

8.3.5. Herremans K. (et.al.), *Luc Tuymans München in het Koninklijk Atheneum van Antwerpen.*

Luc Tuymans München



Luc Tuymans München

in het Koninklijk Atheneum van Antwerpen

BĀI

Studio Luc Tuymans en Koninklijk Atheneum van Antwerpen
in samenwerking met MAS en Letterenhuis

INHOUD

Ten geleide	7
Karin Heremans en Philip Heylen	
Een feestzaal voor de Allegorie van de Twijfel	9
Jan de Zutter	
‘Een kunstwerk kan niet belerend zijn. Het laat veel open’	13
Interview met Luc Tuymans en Karin Heremans	
Luc Tuymans	33
Biografie	
Het Koninklijk Atheneum van Antwerpen	35
Een stuk architectuurgeschiedenis	
Rutger Steenmeijer	
Maagden van vlees en maagden van verf	43
Kleine biografie van Antverpia, de Maagd van Antwerpen	
Jan Lampo	



De afgebrande feestzaal van het Koninklijk Atheneum van Antwerpen,
19 januari 2003.

TEN GELEIDE

Reeds meer dan tweehonderd jaar lang is het Koninklijk Atheneum, als monument en school, een stevige brok Antwerpse geschiedenis. Steeds opnieuw bedeedde het zichzelf een rol toe als motor voor maatschappelijke, sociale, culturele en politieke ontwikkelingen, verankerd binnen de grootstedelijke context en met tentakels ver daarbuiten. In die zin zijn de uitdagingen voor het Atheneum op ieder moment zelden anders geweest dan pakweg enkele decennia eerder. De transformatie en de biografie van deze stad zijn immers onlosmakelijk verbonden met de geschiedenis van dit trotse Koninklijk Atheneum. Het is een verhaal van een verleden, in het nu met een vastberaden blik op de toekomst.

In januari 2003 bracht een brand grote schade toe aan de voorbouw van het Koninklijk Atheneum. Nagenoeg het volledige decorum van de feestzaal, met onder meer negen historische schilderijen, ging in vlammen op. Het programma van deze doeken bestond uit allegorische voorstellingen van kunsten en wetenschap, geheel in de traditie van het eind van de negentiende eeuw en met nadrukkelijke uitstappen naar het nu van toen: de pas verworven onafhankelijkheid en de kolonisatie. De brand werd aangegrepen om de te renoveren feestzaal, die meteen de naam AthenA kreeg, klaar te maken voor de toekomst.

Voor die nieuwe zaal maakte beeldend kunstenaar Luc Tuymans *München*, een kunstwerk dat de hedendaagse tegenhanger is geworden van het enige aan de brand ontsnapte schilderij, *De Allegorie van de Faam*, van Franz Vinck. *München* is permanent geïnstalleerd in de feestzaal van het Koninklijk Atheneum, maar is een geschenk van de kunstenaar aan het MAS, waardoor het deel uitmaakt van de kunstverzamelingen van de stad Antwerpen, en het MAS er als zorgdrager van optreedt. Een dergelijke generositeit is noodzakelijk, maar tegelijkertijd niet vanzelfsprekend. Het monumentale werk van Tuymans en de gerenoveerde feestzaal AthenA verrijken zo het smaakmakende Antwerpse culturele patrimonium. Wij zijn de kunstenaar daar zeer erkentelijk voor.

Meteen werd besloten ook werk te maken van een boek. Dankzij de goede zorgen van BAI Publishers en een schitterende samenwerking tussen de verschillende partners, kwam deze publicatie tot stand. De diverse bijdragen genereren inzicht in dit verhaal, dat verleden, heden en toekomst met elkaar verbindt.

KARIN HEREMANS Directrice Koninklijk Atheneum

PHILIP HEYLEN Schepen voor cultuur, economie, stads- en buurtonderhoud, patrimonium en erediens



Franz Vinck, *De Allegorie van de Faam*, 1894–96.

Een feestzaal voor de Allegorie van de Twijfel | Jan de Zutter

In Antwerpen kent iedereen het Koninklijk Atheneum aan de Rooseveltplaats. Het is niet zomaar een school, maar een monument, een landmark in de stad, doordeesemd van cultuur, verweven in de sociale strijd en de Vlaamse ontvoogding. Avant-garde, in natuursteen opgetrokken en bezielde door leraars die, zoals het al neergeschreven werd in 1807, vermaard zijn 'door hunne bekwaamheid en welsprekendheid'. Het was in dat jaar dat Napoleon Bonaparte de school in Antwerpen oprichtte.

Mijn grootmoeder vertelde me dat haar grootvader er school had gelopen. Ze deed dat met een lichte tremolo in de stem, die een onmiskenbare trots uitstraalde. Ze voegde er bezwerend aan toe hoe revolutionair dat wel was in de late negentiende eeuw, toen het niet ongebruikelijk was dat er neergekeken werd op leerlingen die school liepen in het officieel onderwijs. Ouders die hun kinderen naar het Atheneum stuurden, wisten drommels goed wat ze deden. Ze namen een geëngageerde beslissing en kozen voor neutraal, pluralistisch onderwijs dat baadde in de geest van het humanisme en de verlichting. Die ouders waren voorlopers, net zoals hun kinderen en het lerarencorps dat waren. Ze bevonden zich in het centrum van nieuwe maatschappelijke ontwikkelingen, uitdagingen die andere tijden voorspelden. Vandaag is dat niet anders.

Toen ik op het einde van de jaren '80 van de vorige eeuw als journalist een reportage maakte over een uitwisselingsprogramma tussen het Atheneum en een school in Moskou, was de schoolpopulatie volledig 'wit'. Bij de aanvang van de eenentwintigste eeuw, toen de nieuwe directeur – Karin Heremans – aantrad, had de school de kleur van de stad aangenomen: vijftig tinten huidskleur. De school herhaalde haar uitdagende opdracht om voorop te lopen in maatschappelijke discussies. Ze vormde in Antwerpen ooit de wieg van de Vlaamse beweging, althans de vrijzinnige, sociale en emancipatorische vleugel van dat Vlaamse bewustzijn, die verdraagzaamheid predikte en de nadruk legde op de culturele evenwaardigheid van de Nederlandse taal. Zelfs die strijd wordt vandaag nog alle dagen gevoerd in het Atheneum, hoewel taalbeleid een heel andere dimensie heeft gekregen in een school waar nagenoeg alle leerlingen thuis een andere taal spreken dan het Nederlands.

Taal, sociale verschillen én levensbeschouwing vormen nog steeds de uitdagingen van het Atheneum, hoewel ze nauwelijks vergelijkbaar zijn met wat er zich in het verleden heeft afgespeeld. De school wordt geconfronteerd met de erfenis van de migraties van de afgelopen decennia en de sociale gevolgen daarvan, met de nieuwe superdiversiteit van de stad, met levensbeschouwelijke spanningen die zowel lokale, sociale wantoestanden verhullen, als inpluggen in de brede internationale context van een geglobaliseerde wereld. Dat klimaat vergt heel andere oplossingen en nieuwe inzichten waar geen handleidingen voor bestaan. Bij elke stap die de school zet om haar leerlingen voor te bereiden op een leven als zelfstandige en zelfbewuste volwassenen, tast ze voorzichtig in het duister. Dat bijna blinde, maar doortastende zoeken om licht te brengen in de duisternis, wordt nu magistraal vertaald door kunstenaar Luc Tuymans (1958) in zijn meer dan drie meter hoge schilderij *München*, dat de gerestaureerde feestzaal van het Atheneum in ere herstelt. Het werk is gebaseerd op een still uit een filmpje dat in München werd opgenomen in 1933, bij de geboorte van het Derde Rijk.

Dat Tuymans, die als eerste nog levende Belgische kunstenaar een overzichtstentoonstelling kreeg in Tate Modern in Londen, dat werk aan het Atheneum schenkt, is een krachtig signaal. Tuymans is dan ook bij uitstek een politiek geëngageerd kunstenaar die zijn toeschouwers confronteert met historisch beladen en onbehaaglijke thematieken, zoals oorlog, onderdrukking, nationalisme en macht. De taal die hij daarvoor gebruikt, overstijgt de babylonische spraakverwarring waarin moderne steden baden. Hij spreekt in beelden en gebruikt cultuur als het instrument om maatschappelijke kritiek te uiten.

Tuymans' werk toont een monolithisch figuur gehuld in een lange, blauwe mantel, die het gelaat verhuult achter een masker. Het masker heeft geen openingen waarachter de blik schuilgaat, maar is volstrekt gesloten. *München* geeft geen geheimen prijs. Hoewel de toeschouwer gemakshalve kan vermoeden dat zich achter het masker een vrouw verschuilt, is dat in werkelijkheid helemaal niet zo duidelijk. Tuymans wil de toeschouwer confronteren met een complex figuur en neemt daarmee bewust afstand van de allegorische voorstellingen die voorheen de statige muren van de feestzaal opluisterden. Die allegorieën, geplukt uit de klassieke mythologie, waren stichtende beelden met een duidelijke boodschap die zowel het onderwijzend personeel als de leerlingen wezen op hun plichten.

Tuymans' werk vervangt zo'n allegorie: *De Maagd van Antwerpen*, een doek dat de stadsmaagd portretteerde als beschermster van het onderwijs. *De Maagd* ging in vlammen op tijdens de brand in 2003, die de feestzaal en een groot deel van de voorbouw in de as legde. Slechts één doek overleefde de brand, de *Allegorie van de Faam*, dat als een pendant voor Tuymans' *München* aan de overzijde van de feestzaal hangt. Twee werelden: die van de eenduidige boodschap die in een academische stijl aan de man werd gebracht, en die van de onduidelijke suggestie die, net zoals de zoekende toets van Tuymans, uitnodigt om vragen te stellen. De *Allegorie van de Faam* oriënteert, *München* desoriënteert. Je zou Tuymans' werk kunnen omschrijven als een *Allegorie van de Twijfel*, niet enkel de cartesiaanse twijfel die de basis vormt van het onderwijsproject van het GO!, maar ook de twijfel die zich meester maakt van de pubers en jonge adolescenten die op zoek gaan naar hun identiteit en van het lerarencorps dat deze zoektocht in goede banen moet leiden, de twijfel van een maatschappij die op zoek is naar een duurzaam samenleven in verscheidenheid. Die twijfel toelaten is het begin van alle wijsheid, want zoals André Gide het schreef: 'L'erreur de Descartes est de meilleure qualité que la vérité d'un pédant'.

Dat een school de ruimte durft te geven aan die twijfel en dat doet door een wereldvermaard kunstenaar een opdracht te geven, is verbluffend en toont aan dat het Atheneum opnieuw vooroploopt in maatschappelijke discussies. Er zijn geen eenvoudige antwoorden te verzinnen op de uitdagingen van dit tijdsgewricht. Wat een school wel kan doen, is leerlingen confronteren met de heel verschillende claims op 'de waarheid', hen aanleren om zelfstandig te denken over maatschappelijke thema's waarmee ze geconfronteerd worden, hen tonen dat de angst voor het onbekende en het vreemde nooit overwonnen wordt door dogmatiek, maar nood heeft aan nuancering en inzicht, aan het aftasten van verschillende zienswijzen, aan zowel zelfrespect als respect voor de ander. Tuymans' werk nodigt uit om aan die zoektocht te beginnen omdat het werk radicaal weigert eenvoudige antwoorden te geven. De toeschouwer weet niet wie die figuur is, waarom die gemaskerd is, zich hult in een cape of een tulband op het hoofd draagt. Wij blijven zoekend achter, maar wie zoekt, verdient meer respect dan wie ervan overtuigd is de waarheid gevonden te hebben. Dat is de boodschap die Tuymans meegeeft aan de leerlingen van het Atheneum en die als een zinderend blauw veld in ons geheugen gegrift zal blijven.

JAN DE ZUTTER is kunsthistoricus en publicist



INTERVIEW MET LUC TUYMANS EN KARIN HEREMANS

'Een kunstwerk kan niet belerend zijn. Het laat veel open' | Jan de Zutter

Blauw, groot en dreigend. Daar prijkt ze, in een nis boven een van de poorten van de gerestaureerde Feestzaal van het Koninklijk Atheneum van Antwerpen. Of is het een hij? Niemand weet wie of wat er schuilgaat achter het masker van de figuur die kunstenaar Luc Tuymans aan het Atheneum geschonken heeft. *'München'*, want zo heet het werk, vervangt het schilderij *De Maagd van Antwerpen*, dat verwoest werd in de brand van 2003. De Maagd trad op als beschermster van het onderwijs, maar deze figuur van Tuymans verontrust. De tijden zijn veranderd.

Op 15 januari 2003 sloeg het noodlot toe in het Koninklijk Atheneum van Antwerpen. Een brand verwoestte bijna de hele voorbouw aan de Franklin Rooseveltplaats. In december 2006 werd de heropbouw van de voorbouw aangevat. Eind 2007 konden de klas- en directielokalen opnieuw in gebruik genomen worden. Nu, in 2014, zijn ook de feestzaal en de lokalen in de rechtervleugel van de voorbouw weer klaar voor gebruik. De zaal biedt een totaal andere aanblik dan voorheen. Van de rijke decoraties blijft er niets over. De muren en kolommen werden kaal gelaten; de ruïne werd gefixeerd zodat de sporen van de brand zichtbaar blijven. Maar wie de zaal binnentreedt, zal iets helemaal anders opvallen: het indrukwekkende blauwe werk van de hand van Luc Tuymans (1958), dat hoog in een gebogen nis boven een van de beide inkompoorten prijkt. Het werk vormt de pendant voor het enige schilderij dat de brand overleefde, *De Allegorie van de Faam*, dat boven de andere poort hangt. De maagd Fama, gehuld in een rozerood gewaad, heeft zoals gebruikelijk een lauriertak in de hand en draagt een bazuin, waarmee ze niet enkel de roem, maar ook het nieuws rondbazuint. Deze 'nieuwsmare', die ook wel eens het Blazende Gerucht werd genoemd, trad eeuwenlang op als de *vox publica*, die ook allerlei geruchten verspreidde.

'Het werk van Tuymans vervangt als het ware *De Maagd van Antwerpen*, die optrad als de beschermster van het onderwijs', zegt directeur Karin Heremans. 'Die Maagd zijn we helaas kwijtgeraakt, maar met de *Allegorie van de Faam* hebben we tenminste één maagd kunnen redden. Toen ik directeur werd, ben ik me meteen beginnen interesseren voor *De Maagd van Antwerpen*,

vooral omdat ik de eerste vrouwelijke directeur van het Atheneum ben in tweehonderd jaar. Ze herinnert aan de lange weg die vrouwen hebben moeten afleggen om leidinggevende functies te kunnen bekleden en aan het belang van emancipatie. Als je bovendien de geschiedenis van dergelijke maagden koppelt aan de actualiteit, kom je tot merkwaardige vaststellingen, al was het maar omdat vandaag, bij sommige van onze leerlingen, maagdelijkheid nog héél belangrijk is. Wij worden regelmatig geconfronteerd met meisjes die daardoor een crisis doormaken. We hebben het afgelopen jaar weer twee ongewenste zwangerschappen gehad. Het gaat om onwetendheid, om meisjes en jongens die onvoldoende voorgelicht zijn en die met hun seksualiteit geen blijf weten.'

De brand heeft het verhaal van de maagden nog een prominentere positie gegeven.

