

JAMES ENSOR
STOUTSTE
DROMEN

HET IMPRESSIONISME VOORBIJ

JAMES ENSOR

STOUTSTE

DROMEN

HET IMPRESSIONISME VOORBIJ

INHOUD

6

Woord vooraf

Luk Lemmens &
Carmen Willems

10

Ensors kunst in een
nieuw perspectief

Herwig Todts

32

Het anarchisme van Ensor

Timothy Clark

42

Frans pleinairisme en
James Ensor in de jaren 1880

Anthea Callen

54

Ensor en het publiek van Les XX:
een gemeenschappelijke
visuele cultuur

Noémie Goldman

64

Een enfant terrible en het
Brusselse kunstonderwijs,
een intergenerationeel conflict?

Davy Depelchin

86

*Adam en Eva uit het
paradijs verjaagd, 1887*

Herwig Todts

- 98
De genese van *Visioenen*.
*De aureolen van Christus of de
gevoeligheden van het licht*
Cathérine Verleysen
- 114
Ensors *Verzoeking van de
heilige Antonius*: een blik
op de beerput van het
fin-de-sièclespektakel
Evelien Jonckheere
- 132
Le Rubens de la modernité?
Herwig Todts
- 136
Félicien Rops en James Ensor:
de een en ondeelbare gravure
Véronique Carpiaux &
Patrick Florizoone
- 184
James Ensor en het japonisme
Yuri Nagai
- 192
De wakende droom
van *De verzoeking van
de heilige Antonius*
Susan Canning
- 210
De ‘delicieuze’ lichteffecten van
James Ensor: kanttekeningen
bij het late werk
Adriaan Gonnissen
- 232
Het Ensor Research Project
Annelies Rios-Casier, Geert Van der Snickt,
Koen Janssens & Herwig Todts
- 242
James Ensor over dieren-
bescherming en vivisectie
Patrick Florizoone
- 248
Ensor, de revolutionair
die onbegrepen en
bewonderd wilde worden
Sabine Taevernier
- 258
De “grootste levende Belg”:
James Ensor en Emil Nolde
Astrid Becker
- 271
Fotocredits
- 272
Colofon

WOORD VOORAF

Beste lezer,

Ere wie ere toekomt: Kaat Debo, de directeur van het MoMu, kwam enkele jaren geleden met het idee om van 2024 een Ensorjaar te maken. In 2024 zijn we immers exact 75 jaar na het overlijden van James Ensor.

Meteen waren het MoMu, het FOMU, het Museum Plantin-Moretus/Stedelijk Prentenkabinet en het KMSKA bereid de handen in elkaar slaan om het oeuvre van James Ensor vanuit verschillende invalshoeken te belichten. Met dat embryonale idee werd aangeklopt bij EventFlanders. De Antwerpse musea wilden immers resoluut gaan voor een project met een groot internationaal bereik. Onder impuls van EventFlanders werd ook Oostende bij het jubileumjaar betrokken. En toen de plannen van Antwerpen en Oostende in Brussel begonnen door te sijpelen, haakten zij hun wagonnetje aan de trein. Het Ensorjaar 2024 was een feit.

Met in het voorjaar een prelude in Oostende en vervolgens een intermezzo in Brussel is in de herfst de apotheose voorbehouden voor Antwerpen, met vier topexposities in één stad.

Het KMSKA trakteert de bezoeker op een wervelende tentoonstelling met als titel *Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij*. Deze expo is het absolute hoogtepunt van de jarenlange investering die het KMSKA deed in het onderzoek over James Ensor.

Het museum heeft tijdens de sluiting met veel bijval wereldwijd Ensortentoonstellingen georganiseerd en het oeuvre van de kunstenaar overal extra bekendheid gegeven. Deze expositie voegt opnieuw een laag toe. We plaatsen de jarenlange opgebouwde kennis in een ruimer perspectief.

Voor die opbouw van kennis over de Ensorverzameling van het KMSKA zijn we de voormalige conservatoren en directeuren Walther Vanbeselaere, Marcel De Maeyer en Lydia Schoonbaert bijzonder erkentelijk. De jongste jaren is voluit ingezet op het verdiepen van deze kennis. Beter dan welke instellingen ook zijn musea de uitgelezen plaats om de vernieuwde Technical Art History en de Conservation Science ruim baan te geven. Musea beschikken immers over de onderzoeks-

objecten – schilderijen, tekeningen, beelden, ... –, de kunsthistorische expertise, de infrastructuur én de knowhow om ook het publiek te informeren en warm te maken voor nieuwe wetenschappelijke vondsten en inzichten. In 2013 werd het Ensor Research Project opgezet om Ensors creatieve proces kritisch tegen het licht te houden. KMSKA-curator Herwig Todts beet zich vast in dat baanbrekende onderzoek. Annelies Rios-Casier versterkte als jonge onderzoeker van de Universiteit Antwerpen het team.

In samenwerking met de onderzoeksgroep AXIS van de Universiteit Antwerpen wordt Ensors schilderkunst stap voor stap gedocumenteerd met precieze materiaaltechnische informatie. De schilderijenverzameling van het KMSKA vormt de basis voor dit onderzoeksproject, maar schilderijen van Ensor in andere musea, zoals Mu.ZEE in Oostende, het MSK in Gent, de KMSKB in Brussel en enkele privéverzamelingen, werden en worden onderzocht met x-stralen, infrarood- en ultravioletlicht of MA-XRF-scans. Dat onderzoek gaat hand in hand met een klassieke kunsthistorische benadering. Het Ensor Research Project biedt de mogelijkheid om de platgetreden paden te verlaten en vormt zo de aanzet tot de tentoonstelling *Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij*. Oog in oog met werken als *De verzoeking van de heilige Antonius* uit het Art Institute of Chicago of *De intrige* uit de eigen collectie is het “menselijk al te menselijk” om je af te vragen wie toch de man was achter die onthutsende beelden. Al te vaak werd en wordt Ensors kunst daarom gebruikt als illustratie bij het verhaal van een getormenteerde, excentrieke eenzaat.

In dit boek en in de tentoonstelling staat evenwel het artistieke traject van de kunstenaar centraal en zo wordt meteen ook Ensors biografie gecorrigeerd. Ensor was een uitstekend geïnformeerde, ambitieuze kunstenaar die zich met zijn Europese tijdgenoten wilde meten. Zo werd hij een van die laatnegentiende-eeuwse *gamechangers*. Een pionier van de kunst van de twintigste eeuw. Een kunstenaar die met veel plezier

de regels van het artistieke spel overtrad maar die evenzeer af en toe de beginselen van het spel volledig heeft herschreven. Per slot van rekening was Ensor degene die ontdekte dat de karikaturale vervormingen van maskers uit het volkse carnaval een instrument van een expressionistisch demasqué kunnen worden. Maar Ensors onorthodoxe omgang met de gevestigde museumkunst, de Europese tijdgenoten, onbekende oude meesters, exotische modellen, de eigentijdse populaire cultuur, de spotprent, evenals zijn literaire en muzikale composities en zijn publieke optredens, maken hem veel meer nog tot een kunstenaar van vandaag.

In de tentoonstelling tonen we – vaak voor het eerst – werk van Edouard Manet, Auguste Renoir, Claude Monet, Edvard Munch en Emil Nolde naast dat van Ensor, maar evengoed schilderijen van veel minder bekende kunstenaars, zoals Eugène Laermans, Henry De Groux, Ernst Josephson of Witold Wojtkiewicz.

Wij danken alle bruikleengevers om dit boeiende verhaal mede mogelijk te maken. En uiteraard verdient het ganse KMSKA-team een hele dikke pluim om alles in goede banen te leiden. Een bijzonder woord van dank gaat naar Herwig Todts, die door zijn doortastende onderzoek niet alleen James Ensor maar ook het KMSKA mee op de internationale kaart heeft gezet.

We hopen dat de bezoeker een nieuwe, verrassende en andere James Ensor ontdekt in dit boek en in deze bijzondere expositie, die voluit inzet op kennis én beleving, op feiten én emotie zonder dat die in tegenspraak met elkaar zijn – mogelijk ging het er ook zo aan toe in Ensors hoofd. Veel leesgenot!

Luk Lemmens,
voorzitter KMSKA vzw

Carmen Willems,
algemeen directeur KMSKA

p. 8-9: DETAIL VAN AFB. 19
James Ensor,
*De verbazing van het
masker Wouse*, 1889







Ensors kunst in een nieuw perspectief

Herwig Todts

Eugène Demolder zag al in 1892 dat Ensor afwisseling en variatie belangrijker vond dan specialisatie en dat de kunstenaar daarom als het ware alle genres uitprobeerde: dromerige zeegezichten, stilleven, “*une série de femmes coquettes*” (een serie kokette dames), “*des études d’un naturalisme un peu sauvage*” (naturalistische studies die een beetje afstotelijk zijn), naast koddige onderwerpen, maskers, volksmassa’s, zuivere karikaturen en boertige “*diableries*”.¹ Ensors goede vriend Demolder, jurist en schrijver, schoonzoon van Félicien Rops, organiseerde in 1894 Ensors eerste solotentoonstelling. Demolders in 1892 gepubliceerde 24 bladzijden tellende brochure is de eerste grondige studie die aan Ensors kunst gewijd is. Ze blijft een pertinente bron voor een goed begrip van het werk van de Oostendenaar.

Uiteraard trachten kunstwetenschappers, critici en liefhebbers de bedrijvigheid van kunstenaars te herleiden tot de hoofdzaken. Daardoor verliezen ze makkelijk het gevarieerde karakter van deze kunstzinnige bezigheden uit het oog. Sedert de tweede helft van de achttiende eeuw zijn tentoonstellingszalen en musea, in plaats van gebedshuizen of ontvangstzalen in paleizen van aristocraten en overheden, de hoofdbestemming van artistieke realisaties geworden. Steeds meer kunstenaars werden aangespoord deel te nemen aan een energieke zoektocht om zich door de keuze van het onderwerp, de vormgeving en de materiaaltechnische realisatie – het medium – in deze tentoonstellingen van elkaar te onderscheiden. Zo is de diversiteit van de artistieke productie in haar geheel de afgelopen tweehonderd jaar sterk toegenomen. Maar zelfs in het licht daarvan moeten we vaststellen dat Ensors bedrijvigheid werkelijk uitzonderlijk veelzijdig was. Ensor was, zoals Demolder al vaststelde, als beeldend kunstenaar geen specialist. Als schilder, tekenaar en etsers behandelde hij een waaier aan onderwerpen in verschillende stijlen en technieken. Daarnaast publiceerde hij vanaf 1884 ook journalistieke

stukjes en schreef hij kunstkritische satire en redevoeringen. Ensor stond ook bekend als een onorthodoxe musicus. Hij had altijd een fluit op zak en zijn Wagnerimitaties op piano amuseerden zijn vrienden al in 1883.² In 1911 bedacht hij het luchtige *La Gamme d’Amour* met een scenario, klaviermuziek, kostuums en decors voor een ballet. Samen met zijn jonge vriend Ernest Rousseau jr. acteerde hij in 1892 in een minifotoroman over verdwaalde woestijnreizigers in de duinen en hij figureerde zelfs in 1931, samen met Léon Spilliaert en Félix Labisse, in de korte speelfilm *Idylle sur le sable* van Henri Storck. Je zou *Mijn lievelingskamer* (1892) een allegorie van Ensors opvatting van het kunstenaarschap kunnen noemen.³

