

JAMES ENSOR
EN HET GRAFISCH
EXPERIMENT

JAMES ENSOR
EN
HET **GRAFISCH**
EXPERIMENT

Noot aan de lezer

Deze publicatie biedt een verdieping van een selectie prenten van James Ensor. De technische beschrijving van de prenten is gebaseerd op nieuw onderzoek, dat voortbouwt op de oeuvre-catalogi van Ensors grafiek. De titels zijn vertaald uit het Frans, zoals die genoteerd staan in de geïllustreerde catalogus van Ensors prenten, opgesteld door Auguste Taevernier in 1973. Ensor dateerde zijn etsen altijd met de oorspronkelijke drukdatum. Dit geldt ook voor de handgekleurde en latere drukken.

De grafische technieken zijn geïdentificeerd door Ad Stijnman, graficus en expert in historische grafische procedés. De dragers van de prenten worden in het bijschrift vermeld wanneer het geen papier betreft, gevolgd door specificaties van de etsplaat en de afmetingen van de plaatrand. Voor de catalogisering van de (nieuwe) staten hebben we dankbaar gebruikgemaakt van de ongepubliceerde catalogus van Gerard Loobuyck, gespecialiseerd in de prenten van Ensor. Ook andere bijzonderheden staan bij de prenten beschreven, zoals het gebruik van gekleurde drukinkten en handkleuringen. De vermelding van de collectie en het bijbehorende inventarisnummer wordt gevolgd door het T-nummer, dat verwijst naar de catalogus van Taevernier.

Een woordenlijst met uitleg over technische termen en begrippen staat achterin op pagina 124.

INHOUD

- 7 **Woord van de directeur**
Iris Kockelbergh, directeur
Museum Plantin-Moretus
- 9 **Voorwoord**
Willemijn Stammers,
conservator Moderne Collecties
Museum Plantin-Moretus
- 11 **Staten van verbeelding**
Willemijn Stammers
- 25 **De prent als unicum.
Over de totstandkoming van
Ensors bijzondere drukken**
Izanna Mulder
- 47 **Jaune soufre & acide bleu.
Over Ensors etstechnieken**
Ad Stijnman
- 77 **“Subliem door mysterie”.
Over Ensors zoektocht
naar het licht**
Izanna Mulder
- 101 **Fantasmagorieën &
psychogrammen.
Over de receptie van
Ensors etsen**
Herwig Todts
- 124 **Woordenlijst**
- 125 **Index**
- 126 **Bibliografie**



Museum Plantin-Moretus besteedt in 2024 aandacht aan de grafiek van James Ensor. Maar wat heeft Ensor gemeen met Antwerpen? En wat heeft Ensor gemeen met dit huis? Christoffel Plantijn en de Moretussen voorzagen hun luxedrukwerk enkel van illustraties van de allerhoogste kwaliteit. Wij verzamelen dus ook grafisch werk van topkunstenaars, van de vijftiende tot de eenentwintigste eeuw, en bewaren hier meer dan tweehonderd werken op papier van Ensor.

Tegen 1550 had Antwerpen zich ontpopt als de artistieke hoofdstad van de Zuidelijke Nederlanden, de ‘modernste’ markt van Europa en de draaischijf van de handel en export van luxegoederen waaronder grafiek. Het werk van de Antwerpse prentenuitgevers Hieronymus Cock en Philips Galle wordt vandaag nog steeds tot de top van de grafiekproductie gerekend. Zij gaven werk uit van onder meer Jheronimus Bosch, Frans Floris, Pieter Bruegel en Maerten de Vos, dat tot in de uithoeken van Europa en van het Spaanse Rijk verspreid werd. Christoffel Plantijn speelde daarin een cruciale rol. Hij kocht massaal grafiek aan bij de grote Antwerpse uitgevers en verzond de prenten samen met zijn boeken naar zijn internationale klanten. In die verre uithoeken dienden ze als inspiratie voor de plaatselijke kunstenaars. Prenten waren een vroege vorm van massacommunicatie. Peter Paul Rubens zag de grote meerwaarde van de grafiek om zichzelf te positioneren als grote *inventor* van dramatische composities. Een schilderij kon je maar op één plek zien, een gravure bereikte een honderdvoud aan bestemmingen. Die grafiek werd door Rubens zeker niet afgedaan als een tweederangsproduct. Het snijden van

kopergravures was een hooggespecialiseerd ambacht en Rubens werkte hiervoor enkel met de beste graveurs samen opdat de prenten de weergaloze picturaliteit van zijn schilderijen zouden benaderen. Net zoals Ensor was ook Rubens gefascineerd door de wijze waarop zwart-wit het licht kon vangen: maanlicht op een wateroppervlak, een regenboog of stortregens.

Terwijl de gravure van begin tot eind het werk is van getrainde vakmensen, kan je als kunstenaar zelf je tekening op de voorbereide ondergrond van de etsplaat aanbrengen. De internationaal gerenommeerde portretschilder Antoon van Dyck tekende voor zijn beroemde *Iconographie* zelf de portretten van onder meer staatslieden, geleerden en kunstenaars op de etsplaat. De achtergrond liet hij afwerken door een graveur. De allerbelangrijkste etsers uit de zeventiende eeuw was uiteraard Rembrandt van Rijn. Zijn kunde om licht en schaduw, materie en drama in een ets te vatten is nog steeds ongeëvenaard.

Ensor keek naar de voorbeelden uit de zestiende en zeventiende eeuw en dan in de eerste plaats naar Bruegel en Rembrandt. Ook Ensor benaderde zijn grafisch werk als een zelfstandig medium binnen zijn oeuvre, met nadruk op landschappen, portretten, stadsgezichten, *drôleries*, maskers, stillezens ... Hij zette daarmee een grote en lange traditie voort van een kunstvorm waar de Nederlanden altijd sterk in geweest zijn en die meer aandacht verdient, zowel voor het oeuvre van al die grote meesters als voor toekomstige graveurs en etsers. Daar draagt het Prentenkabinet van Museum Plantin-Moretus met projecten als *Ensors staten van verbeelding* aan bij.



James Ensor is dankzij het experimentele karakter van zijn grafiek een van de belangrijkste etsers van zijn tijd. Zelfs 75 jaar na zijn overlijden blijven zijn prenten verwonderen. De studie van Ensors gedrukte oeuvre is als een fascinerende puzzel, die ons de afgelopen jaren heeft uitgedaagd en ons telkens weer dwingt om beter te kijken. Het nauwgezet bestuderen van lijnen, keuzes en technische experimenten in zijn grafisch werk heeft ons dichter gebracht bij het doorgronden van zijn creatieve geest.

Dit boek begeleidt de tentoonstelling *Ensors staten van verbeelding* in Museum Plantin-Moretus. Beide zijn voortgekomen uit een samenwerking van experts, gedreven door een gedeelde fascinatie voor de grafische kunst. De kiem van dit project werd geplant door conservator en Ensorspecialist Herwig Todts van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen en conservator Oude prenten en tekeningen Virginie D'haene van het Museum Plantin-Moretus, met als doel Ensors creatieve processen als graficus te onthullen.

