

Tussen impressie en melancholie

Johan De Smet

Inleiding

‘Un luministe délicat, habile à prismatiser les toits rouges et les pignons blancs des hameaux de la Flandre.’ Aldus vatte Camille Lemonnier in zijn overzichtswerk *L'école Belge de Peinture 1830–1905*, Emmanuel Viérins artistieke streven bij de aanvang van de 20e eeuw samen. Deze goedbedoelde maar generaliserende omschrijvingen zouden Viérin blijven achtervolgen, waarbij in de herhaling niet zelden fouten slopen. Hoe diepgaand dergelijke studies waren, mag ook blijken uit de korte karakterisering van Paul Colin, die in zijn standaardwerk *La peinture belge depuis 1830*, Viérin als een schilder van voornamelijk *Brugse* stadsgezichten zag.

In essentie bracht Viérin een verstilte werkelijkheid in beeld. Een werkelijkheid die van menselijke activiteit verstoken bleef. Na zijn realistische debuut evolueerde hij halfweg de jaren 1890 in de richting van het luminisme, dat toen parallel met het algemene succes van Emile Claus (1849–1924) tal van jonge kunstenaars aansprak. Oorspronkelijk werd de term luminisme gebruikt voor alle door het Franse impressionisme beïnvloede kunst die een losse, gebroken schriftuur combineerde met een zonnig palet. Een karakteristiek verschil met de Franse kunst ligt in de realistische onderbouw van het voorgestelde. Eenzelfde luminisme, als variëteit op het Franse impressionisme, is ook in de eigentijdse Duitse en Nederlandse kunst aan te wijzen. Viérin is echter moeilijk te vergelijken met Claus en diens extraverte luminisme of met de andere impressionistische kunstenaars van de Leie. Hoewel de kunstenaar verschillende protagonisten van dit zorgeloze luminisme onder zijn vrienden telde en samen met hen exposeerde, zocht hij immers een andere weg. Tegenover hun uitbundige lichtschildering plaatste hij een berekende visie, die nauw aanleunde bij het eigentijdse intimisme van bijvoorbeeld Albert Baertsoen (1866–1922) maar ook Georges Buysse (1864–1916), Omer Coppens (1864–1926) en Théodore Verstraete (1850–1907). Door deze voorkeur voor een melancholisch landschap en stadsgezicht, uitgewerkt in een gedempt koloriet, zijn zij geen impressionisten *pur sang*. Hun scènes zijn meer ingetogen, intiëmer ook. Zij vertegenwoordigden een intimisme dat op zoek ging naar het wezen der dingen. Ze haalden het

vernis van de werkelijkheid, groeven dieper dan het oppervlakkige licht dat de dingen kleurt. Hun wereld was beschouwend, melancholisch en afstandelijk. Het mag dan ook geen verwondering wekken dat Viérin aansluiting vond bij de Brusselse kring ‘Pour l’Art’, die na 1900 een nieuwe generatie symbolisten verdedigde.

De thematische verscheidenheid in het oeuvre van de kunstenaar is niet zo groot. Maar het zou Emmanuel Viérin onrecht doen hem louter als chroniqueur van de Vlaamse begijnhoven te zien. Voor 1895 dook dit thema in zijn werk nauwelijks op. Uit de analyse van zijn totale oeuvre blijkt zelfs dat hij vooral landschapschilder was – en een geoefend observator in dit genre. Het platteland rond Kortrijk trok hem zeker aan, getuige de talrijke gezichten die hij bij het begin van zijn carrière rondom het naburige dorp Heule schilderde. Maar zijn Antwerpse leermeester Joseph Coosemans (1828–1904) leidde hem verder, naar de omgeving van Brussel en naar de Kempen. Coosemans’ invloed blijkt duidelijk uit de vroegste landschappen in Limburg, die een combinatie zijn van secure waarneming en technische vaardigheid. In de traditie van de plein-airschilderkunst was een academische schoolsheid hem daarbij vreemd.

Daarenboven had Viérin een passie voor de Belgische kust. Marines, strand- en duingezichten maken een groot deel van zijn oeuvre uit. Al in het midden van de jaren 1890 had hij een vaste stek aan de kust, eerst in De Panne, later in Duinbergen, waar hij – wellicht met zijn broer Joseph Viérin (1872–1949) als architect – ook enkele zomerhuizen bouwde. Viérins empathie voor de natuur straalde evenzeer uit de strand- en duingezichten die hij tijdens de Eerste Wereldoorlog in en rond Walcheren vervaardigde. Ook na de Eerste Wereldoorlog behield het landschap zijn aandacht; op marines daarentegen was hij toen niet langer gefocust.

Na de Eerste Wereldoorlog opteerde Viérin niet voor het Vlaamse expressionisme, dat tot 1930 op nationaal vlak de boventoon voerde. Deze keuze maakte dat hij in de kunstscène enigszins geïsoleerd actief was. Hij kreeg niet langer toegang tot het leidende circuit dat uitsluitend de nieuwlichters genegen was en bleef daardoor beperkt tot de benepen actieradius van de officiële salons. De historische avant-garde die zeker vanaf de jaren 1920 het artistieke milieu bepaalde, zag geen heil in een landschapschilder die vasthield aan de premissen van een vooroorlogs idioom.

De natuur als leidraad

Bij zijn debuut nam Emmanuel Viérin dus de landschapsperceptie van zijn Antwerpse leermeester Joseph Coosemans over. Coosemans, die vanaf november 1886 landschapschilderkunst doceerde aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen, was op dat ogenblik een gevierd schilder. Samen met Hippolyte Boulenger (1837–1874) werd hij als de ouderdomsdeken van de School van Tervuren beschouwd. In het zog van deze landschapschilders volgden in de jaren 1880 tal van kunstenaars de weg naar de ongerepte natuur. Belangrijk voor Viérin is dat Coosemans zijn leerlingen niet alleen in de bosrijke omgeving van Tervuren en het Zoniënwoud introduceerde, maar hen ook de omgeving van Genk, Bokrijk en Winterslag leerde kennen, waar Coosemans sinds 1876 jaarlijks enkele maanden verbleef. Samen met kunstbroeders als Paul Verdussen (1868–1945) trok Viérin in het spoor van Coosemans geregeld naar de Kempen om er te schilderen (ill. 4).

Ook later hield de leraar contact met zijn poulain. In mei 1895, toen Viérin zijn opleiding al lang achter de rug had en carrière begon te maken, informeerde Coosemans naar het welzijn van zijn leerling: ‘J’espère que vous n’êtes pas souffrant. Avez-vous rapporté une bonne récolte de votre excursion en Algérie? Enfin, je serais désireux de vous voir, [et] de même vos études.’ Viérins vroege werk werd ook door de contemporaine kritiek in de traditie van de Belgische plein-airschilderkunst gesitueerd. De debutant had echter nog niet de voldragen stijl van zijn voorgangers. Naar aanleiding van de Kortrijkse salon van 1891 – waar hij niet minder dan zeven werken exposeerde – onderkende het tijdschrift *La Fédération Artistique* weliswaar kwaliteiten maar met te weinig regelmaat, ‘paysages d’inégale valeur. Tous dénotent déjà beaucoup de talent, il lui reste à acquérir la personnalité.’ In de eerste jaren van zijn artistieke loopbaan bleef het tijdschrift de kunstenaar op de voet volgen. Nog in 1891 bespeurde criticus Edmond-Louis de Taeye in Viérins landschappen een stevige factuur en gedegen observatie. Het jaar daarop karakteriseerde alweer *La Fédération Artistique* de kunstenaar kortweg als ‘un fervent du morceau bien peint’.

Viérin nam bij zijn debuut echter niet alleen Coosemans als voorbeeld. Bij de landschapschilder Jules Montigny (1840–1899), die eveneens in Tervuren werkzaam was, ontdekte hij het open landschap, uitgewerkt in een pasteuze factuur en heldere tonen. Daarnaast

kopieerde hij ook naar Edmond de Schamphelaar (1824–1899), bij wie de invloed van de School van Barbizon gepaard ging met een op de 17e-eeuwse Nederlandse landschapschilderkunst gebaseerde visie. Opmerkelijk is ook dat Viérin in 1889, op zijn vroegste bekende tentoonstelling, *Berken in het bos te Astene* exposeerde, een werk dat misschien niet toevallig in de buurt van Claus' villa 'Zonneschijn' geschilderd was.

In het begin van zijn carrière opteerde Viérin dus voor een picturale landschapstraditie die in de jaren 1880 algemeen aanvaard werd. De kunstenaar behoorde geenszins tot de nieuwlichters die, buiten de salons om, in avant-gardekringen zoals 'Les Vingt' verzamelden. De weg naar het tachisme van James Ensor (1860–1949) bijvoorbeeld, dat in deze kring tot 1885 dominant was, of het Franse impressionisme en neo-impressionisme dat de tweede helft van dat decennium overheerste, stonden hem niet voor ogen. Hij ging veeleer te rade bij de generatie voorafgaand aan de tachtigers. Natuurlijk was hij via zijn opleiding geconditioneerd door Coosemans' rijke ervaring in het landschap, die vanuit het realisme van de scholen van Barbizon en Tervuren artistieke bouwstenen voor de toekomst bood. Wellicht op aanraden van zijn leermeester ging hij trouwens zelf 'hun' landschap opzoeken. Getuigenissen daarvan vinden we in de bosgezichten en de vijverpartijen die de jonge kunstenaar omstreeks 1894 in Tervuren schilderde (ill. 5–6).

Hoewel Viérin omstreeks 1890 vooral in de ban van het desolate moerassige Kempense landschap was, raakte hij ongeveer gelijktijdig ook gefascineerd door de Belgische kust. Zijn leven lang bleef hij een 'man van de zee', zoals zijn vriend Stijn Streuvels hem naderhand karakteriseerde. In deze zee- en duinenlandschappen vertoont zich eenzelfde drang naar een realistische weergave (ill. 8–14). Viérin zwierf de hele kustlijn af – gezichten zowel van Adinkerke, Koksijde, Nieuwpoort, Oostduinkerke en De Panne als van Duinbergen en Knokke-Heist getuigen daarvan. Ook het hinterland trok hem aan, bijvoorbeeld Diksmuide en Veurne. De marines en duingezichten zijn relatief vrij geborsteld maar coloristisch nooit uitbundig. In deze avondlijke, verstilde impressies stond hem zeker de schilderkunst van de pas overleden Louis Artan de Saint-Martin (1837–1890) voor ogen, toen de belangrijkste meester van dit genre. Het natuurgeweld van de zee was bij Viérin in tegenstelling tot Artan en Guillaume Vogels (1836–1896) nooit een studieobject op zich. Zijn marines animeerde hij doorgaans met enkele gestrande vissersboten, met een rustig kabbelende zee op de achtergrond.

