



Auguste Belloc (1800-1867) *Naakt*, ca. 1860

CRISTAL PALACE

OF

HET VERHAAL VAN EEN LEGE CIDERFLES IN EEN CHAMPAGNE EMMER

RONNY VAN DE VELDE
CAHIER ROSSAERT



Félicien Rops (1833-1898) *Pornocrates*, 1878

HET CRISTAL PALACE

Het Cristal Palace! Nee, niet het glazen paleis dat Joseph Paxton in 1851 in Londen liet optrekken voor de Wereldtentoonstelling, maar het andere, die mythische tempel van wellust in de Gorterstraat in Antwerpen, die men frequenteerde uit nieuwsgierigheid, aangetrokken door zijn duivelse reputatie en door een zucht naar genot. Onder zijn klanten, talrijke schilders en dichters – Max Elskamp, Paul Van Ostaijen, Paul Joostens, Otto Dix... – die er schreven, tekenden en consumeerden, de kunst een perfect alibi om ernaartoe te gaan, net zoals men vroeger naar de al niet minder mythische Rietdijk ging. Van alle bordelen in de zwoele straten rond de Sint-Pauluskerk was het Cristal Palace het befaamdste en dit adres ging van mond tot mond zonder dat er extra reclame nodig was: een paleis voor seks en plezier. Wat een verschil met de rosse buurt vandaag, waar vluchtige schaduwen langs neonverlichte vitrines schuifelen.

Hoe jammer dat er nooit een fotograaf van naam, vergelijkbaar met een Atget of Brassai, op het idee kwam om deze plek in beelden vast te leggen. Maar misschien helpt de verbeelding diegenen die betreuren dat ze de plaats nooit hebben gekend, om er zich nog een fraaiere voorstelling van te vormen. Dus laten we het beeld oproepen van met oosters lofwerk omkaderde spiegels die de tafels, de banken, de toog weerspiegelen en wulpse, opgemaakte meisjes, dansend op het ritme van een grammofoon, jukebox of muzikant, alvorens ze met hun klant naar de kamer gaan. Er zijn maar weinig foto's van het Cristal Palace bewaard gebleven. In 1968 is het gebouw ingestort en gunde de opengescheurde gevel de voorbijgangers een blik op de neo-Moorse salon, de trap achter de deur en de intimiteit van het behangpapier in de peeskamers. Alsof een wrekende en puriteinse god deze schemerachtige, intieme ruimten, strafte door een plotse blootstelling aan ongenadig daglicht. Fascinerend Antwerpen, machtig Antwerpen, magnifiek en obscene Antwerpen, zo zinnelijk en zo vroom, waar kerken en bordelen elkaars burens zijn, waar hoeren en gelovigen elkaar bejegenen alsof ze deelnemen aan hetzelfde voorouderlijke ritueel. Toen de Sint-Pauluskerk in 1968 in brand stond, werkten naar verluidt prostituees uit de buurt en omwonenden – onder wie veel kunstenaars – samen om de werken van Vlaamse Meesters te redden van de vlammen. Verzinsel of waarheid? Het heeft geen belang. Het is een mooi verhaal: kerk en prostitutie zijn al lang nauw met elkaar vervlochten.

In het antieke Oosten, in Babylonië en Mesopotamië was prostitutie iets heiligs en prostituees werden geëerd als celebranten, priesteressen; hen betalen gold als offerande voor de cultus van Ishtar, godin van de liefde en de seksualiteit. Er werden overblijfselen gevonden van 'sacrale cabarets', zowel tempel als bordeel, met tal van votiefobjecten in de vorm van vrouwelijke geslachtsorganen.

In het antieke Griekenland was prostitutie niet sacraal, maar zowel vrouwelijke als mannelijke prostitutie was gewoonweg een beroep dat een belangrijk onderdeel was van de economie. Het werd meestal beoefend in bordelen in Piraeus, de haven van Athene en er werd belasting geheven op de inkomsten. De ambtenaar-baas werd *pornotropos* genoemd. In de 6de eeuw voor Christus richtte Solon, een van de zeven wijzen van Griekenland en vader van de Atheense democratie, de *dikterion* op, bordelen waar de *pornoboskoi*, benoemde ambtenaren, toezicht hielden op de *dikteriades* – meestal buitenlandse slaven en slavinnen. De bordelen werden druk bezocht, mede door het feit dat de burgers van Athene pas op relatief late leeftijd trouwden.

Verder waren er de *auletriden*, die zowel muzikant als courtesane waren, en de *betaeren*, de aristocratie van de prostitutie. Dit waren rijke, onafhankelijke en hoogopgeleide 'occasionele' prostituees, die duidelijk verschilden van de gewone *dikteriades* en ook een hoger tarief konden rekenen voor hun diensten. De namen van enkele van hen gingen de geschiedenis in. Ze inspireerden schilders, beeldhouwers en dichters. Aspasia, de levensgezellin van Pericles, dreef in de 5de eeuw voor Christus een voornamelijk bordeel, waar ze haar prostituees ook een intellectuele opleiding gaf en de intelligentsia van Athene – mensen als Sophocles, Socrates of Phidias – ontving. In diezelfde periode verzilverde Lais van Korinthe, een Siciliaanse gevangene meegevoerd naar Griekenland, haar charmes tegen toen ongekend hoge prijzen. Ze overleed toen ze door jaloerse vrouwen in de tempel van Aphrodite werd gestenigd. Phryne, die model stond voor Praxiteles, was een bijzonder rijke hetaere. Toen ze van goddeloosheid werd beschuldigd en voor de Areopagus, de hoogste rechtbank, moest verschijnen, ontblootte ze naar verluidt haar borsten om de rechters met haar schoonheid te vermurwen. Theodete, geliefde van generaal Alcibiades, was bevriend met Socrates die haar raad gaf hoe ze haar clientèle kon uitbreiden.

Na een periode van sacrale prostitutie met de *hiërodulen*, tempelpriesteressen die offerandes kregen van hun klanten, werd in Rome op basis van de wetten van de republiek, een systeem ingevoerd waarbij prostituees zich moesten laten registreren en een vergunning moesten hebben om hun beroep uit te oefenen. Onder Trajanus, in de eerste eeuw van onze jaartelling, waren er 82 000 prostituees geregistreerd, onderverdeeld in *meretrices*, die 's nachts werkten, en *prostibulae* (voor de woning), die zowel overdag als 's nachts werkten. Ze werden ook *lupae*, wolvenvinnen, genoemd omdat ze 's nachts riepen om hun klanten te lokken en daarvan is 'lupanarium' (lupanar in het Frans) afgeleid, een van de vele termen voor bordeel. In Rome of in Pompeji waren de gevels van bordelen gemarkeerd met het teken van Priapus, een fallus in erectie. Ze bestonden uit een



Godin Ishtar



Muurschildering Pompeii



Mozaïek uit Pompeii

atrium, uitgevend op de kamers afgesloten door een gordijn en telkens aangeduid met de naam van de bewoonster. Messalina, de moeder van Britannicus, werd in de 1e eeuw keizerin toen haar echtgenote Claudius keizer werd. Ze had blijkbaar een enorme seksuele appetijt en daarom prostituteerde ze zich in de arme wijken van Rome waar ze onder het pseudoniem Lycisca haar lusten kon botvieren. Ze werd de 'keizerlijke hoer' genoemd en opende zelfs in het keizerlijke paleis van haar man, een bordeel. Ook Caligula, voor wie huwelijk en prostitutie op gelijke voet stonden, dreef een bordeel in zijn paleis en leende zelfs geld aan gegadigden die slecht bij kas zaten, om hen toe te laten zich over te geven aan de geneugten van het vlees.

In de eerste jaren van het christendom waren er blijkbaar geen bezwaren tegen prostitutie en werd het aanzien als een noodzakelijk kwaad, een middel om jonge meisjes en vrouwen te beschermen tegen mannelijke lusten. Stichtelijke voorbeelden die beschermheiligen werden, waren Maria Magdalena, leerling van Jezus en soms voorgesteld als zijn levensgezellin, die door hem werd verlost van de zeven demonen, en Maria van Egypte die zich prostituteerde om een pelgrimstocht te bekostigen naar Jeruzalem, waar ze zich bekeerde en berouw toonde.

Onder druk van de kerk echter, schafte Theodius I in de 4e eeuw de door Caligula ingevoerde belastingen op prostitutie af. Dit luidde in het West-Romeinse rijk een lange periode in van repressie tegen prostitutie. Prostituees werden gestenigd, geëxecuteerd of verbannen.

In de 13e eeuw voerde de Franse koning Lodewijk IX de Heilige, op het christendom geïnspireerde hervormingen door en vaardigde een verbod uit op prostitutie en spelen. Echter vergeefs, de prostitutie verbreidde zich in kerken en zelfs in kloosters. Koppelaarsters, de zogenaamde 'maquerelles' (hoerenmadammen), werden gestraft met zweepslagen of de schandpaal, en de meisjes werden met het brandijzer op de dij gemerkt; ook hun klanten werden gestraft. De prostitutie hield echter stand in 'bordeaux', 'bordels' of 'bordelages', discrete hotels, vaak gelegen aan rivieroeveren in de ongere wijken van een stad. De term 'lupanarium' die een tijdje in de vergetelheid geraakte, werd in het Frans ook weer gangbaar als 'lupanar'. Met een nieuwe koninklijke ordonnantie, liet Lodewijk de Heilige in 1256 opnieuw prostitutie toe, maar verbande ze naar bepaalde wijken in de stad en eiste dat de 'ribaudes' (prostituees) herkenningstekens droegen, zoals een gele of gouden ceintuur. Via hotelhouders, die onder toezicht stonden van wachten, inde de staat belastingen op de prostitutie. In 1269 mislukte een nieuwe poging om prostitutie te verbieden, en Lodewijk de Heilige stemde zelfs in met reizende bordelen die de legers van de kruisvaarders volgden, waar de 'hoeren' zich toelegden op de rol van begripvolle vrouw. Dit soort veldbordelen bleef in het Franse leger tot in het midden van de 20e eeuw bestaan, en stond bekend onder de naam BMC, 'Bordel Militaire de Campagne'. Onder Jan II de Goede, moesten prostituees neutrale kleren dragen, zonder kant. Bij overtreding werden de kleren geconfisqueerd en verkocht; de opbrengst ging naar de schatkist. In 1395 werd een ordonnantie uitgevaardigd, waarmee de 'werkuren' werden verminderd tot 18 uur in de winter en 19 uur in de zomer.

In 1560 besteeg Karel IX de Franse troon en bekeerde zich tot het katholicisme. Zijn regeerperiode werd gekenmerkt door oorlogen tussen katholieken en protestanten. Hij vaardigde de Ordonnantie van Orleans uit waarmee de prostitutie opnieuw werd verboden. Bordelen werden illegaal, maar de prostitutie verminderde niet. De 'courtsanes' opereerden in volle daglicht, vaak omwille van politieke of diplomatieke redenen. Hendrik IV zou de bordelen heropenen.

Repressie, tolerantie en terug repressie. De relatie tussen staat en prostitutie, tussen de geest en de letter, is altijd verbonden geweest met gebruiken, ziekten en oorlogen en vooral met de invloed van de kerk, allemaal factoren die de wetgeving beïnvloedden. Onder Lodewijk XIV, een berouwvolle libertijn, werd prostitutie verboden en werden de meisjes in 'kaart' gebracht door het 'Département des Demoiselles' van de politie. Ze werden opgesloten tot ze weer deugdzaam waren, en werden naar Louisiana en de kolonies gestuurd om deze te bevolken. Onder Filips van Orléans, regent van Frankrijk en dichter, muzikant en overtuigd libertijn, werd prostitutie opnieuw getolereerd, hoewel de hoerenmadammen, soms 'appareilleuses' genaamd, vervolgd werden. Met een ordonnantie van 6 november 1778, verbood Lodewijk XVI opnieuw de straatprostitutie, 'op straffe van kaalgeschoren te worden en in het gekkenhuis te worden opgesloten.' Onder het bewind van de kwelzachtige Maria-Elisabeth van Oostenrijk, landvoogdes van de Oostenrijkse Nederlanden, kregen prostituees in Brussel slechts enkele straten toegewezen om hun beroep uit te oefenen. Bij overtredingen werden ze publiekelijk tentoongesteld, voorzien van een plakkaat dat hun 'misdaden' aan de kaak stelde. Vrouwen van goeden huize werden naar het klooster gestuurd.

Tijdens de Franse Revolutie werden de zeden losser en dit betekende een kentering voor de prostitutie. De arcades van het Palais Royal in Parijs waren het middelpunt van de betaalde liefde. Er werden voor het eerst 'gidsen' van de 'huizen' met gedetailleerde tarieven en 'specialiteiten' gepubliceerd en gedistribueerd. Er ontstonden nieuwe namen voor bordelen, zoals 'maison de débauche' (huis van ontucht) of het meer elegante, door de Oriënt geïnspireerde 'sérail'. Ze werden gefrequenteerd door mensen uit allerlei milieus, van alle mogelijke gezindten en partijen en waren daarom in die tijd een favoriete plek voor geheime politie en tipgevers. Vaak genoten de bordelen bescherming van de politie in ruil voor waardevolle inlichtingen.

Het revolutionaire bewind haalde het verbod op prostitutie uit het strafwetboek en ze werd dus opnieuw getolereerd, met uitzondering van ontucht met minderjarigen en aanslagen op de goede zeden.



Middeleeuws tafereel

In het begin van de 19e eeuw onder het Consulaat, werd in Frankrijk prostitutie officieel erkend en omkaderd. Prostituees kregen een wettelijk statuut waarin een onderscheid werd gemaakt tussen straatprostituees en vrouwen die in bordelen werkten, die nu 'maisons de tolérance' (ge-dooghuisen) werden genoemd. De eersten werden 'in kaart gebracht', de anderen opgenomen in registers die regelmatig door de 'brigade des mœurs' (zedepolitie), de latere 'brigade mondaine' werden bijgewerkt. Beide categorieën van prostituees werden geregeld onderworpen aan gezondheidscontroles, om de verspreiding van venerische ziektes tegen te gaan. Elke niet aangegeven prostitutie kon tot een juridische veroordeling leiden. Met een ordonnantie van 3 maart 1802 kregen artsen de toelating om 'periodiek en preventief' de vrouwen in bordelen te controleren. Drie jaar later werden dispensaria en gezondheidscentra opgericht waar vrouwen die de prostitutie beoefenden zich verplicht moesten laten controleren. Ze werden aangevoerd in gele rijtuigen, wat telkens op een grote publieke belangstelling kon rekenen.

Een ordonnantie van 1811 gebod een regelmatige inspectie van de bordelen om hygiëne, verluchting en de toestand van de bedden te controleren en na te gaan of de bordeelhoudster de meisjes voorzorg van de nodige hygiënische producten.

Deze situatie bleef anderhalve eeuw ongewijzigd tot in 1946 de 'Wet Marthe Richard' werd uitgevaardigd. De voormalige prostituee Marthe Richard, die de bijnaam kreeg 'la veuve qui clôt' – een allusie op het bekende champagnermerk Veuve Clicquot –, werd pilote nadat ze door een goed huwelijk uit het 'metier' kon stappen, en beweerde dat ze spionne was geweest en later verzetsstrijdster. Na de bevrijding werd ze gemeenteraadslid van Parijs en profiteerde van het abolitionistische klimaat dat in de jaren dertig was ontstaan en na de oorlog werd versterkt door de jacht op collaborateurs – onderwereld en prostitutie gingen altijd al hand in hand –, voor haar campagne om prostitutie de laten verbieden. In 1940 had de bezetter de bordelen ingedeeld volgens militaire rangen. Bordelen als La fleur blanche, in de rue des Moulins 6, Le Chabanais, rue Saint-Georges 50, rue Pasquier 39 werden door de Duitsers gefrequenteerd. De vrouwen die er werkten moesten hun militaire klanten een gesigneerde kaart overhandigen, zodat ze snel geïdentificeerd konden worden om eventuele besmettingen te kunnen beteugelen.

De sluiting van de bordelen in 1946 betekende geen verbetering voor de precaire toestand van de 'meisjes'. Ze waren nu veroordeeld tot de clandestiniteit en overgeleverd aan pooiers die hen vaak slecht behandelden. De in de wet voorziene onthaalcentra om de meisjes op te vangen, werden nooit gebouwd. De sanitaire controle die vroeger voor zowel prostituee als klant verplicht was, werd niet verdergezet. Marthe Richard werd enkele jaren na de overhaaste invoering van deze wet waarvan zij de inspirator was, ervan beschuldigd een mythomane te zijn. Ze werd veroordeeld voor diverse delicten gepleegd tijdens de bezetting en herzag haar standpunt over prostitutie. De bordelen werden opgevolgd door 'clandés' (clandestiene hoerenkasten), 'massagesalons' of 'esthetische verzorgingssalons'.

'Het fiasco van de wet van 13 april 1946 was overduidelijk', schrijft dokter Lacassagne, 'en je moest erg naïef zijn om de geschiedenis van de prostitutie compleet te negeren en te veronderstellen dat na de sluiting van de bordelen, de ex-bewoonsters, onbezorgd in een fabriek of atelier zouden gaan werken voor een in hun ogen belachelijk salaris.'

Volgens de politie steeg de prostitutie in Parijs van minder dan 10 000 prostituees in 1945 naar meer dan 20 000 in 1950, terwijl er geen enkele geneeskundige controle was.

De 19e en de eerste helft van de 20e eeuw waren de bloeitijd van de bordelen, de zogenaamde 'maisons à gros numéros' – op de gevel was het huisnummer immers in het groot aangebracht en werd permanent verlicht door een rode lantaarn. In 1840 telde Parijs ongeveer tweehonderd 'maisons closes' (bordelen). In 1850 waren dat er al bijna 250, waar tweeduizend meisjes werkten, terwijl er vijftienduizend vrouwen de straat deden. Daarbij kwamen nog de bijkomende etablissementen, de 'guinguettes des barrières', uitspanningen buiten de stadsmuren, waar talrijke 'occasionelen' aan het werk waren. Zij werden niet per se betaald voor hun diensten, maar 'onderhouden' met kleding en logies.

Op het einde van de 19e eeuw verschijnt een nieuw type etablissement, de 'brasserie de filles', waar de dienststers zich eveneens prostitueren. Deze hebben zo'n succes – ze hebben om te openen immers geen toelating van de politieprefectuur nodig – dat het aantal 'reguliere' bordelen in Parijs daalt van 250 tot 59. Maar Parijs blijft Parijs en in 1900 was het aantal bordelen alweer gestegen tot 127.

In de gesloten huizen kregen de inwonsters de helft van het bedrag – vaak in de vorm van jetons – dat voor hun diensten werd betaald. De staat hief op de bordelen een belasting die soms tot 60% van de inkomsten bedroeg. In 1945 stelde Amiot, député van Parijs die erg gekant was tegen de 'Wet Marthe Richard' en voorstander van een prostitutie onder toezicht, zelfs voor om de bordelen van Frankrijk te nationaliseren, naar het voorbeeld van de industrie of de spoorweg. De staat inde immers in de vorm van diverse belastingen al 52% van de inkomsten van de bekende prostitutie!



Monogrammist van Brunswijk (werkzaam 1525-1545) Bordeel, 1530



Jan Steen (1626-1679) Bordeel

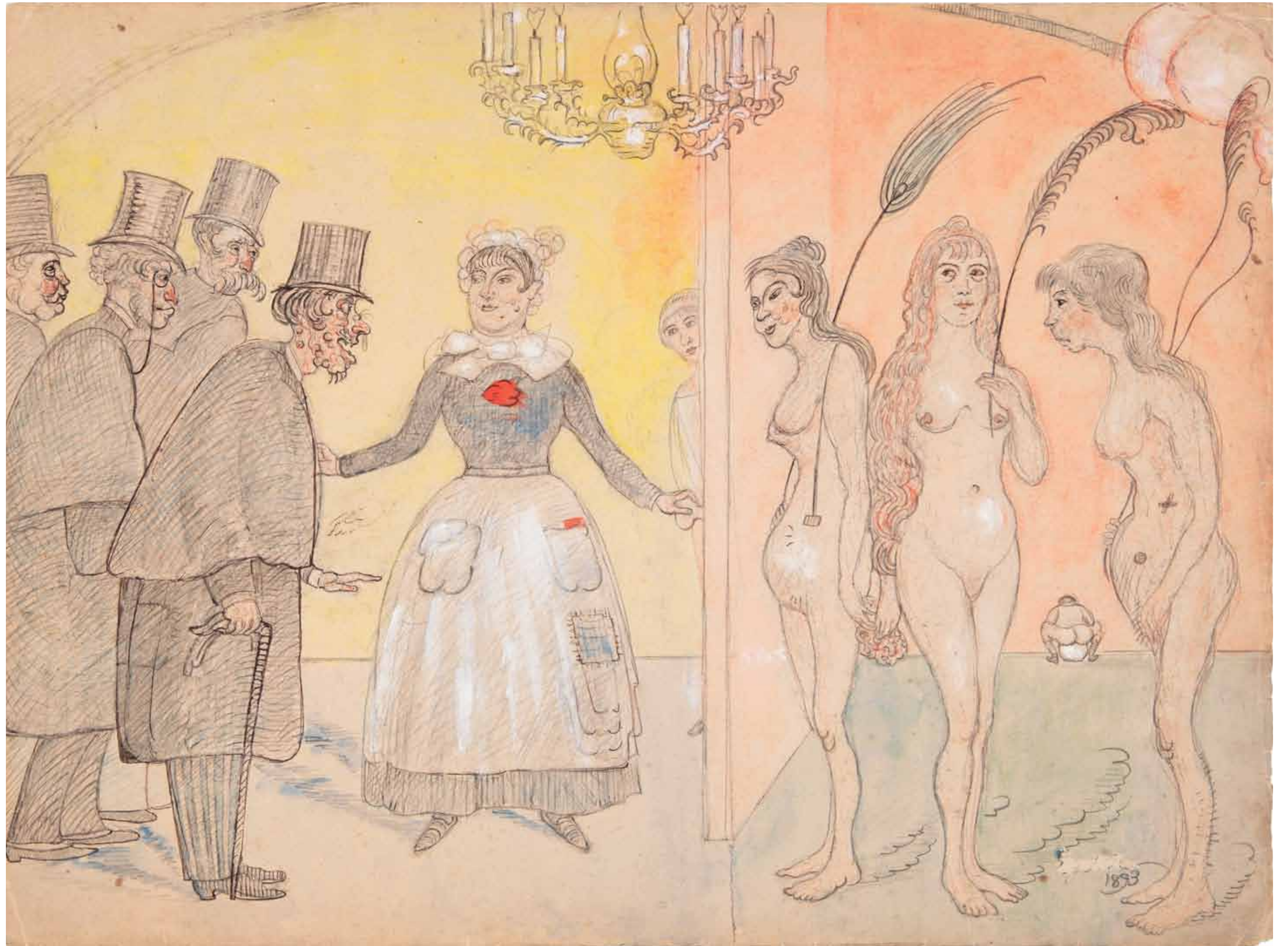


Constantin Guys (1802-1892)

1864-1870
Maison de prostitution clandestine, fermées

N ^o d'ordre	Noms des tenanciers	Sexe	Rue	N ^o	Dates de fermeture
1	Houet, Amantine, Ep ^e Pich	1	rue des Potisseries	17	27 2 ^e 1864
2	Doruy, Habbé,	5	rue Dambrougge	71	11 Janvier 1866
3	Spoor, Cornilie	1	rue St. Paul	11	26 Mars is
4	Bessem, Léopold	1	fossé du boucq	71	9 Mai is
5	Kuyin, Thérèse,	11	is	32	9 is is
6	Uytdenhouwen, Claire	5	longue rue de Liège	6	2 Juin is
7	Van Camp, Jean	5	is	12	2 is is
8	Bolders, Pierre Joseph	5	rue Dambrougge	216	13 is is
9	Cleymans, Marie Louise	5	rue de l'Imagerie	68	27 Août is
10	Picard homme, Elizabeth	5	rue Dambrougge	62	5 Septembre is
11	Papulemon, Marie Antoinette	1	rue des Pépeliars	7	21 is is
12	Seegers, Amélie	5	rue du Vauxmeau	160	21 is is
13	Van Vucht, Ep ^e Willem	5	rue de l'Imagerie	64	6 novembre is
14	Van Halderen, G ^e Wuyt	5	is	60	6 is is
15	Leys, Marie Joseph	5	rue du Pépéda	20	21 is is
16	Vermulen, Marie	5	rue Dambrougge	67	1 ^e Decembre is
17	Peetermans, Justine	5	rue de Deurne	5	19 is is
18	Leys, Marie Joseph	5	rue St. Joh	76	3 Janvier 1867
19	Somy, Virginie, Ep ^e Sambrecht	5	rue Rubens	10	24 février is
20	Boonen, Charlotte	5	rue de la province	5	2 Mars is
21	De Jongh, Jeanne, Ep ^e De Jaeger	5	rue Dambrougge	65	19 April is
22	Verchubien, Norbert	4	Stephens	9	12 Juin is
23	Jacob, (veuve)	1	rue des vieillards	9	18 Septembre is
24	Bovey, Anne Catherine	7	Quai Godexhoed	34	2 novembre is
25	Lejeune, Philippine	5	rue des fortifications	4	7 is is
26	Cauwenberghs, M ^e Cath ^e	1	rue St. Paul	11	27 Decembre is
27	Van den, Henriette	5	rue des Jardins de la Belle	20	8 février 1868
28	Kuylen, Ep ^e veuve Godichal	5	rue Rubens	10	25 Mars is
29	Habesoone, Joseph David	4	rue St. Jean	36	11 Juin is
30	Van Genn, Jean Cornille	1	vieille bourse	35	10 juillet is
31	De Becker, Charles	2	rue de Liège	2	10 is is
32	Van Wuyck, Antonette	2	is	4	10 is is
33	Thucquois Joseph	2	is	6	13 is is
34	Lox, Amélie	2	is	3	13 is is
35	Leens, Léonard	2	is	12	13 is is

N ^o d'ordre	Noms des tenanciers	Section	Rue	N ^o	Dates de fermeture
36	Rau, Wilhelmine, & Gustave	2	rue de Liège	10	13 juillet 1868
37	Tauwels, Anne Thérèse, Ep ^e Pich	5	br. Van der Beek	20	27 is is
38	Robijn, Jeanne Françoise	5	is	7	14 Août is
39	Van Aken, veuve	2	canal falcon	9	14 is is
40	Leborde, Catherine	5	rue des Jardins	11	31 is is
41	Verhoeven, Thérèse	2	rue Dambrougge	65	7 Octobre is
42	Van Walle, Cath ^e Jos. Cath ^e	2	is	69	7 is is
43	Lybrecchts, Catherine	2	is	71	7 is is
44	Moortens, Jeanne Cath ^e	2	is	79	7 is is
45	Casier, Thérèse	2	is	81	7 is is
46	Van Doek, Sophie, & Françoise	5	rue de Deurne	3	21 d ^e is
47	Verolich, Joseph Pierre	1	rue de la doc	18	22 d ^e is
48	Vander Esche, M ^e & Dingraet	4	rue des prédicateurs	59	31 d ^e is
49	Broothaert, Ep ^e Van der Schijvelen	5	rue de Deurne	3	31 d ^e is
50	Roovers, Jean	5	is	9	10 novembre is
51	Zimmermans, Charles	5	is	11	10 is is
52	Vander Plas, Marie Anne	5	rue des Amages	25	14 is is
53	Savoniz, Emeline Bernard	5	is	28	14 is is
54	Quique, François Joseph	5	is	30	14 is is
55	Van Vucht, Ep ^e Willem	5	rue Dambrougge	216	21 is is
56	Van Calsteren, Cath ^e Ep ^e De Cock	5	rue de la province	21	19 Decembre is
57	Reynaert, Jeanne	5	rue des fortifications	3	21 d ^e is
58	Kys, Marie Elizabeth	5	rue Leys	55	29 is is
59	Van Steenberghe, Jeanne Joseph	4	Stephens	13	20 Janvier 1869
60	Seegers, Amélie	5	rue Rubens	10	20 is is
61	Thys, Susanne Colette, veuve Charles	1	rue St. Paul	9	18 février is
62	Van Genn, Charles	1	is	11	16 Mars is
63	De Jongh, Albert	1	rue des vieillards	9	20 juillet is
64	Thys, Susanne Colette, veuve Dele	5	rue Rubens	10	29 Août is
65	Verhoeven, Antoine	5	rue Leys	55	25 novembre is
66	Vanderweyer, Thomas	5	rue du Fay	132	27 Janvier 1870
67	Jourdon, Cornille Joseph	5	rue de Deurne	3	25 Mars is
68	Roovers, Pierre Jean	5	rue de la commune	26	5 Avril is
69	Reynaert, Pauline, & Jeanne	5	rue des Beggarth	11	14 is is
70	Thys, Elise, & Jeanne, Thys, Marie	5	rue de la dante	40	30 is is
71	Van Genn, Elizabeth	5	rue du Vauxmeau	162	9 Juin is
72	Ducloux, Auguste	1	rue des Potisseries	9	29 is is



James Ensor (1860-1949)
De oude schelmen, 1893

Catalogue des Prix d'Amour.

De Mademoiselle Marcelle Lapompe.

Ce catalogue annule les précédents... 69, Rue Turquene, 69.

Branlette ordinaire, une seule main
33 sous.
avec Chatouille et coulisses 1⁺ 75
Petit doigt dans le trou du cul,
en plus. 0⁺ 50
Le Médium 0⁺ 60
Baisage en lequette, avec liquette 5⁺ 95
sans 5⁺ 49
à poil 6⁺ 00
Minette le soir 3⁺ 00
4 centimes en plus pour la bougie
Baisage dans le lit, le premier coup 4⁺ 50
les autres, en plus, par coup 0. 50
après minuit, en plus 0. 10
Il sera fait une concession
de 1 fr. si l'on ne sert pas
de bougie.

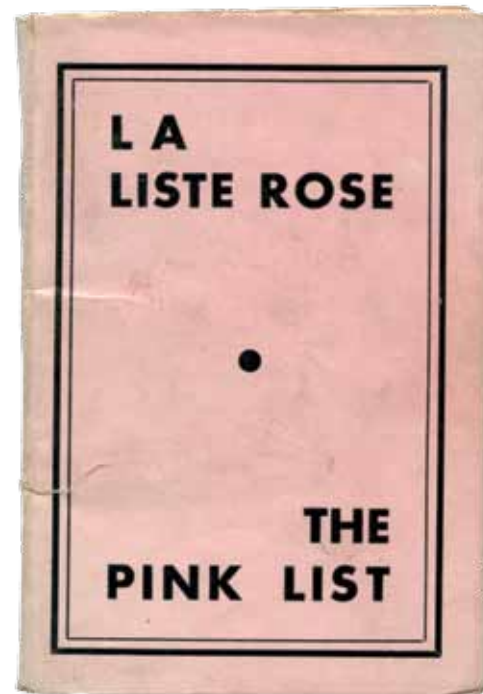
Glougloutage du poireau avec pres-
sion de la main 3⁺ 50
Ne se retirant pas, tout dans
la bouche 4⁺ 00
Je ferai remarquer en passant
que ce suçage n'est pas cher,
car beaucoup de femmes
n'ont pas le cœur assez
ferme pour supporter l'ac-
tion du sperme et se re-
tirer au moment psychologi-
que, ce qui gâche tout le
plaisir.
Avec moi rien à craindre,
je ne quitte le Barbittas
que lorsqu'il ne verse plus de pleurs.

Branlage à la bouche.
Une fois déshabillé, vous attrapez une
grosse manche, de laquelle vous
enlevez les ailes, puis une fois dans
la baignoire vous faites sortir la
tête de votre chien, - qu'il que vous
décolotez, puis posez la impudque
dessus.
La pauvre bestiole tourne autour,
cherchant un terrain ferme, ayant
toujours peur de se noyer; elle finit
se jeter à l'eau, tant et si bien
que son continuel chatouillement
amène l'effusion du plaisir.
69 on tête béque sur le dos 3⁺ »
Langue dans le trou du cul, en plus
3⁺ »

(très demandé)
69, la femme sur l'homme 1⁺ 75
Si la minette est bien faite, je laiss
suver un coup à l'œil par l'adroit
minetteur.
Voyage en terre jaune, avec la bonne. 4⁺ 90
avec le garçon 0. 99
Savonnette Impériale Russe
Bien enduite le boyau chabuteur de
savour, ainsi que les accessoires, vous
frottez des deux mains, ce qui amè-
ne une jouissance très douce.
Au savon de Marseille 3⁺ »
du Congo 3⁺ 75
Le même avec de la terre de poêle
0⁺ 45.

Bissette sur la quiquette.
L'homme est assis sur la chaise, les jam-
bes bien allongées, la femme à cheval
dessus, l'orifice de son chno-
que tout près du membre visiteur,
l'homme tenant la femme par les
flancs à la hauteur des branches.
En faisant une brusque pression
il arrête le jet à sa volonté, jus-
qu'au moment où n'en pouvant
plus, il se jette dans l'autre bu-
nide de plaisir.
Prix 5⁺ 49
avec soin de faire boire quelques
cannettes de bières à la femme.

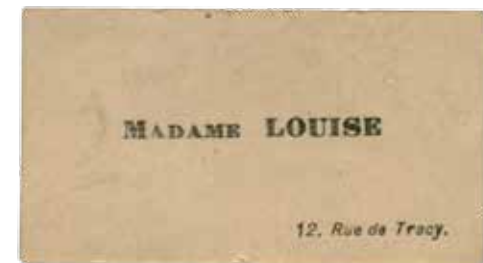
Minette bout à bout, l'homme entre les
jambes de la femme 3⁺ 05
On peut demander le concours de
la bonne qui vous fait feuille de
rose, ou autrement dit ventouse
dans le trou du cul, ce qui est très
savoureux.
Un franc les cinq minutes
Branlage à la main droite 0⁺ 10
à gauche 0⁺ 10
Chauffage au gaz 0⁺ 09
Suçage à la menthe.
avant de vous faire glouglouter
le poireau, faire sucer une pastille
de menthe à l'opératrice. Délicieu-
se sensation de cuisson.



Adresboekje met bordelen



14



Visitekaartjes van prostituees

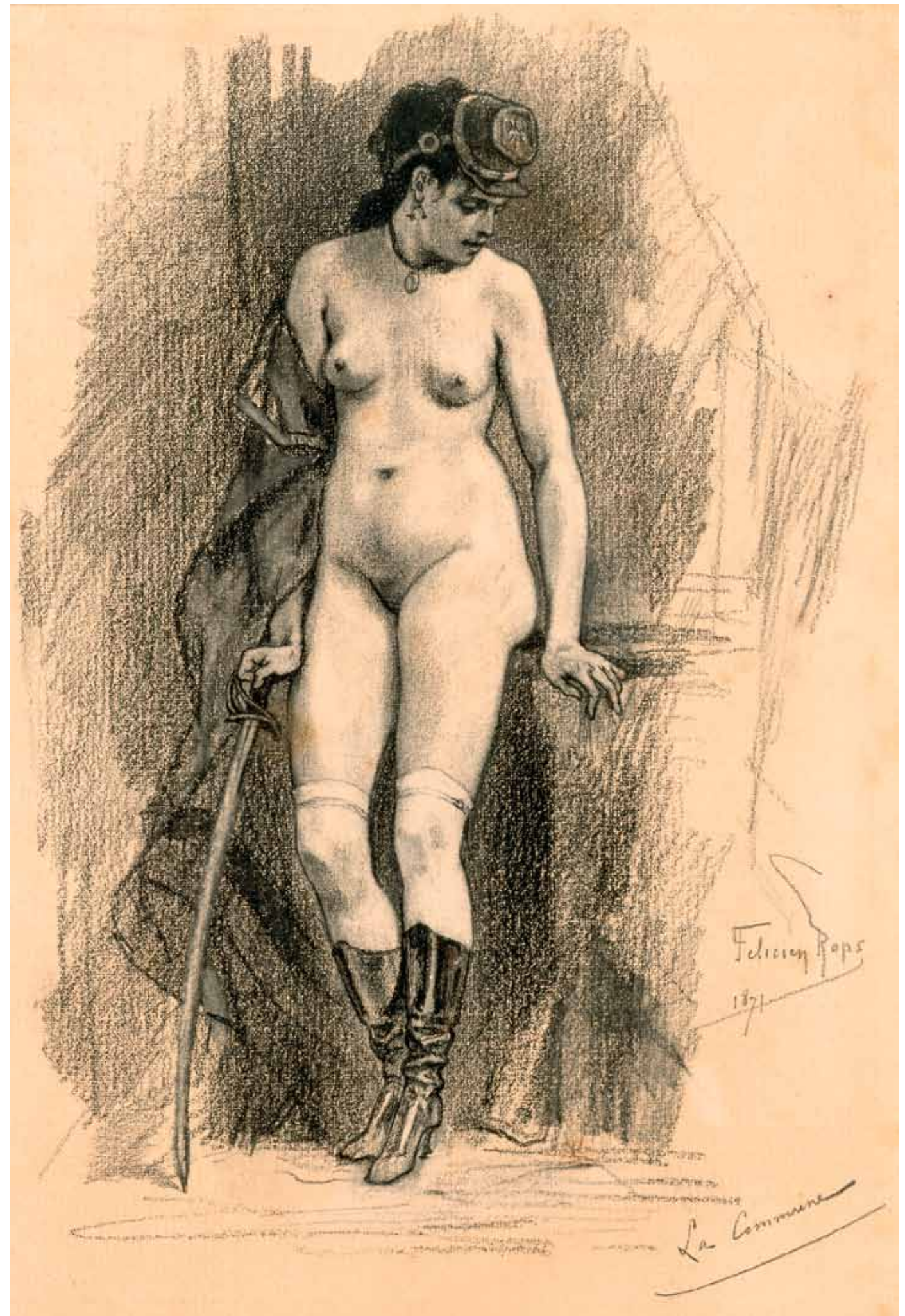
'De exploitanten van bordelen moeten beschouwd worden als beoefenaars van een commercieel en industrieel beroep, in de zin van artikel 2 van de wet van 31 juli 1917, en zijn bijgevolg wettelijk onderhevig aan een belasting op handelswinsten; ze moeten dus een belasting betalen op het zakencijfer', stipuleert een besluit van de Conseil d'État van 14 december 1924.²

In de 19e eeuw ging men naar het bordeel om zijn rijkdom te etaleren, zijn macht te laten zien. Geld was immers het belangrijkste instrument om macht uit te oefenen. Hier kon men anderen – vaste bezoekers die men er kruiste als leden van de club – laten zien dat men tot een hogere sociale klasse behoorde. De salons waar men dineerde en de tussenkomst van de madam als vertrouwenspersoon, maakten de voornamste bordelen tot geliefkoosde plaatsen voor politieke afspraken, affaïrisme en complotten. De deugdzame Commune van Parijs, die alle onderwerping wilde afschaffen, probeerde vergeefs om tijdens de 72 dagen van haar bestaan, de prostitutie uit te roeien en de bordelen te sluiten. Deze wilden hun 'handel' beschermen en verzetten zich tegen de normalisering van de zeden. Hun bewoonders en exploitanten speelden toen al te vaak de rol van agent voor de regering in Versailles. Op 17 mei 1871, enkele dagen voor het begin van de 'bloedige week', waarin Parijs terug werd ingenomen door de centrale regering van Versailles, beval de gemeentelijke delegatie van het 11e arrondissement van Parijs de sluiting van de bordelen en de verzegeling van hun deuren, want '...de afschaffing van de staande legers die door de Commune op de agenda was gezet moest ook leiden tot de afschaffing van de afschuwelijke trafiek van mensenhandelaren', door 'de commerciële exploitatie van mensen door andere mensen' tegen te gaan.³

Ieder zijn bordeel naargelang zijn middelen, van de meest luxueuze tot de gore derderangs 'kotjes' voor onbemiddelden. Met uitzondering van *Le Fourcy* in de Marais, raakten deze laatste in de vergetelheid, terwijl de namen van de meer prestigieuze bordelen die uitgroeiden tot echte instituten, gefrequentieerd door het puikje van Parijs en bezocht door toeristen, de geschiedenis in gingen. Zo was er in de 19e eeuw op de place Saint-Georges 28, het luxueuze herenhuis van de befaamde courtisane La Païva, een al even elegante als onverzadigbare demi-mondaine, die later een nieuw, thans als erfgoed beschermd, etablissement liet bouwen op de Champs-Élysées. Of het huis van de befaamde madam La Farcy in de rue Joubert in het 9e arrondissement die themakamers introduceerde. Drie kwart eeuw later werd het opgevolgd door *Le Chabanais*, opgericht in 1878, dat zichzelf aanpreef als 'The House of All Nations' en werd gefrequentieerd door koningen, dichters en gefortuneerde schilders. Op de wereldtentoonstelling van 1900 kreeg het de eerste prijs voor zijn Japanse kamer. Bij de openbare verkoop van zijn inboedel op 8 mei 1951, werd er door verzamelaars en nostalgici druk geboden op de befaamde 'stoel van wellust' van de prins van Wales, op de al niet minder befaamde badkuip met sfinxhoofd en het meubilair van de folterkamer. De eigenares van Le Chabanais had er zelfs een speciale waterverzachtingsfilter laten plaatsen, om de tere huid van haar meisjes bij het veelvuldige wassen te sparen. Le Chabanais werd opgevolgd door de *One-Two-Two*, die in 1924 opende in de rue de Provence 122. Het werd dagelijks bezocht door driehonderd klanten voor wie er vijftig tot zestig meisjes ter beschikking stonden in zijn befaamde themakamers met hun 'tableaux vivants'. Hier verzamelde de hele Parijse beau monde. Dat gold ook voor de al niet minder luxueuze *Sphinx* dat in 1931 opende op de Boulevard Edgar-Quinet en werd gedecoreerd door Kees van Dongen. Het had een koloniale tegenhanger met de naam *Le Sphinx d'Alger*. Het bordeel *L'Etoile de Kléber*, op de verdieping waarvan Édith Piaf woonde, opende tijdens de bezetting en hoewel het druk bezocht werd door de Gestapo en haar kompanen, slaagde het erin om min of meer clandestien te overleven na de wet van 1946. Er waren er nog vele andere. De *Guide rose*, opgericht in 1922, vermeldt in de editie van 1936 niet minder dan zevenhonderd warm aanbevolen adressen in Frankrijk en de kolonies. Het blad brengt ook publiciteit, onder meer voor condooms of bedden... De etablissementen volgden elkaar op en rivaliseerden in luxe en vindingrijkheid. De relatieve seksuele vrijheid na de oorlog veranderde daar niets aan.

