

11 Mérot, *Généalogies du baroque*, 68-75. Het idee leek sinds enkele decennia min of meer te zijn afgeschreven, maar het is recent opnieuw naar voren gebracht door Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley 2004.

12 Gerard Brom, *Barok en Romantiek*, Groningen 1923, 49.

13 Ibidem.

14 F. Schmidt Degener, 'Rembrandt en Vondel', *De Gids* 1919, herdrukt in: Idem, *Phoenix. Vier essays*, Amsterdam 1942, 97-163, en in: Idem, *Rembrandt. Verzamelde studiën en essays II*, Amsterdam 1950, 27-78. Een Duitse bewerking verscheen in 1928 als 'Rembrandt und der holländischen Barock' in de *Studien der Bibliothek Warburg*.

15 Over Degener en het idee van een 'middeleeuwse' Rembrandt, zie ook Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (1967), Amsterdam 1979, 31-34.

16 Zie o.a. Wessel Krul, 'In the Mirror of Van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages', *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 27/3 (1997) 353-384.

17 J. Huizinga, 'De taak der cultuurgeschiedenis' (1929) in: Idem, *Verzamelde Werken VII*, Haarlem 1950, 94.

18 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 18, collegedictaat 'Engeland 1603-1649' (typografie aangepast).

19 J. Huizinga, 'Hugo de Groot en zijn eeuw', in: Idem, *Verzamelde Werken II*, Haarlem 1949, 395.

20 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 29, omslag 'Aperçu de la civilisation hollandaise du XVIIe siècle', 7 (typografie aangepast). Huizinga sprak van 'pensées vacillantes'.

21 Ibidem, 77-78.

22 Ibidem, 102.

23 Hierover het uitvoerigst Ger Luijten, "'De veelheid en de eenheid.'" Een Rijksmuseum Schmidt-Degener', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984) 351-429.

24 J. Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*, Jena 1933, 6.

25 Ibidem, 51.

26 J. Huizinga, 'Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw' (1941), in: Idem, *Verzamelde Werken, II*, Haarlem 1949, 415-416.

27 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 22, collegedictaat 'Cultuur der XVIIIe eeuw' (typografie aangepast).

28 J. Huizinga, *Homo ludens* (1938), in: Idem, *Verzamelde Werken, V*, Haarlem 1950, 215-216. In navolging van het Duitse 'das Barock' schreef Huizinga meestal *het Barok*.

29 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 22, collegedictaat 'Cultuur der XVIIIe eeuw' (typografie aangepast).

30 Mérot, *Généalogies du baroque*, 80-81, 84.

WESSEL KRUL

IL PROBLEMA DEL BAROCCO

HUIZINGA E I SUOI CONTEMPORANEI

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento l'accettazione del termine 'Barocco' variò in rapporto alla definizione data a questo concetto dalle diverse generazioni di storici e storici dell'arte. Soprattutto la convinzione che l'arte 'realistica' olandese del Seicento fosse un'eccezione rispetto all'arte in altre parti dell'Europa ebbe una grande influenza sulla maniera in cui il termine fu adoperato in Olanda. Nonostante il fatto che i metodi tedeschi della storia dell'arte fossero in gran parte adottati in Olanda, questo non valse per gli approcci seicenteschi di storici dell'arte tedeschi come Heinrich Wölfflin e Alois Riegl. Le caratteristiche stilistiche che loro riconoscevano sia nell'arte italiana che nell'arte tedesca e olandese, e che loro raggruppavano sotto il denominatore del 'barocco', non furono adottate dagli storici dell'arte olandesi. In più, i concetti artistici non corrispondevano alle interpretazioni storiche del Secolo d'oro olandese. Un esempio tipico dell'atteggiamento ambiguo degli olandesi nei confronti del termine 'barocco' è il modo in cui l'adoperava Huizinga. Durante le conferenze in Germania egli utilizzava effettivamente la parola 'barocco' per indicare l'arte olandese seicentesca, ma durante le lezioni e conferenze olandesi evitava questo concetto o lo respingeva come inapplicabile all'arte e alla cultura nazionali.

ELLEN VAN IMPE

DE RECEPTIE VAN DE ITALIAANSE BAROK

IN DE BELGISCHE

ARCHITECTUURGESCHIEDSCHRIJVING

VAN DE 19E EEUW

De Belgische architectuurgeschiedschrijving, wanneer we deze gemakshalve bij de onafhankelijkheid van België in 1830 laten beginnen, concentreerde zich aanvankelijk op de Middeleeuwen, zoals ook elders in Europa het geval was geweest, maar kreeg hier een meer pregnante nationalistische betekenis. Gotische kathedralen werden beschreven en gerestaureerd als nationale monumenten, die het glorieus verleden van de jonge natie vertegenwoordigden.¹ België's eerste nationale architectuurhistoricus, Antoine Schayes (1808-1859), schreef zijn vroegste studies over de gotische architectuur in de context van de prijsvragen van de Belgische Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten. In 1838 diende hij zijn *Mémoire sur l'architecture ogivale* in, de eerste uitgebreide beschrijving en analyse van de gotiek in België, die een belezen auteur toonde met oog voor detail, en terdege op de hoogte van de internationale debatten van het moment. Een decennium later vervatte Schayes zijn *mémoire* in het omvattender *Histoire de l'architecture en Belgique*, verschenen in 1849-1850 en heruitgegeven en uitgebreid in 1852 (afb. 1). Een opvallende verschuiving was dat in de tweede editie de periode na de Middeleeuwen, die de naam 'architecture moderne' droeg, evenveel pagina's kreeg toebedeeld als de gotische periode. Het zou pas in de jaren 1870 zijn dat de aandacht voor de periode die we vandaag Barok noemen toe zou nemen, met als sterkste voorbeeld de *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* (1879) van architect en kunstcriticus Auguste Schoy (1838-1885) (afb. 2).

De teksten van Schayes en Schoy exploreerden beide een voordien onbekend terrein vanuit verschillende perspectieven, en kwamen tot stand in een 'wetenschappelijke' of 'geleerde' context. Het zijn, met andere woorden, geen algemene architectuurgeschiedenissen 'van alle landen' – zo werden er overigens niet zoveel geproduceerd in België in de 19e eeuw – maar verkennende geschiedenissen van (een periode van) de Belgische architectuur. Dit artikel betracht, met andere woorden, geen exhaustief overzicht te geven van alle architectuurhistorische publicaties tussen 1830 en 1914 met betrekking tot de Italiaanse Barok, maar gaat in op een tweetal gecanoniseerde auteurs. Hun interpretatie van de Italiaanse en Romeinse Barok in verhouding tot de Belgische bouwkunst legt tegelijk een aantal tendensen bloot in de

evolutie van de Belgische 19e- en vroeg-20e-eeuwse architectuurgeschiedschrijving als discipline-in-ontwikkeling.

Antoine Schayes

Rome verschijnt als rechtstreekse referentie bij Schayes enkel in zijn hoofdstuk 'époque gallo-romaine', die Schayes situeert tussen de Romeinse invasie in 58 voor Christus en de 6e eeuw na Christus. Niettemin was Schayes toch enigszins vertrouwd met de post-antieke Italiaanse architectuur, getuige zijn vergelijking van de Lakenhalle van Ieper met Toscaanse middeleeuwse *palazzi*², en de reeks prenten met Italiaanse landschappen en gebouwen in zijn prentencollectie.³ De Italiaanse invloed op België tijdens de zestiende en zeventiende eeuw staat voor Schayes evenwel buiten kijf: hij opent zijn hoofdstuk 'architecture moderne' met de stelling dat 'la réaction en faveur de l'architecture gréco-romaine se manifesta d'abord en Italie'.⁴ Hij verklaart verder dat deze Italiaanse invloed via Spanje en Frankrijk de Lage Landen bereikte, maar gaat er verder niet op in en maakt geen vergelijkingen tussen Belgische bouwwerken en Italiaanse en in het bijzonder Romeinse voorbeelden. Italiaanse referenties in de hoofdstukken met betrekking tot de Barok – onderdeel van 'architecture moderne' voor Schayes – beperken zich tot een aantal namen van architecten, zonder dat er echt verwezen wordt naar gebouwen in Italië of Rome.