Een oriëntalistisch intermezzo

In 1894 vertrok Emmanuel Viérin op reis naar Algerije en Spanje. Uit de eerder vermelde brief van Coosemans blijkt dat deze op de hoogte was van Viérins verblijf in het Middellandse-Zeegebied. Archiefmateriaal ontbreekt weliswaar om Coosemans' aansporing tot deze reis te bewijzen, maar het is niet uitgesloten dat de jonge man vanuit de academie werd gestimuleerd om de tocht te ondernemen. Zoals in de Brusselse Academie voor Schone Kunsten – met Jean-François Portaels (1818–1895) als inspirator – leefde er sinds de oriëntalistische reizen van Jacob Jacobs (1812–1879) en Charles Verlat (1824–1890) ook aan de Antwerpse academie een parallelle beweging. Oud-studenten aan het instituut, zoals Emile Claus, Karel Ooms (1845–1900) en de broers Albrecht (1843–1900) en Juliaan De Vriendt (1842–1935), ondernamen de tocht in de jaren 1870 en 1880, en hun mediterrane werk trok op de officiële salons en in de plaatselijke 'Cercle Artistique et Littéraire' de aandacht. Markant is dat deze reizen in de loop van de jaren 1880 ook op de jonge Brusselse generatie modernisten een grote invloed hadden. Théo van Rysselberghe (1862–1926) vertoefde, na zijn academietijd, in Spanje en Noord-Afrika in het gezelschap van Frantz Charlet (1862–1928) en keerde er later terug in het gezelschap van zijn vriend Edmond Picard. Het harde licht van het zuiden, dat Viérins gezichten op Biskra, Malaga en Cordoba bepaalt (ill. 15–17), overheerst ook in hun studies. Het licht en het koloriet van de Oriënt was dus decisief voor enkele protagonisten van het Belgische impressionisme, zoals voor Van Rysselberghe maar ook voor Henri Evenepoel (1872–1899). De reis naar het licht vormde tegelijk een zoektocht naar de bron, naar een primitieve samenleving, en ten slotte ook naar zichzelf. Zoals de reis naar Italië in de 17e eeuw obligaaf deel uitmaakte van de kunstenaarsvorming, zo sloot een rondreis in het Middellandse-Zeegebied bij tal van 19e-eeuwse schilders de opleidingsperiode af.

Na zijn thuiskomst exposeerde Viérin verschillende van deze studies in een tweemanstentoonstelling met zijn streekgenoot Jules Lagae (1862–1931). De pers onthaalde dit initiatief als volgt: 'Quelques impressions d'abord, rapidement brossées, où l'on sent la profonde admiration du jeune artiste pour les pays nouveaux qui lui sont révélés. Des coins de l'antique cité algérienne (...) où la mélancolie arabe s'est installée en maîtresse et semble avoir

mis sa griffe sur les habitations, les passants, tandis qu'un lambeau du ciel éternellement bleu, le feuillage d'un palmier violemment vert, met une note hardie et crue. Après les souvenirs du désert, les plaines immenses de sable, aux horizons sans fin, avec dans le lointain, l'interminable chaîne de montagnes aux reflets violets.'

Zoals gezegd mag deze oriëntalistische reis als de afronding van Viérins studiejaren beschouwd worden. Enkele maanden later trok hij nog naar Groot-Brittannië (ill. 18) en in 1896 volgde zijn huwelijksreis die hem door het zuiden van Frankrijk voerde (ill. 19).

De luministische weg

Ongeveer gelijktijdig met de reis naar de Middellandse Zee voltrekt zich een radicale ommekeer in Viérins oeuvre. Op relatief korte tijd verlaat hij plots de lokaalkleur om met een zonnig palet en een vrijere schilderwijze zijn onderwerpen te gaan benaderen. *Landbouwer met kruiwagen* uit 1893 mag als een overgangswerk worden beschouwd (ill. 21). Hoewel traditioneel van opzet, toont het schilderij een nerveuzere toets. En ook in het koloriet bewandelt Viérin nieuwe wegen, waarbij een kleurrijke differentiatie van rozen en groenen opvalt. Daarenboven krijgt het harde zomerse licht de bovenhand. Wellicht niet toevallig droeg Viérin het schilderij op aan zijn jeugdvriend Pierre-Joseph Laigneil (1870–1950), met wie hij zijn eerste stappen in de richting van de toegepaste kunst zette. Eenzelfde drang naar licht blijkt ook uit *Landweg met koeienhoedster* uit 1894 (ill. 22).

Vijf jaar later wordt het landschap compositorisch volledig bepaald door licht en schaduw. In *De weg van Veurne naar Adinkerke* verwijst de rijke variatie van groenen in de bomenrij links, de helle lichtweerkaatsing in de huizenrij rechts en de bijna wolkenloze hemel rechtstreeks naar het luminisme (ill. 25). Even kenmerkend zijn het constructieve, perspectivische spel van schaduwpartijen en de doorkijk door de bomen heen. Echt Clausiaans is de enigszins poserende boerin die recht op de kijker afkomt. Misschien stond dit schilderij zijn vriend Hugo Verriest voor ogen na een bezoek aan Viérins individuele tentoonstelling in de Hallen van Kortrijk in 1899. 'Beziet die "groote kalsij van de Panne" daar. 't Is lucht en zonne; 't Is zonne en lucht. Het blakert in den heeten Zonnebrand. En te zelfder tijde dampst die warme zomerlucht en wasemt stil en genoeglijk niet alleen uit klare zonnevuur, maar uit de schaduw, ja

uit de schaduwen, uit de boomen en boomendiepten, uit de bladerholten, uit dat liefelijk genietbaar hoeksken.’ In hetzelfde artikel verklaarde Verriest de onwennigheid van het Kortrijkse publiek: ‘Wij zitten met drij honderd jaar donkere zwarte schilderij in onze oogen. Onze oogen zijn dat volstrekt gewend. Een landschap mag donker bruin zijn, met bruingroen geblaarte, alles donker bruin; ’t is ons wel; dat en slaat ons in de ooge niet. Wij zijn gelijk iemand die uit den donkeren komt, uit langen donker. ’t Helder licht, het volle zonnelicht en kan hij niet verdragen. Alles schittert voor zijne oogen, en zijne oogen schemeren.’

Dat Viérin rond 1895 zijn weg heeft gevonden, blijkt ook uit de reactie van *La Fédération Artistique* naar aanleiding van een groepstentoonstelling in Oostende: ‘Emmanuel Viérin marche de l’avant à grands pas et deviendra un de nos meilleurs paysagistes.’ Deze nieuwe wending komt evenzeer tot uiting in dorpsgezichten van Nieuwpoort rond de eeuwwisseling, waarin de schilder naast de roze harmonie ook het contrast benadrukt in de okergele en fletsgroene gevels van het dorpsplein (ill. 37–38). Hij verhardt het koloriet opmerkelijk in de zonovergoten delen, maar de schaduwpartijen daarentegen weet hij in zachte paarsen te vatten.

Niet alleen Claus’ blij luminisme was echter de leidraad. Ook door de sombere, welberaden kunst van Albert Baertsoen raakte Viérin geïntrigeerd. In *De kerk van Vichte* evenals in een gezicht op het gehucht Beverlaai in Kortrijk uit 1895 komen het gedempter koloriet en de smeüiger, synthetiserende toets van de Gentenaar terug (ill. 27–28). Deze verwantschap ontging ook de eigentijdse kritiek niet. In het avant-gardetijdschrift *L’Art moderne* noteerde Octave Maus naar aanleiding van de Gentse salon van 1902 weliswaar ‘une belle harmonie cuivrée’ in het *Avondgezicht* dat de schilder exposeerde, ‘mais [cette harmonie] n’échappe pas, semble-t-il, à l’influence d’Albert Baertsoen’. Voor de luministische schilder Rodolphe de Saegher (1871–1841), die samen met de Gentse etsen en aquarellist Armand Heins (1856–1938) vier jaar lang het *Petite Revue de l’Art et de l’Archéologie en Flandre* uitgaf en zelf voor de kunstkritiek in het Gentse tijdschrift tekende, was de verwantschap al te groot: ‘peut être s’inspire-t-il trop de l’art d’Albert Baertsoen. Il y a là un danger que l’artiste devrait éviter.’ Maar waar Baertsoen de deemoedige oude stad in beeld bracht, behield Viérin – zeker voor 1914 – coloristisch warmere tonen, terwijl hij ook in de factuur meer variatie legde.

Op het spoor van vernieuwing ging Viérin bedachtzaam te werk. Was hij vooral in het landschap de nieuwe kunst genegen, hij bleef evenmin blind voor de wensen van zijn publiek.

Zo aanvaardde hij nog in 1895 een opdracht voor een vijftal monumentale decoratieve wandpanelen waarin de Kortrijkse regio centraal stond, onder meer met de Broeltorens en de Drieduikersbrug als thema (ill. 29). Dat hij hierbij even een stapje terug deed, door het luministische licht met een traditioneel realistische observatie te combineren, vormde niet in het minst een probleem. In hetzelfde jaar verwezenlijkte hij trouwens een vergelijkbaar monumentaal gezicht op het Brugse Minnewater (ill. 30). Belangrijk is wel dat deze panelen zijn eerste realisaties waren als stadsschilder. Naar het einde van de jaren 1890 toe won het thema van de stad iconografisch aan belang in zijn oeuvre.

Rond de eeuwwisseling van 1900 werd Emmanuel Viérin algemeen als een belangrijke vertegenwoordiger van het luminisme beschouwd. Uit onder meer *Zonnige dreef in De Panne*, dat in 1901 waarschijnlijk op zijn persoonlijke tentoonstelling in Doornik hing, blijkt dat Viérin de werkwijze van het Vlaamse luminisme zeker ter harte nam (ill. 33). Zo wordt de compositie verdeeld tussen een hel verlichte zone en een schaduwpartij. In de zonnige partijen overstemt het licht zelfs de kleur. In de schaduwzone, die afgebakend is door de grillige contouren van de bomenrij links, overheersen dan weer meer verzadigde groenen en paarsen, die een belangrijke rol in de compositie spelen.

De zomerse kleurenvreugde bleef in de jaren na de eeuwwisseling het palet van Viérin bepalen. Schilderijen als *De Graaf Jansdijk te Knokke-Heist* uit 1909 en *Molen te Diksmuide* (ill. 51, 60) laten zien dat hij dit luminisme ook met een schetsmatiger techniek kon bereiken, waarin een nerveuzere schriftuur samenging met een hard zomers licht. Daarnaast inspireerde de stad hem verder. In *Heule watermolen*, dat op de driejaarlijkse tentoonstelling van 1911 door het Antwerpse Koninklijk Museum voor Schone Kunsten verworven werd, behandelde Viérin een ander thema dat hem gedurende heel zijn carrière bijzonder aansprak (ill. 56). In deze gezichten van de watermolen en de brug in het pittoreske dorpje kon hij zich bij uitstek uitleven in het spel van reflectie van de oevergebouwen in het water. Naast het ontegensprekelijk pittoreske karakter van de omgeving, bracht hij daarbij het mensverlaten dorp in beeld, waar slechts de rimpeling enige beweging en dus leven in het schilderij brengt. Tientallen keren schilderde hij vanuit verschillende ooghoeken deze watermolen in Heule, een gehucht van Kortrijk.

Naast de stad, boeide ook het dorpsleven de kunstenaar. Een belangrijk deel van de compositie van het *Gezicht te Harelbeke* uit 1906, bijvoorbeeld, wordt compositorisch door

licht en schaduw bepaald (ill. 46). De heg rechts tekent een grillig schaduwspel, terwijl de huizen links in volle zon waargenomen zijn. In deze stads- en dorpsgezichten zag de dichter en kunstcriticus Karel van de Woestijne ‘een zeer schoon schilder’ bezig, die ‘eene prachtige breedheid’ en een ‘episch visioen’ bereikte. Het Museo d’Arte Moderna in Udine kocht *Gezicht te Harelbeke* op de Biënnale van Venetië.