Ze hadden allemaal een 'catalogus' van meisjes: de zwarte, de kleurlinge of Aziatische, het jonge meisjestype of de stevige vrouw, en soms, in de meer geraffineerde huizen, de 'meesteres' die voor de klanten die dat wilden de zweep of kettingen hanteerde.

Het ritueel van het huis was overal min of meer hetzelfde: de eigenares of 'madam' stelde een meisje voor, met wie de klant samen at en daarna naar boven ging. Ofwel kwam men binnen, wachtte in de salon, terwijl de madam met de oproep 'Toutes ces dames au salon' de meisjes verzamelde die dan aan de klant werden gepresenteerd. Habitueés hadden meestal al een favoriet: 'Er is slechts één groot vrouwelijk lichaam, oneindig gemoduleerd als één enkel woord. Er is slechts één vlees voor zoveel borsten en zoveel heupen, er groeit haar in alle kleuren, nagels als schelpen en daarboven dikke lagen make-up. (...) Maar omwille van bijkomstige zaken, moet men kiezen, en al lang koos hij voor eender dewelke. En de anderen gaan terug zitten, slaan afwachtend de oogleden neer over kijkers knispere van de kohl, de begerigheid, het oeroude labeur van gevangenen' schrijft Pierre Drieu La Rochelle.⁴ In *Le Paysan de Paris* van Louis Aragon, is een gelijkaardige beschrijving terug te vinden, hier van een rendez-vous-huis in de voormalige Passage de l'Opéra: 'De deur gaat open na een druk op de bel. De blonde, verformfaaide madam leidt je naar binnen. Het kost tien franc, plus wat je voor het dametje over hebt. Nadat je door de piepkleine antichambre waar hooguit plaats is voor twee, bent gelopen, hoor je rechts stemmen opklinken, maar je wordt naar links meegevoerd door een donkere,



Félicien Rops (1833-1898) *La Commune*, 1871

15



Félicien Rops (1833-1898) *La Chanson du Chérubin*, ca. 1878-1881

nauwe gang, pas op voor de tree, dan een deur en je bent in de kamer. Dames abstublieft! Er komen maar twee geklede dames opdagen, je kiest de kleinste, een blondine met kort krulhaar en een van opzij goed zichtbare gouden tand. De anderen trekken zich terug'⁵

Nog eerder schreven andere auteurs over het thema, vergoelijkend of kritisch. In 1749 publiceerde John Cleland in het Verenigd Koninkrijk de erotische roman *Fanny Hill. Memoirs of a Woman of Pleasure*. In *Les misérables* (1862) beschrijft Victor Hugo het leven van Fantine, een alleenstaande moeder die verplicht is om zich te prostitueren om in het onderhoud te kunnen voorzien van haar dochter Cosette die in de kost is bij het boosaardige echtpaar Thénardier. In de naturalistische literatuur is prostitutie een veelvoorkomend thema. Zo evocert Guy de Maupassant in zijn roman *La Maison Tellier* van 1881, de sfeer van een borddeel in de provincie. In *Nana* vertelt Émile Zola het verhaal van een 19e-eeuwse 'cocotte', de femme fatale die via het theater en de prostitutie hogerop klimt, maar uiteindelijk een miserabel einde kent. Nog voor Flaubert en de gebroeders Goncourt met hun *La Fille Elisa* (1877), evocerde Baudelaire de prostitutie in *Avondschemer (Crépuscule du soir)*: 'zo woelt ze in de schoot van de beslijkte stad / Een worm die aan de Mens ontfutselt wat hij at'.⁶

Ook de chansonniers van het 'realistische chanson', bezingen onomwonden het thema. 'La fille de joie est triste / au coin de la rue Labat' (Het meisje van plezier is ongelukkig, op de hoek van de reu Labat), zingt Edith Piaf in *L'accordéoniste*. Damia zingt over een hoertje dat er niet kan toe besluiten om haar borddeel te verlaten, en Fréhel bezingt *La rue de la joie*. In 1961 componeert en zingt Georges Brassens *La Complainte des filles de joie*.

In de 20e eeuw zijn het na Francis Carco, Mac Orlan of Joseph Kessel, de prostituees zelf die met wisselend succes in hun memoires over hun leven getuigen. Hun relaas is soms met sympathie geschreven of pittoresk, maar vaak is het een aanklacht tegen deze moderne vorm van slavernij.

Hoewel schilders en tekenaars prostitutie niet legitimeerden, was het voor hen een nieuw thema dat hen toeliet om zonder omwegen en mythologische of historische pretekten, naakten te schilderen. Ze tonen het vlees in al zijn rauwheid, zijn venijnige sensualiteit, zijn wreedheid soms, ze schilderen de komedie en de triestheid van de 'betaalde liefde'.

Constantin Guys, Jean-Louis Forain, Félicien Rops, Edgar Degas, George Grosz, Otto Dix, Paul Joostens en zovele anderen vonden in het borddeel modellen, inspiratie en genot. Op een decemberavond in 1888 in Arles, offereerde Vincent van Gogh, na een ruzie met Gauguin in een vlaag van waanzin, zijn oor aan een prostituee.

Toulouse-Lautrec vertoefde in vele borddelen, onder meer in de salon van de rue des Moulins, waar klanten de liefde konden bedrijven in het bed van La Païva, of een getrouwe kopie ervan, dat in oktober 1946 voor 110 000 Franse frank werd verkocht. Hij decoreerde de salon met portretten van de bewoonsters en schilderde er in 1894 een van zijn beroemdste werken. Zoals in veel van zijn werken, schetste hij in de lithografieënmap *Elles* onverbloemd de gewoonten van de meisjes en hun klanten en hoe geld wordt verdiend. De litho's overstijgen het voyeurisme want ze getuigen van een diepe sympathie voor het lot van de meisjes, dat als een echo is van zijn eigen fysieke misvorming. Vijf meisjes van een borddeel in de Calle de Avignon in Barcelona, werden beroemd als *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) van Picasso, dat eerst *Le bordel philosophique* als titel had. Zij werden het symbool van het kubisme, de boegbeelden van een nieuwe esthetica die met alle picturale tradities brak. Schilders inspireerden zich niet alleen op de prostitutie, ze introduceerden ze ook in de musea, terwijl ze via een aantal schrijvers in de prestigieuze reeks van *La Pléiade* terechtkwam. Ook de film ontdekte het thema. Het begon met *Die freudlose Gasse* (1921) van Pabst, en dan volgden de op ware feiten gebaseerde *Casque d'Or* (1952) van Jacques Becker met een schitterende Simone Signoret, *Dédée d'Anvers* (1948) van Yves Allégret, de folkloristische *Irma la Douce* (1963) van Billy Wilder en, meer recent, *Pretty Woman* (1990) van Garry Marshall (1990), *L'Apollonide: souvenirs de la maison close* (2011) van Bertrand Bonello en *Filles de joie* (2020) van Anne Paulicevich en Frédéric Fonteyne (2020), allemaal films die de wereld van de prostitutie oproepen.

In Europa was de prostitutie altijd al het voorwerp van een vinnig debat tussen abolitionisten en voorstanders van een zekere tolerantie. In de respectieve landen gelden erg uiteenlopende regels, terwijl ook de verschillende vormen van prostitutie het formuleren en de toepassing van uniforme wetten bemoeilijken.

Tijdens de Franse periode werd de prostitutie in België gereguleerd op basis van de decreten van augustus 1790 die het toezicht op cafés en publieke etablissementen aan de burgemeesters toevertrouwde en de wet van 17 juli 1791 die de politie toeliet om in 'oorden van ontucht' binnen te vallen.

Na de onafhankelijkheid van België in oktober 1830, werd een raad voor volkshygiëne opgericht. In elke stad en gemeente werd een arts belast met geregelde bezoeken aan prostituees die in borddelen werkten, een vorm van prostitutie waar toen de voorkeur naar uitging. Door de industriële ontwikkeling en de bevolkingsgroei in België steeg onvermijdelijk ook de prostitutie, vooral in de grote steden. In Brussel was de prostitutie vooral geconcentreerd in de Zavelwijk, de Regentschapsstraat en de Marollen waar het Justitiepaleis van Joseph Poelaert verrees en ze werd ook almaar zichtbaarder. Dit leidde tot talrijke klachten over overlast en obsceniteit. Er kwamen ook klachten van de garnizoenscommandanten die een stijging van venerische ziekten onder hun soldaten vaststelden.



Constantin Guys (1802-1892) *Bordeelzucht*



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) *Seule*, 1896



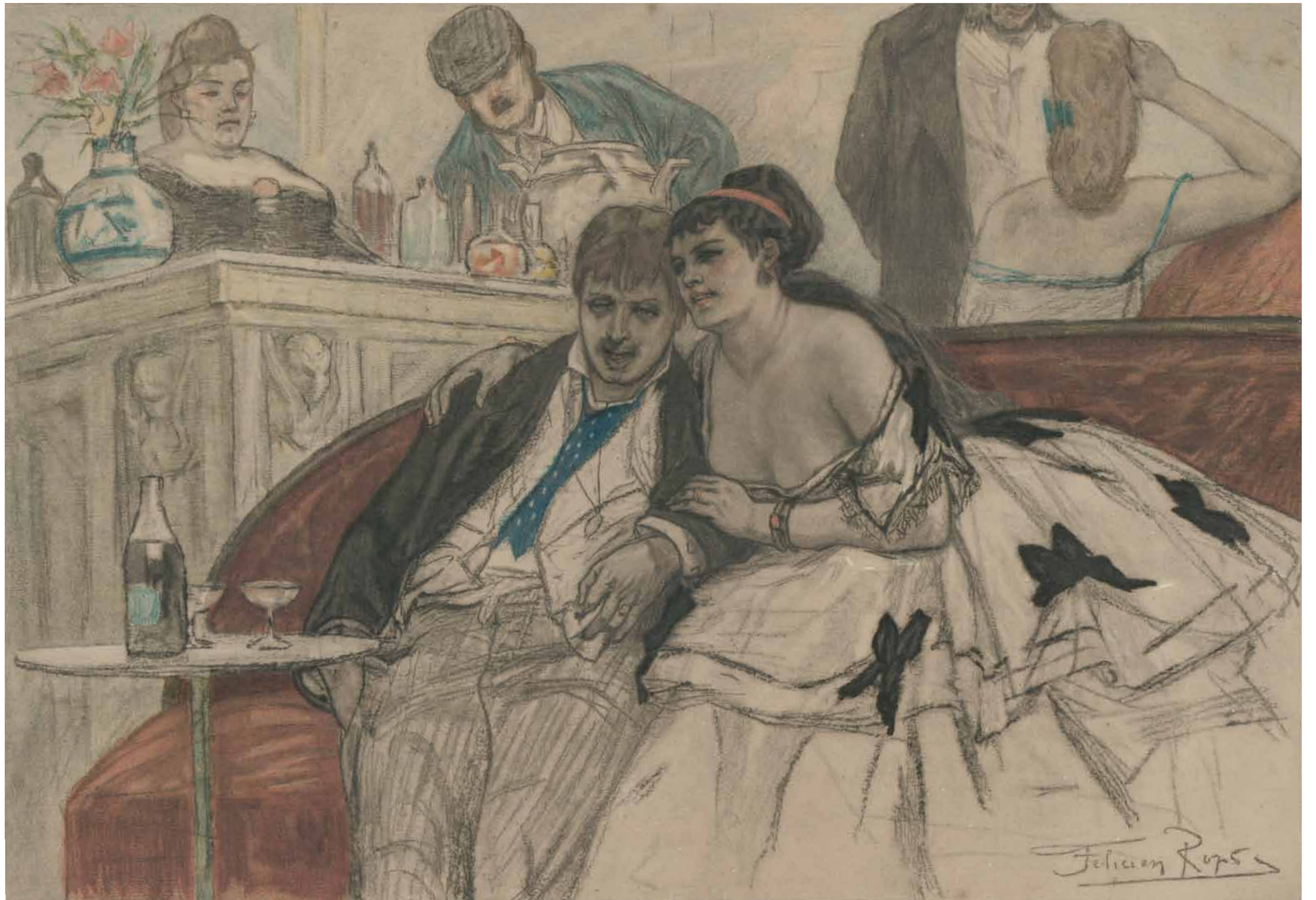
Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) *In het borddeel in de rue des moulins*, 1894



Félicien Rops (1833-1898) *Les deux amies*, ca. 1880



Félicien Rops (1833-1898) *Dèche*, 1882



Félicien Rops (1833-1898)
Le gardien ivre, 1877



Meisjes in bordeel, ca. 1900



Condoom, ca. 1830-1840. Varkensblaas bedrukt met erotische afbeelding

Condoom

Aanvankelijk was er de peniskoker die het mannelijk lid accentueert. Het condoom daarentegen is bedoeld om tijdens seksuele betrekkingen het mannelijk zaad op te vangen en zo ongewenste zwangerschappen te voorkomen. De oudst gekende voorbeelden dateren uit de oudheid, en waren gemaakt van urineblazen van dieren. In de 10e eeuw gaven de Chinezen de voorkeur aan meer geraffineerde geoliede zijde of schildpadschubben. De befaamde Italiaanse anatoom en arts, Gabriele Fallope, vermeldt het condoom in een van zijn verhandelingen die in 1564 verscheen, maar eerder als preventie tegen syfilis, een gebruik dat de productie en het bezit ervan legitimeerde.

De oorsprong van de term is onzeker, maar naar verluidt fabriceerde in de 17de eeuw een Engelse arts, Condom of Cottom genaamd, op vraag van Karel II, die het aantal van zijn bastaarden wilde beperken, een kapotje. Een pikant detail is dat in dezelfde tijd, Lodewijk XIV, die het nochtans ook kon gebruiken, het gebruik van dit preservatief verbood. Casanova die een grootverbruiker was, noemde het condoom 'Engelse redingote'. Het condoom – de Angelsaksen noemen het 'French letter', en bij de Fransen heet het 'capote anglaise' – werd lange tijd onder de toonbank verkocht in winkels die alleen bij ingewijden bekend waren. Later verschenen kleine advertenties in gespecialiseerde tijdschriften en konden ze per post worden besteld. In Engeland werden de eerste dozen met condooms verkocht. Op de verpakking prijkte naast informatie over de fijnheid en soepelheid, een afbeelding van koningin Victoria. In 1843 nam Charles Goodyear, de 'uitvinder' van het rubber, een patent op het vulkanisatieproces, wat de moleculaire structuur van rubber verandert en de cohesie versterkt, zodat het minder snel scheurt. Dit liet toe om de preservatieven in een mal te produceren zonder naad of las, net zoals ballonnen. Dezelfde arbeiders werkten dus zowel voor het plezier van kinderen als van volwassenen.

De firma Durex, onderdeel van de in 1915 opgerichte London Rubber Company, begon in 1929 met haar productie. In 1961 introduceerde ze het condoom met glijmiddel – tot dan toe waren ze alleen maar met talk bepoederd. Durex was lange tijd synoniem met condoom. Op het einde van de jaren 1950 begon Durex zijn preservatieven elektronisch te testen en in 1996 werd latex vervangen door synthetisch polyurethaan, dat zachter is en geen allergieën veroorzaakt. Pas in het midden van de jaren 1980, na het uitbreken van de aids-epidemie, werd in veel Europese landen reclame voor condooms toegelaten. Het condoom is nu ook buiten apotheken verkrijgbaar en wordt verdeeld in automaten en supermarkten en wordt soms zelfs in reclamecampagnes verspreid.

Uiteraard zijn er condooms te koop in de fraaie gemeente Condom in de Gers, het land van de Armagnac, maar het stadje heeft verder geen exclusiviteit of voordeel bij de verkoop van het product.



Kuisheidsgordel

Dat de kuisheidsgordel, die vrouwen moesten dragen om overspel en masturbatie te verhinderen en te garanderen dat ze trouw waren aan hun echtgenoot, een middeleeuwse uitvinding was, wordt thans door mediëvisten betwijfeld. Er zijn nauwelijks geschreven bronnen of afbeeldingen die het bestaan en gebruik ervan in die lang vervlogen tijden bevestigen. De datering van een aantal gordels in de 15e en 16e eeuw wordt vandaag als twijfelachtig beschouwd.

De vorm van het apparaat bemoeilijkt immers het doen van de natuurlijke behoeften of het wegvloeiën van menstruatiebloed, en bovendien ook het dragen van kleren.

De kuisheidsgordel wordt op het einde van de 18e eeuw weliswaar vermeld in libertijnse literatuur, maar werd vooral in de 19e en 20e eeuw als erotisch accessoire gefabriceerd, voor sadomasochistische praktijken of bondage. Hij was ook terug te vinden in bordelen, om het voorspel van de klant spannender te maken. Hij verruilde zijn geld voor de sleutel, een symbolische uitwisseling voor de toegang tot het paradijs.



28



Anoniem. *Meisjes in bordeel*, ca. 1890



29







Gorterstraat (de vroegere Spuistraat) met straatprostitutie te Antwerpen

De overheid zette zich daarom in om de straatprostitutie en de zogenaamde 'filles éparses', meisjes die thuis of in 'gedooghuizen' werkten, te beperken en bevoorrechtte de vrouwen die alleen maar in bordelen werkten. Ze wilde de infectiehaarden onder controle hebben, maar vooral de prostitutie verbergen door ze te beperken tot minder gefrequenteerde straten, ver van drukke openbare plaatsen.

In april 1844 werd in Brussel het reglement ingevoerd dat prostituees zich moesten later registreren. Ze moesten hun identiteitskaart afgeven en kregen in plaats daarvan een boekje dat op elk moment door de politie kon worden ingevorderd. Bordelen mochten zich niet vestigen in de buurt van scholen en plaatsen van eredienst en ze moesten zich van de fatsoenlijke huizen onderscheiden door een rode lantaarn op de gevel. Het tippelen, het werven van klanten op straat, werd verboden en was strafbaar.

Om de stijging van de clandestiene prostitutie tegen te gaan, zag het gemeentebestuur zich dus genoopt om de voorkeur te geven aan huizen van ontucht en de normen en controles te versoepelen. Elke wijk in Brussel en de omgevende gemeenten, telde meerdere bordelen. De maatregelen hebben echter zeker niet geleid tot een vermindering van de prostitutie, die alleen maar bleef stijgen, tot op het punt dat in 1850 er voor de 'filles éparses' een verbod kwam om thuis te ontvangen. Vijf jaar later werd het verboden om na valavond nog buiten te komen. Het aantal bordelen slonk van 41 in 1850 naar 12 in 1876. De toestroom van talrijke prostituees uit Frankrijk die de Frans-Pruisische oorlog van 1870 en het beleg van Parijs ontvluchtten, zou het aantal thuiswerkende prostituees echter nog verhogen.

In België werd prostitutie in 1836 een bevoegdheid van de gemeenten. Vitruines werden nu eens toegelaten, dan weer verboden. Op 21 augustus 1948 werd de prostitutie gedecriminaliseerd en werd vanaf dan een bevoegdheid van de staat. Zonder te worden aangemoedigd, gaat de voorkeur naar raamprostitutie om het tippelen op straat en het souteneurschap te voorkomen. Op dit laatste staan boetes en één tot vijf jaar gevangenis, straffen die worden verzaaid in het geval van exploitatie van minderjarigen. Prostituees worden beschouwd als zelfstandigen, dienststers of masseuses en zijn belastingplichtig. Steden of gemeenten als Sint-Joost-ten-Node, Schaarbeek of Brussel innen ongeveer 4000 euro per etablissement en jaarlijks 3000 euro voor elke dienstster; in Mons int de stad ongeveer 9000 euro per jaar. Volgens de krant *Le Soir* bedroeg de omzet van de prostitutie in 2019 in België een miljard euro, een stijging van 27% in tien jaar tijd.⁷

Het Antwerpse gemeentebestuur besloot in 2001 om de meeste etablissementen in het Schipperskwartier – de rosse buurt vlakbij de oude haven – te sluiten, omwille van de stijgende criminaliteit. Door deze sluiting van juli tot december 2001, hadden de prostituees geen plek meer om te werken en werden ze gedwongen tot tippelen en clandestiniteit. Een aantal kunstenaars besloot toen om een solidariteitsactie op te zetten en bezette de leegstaande vitruines die ze omvormden tot kunst ruimten. Uit solidariteit met de prostituees, maakten de kunstenaars zich op met felrode lippen. De actie kreeg de naam *Bordello* en was een protest tegen de beslissing van de stad. Ze kreeg internationale aandacht en lokte een talrijk publiek van kunstliefhebbers, nieuwsgierigen, voormalige klanten en sympathisanten, een afspiegeling van de sociale mix die typisch was voor de wijk. *Bordello* liep van januari tot maart 2002 en bestond uit drie weekends waaraan talrijke kunstenaars – onder meer Dirk Braeckman en Anne-Mie van Kerckhoven deelnamen. In de lijn van haar foto's gewijd aan verlaten ruimten, maakte Karin Borghouts er een reeks foto's waarop sporen te zien zijn van de voormalige activiteit in deze gedoemde wijk. Tijdens het fotograferen ontmoette ze er een Antwerps echtpaar dat hier van generatie op generatie een meisje aan het werk zette in een goed gerund etablissement, een echte familietraditie. Ook dichters en muzikanten namen deel aan *Bordello*. Zo brachten het Spectra Ensemble een cabaretvoorstelling en Dirk Veulemans het speciaal voor de gelegenheid gecomponeerde 'Het zuchten van de straat'.

De vitrineprostitutie is thans in Antwerpen beperkt tot drie straten – Verversrui, Schippersstraat en Vingerlingstraat. In het midden van deze straten werd in 2005 het erosentrum *La Villa Tinto* geopend, met 51 kamers die alle voorzien zijn van een alarmknop. Het geheel wordt vervolledigd door een politiecommissariaat, dat zowel de klanten als de prostituees een zekere veiligheid moet garanderen.

De organisatie Payoke vecht al jaren voor de rechten van prostituees. Payoke werd in 1987 in Antwerpen opgericht door Patsy Sörensen en legt zich toe op de strijd tegen mensenhandel en het beschermen van prostituees die daar het slachtoffer van zijn. Dankzij de onvermoeibare inspanningen van Patsy en Payoke is het concept van mensenhandel geëvolueerd van een loutere, bijna 'slachtofferloze', strafrechtelijke aanpak naar een aanpak met een sterk ontwikkelde mensenrechtendimensie waar slachtoffers recht hebben op de eerbiediging van hun waardigheid, respect en rechten.

Het valt te betreuren dat er in Charleroi niet voor een gelijkaardige oplossing als in Antwerpen werd gekozen. 'Le triangle', de rosse buurt werd er in 2002 tot drie straten beperkt. Deze wijk in de



Karin Borghouts, *Verlaten bordeel*, december 2001





34



Karin Borghouts, *Verlaten bordeel*, december 2001



35



Karin Borghouts, *Verlaten bordeel*, december 2001



La Villa Tinto, eroscentrum in Antwerpen sinds 2005

benedenstad vlakbij het station, onderging grondige wijzigingen in het kader van de *Phénix* en *Rive gauche* projecten. Dit laatste betrof de bouw van een groot commercieel centrum in het centrum van de stad. De wijk van bordelen en bars werd grondig gesaneerd. Bouwvallige huizen werden gesloopt waardoor de prostituees letterlijk op straat stonden zonder enig alternatief. Daardoor verschoof de prostitutie naar de rue du Rivage, een onzure buurt waar sociale controle en controle op de activiteiten ontbreekt. In 2011 werd de prostitutie bij gemeenteraadsbesluit verboden. In 2014 verbod een nieuw besluit alle prostitutie op het grondgebied van de stad. Dit verbod zonder enig alternatief voorstel leidde tot een stijging van de illegale straatprostitutie, en de opkomst van andere zones, zoals de parkings van Marchienne of de Marcinelle, waar er totaal geen controle is op de veiligheid. In Gosselies in de Chaussée de Bruxelles zijn er nog enkele bars met vitrines te vinden. Dit beleid dat op het vlak van prostitutie verboden oplegt, maar dan dat gevoelige thema meteen de rug toekeert, valt te betreuren. Terwijl het de overheid tot eer zou strekken als ze zou streven naar een oplossing met respect voor alle partijen.

In Luik werden de bars in de wijk van de kathedraal eveneens gesloten, zodat ook hier de prostituees de straat op moesten, wat tot onveilige toestanden kan leiden. Het gemeentebestuur wilde daarom een Eros Center openen in Seraing. In tegenstelling tot de Villa Tinto in Antwerpen, zou dit centrum worden betaald door de stadskas, een mooi voorbeeld van het opnemen van politieke verantwoordelijkheid. Bij gebrek aan consensus in het schepencollege en door de al even radicale als absurde klacht die de Conseil des femmes francophones de Belgique indiende, werd het project definitief opgeborgen. Momenteel zijn er plannen om in Luik een 'zone P' in te voeren, een afgebakende zone waar de prostitutie getolereerd zou worden. Het is interessant om daarbij te vermelden dat de gemeentebelasting op bars in 2021 wordt verdrievoudigd, van 5000 euro jaarlijks naar 15 000 euro.

Sinds de wet van 13 april 2016 is de prostitutie niet verboden, maar wel het kopen van seksuele diensten. De klant kan veroordeeld worden tot een boete of gevangenisstraf. Een op zijn minst paradoxale situatie. Prostituees hebben het statuut van zelfstandige en zijn dus verplicht om belastingen te betalen op hun inkomsten. Volgens de wet van 1946 blijft prostitutie in huis verboden, en ook het huren van aan deze activiteit gewijde ruimten.

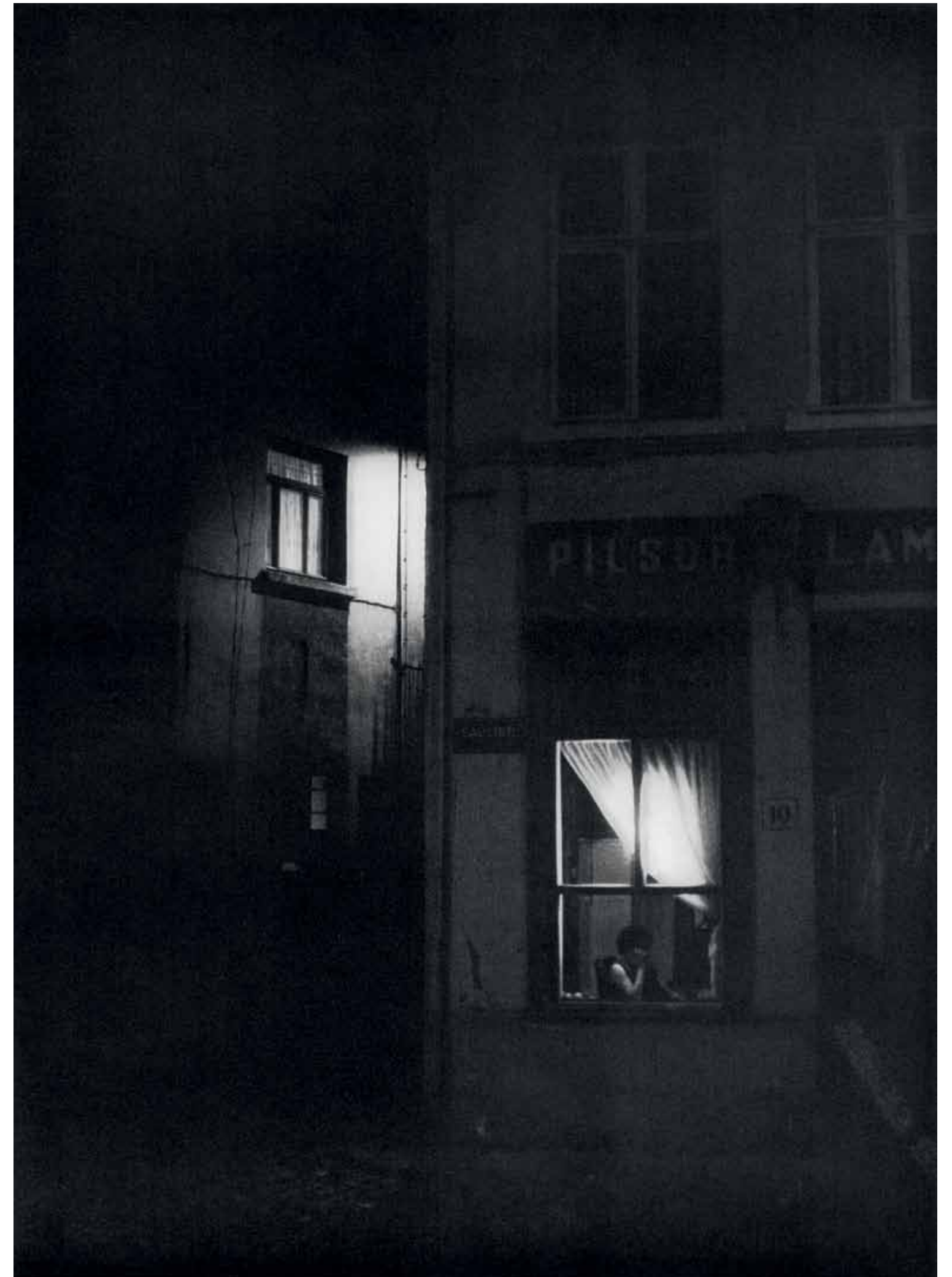
Afschaffing, legalisering, gedeeltelijke of omkaderde legalisering... De discussie tussen voorstanders van legalisering en abolitionisten is verre van gesloten, een discussie waarin de prostituees maar zelden hun stem hebben kunnen laten horen.

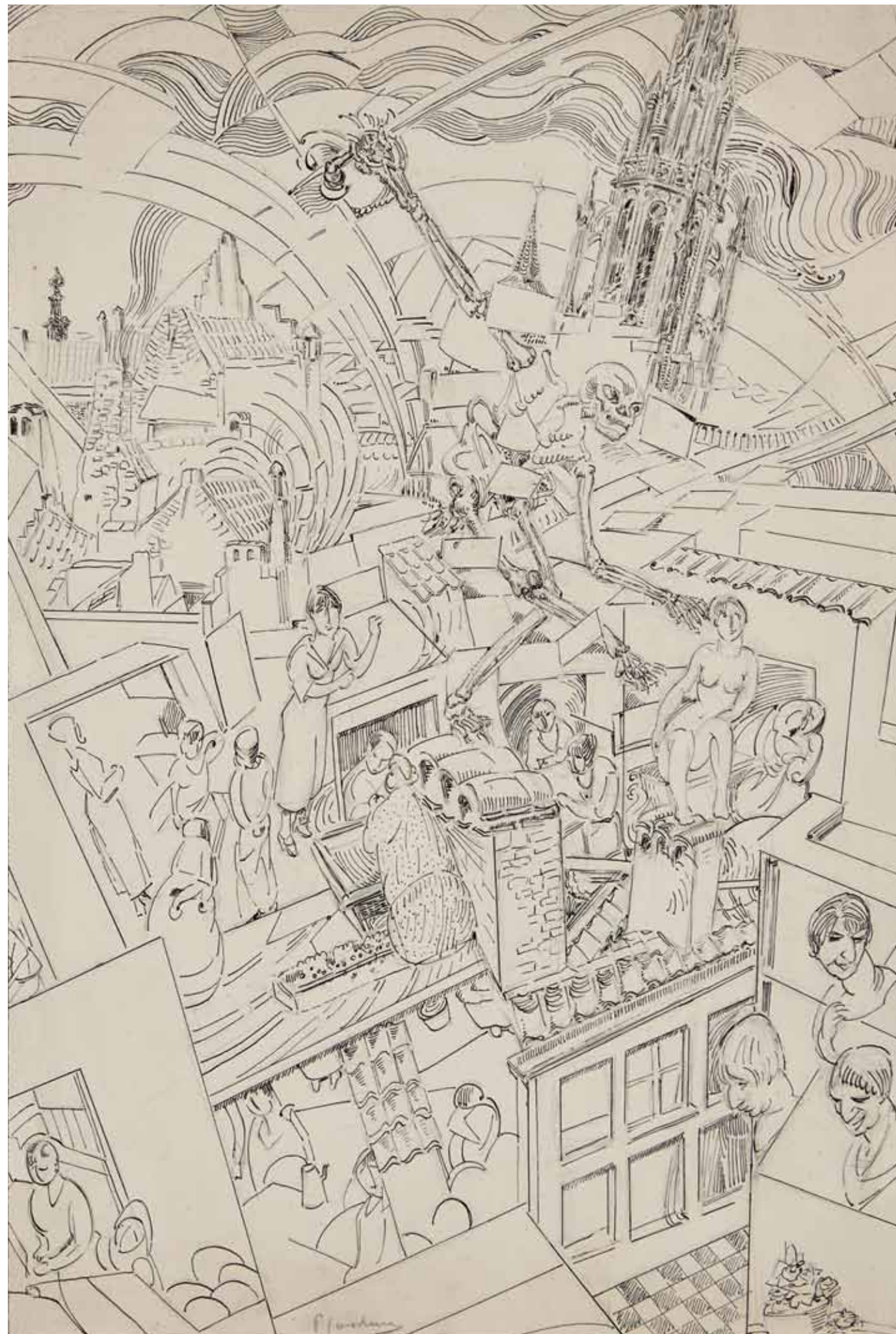
Xavier Canonne



Prentbriefkaart, *Anvers à la Nuit*, ca. 1900

- 1 Jean Lacassagne, voorwoord bij Romi, *Maisons closes*, Parijs, in eigen beheer, 1952, p. 12.
- 2 Romi, *Maisons closes*, Parijs, in eigen beheer, 1952, p. 146.
- 3 Cité in Romi, *Maisons closes*, op.cit., p. 53.
- 4 Pierre Drieu La Rochelle, *L'homme couvert de femmes*, Parijs, Gallimard, 1925, p. 84.
- 5 Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Parijs, Gallimard, 1926, pp. 126-127; *De boer van Parijs*, vertaling Rokus Hofstede, Historische uitgeverij, 1998.
- 6 Charles Baudelaire, *Le Crépuscule du soir*, *Les Fleurs du mal*, 1857; *De bloemen van het kwaad*, vertaling Peter Verstegen, Van Oorschot, 1995.
- 7 *Les Belges ont dépensé plus d'un milliard d'euros dans la prostitution* in *Le Soir*, Brussel, 26 oktober 2019.





