

# Meneer Rubens, uw paspoort alstublieft:

*Hoe de nationaliteit van Peter Paul Rubens en zijn omgeving in een museale context neergezet wordt tussen 1980 en 2020 – en waarom Rubens geclaimd wordt als bron van lokale en nationale trots.*



MA Thesis, Cultural History of Modern Europe, Utrecht University

Chiara Desantis  
9528072

16 Augustus 2021

## Inhoud

Abstract .....	3
Inleiding .....	4
1. Nationalisme, natievorming en musea .....	11
2. Vlaams nationalisme sinds 1830 .....	17
3. Rubens in het museum .....	25
Conclusie.....	47
Verantwoording afbeeldingen .....	51
Bibliografie .....	51

## Abstract

Peter Paul Rubens wordt al sinds het ontstaan van het Koninkrijk België ingezet als bron van nationale trots. In dit onderzoek wordt gekeken hoe de nationale identiteit die aan Rubens wordt toegeschreven in een museale context is veranderd tussen 1980 en 2020 en waarom hij geclaimd wordt als bron van trots, op lokaal en nationaal niveau. Rubens dient hierbij als voorbeeld voor hoe hoge kunst ingezet kan worden bij de constructie van een identiteit. Dit wordt gedaan aan de hand een discours analyse van tentoonstellingscatalogi van Antwerpse musea. In de studie naar nationalisme is sinds de negentiende eeuw veel veranderd. Hedendaags nationalisme is heel anders dan negentiende-eeuws nationalisme. In een geglobaliseerde wereld is de natiestaat niet meer vanzelfsprekend het eindproduct van nationalisme. In België is sinds 1830 een Vlaamse natie ontstaan. De Vlaamse natie richtte zich eerst alleen op taalpolitiek. Nu is België opgedeeld in een federaal systeem en heeft Vlaanderen een eigen overheid. In Antwerpse musea worden nog vaak tentoonstellingen over Rubens en zijn tijd gemaakt. In de jaren 80 is er nog niet veel nadruk op identiteit, er wordt voornamelijk ingegaan op Rubens kwaliteiten als kunstenaar. Er komt meer nadruk op identiteit te liggen. Dit is vooral een nadruk op lokale identiteit. Rubens wordt steeds meer vereenzelvigd met de stad Antwerpen. De opbloei van de stad liep grotendeels samen met de carrière van Rubens. Hij werd de belangrijkste schilder van de contrareformatie en voorzag de Antwerpse kerken na de Beeldenstorm weer van schilderijen. Zijn succes wordt gelijk gesteld met het succes van de stad. Dit onderzoek kan geen brede uitspraken doen over Vlaams nationalisme. In België wordt door historici veel onderzoek gedaan naar Vlaams nationalisme. Hopelijk kan dit onderzoek dienen als een voorbeeld voor hoe hoge kunst gebruikt kan worden om een lokale of nationale identiteit kan construeren.

## Inleiding

Peter Paul Rubens was een van de grootste schilders van zijn tijd, en misschien wel van alle tijden. Tijdens zijn leven werd hij de Apelles van zijn tijd genoemd, naar de belangrijkste schilder uit de Klassieke Oudheid. Maar de erfenis van Peter Paul Rubens leefde nog lang voort na zijn dood.<sup>1</sup> Tot op de dag van vandaag is hij wereldberoemd. Hoewel Rubens geboren werd in het Duitse Siegen is hij onlosmakelijk verbonden met Antwerpen, de stad waar hij het grootste deel van zijn leven werkte en woonde, en waar hij in 1640 stierf.

Na de vorming van het Belgische koninkrijk in 1830 moest in de jonge staat een Belgische natie gevormd worden. In 1835 werd er in een Koninklijk Besluit de wens geuit om Belgische helden uit het verleden te eren. Er waren genoeg mensen die in aanmerking zouden komen voor opname in het Belgische pantheon. Niet alleen kunstenaars en wetenschappers kwamen in aanmerking, ook militaire leiders die bijgedragen hadden aan de Belgische onafhankelijkheid werden opgenomen. Het eerste standbeeld dat werd opgericht was voor Augustin Daniel Belliard, de Franse generaal die hielp bij de opstand tegen het Nederlandse koninkrijk. Maar hij werd al snel gevolgd door Rubens.<sup>2</sup> Want wie was een betere held voor de jonge Belgische natie dan een geniale, wereldberoemde kunstenaar en diplomaat. Het toe-eigenen van Rubens gebeurde niet alleen in de negentiende eeuw, maar ook vandaag de dag wordt de herinnering aan de schilder nog ingezet wanneer het over nationalisme in Vlaanderen gaat.

In het geschreven werk dat overgeleverd is van en over Rubens is niet duidelijk hoe Rubens zichzelf zag. Of hij zichzelf als Duitser, Antwerpenaar, Vlaming of als inwoner van de Lage Landen zag is niet bekend. Of zag hij zichzelf als Europeaan? Hij werkte immers als diplomaat aan verschillende hoven over het hele continent. Het gebrek aan duidelijkheid vanuit Rubens zelf gaf vele groepen de mogelijkheid om Rubens te claimen en tot eigen held te maken. De cultus rondom Rubens begon in 1815 met de terugkeer van veertig van zijn werken na de slag bij Waterloo. De cultus kwam tot een hoogtepunt met de opening van het Rubenshuis in 1946 in Rubens' voormalige woonhuis.<sup>3</sup> Het Rubenshuis had lange tijd geen grote eigen collectie, maar was desondanks het populairste museum

---

<sup>1</sup> Maria Varshavskaya en Xenia Yegorova, *Peter Paul Rubens* (New York: Parkstone International 2012), 10.

<sup>2</sup> Jo Tollebeek en Tom Verschaffel, "Group portraits with national heroes: the pantheon as an historical genre in nineteenth-century Belgium," *National Identities* 6:2 (2004), 92-93.

<sup>3</sup> Hans Cools, "Antwerpen: het Rubenshuis." In *België: een parcours van herinnering / Plaatsen van geschiedenis en expansie*, red. Jo Tollebeek (Amsterdam: Uitgeverij Bart Bekker 2008), 137-138.

van de stad. Het idee om in dezelfde ruimte te staan als Rubens was voor velen onweerstaanbaar.<sup>4</sup>

Het nationalisme is opgekomen in de negentiende eeuw en leidde tot de vorming van natiestaten in Europa. De klassieke definitie van de natie is afkomstig van Franse filosoof Ernest Renan. In de jaren tachtig worden belangrijke concepten in de studie naar nationalisme geïntroduceerd. Benedict Andersons *imagined communities*, Eric Hobsbawms *invented traditions* en Pierre Nora's *vieux de mémoire* doen hun intrede. Dit onderzoek bouwt voornamelijk voort op het werk van Amsterdamse hoogleraar Moderne Europese Letterkunde Joep Leerssen. Zijn boek *National thought in Europe* gaat vooral over negentiende-eeuws nationalisme. Voor modern en hedendaags nationalisme wordt vooral gebruik gemaakt van het werk van Maarten Van Ginderachter, die schrijft over *national indifference*, een concept dat geïntroduceerd wordt door Tara Zahra, Pieter Judson en James Bjork.

Bij de afscheiding van België van Nederland werd Rubens omgevormd tot een Belgische held. Naarmate de negentiende eeuw vorderde werd Rubens steeds meer een Vlaming of Antwerpenaar en steeds minder Belgisch.<sup>5</sup> In deze scriptie zal onderzocht worden *hoe de nationaliteit van Peter Paul Rubens en zijn omgeving in een museale context neergezet wordt tussen 1980 en het heden – en waarom Rubens geclaimd wordt als bron van lokale en nationale trots*. Eerst zal er gekeken worden naar een geschiedenis van het onderzoek naar nationalisme en het belang van musea in de ontwikkeling van nationalisme. Daarna zal de ontwikkeling van nationale gevoelens in België besproken worden. Deze bevindingen zullen toegepast worden op een aantal tentoonstellingscatalogi. Hiervoor worden tentoonstellingscatalogi gebruikt uit het Rubenshuis en het Museum voor de Schone Kunsten in Antwerpen (KMSKA). Daarnaast wordt er gekeken naar het Vlaamse Topstukendecreet en de Rubenswandeling die door de stad Antwerpen is uitgegeven.

De casussen die in deze scriptie onderzocht worden zijn natuurlijk niet de enige casussen die iets zouden kunnen zeggen over dit onderwerp. Er had ook voor gekozen kunnen worden om te kijken naar beleidsstukken van de Vlaamse en Belgische overheden, of om een analyse te doen van hoe Rubens in Vlaamse en Belgische kranten besproken

---

<sup>4</sup> Cools, "Antwerpen: het Rubenshuis," 148.

<sup>5</sup> Ibidem, 139-140.

wordt. Rubens zal in deze scriptie als voorbeeld gebruikt worden bij het onderzoek naar de constructie van een Vlaamse nationale identiteit door het gebruik van hoge cultuur. In dit onderzoek ligt een grote nadruk op werk uit Antwerpen. Hier worden de meeste Rubenstentoonstellingen georganiseerd, het Rubenshuis is zelfs volledig aan hem gewijd. De catalogi die in dit onderzoek gebruikt worden brengen wel enige beperkingen met zich mee. Ze geven maar een beperkt beeld van de tentoonstelling waar ze op gebaseerd zijn. Daarnaast is de opbouw in elke catalogus anders. Hierdoor wordt niet overal even diep ingegaan op de materie van de tentoonstelling. Sommige catalogi bevatten essays van verschillende conservatoren of wetenschappers, terwijl anderen alleen beginnen worden met een korte inleiding, gevolgd door plaatjes van de tentoongestelde schilderijen.

Er wordt vandaag de dag nog steeds veel onderzoek gedaan naar nationalisme in België. Maar er is momenteel niet veel aandacht voor oude hoge kunst in het academisch debat rondom Vlaams nationalisme. Virginie Devillez onderzocht in *Kunst aan de orde: kunst en politiek in België tussen 1918 en 1945* de rol van de Belgische overheid in de stimulering van kunstenaars. Het onderzoek naar Belgisch en Vlaams nationalisme wordt al meer dan een halve eeuw gedaan door emeritus hoogleraar Lode Wils. Onder de vele boeken die hij schreef over nationalisme in België behoren *Vlaanderen, België en Groot-Nederland: mythe en geschiedenis*, en vele andere publicaties rondom Vlaamse natievorming, taalpolitiek en Belgische geschiedenis. Vorig jaar verscheen zijn laatste boek *Op zoek naar een natie: het ontstaan van Vlaanderen binnen België*. Emeritus hoogleraar geschiedenis aan de KU Leuven droeg bij aan het debat rondom Vlaams nationalisme, onder andere via zijn bundel *Nationalism in Belgium: shifting identities, 1780-1995*. Gita Deneckere en Bruno De Wever hebben via *Een geschiedenis van België* bijgedragen aan een breder begrip rondom de ontwikkeling van Belgisch nationalisme. De Wever doet veel onderzoek naar de Vlaamse beweging, vooral gericht op de Tweede Wereldoorlog. Deneckere publiceert over de geschiedenis van de Universiteit Gent, de Vlaamse beweging als massabeweging en over protest in België. Jo Tollebeek publiceert historiografische boeken, in dit onderzoek is zijn bundel *België: een parcours van herinnering*, over plaatsen van herinnering gebruikt. De basis voor het onderzoek naar de manier waarop musea werken werd gelegd door Tony Bennetts *The Birth of the Museum*, waarom hij onderzoek doet naar 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup>-eeuwse musea in Australië, Noord-Amerika en Groot-Brittannië.

In dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van geschreven bronnen. Hiervoor is het nodig een discours analyse toe te passen, omdat in de tekst de gedachten van de schrijver besloten ligt. Hoe Rubens weergegeven wordt is bepaald door de motieven van de auteurs.<sup>6</sup> De centrale vraag in deze scriptie houdt zich bezig met de verandering in het narratief over Rubens en zijn nationale identiteit. Om dit te onderzoeken wordt gekeken naar de manier waarop er over hem gesproken wordt.

Voor deze tekstanalyse is het van belang om te beseffen wat de relatie is tussen de geschreven woorden en de bedoeling van de schrijver. Binnen Critical Discourse Analysis (CDA) zijn een aantal veronderstellingen van belang. De sociale orde is relatief en is historisch bepaald, veranderlijk en sociaal geconstrueerd. De maatschappij is maar tot op zekere hoogte afhankelijk van het gedrag van individuen, de maatschappij is vooral afhankelijk van constructen in de samenleving. Het is als onderzoeker belangrijk om te beseffen dat het heersende discours afhankelijk is van de ideologieën van dominante groeperingen in de maatschappij. Het menselijk handelen en de realiteit waarin wij leven wordt (deels) bepaald door dit heersende discours. Deze machtsverhouding zorgt ervoor dat bepaalde individuen meer macht hebben dan andere individuen.<sup>7</sup>

CDA onderzoekt de manier waarop een discours bijdraagt aan het in stand houden van bepaalde machtsrelaties.<sup>8</sup> Aan de grondslag hiervan ligt de semiotiek. De grondlegger van de semiotiek, Ferdinand de Saussure, zag taal als een systeem van symbolen. Een symbool valt uiteen in twee betekenissen. Aan de ene kant de *signifier*, het woord of de afbeelding (bijvoorbeeld, het woord voor boom). Aan de andere kant de *signified*, het concept dat het woord representeert (een grote plant met een harde stam en groene blaadjes). Beide zijn nodig om betekenis te geven, maar wat je ziet, is afhankelijk van de culturele en taalkundige codes waar je in leeft. Symbolen hebben volgens Saussure geen objectieve betekenis, ze dragen alleen betekenis in relatie tot andere symbolen en culturele codes. Culturele codes kunnen veranderen, en daarmee kan de betekenis van woorden dus ook veranderen. Het geven van betekenis aan symbolen is dus een kwestie van interpretatie. Voor Saussure was er nog een belangrijk onderscheid. Hij onderscheidde het systeem van een taal, de *langue*, en de *parole*, de gesproken taal. *Langue* is de structuur van een specifieke taal en kan bestudeerd worden. Dit wordt omschreven als een

---

<sup>6</sup> Stuart Hall, "Introduction," in *Representation*, red. Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon (Los Angeles: Sage Publications 2013), xix.

<sup>7</sup> Terry Locke, *Critical Discourse Analysis* (Londen: Continuum 2004), 1-2.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 1-2.

structuralistische aanpak.<sup>9</sup> Deze aanpak wordt later aangevuld door Roland Barthes. Hij onderscheidt de denotatie en de connotatie, waarbij de denotatie de algemeen geaccepteerde beschrijving van een woord is, en de connotatie de betekenis die daaraan gegeven wordt.<sup>10</sup> In dit onderzoek wordt dus gekeken naar welke nationaliteiten Rubens toebedeeld krijgt, maar ook welke termen er gebruikt worden om zijn persoon te omschrijven.

Het creëren van een nationale gedachte is in België nooit een gemakkelijke opgave geweest. De Belgische geschiedenis biedt op het eerste gezicht weinig mogelijkheden voor natievorming. Vooral de meertaligheid was een groot obstakel voor traditionele nationalistes.<sup>11</sup> Tot op de dag van vandaag blijft de zoektocht naar een Belgische natie voortduren. In de tussentijd is er ook een Vlaamse nationale identiteit ontstaan. Momenteel richt de discussie zich vooral op de zin en onzin van de creatie van een Vlaamse canon. In 2022 moet de Vlaamse canon gepresenteerd worden.<sup>12</sup> Vlaanderen slaat inmiddels op het hele Nederlandstalige gedeelte van België, en niet meer alleen op het middeleeuwse graafschap. De Belgische historicus Lode Wils doet al lang onderzoek naar Vlaams nationalisme en concludeert dat het geconstrueerde Vlaanderen alleen kon ontstaan door het bestaan van een Belgische nationale staat.<sup>13</sup>

In deze scriptie wordt veel gesproken over België, Vlaanderen en de Zuidelijke Nederlanden. Naar schilders uit de Zuidelijke Nederlanden wordt in de literatuur verwezen als *Vlaamse* meesters, hoewel zij lang niet allemaal uit het graafschap Vlaanderen kwamen. Antwerpen lag ook helemaal niet in dit graafschap, maar was onderdeel van het Hertogdom Brabant. Toch is het niet raar dat alle schilders uit de Zuidelijke Nederlanden uit deze periode als Vlaams aangeduid worden, dit gebeurt in andere talen ook. In Nederland worden de Vlaamse meesters afgezet tegen de Hollandse meesters uit de

---

<sup>9</sup> Stuart Hall, "The Work of Representation," in *Representation*, red. Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon (Los Angeles: Sage Publications 2013), 16-19.

<sup>10</sup> Ibidem, 22-23.

<sup>11</sup> Tom Verschaffel, "Too much on their minds. Impediments and limitations of the national cultural project in nineteenth-century Belgium," in *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, red. Maarten Van Ginderachter en Jon Fox (Londen: Routledge 2019), 15.

<sup>12</sup> Zonder auteur, "Vlaamse canon klaar in 2022: Vlaamse regering legt krijtlijnen vast," *Knack*, 18 september 2020, [https://www.knack.be/nieuws/belgie/vlaamse-canon-klaar-in-2022-vlaamse-regering-legt-krijtlijnen-vast/article-news-1643101.html?cookie\\_check=1612098588](https://www.knack.be/nieuws/belgie/vlaamse-canon-klaar-in-2022-vlaamse-regering-legt-krijtlijnen-vast/article-news-1643101.html?cookie_check=1612098588).

<sup>13</sup> Simone Demeulemeester en Ewald Pironet, "Historicus Lode Wils: 'Ik voorzie dat België uit elkaar valt'," *Knack*, 10 juli 2019, <https://www.knack.be/nieuws/belgie/historicus-lode-wils-ik-voorzie-dat-belgie-uit-elkaar-valt/article-longread-1485599.html>.



Republiek, en ook in het Engels en Italiaans worden deze schilders aangeduid als *Flemish* en *fiamminghi*.

