

Landschap in veelvoud



Landschap in veelvoud

BELGIË EN DE ENSCENERING VAN
HET PITTORESKE LANDSCHAP IN
NEGENTIENDE-EEUWSE UITGAVES

Lut Pil

Remerciements

Je voudrais avant tout m'adresser à André Bollen qui, durant de nombreuses années, m'a témoigné son soutien. Je tiens à le remercier tout particulièrement pour la publication en 1994 de la première édition de mon catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Léon Spilliaert. Mes remerciements s'adressent également à Robert Nouwen, directeur des Collections patrimoniales de la Bibliothèque royale de Belgique, à Joris Van Grieken, directeur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique, ainsi qu'à Cynthia De Moté qui m'ont autorisé à étudier les œuvres de Léon Spilliaert conservées au Cabinet des estampes. Que Phillip Van den Bossche, directeur de Mu.zee (Ostende), ainsi que Barbara de Jong, responsable Gestion et Conservation et Johan Van Roose soient également ici remerciés pour leur aide et leur collaboration. J'adresse mes sincères remerciements à Anne Adriaens-Pannier pour ses informations utiles concernant l'œuvre gravé de Léon Spilliaert. Je veux également remercier Bart Plasschaert, échevin de la culture de la Ville d'Ostende, et Martine Meire, directeur du service culturel de la Ville d'Ostende, grâce à qui cet ouvrage a vu le jour. Je tiens aussi à remercier chaleureusement Patrick Lennon pour leur aide précieuse quant aux traductions des textes.

SOMMAIRE

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

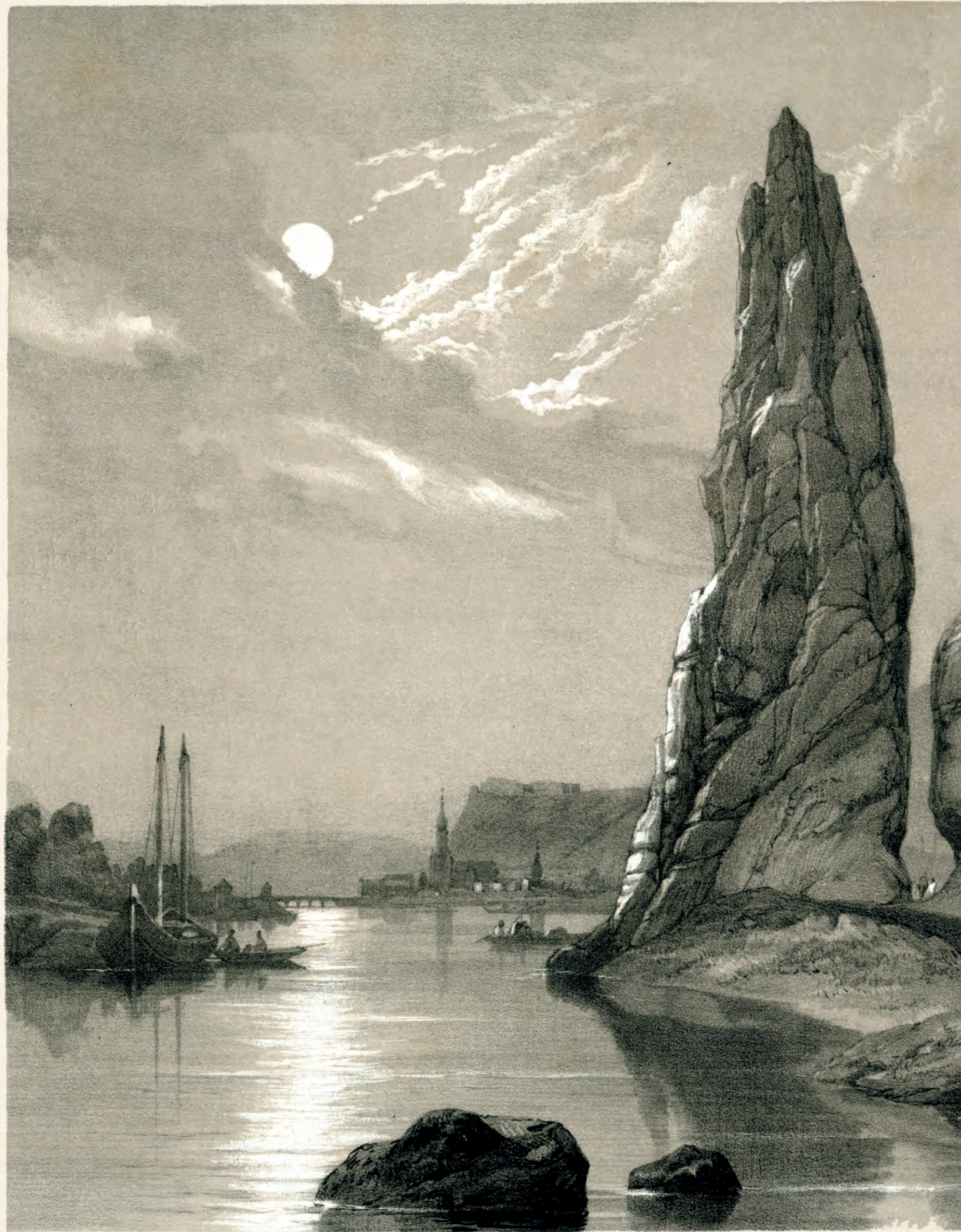
Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

