

Edgard Tytgat: omstreden kunstenaar

De waarderingsgeschiedenis van zijn houtsneden



Foto: Charles Wentinck, *Edgard Tytgat: grafiek en tekeningen*, Amsterdam 1962, kaft.

Natalie Maasse

3791653

Scriptie OWG II Beeldende Kunst

Saskia de Bodt en Herwig Todts

6 juni 2014

5500 woorden

Voorwoord

In januari en februari van dit jaar deed ik voor mijn catalogusentry van de Onderzoekswerkgroep Beeldende Kunst – ‘Kunstenaars en Literatuur’ onderzoek naar het blokboek in houtsneden *Quelques images de la vie d’un artiste* van de Belgische kunstenaar Edgard Tytgat. Ik analyseerde het boekje op zijn literaire en tevens visuele bronnen. Gaandeweg mijn onderzoek, kwam ik tot de ontdekking dat Tytgat een zeer omstreden kunstenaar is en dat over zijn kunst tegenstrijdige kritieken zijn geschreven. Omdat mijn catalogusentry onvoldoende de ruimte bood deze waarderingsgeschiedenis van zijn kunst vast te leggen, besloot ik de omstreden kunst van Edgard Tytgat het onderwerp te maken van mijn scriptie.

Graag wil ik beide docenten van deze onderzoekswerkgroep, Saskia de Bodt en Herwig Todts, bedanken voor de begeleiding van mijn onderzoek. Daarnaast ben ik ook het RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) dankbaar voor het beschikbaar stellen van al hun boeken, tijdschriften en publicaties.

Inhoud

Inleiding.....	4
1. Twee Londense uitgaven.....	5
2. Het Vlaams expressionisme	7
2.1 Van impressionisme naar expressionisme	7
2.2 André de Ridder en Sélection.....	8
2.3 Verhalend expressionisme?	9
3. De Vlaamse houtsnijkunst.....	11
3.1 Herleving Vlaamse houtsnijkunst.....	11
3.2 De ‘grote Vijf’	12
3.3 Tytgat en de grote Vijf	13
4. De Volkskunst.....	15
4.1 De traditionele volksprent.....	15
4.2 Volkskunstenaar?	16
4.3 Ogenscheinlijke naïviteit	17
‘Homo Tytgatensis’?	18
Literatuurlijst	20

Inleiding

De Vlaamse kunstenaar Edgard Tytgat (1879 – 1957) wordt in 1928 in het boek *La gravure sur bois moderne de l'Occident* door Roger Avermaete omschreven als een 'merkwaardige persoonlijkheid', die moeilijk binnen het heersende Belgische artistieke klimaat te plaatsen valt.¹ Evenals Avermaete, zijn ook andere kunstcritici uit de tijd van Tytgat van mening dat zijn excentriciteit hem een aparte plaats verleent binnen de eigentijdse Vlaamse kunstontwikkelingen. Desalniettemin zijn er pogingen ondernomen de kunst van Tytgat binnen een kunstzinnige stroming in te delen. Zo probeerde André de Ridder hem in 1924 op te nemen in de kring van de Vlaams expressionisten en bemerkten andere kunstcritici en -historici in hem de trekken van een echte 'volkskunstenaar'. Dergelijke pogingen zijn door kunstcritici als Paul Haesaerts en Marnix Gijsen, die beide tijdgenoten waren van Tytgat en hem persoonlijk hebben gekend, afgedaan als 'ijdele betrachtingen' en 'komische ondernemingen'. Niet alleen zijn kunsthistorische positionering, maar ook de kwaliteit en de stijl van zijn werk zijn onderwerp van discussie. Enerzijds wordt zijn werk omschreven als kinderlijk, naïef, kleinzielig en tegendraads, anderzijds als menselijk, poëtisch en zuiver.

De meeste kunstcritici spreken zich in hun commentaar uit over het gehele oeuvre van Tytgat, maar leggen daarbij wel de focus op zijn schilderkunst. Met om en nabij 500 stuks is de schilderkunst verreweg het ruimst vertegenwoordigd in zijn oeuvre.² Hoewel Tytgat dus voornamelijk schilderde, was de schilderkunst niet het medium dat hem het meest na aan zijn hart lag. In een brief aan Paul Lambotte, destijds directeur van de Academie voor Schone Kunsten te Brussel, schreef Tytgat het volgende: 'Het doet me echt verdriet te weten dat, wanneer ik wil aangemoedigd worden in mijn kunst [...], ik zou moeten afzien van dit mooie project van de prenten (i.e. houtsneden) dat mij zo dierbaar is, en het schilderspalet terug zou moeten opnemen [...]'³. Uit deze passage blijkt dat hij de grafische kunsten prefereerde boven de schilderkunst. Ondanks zijn voorliefde voor de houtsnede, is deze productie echter marginaal in vergelijking met zijn productie van schilderijen. Naast ongeveer 30 losse houtsneden, vervaardigde Tytgat in Londen ten tijde van de Eerste Wereldoorlog eigenhandig ook drie blokboekjes.⁴ Deze boekjes worden door kunstcritici en -theoretici gezien als

¹ Roger Avermaete, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, Parijs 1928, p. 88.

² Albert Dasnoy, *Edgard Tytgat (oeuvre-catalogus)*, Brussel 1965, pp. 107 – 163.

³ Originele tekst: Edgard Tytgat, citaat uit een brief aan Paul Lambotte, 1916, privé-archief. 'Vraiment je suis peiné de savoir qui si je veux être encouragé dans mon art, avoir mon "Home" plus tard, je devais renoncer au beau projet des images qui sont si chères, pour reprendre ma palette et peindre des fermes aux trois tilleuls et des ruines de Villers.' Vertaalde tekst: Els Desmedt, *Edgard Tytgat: houtsnijder*, tent.cat. Gent (Museum voor Schone Kunsten Gent) 1995, p. 8.

⁴ Els Desmedt, *Edgard Tytgat: houtsnijder*, tent.cat. Gent (Museum voor Schone Kunsten Gent) 1995, pp. 26 – 147. De drie Londense uitgaven zijn: *Quelques images de la vie d'un artiste* (1916), *Le petit chaperon rouge* (1917) en *Carrousels et baraques* (1919). Het blokboek is een 15^e eeuwse uitvinding, waarbij tekst en illustratie uit hetzelfde stuk hout gesneden worden en gedrukt op een vel papier.

het hoogtepunten van zijn artistieke carrière als houtsnijder. Maar net als zijn schilderijen, vormen ook zijn houtsneden het onderwerp van tegenstrijdige kritieken.

Is het verband dat men legt tussen zijn kunst, het Vlaams expressionisme en de volkskunst werkelijk een ijdele betrachting of eerder een rake veronderstelling? Deze paper tracht de omstreden persoon van Edgard Tytgat in kaart te brengen door de waarderingsgeschiedenis van zijn werk binnen het eigentijdse artistieke milieu te onderzoeken. De nadruk in deze waarderingsgeschiedenis ligt daarbij op zijn houtsneden en in het bijzonder op twee Londense uitgaven, *Le petit chaperon Rouge* (1917) en *Quelques images de la vie d'un artiste* (1916).⁵

Deze twee blokboekjes worden kort behandeld in het eerste hoofdstuk. Omdat de kritieken rondom Tytgat's kunst voornamelijk betrekking hebben op het Vlaams expressionisme, de Vlaamse houtsnijkunst en de traditionele volksprent, vormen deze het onderwerp van de drie daarop volgende hoofdstukken. Omdat de focus van deze paper ligt op de waarderingsgeschiedenis van zijn werk binnen de eigentijdse artistieke ontwikkelingen, betreft de literatuur voornamelijk boeken, artikelen, recensies en publicaties van kunstcritici en -theoretici die onderdeel waren van hetzelfde artistieke milieu als Tytgat. Recente literatuur is geraadpleegd voor de deelhoofdstukken over de historie van het Vlaams expressionisme, de Vlaamse houtsnijkunst en de volkskunst.