Er is gekozen om primaire bronnen uit de periode tussen 1980 en het heden te onderzoeken. Het jaar 1980 is als startmoment gekozen, omdat dit het moment was waarop België als tweedelige federatie ging opereren. Er is gekozen om dit onderzoek door te trekken naar het heden, omdat er in de afgelopen decennia een opleving is geweest in het Vlaams nationalisme. Politieke partijen als de N-VA en Vlaams Belang krijgen steeds meer steun van het volk en richten zich expliciet op Vlaamse identiteitspolitiek. Vlaams Belang hoopt uiteindelijk zelfs een Vlaamse staat te stichten, waardoor België uiteen zou vallen.<sup>14</sup>

In dit onderzoek zal eerst aandacht worden besteed aan de studie naar nationalisme en nationalisme in musea. Daarna zal gekeken worden naar nationalisme in België sinds 1830. Vervolgens zal er aandacht besteed worden aan catalogi van Rubenstentoonstellingen, om zo de verandering in het narratief over hem te laten zien. Er zal afgesloten worden met een conclusie. Ik hoop dat de inzichten uit dit onderzoek bij kunnen dragen aan het bredere debat rondom de identiteitsvorming in België en Vlaanderen. Ik hoop dat dit onderzoek als voorbeeld kan dienen om te laten zien hoe een persoon uit het verleden in het heden kan worden gebruikt als symbool van trots. Met de groei van Vlaams nationalistische partijen is het van belang om te kijken hoe het verleden daarbij ingezet wordt. Om dit proces van Vlaamse natievorming te consolideren is er door de Vlaamse regering besloten om een Vlaamse canon op te stellen. Deze canon wordt naar Nederlands voorbeeld vormgegeven. Waar de Nederlandse canon een uitkomst is gebleken in het onderwijs, wordt er in België nog fel gediscussieerd over de zin en onzin van een nationale of Vlaamse canon. Voorstanders vinden het een bevestiging van het bestaan van de Vlaamse natie, tegenstanders vinden dat de politiek zich verre moet houden van bemoeienis in het geschiedenisonderwijs. Het idee voor deze Vlaamse canon kwam uit de koker van de Vlaamse nationalistische partijen en wordt van alle kanten bekritiseerd. De canon zou een politiek instrument zijn, terwijl dat niet de bedoeling is. Ook wordt het bestaan van een Vlaamse identiteit ontkend door de tegenstanders van de nationalistische N-VA.<sup>15</sup> De geschiedenis wordt hier ingezet om het Vlaamse verleden tentoon te stellen.

---

<sup>14</sup> "Beginselverklaring," *Vlaams Belang*, geraadpleegd op 10 augustus 2021, <https://www.vlaamsbelang.org/beginselverklaring/>.

<sup>15</sup> Fabian Levefere, "Historicus KU Leuven: "Vlaamse canon neigt naar superioriteitsdenken", " VRT, 13 augustus 2019, <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2019/08/13/canon/>.

De tegenstanders noemen het propaganda, maar de voorstanders vinden dat een natie het eigen verleden moet kennen.<sup>16</sup> Het debat rondom de Vlaams identiteit is springlevend. Ik hoop dat de inzichten uit dit onderzoek bij kunnen dragen aan een beter begrip hoe deze natievorming plaatsvindt.

---

<sup>16</sup> Marijke de Vries, "Brenge een Vlaamse canon gedeelde kennis, of is het staatspropaganda?," *Trouw*, 6 januari 2021, <https://www.trouw.nl/buitenland/brenge-een-vlaams-canon-gedeelde-kennis-of-is-het-staatspropaganda~b9342ecb/>.

## 1. Nationalisme, natievorming en musea

“National museums provide a political roof over the nation’s high culture nurtured by the state and state-led education.”<sup>17</sup>

Er wordt al lange tijd onderzoek gedaan naar nationalisme, maar dit werd lang niet als een cultureel fenomeen gezien, alleen als een politiek fenomeen. Bij de studie naar nationalisme, en het functioneren van nationalisme als politieke stroming, zijn drie aannames van belang: de natie is het meest natuurlijke en meest organische collectief. De staat haalt zijn mandaat voor soevereiniteit uit de natie, waardoor de natie trouw is aan de staat. In de meest ideale situatie komen natie- en staatsgrenzen overeen.<sup>18</sup> Wie behoren er tot de natie en hoe wordt de natie gedefinieerd? De belangrijkste vraag is hierbij, of de natie een natuurlijk gegeven is, of dat de natie gevormd wordt. Wordt de natie gevormd door haar geografische locatie, taal, religie en gebruiken, of juist andersom? De consensus is dat dat natie geen natuurlijk gegeven is, maar wordt gevormd en een product is van de moderne maatschappij. De klassieke definitie van de natie, opgesteld door Ernest Renan, is:

“A nation is therefore a vast solidarity, constituted by the sentiment of the sacrifices one has made and of those one is yet prepared to make. It presupposes a past; it is, however, summarized in the present by a tangible fact: consent, the clearly expressed desire to continue a common life.”<sup>19</sup>

Deze definitie uit Renans lezing uit 1882 legt de nadruk op de erkenning van een gezamenlijk verleden en op de vrijwillige participatie van de individuen in de natie. Voor Renan en zijn tijdgenoten was de natie de meest logische manier om de wereld geografisch in te delen.<sup>20</sup> De natiestaat kan zich op twee manieren ontwikkelen. Aan de ene kant, zoals in Engeland en Frankrijk gebeurde, kan de natie zich ontwikkelen binnen het proces van staatsvorming. Aan de andere kant, zoals in Duitsland, vormde de natie zich voor de nationale staat. Het is hierbij moeilijker om de natie te duiden, de natie laat zich hier beter omschrijven als *Kulturnation*, waarbij de natie gedefinieerd wordt door een gezamenlijke

---

<sup>17</sup> Gabriella Elgenius, “National museums as national symbols,” in *National Museum and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius (Londen: Routledge 2015), 149.

<sup>18</sup> Joep Leerssen, *National Thought in Europe* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2010), 13-14.

<sup>19</sup> Ernest Renan, *What Is a Nation? And Other Political Writings* (New York: Columbia University Press 2018), 261.

<sup>20</sup> Arnold Labrie, “Ijkpunten in het theoretische en historiografische debat,” in *Nationalisme, naties en staten: Europa vanaf circa 1800 tot heden*, red. Leo H.M. Wessels en Toon Bosch (Nijmegen: Vantilt 2012), 59.

taal, cultuur en etniciteit, en niet door landsgrenzen. De *Kulturnation* staat hier tegenover de *Staatsnation*.<sup>21</sup>

In België ontstonden ook eerst nationale gevoelens, voordat het officieel een staat was. België werd gekenmerkt door meertaligheid. In de achttiende eeuw werd er door de elite Frans gesproken, Latijn aan de universiteit in Leuven, en Nederlands door het volk in de Nederlandstalige gebieden.<sup>22</sup> Een gemeenschappelijke taal is geen criterium voor een natie, maar vaak wordt dit wel als een sterke basis voor een nationale identiteit gezien. Er zijn in de wereld vele duizenden talen en dialecten, maar slechts een paar honderd staten. Veel naties waren dus bereid om hun taal op te geven als criterium voor de natie in het staatsvormingsproces.<sup>23</sup> In het geval van België is het gebrek aan een gemeenschappelijke taal juist wat hen als natie onderscheidde van Nederland, waar ze toen nog onderdeel van waren. De nationalistische elite in de negentiende eeuw was er juist van overtuigd dat de sterke regionale identiteit te verenigen was met een nationale, Belgische identiteit.<sup>24</sup> In België zorgden musea er al voor het ontstaan van de staat voor dat er al vroeg een grote collectie kunstwerken verzameld werd die de nationale identiteit weergaven.<sup>25</sup> Het eerste nationale museum werd vijf jaar nadat de staat gesticht was geopend, de Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten van België, in Brussel.<sup>26</sup> Bij de stichting van dit museum werden alle werken van Vlaamse meesters genationaliseerd. De makers van deze werken werden allemaal genationaliseerd als Belgen.<sup>27</sup> In een museum kan een trots, nationaal verleden tentoongesteld worden. Voor nieuwe natiestaten waren ze daarom een goed middel om het eigen verleden een ereplaats te geven. Musea zijn een manier van de staat om legitimiteit te claimen, ze worden dan ook vaak op belangrijke staatkundige momenten opgericht, zoals na de onafhankelijkheid.<sup>28</sup>

---

<sup>21</sup> Labrie, "IJKpunten in het theoretische en historiografische debat," 65-68.

<sup>22</sup> Verschaffel, "Too much on their minds, 16.

<sup>23</sup> Labrie, "IJKpunten in het theoretische en historiografische debat," 79.

<sup>24</sup> Verschaffel, "Too much on their minds," 15.

<sup>25</sup> Tony Bennett, "Museums, nations, empires, religions," in *National Museum and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius (Londen: Routledge 2015), 69.

<sup>26</sup> Stefan Berger, "National Museums in between nationalism, imperialism and regionalism," in *National Museum and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius (Londen: Routledge 2015), 18.

<sup>27</sup> Dominique Poulot, "The changing roles of art museums," in *National Museum and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius (Londen: Routledge 2015), 99.

<sup>28</sup> Elgenius, "National museums as national symbols," 147.

Na de val van Napoleon en de opkomst van de natiestaat werden er in Europa steeds meer musea gesticht.<sup>29</sup> Musea werden door Benedict Anderson al aangehaald in *Imagined Communities* als drijvende krachten in het natievormingsproces.<sup>30</sup> Zij bepalen immers wat er tentoongesteld wordt uit het nationale verleden, en wat niet. Er moeten dan keuzes gemaakt worden over wat er tot het collectieve behoort en wat niet. Volgens historicus Rosamund McKitterick zijn musea daarom een essentiële schakel in het natievormingsproces. Hoewel de eerste musea pas in de 19<sup>e</sup> eeuw gesticht werden, grijpen zij vaak veel verder terug bij de vorming van een nationale identiteit. Het illustere verre verleden van een volk wordt aangehaald als collectief geheugen, de belangrijkste gebeurtenissen uit de geschiedenis werden in musea getoond.<sup>31</sup> De werken van geniale landgenoten uit het verleden lieten vaak belangrijke momenten uit het nationale collectieve geheugen zien. Deze kunst liet het genie van de natie zien en toonde daarmee de superioriteit van het land.<sup>32</sup> De band met het verleden is vaak gebaseerd op vermeende etnische overeenkomsten met de voorouders.<sup>33</sup> In de negentiende eeuw was er geen ruimte voor regionale sentimenten in musea. Regionale musea werden omgetoverd tot nationale musea, waarbij regionale verhalen in een nationale mal gegoten werden. De vraag was vooral wanneer een regionale identiteit veranderde in een nationale identiteit en hoe onderdelen van een regionale identiteit bij konden dragen aan het versterken van de nationale identiteit.<sup>34</sup>

Tijdens de Eerste en Tweede Wereldoorlog werd duidelijk dat nationalisme ook een keerzijde heeft, en mensen tot vreselijke dingen kan drijven. Na de Eerste Wereldoorlog moesten nationale musea zichzelf heruitvinden. In heel Europa vond dit proces plaats. De rijke artistieke geschiedenis werd een manier voor landen om de moraal weer op te krikken na de Eerste Wereldoorlog.<sup>35</sup> De Lage Landen hadden sinds de zestiende en zeventiende

---

<sup>29</sup> Peter Aronsson en Gabriella Elgenius, "Introduction," in *National Museum and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius (Londen: Routledge 2015), 2.

<sup>30</sup> Bennett, "Museums, nations, empires, religions," 67.

<sup>31</sup> M. Elizabeth Weiser, *Museum Rhetoric: building Civic Identity in National Spaces* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2017), 129.

<sup>32</sup> Berger, "National Museums in between nationalism, imperialism and regionalism," 16.

<sup>33</sup> Weiser, *Museum Rhetoric*, 131.

<sup>34</sup> Berger, "National Museums in between nationalism, imperialism and regionalism," 14.

<sup>35</sup> Péter Apor, "Museums of civilization, museums of state, museums of identity," in *National Museum and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius (Londen: Routledge 2015), 39.

eeuw al een rijke artistieke traditie, die in deze periode aangehaald kon worden in het proces van natievorming.<sup>36</sup>

Vanaf het einde van de jaren zestig van de twintigste eeuw is de opkomst van regionalisme te zien. Dit valt deels te wijden aan het verlies van soevereiniteit van de nationale staten door de opkomst van de Europese Gemeenschap en haar opvolgers. In België uitte dit zich in de groei naar federaties verdeeld in een Nederlands en Franssprekend gedeelte. In de meest extreme gevallen heeft regionalisme xenofobie en separatistische neigingen tot gevolg.<sup>37</sup> De Vlaamse nationalistische partijen hebben sinds de jaren negentig hun afkeer van de Franssprekende Walen ingeruild voor een afkeer van migranten.<sup>38</sup>

In de jaren tachtig worden er onder invloed van de culturele wende belangrijke concepten in de studie naar nationalisme geïntroduceerd. Concepten als *imagined communities*, *invented tradition* en *lieux de mémoire* werden van grote invloed. Wat het onderzoek na de culturele wende kenmerkt, is dat nationalisme nu als cultureel fenomeen wordt erkend, in plaats van als politiek fenomeen. Wat de drie concepten gemeen hebben, is de postmoderne aanpak. De natie wordt als een subjectief concept beschouwd, aandacht voor representatie, discours, herinnering, verbeelding en inventie zijn een uiting hiervan. Waar de studie naar nationalisme eerst vooral top-down was, is dit nu vaak omgekeerd. Vroeger werd aangenomen dat de rol van de elite groot was. Zij zouden het nationalisme naar het gewone volk brengen. Nu wordt vaak onderzocht wat het effect is van een tegengestelde aanname.<sup>39</sup>

In veel modernistische theorieën werd nationalisme gezien als een niet te stoppen kracht met als onvermijdelijk einddoel de creatie van een natiestaat. In de laatste jaren is een andere stroming binnen de studie naar nationalisme opgekomen, die zich meer richt op de moeilijkheden bij het vormen van een natie.<sup>40</sup> Hier wordt de natie niet gezien als een bestaande groep die bevrijd moet worden, maar eerder als een praktische categorie. Dit concept van *national indifference* wordt veelal onderzocht door Jeremy King, Tara Zahra,

---

<sup>36</sup> Apor, "Museums of civilization, museums of state, museums of identity," 41.

<sup>37</sup> Leerssen, *National Thought in Europe*, 239-240.

<sup>38</sup> Ibidem 244.

<sup>39</sup> Labrie, "IJKpunten in het theoretische en historiografisch debat," 85-86.

<sup>40</sup> Maarten Van Ginderachter en Jon Fox, "Introduction," in *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, red. Maarten Van Ginderachter en Jon Fox (Londen: Routledge 2019), 1.

Pieter Judson en James Bjork.<sup>41</sup> Zahra ziet *national indifference* als een modern verschijnsel, dat ontstaan is in reactie op traditionele nationalistische ideeën. De beste vorm van staatsinrichting was dus een indeling waarin een natie, los van andere naties, in een staat georganiseerd werd.<sup>42</sup> Hoewel het concept van national indifference vanuit de studie naar Oost-Europees nationalisme is ontstaan, is het concept ook van toepassing bij de studie naar Belgisch nationalisme in de negentiende eeuw.<sup>43</sup> National indifference kan zich manifesteren in twee categorieën: als mensen dingen *wel* doen om duidelijk te maken dat ze geen onderdeel uitmaken van een natie, en als mensen dingen *niet* doen om te laten zien dat ze geen onderdeel uitmaken van een natie. Vooral de laatste variant kan gebruikt worden voor politieke doeleinden, omdat men zich zo duidelijk buiten de dominante natie kan profileren. Naast deze actieve vormen van national indifference, kan er met de term ook bedoeld worden dat het volk zich onbewust is van het bestaan van de natie en er daardoor niet in participeert.<sup>44</sup> De nadruk van deze manier van onderzoek naar nationalisme ligt niet op de elite. Volgens Fox en Van Ginderachter is de enige manier om nationalisme op een goede manier te onderzoeken door te kijken naar de lagere klassen, alleen zo is het mogelijk om te zien of nationale gevoelens echt doorgedrongen zijn in een land, of dat het op een elitair project berust.<sup>45</sup>

Het einde van de Koude Oorlog luidde een geheel nieuwe periode in voor musea in Europa. Traditioneel waren zij belast met de taak om de nationale identiteit te tonen, maar nu ging veel meer groepen in de samenleving een plekje in de canon opeisen. Dit leidde tot een opleving in de bouw van musea, zo'n grote golf was er sinds de negentiende eeuw niet meer geweest.<sup>46</sup> Vanaf de jaren negentig zijn musea meer in een internationale context gaan werken, en zijn er meer narratieven die worden opgenomen in hun collectie. Ze moeten zich bewegen in het machtsspel tussen de agenda's van regeringen, de kunstmarkt en het cultuurbeleid. Door globalisering moet er ook steeds meer rekening gehouden worden met de internationale bezoeker.<sup>47</sup> Tijdens de twintigste eeuw ondergingen musea

---

<sup>41</sup> Van Ginderachter en Fox, "Introduction," 2.

<sup>42</sup> Ibidem, 4.

<sup>43</sup> Jon Fox, Maarten Van Ginderachter en James M. Brophy, "Conclusion," in *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, red. Maarten van Ginderachter en Jon Fox (Londen: Routledge 2019), 248.

<sup>44</sup> Ibidem, 252-253.

<sup>45</sup> Ibidem, 253-254.

<sup>46</sup> Robin Ostow, "Introduction," in *(Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, red. Robin Ostow (Toronto: Toronto University Press 2008), 4-5.

<sup>47</sup> Poulot, "The changing roles of art museums," 113.

een verandering. Van oudsher zijn zij de instituten die bijdragen aan het beschavings- en natievormingsproces. Musea gingen steeds meer de identiteit van de gemeenschap weergeven.<sup>48</sup> Na de val van de Berlijnse Muur is er weer een hernieuwde interesse gekomen in de natie en natievorming. Het verschil is, dat er nu geen *grand narrative* meer is, maar dat er juist veel verschillende narratieven gebruikt worden.<sup>49</sup>

Ook in de huidige tijd blijft het museum van groot belang voor het natievormingsproces. De uitdaging voor musea is nu vooral de spanning tussen de wens om de natie tentoon te stellen en de steeds grotere diversiteit van de geglobaliseerde samenleving. Hierdoor zijn nationale musea ook onderhevig aan invloeden vanuit de maatschappij, zoals culturele en politieke veranderingen.<sup>50</sup> Musea laten, bewust of onbewust, zien wat er belangrijk is in een staat. Ze visualiseren de geschiedenis en moeten op die manier kiezen wat ze wel en niet laten zien.<sup>51</sup> Ook zijn musea een plek waar educatie plaatsvindt. Ze laten het volk zijn geschiedenis zien. Hoge kunst laat niet alleen de artistieke talenten van voorouders zien, het kan ook belangrijke momenten uit de vaderlandse geschiedenis tonen. Musea zijn niet alleen culturele instituten, ze zijn onderhevig aan politieke veranderingen en ondervinden er invloed van.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Apor, "Museums of civilization, museums of state, museums of identity," 59.

<sup>49</sup> Weiser, *Museum Rhetoric*, 132.

<sup>50</sup> Aronsson en Elgenius, "Introduction," 2.

<sup>51</sup> Elgenius, "National museums as national symbols," 148.

<sup>52</sup> *Ibidem*, 149.