KARIN HEREMANS: 'Inderdaad. Dat speelde ook in de gesprekken over de restauratie. Als er tijdens een brand historische schilderijen vernietigd worden, worden die niet "herschilderd". In samenspraak met de architect en met Monumentenzorg hebben we beslist om de decoraties en de muurschilderingen van de feestzaal niet te herstellen. We hebben ervoor gekozen om de ruïne te fixeren; dat wil zeggen dat we de bakstenen muren en structuren bloot hebben gelaten. De *Allegorie van de Faam* zou het enige kunstwerk in de zaal zijn en dus plots behoorlijk opvallen. Toen heb ik dat oude idee van een tegenhanger – Fama was de pendant van *De Maagd van Antwerpen* – opnieuw opgerakeld. Ik wilde graag dat Luc Tuymans dat schilderij zou maken, vooral nadat ik zijn laatste overzichtstentoonstelling in Bozar in Brussel had gezien. De gids die ons rondleidde, had het onder meer over de thematiek van identiteit en over de religieuze dimensies in het werk van Tuymans. Dat vond ik heel goed passen bij de problematiek waarmee wij als school geconfronteerd worden. Door dieper na te denken over het thema identiteitsontwikkeling op school, constateerden we dat het eigenlijk om emancipatie gaat, zowel van vrouwen als mannen, en over hoe je met seksualiteit omgaat. Heel veel problemen tussen jongeren – maar dat geldt dikwijls ook voor volwassenen – ontstaan omdat mensen niet op een gezonde manier kunnen omgaan met seksualiteit. We beslisten dus om te focussen op emancipatie en identiteitsontwikkeling. Ik had alleen geen enkel idee hoe ik het moest aanpakken om Tuymans daar warm voor te maken.'

In Antwerpen kan je hem dat gewoon op café vragen.

KARIN HEREMANS (lacht): 'Het was geen café, maar sushibar Zao Wang, op een zomerse zaterdagmiddag. We zijn aan de praat geraakt en de maandag daarop is Luc al komen kijken naar de zaal. Het heeft toen niet lang meer geduurd of we hadden zijn ja-woord.'

LUC TUYMANS: 'Toen ik de ruimte zag, wilde ik eerst een muurschildering maken, zoals ik er nu al 75 heb gemaakt, maar waarvan er maar heel weinig overgebleven zijn. Bij de problematiek van het samenleven van verschillende culturen op een school dacht ik aanvankelijk om iets over verdraagzaamheid te maken. Maar verdraagzaamheid is eerder iets dat afgedwongen wordt door de omstandigheden. Die zijn dikwijls onverdraagzaam. Omdat Karin het steeds over identiteit had, doemde plots een beeld op dat ik al geschilderd had voor een tentoonstelling in Berlijn in 2012. Daarin heb ik mijn eigen werken in confrontatie gebracht met het werk van de overleden Amerikaanse kunstenaar Paul Thek. Die heeft veel gewerkt rond het idee van identiteit en het transformeren van identiteit. Thek is in de jaren 1980 overleden aan aids. Hij was een zeer controversieel figuur binnen de Amerikaanse kunstwereld. Hij heeft ook veel in Europa gewerkt. Een van de werken die ik voor die tentoonstelling heb gemaakt, is ontleend aan een beeld dat ik toevallig tijdens het browsen aanklikte op mijn iPad. Dat was een filmpje over het carnaval in München in 1933, dat plaatsvond voor het Haus der Kunst. Er komt een zeer merkwaardige, gemaskerde figuur in voor die een lange cape draagt. De figuur wordt in het filmpje geflankeerd door twee orthodoxe joden. Die heb ik in mijn werk niet opgenomen omdat ik de blauwe mantel, die zo dominant aanwezig was, wilde beklemtonen.'

Als kijker vermoed je dat die figuur een vrouw is, maar echt zeker kan je dat niet weten.

LUC TUYMANS: 'Precies. Ik was enorm gefascineerd door die androgyne figuur omdat ik ook een verband wilde leggen met *The Dead Hippie* van Paul Thek, waarin dat androgyne karakter ook speelt. In *The Dead Hippie* uit 1967 transformeert Thek zichzelf in een wassen beeld dat in een tombe ligt, waarin ook allerlei objecten verwijzen naar de dood. Het beeld is ook een kritiek op alle jongelui die in *body bags* terugkeerden uit de Vietnamoorlog. Maar als kijker weet je niet precies waarover het gaat. En dat geldt ook voor dat gemaskerde figuur in het filmpje. De kijker heeft geen enkele mogelijkheid om in de psychologie van het personage binnen te dringen. De totale geslotenheid van dat personage vond ik een perfecte tegenhanger voor de *Allegorie van de Faam*, dat eerder een open beeld is. Die maagd is dynamisch, terwijl mijn figuur statisch is. Het verwoeste werk van *De Maagd van Antwerpen*, dat door mijn werk vervangen wordt, valideerde het onderwijs, terwijl mijn personage alles verhuult... Maar het belangrijkste bleef toch de vraag: wie is die figuur die daar deelneemt aan het carnaval? De fascinatie met carnaval heb ik al veel langer. Ik heb vroeger een hele reeks gemaakt over de Gilles de Binche, het oudste carnavalsfeest in Europa, dat ook als werelderfgoed is beschermd door de UNESCO. Het is een zeer bevreemdend carnavalsfeest, een carnaval dat ook niet grappig is, maar met grote ernst wordt gevierd.'



Jouw werk staat nu tegenover een figuur die niet enkel roem verspreidt, maar er ook voor bekendstaat valse geruchten te verspreiden. Dat is een thema waarmee ook heel wat scholen vandaag te maken krijgen.

LUC TUYMANS: 'Precies. Omdat de populatie in scholen vandaag zo divers is en er leerlingen van heel verschillende achtergronden samen schoollopen, worden er over elkaar allerlei verhalen verteld. Vaak zijn die verhalen op niets gebaseerd, zijn het geruchten die de sfeer op school beïnvloeden. Mijn werk verwijst daar ook naar. Het personage geeft zo weinig over zichzelf prijs dat het aanleiding kan geven om er verhalen over te verzinnen. Maar als kijker heb je weinig houvast. Als het erop aankomt, weet je echt niet waar het over gaat. Het werk nodigt uit om je daar vragen over te stellen. Een echt antwoord zal je nooit krijgen. Dat moet je ertoe aanzetten om niet al te snel conclusies te trekken. Wat je ziet, is niet altijd wat je denkt te zien.'

KARIN HEREMANS: 'Er was iets héél merkwaardigs aan de hand met het schilderij dat de brand heeft overleefd. Iedereen ging er tot voor kort van uit dat dit werk *De Maagd van Antwerpen* was. We hebben pas onlangs, na historisch onderzoek, ontdekt dat het eigenlijk over Fama gaat, verspreidster van geruchten. Ze heeft dus bijna letterlijk het gerucht verspreid dat zij de stadsmaagd was. Dat is merkwaardig, want over de Maagd van Antwerpen deden in de stad heel wat geruchten de ronde. Zo schreef Brigitte Raskin in 1992 een boek over de Maagd van Antwerpen. Dat verwees naar een historisch voorval in 1902, waarbij een praalwagen die tijdens de Antwerpse Lichtstoet ter ere van de nieuwste energiebron – elektriciteit – in brand vloog. De vrouw die op de praalwagen de Maagd moest voorstellen, kwam daarbij om het leven. Ook hier blijkt dat zij in werkelijkheid níét de Maagd van Antwerpen voorstelde, maar de Sneeuwkoninkin die verwees naar de winter. De Maagd van Antwerpen duikt dus overal op als een gerucht. Zo zou ze ook boven op het gebouw van de oude Innovation op de Meir staan, maar dat klopt niet helemaal. Daar gaat het over Vrouwe Electra, beschermster van de elektriciteit.'



Prentkaarten van de afgebrande praalwagen, 1902.

Luc, waarom besliste je zo snel om dat werk voor het Atheneum te maken?

LUC TUYMANS: 'Het is een school van deze tijd. Er zitten leerlingen van 62 nationaliteiten. Ook de geschiedenis van het Atheneum is enorm boeiend. Die start bij Napoleon Bonaparte, maar loopt ook over figuren als Willem Elsschot en Paul van Ostaijen, die hier school hebben gelopen en over de vaststelling dat een deel van de Vlaamse beweging hier gevormd is geweest. Dat hele pakket aan informatie zorgde ervoor dat het beeld dat ik wilde maken een zekere autoriteit moest uitstralen. Maar het moest meteen ook de autoriteit ondergraven. Omdat de context van de feestzaal én de grandeur van de geschiedenis daar is, moest het beeld ook bijna een rubensiaans karakter hebben. Niet door het creëren van een mythologie, maar door iets te ontleen aan de mythologie. Het beeld suggereert een verhaal zonder dat het al te duidelijk is waarover het gaat. Het bevat ook een element van dreiging, zodat je voelt dat er iets aan de hand is, maar niet weet wat het precies is. Het beeld functioneert ook op die manier, heb ik ervaren uit de eerste reacties. De *Allegorie van de Faam* van Vinck is een totaal ander beeld, gebruikt totaal andere contrasten, heeft een heel andere temperatuur. De roodtinten zijn er dominant. Ik heb gekozen voor een onderkoelde temperatuur, die ook verwijst naar de periode na de brand. Het blauw staat in direct contrast met de rode bakstenen van de zaal. Ik heb dat beeld dat ik maakte voor de tentoonstelling in Berlijn dus hernomen, maar er zijn kleine verschillen die een grote impact hebben. Zo moet het doek in een boogvormige nis passen. Die boogvergroot nog de vervreemding die van het beeld spreekt, zeker op dat hele grote formaat.'

In de klassieke mythologie denkt men bij de figuur van de maagd niet zozeer aan maagden-vliezen of de afwezigheid van seks, maar aan de ongebonden, onafhankelijke vrouw. Ze is nog niet gebonden door een man, door kinderen. Ze verkeert in de fase waarin ze aan totale zelfontplooiing kan doen.

LUC TUYMANS: 'Je kan ook naar de onschuld verwijzen of denken aan de vele begijnen die Vlaanderen ooit rijk is geweest. Die vrouwen werden begijn omdat dat de enige mogelijkheid was om als vrouw een opleiding te genieten. Dan spreek je inderdaad over een soort onafhankelijkheid.'

KARIN HEREMANS: 'Net daarom heeft het onderwijs zo'n belangrijke taak. We moeten die meisjes en jongens leren beseffen dat ze eigen keuzes kunnen maken en niet hoeven mee te stappen in dat patriarchale model waarin ze van huis uit vaak gedwongen worden. Wij zien hen op een heel cruciale fase in hun leven. Wij proberen dat proces zo goed mogelijk te begeleiden zodat ze hier

kunnen afstuderen als onafhankelijke jonge mensen, mensen die eigen, kritische keuzes kunnen maken. We slagen daar niet altijd in, maar het is wel onze opdracht. Wanneer we de feestzaal plechtig openen, willen we aan het slot van de plechtigheid alle aanwezigen een gelofte laten afleggen voor de kinderen van Antwerpen, niet alleen de kinderen van onze school, maar alle kinderen. Het is de bedoeling dat volwassenen tonen dat ze bekommerd zijn om de jeugd en dat ze er zich voor willen inzetten. Dit is géén verloren generatie, wel integendeel. Jongeren zijn de toekomst van de stad; het is een generatie die veel steun en begeleiding nodig heeft. Wij zijn de afgelopen jaren voortdurend geconfronteerd geweest met allerlei hardnekkige geruchten die ontstonden naar aanleiding van het zogenaamde hoofddoekendebat. Welke hoofddoek je draagt, hoe lang die is en welke kleur die heeft, gaf aanleiding tot allerlei geruchten. Leerlingen zouden al dan niet geloviger zijn dan de anderen, een betere moslim of wat dan ook. De afgelopen tijd gingen die geruchten over baarden, bidden op school en finaal ook over vertrekken naar Syrië om er te gaan strijden. Het werd ons duidelijk dat die jongens gemanipuleerd werden, dat ze op Antwerpse pleintjes geronseld werden. Plots constateer je dat er een leerling van je school echt naar Syrië is vertrokken. Die jongeren zijn terechtgekomen in een spiraal van verhalen en geruchten die hun identiteitsvorming hebben beïnvloed: wie ben ik, waar sta ik voor? Die zoektocht brengt allerlei angsten met zich mee. Voldoe ik wel aan de norm, aan welke norm moet ik me houden, ga ik nog aanvaard worden als ik van de norm afwijk...? Het veiligste antwoord is je conformeren aan de norm die anderen je opleggen. Dat biedt immers zekerheid. Maar daaruit ontstaan dan weer geruchten, namelijk over medeleerlingen die dat niet doen, die andere keuzes maken en die opnieuw onzekerheid brengen. Die onzekerheid over het leven schuilt in het werk van Luc. Je weet niets over die figuur. Ze reikt je geen regels aan, ze legt geen normen op. Je zou haar de *Allegorie van de Twijfel* kunnen noemen, naar wat eigenlijk de basis is van ons op de wetenschap gebaseerde onderwijs: de systematische twijfel van Descartes. Het personage van Tuymans vertelt dat je zelf op zoek zult moeten gaan naar je identiteit. Dat je dat onafhankelijk en ongebonden kunt doen.'

Heeft dat idee van ongebondenheid voor jou meegespeeld, Luc?

LUC TUYMANS: 'Het beeld gaat in essentie over transformatie. Zoals bij elke persoon die gemaskerd is, speelt er een element van macht mee. Alleen het personage dat achter het masker zit, weet wie hij of zij is. De buitenstaander, de kijker, weet het niet. Je kunt vermoeden dat het om een vrouw gaat, maar het zeker weten doe je niet. Het kan ook een vermomde man zijn. Net zoals ik bij het bekijken van de beelden van dat carnaval in München niet

zeker wist of de orthodoxe joden naast die figuur echte orthodoxe joden waren of daarentegen mensen die verkleed waren als orthodoxe joden. Daar speelt de vraag van identiteit, maar ook van identiteitsverwisseling. Tijdens carnaval zijn mensen niet wie ze anders zijn. Er bestaat een mooi Duits woord voor dat moeilijk te vertalen is, *Verwandlung*, wat verwijst naar gedaanteverwisseling. Het filmpje is gemaakt tijdens een uiterst dramatische wissel in de geschiedenis. In 1933 werd Adolf Hitler rijkskanselier en een jaar later formeel staatshoofd. De gebeurtenissen in 1933 waren de start van het Derde Rijk.'

KARIN HEREMANS: 'De dubbele identiteit en het wisselen van identiteit zijn fenomenen die we ook op school ervaren. Oscar Wilde zei het zo mooi aan het begin van de twintigste eeuw: "De meeste mensen zijn andere mensen". Heel wat leerlingen worstelen met verschillende identiteiten. Zijn ze Turks, Marokkaans, zijn ze Vlaming of zijn ze moslim? Merkwaardig, maar de meest stabiele identiteit lijkt voor hen die van de religie te zijn, niet eens de traditionele islam van hun ouders, maar een digitale islam die wordt verspreid via het internet en die daarom collectief verbindend is. Dat die dubbele identiteit speelt, komt ook aan bod in twee studies van de Koning Boudewijnstichting. De islamitische identiteit is sterk collectief,



Haus der Deutschen Kunst, prentkaart, 1937.

terwijl de Europese cultuur eerder op individuele ontwikkeling is gericht. Wij merken dat die jongeren op zoek zijn naar stabiliteit, iets wat ze moeilijk vinden in die wirwar van identiteiten die hen wordt aangereikt. In al die identiteiten spelen verschillende regels, die elkaar vaak tegenspreken. Stabiliteit vind je dan ook het makkelijkst waar de regels duidelijk en strikt zijn. Zo creëer je een soort stabiele coating, een cosmetische identiteit die al je twijfels en angsten lijkt weg te nemen. Maar die laag verhindert ook het debat. Want elke kritiek op die religieuze identiteit wordt door hen vertaald als een persoonlijke aanval. Terwijl religiekritiek uiteraard niet persoonlijk is. Ze helpt mensen uit verschillende levensbeschouwingen om met elkaar te kunnen praten en onderlinge conflicten op te lossen.'

Luc, je plaatst nu ook een beeld van een oud ritueel, het carnaval, in een schoolgebouw. Verwijs je daarmee ook naar rituele aspecten in een schoolse context?

