



Kan men bloemen kweken in de hel?

De Belgische kunsthandel tijdens de
Eerste Wereldoorlog

Alexia Coussement

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
Master in de Geschiedenis

Promotor prof. dr. Tom Verschaffel

Academiejaar 2015 - 2016

174.727 tekens

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding	5
Hoofdstuk I: HET BELGISCHE CULTUURLEVEN TIJDENS DE EERSTE WERELDOORLOG	12
1.1 <i>Het Duitse cultuurbeleid</i>	13
1.2 <i>Het artistieke leven buiten bezet België</i>	18
<i>Exposeren aan het front</i>	19
<i>Belgische kunstenaars in ballingschap</i>	24
<i>Belgische kunst in den vreemde</i>	25
<i>Het nationalisme in de kunst</i>	28
Hoofdstuk II: KUNST TE KOOP IN EEN BEZET LAND	32
2.1 <i>De kunstgalerie aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog</i>	34
2.2 <i>De kunstgalerie tijdens de Eerste Wereldoorlog</i>	43
<i>De teloorgang en de verrijzenis van het kunstbedrijf</i>	43
<i>De Galerie Georges Giroux tijdens de oorlog</i>	48
<i>Rik Wouters in het zotte geweld</i>	50
<i>La galerie n'avait pas dit son dernier mot</i>	54
Hoofdstuk III: COLLECTIE VERRIJKEN IN SCHAARSE TIJDEN	61
3.1 <i>Aankoopbeleid van het museum aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog</i>	62
3.2 <i>Aankoopbeleid van het museum tijdens de Eerste Wereldoorlog</i>	65
<i>Brussel en Antwerpen, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten</i>	66
<i>Gent, Museum voor Schone Kunsten</i>	70
Conclusie	74
Abstract	77

Bijlagen	79
<i>Bijlage 1. Lijst van front schilders die per jaar toetraden</i>	79
<i>Bijlage 2. Reglement Section Artistique</i>	80
<i>Bijlage 3. Karel Van de Woestijne, het leven te Brussel, april 1915</i>	81
<i>Bijlage 4. Contract Rik Wouters</i>	84
<i>Bijlage 5. Exposities gehouden in de Galerie Georges Giroux van 1911 tot 1922 ..</i>	85
 Bibliografie	 86
BRONNEN	86
<i>Onuitgegeven bronnen</i>	86
<i>Uitgegeven bronnen</i>	86
LITERATUUR	91

Voorwoord

Deze meesterproef wil ik aanvatten met een bemerking. Ik ben opgeleid tot (cultuur)historica en niet tot kunstwetenschapper. Mijn kennis over de werking van het kunstbedrijf gaat derhalve niet verder dan een beperkte periode van zelfstudie. De insteek van dit onderzoek is in de eerste plaats cultuurhistorisch en richt zich zodoende op de interactie tussen de verschillende actoren binnen de infrastructuur van de Belgische kunsthandel. Mijn keuze voor dit onderwerp valt terug te brengen tot mijn interesse voor de Eerste Wereldoorlog en mijn liefde voor kunst en cultuur. Aan het begin van mijn onderzoek kreeg ik meermaals waarschuwingen vanuit de universiteit, het In Flanders Fields Museum en de private kunstmarkt voor de weinig haalbaarheid van dit thema: “Er werd toch helemaal niet aan kunsthandel gedaan tijdens de oorlog?” Maar het onderwerp intrigeerde mij, waardoor ik weigerde me bij deze veronderstelling neer te leggen. Bijna één jaar later ben ik dan ook trots om de aanname dat er geen kunsthandel was tijdens de oorlog te weerleggen en met mijn studie een relevante bijdrage te leveren aan het academische onderzoek naar de Belgische kunsthandel en naar de Eerste Wereldoorlog.

In deze paragraaf wil ik eveneens mijn dank betuigen aan Liesbeth De Strooper en professor Tom Verschaffel voor hun begeleiding bij deze meesterproef. Daarnaast dank ik Olivier Bertrand voor het beschikbaar stellen van zijn privéarchief te Waterloo. Vervolgens gaat mijn dank ook uit naar Véronique Cardon en Michèle Van Kalck voor hun hulp bij de raadpleging van de aankoopcorrespondenties van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSK) van Brussel. Ook wil ik het archiefpersoneel van het (K)MSK van Antwerpen en Gent en het Felixarchief bedanken voor de vlotte inzage van de gewenste documenten. Ten slotte gaat mijn dank uit naar Luc De Munck voor zijn hulp bij het onderzoek naar koningin Elisabeth.

Dit onderzoek rondt mijn opleiding Geschiedenis aan de KULeuven af, een vierjarige periode die door mijn geest te verruimen me als mens heeft verrijkt, of zoals Lord Acton stelde: “History is not a burden on the memory but an illumination of the soul.”

Inleiding

“Wie had er, overigens, nog den moed om aan kunst te denken, wanneer zoo vele schatten van kunst vernietigd werden, wanneer heel een vreedzaam volk, heel een bloeiend land als eerste offer viel in den moorddadigsten oorlog der geschiedenis?... Kunst, heerlijke, tengere bloem der beschaving, wordt het eerst vertrapt, het eerst verschroeid, wanneer het woeste geweld is ontketend, en voor zwakkeren geen Recht meer bestaat.”¹

Paul Buschmann jr. was de hoofdredacteur van het Antwerpse tijdschrift *Onze Kunst*. Hij schreef bovenstaande woorden als inleiding bij het januarinummer van 1915. Deze stelling lijkt meteen te bevestigen waarom de kunst, en met name de kunsthandel, tijdens de Eerste Wereldoorlog een blinde vlek vormt binnen de historiografie. Dacht er echt niemand meer aan kunst? Was deze afwezigheid wel zo absoluut? Het is te kort door de bocht om te stellen dat de Belgische kunsthandel tijdens dit conflict volledig vastvror. Wanneer het Duitse leger België doorkruiste richting Parijs, ontbonden de kunstkringen en sloten de galerieën en musea hun deuren. Kunstenaars vluchtten naar Frankrijk, Engeland, of Nederland, gingen strijden aan het front. Tijdens de eerste oorlogsmaanden staakte de Belgische kunsthandel inderdaad haar activiteiten, maar de Duitse invasie was als een kei die in een beek werd geworpen. Eerst verstoorde de buitenstaander de waterspiegel en woelde hij de beek op, maar langzamerhand werden de golfjes kleiner en uiteindelijk keerde het water terug naar zijn roerloze toestand. De kei zou op de bodem stil komen te liggen en hij zou de beek er blijven aan herinneren hoe hij haar rust verstoorde.

De Eerste Wereldoorlog nam de voorbije eeuw een belangrijke plaats binnen de geschiedschrijving in, wat leidde tot een alsmaar toenemend arsenaal aan historische literatuur. Hoe verder de gebeurtenis in het verleden vervaagt, hoe meer interesse ervoor lijkt te ontstaan. De invalshoek van deze historiografie was aanvankelijk militair-politiek en richtte haar aandacht hoofdzakelijk op de opperbevelhebbers en hun beslissingen. Hierbij werden de gewone soldaten, de arbeiders, de vrouwen en kinderen buiten beschouwing gelaten. Deze vorm van geschiedschrijving kreeg tegenstand van de opkomende Annales-school onder Lucien

¹ BUSCHMANN, ‘Aan onze lezers’, 1.

Febvre en Marc Bloch, beiden oorlogsveteranen. Ze keerden zich tegen de gangbare elitaire historiografie, of zoals Febvre stelde: “Dit is het soort van geschiedenis waar de zeebries niet waait.”² Daarnaast pleitten ze voor een interdisciplinaire geschiedwetenschap die vakgebieden als economie, sociologie, geografie erbij betrok. In 1929 lanceerde de school het tijdschrift *Annales d'histoire économique et social*, dat moest fungeren als interdisciplinaire spreekbuis.³ De Grote Oorlog werd vervolgens overschaduwd door de Tweede Wereldoorlog die enorm grootschalig was op vlak van slachtoffers, slagkracht en reikwijdte. De politieke aandacht voor 1914-1918 nam daarna af door de Koude Oorlog, de dekolonisatie en de economische bloei die bovenaan de agenda kwamen te staan. De geschiedschrijving werd steeds verder gedemocratiseerd en vanaf 1975 kreeg het cultuurhistorisch perspectief een vaste voet aan de grond. Artiesten, schrijvers en intellectuelen werden steeds vaker als aanknooppunt gebruikt: “No other event in modern history has inspired so many novelists, poets and artists, thus attracting the attention of the cultural and literary historians.”⁴ Dit onderzoek sluit aan bij deze cultuurhistorische visie op het verleden, waarbij het grote verhaal wordt ingeruild voor meer ‘persoonlijke’ interactie met de individuen die zich binnen de grotere structuren voortbewogen.⁵

Hoewel het momenteel lijkt alsof het laatste woord over de Grote Oorlog reeds geschreven is, zeker gezien de toegenomen aandacht ter gelegenheid van de eeuwerdenking, blijkt het tegendeel waar. Heel wat aspecten zijn tot op vandaag onderbelicht gebleven, onder meer door een gebrek aan bronnenmateriaal. In 1944 vernietigde de Duitse bezetter namelijk 70.000 archiefstukken over het *Generalgouvernement*.⁶ Hierbij zaten heel wat documenten met betrekking tot het culturele en artistieke leven in België.⁷ Door dit gebrek aan bronnenmateriaal en doordat het overgrote deel van de kunsthandel door de klap van de oorlog stilviel, hebben historici zich nog niet gebogen over de kwestie van de Belgische kunsthandel tijdens deze

² WINTER en PROST, *The Great War in History*, 201.

³ BURKE, *The French Historical Revolution*, 1-2.

⁴ GAIL, *Evidence history and the Great War: historians and the impact of 1914-18*, 21.

⁵ BURKE, *Wat is cultuurgeschiedenis?*, 150.

⁶ Belangrijkste bezettingszone van België met daarin de hoofdstad Brussel waar de *Generalgouverneur* verbleef (M. von Bissing, L. von Falkenhausen) en het bezette land bestuurde. De Belgische administratieve overheidsdiensten werden in stand gehouden en geleid door Duitse ambtenaren en officieren.

⁷ TALLIER, ‘De Eerste Wereldoorlog’, 706.

periode. Het academische onderzoek naar het Belgische kunstbedrijf tijdens de Tweede Wereldoorlog is daarentegen verder gevorderd.⁸

De literatuur over de Eerste Wereldoorlog richt haar aandacht voornamelijk op het cultuurbeleid van de bezetter of op een kunsthistorische analyse van het werk van de Belgische frontschilders en ballingen.⁹ Daarnaast vormt de oorlog binnen de literatuur over de Belgische kunsthandel een cesuur, waarbij de auteurs 1914 als eindpunt of 1918 als aanvangspunt voor hun betoog gebruiken. Voorbeelden hiervan zijn *Kunst aan de Orde, 1918-1945* (2003) door Virginie Devillez, *De eeuw van Brussel, 1850-1914* (2013) door Eric Min, *Kunst te koop, de Brusselse avant-gardegalerie, 1919-1932* (2005) door Lotte De Voeght en *Het Adres van de Kunst of de Kunst van het Adres, 1830-1914* (2012) door Anneleen Arnout.¹⁰ In het verdere verloop van deze studie gaat de beknopte literatuurstudie over de frontschilders, de kunstenaars in ballingschap, de kunstgalerie en de musea telkens vooraf aan het desbetreffende hoofdstuk.

De kunsthandel functioneert als eender welke economische markt, namelijk volgens het principe van productie, verkoop en aankoop. Het was en is een spel van vraag en aanbod, waarbij de commercialisatie gemaskeerd wordt onder het mom van *l'art pour l'art*.¹¹ De aanbodzijde kan hierbij worden opgedeeld in twee segmenten. Op de primaire markt, waar de galerie tot behoort, worden werken voor het eerst verkocht en op de secundaire markt, waar het veilinghuis deel van uitmaakt, worden kunstwerken verder doorverkocht.¹² De voornaamste partijen aan de vraagzijde zijn de kunstverzamelaars, de musea en de staat. De vraag die hierbij rijst, is hoe dit systeem standhield wanneer een maatschappij volledig ontwricht raakte en er

⁸ De nadruk van dit onderzoeksdomein komt hoofdzakelijk op de kunstroof van de nazi's te liggen en niet zozeer op de legitieme handel, zie bijvoorbeeld DEN HOLLANDER, P., *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, Amsterdam, 2007.; EDSEL, R.M. en WINNER, B., *The Monuments Men: allied heroes, nazi thieves, and the greatest treasure hunt in history*, New York, 2009.

⁹ De historiografische aandacht op vlak van cultuurdomeinen zoals muziek en theater tijdens de Eerste Wereldoorlog is groter, zie bijvoorbeeld: PORZGEN, H., *Das deutsche Fronttheater 1914-1920*, Frankfurt, 1933.; BENOIT-JEANNIN, M., *Eugène Ysaÿe. Le Sacre du violon*, Brussel, 2001. ; TIEDAU, 'De Duitse cultuurpolitiek tijdens de Eerste Wereldoorlog', 32-38.

¹⁰ In de budel *L'argent des arts* worden in de verschillende artikels 1914 en 1918 ook doorgaans als eind- of beginpunt gebruikt: 'En guise d'introduction: finances publiques et art en Belgique (1830-1914)'; 'L'artiste sur le podium. Prix de Rome et pouvoirs publics en Belgique (1830-1914); Acquisitions et inquisition. La politique d'achat de l'administration des Beaux-Arts (1918-1940).

¹¹ VELTHUIS, *Talking prices*, 1-3.

¹² Dit onderzoek legt de nadruk op de primaire markt, aangezien op deze markt de artiest zelf nog aan bod komt.

weinig ruimte was voor schoonheid: “Qui parlait d’art, sinon pour pleurer sur des ruines?”¹³ Dit onderzoek gaat na hoe de Belgische kunsthandel zich tijdens de Eerste Wereldoorlog handhaafde.

Eenzijds gaat deze studie in op de aanbodzijde van de kunstgalerij.¹⁴ De galeriehouder is een handelaar die kunst verwerft van artiesten die contractueel verbonden zijn aan de galerie. Hij staat als intermediair in voor het tentoonstellen en verkopen van de werken waarbij de winst doorgaans gelijk verdeeld wordt.¹⁵ Dit onderzoek hanteert de Brusselse Galerie Georges Giroux als case, aangezien dit de meest actieve Belgische kunstgalerij tijdens de Eerste Wereldoorlog was. Binnen dit kader wordt er ook dieper ingegaan op een aanbieder, in dit geval de Mechelse artiest Rik Wouters. Hoewel het wetenschappelijk onderzoek naar Wouters als spilfiguur van het Brabants fauvisme ver gevorderd is en hoewel de kunstenaar reeds in 1916 overleed, vormt hij toch de interessantste figuur voor deze studie.¹⁶ Wouters was namelijk de eerste Belgische artiest die contractueel verbonden was aan een galerie. Daarnaast verbleef hij tijdens de oorlog in Nederland en hield hij contact met Giroux in Brussel. Bovendien werd de verkoop van zijn werken tijdens de oorlog internationaal verdergezet, wat een uniek handelsnetwerk blootlegt.

Anderzijds neemt dit onderzoek een speler aan de vraagzijde onder de loep, in dit geval het museum. Musea kochten hun werken doorgaans aan op de jaarlijkse salons of bij een artiest, bij een galerie, bij een particulier (bijvoorbeeld een antiquair) of op een veiling. De oorlog verstoorde de werking en de budgettering van de musea uitermate. Dit onderzoek legt hierbij de focus op de (Koninklijke) Musea voor Schone Kunsten van Brussel, Antwerpen en Gent, de drie belangrijkste cultuursteden van België waar ook de nationale salons ingericht werden. De oorlog had op de musea in deze drie steden een andere impact. Brussel bevond zich in het *Generalgouvernement*, terwijl Antwerpen en Gent in het *Etappegebiet* lagen. Gent onderscheidde zich op haar beurt van Antwerpen door de *Flamenpolitik* die er sterker doorgedrongen was. Daarnaast kenden Brussel en Antwerpen als Koninklijke musea een gedeeld bestuur onder de staat, terwijl het Museum voor Schone Kunsten van Gent eerder een stedelijke instelling was.

¹³ FIERENS-GEVAERT, ‘L’art Moderne en Belgique pendant la Guerre’, 264.

¹⁴ Andere verkopers, zoals antiquairs, speelden een bijzonder kleine rol op de kunstmarkt tussen 1914 en 1918. Bovendien verhandelden ze ook niet-kunstgerelateerde voorwerpen zoals juwelen, meubilair of gebruiksvoorwerpen, wat de afbakening van het onderwerp bemoeilijkt.

¹⁵ VELTHUIS, ‘Art Markets’, 33-34.

¹⁶ PIERARD, ‘De Belgische kunstenaars en de oorlog’, 172.

Ten slotte kijkt dit onderzoek ook over de grenzen van bezet België heen. Hoewel België tijdens de Eerste Wereldoorlog een gebarricadeerde vesting leek met de zogenaamde Dodendraad in het noorden, de *U-Boot*-linie in het westen en het front in het zuiden, slaagde de Belgische kunsthandel er toch in zich internationaal te manifesteren. Dit onderzoek gaat bijgevolg dieper in op de werking van de *Section Artistique* bij het Belgische leger en de handelspraktijk van de Belgische kunstenaars in ballingschap. Zowel de militairen als de ballingen slaagden er namelijk in om tijdens de oorlog kunst te maken en tentoon te stellen in het buitenland. Bovendien konden kunstwerken clandestien uit bezet België gesmokkeld worden om in Nederland, Groot-Brittannië en Frankrijk verkocht te worden.

De methodologie van dit onderzoek schuilt enerzijds in het hanteren van cases die als spreekbuis fungeren voor de Belgische kunsthandel in zijn totaliteit. De methode werkt als een sociale microscoop die door in te zoomen bredere verhalen over sociale netwerken, interacties en conflicten blootlegt. Dit microperspectief zorgt ervoor dat de historische actoren meer bewegingsvrijheid krijgen en het maakt de verwevenheid tussen veronderstellingen, voorstellingen en waarden duidelijk.¹⁷ De grootschaligheid van het onderzoeksonderwerp dwingt bovendien tot deze schaalverkleining. Het is onmogelijk om alle actoren die een rol speelden op de Belgische kunstmarkt tijdens de Eerste Wereldoorlog individueel te behandelen. Naast het gebruik van cases, wordt er ook een comparatieve methode toegepast. De hoofdstukken over het galeriewezen en over het aankoopbeleid van de musea stellen de vooroorlogse context tegenover de oorlogssituatie. Doordat de ‘andersheid’ komt bovendrijven, kunnen de specifieke gevolgen van de oorlog worden aangeduid. Indien de nadruk enkel op de periode 1914-1918 had gelegen, zouden bepaalde aspecten over het hoofd worden gezien.¹⁸

Het bronnenmateriaal dat aan de basis van dit onderzoek ligt, is relatief versnipperd en diffuus. Het tijdschrift *Onze Kunst* vormt de hoofdbron binnen deze studie. Dit is het enige Belgische kunsttijdschrift dat tijdens de oorlog nog werd uitgegeven. Doordat de redactie zich bij het uitbreken van de oorlog van Antwerpen naar Nijmegen verplaatste, kon het blad aan de Duitse

¹⁷ BURKE, *Wat is cultuurgeschiedenis?*, 70-74.

¹⁸ BERGER, FELDNER en PASSMORE red., *Writing History. Theory & Practice*, 161: Comparatisme moet integraal deel uitmaken van de historische methode, aangezien het model een grote verklarende waarde heeft en vergelijking is een uitstekend middel om de waarheid van uitspraken te testen.

censuur ontkomen.¹⁹ Elk nummer bevatte een agenda waarin de aanstaande tentoonstellingen en veilingen vermeld werden. Daarnaast verscheen er ook informatie over de toenmalige situatie van de galerieën, van de artiesten en van het cultureel erfgoed.²⁰ Gecensureerde Belgische dagbladen zoals *De Gazet van Brussel*, *Het Vlaamsche Nieuws* en *Het Laatste Nieuws*, bevatten ook advertenties over tentoonstellingen en veilingen. Een volgende interessante bron met betrekking tot de galerieën en de kunstenaars zijn de uitgegeven correspondenties, memoires, dagboeken en kunstkritieken van enkele betrokkenen, waaronder de artiest Rik Wouters, de galeriehouder Jules Elslander, de kunstcritici Karel Van de Woestijne en Robert L’Hoir. Tentoonstellings- en veilingcatalogussen, met name van de Galerie Geogres Giroux, verschaffen nuttige informatie, waaronder de namen van de geëxposeerde artiesten of de verkoopcijfers van enkele werken. Voor het onderzoek naar het aankoopbeleid van de (Koninklijke) Musea voor Schone Kunsten bevatten de gemeentebladen van de desbetreffende stad, de aankoopcorrespondenties en de commissieverslagen van de museumraad heel wat bruikbare gegevens over het reilen en zeilen van de musea onder de bezetting, waaronder de al dan niet gemaakte aankopen.

Het eerste deel van het onderzoek richt zich op de impact van de Duitse bezettingspolitiek op het cultuurleven in België. Vervolgens gaat de studie in op het Belgische artistiek leven buiten de bezettingszone. Hierbij wordt er eerst nagegaan hoe de artiesten binnen het Belgische leger participeerden aan de internationale kunsthandel en vervolgens hoe de kunstenaars in ballingschap hun werk in het buitenland verderzetten. Het tweede hoofdstuk handelt over het galeriewezen aan de vooravond van en tijdens de Eerste Wereldoorlog. De nadruk komt te liggen op de Galerie Georges Giroux en kunstenaar Rik Wouters. Het laatste onderdeel van het onderzoek gaat na hoe het aankoopbeleid van de (Koninklijke) Musea voor Schone Kunsten van Brussel, Antwerpen en Gent werd gevoerd tijdens de oorlog.

De problemen die bij dit onderzoek kwamen kijken, hebben in de eerste plaats betrekking op de bronnen. Zo bestaat er geen vast archiefbestand of fonds over de Belgische kunsthandel in de periode van de Eerste Wereldoorlog. Het materiaal is door de omvang van het onderwerp

¹⁹ Merk op dat Nederland toch enigszins te maken kreeg met censuur. Duitsland controleerde de Nederlandse pers op anti-Duitse cartoons, artikels en traktaten. Dit vormde een voorwaarde voor het behoud van de neutraliteit. *Onze Kunst* kon de teugels dus niet volledig laten vieren.; ABBENHUIS, *The Art of Staying Neutral*, 169-173.

²⁰ Met uitzondering van de onvindbare eerste jaarhelft van 1918.

erg diffuus. In vele gevallen zijn de bronnen bovendien verloren geraakt doorheen de tijd. Zo heeft de boekhouder van de Galerie Georges Giroux grote delen van het archief vernietigd in de jaren 1960, waaronder de oorlogsdocumenten.²¹ Een tweede probleem houdt verband met de literatuur. Aangezien er nog geen onderzoek is verricht naar de Belgische kunsthandel tijdens de Eerste Wereldoorlog, heeft deze studie zich niet kunnen baseren op een bestaand werk. De geraadpleegde literatuur hielp met de contextvorming en wees in vele gevallen richting de kunsthandel, maar het eigenlijke thema werd nagenoeg niet aangekaart. De afwezigheid van specifieke literatuur bekrachtigt wel de relevantie van dit onderzoek. Kortom, een studie die uitsluitend handelt over de Belgische kunsthandel tijdens de Eerste Wereldoorlog werd bemoeilijkt door de beperktheid van de bronnen en van de literatuur.

Dit onderzoek streeft ernaar om een hiaat binnen het studiegebied van de Eerste Wereldoorlog in te vullen, namelijk door een beeld te schetsen van hoe de Belgische kunsthandel zich in deze periode handhaafde. Het is echter onmogelijk om dit onderwerp exhaustief te behandelen. Een historische studie, hoe omvangrijk deze ook mag wezen, kan er nooit in slagen om alle aspecten, alle verbanden en alle implicaties aan te kaarten.²²

²¹ Vernomen van kunstwetenschapper Olivier Bertrand die zelf onderzoek doet naar de Galerie Georges Giroux en hiervoor over een klein privéarchief met enkele tentoonstellings- en veilingcatalogi beschikt.

²² TOLLEBEEK en VERSCHAFFEL, *De vreugden van Houssaye*, 72.

Hoofdstuk I

HET BELGISCHE CULTUURLEVEN TIJDENS DE EERSTE WERELDOORLOG

Op 28 juni 1914 schoot Gavrilo Princip in Sarajevo de aartshertog Frans Ferdinand van Oostenrijk dood. Deze daad bracht de bal op het Europese schouwspel aan het rollen.²³ Wanneer de neutrale Belgen op 29 juli de krant opensloegen, zagen ze hoe Oostenrijk de oorlog aan Servië had verklaard. Ze voelden de bui hangen en trokken massaal naar de loketten van de Nationale Bank om hun biljetten in te wisselen voor zilveren vijf frankstukken. Daarna hamsterde de ongeruste menigte de voorraden van de winkels weg, waardoor de prijs van groenten met 70 procent steeg en die van de aardappelen verdrievoudigde. “Het is nog geen oorlog, maar de vrede is voorbij.”²⁴

“Maandag, 3 Oogst. ’s Morgens klinkt de kreet dat Duitsland een dreigend ultimatum had ingezonden, dat België geweigerd had en dat de oorlog maar een kwestie van uren meer was. De opschudding steeg naarmate de wijzer voortgleed op de uurplaat. ... De menigte wandelde opgewonden de straten op en af. Voor de Beurs hoopte zich de massa saam, besteeg de trappen. Daar werd een man door een auto overreden, men sloeg er nauwelijks de aandacht op. Tegen de avond zonk er wat kalmte in de gemoederen, het weder was luw en aangenaam, de zonne ging onder in volle pracht. De tijdingen waren min scherp geworden, het Duits ultimatum werd langs een min dreigende zijde beschouwd. Het lampje der hoop dat was uitgedoofd, werd weer aangestoken en lei een glimpje van verwachting naar beter op de aangesichten.”²⁵ De hoop die de Belgen op die zomeravond koesterden werd reeds bij het ochtendgloren van de volgende dag aan diggelen geslagen. De Duitse soldaten marcheerden België binnen.

²³ KOCH, *Een kleine geschiedenis van de Grote Oorlog*, 42.

²⁴ MIN, *Rik Wouters, een biografie*, 260.

²⁵ ‘Brusselsche Indrukken, vaderlandsche geestdrift in de straten’, *Het Laatste Nieuws* (5 augustus 1914), 2.

1.1 Het Duitse cultuurbeleid

Vanaf november 1914, drie maanden na de inval, bezette Duitsland het grootste deel van België. Enkel een klein gebied achter de IJzer bleef in geallieerde handen. De Belgische regering week uit naar Sainte-Adresse, nabij Le Havre om van daaruit de strijd verder te zetten. Ze richtte vervolgens een aantal ministeries op in Frankrijk, Groot-Brittannië en Nederland die functioneerden als (semi-)officiële Belgische organen. Het Nationaal Hulp- en Voedingscomité (NHVC), onder leiding van Emile Francqui, nam informeel de macht van de Belgische regering in België over. Het NHVC slaagde erin om, met behulp van de Commission for Relief in Belgium (CRB), de voedseltekorten waar de Belgen aan het begin van de oorlog mee kampten, te verhelpen.²⁶

Aangezien Duitsland ervan uitging dat de oorlog maar van korte duur zou zijn, hadden ze aanvankelijk geen plannen om een bezettingsbestuur in te richten.²⁷ Maar wanneer bleek dat de strijd langer zou aanslepen en de discussies over het verdere verloop van de oorlog op gang kwamen, werkte Duitsland een bezettingspolitiek uit. De hoogste gezagvoerder werd de *Generalgouverneur* die zetelde in het *Generalgouvernement*. Hij voerde wetten door die voor het grootste deel van België van kracht waren. Het *Etappengebied* werd geleid door de militaire overheid. De kuststreek, het *Operationsgebied*, stond onder toezicht van de Duitse marine. Verkeer tussen de drie bestuursgebieden was enkel mogelijk met een doorgangspas, wat het binnenlandse verkeer bijzonder stremde.²⁸ De *Militärgouverneur* nam samen met de *Präsidenten der Zivilverwaltung* het bestuur van de provinciegouverneurs over. Aanvankelijk bleven de provincieraden aangesteld, maar wanneer ze weigerden om de oorlogsbelastingen door te voeren, werden hun bevoegdheden overgedragen aan Duitse gezagsdragers. De arrondissementscommissarissen werden vervolgens vervangen door *Kreischefs*, bijgestaan door *Zivilkommissäre*. De gemeentelijke bestuursorganen behielden hun positie, maar in Gent werd het gemeentebestuur overgenomen door Duitsers en activisten. Daarnaast vond er een actieve benoemingspolitiek plaats van *Deutschfreundlichen* overal waar burgermeesters wegvielen.²⁹

²⁶ TALLIER, 'De Eerste Wereldoorlog', 706.

²⁷ KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi?*, 87.

²⁸ WILS, *Onverfranst, onverduits? Flamenpolitiek, Activisme, Frontbeweging*, 93.

²⁹ TALLIER, 'De Eerste Wereldoorlog', 706.

Het bestuur, onder leiding van *Generalgouverneur* Moritz von Bissing, werd opgedeeld in een militair bestuur (Centrale Militaire Organisatie of *Militärverwaltung*) en een burgerlijk bestuur (Burgerlijke Administratie of *Zivilverwaltung*). Dat laatste stond onder toezicht van een *Verwaltungschef*, in dit geval Maximilian von Sandt, en bestond uit acht afdelingen die aansloten bij de toenmalige Belgische ministeries, namelijk: Algemeen Bestuur, Binnenlandse Zaken en Geneeskunde, Justitie, Financiën, Handel en Industrie, Landbouw en Voedselvoorziening, Onderwijs, Bouw en Openbare Werken. In 1915 richtte de *Generalgouverneur* ook een *Politische Abteilung* en een *Bankabteilung* op. De *Politische Abteilung* stond in voor de uitvoering van de cultuurpolitiek en beschikte hiervoor over onderafdelingen voor Pers, Diplomatie, Binnenlandse en Economische zaken. Het was de Duitse historicus Karl Lamprecht die in 1912 tijdens een lezing de term ‘cultuurpolitiek’ voor het eerst gebruikte: “Ik ben overtuigd van het belang, zelfs van de noodzakelijkheid van een buitenlandse cultuurpolitiek. ... Wij zijn een jong volk, geloven misschien nog te zeer in het gebruik van geweld, onderschatten de meer subtiele middelen en weten nog niet, dat wat met geweld verworven is, nooit met geweld alleen kan worden behouden.”³⁰ De Duitse cultuurfilosoof Eduard Spranger verklaarde dat cultuurpolitiek enerzijds de creatie van cultuur tot doel heeft en anderzijds het inzetten van cultuur als middel voor machtsdoeleinden: “In der kürzesten Antithese: der Sinn der Kulturpolitik ist entweder Kultur durch Macht oder Macht durch Kultur.”³¹

De *Politische Abteilung* zou zich inzetten voor de realisatie van de *Flamenpolitiek*. Duitsland en Vlaanderen deelden namelijk dezelfde Germaanse wortels. De staatsgrenzen waren voor het Duitse Keizerrijk ondergeschikt aan het stamverwantschap.³² De bezetter wilde de Vlamingen aan zijn kant krijgen door hen in een bevoorrechte positie tegenover de Walen te plaatsen om op die manier doelbewust spanningen te creëren. De activisten kregen op 4 februari 1917 bijgevolg de goedkeuring voor de oprichting van de Raad van Vlaanderen. Dit was een soort van raadgevend parlement, een marionettenregering die de bestuurlijke scheiding van Vlaanderen uitriep en begin 1918 de volledige Vlaamse onafhankelijkheid. De bezetter hoopte Vlaanderen in een verdere fase officieel te confisqueren en het grondgebied aan Duitsland te hechten.³³

³⁰ TIEDAU, ‘De Duitse cultuurpolitiek tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 24.