Hoe en waarom kwam Ensors vrijwel postmoderne veelzijdigheid tot stand? Steevast wordt zijn biografie opgevoerd als de enige belangrijke drijfveer voor het verrassende artistieke traject dat hij aflegde. Zo ontstond een misleidend beeld van Ensors kunst. In het voetspoor van Wilhelm Fraenger ontwaart men als het ware overal “psychogrammen”.⁴

Ensor was de zoon van een Engelse vader en een Belgische moeder.⁵ Zijn vader studeerde minstens een jaar geneeskunde in Heidelberg. De restanten van zijn bibliotheek in het archief van Mu.ZEE in Oostende getuigen van zijn brede intellectuele belangstelling. Hij kwam uit een vooraanstaande en welgestelde familie die vaak in België – in Brussel en aan de kust – verbleef. Precies in de loop van de tweede helft van de negentiende eeuw werd Oostende op initiatief van de Belgische regering, het stadsbestuur én het vorstenhuis getransformeerd van een oud, klein militair bolwerk en een bescheiden zeehaven (geïnstalleerd onder de Oostenrijkers) tot de mondaine ‘koningin der Belgische badsteden’, waar omstreeks 1900 de Europese beau monde elkaar ontmoette op de dijk, in het kursaal, op de Wellingtonrenbaan en in de peperdure hotels.⁶ Emile Verhaeren noemde Oostende “misschien wel de mooiste van die tijdelijke hoofdsteden van opgedirkte

AFB. 1
James Ensor,
Mijn portret met maskers, 1936,
olieverf op paneel,
29,5 × 26,5 cm,
privéverzameling



ondeugd en verveelde luxe”.⁷ Misschien behoorde Ensors vader wel tot de eerste lichte badgasten in Oostende. Na zijn huwelijk met een eenvoudig meisje uit Oostende, Catharina Haegheman, vestigde James Frederic Ensor zich in de badplaats waar hij samen met zijn echtgenote, in de voetsporen van haar ouders, een souvenir- en curiositeitenwinkel exploiteerde. In 1875 ging de zaak, op naam van Ensors vader, failliet maar het gezin begon met succes een nieuwe kleinhandel voor toeristen. Daarnaast verhuurden ze ook kamers aan zomergasten – Ensors vrienden en kennissen zullen zo af en toe bij hem thuis verblijven. James Sydney, de zoon, geboren in 1860, zal, zeker na het overlijden van zijn vader, wanneer hij “*chef de la branche de la famille Ensor habitant Ostende*”⁸ was geworden, vooral tijdens de zomermaanden, “*la saison*”, zijn deel

van het werk moeten doen in het familiebedrijf. Tot op zekere hoogte is Ensor zijn hele leven een bijzonder veelzijdige, maar deeltijdse kunstenaar geweest.⁹

Ensors vader zou er echter nooit in geslaagd zijn een maatschappelijke positie te verwerven in overeenkomst met zijn afkomst. En de geruchten willen dat hij daardoor een dronkaard werd, geminacht door zijn echtgenote en haar familie, en de risee van het Oostendse uitgangsmiliee. In de brieven die James en zijn jongere zus Marie of Mitche (Mietje) aan hun vrienden de familie Rousseau-Hannon in Brussel stuurden, komt Ensors vader nauwelijks voor. Een enkele keer hecht hij er blijkbaar wel aan zijn groeten over te brengen. Begin 1885 is hij al een dolende dronkenlap geworden en de politie vindt hem zwaar toegetakeld door baldadige jongelui in de straten van Oostende.

AFB. 2
James Ensor,
Mijn lievelingskamer,
1892, olieverf op doek,
80 × 100 cm, Tel Aviv
Museum of Art

AFB. 3
James Ensor,
De luiheid, 1888–1889,
krijt en potlood op
papier, 22 × 29,5 cm,
privéverzameling

In welke mate Ensors vader op dat moment nog echt deel uitmaakt van het gezin is niet duidelijk. In de loop van dat jaar schrijft Ensor dat hij zijn vader toevallig heeft ontmoet en dat die de groeten doet. Vader verblijft af en toe in het hospitaal en wordt uiteindelijk op 13 april 1887 ergens in Oostende op straat dood aangekomen.¹⁰ Sommige onderzoekers beschouwen het jaar waarin James Frederic overlijdt cruciaal voor de evolutie van Ensors kunst.¹¹ Zoals we verder zullen zien, verandert Ensor van artistieke koers in 1886, kort na de derde Salon van Les XX, waar hij grondig kennismaakt met het werk van de Franse impressionist Claude Monet en dat van dé aartssymbolist Odilon Redon. De brieven die James en Mitche vanaf 1883 aan de familie Rousseau-Hannon sturen, schetsen ook een ander beeld van de verstandhouding tussen de Ensors. Afgezien van de perikelen van de vader en de regelmatig terugkerende klachten over de gezondheid van de moeder, haar zus tante Mimi, Mitche en James zelf lijkt het een hecht gezin. Mitche schrijft met belangstelling over de schilderijen en tekeningen waar haar broer aan werkt. Tante Mimi zal haar neef in de loop van januari 1888, op de vooravond van de vijfde Salon van Les XX, helpen om de grote tekening *De verzoeking van de heilige Antonius* klaar te maken voor de tentoonstelling. De drie dames poseren ook geregeld voor tekeningen en schilderijen. Pas in de loop van de jaren 1890, wanneer Ensors zus haar echtgenoot Alfred

John Taen Hee Tseu verlaat en met hun dochter Alexandrine opnieuw bij haar moeder en broer intrekt, begint Ensor zich te ergeren aan het geruzie van zijn huisgenoten en het gedrag van zijn nichtje. Vraag is of de verhoudingen binnen het gezin hoe dan ook een beslissende invloed hebben gehad op de artistieke keuzen die Ensor maakte.¹²

Ensor gaat naar de lagere school in Oostende maar vertelt zelf, in het radio-interview dat Karel Jonckheere met hem had in 1935, dat zijn vader hem in 1873 naar de Oostendse schilders Michel Van Cuyck (1797–1875) en Edouard Dubar (1803–1879) zond om te leren schilderen.¹³ In 1876 verhuizen zijn vader en moeder naar een huurhuis op de hoek van de Vlaanderenstraat en de huidige Van Iseghemlaan, waar Ensor zal blijven wonen tot hij in 1917 zijn intrek neemt in het huis dat hij van zijn oom Léopold Haegheman erfde – het huidige Ensorhuis. Tijdens de lente- en zomermaanden van 1876 schildert hij tientallen kleine natuurstudies. Ensor zelf was zeer gehecht aan die werkjes, die hij zorgvuldig bewaarde. In tegenstelling tot wat ook nu nog wordt beweerd, schilderde Ensor deze natuurstudies niet op resten van verpakkingsmateriaal uit de winkel.¹⁴ Hij gebruikte het gangbare materiaal, geprepareerd karton in verschillende standaardmaten, dat alle beoefenaars van de openluchtschilderkunst, het pleinairisme, in die tijd gebruikten.¹⁵ Hoe hij bekend raakte met het moderne pleinairisme weten we niet,



maar het pleinairisme of realisme – de idee dat kunst niets meer kan en mag zijn dan de weergave van een visuele ervaring – was eveneens in België toonaangevend. Om een schilderkunst te ontwikkelen die niets meer maar ook niets minder dan de werkelijkheid toont, trokken in België avant-gardekunstenaars vaak met de trein, een lichtgewicht schilderuitrusting en verf in tubes naar de kust om er hun liefde voor de schijnbaar onophoudelijk wisselende schoonheid van het doodgewone – de duinen, het strand, de zee en de lucht – uit te beelden. De kwaliteit van Ensors jeugdwerkjes wordt overigens makkelijk overschat. Zijn gevoeligheid voor licht en kleur is van meet af aan manifest. De vormgeving is vaak aandoenlijk maar blijft schools en wat stuntelig.¹⁶

Van 1877 tot 1880 studeert Ensor aan de academie in Brussel. De instelling had inmiddels een veel stevigere reputatie dan die van de kunstscholen in het nabijgelegen Brugge, Gent of de academie van de zelfverklaarde ‘metropool van handel en kunsten’: Antwerpen. Fernand Khnopff, Théo Van Rysselberghe, Willy Finch en andere avant-gardisten in spe behoren tot zijn medestudenten. In Brussel ontmoet hij de dichter en kunstcriticus Théo Hannon en diens zus, de selfmade natuurkundige Mariette Hannon. Mariette was gehuwd met Ernest Rousseau, een professor aan de Université Libre de Bruxelles.¹⁷

Na zijn studietijd gaat Ensor in 1880 aan de slag in het atelier op de zolder van de ouderlijke woning in Oostende. Daar krijgt hij de eerste jaren af en toe het gezelschap van zijn collega's Willy Finch, Guillaume Van Strydonck en Théo Van Rysselberghe. Hoewel hij tot zijn dood in 1949 in Oostende bleef wonen, verbleef de kunstenaar bijna jaarlijks enkele dagen maar vaak meerdere weken in Brussel, waar hij actief aan het culturele en het mondaine leven in de hoofdstad deelnam. Een enkele keer heeft hij, overigens samen met zijn moeder en zijn zus, zelfs overwogen om voorgoed in Brussel te gaan wonen. De treinverbinding met de hoofdstad was hoe dan ook een van de betere van het land. Met uitzondering van een enkele uitstap naar Amsterdam en Zeeland (1883 en 1895), Parijs (1884, 1885, 1889), Rijsel (1885) en Londen (1892), maakte Ensor nooit meer dan af en toe plannen om naar Spanje of Italië te reizen.¹⁸

Tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw werd, in navolging van Frankrijk, de kunstwereld in België grondig gemoderniseerd. Tot dan moesten kunstliefhebbers, critici en verzamelaars wachten op de grote jaarlijkse zomertentoonstelling in Brussel, Antwerpen of Gent om nieuwe talenten en nieuwe artistieke trends te ontdekken. Deze neutraal opgevatte salons, de driejaarlijkse exposities in Brussel, Antwerpen en Gent bleven nog vele jaren bestaan maar ze verloren grotendeels aan belang in het voordeel van de kleinere, exclusievere tentoonstellingen die sedert de jaren 1870 door kunstenaars en hun medestanders werden georganiseerd. Na de stichting van de Société libre des Beaux-Arts in Brussel in 1868 volgden de nieuwe kunstenaarsverenigingen elkaar in hoog tempo op.



AFB. 4
Willy Finch,
Oostendse visser,
1880, zwart krijt op
papier, 70 × 60 cm,
Musée des Beaux-
Arts, Doornik

AFB. 5
James Ensor,
Oostendse visser,
1880, zwart krijt op
papier, 70 × 60 cm,
privéverzameling

Met Les XX (1883–1893) beschikte België over een van de belangrijke Europese avant-gardefora. In 1893 stichtte Octave Maus La Libre Esthétique, een tentoonstellingsvereniging die niet langer door kunstenaars werd geleid maar door hemzelf. Vanaf 1912 promoveerde Galerie Georges Giroux in Brussel, naar het voorbeeld van Les XX of La Libre Esthétique, de avant-garde door middel van tijdelijke tentoonstellingen, begeleidende publicaties, voordrachten en concerten.