1. Twee Londense uitgaven

Edgard Tytgat werd in 1879 geboren te Brussel, maar groeide op in Brugge waarnaar het gezin kort na zijn geboorte verhuisde. Op achttienjarige leeftijd keerde hij naar zijn geboorteplaats terug om les te volgen aan de Academie voor Schone Kunsten. Tijdens zijn studieperiode ontmoette hij veel kunstenaars en sloot hij een hechte vriendschap met de Belgische kunstenaar Rik Wouters. Onder invloed van kunstenaars als Paul Cézanne en Pierre Bonnard, schilderde Tytgat, net zoals andere leerlingen aan de Brusselse Academie, aanvankelijk in een impressionistische stijl. Maar ook de grote wandschilderingen van Pierre Puvis de Chavannes maken indruk op hem.⁶ Na afronding van zijn studie, volgde Tytgat zijn goede vriend Rik Wouters naar het rustig gelegen gebied van Watermaal-Bosvoorde. In het atelier te Watermaal ontwierp en drukte hij zijn eerste houtsneden. Tytgat begon zichzelf in deze periode de 'l'imagier de Watermaal' te noemen, zoals blijkt uit verschillende slotvignetten van zijn houtsneden. Hij zag zichzelf het liefst als de nauwlettende observant van het

⁵ *Carrousel et baraques* wordt in dit onderzoek buiten beschouwing gelaten. Bovendien hebben kunstcritici minder geschreven over deze uitgave.

⁶ Maurice Roelants, *Edgard Tytgat*, Antwerpen 1948, pp. 5 – 6.

dagelijks leven achter het venster van zijn atelier.⁷ Met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog week Tytgat met zijn vrouw uit naar Londen en werd Rik Wouters met het Belgisch leger gestationeerd in Nederland. Tijdens zijn Londense ballingschap is Tytgat als houtsnijder zeer productief en vervaardigde hij twee blokboekjes: *Le petit chaperon rouge* (1917) en *Quelques images de la vie d'un artiste* (1916) (zie bijlagen).⁸ Overigens was Tytgat niet de enige kunstenaar die naar Engeland vluchtte tijdens de oorlog. Zo was Engeland ook het toevluchtsoord voor de Belgische kunstenaars George Minne, Hippolyte Daeye, Léon de Smet, Gustave van de Woestijne en Constant Permeke.⁹

Reeds vóór de oorlog maakte Tytgat aquarelschetsen voor *Le petit chaperon rouge*, maar sneed en drukte het verhaal pas tijdens zijn verblijf in Londen met zijn eigen drukpers. De tekst van het verhaal gaat terug op het originele sprookje van Charles Perrault, en niet op de bekendere versie van de gebroeders Grimm, waarin Roodkapje en haar grootmoeder door jagers nog uit de buik van de wolf worden gehaald. In de versie van Tytgat eindigt het verhaal nadat Roodkapje en haar grootmoeder zijn verslonden door de boze wolf. Maar Tytgat baseerde de illustraties voor een deel op zijn eigen rijke fantasie.¹⁰ Vooral de laatste illustratie is opvallend: Tytgat geeft het lieflijke huisje van grootmoeder weer, terwijl Roodkapje in de bijbehorende vers wordt opgegeten door de wolf.

In 1916 vernam Tytgat dat zijn goede vriend Rik Wouters overleden is en maakte een hommage aan hem met *Quelques images de la vie d'un artiste*. Dit boekje bestaat voor het grootste gedeelte uit de herinneringen van Tytgat aan zijn vriendschap met Wouters in Watermaal. Zo beschrijft hij de wandelingen die zij samen met Nel en het hondje Stella maakten in het nabij gelegen Zoniënwoud. Hij ontwerpt voor deze hommage zowel de tekst als de illustraties zelf.¹¹

Deze twee boekjes verschillen in meerdere opzichten van zijn vooroorlogse uitgaven, zoals *Le lendemain de la Saint-Nicolas* uit 1913 (zie afb. 1 en 2). Terwijl hij dit verhaal van Sinterklaas liet drukken bij een professionele drukker, deed hij in Londen alles zelf: hij was verantwoordelijk voor zowel het ontwerp, het snijden, drukken als binden van beide boekjes. Dit verschil toont zich in de mindere afwerking en de ongelijkmatige spreiding van de kleur van zowel *Le petit chaperon rouge* als *Quelques images de la vie d'un artiste*.¹² Bovendien valt tussen *Le lendemain de la Saint-Nicolas* en de

⁷ Uitleg van de term 'l'imagier de Watermaal'. De term is tweeduidig: Tytgat benadrukt met deze term aan de ene kant zichzelf als observant van de realiteit van achter het atliervenster in Watermaal, en aan de andere kant als iemand die de realiteit niet objectief observeert, maar de realiteit bekijkt door de bril van zijn eigen verbeelding (zie pagina 13). Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 9.

⁸ J. de Bosschere, 'Twee Belgische Houtgraveurs te Londen', *Onze Kunst* 15 (1916) 30, pp. 9 – 16.

⁹ Robert Hoozee en Piet Boyens, *Vlaams expressionisme in Europese context 1900 – 1930*, tent.cat. Gent (Museum voor Schone Kunsten Gent) 1990, p. 73.

¹⁰ Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 10.

¹¹ Desmedt 1995 (zie noot 4), pp. 10 – 11.

¹² Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 11.

Londense uitgaven een evolutie in het kleurgebruik waar te nemen: de frisse en zoete kleuren van *Le lendemain de Saint-Nicolas* maken in Londen plaats voor een gedempter kleurenpalet. Daarnaast neigt Tytgat nog meer dan in zijn verhaal van Sinterklaas, het beeldvlak te vullen met gestippelde patronen of bloemen. Desalniettemin worden juist zijn Londense uitgaven door kunstcritici geprezen vanwege hun mooie kwaliteit. Zo schrijft André de Ridder in 1928: 'Zo'n boek vervaardigd door Tytgat is een waar kunstwerk. Sinds de verluchte getijdenboeken uit de middeleeuwen zagen we nooit meer zo'n zuivere samenhang tussen tekst en illustraties.'¹³

2. Het Vlaams expressionisme

2.1 Van impressionisme naar expressionisme

Met de wisseling van de 19^e naar de 20^e eeuw was aan de hoogtijdagen van het impressionisme in Europa een eind gekomen. Kunstenaars over heel Europa zagen stilaan af van de evocatie van in het licht badende landschappen en sfeerimpressies; taferelen die zij nu afdeden als oppervlakkige uiterlijkheden. Zij zochten naar een kunst met een sterkere geestelijke inhoud door het motief te onderwerpen aan hun eigen emoties en gevoelens.¹⁴ De experimentele schrijver en dichter Paul van Ostaijen sprak in zijn essay *Ekspressionisme in Vlaanderen* uit 1918 zelfs van een geheel nieuwe 'geestelijke oriëntatie', die zich kantte tegen het impressionisme dat volgens hem het burgerlijk materialisme weerspiegelt. Alle kunstzinnige stromingen die afweken van dit natuur-nabootsende impressionisme vielen volgens hem onder het expressionisme.¹⁵ Deze brede visie van Van Ostaijen over het expressionisme werd gedeeld door verschillende andere auteurs, waaronder André de Ridder en Louis Lebeer¹⁶. Maar het expressionisme kan ook in een striktere historische context geplaatst worden. Men heeft het dan over de Duits expressionistische kunstenaarsgroepen Die Brücke en Der Blaue Reiter, die beide opkomen in de periode vóór het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog.¹⁷