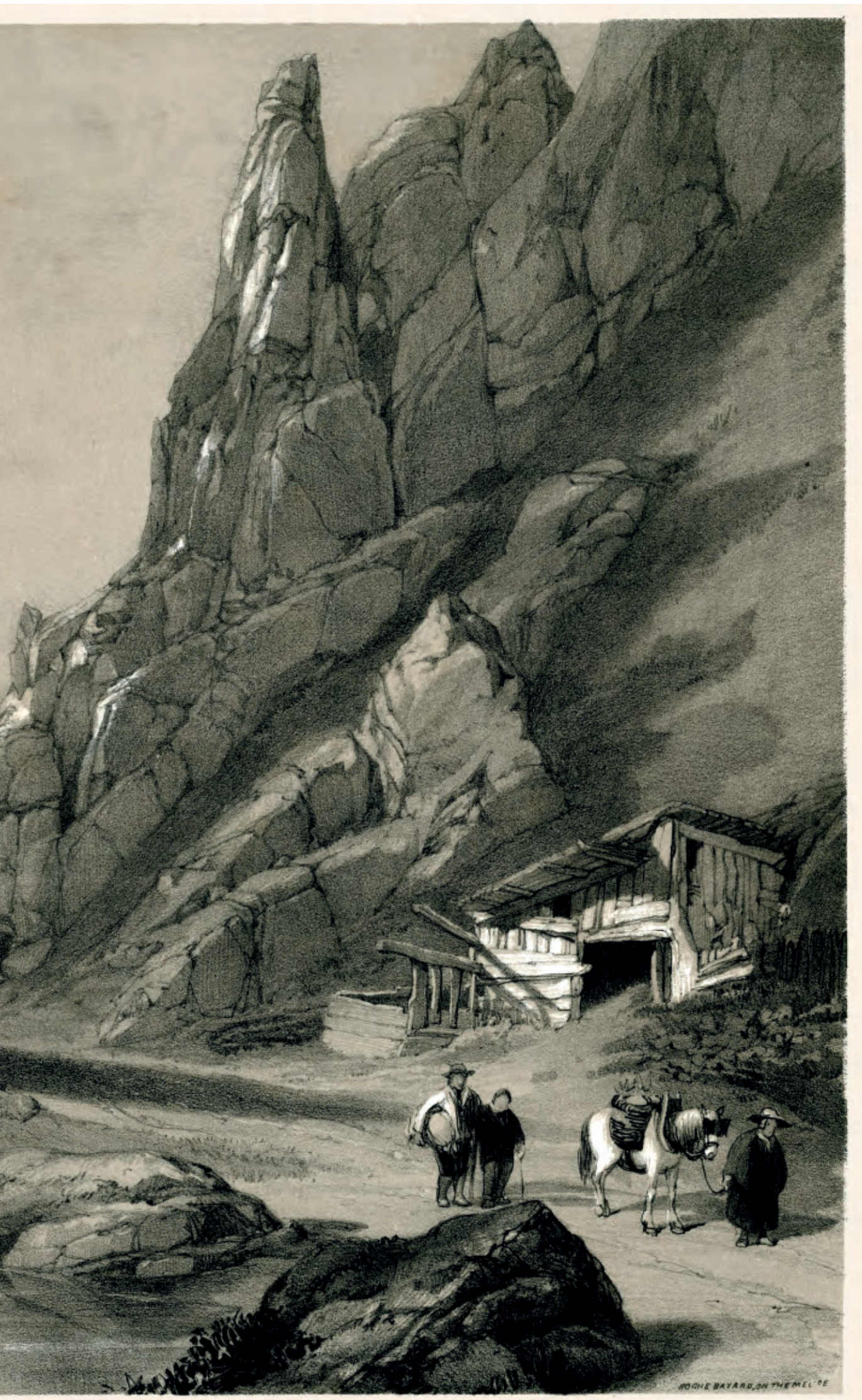
Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23

Estampes, illustrations
et projets de couverture
du collection
23





ROCHE BAYARD, ON THE MEL'PE

Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam.



VALLÉE DE L' AHR,

PRUSSE RHÉNANE.

Dessinée et Lithographiée

PAR

N. PONSART DE MALMÉDY.

PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR.

DÉPOSÉ.

SOURCE DE L' AHR, A BLANKENHEIM.

Landschapslithografie in de eerste Belgische publicaties

In dit eerste hoofdstuk worden de vele pittoreske voorstellingen benaderd vanuit de metafoor van de destijds uitgevonden caleidoscoop. Een aantal negentiende-eeuwse auteurs gebruikt het beeld van ‘een onuitputtelijke caleidoscoop aan landschappen’ om de grote variatie aan pittoreske zichten die een streek vertoont, te omschrijven. Tegelijkertijd verwoordt het beeld de dynamiek en het plezier die eigen zijn aan de pittoreske blik. Die kijkervaring doet zich niet enkel voor tijdens een tocht door het reële landschap, maar ontstaat ook bij het doorbladeren van een platenalbum of geïllustreerd boek. Daarom kan ‘een onuitputtelijke caleidoscoop aan landschappen’ worden doorgetrokken naar de vele negentiende-eeuwse publicaties met afbeeldingen van pittoreske landschappen, waar de opeenvolging van gevarieerde landschapstaferelen een soortgelijke dynamiek vertoont. En zoals de caleidoscoop als instrument op dat ogenblik een grote populariteit geniet, zo bereiken ook de uitgevers van pittoreske landschapsprenten en illustraties een ruim negentiende-eeuws publiek. Met hun vele uitgaven creëren ze een ‘landschap in veelvoud’ dat de blik op het reële landschap in sterke mate kleurt.

De caleidoscopische kijkervaring

In de inleiding van *Vallée de l’Ahr, Prusse rhénane* (1838), een platenalbum dat in Brussel wordt uitgegeven, roept de Belgische schrijver André van Hasselt een dynamisch beeld op voor de talrijke landschapszichten in de Duitse Ahrvallei. Op klein formaat, ongeveer 10 x 16 cm, brengt het album een verscheidenheid aan taferelen. Van de burcht Kreuzberg, gezien vanop een gezichtspunt aan de oever van de Ahr, gaat de tocht te voet naar de schilderachtige omgeving van Altenburg en Altenahr, waar perspectieven vanuit het dal afwisselen met meer panoramische weergaven. Opmerkelijk is ook het aantal zichten op de brede en vijftienveertig meter lange verkeerstunnel die in 1834 bij Altenahr door de rotsen werd uitgehakt. Het is een van die indrukwekkende realisaties van de mens waarvoor de negentiende-eeuwse reizigers en landschapskunstenaars in bewondering staan. Nu eens is de tunnel een centraal gegeven in het landschap, dan weer creëert de weg in de rots zelf een doorkijk, of is de ingreep een vanzelfsprekend element in een grootse natuur. Het album volgt verder de route naar Mayschoß, een parcours dat in een begeleidende kaart is weergegeven.