³¹ *Ibidem*, 24.

³² ARNOUT, ‘Archimede Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 62.

³³ PATTYN, *Herdenken en vooruitgaan*, 22.

Daarnaast wilde Duitsland zijn imago als *Kulturnation* herstellen. Na het spoor van vernieling die de troepen in de eerste weken van de oorlog door België hadden getrokken, beschouwde de wereld hen als een barbaars volk. Beelden van het brandende Leuven of Ieper werden dan ook wijdverspreid in de geallieerde propaganda. Dit imagoherstel hoopte de bezetter te bewerkstelligen door het stimuleren van het cultuurleven in België. Hierdoor kregen culturele instellingen (musea, schouwburgen, bibliotheken, etc.) het bevel om hun deuren voor het publiek te heropenen en Duitsland beloofde met zijn *Kunstschutz* bovendien in te staan voor de verdere bescherming van het Belgische erfgoed.³⁴ Het was de Duitse kunsthistoricus Paul Clemen die dit idee van *Kunstschutz* had vormgegeven. Tijdens de Eerste Wereldoorlog was hij het hoofd van de kunstcommissie in België. Deze commissie richtte zich op het catalogiseren en het fotograferen van Belgische monumenten. Na de oorlog zou Clemen de boeken *Kunstschutz im Kriege* (1919) en *Belgische Kunstdenkmäler* (1923) publiceren.³⁵ In *Kunstschutz im Krieg* besprak hij hoe de Centrale mogendheden de archeologische sites aan het Westfront en in de Balkan, Turkije, Syrië en Mesopotamië beschermden.³⁶ In *Belgische Kunstdenkmäler* gaf hij een overzicht van de Belgische kunst vanaf de negende eeuw tot en met de achttiende eeuw.³⁷

Clemen kreeg langs Belgische zijde nochtans geen appreciatie voor zijn beschermingsmaatregelen. Zo publiceerde de Brusselse historicus en kunstcriticus Jacques Mesnil op 26 augustus 1915 vanuit Parijs een open brief aan Clemen in het tijdschrift *Onze Kunst*. Hij was niet te spreken over de hypocriete houding van de Duitse gezagvoerders en over hun zogenaamde streven naar erfgoedbescherming: “In uwe rapporten en verdere geschriften, waaronder het artikel *Der Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege*, legt gij herhaaldelijk nadruk op het feit, dat in steden als Brussel, Gent, Brugge, Doornik, welke zonder tegenstand door de Duitse legers werden bezet, de kunstmonumenten gespaard bleven. Voor elken geest, die niet door de militaire cultuur misvormd is, zou het tegendeel monsterachtig schijnen. Zijn de rechten der kunst in Deutschland zoo gering, is haar belang tegenover het almachtige militarisme zoo nietig, dat gij met zoo weinig genoeg kunt nemen, en uw leger in uwe oogen lof verdient, omdat het niet *alles* tot spel en tijdverdrijf vernield? Gij zegt zoo min mogelijk over hetgeen er

³⁴ KOTT, *Préserver l'art de l'ennemi?*, 27, 89.

³⁵ NATHAN, ‘Paul Clemen (1866-1947)’, 217.

³⁶ CLEMEN, Bespreking van SEEMANN, *Kunstschutz im Krieg*, 214.

³⁷ CLEMEN, Bespreking van MAERE, *Belgische Kunstdenkmäler*, München, 565.

aan het front in Vlaanderen gebeurd is, en wanneer ge erover spreekt, is het om de feiten te verdraaien ... Wat er ook gebeure, gij zijt vastbesloten om alle schuld op den nek der geallieerden te schuiven en daartoe voor geen sophisme om te slaan.”³⁸ Clemen beweerde namelijk dat de geallieerden de historische bouwwerken gebruikten voor militaire doeleinden, waardoor zij verantwoordelijk waren voor de vernieling van deze monumenten door de Duitse bombardementen.³⁹ Mesnils betoog luidde verder: “Gewelddadigheid boezemt mij weerzin in, maar schijnheiligheid nog veel meer, gij zegt, dat in dien oorlog heel het gaat ‘um Sieg oder Untergang des deutschen Gedankens in der Welt’, meent gij dan inderdaad dat men zijn genie niet kan ontvouwen, zonder zijn buurman dood te slaan? ... Niet uit een geslacht dat voor de aanmatiging van het militarisme kruipt, worden een Beethoven of een Goethe geboren. Zoo Beethoven, de groote bewonderaar der Fransche Revolutie, terugkwam, hij zou u zijn verachting in het aangezicht slingeren”⁴⁰

De kritiek op Clemens *Kunstschutz* was niet ongegrond. Ook baron Kervyn de Lettenhove, lid van de Koninklijke Commissie van Monumenten en Sites, jammerde in *La Guerre et les oeuvres d'art en Belgique* (1917) over de verloren monumenten: “Comme fond à ce lugubre tableau, des ruines, toujours des ruines, de nouvelles ruines, car les gros canons allemands cherchent au loin, ainsi que nous le verrons, tout ce qui a un caractère monumental pour le détruire. ... Il est nécessaire d'établir clairement la complète responsabilité des Allemands dans ces actes indignes. Cela importe d'autant plus que ceux-ci ont recours à toutes les hypocrisies pour se disculper des déprédations dont ils couvrent notre pays.”⁴¹ De bezetter beweerde bovendien belangrijke kunst- en erfgoedstukken uit de frontzone naar het veilige Brussel te evacueren. Het achterliggende idee was echter om de waardevolle stukken vervolgens naar Duitsland te laten smokkelen. Deze praktijken moesten onder de radar blijven omdat het Duitse Keizerrijk zijn reputatie als *Kulturnation* niet verder wilde schaden.⁴²

³⁸ MESNIL, ‘Open brief aan prof. Dr. Paul Clemen’, 92-95.

³⁹ ARNOUT, ‘Archimedes achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 64.

⁴⁰ MESNIL, ‘Open brief aan prof. Dr. Paul Clemen’, 92-95.

⁴¹ KERVYN DE LETTENHOVE, *La guerre et les oeuvres d'art en Belgique*, 8, 13.

⁴² ARNOUT, ‘Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 69-70.; *Fig. 1* uit *Bulletin Officiel du Touring Club de Belgique*, 19 (1916), 109. Geciteerd uit ARNOUT, ‘Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 79.

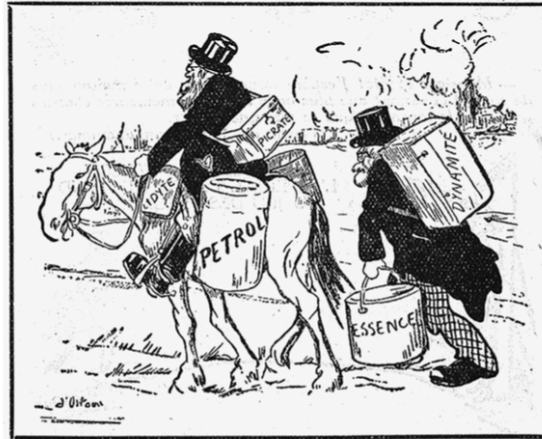


Fig. 1: Spotprent met bijschrift: “Persbericht van een Duitse krant: Duitsland stuurt naar België een ambtenaar om de kunstwerken aldaar te beschermen”

Het waren Duitse schrijvers en kunstenaars die deze cultuurpolitiek moesten leiden en uitvoeren. De beeldhouwer Alexander Schröder en de kunstkenner Graf Harrach maakten hier onder meer deel van uit. Schröder was verantwoordelijk voor de cultuurpropaganda, de contacten met de Duits-Vlaamse Vereniging en de Vlaams-Nederlandse relaties. Harrach was samen met Harry Graf Kessler de oprichter van het Duitse kunst- en literatuurtijdschrift *PAN* (1895-1900). Het modernistische blad vormde de voornaamste spreekbuis van de Jugendstils.⁴³ De Duitse militairen die in België gelegerd waren, werden met deze cultuurpolitiek aangemoedigd om de Belgische musea en de historische steden te bezoeken. De *Bildungszentrale* van het *Generalgouvernement* verspreidde hiervoor soldatengidsjes in de belangrijkste garnizoenssteden.⁴⁴ In Duitsland werd aan de Vlaamse cultuur een mystiek karakter toegekend en stond zij bekend onder de noemer van *Flamenromantik*. Dit zorgde ervoor dat vele militairen de oorlog als hun uitgelezen kans zagen om het bezette land te bezoeken. Vervolgens wilde het Duitse Keizerrijk op zijn beurt het Belgische publiek laten kennismaken met de Duitse kunst en wetenschap.⁴⁵

Duitsland slaagde erin om zijn eigen militairen warm te maken voor het culturele aanbod van het bezette land, maar het Belgische volk zelf bleef in eerste instantie weg uit musea, kunstveilingen en galerieën. Het gold namelijk als een onpatriottisch gebaar om de schoonheid te gaan opzoeken, terwijl er zo veel landgenoten hun leven gaven aan het front. Hoe langer de

⁴³ TIEDAU, ‘De Duitse cultuurpolitiek tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 26-27.

⁴⁴ ARNOUT, ‘Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 83.

⁴⁵ TIEDAU, ‘De Duitse cultuurpolitiek tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 41.

oorlog aansleepte, hoe minder de Belgen zichzelf dit verbod oplegden. De groeiende oorlogsmoeheid deed het passieve verzet afnemen en het volk zocht in toenemende mate naar verstrooiing en amusement.⁴⁶ Ondanks de Duitse stimulans om het cultureel leven te doen opflakkeren, doofde de opgelegde censuur de artistieke en intellectuele vrijheid van België uit. In die zin kan de Duitse cultuurpolitiek gezien worden als één groot propagandamiddel, waarbij het witwassen van het eigen bezoedelde imago het enige programmapunt was.

1.2 Het artistieke leven buiten bezet België

Hoewel de nadruk van dit onderzoek op bezet België ligt, is het ook vereist om de toestand van de Belgische kunsthandel buiten de bezettingszone te duiden. Gevluchte Belgische kunstenaars zetten namelijk de verkoop van hun werken in het buitenland voort. Bovendien slaagden ze erin om, ondanks het Duitse embargo, contact te houden met bezet België. Ook de artiesten in het Belgische leger kregen vanaf 1916 de kans om zich actief bezig te houden met hun kunst en deze vervolgens te verhandelen op internationale tentoonstellingen. De Belgische kunsthandel wist zich dus tijdens de oorlog internationaal te bestendigen.

Naar de Belgische kunstenaars in ballingschap is er algemeen gezien meer onderzoek verricht dan naar de Belgische frontschilders. Het belangrijkste werk met betrekking tot de artiesten in het Belgische leger is zonder twijfel *Het front in kleur 1914-1918. Schilders aan het Belgische front* (1999), samengesteld onder leiding van Joost De Geest en Piet De Gryse. Deze bundel werd uitgegeven naar aanleiding van een gelijknamige tentoonstelling die in 1999 door de Galerie van het Gemeentekrediet werd georganiseerd. De verschillende artikels gaan in op het artistieke leven aan het front, de *Section Artistique*, de kunstwedstrijden georganiseerd door *De Belgische Standaard* en de Belgische exposities die in het buitenland plaatsvonden. Piet De Gryse, voormalige conservator van het legermuseum, gaf aan hoe het onderzoek naar het kunstleven in het Belgische leger en de geschiedenis van de *Section Artistique* in een ‘flou artistique’ was gehuld. Hiermee bedoelde hij dat er tot dan toe weinig academisch onderzoek naar dit thema was verricht bij gebrek aan bronnenmateriaal. Zo is het officiële besluit over de oprichting van de *Section Artistique* bijvoorbeeld verloren geraakt.⁴⁷

⁴⁶ ARNOUT, 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 79.

⁴⁷ DE GRYSE, 'Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog', 18.

Kunst in ballingschap, Vlaanderen Wales en de Eerste Wereldoorlog (2002) leert ons het meest over de toestand van de Belgische kunstenaars die tijdens de oorlog in het buitenland verbleven. Net als *Het front in kleur* is dit een catalogus, ditmaal uitgegeven door het Gentse Museum voor Schone Kunsten, waar de gelijknamige tentoonstelling plaatsvond. Deze bundel beschrijft hoe de kunstenaars België ontvluchtten, vervolgens asiel vonden in het buitenland en hoe ze uiteindelijk terug kunst begonnen te creëren, te exposeren en te verhandelden. *Kunst in ballingschap* gaat ook uitvoerig in op de rol van het tijdschrift *Onze Kunst* voor het verspreiden van het Belgische kunstnieuws in Nederland, Groot-Brittannië en België.⁴⁸

Exposeren aan het front

Onder bevel van koning Albert I vocht het Belgische leger met 300.000 soldaten vier jaar lang tegen de Duitse agressor. Het was een diverse groep van mannen met uiteenlopende achtergronden. De kunstenaars onder hen vochten zij aan zij met hun wapenbroeders, maar eens de strijd uitmondde in een patstelling en beide partijen zich ingroeven nabij de IJzer, bedaarde de toestand. Er brak een termijn van relatieve rust, maar met een permanent gevoel van angst en onzekerheid aan. De frontorganisatie ontwikkelde zich volgens een rotatiesysteem, waarbij perioden van aanwezigheid in de eerste linie afgewisseld werden met een verblijf in de saaie, maar veilige tweede linie. Vervolgens kregen de militairen recht op korte rustperiodes nog verder achter het front.⁴⁹ Dit creëerde mogelijkheden voor het literaire en culturele leven om zich te ontwikkelen. De legerleiding begon met het organiseren van tentoonstellingen, concerten en voordrachten, om het frontleven wat te verzachten en de verveling tegen te gaan.

In tegenstelling tot Frankrijk, Groot-Brittannië of Duitsland beschikte het Belgische leger aanvankelijk niet over officiële militaire artiesten die de opdracht kregen om het oorlogsgebeuren op doek vast te leggen. Dergelijke professionele kunstenaars beschikten over de nodige uitrusting en kregen een atelier in Parijs, Londen of Berlijn toegewezen, waar ze hun frontschetsen monumentaal uitwerkten.⁵⁰ De kunstenaars in het Belgische leger konden in de

⁴⁸ VERDICKT, 'Kroniek van de Vlaamse kunstenaars in Wales', 56-57.

⁴⁹ DE GRUYSE, 'Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog', 15-16.; MALVERN, *Modern Art, Britain and the Great War*, 13.

⁵⁰ DE GEEST, 'Inleiding', 9.; PIERARD, 'De Belgische kunstenaars en de oorlog', 170.

eerste fase van de oorlog wel bij verschillende eenheden terecht waar ze hun artistiek talent nuttig konden aanwenden. Zo was er de camouflagedienst, waarbij de artiesten kanonnen, raffianetten, en andere materialen beschilderden om ze onzichtbaar te maken voor de vijand. Daarnaast kregen kunstenaars ook de opdracht om landschapsschetsen te maken die vervolgens gebruikt werden om de vijandelijke stellingen te bepalen. “Kunst was onbereikbaar in dat eerste jaar.”⁵¹

Het zou tot mei 1916 duren voor het Belgische leger een artistieke afdeling kreeg. De Brusselse kunstenaars Alfred Bastien en Léon Huygens namen hiertoe het initiatief en onder het patronaat van koningin Elisabeth ontstond de *Section Artistique de l’Armée belge en Campagne*.⁵² Hoewel in de literatuur nog enige discussie bestaat over de al dan niet betrokkenheid van koningin Elisabeth bij de oprichting van de *Section Artistique*, kan haar verder engagement voor deze artistieke afdeling niet worden ontkend. De koningin kocht met enige regelmaat kunstwerken van frontschilders aan, een zeventigtal in totaal. Het duurste werk was een schilderij van de hallen van Nieuwpoort door Alfred Bastien, dat de koningin voor 1.000 Belgische frank aankocht. Het goedkoopste werk kostte slechts 10 Belgische frank en was van de hand van de onbekende schilder Vandeventer. Op die manier wilde ze financiële steun verlenen aan de kunstenaar in kwestie.⁵³ De koningin bezocht ook de meeste exposities van de *Section Artistique* en kocht er tientallen werken. Elisabeth was een groot liefhebster van het werk van Bastien. Ze kocht tijdens de oorlog zeven van zijn werken aan en na de oorlog werd hij de privéleraar van haar zoon, prins Karel.⁵⁴ Na 1918 schonk de koningin een deel van haar oorlogskunst aan de Belgische Musea voor Schone Kunsten.⁵⁵

⁵¹ BELPAIRE, *De vier wondere jaren*, 47. Marie Elisabeth Belpaire was een Antwerpse aristocrate die tijdens de oorlog de soldatenkrant *De Belgische Standaard* oprichtte en zich inzette voor de organisatie van verschillende tentoonstellingen aan het front.

⁵² Over de figuur van Alfred Bastien verscheen in 2006 de licentiaatsverhandeling *Schilderen of schieten?* door Liesbeth Van Hasselt, waarbij ze de impact van de wereldoorlogen op het leven en het werk van Bastien onderzocht.

⁵³ RASKIN, *Elisabeth van België, een ongewone koningin*, 242. De uitbouw van de koninklijke collectie vormde hier dus niet de voornaamste beweegreden, dit in tegenstelling tot de aankooppolitiek van koning Leopold I en Leopold II die wel aankochten in functie van de persoonlijke collectie.

⁵⁴ GOBYN, ‘Koningin Elisabeth en de Schone Kunsten’, 144-145.

⁵⁵ Cf. *Infra (Aankoopbeleid van het museum)*. *Nota aan koningin Elisabeth* (17 november 1920). *Nota van Lambotte aan koningin Elisabeth* (15 juni 1920).; *Fig. 2: DE GEEST*, ‘Inleiding’, 14. Foto in het bezet van het Koninklijk Museum van het Leger en van de Krijgsgeschiedenis, Brussel.



Fig. 2: Alfred Bastien tussen de ruïnes van de kerk van Nieuwpoort (ca. 1916-1918)

Deze sectie vormde geen aparte eenheid of compagnie, maar ze was eerder een administratieve onderafdeling van het Algemeen Hoofdkwartier met standplaats in De Panne. “Sedert enkele maanden hebben zij, door een even kiesche als hoge tusschenkomst, gelegenheid ontvangen om, in rustiger verblijf, hun indrukken tot schoonheid om te zetten. Ze zijn te samen gebracht in een villa van De Panne en mogen zich van daaruit over het heele front bewegen en er werken.”⁵⁶ Behalve in De Panne waren de kunstenaars van de *Section* ook actief in hun *cave des peintres*, of kunstkelder in Nieuwpoort. Daar hokten onder meer Léon Huygens en Alfred Bastien samen. De kelder nam na verloop van tijd de vorm van een klein ondergronds museum aan. Onder de dreigende toon van fluitende obussen, trachten de artiesten de gemoederen hoog te houden. Ze adopteerden zelfs een hond en noemden hem Bzz, naar het geluid van de suizende bommen.⁵⁷ De kunstenaars dienden het leven aan het front, de oorlogsgebeurtenissen en de verwoestingen aan de hand van tekeningen, gravuren en schilderijen vast te leggen. De Brusselse impressionist Maurice Wagemans was in augustus 1916 verrast over het succes van de sectie: “De kunstenaars zijn met zijn tien. Dit aantal overtreft voorlopig alle verwachtingen, en dat betekent dat men er geen meer zal toelaten.” Uiteindelijk zouden er 26 kunstenaars lid geweest zijn van deze artistieke afdeling.⁵⁸ Van de Brusselse Galerie Georges Giroux zouden naast Wagemans ook Médard Maertens en Anne-Pierre de Kat opgenomen worden in de *Section* en met hun kunst een getuigenis brengen van het kriegsgebeuren.⁵⁹

⁵⁶ VAN PUYVELDE, ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, 43.

⁵⁷ HUYGENS, ‘La Cagna des Artistes’, 16.

⁵⁸ Cf. Bijlage 1. Lijst van front schilders die per jaar toetraden.; DE GRYSSE, ‘Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 17-18. In de beginperiode van de artistieke afdeling moesten de artiesten zich tevredenstellen met ‘geïmproviseerd’ schildermateriaal, zoals de achterzijde van behangpapier, jute zakken, etc.

⁵⁹ DERAËVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 42.

De *Section Artistique* stond eerst onder leiding van luitenant Horlait, die op zijn beurt onder het bevel van majoor Seligman stond. Vanaf mei 1917 tot aan het einde van de oorlog nam commandant Markies Fernand de Beaufort het bestuur op zich. De kunstenaars die deel uitmaakten van deze artistieke afdeling genoten heel wat privileges tegenover de gewone frontsoldaat voor wie de loopgraven niets meer waren dan een openluchtgevangenis. Ze hoefden niet deel te nemen aan de militaire oefeningen, ze waren vrijgesteld van de wacht en ze kregen meer vrijheid toebedeeld. De kunstenaars waren wel gebonden aan een reglement dat op 23 juni 1916 door de legerleiding was opgesteld. Daarin stond onder meer hoe de werken eigendom bleven van de desbetreffende kunstenaar, maar de Belgische regering had het recht om ze te kopen zonder voorproductie toe te staan. Vervolgens eiste ze het reproductierecht van elk verkocht werk. Daarnaast mochten de artiesten geen doeken, tekeningen of schetsen verkopen of publiceren, voordat ze de goedkeuring van de Censuur van het Algemeen Hoofdkwartier (G.Q.G.) hadden gekregen.⁶⁰

De artistieke afdeling van het Belgische leger organiseerde heel wat tentoonstellingen, waarvan de belangrijkste ongetwijfeld het *Salon du Printemps* was. Het *Salon* liep van 15 tot 31 maart 1917 in de militaire bibliotheek van De Panne en werd wegens groot succes verlengd. Daarnaast verscheen het werk van de leden van de *Section Artistique* ook op buitenlandse exposities, bijvoorbeeld op het *Salon des Armées* in december 1916 door het Franse ministerie van Oorlog georganiseerd. In februari 1917 kwam er ook een tentoonstelling bij de meubelfabrikant Waring & Gillow in Londen. De Brusselse kunstenaar James Thiriar was de contactpersoon voor het transport van de kunstwerken van De Panne naar deze *Exhibition of Belgian Art at the Front being a Collection of Paintings and Articles made by Soldiers in the Trenches*. Vervolgens verplaatste de tentoonstelling zich naar Zwitserland, waar achtereenvolgens in Bern, Genève, Zürich en Bazel 171 werken door leden van de *Section Artistic* werden geëxposeerd.⁶¹

Naast de *Section Artistique* vonden er nog heel wat andere culturele activiteiten aan het front plaats. Zo verscheen op 10 januari 1915 het eerste nummer van *De Belgische Standaard*. Dit was een ongecensureerd blad, opgericht door de kapucijn Idelfons Peeters met de steun van de Antwerpse aristocrate Marie Elisabeth Belpaire. *De Belgische Standaard*, uitgegeven in De Panne, organiseerde tentoonstellingen en wedstrijden met de werken van de Belgische

⁶⁰ DE GRYSSE, 'Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog', 19.; Cf. Bijlage 2. Reglement *Section Artistique*.

⁶¹ DE GRYSSE, 'Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog', 24.

frontschilders die geen deel uitmaakten van de *Section Artistique*. De opbrengst van de verkochte werken ging onder meer naar het *Tehuis voor Belgische Soldaten Oorlogsinvaliden*, of er werden kerstgeschenken voor de soldaten mee gekocht.⁶² Een voorbeeld van dergelijke tentoonstelling opende op vrijdag 1 september 1916. De opbrengst bedroeg 2.795 Belgische frank en de expositie kende ook ver buiten het oorlogsgebied succes, want op 28 september 1916 verscheen hierover een uitgebreid artikel in de *Gazette van Moline*, een onafhankelijk Vlaams weekblad, uitgegeven in Amerika. Het succes van deze tentoonstelling leidde zelfs tot de oprichting van de kunstkring Kunst aan den IJzer.⁶³

Ten slotte vonden er ook heel wat spontane initiatieven plaats. Zo richtte aalmoezenier August Nobels in augustus 1916 bijvoorbeeld de tentoonstelling *De kunst op het Front* in, met het werk van heel wat Belgische militairen. Nobels inspireerde hiermee kolonel Baltia, de bevelhebber van het tiende Linierement, die enkele weken later een expositie met de werken van zijn soldaten organiseerde in de Albert- en Elisabethzaal van het hospitaal L'Océan in De Panne. Deze tentoonstelling had als doel de sfeer te verbeteren en de moedeloosheid aan het front tegen te gaan, maar kende een onverwacht succes en mocht zelfs koning Albert en koningin Elisabeth als gasten verwelkomen.⁶⁴ De koning betuigde zijn steun aan de artiesten door enkele van hun kunstwerken aan te kopen.⁶⁵

Het is opmerkelijk hoe het Belgische leger, ondanks de ongewone levensomstandigheden, erin slaagde om in het vrije België, het lapje grond tussen de IJzer en De Panne, en in het buitenland te participeren aan de kunsthandel. De officiële kunstenaars van de *Section Artistique* hadden de taak om de oorlog te documenteren, terwijl de frontsoldaten door het maken van kunst de neerslachtigheid trachtten tegen te gaan. De leden van de artistieke afdeling moesten met de verkoop van hun werk voorzien in hun eigen onderhoud. De opbrengst van de onofficiële tentoonstellingen ging integraal naar het goede doel. In die zin kan er gesproken worden van een atypische kunsthandel, aangezien de verhandelde kunst buiten het toenmalige netwerk van

⁶² FILLIAERT, 'Als de strijd verademt', 30.; Over Marie Elisabeth Belpaire, zie ook het hoofdstuk 'De journalistieke activiteiten van Marie Elisabeth Belpaire in oorlogstijd' in *Marie Elisabeth Belpaire: gender en macht in het literaire veld, 1900-1940* (2013) door Geraldine Reymenants.

⁶³ FILLIAERT, 'Als de strijd verademt', 33.

⁶⁴ DE GRUYSE, 'Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog', 22.

⁶⁵ BELPAIRE, M.E., *Gestalten in 't verleden*, 341. Deze bron gaat bijzonder gedetailleerd in op het kunstenaarsbestaan aan het Belgische front en met name op de initiatieven van de *Belgische Standaard* waar Marie Elisabeth Belpaire 'de moeder' van was.

atelier en galerie lag. Het promoten van de kunstenaar of van een bepaalde kunststroming vormde hier ook niet het hoofddoel. Bovendien stond de kunstenaar in dienst van een gezaghebber en hield hij zich aan de opgelegde beperkingen.⁶⁶ Het front dat door West-Vlaanderen trok, scheidde dus niet enkel bezet van niet-bezet België, maar splitste ook de kunsthandel in twee verschillende systemen. Meteen na de oorlog ontbonden zowel de *Section Artistique* als de kunstkring *Kunst aan den IJzer*.⁶⁷

Belgische kunstenaars in ballingschap

Op 4 augustus 1914 viel Duitsland België binnen. Met de blik op Parijs richtte de indringer zijn pijlen niet enkel op de Belgische militairen, maar ook op de burgers. Hoe verder de agressor landinwaarts trok, hoe meer Belgen hun huizen ontvluchtten. Een vluchtelingenstroom, zoals die waarmee we vandaag worden geconfronteerd, deed zich een eeuw geleden dus ook voor. “Men moet opklimmen tot de groote beroeringen der geschiedenis: godsdienstoorlogen, volksverhuizingen, ja tot het Oude Testament, om voorbeelden te vinden van wat onder onze oogen is gebeurd: een heele bevolking van hare haardsteden weggerukt, gevlucht over de grenzen, over de zee... alle standen, alle leeftijden, getroffen door hetzelfde noodlot, vereenigd in dezelfde ellende. Men moet het gezien hebben, en bijgewoond, om de uitgestrektheid van zoo'n ramp te beseffen.”⁶⁸ De vluchtelingen trokken naar Gent en Oostende, vanwaar ze hun reis trachtten verder te zetten. De meeste Belgen vonden hun toevlucht in Nederland, 200.000 van hen ontkwamen naar Frankrijk en ongeveer 100.000 bereikten Groot-Brittannië.⁶⁹

Onder hen bevonden zich bakkers, boeren, schoenmakers, arbeiders en ook kunstenaars. Mannen die hun familie niet wilden achterlaten om zelf de wapens op te nemen, of zij bij wie de angst voor de nakende vijand om het hart sloeg. In tegenstelling tot de meeste mannen die de strijd ontvluchtten, werd de artiest niet als een lafaard beschouwd. Hij was een man van de geest en had een zwak gestel. Zijn rol in deze oorlog was het verderzetten van zijn scheppende, vruchtbare en heilzame arbeid.⁷⁰ “Voor allen is de beproeving even zwaar, maar voor de hooger

⁶⁶ DEVILLEZ, *Galeriemodellen, vroeger en nu*, 1.

⁶⁷ DE GRUYSE, ‘Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 25.

⁶⁸ ‘Londen, Belgisch kunstleven in Engeland’, 32.

⁶⁹ STEWART, ‘Een experiment in cultuurbeleid’, 45.

⁷⁰ BERNARD C., ‘Belgische kunstschool’, 12.

ontwikkelden, de fijner bewerktuigden, de kunstenaars voegt zich bij het stoffelijke lijden nog de ondragelijke, morreele [sic] kwelling... En toch, hebben onze kunstenaars zich dapper gehouden. ... En wie het vaderland niet anders dienen kon, greep alras naar potlood en penseel, naar beitel en boetseerstok.”⁷¹

Belgische kunst in den vreemde

53 Belgische kunstenaars zullen de oorlogsjaren in Groot-Brittannië doorbrengen, onder wie Edgar Tytgat, Emile Claus, Victor Rousseau en Hippolyte Daeye.⁷² Het is opmerkelijk hoe de groep artiesten die het Kanaal overstaken betrekkelijk groter was dan het aantal kunstenaars dat naar Nederland of Frankrijk trok. Toeval en de praktische omstandigheden, gecreëerd door de chaos die bij de vlucht kwam kijken, speelden hoogstwaarschijnlijk een grotere rol bij de keuze voor Groot-Brittannië, dan artistieke overwegingen.⁷³ De Britse kunsthandel organiseerde liefdadigheidstentoonstellingen om de behoeftige Belgische kunstenaars bij te staan. “Men moet toch leven en in dezen tijd, waarin velen zich het overbodige, alle luxe ontzeggen, is dat niet zoo gemakkelijk, vooral niet voor sommige kunstenaars die zelfs in vreedstijd nauwelijks in hun levensonderhoud kunnen voorzien. Ik weet hoeveel ellende er geleden is door vele kunstenaars, die in België na de bezetting zijn gebleven. Vooral ten behoeve van hen heeft men onlangs verschillende tentoonstellingen in Nederland en Engeland georganiseerd.”⁷⁴ De werken voor deze tentoonstellingen werden door de Duitse linies gesmokkeld.