Uit Ensors brieven en aantekeningen, teksten, herinneringen en getuigenissen van vriend en vijand blijkt dat hij van in het begin een unieke plaats opeiste in het centrum van de Belgische avant-garde. In 1881 debuteerde hij bij de vooruitstrevende Brusselse kunstkring La Chrysalide. Vrij snel werd hij door iedereen erkend als een van de toonaangevende kunstenaars. Kunstcriticus Gustave Lagye noemde hem in 1884 spottend “de reus van Les XX, de Rubens van de moderniteit, de leider van onze neoschilders [...] een vernieuwer die de kijk op de dingen wijzigt en ze in een onvermoed licht plaatst! Met zijn krachtige hand brutaliseert hij de schoonheid van weleer, [...] maakt ze te schande, verdort ze en verdrijft ze uit de schoot van de Academie [...]. Bravo Ensor! Ensor voor altijd! Bij hem is niets klein. Zijn onhandigheid is gigantisch [...]”¹⁹

Lagye heeft het in zijn bijdrage over het stilleven met *Chinoiserieën* als “accessoires om de frivoliteit van onze tijd uit te drukken”,²⁰ hij vermeldt *Een coloriste*, *De dame in nood*, *De dronkaards*, *De maskers* (“moderne travestie [...] sublieme gruwelen van de grote moderniteit”)²¹ en als “apotheose”: *De lampenist*. Dit werk becommentarieert hij als volgt: “Hossana! Christus is opgestaan. Deze lampenist is de lichtdrager van de toekomst. De heer Ensor deed hem het licht zien, niet zonder pijn, en vanuit zijn laatste rustplaats stuurde wijlen Manet, gevraagd om de peetvader te zijn, zijn volmacht.²² Ensor stuurt een handgeschreven kopie van het artikel aan zijn Brusselse vrienden met als commentaar: “deze enorme stomiteiten zullen u verrukken”.²³ Enkele maanden later, in de loop van augustus, publiceert Ensor in *L’Art moderne* een eerste kunstkritische satire, ‘Trois semaines à l’académie. Monologue à tiroirs’ (Drie weken aan de academie. Monoloog met veel verwickelingen), waarin hij het academisch onderricht, het antieke schoonheidsideaal en de onbekwaamheid van de professoren op de korrel neemt en tussen de regels door zijn voorkeur voor het pleinairisme bekent: “Maakt u landschappen? Het landschap is een geintje!”²⁴

La Chrysalide werd opgeheven na de tentoonstelling van 1881. Verscheidene oud-leerlingen van de Brusselse academie toonden hun werk ook in de exposities die L’Essor organiseerde. De werken die Ensor en enkele andere jonge kunstenaars in de officiële Driejaarlijkse Tentoonstellingen voor Schone Kunsten wilden exposeren, werden enkele keren geweigerd. In 1883 verliet Ensor samen met een aantal medestanders L’Essor, die naar hun mening al te conservatief bleef. Ze richtten de kunstenaarsvereniging Les XX (de twintig) op. Aan advocaat Octave Maus (1856–1919), redacteur van het toonaangevende avant-gardetijd-

schrift *L’Art moderne* (1881–1914), vroegen ze om secretaris te worden. Van 1884 tot 1893 organiseerde Les XX tien tentoonstellingen. De leden van de vereniging toonden er samen met binnen- en buitenlandse genodigden hun werk. België maakte zo in sneltreinvaart kennis met het werk van de Franse impressionisten Auguste Renoir en Claude Monet, het symbolisme van Odilon Redon, Paul Gauguin en Vincent van Gogh, en het neo-impressionisme van Georges Seurat dat in België met Willy Finch, Théo Van Rysselberghe, Henry Van de Velde, Georges Morren en Georges Lemmen, enthousiaste navolgers heeft gekend.²⁵

Ensor is, zoals alle moderne kunstenaars, auteur van wat Oskar Bätschmann “tentoonstellingskunst” noemt.²⁶ De werken die de boven geciteerde criticus Gustave Lagye in 1884 ergerden, werden door Ensor precies met het oog op publieke tentoonstellingen gemaakt. Op 11 februari 1883 schrijft Ensors zus Mitche aan Mariette Rousseau-Hannon dat ze moet ophouden bloemen te sturen want dat haar broer ze met zoveel plezier schildert dat hij er niet toekomt door te werken aan “het grote schilderij voor de tentoonstelling bij de Cercle (artistique van Brussel)”. Dat schilderij blijkt een paar weken later een voorstelling van “*des Pochards Schniqueux Scandalisés*”. Het belang van sterkedrank, zoals de Noord-Franse schnick, in het leven van volksmensen staat centraal in de twee schilderijen die Ensor op de eerste tentoonstelling van Les XX presenteerde: *De maskers* (later *De geërgerde* of liever *De schandaalverwekkende maskers* genoemd) en *De dronkaards*. Iconografisch sluiten beide werken aan bij de in die jaren vrij populaire trend om het volk ten voeten uit te tonen in schilderijen die wat formaat en ernst betreft rivaliseren met de gevestigde historisch-schilderkunst – Demolders bovengenoemde “*naturalisme [...] un peu sauvage*”. Een van de belangrijkste vertegenwoordigers van deze picturale variant op het literaire naturalisme, Jean-François Raffaëlli, was ook in België bekend en omstreeks 1888 was hij zelfs kandidaat om lid te worden van Les XX.²⁷ De overeenkomst tussen Ensors *Dronkaards* en Raffaëlli’s *Absintdrinkers* (*De gedeclasserden*) van 1881 lijkt meer dan toevallig.²⁸ Maar tijdens de eerste jaren van zijn loopbaan staan Ensors opvattingen van het stilleven en de marine, en zijn picturale techniek zelf dicht bij de kunst van Gustave Courbet. Wanneer Ensor in oktober 1885 in het museum in Rijsel oog in oog staat met *Namiddag in Ornans* (1849) was Courbet overigens al meer dan dertig jaar de held van de Belgische avant-garde, van kunstenaars als Louis Dubois, Périclès Pantazis of Edouard Agneessens, die Ensor zelf tot op hoge leeftijd zal blijven vereren.²⁹ Enthousiast schrijft Ensor zowel aan zijn vriend Dario de Regoyos als aan Ernest en Mariette Rousseau-Hannon: “Ik ben net terug uit Rijsel. Ik heb het museum gezien. Ik was verrast. Er zijn prachtige landschappen van Jordaens. Courbet heeft me verbijsterd, zijn *Namiddag in Ornans* is een meesterwerk – zonder te overdrijven – dat is Rembrandt waard. Daarbij verbleken Millet en Corot [...] Dat staat mijlenver van Courbet. Over Courbet gesproken, ik wil geen

Courbets meer bekijken bij de Brusselse kunsthandelaars. De schurken vervaardigen ze zonder schaamte zelf en de arme schilder draagt dat allemaal met zich mee. Ik ben blij dat ik hem in Rijsel heb gezien. Ik ken hem nu goed. Hij was een groot kunstenaar.”³⁰

Toch associeert Gustave Lagye de aanstootgevende schilderijen die Ensor tentoonstelt met de kunst van de revolutionair bij uitstek: Edouard Manet. Manet blijft gedurende vele jaren het referentiepunt om het revolutionaire karakter van Ensors debuut te begrijpen. Zozeer dat Emile Verhaeren het in 1908 nodig vindt om de oorspronkelijkheid van Ensors kunst tegenover die van Manet te proclameren. En *De oestereetster* van 1882, volgens Verhaeren het eerste heldere (lees: impressionistische) schilderij in België, bevestigt Ensors onafhankelijke positie.³¹ Ensor schilderde *De oestereetster* in de lente van 1882 en zond het werk samen met een stilleven en *In het land van de kleuren* (tot nog toe niet geïdentificeerd) in op de Driejaarlijkse Tentoonstelling in Antwerpen. Maar de jury weigerde het werk. Vruchteloos schreef Ensor aan haar leden: “Heren, U hebt ongelijk om *De oestereetster* te weigeren. Het is nog niet te laat om deze fout recht te zetten. Ik reken op uw onpartijdigheid!”³² Volgens Ensor werd het schilderij vervolgens ook geweigerd door zijn collega’s bij L’Essor. De canonisering wordt evenwel een feit, nadat het werk in 1908 maandenlang als aankoopvoorstel in het museum in Luik prijkt. De gemeenteraad beslist uiteindelijk om het werk toch niet te kopen. Het zijn de Antwerpse verzamelaars Albin en Emma Lambotte-Protin die het doek verwerven. Ze zien het schilderij al in het Louvre hangen maar geldnood dwingt hen om het samen met een groot deel van hun Ensorverzameling aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen te verkopen in 1927.³³

Als debuterend avant-gardist rekende Ensor zichzelf tot “*les impressionnistes*” en “*la jeune école*”. Dat zijn de termen die hij gebruikt in het kladschrift voor een brief aan C. W. (Cher Willy Finch?) naar aanleiding van de eerste tentoonstelling waaraan Ensor zal deelnemen bij La Chrysalide. Voor deze expositie stuurt hij *Un salon (impression)* (Een salon [impressie]) in, dat later *Het burgersalon in 1881* wordt.³⁴ In de maanden voor de organisatie van de tweede Salon van Les XX – in de loop van oktober 1884 – schrijven zowel Willy Finch als Ensor naar de secretaris van Les XX, Octave Maus, dat zij absoluut niet willen dat (de gevestigde kunstenaars) Alfred Verwee of Alfred Stevens worden uitgenodigd voor de tentoonstelling van 1885. Zij dringen er bovendien allebei op aan om enkele impressionisten uit te nodigen en ze noemen Degas, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Caillebotte en Forain.³⁵ Op de derde Salon van Les XX toont de wat oudere, progressieve portretschilder Isidore Verheyden het *Portret van James Ensor*. Ensor, die door vriend en vijand werd beschouwd als de belangrijkste impressionist in België, stuurt niet minder dan twintig nummers in. Hij kiest niet uitsluitend maar toch vooral werken van 1881 en 1882: taferelen uit het leven van kokette jonge burgervrouwen, waaronder de fameuze *Oestereetster*, vijf stillevens, vijf stads- en



AFB. 6
Isidore Verheyden,
*Portret van James
Ensor*, 1886, olieverf
op doek, 154 × 86 cm,
collectie Mu.ZEE –
Stad Oostende

AFB. 7
James Ensor,
*Zelfportret aan de
schildersezel*, (1890?),
olieverf op doek,
59,5 × 41 cm,
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten
Antwerpen –
Collectie Vlaamse
Gemeenschap



zeegezichten en een niet-geïdentificeerd naturalistisch *Ontwerp voor een decoratieve fries voor het assisenhof: les misérables*. Claude Monet en Auguste Renoir zijn allebei met een ruime keuze werk aanwezig in de tentoonstelling. De criticus Louis Solvay verdedigt de kunst van de Belgische impressionisten maar bevestigt tegelijkertijd het nog enigszins traditionele karakter van het Belgische pleinairisme: “Terwijl Manet en zijn volgelingen de waarheid van het effect nastreefden in de buitensporigheid en de heftigheid van het licht, zien we hier dhr. Ensor en anderen vooral slagen in een kalmere annotatie [...] de onzen weten beter rekening te houden met alles wat in de atmosfeer aan kleurtonen hun harmonie en waarde geeft.”³⁶ Toch is de impact van het Franse impressionisme op de kunst in België overweldigend – ook al wordt daar dan de wat misleidende term ‘luminisme’ voor gebruikt.³⁷

