en boven elkaar. Diagonaal stapte de toeschouwer de objectloze beeldenwereld binnen. De gewichtloze composities kenden geen boven en geen onder. Midden in de ruimte hing het *Zwarte Vierkant* als een religieuze icoon hoog in de hoek onder het plafond, de traditionele plaats van het Christusbeeld in een Russisch huis. (Fig.8) De Tentoonstelling 0-10 werd een schandaal, het publiek reageerde heftig en de composities werden door de pers vergeleken met een beeldenstorm die als een zuiverende donderbui insloeg in de avant-garde.²²

In Zurich werd in 1916 het *Cabaret Voltaire*, de geboorteplaats van het Europese dadaïsme opgericht door Hugo Ball en Emmy Hennings. Al snel gingen ook Huelsenbeck, Tzara en Arp zich engageren binnen de festiviteiten georganiseerd in het *Cabaret*. Zij voerden er provocerende nummers op, primitieve dansen, radicale geluidsgedichten, literatuur en zang.²³ Het dadaïsme in Zurich concentreerde zich vooral op performance en literaire vernieuwing, agressief woordgebruik en verbale beeldspraak, daarmee de gevestigde waarden van de Europese middenklasse uitdagend. De Zurichse 'Dada-Soirées' werden het model voor vele evenementen die zich gingen profileren in heel Europa.²⁴ In het begin van 1920 trokken Baader, Huelsenbeck en Hausmann met hun performance door Duitsland en Tsjecho-Slowakije, hun nonsens geluidsgedichten en fonetische rijmen voordragend. Het publiek werd hierbij door aanhoudende beledigingen en provocatie tot het uiterste gedreven. In Dresden bestormden de toeschouwers het podium en vielen ze de spelers aan met hun stoelpoten, terwijl in Leipzig soldaten werden ingezet om de groep te beschermen. In Keulen organiseerden Max

¹⁹ J. Simmen en K. Kohlhoff, *Kazimir Malevich. Leven en werk* (Keulen 1999) 30-35.

²⁰ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 78-94.

²¹ S.K. Isakov, 'On Tatlin's Counter-Reliefs', in: L. Zhadova e.a. *Tatlin* (New York 1988) 333-335.

²² Simmen en Kohlhoff, *Kazimir Malevich. Leven en werk*, 44-45.

²³ G. Durozoi, *History of the surrealist movement* (Londen 2002) 4.

²⁴ H. Richter en D. Britt, *Dada: Art and Anti-Art* (Londen 1978) 77-80.

Ernst en Johannes Baargeld in april 1920 de ‘Dada-Vorfrühling’, waarbij een jong meisje, in het jurkje van haar Plechtige Communie, obscene poëzie voordroeg en waar een aquarium werd tentoongesteld met bloedrood water waarop een vrouwenpruik dreef boven op een houten arm en een alarmklok. Max Ernst exposeerde een houten sculptuur met een bijl, waarmee hij het publiek uitnodigde het object te vernielen. De politie sloot de expositie wegens te veel obsceniteit.²⁵

De Eerste Internationale Dada Fair²⁶ werd gehouden in de zomer van 1920 in de zalen van *Galerie Otto Burchard* te Berlijn en werd in de pers vermeld als de ‘Grote Monster Dada Show’. In de Dada Fair waren referenties terug te vinden naar de activiteiten van de vorige twee jaren en er waren verwijzingen naar het militarisme. De muren waren tot aan het plafond bedekt met politiek en propagandistisch materiaal, schilderijen, collages, tekeningen en fotomontages.²⁷ Blikvanger was de *Pruisische aartsengel*, ‘gehangen door de revolutie’, Rudolf Schlichter en John Heartfields’ weergave van een Duits militair officier met een varkenskop. Opgehangen aan het plafond keek hij neer op het schilderij van Otto Dix met de kreupele oorlogsslachtoffers en een schilderij van Georges Grosz waarop een angstige burger wordt bedreigd door de chaos van zijn tijd. (Fig.9) De dadaïsten maakten hun politieke standpunten duidelijk door middel van vele slogans zoals ‘Dada vecht aan de kant van het revolutionaire proletariaat’ en in hun foto’s en collages klaagden zij de militaire acties, de hebzucht van de industriëlen en de medeplichtigheid van de middenklasse aan. (Fig.10)²⁸

In mei 1921 werd in de kelder van *Au Sans Pareil*, galerie en boekenwinkel van Bretons vriend René Hilsum, de eerste tentoonstelling van collages en tekeningen van Max Ernst gehouden. De opening was een gebeuren op zich, waarbij iemand bij de deur op wacht stond en luidkeels de arriverende auto’s en halssnoerparels telde, terwijl anderen verstoppertje speelden en commentaren rondstrooiden vanuit een kast. (Fig.11) In november 1925 werd de eerste surrealistische groepstentoonstelling geopend in *Galerie Pierre*, gerund door de belangrijke kunsthandelaar Pierre Loeb. De vernissage startte om middernacht en aangezien lang niet iedereen binnen geraakte, vulden de festiviteiten de gehele straat tot in de vroege uurtjes. In de loop van de jaren twintig ging het surrealisme zich onder invloed van Breton meer en meer politiek engageren. Salvador Dalí bracht in de jaren dertig nieuw leven in het surrealisme en maakte de kunststroming, vooral dankzij zijn actieve internationale zelfpromotie, aantrekkelijk voor een breder publiek.²⁹

Dalí zou dan ook een dominante aanwezige blijken op de Internationale Surrealistische Tentoonstelling³⁰ van 1938, gehouden in de *Galerie Beaux-Arts* te Parijs. Zijn *Regenachtige Taxi* begroette de bezoekers bij het binnenkomen van de lobby. In het oude voertuig zaten twee

²⁵ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 98-108.

²⁶ Ondanks het feit dat de tentoonstelling ‘internationaal’ werd genoemd, waren er slechts enkele deelnemers van buiten Duitsland waaronder Francis Picabia van Parijs en Jules Schmalzigaug uit Antwerpen.

²⁷ R.E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths* (Cambridge 1985) 104-106.

²⁸ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 98-115.

²⁹ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 116-120.

³⁰ Ook de Belgische surrealistische kunstenaars René Magritte en Paul Delvaux namen deel aan deze tentoonstelling.

etalagepoppen: de bestuurder, met haaienkop en duikbril, en zijn passagier, een haveloze vrouw overdekt met levende slakken. Kroppen sla omgaven de inzittenden en dienden de slakken tot voedsel, klimop verstrengelde zich tussen de autodeuren en het interieur was volledig doorweekt door de regen die vanuit het plafond op de taxi kletterde. (Fig.12) Vanuit de lobby werd het publiek door een lange gang, de *Rue Surréaliste*, naar de andere zalen geleid. Hierbij passeerde men zeventien etalagepoppen³¹, elk uitgedost door een ander kunstenaar, met daarboven naamplaatjes van al dan niet bestaande straten. (Fig.13-16) De vloer van de hoofdzaal van de tentoonstelling was bedekt met bladeren en mos en in de hoek stond een bed met luxueuze zijden lakens, omgeven door schilderijen van Masson, Paalen en Penrose. (Fig.17)³² De installatie in haar geheel was ontworpen door Marcel Duchamp, volgens de catalogus de 'Générateur-Arbitre' van de tentoonstelling. Op zijn bevel werd het plafond volgehangen met 1200 kolenzakken. In het midden van de zaal werd een gloeiend kolenkacheltje geplaatst dat 'de vriendschap vertegenwoordigde van zij die zich rondom kwamen warmen'. (Fig.18) Bij de vernissage betraden de bezoekers een donkere tentoonstellingsruimte, waar hen door Man Ray een zaklantaarn werd overhandigd waarmee ze de collages en schilderijen zelf konden belichten.³³

In deze context van avant-garde tentoonstellingen kan nog een ander opvallend voorbeeld worden gegeven. Met zijn draagbare museum verlegde Marcel Duchamp op de meest radicale manier alle bestaande vormen van exposeren. *La Boîte-en-Valise* bevatte reproducties van Duchamps schilderijen en miniatuur replica's van zijn readymades. Tussen 1941 en 1949 maakte hij 24 dozen in een leren koffertje die hij als bijzondere editie uitbracht. Aan iedere doos voegde hij een origineel kunstwerk toe. Voor Duchamp was de *Boîte* een manier om zijn oeuvre te verspreiden. Met deze doos maakte hij zijn eigen werk tot readymade. (Fig.19)³⁴

Performance van de Brusselse avant-garde

Specifiek voor de Belgische avant-garde is het aangewezen, alvorens de manier van tentoonstellen in de Brusselse galerieën te belichten, te vertrekken vanuit de performances in het theater. Aangezien alle artistieke dimensies van de avant-garde onontwarbaar met elkaar waren verweven, zouden dus ook in het toneel plastische kunstenaars, dichters, theoretici, mecenasen en zelfs kunsthandelaars de krachten bundelen. Het Belgische avant-gardetheater had zijn autonomie weten te bewaren ten overstaan van het buitenland en had aldus een zeer eigen karakter ontwikkeld. De Belgen veroordeelden het toneel niet, in tegenstelling tot de Franse surrealisten die onder invloed van Breton vijandig stonden

³¹ De etalagepop was een kenmerkend embleem van het surrealisme.

³² W.S. Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage* (New York 1968) 50.

³³ Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, 122-129.

³⁴ M. Duchamp, E. Bonk en D. Britt, *The portable museum; The making of the Boîte-en-valise de ou par Marcel Duchamp ou prose selavy* (Londen 1989) 9, 20-21.

tegenover deze ‘commerciële onderneming’. Voor de Belgische avant-gardisten was het theater een artistiek en sociaal conventioneel bolwerk dat ten val moest worden gebracht en opnieuw heroverd. Naast deze conservatieve instelling creëerde de Belgische avant-garde een alternatief podium vanwaar zij de conventies en de taal van het traditionele drama ontmaskerden.³⁵

Het dadaïsme in België was spontaan ontstaan, als een ongedefinieerd fenomeen en had zich nooit verder tot een echte beweging ontwikkeld. Clément Pansaers was één van de personen die de versnipperde initiatieven tevergeefs wilde aaneenschakelen tot een ware Belgische dada-beweging. In de taverne *Diable au Corps* predikte hij voor een schare dichters en schilders, waaronder Michel de Ghelderode, zijn dadaïstische idealen.³⁶ Tijdens de oorlog stichtte hij *Résurrection*, een tijdschrift waarin expressionistische en internationale tendensen werden verenigd en waarin tevens teksten van De Ghelderode, Jouve en Wedekind waren opgenomen.³⁷ In 1920 kwam Pansaers te Parijs in contact met Jean Cocteau, Francis Picabia, Tristan Tzara, André Breton en de hele *Groupe Littérature*. Na zijn steun en deelname aan verschillende Parijse demonstraties, trachtte hij het dadaïsme in Brussel te installeren. Plannen voor een dadaïstisch tijdschrift en een ‘dada-soirée’ in het *Théâtre de la Bonbonnière* vielen in het water nadat Pansaers in de steek werd gelaten door zijn Parijse kompanen.³⁸ Gefrustreerd keerde hij terug naar België waar hij samen met Picabia dada dood verklaarde in het artikel ‘Dada, sa Naissance, sa Vie, sa Mort’, gepubliceerd in een speciaal nummer van het tijdschrift *Ça Ira* van Maurice Van Essche.³⁹

Pansaers’ toneelstuk *Les Saltimbanques*⁴⁰ uit 1918, gepubliceerd in *Résurrection*, was het scenario voor een provocerende act, waarbij de personages voortdurend naast elkaar praatten, de conversaties elkaar doorkruisten in contradictie of zonder enige connectie, zoals bij ‘een gesprek tussen dove mensen’, als dialogen zonder betekenis.⁴¹ Het publiek werd onmiddellijk bij het stuk betrokken. Eén van de personages verweet de toeschouwers hun passiviteit, terwijl een ander hen liet weten dat ze de capaciteit niet bezaten om het stuk te appreciëren en te begrijpen. Wanneer Pansaers op een gegeven moment een speler uit het souffleurshokje liet kruipen om deel te laten nemen aan de opvoering, doorbrak hij hiermee openlijk de grenzen van het traditionele theater.⁴² Met zijn verminkte zinsconstructies, complexe concepten met neologismen en onbegrijpelijke dialogen, paste *Les Saltimbanques* in de antiekunst-doctrine van het dadaïsme.⁴³ De kern van de dada-strategie bestond er

³⁵ D. Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde* (New York 1987) ix-xi.

³⁶ R. Sauwen, *L’esprit Dada en Belgique* (Leuven 1969) 256, 309, 6-7, 8.

³⁷ Voor *Résurrection*, zie ook: Hoofdstuk 1. Moderniteit en avant-garde. *Brussel in het interbellum*, 29.

³⁸ Sauwen, *L’esprit Dada en Belgique*, 26, 62.

³⁹ M. Huysseune, ‘“Ça Ira!” et l’expressionisme’, in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 233-239 en Sauwen, *L’esprit Dada en Belgique*, 88-94.

⁴⁰ Het volledige script van *Les Saltimbanques* is terug te vinden in: Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, 37-45.

⁴¹ R. Van Belle, *Le Théâtre Dadaïste et surréaliste en Belgique* (Luik 1978) 92, 102-103, 105.

⁴² Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, 6-7.

⁴³ Ook het werk van de Antwerpenaar Paul Joostens paste in deze dadaïstische traditie. Zijn dramatische werk was nauw gerelateerd met de poëzie en situeerde zich meestal rond de tegenstellingen tussen man en vrouw of rond de bespottelijke zijde van religie. Zijn stuk *Scandale on délivrance* uit 1948 was de culminatie van zijn

namelijk in het publiek te ontzenuwen door zijn zin voor fatsoen te shockeren en zijn logica te doorbreken in eenmalige performances of ‘manifestations’. De actie die werd gebracht in een dadaïstisch toneelstuk was er één van dynamische desintegratie en ook de taal was ondoorgrondelijk, irritant, pervers en paradoxaal, maar ook doorspekt met humor.⁴⁴

Ook Michel Seuphor had wortels in het dadaïsme, en als jongeling startte hij het tijdschrift *Het Overzicht*.⁴⁵ Hij stond eveneens open voor andere vernieuwingen zoals het constructivisme, futurisme en kubisme. Dankzij zijn vriendschap met Piet Mondriaan werd hij betrokken bij *De Stijl*, maar uiteindelijk ging hij toch een persoonlijke richting uit, steeds zoekend naar nieuwe vormgeving. In zijn toneelstuk *L'Éphémère est éternel*⁴⁶ uit 1926 had hij de ambitie de pure abstractie van een Mondriaan-schilderij te evenaren. Seuphor werkte hiervoor met de geometrische vormen van het lichaam in beweging en maakte gebruik van elementen als snelheid, frequentie en herhaling. Door de monologen werden zinloze lettergrepen, zoals ‘glub glub glub’ en ‘kik ki kirikiriki’, en woordspelingen verweven. De personages, Acteur I, Acteur II, Acteur III, etc., verstoorden geregeld de opvoering door zagezegd improvisatorische onderbrekingen. Zo nu en dan leek het of ze hun tekst vergaten of dat ze zich tijdens het voordragen plots overdreven bewust waren van het feit dat ze zich op een podium bevonden. Met *L'Éphémère est éternel* wilde Seuphor het klassieke concept van theater doorbreken en zocht hij naar een inventieve manier voor direct contact met het publiek.⁴⁷ Voor het decor ontwierp Mondriaan drie beweegbare panelen, één voor elke act, bestaande uit de typische rasterverdeling van felle gekleurde driehoeken. (Fig.20) Het stuk werd echter pas voor de eerste maal opgevoerd in 1976 door het *Théâtre de l'Esprit Frappeur* in de Jardin Botanique te Brussel.⁴⁸

De Brusselse surrealistische groep ontstond gelijktijdig met, maar onafhankelijk van, de Parijse groep onder leiding van André Breton. De kunstenaar René Magritte en de jonge dichter E.L.T. Mesens werkten eerst mee aan Picabia's tijdschrift *391*, maar gingen in 1925-1926 zelf de dada-surrealistisch getinte tijdschriften *Oesophage* en *Marie* uitgeven.⁴⁹ Ondertussen had Paul Nougé, in

satirische, scherpe en perverse theater. Voor Paul Joostens, zie: Van Belle, *Le Théâtre Dadaïste et surréaliste en Belgique*, 18-20 en Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique*, 191-192.

⁴⁴ Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique*, 98-99.

⁴⁵ *Het Overzicht* werd in 1921 gesticht door Michel Seuphor en was zeer modernistische getint en internationaal georiënteerd. Jozef Peeters verzorgde het plastische programma. Het tijdschrift was interdisciplinair opgevat en had aandacht voor de verschillende artistieke domeinen. De directeurs Peeters en Seuphor haalden de banden met de Europese avant-gardisten nauwer aan en er werden reproducties en artikels met het buitenland uitgewisseld. Het hoogtepunt van deze internationale samenwerking, was het nummer in *Der Sturm* over de Vlaamse kunst. Vanaf 1923 kwam dankzij Seuphor ook het dadaïsme aan bod in *Het Overzicht*, tot ongenoegen van Peeters die consequent het constructivisme bleef verdedigen. Deze spanning zou leiden tot de opheffing van de samenwerking en het einde van het tijdschrift. Zie: M. Seuphor, *Het Overzicht* (Antwerpen- Parijs 1976) en I. Henneman, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 123-125.

⁴⁶ Het volledige script van *L'Éphémère est éternel* is terug te vinden in: Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, 55-68.

⁴⁷ M. Seuphor, ‘Théâtre-anti-théâtre’, *Cinquième Saison*, 18 (1963) 76.

⁴⁸ Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, 11-13.

⁴⁹ C. Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire* (Brussel 1998) 35 en R. Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 366-369.

samenwerking met Camille Goemans, Marcel Lecomte en André Sourris, *Correspondance* tot stand gebracht, een surrealistisch vlugschrift dat om de tien dagen verscheen.⁵⁰ Deze twee groepen, enerzijds *Oesophage* en *Marie*, anderzijds de medewerkers van *Correspondance*, vonden elkaar in oktober 1926 in een gemeenschappelijke actie naar aanleiding van de toneelstukken *Tam-Tam* en *Mariés de la Tour Eiffel*. Deze stukken werden opgevoerd door de nieuwe *Groupe Libre* van Raymond Rouleau, die er door de surrealisten van werd verdacht onder het mom van het modernisme, commercieel succes na te streven. Deze gewelddadige perikelen leidden tot een feitelijke fusie en het ontstaan van de Belgische surrealistische groep.⁵¹

Het toneelstuk *Tam-Tam*, geschreven door Georges Norge, werd op 6 oktober 1926 uitgevoerd in het *Casino Saint Josse* te Brussel. De actie van de surrealisten op de avond van de première werd door Paul Nougé in een brief beschreven aan de musicus Paul Hooreman.⁵² Zij arriveerden met een paardenkoets en samen met een aantal oude bedelaars, opgetrommeld voor deze gelegenheid, drongen zij het Casino binnen waar zij de bedelaars pamfletjes en verslenste bloemen lieten rondstrooien. Bij de aanvang van de opvoering, begonnen zij allen te gillen en Geert van Bruaene riep ‘C’est sinistre et catacombal!’. In opperste chaos begonnen de acteurs, het publiek en de ordeverstoorers naar elkaar te schreeuwen, met vechtpartijen tot gevolg. De aard van deze demonstratie typeerde het Brusselse surrealisme, dat zich niet zozeer afzette tegen de onrechtvaardigheid in de samenleving dan wel tegen de avant-garde artiesten zelf. Evenals de Parijse dadaïsten ondernamen zij publieke performances, maar dan met een duidelijk theatergehalte. Hun belangrijkste wapen hierbij was de humor, in overeenstemming met de strategie van *Correspondance*. De acties tegen de *Groupe Libre* bezaten reeds alle aspecten die de verdere richting van het Brusselse surrealisme aangaven.⁵³ Mesens stelde Nougé voor de leiding van *Marie* over te nemen. Begin 1927 verscheen het laatste nummer onder de titel *Adieu à Marie*, waarmee de groep, na een synthese tussen dadaïsme en surrealisme, nu definitief surrealistisch kon worden genoemd.⁵⁴

Het eerste toneelstuk van Michel de Ghelderode, *La Mort regarde à la fenêtre*, werd in 1918 opgevoerd tijdens een conferentie over Edgard Allan Poe, in het *Théâtre de la Bonbonnière*. Het werd geregisseerd door Léo Bert, die samen met Clément Pansaers deel uitmaakte van de groep rond het café *Diable au Corps*. Met dit stuk, in de traditie van het symbolisme met een vleugje satanisme en potsierlijkheid, oogstte De Ghelderode amper succes in het Brusselse theater. In 1924 schreef hij *Têtes*

⁵⁰ Voor *Correspondance* en *Oesophage*, zie ook: Hoofdstuk 1. Moderniteit en avant-garde. *Brussel in het interbellum*, 31.

⁵¹ Durozoi, *History of the surrealist movement*, 152, Sauwen, *L’esprit Dada en Belgique*, 277 en Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, 371.

⁵² M. Mariën, *Lettres surréalistes* (Brussel 1973) 27-28.

⁵³ Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, 14-17.

⁵⁴ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L’alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 54-55, Sauwen, *L’esprit Dada en Belgique*, 278-279 en M. Mariën, *L’activité surréaliste en Belgique (1924-1950)* (Brussel 1979) 129, 137-144.

*de bois*⁵⁵, een stuk waarin alle vertegenwoordigers van een onderdrukkende samenleving, met onder andere een generaal, een financier, een anarchist, een bokser en een geleerde, werden voorgesteld als leeghoofdige stropoppen. De Ghelderode stelde hen allen tegenover de Poëet, de personificatie van zowel een Christusfiguur als de antichrist. Gedurende zijn schrijverscarrière raakte De Ghelderode overtuigd van de macht van het poppentheater. Ook in *Têtes de bois* gebruikte hij een marionet voor het weergeven van de expressionistische Poëet, achternagezeten door zijn eigen lelijkheid en verdrukt door zijn groteske omgeving.⁵⁶

De galerie als performanceplaats

Visuele presentatie en inrichting

De alternatieve manier van tentoonstellen in de nieuwe galerieën voor moderne kunst, ontwikkelde zich parallel met een aantal fundamentele transformaties binnen de officiële musea. In het interbellum werd gebroken met een mentaliteit die de museumkunde lange tijd had beheerst. Voordien werd weinig aandacht besteed aan de presentatie van de kunstwerken en aan de gerieflijkheid voor de bezoeker. Kwantiteit primeerde op kwaliteit, en de uitpuilende zalen moesten de rijkdom van het museum weerspiegelen. De schilderijen waren aangebracht in twee tot drie rijen boven elkaar, niet geordend volgens school of kunstenaar. De kleinere werken werden zelfs in gemeenschappelijke kaders opgehangen.⁵⁷ (Fig.21) Vanaf de Eerste Wereldoorlog begon men deze onoverzichtelijke en chaotische inrichting in vraag te stellen en te bekritisieren, en vond men het niet langer aanvaardbaar dat de toeschouwer vermoeid en verward het museum verliet. Zowel in het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen als dat te Brussel, startten in de jaren 1920-1930 de verbouwingswerken.⁵⁸

Volgens de nieuwe museumarchitecturale opvattingen werd afgestapt van een te pompeuze architectuur en werden de lijnen strakker en het geheel soberder.⁵⁹ De binnenvensers werden vervangen door volle wanden en een betere onderverdeling creëerde nieuwe zalen en maakte een vlottere omloop mogelijk. In sommige zalen verlaagde men de zoldering en werden de stenen vloeren vervangen door parket. Er werd een heldere en eenvoudige plaatsing van de werken geëist waarbij de

⁵⁵ Voor het volledige script van *Têtes de bois*, zie: Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, 111-115.

⁵⁶ Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, 23-27.

⁵⁷ M. Augis, 'Le nouvel aménagement du musée d'Art ancien de Bruxelles', *Touring Club de Belgique, revue et bulletin officiel*, 17 (1932) 263-267.

⁵⁸ V. Vermeersch en J.M. Duvasquel, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Museum voor Oude Kunst Brussel* (Brussel 1988) 72 en L. Van Puyvelde, 'Principes de la Présentation des Collections dans les Musées', *Museion. Bulletin de l'Office Internationale des Musées*, 8 (1934) 36.

⁵⁹ L. Hauteceur, 'Architecture et Organisation des Musées', *Museion. Bulletin de l'Office Internationale des Musées*, 7 (1933) 14.

schilderijen op voldoende afstand van elkaar op één rij werden gehangen.⁶⁰ Van nu af aan werden de werken op een meer chronologische wijze geordend, rekening houdend met de kleurencombinaties en onderlinge symmetrie van de schilderijen.⁶¹ De beeldhouwwerken kregen een onopvallende, bijpassende sokkel en werden in het midden van de zaal geplaatst en niet meer in de tuin waar ze leden onder het Belgische klimaat. Voor de kleur van de muren of de wandbekleding werd een neutrale kleur gekozen, om de toeschouwer niet te veel te vermoeien, of er werd een tint uitgezocht passende bij de sfeer en tijdsgeest van de schilderijen.⁶² (Fig.22)

Het in 1920 geopende *Atelier d'Art contemporain Sélection* aan de Koloniënstraat, vertoonde, als eerste galerie voor moderne kunst te Brussel, nog kenmerken van de oude manier van tentoonstellen. Het feit dat de getoonde kunstwerken dicht op elkaar werden uitgesteld, was echter vooral het gevolg van een nijpend plaatsgebrek. De galerie was klein en donker, wat duidelijk valt af te leiden uit de foto van de voorgevel. (Fig.23) Op de benedenverdieping was de kunsthandel geïnstalleerd. Zoals reeds vermeld, verkocht men hier zeer uiteenlopende kunstvoorwerpen, gaande van een groot aanbod aan schilderijen, over beeldhouw- en snijwerk, siervoorwerpen en keramiek, tot tapijten, zijden stoffen, waardevolle boeken, lithografieën en etsen. Al deze objecten waren door de galeriehouders André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke verzameld tijdens hun binnen- en buitenlandse reizen en hun bezoeken aan kunstateliers, handelaars, uitgevers en architecten.⁶³ Volgens de mémoires van De Ridder was de winkel behangen met een donkerblauw met roze motieven versierd papier van Marie Laurencin en was hij ingericht met blauwgele en geelzwarte meubelen, ontworpen door Gust van Hecke en Leon de Smet. In het vertrek stonden een aantal zetels met hoge, ronde rugleuningen, overdekt met een fleurige zijde van Raoul Dufy. Volgens De Ridder resulteerde het geheel in een ‘aan levendige kleuren rijke decor, waar echter niets in afstak of buiten den toon viel’.⁶⁴ (Fig.24) Langs een lange en duistere trap werd de bezoeker naar de tentoonstellingsruimte op de eerste verdieping geleid. Deze zaal was laag en slechts matig verlicht en ‘onder het den ganschen dag brandend electrisch licht glom het uit mat-gouden bladen samengesteld behang, waarop de doeken ten volle tot hun recht kwamen’, aldus De Ridder.⁶⁵

De leden van de *Sélection*-groep waren zich echter bewust van de beperkingen van hun galerie. Wanneer zij in juli 1920 de ophefmakende tentoonstelling Salon der Kubisten organiseerden, deden zij dat in de *Cercle Artistique* te Antwerpen, want ‘voor een expositie van dien omvang zouden onze Brusselsche lokaliteiten te eng geweest zijn’, aldus De Ridder.⁶⁶ In deze tentoonstellingsruimte was het mogelijk de schilderijen en beeldhouwwerken, op voldoende afstand van elkaar, op één rij te

⁶⁰ Van Puyvelde, ‘Principes de la Présentation des Collections dans les Musées’, 39-40.

⁶¹ J. Capart en J. Lameere, ‘La conception moderne du musée’, *Museion. Bulletin de l'Office Internationale des Musées*, 4 (1930) 282.

⁶² Hautecoeur, ‘Architecture et Organisation des Musées’, 14-17.

⁶³ Zie ook: Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Galerie, kunsthandelaar en verzamelaar*, 39.

⁶⁴ A. de Ridder, *Sint- Maertens- Laethem, kunstenaarsdorp* (Brussel 1946) 427.

⁶⁵ De Ridder, *Sint- Maertens- Laethem, kunstenaarsdorp*, 427.

⁶⁶ De Ridder, *Sint- Maertens- Laethem, kunstenaarsdorp*, 425.

schikken. De egale, donkere wand liet de kunstwerken één voor één tot hun recht komen. (Fig.25) In het tijdschrift *Sélection* kwamen zo nu en dan wel de frustraties bovendrijven over het gebrek aan degelijke zalen.⁶⁷ In het juni-nummer van 1922, namen de redacteurs gretig een aantal citaten uit de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* op in hun tijdschrift. Deze krant schreef dat de galerieën *Giroux* en *Le Centaure*, met hun betere accommodatie, de vruchten plukten van het werk van *Sélection*. Zo zou bijvoorbeeld *Sélection* als eerste een ensemble van de jonge Franse schilderkunst naar België hebben gehaald. Een paar weken later deed *Galerie Georges Giroux* hetzelfde, maar dan in ruimere en beter verlichte zalen. Eveneens zou *Sélection* het initiatief hebben genomen Foujita aan het publiek te openbaren, maar zou de grote triomf van de kunstenaar plaatsgevonden hebben in de nieuwe zalen van *Le Centaure*.⁶⁸

In 1921 werd in de Museumstraat *Galerie Le Centaure* geopend door Walter Schwarzenberg. Het interieur van 'Le Petit Centaure' was sober, de plafonds waren relatief laag en de twee expositiezaaltjes waren beperkt in omvang. (Fig.26) In 1926 zou de galerie verhuizen naar de prestigieuze Louizalaan. Adrien Blomme was de architect van de nieuwe galerie, bestaande uit één grote zaal, grenzende aan de Louizalaan, en twee kleine ruimten die de achterzijde verbonden met de Rue de la Grosse Tour. Onder deze twee zaaltjes bevonden zich de kelders, voorbehouden voor de opslag van de grote kisten met schilderijen.⁶⁹ In *Sélection* werden de nieuwe zalen geprezen om hun 'atmosphère dont le public subira l'emprise' en 'l'ampleur des proportions, la hardiesse des lignes, la luxueuse simplicité de l'aménagement forment un ensemble qui a vraiment belle allure'.⁷⁰ (Fig.27) Jean Milo, medewerker van *Le Centaure*, verhaalde in zijn mémoires dat het vaak een heksenketel was om een tentoonstelling op tijd klaar te krijgen, aangezien de schilderijen uit het buitenland soms pas om elf uur arriveerden en de opening al om twee uur 's middags plaatsvond.⁷¹ De nieuwe *Centaure* opende zijn deuren met een tentoonstelling van *Les Neuf*. De schilderijen hingen op grote afstand van elkaar en de beelden kregen een slanke, sobere sokkel, waardoor de sfeer in de ruimte te vergelijken was met de nieuwe zalen van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel. (Fig.28, 29) In 1927 werd in *Galerie Le Centaure* de eerste individuele tentoonstelling gehouden van René Magritte. Het voorwoord in de catalogus was van Van Hecke en Nougé, die Magrittes werk 'agressief en krachtig' noemden.⁷² Volgens Milo hing *Le Jockey perdu*, door Magritte zelf bestempeld als zijn eerste echte surrealistische werk, in de vitrine aan de Louizalaan.⁷³

In 1920 verliet *Galerie Georges Giroux* de Koningsstraat en opende nieuwe zalen in de Regentschapsstraat. Vier jaar later werd er de eerste retrospectieve tentoonstelling van Constant

⁶⁷ « Sélection » et un peu d'histoire', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 90.

⁶⁸ 'Encore un peu d'histoire', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 154. Zie ook: 'Permeke chez Giroux', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 443-444.

⁶⁹ Alle werken voor tentoonstellingen vanuit bijvoorbeeld Frankrijk werden meestal vervoerd via de spoorwegen en werden daarom opgeborgen in stevige kisten, die beschadiging moesten voorkomen.

⁷⁰ 'Le nouveau « Centaure »', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 76.

⁷¹ J. Milo, *Vie et survie du « Centaure »* (Brussel 1980) 39-40.

⁷² Durozoi, *History of the surrealist movement*, 154, 159.