Paul Lambotte, de directeur-generaal van de afdeling Schone Kunsten van het Belgische ministerie van Wetenschappen en Kunsten, verbleef tijdens de oorlog in Londen. Van daaruit voerde hij acties voor het behoud van de Belgische kunst en cultuur. Hij beschikte op dat moment over een honderdtal Belgische kunstwerken die hij tentoonstelde en verkocht in de *Exhibition of Works given by Belgian Artists* in de Goupil Gallery.⁷⁵ Na dit initiatief besloot Sir

⁷¹ ‘Londen, Belgisch kunstleven in Engeland’, 32.

⁷² VERDICKT, ‘Kroniek van de Vlaamse kunstenaars in Wales’, 53-54.; Andere Belgische artiesten in Groot-Brittannië waren Leon De Smet, Albert Baertsoen, George Minne, Valerius De Saedeleer, Gustave Van de Woestijne en Pierre Paulus (GOBYN, ‘Kroniek 1900-1944’, 346.)

Nochtans zouden 104 Belgische kunstenaars ingeschreven zijn in de *Arts Club of Londen* (DE GRUYSE, ‘Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog’, 16.)

⁷³ BOYENS, ‘Moderne kunst in ballingschap 1914-1921’, 51.

⁷⁴ PIERARD, ‘De Belgische kunstenaars en de oorlog’, 169.

⁷⁵ ‘Londen, Belgisch kunstleven in Engeland’, 32.

Edward J. Pynter, de president van de Royal Academy of Arts, ook officiële instanties te betrekken bij de organisatie van dit soort benefiëttentoonstellingen. De *War Relief Exhibition* vormde hiertoe de eerste aanzet. De opbrengsten van deze initiatieven waren voornamelijk voor de *Artists' General Benevolent Institution* bestemd. In Londen werd in geen enkele periode meer Belgische kunst getoond dan tijdens de Eerste Wereldoorlog.⁷⁶

De tentoonstellingen vormden voor de Belgische artiesten de perfecte gelegenheid om hun werk aan het Britse publiek voor te stellen. De lokale pers schreef bovendien uitgebreide positieve recensies over de Belgische kunst. Enerzijds werd deze kunst verheerlijkt om *Brave Little Belgium* zo een hart onder de riem te steken, anderzijds vormde de nationale smaak toch een obstakel binnen de internationale kunstmarkt. Het werk van de Belgische artiesten contrasteerde erg met de Britse canon dat eerder traditioneel van aard was. De vreemde kunst werd dan ook vaak als té modern beschouwd en werd om die reden vaak louter uit liefdadigheid gekocht.⁷⁷ Groot-Brittannië behield in tegenstelling tot België haar vrijheid, maar de oorlog bracht wel een grote economische crisis teweeg die haar weerslag had op de aankoop van kunst. Daarnaast was er een schaarste aan kunstmateriaal en werd reizen door de oorlog bemoeilijkt. Ten slotte onttrok een groot deel van de Britse artiesten zich van de kunsthandel, omdat ze deelnamen aan de oorlog. Eén op de vier Britse mannen meldden zich namelijk als vrijwilliger bij het leger aan. In verhouding met de arbeidersklasse gaven er zich dubbel zoveel zelfstandigen of ambtenaren op – de sociale groep die het grootste deel van de kunstenaars en handelaars omvatte. Dus ongeveer 40% van de mannelijke Britse artiesten behoorden vanaf 1916 tot het leger.⁷⁸ De prijs van kunst nam in Groot-Brittannië bovendien een duik tijdens de Eerste Wereldoorlog. Het prijsniveau van kunst uit 1913 werd, ondanks de decennia van economische groei, tot 1968 niet meer geëvenaard.⁷⁹

⁷⁶ DE GEEST, 'Inleiding', 8.

⁷⁷ VERDICKT, 'Kroniek van de Vlaamse kunstenaars in Wales', 53-54.; Cf. *Infra* (*Het nationalisme in de kunst*).

⁷⁸ STEPENSON, 'From conscription to the depression', 57-58.

⁷⁹ GOETZMANN, RENNEBOOG en SPAENJERS, 'Art and Money', 223.

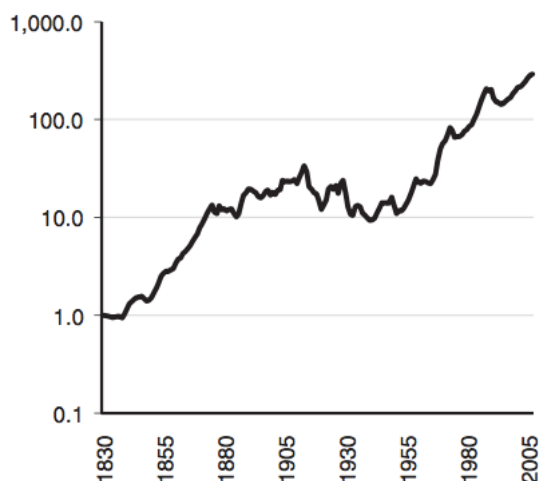


Fig. 3: De jaarlijkse Britse prijsindex van kunst in Britse ponden voor de periode 1830-2007, op een logaritmische schaal. De indexwaarde in 1830 is gelijkgesteld met 1.

Het neutrale Nederland kreeg de grootste stroom van vluchtelingen te verwerken na de val van Antwerpen in oktober 1914. Onder de duizenden Belgen bevonden zich onder meer Gustave De Smet, Willem Paerels, Walter Vaes en Jozef Cantré.⁸⁰ Het atelier dat ze in België achterlieten, werd gedurende hun afwezigheid vaak geplunderd of vernield.⁸¹ Het aantal exposities van Belgische artiesten was in Nederland door de oorlogstoestanden toegenomen.⁸² Dit gaat in tegen de veronderstelling dat België tijdens de oorlog een geïsoleerde vestiging was. De Belgische kunstenaars stelden voornamelijk hun werk, dat ze in het gastland hadden gemaakt, tentoon. Toch bleven ook de contacten tussen de gevluchte kunstenaar en de kunsthandelaar in kwestie onderhouden. De correspondentie tussen Rik Wouters en Georges Giroux is hier het perfecte voorbeeld van. Op die manier kon Wouters verschillende tentoonstellingen in Nederland organiseren met zijn werken die vanuit België over de grens waren gesmokkeld.⁸³ Ondanks de moeilijke tijden bespaarden de Nederlanders niet op de aankoop van deze kunst. “De vraag is zo groot dat de voorraad aan nieuw kunst zelfs dreigde op te raken.”⁸⁴ Tentoonstellingen en veilingen volgden elkaar dan ook snel op. Nederland ondervond door haar neutraliteit namelijk veel minder de slagen van de oorlog dan bezet België.

⁸⁰ BOYENS, ‘Moderne kunst in ballingschap 1914-1921’, 52, 56, 62, 66: De Smet verbleef in Amsterdam, (Hilversum), Laren en Blaricum; Paerels verbleef in Scheveningen (cf. *Infra*); Vaes verbleef in Veere; Cantré verbleef in Laren. Andere Belgische kunstenaars die naar Nederland vluchtten waren Frits Van den Berghe, Jacob Smits, Jules Schmalzigaug, Valentijn Van Uytvanck, Raoul Hyncks. De Smet en Van den Berghe hielden contact met elkaar en kwamen via de modernistische kunstenaars Leo Gestel en Jan Sluijters in contact met het Amsterdamse kunstenaarsmilieu. Daarnaast kregen ze steun van André De Ridder, die ook in Nederland verbleef.

⁸¹ PIERARD, ‘De Belgische kunstenaars en de oorlog’, 170.

⁸² GRATAMA, ‘Tentoonstelling van Belgische kunst in het Palace-Hotel te Scheveningen’, 123.

⁸³ Cf. *Infra* (Rik Wouters in het zotte geweld).

⁸⁴ ‘Veilingen bij de firma’s Mak, Kleykamp, Frederik Muller & Co.’, 63-64.

Desondanks wordt de periode 1914-1918 in de Nederlandse kunstliteratuur gekenmerkt door een artistiek isolement.⁸⁵

Behalve in Groot-Brittannië en Nederland, kwamen er ook tentoonstellingen van Belgische kunstenaars in Frankrijk, Spanje, Italië en het neutrale Zwitserland. Zo richtte het Musée du Luxembourg in Parijs een tentoonstelling in met hedendaagse Belgische kunst.⁸⁶ In Lausanne opende de Galerie Bernheim een expositie met de werken van 150 Belgische kunstenaars.⁸⁷ De Brusselse kunsthistoricus en voormalig hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Hippolyte Fierens-Gevaert, richtte in de zomer van 1915 in Venetië een Belgisch paviljoen op met het werk van modernistische Belgische kunstenaars, waaronder Rik Wouters.⁸⁸

Het nationalisme in de kunst

In het voorjaar van 1904 ontstond een kentering in de hedendaagse kunstgeschiedenis. Op het salon van *La Libre Esthétique* in Brussel werd toen het beste werk van de Franse impressionisten bijeengebracht. De Belgische kunstcritici en artiesten beschouwden het Franse impressionisme doorgaans als het hoogtepunt van de kunst. Dit salon bracht echter een omwenteling teweeg, waarbij het publiek de buitenlandse kunst niet langer ophemelde en er een appreciatie ontstond voor de eigen kunst. Het zelfstandige karakter van de Belgische kunst begon zich meer te profileren. Léo Van Puyvelde verklaarde dat deze Belgische eigenheid sterker dan ooit naar boven kwam tijdens de ballingschap van de kunstenaars.⁸⁹

Van Puyvelde was tijdens de oorlog kunsthistoricus aan de Gentse universiteit. In 1915 schreef hij in *Onze Kunst* hoe het Belgische nationalisme opflakkerde in de werken van de gevluchte kunstenaars. De Belgische kunst openbaarde zich, zoals ze zes eeuwen eerder had gedaan met de adem van de renaissance: “De geweldige beïnvloeding van buiten bracht de kunstenaars in

⁸⁵ Voor een uitvoerig overzicht van de artistieke situatie in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog, zie: IMANSE, G. ‘De jaren 1915-1918: Het ontstaan van De Branding en De Stijl’, 125-179.

⁸⁶ MESNIL, ‘Parijs, tentoonstelling van hedendaagsche Belgische kunstwerken in het Musée du Luxembourg’, 142.

⁸⁷ PERRET, ‘Lausanne, tentoonstelling van Belgische kunst in de Galerij Bernheim’, 56.

⁸⁸ PIERARD, ‘De Belgische kunstenaars en de oorlog’, 173.

⁸⁹ VAN PUYVELDE, ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, 49.

ons land ertoe het nationale in zichzelf op te halen.” Ondanks de sterke invloed van de buitenlandse kunststromingen bleven de Belgische artiesten trouw aan zichzelf: “Dat de vele uitgewekenen onder onze kunstenaars ook in den vreemde, ook in deze tijden, waarin onze samenleving uit haar scharnieren losgerukt is en zooveel waarden onderste boven geworpen worden, hun scheppingskracht behouden hebben en de eigenheid en leefbaarheid van onze kunst opnieuw en krachtig geopenbaard hebben.”⁹⁰ Als Belg in het buitenland voelden de artiesten zich nationaler dan ooit. Hierdoor sloten ze zich gedeeltelijk terug aan bij de traditionele kunst, waar de volksaard stevig in verankerd zat. “Voor zooverre wij ’t in de huidige omstandigheden kunnen beoordeelen, heeft geen van onze reeds volwassen kunstenaars die in het buitenland werken, iets verloren van den meest eigen karaktertrek van ons volk en onze kunst.”⁹¹ Deze ‘volwassenheid’ vormde voor Van Puyvelde een noodzakelijke voorwaarde, aangezien artiesten hun persoonlijke stijl volledig moesten ontwikkeld hebben voor ze veilig waren voor de buitenlandse invloeden.⁹² Louis Piérard, een naar Nederland gevluchte letterkundige, was minder enthousiast over deze patriottische heropleving. Hij vreesde namelijk voor bombastische nationalistische kunst, overladen met symboliek en details.⁹³

De artiesten merkten de andersheid van hun werk ten opzichte van de heersende stijl van het land waar ze verbleven. Zo schilderden de Belgische kunstenaars met een fel coloriet, in tegenstelling tot de aardetinten die de Nederlandse kunst domineerden: “Het Hollandsche palet was grijzer en meer in mineur gestemd, het Belgische was fleuriger, juichte luider op in klaterende majeurtonen.”⁹⁴ Daarnaast kenmerkte de Belgische kunst zich door haar temperament, ‘levensguldigheid’ en door haar luciditeit. Dit maakte de Belgen bewust van een gedeelde nationale stijl die de Vlaamse en Waalse school oversteeg.⁹⁵ Daartegenover stond de Hollandse geest, die volgens Van Puyvelde trager werkte, waardoor de Nederlandse kunst vaak preciezer is uitgewerkt. Belgische kunstenaars waren daarentegen wispelturiger. Ze reageerden sneller, met meer vuur. Van Puyvelde verklaarde hoe de Nederlanders de Belgische kunst waardevol achtten door haar spontaniteit.⁹⁶

⁹⁰ VAN PUYVELDE, ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, 60.

⁹¹ VAN PUYVELDE, ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, 49-50.

⁹² VAN PUYVELDE, ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, 59.

⁹³ PIERARD, ‘De Belgische kunstenaars en de oorlog’, 170.

⁹⁴ DE BOER, ‘Belgische meesters in Holland’, 29.

⁹⁵ BERNARD e.a. red., *L’art Belge en Exil / Belgische Kunst in Ballingschap*, 13.

⁹⁶ Fig. 4: Christie’s Amsterdam, lot. 561; Fig. 5: Rijksmuseum, Amsterdam, inv. SK-A-3546. Breitners werk is een voorbeeld van het Nederlandse impressionisme dat in de periode van de Eerste Wereldoorlog de stijlkenmerken van Van Puyvelde weergeeft, met uitzondering van het gedetailleerd werken, waar *De Dam*



Fig. 4: Frans Smeers, *Le Hamac* (1917)



Fig. 5: George Hendrik Breitner, *De Lauriergracht bij de Tweede Laurierdwarstraat* (1917)

Ook in Groot-Brittannië wezen kunstcritici op het verschil tussen de Belgische en de Britse visie op kunst. De Antwerpse schrijver Jozef Muls die tijdens de oorlog in Engeland verbleef, verklaarde hoe de Belgen schoonheden ontdekten die de Britten voordien niet hadden opgemerkt: “Uit het meest materiële wordt de schoonheid naar voren gehaald, uit het plumpe, het grove, het gelijkmakende en mechanische dat de moderne nijverheid bracht in het uitzicht der steden en landschappen.”⁹⁷ Maar het sociaal isolement van Belgische artiesten in Groot-Brittannië was groter dan dat van de ballingen in Nederland. De afzondering bracht een drukkende onzekerheid met zich mee, wat een storende factor vormde in hun artistieke ontwikkeling.⁹⁸ De ontworteling veroorzaakte een opwellende heimwee naar het vooroorlogse België. Muls merkte op dat wanneer de artiesten een Vlaams landschapsschilderij onder ogen kregen, dit een ontroerende herinnering aan het vaderland teweegbracht.⁹⁹

Van echte oorlogskunst, zoals de werken van de frontschilders, was er bij de kunstenaars in ballingschap geen sprake aangezien de meeste van hen de gruwel niet met eigen ogen hadden aanschouwd. Van Puyvelde beweerde hoe de ‘grootsheid’ van de oorlog het bevattingsvermogen van de artiest oversteeg. Bovendien meende hij dat oorlogskunst geen echte kunst was, aangezien dergelijke kunstwerken eerste indrukken zijn van de ontroering die de oorlog bracht, “een hartstochtelijke kreet van pijn en haat, onmiddellijk reflexief geuit.” De

(1898) dan wel het perfecte exempel van is. *De Dam* werd hier niet als illustratie getoond omdat het niet in dezelfde periode geschilderd werd als dat van Smeers.

⁹⁷ MULS, *Het Rijk der Stilte, de Kunst en de Oorlog*, 114.

⁹⁸ BOYENS, ‘Moderne kunst in ballingschap 1914-1921’, 52, 93.

⁹⁹ MULS, *Het Rijk der Stilte, de Kunst en de Oorlog*, 114.

ballingen die het ‘gewone’ werk verderzetten getuigden daarentegen van een zeer waardeerbare hoedanigheid, aangezien hun scheppingskracht bestand bleef tegen lotswisselvalligheden. Het werk dat de artiesten in ballingschap creëerden, beschouwde Van Puyvelde als een versterking van het zelfstandige karakter van de Belgische kunst. “Dit is ons meer waard, en zal tenslotte heel wat heilzamer wezen voor onze geteisterde natie dan veel amechtige oorlogskunst.”¹⁰⁰

Dit nationale gevoel dat het werk van de Belgische artiesten in ballingschap zogenaamd doordrong, moet in zekere mate genuanceerd worden. Van Puyvelde en Muls hadden bij het schrijven van hun kunstkritieken zelf een nationalistische bril op die hun kritische blik vertroebelde. Het kunstwerk *an sich* mag namelijk niet enkel beschouwd worden als het resultaat van een scheppende kunstenaar. Er moet rekening worden gehouden met alle (f)actoren die bijdragen tot de totstandkoming van het werk in zijn uiteindelijke vorm, met name: de omgeving, het gebruikte materiaal en het publiek.¹⁰¹ Wanneer de artiest dus schilderde in een vreemde omgeving voor een buitenlands publiek, had dit (on)bewust een weerslag op de uiteindelijke vorm van het werk. Zo begonnen verschillende Belgische schilders die in Nederland en Groot-Brittannië verbleven na verloop van tijd bepaalde lokale stijlkenmerken over te nemen, maar Van Puyvelde maakte hier korte metten mee: “Ik denk er niet aan deze atmosfeer te beschouwen als een nieuwe valeur in onze schilderkunst.”¹⁰²

¹⁰⁰ VAN PUYVELDE, ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, 48.

¹⁰¹ BECKER, ‘Art Worlds and Social Types’, 703-704: Socio-economen merkten vanaf de jaren 1980 het belang van de verschillende actoren op die een sturende invloed hebben op de artiest en zijn werk.

¹⁰² VAN PUYVELDE, ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, 58.

Hoofdstuk II

KUNST TE KOOP IN EEN BEZET LAND

Als definitie van ‘kunstmarkt’ kan gelden: “Systeem waarbij aanbieders en kopers van kunstwerken culturele objecten zoals schilderijen en sculpturen uitwisselen.”¹⁰³ De kunstmarkt is echter geen homogene markt, maar een cluster van verschillende gemonopoliseerde markten die onder te verdelen valt in twee categorieën. Op de primaire markt verkopen kunstenaars hun werken als aanbieder rechtstreeks vanuit hun studio, of ze gaan samenwerken met een galeriehouder die de intermediair is tussen de vraag- en aanbodzijde van de kunstmarkt.¹⁰⁴ De economische waarde van kunst die op de primaire markt verschijnt, is bijzonder onbestendig waardoor de carrière van de artiest eveneens onstabiel is.¹⁰⁵ Daarnaast is er de secundaire markt waar kunstwerken worden doorverkocht. De veiling behoort tot dit segment van de kunstmarkt, evenals kunsthandelaars gespecialiseerd in *resale*. De focus van de meeste studies over kunsthandel ligt op de secundaire markt, aangezien de primaire kunstmarkt doorgaans geen data vrijgeeft, wat wetenschappelijk onderzoek bijzonder belemmert.¹⁰⁶ Het systeem van de primaire en secundaire markt met de vraag- en aanbodzijde heeft eeuwenoude wortels en werd ook tijdens de Eerste Wereldoorlog gehandhaafd.¹⁰⁷

Cultuur-economen die de kunstmarkt bestuderen, benadrukken dat kopers, verkopers en distributeurs handelen op een manier die vergelijkbaar is met die van andere markten. Het zijn individuen die opkomen voor hun eigen (commercieel) belang en hierbij permanent streven naar de maximale opbrengst, of zoals de Amerikaanse cultuursociologe Ann Swidler stelde: “Cultuur kan gezien worden als een gereedschap waar elk individu kan op terugvallen en hanteren voor zijn eigenbelang.” Galeriehouders weerleggen doorgaans deze bewering van commercialisatie. Marketing en business-strategieën liggen volgens hen niet aan de basis van

¹⁰³ VELTHUIS, ‘Art Markets’, 33.; Het theoretische gedeelte dat vooraf gaat aan de verdere uiteenzetting van de kunsthandel tijdens de Eerste Wereldoorlog vormt een noodzakelijke kadering om een beter begrip te krijgen van hoe de kunstmarkt functioneert op vlak van infrastructuur en actoren.

¹⁰⁴ BECKER, *Art Worlds*, 161.; TOWSE, *A textbook of cultural economics*, 395.

¹⁰⁵ TOWSE, *A textbook of cultural economics*, 307.

¹⁰⁶ VELTHUIS, ‘Art Markets’, 35.

¹⁰⁷ WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 5.

de kunsthandel. Ze beschouwen hun galerie en de artiesten die eraan verbonden zijn als een gemeenschap of als een familie, eerder dan als een marktplaats. De galeriehouder stimuleert de kunstenaar in zijn ontwikkeling en probeert de vraag naar zijn werken te vergroten. De kunsthandelaar wil bovendien dat de koper voeling heeft met het aangekochte werk en hij laat uitschijnen dat hij ten alle tijden wil voorkomen dat het desbetreffende kunstwerk kort na de verkoop op een veiling belandt.¹⁰⁸ Deze ontkenning van commercialisatie ontstond samen met het *dealer-critic system*, waarbij de galeriehouder zijn functie als handelaar trachtte te verdoezelen onder het mom van *l'art pour l'art*.¹⁰⁹

Over het theoretische kader van de kunstmarkt en over de rol van de galerie binnen deze infrastructuur zijn reeds heel wat studies verschenen. Fundamentele overzichtswerken over de hedendaagse kunstmarkt zijn *A Handbook of Cultural Economics* (2011) en *A Textbook of Cultural Economics* (2011), beiden uitgegeven onder leiding van de Britse econome Ruth Towse. Daarnaast zet Olav Velthuis in zijn *Talkin Prices* (2005) de complexe structuur van de internationale kunstmarkt helder uiteen. Het sleutelwerk voor het onderzoek naar de kunsthandel aan het begin van de twintigste eeuw is *Canvases and Careers* (1965,1993) door de Amerikaanse socioloog Harrison en kunstwetenschapster Cynthia White.¹¹⁰ De Whites beschrijven in dit werk de negentiende-eeuwse evolutie van de Franse kunstmarkt en lanceerden hierbij het concept van het *dealer-critic system*. Ten slotte kan de monografie *Marketing Modernism* (1997) door de Amerikaanse kunstwetenschapper Robert Jensen worden aangehaald. In dit werk benadrukt Jensen de rol van de kunsthandelaar en de galerie aan het begin van de twintigste eeuw en treedt hij in debat met de Whites.

Het Belgische galeriewezen tijdens de Eerste Wereldoorlog is tot op heden niet onderzocht. De simpele verklaring hiervoor is dat het overgrote deel van de galerieën hun activiteiten tijdens de oorlog staakten. Eén van de uitzonderingen hierop is de Brusselse Galerie Georges Giroux (G.G.G.), de meest bedrijvige Belgische kunstgalerie uit de periode 1914-1918. Er is echter weinig onderzoek verricht naar de G.G.G. Het meest uitvoerige werk is een licentiaatsverhandeling van Vincent Verbist *De Geschiedenis van de Galerie Georges Giroux* (2005). In deze verhandeling besteedt Verbist een hoofdstuk aan de galerie tijdens de Eerste

¹⁰⁸ VELTHUIS, *Talking prices*, 1-3.

¹⁰⁹ Cf. *Infra.*; JENSEN, *Marketing Modernism*, 50.

¹¹⁰ Cynthia Johnson was haar oorspronkelijke naam voor ze met Harrison White huwde. Cf. MACLEAN, A. en OLDS, A., 'Interview with Harrison White', 2001.

Wereldoorlog. Zijn primaire bron is de memoires van de voormalige galeriedirecteur Jules Elslander *Figures et souvenirs d'une Belle Epoque* [1943]. Er is nog geen monografie of wetenschappelijk artikel verschenen over de G.G.G. Maar de galerie komt wel frequent aan bod binnen de literatuur over de kunstenaars die verbonden waren aan of contact hadden met de G.G.G., zie bijvoorbeeld *Kroniek 1900-1944* door Ronny Gobyn in de bundel *Moderne Kunst in België 1900-1945* (1992).

In *De Brabantse Fauvisten* (1979), een catalogus uitgegeven onder coördinatie van Jacques Deraeve naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling, wordt het belang van Rik Wouters voor de oprichting van de G.G.G. aangehaald. Vervolgens gaan de auteurs in op hoe deze kunstgalerij de nieuwe tempel van het modernisme en het brandpunt van de Brabantse fauvisten werd en hoe de artiesten zich beredden tijdens de oorlog.¹¹¹ De Belgische kunstwetenschappers Olivier Bertrand en Stefaan Hautekeete publiceerden in *Rik Wouters, kroniek van een leven* (1994) de brieven die Wouters tijdens de oorlog naar Giroux zond. Daarnaast lichtten Bertrand en Hautekeete ook uitgebreid de context toe waarin deze brieven werden geschreven. Hierdoor wordt duidelijk hoe de communicatie tussen een kunstenaar in ballingschap met de galeriehouder in het bezette België verliep en hoe beide partijen zich gedurende deze periode handhaafden. Hautekeete publiceerde eveneens *Rik Wouters (1882-1911), ontwikkeling en betekenis van het picturale oeuvre* (1997), waarin de nadruk op de analyse van Wouters' werk ligt, zonder de ontstaanscontext uit het oog te verliezen. Over Wouters is er nu eenmaal bijzonder veel literatuur voor handen, aangezien hij de spilfiguur van het Brabantse fauvisme was. De auteurs verkiezen doorgaans dezelfde drieledige structuur waarbij zijn carrière onderverdeeld wordt in de beginjaren waarin hij zijn debuut maakte als schilder (1900-1907), de doorbraakperiode waarin hij op zoek ging naar zijn eigen stijl (1908-1911) en de creatieve wonderjaren (1912-1916).

2.1 De kunstgalerij aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog

Tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw kenden kunstenaars weinig artistieke vrijheid. In de meeste West-Europese landen domineerden de nationale academiën met hun jaarlijkse

¹¹¹ DERA EVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 32-54.

salons de verkoop van hedendaagse kunst. Officiële jury's, afkomstig van de academies, bestendigden er op autoritaire wijze de traditie.¹¹² België – tot 1830 een deel van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden – organiseerde vanaf 1817 elk jaar beurtelings een salon in Brussel, Antwerpen of Gent.¹¹³ De salons richtten zich hoofdzakelijk op het publieksvermaak, in plaats van op een efficiënt verkoopsysteem. Daarnaast ging hun aandacht uit naar de individuele kunstwerken en niet naar de carrière van de artiest.¹¹⁴ Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw nam het aantal geregistreerde artiesten exponentieel toe. In Parijs, dat tot aan de Tweede Wereldoorlog de hoofdstad van de mondiale kunsthandel was, werden er in de vroege jaren 1860 vierduizend kunstenaars geregistreerd, een aantal dat in een decennium verdubbeld was. De hoeveelheid inzendingen voor de officiële salons nam bijgevolg evenredig toe, wat de organisatie bemoeilijkte. Voor de jonge onbekende kunstenaar werd het steeds moeilijker om op de salons voldoende inkomsten te verwerven. Enerzijds verkleinde de kans dat zijn werk aanvaard werd, anderzijds verdween het in de massa van de duizenden andere tentoongestelde schilderijen. Het aantal misnoegende kunstenaars nam toe, ze hadden nood aan alternatieve mechanismen en nieuwe marketingstrategieën.¹¹⁵



Fig.6: Édouard Joseph Dantan, *Un Coin du Salon* (1880)

Uit de diepe frustraties ten aanzien van het staatsysteem kregen onafhankelijke initiatieven de kans om zich te profileren. Het *dealer-critic system*, een vakbegrip bedacht door de Whites, kende zijn ontstaan in Frankrijk en nam vanaf 1850 de kunstmarkt geleidelijk aan over. Dit systeem beschrijft een alliantie tussen de artiest, de handelaar en de criticus. De handelaar bood

¹¹² DERAEEVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 20.

¹¹³ HOOZEE, 'Kunst in België rond 1900', 12.

¹¹⁴ WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 151.

¹¹⁵ BARRETT, *Artists on the Edge*, 145.; WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 88.

de kunstenaar financiële ondersteuning, doorgaans in de vorm van een maandloon, en in ruil kon hij profijt halen uit de verkoop van de kunstwerken. Dit minimumloon was niet mogelijk binnen het academische systeem. Vanaf 1890 kon de handelaar een hoger bedrag uitbetalen aan de artiest aangezien de prijs voor kunst was toegenomen.¹¹⁶ Daarvoor leidde de kunstenaar vaak een Boheems leven.¹¹⁷ Naast de grotere financiële zekerheid waren andere voordelen voor de artiest, in tegenstelling tot het academie-systeem: een grotere zichtbaarheid, de publiciteit en de sociale steun.¹¹⁸ De criticus was op zijn beurt geïnteresseerd in het ontwikkelen van een reputatie als invloedrijk intellectueel.¹¹⁹ Robert Jensen merkte in zijn *Marketing Modernisme* (1997) wel op hoe de Whites de invloed van de academie op de publieke opinie onderschatten, want aangezien dit een officiële instantie was, stond ze ver van commercialisatie. De kunsthandelaar daarentegen had in de beginjaren weinig succes met zijn onderneming, aangezien zijn stempel als “commerçant” een impact had op zijn geloofwaardigheid. Dit is dan ook de reden waarom de galeriehouder zichzelf profileerde als de hoeder van de kunst die streefde naar *l’art pour l’art* en zodoende niet geïnteresseerd was in winst op korte termijn.¹²⁰

Aan het begin van de twintigste eeuw vormde het *dealer-critic system* een internationaal netwerk met de meeste Europese hoofdsteden, waaronder met de broers Cassirer in Berlijn, Veldemar Klein in Kopenhagen, Ernest Gambart in Londen en Adolphe Goupil in Parijs. Met de opkomst van dit systeem kwamen er nieuwe kunstgroepen, onder meer de Brusselse *Le Sillon, Pour l’Art* of *De Onafhankelijken*.¹²¹ In Brussel alleen al waren er aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog een twintigtal kunstkringen, met elk een twintigtal leden. De kunstenaarsgroep *La Libre Esthétique* zwaaide, door haar internationale uitstraling, tot aan het

¹¹⁶ De prijs van kunst heeft eerder een symbolische dan een economische waarde. Volgens de Franse socioloog Pierre Bourdieu is de waarde van kunst een sociale constructie, ze wordt namelijk geconstrueerd op basis van een raming door de galeriehouder, de critici, de conservatoren en de verzamelaars. Cf. ABBING, ‘Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie’, 28.; VELTHUIS, ‘Art Markets’, 37.

¹¹⁷ WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 151.; De Whites schreven aan de criticus en aan de kunsthandelaar verschillende rollen toe, namelijk de criticus als theoreticus, ideoloog en journalist en de handelaar als speculant en mecenas: WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 121-129.