Het is niet makkelijk om Ensors schilderwerk van 1886 helder in kaart te brengen. Aan zijn vrienden in Brussel schrijft hij op 17 april: “Ik ben suf en extreem uitgeput van het schilderen. [...] Het slokt me helemaal op en gunt me geen moment rust. Het is een voortdurende kwelling. Ik werk minstens 9 uur per dag. Als ik klaar ben, ben ik moe en tot niets meer in staat [...] de laatste schilderijen zijn niet slecht.” En hij specificeert dat hij twee marines heeft geschilderd en een zelfportret. (Zou dat niet het *Zelfportret aan de schildersezal*

kunnen zijn dat doorgaans 1890 wordt gedateerd?)³⁸ In de handgeschreven *Liste de mes œuvres* die Ensor in 1908 aan Emile Verhaeren bezorgt, vermeldt hij geen marines of een zelfportret maar acht andere titels: *Etudes de lumière*, wat een overkoepelende titel zou kunnen zijn die Ensor graag na 1900 gebruikte, enkele stilleven, *Geraamte en pierrots* (nooit geïdentificeerd) en *Kinderen aan het ochtendtoilet*.³⁹ Of het laatste schilderij eind 1886 al voltooid was, weten we niet – hij overschilderde de lampetkom waarin een van de kinderen zijn voeten baadt – maar de kunstenaar zal het werk pas in 1888 tentoonstellen. In 1886 wordt hij volledig in beslag genomen door het werk aan een aantal zeer grote tekeningen die zowel wat de compositie als wat de stijl betreft helemaal aansluiten bij de kunst van Rembrandt. De invloed van Rembrandts zwaar in de verf gezette realisme is uiteraard al te zien in enkele vroege werken, zoals Ensors *Zelfportret met bloemenhoed* van 1883, dat hij in 1888 transformeerde tot een intrigerende travestie. Ensor bestudeerde eveneens de wijze waarop Rembrandt in etsen personages karakteriseert en de exotische uitdossing van de figuren in *Judas werpt de zilverlingen in de tempel* (1880 én 1891). Ook andere tekeningen en etsen ontleende Ensor aan Rembrandt. Maar het meest opvallende en fundamentele rembrandteske aspect van Ensors kunst is het gebruik van een overweldigend en dramatisch

AFB. 8
Rembrandt van Rijn,
Christus geneest de zieken ('Honderd-guldenprent'), 1647-1649, ets op papier, 27,8 × 38,8 cm, Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel

AFB. 9
Odilon Redon,
Aan Edgar Allan Poe: een masker luidt de doodsklok, 1882, lithografie op papier, 44 × 30,5 cm, Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel





licht dat gelijktijdig wordt afgewisseld met mysterieuze licht- en schaduwcontrasten. Wilhelm Fraenger noemde in zijn invloedrijk artikel 'James Ensor. Die Kathedrale' van 1926 de wijze waarop Ensor het licht vangt in een kluwen van vormgevende en modelerende arceringen "ein Lichtgewebe".⁴⁰ Wellicht besliste Ensor pas in de loop van het jaar om vijf tekeningen en een grisaille samen tentoon te stellen onder de titel *Visioenen*. *De aureolen van Christus of de gevoeligheden van het licht*. Rekening houdend met Ensors belangstelling voor het impressionisme van Monet en Renoir is de realisatie van deze verbluffende reeks grote tekeningen absoluut verrassend. De sleutel voor deze onvermoede creaties vinden we nochtans ook in de catalogus van de tentoonstelling bij Les XX in februari 1886. In het strijdschrift van de Belgische avant-garde, *L'Art moderne*, werd niet Monet of Renoir, maar Odilon Redon naar voren geschoven als "l'artiste étranger qui a été le plus

contesté à l'exposition".⁴¹ Redon toonde bij Les XX zijn bekende gitzwarte lithografieën en tekeningen. Net als de Fransman concipieerde Ensor zijn werken in zwart-wit als een reeks, waarvoor ook hij de titel 'Visioenen' gebruikte. Zoals Redon zal Ensor zich inspireren op de verhalen van Edgar Allan Poe en de etsen van Francisco de Goya y Lucientes. Ogenscheinlijk lijkt Redons kunst ver verwijderd van die van Ensor. Toch is het duidelijk dat de Oostendenaar onder invloed van de Franse symbolist besliste om de weergave van de werkelijkheid als finaliteit van de beeldende kunsten definitief achter zich te laten.⁴² Merkwaardigerwijze hebben de meeste Ensoronderzoekers de vraag naar de levensbeschouwing van de auteur van een hele reeks ambitieuze religieuze composities nooit expliciet gesteld. Ensors vader werd in de anglicaanse kerk in Oostende begraven. De kunstenaar zelf werd bij zijn geliefde kerkje in Mariakerke begraven maar de begrafenisplechtigheid werd in de Sint-Petrus-en-Pauluskerk gehouden op 23 november 1949. Tijdens zijn schooltijd was Ensor vertrouwd geraakt met de inhoud van de rooms-katholieke leer. Uit al zijn geschriften blijkt onweerlegbaar dat de kunstenaar weliswaar geen militant vrijdenker was, maar (net zoals de meerderheid van zijn Brusselse en Oostendse vrienden) absoluut een ongelovige. Een geamuseerde maar af en toe ook een scherpe buitenstaander. Het klopt dat Ensor in minder dan een handvol werken, zoals *De calvarie* (1886?) en *Ecce homo* of *Christus tussen de critici* (1891), zichzelf (net zoals Gauguin) heeft geïdentificeerd met Christus.⁴³ Maar men kan onmogelijk volhouden dat iedere Christus in Ensors werk als alter ego voor de miskende kunstenaar staat.

Pas in *Adam en Eva uit het paradijs verjaagd* (1887) verbindt Ensor de waanbeelden van Redon met het kleurenpalet en de techniek van Monet. Hoewel Ensor de schrale vlakke waarover Adam en Eva wegluchten in bruine tinten uitbeeldt, zijn de beige en grijze schaduwen – de tussentoon die Ensor traditiegetrouw ook in *De oestereetster* nog gebruikte voor de onderliggende schets om volume en ruimte te modeleren – voor eens en voor altijd verdwenen. Boven de horizon zien we de helderste blauwe lucht die Ensor tot dan geschilderd heeft. Zeer opvallend is de combinatie van lichtblauw met lichtgroen, roze en het overweldigend intense geel. Walther Vanbeselaere noemde het terecht Ensors meest impressionistische schilderen. Toch is het Vanbeselaere die het nooit gedocumenteerde gerucht de wereld instuurde dat Ensor samen met Guillaume Vogels in 1886 of 1887 Londen 'moet' hebben bezocht om er Turner te ontdekken.⁴⁴ Het schilderij is ook naar het voorbeeld van Monet en de Franse impressionisten, zonder onderschildering, in losse toetsen rechtstreeks op het witte oppervlak van het doek geschilderd.

De ontdekking van Redons waanbeelden verklaart ook waarom Ensor niet alleen zijn schatplicht aan het Franse impressionisme ontkent maar ook waarom hij zich tegen de impressionisten afzet: het zijn immers al bij al toch maar "oppervlakkige borstelaars" gebleven.⁴⁵ "Ik werd ten onrechte gerekend tot de impressionisten,



pleinairistische schilders, gehecht aan lichte tinten. [...] De impressionistische beweging liet mij koud. Mijn onderzoek staat ook ver af van de gemakkelijke stijl van Claude Monet, een joviale en sensuele schilder die werkt in vette lagen. Een gemakzuchtige colorist. [...] Een veeleer vulgaire zienswijze.” Ensor gebruikt de term “vision” zowel in de betekenis van “zienswijze” als van “visioen”.⁴⁶ Want het gaat er voor Ensor “om passie, onrust, strijd lust, pijn, enthousiasme en poëzie uit te drukken, gevoelens die zo mooi en zo groot zijn”. Het zijn immers die kwaliteiten die de Oostendenaar ook bewondert in de muziek van Wagner en zelfs in de picturaal af en toe zwakke maar grootse visie van een Antoine Wiertz.⁴⁷

Ensor heeft zijn artistieke opvattingen niet systematisch uiteengezet. Toch is het mogelijk om op basis van zijn geschriften en brieven die denkbeelden van bij de aanvang van zijn carrière te reconstrueren en ze te verbinden met zijn levensbeschouwelijke en maatschappelijke opvattingen. We kunnen zijn ideeën begrijpen in de context van de artistieke agenda van

de avant-garde in het België van de late negentiende eeuw. Bovendien kunnen we Ensors opvattingen toetsen aan de teksten die vrienden en kennissen in de opeenvolgende Ensorafleveringen van het Franse tijdschrift *La Plume* in 1898 publiceren. Uit Ensors correspondentie met deze auteurs blijkt dat we de bijdragen in *La Plume* tot op zekere hoogte mogen beschouwen als door de kunstenaar geautoriseerde interpretaties van zijn kunst. Het is nuttig om Ensors artistieke opvattingen kort samen te vatten: (1) kunst moet een bron van vervoering zijn, zoals ook het leven als een “mooie gefosforesceerde droom” zou moeten eindigen; (2) kunst moet veel meer zijn dan een oppervlakkige natuurgetrouwe weergave maar observatie en weergave blijven cruciaal, zelfs wanneer dat aanleiding geeft tot de creatie van waanbeelden; (3) innovatie is op zich een na te streven doel, “weg met de heilige routine!”; (4) en de exploratie van verschillende “*manières*”, stijlen, uiteenlopende onderwerpen, genres en technieken moet die artistieke vernieuwing en de “vervoering” bevorderen.⁴⁸



DETAIL VAN AFB. 173
James Ensor,
*De verzoeking
van de heilige
Antonius*, 1887

Adam en Eva uit het paradijs verjaagd maar vooral de hallucinante tekening *De verzoeking van de heilige Antonius*, beide uit 1887, zijn als het ware demonstraties van hoe Ensor wilde waanbeelden creëert door, zoals hij het enkele jaren later zelf zal toegeven, de meest tegengestelde manieren (lees: stijlen) nauwgezet uit te proberen (“*j’ai étudié alors attentivement les manières les plus opposées*”).⁴⁹

De analyse van *De verzoeking van de heilige Antonius* leert dat Ensor begonnen is met de hilarisch wrede scènes rechts boven het hoofd van de heilige, waar naakte vrouwen gekruisigde mannen levend villen. De stijl van deze taferelen staat dicht bij de rembrandteske “lichtweefsels” uit *De aureolen van Christus* van 1886. We kunnen makkelijk met het blote oog zien, en uit de brieven aan de familie Rousseau weten we ook dat Ensor *De verzoeking* heeft gemaakt door 51 enkele en dubbele bladen uit een schetsboek samen te voegen tot één compositie.⁵⁰ De voorstelling ontstond dus zonder vooropgezet plan maar op een bepaald ogenblik besliste Ensor toch om de inhoudelijke samenhang

van de voorstelling te garanderen door de heilige Antonius centraal te plaatsen. De heilige wordt voortdurend bedreigd en verleid om zijn geloof in God op te geven. Rondom Antonius verbeeldt Ensor een aantal optochten en taferelen, waarin hij uiteenlopende inspiratiebronnen samenbrengt: linksonder doctrinaire bourgeois met hoge hoeden en lachwekkende opschriften (frietten, bloedworst...), daarboven een groep grappige schutters en duiveltjes, en nog hoger, wat moeilijk leesbaar, een microkosmos van insecten en beelden van moderne catastrofes, zoals treinrampen en neerstortende ballonvaarders. Met de wijzers van de klok mee zien we naast een huilende Christus (op zijn hoofd de hoed met pluimen van de Belgische burgerwacht) een tempel voor occulte bijeenkomsten (?) en daar vertrekt een nieuwe stoet van vreemde muzikanten en personages uit het poppentheater. Alsof ze uit een laatgotisch helletaferel komen, zien we onderaan afgrijselijke naakten. Iconografisch vermengt Ensor laatgotische monsters, exotische duivels uit het Verre Oosten met elementen uit de populaire cultuur.