LUC TUYMANS: 'Op school ontstaan er ook rituelen. Zelfs de architectuur van een school dwingt leraars en leerlingen in een zeker ritueel keurslijf. Ik heb hier ook objecten zien staan die in de loop der jaren verzameld zijn geweest, zoals opgezette dieren of oude kaarten die gebruikt werden om les te geven en die als een soort kleine folklore aanwezig zijn op school. Die folklore wordt in mijn schilderij geactiveerd en scherp gesteld. Ook dit beeld komt uit een folkloristische traditie. Ik ben ervan overtuigd dat toeschouwers dat zullen ervaren. Het beeld is gemaakt om op af te ketsen, omdat je niet weet waarover het precies gaat. Maar net daarom zal het bij toeschouwers ook vragen oproepen en zal er dialoog ontstaan. Ik wilde niet moraliseren. Een kunstwerk kan niet moraliseren. Een kunstwerk kan niet belerend zijn. Het laat altijd veel open. Ik gebruik een archaisch beeld dat een "zekere onzekerheid" oproept. Het kunstwerk moet aanzetten tot nadenken. Het laat de toeschouwer toe zelf keuzes te maken.'

In alle carnavalstradities is het masker aanwezig. Het maskeren van figuren is een bijzonder oud gebruik. Het zet de gevestigde orde op Stellen.

KARIN HEREMANS: 'De leerlingen doen het vandaag nog tijdens de laatste honderd dagen. Het is daarbij zelfs een keertje uit de hand gelopen. Ik heb op camerabeelden moeten kijken naar de schoenen en de lange broeken van de leerlingen om te zien wie er wat had uitgespookt. De leerlingen waren uiteraard gemaskerd om onherkenbaar te zijn en daardoor daagden ze de autoriteit uit. De maskers zorgden ervoor dat ze zichzelf helemaal verloren. Ik heb hen daarna verteld hoe belangrijk het is om herkenbaar te zijn. Wij reageren op elkaar via spiegelneuronen. Als je naar een droevige film kijkt, word je automatisch droevig.

Als je ziet dat iemand een schop in de maag krijgt, krimp je als vanzelf ook ineen. Die spiegelneuronen bepalen voor een groot deel onze sociale interacties en zorgen er ook voor dat mensen empathie hebben, dat ze zich kunnen inleven in wat anderen ervaren. Achter een masker verberg je je blik en je gelaatsuitdrukkingen, elementen waar anderen sterk op reageren. Daarom dreig je ook jezelf te verliezen, omdat je elke sociale interactie uitsluit.'

Het masker verwijst voor jou ook naar sommige tekenen van levensbeschouwing waar- achter mensen zich plegen te verbergen.

KARIN HEREMANS: 'Ja, de hoofddoek is ook een masker en krijgt soms een militant karakter.

Die zegt: "Ik ben niet zoals jij en dat laat ik ook zien". Zo'n levensbeschouwelijk kenteken heeft niet zoveel te maken met wie je zelf bent, maar met de groep waartoe je wil behoren. Wij hebben in 2009 een verbod op levensbeschouwelijke kentekens uitgevaardigd. Door dat symbool weg te nemen, is de identiteitsvorming van jongeren veel dichter bij hun eigen persoonlijkheid komen te liggen. Het gaat niet meer om de ontwikkeling van een soms opgelegde culturele identiteit. Kiezen voor een levensbeschouwing of een religie is prima, maar het is een keuze. Het is geen identiteit. Ik ben een moslim, is niet zeggen wie jij echt bent. Het is een identificatie op basis van een constructie die anderen hebben gemaakt. Op de duur werd het: ik ben mijn hoofddoek. Je religie is een zingevingssysteem; het vertelt niet wie je bent. Het kan deel uitmaken van je identiteit, dat is zeker. Maar het is niet je hele identiteit. En als je eigen identiteitsontwikkeling daardoor in het gedrang komt, dan is er een probleem. Door het symbool weg te nemen, is er meer vrijheid ontstaan, zowel op persoonlijk als op levensbeschouwelijk vlak. Ons leerlingenpubliek is veel diverser geworden. Er zijn zelfs weer joodse leerlingen ingeschreven en plots komen sommige leerlingen ervoor uit dat ze homoseksueel zijn. Het wordt bespreekbaar door de barrières weg te halen.'

LUC TUYMANS: 'De meeste maskers hebben openingen voor de ogen en de mond. Maar in dit schilderij is zelfs dat niet het geval. Het wordt daardoor nog statischer, nog meer gesloten. De mantel én de tulband geven de figuur ook een oriëntalistisch karakter. Daardoor kom je tot de conclusie dat het geen onschuldige verkleedpartij was, maar een kenmerk van iets wat 'vreemd' is op de plek waar het verschijnt. Je krijgt wellicht een voorspiegeling van de gebeurtenissen die zich in Duitsland zullen afspelen in de jaren 1930. Je kan het beeld daarom ook zien als een waarschuwing voor valse geruchten en de haat die kan ontstaan voor het vreemde. Maar ook die waarschuwing is verhuld, niet duidelijk.'



Still (met iPhone genomen) van amateuropnames van het carnaval in München in 1933.

De kleurpatronen van de tulband worden in jouw schilderij vlekken die als het ware oplossen in de achtergrond.

LUC TUYMANS: 'In het originele filmpje waarop het schilderij is gebaseerd, staan er wimpels en figuren op de achtergrond. Ik wilde echter alle nadruk op de figuur in de blauwe mantel leggen. De achtergrond, de context waarin het historische gebeuren zich heeft afgespeeld, wordt daardoor minder belangrijk. Als toeschouwer krijg je minder informatie, zodat je enkel nog kunt focussen op die monolithische figuur die daar staat.'

Rond 1438 maakte Jan Van Eyck het werk *De Madonna als Kerk*, waarop een indrukwekkende Maagd staat die bijna de hele kerk vult. Zij staat symbool voor de kerk. De oorspronkelijke Maagd van Antwerpen stond symbool voor de stad die het onderwijs beschermt.

LUC TUYMANS: 'Ik kom uit de stad van Rubens, maar in tegenstelling tot wat men zou vermoeden, ben ik geen Rubens-aanhanger. Ik ben een grote Van Eyck-fan. Van Eyck was de eerste beeldensmaker die er in slaagde de realiteit te vatten, tot in de kleinste details. Hij verhevigde de werkelijkheid en daardoor was hij de eerste die zich totaal heeft losgekoppeld van het mimetische christelijke beeld, waarbij beelden steeds geïmiteerd werden. Van Eyck daarentegen keek naar de werkelijkheid. Hij staat daarom aan het begin van de renaissance, aan de basis van het westerse beelddenken, aan het werkelijkheidsbesef. Maar vergis u niet, mijn werk in het Atheneum is wel degelijk schatplichtig aan Rubens. Het is niet Antwerpen die Rubens heeft gemaakt, maar Rubens die Antwerpen heeft gemaakt. Hij hangt vandaag in elk *fucking* museum ter wereld. De *Allegorie van de Faam* is gebaseerd op het klassieke model van de barok, waarin de dynamiek van de beweging centraal staat. Maar bij de *Faam* is het een stijlkenmerk. Bij Rubens was het meer dan een trucje. Hij was een conceptueel kunstenaar. Hij werkte ook samen met assistenten om zijn beelden uit te werken. Hij maakte geen psychologische beelden, zoals Van Dyck

wel deed, maar was een voorloper van de film. Zijn werk is filmisch. Dat wil mijn werk ook zijn. Het is ook letterlijk een still uit een filmpje. Het was dan ook een voorrecht om in de stad van Rubens iets te mogen maken dat aan Rubens refereert.'

Je werkt, net zoals Rubens, ook voor een van de moderne tempels van de stad, ditmaal niet voor een kerk maar voor een school.

KARIN HEREMANS: 'Als je in een stad als Antwerpen de kans krijgt om een internationaal gerenommeerd kunstenaar zoals Luc een forum te bieden, moet je dat doen. De manier waarop Antwerpen vandaag met zijn grote kunstenaars omspringt, is soms twijfelachtig. Er hangt in mijn bureau een citaat van Paul Van Ostaïen dat perfect illustreert wat het werk van Tuymans voor ons betekent: "Het gaat niet over succes, maar over erkenning." Dat is ook de reden waarom wij als school vonden dat we dit moesten doen. Je kan ervan dromen, maar het moet uiteindelijk ook nog kunnen. Ik herinner me dat onze boekhoudster op een bepaald moment waarschuwde dat dit wel héél veel geld zou kosten. "En dat geld hebben we niet, Karin." Maar Luc stelde me meteen gerust: "Dat komt wel in orde. We regelen dat."'

Is het inmiddels geregeld?

LUC TUYMANS: 'Het wordt een gift. Als signaal naar een stad is het beter dat dit als een gift gepresenteerd wordt, zoals ik dat ook heb gedaan voor het grote mozaïek op het plein voor het MAS.'

KARIN HEREMANS: 'Omdat we zo dankbaar zijn voor wat Luc voor ons doet, hebben we ook verschrikkelijk ons best gedaan bij de restauratie. De akoestiek was aanvankelijk niet in orde, daarom konden we de feestzaal niet openen tot dat opgelost was. Luc is zelfs betrokken geweest bij de keuze van de kleuren van de zaal, zodat die in balans zijn met het werk.'

Als je je ereloon laat vallen, is je engagement met deze school wel heel groot. Wat wil je dan precies betekenen voor deze school?

LUC TUYMANS: 'Ik woon in Antwerpen. Iedereen wil toch iets doen voor zijn eigen leefwereld. Ik wil ook iets betekenen voor de stad die zo weinig aandacht heeft voor haar internationaal gerenommeerde kunstenaars. Dat de Vlaamse beweging op het Atheneum zo sterk is geweest, was ook een belangrijke reden, want vandaag speelt dat opnieuw een rol in Antwerpen. Mijn familie heeft zelf de gevolgen van de Vlaamse strijd ondervonden: mijn grootvader in de Eerste Wereldoorlog, waar hij – zoals zovelen in die periode – flamingant

geworden is vanwege de taalproblemen en het duidelijke onderscheid in klasse. Maar ook omdat Paul Van Ostaijen hier vanaf 1911 heeft schoolgelopen en op het Atheneum lid werd van de Vlaamse Bond, een Vlaamsgezinde studentenkring op de school.'

Maar die waren antiprovincialistisch, sociaal, zelfs antinationalistisch, sterk stedelijk gericht en dus zeker niet conservatief. De leerlingen wilden vooral 'modern' zijn.

LUC TUYMANS: 'Inderdaad. Een man als Van Ostaijen wordt op de IJzerbedevaart misbruikt door allerlei mensen die niet weten dat hij in Berlijn een aanhanger werd van de Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands en de daarin gevormde Spartakusbund onder leiding van Rosa Luxemburg en Karl Liebknecht. Van Ostaijen begreep dat de Vlaamse strijd een sociale strijd was. Daardoor kon hij later ook met Camiel Huysmans op café aan één tafel zitten. Dat hele verhaal van die Vlaamse strijd aan het Atheneum speelt zich af in de periode tussen de twee Wereldoorlogen, de periode waarin het beeld van dat carnaval in München is ontstaan. Toen speelde die Vlaamse zaak ook in mijn familie. Mijn moeder was een Nederlandse en was actief bij het verzet, maar aan mijn vaders kant lag dat anders. Zijn moeder was een fanatieke aanhangster van het Duitse regime en daarom hebben zij ook gecollaboreerd. Mijn vader was nog te jong om bewust en actief te collaboreren, maar zijn broer is door zijn moeder – die nota bene Franstalig was – in 1943 naar de Adolf Hitler Schule gestuurd. De man naar wie ik genoemd ben, was de meest fanatieke van de familie en is gecrepeerd als een of andere mascotte van een SS-eenheid. Mijn eigen familiegeschiedenis heeft me geleerd hoe irrationeel dat hele Vlaams-nationalisme wel is. Daarom is het ook zo'n gevaarlijk nationalisme. De voedingsbodem komt uit die twee wereldoorlogen en uit de menselijke crises, zoals armoede, die daaraan gekoppeld zijn. Dat in die tijd de paters hun leerlingen hebben opgevoed om als kanonnenvlees aan het Oostfront te gaan strijden, heeft ook meegespeeld in mijn beslissing. Deze school is géén katholieke school, waar dat soort zaken gebeurde.'

De erfenis van het Atheneum is een sociale strijd en een taalstrijd. Net diezelfde elementen spelen vandaag in het Atheneum, hoewel in een andere vorm.

KARIN HEREMANS: 'Ik heb een bepaalde partij die haar pijlen richtte op het Atheneum destijds het zwijgen opgelegd met een doorgedreven taalbeleid Nederlands. Dat taalbeleid past in de emancipatiegedachte die in het GO!-onderwijs leeft. Het is belangrijk om onze leerlingen, die vaak uit sociaal achtergestelde milieus komen, een taalniveau bij te brengen



dat hen de mogelijkheid geeft om verder te studeren aan de hogeschool of de universiteit. Maar dat taalbeleid heeft wel degelijk ook respect voor meertaligheid, voor moderne talen én voor de thuistaal van de leerlingen. We merken vandaag in een stad als Antwerpen dat er heel krampachtig wordt omgesprongen met taal. Wij benaderen zowel de kennis van het Nederlands als de moderne vreemde talen én de thuistaal positief. Want Antwerpen is een wereldstad en in alle wereldsteden worden verschillende talen gesproken.'

LUC TUYMANS: 'Deze stad is historisch een soort stadstaat. In de zeventiende eeuw was Antwerpen de grootste haven van de toen bekende wereld. De basis daarvan werd gelegd door de verschillende nationaliteiten die hier leefden. De stad is nog altijd afhankelijk van vreemd kapitaal. Je xenofob opstellen, is dus totaal absurd voor een grote stad, een Hanzestad zelfs. Mochten de Spanjaarden deze stad niet gedurende tachtig jaar gesloten hebben, dan was het hier misschien New York geweest, wie zal het zeggen? Ik ben een halve Nederlander, dus ik begrijp niets van die benepen houding die in Vlaanderen soms heerst. Mijn vrouw is van Venezolaanse afkomst en heeft twintig jaar in de Verenigde Staten gewoond. Toen ze hier arriveerde, was ze enorm gechoqueerd dat dit land zo zelfvernietigend kan zijn. Hoe kan je nu tegen je eigen potentieel zijn? Hoe kan je nu zo kleingeestig zijn?'

Wat zou je als kunstenaar wensen dat leerlingen zien, als ze naar jouw 'maagd' kijken?

LUC TUYMANS: 'Dat zal van de leeftijd afhangen. Bij kleine kinderen zal dit werk misschien angst oproepen. Maar in de puberteit ontstaan er andere interesses. Dan zal de vraag eerder zijn: wat is hier aan de hand? Wie is die figuur? Ik wil dat het beeld aanzet tot nadenken. Het heeft ook te maken met de evolutie van het onderwijs. Vroeger vertelde men je hoe de dingen in elkaar zitten. *De Maagd van Antwerpen* deed dat ook. Dat beeld was vrij duidelijk, gaf waarden door. Vandaag laat men in het onderwijs leerlingen zelf op zoek gaan naar antwoorden. Dat doet mijn werk ook. *De Maagd van Antwerpen* werd gemaakt in een context waarin de kunstenaar zijn publiek gerust wilde stellen: deze maagd beschermt het onderwijs. Mijn werk stelt de mensen helemaal niet gerust, maar doet precies het tegengestelde. We leven dan ook in heel andere tijden.'

Sommige leerlingen zullen het misschien gewoon niet mooi vinden.