¹¹⁸ WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 150: Grotere zichtbaarheid aangezien de artiest zelfs een individuele tentoonstelling kon krijgen, wat een enorm verschil betekende met het salon. Daarnaast had de artiest een grotere kans om opgemerkt te worden door de critici. Op het salon kreeg de kunstenaar pas veel publieksaandacht wanneer hij de hoofdprijs won. Ten slotte ontving de artiest steun en bemoediging door de galeriehouder.

¹¹⁹ WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 94.

¹²⁰ JENSEN, *Marketing Modernism*, 50, 51.

¹²¹ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 20.

uitbreken van de oorlog de plak in de Brusselse kunstwereld.¹²² In de toenmalige kapitalistische samenleving haalden de kunstenaars het onderste uit de kan om opgemerkt te worden in de oude veilingzalen en in de nieuwe galerieën. Het kopen van kunst werd een modieus verschijnsel bij de burgerij. De artiesten grepen dan ook elke kans om in te spelen op de smaken van het kapitaalkrachtige publiek.¹²³

In Brussel bloeide de kunstmarkt aan het begin van de twintigste eeuw. Het was de plaats waar Belgische artiesten naar erkenning zochten. De hoofdstad huisvestte bovendien heel wat buitenlandse kunstenaarskolonies. Veilingcatalogi van kunstverkoop werden internationaal verspreid en de tentoonstellingen volgden elkaar snel op. Brussel bevond zich in een uitzonderlijke relatie tot het toenmalige wereldcentrum Parijs. Hierdoor kregen de artistieke vernieuwingen die in de Franse hoofdstad opdoken vrijwel onmiddellijk weerklank in Brussel. De gunstige positie van de stad ten opzichte van Groot-Brittannië, Nederland en Duitsland zorgde bovendien voor een smeltkroes van invloeden. Door dit samenvallen van bevorderlijke omstandigheden en door de aanwezigheid van verhoudingsgewijs veel talent, ondervond België aan het begin van de twintigste eeuw een ware renaissance, vergelijkbaar met de Bourgondische tijd en de periode van de barok.¹²⁴ De Antwerpse schrijver Jozef Muls merkte dit eveneens op: “De schilders worden zoo talrijk, dat in geen ander land ter wereld, een betrekkelijk zoo talrijke groep van uitstekende talenten kan worden aangewezen.”¹²⁵

Het gunstig economische klimaat van de Belle Epoque vormde zonder twijfel de basis voor dit succes. De stad kende een grote aanwezigheid van ondernemers en bankiers die over een ruim kapitaal beschikten en zich actief inzetten op de aankoop van kunst. Zij hoopten hiermee hun economische macht cultureel te vertalen en zo hun status als liberale burgerij op gelijke voet te brengen met de adellijke elite.¹²⁶ Kunst had in deze periode voornamelijk een sociale functie die gericht was op het bevestigen of het verhogen van de eigen status. Het was pas later in de twintigste eeuw (ca. jaren 1980) dat kunst hoofdzakelijk als een investering op lange termijn werd gezien. Naast deze financiële en sociale redenen speelde de esthetische waarde ook een

¹²² OLLINGER-ZINQUE red., *Les XX en La Libre Esthétique: honderd jaar later*, 13.; DE SMET, ‘De gemiste avant-garde’, 205.

¹²³ BARRETT, *Artists on the Edge*, 146, 147.

¹²⁴ HOOZEE, ‘Kunst in België rond 1900’, 12.

¹²⁵ MULS, *Het Rijk der Stilte, de Kunst en de Oorlog*, 126.

¹²⁶ ARNOU, ‘Het adres van de kunst of de kunst van het adres’, 32-33.; BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, 40.

belangrijke rol bij de aankoop van kunst. De koper wilde met het aangekochte werk zijn kunstcollectie uitbreiden of het had voor hem louter een decoratieve waarde. Doorgaans was het een combinatie van deze drie redenen die een geïnteresseerde overhaalde tot het kopen van kunst.¹²⁷

De burgerij met de ‘*belles dames* en hun geleide van snobs’ vormde één van de vijf publieksgroepen die volgens de kunstcriticus Karel Van de Woestijne over de vloer kwamen bij vernissages. Daarnaast waren er de artiesten zelf, de kunstcritici, de kunstminnaars met een liefde voor kunst, maar zonder het nodige kapitaal en de kopers. Deze laatste vier groepen kwamen volgens Van de Woestijne met ‘zuivere bedoelingen’, met name voor de kunst zelf. De burgerij kwam in de eerste plaats om hun eigen kunstjes te tonen, namelijk ‘de kunst der mondaniteit en die van het toilet’. Desalniettemin interesseerde deze liberale burgerij zich, in tegenstelling tot de traditionele elite, voor innovatieve kunststromingen als het impressionisme, het fauvisme en het futurisme. Door hun steun slaagden deze jonge kunstenaars erin om met hun experimentele stijl door te breken.¹²⁸ In het artistieke leven van Brussel en van de grote Belgische industriesteden was er namelijk een zekere moderniteit voelbaar. Deze werd enerzijds gevoed door de welvaart als vijfde grootste economische wereldmacht en anderzijds door de sociale problemen die de geïndustrialiseerde maatschappij veroorzaakte.¹²⁹

De omgeving van het Muntplein was tot 1914 het bruisende kunsthandselcentrum van Brussel. Door de aanwezigheid van de Muntschouwburg vormde deze zone de burgerlijke uitgaansbuurt. Rond 1914 vond er echter een verschuiving van de kunsthandsel naar de bovenstad plaats. Deze herlokalisatie houdt verband met het imago dat de kunsthandelaars wilden uitdragen. Door zich te gaan vestigen in luxueuze winkelbuurten vlakbij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, dé artistieke tempel bij uitstek in de latere negentiende eeuw, groeide hun reputatie van artistieke expertise en exclusiviteit. Deze verschuiving hing samen met projecten van stadsuitbreiding en -vernieuwing.¹³⁰ De Galerie Georges Giroux zou zich in 1912 eveneens vestigen in deze prestigieuze buurt nabij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten en het Koninklijk Paleis. Deze kunsthandsel ontvouwde zich al snel tot één van de meest toonaangevende Belgische galerieën in de eerste helft van de twintigste eeuw.

¹²⁷ VELTHUIS, ‘Art Markets’, 33-34.

¹²⁸ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 379.

¹²⁹ HOOZEE, ‘Kunst in België rond 1900’, 11.

¹³⁰ ARNOU, ‘Het adres van de kunst of de kunst van het adres’, 48, 50, 53, 55.



Fig. 7: Ingang Warrandepark en Koningstraat Brussel (ca. 1900)



Fig. 8: Galerie Georges Giroux, Koningstraat 26, Brussel (ca. 1920)

Georges Giroux was afkomstig uit het Franse Mâcon, maar trok op latere leeftijd naar Brussel, waar hij samen met zijn vrouw in de Koningstraat 88 een hoedenwinkel opende. In 1910, toen Giroux in Watermaal-Bosvoorde woonde, leerde hij zijn buurman Jules Elslander kennen, een gereputeerde kunstkenner en dichter.¹³¹ Elslander introduceerde Giroux in het Brusselse kunstmilieu, waar hij kennis maakte met enkele artiesten van de vereniging *Le Sillon*. Deze kunstenaarsgroep volgde de kunstkring Voorwaarts in 1893 op en was gevormd in de geest van de School van Tervuren. De stichters waren overwegend jonge leerlingen van de Brusselse Academie, namelijk Jef Lambeaux, Frans Smeers en Alfred Bastien. De kunstkring beschouwde de Spaanse schilder Velázquez als hun voorbeeld en ze kwamen aanvankelijk op voor het naturalisme en zetten zich af tegen het symbolisme. Omstreeks 1910 begon hun stijl impressionistische kenmerken aan te nemen. Fauvisten als Willem Paerels, Ramah (Henri François Joseph Raemacker), Ferdinand Schirren en Anne-Pierre de Kat sloten zich aan bij *Le Sillon*. De kunstkring organiseerde jaarlijks een tentoonstelling.¹³²

Later in 1910 ontmoette Elslander op de tram naar Bosvoorde een stevig gebouwde man met helderblauwe ogen en knobkige handen. Het was de Mechelaar Rik Wouters. Elslander zou hem enkele dagen later bezoeken in zijn klein arbeidershuisje, waarvan de zolder was omgebouwd

¹³¹ ELSLANDER, *Figures et Souvenirs d'une Belle Epoque*, 15.

¹³² *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*, 20, 299, 316, 323; ELSLANDER, *Figures et Souvenirs d'une Belle Epoque*, 16.; DERAËVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 25, 110-116.; Fig. 9: Belfius Collectie, Brussel.; Fig. 10: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antwerpen, inv. 2834.

tot atelier.¹³³ Wouters, “het schilderke”, liet een diepe indruk na op Elslander die hem snel in contact bracht met Giroux en “plots was er een sympathie ontstaan tussen de uitbundige Fransman en de jonge Vlaming die hem glimlachend aanhoorde.”¹³⁴ Giroux zou Wouters na deze ontmoeting onmiddellijk financieel beginnen steunen. De kunstenaar wilde echter niet afhankelijk blijven van deze vorm van liefdadigheid, en daarom besloten ze in 1912 om een contract op te stellen. De overeenkomst bepaalde dat Giroux de kunstenaar van het nodige materiaal voorzag en hem een maandloon uitbetaalde van 200 Belgische frank. Dit was een relatief laag loon, aangezien een goed betaald beroep in die periode 1.000 Belgische frank per maand opleverde.¹³⁵ Maar deze financiële vergoeding zorgde ervoor dat Wouters niet langer in loondienst hoefde te werken, waardoor hij zich voor het eerst kon concentreren op zijn kunst. Toch verklaarde zijn echtgenote Nel (Hélène Deurinckx) nadien hoe dit lage loon de artistieke mogelijkheden van Wouters beperkte: “Il avait de fervents admirateurs mais aussi bien des jaloux de sa situation financière que chacun croyait tellement brillante. Il n’y avait pourtant pas de quoi susciter l’envie! Le bruit de son contrat courait comme si nous avions enfin découvert une mine d’or. Les sommes qu’on donnait à Rik se multipliaient à l’infini dans la bouche des autres jeunes artistes ... Si le pain quotidien était assuré à l’artiste, les 200 frs qu’il touchait mensuellement étaient insuffisants pour permettre à Rik toutes les autres choses nécessaires à son développement intellectuel.”¹³⁶

In ruil kreeg de G.G.G. het monopolie op de verkoop van Wouters’ schilderijen, sculpturen en tekeningen. De helft van de opbrengst ging naar de galerie en Giroux had elke maand recht op één werk.¹³⁷ Onder deze prestatiedruk bereikte Wouters het hoogtepunt van zijn productiviteit. In 1912 alleen al schilderde hij een vijftigtal doeken: “Het publiek en de critici hadden de mond vol over onafgewerkte en onvolledige werken”¹³⁸ De cultuursocioloog Velthuis verklaarde in zijn *Talking Prices* hoe het aandrijfmechanisme van de kunstmarkt de kwaliteit van de werken verlaagde en de kwantiteit verhoogde.¹³⁹ René Lyr, de hoofdconservator van de Koninklijk Musea van België, zou gesteld hebben dat Wouters “nog niet het vierde van zijn tekeningen,

¹³³ DERA EVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 32.

¹³⁴ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d’une Belle Epoque*, 17, 49.

¹³⁵ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 899.

¹³⁶ Brief uit het Archief en Museum van de Literatuur, Koninklijke Bibliotheek van België Albert I, Brussel, s.d., 2141/1a, geciteerd uit HAUTEKEETE, *Rik Wouters, ontwikkeling en betekenis van het picturale oeuvre*, 177.

¹³⁷ Cf. Bijlage 4: Contract Rik Wouters.

¹³⁸ DEWULF, *Bijlichtingen: Kijken naar schilders*, 66-67.

¹³⁹ VELTHUIS, *Talking prices*, 3.

schilderijen en beeldhouwwerken zou hebben gemaakt, zonder de geldmiddelen en de atmosfeer die hij in de Koningsstraat vond.”¹⁴⁰ Het zou bovendien de eerste keer zijn geweest dat in België op deze manier werd gewerkt, met een dergelijk contract tussen galeriehouder en kunstenaar, naar Parijs’ voorbeeld.¹⁴¹



Fig. 9: Willem Paerels, *Portret Georges Giroux* (1913)



Fig. 10: Rik Wouters, *Borstbeeld Jules Elslander* (1912)

Aanvankelijk bouwde Giroux de hoedenwinkel van zijn vrouw gedeeltelijk om tot galerie. Met dit concept richtte hij zich tot de mondaine burgerij, waarbij de vrouw een nieuwe hoed kon uitkiezen terwijl haar man de tentoongestelde kunst kon bekijken en kopen. Elslander stelde dat de Fransman een goede commercçant was, maar in het begin niets afwist van kunst. Elslander zou hem met zijn kunstkennis dan ook bijstaan als vennoot.¹⁴² Giroux huurde vervolgens een hotel in de Koningsstraat 26, dat hij op 16 maart 1912 eveneens opende als galerie.¹⁴³ De Galerie Georges Giroux zou al snel *the talk of the town* worden binnen de Brusselse artiestenwereld en bij de burgerij. Elslander en Giroux hadden een voorkeur voor het symbolisme, het impressionisme en het fauvisme, wat samenwerkingen deed ontstaan met artiesten uit *Le Sillon*, zoals Wouters, Schirren, Paerels, Tytgat, Navez, Permeke, Spilliaert en Swyncop. Van dit gezelschap is Willem Paerels doorgaans minder bekend. Hij was een impressionist en een fauvist uit Delft die in 1906 toetrad tot *La Libre Esthétique*. Paerels boekte in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog groot succes in Brussel en Antwerpen en hij was een persoonlijke vriend van Wouters en Schirren. Tijdens de oorlog keerde hij terug naar Nederland

¹⁴⁰ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d'une Belle Epoque*, 51.

¹⁴¹ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 38.

¹⁴² ELSLANDER, *Figures et souvenirs d'une Belle Epoque*, 27.

¹⁴³ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d'une Belle Epoque*, 24.

en richtte hij in Scheveningen een vrije academie op.¹⁴⁴ Over Philippe Swyncop kan gezegd worden dat hij een impressionistische schilder en graveur was die erg geïnspireerd raakte door zijn vele reizen naar Frankrijk, Spanje en Italië. Hij zou de eerste artiest zijn die tijdens de oorlog terug contact opnam met de G.G.G. en Elslander wist te overtuigen om te heropenen. Ten slotte kan Arthur Navez nog kort worden toegelicht. Hij was een aanhanger van het impressionisme en het fauvisme en werd sterk beïnvloed door Cézanne. Na zijn opleiding aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel en Antwerpen ging hij in de leer bij Gérôme in Parijs. Tijdens de oorlog werd hij geïnspireerd door het werk van Paul Cézanne.¹⁴⁵

De groepsvorming bracht een collectief bewustzijn teweeg en creëerde een soort van familiegevoel onder de kunstenaars.¹⁴⁶ René Lyr verklaarde in 1946, bij de vijfendertigste verjaardag van de galerie, hoe de G.G.G. een onmisbaar startblok vormde voor vele artiesten. In de jaren 1910 moesten beginnende kunstenaars een strijd leveren tegen de canon van het traditionalisme. De financiële steun en de introductie in de Belgische kunstwereld, waar de G.G.G. voor zorgde, hielpen de carrière van artiesten als Wouters, Brusselmans en Tytgat lanceren. Brusselmans stelde later dat Georges Giroux de meest onverschrokken en begrijpende kunsthandelaar was die België ooit gekend heeft.¹⁴⁷ Deze strijd op de kunstmarkt tussen de intellectuele en de traditionele kunst lichtte de Franse socioloog Pierre Bourdieu toe aan de hand van zijn hiërarchisch systeem. De jonge, onbekende groep van de avant-gardisten stond hier tegenover de welgestelde ingewijde groep van het culturele veld, wiens werk reeds opgenomen was binnen de canon. Bijgevolg waren de sociaalbewogen avant-gardisten genoodzaakt om hulp te krijgen van de galerie om hun werken aan de man te brengen, terwijl de traditionalisten binnen het circuit van algemeen aanvaarde kunst de geïnteresseerde verzamelaars door de hoge vraag op een wachtlijst moesten plaatsen.¹⁴⁸

De galerie deed er in het begin alles aan om het apathische publiek wakker te schudden. Elslander en Giroux trokken samen naar Parijs waar ze bij de stoutmoedige *Indépendants* op zoek gingen naar de meest controversiële werken om deze vervolgens in Brussel tentoon te

¹⁴⁴ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 40.

¹⁴⁵ *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis*, 271, 278, 337

¹⁴⁶ WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 90: Groepstentoonstellingen van artiesten die dezelfde stijl deelden, werkten bovendien erg in het voordeel van debuterende kunstenaars.

¹⁴⁷ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 36.

¹⁴⁸ VELTHUIS, 'Art Markets', 40, 41.; PAENHUYSEN en VERSCHAFFEL, 'De strategieën van de roem', 1210.

stellen op het *Oeuvres de Sculpteurs et Peintres du Salon des Indépendants de Paris* dat van 16 mei tot 17 juni 1912 liep.¹⁴⁹ De G.G.G. wist uiteindelijk een schandaal te veroorzaken door in mei 1912 een tentoonstelling met de Italiaanse futurist Filippo Marinetti te organiseren. De Italiaan slaagde erin om met zijn ultramoderne kunst het publiek te schokken.¹⁵⁰ In het jaar voor de oorlog bleef de Galerie Giroux aan de lopende band exposities organiseren en haar cliënteel uitbreiden. Wouters, Giroux' favoriet, kreeg in maart 1914 zijn eigen tentoonstelling met 7 beeldhouwwerken, 45 doeken en 88 aquarellen, tekeningen en etsen.¹⁵¹ De meningen van het publiek waren verdeeld, maar toch bleef Wouters het boegbeeld van de G.G.G., een ster die enkele maanden later onder het gedruis van de oorlog zou vallen.

2.2 De kunstgalerij tijdens de Eerste Wereldoorlog

De teloorgang en de verrijzenis van het kunstbedrijf

Door het uitbreken van de oorlog verloor België het grootste deel van zijn intellectuele en artistieke krachten. Schrijvers en kunstenaars kozen voor emigratie of voor stilzwijgen om zo niet te moeten toegeven aan de Duitse censuur. De Duitse historicus Ulrich Tiedau stelde in 2003 nochtans dat het cultuurleven tijdens de bezetting, zeker in Brussel, een grote bloei kende en dat de censuur geen grote beperkingen oplegde. Tiedau verwees hierbij naar de Duitse schrijver Otto Flake die in zijn memoires stelde: "Hier, waar men van oudsher wist hoe zich te amuseren, moest zelfs het Duitse bezettingsbestuur verschillende omvangrijke concessies doen. ... Men is goed op weg om met het dagelijkse vermaak het leed van de voorbije maanden te vergeten. En het is goed dat het Duitse bestuur rekening houdt met de mentaliteit van de Brusselaars."¹⁵² Tiedau heeft echter niet nagegaan hoe de Belgen de Duitse tussenkomst op vlak van ontspanning en vermaak ervaarden. Zo schreef de Brusselse kunstcriticus Karel Van de Woestijne in december 1915: "Nooit heb ik Brussel zoo beest-dom als vandaag gezien, nooit zoo valsch opgeruimd, nooit zoo gedwongen-leutig: een schijn zoo schril-valsch, dat een gevoelig mensch erbij zou gaan huilen."¹⁵³

¹⁴⁹ DE SMET, 'De gemiste avant-garde', 215.

¹⁵⁰ DERA EVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 37.; ELSLANDER, *Figures et souvenirs d'une Belle Epoque*, 33.

¹⁵¹ DERA EVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 39.

¹⁵² TIEDAU, 'De Duitse cultuurpolitiek tijdens de Eerste Wereldoorlog', 33.

¹⁵³ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 693.

De Duitse bezetting leidde ertoe dat het artistieke leven in België tijdens het eerste oorlogsjaar grotendeels stilviel. Er vonden slechts sporadisch vergaderingen en discussieavonden plaats van kleine groepjes intellectuelen en artiesten. Jonge Brusselse kunstenaars ontmoetten elkaar tijdens de oorlogsjaren in cabarets als *Le Diable au Corps* en *Le Compas*. Algemeen gezien, sloten de Belgische galerieën hun deuren en vielen de meeste kunstkringen uiteen.¹⁵⁴ Ook de Galerie Georges Giroux besloot om haar praktijken te staken. “Qu’y avait-il encore à faire pour les artistes? Nous partions en guerre à la tête d’une somme de 715 francs!”¹⁵⁵

Er kwamen gedurende het eerste oorlogsjaar geen kunsttentoonstellingen meer. In het tijdschrift *Onze Kunst* viel te lezen hoe de weinige goede kunstenaars die in het bezette België waren gebleven, verkozen om zich terug te trekken in een makkende eenzaamheid. De meesten verloren de moed om te werken.¹⁵⁶ Vele artiesten slaagden er niet in om de klare ‘geesteskalmte’, die noodzakelijk is voor het maken van kunst, terug te vinden.¹⁵⁷ Welke zin had kunst nog in zo een benarde tijden, of zoals Stijn Streuvels stelde: “Men voelt alleen belang voor dingen die rechtstreeks in verband staan met de zekerheid of de onzekerheid van het leven, al ‘t andere is nutteloze bijkomstigheid. Nu begrijpt men best ’t geen ons in de kunstgeschiedenis onderwezen wordt: dat in beroerde tijden en oorlogsjaren, de kunst altijd in verval geraakt en er vaste vrede moet heersen en welstand eer de kunsten heropbloeien. Kunst is eigenlijk een luxeartikel, een overtolligheid in ’t leven, iets dat voor de geest is, ’t geen taart, likeur en sigaren zijn voor het lichaam. En wie denkt nog aan die dingen als er geen zekerheid is dat men het uiterst noodzakelijke brood zal krijgen, waarvan ’t leven eigenlijk afhangt?” Vervolgens gaf Streuvels aan dat er in de Brusselse Cinquantenaire een tentoonstelling van schone kunsten geopend was. Hij merkte op hoe de tentoonstelling maar weinig bezoekers over de vloer kreeg aangezien de mensen de oorlog als de vastentijd ervaarden, als een tijd van inkeer, meditatie en boetedoening. “Niemand van ons die er mede bezig is wat boek hij zal schrijven of wat schilderij hij zal maken – ’t lijkt eerder of er nooit boeken of schilderijen meer moesten gemaakt worden!”¹⁵⁸

¹⁵⁴ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 379.

¹⁵⁵ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d’une Belle Epoque*, 53.

¹⁵⁶ ‘Antwerpen, Oscar en Floris Jaspers’, 95-97.

¹⁵⁷ PIERARD, ‘De Belgische kunstenaars en de oorlog’, 169.

¹⁵⁸ STREUVELS, *In oorlogstijd*, 200-201.; WILS, *Onverfranst, onverduist? Flamenpolitiek, Activisme, Frontbeweging*, 26-27: Bij het uitbreken van de oorlog begon Stijn Streuvels zijn getuigenissen neer te pennen. Streuvels kreeg van de bezetter de toelating om het oorlogsgebeuren van nabij te aanschouwen.

Dit gevoel van neerslachtigheid dat het kunstbedrijf verlamde, wordt in de literatuur aangehaald om vervolgens te stellen dat het stilvallen van het kunstleven een constante was doorheen de oorlog, maar vanaf 1915 begon de Belgische kunstwereld in kleine mate te herleven. De oorlogsmoeheid nam gestaag toe en “zoo wat overal poogt men in het bezette België de bevolking op te beuren, en door werk van didactischen aard, voordrachten, lezingen, muziekavonden, tentoonstellingen, den lust voor intellectueele betrachtungen aan te wakkeren, de treurnis der steeds aangroeiende oorlogsmaanden te bevechten.”¹⁵⁹ In de *Gazet van Brussel* schreef Fritz Free hoe aan het begin van de oorlog het intellectuele leven insliep. De kunstenaars die niet gevlucht waren, lieten hun pen en penseel vallen. “Maar weldra rechtten de koppen, al was de storm ook niet uitgewoed en al hoorde men hem bulderen en tieren in naburige streken, hier was’t over. Nooit te voren werd er zoveel aan kunst gedaan. Kende Vlaanderen, vooral Brussel ooit zoo’n tal van tentoonstellingen van beeldende kunstenaars. Al is het bij sommigen nog maar een stamelen, het brengt toch zijn greintje schoonheid in den lande. Schilders volgden elkaar snel op in de Aeolian en Giroux zalen. Waar het kunstgenot van de Brusselaar hem schadeloos stelt voor het gebrek aan ’t smakelijke brood van vroeger.”¹⁶⁰ Robert L’Hoir schreef in zijn kunstkritiek *Les Artistes et Les Expositions Officielles* (1916) hoe de kranten enkel spraken over militaire operaties, diplomatieke manoeuvres en de economische malaise. Dit leverde alleen maar kopzorgen op en dus stelde hij voor om de aandacht te vestigen op de kunst.¹⁶¹

De rijkste eersterangs kunstenaars kozen bij het eerste oorlogsalarm het hazenpad. Bijgevolg waren de werken die de niet-gevluchte artiesten in de Belgische steden begonnen tentoon te stellen, volgens verschillende kunstkritieken, van matige kwaliteit. De kunstenaars die in België bleven, leden erg onder de oorlog. Van de Woestijne beschreef de artiest namelijk als een nobele parasiet die teerde op weelde en wanneer deze door de oorlog wegviel, was hij de eerste die dit ondervond. Sommige kunstenaars kregen honger, waardoor de nood hen dwong om meer te exposeren “en zoo kregen wij weer tentoonstellingen, die het niet verzwegen, op

Doordat in Streuvels’ dagboeken een sterke Duitse sympathie en een grote afkeer van het goddeloze Frankrijk en Engeland naar voren kwam, ontstond er na de publicatie een hevige polemiek omtrent de omstrede inhoud van dit werk.

¹⁵⁹ DELEN, ‘Antwerpen, tentoonstelling Maarten Melsen’, 113.

¹⁶⁰ FREE, ‘Brusselsche Kroniek: Onze kunst in de hoofdstad’, *Gazet van Brussel* (25 juli 1917), 2-3.; WILS, *Onverfranst, onverduits? Flamenpolitik, Activisme, Frontbeweging*, 95: Op 29 november 1914 verscheen het eerste nummer van de *Gazet van Brussel*. Het blad vormde een zeer belangrijk instrument in de *Flamenpolitik*. Van de bezetter kreeg ze naast een maandelijks toelage ook de leiding over *Le Bruxellois*.

¹⁶¹ L’HOIR, *Les Artistes et Les Expositions Officielles*, 3.; Cf. *Infra*.

liefdadigheid uit zijn”. In dit kader richtte de G.G.G. in augustus 1915 een tentoonstelling in ten voordele van kunstenaars in geldnood. De opbrengst van het inkomgeld (25 centiemmen per persoon) werd in de ‘onderstandkas van de beroepsvereniging voor Schone Kunsten’ gestort. Dit hulpfonds stond in voor de aankoop van kledij, schoenen en eten voor de getroffen kunstbroeders. “Alors que l’exposition de la rue Royale se distingue par son caractère philanthropique, celle-ci est sympathique surtout par son aspect personnel.”¹⁶²

Van de Woestijne verwees nogmaals naar de vijf soorten publiek die bij tentoonstellingen over de vloer kwamen. Hierbij waren de *belles dames* en hun aanhang voor het grootste deel van het toneel verdwenen, wat de artiest onrechtstreeks benadeelde. De critici bleven ook weg aangezien de gespecialiseerde pers, waarin hun kritieken doorgaans verschenen, opgedoekt was. Vervolgens waren de kunstminnaars zodanig door de gruwel van de oorlog ontredderd dat hun geweten het niet toeliet om zich te keren tot de kunst. De enige groep die aanwezig bleef, waren de kopers die hun rol als mecenas erg serieus namen: “Zij, die doorgaans zoo fier zijn op hun goeden smaak en op hun speurzin, zij hebben veel geld gegeven voor dingen, die zij weten leelijk te zijn, en waar niet eens een goed-klinkende of veelbelovende naam onder staat. Zij hebben - stel u dat nu maar eens voor – zij hebben niet gekocht voor zichzelf, voor hun eigen genoegen: zij hebben gekocht voor het genoegen van den artiest, die toch óók eten moet. En op dien honger hebben zij niet gespeculeerd: zij hebben er zelfs in hun liefde-voor-de-kunst en in hun portemonnaie om geleden!” Bovendien namen ze hun vrienden mee, die doorgaans meer geïnteresseerd waren in de aankoop van een goede fles Bordeaux dan van een vierkante meter geschilderd doek. De meeste van hen hadden zelfs nog nooit een expositie gezien, maar ze beschouwden het als hun ‘rijkeluis plicht’ om aan filantropie te doen en de arme artiest bij te staan.¹⁶³

Bovendien slaagden de kunstenaars er ook in om een nieuwe groep van kopers te vinden: “de kerschversch rijkgeworden oorlogswokeraars, de verdachte zwendelaars, die teren op de ellende van dezen tijd, gingen met hun kruidenierssmaak kunstverzamelingen aanleggen, betaalden hoge prijzen. Dit wakkerde den moed aan der preuteraars, die deelden in de vieze

¹⁶² ‘Voor de Kunstenaars’, *Vlaamsche Nieuws* (19 augustus 1915), 3.; WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 141: Hulpfondsen voor artiesten bestonden reeds sinds de jaren 1840. Dit systeem stond ver van de originele gildestructuur, maar slaagde erin om een deel van de financiële problemen op te lossen waar artiesten mee kampten.

¹⁶³ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 379-382.

oorlogswinsten.”¹⁶⁴ Bijgevolg waren de meeste artiesten er beter aan toe dan sommigen vreesden. Niet enkel de kunstenaar van het zevende knoopsgat, maar ook de meer controversieel moderne artiest kende door het toedoen van de oorlog een groter succes: “Begrijpelijk is dan dat deze tentoonstelling, die een uiting bracht van ene bijna ultramodern streven, veel meer gerucht maakte in ons dommelend leventje, dan zij het in gewone tijden zou hebben gedaan. ... Zij bracht vooreerst de gelegenheid om vast te stellen dat te midden van de neerdrukkende oorlogsatmosfeer de jonge kunstenaars niet verslagen en zich gereed maken voor den strijd van de toekomst. Zeker, nog lachen sommigen zich een breuk, anderen maken zich geweldig boos, en velen staan besluiteloos, verdwaasd als een kat in een vreemd pakhuis. Maar ik ben er van overtuigd, dat tien jaar geleden, zulke tentoonstelling opstand zou hebben verwekt, terwijl nu deze een publiek lokte, dat wellicht uit louter nieuwsgierigheid, maar dan toch met onverholen belangstelling, kijken kwam... al vond geen enkel stuk een koper.”¹⁶⁵ Vooral in Antwerpen richtte een groep jonge kunstenaars zich omstreeks 1917 naar het modernisme. De sterke aanwezigheid van het activisme creëerde namelijk een revolutionair klimaat dat linkse intellectuelen en kunstenaars samenbracht. Hoewel Brussel tijdens de oorlog meer leek te lijden onder het artistieke isolement, kwam de populariteitsstijging van het modernisme de Galerie Giroux, die gekend was voor haar omstreden stijl, ook ten goede.¹⁶⁶

Maar niet iedereen was opgetogen met het opkomende succes van de moderne kunst. Robert L’Hoir haalde in zijn kunstcritiek hard uit naar de tentoonstellingen die in de G.G.G. plaatsvonden. Hij stelde dat een schilderij niet mag afwijken van de traditie. Een portret moet op zijn model lijken en het betekende voor L’Hoir heiligschennis om een gezicht te schilderen in rode, groene, blauwe en paarse tinten. Hij verklaarde dat deze vernieuwende werken een verspilling van materiaal en tijd waren. Daarnaast verkocht de Galerie Georges Giroux de werken veel duurder dan ze effectief waard waren. Een schilderij verdiende volgens de criticus pas erkenning en een zekere hoge prijs, wanneer het werk gecreëerd werd met kennis van zaken en een sterke academische techniek. Daarom pleitte hij ervoor dat de kunstenaar, net als een frontsoldaat, zou vechten tegen andere artiesten die de hele notie van kunst wilden ruïneren: “C’est à une véritable course de l’Art vers sa ruine que l’on nous fait, de la sorte, assister...”