Ook stilistisch probeert Ensor diverse ‘manieren’ uit. Ensor schreef aan zijn vrienden de familie Rousseau-Hannon dat tante Mimi al de kleine schetsboekblaadjes netjes op een groot doek kleefde. Wat zij van deze naïeve, karikaturale, geraffineerde, koddige, oneerbiedige en onfatsoenlijke taferelen vond, weten we niet. Omdat de tekening in de tentoonstelling van Les XX van 1888 nauwelijks werd opgemerkt, toonde Ensor *De verzoeking van de heilige Antonius* opnieuw in februari 1889. Sommige critici noemden Ensor, in vergelijking met Félicien Rops, “*un swanzeur dont les productions grotesques et de mauvais goût sont écœurantes*” (een zwanzer wiens groteske wansmakelijke producten ziekelijk zijn). Met meer begrip schreef Jules Destrée in *La Jeune Belgique*: “James Ensor is een bijzonder geval [...] van een kunstenaar van grote waarde [...] geïrriteerd door de traagheid van de hem verschuldigde roem [...] droomt hij er enkel nog van te kwetsen. [...] Hij bedenkt dan monsterlijke fantasieën, wijdt zich aan het groteske en het incoherente [...] verrukt over de domheid van de toeschouwers [...]”⁵¹ Het is opmerkelijk dat zowel de strenge criticaster als Ensors medestander Jules Destrée *De verzoeking van de heilige Antonius* associëren met de Brusselse zwanstentoonstellingen en de Parijse manifestaties van Les incohérents. Zowel in Parijs als in Brussel (maar ook elders in Europa) werden tentoonstellingen georganiseerd, waarin zowel het werk van de gevestigde, behoudsgezinde professoren van de academie, als de kunst van de vooruitstrevende nieuwlichters belachelijk werd gemaakt. Dat leidde af en toe tot dadaïstische beelden avant la lettre, zoals een hagelwit doek met als titel *Optocht van de communicantjes in de sneeuw*, een stilleven met een doodshoofd getiteld *Nature très morte* en dergelijke meer. De Belgische fotograaf Louis Ghémar schilderde een min of meer ensoriaanse parodie op *De uitspraak van de doodstraf van de graven van Egmont en van Hoorn* (1864) van Louis Gallait. Maar Ensor zelf werd in de *Great Zwans Exhibition* (1885) en in de *Exposition universelle burlesque* (1887) die zijn vroegere collega’s van L’Essor organiseerden belachelijk gemaakt met de inzending van een zekere Franc Masson (‘vrijmetselaar!’) van een *Hareng Saur* in 1885 (Ensor zal de naam als geuzennaam recupereren) en door Ensor die in 1887 een parodie op *Christus loopt over het water* toonde.⁵² De kunst van Ensor is uiteraard doordrongen van burleske humor – van de kleine narratieve tekeningen die hij in 1883 aan Mariette Rousseau-Hannon opstuurde tot een satire op Rubens’ voorkeur voor ‘mollige vrouwelikheden’ in *Een beroemd persoon, Jef Vogelpik en Paul Rubens lonken naar mollige vrouwelikheden* van 1938. Maar de kunst van Ensor bevat ook een niet te verwaarlozen hoeveelheid oneerbiedige, anarchistische satire, zoals een huilende Christus getooid met de hoed van de Belgische burgerwacht die volgens de toelichting van de kunstenaar in de tentoonstellingscatalogus Antonius te hulp komt.

Ook Ensors geëteste en geschilderde voorstelling van *De gendarmes* die de wacht houden bij de lichamen van twee gedode opstandige Oostendse vissers

(respectievelijk 1888 en 1892) ademt die anarchistische geest. Louis Ghémar had al in 1868 een parodie gemaakt op de *Laatste hulde aan de graven van Egmont en Hoorn*, dat Louis Gallait in 1851 schilderde. De graven van Egmont en Hoorn werden door sommige liberalen (niet helemaal terecht) beschouwd als martelaren voor de vrijheid. De helden werden in 1568 onthoofd en Gallait toont hoe het Brusselse schuttersgilde afscheid neemt van de ‘afgehakte hoofden’. Ghémar vond het grappig om in een karikatuur de afgehakte hoofden te vervangen door twee varkenskoppen op de toonbank van een slagerij. Bij Ensor nemen twee slachtoffers van de moderne repressie de plaats van de historische nationale helden in. Een biddende kloosterzuster herinnert aan de vermaledijde alliantie van de kerk en de andere conservatieve krachten die Ensor in de prent *Doctrinaire voeding* (1889) heeft aangeklaagd.

Voor een groot aantal vrienden en kennissen die Ensor had overtuigd om over hem en zijn kunst in *La Plume* te schrijven, was een belangrijk deel van zijn

AFB. 10
James Ensor,
De ziel van smarten
(zelfportret met
figuren), 1915,
potlood en kleurkrijt
op geprepareerd
paneel, 24,5 × 19 cm,
privéverzameling,
courtesy Galerie
Seghers, Oostende

AFB. 11
James Ensor,
De vertroostende
Maagd, 1892, olieverf,
goudverf, kleurpot-
lood en potlood
op geprepareerd
paneel, 48 × 38 cm,
Museum voor Schone
Kunsten Gent –
Collectie Vlaamse
Gemeenschap







oeuvre het werk van een ‘pince-sans-rire’ (een droge komiek). In het licht van Ensors anarchistische visuele baldadigheid, het vermengen van drama, tragedie en kolder moeten we ons toch ook afvragen of de depressieve intenties van sommige zelfportretten niet worden overschat. Het is welbekend dat het schilderij *Het schilderend geraamte* (1896) gebaseerd is op een fotoportret van Ensor in zijn zolderatelier. De kunstenaar veranderde zijn gedaante met het penseel in de aanslag voor de schildersezels in een klein, rechtopstaand schilderend skelet. Wordt het werk dan geen satirische voorstelling van dé excentrieke, moderne kunstenaar? Zoals het *Zelfportret met bloemenhoed* (1883 en 1888) de kunstenaar als pince-sans-rire opvoert.

In 1888 vraagt Ensor aan het echtpaar Rousseau-Hannon hoe het met hun zoon “*le diable Ernest*” gaat. Hij schrijft: “Ik zou heel blij zijn als hij me nieuwe ideeën zou sturen voor de grote extravagante compositie. De mijne zijn versleten en afgezaagd door de vermoed-

heid en de spanning.” Maar Ensor richt zich ook rechtstreeks tot zijn tien jaar jongere vriend, die hij af en toe aanschrijft als Bourry of Maître. Zijn brieven ondertekent hij met Piou of “*son chien*”. In enkele van deze geschriften ontwikkelt Ensor een literair equivalent van de wilde waanbeelden die hij in *De verzoeking van de heilige Antonius* en vergelijkbare composities visualiseert: “De duivel Bronze hing aan ons dak, razend en huilend, zwierend zonder aanstellerij en zijn schelle scheten rondgooiend in de wind. Ik zag hem krabben en kwaken, zijn haren, vol wrok en bitterheid, doorspekt met onoprechte, denk ik, maar aangrijpende verwijten en klachten. Hij sprak over jou, over de XV die vreselijke dreigementen uitte, zwaaiend met geluidloze bellen die vreemd genoeg gekoppeld waren aan een gebarsten gitaar vol bedorven fruit en ranzige kaas die stonk tot in de hemel. Hij blies zijn malse roze wangen op tegen een grijze linnen achtergrond doorregen met felgroen. Zijn buik had een gemengde kleur, zijn grote tenen

AFB. 12
James Ensor,
Abstracte compositie,
z.d., aquarel op
papier, 17 × 22,1 cm,
privéverzameling

AFB. 13
Marlene Dumas,
*Klaus Kinski Meets
Ensor, Andy Warhol
Meets His Maker*,
2002, waterverf op
papier, 46 × 46 cm,
privéverzameling

AFB. 14
Jan Toorop,
*Zelfportret met
feestneus*, 1879,
olieverf op papier op
paneel, 35 × 14,5 cm,
Kunstmuseum
Den Haag

AFB. 15
Charles Mertens,
*Ensors kunst/de droge
haring*, 1885-1890,
olieverf op paneel,
40 × 32 cm,
privéverzameling







neutraal, zijn rug kanarie. Maar dat was nog niet het ergste.” En verder passeren nog meer grappig gekarakteriseerde soldaten, stoeten, omeletten, doctrinaire liberale aanhangers van de vivisectie, monsters, leve de moderniteit, en nog meer duivels.⁵³

Ensors opvallende voorliefde voor het macabere werd wel eens verbonden met het overlijden van zijn vader in 1887 en met de vele skeletten die werden teruggevonden tijdens de heraanleg van de stad Oostende in de loop van de jaren 1860–1870. Maar het macabere was op het einde van de negentiende eeuw zonder meer in de mode, in die mate dat er in het Parijse Montmartre in 1892 zelfs een Cabaret de l’Enfer bestond waar je kon dineren onder een plafond met griezelige gipsen duivels. Sedert de zestiende eeuw was dit soort iconografie grotendeels verdwenen en als het ware verbannen naar de wereld van de religieuze volksprenten. De heropleving kwam aan het einde van de achttiende eeuw op gang. Met vele tijdgenoten verheerlijkte Ensor de affreuzen schoonheid van de prenten van Goya en *De oude vrouwen of De tijd* (1808/1812) in het museum van Rijsel.⁵⁴ Zijn interesse voor de mezzotinten van John Martin, inzonderheid *Paradise Lost* (1825/1827, in het Nederlands vertaald als *Het paradijs verloren*), het ‘gothic’ repertoire van Antoine Wiertz en de wrede pornografie van Félicien Rops sluiten aan bij de algemene heropleving van de iconografie van het macabere in het werk van Odilon Redon, Arnold Böcklin, Max Klinger, Franz von Stuck, Alfred Kubin, Edvard Munch, Ernst Josephson en vele anderen op het einde van de negentiende eeuw in Europa.⁵⁵ Hun griezelige grotesken werden samen met die van Ensor gekoesterd en geanalyseerd door de literator Jean Lorrain in Parijs, de vader van de biënnale in Venetië, Vittorio Pica, of de toonaangevende (en af en toe ook fantaisistische) onderzoeker van het werk van Bosch, Bruegel, Rembrandt, Goya, Munch, Ensor en Beckmann, Wilhelm Fraenger.