De realisatie van de tentoonstelling gebeurde in samenwerking met gastcurator Izanna Mulder, gespecialiseerd in prentkunst, die tevens het concept voor het boek ontwikkelde. Daarnaast speelde een adviescomité van Ensorspecialisten en deskundigen op het gebied van grafiek, bestaande uit Patrick Florizoone, Daan van Heesch, Gerard Loobuyck, Ad Stijnman, Sabine Taevernier en Herwig Todts, een cruciale rol. Hun bijdragen en diverse expertises brachten nieuwe inzichten en hebben de diepte en reik-

wijde van dit onderzoek aanzienlijk vergroot. Vanessa Paumen coördineerde de totstandkoming van de publicatie en Ann Op de Beeck verzorgde de vormgeving van de tentoonstelling.

Behalve op onze eigen collectie hebben we voor het onderzoek en de tentoonstelling een beroep kunnen doen op de grootste en opmerkelijkste (privé)collecties van Ensorprenten in België. Dat heeft niet alleen bijgedragen aan de visuele pracht van de tentoonstelling, maar het was ook een zeldzame gelegenheid om voortekeningen, etsplaten en unieke drukken voor het eerst zij aan zij te bestuderen. Het samenbrengen van dat bijzondere materiaal stelde ons in staat om de verschillende fasen van het productieproces visueel te volgen en heeft geleid tot een beter begrip van Ensors materiaalkeuzes en technieken, zijn samenwerking met gespecialiseerde drukkers en de invloeden van zijn voorgangers en tijdgenoten.

De voorliggende publicatie weerspiegelt deze rijkdom aan nieuwe perspectieven en inzichten. De auteurs vertellen over Ensors etsproces, belichten de technieken die hij toepaste en staan stil bij de doelen die hij nastreefde. Daarnaast wordt er aandacht besteed aan hoe eigentijdse kunstcritici en auteurs zijn grafisch werk ontvingen, verspreidden en interpreteerden. Dit boek biedt een verdieping van de tentoonstelling en vormt hopelijk een blijvende bron van inspiratie voor liefhebbers van James Ensor, evenals een aanzet tot verdere reflectie over en onderzoek naar zijn oeuvre.

DETAIL AFB. 6
De hoofdzonden beheerst door de dood, 1904
Ets (koper), 84 × 134 mm
Handgekleurd met
dekkende waterverf
Privécollectie
T. 126



“Men moet zich richten op bepaalde etsen van dhr. James Ensor om de ware kunstenaar te ontdekken die hij is.”¹

In mei 1939 schonk James Ensor (1860–1949) één ets van zijn hand aan het toen pas opgerichte Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen.² Het was een bescheiden maar betekenisvolle toevoeging aan een verzameling Ensorgrafiek, die in de loop van de tijd zou uitgroeien tot een van de speerpunten van de moderne collectie.

De basis van die collectie was gelegd door Max Rooses (1839–1914), de eerste conservator van het Museum Plantin-Moretus, dat zijn deuren opende in 1877. Hoewel Rooses zichzelf discreet profileerde als een gulle schenker van zowel oude als moderne prenten en tekeningen aan zijn instelling, hanteerde hij bij de ontwikkeling van de collectie een strikte focus op kunstenaars geboren, geschoold of werkzaam in Antwerpen. Via schenkingen door kunstenaars of hun erfgenamen en als onderdeel van grotere verzamelingen werd er vanaf 1939 onder leiding van zijn opvolgers toch zo nu en dan werk van niet-Antwerpse kunstenaars aan de collectie toegevoegd.³ Zo kreeg de Ensorcollectie groten-deels vorm dankzij de genereuze schenkingen van de families Fester en Speth, belangrijke ondernemers en kunstpromotors in het culturele landschap van Antwerpen na 1900. De Ensorverzameling van het Museum omvat nu in totaal 15 tekeningen, 4 lithografieën en maar liefst 184 afdrukken van 100 verschillende etsen, waaronder enkele uiterst zeldzame en unieke (eerste) staten⁴ en handgekleurde exemplaren.

Deze rijke verscheidenheid aan afdrukken vormde de inspiratiebron voor de tentoonstelling *Ensors staten van verbeelding*, waarin het creatieproces van James Ensors prenten wordt geïllustreerd aan de hand van uitzonderlijk materiaal, waaronder etsplaten, dubbele- en tegendrukken, unieke exemplaren op luxedragers, zoals textiel en perkament en tal van etsen in diverse staten; sommige met de hand opgewerkt of ingekleurd. Deze begeleidende publicatie verkent daarnaast de rol die de artistieke voorgangers en tijdgenoten, alsook de uitgevers en verzamelaars speelden in de totstandkoming, receptie en interpretatie van Ensors prentkunst en biedt daarmee een nieuw perspectief op zijn experimentele en eigenzinnige benadering van dit medium: van de lichteffecten in de zuivere lijnetsen, al dan niet opgewerkt met de drogenaald, tot aan de experimenten met geraffineerde etsprocedures zoals aquatint in zijn schilderachtige landschappen.

Het maken van etsen is een complex proces dat een diepgaand begrip van verschillende technieken vereist. Hoewel het tekenen op een etsplaat zo eenvoudig is als het tekenen met pen op papier, vergt het verkrijgen van de beoogde picturale effecten veel ervaring en technische vaardigheid. Kunstenaars zijn vanouds geïntrigeerd door het werk van hun voorgangers en proberen via experimenten te doorgronden hoe die bepaalde resultaten bereikten. Ensor was een groot bewonderaar van Rembrandt van Rijn

DETAIL AFB. 9
Duivels rossen engelen en aartsengelen af, 1888
 Ets (koper), 250 × 293 mm
 Staat II/II, handgekleurd met transparante waterverf
 Museum Plantin-Moretus, Antwerpen,
 inv. PK.MP.09469
 T. 23



(1606–1669) en bestudeerde zijn gebruik van subtiële halftonen in het etsproces.⁵ De zoektocht naar verbetering leidde tot een kritische reflectie op zijn eigen keuzes, zoals het materiaal dat hij gebruikte in zijn allereerste geëtste portret van *De Scandinafse botanicus Frise* (afb. 39). Zo besloot de kunstenaar dat indien hij na de druk niet tevreden zou zijn met de grijstonen, hij de ets opnieuw op koper in plaats van zink zou maken, in de hoop het resultaat van Rembrandt te kunnen benaderen. Dergelijke overwegingen tonen aan hoe Ensor zichzelf voortdurend uitdaagde, maar ook hoe onvoorspelbaar het etsen is, omdat het nooit duidelijk is hoe de afdruk eruit zal zien totdat er daadwerkelijk een proefdruk wordt gemaakt.

Essentieel om dit soort prestaties van een prentmaker op waarde te kunnen schatten, is het begrip van de verschillende staten van een prent. Want wanneer een voorstelling eenmaal in het metaal is geëtst, begint het proces eigenlijk pas. Iedere aanpassing aan de plaat na even-

tuele proefdrukken, of het nu gaat om het opnieuw bewerken van versleten lijnen of om artistieke wijzigingen, resulteert in een nieuwe staat. De redenen voor die veranderingen zijn talrijk. Soms wil de kunstenaar een voorstelling verder ontwikkelen of uitwerken. Andere keren is het nodig om bepaalde elementen te corrigeren of te verwijderen. In de context van etsen verwijst een staat dus naar de verschillende fasen van de plaat tijdens het afdrukproces.