Permeke gehouden.⁷⁴ Om een zicht te krijgen op de inrichting van deze galerie, ontbrak het nodige bronnenmateriaal. Wel bestaat er een brief van Paul Colin aan André de Ridder, geschreven naar aanleiding van een incident tijdens de voorbereidingen van de tentoonstelling ‘La Peinture belge contemporaine’ in 1930, waaruit wel een aantal conclusies konden worden getrokken over de manier van tentoonstellen van *Galerie Giroux*. Voor deze tentoonstelling werden werken geleend van *Le Centaure*, waaronder schilderijen van Edgard Tytgat, Gust de Smet en Frits van den Berghe. Paul Colin van *Galerie Giroux* had voor de expositie twintig schilderijen uit de uiteenlopende kunststromingen gekozen, wat inging tegen de anti-eclectische opvattingen van de *Centaure*-groep.⁷⁵ Van den Berghe had hieromtrent volgens Colin een waar schandaal van gemaakt, en dat terwijl Frits van den Berghe, mede door de afmetingen en het karakter van zijn kunstwerken, het privilege had gekregen het kleine vierkante zaaltje, bij de ingang, alleen te bezetten, en dan nog met zeven schilderijen, een aantal waarmee geen enkel ander kunstenaar was vertegenwoordigd. Vervolgens had Van den Berghe nog vóór de opening al zijn werken komen weghalen en had het hele voorval, aldus Colin, overdreven proporties aangenomen.⁷⁶

Voor de kleinere kunstgalerieën stond slechts versnipperd bronnenmateriaal ter beschikking. In 1924 richtte de Nederlandse dichter en acteur Geert Van Bruaene, met beperkte middelen in de Ruusbroecstraat te Brussel, het *Cabinet Maldoror* op. Paul Joostens mocht er als eerste tentoonstellen. Van Bruaene toonde in 1925 in het *Cabinet* voor het eerst in België grafisch werk van een aantal *Bauhaus* leden, waaronder Kandinsky en Moholy-Nagy. In hetzelfde jaar opende hij een nieuwe avant-gardekunstgalerie, *La Vierge Poupine*, met Paul van Ostaijen als medebeheerder. De eerste tentoonstelling toonde doeken van Floris Jaspers. In 1926 werden hier, nu met Camille Goemans als nieuwe partner van Van Bruaene, 34 originele prenten van Max Ernst getoond. Even later verhuisde *La Vierge Poupine* naar de Louisalaan waar de nieuwe zalen werden ingewijd met een expositie van Marthe Donas.⁷⁷ Op de achterflap van *Adieu à Marie*⁷⁸ werd een advertentie geplaatst voor de galerie *À la Vierge Poupine*, waar ‘schilderijen, boeken, surrealistische publicaties en negerkunst’ kon worden bewonderd.⁷⁹ Het was ook hier dat in november 1926 de Brusselse surrealistische groep de tentoonstelling ondersteunde van de naïeve schilder Edmond de Crom. Het voorwoord van de catalogus bestond uit verklaringen van Goemans, Magritte, Nougé en Mesens. Dit soort tentoonstelling met de waarde van een manifest was, specifiek voor de naïeve schilderkunst, nog totaal

⁷³ Milo, *Vie et survie du « Centaure »*, 3.

⁷⁴ Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, 354, 364.

⁷⁵ Zie ook: Hoofdstuk 3. Een alternatief voor het museum. *Tegen het eclectisme*, 64-66.

⁷⁶ Brief van Paul Colin aan André de Ridder. Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC) Dossier nr. C3322.

⁷⁷ Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, 364, 366, 371.

⁷⁸ Zie eerder dit hoofdstuk: *Performance van de Brusselse avant-garde*, 92.

⁷⁹ Omslag *Adieu à Marie* (1926-1927).

onbekend in Brussel en bracht, zoals verwacht, heel wat opschudding teweeg binnen de officiële kunstkringen en hun kranten.⁸⁰

Na het opdoeken van de kunsthandel *P.G. Van Hecke en Co* opende Paul-Gustave van Hecke in 1927 *Galerie L'Époque*, met Mesens als artistiek directeur. In 1928 werd in deze galerie een internationale fototentoonstelling gehouden, met werk van onder andere Man Ray, Moholy-Nagy en Mesens.⁸¹ Ook aan Hans Arp was dat jaar een individuele expositie gewijd.⁸² Uit de foto van deze tentoonstelling blijkt dat in *L'Époque* niet noodzakelijk de gangbare opvattingen golden over de manier van exposeren. De kunstwerken werden wel met veel lege ruimte omringd, maar de horizontale ordening werd doorbroken. (Fig.30) Magritte, die een jaar eerder naar Parijs was verhuisd, stelde in januari 1928 tentoon in *L'Époque*. Nougé verzorgde het voorwoord, ondertekend door alle lokale surrealistten.⁸³

Het jaar 1934 markeerde het begin van het hoogtepunt van het surrealisme. Een hechte samenwerking kwam tot stand tussen de Brusselse en de Parijse surrealistten, wat resulteerde in de eerste internationale surrealistische tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel. De expositie kreeg de naam 'Minotaure', naar het gelijknamige tijdschrift, en werd opgezet door Mesens. Mesens nam het initiatief de surrealistische werken te scheiden van de andere. De eerste zaal was gereserveerd voor onder andere werk van Braque, Matisse, Maillol en Derain, terwijl de tweede en derde zaal waren bestemd voor de surrealistten Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Ernst, Giacometti, Magritte, Man Ray en Tanguy, evenals voor Duchamp, Brancusi, Kandinsky, Klee en Picasso. Op uitdrukkelijk verzoek van de directeur van het Paleis voor Schone Kunsten, werd een vierde zaal gereserveerd voor 'l'enfer', voor de aanstootgevende, shockerende schilderijen. Magrittes *Le Viol*, Dalí's *Le Grand masturbateur*, evenals werk van Balthus en Brauner, werden verborgen achter gordijnen die enkel werden geopend op vraag van een aantal ingewijden.⁸⁴ Een jaar later werd in La Louvière de 'Exposition surréaliste internationale' gehouden in een zaaltje dat gewoonlijk voor de culturele activiteiten van de Vlaamse arbeiders in de streek werd gebruikt. 'Het kader was duister, ijselijk, wanhopig, gedoemd', herinnerde Achille Chavée zich later, 'Het was een ideale, gedroomde plek, precies wat we wilden, naar het beeld van de wereld die we wilden vernietigen, zo'n plek waar een vloek op rust, waar graaf de Lautréamont in staat zou zijn geweest een van zijn gezangen te schrijven'.⁸⁵

⁸⁰ Durozoi, *History of the surrealist movement*, 154.

⁸¹ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 59-60.

⁸² Gobyn, 'Kroniek 1900-1944', 372, 377.

⁸³ Durozoi, *History of the surrealist movement*, 159.

⁸⁴ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 76-77, Durozoi, *History of the surrealist movement*, 276 en Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)* 231-232.

⁸⁵ A. en C. Bechet, *Surréalistes wallons* (Brussel 1984) 36 en S. Goyens de Heusch, 'Het surrealisme', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 308-309.

Artistieke evenementen

Naast het houden van tentoonstellingen, fungeerden de avant-gardegalerieën meestal ook als locatie voor allerhande nevenactiviteiten, gaande van concerten over filmvoorstellingen tot theater. Zij waren de centra van de avant-garde, waar vergaderingen werden gehouden, de kunstenaars elkaar ontmoetten en nieuwe idealen en initiatieven ontsproten. Rondom deze galerieën vormden zich groepen gelijkgestemden, die zowel in hun galerie als elders activiteiten gingen organiseren. Uiteraard is ook hier de *Sélection-Centaure*-groep het meest dominant aanwezig in de bronnen. Toch is het bekend dat bijvoorbeeld ook het *Cabinet Maldoror* regelmatig filmavonden inrichtte en dat de groep *La Lanterne Sourde* elke donderdagavond bijeenkomsten hield met muziek, zang en poëzie.⁸⁶ In *Galerie Georges Giroux* bijvoorbeeld werden in april 1921 twee pianoconcerten gegeven door Erik Satie.⁸⁷

In februari 1924 nodigde Geert van Bruaene het marionettentheater van het Antwerpse *Lumière* uit voor een aantal voorstellingen in een gehuurde zaal van het slot *Ravenstein*, die hij plechtig *Salle des Fêtes du Cabinet Maldoror* doopte. Naar het voorbeeld van *Chat Noir* te Parijs, wilde de *Lumière*-groep een modern poppentheater organiseren. Na lang experimenteren werd geopteerd voor tweedimensionale marionetten, die een strakkere lijn hadden, expressiever waren en konden worden beschilderd. In zijn mémoires beschreef Roger Avermaete het vernuftige technische systeem waarmee de poppen werden bewogen. Frans Buyle had door middel van buisjes en mechaniekjes, een nieuw, bijna onzichtbaar alternatief ontworpen voor de touwtjes van bovenaf. Het decor was samengesteld uit zes beweegbare panelen die, in onderlinge combinatie, telkens een nieuwe mise-en-scène creëerden. De traditionele beschildering van het decor werd vervangen door een zijden bekleding, waartegen de vlakke marionetten beter contrasteerden. De voorstellingen die voor het *Cabinet Maldoror* werden gehouden, *Philippe II*, *Les Uns et les Autres* en *Malbrough s'en va-t-en Guerre*, waren de laatste die het gezelschap opvoerde.⁸⁸

Ook de vernissages gingen vaak samen met concerten, zang, diners en voordrachten. De 'Patchouliheren' van *Sélection*, zoals ze door Paul Van Ostaijen smalend werden getypeerd, hielden wekelijkse feestavonden, waarop geregeld buitenlandse gasten werden ontvangen en de champagne rijkelijk vloeide.⁸⁹ Op zaterdag 20 maart 1926 werd er, naar aanleiding van het vijfjarige bestaan van *Sélection* en van een expositie van Frits van den Berghe, een banket georganiseerd in *Taverne Wagner*, waarop alle medewerkers werden uitgenodigd. Speeches van André de Ridder en Fierens-Gevaert en

⁸⁶ Bijvoorbeeld: 'Les Réunions Artistiques à l'Université. Les Jeudis de la "Lanterne Sourde"', *La Lanterne Sourde. Groupement et revue d'art contemporain*, 1-4 (1921-1922) 80-81 en 'Audition de Propagande organisée par la Section Musicale du Mouvement Estudiantin pour la culture morale', *La Lanterne Sourde. Groupement et revue d'art contemporain*, 1-4 (1921-1922) 85.

⁸⁷ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 33.

⁸⁸ R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 I: het avontuur van de 'Lumière'-groep* (Brussel 1952) 92-104.

een voordracht van Jean Milo werden afgewisseld met bluesmuziek en een aantal ‘Negroes spirituals’, gezongen door Evelyne Brélia.⁹⁰ De wekelijkse samenkomsten van de *Sélection*-leden op Van Heckes landhuis *Malpertuis* nabij Gent, werden zo nu en dan feestelijker aangekleed, gecombineerd met een intiem etentje, ter ere van buitenlandse bezoekers. Eind mei 1926 werd Ossip Zadkine ontvangen door ‘les Amis de Sélection’ en in juni van hetzelfde jaar brachten Marc Chagall en zijn vrouw een zondagmiddag door onder de bomen van de ‘Groenen Boomgaard’. ‘La maison crépi de rose s’érige avec une sereine grâce rustique, au bord de la Lys calme, au milieu du verger opulent, abondamment fleuri. A l’intérieur, ce qu’on remarque surtout, ce sont des toiles et des photographies au mur, des livres et des journaux sur les tables’, zo klonk het in het tijdschrift *Sélection*, dat deze onderonsjes op het platteland vaak al te idyllisch afschilderde.⁹¹

De opening van de nieuwe galerie *Le Centaure* in de Louisalaan op 16 oktober 1927 was eveneens ‘un véritable événement artistique’, aldus *Sélection*. Er werd een défilé gehouden met creaties van Norine, de vrouw van Paul-Gustave van Hecke, die haar modezaak openhield aan de overkant van de Louizalaan. De mannequins, in gewaden die de verschillende momenten van de dag symboliseerden, leken uit de droomwereld gestapt van een Magritte of een Chirico. De begeleidende muziek was een mix van stijlen, gaande van jazz over blues tot Amerikaanse negermuziek, verzorgd door de pianisten Jean Wiéner en Clément Doucet.⁹² Volgens *Sélection*, ‘l’extrême barbarie unie à l’hyper-culture pour notre plus grande satisfaction’.⁹³ Floris Jaspers, die even het pad kruiste van *Sélection* en *Le Centaure* en dankzij George Marliers lovende artikels als het ware geïntroduceerd was in deze groep, hekelde in zijn schilderij *Mariage de raison* zonder twijfel het ‘fashionable’ klimaat rond de *Centaure* galerie. (Fig.31)⁹⁴

Avant-garde versus publiek

Een ambivalente relatie

Eén van de hoofdkenmerken van de avant-garde was haar wil te breken met het publiek. Zij verzette zich tegen de goede smaak en de goede zeden en zag zich aldus genoodzaakt afstand te nemen van het grote publiek. In deze houding viel echter een zekere tegenstrijdigheid op. In hun streven de kunst opnieuw te integreren in het dagelijkse leven, zochten de avant-gardisten juist toenadering tot het

⁸⁹ H.F. Jaspers, ‘Adjugé’, *Revolver*, 18 (1991) 16.

⁹⁰ ‘Le banquet de “Sélection”’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 78-83.

⁹¹ ‘Les Amis de Sélection’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 431-432.

⁹² ‘La première soirée du Centaure’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 51.

⁹³ ‘La première soirée du Centaure’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 76-77.

⁹⁴ J.F. Buyck, *Floris en Oscar Jaspers. De Moderne jaren* (Antwerpen 1996) 33.

publiek en trachtten zij er mee in contact te komen, vaak zuiver op provocatieve wijze.⁹⁵ Daarbovenop situeerde de breuk met het publiek zich ook nog op het niveau van de abstracte modernistische vormentaal. Kandinsky bijvoorbeeld meende dat kunst tot het onderbewustzijn behoorde, het was de expressie van het instinct en de psychologie van de kunstenaar.⁹⁶ Kunst was niet de uitdrukking van de uiterlijke werkelijkheid zoals die kon worden waargenomen door het publiek. Hierdoor werd de kunst geïsoleerd van het publiek en gereduceerd tot de innerlijke beleving van de kunstenaar.⁹⁷

Het autonomiseringsproces van de kunst en de verandering in de maatschappelijke positie van de artiest, waarbij hij een zekere onafhankelijkheid verwierf ten aanzien van de consument, hadden slechts tot een relatieve vrijheid geleid. Het economische gebeuren had zich als een vervreemdende instantie tussen de kunstenaar en zijn publiek genesteld. De kunstenaar verloor elk contact met het publiek. In een gecommmercialiseerde kunstwereld moest de kunstenaar zo veel mogelijk beantwoorden aan de smaak van het publiek, aan de verwachtingspatronen van de gevestigde orde. De avant-gardekunstenaar verzette zich tegen deze tendens door zich af te wenden van het grote publiek: hij maakte nog slechts kunst voor zichzelf en hoogstens voor een kleine groep ingewijden.⁹⁸ Een goed voorbeeld hiervan is Paul Nougé, die elke vorm van publicatie van zijn werk zoveel mogelijk trachtte te vermijden. Maar ook zijn medewerkers binnen het avant-gardetheater wilden slechts toegankelijk zijn voor het kleinste publiek.⁹⁹ Georges Marlier van *Ça Ira*¹⁰⁰, constateerde dat er sedert de komst van het kubisme inderdaad een kloof was ontstaan tussen de kunstenaar en het publiek.¹⁰¹ Volgens hem was dit echter niet alleen te wijten aan het feit dat de kunstenaar zich opsloot in zijn ivoren toren, maar even goed aan de onwil van het publiek om de nieuwe kunst te leren kennen en te waarderen. Marlier stelde vast dat men de kunst bleef zien als vrijetijdsbezigheid of als decoratie van het interieur, terwijl de avant-gardekunstenaar precies reageerde tegen deze burgerlijke opvatting door de eenheid van leven en kunst na te streven.¹⁰²

Dit proces waarbij de kunst moest evolueren tot een levenspraxis, moest gepaard gaan met een revolutie en met radicale hervormingen die volgens de avant-gardisten onmogelijk een breuk met het publiek konden voorkomen. Deze socio-culturele omwenteling moest echter uiteindelijk leiden tot de symbiose tussen kunstenaar en publiek. De relatie met het publiek was vol van tegenstrijdigheden.

⁹⁵ F. Drijkoningen e.a., *Avant-garde en traditie in het moderne toneel* (Muidenberg 1978) 21 en P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Manchester 1984) 18, 80-81, 56.

⁹⁶ C. Butler, *Early Modernism: Literature, Music and painting in Europe, 1900-1916* (Oxford 1994) 25.

⁹⁷ R. Wohl, 'Heart of Darkness: Modernism and Its Historians', *The Journal of Modern History*, 74 (2002) 577.

⁹⁸ M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986) 21-24.

⁹⁹ Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde*, x.

¹⁰⁰ Een aantal medewerkers van *Lumière* namen afstand van deze groep en gingen in 1920, onder leiding van Maurice Van Essche, het eerste nummer van het Franstalig literair tijdschrift *Ça Ira* uitgeven. In deze periode was dit het enige Belgische tijdschrift dat ruimschoots aandacht besteedde aan het dadaïsme. [M. Huysseune, '« Ça Ira! » et l'expressionisme', in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 233-239 en Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique*, 83-94].

¹⁰¹ G. Marlier, 'Le malentendu plastique', *Ça Ira!* 17 (1922) 124-128.

¹⁰² J.F. Buyck, 'Het interbellum: "kunst van heden" en het debat omtrent het Vlaamse expressionisme', in: *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaat rond 'Kunst van Heden' (1905-1959). Retrospectieve tentoonstelling* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991) 137.

Verschillende avant-gardes wilden door middel van schokeffecten en provocerende kunst het publiek de ogen openen en een mentaliteitsverandering tot stand brengen. Onder de toeschouwers bevonden zich immers eveneens de slachtoffers van het heersende cultuurpatroon. Voor hen die de manipulatie ondergingen, moest op een agressieve en shockerende manier een bewustwordingsproces op gang worden gebracht. Met deze groep wilde de avant-garde niet breken, integendeel, het was juist in deze specifieke deelgroep dat steun moest worden gezocht en met wie ze de rechtstreekse confrontatie aanging. Ook het expliciete gebruik van manifesten kan men plaatsen in deze ambigue relatie: zij waren een middel om met het publiek in contact te komen, zij het buiten het kunstwerk om.¹⁰³

De manifesten werden opgesteld in de beruchte pamfletstijl, gekenmerkt door gecompliceerde zinsconstructies en een onconventioneel taalgebruik. In deze periode was het analfabetisme nog wijd verbreid en het ontwikkelingspeil van de bevolking was laag. Al deze elementen hadden tot gevolg dat het precies de bourgeoisie en niet de lagere klasse was die met de extravagante en agressieve manifestaties en teksten van de avant-garde in contact kwam. De manier waarop de avant-garde zich manifesteerde, stootte de lagere klasse eerder af dan dat het haar aantrok waardoor de afstand en de vervreemding alleen maar groter werd.¹⁰⁴ De avant-garde was geobsedeerd door haar eigen theoretische zelfformulering. Het ging niet om de kunst alleen, maar ook om de filosofie achter de schilderijen en beelden. De modernistische kunstenaar zag zijn werk graag in een theoretisch kader en raakte ervan overtuigd dat een juiste perceptie van zijn kunst moet samengaan met de juiste theorie.¹⁰⁵ Dat verklaart meteen het belang van de vele avant-gardetijdschriften. Zij waren immers het draagvlak van de avant-gardistische theorievorming en de criticus speelde een belangrijke rol als bemiddelaar tussen de kunstenaar en zijn publiek. De ‘cultuurconsument’ van zijn kant werd eveneens meer en meer afhankelijk van de criticus, die de achterliggende betekenis van de kunst moest uitleggen. Zo was Appolinaire niet alleen de commentator, maar ook één van de scheppers van het kubisme.¹⁰⁶

Sommigen zagen ook een educatieve functie weggelegd voor de moderne kunst. Jozef Peeters beklemtoonde het belang van de communicatie tussen de abstracte kunst en de massa. Hij promoveerde het goedkope medium van de lino en gaf mappen met lino’s op prentbriefkaartformaat uit met eigen werk en dat van verschillende Belgische kunstenaars. In zijn artikels, lezingen, manifesten en catalogusteksten kwam zijn educatieve bekommernis duidelijk naar boven. Peeters streefde naar een universele stijl die heel de maatschappij zou doordringen.¹⁰⁷ Deze

¹⁰³ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 53, Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 32-36 en J. Weisgerber, *Avant-garde/Modernisme* (Brussel 1989) 119.

¹⁰⁴ H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002) 6 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 142-144.

¹⁰⁵ D. Herwitz, *Making Theory/ Constructing Art. On the Authority of the Avant-garde* (Chicago-Londen 1993) 1-2.

¹⁰⁶ Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 576-577.

¹⁰⁷ In Antwerpen werd tijdens de Eerste Wereldoorlog door een groep jonge architecten en kunstenaars, onder leiding van Jozef Peeters, de *Kring Moderne Kunst* opgericht. Zij streefden reeds naar de integratie van de verschillende kunstdisciplines, om te komen tot een ‘gemeenschapskunst’. [F. Leen, ‘In cirkels en kringen.

‘gemeenschapskunst’ zou de activiteit en de functie van kunstenaars in de maatschappij opnieuw definiëren. Artiesten moesten de woon- en leefomgeving vorm geven en het volk opvoeden tot ‘harmonie’. Om aan dat doel tegemoet te komen richtte Peeters in 1921 een *Kunstenaarsraad* op, naar het voorbeeld van Adolf Behne in Berlijn. ‘Het wakker schudden van de massa’ stond als één van de punten op het programma.¹⁰⁸ Eén van de belangrijkste verwezenlijkingen van Jozef Peeters was de organisatie van de Congressen voor Moderne Kunst, in 1920 in Antwerpen en in 1922 in Antwerpen en Brugge. Op deze congressen werden internationale sprekers uit zeer diverse disciplines uitgenodigd.¹⁰⁹

Ook in het contact met het publiek speelden de galerieën een cruciale rol. Het was hier dat de kunstenaars werden blootgesteld aan het ultieme oordeel van het publiek. Maar het publiek was niet enkel toeschouwer, het was ook potentiële consument. De kunstgalerie was het kader voor de commerciële relaties tussen artiest, handelaar en kunstliefhebber. De avant-gardisten wezen een commerciële ingesteldheid af, die volgens hen typerend was voor de reactionaire, academische kunstenaars, de exposanten van de publieke salons. Hierin zagen ze geen contradictie met hun eigen alliantie met de commerciële privé-galerieën, want zo konden ze ook zelf een publiek bereiken.¹¹⁰ Deze ambivalente houding van de avant-garde ten aanzien van de commercialisering werd reeds eerder uitvoerig behandeld.¹¹¹

De relatie van de avant-garde ten aanzien van de massacultuur was eveneens contradictoer. In hun opstand tegen de codes en waarden van de officiële cultuur, putten de modernisten vaak inspiratie uit de volks- en massacultuur. Vanaf 1900 vervaagden inderdaad de grenzen tussen de modernistische cultuur en de massacultuur. Of het nu was uit financiële noodzaak of uit intellectuele nieuwsgierigheid, vele modernisten stelden hun talent in dienst van de nieuwe culturele massa-industrie, zijnde wijdverspreide kranten en tijdschriften, advertenties en film. Tot op zeker hoogte lieten ook zij zich meedrijven op de stroom van de nieuwe, op consumptie gerichte cultuur.¹¹² Paradoxaal genoeg, ging de avant-garde zich niet alleen afzetten tegen de academische kunst, maar evenzeer tegen de massacultuur, waar kwantiteit meestal primeerde op kwaliteit. De avant-gardepsychologie werd dus zowel gedomineerd door een aristocratische, antiproletarische tendens, als door een anarchistische en antibourgeois tendens. De avant-garde bevond zich in een vacuüm tussen de verschillende vormen van cultuur. Avant-gardisme revolteerde niet zozeer tegen de cultuur en kunst voortgebracht dóór het volk, maar wel tegen een cultuur en kunst geproduceerd vóór de massa.¹¹³

Kunstenaarsgroepen en –bonden van de voorhoede in België 1917-1929’, in: F. Leen e.a., *Avant-garde in België 1917-1929* (Brussel 1992) 25, 28-29].

¹⁰⁸ J. Peeters, ‘Over kunstenaarsraden’, *Vlaamsche Arbeid*, 12 (1922) 423.

¹⁰⁹ Henneman, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925’, 121-122.

¹¹⁰ Jensen, ‘The Avant-Garde and the Trade in Art’, 366.

¹¹¹ Zie ook: Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Commercialisering van de avant-garde*, 54-61.

¹¹² Wohl, ‘Heart of Darkness: Modernism and Its Historians’, 612-613.

¹¹³ R. Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge 1968) 122, 124, 127 en Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, xix, 112.

In deze context konden ook de plannen voor *Sienjaal* gesitueerd worden, een tijdschrift dat echter nooit het licht zou zien. Initiatiefnemer was Paul van Ostaijen, die met zijn medewerkers Oscar en Floris Jaspers, Paul Joostens en Jos Leonard, een tegenoffensief wilde vormen voor het halfslachtige en bourgeois karakter van de andere tijdschriften, en dan vooral van de *Sélection* beweging.¹¹⁴ *Sienjaal* zou het orgaan worden van de constructieve richting in de nieuwe kunst, namelijk van het geëmancipeerd kubisme en zou geen compromissen sluiten, maar terugkeren naar de zuivere basis, aldus Paul van Ostaijen.¹¹⁵ Uit een brief van Oscar Jaspers aan Van Ostaijen werd duidelijk dat ze met het tijdschrift niet de bedoeling hadden het grote publiek aan te spreken: ‘Daarbij als *Sienjaal* vulgariserend moet werken dan is dat voor een massa. Een hoerensamenleving geeft hoerensamenleving. Wij willen geen hoerensamenleving dus ook geen hoerensamenleving. Wij zullen dus werken om de bourgeois-hoerensamenleving kapot te krijgen’.¹¹⁶

In het voorwoord van de vijfde jaargang van het tijdschrift *Sélection*, hamerde de redactie er op dat ze, ondanks het succes, niet bereid was de ideeën van de groep te ‘vulgariseren’. *Sélection* zou omringd blijven door een selecte groep schrijvers, kunstenaars en lezers die capabel waren het artistieke plan van het tijdschrift op een hoger cultureel niveau te brengen en zou, aldus de redactie, niet het voorbeeld volgen van de andere tijdschriften die het niveau van hun publicaties zouden aanpassen aan dat van de grote massa.¹¹⁷ Voorts zag de *Sélection*-groep zich verplicht te strijden tegen ‘de traagheid van het Belgische publiek’.¹¹⁸ Ook volgens het tijdschrift *Le Centaure* was het publiek onbekwaam en kon het geen onderscheid maken tussen excellente en middelmatige kunst.¹¹⁹

Avant-gardepubliek en -kunstenaar

Het publiek dat effectief bereikt werd door de avant-garde, was een disparate samenstelling van mensen, en het waren niet noodzakelijk die mensen die de avant-gardekunstenaar zich als doel had gesteld. Volgens Poggioli kon men het avant-gardepubliek opdelen in drie groepen. Ten eerste was er het kleine aantal ingewijden dat inzicht had in de avant-gardecultuur en deze goed- of afkeurde op basis van een grondige argumentatie. Vervolgens waren er twee groepen die zich in hun interesse lieten leiden door de mode in de kunst. Enerzijds diegenen die één enkele beweging aanhingen, en anderzijds diegenen die de avant-garde in haar geheel bewonderden en iedere variatie in het ‘modernisme’ accepteerden met een zelfde enthousiasme. Door revolutie en democratisering vond een enorme kwantitatieve uitbreiding van het ‘publiek’ plaats. Een nieuwe intellectuele elite werd

¹¹⁴ Henneman, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925’, 114 en Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, 355.

¹¹⁵ G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie* (Den Haag 1971) 405-406.

¹¹⁶ Brief van Oscar Jaspers aan Paul van Ostaijen (AMVC) Dossier nr. J3357.

¹¹⁷ ‘Préface’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1925) 3-4.

¹¹⁸ ‘Les lettres belges et “Sélection”’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 324.

¹¹⁹ ‘Action d’Art’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 159-160.

gevormd, over het sociale klassenonderscheid heen. De traditionele kunstkenner kwam uit de dominante klasse of onderschreef de criteria en smaak van de dominante klasse. Het moderne type kunstkenner kwam voort uit een intellectuele klasse en was doorgaans progressiever ingesteld. Het avant-gardepubliek was niet sociaal maar intellectueel en psychologisch gedetermineerd. Het gaat hier dus om bepaalde categorieën van mensen en niet om sociale klassen.¹²⁰

De avant-garde was, in haar doel het publiek de ogen te openen door middel van shockerende en agressieve daden, radicaal onpopulair geworden. Daarnaast was de avant-gardekunst veel te hermetisch om populair te kunnen zijn. Hierdoor beschikte de avant-garde slechts over een beperkt publiek. Het was echter dit hermetisme dat de avant-garde een zekere exclusiviteit meegaf en waardoor het aantrekkelijk werd voor de snobs en de bourgeoisie.¹²¹ Naast de intellectuele elite, die haar gebrek aan economisch kapitaal compenseerde door een groot overwicht aan kennis van het culturele veld, bevond zich onder het avant-gardepubliek eveneens een fractie die zich slechts dan voor de avant-garde ging interesseren toen het een exclusieve mode was geworden. Deze klasse, voor wie kunst slechts als statussymbool fungeerde, bezocht de exclusieve veilingzalen waar ze tegen astronomische prijzen kunstwerken opkochte. Het was juist deze klasse die door de avant-garde zelf zo werd veracht.¹²² Moderne kunst was ook chique en prestigieus geworden. In 1920 meldde een Parijse journalist dat de omstandigheden grondig waren veranderd, aangezien op een performance van Max Jacob in de *Galerie Barbazanges* nu ook de Graaf van Rochefoucauld, de Prinses Murat en de Gravin van Beaumont aanwezig waren.¹²³ De surrealisten werd vaak verweten dat ze de snelheid waarmee ze de markt veroverden, vooral te danken hadden aan hun toenadering tot de 'snobs'. De nachtelijke opening van hun expositie in *Galerie Pierre* in november 1925 zette de toon voor hun blijvende imago bij het publiek.¹²⁴ Het surrealisme bleef geassocieerd met een decadente en extravagante levensstijl van een bepaalde sociale elite.¹²⁵

Ook voor de avant-gardekunstenaar bestaat er geen algemeen profiel. Als lid van de avant-gardebeweging werd hij door de maatschappij als een extravagant en elitair persoon getypeerd. Ideologisch gezien behoorde hij niet tot de bourgeoisie, die hij verafschuwde, maar wat zijn levensstijl betreft had hij ook met het proletariaat weinig gemeen. Een deel van de avant-gardisten was arm en leefde als bohémien, maar een ander deel vertoonde een leven in overeenstemming met dat van de dominante klasse. De avant-garde vormde een aparte cel binnen de maatschappij aangezien ze zich zowel verzette tegen de burgerlijke cultuur als tegen de populaire en commerciële massacultuur.

¹²⁰ Poggioli, *The theory of the avant-garde*, 85-86, 88, 90-91, 93 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 78-84.

¹²¹ 'Du snobisme', *Le Centaure, chronique artistique*, 2 (1927-1928) 19-21.

¹²² P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Parijs 1979) 177 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 139-140.

¹²³ G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981) 183.

¹²⁴ Zie eerder dit hoofdstuk: *De internationale avant-garde exposeert*, 88.

¹²⁵ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, 279-280.