## 2. Vlaams nationalisme sinds 1830

Hoewel de Franse politicus Talleyrand al bij de Belgische onafhankelijkheid in 1830 riep dat er geen Belgische natie bestond, is het te kort door de bocht om te zeggen dat de Walen eigenlijk Fransen zijn en de Vlamingen eigenlijk Nederlanders. De realiteit ligt complexer. Hoewel de Vlaamse en Waalse natie van elkaar verschillen, zijn ze wel degelijk anders dan hun buurlanden. Maar ze verschillen ook van elkaar, vooral de Vlamingen vereenzelvigen zich niet sterk met de Belgische natie.<sup>53</sup> Sinds 1830 heeft het Vlaams, en Belgisch, nationalisme veel doorgemaakt en is het op veel manieren veranderd. In dit hoofdstuk zal de ontwikkeling van het nationalisme in België uiteengezet worden en besproken worden hoe, na het ontstaan van het Belgische koninkrijk in 1830, het Vlaamse nationalisme ontstond.

### **De Zuidelijke Nederlanden**

Onder de hertogen van Bourgondië, en later onder Karel V, waren de Lage Landen verenigd onder dezelfde leider. Dit veranderde in de tweede helft van de zestiende eeuw. De Noordelijke Nederlanden scheidten zich tijdens de Tachtigjarige Oorlog af van het Spaanse rijk van Filips II. De Zuidelijke Nederlanden bleven in Spaanse, en later Oostenrijkse, handen. Dit gebied, grofweg het huidige België, zou in de daaropvolgende eeuwen het strijdtoneel worden van grote Europese machten om hun oorlogen uit te vechten. Dit zou zo blijven tot aan de Franse Revolutie en het einde van het ancien regime.<sup>54</sup>

### **Het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden**

Na de Franse Revolutie en de opkomst en val van Napoleon wordt op het Congres van Wenen door de Europese grootmachten besloten dat de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden verenigd moeten worden in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, onder leiding van een afstammeling van Willem van Oranje, die als Koning Willem I het staatshoofd werd. Samen moesten de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden als buffer tegen Frankrijk dienen, mocht er daar ooit weer een leider met expansiedrift aan de macht komen. Vanaf het begin waren er in het Zuidelijke Nederlanden problemen met het nieuwe koninkrijk. In 1815 was er al protest tegen Willem I in het Zuidelijke deel van het nieuwe

---

<sup>53</sup> Alan Arwine en L. Meyer, *The Changing Basis of Political Conflict in Advanced Western Democracies: The Politics of Identity in the United States, The Netherlands and Belgium* (New York: Palgrave Macmillan 2013), 72.

<sup>54</sup> Gita Deneckere, Tom De Paepe en Bruno De Wever, *Een geschiedenis van België* (Gent: Academia Press 2012), 21-26.

koninkrijk. In 1830 leidde dit protest tot een opstand tegen Nederlanders die uitmondde in het stichten van de Belgische staat.<sup>55</sup> Toen België in 1830 onafhankelijk werd stond het cultureel gezien veel dichterbij Frankrijk dan bij Nederland. De bourgeoisie en hogere klasse hielden zich ook bezig met het bevorderen van de Franse taal en cultuur, aangezien dit gezien werd als een taal die stond voor beschaving en vooruitgang. De volkstaal, het Vlaams, werd door de elite gezien als een inferieur dialect.<sup>56</sup> Willem I had zich voor 1830 al beziggehouden met de taalkwestie in zijn nieuwe koninkrijk. In de Zuidelijke Nederlanden was het Vlaams dan wel de volkstaal, de taal van de elite was het Frans. Hierdoor was de bureaucratie ook voor een groot deel verfranst. Willem I zette zich in om dit terug te draaien en het Nederlands weer terug in de gratie te brengen.<sup>57</sup>

In de eeuwen daarvoor waren de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden op veel vlakken uit elkaar gegroeid, in het noorden was men overwegend protestant, in het zuiden overwegend katholiek.<sup>58</sup> De katholieke beweging bleef heel lang sterk aanwezig in Vlaanderen. Waar het geïndustrialiseerde Wallonië zich juist tegen de invloed van de kerk keerde gebeurde dit in het meer landelijke Vlaanderen niet.<sup>59</sup> Ook waren er grote economische verschillen tussen verschillende delen van het koninkrijk. De Zuidelijke Nederlanden waren al vroeg geïndustrialiseerd, het noorden haalde van oudsher het grootste deel van haar economische voorspoed uit de overzeese handel. Willem I zag in het geïndustrialiseerde zuiden mogelijkheden om zijn schatkist aan te vullen.<sup>60</sup>

### **Het begin van het Koninkrijk België**

Direct na het ontstaan van de Belgische staat was er wel degelijk sprake van het bestaan van een Belgische natie. Al snel veranderde dit en begon er in het land een Vlaamse natie te ontstaan. Onder Vlaamse intellectuelen ontstond dit idee, omdat zij het gevoel hadden ze het recht zouden moeten hebben om hun eigen taal te kunnen spreken. Al snel werd ook het katholieke karakter van de Vlaamse beweging vastgelegd, doordat de Vlaamse beweging ging samenwerken met de Christendemocraten. Ook werd er een eigen feestdag en een eigen symbool (de Vlaamse leeuw) in het leven geroepen voor de

---

<sup>55</sup> Deneckere, De Paepe en De Wever, *Een geschiedenis van België*, 51.

<sup>56</sup> Kas Deprez, "The Language of the Flemings," in *Nationalism in Belgium: shifting identities, 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos (Londen Macmillan LTD 1998), 97-98.

<sup>57</sup> Deneckere, De Paepe en De Wever, *Een geschiedenis van België*, 49-51.

<sup>58</sup> Ibidem, 46-47.

<sup>59</sup> Lieve Gevers, "The Catholic Church and the Flemish Movement," in *Nationalism in Belgium: shifting identities, 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos (Londen: Macmillan LTD 1998), 111.

<sup>60</sup> Deneckere, De Paepe en De Wever, *Een geschiedenis van België*, 46-47.

Vlamingen. Deel uitmaken van de Vlaamse natie sloot in deze periode echter niet uit dat iemand zich ook deel van de Belgische natie kon voelen, zo was het gebruikelijk om op de Vlaamse nationale feestdag de Belgische vlag uit de hangen. Het anti-Belgische sentiment dat nu bestaat binnen de Vlaamse beweging bestond in die tijd nog niet.<sup>61</sup>

Hoewel de Vlamingen lastig te duiden zijn als etnische groep, vond er rond het einde van de negentiende eeuw een verandering plaats in Vlaanderen. Rond 1900 begon de Vlaamse beweging zich breder te oriënteren dan alleen de taalpolitiek. Ze richtten zich ook steeds meer op hun culturele identiteit. De taalpolitiek richtte zich er steeds meer op dat in Vlaanderen enkel nog Vlaams gesproken zou worden, maar het Vlaamse bewustzijn groeide en breidde zich uit. Daarnaast werd er ingezet op cultuur als geheel, groepssolidariteit binnen de Vlaamse gemeenschap en emancipatie in de economie, het onderwijs en op sociale vlakken. De nieuwe Vlaamse elite had als hoofddoel om de Franstalige Universiteit van Gent te veranderen in een Vlaamse universiteit. De Vlaamse beweging ging deze doelen ook steeds meer via de politiek proberen te bereiken. Waar de Vlaamse identiteit voorheen naast de Belgische identiteit kon bestaan, werd het in deze periode steeds meer duidelijk dat deel uitmaken van de Vlaamse natie niet samen kon gaan met trouw aan het Belgische staat.<sup>62</sup>

## **De Wereldoorlogen**

Het Belgische patriottisme kreeg een impuls in de Eerste Wereldoorlog, tijdens de Eerste Wereldoorlog bleven de meeste Vlamingen trouw aan de Belgische staat. Een groot deel van hen zou om het leven komen in *Flanders fields*. In het Vlaamse deel dat bezet was door de Duitsers werd er door de Duitsers een *Flamenpolitik* gevoerd, waarbij Vlamingen, en de Vlaamse taal, een voorkeursbehandeling kregen om zo collaboratie te stimuleren. De Duitse bezetter zorgde ervoor dat de Gentse Universiteit Vlaams werd, al veranderde dit weer terug naar Frans na 1918.<sup>63</sup> De mensen die hierin meegingen werden door de Belgische overheid als verraders beschouwd. Dit zorgde ervoor dat de Vlaamse beweging na de Eerste Wereldoorlog in diskrediet raakte bij de Belgische bevolking. Er ontstond een schisma binnen de Vlaamse beweging, met een kant die wilde opereren binnen de

---

<sup>61</sup> Louis Vos, "The Flemish National Question," in *Nationalism in Belgium Shifting Identities 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos (Londen: Macmillan LTD 1998), 83-87.

<sup>62</sup> Louis Vos, "Shifting Nationalism: Belgians, Flemings and Walloons," in *The National Question in Europa in Historical Context*, red. Roy Porter en Mikulás Teich (Cambridge: Cambridge University Press 1993), 136-137.

<sup>63</sup> Vos, "Shifting Nationalism," 136-137.

Belgische staat en een kant die een aparte Vlaamse staat wilde oprichten. Een klein deel van de Vlaamse beweging ging de Belgische staat zien als onderdrukkers van het Vlaamse volk.<sup>64</sup> Uiteindelijk resulteerde de erfenis van de Eerste Wereldoorlog er wel in dat de Vlaamse natie serieus genomen werd als een echt volk binnen de Belgische staat, met een eigen nationale identiteit.<sup>65</sup>

De Vlaamse taal zou altijd een essentieel onderdeel van de Vlaamse identiteit zijn, juist omdat het in België niet vanzelfsprekend is dat er Vlaams gesproken wordt.<sup>66</sup> Wat ook belangrijk was voor de Vlaamse taal was dat het vooral niet Nederlands was. Het verschil met het Nederlands is wat Vlamingen onderscheidt van de Nederlanders, wat misschien wel net zo belangrijk is als het onderscheid tussen de Vlamingen en de Walen.<sup>67</sup> De pro-Belgische Vlamingen streden vooral via taalwetgeving voor hun natie. Uiteindelijk werd besloten dat de hoofdtal in Vlaanderen Vlaams en in Wallonië Frans zou worden, met Brussel als tweetalige hoofdstad. De bureaucratie van het land zou wel tweetalig worden. Vanuit de Franse elite kwam hier veel weerstand ook en ook de Vlaamse nationalisten waren niet tevreden. Direct na de Eerste Wereldoorlog werd de Vlaams nationalistische *Frontpartij* opgericht, met als doel om de Belgische staat te doen verdwijnen.<sup>68</sup> Deze beweging werd opgericht door soldaten die tijdens de Eerste Wereldoorlog te maken kreeg met anti-Vlaamse discriminatie in de loopgraven. Een radicaal deel overwoog zelfs de terugkeer van Vlaanderen bij Nederland. Hoewel zij inzetten op zelfbestuur was het grootste deel van Vlamingen trouw aan de Belgische staat, met de hoop dat de belangrijkste struikelblokken voor de Vlamingen aangepakt zouden worden. De Belgische staat werd ook een stuk sterker na de Eerste Wereldoorlog, zo sterk dat de Waalse beweging bijna helemaal verdween. De Waalse nationalist die zich tegen het Vlaamse nationalisme keerden gingen zichzelf zien als Belgische nationalist.<sup>69</sup>

In 1933 veranderde de partij in het *Vlaams Nationaal Verbond*, waarvan ook een deel van de aanhangers anti-parlementaire neigingen had.<sup>70</sup> Al in het Interbellum verzet de pers in nazi-Duitsland zich tegen de ‘Franse’ invloeden in het Belgische kunstbeleid, naar aanleiding van een tentoonstelling van Belgische kunst die in Berlijn was georganiseerd.

---

<sup>64</sup> Arwine en Meyer, *The Changing Basis of Political Conflict in Advanced Western Democracies*, 76-77.

<sup>65</sup> Vos, “The Flemish National Question,” 88-89.

<sup>66</sup> Deprez, “The Language of the Flemings,” 107.

<sup>67</sup> *Ibidem*, 98.

<sup>68</sup> Vos, “The Flemish National Question,” 88-89.

<sup>69</sup> Vos, “Shifting Nationalism,” 138.

<sup>70</sup> Vos, “The Flemish National Question,” 88-89.

Vanuit Duitsland was er veel respect voor de Vlaamse schilderkunst, die volgens hen lang onderdrukt was door de Franstalige Walen. De Duitsers zagen de Vlamingen als een verwant volk.<sup>71</sup> De Nieuwe Orde, die in Europa zou ontstaan, moest zich op artistiek vlak meten aan grote meesters uit het verleden. Als eerste, Michelangelo, de grootste Renaissance kunstenaar. Daarnaast Rubens, de grootste schilder van de Vlaamse Contrareformatie. En als laatste Rembrandt, die juist de geest van de Reformatie belichaamde.<sup>72</sup> De Vlaamse nationalisten met fascistische sympathieën sloten zich in de Tweede Wereldoorlog aan bij de Duitse bezetter, in de hoop om na de oorlog een Vlaamse Nieuwe Orde te kunnen stichten. Wederom bereikte deze collaboratie niet het gewenste effect, nog meer dan na de Eerste Wereldoorlog, werd er met veel argwaan naar deze collaborateurs gekeken. De Vlaamse beweging was weer in diskrediet gebracht, het Vlaamse nationalisme werd nu gezien als onpatriottisch. De reactie was zo heftig dat de Vlaamse nationalisten (voorlopig) van het politieke toneel raakten. Hierdoor ontstond bij veel Vlamingen, ook de minder radicale, wel het gevoel dat zij gestraft werden, omdat ze uit Vlaanderen kwamen.<sup>73</sup>

### **België na de Tweede Wereldoorlog**

Na de Tweede Wereldoorlog groeide het gat tussen de Vlamingen en Walen nog meer. Hoewel er over het algemeen, net als na de Eerste Wereldoorlog, juist sprake was van meer Belgisch nationalisme, was er ook controverse, vooral rondom de koning, Leopold III. Tijdens de oorlog was hij in België gebleven, zijn rol tijdens de bezetting was onduidelijk. De overwegend katholieke Vlamingen stonden achter de koning, terwijl de niet-katholieke Walen juist tegen zijn terugkeer waren. Uit het referendum over zijn terugkeer kwam dezelfde conclusie, de koning werd in Vlaanderen met overweldigende meerderheid gesteund en in Wallonië en Brussel bleek juist weinig animo te zijn voor Leopolds terugkeer. Ondanks dat de meerderheid van de bevolking voor Leopolds terugkeer stemde, besloot hij toch af te treden en werd zijn zoon Boudewijn koning. Veel Vlamingen zagen dit als een knieval voor de Walen, maar dit sterkte hun eigen nationale identiteit juist.<sup>74</sup>

### **De jaren vijftig en zestig**

---

<sup>71</sup> Virginie Devillez, *Kunst aan de orde, Kunst en Politiek in België 1918-1945* (Gent: Snoeck 2003), 224-225.

<sup>72</sup> Ibidem, 294.

<sup>73</sup> Vos, "Shifting Nationalism," 139-140.

<sup>74</sup> Ibidem, 140.

In het midden van de jaren vijftig ging de beweging ook meer inzetten op politieke autonomie.<sup>75</sup> De katholieke, rechtse Vlamingen kwamen tegenover de meer vrijzinnige Walen te staan. De politieke en religieuze scheidslijnen werden na de Tweede Oorlog steeds duidelijker zichtbaar op de landsgrenzen van de twee naties.<sup>76</sup> Daarnaast was er in Vlaanderen sprake van grote economische groei, ten opzichte van economische stagnatie in Wallonië. Waar de Walen aan de frontlinie van de Industriële Revolutie stonden, was het nu de Antwerpse haven die voor veel economische voorspoed zorgde. De Waalse industrie, aan de andere kant, was steeds vaker het slachtoffer van stakingen.<sup>77</sup>

In de jaren zestig bleek dat de politiek rondom de taal niet meer genoeg was voor de Vlaamse nationalistes, ondanks pogingen van de Belgische overheid. Vooral, omdat de pogingen veelal bij de politiek bleven. Ondanks het beleid van de overheid om ervoor te zorgen dat het Vlaams en het Frans gelijkwaardig werden, bleek in de praktijk dat de Walen niet bereid waren om dit beleid op te volgen. De Vlamingen hadden hun taal inmiddels tot centraal punt in hun identiteit verheven.<sup>78</sup> In de jaren zestig werd de Vlaamse taal bevestigd als de enige taal in Vlaanderen (en het Frans in Wallonië). Ondanks deze overwinning, wilden de Vlamingen meer. Hun pijlen werden nu gericht op de oudste universiteit van België, de Katholieke Universiteit van Leuven. De Vlamingen wilden dat het Franse gedeelte van de universiteit zich naar Wallonië zou verplaatsen. Dit leidde tot nieuwe anti-Vlaamse sentimenten in Wallonië en Brussel.<sup>79</sup> De gemoederen hierover leidden er zelfs toe dat de regering viel. Uiteindelijk splitste de universiteit en werd er in Waals-Brabant een nieuwe universiteit opgericht.<sup>80</sup>

### **De jaren zeventig en tachtig**

Tijdens staatshervormingen en grondwetswijzigingen tussen 1970 en 1993 werden de verschillende taalgebieden in België officieel vastgelegd. De Franse en Vlaamse taalgebieden kregen in 1970 grotere culturele autonomie.<sup>81</sup> In 1970 werd de verantwoordelijkheid voor culturele activiteiten verschoven van de nationale overheid naar

---

<sup>75</sup> Lode Wils, *Vlaanderen, België, Groot-Nederland, Historische opstellen, gebundeld en aangeboden aan de schrijver bij het bereiken van zijn emeritaat als hoogleraar aan de K.U. Leuven*, (Leuven: Davidsfonds 1994), 90-91.

<sup>76</sup> K. Drabbe, "De Vlaamse Linie en de herleving van de naoorlogse Vlaamse beweging," *WT. Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging* 57:4 (1998) 218.

<sup>77</sup> Vos, "Shifting Nationalism," 141.

<sup>78</sup> Wils, *Vlaanderen, België, Groot-Nederland*, 92-93.

<sup>79</sup> Vos, "Shifting Nationalism," 142.

<sup>80</sup> Deneckere, De Paepe en De Wever, *Een geschiedenis van België*, 221.

