



Inleiding

In 2010 is het 150 jaar geleden dat James Ensor geboren werd in Oostende. Het Museum of Modern Art in New York – zonder meer het belangrijkste museum voor moderne kunst in de hele wereld – organiseerde in 2009 met veel succes een grote retrospectieve tentoonstelling (die vervolgens doorreisde naar het Musée d'Orsay in Parijs). De tentoonstelling behoort niet alleen tot de 20 bestbezochte tentoonstellingen van dat jaar maar werd ook door de vereniging van Amerikaanse kunstcritici uitgeroepen tot de beste 'historical show' van 2009. Voor de conservators van het MoMA is Ensor natuurlijk geen onbekende. In de canon van de moderne Westerse kunst bekleedt hij naast kunstenaars als Odilon Redon, Henri de Toulouse-Lautrec, Ferdinand Hodler of Edvard Munch al lang een belangrijke plaats. James Ensor behoort met René Magritte en Paul Delvaux tot de moderne Belgische kunstenaars met de grootste internationale reputatie – al is de kritische waardering voor het werk van ieder van hen niet altijd even groot. Het werk van Ensor is bijzonder gevarieerd en daardoor niet op dezelfde wijze herkenbaar als dat van Delvaux of Magritte.

Ensor is in de eerste plaats werkelijk een uitzonderlijk colorist. Hij was gedurende de eerste vijf jaar van zijn carrière ook een van de grote negentiende-eeuwse realisten. Van 1876 tot 1885 was Ensor een radicale aanhanger van het pleinairisme (de openluchtschilderkunst), of het realisme als een doel op zich. Niemand heeft zoals Ensor, vervolgens, het licht als een bron van mystificatie onderzocht. Geïnspireerd door Rembrandt, Redon, de Franse impressionisten en de symbolisten gaat Ensor van 1885 tot omstreeks 1890 het licht gebruiken als een emotioneel geladen bestanddeel van het beeld. Maar de meest opvallende realisaties leverde hij natuurlijk als schilder van hilarische maskerades en groteske persiflages. Voor Ensor is het masker een instrument van een expressionistisch demasqué: hij onthult de ware boosaardige en lachwekkende aard van de mensheid.

Nogal wat critici en kunstenaars keken vorig jaar in New York met bewondering naar de schijnbaar zorgeloze wijze waarop Ensor zonder oog voor decorum de meest uiteenlopende stijlen en genres naast en door elkaar gebruikt. Dit kenmerk zou Ensor, misschien meer nog dan een pionier van het modernisme, tot de lieveling van de post-modernisten kunnen maken. De vraag naar de overeenkomsten van Ensor met de kunst van na de Tweede Wereldoorlog staat centraal in de tentoonstelling die het SMAK en het Museum voor Schone Kunsten in Gent gezamenlijk organiseren tijdens het najaar van 2010.

Intrige, 1890

Olieverf op doek 90 x 150 cm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Detail

Voor Ensor is het masker een instrument van een expressionistisch demasqué: hij onthult de ware boosaardige en lachwekkende aard van de mensheid.

- 3 "Antwerpen is de meest gastvrije onder de moeders."
- 10 Afkeer van het academisme
- 14 Een overtuigd aanhanger van het pleinairisme
- 25 Ensor en de kunstwereld
- 28 Ensor beter bestuderen
- 36 Ensors handelsmerk
- 40 Praktisch

Ensors groteske kunst was een bron van inspiratie voor de Duitse expressionisten. Omstreeks 1900 wordt zijn werk opgemerkt door Duitse kunstenaars en critici. Alfred Kubin, Paul Klee, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Grosz, Herbert Garvens von Garvensburg of Wilhelm Fraenger begrepen dat 'le peintre des masques' op radicale wijze brak met de klassieke West-Europese artistieke waarden en tradities. Het werk van Ensor vond zijn weg snel naar de musea en prentenkabinetten van Keulen, Munchen, Frankfurt, Hannover, Dresden, Mannheim, Karlsruhe en Wenen. Inmiddels beschikken ook het Museum of Modern Art in New York, the Art Institute of Chicago, het Musée d'Orsay in Parijs en enkele Japanse musea over belangrijke werken.

Ensors meest ambitieuze schilderij, *De intrede van Christus in Brussel in 1889* is sedert 1986 in het Getty Museum in Los Angeles. Toch zijn vooral de Belgische musea en privéverzamelingen rijk aan werk van zijn hand. Voor een goed beeld van Ensors kunst kan men terecht in zijn geboortestad Oostende en de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel. Ook het Museum voor Schone Kunsten van Gent beschikt, o.a. dankzij de recente aankopen door de Vlaamse Gemeenschap van drie topstukken, over een klein maar niet te missen ensemble. Maar de grootste en de belangrijkste Ensorverzameling ter wereld is en blijft deze van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. Antwerpen heeft van Ensor 37 schilderijen en meer dan 500 tekeningen. Wereldwijd worden *De oestereetster* en de burgersalons, *De verbazing van het masker Wouse*, *De intrige*, *De twistende geraamten* en *Het schilderend skelet*, *De man van smarten*, *De mystieke dood van een godgeleerde*, *De triomf van de dood*, *Peste onder, boven en overal*, *De staking* en *De kurassiers in Waterloo* jaar in jaar uit gevraagd voor tentoonstellingen over Ensor en de kunst van zijn tijd.

Toch was Ensor geen Antwerpenaar en deze stad speelde in zijn leven aanvankelijk geen belangrijke rol. Hij leefde en werkte in de badstad Oostende. Hij werd opgeleid aan de Academie in Brussel en trachtte in de allereerste plaats in de Brusselse kunstmiddens zijn naam te vestigen.



JAMES ENSOR
The Museum of Modern Art JUNE 28-SEPTEMBER 21, 2009

Affiche van de Ensortentoonstelling in het MoMA in New York, juni - september 2009



Hoofdconservator Walther Vanbeselaere organiseerde in 1951 een grote retrospectieve tentoonstelling. Tot 1984 bleef de "Intrede van Christus in Brussel" (1889) als bruikleen in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. In 1986 verkocht de eigenaar het werk aan het Getty Museum in Los Angeles

“Antwerpen
is de meest
gastvrije onder
de moeders.”

De grootste en beste Ensorverzameling

De Antwerpse vrijzinnig flamingant, dichter, criticus en latere conservator van het museum in Antwerpen Pol De Mont publiceerde in 1895 de eerste Nederlandstalige studie over James Ensor in het Antwerpse tijdschrift *De Vlaamse School*. De Mont verdedigde nochtans zelden of nooit aanhangers van de avantgarde. Ensor had in die jaren verder weinig of geen redenen om de Antwerpse collega's, tentoonstellingsorganisatoren of liefhebbers dankbaar te zijn. Nog in 1903 schrijft hij aan de Antwerpse kunstenaar Frans Hens dat werken zoals “de zuiver filosofische *Tribulaties van Sint-Antonius* in Brussel of Luik zonder probleem worden getoond, terwijl ‘Antwerpen’ deze werken nog steeds weigert tentoon te stellen.” “Hoewel uitsluitingen, beste collega,” zo vervolgt Ensor, “mij tamelijk onverschillig laten. Vroeg of laat leiden ze tot een tegenovergestelde reactie.”

FRANCK HEEFT ONS GERED

Die reactie laat inderdaad niet lang op zich wachten. In 1905 zal de Antwerpse tentoonstellingsvereniging Kunst van Heden / L'Art contemporain voor het eerst een grote retrospectieve van zijn werk organiseren. Vanaf die datum zal Ensor in Antwerpen de meest actieve en geestdriftige verzamelaars van zijn kunst vinden. Ter gelegenheid van een tweede grote Ensor tentoonstelling in 1921 organiseerden de leden van Kunst van Heden een groot banket waar Ensor de lof van Antwerpen zong: “Ja, ik hou van de knappe Antwerpse schilders. Ik hou van jullie haven wanneer de hese sirenen in de verte schreeuwen en de oude Schelde zachtjes deint. Dan hoor ik alle

stemmen van de zee zingen, als ze al haar paarlemoer beweent en eindeloos haar opaal bezaaide vlakten etaleert. [...] Ik hou van jullie roze meisjes gekneet van bloed en blonde melk [...]. Nobeles meisjes, inspiratiebron van uw grote coloristen, jullie beeld zal me nog lang toelachen en de oude meesters zullen applaudiseren en ik zal zeggen: zo het model, zo de meester. [...] Toewijding is er in overvloed. Ik kan niet alle mecenen vermelden, zoals Speth, rijk in gevoel en hart. Aerts, de vrijgevege, Festler, Mistler en alle grote onbekenden. Ze zijn te talrijk! Toch moeten we hulde brengen aan onze vriend François Franck en zijn broers. Machtige dynastie die zich aan de kunst wijdt. Ja! Franck heeft ons gered, hij is de goede God van L'Art contemporain. [...] Antwerpen is voor mij de meest gastvrije onder de moeders, ik hef mijn glas ter hare ere!"