Paul Joostens (1889-1960) *De dood over Antwerpen*, ca. 1917

HET SPIEGELPALEIS Paul Joostens' feestelijke verbeelding (1917-1925)

Kunstenaars in oorlogstijd

Het eerste geïllustreerde artikel over Paul Joostens werd bezorgd door Paul van Ostaijen en verscheen op 9 september 1917 in het weekblad *Vlaamsch Leven*, nadat hij reeds in maart en april van dat jaar bijdragen over diens werk had gepubliceerd in *Ons Land*. Op de eerste pagina van de katern luidt de kop: "Hoe staat het men den oorlog?". De lezer wordt geïnformeerd over artillerievuur, patroeljegevechten op het westelijk, Italiaans en Russisch front en in Macedonië, waarna aandacht wordt besteed aan kunst en cultuur in Vlaanderen.

De grote oorlog belandde vanzelfsprekend iedereen aan. Ook kunstenaars ondervonden de gevolgen ervan aan den lijve. Velen van hen sneuvelden aan het front, en anderen die dit bespaard bleef of die het overleefden, hebben tijdens en na de oorlog vastgelegd wat zij konden waarnemen of beleefd hadden. Dagboekfragmenten, brieven en beelden in hun werk herinneren aan die tijd. Van de Duitse kunstenaars die tijdens de oorlog als soldaat in België zijn geweest, worden enkele bekende voorbeelden bewaard in buitenlandse musea. *Erinnerung an die Spiegelsäle von Brüssel* (1920) behelst een bordelescene, geschilderd door Otto Dix. Erich Heckel, één van de oprichters van *Die Brücke*, werkte als soldaat-vrijwilliger voor het Rode Kruis in Vlaanderen. Hij bezocht Ensor in Oostende en maakte in 1914 een ets naar de Suikerrui in Antwerpen, een straatbeeld met uitzicht op de kathedraal dat Joostens verschillende keren heeft geschetst en getekend. In hun hoedanigheid van vrije kunstenaars werkten Dix en Heckel niet in opdracht van de oorlogspropagandabureaus die veldslagen nog op een romantische manier lieten verbeelden om het Duitse publiek te overtuigen. Heckel verafschuwde de oorlog. Dix had zich bij het uitbreken van de oorlog als vrijwilliger aangemeld bij het Duitse leger, maar zijn enthousiasme en zijn ervaringen aan het front mondden uit in grimmige satire: uitbeeldingen van kraters, de verwoesting van het landschap, de verminkingen van de oorlogsslachtoffers, en de decadentie van de 'profiterende' klasse. Hij toonde dit alles even wreed en meedogenloos als de oorlog zelf.



Otto Dix (1891-1969)
Erinnerung an die Spiegelsäle von Brüssel, 1920

Op 4 augustus 1914 viel het Duitse leger België binnen. Eind september was het al opgerukt tot aan de buitenste linie rond Antwerpen, een vesting die indertijd doorging als het sterkste verdedigingsbolwerk. De Duitsers belegerden de stad, maar daardoor werd hun opmars niet gestuit. Nadat de achterhoede van het verder naar Frankrijk oprukkende Duitse leger enkele keren vanuit de stad was aangevallen en om de verscheping van nog meer Britse versterkingen te verijdelen, ging het Duitse commando over tot een gerichter offensief. Antwerpen werd gebombardeerd en bestookt met mortieren. Daarbij werden ook zeppelins ingezet zoals in een aantal tekeningen van Jos Leonard is te zien. De beschieting begon op 7 oktober 1914. Drie dagen later bood de burgemeester de capitulatie aan. Een Duitse gouverneur werd aangesteld. De belegerde stad was een bezette stad geworden.

Door de Duitse inval was het open culturele leven tijdelijk stilgevallen in ons land. Begin 1915 kwam daar al verandering in. De bezetter werkte een 'Flamenpolitik' uit die de Vlaamse taal en cultuur moest bevoorrechten tegenover Wallonië, en had de officiële betrachting het Belgische erfgoed en kunstpatrimonium te beschermen, mede om het eigen imago van onbarbaars cultuurvolk te huldigen en in stand te houden. Bij de beschieting van Antwerpen hadden de Duitsers de kathedraal bewust gespaard. Zij wilden het culturele leven in België zien heropleven. Musea, schouwburgen en andere instellingen werden snel heropend. Kunst mocht tentoongesteld en verhandeld worden tijdens de bezetting. Dit neemt niet weg dat de oorlog beperkingen (qua materiaal en contacten, censuur) meebracht voor vrije kunstenaars die bleven werken in bezet gebied.

Alleszins heeft de Eerste Wereldoorlog een impact gehad op het leven en de productie van de meeste Belgische kunstenaars. Tijdens de mobilisatie werden velen opgeroepen voor de krijgsmacht. Sommigen meldden zich vrijwillig aan. Een aantal dienstplichtigen waaronder Jules Schmalzigaug, werd wegens medische redenen ongeschikt bevonden. Anderen raakten, zoals in het geval van Georges Vantongerloo, als soldaat gewond en werden als gevolg daarvan vrijgesteld. Vanaf mei 1916 konden kunstenaars een aanvraag indienen om ingelijfd te worden bij de 'Section documentaire artistique' van het Belgisch leger, waardoor ze niet meer moesten deelnemen aan de gevechten. Hun taak bestond erin het oorlogslandschap en het leven aan het front te tekenen of te schilderen. Het oogmerk was documentair en niet propagandistisch. Ze hadden een bepaalde artistieke vrijheid.



Erich Heckel (1883-1970), *Antwerpen*, 1914



Léon Spilliaert (1881-1946) *P.G. Van Hecke en Norine, 1920*

De avant-garde in België tijdens het interbellum

Heel wat artiesten waren bij het uitbreken van de oorlog naar het buitenland gevlucht. Direct na de inval van het Duitse leger staken Gustave De Smet en Frits van den Berghe de grens over naar Nederland waar ze, in Amsterdam, onderdak en werk vonden. Van den Berghe zou al in 1917 terugkeren naar België. Omdat hij er een officieel ambt had aanvaard aan het Ministerie van Kunsten en Wetenschap en secretaris was geweest van het Vlaams Kunstenaarsverbond, zag hij zich, evenals Paul van Ostajien, genoodzaakt het land kort na de Wapenstilstand, (weer) te verlaten om te ontsnappen aan de naoorlogse reacties tegen eenieder die had meegewerkt met de bezetter of zich in organisaties of structuren had geëngageerd die door activisten werden geleid of bestuurd. De Smet kwam pas in het begin van de jaren 1920 terug naar België. Constant Permeke, die in 1914 zwaar gewond was geraakt bij de verdediging van Antwerpen, werd naar een hospitaal in het Verenigd Koninkrijk overgebracht. Na zijn ontslag uit de militaire dienst bleef hij nog een aantal jaren gehuisvest in dat land. In april 1919 ging hij met zijn gezin terug naar België.

Deze drie, met elkaar bevriende kunstenaars werden de tenoren van wat later de tweede generatie van de Latemse School zou worden genoemd. De oorlog had hen tijdelijk uit elkaar gerukt, maar door de omstandigheden was hun werk sterker geëvolueerd. In de loop van de jaren 1920, terwijl de abstracte(re) kunst zich in Antwerpen en Brussel op georganiseerde wijze manifesteerde als een radicaal vernieuwende stroming, groeide het 'Vlaams expressionisme' uit tot een richting die meer op de voorgrond trad en ook lange tijd daarna als toonaangevend zou worden beschouwd in de moderne Belgische kunst.

In 1935 bracht schrijver-kunstkriticus Roger Avermaete, medeoprichter van *Lumière*, de niet strikt synchroon verlopen ontstaansgeschiedenis van de twee richtingen in verband met de situatie die uit de oorlogsomstandigheden was voortgevloeid: "De moderne kunst in ons land, die men later, ietwat arbitrair, het Vlaamsch Expressionisme heeft genoemd, is gedeeltelijk in de vreemde, vooral in Nederland ontstaan, terwijl een andere tak zich onder de Duitse bezetting te Antwerpen ontwikkelde, met de gebroeders Jaspers en Paul Joostens."² Een paar jaar eerder had Joostens deze geschiedenis in veel minder neutrale bewoordingen opgetekend in zijn dagboek: "Tijdens den oorlog werden er drie goden uitgebazuind door V. Ostajien - Flor, Osc Jaspers, en ik was de derde. Over 't Jefke groeide 't mos, niettegenstaande zijn Barnum Congres. Na de wapenstilstand kwamen er andere gevluchte Pieten uit Holland terug. De Brusselaar Gust Van Hecke blies toen de reuzenzeppelin op die heette Permeke - De Smet - Van den Berghe. Van deze drie ging enkel Permeke de stratosfeer in - maar dat was niet alles/ het grootste luchtschip moest nog komen: en Opsomer kwam. Dit werd het superopgeblazen zeepbel monster van Lochness. Het schip ging van wal en we zitten er mee."³ De toon van dit dagboekfragment laat er geen twijfel over bestaan dat Joostens weinig opgezet was met het feit dat deze kunstenaars die uit Nederland waren teruggekeerd, na de oorlog op het voorplan traden. Zijn houding had met patriotisme weinig of niets te maken. Hij had andere motieven en belangen om zich zo laatdunkend uit te laten.

Tijdens hun gedwongen, deels zelf verkozen ballingschap werden de Belgische kunstenaars over het algemeen goed opgevangen door het gastland. Van den Berghe en De Smet kregen al snel toegang tot het Nederlandse kunstenaarsmilieu. Ze kwamen er in contact met mecenassen en konden hun werk gemakkelijk exposeren en introduceren. In het thuisland waren in dat opzicht veelal minder opportuniteiten en middelen voorhanden. Weliswaar heeft Joostens gedurende de oorlogsjaren minstens drie keer tentoongesteld, in Antwerpen (Zaal Arensberg, Koninklijk Kunstverbond) en Brussel (Galerie Giroux), maar het is zeer onwaarschijnlijk dat hij zichzelf kon bedruipen met de verkoop van zijn "ultramodern" werk zodat hij grotendeels afhankelijk moet zijn geweest van familiale materiële ondersteuning.

In de catalogus van een belangrijke tentoonstelling over de avant-garde in België (periode 1917-1929) wijst kunsthistoricus Jean Buyck erop dat de historische avant-garde in Antwerpen vroeger dan elders in België het daglicht zag, en daarmee doelt hij in de eerste plaats op de *Bond Zonder Gezegeld Papier*, de vriendenkring die zich, zij het niet officieel, rond Van Ostajien had gevormd en waar Floris en Oscar Jaspers, Joostens en Leonard deel van uitmaakten; alsook op tijd- of ateliergenoten als Jozef ("Jefke") Peeters, Jan Kiemeneij en Edmond Van Dooren. De "aantrekkingskracht" van de School van Latem is volgens hem een "bijzondere factor geweest bij het terugdringen van de radicalere tendensen".⁴

Vóór de oorlog bestond er, spijs contacten, in België een gecultiveerde desinteresse, of beter gezegd een "structurele weerstand" tegen de vernieuwende tendensen die zich reeds in of vanuit het buitenland hadden aangediend.⁵ Met een provincialistische zelfgenoegzaamheid werd, wat de 'eigentijdse' kunst betrof, op enkele uitschieters zoals Rik Wouters en James Ensor na, vastgehouden aan een regionale vorm van neo- impressionisme, realisme en symbolisme. De afscheiding tegenover



Paul Van Ostajien en Jozef Peeters

buitenlandse invloeden in de nieuwe kunst, is in Nederland niet zo hardnekkig geweest. Tijdens de oorlog bleef dit doorwerken. De naar daar uitgeweken Van den Berghe en De Smet kwamen er in contact met moderne, hoofdzakelijk door het kubisme beïnvloedde kunstenaars als Leo Gestel en ze konden kennismaken met het werk van Piet Mondriaan en Jan Sluijters, alsook met dat van Duitse expressionisten. Voor hen betekende dit een keerpunt en was het de aanzet tot een omslag van een impressionistische naar een expressionistische stijl die volgens André De Ridder, promotor en historiograaf van de School van Sint-Martens-Latem, toch iets apart bleef, dat onderscheiden moest worden van het 'buitenlandse' expressionisme, al was deze separate, zogezegd eigen variant juist "in den vreemde" tot rijping gekomen.

In België kwam de receptie van de nieuwe kunststromingen later dan in Nederland en elders op gang. Dit heeft bij een aantal commentatoren de kritische bedenking ontlokt dat de avant-garde in België misschien veeleer een "achterhoede" is geweest in plaats van een "voorhoede" in de volle pseudo-militaire betekenis van het woord, althans vergeleken met wat eraan vooraf is gegaan buiten België.⁶ Vanuit een bepaald standpunt lijkt deze bedenking wel gegrond. Zij wordt niet ontkracht door het argument dat men, rekening gehouden met atypische figuren als Schmalzigaug en Vantongerloo, moeilijk kan beweren dat "Belgische avant-gardekunstenaars gedoemd waren om als navolger bestempeld te worden".⁷ Laatstgenoemden waren ongetwijfeld (ras)echte avant-gardisten uit België. Al vóór (het einde van) de oorlog waren zij participant of lid van een internationale avant-gardestroming: respectievelijk het Italiaanse futurisme en *De Stijl*. Als avant-gardekunstenaar zijn zij evenwel niet vooreerst of voornamelijk in België actief geweest.

Het is enigszins paradoxaal dat de avant-garde in België niet vóór doch tijdens de oorlog ontstond, dus in een periode dat het isolement in feite reëler was dan voorheen. Daarbij is het activisme, vooral in Antwerpen, een niet te miskennen katalysator geweest. Historica Sophie de Schaepprijver omschrijft de actieve betrokkenheid bij 'de Vlaamse zaak', die o.a. door een aantal kunstenaars in die dagen werd betoond, als een geestesstroming "die een gevoel van heldhaftig handelen bood en zo de passieve sleur van het leven onder een militaire bezetting draaglijk maakte".⁸ Ook diepgaande cultuurpolitieke en -kritische motieven bieden een verklaring. Fernand Berckelaers (alias Seuphor), medeoprichter van het tijdschrift *Het Overzicht* dat in de jaren 1920 naast *7 Arts* in Brussel, een tribuneblad werd voor de internationale avant-garde, voerde in een artikel over het Vlaams-nationalisme aan dat de Eerste Wereldoorlog de 'innerlijke rotheid' van de samenleving naar boven had gebracht. De ontmaskering ervan was voor dadaïsten van het eerste uur één van de beweegredenen, naast meer opportunistische motieven, om zich, na ontvlucht te zijn aan de oorlog, in Zurich als een internationaal gezelschap in neutraal gebied aan andersoortige artistieke activiteiten te wagen. De beperkte revolutie van het Berlijnse dadaïsme dat Van Ostajien na de oorlog had meegemaakt, heeft hem niet kunnen overtuigen in zijn strijd voor een brede culturele verandering, gezien door de bril van de 'Vlaamse ontvoogding'.

Tijdens de oorlog werd Van Ostajien de mentor van een groepje beeldende kunstenaars waarmee hij al bevriend was. Met zijn kritiek, zijn besprekingen van de beeldende kunst en literatuur, en zijn 'verkondiging' van de 'juiste' weg probeerde hij de kompanen aan te moedigen en waar nodig bij te sturen in hun zoektocht naar een moderne kunst. De stimulerende en oriënterende omkadering waardoor deze kunstenaars zich in het Antwerpen van de vroeg-twintigste eeuw als een avant-gardegenootschap konden onderscheiden, is zeker één van zijn verdiensten geweest. Het essay *Ekspressionisme in Vlaanderen* was in die context richtinggevend voor een doorbraak van de avant-garde in België. Het werd in drie afleveringen gepubliceerd in *De Stroom*, een destijds in Antwerpen uitgegeven tijdschrift waarvan Joostens het beeldmerk voor het frontispice heeft ontworpen. Het verscheen net vóór de wapenstilstand, waarna Van Ostajien met zijn vriendin (Emmeke Clement) naar Berlijn vluchtte. Het essay vormt een synthese van de opvattingen die Van Ostajien eerder, in recensies over het werk van de gebroeders Jaspers en Joostens, had verdedigd en geconcretiseerd, met verwijzingen naar grote voorlopers, met name Van Gogh en Ensor, en tegen de achtergrond van wat inzake moderne kunst de stand van zaken was in Europa.

Van Ostajien's essay is geen echt manifest. De opzet ervan ligt in de lijn van de voorlichting die hij, als activist en kunstkriticus, nodig achtte om een culturele vooruitgang in Vlaanderen te bewerkstelligen. Het "expressionisme" dat hij bepleitte als dé nieuwe trend tegenover het impressionisme waaraan men in België nog vastkleefde, wat overigens ook gold voor de genoemde kompanen in hun vroeger werk, was een overkoepelend begrip dat bestaande stromingen als het Franse kubisme, het Italiaanse futurisme en het Duitse expressionisme insloot. Het was nochtans niet zijn hoofdbeachtiging om te demonstreren dat de buitenlandse avant-garde navolging verdiende. De richting die hij voorstond wees naar zijn aanvoelen een toekomst aan: "Meer dan een vermoeden is het dat, wanneer de miljoenen mensen die tans door het oorlogsbedrijf opgeslorpt zijn, weer voor het gewone leven zullen vrij komen, daar hun leven tijdens de oorlog zulke intensieve en ekstensieve uitbreiding nam, (beierse boeren waren b.v. te Konstantinopel en enkele dagen later in het Westen;



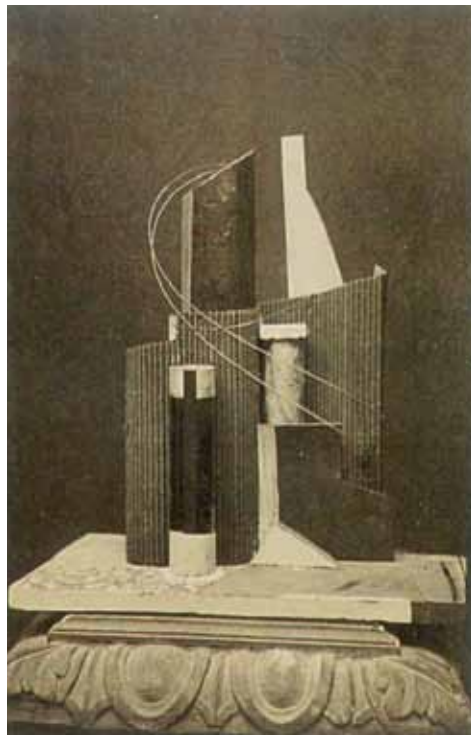
Paul Van Ostajien, Floris Jaspers, Oscar Jaspers



Het Overzicht, 1923



De Stroom, 1921



Paul Van Ostaïjen (1896-1928) Skulpto-schilderij, ca. 1921

daar stonden zij te midden van het geweldige oorlogsvoeren, om weer enige tijd later rustig hun dorp te bezoeken), zij een macht voor die alomvattende levensaanschouwing, waaruit het expres-sionisme als artistieke uiting geboren is, worden zullen.”⁹

Ten aanzien van de vrienden had Van Ostaïjen zijn rol als voorlichter en mentor reeds opgenomen in de jaren die aan het essay waren voorafgegaan. Op de vraag hoe het kwam dat het expressionisme zich in Vlaanderen heeft ontwikkeld gedurende een periode dat betrekkingen met het buitenland door de oorlogssituatie werden bemoeilijkt, heeft hij zelf een antwoord geformuleerd. De indrukken van vroeger geziene werken, de verdiepende herinterpretatie van de voorlopers van het expres-sionisme, en de kennismaking met de buitenlandse moderne kunst “langs grafiese en fotografiese, alsook langs theoretiese weg” hadden die ontwikkeling volgens Van Ostaïjen mogelijk gemaakt en in de hand gewerkt. In dit laatste heeft hij een cruciale rol gespeeld. Hij was in het bezit van een aantal publicaties die informatie bevatten over de nieuwe kunsttheorieën en het werk van avant-gardisten in het buitenland. Informatie die hij deelde met zijn kompanen. Er is ook sprake van atelierdiscussies die in die tijd plaatsvonden en die een moeilijk naspeurbare invloed hebben gehad op de uitwisseling van ideeën. Deze discussies waren soms heftig, vooral tussen Floris Jaspers en Joostens. Van Ostaïjen respecteerde de verschillen, maar maakte wel kritische vergelijkingen. Hij benadrukte dat de “mutuele beïnvloeding van de vlaamse expres-sionisten” - en daarmee bedoelde hij uiteraard niet de kunstenaars die later, na hun terugkeer uit het buitenland, onder die benaming zouden bekend staan - de belangrijkste factor moet zijn in een historische analyse. Het verwijt “epigonen van het buitenland” mocht men niet dulden omdat dit de specifieke historiek van de beweging “alhier” zou veronachtzamen.¹⁰ Het heeft niet belet dat avant-gardisten in België elkaar van plagiaat of na-aperij hebben beschuldigd, waarbij het ‘bewijs’ van inauthenticiteit meestal was gesteund op de gelijkenis met voorbeelden die uit het buitenland waren geïmporteerd.

Tijdens de oorlog experimenteerden Van Ostaïjens kompanen vanuit hun eigen artistieke erva-ring met de nieuwe vormprincipes die zij via andere bronnen hadden vernomen. De werken die eruit zijn voortgekomen, mogen dan, zeker wat Joostens betreft, een eclectisch amalgaam zijn van kubistische en futuristische stijlelementen, en soms wat geforceerd aandoen; ze behoren tot de modernste kunst die in onze contreien viel te bespeuren. Eigenlijk zijn ze nog beter te waarderen in een minder veralgemenend historisch perspectief, indien we aandacht opbrengen voor de context en de omgeving waarin ze zijn ontstaan.

Na de oorlog werden in Antwerpen meer initiatieven ontwikkeld die tot een avant-gardistisch klimaat hebben bijgedragen. Jozef Peeters, die in 1918 een kring, *Moderne Kunst*, had opgericht en met Scuphor co-uitgever was van het tijdschrift *Het Overzicht*, organiseerde drie ‘Kongressen voor Moderne Kunst’ (1920, ’21 en ’22) waarvan de eerste twee in Antwerpen doorgingen en het derde in Brugge. Het belang van die congressen mag niet worden onderschat. Het bracht avant-gardisten uit binnen- en buitenland samen en leverde lezingen op waarin de diverse strekkingen en toepassingen publiekelijk werden toe-gelicht. Op het tweede congres was o.a. een sterke delegatie van *Der Sturm* aanwezig.

Een ander forum werd gecreëerd door nieuwe avant-garde tijdschriften die, eveneens in het begin van de twintiger jaren, in het leven werden geroepen in Antwerpen en Brussel. Naast *Het Overzicht* en *7 Arts* zijn *Ça Ira!*, *Ruimte* en *Sélection* te vermelden.

De avant-garde wilde strijdbaar zijn en vooruitgaan. De ergste vijand waartegen strijd werd geleverd waren misschien niet de antimoderne critici en tegenstanders onder een overwegend onverschillig publiek, maar de interne onenigheden en verschillen die zich zowel tussen avant-gardegroepen onderling als binnen deze groepen tussen individuen voordeden. Het aanbreken van een nieuwe dageraad en de gelegenheid tot samenwerking betekenden nog niet dat er op het vlak van sociale, ethische en esthetische kwesties eensgezindheid bestond bij de revolutionair gestemde zielen. Al vanaf het eerste ‘Kongres voor Moderne Kunst’ werd duidelijk dat Peeters de tegenstellingen tussen de humanitaire expressionisten en diegenen die voorstander waren van een abstracte konstruktivistische kunst, niet kon dichten met zijn pleidooi voor een gemeenschapskunst. Politiek was het spectrum, vooral bij de literaire avant-garde die voor de ontvoogding van Vlaanderen ijverde, zeer breed: van activisten met communistische sympathieën als Van Ostaïjen tot “halfslachtige” opstan-delingen en katholieke flaminganten als Wies Moens.¹¹

Aan het isolement dat de avant-garde in België nog gekend had tijdens de oorlog, was een einde gekomen. Via contacten en publicaties werd aansluiting gevonden bij een internationaal netwerk. Werk van Belgische modernisten werd ook afgebeeld in tijdschriften als *Der Sturm* en *De Stijl*. Voor Van Ostaïjen die tot 1921 in Berlijn had verbleven, was het moeilijk om na zijn terugkeer weer een erkende plaats te vinden in de avant-gardewereld die zich in België ondertussen zonder hem had georganiseerd. Via briefwisseling had hij contact gehouden met zijn vrienden in Antwerpen. In 1920 had hij de helft van een dubbelnummer van *Ruimte* gevuld met bijdragen van zijn hand. Het

tijdschrift *Sienjaal* dat hij rond zijn eigen project en met de hulp van zijn kompanen hoopte uit te geven, bleek echter, zoals Joostens het tactloos heeft benoemd, een “doodgeboren kind” te zijn bij gebrek aan belangstelling en voldoende financiële ondersteuning. Het had “het orgaan” moeten worden “van de konstruktieve richting in de nieuwe kunst”, die Van Ostaïjen, zich distantieënd van Peeters en het konstruktivisme, nader definieerde als “geëmancipeerd kubisme”.

De heilige kubistische kerk en een Vlaams expressionisme

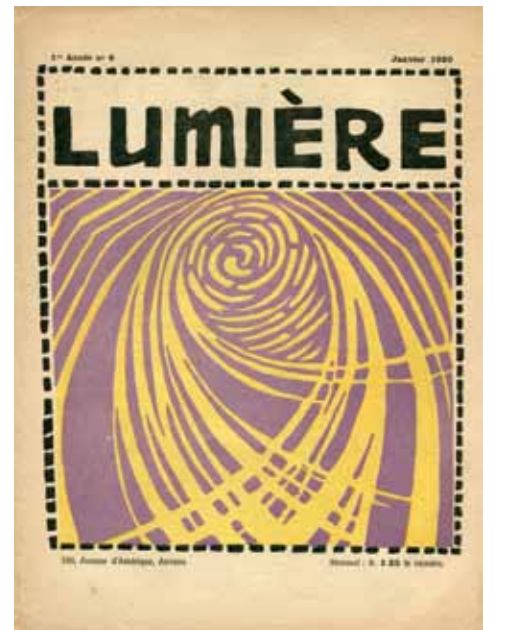
Op het moment dat voor de avant-garde in België de gouden jaren waren aangebroken, kwam de cohesie binnen de *Bond Zonder Gezegeld Papier* meer en meer onder druk te staan. Hoezeer ook Van Ostaïjen vanuit Berlijn zijn best deed om een aanvoerder in ballingschap te zijn en de groep bijeen te houden, de interne spanningen namen toe, vooral tussen Floris Jaspers en Joostens. Hij beseftte dat de kompanen niet enkel door temperamentverschillen uit elkaar waren gegroeid, doch “door het niet meer-te-samen-zijn” tevens tot uiteenlopende inzichten waren gekomen. Dat kwam pas goed tot uiting naar aanleiding van de discussie over de ontbinding of voortzetting van *Novy*.¹² Jos Leonard, die plannen had voor een eigen onderneming, en Joostens, die de samenwer-king niet meer zag zitten en zijn inbreng wilde verzilveren, werden door de Jaspersen beschouwd als saboteurs van het project dat Van Ostaïjen met hen trachtte op te zetten. Ook om principiële redenen kon Joostens zich niet vinden in het “geëmancipeerd kubisme”. In zijn ogen werd kunst erdoor gedegradeerd tot een expressiebeperkende oefening van ontpersoonlijking.

Tijdens zijn ballingschap bleef Van Ostaïjen alert op alle fronten. Buiten de verdeeldheid van zijn Antwerpse vrienden, viel hem nog een andere ondermijnende factor op. Eind 1920 schreef hij een artikel waarin hij ageerde tegen de kunstkritiek die “de afgelopen tien jaar” voor verwarring had gezorgd aangaande de moderne kunst door “alles wat nieuw leek zonder selectie onder de noemer van het expressionisme” te brengen. Hij kondigde in dat artikel het prospectus aan van het eerste nummer van *Sienjaal*. Het was een ‘signaal’ dat hij de zo kritisch door hem verdedigde extensie van het expressionisme geenszins wilde laten verwateren. Hij reageerde daarmee op twee artikels: ‘Dada’ van Johan Meylander, een pseudoniem van Paul-Gustave Van Hecke, en een artikel van André De Ridder over ‘De Stijl’.¹³ Ze verschenen in het voorlaatste nummer van *Het Rode Zeil*, een vrijzinnig tijdschrift waarvan beiden redacteur waren. In de zomer van 1920 hadden Van Hecke en De Ridder de galerie voor moderne kunst *Sélection* opgericht. Na de sluiting ervan in 1922, zou de *Société Coopérative Éditions Sélection* worden opgericht, met als doelstelling de uitgave van een gelijknamig tijdschrift waardoor bekendheid werd gegeven aan het werk van de kunstenaars van de tweede generatie van de school van Latem. Van den Berghe, De Smet en Eduard Mesens werden aandeelhouder. Vanaf 1926 zou de rol van *Sélection* worden overgenomen door de befaamde galerie *Le Centaure* en het gelijknamige tijdschrift.¹⁴

Dat Van Hecke en De Ridder de kunstenaars van Latem stevig hebben gepromoot en zo verant-woordelijk zijn geweest voor een doorbraak van deze “school” in de twintiger jaren, staat vast. De mislukking van het project dat Van Ostaïjen met *zijn* genootschap voor ogen stond, mag dan niet uitsluitend of in hoofdzaak hieraan zijn toe te schrijven, maar in elk geval oogstten de organisato-risch en financieel beter ondersteunde vertegenwoordigers van wat een typisch “Vlaams” expres-sionisme moest gaan heten, meer succes dan de radicalere avant-gardisten die onderling verdeeld waren en over minder middelen beschikten. Het dagboekfragment dat we aanhaalden, steekt niet weg dat Joostens de aandacht die de drie hoofdvertegenwoordigers van deze richting ten deel viel, “opgeblazen”, overmatig en in artistiek opzicht onverdiend vond. Van Ostaïjen beschouwde het driemanschap uit Latem als tweederangskunstenaars. *Sienjaal* had een tegenoffensief moeten zijn, maar ging sneller ten onder dan het invloedrijke *Sélection*. Tegen een zeppelin die hoog stond aan-geschreven en de rest overschaduwde, viel niet op te tornen.

Van Ostaïjen had het begrip van een “Vlaams expressionisme” al tijdens de oorlog gebezigd, zij het met een betekenis van gans andere strekking dan wat later onder die benaming voort zou worden gepromoot door Van Hecke en De Ridder. Hij verweet hen het etiket ‘expressionisme’ te hebben gekaapt om een halfslachtig modernisme te verdedigen op basis van oppervlakkige formele gelijke-nissen met het kubisme en het ‘echte’ expressionisme. Spreekt uit zijn kritiek op de concurrenten een zekere frustratie over het feit dat zij zich veel minder hadden ingespannen om de Antwerpse expressionisten in de schijnwerpers te zetten, dan kon Joostens hem in 1934 enkel bijtreden. Ten gronde veroordeelde Van Ostaïjen het werk van de pseudo-expressionisten als een “gecamoufleerd” naturalisme. Joostens had een degout van de verkapte verheerlijking van het boerenleven en de landelijke verbondenheid van de mens met de natuur die hij erin ontwaarde.

Terwijl Van Ostaïjen zich heel kritisch uitliet over de kunstenaars van de groep *Sélection* en de standpunten van hun promotoren, moest hij met lede ogen aanzien hoe Floris Jaspers, Oscar



Omslag Lumière, januari 1920



2de Kongres voor Moderne Kunst, Antwerpen, 1922



Ruimte, juni-juli 1921



Paul Joostens (1889-1960) Omslagontwerp *Sélection*, 1920

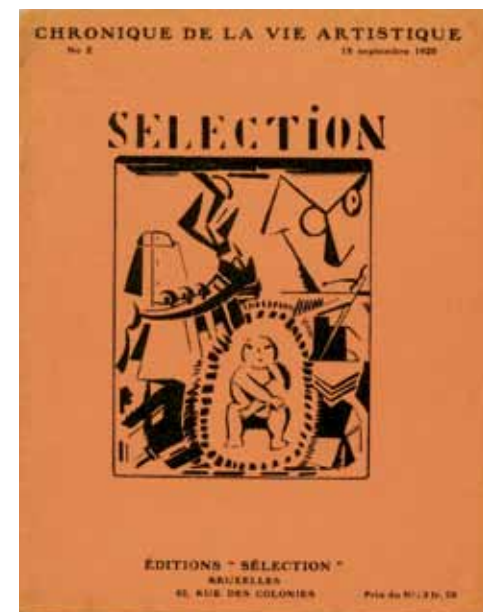
Jespers en Joostens, die hij nog steeds tot zijn eigen groep rekende, deelnamen aan de eerste twee tentoonstellingen van *Sélection*, waar zij het Antwerps “kubisme” moesten vertegenwoordigen. Op het “Salon der Kubisten” van de *Groupe Sélection*, dat in Antwerpen doorging in de zomer van 1920, exposeerde Joostens o.a. *La Muse élégante* waarvan enkel een kleurschema en een foto bewaard zijn gebleven. De tweede vond een maand later in Brussel plaats. Van Ostaijen was niet opgezet met hun deelname. Hij kon evenmin verhinderen dat Joostens zijn *Credo de Peintre* publiceerde in het tijdschrift *Sélection* en in datzelfde jaar (1920) een tekening bezorgde die op de kaft van het tweede nummer prijkt. Er ontstonden kruisbestuivingen tussen de twee groepen, met name tussen Permeke, Van den Berghe en de Jespersen, die later opgenomen werden in de groep *Sélection*.

Van Ostaijen deed er alles aan om zijn kompanen te herenigen door hen te betrekken bij zijn project. Joostens en Floris Jespers hebben ontwerpen gemaakt voor de kaft van het enige nummer van *Sienjaal*. Meerdere gedichten die in Van Ostaijens *magnum opus*, het typografisch dichtwerk *Bezette stad*, werden opgenomen, zijn opgedragen aan (één van) de Antwerpse vrienden. Voor de realisatie ervan is Oscar Jespers' bijdrage onontbeerlijk geweest. Het kon de spanningen niet verhullen. Van Ostaijen anticeerde op een ludieke manier. Vanuit Halensee in Berlijn schreef hij op 20 juli 1920 een *Bulla* voor Joostens, als reactie op “de berichten dat deze zich spottend over de gebroeders Jespers, het kubisme en het flamingantisme zou hebben uitgelaten”. Luidens de geveinsde kerkelijke tenlastelegging had hij “in koffij- en ontuchthuizen de spot gedreven met ons h. flaminganties geloof”; had hij er schuld aan dat “ons h. kubisties Geloof met de spotnaam ‘in kubekes’ wordt aangeduid”; en had hij in het geheim en in het openbaar “de prelaten van onze h. kerk, floris jespers en oscar jespers bespot en beschimpt”. Als sanctie werd Joostens door paulus I (Paul Van Ostaijen) uitgestoten uit “onze h. kubistische en flamingantiese kerk”.¹⁵

Joostens repliceerde met een tekening die de beschuldiging van spottennij alle eer aandeed. Het bijschrift luidde: “Glorie aan u Paulus van Ostayen Sienjaalgevert/ u zij lof en eer in der eeuwigheid/ Laus Tibi Gloria Tibi/ Vader ons - Wees gegroet - Paulus Metselaar van het jongst kunstleven/ Amen”. De tekening staat zonder de tekst afgebeeld op de kaft van het op 15 september 1920 verschenen nummer van *Sélection*. Voor een goed verstaander bevat zij een paar aanwijzingen van het conflict dat Van Ostaijen probeerde te milderen. Naast de karikatuur rechts bovenaan, staan figuren als soldaten opgesteld in rij. Op de achtergrond is een militair versterkt gebouw te zien. In een andere tekening (circa 1925) heeft Joostens de gestrengheid van de nieuwe beelding voorgesteld als een geschutskoepel. Mogelijk doelde Joostens hier dus op het “gepantserd of geëmancipeerd kubisme” waarmee Van Ostaijen aanstuurde op een strengere constructiviteit in de kunst. Wat door Floris Jespers toen als ordewoord werd overgenomen, werd door Joostens ervaren als iets dat hem *manu militare* werd opgelegd. Uit getuigenissen is bekend dat de eerste zich zeer autoritair gedroeg tegenover zijn kunstbroeder. We weten dat Joostens zich ergerde aan de houding van de schilder Jespers die hem zogezegd “tucht” moest bijbrengen. Bovendien of mede daarom wilde hij zich bevrijden van het (neo)kubistisch keurslijf en de disciplinaire schilderkunst.

De les die Joostens uit deze geschiedenis trok in een ‘In memoriam’ gewijd aan “de paus van Halensee”, was dat “kunstenaars nooit in de gelederen der Tucht marcheeren”.¹⁶ Het kon evengoed een les zijn voor avant-gardisten die strikt de lijnen willen uitzetten voor anderen en daardoor juist weerstand en afscheuringen opwekken. Misschien berust de gelijkenis tussen het zigzagmotief in Joostens' tekening en het teken dat voorkomt in zijn ontwerp voor *Sienjaal* - ontwerp dat door Van Ostaijen werd afgekeurd - op toeval. Wie de vele dubbelzinnige verwijzingen in het werk van Joostens gewend is, zal minder geneigd zijn om hier aan toeval te denken. Wordt met het figuurtje dat zo nadrukkelijk op de voorgrond staat te stralen, niet Van Ostaijens *Sienjaal*project bedoeld, tot glorie van de “Vader” gepresenteerd als zijn jongstgeboren telg? Het is minstens opmerkelijk dat Joostens deze karikaturale tekening uitgerekend voor *Sélection* heeft afgeleverd, wetend dat Van Ostaijen zich van dat tijdschrift en de eraan verbonden kunstopvatting distantieerde. Aan loyaliteit moest men zich bij Joostens niet verwachten; aan eigengereidheid en cynisme des te meer.