In het verkennen van de verschillende staten van een prent kunnen we een glimp opvangen van Ensors eigen 'staten van verbeelding', waarin hij experimenteerde en zijn artistieke visie transformeerde. Zoals de etsplaten zich ontwikkelden door verschillende staten, evolueerde ook Ensors creatieve proces in een streven naar perfectie en expressie. In sommige gevallen fungeerde een eerste afdruk of staat als een icoon van overgang, waarbij figuren of delen ervan een transformatie ondergingen, zoals te zien is in een voorstelling met een steiger

AFB. 1
Stoomboten, 1889
Ets en drogenaald
(koper), 73 × 112 mm
Staat I/III, afdruk
met plaattoon
Collectie P.F.
T. 64

AFB. 2
Stoomboten, 1889
Ets, drogenaald en
aquatint (koper),
73 × 112 mm
Staat II/III, afdruk
met plaattoon
Collectie P.F.
T. 64



die in de tweede staat verandert in de romp van een boot (afb. 1 en 2). In andere werken veranderden dergelijke artistieke manipulaties de identiteit van de afgebeelde figuren, waardoor Ensor zijn werken verrijkte met verschillende lagen van betekenis. Door de ernstige en traditionele weergave van een portret in de tweede staat te veranderen in een macabere en symbolische voorstelling van de dood, gaf Ensor in *Mijn geskeletteerd portret* een ironische kijk op zijn eigen identiteit en de menselijke conditie.⁶

De oplagen van Ensors prenten werden niet systematisch genummerd, en afhankelijk van de vraag en het aanbod liet de kunstenaar van sommige platen later nieuwe drukken maken. Deze essentiële eigenschap van de prent, haar reproduceerbaarheid, leidt vaak tot verwarring: hoe kan een prent als bijzonder of origineel kunstwerk worden beschouwd wanneer er zoveel afdrucken van zijn? Het antwoord op deze vraag ligt in het begrip van de unieke context waarin elke afdruk tot stand komt. Hoewel een

plaat meerdere keren kan worden afgedrukt, kunnen factoren zoals de gebruikte inkt, het type papier, de druktechniek en eventuele aanpassingen aan de plaat zorgen voor (subtiele) variaties tussen individuele afdrucken (zie bijvoorbeeld afb. 23 en 24). Daarnaast zijn de geëtste lijnen, of bij drogenaald de opstaande bramen die in de eerste afdrucken een overvloed aan inkt vasthouden, onderhevig aan slijtage en neemt de kwaliteit van de prent bij herhaald drukken af. Dergelijke factoren en het feit dat Ensor niet aangaf wanneer een druk een proefdruk was of een definitieve versie, onderstrepen het belang van een grondige beoordeling van elk blad door een deskundig oog, met aandacht voor de kwaliteit van de afdruk, de papiersoort en de unieke context waarin die tot stand kwam.⁷

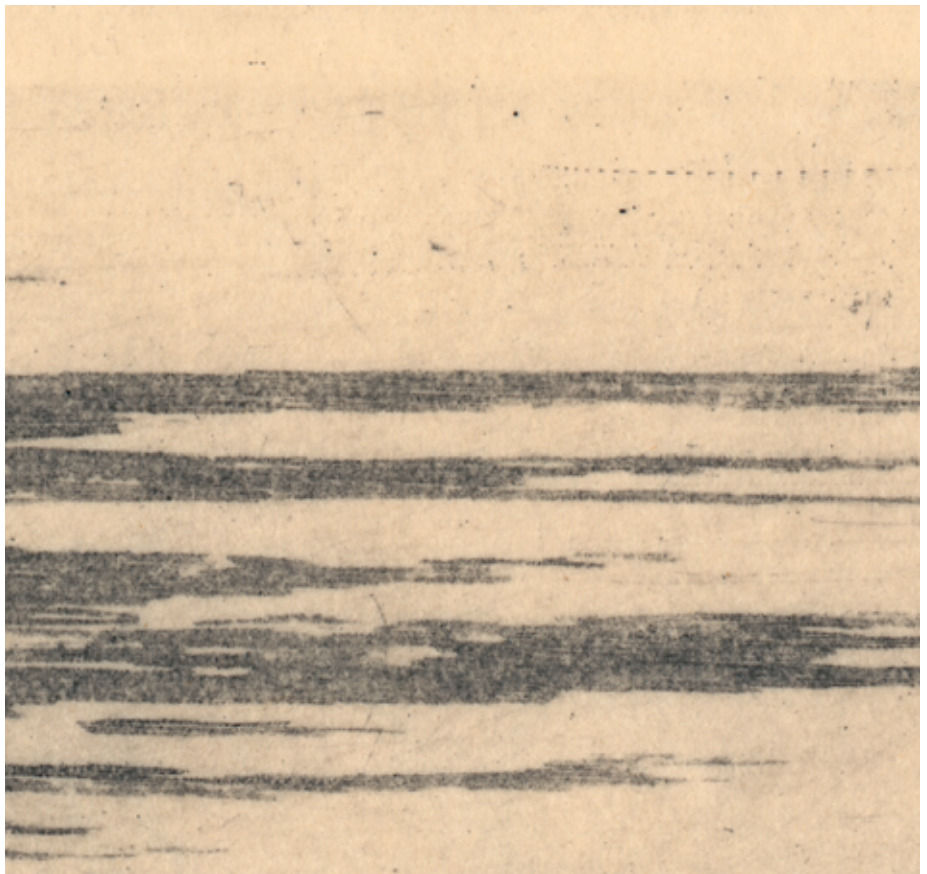
Kleurinkten en aquatinten

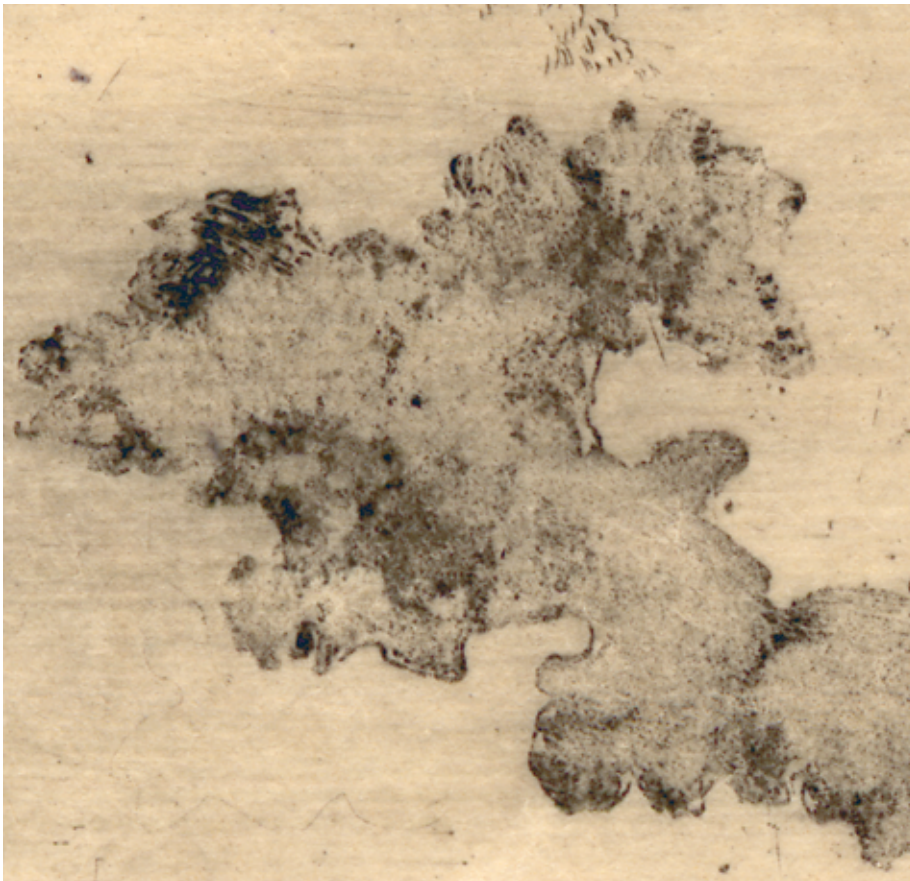
Ensors eerste grafische experimenten dateren van 1886, en tegen 1904 had hij een indrukwekkende verzameling van 129 zink- en koperplaten samengesteld, waarvan het merendeel in ets en drogenaald. De etstechnieken stonden de expressieve mogelijkheden van het tekenen toe en leenden zich uitermate goed voor de studie van het licht, iets wat hem op dat moment in de greep hield. De prenten weerspiegelen alle onderwerpen in zijn geschilderde oeuvre, zoals humor, sarcasme, politiek en religie, maar het is vooral in de landschappen van Oostende en omstreken dat Ensor keer op keer zijn experimenteerdrijf liet zien (afb. 33, 34 en 35).