Het tentoonstellingsleven

Al bij het begin van zijn carrière betoonde Viérin zich uiterst actief in het bonte tentoonstellingsleven van zijn tijd. In die zin is hij exemplarisch voor een generatie kunstenaars, voor wie de officiële salons minder dominant waren geworden. Immers, naast de salons konden zij terecht in tal van semi-officiële en private kringen. Na zijn debuut in 1889 gaf Viérin tot de Eerste Wereldoorlog stevast present op de Belgische driejaarlijkse salons die afwisselend in Antwerpen, Brussel en Gent plaatsvonden. Zijn participatie ging in de eerste jaren onopgemerkt voorbij op deze mammoetorganisaties waar doorgaans enkele honderden kunstenaars naar de gunst van het publiek en de pers dongen. Maar geleidelijk aan wist hij zich van de massa te onderscheiden en dook zijn naam op in de kolommen van de belangrijkste bladen. Daarnaast was hij ook terug te vinden in de kunstsalons die naar aanleiding van de grote werelddtentoonstellingen werden georganiseerd. Hij stuurde onder meer werk naar Luik (1905), Brussel (1910) en Gent (1913). Daarbij maakte hij overigens handig gebruik van het feit dat bevriende kunstenaars lid waren van het organiserende comité. In Luik vond hij in Evariste Carpentier (1845–1922) – sinds 1902 directeur van de Luikse Académie des Beaux-Arts – een hooggeplaatste streekgenoot die hem fel steunde. Viérins succes op de Luikse werelddtentoonstelling van 1905 was Carpentier blijkbaar niet ontgaan want die vroeg hem in februari 1909, namens de plaatselijke ‘Association pour l’Encouragement des Beaux-Arts’, zonder omwegen naar zijn beste werk voor de volgende salon. ‘Je compte donc sur vous, pour vous même, pour notre exposition et un peu aussi pour le plaisir de mes propres yeux qui ne se réjouissent jamais autant que quand ils voient des succès de leurs amis.’

Tal van genootschappen organiseerden op regionaal vlak, en minder ambitieus natuurlijk, exposities in de geest van de grote salons in Brussel, Antwerpen, Gent en Luik.

Rond de eeuwwisseling maakte artistieke propaganda – naast muziek en literatuur – ontegenzeggelijk deel uit van de culturele programmering van bijna elke stedelijke kunstkring. In tegenstelling tot de vergelijkbare Antwerpse en Brusselse kunstkringen, zette de Kortrijkse ‘Société des Beaux-Arts’ veel kleinschaliger projecten op touw. Viérin exposeerde meer dan eens op deze ‘Exposition de tableaux et autres objets d’art’. Treffend detail in dit verband is dat in 1896, op dezelfde tentoonstelling waar het Kortrijkse Museum voor Schone Kunsten Emile Claus’ *Park van Ooidonk* verwierf, Viérins schilderij *Vichte (maart)* door het inrichtende comité voor de tombola werd aangekocht. Dergelijke tombola’s van kunstwerken werden traditioneel ingericht om jonge kunstenaars te steunen maar meer nog om een deel van de kosten te recupereren.

Voor Viérins loopbaan was de Gentse ‘Cercle Artistique et Littéraire’ evenzeer van belang. In de jaren voor de Eerste Wereldoorlog nam hij er deel aan opgemerkte tentoonstellingen, in het gezelschap van beeldhouwer Louis Dubar (1876–1951), de broers Gustave (1877–1943) en Leon De Smet (1881–1966) en vooral zijn hechte vriend Modest Huys (1874–1932), met wie hij er regelmatig terug te vinden was. Dat Viérin op een bepaald moment zijn vriend ook artistiek heel dicht benaderde, bewijzen verschillende gezichten van Strobrugge die hij omstreeks 1910 schilderde, nota bene in de periode dat Huys zelf in de buurt van Maldegem werkzaam was. Viérin liet in zijn gezichten van Strobrugge telkens de zinderende zomerzon overheersen (ill. 54–55). Opmerkelijk is dat hij voor een keer niet vanuit de schaduwpositie zijn onderwerp beschouwde, maar – zoals Huys – de zon in de open ruimte liet triomferen.

De Gentse kunstscène oefende een bijzondere aantrekkingskracht op de kunstenaar uit. Hij was al van de partij op de eerste manifestatie van het ‘Kunstverbond der Vlaanderen’ in de Skating Ring in Gent. De lokale krant *La Flandre Libérale* rekende hem tot de veelbelovende jongeren op de tentoonstelling. ‘Il faut être doué de qualités sérieuses, multiples, pour aborder à la fois les paysages lumineux et vibrants ainsi que des vues de villes aux couleurs froides, aux aspects ternes. Il y a un mérite incontestable à traiter des sujets aussi divers; et parvenir à en faire jaillir toute la poésie, toute la valeur pittoresque n’est point facile. Peu d’artistes nous offrent des toiles d’un caractère différent.’ Ook *Le Bien Public*, Gentse tegenhanger van *La Flandre Libérale*, zag in Viérin een jongere met toekomst. De krant sprak zelfs van een kunstenaar ‘qui a son pinceau de maréchal à sa palette’. De recensent onderkende veel positiefs :

‘Il y a à relever de brillantes dispositions dans la demi-douzaine d’oeuvres qu’il a exposées.’ En hij omschreef Viérin als ‘een sagace observateur, un dessinateur de bonne école et un reproducteur habile’, die schilderde in een realisme ‘sauvage mais châtié, qui plait

singulièrement’.

Viérin had dus wel degelijk zijn plaats in het officiële circuit. Zo zetelde hij in tal van jury’s van provinciale en nationale tentoonstellingen. En ook kunstenaarsgenootschappen zochten hem voor deze functie aan. In 1897 maakte hij naast Claus, Valerius De Saedeleer (1867–1941) en Charles Doudelet (1861–1943) deel uit van de jury in het pas opgerichte ‘Kunstverbond der Vlaanderen’. Viérins oordeel werd trouwens naar waarde geschat, daarvan getuigden ook Albert Baertsoen en Auguste Oleffe (1867–1931).

Het symbolistische milieu: Viérins lidmaatschap van ‘Pour l’Art’

In 1900 werd Viérin aanvaard als lid van de in 1894 gestichte Brusselse kunstkring ‘Pour l’Art’. Met Omer Coppens als secretaris was de kring in de jaren 1890 uitgegroeid tot een belangrijk forum van het Belgische en internationale symbolisme. Na de eeuwwisseling verminderde het internationalistische streven van de kring, die gaandeweg een minder progressief en meer heterogeen karakter ontwikkelde. Op het ogenblik dat Viérin tot de kring toetrad, maakte een tweede generatie Belgische symbolisten er zijn opwachting. Bekende leden waren toen onder anderen: Albert Ciamberlani (1864–1956), Emile Fabry (1865–1966), Adolphe Hamesse (1849–1925), René Janssens (1870–1936) en Amedée Lynen (1852–1938) voor de schilderkunst, en Henri Boncquet (1868–1908), Pierre Braecke (1858–1938), Isidore De Rudder (1855–1943), Victor Rousseau (1865–1954) en Philippe Wolfers (1858–1929) en (later) Marcel Wolfers (1886–1976) voor de beeldhouwkunst. Zoals gezegd boetten de tentoonstellingen na 1900 aan belang en homogeniteit in, maar ‘Pour l’Art’ bleef toch het Belgische kunstleven beroeren.

Viérin werd als gematigde luminist ongetwijfeld door de medeleden gewaardeerd. Philippe Wolfers bijvoorbeeld, de penningmeester van de kring, bezat werk van hem, en ook bij Eugène Laermans (1864–1940) vond de Kortrijkzaan bijval. In januari 1904 informeerde Laermans naar de kostprijs van *Cours d’asile*, dat toen bij ‘Pour l’Art’ tentoongesteld was. Zijn

vader kocht het doek, waarbij Laermans zelf opmerkte: ‘comme moi il l’admire beaucoup.’ Hetzelfde thema komt vaker aan bod in Viérins oeuvre. Het ingetogen *Cour des Hibernois te Doornik* uit 1902 bijvoorbeeld kan model staan voor een reeks stemmingsvolle schilderijen waarin Viérin de intimiteit binnen de stedelijke leefwereld wist vast te leggen (ill. 40–41).

Voor het tijdschrift *La Fédération Artistique* vertegenwoordigde Viérin, samen met Laermans, Lynen, De Rudder, Rousseau en anderen, de vrije kunst in de kring. ‘Les membres de Pour l’Art ne sont, en effet, esclaves d’aucun système. Ils expriment le Beau comme ils le conçoivent, très différemment, et ils le cherchent dans les domaines où les poussent leurs instincts, leurs goûts, leurs prédilections.’ Ook het *Petite Revue de l’Art et de l’Archéologie en Flandre* zag in Viérin een veelbelovende jongere binnen ‘Pour l’Art’. ‘Sa palette est franche et gaie, sa pâte épaisse, son faire spirituel; il se complaît dans les contre-jours puissants et cependant les fortes oppositions de ses ciels clairs et de ses avant-plans sombres n’ont rien de heurté.’

Feit is dat de kunstenaar door zijn lidmaatschap van de kring opnieuw de aandacht trok van het avant-gardetijdschrift *L’Art moderne*, dat hem in 1905 als volgt verdedigde: ‘M. Viérin éclaircit sa palette et ses oeuvres y gagnent beaucoup: ses tons sourds et lourds de brun mélangé de violet ont presque disparu de ses toiles. Et dans son allée ensoleillée il est arrivé à rendre la poésie de la lumière.’ Uit verschillende commentaren blijkt dat Viérin als de belangrijkste landschapschilder van de kring werd beschouwd. ‘Ses paysages sont de lignes simples mais très colorés. Ce sont les routes, les places publiques des villages de la Flandre qui l’intéressent, à l’heure tranquille, à l’heure cuivrée où le soleil décline en lançant ses derniers rayons d’or qui glissent et lèchent le sol et les façades des fermes. Il aime les grands avant-plans, décrit l’eau qui stagne en larges flaques au milieu d’une place de village ou le sol d’une route sillonnée d’ornières qu’y ont laissées les lourds chariots. Ses oeuvres aux magnifiques colorations donnent une grande impression de calme.’

Na 1900 behield ‘Pour l’Art’ ook buiten Brussel een grote uitstraling. Met enige zin voor overdrijving stelde Pol de Mont in 1902 dat van ‘al de groepstentoonstellingen, hier, in ons Zuiden, elke Winter ingericht door de talrijke, vast ál te talrijke verenigingen van ouderen en jongeren, meer gevorderden en beginnelingen, waarmede al onze steden in gelijke maat gezegend zijn, het jaar-salon van de Brusselse kring *Voor de kunst* [Pour l’Art] ontegenzeggelijk

de meest aantrekkelijke [is].’ De correspondentie met Gaston Heux, toenmalig secretaris van de kring, bewijst dat ook het Kortrijkse publiek mettertijd interesse kreeg voor de salons van ‘Pour l’Art’. Verschillende op de salon van 1913 gepresenteerde kunstwerken vonden hun weg naar Kortrijkse collecties. Viérin zelf zorgde voor de reclame in de stad. Aan Heux vroeg hij: ‘Je voudrais 6 affiches. Habituellement je n’en mettais que 2 à Courtrai mais l’an dernier plusieurs toiles ont été acquises à Pour l’Art par des Courtraisiens, je veux cette année attirer davantage leur attention sur notre Salon.’