Na zijn “excommunicatie” uit de “heilige kubistische kerk” stapte Joostens effectief af van zijn qua vlakverdeling kubistische ogend werk. *La Muse élégante* en het schilderij *La Sirène* dateren van 1920. In datzelfde jaar verscheen het eerste nummer van *Ça Ira!* een Franstalig tijdschrift, uitgegeven onder leiding van Maurice Van Essche en waaraan Georges Marlier en Paul Neuhuys meewerkten. Van Ostaijen had kritiek omdat het tijdschrift Franstalig was en niet door Vlaamstalige proletariërs kon gelezen worden. Naar zijn mening was het te los op theoretisch vlak en niet geëngageerd genoeg. Dat het openstond voor allerlei strekkingen en ruimere aandacht besteedde aan beeldende kunst, naast letteren, sprak Joostens wel aan. Al sinds zijn schooltijd was hij bevriend met Neuhuys. Gedurende de drie jaar van zijn bestaan, werd het tijdschrift een klankbord voor het dadaïsme. Vanaf de eerste aflevering leverde Joostens illustraties en teksten. In 1922 verscheen zijn dadatekst *Salopes* bij *Ça Ira!* Een jaar later verzorgde Marlier een monografie over het oeuvre bij dezelfde uitgever. De collages en assemblages die Joostens in die jaren heeft gemaakt, behoren



Paul Joostens (1889-1960) *Sélection* Nr.2, 1920

tot het meest stellige avant-gardistisch beeldwerk dat tijdens het interbellum in België werd geproduceerd. Zijn omarming van het dadaïsme op een moment dat hij uit de “heilige flamingantische kerk” werd gestoten, was nog om andere dan louter esthetische redenen, een persoonlijke keuze. Het werpt een licht op de ideologische verschuivingen binnen de avant-garde. Van Ostaijen had in Berlijn contacten gehad met dadaïsten, maar hij nam reeds vóór zijn terugkeer naar België afstand van het dadaïsme waarvan hij niettemin aspecten heeft geassimileerd in *Bezette stad*. De humanitaire expressionisten stonden er finaal afkerig tegenover. Evenals Van Ostaijen was Clément Pansaers spijs hooggespannen politieke verwachtingen teruggekomen van een kale reis. Hij werd de correspondent van *Ça Ira!* in Parijs. Evenmin als Joostens keek hij uit naar een flamingantische culturele revolutie.

In het in het Frans en het Nederlands uitgegeven boek (1946)¹⁷ waarmee de Ridder zijn reputatie vestigde als historiograaf van de school van Latem, wordt met geen woord gerept over Van Ostaijen die, zoals Gaston Burssens terecht opmerkte, nochtans de eerste is geweest die het expressionisme in Vlaanderen heeft geproclameerd. De Ridder beloofde dit recht te zetten in volgende publicaties. In een later artikel legde hij er de nadruk op “dat het oneerlijk zou zijn de opgang van het expressionisme in België te beperken tot de Latemse voorvechters.” Hij herinnerde eraan dat “de meesten in het bezette land waren gebleven, waar Albert Servaes zijn werk voortzette” en waar, te Antwerpen, “onder de verlichte leiding van de dichter Paul Van Ostayen een hele bent jongeren resoluut naar nieuwe bestaansredenen zocht”. Als leden van “de bent” worden Floris en Oscar Jespers, Joostens, Jan Cockx en Peeters vernoemd. Ze mogen dan wel hebben bijgedragen aan de “opgang” van het expressionisme in Vlaanderen, dit neemt volgens De Ridder geenszins weg dat de “doorbraak” van het “Vlaamse” expressionisme aan kunstenaars uit Latem is te danken. Permeke, De Smet en Van den Berghe hadden “in den vreemde een oeuvre geschapen, dat, zonder overleg tussen hen, gedurende al die jaren van scheiding [aan] dezelfde ader was ontstegen”, en “aan dezelfde verzuchtingen en stevingen beantwoordde”. Die “ader”, waardoor het “zo ongerept” op zich kon staan, “onze volksaard” en “kunsttraditie getrouw”, maakte volgens De Ridder dat het grondig verschilt van het buitenlandse expressionisme.¹⁸

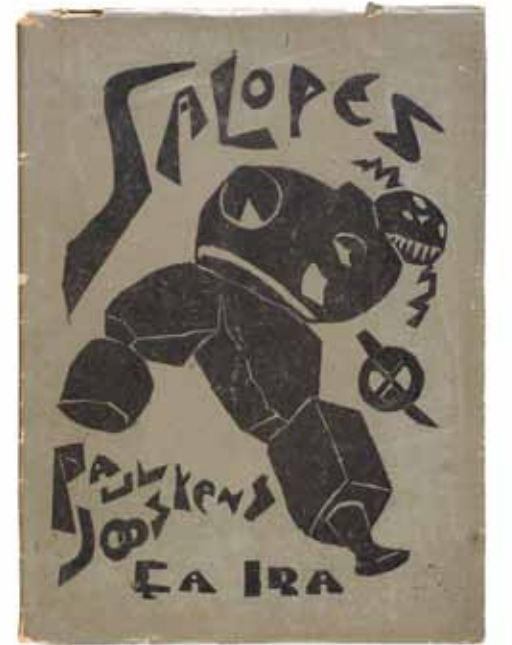
In 1925 publiceerde De Ridder *Le génie du Nord*, waarmee hij de fundamente wilde leggen voor een kosmopolitische Noordse cultuur, en waarin hij pleitte voor een op traditie gesteunde Frans-Belgische alliantie op cultureel gebied. Joostens was bekend met dit boek dat bevorderlijk is geweest voor de ontwikkeling van zijn persoonlijke, mythische interpretatie van het Bourgondische verleden van het ‘graafschap Vlaanderen’.

Dat de proclamatie van het “Vlaams” karakter van het expressionisme ontspoorde en ontaardde in een radicaal rechts vertoog dat de autochtone kunst wilde gezuiverd zien van volks- en traditievreemde invloeden, is niet te wijten aan de kunstenaars in kwestie, noch aan het cultuurpolitieke standpunt dat De Ridder in zijn boeken heeft verdedigd. Gesterkt door de resultaten van een enquête die *Sélection* in 1926 had georganiseerd, werd de profilering van de eigen kunst vertaald in een afwijzing van de invloed van de Franse kunst. Marlier, aan wie het redactiesecretariaat van *Sélection* na *Ça Ira!* werd toevertrouwd, was minder terughoudend in het projecteren van ideologische ideeën op de picturale kwaliteiten van de “Vlaamse” kunst dan Van Ostaijen die, naar aanleiding van de enquête, erop had gewezen dat “kosmopolitisme” en “internationalisme” geen synoniemen zijn en ervoor had gewaarschuwd dat België zonder eigen inbreng en een internationale culturele ruggegraat een provincialistische vergaarbak dreigde te worden van allerlei invloeden.

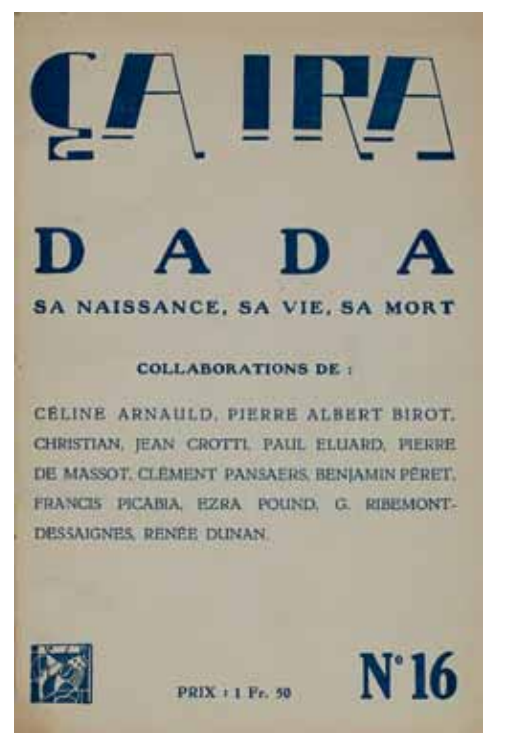
Doorgaans wordt het interbellum gedefinieerd als de periode tussen 1917, het jaar van de Oktoberrevolutie in Rusland, en 1929, het jaar van de financiële crash van Wall Street waaronder ook Van Hecke met zijn commerciële belangen, zwaar te lijden kreeg. Aan de ‘gouden jaren’ van de avant-garde in België kwam volgens strengere definities reeds een einde in 1925. Politieke tegenstellingen zijn zeker niet de enige factor geweest die vroegtijdig een einde heeft gemaakt aan de kortstondige bloei van de Antwerpse avant-garde.

De stad, het feest en de dood

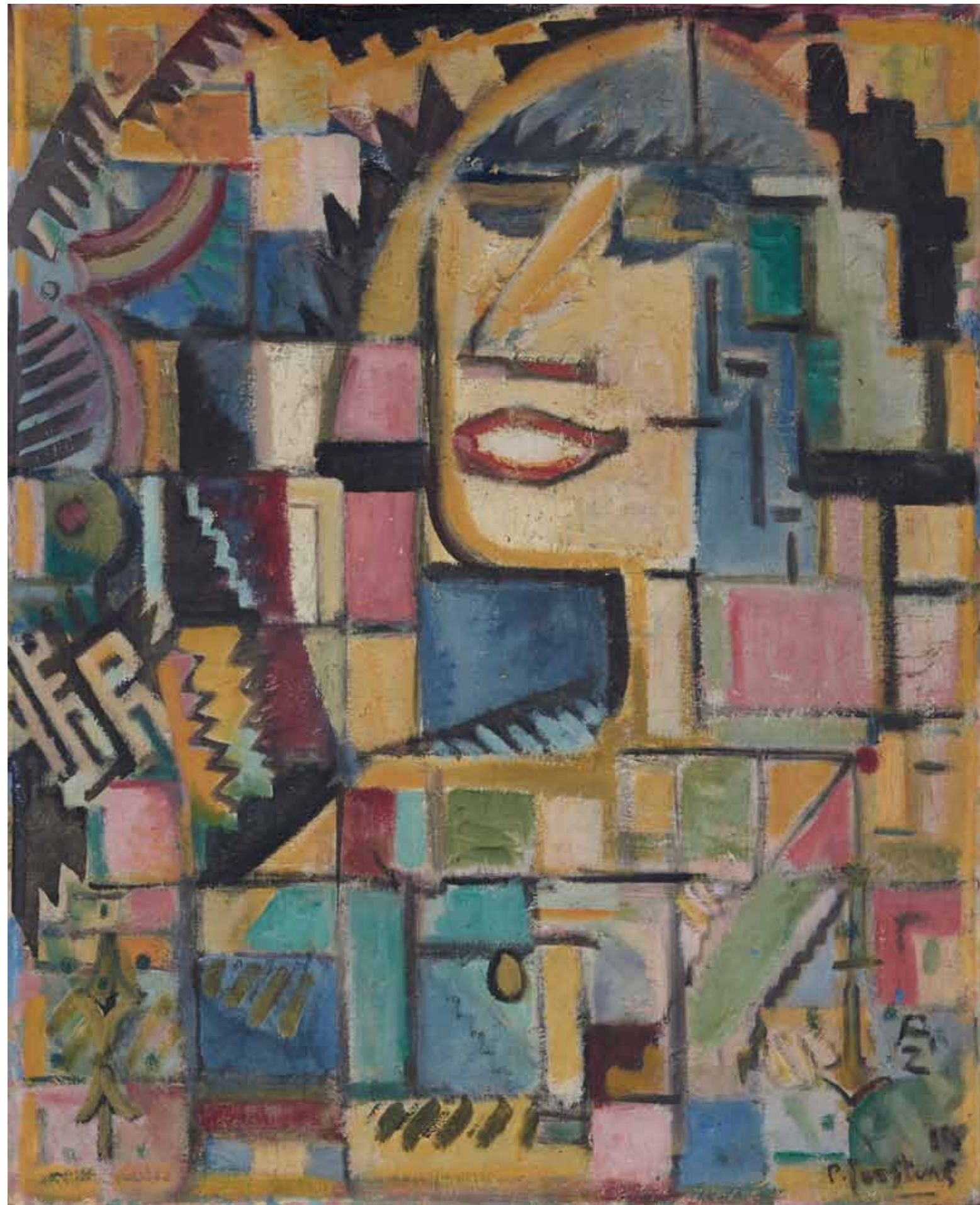
Bezette stad voert ons terug naar de tijd die Van Ostaijen tijdens de oorlogsjaren in Antwerpen doorbracht met zijn vrienden. De gedichten schreef hij na de oorlog, in Berlijn, de stad waarnaar hij met zijn lief gevlucht was. Hij moest er leven van wat hij hier en daar kon verdienen en van de inkomsten die Emmeke had als mannequin. Had hij in België nog gedroomd van een culturele revolutie; Berlijn deed hem in een nachtmerrie ontwaken. Aan de communistische revolutie die daar op til was, werd op bloedige wijze een einde gemaakt. De leiders van de Spartacusopstand werden vermoord. Van Ostaijen leefde te midden van het geweld van een burgeroorlog die zich dagelijks op straat afspeelde. Ondertussen ging het culturele leven en vertier in de Berlijnse theaters



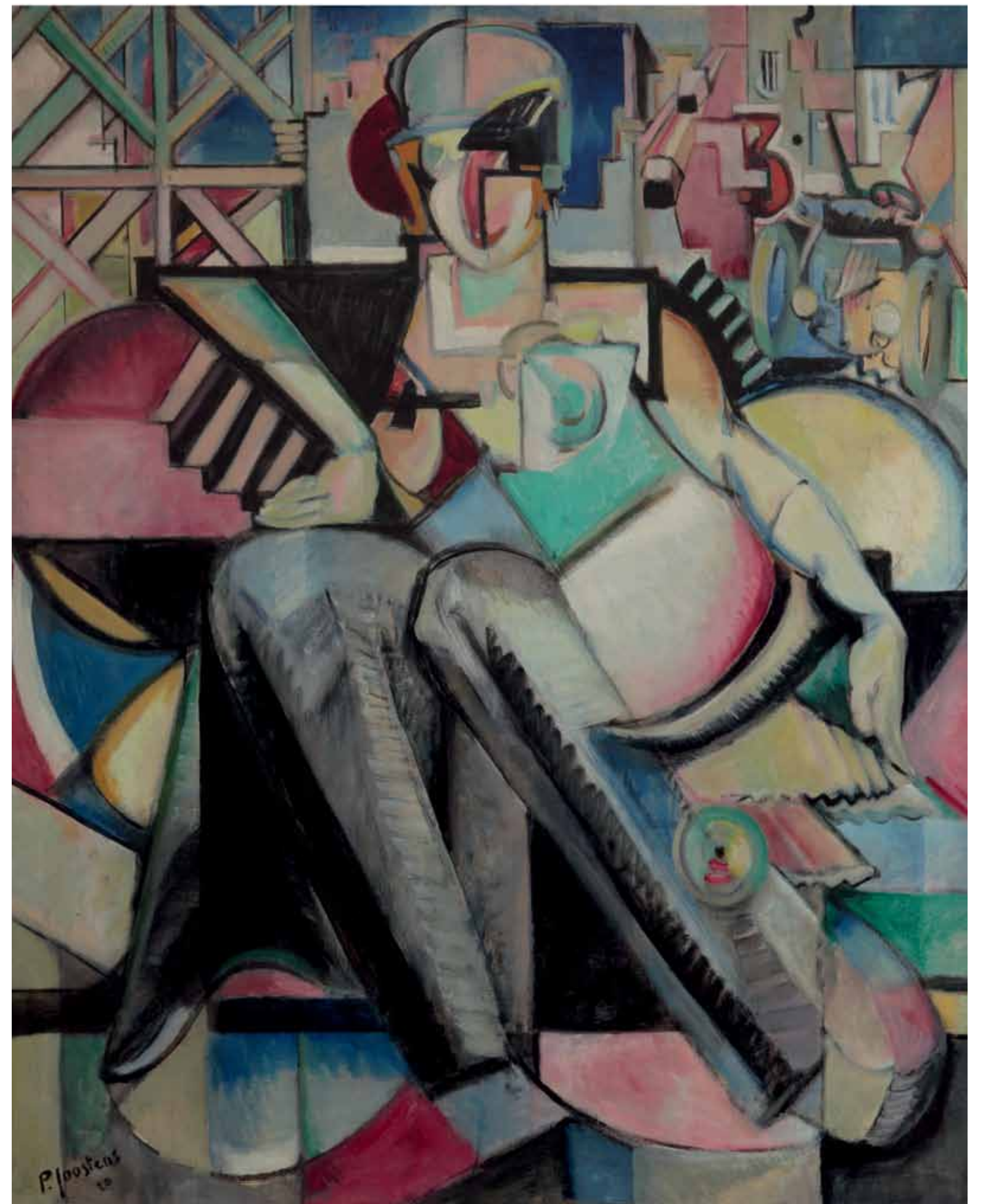
Paul Joostens (1889-1960) *Salopes, Ça Ira*, 1921



Ça Ira, Dada nummer 16, 1921



Paul Joostens (1889-1960) *Azteekse figuur*, 1919-1920



Paul Joostens (1889-1960) *Zeeermin*, 1920

en cafés gewoon en onverstoort verder. De indrukken, desillusies en frustraties die Van Ostaijen tijdens zijn verblijf in Berlijn had opgedaan, zijn verwerkt in *De feesten van angst en pijn*, een andere dichtbundel die hij evenals *Bezette stad* nog vóór zijn terugkeer naar België heeft geschreven.¹⁹ De gespannenheid tussen plezier en onlust, tussen het feest en de dreigende ondergang komt tot uiting in de titel. Ze is ook aanwezig, zij het minder prangend, in *Bezette stad* waarin een even extatisch verklankte, verder tot beeldvorm geobjectiveerde woordkunst wordt beoefend.

In *Bezette stad* wordt vermaak gezocht en gedanst op de leegte. Van Ostaijen was niet de enige expressionist die meende dat de oorlog alle ervaringen intenser had gemaakt. Gedichten als *Bedreigde stad*, *De holle haven*, *Rouwstad*, *Eenzame stad*, *Nomenclatuur van verlaten dingen* duiden alleen al door hun titel op leegte en verlatenheid. De evocatie van het gebeuren drukt indrukken en angsten samen. De klank van soldatenlarzen en de angst voor “vliegeraanvallen”. *Sous les Ponts de Paris* behoorde tot het repertoire van succesvolle liedjes dat in de café-concerten in Parijs werd gebracht. Het werd tijdens de oorlog zelfs in de loopgraven gezongen. Onder de bruggen langs de Seine ontmoetten geliefden elkaar; soms werd er rode wijn gedronken (“C’est la fête aujourd’hui”), maar de sfeer slaat om door enkele strofen waarin zelfverhangen en schrijnende armoede (“un’ pauvre mèr’ / avec ses trois petits / sans feu ni pain”) een domper op de uitgelatenheid zetten. In het gelijknamige gedicht inspireert Van Ostaijen zich op de inhoud van het liedje om de godsdienstige uitbuiting van de miserie van het gewone volk te veroordelen. Hij besluit met zwaarwegende woorden: “onze tijd is zo zat van leed en van pijn”.

Tijdens de oorlogsjaren had Van Ostaijen als klerk gewerkt op het Antwerpse stadhuis. Hij hield er een druk sociaal leven op na. Na het werk begaf hij zich in het ontspanningsleven van de bezette stad. Het was een uitlaatklep, maar hij zocht ook contact met de jongere generatie van kunstenaars wiens werk hem interesseerde. *De Hulstkamp*, een koffiehuis aan de Keizerlei, bood gelegenheid om elkaar te ontmoeten. Van Ostaijen en zijn vrienden troffen elkaar ‘s avonds in de *Wintergarten*, een music-hall op de Meir. Floris Jespers speelde er cello in het huisorkest. In de music-hall kregen bezoekers een breed gamma van cultuur, spektakel en amusement aangeboden: variété, dans, muziek, toneel, cabaret, acrobatie en film. Het was daar dat Van Ostaijen en Joostens de filmactrice Asta Nielsen uit Denemarken, samen ontdekten. Aan haar heeft Van Ostaijen een lang gedicht gewijd dat hij opdroeg aan Joostens en opnam in *Bezette stad*. We zien haar figureren in talrijke tekeningen van Joostens en in het schilderij *Futurisme* dat Van Ostaijen liet afbeelden in zijn recensie over Joostens uit 1917. Toen deze laatste kennis kon nemen van de tekst van het gedicht dat Van Ostaijen van plan was te publiceren, suggereerde hij in een brief aan Leonard dat “Pevo” (Van Ostaijen) een gedicht van hem (“P.J.”) plagieerde.²⁰ Deze kwestie moet nog verder opgehelderd worden, maar we kunnen gewagen van ‘amiciaal plagiaat’ of een vorm van intertekstualiteit. Van Ostaijen wilde met zijn gedicht iets oproepen dat zij gedeeld hadden in oorlogstijd. De fascinatie die Joostens speciaal voor bepaalde filmsterren koesterde in rekening brengend, is het niet verwonderlijk dat deze materie hem gevoelig lag. Hij beschouwde “Onze lieve Vrouw van Denemarken” als zijn “geestelijke bruid”. Voor de literaire vormexperimenten van Van Ostaijen had hij geen consideratie.

Music-halls en cinema waren fenomenen van het moderne leven in een stad. Zoals de Antwerpse dichter Maurice Gilliams eens heeft gesteld, is Van Ostaijen van inborst altijd een stedeling geweest. Hetzelfde kan van Joostens worden gezegd. Het werk van beide kunstenaars is in meerdere opzichten met de stad, het stedse verbonden. Niet enkel heeft dit de thematiek ervan bepaald, het heeft er ook vorm aan gegeven. In *Bezette stad* hebben vier gedichten de titel *Music-Hall* gekregen. Het is tevens de titel van de eerste dichtbundel die Van Ostaijen uitbracht in 1916. In het poëtisch lexicon dat hij in die periode hanteerde komen tremportalen voor en draaien straatsletten rondjes onder een gaslantaarn, maar het vroege dichtwerk bleef nog teveel vasthangen aan een lyriek van romantische associaties. In *Bezette stad* heeft de unanimistische drang naar versmelting met het stadsleven plaats geruimd voor een zakelijke mystiek. In *Bar* wordt inhoud vorm en vorm inhoud. De woorden zelf ruimen plaats. Ze trekken zich terug tot aan de randen van de witruimte van de eerste pagina. “De bar is leeg” (bovenaan links) “en vol mensen” (rechts onderaan). Leegte en leegheid. Verderop in het gedicht staan deze woorden. Los van elkaar. Ze transformeren een banaal ruimtelijk gegeven, de bar, in een zwaarwegendere mentale ervaring.

Bij Joostens vormen gelegenheden waar dans, drank en vertier te vinden waren, een decor dat veelvuldig voorkomt in tekeningen en schilderijen. Hij had de reputatie een liederlijk leventje te lijden. Dat was alleszins kort na de oorlog nog het geval. Op 25 februari 1919 meldde Van Ostaijen in een brief aan Floris Jespers dat Joostens naar eigen zeggen een kroegenloper (“bommelaar”) en vervolgens een “rein wezen” was geworden.²¹ In een autobiografisch geschrift uit 1946 geeft Joostens te kennen dat hij tijdens de oorlogsperiode (“1914-18”) gepreoccupeerd was door het probleem van “l’Eternel féminin”, dat hij meende te moeten oplossen door praktische ervaring op te doen. “Om het leven te leren kennen [...] frequenteerde [hij] dancings en bordelen”.²² Het was geen geheim dat hij leefde als een bohème. Zijn houding - die er één was van een *bon vivant* die zijn goesting

deed en de kunst bij wijze van luxe, niet om de kunst, beoefende - irriteerde de Jespersen. Van Ostaijen doorzag de tegenstellingen en probeerde de groep met diplomatie bijeen te houden.

Al te gemakkelijk wordt deze liederlijke tijd, die in schril contrast staat tot de alles behalve ‘feestelijk’ uitgevallen levensloop van Joostens, geprojecteerd op het vroege werk. Met Leo Bervoets die hij had leren kennen aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen, was hij al vóór de oorlog op stap geweest. Bijna gans zijn leven heeft Bervoets taferelen geschilderd van circussen, foren, danszalen en feestende volkswijken. De Sinksefoor en het Schipperskwartier waren geschikte locaties voor de ambiance die hij wilde vastleggen. Van Joostens zijn een groot aantal tekeningen gekend die ontstaan zijn in de tijd dat hij eropuit trok met Bervoets. Kermissen waren een publieke aangelegenheid, niet speciaal gericht op het plezier van mannen en hun eventuele culturele interesses. In tal van tekeningen zien we vrouwen met kinderen afkomen op, staan of rondhangen rond een kermismolen. Een tekening die deel uitmaakt van de collectie van het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, en wordt beschreven als *Bar*, heeft waarschijnlijk deze volkse recreatieve vorm als onderwerp.²³ Daarmee is niet gezegd dat Bervoets en Joostens nooit samen in meer speciale gelegenheden zijn geweest. In 1931 heeft Joostens een korte tekst opgedragen aan enkele vrienden waaronder een zekere “Leo”. Hij gaat over het bezoek aan een “boite de nuit”.²⁴ Het is onduidelijk of het gaat om een autobiografisch relaas dan wel om prozaïsche fictie in de zin van Van Ostaijens groteske *Het bordeel van Ika Loch* (1926). De artistieke verbeelding weeft draden tussen feit en fictie die niet altijd zijn te ontwarren.

Hoe ver men ook ging in de verkenning van het stadsleven en het experimenteren in de kunst, tijdens de bezetting bleef alles onderhevig aan de oorlogsomstandigheden. In *Rouwstad* wordt de dreigende oorlogssfeer opgeroepen met een ruimtelijke sequentie van woorden: “Vliegeraanvallen/ sirenen/ overal/ donker”. In de donkere nacht ervaaarde Joostens de stilte van de verlaten stad anders niet als een bedreiging doch als een bijna mystieke gewaarwording. Van Ostaijen, die bij zijn recensie in 1917 twee inkttekeningen van Joostens (*De stille stad*) liet afbeelden, merkte dit op: “Bij P. Joostens is de stad een omstandigheid, waarvan hij het formeel karakter onmiddellijk naar de zin van zijn mystiek alterneert.”²⁵ Het rumoerige leven werd door Joostens beleefd vanuit “de malaise van de moderne mystieker”. Van Ostaijen zag een affiniteit met Ensor wiens uitbundigheid een zekere mate van ingetogenheid niet in de weg stond. Hij stelde vast dat Joostens de “ ‘s nachts onbevolkte grootstraat” heeft uitgebeeld (zo)als een “stilven”. De kracht van de “mystieke fantastiek” bij Joostens lag volgens hem in het feit dat deze er op die manier in slaagde beleefde tegenstellingen te synthetiseren in moderne zin.

Bij uitstek was de stad een publieke ruimte waar kunstenaars veel nieuwe indrukken konden opdoen die niet langer grondstof waren voor een anekdotische weergave, maar hun werk vormelijk gingen beïnvloeden. Gewapend met wat de technologische vooruitgang had mogelijk gemaakt, manifesteerde het moderne leven zich als een overweldigend simultaan spektakel van geluid, beweging, wisselingen van licht en kleur. De futuristen hadden deze ontwikkelingen reeds vóór het uitbreken van de oorlog aangegrepen als motor en inspiratiebron van een revolutionaire nieuwe kunst. Schmalzigaug, de enige Belg die tot de kern van de groep behoorde en aan een futuristische avant-gardetentoonstelling in Italië heeft deelgenomen, herinnerde zich het lichtfeest van de dance halls in zijn geboortestad toen hij *Licht, spiegels en menigte: interieur van een populaire balzaal te Antwerpen* schilderde. Het doek dat zich thans in de collectie van het KMSKA bevindt, werd in 1914 in Venetië geëxposeerd. Drie jaar later had Joostens een tentoonstelling in de Brusselse Galerie Giroux, waar de eerste rondreizende tentoonstelling van de futuristen in 1912 was gepasseerd. Van een rechtstreekse invloed van Schmalzigaug op Joostens zijn nochtans geen bewijzen, noch aanwijzingen gevonden. Tijdens de oorlog kwam Schmalzigaug in Nederland wel in contact met Vantongerloo, maar zoals hij aan Willem Paerels had bericht, bracht de oorlog “een algemene verlamming van de creatieve mogelijkheden [teweeg]. De verbeelding van de kunstenaar werd getroffen door een soort mentale neurasthenie en de kosmopolitische banden die de experimentelen van verschillende landen verenigden, werden brutaal verbroken.”²⁶ Dit gaat niet op voor de toestand in Antwerpen waar Joostens juist blij gaf van een “feestelijke” verbeelding en, geïnspireerd door de internationale avant-garde, een enorme creativiteit aan de dag legde. In de “cubofuturistische” werken die hij tussen 1917 en 1920 heeft geproduceerd, wordt ruim geëxperimenteerd met zowel kubistische als futuristische stijlelementen. We zullen ons toespitsen op een aantal werken die overwegend futuristische kenmerken vertonen. Ze sluiten meestal nauwer aan bij de ambiance van het stads- en nachtleven. Van Ostaijen erkende dat Joostens meer aanleunde bij het futurisme dan de broers Jespers die trouwere prelaten waren van de kubistische kerk. *Futurisme*, dat Asta Nielsen voorstelt, dankt zijn titel aan het stijlgegeven, niet aan het model. Dit kan verstaan worden als een statement op zich.

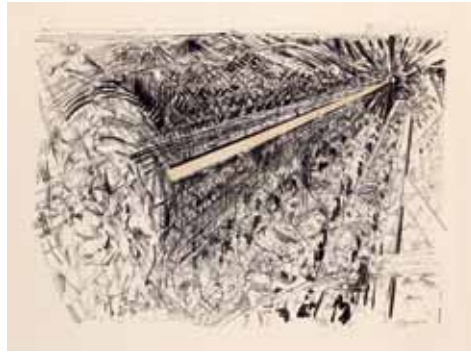
De belangrijkste bron waaruit Van Ostaijen heeft geput om Joostens te laten kennismaken met het futurisme, was Gustave Coquiots *Cubistes, futuristes, passésistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*, dat in 1914 in een eerste editie was verschenen. Het boek bevatte excerpten van de be-



Paul Joostens (1889-1960) *De stille stad*, 1917



Jules Schmalzigaug (1882-1917) *Licht, spiegels en menigte, interieur van een populaire balzaal in Antwerpen*, 1914



Paul Joostens (1889-1960) *Cinema*, 1917-1919

ginselverklaringen van de Italiaanse groep, en tevens (een beperkt aantal) illustraties.²⁷ De moderne dynamische sensatie zou het uitgangspunt worden van de nieuwe kunst die ritme, beweging, geuren, klanken en kleuren wilde capteren en overbrengen. Een futuristisch doek of beeldhouwwerk moest de toeschouwer in het centrum van de beweging plaatsen. De statische structuur van het object en van het beeld die in het kubisme nog in stand werd gehouden, moest gedynamiseerd worden door de accentuering van “lignes-forces”. Daarmee beoogden de futuristen, zoals Hadermann heel accuraat omschrijft, “een dynamisch schema dat op zichzelf het kunstwerk als architectonisch geheel niet afsluit”.²⁸ Behalve beweging is kunstmatig licht een belangrijk bestanddeel van de moderne sensatie. Zoals Van Ostaijen elders aanhaalde, verkozen de futuristen in de eerste plaats “de grootstad” als environment, en gedoogden zij “het landschap hoogstens daar waar het door de stad verdrongen wordt”. Gino Severini stelde het elektrisch licht boven het zonlicht.²⁹ Nachbars, music-halls, dansgelegenheden en cinema creëerden een optimale sfeer waarin licht en beweging op elkaar inspeelden, wat de gewaarwording van het gebeuren intenser maakte. De lichtstraal van een ratelende cinematograaf priemt door de verduisterde bioscoopzaal als een scherp projectiel dat de afstand meet en de ruimte versnijdt. Waar de lichtstraal het projectiescherm raakt en uiteenspat, verdringen lichtbeelden elkaar als in een bloemekke. Joostens woonde graag en vaak cinemaavertoningen bij. In deze tekening wordt het medium een wonderbaarlijke belevens die het technische overstijgt. Hij noemde de cinemazalen “paleizen van de illusie”.

Bal à la Gaité-Montparnasse toont een buurt in Parijs waar amusement, spektakel en vertier was te vinden: cafés, danszalen, kleine theaters, circus, de music-hall Bobino van weleer ... De aquarel was een geschenk van Joostens aan Seuphor in goede dagen. Hoewel Parijs een paar teleurstellingen in petto had voor Joostens, zoals Berlijn op een desillusie bleek uit te draaien voor Van Ostaijen, betekende de stad, toen nog het mekka van de kunst, voor hem veel meer dan dat. Mado Milot, de vrouw die hij in 1924 zou huwen, was, samengevat, “een naaister uit Parijs”. Seuphor aanzag haar voor een (gewezen) hoertje. Joostens noemde haar “la plus belle femme de France”.³⁰ Zij hadden elkaar in Antwerpen ontmoet, en reisden in die jaren verschillende keren naar Parijs, waar Joostens een tijd met haar en zijn schoonmoeder heeft geleefd in weinig rooskleurige omstandigheden. Voor kunstenaars en artiesten was de Rue de la Gaité een echte trekpleister. Joostens is er ongetwijfeld geweest. De aquarel is niet te vergelijken met de plaatjes die men doorgaans van deze pittoreske buurt te zien krijgt. Dat heeft vooral te maken met de ongewone ruimtesuggestie die Joostens hier toepast. Badend in een helder geel licht, spreidt het bal zich uit over de ganse wijk die men half in vogelperspectief kan overzien. Het feest is een dans waardoor de grenzen tussen binnen en buiten (de zaal) vervagen en de ganse omgeving in de beweging wordt meegenomen. Maar al is er feest, de dood is nooit ver weg. De Cimetière du Montparnasse ligt vlakbij de Rue de la Gaité, zodat men er kan overstappen van de doden naar “een soort land van Cocagne”.³¹ In werkelijkheid ging het soms de omgekeerde richting uit. Een aantal van de beroemde kunstenaars die er begraven liggen, behoorden tot de bohème die destijds graag in deze buurt vertoefde. Onder hen Charles Baudelaire, de grote dichter van artificiële paradijzen, bij wie Joostens te rade ging wanneer hij de verwantschap van de vrouw met de natuur in een kwalijk ‘daglicht’ wilde stellen. In de aquarel is de begraafplaats in de marge, maar daarom niet onopvallend aanwezig. Het futurisme had zijn gevoel voor de historische en menselijke geladenheid van bepaalde plekken niet aangetast.

Naar aanleiding van de tentoonstelling van *Ça Ira!* (april-mei 1923) schreef Jozef Muls, de criticus en conservator die één van de eersten was die Van Ostaijen hoogschatten, en die volgens Joostens in een notabele positie veel te weinig deed om *zijn* werk te steunen: “Zijne *Bars* zijn ook genietbaar omdat het steenrood, het geel, het groen ons tegelijk de verwarring, het schelle licht van deze middens te zien geven [...]”.³² Het schilderij dat Muls beschreef, was *Bar* dat van 1918 dateert en in het bezit is geweest van Maurice Van Essche. Over de voorstelling van de ruimte had Muls het niet. Wel over het schrille licht “van deze middens” (gelegenheden die officieel niet aan de burgerlijke goede zeden beantwoordden?), doch niet over de manier waarop het licht neervalt op het midden van de voorgestelde ruimte die centrifugaal versplintert tot een kleurrijke omtrek. Wat Muls beschreef als een weergave van “verwarring”, was een ambiance die door Joostens is neergezet naar futuristische normen. De vrouw op de voorgrond kijkt in de richting van de toeschouwer. Deze wordt zo schijnbaar uitgenodigd om haar te vervoegen of zich in de gelagruijme te begeven.

Joostens’ befaamde “grote collage” dateert van dezelfde periode. Op een zwart-wit foto die gelukkig bewaard is gebleven, valt op dat het om een monumentaal werk ging. Niet enkel omwille van de afmetingen (ruim 3 op 2,5 meter), een formaat dat voor dit medium ongezien was in de geschiedenis van de internationale avant-garde. Volgens getuigenissen werd in het atelier in de Wijngaardstraat dat Joostens in die jaren samen met Kiemeneij, Peeters en Van Dooren betrokken, gepraat over experimenten met papier. Jean Buyck is zo voorzichtig geweest in het midden te laten of dit een gevolg was van de beperkte beschikbaarheid van schildersmateriaal tijdens de oorlog, zoals sommigen hebben gesuggereerd, dan wel door artistieke overwegingen werd ingegeven. Gedetailleerde analyse wijst uit dat de gekleurde papierstroken hier en daar door Joostens werden overschilderd. Hoewel



Paul Joostens (1889-1960) *De Bar*, 1918



Paul Joostens in atelier, 1917

papier een ‘armer’ materiaal is dan verf, moet worden aangestipt dat ook dit materiaal schaars was tijdens de oorlog. Bij de derde aflevering (september 1918) van *De Stroom*, voegde de uitgever een bericht toe waarmee potentiële lezers werden gewaarschuwd dat aan de bestelling van afzonderlijke drukken en nieuwe abonnementen wegens de beperkte papiervoorraad niet kon voldaan worden. Gelet op deze onbesliste kwestie, het formaat, het materiaal en het figuratief thema, hebben we het werk als een “plakschilderij” beschouwd.³³

Verscheidene stukken van het werk, dat niet in zijn geheel bewaard is gebleven, werden later gepresenteerd of geïnterpreteerd als puur abstracte kunst.³⁴ Over het thema dat Joostens in gedachten had, bestaat geen volstrekte zekerheid. Uit een aantal mogelijke voorstudies en het werk zelf menen we te mogen afleiden dat hier een scène wordt uitgebeeld van aanbidding of verering. De centrale figuur die door knielende figuren wordt omringd, verschijnt in een stralenkrans die sterk doet denken aan de lichtkring waarmee futuristen als Schmalzigaug een podium of danseres in de schijnwerpers plaatsten op doek. In de “grote collage” wordt de voorstelling gefragmenteerd en tot een dynamisch schema herleid. Met de gekleurde, deels overschilderde papierstroken kon Joostens de nodige kleurmodulaties aanbrengen zonder de krachtlijnen van dit schema af te zwakken. Afgezien van het feit dat het thema, op zich beschouwd, statischer is dan een dansfiguur of een feest, valt, wat de beelddynamica betreft, een parallel te trekken met werk van de Italiaanse futurist Severini. In het boek van Coquiout staat een afbeelding van Severini’s *Hiéroglyphe dynamique du bal Tabarin* (1912). Naar aanleiding van de tentoonstelling van de futuristen in Berlijn (1912) heeft *Der Sturm* een postkaart uitgegeven waarop *La danse du pan-pan au Monico*, een ouder werk van Severini, wordt afgebeeld.³⁵ Het is niet uitsloten dat Joostens één van deze reproducties heeft gezien indien Van Ostaijen erover beschikte.