Bijgevolg kon de avant-gardist dus niet vrij gesproken worden van een zeker aristocratisch exclusivisme.¹²⁶ Over het algemeen hadden de avant-gardisten een intellectuele vorming genoten, waaruit kan geconcludeerd worden dat ze eerder tot de betere klasse behoorden. Voor de avant-gardekunstenaar was het groepsaspect zeer belangrijk. Hij identificeerde zich met de leden van zijn beweging en beschouwde zichzelf als lid van dé avant-garde, gemeenschappelijke normen, waarden en doelstellingen voor ogen houdend. Ook de avant-gardist oversteeg het klassenconcept en plaatste zich daardoor als het ware buiten de maatschappij.¹²⁷

Dit collectivisme was echter niet voor iedereen vanzelfsprekend. De surrealisten bijvoorbeeld traden wel naar buiten als groep maar cultiveerden toch de idee van het hyperexceptionele individu. Picasso en Dalí waren hier uitstekende voorbeelden van. Zij werden gezien als genieën van wie de kunst de expressie was van hun hele wezen.¹²⁸ Volgens het geniebegrip moest het kunstwerk opgevat worden als het unieke, ideële product van een bijzonder begaafd individu. Wanneer Marcel Duchamp daarentegen een gesigneerd urinoir exposeerde, stelde hij duidelijk deze sacralisatie van het genie in vraag. De signatuur die het exemplarische karakter van het werk markeerde, werd hier op een massaproduct afgedrukt, wat juist de technische kant van het productieproces onderstreepte. De constructivisten deelden deze kritiek en gingen het geniebegrip vervangen door de idee van de constructeur-technicus, die ‘artistieke gebruiksvoorwerpen’ produceerde.¹²⁹ Met het schilderij *De Illusionist* presenteerde Floris Jaspers een verhuld zelfportret, de goochelaar als metafoor voor de kunstenaar-kunstenmaker, die met zijn trucs de toeschouwer een rad voor ogen draait. (Fig.32)¹³⁰

Epiloog

Typisch voor de avant-garde van het interbellum was haar extravagante manier om met het publiek in contact te komen, te shockeren en tot het uiterste uit te dagen. De avant-gardistische performances waren een totaalspektakel, waarbij theater, plastische kunsten, poëzie en literatuur werden verweven tot een nieuwe creatie. Deze voorstellingen veroorzaakten schandalen door hun progressieve en confronterende karakter. Op internationaal niveau waren deze performances vaak spectaculair en intens, toch vielen er ook in het Brusselse artistieke milieu gelijkaardige vernieuwingen aan te treffen, en dan vooral in het theater. Ook hier boden de private kunstgalerieën de ideale infrastructuur. Als

¹²⁶ J. Weisgerber, ‘De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme’, in: J. Weisgerber, *Avant-garde/ Modernisme* (Brussel 1989) 124.

¹²⁷ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, xii, 17-18, 38 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 85-89.

¹²⁸ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, 149.

¹²⁹ C. Delhaye, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie* (Leuven 1986) 85-86.

¹³⁰ Buyck, *Floris en Oscar Jaspers. De Moderne jaren*, 33-34. Zie ook: J.F. Buyck, ‘De illusionist als metafoor van de kunstenaar’, *Diogenes*, 3 (1989) 23-27.

alternatief voor de officiële musea, kon hier vrij worden geëxperimenteerd zowel door het tentoonstellen van radicale kunstenaars, als voor andere vernieuwende artistieke evenementen. In deze context was het belangrijk de relatie tussen de avant-garde en het publiek van naderbij te bekijken. Hierbij viel vooral de ambivalentie van deze relatie op, waarbij de kunstenaar enerzijds afstand wilde nemen van het publiek en zeker van de massa, maar anderzijds toch alles in het werk stelde om het publiek te provoceren en te raken. Zo zag hij zich genoodzaakt tot het sluiten van bepaalde compromissen.

Hoofdstuk 5

Internationale wisselwerking

De avant-garde ontpopte zich tot een internationaal verschijnsel dat de territoriale grenzen ver oversteeg. De avant-gardekunstenaars die het landsgebonden karakter van de kunst wilden doorbreken, bereikten inderdaad hun doel: zowel de term 'avant-garde' als het concept kende een enorme internationale verspreiding. Toch werden de avant-gardistische tendensen niet zomaar klakkeloos nagevolgd. Zij ondergingen diverse evoluties binnen het eigen land en er vielen meestal verschuivingen op te merken qua ideologische inhoud of accenten. Zo konden bijvoorbeeld bepaalde avant-gardebewegingen in sommige landen uitgroeien tot actieve politieke bewegingen, hoewel ze dat niet waren in het land van herkomst. Ook de functie van de avant-garde kon variëren naargelang de artistieke ontwikkelingen of sociale condities van een land. De nieuwe stromingen gingen zich eveneens vermengen met plaatselijke, nationale tradities, waardoor ze een gedaanteverwisseling ondergingen en specifieke karaktertrekken kregen. Het supranationale karakter van de avant-garde bleek uit de kosmopolitische en polyglotte aard van de tijdschriften en manifesten en uitte zich ook in de veelvuldige contacten tussen de avant-gardekunstenaars over de landsgrenzen heen. Er vormden zich groepen waarvan de leden afkomstig waren uit heel Europa en zelfs verder. Wel ging het om een internationaal verschijnsel waarvan de grenzen samenvielen met het Westerse samenlevings- en cultuurpatroon.¹

Hoewel België, evenals Engeland en Nederland, enigszins aan de zijlijn bleef toekijken hoe op internationale schaal de avant-garde zich vormde en hervormde, werden de vernieuwingen in de kunst er toch grondig geassimileerd. Het Europese modernisme inspireerde tot uiteenlopende ontwikkelingen en een aantal Belgische kunstenaars gaven op hun beurt een persoonlijke richting aan de internationale avant-garde. Men moet de vernieuwingen steeds zien tegen de achtergrond van

¹ R. Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge 1968) 5-6, F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 45 en M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986) 47-51.

supranationale ontwikkelingen. De moderne kunst in België was veeleer een antwoord op impulsen vanuit het buitenland dan een voortzetting van lokale tradities of nationale antecedenten.²

In deze context van internationalisering speelden de kunstgalerieën opnieuw een fundamentele rol. Hun propagandaprogramma omvatte eveneens de promotie van ‘hun’ kunstenaars in het buitenland. Het was meestal onder de vleugels van de galerie dat de kunstenaars zich in het buitenland waagden. Zij namen er deel aan de tentoonstellingen die de galerie, via haar internationale contacten, had weten te organiseren. Een aantal Belgische kunstenaars slaagden erin zich op eigen initiatief in het buitenland te manifesteren. Maar zonder de hulp van een ondersteunende kunsthandelaar was dergelijke onderneming over het algemeen tot mislukken gedoemd. De eerste internationale contacten kwamen tot stand gedurende de Eerste Wereldoorlog, toen verschillende Belgische kunstenaars naar het buitenland vluchtten. De buitenlandse kunsthandelaars en galeriehouders boden de bannelingen expositiemogelijkheden en bij hun terugkeer naar België werden zij opgevangen door de nieuwe avant-gardegalerieën. In dit hoofdstuk zullen in vogelvlucht de belangrijkste binnen- en buitenlandse tentoonstellingen – en het belang van de galerieën in de verwezenlijking ervan – worden aangeduid. In een casestudy over René Magritte wordt gekeken hoe een heden ten dage internationaal geroemd kunstenaar zijn eerste stappen in het buitenland zette. Verder wordt in dit hoofdstuk E.L.T. Mesens voorgesteld, een kunsthandelaar en galeriehouder die in dit kader van internationalisering niet mag ontbreken.

Kunstenaars op de vlucht

Voor een aantal vooraanstaande Vlaamse kunstenaars bleek de Eerste Wereldoorlog een cruciale rol gespeeld te hebben in hun artistieke ontwikkeling. Zij kregen de kans de recente vernieuwingsbewegingen in de kunst, zoals het Franse kubisme, het Italiaanse futurisme en het Duitse expressionisme, van nabij te leren kennen. Zo zij voordien al zochten naar een nieuwe uitdrukkingsvorm, dan gaf het uitbreken van de oorlog dit moderniseringsproces een sterke stimulans zodat het met een versneld tempo kon doorzetten. De oorlog dwong vele Belgen, met onder hen ook verscheidene kunstenaars, het land te verlaten en hun heil elders te zoeken, naar de relatieve veiligheid van het neutrale Nederland of naar het overzeese Engeland. Gustave de Smet, Frits van den Berghe en Rik Wouters belandden uiteindelijk in Nederland³, terwijl onder andere Emile Claus, Valerius de Saedeleer, Leon de Smet, George Minne, Edgard Tytgat en Gustave van de Woestijne naar Engeland trokken. Constant Permeke raakte gewond tijdens het beleg van Antwerpen en werd als oorlogsinvalide gedwongen eveneens de oversteek naar Engeland te maken. De ballingschap had een

² R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 7-8.

³ Zie ook: A. Venema, *De ballingen. Frits van den Berghe, Gustave de Smet en Rik Wouters in Nederland, 1914-1921* (Baarn 1979) en L. Van Puyvelde, *De Belgische schilders in Holland* (Leiden 1919).

verschillende uitwerking op de artiesten. Voor de ontvankelijke kunstenaars die bereid waren tot vernieuwing, bracht de gedwongen verplaatsing een nieuwe reeks mogelijkheden met zich mee. De afstand tussen hen en hun vertrouwde omgeving en een open houding ten aanzien van het moderne kunstklimaat in het gastland, vergemakkelijkten de breuk met vastgeroeste opvattingen en verleidden een aantal kunstenaars tot het inslaan van een drastischere experimentele weg. Voor sommigen opende het langdurige contact met het modernisme nieuwe horizons, voor anderen echter bracht het isolement vooral onzekerheid en een stilstand in het creatieve proces.⁴

Voorals in Nederland, waar de voornaamste nieuwe stekkingen waren vertegenwoordigd, hadden de emigranten de mogelijkheid kennis te nemen van de moderne kunstontwikkeling op internationaal niveau. Al voor de oorlog waren in verschillende Nederlandse steden belangrijke tentoonstellingen van de internationale avant-garde ingericht. De *Moderne Kunstkring* organiseerde exposities van Gauguin, de Franse kubisten en Duitse en Russische moderne kunst, terwijl ook een tentoonstelling van de Italiaanse futuristen de belangrijkste steden aandeed.⁵ Gustave de Smet en Frits van den Berghe vestigden zich vanaf 1914 in Amsterdam. Al gauw ontstonden nauwe vriendschappen met Nederlandse schilders en ook het Amsterdamse mecenaat van kunsthandelaars steunde de Belgische bannelingen, waardoor er zich voldoende mogelijkheden tot exposeren voordeden. De Nederlandse kunstenaars lieten de moderne stijlkenmerken echter niet in hun radicale vorm aan bod komen, maar toonden een mildere versie van het moderne vocabularium. De Smet en Van den Berghe haalden hun inspiratie bij de Nederlandse meesters en verwerkten daarom de moderne invloeden eveneens op een minder extreme manier dan de Franse, Duitse en Italiaanse voorbeelden. Zij maakten een proces van heroriëntering door waarbij ze zich onbevangen lieten meevoeren op de frisse wind van het modernisme.⁶ Beide kunstenaars verlieten in 1916 Amsterdam om eerst naar Barnevelde te trekken en zich uiteindelijk te vestigen in het dorpje Blaricum, waar ze zich gingen toeleggen op het schilderen van expressieve landschappen.⁷ De Vlaamse kunstcriticus André de Ridder, die na de oorlog de kunsthandelaar van beide schilders zou worden, had zich ook teruggetrokken in Amsterdam en betekende toen al een grote morele en professionele steun voor de gevluchte Belgen. Via zijn contacten vergemakkelijkte hij aanzienlijk hun toegang tot het Amsterdamse kunstmilieu en op zijn initiatief werd er in 1916 een tentoonstelling ingericht, waarbij een dertigtal werken van Gust de Smet en Frits van den Berghe aan het Nederlandse publiek werden getoond.⁸

⁴ P.Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België. 1900-1945* (Antwerpen 1992) 51-52.

⁵ J.F. Buyck, 'Het interbellum: "kunst van heden" en het debat omtrent het Vlaamse expressionisme', in: *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaat rond 'Kunst van Heden' (1905-1959). Retrospectieve tentoonstelling* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991) 130-131.

⁶ Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', 52-62.

⁷ Brief van Frits van den Berghe aan André de Ridder. Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC) Dossier nr. B4675.

⁸ Brieven van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675 en Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', 52, 56.

Het verblijf van de Belgische kunstenaars in het buitenland, had ook nog gevolgen op andere domeinen. In Nederland kwamen deze jonge artiesten, die met de dominerende traditie wilden breken, in conflict met de officiële vertegenwoordigers van de Belgische regering, die een conservatieve kunstpolitiek aanhingen.⁹ Het vooruitstrevende klimaat in Nederland prikkelde hun ontevredenheid en zij gingen zich verzetten tegen de kortzichtige politiek van de eigen overheid. In 1917 werd als een daad van protest de moderne kunstkring *Open Wegen* opgericht, waarvan ook Gust de Smet en André de Ridder deel uitmaakten. Vanuit Nederland zocht de kring ook schriftelijk contact met lotgenoten in Engeland en verwierf daar de morele steun van onder andere Leon de Smet, Permeke en Gustave van de Woestijne. Deze nieuwe groep bracht echter nauwelijks activiteiten aan de gang, maar belichaamde het ongenoegen van de Belgische kunstenaars over de achterstand die België had opgelopen ten aanzien van Nederland.¹⁰

De situatie van de Belgische kunstenaars die hun toevlucht hadden gezocht in Engeland, was niet te vergelijken met de omstandigheden waarin de bannelingen in Nederland waren terechtgekomen. De oorlog had in Engeland een abrupt einde gemaakt aan de verdere ontwikkeling van de Britse avant-garde, die inging tegen het dominante impressionisme en zich had aangesloten bij het fauvisme en het kubisme. De Engelse kunstenaars, ontuchtend door de verschrikkingen van de oorlog, keerden terug naar minder extreme kunstuitingen. De Belgische kunstenaars leefden er geïsoleerd van de internationale kunstactiviteiten en hadden zich ver van de hoofdstad teruggetrokken. Permeke, Van de Woestijne en Minne bleven dan ook verstoken van enige modernistische inspiratie en moesten de vernieuwing bij zichzelf zoeken. Permeke stond wel via André de Ridder in schriftelijk contact met Nederland; maar deze schaarse correspondentie slaagde er niet in zijn artistieke isolatie te doorbreken of hem te laten proeven van de modernistische ontwikkelingen aldaar.¹¹

Tegen het einde van de Eerste Wereldoorlog en in de eerste jaren daarna creëerden Van den Berghe, De Smet en Permeke een eigen vorm van figuratief expressionisme, onder invloed van het Duits expressionisme en het kubisme, zoals het verder evolueerde in de groepering rond *Galerie de l'Effort moderne* van Léonce Rosenberg.¹² Zij kregen hierbij de steun van belangrijke galerieën, verzamelaars en critici. Bij hun terugkeer naar België werden zij gestimuleerd door André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke, de leidende figuren achter de kunstgalerie en het gelijknamige tijdschrift *Sélection*.¹³ Zij 'lanceerden' de teruggekeerde bannelingen in het Brusselse artistieke milieu, waar ze aanvankelijk voor opschudding zorgden. Het nieuwe, voor Brussel revolutionaire werk dat in Nederland tot stand was gekomen, werd met verbazing en bewondering ontvangen en leverde stof

⁹ Zie ook: Hoofdstuk 3. Een alternatief voor het museum, 63-64.

¹⁰ Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', 62 en R. Gobyn, 'Kroniek 1900-1944', in R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 349.

¹¹ Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', 84-93.

¹² J.F. Buyck, 'Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning', *Museummagazine KMSKA*, 7 (1987) 26.

¹³ I. Henneman, 'De Sélection-beweging', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 149.

voor een debat onder een verdeeld publiek en stimuleerde meerdere artiesten. Zo werd Permeke, na zijn terugkeer uit Engeland, vanaf 1920 onder invloed van Van den Berghe en De Smet eveneens in de richting van het kubisme gestuwd en werd hij opgenomen in de *Sélection-Centaure*-groep.¹⁴

Discours versus praktijk

In de houding van de *Sélection-Centaure*-beweging ten aanzien van het buitenland was een zekere ambivalentie aan te treffen. Bij aanvang waren de galerieën *Sélection* en *Le Centaure*, en hun gelijknamige tijdschriften, zeer Parijs-gericht. Met haar, naar Belgische normen, baanbrekende Salon der Kubisten, haalde *Sélection* in 1920 de Franse kubisten naar België. Na verloop van tijd ontstond er echter een tegenstelling tussen het discours van de beweging en de praktische uitvoering daarvan. Er werd afstand gedaan van het oorspronkelijk internationale karakter. De Franse invloed op de *Sélection-Centaure*-kunst werd in de tijdschriften heftig ontkend en de authenticiteit van de Vlaamse kunst werd benadrukt. Ook de oprukkende commercialisering van de moderne kunst in het Parijse galeriewezen werd verfoeid en verworpen. Toch was het juist de *Sélection-Centaure*-groep die in Brussel het sterkst met het galeriewezen was verbonden en dus de sterkste commercialisering onderging. Hiernaast bleven zij Franse kunstenaars tentoonstellen en bleef hun discours onverminderd beïnvloed door de Franse ontwikkelingen en kunstkritiek.

Eén van de invloedrijkste figuren in de oriëntatie van *Sélection* was de Fransman André Lhote, de theoreticus van het ‘rappel à l’ordre’. Mede onder zijn invloed werd opnieuw meer aandacht besteed aan de terugkeer naar de eigen traditie en het in ere stellen van het beroep en het ‘genie’ van de kunstenaar.¹⁵ De Vlaamse expressionisten lieten zich ook inspireren door de stijl van de Franse kunstenaars Fernand Léger en Léopold Survage, die met hun werk vaak in het tijdschrift *Sélection* verschenen.¹⁶ In de periode 1926-1928 gingen de stillevens van Gust de Smet lijken op geschilderde collages met vlakke silhouetten en materiële effecten, verwijzend naar het Franse decoratieve kubisme dat in de Brusselse galerieën vaak aan bod kwam.¹⁷ De Belgische *Sélection*-kunst, een verzoening tussen expressionisme en Frans postkubisme, was in de jaren 1920 zó Frans gericht dat men een tegengewicht ging zoeken door de nationale identiteit te beklemtonen. Door middel van een dynamisch tentoonstellingsbeleid en intensieve campagne, verwierf het Vlaamse expressionisme al snel faam in binnen-en buitenland. Met deze consolidatie ging een toenemende nationalistische reflex samen en er werd een defensievere houding aangenomen tegenover buitenlandse invloeden.¹⁸ Paul

¹⁴ Boyens, ‘Moderne kunst in ballingschap 1914-1921’, 76-77, 88-91.

¹⁵ O.a. A. de Ridder, ‘André Lhote’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 258-286 en ‘André Lhote’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 21-24.

¹⁶ O.a. F. Léger, ‘L’Esthétique de la Machine’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 374-383 en ‘Survage: Moyens et peinture’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 394-398.

¹⁷ Henneman, ‘De Sélection-beweging’, 152, 160, 162.

¹⁸ Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, 2425, 31.

Colin van *Galerie Georges Giroux* schreef André de Ridder dat het hoog tijd werd te reageren tegen de invasie van buitenlandse tijdschriften in België en tegen de ‘dénationalisation progressive de notre public’.¹⁹ In 1934 stelde hij zelfs voor een tijdschrift op te richten dat zich zowel zou toespitsen op het Belgische als op het internationale kunstleven, maar steeds vanuit een duidelijk ‘point de vue belge’.²⁰

De onafhankelijkheid en eigenheid van het Vlaamse expressionisme werd onderstreept en men voerde de benaming ‘le Génie du Nord’ in, waarmee zowel de Franse als Duitse invloed werd ontkend.²¹ *Sélection* hield in 1926 een ‘Enquête sur la Jeune Peinture Française’, waarin de vraag werd gesteld in hoeverre de Franse kunst ‘onze nieuwe Belgische schilderkunst’ had beïnvloed en of ze inderdaad superieur was aan de Belgische. Uiteraard relativeerde de enquête zowel de invloed als de superioriteit van de Franse kunst.²² Na een periode van internationale betrekkingen en een open ingesteldheid, sloot het expressionisme zich af en werd het gekoppeld aan de Vlaamse tradities en Vlaamse volksaard. André de Ridder ging zelfs de Franse en Vlaamse ziel vergelijken, waarbij volgens hem de eerste werd gekenmerkt door haar gracieuze charme maar koele formalisme, en de tweede door een radicalere originaliteit, meer vuur, hartstocht en mystiek.²³ Hoewel *Sélection* de herwaardering van de Vlaamse cultuur zag als vertrekpunt voor een universele cultuur, was het gevaar voor regionalisme en isolationisme niet denkbeeldig. Dit nationalisme tekende de herstelbewegingen in heel Europa.²⁴

Het Vlaamse expressionisme bleef een kunst die niet wilde shockeren of bruuskeren, zelfs niet in haar meest radicale vorm. Deze gematigdheid was een reflex die zich ook in een bredere, Europese context voordeed. Zo gingen in de jaren 1920 bijvoorbeeld ook Ernst Ludwig Kirchner en Kasimir Malevich weer figuratiever en volksgebonden werken. De gunstige omstandigheden waarin de Vlaamse expressionisten zich bevonden – geruggensteund door bekwame critici, financiële zekerheid dankzij een galeriecontract en een grootscheepse buitenlandse promotiecampagne – veroorzaakten volgens een aantal critici langzaamaan een zekere verstarring. Met uitzondering van Frits van den Berghe die onder invloed van het surrealisme zijn artistieke productie in de jaren 1930 nieuw leven inblies.²⁵

Zoals gezegd bleven *Sélection* en *Le Centaure* onder invloed van de theorieën van onder andere Lhote en bleven ze, ongeacht hun discours, onverminderd Franse kunstenaars exposeren. In *Le Centaure* werd zowel in 1926 als in 1927 een ‘Exposition française’ gehouden en in 1930 vond er de expositie ‘Trente ans de peinture française’ plaats. Ook het aantal individuele tentoonstellingen van

¹⁹ Brief van Paul Colin aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. C3322.

²⁰ Brief van Paul Colin aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. C3322.

²¹ O.a. A. de Ridder, ‘Le Génie du Nord’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 6-134.

²² ‘Nôtre enquête sur l’Art français’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 83-84 en A. de Ridder, ‘Nos Commentaires’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 233-244.

²³ De Ridder, ‘Nos Commentaires’, 237.

²⁴ Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, 28 en Henneman, ‘De Sélection-beweging’, 183-185.

²⁵ M. Tahon-Vanroose, ‘Het expressionisme na de Eerste Wereldoorlog’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 187-188.

Franse kunstenaars nam nauwelijks af. Wat de literatuur betreft bleef *Sélection* eveneens zeer Frans gericht. In 1927 werd het tijdschrift door Pierre Bourgeois van *7Arts* beschuldigd van het feit dat het meer aandacht besteedde aan de Franse dan aan de Belgische letteren. *Sélection* verdedigde zich door te stellen dat het niet is omdat bepaald werk Belgische is, dat het moet worden opgehemeld ook al is de kwaliteit middelmatig en doet ze onder aan de kwaliteit van andere Franse werken.²⁶

Vermeldenswaardige tentoonstellingen

Buitenlanders in België

Zowel binnen- als buitenlandse galerieën boden de nodige infrastructuur voor de manifestatie van de internationale avant-garde. Buitenlandse kunstenaars werden uitgenodigd in de Belgische galerieën en de Belgische kunstenaars exposeerden, vaak dankzij de contacten van een Belgische galerie, in het buitenland. Reeds voor de Eerste Wereldoorlog infiltreerde de internationale moderne kunst voorzichtig in het Belgische kunstleven. In 1911, het jaar waarin de kubisten te Parijs hun eerste collectieve manifestatie hielden in het *Salon des Indépendants*, schonk ook het jaarlijkse salon van de *Cercle d'Art* te Brussel reeds bijzondere aandacht aan het Franse kubisme. De inleiding van de catalogus werd door Guillaume Apollinaire zelf geschreven. Ook de reizende tentoonstelling van de Italiaanse futuristen onder leiding van Marinetti deed België aan: in *Galerie Georges Giroux* werd het werk getoond van onder meer Boccioni, Carrà, Russolo, Balla en Severini. Onder grote belangstelling hield Marinetti er een lezing en voerde een openbaar debat met Boccioni. Een jaar later, in 1913, was in dezelfde Brusselse galerie Kandinsky te gast en werd er de eerste Belgische tentoonstelling van de fauvisten gehouden. Bij het uitbreken van de oorlog werd in *Galerie Georges Giroux* het 'Salon des Artistes indépendants de Paris' gehouden, waaraan onder andere Archipenko, Chagall, De Chirico, Metzinger, Rivera en Villon deelnamen.²⁷

Het Salon der kubisten van *Sélection* in de zomer van 1920 in de Antwerpse *Cercle artistique* vormde de eerste grote bundeling van artistieke krachten in België sinds de oorlog. Maar naast de Belgische kunstenaars was er ook een belangrijke buitenlandse deelname die voornamelijk uit Franse kunstenaars bestond zoals Modigliani, Zadkine, Foujita, Dufy, Le Fauconnier en natuurlijk uit de Franse kubisten met Braque, Gris, Csaky, Laurens, Léger, Lipchitz, Metzinger en Survage.²⁸ In december van hetzelfde jaar kwamen de kubisten van de *Section d'Or*-groep naar Brussel, naar de nieuwe galerie van *Sélection*, met een internationale selectie van Franse, Duitse, Nederlandse en Russische kunstenaars, zoals Van Doesburg, Gleizes, Gontsjarova, Léger, Archipenko, Marcoussis en

²⁶ 'Les lettres belges et Sélection', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 322-324.

²⁷ Gobyn, 'Kroniek 1900-1944', 344-345.

²⁸ Zie ook: Hoofdstuk 4. Performance in de avant-gardegalerie. *De galerie als performanceplaats*, 94-95.

Survage, maar ook met de Belgische Marthe Donas. Eveneens georganiseerd door *Sélection*, werd in 1921 te Antwerpen de tentoonstelling ‘La Jeune Peinture Française’ gehouden.²⁹

In Brussel richtten de gebroeders Bourgeois in 1919 het tijdschrift *Le Geste* op. Met de oprichting van het *Centre d'Art*, waar in 1920 Magritte en Flouquet exposeerden, en met de uitnodiging van Theo Van Doesburg naar Brussel, stimuleerde *Le Geste* de Belgische avant-garde. In de periode 1920-1921 hield Van Doesburg, redacteur van het Nederlandse tijdschrift *De Stijl*³⁰, verschillende toespraken in België en werden talrijke publicaties over het neoplasticisme in Belgische tijdschriften opgenomen. De invloed van *De Stijl* was uiterst belangrijk gebleken voor de eerste modernistische ontwikkelingen in het naoorlogse België. Dit tijdschrift gold als één van de belangrijkste modellen voor de nieuwe artistieke tijdschriften in België. *De Stijl* werd na de oorlog ook in de Belgische kunstkringen verspreid en genoot daar grote bekendheid en faam. Tijdschriften zoals *Lumière*, *Art Libre*, *Haro!*, *Het Roode Zeil*, *Ruimte* en de kunstkring van Jozef Peeters reageerden geestdriftig op de oproep tot ‘internationale eenheid van kunst, leven en cultuur’ in het eerste manifest van *De Stijl* uit 1918. Nochtans werd dit enthousiasme snel getemperd toen bleek dat de vele ingezonden artikels en werken niet in *De Stijl* werden opgenomen.³¹

Jozef Peeters richtte als promotor van de ‘gemeenschapskunst’ in 1921 een *Kunstenaarsraad* op, naar het voorbeeld van Adolf Behne te Berlijn.³² Op de Congressen voor Moderne Kunst nodigde hij een internationale schare van sprekers en kunstenaars uit uiteenlopende disciplines uit.³³ Jozef Peeters was samen met Karel Maes één van de belangrijkste vertegenwoordigers van het Europese constructivisme in Vlaanderen. Via een netwerk van contacten en tijdschriften werd het constructivisme vanaf 1922 verspreid over Europa. In België lokaliseerde het constructivisme zich in Brussel rond het tijdschrift *7Arts* en in Antwerpen rond *Het Overzicht* en *De Driehoek*. Deze Belgische tijdschriften werden in het Europese netwerk opgenomen en stonden in contact met onder andere *Zenith* uit Belgrado, *Ma* uit Wenen, *ABC* uit Zurich, met het Berlijnse *Der Sturm*, met het *Blok* uit Warschau, *Contimperanul* uit Boekarest, het Milanese *Futurisme* en met het tijdschrift *Manomètre* uit Lyon. In januari 1922 werd een internationale tentoonstelling ingericht ter gelegenheid van het Tweede Congres voor Moderne Kunst, met Archipenko, Balla, Klee, Magritte, Van Ostaijen, Schwitters, Servranckx, Maes en Vantongerloo onder de deelnemers.³⁴

²⁹ I. Henneman, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 115-116.

³⁰ H.F. van den Berg, ‘“Originalitätssucht” en de noodzaak tot distinctie. Dada en de Nederlandse avantgarde’, in: H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002) 174-175.

³¹ R. Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique* (Leuven 1969) 194-199 en Henneman, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925’, 107-109, 200-203.

³² C. Van Cammeren, *Het Overzicht en 7Arts. De verspreiding van het Bauhaus- idee in twee Belgische tijdschriften* (Leuven 1987) 12-21, 22-28.

³³ Zie ook: Hoofdstuk 4. Performance in de avant-gardegalerie. *Avant-garde versus publiek*, 101-102.

³⁴ Henneman, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925’, 119-123.

Geert van Bruaene toonde in het *Cabinet Maldoror* in 1925 voor de eerste maal in België grafisch werk van Klee, Kandinsky, Feininger en Moholy-Nagy, leraren aan het *Bauhaus*, en in 1926 in *La Vierge Poupine* originele prenten uit de *Histoire naturelle* van Max Ernst, uitgegeven bij Jeanne Bucher in Parijs. In 1927 vond ook in *Le Centaure* een belangrijke tentoonstelling plaats met werken van Ernst, onder andere zijn typische ‘wouden’.³⁵ Ernst zou even later opnieuw in dezelfde galerie worden uitgenodigd, dit maal als lid van de ontluikende surrealistische groep van Parijs, samen met onder meer Miró en Arp en ook de galerie *L'Époque* opende haar deuren voor de buitenlandse surrealistten.³⁶

In het begin van de jaren 1930 werd in de Franse kunstcritiek de term ‘neohumanisme’ gelanceerd, die verwees naar een herontdekking van het figuratieve en de menselijke figuur en een terugkeer naar de traditionele schilderkunst. In de tentoonstelling ‘L'Art vivant en Europe’, in 1931 georganiseerd in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel, waren al kunstenaars van deze humanistische strekking opgenomen.³⁷ Twee jaar later vond in *Kunst van Heden* te Antwerpen een expositie plaats met werk van de meest recente Franse en Italiaanse kunstenaars, onder wie Carrà, De Chirico en Campigli. In België was Paul Fierens, hoofdredacteur van *Beaux-Arts*, de verdediger van het neohumanisme.³⁸ Ook ouderen zoals Gustave de Smet evolueerden in de jaren 1930 naar een traditioneel realisme dat vooral een huiselijke en harmonieuze sfeer nastreefde.³⁹ Er kan gesteld worden dat het einde van de jaren 1930 en de oorlogsjaren erna, een artistiek dieptepunt vormden.⁴⁰

Nog duidelijker dan in Parijs kwamen de activiteiten van de Brusselse surrealistten tot stilstand in het begin van de jaren 1930, als gevolg van de economische crisis. Hoewel de Belgen aandachtig de evolutie van hun Franse geestesgenoten volgden, hadden ze in die tijd weinig contact met hen. De tentoonstelling ‘Minotaure’ in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel in 1934 was een eenmalige opflakking van het surrealisme en een signaal voor een hernieuwde samenwerking tussen Brussel en Parijs. Er waren belangrijke werken te zien van onder meer De Chirico, Ernst, Dalí en Balthus. Breton hield een lezing, die later werd uitgegeven onder de titel *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, met een reproductie van Magrittes *De Verkrachting* op de omslag.⁴¹ In de jaren 1930 werden geregeld teksten en werk van Belgische kunstenaars gepubliceerd in Franse surrealistische tijdschriften. *Minotaure* bijvoorbeeld deed een beroep op Magritte voor de omslag van een nummer uit 1927 en publiceerde reproducties van werk van Raoul Ubac en Paul Delvaux, terwijl de *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*

³⁵ P.-G. van Hecke, ‘Max Ernst’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 741-748.

³⁶ S. Goyens de Heusch, ‘Het surrealisme’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 278, 284 en Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, 366, 371.

³⁷ Zie ook: P. Haesaerts, *Retour à l'humain. Sur une nouvelle tendance de l'art belge. L'Animisme* (Brussel 1942).

³⁸ P. Fierens, ‘Enquête sur la crise de la peinture’, *Beaux-Arts* 5 (1935).