<sup>81</sup> Arwine en Mayer, *The Changing Basis of political conflict in western democracies*, 78-80.

de cultuurraden van de regionale overheden. In 1980 werden de Waalse en Vlaamse overheden gecreëerd, op cultureel vlak kregen de overheden nog meer verantwoordelijkheid over cultuurbeleid. In 1988 werd Brussel officieel tweetalig en kregen de regionale overheden meer financiële macht.<sup>82</sup>

Waar in de Franse taalgebieden nog een significant deel van de bevolking zichzelf als “Belgisch” beschouwde, nam in de Vlaamse gebieden de Vlaamse identiteit steeds meer de overhand.<sup>83</sup> Hoewel er ook een Waalse partij bestond in de Belgische (Brusselse) politiek, was dit vooral ontstaan om tegenwicht te bieden aan het agressieve Vlaamse nationalisme, en niet vanuit het geloof in het bestaan van een Waalse natie. De splitsing tussen de verschillende taalgebieden leidde er zelfs toe dat Belgische partijen in de praktijk altijd alleen stemmen krijgen uit een specifiek taalgebied. Dit heeft ertoe geleid dat de Christendemocratische partij zich in 1986 heeft gesplitst in een twee partijen, een voor Wallonië, en een voor Vlaanderen.<sup>84</sup>

### **De jaren negentig tot nu**

Hoewel de roep van Vlaamse nationalistes luid aanwezig is in België, was aan het einde van de twintigste eeuw de Belgische nationale identiteit nog steeds het best vertegenwoordigd in de Belgische staat.<sup>85</sup> Maar bij de verkiezingen was wel terug te zien dat in Vlaanderen de hang naar het Vlaamse nationalisme toenam. Vooral het extreemrechtse Vlaams Blok kwam als winnaar uit de bus.<sup>86</sup>

In de laatste jaren is de Canon van Vlaanderen een belangrijk speerpunt geweest van de Vlaamse regering, naar Nederlands voorbeeld. In september 2020 is een onafhankelijke commissie begonnen met dit project. Het idee achter de canon is dat een volk zich niet verbonden kan voelen als ze niet weten wie ze zijn en waar ze vandaan komen. Het Vlaamse natievormingsproces is niet afgelopen en werkt tot op de dag van vandaag door.<sup>87</sup> Waar de Vlaamse regering de canon als een goed middel ziet om hun burgers kennis te laten nemen van hun gezamenlijke geschiedenis, is niet iedereen positief.

---

<sup>82</sup> Vos, “Shifting Nationalism,” 142.

<sup>83</sup> Arwine en Mayer, “The Changing Basis of political conflict in western democracies,” 81.

<sup>84</sup> Ibidem, 82.

<sup>85</sup> Bart Maddens, Roeland Beerten en Jaak Billiet, “The National Consciousness of the Flemings and the Walloons. An Empirical Investigation,” in *Nationalism in Belgium Shifting Identities 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos (Londen: Macmillan LTD 1998), 199

<sup>86</sup> Jos Bouveroux, “Nationalism in Present-Day Flanders,” in *Nationalism in Belgium Shifting Identities 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos (Londen: Macmillan LTD 1998), 209.

<sup>87</sup> Ben Weyts, “Vlaamse regering start met uitwerking Canon van Vlaanderen,” N-VA, geraadpleegd op 23 april 2021, <https://www.n-va.be/nieuws/vlaamse-regering-start-met-uitwerking-canon-van-vlaanderen>.

Veel historici zien het voorkauwen van de geschiedenis als iets voor totalitaire regimes. Ook is men bang dat de zwarte bladzijden uit de geschiedenis overvleugeld zullen worden door “glorieuze” momenten uit het gezamenlijke verleden.<sup>88</sup> Daarnaast zou de Canon van Vlaanderen ook anachronistisch zijn. Het huidige Vlaanderen heeft geografisch gezien weinig te maken met het 14<sup>e</sup>-eeuwse Graafschap Vlaanderen. Ook zou het scholieren en studenten niet leren om kritisch naar het verleden te kijken, een essentiële vaardigheid van de historicus. Het zou vooral een politiek instrument zijn van de N-VA en haar lijsttrekker, de Antwerpse burgemeester Bart de Wever.<sup>89</sup> Verder zou de regering vergeten waaraan de Vlamingen hun identiteit te danken, België.<sup>90</sup>

In de afgelopen twee eeuwen kenden de Vlamingen veel tegenslagen. Vooral de collaboratie in de Eerste en vooral in de Tweede Wereldoorlog bracht de Vlaamse beweging in diskrediet bij de andere Belgen, ze werden als verraders van het vaderland gezien. Hoewel maar een klein deel van de Vlamingen collaboreerde met de Duitsers en zich actief bezighield met het afscheiden van Vlaanderen, reflecteerde dit wel slecht op de hele Vlaamse beweging. Ondanks, en dankzij, deze tegenslagen werd het Vlaamse nationalisme juist versterkt na de Wereldoorlogen. Doordat de gehele beweging als landverraders gezien werden, werd voor de Vlamingen juist bevestigd wat zij al voelden: dat ze systematisch achtergesteld werden door de Walen. Dit zorgde er juist voor dat de Vlaamse beweging groeide. Keer op keer voelen de Vlamingen zich achtergesteld op de Walen, maar dit zorgde juist voor een sterkere natievorming. Vaak werd hun formele macht ingeperkt, maar dit sterkte alleen maar het gevoel van de Vlamingen dat zij daadwerkelijk een natie waren.

---

<sup>88</sup> Guy Vantemsche, “Wat bedoelt men met de Vlaamse historische “canon”?,” De Wereld Morgen, 14 augustus 2019, geraadpleegd op 23 april 2021, <https://www.dewereldmorgen.be/artikel/2019/08/14/wat-bedoelt-men-met-de-vlaamse-historische-canon/>.

<sup>89</sup> Lefevere, “Historicus KU Leuven: “Vlaamse canon neigt naar superioriteitsdenken”.”

<sup>90</sup> Vantemsche, “Wat bedoelt men met de Vlaamse historische “canon”?.”



### 3. Rubens in het museum

In het vorige hoofdstuk is de (veranderende) rol van Vlaams nationalisme besproken. Dit hoofdstuk laat hoe Rubens in musea wordt neergezet. Dit wordt gedaan aan de hand van een aantal bronnen. Allereerst komt het Topstukkendecreet ter sprake. Dit decreet werd in 2003 uitgevaardigd door de Vlaamse overheid en bevat de regels over de omgang met Vlaamse topstukken, objecten met een grote waarde in Vlaanderen. Deze objecten staan gebundeld in de topstukkenlijst. Daarna wordt er gekeken naar de Rubenswandeling, die door de stad Antwerpen uitgegeven wordt. Deze wandeling werd voor het eerst uitgegeven in 1990, maar is in de loop der jaren aangepast. Deze versie uit 1990 wordt hier vergeleken met een recentere uitgave. Daarnaast worden er catalogi van tentoonstellingen behandeld. Deze tentoonstellingen vonden voornamelijk in Antwerpen plaats.

#### **Topstukkendecreet**

Roerende objecten van grote waarde, op (cultuur)historisch, archeologisch, artistiek of wetenschappelijk vlak, worden in Vlaanderen beschermd door het *Topstukkendecreet*. Het Topstukkendecreet is ingegaan op 24 januari 2003, maar daarna nog vaak aangepast en aangevuld. Het gaat hierbij om objecten, die zich in Vlaanderen bevinden, die van belang zijn voor het collectieve geheugen van Vlaanderen.<sup>91</sup> Om in deze lijst opgenomen te worden moet een object zeldzaam zijn, (bijna) uniek zijn in zijn soort, en onmisbaar zijn. Om als onmisbaar gedefinieerd te worden moet het object aan een van de volgende eisen voldoen: het moet van bijzondere waarde voor het collectieve geheugen zijn, een schakelfunctie hebben in de ontwikkeling van het artistieke, archeologische, (cultuur)historische of wetenschappelijke veld, een bijzondere artistieke waarde hebben of als belangrijk ijkpunt in de geschiedenis dienen.<sup>92</sup> Het is niet alleen Vlaamse kunstenaars toegestaan om opgenomen te worden. Michelangelo's *Onze-Lieve-Vrouwe-met-Kind* in Brugge is ook opgenomen. De kunstwerken die beschermd worden door het Topstukkendecreet zijn opgenomen in de *Topstukkenlijst*.<sup>93</sup>

Een object op deze lijst moet door de eigenaar, ook als dit een particuliere eigenaar is, goed onderhouden worden en aanpassingen of restauraties afstemmen met de Vlaamse

---

<sup>91</sup> "Artikel 2bis," Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang, Vlaamse Overheid, geraadpleegd op 8 mei 2021, <https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=true&print=false>.

<sup>92</sup> "Topstukkenlijst," Vlaamse Overheid, geraadpleegd op 8 mei 2021, <https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/cultuur/cultureel-erfgoed/erkenningen/topstukkenlijst>.

<sup>93</sup> Ibid.

regering.<sup>94</sup> Het is voor eigenaren verboden om topstukken zonder toestemming van de Vlaamse regering naar het buitenland (buiten de Vlaamse Gemeenschap) te brengen.<sup>95</sup> In het Topstukkendecreet wordt veel nadruk gelegd op het Vlaamse aspect van het erfgoed. Het decreet is van toepassing op het Vlaamse taalgebied en de Vlaamse gemeenschap, maar ook op de delen en instellingen van Brussel die beschouwd kunnen worden als onderdeel van de Vlaamse gemeenschap.<sup>96</sup> Duidelijke definities ontbreken in het decreet. Zo wordt niet gesteld waaraan een Brusselse instelling moet voldoen om tot de Vlaamse gemeenschap te behoren. Ook wordt er niet uitgelegd hoe bepaald wordt wanneer een kunstwerk als onmisbaar beschouwd kan worden. Hoewel het decreet van toepassing is op Vlaanderen, wordt er door de Belgische overheid bekend gemaakt wanneer er een stuk aan de lijst wordt toegevoegd. Dit gebeurt via het Belgisch Staatsblad, het officiële kanaal voor mededelingen van de Belgische overheid.<sup>97</sup>

De Topstukkenlijst bevat momenteel 855 topstukken. Niet geheel verrassend staan er veel werken van Rubens op deze lijst, veertig in totaal. Soms zijn ze in samenwerking met andere kunstenaars of zijn leerlingen gemaakt. Het grote aantal werken van Rubens in deze lijst is niet verrassend als het vergeleken wordt met het enorme oeuvre van de kunstenaar. Hiermee is Rubens de kunstenaar waarvan het meeste werk is opgenomen in de Topstukkenlijst. Van zijn bekendste leerling, Antoon van Dyck, zijn 13 werken opgenomen. Tijdgenoot en belangrijke historieschilder, Jacob Jordaens, is met 27 werken vertegenwoordigd. Van Jan Bruegel de Oude, waar Rubens vaak mee samenwerkte, staan slechts vier van zijn werken op de lijst. Quinten Matsijs heeft vijf topstukken, en de gebroeders van Eyck samen slechts zeven. De moderne symbolist James Ensor heeft 22 topstukken in de lijst. Rubens is dus extreem goed vertegenwoordigd in de Topstukkenlijst.

Het feit dat de Vlaamse overheid een grote hoeveelheid objecten bestempelt als essentieel voor het Vlaamse collectieve geheugen is bijzonder te noemen. Nederland,

---

<sup>94</sup> "Artikel 9," Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang, Vlaamse Overheid, geraadpleegd op 8 mei 2021,

<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=true&print=false>.

<sup>95</sup> "Artikel 10," Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang, Vlaamse Overheid, geraadpleegd op 8 mei 2021,

<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=true&print=false>.

<sup>96</sup> "Artikel 2.7," Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang, Vlaamse Overheid, geraadpleegd op 30 juli 2021,

<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=false&print=false>.

<sup>97</sup> "Artikel 5.5," Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang, Vlaamse Overheid, geraadpleegd op 30 juli 2021,

<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=false&print=false>.

bijvoorbeeld, heeft geen dergelijke wetgeving. Ook objecten in privéverzamelingen kunnen opgenomen worden, dit zijn stukken die normaliter ook niet te zien zijn voor het publiek. Het zorgt ervoor dat kunstschaten niet zomaar naar het buitenland kunnen verdwijnen of zonder toestemming gerestaureerd kunnen worden.

### **Rubenswandeling 1990<sup>98</sup>**

In 1990 gaf de stad Antwerpen een gids uit met daarin een wandeling door de stad, langs plekken die belangrijk waren in Rubens' leven. De route beschrijft aanknopingspunten uit de zestiende en zeventiende eeuw die nog altijd te zien zijn. Daarnaast wordt de wandelaar door de stad geleid langs beroemde kunstwerken in kerken en worden zij er door de brochure op gewezen dat de Antwerpse musea een rijke collectie Rubens' schilderijen bezitten. In de inleiding wordt het doel van de wandeling bekend gemaakt: de wandelaar "kennis laten maken met het oude Antwerpen, zoals Rubens het nog gedeeltelijk gekend heeft."<sup>99</sup> De wandeling neemt je mee door het centrum van Antwerpen, langs plekken die voor Rubens zelf belangrijk waren, maar ook langs plekken waar zijn leerlingen, opdrachtgevers en vrienden woonden. Ook komen de straten die naar Rubens vernoemd zijn aan bod.

Op de Grote Markt, waar de wandeling begint, wordt aandacht besteedt aan de werken die in het stadhuis hangen, hoewel niet zichtbaar voor de wandelaars, die zich buiten bevinden. Op dit plein wordt ook de jaarlijkse Rubensmarkt gehouden op 15 augustus, als Mariahemelvaart gevierd wordt en daardoor alles gesloten is. De Grote Markt wordt dan omgetoverd tot een 17<sup>e</sup>-eeuwse markt, alwaar alle kooplui zich kleden als in de 17<sup>e</sup> eeuw. Op het centrale punt van de stad wordt op deze manier jaarlijks Antwerpens belangrijkste zoon herdacht.

Al bij de tweede stop wordt duidelijk dat de verbinding met Rubens niet heel sterk hoeft te zijn om opgenomen te worden in deze wandeling. We zijn dan bij de woning van een voormalig directeur van de Antwerpse Academie voor Schone Kunsten aangekomen. Hij was een groots Rubensliefhebber. De wandeling komt later ook langs het huis van een schilder die na het einde van het Franse Bewind moest zorgen dat kunstschaten terugkeerden. Hij wordt hier genoemd, omdat tussen deze kunstschaten ook werken van Rubens zaten. Rubens is niet de enige kunstenaars die ter sprake komt in deze wandeling,

---

<sup>98</sup> Deze gids heeft geen paginanummers, daarom wordt er naar de gehele wandeling verwezen.

<sup>99</sup> Zonder auteur, *Rubenswandeling* (Antwerpen: Stad Antwerpen, Dienst voor toerisme 1990).

ook andere kunstenaars worden genoemd: Bruegel (en zoons), Frans Floris, David Teniers II, Quinten Matsijs, Antoon van Dyck en Jacob Jordaens. De wandeling eindigt zelfs niet op een punt over Rubens, maar bij het geboortehuis van Van Dyck.<sup>100</sup> Al deze Antwerpse schilders laten zien dat de stad een rijke kunstwereld had, met veel meer meesters dan alleen Rubens.

Er wordt in de Keizerstraat een huis aangehaald dat Rubens' invloed op de beeldhouwkunst laat zien. Ook wordt hier beschreven dat er contemporaine gebouwen in deze straat staan, die volgens de gids afdoen aan de schoonheid van de straat. Op de Meir mocht Rubens bij de Blijde Intrede van landvoogd prins-kardinaal Ferdinand de straat versieren met triomfbogen, maar in de wandelgids wordt ook aandacht besteed aan werk uit de 19<sup>e</sup> eeuw en het huis van een vijftiende-eeuwse diamantslijper. Dit laatste wordt hier vermeld, omdat het de positie van Antwerpen laat zien als centrum in de wereldhandel.

Het doel van deze wandeling is natuurlijk niet alleen maar om het leven van Rubens te laten zien, het is vooral de bedoeling om bezoekers Antwerpen te laten zien, Rubens is daarbij het middel dat gebruikt wordt. In deze Rubenswandeling wordt getoond hoe de schilder en zijn leven verweven zijn met de stad Antwerpen. Rubens invloed op de barok is onmiskenbaar, en in de wandeling wordt dat duidelijk gemaakt. Elk mogelijk aanknopingspunt wordt aangegeven om te verwijzen naar Rubens' leven. Naast het inkijsje in het leven van Rubens, wordt ook een tijdsbeeld geschetst van de stad Antwerpen. Tijdens Rubens' leven krabbelde Antwerpen weer op na de val van de stad en de blokkade van de Schelde, waarna Antwerpen zijn positie als belangrijkste handelsstad van de Lage Landen verloor. Er blijkt uit de wandeling dat elk aspect van Rubens' leven verweven is met de stad. Rubens is de voorman van de noordelijke barok en hij wordt in de wandeling daarom bij alle barokke elementen in de stad aangehaald, ook bij zaken die niets met hem van doen hebben. Bij een Mariabeeld uit de contrareformatie wordt hij er ook bijgehaald, ondanks dat hij niets met deze beelden te maken had. Deze wandeling is niet alleen een lofzang op Rubens, maar ook op Antwerpen als geheel. De makers van de wandeling vinden dat Antwerpen in Rubens' tijd op zijn hoogtepunt was. Alle noemenswaardige elementen in de stad komen uit zijn tijd. Als er al contemporaine gebouwen besproken worden, is dat altijd om te laten zien dat het vroeger allemaal mooier

---

<sup>100</sup> *Rubenswandeling*.

en beter was. De wandeling legt vooral de nadruk op wat Antwerpen definieert: Antwerpen is een stad van handelaars en schilders. Gelukkig was Rubens beide.<sup>101</sup>

### **Rubenswandeling nu**

In de afgelopen decennia is de Rubenswandeling doorontwikkeld. In juni 2021 kocht ik in Antwerpen een nieuwe versie van de Rubenswandeling, al is niet duidelijk van welk jaar deze versie is. De uitgave is in ieder geval voor 2018 gedrukt. In de gids wordt verwezen naar de verbouwing in het KMSKA, die niet voor 2018 klaar zou zijn.<sup>102</sup> Tussen de vorige uitgave en deze is er veel veranderd, de wandeling is langer geworden, maar is ook thematisch veranderd. In de wandeling worden de zeven deugden en ondeugden gekoppeld aan gebeurtenissen in Rubens' leven. De deugden en ondeugden waren belangrijke personificaties in schilderijen uit Rubens' tijd, maar zijn volgens de makers van de wandeling een universeel thema. Daarnaast zijn ze volgens de inleiding ook een houvast geweest voor de inwoners van Antwerpen, in woelige tijden van burger- en godsdienstoorlog.<sup>103</sup> Ook bevat deze gids een literatuurlijst en paginanummers, en is deze versie daardoor een stuk transparanter dan de wandeling uit 1990.<sup>104</sup>

Deze versie begint met een uitgebreide tijdlijn van de periode waarin Rubens leefde, met als startpunt de opening van de drukkerij van Christoffel Plantijn, met wiens nazaten Rubens goed bevriend zou worden, en eindigt met de Vrede van Münster in 1648, vier jaar na Rubens' dood.<sup>105</sup> Hier wordt al duidelijk gemaakt dat de wandeling breder getrokken wordt dan enkel het leven van Rubens.