De Barok, of wat we vandaag tot 'de Barok' rekenen, verschijnt in Schayes' tekst als onderdeel van het hoofdstuk 'architecture moderne', waarin Schayes alle architectuur in België vanaf ongeveer 1500 samenbrengt. De gebruikelijke structuur voor de delen in Schayes' geschiedenis bestaat allereerst uit een soort historische inleiding, vervolgens een hoofdstuk 'type et éléments' met een overzicht van de belangrijkste architecturale kenmerken van de periode, waarna een catalogus van gebouwbeschrijvingen volgt. Met betrekking tot de 'architecture moderne' is het kenmerkenoverzicht relatief beknopt. Schayes beschouwt deze periode als nog lopend en ziet de grote diversiteit ervan precies als haar wezenskenmerk, zowel wat betreft de stilistische variatie als de veelheid aan nieuwe gebouwtypes vanaf de Renaissance.

Wat de terminologie betreft reserveert Schayes de benaming 'style de la renaissance' min of meer voor de zestiende eeuw, terwijl voor het midden van de achttiende eeuw 'style Rocaille' gebruikt wordt. De periode ertussen, ruwweg de zeventiende eeuw, krijgt geen eigen benaming. Deze periode krijgt wel nog verdere onderverdelingen, subperiodes die afwisselend positief dan wel negatief gekwalificeerd worden. Samengevat wordt de 'style de la renaissance' als een hoogtepunt gezien, gevolgd door een niet benoemde eerste helft van de zeventiende eeuw gekenmerkt door verlies van 'la pureté de ses proportions'.⁵ Vervolgens, 'le goût s'épura' tijdens de tweede helft van de zeventiende eeuw, waarna 'le goût se corrompt de nouveau' onder de invloed van Franse eerder dan Italiaanse decoratie. Voor het hergebruiken van stijlkenmerken van de historische Renaissance in de 19e eeuw gebruik Schayes overigens evengoed de term 'style renaissance', wat wijst op zijn perceptie van de architectuurgeschiedenis als een vat van formele kenmerken, waar de eigentijdse architect naar believen uit kan putten.⁶



1. Omslag van A. G. B. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Brussel [1849-1850], deel 2. (11,8 x 18,7 cm, exemplaar privécollectie)

Auguste Schoy

Deze situatie is anders bij een latere auteur, Auguste Schoy. Net zoals veel van Schayes' werk, kwam Schoys *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* tot stand in de context van de Académie royale. Waar de Academie in de jaren 1830 en 1840 vooral onderzoek naar de middeleeuwse architectuur stimuleerde, verschoof de interesse rond 1870 naar latere periodes, een evolutie die niet los te zien is van de politieke en ideologische verschuivingen in de toenmalige maatschappij. Vanaf de jaren 1860 groeide de polarisering tussen katholieken en liberalen, waarbij de toe-eigening door de eersten van de (neo)gotiek als Christelijke stijl bij uitstek gepareerd werd door de liberale identificatie met Renaissance-idealen en het ontwikkelen van de zogenaamde neo-Vlaamse Renaissance. Met het liberale politieke overwicht in de jaren 1870 ambieerde deze stijl zelfs de status van nationale stijl. Op de *Avenue des Nations* van de Parijse wereldtentoonstelling van 1878 werd België gerepresenteerd door een façade in neo-Vlaamse Renaissance⁷ (afb. 3). Auguste Schoys *Histoire* was een verhandeling voor de prijsvraag van de Academie van 1870, die vroeg naar de Italiaanse invloed, maar ook naar de rol van Rubens in de architectuur van zijn tijd: '2° Rechercher l'époque à laquelle l'architecture a subi, dans les Pays-Bas, l'influence italienne; 3° Apprécier Rubens comme architecte'.⁸

HISTOIRE DE L'INFLUENCE ITALIENNE

L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS-BAS;

AUGUSTE SCHOY,

ARCHITECTE, PROFESSEUR D'ARCHITECTURE COMPARÉE À L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS D'ANVERS,
MEMBRE CORRESPONDANT DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS DE BELGIQUE.

DEVISE: "Ἄνεπερ αὖν αὖ, εἰ τῷ ὄντι ἔτιος ἐτόλμαν αὖ, θυγα-
τριώτατε θέσιν αὖ με, εἰ ἐν ἐκείνῃ τῇ γυναικί τε καὶ τῷ πρόσω-
πῳ αὖν ἀνεπερ ἐπιθράμμεν, καὶ δὴ καὶ αὖν τούτῳ ὅρῳν θέ-
μαι δυνάμεν, ὡς γ' ἐμὰ δυνάμεις, τὴν μὲν τρέποντες ἀλλήλους ἔχον
(ἴσως μὲν γὰρ τὴν χεῖρα, ἴσως δὲ βέλτιον αὖν εἶναι), αὖν δὲ
τὸ αὖν σπασίον καὶ τούτῳ τὴν νύκτα προέχον, εἰ δὲ αὖν
ἀλλήλῃ μὴ δυνάμεν μὲν γὰρ αὖν ἀλλήλῃ, ἀλλήλῃ δὲ τῷ αὖν
ἐκείνῳ.

ΠΑΤΩΝΟΣ
ΑΘΛΑΦΙΑ ΣΟΚΡΑΤΟΥΣ. Α'.

Memoire couronné par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique le 18 septembre 1873.

BRUXELLES,

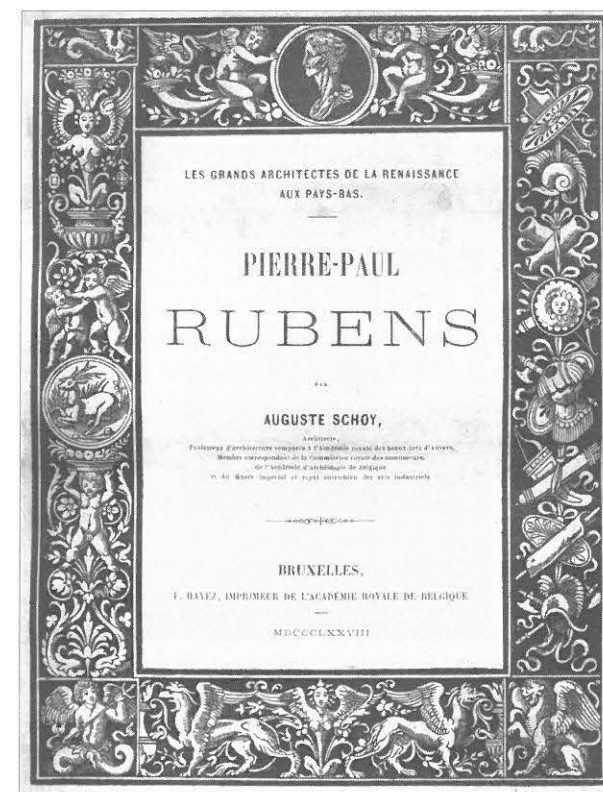
F. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

1879

2. Titelpagina van A. Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, Brussel 1879.
(21 x 27,2 cm, exemplaar K. U. Leuven, Centrale Bibliotheek)

Hoewel het de bedoeling was dat participanten op één van deze vragen antwoordden, nam Schoy beide vragen samen. Zijn verhandeling werd, als enige inzending, tot twee keer toe naar het volgende jaar verschoven, om uiteindelijk in 1873 te worden bekroond. Tot publicatie kwam het pas in 1879, maar in tussentijd publiceerde Schoy al afzonderlijke hoofdstukjes in een monografische reeks getiteld *Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas* en in tijdschriftartikelen (afb. 4). Waar Antoine Schayes de volledige architectuurgeschiedenis van België voor zijn rekening nam, beperkt Schoy zich tot de periode na de Middeleeuwen. Zijn *Histoire de l'influence italienne* is veel minder een feitelijk overzicht van wat er gebouwd werd in deze periode, dan wel een exploratie van, enerzijds, de Italiaanse invloed op België, en anderzijds van individuele kunstenaars en hoe hun genie zich ontwikkelde onder deze Italiaanse invloed.