De Vlaamse kunstenaars namen aanvankelijk niet deel aan de vernieuwingszucht die na 1900 het Europese kunstklimaat beheerste. Hoewel België vóór de eeuwwisseling een sterke speler is in het modernistische kunstdebat met kunstenaarsgroepen als Les Vingt en La Libre Esthétique, leek de Belgische kunst na 1900 in een vacuüm terecht gekomen te zijn. Terwijl elders in Europa kunstenaars

¹³ André de Ridder, 'Edgard Tytgat', *Sélection: chronique de la vie artistique* 4 (1928), p. 29.

¹⁴ André de Ridder, *Het expressionisme in de moderne Vlaamsche schilderkunst*, Brugge 1937, pp. 46 – 53.

¹⁵ Paul van Ostaijen, 'Ekspressionisme in Vlaanderen', *De Stroom* 2 (1918), pp. 103 – 117.

¹⁶ De kunstkritieken van Louis Lebeer zullen verder op in de tekst behandeld worden.

¹⁷ Hoozee en Boyens 1990 (zie noot 9), p. 13.

experimenteerden met nieuwe vormtalen, bleven de Vlaamse kunstenaars, waaronder ook Tytgat, zich vasthouden aan het impressionisme. Deze ogenschijnlijke onverschilligheid voor de moderne kunstontwikkelingen bleef niet onopgemerkt bij André de Ridder. Hij probeerde in zijn essay uit 1937 verschillende verklaringen te geven, maar concludeerde ten slotte: 'Ik weet nog niet hoe ik deze onverschilligheid moet verklaren in een land dat over het algemeen erg nieuwsgierig is naar nieuwe ideeën en nieuwe persoonlijkheden'.¹⁸ Ondanks deze artistieke impasse, ontwikkelde zich rond 1900 in Sint-Martens-Latem een Vlaamse kunstenaarskolonie die een grote mate van authenticiteit en onafhankelijkheid vertoonde. De Latemse kunstenaars verenigden zich in de periode van 1899 tot ongeveer 1907 rondom de kunstenaar George Minne en schrijver Karel van Woestijne. Binnen deze kunstenaarskolonie maakten vele kunstenaars onder invloed van het daar heersende spirituele klimaat, de overgang van het impressionisme naar het expressionisme.¹⁹

De Eerste Wereldoorlog betekende voor veel Vlaamse kunstenaars een keerpunt in hun artistieke ontwikkeling. Met het uitbreken van de oorlog weken vele kunstenaars, zoals we al zagen, naar nabij gelegen Europese landen waar de dreiging voor oorlog minder is en kwamen aldaar ook in aanraking met de nieuwste opvattingen en ontwikkelingen op kunstzinnig gebied. Zo vluchtten Gustave de Smet en Frits van den Berghe naar Nederland en kwamen daar in contact met de zuivere abstraheringen van Piet Mondriaan en de expressionistische vervormingen van Jan Sluyters. Bovendien stond in Nederland – in tegenstelling tot België – hen allerhande kunsttijdschriften ter beschikking, die de laatste ontwikkelingen in de kunst uitvoerig bespraken. Één ding bleek voor de Vlaamse kunstenaars in ballingschap duidelijk: het impressionisme had afgedaan.²⁰

2.2 André de Ridder en Sélection

Met een bagage aan ervaringen en ontmoetingen rijker, keerden de Vlaamse kunstenaars tegen het einde van de Eerste Wereldoorlog naar het eigen land terug en begonnen aan een enorme inhaalslag. Terwijl zij aansluiting zochten bij de internationale artistieke ontwikkelingen, streefden zij tegelijkertijd naar de vorming van een eigen expressie.²¹

André de Ridder trad hierbij gelijk op de voorgrond door zich te presenteren als de vertegenwoordiger en woordvoerder van een groep innovatieve Vlaamse kunstenaars, die onder de aanduiding van het Vlaams expressionisme bekendheid hebben verwierven. De belangrijkste figuren

¹⁸ Originele tekst: André de Ridder, 'L'école belge contemporaine', *Cahiers de Belgique* 4 (1931) 4-5, pp. 177 – 193. Vertaalde tekst: Hoozee en Boyens 1990 (zie noot 8), p. 15.

¹⁹ Piet Boyens, *Sint-Martens-Latem: kunstenaarsdorp in Vlaanderen*, Tielt 1992, pp. 7 – 18.

²⁰ Hoozee en Boyens 1990 (zie noot 9), pp. 65 – 75.

²¹ Robert Hoozee, *Moderne kunst in België 1900 – 1945*, Antwerpen 1992, pp. 95 – 97.

van deze groep waren Frits van den Berghe, Constant Permeke, Gustave de Smet, en de gebroeders Cantré en Jespers. Hoewel deze kunstenaars ieder hun eigen artistieke weg bewandelden, bemerkte De Ridder wel degelijk raakvlakken en een gemeenschappelijke visie, die de vergeestelijking van de kunst vooropstelde.²² Om de groepsvorming van deze kunstenaars te stimuleren en tevens hun bekendheid op nationaal en internationaal vlak te vergroten, richtte De Ridder in 1920 samen met Paul-Gustave van Hecke te Brussel de kunstgalerie *Sélection* op. Tegelijkertijd voorzag De Ridder het Vlaams expressionisme van een theoretisch kader door in een gelijknamig kunsttijdschrift zijn kunsttheoretische opvattingen over deze groep kunstenaars uiteen te zetten (zie afb. 3).²³ In de jaren 1925 – '30 kreeg deze theorievorming nationalistische trekken. Via essays, kritieken en enquêtes manipuleerde André de Ridder het expressionisme tot een zuiver Vlaams nationale aangelegenheid. Zo hield het tijdschrift *Sélection* in 1926 een enquête onder Belgische kunstenaars en kunstcritici waarin hun mening werd gevraagd naar de betekenis en waarde van enerzijds de Franse en anderzijds de Vlaamse moderne kunst. De conclusies versterkten het superioriteitsgevoel van André de Ridder over het Vlaams expressionisme. Toch maakte *Sélection* in 1924 ruimte voor nieuwe invloeden door kunstenaars als Jan Brusselmans, Hippolyte Daeye en Edgard Tytgat in de groep op te nemen, die met hun kunst het meer speelse aspect van het Vlaams expressionisme vertegenwoordigden.²⁴

2.3 Verhalend expressionisme?

André de Ridder wijdde in 1928 zelfs een compleet monografisch cahier aan Tytgat, waarin hij diens oeuvre uitvoerig besprak en zijn kunst expressionistische kenmerken toeschreef.²⁵ Overigens publiceerde *Sélection* vanaf 1927 enkel nog monografische overzichten en was Tytgat dus geen uitzondering op de regel. In de kunst van de kerngroep van het Vlaams expressionisme (Permeke, De Smet, Van den Berghe, Jespers) meende De Ridder een gemeenschappelijk streven waar te nemen naar de weergave van universeel menselijke waarden. Het ging deze kunstenaars volgens hem niet om het 'individualistisch emotietje', maar om universele condities en gevoelens. De bedelaar die Permeke in 1931 tekende met houtskool, vertegenwoordigt geen individu, maar is een algemene typering van deze maatschappelijke randfiguur (zie afb. 4). De Ridder schreef zowel in het cahier uit 1928 als in zijn boek *Het expressionisme in de Vlaamsche schilderkunst* uit 1937 in de kunst van

²² De Ridder 1937 (zie noot 14), pp. 48 – 49.