Deze wandeling begint op de Groenplaats, bij het negentiende-eeuwse standbeeld van Rubens. Hier wordt ingegaan op de tijd waarin dit standbeeld is opgericht, kort na de Belgische eenwording werden in Brugge eerst standbeelden opgericht voor Jan van Eyck en Simon Stevin. Rubens' beeld zou ter ere van zijn tweehonderdste geboortedag opgericht worden, maar was niet op tijd klaar. Wel worden de strubbelingen tussen het Antwerpse stadsbestuur en de Belgische overheid benoemd. De overheid wilde Rubens aan de Schelde plaatsen, tot ongenoegen van de Antwerpenaren, die via spottende gedichtjes lieten weten dat Rubens niet "als een misdadiger" buiten de stadsmuren zou willen worden gezet.<sup>106</sup> Het

---

<sup>101</sup> *Rubenswandeling*.

<sup>102</sup> Zonder auteur, *RUBENS-wandelgids* (Antwerpen: Stad Antwerpen), 53.

<sup>103</sup> *Ibidem*, 1.

<sup>104</sup> *Ibidem*, 55.

<sup>105</sup> *Ibidem*, 4-5.

<sup>106</sup> *Ibidem*, 8-9.

begin van de wandeling laat zien dat Rubens belangrijk was voor de inwoners van Antwerpen. Bij de Pauluskerk, waar nog werk van Rubens hangt, wordt vermeld dat Antwerpenaren het werk in 1968 uit de kerk redden bij een brand. Er wordt nog specifiek benoemd dat de schilderijen gered zijn door “nachtraven [dieven], prostituees en pooiers” het ging dus niet om de meest rechtschapen bewoners die het werk van Rubens redden, maar om meer onguere types in de samenleving.<sup>107</sup> Het werk van Rubens is zo belangrijk voor de Antwerpenaren dat ze hun leven willen riskeren om het werk veilig te stellen.

Bij de zonde Traagheid wordt stilgestaan bij het huis van een van Rubens' leermeesters, Adam van Noort. Deze stop begint met een citaat waaruit blijkt dat Rubens zeer goed meerdere dingen tegelijk kon doen: een brief dicteren, een gesprek voeren, uit Tacitus voorgelezen worden en, natuurlijk, schilderen. Zijn werkklust wordt geprezen door zijn enorme oeuvre te benoemen. Ook wordt hier duidelijk gemaakt dat Rubens bij Van Noort alleen de basis van het figuurschilderen leerde, verder zou het werk van de “middelmatige” schilder geen sporen hebben nagelaten in de stijl van Rubens. Het is dankzij Rubens' eigen ambitie dat hij naar Italië vertrekt, een essentiële stap in de ontwikkeling van zijn stijl.<sup>108</sup>

Hoewel we niet weten wat voor nationaliteit Rubens zichzelf zou geven, weten we wel hoe hij herdacht wilde worden, dit staat genoemd in de tekst op zijn grafmonument in de Antwerpse Sint-Jacobskerk. Hij laat hier benoemen dat hij schilder is, de Apelles van zijn tijd. Ook wordt zijn kennis van de klassieken (oude geschiedenis) genoemd. Hiernaast wordt ook nog specifiek benoemd dat hij in 1629 een vrede tussen Engeland en Spanje bewerkstelligde. Hij verwierf hierdoor “de vriendschap van koningen en prinses”.<sup>109</sup> Het is dus duidelijk wat Rubens zelf vond dat het nageslacht over hem moest weten: hij was een schilder van het hoogste niveau, maar daarnaast ook zeker een diplomaat.

### **Tentoonstellingscatalogi**

De hoeveelheid tekeningen, schetsen, schilderijen, enzovoorts die Rubens heeft nagelaten is enorm. Hij wordt dan ook nog vaak geëerd door musea door tentoonstellingen die over zijn werk georganiseerd worden. Aan de naam van Rubens zit ook veel prestige verbonden, hij wordt nog steeds gezien als een van de belangrijkste kunstenaars die ooit

---

<sup>107</sup> *RUBENS-wandelgids*, 15-16.

<sup>108</sup> *Ibidem*, 13-14.

<sup>109</sup> *Ibidem*, 29.

geleefd heeft. Het is daarom voor musea aantrekkelijk om de naam van Rubens te noemen in hun tentoonstellingen, ook als zijn werk geen groot onderdeel van de tentoonstelling is. Vooral in Rubens' thuisstad Antwerpen is er regelmatig een tentoonstelling over hem te zien. Als laatste zullen de catalogi van Rubenstentoonstellingen behandeld worden. Deze catalogi zullen op chronologische wijze behandeld worden.

Twee musea zijn oververtegenwoordigd in deze analyse. Deze Antwerpse musea, het Rubenshuis en het KSMKA, organiseren het vaakst tentoonstellingen die gerelateerd zijn aan Rubens. Dit is niet gek, gezien het zijn thuisstad is. Het Rubenshuis werd in 1946 in Rubens' woonhuis aan de Wapper als een museum geopend. Er was een soort Rubenscultus ontstaan in Antwerpen. Dit kwam op na de terugkeer van zijn werken naar de stad, nadat ze door Napoleon meegenomen waren naar Frankrijk. Dit was de aanleiding voor de oprichting van het Rubenshuis.<sup>110</sup> Pas in 1937 kwam Rubens' voormalige woonhuis in handen van het Antwerpse stadsbestuur, die al lang de wens hadden om er een museum van te maken. In dit museum moesten bezoekers de kans krijgen om zich te wanen in Rubens' tijd en een kijkje in het hoofd van de schilder krijgen.<sup>111</sup>

Het KMSKA is ontstaan uit de zeventiende-eeuwse Academie, dat onderdeel was van het Lucasgilde. In de achttiende eeuw kreeg de Academie de collectie in beheer van het gilde, dat dan wordt opgeheven. Zo kwam de Academie in bezit van veel topstukken van Rubens, Jordaens en vele anderen. Via Koning Willem I en via de erfenis van een oud-burgemeester van Antwerpen kreeg het museum nog meer topstukken in bezit. In 1875 werd de bouw van een nieuw museum voor de Academie gepland, dat uiteindelijk in 1890 zijn deuren opende.<sup>112</sup>

---

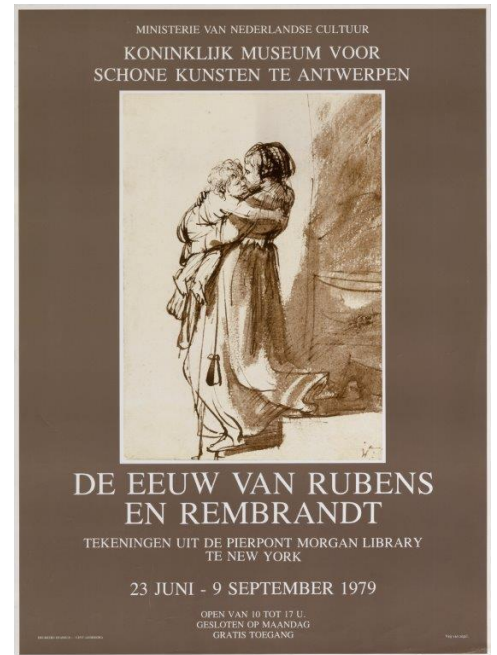
<sup>110</sup> Cools, "Antwerpen: het Rubenshuis.", 137-138.

<sup>111</sup> Ibidem, 142.

<sup>112</sup> Zonder auteur, "De kunst van het verzamelen," Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten Antwerpen, geraadpleegd op 2 augustus 2021, <https://www.kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.

### 1979: Rubens and Rembrandt in Their Century<sup>113</sup>

Deze tentoonstelling is een samenwerking tussen meerdere instituten. De tekeningen uit de tentoonstelling zijn afkomstig uit de Pierpont Morgan Library, in New York. Andere deelnemende instituten zijn het Institut Néerlandais in Parijs, The British Museum, in Londen, en het KMSKA, waar de tentoonstelling van 27 september 1979 tot 13 januari 1980 te zien was.<sup>114</sup> De catalogus is in het Engels geschreven. In het Engels wordt altijd gebruik gemaakt van de benaming *Flemish* om kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden. Voor kunstenaars uit de Republiek wordt dan de benaming *Dutch* gebruikt. Als term om beide gebieden te omvatten wordt *Netherlandish* gebruikt.<sup>115</sup>



Afbeelding 1

De tentoonstelling laat dus tekeningen uit de Lage Landen zien, met als focus werk van de twee belangrijkste meesters uit de zestiende en zeventiende eeuw: Rubens en Rembrandt. Het werk van Rubens wordt omschreven als “vital” voor de tentoonstelling, zijn vakmanschap en genialiteit komen er volgens de catalogus duidelijk in naar voren. Dit blijkt uit de spontaniteit waarmee de tekeningen gemaakt zijn.<sup>116</sup> Desondanks is Rubens niet het posterbeeld van de tentoonstelling geworden, die eer is naar Rembrandt gegaan.

Deze catalogus bevat weinig essays. Bij het bespreken van het werk van Rubens wordt er zeer lovend over hem gesproken. In de tentoonstelling waren negen van zijn werken te zien. Er wordt nergens in gegaan op identiteit, maar vooral op zijn virtuositeit.<sup>117</sup> Het is in deze catalogus vooral duidelijk dat er een onderscheid gemaakt wordt tussen Vlaamse en Hollandse meesters.

<sup>113</sup> De Nederlandse vertaling van deze catalogus was niet beschikbaar, daarom is hier de Engelse catalogus gebruikt.

<sup>114</sup> *Rubens and Rembrandt in Their Century*, Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten, Antwerpen (Pierpont Morgan Library: New York 1980), 7. Tentoonstellingscatalogus.

<sup>115</sup> *Ibidem*, 13.

<sup>116</sup> *Ibidem*, 14-16.

<sup>117</sup> *Ibidem*, 41-53.



## **1986: Antwerpse meesters uit de Hermitage, Leningrad**

In 1986 werd in het Rubenshuis een tentoonstelling georganiseerd met schilderijen uit de Hermitage in Sint-Petersburg. De schilderijen werden uitgeleend om de vriendschapsband tussen Antwerpen en Leningrad te vieren.

Er wordt al snel gesteld dat Rubens de belangrijkste kunstenaar was, maar hij wordt wel tussen zijn tijdgenoten geplaatst. De titel van de tentoonstelling verwijst ook niet naar een specifieke kunstenaar, de Antwerpse kunsthandel staat centraal. Een van de topstukken uit de tentoonstelling is wel een schilderij van Rubens.<sup>118</sup> Vooral de collectie als geheel wordt geprezen, veel van de stukken waren immers al eeuwen niet in Antwerpen geweest. Ook wordt het Rubenshuis als locatie voor de schilderijen geprezen, omdat ze hier beter tot hun recht kwamen dan in de Hermitage.<sup>119</sup>

Hoewel er naar de schilderijstijl wordt verwezen als “Vlaams”, wordt er naar het publiek van de tentoonstelling verwezen als “Belgisch”. Ook wordt toegelicht dat in de tijd dat dit werk verzameld werd (aan het begin van de achttiende eeuw), de “Vlaamse school” onder dezelfde naam werd gerekend als de “Hollandse school”, men vond dus dat er geen wezenlijk verschil was tussen de twee landen. De Vlaamse meesters werden dus ook niet bewust op die manier verzameld, dit gebeurde pas tegen het einde van de achttiende eeuw.<sup>120</sup>

Hoewel de schilderijen van Rubens topstukken zijn in de Hermitage en in de tentoonstelling wordt er meestal in algemene zin over de “Vlaamse meesters” gesproken. De gehele verzameling wordt als bijzonder en uniek neergezet.<sup>121</sup> Over Rubens zelf wordt gesproken als een “Vlaming”.<sup>122</sup>

## **1990: Jan Boeckhorst 1604-1668, Medewerker van Rubens**

Deze tentoonstelling was in 1990 te zien in het Rubenshuis en daarna in Münster. Jan Boeckhorst werd geboren in de hoofdstad van Westfalen, Münster. Hij vertrok naar Antwerpen en heeft zowel bij Jacob Jordaens als Peter Paul Rubens in de leer gezeten. In

---

<sup>118</sup> Hans M. J. Nieuwdorp, “Inleiding,” in *Antwerpse meesters uit de Hermitage, Leningrad*, red. N. P. Babina, N. I. Gritsaj, Paul Huvenne (Antwerpen: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie voor Kunst en Toerisme 1986), 8.

<sup>119</sup> Ibidem 9.

<sup>120</sup> N. I. Gritsaj, “Schilderijen van de 17<sup>de</sup>-eeuwse Vlaamse meesters uit de verzameling van de Hermitage,” in *Antwerpse meesters uit de Hermitage, Leningrad*, red. N. P. Babina, N. I. Gritsaj, Paul Huvenne (Antwerpen: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie voor Kunst en Toerisme 1986), 12.

<sup>121</sup> Ibidem, 13-14.

<sup>122</sup> Ibidem, 14

1990 was dit de aanleiding voor een tentoonstelling, zowel in zijn geboortestad als in het Rubenshuis. Het doel van de tentoonstelling is om de invloed van Antwerpen op Westfalen te laten zien.<sup>123</sup>

In de inleiding wordt een anekdote aangehaald over een opdracht die Rubens aangeboden kreeg voor het schilderen van een altaar van de Münstertse dom. Zijn prijs was te hoog, waardoor de opdracht werd vergeven aan een Amsterdamse schilder. Het werk dat hier geleverd werd viel tegen, het was niet te vergelijken met het werk dat Rubens geleverd zou hebben, mocht hij de opdracht uitgevoerd hebben. Het domkapittel was waarschijnlijk niet op de hoogte dat ze hier met de grondlegger van de noordelijke barok van doen hadden, en dat hij daarom zo'n hoge prijs vroeg.<sup>124</sup> Hier werd de link tussen Rubens en de thuisstad van Boeckhorst al gelegd. Dit was ook gelijk een manier om Rubens te linken aan de tentoonstelling.

Wat Jan Boeckhorst naar Antwerpen zou hebben gedreven, wordt in de eerste pagina's van de inleiding omschreven: hoewel er in Münster kunstenaars waren, waren dat vooral ambachtslieden, terwijl in de Scheldestad de schilders en beeldhouwers dit stadium voorbij waren. Rubens was zich veel meer bewust van zijn kunstenaarschap. Hij zag zichzelf niet als ambachtsman, maar als kunstenaar. Voor Boeckhorst zou dit genoeg reden geweest zijn om te vertrekken uit zijn geboortestad, hij zou zijn artistieke kwaliteiten willen ontwikkelen. Niet alleen dat, maar specifiek omdat hij in dienst wilde treden bij Rubens.<sup>125</sup> Het nieuw verkregen zelfbewustzijn van de kunstenaars luidde een nieuwe periode voor de Antwerpse kunst in. In de middeleeuwen werd er anoniem gewerkt en in de Renaissance wordt er steeds meer onder de naam van de kunstenaar gewerkt. In Rubens' geval gaat dit nog een stap verder: alles wat in zijn atelier geproduceerd werd, werd onder zijn naam verkocht. Zijn zelferkenning als kunstenaar en als merknaam laat zien dat Rubens een ontwikkelde kunstenaar was.

In de ondertitel van de tentoonstelling wordt gesteld dat Boeckhorst een medewerker van Rubens was, maar in de inleiding worden vraagtekens gezet bij de precieze werkrelatie van Rubens en Boeckhorst. Jakob Burkhart stelde dat Rubens een groot atelier gehad moet hebben om zijn talrijke opdrachten af te kunnen maken.

---

<sup>123</sup> Jochen Luckhart, "Inleiding," in *Jan Boeckhorst 1604-1668: medewerker van Rubens*, red. Paul Huvenne en Jochen Luckhart (Freren: Luca 1990), 10.

<sup>124</sup> Ibidem, 10.

<sup>125</sup> Ibidem, 11.

Rubenskenners zijn het erover eens dat Rubens vooral samenwerkte met zelfstandige kunstenaars en niet veel leerlingen in dienst had.<sup>126</sup> Het is dan dus correcter om naar Boeckhorst te verwijzen als medewerker, hoewel dit wel minder prestigie geeft aan Boeckhorst zelf. Als leerling zou hij waarschijnlijk meer van Rubens geleerd hebben dan als medewerker.

In dezelfde alinea wordt gesproken over Boeckhorsts keuze om naar “De Nederlanden” te gaan, om de “grootste levende kunstschilder” te ontmoeten.<sup>127</sup> Op dit moment was er al geen sprake meer van de Nederlanden als eenduidige entiteit. Op het moment dat Boeckhorst naar Antwerpen vertrok was de Tachtigjarige Oorlog in volle gang, en waren de Lage Landen al opgesplitst in een Noordelijk en Zuidelijk deel. Vlak hierna wordt wel duidelijk naar de Zuidelijk Nederlanden verwezen.<sup>128</sup> Het zou kunnen dat er hiervoor gekozen is om naar de Nederlanden als geheel te verwijzen, om de andere grote meester uit de Lage Landen ook op te nemen, Rembrandt. Dat Boeckhorst er dan voor koos om naar Antwerpen te gaan en niet naar Amsterdam, laat ook het belang van Antwerpen zien.

In de beschrijving van Rubens stijl worden zijn Italiaanse invloeden afgezet tegen de stijl die hij gebruikt bij terugkeer in Antwerpen, die stijl wordt omschreven als “Nederlands”. Dit is anachronistisch, maar dit kan wel slaan op de stijl die over de gehele lage landen gebruikt werd.<sup>129</sup> De schilderstijlen in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden waren heel verschillend. Het chiaroscuro van Rembrandt lijkt helemaal niet op de lichte barok van Rubens. De tegenstelling wordt hier voornamelijk aangehaald om het verschil aan te geven met een Italiaanse stijl.

### **1991: Rondom Rubens, tekeningen en prenten uit eigen verzameling**

Deze tentoonstelling was in 1991 te zien in het Stedelijk Prentenkabinet in Antwerpen. Het is de laatste in een lange lijn tentoonstellingen die wereldwijd georganiseerd werd ter ere van de 350<sup>e</sup> sterfdag van Rubens in 1640. Het is dus echt een viering van Rubens. Rubens' invloed op andere kunstenaars wordt omschreven en de

---

<sup>126</sup> Helmut Lahrkamp, “Biografie van de schilder Jan Boeckhorst,” in *Jan Boeckhorst 1604-1668: medewerker van Rubens*, red. Paul Huvenne en Jochen Luckhart (Freren: Luca 1990), 13.