BRUSSEL NAAR DE KROON STEKEN

Ensor had meer dan één goede reden om Franck en de Antwerpse liefhebbers dankbaar te zijn. Kunst van Heden toonde het werk van Ensor immers niet alleen in Antwerpen maar organiseerde o.m. in Duitsland meerdere reizende tentoonstellingen. Dat Antwerpen over de grootste en de beste Ensorverzameling beschikt is evenzeer te danken aan de buitengewone generositeit van de leden van Kunst van Heden. Misschien wilden de Antwerpse liefhebbers en museumvrienden met deze Ensorverzameling zelfs het museum van de hoofdstad naar de kroon steken. *De jongen met de lamp* werd al in 1895 voor het 'nationaal' museum in Brussel gekocht. En in 1920 kocht dit museum bij de kunstenaar de portretten van zijn vader en zijn moeder, *Geschandaliseerde maskers* van 1883 en *Zeldzame maskers* van 1892. Een groep leden van Kunst van Heden financierde in 1921 de aankoop voor het Antwerps museum van zeven schilderijen. Vier vroege, realistische stukken: een marine, een portret van een man (Theo Hannon) en een vrouw (Ensors grootmoeder) en het grote interieur *Na het middageten*. Maar de schenking omvatte ook *Twistende geraamten* van 1891 en Ensors meest gereproduceerde maskercompositie *De intrige*. Met het *Maskertheater* van 1889, een bloemstilleven van 1896 en het stilleven dat Pol De Mont al in 1904 had gekocht voor het museum, beschikte het museum nu reeds over de grootste en meest representatieve Ensorverzameling. Ter nagedachtenis van haar vrijgevege echtgenoot, schonk mevrouw Aerts in 1924 nog drie werken. Het museum kocht in 1926 op een veiling in Brussel, opnieuw een belangrijk maskerafereel, *De verbazing van het masker Wouse*. Inmiddels hadden Ensors goede vrienden dokter Albin Lambotte en zijn kunstzinnige echtgenote Emma in hun woning in Antwerpen een verzameling Ensors opgebouwd die de vergelijking met die van het museum kon doorstaan. Gedwongen door nijpende geldzorgen stelden zij in 1927 aan de Commissie voor aankopen van het Koninklijk Museum in Antwerpen voor om voor 1.000.000 Bef eigenaar te worden van een verzameling tekeningen, stillevens, marines, en topstukken zoals het *Pierrot en de skeletten* (Verzameling KBC Bank België), *Zelfportret met maskers* (Menard Museum of Art, Aichi Japan), *De liefdestuin* (Toyota Municipal Museum of Art in Aichi Japan) en *De kinderen aan hun ochtendtoilet* (onlangs aangekocht door de Vlaamse Gemeenschap voor het Museum voor Schone Kunsten van Gent). Het Antwerps museum besliste zelf 300.000 Bef te investeren en de Belgische overheid voor nog eens 100.000 Bef (met succes) voor een voldongen feit te plaatsen voor de aankoop van zes werken: *De dame met de wipneus*, *De grote Chinoiserieën*, de fameuze *Oestereetster* (in 1882 geweigerd voor het Antwerps Salon, in 1884

De oestereetster
(ook: *In het land van de kleuren*), 1882
Olieverf op doek
207 x 105 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN



geweigerd door de collega's van L'Essor, omstreeks 1908 afgewezen voor aankoop door de gemeenteraad van Luik en het nationaal museum in Brussel), *Adam en Eva* en *De sloepen*. De overige werken uit de verzameling Lambotte bleven voorlopig in Antwerps privébezit.

In 1930 werd de verzameling voor een derde keer aangevuld met een belangrijk ensemble. François Franck schonk de naturalistische *Roeier*, *De witte wolk* en alweer een topstuk *De val van de opstandige engelen*. Zijn broer Charles schonk een van Ensors meest conventionele stillevens *De rog*.

STUDIES, KRABBELS, BRIEVEN EN DOCUMENTEN

Walter Vanbeselaere, hoofdconservator van het museum van 1949 tot 1973, en net zoals Pol De Mont een gereserveerd liefhebber van het modernisme, consacreeerde de artistieke waarden en voorkeuren van Kunst van Heden. Na de Tweede Wereldoorlog groeide de verzameling Ensorschilderijen aan tot 37 stuks. Misschien was Vanbeselaere's optie om daarnaast ook een aanzienlijke verzameling tekeningen aan te leggen minstens zo belangrijk. Kort na het overlijden van Ensor in 1949 verkochten zijn erfgenamen grote delen van de inboedel (*De intrede van Christus* kwam aldus via allerlei omwegen en mislukte pogingen tot aankoop van o.a. de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel, terecht als langdurig bruikleen van Louis Franck, in Antwerpen, waar het werk tot 1984 zou blijven). Via een tussenpersoon kocht het museum meer dan 500 tekeningen: kopieën, ontwerpen, schetsen en krabbels. Een jaar later, in 1952, kwam het museum in bezit van talloze handschriften: schoolschriften, teksten voor redevoeringen enz. In 1953 kocht het museum ook een belangrijk aantal autonome tekeningen.

Met Vanbeselaere nam het museum opnieuw het voortouw in het verbreden en het verspreiden van de kennis van Ensors werk in binnen- en buitenland. De aankopen, de tentoonstellingspolitiek en de publicaties van Vanbeselaere zelf, waren wellicht doorslaggevend voor de vooraanstaande plaats die Ensor sedertdien bekleedt in de 'canon' van de Vlaamse én de Belgische kunst. Met de aankoop van werken van Van Gogh, Degas en Redon probeerde Vanbeselaere de Antwerpse Ensorverzameling bovendien in een internationale context te plaatsten.

Vanbeselaere's assistent, Marcel De Maeyer ontdekte al in de loop van de jaren 1950 hoe Ensor omstreeks 1886 tal van schilderijen en tekeningen uit zijn debuuttijd, zoals de *Mystieke dood van een godgeleerde* of het fameuze *Zelfportret met de bloemenhoed* uit het Museum van Oostende, gedeeltelijk overtekende en overschilderde met demonische en carnavaleske motieven, en aldus realistische taferelen transformeerde tot irrationele fantasieën. De Maeyer zou ook als hoogleraar aan de Universiteit van Gent gedurende meerdere decennia dé Ensorautoriteit blijven. Een van De Maeyers studentes, Lydia Schoonbaert, bezorgde een eerste beschrijving van de verzameling Ensortekeningen in het museum en zou als hoofdconservator van 1984 tot 1994 de verzameling o.m. aanvullen met Ensors *Man van smarten*. Als experte nam ze de organisatie van tal van Ensorentoonstellingen in handen en moedigde jongere kunsthistorici aan om zich te verdiepen in de rijke museumverzameling. De jongste jaren organiseerde het museum o.a. in



Mythologische scène,
1877 (?) Conté op papier
227 x 185 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

14.03
14.06
2009

GOYA

Groteske schilderijen en tekeningen

REDON



KONINKLIJK
MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN
ANTWERPEN

ENSOR

WWW.KMSKA.BE

Salamanca en Sevilla een Ensortentoonstelling waarin voor het eerst de relatie met Goya werd verkend. De tentoonstelling die het museum vervolgens in 2006 in Japan organiseerde droeg de veelzeggende titel *From Japonism to modernism*. In 2009 werd in de tentoonstelling *Goya, Redon, Ensor* materiaal getoond dat ons kan helpen om de oorsprongen en het karakter van de Ensoriaanse groteske beter te begrijpen.

De Brusselse kunsthall BOZAR en het Antwerpse Koninklijk Museum hebben de handen in elkaar geslagen om in de loop van het najaar 2010 in Brussel aan de hand van de ongeëvenaarde Ensorverzameling van het Koninklijk Museum de toeschouwer een blik in de keuken van de meester te gunnen. De Antwerpse verzameling telt niet alleen het grootste aantal meesterwerken maar biedt ook een quasi complete weergave van de artistieke diversiteit van Ensors oeuvre. Bovendien beschikt het museum over een overvloed aan nooit eerder tentoongestelde studies, krabbels, brieven en documenten die toelaten om over de schouder van de kunstenaar mee te kijken naar de realisatie van de landschappen, de burgersalons, *De mystieke dood van een godgeleerde*, *De man van smarten*, *De verbazing van het masker Wouse* en andere topstukken. Ook in deze bijdrage gaat de aandacht naar de 'keukengeheimen' uit de Antwerpse Ensorverzameling.

... EN OOSTENDE

Ensor werd in 1860 geboren in Oostende waar hij tot aan zijn dood in 1949 zou blijven wonen, in het gezelschap van zijn huisknecht August Van Ieper. Op hoge leeftijd bewaarde Ensor nog steeds goede herinneringen aan het Oostende van zijn kinderjaren: "in die tijd een klein stadje omringd door vestingen van het allermooiste groen en grachten met veel te zout water." Tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw groeide het kleine stadje uit tot een kuuroord en werd de 'koningin der badsteden'. Welgestelde zomergasten werden aangetrokken door de vermeende weldadige werking van het zoute zeewater maar ze genoten net zoveel van het exclusieve sociale leven: overdag flaneren over de dijk, of met de ezel over het strand, misschien zelfs een bad in zee nemen, snuisteren in winkeltjes en 's avonds naar het casino voor een kansspel of naar het kursaal voor een concert. De pittoreske vissershaven met haar authentieke volkse figuren, getekend door het harde zeemansbestaan, trok de burgerij ook toen al aan. Ensor, Léon Spillaert en vader en zoon Henri en Constant Permeke plaatsten Oostende in die jaren ook op de artistieke landkaart.

Ensor herinnerde wie het horen wilde graag aan zijn Engelse afkomst. Maar of Ensor ooit de schilderijen van Turner met eigen ogen heeft gezien en



Engeland heeft bezocht, weten we niet met zekerheid. Zijn vader James Frederic had wel de Britse nationaliteit maar werd geboren in Brussel. Hij kwam uit een welstellende familie en was goed opgeleid. Hij trouwde met de dochter van de uitbaters van een winkel. Tot de dood van Ensors moeder, Catharina Haegheman, in 1915 zou het gezin een winkel van souvenirs en curiositeiten uitbaten en gemeubelde kamers verhuren aan zomergasten. Na zijn studies aan de academie in Brussel keerde Ensor terug naar Oostende waar hij gedurende vele zomers zijn tante, zijn moeder en zijn een jaar jongere zus Mariette of Mietje (of zoals de overwegend Franstalige Ensor het zou spellen: Mitche) zou assisteren in het uitbaten van de winkel: koopwaar uitkiezen, bestellen, in ontvangst nemen, uitstallen, verkopen, verpakken, uitgaven en inkomsten berekenen enz.

Op tal van portretfoto's poseert Ensor niet alleen als kunstenaar maar ook als man van het woord – hij publiceerde al in 1884 een satire op het kunstonderwijs –, of hij poseert als musicus aan de piano of het harmonium met prenten als partituur – hij componeerde o.a. in 1911 muziek voor een ballet *La Gamme d'Amour* waarvoor hij ook een synopsis schreef, maar zelden of nooit poseert hij als de winkelier die hij een groot deel van de tijd was.