LUC TUYMANS: 'Dat kan en het zou me geenszins storen, want het streven naar schoonheid is niet mijn eerste doelstelling. Het doet me denken aan een anekdote over een museum-

directeur die mijn werk *knoertslecht* vond. Echt verschrikkelijk. Hij is ook naar mijn overzichtstentoonstelling in Tate Modern geweest. En hij vond mijn werk nog altijd vreselijk slecht. Tot hij erover begon te dromen. Ik probeer zo te schilderen dat mijn werken in de herinnering blijven hangen. Als in die herinnering dat grote, blauwe, monolithische blok met dat anonieme masker blijft hangen, zal dat beeld ook iets te vertellen hebben. De *Allegorie van de Faam* wordt gekenmerkt door een vorm van academisme; met name het bijschaven van de dingen tot ze overeenstemmen met het schoonheidsbeeld van die tijd. Je ziet nauwelijks de toets van de kunstenaar, alles is glad gepenseeld, zodat het minder fysiek wordt. Mijn werk is vooral heel fysiek. Ik ben ervan overtuigd dat mensen dat ook zo ervaren. Het mooiste compliment dat ik ooit heb gekregen – tijdens mijn tentoonstelling in Tate Modern – was toen ik in Londen op café zat en een kereltje van zeven jaar mij een tekening kwam brengen die hij had gemaakt nadat hij mijn tentoonstelling had gezien. Dat was zo mooi, omdat ik toen voelde dat wat ik doe, ook impact heeft.'

KARIN HEREMANS: 'Wij experimenteren al een hele tijd met de taal van de kunst om moeilijke wetenschappelijke thema's bespreekbaar te maken. Thema's zoals evolutie of seksualiteit. We zijn daar ook wonderwel in geslaagd. We hebben gedurende een week met een kunstenaar gewerkt om onderwerpen waar de leerlingen het moeilijk mee hebben via beeldende taal te verwerken. We noemen dat project 'Athena's syntax van afhankelijkheid'. De leerkrachten van de wetenschappelijke en de levensbeschouwelijke vakken zijn gaan samenwerken. Daarvoor gingen ze meer in confrontatie met elkaar, bijvoorbeeld rond evolutieleer. Die confrontatie konden we wegnemen door een omweg via de kunst te maken. In 2011 zagen de leraars wetenschappen en levensbeschouwing in het M HKA het kunstwerk *Een syntaxis van afhankelijkheid* van Liam Gillick en Lawrence Weiner. Dat werk bestond uit horizontale, gekleurde banen linoleum waarop tekstfragmenten stonden. De leraars legden meteen het verband met het samenleven op school, waarbij die horizontale stroken symbool stonden voor de dialoog tussen levensbeschouwingen en culturen. Dat samenleven creëert voor een deel afhankelijkheid van gezamenlijke afspraken, van regels die je samen vastlegt. Het gaat dus om een syntaxis van afhankelijkheid, die niet alleen verwijst naar de regels van de taal maar ook naar de sokkel van onwrikbare, bindende basiswaarden die centraal staan als je op school met elkaar wil samenleven. Het begrip syntaxis kan je ook breder interpreteren; het stamt uit het Oudgrieks en betekent letterlijk samen (*syn*) en ordening (*taxis*). Na dat bezoek stonden de leraars enthousiast aan mijn bureau; ze wilden een nieuwe werkgroep opstarten: "Athena's syntax van afhankelijkheid".

De leraars gaan sindsdien met hun leerlingen naar tentoonstellingen en laten hen zelf ook werken. Aan de hand van de specifieke kenmerken, maar ook de verschillen en overeenkomsten duiden de leraars waarvoor levensbeschouwing, wetenschap en kunst staan. Kunst kan optreden als een sublimerende factor tussen wetenschap en religie. Kunst kan ook leren om bevrijdend en *outside the box* te denken, los van de wetenschappelijke methode of de voorschriften van een religie. Kunst kan leiden tot een kennismaking met andere, waardevolle denkpatronen. Vorig jaar hebben ze onder meer gewerkt rond de metafoor 'de zoekende mens', wat uiteindelijk leidt tot de vraag naar onze identiteit. Er waren leerlingen die zichzelf niet hebben afgebeeld. Ze maakten wel een lichaam, maar dat had geen persoonlijke identiteit. In de islam geldt de regel dat alles wat een ziel heeft niet afgebeeld wordt. Je kan daarover praten, maar als je als leerling geconfronteerd wordt met dat thema omdat je er beeldend iets mee moet doen, ervaar je zelf op welke grenzen je botst. Je ervaart dat die visie haaks staat op het westerse beelddenken. Het is ook knap dat leraars wetenschappen tot het inzicht komen dat ze via de kunst ook iets kunnen overbrengen.'

LUC TUYMANS: 'Je mag mensen niet overschatten, maar je mag hen vooral niet onderschatten. Het grote probleem van kunstmusea is het belerende aspect, het didactische element, dat de verrassing naar de vaantjes helpt met al die ellendige koptelefoons die je vertellen wat je moet zien en weten. Laat de mensen gewoon kijken. Je ziet in elk museum onmiddellijk de kwaliteit. Meer nog: iedereen ziet dat. Ook op school wordt kunst vaak op een schoolse manier benaderd; kunst wordt afgedwongen. De eerste keer dat ik naar een museum ging, was met mijn oom. Ik was toen een jaar of tien en we gingen naar het Haags Gemeentemuseum. Plots zie ik vanuit mijn ooghoek een ruitvormig schilderij met twee lijnen van Piet Mondriaan. Ik wist niet wat dat was. Maar ik was er wel van onder de indruk. Want het was zo'n duidelijk signaal, bijna sacraal...'

Wat heb je met jongeren? Een paar jaar geleden werkte je samen met de leerlingen van het Sint-Barbaracollege in Gent rond het thema pesten.

LUC TUYMANS: 'Hoewel het om een nogal geprivilegieerde katholieke school ging, heb ik dat aanbod toch aangenomen. Misschien ben ik daarom nu ook op de vraag van het Atheneum ingegaan. Ik had in Gent iets gedaan voor een heel bevoorrechte, witte school. Dat werd me destijds ook voor de voeten geworpen. In het Atheneum is dat een totaal ander verhaal omdat deze school geconfronteerd wordt met de echte uitdagingen van deze tijd. Daarom heb ik die kans met beide handen aangenomen.'



Luc Tuymans tijdens de lezing in de! Kunsthumaniora.

KARIN HEREMANS: 'Als je met zo'n avontuur start, breidt het verhaal zich spontaan uit. We wilden gewoon een schilderij, maar door wat Luc doet, komen daar steeds meer invalshoeken bij. Ik heb zelf vijftien jaar lesgegeven aan de! Kunsthumaniora: creatief taalonderwijs Frans en Italiaans. We vonden het leuk om de leerlingen in de beide scholen, zowel het Atheneum als de! Kunsthumaniora, te laten werken rond identiteit en *De Maagd van*

Antwerpen. Luc is in beide scholen een lezing gaan geven als opstart voor zijn project in de feestzaal. Ook Sensoa heeft ons gecontacteerd omdat het werkt rond de mythe van de maagdelijkheid en dat past perfect in ons verhaal. Omdat we werken via de kunst, kunnen we het thema op een zachte manier aanpakken. Dat staat haaks op de sfeer die in Antwerpen langzaam is gegroeid en die een polariserende sfeer is, rond onderwijsbeleid, rond sociaal beleid, rond talenbeleid... De polarisatie groeit; wij ervaren dat dagelijks.'

LUC TUYMANS: 'Ik vind het beangstigend. Je krijgt een steeds duidelijker onderscheid tussen mensen in de stad. Er zijn witte scholen en er zijn zwarte scholen. Er zijn mensen die thuis in het Nederlands opgevoed worden en zij die thuis een andere taal spreken...'

KARIN HEREMANS: 'Wij bevinden ons midden in de stedelijke realiteit. Daarom evolueren we ook sneller dan wanneer we niet of nauwelijks met die realiteit zouden geconfronteerd worden. Op vijf jaar tijd hebben wij grote stappen gezet. De clash die wij doorstaan hebben, onder andere rond die hele hoofddoekenproblematiek, die moet de brede maatschappij nog door. Ofwel doen we dat en communiceren we niet enkel over de verschillen, maar ook over gemeenschappelijke principes, waarden en afspraken, zodat we samen kunnen leven in wederzijds respect. Ofwel primeert het verbaal opbod in een dovemansgesprek en plooit iedereen zich terug op zijn eilandje van het grote gelijk.'

LUC TUYMANS: 'Ik vrees voor dat laatste. Ik onderschat de opkomst van het nationalisme helemaal niet. Het denken wordt steeds nefaster, dat geldt ook voor de rijke Vlaming. In die mate dat zelfs de democratie niet meer aanvaard en erkend wordt. Een belangrijke Antwerpse reder – internationaal actief – die nationalistisch stemt, vertelde me dat hij allang niet meer in de democratie gelooft. Dat illustreert perfect de situatie waarin we ons bevinden. Deze rijke Vlamingen kiezen voor een politieke visie die zich tegen de

sociale zekerheid kant. Als je de sociale zekerheid wil organiseren, kan je dat niet doen in een vijandige omgeving. We zien dat ze in de realiteit steeds vijandiger wordt.'

Ben je een politiek kunstenaar?

LUC TUYMANS: 'Ik ben een kunstenaar. Uiteraard heb ik mijn politieke overtuiging, maar die doet niet eens ter zake. Je kunt niet anders dan politiek zijn. Toen mijn tentoonstelling in Bozar opende, brak België het record van landen die ooit zonder regering hebben gezeten. Grote internationale kranten zoals *The Guardian* en *Le Monde* vroegen mij naar de politieke situatie in België. Mijn tentoonstelling was vanaf dag één gepolitiseerd. Er moet over politiek gepraat worden, dat is zeker. Maar door hier iets te maken, wil ik constructiever omspringen met politieke thema's.'

KARIN HEREMANS: 'We hebben aan onze burgemeester gevraagd of hij – in nagedachtenis van Paul Van Ostaijen – een steen wil gooien door mijn raam. Paul van Ostaijen – voorvechter van de Vlaamse zaak – heeft op 14 juli 1914 een baksteen gegooid door het venster van het bureau van de toenmalige directeur, omdat die censuur toepaste op de teksten en theatervoorstellingen op school. Van Ostaijen schreef toen aan directeur Loos: 'Mijnheer Loos, wij willen van geene kastratie weten, wij willen lezen wat wij goedvinden, wij willen uiteindelijk, het klinkt misschien wel wat afgezaagd, ons eigen leven leven.' Die vrijheidsgedachte van de toenmalige voorvechters van de Vlaamse zaak willen we herdenken. Taal staat immers nog steeds centraal in onze school, emancipatie en de sociale zaak ook. De afgelopen maanden hadden we hier leerlingen van wie de ouders op straat waren gezet. Met dat soort sociale ellende worden wij op school geconfronteerd. We hebben ons met het schoolteam zelfs afgevraagd of we niet zelf een huis moesten huren om die mensen op te vangen, want het is al de vierde keer dat leerlingen van ons dat meemaken. Die mensen zijn opgevangen door de joodse gemeenschap en door de katholieke Sint-Egidiusgemeenschap. Andere families staan gewoon op straat, omdat de moeders geen Nederlands willen leren. Maar ze kunnen dat niet omdat ze er alleen voor staan en voor de kinderen moeten zorgen. De sociale problemen zijn groot. De tijden zijn veranderd. Maar dat betekent niet dat we daarin moeten berusten. Vooral een school mag dat nooit doen. Wij moeten hoopvol naar de toekomst kijken omdat wij op school de toekomst vorm geven.'

JAN DE ZUTTER is kunsthistoricus en publicist

KARIN HEREMANS is directrice van het Koninklijk Atheneum van Antwerpen

LUC TUYMANS is beeldend kunstenaar



LUC TUYMANS

Biografie

Luc Tuymans werd in 1958 geboren in Mortsel, en woont en werkt in Antwerpen. Hij werd opgeleid aan het Sint-Lukasinstituut en de Ecole nationale supérieure des Arts visuels de La Cambre (Ter Kameren) in Brussel (1976–82) en studeerde van 1982 tot 1986 kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit Brussel. In het begin van de jaren 1980 had Tuymans fundamentele twijfels over de rol van de schilderkunst in de hedendaagse kunst en begon hij films te maken; pas in 1985 nam hij het schilderen weer op. Zijn werk draagt nog altijd de sporen van zijn experimenten met bewegende beelden.

Luc Tuymans wordt wereldwijd beschouwd als een van de belangrijkste schilders van zijn generatie. Werk van de Belgische kunstenaar was opgenomen in grote internationale exposities, waaronder documenta IX en XI en de Biënnale van Venetië in 2001. Ook had hij heel wat solotentoonstellingen, onder andere in de Kunsthalle Bern, de Fundação de Serralves in Porto, het Hamburger Bahnhof in Berlijn, Tate Modern in Londen en K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. Schilderijen van Tuymans bevinden zich in tal van musea en privéverzamelingen over de hele wereld, zoals het Museum of Modern Art (MoMA) in New York, het Centre Georges Pompidou in Parijs, het Guggenheim Museum in New York, het Museum of Contemporary Art in Los Angeles, Sammlung Goetz in München, het Kunstmuseum Bern en alle belangrijke collecties in België. Een grote overzichtstentoonstelling van zijn werk reisde in 2009–11 langs het Museum of Modern Art in San Francisco, het Wexner Center for the Arts in Columbus, het Dallas Museum of Art, het Museum of Contemporary Art in Chicago en Bozar in Brussel. In 2013 was een overzicht van zijn grafisch werk te zien in het Gemeentemuseum in Den Haag.



EEN STUK ARCHITECTUURGESCHIEDENIS

Het Koninklijk Atheneum van Antwerpen | Rutger Steenmeijer

In 1807 werd bij keizerlijk decreet in Antwerpen een Ecole Secondaire opgericht, gemeenzaam 'het Kollegie' genoemd. Vanaf 2 oktober 1807 startten de lessen. Het Atheneum van Antwerpen was achtereenvolgens gevestigd in het klooster van de zwartzusters in de Zwartzustersstraat (van 1807 tot 1818), in het klooster van de predikheren, nadien rijkswachtkazerne, in de Prekersstraat (van 1818 tot 1832), in de refuge van de Sint-Bernardusabdij aan de Oever (van 1832 tot 1840), in Huis de Moelnere, Sint-Jacobsmarkt 13, later het muziekconservatorium (van 1840 tot 1884) en vanaf 1884 op zijn huidige locatie aan de Franklin Rooseveltplaats.

Toen Leopold de Wael in 1872 zijn toespraak als nieuwe burgemeester van Antwerpen hield, gaf hij een vurig pleidooi voor het onderbrengen van het Atheneum in een nieuw gebouw. Het aantal leerlingen steeg immers voortdurend en de zestiende-eeuwse patriciërs woning aan de Sint-Jacobsmarkt was reeds geruime tijd te klein.

Op 2 februari 1880 besloot de Antwerpse gemeenteraad tot de oprichting van een nieuw gebouw op stadsgrond, gelegen aan de Gemeenteplaats. Het bouwterrein was ontstaan door de afbraak van de Spaanse vestingen in 1866. De gemeenteraad had vijftien jaar gearzeld om het Atheneum op deze plek op te richten, vooral omdat men het vrijgehouden terrein wilde aanwenden voor de bouw van een nieuw station.



Het terrein waarop het Atheneum werd opgericht met op de achtergrond het tehuis voor oude lieden dat aan de Van Straelenstraat stond, 1866.



Twintig jaar later. Marktdrukke voor het Atheneum.

Een team van deskundigen, onder leiding van schep en van Openbare Werken Joseph Lefebvre en stadsbouwmeester Pieter Dens, werd belast met de opdracht, die begon met het bezoeken van een aantal soortgelijke onderwijsinstellingen in de omliggende landen: Rijsel, Parijs, Aken, Keulen en Leiden. Het ontwerp van Pieter Dens werd door het rijksbestuur goedgekeurd en reeds in mei 1880 werd de eerste steen gelegd. E. Hargot, een aannemer uit Luik, begon met de opbouw van de fundamenteën. De tekeningen voor het gebouw werden op 7 december 1880 door Pieter Dens voltooid.