De overkoepelende structuur van Schoys tekst bestaat uit de verschillende fasen van die Italiaanse invloed op de Lage Landen, te beginnen bij een 'période hispano-italienne', vervolgens een 'période italo-flamande', de 16e eeuw, waarna een periode volgde van invloed van de 'style de la décadence italienne', de 17e eeuw. Deze stijl van de Italiaanse decadentie bepaalt, volgens Schoy, de hele 17e eeuw, waarin hij evenwel nog een apart hoofdstuk wijdt aan de rol van Rubens. Diens invloed zou de architectuur tot tegen het



3. Omslag van A. Schoy, *Pierre-Paul Rubens, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas*, Brussel, 1878.
(exemplaar K. U. Leuven, Centrale Bibliotheek)

midden van de 18e eeuw bepaald hebben en er mede voor gezorgd hebben dat de Franse invloed langer kon worden tegengehouden. Door zijn gehele tekst heen toont Schoy overigens een zeer grote verachting voor al wat Frans is. Met de 'style Rocaille' onder Franse invloed wordt volgens hem de definitieve neergang van de 'Vlaamse school' ingezet. Deze houding tegenover de nochtans onmiskenbaar nauwe band tussen de Franse architectuur en deze van de Lage Landen in de recentere geschiedenis kende overigens historio-grafische precedents. Zo opteerde de Gentse architect P. J. Goetghebuers er in zijn *Choix des monumens* (1817-1828) al voor de Italiaanse invloeden te benadrukken, om zo de aandacht af te leiden van een al te sterke en als negatief aangevoelde Franse invloed.⁹

Binnen deze hoofdstukken clustert Schoy de beschreven gebouwen door- gaans per architect. Terwijl er ook in Schayes' tekst een toename aan architectennamen vanaf de Renaissance valt op te merken, had dit verder een vrij beperkte impact: voor Schayes was de architectennaam een feit als alle andere met betrekking tot de gebouwen die hij beschreef. Bij Schoy wordt de persoon van de architect daarentegen veel prominenter omdat hij precies op zoek gaat naar het persoonlijke genie en de persoonlijke stijl van deze figuren.

Evenmin als Schayes benoemt Schoy de periode van de 17e eeuw met de term 'Barok'. Hij is erg creatief in de labels die hij geeft, die ofwel met

4. De façade belge van Janlet zoals gepubliceerd in het architectuurtijdschrift *L'Émulation* 4 (1879), plaat 49 (40 x 53 cm, exemplaar K. U. Leuven, Centrale Bibliotheek)



internationale uitwisseling te maken hebben 'hispano-italien', 'hispano-flamand', 'italo-flamand', ofwel vasthangen aan individuen, in het bijzonder Rubens ('style rubénien', 'architecture rubénienne', 'école rubénienne', 'style rubenesque') enerzijds, en Ignatius van Loyola, de stichter van de Jezuïetenorde, in 'style loyolite'. In het geval van Rubens gaat Schoy evenwel uit van een rechtstreekse invloed op latere kunstenaars: Rubens die een bepaalde stijl creëerde en hiermee invloed uitoefende op tijdgenoten en navolgers. In het geval van Loyola gaat het er om dat de Jezuïetenorde een belangrijke expansie kende in de 17e eeuw, zonder dat Schoy de Jezuïeten de creatie van een eigen stijl toedicht. De orde gebruikte de gangbare pauselijke stijl van het moment en verspreidde die.¹⁰ Ook mengvormen, 'style loyolo-rubénien' komen voor. Een andere persoonsgebonden benaming is 'style borrominien', een term waar een latere historiografe van de Barok over struikelde.¹¹

De periode van Rubens en diens navolgers, dus ruwweg de 17e eeuw, geldt voor Schoy als een absoluut hoogtepunt in de nationale Belgische architectuurgeschiedenis, ondanks het feit dat hij de Italiaanse stijl die dit hoogtepunt inspireerde beschouwt als een gedegenereerde versie van de Italiaanse Renaissance van de 16e eeuw. Met betrekking tot de Italiaanse inspiratie van Rubens heeft Schoy het dus vaak over de 'style de la décadence italienne' of ook, naar analogie van de Gotische periodisering ('primaire, rayonnant, flamboyant'), over de 'style flamboyant de la Renaissance italienne', of nog 'la Renaissance à sa deuxième période'. Het feit dat dit decadente model toch kon uitgroeien tot een hoogwaardige nationale stijl in de Lage Landen, schrijft Schoy volledig toe aan het genie van Rubens, die de stijl omvormde tot een levende, monumentale nationale kunst.

Schoy en Rome

Rechtstreekse referenties aan gebouwen in Rome komen veelvuldig voor in Schoys tekst. Hij zoekt Italiaanse voorbeelden of mogelijke inspiratiebronnen en verwijst naar de Italiëreizen van een aantal kunstenaars en architecten. Met betrekking tot de Brusselse Augustijnenkerk van Jacques Francart verwijst hij bijvoorbeeld naar de Chiesa del Gesù, de Chiesa Nuova, de Santa Maria di Loreto, Sant'Anastasio dei Greci, Santa Maria in Traspontina, Santa Susanna, San Girolamo dei Illirici en San Luigi dei Francesi, alle in Rome.¹² Schoy vermeldt, waar het Rubens betreft, niet alleen de gebouwen die de kunstenaar schetste tijdens zijn verblijf in Italië – zowel eigentijdse als antieke gebouwen – maar hij speculeert ook over gebouwen die Rubens zeker moet hebben gezien, of waarvan hij meent dat ze tot Rubens' favorieten moeten hebben behoord. Over de koepel van de Sint-Pieter meent Schoy dat 'comme Michel-Ange, il [Rubens] la rêvait suspendue dans les airs et revenait d'instinct au dôme de St-Pierre'; de 'grêles arabesques de la porte principale de San Agostino' zouden een glimlach om de lippen van Rubens '[l]e titan' getoverd hebben, enzovoorts.¹³