Van de honderden werken die Ensor tijdens de eerste tien jaar van zijn artistieke loopbaan maakte, verkocht hij er niet veel meer dan een handvol aan zijn vrienden professor Ernest en Mariette Rousseau-Hannon en de Brusselse collectionneur Henri Van Cutsem. Desondanks beschikte Ensor over voldoende middelen om te tekenen en te schilderen, om schilderijen te verpakken en naar tentoonstellingen te verzenden, en om af en toe zelf naar Brussel te reizen en er te verblijven om er vernissages bij te wonen, het schildersmateriaal te kopen dat in Oostende onvindbaar was, om er lezingen en concerten bij te wonen en deel te nemen aan het Brusselse uitgangleven.

Zicht op Phnosië. Lumineuze golven en vibraties (ook De daken van Oostende (aan de Van Iseghemlaan)), 1890

*Olieverf op doek 32 x 75 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN*

*Dame op de golfbreker, 1880
Olieverf op doek 32 x 24 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN*

Ensor
80



Afkeer van het academisme

Het gezag van de klassieke kunsttheorie ondermijnd

Ensor bewaarde tot aan zijn dood tientallen bladen met schoolse kopieën naar fragmenten van genretaferelen in de trant van Adriaan Van Ostade en Ferdinand De Braekeleer, die hij wellicht vanaf 1873 maakte. Een groot gedeelte daarvan kwam in het Antwerps museum terecht. Interessanter is een zestigtal bladen uit een en hetzelfde schetsboek waarin Ensor voor en tijdens zijn studietijd aan de academie in Brussel in het najaar van 1877 tot de zomer van 1880 regelmatig tekeningen maakte. Een grondige analyse van de bladen van dit tekenschrift laat ons toe de relatieve chronologie te bepalen van de verschillende tekeningen.

ANTIÉKEN, ANATOMIE EN CABALLERO'S

De kopieën naar genremotieven in de trant van Van Ostade en Ferdinand De Braekeleer werden waarschijnlijk nog in Oostende getekend voor 1877, en gaan vooraf aan kopieën naar anatomische prenten en voorbeelden van Grieks-Romeinse beelden, ontwerpen voor historische of religieuze tafere-len, en portretstudies van zijn moeder, zijn vriendin (met de wipneus), zijn zus en andere nog niet geïdentificeerde personages. Deze werden wellicht in de loop van de jaren 1877-79 in potlood getekend. In de loop van het laatste jaar aan de Brusselse academie nam Ensor dit tekenschrift opnieuw ter hand en vulde de bladen met voorstellingen van zestiende-/zeventiende-eeuwse Spaanse soldaten in zwart krijt. Toen de tekeningen in 1951 werden aangekocht werden deze 'Caballero's' bijna vanzelfsprekend maar overhaast geassocieerd met Don Quichot. Het album bevat wel degelijk een vrije

*Spaanse soldaten: twee vechtende duo's (ook Don Quichotte), 1880 (?)
Potlood en zwart krijt
196 x 259 mm*

*Een Spaanse edelman aan tafel (Alva?) en een Spaanse ruiter in rugaanzicht over kopieën van genrefiguren (ook Don Quichotte), Potlood en zwart krijt 196 x 259 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN*







kopie in spiegelbeeld naar een prent van Gustave Doré uit diens geïllustreerde uitgave van Cervantes' populaire meesterwerk. En hoewel Ensor dat boek zeker kende, is het verder volstrekt onmogelijk om de vele Spaanse soldaten te beschouwen als personages uit *Don Quichot*; van het populaire gevecht met de windmolens, met de schapen, of met de rovers ontbreekt ieder spoor en niet een van de Caballero's draagt Don Quichots bekende scheerbekken als helm. Tenminste één figuur doet dan weer wel denken aan de hertog van Alva. Misschien werd de hele reeks tekeningen geïnspireerd door historische of literaire teksten over het verzet van de zestiende-eeuwse 'liberale Belgen' tegen het toenmalige Spaanse, onverdraagzame, katholieke schrikbewind.

MIDDEL OF DOEL

Welke de identiteit van deze Spaanse personages ook moge zijn, de composities zijn opgevat als natuurgetrouwe uitbeeldingen van heldhaftige acties – dicht bij de klassieke Westerse artistieke doctrine is Ensor nooit meer gekomen. De theorie en praktijk van de opleiding tot kunstschilder of beeldhouwer aan de academie was tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw nog steeds gebaseerd op de klassieke, ook wel humanistisch genoemde artistieke theorie, die in de loop van de vijftiende en zestiende eeuw in Italië was ontwikkeld. De opdracht van een beeldend kunstenaar bestaat er volgens deze theorie in om objectieve en universele voorstellingen te maken van personages, situaties en verhalen, die de toeschouwer leren wat waar, goed en schoon is. Deze theorie verklaart waarom de Westerse kunst sedert de Renaissance weliswaar opvallend natuurgetrouw is, maar tevens waarom realisme nooit voldoende was. Natuurgetrouwheid is voor de klassieke Westerse schilder in de eerste plaats een middel en geen doel. Ook aan Ensor en zijn studiegenoten werden de methodes om deze verheven educatieve taak met succes uit te voeren, onderwezen. De aspirant-kunstenaar moet de nodige kennis van de antieke geschiedenis en mythologie verwerven en zich oefenen in het imiteren van de werkelijkheid zoals de kunstenaars uit de Grieks-Romeinse oudheid het hebben voorgedaan, want de historieschilder moet zich laten leiden door universele in plaats van particuliere ethische en esthetische waarden. De objectiviteit van de voorstelling wordt gegarandeerd door het juist toepassen van de regels van de lineaire perspectief, van de kennis van de wijze waarop licht en schaduw op een plat vlak de illusie van volume kunnen creëren en van het verwerven van de vaardigheid om vormen correct te definiëren doormiddel van omtreklijnen. Alvorens naar levend model te tekenen of te schilderen, besteedden aspirant-kunstenaars zoals James Ensor maanden aan het natekenen van ogen, monden, oren, hoofden of hele lichamen van prenten en gipsen kopieën van bekende antieke beelden.

Toch werd het gezag van de klassieke kunsttheorie al in de loop van de achttiende eeuw langzaam maar zeker ondermijnd. In plaats van 'universele' thema's uit de Grieks-Romeinse mythologie en geschiedenis en uit de bijbel en het leven van de Christelijke heiligen voor te stellen, trachtten kunstenaars al voor het ontstaan van de moderne nationale staten, hun publiek te bekoren met veeleer particuliere onderwerpen uit de 'eigen' geschiedenis. Ook de universaliteit van het klassieke schoonheidsideaal werd ter discussie gesteld. Aansluitend groeide ook de afkeer voor het onpersoonlijke, conventionele naturalisme van de academische navolgers van de oude meesters.

Kopie met wijzigingen naar Gustave Doré: Don Quichotte over academische studies, Potlood en zwart krijt
196 x 259 mm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Figuren en hoofden (kopieën), Potlood en inkt op papier
181 x 223 mm

Stilleven, spiegel, zittende figuur (kopieën), Potlood op papier
181 x 223 mm

Kopie van een Grieks-Romeins beeld, portret van Ensors moeder en van Mitche, drie karikaturen en een Spaanse soldaat (ook Don Quichotte en 4 gezichten), Potlood en zwart krijt op papier
196 x 259 mm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Een overtuigd aanhanger van het pleinairisme

De aangeboren gevoeligheid van de kunstenaar

Ensor heeft nooit expliciet een artistieke theorie op papier gezet maar hij heeft bij iedere gelegenheid wel zijn afkeer van het academisme uitgesproken, een afkeer die hij met vele moderne kunstenaars en liefhebbers deelt. In een erg korte tekst die van 1882 zou dateren, getiteld *Réflexions sur l'art* verdedigt Ensor het subjectieve naturalisme van de openluchtschilder of pleinairist. Hij legt uit dat de voorstellingswijze van de Gotiek, over de Renaissance, tot de moderne tijd onder invloed van kritische observatie, het onderzoekende oog van de kunstenaar, geleidelijk aan is veranderd. Het ongeoefende oog van het gros der mensen ziet volgens hem slechts eenvoudige, droge lijnen. En de gewone man onderscheidt nauwelijks de waarden en fijnzinnigheden van de verschillende tonen die de kunstenaars vanaf de Renaissance hebben onderzocht en weergegeven. Nu het jongste, moderne, stadium, in dit progressief onderzoek van de werkelijkheid is aangebroken, verdwijnt de primitieve voorstellingswijze eindelijk volledig en wordt de lijn ondergeschikt aan het zien en weergeven van het subtiele en veelvuldige spel van het licht. De massa, die achterop hinkt, ziet slechts chaos en fouten en begrijpt deze moderne voorstellingswijze niet.

Ensor schaart zich duidelijk aan de zijde van de kunstenaars voor wie het realisme niet langer een middel is maar wel degelijk een doel op zich is geworden. Maar in plaats van zijn hoop te stellen op de objectiviteit van de klassieke conventies, rekent Ensor op de aangeboren gevoeligheid van de kunstenaar en de wil om deze met de toewijding van een 'onderzoeker', al doende te ontwikkelen.





De witte wolk, 1884
Doek 80 x 99 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

ONGEËVENAARDE VIRTUOSITEIT

De hele negentiende eeuw door werd de artistieke productie zowel in kwantitatieve als in kwalitatieve zin gedomineerd door genres die naar de klassieke of academische normen inferieur waren: landschappen en voorstellingen uit het dagelijkse leven, genretaferelen. In de driejaarlijkse tentoonstellingen die afwisselend in Brussel, Antwerpen en Gent werden georganiseerd behoorde beide soort schilderijen tot de overgrote meerderheid van de tentoongestelde werken. Bovendien ontdekten kunstenaars die in de openlucht, rechtstreeks naar de natuur werkten, artistieke mogelijkheden die het uitzicht en de verdere evolutie van de beeldende kunst grondig zouden wijzigen.

In de lente en de zomer van 1876 maakte de jonge Ensor in de omgeving van Oostende, meestal in de duinen en de polders, tientallen natuurstudies. Veel van die studies zijn uiteraard veeleer schools, aarzelend, soms wat onhandig maar hier en daar kunnen we al kennismaken met de typisch Ensoriaanse gevoeligheid voor licht en tonaliteit.