Niet alleen bij ‘Pour l’Art’ trok Viérin de aandacht. Ook zijn deelname aan de tentoonstellingen van de Antwerpse kring ‘Als ick kan’ bleef niet onopgemerkt in de eigentijdse commentaren.

Nationale en internationale renommée

Nadat hij eerder al verscheidene keren in het buitenland had geëxposeerd, onder meer in Roubaix en Tourcoing, trad Viérin in 1897 internationaal pas goed op het voorplan met zijn debuut op het Parijse Champ-de-Mars. Deze progressieve tegenhanger van de officiële Parijse salon aan de Champs-Élysées had zich in de loop van de jaren 1890 ontwikkeld tot een belangrijk forum van progressieve kunst. Ook Baertsoen, Buysse en Claus namen aan deze tentoonstellingen deel.

Viérin had enig succes op buitenlandse tentoonstellingen. Belangwekkend was zijn deelname – in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog – aan de Belgische sectie van de door de regering sterk gesteunde internationale tentoonstellingen, bijvoorbeeld op de tentoonstellingen in Milaan (1906) en Barcelona (1907 en 1910). De kunstenaars zelf hadden medezeggenschap in de verwezenlijking van deze internationale tentoonstellingen, die door een toonaangevende persoonlijkheid uit het officiële kunstleven werden voorgezeten. Voor Barcelona in 1907 diende Rodolphe Wytsman (1860–1927) zich met de uitnodiging aan: hij was geïnteresseerd in enkele werken van Viérin die hem bevalen waren op vroegere exposities. Viérins inzending op deze tentoonstellingen bleef niet onopgemerkt. Samen met Jozef De Coene (1875–1950), in wiens stijlinterieurs hij exposeerde, behaalde hij de ‘grand prix’ in Milaan. Een vermeldenswaardig detail is zeker dat Albert Ciamberlani deel uitmaakte van de jury, Ciamberlani die als medelid

van de kring 'Pour l'Art' een goede bekende van Viérin was. In hetzelfde comité zetelde ook Hippolyte Fierens-Gevaert, die Viérin naderhand naar de Biënnale van Venetië bracht. Zijn opgemerkte aanwezigheid op voornoemde internationale en wereldtentoonstellingen, bracht hem ook in beeld bij het Carnegie Institute in Pittsburgh. Drie jaar lang, tussen 1912 en 1914, prijkten doeken van hem op de 'Annual International Exhibition of Paintings'. Viérin was lang niet de enige Belg op deze gerenommeerde Amerikaanse tentoonstellingen. Gelijkgestemde vrienden zoals Emile Claus en Modest Huys waren herhaaldelijk vertegenwoordigd; in 1907 maakte Claus zelfs deel uit van de jury. Onder auspiciën van de American Federation of Arts bleven deze jaarlijkse tentoonstellingen niet beperkt tot Pittsburgh, maar een selectie deed naast Pittsburgh ook andere steden in de Verenigde Staten aan.

Het werk van Viérin werd al vroeg in zijn carrière opgenomen in museale collecties in binnen- en buitenland. Nog voor de Eerste Wereldoorlog belandden schilderijen van hem in de musea van Antwerpen, Barcelona, Brugge, Elsene, Kortrijk, Mechelen, Roubaix en Udine. Met de aankoop van *De oude schuur* ging het Brugse Groeningemuseum in 1903 voorop in de museale erkenning van de kunstenaar (ill. 34). *De oude schuur*, die zelfs door Karel Lybaert, de meest reactionaire criticus van rond de eeuwwisseling, omschreven werd als 'kort en goed eene flinke brok', bekleedt een belangrijke plaats in het oeuvre van de kunstenaar. Met de grote schuur tegen een achtergrond van avondlijk zonlicht, is het schilderij in de eerste plaats een bijzonder suggestieve studie van de uitdijende weerspiegeling van de oever en de schuur in het water. Het koloriet is ingetogen, maar de zachte blauwen, paarsen en roden versterken juist de verstilte poëzie van het geheel. Het Museum van Elsene bezit een schilderij uit dezelfde periode (ill. 36). *Plein in Nieuwpoort* uit 1901 is een coloristisch mooi uitgebalanceerd schilderij, waarin de zachte rozen en groenen van het voorplan contrasteren met het harde geel en groen van de gevels in de achtergrond.

Een internationale bekroning viel hem in 1907 in Barcelona ten deel, waar hij net als Georges Morren (1868–1941) en Isidoor Opsomer (1878–1967) een medaille tweede klasse behaalde. Naar aanleiding van de tentoonstelling kocht het museum van Barcelona werk van tal van Belgische kunstenaars, onder wie Baertsoen, Buysse, Viérin en ook Victor Gilsoul (1867–1939), Constantin Meunier (1831–1905) en Henri Cassiers (1858–1944). Het poëtische *Begijnhof in Vlaanderen, 's avonds*, dat het Museu Nacional d'Art de Catalunya toen verwierf,

is een van de vroegste voorbeelden van de nachtelijke indrukken die Viérin onder meer in het Kortrijkse begijnhof schilderde (ill. 47). Hierin liet de kunstenaar het diffuse maanlicht op de kleine huizen doorgaans contrasteren met het oranje licht van een lantaarn, dat op zijn beurt voor een feeëriek sfeer zorgde – in de jaren 1920 zou hij deze intimistische nachtelijke impressies overigens veelvuldig herwerken. In hetzelfde jaar 1907 kocht het Museo d'Arte Moderna van Udine op de Biennale van Venetië zijn al vermelde *Gezicht te Harelbeke* (ill. 46).

Tussen luminisme en melancholie

‘Enfin un peintre me donne de la Flandre une définition nullement littéraire, nullement artificielle, mais sincère, cordiale, méprisant l’effet facile ou le truquage déloyal.’ Aldus situeerde de criticus Albert Croquez de kunstenaar in zijn overzichtswerk *Les peintres flamands d’aujourd’hui*, waarin naast Buysse, Claus, Ensor, Gilsoul en Viérin, ook Ferdinand Willaert (1861–1938) werd besproken.

Viérin stond bekend als stadsschilder maar profileerde zich eveneens als landschapschilder en vond in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog aansluiting bij nieuwlichters zoals Modest Huys en de broers De Smet. Toen ze in 1906 samen exposeerden in de Gentse ‘Cercle Artistique et Littéraire’, maakte het plaatselijke kunsttijdschrift *La Tribune Artistique* gewag van een ‘Salonnet d’une tenue irréprochable renfermant des oeuvres d’un intérêt réel’. Zijn aanwezigheid in dit exclusieve luministische kransje trof de critici: ‘Emmanuel Viérin affectionne particulièrement les vieux coins isolés, les quartiers tranquilles et reposés des béguinages, noyés dans leur pénombre, et c’est avec bonheur que Viérin traduit dans ses oeuvres la douce et mystique langueur qui y règne.’ Na een bezoek aan de Biennale van Venetië deelde de criticus (en latere futurist) Jules Schmalzigaug (1882–1917) de kunstenaar in bij het luministische gevolg van Claus. Twee persoonlijkheden deden zich volgens Schmalzigaug in deze groep opmerken: ‘Notamment MM. Buysse et Viérin affirment l’originalité de leur tempérament dans les versions différentes de l’influence du maître d’Astene.’ De bezoekers van de tentoonstelling konden overigens moeilijk de luministische groep mislopen, en die prominente aanwezigheid van Claus’ discipelen was niet toevallig. De Astenaar had immers een hand in de organisatie van de tentoonstelling. Edmond de Bruijn, die samen met Hippolyte

Fierens-Gevaert zetelde in het organiserende comité, kondigde in een brief aan Viérin aan dat ‘un ensemble des peintres de la Lys’ op de tentoonstelling zou schitteren, en hij vermeldde daarbij dat dit geschiedde met de uitdrukkelijke toestemming van Claus. De voor Viérin gereserveerde plaats was evenwel niet erg groot, ‘à peu près deux mètres de cimaise’. Maar Claus wilde Viérin wel degelijk met een representatief schilderij op de tentoonstelling, zo blijkt verder uit de brief: ‘[Claus] veut bien consentir à se mettre en rapport avec vous pour la désignation d’une toile.’

Nochtans maakte Viérin *de facto* geen deel uit van de groep Belgische luministen, die vanaf 1904 verenigd waren in ‘Vie et Lumière’, een kunstenaarskring rondom de ouderdomdekens Claus en Adrien-Joseph Heymans (1839–1921). Hij exposeerde zelfs nooit in die kring. Zijn eerste biograaf, Frans De Vleeschouwer, verwees naar een gesprek waarin de kunstenaar zichzelf tussen Baertsoen en Claus positioneerde: ‘Onze schilder bekent graag, dat hij een ideale kunst ziet in een versmelting van beider kenmerkende hoedanigheden [namelijk de karakteriserende eigenschappen van Baertsoen en Claus], versmelting, die hij echter zelf nooit naar wensch heeft kunnen bereiken, daar zijn eigen droomerige natuur hem zulks niet toeliet.’ Viérin was evenmin een Leieschilder, zoals de auteur terecht constateerde. Desondanks stond hij technisch dicht bij de Astenaar. *Het kerkje van Sint-Jakobs-Kapelle* bijvoorbeeld toont duidelijk hoe hij Claus herinterpreteerde (ill. 63), in het schaduwspel van de bomen op de voorgevel van de kerk bijvoorbeeld, in de tere rozen en paarsen ook, en in het lijnenspel van het geboomte.

Onder de critici droeg vooral Georges Eekhoud Viérin een warm hart toe. Herhaaldelijk benadrukte hij ’s kunstenaars artistieke eigenheid te midden van het luministische geweld van de kring rond Claus, en op de salon van ‘Pour l’Art’ in 1909 zag hij in Coppens, Opsomer en Viérin drie belangwekkende stadsschilders. ‘Ce dernier, surtout, nous requiert par l’émotion poétique dont il rehausse la facture consciencieuse de ses rues à pignons vétustes et de ses béguinages ou de telle église blanche et rose, d’éclairage bien septentrional.’ Andere eigentijdse commentatoren maakten de band met Claus verder los. De criticus Sander Pierron zette uitgerekend Viérin en de soms oppervlakkige schilderkunst van Claus’ epigonen tegen elkaar af: ‘Voilà certes un merveilleux poète, qui ne voit pas dans la nature que des lignes et des couleurs, mais qui y découvre des voix, qui y perçoit des sons. Cela chante, cela captive; ce sont des pages sur lesquelles on est tenté de revenir, comme on reprend un beau livre qui vous a ému

et qui, à chaque lecture nouvelle, vous étonne un peu davantage. Viérin nous enchante, nous transporte, car il touche nos fibres intimes et précise en nous certaines impressions fugitives que nous avons connues sans pouvoir bien les définir...’ Pierron zette daarbij zelfs Claus’ visie op losse schroeven: ‘Et combien pour cela il est supérieur à Emile Claus, qui est plus insaisissable, plus diaphane, plus lumineux, sans doute, mais qui est moins ému.’