Een vergelijking tussen een aantal wolkenpartijen illustreert de ontwikkeling en vindingrijkheid van Ensor als graficus. In zijn vroegste werken werden luchtpartijen gevormd door schetsmatige contouren, vaak direct op de plaat aangebracht zonder latere correcties. Met de tijd echter verfijnde Ensor zijn techniek, wat resulteerde in meer levendige vormen, zoals de tumultueuze wolken boven de *Gestrande schuiten*, die dankzij een korter zuurbad, in contrast met het landschap, een fijnere lijnvoering kregen (afb. 3). De horizontale wolkenformatie links in *De brug van het bos te Oostende* getuigt van Ensors technische vaardigheden, ondanks het potentiële risico van te weinig etsgrond tussen de dicht op elkaar getekende lijnen (afb. 4). Zoiets vereist precisie bij het bepalen van de juiste etsduur, omdat het zuur onder de resterende etsgrond de plaat op willekeurige wijze kan aantasten.

Experimenten met aquatint en andere toon-technieken voegden vanaf 1888 een nieuwe dimensie toe aan het grafische werk van Ensor. De meesterlijke uitvoering door Hokusai (1760–1849) van *bokashi*, een druktechniek waarbij de gradatie in kleur en toon wordt gecreëerd door variaties in hoeveelheid inkt die op het houtblok wordt aangebracht, heeft dit soort grafische experimenten blijkbaar geïnspireerd. Dat is duidelijk te zien in de grillige vormen van de dreigende lucht in *Het onweer*, een echo van de atmosferische effecten rond de Fujiyama uit 1835 (afb. 5 en 79).

Hoewel iedere afdruk een uniek product is van de samenwerking tussen kunstenaar en drukker, en Ensor in de meeste gevallen niet zelf boven de pers hing om de eerste afdruk van de inkt op het papier op te vangen, was hij wel zeer nauw betrokken bij het drukproces. Zo gaf hij aanwijzingen voor de eigenschappen van de plaattoon, vroeg hij naar specifieke papier-soorten en verzocht hij soms om het gebruik van speciale dragers zoals perkament.⁸ Terwijl de





AFB. 3
Detail van *Gestrande
schuiten*, 1888
Ets (zink), 176 × 237 mm
Staat I/II
Museum Plantin-
Moretus, Antwerpen,
inv. PK.MP.09476
T. 49

AFB. 5
Detail van afb. 55,
Het onweer, 1889
Ets (koper), 75 × 116 mm
Staat II/II
Museum Plantin-
Moretus, Antwerpen,
inv. PK.MP.01184
T. 70

AFB. 4
Detail van afb. 34,
*De brug van het bos
te Oostende*, 1889
Ets (koper), 99 × 139 mm
Staat II/II
Museum Plantin-
Moretus, Antwerpen,
inv. PK.MP.04894
T. 69

nuances in de zwarte drukinkt over het algemeen iets was dat werd overgelaten aan de expertise van de drukker, was Ensor zelf degene die de drukker vroeg om significant afwijkende kleuren te gebruiken, zoals het vermiljoenrood van *De kathedraal* en zijn *Schaatsenrijders* (afb. 105 en 16).⁹ Enkele kenmerken binnen Ensors grafische oeuvre kunnen worden toegeschreven aan de drukpraktijken van de opeenvolgende drukkers met wie hij samenwerkte. Dankzij de expertise en bevindingen die gedeeld werden binnen het wetenschappelijk comité voor de tentoonstelling en deze publicatie, hebben we in veel gevallen kunnen vaststellen welke kenmerken dat zijn, zoals specifieke papiersoorten, afmetingen en verschillen in druk kwaliteit.

‘Afsetters’ en oplichters

Naast verschillende kleuren van drukinkt voor de monochrome kleurenetsen gebruikte Ensor ook verschillende soorten dragers als element van kleur. In enkele vroege gevallen ging dat om licht getint blauw of groen papier, maar later werden er ook etsen gedrukt op gekleurd satijn.¹⁰ Het drukken van etsen op textiel gaat terug tot de zeventiende-eeuwse pionier in de etskunst, Hercules Segers (1589/90–1633/40), die meer experimenteel was in het gebruik van kleur in zijn prenten dan welke kunstenaar in zijn tijd ook.¹¹ Prenten werden toen meestal gedrukt met zwarte inkt op wit papier, met als doel identieke afdrukken te maken. Eventueel moest er een professionele colorist betaald worden om het werk met de hand in te kleuren. Segers wist met slechts één drukplaat een enorme variëteit aan kleurcombinaties te creëren door gebruik te maken van gekleurde drukinkten en verf, en gekleurd papier en textiel.

Ook Ensor kleurde zijn etsen met de hand in. Hij gebruikte hiervoor verschillende materialen, zoals waterverf, krijt en kleurpotlood. Deze praktijk, die net zoals het drukken van etsen op textiel teruggaat tot de vroege dagen van de grafische kunst, was een voortzetting van de traditie van de middeleeuwse miniatuurkunst waarbij met water- of gomverf werd ingekleurd. Kunstenaars die zich in de zestiende eeuw bezighielden met het inkleuren van gedrukte afbeeldingen werden ‘oplichters’ of ‘afsetters’ genoemd, een term die nauw verbonden was met de bloeiende drukkerij van Christoffel Plantijn (1520–1589).¹²

Door de groeiende productie van prenten en kaarten werd de drukkerij van Plantijn een vruchtbare voedingsbodem voor grafische innovaties. De kopergravure verving geleidelijk de houtsnede en haar meer gedetailleerde weergave gaf de ingekleurde prenten een verfijnder karakter.