²³ Hoozee 1992 (zie noot 21), pp. 149 – 159.

²⁴ Hoozee en Boyens 1990 (zie noot 9), p. 185.

²⁵ Deze expressionistische kenmerken worden verder op in de tekst in vergelijking met de andere expressionistische kunstenaars beschreven. De Ridder 1928 (zie noot 13), pp. 3 – 36.

Tytgat eenzelfde neiging naar universalisme en essentialisering van het onderwerp te herkennen. In het cahier illustreert De Ridder dit aan de hand van de houtsneden *Landelijk tafereel (Dessin à la plume)* en *De meditatie (Méditation)* (zie afb. 5 en 6), waarover hij de volgende uitspraak doet: ‘Hierin ontdekken we een wil tot vereenvoudiging en concentratie waaruit overduidelijk Tytgats bekering tot het modernisme blijkt’.²⁶ Tegelijkertijd waarschuwde hij Tytgat voor de anekdotiek in zijn kunst die deze essentialisering en vereenvoudiging van het beeld tegenwerkt.²⁷ Hoewel De Ridder liever de nadruk legde op de overeenkomsten tussen hem en de andere leden van *Sélection*, besefte hij tevens dat het expressionisme van Tytgat van een ander soort was: ‘Het is dan ook in de marge van de epische kunst (i.e. Permeke, de Smet en Van den Berghe) dat ik thans het werk van Edgard Tytgat wil situeren, werk dat zoveel zachter, intiemer en behaaglijker is.’²⁸

Paul Haesaerts (1901-1974), een veelzijdig Belgisch intellectueel, noemde de poging van de Ridder om Tytgat op te nemen in het Vlaams expressionisme een ‘ijdele betrachting’. Hij schreef rond 1940: ‘Het is beter eenvoudig te stellen en toe te geven dat Tytgat in de eerste plaats een verteller is, dat hij, in alle onschuld, anachronistisch is ten aanzien van de heersende intellectuele mode’.²⁹ Ook de Belgische schrijver Marnix Gijsen, die Tytgat persoonlijk heeft gekend, veroordeelde de inspanning van De Ridder tot een ‘komische onderneming’. Hij vond Tytgat in de eerste plaats een intimist en een impressionist. Bovendien stelde Gijsen dat Tytgat met zijn kunst een geheel eigen koers voer waarop de moderne kunstontwikkelingen van zijn tijd geen invloed hadden.³⁰

Maar na zijn opname in de groep van de Vlaams expressionisten, leek Edgard Tytgat wel degelijk gehoor te geven aan de aanmaningen van André de Ridder door het verhalende aspect in zijn kunst gedeeltelijk te onderdrukken en de figuren monumentaler weer te geven. Deze stijlwijziging werd ook opgemerkt door kunstcritici als Emiel Langui en de hierboven genoemde Paul Haesaerts, die beiden vaststelden dat Tytgat niet langer de subtiele details maar de essentiële kenmerken van het tafereel vastlegde.³¹ Paradoxaal genoeg, maakte Tytgat juist in deze periode één van zijn meest gewaardeerde anekdotische schilderijen, namelijk *Herinnering aan een zondag*

²⁶ Originele tekst: André de Ridder, ‘Edgard Tytgat’, *Sélection: chronique de la vie artistique* 4 (1928). ‘On y découvre une volonté de simplification et de concentration si évidente que par elle se traduit tout bonnement la conversation de Tytgat au modernisme.’ Vertaalde tekst: Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 8.

²⁷ De Ridder 1937 (zie noot 14), pp. 46 – 47.

²⁸ Hoozee en Boyens 1990 (zie noot 9), p. 185.

²⁹ Originele tekst: Paul Haesaert, ongedateerd artikel, geschreven na 1940, privé-archief. ‘Vaines tentatives. Il fallait être plus simple: admettre que Tytgat est avant tout un narrateur, qu’il est, en toute candeur, anachronique en regard de la mode intellectuelle régante.’ Vertaalde tekst: Desmedt 1995 (zie noot 4), pp. 14 – 15.

³⁰ Albert Smeets, *Van Ensor tot Permeke: zestien Vlaamse schrijvers zien zestien vlaamse schilders*, Tiel 1981, p. 209. Marnix Gijsen is in dit boek één van de Vlaamse schrijvers die een stuk schrijft over een Vlaamse schilder; in zijn geval Edgard Tytgat.

³¹ Originele tekst: Paul Haesaerts, ongedateerd artikel, geschreven na 1940, privé-archief. ‘Ce ne sont, cette fois, plus mille et une notations subtiles qui retiennent son attention mais, plus directement la scène représentée et fixée dans ses traits essentiels.’ Vertaalde tekst: Els Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 13.

(*Souvenir d'un dimanche*) uit 1926 (zie afb. 7). Met dit schilderij heeft Tytgat het bezoek van Marc Chagal aan de Sélection-groep in Sint-Martens-Latem vastgelegd. Met het oog op deze anekdotiek in de kunst van Tytgat, vond Langui het 'verhalend expressionisme' dan ook de meest passende omschrijving voor de kunst van Tytgat in deze periode.³²

3. De Vlaamse houtsnijkunst

3.1 Herleving Vlaamse houtsnijkunst

Het expressionisme uitte zich niet alleen in de schilderkunst, maar ook – of vooral – in de houtsnijkunst van Vlaamse kunstenaars uit deze periode. De houtsnede was in de middeleeuwen en de renaissance een populaire grafische techniek, maar deze verdween in de loop van de 18^e en 19^e eeuw naar de achtergrond. Verschillende auteurs viel het op dat omstreeks het einde van de 20^e eeuw de houtsnede in Vlaanderen een herleving doormaakte. Louis Lebeer, Frank van den Wijngaert en Joost Vanbrussel zijn enkele belangrijke auteurs uit de tijd van Tytgat die deze herleving onderzochten en hun bevindingen publiceerden in boeken of artikelen. Zo gaf Van den Wijngaert in zijn boek *De moderne Vlaamse houtsnijkunst* uit 1927 een verklaring voor deze herleving. Hij beredeneerde dat in de middeleeuwen en de Renaissance de houtsnede voornamelijk een diendende rol vervulde. Deze grafische techniek werd door kunstenaars en ambachtslieden aangewend als een reproductietechniek voor het kopiëren van schilderijen.³³ Aan het begin van de 20^e eeuw vond een ommekeer plaats van deze facsimilé-houtsnede naar de houtsnede met een eigen autonomie. De houtsnede werd door kunstenaars nu niet meer gebruikt voor de reproductie van hun schilderijen, maar voor de autonome expressiviteit van het medium.³⁴

Niet alleen Van den Wijngaert, maar ook Lebeer en Vanbrussel gaven verschillende oorzaken voor deze specifieke herleving van de houtsnijkunst. Zowel Vanbrussel als van den Wijngaert benadrukten de invloed van de Engelse en Duitse kunstenaars op de herwaardering van de houtsnede in Vlaanderen. Als reactie op de mechanisch geproduceerde kunstvoorwerpen, grepen kunstenaars van de Engelse Arts and Crafts Movement (1860-1910) terug op ambachtelijke technieken, zoals de houtsnede.³⁵ De Duits expressionistische kunstenaarsgroepen Die Brücke en Der Blaue Reiter zagen in de houtsnede nieuwe mogelijkheden tot expressie. Vooral Ernst Ludwig

³² Emiel Langui, *Het expressionisme in België*, Brussel 1970, p. 14.