In de promotionele tekst gidst André van Hasselt de lezer door de streek. “Marchez donc.” Naast bezienswaardigheden stipt hij aan waar de toerist de beste uitkijkposten vindt. Tekst en platen, getekend en gelithografeerd door de landschapskunstenaar Jean Nicolas François Ponsart (1788-1870) uit Malmedy, evoceren daarbij graag de afwisseling die de reiziger in het echte landschap ervaart.

Ook de historicus en schrijver Félix Bogaerts hanteert het beeld van de onuitputtelijke caleidoscoop in zijn bijdrage in *La Belgique monumentale, historique et pittoresque* (1844). Het is er een metafoor voor de landschappen in de valleien van de Maas, de Vesder en de Hoyoux, landschappen “aussi variés que pittoresques”. Tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw is de caleidoscoop een tot de verbeelding sprekende metafoor. In uiteenlopende contexten duikt het beeld op, met connotaties die nu eens positief dan eerder negatief zijn gekleurd. Het optische instrument, dat de Schotse natuurkundige David Brewster rond 1815 uitvindt en in 1817 patenteert, verrast door de dynamiek aan beelden die het produceert. In zijn verhandeling over de caleidoscoop (1819) omschrijft Brewster deze opeenvolging van beelden als een eindeloze reeks figuren, als een wonderlijk veranderend geheel. De populaire pers is enthousiast en vindt het magisch hoe door kleine draaibewegingen aan het instrument een immense variatie ontstaat. In een artikel gewijd aan de caleidoscoop in het Franse tijdschrift *Le magasin pittoresque* van 1838 leest men:

Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam.



De beeldrijke dynamiek die de caleidoscoop creëert, herkent men ook in andere contexten dan die van een pittoreske landschapsinterpretatie. In *Le peintre de la vie moderne* (1863) van Charles Baudelaire evocert het instrument even vanzelfsprekend de stedelijke ervaring van de kunstenaar-*flâneur*, die geniet van de levendige flux van de negentiende-eeuwse stad en er zich door laat inspireren. Anderen herkennen in de caleidoscoop een analogie met de ‘*peeping*’-kijkervaring bij een nieuwe danschoreografie (in 1818) of met de schitterende kleuren van het glas-in-lood op de Great Exhibition in Londen in 1851. Maar de vergelijking wordt ook gemaakt voor de vrije combinaties in het theater van de zeventiende-eeuwse dramaturg Pedro Calderón de la Barca “où tout vient se combiner fantastiquement, sans raison d’être apparente, sans loi, seulement pour l’amusement du spectateur”, of voor de snelle opeenvolging van wisselende decors en onder invloed van drugs zijn omgeving transformeren in een caleidoscopisch spel van vormen en kleuren). De associatie ontstaat zelfs bij de onderhoudende variatie aan onderwerpen die bepaalde negentiende-eeuwse tijdschriften de lezer aanbieden onder de titel ‘*The Kaleidoscope*’, of bij de mix aan stijlen die de eigen-tijdse mode creëert. Ellen Wayland-Smith citeert bijvoorbeeld het Parijse modetijdschrift *Le Bon Ton* (1835):

“Ne dirait-on pas [...] que la mode a jeté dans un immense kaléidoscope des découpures de toutes les époques, des fragments de tous les siècles, et qu’ensuite, de cette réunion d’objets créés à des années de distance, et réunis tout-à-coup, se formaient autant de nouveaux modèles, selon qu’il plaisait à la frivole divinité de tourner l’instrument, et au hasard de faire tomber ici ou là tel objet à côté de tel autre [...]?”

Het toe-eigenen van historische stijlen als een set aan visuele mogelijkheden, los van hun gebondenheid aan tijd en context, roept bij sommigen een zekere terughoudendheid op. Wayland-Smith citeert de passage in een reflectie over de eigenheid van de negentiende-eeuwse mode en het bijhorende discours. De pers

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit labor nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute m vel eum iriure dolor in hend rit in vulputate velit esse molestie consequat, vellum illum dolore eu feugiat est nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit sunt praesent luptatum delenit augue dui dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam non nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna vero aliquam erat volutpat.

erkent dat het voortdurend veranderlijke van de mode een vorm van Sisyfusarbeid met zich meebrengt en dat dit ook voor de moderecensent en consument geldt. Zij worden immers gedwongen het onophoudelijk wisselende proces te volgen. In een analogie met Timothy James Clark die in *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1984) de Hausmanniaanse ontwikkeling van Parijs gelijkstelt met een stad herleid tot een esthetisch beeld – “simply [...] *an image*, something occasionally and casually consumed in spaces expressly designed for the purposes – promenades, panoramas, outings on Sundays, great exhibitions and official parades”, suggereert Wayland-Smith dat ook de negentiende-eeuwse modebeelden op een soortgelijke wijze beginnen te functioneren:

“The past was transformed into a motley – but ultimately homogenous – visual landscape whose pieces could be detached and recombined endlessly. [...] The mythical wheel of fortune and the capricious goddess Fashion combine with modern optical experiments – the kaleidoscope – to create a literal “spectacle” of time. History freezes into a collage, a flat image composed of fragments and clippings (*découpures*) [...]”