AFB. 6
*De hoofdzonden beheerst
door de dood*, 1904
Ets (koper), 84 × 134 mm
Handgekleurd met
dekkende waterverf
Privécollectie
T. 126



AFB. 7
De hoofdzonden beheerst door de dood, 1904
Ets (koper), 84 × 134 mm
Handgekleurd met
transparante waterverf
Museum Plantin-
Moretus, Antwerpen,
inv. PK.MP.04975
T. 126

P.18-19: AFB. 8
Mijn portret in 1960, 1888
Ets (koper), 64 × 114 mm
Staat I/II, handgekleurd
met transparante waterverf
Privécollectie
T. 34





AFB. 9
*Duivels rossen engelen
en aartsengelen af*, 1888
Ets (koper), 250 × 293 mm
Staat II/II, handgekleurd
met transparante waterverf
Museum Plantin-
Moretus, Antwerpen,
inv. PK.MP.09469
T. 23





J. M. W. Turner

Engraved

Professionele 'afsetters', die met penseel en waterverf gravures en kaarten kleurden, floreerden in deze omgeving. Zo vernoemt de boekhouding van Christoffel Plantijn bijvoorbeeld jarenlang Mynken (Willemyne) Lieftrinck († 1593) en Abraham Ortelius (1527–1598), die later bekend zou worden als cartograaf en uitvinder van de moderne atlas.¹³

Voor speciale uitgaven, zoals prenten bestemd voor vorsten, werd in de tijd van Plantijn gekozen voor kostbare inkleuringen. De techniek werd echter aangepast als het ging om prenten in oplage waarvan de druk snel moest gebeuren. In die gevallen werd de verf vaak dunner, sneller en minder precies aangebracht. Het streven naar een decoratieve uitstraling werd belangrijker geacht dan een nauwkeurige afwerking.¹⁴ In de handgekleurde etsen van Ensor zien we een vergelijkbaar fenomeen. Het uitgebreide gebruik van dekkende waterverf vervaagde in de meest uitzonderlijke gevallen de grenzen tussen prenten en schilderkunst (afb. 6), terwijl andere prenten snel maar subtiel vervaagd werden met transparante waterverf (afb. 7, 8 en 9). De hogere prijs die Ensor vroeg voor de ingekleurde exemplaren benadrukt zowel de waarde van het ambachtelijke werk als het artistieke statement dat ermee gepaard ging.¹⁵

In een enkel geval veranderde zelfs de betekenis van Ensors prenten doordat hij in eenzelfde compositie andere kleuren gebruikte.¹⁶ Onder de gekleurde prenten zijn ook voorbeelden te vinden waarbij de inkleuring gebruikt werd om bepaalde details meer duidelijkheid te geven. Zo krijgen de ruggen van paarden en ruiters in zijn *Romeinse zegetocht* pas gestalte in de gekleurde versie (afb. 47, 48 en 10). Deze ingekleurde details dienden niet alleen als visueel hulpmiddel, maar bleken ook onvoorzien een bescherming te zijn tegen vervalsingen. Moderne 'oplichters', die deze motieven negeerden en verkeerd inkleurden, worden hierdoor ontmaskerd.¹⁷ Het geeft de connaisseur een middel om latere vervalsingen op de markt te herkennen en te onderscheiden van het authentieke werk van Ensor.

Zoals in het bovenstaande citaat beschreven, naar verluidt door Emile Verhaeren, kan men James Ensors ware kunstenaarschap onthullen door zijn prentkunst te bestuderen. Met deze publicatie hopen we de lezer te begeleiden bij het ontdekken van de subtiliteiten van Ensors grafiek. Het herkennen van het handschrift van de kunstenaar in zijn etsen is een vaardigheid die tijd en aandacht vergt, maar het biedt een verrijkende ervaring die ons dichter bij Ensors artistieke intenties brengt.



AFB. 10
Romeinse zegetocht
(detail), 1889
Ets (koper), 170 × 230 mm
Staat II/II, handgekleurd
met transparante waterverf
Privécollectie
T. 78

- 1 “*Il faut se rabattre sur certaines eaux-fortes de M. James Ensor pour découvrir l’artiste vrai qu’il est.*” Anoniem 1889, p. 57.
- 2 In de inventaris van het Prentenkabinet wordt James Ensor genoemd als maker en schenker van de ets, maar zonder vermelding van de titel. In een brief van Ensor aan Ary J. Delen, conservator van het Stedelijk Prentenkabinet, schrijft de kunstenaar: “*Je vous ai adressé une épreuve de la pointe-sèche L’Ombre sur la maison, n° 132.*” Het is belangrijk op te merken dat in de collectie geen prent van Ensor aanwezig is met die titel. Brief van James Ensor aan Ary J. Delen, 23 mei 1939, geciteerd in Ensor en Tricot 1999, p.111. De correspondentie tussen de twee heren bevindt zich in het Letterenhuis in Antwerpen, onder het referentienummer E. 335/B; 43333/2.
- 3 De Nave 1988, p. 11–14.
- 4 Een woordenlijst met uitleg over technische termen en begrippen staat achterin op p. 124.
- 5 “[...] *en tout cas nous le ferons imprimer et je recommencerai si ce n’est pas bien, mais sur le cuivre. Je ne veux plus travailler sur le zinc qui est trop vite mordu par l’acide. On ne peut obtenir aucune finesse grise ou demi-teinte qui font si bien dans celles de Rembrandt.*” Huys en Tricot 2021, p. 222, nr. 1886-11 – inv. 119.688/1.
- 6 *Mijn geskeletteerd portret*, 1889, ets en drogenaald, 116 × 75 mm, staat I/II en staat II/II (T. 67).
- 7 Een brief van James Ensor aan Ary J. Delen, 23 mei 1939, illustreert zijn zorg om bepaalde exemplaren te behouden: “*Je ne possède qu’une épreuve du no. 133 Procession à Ghistelles, un essai à conserver à l’atelier.*” Ensor en Tricot 1999, p. 111.
- 8 “*Je vous prie de tirer les épreuves le plus tôt possible, des épreuves sur parchemin détaillées dans l’une de mes lettres et de faire remettre [?] ensuite chez monsieur Rousseau.*” Brief van James Ensor aan een van zijn drukkers, vermoedelijk Joseph Bouwens, waarin hij vraagt om zijn prent op perkament te drukken. Hoewel de brief niet gedateerd is, zou hij uit 1888–89 kunnen zijn, op basis van de titel *Les sorciers emportés*, die nog niet definitief is, en de verduidelijking met schetsjes. Collectie P.F. Zie ook Florizoone 2002a, p. 11, waarin wordt vermeld dat Ensor bij zijn samenwerking met de drukker Jean-Bapstiste Van Campenhout in de jaren 1920 specifiek vroeg om te drukken op zeer wit papier, zoals Japan Imperial of Pearly Japan. Voor plaattoon, zie de brief van James Ensor aan Mariette Rousseau-Hannon, 16 mei 1888: “*Le portrait de Mr Ernest ne sera pas bien tiré. Il faut que Bouwens fasse la tête très claire, tout le fond et la main dans la demi-teinte et l’habit très noir.*” Huys en Tricot 2021, p. 243.
- 9 Huys en Tricot 2021, p. 280, nr. 1889-22 – inv. 119.732.
- 10 Gillis en Florizoone 2002, p. 73, 103.
- 11 Een voorbeeld van artistieke herinterpretatie is de wijze waarop Rembrandt, een groot bewonderaar van Hercules Segers, een van diens etsplaten manipuleerde. Een plaat met een scène van Tobias en de Engel herwerkte hij tot een scène met Jozef en Maria op weg naar Egypte (Rembrandt, *De vlucht naar Egypte*, op een plaat van Hercules Segers, ca. 1652, ets, burijn en drogenaald, staat IV (6), 214 × 284 mm, Museum Rembrandthuis, Amsterdam, inv. 41). Hoewel James Ensor op 10 oktober 1883 samen met Guillaume Vogels (1836–1896) het Rijksmuseum in Amsterdam (toen in het Trippenhuis) bezocht, waar zowel werk van Rembrandt als op textiel gedrukte grafiek van Segers bewaard werd, zijn er geen directe aanwijzingen dat hij het werk van Segers heeft gezien.
- 12 Voor een diepgaande analyse van handgekleurde prenten in de vroegmoderne tijd, zie in het bijzonder Dackerman 2002.
- 13 Voor Mynken Lieftrinck en haar rol als bedrijfsleider in het drukken, inkleuren en verkopen van gravures, zie Imhof 2020.
- 14 Goedings 2015, p. 61–73.
- 15 Zie de brieven van James Ensor aan Cléomir Jussiant (1872–1961) tussen 11 en 30 september 1927 in Ensor en Tricot 1999, p. 462–467.
- 16 Zie de bijdrage van Izanna Mulder, ‘De prent als unicum’ voor een diepere analyse van Ensors kleurgebruik. Voor concrete voorbeelden van hoe kleurgebruik de betekenis van zijn werken verandert, zie afb. 31 en 32.
- 17 Florizoone 2002a, p. 13.