In redevoeringen en geschriften bezong Ensor veelvuldig de lof van de Noordzee. Toch heeft hij slechts gedurende enkele jaren, van 1880 tot 1885, intensief marines geschilderd.

De marines behoren tot meest typische voorbeelden van wat Belgische kunstcritici en -historici, zoals Paul Haesaerts, nogal misleidend "inheems Belgisch of Vlaams impressionisme" of "tachisme" hebben genoemd. Stilistisch gelijkaardige schilderijen vinden we in die jaren ook in Frankrijk, Duitsland en de Scandinavische landen. Karakteristiek zijn de sombere tonaliteit en de belangstelling voor de materiële aard van de dingen. Ten onrecht wordt deze stijl beschouwd als een 'noordelijk' alternatief voor het zonnige Franse impressionisme van de jaren 1870 en 1880. In werkelijkheid staat deze schildstijl dicht bij het pleinairisme van Franse schilders als Courbet en Daubigny. Sommige Belgische critici beschouwden Ensor als de uitvinder van deze 'modderige' stijl. En zij betreurden de invloed die zijn slechte voorbeeld uitoefende op Willy Finch, Guillaume Van Strydonck, Guillaume Vogels en Jan Toorop.

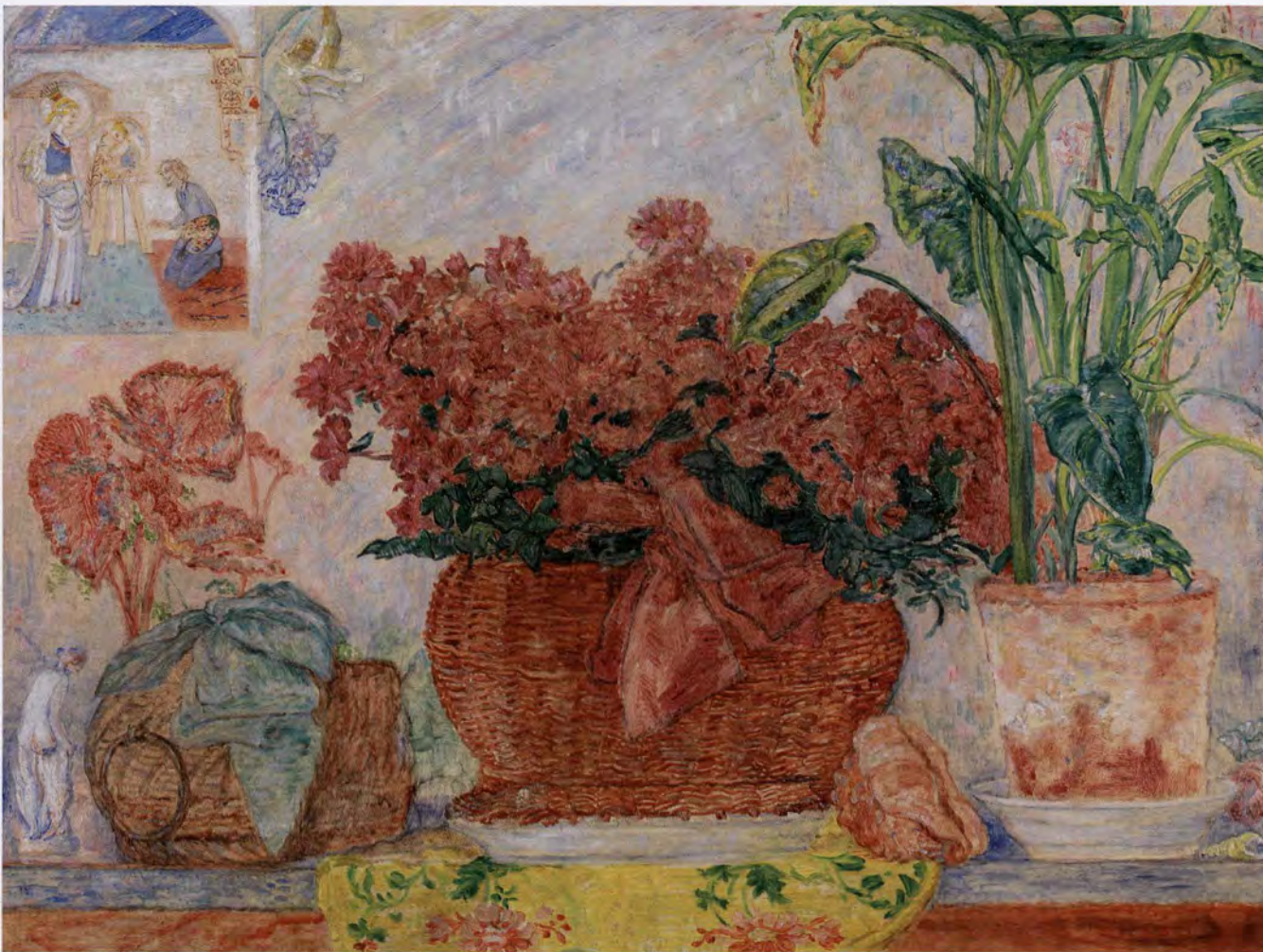
Doorgaans reduceert Ensor de uitbeelding van het strand en de zee tot niet veel meer dan een strook droog en nat zandstrand, de branding, het oppervlak van de zee en de eindeloze hemel op een wijze die schatplichtig is aan sommige marines van Gustave Courbet. Misschien leerde Ensor het model van Courbet kennen via het werk van Pericles Pantazis. Net zoals Courbet probeerde Ensor de subjectieve ervaring van de werkelijkheid als het ware in verf te vatten. En net zoals Courbet maakte hij hierbij uitvoerig gebruik van het paletmes. De *Dame op de golfbreker* is een van de beste voorbeelden van de ongeëvenaarde virtuositeit waarmee Ensor het paletmes hanteerde.

STILLEVENS

Het stilleven is wel eens de kwintessens van de negentiende-eeuwse kunst genoemd. Ook Ensors schilderijen met personages in een interieur, zoals de bekende 'burgersalons' worden soms beschouwd als louter stillevens. Toch was het stilleven in de loop van de negentiende eeuw geen bijzonder populair soort schilderij. Tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw won het stilleven opnieuw aan belang. In de loop van de jaren 1860 en 1870 zochten schilders o.a. in Frankrijk en België naar manieren om hun productie te diversifiëren.

Chinoiserieën
(ook: *Chinoiserieën, waaiers en stoffen*), 1880
Olieverf op doek
100 x 78 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN





Ook wat dit betreft sluit de jonge Ensor aan bij het voorbeeld van Courbet en zijn Franse en Belgische navolgers.

In de loop van zijn lange loopbaan heeft Ensor altijd veel meer belang gehecht aan het schilderen van stillevens dan aan het schilderen van marines of landschappen. Van 1879 tot 1885 schilderde hij een veertigtal stillevens en gelijkaardige studies. Wanneer hij in 1889 met hernieuwde ijver begint te werken, gaat hij onmiddellijk ook weer stillevens te schilderen.

Stillevens zoals *De rog* van 1880 en de *Oesters* van 1882 zijn opgevat als een fragment uit een interieur. Hij toont de ingrediënten voor een gerecht die zonder veel oog voor 'waarde' op de hoek van een keukentafel werden uitgesteld. De motieven die Ensor schildert duiken eeuwen eerder al op in de barokke markt- en keukentaferelen van Frans Snijders. Maar vergeleken met de overvloed die kenmerkend is voor Snijders lijken Ensors stillevens van een banale eenvoud. Als de rijkdom van de zeventiende- en achttiende-eeuwse stillevens omgekeerd evenredig is met de bescheiden levensstandaard van het Ancien Régime, dan is de soberheid van Ensors stillevens het logische complement voor de materiële welvaart van de laatnegentiende-eeuwse burgerij. De compositie van Ensors stillevens is met opzet eenvoudig gehouden, zodat de kunstenaar over de vrijheid beschikt om de waarde, de vorm en de identiteit van de motieven te verwaarlozen en zich uit te leven in de weergave van het spel van licht en kleur.

DE MOOISTE BLADEN UIT HET SCHETSBOEK

In de vroege jaren 1880 schilderde en tekende Ensor en Willy Finch vaak samen op het zolderatelier van Ensor. Ze maakten grote houtskooltekeningen van vissers en andere modellen. Ze maakten portretten van elkaar en Finch schilderde een lichtjes afwijkende versie van *De rog* (die wordt bewaard

Azalea, 1920-30 (?)
 Olieverf op doek 67 x 89 cm
 KONINKLIJK MUSEUM VOOR
 SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN





Oesters (ook Lichtstudie),
1882
Olieverf op doek 79 x 99 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN



in het MuZee in Oostende). Finch duikt ook meerdere keren op in Ensors schetsboeken uit die dagen. Van 1880 tot 1885 vulde Ensor tientallen pagina's in schetsboeken (van 22 bij 17 cm) met studies in zwart krijt gemaakt in zijn onmiddellijke omgeving. Vanuit zijn zolderkamer en de leefkamers van de ouderlijke woning observeerde hij de wereld en hij vulde bladzijden met motieven uit het straatleven: silhouetten van voorbijgangers, paarden en karren, de straat, een lantaarn, fragmenten van de architectuur. Maar hij was evenzeer gefascineerd door het visuele spektakel in de kamers zelf. De gezellige, overvolle, schemerige kamers in het ouderlijk huis leverde hem een schat aan motieven die hij steeds opnieuw tekende: rijkelijk gedecoreerd meubilair, de schouw en de garnituur, vazen, een klok, gordijnen, tafels, stoelen, flessen of boeken.

Voortdurend duiken ook de zeer herkenbare gelaatstrekken op van zijn zus Mitche, zijn moeder, tante Mimi, en zijn vrienden Theo Hanon en Willy Finch. De mannen worden vaak voorgesteld terwijl ze schrijven of een boek lezen. De vrouwen vormden uitstekend studiemateriaal terwijl ze sliepen. Later heeft Ensor enkele van deze slapende personages aangevuld met grappige en duivelse figuren en satirische opschriften. Niet alle personages uit deze schetsboeken werden al geïdentificeerd.