³⁹ E. Langui, *Het expressionisme in België* (Brussel 1970) 152. Zie ook: P.-G. van Hecke en E. Langui, *Gustave de Smet, sa vie et son oeuvre* (Brussel 1945).

⁴⁰ H. Lauwaert, ‘Neorealisme’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 266-268.

⁴¹ Durozoi, *History of the surrealist movement*, 276, 285.

teksten van onder andere Mesens, Chavée, Lecomte, Scutenaire en Nougé opnam.⁴² Omstreeks 1930 ging het Paleis voor Schone Kunsten als officiële, zogezegd ‘moderne’, instelling meer en meer de functie van de avant-gardegalerieën overnemen, waaruit blijkt dat de privé-galerieën langzaamaan hun elan verloren.

In 1935, een jaar na de ‘Minotaure’-tentoonstelling, zette E.L.T. Mesens in La Louvière de ‘Exposition surréaliste internationale’ op poten, de eerste en laatste tentoonstelling van die aard die in België plaatsvond. De draagwijdte van dit gebeuren bleek uit de catalogus. De opening ging samen met een lezing van Mesens over het surrealisme, gevolgd door een aantal Franse en Belgische surrealistische gedichten, voorgedragen door Mesens en Irène Hamoir, en een concert samengesteld door André Souris.⁴³ Dankzij zijn functie in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel en zijn contacten met de grootste meesters van het internationale surrealisme, slaagde Mesens er opnieuw moeiteloos in werk samen te brengen van onder meer Arp, Brauner, De Chirico, Dalí, Ernst, Klee, Magritte, Miró, Man Ray, Servais, Tanguy en Ubac.⁴⁴

Belgen in het buitenland

Reeds in 1912 exposeerden James Ensor en Rik Wouters in *Galerie Der Sturm* te Berlijn. Op een internationale tentoonstelling van futuristen in Rome in 1914 kreeg Jules Schmalzigaug als enige Belgische futurist een volwaardige plaats naast de Italianen.⁴⁵ Jules Schmalzigaug was de enige Belgische kunstenaar die het Italiaanse futurisme ten volle assimileerde in zijn werk.⁴⁶ Hij ontdekte het futurisme op de tentoonstelling ‘Les Peintres futuristes italiens’ die in februari 1912 in de Parijse galerie *Bernheim-Jeune* liep en waar werk te zien was van onder andere Carrà, Russolo, Severini en Balla. Deze tentoonstelling deed in datzelfde jaar ook *Galerie Georges Giroux* aan, maar de Belgische reactie hierop bleef beperkt.⁴⁷ In 1910 schreef hij aan zijn broer: ‘Het is vreemd, maar in Antwerpen komt men er niet toe iets te doen wat niet boers is, men heeft er geen brede en grootse visie op de dingen’, waarmee hij doelde op de geslotenheid van de stad ten aanzien van de nieuwe tendensen die zich op andere plaatsen ontwikkelden.⁴⁸ Schmalzigaug verbleef van jongsaf meer in het buitenland dan in België, en vertoefde vooral in Parijs en Venetië, waar hij voorbijrazende auto’s, vuurwerk, cabaret

⁴² Goyens de Heusch, ‘Het surrealisme’, 312-314.

⁴³ M. Mariën, *Introduction au surréalisme en Belgique* (La Louvière 1969) 15-18.

⁴⁴ C. Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire* (Brussel 1998) 78-79.

⁴⁵ W. Gobbers, ‘Literatuur en kunst in de greep van machine en snelheid. De impact van het Futurisme in België’, *Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap*, 30 (1988) 13.

⁴⁶ N. Toussaint, *Interconnexions des avant-gardes picturales entre la Belgique, l'Allemagne et les Pays-Bas de 1914 à 1924. Une exemplification* (Leuven 2000) 120, 126-127.

⁴⁷ Gobbers, ‘Literatuur en kunst in de greep van machine en snelheid. De impact van het Futurisme in België’, 7-9.

⁴⁸ Buyck, ‘Het interbellum: “kunst van heden” en het debat omtrent het Vlaamse expressionisme’, 131-132.

en straatbeelden schilderde. In 1914 keerde hij naar Antwerpen terug, maar daar vond hij geen aansluiting bij het culturele leven, dat nog steeds voortborduurde op het academisme. Tijdens de oorlog trok hij naar Den Haag waar hij een School voor Huishoudelijke Kunst⁴⁹ oprichtte en in contact kwam met de andere Belgische bannelingen, met wie hij exposeerde in het Stedelijk Museum te Amsterdam.⁵⁰ De futuristische esthetiek van het moderne leven in de grootstad vond zijn weerklink in Antwerpen en Brussel, waar de dandy's met onder hen Paul van Ostaijen en zijn vrienden van de *Bond zonder gezegeld papier*⁵¹, het nachtleven verkenden en bars en cabarets afschuimden. Sporen van het futurisme waren aan te treffen in werk van Van Dooren, Flouquet en Magritte maar vooral bij De Troyer, Joostens, Jaspers en Peeters in de periode 1917-1921. De Troyer, Peeters en Servranckx correspondeerden met Marinetti. Servranckx begon pas in de loop van de jaren 1920 futuristische elementen in zijn werk te verwerken.⁵²

Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog raakten de meeste avant-gardekunstenaars verspreid over Europa. Talrijke kunstenaars, waaronder ook Belgische, vluchtten voor de oorlog naar het buitenland. Gust de Smet en Frits van den Berghe belandden in Nederland waar ze via de modernistische schilders Leo Gestel en Jan Sluijters toegang kregen tot het Amsterdamse kunstenaarsmilieu.⁵³ In 1915 werd de Smet via Gestel lid van de *Hollandsche Kunstenaarskring*, waardoor hij kon deelnemen aan hun jaarlijkse tentoonstellingen. Een jaar later organiseerde André de Ridder in *Kunstzaal Heystee* te Amsterdam een duo tentoonstelling van De Smet en Van den Berghe⁵⁴, terwijl in het Stedelijk Museum eveneens een expositie liep van Belgische kunst, met onder meer werk van Paerels, Schmalzigaug, De Smet, Van den Berghe, Tytgat, Wouters en Ensor.⁵⁵ In Croydon, een voorstad van Londen, werd in hetzelfde jaar in *The Art Gallery* een gelijkaardige manifestatie gehouden. In de 'Exhibition of Belgian Art, Paintings and Sculpture for the Benefit of the Croydon General Hospital' werd werk samengebracht van bijna alle in Engeland verblijvende Belgische kunstenaars, waaronder Claus, De Saedeleer, Ensor, Khnopff, Laermans, Minne, Permeke, Tytgat en Van de Woestijne, met Hippolyte Daeye als secretaris van de tentoonstelling.⁵⁶

⁴⁹ Toussaint, *Interconnexions des avant-gardes picturales entre la Belgique, l'Allemagne et les Pays-Bas de 1914 à 1924. Une exemplification*, 135, 153.

⁵⁰ Ph. Mertens, 'Kennismaking met een Antwerps futurist: Jules Schmalzigaug', *Bulletin van de Koninklijke Musea van Schone Kunsten van België*, 20 (1971) 121-138, Gobbers, 'Literatuur en kunst in de greep van machine en snelheid. De impact van het Futurisme in België', 53-57 en Henneman, 'Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925', 100-103.

⁵¹ G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie* (Den Haag 1971) 206 en J.F. Buyck, *Floris & Oscar Jaspers. De Moderne jaren* (Antwerpen 1996) 13-16.

⁵² Gobbers, 'Literatuur en kunst in de greep van machine en snelheid. De impact van het Futurisme in België', 13-14, 15, 24-25, 57-64 en Henneman, 'Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925', 103-104.

⁵³ Toussaint, *Interconnexions des avant-gardes picturales entre la Belgique, l'Allemagne et les Pays-Bas de 1914 à 1924. Une exemplification*, 99-100.

⁵⁴ A. de Ridder, 'Préface du catalogue de l'exposition Gustave De Smet – Frits van den Berghe à Amsterdam mai 1916', *De Kunst* (1916) 151-154.

⁵⁵ Gobyn, 'Kroniek 1900-1944', 345-348.

⁵⁶ J. De Boer, 'Croydon. Exhibition of Belgian Art for the Benefit of the Croydon General Hospital. The Art Gallery octobre – novembre 1916', *Onze Kunst*, 16 (1917) 33-34.

In Berlijn kwam Paul van Ostaïjen in aanraking met een werkelijk progressief kunstleven, dat het expressionisme al grotendeels was ontgroeid. Hij werd er opgenomen in het milieu van de toonaangevende galerie *Der Sturm* van Herwarth Walden en de Berlijnse dadaïsten, onder wie Grosz en Hausmann.⁵⁷ Over het algemeen waren het vooral schilders en minder schrijvers waarmee Van Ostaïjen in Berlijn in contact stond. Met de schilder Fritz Stuckenberg correspondeerde hij regelmatig en uitvoerig tussen 1919 en 1927.⁵⁸ Hij leerde er eveneens Arnold Topp, Henrich Campendonk en Georg Muche kennen. Toch is Van Ostaïjen in Berlijn een buitenstaander gebleven. Hij slaagde niet in zijn ambitieuze opzet een schakel tussen Vlaanderen en Duitsland te vormen. Ook zijn plannen om te Berlijn een kleine kunsthandel te beginnen, liepen spaak evenals de poging om samen met de schilders Stuckenberg, Topp en Muche een eigen uitgeverij van kunstboeken annex tentoonstellingssalon op te zetten, onafhankelijk van de hegemonie van *Der Sturm*.⁵⁹

Op de 'Exposition internationale d'Art moderne' in Genève in 1920 stelde Vantongerloo acht van zijn originele *Constructions des rapport des Volumes* tentoon, maar ook verschillende andere Belgische kunstenaars namen deel, zoals Maes, De Boeck, De Troyer, Servranckx, Peeters, Magritte, Masereel en Donas. Marthe Donas was één van de eerste Belgische kubisten. Tijdens de oorlog emigreerde ze naar Nederland en Dublin en in 1916 ontdekte ze het kubisme in de ateliers van Lhote en Archipenko in Parijs. Ze evolueerde naar een zuiver abstracte kunst en werd internationaal gewaardeerd door onder andere *De Stijl* en *Der Sturm*. In 1920 werd zij door Herwarth Walden uitgenodigd voor een individuele tentoonstelling in zijn galerie *Der Sturm*. Walden kocht toen 35 van haar schilderijen.⁶⁰ Als lid van de *Section d'Or*-groep nam ze deel aan verschillende exposities, onder meer in Londen, Parijs en Brussel.⁶¹

In deze context van tentoonstellingen van Belgische kunst in het buitenland, is het aangewezen ook even dieper in te gaan op de 'officiële' buitenlandse exposities. In 1920 werd Paul Lambotte aangesteld als algemeen regeringscommissaris voor de tentoonstellingen van Schone Kunsten. Bij het organiseren van een tentoonstelling voor hedendaagse kunst moesten tussen de tien en vijftig kunstenaars worden uitgenodigd om de nationale school in het buitenland te vertegenwoordigen. Bij het maken van een selectie werd Lambotte bijgestaan door een jury, bestaande uit schilders, beeldhouwers en kunstcritici. Hoewel de jury een belangrijke rol speelde in de selectie, toonde de praktijk dat de organisatie van een tentoonstelling ook een politiek spel was, waarbij de landen die een salon hedendaagse Belgische kunst ontvingen hun voorkeur reeds bekend maakten. Zo werd

⁵⁷ Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique*, 205-206.

⁵⁸ F. Bulhof, 'Paul van Ostaïjen en Fritz Stuckenberg', in: H.F. van den Berg, R. Grüttemeier e.a., *Avantgarde in het Noorden/Noordwesten* (Groningen 2000) 63-66.

⁵⁹ W. Fährnders, 'Vlaamse en Nederlandse avantgarde in Berlijn en rond de Berlijnse Sturm', in: H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002) 21-25 en Borgers, *Paul van Ostaïjen. Een documentatie*, 204-205.

⁶⁰ Fährnders, 'Vlaamse en Nederlandse avantgarde in Berlijn en rond de Berlijnse Sturm', 18.

⁶¹ Toussaint, *Interconnexions des avant-gardes picturales entre la Belgique, l'Allemagne et les Pays-Bas de 1914 à 1924. Une exemplification*, 228-229, 231 en Henneman, 'Brussel en Antwerpen, centra van de avantgarde 1917-1925', 116-117.

bijvoorbeeld een Belgische tentoonstelling gevraagd ‘met een deugdzaam karakter die de hoge katholieke en traditionele burgerij van Luxemburg kan behagen’ en één die rekening hield met het feit dat ‘in Ierland naakt met enig voorbehoud wordt behandeld’. Sommige lokale kunstgenootschappen, die hun zalen ter beschikking stelden, vroegen een vertegenwoordiging van de vaste waarden. Andere, zoals in Amsterdam, wilden alleen avant-gardewerk exposeren. Het was moeilijk een goed overzicht van de hedendaagse kunstproductie samen te stellen aangezien boven op een gebrek aan durf van het Bestuur der Schone Kunsten ook nog de eisen van buitenlandse autoriteiten kwamen.⁶²

Met de kunstwerken die door het Bestuur der Schone Kunsten werden geselecteerd, sloeg België een pover figuur op de Biënnales van Venetië, die als doel hadden het publiek en de kunstcritici de nationale strekkingen van de eigentijdse kunst te tonen, en waar duidelijk een meer gewaagde lijn werd gevolgd. Na de oorlog kreeg Fierens-Gevaert de exclusieve opdracht in te staan voor de Biënnales.⁶³ De kritiek op zijn beleid nam steeds toe, zowel vanuit het Bestuur zelf als vanuit sommige kunstkringen. Sinds 1922 deed het gerucht de ronde dat hij kunstcritici met de subsidies van het bestuur betaalde om hem naar Venetië te vergezellen in ruil voor een lovende berichtgeving over zijn keuze. Voor de Biënnale van Rome in 1923 had Fierens-Gevaert 35 doeken geselecteerd van de ‘ultramoderne’ kunstenaars Servaes, Wouters, Smits, Permeke en Laermans. De kritiek nam toe, en dan vooral vanuit de hoek van Jean Delville en zijn Nationaal Verbond van Kunstschilders en Beeldhouwers, en onder druk zag de minister zich genoodzaakt Fierens-Gevaert te laten bijstaan door een commissie. Terwijl Fierens-Gevaert in 1924 voor Venetië verschillende kunstenaars zoals Ciamberlani, Permeke en Mambour selecteerde, bleef de kritiek toenemen.⁶⁴

Fierens-Gevaert vroeg minister Kamiel Huysmans een nog gedurfter beleid te voeren voor de Biënnale van 1926 en hij wilde de ‘jonge’ kunst nog meer demonstreren, om bij het buitenland niet de indruk te wekken dat België de nieuwe beweging slechts langzaam volgde. Hoewel zijn selectie voor de Biënnale van 1926 te Venetië nog weinig ruimte liet voor een beweging zoals de zuivere plastische kunst, was dit toch de eerste officiële nationale tentoonstelling die zo openlijk de weg van het modernisme opging. De Belgische deelname veroorzaakte heftige polemieken in Italië tussen de futuristen, die de Belgen verwelkomden als nieuwe aanhangers van hun jonge school, en de neo-academici van *Valori Plastici*, die de Belgen beschuldigden afbraak te doen aan de gepassioneerde kunst.⁶⁵ In België juichte een minderheid de durf van Fierens-Gevaert toe⁶⁶ maar de meerderheid van de pers kon zich niet vinden in het Belgische compartiment dat kunstwerken toonde die zo ver van de traditie stonden.⁶⁷

⁶² V. Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945* (Brussel 2003) 34-36.

⁶³ P. Boyens, *L'Art flamand. Du symbolisme à l'expressionnisme* (Tielt 1992) 83.

⁶⁴ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 36-37.

⁶⁵ Boyens, *L'Art flamand. Du symbolisme à l'expressionnisme*, 131.

⁶⁶ O.a. ‘Encore l'exposition de Venise’, *Le Centaure, chronique artistique*, 1 (1926-1927) 90-91.

⁶⁷ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 37-38.

Een tentoonstelling kon niet alle bewegingen tevreden stellen en een selectie van minder vernieuwende kunstenaars zou meteen een reactie vanuit de avant-garde ontlokken. Fierens-Gevaert had echter de richtlijnen van de Biënnale te Venetië goed nageleefd. Na de dood van Fierens-Gevaert vroeg men vanuit Venetië om voor de editie van 1928 een zaal te wijden aan een beroemde levende nationale meester en in de andere een keuze van doeken van jonge schilders samen te brengen.⁶⁸ Lambotte, nu belast met deze opgave, maakte een selectie waarbij hij zijn persoonlijke smaak volgde, met slechts enkele vertegenwoordigers van de moderne strekkingen.⁶⁹ Ook de niet-actuele Belgische inzending voor Venetië in 1934 veroorzaakte hevige polemieken in de pers.⁷⁰ *Le Rouge et le Noir* verweet Lambotte dat hij door zijn onbekwaamheid en onbegrip het werk van Fierens-Gevaert in Venetië volledig had ongedaan gemaakt.⁷¹

Het Belgische surrealisme was waarschijnlijk wel de kunststroming die de meeste invloed buiten de landsgrenzen verwierf en de grootste internationale erkenning genoot. De surrealistische wending in het werk van Victor Servranckx, viel niet alleen erg in smaak bij de gematigde Brusselse surrealisten, die hem in 1928-1929 uitnodigden in de galerieën *Le Centaure*, *L'Époque* en *Le Canard Sauvage*, ook in het buitenland werd zijn werk geapprecieerd: hij werd geïntroduceerd in de Verenigde Staten en de *Galerie Der Sturm* organiseerde in Berlijn een tentoonstelling van zijn werk.⁷² In 1928 introduceerde Paul Eluard de jonge René Magritte in Parijs, waar hij deelnam aan een surrealistische groepstentoonstelling in de galerie van zijn landgenoot Camille Goemans. Wanneer deze een jaar later een kunstgalerie opende aan de Rue de Seine, was Magritte op de openingstentoonstelling opnieuw te zien in het gezelschap van Arp, Tanguy en Dalí. Rond diezelfde periode, eind jaren 1920, drong ook het werk van onder meer Van den Berghe, De Smet, Daeye, Permeke, Ensor, Laermans, Wouters en Minne door tot in Amerika, waar de tentoonstelling 'Contemporary Belgian Painting, Graphic Art and Sculpture' steden aanded als New York, Washington, Chicago en Philadelphia.⁷³ In 1937 organiseerde Mesens in de *London Gallery* een tentoonstelling onder de titel 'Young Belgian Artists' met werk van Belgische kunstenaars die aanleunden bij het surrealisme. Er was onder meer werk te zien van Magritte, Delvaux, Flouquet, Servranckx, Guiette, Picard en Sanders.⁷⁴ Ook op de eerder besproken 'Exposition Internationale du Surréalisme' in de *Galerie des Beaux-Arts* te Parijs in 1938 was het werk van Magritte ruim vertegenwoordigd.⁷⁵

⁶⁸ 'Les expositions belges à Venise', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 87.

⁶⁹ 'La politique artistique belge', *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 199.

⁷⁰ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 38.

⁷¹ 'A la Biennale de Venise. Comment la Belgique tue son prestige à l'étranger', *Le Rouge et le Noir* (januari 1935) 3.

⁷² Goyens de Heusch, 'Het surrealisme', 295-304.

⁷³ Gobyn, 'Kroniek 1900-1944', 376-380.

⁷⁴ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 88.

⁷⁵ R. Magritte, *La destination. Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)* (Brussel 1977) 10. Zie ook: Hoofdstuk 4. Performance in de avant-gardegalerie. *De galerie als performanceplaats*, 88-89.

E.L.T. Mesens, een internationaal kunsthandelaar

Dankzij zijn internationale contacten en zijn activiteiten als galeriehouder en kunsthandelaar, in binnen- en buitenland, droeg Eduard Léon Théodore Mesens bij tot de erkenning van het Brusselse surrealisme. Als jongeling van zestien jaar componeerde hij al pianostukken en muziek op teksten van dichters als Apollinaire en Tagore. In de kleine avant-gardekunstkring *Centre d'Art* ontmoette hij in 1920 voor het eerst René Magritte. Mesens had reeds nauwe contacten met de dadaïstische kringen te Parijs, onder meer met Tristan Tzara, Erik Satie, Marcel Duchamp en Francis Picabia, en zou daar nu ook zijn vriend Magritte introduceren.⁷⁶ In de beginjaren 1920 werkte Mesens mee aan tal van Belgische avant-gartetijdschriften, waaronder *Ça Ira*, *Het Overzicht* en *Sélection*. Bij de fusie tussen *Ça Ira* en *Sélection* trad hij op als bemiddelaar in de onderhandelingen tussen de redacties van beide tijdschriften. Reeds op negentienjarige leeftijd verlegde hij zijn grenzen en verleende hij zijn medewerking aan het Parijse tijdschrift *Aventure* van Marcel Arland, evenals aan het Italiaanse *Il Pianoforte* en het Londense *The Sackbutt*. Hij integreerde al snel in het Brusselse galeriewezen. In januari 1924 werd hij aangenomen als assistent in *Galerie Manteau*. Ook de galerieën *Georges Giroux*, *Sélection* en *Le Centaure* waren hem al snel niet vreemd meer.⁷⁷

Reeds van bij het ontstaan van een Belgische surrealistische beweging, speelde de jonge E.L.T. Mesens hierin een hoofdrol. In 1924 werkten Magritte en Mesens mee aan het laatste nummer van *391*, het tijdschrift van Picabia. In België zelf ontstond er een relatie met Paul Joostens en met Paul van Ostaïjen, wiens bundel *Het bordeel van Ika Loch* in 1924 door Magritte werd geïllustreerd. In 1924 lieten Marcel Lecomte, Paul Nougé en Camille Goemans het eerste nummer van *Correspondance* verschijnen. Magritte en Mesens pakte even later met het enige nummer van *Oesophage* uit, daarbij dezelfde uitdagende stijl gebruikend als Tzara en Picabia. Bij dit project werden buitenlandse dichters en kunstenaars betrokken zoals Arp, Ernst, Picabia, Schwitters en Tzara.⁷⁸ Ook *Correspondance* kreeg versterking, van Souris en Hooreman, en werd zeer gunstig onthaald door de groep rond André Breton. De auteurs van *Correspondance* ondertekenden in 1925 met de Franse surrealisten het manifest *La Révolution d'abord et toujours*, hoewel een fundamenteel uiteenlopende filosofische stellingname van de Belgische en Franse surrealisten niet viel te ontkennen. Ondertussen hadden de Brusselaars steun gekregen van Louis Scutenaire en Geert van Bruaene, bezieler van *La Vierge Poupine*.⁷⁹ De groep van *Correspondance* en die van *Oesophage*, zouden vanaf 1926 gaan samenwerken naar aanleiding van een gemeenschappelijke actie tegen het werk van Jean

⁷⁶ D. Sylvester en T. Maters, *Magritte* (Antwerpen 1992) 67-68.

⁷⁷ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 21, 44-45, 47-48.

⁷⁸ Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique*, 267-276.

⁷⁹ R. Sauwen, *Geert van Bruaene, le petit homme de rien* (Verviers 1970) 8-9.

Cocteau.⁸⁰ Ook de banden met Parijs werden sterker aangehaald, wat onder meer bleek uit het nieuwe tijdschrift *Distance*, onder leiding van Goemans die in 1928 te Parijs een surrealistische galerie opende.⁸¹

In 1926 werd Mesens directeur van het nieuwe departement boeken, ‘negerkunst’ en folklore van de galerie *La Vierge Poupine* van Geert van Bruaene. Een jaar later vertrouwde Paul-Gustave van Hecke hem zijn nieuwe *Galerie L'Époque* toe, waar bij voorkeur vooral Belgische en buitenlandse surrealisten werden geëxposeerd. Het was Van Hecke die Mesens daadwerkelijk ‘opleidde’ tot kunsthandelaar en hem inwijdde in de geheimen van het galeriewezen. Hier ontwikkelde Mesens zijn befaamde organisatietalent en zijn buitengewone begaafdheid in het strategisch aankopen van nieuwe werken en het opzetten van tentoonstellingen. Mesens onderhield ondertussen de nodige contacten met buitenlandse kunstenaars. Ook met het tijdschrift *Variétés* gingen Van Hecke en Mesens het surrealisme verdedigen.⁸² Zij deden hiervoor een beroep op de verdedigers van de nieuwe strekking en voor de illustraties op kunstenaars als Magritte, Ernst, Miró, Klee, De Chirico, Masson en Van den Berghe. Zo kreeg het surrealisme geleidelijk vaste voet aan grond bij een Belgische intellectuele- en kunstenaarselite. *Galerie L'Époque* werd in 1929 verkocht aan Blanche Charlet.⁸³ Vanaf 1927 was Mesens, als onafhankelijk kunsthandelaar, begonnen met het verhandelen van werk van Magritte. Overtuigd van het belang en de originaliteit van diens werk, zou hij Magritte jarenlang in binnen- en buitenland promoten en verdedigen.⁸⁴

Galerie Mesens zag het licht in december 1930 en op de opening was werk te zien van de Magritte, Arp en Miró, maar ook van de expressionisten Permeke, De Smet en Van den Berghe, evenals van Schirren, Marcoussis, Guiette, Ensor, Dufy en Chagall en tot slot van de beeldhouwers Zadkine en Jaspers. Hoewel de economische crisis na de Wall street crash nefast was voor de handel in moderne kunst, liet Mesens zich niet ontmoedigen en hetzelfde jaar schreef hij Magritte, die toen in Parijs verbleef, dat hij graag een reeks van zijn werken wilde aankopen. Hij waarschuwde hem wel dat de prijzen niet hoger zouden liggen dan wat Van Hecke hem voordien betaalde.⁸⁵ Mesens deed hier zijn eerste grootschalige aankoop van doeken van Magritte. *Galerie Mesens* hield nog geen jaar stand, maar Mesens zette zijn activiteiten even energiek voort. Hij legde zich volledig toe op de organisatie van tentoonstellingen. In februari 1931 dirigeerde hij een belangrijke expositie van Magritte in *Galerie Giso*. De vernissage zou dankzij Mesens de allure krijgen van een ‘happening’ avant la lettre.⁸⁶ Het

⁸⁰ Zie ook: Hoofdstuk 4. Performance in de avant-gardegalerie. *Performance van de Brusselse avant-garde*, 91-92. Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique*, 277-278 en M. Mariën, *Lettres surréalistes* (Brussel 1973) 27-28.

⁸¹ Goyens de Heusch, ‘Het surrealisme’, 276-278.

⁸² M. Huysseune, ‘Bruxelles’, in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 139-141.

⁸³ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 55, 56, 59, 61.

⁸⁴ Sylvester, *Magritte*, 69.

⁸⁵ Geciteerd in: Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 65.

⁸⁶ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 64-65, 70.

faillissement van de galerie *Le Centaure*⁸⁷ betekende een mijlpaal in zijn carrière als galeriehouder. Op de crisisveiling kreeg Mesens de kans de volledige stock, dat *Le Centaure* van Magritte bezat, op te kopen tegen 5000 frank, ‘un véritable coup de poker’.⁸⁸

Tussen 1931 en 1936 was E.L.T. Mesens secretaris van het Paleis voor Schone kunsten te Brussel, waar hij instond voor de organisatie van tentoonstellingen.⁸⁹ In 1931 steunde hij, in naam van het Paleis voor Schone Kunsten, de tentoonstelling ‘L’Art Vivant en Europe’, een initiatief van Paul-Gustave van Hecke.⁹⁰ Ook de eerder besproken surrealistische tentoonstelling ‘Minotaure’ vond plaats in het Paleis voor Schone Kunsten en stond onder leiding van Mesens.⁹¹ In 1935 organiseerde hij de ‘Exposition internationale du Surréalisme’ in La Louvière. In Henegouwen waren immers in het begin van de jaren 1930 nieuwe surrealistische haarden ontstaan, met de groepen *Rupture* en *Groupe Surréaliste du Hainaut*, die onmiddellijk contact opnamen met de grote centra Parijs en Brussel.⁹² In de daaropvolgende jaren was Mesens verantwoordelijk voor de Belgische afdeling van de grote surrealistische tentoonstellingen in Londen, Parijs en Amsterdam.⁹³

Mesens belangrijkste bijdrage aan het succes en de uitbreiding van het Brusselse surrealisme, viel samen met zijn verblijf in Londen, waar zijn handelsactiviteiten een hoogtepunt bereikten. Zijn belang als internationaal kunsthandelaar en organisator van tentoonstellingen begon pas echt door te wegen in de periode na 1936, een periode die buiten het kader van dit onderzoek valt. Om de relevantie van zijn aandeel in de internationale ontwikkeling van het Brusselse surrealisme aan te tonen, kon hij echter niet ontbreken in deze studie. Het idee van een internationale surrealistische tentoonstelling in Londen was ontstaan te Parijs, waar in 1935 de surrealistische Engelse schilder Roland Penrose, de dichter David Gascoyne en Paul Éluard elkaar ontmoetten. De dichter en kunstcriticus Herbert Read zou de officiële verantwoordelijkheid voor het initiatief op zich nemen. Penrose en Read waren de sleutelfiguren in Mesens’ eerste Londense jaren. Voor de internationale tentoonstelling moesten artiesten in het buitenland worden gerekruteerd. Hugnet en Man Ray deden dat voor Frankrijk, Dalí voor Spanje, Bjerke-Petersen voor Scandinavië en Mesens mocht de Belgische delegatie samenstellen. De tentoonstelling opende haar deuren op 11 juni 1936 en er werden duizenden bezoekers ontvangen. De expositie werd een enorm succes en schandaal tegelijkertijd. Een jaar later organiseerde Mesens in de *London Gallery* een tentoonstelling van jonge Belgische kunstenaars met onder andere Magritte, Flouquet, Delvaux, Servranckx en Guiette.⁹⁴ In april 1937 hield Mesens in de *Zemmer Gallery* een expositie van werk uit de collectie van de Belgische

⁸⁷ Zie ook: Hoofdstuk 6. Failliet van kunsthandel en avant-garde. *Bankroet van de kunsthandel*, 130-134.

⁸⁸ J. Milo, *Vie et survie du « Centaure »* (Brussel 1980) 67 en Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L’alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 71.

⁸⁹ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L’alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 73, 76.

⁹⁰ Zie ook: Hoofdstuk 6. Failliet van kunsthandel en avant-garde. *Kunstenaars in crisis*, 146-147.

⁹¹ Zie eerder dit hoofdstuk: *Vermeldenswaardige tentoonstellingen*, 115-116.

⁹² Mariën, *Introduction au surréalisme en Belgique*, 15-17.

⁹³ Goyens de Heusch, ‘Het surrealisme’, 294-295, 307.

⁹⁴ Zie eerder dit hoofdstuk: *Vermeldenswaardige tentoonstellingen*, 120.

verzamelaar René Gaffé. Op aandringen van Mesens kocht Penrose hier verschillende werken van De Chirico, Miró en Picasso.⁹⁵

Van 1938 tot 1940 werd Mesens directeur van de *London Gallery*, waar hij een vurig promotor werd van het werk van Magritte en later ook van dat van Delvaux. De galerie was gesticht in 1936 door Clifford Norton en Cunningham Strettell en bevond zich in Cork Street, in de meest chique buurt van Londen. In 1938 zou de galerie haar deuren moeten sluiten en Penrose bood Mesens een contract aan als directeur van de *London Gallery*. De heropening werd ingeluid met een tentoonstelling van René Magritte. Mesens gaf daarnaast het *London Gallery Bulletin* uit, waar niet alleen de exposities en catalogi van zijn eigen galerie werden opgenomen maar ook die van zijn burens: de galerieën *Mayor* en *Guggenheim Jeune*. De *London Gallery* speelde een belangrijke rol in de buitenlandse manifestatie van de Belgische surrealist. Reeds van bij aanvang kampte de galerie echter met geldproblemen en noch Penrose, noch Mesens bezaten het kapitaal om de galerie te laten beantwoorden aan de maatstaven van één van de duurste wijken van Londen. In 1940 moest Mesens zijn galerie opgeven. Na de tweede Wereldoorlog blies hij de *London Gallery* nieuw leven in, in een groter pand in achttiende-eeuwse stijl, en zette hij zijn promotiecampagne voor de Brussels surrealisten verder.⁹⁶

René Magritte, een kunstenaar in het buitenland

Magrittes poging zich te vestigen in Parijs, kan exemplarisch dienen voor de moeilijkheden die ook andere Belgische kunstenaars ondervonden toen ze zich in het buitenland trachtten te profileren. Om het conservatieve Belgische publiek te ontvluchten, trokken een aantal kunstenaars naar het buitenland op zoek naar geestesgenoten en erkenning. Onder andere de schilders Jules Schmalzigaug, Georges Vantongerloo, de kunstcriticus Michel Seuphor en de expressionistische kunstenaar Frans Masereel staken de grens over omdat ze geen aansluiting vonden met het Belgische artistieke milieu. Ook Paul Joostens raakte geïsoleerd van de Antwerpse avant-garde. Volgens hem bood het culturele klimaat in Antwerpen de avant-gardisten geen enkele kans: ‘Voor de beeldenstormers, de loochenaars, de nihilisten is de beste oplossing hun deur op driedubbel slot te doen.’⁹⁷ Zonder de ondersteunende hulp van de avant-gardegalerieën was het voor de kunstenaars verre van vanzelfsprekend zich buiten België te manifesteren. Zelfs Magritte, die financieel werd gesteund door zijn landgenoot, de galeriehouder Camille Goemans, kreeg geen vaste voet aan grond in Parijs.

