

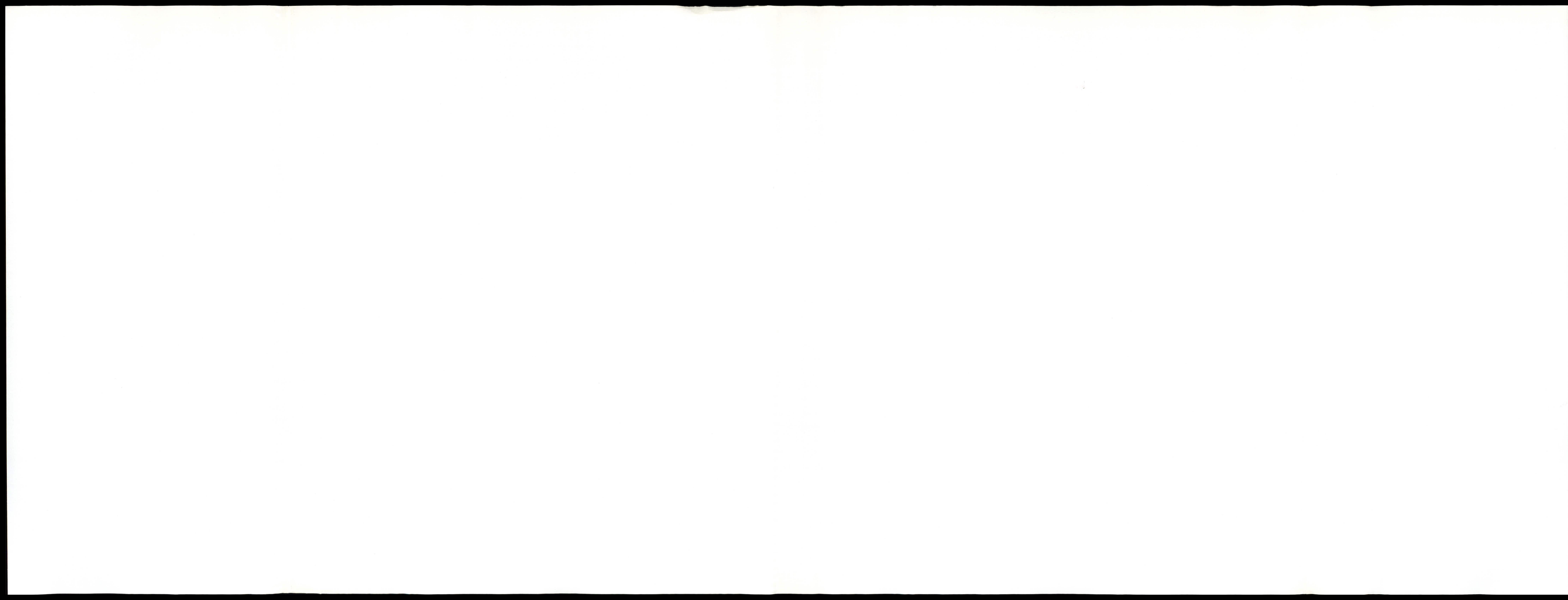
JAMES ENSOR 1860-1949

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

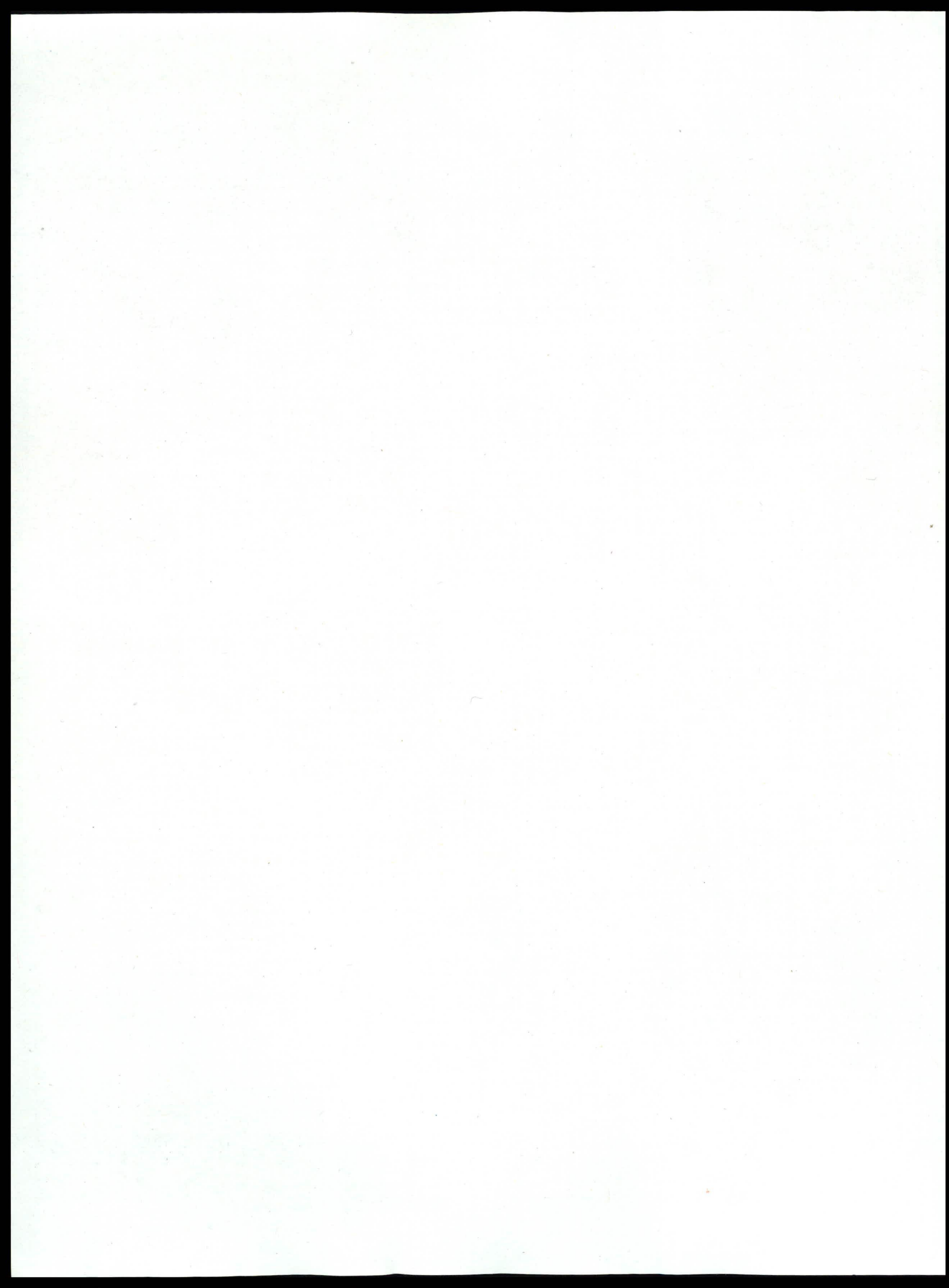
1860-1949

JAMES ENSOR

SCHILDERIJEN, TEKENINGEN EN GRAFIEK,
EEN SELECTIE UIT BELGISCH EN NEDERLANDS BEZIT



10811
81111



AFBEELDING OMSLAG

DE OUDE DAME MET MASKERS,

1889

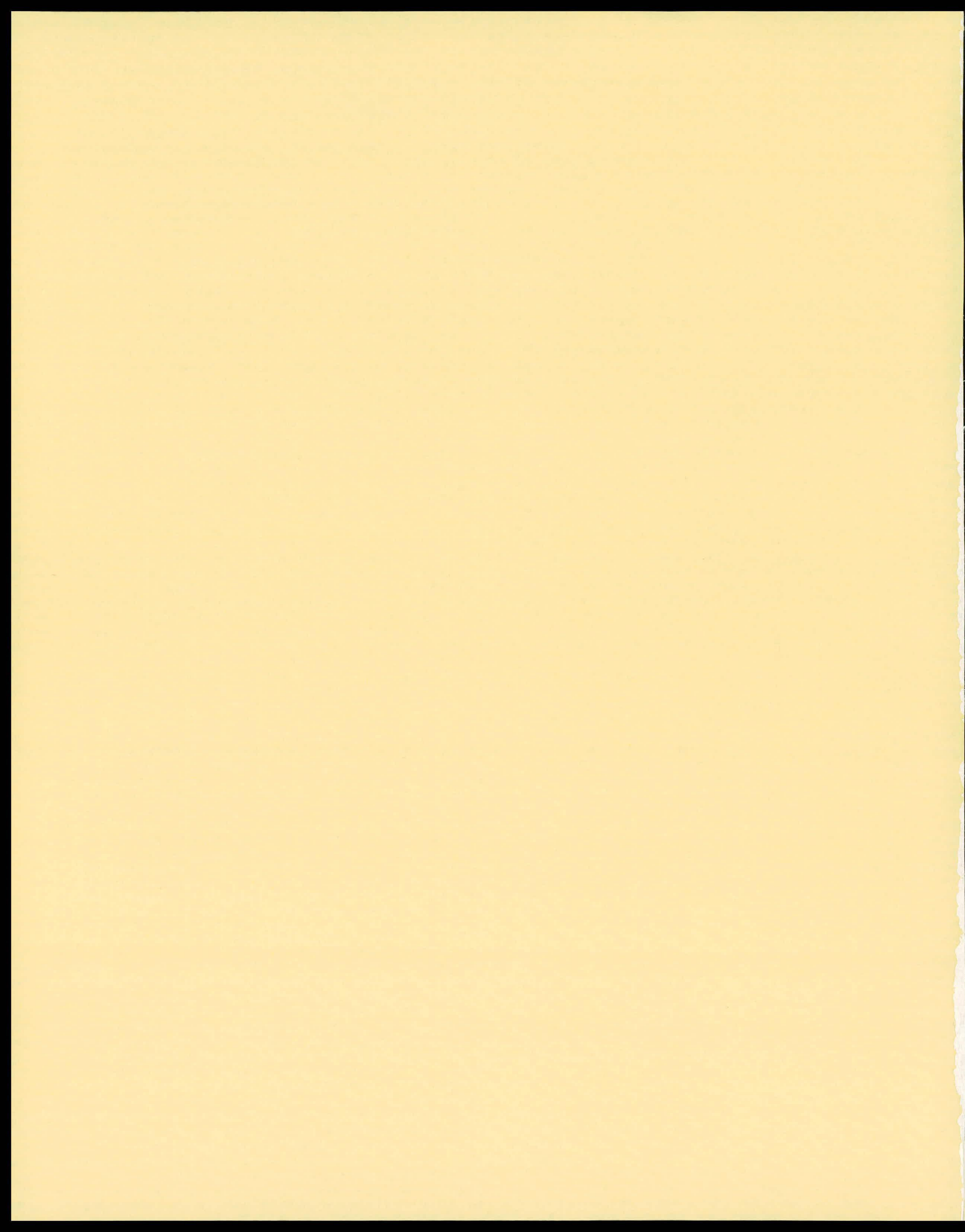
olieverf op doek, 54 x 47,5 cm

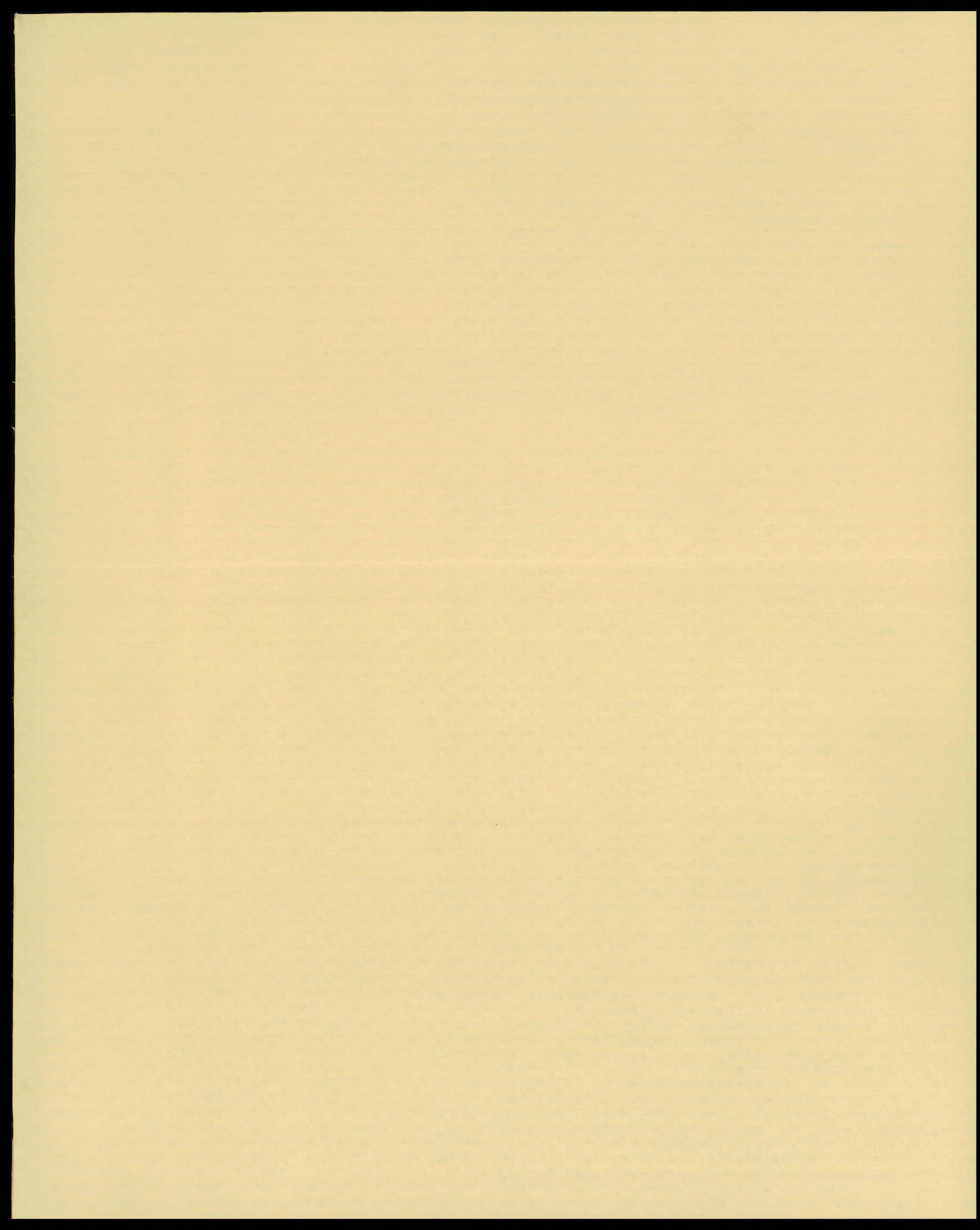
Museum voor Schone Kunsten,

Gent

JAMES ENSOR 1860-1949

Schilderijen, tekeningen en grafiek,
een selectie uit Belgisch en Nederlands bezit





1860-1949

JAMES ENSOR

SCHILDERIJEN, TEKENINGEN EN GRAFIEK,
EEN SELECTIE UIT BELGISCH EN NEDERLANDS BEZIT

Robert Hoozee
Lydia M.A. Schoonbaert
Herwig Todts

Centraal Museum Utrecht
1993

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

All rights reserved. Nothing in this publication can be copied, stored in an automated database, or published in any manner or form, be it electronic, mechanical, by photocopying, recordings or in any other way, without prior written permission from the publisher.

ISBN 90-73285-20-8

INHOUD

Voorwoord	7
James Ensor Van realisme naar maskeruniversum Lydia M.A. Schoonbaert	9
James Ensor Tekeningen en etsen Robert Hoozee	27
Catalogus Herwig Todts	50
Schilderijen	51
Tekeningen	105
Grafiek	165
Biografie	199
Fotoverantwoording	205

VOORWOORD

De Belgische kunstenaar James Ensor (1860-1949) geniet in Nederland nog niet de bekendheid die hij verdient; dit in tegenstelling tot Frankrijk, Duitsland, Engeland, Amerika en zijn geboorteland. Dat is onder andere een gevolg van het feit dat Ensors werk slechts minimaal is vertegenwoordigd in Nederlandse verzamelingen en ook slechts beperkt te zien is geweest op exposities in ons land.

Door de verschillende schilderstijlen waarin James Ensor werkte is hij moeilijk onder te brengen bij een bepaalde kunsthistorische stroming. Ensor is geen trendvolger, maar juist een trendsetter. Vanwege zijn fantastische en satirische visie op de wereld en de mensheid is hij regelmatig in verband gebracht met Bruegel en Bosch. Ook wordt Ensor beschouwd als voorloper van het expressionisme en surrealisme. Zijn invloed op de kunst van rond de eeuwwisseling en het begin van deze eeuw is zeer groot geweest. Niet zonder reden besteedde Klee in diens dagboek aandacht aan Ensor. Niet zonder reden ook kreeg Ensor in zijn huis te Oostende bezoek van een grootmeester als Kandinsky.

De presentatie van werk van James Ensor past in de goede traditie van exposities van Vlaamse kunst in het Centraal Museum. De band tussen Utrecht en het zuiden wordt bij deze tentoonstelling extra geaccentueerd door het feit dat de geselecteerde werken uitsluitend afkomstig zijn uit Belgische en Nederlandse openbare en privé-collecties. Die verzamelingen, in het bijzonder die in België, bieden alle garanties voor een goede en verantwoorde Ensor-expositie. In dit verband wil ik mijn zeer oprechte dank en grote erkentelijkheid uitspreken jegens alle bruikleengevers die op genereuze wijze hun uiterst

kostbare werken hebben willen afstaan voor deze tentoonstelling. Dat in Utrecht enkele stukken te zien zijn, die nooit eerder werden geëxposeerd, stemt uiteraard tot grote vreugde en verhoogt vanzelfsprekend de betekenis van deze tentoonstelling.

Bijzondere dank gaat uit naar mevrouw dr. Lydia M.A. Schoonbaert, hoofdconservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. Niet alleen door middel van een groot aantal belangrijke bruiklenen, maar ook door haar aandeel in deze catalogus heeft zij een fantastische bijdrage geleverd aan het welslagen van dit project. Tevens dank ik van ganser harte Herwig Todts, assistent departement moderne kunst van het Antwerpse museum. Zonder zijn deskundige medewerking en enthousiasme had de catalogus niet de importantie gekregen die deze nu heeft. Deskundige hulp ontvingen we verder van Robert Hoozee, conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Gent en tevens medewerker aan de catalogus; Norbert Hostyn, conservator van het Stedelijk Museum te Oostende; wijlen Frans Aerts te Oostende; Xavier Tricot te Oostende; Ronny van de Velde te Antwerpen en Sabine Bown-Taevernier te Gent.

Het realiseren van een Ensor-tentoonstelling is, gezien het uiterst waardevolle karakter van het werk, geen sinecure. Voor hun inzet om alles binnen goede banen te leiden en tot een goed einde te brengen, ben ik de heer L. Ceyssens, Ambassadeur van België in Nederland, de heer C. Verdonck, Ambassaderaad van de Belgische Ambassade en Willy Juwet, directeur-generaal bij de administratie Kunst van het departement WVC van de Vlaamse Gemeenschap, zeer erkentelijk.

Voor de feitelijke realisatie van tentoonstelling en catalogus in het Centraal

SJAREL EX

Museum tekenden Jos de Meyere, conservator beeldende kunst, Hans Schopping, directie-assistent, Suzanna de Sitter, hoofd bureau presentatie en Lydia van Oosten, project-coördinator.

Voor zover bekend exposeerde Ensor bijna honderd jaar geleden, in 1895, voor het eerst in Nederland. Dat gebeurde op de "Internationale Invitatie-Tentoonstelling", die was georganiseerd door de Haagsche Kunstkring en gehouden werd in de Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag. In datzelfde jaar maakte Ensor een reis door Nederland. "Verrukkelijk land", schreef hij in 1906 over die uitstap, "waar bevallige boerinnetjes dansten bij mijn fluitspel". Hoe verdienstelijk de muzikale kwaliteiten van Ensor geweest mogen zijn, ze wegen op generlei wijze op tegen de superieure kracht van zijn beeldende kunst. Hopelijk zullen vele Nederlanders, al dan niet "bevallige boerinnetjes", dat ontdekken.

Sjarel Ex,
directeur Centraal Museum Utrecht

JAMES ENSOR

VAN REALISME NAAR MASKERUNIVERSUM

In Europa hebben de kunststromingen elkaar nooit zo snel opgevolgd als na 1848, het jaar waarin in Frankrijk het realisme ontstond als reactie op de officiële schoonheidsleer, gehuldigd door de traditionalisten en de academisten. Op dat moment was Ensor nog niet geboren.

Het impressionisme bevond zich in Frankrijk op zijn hoogtepunt toen Ensor in 1879 zijn carrière begon. Hij behoorde tot dezelfde generatie als Van Gogh, Gauguin en Munch, maar leefde eenzaam en weg van de grote Europese kunstcentra in Oostende. Vandaar dat hij pas laat ontdekt werd als pionier van de moderne kunst in Europa, naast het veel eerder beroemd geworden trio.

James Sidney Ensor werd op 13 april 1860 te Oostende geboren als zoon van een in Brussel ter wereld gekomen Britse vader, James Frederic Ensor (1833-1887) en een Oostendse moeder, Maria Catharina Lodewijka Haegheman (1835-1915). Zij baatte een souvenirwinkel uit in de Langestraat 44 (nu 20).

In 1875, wellicht na het faillissement van de zaak, ingeschreven op naam van Ensors vader [1], verhuisde het gezin naar het hoekhuis van de Van Iseghemlaan en de Vlaanderenstraat waar eveneens een souvenirwinkel werd uitgebaat door Ensors moeder. Iets verderop in de Vlaanderenstraat hield Leopold Haegheman, oom van moederszijde, een gelijkaardige winkel. Ensor zou in 1917, twee jaar na de dood van zijn moeder, dit van zijn oom geërfd pand, het huidige Ensorhuis, betrekken. Al deze woningen lagen in de onmiddellijke nabijheid van de zee. Het huis op de hoek van de Vlaanderenstraat en de Van Iseghemlaan had een zolderkamer op de vierde verdieping met uitzicht op zee en op de daken van Oostende. In dat atelier ontstonden tussen

1879 en 1900 de meesterwerken die nu de wereld verbazen.

In het ouderlijk huis groeide Ensor op omringd door vrouwen: grootmoeder Maria Antonia Haegheman-Hauwaert, de ongehuwde tante Marie-Louise Haegheman, Mariette, de één jaar jongere zus van Ensor, zijn moeder en de keukenmeid die het kind bizarre verhalen en sprookjes vertelde. Vader Ensor, een exentrieke intellectueel die zich niet kon aanpassen in het kleinburgerlijke Oostende en geen werk vond, raakte uiteindelijk aan de drank.

In de lange wintermaanden, als de verveling toesloeg in een badstad zonder gasten en zonder vermaak, hoorde Ensor de dagelijkse twisten in het gezin.

Waarschijnlijk betroffen ze voor een deel het doelloos en nonconformistisch leven van de vader die normaal kostwinner moest zijn, en misschien ook de toekomst van de zoon die liever tekende dan zich aan zijn studie te wijden in het Onze-Lieve-Vrouwecollege te Oostende.

De triestige, gespannen verhouding tussen zijn ouders heeft zeker een stempel gedrukt op de overgevoelige, eenzellige knaap die zich ook later nooit aanvaard zou voelen. Gehuld in een zwarte jas dwaalde hij als "Pietje de dood" door Oostende.

Sommige bronnen vermelden dat de artistiek begaafde vader zijn zoon schilderen liet volgen bij twee locale aquarellisten: Eduard Dubar en Michel van Kuyck. Andere bronnen schrijven dit initiatief, in 1873 genomen, toe aan de dominante moeder. Ensor zal later, wellicht omwille van zijn vader op wie hij fysiek sterk leek, zijn Britse afkomst beklemtonen, ondermeer in zijn brieven aan de jurist en letterkundige Pol de Mont, die van 1905 tot 1919 hoofdconserva-

LYDIA M.A. SCHOONBAERT

JAMES ENSOR

1860-1949

tor was van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen [2].

Ook onderstreepte Ensor zijn vele affiniteiten met Engelse kunstenaars zoals Turner, Constable, Hogarth, Rowlandson, Gainsbourough: "ma vision, ma manière et mes qualités de peintre me rapprochent de ces maitres" (mijn visie, mijn wijze en mijn kwaliteit als schilder vertonen gelijkenis met deze meesters).

In 1876 volgde Ensor tekenlessen naar antiek en levend model aan de Academie voor Schone Kunsten te Oostende. Tussen 1877 en 1880 poogde hij zich te bekwamen aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Brussel, waar hij een kamer huurde in de Sint-Jansstraat 12.

Het verblijf te Brussel betekende veel voor Ensor. Allereerst door de kennismaking met een aantal kunstenaars zoals Fernand Khnopff, Willy Finch, Dario de Regoyas en Willem Vogels en met critici zoals Théo Hannon en Eugène Demolder, die de eerste monografie over Ensor zou



1 James Ensor, Ernest Rousseau, Willy Finch, Mariette Rousseau-Hannon, Mitche Ensor en de chemicus Antonio Roiti tijdens een bezoek aan Brugge, 1888



2 James Ensor en Mariette Rousseau-Hannon

publiceren in 1892 (afbeelding 1).

Van grote betekenis was ook de ontmoeting met professor Ernest Rousseau sr. van de Vrije Universiteit Brussel en zijn echtgenote de botanicus Mariette Rousseau-Hannon, zus van de criticus (afbeelding 2).

De gesprekken over politieke, sociale, artistieke en wetenschappelijke problemen, die gevoerd werden in het vrijzinnige, intellectuele en kunstminnende milieu, ervaaarde Ensor als een verrijking van zijn schrandere geest, wat hij in zijn kleinburgerlijke thuis miste. Anderzijds scherpte deze omgeving



zijn latente agressie tegen de maatschappij aan en vond hij er een nieuw probleem in de persoon van de jonge vrouw van de rector van de Brusselse universiteit. Hij heeft

Mariette Rousseau herhaaldelijk in schilderijen voorgesteld, zijn gevoelens voor haar nauwelijks verhullend.

Tenslotte was Ensor in 1883 stichtend lid van de avant-gardegroep Les XX waar hij ook de Nederlandse kunstenaar Jan Toorop leerde kennen. Met de Vingtisten, zoals de leden van Les XX werden genoemd, zou hij herhaaldelijk exposeren en ook in botsing komen.

Na zijn studie aan de academie zou Ensor het milieu van de Rousseau's blijven frequenteren (afbeelding 3). Hij werd de niet te miskennen leidende figuur van de groep Vingtisten, hoewel de critici hem niet als dusdanig wilden erkennen. Later zou blijken dat Ensor in die jaren meesterwerken schiep op het prikkelend ritme van zijn agressie tegen de kritiek: hij wilde bewijzen wat hij kon.