Als een spons absorbeerde Ensor de meest uiteenlopende “*manières*”. Twee aspecten zijn cruciaal voor Ensors omgang met inspirerende modellen: hij radicaliseert ze en vermengt nagenoeg stelselmatig het griezelig met het grappige, het akelige met het koddige. *De val van de opstandige engelen* (voluit *Het neerbliksemen van de opstandige engelen en de draak met zeven hoofden*) van 1889 is net zoals *De verzoeking van de heilige Antonius* of *De beproevingen van de heilige Antonius* (1887) vrijwel een persiflage van laatgotische helletaferelen. Maar in *De val van de opstandige engelen* laat Ensor zich zozeer meeslepen

AFB. 16
Edvard Munch,
Golgotha, 1900,
olieverf op doek,
80,5 × 120,5 cm,
Munchmuseet, Oslo

p. 28–29: AFB. 17
James Ensor,
*De intrede van Christus
in Brussel in 1889*,
1888–1890, olieverf op
doek, 252,5 × 430,5 cm,
J. Paul Getty Museum,
Los Angeles





dat de voorstelling hier en daar ogenschijnlijk een abstract expressionistisch karakter krijgt. “Ik ben nog altijd heel tevreden over *De val van de engelen*”, schreef Ensor aan Mariette Rousseau-Hannon, “maar het kan alleen maar een kunstenaarssucces zijn. Het heeft een hele mooie kleur en een wervelende beweging, maar het publiek zal dat ongetwijfeld niet opmerken.”⁵⁶

Ensor is erin geslaagd om een groot deel van de macabere iconografie die op het einde van de negentiende eeuw populair was zozeer naar zijn hand te zetten dat we ze meteen met zijn werk associëren. Toch is het motief van het masker ongetwijfeld zijn opvallendste bijdrage aan de moderne kunst, ook al speelde de Poolse kunstenaar Witold Wojtkiewicz met soortgelijke surreële motieven en is de kunst van Ensor terecht vergeleken met de maskerachtige expressiviteit van de personages in het oeuvre van Edvard Munch.

De verbazing van het masker Wouse (1889) is een leerrijke demonstratie van de wijze waarop Ensor de inherente dubbelzinnige natuur van het volkse carnavalsmasker uitbuit. Op de vloer van zijn atelier heeft hij kledingstukken, muziekinstrumenten, hoofddeksele en enkele carnavalsmaskers neergelegd. Het is en zou niet meer dan een stilleven kunnen zijn. Ensor laat evenwel links een gemaskerd personage opduiken. De figuur lijkt verbaasd en ook rechts verschijnen twee maskers op ooghoogte. De centrale figuur zou een andere mens, een man of een vrouw met een masker voor het

gelaat kunnen zijn. Dat is echter niet uit te maken, maar door het vermengen van maskers en personages komen als het ware alle maskers tot leven. De status van deze wezens is onzeker. Een opmerking van Ensor in een brief aan Mariette Rousseau-Hannon in april 1889 verheldert evenwel het opzet: “Ik maak een schilderij dat stomdronken zwelgende maskers voorstelt. Het werkt uitstekend en de kleur is zeer mooi.”⁵⁷

Het masker doet zijn intrede in Ensors werk via de miserabilistische iconografie van *De geërgerde maskers* (1883) en verschijnt overigens ook in het werk van Henry De Groux, Fernand Pelez of Eugène Laermans. Maar het krijgt pas vanaf 1887 in Ensors werk zijn expressieve en surreële, modernistische gedaante. In het masker ontdekt Ensor een motief waarin hij zijn “geliefkoosde tijdverdrijf: anderen doorluchtig maken, hen lelijk maken, hen opsmukken” kan combineren met zijn levenslange liefde voor “verrukkelijk turbulente” beelden.⁵⁸

In 2005 constateerde Max Hollein dat als “Ensors werk zo verkwikkend en fris, zo nieuw en opwindend lijkt [...] dat waarschijnlijk iets te maken heeft met een aantal tendensen in de kunst van vandaag: het pluralisme van stijlen, de terugkeer naar het figuratieve en het narratieve, gelijktijdig schilderen en tekenen, ornamentale neigingen, veelbetekenende inhouden, humor, en de terugkeer van het groteske. Dit alles bestond al in het werk van Ensor.”⁵⁹

1 Eugène Demolder, *James Ensor* (Brussel: Paul Lacomblez, 1892), 13–15. Demolder (1862–1919) was jurist. Hij werkte als vrederechter en schreef kunstkritische teksten en verhalen, zoals een transpositie in proza van schilderijen van Bruegel.

2 *Je suis bien heureux que que que ... vous daignez vous rappeler de quelques-uns de mes airs de piano [...] Je me suis souvenu de quelques motifs des Nibelungen. Je les joue mal et sur un mauvais piano.*” Jean-Philippe Huys (red.), *Avec le noble crayon...*” *Lettres de James Ensor à la famille Rousseau* (Brussel: KMSKB/Peter Lang, 2021), 117.

3 Herwig Todts, ‘James Ensor: My Favourite Room’ (in het collectieboek van het Tel Aviv Museum of Art dat in 2025 zal verschijnen).

4 In zijn recensie van de Ensortentoonstelling in de Royal Academy in Londen van 2017 ergerde Robert Hoozees vriend, Timothy Hyman, zich nog aan mijn poging om “Wahrheit und Dichtung” kritisch te benaderen: Timothy Hyman, ‘James Ensor and Luc Tuymans’, *The Burlington Magazine* CLIX, nr. 1367, februari 2017.

5 Voor een overzicht van de biografische feiten: Xavier Tricot, *James Ensor. Kroniek van zijn leven, 1860–1949* (Brussel: Mercatorfonds 2020). Deze publicatie is in feite een heruitgave van het eerste deel van Xavier Tricot, *James Ensor. Leven en werk. Oeuvrecatalogus van de schilderijen* (Brussel: Mercatorfonds, 2009), uitgebreid met een onvolledige selectie van fragmenten uit de brieven van Ensor aan Ernest sr., Mariette en Ernest jr. Rousseau. Jammer genoeg geeft Tricot niet aan welke feiten

hij niet langer beschouwt als waarachtig.

6 Ben de Pater en Tom Sintobin (red.), ‘Koninginnen aan de Noordzee. Scheveningen, Oostende en de opkomst van de badcultuur rond 1900’, in *Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 2* (Hilversum: Verloren, 2013).

7 “pendant l’été tout entier, Ostende s’affiche la plus belle de ces capitales momentanées du vice qui se pare et du luxe qui s’ennuie”. Emile Verhaeren, *James Ensor* (Brussel: G. Van Oest & Cie, 1908), 1.

8 Huys 2021, 234. Na het overlijden van zijn vader vraagt Ensor aan professor Ernest Rousseau om voor hem een brief in het Engels te vertalen, waarin hij aan de familie in Engeland vraagt om inzage te krijgen in de nodige documenten met betrekking tot de erfenis.

9 Huys 2021, 428 (brief van 1 september 1896): “Je suis toujours cloué au magasin et serai très heureux quand la saison sera finie.”

10 Huys 2021, 114–232.

11 Xavier Tricot, ‘Préface’, in Stéphanie Moris, *James Ensor: Miousic!* (Lormont/Brussel: Editions Le Bord de l’Eau/La Muette, 2015), 8: “Son art connaît un tournant décisif [...]” Patrick Florizoone is het daarmee eens.

12 Libby Tannenbaum, *James Ensor* (New York: The Museum of Modern Art, 1951) is de belangrijkste bron voor een autobiografische interpretatie van Ensors werk. Herwig Todts, *James Ensor, Occasional Modernist. Ensor’s Artistic and Social Ideas and the Interpretation of his Art* (Turnhout: Brepols Publishers, 2018), 15–18 (Status quaestionis of Ensor Research: Biography).

13 Karel Jonckheere in gesprek met James

Ensor (6 augustus 1936). <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2023/12/13/ensorjaar-vrt/>, laatst geraadpleegd op 24 juli 2024.

14 Eric Min, *James Ensor. Een biografie* (Amsterdam/Antwerpen: Meulenhof/Manteau, 2008), 29–30 (‘Kartonnen dozen’).

15 Anthea Callen, *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France* (Londen: Reaktion Books, 2015), 52 e.v., vooral 89 voor de soorten “cartons”.

16 Robert Hoozee, tent.cat. *Het landschap in de Belgische kunst 1830–1914* (Gent: Museum voor Schone Kunsten, 1980), 10–13. Francis Carette, tent.cat. *Natures de peintres/Schildersignatuur: Boulenger, Artan, Rops, De Braekeleer, Vogels, Ensor* (Brussel: Musea Tentoonstellingen vzw, 2005). Herwig Todts, tent.cat. *Oostende. Ensors denkbeeldige paradijs* (Gent: Tijdsbeeld, 2024), 9–10.

17 Huys 2021, II e.v., 109 e.v. De eerste brieven van Mitche aan ‘Ma toute chère Madame Marietta’ en de tekeningen die James al in februari naar Brussel zendt, getuigen van een warme vriendschap.

18 Huys 2021, passim.

19 “le géant des XX, le Rubens de la modernité, le chef de nos néo-peintres [...] un novateur déplaçant la vision des choses et les éclairant d’un jour insoupçonné! Il brutalise de sa main puissante la beauté d’antan, [...] il la déshonore, la flétrit, la chasse dans le sein de l’Académie, [...] Bravo Ensor! Ensor for ever! Chez lui rien n’est petit. Ses mal-adresses sont gigantesques [...]” Gustave Lagye, ‘L’art jeune: Exposition des XX’, *La Fédération Artistique* II, 19, 1 maart 1884.