⁹⁵ Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 81, 84, 86.

⁹⁶ Goyens de Heusch, ‘Het surrealisme’, 307 en Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire*, 88-89, 91-92, 101, 115.

⁹⁷ Henneman, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925’, 100-104, 142-143.

In Parijs hoopte Magritte gauw met de surrealisten in contact te komen en de erkenning te verwerven die hij in België onvoldoende kreeg. Hij vertrok naar Parijs met het besef dat hij vanuit Brussel loyale steun zou krijgen. Paul-Gustave van Hecke stond namelijk op het punt samen met E.L.T. Mesens de galerie *L'Époque* te openen. Van Hecke zou Magrittes contract blijven delen met *Le Centaure*⁹⁸, en kon nu garanderen dat zijn werk geregeld zou te zien zijn, wat niet het geval was zolang Van Hecke als zelfstandig kunsthandelaar niet over tentoonstellingsruimte beschikte. Ook de contacten van Camille Goemans, die even voor Magritte naar Parijs emigreerde, zouden hem kunnen helpen te integreren in de Parijse surrealistische groep en bij het promoten van zijn werk. Bij hun aankomst in Parijs in 1927 vonden Magritte en zijn vrouw geen huis in het centrum en waren ze genoodzaakt in de voorstad Le Perreux-sur-Marne te wonen. Magritte kreeg dankzij Goemans makkelijker toegang tot sommige kunstenaars. Goemans woonde op Montmartre, in hetzelfde gebouw als Miró en Ernst. Deze Belgische kunsthandelaar had zelf ook belang bij het propageren van Magrittes werk. In 1926 was hij namelijk als partner van Geert van Bruaene mee in het project *La Vierge Poupine* gestapt.⁹⁹ In de loop van 1927 verliet Goemans de galerie en tekende hij op eigen initiatief een contract met Hans Arp. Daarna zou hij vanuit zijn woning te Parijs zijn handel verder zetten, alvorens in 1929 een eigen galerie op te zetten.¹⁰⁰

Toen Magritte eenmaal in Parijs was, namen de handelsactiviteiten met Goemans toe, ondanks Magrittes contracten. Van Hecke en Schwarzenberg van *Le Centaure* hadden namelijk de rechten op Magrittes gehele productie, maar zowel Goemans als Magritte namen deze afspraken niet zo nauw en hielden geregeld commerciële informatie achter. In 1938 schreef E.L.T. Mesens aan Magritte een woedende brief die ook naar de Parijse periode verwees: ‘Bedenk dat je in het verleden onze vriendschap hebt verraden voor het contract Van Hecke-Schwarzenberg. Daarna heb je ook deze laatsten (voor jou alleen maar zakenlieden) verraden voor Goemans, Van Bruane en Gaffé enz. enz.’¹⁰¹ Goemans had zich tot doel gesteld Magritte aan de surrealisten te ‘verkopen’. Een van de redenen waarom dit niet vlotte, was dat Magritte in die tijd een surrealist van het verkeerde soort was – hij schilderde in de traditie van De Chirico in plaats van het ‘automatisme’ van een Miró, Arp, Masson of Ernst te vertegenwoordigen.¹⁰² Een andere reden was dat Goemans zelf nog niet echt tot de groep van intimi behoorde. Desondanks was Goemans, evenals Paul Nougé toch bij de ondertekenaars van het surrealistische traktaat *Permettez!* uit 1927. Magritte hoorde daarentegen niet bij de kunstenaars die ondertekenden. Zijn brieven aan Breton, het feit dat hij had samengewerkt met Goemans en Nougé en door hen werd geprezen, het feit dat hij in Parijs erkenning begon te krijgen en in de pers werd vernoemd, volstonden blijkbaar niet om als ‘surrealist’ te worden erkend. Goemans’

⁹⁸ P.L. Flouquet, ‘Expositions – Au Centaure René Magritte’, *7Arts*, 23 (1927).

⁹⁹ Sauwen, *Geert van Bruaene, le petit homme de rien*, 8-9.

¹⁰⁰ Sylvester, *Magritte*, 154-155.

¹⁰¹ Geciteerd in: Sylvester, *Magritte*, 156.

¹⁰² Goyens de Heusch, ‘Het surrealisme’, 279-280 en L. Scuttenaire en E. Langui, *Magritte* (Antwerpen 1948) 6-7.

steun aan Magritte telde duidelijk niet in de surrealistische kringen. In april 1928 organiseerden de surrealisten in Parijs een tentoonstelling in *Galerie au Sacre du Printemps* waarop Magritte niet werd uitgenodigd. Toen Bretons *Le Surréalisme et la peinture* in boekvorm werd gepubliceerd, aangevuld met recent materiaal, bleek uit niets het bestaan van Magritte.¹⁰³

Doordat de artistieke productie van Magritte groot was en zijn geldschieters in financiële problemen kwamen, bleven honderden van zijn werken onverkocht of geraakten niet verder dan het depot van zijn kunsthandelaars. In 1929 ging Van Heckes galerie *L'Époque* over kop en de contracten werden overgenomen door *Galerie Le Centaure*, die het werk van Magritte niet echt steunde. Magritte verbrak daarom een paar maanden later zelf het contract met de galerie, te meer daar Goemans eindelijk een financier had gevonden voor zijn plannen voor een eigen galerie. Goemans had ondertussen ook contracten afgesloten met Dalí, Arp en Tanguy. In oktober 1929 opende *Galerie Goemans* eindelijk haar deuren met een tentoonstelling van de gecontracteerde kunstenaars en Goemans beloofde Magritte ook een individuele tentoonstelling.¹⁰⁴ Die is er echter nooit gekomen, want de galerie ging al snel ten onder. Het korte bestaan van de galerie was toch een triomf geweest: de expositie van Dalí en de prestigieuze collagetentoonstelling waren een enorm succes geweest. Magritte echter was het slachtoffer zonder compensatie: hij had zijn begeerde Parijse tentoonstelling niet gekregen en de maandelijkse betalingen hielden op met het failliet van Goemans. Magritte vertrok in 1930 terug naar Brussel, waar Mesens een tentoonstelling organiseerde van het werk dat hij uit Parijs had meegebracht. Ook Goemans zou even later Parijs verlaten en naar Brussel terugkeren.¹⁰⁵

Epiloog

De typisch internationale gerichtheid van de avant-garde ging niet noodzakelijk samen met internationale erkenning. Toch was deze internationale erkenning niet mogelijk zonder een 'open' houding en een interactie met het buitenland, zowel via persoonlijke contacten als via relaties op basis van gemeenschappelijke ideologieën. In deze context treedt opnieuw de functie naar voren van het 'support-system'. Het voeren van een binnen- én buitenlandse promotiecampagne was één van de voornaamste doelstellingen van de avant-gardistische tijdschriften en galerieën. Een goed tentoonstellingsbeleid was hierbij van onschatbare waarde, aangezien het houden van exposities in het buitenland de methode bij uitstek was om de nationale kunstenaars enige internationale bekendheid te geven. Maar ook het uitnodigen van buitenlandse artiesten in de lokale galerieën was uitermate belangrijk, enerzijds om het Belgische publiek en de Belgische kunstenaars in contact te brengen met de internationale, vernieuwende tendensen, maar anderzijds ook om de buitenlandse relaties te

¹⁰³ Sylvester, *Magritte*, 156-157.

¹⁰⁴ Goyens de Heusch, 'Het surrealisme', 271, 274-275.

¹⁰⁵ Sylvester, *Magritte*, 224-226, 242-243.

versterken en de weg te effen voor een wederkerige invitatie. De internationale wisselwerking die tussen verschillende groepen ontstond, had meestal haar wortels in een persoonlijke vriendschapsband binnen een intieme kern. De avant-gardetijdschriften en –galerieën speelden hier een fundamentele rol, als ontmoetingsplaats voor de internationale gezelschappen en als broeiplaats voor nieuwe ideeën.

Het was niet verwonderlijk dat het juist de meest vernieuwende kunststromingen waren, zoals het Belgische surrealisme, die zich het meest internationaal opstelden en de landsgrenzen wilden doorbreken. Aan de andere kant waren het de meer traditionele, minder progressieve tendensen die zich na consolidatie opsloten in een conservatief nationalisme en zelfs regionalisme, zoals de *Sélection*-kunst die terugviel op het volkse en Vlaamse karakter van de kunst en daarbij ‘vreemde’ invloeden wilde buiten houden, maar uit strategische overweging de buitenlandse contacten niet helemaal afbrak.

De kleinschaligheid van het kunstleven en het provinciale klimaat in België verdreven de meest vooruitstrevende kunstenaars naar het buitenland, dat meestal beter tegemoet kwam aan hun honger naar vernieuwing en waar ze een dankbaarder publiek hoopten te treffen. Uit de casestudy over Magritte werd duidelijk dat het niet vanzelfsprekend was zich als Belgisch kunstenaar in het buitenland te manifesteren. De avant-gardegroepen in de buitenlandse kunstmetropolen bleken uiteindelijk zeer hermetisch en gesloten en de voorwaarden om te worden opgenomen en geapprecieerd, waren strikt. Voor deze kunstenaars die naar het buitenland gingen, waren nauwe contacten met kunsthandelaars of galerieën uitermate belangrijk. De armoede waarin Magritte terecht kwam en die hem dwong naar België terug te keren en het faillissement van de kunsthandel van Goemans, waren geen geïsoleerde gevallen. De economische recessie van de jaren 1930 kondigde zich aan en de avant-gardegalerieën zouden worden meegesleurd in de crisis.

Hoofdstuk 6

Failliet van kunsthandel en avant-garde

Aan de ‘dolle’ jaren 1920 kwam al spoedig een einde. Het artistieke leven dat vanaf de Eerste Wereldoorlog open bloeide met een enorme intensiviteit en levenskracht, werd door de economische crisis genadeloos in de kiem gesmoord. De Wall street crash had in 1929 een directe impact op de kunstmarkt, die zeer gevoelig was voor de algemene financiële condities en economische schommelingen. De gehele infrastructuur die de avant-garde had opgebouwd, was echter al fragiel van bij aanvang. De vele nieuwe avant-gardetijdschriften en de progressieve kunstgalerieën die vanaf de jaren 1920 de avant-garde gingen promoten, beschikten slechts over beperkte financiële middelen en konden zich zelfs in tijden van hoogconjunctuur nauwelijks handhaven. Het effect van de depressie op de kunsthandel groeide proportioneel, tot de ondergang onafwendbaar was. De kunstmarkt slabakte, de galerieën gingen één voor één failliet en de kunstenaars slaagden er niet meer in hun werk aan de man te brengen. Gee Malcolm merkt op dat de invloed van de crisis al onmiddellijk waarneembaar was in de openbare verkoop van avant-gardekunst. Daar waar er in 1929 in het Hôtel Drouot te Parijs dertien veilingen van hedendaagse kunst plaatsvonden, waren dat er in 1930 nog slechts zes. Nog geen jaar later stopte het Hôtel Drouot zelfs met het inrichten van veilingen voor avant-gardekunst om excessieve prijsfluctuaties te vermijden.¹

In Brussel werd de sluiting van de galerie *Le Centaure* in 1932, waarbij meesterwerken van internationaal hoog gequoteerde kunstenaars voor een appel en een ei van de hand werden gedaan, gezien als het symbool voor het einde van een glorieus tijdperk. Het kelderen van de kunsthandel was een aspect van de algemene, economische depressie, maar werd niet vanzelfsprekend zo ervaren. Velen, en dan vooral de conservatieve critici, zagen hierin de consequentie van een ongezond systeem, waarbij kunst voorwerp was geworden van speculatie, commercialisering en decadentie. Samen met haar galerieën en ‘support-system’ ging ook de avant-gardekunst zelf ten onder. De avant-garde kon niet overleven zonder die extra ruggensteun en een minimum aan financiële zekerheid. Met het einde

van het 'bloeiende' galeriewezen van de jaren 1920, kwam er ook een einde aan de avant-garde. De avant-garde had gefaald en de overwinning was aan de conservatieve tendensen, die het herstel van de traditionele waarden nastreefden en nu triomfeerden met hun antimodernistische programma.

De kunstenaars zelf werden uiteraard meegesleurd in de depressie. Zij konden vanaf de jaren 1930 niet meer terugvallen op het systeem dat hen jarenlang had bijgestaan en financieel onderhouden. De contracten met de galerieën werden door de faillissementen opgeheven en over het algemeen was er geen geld meer voor kunst. De abominabele omstandigheden waaruit de kunstenaars geen uitweg zagen, bracht in de periode 1929-1932 een debat op gang over de rol van de staat tegenover de kunstenaars en over de rol van de kunstenaars in de samenleving. De 'l'art pour l'art'-theorieën en de waardering van de onafhankelijke kunstenaar moest wijken voor een utilitaire kunst en solidariteit tussen de kunstenaars. In deze ellendige en 'bange' jaren, weerklonk al snel de roep voor een professioneel statuut voor de kunstenaars, een strijd die nog jaren zou voortduren.

Bankroet van de kunsthandel

Sluiting van Le Centaure

Gedurende de jaren 1920 konden de plastische kunsten, of ze nu vertoefden onder de vlag van de abstracte kunst, het expressionisme, het dadaïsme, de 'zuivere beelding' of het surrealisme, rekenen op een uitgebreid web van ondersteuning en zekerheden en konden ze rijpen in een relatief beschermd klimaat. Zonder dat deze avant-gardistische tendensen effectief officiële erkenning genoten en zonder dat ze succesvol waren bij het grote publiek, slaagden ze er toch in zich te handhaven. Zij ontvingen de steun van galeriehouders, mecenasen, verzamelaars, redacteurs en critici van kunsttijdschriften. Deze steun gaf de artiest de mogelijkheid zich ten volle te ontwikkelen, zonder financieel of organisatorisch geremd te worden in zijn creativiteit. Het dadaïsme werd gepromoot door het tijdschrift *Ça Ira*, de constructivisten door *Het Overzicht*, *7Arts* en *De Driehoek*, de surrealisten door *Marie*, *Correspondance*, *Oesophage* en *Variétés* en de expressionisten konden terugvallen op de strijdbare ingesteldheid van *Sélection*. Vaak sloten deze tijdschriften niet alleen aan bij één kunststroming maar gingen ze verschillende vernieuwende tendensen aanmoedigen. Ze waren bijna altijd, van ver of dichtbij, verweven met het galeriewezen. Heel deze infrastructuur zou door de crisis van 1929 ineenstorten en de kunstenaars geen onderdak meer kunnen bieden.

Het gebrek aan kopers trof vooral de verkoop van doeken van eigentijdse kunstenaars en de avant-gardistische galerieën moesten één na één hun deuren sluiten. Door financiële moeilijkheden werd al in 1929 de galerie *L'Époque* van Paul-Gustave van Hecke opgeheven. Galerie *Le Centaure*,

¹ G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981) 283-284.

onder leiding van Walter Schwarzenberg, kocht de aanwezige voorraad kunstwerken op en nam de contracten van de kunsthandel *Paul-Gustave van Hecke en Co* over.² *Le Centaure* verbond zich aldus contractueel met Magritte, Mambour, Van den Berghe, De Smet en Malfait, bovenop de contracten met haar eigen vaste artiesten Tytgat, de gebroeders Jespers, De Sutter en Puvrez.³ *Variétés*, onder leiding van Van Hecke, dat het hoofd boven water wist te houden dankzij de inkomsten van de modezaak *Norine*, moest zich in april 1930 eveneens gewonnen geven. De economische crisis ontzag immers ook de ‘haute couture’ niet en het echtpaar Van Hecke ontsnapte niet aan de catastrofe en verloor al zijn bezittingen.⁴

Jean Milo verklaarde in zijn mémoires dat de galerie *Le Centaure* al van bij aanvang moest functioneren met een ontoereikende en zeer kwetsbare financiële structuur. De *Société Anonyme Le Centaure* die werd opgericht in 1926 moest om haar tentoonstellingen en contracten te kunnen financieren een beroep doen op extern kapitaal, met zware intresten tot gevolg. Walter Schwarzenberg, die de storm voelde aanwaaien, verliet de galerie met de doeken van zijn groep, bestaande uit enkele aandeelhouders die mede-eigenaar van bepaalde kunstwerken waren, en stichtte op het Museumplein de *Galerie Schwarzenberg*, die het nog geen jaar zou volhouden. Blanche Charlet trachtte de moeilijkheden het hoofd te bieden en organiseerde nog enkele tentoonstellingen.⁵ Maar de dagen van *Le Centaure* waren geteld en de galerie zou het jaar 1932 niet meer halen.⁶

De veiling van de collectie Schwarzenberg vond plaats op 1 en 2 februari 1932 bij *Galerie Georges Giroux* te Brussel. In de catalogus van de verkoop trof men de mededeling aan dat ‘Les oeuvre seront vendues sans limite’. Van Frits van den Berghe werden 65 werken geveild waarvan de verkoopprijzen schommelden tussen de 100 en de 300 frank per schilderij. Belangrijk werk van Gust de Smet, dat voorheen door *Le Centaure* te koop was aangeboden tegen 25.000 frank het stuk, ging nu de deur uit voor slechts een paar duizend frank. Ook het werk van Max Ernst overschreed amper de grens van 1000 frank. Constant Permeke echter haalde relatief hoge prijzen, al vertegenwoordigden ze nog slechts een fractie van de aankoopprijs. Ook de zeven schilderijen van James Ensor werden met groot verlies verkocht. Schilderijen van de buitenlandse schilders Chagall, Dufy, Campendonck, De Vlaminck en De Chirico werden geruild tegen een paar duizend frank. Een meesterwerk van Derain met een inventariswaarde van ongeveer 100.000 frank verliet de zaal voor amper 21.000 frank. In totaal gingen 360 werken van Schwarzenberg onder de hamer en de verkoop kwam neer op een trieste liquidatie.⁷

Ondertussen was ook beslag gelegd op het hele vermogen van *Le Centaure*. Enkele weken na de veiling Schwarzenberg kreeg Jean Milo van de handelsrechtbank opdracht de gerechtelijke verkoop

² V. Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, 2 (1997) 35-36.

³ J. Milo, *Vie et survie du “Centaure”* (Brussel 1980) 69-70.

⁴ S. Perier, ‘Norine’, in: *Hommage à Paul-Gustave van Hecke* (Brussel 1969) 155-159.

⁵ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 86-87.

⁶ H.F. Jespers, ‘Adjugé’, *Revoluer*, 18 (1991) 31-32.

⁷ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 87-91.

van de collectie als expert te leiden en de catalogus samen te stellen.⁸ Op 17, 19, 24 en 25 oktober 1932 passeerden de vijfhonderd kunstwerken van *Le Centaure* de toonbank. De taxaties waren erg laag gehouden, vaak een fractie van de inkoopprijs, omdat de markt inmiddels verder afgebrokkeld was. Ondanks de voorzichtigheid van Milo, werden ze in de regel zelden waargemaakt. De schilderijen van De Smet haalden gemiddeld ongeveer 800 frank, de gouaches 400 frank, de pastels 250 frank en de tekeningen 150 frank. De liquidatie van de stock van Van den Berghe werd een grote teleurstelling. De schilderijen haalden gemiddeld nog geen 340 frank het stuk en slechts vier werken overschreden de grens van duizend frank. De zogenaamde ‘papiers marouflés’ uit zijn surrealistische periode genoten geen enkele bijval en gingen soms voor enkele tientallen franken van de hand. Grote doeken die tegenwoordig als waardevolle stukken worden gekoesterd, haalden op deze crisisveiling niet eens een fractie van de aankoopprijs. De 32 werken van Tytgat deden het iets beters en haalden gemiddeld 1325 frank per schilderij, waardoor *Le Centaure* toch 35 procent van de aankoopprijs kon recupereren.⁹

Het werk van René Guiette was in 1932 nog niet echt bekend en *Le Centaure* had zijn schilderijen tegen een gemiddelde van 400 frank gekocht. Op de veiling werden ze verhandeld tegen een kleine honderd frank en de gouaches haalden gemiddeld 70 frank. De tien doeken van Floris Jespers, waarin *Le Centaure* meer dan 24.000 frank had geïnvesteerd verwisselden van eigenaar voor nog geen 700 frank het stuk. De doeken van Brusselmans, getaxeerd op 9000 frank, haalden net de 3000. Ook hier hield het werk van Permeke relatief goed stand: de geboden werken brachten 11.275 frank op, hoewel *Le Centaure* er bijna 60.000 voor had betaald en Milo ze had geschat op 26.000 frank. Met de buitenlandse meesters liep het al even catastrofaal af. Chagalls werk bracht ongeveer een kwart op van de inkoopprijs en een schilderij van De Chirico dat 36.726 frank had gekost, werd afgehamerd voor slechts 1600 frank. Op *Femme au corsage rouge* van Modigliani, waarvan de inventariswaarde 169.200 frank bedroeg, werd bijvoorbeeld 5.000 frank gezet.¹⁰

De financiële situatie was zo lamentabel dat Milo voor de veiling *Le Centaure* besloot 150 werken van Magritte en 100 van Mambour uit de collectie, niet aan de openbare veiling te laten deelnemen. In de sfeer van 1932 zouden ze immers voor slechts enkele franken verspreid geraken over verschillende collecties. Uiteindelijk kocht E.L.T. Mesens het hele lot Magritte op voor 5000 frank. Volgens Milo deed hij dit echter niet puur uit nobele gevoelens en had hij zeker niet de bedoeling Magritte te ‘redden’, maar was hij gewoon rijk en kon hij voor de schilderkunst waarin hij geloofde steeds geld vinden.¹¹ Enkele moedige kopers hebben op deze veiling, evenals op de veiling Schwarzenberg, uit louter overtuiging en zonder enige speculatiezucht een uitzonderlijke investering gedaan. De bankier Lutti Franck zou, als protest tegen de beschamend lage prijzen, meteen driemaal

⁸ *Galerie Georges Giroux. Catalogue de la vente de la collection Le Centaure* (Brussel 17, 19, 24 et 25 octobre 1932).

⁹ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 86-173.

¹⁰ Jespers, ‘Adjugé’, 32-38 en Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 86-173.

¹¹ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 91.

de inzetprijs hebben geboden voor een Modigliani. Ook minder bemiddelde kunstliefhebbers zagen hier de kans een schilderij op de kop te tikken. Milo stelde vast dat Victor Servranckx een fortuin vergaarde met de talrijke werken die hij toen kocht. Van Mambour werden een aantal werken verkocht tegen 50 frank het stuk en de schilder zelf kocht het overschot op tegen een zacht prijsje, waarna hij zijn hele productie uit die periode vernietigde.¹²

Een paar maanden na de veiling *Le Centaure*, op 8 en 9 mei 1933, werd de persoonlijke collectie van Paul-Gustave van Hecke-Norine openbaar verkocht in de galerie *Le Prisme*, om het hoofd te kunnen bieden aan de schuldeisers van het modehuis. Hier speelde zich het zelfde tragische scenario af waarbij schilderijen van onder meer Ernst, De Chirico, Miró, Campendonck, Klee, Van den Berghe en Jespers de kaap van duizend frank zelden te boven kwam. Ook hier waren het dezelfde kopers die een geste deden, zoals Mesens die *La femme en noir*, een portret van Norine door Leon de Smet, kocht en het onmiddellijk aan Norine schonk.¹³ Ook de verzameling van André de Ridder werd door de banken als garantie opgeëist.¹⁴ De laatste uitloper van de crisis was de gedwongen verkoop van de collectie van decorateur Jean Pirard die eveneens de druk van zijn schuldeisers niet meer aankon.¹⁵

Deze crisisveilingen hadden echter niet alleen materiële gevolgen. De voortschrijdende invloed van de herstelbeweging die al vroeg in de jaren 1920 de kop opstak, kende door de crisis een doorbraak. Deze crisis van de moderne kunst, die werd belichaamd door het faillissement van *Le Centaure*, was de aanleiding voor het organiseren van diverse enquêtes, waarin duidelijk de onzekerheid van deze ontwrichte periode tot uiting kwam. Op 6 januari 1932 organiseerde *Le Rouge et le Noir* een enquête met als thema ‘Y a-t-il une crise de la peinture?’¹⁶ Enkele dagen later publiceerde de schilder en criticus Albert Dasnoy in hetzelfde weekblad een artikel met als titel ‘Failliet de l’Art vivant?’¹⁷ Aangelokt door zoveel deining, kwamen handelaars speciaal uit Parijs, Berlijn en Londen om te zien welke prijzen zouden worden geboden tijdens de uitverkoop van deze jonge schilderkunst.¹⁸ In april 1932 lanceerde Van Hecke een enquête in *Le Rouge et le Noir* over het thema ‘L’Art vivant et la crise’.¹⁹ *Les Beaux-Arts* startte op zijn beurt een enquête over het faillissement van *Le Centaure* en vroeg zijn lezers: ‘Wat zijn volgens u de perspectieven voor de toekomst in België van de kunstbeweging in dit land waarmee “Le Centaure” zich had geïdentificeerd?’. Op enkele uitzonderingen na waren de deelnemers, waaronder André de Ridder, Lucien Solvay, Louis Piérard en Richard Dupierreux, het er allemaal over eens dat met het verdwijnen van *Le Centaure* een grote leemte achterbleef in het Brusselse culturele leven, maar dat dit niet het einde van de ‘levende’ kunst

¹² Jespers, ‘Adjugé’, 38-39 en Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 86-173.

¹³ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 30, 173-176.

¹⁴ E. Langui, *Het expressionisme in België* (Brussel 1970) 168.

¹⁵ Jespers, ‘Adjugé’, 40.

¹⁶ ‘Y a-t-il une crise de la peinture?’, *Le Rouge et le Noir* (6 januari 1932).

¹⁷ A. Dasnoy, ‘Failliet de l’Art vivant?’, *Le Rouge et le Noir* (20 januari 1932).

¹⁸ L. François, ‘Une date pour l’art vivant’, *Le Rouge et le Noir* (10 februari 1932) 3.

kon betekenen.²⁰ Toch werd hier reeds de twijfel en verwarring duidelijk die de komende jaren het kamp van de aanhangers van de moderne kunst zou teisteren.²¹

Uiteraard had niet alleen het privé-initiatief te lijden onder de crisis van de jaren 1930. Ook de overheidssteun aan de Schone Kunsten ontsnapte niet aan de ineenstorting van het economische bestel. Kunsten en Wetenschappen waren één van de eerste sectoren waarin de Belgische staat drastisch zou snoeien. De Koninklijke Musea van België ondervonden grote moeilijkheden. Ondanks de crisis konden de prijzen van de oude kunst zich nog handhaven op de internationale markt waardoor de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, met hun krimpende begroting, zelfs niet meer in staat waren een eersterangs nationaal kunstwerk aan te schaffen wanneer het te koop werd aangeboden. De musea waren gedoemd tweede- of zelfs derderangs kunst aan te kopen, waardoor de meesterwerken van de Belgische school ontsnapten naar buitenlandse collecties.²²

Het leed geen twijfel dat het op de eerste plaats de hedendaagse kunst was die zware klappen kreeg. Paul Colin van *Galerie Georges Giroux*, die zich bezig hield met de verkoop van de collectie van André de Ridder, waarschuwde De Ridder in een brief van februari 1930 dat vanuit commercieel standpunt ‘les temps sont difficiles, surtout por l’art nouveau’. Verder schreef hij dat de verkoop slecht was afgelopen voor de moderne kunstwerken uit de collectie van De Ridder: onder andere het werk van Permeke en van den Berghe was volledig gekraakt. Het werk van bijvoorbeeld Ensor, Wouters, Vogels en de negentiende-eeuwse collectie bereikten daarentegen recordprijzen.²³ In een volgende brief, betreffende dezelfde verkoop, herhaalde Colin dat ‘l’époque est très difficile pour les tableaux modernes, très modernes veux-je dire’, vooral doordat door de crisis ‘les temps ne sont plus à la spéculation’. Volgens hem was er niemand meer te vinden die nog ‘levende’ kunst kocht ‘pour son plaisir’.²⁴ De avant-gardegalerieën zagen zich gedwongen de deuren te sluiten. De traditionele galerieën daarentegen, die eveneens grote moeilijkheden ondervonden ten gevolge van de crisis, doorstonden de storm aangezien ze door hun gematigde karakter een breder publiek aanspraken.²⁵

¹⁹ P.-G. van Hecke, ‘L’art vivant et la crise’, *Le Rouge et le Noir* (6 april 1932) en P.-G. van Hecke, ‘L’art vivant et la crise. Ce qui pourrait servir de conclusion’, *Le Rouge et le Noir* (20 mei 1932).

²⁰ ‘À propos d’une faillite. Enquête sur l’activité de la Galerie Le Centaure’, *Les Beaux-Arts* (28 oktober, 4 en 11 november 1932).

²¹ J.F. Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, *Museummagazine KMSKA*, 7 (1987) 32 en V. Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945* (Brussel 2003) 47-48.

²² Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 41-42.

²³ Brief van Paul Colin aan André de Ridder. Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC) Dossier nr. C3322.

²⁴ Brief van Paul Colin aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. C3322.

²⁵ Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, 38.

De verdiende straf na de zonde?

De ineenstorting van de avant-gardekunsthandel was een logische consequentie van een bredere economische crisis. Toch werd het faillissement van de avant-gardegalerieën door de conservatieve critici aangewend als bewijs van de tijdelijkheid en de decadentie van de avant-garde, die de kunst zou herleid hebben tot een commercieel goed.²⁶ In 1931 verscheen in een Parijs tijdschrift het invloedrijke artikel 'L'Agonie de la peinture', waarin Elie faure argumenteerde dat de schilderkunst haar 'raison d'être' had verloren en het voorwerp was geworden van frenetieke, speculatieve activiteiten, die nu begonnen te lijden onder de effecten van de depressie.²⁷ Uit interviews die werden afgenomen van vooraanstaande Parijse kunsthandelaars, kwam eveneens het gemeenschappelijke standpunt naar voren dat de ondergang van het systeem te wijten was aan het misbruik door speculatie en botte commercie.²⁸ Uit de enquête van het tijdschrift *Les Beaux-Arts*²⁹ in 1932 bleek dat er ook in België een algemene aversie bestond tegen de handelspraktijken van het galeriewezen. De associatie van 'modernisme' met urbaan 'mercantilisme' vormde uiteraard het stokpaardje van elk conservatief discours.³⁰ Georges Marlier die voordien de *Sélection-Centaure*-groep consciëntieus had verdedigd en gepropageerd, omschreef later de jaren 1920 als een tijd zonder grondvesten, waar het geld, het dolle winstbejag en de mateloze materiële genotzucht heersten.³¹ Het was de kunsthandelaar die als verpersoonlijking van het kapitalistische winststreven met de vinger werd gewezen en werd verweten dat hij kunst had verkocht tegen uitzinnig hoge prijzen.³²

Het contractensysteem, waarbij de kunstenaar volgens een financiële overeenkomst een bepaald aantal schilderijen moest afstaan aan de galeriehouder in ruil voor een vast maandloon, werd al eerder afgewezen op zagezegde morele of artistieke gronden.³³ Vanaf het verdwijnen van *Le Centaure*, in het klimaat van herstel van de jaren 1930, triomfeerde de gematigde, conservatieve kritiek die nu het bewijs in handen had voor haar gelijk, namelijk dat het vermengen van commerciële en esthetische belangen gedoemd was te mislukken en enkel tot de ondergang kon leiden. De reactionaire critici van de antimodernistische tendensen zagen de ondergang van de avant-gardegalerieën als een straf na te veel decadentie, schaamteloosheid, verregaande speculatie en een blinde roekeloosheid. Paul-Gustave van Hecke zou zich radicaal afzetten tegen deze conservatieve stelling. Hij hamerde erop dat de economische crisis de rechtstreekse conjuncturele oorzaak is geweest van de ineenstorting van het veelzijdige modernistische consortium van galerieën, tijdschriften en

²⁶ Zie ook: Hoofdstuk 2: Protagonisten van de kunstmarkt. *Commercialisering van de avant-garde*, 54-61.