Ook Jonathan Crary vermeldt in zijn bekende studie *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990) negentiende-eeuwse auteurs die de caleidoscopische veelvormigheid minder enthousiast benaderen dan Baudelaire. Het beeld van de caleidoscoop wijst op een visuele variatie die niet eenduidig is. Zelfs wanneer de vergelijking enthousiast en probleemloos wordt ingezet, zoals in de citaten van het promotionele discours van André Van Hasselt en Félix Bogaerts, laat ze toe een gelaagdheid te onderkennen die veelzeggend is. Inhoudelijk kan de caleidoscopische beeldspraak in de context van het pittoreske landschap in verschillende richtingen worden ontrafeld. Telkens zegt dit iets over het pittoreske landschap als tafereel.



Variatie en contrast

Op het eerste gezicht lijkt het tegenstrijdig de pittoreske landschapservaring in verband te brengen met de beelden van een caleidoscoop. Het instrument creëert geen pittoreske figuren en dus ook geen opeenvolging van pittoreske taferelen. De caleidoscoop werkt principieel met wiskundige symmetrie en regelmaat voor de opbouw van de beelden. Symmetrie van vormen, herkenbaar in perfecte verhoudingen, is een basis voor kunst die met herhaling en corresponderende ornamenten werkt. Brewster is er daarom van overtuigd dat kunstenaars die actief zijn in ornamentale architectuur en schilderkunst of in toegepaste kunsten zoals tapijontwerp, juweelkunst, glasschilderkunst... handig gebruik kunnen maken van wat de caleidoscoop aan vormen aanbiedt. Ook bestaande ornamentiek kan ermee worden beschreven. De Fransman Eusèbe François de Salle gebruikt in zijn *Pérégrination en Orient ou Voyage pittoresque, historique et politique, en Egypte, Nubie, Surie, Turquie, Grèce pendant les années 1837-38-39* (1840) het beeld van de caleidoscoop voor de decoratieve overvloed in Moorse architectuur zoals die bijvoorbeeld in Córdoba werd gebouwd. Maar 'pittoreske schoonheid' zoals de Engelsman William Gilpin (1724-1804) die in de achttiende eeuw definieert, onderscheidt zich van geometrische patronen. 'Pittoreske schoonheid' toont zich in onregelmatigheid en ruwheid. In *Three Essays. On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape, To Which is Added a Poem, on Landscape Painting* (1792) gaat Gilpin uitvoerig in op deze essentie van 'pittoreske schoonheid':

"[...] the ideas of *neat* and *smooth*, instead of being picturesque, in fact disqualify the object, in which they reside, from any pretensions to *picturesque beauty*. – Nay farther, we do not scruple to assert, that *roughness* forms the most essential point of difference between the *beautiful*, and the *picturesque*; as it seems to be that particular quality, which makes objects chiefly pleasing in painting. – I use the general term *roughness*; but properly speaking roughness relates only to the surfaces of bodies: when we speak of their delineation, we use the word *ruggedness*. Both ideas however equally enter into the picturesque; and both are observable in the smaller, as well as in the larger parts of nature – in the outline, and bark of a tree, as in the rude summit, and craggy sides of a mountain. [...] Again, why does an elegant piece of garden-ground make no figure on canvas? The shape is pleasing; the combination of the objects, harmonious; and the winding of



Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam.

Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam.



the walk in the very line of beauty. All this is true; but the *smoothness* of the whole, tho right, and as it should be in nature, offends in picture. Turn the lawn into a piece of broken ground: plant rugged oaks instead of flowering shrubs: break the edges of the walk: give it the rudeness of a road: mark it with wheel-tracks, and scatter around a few stones, and brushwood; in a word, instead of making the whole *smooth*, make it *rough*; and you make it also *picturesque*.”

‘*Roughness*’ creëert variatie en contrast, kwaliteiten die nog worden versterkt door het spel van licht en schaduw en door de vele kleurnuances die op de oppervlakken van ruwe objecten ontstaan. Ruïnes zijn daarom pittoreske landschapelementen bij uitstek en in de landschapscomposities van Gilpin bijna vanzelfsprekend. Naast abdijsruïnes gaat het daarbij vooral om vervallen burchten en kastelen, waarvan de positie – stevig op een heuvel of rots – ideaal is om een indrukwekkend en gevarieerd lijnenspel te vormen. Onregelmatigheid, toenemend verval en natuurlijke begroeiing versterken de variatie in vorm en textuur.

‘*Roughness*’ vindt men gemakkelijk in onderdelen van het landschap, maar het geheel is daarom niet noodzakelijk pittoresk. De natuur werkt op een schaal die niet bevorderlijk is voor de kwaliteit van landschapscomposities. Zelden is een landschap dat zich aan de reiziger toont volledig pittoresk. Dit weerhoudt Gilpin er niet van om te genieten van het aanschouwde landschap. Ook de reiziger wordt hiertoe aangezet. Een landschap dat als tafereel tekorten vertoont, mag mentaal ‘verbeterd’ worden. Soms volstaat het van gezichtspunt te wisselen zodat storende elementen uit het beeldveld verdwijnen. Maar de reiziger heeft vooral de vrijheid om in zijn verbeelding de scène pittoresker te maken, zonder het karakter van de locatie fundamenteel te wijzigen. En wat voor de reiziger geldt, geldt ook voor de kunstenaar.

“[...] whether I represent an *object*, or a *scene*, I hold myself at perfect liberty, in the first place, to dispose the *foreground* as I please; restrained only by the analogy of the country. I take up a tree here, and plant it there. I pare a knoll, or make an addition to it. I remove a piece of paling – a cottage – a wall – or any remove-able object, which I dislike. In short, I do not so much mean to exact a liberty of introducing what does not exist; as of making a few of those simple variations, of which all ground is easily susceptible, and which time itself indeed is continually making.”