De inhuldiging van het nieuwe gebouw had plaats op maandag 6 oktober 1884, de dag nadien startten de lessen. Het ging wel om het voorste deel van het huidige complex; het zogenaamde pensionaat aan de kant van de Pijlstraat werd op 15 juni 1887 in gebruik genomen. In 1896 werd het pensionaat afgeschaft en trok de Rijksmiddelbare School, die voorheen aan de Eikenstraat gevestigd was, in de gebouwen in.



Het Atheneum kort na de oprichting, voor 1897.

De feestzaal ten slotte, op de eerste verdieping van het hoofdgebouw, werd tussen 1894 en 1896 afgewerkt. De decoratie was van de hand van Georges Vinck, de figuratieve panelen waren van zijn zoon Franz Vinck. Samen met de feestzaal kregen ook de vestibule en de trapzaal hun laatste afwerking.



De grote feestzaal rond 1890.

Het gebouw is opgericht in een eclectische stijl met neorenaissance-inslag en is vrij imposant. De gevels van het hoofdgebouw zijn uitgevoerd in Savonnière, een Franse kalksteen. Het voorgebouw telt drie, de andere vleugels twee bouwlagen, gegroepeerd rond twee rechthoekige binnenplaatsen.

De beelden in de vooruitspringende delen aan de uiteinden van de voorgevel stellen 'Poëzie' en 'Wetenschap' voor en werden vervaardigd door R. Fabri en Alphonse Van Beurden. Het middelste



Restauratiewerken in de feestzaal, één dag voor de brand.

deel van de gevel wordt bekroond door een zittende Athena, beeldhouwd door Jos. Ducaju. 'Op het dak van den voorgevel werd een groot beeld gezet, een zittende Minerva, zinnebeeld der wijsheid en in dit speciaal geval het Onderwijs. De dame zit er nog met een stekelig verguld kroontje op den kop. Beeldhouwer J. Ducaju is haar vader. In den nacht van 28 Maart 1893 verloor het mensch de steenen fakkel, waarmee zij de scholieren voorlichtte. Niemand had het opgemerkt, maar de volgende dag stond het in het Antwerpsch "Handelsblad": Dadelijk kwam het Stadhuis in beroering. Besloten werd voorzichtigheidshalve de steenen fakkel te vervangen door eene in licht koper. Nadien heeft het schepsel dan weer een stuk van haar arm verloren: maar toen oordeelde het Stadhuis dat het nu welletjes was.'¹

De middenvleugel van het gebouwencomplex omvat een auditorium en een turnzaal. In het auditorium bevinden zich nog de oorspronkelijke estrade en panelen in stucwerk. De turnzaal is voorzien van merkwaardige opengewerkte spanten en hoog geplaatste segmentboogvensters met metalen roeden. Rechts van de centrale hal op de begane grond van het voorgebouw waren de woning en de bureaus van de prefect, nadien heringericht tot kantoren voor de administratie. Links van de hal lagen de portierswoning, de leraarskamer en de bibliotheek. Links en rechts van de voorste speelplaats bevinden zich galerijen, die toegang bieden tot zestig klaslokalen.

De zijleugels gaven onderdak aan drie tekenzalen, de muziekklas, de klas voor machineschrift en het geologisch museum. Die lokalen hebben vandaag een andere bestemming gekregen.

Het gebouw was opgericht voor 750 leerlingen. Maar reeds kort na de opening in 1884 was dat aantal bereikt. In 1936 telde het atheneum 1442 leerlingen. Daarom werd in 1936 en in 1937 beslist om respectievelijk de atheneum van Berchem en Deurne op te richten. In 1946 en 1947 volgden Kapellen en Hoboken.

Het gebouw werd op 22 april 1994 als monument beschermd. Sinds de oprichting bleven zowel de buitenzijde als de indeling en afwerking van het interieur vrijwel intact. Dat gold vooral voor het voorgebouw en in het bijzonder de feestzaal op de eerste verdieping. Op details na zag die indrukwekkende ruimte er eind jaren 1990 nog hetzelfde uit als op de foto's van kort na de inhuldiging, honderd jaar voordien. De muren en het plafond waren weliswaar op banale wijze herschilderd, maar een onderzoek van de afwerkingslagen gaf alle informatie over de nog steeds aanwezige marmer- en andere decoratieve schilderingen. Die gaven de feestzaal een nog monumentaler uitzicht dan toen die nog bekleed was met de later aangebrachte storende kleuren. Een reconstructie van die afwerking was perfect mogelijk en zo geschiedde. Toen op 15 januari 2003 brand uitbrak, was de feestzaal bijna voltooid en had ze opnieuw haar grandeur van weleer gevonden. Een maand later zou de opening gevierd worden met een feest, deze zaal waardig.

Het mocht niet zijn. De schade was aanzienlijk. Vrijwel het gehele voorgebouw was uitgebrand. Het dak was ingestort en lag verkoold op de vloer van de feestzaal. Door die vloer heen waren



De grote feestzaal net na de brand.



De speelplaats, met stalen noodtrappen.

grote gaten gebrand. De nieuwe parketvloer, gelegd volgens het oorspronkelijke patroon in kleine eiken cassetten en nog niet opgeboend, was zwartgeblakerd en opgekruld door het bluswater. Het plafond van naaldhout en afgewerkt met *carton-pierre* bleek een gemakkelijke prooi voor het gretige vuur. Ook de kolommen met kapitelen en cannelures waren ermee afgewerkt; na de brand restten alleen nog halfronde bakstenen zuilen. Het nieuwe, akoestische glas in de ramen was volledig versplinterd. Eén schilderij, *De Allegorie van de Faam*, was voor restauratie naar een atelier gebracht en bestaat nog; de overige schilderijen van Franz Vinck zijn in de brand gebleven.

Tijdens de weken en maanden na de brand vond intensief overleg plaats over hoe het gebouw voor volledige instorting te behoeden, het herop te bouwen en opnieuw in te richten. De eerste zorg ging natuurlijk naar het vrijwaren van de gespaarde klaslokalen, het bouwen van voorlopige noodtrappen op de speelplaats en het inrichten van tijdelijke directielokalen en leraarskamers, die zich in het voorgebouw bevonden.

Reeds een maand na de brand werd een eerste aanbesteding gegund, meer bepaald voor het aanbrengen van een nieuw nooddak. Dat werd vrijwel volledig in staal uitgevoerd en was zo geconcipieerd dat het als structuur voor het nieuwe dak kon blijven staan.

Alhoewel de brand vooral binnen in het gebouw woedde en het dak vernielde, was er ook veel schade aan de bovenzijde van de gevels, met name de natuurstenen frontons en bekroningen. De hitte was zo intens dat grote delen van de natuurstenen ornamenten en kroonlijsten aan de buitenzijde van het gebouw gebarsten waren. Kort na de brand waren kleine scheurtjes zichtbaar, en naarmate de tijd

verstreek, namen de spanningen toe en braken er steeds meer stukken natuursteen af. Dat vormde een bedreiging in en rond het gebouw. Ook het Minervabeeld, dat centraal op de voorgevel stond, verkeerde in slechte staat en werd met een bouwkraan naar beneden gehaald. Het beeld wordt vandaag in de kelder van het Atheneum bewaard en wacht nog op herstelling. Van de centrale ramen in de feestzaal, in voor- en achtergevel, werd een groot deel van de stenen vensterstijlen en het maaswerk hersteld of vervangen.



Het Atheneum met het voorlopige dak, na de brand.

Voor de buitenzijde van het voorgebouw en in het bijzonder voor het dak werd ervoor gekozen om zoveel mogelijk de oorspronkelijke toestand te behouden. Dat betekende dat ook alle sinds jaren verdwenen zinken dakbekroningen en in het bijzonder de centrale dakruiter werden gereconstrueerd. Dankzij de originele bouwtekeningen, talrijke constructiedetails van architect Pieter Dens en heel wat oude foto's was die reconstructie dan ook perfect mogelijk. De zinken ornamenten werden gemaakt in een Parijs atelier dat de techniek nog beheerste.

Het was een hele uitdaging om zonder het oorspronkelijke woud van houtconstructies op de zolders een identieke dakvorm te bekomen, met inbegrip van de centrale koepel. Die wordt vandaag gevormd door een nieuwe lichte houten kap van gebogen prefab spantjes, die dragen op de eerder aangebrachte staalconstructie. Het gehele dak is belegd met natuurleien en bladlood. Uiteraard zijn er ook allerlei thermische en brandwerende maatregelen getroffen. Zo bestaat de vloer van de feestzaal nu uit een zware betonplaat. Een groot deel van de ramen in het voorgebouw werd vervangen. Zodra het gebouw weer wind- en regenbestendig was, werd voorrang gegeven aan het herbouwen en herinrichten van de broodnodige klas- en directielokalen aan de rechterzijde van de hoofdingang, waarbij de technische installaties, verlichting, schilderwerk en meubilair vernieuwd werden. In de centrale toegangshal werden de marmeren kolommen, de vloer in marmermozaïek en de monumentale deuren hersteld en kwam er een volledig nieuw houten plafond, naar analogie van het oorspronkelijke, onder de nieuwe betonplaat.

Als laatste belangrijke taak bleef de herstelling en herinrichting van de feestzaal over. Een reconstructie van de vroegere toestand was deze keer vrijwel onmogelijk, zowel om financiële



Ornament door de brand beschadigd.



Het sterk gehavende beeld van Athena dat de brand heeft overleefd, nu opgeslagen in de kelder van het gebouw.



Heropbouw van het dak met een nieuwe constructie.



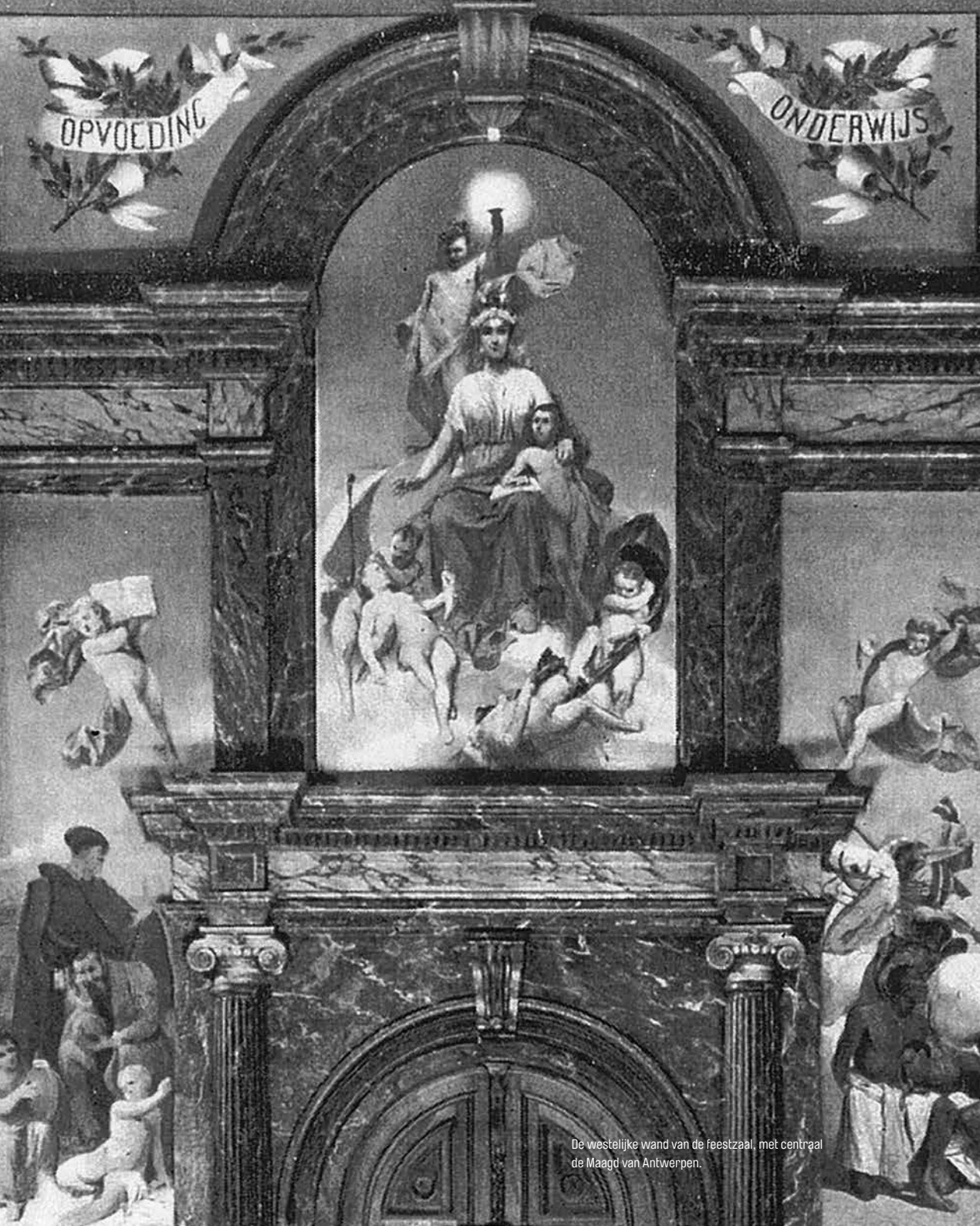
De nieuwe zinken ornamenten op het dak.

redenen als vanwege het gemis aan informatie over de detailering. Het hermaken van de verdwenen schilderijen van Franz Vinck was al evenmin een optie. Anderzijds was de feestzaal door de brand een indrukwekkend dramatisch decor geworden. Uiteindelijk werd beslist om het ruïneuze uitzicht te consolideren en dat te verzoenen met een duurzame inrichting, die een brede waaier aan mogelijkheden van gebruik toelaat. Dat resulteerde in een zaal met een functionele, gemakkelijk te onderhouden vloer, een hoge vlakke lambrisering om technische installaties weg te werken en een akoestisch absorberend plafond. In de feestzaal werden de nieuwe ramen voorzien van akoestisch en thermisch isolerend glas. Dat moet toelaten om in de feestzaal ook voordrachten en muziekuitvoeringen te geven, zonder hinder van rumoer van spelende kinderen aan de ene zijde en druk verkeer op de Franklin Rooseveltplaats aan de andere zijde. De zaal kreeg eveneens brandwerende deuren en een multifunctionele verlichting met inbegrip van een *truss*-structuur met elektrische takels voor toneelverlichting en geluid. Rond de feestzaal werden de evacuatiewegen in orde gebracht en de bestaande, monumentale trap die de brand heeft overleefd, opgefrist. Een nieuwe grote personenlift zorgt voor een gemakkelijkere bereikbaarheid van de zaal, rechtstreeks vanaf straatniveau, maar ook om er bijvoorbeeld een vleugelpiano binnen te brengen.

Tien jaar later staan we weer waar we in 2003 stonden, maar de brand bleek een opportuniteit om een en ander te realiseren waar we toen van droomden: een nieuwe bedaking gereconstrueerd volgens de oorspronkelijke toestand, nieuwe ramen, opgefriste lokalen met nieuwe technische installaties, allerlei brandwerende, thermische en akoestische voorzieningen en een vernieuwde feestzaal die ongetwijfeld een voorspoedige toekomst tegemoet gaat.

RUTGER STEENMEIJER is architect

1. A. de Lattin, *Beroemde medeburgers. Antwerpsch volkje in steen en brons*. Antwerpen, s.d., pp. 77–78.



De westelijke wand van de feestzaal, met centraal de Maagd van Antwerpen.