²⁷ E. Faure, 'L'Agonie de la peinture', *L'Amour de l'Art* (juni 1931) 231-238.

²⁸ Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, 155, 284-285.

²⁹ Zie eerder dit hoofdstuk: *Bankroet van de kunsthandel*, 133-134.

³⁰ Buyck, 'Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning', 29.

³¹ G. Marlier, *Hedendaagsche Vlaamsche Schilderkunst* (Brussel 1944) 7-8.

³² Devillez, 'Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale', 41.

publicaties. Maar hij wees ook op een structureel probleem, namelijk de financiële en commerciële kwetsbaarheid van de betrokken handelaars. Van Hecke was ervan overtuigd dat juist de negatieve psychologische sfeerschepping, zelfs in de goede jaren had geleid tot een onterecht wantrouwen van de kopers tegenover een professionele en commerciële benadering van de kunstmarkt. Het commerciële experiment, gesymboliseerd door het contractensysteem, dat in Parijs trouwens uitstekend bleek te functioneren, had volgens Van Hecke in België gewoon de tijd niet gehad zichzelf te bewijzen. Van Hecke, die tijdens de depressie zelf al zijn bezit had verloren, concludeerde positief dat dankzij de crisisveilingen kapitale werken van bepaalde schilders voor de eerste maal hun weg vonden naar de collecties.³⁴ Kortom, de veilingen Schwarzenberg, *Le Centaure* en Van Hecke hadden volgens hem zowat hetzelfde effect als de eerder besproken Kahnweiler veiling in 1921-1923 te Parijs.³⁵

Ondergang van de avant-garde

Esthetische en morele verloochening van het modernisme

De economische crisis woog zwaar op de artistieke wereld en vele toonaangevende schilders verzaakten vanaf de jaren 1930 aan het modernisme en de historische avant-garde. Paul-Gustave van Hecke uitte in een brief aan André de Ridder al meteen zijn bezorgdheid en vreesde dat de sociale omwentelingen wel eens een herziening van de ethische begrippen met zich zouden kunnen meebrengen.³⁶ De realistische stromingen die zich parallel ontwikkelden met de avant-garde³⁷, braken inderdaad ongeremd door na de ineenstorting van de avant-gardistische kunsthandel. Het ‘rappel à l’ordre’ weerklonk luider dan ooit in het artistieke veld, met de herwaardering van het kunstenaarsberoep en de herontdekking van de oude meesters en de traditionele genres. Georges Marlier was één van de eersten in België die de economische crisis uitbreidde naar een diepgaandere crisis, en verwees naar een samenleving die werd ontworteld door een morele, sociale en politieke malaise. Naast Marlier waren er veel critici die zich in de jaren 1930 afkeerden van het modernisme dat ze eertijds zo verdedigd hadden. Zij predikten de terugkeer naar hoogstaande morele waarden om zo de schilderkunst te redden van de decadentie. Zij vielen het modernisme aan op een volledig irrationele manier en weten haar ondergang aan het vernietigende kapitalisme van de ‘dolle’ jaren 1920. De economische crisis resulteerde in een identiteitscrisis en een crisis van de moderniteit zelf.

³³ Zie ook : Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Commercialisering van de avant-garde*, 54-57.

³⁴ P.-G. van Hecke en E. Langui, *Gustave de Smet, sa vie et son oeuvre* (Brussel 1945) 11-87 en Jespers, ‘Adjugé’, 41-42.

³⁵ Zie ook: Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Galerie, kunsthandelaar en verzamelaar*, 37-38.

³⁶ Brief van Paul-Gustave van Hecke aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. H3832/B1.

³⁷ Zie ook : Hoofdstuk 5. Internationale wisselwerking. *Vermeldenswaardige tentoonstellingen*, 115.

Volgens deze critici moest een traditionele beweging tot stand komen die een revolutie moest ontketenen om de waarden en normen te herstellen die waren vernietigd door het modernisme.³⁸

Critici als Marlier en Waldémar George verbrandden wat ze eens zo hardnekkig geponeerd en verdedigd hadden. Het modernistische werk van de Vlaamse schilders uit de jaren 1920 werd afgedaan als oppervlakkig en ‘mondain’. Milo stelde verwonderd vast dat de economische crisis niet zozeer de kunstenaars had beïnvloed maar bovenal de critici.³⁹ Het modernisme werd veroordeeld als een vorm van nihilisme, cynisme, fanatisme en buitensporige decadentie. De ‘vergiftigde invloeden’ van de buitenlandse ‘extremistische stromingen’ zouden volgens Marlier de Vlaamse kunst hebben aangetast. Marlier zag de Parijse ‘cosmopolitische school’ en het Duitse anarchisme als een bedreiging en ‘een Picasso, een Otto Dix, een Georg Grosz, bezeten door een soort sadisme, willen in de schilderkunst nog slechts een middel zien om den mensch te kleineren door hem voor te stellen als een belachelijke pop of als een schreeuwlelijke larve’.⁴⁰ Deze opvattingen vonden gaandeweg meer bijval in een onderhuidse maar constante reactie tegen het modernisme als ‘denkende’ kunst en in een behoefte aan restauratie. Het standpunt van Marlier was representatief voor de herstelbeweging die na de verdwijning van *Le Centaure* dominant werd.⁴¹ Het door de Fransman Waldémar George gepropageerde neo-humanisme vond in België veel weerklank en het was vooral omstreeks 1930 dat zijn ideeën ingang vonden. Hij veroordeelde hoofdzakelijk het formalistische en theoretische van het kubisme, de chaotische werkelijkheidsconceptie van het futurisme, het onhumaniserende karakter van de abstracte kunst en de ontluistering van het mensbeeld bij het expressionisme. Er diende gestreefd te worden naar een nieuw gemeenschapsideaal dat door het herstel van het nationale of het sacrale kon worden bereikt in een nieuw classicisme en een nieuw humanisme.⁴² De commerciële veruitwendiging van dit ‘rappel à l’ordre’ toonde zich in het feit dat het gebrek aan kopers zich op de eerste plaats voordeed waar het de moderne kunst betrof, terwijl de verkoop van oude meesters op peil bleef.⁴³ In *Galerie Georges Giroux* vond in 1931 de tentoonstelling ‘La Nouvelle Génération’ plaats die gewijd was aan de terugkeer van het realisme in de schilderkunst. Marlier schreef de inleiding, waarin het surrealisme en de expressionistische vervormingen werden afgezworen en er werd gepleit voor het herstellen van het vertrouwen in de ‘natuurlijke bronnen van de schilderkunst’.⁴⁴

In deze context van restauratie ontstond de mythe rond de ‘schilders van Sint-Martens-Latem’. Reeds voor 1930 vond er een ommekeer plaats binnen het Vlaamse expressionisme, dat omhoog van een internationaal modernisme naar een regressief particularisme. De nadruk lag op de streekgebondenheid van de kunstenaars die hun inspiratie vonden in de rustieke omgeving rond de Leie en waarbij de geografische band haast ging primeren op de artistieke kwaliteiten. In het Vlaamse

³⁸ Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, 38-42.

³⁹ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 173.

⁴⁰ Marlier, *Hedendaagsche Vlaamsche Schilderkunst*, 58-60.

⁴¹ H.F. Jaspers, ‘Floris Jaspers en “Le Centaure”’, *Deus ex Machina*, 51 (1989)17-19.

⁴² Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, 29-30.

⁴³ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 43.

⁴⁴ R. Gobyn, ‘Kroniek 1900-1944’, in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 383.

expressionisme onderkende men een hernieuwd Vlaams bewustzijn, samengaand met een diep religieuze geest en een christelijke opvatting over de wereld en het leven. Marlier, die zich vanaf de jaren 1930 tegen de modernistische stromingen ging afzetten, beschermde wel het Vlaamse expressionisme, dat zich volgens hem ‘niet met lijf en ziel’ had overgegeven aan de ‘vergiftigde invloeden’. Tegenover het decadente stadsleven werd het boerenleven als christelijk symbool gesteld. En ondanks het feit dat de Vlaamse schilders zich hadden laten verleiden door de ‘negerkunst’ en de gevaren van het surrealisme, had de Vlaamse kunst volgens Marlier toch haar originaliteit weten te behouden en was ze in haar geheel genomen nationaal en ‘gezond’ gebleven, zonder zich te laten verleiden tot de nefaste commercialisering van de kunst door de galerieën.⁴⁵ Hierbij moet opgemerkt worden dat het echter juist vooral het Vlaamse expressionisme was dat zich in de jaren 1920 het sterkste had laten promoten door de galerieën. Qua argumentatie en redenering zat Marlier op dezelfde golflengte als Emile Langui en zijn studie over *Het expressionisme in België*.⁴⁶ De afwijzing van het modernisme van de jaren 1920 werd na de oorlog bestendigd, zowel in publicaties van bijvoorbeeld Paul Haesaerts⁴⁷, als door de officiële artistieke promotiepolitiek geleid door Langui. De schijnwerpers werden gericht op het landelijke Latem en zijn onbestaande ‘scholen’. Recentelijk werd het gecanoniseerde beeld van het zogenaamde Vlaamse expressionisme aan een fundamentele revisie onderworpen. Onder andere Piet Boyens verzet zich tegen het door Langui vooropgestelde beeld dat aan de basis van het Vlaamse expressionisme een kenmerkende Vlaamse eigenheid en traditie zou liggen.⁴⁸ Ook Jean Buyck onderstreept dat het beeld van de Latemse school een creatie was van mondaine stedelingen van *Sélection* en *Le Centaure* die de symbiose van de kunstenaar en het landleven programmatisch wensten door te voeren.⁴⁹

Aanvullend kan vermeld worden dat de herstelbeweging die op gang kwam en die teruggreep naar de nationale tradities, ook werd gevoed door ideologische factoren. Het algemene klimaat van verrechtsing tegen het einde van het interbellum onder invloed van de politieke ontwikkelingen in Duitsland en Italië speelde hierbij een determinerende rol. Nationaal-socialistische, fascistische of gewoonweg kleinburgerlijke, reactionaire ideeën vonden in heel België een klankbord. Heel wat kunstenaars verzeilden immers tijdens de Tweede Wereldoorlog in wat men noemde ‘culturele collaboratie’.⁵⁰ Milo schreef in zijn mémoires, naar aanleiding van de crisisveilingen van *Le Centaure*, dat men in de beginjaren 1930 nog niet toe was aan de liquidatie van de ‘gedegeneerde kunst’ door

⁴⁵ Marlier, *Hedendaagsche Vlaamsche Schilderkunst*, 59-60, 170-171.

⁴⁶ Langui, *Het expressionisme in België*, 151-152

⁴⁷ P. Haesaerts, *De school van Sint- Martens- Latem. Een historisch en kritisch overzicht* (Amsterdam-Antwerpen 1940).

⁴⁸ P. Boyens, *Retrospectieve Gust de Smet* (Oostende 1986) 217, 220, 222-223 en P. Boyens, *Gust de Smet* (Antwerpen 1989) 270-276.

⁴⁹ J.F. Buyck, ‘Flemish Expressionism and its critics: A Provisional Reassessment’, in: *Flemish Expressions Representational’ Painting in the Twentieth Century* (Newport 1986) 130, Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, 27-28, 30 en Jaspers, ‘Floris Jaspers en “Le Centaure”’, 18-20.

⁵⁰ Buyck, ‘Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning’, 27.

de nazi's, maar dat het klimaat daarvoor al duidelijk was voorbereid.⁵¹ De invloed van de het gedachtegoed van de Nieuwe Orde was al lang vooraf aanwezig. Het discours van Marlier bijvoorbeeld waarbij hij het extreme modernisme afwees en het Vlaamse expressionisme ophemelde, bevatte reeds alle kenmerken van nazistisch taalgebruik: anti-intellectualisme en afwijzing van nodeloos gecompliceerde doctrines en beveiliging van het gezonde, populistische verstand, de ophemeling van de hoofddeugden en een 'aardgetrouwheid', verwerping van vreemde en 'zieke' verschijnselen, de versterking van de burgerlijke stadsvijandschap en natuurlijk gebruik makend van de zondebokfilosofie.⁵² In de jaren 1930 kreeg het 'rappel à l'ordre' als esthetische fenomeen ook een politiek karakter in de geschriften van heel wat intellectuelen en critici. Wanneer de nazi's hun culturele structuren en hun esthetische visie in het bezette België binnenbrachten, waren het vooral de ontgoochelden in de 'Levende Kunst' die het fascistische regime ophemelden.⁵³

Falen van de historische avant-garde

Zoals reeds eerder werd aangehaald, kan men uit het feit dat de historische avant-garde haar gedrevenheid begon te verliezen omstreeks 1929, de periode van de beurskrach in de V.S., concluderen dat de revolutionaire kunststroming gelijke tred hield met een bepaalde socio-economische toestand. Ze was steeds verbonden geweest met een uitgebreid netwerk rond de galerieën. Omstreeks 1929 begon het culturele klimaat van de Tweede Wereldoorlog zich langzaam af te tekenen. Na de oorlog was de ondergang van de historische avant-garde een feit, maar het verval was reeds jaren voordien ingezet: van een avant-garde was ze ontaard in een 'arrière-garde'. De oorzaken van deze ondergang werden in de hand gewerkt door aan aantal externe en interne factoren. Om te beginnen werd de avant-garde na verloop van tijd bewonderd voor haar artistieke kwaliteiten door juist die klasse waarvan de avant-garde de waarden zo drastisch verwierp. De kunst van de avant-garde bleek ontoegankelijk voor de massa, maar integreerde wel in de hogere klasse, waar interesse voor moderne kunst onderdeel werd van het 'savoir vivre'.⁵⁴ Wanneer het gewenningsproces aan de gang kwam, werd de avant-garde als 'modern klassiek' geklasseerd. Dezelfde kritiek die haar jarenlang had beschimpt en bespot plaatste haar nu, onder het mom van ruimdenkendheid en pluralisme, in de musea, als onderdeel van het culturele erfgoed. Het publiek raakte gewoon aan de agressiviteit van de avant-garde en was nog moeilijk te shockeren. Het provocatieve was een label geworden en werd als dusdanig geaccepteerd.⁵⁵

⁵¹ Milo, *Vie et survie du "Centaure"*, 173.

⁵² Jespers, 'Floris Jespers en "Le Centaure"', 17-18.

⁵³ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 49.

⁵⁴ J. Weisgerber, 'De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme', in: J. Weisgerber, *Avant-garde/ Modernisme* (Brussel 1989) 123-125, 130.

⁵⁵ R. Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge 1968) 80 en M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986) 101-103.

Ook de massamedia droegen bij tot de ondergang van de avant-garde en kneedden elke anti-mode tot een mode en uiteindelijk tot een stereotiep fenomeen. Een voorbeeld van deze tot mode verworpen avant-gardebewegingen zijn het kubisme en het futurisme. Zij degenereerden tot stereotiepen van de decoratieve en andere kunsten, regieontwerp en interieurvormgeving. Door de ‘acceptatie’ bij het publiek werd de avant-gardekunst gerecupereerd en beroofd van haar revolutionaire kracht, waardoor ze haar ‘raison d’être’ verloor en ophield te bestaan. Vele avant-garde-elementen werden geassimileerd in het dagelijkse leven en hun oorspronkelijke originaliteit kreeg een clichématig karakter. De commercialisering van de avant-garde startte al in de jaren 1930 maar vooral na de Tweede Wereldoorlog werd het een consumptieproduct en de reproducties vermenigvuldigden zich ongeremd.⁵⁶ Deze assimilatie ging samen met een fundamenteel mechanisme van ‘cultuur’, namelijk de sociale recuperatie. De futuristen belandden in het door hen zo geminachte Musée d’Art Moderne te Parijs, in Zurich werd een gedenkplaat aangebracht ter ere van het *Cabaret Voltaire* en aan de Sorbonne, een bolwerk van academisme en positivisme, bestudeerde men de dada-beweging te Parijs.⁵⁷

De interne factoren die bijdroegen tot de opheffing van de historische avant-garde, waren inherent aan de werkwijze en levensvisie van de avant-garde zelf. Begrensd door haar eigen definitie, was geen enkele avant-gardebeweging een lang leven beschoren aangezien elke vernieuwing moest plaatsmaken voor een volgende. De historische avant-garde bracht kunst terug tot een programma van verandering. Toch ging de avant-garde eveneens neigen naar stabilisatie, terwijl haar revolutionaire ingesteldheid zich krampachtig verzette tegen deze verstarring. De roeping van elke avant-garde lag juist in de ontkenning van de vorige avant-garde en begon dus steeds met een vernietiging. Het toekomstgerichte, zonder het verleden te erkennen, vertrekkende vanuit de zienswijze ‘de geschiedenis begint bij ons’, bleek een illusie. Elke avant-gardebeweging werd dus het slachtoffer van zijn eigen dialectiek, waardoor ze zich ging opsplitsen om uiteindelijk te sterven, naar analogie met de traditionele kunststromingen, maar dan sneller, heviger en spectaculairder. Deze obsessie voor het destructieve kwam in conflict met de maatschappij en het offensief werd afgeremd en compromissen bleken onvermijdelijk. Na verloop van tijd ging de avant-garde tekenen van vermoeidheid te vertonen: de rebellie werd automatisch en typisch en het non-conformisme werd een routine. De historische avant-garde kreeg de genadeslag toegebracht door haar eigen idee van de ‘breuk’, waardoor elke avant-garde zich in de onmogelijkheid bevond zichzelf te overleven. De avant-garde moest voortdurend van perspectief veranderen en inclusief haar eigen ‘traditie’ doorbreken om niet tot een ‘stijl’ te worden. Elke erkenning of affirmatie werd ervaren als een mislukking en er restte niets dan

⁵⁶ Zie ook: Hoofdstuk 2. Protagonisten van de kunstmarkt. *Commercialisering van de avant-garde*, 57.

⁵⁷ A. Marino, ‘Essai d’une définition de l’avant-garde’, *Revue de l’université de Bruxelles*, 1 (1975) 112-114, Poggioli, *The theory of the avant-garde*, 82 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 104-105.

zichzelf te ontbinden. Het dadaïsme voerde deze interne logica consequent uit door zich officieel ‘dood’ te verklaren.⁵⁸

Kunstenaars in crisis

Armoedige tijden

De kunstenaars die een voorspoedig decennium hadden gekend, werden verrast door de economische depressie en stonden met de rug tegen de muur. De crisis had geleid tot de capitulatie van de kunstmarkt en het faillissement van de kunstgalerieën die voordien de beschermende omgeving voor de avant-gardekunstenaars hadden gevormd. De contracten gingen samen met de galerieën ten onder en de kunstenaars verloren hun maandloon en bestaanszekerheid. Zij moesten zelf opnieuw hun werk aan de man brengen en dat in een periode waar er geen geld meer was voor een luxeproduct als kunst. Het ‘support-system’ liet het in deze duistere jaren afweten en de kunstenaars moesten bij zichzelf te rade gaan. De meeste artiesten zagen de waarde van hun werk instorten als gevolg van de deflatie en om de fatale slag van de crisis op te vangen, trachtten de meesten via nevenactiviteiten in hun onderhoud te voorzien. Een aantal gefortuneerden kon terugvallen op het netwerk van relaties, opgebouwd voor de grote crisis. Magritte bijvoorbeeld werd omringd door enkele mecenasen zoals Claude Spaak en de kunsthandelaar E.L.T. Mesens en vrienden zoals Louis Scutenaire, die af en toe doeken van hem kochten.⁵⁹

Walter Schwarzenberg zocht na het failliet van de galerie *Le Centaure* tevergeefs zijn geluk in commerciële activiteiten op filmisch vlak.⁶⁰ Paul-Gustave van Hecke, volledig geruïneerd, hervatte in 1931 zijn journalistieke arbeid en werd filmcriticus bij het socialistische dagblad *Vooruit*. In 1934 promoveerde hij er tot redactiesecretaris en van 1938 tot 1940 nam hij de functie van hoofdredacteur waar.⁶¹ Zijn vrouw Norine bleef werkzaam in haar modezaak, nu als werkneemster.⁶² Jean Milo, tot dan mededirecteur van *Le Centaure*, moest zich na de crisisveilingen tevreden stellen met de meest onooglijke beroepen opdat ‘nous puissions ma jeune femme et moi manger notre tartine quotidienne et inviter de temps en temps un ami autour d’un plat de “Sprotjes et de patates à Kazak”’⁶³, en hiermee

⁵⁸ Marino, ‘Essai d’une définition de l’avant-garde’, 100-113 en Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur*, 106-109.

⁵⁹ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 49.

⁶⁰ Jespers, ‘Adjugé’, 40.

⁶¹ E. Langui, ‘Wat nu, Gust?’, in: *Hommage à Paul-Gustave van Hecke*, 150 en P. Delseemme, ‘Van Hecke, Paul-Gustave’, in: *Nouvelle Biographie nationale*, 3 (1994) 334.

⁶² Perier, ‘Norine’, 159.

⁶³ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 31.

beschreef hij het dagelijkse leven van een hele generatie kunstenaars. De kunsthandelaar Mesens werd van 1931 tot 1936 secretaris van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel.⁶⁴

Ook de plastische kunstenaars kwamen niet ongedeerd uit het faillissement van de kunstgalerieën. Zij bleven weerloos achter, niet langer beschermd door het galeriewezen en de bijbehorende financiële zekerheden. Frits van den Berghe voelde zich na de openbare veilingen van de collectie van *Le Centaure* en de verzamelingen Schwarzenberg en Van Hecke gegriefd en gekwetst door de bespottelijk lage prijzen waartegen zijn levenswerk te grabbel was gegooid. Zijn vroegere 'werkgever' Paul-Gustave van Hecke liet hem echter niet in de steek en bezorgde hem een baan als illustrator bij uitgeverij *Het Licht*. Hij ging zich toeleggen op humoristische tekeningen en politieke spotprenten, hij illustreerde reportages voor het dagblad *Vooruit*, de weekbladen *Koekoek* en *Voor Allen*. Hij ontwierp ook verkiezingsaffiches voor de Belgische Werklieden Partij (BWP). In samenwerking met de schrijver Richard Minne realiseerde hij in de periode 1931-1935 een reeks succesvolle stripverhalen.⁶⁵ Voor het kinderblad *Bravo* tekende hij strips op tekst van John Flanders. Voorts ging Van den Berghe meewerken aan *De Groene Amsterdammer* en aan het Vlaams-nationalistische *Reinaert*.⁶⁶ Nu hij niet langer kon terugvallen op zijn schilderscontracten en op een andere manier in zijn onderhoud moest voorzien, bleef er nog nauwelijks tijd over voor zijn eigen schilderijen. In 1935 schreef hij een brief aan André de Ridder waarin hij meldde: 'Ik ben op het oogenblik bezig me in 'Vooruit' volledig te installeren en hoop door strikte regeling van mijn arbeid voldoende tijd uit te sparen om nog eenigzins voor eigen werk te gebruiken'.⁶⁷ Later bleek dat, ondanks de inspanning, zijn eigen artistieke productie vanaf de jaren 1930 bijna volledig stilviel. Dit is niet zo onbegrijpelijk, want zijn werkuren op de kantoren van de *Vooruit* in Gent liepen van tien uur 's morgens tot zes uur 's avonds'.⁶⁸

Gust de Smet werd evenals Van den Berghe meteen bij het faillissement van *Le Centaure* geconfronteerd met dwingende problemen. Ze stonden immers qua levering van werken in het krijt bij de galerie, en de overeenstemmende bedragen werden nu teruggevorderd.⁶⁹ De teleurstelling en ontredde-ning na de crisisveilingen mondden bij De Smet uit in een artistieke productie met pastorale en religieuze onderwerpen, waarbij elke plastische deformatie en het 'mondaine' karakter van de vorige periode werden verlaten.⁷⁰ René Magritte opende na de crisis samen met zijn broers het reclamebureau *Studio Dongo*⁷¹ en Marcel-Louis Baugniet startte een decoratieatelier.⁷² Constant

⁶⁴ M. Reynebeau, 'L'homme sans qualité', in: R. Gobyn, W. Spriet e.a., *Les années 30 en Belgique. Le séduction des masses* (Brussel 1994) 62 en C. Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire* (Brussel 1998) 73.

⁶⁵ J. De Geest en J.M. Duvosquel, *Frits van den Berghe en Richard Minne. Stripverhalen 1931-1935* (Gent 1996).

⁶⁶ Jespers, 'Adjugé', 40.

⁶⁷ Brief van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675.

⁶⁸ Brief van Frits van den Berghe aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. B4675.

⁶⁹ Jespers, 'Adjugé', 40-41.

⁷⁰ Langui, *Het expressionisme in België*, 169.

⁷¹ D. Sylvester en T. Maters, *Magritte* (Antwerpen 1992) 93.

⁷² Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 43.

Permeke was uiteindelijk één van de weinigen die de economische crisis zowel materieel als moreel redelijk doorstond. Zijn werk was na het failliet van het galeriewezen eveneens te vinden op de tragische veilingen, maar het bracht er zich nog relatief goed vanaf, zonder uiteraard zijn werkelijke marktwaarde te halen.⁷³ Juist voor de grote depressie had hij nog een woning met groot atelier laten bouwen te Jabbeke.⁷⁴ Toch werd ook hij bedreigd door armoede, aangezien hij al zijn kapitaal had geïnvesteerd in dit gebouw en hij voor zijn werk, die eertijds ‘als warme broodjes verkochten’, geen kopers meer vond.⁷⁵

Uit de ellendige toestand waarin de kunstenaars zich bevonden na de ineenstorting van de kunsthandel, bleek nogmaals dat de vele kritiek die het contractensysteem van de avant-gardegalerieën te verduren had gekregen⁷⁶, vaak onterecht was en niet op een redelijke argumentatie gestoeld. De kunstenaars hadden jarenlang onbezorgd kunnen experimenteren met een opmerkelijk oeuvre tot gevolg, terwijl ze in de jaren na de economische crisis al hun tijd en energie verloren aan nevenactiviteiten om hun dagelijks brood te verdienen. De tegenstanders van het contractensysteem, die vonden dat dit de creativiteit en onafhankelijkheid van de kunstenaar bedreigde, vergaten dat het juist deze financiële zekerheid was die werd geboden door de galerieën, die de kunstenaars de vrijheid en de mogelijkheid gaf zich ongeremd te ontwikkelen. Daarbij ontnam de kunstgalerie de artiesten de last zelf kopers te moeten zoeken, tentoonstellingen te organiseren en een promotiecampagne te voeren. Over de vraag of dit systeem ook een invloed heeft gehad op de aard van de artistieke productie lopen de meningen uiteen. Jean Milo stelde vast dat de productie van de schilders met wie er een contract liep met de galerie *Le Centaure*, over het algemeen juist in deze periode een artistiek hoogtepunt kende. Na de opheffing van de contracten, als gevolg van de economische crisis, werden de kunstenaars te veel in beslag genomen door financiële bekommernissen.⁷⁷

In de jaren 1920 waren het de galerieën die de kunstenaars in contact brachten met de kopers. Nu in de crisisjaren deze commerciële ontmoetingsplaats wegviel, herleefde de Franse traditie van de ‘foires aux croûtes’, die herinnerde aan de glorie-dagen –én armoede - van het mythische Montmartre. Op deze ‘ruilbeurzen’ wisselden de kunstenaars hun artistieke producten tegen levensmiddelen, kleding of een doktersbezoek. Deze marktjes namen sterk in aantal toe naarmate de moeilijke jaren voortduurden en werden beschimpt door de pers en door bepaalde kunstenaars als ontierend ervaren. Op 2 april 1932 vond in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel één van de populairste ‘foires aux croûtes’ plaats, georganiseerd door Robert Giron, directeur-generaal van de Société auxiliaire des Expositions.⁷⁸ Een jaar later werd een ‘foire’ gehouden in het Palais de l’Alimentation du Cinquantenaire, op poten gezet door de Grande Braderie industrielle et commerciale ten voordele van

⁷³ Zie eerder dit hoofdstuk *Sluiting van Le Centaure*, 130-134.

⁷⁴ Langui, *Het expressionisme in België*, 175.

⁷⁵ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 43.

⁷⁶ Zie ook: Hoofdstuk 2. Protagoniisten van de kunstmarkt. *Commercialisering van de avant-garde*, 57-61.

⁷⁷ Milo, *Vie et survie du “Centaure”*, 60-63.

⁷⁸ Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, 44.

de Dispensaire des Artistes, dat medische en farmaceutische verzorging verstrekke. Aan elke artiest werden drie stoelen ter beschikking gesteld en er werden door een driehonderdtal exposanten een duizend doeken aangeboden.⁷⁹

Van overheidswege werd niets ondernomen om de kunstenaars echt te helpen. In de eerste jaren van de crisis trachtte men de grootste ellende op te vangen via sporadische privé-initiatieven. Vooral de oudere kunstenaars zaten in de problemen, aangezien zij moeilijker toegang vonden tot de gewone arbeidsmarkt. Schilders als Albert Servaes, Leon Spilliaert, Léon Devos en Edgard Tytgat schreven ten einde raad naar koningin Elisabeth om hulp te verkrijgen. De koningin, zelf artieste, had altijd een levendige interesse getoond voor de schilderkunst en de muziek. Vaak was zij verschenen op de vernissages van de grote galerieën of beantwoordde ze uitnodigingen met een aanmoedigend woord. Om de behoeftige artiesten te ondersteunen, kocht ze geregeld werk van hen. Haar collectie was geen representatie van enkel hooggekwalificeerde kunst, aangezien haar aankopen vooral voortkwamen uit caritatieve overwegingen en niet uitsluitend uit esthetische beslissingen.⁸⁰ De subsidies die Koningin Elisabeth uitdeelde zouden echter niet volstaan om de onderliggende basisproblemen op te lossen.⁸¹

Vanuit het Ministerie van Wetenschappen en Kunst kon niet veel verwacht worden, aangezien in België ‘het budget voor de oorlog miljarden bedroeg en dat van Schone Kunsten een paar biljetjes van duizend’.⁸² De Belgische kunstenaars konden de hervormingen die werden doorgevoerd in andere landen niet negeren. In de Verenigde Staten bijvoorbeeld stelde Roosevelt een fonds van 27 miljoen dollar ter beschikking aan de intellectuele en artistieke noodlijdenden.⁸³ Vereenzaamd, ontredderd en blut, groepeerden de kunstenaars zich rond een aantal politici die hun zaak genegen waren. De socialist Louis Piérard was de eerste die het voor de kunstenaars opnam. Als voorlopige oplossing stelde hij voor de aankopen van het museum te Brussel voor het jaar 1932 uitsluitend te besteden aan levende kunstenaars, wat echter niet gebeurde. Ten slotte bracht hij het idee naar voren een crisisfonds op te richten en ging hij heftig in tegen het heersende idee dat ‘kunstenaars “bohémien” zijn die het gewoon zijn in armoede te leven’, waarachter vele politici zich scharden als excuus om niet in te grijpen. Dankzij het pleidooi van Piérard kwam de zaak van de plastische kunstenaars eindelijk in het parlement. Op de kunstsectie van de BWP werd in het Volkshuis van Brussel een vergadering georganiseerd over het thema ‘De Crisis en haar gevolgen voor de Kunstenaars’.⁸⁴

De Nationale Tombola van Schone Kunsten zou het eerste en laatste min of meer officiële initiatief worden met het doel de kunstenaars te helpen. In november 1931 kwamen alle belangrijke kunstenaarsverenigingen van het land in de *Cercle Artistique de Bruxelles* samen om de modaliteiten

⁷⁹ R. Dupierreux, ‘Une foire aux tableaux à la Grande Braderie’, *Le Soir* (1 mei 1933).

⁸⁰ R. Gobyn, *Dynastie et culture* (Brussel 1990) 42-48.

⁸¹ Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, 45-46.

⁸² L. Christophe, ‘Anatomie du Budget’, *Les Beaux-Arts* (24 november 1933) 2, 6.

⁸³ Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, 46.