¹⁶⁴ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 899.

¹⁶⁵ ‘Antwerpen, Oscar en Floris Jaspers’, 95-97.; HEUVELMAN, *De Antwerpse kunstveilingen 1890-1918*, 170: De smaak van de Antwerpenaren bleek tijdens de veilingen aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog nog niet klaar te zijn voor de meer progressieve kunst.

¹⁶⁶ HENNEMAN, ‘Brussel en Antwerpen als centra van de avant-garde, 1917-1925’, 95.

Déjà, il tombe... et bientôt il ne sera plus... si on laisse faire tous ces insensés.”¹⁶⁷ L’Hoirs betoog illustreert de culturele strijd op de kunstmarkt tussen de canon van het traditionalisme en de progressieve avant-garde, die Pierre Bourdieu met zijn hiërarchisch systeem toelichtte.¹⁶⁸

De Galerie Georges Giroux was dus nog werkzaam tijdens de oorlog. Ook de Brusselse Salle Aeolian in de Koningsstraat 134 organiseerde in 1917 nog een tentoonstelling met Kurt Peiser en Emile Laloux.¹⁶⁹ Daarnaast richtten enkele kunstgalerijen nog sporadisch een tentoonstelling in. Ter illustratie kunnen de exposities van de Latemse kunstenaar Albert Servaes worden aangehaald. Paradoxaal vormden de oorlogsjaren wellicht de gelukkigste periode van zijn leven. Servaes leerde in 1915 namelijk zijn vrouw kennen met wie hij nog tijdens de oorlog drie kinderen kreeg. Het was ook de tijd waarin hij als kunstenaar doorbrak. In januari en in juni 1916 organiseerde de Salle Taets in Gent twee tentoonstellingen met zijn werken. In 1917 werd, eveneens in Gent, een expositie in de Salle Belfort ingericht.¹⁷⁰ Maar zijn grootste succes kwam er in november 1917 met zijn tentoonstelling in de Brusselse Galerie Sneyers in de Naamsestraat. Daar werden de werken van Servaes voor maar liefst 24.000 goudfrank verkocht, wat toen een fortuin was.¹⁷¹

Deze galerieën, en zeker de bedrijvige G.G.G., vormden wel de uitzondering op de regel, want het overgrote deel van de Belgische kunstkringen en galerieën staakten effectief hun activiteiten in deze periode. Zo sloten onder meer de kunstkring *La Libre Esthétique* en de kunstgalerie Salle Forst definitief hun deuren en bleven onder meer de Galerie Buyle en de Galerie in Oostende vier jaar op non-actief staan. De oorlog had de Belgische kunstwereld weldegelijk grondig ontwricht.

De Galerie Georges Giroux tijdens de oorlog

Het duurde niet lang voor de Galerie Georges Giroux de vernietigende kracht van de oorlog aan den lijve ondervond. Het Duitse leger liet tijdens zijn doortocht in augustus 1914 een spoor van

¹⁶⁷ L’Hoir, *Les Artistes et les Expositions Officielles*, 3-5.

¹⁶⁸ Cf. *Supra*.

¹⁶⁹ GOBYN, ‘Kroniek 1900-1944’, 347.

¹⁷⁰ SCHOONBAERT, *Albert Servaes*, 188.; GOBYN, ‘Kroniek 1900-1944’, 350.

¹⁷¹ STUBBE, *Albert Servaes en de eerste en tweede Latemse kunstenaarsgroep*, 90.

vernieling achter. Wanneer het Epepegem bereikte, ging 58% van de bebouwing tegen de vlakte. Ook het kasteel van Eetveld ging in vlammen op. Giroux huurde daar enkele kamers en had er een deel van de collectie ondergebracht. Hierdoor gingen onder meer een tiental werken van Wouters verloren, waaronder *De Zonnebloemen* [1912], *De Dame in het Rood en Wit Gestreepte Kleed in het Dennenbos* (1912), maar ook verscheidene aquarellen en de originele plaaster van *Het Zotte Geweld* (1912). Daarnaast werden werken van de Sillonisten Louis Thevenet, Frans Smeers, Maurice Wagemans en Maurice Blicck vernietigd. De schade bedroeg 4.940 frank, wat voor die tijd een enorm grote som was.¹⁷²

Giroux bleef niet bij de pakken zitten en schreef meteen naar Paerels, Wagemans en Smeers. Hij spoorde hen aan om hun penseel zo snel mogelijk terug op te nemen: “Wij moeten in beweging blijven!” Giroux wilde namelijk kleine exposities organiseren, zonder de galerie officieel te heropenen, en hij had reeds uitnodigingen verstuurd naar potentiële kopers.¹⁷³ Daarnaast ging Giroux actief op zoek naar onderdak voor gevluchte kunstenaars, onder wie Jean Van den Eeckhoudt: “On l’installa à Uccle, dans une petite maison de la chaussée d’Alsemberg que j’avais trouvée pour lui, et où il put se mettre incontinent au travail.”¹⁷⁴ Vervolgens vulde de G.G.G. het vacuüm van *La Libre Esthétique* op. De kunstkring organiseerde bij het uitbreken van de oorlog nog een laatste tentoonstelling, maar sloot aan het einde van 1914 toch haar deuren, aangezien de gevolgen van de oorlog te zwaar doorwogen om operationeel te blijven.¹⁷⁵

¹⁷² MIN, *Rik Wouters, een biografie*, 288.; DERAEEVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 114-115.: Thevenet (1874-1930) kreeg in 1913 een persoonlijke tentoonstelling in de G.G.G. Voordien had hij contacten met *La Libre Esthétique* (1904) en *Les Indépendants* (1906). Tijdens de oorlog woonde hij in Halle.; Smeers (1873-1960) was een post-impressionist die in 1912, samen met Wagemans, een tentoonstelling in de G.G.G. kreeg. Hij verbleef in Nederland en Engeland tijdens de oorlog.; Wagemans (1877-1927) was een persoonlijke vriend van Bastien en Blicck met wie hij in 1893 de kunstkring *Le Sillon* oprichtte. In 1916 een lid van de *Section Artistique* (Cf. *Supra*).; Blicck (1876-1922) verbleef tijdens de oorlog in Parijs en Londen.

¹⁷³ GOYENS DE HEUSCH, *Het impressionisme en het fauvisme in België*, 386.

¹⁷⁴ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d’une belle époque*, 66.

¹⁷⁵ VERBIST, *De geschiedenis van de Galerie Georges Giroux*, 37.; GOBYN, ‘Kroniek 1900-1944’, 346. Een meer concrete verklaring voor het ontbinden van de kunstkring wordt in de literatuur niet gegeven. De literatuur rondt haar betoog doorgaans af met de laatste tentoonstelling van *La Libre Esthétique* in het voorjaar van 1914.

Rik Wouters in het zotte geweld

De Galerie Georges Giroux zou in augustus 1914 haar meest belovende artiest zien vertrekken. Rik Wouters had zijn mobilisatiebrief ontvangen en moest zich onmiddellijk vervoegen bij de Compagnie van het negende Linierregiment nabij Luik. Op 9 oktober was hij getuige van de val van Antwerpen. Het grootste deel van het Belgische leger trok zich achter de IJzer terug, maar Wouters kwam als krijgsgevangene in het kamp van Amersfoort terecht.¹⁷⁶ Voor hij contact opnam met Giroux, ontmoette hij de Nederlandse schilder Evert Pieters. Deze bezorgde Wouters verf en papier, waardoor hij terug aan het werk kon gaan. De kunstenaar stuurde ook brieven naar zijn vrouw Nel in Brussel, aan wie hij om schildermateriaal vroeg: “Informeer of men goederen uit België mag ontvangen. Zoniet breng me dan een kaart met zes aquarelkleuren. Je kent die kaarten wel, nietwaar? Een tamelijk dik penseel en papier dat waterverf verdraagt. Geen duur aquarelpapier, weet je! Ofwel losse bladen, ofwel een blok van groot formaat.”¹⁷⁷



Fig. 11: Tentenkamp Amersfoort (1914)



Fig. 12: Tentenkamp Zeist. Wouters zittend in het midden op de bank tussen een groep Belgische geïnterneerde soldaten (1914)



Fig. 13: Wouters in uniform met Nel (1915)

Op 2 november werd Rik Wouters naar het kamp van Zeist gezonden, waar hij samen met meer dan tienduizend Belgen in barakken moest leven.¹⁷⁸ Giroux begon hem vanaf november al clandestien schilder- en tekenmateriaal op te sturen. De transactie bestond er doorgaans uit dat Wouters een brief naar Giroux zond met een vraag voor het nodige materiaal. Vervolgens

¹⁷⁶ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 121, 131.; GOBYN, ‘Kroniek 1900-1944’, 346: Georges Vantongerloo is een ander voorbeeld van een Belgische kunstenaar die tijdens de oorlog krijgsgevangene werd in Nederland en in gevangenschap verder ging met het maken van kunst.

¹⁷⁷ *Brief van Rik Wouters aan zijn echtgenote (31 oktober 1914)*.; Fig. 11: uit BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 131.; Fig. 12: uit GOBYN, ‘Kroniek 1900-1944’, 347.; Fig. 13: *De Brabantse Fauvisten*, 46.

¹⁷⁸ Het kamp van Zeist werd nabij het kamp van Amersfoort bijgebouwd.

overhandigde Giroux het pakketje aan een tussenpersoon die het over de Nederlandse grens kon smokkelen.¹⁷⁹ Dit was geen evidente onderneming aangezien elke Belg, in het bijzonder mannen tussen de zestien en de veertig jaar, die de grens trachtte over te steken, kon worden gefusilleerd. Daarnaast vormde de Dodendraad, of kortweg de Draad, een letale versperring.¹⁸⁰ Wouters schilderde en tekende enorm veel tijdens zijn gevangenschap en Nel probeerde via Paul Lambotte de werken van haar echtgenoot in Engeland te krijgen om die daar te verkopen.¹⁸¹ Acht schilderijen werden op die manier tentoongesteld in Oxford en in de Londense Grosvenor Gallery. *Het Zotte Geweld* (1912) werd getoond op het Salon van de *International Society of Sculptors, Painters, Engravers*.¹⁸² Transacties tussen het neutrale Nederland en Groot-Brittannië waren doorgaans eenvoudiger dan tussen Nederland en België. Dit moet echter gerelativeerd worden, aangezien de Noordzee tot oorlogsgebied was verklaard, zodat schepen het risico liepen om een zeemijn te raken of getorpedeerd te worden door een Duitse *U-Boot*. Zo voeren er in 1912 nog 17.000 schepen naar de Nederlandse havens, terwijl dit in de periode 1914-1918 gereduceerd werd tot een gemiddelde van 3.900 schepen.¹⁸³

In april 1915 nam Wouters voor het eerst contact op met Nic Beets, adjunct-directeur van het Prentenkabinet bij het Rijksmuseum te Amsterdam. Beets had interesse in het werk van Wouters voor een tentoonstelling in het Prentenkabinet.¹⁸⁴ Wouters schreef hiervoor vervolgens brieven naar zijn persoonlijke vriend, schrijver en kunsthistoricus Ary Delen. Dit was geen evidente zaak aangezien Delen in Antwerpen verbleef en het briefverkeer niet volgens de gewone post kon gebeuren. De transactie moest via een omweg verlopen, waarbij Wouters de brief in twee enveloppen stak. De eerste gericht aan de consul Cremer in Amsterdam en de tweede aan het Duitse perskantoor in Antwerpen. Van daaruit kon Delen de brief van Wouters ontvangen.¹⁸⁵ Ary Delen was bereid om artikels te schrijven voor *De Nieuwe Amsterdammer* en de kunstbladen *Elsevier* en *Onze Kunst*. Hiermee hoopte Wouters het succes van de komende tentoonstelling te beïnvloeden.¹⁸⁶ Beets kocht vanaf mei 1915 ook rechtstreeks werken van

¹⁷⁹ MINS, *Rik Wouters, een biografie*, 308.

¹⁸⁰ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 306.

¹⁸¹ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 121, 150.

¹⁸² BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 121, 165.

¹⁸³ ABBENHUIS, *The Art of Staying Neutral*, 125-127.

¹⁸⁴ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 121, 159.; *Brief van mevrouw Van Vollenhove aan Nic Beets (1915)*.

¹⁸⁵ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 121, 184.

¹⁸⁶ *Brief van Ary Delen aan Rik Wouters (23 april 1915)*.

Wouters aan.¹⁸⁷ Deze transactie verliep los van de contractafspraken die Wouters met Giroux had gemaakt in 1912. De G.G.G. exposeerde van mei tot juni wel nog de werken van Wouters die de galerie nog in haar bezit had.¹⁸⁸

Sinds het uitbreken van de oorlog had Wouters last van een aanhoudende hoofdpijn. Hiervoor werd hij eind januari 1915 voor het eerst opgenomen in het militair hospitaal van Utrecht.¹⁸⁹ Wat de dokters beschreven als “onzuiverheden in het bloed” zou later herzien worden als “kanker aan de kaak”.¹⁹⁰ Wouters onderging de ene chirurgische ingreep na de andere. Zijn gezicht raakte misvormd en hij verloor het zicht aan zijn linkeroog. De bijtende pijn weerhield hem van zijn werk, maar de aanstaande tentoonstelling met zijn kunst in het Prentenkabinet, het Amsterdams Stedelijk Museum en de Rotterdamse Kunstkring zorgden voor de nodige afleiding.¹⁹¹ Wouters schreef brieven naar Giroux, waarin hij hem vroeg om enkele van zijn werken op te sturen. Zoals reeds vermeld waren dergelijke transacties tijdens de oorlog allesbehalve vanzelfsprekend. Kunstwerken konden de grens niet legaal oversteken, dus moesten er allerlei clandestiene methodes worden bedacht.¹⁹² Toch bereikten de gevraagde doeken hun locatie: “Een laatste vreugde wordt hem aangeboden. Hij heeft uit België bijna al zijn doeken met zacht strelende kleuren kunnen laten komen. Voor hem zijn ze de zonnestraal die de drukkende atmosfeer van Amsterdam verdrijft.” Sommige werken waren door het transport beschadigd geraakt, maar Wouters genoot ervan om ze te restaureren. Nadat de tentoonstellingen in Nederland beëindigd waren, werden de werken in grote delen van Europa geëxposeerd: Edinburgh, Glasgow, Bradford, Birmingham, Liverpool, Madrid, San Sebastian, Parijs en Venetië.¹⁹³ Dus eenmaal kunstwerken de Belgische grens over geraakten, konden ze relatief eenvoudig in geallieerd en neutraal Europa circuleren.

Daarnaast gaf Rik Wouters ook nog instructies aan Giroux omtrent de werken die de galerie tentoonstelde tijdens het Herfstsalon: “Wil je me een groot genoegen doen en geen tekeningen, schetsen of onvoltooide schilderijen uit mijn atelier exposeren, want ik wil ze bij mijn terugkeer

¹⁸⁷ *Brief van Rik Wouters aan Simon Lévy (18 mei 1915).*

¹⁸⁸ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 121, 165.

¹⁸⁹ *Brief van Rik Wouters aan zijn echtgenote (26 januari-2 februari 1915).*

¹⁹⁰ *Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (3 juli 1915);* BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 185.

¹⁹¹ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 175.

¹⁹² ‘Madrid, Exposicion de Arte Belga’, 115.

¹⁹³ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 185.

afwerken en ik zou niet graag hebben dat het verrassingseffect wegvalt. Laten we ook de nieuwsgierige blikken van de dierbare kameraden vermijden!”¹⁹⁴ De werken die Giroux wel mocht tentoonstellen, kenden een groot succes. Karel Van de Woestijne, de Brusselse correspondent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, schreef later hoe de doeken van Wouters de show stalen bij de G.G.G.: “Acute hyperaesthetische paroxystische, paradoxale kunst van een Rik Wouters. ... Het leidt geen twijfel: de toekomst der Vlaamsche kunst ligt voor een deel in de handen van dezen schoonen barbaar vol sterke fijnheden.”¹⁹⁵

Op het moment dat Wouters bedlegerig werd en niet meer in staat was om zijn schilderijen af te werken, begon hij met het signeren van al zijn tekeningen, schetsen, aquarellen. Wanneer de artiest beseftte dat hij nooit meer zou kunnen werken, brak hij. Op 27 april 1916 liet Wouters zijn testament bij een Amsterdamse notaris opstellen, waarbij zijn volledige bezit naar zijn echtgenote Nel ging. Bijna drie maanden later, in de nacht van 11 juli, stierf Rik Wouters op 33-jarige leeftijd.¹⁹⁶ “Il ne voulait pas mourir, parce qu’il lui restait encore tant à faire. Et cependant, son oeuvre était terminé!”¹⁹⁷ De dood van deze jonge Mechelse kunstenaar bracht een hele erfeniskwestie met zich mee. Nel eiste dat Giroux het contract dat haar man aan de galerie bond zou verscheuren, aangezien het niet meer gold na zijn overlijden. Ze wilde ook dat Giroux tot aan haar terugkomst geen van Wouters’ werken meer zou verkopen. Nel beschouwde zichzelf als de enige eigenaar van Wouters’ artistieke erfenis. De G.G.G. weigerde op deze eis in te gaan, aangezien het contract volgens hen nog altijd gold. Daarnaast eiste Giroux de werken terug die hij naar Nederland had opgestuurd. De galeriehouders schakelde juristen in die zijn aanspraak op het volledige oeuvre van Wouters moesten beargumenteren. Nel haalde er op haar beurt de advocaat Albéric Deswarte bij om op te komen voor haar belangen. De Duitse bezetting bemoeilijkte bovendien de communicatie tussen België en Nederland, waardoor de hele kwestie op de lange baan werd geschoven.¹⁹⁸

Uiteindelijk bereikten beide partijen een compromis waarbij Nel recht kreeg op zeven schilderijen, twaalf aquarellen, de gipsbeelden van alle sculpturen en meer dan duizend tekeningen. De G.G.G. ging aan de haal met de helft van de opbrengst van elk verkocht werk.

¹⁹⁴ *Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (7 december 1915).*

¹⁹⁵ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 478.

¹⁹⁶ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 188.; DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 59.

¹⁹⁷ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d’une Belle Époque*, 55.

¹⁹⁸ MIN, *Rik Wouters, een biografie*, 295.

Giroux liet, ondanks het feit dat er in oorlogstijd geen bindende overeenkomsten mochten afgesloten worden, een nieuw contract opstellen met de gemaakte afspraken. Ary Delen was niet te spreken over Giroux' houding in deze kwestie. Hij benadrukte dat de galeriehouder eerder de rol van een geldwolf aannam in plaats van een mecenas die het belang van de kunst en van de artiest vooropstelde: "Het is mijn indruk dat ze Nel willen stroopen. De deugenieten willen uit dat werk zooveel geld mogelijk slaan."; "Ik kan me niet voorstellen dat onze wetten zoodanig zouden gemaakt zijn dat zij een hebzuchtigen handelsman in 't gelijke zouden stellen ... wanneer mijn boek uitkomt schrijf ik er een nota bij om het gedrag van Mr. Giroux, 'den meceen', in 't openbaar bekend te maken."¹⁹⁹ Delens hekeling van de Brusselse galeriehouder stond in schril contrast met de lovende woorden van Brusselmans, die Giroux omschreef als de moedigste en meest begripvolle kunsthandelaar in de Belgische geschiedenis. Deze tegenstrijdige visies bevestigen Velthuis' uitgangspunt waarin hij aangaf hoe de galeriehouder zichzelf afschildert als de behoeder van de kunst, de *pater familias* van zijn artiestenfamilie. In werkelijkheid blijft de handelaar een individu dat opkomt voor zijn eigenbelang en hierbij permanent streeft naar de maximale opbrengst.²⁰⁰ Het conflict tussen commercialisatie en *l'art pour l'art* heerst al meer dan een eeuw op de kunstmarkt, zelfs in tijden van oorlog.

La galerie n'avait pas dit son dernier mot

De kunstgalerij in de Koningsstraat 26 zou ongeveer een jaar na het uitbreken van de oorlog haar deuren officieel heropenen. Jules Elslander werd namelijk benaderd door artiesten die hun werk aan de G.G.G. kwamen aanbieden. Elslander slaagde erin Giroux te overhalen om af te stappen van de kleinschalige tentoonstellingen die de galerie sinds augustus 1914 organiseerde en de zaak terug te doen gedijen zoals ze voor de oorlog deed. Het waren vreemde tijden, dus het viel moeilijk in te schatten hoe een kunstgalerij zich in deze periode zou beredderen. Het leven was tijdens de oorlog vijfmaal duurder geworden, dus wie kon het zich permitteren om geld te verspillen aan kunst?²⁰¹ De vraag naar kunst daalde bovendien evenredig met de welvaart van de kunstverzamelaar.²⁰² Op dit vlak onderscheidde de G.G.G. zich van het gros van de Belgische kunstgalerijen die het risico niet namen om te heropenen. Het is opvallend dat

¹⁹⁹ *Ibidem*, 295.

²⁰⁰ VELTHUIS, 'Art Markets', 33.; Cf. *Supra*.

²⁰¹ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 899.

²⁰² GOETZMANN, 'Accounting for taste: art and the financial markets over three centuries', 1370.

de Salle Aeolian, die ook in de Brusselse Koningsstraat gelokaliseerd was, eveneens heropende. Hoewel er geen precieze gegevens terug te vinden zijn over de werking van de Salle Aeolian tijdens de oorlog, zal hun beweeggrond hoogstwaarschijnlijk de wegbereiding van de G.G.G. zijn geweest.

De Belgen begonnen na verloop van tijd terug geld te verdienen en de vaste klanten keerden geleidelijk aan terug naar de G.G.G.²⁰³ Daarnaast ontstond er door de oorlog een nieuwe groep van rijken, de zeepbaronnen of oorlogswokeraars, die zich verrijkten door munt te slaan uit de oorlogssituatie: “Het zijn de opkopers en grootsmokkelaars die de markt beheersen, de rijken uitpersen, de armen uithongeren en die men in de restaurants goede sier ziet maken, al weet men dat ze vóór de oorlog een zeer precair leven leiden.”²⁰⁴ Deze parvenu’s beschouwden het, volgens Elslander, als hun vaderlandse plicht om kunstenaars bij te staan.²⁰⁵ Maar eigenlijk stelden de zeepbaronnen het kopen van kunst gelijk aan een toegangsticketje tot de hogere kringen. Voor de gevestigde burgerij hoorde het financieel steunen van de artiest namelijk tot hun takenpakket. Het werd van hen verwacht en hiermee bevestigden ze dus de eigen status. De zeepbaronnen speelden op dit sociaal verwachtingspatroon in. Door zelf kunst aan te kopen, met zogenaamd dezelfde beweegredenen, profileerden ze zich als gelijkwaardig aan de gevestigde elite. Het aankopen van kunst voor de eigen sociale promotie is een aspect dat de econoom Thorstein Veblen *conspicuous consumption* noemde: “Works of art may enhance the status of their owners among their peers or within society. In this case, properties that are extrinsic to the work of art, such as its high price or the exclusive venue where it is bought, make a work of art all the more attractive for status-oriented buyers.”²⁰⁶ Bovendien maakte de kunstgalerij deel uit van het burgerlijk milieu waarin de zeepbaronnen konden netwerken. De parvenu’s beschikten dus over een economisch kapitaal en verwierven door de kunsthandel ook een sociaal kapitaal. Op deze manier trachtten ze te infiltreren in het veld van de hogere klasse.²⁰⁷

De Galerie Georges Giroux begon langzaam te herleven. Giroux en Elslander bleven contact houden met ‘hun’ artiesten, organiseerden tentoonstellingen, maakten catalogussen, plaatsten advertenties in de kranten of kunsttijdschriften en stuurden uitnodigingen naar klanten. Vanaf

²⁰³ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d'une Belle Epoque*, 53.

²⁰⁴ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 901.

²⁰⁵ GOYENS DE HEUSCH, *Het impressionisme en het fauvisme in België*, 386.; ELSLANDER, *Figures et Souvenirs d'une Belle Epoque*, 53.

²⁰⁶ VELTHUIS, ‘Art Markets’, 34.

²⁰⁷ BOURDIEU, *The Field of Cultural Production*, 41.

1916 organiseerde de G.G.G. ook veilingen. De scheidingslijn tussen de primaire en de secundaire kunstmarkt was aan het begin van de twintigste eeuw minder scherp dan vandaag het geval is. De galeriehouder die tot het segment van de primaire markt behoort, interageerde in de periode van de Eerste Wereldoorlog ook regelmatig met het veilingwezen. Naast het organiseren van eigen veilingen, kon de galeriehouder ook strategisch bieden op het werk van artiesten wiens marktwaarde hij wilde opdrijven. Daarnaast trad hij vaak op als *expert de vente* voor de kunststroming die hij in zijn galerie vertegenwoordigde.²⁰⁸ Naast schilderijen en sculpturen veilde de Galerie Giroux ook zaken als meubels, tapijten en Oosters porselein. Hoewel deze veilingen een eeuw geleden plaatsvonden, verliepen ze grotendeels volgens hetzelfde stramien als vandaag.²⁰⁹ Dit houdt in dat de verkoper een minimumprijs gegarandeerd kreeg. Indien het werk verkocht werd boven de gegarandeerde prijs, ging de helft van de surplus naar het veilinghuis en de andere helft naar de verkoper. Wanneer de minimumprijs niet werd geboden, dan kreeg de verkoper dit afgesproken bedrag en werd het veilinghuis de nieuwe eigenaar van het werk.²¹⁰

Een voorbeeld van dergelijke veiling vond plaats op 17 maart 1917. De Galerie Georges Giroux stelde 97 werken te koop, waarvan er uiteindelijk vijf werden verkocht. De kopers bleven anoniem. De kunstmarkt wordt tot op vandaag gekenmerkt door een groot gebrek aan transparantie. Het onderzoek naar deze markt ondervindt dan ook de nodige moeilijkheden, doordat de identiteit van de consumenten doorgaans niet wordt vrijgegeven door de galerie of door het veilinghuis.²¹¹ Bij de uiteindelijke geboden prijs kwam er nog een toeslag van 10%, wat in die periode een gebruikelijke verhoging was – vandaag wordt er doorgaans 20% aan de verkoopprijs toegevoegd.²¹² De kopers moesten het aangekochte werk onmiddellijk na de veiling meenemen.²¹³

²⁰⁸ HEUVELMAN, *De Antwerpse kunstveilingen 1890-1918*, 165.

²⁰⁹ VERBIST, *De geschiedenis van de Galerie Georges Giroux*, 42.

²¹⁰ VELTHUIS, 'Art Markets', 39.

²¹¹ VELTHUIS, 'Art Markets', 36.

²¹² VELTHUIS, 'Art Markets', 35.; *Katalogus eener merkwaardige verzameling van schilderijen*, 2.; *Catalogus der Openbare Veiling*, 2.; *Openbare Verkoop van der Schilderijen en Kunstvoorwerpen*, 3.; *Catalogus der Openbare Veiling der Schilderijen en Voorwerpen*, 2.

²¹³ *Catalogue des Tableaux Anciens et Modernes*, 2-4, 8, 15, 16.

- Binjé, *Vue de Village*: 310 + 31 = 341 BEF.
 - Montigny, J., *Chevaux de Labour*: 450 + 45 = 495 BEF.
 - Fourmois, *Paysage (1860)*: 340 + 34 = 374 BEF.
 - S.d., *Joueur de Mandoline*: 280 + 28 = 308 BEF.
 - Van Der Does, J., *Berger*: 1.300 + 130 = 1.430 BEF.
- 2.680 + 10% (268) = 2.948 BEF.

Dit voorbeeld toont aan dat een veiling nog schilderijen verkocht kreeg, maar dit in veel mindere mate dan voor de oorlog. Bovendien hinderde de bezettingspolitiek de vlotte organisatie, want “er zijn thans veel meer formaliteiten voor dergelijke veilingen te vervullen dan in gewone tijden”.²¹⁴ Het aantal veilingen daalde tijdens de oorlog aanzienlijk. Dit blijkt ook uit de studie van Myriam Heuvelman die in 1993 onderzoek deed naar de Antwerpse kunstveilingen van 1890 tot 1918. Hoewel Heuvelman de Eerste Wereldoorlog in haar onderzoek opnam, vond ze amper gegevens over deze periode. Enkel op 12, 16 en 26 december 1914 werden er volgens haar veilingen met kunstvoorwerpen in Antwerpen georganiseerd.²¹⁵ De afwezigheid van het veilingwezen tijdens de oorlog was echter niet zo absoluut als Heuvelman deed blijken. Zo vonden er bijvoorbeeld nog ‘openbare verkopeningen der schilderijen’ plaats in de Antwerpse Breedestraat 10 bij Joseph Baeckelmans van 17 tot 18 juli 1916 en bij Jos Kockx van 11 tot 15 december 1916. Daarnaast organiseerde het Koninklijk Kunstverbond veilingen in de Arenberstraat 28 in oktober 1917 en in april 1918. Ten slotte kan de veiling die in de zaal Eugène op de Meir van 15 tot 17 juli 1918 liep nog als voorbeeld worden aangewend.²¹⁶

De Brusselse G.G.G. heeft ondanks de oorlog heel wat tentoonstellingen op poten kunnen zetten. Zo kwamen er in 1915 twee exposities, als eerste de *Exposition de peinture et de sculpture* met Albert, Brusselmans, Cockx, Creten, Oleffe, Paerels, Ramah en werken van

²¹⁴ *Veiling van boeken, gravuren, schilderijen*, 3.

²¹⁵ HEUVELMAN, *De Antwerpse kunstveilingen 1890-1918*, 202.

²¹⁶ *Veiling van boeken, gravuren, schilderijen*, 1.; *Openbare Verkoop van de Schilderijen en Kunstvoorwerpen*, 1.; *Catalogus der Openbare Veiling der Schilderijen en Voorwerpen*, 1.; *Commissieverslagen KMSKA* (4 september 1918).; *Catalogus der Openbare Veiling*, 1: Baeckelmans werd op 23 september 1915 als spion gefusilleerd in Schaarbeek. Zijn inboedel, waaronder zijn kunstcollectie, werd een jaar later openbaar geveild.

Wouters. Later dat jaar organiseerde de G.G.G. de *Exposition de peinture et de sculpture au profit de l'Union Patriotique des Femmes Belges* met eveneens werken van Albert, Cocks en Ramah, maar ook van Buisseret, Spillaert, Navez, Knopff en Laermans.²¹⁷ In 1916 kreeg Thévenet een eigen tentoonstelling, *Exposition d'art décoratif*, die liep van 5 tot 29 februari. Vervolgens kwam er een tentoonstelling van *De Onafhankelijken* met Albert, Brusselmans, Cocks, Oscar en Floris Jaspers. Verder richtte de galerie *Le salon du portrait* en *Le salon d'hiver* in met Cockx, Knopff, Laermans, Navez, Oleffe, Ramah en Strebelle.