Deze mentale activiteit is eveneens een bron van pittoresk plezier. Hoe groter de vertrouwdheid met de variatie in de natuur, hoe gemakkelijker de reiziger de beperkingen van een concreet landschap manipuleert. De collectie mentale beelden die hij heeft opgebouwd door veelvuldig naar de natuur te kijken, laat immers toe diverse pittoreske verbeteringen voor ogen te halen telkens wanneer een landschap daar nood aan heeft.

Het introduceren van mensen en dieren volgt een zelfde logica. Mensen en dieren en hun bijhorende activiteit dienen enkel als stoffage, zonder dat het landschap inhoudelijk op hen is toegespitst. Gilpin is hierin duidelijk:

“In adorning your sketch, a figure, or two may be introduced with propriety. By figures I mean moving objects, as waggons, and boats, as well as cattle, and men. But they should be introduced sparingly. In profusion they are affected. Their chief use is, to mark a road – to break a piece of foreground – to point out the horizon in a sea-view – or to carry off the distance of retiring water by the contrast of a dark sail, not quite so distant, placed before it.”

Aan figuren wordt geen karakter en expressie gegeven, omdat ze dan hun statuut van ‘aanhangel’ verliezen. De voorstelling dient geen mensen te portretteren maar (een bepaald idee van) landschappen. En wanneer personages elegant zijn en bijgevolg vloeiende contouren vertonen, mogen de oppervlakken van die figuren met een zekere vrijheid pittoresk worden voorgesteld en is er in hun omgeving nood aan ruwere objecten om voldoende contrast te creëren. Dieren vallen onder een zelfde regime: geen gladde contouren en geborstelde vachten van lenige renpaarden, maar de hardere lijnen van geiten, ezels, oude trekpaarden.

De symmetrie in de variatie die de caleidoscoop realiseert, botst met de eigenheid van het pittoreske. In zijn verhandeling over de caleidoscoop is Brewster hierover zeer expliciet. In meerdere passages wijst hij op het fundamentele verschil:

“All the various forms which nature and art present to us, may be divided into two classes, namely, *simple* or *irregular* forms, and *compound* or *regular* forms. To the first class belong all those forms which are called picturesque, and which cannot be reduced to two forms similar, and similarly situated with regard to a given point; and to the second class belong the forms of animals, the forms of regular architectural buildings, the forms of all articles of furniture and ornament, the forms of many natural productions, and all forms, in short, which are composed of two forms, similar and similarly situated with regard to a given line.”

Tot de eerste klasse behoort bijvoorbeeld de onregelmatig gevormde *cottage*, tot de tweede die vormen van architectuur die regelmatig gevormde helften spiegelen. Het onderscheid is belangrijk voor de kunstenaar. Enkel een landschapschilder, aldus Brewster, kan zich beroepen op de onregelmatigheid die eigen is aan het pittoreske.

“The irregular forms which are the foundation of picturesque beauty constitute a single exception to this general law, and therefore the Landscape Painter is the only artist who is not professionally led to the study of that species of beauty which arises from the inversion and multiplication of simple forms.”

Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit labor nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum delenit atque duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam non nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna vero aliquam erat volutpat.

Opeenvolging van beelden

Toch is het beeld van ‘een onuitputtelijke caleidoscoop aan landschappen’ verhelderend voor de context van het pittoreske landschap. De caleidoscoop laat immers toe tweedimensionale beelden voortdurend te variëren. Na de ene figuur volgt de andere, in een opeenvolging zonder hiërarchie. De mogelijkheden lijken eindeloos en de verzameling beelden nooit voltooid. Rekening houdend met de tekortkomingen van elke beeldspraak beschrijft dit vrij goed een aantal aspecten van de pittoreske landschapscultuur zoals deze zich manifesteert in de blik van de reiziger en in de gedrukte cultuur van de negentiende eeuw. In de associatie met de caleidoscoop wordt het landschap onttrokken aan de idee van één enkel beeld. ‘Een onuitputtelijke caleidoscoop aan landschappen’ evoceert een veelheid aan tafereelen. Die veelheid toont zich in het concrete landschap, waar de omgeving wordt bekeken als een verzameling van visuele beelden die vanop een zekere afstand tot tafereel zijn herleid. Telkens de reiziger het landschap als een ‘gezicht’ herkent, installeert hij een moment van relatieve immobiliteit, dat wordt gevolgd door beweging (in de omgeving of van de blik) en een nieuw moment van immobiliteit. ‘Het ene na het andere’ is zo ook bij het pittoreske een kijkervaring die zich ontwikkelt in de tijd en die beelden produceert volgens schema’s en conventies.

In de pittoreske toe-eigening wordt geen tactiliteit nagestreefd. De focus ligt niet op fysiek contact met het landschap. Tussen toeschouwer en omgeving bestaat een zekere spanning, wat zich ook vertaalt in het zich positioneren op voorgeschreven plaatsen. Eventueel wordt daar zelfs verwacht dat de reiziger zich omdraait en het tafereel dan pas aanschouwt. Verwant is de strategie waarbij het landschap in een spiegel wordt bekeken. Hier wordt geen landschap geroken, gevoeld of gesmaakt. Het gaat niet om een intieme ervaring, maar om een observeren van vormelijke contrasten in eenheid, vanuit een dominantie van het





kijken. Het contact met het pittoreske landschap is keer op keer een visuele ontmoeting vanop afstand. Tussen toeschouwer en landschap staat in zekere zin een glazen scherm, zoals er ook een aanwezig is tussen kijker en caleidoscopisch beeld, en later tussen fotograaf en gefotografeerde werkelijkheid. Ook inhoudelijk blijft het aanschouwen op afstand: de commentaar bij de beelden is er niet op uit een continuïteit te creëren tussen bezoeker en bezienswaardigheid. Wat de aandacht trekt, blijft een fragment uit een omgeving die anders is. De negentiende eeuw wordt zo een ongeziene cultuur van visuele beelden die zich gemakkelijk los maken van hun referent.