In 1921 of eerder stuurde Joostens een bijzondere brief naar Van Ostaijen.³⁶ Daarin geeft hij schetsen en uitleg bij een vijftal schilderijen waaronder *Feest* (1918), misschien wel het meest uitgesproken futuristisch werk dat hij heeft gemaakt. “U weet wat een feest is” schrijft hij, en hij somt een aantal zaken op die erbij horen, zoals het uur waarop het feest zal aanvangen, de muzikanten, de invités, de parfums, de champagne ... Maar, zo vervolgt hij, in essentie komt het neer op het “plukken van de vrouwelijke vrucht”. Het feest draait rond genot en begint pas echt als de vrouw haar benen openslaat om uitzicht te bieden op haar geslacht. Alsof de erotische betekenis die hij in het werk had gelegd, nog niet duidelijk genoeg zou zijn, voegt hij eraan toe dat het bij een (nogal expliciete) indruk moet blijven, omdat “men ook geen gat door het schilderij [hoeft te] slaan om het te begrijpen”. Het was een vrijpostige toepassing van het principe dat Van Ostaijen in 1925 zou formuleren: de “dimensionale samenhang van het vlak wordt bepaald door hetgeen geschilderd wordt”.

Erotische thema’s zijn bij Joostens nooit aan éénzelfde kunststijl gebonden geweest. In de tekening *De dood boven Antwerpen* (circa 1917) komt een ander aspect aan bod dat in de kunst en in de psychoanalyse veel breder wordt belicht, en dat zijn leven en het latere werk gaandeweg zal overheersen: het onlosmakelijk verband tussen eros en thanatos. Tijdens de oorlog sloeg de dood van overal toe. Niet in het minst bij het zoeken naar seksueel genot. Wegens aanhoudende deprivatie en de acute doodsdreiging waren onveilige seksuele contacten veel aantrekkelijker voor soldaten. Syfilis, een seksueel overdraagbare ziekte, beïnvloedde de morbiditeit en het moraal van de troepen, wat - de vicieuze cirkel rondmakend - moest worden tegengaan omdat het een ernstig risico inhield voor de oorlogsvoering. Doorgaans werd de dood, naar oude traditie, voorgesteld als een personage dat zijn slachtoffers wegmaait met een zeis. Ook in Ensors bekende ets vervolgt de dood de mensenkudde met een reis. Via het dak dringt een geraamte binnen in het huis waar op een andere verdieping een orgie aan de gang is. Een zwangere vrouw op een balkon wordt eveneens bedreigd. Zoals Joostens het voorstelt in deze tekening, is de dood niet uitgerust met een zeis, doch met een sabel, wat op een militaire connotatie duidt. De vrouwen vervullen hun dagdagelijkse bezigheden, op balkons of in kamers onder daken. De dood wijst hier slechts één vrouw aan die als enige ontkleed wordt voorgesteld. Het is een valstrik: het seksueel plezier dat zij belooft of aanbiedt, kan dodelijk zijn voor wie zich door haar laat verleiden, dit alles beschouwd vanuit het standpunt van de man, die nochtans zelf (mee) verantwoordelijk kan zijn voor besmetting. Het syfilisgevaar is nog expliciet aan de orde in andere werken van Joostens. De dadaïstische collage *Où l’on mesure la souffrance au Syphilitmètre H³* uit 1925, brengt het cynisme naar boven waarmee hij het thema van de seksualiteit in *Les mollusques* behandelt en verbindt met geweld, dood, pijn en zelfs afkeer. Elk feest heeft zijn prijs. Genot wordt soms te duur betaald want met de dood bekocht.

Chair de Paris: prostitutie en cosmetica van de moderniteit

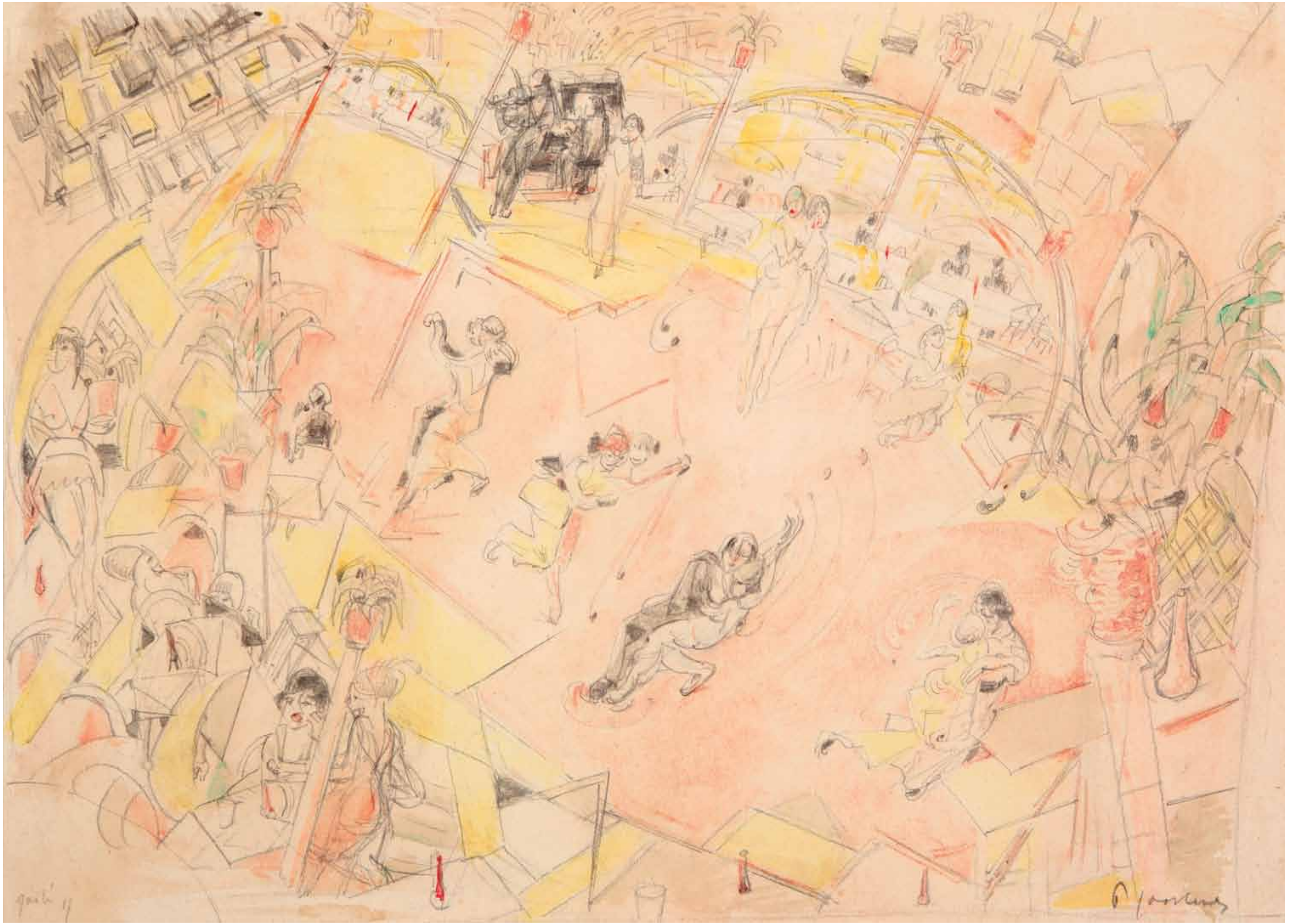
De snelle industrialisatie en de leegloop op het platteland veroorzaakten vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw een bevolkingstoename in de steden. Parijs en Berlijn, twee “paradigmatische” topoi in de geschiedenis van de moderniteit en de avant-garde, kenden zelfs een expo-



Paul Joostens (1889-1960) collage, 1917 (detail)

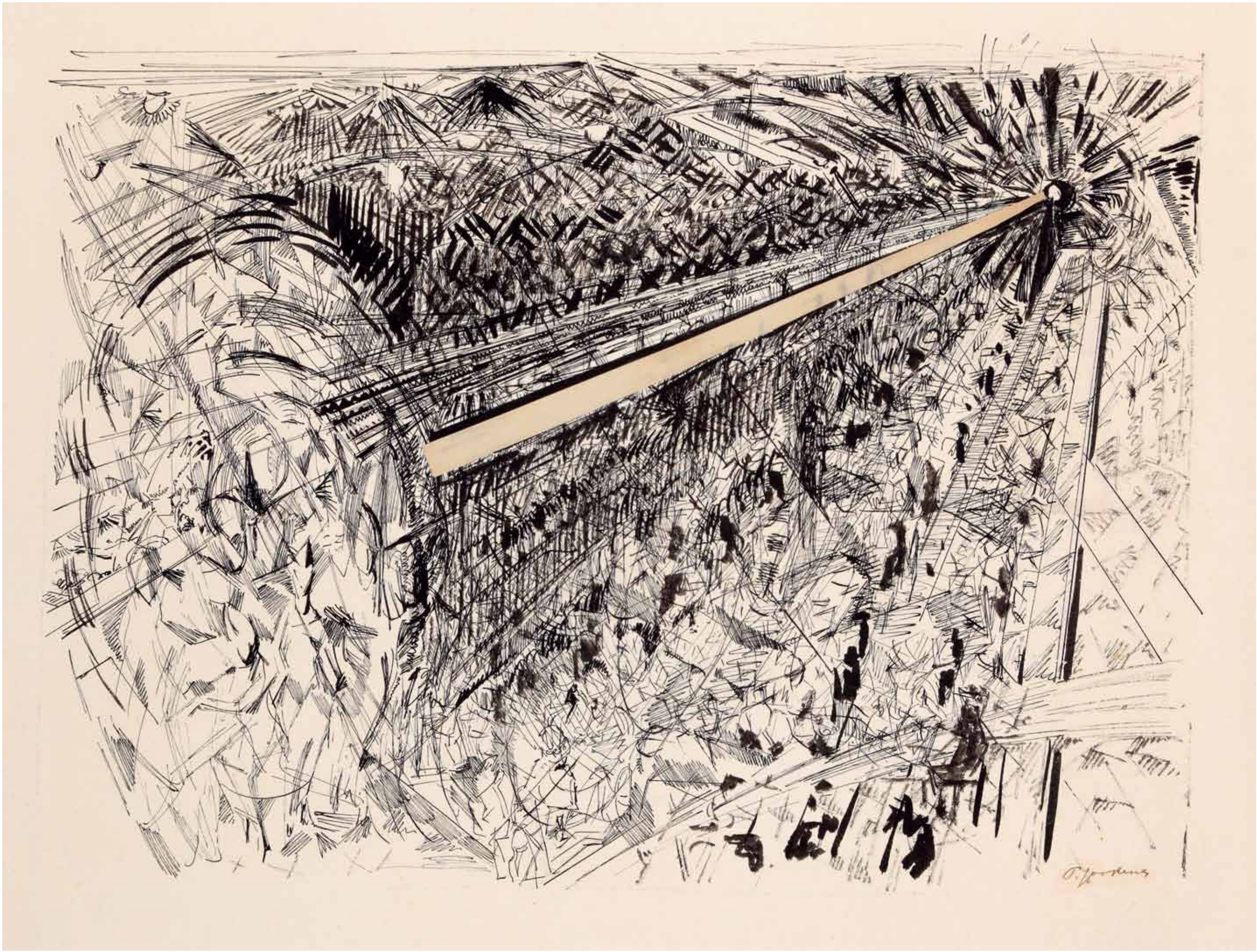


Paul Joostens (1889-1960) collage 1925, *Syphili Mètre H³*



Paul Joostens (1889-1960)
Bal à la Gaité-Montparnasse, 1917





Paul Joostens (1889-1960)
Cinema, 1917-1919



Paul Joostens (1889-1960) *De Sint-Pauluskerk*, 1924

nentiële aangroei. De grootstadcultuur zorgde voor een veranderde aanblik en voor een nieuwe belevingswereld, maar terzelfdertijd voor sociale en maatschappelijke problemen die na de Eerste Wereldoorlog niet van de baan of straat waren. In Parijs had prostitutie een veel zichtbaarder karakter gekregen. Baudelaire huldigde de prostituée als een nieuw schoonheidsideaal, “bloem van het kwaad”. Zij sierde de moderniteit van haar decadente kant. In deze ‘cosmetische’ gedaante werd zij één van de iconen van de moderne tijd die in de kunst en op affiches werden uitgebeeld.

Als havenstad was Antwerpen vanouds een oord met prostitutie. Zijn rosse buurten waren internationaal bekender dan de plaatselijke avant-garde. Dat kunstenaars er niet minder graag vertoefden dan soldaten, zeemannen en chique heren, en dat sommigen van hen er even lustig gebruik van hebben gemaakt, hoeft ons niet te verbazen. Culturele en artistieke interesses waren het perfecte alibi om deze buurten te bezichtigen. Dat was al zo op het eind van de negentiende eeuw. Bij hun culturele reizen deden Franse schrijvers meermaals Antwerpen aan. Van de andere kant waren Antwerpse kunstenaars niet ongevoelig voor het mondaine Parijs. Deze gevoeligheid bepaalde zich niet tot een slaafse navolging van de Franse kunst, maar verraadde zich soms meer latent door een dandyse attitude die aan Baudelaire niet vreemd was. Aan Peter Baeyens, zijn gezelschap in het Antwerpse nachtleven en cocaïneleverancier, verklapte Van Ostaijen, dat “uiterlijkheid” (het kwaad, de uiterlijke verleiding volgens het “katholieke schema”) “een integrerend deel van zijn innerlijkheid” was: “Ik kan natuurlijk met de kultus van de vrouw op zich-zelf niet mee. Maar veel erger. Ik kan niet mijzelf zijn, niet tot het innerlike geraken, zonder deze uiterlijkheid: parfum, desous, zijde(n) kousen, bar enz.”³⁷ Er volgt nog enige lof voor de Franse cocotte die met tien verschillende mannen kan slapen zonder haar minnaar te bedriegen. In maart 1921 beken Joostens in een brief aan Leonard: “Thans zwem ik in de Styx wateren der onreine liefde. Chair de Paris.”³⁸ Zonder Leonard, wiens Vlaams-katholieke gezindheid hij maar al te goed kende, te ontzien, drijft Joostens in de briefwisseling met zijn vriend gedurig de spot met de verheerlijking van de Vlaamse (pseudo) cultuur en de hypocrisie van het “katholieke schema”. Hij maakt een karikatuur van het zedige meisje dat volgens hem in de Vlaamse literatuur en katholieke middens als zaligmakend voorbeeld wordt gesteld, en spreekt zijn voorkeur uit voor het mondaine type vrouw dat men in de straten van Parijs gemakkelijker aantreft dan op Vlaamse kerkpleinen en boerderijen: “Meisjes van het soort zuster Lode met zes dubbel broek en kalfsvlees daar staan de vlaamse boeken vol van. Waar blijven de dunne kousen en de kittelende kleeren der magere - ‘k weet niet - internationaal trottoir trotteerende Dames.”³⁹ Liever een tippelende hoer dan een saai boerendochter, lijkt hier de boodschap. “Neen, dekoletée is niet gelijk aan nonnemuts - stad is niet gelijk aan buiten - is parfum soms gelijk aan peerdekaka?”⁴⁰ Joostens wilde niet verhelden wat hij, deskundige van het nachtelijke echte leven, prikkelend vond: “In den Odeon, een attractie. Een femina-acrobate niets dan een roos maillot waar twee nette borstjes doortekenen van delicious getint vel. De lippen geschminkt. De heupen smal. Iets om stijf haar van te krijgen.”⁴¹ Schaars geklede, geschminkte danseressen; het kon de vergelijking met Parijs, oord van vermaak, verderf en duizend verleidingen, doorstaan.

Het vertoon van vrouwelijke attractiviteit en acrobatie was voor mannelijke kunstenaars heel aangenaam en inspirerend. Aan deze ‘cosmetische’ kant zat, maatschappelijk gezien, wel een minder fraaie keerzijde vast die niet altijd werd onderkend en in de kunst getoond. In een stad met veel inwoners kwamen de noden van de lagere klasse veel directer in aanraking en botsing met de verlangens van de welstellende klasse. Wat voor de één bittere noodzaak was, was voor de ander een opportuniteit of luxe aangelegenheid. De prostitutie floreerde overeenkomstig een economische wet van vraag en aanbod. Tijdens de oorlog en onmiddellijk erna waren alleenstaande of zonder kostwinner gevallen vrouwen in veel gevallen genoodzaakt om zich te prostitueren zolang ze niet genoeg verdienden. Het bewijst nog niet dat geen andere motieven konden spelen.⁴² De discussies over prostitutie - komt het altijd voort uit economische uitbuiting of kan het eventueel beantwoorden aan een vrije keuze van de sekswerk(st)er? - duren voort. Morele tegenstanders van betaalde seks en voorstanders van het lenigen van seksuele noden in maatschappelijk aanvaardbare omstandigheden hebben elkaar nog niet gevonden in dit debat.

In de “golden twenties” van de vorige eeuw, die zich tussen twee economische depressies hebben afgespeeld, had Joostens geen katholieke of andere morele bezwaren tegen het bezoek aan een prostituée. Hij had zich hoe dan ook een mening gevormd over prostituées en de maatschappelijke moraal. De dubbele moraal die in deftige kringen heerste, stelde hij met een vingerwijzing naar de katholieken aan de kaak: “Kleine cafés zijn schuilholten voor meisjes zonder brood - daar moeten ze drinken, drinken - om er de gewoonte van te krijgen. Zoo komt de débauche. [...] Ik zal gaan, o Heer tot de burgerlijke deugd en aankloppen bij de burgersdochter, want het past dat de meisjes zonder geld in ‘t bordeel terecht komen. Zoo wilt hij het niet waar.”⁴³ Wat werd gepredikt, diende niet het hoger doel dat door de clerus werd voorgehouden en stemde niet overeen met de sociale werkelijkheid die erachter verscholen zat. Voor zijn part mocht de paasbrief, bestemd voor “sukkelaars en klooten zonder duiten”, worden afgelezen “in alle kerken, kapellen, kapellekes,



Paul Joostens (1889-1960) *Femme Méphisto*, 1919

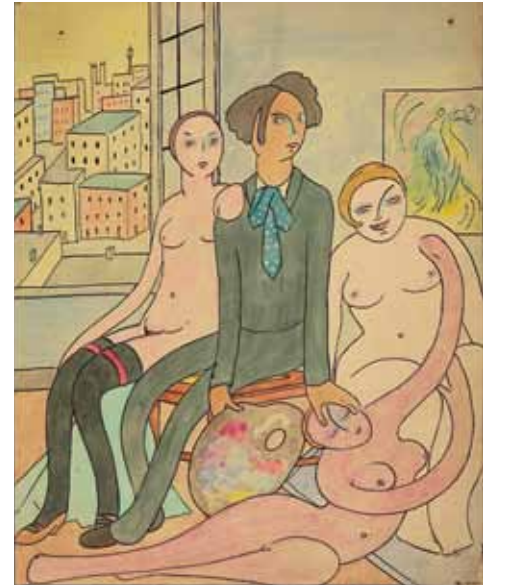
hoerekotjes, bordeeltjes, groote Bordeels, Bars en kotjes-cabarets”.⁴⁴ Het is een mooie opsomming van de verschillende soorten etablissementen waartussen Joostens kon kiezen, want, al waren zijn financiële middelen dan beperkt, hij was toen nog geen paria “zonder duiten” en wilde zich af en toe wel een “poule de luxe” of een “apachekopje” kunnen bekostigen. Betaalde liefde maakte van “het vlees” een luxe koopwaar naast zalm of champagne.⁴⁵

Joostens leek zich er dus niet meteen van te vergewissen dat ook kunstenaars er soms een dubbele moraal op nahielden. Aan zijn exploratie van “l’Eternel féminin”, die hij tijdens de oorlog had aangevat, waren betaalde, seksueel geladen contacten met het andere geslacht voorafgegaan. Deze hadden plaatsgevonden in zijn atelier(s). Het is niet geweten of de vrouwen puur uit financiële nood als model fungeerden. De historie van zijn kennismaking en eerste contacten met de tien jaar jongere Mado Milor, suggereert dat hij haar deels uit medelijden heeft opgevangen, zoals Van Gogh zich uit naastenliefde had ontfermd over zijn model, de prostituée Sien Hoornik. Ook Mado ging als model fungeren voor haar redder in nood. De bijnaam ‘Bobo’ die Joostens voor haar heeft bedacht, houdt een dubbelzinnige toespeling in: “BeauBeau” (schoon model) en “Bokes” (bedelen om een boterham).

In later werk tekent Joostens de hoer als een “anti-bourgeoise”, een volkse heldin die de moderne vrouw heeft leren belichamen door zelfredzaamheid. Hij ziet de emancipatie van vrouwen als een opportuniteit om zichzelf en iedereen te bevrijden van een burgerlijke moraal en een oneerlijke onderhoudsplicht op basis van het huwelijk. Steeds is hij overtuigd geweest van de feitelijke macht van “de vrouw” tegen alle schijn in. Dit verklaart waarom hij prostitutie met een marxistisch argument uitlegt als onderdeel van een algemener, breder maatschappelijk probleem van uitbuiting waar velen, en kunstenaars zoals hijzelf in het bijzonder, aan onderworpen zouden zijn. “Om niet te vergaan van honger is ieder verplicht, gedwongen tot heel burgerlike compromissen. Dus allemaal prostitutie. En daarin heb ik gelijk als ik zeg: Dan ben ik groter Hoer dan Bobo.” proclameert hij medio 1921 in een brief aan Leonard.⁴⁶ Vergeleken met vrijdenkers die gedwongen zijn om kunst te produceren om den brode, is de prostituée zogezegd beter af. Joostens probeerde zijn standpunt enkele jaren later nog eens uit te leggen aan Seuphor: “Admis pour tous le droit de vivre, peut-on imposer à tous le travail! Le capitalisme vit des intérêts de son capital, le prêtre vit aux dépens des croyants, personne ne les oblige à travailler. Pourquoi l’homme de pensée ne peut-il vivre? Parce que d’une part se refusant à l’esclavage il a besoin du contact de la vie et d’une autre part sa création, son apport inorganique au sein de la société vivante, l’empêche de vivre.”⁴⁷ Het probleem was blijkaar niet dat vrouwen gedegradeerd worden tot lustobjecten. Met zijn aanklacht deinsde Joostens er niet voor terug de rollen om te draaien: “La femme pourra-t-elle jamais comprendre la prostitution qu’elle exige, le rôle dégradant qu’elle impose à l’homme.” De vrouw kan haar seksualiteit, die door de natuur is ingesteld en waartegen de man weerloos staat, aanwenden als een economisch wapen.

Muls, die in Joostens’ ogen tot het establishment behoorde en een katholieke volksman was, gaf naar aanleiding van de tentoonstelling van *Ça Ira!* (april-mei 1923) nochtans een treffende bespreking van diens werk ten beste: “[bij Joostens] krijgen we steeds de moderne groot-stad te zien of minstens te vermoeden, met hare bars, tingeltangels, dancings, music-halls en bioscopen. Het morbide, het kunstmatige leven heeft hem geboeid. [...] Het is geen weergave van werkelijkheid, het is een ontleden van geestelijke indrukken die de kunstenaar had bij de afwisselende luid tierende schouwspelen van het nachtelijke stadsleven. Het feestelijke, het opgetogene, het schijnbaar gelukkige maar navrant-trieste van die gelegenheden heeft hij kleur en vorm weten te geven.”⁴⁸

Met de spektakelcultuur van de “gay twenties” zette de trend van een steeds, anti-landelijke ontworteling zich verder. “Het morbide, het kunstmatige” dat Joostens, voortgaande op Baudelaire, omarmde als het “artificiële” versus de natuur, werd mede onder invloed van de futuristen, omgetoverd tot een hypermoderne sensatie. Als Joostens het in zijn poëtische geschriften heeft over “la peau électrique”, dan denkt hij niet enkel aan het elektrisch licht waardoor vrouwen in bars, dancings en bordelen worden beschenen, maar ook aan de sensuele aanraking van hun trillende huid. Deze synesthetische ervaring heeft hij in beelden en in woorden proberen vast te leggen. De beleving van het moderne leven in een stad waren voor de futuristen de voedingsbron bij uitstek. Niet altijd werd dit opgevat als een gunstige eigentijdse dynamiek. In zijn essay *Die Grossstädte und das Geistesleben* (1903) had de socioloog Georg Simmel de overdaad aan sensoriele stimuli die de stadsmens moet ondergaan en mentaal te verwerken krijgt, aangewezen als de oorzaak van zenuwspanningen die tot neurasthenie konden leiden, een syndroom dat in de 19de eeuw vaak werd aangevoerd in psychiatrische studies. Het zou nogal drierig zijn indien we de mentale inzinkingen die zich bij Van Ostaijen en bij Joostens begonnen af te tekenen, daaraan zouden wijten. We weten dat ze niet genoeg hadden aan het leventje van een klerk of zondagsschilder, en dat ze allebei nood hadden aan vertier en roes, of het nu om cocaine, alcohol en/of om vrouwen ging. Dan is het niet verwonderlijk dat zij aan wisselende stemmingen onderhevig waren, zeker gelet op de ongewone



Jos Leonard (1892-1957) *De kunstenaar en zijn muzen*, 1918



Affiche Cabinet Maldoror, Brussel

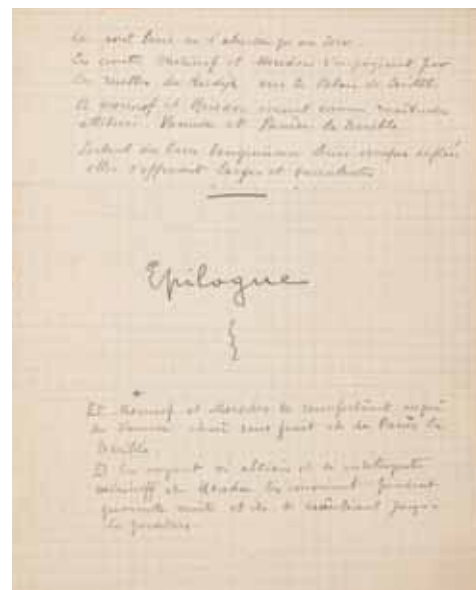
relatie die ze beiden hadden en de onstabiele levensomstandigheden. Dat Joostens al in die dagen werd geplaagd door een seksueel geladen nervositeit en diep kon wegzinken in depressieve ledigheid mag blijken uit het leesbare gedeelte van een brief die dateert van september 1921: “Zondag avond in de stad - *Bordeel* - Ik heb een apache kop - heel jonk - in een kotje ontdekt en ben de noodige “anstalten” aan’t doen.....!!!! Bobo ben ik beu. Elle n’a pas le sang chaud. [...] Weet niets meer van intellectualiteit - ben totaal verbeest - Zoo is het goed - Alles uitstel van Zelfmoord. [...] Zoo is alles goed, zonder romantiek, ook sterven zonder romantiek. Ziek van nervositeit: [...]. Atelier hanté zonder Bobo/ misschien [?] geklist - Ledigheid. Straks tochten naar ‘t apachekind - op zak... Alles erotiek - [...]”⁴⁹ Muls was zeker geboeid door het werk van een kunstenaar die zich omwille van “het contact met het leven” en ten bate van de kunst in de “schouwspelen van het nachtelijke stadsleven” stortte, maar had duidelijk morele reserves tegen het decadent klimaat dat “in die middens” heerste. Toch had hij gelijk wanneer hij schreef dat “het feestelijke, het opgetogene, het schijnbaar gelukkige maar *navrant-trieste*” van zulke gelegenheden in Joostens’ werk wordt belicht. Het feest en de erotiek zijn hoogstens bij machte om te teren op het uitstel van de dood. De *tristes* en de leegte die Van Ostaijen voorvoelde in een bar vol mensen, eisen hun tol na het feest.

Mais où est le Riedijk d’antan?

In december 1924 werden in het Cabinet Maldoror in Brussel, naast etsen van Picasso, een groot aantal tekeningen van Joostens tentoongesteld. Met deze tentoonstelling opende Geert van Bruaene in een kunstzaal in de Ruysbroeckstraat, een grafisch kabinet, “Le petit Maldoror” genaamd, dat deel uitmaakte van het Cabinet Maldoror, de “Centrale d’Art Plastique” die hij in 1923 had ingericht in het hotel Ravenstein.⁵⁰ Een maand later mocht Joostens schilderijen tentoonstellen in het Cabinet Maldoror. “Le petit Gérard” had de naam van zijn kabinet ontleend aan de Franse prozaschrijver en dichter Isidore Lucien Ducasse, die zichzelf de fictieve titel “le comte de Lautréamont” toedichtte. De “eerste zang” uit Ducasse’s *Les Chants de Maldoror* verscheen in 1868 in Parijs. Het prozagedicht werd een jaar later in de complete versie gepubliceerd bij een Belgische uitgever. Het werd een haast cultische bron van inspiratie voor de surrealisten.

Les Chants de Maldoror heeft het werk van Joostens, sterker nog: zijn mentaliteit en de stijl van zijn attitude, diepgaand en blijvend beïnvloed. Daarop geïnspireerd en gecharmeerd door de uitnodiging van Van Bruaene schreef hij *L’Histoire de Mérinof et Merédoc, ou les Hérodès selon le sens humain* (1925). Het werd in 1969 met licht gewijzigde ondertitel uitgegeven door de Belgische surrealist Marcel Mariën.⁵¹ Dit merkwaardig stuk proza, dat Joostens heeft opgedragen aan “de laatste graaf van Maldoror, Geert Van Bruaene” vertelt een geschiedenis die zich naar verluidt afspeelt op het einde van de veertiende eeuw. De notabele regeerders van het graafschap “de Riedijk” in Vlaanderen, “chef-lieu d’Anvers”, hebben het plan opgevat om alle kinderen onder de twee jaar te laten “verdwijnen”. De machtige “dames du Riedijk” verklaren zich bereid eraan mee te werken op voorwaarde dat zij de erogene uitsteeksels van de slachtoffers (“les pointes” en “le bout des tétons”) mogen houden. Het loopt uit op een wrede, bloederige orgie waarna de heren zich, begeleid door hun maîtresses “Vanuse et Panèse la terrible”, door de straten van de “Riedijk” naar het “Palais de Cristal” begeven. Joostens heeft de plechtige toon aangeslagen van de verteller in *Les Chants de Maldoror*, die de verbeelding niet wil afstemmen op het applaus voor nobele kwaliteiten van het hart, doch ten dienste wil stellen van “les délices de la cruauté”. De romantiek was al gesneuveld. Het kwam er nu op aan om alle banden te verbreken en komaf te maken met de burgerlijke orde. In *Les Chants* declameert de verteller dat hij “een pact heeft gesloten met de prostitutie om wanorde te zaaien binnen de families”. Geen betere manier om dit te doen dan door te huwen met een vrouw die een voorgeschiedenis had en als een prostituee werd gezien door de getuige.⁵² Het cultiveren van een aanleg tot kwaadaardigheid, nog een devies dat Ducasse zijn personage influistert, werd Joostens’ vermeende tweede natuur. *L’Histoire de Mérinof et Merédoc* is geen persiflage op het verhaal van Herodes de Grote, die er in de bijbelse geschiedenis van wordt beschuldigd een massale kindermoord in Bethlehem te hebben bevolen. Als er in *Les Chants* te lachen valt, dan met een onmenselijke lach die kinderen noch mensen spaart. Léon Bloy noemde het prozagedicht van Ducasse “vloeiende lava: krankzinnig, zwart en verslindend”.

In *Sélection* bracht André De Ridder verslag uit over de tentoonstelling die vanaf januari 1925 liep in het Cabinet Maldoror: “M. Paul Joostens a l’imagination obsédée par le sexe. Sa curiosité ne se trouve plus attirée que par ce qu’il appelle successivement des dames, des gonzesses et des salopes. Il ne quite guère les bordels du port d’Anvers, si ce n’est pour humer l’air à la Place St. Paul, qui est tout proche de cette rue de l’Ecluse in laquelle survit pour M. Joostens l’ancien Riedyk, ou pour entrer en passant dans un des multiples petits bars qui pillulent dans les environs et qui ne s’abstiennent pas de faire une concurrence bien déloyale aux maisons closes officiellement tolérées. Il s’est créé ainsi un petit monde à lui, très spécial, qu’il explore avec une curiosité amusée et une conscience un peu perverse, dans toute son étendue plutôt qu’en toute sa profondeur, et non sans se répéter quelquefois. D’ailleurs



Paul Joostens (1889-1960) Manuscript *L’Histoire de Mérinof et Merédoc, ou les Hérodès selon le sens humain*, 1925



Paul Joostens (1889-1960) *Mais où est le Riedijk d’antan*, 1937



Paul Joostens (1889-1960) *Réplique Poezeloezen op de Veemarkt*, ca. 1925

il pénètre dans ce monde interlope avec pas mal de littérature dans ses bagages...⁵³ Joostens was om meerdere redenen razend over de inhoud van de recensie en de bewoordingen. Op zijn tweede tentoonstelling in het Cabinet Maldoror waren effectief vooral werken te bezichtigen met onderwerpen van lichte zeden: *Ces Dames*, *Gonzesses*, *Effigies du bar*, enzovoort. Een aantal schilderijen heeft betrekking op buurten of gelegenheden van plezier: *Rue innommée*, *Cristal Palace*, *Riedijk*. Ondanks de omstandigheid dat hij was verhuisd naar Brussel, als geboren Antwerpenaar was De Ridder nog zeer vertrouwd met de buurt van Sint Paulus. De vele tekeningen met een religieus onderwerp die in Joostens' eerste tentoonstelling in Maldoror werden tentoongesteld, bleven onbesproken. Joostens werd in feite weggezet als een verstokte hoerenloper die enkel en alleen geobsedeerd was door het vrouwelijk geslacht. Zijn werk viel qua thema in herhaling. Geen woord over de artistieke kwaliteiten ervan. En al helemaal niets over zijn persoonlijke visie in verband met de expressie van het probleem van de seksuele miserie. Hoewel De Ridder zich erop liet voorstaan een verdediger van het Vlaams "expressionisme" te zijn, en ervoor pleitte dat de in classicismen verzande Franse cultuur moest herbronnen door in contact te treden met het "génie du Nord", toonde hij zich maar een koele minnaar van een kunst die ontsproten was aan de *genius loci* waaraan Joostens zo verknocht was.

"De Rie(t)dijk" is volgens Ger Schmook, die een zeer uitvoerige studie heeft verricht naar het ontstaan en gevarieerd gebruik van de toponiem, verbonden aan "een rond 1880 verdwenen middeleeuws stadsdeel" van Antwerpen.⁵⁴ Van wat Georges Eekhoud in zijn roman *La nouvelle Carthage* (1888) als een oord van plezier en verderf met zijn roemruchte bordelen, heeft beschreven, valt moeilijk een vaste en juiste lokalisering te geven vanwege de vele, soms ingrijpende veranderingen die dit stadsdeel sinds het einde van de negentiende eeuw heeft ondergaan. Het Antwerpse schipperskwartier "situeerde zich, nog voor de Schelde werd rechtgetrokken en de sloop rond het Steen en het Vleeshuis omstreeks 1880 was begonnen, langs de kaaien en in de omliggende straten."⁵⁵ Stukken werden afgebroken, straten gehalveerd. Zo kan Schmook met recht en reden schrijven dat het verleden van de Riedijk rond de eeuwwisseling "voor goed dicht ging", doch ongetwijfeld "nagalmt" en zijn sporen heeft nagelaten in de literatuur.⁵⁶ De 'wijkrestanten' (als we ze zo mogen benoemen) hadden voor Joostens een historische betekenis. Bovendien maakten ze, in het verlengde daarvan, voor hem een zeer persoonlijk beleefde biotoop uit die zijn plastische en literaire verbeelding sterk heeft aangesproken. Het belang dat hij er al in de twintiger jaren aan hechtte, bleef onaangestast gedurende zijn leven.

Op 21 december 1946 haalt hij in zijn dagboek uit naar de globetrotters, pakketbootreizigers en lieden "sans Terre, sans Race, sans Sol" die de Rede van Antwerpen maar smerig, vuil en lelijk vinden. Alsof we ons tevreden zouden moeten stellen met hangars in rechte lijn, de Schelde, de Onze-Lieve-Vrouwetoren, het Steen, het stadhuis ... "Mais il n[ous] reste un quartier. Riedijk subsiste, et les alentours de la vieille Boucherie, Palingbrug, Marche au betail et Burghtgracht. Ruelles de la Prostitution, du matelot et du crime. St Paul Eglise du Calvaire. Eglise des pauv' putains. Docks, bassins hangars, cafés, pic up femmes [sic]." Na deze rondleiding heeft hij nog een boodschap mee te geven: "Les Intercontinentaux devaient savoir que la Rue de L'Ecluse et son Cri[s]tal Palace [onderlijning door Joostens] commurent une vogue universelle. Au lieu de médire du Port d'Anvers [...], ils devraient se souvenir de Bruges sous Maximilian, daignant se documenter des festes des Ducs de Bourgogne et du Riedijk."⁵⁷ In een dagboeknotitie van 1933 had Joostens een gelijkkluidende reserve uitgesproken tegen een oppervlakkige, toeristische visitatie van een historische stad als Antwerpen: "M. Avermaete [auteur van *Synthèse d'Anvers*] Antwerpen bestaat niet. [...] Men vraagt zich af wat vreemdelingen in Antwerpen komen doen. Er is niets. Zij zullen u zeggen: de haven, de kathedraal, de musea, de dierentuin. Dat alles bestaat niet. Dat staat in de Baedeker, en dat is niet genoeg."⁵⁸ Wat in zulke toeristengidsen is terug te vinden is niet meer dan een lege maquette van bezienswaardigheden. "Pour nous chaque pavé de ce quartier mal famé raisonne d'aventure et de miracle. C'est tragique comme Montmartre sa Butte [...]". De feestelijke verbeelding waarmee hij zijn eigen wederwaardigheden en beleving van de Riedijk weet in te passen in een roemrijk verleden van de buurt, overschrijdt, dat is evident, het kader van (een reconstructie van) de historische waarheid, zoals Schmook mocht vaststellen toen hij meende Joostens te kunnen 'betrappen' op een "fantasietje op het bestaan van werkelijke dijkgraven aan de Rie": "hij, Joostens, schrijft een brief vanuit ... Riedyk d'Anvers, alsof in 1388 een "Riedykgraaf in ... Vlaanderen" (dat zou toch Brabant moeten zijn!) geleefd heeft".⁵⁹ Schmook heeft de draagwijdte van diens verbeelding een beetje onderschat, want hij realiseerde zich kennelijk niet dat Joostens een joostensiaanse kaart van het Bourgondische rijk in het hoofd had waarvan de grenzen (in tijd en ruimte) op eclectische wijze met diens culturele voorkeuren dienden overeen te stemmen. In dat rijk was geen plaats voor een 'Hollandse' extensie van het Frans-Vlaamse Bourgondië, omdat Joostens perk en paal wilde stellen aan de activistische droom van een Groot Nederland of Dietsland. Er moest wel plaats zijn voor de glorie van de gotiek en het historisch verleden van noordse steden als Brugge en Antwerpen.