KLEINE BIOGRAFIE VAN ANTVERPIA, DE MAAGD VAN ANTWERPEN

Maagden van vlees en maagden van verf | Jan Lampo

In 2003 richt een brand grote verwoestingen aan in de hoofdvleugel van het Koninklijk Atheneum van Antwerpen. De schade aan het gebouw, een ontwerp uit 1884 van stadsarchitect Pieter Dens (1819–1901), is aanzienlijk. De voorbouw is vernietigd, het dak is ingestort en het interieur van de feestzaal volledig verwoest. In de feestzaal hingen tien schilderijen van Franz Vinck – twee ensembles van telkens vijf doeken. Negen ervan zijn verloren. Tot de vernielde taferelen behoort *De Maagd van Antwerpen*. Alleen haar – letterlijke – tegenhangster, *De Allegorie van de Faam*, blijft ongedeerd aangezien het voor de brand is weggehaald. Toch inspireert de Maagd van Antwerpen het jubilerende Atheneum nog altijd.

De Maagd van Antwerpen is een jonge vrouw die schilders en dichters opvoeren om de stad Antwerpen voor te stellen. Wanneer een persoon als belichaming van een algemeen begrip optreedt, spreken we van een allegorie. De Maagd van Antwerpen is een allegorie van de stad Antwerpen. Net als andere stedenmaagden is de Maagd van Antwerpen getooid met een stedenkroon. Zo noemt men in de heraldiek of wapenkunde een kroon die eruitziet als een stadsmuur met torens en kantelen. De Maagd van Antwerpen draagt een wit kleed – wat meteen haar maagdelijke status benadrukt – en een rode mantel. Die kleuren verwijzen naar de zeven witte en zeven rode rozen, die op hun beurt de vrijheden of privileges van de stad voorstellen. Met Onze-Lieve-Vrouw, de moeder van Jezus, heeft de Maagd van Antwerpen niets te maken, al is Onze-Lieve-Vrouw wel de patrones of beschermster van Antwerpen en is de kathedraal aan haar gewijd.

Wie de Maagd van Antwerpen bedacht heeft en wanneer dat precies gebeurde, weten we niet. Vermoedelijk ontspruit ze in de zestiende eeuw aan het brein van een rederijker. De rederijkers zijn welvarende burgers die in hun vrije tijd gedichten schrijven en toneel spelen. Zij treden ook op als figurant in processies en in de optochten die men houdt bij de intrede van een nieuwe vorst of landvoogd. In hun toneelstukken leggen de rederijkers een grote voorliefde aan de dag voor allegorische personages.

De verenigingen van rederijders heetten kamers. De oudste Antwerpse kamer, De Violieren, wordt voor het eerst vermeld in 1453. Maar in de stad wordt al langer toneel gespeeld. In de veertiende eeuw groeit de Besnidenisprocessie uit tot een ommegang, waaraan de hele bevolking deelneemt. Eerst stappen de ambachten op, dan volgen de geestelijkheid van de Onze-Lieve-Vrouwekerk, de stadsmuzikanten, het stadspersoneel, de schepenen en ten slotte de priesters die in de kerk de mis hebben opgedragen. Tussen ambachten en geestelijkheid lopen of rijden de gekostumeerde 'personagiën' – rederijders dus. Zij beelden 'punten' of episodes uit de Bijbel en de gewijde geschiedenis uit. Soms gaat het om heuse tableaux vivants met profeten, heiligen, ridders en maagden. De meeste personages hebben rekvisieten bij, versierd door de schilder Andries de Cuyper. Sommigen dragen 'pincheelen' of schilderijen met religieuze en symbolische voorstellingen. Muzikanten begeleiden het gebeuren.

In de stadsrekening van 1401 staat: 'Item, dat men gaf den ministrelen, trompers, bonghers, pypers, snaerspeelders ende alderhande ministrelen die metter processie om ghinghen, haer spel ende conste daden ter eeren Gods ende van sinen heylighen besnidenisse [...] Item van nuwen ornamenten dat de persone hadden, die mede om ghingen ende reden, alse apostelen, propheten, maeghden, coninghe, ridderen ende andere nieuwe zaken alsoe men sien mochte [...]. Andries de Cuyper, pingeren, die de ornamenten maecte ende pingeerde, ende oec ordinerde hoe sij riden ende ghaen soudent [...]'. Andries de Cuyper, over wie we verder niets weten, decoreert niet alleen de rekvisieten: hij regisseert de optocht. Hieruit blijkt dat er van bij het begin een hechte band bestaat tussen de beeldende kunsten, publieke vertoningen en theater. Heel wat schilders maken trouwens ook deel uit van een rederijderskamer. Ze schrijven teksten en staan mee op de planken, maar natuurlijk maken ze zich vooral verdienstelijk door het schilderen van decors, het ontwerpen van kostuums, enz.

In 1480 wordt de nauwe band tussen de beoefenaars van kunstambachten en de rederijders officieel bekrachtigd. De Violieren wordt bij het Sint-Lucasgilde gevoegd. Dat laatste groepeerde de schilders, beeldhouwers en andere beoefenaars van kunstambachten. Een gilde is een beroepsvereniging waarvan de leden het monopolie hebben om in een stad hun bedrijf uit te oefenen. De gilden geven hun leden zoveel mogelijk gelijke kansen. Ze controleren daarom de productiewijze, de materialen en de kwaliteit van de producten, leggen de onderlinge concurrentie aan banden en verlenen steun aan de weduwen en wezen van gestorven leden. Elk gilde heeft zijn eigen patroonheilige, schatkist, lokaal en meestal ook een kapel in een belangrijke kerk.

Al in 1382 vragen de Antwerpse schilders, beeldhouwers, glazenmakers of glas-in-loodzetters, borduurwerkers en goud- en zilversmeden met de bedoeling hun gemeenschappelijke belangen te verdedigen aan het stadsbestuur om 'een ambacht te maken'. De magistraat stemt in en ze krijgen 'enighe pynten ende ordinanchen [...]' om 'hare ambacht mede te houdene ende te regeerne, omme dat sij [...] vorsien mochten van allen zaken, die hen ende haren ambachte behoufden'.

De Onze-Lieve-Vrouweomwegang op de eerste zondag na 15 augustus (Maria-Hemelvaart) groeit uit tot de voornaamste optocht van het jaar. Er bestaat nog geen rigoureuze onderscheid tussen het religieuze en het civiele. Daarom combineert de stoet religieuze en wereldlijke elementen. In 1521 bezoekt de beroemde Duitse schilder en graveur Albrecht Dürer (1471–1528) Antwerpen. Hij wordt ontvangen door het Sint-Lucasgilde. In zijn reisdagboek noteert hij over de Ommegang: 'De hele stad was erbij, eenieder, naar zijn rang en stand, uitgedost in zijn fijnste kleren. Ieder gilde had zijn bijzondere kenteken bij, zodat men het kon herkennen. Bovendien droeg men grote, kostbare waskaarsen. Muzikanten torsten ouderwetse, lange zilveren bazuinen. Er waren ook veel fluitspelers en trommelaars, gekleed op zijn Duits. Met hun instrumenten produceerden ze enorm veel lawaai.' Dürer bewondert de rederijkers die op wagens Bijbelse taferelen uitbeelden: 'Eerst kwamen de profeten en vervolgens tonelen uit het Nieuwe Testament. Ik zag de boodschap van de engel aan Maria, de heilige Drie Koningen op grote kamelen [...] en de vlucht van Onze-Lieve-Vrouw naar Egypte.'

Van de Maagd van Antwerpen is nog geen sprake. Dat is evenmin zo bij de intrede van keizer Karel, waarvan Dürer ook getuige is. Wel weten we dat de Sint-Jorispoort waarlangs Karel de stad binnenrijdt, versierd is met een triomfboog. Daarop staan de mooiste maagden van Antwerpen, 'byna gansch naekt en slechts in een dunne gazen kleeding gehuld', aldus de negentiende-eeuwse geschiedschrijvers F.H. Mertens en K.L. Torfs. In tegenstelling tot de Ommegang getuigt de intrede van Karel V van de nieuwe geest van de renaissance. Symbolen en taferelen, decoratie en tableaux vivants verwijzen naar de Grieks-Romeinse oudheid.

Ook de Ommegang verandert de daaropvolgende jaren van uitzicht en karakter. Er komen allerlei nieuwe elementen bij die bedoeld zijn om de welvaart en de roem van de stad te illustreren. In 1534 vervaardigt de schilder Pieter Coecke van Aelst (1502–1550) de beeltenis van de reus Antigoon. Stadssecretaris Carolus Scribonius beschrijft hierover: 'Het is zoo constelyck na menschelycx lichaems proportie gemaect dat men over dese side der berghen noch van grootheden,

noch van consten weghe[n] geenen desgelycken vinden en soude [...]. Hy heeft een regt reusens opsien, te wesene vroet, vreeslyck, tyrannich, met eenen langen rooden baert, bernende innewaerts staende oogen, lancharige wynbrouwen, met bloote armen, bloote beenen, met eene antycke borst, met cothurnen aen de voeten ende schenen.' Er komt ook een walvis met op zijn rug Neptunus, de god van de zee. Een schip verbeeldt de commerciële voorspoed van de stad. En de Maagd van Antwerpen, alias Antverpia doet haar intrede.



'De Maagd van Antwerpen' in Abraham De Bruyn, *La Joyeuse et magnifique entrée de Monseigneur François... en sa très-renommée ville d'Anvers*, Plantin, 1582.

In 1564 is zij een van de 'pointen' in de Ommegang, 'voor haer liggende Scaldis op zynen waterstroom. Op de rechterzyde zit Mercurius, op de linkerzyde Copia. Hierachter ryden veel jongers en maegdekens met diverse sieraden'. Dit 'point' is op dat ogenblik al niet meer nieuw. Scaldis is de verpersoonlijking van de Schelde. Mercurius kennen we als de Romeinse god van de handel en Copia is de godin van de overvloed. De complexiteit van het allegorische gezelschap verraadt duidelijk de hand van een rederijker. Prenten uit 1582 tonen de praalwagens van de Ommegang die

meerijden bij de blijde intrede van Frans, hertog van Anjou, die de leiders van de opstand tegen Spanje korte tijd naar voren schuiven als vorst van de Nederlanden. De Maagd van Antwerpen zit op haar praalwagen onder een fraai baldakijn. Ze draagt een rood kleed met gouden versierselen. Op haar hoofd heeft ze een lauwerkrans; in haar handen houdt ze een lauriertak. Rechts van haar leest Prudentia of de Voorzichtigheid in een boek; links staat Justitia of de Gerechtigheid met zwaard en weegschaal. Voor de troon van de Maagd zien we het wapen van het markgraafschap Antwerpen. De aanwezigheid van andere personages, wier betekenis niet meteen duidelijk is, maakt het geheel moeilijk te begrijpen voor wie niet goed op de hoogte is van allegorieën en hun attributen. Geen wonder dat ook rebussen – raadsels opgebouwd uit woord en beeld – populair zijn bij de rederijkers.

In 1651 is er geen Maagd van Antwerpen, maar wel een 'Maegdenberg'. De maagden stellen de 'leden der stad Antwerpen' voor. In zijn *Antverpiensia* zegt de historicus Floris Prims: 'In

de middeleeuwse omgngen, zo te Antwerpen, als in het Rijnland en in Frankrijk, ging er een groep van vijf wijze maagden met de brandende lampen en de vijf dwaze met ledige lampen. [...] We menen dat de Antwerpse maagdekenswagen van de XVIde eeuw voortkomt van dit middeleeuwse punt. Maar kort na de protestantse crisis hadden deken en kapittel bezwaren ingebracht tegen sommige dezer oude voorstellingen wegens misbruiken en aanstotelijkheden. En zo is de maagdekenswagen gelaïciseerd geraakt. Er was echter toch betekenis aan te geven. In 1698 zal men ons leren dat "de diverse maagdekens de leden (van de magistraat) uitbeelden, daar deze lieden de privilegiën van de stad als zuivere maagdekens onbevlekt waren". Prims vervolgt: 'Boven op zat een maagdeke met een zilveren lauriertak in de hand, om te tonen dat de leden alle wetten in hun rechte staat houden'.

Misschien is dit laatste 'maagdeke' toch wel *de* Maagd van Antwerpen.



Abraham Janssens, *Scaldis en Antverpia*, 1609. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

In 1765 vervaardigt beeldhouwer Daniel Herreyns – werkzaam in Antwerpen van 1751 tot 1781 – een reuzegrote Maagd van Antwerpen voor de Ommegang. Zij wordt na enkele jaren 'omgebouwd' tot reuzin en krijgt de naam Pallas Athene. Schilder Abraham Janssens (1575–1632) voltooit in 1609 het indrukwekkende paneel *Scaldis en Antverpia*. Daarop staan de riviergod Scaldis en de Maagd van Antwerpen afgebeeld. Scaldis is een

gespierde oudere man met een lendendoek. Hij leunt op een amfoor waaruit het water van de stroom vloeit. Antverpia draagt een wit gewaad en een stedenkroon. Met haar uitgestrekte linkerhand wijst ze naar het water. Scaldis reikt haar een hoorn des overvloeds aan, waaruit vruchten tuimelen. Het schilderij is een bestelling van het stadsbestuur voor de Statenkamer in het stadhuis. Daar vinden vredesbesprekingen plaats tussen de ambassadeurs van de Verenigde Provinciën en van de Zuidelijke Nederlanden. Met *Scaldis en Antverpia* wil de magistraat hen herinneren aan de noodzaak om de Schelde opnieuw open te stellen voor het scheepvaartverkeer.

In 1665 borstelt Theodoor Boeijermans (1620–1678) het doek *Antwerpen, voedster van de schilders*. Het wordt aangebracht tegen de zoldering van de Schilderskamer, de nieuwe vergader-



Theodor Boeijermans, *Antwerpen, voedster van de schilders*, 1665. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

ruimte in de Beurs die de stad ter beschikking stelt van het Sint-Lucascilde. Het gilde verhuist daar naartoe omdat in zijn oude lokaal aan de Grote Markt geen plaats is voor de pas door David Teniers opgerichte Academie. Op Boeijermans' schilderij legt de Maagd van Antwerpen haar hand op de schouder van een jonge kunstenaar – een verwijzing naar de Academie waar de leerlingen leren tekenen en boetseren naar levend model. Antverpia draagt een rood gewaad en op haar knieën ligt een witte mantel. Een klein stedenkroontje tooit haar hoofd. Links onderaan zitten kinderen te tekenen – een tweede verwijzing naar de Academie. Achter hen ziet men de recentelijk overleden meesters Rubens en Van Dijk goedkeurend toekijken. Op een tafel prijkt de gipsen kop van de Griekse dichter Homeros, die op de nauwe band tussen schilderkunst en literatuur wijst. Links van de Maagd verschijnt de Tijd, herkenbaar aan zijn vervaarlijke zeis. Hij voert een stoet van kinderen aan – nogmaals een referentie aan de Academie. Op de voorgrond rechts zit Scaldis met zijn hoorn des overvloeds.

Ook in het stadhuis doet de Maagd haar intrede. We zien haar op plafondschilderingen in wat nu de Raadzaal is. De zoldering is gedecoreerd met zes grote allegorische taferelen. Die in het midden – het eerste, tweede, vierde en vijfde – zijn de oudste. Ze zijn geschilderd door Jacob de Roore (1686–1747) wanneer de Vrede van Utrecht de Zuidelijke Nederlanden in 1713 onder Oostenrijks bewind brengt. De Roore's panelen weerspiegelen de hoop van het stadsbestuur dat Oostenrijk een eind zal maken aan de sluiting van de Schelde. Het vierde paneel toont de Maagd van Antwerpen met het wapen van het markgraafschap en engelen met de schilden van de kwartieren Rijen, Arkel, Hoogstraten en Herentals waarin het administratief was



Jacob de Roore, (van boven naar onder en van links naar rechts) *De vredesengel verdrijft de monsters van de oorlog* • *De Faam voert de stadsmaagd in de wolken* • *Mercurius en Ceres sporen Antverpia aan Scaldis te wekken* • *Vredesengel met olijftak en wimpel*, 1716–17. Antwerpen, Stadhuis.

onderverdeeld. Naast Antverpia plaatst De Roore Ceres, de Romeinse godin van de landbouw. De Scheldegod Scaldis ligt nog te slapen; de handelsgod Mercurius wenkt Antverpia om hem te wekken. Op het vijfde paneel voert de Faam de Maagd van Antwerpen ten hemel. De twee overige plafondschilderingen, eveneens met de Maagd, dateren uit de negentiende eeuw. Ze zijn het werk van Franz Vinck. Ik kom er later op terug.