Nog los van de correctheid van zijn interpretaties – zowel van de inspiratie als van de gedachten van Rubens bij het aanschouwen van de Romeinse Barok – lijkt Schoys kennis van de Romeinse Renaissance en Barok in elk geval eerstehands. Overigens werd ook zijn eerstehands kennis van Spaanse voorbeelden opgemerkt door één latere architectuurhistoricus, met name de Nederlandse auteur F. A. J. Vermeulen in zijn *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst* (1928 en 1941). Vermeulen noemde Schoys mémoire '[d]it meer aangehaalde dan bestudeerde werk' en hij wees erop dat het ten tijde van Schoy nog niet zo evident was om aan beeldmateriaal en kennis over de Spaanse en Italiaanse Barok te komen.¹⁴ Van Schoys buitenlandse reizen is overigens niet veel bekend, op een paar schaarse aanwijzingen in biografische notities en necrologieën na. Volgens Paul Saintenoy (1862-1952) werd Schoy 'chargé de diverses missions à l'étranger; il parcourut l'Italie, la Suisse, les Pays-Bas, l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie'.¹⁵ Een overlijdensbericht uit 1885 vermeldt Schoys aanwezigheid in Florence naar aanleiding van de 300e verjaardag van het overlijden van Michelangelo in 1864.¹⁶

Wat Schoy vooral in de Italiaanse Barok zag, en waarvan hij ook suggereerde dat het Rubens' belangrijkste motivatie was, was de expressieve kracht. Hij stelde dat Rubens deze stijl van de 'decadente Italiaanse renaissance' aangreep omdat die bij zijn karakter paste en bij uitbreiding bij het nationale karakter dat hij vertegenwoordigde. Uiteindelijk is het voor Schoy geen kwestie van een precieze set van vormen, maar de expressieve kracht die maakt of een stijl of periode waardevol is. Zo somt hij een aantal monumenten uit geheel verschillende stijlen en culturen op die allemaal tot de inspiratie van Rubens zouden kunnen gehoord hebben, en waarvan hij veronderstelt dat Rubens zo gebouwd zou hebben mocht hij er de kans toe hebben gehad:

le temple de Karnak, le palais assyrien de Khorsabad, les Propylées et l'Acropolis d'Athènes, le Colisée et le Capitole de Rome, au temps de la splendeur de l'empire; comme le sont encore aujourd'hui la cathédrale de Cologne ou le dôme de St-Pierre encadré de la colonnade du Bernin.¹⁷

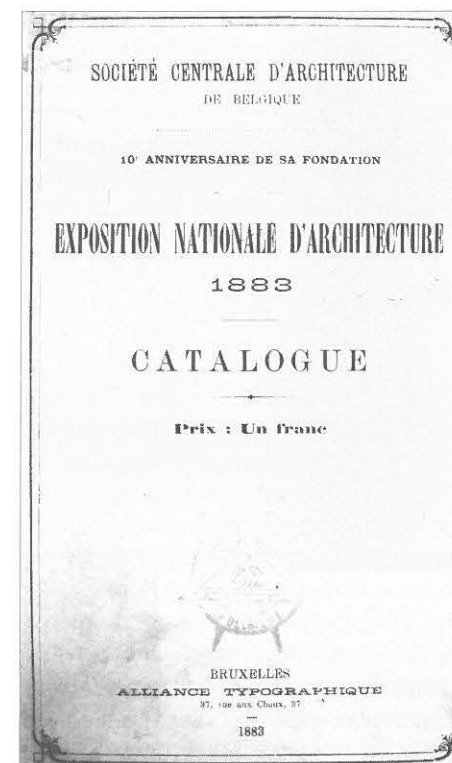
Architectuurgeschiedenis als repertorium

Uit de verschillende behandeling van de Barok bij Antoine Schayes en Auguste Schoy valt een en ander af te leiden over het type architectuurgeschiedschrijving dat ze bedrijven. Schayes was historicus van opleiding, Schoy was architect, opgeleid aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel. Uit de twee geschiedenissen, de *Histoire de l'architecture en Belgique* en de *Histoire de l'influence italienne*, blijkt dat beide auteurs de bruikbaarheid van de architectuurgeschiedenis voor de hedendaagse architect als een van de functies van hun werk zien. Ze zien geen breuk tussen het verleden en hun eigen tijd. Hoewel geen van beiden een (visueel) modellenboek levert – de *Histoire* van Schoy is zelfs niet geïllustreerd – lijken ze het beschrijven van gebouwen uit het verleden toch te zien als een soort repertorium van stijlen waar architecten inspiratie in kunnen vinden. In dat kader is de relatie die zij zien tussen de Belgische en de Italiaanse architectuur in de Barok een recept voor hun eigen tijd, en daarmee een verklaring van nationale identiteit.

Bij Schoy komt daar bovenop dat hij architecten van zijn tijd ook een kunstenaarstype voorspiegelt. Zoals gezegd clustert hij zijn gebouwenbesprekingen per architect eerder dan per bouwtype. Hij besteedt daarbij, vooral in het geval van zijn grote helden, Hans Vredeman de Vries voor de Renaissance en Rubens voor de Barok, veel aandacht aan de biografie van deze kunstenaars en doet op basis daarvan allerhande uitspraken over hun persoon en psychologie. Zo bespreekt hij bijvoorbeeld bestaande portretten van een aantal kunstenaars, waaronder Vredeman de Vries op 77-jarige leeftijd. In dat portret ziet hij gelijkenissen met soortgelijke portretten van Pieter Coecke of Lambert Lombard en ontwaart er een 'type général de physionomie' in, namelijk 'un vieillard à front large et élevé dont la chevelure, encore épaisse et bouclée, a complètement [sic] blanchi'. Schoy besluit 'c'est bien là le type que l'on rêverait pour le grand artiste et le courageux citoyen qui ne rechercha la gloire que pour la voir rejaillir sur sa patrie'.¹⁸

Een van de belangrijkste kenmerken van Schoys modelkunstenaar is diens expressieve kracht waarmee hij de nationale waarden kan uitdragen. Verder benadrukt hij telkens opnieuw de veelzijdigheid van kunstenaars uit de 16e en 17e eeuw, die tegelijk tekenaar, schilder, beeldhouwer, ingenieur en architect waren. De delen van Schoys verhandeling die al voor 1879 gepubliceerd werden bij uitgeverij Hayez waren dan ook monografische stukken, over Hans Vredeman de Vries, Lambert Lombard, Philip Vingboons, Jacques Francart, Pieter Paul Rubens en Wenceslas Coebergher in de reeks *Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas*.¹⁹

Een ander forum waar Schoy zijn biografisch onderzoek naar architecten kwijt kon was de *Exposition Nationale d'Architecture*, georganiseerd door de architectenvereniging Société Centrale d'Architecture de Belgique (SCAB) in 1883 (afb. 5). De spectaculaire 'retrospectieve sectie' van deze tentoonstelling, die een hele reeks topstukken van de architecturale tekenkunst verzamelde, bestond voor een derde uit Schoys eigen collectie prenten, manuscripten en originele tekeningen. Net zoals Schoy met zijn *Histoire* zochten ook de organisatoren van deze tentoonstelling naar manieren om architectuur een meer prominente plaats te geven, op gelijke hoogte met