Begin 1917 kregen Servranckx, Joostens, Albert, Verburgh en Schirren een individuele tentoonstelling.²¹⁸ Schirren maakte gebruik van de afwezigheid van Wouters om uit te blinken op deze expositie. Kunstkritici stellen dan ook dat Schirrens schildertalent pas echt ontloek tijdens de oorlog en verrassend genoeg na de dood van Wouters.²¹⁹ Op deze expositie verschenen meer dan honderd van zijn werken en hij kende een groot succes met zijn *Vrouw aan de piano* (1917).²²⁰ Wouters en Schirren worden nagenoeg beschouwd als de twee spilfiguren van het Brabants fauvisme. Om die reden bestond er een onuitgesproken concurrentiestrijd tussen de twee kunstenaars en werden de kwaliteiten van de twee artiesten vaak tegenover elkaar gesteld in kunstkritieken. Wouters werd aanzien als een jonge Vlaming vol energie die voor zijn werk volledig vertrouwde op zijn instinct. Schirren was daarentegen van nature uit meer speculatief. Zijn zuiders temperament zorgde ervoor dat zijn werken experimenteler, vindingrijker en veelzijdiger waren dan die van Wouters. Tegelijkertijd zorgde zijn zorgeloos karakter ervoor dat hij zijn eigen werk soms vernietigde of zijn penseel voor een lange tijd neerlegde.²²¹

²¹⁷ GUBIN, *Dictionnaire des femmes belges*, 80: De l'Union Patriotique des Femmes Belges was een feministische vereniging opgericht door Jane Brigode, Marguerite Nyssens en Louise Van den Plas op 8 augustus 1914 in Brussel. Ze kwamen op voor de Belgische vrouw en stredden tegen misbruik. Waarom de G.G.G. besloot om deze vereniging te steunen is niet duidelijk, maar het geeft wel aan dat de galerie zich inzette voor liefdadigheid, net zoals ze in augustus 1915 ook had gedaan (cf. *Supra*).

²¹⁸ GOBYN, 'Kroniek 1900-1944', 346-350.; HENNEMAN, 'Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde, 1917-1925', 96.

²¹⁹ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 44, 114: Het is nochtans Schirren die Wouters heeft ingewijd.

²²⁰ Fig. 14: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, Inv. 8955.; Fig 15: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, Inv. 8660.

²²¹ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 59, 62.; EEMANS red., *De Moderne Schilderkunst in België*, 63-64.



Fig. 14: Ferdinand Schirren, *Vrouw aan Piano* (1917)



Fig. 15: Rik Wouters, *Dame in Blauw voor een Spiegel* (1914)

Later dat jaar organiseerde de G.G.G. het XII^o *Salon Les Indépendants* en een tentoonstelling met de broers Jaspers, Albert, De Troyer en Spillaert. *L'Avenir, Exposition de peinture et sculpture*, die van 5 tot 17 januari 1918 liep, was de laatste expositie tijdens de oorlog. Hierbij werden werken van Albert, Brusselmans, Buisseret, Cockx, Creten, De Troyer, Gailliard, de broers Jaspers, Joostens, Hynckes, Parent, Spillaert, Strebelle, Counhaye en Uyteerschautt tentoongesteld.²²² Tijdens deze tentoonstelling deed de galerie haar uiterste best om controle van de Duitse gezaghebbers te voorkomen uit patriottische overwegingen.²²³ Giroux werd door de bezetter zelfs veroordeeld tot vijftien dagen cel, omdat hij als Franstalige weigerde de tentoonstellingscatalogus naar het Nederlands te vertalen. Dankzij de tussenkomst van de gouverneur van Brabant moest Giroux zijn straf uiteindelijk niet uitzitten.²²⁴

Hoewel de Galerie Georges Giroux de meest succesvolle kunstgalerie tijdens de oorlog was, floreerde ze in deze periode toch niet zoals ervoor: “La G.G.G. n’avait pas dit son dernier mot. Beaucoup de sympathies lui étaient venues de la part du monde artiste, mais la situation continuait à n’être guère brillante, en cette année de fin de guerre où il fallait reprendre la vraie lutte, après quatre ans de stagnation.”²²⁵ Wanneer de wapenstilstand was afgekondigd, keerden de artiesten van de G.G.G., die gemobiliseerd waren of in ballingschap leefden, terug naar

²²² ‘De Onafhankelijken’, *Gazet van Brussel* (25 juni 1917), 2.; GOBYN, ‘Kroniek 1900-1944’, 346-350.

²²³ FIERENS-GEVAERT, ‘L’art Moderne en Belgique pendant la Guerre’, 269.

²²⁴ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d’une Belle Époque*, 53.; *Salon Anti-Boche*, 1: Ook de Salle Aeolian nam een anti-Duitse houding aan vlak na de oorlog, 3 tot 21 december, met de organisatie van het *Salon Anti-Boche*.

²²⁵ ELSLANDER, *Figures et souvenirs d’une Belle Époque*, 64.; FIERENS-GEVAERT, ‘L’art Moderne en Belgique pendant la Guerre’, 276.

Brussel, of zoals Joostens in zijn dagboek schreef: “Na de wapenstilstand keerden de gevluchte pieten uit Holland terug.”²²⁶ De galeriehouder was zijn pronkstuk tijdens de oorlog verloren, hij had nood aan een alternatief dus bood hij Schirren een contract aan. Maar de fauvist wees door zijn drang naar zelfstandigheid Giroux’ voorstel af. Toch heeft Schirren later, wanneer de nood ten top steeg, beroep moeten doen op Giroux om hem uit de financiële problemen te helpen.²²⁷

Ten slotte bracht de G.G.G. vlak na de oorlog een esthetisch programma uit, genaamd *Cercle des Quinze* of kortweg *XV*, dat gericht was op het hervormen van de kunst na de oorlog, aangezien België verscheurd leek tussen de formule van de oude orde en die van de ideale toekomst. De naoorlogse Europese kunst weerspiegelde dan ook een collectief verlangen naar stabiliteit.²²⁸ “De kunst ligt in haar graf en wacht op de verrijzenis, waarbij zij schoner in het licht van morgen zal verschijnen.”²²⁹ Ze wilden collectief opkomen voor het belang van het modernisme dat na de oorlog dreigde verdrukt te raken door de traditionele canon. De artiesten beschouwden zichzelf als “een spontane groepering van kunstenaars met tegengesteld temperament, tegen de reactie die, in naam van de onbegrepen en goedkope traditie, het werk dreigt te vernietigen dat zij in het zweet des aanschijns hebben tot stand gebracht”. Hun tentoonstellingen kenden echter geen succes bij de pers en bij het publiek. De kunstkring had als ambitieus doel de wereld te hervormen, maar haar bestaan was slechts van korte duur want ze ontbond reeds in 1922.²³⁰

²²⁶ HENNEMAN, ‘Brussel en Antwerpen, centra van de avant-garde, 1917-1925’, 99. Geciteerd uit Dagboek van Paul Joostens, ‘augustus-september 1934’, Privécollectie.

²²⁷ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 107.

²²⁸ HENNEMAN, ‘De Sélection-Beweging’, 149.

²²⁹ MULS, *Het Rijk der Stilte*, 115.

²³⁰ DERAÈVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 54.

Hoofdstuk III

COLLECTIE VERRIJKEN IN SCHAARSE TIJDEN

Een museum is in eerste instantie een verzamelplaats van artefacten of van kunst. Na de Franse Revolutie, die het culturele erfgoed confisqueerde en nationaliseerde, nam het aantal musea gestaag toe. Het nationalisme van de negentiende eeuw versterkte deze tendens. In België kreeg de notie van ‘patrimonium’ een groot belang na het Franse en het Nederlandse bewind. België nationaliseerde haar musea in 1842, waardoor het ontvoogde volk de meesterwerken van de natie in deze tempels van de kunst kon bekijken. Dit moest het gevoel versterken dat de Belgen tot een staat behoorden met een eigen verheven karakter.²³¹ De Belgische musea vielen doorgaans onder de bevoegdheid van de stedelijke of nationale overheid. Het ministerie van Openbaar Onderwijs stelde een hoofdconservator aan die verantwoordelijk was voor de nationale Koninklijke Musea voor Schone Kunsten (KMSK) van Brussel en Antwerpen.²³² Het Museum voor Schone Kunsten (MSK) van Gent werd daarentegen beheerd door de stedelijke overheid.²³³

Het museum, met de conservator als spilfiguur, speelt een belangrijke rol op de kunstmarkt. Musea maken niet enkel deel uit van de vraagzijde voor de aankoop van kunst, maar ze hebben ook een meer indirecte impact op de kunstmarkt. Ze zijn samen met de kunstpers *gatekeepers*, wat inhoudt dat ze een selectie maken uit de massa kunstwerken die doorheen de geschiedenis zijn gemaakt. Hierdoor verminderen ze de zoekkosten van de economische spelers op de markt. Kunstverzamelaars vertrouwen vervolgens op het oordeel van de musea en de kunstpers, wat hen overhaalt om een aankoop te doen. De smaak van de kunstverzamelaar wordt bijgevolg rechtstreeks beïnvloed door de kunstselectie van de musea. Daarnaast helpen ze het publiek en de kunstverzamelaars te overtuigen van het belang van de artistieke waarde van kunst. Musea spelen hierdoor een actieve rol in de vorming van het sterrendom van de geselecteerde artiesten. *Gatekeepers* bewegen zich aan de rand van de kunstmarkt.²³⁴

²³¹ VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, 16.; LOIR, ‘La politique muséale du jeune Etat belge’, 44-46.

²³² LYR, *Koninklijke Musea van België*, 1, 8, 21.

²³³ GEIRLANDT red., *Oude en moderne kunst. Museum voor Schone Kunsten Gent*, 13.

²³⁴ VELTHUIS, ‘Art Markets’, 37-38.; WHITE en WHITE, *Canvases and Careers*, 119.; TOWSE, *A textbook of cultural economics*, 395: Ook kunsthandelaars (*dealers*) zijn *gatekeepers*, in die zin dat ze selecteren welke kunst ze al dan niet willen tentoonstellen of kopen en hierdoor bepalen of het aangeboden

Over de Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog is er slechts in beperkte mate onderzoek verricht. Het belangrijkste werk is het artikel *Archimedes achterna. De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog* (2010) door cultuurhistorica Anneleen Arnout. Hierin haalt Arnout aan hoe in de museumhistoriografie er weinig aandacht is voor de Eerste Wereldoorlog. In haar artikel bespreekt Arnout de impact van het Duitse cultuurbeleid op de museumwerking en ze gaat ook kort in op het aankoopbeleid van de musea. Daarbij weerlegt Arnout de algemene veronderstelling dat er tijdens de oorlog geen aankopen werden gedaan. Naast het artikel van Arnout verscheen er in 2003 *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* onder leiding van de museumarchivaris Michèle Van Kalck. In dit historisch overzicht schreef Van Kalck het hoofdstuk ‘Het Museum tijdens de Grote Oorlog’. Dit hoofdstuk gaat in op de museumwerking zonder aandacht te besteden aan het aankoopbeleid.²³⁵ Daarnaast publiceerde Van Kalck het artikel *Trésor public et trésors artistique* (2001), dat handelt over de staatsuitgaven voor het KMSK van Brussel tijdens de periode 1843 tot 1940. Ten slotte kan *Préserver l’art de l’ennemi?* (2006) door historica Christina Kott worden aangehaald. In deze monografie is het hoofdstuk ‘La gestion du patrimoine artistique belge’ gewijd aan de werking van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten vanuit het perspectief van de Duitse cultuurpolitiek.²³⁶

3.1 Het aankoopbeleid van het museum aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog

Het Bestuur voor Schone Kunsten maakte aanvankelijk deel uit van het departement Landbouw, maar naar aanleiding van het Koninklijk Besluit van 2 mei 1907 werd het bestuursorgaan ondergebracht in het nieuw-opgerichte ministerie van Kunsten en Wetenschap.²³⁷ Dit ministerie bekommerde zich over de Musea voor Schone Kunsten. Op vlak van staatssubsidies waren de Musea voor Schone Kunsten echter afhankelijk van het ministerie voor Financiën. Van 1837 tot 1912 ging 0,4% tot 0,5% van het staatsbudget uit naar subsidies voor de culturele sector. Dit budget vertienvoudigde in de loop van deze periode, namelijk van 402.000 naar 3.950.000

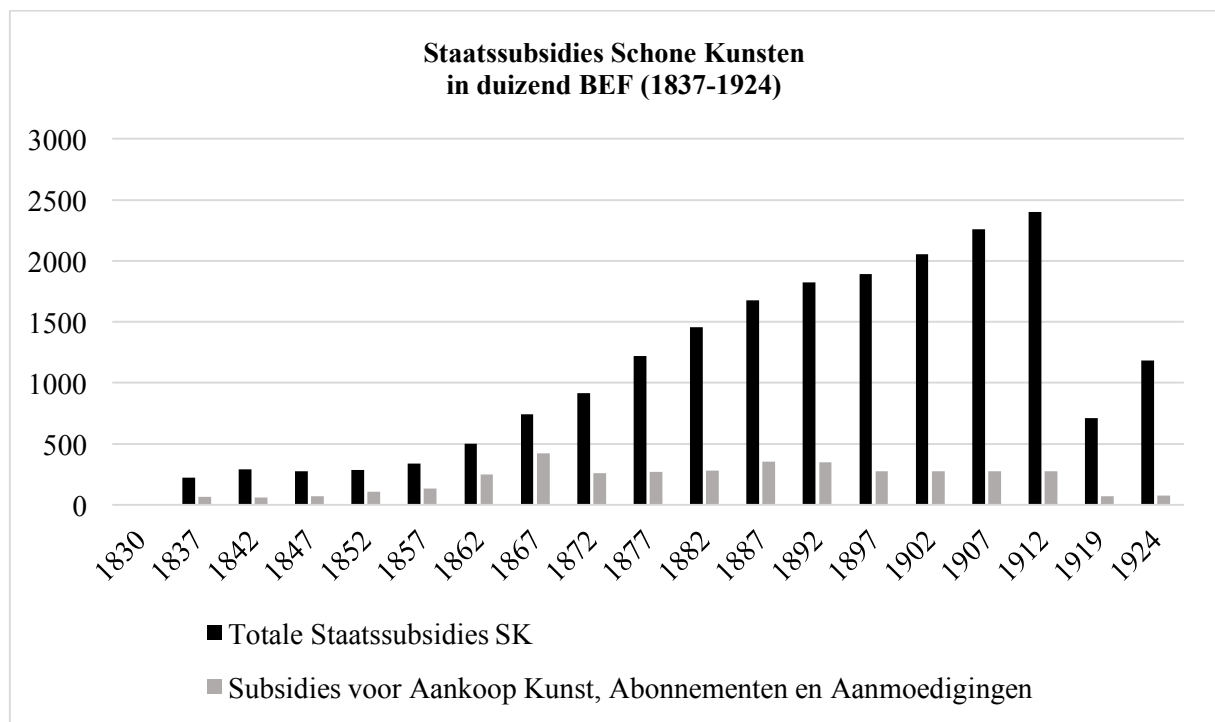
werk kunst is of niet. Kunsthandelaars bewegen zich wel niet aan de rand van de kunstmarkt, maar ze spelen een centrale rol als intermediair.

²³⁵ VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, II, 211-225.

²³⁶ KOTT, *Préserver l’art de l’ennemi?*, 92-105.

²³⁷ DEVILLEZ, *Kunst aan de orde*, 11.

Belgische frank. Deze stijging verliep niet regelmatig en moet in verband worden gebracht met de diversificatie van de kunstsector. Zo vond er tijdens de negentiende eeuw een toename van het aantal kunstmusea plaats en de bestaande musea verwierven meer inkomsten. De (Koninklijke) Musea voor Schone Kunsten besteedden 7% van deze subsidies aan de aankoop van kunstwerken, abonnementen en aanmoedigen. In 1912 kwam dit neer op 275.000 Belgische frank en in 1919 was dit, rekening houdend met de devaluatie, 70.000 Belgische frank.²³⁸ Er vond tot aan de Eerste Wereldoorlog dus een forse stijging van de subsidies voor de (K)MSK plaats en na de oorlog werden deze stevig teruggeschoefd.



Naast de staatssubsidies ontvingen de musea ook nog inkomsten van de provincie en de stad.²³⁹ Op 27 juli 1914, een week voor het uitbreken van de oorlog, klaagde de beheerraad van het Antwerpse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten dat de subsidies die de stad voor het museum voorzag al sinds 1889 vastlagen en dat in 25 jaar tijd de levensstandaard erg verhoogd was. Hierdoor was het loon van het museum personeel verdubbeld en was de prijs van de

²³⁸ MONTENS, 'Finances publiques et art en Belgique (1830-1940)', 11, 12.; VAN KALCK, 'Trésor public et trésors artistiques', 208.; VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, I, 265: Deze aanmoedigen dienden in de eerste plaats voor de aankoop van originele werken.

²³⁹ *Ibidem*, 208: De Brusselse stadssubsidies voor het KMSK voor de aankoop van kunst stond van 1905 tot 1914 vast, namelijk 115.700 BEF.

schilderijen nog meer gestegen. De beheerraad deed dan ook een oproep aan het stadsbestuur om het hulpgeld in evenredige mate op te drijven. Om dit te staven haalde de raad een voorbeeld aan. Zo zou een groot triptiek van Memlinc in 1889 240.000 Belgische frank hebben gekost, terwijl het werk in 1914 minimum 500.000 Belgische frank waard was. Niet alleen de prijs van de kunstwerken steeg gestaag, maar ook het herstellen en het omlijsten van de schilderijen. Doordat de uitgaven steeds groter werden en de inkomsten hetzelfde bleven, had de beheerraad jaarlijks nog maar 35.000 tot 40.000 Belgische frank over voor de aankoop van nieuwe werken. Zo gaf het museum in 1913 nog 54.550 Belgische frank uit aan kunstwerken en in 1914 maar 37.600 Belgische frank. De raad argumenteerde dat de verzameling van het KMSK onvolledig was en dat ze dus over onvoldoende kapitaal beschikte om deze uit te breiden. Het museum moest aangevuld worden met werken van Pieter Breughel, Rubens, Van Dijck, Jordaens en ook van heel wat minder bekende Antwerpse artiesten. De stad Antwerpen moest volgens het de beheerraad haar zonen vereren door hun oorspronkelijk werk terug te kopen, aangezien het deel uitmaakt van het Antwerps patrimonium. Hiervoor zou de stad ongeveer 50.000 Belgische frank extra moeten voorzien voor de aankoop van deze werken. De algemene subsidie zou dus van 68.400 Belgische frank naar 105.000 Belgische frank moeten stijgen.²⁴⁰

De (K)MSK kochten hun werken aanvankelijk op de officiële salons aan. Het museum en het salon stonden beide in voor het bijeenbrengen van geselecteerde werken om zo een bijdrage te leveren aan de ontwikkeling van de nationale kunst en de vorming van de publieke smaak. Het Brusselse KMSK kocht haar werken bijvoorbeeld aan tijdens de driejaarlijkse Brusselse salons die door de regering met medewerking van de *Société Royale des Beaux-Arts* werden georganiseerd. De laatste Brusselse triënnale vond plaats in 1914.²⁴¹ Musea konden hun werken eveneens aankopen bij een galerie, bij de kunstenaar zelf, bij particulieren of tijdens kunstveilingen. De (K)MSK wilden kunstwerken kopen als ‘een goede huisvader’, wat inhield dat de museumcommissies een representatief staal van zeer uiteenlopende producties van Belgische kunstenaars wilden verwerven. Een deel van de publieke opinie was geen voorstander van deze aanpak. Ze beschouwden de aankoop van kunst die niet onder de noemer van ‘meesterwerk’ viel als een verspilling van overheidsgeld.²⁴²

²⁴⁰ *Commissieverslagen KMSKA* (27 juli 1914).

²⁴¹ VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, II, 315.

²⁴² DEVILLEZ, *Kunst aan de orde*, 16.

3.2 Het aankoopbeleid van het museum tijdens de Eerste Wereldoorlog

Bij het uitbreken van de oorlog verklaarde het Museum voor Schone Kunsten in Gent: “En ces jours de bataille il faut songer à l’art invincible”.²⁴³ De beheerders van de verschillende musea kwamen in spoedzittingen bijeen om de oorlogsmaatregelen te bespreken. Het (K)MSK van Brussel, Antwerpen en Gent namen het initiatief om de kunstwerken te evacueren naar hun bomvrije museumkelder. Daarnaast deden verschillende musea het voorstel om kostbare werken uit de omliggende kerken, kloosters en hospitalen tijdelijk onder te brengen in hun kelder. Vervolgens sloten de Belgische musea, net zoals de kunstgalerijen, hun deuren wanneer het Duitse leger naderde.²⁴⁴

De musea zouden onder bevel van de *Verwaltungschef* Maximilian von Sands op 23 december 1914 terug voor het publiek moeten heropenen: “Der Bevölkerung und den deutschen Truppen die Gelegenheit zur Bildung durch die Museen nicht zu entziehen so ersuche ich, die von dem Herrn Generalgouverneur befehlen Wiederöffnung in nachfolgender Weise zuzuführen.”²⁴⁵ De conservatoren waren verplicht om hun functie terug op te nemen en het museum personeel ging, door de nood aan een inkomen en uit plichtsgevoel voor de bescherming van het erfgoed, ook terug aan de slag: “Le souci de notre honneur professionnel nous maintient à notre poste.” De effectieve heropening vond wel pas plaats in het voorjaar van 1915 en aanvankelijk werden enkel de moderne werken tentoongesteld, om zo de oude, meer kostbare kunst veilig te stellen tegen eventuele bombardementen.²⁴⁶ Von Sandt was het hoofd van de burgerlijke administratie of de *Zivilverwaltung*. Dit bestuur stond in voor de controle van het ministerie van Wetenschappen en Kunsten, dat op zijn beurt de bevoegdheid had over het Bestuur voor Schone Kunsten. De *Zivilverwaltung* stond samen met de Centrale Militaire Organisatie onder leiding van *Generalgouverneur* Moritz von Bissing. Hij was de machtigste man van bezet België.²⁴⁷

²⁴³ ARNOU, 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 55. Geciteerd uit het *Guldenboek Museum voor Schone Kunsten der stad Gent* (15 augustus 1914).

²⁴⁴ *Commissieverslagen KMSKA* (8 augustus 1914); *Commissieverslagen MSKG* (23 juli 1915).

²⁴⁵ ARNOU, 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 65. Arnout baseerde zich hiervoor op een brief van von Sandt aan J. de la Vallée Poussin (23 december 1914).

²⁴⁶ *Commissieverslagen KMSKA* (10 mei 1915).

²⁴⁷ KOTT, *Préserver l’art de l’ennemi?*, 27. Zie ook hoofdstuk II.I.C (99-105) over de administratie voor Schone Kunsten vóór en na de administratieve en politieke scheiding van Vlaanderen en Wallonië op 1 maart 1917.; ARNOU, 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 59.; Cf. *Supra* (*Cultuurpolitiek*).; VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, II, 216.

De heropening van de musea maakte deel uit van de Duitse cultuurpolitiek die moest instaan voor hun imagoherstel als *Kulturnation*.²⁴⁸



Fig. 17: Van links naar rechts: Graf Harrach, Luitenant von Lobel, Generalgouverneur von Sandt (ca. 1910-1915)

De Belgen bleven aanvankelijk weg uit de musea, de schouwburgen en de bioscopen. Ze beschouwden het namelijk als een onpatriottisch gebaar om de ontspanning op te zoeken, maar de toenemende oorlogsmoeheid zou hen doen verlangen naar wat afleiding.²⁴⁹ Ook de Brusselse kunstcriticus Karel Van de Woestijne was opgetogen met de heropening: “Dat heropenen der musea verheugd mij: het is of ik oude vrienden tegemoet ging. Het is het bewijs dat het normale leven, zij het dan ook maar in schijn, herneemt.”²⁵⁰ Toch bleef het aantal bezoekers tijdens de oorlog beduidend lager dan in andere periodes.²⁵¹

Brussel en Antwerpen, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

De hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten verbood het KMSK van Brussel en Antwerpen om zolang de oorlog duurde kunstwerken aan te kopen. De musea

²⁴⁸ Cf. *Supra* (Het Duitse Cultuurbeleid).

²⁴⁹ VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, II, 213, 214.; Cf. *Supra* (Het Belgische cultuurleven tijdens de Eerste Wereldoorlog).

²⁵⁰ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 274.; *Fig. 17*: George Grantham Bain Collection, The Library of Congress, Washington.

²⁵¹ ARNOU, 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 78.

gehoorzaamden, maar wisten toch manieren te vinden om nieuwe kunst te verwerven.²⁵² Het Brusselse museum wilde in januari 1916 bijvoorbeeld een schilderij van Hippolyte Boulenger (1873-1874) aankopen, dat door de kunsthandelaar Verdussen werd aangeboden. Het museum zou de handelaar uitbetalen “na de staking van de vijandigheden”. Deze aanwinst was wel eerder een uitzondering. De Brusselse Boulenger werd beschouwd als het prototype van de Belgische romantisch-realistische landschapsschilder. Daarnaast was hij de stichter van de School van Tervuren, een befaamde kunstenaarsgroep die bij het uitbreken van de oorlog ophield te bestaan.²⁵³

Tijdens het verdere verloop van de oorlog was het KMSK van Brussel erg kieskeurig en weigerde het in zekere zin elk aangeboden kunstwerk. Zo toonde de commissie wel belangstelling voor Courbets *Portret van een Vrouw*, dat de Galerie Georges Giroux in november 1916 te koop stelde. De beheerraad kocht het werk uiteindelijk toch niet aan omdat het “onvoldoende kwaliteiten bezat”.²⁵⁴ Daarnaast is het opmerkelijk dat het museum in Brussel in het jaar 1914, nog voor het uitbreken van de oorlog, 121 aanbiedingen van kunstwerken door kunsthandelaars had gekregen. Tijdens de oorlog, vanaf de jaren 1915 tot en met 1917, kreeg het museum amper 15 aanvragen, wat een daling van 96% inhield. Van deze 15 offertes aanvaardde het KMSK van Brussel er geen enkel. In die mate gehoorzaamde het dus wel aan het verbod dat was uitgevaardigd door de hoofdconservator.²⁵⁵ Desondanks werd de aankoop van kunst als een wettelijk verplichte uitgave beschouwd door de Duitse gezaghebber. Maar het museumbestuur verzette zich hiertegen, aangezien er anders onvoldoende middelen waren om de museumzalen te verwarmen en om de zitpenningen van de commissieleden uit te keren: “Aux budgets des quatre exercices suivants (1915 à 1918), ce crédit est réduit des montants correspondants aux suels frais d’administration et de matériel.”²⁵⁶ De museumcommissie verloor doorheen de oorlog wel steeds meer inspraak aangezien het

²⁵² *Commissieverslagen KMSKA* (9 oktober 1916).; VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, II, 217: Het KMSK van Brussel behoorde na de ‘Vlaamse onafhankelijkheid’ van 1917 tot de Vlaamse afdeling, aangezien Brussel op Vlaams grondgebied lag. Op die manier hoopte Duitsland Brussel samen met Vlaanderen te confisqueren.

²⁵³ VANBESELAERE, *De Vlaamse Schilderkunst van 1850 tot 1950*, 52.

²⁵⁴ VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, II, 213.

²⁵⁵ *Correspondance KMSKB* (1913-1914).; *Correspondance KMSKB* (1915 – 1917).

²⁵⁶ VAN KALCK, ‘Trésor public et trésors artistiques’, 207.

Bestuur voor Schone Kunsten geleidelijk aan evolueerde in een gewillig instrument van de Duitse bezetter.²⁵⁷

Jaar	Personeel	Administratie en Algemene kosten	Aankoop kunst
1913	77.350	115.700	81.500
1914	77.350	115.700	81.500
1915	68.650	36.700	-
1916	68.550	37.700	-
1917	68.550	38.000	-
1918	81.300	63.600	-
1919	145.925	326.500	181.500

Elk jaar maakte de stad Antwerpen een budget vrij voor de aankoop van nieuwe kunst, alsook voor het onderhoud, het herstel en de inlijsting van werken. Het budget dat de stad voor het KMSK voorzag, nam aan het begin van de oorlog een duik, maar stabiliseerde terug naarmate de oorlog vorderde. Deze subsidiedaling kwam er doordat heel wat stadsinkomsten wegvielen, hoofdzakelijk als gevolg van het stilvallen van de havenactiviteiten en de afwezigheid van het grootste deel van de gegoede bevolking. Het verlies werd geschat op minimum veertien miljoen Belgische frank. Daarnaast moest een groot deel van het stadsbudget, 50 miljoen Belgische frank, naar noodfondsen als voedselhulp en naar de herstelling van de oorlogsschade gaan.²⁵⁸ Tijdens de oorlog werd de collectie van het Antwerpse KMSK dus hoofdzakelijk aangevuld

²⁵⁷ VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, 217.; Tabel uit VAN KALCK, 'Trésor public et trésors artistiques', 215: Geeft de jaarlijkse staatssubsidies weer (algemene kosten en de personeels-, administratie- en aankoopkosten) voor het KMSK Brussel, voor de periode 1913-1919 in BEF. Hierbij zien we dat er geen budget werd vrijgemaakt voor de aankoop van kunst. De personeelskosten daalden licht in verhouding met de daling van de administratie- en algemene kosten. Na de oorlog kreeg het KMSK zogenaamd 100.000 BEF extra op het vooroorlogse budget voor de aankoop van kunst. Maar de Belgische frank was gedevalueerd, waardoor in 1919 450 BEF evenveel waard was als 100 BEF in 1914. Dus de waarde van de BEF daalde met 450%, waardoor de 181.500 BEF in 1919 een daling betekende: 81.500 BEF → 181.500 BEF = Stijging van 45%, maar minus devaluatie van 450% = 58.483 BEF, dus dit is een daling van 28%. Montens verwerkte, in tegenstelling tot Van Kalck, de devaluatie wel in zijn cijfers.

²⁵⁸ 'Geldelijke toestand', *Gemeentebld Antwerpen*, 28 november 1914, 188-189.

met giften. Het museum kreeg zestien werken aangeboden, waarvan de commissie er uiteindelijk veertien aanvaardde. Het aantal schenkingen lag tijdens de oorlog hoger dan ervoor, aangezien kunstwerken na het overlijden van de bezitter vaak als legaat aan het museum werden geschonken. Van de Antwerpse museumcommissie overleden al drie raadsleden tijdens het eerste oorlogsjaar.²⁵⁹ Ook Brussel moest afscheid nemen van twee van haar leden.²⁶⁰ Deze mannen beschikten doorgaans over een persoonlijke kunstcollectie, die na hun dood aan het desbetreffende museum werd aangeboden.