⁸⁴ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 50.

vast te leggen voor de aankoop van de kunstwerken die als prijzen zouden worden uitgereikt. Hierbij moest niet alleen worden rekening gehouden met de materiële omstandigheden van de kunstenaars, maar ook met de aantrekkelijkheid van de selectie voor het publiek. Het organisatiecomité, dat geld nodig had voor de aankoop van de kunstwerken, verkreeg een engagement van de grote tombola van de Algemene Wereldtentoonstelling te Brussel in 1935. De aankopen gebeurden tegen een prijs van 4000 frank voor een schilderij of een reeks etsen en 6000 frank voor een beeldhouwwerk in duurzaam materiaal, maar ook sommige niet behoeftige kunstenaars schonken werken voor de tombola.⁸⁵ De verkoop van de biljetten leverde 974.120 frank op, wat betekende dat er 48.706 biljetten werden verkocht, of iets meer dan de helft van de 95.000 uitgegeven biljetten.⁸⁶ Zo bekeken was de tombola een mislukking, toch bracht ze na afloop van de tentoonstelling in 1932 in het Paleis voor Schone Kunsten 700.000 frank winst op die zou dienen om het crisisfonds te spijzen.⁸⁷

Naast de materiële resultaten, ontstond er dankzij het initiatief van de tombola een nationaal debat over het statuut van de kunstenaar en over zijn plaats in de maatschappij als sociaal-economische minderheid. Ook in de pers werd van dan af gewag gemaakt van de ellende van de kunstenaars. Het perscomité dat Piérard had opgericht om zijn tombola-initiatief te ondersteunen speelde in deze grootscheepse campagne ongetwijfeld een grote rol. De Gentse socialistische krant *Vooruit* en het tijdschrift *Le Rouge et le Noir* startten in 1932, onder leiding van Paul-Gustave van Hecke⁸⁸, samen een enquête rond het thema ‘L’Art vivant et la crise’, waarin één van de vragen luidde: ‘Zal de Nationale Tombola, als men de resultaten die ze heeft opgeleverd voor de door de crisis getroffen kunstenaars buiten beschouwing laat, al dan niet een positieve invloed hebben op de kunst van vandaag?’. De meesten waren het erover eens dat, hoe positief het initiatief van de tombola ook was geweest, het slechts een lapmiddel bleef.⁸⁹ De onderneming was echter bovenal belangrijk voor kunstenaars die zich wilden verenigen op een communautaire en pluralistische basis. Het initiatief gaf hun een ‘corporatief bewustzijn’ en zette hen aan zich te organiseren, onafhankelijk van de staat.⁹⁰

⁸⁵ ‘La Tombola des Beaux-Arts. Quelques détails sur son organisation’, *Le Soir* (29 februari 1932) 1 en ‘Tombola nationale des Beaux-Arts’, *Le Soir* (19 maart 1932) 5.

⁸⁶ L. Romain, ‘Après la Tombola nationale des Beaux-Arts’, *Les Beaux-Arts* (16 december 1932) 4.

⁸⁷ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 51-52 en Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, 48-50.

⁸⁸ Brief van Paul-Gustave van Hecke aan André de Ridder (AMVC) Dossier nr. H3832/B1.

⁸⁹ O.a. Ch. Bernard, ‘L’Art vivant et la crise (réponse à l’enquête de P.-G. van Hecke)’, *Le Rouge et le Noir* (20 april 1932) 5 en P. Bourgeois, ‘L’Art vivant et la crise (réponse à l’enquête de P.-G. van Hecke)’, *Le Rouge et le Noir* (4 mei 1932) 5.

⁹⁰ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 53 en Devillez, ‘Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale’, 51.

Samen sterk: de noodzaak tot verenigen

Al vanaf het midden van de jaren 1920 rees de vraag of kunstenaars zich niet best zouden verenigen. In deze voorspoedige tijden kwam dit idee niet voort uit financiële overwegingen dan wel uit principiële en esthetische. Zo achtte het tijdschrift *Sélection* het raadzaam een syndicaat op te richten om de schilderkunst te beschermen tegen speculanten, die de kunst degenereerden tot zuivere commercie.⁹¹ Toch vroeg *Sélection* zich in die tijd af of een echte corporatie van ‘les travailleurs d’art’ niet te middeleeuws was en misschien niet meer tegemoet kwam aan de noden van de moderne tijd.⁹² Een aantal jaren later, toen de crisis volop haar spoor van vernieling achterliet in de kunstwereld, leek een dergelijk corporatief systeem nog de enige redding. De kunstgalerieën deden voordien dienst als ontmoetingsplaats tussen de verschillende artiesten onderling, de mecenasen en de handelaars. De galerie en het bijbehorende ‘support-system’ verdedigden echter ook de algemene belangen van de kunstenaars. De contracten met de galerieën brachten voor de kunstenaars plichten met zich mee, maar evengoed werden hierin hun rechten verzekerd. Door de ineensstorting van het galeriewezen stonden zij er weer alleen voor. Het waren dezelfde personen, die zich reeds jarenlang voor de avant-gardekunstenaars hadden ingezet, die het tijdens de crisisjaren 1930 opnieuw voor de kunstenaars zouden opnemen. Hieruit blijkt nogmaals dat deze mensen zeker niet alleen winstbejag nastreefden, een kritiek die zij ten tijde van de kunstgalerieën vaak hebben moeten slikken.

In februari 1931 werd de vzw *L’Art vivant* officieel opgericht in het bijzijn van de socialisten August Vermeulen en Louis Piérard, de kunstliefhebbers en kunstcritici Paul Fierens, Luc en Paul Haesaerts en de voormalige kunsthandelaar Walter Schwarzenberg.⁹³ De vereniging zou zowel in België als in het buitenland tentoonstellingen, lezingen en filmvoorstellingen organiseren en kunstkringen en culturele centra oprichten. De raad van beheer van *L’Art Vivant* bestond onder meer uit de drukker Edmond Odry, Paul-Gustave van Hecke, de zakenman Gilbert Périer, Charles Bernard, André de Ridder en de advocaat Alex Salkin-Massé. Vanaf januari 1931 werd in *Galerie Georges Giroux* al een eerste tentoonstelling gehouden van kunstenaars die lid waren van de vzw. De tentoonstelling ‘L’Art vivant en Europe 1910-1930’⁹⁴ toonde naast de ‘voorlopers’ Ensor, Laermans, Smits en Minne en de picturale bewegingen die *Sélection* en *Le Centaure* in de jaren 1920 hadden verdedigd, ook interesse voor de nieuwe generatie van het surrealisme, en dan vooral voor Magritte.⁹⁵ Volgens Van Hecke was de rol van *L’Art vivant* ook politiek, aangezien ze de rechten wilde doen gelden van de kunstenaars die zich aansloten.⁹⁶ Een paar maanden na haar oprichting werd door *L’Art*

⁹¹ P.-G. van Hecke, ‘L’Art et le Quotidien’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 270-271.

⁹² ‘Des corporations artistiques’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 413.

⁹³ A. Dasnoy, ‘L’Art vivant’, *Le Rouge et le Noir* (11 februari 1931) 3.

⁹⁴ G. Marlier, *Vingt années de peinture et de sculpture en Belgique. La génération de l’entre-deux-guerres* (Brussel 1942) 19-20.

⁹⁵ ‘L’Art vivant en Belgique 1910-1930’, *Les Beaux-Arts* (16 januari 1931) 3.

⁹⁶ A. Dasnoy, ‘L’Art vivant en Belgique’, *Le Rouge et le Noir* (21 januari 1931) 7.

vivant een internationale tentoonstelling, 'L'Art vivant en Europe', georganiseerd in samenwerking met de Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten. Dit privé-initiatief van Van Hecke deed veel stof opwaaien en in de nationale pers werd de strijd uitgevochten tussen voor- en tegenstanders. *L'Art vivant* organiseerde in het seizoen 1931-1932 nog enkele tentoonstellingen, maar de vereniging maakte moeilijke tijden door en haar eenheid kwam in gevaar. De toekomst van de vzw kwam in 1932 helemaal in het gedrang door de volledige ineenstorting van de moderne kunst op de kunstmarkt. Na een aantal laatste stuiptrekkingen moest *L'Art vivant* in 1936 definitief de boeken neerleggen.⁹⁷

Het enthousiasme en het collectieve bewustzijn die voortkwamen uit de organisatie van de Nationale Tombola van Schone Kunsten, leidden in december 1931 tot de oprichting van de *Vereeniging der Beroepskunstenaars van België* (VBKB). De kunstenaars maakten aldus abstractie van al hun geschillen, strekkingen, kunstprincipes en theorieën, om samen hun materiële belangen te verdedigen. In samenwerking met de organisatoren van de tombola, bracht de VBKB mee het crisisfonds tot stand. Alleen een apolitek orgaan dat buiten iedere esthetische polemiek stond, kon een eerlijk beheer van het fonds waarmaken. De vereniging had onmiddellijk veel succes: nog geen jaar na de oprichting telde ze al een vijfhonderdtal leden. De VBKB zorgde voor uitkeringen, en voordelen voor haar leden bij het Dispensaire des Artistes. Verder voerde ze tal van diensten in zoals geboorteen overlijdenspremies, de oprichting van een juridische commissie en een commissie voor de herziening van de wet op het auteursrecht. De Vereniging der Beroepskunstenaars droeg bij tot de theoretische invulling van een reeks alternatieven om de kunstenaar opnieuw in de maatschappij te 'integreren'. De mythe van het atelier als ideaal voor het kunstonderwijs kwam weer op de voorgrond en de herwaardering van het kunstambacht werd aan de gang gebracht.⁹⁸

Daar waar André de Ridder, als voormalig kunsthandelaar, nog opkwam voor de complete zelfstandigheid en onafhankelijkheid van de kunstenaar en het 'laissez faire' ten aanzien van diens werk, pleitte hij in 1937 in *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat* voor de oprichting van een beroepsorganisatie voor kunstenaars. De Ridder erkende dat het door de crisis voor de kunstenaar onmogelijk was geworden alleen te staan en dat door het wegvallen van de mecenasen een corporatie voor de beeldende kunstenaars raadzaam was. Om elke staatsinmenging in de kunstcreatie te vermijden, bedacht De Ridder de oprichting van meerdere syndicaten die hun leden door coöptatie zouden toelaten. Een eerste bevoegdheid van de beroepscorporatie zou het vastleggen zijn van de kunstenaars die zouden worden uitgenodigd voor de nationale en internationale tentoonstellingen. Voorts zou de corporatie advies uitbrengen over welke hedendaagse kunst in de musea zeker niet mocht ontbreken. Tot slot zou de corporatie voorstellen doen in verband met de kunstaankopen van de staat om zo de monopolisering van de staatsopdrachten door enkele begunstigden uit te sluiten. Op

⁹⁷ Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 45-47.

⁹⁸ Devillez, 'Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale', 51-53, 54, 56 en Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 53-54.

deze manier zou er een bestendige samenwerking ontstaan tussen de staat en de kunstenaars, die medezeggenschap verkregen in zaken die hen rechtstreeks aanbelangden. De hogere raad, samengesteld uit hogere ambtenaren zoals museumconservators, kunstcritici en kunstliefhebbers, zou als orgaan fungeren tussen de regering en de corporaties.⁹⁹

Een statuut voor de kunstenaar

De avant-garde had zich steeds afgezet tegen elke vorm van staatsinmenging. De galerieën boden een alternatief circuit voor de officiële musea en de kunstenaars wilden hun zelfstandigheid garanderen door elke vorm van staatssubsidie te weigeren. Zolang de kunstgalerieën instonden voor de financiële bescherming van hun kunstenaars, was deze zelfstandigheid te handhaven. Door de capitulatie van de kunstmarkt, werden de kunstenaars blootgesteld aan de ongemakken van de crisis en lieten ze zich ten slotte toch verleiden tot het oprichten van corporatistische systemen. Samen met de oprichting van de Vereniging der Beroepskunstenaars van België, kwam ook het debat aan de gang over de rol van de staat ten aanzien van de kunstenaar. In de jaren 1930 ontstond de idee van de staat als mecenas, die de functie van het ‘support-system’ moest overnemen. Om dit te realiseren moest een rationele kunstpolitiek methodisch worden uitgewerkt. Om de staatssteun op een eerlijke manier te distribueren zou eerst en vooral een statuut voor de kunstenaar moeten worden ontworpen, een strijd die jarenlang zou aanslepen.

De Vereniging der Beroepskunstenaars van België brachten samen met de idee van ‘herwaardering van het echte ambacht’ ook de nood aan de erkenning van artistieke beroepen aan de orde.¹⁰⁰ De VBKB wilde hiermee geen afbreuk doen aan de verworvenheden van de Franse Revolutie, maar een einde maken aan een periode van ‘anarchistische’ vrijheid en ‘parasitisme’ van middelmatige amateur-kunstenaars.¹⁰¹ In de loop der jaren werkte de juridische commissie van het VBKB een voorontwerp uit over het wettelijk statuut van beroepskunstenaars. Dit ontwerp was echter zo verregaand dat ze scherpe kritiek veroorzaakte in de linkse pers die vreesde voor een buitensporige bescherming van het beroep.¹⁰² Het debat dat ontstond binnen de VBKB om de kunstenaar een plaats te geven in de sociaal-economische structuren van de staat sloot aan bij de bekommernissen die in vele landen aan de orde waren. De Commission internationale de coopération intellectuelle hield in juli 1934 in Venetië een bijeenkomst over het thema ‘L’Art et la Réalité. L’Art et L’État’ in samenwerking met de nationale Italiaanse commissie en het comité van de Kunstbiënnale. Deze gesprekken, waar 26 landen aan deelnamen, duurden een week en de resultaten werden in boekvorm gepubliceerd. De

⁹⁹ A. de Ridder, *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat* (Antwerpen 1938) 13-25.

¹⁰⁰ H. Kerels, ‘De wettelijke erkenning der kunstberoepen’, *Maandblad van de VBKB* (juli 1935) 3.

¹⁰¹ M. Casteels, ‘Het Internationaal Congres der Beroepskunstenaars’, *Maandblad van de VBKB* (oktober – november 1935) 42.

¹⁰² Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 54-55.

belangrijkste thema's van de debatten van 1934 draaiden juist allemaal om de relatie tussen de kunst en de staat en de functie van de kunstenaarsorganisaties. Jules Destrée van België opende het debat door erop te wijzen dat de staat ten aanzien van de kunst slechts plichten en geen rechten had, een theorie die hij reeds in 1896 had uitgewerkt in zijn *Art et Socialisme*.¹⁰³

De algemene indruk die deze gesprekken van Venetië deed nazinderen, was dat blijkbaar enkel het mecenaat van autoritaire regimes en absolute monarchieën de ontluiking van kunsten bevordert, terwijl de democratieën er geen voldoende steun kunnen aan geven.¹⁰⁴ Vanaf 1936 onderzocht de *Libre Académie de Belgique* een democratische versie van het fascistische systeem.¹⁰⁵ Ook André de Ridder haalde het fascistische Italië reeds aan in *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, waar de staat de beeldende kunsten in zijn corporatief plan had betrokken, uitgaande van Mussolini's statement dat 'kunst een primordiale en wezenlijke levensbehoefte is'. In Italië werd voor het eerst een wettelijk statuut van de kunstenaar vastgelegd. Wanneer men de resultaten naging, moest men volgens De Ridder erkennen dat het fascistische stelsel zo slecht nog niet was, aangezien de 'jonge Italiaansche school de levendigste, de vooruitstrevendste en de gedegenste van West- en Zuid-Europa' was.¹⁰⁶

Epiloog

De economische crisis van de jaren 1930 had het faillissement van de kunsthandel tot gevolg. De avant-gardegalerieën kwamen in financiële problemen en zagen zich genoodzaakt de deuren te sluiten. Uit de capitulatie van de avant-gardekunst in deze periode, kan worden afgeleid dat de commercialisering waartegen de avant-garde zich verzette, toch de basisvoorwaarde vormde voor haar bestaan. Naast de interne en externe factoren die de ondergang van de avant-garde bespoedigden, was de ineenstorting van het 'support-system' de aanzet voor het verval. Het faillissement van het avant-gardistische galeriewezen versterkte het algemene wantrouwen ten aanzien van de avant-garde nog meer. Het modernisme werd gezien als een equivalent van het kapitalistische winstbejag en de speculatie, die volgens de conservatieve kritiek de teloorgang van de avant-gardekunsthandel had veroorzaakt. Niet alleen de commercialisering van de kunstmarkt, maar ook de avant-gardekunst zelf werden tijdens de crisisjaren de zondebok in de conservatieve kritiek. Het ging zelfs zo ver dat sommige voormalige aanhangers van de moderne tendensen de 'decadente' avant-garde nu met de vinger wezen. In de 'bange' jaren 1930 triomfeerden de traditionele, realistische en antimodernistische stromingen: de dood van de avant-gardekunsthandel betekende dus ook de dood van de avant-garde.

¹⁰³ Devillez, 'Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondial', 57-58 en Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945*, 55-58.

¹⁰⁴ R. Dupierreux, 'Une politique des Beaux-Arts', *Le Soir* (1 februari 1937) 2.

¹⁰⁵ Devillez, 'Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondial', 58.

¹⁰⁶ De Ridder, *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat*, 16-17.

Met de ineenstorting van het galeriewezen, viel voor de kunstenaars elke vorm van bescherming weg. De contracten boden niet langer financiële zekerheid en de meeste kunstenaars belandden in een situatie van armoede en ellende. Zij zagen al snel de noodzaak zich te verenigen en zochten, in ruil voor hun zelfstandigheid en onafhankelijkheid, bescherming binnen corporaties en beroepsverenigingen, als alternatief voor de verloren geborgenheid van de kunstgalerieën. Nu door de economische crisis de mecenasen niet langer hun kunstenaars konden steunen en die in de ellende terechtkwamen, ging men nadenken over de rol van de staat ten aanzien van de kunstenaars. De staat zou de functie van mecenas op zich moeten nemen, na het wegvallen van het galeriewezen. De voorwaarde voor een degelijke kunstpolitiek was een wettelijk statuut voor de kunstenaar. Dit bleek echter een delicate kwestie te zijn, die decennia lang zou aanslepen en nu nog een onopgeloste zaak is.

Besluit

Op Europees vlak liet de drang naar vernieuwing zich al voor de Eerste Wereldoorlog voelen. Voor België werd de oorlog echter de katalysator voor de modernisering. De ellende van de oorlog versterkte het heersende ongenoegen en onder de jonge kunstenaars en intellectuelen groeide de afkeer tegen de bourgeoissamenleving en het traditionele cultuurpatroon. Vanaf de jaren 1920 radicaliseerde het vooroorlogse modernisme en de avant-gardebewegingen wilden definitief met het verleden breken. De historische avant-garde, die een bonte verzameling literaire en artistieke bewegingen omvatte, ging zich drastisch afzetten tegen de burgerlijke institutie 'kunst' en wilde de kunst opnieuw integreren in de maatschappij. De avant-garde zag zich genoodzaakt te breken met het grote publiek dat een hinderpaal vormde voor haar nagestreefde culturele revolutie. Hierbij koos zij voor de directe confrontatie, op een shockerende, provocatieve en haast autoritaire manier. De duidelijkste kenmerken van de avant-garde waren haar ver doorgedreven antitraditionalistische attitude en haar internationale oriëntatie.

De groepsvorming en het naar buiten treden als 'beweging' was een basisvoorwaarde voor het bestaan van de avant-garde. De wijze waarop de verschillende 'ismen' zich manifesteerden, werd getypeerd door de oprichting van organisaties, manifestaties en verenigingen. De tijdschriften en manifesten waren doorgaans het materiële en sociale kader van een kunstenaarsgroep en droegen bij tot de zelfformulering en –profilering van de avant-garde. Met de oprichting van kunstgalerieën organiseerden de moderne tendensen hun eigen kunstmarkt en boden ze een forum voor artistieke nevenactiviteiten.

De kunstmarkt heeft in de ontplooiing van de artistieke avant-garde een centrale rol gespeeld. Zij was een fundamentele schakel in de groei en het succes van de historische avant-garde. Het failliet van de kunsthandel en de kunstgalerieën betekende echter meteen ook het einde van de avant-garde. De economische crisis van de jaren 1930 was de katalysator in het aftakelingsproces en gaf de avant-garde de finale doodsteek. Toch was het verval al langer aanwezig en de teloorgang van de avant-garde was in feite inherent aan haar ideologie. De onophoudelijke dorst naar vernieuwing en de hiermee samengaande vernietigingsdrang impliceerden een vroegtijdige ondergang. We kunnen stellen

dat de avant-garde zich zonder de galerieën nooit zover had kunnen doorzetten en dat die zelfs de basisvoorwaarde vormden voor haar bestaan. Het faillissement van het ‘support-system’ bleek niet de enige oorzaak van het einde van de historische avant-garde.

Vanuit het perspectief van de Brusselse galerieën werd in deze studie een nieuw licht geworpen op het ‘functioneren’ van de historische avant-garde. De historische avant-garde wordt immers meestal bestudeerd vanuit kunsthistorisch of sociologisch gezichtspunt, waarbij ofwel de esthetische veruitwendiging van de avant-garde, ofwel haar ideologie en doelstellingen worden ontleed. Ik heb daarentegen getracht het ‘geraamte’ te onthullen waaraan de esthetische, morele, artistieke en ideologische kenmerken van de avant-garde werden opgehangen. Door de verschillende aspecten – het internationalisme, de institutionalisering, de commercie en performance – van de galerieën te bestuderen, kon worden achterhaald hoe de avant-gardegalerieën nu effectief in de dagelijkse praktijk functioneerden. Op die manier kon de basisinfrastructuur van de avant-garde worden geduid, en vervolgens de invloed van de commercialisering op het ‘wezen’ van de artistieke avant-garde worden onderzocht.

De analyse van het avant-gardistische galeriewezen in de jaren 1920 maakt al snel duidelijk dat het niet enkel de kunstenaar zelf is die als ‘scheppend’ individu de hoofdrol speelde. De tegenwoordigheid van de kunsthandelaar binnen de infrastructuur van de avant-garde was uitermate dominerend. De kunstenaars verloren, vaak op zeer subtiele wijze, hun zelfstandigheid en hun lot en carrière lagen in handen van het ‘support-system’. In dit systeem zwaaiden handelaars, verzamelaars en mecenasen de scepter. Het feit dat de *Sélection-Centaure*-groep het Brusselse galeriewezen kon domineren en het gepromote expressionisme het meeste succes behaalde, ondersteunt de stelling dat het belang van de kunsthandelaars – in dit geval André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke – essentieel was in de geschiedenis van de avant-garde. Andere avant-gardebewegingen, zoals bijvoorbeeld *7Arts*, ontbrak het aan een ondersteunende commerciële promotor. Bij het Brusselse surrealisme nam E.L.T. Mesens, als kunsthandelaar nog ‘opgeleid’ door Van Hecke, deze rol enigszins op zich en kon ook deze beweging een dominantere plaats innemen.

Maar ook de kunstpers en de critici hadden een gewichtig aandeel in de ondersteuning van de kunstenaars. De rol van de kunstcriticus was fundamenteel, aangezien hij de nieuwe kunst onder woorden bracht. Hij bracht de communicatie tot stand tussen de kunstenaar en zijn publiek en vormde het intermediaire orgaan tussen artiest, handelaar en verzamelaar. De directe betrokkenheid en het persoonlijke engagement van de critici, die vaak in contact stonden met het galeriewezen, leidden tot propagandistische artikels en hadden een belangrijke impact op de beeldvorming van de moderne kunst. Zoals in het geval van Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder, waren de kunsthandelaar, de mecenas en de kunstcriticus vaak één en dezelfde persoon, wat het engagement alleen nog maar versterkte.

Het ‘support-system’ vond onderdak binnen de verschillende privé-galerieën, die daardoor het centrum werden van de historische avant-garde. Gedurende de negentiende eeuw waren in Parijs de

salons het centrum van de kunstmarkt. Vanaf de jaren 1920 verloren ook de progressievere salons hun interesse in de avant-garde en voldeden ze niet meer aan de artistieke en economische behoeften van de kunstenaars. De privé-galerieën pasten hun programma aan en nieuwe galerieën, gespecialiseerd in de moderne kunst, werden opgericht. De Belgische kunstmarkt, kleinschaliger en minder kapitaalkrchtig, onderging analoge ontwikkelingen. De galerieën gingen, bijgestaan door de avant-gardetijdschriften, de nieuwe kunst stimuleren en promoten.

Typerend voor de historische avant-gardes was dat ze zich als ‘beweging’ wilden profileren en manifesteren. Het groepsaspect was uitermate belangrijk en kon binnen het galeriewezen goed gedijen. In de galerie werd de kunstenaar immers eerder beschouwd als lid van een bepaalde moderne kunststroming dan als individueel artiest. Elke kunstgalerie ging namelijk een bepaalde tendens steunen en aanmoedigen. De galerie was dus geen ‘neutrale’ tentoonstellingsruimte. Juist omdat ze deel uitmaakte van een breder ‘support-system’ moest de galerie bepaalde visies verdedigen en een strijdbare houding aannemen. Een eclectisch beleid werd immers als verraad bestempeld en tastte de ideologie aan. Wel kon een galerie doorheen de tijd een evolutie doormaken en zo verschillende strekkingen positief gezind zijn. De avant-gardegalerieën hebben getracht een eigen ‘canon’ te creëren als alternatief voor de officiële, academische canon die in de musea werd vertegenwoordigd. De *Sélection-Centaure*-beweging streefde bijvoorbeeld naar een zekere vorm van institutionalisering. Onder het mom van een strijd voor de ‘beste Belgische artiesten’, wilden zij ‘hun’ canon, bestaande uit ‘hun’ artiesten, opdringen en in de musea integreren.

De strakke scheiding die tussen de verschillende avant-gardebewegingen werd nagestreefd, werd echter vooral door de galerieën zelf beoogd. De kunstenaars zelf waren over het algemeen gematigder in hun standpunt en waren vaak verbonden aan verscheidene galerieën, met wie ze contracten hadden lopen en waar ze tentoonstelden. Het waren vooral de handelaars die een bepaald ‘-isme’ als handelsmerk voor hun galerie zagen. Ook bij de polemieken die tussen de verschillende avant-gardes werden gevoerd, bleef de kunstenaar meestal aan de zijlijn staan. De kleinschaligheid van de Belgische kunstmarkt liet echter geen transparante scheiding toe. De relatieve gematigdheid van de meeste Belgische kunststromingen, leidde eveneens tot overlappingsen. De hoofdpersonages – de handelaars, critici, verzamelaars en mecenasen – vertoefden in verschillende milieus en hadden vaak relaties met meerdere galerieën. De samenstelling van de redactie van de avant-gardetijdschriften en het bestuur van de galerieën veranderden voortdurend, maar het waren grotendeels dezelfde mensen die in de Brusselse artistieke wereld circuleerden. Dezelfde mensen doken bij uiteenlopende initiatieven steeds weer op maar dan in een andere combinatie.

Ondanks de hevige disputen en discussies behoorden alle handelaars, critici en mecenasen uiteindelijk toch tot hetzelfde ‘kamp’. De galerieën hadden immers allemaal hetzelfde doel: als alternatief voor het officiële circuit de nieuwe kunst ondersteunen. Het bestrijden van een gemeenschappelijke vijand – de officiële, academische kunst – bezorgde de avant-garde een bindmiddel. Dit is waarschijnlijk ook één van de redenen waarom veel avant-gardisten zich zonder

probleem inlieten met verschillende galerieën en tijdschriften. Met de galerie en het tijdschrift *Sélection* verdedigde Paul-Gustave van Hecke het Vlaamse expressionisme. Hij steunde de galerie *Le Centaure*, die een meer gematigde avant-garde aanhing, terwijl hijzelf met zijn galerie *L'Époque* en het tijdschrift *Variétés* de radicalere tendensen en het surrealisme promoveerde. Het was niet ongebruikelijk dat een tijdschrift dat verbonden was aan een bepaalde galerie, ook adverteerde voor andere galerieën. Toch is het niet uitgesloten dat de onderlinge strijd tussen de verschillende strekkingen eveneens de verzwakking van de avant-garde versnelde. De interne onenigheden en versnipperingen speelden mee in de tragische afloop van de historische avant-garde.

Wat is echter uiteindelijk het belang geweest van de commercialisering voor de artistieke avant-garde? Het kan gesteld worden dat de commercialisering als bestaansvoorwaarde van de avant-garde gold. Het was een onmisbaar element in de revolutie tegen de officiële kunst. Om ongehinderd te kunnen experimenteren en vernieuwen moest de avant-garde eerst en vooral een zekere zelfstandigheid en onafhankelijkheid verwerven. Dat was enkel mogelijk indien ze kon beschikken over een onafhankelijke infrastructuur en een financiële ondersteuning. Deze werden haar geboden door de privé-galerieën en de rest van het 'support-system'. Om af te stappen van het systeem van patronage uit de tijd van de salons, was het voor de kunstenaar dus onvermijdelijk een relatie aan te gaan met de kunsthandelaars. Daarom verbonden ze zich aan de privé-galerieën, die hun via het contractensysteem een bestaanszekerheid gaven en hen als lid van de 'beweging' gingen promoten. Voor de 'moderne' mecenas was het haast een plicht ook in zekere mate op te treden als handelaar.

De commercialisering was dan wel een voorwaarde voor de lancering van de jonge avant-garde, ze bleef hoe dan ook in contradictie met haar ideologie. De jonge avant-garde-artisten werden immers geconfronteerd met een ideologisch dilemma: ze wilden zich afzetten tegen het kapitalistische marktsysteem maar moesten toch in hun onderhoud voorzien. Ondanks hun verzet tegen de commerciële wereld konden ze niet ontsnappen aan het marktproces. Wanneer in 1930 de economische crisis het 'support-system' ging ondermijnen, betekende dat niet alleen het failliet van de meeste galerieën, maar ook het einde van de handel in 'levende' kunst. De avant-garde had met het inzetten van het commercialiseringproces ook haar eigen ideologie aangetast. De commercialisering was destructief voor de avant-garde als 'theorie'. Ironisch genoeg was het juist deze commercialisering, die door de conservatieve critici in de jaren 1930 werd aangehaald als argument om de voormalige avant-garde in diskrediet te brengen. De historische avant-garde was meegesleept in een vicieuze cirkel: de commercialisering bleek een onontbeerlijke schakel in het bestaan van de avant-garde, maar ze betekende tevens haar ondergang.

Het onderzoek naar het Brusselse avant-garde galeriewezen was aan een aantal beperkingen gebonden. Het bronnenmateriaal was vaak versnipperd en vertoonde hiaten en over het galeriewezen zelf bestonden weinig gegevens. Ik ben vertrokken van een onderzoek naar het Brusselse galeriewezen en heb van daaruit een verband gelegd met het functioneren van de historische avant-garde als fenomeen. Het zou aangewezen zijn de Brusselse galerieën in een internationaal kader te analyseren

om door middel van vergelijkingen met andere kunstmetropolen de lacunes in dit onderzoek op te vullen. Vooral wat de internationale relaties betreft is verder onderzoek vereist om een vollediger beeld te verkrijgen. In hoeverre waren de Brusselse galerieën belangrijk voor de ontwikkeling van de avant-garde op Europese schaal? Verder zou ook een meer economisch gerichte studie van de avant-gardegalerieën aangewezen zijn voor het onderzoek naar de commercialisering van de avant-garde en het functioneren van de galerieën, hoewel de aard van het beschikbare bronnenmateriaal ook hier een dergelijk onderzoek in de weg zou kunnen staan.

Tot slot blijft nog de vraag te beantwoorden in hoeverre het de galerieën nu in de eerste plaats om het engagement voor een ideaal dan wel zuiver om lucratieve belangen te doen was. Concluderend kan gesteld worden dat het waarschijnlijk een combinatie was van beide en dat de avant-gardegalerieën steeds hebben gepoogd een eerlijk evenwicht te vinden. Bij geen enkele andere commerciële activiteit gingen immers zoveel idealisme en enthousiasme gepaard met zo weinig zakelijkheid. Rond het galeriewezen blijven nog vele vragen onopgelost. De hardnekkige mythes en geruchten over de roekeloze speculaties, het blinde winstbejag en de decadentie van de avant-garde, heb ik slechts gedeeltelijk kunnen opheffen.

Bibliografie

Bronnen

Onuitgegeven bronnen

Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (AMVC).

Dossier nr. A493: Roger Avermaete.

Dossier nr. B4675: Frits van den Berghe.

Dossier nr. B902: Geert van Bruaene.

Dossier nr. C1483: Jozef Cantré.

Dossier nr. C3322: Paul Colin.

Dossier nr. F267: Paul Fierens.