Joostens' kritiek op een toeristische vervlakking kan geheel verkeerd worden begrepen als een conservatieve reactie tegen een onafwendbare moderne, kosmopolitische trend. Het toont misschien



Paul Joostens (1889-1960) *À St Julien*



Paul Joostens (1889-1960) *Sint-Pauluskerk*



Paul Joostens (1889-1960)

Vrouwen in bordeel, 1923





Paul Joostens (1889-1960)
O Basilique de Cristal, 1924



Paul Joostens (1889-1960) *Salopes*, 1921

juist aan dat de “internationale” avant-garde niet per se haaks stond op wat men (nog altijd toeristisch-kosmopolitisch) de “couleur locale” noemt van niet restloos te universaliseren culturen of sub-culturen. In juli 1925 schreef Joostens een tekst over de “Paroisse de Riedyk”. Voor zover bekend heeft er, strikt genomen, nooit een parochie onder die naam bestaan. Joostens vereenzelvigde de parochie van Sint-Paulus met de buurt. Bij de tekst hoort een tekening: *Fermeture de la paroisse de Riedijk*. De aanhef klinkt als een petitie. “La fin tragique et plénipotentielle de la commune libre soudainement violée par les amphibiens du Potentat! L'Élimination des maisons d'ammistie publique vive et moyenne au sein du quartier fluvial nous incitent à prendre pied humain dans l'anthropologie de basse-cour entretenue dans ces lieux.”⁶⁰ Joostens drukt zich nogal afstandelijk uit. Het “neerhof” van de Veemarkt, de “poules” als menselijk pluimvee, zijn het onderwerp van antropologische studie. Het herinnert aan de tijd dat schrijvers en kunstenaars naar de buurt kwamen om er te zoeken naar “vlezige” vrouwen die, volgens Rubensiaans voorbeeld, niet zouden mistaan op een weelderig schilderij. Afgezien van het feit dat Joostens afkerig stond tegenover dat schoonheidsmodel, brak hij met overtuiging een lans voor de vrouwen die zich in “de tempel van kristal” energiek en onverzwakt wijdden aan hun taak, terwijl de “poules à corset” (zij die zich binnen of buiten het huwelijk als legitieme prostituees gedroegen) “de vogel elders pleegden te purgeren”.

Sinds de verstedelijking en vooral na de Eerste Wereldoorlog was het aantal prostituees aanzienlijk toegenomen, wat door stadsbesturen als een gevaar werd gezien voor de openbare zeden en de volksgezondheid. Bordelen waren plaatsen waar geslachtsziekten werden doorgegeven. Vroeger werden straten of wijken met teveel bordelen gesloten of gesloopt om de prostitutie en de risico's die het meebracht, in te dijken. Om die reden is de “rosse buurt” (“the red light district”) in Antwerpen meermaals naar een andere buurt verdreven of verhuisd. In de zeventiende eeuw verhuisden veel hoertjes naar de Riedijk. Een zeer drastische verordening kwam van de katholieke burgemeester van Antwerpen, Frans Van Cauwelaert. Deze vaardigde in 1925 een verbod uit op prostitutie in de stad, wat een nieuwe uittocht van hoeren zou teweegbrengen. Leonard werd hierover terloops, in een brief van 26 juni 1925, bericht door Joostens: “Voorts heeft V. Cauwelaert maatregelen genomen aangaande zeker instellingen van openbaar nut. Indien U de Kristelijke Kunst en het Huis van Kristal wilt bezoeken, haast u want 't sluituur is nabij”. Met de nodige ironie voegde Joostens er nog aan toe: “spreekt van zelf dat voor ons, getrouwde mensen, dit alles geen belang heeft.”⁶¹ Het staat buiten kijf dat Joostens zich, spijts zijn huwelijk met Mado in 1924, dienaangaande niet gebonden voelde door morele katholieke overwegingen, en een voorstander was van het “openbaar” en persoonlijk nut van bedoelde “instellingen”.

Dat hij niet de enige was in avant-gardekringen, blijkt uit een aantal brieven van Mesens. Via Mesens, die voor Van Hecke werkte, probeerde Joostens werk te verkopen en meer toegang te verkrijgen tot *Sélection* en *Le Centaure*. Op 8 juni 1925 meldt Mesens aan Joostens: “J'ai écrite à Mr. Van Cauwelaert afin d'obtenir de ce dernier un interview pour “Oesophage”. Voici que le chef du cabinet du Bourgmestre me répond de passer demain à l'Hôtel de Ville d'Anvers entre 10 et 12 heures du matin.”⁶² Mesens had de intentie om samen met Van Ostaijen naar de plaats van afspraak te gaan, maar omdat deze op dat ogenblik in Duitsland vertoefde, deed hij een beroep op Gaston Burssens. Over de bedoeling van het interview brengt de inhoud van een op 3 juni 1925 naar Joostens verzonden brief uitsluitel: “Savez vous que j'ai adressé à Mr. Van Cauwelaert une lettre pour lui demander des explications sur l'ordonnance de fermeture des maisons de tolérance.”⁶³ Joostens werd door Mesens mee uitgenodigd voor het onderhoud met de kabinetchef. Niets duidt erop dat hij erg gemotiveerd was om daarop in te gaan. Het gebrek aan (communicatieve) daadkracht dat Seuphor hem later heeft verweten, speelde hem toen al parten, wat niet verzekert dat een politiek debat in dit geval zou geloofd hebben. Voor Joostens was het een betreurenswaardige, doch uitgemaakte zaak. Zoals heel toneelmatig wordt uitgebeeld in de tekening, was het doek al gevallen over de Riedijk, althans voor de prostituees die er van oudsher het hart, de ziel en het lijf van waren (geweest). Het weerhield hem er niet van om te participeren aan het avant-gardistisch tijdschrift *Oesophage*, waarvan het eerste en enige nummer verscheen in maart 1925, en waaraan o.a. ook Francis Picabia en Kurt Schwitters hebben meegewerkt.

De aanklacht die Joostens formuleerde met *Fermeture* (tekst en beeld) bleef ‘in eigen werk’. Ze werd niet openbaar geuit. Met foto's probeerde hij schilderijen te slijten via Mesens. Daarenboven hengelde hij naar een toezegging voor de publicatie van een aantal geschriften die eveneens aan de Riedijk waren gewijd. Daar kwam evenwel niets van in huis, ondanks de eventuele instemming van Van Hecke. Het huis in kwestie (*Sélection*) had twee bestuurders en De Ridder was er één van. Inzake financieel beheer was hij de deskundige, en wat Antwerpse aangelegenheden betrof was hij bovendien de uitgelezen correspondent. Wegens het uitblijven van een toezegging of publicatie, had Joostens eerst aan Mesens om terugzending verzocht. Op 17 april 1924 maande hij De Ridder aan om de manuscripten die hij naar eigen zeggen aan Van Hecke had gestuurd, zo spoedig mogelijk terug te zenden, nadat hij blijkbaar ook Marlier erover had gecontacteerd: “Je suppose qu'ils sont en votre possession et G. Marlier n'a pas pu me les remettre.”⁶⁴ Het is niet onlogisch dat ze al

die tijd bij De Ridder lagen. Heeft deze niet op de manuscripten gealludeerd in zijn recensie van de (tweede) tentoonstelling in Maldoror door te vermelden dat Joostens zich “avec pas mal de littérature dans ses bagages” had begeven in het “sluikwereldje” van de Riedijk? Joostens moet na de ontmoedigende bespreking die De Ridder van zijn schilderijen had gegeven, vermoed hebben dat hij het was die niet te vinden was voor een publicatie in *Sélection*. In elk geval kreeg De Ridder jaren later nog een ‘ereplaats’ toegewezen in de galerij van haatprenten die Joostens ophing van machtige notabelen van de cultuurwereld. De Ridder wordt door hem bespot en afgeschilderd als een stotterend konijn. Hij die er prat op ging Permeke te hebben gelanceerd en geregeld naar Parijs toog “non pas pour voir les petites femmes mais pour acheter des livres”, moest het ontgelden omdat hij geen respect had getoond voor de Riedijk, de hoertjes van zijn geboortestad en de graaf die er nog woonde.⁶⁵

“Il s'est créé [...] un petit monde à lui, très spécial”. Met deze woorden had De Ridder willen typeren wat de Riedijk voor Joostens betekende. In feite ging het niet om een ingebeeld pervers wereldje, maar zoals historica Eliane van den Ende terecht schrijft⁶⁶, om een “wereldplek”, waar ook de dichter Max Elskamp huisde nabij de Schelde en de wereldzeeën. De Sint-Pauluskerk met haar gemengde architectuur van gotiek en een renaissance torentje, haar kunstschaten en vooral haar beeldentuin en de Calvarieberg. “A l'ombre du Calvaire, de la Boucherie et de St. Paul se transmet l'odyssée du Clandestin et de l'Artificiel.” schreef Joostens.⁶⁷ Werd Parijs wel eens het Sodom van de moderne tijd genoemd; in zijn eigen geboortestad lag dit eigentijdse Sodom, dit beloofde land vol naar de smaak van Baudelaire gemaquilleerde “femmes anti-naturelles”, voor het grijpen. Een clandestien bedrijf van kleinere hoerenkotjes waar De Ridder zich aan stoorde, had zich in de schaduw van de kerk, op en rond de Veemarkt gevestigd. In *O Basilique du Cristal !*, een tekst die Joostens zelf december 1924 heeft gedateerd, is dit neerhof de plaats waar “de meisjes” verzamelen na de processie: “Après que la vénérable procession eut parcouru le Riedijk et qu'une bénédiction général eut salué les immeubles, les filles de la Basilique joignirent le cortège Marché au bétail.”⁶⁸ In tal van tekeningen heeft Joostens het thema van de ontucht met ordelijkheid en kerkelijke tucht verbonden. De meisjes schrijden voort in stoet of marcheren in colonne. “Les colonnes de la basilique” voegen twee werelden samen in een historische fantastiek. In *Sodome moderne* (1924) komen de hoertjes minder gedisciplineerd in groep naar buiten. Vanonder hun rokken komen dieren in hybride vormen tevoorschijn: de honden van Sodom met hun lange, kronkelige staarten, instrumenten van de sodomie, het ‘bestiale’ verkeer binnen en buiten de geslachten; en een eigenaardig, als sfinx gecooiffeerd wezen dat de wijze, katachtige geslepenheid van de vrouw in deze materie vertegenwoordigt.

Hoe een kloosterkerk van de Dominikanen in het Schipperskwartier kwam te liggen, was voor Joostens geen toeristische wetenswaardigheid. Het was een concrete en historische realiteit die zijn verbeelding prikkelde, juist vanwege de versmelting van het katholieke verleden met een moderne wereld waarin de seksualiteit opzichtiger dan ooit aanwezig was. Deze versmelting stond niet buiten of los van zijn persoonlijk verhaal. Op zich vormde de geschiedenis van de kerk en zijn omliggende bezienswaardigheden een trigger om te fabuleren en associaties te ontwikkelen in een artistieke en tevens zeer persoonlijke context.

De Antwerpse dominicanen waren in de zeventiende eeuw fervente reispromotoren van de Jeruzalemvart. Omdat bedevaarten naar het Heilige Land gevaarlijker werden door de in de Balkan oprukkende Ottomanen, werd het plan opgevat om het kerkhof naast de kloosterkerk om te vormen tot een meditatieve beeldentuin die voor gelovigen een spirituele *ersatz* moest worden voor het verre Jeruzalem. Zonder hun thuisstad te verlaten konden zij zich zo alles voor de geest halen wat nodig was om Jezus' lijden, sterven en verrijzenis als het ware ter plekke te beleven. Achteraan in de tuin beeldt een rots de Calvarieberg uit. Daaronder een crypte die een kopie bevat van het graf van Jezus. Het is niet overdreven te gewagen van een geïnverteerde vorm van religieus toerisme. In die zin was de plek in Joostens' ogen historisch onmiskenbaar internationaal. In de tekening is de Olijfberg met goudverf bekleed. Joostens kon er desalniettemin niet aan weerstaan nog een pikant detail toe te voegen. Naast de getraliede grafkapel probeert een vrouw tevergeefs aan het purgatorium te ontkomen. Is zij de bijbelse hoer Maria Magdalena die Jezus ontmoet in het “levend toneel” van de beeldentuin, zonder aan haar lot als zondares te ontsnappen?

Barème théologique (1924), een nauw met *Sodome moderne* verwante, gekleurde tekening, toont een andere hoek van de Riedijk: het Vleeshuis gezien vanaf de Burchtgracht. De tunnel onder het gewelf leidt naar de Palingbrug. Tegen de noordgevel van het Vleeshuis, naast deze tunnel, nog een Calvarie. Zoals men aan de hand van het kwik in een barometer dat stijgt of daalt, kan zien welke richting het uitgaat (met het weer), moet de bezoeker van deze straat uitmaken of hij via de brede trap treden van de helling dichter bij het calvarietafereel op de Bloedberg wil komen, ofwel met minder spirituele bedoelingen naar ‘lager’ gelegen krochten wil afzakken. De naakte figuur, links van de Bloedberg, heeft zijn keuze gemaakt. De ganse straat mag weten dat zijn lid in ‘gezegende’ toestand verkeert. Naast een kruisbeeld komt zijn ‘verrijzenis’ blasfemisch over, al zou dit



Paul Joostens (1889-1960) *Sodome moderne*, 1924



Paul Joostens (1889-1960) *Barème théologique*, 1924



Oesophage, Brussel, maart 1925



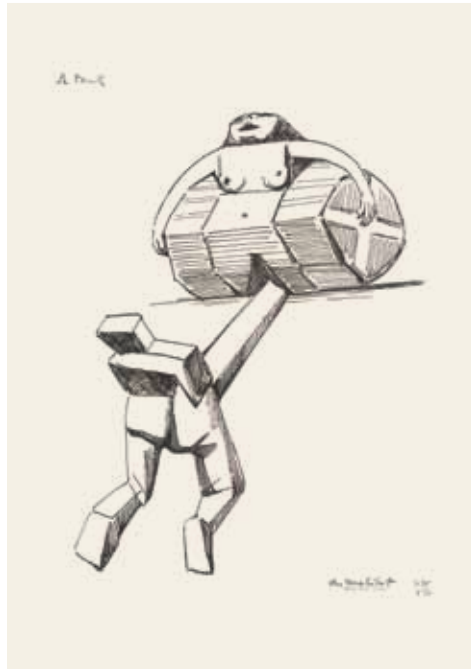
70

Paul Joostens (1889-1960) *Sodome moderne*, 1924



71

Paul Joostens (1889-1960) *Barème théologique*, 1924



Paul Joostens (1889-1960) *Le Tank*, 1925

in de kwestieuze buurt niet veel opzien hebben gebaard. Joostens heeft van zulke details veelvuldig gebruik gemaakt om zijn 'pointe' te maken. De tekening illustreert hoezeer hij, niettegenstaande de experimenten om de figuratie in verregaande mate tot abstractie te brengen, teruggrijpt naar de symbolistische beeldtaal. Het laat hem toe een geestelijke én geestige inhoud te geven aan zijn werk. Door het stroeve en de statische sérieuxheid van het symbolisme te bewerken met humoristische toetsen en provocerende accenten, slaagt hij erin door en door modern te zijn zonder het kind met het badwater buiten te smijten. Als poëtisch element was water heilig voor de symbolisten. Aan de horizon, achter een trapgevel, fonkelt de Schelde als een goudader, een vergulde poort naar de wereld.

De tekening bevat meer elementen die op een schommeling van de barometer of contrasten wijzen. De twee vrouwen op de voorgrond nemen respectievelijk de houding of gestalte aan van een odalisk of courtesane, en van een religieuze figuur die veel weg heeft van een piëta van Georges Minne, de symbolistische expressionist uit de eerste groep van Latem. Of de heilige Ursula haar maagden echt kan beschermen lijkt twijfelachtig. Ze knielen niet samen en zijn niet solidair devoot. Sommige maagden vertonen een zelfzekere, misschien iets te uitdagende pose voor deze buurt. Evenals in theologische disputen over het geslacht van engelen, kan de dubbelzinnigheid perfect in twee verschillende richtingen kantelen.

De vermenging van de Antwerpse Riedijk met het historisch verleden van andere steden in bepaalde regionen van het "Bourgondisch rijk" (Parijs, Brugge), was voor Joostens meer dan een fantasierijk gegeven. Het werd een integrerend onderdeel van het repertoire van zijn mythische verbeelding. Zijn fictiegeschriften uit die tijd bevatten reeds een mix van moderne attributen en traditionelere elementen. In *O Basilique du Cristal!* hebben Brugse zwanen de zendmasten gereeweerd van het draadloos transmissie systeem (T.S.F.) dat in de scheepvaart werd gebruikt. Na het vertrek van koning Cunégonde voltooit de kapelmeester van de Antwerpse basiliek het laatste lied van Parijs "Toujours - Jamais". En als de koning dood is, "wandelen de zwanen door de straten van Brugge". Geen reden om het "Bal de Cristal" te missen dat in Antwerpen doorgaat.

Als Joostens op het einde van de jaren dertig een grote serie collages produceert, blijkt deze historische verbeelding niet uitgedoofd te zijn, maar integendeel aangevuld en versterkt met nieuwer, soms aan het surrealisme ontleend beeldmateriaal. De gotische duivels van de Notre-Dame in Parijs hebben een ontmoeting met de zwanen van Brugge. De "maagden" van de Riedijk zijn gegroeid en in moderne zin geëvolueerd. Als magazinegirl of Hollywoodstar zijn ze uitdagender dan ooit. *Mais où est le Riedijk d'antan?* (1937) geeft een veranderd decor te zien. Joostens ontdekt een ultramoderne mystiek in de cinema en is gefascineerd door de "geometrie" in de spektakels van Hollywood. Tegelijk lijkt hij ervoor beducht te zijn dat de vrouw die in de moderne maatschappij steeds zichtbaarder is geworden, haar verleidingsmacht heeft uitgebreid, tot ver buiten de grenzen van het bordeel.

Poules de luxe, Poules de Cristal

In het Schipperskwartier kon eenieder wel een gelegenheid vinden naar zijn gading en zijn portemonnee. Onder de bijzondere bordelen die Eekhoud opsomt in *La nouvelle Carthage*, moet *Cristal Palace* veruit het meest befaamde zijn geweest. Het was gelegen in de Spuistraat (later Gorterstraat). Het verkrotte pand werd na instorting in 1968 gesloopt en niet heropgebouwd. Het leeft nog enkel voort in zeldzame foto's, getuigenissen en enkele schilderijen en tekeningen, voornamelijk van Paul Joostens. De naam van het bordeel was niet uniek. Hij verwijst naar de wanden die met spiegels waren bekleed. Tijdens de Eerste Wereldoorlog richtten Duitse officieren in Brussel een café in als bordeel voor soldaten. De spiegelzaal van *Café Cristal Palace* is te zien op het schilderij van Otto Dix. Door spiegels kon men het interieur en de dames vanuit meerdere hoeken en van alle kanten bekijken. Ook in Parijs heeft, in het begin van de twintigste eeuw een bordeel met de naam *Cristal Palace* bestaan in de Rue de Colbert nr 8.⁶⁹ Dit huis van plezier ging met de Tweede Wereldoorlog verloren. In Parijs brak tijdens het interbellum een gouden tijdperk aan voor de luxueuze bordelen, waar de elite zich kwam amuseren met spijs en drank, dans en seks. Het was *bon ton* om veel aandacht te besteden aan de speciale decors die zowel aan een behoefte aan luxe en comfort als aan een verlangen naar distinctie en exuberantie moesten voldoen. Oosters ingerichte boudoirs en historische decors maakten het verschil. Met zijn Oosters-Byzantijnse zuilen en bogen kwam het *Cristal Palace* in Antwerpen destijds tegemoet aan deze mode of kon het zich daaraan minstens 'spiegelen'. Zoals in de music-halls werd gezorgd voor een gecombineerd aanbod dat in een bordeel wel vooral op seksueel contact was gericht: men kon er dansen, iets drinken, spiegeleieren eten en met een vrouw of meisje "naar boven gaan". Volgens Eekhoud waren "verse Engelse meisjes" een specialiteit van het huis, dat al langer op een internationale reputatie kon bogen.

Henri-Floris Jaspers heeft "Crystal Palace" in 1993 opnieuw ter sprake gebracht als een gelegenheid die het verdient om herinnerd te worden in de context van de geschiedenis van de Antwerpse avant-

garde: "Dat berucht, eerst chic en dan vervallen oord van plezier, door Paul Joostens vereeuwigd, werd in de jaren twintig door Van Ostaijen en zijn vrienden druk bezocht."⁷⁰ Of de kompanen van de *Bond Zonder Gezegeld Papier*, die in de jaren twintig, na de terugkeer van Van Ostaijen uit Berlijn, al ferm met elkaar overhoop lagen, zich in elkaars gezelschap naar het bordeel plachten te begeven, is allerminst gezegd. Van de vermeend "drukke" frequentie van hun bezoeken aan *Cristal Palace* is geen bewijs voorhanden. In september 1920 gaf Van Ostaijen vanuit Berlijn commentaar na een voorval waarover Peter Baeyens hem bericht had: "Je lange brief met geweklaag over het geval in het lokaal of pand 'Kristal Palast' genaamd, heb ik gelezen. Dat mijn prediken tegen den onkuischaard nutteloos zou zijn, had ik vermoed. Doch ten minste had ik van u wijzelijk verdeeld ofte gedistribueerd levensgenot kunnen verwachten. Wie te veel op eenmaal geniet, gaat ten gronde. Dat is een maxiem door alle genietters beaamd. En daarentegen hebt gij gezondigd en daarvoren werd gij gestraft."⁷¹ Uit de bewoordingen van Van Ostaijen blijkt niet bepaald dat hij op dat moment al tamelijk goed vertrouwd was met het "lokaal of pand", laat staan dat hij er zelf ervaringen had opgedaan. Dat Joostens er meerdere keren is geweest, kan wel worden beaamd en gestaafd. Geen andere kunstenaar van de Antwerpse avant-garde heeft het bordeel zo plastisch en pregnant "vereeuwigd" met zijn werk.

We mogen niet onvermeld laten dat het Antwerps bordeel, zoals André De Ridder wist te melden, naar "lokale geplogenheid" werd bezocht door kunstenaars die deelnamen aan de Salons van de vereniging *Kunst van Heden*. Onder de genodigden die na het bij zulke gelegenheid ingerichte banket nog andere geneugten opzochten, waren op 28 mei 1921 o.a. Ensor en Rik Wouters present in het bordeel.⁷² Deze groepsbezoeken werden door Wouters zelfs in enkele tekeningen vastgelegd. In een niet gedateerde brief bracht Joostens verslag uit aan Leonard over een escapade die hij zelf had meegemaakt: "[...] 't banket was prachtig. Zooveel gegeten dat ik er nog ziek van ben - en dan bij Madam geweest in de Spiegels - ik was wel een beetje zat - 4 uur thuis gekomen".⁷³ We mogen aannemen dat de feestelijkheden verband hielden met het Salon van *Kunst van Heden* dat op 29 april 1922 werd geopend. Joostens was één van de exposanten. Waarschijnlijk werd hij bij deze gelegenheid vergezeld door andere kunstenaars die eveneens deelnamen aan de expositie.

Joostens is nooit de aangewezen persoon geweest om zich bloot te geven in groep. Zijn "onderzoek" over het "Eeuwig vrouwelijke" en zijn "études des moeurs" rond prostitutie - in geschriften schuwde hij de term "seksuele zoektocht" omdat zijn attitude van bestudeerde gereserveerdheid tegenover vrouwen erdoor leek ondermijnd te worden - hadden niet veel gemeen met de direct gedeelde brutaliteit van een ontluisterende weergave van beoefende seksualiteit zoals die ons door Dix door de strot wordt geduwd. De overdosis aan realisme die Dix nodig had om "de waarheid" te forceren, stemt noch stilistisch, noch ten gronde overeen met het soort verisme dat Joostens wilde doordrijven. In dat opzicht heeft Muls bij zijn bespreking van de feestelijke bar- en bordeelscènes die Joostens had geschilderd, de opzet juist geduid: "Het is geen weergave van werkelijkheid, het is een ontleden van geestelijke indrukken". Aan die indrukken ligt de intuïtie van een levensaanschouwing ten grondslag die contact met het leven vereist en tot uitdrukking moet worden gebracht in een kunst die intuïtie, indruk en expressie verbindt. De intuïtie beperkt zich niet tot het momentane van de impressie; ze strekt zich uit tot het verleden en de voedingsbodem van onze ervaringen. "Nos premières amours" - ja dat is 't - men verwezenlijkt het nooit - Ik moet bekennen dat wanneer ik tegenover een Muse uit het Spiegelpaleis zit mijn bewonderend ontzag geen grenzen kent voor de Superioriteit van die Levensaanschouwing⁷⁴ schrijft Joostens in februari 1922. De bewondering gaat gepaard met ontluistering. De ontluistering schuilt zowel in het "navrant trieste" van bordelen (Muls), die Joostens "asiles de misérabilité" noemt, als in de omstandigheid dat de realiteit nooit voldoet aan een ongrijpbaar verlangen, een eerste liefde. De confronterende excitatie om tegenover een prostituée te zitten, hield voor Joostens niettemin een sensuele ervaring en een realiteitstest in waarop hij, meer nog dan op de seksuele handeling, belust was als kunstenaar. Rond dezelfde periode begint hij een "map" aan te leggen met tekeningen die men als de keerzijde van de erotische betovering zou kunnen aanzien: in *Les mollusques* wordt "het machtige raderwerk onder het vijgenblad" getoond, de listen van de natuur, het bestiale geweld van de copulatie... Een symbolistische taal van verstilde tover en verfijning, gekruid met een vleugje ironie en allegorische humor, was niet geschikt om deze seksuele "mechanica" te verbeelden. In het dadaïsme vond Joostens het sarcasme en de juiste middelen daarvoor.

Cristal Palace is één van de werken die Joostens in januari 1925 tentoonstelde in Maldoror. In de ICC-retrospectieve in 1976, is een werk opgenomen dat dezelfde titel draagt.⁷⁵ Er zijn echter goede redenen om aan te nemen dat het in 1925 tentoongestelde werk het schilderij (olieverf op papier) is dat hier wordt afgebeeld. Pierre-Louis Flouquet, die het Brusselse avant-gardetijdschrift *7 Arts* had opgericht in 1922, heeft de tentoonstelling bezocht. In zijn bespreking ervan staat dit werk niet toevallig centraal. Het is zeer opmerkelijk dat Flouquet, die na een kubistische fase steeds verder was gegaan in een sterk abstraherende vormreductie, zich, in tegenstelling tot De Ridder, vrij positief uitliet over Joostens' werk. Dit had misschien te maken met een loyaliteit onder kun-



Paul Joostens (1889-1960) *Excitation pornographique*, 1919



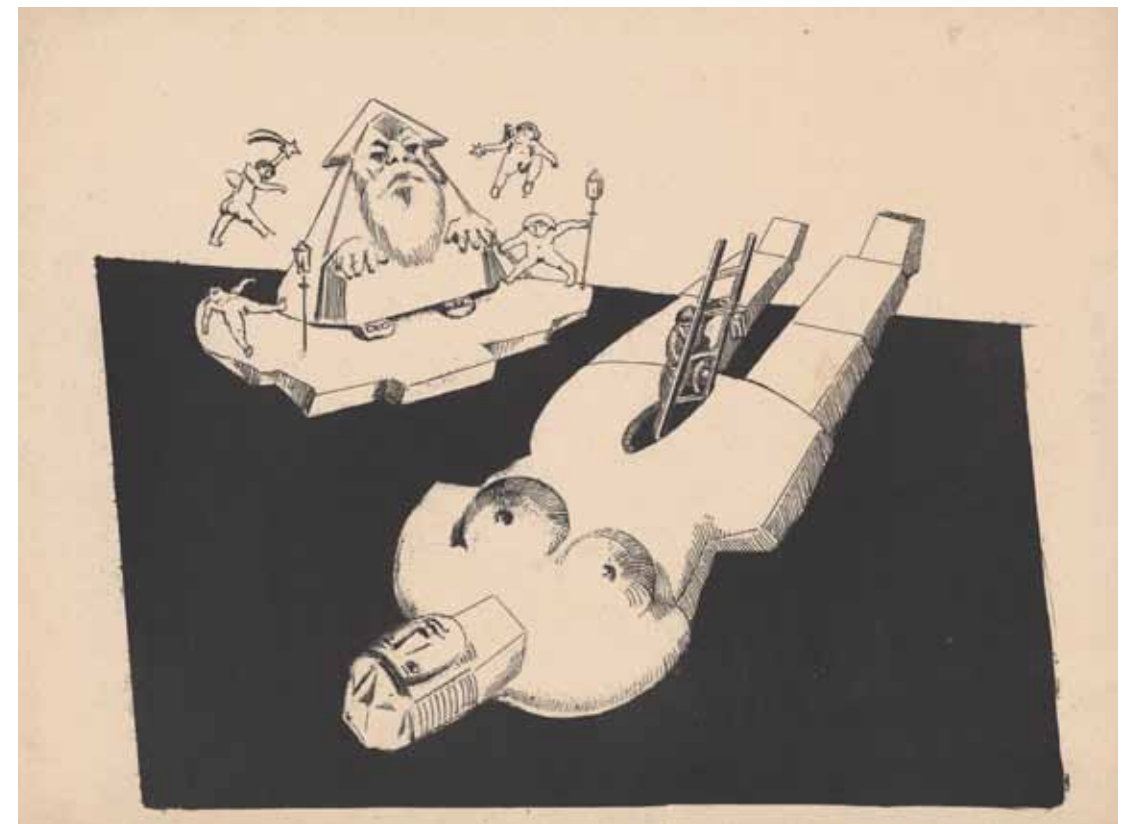
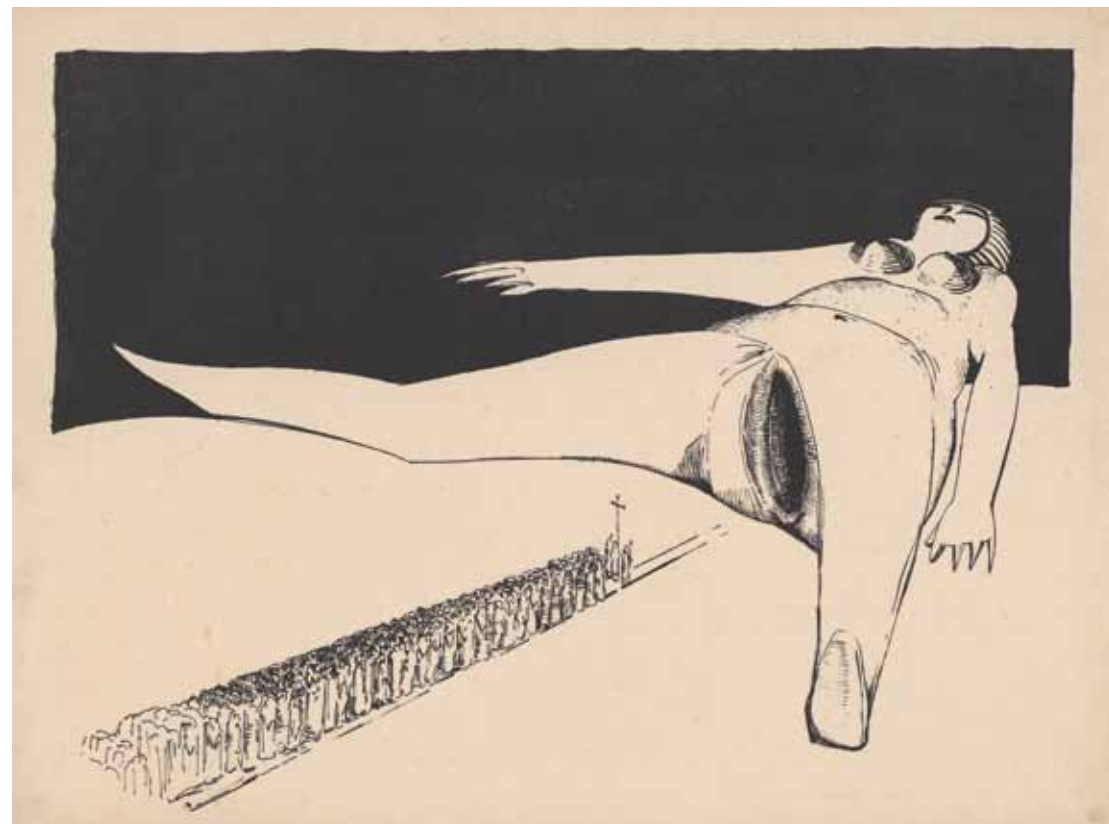
Paul Joostens (1889-1960) *Les Mollusques*, 1925



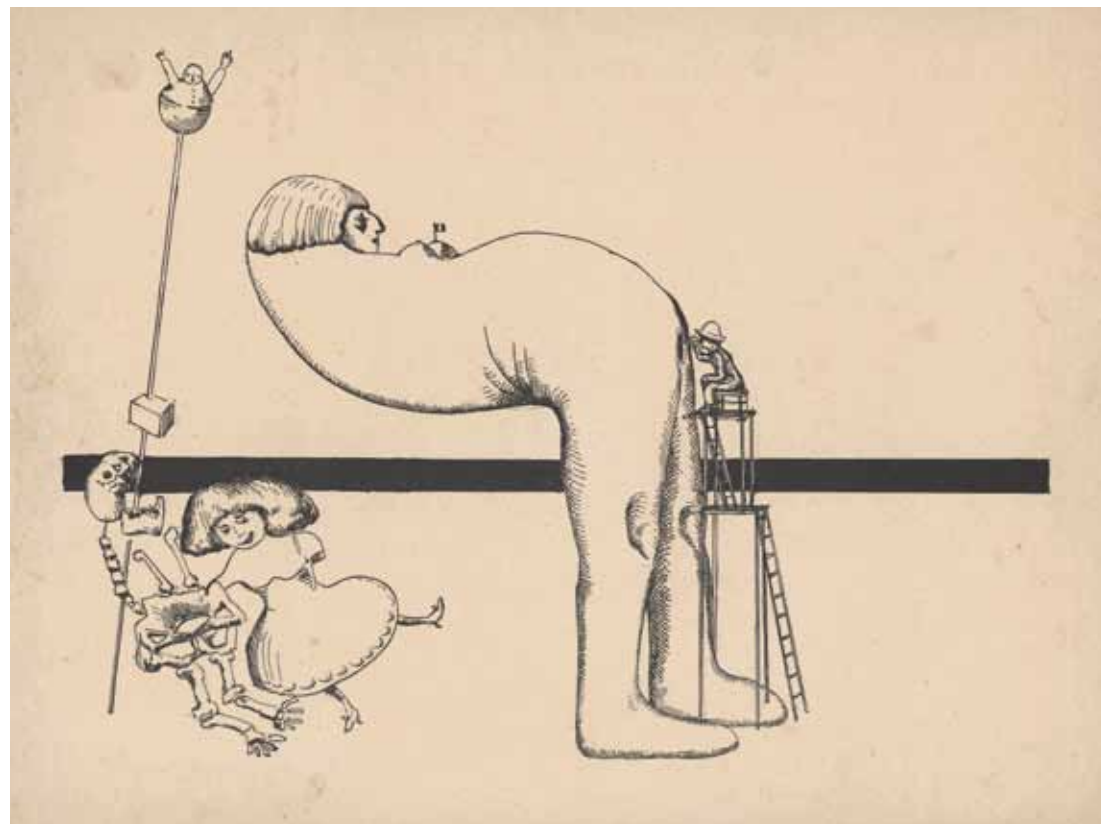
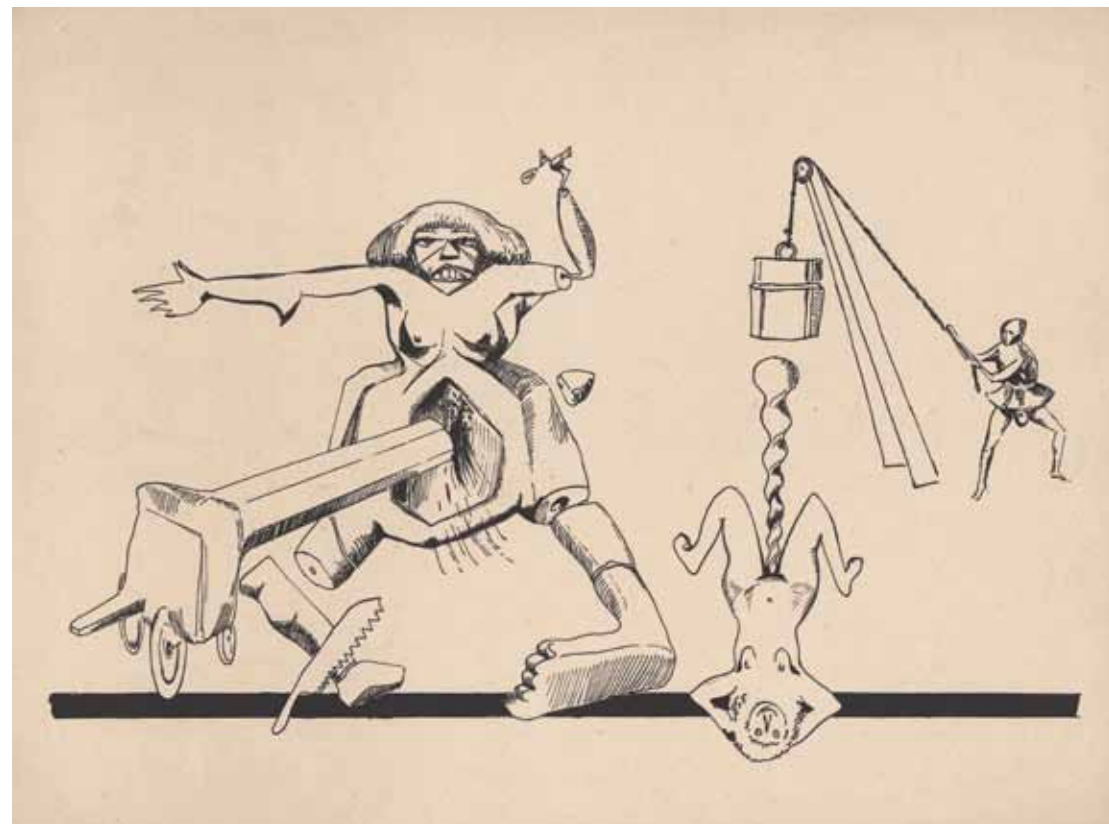
Paul Joostens (1889-1960) *Avion*, 1925



Paul Joostens (1889-1960) *Barnaise*



74



75



Paul Joostens (1889-1960)
Cristal Palace, 1924





Paul Joostens (1889-1960) *Bar*, 1924



Pierre-Louis Flouquet (1900-1967) *Dancing*, 1920

stenaars die de radicale avant-garde vertegenwoordigden en verdedigden, en/of met het feit dat de plastische vervorming bij Flouquet een psychische band behoudt met het figuratieve gegeven. Om 'zuiver' plastische redenen vond Flouquet het oninteressant dat deze band van zijn vormelijke essentie wordt weggeleid door een anekdotische inhoud die uiterlijk wordt weergegeven of indirect wordt gesymboliseerd: "La valeur calculée d'une ligne, l'angle d'une courbe sont révélateur de la qualité psychologique d'un artiste sans qu'intervienne des symbolisations, fatalement indirectes et contrariant l'exercice plastique." Volgens hem schuilt er een "constructeur" in Joostens waardoor het anekdotische onmiddellijk wordt overstegeen. "Avec plus de cérébralité, Joostens considère le déroulement psychique et la réalisation objective de ses désirs. Une forme scénique apparaît. Le symbolisme se fixe. Il s'isole du décor, (autrefois participant dynamiquement à sa réalisation), y évoluant plutôt que s'y mêlant."⁷⁶

Flouquet had de cerebraal-vormelijke synthese die Joostens in *Cristal Palace* heeft gelegd, scherp gezien en aangevoeld, zonder zich te storen aan de banaliteit of de schunnigheid van het onderwerp of zich toe te spitsen op een anekdotische inhoud. Alle aspecten die hij aanhaalde in zijn recensie, zijn in het betreffende werk aanwezig. De vormelijke en plastische kanten van Joostens' cerebrale oefening zijn nog duidelijker af te lezen aan de verschillende voorstudies en versies die hij ervan heeft gemaakt.