In de nadagen van het Vlaamse luminisme, net voor de Eerste Wereldoorlog, kwam Viérin tot een klassieke fase in zijn oeuvre. Ook in de commentaren klonk door dat hij niet zozeer vernieuwend te noemen was maar daarentegen wel artistiek een evenwicht had gevonden. In het tijdschrift *L’Art Flamand et Hollandais* merkte alweer Georges Eekhoud op dat de kunstenaar zich inderdaad niet vernieuwde, maar dat hij ‘une victorieuse apogée’ bereikt had. *In het begijnhof* uit het Brugse Groeningemuseum getuigt van Viérins maturiteit vlak voor de Eerste Wereldoorlog (ill. 58). Ontstaan in 1911, toont het Viérins compositorische beheersing. Het bezit een coloristische harmonie door een lineaire vlakverdeling van groen, blauw, roze en wit. Kenmerkend voor het luminisme is de licht- en schaduwwerking, waarbij het zonlicht spaarzaam door het dichte bladerdek breekt, en slechts hier en daar ongefilterd op de bomen, de gevels en het gras kan schijnen. Het zomerse licht verzengt de voorstelling dus geenszins. Integendeel, de rust en de stilte van de oude plek staan centraal. De voorstelling blijft van elke beweging verstoken. Op het eerste gezicht bemerken we zelfs de begijnen niet die geruisloos naar de kerk schuifelen. Hoewel Viérin behalve het Brugse begijnhof vooral dat van Kortrijk schilderde, zijn ook soortgelijke gezichten van het begijnhof in Diksmuide bekend (ill. 59).

Mon cher Mane. De artistieke vriendenkring

Emmanuel Viérin stond zeker niet vooraan op de barricades van het eigentijdse kunstleven. De kunstenaar was liever bedrijvig in de schaduw en die terughoudendheid werd door zijn confraters geapprecieerd. De eerste vriendschapsbanden met kunstenaars kwamen aan de Antwerpse academie tot stand, onder meer met Josué Dupon (1864–1935). Daarnaast verruimde Viérin zijn vriendenkring door de tentoonstellingen waaraan hij deelnam, via ‘Pour l’Art’ bijvoorbeeld met Henri Ottevaere (1870–1944) en Frans van Holder (1881–1919). Ook

met gelijkgestemde stadsschilders zoals Albert Baertsoen en Victor Gilsoul onderhield hij hartelijke betrekkingen.

Natuurlijk was daar zijn geboortestad Kortrijk, waar hij steeds welkom was in de groep rond Jozef De Coene. Hun eerste artistieke wapenfeiten gingen terug tot het najaar van 1899, toen ze de kring 'Onze kunst om beters wille' oprichtten, waarin onder anderen Victor Verougstraete (1868–1935) actief was. De (relatieve) dynamiek van de kring uitte zich in de organisatie van een drietal tentoonstellingen, waar niet alleen werk van eigen leden maar ook van Valerius De Saedeleer en Gustave van de Woestyne (1881–1947) werd gepresenteerd. De daadkracht van de groep bleef beperkt, maar deze generatie schudde niettemin het plaatselijke kunstleven wakker. Belangrijk is dat Viérin artistiek gelieerd bleef met De Coene en ontwerpen leverde voor De Coene Frères, het bloeiende Kortrijkse bedrijf van de broers Adolf en Jozef De Coene, dat zich specialiseerde in het ontwerp van meubilair, tapijten en glasramen. Viérin ontwierp bijvoorbeeld een interessant landschap dat in oorsprong als decoratief paneel voor een schoorsteenmantel bestemd was (ill. 49). Coloristisch maar vooral technisch staat dit schilderij buiten het picturale oeuvre van Viérin. Zoals Valerius De Saedeleer rond dezelfde tijd, liet Viérin zich hier beïnvloeden door de kadrering van de fotografie. Ook de zwiërige gebogen lijnen van de art nouveau speelden een rol. Met een arabeske lijnvoering bouwde Viérin de perspectief op, met in het vergezicht links de nadruk op zachte verhullende paarsen en in de weide en de zoom van het bos rechts de aarden weg die het tafereel compositorisch indeelt. Misschien maakte dit schilderij deel uit van de decoratieve panelen die Viérin in 1906 op de wereldtentoonstelling van Milaan exposeerde op de Kortrijkse stand van De Coene.

Dit waren lang niet de enige stappen die Viérin op het terrein van de toegepaste kunsten zette. Ook de samenwerking met zijn jeugdvriend Pierre-Joseph Laigneil verdient de aandacht. In 1897–1898 had Laigneil een exclusief contract met de Torhoutse keramist Leo Maes. De Kortrijkzaan moest de ontwerpen aanleveren en schakelde bevriende kunstenaars in om in de traditie van de Britse Arts and Crafts modellen te tekenen. Uit een bewaard gebleven modelboek uit 1897 voor de firma Maes blijkt dat naast Emmanuel Viérin, ook zijn broer Jozef en bijvoorbeeld de beeldhouwer Josué Dupon modellen schetsten die aansluiten bij de toen heersende art nouveau. In het modelboek – dat in totaal 148 ontwerptekeningen op ware grootte bevat – nam Emmanuel Viérin het leeuwendeel van de tekeningen voor zijn rekening. Laigneil gebruikte de modellen ook voor zijn eigen pottenbakkerij, waarmee hij in de herfst van 1898 in

Kortrijk van start ging.

Viérin tekende ook tal van illustraties en omslagontwerpen voor romans van Stijn Streuvels. Het meest in het oog springen de omslagversiering en illustraties voor de luxe-editie van *De Vlasschaard*, die in 1907 op 250 exemplaren bij Streuvels' Amsterdamse uitgever Lambertus Jacobus Veen verscheen. De vriendschap tussen Streuvels en Viérin begon omstreeks 1896, een cruciale periode in Streuvels' schrijverschap. Op voorstel van de schilder reisden ze in de zomer van dat jaar samen naar Nederland, de eerste van vele gezamenlijke tochten. Naderhand verbleven ze nog geregeld samen op Walcheren. Streuvels omringde zich graag met beeldende kunstenaars, eerst met Viérin en Modest Huys, naderhand ook met Albert Saverys (1886–1964). Er is in dit verband gewezen op de invloed van deze vrienden op de schrijver. Zoals hij met woorden schilderde, schreven zij met het penseel.

Modest Huys was een gemeenschappelijke vriend; Huys en Viérin verbleven in 1905 samen enkele maanden in het Zeeuwse Sint-Anna-ter-Muiden. Na 'Het Lijsternest' van Streuvels ontwierp Emmanuels broer Joseph Viérin ook de woning 'Zonne-Huys' die Modest Huys eind 1926 in Zulte betrok.

Viérin spande zich ontegenzegglijk in voor zijn confraters. Uit de correspondentie met Albert Baertsoen blijkt dat Viérin wel eens een onafgewerkt Kortrijks stadsgezicht van de Gentenaar in zijn atelier bewaarde, tot het weer Baertsoen in de gelegenheid stelde het schilderij te komen afwerken. En zijn werk vond ook bij zijn vrienden-kunstenaars bijval. In november 1901 feliciteerde animalier Josué Dupon de kunstenaar met zijn recente werk: 'Ik heb vandaag het genoegen gehad uwen bijval te gaan bestatigen van het Kunstverbond [naar aanleiding van de tentoonstelling van de kring 'Als ick kan'], en waarlijk uwe inzendingen behalen den palm. Bravo! Emmanuel gij zijt er bovenop.' Uit de brief blijkt dat Dupon al geruime tijd een voorstel in het hoofd had. '[Mag ik] u vragen of gij tevreden zoudt zijn een mijner werken in ruiling te krijgen voor een uwer schilderijen. Bijvoorbeeld: het begijnhof tegenwoordig tentoongesteld in ruiling met eenen brons of marmer die ongeveer dezelfde som vertegenwoordigt. Gij hebt misschien in uw huis ook al plaatsen waar een beeldje of iets dergelijks zou goed doen. Wat mij betreft, ik heb een groot huis, en veel plaats voor schilderijen. Gij zoudt u in gezelschap bevinden van Luyten, Rul, Joos, Farasyn, Hens, Boudry, Mortelmans, enz.'

De vriendenkring deed ten andere wel eens een beroep op Viérin. Toen hij was aangezocht om in de jury te zetelen van de Gentse salon van 1906, schreef Auguste Oleffe hem

prompt een briefje met het verzoek ervoor te zorgen dat de inzendingen van een leerlinge aanvaard werden: ‘Elle serait si heureuse d’être admis et cela est dans votre pouvoir.’

Al voor de Eerste Wereldoorlog was zijn vriendenkring internationaal getint. De Britse schilder Murray Urquhart (1880–1972) schilderde zijn portret in 1907; Viérin had de Londense kunstenaar in Sluis ontmoet. Viérin had ook werk van een andere Britse vriend in bezit, James William Frater (1887–?).

De oorlogsjaren 1914–1918

Zoals vele landgenoten vluchtte Viérin bij het begin van de oorlog naar Nederland. Nederland alleen ving tijdens de eerste oorlogsmaanden ongeveer een miljoen Belgen op, een aantal dat in november 1914 evenwel al sterk was geslonken. Uit brieven blijkt dat Viérin de bezetting even onderging maar zich uiteindelijk in september 1914 metterwoon in Walcheren vestigde. Viérin verkoos Nederland boven Groot-Brittannië, ondanks het feit dat hij er sinds jaren vrienden had.

De wegen van Streuvels en Viérin liepen bij het begin van de oorlog opvallend gelijk, zoals Streuvels in zijn dagboek *In oorlogstijd* schreef. Ze zochten in augustus 1914 samen het avontuur op en probeerden zo dicht mogelijk bij Luik te geraken. Na dit avontuur scheidden hun wegen, tot ze elkaar in november toevallig in Kortrijk ontmoetten. Op dat ogenblik woonde Viérin samen met zijn broer Joseph in villa ‘Iepenoord’ in Oostkapelle. Maar in de eerste maanden van de oorlog bleef Kortrijk toch nog bereikbaar. Op weg naar Kortrijk veroorloofde Viérin zich zelfs een kleine tussenstop in Astene: ‘Entre Gand et Courtrai, je suis entré chez Claus où tout allait bien. Je me suis en vain informé de son lieu de résidence afin de le rassurer sur son “Zonneschijn”. Si vous le voyez, veuillez donc lui dire que le 30 novembre [1914] tout était encore en ordre chez lui. Une seule fois, 2 soldats allemands avaient exigé du vin. La personne gardant la maison n’avait pas ouvert la grille du jardin et, pour qu’ils s’en aillent, leur avait passé une bouteille à travers les barreaux. Devant sa maison jour et nuit passent en coup de vent des autos allemandes.’ Deze brief aan Paul Lambotte geeft aan dat Viérin op goede voet stond met Claus.

De terugreis naar Nederland die Viérin begin december 1914 samen met Streuvels aanving, was niet zonder gevaar; maar tot het voorjaar van 1915 bleef de weliswaar moeizame

tocht nog mogelijk. Toen spanden de bezetters een hoogspanningsdraad van 50.000 volt langs de Nederlandse grens, wat onherroepelijk het begin van vier jaar ballingschap in Nederland betekende. De eerste jaren bracht Viérin door in villa 'Iepenoord' in Oostkapelle op Walcheren. Vanaf 1916 was villa 'Ruimzicht' in de mondainere badplaats Domburg zijn vaste stek.