3 James Ensor en Ernest Rousseau jr. spelen "de keisnijding", 1892

VAN REALISME

NAAR MASKERUNIVERSUM



4 Mijn dode vader, 1887
papier, 17 x 22,5 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

JAMES ENSOR

1860-1949

5 Mijn dode moeder, 1915
paneel, 18,5 x 24,5 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Zijn gehele leven is Ensor in het ouderlijk huis te Oostende blijven wonen, hoewel hij in brieven bij herhaling klaagde dat hij niet kon werken omdat hij moest inspringen in de souvenirwinkel, of zieke familieleden moest helpen verzorgen. In 1887 stierf zijn vader, in 1915 zijn moeder. Er is een merkwaardig verschil in de voorstelling van “Mijn dode vader” (afbeelding 4) en “Mijn dode moeder”. Niettegenstaande het negatieve beeld dat Ensor Gotthard Jedlicka meegaf bij zijn bezoek in 1933 [3] blijkt uit de tekening “Mijn dode vader” (1887) piëteit en genegenheid voor de man die Ensors artistieke gave en wellicht ook diens isolement begreep omdat hij zelf het gevoel kende van niet aanvaard te worden door de maatschappij en daaraan ten onder ging. Uit het schilderij “Mijn dode moeder”, waar de vrouw opge-

baard ligt achter een in het oog springend stilleven met medicijnflessen, maar vooral uit een tekening van de dode moeder met Goyesk accent (afbeelding 5), blijkt Ensor een andere relatie te hebben gehad met zijn moeder die hem domineerde, zijn kunstenaarschap negeerde en die, net zoals haar dochter Mariette vond dat hij verkoopbare dingen moest schilderen. In 1892 huwde Mariette Ensor een Chinese handelaar, Taen Hee Tsen, die haar een tijd later te Berlijn verliet, nog voordat het dochttertje Mariette Alexandrine Jeanne geboren werd, op 26 maart 1893. Zus en dochter kwamen terug naar Oostende en vestigden zich in het ouderlijk huis.

INSPIRATIEBRONNEN

Ensor had zoals elke kunstenaar inspiratiebronnen van waaruit hij vertrok om kunstwerken tot stand te brengen. In de geest van de Vlaamse realistische traditie liet hij zich inspireren door de wereld waarin hij leefde, door publikaties die hij las en bekeek, en vooral door zijn eigen vruchtbare verbeelding.

DE WERELD WAARIN HIJ LEEFDE

Zoals de realisten en de impressionisten liet Ensor zich inspireren door wat hij waarnam in zijn onmiddellijke omgeving: het rurale en urbane landschap, de dingen die hij buiten en in het interieur of de keuken thuis zag, de familieleden en de vrienden-kunstenaars met wie hij omging.

Vele schetsen tonen gezichten op een duin, een haven, het strand, op de pannendaken van Oostende, de straten van Brussel en Oostende. Ze getuigen van een aandachtige waarneming van bootjes en schepen; van een lantaarnpaal en een stelling langs de straat; van een tafelpoot en een gordijnroede; van groenten, vis- en schaaldieren in de keuken.

Later bleken sommige voorwerpen uit de winkel zeer inspirerend te zijn geweest, ondermeer het Chinees porselein met geheimzinnige voorstellingen en de karnavalsmaskers.

De eerstgenoemde objecten zijn terug te vinden in de realistische salonschilderijen en landschappen; de draken en geheimzinnige wezens in de irreële taferelen; de karnavalsmaskers in de maskerschilderijen.

Maar vooral de mens interesseerde Ensor. Hij portretteerde volksmensen en visers; met name zijn familieleden en vrienden waren dankbare modellen.

DE PUBLIKATIES DIE HIJ LAS EN BEKEEK

Het is bekend dat de honkvaste Ensor, op uitzondering van een reis naar Londen (1892), twee reizen naar Nederland en twee of drie reizen naar Parijs haast nooit het land verliet.

Wel zal hij in zijn studietijd het Koninklijk Museum te Brussel bezocht hebben en zag hij vanaf 1884 op de tentoonstellingen van de Vingtisten een aantal Franse impressionisten en post-impressionisten zoals Monet (1886), Seurat (1887), Sisley (1890 en '91), Gauguin (1889 en '91) en Van Gogh (1891) en ook etsen van Whistler.

Een aantal kopieën, die nu deel uitmaken van de verzameling van het Koninklijk Museum te Antwerpen, hield Ensor angstvallig verborgen tot aan zijn dood. Op een deel ervan heeft Ensor zelf aangeduid naar welke kunstenaar hij kopieerde, andere werden geïdentificeerd door Marcel de Maeyer (1951). Daar startte in 1968 mijn onderzoek naar de bronnen die Ensor had gebruikt. De kopieën bleken getekend te zijn naar lineaire transposities van schilderijen en naar etsen en tekeningen gereproduceerd in boeken, catalogi van Parijse salons en in tijdschriften zoals *Gazette des Beaux-Arts*, *L'Art*, *The Studio* en *Le Journal Amusant* [4].

In 1977 bewees ik het belang van de kopieën van Ensor in een tentoonstelling in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, waar de kopieën samen met de bronnen werden geëxposeerd en waar verwezen werd naar typisch Ensoriaanse tekeningen, etsen en schilderijen waarvan de compositie teruggaat op een kunstwerk van een andere meester [5].

Libby Tannenbaum [6] vroeg voor het eerst aandacht voor de frappante gelijkenis tussen "Le Pisseur" (1887) van Ensor en de

VAN REALISME

NAAR MASKERUNIVERSUM

JAMES ENSOR

1860-1949

gelijknamige tekening van Jacques Callot, gereproduceerd in een monografie van Marius Vachou en uitgegeven in 1886.

Bij nader onderzoek bleek Ensor voor meerdere kunstwerken dit herscheppingsproces te hebben toegepast, maar door het typisch Ensoriaans karakter verdween de verwijzing naar de inspirerende prent of viel nauwelijks meer op. Zo is van de "Calvarie" uit 1896 het volledige compositieschema van "De drie kruisen" van Rembrandt overgenomen; voor de tekening en de ets "Christus bedaart de storm" (1886 en 1891) de compositie van "Odysseus die Polyphemus bespot" van Turner, naar een illustratie uit het boek *La Peinture Anglaise* van Ernest Chesneau (1882) (afbeelding 6). "Lady Godiva" toont het volledige compositieschema van "De bode van Keizer Sviatopolk" met uitzondering van de bode die vervangen is door een naakte vrouw. Ensor kan de illustratie gezien

hebben in *L'Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, een soort stripverhaal van Gustave Doré, gepubliceerd in 1854 en bij herhaling opnieuw uitgegeven tot in 1974. "La Cour des Miracles", een illustratie van Doré in het bekende boek *Notre-Dame de Paris* van Victor Hugo (1882) is verrassend verwant aan het compositieschema van "De intocht van Christus te Brussel" (1888), het duidelijkst te zien bij de tekening "Salut Jésus roi des Juifs". Rechts zijn de huizen zichtbaar, links op de achtergrond een gebouw met breed balkon. De menigte komt in twee stromen langs dit gebouw. Rond de 'held' op een ton vormt zich een kring. Rechts onderaan op een schuinoplopend muurtje kijken mensen toe; bij Doré lopen de figuren op de rug gezien door op het voorplan terwijl bij Ensor de stoet doorstapt.

Het gaat telkens om een volledig nieuwe



6 Odysseus die Polyphemus bespot. Kopie naar Turner (1883-1885)
papier, 22,5 x 17 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

schepping getekend vanuit Ensors geest en fantasie. Hij schiep met het bestaande materiaal een nieuwe wereld zoals de dichter met bestaande woorden poëzie schept.

Samengevat had Ensor het meest interesse voor kunstenaars die het lichtprobleem vanuit een subjectieve betrokkenheid behandelden zoals Rembrandt en Turner, voor kunstenaars met wie hij zijn zin voor het sarcastische en het karikaturale deelden zoals Callot, Daumier, Doré, Grévin en Rowlandson, Hogarth, Gainsborough.

Ensor heeft niet alleen publikaties "bekeken" maar ook veel gelezen. In de fin de siècle-literatuur vond hij een aantal motieven voor zijn kunst: Pierrot, de dood, de massa, duivels en demonen, Christus, het typische vocabulaire van de symbolisten. Ensor schreef aan André de Ridder dat hij Goethe, Cervantès, Dante, Hugo en nog anderen had gelezen. Hij had vooral genoten van Balzacs *Le visionnaire glorieux* die door zijn vader werd bewonderd en die hij reeds als kind las. Hij heeft ook *Histoires Extra-ordinaires* van Edgar Allen Poe gelezen, verleid door de titel [7]. Steven Charles Mc Gough is uitvoerig ingegaan op de lectuur van Ensor [8] en de symbolistische motieven. Théon Hannon beschreef in *Pierrot macabre* de triestige clown die gedood wordt omwille van Colombine maar verrijst als ze hem een kus geeft.

Het opkomend socialisme, waardoor mensen op straat in stoeten voor algemeen kiesrecht betoogden, had aandacht voor de massa die door Emile Zola werd beschreven in *Germinal* (1885).

Onnatuurlijke situaties met duivels en demonen kon Ensor veelvuldig vinden in de verhalen van Edgar Poe waardoor ook Redon zich liet inspireren.

Of Ensor *La vie de Jésus* van Ernest

Renan (1823-1892) heeft gelezen weten we niet, maar het veel ophef veroorzakende boek werd zeker besproken in de salons te Brussel. Christus wordt er op een positieve manier benaderd, als een soort sociaal-anarchist. Sommige auteurs vermelden met nadruk dat Ensor niet akkoord ging met deze visie.

DE EIGEN FANTASIE

Al de besproken inspiratiebronnen zouden van Ensor niet de grote kunstenaar hebben gemaakt, diegene "die een heel nieuw universum schiep", zonder zijn eigen gistende fantasie waaruit apocalyptische visioenen ontstonden.

Het lijkt of de fantasie van Ensor groeide op het ritme van zijn agressie. Ze werd gevoed door het angstvallig gevoel van niet aanvaard te zijn door de huisgenoten, de critici, de tijdgenoten-kunstenaars. Susan Canning onderzocht de gegrondheid van deze angst en kwam tot het besluit dat die niet altijd steunde op de werkelijkheid [9].

De agressie werd ook gevoed door zijn angst voor vrouwen. Ensor bleef bij zijn dominante moeder wonen tot zij in 1915 stierf. Hij voelde zich aangetrokken tot en was beangstigd door de drie vrouwen wier trekken terug zijn te vinden in de demonen op de tekening "Demonen die mij kwellen" (1888): de door haar huwelijk onbereikbare geliefde Mariette Rousseau-Hannon; Augusta Boogaerts, de "Sirene", waarmee Ensor bevriend bleef tot aan zijn dood, maar waarmee hij nooit huwde en vermoedelijk als derde Blanche d'Hertoghe, een vurige bewonderaarster.

VAN REALISME

NAAR MASKERUNIVERSUM

DE EVOLUTIE VAN HET OEUVRE

DE REALISTISCH-IMPRESSIONISTISCHE PERIODE: VAN 1876 TOT 1885

Prelude waren de zogenaamde "Cartons roses": marines, duinlandschappen en polderzichten in 1876 geschilderd op traditionele wijze – soms naar ansichtkaarten – maar met een gevoeligheid voor sfeer en ruimtelijkheid. Ze zijn klein van afmeting.

JAMES ENSOR

1860-1949

In de jaren dat Ensor aan de academie te Brussel studeerde ontstond een aantal typische academiewerken zoals bijbelse tafelen, een studie naar het leven van een neger (1879), die later bijgewerkt werd tot "Maskers die een neger-goochelaar aankijken", zonder de datum te veranderen, en enkele portretten zoals "Het meisje met de wipneus" (1879), gedurfd frontaal, en zelfportretten die gedurende Ensors hele carrière veelvuldig zullen terugkeren in zijn oeuvre. Ze zijn vrij geschilderd, iets dat zeker niet de gewoonte was aan de academie in die dagen.

Vanaf 1880 nam het werk van Ensor een hoge vlucht. In de reeks portretten valt "De jongen met de lamp" (1880) op door de brede krachtige toetsen waarmee de knaap in donkere kleur wordt geconstrueerd tegen een effen heldere achtergrond. Ensor toonde vaker zijn interesse voor de vissers van Oostende zoals bij "De veerman" (1883) die preludeert op de krachtige boeren van Permeke. Maar ook hun sociale ellende schilderde Ensor in "De dronkaards" (1883), mensen die hun armoede en onmacht alleen maar kunnen verdrinken in alcohol, waardoor "De melancholische visvrouwen" (1892) nog armer achterblijven. Toch was Ensor geen sociaal realist die aanklaagde. Hij noteerde wat hij zag, zonder een standpunt in te nemen.

De jaren '80 waren ook vruchtbaar voor een aantal stillevens met een rijkdom aan tastbaarheid, stofdifferentiatie, "dingrealiteit". Het licht als belichtingsfactor schept modelé, de kleuren zijn vol en de contouren verzacht door een brede toets. Groenten, fruit en gevogelte zijn achteloos op tafel neergelegd; elders rust een glibberige rog op een bedje stro naast een tenen mand en een koperen ketel; oesters en porselein liggen op een wit tafellaken; chinoiserie uit de souvenirwinkel wordt uitgestald op een gedrapeerd wollen tafelkleed. In een brief van 30 september 1928 aan André de Ridder schreef Ensor dat hij het "Stilleven met eend" (1880) in drie keer geschilderd had, maar dat een ander stilleven van dezelfde afmetingen gedurende drie jaar op de schildersezel bleef staan en hij er haast dagelijks enkele tonaliteiten aan toevoegde [10].

A.M. Hammacher heeft de invloed van de "donkere" stillevens van Ensor aangetoond bij de stillevens met dode en geplukte hanen van Floris Verster. Hij studeerde een tijdlang (1879-80) aan dezelfde academie te Brussel en werd in 1891 uitgenodigd om met de Vingtisten te exposeren [11].

Ook de weelderige stillevens van Rik Wouters zijn door Ensor beïnvloed.

Dezelfde kenmerken van de stillevens, de rijke stoffelijkheid, de densiteit, het lichtspel, de stevige toets, zijn terug te vinden in de zogenaamde salonschilderijen: "Namiddag te Oostende" (1881) (afbeelding 7), "Het burgersalon" (1881), "De vrouw met blauwe halsdoek" (1881), "De sombere dame" (1881); "De dame in nood" (1882) en "Russische muziek" (1882).

Meestal figureerden de familieleden en bij voorkeur Ensors zus en moeder in de salons van het ouderlijke huis. Het is het typisch negentiende-eeuwse kleinburgerlijke



7 Namiddag te Oostende, 1881
doek, 108 x 133 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

salon met drukke tafel- en stoelbekleding, met de stereotiepe schouwgarneet voor de spiegel, en met licht dat spaarzaam binnenvalt en diepe schaduwen schept doordat zware overgordijnen een groot gedeelte van de hoge ramen bedekken. Licht en schaduw creëren een sfeer van geheimzinnigheid, doorweven met een onuitgesproken angst en vervreemding, dit in tegenstelling tot het objectiverende licht van de Franse impressionisten.

“De Oostereetster” (1882) (afbeelding 8) was het eerste werk waarin het palet verhelderde. Deze zachte vorm van modernisme gaf aanleiding tot het weigeren van het schilderij voor het Salon van 1882 te Antwerpen en voor het Salon van L'Essor in 1883 te Brussel. In 1884 werd zelfs de hele inzending van Ensor geweigerd voor het Salon te Brussel.

A.M. Hammacher wees ook hier op de duidelijke relatie tussen de salonschilderijen van Ensor en gelijkaardige werken van Jan

Toorop die eveneens lid was van Les XX. Een uitstekend voorbeeld is de “Slappende vrouw met kind”.

In een meer recente studie duidt Joachim Heusinger von Waldegg [12] de invloed van Ensors salonschilderijen aan op sommige werken van Manfred Bluth (°1926) zoals “Nervöse Dame in einem bürgerlichen Salon” (1965) die Ensors “De sombere dame”, een donker vrouwensilhouet afstekend tegen een helder raam, onmiddellijk voor de geest roept.

In 1880 schilderde Ensor een aantal marines met de typische blauwen die voor het eerst gebruikt werden bij “De badkoets” (1879). De zee is grijs, kalm of onstuimig; de lucht is ijl of het wolkendeek met grijs-blauw-groenen hangt laag; het wateroppervlak schittert bij zonnige dagen of is vuilgrauw bij regenachtig weer. Het zijn de beelden van het impressionisme, vluchtig en met subtiele kleuren zoals het rose, zachtblauw, geel en wit-grijs bij “Na de storm” (1880).



VAN REALISME

NAAR MASKERUNIVERSUM

8 De oostereetster, 1882
doek, 207 x 150 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Net zoals Claude Monet "De kathedraal te Rouen" op verschillende momenten van de dag suggestief opriep met losse kleurtoetsen, schilderde Ensor met dikke verfpâte en brede toets "De Vlaanderenstraat in de regen" (1880), in de sneeuw, in de mist en in de zon. Het zijn gezichten in vogelperspectief, gezien vanuit het zoldervenster. Ensor gaat niet zover dat het licht vormopvretend is zoals bij de schilderijen van Monet. Ook het panoramisch schilderij "Daken van Oostende" (1884) met driekwart luchtpartij in gele oker, is geschilderd vanuit het mansarderaam vanwege de belangstelling voor het door de mist vervuilde licht en voor de tegenstelling tussen fluïde lucht en compacte, herkenbare huizenmassa. Dat is eveneens het geval bij "Het stadhuis van Brussel" (1885).

VAN REALISTISCH NAAR SYMBOLISCH LICHT: 1885-1887

In 1885 kon Ensor reeds terugblikken op een aantal meesterwerken, gegroeid uit begaafdheid en creatieve kracht. Het hinderde hem danig dat sommige van zijn werken belachelijk werden gemaakt en dat andere schilders door de kritiek beter werden beoordeeld. Het hinderde hem nog meer dat zijn werken voor tentoonstellingen werden geweigerd en dat critici de dik opgelegde verfpâte waaruit de vormen groeiden, niet goedkeurden of, nog erger, vonden dat hij onhandig was in de tekening terwijl hij precies wilde uitgaan van de kleur en niet van de lijn.

Ensor die in 1883 een zelfbewust portret had geschilderd "Ensor met de bebloemde hoed" (1883 en later bijgewerkt) en in 1884 een nog indringender "Zelfportret" had getekend, beseftte dat de critici vooral zijn

invloed op een aantal moderne kunstenaars vreesden en zijn leidende rol bij de Vingtisten niet duldden.

Zijn schilderproduktie verminderde in 1885 ten voordele van een aantal tekeningen op groot formaat. Ze behandelen allemaal hetzelfde thema: Christus. Op de tentoonstelling van 1887 van de Vingtisten, waar Seurats "Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte" was te zien, exposeerde Ensor de reeks tekeningen nog als "Visioenen". Het publiek revolteerde. Later gaf hij de definitieve titel: "Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière". Die dubbele titels voor bijbelse taferelen werden herhaaldelijk gebruikt door Turner en precies voor werken die Ensor hebben beïnvloed [13]. Turner was er absoluut niet van overtuigd dat een bepaalde kleur dezelfde impact heeft op alle mensen zoals in Goethe's *Zum Farbenlehre* (1810) wordt uitgelegd [14].

De psychologische spanning en de zelfbetrokkenheid die reeds aanwezig waren in de salonschilderijen, het warrige karakter van elk visioen, worden hier versterkt door het Rembrandteske clair-obscur en door de techniek van open arcering waarvoor Marcel de Maeyer het woord "lichtweven" [15] gebruikte voor de doorlichte delen.

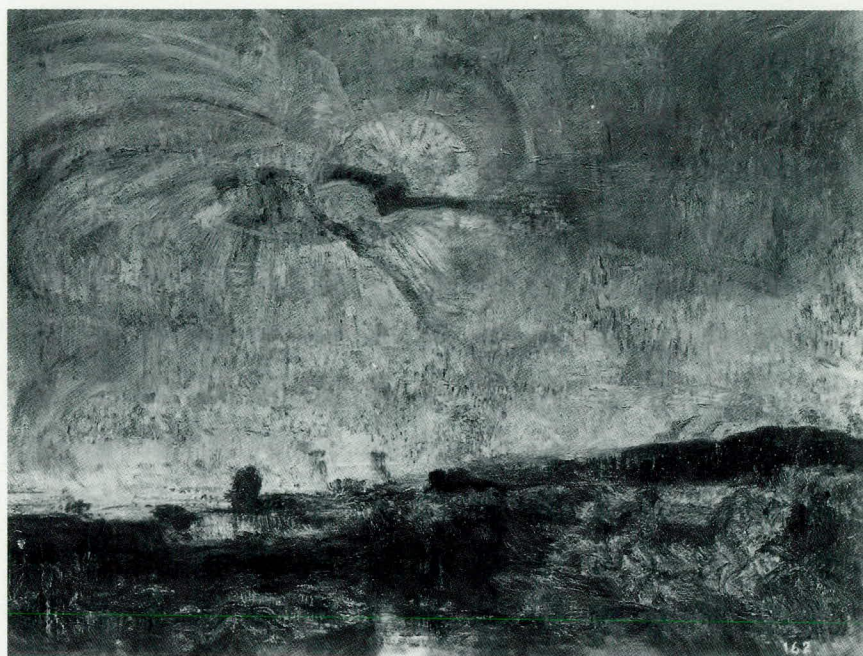
In deze reeks vereenzelvigde Ensor zich voor het eerst met Christus. Octave Maus, de secretaris van Les XX, zou Seurat "de messias van de kunst" noemen. Maar Christus-Ensor was de messias van de moderne kunst. Hij voelde zich vernederd en bespot, maar zou verrijzen en een leidende rol spelen als pionier van de moderne kunst in België. Daarom hangt hij, in de ets met beter herkenbare gelaatstreken dan in de tekening, aan het kruis dat door duivels belaagd wordt (1886) en bekeek hij in een eerder werk, als enige realistisch getekende toeschouwer, "Christus aan het volk getoond" (1885) ter-

wijl niemand uit de grote menigte hem aandacht gunde. Het innerlijk beledigd worden door de negering van de anderen heeft Ensor uitgebeeld in dit groots en ironisch visioen van de menselijke mislukking. In 1886 bij "De Calvarieberg" gaat hij een stap verder: zijn naam staat op het plaatje boven het hoofd van de gekruisigde, terwijl aan de lans van de honderdman een vaantje wappert met de naam van de criticus Fétis, en een toeschouwer op de rug genadeloos gemerkt werd met het monogram van Les XX. Deze Christus-identificatie zal gedurende de gehele creatieve periode van Ensor worden volgehouden. Daarna had ze geen zin meer.

Samen met de Christusfiguur komen ook duivels, engelen en de dood als motieven voor in het oeuvre van Ensor. Ze beho-



9 De mystieke dood van een godgeleerde, 1880 (en 1886)
papier, 97 x 83 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



10 Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd, 1887
doek, 205 x 245 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

ren tot het normale vocabulaire van de symbolisten.

Volgens Marcel de Maeyer [16] heeft Ensor in die periode ook een aantal realistische tekeningen en schilderijen bijgewerkt zonder de oorspronkelijke data te wijzigen. Dat was het geval met "De mystieke dood van een godgeleerde" (1880) (afbeelding 9), "Maskers die een neger-goochelaar aankijken" (1880) en "Zelfportret met bebloemde hoed" (1883). De realistische taferelen krijgen daardoor een irreëel karakter. Ze lieten Ensor toe te bewijzen hoe lang hij de andere moderne kunstenaars voor was, terwijl hij dat helemaal niet nodig had.

Bij "De kinderen aan het toilet" (1886) heeft Ensor een ander procédé gebruikt om een realistische scène om te toveren in een symbolistisch en mysterieus gebeuren. Met onder strijklicht genomen foto's bewees Marcel de Maeyer dat onder de verflaag, op de plaats waar de voet van het zittend kind vooruitsteekt, een voetbadje is geschilderd.

JAMES ENSOR

1860-1949

De naaktheid van de kinderen en het gebaar met de lampetkan, gemaakt door het rechtstaande kind, worden dan meteen begrijpelijk. Dit schilderij met het onwezenlijk gouden licht noemde Ensor eveneens "een lichtstudie".

Dat was ook het geval met "Adam en Eva uit het Paradijs verjaagd" (1887) (afbeelding 10). De slingervormige luchtbeweging rond de engel, het palet met geel, rose, blauw en rossig-bruin, de kleine figuurtjes op de voorgrond in de monumentale compositie verwijzen naar "Angel standing in the Sun" en "Shadow and darkness. Evening of the Deluge" van Turner. Het is een heel subjectieve, visionaire wereld die Ensor hier oproept door een machtige engel de monumentale en schitterend gekleurde luchtpartij in beweging te laten brengen terwijl op een smalle verbrande strook aarde onderaan twee kleine mensjes wegvluchten. Die verpletterend grootse monumentaliteit van de bijbelse hemel tegenover de nietige mens op de aarde is heel karakteristiek voor een ganse reeks bijbelse taferelen van Turner.

Met dezelfde creatieve kracht schilderde Ensor in 1889 "De val van de opstandige engelen", een lyrische explosie van kleur en

beweging die een halve eeuw op de "action painting" vooruit loopt. De tegenstrijdige op- en neerwaartse ritmen samen met de agressieve rode, gele en groene kleuren, scheppen een apocalyptisch bijbels visioen. Hoewel het onderwerp bijna geheel is losgelaten gaat het toch niet om een abstract schilderij, of om een totaal onherkenbare wereld. Het visioen wordt geboren uit verbeeldingskracht en begaafdheid. Daar ligt de grote kracht van Ensor. Zijn generatiegenoten-symbolisten waren anti-realist. Daardoor verloren ze voor hun schilderkunst een belangrijke basis: de realiteit. Ensor was een irrealist, geen anti-realist.

DE MASKERPERIODE: 1888-1895

Dat Ensor voor zijn kunst bleef uitgaan van de realiteit, zoals het karnavalsmasker dat hij in de souvenirwinkel en tijdens de karnavalsoptochten zag, zou opnieuw blijken in 1888 wanneer hij, op het hoogtepunt van zijn creativiteit, "De intocht van Christus te Brussel" schildert (afbeelding 11). Het magistrale werk van 2,58 bij 4,31 meter ontstond in hetzelfde jaar waarin Gauguin zijn symbolistische "La lutte de Jacob" schilderde en één jaar nadat hij "Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte" van Seurat te Brussel had gezien. Ensor beeldde zichzelf hier op een grandioos ironische wijze af als messias van de moderne kunst. Drie belangrijke manifestaties: een religieuze processie, een politieke optocht en een ontspannende karnavalsstoet, ontdeed hij van hun geloofwaardigheid door ze op lachwekkende wijze te vermengen tot één groteske parade, waarin dan Christus-Ensor verschijnt, de heldenfiguur die op Palmzondag, onder groot eerbetoen, de hoofdstad Brussel bin-

11 De intocht van Christus te Brussel, 1888-1889 en na 1900
doek, 257 x 378,5 cm
J. Paul Getty Museum, Malibu



nenrijdt op een ezel. Door de clowneske stoet komt er een vervreemding over het tafereel, en Steven Mc Gough noemt het masker "de metafoor van de vervreemding" [17].

Ensor vindt het prijsgeven van de eigen identiteit om deelachtig te worden aan de geborgenheid van de massa het ergste dat een kunstenaar kan overkomen. Anderzijds beseft hij dat hij alleen aanvaard zal worden als hij zich aan de regels houdt omdat de maatschappij volgens hem echte persoonlijkheden uitsluit. Daarom rijdt Christus-Ensor als "de andere", als "de messias" triomfante-lijk Brussel, het mekka van de Belgische kunst, binnen, terwijl over een balkon enkele leden van Les XX braken van nijd.