Het Antwerpse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten moest zich dus net als Brussel aan het aankoopverbod houden dat van bovenaf door de hoofdconservator was opgelegd. Toch slaagde het museum erin nieuwe kunstwerken aan te kopen dankzij de steun van de Maatschappij Artibus Patriae. Deze vereniging kende haar ontstaan in 1864 en de leden behoorden tot kunstminnende welgestelde families.²⁶¹ Weldoeners die zonder eigenbelang een museum financieel ondersteunen of hun diensten gratis aanbieden in de vorm van vrijwilligerswerk, vallen doorgaans onder de noemer van ‘Vrienden van het Museum’. Het Antwerpse KMSK kon op die manier twee werken aankopen bij kunsthandelaars, namelijk: *Portret Priester de Vries*, door Willem Jacob Herreyns (1743-1827), aangeboden in januari 1917 door A. Vaerewijck voor 2.000 BEF en aanvaard voor 1.500 BEF, en *Portret Prinses de Looz-Corswarem* (1860), door Jozef Van Leries (1823-1876), aangeboden in april 1917 door V. Darquenne, Edimburgstraat 22 Brussel, voor 3.000 BEF. Daarnaast informeerde de commissie ook naar de prijs van verschillende werken, waaronder het *Portret van Verlat* door Edouard de Jans (1855-1919) en een kopersnede van het *Portret Benedictus van Haeften* door Cornelis Martinus Vermeulen (1644-1708).

Het Antwerpse KMSK kocht tijdens de oorlog ook kunst aan op veilingen. De veilingzaal Eugène richtte van 15 tot 17 juli 1918 op de Meir een openbare veiling in met onder meer Chinees porselein, beeldhouwwerken, antieke meubelen en schilderijen. Oscar Nottebohm, een raadslid van de museumcommissie, had 4.400 Belgische frank voorgeschoten om een paneel van Matthaëus Molanus (1613), nummer 245 in de catalogus, aan te kopen. Daarnaast kocht

²⁵⁹ *Commissieverslagen KMSKA* (24 januari 1916, 6 september 1916, 11 september 1916, 19 juni 1917, 4 januari 1918, 9 juli 1918). Hierbij ging het om Alfred Elsen (†18 oktober 1914), Frans Van Leemputten (†november 1914), Pieter Van Der Ouderaa (†5 januari 1915).

²⁶⁰ VAN KALCK e.a. red., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, II, 218. Hierbij ging het om Alphonse-Jules Wauters (†25 maart 1916) en Jacques de Lalaing (†10 oktober 1917).

²⁶¹ *Commissieverslagen KMSKA* (9 oktober 1916).

een anonieme weldoener er een stilleven door Jeronymus Francken (1604), dat hij vervolgens aan het museum schonk.²⁶² Het KMSK van Antwerpen slaagde er ook in om nieuwe werken tentoon te stellen door kunst in bruikleen te nemen van onder meer kerken en hospitalen. Het museum personeel haalde deze kunst op en beloofde ze veilig te bewaren in de bomvrije kelder zolang de oorlog duurde. Maar wanneer de bezetter de commissie verzekerde dat het museum geen doelwit voor eventuele bombardementen vormde, haalde het personeel deze kunstwerken uit de kelder naar boven en stelde ze in de museumzalen ten toon.²⁶³ Gent daarentegen bleef heel de oorlogsperiode angstig voor eventuele bombardementen, aangezien het museum zich in het Citadelpark bevond. Parken en bossen vormden namelijk vaak het doelwit van luchtaanvallen, aangezien het bladerdak vijandelijke militaire depots kon verbergen.²⁶⁴

Gent, Museum voor Schone Kunsten

Het Museum voor Schone Kunsten (MSK) van Gent behoorde, in tegenstelling tot Brussel en Antwerpen, niet tot de Koninklijke Musea. Het aankoopverbod gold bijgevolg niet voor Gent. Dus ondanks het geldgebrek tijdens de oorlog, kocht het museum toch in beperkte mate zelf werken aan. In een brief die in november 1918 gericht was aan het stadsbestuur, had de museumcommissie het bovendien over een beperkt aantal aankopen dat het museum tijdens de oorlog had gemaakt.²⁶⁵

Op 20 februari 1917 stelde de museumcommissie een index op van de hedendaagse kunst die ze in haar bezit had. Daaruit blijkt dat de collectie in 1914 aangevuld werd met zestien werken. Uit deze index valt niet te achterhalen of deze werken aangekocht of geschonken waren. Naast het jaartal staat er ook geen exacte datum vermeld van wanneer precies de kunstwerken in de collectie kwamen. Het is dus onduidelijk of ze nog voor of al tijdens de oorlog verworven waren. Vermoedelijk gaat het hier over werken die voor de oorlog verkregen zijn aangezien het

²⁶² *Commissieverslagen KMSKA* (4 september 1918).; Cf. *Supra*.

²⁶³ *Commissieverslagen KMSKA* (9 juli 1918).

²⁶⁴ ARNOU, 'Archimedes achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 68.; VANDEMEULEBROECKE e.a. red., *Museum voor Schone Kunsten Gent*, 11, 13: Het Gentse museumgebouw werd pas in 1904 geopend en in 1913 voor de wereltentoonstelling uitgebreid. Het museum slaagde er tijdens de oorlog net op tijd in om de meeste kunstwerken over te plaatsen naar de crypte van de Sint-Baafskathedraal, want enkele weken later werd het museum erg beschadigd door bombardementen.

²⁶⁵ ARNOU, 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 74.

museum op 16 augustus, twaalf dagen na het uitbreken van de oorlog, zijn deuren sloot en ze pas in 1915 heropende. Bovendien dateert het eerste zittingsverslag tijdens de oorlog van 23 juli 1915 en is het dus weinig waarschijnlijk dat de commissie werken aankocht zonder hierover overleg te plegen in een vergadering.²⁶⁶

Het MSK kocht op 14 maart 1916 een beeldhouwwerk (Piëta) door Oscar Sinia (1877-1956) voor 850 Belgische frank aan.²⁶⁷ Op 14 juni 1918 aanvaardde de commissie vervolgens de aankoop van vier van de negentien aangeboden werken om zo de behoeftige kunstenaars te steunen: een borstbeeld door Leon Sarteel (1882-1942) voor 300 BEF, *Dame met Hond* door Karel Van Belle (1884-1959) voor 600 BEF, *het Groot Huidevetters Gank* door Vereecken (s.d.) voor 300 BEF en een tekening van een landschap door Charles-René Callewaert (1893-1936) voor 350 BEF.²⁶⁸ Daarnaast nam het Museum voor Schone Kunsten van Gent ook werken in bruikleen en ontving ze giften van een museum in Berlijn.²⁶⁹ Het valt op dat het MSK van Gent geen enkele beslissing doorvoerde voor ze toestemming had gekregen van de Duitse overheid. Daarnaast hield de commissie van het MSK in veel grotere mate contact met de bezetter (*l'autorité allemande*) dan het KMSK van Antwerpen en Brussel deden. Een verklaring hiervoor kan de *Flamenpolitik* zijn, die in Gent het sterkst doorgedrongen was doordat activisten het stadsbestuur hadden overgenomen. Ze vonden dat verduitsing een minder kwaad was dan het voortbestaan van België en aangezien het MSK van Gent een stedelijk museum was, stonden ze bijgevolg onder directe controle van dit Duitsgezinde stadsbestuur.²⁷⁰

De voornaamste taak van een museum is de uitbreiding van de collectie. De Belgische Musea voor Schone Kunsten beschikten tijdens de oorlog over een beperkt budget dat bijna volledig opging aan de uitbetaling van het personeel en aan de verwarming van de zalen. Hierdoor werd het aankopen van kunst vrijwel onmogelijk. Bovendien gold er een aankoopverbod voor de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Toch slaagden Brussel, Antwerpen en Gent erin om hun collectie te verrijken tijdens de oorlog. Dit was mogelijk door bruikleen, door giften, door

²⁶⁶ *Commissieverslagen MSKG* (20 februari 1917).

²⁶⁷ Sinia was een beeldhouwer afkomstig uit Gent. Hij maakte bijna uitsluitend religieuze werken voor kerken, kloosters en kapellen. Het hoogtepunt van zijn carrière kwam pas na de Eerste Wereldoorlog, toen er heel wat herstellingswerken waren aan religieuze gebouwen. Cf. 'Parochiekerk Onze-Lieve-Vrouw van de Oude Bareel', *Gentse parochiekerken. Analyse en waardebeoordeling*, Gent, 2012.

²⁶⁸ *Commissieverslagen MSKG* (14 juni 1918).; Geen verdere informatie over Vereecken te vinden.

²⁶⁹ *Commissieverslagen MSKG* (17 oktober 1916).

²⁷⁰ WILS, *Onverfranst, onverduits? Flamenpolitik, Activisme, Frontbeweging*, 80.

financiële hulp van de Vrienden van het Museum en door de betaling uit te stellen tot na de oorlog. Jean Capart, conservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, schreef in zijn naoorlogs rapport dat de oorlogssituatie niet veel aankopen toeliet, maar als er zich een buitenkans voordeed, lieten ze deze niet aan zich voorbijgaan.²⁷¹ “Il va de quoi que nos Musées n’ont pu faire, pendant la guerre, des acquisitions dans les proportions où nos crédits les prévoyaient autrefois. ... De temps en temps, nous avons pu acheter cependant quelques menus objets, de peu de valeur, dont le prix a été liquidé sur avances du comptable.”²⁷² Bovendien hadden de musea, als tempels voor de kunst, de patriottische plicht om de Belgische kunstenaar die in geldnood verkeerde financieel te steunen, ongeacht hun eigen geldgebrek.

De musea slaagden er enigszins in hun collectie te verrijken, maar dit zonder de hulp van de overheid, die nochtans de taak had om kunst aan te kopen voor de publieke nationale collectie.²⁷³ Paul Lambotte was, naast directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Brussel, tijdens het interbellum ook de voornaamste adviseur van koningin Elisabeth met betrekking tot kunstzaken. Op 15 juni 1920 schreef hij een nota aan de Belgische regering in naam van de vorstin. Daarin gaf hij aan hoe de koningin het betreunde dat de regering tijdens de oorlog geen enkel oorlogswerk had aangekocht voor de Musea voor Schone Kunsten. Om deze lacune op te vullen, vroeg Lambotte namens koningin Elisabeth aan Jules Destrée, de naoorlogse minister van Kunsten en Wetenschappen, om een bedrag van 1.200 Belgische frank vrij te maken voor de aankoop van drie werken door Constant Legrand, respectievelijk: *En Tranchée*, *Le Piquet à la Lueur d’une Fusée* en *Derniers Honneurs*.²⁷⁴ De koningin wenste vervolgens voor 4.500 Belgische frank werken uit het oeuvre van Marc-Henry Meunier aan te kopen, waarvoor op 17 november 1920 eveneens een nota werd opgesteld. De aangekochte werken waren: *La Passerelle 15*, *Bombardement de Camouflage*, *Le Cratère Bleu*, *Effet d’un tir allemand à Ramscapelle*, *L’abri de Canon* en *La Fumée en Effet de Tir*.²⁷⁵ De koning heeft eveneens contracten ondertekend voor de aankoop van de volgende werken door Allard-Olivier die, net zoals Meunier, lid was van de *Section Artistique: Cantonnement Inondé*, *Blessé à*

²⁷¹ ARNOU, 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', 74.

²⁷² ARNOU, *Ce fut un peu le cas d'Archimède*, 48.

²⁷³ Cf. *Supra* (Tabel staatsuitgaven aankoop kunst KMSK Brussel).

²⁷⁴ Nota van Lambotte aan koningin Elisabeth (15 juni 1920). Deze werken zijn nog altijd in het bezit van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, respectievelijk met de inventarisnummers 10076/33-35.

²⁷⁵ *La Passerelle 15* kwam uiteindelijk in de koninklijke verzameling terecht en werd na de dood van Elisabeth door koning Leopold III aan het legermuseum geschonken.

Nieuwcapelle, Soldat surpris par une Fusée en van Jean Droit: *En 1914, Nuit Calme* en *Le Boyau* en *Fraternité*.²⁷⁶ Tijdens de oorlog was het onmogelijk om frontkunst over te brengen naar bezet België. Het is dan ook vanzelfsprekend dat deze kunst pas vanaf 1919 haar intrede kon maken in de Belgische musea. Koningin Elisabeth stond er in elk geval op dat het Belgische volk deze taferelen onder ogen kreeg, want de werken vormden “le souvenir exact des heures tragiques de ces dernières années.”²⁷⁷

²⁷⁶ Nota aan koningin Elisabeth (17 november 1920).

²⁷⁷ Nota van Lambotte aan koningin Elisabeth (15 juni 1920).

Conclusie

“Kan men bloemen kweken in de hel?” Dit vroeg kunstcriticus Karel Van de Woestijne zich in 1915 af toen hij in zijn dagboek schreef over de kunsthandel in Brussel. Het antwoord op deze vraag is niet eenduidig. De Belgische kunsthandel viel door de klap van de bezetting volledig stil. De kunstgalerijen en de musea sloten hun deuren en de meeste Belgische artiesten vluchtten naar het buitenland of namen deel aan de strijd. Wanneer de Duitse invasie uitliep in een patstelling, waarbij zowel de geallieerden als de centralen zich ingroeven nabij de IJzer, werd duidelijk dat de oorlog langer zou aanslepen dan verwacht. Duitsland bracht daardoor een bezettingspolitiek met een bijhorend cultuurbeleid in België tot stand. Dit beleid bestond uit drie onderdelen, met als eerste het doorvoeren van een *Flamenpolitik*, waarbij Vlaanderen bevoorreed werd tegenover Wallonië. Daarnaast zette Duitsland zich in voor de *Kunstschutz* of kunstbescherming van het Belgische erfgoed. Ten slotte wilde de bezetter het culturele leven in België doen heropleven door bijvoorbeeld musea, bibliotheken en andere culturele instellingen te heropenen. Deze cultuurpolitiek deed dienst als propagandamiddel en stond hoofdzakelijk in het teken van het imagoherstel van Duitsland dat internationaal terug erkend wilde worden als *Kulturnation*.

Dit Duitse cultuurbeleid mag wel niet gezien worden als de enige verklaring voor de herleving van de Belgische cultuur rond 1915. Er kunnen nog vier andere factoren genoemd worden. Zo speelde de accommodatie een belangrijke rol. Wanneer de bezetting een feit was en de gemoederen bedaarden, viel het dagelijkse leven min of meer terug in de plooi. De Belgen gingen weer aan het werk en ving hun alledaagse activiteiten opnieuw aan. Dit was eveneens het geval voor de kunsthandelaar die zich weerom begon in te spannen voor de verkoop. Daarnaast was de oorlogsmoeheid een bepalende factor in de terugkeer van de kunsthandel. De oorlog bracht namelijk heel wat zorgen met zich mee, waardoor de Belgen na verloop van tijd begonnen te verlangen naar wat afleiding. Ze zakten dan ook massaal af naar muziekavonden, voordrachten en tentoonstellingen. Er werd opnieuw gelachen, gedronken en geld uitgegeven aan kunst. Een derde factor die de kunsthandel in de hand werkte, was de opkomst van de zeebaronnen. Dit waren oorlogswoekeraars die enorme winsten accumuleerden op de zwarte markt. Deze nieuwe rijken dongen naar sociale promotie en stelden het aankopen van kunst dan ook gelijk aan een toegangskaartje tot de maatschappelijke elite. Een vierde en laatste oorzaak voor de herleving van de kunsthandel moet gezocht worden bij de artiesten zelf. De kunstenaars die nog in het bezette België verbleven, raakten door de oorlog in financiële problemen doordat

ze hun werken moeilijker verkocht kregen. Musea, kunstgalerijen en liefdadigheidsinitiatieven in binnen- en buitenland begonnen zodoende werken aan te kopen om de artiest in kwestie financieel te steunen.

Naast de voortzetting van de Belgische kunsthandel, dient er ook gewezen te worden op haar netwerk. De transacties tussen binnen- en buitenland werden door de oorlog vanzelfsprekend belemmerd, maar ze werden niet volledig gestaakt. De meeste artiesten vluchtten bij het uitbreken van de oorlog naar het neutrale Nederland, naar Frankrijk of naar Groot-Brittannië. Mede dankzij de hulp van de plaatselijke bevolking slaagden ze erin terug aan het werk te gaan. De kunst die ze maakten, stelden ze vervolgens tentoon in lokale exposities waar ze, voornamelijk uit liefdadigheid, ook werden gekocht. Kunstenaars zoals Rik Wouters, die in ballingschap verbleven, slaagden erin om via een clandestien postverkeer contact te houden met de galeriehouder in België. Op die manier kon Wouters zijn belangen in België behartigen en kon hij zijn werken naar Nederland laten smokkelen van waaruit ze over heel Europa werden verspreid, tentoongesteld en verkocht. De Belgische minister voor Wetenschappen en Kunst, Paul Lambotte, liet op zijn beurt werken van België naar Engeland smokkelen om deze daar tentoon te stellen en zo de Belgische artiesten te steunen. De kunst werd op deze manier ook beschermd tegen vernieling of diefstal door de Duitse agressor. Vervolgens meldden heel wat kunstenaars die in ballingschap leefden, zich uiteindelijk aan bij het Belgische leger. Daar was in mei 1916, onder patronaat van koningin Elisabeth, de *Section Artistique* opgericht. Deze artistieke afdeling stond in voor het documenteren van het krijgsleven aan de hand van de beeldende kunsten. Deze werken werden vervolgens in De Panne en in het buitenland, voornamelijk in Londen en in Parijs, tentoongesteld en verkocht ten voordele van de militairen.

Dit onderzoek is in zijn opzet geslaagd door aan te tonen dat de kunsthandel niet volledig bevroor tijdens de Eerste Wereldoorlog. Weliswaar kon deze studie, ondanks het streven naar volledigheid, niet alle facetten van dit thema aankaarten. De focus lag voornamelijk op Brussel als (culturele) hoofdstad van België en als hoofdzetel van de bezettingspolitiek. Verder onderzoek zou zodoende dieper kunnen ingaan op andere regio's, met name op de Waalse. Ook Duitsland, waar vele Belgen in krijgsgevangenschap leefden, vormt een interessante case. Zo is er bijvoorbeeld Maurice Langaskens die tijdens zijn verblijf in het kamp van Göttingen verderging met schilderen. De (Koninklijke) Musea voor Schone Kunsten van Brussel, Antwerpen, Gent en de Galerie Georges Giroux met kunstenaar Rik Wouters werden door hun

relevantie als case geselecteerd. Vanzelfsprekend sluit dit niet uit dat andere gevalstudies tot bijkomende inzichten zullen leiden.

Abstract

Dit onderzoek gaat na hoe de Belgische kunsthandel zich tijdens de Eerste Wereldoorlog handhaafde. De nadruk van deze studie ligt op bezet België, maar de volledigheid van het onderzoek vereist ook een nadere toelichting van de Belgische kunsthandel in het buitenland en in het Belgische leger. Over de Belgische kunsthandel tijdens de Eerste Wereldoorlog is tot op heden geen onderzoek verricht. De literatuur gaat er algemeen vanuit dat de kunsthandel volledig stilviel tijdens de oorlog. De meeste artiesten weken uit naar het buitenland of gingen strijden aan het front, kunstkringen ontbonden, kunstgalerijen sloten hun deuren, musea staakten hun aankopen en de kunstpers werd opgedoekt. Academici hebben zich wel reeds gebogen over het thema van de Duitse cultuurpolitiek, over de Belgische kunstenaars in ballingschap en de frontschilders.

Deze studie wijst uit dat de Belgische kunsthandel vanaf 1915 begon te herleven. De bronnen die dit staven zijn dagboeken, brieven, memoires, commissieverslagen en aankoopcorrespondenties van de betrokken galeriehouders, artiesten, kunstcritici en conservatoren. Daarnaast bevat het tijdschrift *Onze Kunst* heel wat nuttige gegevens over het reilen en zeilen van het kunstbedrijf tijdens de oorlog. Ook tentoonstellings- en veilingcatalogi, gecensureerde dagbladen en individueel uitgegeven kunstkritieken verschaffen informatie over de kunsthandel.

De verrijzenis van de Belgische kunsthandel kent vijf oorzaken. Allereerst richtte de cultuurpolitiek van de Duitse bezetter zich op het stimuleren van het cultuurleven in België. Cultuurinstellingen als musea kregen hierdoor het bevel om hun activiteiten terug aan te vangen. Duitsland wilde op die manier haar reputatie als *Kulturnation* herstellen. De Belgen begonnen na verloop van tijd te wennen aan de Duitse bezetting. De accommodatie zorgde ervoor dat het dagelijkse leven min of meer terug in de plooi viel, de mensen opnieuw geld verdienden en de kunsthandelaars weer aan de slag gingen. Daarnaast kwamen kunstenaars door de oorlog in financiële problemen terecht. Ze gingen aankloppen bij de galerieën om hun kunst te exposeren of ze zetten hun eigen tentoonstelling op poten. Door de toenemende oorlogsmoeheid lokten deze tentoonstellingen heel wat bezoekers. De kunstwerken werden doorgaans uit liefdadigheid door filantropen of door musea gekocht. Ook de zeepbaronnen pretendeerden de behoeftige kunstenaar bij te staan door zijn werken aan te kopen. Hun

eigenlijke doel was echter het bekomen van een sociale promotie om zich zo op te werken tot de hoogste maatschappelijke kringen.

Het gros van de Belgische artiesten bevond zich in Nederland en Groot-Brittannië. Van daaruit trachtten de kunstenaars verder te werken en hun kunst aan de man te brengen. Er ontstond een internationaal netwerk van Belgische artiesten dat hun kunst over grote delen van Europa verspreidde. Sommige kunstenaars in ballingschap, waaronder Rik Wouters, behielden via een clandestien post- en kunstverkeer het contact met hun galeriehouder in bezet België. Vervolgens meldden zich heel wat artiesten bij het Belgische leger aan. De frontkunst kwam daarna op internationale tentoonstellingen terecht, waar ze ten voordele van de militairen werd verkocht.

De Belgische kunsthandel stagneerde tijdens de oorlog, maar ze kende geen volledig respijt. Door dit toe te lichten, vult deze studie een hiaat binnen het onderzoek naar de Eerste Wereldoorlog en naar de Belgische kunsthandel.

Bijlagen

*Bijlage 1. Lijst van front schilders die per jaar toetraden*²⁷⁸

1916

- Alfred Bastien (mei)
- Fernand Allard l'Olivier (14 juli)
- Charles Houben (juli)
- Amedée (André) Lynen (1 augustus)
- Henri Anspach (10 juli)
- Henri Dupont (s.d.)
- Ivan Cerf (s.d.)
- James Thiriar (s.d.)
- Jean Le Mayeur (23 november)
- Jos Verdegem (s.d.)
- Jules Berchmans (september)
- Léon Huygens (mei)
- **Maurice Wagemans** (8 juni)
- Victor Thonet (s.d.)
- Achiel Van Sassenbrouck (21 sept.)
- Adolphe Renson (s.d.)
- Georges-Émile Lebacq (maart)
- Louis Loncin (november)
- **Médard Maertens** (9 maart)
- Pierre Paulus (juni)

1918

- Albert Cels (augustus)
- **Anne-Pierre de Kat** (18 april)
- Armand Massonet (25 juni)
- Joe English (februari)
- Marc-Henri Meunier (s.d.)
- Marcel Canneel (juli)

Jaar niet bekend

- Félix (Charles) Fontaine (s.d.)

1917

²⁷⁸ DE GRUYSE, *Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog: De Section Artistique*, 18.; Kunstenaars die verbonden waren of contact hadden met de G.G.G. zijn gemarkeerd.

Bijlage 2. Reglement Section Artistique²⁷⁹

- I.** De kunstenaars die toegelaten zijn tot de *Artistieke Afdeling van de Cinematografische Dienst*, krijgen alle faciliteiten om hun kunst te beoefenen.
- II.** Zij krijgen geen enkele bevordering of verhoging van bezoldiging of soldij; de kunstenaars moeten zelf in hun onderhoud voorzien.
- III.** De kunstenaars kunnen ermee worden belast om afbeeldingen te maken van bepaalde plaatsen op het slagveld of van een zone waar het Belgische leger strijdt.
- IV.** De werken, doeken, tekeningen en schetsen, blijven eigendom van de betrokken kunstenaars, met volgende beperkingen i.v.m. de verkoop, de publicatie en het aankooprecht van de Belgische regering. De regering behoudt voor de aankoop een recht van voorkeur, d.w.z. het recht om het werk te kopen zonder voorproductie toe te staan, of het recht om zich het recht voor te behouden om een werk dat aan een andere koper verkocht is te reproduceren, of het recht om een aangekocht werk te publiceren.
- V.** Tijdens de oorlog mogen geen doeken, tekeningen of schetsen worden gepubliceerd of verkocht zonder de goedkeuring van de Censuur van het Algemeen Hoofdkwartier (G.Q.G.).
- VI.** Indien de kunstenaars voor bepaalde uitgaven geholpen willen worden, kan er hun, met toestemming van het Ministerie, een voorschot worden toegekend. Dit zal worden afgehouden bij eventuele aankoop van hun werken.

²⁷⁹ DE GRUYSE, *Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog: De Section Artistique*, 18. Dit is het enige officiële document over de oprichting van de *Section Artistique* (23 juni 1916).

*Bijlage 3. Karel Van de Woestijne, het leven te Brussel, april 1915*²⁸⁰

Of dan kunstzinnigen thans op kunstproductie reageeren? Ik kan niet zeggen: neen. Maar ik moet zeggen: anders.

Gij weet dat in gewonen tijd hij, die van plastische kunst houdt, te Brussel geen enkelen dag van het jaar van dergelijk genot gespeend hoeft te blijven. Niet alleen heeft hij de musea, dat der oude en dat der moderne kunst, dat der gipsafgietsels en dat der sierkunsten; maar daar zijn, zoowel 's zomers als 's winters, groepstentoonstellingen en persoonlijke tentoonstellingen, die den liefhebber ruimschoots stof tot vitten of bewonderen, al naar hij geaard is, bieden. De exposities, zoo van kringen als van enkelingen, volgen elkander zoo goed als om de week op. Ik zou u te Brussel wel twintig kunstkringen kunnen noemen. Telt iedere kring maar twintig leden, dan maakt dat al vier honderd kunstenaars uit, zonder te spreken van niet-tot-een-kring-toetradene alleenloopers. Al die lui rekenen het zich ten plichte, ten minste ééns in het jaar hun werk aan het publiek oordeel te onderwerpen. (Eigenlijk hebben ze diep misprijzen voor dat oordeel, maar ze doen het toch maar.) Het zal u dan ook niet verwonderen dat de beroeps criticus ieder jaar duizenden schilderijen en beeldhouwwerken te zien krijgt, die 's winters soms over vijf of zes lokalen tegelijk verdeeld zijn.

Niet alleen, trouwens, de beroeps criticus. Want het verwonderlijkste is: voor al die tentoonstellingen zijn er bezoekers, en zelfs talrijke bezoekers, al zijn die bezoekers nu ook zoo goed als overal dezelfde. Zij zijn behalve genoemde critici, in een viertal klassen te verdeelen: eerst de artiesten, waaronder ik de literatoren waag te rangschikken; daarna de echte kunstminnaars, meestal lui met meer liefde dan geld; ten derde de "koopers", waaronder men weleens speculanten aantreft; eindelijk de *belles madames* met hun geleide van snobs, dezelfde die men ook wel nu en dan in de musea aantreft, de eenige plaatsen die waarlijk nog voor geheime bijeenkomsten en verder gedreven flirtation geschikt zijn.

Van deze vier soorten publiek nu komen de drie eerste, met meer of min zuivere bedoelingen, meer of minder baatzuchtig, alleen voor de kunst. Het vierde slag komt er buiten het ten-toon-gestelde, om zelf kunst... en kunstjes te vertoonen: de kunst van het toilet, de kunstjes der

²⁸⁰ VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld werk: Het dagelijksch brood II*, 378-382. Dit dagboekfragment werd als bijlage toegevoegd omdat deze bron opmerkelijk goed de kunsthandel aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog duidt, om vervolgens aan te geven wat er tijdens de oorlog veranderde.

mondaniteit. Al voeg ik er cito en met nadruk bij, dat de leden van deze groepeerings steeds in extase staan voor producten van het *derniercri* en niet zelden jonge revolutionairen, wien men anders nog wat flink dóórstudeeren zou hebben toegewenscht, er bovenop en tot bij de klimmen des roems hebben geholpen.

Dit jaar nu zijn, van bij het uitbreken van den oorlog, de meeste kunstkringen uiteengevallen. De rijkste – en dat wil zeggen: de beste, of althans de meest-geziene – van onze artiesten kozen bij het eerste alarm het hazenpad naar het buitenland. De anderen, die bleven, zagen hun bestaan en dat van hun, dikwijls talrijk gezin bedreigd. Want een artiest is nu eenmaal een parasiet. (En mijn vrienden moeten het mij niet kwalijk nemen dat ik ze aldus noem: Bucepaal, verzekert mij een knap Hellenist noemde Alexander den edelste zijner parasieten, daar hij zijn leven op hem doorbracht.) Hij is de nobelste parasiet van het weeldeven dat in een stad als Brussel heerscht. Neem de weelde weg: de parasiet is de eerste om er onder te lijden. Vrijwillig of ongewild week de weelde voor een deel uit Brussel: sommige artiesten hadden honger. Zoodat de nood dwong tot werken en vooral, exposeeren, met de hoop op geld-verdienen. En zoo kregen wij weer tentoonstellingen, die het niet verzwegen, op liefdadigheid uit te zijn.

Wie nu bezocht deze tentoonstellingen? Helaas, de *belles madames* en hun aanhang zijn voor een goed deel verdwenen, hetgeen aan de exposities al een goed deel van hunne aantrekkingskracht afneemt, en aldus de artiesten onrechtstreeks benadeeligt. Ander nadeel: de critici, dezen, naar dewelke geluisterd wordt, zijn, bij gebrek aan een orgaan, waarin ze uiting geven aan hun, luidop gesmaad, maar in den grond des harten toch zeer gezocht oordeel, met vacante. De kunstzinnigen-zonder-meer... och ja, die hebben zulke geestelijke omwenteling doorgemaakt, dat... Stelt u dat goed voor: de meest-ergerlijke gemeenplaatsen, die men alleen nog door de gemakzucht, de kritische onmacht en de intellectueele ijltje van den *bourgeois* in leven dacht gehouden, worden ineens eerst folterende, daarna weldra bloedende, lillende werkelijkheden. Want is het, buiten alle pathos om, is het niet eene geestelijke martelie, eene wroeging die nog langen tijd naleven zal, de echte waarde van vaderlandsliefde en het gevoel eener inniger samenhoorigheid te hebben moeten leeren beseffen en belijden in omstandigheden, zoals wij die hebben doorgemaakt? Zulke schokken, ongetwijfeld heilzaam, zijn niet te minder voor enkele schrikkelijk. Zij voelen ze als eene aanklacht tegen hun geweten, dat zoo lang doof en blind was, terwijl zij dachten zoo bijzonder-scherp te hooren en te zien... – O, ik weet het wel: sedert een heel tijdje al gaan wij, in de Hollansche kranten, die ons bereiken, weer aandacht wijden aan de rubriek kunst en letternieuws. Ik betrap er mij sedert een

paar weken op, ze voor al het overige te lezen – zooals toen het nog geen oorlog was. Daar hoef ik mij trouwens niet om te schamen, vermits groteren dan ik, na al het gebeurde, hoogerbedoelde gemeenplaatsen nog steeds voor zinlooze woorden blijven houden. Hoe het weze, en van deze groteren afgezien: de doorsnee-ontwikkelde, die onbaatzuchtig van kunst houdt, heeft zich in de laatste maanden zoó ontredderd, zoó buiten-de-wijs gevoelde.