De caleidoscopische veelheid toont zich niet enkel in het concrete landschap maar ook in de talrijke negentiende-eeuwse platenalbums en geïllustreerde publicaties waarin pittoreske taferelen worden samengebracht. De publicaties maken deel uit van de grote bloei van de gedrukte media in de negentiende eeuw, met de uitvinding van de lithografie als een belangrijke factor in de industrialisering van het beeld.

Wanneer het landschapstafereel als prent in een publicatie is opgenomen, draait de lezer de platen of bladzijden om en ziet vervolgens een andere prent, zoals een draai aan de caleidoscoop een nieuw beeld creëert. De focus ligt niet op het individuele beeld, maar op een veelheid aan beelden die onderling gelijkenis vertonen, op elkaar inspelen en van elkaar verschillen. Een landschapsalbum verrast door de variatie aan landschapsfragmenten, brengt zichten vanuit wisselende gezichtspunten bijeen en splitst het landschap op in 'tableaus'. Brewster stelt voor de caleidoscoop expliciet dat de opeenvolging voelbaar is: "which it presents, in succession, to the eye". Daarom kan Helen Groth in haar artikel over de caleidoscopische visie stellen



Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetuer ading elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laboret dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit labor nisl ut aliquip ex ea comod consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendere rit in vulputate velit esse molestie consequat, vellum illum dolore eu feugiat est nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit sunt praesent luptatum delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam non nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna vero aliquam erat volutpat.





TORRE GRAND

Dessiné d. nat. par J. Vermeersch.

Imp. par P. Desprez.

*Vue générale de la Ville et de la
Station du Chemin de Fer.*

GA

Publié par Tessaro & C^{ie}.



Robert, à Bruxelles.

Fourmois lith.

IND.

*General View of the Town and
Railway Station.*

Rue des Champs, N^o 75, à Gand.



Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut labore dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wis enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit labor nisl ut aliquip ex ea comod consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendere rit in vulputate velit esse molestie consequat.

dat de vergelijking met een caleidoscoop een gevoel van voortdurende transformatie evoceert, in tegenstelling tot de spectaculaire stilstand en de visuele controle die worden gesuggereerd door andere populaire ervaringen uit die tijd, zoals het landschappelijk overschouwen in een panoramische rondbouw. Die rondbouw, opgebouwd als een monumentaal zicht van 360° dat vanuit een centraal, vaak verhoogd platform wordt bekeken, geeft een onbeweeglijk en continu beeld in plaats van een discontinue opeenvolging van tafereel (ook al lokt een panorama noodgedwongen de reactie uit om het geheel in opeenvolgende fragmenten te bekijken).

Ook het fenomeen van het bewegende panorama bezit niet de dynamiek van een caleidoscoop. Bij een bewegend panorama – in de Engelse taal gekend als ‘*peristrepthic*’ – schuift een continu doek met tafereel aan de blik van de toeschouwer voorbij. Het gesuggereerde standpunt is veelal dat vanuit een boot of, na de invoering van de spoorweg, vanuit een treinwagon. Leitch Ritchie verwijst naar een bewegend panorama in *Travelling sketches on the Rhine, and in Belgium and Holland* (1833), een publicatie geïllustreerd door de Engelse kunstenaar Clarkson Stanfield (1793-1867). Stanfield, naast landschap- en marineschilder eveneens boekillustrator, heeft een aantal bewegende panorama’s geproduceerd als onderdeel van theatervoorstellingen zoals bijvoorbeeld *The Passage of the Rhine* (1828). Stanfield noemt zijn bewegende panorama’s “moving dioramas” en baseert de zichten vaak op schetsen die hij tijdens zijn reizen maakt. Een boottocht over de Rijn roept ook bij Ritchie het beeld op van een bewegend panorama. Als “pelgrim van het pittoreske” is hij echter op zoek naar meer afwisseling in de landschappen:

“We have hitherto been talking of the voyage of the Rhine: the land journey is a different thing. In the former, the scenery slips past you like a moving, or as the showmen say, a peristrepthic panorama, and you see nothing but what is set down. On shore, you choose your own points of view, and group your own pictures. One moment the broad lake lies before you, basking in the sun, with its castellated ruins, fantastic steeps, and groves and vineyards, clearly defined and exquisitely contrasted. The next, all is dimness and doubt. A glimpse of the water appears far, far beneath through the trees, deep, mystic, unfathomable, and dimmed with the broken reflection of some broken turrets, of which the originals are invisible.”

Dit groeperen van zelf geconstrueerde beelden tijdens een beweging door het landschap kan Ritchie wel op andere ogenblikken evoceren. Daarbij verwoordt de afwisseling tussen ‘hier’ en daar’ de discontinuïteit van de opeenvolgende gezichtspunten.

“On beginning to ascend, the eye seizes upon a thousand picturesque points of view. Here a hill, crowned with a ruined castle; there a valley, watered by a stream; here a promontory of grey and grisly rocks; there a green bank fit for the daintiest elves in faëry; here a clump of firs as sullen as hatred; there a colony of vines as tender as love – but love fallen, and cast away, and forsaken, the grapes being gathered, and the vintage past! No sign presents itself of the propinquity of a town, till, on entering a colonnade of poplars, we perceive, by the presence of artificial taste, that we are approaching the dwellings of man.”