DE PRENT ALS UNICUM

Over de totstandkoming van Ensors bijzondere drukken

Izanna Mulder

“Ideeën van overleven achtervolgen me. [...] Ik vrees de kwetsbaarheid van de schilderkunst”, schreef James Ensor, terugkijkend op zijn beginperiode als graficus. “Ik wil overleven en ik denk aan stevige koperplaten, aan stabiele inkten, aan gemakkelijke reproducties, en ik neem de ets als uitdrukkingsmiddel.”¹ Ook in zijn etsen speelde Ensor met vergankelijkheid. Op de eerste staat van *Mijn geskeletteerd portret* (afb. 13) kijkt de kunstenaar de toeschouwer aan. Net als op de foto waarop de ets gebaseerd is (afb. 12), leunt hij nonchalant tegen een vensterbank. Na de eerste afdruk tekende Ensor echter een aantal nieuwe lijnen in de etsplaat, waardoor zijn gezicht op de latere afdrukken in een doodshoofd was veranderd (afb. 14). Deze speelse omgang met het medium is typerend voor Ensors grafische werk.

Een aantal van Ensors prenten zijn, tegen de essentie van het medium in, op zichzelf staande kunstwerken. Niet alleen speelde hij met verschillende staten, zoals bij *Mijn geskeletteerd portret*, maar kleurde hij vaak ook zijn prenten in, waardoor elke prent een uniek kunstwerk werd. Ook drukte hij soms, in samenwerking met zijn drukkers, op bijzondere papiersoorten en zelfs op satijn. De eigenzinnigheid waar Ensor om wordt geroemd in zijn schilderkunst komt dus niet alleen terug in de voorstellingen van zijn prenten, maar ook in de creatieve processen die eraan vooraf gingen.

De studie naar de totstandkoming van Ensors grafische werk belicht niet alleen zijn persoonlijke werkwijze, maar ook de context waarin hij zijn prenten maakte. Ensor was daarbij namelijk afhankelijk van anderen, bijvoorbeeld van Mariette Rousseau-Hannon (1850–1926), die als tussenpersoon fungeerde tussen Ensor en zijn drukkers. En van zijn vriend Théodore (Théo) Hannon (1851–1916), Mariettes broer, die hem het vak aanleerde. Natuurlijk speelden zijn drukkers ook een rol in het proces, omdat ze door het ininken en afdrukken invloed hadden op de uiteindelijke afdruk.

Grafische kunst in het jonge België

In de tweede helft van de negentiende eeuw vonden in België meerdere ontwikkelingen plaats die belangrijk waren voor het kunstmilieu waarin Ensor zich bewoog. Hervormingen in het hoger onderwijs resulteerden in een bredere toegang tot de universiteiten en grotere groepen studenten. Velen van die jongere generatie wilden de avant-garde-idealen, die op dat moment bijvoorbeeld in Frankrijk al voet aan de grond kregen, ook in België verspreiden. Zo ontstonden er in die periode heel wat progressieve kunstenaarsverenigingen en tijdschriften.² Een van de belangrijkste groepen was Les XX (Les Vingt), in 1883 opgericht door enkele jonge kunstenaars, onder wie James Ensor. Zij stelden zich tot doel om

DETAIL AFB. 16
De schaatsenrijders, 1889
Ets en aquatint met roulette
(koper), 175 × 232 mm
Staat I/II, gedrukt in
rode inkt
Collectie P.F.
T. 65

van Brussel het centrum van de hedendaagse kunst te maken. De Vingtisten lazen progressieve Franse tijdschriften, bezochten Parijs en organiseerden jaarlijkse salons waar ook buitenlandse kunstenaars werden uitgenodigd.³

Rond diezelfde tijd vond in Europa en Amerika de etsrevival plaats.⁴ Met name in Frankrijk en Engeland ontstonden etsverenigingen en verschenen handboeken, waardoor de etstechniek evolueerde van een reproductiemethode tot een heuse kunstvorm. Kunstenaars gingen op zoek naar de mogelijkheden die de verschillende druktechnieken te bieden hadden. Ze experimenteerden zelf met de etsplaat en waren vaak nauw betrokken bij het drukproces.⁵ Ook in het jonge België gingen kunstenaars met het medium aan de slag. Door het nieuwe spoorwegennetwerk waren Frankrijk en Engeland makkelijker bereikbaar en kwamen zij in contact met artistieke ontwikkelingen in het buitenland.⁶ Ook Ensor bezocht bijvoorbeeld Parijs in 1885 en in 1889.⁷

Een proces van samenwerken

Zijn hele carrière lang kwamen Ensors etsen voort uit een samenwerking tussen hemzelf, zijn drukkers en zijn vriendenkring. Waarschijnlijk is Ensor voor het eerst in aanraking gekomen met de etstechniek onder invloed van Théo Hannon, die hij in 1879 had ontmoet.⁸ Théo was toen al een ervaren etser: in de jaren 1870 had hij zelf het vak geleerd bij de bekende prentkunstenaar Félicien Rops (1833–1898). Hij was ook lid van de Société internationale des Aquafortistes, gevestigd in Parijs en opgericht door Rops in België in 1869, met als doel de etskunst te verheffen.⁹ Toen Ensor halverwege de jaren 1880 prenten begon te maken, leerde hij waarschijnlijk van Théo de kneepjes van het vak.