Ensor sneed de mooiste bladen uit zijn schetsboeken, hij signeerde ze in potlood (wellicht pas lang na datum) en verkocht ze aan verzamelaars als Henri Van Cutsem, Ernest Rousseau, François Franck en vele anderen. De honderden bladen die in het Koninklijk Museum terechtwamen zijn afkomstig van

Portret van Willy Finch aan de schildersezel, 1880 of '82 (?)
Olieverf op doek
49,5 x 29,5 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Slapende oude vrouw
(tante Mimi), 1884-86 (?)
Zwart krijt op papier
220 x 165 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Mitche. Diverse krabbels
van Mitche in verschillende
aangezichten en de moeder
van Ensor, 1880-83 (?)
Zwart krijt 224 x 176 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN





de schetsboekbladen die Ensor niet verkocht of niet verkoopbaar achtte, hoewel enkele bladen toch gesigneerd zijn. Veel meer dan de 'mooiere' bladzijden met een enkel bladvullend motief getuigen de schetsen in de verzameling van het Antwerps museum van de eigenlijke bedoeling van de kunstenaar. Het gaat heel vaak om oefeningen in het structureren van volumes en de integratie van motieven in complexere ensembles en in de ruimte. Daarnaast gaat de aandacht naar de materiële hoedanigheden van de objecten. De studies in zwart krijt sluiten dus helemaal aan bij de geschilderde stillevenen en de interieurs uit die jaren, waarin we nagenoeg alle motieven opnieuw ontmoeten. Toch is er geen enkele tekening aan te wijzen die als voorstudie of ontwerp voor eender welke geschilderde compositie kan worden beschouwd.

Typisch zijn de talloze silhouetten die zich donker aftekenen tegen het witte papier. Hier kwam het er vooral op aan om snel te kunnen werken. Maar die snelheid heeft hij ook geoefend wanneer hij schijnbaar rond zijn huisgenoten heen draait en een wisselende houdingen of gelaatstrekken in vluchtige krabbels probeert te treffen. Geleidelijk aan evolueert Ensor van een tonale weergave van volumes en materie, naar een evocatie van licht en schemering doormiddel van een geraffineerd spel van lijnen.

FICTIES VAN HET MODERNE LEVEN

De verzameling tekeningen van het Koninklijk Museum in Antwerpen bevat ook tientallen kopieën naar schilderijen en prenten van andere kunstenaars. Veel van de kopieën werden gemaakt naar reproducties van schilderijen van tijdgenoten in de geïllustreerde catalogi bij de Parijse salons of de retrospectieve tentoonstelling van Belgische kunst in 1880 en in tijdschriften. De bronnen van een aanzienlijk aantal kopieën zijn nog niet geïdentificeerd. Vaak weten we niet welke reproductie Ensor heeft nagetekend en van wie het oorspronkelijke schilderij is. De datering van deze kopieën is dus ook onzeker. Een aantal voorstellingen van jonge, welgestelde vrouwen sluit aan bij gelijkaardige voorstellingen in Ensors eigen oeuvre en men kan zich niet van de indruk ontdoen dat Ensor in het werk van zijn tijdgenoten op zoek ging naar inspirerende voorbeelden, een onderwerp om te schilderen. Interessant zijn ook de tekeningen naar de 'meesters van weleer'. De vedetten van het zeventiende-eeuwse realisme, de meesters van het karakteristieke en het menselijke en van een spontane werkwijze, Rembrandt en Frans Hals, nemen hier een prominente plaats in.

In *De dame met de waaier* herkennen we opnieuw Ensors zus Mitche. Ze staat rechtop en leunt met haar linkerarm op de rugleuning van een stoel. In haar hand houdt ze een grote groene waaier vast. Is dit niets meer dan een studie van kleur, licht en materiaal? Is het een portret van Mitche, een poging om de persoonlijkheid van deze jonge vrouw uit te beelden? Of is het een nieuw soort van genretafereel, een scène uit het dagelijks bestaan van vrouwen die leven in een nieuw, 'modern' tijdvak? We kennen de identiteit van de meeste van Ensors vrouwelijke modellen (zijn zus en zijn moeder) en de situatie waarin ze verkeren (de ouderlijke woning) veel beter dan de anonieme tentoonstellingsbezoekers en critici aan wie Ensor deze schilderijen aanvankelijk toonde en dat kan ons parten spelen wanneer we deze scènes interpreteren. Ensor stelde dergelijke schilderijen nooit als portret tentoon maar onder vage maar suggestieve titels zoals: *Bij Miss*, *Alleen*, *De dame in nood*, *Na het middageten*, *In het land van de kleuren*. Titels die ons niets leren over de identiteit

Boven:

Kopie naar Alfred Stevens:
Een gepassioneerd lied,
1880-81?
Conté op papier
225 x 170 mm

De dame met de waaier
(Mitche Ensor),
1880 of '81 (?)
Olieverf op doek
132,5 x 83 cm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Onder, van links naar rechts:

Kopie naar Rembrandt:
Jan Asselijn, 1880-85?
Inkt op papier
225 x 170 mm

Kopie naar Rembrandt:
Nicolaas van Bambeek
(Koninklijke Musea voor
Schone Kunsten van België,
Brussel), 1880-85?
Conté op papier
225 x 170 mm

Kopie naar Rembrandt:
Oude man met baard,
1880-85 ?
Inkt op papier
225 x 170 mm







De roeier
(ook De veerman), 1883
Olieverf op doek 79 x 99 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

van de voorgestelde personages maar die de bezigheden en gemoedstoestand van de personages beknopt karakteriseren. In dergelijke voorstellingen voert Ensor ons mee door de wereld van een jonge vrouw: ze poseert bevallig met een waaier of een parasol – instrumenten van een preuts liefdesspel –, zorgeloos geniet ze van oesters en wijn, ze wijdt zich aan handwerk, ze speelt piano voor een mannelijke gast, 's namiddags bezoekt ze een oudere vriendin. We ontmoeten haar opnieuw in een duister en kaal kroegje waar ze vruchteloos op een ontmoeting schijnt te wachten. Te neergeslagen keert ze terug naar huis, radeloos gooit ze zichzelf op haar bed. Misschien hebben Ensor en zijn zus zich wel geamuseerd bij het in scène zetten van dergelijke intimistische, amoureuze of dramatisch geladen tafereeltjes. Maar de ware identiteit van de personages is niet van belang. Dit soort van voorstellingen is niet bedoeld als een reportage over het leven ten huize van de Ensors. De kopieën die Ensor maakte van gelijkaardige taferelen van de hand van de destijds zeer populaire Alfred Stevens vertellen ons niet enkel waar Abraham de mosterd haalde maar evengoed wat voor soort van gerecht hij wilde opdienen.

Naast voorstellingen gegrepen uit het leven van de vrouw, voorstellingen van kunstenaars in hun atelier, stillevens met objecten uit het Verre Oosten en ingrediënten voor een maaltijd, stadsgezichten, landschappen en marines, schilderde Ensor ook enkele voorstelling die getuigen van zijn belangstelling voor het zeer populaire naturalisme. Ook onder de getekende kopieën zijn er voorstellingen van arbeiders, boeren, vissers, straatjongens, zwervers of Charles Hermans' controversiële voorstelling van de ontmoeting van arbeiders en rijkelui zoontjes in de straten van de hoofdstad. Of Ensor naturalistische taferelen schilderde bij wijze van protest of zichzelf identificeerde met de jonge *Roeier* die door de mist naar een boot roeit om het schip de haven in te loodsen weten we niet zeker. Maar in de Europese schilderkunst van de late negentiende eeuw ontmoeten van Scandinavië tot Portugal en Italië meer dan één gemonumentiseerd beeld van bonkige zeelui.

Ensor en de kunstwereld

Een nieuwe kunst voor nieuwe verenigingen



Affiche voor de 6^e tentoonstelling van les XX

Wie Ensors brieven en geschriften leest, staat verstelt van het buitengewoon belang dat hij hechtte aan het tentoonstellen van zijn kunst, aan de waardering van collega's en critici.

De kunstwereld in België wordt tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw grondig gereorganiseerd. Tot dan toe moesten kunstliefhebbers, critici en verzamelaars wachten op de grote jaarlijkse zomertentoonstellingen in Brussel, Antwerpen of Gent, om nieuwe kunstenaars en kunstwerken te ontdekken. Deze neutraal opgevatte salons bleven bestaan maar verloren hun belang grotendeels aan de kleinere, exclusievere tentoonstellingen die sedert de jaren 1870 werden georganiseerd door verschillende kunstenaarsverenigingen.

LES XX

Nadat Louis Dubois en andere aanhangers van het realisme in 1868 de Société Libre des Beaux-Arts in Brussel stichtten, volgen de nieuwe kunstenaarskringen elkaar in hoog tempo op. Félicien Rops en Ensors vriend Théo Hannon stichtten La Chrysalide (1875-1881) waar Ensor in 1881 zal debuten. De oud-leerlingen van academiecteur Jean Portaels stichtten in 1876 een Cercle d'anciens élèves, die vanaf 1879 als L'Essor door het leven zal gaan. In de schoot van L'Essor ontstaat ruzie tussen kunstenaars zoals Ensor, van wie het werk werd geweigerd door de jury van de officiële salons, en meer gematigde leden. In 1883 verenigen enkele ex-leden van L'Essor zich in Brussel onder de naam Les XX. Zij vragen de jonge progressieve advocaat Octave Maus

om secretaris van deze vereniging te worden. Naast James Ensor, Fernand Khnopff, Théo Van Rysselberghe, Guillaume Vogels, Willy Finch, Guillaume Van Strydonck en Dario de Regoyos, en later George Minne, Henri Van de Velde en Georges Lemmen, verzeilen aanvankelijk ook minder progressieve kunstenaars zoals Jef Lambeaux in deze kring.