³³ Nota bene: Het blokboek uit de 15^e en 16^e eeuw en de gravures van Albrecht Dürer kennen wel degelijk een zekere autonomie. Deze uitzonderingen worden in deze passage niet besproken om zo uitwijding te voorkomen.

³⁴ Frank van den Wijngaert, *De moderne Vlaamse houtsnijkunst*, Antwerpen 1927, pp. 17 – 18.

³⁵ Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 13.

Kirchner, Erich Heckel en Karl-Schmidt-Rottluff voelden zich aangetrokken tot dit medium dat zich goed leende voor expressieve lijnvoeringen en sterke licht-donker contrasten.³⁶ Het métier werd door deze kunstenaars voor het eerst zelf ter hand genomen en niet uitbesteed aan ambachtslieden. De impuls voor het herleven van de houtsnijkunst kwam ook uit een geheel andere hoek, namelijk die van de Japanse prenten die in Westerse kunstkringen circuleerden. Hoewel de twintigste eeuwse Europese houtsneden stilistisch weinig van doen hadden met de Japanse prent, zou de onverstoorde trouw aan de houtsnede van de Japanse prentkunstenaars de waardering voor dit medium onder Europese kunstenaars aangewakkerd kunnen hebben.³⁷ Lebeer noemde in zijn boek *De Vlaamsche houtsnede* uit 1927 een vierde en laatste belangrijke impuls voor de heropleving van de houtsnede in Vlaanderen: de Vlaamse schrijvers die hun boeken lieten illustreren door Vlaamse houtsnijders.³⁸ Zo voorzag Frans Masereel de boeken van Romain Rolland en Stefan Zweig van houtsneden illustraties.³⁹

3.2 De 'grote Vijf'

De bloei van de houtsnijkunst in België werd doorgaans toegeschreven aan een beperkt aantal kunstenaars, die de geschiedenis in zijn gegaan als 'de grote Vijf': Frans Masereel, Jozef en Jan Frans Cantré, Joris Minne en Henri van Straten. Net als André de Ridder de Vlaams expressionistische kunstschilders verenigde rondom zijn tijdschrift *Sélection*, zo bracht Roger Avermaete met zijn tijdschrift *Lumière* de Vlaams expressionistische houtsnijders bijeen.⁴⁰ De ongetwijfeld belangrijkste figuur van deze groep was Frans Masereel (1889 – 1972), die reeds tijdens de Eerste Wereldoorlog zijn eerste bundel houtsneden uitgaf, getiteld *Debout les morts*. Zijn stillistische vernieuwingen van de houtsnede waren zeer bepalend voor de richting waarin de Vlaams expressionistische houtsnede zich in deze periode ontwikkelde.⁴¹ Zijn krachtige houtsneden vertoonden voor het eerst geen zwart beeld op een witte ondergrond (of vice versa), maar een dialoog van zwart en wit, waarbij de één niet ondergeschikt is aan de ander. Dit innovatief technisch meesterschap had zijn uitwerking op de stillistische ontwikkeling van Minne, Van Straten en de gebroeders Cantré.⁴² Ook het sociaal-humanitair engagement dat in zijn houtsneden tot uitdrukking komt, maakte grote indruk op

³⁶ Joost Vanbrussel (red.), 'Vlaamse houtsnijkunst 20/50', *Vlaanderen* 21 (1972) 172, p. 234.

³⁷ Van den Wijngaert 1927 (zie noot 34), pp. 15 – 18.

³⁸ Louis Lebeer, *De Vlaamsche houtsnede*, Leuven 1927, pp. 111 – 113.

³⁹ Francine Nave, *Frans Masereel (1889 – 1972): vernieuwer van de houtsnijkunst*, tent.cat Antwerpen (Museum Plantin-Moretus en Stedelijke prentenkabinet) 1989, pp. 9 – 12.

⁴⁰ Gaby Gyselen, 'Houtsnede en lino in Vlaanderen omstreeks de Eerste Wereldoorlog', *Ons Erfdeel* 23 (1978), pp. 217 – 230.

⁴¹ Nave 1989 (zie noot 39), p. 7.

⁴² VanBrussel (red.) 1972 (zie noot 36), pp. 234 – 235.

eigentijdse Belgische kunstenaars en critici.⁴³ In krachtige en expressieve lijnen gaf Masereel uitdrukking aan de verschrikkingen, de absurditeit en het leed van de oorlog.⁴⁴ Overigens was hij hier niet alleen in, maar brachten Duitse kunstenaars als Max Beckmann en George Grosz in hun houtsneden ook de oorlog in beeld. Het eerdergenoemde album *Debout les morts* is exemplarisch voor zowel het pacifisme als de technische virtuositeit van Masereel (zie afb. 8 en 9).

3.3 Tytgat en de grote Vijf

Evenals de schilderijen, vallen de houtsneden van Tytgat moeilijk in te passen binnen de moderne kunstontwikkelingen van de tijd.⁴⁵ Zowel stilistisch als inhoudelijk zijn de verschillen tussen de houtsneden van Edgard Tytgat en de 'grote Vijf' evident. *Quelques images de la vie d'un artiste* en *Le petit chaperon rouge* staan in schril contrast met *Debout les morts* van Frans Masereel, waarin de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog zijn vastgelegd. In de boekjes van Tytgat vindt men niets terug van de sociaal-maatschappelijke kritiek die allomtegenwoordig is in het oeuvre van Masereel. Ogenschijnlijk onverstoorde door de wanorde die Europa beheerste, bleef Tytgat houtsneden maken van doodgewone alledaagse gebeurtenissen die hij opmerkte van achter zijn venster in Watermaal of Hampstead (Londen). Maar zoals blijkt uit *Quelques images de la vie d'un artiste* en andere houtsneden, was Tytgat geen objectieve observator van de realiteit. Hij bekeek het leven en de mens door de bril van zijn persoonlijke verbeelding, waardoor zijn taferelen nu eens humoristisch, dan weer licht droevig aandoen.⁴⁶ Zo is de laatste vers uit *Quelques images de la vie d'un artiste* sterk geromantiseerd, waarin hij dicht dat de geest van Vlaanderen (Rik Wouters) wel slaapt maar immer sterft. Tytgat maakte tevens houtsneden waarin het onderwerp niets van doen heeft met de realiteit. In zijn versie van Roodkapje, *Le petit chaperon rouge*, bewandelt een popachtig en naïef meisje de paden van het bos op weg naar haar grootmoeder. De bloemen in het bos reduceert Tytgat tot bijna geabstraheerde motieven. Ook in de schilderkunst doet hij een beroep op zijn eigen fantasie. Zo komt in het schilderij *De inspiratie (L'inspiration)* een jonge naakte dame op een wolk het atelier van de kunstenaar binnenzweven (zie afb. 10).