<sup>127</sup> Ibidem, 13

<sup>128</sup> Ibidem, 13

<sup>129</sup> Hans Vlieghe, “Evolutie van de Antwerpse monumentale historie- en portretschilderkunst ten tijde van Jan Boeckhorst,” in *Jan Boeckhorst 1604-1668: medewerker van Rubens*, red. Paul Huvenne en Jochen Luckhart (Freren: Luca 1990), 55.

catalogus laat zien dat deze heel groot was. Zo blijkt uit de enorme hoeveelheid kunstenaars die voor hem werkten of zich in zijn nabijheid bevonden.<sup>130</sup> Er wordt al snel aandacht besteed aan de ontwikkeling van zijn stijl nadat hij terugkeerde uit Italië. Volgens de schrijver komt in Rubens de Italiaanse barok samen met Vlaamse tradities. Dit zorgde voor “een symbiose van Vlaams realisme en Italiaanse zin voor grandeur en idealiseren”.<sup>131</sup> Er zijn allerlei eigenschappen die hier aan Rubens worden toebedeeld die typisch Vlaams zijn, zo is er zijn “Vlaams [sic] gevoelens voor observatie van de realiteit”, dat ervoor zorgt dat hij de barokke stijl uit Italië kan toepassen in Vlaanderen.<sup>132</sup>

### **1993: Van Bruegel tot Rubens: de Antwerpse schilderschool, 1550-1650**

Deze tentoonstelling was van 19 december 1992 tot 20 juni 1993 te zien in het KMSKA en richt zich op de Antwerpse schilderschool. In de opening van het boek wordt aandacht besteed aan een allegorie op de stad Antwerpen, waarin de stad als voedster van de schilderkunst wordt weergegeven. Allerlei allegorische figuren zijn afgebeeld: een vrouw als de stad Antwerpen, een riviergod voor de Schelde en een aapje, dat ons leert hoe men de schilderkunst moest beoefenen, door *imitatio*, na-apen. Achter in het schilderij staan Rubens en Antoon van Dyck, de grootste schilders van Antwerpen. Verder wordt Antwerpen bekeken in context van “De Nederlanden”, al is duidelijk dat het alleen om de Zuidelijke Nederlanden gaat: de stad wordt vergeleken met Doornik, Brugge, Gent, Brussel en Leuven.<sup>133</sup> Schilders uit de Noordelijke Nederlanden worden steevast aangeduid als Hollanders. Hoewel de genoemde schilders inderdaad uit het gewest Holland kwamen, valt op dat hier dus niet naar de Noordelijke Nederlanden verwezen wordt.<sup>134</sup>

Rubens wordt, samen met Van Dyck, genoemd als een schilder die het Antwerpse historiestuk bekend maakte door heel Europa. Rubens nam het mee naar Engeland, Spanje en Frankrijk.<sup>135</sup> Rubens wordt hier neergezet als een van de meest vooraanstaande kunstenaars van de Contrareformatie, geen heel controversiële toewijzing. Ook wordt

---

<sup>130</sup> F. de Nave, “Rondom Rubens: Antwerpse kunstenaars uit Rubens’ tijd. Inleiding tot de tentoonstelling in het Stedelijk Prentenkabinet,” in *Rondom Rubens, tekeningen en prenten uit de eigen verzameling*, red. Francine de Nave (Antwerpen: Stad Antwerpen 1991), 14-15.

<sup>131</sup> Ibidem, 13.

<sup>132</sup> Ibidem, 13.

<sup>133</sup> Frans Baudouin, “Antverpia Pictorum Nutrix. Over het ontstaan van de Antwerpse Schilderschool,” in *Van Bruegel tot Rubens: De Antwerpse Schilderschool 1550-1650*, red. Frans Baudouin (Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 1993), 9.

<sup>134</sup> Ibidem, 12.

<sup>135</sup> Jean-Pierre de Bruyn, “Het historiestuk,” in *Van Bruegel tot Rubens: De Antwerpse Schilderschool 1550-1650*, red. Frans Baudouin (Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 1993), 20.

Rubens hier als innovator neergezet, die afstapte van het drieluik, en in plaats daarvan op grote rechthoekige doeken ging werken. Rubens was niet alleen een innovator, maar ook iemand die zijn klassieken kende en ze herintroduceerde.<sup>136</sup> Italië is belangrijk in Rubens carrière. Hier ontwikkelde hij zich van een redelijk conventionele schilder tot de virtuoze hoofdman van de contrareformatie. Hij nam de laatste mode in de schilderkunst mee terug naar Antwerpen.<sup>137</sup> Dit is een belangrijke ontwikkeling, de nieuwe technieken die hij in Italië leerde zorgden uiteindelijk voor zijn grote faam bij terugkeer in Antwerpen.

Antwerpen wordt in deze catalogus neergezet als een spin in het web van schilders in Vlaanderen. Kunstkamers in Europa, waarin naast kunst ook naturalia en andere bijzondere objecten werden verzameld, namen na 1610 een ander karakter aan. Deze ontwikkeling was te danken aan de groeiende welvaart in Antwerpen.<sup>138</sup>

### **1997: Rubenstextiel**

Deze tentoonstelling werd in 1997 georganiseerd naar aanleiding van het vijftigjarig bestaan van het Rubenshuis. In het voorwoord wordt gesteld dat Rubens na het ontstaan van het Koninkrijk België werd omgevormd tot een “volmaakte Belg”. Of dit daarna veranderde wordt niet gesteld, maar wel dat toen al Rubens’ werk gelijk verheven werd tot nationaal erfgoed.<sup>139</sup>

Er wordt in deze catalogus consequent naar de Zuidelijke Nederlanden verwezen, wanneer het over het huidige België gaat. Ook wordt er onderscheid gemaakt tussen verschillende steden in de Zuidelijke Nederlanden. Wanneer het over kantproductie in de Zuidelijk Nederlanden gaat wordt er een duidelijk onderscheid gemaakt tussen Antwerps en Mechels kant.<sup>140</sup> Als er niet over de Zuidelijke Nederlanden gesproken wordt, wordt er over de Spaanse Nederlanden gesproken.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> De Bruyn, “Het historiestuk,” 21-22.

<sup>137</sup> Baudouin, *Van Bruegel tot Rubens*, 26.

<sup>138</sup> Yolande Morel, “Kunstkabinetten te Antwerpen, 1610-1640,” in *Van Bruegel tot Rubens: De Antwerpse Schilderschool 1550-1650*, red. Frans Baudouin (Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 1993), 45.

<sup>139</sup> Eric Antonis, “Woord Vooraf,” in *Rubenstextiel*, red. Guy Delmarcel (Antwerpen: Luc Denys 1997), 8.

<sup>140</sup> Iris Kockelbergh, “De textielnijverheid te Antwerpen,” in *Rubenstextiel*, red. Guy Delmarcel (Antwerpen: Luc Denys 1997), 26.

<sup>141</sup> Guy Delmarcel, “Rubens en de wandtapijtkunst,” in *Rubenstextiel*, red. Guy Delmarcel (Antwerpen: Luc Denys 1997), 8.

<sup>141</sup> Kockelbergh, “De textielnijverheid te Antwerpen,” 34.

## **2004: De uitvinding van het landschap: van Patinir tot Rubens 1520-1650**

De tentoonstelling was eerder te zien in Essen en Wenen, waarna hij in 2011 naar het KMSKA kwam. Deze tentoonstelling gaat over landschapsschilderkunst, een genre waar Rubens niet om bekend stond. Het is dan ook de vraag waar een landschap eindigt, en een historisch schilderij begint. Vaak wordt er gebruik gemaakt van een schilderij van een landschap, waarop op een klein deel een Bijbelse scène te zien is.<sup>142</sup> De landschappen die Rubens schilderde worden hier beschreven als gedachtespinsels van de schilder, er gingen geen schetsen aan vooraf. Rubens werkte hierbij uit zijn hoofd en liet, waar nodig, zelfs panelen vergroten om zijn landschappen te schilderen.<sup>143</sup> Hij werkte vooral aan landschappen in zijn vrije tijd, als hij zonder opdracht schilderde. Zijn groeiende interesse in de landschapsschilderkunst leidde er waarschijnlijk toe dat hij een landgoed in de buurt van Antwerpen kocht. Dat Rubens trots was op zijn landschappen bleek uit het feit dat hij ze ook liet graven, waardoor ze gemakkelijker verspreid konden worden.<sup>144</sup> In het landschap zou Rubens' ware aard naar voren komen, omdat zijn landschapsschilderijen niet werden beïnvloedt door zijn opdrachtgevers.<sup>145</sup> In deze catalogus wordt weer getoond dat Rubens anders was dan alle andere schilders in zijn benadering.<sup>146</sup> Het gaat hier niet om identiteit, maar wel om het benadrukken van de genialiteit van Rubens.

## **2009: In het spoor van Rubens**

In 2009 werd onder de rook van Antwerpen, in Sint-Niklaas, een tentoonstelling georganiseerd over Rubens. Al in de eerste alinea van het voorwoord wordt ingegaan op zijn betekenis. Alles in de artistieke wereld in de Zuidelijke Nederlanden, en in het bijzonder in Antwerpen draaide om hem, zo wordt in het voorwoord geschreven door de burgemeester van Sint-Niklaas. De Vlaamse Schepen (wethouder of staatssecretaris) van Cultuur benoemt in haar voorwoord ook dat het gaat om "Vlaamse" kunstgeschiedenis. Zij verwijst nog een keer naar de Vlaamse kunstgeschiedenis die besproken wordt in de tentoonstelling.<sup>147</sup>

---

<sup>142</sup> Konrad Renger, "Rubens en navolgers," in *De uitvinding van het landschap, van Patinir tot Rubens, 1520-1650*, ed. K. Michiel (Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 2011), 71.

<sup>143</sup> Ibidem, 72.

<sup>144</sup> Ibidem, 73.

<sup>145</sup> Hans-Joachim Raupp, "Rubens en de pathos van het landschap," in *De uitvinding van het landschap, van Patinir tot Rubens, 1520-1650*, ed. K. Michiel (Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 2011), 77.

<sup>146</sup> Renger, "Rubens en navolgers," 71-72.

<sup>147</sup> Annemie de Gendt, *In het spoor van Rubens* (Sint-Niklaas: Stad Sint-Niklaas 2009), 2-3.

In de inleiding wordt ook stevast naar Vlaanderen verwezen, in plaats van naar de Zuidelijke Nederlanden. Naar de Noordelijke Nederlanden wordt wel verwezen met de correcte benaming, de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden. Ook wordt Vlaanderen aangehaald als belangrijkste gewest (samen met Brabant) van het land dat wel bij Spanje blijft horen.<sup>148</sup> Als er over Vlaanderen gesproken wordt, gaat het over een Gouden Tijd, terwijl in de zin erna gesteld wordt dat hier bij de Zuidelijke Nederlanden niet over gesproken kan worden.<sup>149</sup> Er wordt hier dus duidelijk een verschil gemaakt tussen Vlaanderen en de Zuidelijke Nederlanden als geheel.

Er wordt hier ook gesteld dat de Vlaamse Primitieven van essentieel belang waren voor Rubens' stijl, vanwege hun realisme. Dit is een stelling die in geen enkele andere bron terug te vinden is.<sup>150</sup> Het is überhaupt de vraag of Rubens werken uit deze periode ooit in het echt heeft kunnen zien, of dat hij ze alleen in prent heeft kunnen bekijken.

Als er over fenomenen wordt gesproken die zowel in de Noordelijke als Zuidelijke Nederlanden voorkwamen wordt wel als zodanig naar beiden verwezen, zoals bijvoorbeeld de specialisaties van schilders.<sup>151</sup>

### **2011: Palazzo Rubens, de meester als architect**

Deze tentoonstelling was in 2011 te zien in het Rubenshuis. Rubens wordt in de eerste zin van de catalogus al de belangrijkste schilder van zijn tijd genoemd. Vooral de kennis die hij uit Italië meenam wordt geprezen, de invloed van zijn *Palazzi di Genova* wordt benoemd. Hij gaf met deze uitgave handvatten aan jonge architecten.<sup>152</sup> Rubens' reis naar Italië wordt hier ook veelal aangehaald, om zijn kennis van de klassieken te benadrukken. Dit wordt afgezet tegen de smaak van Constantijn Huygens, met wie Rubens contact had per brief. Rubens zou de klassieke regels en het decorum beter begrijpen.<sup>153</sup> Dat Rubens zijn contemporaine klassieken kende wordt ook duidelijk gemaakt. Zijn stadspaleis aan de Wapper was geïnspireerd op de paleizen die hij in Rome gezien had.<sup>154</sup> Toen Rubens terugkeerde naar Antwerpen nam hij veel kennis mee terug. Hij had namelijk

---

<sup>148</sup> De Gendt, *In het spoor van Rubens*, 5.

<sup>149</sup> Ibidem, 11.

<sup>150</sup> Ibidem, 12.

<sup>151</sup> Ibidem, 20.

<sup>152</sup> Ben van Beneden, "Inleiding: Rubens en de architectuur," in *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden (Antwerpen: Rubenshuis 2011), 9.

<sup>153</sup> Van Beneden, "Inleiding," 12-13.

<sup>154</sup> Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden, "'La vera simmetria'. Italië als model," in *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden (Antwerpen: Rubenshuis 2011), 36.

de nieuwe Italiaanse bouwwerken kunnen aanschouwen, maar ook theoretische kennis van het gedachtegoed dat aan de grondslag van deze gebouwen lag.<sup>155</sup>

Zijn opgedane kennis past hij toe op zijn nieuwe huis. Het gebruik van Romeinse goden, Dorische zuilen en Italiaanse stijlelementen lieten zien dat Rubens bekend was met zowel Romeinse als contemporaine stijlelementen.<sup>156</sup>

De publicatie van *Palazzi di Genova* is voor de schrijvers genoeg om Rubens op te nemen als een belangrijk architectuurhistoricus. Er wordt gesteld dat zijn manier van werken een terugkeer is naar de leer van Vitruvius. Dat hij Vitruvius goed begreep, wordt beschreven aan de hand van een andere briefwisseling met Constantijn Huygens. In Rubens' commentaar op de gevel van Huygens' nieuwe huis zet hij voor Huygens uiteen hoe hij de verhoudingen van de gevel van zijn huis kan verbeteren.<sup>157</sup>

Rubens wordt in deze catalogus neergezet als een soort verlichte denker. Hij brengt de kennis van de klassieken uit Italië naar de Zuidelijke Nederlanden.

### **2016: Van Floris tot Rubens: meestertekeningen uit een Belgische privéverzameling**

Dit is de enige tentoonstelling in deze analyse die in Brussel te zien was. De tentoonstelling was in 2016 te zien in de Koninklijke Musea voor de Schone Kunsten. In de ondertitel van de tentoonstelling ligt al meer de nadruk op het Belgische karakter, door de verzameling waar de werken uit komen. Deze catalogus is vrij kort, er zijn geen essays in opgenomen, alleen een inleiding, waarna wordt ingegaan op de werken die te zien waren in van de tentoonstelling.

In deze tentoonstelling worden tekeningen uit een privéverzameling tentoongesteld. Hierdoor komt Rubens niet alleen naast tijdgenoten en leerlingen te hangen, maar ook naast andere meesters uit de Zuidelijke Nederlanden.<sup>158</sup> Wat opvalt, is dat Rubens het tot de titel van de tentoonstelling heeft geschopt, terwijl er in de tentoonstelling slechts een tekening van hem te zien is. Hoewel de collectie als Belgisch neergezet wordt, worden de

---

<sup>155</sup> Uppenkamp en Van Beneden, "La vera simmetria," 74.

<sup>156</sup> Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden, "Architectuur als betekenisdrager," in *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden, 76-83.

<sup>P</sup> Piet Lombaerde, "Rubens als architect," in *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden (Antwerpen: Rubenshuis 2011) 127-128.

<sup>158</sup> Stefaan Hautekeete, *Van Floris tot Rubens* (Gent: Snoeck 2016), 5.



kunstenaren wel omschreven als “Vlamingen”. Deze Vlamingen worden genoemd naast Hollanders en Duitsers.<sup>159</sup>

## **2020: Wij: van zalig tot zot**

Deze catalogus is uitgegeven naar aanleiding van een tentoonstelling in Estland en in het Museum aan de Stroom (MAS) in Antwerpen. In het Engels heeft de tentoonstelling de naam *From Memling to Rubens: the Golden Age of Flanders*, in het Nederlands vertaald naar *Wij: van zalig tot zot*. In het Nederlands is de locatie dus uit de titel weggehaald, “Wij” verwijst waarschijnlijk wel naar Vlaanderen.

De tentoonstelling is samengesteld uit de collectie van The Phoebus Foundation. Dit is de verzameling van de Vlaamse Fernand Huts en Karine van den Heuvel. Huts verdiende zijn fortuin in de Antwerpse Haven, en in deze stichting verzamelt hij Vlaamse kunst, om de werken zo terug naar Vlaanderen te brengen.<sup>160</sup> De tentoonstelling geeft een overzicht van de Vlaamse kunst tussen de vijftiende en de zeventiende eeuw. De tentoonstelling is samengesteld door Dr. Katharina van Cauteren, zij is hoofd van de staf van The Phoebus Foundation, en was daarvoor conservator bij het KMSKA.

Het taalgebruik is, op zijn zachtst gezegd, populair te noemen. Al in de eerste alinea van het voorwoord wordt het Antwerpen van de zeventiende eeuw als stad vergeleken met huidige metropolen als Londen en New York. Het doel van de catalogus is de om aan de wereld te laten zien wat Vlaanderen allemaal te bieden heeft, en om te laten zien hoe deze eeuwenoude Vlaamse voorbeelden inmiddels door de rest van de wereld zijn overgenomen.<sup>161</sup>

In de catalogus wordt het schilderen naar de natuur toegeschreven aan Vlaamse kunstenaars in de eerste helft van de vijftiende eeuw. De introductie van realistische schilderkunst wordt over het algemeen toegeschreven aan de dertiende-eeuwse Florentijnse kunstenaar Giotto. Ook wordt op de eerste pagina’s duidelijk dat “Vlaanderen” en “de Zuidelijke Nederlanden” als synoniemen gebruikt worden.<sup>162</sup> De Vlaamse schilderkunst

---

<sup>159</sup> Hautekeete, *Van Floris tot Rubens*, 7.

<sup>160</sup> “The Phoebus Foundation,” *The Phoebus Foundation*, geraadpleegd op 15 juli 2021, <https://phoebusfoundation.org/>.

<sup>161</sup> Katharina van Cauteren, *Wij: Van Zalig tot Zot* (Lichtervelde: Hannibal 2020), 6-7.