Les XX zullen van 1883 tot 1893 tien tentoonstellingen organiseren. De leden tonen hun eigen werk maar nodigen ook oudere realisten zoals Henri De Braekeleer uit, aan wie ze een eerbetoon brengen en bij wie ze uiteraard (en in het geval van De Braekeleer zonder succes) steun zoeken voor hun zaak. Belangrijker is de gewoonte om ieder jaar ook een groot aantal kunstenaars uit andere Europese landen uit te nodigen. In 1886 kunnen Belgische liefhebbers, critici en kunstenaars niet voor het eerst maar wel zeer uitvoerig, kennismaken met de schilderkunst van de beruchte impressionisten. Er is werk te zien van Aguste Renoir, Claude Monet, de subtiële realist James Whistler en de aartssymbolist Odilon Redon. Het volgende jaar zijn Berthe Morisot, Camille Pissarro en George Seurat, vader van het neo-impressionisme, te gast. In 1888 zijn de 'pointillisten' weer van de partij maar wordt voor het eerst ook werk van Henri de Toulouse-Lautrec getoond. In 1889 zendt Gauguin werk in. En in 1890 wordt bij Les XX voor het eerst in de geschiedenis een werk van Vincent Van Gogh verkocht.

DIVERSITEIT AANGEMOEDIGD

De reorganisatie van de kunstwereld verliep min of meer spontaan. De Belgische economie leed vanaf het midden van de jaren 1870 wel onder een zware depressie. Wat misschien een goede aansporing was om de zaken wat lucratiever aan te pakken. Vergeleken bij de driejaarlijkse tentoonstellingen waar honderden kunstenaars vaak duizenden kunstwerken eerst onderwierpen aan het oordeel van een toelatings- en een plaatsingsjury om ze vervolgens te tonen aan kenners en belangstellenden, blijken de kunstenaarsverenigingen in de eerste plaats een poging te zijn om op een meer doelmatige wijze critici en potentiële klanten te bereiken met tentoonstellingen van kleinere, esthetisch minder uiteenlopende en beter gepresenteerde ensembles. Om succes te boeken komt het er immers niet op aan om een zo groot mogelijk publiek te bereiken maar wel om de aandacht te trekken van het juiste, kieskeurige en kapitaalkrachtige publiek.

Het bestaan van vele verschillende tentoonstellingsverenigingen naast elkaar heeft kunstenaars misschien meer dan ooit aangemoedigd om zich van elkaar te onderscheiden. Tot dan toe hadden kunstenaars er zich toe beperkt om binnen de bestaande artistieke categorieën van de schilderkunst – het landschap, genrestuk, stillevens, portret of historisch tafereel – zoals Ensor nieuwe onderwerpen te zoeken of een bijzondere benaderingswijze te ontwikkelen. Tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw zullen kunstenaars hun repertoire uitbreiden zonder zich nog te bekommeren om de gevestigde kunstgenres. De diversiteit van het artistieke aanbod werd uitzonderlijk. De schilderkunst behoudt het overwicht maar Fernand Khnopff, Xavier Mellery, George Minne, Léon Spilliaert en uiteraard James Ensor gaan ook tekeningen, pastels, aquarellen, gouaches tentoonstellen. In dezelfde tentoonstellingen van Les XX of La Libre esthétique worden ook etsen van Whistler en ingekleurde



Skeletten twisten om een
gehangene, 1891
Olieverf op doek op paneel
59 x 74 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

etsen van Ensor getoond, primitieve prenten van George Minne en Max Elskamp, lithografieën in zwart-wit van Odilon Redon, Georges Lemmen, Henri Van de Velde en Ensor, en affiches in kleur van Privat Livemont. Minne maakt pseudo-primitieve beelden in hout, Khnopff en vele andere bewerken ivoor en brons, en bij La Libre esthétique worden vazen, tapijten, borduurwerk en boekbanden getoond.

De zucht naar diversiteit zet zich ook verder in het soort van voorstellingen dat in de verschillende tentoonstellingen wordt gepresenteerd: beelden van het intieme en mondaine leven in burgersalons, en de straten van de hoofdstad, naturalistische voorstellingen van arbeiders en miserabilistische figuren. De vrouw is populair in vele stereotiepe gedaanten, als zorgzame of wispelturige natuur maar vooral de femme fatale is uiterst populair en is ook in de maskeren skeletschilderijen van Ensor een van de groteske hoofdrolspelers - in *De verbazing van het masker Wouse* liggen de slachtoffers van haar bespottelijke bevalligheid aan haar voeten, in *Twistende geraamten* neemt zij haar rol wel zeer ter harte. Antieke personages keren terug als antihelden: Ensor spot met deze mode in prenten zoals *De Perzische geneesheren* en de *Romeinse triomftocht*. Personages uit de sinistere verhalen van Edgar Allen Poe en de opera's van Wagner (de Walkuren, Tristan en Isolde) figureren in schilderijen zij aan zij met demonische en macabere wezens die tot dan toe nog enkel in spotprenten en kinderverhalen een rol speelden. Nieuw zijn de complexe diepzinnige symbolistische taferelen met vreemde, artificiële lichteffecten waarmee Ensor in de *Mystieke dood van een godgeleerde* de draak schijnt te steken. En de religieuze kunst, die in de loop van de negentiende eeuw een te verwaarlozen genre was geworden, begint aan een verrassend nieuw bestaan in het werk van Henri De Groux, George Minne, Jacob Smits, Gustave Van de Woestyne en de vrijzinnige Ensor.

Ensor beter bestuderen

Mystificaties en groteske illusies

Het Koninklijk Museum beschikt over bekend en minder bekend materiaal om het ontstaan en het karakter van de Ensoriaans groteske grondig te bestuderen. Vooral in de landschappen en havenzichten die Ensor vanaf 1886 etst gaat hij de methode om overweldigende lichteffecten weer te geven in een geraffineerd spel van lijnen, verder ontwikkelen. Zijn uitgangspunt blijft hier min of meer dat van de kunstenaar die gelooft dat realisme een doel op zich kan zijn. Bij *Les XX* (maar misschien al eerder) maakt Ensor kennis met een aantal artistieke alternatieven, die een grote aantrekkingskracht uitoefenen op zijn collega's: Khnopff en Van Rysselberghe zijn helemaal in de ban van het subtiele realisme van Whistler; de Franse impressionisten tonen hoe licht en kleur kunnen versmelten in schilderijen die radicaal breken met de klassieke tonale suggestie van diepte en volume; voor Xavier Mellery, maar vooral voor Odilon Redon zijn schemering en duisternis veel meer dan middelen om de charme van het alledaagse te accentueren.

DE GEVOELIGHEDEN VAN HET LICHT

De invloed van deze alternatieven is in de etsen, tekeningen en schilderijen die Ensor vanaf 1886 gaat maken, duidelijk merkbaar. Enkele etsen herinneren sterk aan het voorbeeld van Whistler. Het kleurenpalet dat Ensor in *Adam en Eva verdreven uit het Paradijs* van 1887 gebruikt, is nieuw en herinnert sterker aan het voorbeeld van de Franse impressionisten dan aan de schilderijen van Turner. Maar de idee om het licht als een expressief beeldmiddel te gebruiken, een middel om de irrationaliteit van



Kopie naar Rembrandt "De dood van de H. Maagd", omstreeks 1885 (?)
Oost-Indische inkt 225 x 170 mm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Rechtse pagina:

De aureolen van Christus of de gevoeligheden van het licht:
Het levendige en stralende. De intrede in Jeruzalem, 1885
Zwart en bruin krijt op papier op doek 2060 x 1503 mm

MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, GENT





een voorstelling te verhogen, spreekt Ensor nog meer aan. De fameuze reeks tekeningen getiteld *Visioenen. De aureolen van Christus of de gevoeligheden van het licht* van 1886 krijgen sprekende ondertitels waarin hij de kwaliteit van het licht tracht te karakteriseren: “rustig en sereen”, “schokkend”, “levendig en stralend”, “intens”, “droevig en gebroken”. In het schilderij *Adam en Eva* heeft Ensor het licht op dezelfde wijze als een overweldigende, onheilspellende kracht voorgesteld. Een aantal tekeningen in de museumverzameling toont hoe Ensor hiertoe opnieuw te rade ging bij de held van de progressieve negentiende-eeuwse schilders: Rembrandt.

Naar analogie met “de gevoeligheden van het licht” (misschien bedoelde hij eigenlijk “de emotionele lading van het licht”) onderzocht Ensor ook de diverse ‘gevoeligheden’ van de lijn. Deze interesse bracht hem via Delacroix bij Rubens. Delacroix tekende tal van studies geïnspireerd op de leeuwenjachten van Rubens. Omstreeks 1885 heeft Ensor een aanzienlijk aantal reproducties van deze tekeningen gekopieerd. En opnieuw zien we Ensor al doende zoeken naar nieuwe uitdrukkingsvormen. Het geraffineerde, lumineuze lijnenspel uit de etsen en de ‘aureolen van Christus’ wordt in sommige Delacroixkopieën en in een tekening zoals *Portret van mijn tante* van omstreeks 1889 een expressief en suggestief kluwen van lijnen. Rond die tijd gaat hij ook een sterk vereenvoudigde, soms vrij laconieke maar evengoed een speelse, arabeske lijnvoering uitproberen.

Het *Portret van mijn tante* lijkt een compilatie van twee afzonderlijke observa-

Kopie naar Eugène Delacroix
“Gevecht tussen een leeuw
en een tijger”, omstreeks
1885 (?)

Oost-Indische inkt op papier
225 x 170 mm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN



De losbandige soldeniers,
1892
Zwart krijt op paneel
160 x 215 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

ties: een hoek aan de straatzijde van een kamer in de ouderlijke woning wordt gecombineerd met de vrouw die in een stoel zit te handwerken. De positie van de vrouw in de stoel is onduidelijk: ofwel is zij reuzengroot ofwel is de schouw waarnaast ze zit te klein. In detail kan je zien dat Ensor het portret van zijn tante waarschijnlijk over het interieur heeft getekend.