En al is een boottocht dan misschien wel minder te vergelijken met een onuitputtelijke caleidoscoop, afhankelijk van het landschap is een dynamische opeenvolging van beelden mogelijk. De reiziger die in 1841 in het Antwerpse romantische tijdschrift *De Noordstar* een ‘Wandeling op de Maas’ beschrijft, herkent bij elke kromming van de rivier een nieuw tafereel, wat hij niet ervaart bij een boottocht over de statige Rijn die meer eentonigheid vertoont. De begeleidende illustratie van de kunstenaar Félix Bovie vertaalt die levendigheid in de op dat ogenblik in België weinig gehanteerde etstechniek. Ook voor de reiziger Bartholomew Stritch biedt een boottocht op de Maas vanaf Luik in *A Six Weeks’s Tour Through the Finest River Scenery in Europe* (1845) “a succession of very picturesque scenery to Namur. It is here that begins that long extended panorama [...]” Het fragmenteren van een breed zicht krijgt opnieuw een meer discontinu karakter in een subgenre van het bewegende panorama. Vanaf de jaren 1820 kent de negentiende eeuw panorama’s die de toeschouwer de indruk geven mee te reizen in een luchtballon. De rollen waarop de panoramische zichten zijn geschil-derd, draaien nu niet horizontaal maar verticaal, van boven naar beneden.

Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit labor nisl ut aliquip ex ea comod consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendere in vulputate velit esse molestie consequat.



De beeldrijke dynamiek die de caleidoscoop creëert, herkent men ook in andere contexten dan die van een pittoreske landschapsinterpretatie. In *Le peintre de la vie moderne* (1863) van Charles Baudelaire evocert het instrument even vanzelfsprekend de stedelijke ervaring van de kunstenaar-*flâneur*, die geniet van de levendige flux van de negentiende-eeuwse stad en er zich door laat inspireren. Anderen herkennen in de caleidoscoop een analogie met de ‘*peeping*’-kijkervaring bij een nieuwe danschoreografie (in 1818) of met de schitterende kleuren van het glas-in-lood op de Great Exhibition in Londen in 1851. Maar de vergelijking wordt ook gemaakt voor de vrije combinaties in het theater van de zeventiende-eeuwse dramaturg Pedro Calderón de la Barca “où tout vient se combiner fantastiquement, sans raison d’être apparente, sans loi, seulement pour l’amusement du spectateur”, of voor de snelle opeenvolging van wisselende decors en onder invloed van drugs zijn omgeving transformeren in een caleidoscopisch spel van vormen en kleuren). De associatie ontstaat zelfs bij de onderhoudende variatie aan onderwerpen die bepaalde negentiende-eeuwse tijdschriften de lezer aanbieden onder de titel ‘*The Kaleidoscope*’, of bij de mix aan stijlen die de eigen-tijdse mode creëert. Ellen Wayland-Smith citeert bijvoorbeeld het Parijse modetijdschrift *Le Bon Ton* (1835):

“Ne dirait-on pas [...] que la mode a jeté dans un immense kaléidoscope des découpures de toutes les époques, des fragments de tous les siècles, et qu’ensuite, de cette réunion d’objets créés à des années de distance, et réunis tout-à-coup, se formaient autant de nouveaux modèles, selon qu’il plaisait à la frivole divinité de tourner l’instrument, et au hasard de faire tomber ici ou là tel objet à côté de tel autre [...]?”

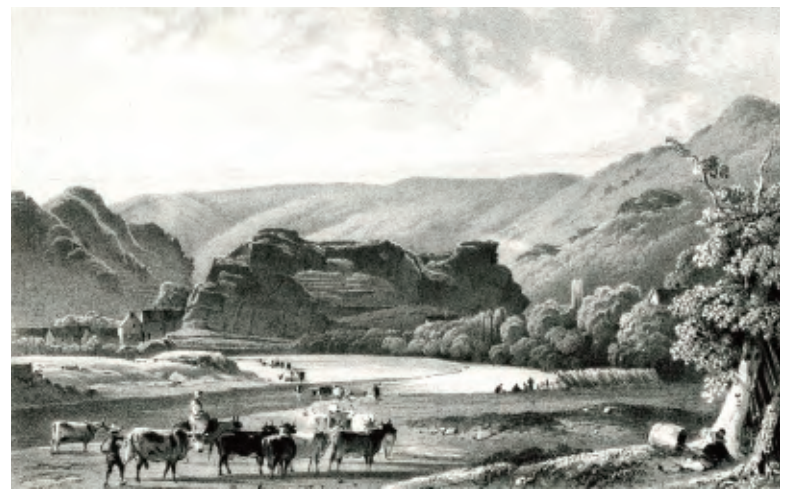
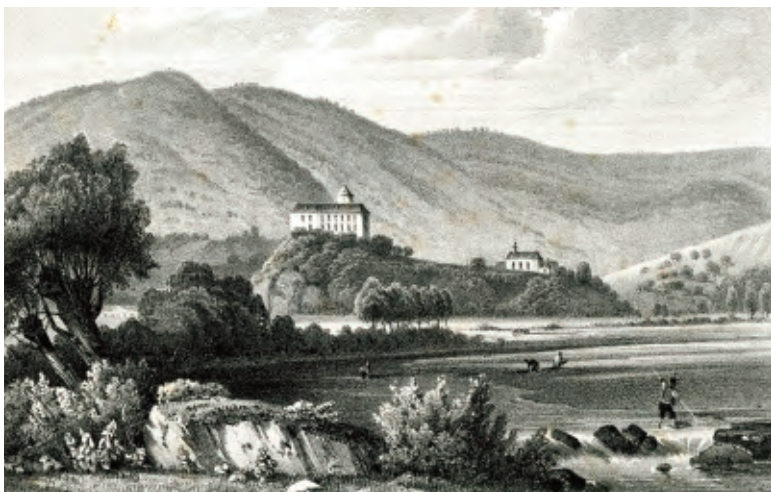
Het toe-eigenen van historische stijlen als een set aan visuele mogelijkheden, los van hun gebondenheid aan tijd en context, roept bij sommigen een zekere terughoudendheid op. Wayland-Smith citeert de passage in een reflectie over de eigenheid van de negentiende-eeuwse mode en het bijhorende discours. De pers erkent dat het voortdurend veranderlijke van de mode een vorm van Sisyfusarbeid met zich meebrengt en dat dit ook voor de moderecensent en consument geldt. Zij worden immers gedwongen het onophoudelijk wisselende proces te volgen. In een analogie met Timothy James Clark die in *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1984) de Hausmanniaanse ontwikkeling van Parijs gelijkstelt met een stad herleid tot een esthetisch beeld – “simply [...] *an image*, something occasionally and casually consumed in spaces expressly designed for the purposes – promenades, panoramas, outings on Sundays, great exhibitions and official parades”, suggereert Wayland-Smith dat ook de negentiende-eeuwse modebeelden op een soortgelijke wijze beginnen te functioneren.