Veel auteurs hebben erop gewezen dat deze schitterende wereld in de grond een plastische vertaling is van de angst van de vereenzaamde fantast voor de zich opdringende massa [18]. Ironische revanche van de overgevoelige fantast, vernietigend voor alles wat macht betekende en hem hinderde in de ontplooiing van zijn "zelf": de dood, de maatschappij, de doctrines, de kunstenaars, de critici, de liefde.

Die angst voor de massa werd voor het eerst aangetoond door Wilhelm Fraenger (1926) aan de hand van "De kathedraal" (1886) [19] waar een onmetelijke massa in de verte geordend en vooraan chaotisch naar de voorgrond dringt waar, onzichtbaar op het kunstwerk, de geïsoleerde mens staat te kijken naar een hoog en imponerend bouwwerk en naar een zee van mensen, waartussen hij niet wil en niet kan meelopen omwille van een stukje geborgenheid.

Picturaal is "De intocht" een spettering van zuivere kleuren, vlak tegen vlak gezet, zodat ze tot hun hoogste intensiteit komen. Anderhalf decennium voor de kunstenaarsbeweging Die Brücke ontstond, schilderde

Ensor dit uniek symbolistisch-expressionistische werk. Symbolistisch is de belangstelling voor de Christusfiguur, de irreële sfeer en de subjectieve betrokkenheid die gevisualiseerde werkelijkheid wordt in de traditie van Bosch en Bruegel. Expressionistisch is de directe vertaling van de emotie in kleur en vervormende vormgeving.

Ook skeletten, ironisch getooid met rode en blauwe feestgewaden, inspireerden Ensor tot grandioze creaties die de absurditeit van de dood illustreren: "Skeletten die zich willen warmen" (1889) en "Geraamten betwisten elkaar het lichaam van een gehangene", door Herwig Todts [20] terecht een illustratie van Ensors angst voor de vrouwen genoemd.

De verbeelding, de subjectieve zelfbekentenis, het coloriet en de technische mogelijkheden van Ensor komen in al deze werken tot een adembenemende synthese.

Rond de jaren '90 wordt het grafische element in de schilderijen van Ensor duidelijker, de ironie wordt sarcasme. Er ontstond een reeks satirische composities zoals "Ensor en Leman twisten over schilderkunst" (1890), "De goede rechters" (1891), "De groteske zangers" (1891), "De tragische muzikanten" (1891), "De gendarmen" (1892), en "De gevaarlijke koks" (1896), een keuken- en eetfestijn waar het hoofd van Ensor met het etiket "Art. Ensor", een verwijzing naar

VAN REALISME

NAAR MASKERUNIVERSUM

12 De kurassiers te Waterloo, 1891
papier, 22,5 x 62,5 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



“Hareng saur” (zure haring), aan critici wordt opgediend.

Satire en arabesken zijn ook kenmerkend voor vele tekeningen waarin historische taferelen fictief worden behandeld en grote massa's eerst geordend en later chaotisch het blad vullen zoals bij: “De kurassiers te Waterloo” (1891) (afbeelding 12), “De losbandige soldeniers” (1892), “De slag der Gulden Sporen” (1895), “Baden te Oostende” (1899). Ze zijn duidelijk verwant aan dergelijke taferelen van Gustave Doré.

DE NABLOEI: 1896-1949

In 1892 schilderde Ensor “De vertroostende maagd” waar hij deemoedig knielt voor de muze die hij reeds geschilderd heeft met een kind aan de borst, een universeel troostmotief. Zij staat op een met bloemen bezaaid tapijt, hij knielt op de vloer. Hun wereld is aldus gescheiden. Smeekt Ensor om inspiratie? Zijn penselen zijn verward, onbruikbaar. En wat betekent een schilder zonder een penseel, zijn statussymbool?

Dat Ensor problemen had, en dat die te maken hadden met zijn creativiteit en niet van formele aard waren, bleek duidelijk uit “Schilderend geraamte” (1896) gemaakt naar een foto van Ensor in zijn atelier. Hij werkt daar zittend aan een doek van redelijke afmetingen. Hier is hij een staande dwerg geworden met een heel klein doekje op de schildersezels en met een vijftal onbruikbare penselen. “De identiteitservaring draaide (...) letterlijk en figuurlijk rond zijn penseel. Met dit laatste en met datgene wat hij ermee zou verwezenlijken stond of viel zijn zelfbewustzijn, stond of viel hij zelf” schreef Herman T. Piron in zijn psychoanalytische studie over Ensor [21].

Uit zijn correspondentie met Pol de

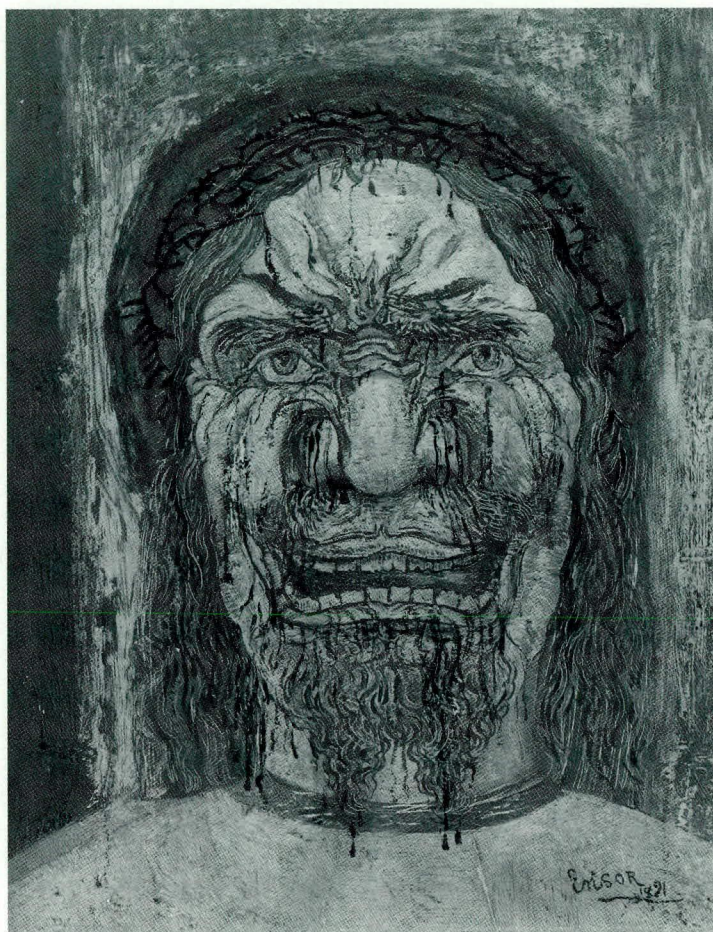
Mont weten we dat Ensor er niet in slaagde om in 1894 een zelfportret te tekenen met enige gelijkenis, voor het tijdschrift *De Vlaamsche School*. Op 31 juli 1895 schreef hij: “je n'ai rien peint depuis plus d'un an” (ik heb gedurende meer dan een jaar niets geschilderd). Ondertussen etste hij in de hoop dat het verlangen om te schilderen terug zou komen. Hij miste dus niet enkel de mogelijkheid maar ook het verlangen om te schilderen [22].

Uit dezelfde correspondentie is ook de vernietigende invloed van de kritiek, zoals Ensor ze in zijn isolement begreep, af te lezen: “Les vives attaques de la critique ébranlèrent pendant quelque temps mes convictions et dans le doute je souffris beaucoup (mon caractère est extrêmement impressionnable et sensible)” (De heftige aanvallen van de kritiek ondermijnen gedurende enige tijd mijn overtuigingen en onder die twijfel lijd ik zeer. Mijn karakter is uiterst ontvankelijk en gevoelig) [23].

In 1891 stelde Ensor zichzelf voor als de “Ecce Homo”. Hij wordt met een koord aan de hals vastgehouden door kunstcriticus Edouard Fétis en met de vinger aangewezen door Max Sulzberger. Beide critici waren afwijzend in hun kritiek over Ensors kunst. Het is een sarcastisch werk waar Ensor als het ware zichzelf bekijkt in een spiegel zoals bij “Zelfportret met bebloemde hoed” (1883) en er aldus zelf plezier aan beleeft dat hij de moeite waard is om zoals Christus vervolgd te worden.

“De man van smarten” (1891) (afbeelding 13), een paneeltje van nauwelijks 21 bij 16 cm, toont de eindfase van de Christusidentificatie bij Ensor. Om zijn ontzetting, pijn en angst uit te schreeuwen heeft Ensor tegelijkertijd het no-masker van het Japanse drama en de doornenkroon met bloedsporen over het gelaat – ontleend aan de christe-

13 De man van smarten, 1891
paneel, 21,5 x 16 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



VAN REALISME

NAAR MASKERUNIVERSUM

lijke iconografie – gebruikt. Francine Legrand noemde deze kramp van pijn “l’une des pages les plus expressionnistes de tous les temps” [24].

1895 is een breekpunt voor de uitzonderlijke scheppingskracht van Ensor. Maar daarvóór schilderde hij een aantal onovertroffen maskertaferelen: “De verwondering van het masker Wouse” (1889), “De oude dame met maskers” (1889), “De Intrige” (1890), “De zeldzame maskers” (1892). De gedeshumaniseerde maskermens, die zich niet meer kan ontdoen van het masker, is de unieke vondst van Ensor. Hij heeft er zeker Nolde door beïnvloed, al kan dat moeilijk

gebeurd zijn via “De intocht te Brussel” voor werken die Nolde in 1892 en 1900 [25] heeft geschilderd. Ensor exposeerde “De intocht”, een scherp maatschappij-kritisch werk, voor de eerste keer in 1929 toen hij reeds de titel van baron had gekregen; het schilderij is evenmin afgebeeld in de enige monografie die vóór 1900 verscheen, met name die van Eugène Demolder (1892).

Na 1895 schilderde Ensor nog een enkel maskerschilderij, marines, poëtische stillevens in pastelkleuren, luchten bewolkt met feeëriek naaktjes, een geslaagd mythologisch tafereel zoals “De roef van Andromeda” (1925) en enkele portretten van Augusta Boogaerts.

Merkwaardig is dat in "Het atelier van de kunstenaar" (rond 1930) en in "Interieur met drie zelfportretten" (1938), zelfportretten tussen de andere schilderijen staan, alsof Ensor reeds tot een afgesloten periode behoorde.

In werkelijkheid was dat ook zo. De werken van na 1900 tonen, op enkele uitzonderingen na, de nostalgie van een wegebbende creativiteit. En Ensor, die nauwelijks een paar honderd meter van de zee woonde, kende beter dan wie ook het spel van eb en vloed. Hij begreep ongetwijfeld dat het aflopend getij in het leven van een kunstenaar vele jaren kan duren. Ensor overleefde zichzelf als kunstenaar bijna een halve eeuw.

In augustus 1928 bekwam Ensor nog eens de angst dat André de Ridder ook zou geloven dat hij ooit beïnvloed was geweest door andere kunstenaars, alsof dat belangrijk zou zijn, staande voor het oeuvre van dit creatieve genie dat onmiskenbaar mede de moderne Europese kunst inluidde. Terecht besloot hij zijn brief als volgt: "J'ai donné un style très libre, le beau style du peintre, réfléchissant mes mépris, mes joies, mes peines, mes amours". Herman Piron kon dan ook gerust stellen dat Ensors kunst gedurende zijn creatieve periode allerm minst in het teken van het spel stond, zoals Paul Haesaerts had beweerd. "Ensors kunst is in letterlijke en figuurlijke zin een strijd tegen de duisternis geweest, en een voortdurend gevecht tegen de demonen die hem belaagden. Achter zijn kartonnen maskers vind hij tenslotte de rust en de bevrijding van de angsten eigen aan de veroveraar" [26]. En dat was Ensor, hij kende zijn begaafdheid en zijn creatieve kracht en zette er alles voor in: "J'ai vu grand et mon coeur a vibré et mes os ont tremblé et j'ai deviné l'énormité des déformations et devancé l'esprit moderne, un monde nouveau s'est dessiné" (28 augustus 1928).

Met zijn belangstelling voor de dood, het tragisch kunstenaarschap, het irreële licht, de subjectieve opstelling van de kunstenaar en de religieuze voorstelling was Ensor een exponent van de symbolistische kunst. Zijn zelfbekentenis, zijn geheel nieuw maskeruniversum, lopen vooruit op het expressionisme en het surrealisme.

NOTEN

- [1] D. Cardyn-Oomen, 'Chronologie' in: tent. cat. *James Ensor*, Musée du Petit Palais, Parijs 1990, p. 13.
- [2] L.M.A. Schoonbaert, 'Ensor over zichzelf als angstvallige zwartkijker', in: *De Standaard*, 17 mei 1972.
- [3] A.M. Hammacher, 'Inleiding', in: tent. cat. *Ensor*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1961; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1961, z.p.
- [4] D. Morel, 'Ensor et la France (1) – L'Influence de l'art français sur la peinture d'Ensor', in: tent. cat. *James Ensor*, Musée du Petit Palais, Parijs 1990, p. 69, voegde *Le journal Amusant* toe aan de reeks die nog onvolledig is.
- [5] Lydia M.A. Schoonbaert, in: tent. cat. *Tekeningen van James Ensor*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1977-1978; R.L. Delevoy, *Ensor*, Antwerpen 1981, p. 245.
- [6] L. Tannenbaum, *James Ensor*, New York 1951, p. 64.
- [7] James Ensor, *Lettres à André De Ridder*, (oorspronkelijk Parijs 1930), heruitgave Antwerpen 1960, brief 2 augustus 1928, p. 57.
- [8] St. Mc Gough, *James Ensor's "The Entry of Christ into Brussels in 1889"*; University Microfilms International 1984.
- [9] S. Canning, 'Vervreemding en expressionistische visie: Ensor, Les Vingt en de kritiek', in: tent. cat. *James Ensor*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1983, pp. 36-38.
- [10] Ibidem, p. 63.
- [11] Zie noot 3.
- [12] J. Heusinger von Waldegg, 'Ensor und Deutschland. Die Wirkung des Flamen auf die Künstler des Nachbarlandes', in: *Kunst & Antiquitäten*, nr 4; 1988, p. 92.
- [13] L. Schoonbaert, 'The influence of Turner on Ensor', in: tent. cat. *Ensor to Permeke. Nine Flemish Painters 1880-1950*, Londen 1971, p. 32; 'Der Einfluss Turners auf Ensor', in: tent. cat. *Ensor. Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1972, pp. 76-79.
- [14] Tent. cat. *Turner (1775-1851)*, Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage 1978, pp. 30-31.
- [15] M. De Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1962-1963, p. 155.
- [16] Ibidem, pp. 131-138.
- [17] Zie noot 8.
- [18] W. Fraenger (1926), E. Gradman (1954), A.M. Hammacher (1961) H.T. Piron (1968), St. Mc Gough (1984) en anderen.
- [19] Zie ook W. Fraenger, in: tent. cat. *James Ensor*, Kunsthaus, Zürich 1983, pp. 178-183, een heruitgave van de tekst uit het tijdschrift *Die Graphischen Künste*, Wenen 1926, nr. 4.
- [20] H. Todts, 'nr. 167. Squelettes se disputant un pendu', in: tent. cat. *James*

VAN REALISME

NAAR MASKERUNIVERSUM

Ensor, Musée du Petit Palais, Parijs 1990,
pp. 202-203.

[21] H.T. Piron, *Ensor, een psychoanalytische studie*, Antwerpen 1968, pp. 78-79.

[22] Zie noot 2.

[23] Facsimile van brief van Ensor aan Pol De Mont, eind 1894, of begin 1895, in: tent. cat. *James Ensor*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1972, pp. 36-43.

[24] F.C. Legrand, *Ensor cet inconnu*, Brussel 1971, p. 45.

[25] J. Heusinger von Waldegg, *o.c.*, pp. 84-96.

[26] H.T. Piron, *o.c.*, p. 132.

JAMES ENSOR

TEKENINGEN EN ETSEN

James Ensor behoorde tot een generatie Belgische kunstenaars die zich intensief bezighield met de grafische kunst en die een ruime belangstelling aan de dag legde voor boekillustraties, edities van prentenmappen en andere vormen van verspreiding [1].

Zijn collega's, zoals Félicien Rops, Fernand Khnopff, Georges Lemmen en Théo van Rysselberghe waren bevriend met schrijvers en vele van hun tekeningen en prenten hadden ergens een functie in een literaire context. Ensor deelde in de belangstelling voor de grafische middelen en het werken op papier, maar zijn tekeningen en prenten hadden een zelfstandig karakter. Zelden stond Ensor een editie of andersoortige toepassing voor ogen [2]. Hij kende ook wel dichters en uitgevers in Brussel en liet zich in brede zin door de literatuur inspireren, onder meer door Edgar Allan Poe, maar hij werd niet als illustrator of ontwerper ingeschakeld in de produkties van deze literaire wereld. Wanneer Ensor veel nadruk legde op het tekenen en etsen dan was dat minder een expliciet gevolg van de toenmalige samenwerking tussen plastische kunst en literatuur, maar veeleer omdat hij aan het grafische medium bijzondere waarde hechtte [3]. Het is bekend dat hij zich aan de prentkunst wijdde omdat de techniek hem garanties bood om met zijn werk de tijd te trotseren. Aan Albert Croquez schreef hij: "Ik wil overleven. De vergankelijkheid van de picturale materie schrikt mij af. Arme schilderkunst die aan de onbekwaamheid van de restaurateur en aan de ontoereikendheid van de reproductie is blootgesteld. Ja, ik wil nog lang tot de mensen van morgen spreken. Ik wil overleven en ik denk aan de sterke kopers platen, aan de onaantastbare inkten, aan de gemakkelijke reproducties. Daarom kies ik de ets als uitdrukkingsmiddel" [4].

Ook aan de tekening kende Ensor een

bijzondere plaats toe in zijn oeuvre. Tijdens zijn meest creatieve periode, de jaren ca. 1880-1895, heeft hij niet alleen constant potlood en krijt gehanteerd, maar ook dikwijls tekeningen als zelfstandige kunstwerken tentoongesteld.

Op bepaalde momenten in zijn artistieke ontwikkeling scheen hij zelfs het tekenen voorrang te geven en sommige van zijn tekeningen, zoals "De aureolen van Christus" zijn qua formaat en opzet zo ambitieus dat ze in zijn werk even belangrijk zijn als schilderijen.

ROBERT HOOZEE

BESPIEDEN VAN HET MILIEU

Hoewel Ensor terecht geassocieerd wordt met begrippen als verbeelding en expressie, is een belangrijk gedeelte van zijn werk ontstaan uit een nauwlettende observatie van de realiteit. In de jaren 1880-1885 schilderde hij talrijke realistische en impressionistische landschappen, portretten, interieurs en stillevens. Daarbij ging het uitsluitend om zijn eigen directe omgeving: de omgeving van Oostende, zijn familie en vrienden, zijn atelier of de kamers in het ouderlijk huis.

Binnenshuis zat hij ook dagelijks te tekenen, met zwart en rood krijt in schetsboeken of op losse bladen papier waarvoor hij soms ook houtskool en aquarel gebruikte. Wanneer we de reeksen tekeningen uit deze periode onder ogen nemen dan krijgen we als het ware in filmische fragmenten de omgeving te zien waarin Ensor zich bewoog en we bemerken hoe de kunstenaar in enkele jaren tijd zijn milieu exploreerde en doorgrondde [5].

In zijn zolderatelier liet hij figuren uit het Oostendse vissersmilieu poseren voor relatief grote, picturaal uitgewerkte houtskooltekeningen. Deze hebben nog een tame-

JAMES ENSOR

1860-1949

lijk formeel karakter. Toen hij echter in hetzelfde atelier bepaalde details ging weergeven, zoals schildersgerei op een stoel, een inktpot, een kachel of een bos sleutels, ontstonden levendige tekeningen waarvan een bijzondere sfeer uitgaat. In deze studies van stillezens en interieurfragmenten maakte Ensor gebruik van dichte arceringen om gevarieerde materies te suggereren. De voorwerpen zijn tastbaar maar ze worden ook opgenomen in een spel van licht en donker dat over de voorwerpen heen gaat, ze door-dringt.

Kijkend door de ramen van zijn atelier schetste Ensor de silhouetten van figuren beneden in de straat. Deze figuren staan door elkaar verspreid op de schetsbladen, dikwijls niet in verhouding of gecombineerd met fragmenten van andere tekeningen, stillezens of portretten [6]. Toch vertonen deze bladen met hun suggestieve accenten in zwart krijgt een grote samenhang en worden ze ervaren als realistische straatscènes, vergelijkbaar met de straattaferelen van de Franse impressionisten. In dezelfde geest ontstond ook een reeks studies van silhouetten in zwart krijgt en aquarel, waarbij de figuren nog wel enigszins uit de hoogte zijn gezien, maar nu van dichtbij. Deze silhouetten zijn krachtig uit kleurvlekken opgebouwd. In 1929 stuurde Ensor niet minder dan twaalf van deze silhouetten naar zijn retrospectieve in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel [7]. Dit wijst erop dat hij erg op deze jeugdwerken gesteld was. Hij voorzag elke figuur, waarvan er soms verschillende op één blad voorkomen, van een aparte handtekening. Het is interessant deze penseelschetsen te vergelijken met de olieverfstudies die Ensor omstreeks 1880 van figuren, meestal vrienden, in het atelier maakte (afbeelding 14). Beide vertonen eenzelfde hoekige opbouw



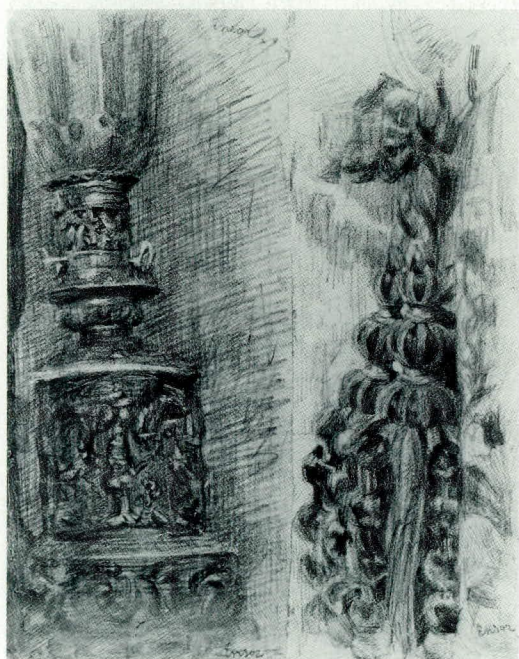
14 Willy Finch in het atelier, ca. 1880
olieverf op doek, 64 x 39 cm
Museum voor Schone Kunsten,
Gent

waarmee de figuren zonder aarzelen en vol contrasten zijn weergegeven.

In zijn atelier zat Ensor dikwijls te werken in gezelschap van de schilder Willy Finch die eveneens in Oostende woonde. Tussen de vele schetsen treffen we regelmatig de kop of het postuur van Willy Finch aan. Finch zelf tekende in deze periode naar dezelfde motieven als Ensor en dit in een stijl die nauwelijks van die van Ensor te onderscheiden is [8].

Met zijn schetsboeken en zwart krijgt

vinden we Ensor vooral in de woonvertrekken van het ouderlijk huis. Deze burgerlijke kamers waren gevuld met meubelen, gordijnen, luchters, schouwguarnituren, spiegels, enz. en boden daarmee een onuitputtelijke bron aan motieven. Temidden van deze overvloed aan ingewikkelde vormen en gevarieerde texturen en in het door gordijnen gefilterde zijlicht, perfectioneerde Ensor zijn tekenstijl. De suggestieve arceringen, de gradatie in de grijswaarden en de uitgespaarde of gekraste lichtaccenten bereiken in studies als "Olielamp en gordijnkwast" (afbeelding 15) een hoge graad van materie- en sfeersuggestie. Opmerkelijk hierbij is dat Ensor geleidelijk minder interesse toont voor de vormdefinitie of de herkenbaarheid van de



15 Olielamp en gordijnkwast,
ca. 1880-1885
zwart krijt op papier (2 bladen)
22,6 x 9,8 en 22,5 x 7,9 cm
privé-verzameling



16 Zuster en tante van de kunstenaar, ca. 1880-1885
zwart en rood krijt, potlood op papier, 21,5 x 16,5 cm
privé-verzameling

TEKENINGEN EN ETSEN

voorwerpen, maar veeleer gaat spelen met de abstracte kwaliteiten van texturen en grillige contouren. Het veelvuldig combineren van een of meer tekeningen op één blad waarbij verschillende decoratieve fragmenten tegenover elkaar gesteld worden, schijnt dit te bevestigen. Gaandeweg ontwikkelde Ensor een steeds vrijere schriftuur en kwam hij tot een bijna abstract lijnenspel waarin de materiële aanwezigheid van de voorwerpen is opgeheven.

Onder de vroege tekeningen bevinden zich talrijke figuurstudies waarvoor Ensors gezinsleden model zaten. Echt poseren deden ze niet, ze werden veeleer door de kunstenaar gadegeslagen bij het handwerk of terwijl ze in hun stoel zaten te rusten of te slapen [9]. Enkele van deze studies werkte Ensor uit tot volwaardige portretten; meestal zijn het slechts fragmenten die we tussen andere details van het interieur aantreffen (afbeelding 16). Dergelijke bladen versterken de indruk dat Ensor al tekenend zijn omge-

ving aftastte waarbij hij nu eens een gezicht, dan weer een fragment van een meubel of een voorwerp in het oog kreeg. De kunstenaar heeft zichzelf overigens in enkele prachtige zelfportretten als een glurende figuur, met doordringende ogen vastgelegd. Hij zit te tekenen of staart voor zich uit in een spiegel. Het gelaat van Ensor verschijnt doorheen de meubelen of temidden van de voorwerpen; de kunstenaar en de voorwerpen uit zijn omgeving vervloeien in een sfeervol halfduister.

Het steeds terugvallen op dezelfde motieven in de beslotenheid van het huis en de routine van het tekenen zelf deden Ensor steeds meer suggestieve mogelijkheden in het medium ontdekken. Al tekenend ging hij in en om de voorwerpen en de figuren een geheimzinnige en dreigende sfeer oproepen. In de schaduwen en de nauwelijks verlichte gesculpteerde meubelen en decoratieve objecten bracht zijn steeds verfijnder en grilliger lijnenspel een verborgen wereld tot leven.

De vroeger eerder toevallige combinaties van objecten en figuren krijgen in deze ontwikkeling een nieuwe betekenis.

De combinaties worden opzettelijk en enigszins dreigend, zoals in "De behekste schoorsteen" (afbeelding 17) waar we boven de hoofden van Ensors moeder en zuster, tussen de tot een onherkenbaar kluwen versmolten schouwgarmenten, het spiedende gelaat van Ensor zelf zien opduiken.