In elk geval was Viérin, in tegenstelling tot vele lotgenoten, niet aangewezen op de hulp van Nederlandse caritatieve organisaties. Aan Paul Lambotte berichtte hij in januari 1915 dat hij beschikte over 'quelques ressources, mais celles-ci diminuent vite'. Zoals verder in dit essay nog ter sprake zal komen, maakte Viérin financieel een relatief onbezorgde oorlogstijd door. Uit de correspondentie blijkt dat hij er een behoorlijke levensstandaard op nahield, zeker in de laatste oorlogsjaren. En niet alleen hij: in februari 1917 bedankte hij zijn vriend Jean Gouweloos (1868–1943) voor de vorstelijke ontvangst de dag voordien. Meermaals verleende Viérin steun aan caritatieve evenementen, onder meer aan de rondreizende tentoonstelling ten voordele van het *Internationaal Liefdewerk voor Gewonden en Krijgsgevangenen* die tijdens de oorlog Breda, Den Haag en Amsterdam aandeed, en later, op 23 april 1917, leverde hij ook een liefdadigheidsbijdrage ter gelegenheid van een Belgische Feestavond in Den Haag. In tegenstelling tot wat kan worden verondersteld – en wat bijvoorbeeld voor lotgenoten in Wales wel het geval was – leefde Emmanuel Viérin niet geïsoleerd in het afgelegen Walcheren. Vooral met Gouweloos en Wytsman onderhield hij geregeld contact. Gouweloos bracht de oorlog in Scheveningen door, Wytsman verbleef in Rotterdam. Hoewel hij de eerste maanden door een diep dal ging – Viérin zelf spreekt van een depressie – integreerde hij zich mettertijd goed in het culturele leven. De oorlog was echter nooit veraf. Er was natuurlijk de onzekerheid over het lot van zijn zonen, in militaire dienst aan of achter het front. En de berichtgeving over zijn huis en atelier in Kortrijk was weinig hoopgevend. In de loop van 1916 raakte bekend dat zijn atelier geplunderd was.

Het kunstleven in Nederland

'De Belgen overstroomden met hun werk ons land. Het is nuttig, het is goed voor de gasten en de gastheeren. De Hollanders leeren zich in een ander coloriet verdiepen dan het specifiek Hollandsche; uit het begripen komt het waardeeren voort en zoo ook voelen nu vele Belgen

voor 't eerst de doordringendheid van de Hollandsche stemmingskunst. Over gemis aan gastvrijheid kunnen de Belgen niet klagen, in alle belangrijke steden van ons land zijn nu wel reeds een of meer tentoonstellingen van hun werkstalen gehouden.' Tijdens de oorlogsjaren exposeerde Viérin uitsluitend in het circuit van officiële musea en verenigingen. De kunstenaar kwam dus, anders dan bijvoorbeeld Gustave De Smet en Frits Van den Berghe (1883–1939), nauwelijks in aanraking met de progressieve kringen. In de correspondentie met zijn vrienden is nergens sprake van de internationale avant-garde die in Amsterdam samenkwam, onder meer via de kring *De Onafhankelijken*. Wel exposeerde hij, als ingezetene van Domburg, in 1916 en 1917 op de beroemd geworden tentoonstellingen die door Jan Toorop (1858–1928) waren ingericht. Hij bevond zich daar, met Jacques Bergmans (1891–1959), William Degouve de Nuncques (1867–1935), Walter Vaes (1882–1958) en zijn vriend Jean Gouweloos als Belgische genodigden, in het gezelschap van Ferdinand Hart Nibbrig, Jan Sluyters (1881–1957), Jan Toorops dochter Charley (1891–1955), Theo van Doesburg (1883–1931) en anderen.

Viérin deed zich in het Vlaamse kunstleven in Nederlandse ballingschap opmerken, bijvoorbeeld als medeorganisator van een tentoonstelling van Belgische kunst in Dordrecht in 1916, waar, van de ongeveer 300 werken, 74 schilderijen, tekeningen en etsen verkocht raakten. Zoals wel vaker het geval was, werd de tentoonstelling gepatroneerd door een caritatieve organisatie 'tot steun aan Belgische vluchtelingen', het comité Nieuw-Noordhove.

Maar meer dan Viérin wisten vooral Isidoor Opsomer en Rodolphe Wytsman zich een invloedrijke positie te verwerven in het tentoonstellingscircuit. Samen met C.W.H. Baard, toenmalig directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam, kunstschilder Maurice Guilbert (1876–1938) en secretaris Edmond Glesener, vormden zij een klein comité dat de Belgische kunst in heel Nederland propageerde. Hun tentoonstellingen reisden het land door en deden onder meer Amsterdam, Dordrecht, Den Haag, Eindhoven, Groningen, Maastricht, Nijmegen en Rotterdam aan. Het opzet was enigszins vergelijkbaar met het Londense netwerk van Paul Lambotte, die als 'directeur des Beaux-Arts' van het Belgische ministerie van Kunsten en Wetenschappen, in Groot-Brittannië de Belgische kunst-in-ballingschap promootte. In tegenstelling tot Groot-Brittannië echter – waar de aandacht al snel van de Belgische kwestie naar het oorlogsgeweld verschoof, met name naar de jonge Britse soldaten en kunstenaars aan het front – toonden kunstkringen in Nederland de hele oorlog lang interesse voor de Belgische

gasten. Hoewel op de tentoonstellingen van het viertal Beard, Opsomer, Glesener en Wytsman de jonge kunst met bijvoorbeeld Georges Vantongerloo (1886–1965) en Rik Wouters (1882–1916) niet ontbrak, werd daar toch geen representatief beeld van de Belgische kunst in Nederland opgehangen – Gust. De Smet en Frits Van den Berghe duiken in deze catalogi niet op. Opmerkelijk is daarentegen dat ook kunstwerken van in Groot-Brittannië verblijvende Belgen geëxposeerd werden.

Deze tentoonstellingen kregen dus mede door toedoen van kunstenaars gestalte en dat ging ongetwijfeld soms met naijver, rivaliteit en onwil gepaard. Zo twijfelde Viérin aan de oprechte intenties van de inrichters van de tentoonstelling in Nijmegen in het voorjaar van 1917; in een brief aan Gouweloos betitelde hij Opsomer en Wytsman als ‘malins’. Hij bleef niettemin gebruik maken van hun organisatie en stuurde altijd zonder dralen nieuw werk in.

Tentoonstellingen in Scandinavië

Focuste het comité rond Opsomer en Wytsman in de eerste jaren vooral op Nederland, tijdens de laatste oorlogsjaren vonden ook in Scandinavië rondreizende propagandatentoonstellingen plaats, onder meer in Aalesund, Göteborg, Stavanger, Bergen, Christiana en Trondheim; Viérin verkocht trouwens werk in de drie laatst vermelde steden. Omtrent de tentoonstelling in Trondheim schreef Edmond Glesener, secretaris van de organisatie en vriend van Viérin: ‘Des 40 œuvres envoyées, 25 ont trouvé acquéreur. Vous voyez que les scandinaves sont éclectiques, quoi qu’en pense les Wytsman... qui n’a rien vendu.’ En nauwelijks een maand later ontving Viérin van Glesener een zeer dringend verzoek: ‘Encore une bonne nouvelle ! Votre toile “Maisons de pêcheurs” à trouvé acquéreur à Stavanger. Envoyez d’urgence deux nouvelles oeuvres ensoleillées et bien sèches à l’adresse suivante (...): Herr C.W. Blomqvist, 5, Toedensfoldsgate, Kristiana, Norvège.’ De rondreizende tentoonstellingen hadden blijkbaar van plaats tot plaats een verschillend karakter, wel altijd met een stevige commerciële opzet als basis. Wytsman speelde vanuit Nederland een zekere rol in de organisatie van de Scandinavische tentoonstellingen, zo blijkt uit de briefwisseling tussen Glesener, Viérin en Wytsman, maar de drijvende kracht was baron Adrien de Gerlache voor wie deze tentoonstellingen een onderdeel vormden van propaganda-activiteiten in Noorwegen en Zweden

ten voordele van de Belgische zaak. Al in de zomer van 1916 ontmoette De Gerlache in Londen Paul Lambotte, met het oog op de organisatie van tentoonstellingen van Belgische kunst in Scandinavië. Wytsman was slechts zijn Nederlandse contactpersoon. Van bij het begin – dixit Wytsman – ging de voorkeur van De Gerlache uit naar Gouweloos, Smeers, Paerels én Viérin, al moet zijn interesse toch breder gekaderd worden. Hij intervenieerde wel actief in de verkoop van Viérins werk, zo toont een brief van Paul Lambotte aan.

Het is een misvatting te denken dat de Belgische vluchtelingen in Nederland zonder nieuws bleven van hun lotgenoten in bijvoorbeeld Frankrijk en Groot-Brittannië. Uit de correspondentie met Paul Lambotte blijkt dat Viérin in ‘Iepenoord’ goed geïnformeerd was over wat de Belgische pers in Britse ballingschap berichtte. Lambotte speelde een bepalende rol in de bekendmaking van Belgische kunst in Groot-Brittannië. Vanuit het Belgische ministerie van Wetenschappen en Kunsten, dat tijdens de oorlogsjaren in het Brown’s Hotel in Dover Street gevestigd was, besteedde Lambotte lang niet alleen aandacht aan de Belgische kunstenaars in Groot-Brittannië. Ook lotgenoten die de oorlogsperiode in Frankrijk en Nederland doorbrachten, konden werk insturen op de door hem ingerichte tentoonstellingen. Viérin probeerde vanuit Nederland zijn werk in Groot-Brittannië aan de man te brengen via het netwerk van Lambotte. Op 14 juli 1915 bevestigde Lambotte de goede ontvangst in Londen van twee (niet ingelijste) schilderijen, die hij bestemde voor een geplande tentoonstelling in Liverpool, ‘si je n’ai pas l’occasion de les caser avant cela’. Lambotte organiseerde tentoonstellingen, zorgde voor het transport en het inlijsten van de schilderijen en behartigde ook zelf de verkoop van kunstwerken. Viérin stuurde hem een dankbrief voor zijn inspanningen bij de verkoop van een *Zonnige steeg te Middelburg*, op een tentoonstelling in Birmingham in het voorjaar van 1916. Daarnaast werd door bemiddeling van Hippolyte Daeye (1873–1952) een Zeeuws landschap verkocht op de belangrijke tentoonstelling in Croydon in het najaar van 1916. Beide schilderijen hadden een bijzondere waarde voor Viérin. Aan Lambotte schreef hij erover: ‘Ces tabl[eaux] étaient les premiers faits en Hollande après une période de 6 mois d’inaction et de dépression.’

In de oorlogsjaren genoot Viérins werk dus ook in Groot-Brittannië bekendheid. Zijn werk werd daar via boeken en tijdschriften verspreid – een voorbeeld vinden we in 1916, toen het Londense tijdschrift *Colour* samen met de in de Britse hoofdstad actieve vereniging *Ligue des Artistes Belges*, het overzichtswerk *Belgian Art in Exile. A Representative Gallery of*

Modern Belgian Art liet verschijnen. Hoewel dit filantropische boek in oorsprong bijna exclusief Brits was, besteedde de redactie dus evenzeer aandacht aan de Belgische kunstenaars in Nederland.

De verkoopslijst die Viérin bijhield, bewijst dat de oorlogssituatie geenszins een breuk met het geïnteresseerde publiek teweegbracht. Onder de titel ‘Vente de tableaux en Hollande’ vermeldt de lijst 55 schilderijen die in Groot-Brittannië maar vooral in Nederland werden verkocht, onder andere op tentoonstellingen in Domburg en Dordrecht – goed voor een inkomenstaat van 19.143 gulden. In tegenstelling tot vele Belgische lotgenoten in Frankrijk, Groot-Brittannië en Nederland behield Viérin dus een ruime financiële armslag.