In de grote krijttekening op bruin papier wordt het interieur van het bordeel herkenbaar, want gedetailleerd uitgebeeld. Bovenaan wordt de voorgestelde ruimte, die druk bevolkt is met prostituées, begrensd door de bogen in het voorste gedeelte. Naar onderen is zij omzoomd met een geometrisch vloermotief. De gelaagdheid tussen de voorruimte en de trappen en gangen achterin; de schuine kanteling in het motief onderaan; en het modelé in krijt creëren een diepteperspectief. Van de inkt-tekening, die in het bezit was van de schrijver Paul Alleman, met wie Joostens bevriend was, wordt een duplicaat op kalk bewaard in Mu.Zee Oostende. De uitwerking van het gegeven is soberder. De vloerlijnen en de zwarte achtergrond maken de tekening strakker en contrastrijker. Een architecturaal element dat de ruimte in de tekening, maar ook de opbouw van de voorstelling zelf vanuit het centrum structureert, zijn de vierkante tafeltjes. De verkettering van de heilige kubistische kerk was bij Joostens niet zo absoluut dat hij het zich niet meer kon permitteren "kubekes" binnen te smokkelen in een bordeelscene. Behalve dit element springen de twee prostituées in het oog die in het centrum zijn gepositioneerd, zittend naast of leunend op de tafel, en die als een dominant gegeven of op zich staand beeldfragment terugkeren in de tekeningen en het schilderij. Aan hun positie en pose verandert weinig. Ze worden, zoals Flouquet opmerkte, uit een (breder en 'anekdotischer') decor 'gelicht' om pregnanter uit te drukken waarvoor ze staan. "Le symbolisme se fixe." In voorstudies gaat de aandacht vooral naar de dame die half opgericht, met de ellebogen leunend op een tafel, poseert voor de klant/toeschouwer. Van die pose, zonder achtergrond, zijn een kleine schets en een andere krijttekening op bruin papier bewaard gebleven. Er is een verband te leggen met de sfinxachtige figuren die in menig werk van Joostens voorkomen. Los van de gefixeerde, bevroren aanblik, spreekt uit haar pose een zelfzekere, berekende nonchalance die wel afsteekt tegen de passievere en uitgebluste houding van de overige prostituées die op een stoel zitten of in groepjes staan te wachten. Zij is een lokkend roofdier dat haar sensuele kwaliteiten uitdagend etaleert. Haar opgeheven hand is een klauwende wenk en tegelijk een botte vraag om geld en meer.

Edgar Degas staat bekend om zijn ter plaatse getekende en geschilderde bordeelscènes. Voor Joostens was dit geen gat in zijn cultuur, maar het is zo goed als uitgesloten dat hij, in navolging van Degas, al dan niet in halfdrongen toestand, met teken- en schildersgerief naar bordelen ging om te conterfeiten was hij daar te zien kreeg. Joostens heeft zich nooit gehouden aan de door het impressionisme ingevoerde werkmethode en werkte evenmin in opdracht van 'maisons closes', die soms schilders inhuurden om hun interieur op te sieren. In het beste geval had hij, zoals Wouters, een schetsboek op zak. Meestal, als hij niet over een ateliermodel of een foto kon beschikken, tekende hij vanuit zijn visueel geheugen. Het beeld dat hij van *Cristal Palace* geeft, is dan ook hoogstwaarschijnlijk een geconcentreerde expressie van opgedane ervaringen, indrukken en symbolische projecties.

Flouquet die geen zicht had op de voorstudies en tekeningen, formuleerde over het schilderij een formeel rake, doch niet minder indringende perceptie: "Tel, hanté de sexualité, Joostens n'en forme-t-il pas une mystique qui serait peut-être son originalité foncière?"⁷⁷ Het decor, de stad en de nacht worden gecomprimeerd tot een coloristisch gradueel verfijnde ambiance waarin de twee in goudverf gehulde en lichtovergoten prostituées feestelijk oplichten als toverfeeën van de betaalde liefde. Het mystieke waarop Flouquet alludeerde, wordt extra in de verf gezet door de lichtstraal waardoor één van de figuren als het ware vormelijk wordt getooid met een hennin. Het hoofddekkel duikt vanaf die jaren regelmatig op in Joostens' werk, in fictieve settings die de sfeer oproepen van een middeleeuws feest en zich soms lijken af te spelen in het decor van *Cristal Palace*.

Naar de hoeren gaan was voor sommige kunstenaars een geplogenheid. Het leek zelfs nobel en onbaatzuchtig om behoeftige vrouwen af en toe te helpen. Het geval 'Bobo' balanceerde op het

snijsvlak tussen beide. Om een "poule de luxe" te versieren moest er wel betaald worden. Een vrouw onderhouden kostte eveneens geld. Als zijn moeder in 1922 sterft, is Joostens erfgenaam. De tweede verdieping van het ouderlijk huis werd door hem bewoond; de rest werd verhuurd. Onder het bewind van zijn schoonbroer stuurde de familie aan op een verkoop van het huis. Terwijl Joostens zijn lui "bourgeoisleventje" zoals hij het zelf noemde, gewoon wilde voortzetten, raakten de centen op. In augustus 1924 steekt hij in een brief aan Leonard een ironische klaagzang af over het regime dat sinds zijn huwelijk van kracht is en de weerslag die dit heeft op de financiën en zijn leventje: "Ik heb geen verf wij koopden meloen, eieren, look, ajuin en ander vuilnis. Ik mag geen bordeelen meer bezoeken. S'avonds speel ik domino met mijn vrouw. Mijn tanden worden slecht en petit Mado haalt gekapt vlees." En hij maakt nog de schampere opmerking dat de verstandhouding tussen de echtelieden goed is zolang er naar "les grands magasins" wordt gegaan.⁷⁸

Het heeft er dus alle schijn van dat het luxeleventje dat Joostens had geleid op zijn einde liep en dat hij, nog vóór de Antwerpse burgemeester een verbod op prostitutie uitvaardigde, tijdelijk of voorgoed afscheid moest nemen van "les poules de cristal". De goudverf was op. In een autobiografisch 'interview' vertelt hij later hoe hij uit reactie tegen de gang van zaken in het burgerlijk milieu waaruit hij kwam, het "monster" werd dat inspiratie en plezier zocht bij de hoeren. Met trots denkt hij dan terug aan die gouden tijd: "Et pourtant il faut de l'audace pour entrer seul au Palais de Cristal et coucher avec Denise, Germaine ou Ida."⁷⁹ Ida - haar naam valt in *Salopes* - hoorde volgens hem thuis in een museum.

Frank Van Eeckhout © 2021



Paul Joostens (1889-1960) *Cristal Palace*, 1924

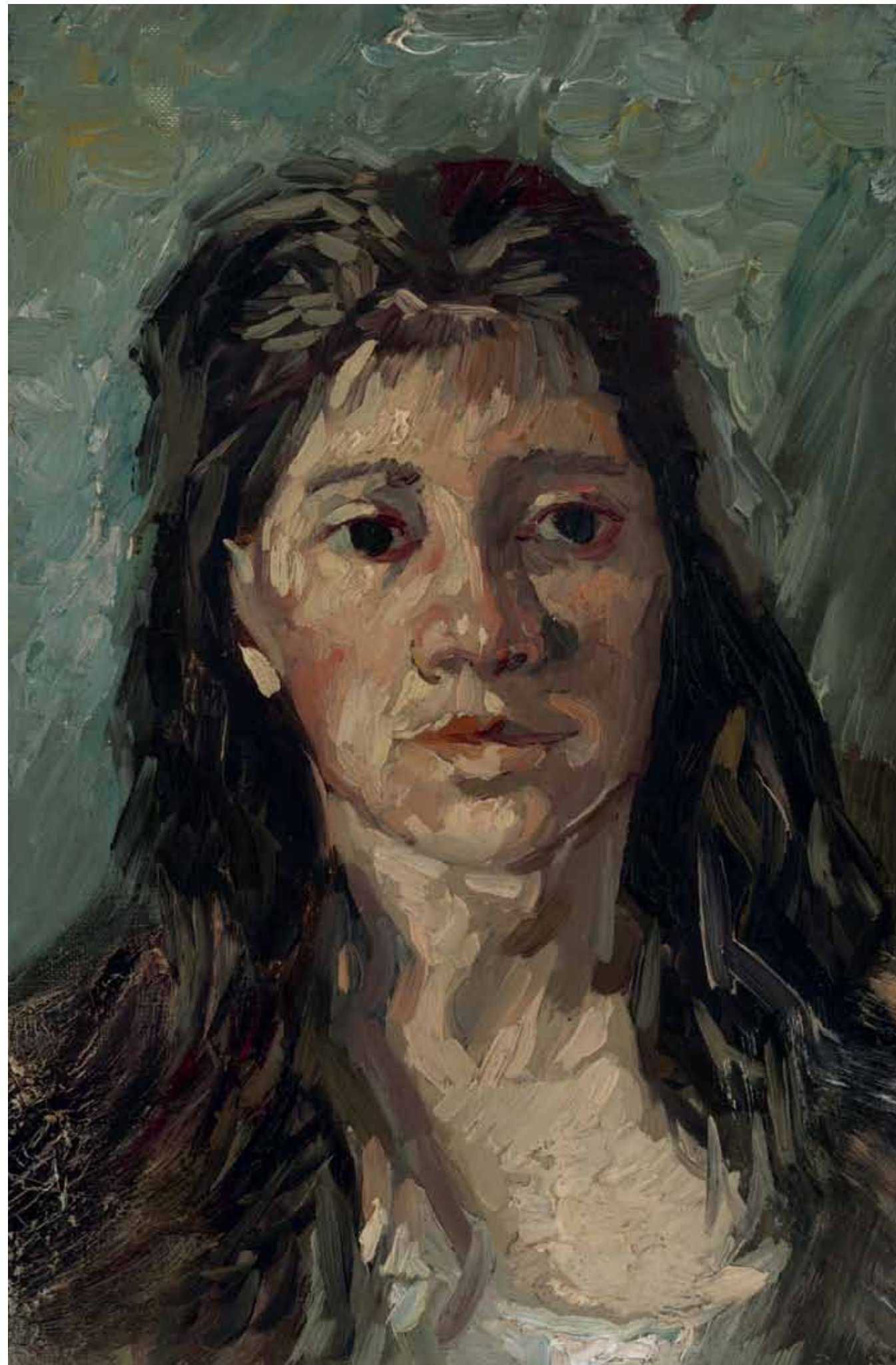


Paul Joostens (1889-1960) *Cristal Palace*, 1924

- 1 Otto Dix, *Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel* (1920), Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, schilderij, AM 1999-178; Erich Heckel, *Antwerpen* (1914), Museum Of Modern Art, New York, ets, 325.1940 (65 ex.).
- 2 Roger Avermaete, 'Gustave de Smet en de Vlaamse Expressionisten' (17 mei 1936), in: 'Van Giotto tot de Vlaamse Expressionisten', 1937, Brussel, pp. 113-118, p. 114.
- 3 Paul Joostens, 'Journal V' août, septembre, octobre 34, typoscript 74 pagina's, p. 48.
- 4 Jean Buyck, 'De avant-garde te Antwerpen, Paul van Ostaijen en de Sienjaalgroep', in: 'Avant-garde in België 1917-1929', Museum voor Moderne Kunst Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1992, Brussel-Antwerpen, pp. 92-123, p. 94.
- 5 Dennis van Mol, '(Persoonlijk ben ik er niet voor), Over de moeizame doorbraak van de moderne -ismen en het ontstaan van een activistische tegentraditie in Vlaanderen, 1906-1933', Proefschrift Universiteit Antwerpen, 2017, Antwerpen.
- 6 Hubert Van den Berg, Gillis J. Dorleijn (compilatoren), 'Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd', 2002, Nijmegen; Steven Jacobs, 'Een achterhoedegevecht. Avant-garde in België 1917-1929', in: De Witte Raaf Editie 40 november-december 1992.
- 7 "Wie durft in deze kennisname van Schmalzigaug nog beweren dat Belgische avant-gardekunstenaars gedoemd waren om als navolger bestempeld te worden?" Adriaan Gonissen, 'Je vis au milieu d'un prisme, et résultat de cette hypnose colorée?', in: Ronny en Jessy Van de Velde, 'Jules Schmalzigaug 1882-1917' Oeuvrecatalogus, 2020, Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen-Knokke-Zoute, pp. 7-29, p. 16. Steven Jacobs heeft terecht gewezen op een logische inconsequentie die zich kan voordoen als men uitspraken over de avant-garde in België niet onderscheidt van uitspraken over de Belgische avant-garde. Het maakt voor de terminologische duidelijkheid wel enig verschil of we de avant-garde principieel beschouwen als een strekking die niet aan nationaliteit of land is gebonden, dan wel bestuderen hoe deze ontwikkeling zich op specifieke plaatsen heeft afgespeeld.
- 8 Sophie de Schaepdrijver 'De Grootte Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog' 1999', Amsterdam, p. 158; geciteerd in: An Paenhuysen 'De nieuwe wereld. De wonderjaren van de Belgische avant-garde [1918-1939]', 2010, Antwerpen, p. 60.
- 9 Paul van Ostayen, 'Ekspressionisme in Vlaanderen I', in: De Stroom, Algemeen maandschrift voor Vlaanderen, 1^{ste} Jaargang, nr 2, 15 augustus 1918, pp.103-117, p.116-7.
- 10 Paul van Ostayen, 'Ekspressionisme in Vlaanderen II', in: De Stroom, Algemeen maandschrift voor Vlaanderen, 1^{ste} Jaargang, nr 3, 15 september 1918, pp.152-171, p.161.
- 11 Geert Buelens, 'Een avantgardist is (g)een groep. Over de wankel avantgardestatus van de flaminganten tijdens het interbellum', in: Hubert Van den Berg, Gillis J. Dorleijn (compilatoren), 'Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd', 2002, Nijmegen, pp. 93-102
- 12 José Boyens, 'De genesis van Bezette stad. Ik spreek met de mannen en regel alles wel: brieven van Oscar Jaspers aan Paul van Ostaijen 1920-1921 over het ontstaan van Bezette stad en de Antwerpse groepering van het Sienjaal', 1995, Antwerpen; Gerrit Borgers, 'Paul van Ostaijen. Een documentatie', 1996, 2 delen, Amsterdam, p. 417-8; Jean Buyck (inleiding, annotaties) 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', 1995, Antwerpen (met een voorwoord van Ronny Van de Velde).
- 13 Gerrit Borgers, *Ibidem*, p. 408-411. Het kritisch opstel van Van Ostaijen *Eind goed alles goed. Kanttekeningen bij een kluchtspel vol vergissingen*, hield een reactie in op een artikel van Johan Meylander in *Het Rode Zeil*. Borgers herkende de auteur van het artikel (Paul-Gustave van Hecke) niet aan diens pseudoniem.
- 14 Paul Hadermann, 'Les métamorphoses de Sélection et la propagation de l'expressionnisme en Belgique', in: Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, 1991, Brussel, pp. 241-266.
- 15 Gerrit Borgers, *Ibidem*, p. 304-306.
- 16 Paul Joostens, 'Paul van Ostayen herdacht', in: Vlaamse Arbeid, Jaargang 23 (18), 1928, Brussel, pp. 168-9, p. 168.
- 17 André de Ridder, 'Laethem Saint-Martin. Colonie d'artistes', 1945, Brussel Parijs; 'Sint-Martens-Laethem, kunstenaarsdorp', 1945, Brussel.

- 18 Brief van André de Ridder aan Gaston Burssens, 22 maart 1946, in: Gaston Burssens, 'Over de Latemesche schilders', in: Dietsche Warande en Belfort, februari 1946, pp. 112-119. Geciteerd naar: Gaston Burssens, Verzameld proza, 1981, Antwerpen Amsterdam, pp. 396-407; André de Ridder, 'Het ontstaan van het expressionisme in België', in: West-Vlaanderen, Jaargang 2, 1953, pp. 94-101; Henri-Floris Jaspers, 'Vlaams expressionisme: De Ridder & Van Hecke V', in: Mededelingen van het Centrum voor Documentatie & Reëvaluatie, april 2008. Henri-Floris Jaspers ontmaskerde de bewuste intentie van De Ridder om Van Ostajens rol in de geschiedenis van het expressionisme in Vlaanderen te verzwijgen of onvermeld te laten door te wijzen op de 'freudiaanse verschrijving' die De Ridder pleegde bij de verantwoording die hij aflegde aan Burssens. Formeel komt de rechtzetting van De Ridder die erop volgde, tegemoet aan de opmerking van Burssens. Zij getuigde echter niet van een historisch grondig aangepaste appreciatie.
- 19 An Paenhuysen, *Ibidem*, p. 86. Van Ostajen bracht *Feesten van angst en pijn* in 1921 mee naar Antwerpen en schonk het manuscript aan Oscar Jaspers. De dichtbundel werd pas postuum en aanvankelijk in beperkte kleurendruk uitgegeven. Het manuscript wordt bewaard in het Letterenhuis in Antwerpen.
- 20 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 147-8, cfr. voetnoten 7 en 8 van Jean Buyck.
- 21 Brief gedateerd 25 februari 1919 van Paul van Ostajen aan "Flor, Olympe [de vrouw van Floris Jaspers], ook aan de anderen". Gerrit Borgers, *Ibidem*, p. 210.
- 22 Paul Joostens, 'Je répons à Tous les Questions. Pourquoi est-ce que vous avez ceci, cela...' (1946), p. 2, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453.
- 23 Paul Joostens *Vrouwen in bar*, in: 'Paul Joostens. Tekeningen en collages', schenking galerij Ronny Van de velde & co, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 5 juli-24 augustus 1986, p. 30 nr 5, M186732. Het onderwerp is waarschijnlijk geen bar, doch een kermisattractie of draaimolen waar vrouwen hun kinderen kunnen gadeslaan en opvangen vanop een opstap. Eén van de vrouwen zit op de balustrade of staat aan de andere kant ervan, zodat dit niet het aanschijn heeft van een dranktoeg waar men aanzit. In de tekening zijn ook geen (drink)glazen te zien.
- 24 Paul Joostens, 'Chiens errants (à Jan, Leo, Emile et moi)', in: 'Fractions diluées' (1931), (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H.
- 25 Paul van Ostayen, 'Ekspressionisme in Vlaanderen III', in: De Stroom, Algemeen maandschrift voor Vlaanderen, 1^{re} Jaargang, nr 4, 15 oktober 1918, pp.208-224, p.219.
- 26 Geciteerd in: An Paenhuysen, *Ibidem*, p. 56.
- 27 Gustave Coquiott, 'Cubistes, futuristes, passésistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture', 1914, Paris. Wij baseren ons op de eerste editie die 24 reproducties bevatte. Van Ostajen beschikte over deze editie.
- 28 Paul Hadermann, 'Het vuur in de verte. Paul van Ostajens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde', 1970, Antwerpen, pp. 164-8, p. 193. Hadermann wijst de gebrekkige informatie aan die Van Ostajen initieel had over het futurisme, waardoor deze het vermeend futuristisch karakter van bepaalde werken van Joostens allicht heeft overschat of verkeerd ingeschat. Het doek *Futurisme* lijkt vanuit een striktere, meer kritisch gefundeerde appreciatie niet zo futuristisch te zijn als Van Ostajen had gesuggereerd.
- 29 Paul van Ostayen, 'Ekspressionisme in Vlaanderen I', in: De Stroom, Algemeen maandschrift voor Vlaanderen, 1^{re} Jaargang, nr 2, 15 augustus 1918, pp.103-117, p.110.
- 30 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, 21 maart 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 131.
- 31 Émile de Labédollière, 'Le Nouveau Paris', 1860, Parijs, p. 221 : « Que l'on fasse quelques pas en dehors du cimetière, et tout près de ces murailles nous entrons dans une sorte de pays de Cocagne : une longue rue, qui s'étend jusqu'au XV^e arrondissement, s'appelle la rue de la Gaieté. Les bals, les restaurants, les cabarets foisonnent, et, le soir, la foule se presse aux portes d'un théâtre. »
- 32 Jozef Muls, 'Paul Joostens', in : Vlaamsche Arbeid, (13), 5-6, mei-juni 1923, pp. 222-4, geciteerd in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 54.
- 33 Frank Van Eeckhout, 'De collages van Joostens: abstractie en infectie van de verbeelding', inleidende tekst bij een tentoonstelling in de Verbeke Foundation, Kemzeke, 29.5.2010 - 01.8.2010. Deze tekst was vrij beschikbaar via de website of het archief van de Foundation. Omdat hij thans niet meer kan geraadpleegd worden, enkele excerpten over het grote "plakschilderij": "De abstractietendens die zich in de loop van de jaren twintig bij Joostens verder ontwikkelde, heeft er zelfs toe geleid dat hij de schilderkunst tijdelijk leek te willen afzweren als betrof het een oude, afgedane kunstvorm, om zich gaandeweg toe te spitsen op strakker werk in zwart-wit (inktekeningen, grafiek) en op de toepassing van collage- en assemblagetechnieken. [...] Nochtans houdt Joostens' vroegste 'plakwerk' verband met zijn teken- en schilderkunst. [Op de foto is te zien] hoe de compositie van het geheel teruggaat op de geabstraheerde weergave van een figuratief gegeven. [...] Ze is samengesteld uit *vooraf* (met verf of aquarel) beschilderde of gekleurde stroken papier die *vervolgens* werden opgekleefd, wat - technisch gezien - gemakkelijker toeliet een nog scherper afgelijnd, geritmeerd vormenspel te combineren met een subtiel kleurenspeel, dan met de stroevere, klassieke schilderkunstige middelen viel te realiseren. [...] Niet zonder reden had Jos Leonard het indertijd over "geplakte schilderijen"."
- 34 Een partiële reconstructie van de "grote collage" aan de hand van een zwart-witfoto van het werk en de stukken die bewaard zijn gebleven, werd in 2010 ondernomen door Simon Delobel en Frank Van Eeckhout, naar aanleiding van de tentoonstelling 'Paul Joostens. De collages', in het FelixKart Museum in Drogenbos, 01.05.2011 - 31.07.2011, catalogus p.17. We treden het standpunt bij dat Simon Delobel vertolkte: "Joostens' voorkeur om gekleurd papier te gebruiken in plaats van verf had niet noodzakelijk te maken met de moeilijkheden van Belgische kunstenaars om verf en doek te vinden tijdens de Duitse bezetting." (cat. p. 7) Tijdens de tentoonstelling werd een reproductie van de zwart-witfoto naar ware grootte van de volledige "collage" geëxposeerd. Tijdens de grote Joostens-retrospectieve in Mu.ZEE Oostende (2014) werd de foto op hetzelfde formaat getoond, en werden een aantal echte stukken volgens het in 2010 gemaakte schema geëxposeerd. De foto was in het bezit van Ronny Van de Velde en werd uitgeleend voor de aanmaak van de afiche van de retrospectieve die veilinghuis Campo in 1982 organiseerde.
- 35 De postkaart werd door Herwarth Walden uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling van de futuristen in de Berliner Galerie (12.4 tot mei 1912). Het werk werd in 1926 nog eens afgebeeld in het tijdschrift *Der Sturm*. Op de achterkant van de postkaart is deze tekst gedrukt: "Der "Pan-Pan"-Tanz in Monico, Bildpostkarten-Serie: Gemälde der Futuristen. Original-Postkarte. Eindruck des Lärms einer Musikkapelle, die champagnertrunkende Menge, der perverse Tanz der Artistin, das Gelächter und der Farbenreichtum in dem berühmten Nachtlokal auf dem Montmartre". Van Ostajen had toegang tot publicaties van *Der Sturm*, wat nog niet bewijst dat hij de postkaart kende.
- 36 (Ongedateerde) brief van Paul Joostens aan Paul van Ostajen. Private verzameling. Volgens de veilingcatalogus van Bernaerts, 'Works on Paper 22 maart 2018' (lot nr 1009), is de brief, die mogelijk langer was dan de op de veiling gebrachte pagina's, "te dateren 8 februari 1921".
- 37 Brief van Paul van Ostajen aan Peter Baeyens 22 mei 1920. Gerrit Borgers, *Ibidem*, p. 292.
- 38 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, tussen 18 en 21 maart 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 112.
- 39 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, 6 april 19(19?) , in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 105.
- 40 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, 21 maart 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 125.
- 41 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, eind februari 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 84.
- 42 Magaly Rodríguez García, (kritische recensie van) 'Piet Boncquet, Lief & leed. Prostitutie in de Eerste Wereldoorlog', in : Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis 13(1), maart 2016. "Vooral de wetenschappelijke studies die een bottom-up approach promoten, zouden een belangrijke nuance hebben gebracht aan de centrale argumentatie van

- dit boek. Van het woord vooraf tot de laatste bladzijden wordt beweerd dat prostitutie zelden een keuze was. Zoals vele (oudere) werken over prostitutie, beperkt dit boek zich tot de weergave van het standpunt van beleidsmakers (in dit geval de legerleiding) en sociale actoren (religieuze instellingen, abolitionistische organisaties of individuele commentatoren) en houdt het geen rekening met de arbeidsomstandigheden van vrouwen in andere economische sectoren. Aangezien het boek is gebaseerd op een literatuur die grotendeels het perspectief van de prostituees negeert, krijg je de stem van de betrokken vrouwen niet te horen. Zonder concreet bewijsmateriaal concludeert de auteur: "onder de prostituees bevonden zich meer en meer 'niet-professionele' vrouwen die genoodzaakt waren op die manier geld bij te verdienen om aan pure armoede te ontsnappen" (p. 39). [...] In tijden en regio's waar de arbeidsomstandigheden van vrouwen erbarmelijk waren, bleek prostitutie vaak een interessant alternatief. Empirisch onderzoek toont aan dat prostitutie door vele vrouwen als een aantrekkelijke optie werd beschouwd. Zeker als je vergelijkt met bedelarij of met jobs die hongeronen, uitputtende dagen, ongezonde werkomstandigheden of verving betekenen of waar je te maken kreeg met discriminatie en zelfs (seksueel) geweld. De specifieke oorlogssituatie waarbij echtgenoten, verloofden, broers of vaders voor lange tijd afwezig waren, bood ook de mogelijkheid aan vrouwen om de heersende morele codes te doorbreken."
- 43 Ongedateerde brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, waarschijnlijk begin augustus 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 210.
- 44 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, tussen 18 en 21 maart 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 119.
- 45 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, 21 maart 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 143.
- 46 Brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, medio juli 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 183.
- 47 Brief van Joostens aan Seuphor, april 1925, in: Herbert Henkels, Rik Sauwen, Germain Viatte, Michel Seuphor, e.a. 'Seuphor', 1979, Antwerpen, p. 113-4.
- 48 Jozef Muls, 'Paul Joostens', in : Vlaamsche Arbeid, (13), 5-6, mei-juni 1923, pp. 222-4, geciteerd in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 54.
- 49 Niet gedateerde brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, september 1921, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 257.
- 50 Henri-Floris Jaspers, 'Geert van Bruaene', 2009, Brussel.
- 51 In de uitgave van *Les Levres Nues* (1969) luidt de ondertitel "les Hérodes selon le genre humain". Het manuscript vermeldt in de ondertitel "selon le sens humain", wat gelet op de existentieel-psychologische betekenis die *Les Chants* voor Joostens hebben gehad, juist en ook adequater lijkt: noch bij Ducasse, noch bij Joostens gaat het om een zedenschets die de 'menselijke soort' als zodanig in het vizier neemt, wel om de revolve van het individu dat zich niet naar de algemene moraal van 'de mensen' wenst te schikken.
- 52 In 1924 was Seuphor eerste getuige bij het huwelijk van Joostens en Mado Milot in Levallois Perret. Naar aanleiding daarvan schreef Seuphor een burleske tekst *Mariage filmé*, die werd uitgegeven in het laatste nummer (22/23/24) van *Het Overzicht, Cabaret* (1925).
- 53 André De Ridder, in: Sélection (4) 5, 15.2.1925, pp. 435-6, geciteerd in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 61.
- 54 Ger Smoock Sr., 'Les Riddecks d'Anvers. Een aantal, meestal Franse, verhaspelde varianten voor een eenvoudige, maar wel enigmatische Antwerpse toponiem behorend tot een rond 1880 in de Schelde verdwenen middeleeuws stadsge-deelte', Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen afd. Letterkunde, deel 34, nr. 2, 1971, Amsterdam, Londen.
- 55 Eliane van den Ende, 'De Rossaert & zijn passanten', 2016, Antwerpen, door Ronny en Jessy van de Velde uitgegeven n.a.v. de heropening van De Rossaert, p. 179 e.v.
- 56 Ger Smoock Sr, *Ibidem*, p. 77.
- 57 Paul Joostens, 'Anvers', 21 december 1946, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H.
- 58 Paul Joostens, 'Journal G', 1 januari 1933 tot 6 maart 1933, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H, p. 25-6.
- 59 Ger Smoock Sr, *Ibidem*, p. 111.
- 60 Paul Joostens, 'Paroisse de Riedijk, Anvers', met vermelding van de tekening 'Fermeture de la paroisse de Riedijk' 1 juli 1925, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H, p. 1. De tekening maakt heden deel uit van de collectie van Mu.ZEE Oostende.
- 61 Briefkaart van Paul Joostens aan Jos Leonard, met poststempel 26 juni 1925, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 310.
- 62 Brief van E.L.T. Mesens aan Paul Joostens, 8 juni 1925, private collectie.
- 63 Drie entreekaarten voor een concert, op de achterkant beschreven door E.L.T. Mesens, aan Paul Joostens, 3 juni 1925, private collectie.
- 64 Postkaart van Paul Joostens aan André De Ridder, poststempel 17 april 1924, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H.
- 65 Paul Joostens, 'Dagboek November-December 1946', (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H.
- 66 Eliane van den Ende, *Ibidem*.
- 67 Paul Joostens, 'Anvers', 21 december 1946, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H.
- 68 Paul Joostens, 'O Basilique du Cristal!', december 1924, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453/H, p. 3
- 69 Nicole Canet, 'Décors de Bordels 1860-1946. Entre intimité et exubérance', 2019', Parijs, pp. 109-111.
- 70 Henri-Floris Jaspers, 'Genealogie van de herinnering', 1993, Antwerpen, p. 69.
- 71 Brief van Paul van Ostajen aan Peter Baeyens, 29 september 1920, in: Gerrit Borgers, *Ibidem*, p. 387.
- 72 Jean Buyck, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 291, noot 1.
- 73 Niet gedateerde brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, waarschijnlijk eind april 1922, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 292.
- 74 Brief van Joostens aan Jos Leonard, te dateren februari 1922, in: 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 289.
- 75 Op de Joostens-retrospectieve die in 1976 door Florent Bex werd georganiseerd in het ICC, Antwerpen, was een ander werk te zien met dezelfde titel (catalogus nr. 182, 68 x 70 cm). Qua thema, jaartal, formaat en drager is er verwantschap met het schilderij *Cristal Palace* dat Flouquet bespreekt, maar verder is geen verwarring mogelijk.
- 76 Pierre Flouquet, 'Paul Joostens', in: *7 Arts*, (3), 13, 19 januari 1925, p. 2, in: : 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 61.
- 77 Pierre Flouquet, 'Paul Joostens', in: *7 Arts*, (3), 13, 19 januari 1925, p. 2, in: : 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*.
- 78 Niet gedateerde brief van Paul Joostens aan Jos Leonard, augustus 1924, in: : 'Paul Joostens: de cruciale jaren, brieven aan Jos Leonard 1919-1925', *Ibidem*, p. 305.
- 79 Paul Joostens, 'Je répons à Tous les Questions. Pourquoi est-ce que vous avez ceci, cela...' (1946), p. 3, (AMVC) Letterenhuis, archief J4453.



Vincent van Gogh (1853-1890) *Kop van een prostituee*, 1885

HET GLAZEN KOT verzamelplaats voor modernisten en viezentisten

Van wereldtentoonstelling tot bordeel

Glas en staal. Met die industriële materialen trok de Britse architect Joseph Paxton in 1851 een buitengewoon indrukwekkend gebouw op in hartje Londen. Deze hypermoderne constructie was het pronkstuk voor de Londense wereldtentoonstelling. Onder de naam Crystal Palace zou het internationaal faam verwerven als een symbool van het vooruitgangdenken, als een baken van het Britse geloof in de mogelijkheden van doorgedreven modernisering en industrialisatie.

Een van de bezoekers van die succesvolle *World Fair* was de toenmalige Hertog van Brabant, later beter bekend als de tweede koning van België. Leopold II was dermate onder de indruk van Crystal Palace dat het hem twee decennia na datum inspireerde voor de koninklijke serres in zijn eigen Laken. Leopolds grootse paleis van glas en staal werd opgetrokken onder leiding van architect Alphonse Balat en moest het vooruitgangsoptimisme van de jonge Belgische natie kracht bijzetten. Net als het Londense voorbeeld was ook dit megalomane bouwwerk bedoeld om te laten zien dat België mee kon in de vaart der volkeren. De glazen constructie toonde aan dat België een moderne natie in het hart van Europa was.

Meer glas en meer licht. Dat was in de jaren 1870 en 1880 eveneens het opzet van de verbouwingen aan een pand in de Spuistraat (de huidige Gorterstraat) in Antwerpen dat breed en zijd bekend stond als het 'Cristal Palace'. De eigenaars van Spuistraat 21-23 wensten – zo blijkt uit de bouwvergunningen die bewaard worden in het Felixarchief – de gevel te voorzien van uitstralramen en van een lantaarn. Wellicht wilden ze er op die manier voor zorgen dat de façade duidelijk communiceerde wat er daarbinnen allemaal gebeurde. En nee, dat stond dit keer niet in het teken van een hoogdravende ode aan de vooruitgang. Dit paleis van glas en eclectische kitsch was warempel een bordeel, één van de velen in de omgeving van de toenmalige 'Rietdijk'.

De Rietdijk bestaat tegenwoordig niet meer. Bij het rechtekken van de kademuur rond 1885 is deze wirwar van steegjes deels in de Schelde verdwenen. Tijdens de lange negentiende eeuw was deze rosse buurt echter over de hele wereld bekend. Of zo gaat toch het verhaal. Het staat in ieder geval buiten kijf dat heel wat dichters en kunstenaars de weg naar de buurt tussen het Vleeshuis in het zuiden en de Sint-Paulusplaats in het noorden wisten te vinden. We weten dat William Turner deze buurt frequenteerde tijdens zijn bezoek aan Antwerpen. Félicien Rops struinde er vaak rond. In een brief aan Armand Rassenfosse vertelt hij dat hij samen met de Franse tekenaar Constantin Guys – door Charles Baudelaire treffend neergezet als de eerste moderne schilder – in de omgeving van de Rietdijk op zoek ging naar vrouwenkoppen, karakteristieke koppen van het soort dat hem in 1876 inspireerde tot het prachtige portret van een absintdrinkster.

Op zoek naar een goed model verdwaalde in 1885 ook Vincent van Gogh in het onfatsoenlijke Antwerpse nachtleven. Voor Vincent stond die decadente wereld symbool voor wat er van de moderne mens geworden was. En dat wilde hij in zijn werk vastleggen: een eigentijdse *Ecce Homo*. Waarnaar hij op zoek was, ging – zo meldde hij in een brief aan zijn broer Theo – schuil in de woorden van een meisje dat zich liet ontvallen dat zelfs de champagne haar niet meer kon opvrolijken.

Wat Vincent betrof, moest er maar eens finaal komaf gemaakt worden met wat het burgerlijke vooruitgangdenken en de amusementsindustrie aanrichtte met het zielenleven van de moderne mens. Wellicht kon de Nederlandse vader van de moderne kunst daarom de ironie wel waarderen van een bordeel dat in zijn naam verwijst naar een vitaal symbool van het burgerlijke vooruitgangdenken.