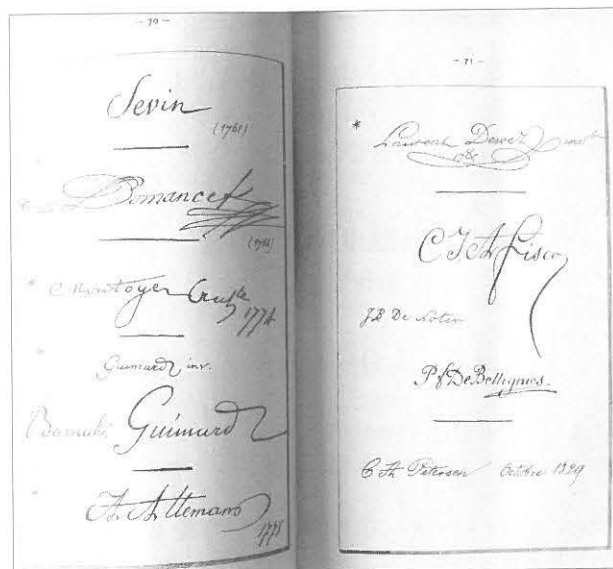
5. Omslag van de catalogus van de *Exposition Nationale d'Architecture*, 1883 (15 x 22,5 cm, exemplaar Universiteit Gent, Centrale Bibliotheek)

schilderkunst en beeldhouwkunst. Tegelijk wilden ze door de nadruk op de tekenkunst het artistieke profiel van de architect, meer bepaald de *beaux-arts* architect, versterken. Zo bevatte de catalogus van de tentoonstelling een afdeling handtekeningen van architecten, in facsimile afgebeeld, net zoals signaturen van schilders al langer het voorwerp van onderzoek uitmaakten. (afb. 6) Het onderzoek naar individuele kunstenaars en hun individuele stijlen, evenals het in kaart brengen van internationale invloeden, hoorden allemaal bij die profilering waar Schoy aan deelnam.²⁰

Cyclische architectuurgeschiedenis

Schayes en Schoy zien tot op zekere hoogte een gelijkaardig geschiedenisverloop wanneer ze de postmiddeleeuwse periode beschouwen. In het algemeen ontwaren ze allebei een vaste opeenvolging van fasen per kunsthistorische periode, een vroege fase, een hoogtepunt en een late fase (verval). Deze organische cycli worden in Schayes' perceptie in gang gezet of afgerond door politieke, sociale, economische, religieuze gebeurtenissen, terwijl bij Schoy de individuele kunstenaar een veel belangrijker rol krijgt toegemeten. Waar dezelfde maatschappelijke factoren een impact hebben, kunnen individuele geniale kunstenaars, zoals bijvoorbeeld Rubens, eigenhandig de loop van een dergelijke cyclus ombuigen of verlengen. Het hoogtepunt dat de architectuur in de Lage Landen bereikt met Rubens – want Schoy twijfelt niet

6. Facsimile handtekeningen van architecten in de catalogus van de *Exposition Nationale d'Architecture*, 1883



aan diens impact op de architectuur – zou hebben gezorgd dat de architectuur er pas een eeuw later in verval raakt en ten onder gaat aan Franse invloed. De cycli hebben in Schoys perceptie ook een eigen nationaal verloop. Waar de Italiaanse Renaissance een hoogtepunt kent in de 16e eeuw en in verval geraakt in de 17e, buigt Rubens die ‘decadente’ Italiaanse invloed om en assimileert hij deze tot een nationale stijl die het niveau nog een eeuw langer hoog houdt.

De verschillende manier waarop de Italiaanse Barok aan bod komt bij Schayes en Schoy signaleert ook dat ze een heel verschillend concept van architectuurgeschiedenis hebben. Bij Schayes is architectuur tot op zekere hoogte het toevallige object van zijn historische beschouwing, terwijl Schoy op zoek gaat naar een intrinsieke betekenis van architectuur-als-kunst. Dit blijkt bijvoorbeeld als we het bronnengebruik van beide auteurs vergelijken. Schayes, als historicus, gebruikt zowat alle mogelijke bronnen om feitelijke informatie over gebouwen en hun architecten op het spoor te komen. Hoewel zijn erg brede kennis en kritische zin zeker blijkt uit de waaier aan bronnen, signaleert zijn selectie ook dat hij dezelfde methode voor om het even welk onderzoeksobject zou toepassen. Het gaat bij Schayes namelijk om zowel ‘intentionele’ als ‘niet-intentionele’ bronnen, in de classificatie van kunsthistorische bronnen van Hans Tietze uit 1913.²¹ Bij Schoy zien we daarentegen een duidelijke verschuiving naar een overwicht aan ‘intentionele’ bronnen, ofwel bewuste registraties van het artistieke, in dit geval architecturale proces. Met name architectuurtraktaten zijn overvloedig aanwezig als referentiepunt in Schoys tekst, en ook biografische geschriften van kunstenaars, bronnen die we bij Schayes in veel minder mate terugvinden. Die aandacht impliceert ook dat het Schoy veel minder dan Schayes te doen is om het ‘afgewerkte product’ in architectuur, maar evenzeer om het totstandkoming-

proces, zoals ook gesuggereerd wordt in Schoys terugkerende verwijzingen naar ontwerptekeningen van de architecten die hij bestudeert.

Als interpretatieframe gaat Schoy bovendien terug op een aantal bekende kunsthistorische debatten van vroegere eeuwen, zoals de lijn-kleur-tegenstelling of de strijd van de ‘poussinistes’ tegenover de ‘rubénistes’. Schoy gebruikt de kwalificaties, bekend uit deze tegenstellingen, om de ‘Vlaamse’ architectuur te kwalificeren als ‘coloriste’ en alles wat met Frankrijk te maken heeft als ‘anti-colorist’. De Italiaanse Barok is, aldus Schoy, precies zo invloedrijk geweest in de ‘Vlaamse’ architectuur omdat de kunstenaars van beide landen een zelfde soort ‘coloristische’ gevoeligheid of intuïtie hebben.

Retoriek

Tussen de teksten van Schayes en Schoy valt een groot verschil in retoriek en zelfrepresentatie op. Net zoals de figuur van de architect veel prominenter is in Schoys tekst dan in die van Schayes, komt ook de figuur van de auteur zelf in Schoys geval veel sterker op de voorgrond. Opnieuw is dit niet los te zien van het onderzoeksobject, de Barok in het geval van Schoy – zijn eigen onderzoek en profilering zitten duidelijk ingebed in zijn eigen tijd en de profileringdrang van *beaux-arts* architecten, die hun plaats als architect-kunstenaar willen versterken, enerzijds tegenover de schilderkunst en de beeldhouwkunst, en anderzijds tegenover andere types architecten, de technisch georiënteerde ingenieur-architect of de ambachtelijk georiënteerde neogotische architect.²² Niet toevallig bestudeerde Schoy dus een periode waarin precies de zelfbewuste individuele kunstenaar met ‘sterallures’ zijn opwachting maakt, wat in de Lage Landen juist gebeurt in de periode van grote ‘influence italienne’.²³

Parallel met het zelfbewustzijn van de gepresenteerde kunstenaars presenteert Schoy zichzelf op allerlei manieren als de kunstenaar-connaisseur, hiervoor gebruik makend van een heel retorisch apparaat: het presenteren van zijn tekst als een ‘oratio’, niet als een geschreven tekst, waarbij pietluttige voetnootjes enkel op een gebrek aan bravoure zouden kunnen wijzen, een *captatio benevolentiae* in de vorm van een motto van Socrates, waar de spreker vraagt om op de inhoud en niet op de gebrekkige verwoording te letten, het veelvuldige citeren in verschillende talen, het tentoonspreiden van een brede kennis aan geschriften, kunstwerken, publieke en private collecties, zeldzame manuscripten of tekeningen, met er vaak de expliciete vermelding erbij dat hij er zelf in gebladerd heeft of bepaalde stukken in zijn eigen collectie heeft. (afb. 7) Dit staat in scherp contrast met de veel minder opzichtige retoriek van Schayes, die nauwelijks verwijst naar zijn statuut van ‘nationaal archeoloog’ als eerste directeur van het Musée d’Antiquités in Brussel, en die nauwelijks gewag maakt van zijn nochtans eveneens indrukwekkende collectie architectuurprenten en tekeningen (afb. 8).