Kunstkritici en -historici waren over het algemeen zeer gecharmeerd van de stillistische vernieuwingen van de grote Vijf en leken hierdoor de houtsneden van Tytgat haast niet meer op waarde te kunnen schatten. Roger Avermaete, de Belgische schrijver die verantwoordelijk was voor het bijeenbrengen van de grote Vijf, was van mening dat de zuivere en ware houtsnede de dialoog

⁴³ Louis Lebeer, *Frans Masereel*, Antwerpen 1950, pp. 5 – 8.

⁴⁴ Nave 1989 (zie noot 39), p. 7.

⁴⁵ Louis Lebeer, *Hedendaagse graveerkunst in België*, Limburg 1958, p. 39.

⁴⁶ Smeets 1981 (zie noot 30), p. 209.

tussen witte en zwarte vlakken verbeeldt en niet de monoloog van zwarte lijnen op een witte ondergrond. Volgens hem maakten Edgard Tytgat, Max Elskamp en Felix Timmermans zich zelfs schuldig aan ‘ketterij’ doordat zij de houtsnede dus als een ‘tekening’ behandelden.⁴⁷ Deze mening werd gedeeld door de Belgische schrijver Frank van den Wijngaert, die in zijn boek *De moderne Vlaamse houtsnijkunst* uit 1927 Tytgat omschreef als ‘minder revolutionair’ dan de grote Vijf.⁴⁸ Charles Wentinck ging nog een stap verder dan Van den Wijngaert en noemde hem zelfs tegendraads en onzuiver. Volgens hem ontwikkelde Tytgat zich niet conform de modernistische beweging richting abstractie, waarin het verhalende aspect van ondergeschikt belang was. In Tytgat’s houtsneden nam de anekdotiek gaandeweg juist aan belang toe.⁴⁹ Ook Louis Lebeer was niet bijzonder over hem te spreken. Hoewel Tytgat volgens hem wel degelijk een ‘kunstenaarsziel’ bezat, lieten zijn houtsneden het ‘in zuiver xylografisch opzicht wel wat te wensen over.’⁵⁰ Naar zijn idee concentreerde een goede houtsnijder zich niet op de details, maar herleidde hij het onderwerp van zijn houtsnede tot de essentie.⁵¹ De verhalende en vaak gedetailleerde houtsneden van Tytgat vallen buiten deze opvatting van Lebeer over de Vlaamse houtsnijkunst. Verrassend genoeg had hij in zijn boek *De hedendaagse graveerkunst in België* uit 1958 zijn mening over Tytgat bijgesteld. Tytgat werd nu geprezen om zijn verfijnd technisch meesterschap en bezat volgens Lebeer ‘het roerend geheim om met zijn mes te tekenen en te schilderen’.⁵² Joost Vanbrussel, schrijver en tevens redacteur van het tijdschrift *Vlaanderen*, wijdde in 1972 een compleet tijdschriftnummer aan de Vlaamse houtsnijkunst. Met deze uitgave leverde hij een bijzondere bijdrage aan de discussie rondom de waardering van Tytgat door een verklaring te geven voor de stilistische verschillen tussen de houtsneden van Tytgat en de grote Vijf. Hij merkte op dat Tytgat reeds vóór de herleving van de houtsnijkunst in Vlaanderen het métier al ter hand had genomen en een eigen vormtaal had ontwikkeld. Ook na opkomst van invloedrijke kunstenaars als Frans Masereel, was Tytgat trouw gebleven aan zijn eigen stijl.⁵³

⁴⁷ Avermaete 1928 (zie noot 1), pp. 98 – 99.

⁴⁸ Van den Wijngaert 1927 (zie noot 34), pp. 10 -11.

⁴⁹ Charles Wentinck, *Edgard Tytgat: grafiek en tekeningen*, Amsterdam 1962, nawoord.

⁵⁰ Lebeer 1927 (zie noot 38), p. 120.

⁵¹ Lebeer 1927 (zie noot 38), pp. 27 – 28.

⁵² Lebeer 1958 (zie noot 45), pp. 39 – 40.

⁵³ Vanbrussel (red.) 1972 (zie noot 36), p. 236.

4. De Volkskunst

4.1 De traditionele volksprent

Met uitzondering van het boek *Edgard Tytgat: houtsnijder* van Els Desmedt, dat lang na het overlijden van Tytgat verscheen, wordt in de meeste besprekingen van de houtsneden enkel een simpele vermelding gegeven van de invloed van de volksprent. Hoewel sommige auteurs of kunstcritici in hem wel degelijk de trekken zien van een echte volkskunstenaar, gaan zij daar in hun teksten niet dieper op in. Maar zoals Charles Wentinck terecht opmerkt is de techniek, de onderwerpkeuze, en het speelse karakter van zijn houtsneden echter veel beter te begrijpen vanuit de invalshoek van de traditionele volksprent.⁵⁴

De allereerste volksprenten die aan het begin van de 15^e eeuw werden gemaakt, waren met houtsneden gedrukt en hadden meestal een religieus onderwerp. Omstreeks 1660 kwam variatie in het onderwerp doordat Amsterdamse drukkers ook prenten met profane voorstellingen op de markt brachten. Volksprenten bestonden meestal uit een afbeelding met een herkenbare voorstelling en een korts stukje tekst. Deze prenten hadden in de loop der tijd en afhankelijk van de plaats waar zij in omloop waren, verschillende benamingen gekregen, waarvan centsprenten, volks- en kinderprenten en ‘mannekesbladen’ de bekendste zijn. Vanwege de goedkope verkoopprijs vonden de volksprenten afnemers in alle lagen van de bevolking.⁵⁵ De volksprenten vonden ook gretig aftrek bij het ongeletterd publiek, dat via de heldere en duidelijke voorstellingen van deze prenten informatie tot zich nam. Vanwege de diversiteit van het koperspubliek waren de onderwerpen van de volksprent talrijk. Beroepsuitoefeningen, spreekwoorden, volksgebruiken, kinderspelen en afbeeldingen van dieren zijn enkele voorbeelden. Vooral sprookjes en komische, maar toch licht onderrichtende voorstellingen kenden onder de bevolking grote verspreiding.⁵⁶ De houtsneden prent maakte omstreeks het midden van de 19^e eeuw plaats voor de industrieel vervaardigde prent, die een hogere mate van detaillering en afwerking had. Met de machinale productie van prenten verdween het naïeve en speelse karakter van de oorspronkelijke traditionele volksprent.⁵⁷ Na 1900 zijn de houtsneden prenten dragers van een vergane volkscultuur.⁵⁸

⁵⁴ Wentinck 1962 (zie noot 49), nawoord.

⁵⁵ Aernout Borms, *Centsprenten: massaproduct tussen heiligenprent en stripverhaal*, Zwolle 2010, pp. 7 – 17.

⁵⁶ C.F. van Veen, *Centsprenten: Nederlandse volks- en kinderprenten = Catchpennyprints: Dutch Popular- and Childrenprints*, tent.cat. Amsterdam (Rijksprentenkabinet) 1976, pp. 14 – 17.

⁵⁷ Borms 2010 (zie noot 55), pp. 24 – 25.

⁵⁸ Borms 2010 (zie noot 55), p. 7.