Het suggestieve clair-obscur en het grillige lijnarabesk dat de fantasie van de tekenaar uitdrukt en tegelijk stimuleert, heeft Ensor hoofdzakelijk in de praktijk van het tekenen zelf ontdekt. Daarnaast werd hij ook beïnvloed door het werk van andere kunstenaars als Rembrandt, Delacroix en Turner, van wie hij reproducties uit boeken en tijdschriften kopieerde. Zeer waarschijnlijk werd



17 De behekste schoorsteen, 1888
krijt op paneel, 24 x 16 cm
privé-verzameling

hij ook beïnvloed door de symbolistische lithografieën van Odilon Redon die hij in 1887 te Brussel bij Les XX kon zien. Onder de kopieën bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen bevinden zich ook enkele studies naar Oosterse motieven. Deze dateren uit 1885-1887, precies de jaren waarin Ensor zijn grillig lijnenspel begon te ontwikkelen [10]. De kunstenaar werd ongetwijfeld geboeid door de verrassende composities op Japanse prenten (afbeelding 18) en door de overdadige slingermotieven en vreemde wezens die hij op de chinoiserie in zijn huis aantrof. Ook de vormen van zeedieren en schelpen, in de winkel van zijn moeder rijkelijk aanwezig, inspireerden hem tot een grillige lijnvoering.

Ensor versmolt tenslotte al deze verschillende inspiraties tot een eigen onge-

remde tekenstijl, toegepast in voorstellingen waarbij de samenhang bepaald wordt door de wetteloosheid van beeldassociatie, meta-morfose, antithese, ambiguïteit.

De sluimerende wereld van de vroege tekeningen wordt in dit proces eerst bedreigd en vervolgens overheerst door de demonen, tronies en vreemde vormen die ook Ensors schilderijen gaan bevolken. De tot rijpheid ontwikkelde realistische tekenstijl wordt zodoende ondermijnd. De observatie van de realiteit wordt verdrongen door een eigenzinnige scheppingsdrang die de realiteit doorprikt en aanvalt. Dit proces is voltrokken rond 1888, wanneer Ensors tekenstijl een totaal nieuwe betekenis krijgt.

Het verdringen van het oude door het



18 Kopie naar Japanse prenten, 1884
zwart krijt op papier, 22,3 x 17,5 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

nieuwe ging met een zekere agressie gepaard. Daarvan getuigt de manier waarop Ensor zijn nieuwe voorstellingswereld en nieuwe tekenstijl botvierde op oudere realistische tekeningen. Niet alleen door fantastische wezens aan de bestaande composities toe te voegen maar ook door met zijn arabesken en vreemde associaties de orde en de leesbaarheid van oudere tekeningen te verstoren. In "Paard met griffioenkop" bouwt Ensor een disharmonisch geheel op aan de hand van twee samengevoegde bladen. Een voorwerp, vermoedelijk een kruik, op de voorgrond wordt verminkt tot een kluwen van maskers en tronies. Het paard op de akker wordt een fabeldier met griffioenkop; de boerin op het veld krijgt een geprononceerd achterwerk en loopt verloren in een droomlandschap. Heel deze wereld wordt absurd afgesneden door de onderkant van een stilleven waarnaast twee fijn getekende figuren 'om de hoek' verdwijnen. Deze tekening behoorde, samen met een twintigtal andere bijgewerkte tekeningen tot de verzameling van Ensors vriend Rousseau [11]. Ze vormen de meest intieme uiting van Ensors tekenkunst. In hun spel van automatisme en vervreemding verwijzen ze naar het surrealisme.

Het persifleren van ouder werk, het al scheppend vernielen is een wezenlijk kenmerk van Ensors kunst rond 1888. Ensor nam in deze periode ook bijbelse tekeningen uit zijn academietijd onder handen om er totaal nieuwe, fantasierijke composities van te maken. Het bekendste voorbeeld is "De mystieke dood van een godgeleerde" in het museum te Antwerpen, gedateerd 1880 en bijgewerkt ca. 1885-1886. Ook aan zijn schilderijen voegde Ensor fantasiewezens toe en bepaalde werken ging hij dermate bewerken dat de inhoud totaal werd veranderd. Nergens is dit ingrijpen in vroeger werk echter zo destructief en dadaïstisch als in de

groep tekeningen uit de vroegere collectie Rousseau.

AUREOLEN EN VISIOENEN

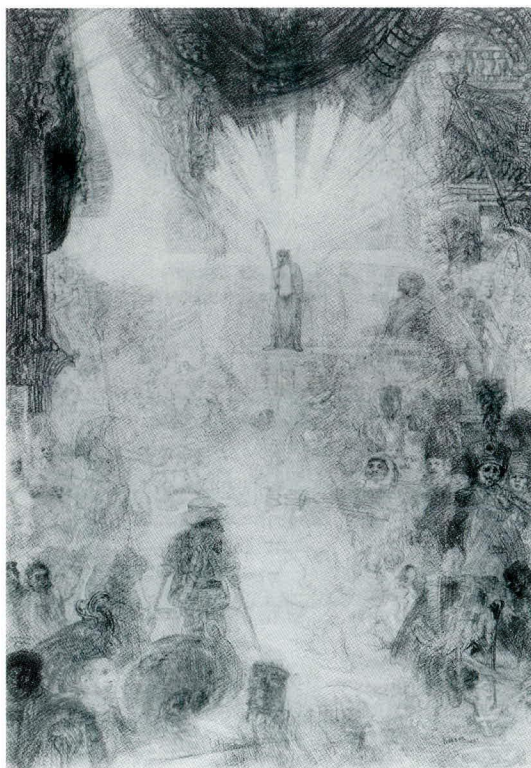
De tekeningen uit de Rousseau-groep illustreren Ensors omkeer van realistisch naar fantastisch tekenaar. Nochtans blijven ze indirect met de realiteit verbonden. Hun verontrustend uiterlijk is het resultaat van Ensors geleidelijke vervreemding van de zichtbare werkelijkheid. Ongeveer gelijktijdig legde Ensor zich toe op tekeningen waar geen realistisch uitgangspunt meer aan te pas kwam en die we met zijn eigen woorden kunnen omschrijven als visioenen, fantasieën en grotesken. Deze tekeningen hebben een bijbelse of pseudo-mythologische inhoud en de centrale figuur is meestal

Christus met wie Ensor zich identificeerde. Hij wordt soms als een zegevierende figuur ten tonele gevoerd, als wonderdoener en schepper van het licht, maar meestal is hij een omstreden figuur, ten prooi aan de domheid en vijandigheid van de massa.

Dat laatste element – de massa – wordt in deze tekeningen en ook in de satirische tekeningen en prenten van de volgende jaren, een centraal thema. De massa interesseerde Ensor niet alleen als iconografisch thema met verwijzingen naar het tijdsgebeuren, zoals betogingen en volksfeesten, maar ook als vorm. Ensor hield ervan al tekenend een krioelende menigte aaneen te rijgen en grote vlakken te vullen met allerlei figuren en wezens die zich verdringen, vechten, vluchten of doelloos ergens naartoe stromen.

Deze nieuwe ontwikkeling start in 1885 wanneer Ensor begint te werken aan enkele tekeningen op groot formaat: een twee meter hoge voorstelling van Christus' intocht in Jeruzalem (afbeelding 20), een bespottung (afbeelding 19) en een hemelvaart (afbeelding 21) van Christus, beide laatste anderhalve meter hoog [12].

Voor deze tekeningen maakte Ensor eerste kleine studies [13] maar het eindresultaat werd in het tekenproces zelf nog grondig gewijzigd. Zowel de nieuwe thematiek van Christus en de massa, als de complexe tekenstijl waarmee deze grote tekeningen werden uitgevoerd, zijn vermoedelijk het resultaat van Ensors grondige studie van het werk van oude meesters waar hij zich intens op had toegelegd. Hij vond inspiratie bij Callot, Delacroix en Daumier, maar het meest fundamenteel werd hij door Rembrandt beïnvloed. Het kopiëren van Rembrandts etsen aan de hand van reproducties betekende voor Ensor een blikverruiming en de opening van een verheven en complexe



19 Christus aan het volk getoond,
1885
zwart krijt op papier
75,7 x 60,5 cm
privé-verzameling, bruikleen aan
het Museum voor Schone
Kunsten, Gent



20 De intocht van Christus te Jeruzalem, 1885
zwart en bruin krijt op papier,
206 x 150 cm
Museum voor Schone Kunsten,
Gent

thematiek. Rembrandts bijbelse taferelen inspireerden Ensor tot voorstellingen waarin hij zijn eigen levensgevoel kon leggen – zijn identificatie met de zegevierende martelaar Christus en zijn afkeer van een vijandige wereld. Rembrandts etstechniek stimuleerde Ensor dan weer in de ontwikkeling van zijn typische tekenstijl.

In “De intocht van Christus te Jeruzalem” (afbeelding 20) zien we Christus, gezeten op een ezel, temidden van een stoet die van boven tot onder het beeldvlak vult. Hoewel Ensor dit werk als een intocht in Jeruzalem betitelde, bevindt de stoet zich op een Brusselse boulevard en verwijst hij dui-



21 De hemelvaart van Christus,
1885
zwart krijt op papier,
150 x 100 cm
privé-verzameling

TEKENINGEN EN ETSEN

delijk naar de feestelijke optochten en betogingen uit Ensors eigen tijd. De tussen gebouwen samengepakte massa, gesitueerd naast en onder figuren op het voorplan herinnert aan de ets van Rembrandt “Christus voor Pilatus” (afbeelding 22), die Ensor zowel naar inhoud als naar vorm kan hebben geïnspireerd. Ensor actualiseerde het bijbelse thema door de moderne stedelijke context en door de vele opschriften en strijtleuzen die in de stoet worden meegedragen of die aan de huizen hangen. Een vaandel met als opschrift “Les Vingt” springt dadelijk in het oog. Voorts zien we opschriften met zinspelingen op de rivaliserende kunststromingen, het opkomend socialisme en de Vlaamse beweging. Rechts onder plakte Ensor een tekening met het portret van de Franse filosoof en letterkundige, Emile Littré.

22 Rembrandt, Christus voor
Pilatus, 1636
ets, 54,9 x 44,7 cm
Rijksprentenkabinet, Amsterdam

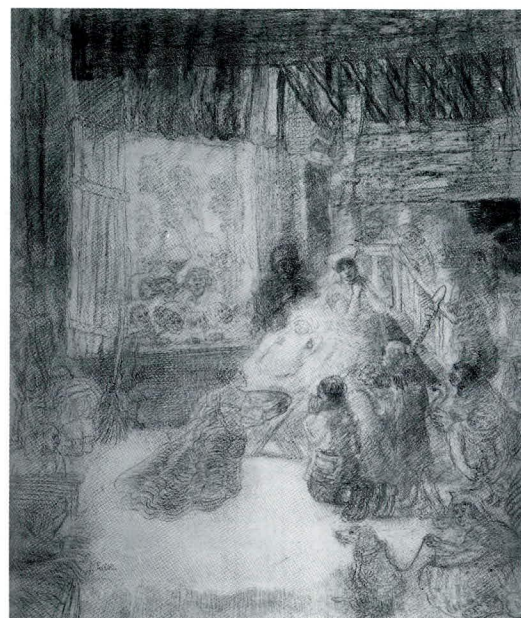


JAMES ENSOR

1860-1949

Deze filosoof, bekend om zijn positivis-
tische interpretatie van de Christusfiguur als
revolutionair, is hier nadrukkelijk aanwezig
als tambour-majoor die de stoet leidt.

Ook in "Christus aan het volk getoond"
(afbeelding 19) treffen zowel kunsthistori-
sche verwijzingen als zinspelingen op het
eigentijdse kunstleven. De licht-donker
behandeling is Rembrandtesk, terwijl de
groepering van de figuren op de voorgrond
als schimmen tegen het licht, naar bepaalde
composities van Gustave Doré verwijst. De
figuur van de man op krukken en de militair
verwijzen typologisch naar Callot, hoewel de
man op krukken dan weer met arceringen in
de stijl van Rembrandt tegen het licht werd
gesilhouetteerd. In het licht-donker doemen
talrijke herkenbare figuren op waaronder
Ensor zelf, Octave Maus, Willy Finch en ver-
moedelijk ook Ensors rivaal Fernand
Khnopff. Zoals met de "Intocht" kunnen we
Ensors precieze bedoelingen moeilijk achter-
halen. Wellicht bevat de tekening toespelin-
gen op Ensors eigen omstreden situatie in



23 De aanbidding der herders, 1886
zwart krijt op papier, 75,7 x 60,5 cm
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

het Brusselse kunstmilieu waar hij met de
leider van Les XX, Octave Maus, in conflict
kwam. Toch wist hij alle zinspelingen en
details in deze complexe tekening tot een
prachtige eenheid te verwerken. De portret-
ten worden in de massa net voldoende
geïndividualiseerd om even op te lichten en
de aandacht te trekken om vervolgens
onmiddellijk weer in het geheel te verdwij-
nen.

"De hemelvaart van Christus" (afbeel-
ding 21), de derde van Ensors grote tekenin-
gen, is niet gedateerd maar ontstond wellicht
in hetzelfde jaar als de "Intocht" en
"Christus aan het volk getoond". Hierop wij-
zen de stilistische overeenkomsten, de
samenhang qua formaat en misschien ook
het feit dat voor deze drie tekeningen drie
verwante voorstudies bestaan. De "Hemel-

24 Satan en de fantastische
legioenen kwellen de gekruisigde,
1886

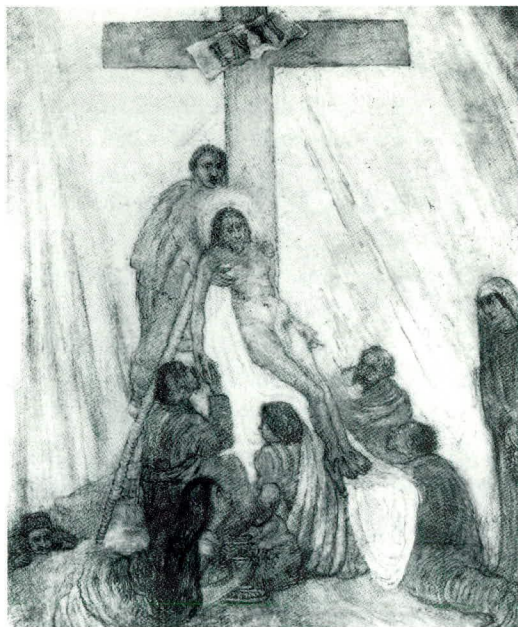
zwart krijt op papier, 61 x 76 cm
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel



TEKENINGEN EN ETSSEN

vaart" bevat geen verwijzingen naar Ensors
eigen tijd. De figuren die voor het verblin-
dende licht van Christus wegvluchten en de
figuurtjes in de wolken vormen geometri-
sche aureolen die de late composities van
Turner in herinnering roepen [14].

In 1887 stelde Ensor bij Les XX zijn



grote tekeningen tentoon onder de titel
"Visions. Les auréoles du Christ ou les
sensibilités de la lumière". De reeks was
inmiddels uitgebreid met twee middelgrote
tekeningen, een aanbidding der herders
(afbeelding 23) en een calvarie (afbeelding
24), en met een voorstelling in grisaille van
de kruisafneming (afbeelding 25). De calva-
rie, getiteld "Satan en de fantastische legioe-
nen kwellen de gekruisigde" verwijst qua
lichtbehandeling en compositie duidelijk
naar Rembrandts ets "De drie kruisen"
(afbeelding 26), maar Ensor maakte van dit
gegeven een hels tafereel waarbij het lichaam
van Christus – uit het centrum en uit het
licht – eenzaam is overgeleverd aan demon-
nen en skeletachtige wezens. In dit halluci-
nerende tafereel met zijn verwijzingen naar
Bosch en Goya bracht Ensor, die zelf een
gekwelde natuur was en door de dood werd
geobsedeerd, zijn eigen angsten en dromen
tot uiting [15]. Het is een sleutelwerk dat tal-

25 De kruisafneming, 1886
olieverf over krijt op papier, 57 x 46 cm
privé-verzameling

JAMES ENSOR

1860-1949

26 Rembrandt, De drie kruisen,
1653
droge naald en buriijn,
38,5 x 45 cm
Rijksprentenkabinet, Amsterdam

rijke motieven bevat die in Ensors volgende tekeningen en schilderijen terugkeren.

In de aureolen vervolmaakte Ensor zijn verfijnde tekenstijl die geheel gebaseerd is op een overal zichtbare, expressieve lijn. Met buitengewone gevoeligheid varieert hij de lijnvoering van dichte kluwens tot ijle zones waar de lijnen bijna oplossen in het licht. Figuren en bewegende massa's worden als het ware uit de zoekende, soms krachtige, soms fragiele lijnen opgebouwd. De lijnen schijnen de vormen te bepalen én te ontbinden. Soms vormen ze een chaotisch weefsel, zoals in de "Intocht" (afbeelding 20), soms worden ze gebundeld tot sierlijke contouren, zoals in de "Aanbidding der herders" (afbeelding 23) of de "Kruisafneming" (afbeelding 25).

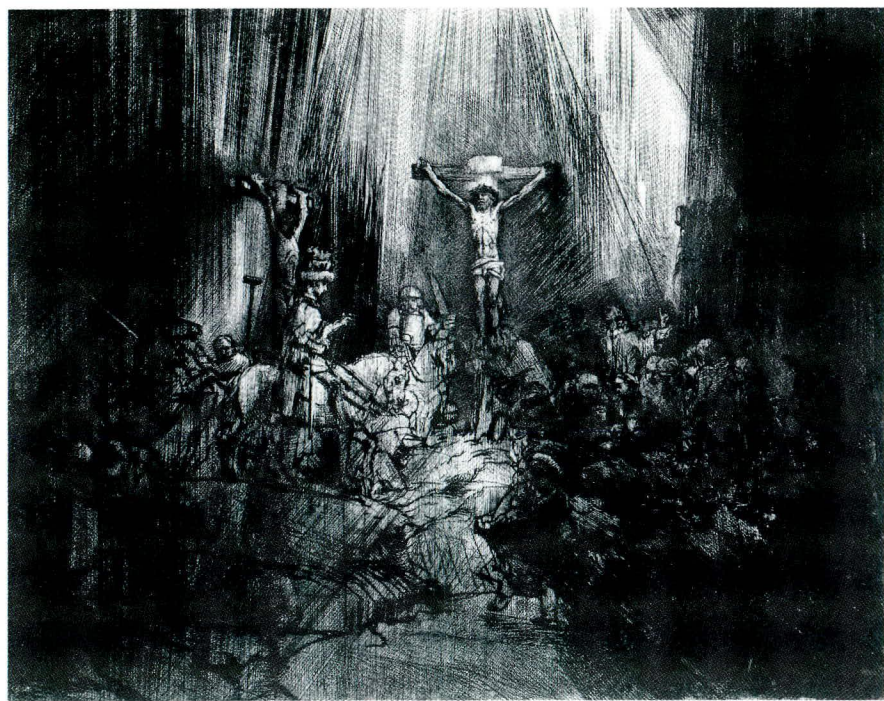
Met zijn tekenstijl zocht Ensor in de aureolen en in verscheidene andere tekeningen die men met deze reeks in verband kan brengen een grafische methode om een mystiek licht en een dynamische essentie te sug-

gereren. In verband met de aureolen verklaarde hij: "Het zijn geen onderwerpen, het zijn lichteffecten" [16]. Ook de benaming "Les sensibilités de la lumière" is veelzeggend. In de catalogus van Les XX gaf Ensor aan elke tekening niet alleen een bijbelse titel maar ook een aanduiding van de lichtkwaliteit mee. De volledige titels luiden:

La gaie. L'adoration des bergers (het vrolijke. De aanbidding der herders); La crue. Jésus montré au peuple (het harde. Jezus getoond aan het volk); La vive et rayonnante. L'entrée à Jérusalem (het levendige en stralende. De intocht in Jeruzalem); La triste et brisée. Satan et les légions fantastiques tourmentant le crucifié (het droevige en verdrietige. Satan en de fantastische legioenen kwellen de gekruisigde); La tranquille et sereine. La descente de croix (het rustige en serene. De kruisafneming); L'intense. Le Christ montant au ciel (het intense. De hemelvaart van Christus).

SATIRE

Zowel in de interieurfragmenten als in de aureolen-reeks zijn satirische elementen aanwezig die geleidelijk het overwicht zullen vormen in Ensors werk. Er hoeft slechts een kleine accentverschuiving op te treden om de ingehouden satire van bijvoorbeeld "De aanbidding der herders" (afbeelding 23) of "Satan en de fantastische legioenen kwellen de gekruisigde" (afbeelding 24) te doen omslaan in brutale spot. In dit verband kunnen we laatstgenoemde tekening vergelijken met de "Calvarie", gedateerd 1886 (afbeelding 27). We zien meteen dat de figuren hier karikaturen zijn geworden en dat de toespelingen expliciet zijn. Over Ensors identificatie met de Christusfiguur kan geen twijfel meer bestaan want zijn naam is klaar



en duidelijk vermeld bovenaan het kruis. De gekruisigde Ensor wordt bestookt met een lans met vaandel waarop de naam Fétis voorkomt, de naam van een bekend conservatief criticus die tegen Ensor gekant was. Bij de omstaanders zien we een lijvige man werkloos toezien: het is ongetwijfeld Octave Maus, leider van Les XX, met het symbool van de kunstkring op zijn rug. In vergelijking met de tekeningen uit de aureolenreeks is deze "Calvarie" eenvoudig qua opbouw. Er is geen geraffineerd clair-obscur, geen delikaat weefsel van lijnen maar een tamelijk grof curvenspel, de groep omstaanders is niet als een gedifferentieerd geheel behandeld, maar alle figuren zijn evenwaardig en goed herkenbaar. In plaats van een lichteffect krijgen we hier veeleer een verhalend tafereel te zien.

In de geest en de stijl van dit werk ontstonden op het einde van de jaren '80 en in de jaren '90 verscheidene belangrijke tekeningen, zoals "De dood vervolgt de mensen-



kudde" (1887), "Verpesting onder, verpesting boven, verpesting overal" (1888) (afbeelding 28) en "Duiwels die mij kwellen" (1888, Art Institute, Chicago).

27 Calvarie, 1886
krijt op paneel, 17,2 x 22,2 cm
privé-verzameling



28 Verpesting onder, verpesting
boven, verpesting overal, 1888
krijt op papier, 22 x 30 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

JAMES ENSOR

1860-1949

29 België in de negentiende eeuw, ca. 1889
krijt op papier op paneel,
16,3 x 21,4 cm
Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel



De thema's die Ensor bezighielden komen in deze tekeningen steeds explicieter tot uiting: dood, erotiek, wreedheid, masquerade. Terugkerende elementen zoals de zelfportretten met doodshoofd of de scatologische details die steeds weer opduiken zijn sleutels tot Ensors persoonlijkheid die echter niet precies te duiden zijn. Zijn werk baadt in deze periode in elk geval in een sfeer van vijandigheid, exhibitionisme en crisis. Steeds duidelijker komt ook tot uiting dat Ensor het kunstmilieu wilde hekelen dat hem niet als de aanvoerder van de avant-garde erkende. Ensor, die aanvankelijk als leider van het modernisme werd beschouwd, geraakte immers zelfs bij Les XX op de achtergrond naarmate deze groep zich meer op Parijs richtte [17].

Ensor waagde zich ook aan enkele politieke aanklachten, zoals "De staking", en "België in de 19de eeuw" (afbeelding 29) waarop hij duidelijk de kant kiest van het opkomend socialisme tegen de heersende machten van kerk, recht en militair gezag.



30 Doctrinaire voeding, 1889
ets, gehooft met penseel en krijt,
18 x 23,8 cm
privé-verzameling

Van zijn meest gewaagde spotprent, "Doctrinaire voeding" is enkel een ets bekend (afbeelding 30). We zien er hoe de machthebbers zich ontlasten op het volk. De hoogleraar, de bisschop, de koning, de rechter en de generaal zitten met bloot achterste broederlijk naast elkaar. Het thema van de massa komt in de jaren '90 regelmatig aan bod in veldslagen en optochten waarvoor Ensor een hoog standpunt kiest om op de nietige mens neer te kijken.

Gewoonlijk bracht Ensor zijn satire tot uiting in kleinere tekeningen die hij ook tentoonstelde bij Les XX. Zo toonde hij in 1889 naast enkele met afzonderlijke titels aangeduide tekeningen, ook een reeks "Fantaisies, grotesques, diableries, grimaces et incohérences" [18]. Met dit genre was hij overigens niet de enige bij Les XX want ook Rops en Degroux hielden ervan het publiek met gedurfde en ludieke tafere-len te shockeren.

In 1887 maakte Ensor een grote tekening, "De verzoeking van de heilige Antonius", ruim anderhalve meter in het vierkant, die een synthese vormt van de aureolen en de satires (afbeelding 31). Het is een collage van 72 bladen waarop verschillende voorstellingen door elkaar voorkomen in een vrijmoedige aaneenschakeling van motieven zoals we die kennen uit de bijgewerkte interieurstudies in de vroegere verzameling Rousseau. Rond de figuur van Antonius is een mengeling te zien van religieuze, mythologische, historische, exotische en erotische taferelen. Ensor beschreef zijn tekening in een brief aan Pol de Mont als volgt: "In 'De verzoeking van de heilige Antonius' zitten enkele waarlijk demonische taferelen, het wemelt er van woeste en groteske demonen; ze doen al het mogelijke om de heilige te verleiden en schrik aan te jagen; er worden vreselijke folteringen uitgevoerd: jonge en mooie vrouwen die er op het eerste gezicht gevoelig uitzien, doen het werk van beulen zonder meededogen. Ze wurgen, ranselen en verbranden. De kunstenaar houdt ongetwijfeld niet van vrouwen want in zijn composities worden ze altijd slecht voorgesteld. Andere scènes zijn uiterst komisch. Het geheel is bizar, vol verbijsterende details en honderden figuren die door elkaar krioelelen. Bovenaan verschijnt de lijdende Christus in een stralenkrans" [19].

In "De verzoeking van de heilige Antonius" integreerde Ensor enkele tekeningen waarop we nog de complexe lijnvoering van de aureolen herkennen. In het geheel overheerst echter de speels-decoratieve lijn die grillige arabesken beschrijft. Ensor zoekt in zijn compositie niet naar eenheid, maar naar een ordeloze samenhang. In het werk ontdekt men brutaal getekende karikaturen naast uiterst bevallige decoratieve patronen; het steekt vol abrupte overgangen tussen



31 De verzoeking van de heilige Antonius, 1887
krijt op papier, 178 x 157,5 cm
privé-verzameling

TEKENINGEN EN ETSEN

zorgvuldig uitgewerkte gedeelten en rudimentaire fragmenten.

Rond 1890 gaat deze minder verfijnde tekenstijl in Ensors werk overheersen. Naarmate zijn onderwerpen vereenvoudigd worden tot duidelijke spotprenten en groteske taferelen, wordt ook de stijl vereenvoudigd.

Zo ontbreekt in de massataferelen uit deze periode, zoals bijvoorbeeld "Carnavals-optocht" uit 1893 en "De staking" uit 1888 zowel de inhoudelijke als de vormelijke complexiteit van "De intocht" uit 1885. Het ene werk is veeleer decoratief, het andere anekdotisch.