Het kan niet anders of de Maagd van Antwerpen klimt ook op de planken. Dat is onder meer het geval in het gelegenheidsstuk *Verwellecominghe op de Saele van Pictura [...] ghesiet den 21 Februarij 1693 of De Verenigde Kunsten*, een stuk van Barbara Ogier (1648–1720).

Op 18 februari 1693 doet keurvorst Maximiliaan-Emmanuel van Beieren als nieuwe landvoogd zijn intrede in Antwerpen. Het bestuur van het Sint-Lucasgilde nodigt de hertog uit in de Schilderskamer en de Academie. De hoofdman van het gilde, die ook schepen is, ontvangt samen met de dekens de hertog bij de ingang van de Beurs. Ze begeleiden hem met brandende fakkels naar boven en laten hem in de Schilderskamer plaatsnemen. Muzikanten spelen een ouverture en het doek gaat op.



Barbara Ogier, Frontispies *Verwelcominghe op de Saele van Pictura [...] gheschiedt den 21 Februarius 1693 of De Verenigde Kunsten*, 1693.

De leden van De Olijftak – dat is de nieuwe naam van de rederijders die bij het Sint-Lucasgilde horen – brengen het stuk. Het doek achter het toneel is beschilderd door Godfried Maes (1649–1700) en stelt het Scheldestrand voor, met in de verte Antwerpen. Personages zijn de stedenmaagd, Apollo, de god der kunsten, en de allegorische figuren Pictura (de schilderkunst) en Sculptura (de beeldhouwkunst). Ze brengen hulde aan Maximiliaan-Emmanuel en zingen de lof van Antwerpen als metropool van handel en kunsten.

Zodra het stuk gedaan is, klimt de griffier van het Sint-Lucasgilde op het toneel en leest een smeek-schrift voor waarin hij de landvoogd om nieuwe subsidies voor de Academie vraagt. Vervolgens bezoekt Maximiliaan-Emmanuel de school. Hoewel de landvoogd belooft dat hij de bede van het gilde in overweging zal nemen, zijn de problemen nog niet opgelost. Het aantal leerlingen groeit. De 'cleynicheyt van de plaetse' wordt een probleem. Bovendien wil men een 'Accademie van plaester', een klas waar de leerlingen als voorbereiding op het tekenen naar levend model gipsen beelden kunnen tekenen. Daarom vraagt het Sint-Lucasgilde een vertrek in de noordelijke vleugel van de Beurs. De magistraat stemt in. De inhuldiging van de nieuwe klas wordt in 1694 gevierd met de opvoering van het stuk *De Verrijkte Academie*, alweer van Barbara Ogier.

Aan het eind van de dertiende eeuw geeft hertog Jan II van Brabant de kooplieden die de jaarmarkten van Antwerpen bezoeken een vrijgeleide. Er zijn twee jaarmarkten. De eerste begint met Pinksteren, de tweede op Bamis of Sint-Baafsday, 1 oktober. Aanvankelijk kondigen de zogeheten stadsknapen het begin van een jaarmarkt aan met hoornschal vanuit een woning 'tegenover het stadhuis'.

De jaarmarkten zijn van groot belang voor de Antwerpse economie. Geen wonder dat de afkondiging na verloop van tijd uitgroeit tot een heel ritueel. De zondagmorgen voor het begin van de jaarmarkt maken de schout en de leden van de magistraat om halfnegen hun opwachting bij de Maagd van Antwerpen, een jong meisje dat vooraf door de jongste schepen is aangeduid.

Die laatste is in het rood gekleed, terwijl zijn collega's zwarte tabbaarden dragen. De Maagd is gehuld in een kostbare mantel die zij voor de gelegenheid van het stadsbestuur ten geschenke heeft gekregen. Zij biedt iedereen een tuil met zeven witte en zeven rode rozen aan. De bloemen stellen de vrijheden van de stad voor. Alleen de jongste schepen mag de Maagd van Antwerpen omhelzen. Bovendien geeft hij haar een schaal met gekonfijte vruchten. Daarna wordt de opening van de jaarmarkt onder trompetgeschal afgekondigd.



Huis De Maagd van Antwerpen,
Grote Markt.

De plechtigheid vindt tot 1705 plaats in het huis Den Eechoren op de hoek van de Zilversmidstraat en de Braderijstraat. Van 1606 tot 1715 verhuist ze naar het (thans gesloopte) pand Onze-Lieve-Vrouw op de hoek van de Grote Markt en de Maalderijstraat. In 1715–16 koopt de stad enkele woningen bij de vroegere IJzeren Brug om ze af te breken. Op de plaats van De Blau Gheyte en De Sevensterre bouwt de magistraat een hoekpand met drie verdiepingen. Voortaan gebeuren de begroeting van de Maagd en de afkondiging van de jaarmarkten hier. Daarom verandert de naam van het nieuwe huis al gauw van Het Wapen van Antwerpen in De Maagd van Antwerpen.

Dat de keuze van een Maagd tot conflicten kan leiden, blijkt in 1744. De jongste schepen en de thesaurier of schatbewaarder krijgen ruzie over de nieuwe Maagd. Dat jaar geniet zij de eer om de sleutels van de stad te overhandigen aan aartshertogin Maria-Anna en haar man, landvoogd Karel van Lorreinen (1712–1780), die de stad bezoeken. Uiteindelijk krijgt de thesaurier gelijk; zijn kandidate mag de rol van Maagd vervullen. Uit protest verschijnt ook de jongste schepen in het zwart.

In de negentiende eeuw kent Antwerpen als havenstad een nieuwe bloeiperiode. Het jonge België legitimeert zichzelf door te verwijzen naar het verleden en houdt de herinnering levendig aan de (veronderstelde) deugden en grootse daden van de Belgen uit vroeger eeuwen. Het liberale Antwerpse stadsbestuur doet op kleinere schaal hetzelfde. De beeldende kunst speelt daarbij een voorname rol. Schilders en beeldhouwers verheerlijken de middeleeuwen en de renaissance, de opstand tegen Spanje, de revolutie van 1830 en natuurlijk hun eigen grote voorgangers. In de Scheldestad ontstaat een ware Rubenscultus, die wordt ingeschakeld bij de marketing van Antwerpen als moederstad van handel en kunsten.



De Rubenswagen uit de Ommegang.



De Maagd van Antwerpen kroont David Teniers, een werk van Jan Van Arendonck.

Om een en ander gestalte te geven, grijpen kunstenaars en ontwerpers terug naar vormen en genres uit het verleden, waaronder de allegorie. Ook Antwerpens Maagd beleeft een tweede jeugd.

In 1840 vindt op het Burchtplein bij de Schelde de onthulling plaats van het standbeeld van Rubens. Omdat het bronzen beeld, dat gegoten wordt in Luik, niet op tijd klaar is, stelt men zich noodgedwongen tevreden met een gipsen model (de bronzen Rubens komt later op de Groenplaats). Tal van buitenlandse belangstellenden strijken neer in de stad. Antwerpen is feestelijk versierd met triomfbogen en andere versierselen van hout, textiel en bordkarton. Geschiedschrijvers Mertens en Torfs noteren: 'Op de Groote Markt was de *Stad Antwerpen* afgebeeld, door Mercurius en de Vrye Kunsten gekroond.' De Maagd van Antwerpen is dus wel degelijk present. Tot de feestelijkheden behoort het uitgaan van de Ommegang, 'verrykt' met een nieuwe wagen. Die is volgens Mertens en Torfs, 'vervaardigd volgens Rubens tekening van den callooschen zegewagen des jaars 1638'. Ik vermeld hem omdat hij later opnieuw deel zal uitmaken van historische optochten.

De Antwerpenaren constateren dat ze goed zijn in het organiseren van groots opgezette feesten. De bevolking houdt ervan en mensen komen van heinde en verre naar de stad om mee te vieren en zich te vergapen aan de stadsversiering en de parades. Die worden almaar grootser, waardoor Antwerpen weldra de bijnaam 'stad der stoeten' krijgt.

Bij de Kermisfeesten van 1864 is de Maagd van Antwerpen alomtegenwoordig. De feestelijkheden staan dat jaar in het teken van de tweehonderdste verjaardag van de



Het poortgebouw van de Academie, volledig versierd voor de feestelijkheden naar aanleiding van de tweehonderdste verjaardag.

Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. Eens te meer is de stad versierd met gelegenheidskunst: triomfbogen, zuilengalerijen, enz. Er zijn exposities, maar ook een landbouwtentoonstelling, concerten, koorwedstrijden en zelfs 'roeifeesten' op de Schelde. Er stijgen 'luchtballen' op, het standbeeld van de dichter Theodoor Van Rijswijck wordt ingehuldigd en in het Steen opent het nieuwe Museum van Oudheden voor het eerst zijn deuren. 'Op het uiteinde der St. Paulusstraat, tegen de St. Pietersvliet', zo lezen we in het verslag van de feestweek, 'prijkt eene schildering van twintig meters hoogte, uitgevoerd naar de tekening van den bouwmeester Frans Durlet. Zij is eene der heerlijkste scheppingen van 's meesters talent en verbeeldt Antwerpen, kroonen uitreikende aan de kunstenaars.' Uiteraard neemt Antwerpen hier de gedaante van de Maagd aan, die in haar opgestoken rechterhand lauriertakken houdt. Ze draagt een kroon die wat aan de hoofdtooi van het Vrijheidsbeeld doet denken. Op de Grote Markt staat dan weer een levensgroot beeld van de Maagd van Antwerpen met stedenkroon en Mercuriusstaf, die het borstbeeld van David Teniers kroont. Het gaat om een werk van Jan Van Arendonck (1822–1881).

De Maagd maakt ook prominent deel uit van de feestelijke versiering van de Academie. Het poortgebouw van de school wordt geïncorporeerd in een geheel met twee triomfbogen en een lange wand met twaalf nissen waarin beelden staan. Op de kroonlijst van het poortgebouw prijkt een portret van David Teniers. Op het dak staat de Maagd van Antwerpen 'omringd van beelden, die verschillende vakken der beeldende kunsten voorstellende; links en rechts zijn, in de gedaante van zittende vrouwen, de Wetenschap en de Nijverheid afgebeeld, naast vazen waaruit het vlammeende vuur van den vooruitgang opflikkert. Het geheel is bekroond met eene prachtige trofee [sic] van zinnebeeldige en nationale vlaggen'. Het blijft gissen waaruit de beelden en de rest van de decoratie vervaardigd zijn.

De Ommegang gaat uit. Behalve de traditionele elementen van de Ommegang – de reus, de reuzin, de walvis, enz. – rijden wagens mee die bekostigd en gedecoreerd zijn door verenigingen of 'maatschappijen' zoals men ze dan noemt. Twee praalwagens tellen de Maagd onder hun bemanning. De toneelvereniging Jong en Leierzuchtig is van de partij met een Tenierswagen naar ontwerp van schilder J. Werts en beeldhouwer Leonard De Cuyper (1813–1870). 'Voor op den wagen zit de Maagd van Antwerpen, welke de paarden ment; achter haar staat de Genius der kunst met eene schitterende ster in de hand, waardoor te kennen gegeven wordt dat Antwerpen's naam als eene ster op het gebied der schoone kunsten schittert. Op het verheven gedeelte van den wagen zit David Teniers onder een prachtig met de wapens van de Sint-Lucasgilde versierd troongehemelte; wat lager ziet men de zinnebeelden der verschillende vakken der kunst en faamgodinnen die den roem des meesters uitbazuinen. Op het plat of middengedeelte van den wagen, houden zich de beroemdste tijdgenoten van Teniers.' Vier ruiters volgen de Tenierswagen. Dan komt, getrokken door prachtige natiepaarden, de Rubenswagen, het rijtuig dat men in 1840 heeft gebouwd naar Rubens' schetsen voor de Zegewagen van Kallo. 'Voorop staan, op een verheven voetstuk, twee faamgodinnen welke het geschilderd afbeeldsel van Rubens vasthouden,' schrijft de verslaggever, 'aan het uiteinde leest men het volgende opschrift in een rozenkroon geplaatst: *Hulde aan Rubens*. Aan de achterzijde prijkt het wapen der stad, weerkanten van den wagen staan reukvaten en voorop zit eene vrouw die de Maagd van Antwerpen voorstelt.'

De grote vieringen blijven elkaar opvolgen. In 1877 viert men de driehonderdste geboortedag van Rubens. Voor het eerst zijn ook de nieuwe straten buiten de vroegere stadswallen versierd. Dat geldt in het bijzonder voor de Leopoldlei (nu Belgiëlei), waar op de rotonde aan de Charlottalei



Ook deze triomfboog op de Meir behoorde tot de versieringen bij de Rubensviering van 1877.



Praalwagen met een afbeelding van de Kruisafneming van Rubens.

'zuilen, zinnebeelden en vazen' zijn geplaatst. De literaire vereniging De Olijftak organiseert een 'historische optocht' met de reus, de reuzin, de dolfinen, het schip en de bootjes van de Ommegang en tal van gekostumeerde figuranten te voet en te paard. Ook de Rubenswagen is weer van de partij. Hij is voor de gelegenheid opnieuw geverfd. Er bovenop staat deze keer een groot, verguld houten standbeeld van Rubens door P. Dekkers, die in 1864 de Prijs van Rome voor beeldhouwkunst heeft behaald. Aan de voorkant van de wagen zit de Maagd van Antwerpen.

In opdracht van het stadsbestuur schrijft de liberale dichter Julius De Geyter (1830–1905) het libretto *Vlaanderens Kunstroem*, dat Peter Benoit (1834–1901) van muziek voorziet. Het werk wordt bekend als de *Rubenscantate*. Op 18 augustus voeren twaalfhonderd (!) 'zangers en spelers' het uit voor zo'n dertigduizend toehoorders – sommigen gewagen van honderdduizend – bij het Rubensbeeld op de Groenplaats. Een van de rollen of stemmen in het zangstuk is Antwerpen. Ze zingt over de vreemdelingen die haar bezoeken en haar reputatie verspreiden:



Nicaise De Keyser, *De stad Antwerpen, de gotiek en de renaissance, omringd door kunstenaars*, 1873. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

'Ik zag er komen / Uit ieder land, / zag zeilen, stoomen / Van ieder strand... / Geen volk ter wereld / Dat weder thans / Mijn kroon niet perelt / Met roem en glans... / Weest welkom allen! Hebt allen dank ! / en dreunt, mijn wallen, / Bij klank en zang!' Het zijn niet echt onsterfelijke verzen.

De Academie is sinds 1813 gevestigd in het gewezen franciscanenklooster aan de Mutsaertstraat. De kerk fungeert als museum. Stadsbouwmeester Pierre Bruno Bourla (1783–1866) verbouwt ze grondig. Hij breekt het westelijke deel af en vervangt het door een classicistisch museumgebouw met Dorische zuilen en een fronton. In 1843 is alles klaar. De deur geeft toegang tot een monumentaal trappenhuis. Via de dubbele trap begeven de bezoekers zich naar de eerste verdieping, waar zich de eigenlijke museumzalen bevinden.