4.2 Volkskunstenaar?

Het initiatief tot voortzetting van deze volksuiting staat op naam van de Belgische dichter en grafisch kunstenaar Max Elskamp (1862 – 1931). Hij was de eerste kunstenaar die na de teloorgang van de traditonele volksprent zijn gedichten voorziet van illustraties in houtsnede waarvan het naïeve en speelse karakter teruggaat op de volksprent.⁵⁹ Tytgat wordt door Louis Lebeer vergeleken met Elskamp doordat zij beiden hun boeken zelfstandig ontwerpen, snijden en drukken en voorzien van folkloristische illustraties. Maar volgens Lebeer komen de houtsneden van Tytgat zowel in stilistisch als inhoudelijk opzicht dicht bij de buurt van het wezen van de traditionele volksprent.⁶⁰

De werkwijze van de traditionele prentenmakers bezit volgens de Belgische dichter Géo Norge een charmante 'onhandigheid', waarbij zelden rekening wordt gehouden met een kloppend perspectief en de kleuren soms onvermengd worden aangebracht op het hout en dikwijls buiten de lijnen van de prent treden. Dit buiten de lijnen treden van kleur beschouwt Norge als een knap kunstje van de prentenmakers dat het ongedwongen karakter en de aantrekkelijkheid van de prent vergroot.⁶¹ Tytgat's houtsneden worden vanwege deze zogenaamd gewilde onhandigheid evenzeer geprezen: 'Hij bezit het artistiek en technisch geheim om bij het drukken van zijn kleurenhoutsneden de elkander aanvullende blokken even oh! zo lichtjes te verschuiven [...].'⁶² Ook in onderwerp komen de houtsneden van Tytgat overeen met die van de volkskunst. Met *Vlaamse spreekwoorden (Proverbes flamands)* uit 1934 en *De zeven levensfasen (Les sept âges)* uit 1935 treedt hij bijna letterlijk in de voetsporen van de verdwenen volkskunstenaar (zie afb. 11 en 12). De voorstelling van het leven van de mens in zeven of tien fasen gaat terug tot de Middeleeuwen en zelfs de klassieke oudheid, en is ook in de volkskunst van de 18 en 19^e eeuw bekend (zie afb. 13).⁶³ Net als bij originele volksprenten, voorziet Tytgat zijn houtsneden van een bijschrift of korte tekst die hij onder de voorstelling plaatst. Volgens Norge zijn sprookjes als Kleinduimpje, Blauwbaard en Roodkapje eveneens een geliefd onderwerp van volkse prentenmakers (zie afb. 14).⁶⁴ Ook Tytgat voelt zich aangetrokken tot sprookjes en ontwerpt zo zijn eigen versie van Roodkapje. Andere sprookjes die hij in een eigen jasje steekt, zijn *De prinses op de erwt (La princesse sur un pois)* uit 1910 en *De dag na Sinterklaas (Le lendemain de la Saint-Nicolas)* uit 1913. Vanwege al deze raakvlakken met de

⁵⁹ Lebeer 1927 (zie noot 38), pp. 111 – 113.

⁶⁰ Louis Lebeer, *Edgard Tytgat: graveur*, Brussel 1937, ongepagineerd.

⁶¹ Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 14. Originele bron: Géo Norge, 'De Prentenmaker', *De Ambachten*, Kunstkringuitgaven N.V. Brussel, zonder datering, pp. 41 – 42.

⁶² Louis Lebeer, *Grafiek van Edgard Tytgat*, tent.cat Mechelen (Kultureel Centrum Mechelen) 1964, ongepagineerd.

⁶³ Maurits de Meyer, G. Koch-de Meyer en W.C. van Kuyk, *De volks- en kinderprent in de Nederlanden van de 15^e tot de 20^e eeuw*, Antwerpen 1962, p. 393.

⁶⁴ Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 14. Originele bron: Géo Norge (zie noot 60), p. 51.

traditionele volksprent, behandelt J. de Bosschere in zijn artikel 'Twee Belgische houtgraveurs te Londen' uit 1916 Tytgat als ambachtsman en noemt *Le petit chaperon rouge* zelfs 'timmermanswerk'.⁶⁵

4.3 Ogenschijnlijke naïviteit

Evenals de houtsneden van de volkse prentenmakers, zijn de houtsneden van Tytgat door kunstcritici dikwijls omschreven als naïef. Het onvermengde kleurgebruik, de onderwerpkeuze en het gebrek aan perspectief en realisme hebben allen bijgedragen aan de naïeve en soms zelfs primitieve uitstraling van zijn houtsneden. De term 'artistieke naïviteit' wordt door kunstcritici echter op twee manieren gebruikt: nu eens als compliment, dan weer als verwijt.⁶⁶ Zo laat Charles Wentinck er wederom geen gras over groeien wanneer hij stelt dat, gezien de geringe bijdrage van Tytgat's grafiek aan de moderne kunstontwikkelingen, niets anders resteert dan hem in te lijven bij de primitieven of naïeven.⁶⁷ Ook Nel Wouters, de vrouw van Rik Wouters, spreekt zich in een briefwisseling tussen haar en Tytgat uit over de naïviteit van zijn aquarelschetsen voor *Quelques images de la vie d'un artiste*. Zij vindt zijn schetsen te kinderlijk en vraagt zich dan ook of voor welk lezerspubliek zijn hommage aan Wouters bedoelt is.⁶⁸ Jan Greshoff, Nederlands schrijver en tevens kennis van Tytgat, zet deze naïviteit in een ander daglicht: 'De kunst van Edgard Tytgat is dan ook niet kinderlijk zoals men gaarne beweerd heeft, de kunst van Tytgat is menselijk; maar die menselijkheid begrepen in haar zuiverste staat.'⁶⁹ Daarnaast trekken sommige kunstcritici deze naïviteit door op de algehele persoon van Edgard Tytgat. Volgens Marnix Gijsen bezit hij de onbezonnen geest van een kind waardoor hij de wereld met grote ontvankelijkheid en verbazing bekijkt. Deze kinderlijke verwondering ziet Gijsen als een aangeboren eigenschap die verbonden is aan Tytgat's geboortestad, Brugge. Zo stelt hij dat de inwoners van deze stad het leven nooit zwaarmoedig inzien en de straten altijd vrolijk bewandelen.⁷⁰ Maar tegelijkertijd verdenkt Gijsen hem ervan zijn kinderlijkheid gecultiveerd te hebben. Hij vermoedt dat achter zijn kinderlijk gelaat een zeer berekend en bewust

⁶⁵ J. de Bosschere 1916 (zie noot 8), pp. 10 – 11.

⁶⁶ Willy van den Bussche, *Edgard Tytgat*, tent.cat. Oostende (Museum voor Moderne Kunst Oostende) 1998, pp. 8 – 9.

⁶⁷ Wentinck 1962 (zie noot 49), nawoord. Nota bene: De kritiek van Charles Wentinck op de houtsnijkunst van Edgard Tytgat is in het hoofdstuk 'De Vlaamse houtsnijkunst' al aan bod gekomen.

⁶⁸ Desmedt 1995 (zie noot 4), p. 10.

⁶⁹ Van den Bussche 1998 (zie noot 66), pp. 38 – 40. Jan Greshoff blikt in zijn boek *Afscheid van Europa* (1969) terug op zijn literaire leven en herinneringen, en wijdt hierbij ook een passage aan Edgard Tytgat. Deze passage is geciteerd in het boek van Willy van den Bussche.