De Italiaanse Barok en de Belgische architectuurgeschiedschrijving na 1885

De architectuurhistorische carrières van zowel Schayes als Schoy kenden een vrij abrupt einde: Schayes overleed plots op 51-jarige leeftijd in 1859; Schoy nog jonger, op 47-jarige leeftijd, in 1885. Een professionalisering van het

7. Portret van Auguste Schoy op de binnenflap van een exemplaar van de *Histoire de l'influence italienne* (exemplaar bibliotheek Société centrale d'architecture de Belgique)



architectuurhistorisch onderzoek, waarvan zij elk op hun eigen manier mee de fundamenteën hadden gelegd, werd vooral in de eerste decennia na de eeuwwisseling waarneembaar: kunsthistorische departementen of instituten, waar ook aandacht was voor de geschiedenis van de architectuur, werden opgericht aan verschillende Belgische universiteiten vanaf 1903²⁴, musea wonnen aan belang als plaatsen waar historisch onderzoek aan bod kwam en publicatiereeksen werden opgezet. Kanunnik Raymond Lemaire (1878-1954), die opgeleid werd als historicus aan de Katholieke Universiteit Leuven, startte in 1907 een dergelijke reeks met zijn proefschrift over de Romaanse architectuur in Brabant. De reeks die hij hiermee aanvatte, ging op zoek naar *Les origines du style gothique en Brabant* en zou een vervolg krijgen in de proefschriften van Stan Leurs (1922) en Lemaire's neef Raymond M. Lemaire (1949).²⁵ Hiermee zette Lemaire een traditie verder van onderzoek naar de middeleeuwse architectuur, aangezet door Schayes in de jaren 1840. De katholieke neogotische beweging, die opgang maakte vanaf de jaren 1860, eigende zich dit onderzoeksterrein min of meer toe, als een van de instrumenten voor een katholieke *revival*. Stevig ingebed in dit ideologische netwerk maar toch een eigen wetenschappelijke koers varende, ontwikkelden vooral Edmond Reusens (1831-1903), België's eerste professor 'archéologie' (1864), en diens opvolger René Maere (1869-1950) deze onderzoekslijn. De dominante traditie in architectuurhistorisch onderzoek in de eerste helft van de twintigste eeuw lijkt dus de meer 'archeologische' aanpak van Reusens die verder verwetenschappelijkt werd door René Maere en Raymond Lemaire. Bij Maere is er wel enige opening naar de studie van barokkerken in België, maar de hoofdmoot blijft middeleeuws onderzoek en het definiëren van regionale stijlen.²⁶

In musea, binnen het onderzoek dat zich daar ontwikkelde, was wellicht meer plaats voor een 'artistieke' eerder dan 'archeologische' beschouwing van de kunstgeschiedenis (en zijdelings van de architectuurgeschiedenis). De cultus van de individuele kunstenaar, zoals geïllustreerd in Schoy's architectuurgeschiedenis, behoorde in schilderkunst en beeldhouwkunst al veel langer tot de praktijk van verzamelaars, kunsthandelaars en curatoren.²⁷ Een figuur die een soort tussenpositie tussen beide milieus bekleedde en die



8. Portret van Schayes bij de necrologie door R. Chalon, 'Notice sur Antoine-Guillaume-Bernard Schayes', *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1860, pp. 138

een met Schoy's teksten vergelijkbare toon aanslaat, is Hippolyte Fierens-Gevaert (1870-1926). Fierens-Gevaert startte zijn carrière in de jaren 1890 als journalist en kunstcriticus maar werkte zich gaandeweg, onder andere door lessen te volgen aan de Parijse École du Louvre, op tot hoogleraar (1910) aan het in 1903 opgerichte departement kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Luik en later tot conservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten (1919). Zijn teksten met betrekking tot architectuurgeschiedenis zijn vrij beperkt maar doen een gelijkaardige aanpak aan die van Schoy vermoeden.²⁸

Meer dan in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten – in eerste instantie een schilder- en beeldhouwkunstmuseum – was er in Het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis (toen *Musées royaux des arts décoratifs et industriels*) aandacht voor architectuur. Antoine Schayes was de eerste conservator geweest van wat in 1847 nog *Musée d'antiquités, d'armures et d'artillerie* heette en waar een aantal maquettes en architectuurarchieven tot de erg diverse collectie behoorden. Conservator voor (onder andere) architectuur tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw was Eugène Van Overloop (1847-1926), die behalve voor het uitbouwen van de collectie gipsen afgietsels van architectuurfragmenten, vooral ook pleitte voor het uitbreiden van architectendocumentatie. Hij riep architecten daarom op persoonlijke dossiers en portfolio's te schenken aan het museum. Ook de architectuurtentoonstellingen die hij organiseerde, waren monografisch.²⁹ Hiermee sloot hij aan bij de aandacht voor de individuele architect op de architectuurtentoonstellingen van de SCAB, waarop Schoy zijn collectie architectenarchivalia had getoond in 1883.³⁰

Conclusie

Na een aanvankelijke institutioneel aangewakkerde interesse in de late negentiende eeuw voor de Barok lijkt dit onderwerp dus in het begin van de twintigste eeuw niet instrumenteel in het ontwikkelen van de architectuurhistorische discipline in België, waar dat internationaal wel het geval lijkt te zijn, bijvoorbeeld in het Duitse taalgebied, met Gurlitt, Wölfflin en anderen.³¹

Niettemin blijft in de Belgische architectuurgeschiedenis de focus op het individuele genie van de architect aanwezig, op het eerste gezicht sterker in de museale context dan in het academische milieu. In de jaren 1920 verschijnen evenwel een aantal belangrijke overzichtswerken van auteurs zoals Paul Parent, J. H. Plantenga en Oda Van de Castyne die bijna letterlijk Schoys werk willen vervangen. Maar behalve de iets te fanatieke aandacht voor Rubens, lijkt Schoys canon van belangrijke architecten en gebouwen in de zeventiende eeuw helemaal niet ter discussie te staan; de meeste auteurs storen zich met name aan zijn 'pompeuze toon' en de arrogantie waarmee hij zijn gelijk staande houdt.³² Die 'toon' staat wellicht als *pars pro toto* voor de gehele aanpak van Schoy en zijn focus enerzijds op de geniale kunstenaar en anderzijds op de te overduidelijk subjectieve en interpreterende architectuurhistoricus-connaisseur, een gegeven waar de zich 'discipline-rende' architectuurgeschiedschrijving op dat moment blijkbaar niet mee om kon gaan of zich niet mee wilde identificeren.

Anderzijds ontstond er na Schoy wel een gestage stroom Italië-onderzoek, uitgevoerd onder andere in de context van de Academia Belgica, het Belgisch Historisch Instituut te Rome (1902) en de *Fondation Nationale Princesse Marie-José* (1930). In het werk van onder andere Maurice Vaes (1875-1962) stond de individuele kunstenaar/architect en dan vooral de naar Rome reizende kunstenaar van Renaissance en Barok centraal. Het verdient overigens verdere studie om de verhouding van Vaes en diens onderzoek tot het zich in België ontwikkelende kunsthistorische apparaat beter te begrijpen, evenals zijn verhouding tot of interactie met het gelijktijdige Nederlandse onderzoek rond hetzelfde thema door G. J. Hoogewerff (1884-1963).³³ Pas de laatste decennia met een verhoogde aandacht voor de 19e eeuw, voor historiografie en disciplinevorming lijkt er ruimte voor erkenning van de brede waaier aan 'pre-disciplinaire' architectuurhistorische teksten, al dan niet gecanoniseerd door de latere vormers van de discipline. Een werk als dat van Schoy kan daarbij eindelijk niet alleen op feitelijke inhoud bestudeerd worden, maar ook met betrekking tot interpretatiemodellen, retoriek, netwerken en contexten van kennisoverdracht, en daarmee als aanjager van de receptie van Italiaanse barok in relatie tot de 'eigen' Belgische zeventiende-eeuwse bouwkunst.