Naast megalomane gebouwen worden van oudsher ook kunstenaars opgevoerd als de vaandeldragers van de natie. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog gaf Herwarth Walden bijvoorbeeld een duotentoonstelling van James Ensor en Rik Wouters in zijn Berlijnse galerie *Der Sturm* de titel 'Jung Belgischer Künstler'. Het is niet bekend of Ensor en Wouters het gewicht van de natie op hun schouders voelden rusten. Of ze onderling wat hebben gegniffeld over het adjectief jong – de ene was in 1912 al wat jonger dan de andere, maar écht jong waren ze geen van beiden meer – is ook niet overgeleverd. Hun leeftijd verhinderde overigens niet dat deze voortrekkers van de moderne Belgische kunst gebroederlijk samen naar het bordeel teenden. Naar het Cristal Palace nog wel, al had Rik Wouters het toch liever over *Het Glazen Kot*, zo blijkt uit de titel van een tekening. Zij waren lang niet de enigen die toch op zijn minst een deel van de lotsbestemming van het bestaan weerspiegeld zagen in dit bordeel.

Een goede vrouw voor weinig entrée

Voor Paul van Ostaïen waren deze kunstenaars bepaald geen onbekenden. De jonge dichter was al vroeg op zoek naar nieuwe kunst om er de nieuwe wereld mee vorm te geven. In zijn zoektocht kwam hij als vanzelf uit bij de pioniers van een nieuwe vormentaal. In zijn kritieken en gedichten voerde hij hen op als messiasen, als voorgangers die het pad baanden naar een mooiere, betere wereld.



Félicien Rops (1833-1898) *Le Rydeack*, 1876



Félicien Rops (1833-1898) *La lecture*



Rik Wouters (1882-1916) *In de glazen kas(t)*, 1912



Rik Wouters (1882-1916)
In de glazen kas(s), 1912



Otto Dix (1891-1969)
Studie matrozen in Antwerpen, 1923-1924



Otto Dix (1891-1969)
Studie matrozen in Antwerpen, 1923-1924



Paul Van Ostaijen in het atelier van Floris Jespers

Schilders belichaamden voor Van Ostaijen vrijwel altijd de weg naar het hogere. In *Het Sienjaal* introduceerde hij Vincent van Gogh bijvoorbeeld als de 'Profeet van Paturâges'. Bij het overlijden van Rik Wouters in 1916 zette hij deze Brabantse fauvist neer als een groot psycholoog, en een genie die het leven in zijn alledaagsheid totaal wist te doorgronden. En in het gedicht 'James Ensor' draaide het er allemaal op uit 'U te vinden!', waarbij Van Ostaijen, behalve naar God, toch ook een beetje in de richting van de schilder van de 'Godstad' wees, naar James Ensor zelf dus. Schilders waren voor Van Ostaijen scheppers, mensen die de wereld lieten zien zoals weinigen haar zagen. In die interpretatie van het kunstenaarschap leek bij Van Ostaijen aanvankelijk nauwelijks plaats te zijn voor de fascinatie van deze zelfde schilders voor de prostitutie, een fenomeen dat niet alleen in bijbelse termen recht tegenover het verlangen naar een hogere werkelijkheid staat.

Van Ostaijen was aanvankelijk nog behoorlijk bleu. In *Music-Hall* (1916) nam hij bijvoorbeeld een zeer kuis verslag van zijn romance met 'De prinses van Ji-Ji' op. Deze liefde had Van Ostaijen zo platonisch beleefd, dat het meisje in kwestie, de *vamp* Marguerite Vanderveken, hem de bons had gegeven. Niet dat zijn hoofse gevoelens voor haar hun doel totaal hadden gemist, maar het mocht van haar wel wat meer zijn.

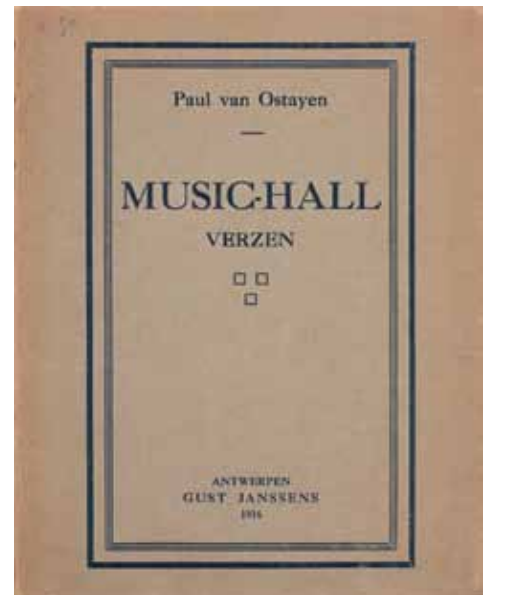
De betaalde liefde was overigens niet afwezig in *Music-Hall*. Prostitutie was een moeilijk te negeren onderdeel van het nachtleven tijdens de oorlog. Je hoefde er niet eens voor naar de gespecialiseerde etablissementen te gaan. Sinds de bezetting boden meisjes hun diensten ook in de music halls aan waar Van Ostaijen en zijn vrienden veelvuldig te vinden waren. Maar in het 'intermezzo van de oude heer en 't danseresje' dat Van Ostaijen opnam in zijn beschrijving van een bonte avond, blijft het nog erg kuis. Eigenlijk beschrijft hij vooral de financiële overeenkomst tussen de twee. De heer belooft het danseresje 'zoveel honderd in de maand' en geeft aan dat hij daarvoor maar 'zoveel keer' komt. Het meisje aanvaardt de deal, zolang het maar duidelijk is dat ze ook nog andere vrijers blijft zien. En zo eindigt het intermezzo.

Seks was voor Van Ostaijen niet iets om lichtzinnig over te doen en prostitutie al helemaal niet. Gepokt en gemazeld in het katholieke onderwijs en bovendien zeer belezen in de ideologisch geïnspireerde Vlaamse literatuur was hij doordrongen van de symbolische betekenis die aan kuisheid, liefde en hoererij gegeven was. Vrouwen bestonden in dit symbolische spreken eigenlijk slechts in drie varianten: als heilige, als hoer en als martelares. De heilige, vaak in de gedaante van Maria, het toonbeeld van deugd en zuiverheid, symboliseerde – zeker in haar lokale gedaante van Onze-Lieve-Vrouw van Vlaanderen – het voorland van de idealist. Met haar onaantastbare verschijning verpersoonlijkte zij het ideale Vlaanderen. De hoer stond daar uiteraard recht tegenover. Zo onbereikbaar als de heilige is, zo tastbaar is de vrouw van lichte zeden.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog stond het zinnebeeld van Vlaanderen onder grote druk. Zozeer zelfs dat de jonge garde op zoek ging naar een nieuw symbool en onder de gegeven omstandigheden mocht de verpersoonlijking van het Nieuwe Vlaanderen best wat minder kuis zijn dan de goede oude Onze-Lieve-Vrouwe. Ook bij Van Ostaijen. Hij had zijn schroom na zijn eerste bundel sowieso wat laten varen. Na de publicatie van *Music-Hall* kende in Antwerpen iedereen hem bovendien als dichter-dandy. Hij had dus plots een reputatie hoog te houden, maar hij had ook simpelweg wat ervaring opgedaan. Dat was vooral te danken aan zijn vriendschap met Peter Baeyens. De twee moeten elkaar voor de oorlog al zijn tegengekomen op het Antwerpse atheneum, waar ze beiden een weinig succesvol traject aflegden. Na zo'n beetje elke katholieke school te hebben versleten, strandde Van Ostaijens schoolcarrière hier definitief. Baeyens verging het een klas lager niet veel beter. Het schiep wellicht een band. Toch leerden de twee elkaar pas goed kennen op de redactie van *Vlaamse Gazet – Het Laatste Nieuws*, de Vlaamsgezinde krant van Alfons Baeyens, Peters vader.

De twee werden vrienden. Van Ostaijen wijdde Baeyens in in de wereld van het moderne vermaak en de nog modernere kunst. Baeyens liet Van Ostaijen een kant van Antwerpen zien waarmee hij niet helemaal onbekend was, maar waartoe hij tot dat moment wel een zekere afstand had bewaard. Baeyens troonde hem mee naar de cafés in de haven, waar hij zijn nieuwe vriend kennis liet maken met cocaïne, en naar de bordelen van de Rietdijk. Van Ostaijen ontwikkelde een heel dubbele houding ten opzichte van de prostitutie. Aan de ene kant genoot hij merkbaar van de excursies door de Antwerpse onderbuik. Anderzijds was hij in de poëzie die hij schreef voor *Het Sienjaal* (1918) nog altijd op zoek naar het hogere. In het lange titelgedicht van die bundel werpt hij zich op als een messias, in de lijn van Van Gogh en Ensor, die zijn volk door de woestijn richting het Beloofde Land loodst. En hoewel zijn gedichten zijn doortrokken van een gezonde dosis realiteitsbesef is de wereld waarin dit gebeurt, nog behoorlijk braaf. Op een gegeven moment roept hij weliswaar 'hebt de vrouw lief die moeder is, en ook de vrouw die minnares is', maar verder gaat hij niet. Anders dan bijvoorbeeld Gaston Burssens, durft hij nog geen totaal afwijkend zinnebeeld voor de toekomstige wereld te omarmen. In zijn debuutbundel *Verzen* (1918) had Burssens de symboliek volledig op zijn kop gezet. Hij had er een afdeling getiteld 'Verzen voor de kristelijke zondevrouw' in opgenomen en hij bezong de Friese danseres en spionne Mata Hari als een eigentijdse Onze-Lieve-Vrouw.

Van Ostaijen was nog niet zover om de deugd te zoeken in wat de traditie voorschreef als zonde. Sterker nog, in 'Vers', het gedicht uit *Het Sienjaal* dat hij opdroeg aan Peter Baeyens, kapittelde hij zijn vriend dat hij zich al te snel en te gretig overgaf aan de betaalde liefde. 'Je kunt niet naar een



Paul Van Ostaijen (1896-1928) Omslag *Music-Hall*, 1916



Paul Van Ostaijen (1896-1928) *Het Sienjaal*, 1918



Herinnering aan den nachtelijken aanval
 van 24-25 Augustus 1914, te ANTWERPEN

De slachtoffers: Jules VAN COTTHEM, politie agent, oud 35 jaar; Jan JENSEN, dokwerker, 46 jaar; Joanna DE BRUYN, herbergierster, 34 jaar; Arthur VAN HECKE, dokwerker, 32 jaar; Hubertine RAMAEKERS, vrouw GEERAERTS, 28 jaar; Maria SMETS, dienstmeid, oud 22 jaar; Pieter DE BACKER, 42 jaar.

- - Souvenir de l'attentat nocturne - -
 des 24-25 août 1914, à ANVERS

Les victimes: Jules VAN COTTHEM, agent de police, âgé de 35 ans; Jan JENSEN, docker, 46 ans; Joanna DE BRUYN, cabaretière, 34 ans; Arthur VAN HECKE, docker, 32 ans; Hubertine RAMAEKERS, femme GEERAERTS, 28 ans; Marie SMETS, servante, 22 ans; Pierre DE BACKER, 42 ans.



Marcel Stobbaerts (1899-1979) *Cabaret*, 1925

huis om er geluk te vergaren,' dichtte hij. Het was niet slecht om in de strijd tussen goed en kwaad – waarbij de ziel bij Van Ostaijen nog steeds voor het goede stond en het vlees het kwaad representeerde – het kwaad af en toe tegemoet te treden. Maar je moest het nu ook weer niet overdrijven.

Toen Van Ostaijen twee jaar later vanuit Berlijn op deze periode terugkeek, dacht hij er nog altijd zo over. In de kunst, zoals in het leven, ging het erom het kwaad in de ogen te kijken, maar tegelijkertijd te reiken naar het goede. Dat had hij altijd zo gedaan, drukte hij Baeyens in een brief op het hart. 'Je was er trouwens bij als ik mijn beste gedicht uit *Het Sienjaar* heb geschreven', riep hij vervolgens een scène in herinnering die zich ogenschijnlijk afspeelt in een bordeel. 'Ik keek voortdurend naar Zazu's buik en tenen. Keek omdat ik het kwaad wou bedrijven. Zondigen.' Hetzelfde kon op dat moment vermoedelijk niet van Baeyens worden gezegd, die – zo lijkt Van Ostaijen toch te suggereren – op Zazu lag terwijl zijn vriend in een hoekje het gedicht 'Babel' schreef met regels als:

Mijn lijf beproeven de lampen,
want één dag zal het moeten ontbloot zijn
van het naakt verlangen,
van de zonde en van het vlees.

Van Ostaijen zag er zelf de ironie blijkbaar niet van in. Hij gebruikte het voorval als halfslachtig argument om Baeyens van het slechte pad te halen. Hij kon dat alleen maar halfslachtig doen omdat hij op dat moment aan een dichtbundel werkte waarin de ondergang van de beschaving het centrale thema is en hij de schuinsmarcheerder Peter Baeyens als klankbord nodig had. Die bundel was *Bezette Stad* (1921).

In *Bezette Stad* roept Van Ostaijen het Antwerpen van tijdens de Eerste Wereldoorlog op. Dat doet hij enerzijds bijna als een documentairemaker, maar hij roept ook in dit boek weer een symbolische wereld op waarin Antwerpen verandert in het bijbelse Babylon dat in de Apocalyps ten onder gaat. Om dat punt overtuigend te kunnen maken, daalde Van Ostaijen juist af naar het vuile Antwerpen dat Baeyens hem had leren kennen. Hoererij is immers het enige wat er in de Bijbel na de val van Babylon overblijft. En dus zijn de eerste bommen in *Bezette Stad* nog niet gevallen of de hypocriete burgerij zit al in het bordeel, waar het zo geliefde Vaderland in recordtempo wordt verkwanseld. Als Van Ostaijen even later door de stilgevallen 'Holle Haven' dwaalt, ziet hij tot zijn schrik dat er van die ooit zo bruisende plek niet veel meer over is dan wat schimmige cafés waar de hoeren klagen dat hun klandizie verdwenen is. In plaats van de 'vorstelike matrozen' moeten ze het nu doen met 'slecht surrogaat' in 'Feldgrau'.

Een gedicht verder, in 'Bordel' blijkt wat er van de prostitutie geworden is, die ooit door Van Gogh, Rops, Ensor, Wouters en Théophile Steinlen zo romantisch was weergegeven. Van Ostaijen roept aan het begin van zijn gedicht Steinlen tot de orde, want – zo vraagt hij zich hardop af – hoe had de Fransman zijn prostitutiescènes toch zo esthetisch kunnen verbeelden als de rosse buurt er in werkelijkheid 'u i t g e m e r g e l d' bij ligt? Hij schetst vervolgens een scène in de foyer van een bordeel waar een Antwerpse bourgeois in statig Frans zijn privileges probeert te claimen. Voor de oorlog was hij een goede klant geweest, waarom zou zijn geld nu dan niets meer waard zijn?

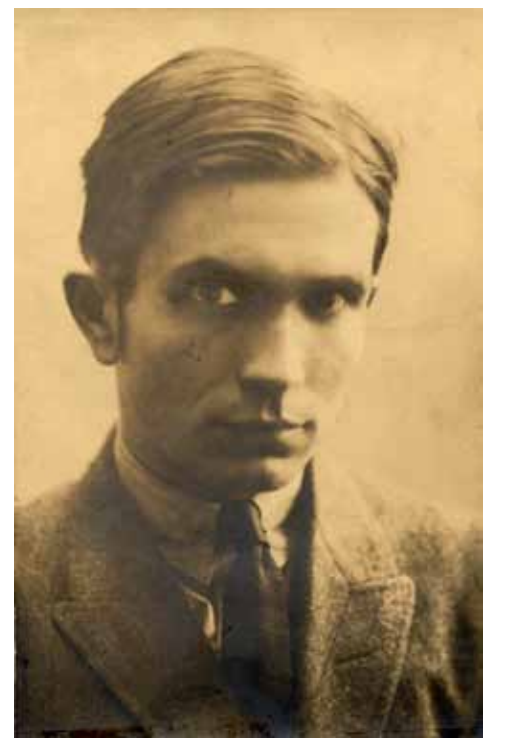
'A la guerre comme à la guerre' voegt de hoerenmadam hem toe. Maar daar neemt de man geen genoegen mee.

'Vous perdrez votre bonne clientèle', roept hij boos.

Er is niets aan te doen. De oorlog heeft alles in zijn greep. Met de verschrikkingen van de slagvelden bij Bapaume, Noyon en de Chemin des Dames nog op het netvlies 'makensoldatenrij' en proberen ze de opgebouwde spanning in de straatjes van plezier kwijt te raken. Al zit er onder de huidige omstandigheden weinig plezier bij, vooral omdat de Duitsers erin geslaagd zijn om van dit verzetje een tot in de puntjes georganiseerd continubedrijf te maken. Een Antwerpse flik ziet erop toe dat iedereen netjes in de rij gaat staan. Onder die voorwaarde is van '4 tot 4' toegestaan wat God uitdrukkelijk verboden had.

De prostitutie bleef verderfelijk in de morele schema's waarvan Van Ostaijen doordrongen was. Al kwam daar onder invloed van zijn artistieke vrienden wel wat speling in. Toen Van Ostaijen in de loop van de Eerste Wereldoorlog Paul Joostens leerde kennen, ontdekten ze bijvoorbeeld al snel dat ze beiden een enorme fascinatie hadden voor Asta Nielsen, de grootste ster van het witte doek. Beide kunstenaars hadden zo hun eigen redenen om Nielsen te aanbidden, maar ze waren het erover eens dat als er één moderne heilige kon worden aangewezen, die hun generatie van verdwaalde schapen de weg naar het ware leven zou kunnen wijzen, het Asta Nielsen was. Zij was een moderne 'Onze-Lieve-Vrouw', zij het niet van Vlaanderen, maar van haar geboorteland Denemarken.

Er was echter één schijnbare tegenstrijdigheid in dit hele verhaal. Nielsen was in de ogen van Van Ostaijen 'gnostieker bij uitnemendheid', iemand die het leven zozeer had doorgrond dat zij welhaast over een goddelijke kennis van het bestaan moest beschikken, maar dat was slechts een fractie van de reden waarom zij een wereldster was geworden. De massa adoordeerde haar vooral om haar prachtige vormen en haar zwoele bewegingen. 'Gij zijt een goede vrouw', schrijft Van Ostaijen suggestief, 'voor weinig entree'. De filmster die er elke film weer in slaagde een element van het leven



Paul Van Ostaijen



Oscar Jespers (1887-1960) *Bezette Stad*, 1921



Asta Nielsen



Paul Van Ostaïjen (1896-1928) *Bezette Stad*, 1921

BEDREIGDE STAD

Visé marsj Luik mortieren

marsj mortieren

Puppchen Du bist mein Augenstirn

Puppchen mein liebes Puppchen **Heil Dir im Siegerkranz**

défilé van één dag en één nacht door Brussel

Armee von Kluck

jef jef jef 'ne Zeppelin

kruipt al gauw de kelder in

eins zwei eins zwei eins zwei eins zwei

Pruisies Pruisies

marsj mortieren

Wij staan mijn broer les hommes au balcon

het *flakkerend* land

de verre toren en *de laaiende* brand

de saKKaden van het vertrapte leger

de *Masochistiesemarsj*

de d é b â c l e

Bordel

Bordels liggen afgemat
uitgemergeld
OHE! Steinlen
in gore schaamdriehoek
politieman en regen
en de donkerte
bezette - stad - bordel - straat
van uit een groentewinkel
walmen
nat - rotte vruchten
vuil violet

De patronne zegt
je regrette monsieur
à la guerre comme à la guerre
VROEGER? — ja vroeger!
maar nu
c'est si difficile monsieur
en de heer met de hooghoed zegt
Vous perdrez votre bonne clientèle

aan Paul Joostens

ASTA NIELSEN

ASTA
astra
ster
koningin Onze lieve Vrouw
Onze lieve Vrouw van Denemarken
dragen wij u onder baldakijnen
brede HOSTIE
Gij

De grootste troost voor moeë mensen
officiële berichten Parijs Londen Berlijn Petrograd Rome
dag in dag uit
paternoster van berichten
litanie van stervende sigaretten
als uit het licht werd donkerte
en uit de donkerte licht

Bliksem

In de Hoofdrol AStA NIElsen
Beurskoningin Eskimonovrouw Carmen first Class de DOOD te Sevilla
nog zie ik het wiegen van je heupen
schoon samen met het apparaatverplaatsen
en je mond
en je tanden bijten de slappe bloem

A
S
T
A

veel is het vallen
van je
handen

en
hoe je komt
vous *Voilà!*

ASTA
astra
happy humanity
Félicitée
poupée

ma bien-aimée

Je hebt een manier van optreden
en weg

hOP!

snelheid van de operateur geklopt
en het écran is steeds in evenwicht
als *jij* er opstaat

immanente KINEMABALANS

daarom moet zijn gebed

U
A S T A

zuiver kinemaevenwicht

N
I
E
L
S
E
N

bid voor ons
arme kinemabezoekers
rein vallen van slappe handen

b. v. o. moeë mensen
goed lachen van Sebastoher

b. v. o. verpletste lenden
lippelachen in irisapero
b. v. o. mannen zonder lafenis

ASTA meer als alle sterren samen
b. v. o. die 't zonder sterren ook doen kunnen

asta meer als de zon
sinds het uitvinden van de elektriciteit

ASTA meer als de maan
sinds geliefdeparen enkel nog *PANOPTICUM* waar zijn

asta bid voor ons
zonder zon maan of sterren
maar niet zonder kinema slappe handen en apero

asta bevrijd ons van het malheur
Pech bij de paardekoersen

asta bevrijd ons van sentimentaliteit

K
I
N
E
M
A



André Favory (1888-1937) *Le Cristal Palace à Anvers, ca. 1922*

bloot te leggen, verkocht tegelijkertijd in zekere zin haar lichaam. Deze keer bleek dat echter niet erg te zijn. In Nielsens geval had Van Ostaijen de aantrekkingskracht van een publieke vrouw begrepen en bleek hij de suggestie van promiscuïteit in haar optreden zelfs een onmisbare kwaliteit te vinden in haar rol als zinnebeeld voor het moderne bestaan. Het was de basis voor haar enorme inzicht:

zulke grote harem in dees éne asta
niet Paul J?
ja Paul v O

Paul Joostens was het in dit geïmproviseerde onderonsje met hem eens. De wereld die door de Eerste Wereldoorlog overhoop was gehaald, kon alleen belichaamd worden door een vrouw als Asta Nielsen.

Daarmee was Van Ostaijen natuurlijk een heel eind afgedreven van het bordeel waarin een zekere Zazu hem bijna van zijn schrijfbaarheid had afgehouden. Ook een lossere seksuele moraal paste hij in zijn morele schema's van goed en kwaad.

Dat kon absoluut niet worden gezegd van Peter Baeyens, aan wie hij van plan was het openingsgedicht van *Bezette Stad* op te dragen. Zonder Baeyens had hij de zelfkant van de maatschappij nooit zo treffend kunnen beschrijven, maar het begon hem behoorlijk tegen te staan dat zijn vriend niet in staat bleek het leven op een wat filosofischer niveau te bekijken. Metaforisch naar de hoeren gaan was één ding, periodiek je hart verliezen aan een straatmadelief was iets heel anders. Men kon niet naar een 'huis' gaan om er geluk te vergaren, had hij Baeyens al eens op het hart gedrukt, maar dat leek deze niet te willen begrijpen. Op 29 september 1920 was de maat vol.

'Je lange brief met geweeklaag over het geval in het lokaal of pand, Kristal Palast genaamd, heb ik gelezen', begon hij vermoed. Wat Baeyens precies had geschreven, is niet bekend, maar het lijkt erop dat hij te gulzig was geweest tijdens zijn bezoeken aan het Cristal Palace.

'Dat mijn prediken tegen den onkuisaard nutteloos zou zijn, had ik vermoed. Doch ten minste hadde ik van u wijzelijk verdeeld ofte gedistribueerd levensgenot kunnen verwachten.'

Van Ostaijen schreef normaal gesproken in een spottend soort van Antwerps aan Peter Baeyens, maar de scherts ontglipte hem hier even. Hij kon werkelijk niet bevatten hoe Baeyens er toch keer op keer in slaagde om zich in de nesten te werken en dan het lef had uitgerekend bij degene uit te komen huilen die hem herhaaldelijk voor zijn fouten had gewaarschuwd. Hij kon niet anders dan een vaderlijke toon aanslaan.

'Wie te veel op eenmaal geniet, gaat ten gronde. Dit is een maxiem door alle genietiers beaamd. En daarentegen hebt gij gezondigd en daarvoren werd gij bestraft. Dat is klaar. Dus zegge ik u: "Geniet maar overschreed niet de maat door de natuur gesteld." (Pestalozzi).'

Was dit de laatste druppel? Wellicht. De vriendschap tussen Baeyens en Van Ostaijen hield hierna in ieder geval niet lang meer stand.

'Dat gij Peter Baeyens je boek niet opdraagt vind ik prachtig', schreef Oscar Jespers begin november 1920 aan Van Ostaijen. Jespers had zich ontfermd over de vormgeving van *Bezette Stad* en had nooit begrepen wat Van Ostaijen ooit in deze hoerenloper had gezien. Hij hoefde het ook niet te weten. Hij wijzigde de titel van het eerste gedicht met plezier van 'Opdracht aan Peter Baeyens' in 'Opdracht aan Mijnheer Zoënzó'.

De lege ciderfles in de champagne-emmer

Naast Peter Baeyens was ook modernist en viezentist Paul Joostens een kroongetuige van de absolute hoogdagen van het Cristal Palace kort na de Eerste Wereldoorlog. De inmiddels internationale aantrekkingskracht van het Glazen Kot blijkt onder meer uit de bezoekjes van de Franse schilder André Favory. Die laatste was wel vaker in Antwerpen omdat hij er een fascinatie op nahield voor Rubens en voor het Cristal Palace. Zo borstelde hij een groots opgezet schilderij waarin zich onder de Belgische vlag onzedige tafereel met Rubensiaans vlees afspeelt in een eclectisch interieur met oriëntaalse invloeden. Of de Fransman daarmee wilde zeggen dat de Belgische natie in zijn ogen verdorven was dan wel een toonbeeld van vrijheid blijheid, is niet meteen duidelijk.

Maar zoals de houding van Paul van Ostaijen aangeeft, waren er ook avant-gardisten die zich uiteindelijk toch vastklampten aan de traditionele morele schema's. Zij gaven zich niet kritiekloos over aan de vrouwen voor weinig entree. Jos Léonard, Van Ostaijens vriend uit de Bond Zonder Gezegeld Papier, was zo iemand. Hij verwerkte zijn bedenkingen bij zoveel onkuisheid onder meer in de tekening 'Ook Godsdienst!'. En ook in *Staatsgevaarlijk!*, het radicale blad van de hardleerse Vlaamse activisten, weerklonk bij monde van ene Reinardein in 1919 kritiek op de zedelijke teloorgang van de moderne tijd:

De dans die in bars, openbare danszalen en in zogenaamde 'cours de danse' gezocht wordt, is een brute en brutale parodie van de kunst, en doodt in den man, traag maar zeker, alle poëzie, alle idealisme, alle rein leven, alle normaal sexueel gevoel.



Jos Leonard (1892-1957) *Ook godsdienst, 15-6-19*



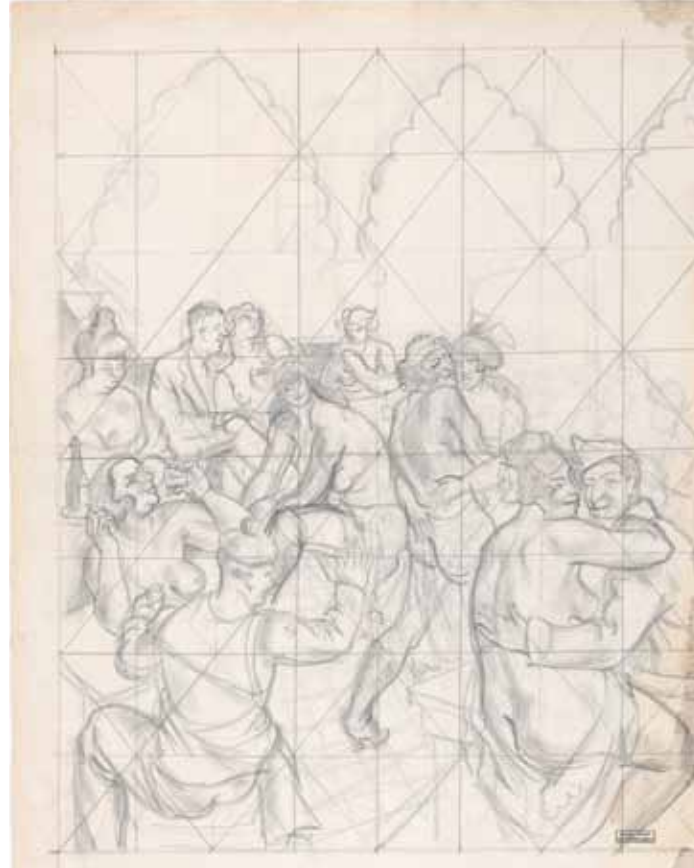
André Favory (1888-1937) *Jeux de filles, 1922*



André Favory (1888-1937) *Jeux d'adultes, 1922*



108



109

Voor zuiver idealisme of sublieme poëzie moest je in de dulle jaren 1920 niet in het Cristal Palace zijn. Had je je morele standaarden wat ruimer afgesteld, dan viel er onverminderd te genieten. Vanaf de jaren 1930 rukte het verval evenwel op. Ene Maria Catharina Van der Loo werd in 1936 aangesteld om het etablissement weer enig prestige en grandeur te geven. Zij werd de nieuwe waardin en kreeg de opdracht er een kroeg annex pension van te maken. Bij de politie haalden ze opgelucht adem. Het huis was bij hen uiteraard bekend als 'publiek ontuchthuis' en hoewel Van der Loo's verleden niet geheel onbesproken was, gunde men haar graag de kans om er een nette zaak van te maken. Ze kreeg vergunning om het café tot twee uur 's nachts open te houden. Het is niet meteen duidelijk hoe succesvol die poging was, maar alleszins bleef het Cristal Palace bij de naoorlogse jongeren cultstatus genieten. In die mate zelfs dat je er nu wel poëzie kon proeven. Want de experimentele dichters Hugues Pernath en Paul Snoek organiseerden er op 18 december 1959 een avondje *Poetry at the Cristal Palace*. Op de foto waarin Herman Selleslaghs deze uitzonderlijke gebeurtenis vereeuwigde, is te zien dat ook Floris Jespers en Gaston Burskens de sfeer van de goede oude tijd nog eens kwam opsnuiven. Later zou Snoek in *Een hondsdolle tijd* zelf herinneringen ophalen aan zijn avonturen in het kristallen paleis:

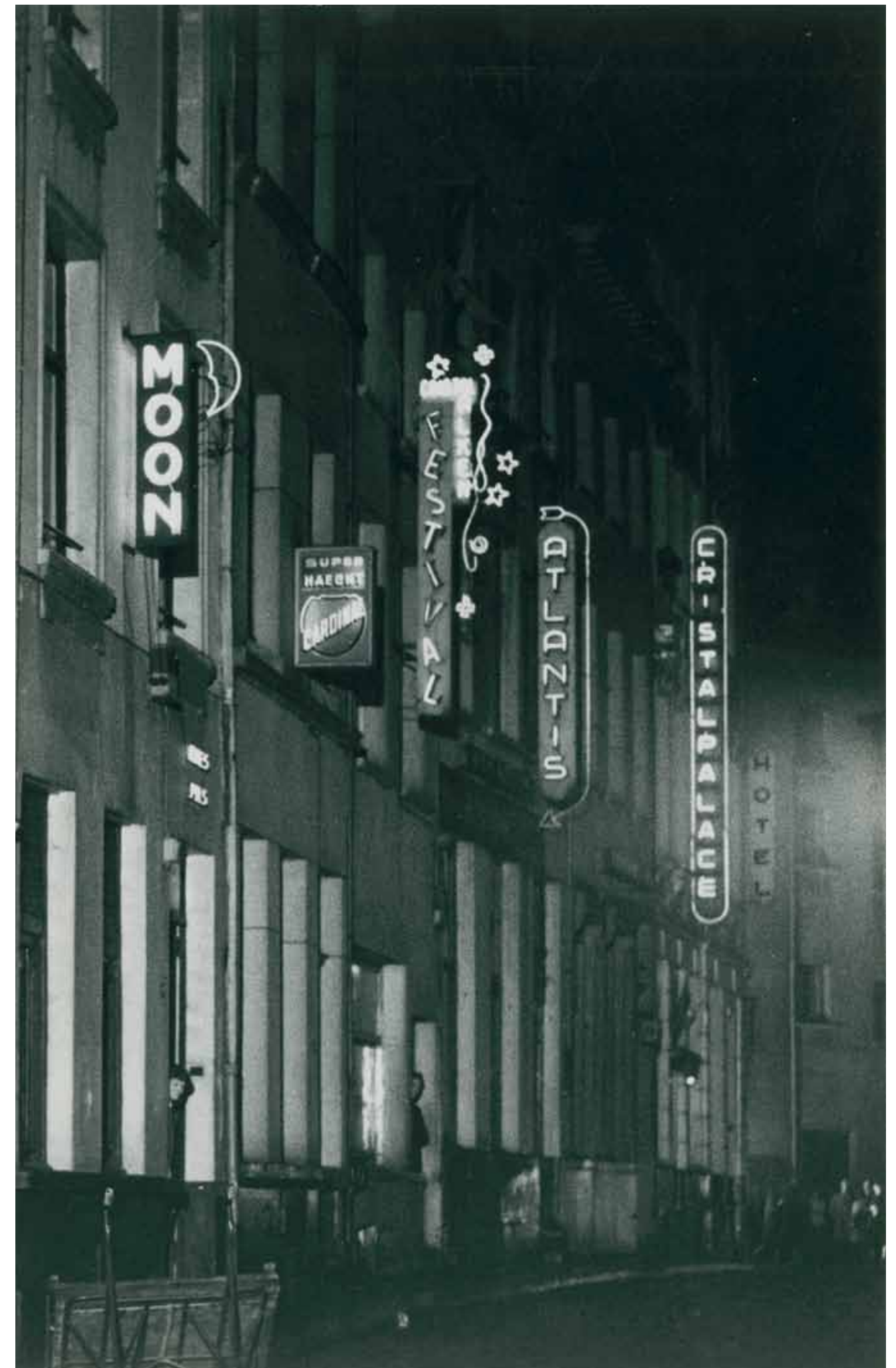
Op een late zaterdagmiddag was ik gaan wandelen met Pernath door de Gorterstraat, waar zich het in vroegere en betere tijden wereldvermaarde gesloten huis Cristal Palace bevond. De glorie van de sjieke bordelen was reeds lang vervlogen, maar het gebouw stond er nog, versierd met kleurrijke mozaïeken, van onder tot boven verfraaid met byzantijnse motieven, maar nu stonk het er naar de slecht brandende oliëkachel van de baas Julien, en naar de wijvengur van de oude, aan lager wal geraakte hoeren, die er zich wat kwamen warmen, of wat zaten te lezen of te breien. Uit de hoeken van donkere nissen hoorde je soms het gezucht van een man die klaar kwam met een goedkope hoer, wat gedempt gemompel of een glas dat op de grond viel, gekraak van het servetje waarmee ze het sperma van zijn lul wreef en dat ze bij de lege ciderfles in de champagne-emmer gooide.

Wie Snoeks beschrijving leest, verbaast zich niet over de tragedie van het nakende einde. In 1968 werd het Glazen Kot getroffen door een ontploffing die aan enkele mensen het leven kostte en het gebouw volledig verwoestte. En zo had het eens zo roemruchte Cristal Palace nog maar een zacht duwtje nodig om plaats te ruimen voor weinig opbeurende architectuur.

Matthijs de Ridder en Dennis Van Mol



Achterglasschildering uit het Cristal Palace, ca. 1930



De Gorterstraat met het Cristal Palace, jaren 50



Uitnodiging voor poëzieavond in het Cristal Palace, op 18 december 1959, georganiseerd door Hugues Pernath en Paul Snoek



Herman Selleslags (1938°) Paul Snoek en Hughes Pernath op de poëzieavond in het Cristal Palace, op 18 december 1959



Herman Selleslags (1938*)
Poëzieavond in Cristal Palace, Antwerpen, 18 december 1959
Met Hughes Pernath, Paul Snoek, Floris Jaspers, Gaston Burssens, ea



Het Cristal Palace na instorting, 1968



Het Cristal Palace na instorting, 1968

COLOFON

Ter gelegenheid van de uitgave van het boek
'Cristal Palace of het verhaal van een lege ciderfles in een champagne emmer'
is er een tentoonstelling in Rossaert, Nosestraat 7, 2000 Antwerpen
van 26 maart tot en met 20 juni 2021

Uitgave: Ronny Van de Velde n.v.
Concept: Ronny Van de Velde
Coördinatie: Jessy Van de Velde
Lay out: Ronny Van de Velde
Teksten: Xavier Canonne, Matthijs de Ridder, Dennis Van Mol, Frank Van Eeckhout
Vertaling: Hilde Pauwels
Foto's: Ad/Art (Guy Braeckman), Steven Decroos
Grafische vormgeving: Fabienne Peeters (Steurs nv)
Druk: Graphius, Gent

Dank aan: Paul Antheunis, Karin Borghouts, Xavier Canonne, Matthijs de Ridder, Carla Janssens (Campo & Campo), Stephan Campo, Het Felix Archief, René Franken, (Demian), Patrick Florizoone, Maud Fruzzeti, Familie Edmond Golbert, Koninklijke Bibliotheek Brussel, KMSKA Antwerpen, Het Letterenhuis Antwerpen, Mario Listes, Mu.Zee Oostende, Fabienne Peeters, Museum Félicien Rops Namen, Herman Selleslags, Ingrid Vandenhoudt, Sven Van Laer (Fine Art Framing), Frank Van Eeckhout, Dennis Van Mol en de verzamelaars die anoniem wensen te blijven.

© Karin Borghouts
© Xavier Canonne
© Matthijs de Ridder
© Otto Dix
© Paul Joostens
© Herman Selleslags
© Léon Spilliaert
© Marcel Stobbaerts
© Frank Van Eeckhout
© Ronny Van de Velde nv
© Dennis Van Mol

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd of openbaar gemaakt, door druk, fotokopie, of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

Rossaert, Nosestraat 7, 2000 Antwerpen
Een bijhuis van Ronny Van de Velde n.v.