⁷⁰ Smeets 1981 (zie noot 30), pp. 205 – 209.

kunstenaar schuil gaat.⁷¹ Deze ambiguïteit weerspiegelt zich in zijn kunst. De op het eerste gezicht komische en luchtige weergave van het leven en de mens, is in wezen de subtiële verbeelding van diepere menselijke vreugden, deugden en gedragingen.⁷² Tytgat's berekende naïviteit is ook Dasnoy opgevallen. Zo schrijft hij in zijn oeuvre-catalogus over de kunstenaar dat zijn wereld niet komisch is, maar poëtisch.⁷³

'Homo Tytгатensis'?

De Vlaamse kunstenaar Edgard Tytгат valt moeilijk te plaatsen binnen de artistieke ontwikkelingen aan het begin van de 20^e eeuw. Zijn kunst sluit aan bij verschillende tendensen in de moderne kunst, maar beantwoordt niet aan één enkele school of beweging. Tytгат is door kunstcritici en -theoretici om die reden dikwijls een randfiguur genoemd. Maar dat heeft hen niet weerhouden zijn kunst alsnog onder te brengen in een moderne kunststroming. Zo probeert André de Ridder Tytгат in 1928 op te nemen in de groep van de Vlaams expressionisten op grond van een veronderstelde gedeelde visie over kunst. Hij neemt in zowel het werk van Tytгат als de Vlaamse expressionisten de neiging waar het onderwerp te herleiden tot de essentie. Daarnaast wijst De Ridder Tytгат op het verhalende aspect van zijn kunst dat volgens hem deze essentialisering in de weg zit. Kunstcritici als Marnix Gijsen, Emiel Langui en Paul Haesaerts hebben zich gekant tegen deze poging van De Ridder en vinden omschrijvingen als impressionist, intimist en verhalend expressionist passender.

Vooraf zijn houtsneden zijn het onderwerp van tegenstrijdige kritieken en meningen. Men vindt dat Tytгат niet behoort tot de beste onder de Vlaamse houtsnijders, die bekend staan als de 'grote Vijf'. Zowel in stilistisch als inhoudelijk opzicht komen *Le petit chaperon rouge* en *Quelques images de la vie d'un artiste* van Tytгат niet overeen met de houtsneden van deze groep. De kritieken van kunstcritici zijn niet mild: Frank van den Wijngaert noemt hem als houtsnijder minder revolutionair, Charles Wentinck tegendraads en onzuiver en Roger Avermaete zelfs ketters. Alleen Joost Vanbrussel plaats zijn 'afwijkende' vormentaal in perspectief door te stellen dat Tytгат reeds vóór de herleving van de houtsnijkunst in België tot een eigen stijl was gekomen die hij ondanks de opkomst van invloedrijke kunstenaars als Frans Masereel trouw bleef.

De Londense uitgaven van Tytгат zijn het best te begrijpen in de context van de traditionele volksprent omdat zij in onderwerp en vormgeving met elkaar overeenstemmen. Op grond daarvan is Tytгат zowel een volkskunstenaar als naïveling genoemd. Deze naïviteit is door kunstcritici enerzijds geprezen als een kwaliteit en anderzijds bekritiseerd als van geen waarde.

⁷¹ Smeets 1981 (zie noot 30), p. 205.

⁷² Lebeer 1964 (zie noot 62), ongepagineerd.

⁷³ Dasnoy 1965 (zie noot 2), voorwoord.

Geconcludeerd kan worden dat de kunst van Tytgat niet te categoriseren valt. Hoewel zijn kunst wel degelijk aspecten van het expressionisme en de volkskunst bezit, kan hij geen expressionist en volkskunstenaar genoemd worden in de nauwe betekenis die kunstcritici aan deze woorden geven. Tytgat is te midden van de Vlaamse moderne kunstontwikkelingen vooral zichzelf gebleven. Wil men hem dan toch categoriseren, dan heeft Marnix Gijsen daar de oplossing voor gevonden: hij scheidt voor Tytgat een geheel nieuwe categorie, de 'homo Tytgatensis'.⁷⁴

⁷⁴ Smeets 1981 (zie noot 30), p. 209.

Literatuurlijst

- Avermaete, Roger, *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, Parijs 1928.
- Borms, Aernout, *Centsprenten: massaproduct tussen heiligenprent en stripverhaal*, Zwolle 2010.
- Bosshere, J. de, 'Twee Belgische Houtgraveurs te Londen', *Onze Kunst* 15 (1916) 30, pp. 9 – 16.
- Boyens, Piet, *Sint-Martens-Latem: kunstenaarsdorp in Vlaanderen*, Tielt 1992.
- Bussche, Willy van den, *Edgard Tytgat*, tent.cat. Oostende (Museum voor Moderne Kunst Oostende) 1998.
- Dasnoy, Albert, *Edgard Tytgat (oeuvre-catalogus)*, Brussel 1965.
- Desmedt, Els, *Edgard Tytgat: houtsnijder*, tent.cat Gent (Museum voor Schone Kunsten Gent) 1995.
- Gyselen, Gaby, 'Houtsnede en lino in Vlaanderen omstreeks de Eerste Wereldoorlog', *Ons Erfdeel* 23 (1978), pp. 217 – 230.
- Hoozee, Robert, *Moderne kunst in België 1900 – 1945*, Antwerpen 1992.
- Hoozee, Robert en Piet Boyens, *Vlaams expressionisme in Europese context 1900-1930*, tent.cat. Gent (Museum voor Schone Kunsten Gent) 1990.
- Langui, Emiel, *Het expressionisme in België*, Brussel 1970.
- Lebeer, Louis, *Grafiek van Edgard Tytgat*, tent.cat. Mechelen (Kultureel Centrum Mechelen) 1964.
- Lebeer, Louis, *Hedendaagse graveerkunst in België*, Limburg 1958.
- Lebeer, Louis, *Frans Masereel*, Antwerpen 1950.
- Lebeer, Louis, *Edgard Tytgat: graveur*, Brussel 1937.
- Lebeer, Louis, *De Vlaamsche houtsnede*, Leuven 1927.
- Meyer, Maurits de, G. Koch-de Meyer, W.C. van Kuyk, *De volks- en kinderprent in de Nederlanden van de 15^e tot de 20^e eeuw*, Antwerpen 1962.
- Nave, Francine, *Frans Masereel (1889 – 1972): vernieuwer van de houtsnijkunst*, tent.cat. Antwerpen (Museum Plantin-Moretus en Stedelijke prentenkabinet) 1989.
- Ostaijen, Paul van, 'Ekspressionisme in Vlaanderen', *De Stroom* 2 (1918), pp. 103 – 117.
- Ridder, André de, *Het expressionisme in de moderne Vlaamsche schilderkunst*, Brugge 1937.
- Ridder, André de, 'Edgard Tytgat', *Sélection: Chronique de la vie artistique* 4 (1928), pp. 3 – 16.
- Roelants, Maurice, *Edgard Tytgat*, Antwerpen 1948.

Smeets, Albert, *Van Ensor tot Permeke: zestien Vlaamse schrijvers zien zestien Vlaamse schilders*, Tielt 1981.

Vanbrussel, Joost (red.), 'Vlaamse houtsnijkunst 20/50', *Vlaanderen* 21 (1972) 172, pp. 209 – 256.

Veen, C.F. van, *Centsprenten: Nederlandse volks- en kinderprenten = Catchpennyprints: Dutch Popular- and childrenprints*, tent.cat. Amsterdam (Rijksprentenkabinet) 1976.

Wentinck, Charles, *Edgard Tytgat: grafiek en tekeningen*, Amsterdam 1962.

Wijngaert, Frank van den, *De moderne Vlaamse houtsnijkunst*, Antwerpen 1927.