Zelfs de progressieve kunstkritiek was met deze evolutie in Ensors werk niet ingenomen. Naar aanleiding van de tentoonstelling bij Les XX uit 1888 waar Ensor zijn "Fantaisies, grotesques, diableries, grimaçes et incohérences" tentoonstelde schreef *L'Art Moderne*: "Wat zijn schilderijen betreft, uit welke kinderlijke fantasie put de heer Ensor? De onbenullige en middeleeuws aandoende monstrositeiten kunnen misschien de tijd-

genoten van Bosch en Bruegel afgeschrikt hebben en de heilige Antoniussen in hun tijd in verzoeking hebben gebracht – ons laten ze onverschillig, we vinden ze zelfs niet geestig. En die volksprenten met hun houterige poppen, die vechten, slaan, ruzie maken en elkaar doorsteken, kunnen ons al evenmin overtuigen” [20].

In deze fase van zijn tekenkunst gebruikte Ensor, in tegenstelling tot vroeger, opvallend veel kleur waardoor de tekeningen soms het aanzicht krijgen van kleine schilderijtjes. Op hun beurt krijgen ook de schilderijen na 1890 een opvallend lineair aspect en deze toenadering tussen schilderij en tekening gaat zover dat er werken ontstaan die men net zo goed geschilderde tekeningen of getekende schilderijen kan noemen.

Typische voorbeelden zijn “De gevaarlijke koks” uit 1896, waarvan drie versies bestaan: één in olieverf, één in kleurkrijt en één in gouache [21] of “De baden te Oostende”, bekend als tekening-schilderij en als ets [22]. Ook “De vertroostende maagd” (afbeelding 32), een schilderij uit 1892 dat in deze meer brutale fase van Ensors werk een bijna tegenstrijdig prerafaëlitische poëzie uitstraalt, kan men evengoed als tekening beschouwen.

Na dit samenvallen van tekening en schilderij in de jaren '90, bekleedt de tekening in het latere werk van Ensor nog slechts een ondergeschikte plaats. Ensor maakte nog enkele reeksen zoals “De zeven hoofdzonden”, ook uitgegeven in prentvorm, “De biljartspelers” of “Scènes uit het leven van Christus” [23]. Daarnaast tekende hij portretten, stillevens, satirische taferelen en decoratieve taferelen met naaktfiguren. Deze late tekeningen zijn gewoonlijk uitgevoerd in gekleurd krijt waarmee Ensor vooral in stillevens en in portretten, ondermeer de mooie



32 De vertroostende maagd, 1892
olieverf op paneel, 48 x 38 cm
privé-verzameling

profielstudies van zijn dode moeder, tot een gevoelige grafische expressie kwam.

DE ETSEN VAN ENSOR

Op het ogenblik dat Ensor aan zijn tekeningen een zelfstandige waarde toekende begon hij ook te etsen. Zijn grafisch werk omvat zo'n 130 prenten waarvan er 86 ontstonden in de relatief korte periode van 1886 tot 1891, Ensors meest creatieve jaren. Op enkele litho's en vernis mous na, is het grafisch werk van Ensor beperkt tot etsen en droge-

naalden. Hij experimenteerde dus niet met verschillende grafische technieken [24]. Wanneer we de prenten chronologisch door-nemen stellen we niettemin vast dat er grote onderlinge verschillen bestaan. Dit wijst erop dat Ensor binnen de beperking van de gekozen techniek toch alle mogelijkheden van het medium wilde verkennen.

Het typisch lijnenspel van de aureolen vinden we terug in enkele van de eerste etsen en drogenaalden, zoals "Christus bedaart de storm" (afbeelding 33) en "De bespotting van Christus". In 1885 maakte Ensor een litho naar een verhaal van Edgar Allan Poe, "De wraak van Hop Frog" die qua compositie de grote tekening, "Christus aan het volk getoond" (afbeelding 19) voor de geest roept [25]. De meest bekende prent van Ensor, "De kathedraal" is ook een van zijn eerste. We zien een uit grillige lijntjes en accenten opgebouwde massa die aan het uiterst geraffineerde, als het ware door het licht

aangetaste gotische bouwsel voorbijtrekt.

Hoewel Ensor verklaarde dat hij begon te etsen terwille van de duurzaamheid van het medium, ligt het voor de hand dat hij tot de techniek is gekomen onder invloed van de oude meesters die hij rond 1886 kopieerde, en die hem wellicht ook tot zijn meer ambitieuze tekeningen zoals de "Aureolen" stimuleerden [26].

Ook hier was weer Rembrandt de centrale inspiratiebron. In een van zijn eerste etsen, zoals "Iston, Pouffamatus, Cracozie en Transmouff" voert Ensor Rembrandteske figuren met pompeuze hoofddeksels ten tonele in een compositie die geheel uit de voor de Hollandse meester zo karakteristieke arceringen is opgebouwd.

In een aantal prenten probeerde Ensor de subtiele materie-suggestie van zijn tekeningen uit de jaren '80 te evenaren. Dat is bijvoorbeeld het geval in "Het betoverde

TEKENINGEN EN ETSEN



33 Christus bedaart de storm,
1886
droge naald, 15,3 x 23 cm
privé-verzameling

JAMES ENSOR

1860-1949

meubel" en in "Kroonkandelaar en vaas" (afbeelding 34) dat vermoedelijk teruggaat op één van die typische combinaties van interieurfragmenten en stillevens uit de jaren '80.

Ensor vond in de prentkunst echter vooral een uitweg voor zijn toenemende belangstelling voor het karikaturale en voor zijn speelse, soms kwaadaardige fantasie. In zijn bijdrage aan het Ensornummer van *La Plume* uit 1899 wees Camille Mauclair reeds op de spontane voorkeur bij vele etsers: "Ze hebben allemaal een zwak voor het bizarre en het capricieuse. Men zou zeggen dat hun kunst van scherpe krassen en gebeten lijnen er hen toe verleidt om, net als de katten, een enigszins pervers spel te spelen, of op de gepolijste plaat, zoals een schaatser, speelse en toevallige arabesken te beschrijven; en de onfeilbare lijn van de ets heeft op zich al iets scherp. Heb ik het mis wanneer ik met deze subtiliteit, die ik slechts ter overweging geef, wijs op een neiging bij alle etsers? In elk geval is deze voorkeur algemeen, en ook Ensor maakt hierop geen uitzondering" [27].

De decoratieve arabesken en de grafitti-achtige wezens die steeds vaker in Ensors tekeningen en prenten opduiken kunnen inderdaad met de techniek van de ets in verband worden gebracht. Dat aspect van de prentkunst dat Mauclair hier aanhaalt moet Ensor zeker geboeid hebben bij de satirische tekenaars vóór hem: Callot, Grandville, Daumier. Mauclairs opmerking is in elk geval zeer van toepassing op bepaalde prenten van Ensor waarin een ongecontroleerde schrijftuur gestalte geeft aan fantasiewezens en van daaruit tenslotte een hele compositie opbouwt. "Hellevaart" uit 1887 (afbeelding 35) en "Duivels rossen engelen en aartsengelen af" uit 1888 zijn hiervan goede voorbeelden.

Tussen deze twee uitersten, de Rembrandteske subtiële arcering en clair-obscur en de scherpe, grafitti-achtige lijn van de



34 Kroonkandelaar en vaas, 1888
ets, 11,8 x 7,6 cm
privé-verzameling

"Hellevaart" beweegt Ensors prentkunst zich in vele varianten, zonder dat men een vast verband kan leggen tussen bepaalde onderwerpen en een specifieke stijl. Een van zijn meest macabere voorstellingen, "Mijn portret in 1960" (afbeelding 36) is tegelijk een van zijn meest gevoelige etsen.

Ensors prenten sluiten qua behandelde thema's en genres en ook in hun stilistische

verscheidenheid goed aan bij zijn tekeningen. Een belangrijke uitzondering hierop vormen de landschappen en marines. Voor zover bekend maakte Ensor immers weinig of geen tekeningen naar de natuur. In zijn studietijd schilderde hij wel marines en duingezichten in olieverf, maar omstreeks 1886, de tijd dat hij begon te etsen, waren de geschilderde landschappen en marines reeds echte visioenen.

Tussen 1886 en 1890 ontstond echter een reeks van een twintigtal etsen waarin Ensor zich nauwgezet beperkte tot de observatie. De meeste zijn ongecompliceerde, fragmentarische natuurstudies. Over de omstandigheden waarin hij aan deze etsen werkte schreef Ensor in een brief aan Emma Lambotte: "Hoe gelukkig ben ik dat u mijn etsen goed vindt. Ik heb ze gesigneerd en gedateerd om u een plezier te doen. Als u de dateringen nakijkt, zal u zien dat vooral het jaar 1888 vruchtbaar geweest is. Het was een gelukkige tijd van wandelingen in de vrije natuur, die des te aangenamer waren door mijn heerlijke werk als etser. De natuur



scheen altijd mooi en weldadig" [28].

Om te weten waar Ensor deze gelukkig wandelingen heeft gemaakt kunnen we vertrouwen op Albert Croquez, die in 1947 een

35 De hellevaart, 1886
ets, 21 x 25,8 cm
privé-verzameling

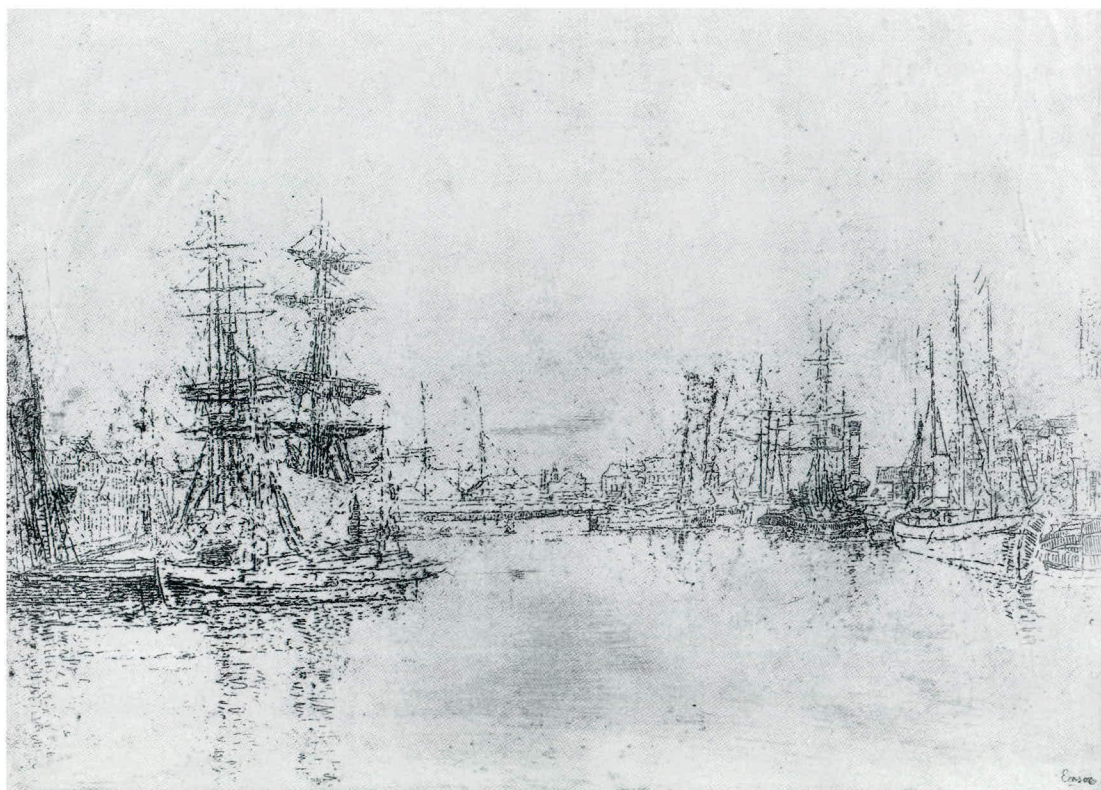


36 Mijn portret in 1960, 1888
ets, 6,4 x 11,4 cm
privé-verzameling

JAMES ENSOR

1860-1949

37 Het grote dok te Oostende,
1888
ets, 17,9 x 23,8 cm
privé-verzameling



catalogus van Ensors prenten samenstelde en uitleg uit de eerste hand heeft gekregen.

Ensor etste enkele gezichten in het bos van Oostende en maakte een reeks polderlandschappen met dorpen, alleenstaande huizen of molens in de omgeving van Oostende: Mariakerke, Leffinge, Slykens en Oudenburg. Wanneer hij in Brussel vertoefde werkte hij in het Leopoldpark, nabij de woning van de familie Rousseau en in de gemeenten Watermaal-Bosvoorde en Groenendaal.

Als etser naar de natuur was Ensor vooral geboeid door de weergave van het licht in de bossen en in de open poldervlakte. Hij etste met kleine, nerveuze trekken, die trillen van spanning. Zijn landschappen worden gekenmerkt door een beheerste, spaarzame schrijftuur, waardoor ze een grote suggestieve kracht krijgen.

In 1887 en 1888 etste Ensor enkele havengezichten te Nieuwpoort, maar vooral bij de havengeul te Oostende. Evenals de landschappen zijn het studies van lichtspelingen, in dit geval op boten en sloepen. Slechts voor één van deze etsen is een voorstudie bekend. De Oostendse haven inspireerde Ensor tot twee van zijn meest voldragen grafische composities: "Het grote dok" (afbeelding 37) en "Gestrande schuiten". Van beide vrij grote prenten maakte Ensor later geschilderde kopieën. De manier waarop Ensor de boten met korte, losse trekken suggereert, alsof ze nauwelijks zichtbaar zijn in de grote helderheid van de zee, doet denken aan Whistler. Deze kunstenaar was een goede bekende bij Les XX, waar hij driemaal tentoonstelde [29].

Naast landschappen en marines etste

Ensor ook vier stadsgezichten: twee gezichten uit zijn kamer in de Anspachlaan te Brussel, waar hij de winter van 1887 doorbracht, een gezicht vanuit de woning van zijn vrienden Rousseau eveneens te Brussel, en een gezicht in de Vlaanderenstraat vanuit zijn Oostends atelier.

Tot de etsen die in observatie zijn ontstaan behoren tenslotte ook enkele portretstudies, al of niet gebaseerd op tekeningen. Ook deze zijn van een subtiliteit en beheersing die ze in schrill contrast doen staan tot de burleske prenten uit dezelfde periode.

Vanaf ca. 1890 neemt het grafisch werk van Ensor een wending. Er ontstaan nu vrijwel geen originele composities meer maar overwegend herhalingen van bestaande tekeningen en schilderijen die Ensor de moeite waard vond om ze in de vorm van duurzame prenten te vereeuwigen.

In deze groep vinden we de reproducties van bekende schilderijen zoals "De goede rechters", "Geraamten die zich willen warmen" en "Geërgerde maskers". Ook van zijn monumentale "Intocht van Christus te Brussel" uit 1888, een werk dat tot de retrospectieve van 1929 in Ensors atelier verborgen bleef, maakte Ensor een gedetailleerde prent.

Ensors mooiste etsen uit deze late groep zijn ongetwijfeld de reproducties van tekeningen waarbij de kunstenaar erin slaagde om met de etsnaald als het ware nog iets aan de kracht van de tekening toe te voegen. Voorbeelden hiervan zijn: "Duivels die mij kwellen" (afbeelding 38), "Christus door duivels gekweld" en "De dood vervolgt de mensenkudde". Een apart geval vormt de ets

"De wraak van Hop Frog" die een prachtige herhaling is van een litho uit 1885.

In 1904 publiceerde Ensor een map met acht prenten getiteld "De zeven hoofdzonden", waarvoor hij een oudere ets ("De ontucht") uit 1888 gebruikte en zeven nieuwe ontwerpen tekende. "De zeven hoofdzonden" verscheen te Brussel met een voorwoord door Eugène Demolder.

Voor de uitvoering van zijn prenten deed Ensor een beroep op verschillende drukkers; zelf bezat hij geen drukpers. De prenten werden gedrukt in Brussel, aanvankelijk door Evely, later afwisselend door Charles Vos en vader en zoon Van Campenhout [30]. Hoewel hij soms zelf bij het drukproces assisteerde, liet Ensor het eindresultaat meestal over aan de drukkers, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Félicien Rops die zelf met allerlei technieken experimenteerde. Toch heeft hij zich ook wel eens aan een experiment gewaagd, maar zonder

TEKENINGEN EN ETSEN



38 Duivels die mij kwellen, 1895
ets, 11,4 x 15,4 cm
privé-verzameling

veel succes. Een zekere onverschilligheid ten aanzien van het technische aspect van de prentkunst blijkt uit een brief van Ensor aan Valère-Gille. Hij schrijft daarin: "Het beroep van etser beheers ik helemaal niet. Ik teken en graveer netjes maar verder laat ik alles aan het toeval over. Ik ken niet alle kneepjes en handigheden van het inbijten, waardoor ik heel wat platen heb beschadigd en mijn ogen onnodig heb bedorven" [31].

Over de oplage en de verspreiding van Ensors prenten is weinig bekend. Aan Albert Croquez verklaarde Ensor: "Ik weet niet of ik mijn etsen heb genummerd, maar dat wil, naar mijn mening, niets zeggen. Vooral omdat er van mijn prenten niet zoveel afdrukken bestaan, hoogstens honderd en wat betekenen honderd afdrukken in onze wereld?" [32].

Ensors prenten werden op verschillende tijdstippen en in verschillende oplagen gedrukt. We weten ook dat hele reeksen nog in de jaren '20 gedrukt werden. Ten gevolge van deze ruime en niet gecontroleerde verspreiding bestaan er merkbare kwaliteitsverschillen tussen de vroege en de late drukken. Ensors drukkers hielden ervan de inkten en papiersoorten te variëren waardoor er ook tussen de oudste drukken onderling verschillen voorkomen.

Ensor had de gewoonte om sommige van zijn prenten achteraf met aquarel, gouache of kleurkrijt bij te werken. In enkele gevallen maakte hij er kleine schilderijtjes van. Vooral op latere leeftijd volstond hij met het opsmukken van prenten en waarschijnlijk deed hij dit om minder goede drukken verkoopbaar te maken.

Alles samen nam Ensor het dus niet zo nauw met de produktie van zijn prenten, eens het werk gecreëerd was. Ook het huidige kennerschap dat zich bekommert om de kwaliteit van de drukken zou hem wellicht onverschillig hebben gelaten.

- [1] Cf. S.H. Goddard, 'Grafische cultuur in het negentiende-eeuwse België', in : tent. cat. *Les Vingt en de avant-garde in België. Tekeningen, prenten en boeken ca. 1890*, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1 november-31 december 1992, pp. 51-70.
- [2] Cf. X. Tricot, 'Une suite de douze eaux-fortes éditées en 1896', in *Ensoriana*, Oostende 1985, pp. 38-40; zie ook van dezelfde auteur: Gravures publiées dans des albums, des livres, des oeuvres, ..., in: *idem*, pp. 43-48.
- [3] Over de prenten van Ensor zie de catalogi en studies gepubliceerd door Croquez (1935, tweede uitgave 1947), Lebeer (1939), Taevernier (1973) en Elesh (1982). Zie ook verschillende bijdragen in het Ensor-nummer van *La Plume*, gepubliceerd in 1892. Voor de tekeningen zie de studies van Fierens (1944), de tent. cat. *Tekeningen van James Ensor*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1977, en de tent. cat. *Ik James Ensor. Tekeningen en prenten*, Museum voor Schone Kunsten, Gent en Rijksprentenkabinet, Amsterdam 1987. Zie ook Hoozee, Bown-Taevernier en Heijbroek, 1987. L.M. Schoonbaert schreef bijdragen over Ensor als tekenaar in de catalogi van de Ensor-tentoonstelling te Zürich (1983), Antwerpen (1983) en Parijs (1990).
- [4] Croquez, 1947, p. 8.
- [5] Tekeningen uit deze schetsboeken bevinden zich o.m. in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, het Musée des Beaux-Arts, Doornik en de Albertina in Wenen. Zie Hoozee, Bown-Taevernier en Heijbroek, pp. 55 e.v., pp. 289-261.
- [6] Cf. L. de Maeyer, 'Modernistische aspecten van Ensors silhouettekeningen en aquarellen van 1880-'82', in: *Museummagazine Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1985, pp. 3-4, pp. 48-61.
- [7] Tent. cat. *James Ensor*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1929, p. 5.
- [8] Een ensemble van dergelijke tekeningen schonk of verkocht Finch aan de Brusselse verzamelaar Henri van Cutsem die ook een reeks tekeningen van Ensor bezat. Beide collecties bevinden zich thans in het Musée des Beaux-Arts te Doornik. Zie D. Derey-Capon, in tent. cat. *A.W. Finch 1854-1930*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel 1992, pp. 45-47.
- [9] "k Zage toch zoo geiren me Vlams Moedertje, Trinette Haegheman, en me Tante Mimi. Ze woren werkslaven in de zomer en slapkoptjes in de wienter." Toespraak van 1935 gehouden te Oostende, geciteerd uit *Mes écrits*, p. 227.
- [10] Voor Ensors kopieën zie de opeenvolgende bijdragen van L. Schoonbaert in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1968, pp. 311-342; 1969, pp. 265-284; 1970, pp. 305-332; 1972, pp. 285-311, 1978, pp. 205-221. De invloed van Redon en van de chinoiserie komt ter sprake in M. de Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1962-1963, pp. 154-155.

- [11] De tekeningen in de vroegere Rousseau-collectie en Ensors bewerkingen van oudere tekeningen werden voor het eerst geanalyseerd door M. de Maeyer, *op. cit.*, pp. 131-157. Zie ook van dezelfde auteur: 'De genese van masker-, travestie- en skeletmotieven in het oeuvre van James Ensor', in: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 12, 1963, pp. 69-87.
- [12] Over de "Aureolen van Christus", de Christus-thematiek en de vraag in hoeverre Ensor zich met de figuur van Christus identificeerde, zie: J. Kaplan, 'The religious subjects of James Ensor, 1877-1900', in *Belgisch Tijdschrift voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 35, 1966, pp. 175-207; G. Ollinger-Zinque, 'Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière de James Ensor', in: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 17, 1968, pp. 191-202; G. Ollinger-Zinque, *Ensor: een zelfportret*, Brussel 1976; A. Taevernier, *Het Ensor-drama in beeld. De aureolen van Kristus of de gevoeligheden van het licht*, Gent 1976; S.C. MacCough, *James Ensor's The Entry of Christ into Brussels in 1889*, dissertatie Stanford University, uitg. Ann Arbor 1984. G. Ollinger-Zinque publiceerde verscheidene bijdragen over het onderwerp in de catalogi van de Ensor-tentoonstelling in Zürich (1983), Antwerpen (1983) en Parijs (1990). "De Aureolen van Christus" en verwante tekeningen komen uitvoerig aan bod in Hoozee, Bown-Taevernier en Heijbroek, pp. 107-126.
- [13] Hoozee, Bown-Taevernier en Heijbroek, nrs. 65, 67 en 71.
- [14] Over een mogelijke invloed van Turner, zie L. Schoonbaert, in tent. cat. *James Ensor*, Musée du Petit-Palais, Parijs 1990, pp. 54-55.
- [15] Zie 'Ensor en de dood', in Hoozee, Bown-Taevernier en Heijbroek, pp. 131-135.
- [16] E. Demolder, *James Ensor*, Brussel 1892, p. 19.
- [17] Over Ensors relatie tot Les Vingt, zie J. Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism. 1868-1894*, Ann Arbor 1984, pp. 62-63; S. M. Canning, 'Vervreemding en expressionistische visie: Ensor, Les Vingt en de kritiek', in: tent. cat. *James Ensor*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1983, pp. 31-55.
- [18] *Les XX Bruxelles. Catalogue des dix expositions annuelles*, Brussel 1981, p. 183.
- [19] Geciteerd in tent. cat. *James Ensor*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1972, p. 40.
- [20] *L'Art Moderne*, 9, 1889, p. 57.
- [21] De tekening bevindt zich in het Museum Plantin-Moretus, Antwerpen, de gouache in een privé-collectie. Zie Tricot, nr. 369.
- [22] Cf. Tricot, nr. 310.
- [23] "De zeven hoofdzonden" en "Scènes uit het leven van Christus", beide in privé-collecties, waren resp. de nrs. 379, 386 en 394 in de Ensor-tentoonstelling te Antwerpen, 1983.

- [24] Cf. S. H. Goddard, zie voetnoot 1.
- [25] Vroeger dacht men dat deze litho, zoals de meeste litho's van Ensor, uit de jaren '90 dateerde. In de Koninklijke Bibliotheek te Brussel bevindt zich echter een exemplaar gedateerd 1885, cf. E. Rouir, 'A propos d'une lithographie de James Ensor: La Vengeance de Hop Frog', in: *Le livre et l'estampe*, 30, 1984, pp. 211-214.
- [26] Cf. M. de Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde', *o.c.*, p. 152.
- [27] *La Plume*, speciaal nummer, 1899, p. 4.
- [28] Brief aan Emma Lambotte, 26 september 1904, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Archief van Hedendaagse Kunst, inv. nr. 9734.
- [29] Toen Whistler als buitenlands lid werd voorgesteld was Ensor onder diegenen die zich tegen zijn toetreding verzetten.
- [30] De gegevens over Ensors etspraktijk, zijn relatie tot de drukkers, de oplage, enz. werden ontleend aan de bijdrage van S. Bown-Taevernier over Ensors grafiek gepubliceerd in: Hoozee, Bown-Taevernier en Heijbroek, pp. 187-189; zie ook S. Bown-Taeverniers bijdrage in tent. cat. *James Ensor*, Musée du Petit Palais, Parijs 1990, pp. 61-66.
- [31] Brief van 28 november 1890, Brussel, Bibliotheek Wittrockiana.
- [32] Brief van 29 oktober 1931, Oostende, Museum voor Schone Kunsten.

CATALOGUS

HERWIG TODTS



S 1
HET KLEINE JAGERTJE
(BOOMRIJK LANDSCHAP), 1874

olieverf op karton, 14 x 12 cm
 r.o.: J. ENSOR
 l.o.: 1874
 privé-verzameling

Van 1873 tot 1875 was Ensor leerling van het Onze-Lieve-Vrouwecollege te Oostende. Uit die collegejaren dateert een behoorlijk aantal schilderijen op karton, doek of paneel. De schilderijtjes werden wellicht gemaakt naar reproducties. Deze conventionele voorstelling is een van de weinige gedateerde stukken uit deze periode. Later vertelde Ensor: "Rond m'n dertiende kreeg ik de smaak van de schilderkunst te pakken; toen werd ik door twee oude, gepekelde en geöliede, Oostendse schilders, Dubar en Van Cuyck, professoraal ingewijd in de bedrieglijke sjablonen

van hun doffe, bekrompen en doodgeboren métier" ('Ma vie en abrégé', 1934 in: *Mes écrits*, Luik 1974, p. 205). Michel van Cuyck (1797-1875) en Edouard Dubar (1803-1879) waren gespecialiseerd in de weergave van Oostendse haven- en zeegezichten. Dubar was bovendien vanaf de jaren '60 ook bedrijvig als handelaar in prenten.

Uit Ensors collegejaren is ook een aantal potloodtekeningen naar ouderwetse genretafereeltjes in de trant van bijvoorbeeld Ferdinand de Braekeleer, bewaard gebleven.