Weliswaar verloor de artiest aan hem veel minder dan aan critici en *belles madames*. Hem bleven trouwens, en dat is voor hem het voornaamste (ik zeg het zonder de minste ironie), hem bleven de liefhebbers-die-koopen over. Meer dan ooit, beter dan ooit hebben dezen hun plicht gedaan, de volle beteekenis van hunne Maecenas-rol begrepen. Vaak hebben ze blijk van abnegatie gegeven: ze hebben met het volle besef van wat zij deden boven de waarde gekocht, wat hun anders zelden gebeurd is. Zij, die doorgaans zoo fier zijn op hun goeden smaak en op hun speurzin, zij hebben veel geld gegeven voor dingen, die zij weten leelijk te zijn, en waar niet eens een goed-klinkende of veelbelovende naam onder staat. Zij hebben - stel u dàt nu maar eens voor – zij hebben niet gekocht voor zichzelf, voor hun eigen genoegen: zij hebben gekocht voor het genoegen van den artiest, die toch óók eten moet. En op dien honger hebben zij niet gespeculeerd: zij hebben er zelfs in hun liefde-voor-de-kunst en in hun portemonnaie om geleden!

Er is meer: zij hebben hun vrienden meegebracht, rijke lui die anders meer van eene bestofte flesch Bourgogne plegen te houden dan van een vierkanten meter beschilderd doek – en misschien geen ongelijk hebben; die men dan ook nooit op exposities zag; die men er trouwens later nooit weêr zal zien; en er nu waarlijk niet komen om schoonheid te genieten, om onder den oorlog kunst-emoties te leeren smaken; - menschen die alleen hun rijke-lui's-Plicht aan altruïsme en philanthropie begrijpen, en beseffen wat in den tegenwoordigen tijd een arme artiest moet lijden.

Zoodat bedoelde artiesten er beter aan toe zijn dan men soms denken en vreezen kan. Er is, op hun tentoonstellingen, verkócht geworden, betrekkelijk-veel zelfs en zeker meer dan men verwachtte. Er komt bij, dat eene hooge beschermster, van wie velen ook voor den oorlog de gratie-en discretie-volle tegemoetkomingen, naast haar zeldzaam-juist kunstgevoel, hadden mogen ondervinden, ze thans meer dan ooit helpt en ondersteunt.

Aldus de toestand onder de plastische kunstenaars, voor zoover ze niet rijk zijn.

Bijlage 4. Contract Rik Wouters

Contract

Tussen de heer Rik Wouters en de heer Giroux, voor de Galerie Giroux, wordt overeengekomen wat volgt:

De heer Giroux verbindt er zich toe om aan de heer Rik Wouters een maandelijks bedrag van 200 frank te betalen tot het verstrijken van de onderhavige overeenkomst.

De heer Giroux zal zich, in overeenstemming met de heer Rik Wouters, gelasten met het doen uitvoeren, hetzij in marmer, hetzij in brons van de beeldhouwwerken die voor de verkoop bestemd en die door de heer Rik Wouters in gips dienen te worden geleverd.

De heer Giroux zal zich ook gelasten met de verkoop van deze werken, en met alles wat de maatregelen betreft die moeten genomen worden om ze ter kennis van het publiek te brengen, dit zowel in binnen- als buitenlandse tentoonstellingen. Hij zal hetzelfde doen voor de schilderijen van Rik Wouters, die hij zal laten inlijsten volgens de aanwijzingen van de kunstenaar.

De heer Rik Wouters verbindt er zich toe om aan de heer Giroux de verkoop over te dragen van al zijn werken, beeldhouwwerken, schilderijen, tekeningen, etcetera.

De opbrengst van al deze verkopen zal in gelijke delen verdeeld worden tussen de heer Rik Wouters en de heer Giroux, dit na aftrek van de onkosten voor de uitvoering in marmer en brons, of van de prijs van de lijsten van de schilderkunstige werken.

Beide ondergetekende verklaren zich akkoord met de overeenkomst voor een periode van tien jaar ingaande op 1 mei 1912.

In tweevoud opgemaakt te Brussel op 15 april 1912.²⁸¹

²⁸¹ BERTRAND, HAUTEKEETE, *Rik Wouters, kroniek van een leven*, 57.
Het origineel bevindt zich in een privéarchief en kon niet worden geraadpleegd.

Bijlage 5. Exposities gehouden in de Galerie Georges Giroux van 1911 tot 1922

Expositions organisées depuis 1911 par la G.G.G.²⁸²

1911 à 1922:

- Salon d'ensemble –Peintres belges et français.
- Rodin et K.-X. Roussel.
- Toulouse-Lautrec, Signac, H.E. Cross.
- Peintres futuristes italiens.
- Fr. Smeers et M. Wagemans.
- G. Lemmen.
- Evenepoel.
- Peinture et Sculpture: J. Brusselmans, Ph. Cockx, G. Creten, G. De Beer, Ch. Dehoy, A.-N. Delaunois, de Gouve de Nuncques, G. Fontaine, Jean Gaspar, G. Haustraete, G. Lemmen, A. Oleffe, W. Paerels, R. Parent, Ramah, Roidot, Schirren, Fr. Smeers, Ph. Swyncop, Louis Thévenet, W. Wagemans, Rik Wouters, E. Wynants (1915).
- Exposition d'art décoratif (1916).
- Les Indépendants (1914, 1916, 1917).
- A.-J. Heymans.
- A.-N. Delaunois.
- Peinture et Sculpture (1915).
- J. van den Eeckhoudt.
- W.-M. Paerels (1915).
- G. Minne et Oleffe.
- V. Rousseau et M. Jefferys.
- O. Redon.
- Baertsoen.
- E. Claus
- Peinture à l'eau: Jos. Albert, Ph. Cockx, Opsommer, Paerels, Schirren, Servaes, Spillaert, Strebelle, Tytgat, G. van de Woestijne (1916).
- Salon d'Art Français moderne.
- Jakob Smits.
- A.-J. Heymans.
- J. De Bruycker.
- Van Rysselberghe.
- Ramah (1916).
- Rik Wouters (1915).

²⁸² *Catalogue de l'exposition anniversaire pour le trente-cinq ans d'activité de la G.G.G.*, 47. (Weergegeven in VERBIST, *De geschiedenis van de Galerie Georges Giroux*, 127.) Hierbij is niet duidelijk welke tentoonstellingen er tijdens de oorlog werden georganiseerd. De jaartallen van de tentoonstellingen tijdens de oorlog werden toegevoegd aan de hand van GOBYN, 'Kroniek 1900-1944', 346-350.; DERAËVE red., *De Brabantse Fauvisten*, 105-107. Hierbij valt het op dat deze 1911 à 1922 lijst, die gepubliceerd werd door de G.G.G., allesbehalve compleet is. De reden waarom de galerie verschillende tentoonstellingen niet heeft vermeld is onduidelijk.

Bibliografie

BRONNEN

Onuitgegeven bronnen

ANTWERPEN, Archief KMSKA, niet geïnventariseerd: Commissieverslagen 12/01/1914-23/10/1918.

BRUSSEL, Archief KMSKB, nr. 5265, dossiers 1-121: Correspondance 1914.

BRUSSEL, Archief KMSKB, nr. 5283/A, dossiers 1-15: Correspondance 1915-1917.

BRUSSEL, Archief van het Koninklijk Paleis, *Archief van het privésecretariaat van koning Albert en van koningin Elisabeth*, nr. 637, nota 177: Nota van Lambotte aan koningin Elisabeth, 15 juni 1920.

BRUSSEL, Archief van het Koninklijk Paleis, *Archief van het privésecretariaat van koning Albert en van koningin Elisabeth*, nr. 637, nota 181: Nota aan koningin Elisabeth, 17 november 1920.

GENT, Archief MSKG, niet geïnventariseerd: Commissieverslagen 23/07/1915-10/03/1919.

Uitgegeven bronnen

‘Antwerpen, Oscar en Floris Jaspers’, *Onze Kunst*, 32 (1917), 95-97.

BELPAIRE, M.E., *De vier wondere jaren*, Brasschaat, 1920.

BELPAIRE, M.E., *Gestalten in 't verleden*, Brugge, 1947.

BERNARD C., 'Belgische kunstschool', C., BERNARD e.a. red., *L'art Belge en Exil / Belgische Kunst in Ballingschap*, Den Haag, 1918, 5-26.

BERTRAND, O. en HAUTEKEETE, S., *Rik Wouters, kroniek van een leven*, Antwerpen, 1994.:

Brief van mevrouw Van Vollenhove aan Nic Beets (1915).

Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (1 oktober 1915).

Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (15 november 1915).

Brief van Ary Delen aan Rik Wouters (23 april 1915),

Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (18 juni 1915).

Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (3 juli 1915).

Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (7 december 1915).

Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (7 juli 1915).

Brief van Rik Wouters aan Georges Giroux (eind oktober 1915).

Brief van Rik Wouters aan Simon Lévy (18 mei 1915).

Brief van Rik Wouters aan zijn echtgenote (26 januari – 2 februari 1915).

Brief van Rik Wouters aan zijn echtgenote (31 oktober 1914).

Briefkaart van Georges Giroux aan Rik Wouters (9 november 1915).

Briefkaart van Rik Wouters aan Georges Giroux (29 juni 1915).

BRANGWYN, F. e.a. red., *Belgian Art in Exile, A. Representative Gallery of Modern Belgian Art*, Londen, 1916.

'Brusselsche Indrukken, vaderlandsche geestdrift in de straten', *Het Laatste Nieuws* (5 augustus 1914), 2.

BUSCHMANN, P., 'Aan onze lezers', *Onze Kunst*, (27) 1915, 1-2.

Catalogue de l'exposition anniversaire pour les trente-cinq ans d'activité de la G.G.G., 1911-1946, Galerie Georges Giroux, Brussel, 1946.

Catalogue de l'Exposition d'Oeuvres d'Art et d'Objets Précieux, sauvés en Belgique dans la région de l'Yser, Palais Des Beaux-Arts, Parijs, 1916.

Catalogue des Tableaux Anciens et Modernes, Composant la Collection de Feu M.V.D.S., Galerie Georges Giroux, Brussel, 1917.

Catalogue des Tableaux Modernes Aquarelles, Dessins et Eaux-Fortes, Composant les Collections A. Et C. Zinjé et E. Sacrez, Galerie Georges Giroux, Brussel, 1917.

Catalogue des Tableaux Modernes et Anciens Aquarelles et Dessins, Composant la Collection P.E. Marlier, Galerie Georges Giroux, Brussel, 1916.

Catalogus der Openbare Veiling der Schilderijen en Voorwerpen, Koninklijk Kunstverbond., Antwerpen, 1917.

Catalogus der Openbare Veiling, Joseph Baeckelmans, Antwerpen, 1916.

DE BOER, H., 'Belgische meesters in Holland', C., BERNARD e.a. red., *L'art Belge en Exil / Belgische Kunst in Ballingschap,* Den Haag, 1918, 27-36.

DELEN, A., 'Antwerpen, tentoonstelling Maarten Melsen', *Onze Kunst,* 31 (1917), 113.

'De Onafhankelijken', *Gazet van Brussel* (25 juni 1917), 2.

ELSLANDER, J.F., *Figures et Souvenirs d'une Belle Epoque,* Brussel, s.d.

FIERENS-GEVAERT, H., 'L'art moderne en Belgique pendant la Guerre', *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe,* 6 (1919), 263-276.

FREE, F., 'Brusselsche Kroniek: Onze kunst in de hoofdstad', *Gazet van Brussel* (25 juli 1917), 2-3.

Gemeenteblad (gepubliceerd zittingsverslag), Gemeenteraad Antwerpen,

1914, Zittingen 13 juli - 28 dec.

Aanhangsel 1914 (rekenstaat).

Aanhangsel 1914 (verslag).

Vertogen v/h college 1914.

Aanhangsel 1914 (begroting).

1915, Zittingen 24 jan. – 31 mei.

Aanhangsel 1914 (hoofdboekertij).

1915 Zittingen 02 aug. – 15 dec.

Aanhangsel 1915 (verslag).	1917, Zittingen 22 jan. – 22 juni.
Aanhangsel 1915 (rekenstaat).	1917, Zittingen 06 juli – 17 dec.
Vertogen v/h college 1915.	Aanhangsel 1917 (verslag).
1916, Zittingen 31 jan. – 29 mei.	1918, Zittingen 09 febr. – 28 juni.
1916, Zittingen 24 juli – 11 dec.	1918, Zittingen 23 juli – 16 dec.
Aanhangsel 1916 (verslag).	Aanhangsel 1918 (verslag).
Aanhangsel 1916 (begroting).	Aanhangsel 1918 (begroting).
Aanhangsel 1916 (bibliotheek).	Aanhangsel 1918 (bibliotheek).
Aanhangsel 1916 (rekenstaat).	Aanhangsel 1918 (rekenstaat).
Vertogen v/h college 1916.	

GRATAMA, G.D., 'Tentoonstelling van Belgische kunst in het Palace-Hotel te Scheveningen', *Onze Kunst*, 28 (1915), 123.

Het contract met de Galerie Giroux (15 april 1912), O. BERTRAND en S. HAUTEKEETE ed., Antwerpen, 1994.

HUYGENS, L., 'La Cagna des Artistes', *Les Annales*, 1779 (1917), 16-17.

Katalogus eener merkwaardige verzameling van schilderijen, Jules De Winter, Antwerpen, 1916.

KERVYN DE LETTENHOVE, H., *La Guerre et les oeuvres d'art en Belgique 1914-1916*, Brussel, 1917.

'Kunstkronijk, Onze kunstenaars in Holland', *Vlaamsch Leven*, 7 (1916), 268.

L'Art flamand et hollandais, *Revue mensuelle illustrée*, Antwerpen, 22 (1914).

L'HOIR, R., *Les Artistes et les Expositions Officielles*, Soc. Coop. Impr. Générale Auxiliaire de la Fiance, de l'industrie et du Commerce, Brussel, 1916.

'Londen, Belgisch kunstleven in Engeland', *Onze Kunst*, 27 (1915), 32.

‘Madrid, Exposicion de Arte Belga’, *Onze Kunst*, 31 (1917), 115-116.

MESNIL, J., ‘Open brief aan prof. Dr. Paul Clemen’, *Onze Kunst*, 28 (1915), 92-95.

MESNIL, J., ‘Parijs, tentoonstelling van hedendaagsche Belgische kunstwerken in het Musée du Luxembourg’, *Onze Kunst*, 27 (1915), 142.

MULS, J., *Het Rijk der Stilte, de Kunst en de Oorlog*, Antwerpen, 1920.

Openbare Verkoop van de Schilderijen en Kunstvoorwerpen, Koninklijk Kunstverbond, Antwerpen, 1918.

PERRET, P., ‘Lausanne, tentoonstelling van Belgische kunst in de Galerij Bernheim’ *Onze Kunst*, 29 (1916), 56-57.

PIERARD, L., ‘De Belgische Kunstenaars en de Oorlog’, *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift*, 25 (1915), 169-174.

Salon Anti-Boche, Salle Aeolian, Brussel, 1918.

STEEN, J., ‘Het herfstsalon te Brussel’, *Vlaamsch Leven*, 7 (1916), 28 - 46.

STREUVELS, S., *In oorlogstijd: het volledige dagboek van de Eerste Wereldoorlog*, Brugge, 1979.

VAN DE WOESTIJNE, K., *Verzameld Werk: Het dagelijksch brood II dagboeken en brieven over den oorlog, 1914-1918*, Brussel, 1950.

VAN PUYVELDE, L., ‘Het werk van de Belgische kunstenaars in Ballingschap’, *Onze Kunst*, 32 (1917), 43-60.

‘Veilingen bij de firma’s Mak, Kleykamp, Frederik Muller & Co.’, *Onze Kunst*, 34 (1918), 63-64.

Veiling van boeken, gravuren, schilderijen, Jos Kockx, Antwerpen, 1916.

‘Voor de Kunstenaars’, *Het Vlaamsche Nieuws* (19 augustus 1915), 3.

LITERATUUR

ABBENHUIS, M.M., *The Art of Staying Neutral, The Netherlands in the First World War, 1914-1918*, Amsterdam, 2006.

ABBING, H., ‘Over de (on)mogelijkheid van de kunsteconomie’, T. BEVERS, A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE en B.J. LANGENBERG red., *De Kunstwereld: productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*, Rotterdam, 1993, 21-41.

AMARA, M. e.a. red, *Une Guerre Totale? La Belgique dans la Première Guerre Mondiale: Nouvelles Tendances de La Recherche Historique* (Algemeen Rijksarchief: Studies over de Eerste Wereldoorlog, 11), Brussel, 2005.

ARNOUT, A., 'Archimedes Achterna: De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog', *Bijdragen tot de eigentijdse geschiedenis*, 22 (2010), 55-92.

ARNOUT, A., *Ce fut un peu le cas d'Archimède! : De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, departement Geschiedenis, 2008.

ARNOUT, A., 'Het adres van de kunst of de kunst van het adres: Locatiepatronen en de verschuivingen op de scène van de Brusselse kunst- en antiekhandel, 1830-1914', *Tijdschrift voor Sociale en Economische geschiedenis*, 9 (2012), 30-56.

AUBRY, F. e.a., *Brussel: Kruispunt van culturen*, Antwerpen, 2000.

BARRETT, B.D., *Artists on the Edge, the rise of coastal artists' colonies, 1880-1920, with particular reference to artists' communities around the north sea*, Amsterdam, 2010.

BECKER, H.S., *Art Worlds*, Berkeley, 1984.

BERGER, S., FELDNER, H. en PASSMORE, K. red., *Writing History. Theory & Practise*, New York, 2010.

BERNIER, G., *L'art et l'argent: le marché de l'art au XX^e siècle*, Parijs, 1977.

BERTRAND, O. en HAUTEKEETE, S., *Rik Wouters, kroniek van een leven*, Antwerpen, 1994.

BIRON, M., *La modernité Belge: littérature et société*, Brussel, 1994.

BOYENS, P., 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921', *Moderne kunst in België 1900-1945*, R. HOOZEE red., Brussel, 1992, 51-95.

BOURDIEU, P., *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge, 1993.

BOURDIEU, P., *The Rules of Art: genesis and structure of the literary field*, Stanford, 1996.

BURKE, P., *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-'89*, (Key contemporary thinkers, 6), Cambridge, 1990.

BURKE, P., *Wat is cultuurgeschiedenis?*, Utrecht, 2009.

CLEMEN, P., Bespreking van E.A. SEEMANN, *Kunstschutz im Krieg*, Leipzig, 1919, *The Journal of Hellenic Studies*, 40 (1929), 214.

CLEMEN, P., Bespreking van R. MAERE, *Belgische Kunstdenkmäler*, München, 1923, *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 19 (1923), 565.

DE GEEST, J., 'Inleiding', J. DE GEEST en P. DE GRUYSE red., *Het front in kleur 1914-1918: schilders aan het Belgische front*, Brussel, 1999, 1-13.

DE GEEST, J. red., *Het Belgische kunstboek: 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*, Tielt, 2006.

DE GRUYSE, P., 'Kunst in het leger tijdens de Eerste Wereldoorlog: De Section Artistique', J. DE GEEST en P. DE GRUYSE red., *Het front in kleur 1914-1918: schilders aan het Belgische front*, Brussel, 1999, 15-27.

DELEVOY, R. en BRYSS-SCHATAN, G. red., *Jean Brusselmans*, Brussel, 1972.

DEMARSIN, B., *Expertise, veiling en certificaten in de kunsthandel*, Brugge, 2009.

DEMARSIN, B., *Handel in kunstvoorwerpen*, Brugge, 2008.

DERAEVE, J. red., *De Brabantse Fauvisten*, Brussel, 1979.

DE SCHAEPDRIJVER, S., *De Grote Oorlog: het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Antwerpen, 2013.

DE SMET, J., 'De gemiste avant-garde', *Brussel: Kruispunt van culturen*, F. AUBRY e.a. red., Antwerpen, 2000.

DE VOEGHT, L., *Kunst te koop. De Brusselse avant-gardegalerie 1919-1932*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, departement Kunstwetenschappen, 2004.

DE VOEGHT, L., *De galerie voor hedendaagse kunst: Brussel als casestudy*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Vrije Universiteit Brussel, departement Archeologie en Kunstwetenschappen, 2005.

DEVILLEZ, V., *Galeriemodellen, vroeger en nu (BAM-essays)*, Gent, 2013.

DEVILLEZ, V., *Kunst aan de orde, kunst en politiek in België 1918-1945*, Brussel, 2002.

DEWULF, B., *Bijlichtingen: Kijken naar schilders*, Antwerpen, 2001.

Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830, Brussel, 1987.

DUMONT, G.H., 'Résurrection (1917-18), une revue wallonne d'avant-garde sous la première occupation', *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, 79 (2001), 127-140.

DUVEEN, J.H., *Kunstschatten en intrige: Anderhalve eeuw kunstkoopen*, Amsterdam, 1935.
Economics of the arts: selected essays, Amsterdam, 1996.

EEMANS, M. red., *De Moderne Schilderkunst in België*, Hasselt, 1969.

EKSTEINS, M., *Rites of spring: the Great War and the birth of the modern age*, New York, 2000.

FILLIAERT, L., 'Als de strijd verademt. Kunstleven aan het front', J. DE GEEST en P. DE GRYSE red., *Het front in kleur 1914-1918: schilders aan het Belgische front*, Brussel, 1999, 29-40.

FLEISCHER, A., e.a., *Couleurs de geurre: autochromes 1914-1918 Reims et la Marne*, Parijs, 2006.

FREY, B.S. en POMMEREHNE, W.W., *Muses and Markets: explorations in the economics of the arts*, Oxford, 1990.

GAIL, B. red., *Evidence, history, and the Great War: historians and the impact of 1914-18*, New York, 2003.

GEIRLANDT, K.J. red., *Oude en moderne kunst. Museum voor Schone Kunsten Gent*, Gent, 1967.

GIUFFRE, K., 'Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World', *Social Forces*, 77 (1999), 815-832.

GOBYN, R., 'Koningin Elisabeth en de Schone Kunsten', H. BALTHAZAR en J. STENGERS red., *Dynastie en cultuur in België*, Antwerpen, 1990.

GOBYN, R., 'Kroniek 1900-1944', R. HOOZEE red., *Moderne kunst in België 1900-1945*, Brussel, 1992, 338-400.

GOETZMANN, W.N., 'Accounting for taste: Art and the financial markets over three centuries', *American Economic Review*, 83 (1993), 1370-1376.

GOETZMANN, W.N., RENNEBOOG, L., en SPAENJERS, C., 'Art and Money', *American Economic Review*, 101 (2011), 222-226.

GOYENS DE HEUSCH, S., *Het impressionisme en het fauvisme in België*, Antwerpen, 1988.

GUBIN, E. e.a. red., *Dictionnaire des femmes belges: XIXe et XXe siècles*, Brussel, 2006.

HAUTEKEETE, S., *Rik Wouters (1882-1916), ontwikkeling en betekenis van het picturale oeuvre*, Antwerpen, 1997.

HEIJBROEK, J.F. en WOUTHUYSEN, E.L., *Kunstkennis en commercie: De kunsthandelaar J.H. de Bois 1878-1946*, Amsterdam, 1993.

HENNEMAN, I., 'Brussel en Antwerpen als centra van de avant-garde, 1917-1925', R. HOOZEE red., *Moderne kunst in België 1900-1945*, Brussel, 1992, 95-149.

HENNEMAN, I., 'De Sélection-beweging', R. HOOZEE red., *Moderne kunst in België 1900-1945*, Brussel, 1992, 149-187.

HEUVELMAN, M., *De Antwerpse kunstveilingen 1890-1918: de schilderijen*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, departement Geschiedenis, 1993.

HEYMANS, N., *De kunstmarkt en de kunsthandel*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven, departement Geschiedenis, 1989.

HOOZEE, R., 'Kunst in België rond 1900', O. FAIRCLOUCH, R. HOOZEE en C. VERDICKT red., *Kunst in ballingschap: Vlaanderen, Wales en de Eerste Wereldoorlog*, Gent, 2002, 53-78.

HOOZEE, R. red., *Moderne kunst in België, 1900-1945*, Antwerpen, 1992.

HUTTER, M. en THROSBY, D., *Beyond price: value in culture, economics, and the arts* (Murphy Institute studies in political economy, 17), Cambridge, 2011.

IMANSE, G., 'De jaren 1915-1918: Het ontstaan van De Branding en De Stijl', G. IMANSE e.a. red., *Van Gogh tot Cobra. Nederlandse schilderkunst 1850-1950*, 135-179.

JANSSENS, V., *De Belgische frank: Anderhalve eeuw geldgeschiedenis*, Antwerpen, 1976.

JENSEN, R., *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, New Jersey, 1997.

JONES, B., en HOWELL, B., *Popular arts of the First World War*, New York, 1972.

KOCH, K., *Een kleine geschiedenis van de Grote Oorlog, 1914-1918*, Antwerpen, 2010.

KOTT, C., *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918* (Comparatisme et Société, 4), Brussel, 2006.

KRAAYENGA, A., *De collectie De Graaff-Bachiene: schilderijen, beeldhouwwerken, tekeningen, grafiek*, Gent, 1992.

LEFÈVRE, P. en LORETTE, J. red., *België en de Eerste Wereldoorlog: Bibliografie* (Centrum voor militaire geschiedenis: Bijdragen, 21), 14 dln., Brussel, 1987.

LOIR, C., 'La politique muséale du jeune Etat belge. L'achat des collections artistiques de la Ville de Bruxelles', G. KURGAN-VAN HENTENRYK en V. MONTENS red., *L'argent des arts: la politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Brussel, 2001, 43-63.

LYR, R., *Koninklijke Musea van België*, Brussel, s.d.

MALVERN, S., *Modern art, Britain, and the Great War: witnessing, testimony and remembrance*, Yale, 2004.

MIN, E., *De eeuw van Brussel, biografie van een wereldstad 1850-1914*, Antwerpen, 2013.

MIN, E., *Rik Wouters: een biografie*, Antwerpen, 2011.

MONTENS, V., 'Finances publiques et art en Belgique (1830-1940)', G. KURGAN-VAN HENTENRYK en V. MONTENS red., *L'argent des arts: la politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Brussel, 2001, 9-25.

NATHAN, W.L., 'Paul Clemen (1866-1947)', *College Art Journal*, 7 (1948), 216-218.

OLLINGER-ZINQUE, G. red., *Les XX en La Libre Esthétique: honderd jaar later*, Brussel, 1993.

PAENHUYSEN, A. en VERSCHAFFEL, T. red., 'De strategieën van de roem. Het publieke leven van de kunstenaar, 19e-20e eeuw', *Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 83 (2005), 1207-1331.

PATTYN, B., *Herdenken en vooruitgaan: Lessen voor de eenentwintigste eeuw* (Lessen voor de eenentwintigste eeuw, 20), Leuven, 2014.

PIRENNE, J., *La législation et administration allemandes en Belgique*, 15 dln., Parijs, 1925.

RASKIN, E., *Elisabeth van België, een ongewone koningin*, Antwerpen, 2005.

REYMNANTS, G., *Marie Elisabeth Belpaire. Gender en macht in het literaire veld, 1900-1940*, Leuven, 2013.

RUMOLD, R., *The ideological crisis of expressionism: the literary and artistic German war colony in Belgium 1914-1918*, New York, 1990.

SCHMITZ, T., *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*, Düsseldorf, 2001.

SCHOONBAERT, L.M.A., *Albert Servaes*, Tielt, 1984.

STEPHENSON, A., 'From conscription to the depression: the market for modern British art in London, c. 1914-1930', C. GOULD en S. MESPLEDE red., *Market art in the British Isles, 1700 to the present: A cultural history*, 2012, 57-67.

STEWART, C., 'Een experiment in cultuurbeleid: het mecenaat van Gwendoline en Margaret Davies en de Belgische kunstenaars in Wales 1914-1918', O. FAIRCLOUCH, R. HOOZEE en A. STUBBE red., *Albert Servaes en de eerste en tweede Latemse Kunstenaarsgroep*, Leuven, 1956.

TALLIER, P.A., 'De Eerste Wereldoorlog', P. VAN DEN EECKHOUT en G. VANTHEMSCHÉ red., *Bronnen voor de studie van het hedendaagse België*, Brussel, 2014, 705-716.

TALLIER, P.A. en SOUPART, S. red., *België en de Eerste Wereldoorlog: Bibliografie 2: Werken uitgegeven tussen 1985 en 2000* (Centrum voor militaire geschiedenis: Bijdragen, 35), Brussel, 2001.

TALLIER, P.A. red., *Archievenoverzicht betreffende de Eerste Wereldoorlog in België*, 2 dln., Brussel, 2010.

THIEME, U. en BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, 36 dln., LEIPZIG, 1907-1950.

TIEDAU, U., 'De Duitse cultuurpolitiek in België tijdens de Eerste Wereldoorlog', *Bijdragen tot de eigentijdse geschiedenis*, 11 (2003), 21-45.

TOLLEBEEK, J. en VERSCHAFFEL, T., *De vreugden van Houssaye, Apologie van de historische interesse*, Amsterdam, 1992.

TOWSE, R. red., *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge, 2011.

VANBESELAERE, W., *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950 van Leys tot Permeke*, Brussel, 1976.

VAN CAUWENBERGHE, J. en DEBEERST, P., *Opus 14-18: kunstenaars aan het front van WOI*, Tielt, 2013.

VAN HASSELT, L., *Schilderen of schieten? De impact van de Wereldoorlogen op het leven en het werk van Alfred Bastien (1873-1955)*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, departement Geschiedenis, 2006.

VANDEMEULEBROECKE, D. e.a. red., *Museum voor Schone Kunsten Gent (De Standaard museumcollectie, 2)*, Tielt, 2011.

VAN KALCK, M. e.a. red., *De Koninklijke musea voor Schone Kunsten van België: twee eeuwen geschiedenis*, 2 dln., Tielt, 2003.

VAN KALCK, M., 'Trésor public et trésors artistique. Le financement des Musées royaux des beaux-arts de Belgique (1843-1940)', G. KURGAN-VAN HENTENRYK en V. MONTENS red., *L'argent des arts: la politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Brussel, 2001, 197-220.

VELTHUIS, O. en JOHANNES, M., *Talking prices: contemporary art, commercial galleries, and the construction of value*, Rotterdam, 2002.

VELTHUIS, O., 'Art Markets', R. TOWSE red., *A Handbook of Cultural Economics*, Northampton, 2011, 33-42.

VERBIST, V., *De geschiedenis van de Galerie Georges Giroux*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, departement Geschiedenis, 2005.

VERDICKT, C., 'Kroniek van de Vlaamse kunstenaars in Wales', O. FAIRCLOUCH, R. HOOZEE en C. VERDICKT red., *Kunst in ballingschap: Vlaanderen, Wales en de Eerste Wereldoorlog*, Gent, 2002, 53-78.

VON DRACHENFELS, D., *1914: The avant-gardes at war*, 2013.

WHITE, H.C. en WHITE, C.A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago, 1993.

WILS, L., *Onverfranst, onverduits? Flamenpolitik, Activisme, Frontbeweging*, Kalmthout, 2014.

WINTER, J. en PROST, A., *The Great War in History: Debates and Controversies, 1914 to the Present* (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare, 21), Cambridge, 2006.