- 20 “accessoires pour exprimer la futilité de notre époque”.
- 21 “travestissement moderne [...] sublimes horreurs de la grande modernité”.
- 22 “Hosannah! Christ est ressuscité! Ce lampiste, c’est le porte-lumière de l’avenir! M. Ensor, l’a enfanté, non sans douleur, et de sa demeure dernière, feu Manet, prié d’en être le parrain, a envoyé sa procuration.”
- 23 “ces énormes stupidités vous réjouirons [sic]”. Huys 202I, 165–167 (brief van 4 maart 1884).
- 24 “Vous faites du paysage? C’est de la farce le paysage!”
- 25 Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868–1894* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984).
- 26 Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression* (Keulen: Dumont Verlag, 1997).
- 27 Huys 202I, 253. Over het naturalisme in Europa en België: Herwig Todts, ‘Le naturalisme: introduction à l’historiographie et à l’interprétation d’une mode’, in Herwig Todts, Dorine Cardyn en Nathalie Monteyne, *Tranches de vie. Le Naturalisme en Europe 1875–1915* (Gent: Ludion, 1996), 9–31.
- 28 Marnin Young, *Realism in the Age of Impressionism. Painting and the Politics of Time* (New Haven: Yale University Press, 2015), 12 e.v. Susan M. Canning, *The Social Context of James Ensor’s Art Practice. ‘Vive La Sociale!’* (Londen/New York: Bloomsbury Visual Arts, 2023), 103–161.
- 29 Robert Hoozee, ‘Gustave Courbet op de Gentse salon van 1868’, in Claire Van Damme en Paul Van Calster (red.), *De wagenmenner en andere verhalen. Album Discipulorum Prof. Dr. M. De Maeyer* (Gent: Rijksuniversiteit, Seminarie voor Plastische Kunsten in Europa, 1986), 82–89. Jean-Philippe Huys en Dominique Marechal, *Gustave Courbet en België. Realisme van levende kunst tot vrije kunst* (Brussel/Milaan: KMSKB/Silvana Editoriale Spa, 2013). Voor Ensors bewondering voor de Belgische Courbetepigonen: Todts 2018, 417–434.
- 30 “Je reviens de Lille. J’ai vu le musée. Il m’a étonné. Il y a là de magnifiques paysages de Jordaens. Courbet m’a stupéfié, son Aprés-dinée à Ormans est un chef d’œuvre – sans exagérer –, cela vaut Rembrandt. Millet et Corot deviennent bien malades à côté. [...] C’est à cent lieues de Courbet. A propos de Courbet, je ne veux plus regarder de Courbet chez les marchands de tableaux de Bruxelles. Les gredins les fabriquent sans honte et le pauvre peintre porte tout cela sur les reins. Je suis content de l’avoir vu à Lille. Je le connais bien maintenant. C’était un grand artiste.” Huys 202I, 209–210. Xavier Tricot (red.), *James Ensor. Lettres* (Brussel: Editions Labor, 1999), 153–154. De brief aan Dario de Regoyos wordt december 1884 gedateerd maar dat lijkt niet correct. De passage over Courbet is identiek.
- 31 Todts 2018, 86, 91, 97, 112. Gedurende vele jaren werd Ensors *Lampenist* (1880) ten onrechte vergeleken met Manets *Fluitspeler* (1866), terwijl de veelbetekenende verwantschap met Jules Bastien-Lepage (zie noot 26) werd genegeerd.
- 32 “Messieurs, Vous avez eu tort de refuser La Mangeuse d’huitres. Il n’est pas trop tard pour réparer le mal. Je compte sur votre impartialité!”, AMVC/Letterenhuis Antwerpen. De identificatie van *De oester-eetster* met *In het land van de kleuren* (Tricot 2020, 25–26) berust op een vergissing. Op 14 juli zendt Ensor de drie schilderijen met een begeleidend schrijven naar Antwerpen. In de catalogus bij de tentoonstelling worden de twee tentoon-gestelde werken vermeld.
- 33 De historiek en canonisering van *De oester-eetster* zullen volledig gedocumenteerd worden beschreven in de *Online Scholarly Catalogue* van de Ensorverzameling van het KMSKA.
- 34 Todts 2020, 206–208. De kladschriften worden bewaard in het archief van het KMSKA, inv. 2708A.
- 35 Francine-Claire Legrand en Gisèle Ollinger-Zinque, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, *Bulletin der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 15, nr. 1–2, 1966, 21.
- 36 “Tandis que Manet et ses disciples ont poursuivi plutôt la vérité d’effet dans les outrances et les violences de la lumière, nous voyons ici M. Ensor et d’autres réussir surtout dans une annotation plus calme, [...] les nôtres savent mieux tenir compte de tout ce qui dans l’atmosphère, donne aux tonalités leur harmonie et leur valeur.” Lucien Solvay, ‘Les XX’, *La Nation*, 24 februari 1886.
- 37 Serge Goyens de Heusch, *Het impressionnisme en het fauvisme in België* (Brussel: Mercatorfonds, 1988).
- 38 “Je suis abruti et extrêmement éreinté de peindre [...] la peinture m’absorbe absolument et ne me laisse un moment de repos. C’est un tourment continu. Je travaille, au moins, 9 heures par jour. Quand j’ai fini, je suis fatigué et bon à rien [...] les derniers tableaux ne sont pas mauvais.” Huys 202I, 214.
- 39 Verhaeren 1908, 113. Het handschrift van La Liste de mes œuvres bevindt zich in het archief van het KMSKA.
- 40 Wilhelm Fraenger, ‘James Ensor. Die Kathedrale’, *Die graphischen Kunste* 49, nr. 4, 1926, passim.
- 41 Odilon Redon, *L’Art moderne VI*, 3 oktober 1886, 313.
- 42 Herwig Todts, *Goya, Redon, Ensor. Grottesque paintings and Drawings* (Tielt: Lannoo, 2009), 9 e.v., Todts 2018, 342–353. Het feit dat Ensor de meest ambitieuze tekeningen, *Het wrede: Christus aan het volk getoond*, en *Het levendige en stralende: De intrede van Christus in Jeruzalem*, antedateerde (1885) toont aan dat hij zijn schatplicht aan Redon absoluut wilde verdoezelen.
- 43 Todts 2018, 147–160.
- 44 Walther Vanbeselaeer, tent.cat. *Retrospective James Ensor* (Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1951), 15.
- 45 James Ensor, ‘Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d’éphémères’ (1911), in Hugo Martin (red.), *James Ensor. Mes écrits ou les suffisances matamoresques* (Brussel: Editions Labor, 1999), 36–38.
- 46 “On m’a rangé à tort parmi les impressionnistes, faiseurs de plein air, attachés aux tons clairs. [...] Le mouvement impressionniste m’a laissé assez froid. [...] Mes recherches sont également éloignées des larges facilités de Claude Monet, peintre jovial et sensuel, manieur de pâtes grasses. Coloriste facile. [...] Vision assez vulgaire.” Brief van James Ensor aan Jules Du Jardin, 6 oktober 1899 in Tricot 1999, 271–272.
- 47 “[...] elle ne peut exprimer la passion, l’inquiétude, la lutte, la douleur, l’enthousiasme, la poésie, sentiments si beaux et si grands”. Brief van James Ensor aan Pol De Mont, december 1894 in Tricot 1999, 125.
- 48 Todts 2018, 39–94, 197–270.
- 49 Brief van James Ensor aan Pol De Mont, december 1894 in Tricot 1999, 125.
- 50 Kimberley J. Nichols, ‘Transcending Tradition: James Ensor’s Innovative Drawing Process in “The Temptation of Saint Anthony”’, in Susan M. Canning et al., tent.cat. *James Ensor, The Temptation of Saint Anthony* (Chicago/ New Haven/Londen: The Art Institute of Chicago/Yale University Press, 2014), 65–85.
- 51 “James Ensor offre le cas [...] d’un artiste de grande valeur [...] exaspéré de la lenteur de la gloire due [...] ne rêve plus que de blesser [...] Il invente alors des fantaisies monstrueuses, se voue à des grotesques et aux incohérences [...] réjoui de la stupidité des spectateurs [...]” Beide geciteerd in Susan M. Canning, *A History and Critical Review of the Salons of Les Ving, 1884–1893* (A Thesis in Art History. The Pennsylvania State University 1980) (Ann Arbor: University Microfilms International, 1982), 245
- 52 Patrick Florizoone en Herwig Todts, ‘James Ensor et le burlesque’, in Véronique Carpioux et al., tent.cat. *Zwanze, Fantaisie & Burlesque, de Louis Ghémar à James Ensor* (Namen: Musée Hélicien Rops, 2018), 135–181. Daniel Grojnowski en Denys Riout, *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques* (Parijs: Editions Corti, 2015). Daniel Grojnowski en Bernard Sarrazin, *Fumisteries. Naissance de l’humour moderne 1870–1914*. Anthologie (Parijs: Omnibus, 2011). Eliane Van den Ende, *Zwans: Humour als Belgische identiteit* (Gent: Artha, 2002).
- 53 “Je serais extrêmement heureux s’il m’en-voyait de nouvelles idées pour la grande composition extravagante. Les miennes sont défraîchies et alourdies par fatigue et tension.” en ook “Le diable Bronce s’est suspendu à notre toit, rageur et hurlant, se balançant sans affection et jetant au vent ses pets stridents. Je l’ai vu se grattant et coassant, les poils hérissés, plein de fiel et d’amertume, de reproches et plaintes peu sincères, je pense, mais émouvantes. Il a parlé de toi, du XV proférant d’horribles menaces en agitant des sonnettes sourdes bizarrement accouplées à une guitare fêlée remplie de fruits gâtés et de fromage rance puant souverainement. Il gonflait ses bajoues roses, très tendres, sur fond gris de lin persillé de vert vif. Son ventre était de couleur mélangée, ses orteils [de couleur] neutre, son dos [de couleur] canari. Mais ce n’était pas le plus terrible.” Huys 202I, 247–250.
- 54 Todts 2009, 75 e.v.
- 55 *nella letteratura romantica* (Firenze: Sansoni Editore, 1930) blijft inspirerende lectuur. Felix Krämer, tent.cat. *Dark Romanticism from Goya to Max Ernst* (Frankfurt am Main/Ostfildern: Städel Museum/Hatje Cantz, 2012) is een handig overzicht. Pamela Kort, *Comic Grotesque. Wit and Mockery in German Art, 1870–1940* (München/New York: Prestel/Neue Galerie, 2004) levert de context voor het succes van Ensors grotesken in Duitsland.
- 56 “Je suis toujours très content de la chute des Anges, mais cela ne pourra être qu’un succès d’artiste. Il y a une très belle couleur et un mouvement tourbillonnant, mais le public ne distinguera pas sans doute.” Huys 202I, 280.
- 57 “Je fais un tableau représentant des masques vautrés ivres morts. Cela marche parfaitement et la couleur en est très belle.” Huys 202I, 271–272.
- 58 Zie <https://kmska.be/nl/ensor-beantwoordt-de-proust-questionnaire> (laatst geraadpleegd op 11 juli 2024).
- 59 Max Hollein, ‘Foreword’, in Ingrid Pfeiffer en Max Hollein (red.), tent.cat. *James Ensor* (Frankfurt am Main/Ostfildern: Schirn Kunsthalle/Hatje Cantz, 2005), 9. Zie ook: Susan Canning, ‘Hareng Saur/Art Ensor/ Kunst Vandaag’, in tent.cat. Susan Canning et al., *Hareng Saur. Ensor en de hedendaagse kunst* (Gent: Ludion 2010), 11–23. Peter Schjeldahl, ‘The ID Factor. James Ensor’s Irreality’, *The New Yorker*, 6–13 juli 2009. Holland Cotter, ‘From Ensor’s Curiosity Shop, Nightmares of Gruesome Beauty’, *The New York Times*, 25 juni 2009. Carolina A. Miranda, ‘Object Lesson: When James Ensor turned to skeletons and satire’, *Los Angeles Times*, 31 juli 2014.