<sup>162</sup> *Ibidem*, 12.

heeft volgens de inleiding een grote invloed op hoe wij vandaag de dag de wereld om ons heen bekijken<sup>163</sup>

In het enorme scala aan Vlaamse meesters dat in deze catalogus besproken wordt, het gaat niet de hele tijd over Rubens. Hij wordt vooral aangehaald om kunstenaarschap te tonen. Rubens' artistieke talent wordt uitgelicht, maar er wordt daarnaast ook aandacht besteed aan zijn karakter. Zo koos hij voor zijn tweede vrouw een burgermeisje en geen hofdame. Als hij met een hofdame zou trouwen, zou hij zich schuldig zou maken aan trots, zo zei Rubens zelf. Deze zonde was weggelegd voor de adel. Hij was nog steeds nederig, en kreeg geen grootsheidswaan door zijn grote faam.<sup>164</sup>

Rubens wordt, als grote meester van de barok, als voorbeeld gebruikt voor de grandeur die zijn intrede doet in Antwerpen. Alle kerken waren leeg door de Beeldenstorm van 1566 en dienden opnieuw gevuld te worden. Rubens werkte had de meeste ambitie en werkte op groot formaat. Hij wordt vergeleken met belangrijke filmregisseurs uit de huidige tijd, om te laten zien dat hij spektakel creëerde in zijn werk.<sup>165</sup>

Uiteraard wordt Rubens' Italiëreis besproken. Hij bracht de Italiaanse renaissance kunst naar de Lage Landen, maar verbeterde deze ook. Zijn tekeningen naar Rafaël zijn virtuoos en geven het werk een levendigheid die zelfs Rafaël niet bereikte. Dankzij deze reis krijgt de kunst een boost, en wordt Antwerpen weer groots.<sup>166</sup> Allerlei belangrijke artistieke kwaliteiten worden aan Rubens toegeschreven, hij heeft *sprezzatura*, hier wordt dat vertaald als 'berekende nonchalance'. Rubens gaf de mensen die hij portretteerde een bepaalde levendigheid die maar weinig gezien werd in zijn tijd, op eenzelfde manier als zijn Noordelijke collega Rembrandt dat deed.<sup>167</sup> Rubens ving de gedachten van zijn geportretteerden, zowel bij adellijke figuren als bij simpele vissers. Hij schilderde ze zoals ze waren, al hun gedachten zijn terug te zien in hun ogen.<sup>168</sup>

De invloed van Antwerpen is groot. Ook de glorie van Amsterdam is volgens de catalogus eigenlijk aan de Scheldestad te danken. Er wordt benadrukt dat een groot deel van de investeerders in de VOC Vlamingen en Brabanders waren. De oprichting van de VOC en de macht van Amsterdam, is dus te danken aan de ondernemersgeest van deze

---

<sup>163</sup> Van Cauteren, *Wij*, 12.

<sup>164</sup> Ibidem, 146.

<sup>165</sup> Ibidem, 179.

<sup>166</sup> Ibidem, 182.

<sup>167</sup> Ibidem, 189.

<sup>168</sup> Ibidem, 191.

mensen. Dit wordt nog verder getrokken, niet alleen Amsterdam dankt haar macht aan deze Vlamingen die hun geluk kwamen beproeven in Amsterdam, ook Nieuw-Amsterdam, en dus New York, dankt zijn macht indirect aan deze mensen. Het is duidelijk, een Vlaming/Antwerpenaar is een ondernemer die tot grootste dingen in staat is.<sup>169</sup>

In Vlaanderen zijn topstukken wettelijk beschermd. Het Topstukkendecreet zorgt ervoor dat kunstschaten en objecten van historische waarde Vlaanderen niet zomaar kunnen verlaten, of zonder toestemming gerestaureerd kunnen worden. Op deze lijst staan honderden objecten opgenomen, niet alleen in musea, maar ook in privécollecties. Het bestaan van deze lijst laat zien dat de Vlaamse overheid veel waarde hecht aan de bescherming van zijn cultureel erfgoed.

In deze wandelingen ligt niet zozeer de nadruk op het nationale karakter dat aan Rubens wordt toegeschreven, maar wordt vooral de connectie gemaakt tussen Rubens en de stad Antwerpen. De wandeling is niet alleen een manier om bezoekers kennis te laten maken met de kunstenaar, maar ook om ze mee te nemen door de stad. Naast alles dat buiten te zien is, wordt de bezoeker ook vaak gewezen op alles wat zich in de kerken en musea op de route bevindt. De koppeling van de kunstenaar en de stad wordt keer op keer duidelijk gemaakt. De wandelingen laten zien dat Antwerpen en Rubens onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. In 1990 wordt nog veel ingegaan op kunstwerken die onderweg te bekijken zijn. Nu wordt er juist veel aandacht besteed aan Rubens in het straatbeeld. Hiermee komt de nadruk minder te liggen op zijn werk en meer op zijn relatie tot de stad. Ook wordt er in 1990 nog meer ingegaan op de mensen die hij beïnvloed heeft, bijvoorbeeld componisten. Nu wordt er meer een tijdsbeeld geschetst. De tijdlijn begint voor Rubens' geboorte en eindigt na zijn dood. Het zet Rubens meer in context in zijn tijd en laat zo zien welke invloed hij in de stad heeft nagelaten. Ook het gebruik van (on)deugden als thema zorgt ervoor dat de wandelaar meer context krijgt van de stad in Rubens' tijd. Rubens wordt niet alleen neergezet als belangrijk kunstenaar, maar ook als diplomaat. Hij is hiermee een belichaming van hoe de stad zelf gezien wil worden. Als middelpunt van de artistieke wereld, maar ook als wereldstad *avant la lettre*.

In de eerste catalogus, uit 1979, is niet veel aandacht voor definities. Er wordt een vergelijking gemaakt tussen noordelijke en zuidelijk kunstenaars, en er wordt ook op die

---

<sup>169</sup> Van Cauteren, *Wij*, 211.

manier naar ze verwezen. Vanaf de jaren negentig is te zien dat er meer aandacht is voor de rol van Antwerpen als geheel. Rubens wordt hier in context van andere Antwerpse kunstenaars geplaatst, maar tegelijkertijd wordt hij ook neergezet als de beste van de Antwerpse kunstenaars. Rubens genialiteit wordt getoond door te spreken over zijn kunstenaarschap en zijn virtuositeit. In 1986 wordt voornamelijk het belang van de gehele verzameling Vlaamse meesters in de Hermitage benadrukt. Hoewel de titel verwijst naar “Antwerpse meesters”, wordt er in de tekst zelf vaak over “Vlaamse meesters” gesproken. Over Rubens wordt dan wel weer gesproken als een “Vlaming”.

In 1990 is er wel veel aandacht voor Rubens, maar dat is niet verrassend, zijn 350<sup>e</sup> sterfdag wordt gevierd. De ondertitel stelt hem centraal in de tentoonstelling, terwijl de tentoonstelling eigenlijk gaat over de invloed van Antwerpen op Duitse kunst. Hij wordt wel in een bredere context gezet. Er wordt ingegaan op de Antwerpse kunstwereld als geheel, die een grote aantrekkingskracht op Jan Boeckhorst moet hebben gehad. Er wordt zowel over de Nederlanden, als over de Zuidelijke Nederlanden gesproken. Hier wordt wel de nadruk op Antwerpen gelegd, maar wordt de stad afgezet tegen Amsterdam. Om het verschil tussen Rubens’ stijl en de Italiaanse stijl van schilderen te laten zien, wordt er over een “Nederlandse” stijl gesproken, terwijl er geen sprake was van een eenduidige stijl in de Lage Landen. In vrijwel alle catalogi wordt over Rubens’ Italiëreis gesproken, maar in 1991 wordt ook echt de verandering besproken die zijn stijl daar doormaakt. In Italië leert hij veel, maar hier wordt ook de nadruk gelegd op wat hij er zelf aan toevoegt, een gevoel van realisme dat hier als typisch “Vlaams” omschreven wordt.

In 1993 komt er meer nadruk te liggen op de Antwerpse karakter van Rubens en zijn tijdgenoten. Ze worden hierbij vergeleken met schilders uit andere steden in de Zuidelijke Nederlanden, en afgezet tegen Hollandse schilders. Antwerpen wordt neergezet als het epicentrum van de kunstwereld. De groeiende welvaart en de bloeiende kunstwereld versterken elkaar. De kunst brengt Antwerpen meer bekendheid, waardoor de welvaart groeit. In 1997 wordt er consequent naar de Zuidelijke of Spaanse Nederlanden verwezen, maar er wordt ook ingegaan op Rubens’ verheffing tot “volmaakte Belg” in de negentiende eeuw.

In 2004 wordt weinig ingegaan op identiteit, maar voornamelijk op de genialiteit van Rubens. Dit is vaker terug te zien in tentoonstellingen. Rubens wordt als voorbeeld gebruikt voor de geniale kunstenaar. Bij de landschapsschilderkunst wordt ernaar

verwezen dat Rubens dit deed als vrijetijdsbesteding, net als het ontwerpen van boekomslagen. Dat hij zó goed was in het schilderen van landschappen, terwijl het een vrijetijdsbesteding was, wordt hier als manier gebruikt om zijn genialiteit uit te drukken. In 2009 wordt er wel op identiteit ingegaan. Hier wordt ook een verschil gemaakt tussen de Zuidelijke Nederlanden en Vlaanderen. In de tekst wordt duidelijk gemaakt dat Rubens' tijd een gouden tijd was voor Vlaanderen, maar dat dit niet gold voor de Zuidelijke Nederlanden. Ook worden de Vlaamse Primitieven hier aangehaald. Er wordt gezegd dat ze belangrijk waren voor Rubens' stijl. Dit is de enige keer dat deze werken genoemd worden in relatie tot Rubens. Het is opvallend dat ze hier genoemd worden, zowel Rubens als de Vlaamse Primitieven waren hoogtepunten in de kunstgeschiedenis in de Zuidelijke Nederlanden, maar dat betekent niet meteen dat ze ook aan elkaar gerelateerd zijn. Er wordt in deze catalogus ook een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.

In 2011 wordt ingegaan op Rubens en architectuur. De tentoonstelling was in het Rubenshuis te zien, waar Rubens zijn kennis over architectuur toepaste. Hij wordt vooral geprezen, omdat hij Italiaanse kennis over architectuur mee terug nam naar Antwerpen. Hier wordt hij een aantal keer afgezet tegen Constantijn Huygens, die in Den Haag woonde. Zijn boek *Palazzi di Genova* wordt hier als uitgangspunt genomen, en is voor de schrijvers genoeg reden om Rubens te benoemen als belangrijk architectuurhistoricus. In 2016 wordt in Brussel in de titel van een tentoonstelling ingegaan op het Belgische karakter van de tentoonstelling, maar ook hier wordt over "Vlaamse" schilders gesproken, er wordt niet naar de stad verwezen.

In 2020 wordt in het MAS de Vlaamse kunstgeschiedenis in een globale context gezet. Niet alleen Rubens wordt gebruikt om dit te doen, ook veel andere meesters komen aan bod. In de gehele catalogus zijn Vlaanderen en de Zuidelijke Nederlanden synoniem aan elkaar. Rubens artistieke talent en karakter worden besproken, omdat hij zich het meest bewust was van zijn kunstenaarschap. Hij is hier het voorbeeld voor de grandeur die zijn herintrede doet in Antwerpen. Maar, hij is meer dan zijn reis naar Italië, hij was zelfs nog beter dan de Italianen. Rubens wordt hier gelijk gesteld aan de macht van Antwerpen. Hij zorgde ervoor dat Antwerpen weer een belangrijke stad werd. Daarna zorgen Antwerpenaars dat Amsterdam en Nieuw-Amsterdam (en dus New York) welvarender worden. De tentoonstelling is voornamelijk een lofzang op Antwerpen, met Rubens als aanstichter van dit alles.

In de jaren tachtig is er weinig aandacht voor identiteit. Naarmate de tijd vordert worden de Zuidelijke Nederlanden en Antwerpen steeds meer afgezet tegen de Noordelijke Nederlanden en Amsterdam. Er wordt steeds meer nadruk gelegd op het kunsthistorische belang van de Antwerpse kunstwereld. Rubens' tijd wordt gezien als een gouden tijd voor Vlaanderen, hier wordt expliciet bij verteld dat het gaat om Vlaanderen, en niet over de Zuidelijke Nederlanden. Rubens is er, volgens de catalogi, haast eigenhandig voor verantwoordelijk dat er weer een opleving van de kunsten komt in Antwerpen. Rubens wordt steeds meer als voorbeeld gebruikt voor de roem van Antwerpen. De nadruk op identiteit groeit steeds meer, waar die in de jaren tachtig nog redelijk afwezig was, komt steeds meer naar voren welke plaatsen belangrijk zijn. Alle roem van Antwerpen wordt steeds meer in een lijn gebracht met Rubens, hij is als een soort verlengstuk van de stad. De nadruk ligt niet op een nationale identiteit, maar vooral de lokale Antwerpse identiteit wordt steeds belangrijker.

## Conclusie

In deze scriptie is onderzoek gedaan naar hoe Peter Paul Rubens in een museale context wordt neergezet tussen 1980 en het heden en waarom hij geclaimd wordt als nationaal en lokaal icoon. Hiervoor zijn tentoonstellingscatalogi van Rubenstentoonstellingen in Antwerpen onderzocht. Daarnaast is er ook gekeken naar het Topstukkendecreet en naar de Rubenswandeling.

Nationalisme is in België altijd een lastig gegeven geweest. Waar het nationalisme zich in eerste instantie voornamelijk gericht was tegen de Nederlanders, waardoor er daadwerkelijk een Belgische natie was vlak na de onafhankelijkheid in 1830, veranderde dit snel na de onafhankelijkheid. De grote verschillen tussen de Walen en Vlamingen zorgden voor een tweedeling in het land, die steeds verder groeide. In de afgelopen decennia heeft het Vlaamse nationalisme een vlucht genomen. Eerst was het mogelijk om zowel onderdeel van de Belgische en de Vlaamse natie te zijn. Direct na de onafhankelijkheid werd Rubens nog verheven tot Belgische held, maar inmiddels is dat veranderd.

Hedendaags nationalisme is ingewikkelder dan in de negentiende eeuw. Het onvoorwaardelijke geloof in de natiestaat is inmiddels ingeruild voor een complexer nationalisme. Globalisering en steeds meer Europese samenwerking zorgen ervoor dat het lastiger is om de inwoners van een land te zien als slechts een natie. Musea zijn al sinds de negentiende eeuw belangrijk in het natievormingsproces<sup>±</sup> ze stellen (letterlijk) tentoon wat er belangrijk gevonden wordt in een natiestaat. De eerste musea ontstonden in de negentiende eeuw en ze kwamen dus tegelijk met de natiestaat op. In de afgelopen eeuwen hebben musea zich vaak moeten heruitvinden, maar ook vandaag de dag spelen ze nog een rol bij het natievormingsproces. In de huidige tijd kunnen musea niet meer een *grand narrative* vertellen, ze moeten meerdere narratieven uitlichten. Nog steeds laten musea de belangrijkste momenten uit de nationale geschiedenis zien.

Ook het nationalisme in België is sinds 1830 veel veranderd. Waar er na de Belgische onafhankelijkheid wel sprake was van een Belgische natie, veranderde dit snel. De Vlamingen voelden zich onderdrukt, doordat het Nederlands door de overheid achtergesteld werd. Frans was de taal van elite, Nederlands de taal van het volk. De Vlamingen streden via taalwetgeving voor meer gelijkheid. Tijdens de wereldoorlogen collaboreerde een deel van Vlaamse nationalisten met de Duitsers, omdat ze meer

autonomie en een voorkeurspositie voor het Vlaams beloofd was. In beide gevallen leidde dit ertoe dat de Vlaamse zaak in diskrediet raakte na de oorlogen. Wel zorgde dit ervoor dat de Vlaamse beweging aan geloofwaardigheid won en dat de Vlaamse casus serieuzer werd genomen. Dit leidde er in 1980 toe dat de Belgische staatsstructuur via een aantal grondwetswijzigingen veranderde in een federatie, gesplitst in een Vlaams en een Waals gedeelte. De laatste decennia hebben Vlaamse nationalistische partijen veel aan steun gewonnen. Recent is er besloten dat er een Vlaamse geschiedenis canon opgesteld moet worden. Voorstanders zeggen dat dit nodig is, omdat een volk moet weten waar ze vandaan komen, tegenstanders zien dit als een verregerende maatregel en vinden dat de overheid zich niet bezig moet houden met geschiedenisonderwijs.

In Vlaanderen worden belangrijke kunstwerken door de overheid beschermd. De topstukken worden beschermd, omdat ze onmisbaar zijn voor de Vlaamse nationale gedachte. Er wordt dus zo veel waarde gehecht aan het nationale verleden dat sommige voorwerpen het land niet eens mogen verlaten. Het is zo belangrijk dat bepaalde kunstwerken het land niet zomaar mogen verlaten en niet zonder toestemming van de overheid gerestaureerd mogen worden. Nadat het Topstukkendecreet is ingevoerd is er ook in de catalogi te zien dat de nadruk vaker op Antwerpen, en daarmee op de lokale identiteit, komt te liggen. De bescherming van Vlaamse topstukken is een logisch gevolg van de focus van de Vlaamse overheid op het eigen nationale verleden. De topstukken worden wettelijk beschermd en nu wordt de nationale geschiedenis die hiermee verbonden is vastgelegd in een geschiedenis canon.

In de Rubenswandelingen wordt de nadruk op Antwerpen ook steeds groter. Rubens wordt hierbij als aanleiding genomen om de geschiedenis te vertellen. De periode waarin Antwerpen weer tot bloei kwam, valt samen met de periode waarin Rubens' carrière opbloei. Hierdoor is hij een perfect voorbeeld om het belang van de stad te laten zien. Ook het feit dat hij in Antwerpen woonde zorgt ervoor dat hij sterk verbonden is met de stad. In tegenstelling tot Antoon van Dyck, die naar Engeland vertrok, is bijna Rubens' hele leven verbonden met de stad. Zijn stempel is op heel veel plekken in de stad gedrukt en dat laat de wandeling zien. De tijd van Rubens waren de hoogtijdagen van de stad. De mooiste onderdelen van Antwerpen komen uit deze bloeiperiode en zijn nog steeds een reden om de stad te bezoeken.