S 2

ZICHT OP DE TUIN VAN HET CAFÉ
TIVOLI TE OOSTENDE, 1876

olieverf op karton, 26 x 32,5 cm
r.o.: Ensor 76
privé-verzameling



In 1875 ging de onderneming van Ensors ouders failliet. De familie opende een winkel met rariteiten, souvenirs van Oostende, schelpen, Japanse en Chinese snuisterijen en huisraad. Ensor werd leerling aan de academie van Oostende en tekende er naar verluidt naar gips en levend model. Naar de natuur schilderde hij kleine studies te Oostende en in de omgeving: gebouwen, polderlandschappen, duinen, strand- en zeegezichten. Deze studies worden gekenmerkt door een ietwat schoolse, aarzelande en documentaire nauwgezetheid. Enkele munten reeds uit door een grote gevoeligheid voor licht- en toonwaarden en getuigen van een vroegrijp talent. Volgens Libby Tannebaum werden deze studies mede onder invloed van de Brusselse realist Louis Dubois (1830-1880) geschilderd. Dubois schilderde in 1876 inderdaad enkele strand- en zeegezichten in Oostende. Zoals andere aanhangers van het pleinairisme – Louis Artan, Félicien Rops, Pericles Pantazis of Henri de Braekeleer – ontwikkelde ook Dubois hier een landschapsvisie die vooruitloopt op het zoge-

naamde inheemse impressionisme van de jaren '80. Ook het jeugdwerk van Ensor behoort tot dit pre-impressionisme.

Ensors pre-impressionistische werk valt grotendeels samen met de fameuze “cartons roses”. Deze studies werden geschilderd op kleine stukken roze karton. Meestal noteerde Ensor heel precies de dag van de maand en het onderwerp op de rugzijde van de studies. Zo werd deze studie geschilderd op 29 september. Hoewel de ontcijfering van deze opschriften soms problemen oplevert, kunnen we Ensors werk volgen van begin april tot in de loop van november.

Ensor bewaarde de “cartons roses” zorgvuldig en hing later enkele op een ereplaats in zijn woonhuis. “Ces petites oeuvres sans prétention, peintes au pétrole sur carton rose me charment encore” (‘Ma vie en abrégé’, 1936 in: *Mes écrits*, Luik 1974, p. 205). In de loop van de jaren '20 schilderde hij enkele reproducties op groter formaat. Tijdens de retrospectieve tentoonstelling van 1929 toonde hij voor het eerst een tiental exemplaren.



S 3
ACADEMISCHE NAAKTSTUDIE,
1877

olieverf op papier, 36 x 33 cm
l.o.: J.Ensor/21 mars/1877
privé-verzameling

S 4

MODEL: MAN DIE EEN STOK
VASTHOUDT, 1878-'79

olieverf op doek, 100 x 80,5 cm
l.b.: G
privé-verzameling



In 1895 gewaagt Ensor, in een brief aan de dichtercriticus Pol de Mont, van zijn "gewetensvolle studies aan de academie van Brussel (...) waar hij zich aan alle regels onderwierp (...) tot het behalen van een tweede (sic) prijs tekenen naar antieke kop". Enkele jaren later zou hij vooral zijn anti-academische en vooruitstrevende ideeën in de verf zetten.

Ensor wordt op 1 oktober 1877 ingeschreven voor het tekenen naar antieke kop en schilderkunst naar de natuur. Tijdens het academiejaar 1878-'79 haalt hij een derde prijs voor tekenen naar antiek torso. Hij neemt dat jaar en het volgende jaar deel aan verscheidene wedstrijden historische compositie. Zijn tekeningen en modelstudies eindigen

steeds achteraan. Zijn inzending voor de wedstrijd historische compositie schilderkunst wordt zelfs geweigerd door de jury.

Uit Ensors academiejaren zijn tal van tekeningen en een tiental geschilderde studies naar het naakt bewaard gebleven. Tot nu toe werden geen pogingen ondernomen om de samenhang van deze groep kritisch te evalueren.

De studie op papier dateert bijvoorbeeld van vóór zijn inschrijving aan de Brusselse academie. Het is niet bekend of er ook aan de academie te Oostende naar levend model werd geschilderd. Is het monogram in de linker bovenhoek van het schilderij een code, die de anonimiteit diende te garanderen ten aanzien van de jury?



S 5
**MASKERS DIE EEN NEGER-
 GOOCHELAAR AANKIJKEN,**
 (1879-'80, 1888-'91, NA 1900)

olieverf op doek, 115 x 96 cm
 l.o.: ENSOr
 privé-verzameling

De aanhangers van futurisme, expressionisme en surrealisme eerden Ensor als een pionier van het modernisme. Ensor zelf heeft steeds het experimentele en profetische karakter van zijn kunst benadrukt. Wellicht heeft hij daarom getracht het onderscheid tussen zijn vroegere naturalistische en 'donkere' werk en de 'heldere', typisch Ensoriaanse, groteske voorstellingen te minimaliseren en te verdoezelen. Op basis van de dateringen die hij op zijn schilderijen en tekeningen aanbracht en de gegevens die hij aan zijn biografen verstrekke, komt men al snel tot de vaststelling dat masker-, skelet- en travestiemotieven reeds vanaf 1879 in zijn werk aanwezig zijn.

Met behulp van strijklucht- en infraroodopnamen en een grondige analyse van de verfstructuur heeft Marcel de Maeyer echter aangetoond dat Ensor tussen 1886 en 1891 doelbewust het intieme en naturalistische karakter van een aantal vroege tekeningen en schilderijen heeft vernietigd,

door de voorstelling te transformeren tot groteske mystificaties.

Zo was dit schilderij aanvankelijk een van de studies naar het naakt die Ensor aan de Brusselse academie uitvoerde. Het schilderij werd na 1888 (en vermoedelijk ook nog na 1900) opnieuw onder handen genomen. Rechts worden we geconfronteerd met een invasie van karnavalsmaskers door een openstaand venster, gesuggereerd door het wit-rode gordijn. De stok die de hoofdfiguur in zijn handen houdt als hulpstuk bij het poseren, is getransformeerd tot een staf. Aldus wordt het irrationele karakter van de maskers in deze voorstelling uitdrukkelijk verbonden met de neger als vertegenwoordiger van een primitieve wereld. Blijkbaar bedreigen de maskerwezens de magiër niet, maar worden wij veeleer de getuigen van zijn hallucinaties.

S 6

PORTRET VAN DE KUNSTENAAR
BIJ DE SCHILDERSEZEL, 1879

olieverf op doek, 40 x 33 cm

r.o.: Ensor/79

privé-verzameling



Gisèle Ollinger-Zinque heeft in meer dan honderd voorstellingen het zelfportret van de kunstenaar aangetroffen. We komen hem tegen als Arabier, als visser, als Christus, als Pierrot, als insect of haring, als burleske vechtjas of karnavalsgast of als skelet, al dan niet in het gezelschap van vriend of vijand.

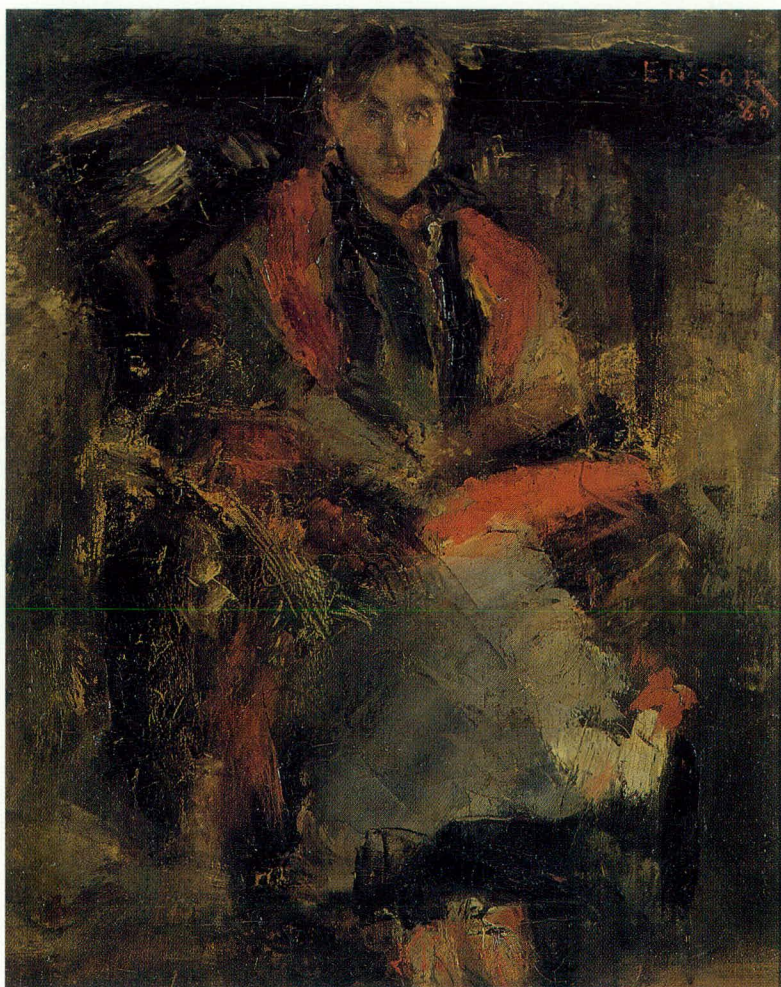
In dit portret heeft de kunstenaar zichzelf in de eerste plaats als model gebruikt. Het schilderij draagt in mindere mate dan de twee zelfportretten "Grosse tête" en "Petite tête" het karakter van een informele studie. De vrije, pasteuze uitvoering van deze zelfportretten uit 1879 verschilt nogal van de modelstudies en religieuze composities die Ensor aan de Brusselse academie schilderde, of van "De dame met de wipneus". De uitvoering is afgestemd op het benadrukken van de fysieke aanwezigheid van de

figuur, het palet, de schildersezel en de ruimte achterin, en loopt als zodanig vooruit op de studies, stillevens en figuurstukken die Ensor meer dan een jaar later in Oostende schilderde.

De kachel waarvan we op de achtergrond slechts de pijp bemerken en de frontale lichtinval verwijzen misschien naar het Oostendse zolderatelier.

Emile Verhaeren koesterde een bijzondere voorliefde voor dit zelfportret. "Hij is jong, de oogopslag is helder en de houding aandachtig en naïef. Het vijandige leven heeft hem nog niet beroerd. Het is bijna een blij werk; mooie heldere vlekken ontmoeten elkaar. Je bevroedt de kolorist die hij is."

Ensor schilderde in 1923 een repliek voor de galerij van zelfportretten in het Uffizi te Florence.



S 7
DE VROUW MET DE RODE SJAAL,
1880

olieverf op doek, 41 x 32 cm
r.b.: ENSOR/80
privé-verzameling

Ensor koos aan de academie voor een opleiding tot figuurschilder. In zijn debuut spelen voorstellingen van jonge vrouwen een belangrijke rol. Pas in 1881 zal hij zich in de "burgersalons" wagen aan composities met meer dan een enkele figuur. Vaak herkennen we de gelaatstreken van Ensors één jaar jongere zus Mariette of Mitche. We ontmoeten haar gelaat evenzeer in de talloze studies in zwart krijt waarmee Ensor de bladen van zijn schetsboeken vulde. Naast deze studies op klein formaat tekende Ensor

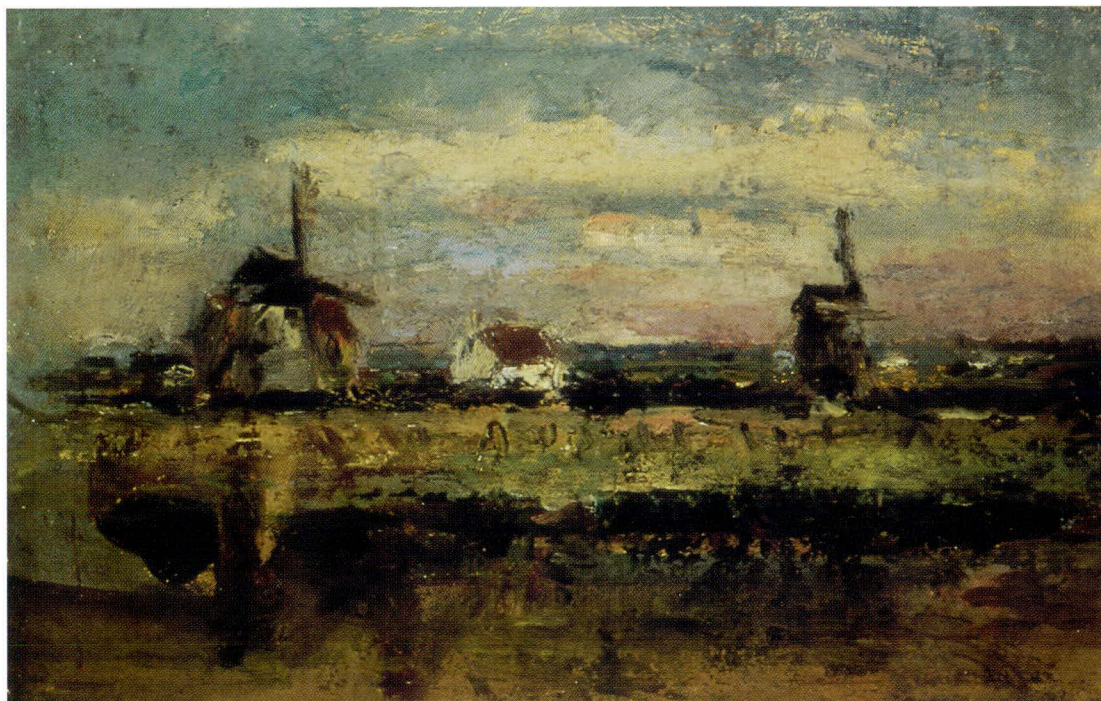
ook nog een aanzienlijk aantal grotere modelstudies. Het meisje dat hier poseert werd nog niet geïdentificeerd.

Voor studies van figuren ten voeten uit verkoos Ensor af en toe ook meteen olieverf en doek. Doorheen de meesterlijk treffende opbouw en de afwisselend transparante dan wel zware verflagen volgen we de wisselende aandacht van de kunstenaar voor de wijze waarop het licht de kleur, de vorm en de aard der dingen nu eens openbaart, dan weer negeert of transformeert.

S 8

DE TWEE MOLENS, 1880

olieverf op karton op paneel,
23,5 x 35 cm
r.o.: ENSOr/80
privé-verzameling



Gedurende de hele negentiende eeuw werd de schilderkunst in kwantitatieve en kwalitatieve zin gedomineerd door het genrefereel en de landschapschilderkunst. In de driejaarlijkse tentoonstellingen of salons van Brussel, Antwerpen en Gent behoorden genrestukken en landschappen steeds tot het merendeel der tentoongestelde werken. Bovendien werden, onder meer dankzij de pleinairistische praktijk, een aantal fundamentele artistieke vernieuwingen

geïntroduceerd, die het uiterlijk en de evolutie van de kunst definitief zouden wijzigen.

De opvatting van deze informele studie in de omgeving van Oostende sluit aan bij de marines en landschappen die Ensor op 16-jarige leeftijd schilderde. De grotere vrijheid en trefzekerheid bij het hanteren van penseel en paletmes wijst niettemin op een wat latere datum van ontstaan.



S 9
GRIJZE ZEE, 1880

olieverf op doek, 59 x 74 cm
r.o.: ENSOR 80
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

S 10
MARINE, 1889

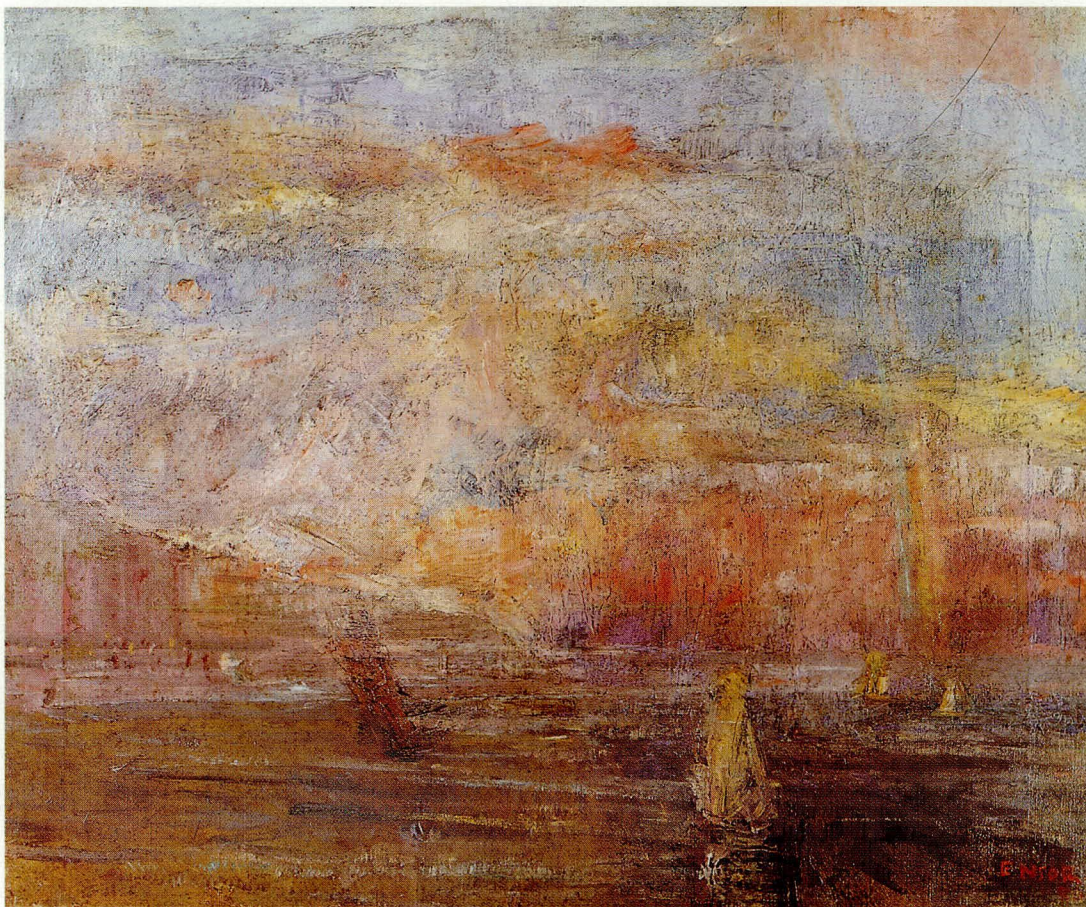
olieverf op doek, 31 x 40,5 cm
r.o.: ENSOR 1889
privé-verzameling



Ensor heeft in zijn latere geschriften veelvuldig de lof van de zee bezongen. Toch heeft hij zich slechts enkele jaren intensief aan de marine gewijd: in zijn etsen van 1887 tot 1891 en van 1880 tot 1885 in de werken die karakteristiek zijn voor zijn zogenaamde 'donkere periode'. In feite sluit deze 'donkere periode' volledig aan bij wat men het 'tachisme' of het inheemse Belgische of Vlaamse impressionisme heeft genoemd. Kenmerkend voor deze stijl, die overigens ook in Nederland, Duitsland en Scandinavië voorkomt, is vanzelfsprekend de sombere tonaliteit die overeenstemt met het klimaat, een picturale uitvoering die letterlijk en figuurlijk zwaar in de verf wordt gezet en, aansluitend, een blijvende belangstelling voor de materiële werkelijkheid. Aldus werd een alternatief ontwikkeld voor het zonnige Franse impressionisme. Sommige critici beschouwden Ensor als de uitvinder van deze anarchistische 'kladschildersstijl'. En zij betreurden de invloed die hij uitoefende op Willy Finch, Guillaume van Strijdonck,

Guillaume Vogels en Jan Toorop. De radicale reductie van een marine tot niets meer dan de voorstelling van een strook droog en nat strand, de branding, een streep water en een eindeloze hemel sluit aan bij enkele vergelijkbare lege marines van Gustave Courbet. Net als Courbet streeft Ensor als het ware naar het materialiseren van het zand, de golven en de wolken. En net als Courbet maakt Ensor hierbij gebruik van het paletmes. Ensor gaat echter zowel in de conceptie als in de uitvoering veel verder dan Courbet. We weten nog steeds niet of Ensor persoonlijk de elementaire opvattingen van Courbet heeft ontdekt, dan wel door het voorbeeld van Eugène Bouding, Perciles Pantazis, Louis Dubois, Louis Artan of Guillaume Vogels. Jan Toorop heeft omstreeks 1887 nog enkele Ensoriaanse marines geschilderd.

Zelf heeft Ensor na 1900 nog enkele 'lege' marines geschilderd die meestal een heldere variant zijn van een of andere donkere marine.



S 11
NA DE STORM (DE REGENBOOG),
 1880

olieverf op doek, 52,5 x 62,5 cm
 r.o.: ENSOR/80
 Museum voor Schone Kunsten,
 Oostende

Kunnen we met betrekking tot de “Grijze zee” gewa-
 gen van een geraffineerde monochromie, deze marine
 getuigt veeleer van een zin voor expressieve chromatiek.
 De enorme variatie inzake koloriet en picturale materie die
 binnen de groep marines bestaat, weerspiegelt vanzelfspre-
 kend de voortdurend wisselende weersomstandigheden
 aan zee, maar is meer nog de vrucht van Ensors buiten-
 gewoon koloristisch talent en zijn meesterlijk gebruik van
 de paletmestechiek. In een brief aan André de Ridder zal

hij later zijn verontwaardiging uitdrukken ten aanzien van
 de “eentonigheid van de meeste kunstenaars. Men moet
 zelf zijn stijl uitvinden. Ieder nieuw werk moet een oor-
 spronkelijke stijl vertonen”.

Hoewel deze marines reële optische ervaringen
 trachten weer te geven, verkent Ensor hier wel degelijk ook
 de grenzen van het impressionisme. In 1887 transformeert
 hij dan ook moeiteloos twee van deze marines tot de fee-
 erieke voorstellingen van het “Karnaval op het strand”.

S 12

STILLEVEN MET EEND, 1880

olieverf op doek, 80 x 100 cm
l.o.: JAMES ENSOR/80
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik

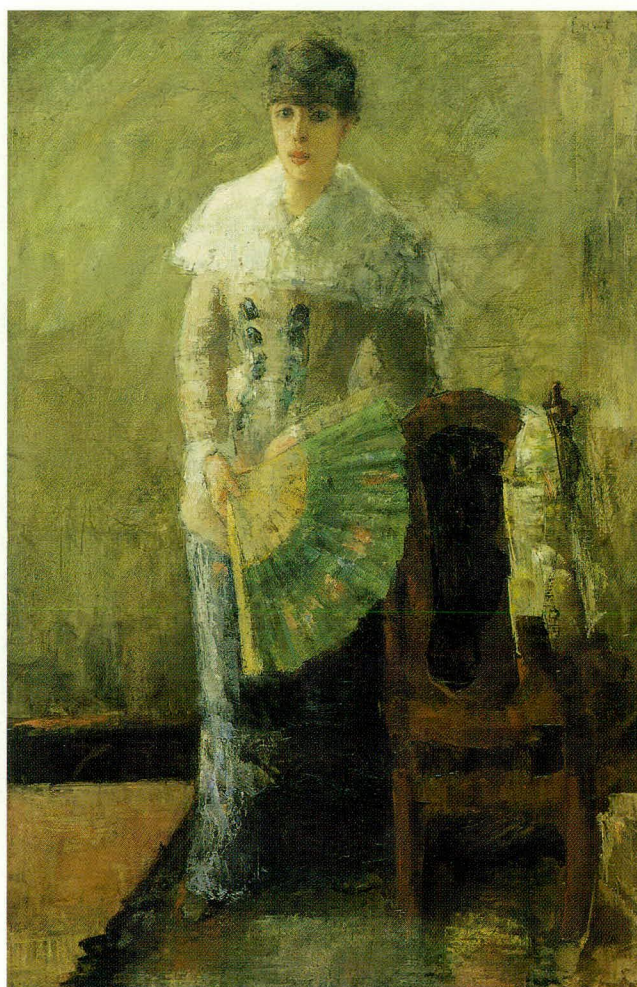


Kunsthistorici en -critici hebben het stilleven de kwintessens van de negentiende eeuwse schilderkunst genoemd. Ook met betrekking tot Ensors "burgersalons" wordt beweerd dat de kunstenaar de figuren behandelt als objecten in een stilleven. Toch was het stilleven gedurende het grootste deel van de negentiende eeuw een genre van ondergeschikt belang. Slechts specialisten presenteren op de salons een handvol stillevens die trouw bleven aan de neoclassicistische conventies. Tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw wint het stilleven (overigens op een kwantitatief meetbare wijze) opnieuw aan belang. Niet-specialisten zoals de Antwerpse schilders Henri de Braekeleer of de Brusselse realisten en impressionisten zoeken blijkbaar naar een diversificatie van hun artistieke productie.

Tijdens zijn gehele artistieke loopbaan heeft Ensor altijd veel meer belangstelling gekoesterd voor het stilleven dan voor bijvoorbeeld het landschap. Ensor behandelt het stilleven als een fragment uit een interieur. Op dit schilde-

rij toont hij de hoek van een keukentafel met de bestanddelen voor een maaltijd. Deze motieven herinneren op een zeer algemene wijze aan de barokke markt- en keukentaferelen van Frans Snijders. In vergelijking tot de overvloed van een Snijders lijken Ensors keukenstukken van een bijna banale en armzalige eenvoud. Indien het waar is dat de uitgestalde rijkdom van de oudere stillevens omgekeerd evenredig is met de overlevingseconomie van het Ancien Régime, dan is Ensors 'soberheid' wellicht omgekeerd evenredig met de materiële welstand van de geïndustrialiseerde, burgerlijke samenleving.

De compositie is uiterst eenvoudig, hetgeen de kunstenaar de vrijheid bood om zeer vrij en breed de waarde van de motieven en hun vormgeving ondergeschikt te maken aan het spel van licht en kleur, waarin de tastbare verschillen tussen het loof van prei, rode of savooikool, contrasteren met de uitgedroogde schil van uien, het dons van de eend, een koperen pan en een wijnglas.



S 13
DE DAME MET DE WAAIER, 1880

olieverf op doek op paneel,
133 x 83 cm
r.b.: Ensor/80
r.o.: Ensor
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

In dit schilderij zien wij Ensors zuster Mitche ten voeten uit. Met haar linkerarm steunt ze op de rugleuning van een stoel. Ze heeft een opengespreide waaier laten zakken en laat ons haar gelaat zien. De compositie en de realisatie zijn afgestemd op een intieme confrontatie met het model. De grote ogen, het typische kapsel en de sensuele, vlezige lippen zijn karakteristiek voor Mitche. In de compositie speelt de groene waaier stellig een belangrijke rol. Bovendien biedt hij een oplossing voor het ruimtelijke probleem dat klaarblijkelijk ontstond door de combinatie van de licht vooroverbuigende vrouw en de lage stoel.