Tussen 1861 en 1872 maakt directeur Nicaise De Keyser (1813–1887) schilderijen voor de trapzaal. Samen stellen ze *De Roem van de Antwerpse School* voor. Het gaat om drie grote en twaalf kleinere schilderijen. Op het centrale tafereel ziet men de Maagd van Antwerpen in het gezelschap van personages die de gotiek en de renaissance uitbeelden. Kunstenaars omringen hen. De Maagd draagt opnieuw een stedenkroon; in haar uitgestrekte rechterhand houdt ze een lauwerkrans die de roem van de Antwerpse schilderschool symboliseert.

In augustus 1873 veroorzaakt een blikseminslag brand op de Stadswaag, vlak bij de Academie. Het scheelt niet veel of het Museum gaat in vlammen op. Ook omdat Bourla's gebouw niet langer aan de normen van de tijd beantwoordt, begint men na te denken over een verhuizing van de collectie. Het schepencollege koopt grond voor een nieuw museum op het Zuid. De stad heeft zwaar geïnvesteerd in de nieuwe wijk en wil ze aantrekkelijk maken. Na een architectuurwedstrijd in 1877 mogen Jean-Jacques Winders (1849–1936) en Frans Van Dyk (1853–1939) het museum ontwerpen. Het lastenboek vermeldt dat de bouwmeesters een vestibule moeten ontwerpen waarin de wandschilderingen van De Keyser een plaats kunnen krijgen. De werken starten in 1884 en duren zes jaar. De wandschilderingen, Maagd van Antwerpen inclusief, verhuizen mee met de rest van de kunstverzameling.

Bij zijn ambtsaanvaarding op 2 september 1872 verklaart de liberale burgemeester Leopold de Wael (1823–1892) dat het Atheneum een nieuw en behoorlijk gebouw moet krijgen. Toch duurt het nog tot 1880 eer het stadsbestuur beslist om daar werk van te maken. De school moet op grond van de stad aan de Gemeentplaats (de huidige Franklin Rooseveltplaats) komen. Deskundigen, onder wie stadsarchitect Pieter Dens, bezoeken soortgelijke instituten in Nederland, Frankrijk en Duitsland.



Pieter Dens

Het gebouw, uiteindelijk ontworpen door Dens zelf, wordt in 1884 ingehuldigd. Het vormt de voorste helft van het huidige complex. De eerste lessen vinden er plaats op 7 oktober 1884. De feestzaal is dan nog niet klaar. Frans Van Dievoort werkt ze de komende jaren af. Kunstschilder Franz Vinck krijgt de opdracht om de zaal te versieren met schilderijen die kunsten en wetenschappen verheerlijken.



Franz Vinck

Franz – eigenlijk Gaspard Franz Hubert – Vinck is op 14 september 1827 geboren in Antwerpen. Zijn vader verdient de kost als boekhouder bij de bekende jeneverstoker Louis Meeus. Als kind krijgt Franz tekenles van de schilder Karel Schippers, de verloofde van zijn nicht. Zijn ouders willen dat hij viool gaat studeren aan het conservatorium van Brussel, maar hij schrijft zich in aan de Academie, waar hij les krijgt van Edward Dujardin en Joseph Dyckmans. In 1846 debuteert de jonge schilder op het Salon van Antwerpen met *Jozef bij de vrouw van Putifar*. Later wordt het schilderij geëxposeerd in Philadelphia in de Verenigde Staten. Daar verdwijnt het spoorloos. De kunstenaar is niet alleen zijn doek kwijt, maar ook het geld dat een koper ervoor heeft geboden. Vinck reist met een collega naar Parijs om er in het Louvre oude meesters te kopiëren. Na zijn terugkeer in 1852 bereidt hij zich voor op deelname aan de Prijs van Rome. Hij behaalt de preselectie, maar het is Florent Pauwels die de Prijs wint. Dankzij de vrijgevigheid van zijn vaders werkgever kan Vinck de laureaat naar Italië vergezellen. Maar hij blijft hangen in de Franse hoofdstad. Daar maakt hij kennis met de ex-directeur van

de Antwerpse Academie, Gustaaf Wappers, die na zijn vrijwillige ontslag is uitgeweken. Vinck blijft negen maanden in Parijs. Pas dan zakt hij af naar Rome. Hij schildert er *De gevolgen van de zeven hoofdzonden voor het mensdom*, dat hij naar Antwerpen stuurt. Het werk heeft succes en de regering kent de kunstenaar een subsidie toe. In 1856 keert Vinck terug naar Antwerpen. De schilder Florent Mols-Brialmont (1811–1896) nodigt hem uit voor een reis naar het Midden-Oosten. Een jaar lang werkt Vinck in Egypte en Palestina. Na zijn huwelijk in 1859 vestigt hij zich in Brussel, maar dat wordt blijkbaar geen succes. Hij keert terug naar zijn vaderstad. Daar wordt Vinck opgenomen in de kleine kring van leerlingen en medewerkers van Henri Leys (1815–1869). Die heeft na zijn



Franz Vinck, *De vier werelddelen*, 1884. Antwerpen, Stadhuis.



Franz Vinck, *De Faam kroont de Schone Kunsten*, 1884. Antwerpen, Stadhuis.

bekroning op de wereldtentoonstelling van Parijs in 1855 het hoogtepunt van zijn roem bereikt. De productieve Vinck schildert historische taferelen die de invloed van Leys verraden, maar zijn coloriet is lichter; vaak schildert hij ook minder ernstige taferelen. Toch produceert hij voorstellingen van voorname momenten uit de vaderlandse geschiedenis, zoals *De eedgenoten bij Margaretha van Parma* (1872, Antwerpen, KMSK). De plafondschilderingen van Vinck in de Raadzaal van het stadhuis – de derde en de laatste – verwijzen naar de bloei van de haven aan het eind van de negentiende eeuw. Het derde paneel laat de vier werelddelen zien die de Maagd van Antwerpen hun producten aanbieden, terwijl Scaldis zijn gebroken boeien toont. Op het zesde schilderij laat Vinck de Faam de Schone Kunsten kronen. Ook kruiswegen bestelt men bij Vinck. Hij schildert er voor de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen, de Saint-Nicolas in het Franse Boulogne-sur-Mer en de anglicaanse Saint-Cuthbertkerk in Londen. Franz Vinck wordt aangesteld tot leraar antiek aan de Academie en behaalt onderscheidingen in tentoonstellingen in Brussel, Wenen, Londen, Lyon en Philadelphia. Hij overlijdt op 3 oktober 1903 in zijn woning in Berchem.

Kunsten en wetenschappen zijn voor geen enkele schilder een gemakkelijke thema. Voor de feestzaal van het Atheneum kiest Vinck voor een allegorische benadering. In totaal maakt hij tien grote schilderijen: vijf voor de oostelijke en vijf voor de westelijke muur van de feestzaal. Elk ensemble krijgt zijn eigen thema.

Aan de westzijde verheerlijkt Vinck de Handel, meer bepaald de kolonisering van Congo, die op dat ogenblik onder impuls van koning Leopold II aan de gang is. Men ziet 'een schip varende onder Belgische vlag' dat België voorstelt. Aan boord is 'het Koningschap, vergezeld door de Gerechtigheid, de Grondwet en de Vrede, en geleid door de Handel, onder de hoede van de



De oostelijke wand van de feestzaal, met centraal de Allegorie van de Faam.

Voorzichtigheid'. Het schip stevent naar 'de oever van overzee' waar het 'in het land van de slaavernij zal aanleggen, om er de weldaden van de beschaving aan te voeren'. Het Koningschap en de Gerechtigheid zijn verpersoonlijkt door vrouwenfiguren.

Naast het koloniale – of kolonialistische – tafereel prijkt een al even ingewikkelde, allegorische voorstelling die de verworvenheden van de wetenschap onder de aandacht brengt. 'Het schilderij in het midden en boven de beide zijpanelen', schrijft G. Verboren in zijn boek over het Atheneum, 'verbeeldt de Stad Antwerpen. De Maagd van Antwerpen staat in het midden [...] en omhult in de brede plooien van haar mantel het Onderwijs dat ze aldus beschermt. Aan haar voeten zijn gegroepeerd, links de Kunst en de Handel, rechts, het Vernuft, in de gedaante van een schrander kind dat de Onwetendheid uit de duisternis verjaagt. Achter de Maagd van Antwerpen brengt een figuur aan de Antwerpse jeugd het licht van de wetenschap.'

Voor de overzijde ontwerpt Vinck schilderijen die hulde brengen aan de literatuur en de geschiedschrijving. Eens te meer spelen vrouwen en kinderen een belangrijke rol. Zij beelden diverse genres uit. We zien ook Lohengrin, de Zwaanridder uit de opera van Wagner – buitengewoon populair in het Antwerpen van die dagen –, Romulus en Remus, de legendarische stichters van Rome, Mozes die uit het water van de Nijl gered wordt, de piramiden en het Parthenon. De dood van Félix de Mérode in Berchem bij de verovering van Antwerpen door de revolutionairen in 1830 brengt de recente Belgische geschiedenis in herinnering.



De westelijke wand van de feestzaal, met centraal de Maagd van Antwerpen.

'In het midden van, en boven deze grootse allegorische kompositie,' vervolgt Verboven, 'die niet minder dan 10 m. bij 4,50 m. meet, troont de Roem, een vrouwenfiguur die op de aardglobe staat en die de namen uitbazuint van de laureaten onzer instelling; terwijl rondom haar kinderen zweven, die lauwerkransen uitreiken.'

De ensembles van Franz Vinck in de feestzaal van het Atheneum geven uiting aan het Antwerpse chauvinisme van het eind van de negentiende eeuw. Hun combinatie van kolonialisme en oog voor de verscheidenheid van de wereld en van de geschiedenis illustreren de ambities die de Antwerpse burgerij omstreeks 1900 voor haar kinderen koestert. De taferelen verheerlijken ook de kennis en het onderwijs. Religieuze symbolen ontbreken – logisch: dit is een openbare school. Jammer genoeg gaan alle schilderijen, op één na, verloren bij de brand van 2003. Het doek dat overleeft, is niet dat met de Maagd van Antwerpen, maar dat met de Roem of de Faam.

Franz Vinck en zijn tijdgenoten zijn ongetwijfeld trots op hun stad, haar commerciële succes, haar verleden en haar fraaie openbare gebouwen. Wij weten intussen dat het soort kunst dat zij met veel toewijding, technisch kunnen, eruditie en talent beoefenen, in de jaren 1880-90 eigenlijk al volstrekt achterhaald is. De Maagd van Antwerpen is een product van lokale ijdelheid en van ijdele eruditie. Ze is geen kind van de creatieve verbeelding. Populair wordt ze nooit. In de twintigste eeuw verdwijnt ze voorgoed.

BIBLIOGRAFIE

- Antwerpen in de XVIde eeuw.* Antwerpen, Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis; Mercurius, 1975.
- Kermisfeesten van Antwerpen 1864.* Antwerpen, Buschmann, 1865.
- Het Koninklijk Atheneum te Antwerpen 175 jaar. De geschiedenis van een school en haar rol in de Vlaamse Beweging.* Antwerpen, Vriendenkring van het Koninklijk Atheneum Antwerpen, 1982.
- De Vlaamsche School. Tijdschrift voor kunsten, letteren, wetenschappen, oudheidkunde en kunstnijverheid.* Jg. 1877.
- J. Lampo, *Het Stadhuis van Antwerpen.* Brussel, Gemeentekrediet van België; Gent, Ludion, 1993.
- F.H. Mertens en K.L. Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen sedert de Stichting der Stad tot onze tyden uitgegeven door de Rederykkamer De Olyftak.* 8 delen. Antwerpen, C. De Vries-Brouwers, 1975–77 (anastatische herdruk).
- F. Prims, *Antverpiensia XIX.* Antwerpen, 1949.
- W. Schepmans, *Geschiedenis onzer Maatschappijen.* Antwerpen, Flor Burton, 1925.
- G. Schmook, *Hoe Teun den Eyerboer in 1815 sprak tot de Burgers van Antwerpen of het Aandeel van de Rubens-Viering in de wording van het Vlaamse Bewustzijn.* Antwerpen, De Sikkel, 1942.
- A. Thys, *Historiek der Straten en Openbare Plaatsen van Antwerpen.* Antwerpen, C. De Vries-Brouwers, 1973 (anastatische herdruk).
- J. Van Acker, *Antwerpen van Romeins Veer tot Wereldhaven.* Antwerpen, Mercurius, 1975.
- F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool.* Antwerpen, J.-E. Buschmann, 1888.
- G. Verboven, *Historische Schets van het Koninklijk Atheneum voor Jongens te Antwerpen.* Antwerpen, VOLBA, 1949.
- L. Voet, *De gouden Eeuw van Antwerpen. Bloei en Uitstraling van de Metropool in de zestiende Eeuw.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1974.
- I. Von Roeder-Baumbach, *Versieringen bij blijde inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw.* Antwerpen, De Sikkel, 1943.

JAN LAMPO is historicus en schrijver

Dank aan

Rudi Audiens, Griet Blanckaert, Bram Bots, Ann
Cornelis, Sergio De Beukelaer, Davy Delnat, Jens
Jansen, Frederic Lefebvre, Veronique Lepoivre,
Dany Lobe, Ives Maes, Madeleine Manderynck,
Konrad Maquestiau, Arjen Nelis, Jan Pauwels,
Alex Salinas, Tommy Simoens, Marleen Strubbe,
Frederike Thonon, Inge Van Gelder, Vanessa van
Obberghen, Frank Van Oss, Joris Van Poucke,
Luc Van Praet, Luc Verbist, Patrik Verschueren,
Micheline Warmenbol.

COLOFON

Uitgever

BAI (Kontich), Studio Luc Tuymans en Koninklijk Atheneum van Antwerpen, in samenwerking met MAS en Letterenhuis

Samenstelling

Karin Heremans, Carl Depauw, Jan De Zutter, Luc Tuymans

Eindredactie en coördinatie

Marianne Thys

Grafische vormgeving

Ann Walkers

Fotoverantwoording

Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience: p. 50
Antwerpen, Felixarchief: p. 35 rechts, 36, 51, 52 boven
Antwerpen, Koninklijk Atheneum en Gazet van Antwerpen: p. 34 boven en midden
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: p. 47, 48, 55
Antwerpen, Letterenhuis: p. 17, 52 onder-53-54 (illustraties uit *De Vlaamsche School*, jg. 1877), 57
Antwerpen, Museum Plantin Moretus: p. 46
© Brussel KIK-IRPA: p. 49, 58
München, Haus der Kunst, Historical Archive: p. 20
Michael James O'Brien: p. 2
Alex Salinas: p. 8, 12, 16, 26, voorplat omslag

Tommy Simoens: p. 32

Steenmeijer Architecten: p. 6, 34 links- en rechts-onder, 37, 38, 39, 40, 41

Luc Tuymans: p. 23

Luc Verbist en Dany Lobe, de! Kunsthumaniora: p. 30

Lode Veroft: p. 35 links, 42, 59, 60, achterplat omslag (foto's uit G. Verboven, *Historische schetsen van het Koninklijk Atheneum voor jongens te Antwerpen*. Antwerpen, Vlaamse Oudleerlingenbond Athenea Antwerpen, 1949)

Niets van deze uitgave mag openbaar gemaakt of gedupliceerd worden zonder schriftelijke toestemming van de uitgever, behoudens hetgeen door de wet wordt toegestaan. De uitgever heeft ernaar gestreefd auteursrechten op de illustraties te regelen volgens wettelijke bepalingen. Wie meent toch zekere rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich alsnog tot de uitgever te wenden.

Fotogravure

Blondé Communication, Kontich

Drukkerij

Newgoff in Gent

Gedrukt op Tatami white, 135 gr.

© BAI, Luc Tuymans en de auteurs

ISBN 978-90-8586-670-1

D/2014/5751/04