Ook in de catalogi is te zien dat er steeds meer nadruk komt te liggen op Antwerpen als stad. De kwaliteiten die aan Rubens worden toegeschreven blijven hetzelfde. De context waarin ze gebruikt worden verandert wel. Rubens wordt steeds meer neergezet als de belichaming van de welvaart van Antwerpen. Dit is geen verrassende wending als er gekeken wordt naar de ontwikkeling van het nationalisme in Vlaanderen. Doordat Rubens steeds meer in een Antwerpse context gebruikt wordt, kan hij ook gemakkelijker gebruikt worden als Vlaams icoon. Antwerpen is de belangrijkste stad van Vlaanderen. Het is de thuisbasis van de voorman van de N-VA, Bart De Wever. Het succes van Antwerpen is daarom makkelijk te vereenzelvigen met het succes van Vlaanderen. Rubens is onlosmakelijk verbonden met Antwerpen. Steeds meer worden zijn kwaliteiten ook vereenzelvigd met die van de stad. Rubens werd altijd al gezien als de grootste schilder van zijn tijd, maar in de afgelopen decennia is hij meer geworden dan een schilder. Vooral de ondernemersgeest wordt ook aan hem toegeschreven en er wordt meer nadruk gelegd op zijn diplomatieke vaardigheden. Hij wordt ook neergezet als ondernemer. En daarmee belichaamt hij ook welvaart en opbloei van Antwerpen. Hij bracht kennis van Italiaanse kunst mee terug naar Antwerpen, waarmee hij een nieuwe tijd inluidt voor de stad. Antwerpen kan opkrabbelen uit een dal. Rubens was niet alleen de grootste schilder van zijn tijd (of misschien wel aller tijden), maar het was vooral aan hem te danken dat Antwerpen weer opbloeide. De bloei van zijn carrière lief grofweg gelijk met de bloei van Antwerpen. Rubens is de spin het Antwerpse web, zoals KMSKA-conservator Nico Van Hout stelt: “De hele Antwerpse economie was op een of andere manier met hem verbonden. Je kunt echt stellen dat het een organisator was en een ondernemer die Antwerpen op de wereldkaart heeft gezet.”<sup>170</sup>

In dit onderzoek konden niet alle aspecten in behandeling genomen worden die van belang zijn. Dat er alleen gekeken is naar musea zorgt er al voor dat slechts een beperkt beeld gevormd kan worden. Het nationalisme in Vlaanderen is te complex om hier in zijn geheel te kunnen behandelen. De catalogi geven maar een beperkt beeld. Het kan zijn dat de informatie die in de catalogus staat verschilt van de teksten die daadwerkelijk op zaal te lezen waren, maar dat is lastig te achterhalen. Nationaliteit kan niet altijd centraal staan in tentoonstellingen (en hun catalogi). Ze zijn immers gemaakt voor een publiek dat niet altijd verstrengeld wil raken in debatten over nationalisme, maar simpelweg komt kijken naar de

---

<sup>170</sup>Nico Van Hout, “Rubens, opera in verf – De verfsporen van Rubens,” 26 juli 2021, in *Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten Antwerpen*, 00:30-00:43, [https://www.youtube.com/watch?v=3eDnA\\_naMAw](https://www.youtube.com/watch?v=3eDnA_naMAw).

mooie schilderijen. Daarnaast is het afhankelijk van tentoonstellingen wanneer catalogi uitgegeven worden. Soms zijn er jaren geen tentoonstellingen over Rubens, waardoor er in de tijdlijn stukken missen. Dat geeft een vertekend beeld in het verloop: soms volgen tentoonstellingen elkaar snel op en soms juist niet. Het verschilt per catalogus hoeveel essays erin staan opgenomen. Hierdoor valt over sommige catalogi meer te zeggen, omdat ze meer inhoud hebben.

Het zou interessant zijn om Rubenshuis te vergelijken met vergelijkbare musea. Op meerdere plekken in Europa zijn woonhuizen van kunstenaars omgetoverd tot musea, bijvoorbeeld in het Rembrandthuis in Amsterdam en het Casa del Vasari in Arezzo. Het idee achter deze musea is hetzelfde: het woonhuis van een beroemde kunstenaar (zo veel mogelijk) terugbrengen in originele staat, om bezoekers te laten ervaren hoe hun leven eruit zag.

Naast museale bronnen zijn er ook nog veel andere mogelijkheden om te onderzoeken hoe Rubens neergezet wordt. Er zou onderzoek gedaan kunnen worden naar hoe hij in de media afgebeeld wordt. De Vlaamse canon is bedacht door de Vlaamse overheid, er zou ook onderzoek gedaan kunnen worden naar de politieke partijen achter deze plannen. In de toekomst zou het interessant zijn om te onderzoeken hoe de Vlaamse canon eruit komt te zien en wat het ervan is.

Er zijn vrijwel alleen Antwerpse musea onderzocht, dit geeft dit een beperkt beeld van de ontwikkeling van het nationalisme. Hoewel dit onderzoek wel uitspraken kan doen over hoe Rubens in Antwerpen gezien wordt, geldt dit niet voor heel België. Dit onderzoek zou herhaald kunnen worden door de vergelijking te maken tussen Antwerpen en andere Vlaamse en Belgische steden. Voor vervolgonderzoek zou het ook nog mogelijk zijn om te kijken naar het aankoopbeleid van kunstwerken, om te inventariseren of Vlaamse musea actief erfgoed verzamelen dat past bij het groeiende Vlaamse bewustzijn. In 2027 zal Rubens' 450<sup>e</sup> geboortedag gevierd worden. Dit zal ongetwijfeld als aanleiding gebruikt worden voor nieuw onderzoek naar zijn werk, met tentoonstellingen tot gevolg. Op dat moment kan er gekeken worden hoe dat narratief verschilt met het narratief van het narratief rond zijn 400<sup>e</sup> geboortedag, in 1977.

## Verantwoording afbeeldingen

Voorblad: Standbeeld van Rubens op de Groenplaats in Antwerpen. Fotoverantwoording: Antwerpen, Visit Flanders, <https://www.visitflanders.com/nl/thema-s/kunsten-en-erfgoed/vlaamse-meesters/peter-paul-rubens/over-peter-paul-rubens/>.

Afbeelding 1: kaft catalogus *De eeuw van Rubens en Rembrandt*. Fotoverantwoording: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten, Antwerpen.

## Bibliografie

### Secundaire literatuur

- Apor, Péter. "Museums of civilization, museums of state, museums of identity." In *National Museums and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius, 33-65. Londen: Routledge 2015.
- Aronsson, Peter, en Gabriella Elgenius. "Introduction." In *National Museums and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius, 1-10. Londen: Routledge 2015.
- Arwine, Alan en. L Mayer. *The Changing Basis of political conflict in western democracies: the politics of identity in the United States, the Netherlands and Belgium*. Palgrave Macmillan 2013.
- Bennett, Tony. "Museums, nations, empires, religions." In *National Museums and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius, 66-86. Londen: Routledge 2015.
- Berger, Stefan. "National Museums in between nationalism, imperialism and regionalism." In *National Museums and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius, 13-32. Londen: Routledge 2015.
- Bouveroux, Jos. "Nationalism in Present-Day Flanders." In *Nationalism in Belgium: shifting identities, 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos, 209-218. Londen: Macmillan LTD 1998.
- Cools, Hans, "Antwerpen: het Rubenshuis." In *België: een parcours van herinnering I Plaatsen van geschiedenis en expansie*, red. Jo Tollebeek, 136-149. Amsterdam: Uitgeverij Bart Bekker 2008.
- Deneckere, Gita, Tom De Paepe en Bruno De Wever. *Een geschiedenis van België*. Gent: Academia Press 2012.

- Deprez, Kas. "The Language of the Flemings," in *Nationalism in Belgium: shifting identities, 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos, 96-109. Londen Macmillan LTD 1998.
- Devillez, Virginie. *Kunst aan de orde, Kunst en Politiek in België 1918-1945*. Gent: Snoeck 2003.
- Drabbe, K. "De Vlaamse Linie en de herleving van de naoorlogse Vlaamse beweging." WT. Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging 57:4 (1998): 217-236.
- Elgenius, Gabriella. "National museums as national symbols." In *National Museums and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius, 145-166. Londen: Routledge 2015.
- Fox, Jon, Maarten Van Ginderachter en James M. Brophy. "Conclusion." In *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, red. Maarten van Ginderachter en Jon Fox, 248-254. Londen: Routledge 2019.
- Gevers, Lieve. "The Catholic Church and the Flemish Movement." In *Nationalism in Belgium Shifting Identities, 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos, 110-118. Londen: Macmillan LTD 1998.
- Ginderachter, Maarten Van, en Jon Fox, "Introduction," in *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, red. Maarten Van Ginderachter en Jon Fox, 1-14. Londen: Routledge 2019.
- Hall, Stuart. "Introduction." In *Representation*, red. Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon, xvii-xxvi. Los Angeles: Sage Publications 2013.
- Hall, Stuart. "The Work of Representation." In *Representation*, red. Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon, 1-59. Los Angeles: Sage Publications 2013.
- Labrie, Arnold. "Ijkpunten in het theoretische en historiografische debat." In *Nationalisme, naties en staten: Europa vanaf circa 1800 tot heden*, red. Leo H.M. Wessels en Toon Bosch, 50-103. Nijmegen: Vantilt 2012.
- Leerssen, Joep. *National Thought in Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- Locke, Terry. *Critical Discourse Analysis*. Londen: Continuum 2004.
- Maddens, Bart, Roeland Beerten en Jaak Billiet. "The National Consciousness of the Flemings and the Walloons. An Empirical Investigation." In *Nationalism in*

- Belgium: shifting identities, 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos, 198-208. Londen: Macmillan LTD 1998.
- Ostow, Robin. "Introduction." In *(Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, red. Robin Ostow, 3-12. Toronto: Toronto University Press 2008.
  - Poulot, Dominique. "The changing roles of art museums." In *National Museums and Nation-building in Europe, 1750-2010*, red. Peter Aronsson en Gabriella Elgenius, 89-118. Londen: Routledge 2015.
  - Renan, Ernest. *What Is a Nation? And Other Political Writings*. New York: Columbia University Press 2018.
  - Tollebeek, Jo, en Tom Verschaffel. "Group portraits with national heroes: the pantheon as an historical genre in nineteenth-century Belgium." *National Identities* 6:2 (2004): 91-106.
  - Verschaffel, Tom. "Too much on their minds. Impediments and limitations of the national cultural project in nineteenth-century Belgium." In *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, red. Maarten Van Ginderachter en Jon Fox, 15-34. Londen: Routledge 2019.
  - Varshavskaya, Maria, en Xenia Yegorova. *Peter Paul Rubens*. New York: Parkstone International 2012.
  - Vos, Louis. "The Flemish National Question." In *Nationalism in Belgium: shifting identities, 1780-1995*, red. Kas Deprez en Louis Vos, 83-95. Londen: Macmillan LTD 1998.
  - Vos, Louis. "Shifting Nationalism: Belgians, Flemings and Walloons." In *The National Question in Europe in Historical Context*, red. Roy Porter en Mikuláš Teich, 128-147. Cambridge: Cambridge University Press 1993.
  - Weiser, Elizabeth M., *Museum Rhetoric: building Civic Identity in National Spaces*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press 2017.
  - Wils, Lode. *Vlaanderen, België, Groot-Nederland, Historische opstellen, gebundeld en aangeboden aan de schrijver bij het bereiken van zijn emeritaat als hoogleraar aan de K.U. Leuven*. Leuven: Davidsfonds 1994.

### **Tentoonstellingscatalogi**

- Antonis, Eric. "Woord Vooraf." In *Rubenstextiel*, red. Guy Delmarcel, 8-9. Antwerpen: Luc Denys 1997.

- Baudouin, Frans. “Antverpia Pictorum Nutrix. Over het ontstaan van de Antwerpse Schilderschool.” In *Van Bruegel tot Rubens: De Antwerpse Schilderschool 1550-1650*, red. Frans Baudouin, 9-18. Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 1993.
- Beneden, Ben van. “Inleiding: Rubens en de architectuur.” In: *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden, 8-32. Antwerpen: Rubenshuis 2011.
- Bruyn, Jean-Pierre de. “Het historiestuk.” In *Van Bruegel tot Rubens: De Antwerpse Schilderschool 1550-1650*, red. Frans Baudouin, 19-24. Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 1993.
- Cauteren, Katharina van. *Wij: Van zalig tot Zot*. Lichtervelde: Hannibal.
- Gendt, Annemie, De. *In het Spoor van Rubens (Sint-Niklaas: Stad Sint-Niklaas 2009)*.
- Delmarcel, Guy. “Rubens en de wandtapijtkunst.” In *Rubenstextiel*, red. Guy Delmarcel, 28-38. Antwerpen: Luc Denys 1997.
- Gritsaj, N. I. “Schilderijen van de 17<sup>de</sup>-eeuwse Vlaamse meesters uit de verzameling van de Hermitage.” In *Antwerpse meesters uit de Hermitage, Leningrad*, red. N. P. Babina, N. I. Gritsaj, Paul Huvenne, 11-15. Antwerpen: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie voor Kunst en Toerisme 1986.
- Kockelbergh, Iris. “De textielnijverheid te Antwerpen.” In *Rubenstextiel*, red. Guy Delmarcel, 18-27. Antwerpen: Luc Denys 1997.
- Hautekeete, Stefaan. *Van Floris tot Rubens*. Gent: Snoeck 2016.
- Lahrkamp, Helmut. “Biografie van de schilder Jan Boeckhorst.” In *Jan Boeckhorst 1604-1668: medewerker van Rubens*, red. Paul Huvenne en Jochen Luckhart, 12-38. Freren: Luca 1990.
- Lombaerde, Piet. “Rubens als architect.” In *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden, 124-157. Antwerpen: Rubenshuis 2011.
- Luckhart, Jochen. “Inleiding.” In *Jan Boeckhorst 1604-1668: medewerker van Rubens*, red. Paul Huvenne en Jochen Luckhart, 10-11. Freren: Luca 1990.
- Morel, Yolande. “Kunstkabinetten te Antwerpen, 1610-1640.” In *Van Bruegel tot Rubens: De Antwerpse Schilderschool 1550-1650*, red. Frans Baudouin 45-49. Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 1993.

- Nave, F., de. “Rondom Rubens: Antwerpse kunstenaars uit Rubens’ tijd. Inleiding tot de tentoonstelling in het Stedelijk Prentenkabinet.” In *Rondom Rubens, tekeningen en prenten uit de eigen verzameling*, red. Francine de Nave, 13-21. Antwerpen: Stad Antwerpen 1991.
- Nieuwdorp, Hans M. J. “Inleiding.” In *Antwerpse meesters uit de Hermitage, Leningrad*, red. N. P. Babina, N. I. Gritsaj, Paul Huvenne, 8-9. Antwerpen: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie voor Kunst en Toerisme 1986.
- Raupp, Hans-Joachim. “Rubens en de pathos van het landschap.” In *De uitvinding van het landschap, van Patinir tot Rubens, 1520-1650*, ed. K. Michiel, 77-86. Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 2011.
- Renger, Konrad. “Rubens en navolgers.” In *De uitvinding van het landschap, van Patinir tot Rubens, 1520-1650*, ed. K. Michiel, 71-76. Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten 2011.
- *Rubens and Rembrandt in Their Century*. Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten, Antwerpen. Pierpont Morgan Library: New York 1980. Tentoonstellingscatalogus.
- Uppenkamp, Barbara, en Ben van Beneden. ““Architectuur als betekenisdrager.” In *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden, 76-123. Antwerpen: Rubenshuis 2011.
- Uppenkamp, Barbara, en Ben van Beneden. ““La vera simmetria”. Italië als model.” In *Palazzo Rubens*, red. Barbara Uppenkamp en Ben van Beneden, 34-75. Antwerpen: Rubenshuis 2011.
- Vlieghe, Hans. “Evolutie van de Antwerpse monumentale historie- en portretschilderkunst ten tijde van Jan Boeckhorst.” In *Jan Boeckhorst 1604-1668: medewerker van Rubens*, red. Paul Huvenne en Jochen Luckhart, 48-62. Freren: Luca 1990.
- Zonder auteur. *Rubenswandeling*. Antwerpen: Stad Antwerpen, Dienst voor toerisme 1990.
- Zonder auteur. *RUBENS-wandelgids*. Antwerpen: Stad Antwerpen.

### **Beleidsstukken**

- “Artikel 2bis.” Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang. Vlaamse Overheid. Geraadpleegd op 8 mei 2021.

- <https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=true&print=false>.
- “Artikel 2.7.” Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang. Vlaamse Overheid. Geraadpleegd op 30 juli 2021.  
<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=false&print=false>.
  - “Artikel 5.5.” Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang. Vlaamse Overheid. Geraadpleegd op 30 juli 2021.  
<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=false&print=false>.
  - “Artikel 9.” Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang. Vlaamse Overheid. Geraadpleegd op 8 mei 2021.  
<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=true&print=false>.
  - “Artikel 10.” Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang. Vlaamse Overheid. Geraadpleegd op 8 mei 2021.  
<https://codex.vlaanderen.be/PrintDocument.ashx?id=1010774&datum=&geannoteerd=true&print=false>.
  - “Topstukkenlijst.” Vlaamse Overheid. Geraadpleegd op 8 mei 2021.  
<https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/cultuur/cultureel-erfgoed/erkenningen/topstukkenlijst>.

### **Krantenartikelen**

- Demeulemeester Simone, en Ewald Pironet. “Historicus Lode Wils: ‘Ik voorzie dat België uit elkaar valt’.” Knack, 10 juli 2019.  
<https://www.knack.be/nieuws/belgie/historicus-lode-wils-ik-voorzie-dat-belgie-uit-elkaar-valt/article-longread-1485599.html>.
- Levefere, Fabian. “Historicus KU Leuven: “Vlaamse canon neigt naar superioriteitsdenken”. ” VRT, 13 augustus 2019.  
<https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2019/08/13/canon/>.
- Vantemsche, Guy. “Wat bedoelt men met de Vlaamse historische “canon”?” De Wereld Morgen, 14 augustus 2019. Geraadpleegd op 23 april 2021.  
<https://www.dewereldmorgen.be/artikel/2019/08/14/wat-bedoelt-men-met-de-vlaamse-historische-canon/>.



- Vries, Marijke de. “Brengt een Vlaamse canon gedeelde kennis, of is het staatspropaganda?.” Trouw, 6 januari 2021. <https://www.trouw.nl/buitenland/brengt-een-vlaams-canon-gedeelde-kennis-of-is-het-staatspropaganda~b9342ecb/>.
- Zonder auteur. “Vlaamse canon klaar in 2022: Vlaamse regering legt krijtlijnen vast.” Knack, 18 september 2020. [https://www.knack.be/nieuws/belgie/vlaamse-canon-klaar-in-2022-vlaamse-regering-legt-krijtlijnen-vast/article-news-1643101.html?cookie\\_check=1612098588](https://www.knack.be/nieuws/belgie/vlaamse-canon-klaar-in-2022-vlaamse-regering-legt-krijtlijnen-vast/article-news-1643101.html?cookie_check=1612098588).

### Online artikelen

- “Beginselverklaring.” *Vlaams Belang*. Geraadpleegd op 10 augustus 2021. <https://www.vlaamsbelang.org/beginselverklaring/>.
- Hout, Nico Van. “Rubens, opera in verf – De verfsporen van Rubens.” 26 juli 2021. In *Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten Antwerpen*, 00:30-00:43. [https://www.youtube.com/watch?v=3eDnA\\_naMAw](https://www.youtube.com/watch?v=3eDnA_naMAw).
- Weyts, Ben. “Vlaamse regering start met uitwerking Canon van Vlaanderen.” N-VA, geraadpleegd op 23 april 2021. <https://www.n-va.be/nieuws/vlaamse-regering-start-met-uitwerking-canon-van-vlaanderen>.
- Zonder auteur. “De kunst van het verzamelen.” Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten Antwerpen. Geraadpleegd op 2 augustus 2021. <https://www.kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.
- Zonder auteur. “The Phoebus Foundation” The Phoebus Foundation. Geraadpleegd op 15 juli 2021. <https://phoebusfoundation.org/>.