Het oorlogswerk

Eigentijdse tentoonstellingscatalogi tonen aan dat Viérin al omstreeks 1895 in Zeeland schilderde. Hij beschikte weliswaar niet over een woonboot, zoals Baertsoen en Maurice Sys (1880–1972), maar vanuit zijn zomerverblijf in Duinbergen was Nederland vlakbij. Tijdens de oorlog ontstonden landschappen en stadsgezichten van onder meer Domburg, Dordrecht, Middelburg, Oostkapelle, Sint-Anna-ter-Muiden, Sluis, Vrouwenpolder, Westkapelle, Westhove en Zoutelande. De oorlogsthematiek zelf kwam in zijn werk niet aan bod.

Terwijl Viérin tijdens de eerste zes maanden van de Eerste Wereldoorlog nauwelijks gewerkt had, betoonde hij zich de rest van de oorlog bijzonder actief. Uit een brief aan Lambotte blijkt dat hij vanaf april-mei 1915 terug aan het werk toog, na een tweede reis naar Kortrijk in het voorjaar van 1915. ‘Mon atelier sert de magasin pour le service des chemins de fer. J’ai à peine pu enlever quelques toiles et emporter mon chevalet et ma boîte.’ Daartegenover staat dat hij in de laatste oorlogsjaren bijzonder productief was. Zelfs de harde winter van begin 1917 kon hem nauwelijks afremmen. Aan Gouweloos schreef hij: ‘Un doux dégel a succédé à la terrible gelée... je prépare ma boîte, je nettoie ma palette et mes brosses.’ In tal van Viérins schilderijen van voor 1914 overheerst een gevoel van melancholie. Het oorlogswerk daarentegen kenschetst zich door een opmerkelijk optimistisch karakter, vooral in het koloriet. Een aantal Nederlandse landschappen en dorpsgezichten, onder meer *Kasteel van Westhove*, *Domburg*, herinneren aan de impressies die Emile Claus in 1896–1897 in de directe omgeving

schilderde (ill. 78). Het zachte koloriet bijvoorbeeld, maar ook het grillige schaduwspel, zijn karakteristieke elementen van Claus' oeuvre rond de eeuwwisseling. Ook Viérins duingezichten in de buurt van Domburg en Westkapelle, en de indrukken van Zoutelande, die hij vanuit verschillende perspectieven in beeld bracht, roepen door hun blije schildering geenszins de nabije oorlogsdreiging voor de geest.

Hoewel Viérin herhaaldelijk in Amsterdam exposeerde en er ook verbleef – reeds medio december 1914 in het gezelschap van Streuvels – hield hij, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Gust. De Smet en Frits Van den Berghe, vast aan het beproefde systeem van het luminisme. De dorpsgezichten van Zoutelande – het dorp waar eerder ook de Nederlandse neo-impressionist Ferdinand Hart Nibbrig (1866–1915) werkte – en de duingezichten van Domburg liggen voornamelijk in de lijn van de Belgische lichtschilderkunst, hoewel Viérin er meer dan eens zijn melancholische ziel in legde. Een schilderij zoals *Dorpsgezicht in Zeeland, Vrouwenpolder* uit 1918 is dan ook Viérin ten voeten uit (ill. 76). Onder een sprookjesachtige sterrenhemel verspreidt zich een diffuus nachtelijk licht over de dorpsgebouwen, waarbij de kunstenaar gevoel en sfeer laat overheersen.

Zijn oorlogswerk bleef niet onopgemerkt. Naar aanleiding van de 'Exposition d'oeuvres belges' in Pulchri Studio in Den Haag, was de vooraanstaande Nederlandse criticus G.D. Gratama bepaald gecharmeerd door de hem voorheen onbekende kunstenaar: 'Van Viérin hadden wij nimmer iets gezien. Het is een fijnvoelend kunstenaar, die in zijn straatjes een doordringen in de details geeft, als geen ander hier doet.' *Onze Kunst*, het tijdschrift waarin Gratama deze lovende woorden publiceerde, volgde tijdens de oorlog de ontwikkeling van de Belgische kunst op de voet, en niet alleen de Belgen in Nederland (Gustave De Smet, Rik Wouters e.a.) maar ook het oorlogswerk van de Belgische kolonie in Groot-Brittannië (Albert Baertsoen, Emile Claus, Victor Rousseau, Gustave van de Woestyne e.a.). Voor de Belgische ballingen in Nederland speelde de Gentse hoogleraar in de kunstgeschiedenis Leo van Puyvelde een belangrijke rol, onder meer als criticus voor *Onze Kunst*. Hoewel een van de vroegste pleitbezorgers van het Vlaamse expressionisme, verdedigde hij tegelijk de vooroorlogse vormidiomen waaraan Viérin vasthield. In een artikel in *Onze Kunst* bewonderde hij Viérins impressies van 'een ouden stadshoek, waarin het leven van tientallen geslachten is blijven hangen'.

Het interbellum

Na de Eerste Wereldoorlog was Viérin mede de dupe van de verminderde interesse voor het intimisme en het luminisme. In het officiële circuit bleef hij weliswaar in trek, maar de invloed van die salons was zeker in de jaren 1920 bescheiden. Ook bij ‘Pour l’Art’ bleef hij actief maar deze kring had in het interbellum lang niet meer de dominantie van zijn begintijd.

De officiële tentoonstellingen in binnen- en buitenland waaraan Viérin deelnam, zoals Barcelona (1921), Brighton (1930), Buenos Aires (1927 en 1931), Gent (1922, 1929), Kingston upon Hill (1931), Lissabon (1920), Londen (1930), en Luik (1921), waren weinig representatief voor de eigentijdse Belgische kunstscène. Werd hij voor de oorlog herhaaldelijk voor progressieve internationale tentoonstellingen gevraagd, in de jaren 1920 werd hij steeds vaker door de Belgische selectieheren genegeerd. Opmerkelijk in dit verband is een brief aan Opsomer waarin Viérin zich ongerust maakte over zijn internationale carrière. ‘Ik ben uitgenoodigd geweest om naar Cairo [schilderijen] te zenden, maar ik heb moeten bedanken omdat ik geen een doek had waarover ik volkomen tevreden was. Ik vrees dat ik nu zal vergeten geraken met de volgende tentoonstellingen. Ik zit hier wat ver van alles. U moest mij wat op de hoogte houden van wat er gebeurt. Wanneer komt Stockholm aan de beurt? Eenige regels van U zouden mij veel plezier doen.’ In de jaren 1930 verdween Viérin helemaal van het internationale toneel.

Viérins activiteit in de luwte van het sterk avant-gardistische kunstleven van de jaren 1920, weerspiegelde zich ook in het verminderde contact met bevriende kunstenaars zoals Hippolyte Daeye en Isidoor Opsomer. Maar met Streuvels bleef de relatie onveranderd hartelijk. In juni 1921 verbleef de schrijver bij Viérin in Duinbergen. Ze brachten die zomer samen in Damme door, wat aanleiding gaf tot Streuvels’ boek *Herinneringen uit het verleden*, dat in 1924 verscheen. Samen met Streuvels bezocht Viérin in september 1923 ook de fel door de oorlog geteisterde omgeving van Veurne, een uitstap waarvan Streuvels in voornoemd boek eveneens verslag uitbracht.

In zijn brieven getuigde Viérin van het grote succes van zijn dorpszichten en landschappen in en rond Damme, landschappen die kennelijk snel hun weg naar het publiek vonden. Kort na hun reis schreef hij aan Streuvels: ‘Ik zit weeral zonder iets.’ Dit succes

ontging ook Viérins vriend Victor Gilsoul niet, die in maart 1923 aan de Kortrijkzaan te kennen gaf eveneens een verblijf in Damme te overwegen en bij hem informeerde naar de mogelijkheid tot de huur van een huis of kamer in het dorp. Ook met Modest Huys bleef hij contact houden. Toen Huys hem in november 1921 in zijn woning in Wakken inviteerde, stond Viérin voor een dilemma... Streuvels had hem dezelfde dag uitgenodigd met een stevige troef in de hand: hazenpastei en kip – ‘Een ultimatum: hazenpastei of geen hazenpastei en ’t water komt mij nog in de mond als ik denk aan dien van verleden jaar.’

Door het oog van de kunstkritiek

Ook in de kunstkritiek dook zijn naam minder dikwijls op. Na de Eerste Wereldoorlog werd hem niet langer een plaats gegund in de kolommen van de progressieve kunstbladen. De internationale avant-garde, gaande van postkubisme tot expressionisme en abstracte kunst, eiste ook in België de meeste aandacht op. Typerend was de kwalificatie van de vooroorlogse generatie, waartoe Viérin gerekend werd, door de broers Haesaerts: zij zagen hem als een amateuristisch schilder die enkel en alleen de pittoreske hoekjes van zijn geboortestad Kortrijk in beeld bracht. De beide critici, die vooral naam maakten als verdedigers van de Latemse kunstgroepen, scherpten hun pen bij de analyse van een reeks vergelijkbare stadsschilders zoals Albert Baertsoen, Victor Gilsoul en Isidoor Opsomer. ‘Non contente de nous émouvoir par le spectacle de nos bonnes vaches, de nos gentils moulins, de nos ciels nostalgiques, de nos paisibles canaux, de nos prairies fleuries d’eupatoires, de nos rangées d’arbres inclinées le long de nos cours d’eau, elle [namelijk wat de gebroeders Haesaerts zien als ‘la peinture grasse’] s’adresse à cet instinct pleurnicheur et gnanngnan du passé qui, pour le peuple est synonyme de poésie. Partout, à Bruges, à Gand, à Anvers, à Courtrai, à Lierre, à Malines de nombreux “spécialistes” travaillent qui font la vieille ville, les vieux pignons flamands. (...) Toiles qui prient, mais en ecclésiastiques à la retraite, chenus et gagas.’

Analyses van zijn werk waren nu meer in de regionale pers terug te vinden, in *Gand artistique* bijvoorbeeld, een tijdschrift waarop Viérin geabonneerd was. In tegenstelling tot de grote salontentoonstellingen, die nauwelijks nog aandacht aan hem besteedden, brachten kleine tentoonstellingen hem wel in beeld. Toen hij in het najaar van 1924 met Jean Gouweloos en

Frans Smeers in de Brusselse ateliers Mommen exposeerde, constateerde de bekende criticus Gustave Vanzype in *L'Indépendance Belge*: 'Autant la vision de M. Smeers diffère de celle de M. Gouweloos, autant l'émotion qui se dégage des oeuvres de M. Viérin se distingue de celle qu'inspirent MM. Gouweloos et Smeers. M. Viérin peint les décors silencieux des vieilles villes flamandes, ou une église de village; il est attiré par ce qui exprime la vie humaine en dehors de la présence de l'homme.' Vanzypes eendoordeel was bijzonder lovend voor het initiatief: 'Cela fait une exposition exceptionnellement intéressante, où trois personnalités s'expriment nettement en demeurant fidèles à la vision normale, au langage clair et consciencieux et à la vérité qui survit à toutes les évolutions.'

Het modernisme mocht Viérin dan al uit de *spotlights* verdreven hebben, uit zijn handgeschreven verkoopslijst blijkt dat zijn werk ook in het interbellum bij het publiek geliefd bleef, zelfs in de crisisjaren na 1929. Uit de correspondentie met Marcel Wolfers, penningmeester bij 'Pour l'Art', vernemen we dat hij in 1929 op de tentoonstelling van de kunstkring voor 16.125 frank aan werken verkocht. De belangstelling van verzamelaars hield trouwens tot het einde van zijn leven aan; nog in 1943 verkocht hij voor 94.000 (toenmalige) Belgische franken.