Ook Jonathan Crary vermeldt in zijn bekende studie *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990) negentiende-eeuwse auteurs die de caleidoscopische veelvormigheid minder enthousiast benaderen dan Baudelaire. Het beeld van de caleidoscoop wijst op een visuele variatie die niet eenduidig is. Zelfs wanneer de vergelijking enthousiast en probleemloos wordt ingezet, zoals in de citaten van het promotionele discours van André Van Hasselt en Félix Bogaerts, laat ze toe een gelaagdheid te onderkennen die veelzeggend is. Inhoudelijk kan de caleidoscopische beeldspraak in de context van het pittoreske landschap in verschillende richtingen worden ontrafeld. Telkens zegt dit iets over het pittoreske landschap als tafereel.

Variatie en contrast

Op het eerste gezicht lijkt het tegenstrijdig de pittoreske landschapservaring in verband te brengen met de beelden van een caleidoscoop. Het instrument creëert geen pittoreske figuren en dus ook geen opeenvolging van pittoreske tafereelen. De caleidoscoop werkt principieel met mathematische symmetrie en regelmaat voor de opbouw van de beelden. Symmetrie van vormen, herkenbaar in perfecte verhoudingen, is een basis voor kunst die met herhaling en corresponderende ornamenten werkt. Brewster is er daarom van overtuigd dat kunstenaars die actief zijn in ornamentale architectuur en schilderkunst of in toegepaste kunsten zoals tapijttontwerp, juweelkunst, glasschilderkunst... handig gebruik kunnen maken van wat de caleidoscoop aan vormen aanbiedt. Ook bestaande ornamentiek kan ermee worden beschreven. De Fransman Eusèbe François de Salle gebruikt in zijn *Pérégrination en Orient ou Voyage pittoresque, historique et politique, en Egypte, Nubie, Surie, Turquie, Grèce pendant les années 1837-38-39* (1840) het beeld van de caleidoscoop voor de decoratieve overvloed in Moorse architectuur zoals die bijvoorbeeld in Córdoba werd gebouwd. Maar ‘pittoreske

Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laboreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit labor nisl ut aliquip ex ea comod consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendere rit in vulputate velit esse molestie consequat, vellum illum dolore eu feugiat est nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit sunt praesent luptatum delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam non nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna vero aliquam erat volutpat.



De beeldrijke dynamiek die de caleidoscoop creëert, herkent men ook in andere contexten dan die van een pittoreske landschapsinterpretatie. In *Le peintre de la vie moderne* (1863) van Charles Baudelaire evocert het instrument even vanzelfsprekend de stedelijke ervaring van de kunstenaar-*flâneur*, die geniet van de levendige flux van de negentiende-eeuwse stad en er zich door laat inspireren. Anderen herkennen in de caleidoscoop een analogie met de ‘peeping’-kijkervaring bij een nieuwe danschoreografie (in 1818) of met de schitterende kleuren van het glas-in-lood op de Great Exhibition in Londen in 1851. Maar de vergelijking wordt ook gemaakt voor de vrije combinaties in het theater van de zeventiende-eeuwse dramaturg Pedro Calderón de la Barca “où tout vient se combiner fantastiquement, sans raison d’être apparente, sans loi, seulement pour l’amusement du spectateur”, of voor de snelle opeenvolging van wisselende decors en onder invloed van drugs zijn omgeving transformeren in een caleidoscopisch spel van vormen en kleuren). De associatie ontstaat zelfs bij de onderhoudende variatie aan onderwerpen die bepaalde negentiende-eeuwse tijdschriften de lezer aanbieden onder de titel ‘*The Kaleidoscope*’, of bij de mix aan stijlen die de eigen-tijdse mode creëert. Ellen Wayland-Smith citeert bijvoorbeeld het Parijse modetijdschrift *Le Bon Ton* (1835):

Het toe-eigenen van historische stijlen als een set aan visuele mogelijkheden, los van hun gebondenheid aan tijd en context, roept bij sommigen een zekere terughoudendheid op. Wayland-Smith citeert de passage in een reflectie over de eigenheid van de negentiende-eeuwse mode en het bijhorende discours. De pers erkent dat het voortdurend veranderlijke van de mode een vorm van Sisyfusarbeid met zich meebrengt en dat dit ook voor de moderecensent en consument geldt. Zij worden immers gedwongen het onophoudelijk wisselende proces te volgen. In een analogie met Timothy James Clark die in *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1984) de Hausmanniaanse ontwikkeling van Parijs gelijkstelt met een stad herleid tot een esthetisch beeld – “simply [...] *an image*, something occasionally and casually consumed in spaces expressly designed for the purposes – promenades, panoramas, outings on Sundays, great exhibitions and official parades”, suggereert Wayland-Smith dat ook de negentiende-eeuwse modebeelden op een soortgelijke wijze beginnen te functioneren.

Ook Jonathan Crary vermeldt in zijn bekende studie *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990) negentiende-eeuwse auteurs die de caleidoscopische veelvormigheid minder enthousiast benaderen dan Baudelaire. Het beeld van de caleidoscoop wijst op een visuele variatie die niet eenduidig is. Zelfs wanneer de vergelijking enthousiast en probleemloos wordt ingezet, zoals in de citaten

Lorem ipsum dolor sit est amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit labor nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat est nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum delenit atque dui dolore te feugiat nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam non nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna vero aliquam erat volutpat.