Maar is het onderscheid tussen portret of genrefiguur in dit schilderij ook ondergeschikt aan louter plastische of picturale problemen? In studies over Ensor worden zijn "burgersalons" vaak geïnterpreteerd als even zoveel

uitdrukkingen van het kleinburgerlijke en kleinsteedse klimaat waaronder hij zozeer leed. In de negentiende eeuwse schilderkunst ontmoeten we nochtans voortdurend al dan niet anonieme dames met een waaier – instrument van een preuts liefdeleven. Veelal worden de vrouwen in Ensors schilderijen in beslag genomen door onbenullige bezigheden, geheime gevoelens en gedachten; de burgersalons verhalen van het wel en wee van de jonge burgervrouw. Ook al vermijdt Ensor het gebruik van amusante of sentimentele anekdotes, toch behoren deze voorstellingen tot een gangbaar soort van genretaferelen. Misschien bevestigen dergelijke taferelen bij wijze van omkering zuiver mannelijke waarden, zoals ondernemingslust, redelijkheid en zelfbeheersing, zakelijkheid en vrijmoedigheid.

S 14
VROUW MET BLAUWE
HALSDOEK, 1881

olieverf op doek, 74 x 59 cm
l.o.: ENSOR 81
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Ensor keerde tijdens de zomer van 1880 terug naar Oostende om er zich definitief te vestigen. In tegenstelling tot nogal wat collega-schilders koos hij voor het materiële comfort van het ouderlijk huis. De handelszaak van zijn moeder en de verhuur van enkele kamers aan zomergasten voorzag klaarblijkelijk in het onderhoud van de hele familie. Naast zijn vader, moeder en zuster Mitche, behoorden ook de moeder en de zuster van zijn moeder tot de huisgenoten. We ontmoeten hen veelvuldig in Ensors tekeningen uit die tijd.

Het portret als zodanig interesseerde Ensor niet bijzonder. Hij stelde zijn talent zelden ten dienste van andere persoonlijkheden dan de zijne. Zo wordt dit portret van Ensors grootmoeder niet toevallig “de blauwe sjaal” genoemd.

De weergave van een uitgebluste oude vrouw stemt in geen enkel opzicht overeen met de legendarische gekke levenswandel van Ensors grootmoeder. Zij poseert in de zetel naast de schouw bij het venster in de salon van het ouderlijk huis op de hoek van de Vlaanderenstraat en de Van Iseghemlaan.



S 15
HOEK VAN EEN TAFEL, 1882(?)

olieverf op karton, 23 x 19 cm
r.o.: ENSOR
James Ensor Archief, Nieuwpoort

Enkele tientallen studies naar motieven uit het interieur worden omstreeks 1880-1882 gesitueerd. Door het uitgesproken fragmentarische karakter en de informele uitvoering onderscheiden deze studies zich duidelijk van

de stillevens. Ze sluiten aan bij de vele potlood- en krijtstudies met gelijksoortige motieven. Een vijftiental studies werd op karton geschilderd, het materiaal waarop Ensor op 16-jarige leeftijd tal van landschappen schilderde.

S 16

DE GOLFBREKER, 1882

olieverf op doek, 47 x 55 cm

l.o.: ENSOR/82

privé-verzameling



Naast talloze lege, bijna abstracte marines heeft Ensor af en toe ook het motief van de golfbreker weergegeven. Golfbrekers werden aangelegd om de havens en naderhand ook de stranden te beschermen tegen de al te heftige bewegingen van de golven.

Golfbrekers bestaan nog steeds uit een langgerekte, veelal vormeloze massa stenen of betonnen blokken, die

zeewaarts vaak nog uitdijt. De weergave van een dergelijk motief stelt uiteraard compositorische problemen. Ensor heeft deze opgelost door met het paletmes vloeiende overgangen te realiseren van uiterst dunne lagen naar pasteuze massa's. De hoekige opbouw die aldus ontstaat, suggereert de stenen massa.



S 17
BLOEMSTILLEVEN VAN TULPEN
EN ROZEN, 1882

olieverf op doek, 48 x 58 cm
r.o.: Ensor 82
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam

S 18

BLOEMEN EN CHINEES
PORSELEIN, 1882

olieverf op doek, 84 x 49 cm

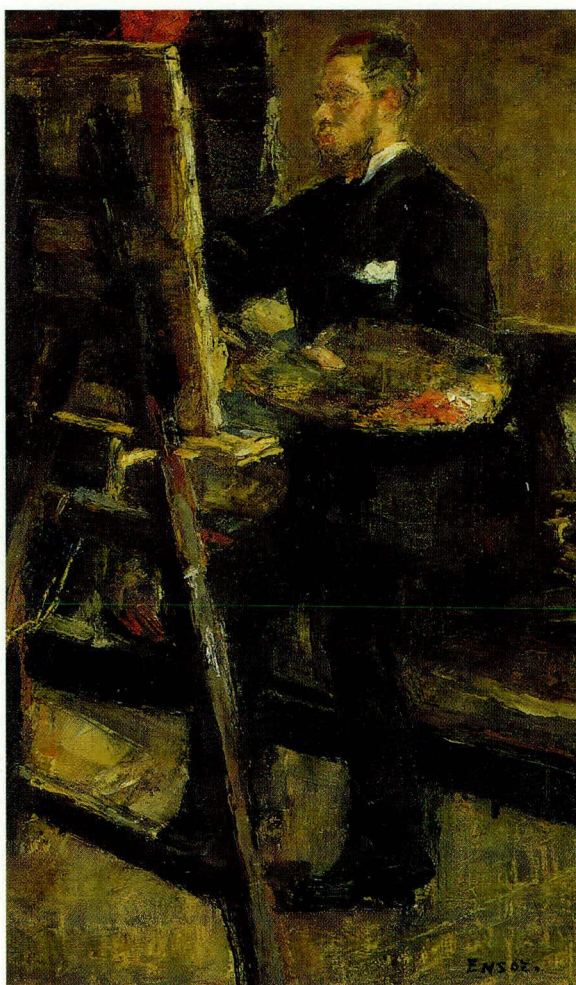
l.o.: ENSOR/82

James Ensor Archief, Nieuwpoort



Naast stillevens van groenten, vis of vleeswaren en fruit, schilderde Ensor tijdens zijn 'donkere periode' ook een aantal stillevens die hem toelieten een wat rijker palet, met roden, okers, wit en blauw, te hanteren. De nadruk ligt in deze werken minder op het tastbare, materiële karakter van de werkelijkheid. Zo ontstonden prachtige stillevens van snuisterijen of chinoiserie uit het Verre

Oosten en stillevens van bloemen. Ook in deze stillevens ontbreekt de bewondering voor luxe, die kenmerkend is voor de zeventiende eeuwse voorbeelden. Maar de miserebele teneur waarmee Ensor nogal wat critici voor het hoofd stootte is in de chinoiserie en bloemstukken minder uitgesproken.



S 19
 PORTRET VAN WILLY FINCH,
 1882(?)

olieverf op doek, 49,5 x 29,5 cm
 r.o.: ENSOR
 Koninklijk Museum voor Schone
 Kunsten, Antwerpen

Alfred William Finch (1854-1930) was de zoon van de bedrijfsleider van de Cercle du Phare te Oostende. Na de onteigening en afbraak van dit exclusieve amusements-complex ten behoeve van de verbreding van de zeedijk, wordt zijn vader uitbater van het Hôtel du Phare. Een jaar na Ensor, in 1878, schrijft Finch zich in aan de academie te Brussel. Wellicht ontstaat hier pas de vriendschap die de twee Oostendse kunstenaars gedurende enkele jaren onafscheidelijk zal maken. Volgens de schilder Georges Lemmen waren zij beiden, "en dat was zo zeldzaam onder de schilders in die tijd, gecultiveerde geesten, liefhebbers van literatuur en gek op muziek" (A.W. Finch, in: *Les Arts décoratifs*, Parijs, september 1899, p. 232). Beide kunstenaars exposeren bij de Brusselse kring L'Essor en zullen na onenigheid binnen deze kring in 1883 mede de kunstenaarskring Les XX stichten. In die jaren werkte Finch, zoals Ensor later getuigde, op Ensors zolderatelier. Daar schilderden zij dezelfde rog (Koninklijk Museum voor

Schone Kunsten, Antwerpen en Museum voor Schone Kunsten, Oostende) en vulden tal van schetsbladen met nauwelijks van elkaar te onderscheiden voorstellingen met motieven uit het straatleven. In de beeldverhaaltjes die Ensor omstreeks 1882-'83 tekende treden Ensor, Finch, Mitche en de Brusselse dichter-criticus Théo Hannon voortdurend op. In de kring Les XX verdedigen zij beurtelings gemeenschappelijke standpunten. Naderhand groeiden hun artistieke opvattingen en voorkeuren uit elkaar. Finch bekeerde zich tot het neo-impressionisme. In 1897 vestigt hij zich in Finland om er de keramiekafdeling van het bedrijf Iris te leiden.

Naast het prachtige portret in het Museum voor Schone Kunsten te Oostende, poseerde Finch nog voor een vijftal informele studies. Zij tonen de kunstenaar niet als een ambachtsman maar als gedistingeerd liefhebber.

Het schilderij uit het museum te Sint-Niklaas drukt ons met de neus op enkele nijpende Ensor-problemen. Het

S 20

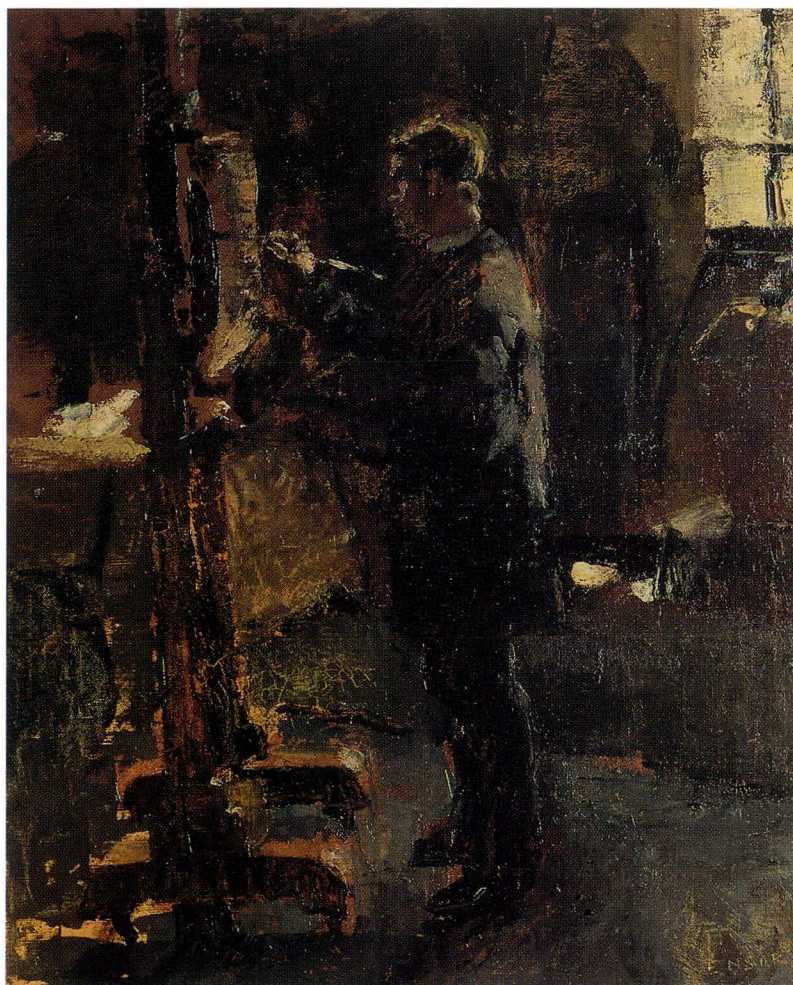
**GUILLAUME VOGELS OF
WILLY FINCH IN HET ATELIER,
1883(?)**

olieverf op doek, 54 x 48 cm

l.b.: VOGELS ENSOR 83

r.o.: ENSOR

Stedelijk Museum, Salons voor
Schone Kunsten, Sint-Niklaas



schilderij zou afkomstig zijn uit de Brusselse verzameling Berthoul. Links boven werd het door dezelfde hand gesigneerd 'Vogels/ Ensor/ 83'. De signatuur onderaan werd in de verf gegrift. Aan zijn biograaf Grégoire le Roy meldde Ensor dat Berthoul "Le peintre Finch à l'atelier" uit 1880 bezat. Evenals vele Ensor-onderzoekers kon Ensor misschien niet de verleiding weerstaan om de datering van sommige schilderijen en tekeningen af te ronden op '1880'. Of dit schilderij ook identiek is met "A l'atelier" dat reeds

door Emile Verhaeren werd vermeld is niet zeker. De zeer beknopte weergave en uitvoering staat dicht bij "De vrouw met de rode sjaal" dan bij de werken uit 1883. Maar het is nagenoeg onmogelijk om de voorgestelde figuur te identificeren. Zonder het problematische opschrift links boven volledig te vermelden, besluit Tricot dat het om een portret van Finch gaat uit 1880 dat in 1883 werd geretourneerd.



S 21
DE VEERMAN, 1883

olieverf op doek, 79 x 99 cm
r.o.: J.ENSOR · 83
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Naast portretten van intimi en taferelen van het wel en wee van de jonge burgervrouw, schilderde Ensor tijdens zijn 'donkere periode' een aantal naturalistische voorstellingen: "De lampenjongen", "De wolkaarder", "De zieke luizenbol" (vernietigd), "De stropers", "De (geschandaliseerde) maskers", "De veerman" en "De dronkaards". Het gaat om onpartijdige of gechargeerde karakterisering van vertegenwoordigers van de arbeidersklasse en het lompenproletariaat, kortom de minstbedeelden. In tegenstelling tot het oudere 'sociaal-realisme' van een Charles de Groux wordt het lot van deze mensen betreurd noch aangeklaagd. Hoewel zij een prominente plaats innemen en vaak monumentale proporties krijgen worden zij niet geïdealiseerd tot de helden van een verhoopte maatschappelijke omwenteling.

Ensor vond de modellen voor deze taferelen onder meer onder de bevolking van de Oostendse havenbuurten.

Reeds vanaf 1880 laat hij hen geregeld poseren voor grote studies in zwart krijt.

Veerjongens brachten de mensen van de ene naar de andere oever van de havengeul te Oostende. Bij windstilte en mist namen meerdere veermannen een schip op sleeptouw en loodsten het veilig de haven binnen. Deze situatie wordt hier opgeroepen.

Zoals sommige critici en biografen een autobiografische lezing van de burgersalons voorstaan, interpreteert Diane Lesko ook de naturalistische taferelen als versluisde betogen van de kunstenaar over zijn angsten en verlangens. Omdat Ensor een Wagner-liefhebber was moet het silhouet van het zeilschip wel naar het spookschip, de Vliegende Hollander, verwijzen, terwijl de veerjongen een alter ego voor de miskende en onbegrepen kunstenaar zou zijn.

S 22

PORTRET VAN

DARIO DE REGOYOS, 1884

olieverf op doek, 68 x 57,5 cm

r.o.: ENSOR/84

Verzameling Gemeentekrediet,
Brussel



De Regoyos werd in 1857 geboren in de Spaanse provincie Asturias. Hij verscheen in 1879 in Brussel waar hij vriendschap sloot met de advocaat en kunstliefhebber Edmond Picard. Aan de Brusselse academie raakte hij bevriend met Theo van Rysselberghe. Na onenigheid binnen de kunstenaarsgroep L'Essor behoorde hij in 1883 tot de stichters van Les XX.

De Regoyos was blijkbaar een geliefd model. Er bestaan diverse portretten van hem. Steevast wordt hij voorgesteld tijdens een muzikale uitvoering. Ensor was vertrouwd met reproducties van Manets "Gitarist", maar dergelijke voorstellingen ontstonden misschien veeleer uit een gemeenschappelijke voorliefde voor de oncultiveerde aspecten van de exotische Spaanse muzikale cultuur, wat hier tot uiting komt in de houding van de

muzikant en het opvallende rode lint aan het uiteinde van de gitaarhals.

Net als in "De veerman" ligt de nadruk op het structureren van de vorm. Ensor doet dit nog steeds met behulp van de paletmestechiek waardoor de gestalte min of meer opgebouwd wordt uit een ritme van elkaar overlappende, hoekige vlakken; zo komt hij tot de willekeurige vormgeving van de gitaar. Deze werkwijze verleent stellig monumentaliteit aan figuren waarvan de vormgeving en derhalve de identiteit, bedreigd wordt door de impressionistische poging om de versmelting van licht en kleur weer te geven. Dat wordt hier gedurfd gedemonstreerd in een uiterst sombere tonaliteit. Deze werkwijze zal na 1900 veel indruk maken op de Brabantse fauvisten. Rik Wouters zal het werk van Ensor boven dat van Cézanne verkiezen.



S 23

DAKEN TE OOSTENDE, 1884

olieverf op doek, 157 x 209 cm

r.o.: ENSOR/84

Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Toen Ensor zich tijdens de zomer van 1880 definitief te Oostende vestigde, richtte hij een rechthoekige zolderkamer als atelier in. Van daaruit had hij landinwaarts dit uitzicht over de stad.

Vanaf het einde van de achttiende eeuw ontmoeten we in de westerse schilderkunst dergelijke gezichten op een stad of een landschap vanuit een venster. Typisch voor de moderne 'vensterbeelden' is het fragmentarisch aspect, de flanerende blik. Het venster begrenst immers willekeurig een aantal motieven uit het stadsbeeld. De topografische informatie is dus beperkt en niet altijd veelzeggend. Zo roept ook dit gezicht over de daken van Oostende treffend het beeld op van een doodgewone negentiende eeuwse stad. Het grillige geometrische patroon van de daken loopt ook buiten de toevallige grenzen van het schilderij verder. De observatiepost is trouwens enkel impliciet gegeven in het panoramische en fragmentarische karakter van de voorstelling. Wie het hoge dak van de nieuwe Dominikaner-

kerk rechts niet herkent weet niet eens dat het hier om een beeld van Oostende gaat. De zee van daken vormt een aanvulling op de weidse hemel met laaghangende zware wolkenmassa's.

Ensor heeft maar af en toe belangstelling getoond voor representatieve motieven uit het Oostendse stadsbeeld. Oostende was van oudsher een militaire vesting en onderging tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw een ingrijpende verbouwing en uitbreiding, die vanzelfsprekend het gevolg was van de explosieve toename van het kusttoerisme. Het kusttoerisme was een elitaire aangelegenheid; de koning bracht zijn vakanties door in een villa te Oostende. De mondaine luxe en het wat artificiële kosmopolitisme was seizoensgebonden maar bleef theateraal aanwezig in de protserige architectuur van de amusementsgebouwen en de monumentale woonhuizen aan de zeedijk. Ook deze wereld treedt in het werk van Ensor maar nauwelijks aan het licht.

S 24

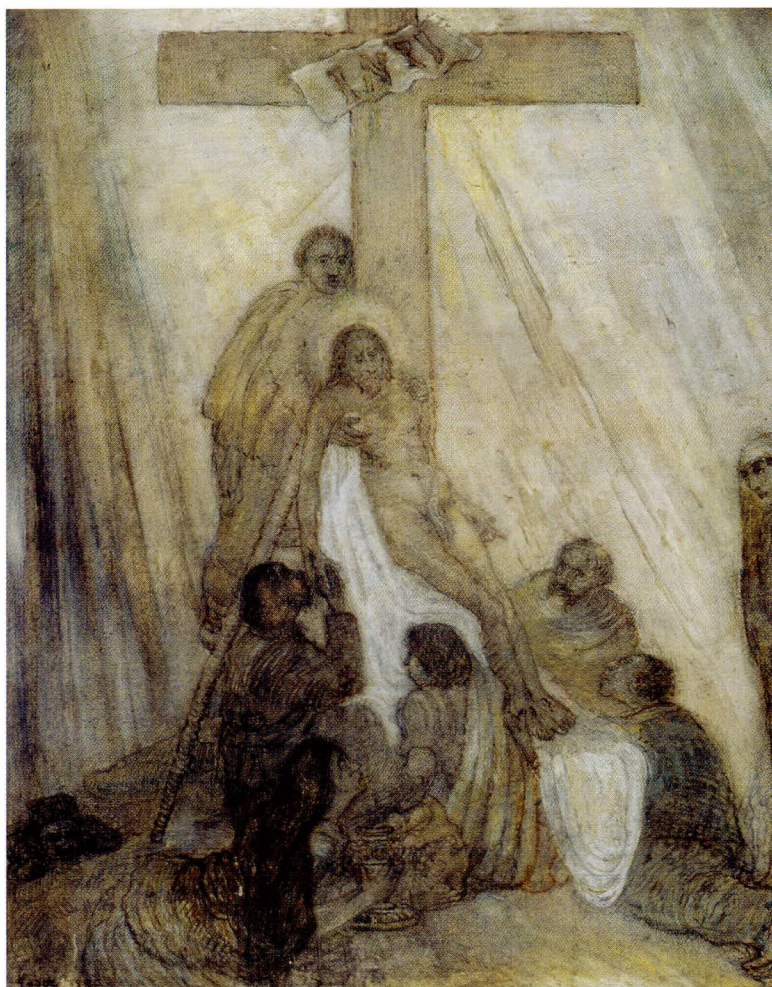
DE KRUISAFNEMING, 1886

olieverf en potlood op paneel,

60 x 47 cm

l.o.: Ensor 1886

privé-verzameling

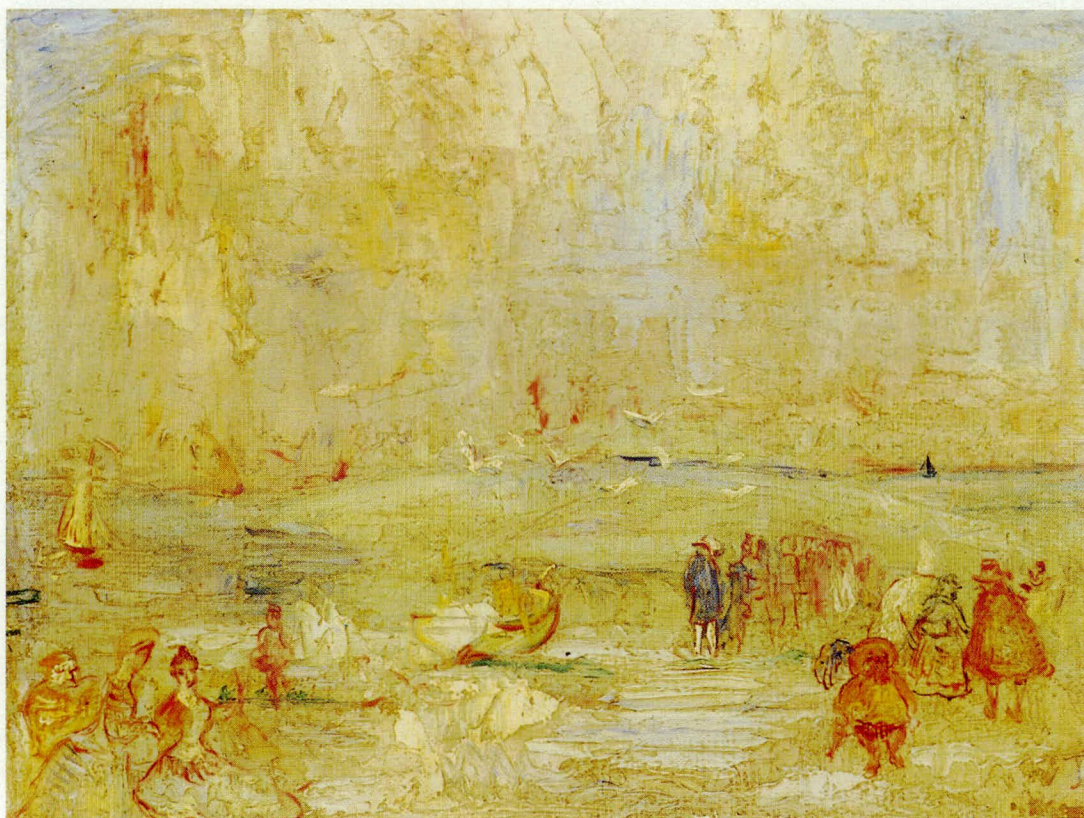


Ofschoon de studie en het ontwerpen van religieuze composities een belangrijke plaats innam in de artistieke opleiding, is het aandeel van schilderijen met een religieus onderwerp in de negentiende eeuwse artistieke productie feitelijk te verwaarlozen. Gespecialiseerde historieschilders bezorgden de kerken voorstellingen in neo-barokke trant. Tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw streefden kunstenaars als de Antwerpse academiedirecteur Charles Verlat succes na door thema's uit het Nieuwe Testament op een monumentale, naturalistische en zelfs oriëntalistische wijze te behandelen. Net als zijn confraters onthoudt Ensor zich na zijn academietijd van religieuze voorstellingen en herontdekt hij de thematiek in 1885.

In een brief aan Pol de Mont vertelt Ensor: "1887: ik toon bij Les XX composities die veel ophef opmaken: "De

aureolen van Christus of de gevoeligheden van het licht".

Dit schilderij is een onderdeel uit deze serie, nl. nummer vijf, "Het stille en serene: de kruisafneming". Het is het enige geschilderde stuk uit de serie; de overige vijf werken zijn tekeningen. Als grisaille of grauwschildering sluit het werk aan bij de tekeningen. Bovendien benadrukt deze techniek het archaïserende karakter van dit schilderij. Naast motieven van autobiografische aard betekende de terugkeer naar de religieuze voorstellingen uit het verleden voor Ensor een nieuw begin. De modellen die hij onder meer aantrof in het werk van Rembrandt boden hem immers de mogelijkheid om de vormgeving ondergeschikt te maken aan een subjectieve en expressieve visie. Trouw aan zijn belangstelling voor licht en kleur ontsnapte hij aldus aan de beperkingen van het impressionisme.



S 25
KARNAVAL OP HET STRAND,
1887

olieverf op doek, 19 x 24 cm
privé-verzameling

Dit schilderij getuigt van Ensors duurzame, misschien wel fundamenteel schilderkunstige, belangstelling voor het licht en de breuk met het 'realisme' die in zijn werk optreedt vanaf 1885.

Het schilderijtje is een variant op de grotere gelijknamige versie in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel. Met behulp van strijklicht en een nauwgezette studie van de schildertechniek kon Marcel de Maeyer aantonen dat de staffage werd toegevoegd aan een oudere 'lege' marine uit 1880-84. Zo werd een impressionistische weergave van optische verschijnselen getransformeerd tot een feeëricke travestie.

Gezien de kleine afmetingen en de hier en daar

onafgewerkte staat van sommige figuren mogen we dit schilderijtje misschien als een voorstudie beschouwen.

De figuren herinneren aan Watteau's "Fêtes galantes", een schijnwereld van ongedwongen affectieve relaties, en wat dat betreft ver verwijderd van de Victoriaanse deugden. Adolphe Monticelli behandelde vergelijkbare thema's. Deze thematiek zullen we veelvuldig ontmoeten in Ensors schilderijen, tekeningen en prenten, hoewel sinistere personages en hersenschimmen het hedonisme van de "Liefdestuinen" veel openlijker dan hier het geval is, zullen bedreigen. De binding met de wereld van de "commedia dell'arte" wordt eveneens sterker.

S 26

DE VAL VAN DE OPSTANDIGE
ENGELN, 1889

olieverf op doek, 108 x 132 cm
l.o.: ENSOR 89
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Thematisch verwijst deze voorstelling naar een van de meest spectaculaire passages uit de Apocalyps van Johannes. De aartsengel Michaël neemt het op tegen de opstandige engelen, in een finale strijd tussen goed en kwaad. In Ensors uitbeelding van het thema herkennen we onder andere de aartsengel en de draak. Maar de voorstelling is zeker geen nauwgezette illustratie van de Apocalyps.