Zoals vele kunstenaars heeft Ensor vaak, o.a. uit zuinigheid, op verschillende tijdstippen meerdere tekeningen op eenzelfde blad getekend. De bladen uit het schetsboek met Spaanse soldaten zijn daarvan een vroeg voorbeeld. Soms heeft Ensor de onverwachte betekenis die uit schijnbaar willekeurige combinaties van motieven kan ontstaan opzettelijk gezocht. Omstreeks 1886 gaat hij inderdaad doelbewust oudere, realistische studies van objecten in de huiskamer, een bronzen pot, een kolenhaard, enz. aanvullen met allerlei irreële wezens. De familie Rousseau bewaarde een verzameling hybride tekeningen waarvan er een werd aangekocht door het museum. *De buffetpiano* is een van de weinige realistische tekeningen waarin Ensor een volledig schetsblad heeft gewijd aan de weergave van een hoek in het interieur: een gordijn, een deuropening en het linkerdeel van een buffetpiano tegen de muur. Enkele jaren later laat Ensor in het gordijn een duivels Pierrot verschijnen, plaatst hij bovenop de piano een koddige kop en bespeelt een vreemd figuurtje het klavier. Door motieven aan een bestaande voorstelling toe te voegen verandert hij een onschuldige situatie in een groteske mystificatie. Ensor zal een tijdlang met veel inspiratie en succes de mystificatie als een creatieve methode gebruiken.

De buffetpiano, 1880-83 (?) en 1885-88 (?)
Zwart krijt op papier 233 x 164 mm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN





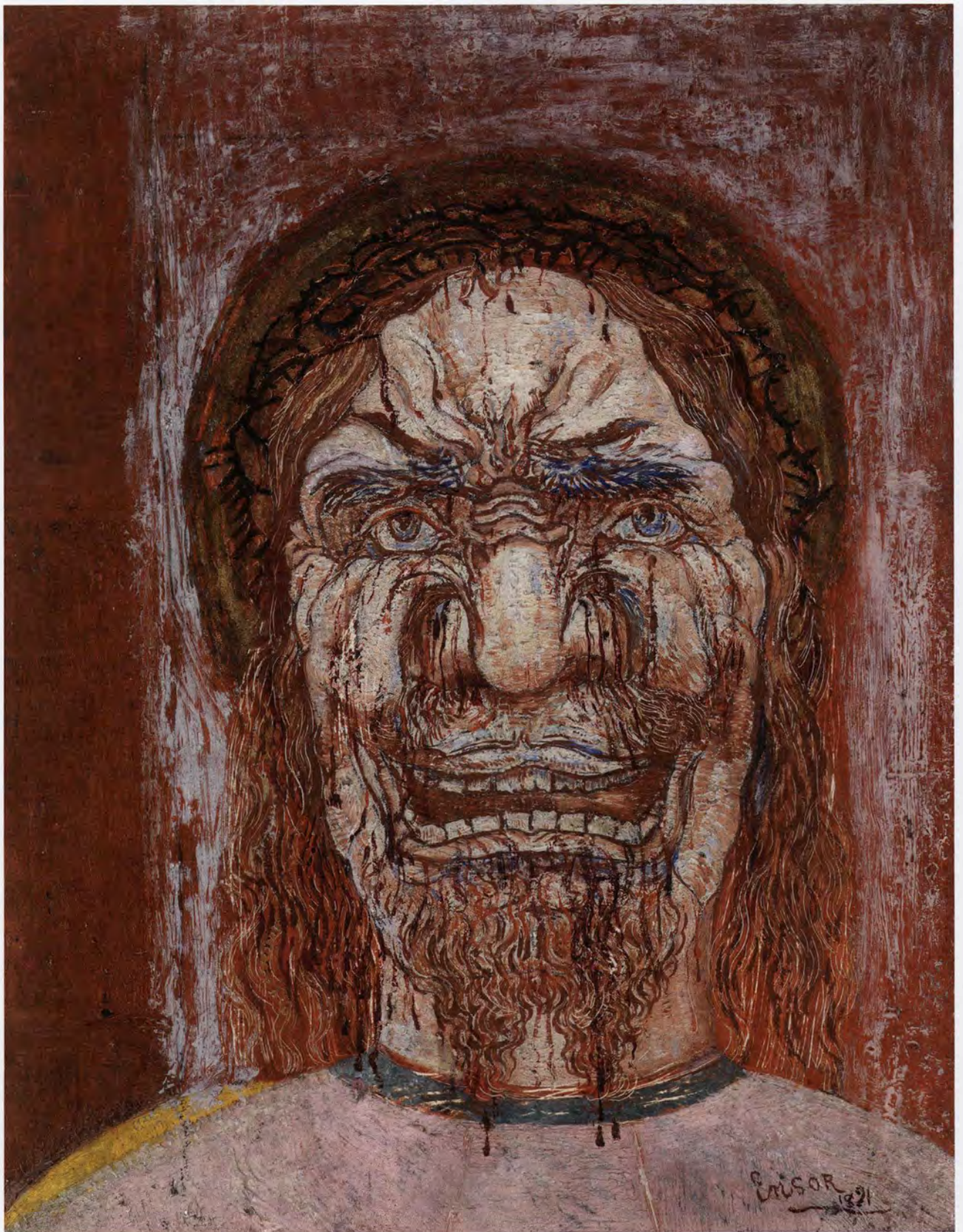
Kopie naar Hokusai
"Manga" vol. 5 blad 3a :
Amahikosachi-no-Mikoto
(ook: Chinoiserie (zittende
man in driekwart rugaan-
zicht)), 1885 ?
Zwart krijt op papier
223 x 175 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

HET VERRE OOSTEN

Het grootste deel van deze schijnvertoningen ontstaat door het toevoegen van bizarre, irrationele wezens. De tekeningen in het museum illustreren Ensors zoektocht naar dergelijke motieven. Vrij vroeg in zijn carrière heeft hij belangstelling voor de kunst van het Verre Oosten. Omstreeks 1880 schildert hij stillevens met Chinese en Koreaanse theepotten en vazen en Japanse waaiers. Ensor noemde al deze dingen onveranderlijk 'chinoiserieën'. Tante Mimi bestelde voor de souvenirwinkels die zij en haar zus uitbaatten o.a. bij de fameuze Sigfried (ook Samuel) Bing dergelijke snuisterijen.

Omstreeks 1885 beschikte Ensor over een van de 15 delen van de prentenboeken die Hokusai in 1830 in Tokyo onder de titel *Manga* had gepubliceerd. Aanvankelijk koos Ensor exotische Chinese sierstukken omwille van de coloristische mogelijkheden. In de prenten van Hokusai ontdekte hij zoals tal van Westerse kunstenaars een nieuwe eenvoud en elegantie. Maar al bij al was Ensor vooral geïnteresseerd in de nieuwe bizarre, demonische motieven die Japanse prenten en maskers hem boden. Eenzelfde zucht naar het bizarre maakte van Ensor een van de eerste beeldende kunstenaars die in het spoor van Baudelaire de groteske aspecten van de kunst van de Vlaamse primitieven, Hiëronymus Bosch en Pieter Bruegel ging verkennen. De *Triomf van de dood* en *De opstandige engelen en de draak met zeven koppen* en *De vermenigvuldiging van de vissen* zijn daar mooie voorbeelden van. Maar volstrekt onverwacht is de transformatie van een Japans theatermasker van een grijnslachende demon in het gepijnigde gelaat van een pseudo-gotische *Man van smarten*.





De man van smarten,
1891
Olieverf op paneel
21,9 x 16 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Albrecht Bouts, Gelaat van
de lijdende Christus, Olieverf
op paneel (diameter) 29 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN



Masker uit het Nô theater
van het Shikami-type
(met grimmige en gefronste
gelaatsuitdrukking)



*Het schilderend geraamte,
1895 of '96 (?)
Olieverf op paneel
38,5 x 45,5 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN*

*Ensor poseert in het atelier
op de zolder hoek Vlaande-
renstraat en van Isghemlaan,
Oostende, 1895 ?*

VRIEND EN VIJAND TE KIJK

Ook gebeurtenissen uit Ensors eigen leven vormden een bron van inspiratie. Hij maakte al omstreeks 1883 getekende verslagen van voorvallen uit zijn eigen bestaan. Op een blad zien we een gezelschap van drie mannen en een hond door de sneeuw (?) wandelen. De eerste heeft een geweer, wellicht zijn ze op jacht. De tweede zou Ensor kunnen zijn. Is de jager Theo Hannon en de derde van het gezelschap Willy Finch? Onderaan op het blad begroeten ze met wijde gebaren twee vrouwen.

Een foto van een uitstap in het gezelschap van Ernest en Mariette Rousseau, en een van hun vrienden, Willy Finch en Ensors zus Mitche, transformeerde Ensor tot een voorstelling van het gezelschap op een bank op de dijk van Oostende. Naast hen gore, volkse figuren. Onder de bank ligt een dampende drol. De slechte adem van Finch waait Ensors zus tegemoet, zelfs de zon kan haar maaginhoud niet binnen houden: het stinkt daar als de *pest*, *onder*, *boven*, *overall*!

Of Ensors familie en vrienden de humor van dergelijke tekeningen konden waarderen weten we niet. Dat Ensor vriend en vijand in zijn tekeningen en etsen te kijk zette, was genoegzaam bekend. Precies omdat zoveel tekeningen ongecompliceerd grappig willen zijn, is het moeilijk om uit te maken of Ensor ook uiting heeft gegeven aan persoonlijke frustraties of existentiële angsten. Het merendeel van de kunsthistorici gelooft inderdaad dat Ensors kunst, alleszins de fantastische taferelen maar waarschijnlijk ook de quasi-realistische burgersalons, alleen maar kunnen worden begrepen als vormen van zelfexpressie, subjectivistische belijdenissen, pogingen om de duivel uit te drijven, wapens tegen de boosaardigheid van de medemens.





*Pest onder, pest boven, pest overal (Stank onder, stank boven, stank overal) 1888
Zwart en rood krijt en potlood op papier 220 x 300 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN*



*Mijn dode vader (ontwerp voor de gelijknamige ets van 1888), 1887
Zwart krijt op papier 170 x 225 mm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN*

Ensors handelsmerk

Maskerade en demasqué

Als gebruiksvoorwerpen in religieuze of profane rituelen zijn maskers wellicht een universeel verschijnsel. In de Westerse schilderkunst spelen ze evenwel een ondergeschikte rol. In het oeuvre van James Ensor gaan ze vanaf 1888 wel een hoofdrol spelen en maskers worden snel het handelsmerk van 'le peintre des masques'. De voorstelling van een groteske en carnavaleske iconografie wordt beschouwd als Ensors meest opvallende bijdrage tot het ontstaan van de kunst van de twintigste eeuw. In Ensors geschilderde oeuvre vinden we voor 1900 niet zonder moeite slechts een vijftigtal werken waarin maskers onweerlegbaar aanwezig zijn - tot wanhoop van tentoonstellingsmakers in binnen- en buitenland.