Het oude Vlaanderen

Talrijke brieven aan Streuvels geven aan dat Viérin niet altijd tevreden was over zijn eigen werk, een houding die voor de oorlog zeldzaam was. Ook aan Opsomer schreef hij soortgelijke bedenkingen, toen hij een kans tot exposeren voorbij liet gaan 'omdat ik geen een doek had waarover ik volkomen tevreden was'. Mag hieruit afgeleid worden dat hij in de vroege jaren 1920, bij de opkomst van het Vlaamse expressionisme, zelf zoekende was? Voor de Eerste Wereldoorlog zag hij zich in elk geval nooit tot exposeren afgeremd.

Nochtans begon het interbellum succesvol voor hem. Voor de (huidige) Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België kocht de Belgische Staat *Heldere nacht* uit 1920, een van de twee schilderijen die hij een jaar later inzond op 'Pour l'Art' en de Luikse salon (ill. 79). *Heldere nacht* is een mooi voorbeeld van Viérins vernieuwde belangstelling voor de oude stad en tegelijk een van de belangrijkste voorbeelden van de sombere, melancholische

stads- en dorpsgezichten die hij in de jaren 1920 schilderde. De eerder geciteerde criticus Gustave Vanzype was erg gesteld op die nachtelijke stads- en dorpsgezichten: ‘Lorsqu’il peint un simple paysage, on peut lui trouver de la froideur; lorsqu’il peint de vieilles maisons, une église entourée d’arbres pauvres, les murs entre lesquels errent des souvenirs, il réussit, sans rien diminuer de la puissance et de l’équilibre des choses, à faire surgir, pour l’harmonie subtile de la couleur, par le langage de la lumière sourde, une sensation de vie occulte, dans de la volupté encore, une volupté mélancolique.’ In deze werken zag Vanzype ‘des pages émouvantes, d’une étrange grandeur dans leur humble simplicité, dans leur exécution rigoureuse’.

Zijn opmerkelijke band met de tot de verbeelding sprekende leefwereld van de oude stad, had volgens Stijn Streuvels diepe gronden. Naar aanleiding van hun gezamenlijke tocht naar Veurne in 1923 legde hij Viérin de volgende woorden in de mond: ‘’t Geen wij hier in Veurne komen zoeken, is Vlaanderen (...) in zijn zuiveren vorm, en waarin wij een deel van ons eigen wezen meenen te herkennen.’

Het landelijke leven bleef de schilder intrigeren. Rond 1920 zocht hij regelmatig de boorden van kanalen en rivieren op, waar hij, zoals in Strobrugge voor de Eerste Wereldoorlog, opnieuw de weerspiegeling van de oever in het water als studiebron nam (ill. 85–87). Wij vermeldden al dat hij in 1921 enkele weken in Damme doorbracht met Streuvels die in 1924 dit verblijf beschreef in *Herinneringen uit het verleden*. Het relaas is in meerdere opzichten van belang. Zo geeft Streuvels een doordringend beeld van de werkwijze van de schilder, bijvoorbeeld hoe hij zich in de eerste dagen de omgeving eigen maakte en door het stadje en de omgeving wandelde. Tijdens deze wandelingen koos Viérin vier thema’s die hij nadien dag na dag rigoureuus uitwerkte. ‘In den uchtend staat zijn wijd zonnescherm, op eene witte huid gelijkend, langs den oeverbarm van het kanaal geplaat (...). ’s Middags is de huidtent opgeslagen vóór den openen achterkant eener kleiner boerenwoonst (...). Rond vespertijd gaat de schilder post vatten aan den kerkekant van waar uit heel de huizenreeks over de lange dorpsstraat in ’t verschiet openligt. (...) Op het uur wanneer de zon ten Westen neigt, zit de schilder op een der wallen van waar hij het stadsbeeld midden de vlakte vóór zich heeft. (...) Op deze vier “onderwerpen” zit de schilder nu dagen naar een te porren; buiten zijne doeken bestaat er voor hem niets meer op de wereld.’ Uit Streuvels’ reisverslag blijkt dat Viérin doordacht te werk ging en zijn onderwerpen zorgvuldig bepaalde. Volledig uitsluitel geeft het boek niet,

maar wij mogen er niettemin van uitgaan dat hier een relatief adequaat beeld geschetst wordt van het werkschema dat Viérin zich tijdens zijn schildertochten oplegde.

Daarnaast beschrijft Streuvels bijna letterlijk de gezichten die Viérin in Damme in beeld bracht. Over *Houten brug te Damme* (ill. 90) zegt Streuvels het volgende: 'Een morgen dat de zon bachten het groene zwerk gedoken blijft, heeft Viérin zijn doek langs het kanaal opgesteld om er de houtene ophaalbrug, met 't stadsbeeld op den achtergrond, te schilderen. Die ophaalbrug met hare overeindstaande palen, steekbanden en spantouwen, zoo karaktervol en schilderachtig doende in het landschap, zal eerstdaags verdwijnen en door eene moderne, niets-zeggende draaibrug vervangen worden. Haar beeld, gelijk het nu vóór ons staat, in de somberheid van 't grijs geluchte, weerspiegeld in 't vettig kanaalwater, zal de schilder op het doek brengen als eene herinneringen aan 't geen geweest is.' Ook van Viérins eerste indrukken van de Saint Christophe-hoeve brengt Streuvels verslag uit. In het thema dat de kunstenaar herhaaldelijk uitwerkte, kwam opnieuw zijn voorkeur voor de levendige weerspiegeling van de kanaalboorden in het water naar voren (ill. 88–89).

Zoals voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog was de schilder niet afkerig van de herhaling. Van de kerk van Steenkerke bijvoorbeeld is een zonovergoten én een avondlijke voorstelling bekend (ill. 101–102). Waar in de eerste versie de verzengende zomerzon overheerst, kwam Viérin in het tweede schilderij tot een uitzonderlijk sfeervolle compositie, waarin de stilte overheerst. Geruisloos bewegen de boerenfiguren zich doelgericht naar de zij-ingang van de kerk. Ook de bomenrij voor de kerk speelt hier een totaal verschillende rol in de compositie. In de eerste versie verdelen de bomen het voorplan in licht en schaduw; de kerk zelf is centraal gepositioneerd. 's Nachts schermen de bomen de kerk af in een halve ronding, en is het doorzicht naar het landschap geaccentueerd, onder meer met de boerderij links in de verte. Ondanks de avondlijke stemming speelt licht ook hier een belangrijke rol, niet alleen in het lamplicht onder het Christusbeeld en achter de ramen van de boerderij, maar ook in het suggestieve maanlicht, dat de wolkenhemel een dreigend karakter geeft.

Het late werk

Na 1925 stapt Viérin meer en meer af van het zachte koloriet uit de jaren voor en tijdens de

oorlog, en ook de spontane, vrije techniek verdwijnt. Langzamerhand wordt de factuur pasteuzer en meer doordacht opgebracht. Iconografisch gaat de kunstenaar zich vooral op de thematiek van begijnhoven toespitsen. Zijn impressies worden echter monotoner en artificiëler, en herhaling sluipt zijn werk binnen. Deze anekdotische benadering van de omgeving, waarin bijna obligaat begijntjes en andere figuren in het straatbeeld postvatten, verklaart het vertekende beeld dat de kunstenaar blijft achtervolgen. Bijna 30 jaar tevoren had zijn vriend Hugo Verriest hem al voor deze formule gewaarschuwd: ‘Laat, bidde ik u, hier en daar, uit uwe landschappen en zichten die persoonsjes weg: Ik wedde mijn hoofd dat gij ze daar zet om nu en dan eenen bezoeker te voldoen. Laat ze weg. Neem ook hier en ginder een huis weg, waar gij duinen en verten schildert. In een woord: Schilder uw genot en schoonheidzien en ... ’n geef niet toe.’ De krachtigste impressies uit de late jaren 1920 en 1930 worden dan ook door de eenvoud van het motief bepaald, getuige een monumentaal gezicht op de watermolen in Heule, dat Viérin omstreeks 1930 schilderde, of een winterse impressie van een *Brug in Diksmuide* uit 1946, waarin de figuratie integraal deel uitmaakt van de compositie, zonder ze te verstoren (ill. 108, 113).

De tweede wereldbrand en de nadagen

Bij het begin van de Tweede Wereldoorlog sprak Viérin, in de donkere septembermaand 1939, tegenover zijn vriend Isidoor Opsomer de hoop uit dat de vijandelijkheden al snel zouden luwen. Opsomer had, zoals Viérin, de onrust van de ballingschap meegemaakt tijdens de Eerste Wereldoorlog, eerst in Londen, naderhand in Nederland. Op dat ogenblik kon Viérin niet vermoeden dat de op handen zijnde oorlog met al zijn verschrikkingen een zo mogelijk nog traumatischer invloed op zijn leven zou hebben. De totale destructie van zijn woning en atelier aan de toenmalige Jan Bethunelaan, en van een belangrijk deel van de door hem gekoesterde museumcollectie, tijdens de verschroeiende bombardementen op de directe omgeving van het spoorwegstation, knakte Viérin ook artistiek. Na de oorlog kwam hij zelfs niet meer aan exposeren toe. De laatste bekende tentoonstelling waaraan hij deelnam, was bijzonder bescheiden en vond plaats in zijn geboortestad Kortrijk.

Op de nationale kunstscène was hij een enigszins vergeten kunstenaar geworden, toen

zijn eerste biograaf Frans De Vleeschouwer hem op 18 januari 1954 mee ten grave droeg. In zijn grafrede maakte De Vleeschouwer een boude vergelijking tussen Emmanuel Viérin en zijn illustere Kortrijkse voorganger Roelandt Savery (1576/8–1639), maar conform de traditie van verheerlijkende lijkredes was deze uitspraak overdreven. Toch was Viérin, op het toppunt van zijn artistieke carrière, sterk betrokken in het Belgische kunstleven, en vormde zijn discrete oordeel altijd een steun voor zijn confraters. Zijn succesvolle artistieke carrière belette niet dat hij, die met hart en ziel aan zijn geboortestad verbonden was, zich als conservator van het plaatselijke museum en als directeur van de Academie voor Schone Kunsten inzette voor de ontwikkeling van het lokale kunstleven. Samen met zijn broer Joseph Viérin ontwikkelde hij daarenboven een bijzondere gevoeligheid voor de monumentenzorg en in de Provinciale Commissie voor Monumenten en Landschappen werd zijn oordeel gewaardeerd.

Natuurlijk stond Viérin bij zijn overlijden niet langer in het brandpunt van een kunstleven dat zich, zoals in de jaren na de Eerste Wereldoorlog, wilde distantiëren van vooroorlogse zekerheden. Door de snelle evolutie van de avant-garde gereduceerd tot een vertegenwoordiger van een gedateerde stroming, werd hij enigszins miskend, al schatten invloedrijke tijdgenoten zoals Georges Eekhoud, Hippolyte Fierens-Gevaert, Octave Maus, Stijn Streuvels en Leo van Puyvelde zijn gedreven artistieke engagement wel degelijk naar waarde. Niettegenstaande het provinciale karakter van zijn picturale oeuvre, moet Viérin door een retrospectieve analyse zijn plaats in het eigentijdse kunstleven herwinnen, een kunstleven waarmee hij onlosmakelijk verbonden was en waarvan hij zich tegelijk met verve wist te onderscheiden.