Het anarchisme van Ensor

Timothy Clark

De Ensorentoonstelling in de Royal Academy of Arts (Londen) was voor mij hét evenement van 2016.¹ De vorige expositie van James Ensor in Londen dateerde al van een kleine twintig jaar geleden en daarvoor was het nog eens zestig jaar geleden dat The Leicester Galleries in 1936 een retrospectieve organiseerden. De kunstenaar was toen nog in leven, maar de jaren rond 1890, toen hij het grootste deel van zijn beste werken maakte, moeten toen al veraf hebben geleken. Voor de tentoonstelling van 2016 maakte de schilder Luc Tuymans een prachtige selectie – dertig schilderijen en vijftig vlijmscherpe tekeningen en prenten – en Antwerpse en andere Belgische collectioneers waren ontroerend genereus met hun bruiklenen. Ik hoop dat de Belgen het me niet kwalijk nemen als ik zeg dat ik deels zo getroffen was door het werk van Ensor in de Academy, omdat de schilderijen zo nauw en zo veelzijdig leken aan te sluiten bij de lijn van Franse kunst van Eugène Delacroix tot Odilon Redon. Dat is de kunst waaruit Ensor zijn kracht putte. Ik weet dat de schilder in zijn latere jaren graag uitspraken deed als “Ik kies mijn invloeden te negeren” en “Ik ken Parijs totaal niet”, maar hij verwachtte niet dat iemand daar geloof aan hechtte. Zijn beeldtaal was geworteld in de traditie van de Lage Landen, met Pieter Bruegel en Jheronimus Bosch als trouwe metgezellen, maar als schilder – als colorist, als manipulator van impasto – droomde Ensor zijn hele leven van Delacroix, Adolphe Monticelli en Gustave Moreau, en van wat de impressionisten hadden gepresteerd, vooral de vinnig schilderende Edouard Manet in de jaren 1870. Ik ben er zeker van dat hij op een bepaald moment vroege werken van Paul Cézanne heeft gezien – wellicht *De orgie of Achille Empeire*, of een *Verzoeking van de heilige Antonius* – en eraan dacht om ze te hernemen in de trant van de late William Turner. Maar Delacroix was altijd het leidende genie. Het in de expositie van 2016 getoonde werk *De val van de opstandige engelen* is een woeste samenvatting van Delacroix’ *Apollo*-plafond (met de assistentie van

Bruegel). *Adam en Eva uit het paradijs verjaagd* putte uit dezelfde bron. In het grote, anarchistische doek *De intrede van Christus in Brussel in 1889* – te groot en te kwetsbaar om naar Londen te reizen, maar vertegenwoordigd door een erg gelijkende ets die Ensor zes jaar later van het werk maakte (alleen de bloedrode banier met daarop ‘Vive la Sociale’ is weggelaten) – wordt Delacroix’ *Vrijheid voert het volk aan* herwerkt tot een *Intocht van de kruisvaarders in Constantinopel* in tijden van de opkomende massamaatschappij.

Het klopt wellicht dat we niet te veel aandacht moeten besteden aan door wie of wat een kunstenaar is beïnvloed (ik kan Ensors wens om het daar niet over te hebben wel waarderen), behalve als die invloed op het werk, waar we naar kijken, iets teweegbrengt dat meteen verbijstert en overtuigt; en tegelijk een prestatie is die, eens we ze hebben opgemerkt, onze kijk op de traditie waaruit wordt geput op haar kop zet en in een nieuw licht stelt. Dat is wat een goede Ensor doet. Wie zou, zonder *De intrige* (afb. 144) of *Geraamten twistend om een gehangene* (afb. 18), werkelijk hebben begrepen hoe belangrijk het voor de Franse schilderkunst in de negentiende eeuw was – en ook nog in de tijd van Pablo Picasso en Giorgio de Chirico – dat het gewone, dagelijkse materiële leven van de moderniteit doordrongen was van het irreële, de dood, de vermomming, het roofdierachtige, het fantasmagorische? De befaamde slagzin van Walter Benjamin die hij ontleende aan Giacomo Leopardi – “Mode: heer dood! heer dood!” – lijkt te zijn gemaakt voor de wereld die Ensor ons laat zien.

Kijk nog eens naar *De intrige* en *Geraamten twistend om een gehangene*. Het meest verbazende en boschianse aan deze werken is hun vermogen om ons ervan te overtuigen dat horror en absurditeit doodnormale dingen zijn die we allemaal herkennen in ons dagelijkse leven. Toegegeven, de kleur en toets die Ensor gebruikt om die intuïtie te staven, balanceren beide op de rand van het bombastische. Maar rond 1890 was die grens precies de plek waar een vernieuwd modern

AFB. 18
James Ensor,
Geraamten twistend om een gehangene,
1891, olieverf op doek,
59 × 74 cm, Koninklijk
Museum voor Schone
Kunsten Antwerpen –
Collectie Vlaamse
Gemeenschap





AFB. 19
James Ensor,
*De verbazing van het
masker Wouse*, 1889,
olieverf op doek,
109 × 131 cm,
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten
Antwerpen – Collectie
Vlaamse Gemeenschap

realisme mogelijk leek. Bombast en nuchterheid waren twee kanten van dezelfde medaille – nergens bijtender zichtbaar dan in schilderijen als deze. Welk van beide termen – bombast en alledaagsheid – is bijvoorbeeld van toepassing op de sjofele kleren van de figuur links in *Geraamten twistend om een gehangene*? Of op de mufte gele bontjas van de man in *De intrige*? Zijn maskergezicht is schrikwekkender en naargeestiger dan gelijk welk gezicht op een schilderij. Of de witte doktersjas van de gehangene? De 'CIVET' op de borst van het lijk is blijkbaar van de soort die King Lear aan de apotheker vraagt om "mijn verbeelding te zoeken". De lijn gedroogd bloed die van de tong naar het bord loopt, is gelukkig niet te reproduceren.

Ik weet dat eenmaal je een goede Ensor begint te beschrijven het moeilijk is om te stoppen met het wijzen op bloederige details. Maar dat is niet wat er gebeurt als je tegenover het werk zelf staat: de schilderijen zijn geen gruwelkabinetten. Hun details kunnen vaak walgelijk of verrukkelijk zijn (bijna op de manier van Baudelaire's gedicht 'Une charogne', in het Nederlands vertaald als 'Een kadaver'), maar in het algemeen worden ze sterk ingetoomd, bijna geneutraliseerd, door het schilderij in zijn geheel – dat wil zeggen door de alledaagsheid van de omgeving van de gemaskerden en de sobere onderliggende visie op de voorgestelde burgermaatschappij. Met andere woorden wat *Geraamten twistend om een gehangene* zo beklemmend maakt, is het meedogenloze, akelige fatsoen van de kleuren van het schilderij: de kracht van de ijskoude blauwe, groene en witte kleuren, zoals het blauw dat een schedel die ons vanaf de grond verwijtend aankijkt, omkranst; en vooral de diepe vreugdeloosheid van de vloerplanken en de achterwand. Geen enkel theater van de wreedheid kreeg ooit een minder glorieus podium. In deze schilderijen van de jaren 1890 is Ensors gevoel voor ruimte feilloos. De gemeenheid en het pathos van zijn burgerfiguren zou oneindig meer te geringschatten zijn – gemakkelijker af te doen als een gril – als Ensor de ruimten, de bric-à-brac en de deerniswekkende 'opknoppingen', waarin zijn maskers hun kicks zoeken, niet zo totaal trefzeker op de net beschreven manier had weergegeven. Kunst maakt daar deel van uit. Er is een schilderij waarin geraamten zich aan een houtkachel warmen; een van hen houdt een schilderstok en een palet vast. Op *De verbazing van het masker Wouse*,² het derde door Antwerpen uitgeleende werk in de tentoonstelling van 2016, is de ruimte verlevendigd met een flets groen en dof roze oosters landschap met paradijsvogels en mystieke lelies van de soort waarvoor Ensor in zijn werk een voorliefde had. De verbazing of 'étonnement' uit de Franse titel, die Ensor het werk gaf toen hij het in de Salon van Les XX in Brussel exposeerde, is problematisch. De gemaskerden verbazen zich absoluut niet over hun gedrag of dat van iemand anders – dat is zeker wat Ensor bedoelt – ze zijn alleen maar gedesoriënteerd, misschien eventjes geïnteresseerd, maar al snel verveeld, wrokkig, zelfvol-daan, snerend, nihilistisch. In 1890 trof een criticus in *La Jeune Belgique* de juiste toon. Hij schrijft dat Ensors

p. 36–37: AFB. 20
James Ensor,
*Geraamte arresteert
maskers*, 1891, olie-
verf op doek, 33 × 55 cm,
The Phoebus
Foundation, Antwerpen





COLOFON

Deze publicatie is uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *James Ensors stoutste dromen. Het impressionisme voorbij* van 28 september 2024 tot 19 januari 2025 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA).

Voorzitter raad van bestuur KMSKA
Luk Lemmens

Algemeen directeur KMSKA
Carmen Willems

Publicatiemanager
Frédéric Jonckheere (KMSKA)

Curator tentoonstelling
Coördinatie publicatie
Herwig Todts (KMSKA)

Teksten
Herwig Todts (red.)
Astrid Becker
Anthea Callen
Susan Canning
Véronique Carpiaux
Timothy Clark
Davy Depelchin
Patrick Florizoone
Noémie Goldman
Adriaan Gonnissen
Evelien Jonckheere
Yuri Nagai
Annelies Rios-Casier
Sabine Taevernier
Cathérine Verleysen

Vertaling
Hilde Pauwels

Eindredactie
Sandra Darbé

Beeldresearch
Séverine Lacante (Hannibal Books)
Elaine Wellens (KMSKA)

Beeldbewerking
Pascal Van den Abbeele

Projectcoördinatie Hannibal Books
Hadewych Van den Bossche

Vormgeving
Thomas Soete

Druk
die Keure, Brugge

Inbinding
Brepols, Turnhout

Uitgever
Gautier Platteau

© Hannibal Books en KMSKA, 2024
www.hannibalbooks.be
www.kmska.be

ISBN 978 94 6494 130 2
D/2024/11922/39
NUR 642

HANNIBAL

KMSKA

 Vlaanderen
verbeelding werkt

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers.

De uitgevers hebben geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgevers te richten.

De expositie in het KMSKA werd mogelijk gemaakt met de steun van de tentoonstellingspartners

 nationale
loterij
MEER DAN SPELEN

 THE
PHOEBUS
FOUNDATION

en vele anderen

Met bijzondere dank aan
alle medewerkers van het KMSKA

Coverbeeld
James Ensor, *Geraamte*
arresteert maskers (detail), 1891,
olieverf op doek, 33 × 55 cm,
The Phoebus Foundation,
Antwerpen

Backcoverbeeld
James Ensor, *De intrige* (detail),
1890, olieverb op doek, 89,5 × 149 cm,
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen –
Collectie Vlaamse Gemeenschap

Schutbladen vooraan
James Ensor, *Haven van Oostende*
(Het grote dok) (detail), 1900 of 1904,
olieverb op doek, 58,3 × 73,3 cm, Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

Schutbladen achteraan
James Ensor, *Adam en Eva uit*
het paradijs verjaagd (detail), 1887,
olieverb op doek, 206 × 245 cm,
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen –
Collectie Vlaamse Gemeenschap