Noten

1 Voor een overzicht van de Belgische architectuurhistorische literatuur, zie E. Van Impe, 'The rise of architectural history in Belgium 1830-1914', *Architectural History* 51 (2008), pp. 161-183.

2 '[p]ar ses dimensions, sa situation sur une vaste place et la beauté de ses proportions, ce magnifique monument, construit en briques, produit le coup-d'oeil le plus imposant; il retrace en quelque sorte, mais sur une échelle plus grande, l'image de ces magnifiques palais toscans du moyen âge que

l'on admire à Florence, à Sienne et dans d'autres villes de la Toscane.' A. G. B. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Brussel [1849-1850], deel 4, pp. 19-20.

3 De nummers van de 'Collection Schayes', die vandaag verspreid zit over topografische categorieën, worden vermeld in het aanwinstenregister van het Brusselse Prentenkabinet van 1860 (*Acquisitions du Premier trimestre de 1860*). De lijst betreft een 2000-tal nummers en vermeldt onder andere 'Vues

de Milan, Vérone, Padoue, Brescia, Bergame, Crémone etc.' (62 items), 'Vues de Venise' (63 items) en 'Vues de Rome ancien & moderne' (140 items). Een studie over deze collectie wordt voorbereid door Maarten Delbeke.

4 'Vitruve, imprimé deux fois au XVe siècle, se trouva bientôt dans toutes les bibliothèques et devint, avec *Traité d'architecture* de Léon Alberti, le *vademecum* des architectes italiens, tandis que le *songe de Poliphile* [sic] François Colonna, écrit en forme de roman, servait à propager le goût de l'architecture grecque et romaine chez les gens du monde. Plusieurs autres ouvrages remarquables sur cet art et sur les monuments antiques de l'Italie parurent successivement dans la première moitié du XVIe siècle, mais nulle part on ne vit sortir des presses le moindre opuscule sur l'architecture ogivale; personne n'osa ou ne voulut élever la voix pour défendre les admirables productions des XIIIe et XIVe siècles, et protester contre le torrent envahisseur qui, dans son cours impétueux, entraîna le moyen âge tout entier', Schayes, *Histoire de l'architecture*, cit., deel 4, p. 139.

5 A. G. B. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2e ed. Brussel 1852, deel 2, p. 386.

6 Over het 'Grand théâtre' van Roelandt in Gent (vandaag Vlaamse Opera): 'La salle de spectacle est décorée avec une rare élégance en style de renaissance' (p. 560-561) en 'Là, la renaissance brille de l'éclat le plus vif et déploie une pompe, un luxe d'ornementation qui étonnent' (p. 562), Schayes, *Histoire de l'architecture*, 2e ed., cit., deel 2.

7 Dit paviljoen in 'style flamand' van architect Janlet werd uitgebreid gereconstrueerd door, onder anderen, A. Schoy, 'Architecture. — Matériaux de construction. Façade nationale belge', E. Frederix (ed.), *La Belgique à l'Exposition universelle de 1878*, Brussels... 1878, pp. 237-268.

8 *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 28 (1869), nr. 2, pp. 385-387.

9 'Goetghebuer [...] minimaliseerde sterk de Franse invloed in de architectuur. Zo vermeldde Goetghebuer nauwelijks de Franse nationaliteit van architecten en de Franse vorming van Belgische architecten, maar zette hij de merkkelijk kleinere groep Italiaanse of Italiaans gevormde architecten veel sterker in de verf. [...] Auguste Schoy [...] bouwde de these van de Italiaanse invloed verder uit in zijn *Histoire de l'influence italienne sur l'Architecture dans les Pays-Bas* (1879)', D. Van de Vijver, 'Het Franse en Italiaanse model in de architectuur van de Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik in de 18e eeuw (1700-1830)', S. Grieten (ed.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Turnhout 2002, p. 172.

10 'L'appellation [style loyalite] n'est vraie d'une façon absolue que dans son sens extrinsèque. Dans l'acception intrinsèque du terme il manque de justesse; les Jésuites n'eurent pas de style particulier

né de leur institution, mais ils propagèrent dans toute l'Europe et jusqu'en Amérique le style adopté à Rome par les architectes pontificaux, à l'époque de la prodigieuse extension et puissance de leur ordre; le grand nombre de spécimens d'édifices qu'ils élevèrent et existent encore actuellement sont là pour le démontrer', A. Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, Brussel 1879, pp. 243-244.

11 O. Van de Castyne, 'La question Rubens dans l'histoire de l'architecture', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1 (1931), nr. 2, pp. 103-119.

12 'Comme valeur artistique et comme type, nous pouvons la comparer [...] aux églises romaines de St-Jérôme des Dalmates, *ad ripam Tiberis*, des SS. Athanase et Grégoire, des Grecs; de Ste-Marie des Carmes au-delà du pont St-Ange; de St-Louis des Français; de Ste-Suzanna sur le mont Quirinal; de l'hôpital des Incurables, sur la *Via Flaminia*; de Ste-Marie de *Vallicella*, et l'on verra que l'œuvre de l'architecte flamand peut hardiment rivaliser avec celle des maîtres italiens.' Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., p. 255.

13 A. Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., p. 315. Romeinse gebouwen die Schoy vermeldt in connectie met Rubens zijn S. Pietro, Chiesa del Gesù, S. Agostino, S. Ignazio, Palazzo della Cancelleria, Palazzo Massimo detto 'di Pirro' (palais Massimi et Pirro), Palazzina di Pio IV / Villa Pia, Jardins Farnèse, Campidoglio p. 243 e.v., p. 345, p. 391.

14 'De zwakke zijden van Schoy's werk zijn de sterke zelfingenomenheid waarmee het wordt voorgedragen en vooral de totale ontstentenis van afbeeldingen, waardoor het een groot deel zijner bewijskracht heeft ingeboet, vooral in een tijd, dat de Spaanse kunst nog veel minder bekend was dan thans. De eenzijdigheid waarmee Schoy overal en in alles Spaanse invloeden wil zien, wordt overigens geëvenaard door die van de critiek, die zulke invloeden absoluut ontkende, en, zooals bijv. Richard Graul in zijn "Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden, während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts" (Leipzig, 1889), de Nederlandse renaissance enkel en alleen uit Italië beïnvloed zag. Schoy's sterke kant was ongetwijfeld, dat hij de Spaanse kunst, zoowel als de Nederlandsche, uit eigen aanschouwing kende, wat bij zijne critici doorgaans niet het geval was. Graul zelf zegt: "Leider sind wir über die Renaissancekunst Spaniens noch überaus dürftig unterrichtet" (A.w., S. 8). Ook schrijver dezes kent de Spaanse kunst nog niet door autopsie, maar kon althans met behulp van het uitgebreide materiaal aan voortreffelijke foto's, en teekeningen, waarover wij heden beschikken, de op Schoy uitgeoefende kritiek toetsen en eenigermate herzien. Men zie hieromtrent overigens de hierna opgegeven literatuur.' In: F. A. J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der Ne-*

derlandsche bouwkunst, 's-Gravenhage 1928-1941, deel 2, p. 145, voetnoot 2.

15 P. Saintenoy, 'Schoy, Auguste', *Biographie Nationale*, Brussel 1914-1920, deel 22, kol. 31.

16 Schoy was 'un des représentants de la Belgique au troisième centenaire de la naissance[sic] de Michel Ange, à Florence, aldus 'Nécrologie', *Le Précurseur*, 8 november 1885.