Maskers verschijnen voor het eerst in Ensors oeuvre in het naturalistische *Geschandaliseerde maskers* van 1883. In *De tribulaties van St. Antonius* van 1887 duiken ze opnieuw op. In 1888 en 1889 schildert hij de eerste typisch Ensoriaanse composities met maskers en skeletten: *Maskers bespotten de dood*, *De verbazing van het masker Wouse* in 1889 en in 1889 (en niet in 1888!) *De intrede van Christus in Brussel*.

FANTASTISCHE ILLUSIES

In *De verbazing van het masker Wouse* liggen op de vloer de benodigdheden voor een carnavalsvermomming. Met behulp van dezelfde maskers, hoofddekseis, kledingstukken en muziekinstrumenten zouden we de mise-en-scène makkelijk kunnen reconstrueren. Achteraan leunt een masker tegen een rode uniformjas, een klarinet is tot tegen de mond van dit masker geschoven.



De verbazing van het masker

Wase, 1889

Olieverf op doek

109 x 131 cm

KONINKLIJK MUSEUM VOOR

SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

Het instrument rust met zijn onderkant op een altviool. Voor het masker van de musicerende helleveeg, ligt een ander kledingstuk met het witte kartonnen masker van een doodshoofd met een kanten hoedje. Rechts leunt een hoge hoed op het masker van een man met een lange neus. Onder het gele kledingstuk dat bij dit masker hoort is een zwarte laars geschoven. Aldus lijkt de voorstelling niet meer dan een stilleven op de plankenvloer in Ensors atelier op de zolder van de ouderlijke woning in Oostende. Maar aan de randen van het doek verschijnen maskers als duiveltjes uit een doos en zonder zichtbare fysieke steun. Vooraan ligt een doodshoofd met een brandende kaars in zijn hand. Daardoor wordt niet alleen de identiteit van het stilleven op de vloer, of het Japanse masker dat achteraan tegen de muurplint leunt, twijfelachtig. Maar ook het zwartgemaskerde personage dat links de kamer betreedt en de vrouw met een parasol en groteske gelaatstrekken schijnen op hun beurt niet langer vermomde mensen maar fantastische, irrealistische wezens. De twijfelachtige, dubbelzinnige realiteitswaarde van stillevenmotieven, carnavalsgasten of hersenschimmen en demonen is cruciaal voor het irrealistische karakter van de typisch Ensoriaanse groteske maskertaferelen vanaf 1887.

In tal van werken ontmoeten we steeds weer dezelfde maskers vaak zelfs in de zelfde positie. We mogen aannemen dat de kunstenaar in deze en andere gevallen met behulp van reële objecten fantastische illusies construeerde. Deze objecten vond Ensor thuis, in de winkel die zijn moeder openhield. Een aantal van de maskers die Ensor naschilderde bestaan nog steeds en enkele worden zelfs bewaard in het woonhuis met winkel, dat Ensor van zijn oom Leopold Haegheman erfde, waar hij vanaf 1917 ging wonen, en dat na de dood van de kunstenaar werd ingericht als Ensormuseum. Ensor vond zoals zoveel kunstenaars de nodige rekvisieten voor zijn composities in zijn onmiddellijke omgeving. Maar het feit dat Ensor al van zijn kindertijd vertrouwd was met carnavalsmaskers verklaart uiteraard niet waarom hij tot 1887/88 wacht om ze veelvuldig, en op een fantastische, irrealistische wijze in zijn schilderijen te gaan gebruiken. *De intrede van Christus in Brussel* of *De Intrige*, kunnen daarom niet louter als de voorstelling van een carnavalsoptocht worden beschouwd.

Zijn leven lang was Ensor trouwens ook gefascineerd door de romantische antiheld uit de Commedia dell'arte, Pierrot.

ONTMASKERING

De ontwikkeling van groteske composities dwong Ensor om zijn realisatieproces te wijzigen. De realistische en naturalistische ficties die hij van 1880 tot 1885 schildert zijn – zoals het een aanhanger van het pleinairisme betaamt – in diverse stappen ‘naar het leven’ gedaan. Voor deze schilderijen bestaan er geen voorstudies. Wanneer Ensor vanaf 1886 de mogelijkheden van de groteske gaat onderzoeken neemt het aantal figuren per compositie sterk toe. Maar de aankleding van de ruimte, heel vaak frontaal in beeld gebracht, krijgt het armzalige uitzicht van een kale toneelscène. Schilderijen worden doorgaans zonder voorontwerpen in het atelier in scène gezet maar voor vele tekeningen en prenten maakt Ensor nu vaak een of meerdere ontwerpen. Dit is uiteraard de beproefde methode die hij aan de academie had leren kennen. Vanaf 1886 zal ook Ensors palet drastische veranderingen ondergaan: gradaties en modulaties van kleu-



Kopie naar Goya "De oude dames of de tijd", 1810-12, Musée des Beaux-Arts, Lille of Vergankelijkheid, 1884 KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN



De oude dame met
de maskers, 1889
Olieverf op doek 54 x 47,5
MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN, GENT

ren maken plaats voor abrupte overgangen en contrasten van af en toe ongebroken kleuren, die de voorstelling domineren.

Zijn er kunsthistorici die in de burgersalons en de naturalistische onderwerpen tenminste een sfeer van geestelijke beklemming willen herkennen, dan zijn er omgekeerd ook kunsthistorici die menen dat de maskerafes niets meer zouden zijn dan een aanleiding tot de weergave van een louter picturaal spel van licht en kleur. In het schilderij *Adam en Eva worden verdreven uit het paradijs* van 1887, versmelten licht, kleur en vorm nog in die mate dat de personages hun identiteit dreigen te verliezen. De maskerafes bieden wat dat betreft natuurlijk een belangrijk voordeel. Licht, kleur en vorm versmelten hier immers zonder de identiteit van de figuren te bedreigen, en vagere vormen bevorderen de expressiviteit. Toch heeft Ensor deze stijl in de daaropvolgende jaren en decennia, niet consequent verder ontwikkeld. Om de herkenbaarheid van de figuren te verhogen zal hij af en toe zelfs beroep doen op de nu eens expressieve, dan weer naïeve en decoratieve lijnvoering die hij in zijn tekeningen en etsen had ontwikkeld.

In de Westerse beeldproductie verschijnt het masker ook voor Ensor al af en toe als attribuut van de kunst van het toneelspelen of als een symbool voor hypocrisie. Het lelijke en het zwakke verbergen zich op die manier, in sommige emblemata uit de zeventiende eeuw, achter een bekoorlijk of dreigend masker. Misschien was Francisco Goya wel de eerste om de boosaardige uitdrukking van een masker niet als vermomming maar omwille van deze expressieve kwaliteit te gebruiken. Ensor gebruikt het masker bijna systematisch als een instrument van de ontmaskering, het bespottelijke, ruwe, boosaardige, lelijke of trieste gelaat van de fantastische maskerwezens onthult hun ware aard. In August Strindbergs roman *Eenzaam* van 1903 ontdekt het hoofdpersoonage "een processie van op mensen gelijkende wezens (...) overwegend mismaakten (...) Ik had eenzelfde soort op mensen gelijkende wezens gezien in de occulte maskerafes van Ensor (...) en meende destijds dat ze gefantaseerd waren of sterk overdreven." Massataferelen zoals *De dood achtervolgt de mensenkudde* van 1887, *De staking* van 1888, *De Romeinse triomftocht* van 1889 schijnen inderdaad naar het woord van Werner Hofmann 'Menschheidsbilder' te zijn. Maar hekelde Ensor in zijn groteske voorstellingen werkelijk de gehele burgerlijke samenleving, zonder onderscheid? Ook het onderzoek van de iconografie van Ensors groteske werk is m.i. nog onvoldoende ver gevorderd om algemene conclusies toe te laten – precies de fundamenteel groteske aard van vele voorstellingen hypothekeert immers de betekenis van vele voorstellingen.



AUTEUR

Herwig Todts (1958) is kunsthistoricus (Universiteit Gent) en conservator moderne kunst bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Sedert 1989 is hij betrokken bij de organisatie van diverse tentoonstellingen over James Ensor. Hij publiceerde o.a.: *Henri De Braekeleer (1840-1888)* (1988), *Vlaamse Beweging en Beeldende Kunsten* (1998), *De idee Maurice Gilliams. Een schrijver over schilders* (met Isolde De Buck, 2000), *La dignité des humbles. Jean-François Millet et le naturalisme en Europe* (2003), *Goya, Redon, Ensor. Groteske schilderijen en tekeningen* (2009). Todts is curator van de tentoonstelling *Ensor ontmaskerd* in Bozar/ING Cultural Centre Brussel

ILLUSTRATIES

Tenzij anders vermeld: alle illustraties © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

TENTOONSTELLINGEN

Bij Ensor op bezoek

Nog tot 29 augustus 2010

Open: dinsdag t.e.m. zondag van 10 tot 18 uur

Gesloten: maandag

MuZee, Romestraat 11, 8400 Oostende

Tel. 059 50 81 18, www.west-vlaanderen.be

Ensor ontmaskerd

Van 7 oktober 2010 tot 13 februari 2011

Open: alle dagen van 10 tot 18 uur,

woensdag nocturne tot 21 uur

ING Cultuurcentrum, Kunstberg/Koningsplein 6

1000 Brussel, Tel. 02 547 22 92, www.ing.be

Een coproductie van ING, Koninklijk Museum

voor Schone Kunsten Antwerpen en BOZAR EXPO

Hareng Saur. Ensor en de hedendaagse kunst

Van 30 oktober 2010 tot 27 februari 2011

Open: dinsdag t.e.m. zondag van 10 tot 18 uur

Gesloten: maandag

MSK Gent en SMAK, Citadelpark, 9000 Gent