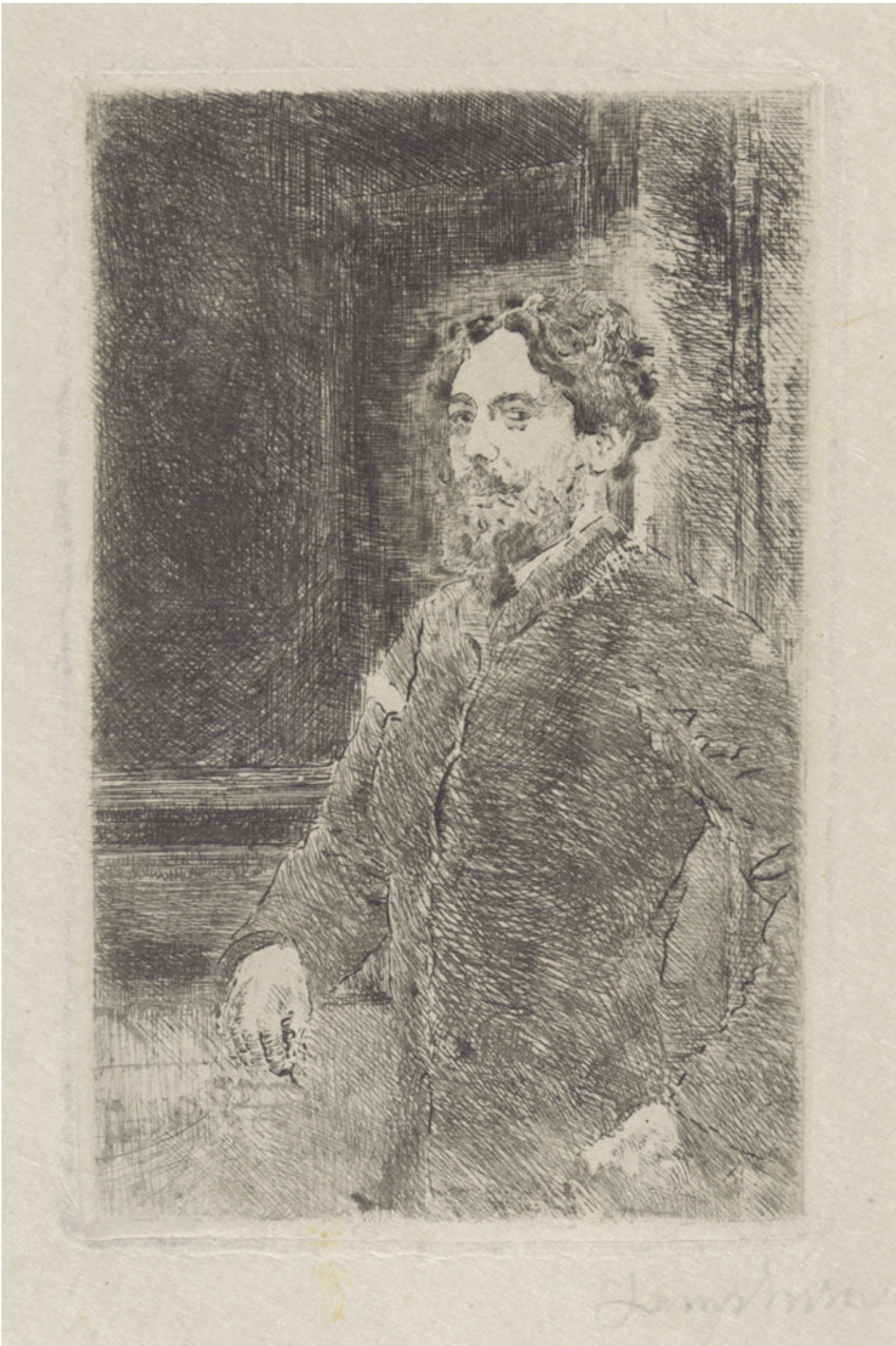
Ook een aantal van Ensors studiegenoten van de Brusselse Academie gingen in diezelfde periode met het medium aan de slag. Het is niet onwaarschijnlijk dat Ensor zich samen met Willy Finch (1854–1930), een van de andere oprichters



AFB. 11
Doodshoofden en Willy Finch in de duinen, 1888
Zwart krijt en potlood op papier, 215 × 265 mm
Mu.ZEE, Oostende, inv. SM000671a

AFB. 12
Anoniem, James Ensor in de Vautierstraat 20, Elsene, 1888
Foto
Mu.ZEE, Oostende – Fonds Xavier Tricot





AFB.13
*Mijn geskeletteerd
portret*, 1889
Ets (koper), 116 × 75 mm
Staat I/II
Mu.ZEE, Oostende,
inv. SM001412a
T. 67



AFB. 14
*Mijn geskeletteerd
portret*, 1889
Ets en drogenaald
(koper), 116 × 75 mm
Staat II/II
KBR – Koninklijke
Bibliotheek van België,
Brussel, inv. S.IV 29323
T. 67

van Les XX en net als Ensor Oostendenaar, verdiepte in de technische mogelijkheden van de etskunst. De twee gingen vaker samen op pad en het zou goed kunnen dat ze met hun koperplaat en etsnaald de natuur ingingen (afb. 11).¹⁰ Ondanks hun vriendschap bagatelliseerde Ensor Finch. Hij noemde hem zijn “imitator” en diens etsen zelfs “middelmatig”.¹¹

Théo stelde Ensor voor aan zijn zus Mariette Rousseau-Hannon, waarover Ensor later schreef dat het “de belangrijkste ontmoeting van zijn leven” was.¹² Toen Ensor na zijn studie was teruggekeerd naar Oostende, verbleef hij dikwijls bij de Rousseaus wanneer hij in Brussel moest zijn. Uit de brieven die Ensor naar Mariette stuurde, blijkt dat ze inderdaad een goede band hadden. In de drogenaald *Zonderlinge insecten* uit 1888 hintte de kunstenaar zelfs op een onmogelijke liefde: verwijzend naar het gedicht ‘Die Launen der Verliebten’ van Heinrich Heine, waarin een kever verliefd is op een vlieg, beeldde hij zichzelf als kever af en Mariette als libelle (afb. 15).

Mariette was van bij het begin betrokken bij Ensors etspraktijken. In detail beschreef hij haar zijn pogingen om zich de technieken eigen

te maken. Vanaf Ensors eerste etsen droeg Mariette ook anderszins bij: ze kocht in Brussel koperplaten, liet Théo de etsgrond aanbrengen en verzond ze daarna naar Oostende, waar Ensor ze tekende.¹³ Daarna fungeerde ze als tussenpersoon wanneer Ensor aan Théo vroeg om zijn platen te etsen. Vaak bracht ze ook nog de platen naar de Brusselse drukker Joseph Bouwens (1823–1895), met gerichte aanwijzingen wat inktkleur en papiersoort betreft.¹⁴ Zo benadrukte Ensor, bijvoorbeeld, dat bepaalde etsen zoals *De schaatsenrijders* en *De kathedraal* een mooi effect zouden krijgen wanneer de plaat in rode inkt zou worden afgedrukt (afb. 16 en 104).¹⁵ Hij schreef Mariette in 1889 dat hij haar in dit proces vertrouwde omdat ze zijn etsen altijd goed had verzorgd, “zonder afleiding of slordigheid en met perfecte intelligentie”.¹⁶

Gedurende de eerste twee jaar waarin Ensor de etstechniek toepaste, beschikte hij nog niet over een zuurbad, en was het dus Théo die de etsgrond op Ensors platen aanbracht en ook zijn getekende platen etste.¹⁷ De mate waarin de lijnen uitgebeten werden, en daardoor dikker of dunner zouden worden, had uiteraard een grote



AFB. 15
Zonderlinge insecten, 1888
Drogenaald (koper),
114 × 154 mm
Staat III/V
Museum voor Schone
Kunsten, Gent,
inv. 1998-B-46
T. 46

AFB. 16
De schaatsenrijders, 1889
Ets en aquatint met roulette
(koper), 175 × 232 mm
Staat I/II, gedrukt in
rode inkt
Collectie P.F.
T. 65



invloed op de uiteindelijke afdruk. Ensor ver-
trouwde Théo hier blindelings in. “Laat Théodore
doen wat hij wil. Ik vind hem erg aardig”, schreef
hij aan Mariette. “Wat hij doet zal altijd goed
genoeg zijn voor mijn slechte etsen.”¹⁸