Dossier nr. H3832: Paul-Gustave van Hecke.

Dossier nr. H474: Franz Hellens.

Dossier nr. J3357 : Oscar Jespers.

Dossier nr. M161: René Magritte.

Dossier nr. M224: Manteau.

Dossier nr. M244: Paul-Gustave van Hecke (als directeur van uitgeverij *Lumière*).

Dossier nr. M647: Jean Milo.

Dossier nr. O3945: Paul van Ostaijen.

Dossier nr. P342: Constant Permeke.

Dossier nr. R462: André de Ridder.

Dossier nr. W803: Karel van de Woestijne.

Brussel. Archief voor Hedendaagse Kunst in België (AHK).

Dossier André de Ridder.

Dossier *Cabinet Maldoror*.

Dossier correspondentie Frits van den Berghe – Paul-Gustave van Hecke.

Dossier correspondentie Paul-Gustave van Hecke – Emile Langui.

Dossier *Galerie du Centaure* en Walter Schwarzenberg.

Dossier *Galerie Georges Giroux*.

Dossier *Galerie L'Époque*.

Dossier Geert van Bruaene.

Dossier *La Lanterne Sourde*.

Dossier *Sélection, Atelier d'Art contemporain*.

Uitgegeven bronnen

M. Augis, 'Le nouvel aménagement du musée d'Art ancien de Bruxelles', *Touring Club de Belgique, revue et bulletin officiel*, 17 (1932) 263-267.

R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 I: het avontuur van de 'Lumière'- groep* (Brussel 1952).

R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 II: tochten in de artistieke jungle* (Brussel 1954).

R. Avermaete, *Herinneringen uit het kunstleven 1918-1940 III: van specialisten, kenners, pedagogen en andere artiesten* (Brussel 1955).

R. Avermaete, *Een eeuw Antwerps mecenaat, 1840-1940* (Brussel 1974).

Les Beaux-Arts. Hebdomadaire d'information artistique (Brussel).

L. Christophe, 'Anatomie du Budget', *Les Beaux-Arts* (24 november 1933).

'À propos d'une faillite. Enquête sur l'activité de la Galerie Le Centaure', *Les Beaux-Arts* (28 oktober, 4 en 11 november 1932).

L. Romain, 'Après la Tombola nationale des Beaux-Arts', *Les Beaux-Arts* (16 december 1932).

R. Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode (1919- 1927)* (Brussel 1991).

Ça Ira! Revue mensuelle d'art et de critique (Antwerpen).

G. Marlier, 'Le malentendu plastique', *Ça Ira!* 17 (1922) 124-128.

J. Capart en J. Lameere, 'La conception moderne du musée', *Mouseion. Bulletin de l'Office Internationale des Musées*, 4 (1930) 219-311.

M. Casteels, 'Het Internationaal Congres der Beroepskunstenaars', *Maandblad van de VBKB* (oktober-november 1935) 42-55.

Le Centaure. Chronique artistique (Brussel).

'Action d'art', *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 159-161.

'L'art belge à l'étranger', *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 99 e.v.

'L'Art, l'Argent et le Public', *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 1-3.

- ‘L’art moderne dans les musées’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 90.
- ‘« L’art vivant » en Belgique’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 29-30.
- ‘Avant-propos’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 2-3.
- ‘Le baptême des IX’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 50.
- ‘Les beaux livres’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 91.
- ‘«Ca représente quoi ? »’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 75-77.
- ‘Collectionneurs et collections’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 224.
- ‘La commission des musées sur la sellette’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 171-172.
- ‘La commission du musée moderne’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 96.
- ‘Contre l’éclectisme’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 109-112.
- ‘Le Cubisme et la Critique’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 119-122.
- ‘Edgard Tytgat à Paris’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 119.
- ‘Encore l’exposition de Venise’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 90-91.
- ‘L’exposition d’art belge au Jeu de Paume’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 159.
- ‘Le Groupe des 9’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 4 e.v.
- ‘Hier et aujourd’hui...’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 118.
- ‘Les inconséquences du département des Beaux-Arts’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 48.
- ‘Mécène d’hier et marchand d’aujourd’hui’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 1-3.
- ‘In memoriam Fierens-Gevaert’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 85.
- ‘Musées américains, musées européen’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 134.
- ‘Les musées et l’art’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 158.
- ‘Nos artistes à l’étranger’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 156.
- ‘Nos enquête. Pour ou contre l’éclectisme’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 55.
- ‘Une offensive contre l’art nouveau’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 96-98.
- ‘Une offensive contre l’art nouveau’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 126-127.
- ‘La Peinture contemporaine et le recul du temps’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 83-86.
- ‘Permeke au musée’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 156.

- ‘La perspicacité de la commission du musée’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 156.
- ‘Petites Nouvelles’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 87.
- ‘Place aux aînés !’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 35-36.
- ‘La politique artistique belge’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 199.
- ‘Le pompiérisme éternel’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 3 (1928-1929) 125-126.
- ‘Pour un Musée moderne’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 93-95.
- ‘La première soirée du Centaure’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 51-52.
- ‘La propagande artistique à l’étranger’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 86-87.
- ‘Une récente décision de la Commission du Musée’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 1 (1926-1927) 143-144.
- ‘Une « salle Fierens-Gevaert » au musée moderne’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 61-62.
- ‘Du snobisme’, *Le Centaure. Chronique artistique*, 2 (1927-1928) 19-21.
- J. de Boer, ‘Croydon. Exhibition of Belgian Art for the Benefit of the Croydon General Hospital. The Art Gallery octobre – novembre 1916’, *Onze Kunst*, 16 (1917) 33-34.
- E. de Bom, ‘Kunst van Heden (gesticht)’, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (1 februari 1905).
- A. de Ridder, *Een kunstpolitiek voor den Belgischen Staat* (Antwerpen 1938).
- A. de Ridder, *Het expressionisme in de moderne Vlaamsche schilderkunst* (Brugge 1937).
- A. de Ridder, ‘Préface du catalogue de l’exposition Gustave De Smet – Frits van den Berghe à Amsterdam mai 1916’, *De Kunst* (1916) 151-154.
- A. de Ridder, *Sint-Maertens-Laethem, kunstenaarsdorp* (Brussel 1946).
- R. Dupierreux, ‘Une foire aux tableaux à la Grande Braderie’, *Le Soir* (1 mei 1933).
- R. Dupierreux, ‘Une politique des Beaux-Arts’, *Le Soir* (1 februari 1937) 2.
- E. Faure, ‘L’Agonie de la peinture’, *L’Amour de l’Art* (juni 1931) 231-238.
- P. Fierens, ‘Enquete sur la crise de la peinture’, *Les Beaux Arts* (1935) 157-171, reprint van de 1ste uitg. met inl. door N. Poulain (Interbellumcahier, I) (Gent 1984).
- R. Gaffé, *Peinture à travers dada et le surréalisme* (Brussel 1952).
- R. Gaffé, ‘Voorwoord’ in: *Rétrospective ‘Le Centaure’, 1921-1931. Hommage à Walter Schwarzenberg* (Brussel 1963).
- Galerie Georges Giroux. Bulletin et catalogue des expositions* (Brussel s.d.).
- Galerie Georges Giroux. Catalogue de la vente de la collection Le Centaure.* (Brussel 17, 19, 24 et 25 octobre 1932).
- P. Haesaerts, *De school van Sint- Martens- Latem. Een historisch en critisch overzicht* (Amsterdam-Antwerpen 1940).

- P. Haesaerts, *Retour à l'humain. Sur une nouvelle tendance de l'art belge. L'Animisme* (Brussel 1942).
- L. Hautecoeur, 'Architecture et Organisation des Musées', *Mouseion. Bulletin de l'Office Internationale des Musées*, 7 (1933) 5-29.
- P. Joostens, 'Paul van Ostaijen herdacht', *Bzzlletin*, 66 (1979) 19-20.
- P. Joostens, 'Scandale on délivrance', in: D. Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde* (New York 1987) 45-55.
- D.-H. Kahnweiler en F. Crémieux, *My Galleries and Painters* (New York 1971).
- H. Kerels, 'De wettelijke erkenning der kunstberoepen', *Maandblad van de VBKB* (juli 1935) 2-10.
- W. Koninckx, *Dertig jaar in den dienst van de kunst. Overzicht van de werking van Kunst van Heden* (Antwerpen 1935).
- La Lanterne Sourde. Groupement et revue d'art contemporain* (Brussel).
- 'Audition de Propagande organisée par la Section Musicale du Mouvement Estudiantin por la culture morale', *La Lanterne Sourde*, 1-4 (1921-1922) 85.
- 'Cercle Musical Universitaire', *La Lanterne Sourde*, 1-4 (1921-1922) 84.
- A. Guery-Famerie, 'Les Peintres belges modernistes', *La Lanterne Sourde. Groupement et revue d'art contemporain*, 1-4 (1921-1922) 172-174.
- 'La Lanterne Sourde', *La Lanterne Sourde*, 1 (1921-1922) 1-2.
- 'Les Peintres belges modernistes', *La Lanterne Sourde*, 1-4 (1921-1922) 172-174.
- 'Les réunions Artistiques à l'Université. Les Jeudis de la « Lanterne Sourde »', *La Lanterne Sourde*, 1-4 (1921-1922) 80-81.
- E. Langui, *Het expressionisme in België* (Brussel 1970).
- R. Magritte, *La destination. Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)* (Brussel 1977).
- M. Mariën, *Lettres surréalistes* (Brussel 1973).
- F.T. Marinetti, 'Futuristisch manifest', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 67-71.
- G. Marlier, *Vingt années de peinture et de sculpture en Belgique. La génération de l'entre-deux-guerres* (Brussel 1942).
- G. Marlier, *Hedendaagsche Vlaamsche Schilderkunst* (Brussel 1944).
- E.L.T. Mesens en R. Magritte, *Magritte contre Delvaux et quelques autres* (Brussel 1973).
- J. Meylander (= P.-G. van Hecke), 'De klucht der vergissingen Overwegingen bij kunstmanifestaties van heden', *Het Roode Zeil*, 6-7 (1920) 254-263.
- J. Milo, *Vie et survie du « Centaure »* (Brussel 1980).
- C. Pansaers, 'Les Saltimbanques', in: D. Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde* (New York 1987) 37-45.
- J. Peeters, 'Die flamische Kunst der Avantgarde', *Der Sturm*, 15 (1924) I, p4-6.

J. Peeters, 'Over kunstenaarsraden', *Vlaamsche Arbeid*, 12 (1922) 423 e.v.

Le Rouge et le Noir. Hebdomadaire. La vie littéraire, artistique, théâtrale, publique, politique, judiciaire, sociale et scientifique (Brussel).

Ch. Bernard, 'L'Art vivant et la crise (réponse à l'enquête de P.-G. van Hecke)', *Le Rouge et le Noir* (20 avril 1932).

'A la Biennale de Venise. Comment la Belgique tue son prestige à l'étranger', *Le Rouge et le Noir* (7 januari 1935) 3.

P. Bourgeois, 'L'Art vivant et la crise (réponse à l'enquête de P.-G. van Hecke)', *Le Rouge et le Noir* (4 mei 1932).

A. Dasnoy, 'L'Art vivant en Belgique', *Le Rouge et le Noir* (21 januari 1931).

A. Dasnoy, 'L'Art vivant', *Le Rouge et le Noir* (11 februari 1931).

'Au département des Beaux-Arts. M.Glesener et la commission d'achats du gouvernement', *Le Rouge et le Noir* (6 dec 1933) 1, 6.

L. François, 'Une date pour l'art vivant', *Le Rouge et le Noir* (10 februari 1932) 3.

P.-G. van Hecke, 'L'Art vivant et la crise', *Le Rouge et le Noir* (6 april 1932).

P.-G. van Hecke, 'L'Art vivant et la crise. Ce qui pourrait servir de conclusion', *Le Rouge et le Noir* (20 mei 1932)

'Y a-t-il une crise de la peinture ?', *Le Rouge et le Noir* (6 januari 1932).

Sélection. Bulletin de la vie artistique (Brussel).

'Les acquisitions de tableaux pour compte de l'État', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 121-127.

'Les Amis de Sélection', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 431-432.

'André Lhote', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 21-24.

'L'Art Contemporain', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 706-707.

'L'Art et le Quotidien', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 503-504.

'L'art moderne au Parlement', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 696-703.

'Avant-propos', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 3-5.

'Le banquet de « Sélection »', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 78-83.

'Combinaisons', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 445.

'La Commission du Musée', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 208.

'Constant Permeke au Musée de Bruxelles', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 483-484

'Des corporations artistiques', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 413.

'La critique d'art en Belgique', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 90-91.

A. de Ridder, 'André Lhote', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 258-286.

A. de Ridder, 'Enquête sur les Musées. Musées Allemands', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 348-351.

- A. de Ridder, 'Les expositions à Bruxelles', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 55 e.v.
- A. de Ridder, 'Le Génie du Nord', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 6-134.
- A. de Ridder, 'Nos Commentaires', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 233-244.
- A. de Ridder, 'La Vierge Poupine', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 322.
- 'L'École de Laethem', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 104.
- 'Encore un peu d'histoire', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 154.
- 'Une enquête', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1925) 246-247.
- 'Les expositions belges à Venise', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 87.
- 'Fermeture de « Sélection »', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 221.
- 'H. Fierens-Gevaert', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 241-242.
- 'Les « gaffes » de l'Administration des Beaux-Arts', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 445-446.
- 'Georges Giroux', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 103.
- 'L'Institut des Arts décoratifs', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 407.
- 'L'Institut des Arts décoratifs', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 485.
- 'Un Laermans au Musée d'Anvers', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 345-347.
- F. Léger, 'L'Esthétique de la Machine', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 374-383.
- 'Les lettres belges et Sélection', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 322-324.
- 'Une maison pour l'art français contemporain à Bruxelles', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 415-416.
- J. Mirande, 'Enquête sur les Musées. Le Musée de Grenoble', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 351-352.
- 'Le musée à transformations', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 128-129.
- 'Au Musée Moderne', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 543-546.
- 'Le Musée moderne à Bruxelles', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1921) 36.
- 'Au Musée Royal des Beaux-Arts', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 164.
- 'Musées', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 704-706.
- 'Musées et Collections', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 245-246.
- 'Des musées modernes', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 77.
- 'Nécrologie', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 542-543.
- 'A nos lecteurs', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 77-80.
- 'Nos musées', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 541.
- 'Notre enquête sur l'art français', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 83-84.
- 'Le nouveau « Centaure »', *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 76.

- ‘Un nouveau scandale au Musée de Bruxelles’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 482-483.
- ‘La nouvelle Commission du Musée moderne’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 85-86.
- ‘Permeke chez Giroux’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 443-444.
- ‘Permeke et la critique française’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 546-547.
- ‘Petites nouvelles artistiques’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1924) 287.
- ‘Petites nouvelles artistiques’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 174 e.v.
- ‘Petites nouvelles artistiques’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 326 e.v.
- ‘Petites nouvelles artistiques et littéraires’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1926) 87 e.v.
- ‘Un peu d’histoire (posthume)...’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 303-304.
- ‘Précisions sur l’activité officielle’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 7 (1928) 133-134.
- ‘Préface’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 5 (1925) 3-4.
- ‘La première soirée du Centaure’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 76-77.
- ‘Un prix pour les peintres’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 207-208.
- N. Rost, ‘Enquête sur les Musées. Les Musées en Russie soviétique’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 371-377.
- ‘Sécrets d’État’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 447-448.
- ‘« Sélection » et un peu d’histoire’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 90.
- ‘Société nationale des Beaux-Arts’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 2 (1922) 222-223.
- ‘La succession de M. Fierens-Gevaert’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 405-407.
- ‘Survage : Moyens et peinture’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 4 (1925) 394-398.
- ‘Tableaux de musée’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 237-238.
- P.- G. van Hecke, ‘L’Art et le Quotidien’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 268-271.
- P.-G. van Hecke, ‘Défense de la peinture’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1926) 67-69.
- P.-G. van Hecke, ‘Fritz van den Berghe’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1924) 257-263.
- P.-G. van Hecke, ‘Gustave de Smet’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 463-465.
- P.-G. van Hecke, ‘Max Ernst’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 6 (1927) 741-748.
- ‘Vers l’Idéal’, *Sélection. Bulletin de la vie artistique*, 3 (1923) 444-445.
- 7 Arts. Hebdomadaire d’information et de critique* (Brussel).
- P.L. Flouquet, ‘Expositions – Au Centaure René Magritte’, *7Arts*, 23 (1927).
- M. Seuphor, *Un renouveau de la peinture en Belgique flamande* (Parijs 1932).

- M. Seuphor, *Het Overzicht* (Antwerpen- Parijs 1976).
- M. Seuphor, *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen* (Brussel 1963).
- M. Seuphor, 'Théâtre-anti-théâtre', *Cinquième Saison*, 18 (1963).
- M. Seuphor, 'L'Éphémère est éternel', in: D. Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde* (New York 1987) 55-68.
- W. Schwarzenberg en B. Charlet, contract tussen *Le Centaure* en Edgard Tytgat, gepubliceerd in: W. Van den Bussche, *Edgard Tytgat* (Gent 1998) 42-44.
- L. Scuttenaire en E. Langui, *Magritte* (Antwerpen 1948).
- 'La Tombola des Beaux-Arts. Quelques détails sur son organisation', *Le Soir* (29 februari 1932).
- 'Tombola nationale des Beaux-Arts', *Le Soir* (19 maart 1932).
- T. Tzara, 'Dadamanifest', in: F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982) 170-179.
- K. Van de Woestijne, *Kunst en geest in Vlaanderen* (Bussum 1930).
- P.-G. van Hecke, *Fashion* (Brussel 1921).
- P.-G. van Hecke en E. Langui, *Frits van den Berghe* (Antwerpen 1948).
- P.-G. van Hecke en E. Langui, *Gustave de Smet, sa vie et son oeuvre* (Brussel 1945).
- P. van Ostaijen, *Verzameld Werk* (Amsterdam 1977).
- F. Van Passel, *Het tijdschrift Ruimte (1920-1921) als brandpunt van humanitair expressionisme* (Antwerpen 1958).
- L. Van Puyvelde, 'Principes de la Présentation des Collections dans les Musées', *Mouseion. Bulletin de l'Office Internationale des Musées*, 8 (1934) 36-43.
- L. Van Puyvelde, *De Belgische schilders in Holland* (Leiden 1919).

Literatuur

- W.C. Agee en G. Hamilton-Heard, *Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918* (New York 1967).
- B. Altshuler, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century* (New York 1994).
- Aspecten van de jaren twintig* (Antwerpen. Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven 1981).
- S. Bakker, *Literaire tijdschriften van 1885 tot heden* (Amsterdam 1985).
- A. Bechet en C. Bechet, *Surréalistes wallons* (Brussel 1984).
- D. Berger, D. Collard e.a., *Nachtraven: het uitgangleven in Brussel van 1830 tot 1940* (Brussel 1987).
- A. Blavier, 'Le groupe surréaliste', *Phantomas*, 18 (december 1971) 197-248.
- C. Blotkamp, e.a., *De beginjaren van De Stijl, 1917-1922* (Utrecht 1982).
- W. Bongard, *Is moderne kunst corrupt?* (Den Haag 1976).

- G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie* (Den Haag 1971).
- G. Borgers e.a., *Paul van Ostaijen* (Den Haag 1979).
- P.J. Bouman, *Cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw* (Utrecht-Antwerpen 1964).
- P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Parijs 1979).
- J.E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934* (New York 1988).
- P. Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 51-93.
- P. Boyens, *L'Art flamand. Du symbolisme à l'expressionnisme* (Tielt 1992).
- P. Boyens, *Retrospectieve Gust de Smet* (Oostende 1986).
- P. Boyens, *Gust de Smet* (Antwerpen 1989).
- F. Bulhof (ed.), *Nijhoff, Van Ostaijen, 'De Stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quartes of the 20th Century* (Den Haag 1976).
- F. Bulhof, 'Paul van Ostaijen en Fritz Stuckenberg', in: H.F. van den Berg, R. Grüttemeier e.a., *Avantgarde in het Noorden/Noordwesten* (Groningen 2000) 63-66.
- P. Bürger, *The decline of modernism* (Pennsylvania 1992).
- P. Bürger, *Theory of the avant-garde* (Manchester 1984).
- C. Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique* (Parijs 1972).
- C. Butler, *Early Modernism: Literature, Music and painting in Europe, 1900-1916* (Oxford 1994).
- J.F. Buyck, 'De illusionist als metafoor van de kunstenaar', *Diogenes*, 3 (1989) 23-27.
- J.F. Buyck, 'Het Vlaamse Expressionisme tijdens het Interbellum: een terreinverkenning', *Museummagazine KMSKA*, 7 (1987) 24-35.
- J.F. Buyck, 'Het interbellum: "kunst van heden" en het debat omtrent het Vlaamse expressionisme', in: *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaat rond 'Kunst van Heden' (1905-1959). Retrospectieve tentoonstelling* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991) 129-142.
- J.F. Buyck, *Floris en Oscar Jespers. De Moderne jaren* (Antwerpen 1996).
- J.F. Buyck, 'Flemish Expressionism and its critics: A Provisional Reassessment', in: *Flemish Expressions Representational' Painting in the Twentieth Century* (Newport 1986).
- P. Cabanne, *L'Épopée du Cubisme* (Parijs 1963).
- T.J. Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven en Londen 1999).
- P. Daix, *Cubists and Cubism* (New York 1982).
- J.L. Daval, *Journal des avant-gardes. Les années vingt, les années trente* (Genève 1980).
- J. De Geest en J.M. Duvosquel, *Frits van den Berghe en Richard Minne. Stripverhalen 1931-1935* (Gent 1996).
- C. Delhay, *De avant-garde: aanval op de burgerlijke institutie kunst: een literatuurstudie* (Leuven 1986).
- P. Delsemme, 'Van Hecke, Paul-Gustave', in: *Nouvelle Biographie nationale*, 3 (1994) 334.

- V. Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België 1918-1945* (Brussel 2003).
- V. Devillez, *L'influence de la crise de 1929 sur les arts plastiques en Belgique*. Verhandeling ingediend bij de faculteit hedendaagse geschiedenis ULB (Brussel 1994- 1995).
- V. Devillez, 'Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondial', *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, 2 (1997) 35-66.
- B. De Volder, *Paul-Gustave van Hecke* (Gent 1989).
- F. Drijkoningen, J. Fontijn en M. Grygar, *Historische avant-garde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme* (Amsterdam 1982).
- F. Drijkoningen e.a., *Avant-garde en traditie in het moderne toneel* (Muidenberg 1978).
- M. Duchamp, E. Bonk en D. Britt, *The portable museum; The making of the Boîte-en-valise de ou par Marcel Duchamp ou prose selavy* (Londen 1989).
- G. Durozoi, *History of the surrealist movement* (Londen 2002).
- R. Everdell, *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought* (Chicago-Londen 1997).
- W. Fähnders, 'Vlaamse en Nederlandse avantgarde in Berlijn en rond de Berlijnse Sturm', in: H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002).
- S. Fauchereau, *Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes* (Parijs 1976).
- J. Fiedler, P. Feierabend e.a., *Bauhaus* (Keulen 1999).
- M.G. Fitzgerald, *Making modernism. Picasso and the creation of the market for twentieth century art* (New York 1995).
- E.F. Fry, *Cubism* (New York 1966).
- C. Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme. Du dandy dadaïste au marchand visionnaire* (Brussel 1998).
- W. Gobbers, 'Literatuur en kunst in de greep van machine en snelheid. De impact van het Futurisme in België', *Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap*, 30 (1988) 1-66.
- R. Gobyn, 'Kroniek 1900-1944', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 338-399.
- R. Gobyn, W. Spriet e.a., *Les années 30 en Belgique. Le séduction des masses* (Brussel 1994).
- R. Gobyn, *Dynastie et culture* (Brussel 1990).
- S. Goyens de Heusch, « 7Arts » *Bruxelles 1922-1929. Un front de jeunesse pour la révolution artistique* (Brussel 1976).
- S. Goyens de Heusch, 'Het surrealisme', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 271-325.

- P. Hadermann, 'Les métamorphoses de "Sélection" et la propagation de l'expressionnisme en Belgique', in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 241-275.
- P. Hadermann, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde* (Antwerpen 1973).
- P. Hadermann, 'Paul van Ostaijen and Der Sturm', in: F. Bulhof (ed.), *Nijhoff, Van Ostaijen, 'De Stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century* (Den Haag 1976).
- P. Haesaerts en H. Teirlinck, *Histoire de la peinture moderne en Flandre* (Brussel 1959).
- A. d'Harnoncourt, *Futurism and the International Avant-Garde* (Philadelphia 1980).
- I. Henneman, 'Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde 1917-1925', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 149-185.
- I. Henneman, 'De Sélection-beweging', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 149-185.
- I. Henneman, 'De jaren twintig. De Sélection-beweging', in: R. Hoozee, P. Boyens, en I. Henneman, *Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930* (Gent 1990) 183-188.
- D. Herwitz, *Making Theory/ Constructing Art. On the Authority of the Avant-garde* (Chicago-Londen 1993).
- R. Hoozee, P. Boyens, en I. Henneman, *Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930* (Gent 1990).
- R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992).
- R. Hoozee, F. Aubry e.a., *Brussel, kruispunt van culturen. Tentoonstelling. Brussel. Paleis voor schone kunsten* (Brussel 2000).
- M. Huysseune, 'Bruxelles', in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 131-142.
- M. Huysseune, '“Ça Ira!” et l'expressionnisme', in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 233-239.
- S.K. Isakov, 'On Tatlin's Counter-Reliefs', in: L. Zhadova e.a. *Tatlin* (New York 1988) 333-335.
- R. Jensen, 'The Avant-Garde and the Trade in Art', *Art Journal*, (1988) 360-367.
- H.F. Jaspers, 'Adjugé', *Revolver*, 18 (1991) 5-44.
- H.F. Jaspers, *Floris Jaspers en de Gay Twenties* (Antwerpen 1989).
- H.F. Jaspers, 'Floris Jaspers en "Le Centaure"', *Deus ex Machina*, 51 (1989) 13-21.
- R.E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths* (Cambridge 1985).
- D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist* (Cambridge 1993).
- D. Kuspit, *Idiosyncratic Identities. Artists at the End of the Avant-Garde* (Cambridge 1996).
- H. Lauwaert, 'Neorealisme', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 225-269.

- F. Leen, 'In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroepen en –bonden van de voorhoede in België 1917-1929', in: F. Leen e.a., *Avant-garde in België 1917-1929* (Brussel 1992) 11-57.
- F. Leen, A. Adriaens-Pannier, G. Ollinger-Zinque e.a., *Avant-garde in België 1917-1929* (Brussel 1992).
- A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914* (Utrecht 1988).
- G. Malcolm, *Dealers, critics, collectors of modern paintings: aspects of the parisian art market between 1910 and 1930* (New York 1981).
- M. Mariën, *Introduction au surréalisme en Belgique* (La Louvière 1969).
- M. Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)* (Brussel 1979).
- A. Marino, 'Essai d'une définition de l'avant-garde', in: *Revue de l'université de Bruxelles*, 1 (1975) 64-120.
- J. Marx, '“Résurrection” et les courants modernistes', in: J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991) 213-232.
- Ph. Mertens, 'Kennismaking met een Antwerps futurist: Jules Schmalzigaug', *Bulletin van de Koninklijke Musea van Schone Kunsten van België*, 20 (1971) 121-138.
- V. Montens, *Le Palais des Beaux-Arts. La création d'un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)* (Brussel 2000).
- P. Nicholls, *Modernisms* (Berkely-Los Angeles 1995).
- S. Perier, 'Norine', in: *Hommage à Paul-Gustave van Hecke* (Brussel 1969) 155-159.
- R. Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge 1968).
- P. Pollers, *Beeld en vertoog in het Belgische tijdschrift Variétés (1928-1930)* (Leuven 1998).
- J. Richardson, *A Life of Picasso* (New York 1996).
- H. Richter en D. Britt, *Dada: Art and Anti-Art* (Londen 1978).
- P. Roberts-Jones, *Van realisme tot surrealisme* (Brussel 1972).
- W.S. Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage* (New York 1968).
- K. Ruhrberg e.a., *Kunst van de 20^e eeuw. Schilderkunst. Beeldhouwkunst. Nieuwe media. Fotografie* (Keulen 2001).
- R. Sauwen, *Geert van Bruaene, le petit homme de rien* (Verviers 1970).
- R. Sauwen, *L'esprit Dada en Belgique* (Leuven 1969).
- J. Schulte-Sasse, 'Theory of Modernism versus Theory of Avant-garde', in: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Manchester 1984) vii-lv.
- D. Seynaeve en S. Goyens de Heusch, *L'avant-garde des années 20 en Belgique* (Brussel 1992).
- J. Simmen en K. Kohlhoff, *Kazimir Malevich. Leven en werk* (Keulen 1999).
- B. Smith, *Modernism's History: A study in Twentieth-Century Thought and Ideas* (New Haven-Londen 1998).
- D. Sylvester en T. Maters, *Magritte* (Antwerpen 1992).

- M. Tahon-Vanroose, 'Het expressionisme na de Eerste Wereldoorlog', in: R. Hoozee, *Moderne Kunst in België 1900-1945* (Antwerpen 1992) 187-223.
- F. Toussaint, *Le surréalisme belge* (Brussel 1986).
- N. Toussaint, *Interconnexions des avant-gardes picturales entre la Belgique, l'Allemagne et les Pays-Bas de 1914 à 1924. Une exemplification* (Leuven 2000).
- R. Van Belle, *Le Théâtre Dadaïste et surréaliste en Belgique* (Luik 1978).
- C. Van Cammeren, *Het Overzicht en 7Arts. De verspreiding van het Bauhaus- idee in twee Belgische tijdschriften* (Leuven 1987).
- H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002).
- H.F. van den Berg, ' "Originalitätssucht" en de noodzaak tot distinctie. Dada en de Nederlandse avantgarde', in: H.F. van den Berg, G.J. Dorleijn e.a., *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd* (Nijmegen 2002) 157-181.
- H.F. van den Berg, R. Grüttemeier e.a., *Avantgarde in het Noorden/Noordwesten* (Groningen 2000).
- W. Van den Bussche, *Edgard Tytgat* (Gent 1998).
- M. Vandendriessche, *Sociale en sociologische betekenis van avant-garde cultuur* (Leuven 1986).
- J. Van Hove, 'Criticus houdt pleidooi voor traditionele kunst. Robert Hughes noemt kunstmarkt obsceen', *De Standaard* (4 juni 2004) 28.
- J. Van Hove, 'Wat de gek ervoor geeft', *De Standaard* (28 juli 2004) 9.
- A. Van Loo, *Akarova. Spectacle et avant-garde 1920-1950* (Brussel 1988).
- D. Van Regenmortel, *De relatie kunst-maatschappij: de ideologische onthullingsfunctie van avant-garde kunst* (Leuven 1989).
- A. Venema, *De ballingen. Frits van den Berghe, Gustave de Smet en Rik Wouters in Nederland, 1914-1921* (Baarn 1979).
- V. Vermeersch en J.M. Duvasquel, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Museum voor Oude Kunst Brussel* (Brussel 1988).
- J. Warmoes, *Cinquante ans d'avant-garde 1917-1967* (Brussel 1983).
- J. Weightman, *The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism* (La Salle-Londen 1973).
- J. Weinstein, *The end of expressionism: art and the November revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago-Londen 1990).
- J. Weisgerber, *De Vlaamse literatuur op onbegane wegen. Het experiment van "De Boomgaard" 1909-1920* (Antwerpen 1956).
- J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* (Brussel 1991).
- J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Histoire* (Budapest 1986).
- J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Théorie* (Budapest 1986).
- J. Weisgerber, *Avant-garde/ Modernisme* (Brussel 1989).

- J. Weisgerber, 'De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme', in: J. Weisgerber, *Avant-garde/ Modernisme* (Brussel 1989) 111-135.
- J. Weisgerber, 'De periodisering van de internationale avant-gardebewegingen', in: J. Weisgerber, *Avant-garde/ Modernisme* (Brussel 1989) 155-169.
- R.V. West, *Painters of the Section d'Or* (Buffalo 1967).
- D. Willinger, *Theatrical Gestures from the Belgium Avant-garde* (New York 1987).
- R. Wohl, "Heart of Darkness: Modernism and Its Historians", *The journal of Modern History*, 74 (2002) 573-621.
- L. Zhadova e.a. *Tatlin* (New York 1988).