17 Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., p. 235.

18 Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., pp. 203-204.

19 A. Schoy, 'Hans Vredeman de Vries', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 18 (1876), pp. 10-18; A. Schoy, *Hans Vredeman de Vries*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1876; A. Schoy, *Lambert Lombard*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1876; A. Schoy, *La Grand'Place de Bruxelles. Une façade inédite de Jan Cosyns*, Brussel 1878; A. Schoy, *Philippe Vingboons*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *Jacques Franquart*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *Pierre-Paul Rubens*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *Rubens et la fermeture de l'Escaut*, Brussel 1878; A. Schoy, *Wenceslas Coebergher*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *L'architecture néerlandaise au XVII^e siècle*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878.

20 E. Van Impe, 'Architectural History on Show. Retrospective architectural exhibitions and nineteenth-century Belgian architectural historical research', *Fabrications. The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, themanummer 'museums, heritage and the history of architecture', 16 (2006), nr. 1, pp. 63-89.

21 H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913.

22 Over de onderwijstypes en de gerelateerde architectentypes die zich in het negentiende-eeuwse België ontwikkelden, zie Luc Verpoest, *Het architectuuronderwijs in België 1830-1890: een institutionele geschiedenis*, ongepubliceerd proefschrift, Leuven 1984.

23 Vergelijk met de observaties van Caroline Van Eck met betrekking tot de studie van klassicistische architectuur: 'the historiography of classical architecture is itself very much based on the main points of classical doctrine as it was formulated by Vitruvius, Leon Battista Alberti and their academic heirs. The central role of the design in architectural theory is matched by the focus on the determining role of the architect and his great works in architectural history', C. Van Eck, 'Artisan Mannerism: Seventeenth-Century Rhetorical Alternatives to Sir John Summerson's Formalist Approach', F. Salmon (ed.), *Summerson and Hitchcock: Cen-*

tenary Essays on Architectural Historiography, Studies in British Art 16, New Haven/London 2006, pp. 85-86.

24 H. Fierens-Gevaert, 'L'enseignement de l'histoire de l'art en Belgique', *Revue de synthèse historique*, 82 (1914), pp. 82-90; M. Delbeke, "'Ce sont les pierres qui y parlent". Belgian Art History in a Roman Environment', *Bulletin van het Belgisch Historisch Instituut te Rome*, 73 (2003), pp. 257-279.

25 R. A. Lemaire, *Les origines du style gothique en Brabant. I: L'architecture romane*, Brussel, 1906; C. Leurs, *Les origines du style gothique en Brabant. Première partie: L'architecture romane, tome II: L'architecture romane dans l'ancien duché*, Brussel/Parijs 1922; R. M. Lemaire, *Les origines du style gothique en Brabant. Deuxième partie: La formation du style gothique brabançon, I. Les églises de l'ancien quartier de Louvain*, Antwerpen 1949.

26 T. Coomans, "'Brabantse gotiek'" of "Gotiek in Brabant"? Ontstaan van een architectuurschool, status questionis en onderzoeksperspectieven', *Bijdragen tot de geschiedenis*, 86 (2003), nr. 3-4, pp. 241-271. Zie ook L. Verpoest, 'Architectuurgeschiedenis in België', *Archis*, 6 (1986), pp. 29-33.

27 De in 1863 verschenen catalogus van de collecties van de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten bevatte bijvoorbeeld monogrammen en signaturen, in facsimile weergegeven, M. Van Kalck (ed.), *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis*, Tielt 2003, deel 1, p. 192.

28 H. Fierens-Gevaert, *La Renaissance. Résumé du cours professé par H. Fierens-Gevaert*, Brussel 1903-1904; H. Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale et les premier maîtres des Flandres*, Études sur l'art flamand Brussel 1905; H. Fierens-Gevaert, *La Renaissance. Résumé du cours professé par Fierens-Gevaert. Ire partie. La Renaissance en Italie*, Brussel 1907-1908; H. Fierens-Gevaert, *Histoire de l'art flamand. Tome I. Seizième et dix-septième siècles. Résumé du cours de M. Fierens-Gevaert, professeur à l'Université de Liège*, Cours libres d'histoire de l'art, Brussel 1917-1918.

29 In 1904 organiseerde Van Overloop een tentoonstelling over architect Henri Beyaert (1823-1894), naar aanleiding waarvan hij nog eens pleitte voor een afzonderlijk architectuurmuseum, een pleidooi dat ook de SCAB al eerder formuleerde. E. Van Overloop, 'Exposition Beyaert', *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles*, (1904), nr. 6, pp. 41-42 en E. Van Overloop, 'Nos expositions', *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles*, (1901), nr. 1, pp. 6-7.

30 Zie ook S. De Caigny, L. Nys, E. Van Impe, 'Architectuurarchivalia verzameld vanaf de 19e eeuw', *Handleiding architectuurarchieven: Verwerken, selectie en beschrijven*, Antwerpen 2009, pp. 43-44.

31 Ook de Belgische barokarchitectuur kwam

zijdelings aan bod in een aantal van hun teksten: zie K. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Belgien, Holland, Frankreich und England*, Stuttgart 1888.

32 Zie bijvoorbeeld de overzichtstekst van Simon Brigode in P. Fierens (ed.), *L'art en Belgique*, Brussels: La Renaissance du Livre, s.d. (1939 1e ed.; 2e ed. 1944); S. Brigode, 'L'architecture et la sculpture au seizième siècle', pp. 181-204. Schoy ver-

schijnt niet in Brigodes voetnoten.

33 Delbeke, "Ce sont les pierres qui y parlent", cit., en N. Dacos; C. Dulière (eds), *Italia Belgica. La Fondation nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie: 1930-2005, 75e anniversaire*, Studies over kunstgeschiedenis 9, Brussel 2005.

ELLEN VAN IMPE

LA FORTUNA DEL BAROCCO ITALIANO NELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA BELGA

Nella seconda metà dell'Ottocento l'attenzione degli storici dell'architettura belgi si spostò dal gotico, che era considerato lo stile 'belga' nazionale, alle epoche successive. Nella seconda edizione dell'*Histoire de l'architecture en Belgique* di Antoine Schayes, pubblicata nel 1852, fu descritto ampiamente per la prima volta il periodo dopo il 1500, bensì ancora sotto l'etichetta di 'architecture moderne'. L'influenza dell'architettura italiana su quella belga vi era menzionata, ma non analizzata profondamente. Solo nell'*Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* (1879) dell'architetto e critico d'arte Auguste Schoy lo sviluppo dell'architettura seicentesca in Belgio fu messo in relazione agli sviluppi in Italia e altrove, ed espresso in termini come 'style italo-flamand' o 'style hispano-italien'.

Soprattutto Rubens giocò un ruolo importante in questo sviluppo, cioè come 'traduttore' dalla presunta decadenza italiana in un'architettura belga viva e monumentale. Con Schoy si compì inoltre uno spostamento da un approccio storico-stilistico a un approccio biografico. Questo spostamento fu determinato soprattutto dall'esperienza di Schoy come architetto; con la sua discussione dell'architettura seicentesca egli presentò una giustificazione dell'architettura come arte. Negli ultimi decenni dell'Ottocento il Barocco funzionava così sempre di più come uno stile 'nazionale' per gli architetti stessi, che potevano giustificare la propria immagine di artista consapevole proiettandola sul Seicento. Dopo il 1900 questo approccio, però, contrariamente alla Germania, non fu adottato dagli accademici di storia dell'arte e non si tradusse in una vera e propria storia stilistica. Furono gli artisti individuali invece, a dettare lo studio del Barocco belga.