Ondanks dat Ensor op een gegeven moment
zelf zijn platen ging etsen, bleef hij met drukkers
samenwerken voor het afdrukken ervan. Toen hij
kennismaakte met Joseph Bouwens was die al
in binnen- en buitenland een gerenommeerd
drukker. Théo kende Bouwens via Félicien Rops
en het zou dus goed kunnen dat Ensor via hen
met de drukker in contact was gekomen.¹⁹ De
Nederlandse kunstenaar Philip Zilcken (1857–
1930) beschreef hoe hij in 1883 moeite had om
in Den Haag een goede drukker te vinden, maar
daar wel in slaagde in Brussel, bij Bouwens,
“die in staat was goede afdrukken te maken”.²⁰
Carel Storm van 's-Gravesande (1841–1924), een
landgenoot van Zilcken die Ensor in het atelier
van Bouwens had ontmoet, was kritischer over
de drukker: “Bouwens heeft veel goede wil maar
is lui en werkt langzaam.”²¹ Naast Bouwens deed
Ensor ook een beroep op andere drukkers. Zo liet

hij vanaf halverwege de jaren 1890 zijn platen
drukken bij Jean-Baptiste Van Campenhout
(1864–1927), die bij Bouwens werkte en diens
drukkerij in 1892 had overgenomen, en bij Léon
Evely (1849–1937) die ook met Bouwens samen-
werkte.²² Het is moeilijk precies te achterhalen
welke drukker verantwoordelijk was voor welke
afdruk, want Ensor liet zijn prenten door meer-
dere drukkers afdrukken en herdrukte daarnaast
regelmatig zijn oudere platen.²³

Net als bij zijn grote voorbeeld Rembrandt
van Rijn is een aantal van Ensors prenten ge-
drukt op bijzondere dragers. Zo zijn er drukken
op bijvoorbeeld perkament, satijn en zelfs op
gekleurd satijn (afb. 17 en 18). In de geschiedenis
van de prentkunst komen niet heel veel op textiel
gedrukte prenten voor. Er zijn voorbeelden van
etsen uit de zestiende en zeventiende eeuw ge-
drukt op zijde of linnen, al zijn veel ervan wellicht
achttiende-eeuwse afdrukken. Daarnaast waren
er enkele negentiende-eeuwse kunstenaars die
sporadisch op satijn drukten.²⁴ Vermoedelijk
heeft Ensor op textiel gedrukte prenten door de
zeldzaamheid ervan niet zelf kunnen bestuderen,



AFB. 17
Vlaamse hoeve, 1888
Ets (koper), 73 × 112 mm
Afdruk met plaattoon,
gedrukt op roze satijn
Collectie P.F.
T. 42

AFB. 18
*De muziek in de
Vlaanderenstraat te
Oostende*, 1890
Ets (koper), 116 × 75 mm
Staat II/II, gedrukt
op rood satijn
Collectie P.F.
T. 83



COLOFON

Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling *Ensors staten van verbeelding* in het Museum Plantin-Moretus, Antwerpen, van 27 september 2024 tot 19 januari 2025. De tentoonstelling is samengesteld door Izanna Mulder (gastcurator) en Willemijn Stammis (conservator Moderne Collecties Museum Plantin-Moretus).

PUBLICATIE

Concept

Izanna Mulder

Teksten

Izanna Mulder
Willemijn Stammis
Ad Stijnman
Herwig Todts

Redactie

Izanna Mulder
Willemijn Stammis

Beeldredactie

Vanessa Paumen

Eindredactie

Vanessa Paumen
Willemijn Stammis
Marianne Thys

Coördinatie

Sara Colson, Hannibal Books
Vanessa Paumen, Museum Plantin-Moretus

Vormgeving

Thomas Soete

Fotografie en druk

die Keure, Brugge

Inbinding

Brepols, Turnhout

Uitgever

Gautier Platteau

HANNIBAL

MUSEUM
PLANTIN
MORETUS



Ensor
2024 OOSTENDE
ANTWERPEN



FOTOVERANTWOORDING

Amsterdam, Rijksmuseum:

afb. 69, 74

Antwerpen, Collectie KMSKA -

Vlaamse Gemeenschap –

www.artinlanders.be –

© Hugo Maertens: afb. 43

Antwerpen, Collectie KMSKA -

Vlaamse Gemeenschap –

www.artinlanders.be –

© Dominique Provost: afb. 100

Antwerpen, Collectie Stad

Antwerpen, Museum Plantin-

Moretus: afb. 4, 5, 7, 9, 24, 26, 27,

31, 34–36, 39, 40, 44–46, 48–52,

55–60, 67, 68, 76, 82

Brugge, Musea Brugge –

www.artinlanders.be: afb. 88

Brussel, KBR – Koninklijke Biblio-

theek van België, afdeling Prenten

en Tekeningen: afb. 14

Brussel, Koninklijke Musea voor

Schone Kunsten van België, CC BY

4.0 KIK-IRPA, Brussel, G000393:

afb. 75

Collectie P.F. – foto Dirk Pauwels:

afb. 1–3, 14, 16–21, 23, 32, 37, 38,

47, 53, 61–63, 70, 71, 78, 79, 85, 86,

89, 93, 102

Chicago, Art Institute, The Stickney

Collection: afb. 80

Gent, Museum voor Schone

Kunsten – www.artinlanders.be:

afb. 15, 25, 72, 83

Gent, Museum voor Schone

Kunsten – www.artinlanders.be –

foto Cedric Verhelst, licentie publiek

domein: afb. 28–30, 54, 64,

73, 84, 97, 101

Gent, Museum voor Schone

Kunsten – www.artinlanders.be –

foto Dominique Provost, licentie

publiek domein: afb. 91, 92, 96, 103

Los Angeles, Los Angeles County

Museum of Art, Gift of Thomas

and Lore Firman: afb. 104, 105

Los Angeles, The J. Paul Getty

Museum: afb. 94

New York, The Metropolitan

Museum of Art: afb. 81

New York, The Metropolitan

Museum of Art, Gift of M. Knoedler

& Co., 1918: afb. 90

Oostende, Mu.ZEE, © Photo Antony

Oostende: afb. 66

Oostende, Mu.ZEE – bibliotheek –

Stad Oostende: afb. 42

Oostende, Mu.ZEE – Fonds Xavier

Tricot: afb. 12, 65

Oostende, Mu.ZEE –

www.artinlanders.be – foto Cedric

Verhelst, licentie publiek domein:

afb. 11, 13, 41

Oostende, privécollectie:

afb. 6, 8, 10, 22, 33, 87, 98, 99

Wenen, The ALBERTINA Museum,

afb. 77, 95

Coverbeeld:

James Ensor,
De hoofdzonden beheerst door de dood (detail), 1904
Ets (koper), 84 × 134 mm
Handgekleurd met
transparante waterverf
Museum Plantin-
Moretus, Antwerpen,
inv. PK.MP.04975

Backcoverbeeld:

James Ensor,
De dood achtervolgt de mensenkudde (detail), 1896
Ets (koper), 235 × 175 mm
Staat II/III, handgekleurd
met transparante waterverf
Privécollectie
T. 104