In de ets uit 1888 "Duivels geven engelen en aarts-engelen een pak slaag" heeft Ensor reeds een zeer eigenzinnige interpretatie van dit traditionele iconografische thema gegeven. Deze ets zou een inhoudelijk omgekeerde interpretatie van Bruegels "Val der opstandige engelen" zijn. Misschien vormde Bruegels schilderij ook de aanleiding tot deze voorstelling. Het schilderij herinnert aan een groteske traditie die men pas tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw opnieuw ging waarderen.

De identiteit van de diverse figuren (engelen, dui-

vels, monsterwezens, soldaten, heiligen, karnavalsgasten en naakten) is niettemin ondergeschikt aan de evocatie van turbulentie. In het ritme van de tegengestelde bewegingen verdwijnen sommige figuren nagenoeg volledig, terwijl anderen als het ware letterlijk verteerd worden door het licht. Bovendien wordt de explosieve situatie onderstreept door het gebruik van heftige, bijna agressieve kleurcontrasten. Aldus loopt dit schilderij vooruit op de artistieke bekommernissen van de naoorlogse lyrische abstracten.

Lydia Schoonbaert heeft herhaaldelijk gewezen op de invloed van Turner, die Ensor leerde om dynamiek door licht te creëren en aan wie hij eveneens de koepelvormige compositiestructuur ontleende. Misschien heeft Ensor in enkele werken van Turner ook de mogelijkheid ontdekt om personages te suggereren door middel van slechts enkele rode omtreklijnen.



S 27
DE OUDE DAME MET MASKERS
(MASKERTHEATER OF VUUR-
WERKTUIG), 1889

olieverf op doek, 54 x 47,5 cm
m.o. : ENSOR/1889
Museum voor Schone Kunsten,
Gent

Ofschoon maskers als gebruiksvoorwerpen in al dan niet religieuze rituelen wellicht een universeel verschijnsel zijn, spelen ze in de westerse schilderkunst een ondergeschikte rol. In Ensors oeuvre raken ze geleidelijk aan bijna onvermijdelijk aanwezig; men zou, een beetje oneerbiedig, kunnen gewagen van het handelsmerk van "le peintre des masques". Niet zonder trots voegde de kunstenaar zelf deze kwalificatie toe aan de gesigneerde opdrachten die sommige van zijn werken sieren. De voorstelling van een karnavaleske en macabere iconografie lijkt Ensors meest opvallende bijdrage tot de moderne kunst.

Afgezien van de geantedeerde transformaties van vroegere composities ontmoeten we de karnavalsgasten voor het eerst in het schilderij "Geërgerde maskers" uit 1883. Het gaat in dit schilderij nog om twee modellen in karnavalskledij. Zij poseren in het atelier van de kunstenaar, dat voor de gelegenheid is omgetoverd tot het interieur van een duistere kroeg. Maar het blijven onmiskenbaar

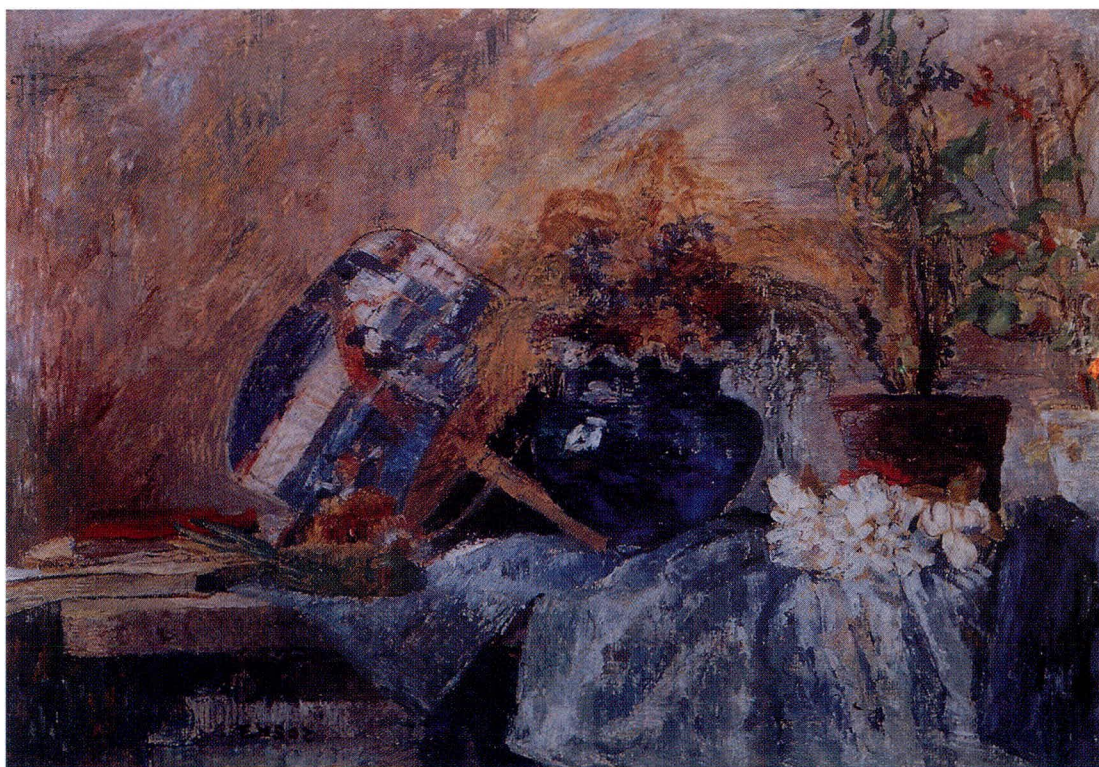
vermomde personages, zoals men ze op vastenavond in tal van Belgische steden kon en kan ontmoeten. Het schilderij behoort evenals "De veerman" tot een groep naturalistische voorstellingen, waarin arbeiders en het lompenproletariaat worden gekarakteriseerd.

De twijfelachtige realiteitswaarde is cruciaal voor het groteske of Ensoriaanse karakter van de latere maskerwezens, die vanaf 1887-'88 in zijn werk opduiken. De maskers in dit schilderij werden ongetwijfeld geschilderd aan de hand van de kartonnen karnavalsmaskers die in de winkel van Ensors moeder werden verkocht. Deze objecten ondergaan in zijn werk een groteske metamorfose. De metamorfose vernietigt het onschuldige karakter van de karnavalsgasten. De maskerwezens nemen een loopje met de logische en natuurlijke orde der dingen, aldus ontstaan verrassende, lachwekkende, vreemde en sinistere voorstellingen, die we met Wolfgang Kaiser fundamenteel 'grotesk' mogen noemen. Het optreden van deze groteske iconogra-

S 28

**STILLEVEN MET VAAS EN
BLAUWE WAAIER, 1889**

olieverf op doek, 47 x 66 cm
l.o.: ENSOr
privé-verzameling
repro uit: Xavier Tricot, *James
Ensor. Catalogue raisonné of the
paintings*, Antwerpen 1992



fie in Ensors werk valt samen met een aantal formele wijzigingen. Gradaties en modulaties van tonen maken steeds meer plaats voor abrupte overgangen en agressieve contrasten van vaak onvermengde kleuren, die de voorstellingen domineren. Waar licht, kleur en vorm in "De val van de opstandige engelen" bijna versmelten tot een abstracte voorstelling, behouden de maskers evenwel hun identiteit. Bovendien bieden de maskers onvermoede expressieve mogelijkheden. Ensor gebruikt het masker immers niet als een symbool voor de hypocrisie. Het lelijke of zwakke verbergt zich niet achter een bekoorlijk of dreigend masker, zoals in oudere emblemata, of de duivelse satires van een Félicien Rops. Integendeel, de expressie van de vermomming onthult de ware aard van de personages. Ze zijn dwaas en boosaardig.

Op gezag van Paul Haesaerts wordt dit schilderij

beschouwd als een agressieve bewerking van het portret van een Oostendse dame. Zij weigerde het portret en Ensor nam het portret opnieuw onderhanden om haar definitief te ontluisteren. Xavier Tricot en Evelyne Wilwerth opperen de mogelijkheid dat het hier gaat om een portret van Neel 'Keetje Tippel' Doff. Ensor zou het portret in 1888 bij Les XX getoond hebben, onder de titel "Portret van Mevr. B". Het portret werd vervolgens om de een of andere reden getransformeerd en in 1891 opnieuw getoond onder de titel "Het maskertheater of vuurwerktuig". Wat deze hypothese betreft dient gewezen te worden op het feit dat Neel Doff pas in 1896 mevrouw Fernand Brouez werd. Neel Doff was bovendien een mooie jonge vrouw. Belangrijker nog is de vraag of er in dit met Goya verwante schilderij werkelijk sporen gevonden kunnen worden van een ingrijpende overschildering.



S 29
STILLEVEN MET BLAUWE KAN,
1890

olieverf op paneel, 38 x 46 cm
r.o.: ENSOR/90
Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

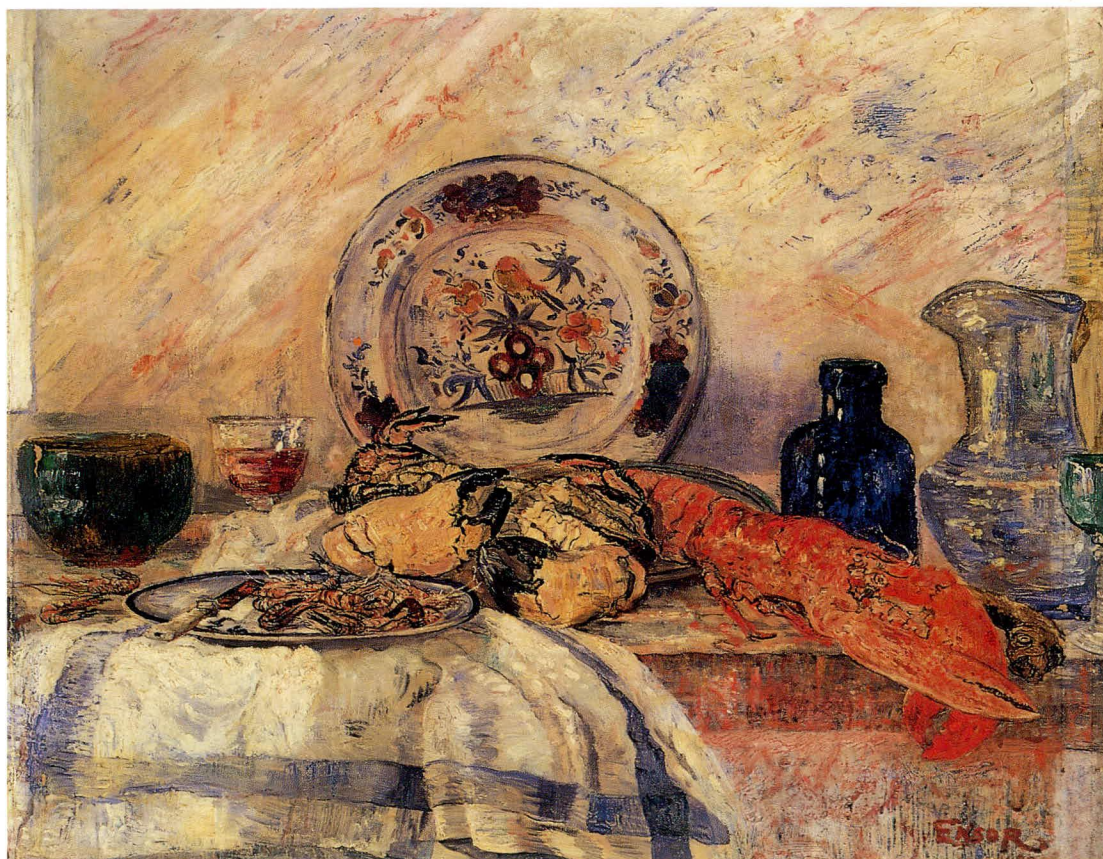
Na een korte onderbreking van drie jaar, gaat Ensor vanaf 1889 opnieuw stillevens schilderen. Kan men ten aanzien van de oudere, donkere stillevens spreken van een zekere voorkeur voor het eenvoudige en miserebele, van nu af aan worden we vaker geconfronteerd met "een lust voor het oog en een streling voor de tong".

Stilistisch sluiten de stillevens aan bij de helle en felle

maskercomposities, hoewel hij in bepaalde passages ook zilverachtige of parelmoereffecten nastreeft. Sommige objecten, bijvoorbeeld diverse zeevruchten, bieden bovendien de mogelijkheid om grafische aspecten, met name de grillige arabesk, tot het onwezenlijke toe te ontwikkelen, waardoor raffinement en vervreemding elkaar opnieuw de hand reiken.

S 30
STILLEVEN MET KREEFT
EN KRAB, 1890

olieverf op doek, 61 x 75 cm
r.o.: ENSOR/1890
privé-verzameling





S 31
ENSOR EN LEMAN TWISTEN
 OVER SCHILDERKUNST, 1890

olie- of dekverf en kleurkrijt op
 papier, 12 x 17,5 cm
 r.b.: ENSOR 1890
 r.o. (op palet): ENSOR LEMAN
 Verzameling Vlaamse Gemeen-
 schap

Dit tafereel toont Ensor tijdens een twist met generaal Leman (1851-1920), die later, in 1914, de stad Luik zou verdedigen tegen de Duitsers. Ensor ontmoette de generaal ten huize van de familie Rousseau in Brussel. De generaal bedreigt de kunstenaar met een kanon, Ensor belet hem te schieten door zijn wijsvinger in de loop van het kanon te steken en bedreigt de generaal op zijn beurt met een kodig penseel. Mariette Rousseau, Ensors steun en toeverlaat, assisteert passief, misschien geamuseerd en vormt wellicht de inzet van de strijd.

De generaal draagt op zijn hoofd een lauwerkrans en een bordje met het embleem van de Vrijmetselarij, Ensor is getooid met enkele veren.

In vergelijking met andere aangrijpende autobiografische voorstellingen minimaliseert Ensor hier op komische wijze zijn problematische artistieke positie. De

uitdossing van de figuren en de naïeve, karikaturale vormgeving spreken voor zich. Toch herkent de psychoanalyticus Herman Piron ook in deze voorstelling een transpositie van het Oedipuscomplex. Met zijn penseel als fallus bevecht de kunstenaar de bevrediging van zijn 'incestueus-affectieve verlangens' jegens de ersatz-moeder die Mariette Rousseau voor hem was. Deze interpretatie wordt door Diane Lesko aangevuld, maar feitelijk ook ontkracht. Zij herkent immers in de rode vlek op het palet een tweede fallus, dit keer gericht op het voorwerp van Ensors 'ongeoorloofde liefde', Mariette Rousseau.

Er bestaan van deze voorstelling nog drie versies, allen gedateerd 1890: een potloodtekening waarin de figuur van Mariette Rousseau ontbreekt en twee paneeltjes van nagenoeg identieke afmetingen.



GERAAMTEN BETWISTEN
ELKAAR HET LICHAAM
VAN EEN GEHANGENE, 1891

olieverf op doek, 59 x 74 cm
r.o.: ENSOR/1891
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Gert Schiff heeft een autobiografische lezing van dit schilderij voorgesteld. Drie als vrouw uitgedoste skeletten leveren strijd met elkaar. De inzet van deze strijd vormt het lichaam van een gehangene, die bij leven blijkbaar een marionet in de handen van deze vrouwen was. De lange blauwe tong die uit zijn mond hangt en zijn uitpuilende ogen vertellen ons dat de man door verstikking is gestorven. Hij draagt een bordje met daarop het woord 'Civet', de naam voor een wildragout, meestal van haas. Ensor heeft zichzelf in tekeningen zoals "Demonen die mij kwelen" voorgesteld als het slachtoffer van duivelse vijandigheid. Aanvaarden we de schaarse, tegenstrijdige en nauwelijks te controleren gegevens met betrekking tot Ensors familiale en affectieve relaties, dan kunnen we in de marionet wederom de kunstenaar zelf herkennen, en in de vrouwen zijn dominante moeder, zijn tante Mimi en zijn zuster Mitche. Het laveloze skelet links vooraan zou dan Ensors vader kunnen zijn, die in 1887 naar het schijnt door de drank gevelde werd. Maar ook Mariette Rousseau en Augusta Boogaerts, vaak beschreven als Ensors onbereikbare, respectievelijk ongewenste geliefde, kunnen aanspreken doen gelden.

De verhalende samenhang verdwijnt zodra we ons rekenschap geven van de overige personages. Links en rechts worden we immers geconfronteerd met een invasie van gevaarlijke karnavalsgasten. De neger ter linkerzijde zwaait met een scheermes, de zware vrouw is voorzien van een slagersmes: komen zij de dood van hun broeder wreken? Voor deze groteske tronie putte Ensor opnieuw uit de karnavalsmaskers die in de winkel van zijn moeder verkocht werden, we ontmoeten dit beperkt aantal tronieën keer op keer. Het gelaat van de weezinwekkende marionet

wordt in andere schilderijen zoals de "Intrige" bijvoorbeeld gebruikt om nijd uit te drukken.

Ter linkerzijde groepeerde Ensor de vertegenwoordigers van niet-westerse culturen: twee zwarten, drie oosterlingen. Ter rechterzijde worden de autochtone hansworsten verzameld: een helleveeg, Pierrot met de zwarte haarlok, een wilde knaap, ...

Ook zonder de speculaties betreffende een autobiografische of psychoanalytische lezing van deze en vele andere voorstellingen te ondersteunen of te verwerpen kunnen we in deze voorstelling een onverbloemde uiting van vrouwenhaat onderkennen. De marionet is slachtoffer van vrouwelijke wellust en wreedheid. De behaagzieke vrouwen verhullen nauwelijks hun boosaardige en armzalige staat, hun twisten is een farce.

Xavier Tricot vraagt zich af of de compositie niet ontleend werd aan Bruegels "Strijd tussen vasten en karnaval" in het Kunsthistorische Museum te Wenen. Gezeten op twee wagens bedreigen een vette man en een uitgemergelde vrouw elkaar met een ovenschop en een vleesspies. Lydia Schoonbaert heeft aangetoond hoe Ensor de reproductie van een tekening van Botticelli in de *Gazette des Beaux-Arts* van 1887 in deze compositie heeft verwerkt. In Botticelli's tekening drijft een engel met een stok enkele duivels terug. De relatie tussen de engel en de duivels werd door Ensor vervangen door de strijdende skeletten maar de positie van de ragebol en de oprukkende hansworsten bleef ongewijzigd. Kenmerkend voor Ensors maskertafereel is de houderige mise-en-scène van de voorstelling, die hier wellicht niet toevallig aan een tafereel uit een toneelstuk of een poppenspel herinnert.



S 33

BADEN TE OOSTENDE, 1890

olie-, dekverf en potlood op
paneel, 37,5 x 45,5 cm
m.o.: ENSOR/1890
Ronny van de Velde, Antwerpen

Dit werk behoort tot een groep waarvan de samenhang veronachtzaamd wordt. Van 1889 tot 1893-'94 toont Ensor een bijzondere voorkeur voor het werken op kleine, kostbare, zorgvuldig geprepareerde paneeltjes. Deze voorkeur vormt een inbreuk op zijn nonchalante en improviserende werkwijze. Aan de waarde van het gebruikte materiaal moet men overigens ook niet té veel belang hechten; Ensor gebruikte de standaardformaten die in de handel beschikbaar waren.

Merkwaardigerwijze treffen we binnen deze groep zowel schilderijen aan als tekeningen. In beide gevallen liet Ensor af en toe de preparatielaag meespelen in de uiteindelijke voorstelling. Thematisch onderscheiden we enkele straatgezichten, zijn mooiste portretten, geraffineerde stillevens, religieuze, fantastische en satirische composities. In dit tafereeltje, veeleer een ingekleurde tekening dan een schilderij, drijft Ensor de spot met het tijdverdrijf van de mondaine badgasten in Oostende.

Links staan strandcabines, die met een paard tot aan het water werden getrokken. De badmeester gaf door een klopp op het dak van de cabine te kennen dat er kon worden gebaad, waarna de baders zich, vaak onder begeleiding van de badmeester, in het water begaven. Ensor toont uitvoerig hoe

de voorname dames en heren vervolgens hun waardigheid verliezen.

Er bestaan van deze voorstelling diverse versies waarvan de onderlinge relatie niet helemaal duidelijk is. The Art Institute te Chicago bewaart een schets, wellicht een voorstudie voor dit paneel. In een pentekening uit 1891(?) in het Museum te Oostende en in een ets uit 1899 is de compositie bijna volledig overgenomen, met uitzondering van de wolkenhemel. De ets toont merkwaardigerwijze geen spiegelbeeld. Een latere geschilderde variant toont skeletten bij het baden.

Ensor, zo schreef hij jaren later, wilde een van deze versies tentoonstellen bij La Libre Esthétique. Maar de organisatoren van de tentoonstelling, waaronder Octave Maus, oud-secretaris van Les XX, vonden de voorstelling al te aanstootgevend. Toen koning Leopold II de tentoonstelling bezocht, vertelde Ensor hem dat het belangrijkste werk ontbrak. Hierop sommeerde de vorst Maus om hem het werk te tonen, en tenslotte kreeg "Baden te Oostende", na een lofzang van de geamuseerde vorst, een ereplaats in de tentoonstelling.

S 34
PORTRET VAN GUSTAVE CULUS,
 1892

olieverf op paneel, 24,5 x 18 cm
 r.o.: J EnSor 92
 Galerie Patrick Derom, Brussel



Xavier Tricot meent in het model voor dit portret met grote waarschijnlijkheid de Brusselse advocaat Gustave Culus te herkennen. Verhaeren en Le Roy plaatsten echter het portret, op gezag van de kunstenaar zelf, in 1895.

Gustave Culus was deken of 'stafhouder' van de orde van advocaten te Brussel. De voorlopige titel "De integere rechter" doet dus niet ter zake.

Dit portret herinnert aan de geleidelijk aan groeiende belangstelling van een select publiek voor Ensors kunst in de jaren '90. Gustave Culus was misschien bevriend met de

Brusselse jurist, politicus en kunstliefhebber Edmond Picard.

Als boegbeelden van de moderne rechtsstaat zijn advocaten en rechters veelvuldig een mikpunt van spot. Voorbeelden hiervan sieren de wand waarvoor Culus is gezeten. Omdat Ensor andermans werk meestal slechts ironisch citeerde in zijn eigen schilderijen of prenten, gaat het hier waarschijnlijk om nog onbekende of fictieve voorstellingen. Zij contrasteren hoe dan ook met de innemende verschijning van de advocaat.

Het schilderijtje behoort tot de groep kostbare paneeltjes die Ensor omstreeks 1888-'93 gebruikte.



S 35
DE GENDARMEN, 1892

olieverf op paneel, 45 x 55 cm
r.o.: EnSor/1892
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende

Dit paneel is gebaseerd op een gelijknamige ets uit 1888 en verwijst naar het hardhandige optreden van de rijkswacht bij de ongeregelde hellingen in de Oostendse haven (cfr. "De Staking of het bloedbad van de Oostendse vissers"). Libby Tannenbaum was de eerste om te wijzen op de grote gelijkenis tussen Ensors voorstelling en Louis Gallait's beroemde "Laatste erbewijzen aan de graven van Egmont en Hoorn", ook bekend onder de naam "De afge-

hakte hoofden". Dit schilderij is van 1851 maar werd tijdens de zomer van 1887 tentoongesteld in een retrospectieve gewijd aan het werk van Gallait te Brussel. Het schilderij van Gallait brengt hulde aan de slachtoffers van de Spaanse antinationale en antiliberaal repressie. "De gendarmen" parodieert deze voorstelling door de martelaren in het verzet tegen het economische liberalisme te tonen.

S 36
**MASKERS BEKIJKEN EEN
 SCHILDPAD, 1894(?)**

olieverf op doek op paneel,
 22 x 37 cm
 r.o.: ENSOR
 Collectie B.&F. Michiels, Ohain



In de reeds eerder aangehaalde brief aan Pol de Mont (zie catalogusnummer S24) zegt Ensor dat hij sedert een jaar niets meer heeft geschilderd. Het aantal schilderijen dat door Ensors biografen in 1894 wordt geplaatst is inderdaad bijzonder klein.

Misschien is in dat verband ook het wat onafge-

werkte karakter van dit schilderij van betekenis.

Het schilderij illustreert de soepele omgang van de kunstenaar met de uitdrukking van de maskers al naar gelang de omstandigheden. Tronies die ons elders grimlachend of boosaardig bedreigen, demonstreren in deze voorstelling hun dwaze onnozelheid.



S 37
GROOT GEZICHT OP
MARIAKERKE, 1896

olieverf op doek, 81 x 101 cm
l.o.: J.ENSOR/1896
privé-verzameling

Mariakerke is een klein dorpje ten westen van Oostende. Dit dorpje ligt precies op de grens van de desolate duinen en de vruchtbare polders. In 1949 werd de kunstenaar begraven te Mariakerke bij Onze-Lieve-Vrouw-ter Duinen. Sinds de "Cartons roses", die Ensor op 16-jarige leeftijd schilderde, heeft hij de groepering van enkele kleine huisjes rond de statige toren van de kerk vanuit

diverse hoeken in beeld gebracht. De bekendste voorstelling is de ets "Groot gezicht op Mariakerke" uit 1887. Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende bewaart een schilderij uit 1901 naar deze ets. De ets en het schilderij uit 1901 tonen een voorstelling van het dorp die het spiegelbeeld is van die op dit schilderij.

S 38
SCHILDEREND GERAAMTE,
1896(?)

olieverf op paneel, 38,5 x 45,5 cm
r.o.: ENSOR ·
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Ensor heeft zichzelf enkele malen afgebeeld als een skelet. Het schilderend geraamte is aan het werk in het atelier van de kunstenaar. Lydia Schoonbaert heeft de schilderijtjes en prenten die de wanden bedekken grotendeels geïdentificeerd. Deze uitstalling is niet helemaal toevallig tot stand gekomen. In afwijking van de foto waarop dit schilderij is gebaseerd, werden enkele schilderijen doelbewust toegevoegd, namelijk "De gevaarlijke koks" en

"Ecce Homo of Christus tussen de critici"; twee schilderijen waarin de stuurlied aan wal van reukie worden gediend.

Het schilderij is een getrouwe kopie van de foto, alleen heeft de kunstenaar die in het fotografisch origineel gezeten is, zichzelf vervangen door een rechtopstaand skelet. In verhouding tot de stoel en de schildersezel lijkt hij een dwerg, die met de punt van zijn penseel machteloos krabbelt op het kleine paneeltje op de schildersezel.



S 39
DE ANTIQUAIR
(DE KUNSTLIEFHEBBER;
PORTRET VAN PAUL BUÉSO),
1902

olieverf op doek, 85,5 x 42,5 cm
l.o.: J.ENSOR/1902
Verzameling Gemeentekrediet,
Brussel

Op de opengeslagen bladzijde van het getijdenboek staat geschreven: "A Paul Buéso. Son ami Ensor". Paul Buéso (1871-1918) was een Brussels restaurator en kunsthandelaar. De werken van oude meesters spreken dus voor zich, hoewel de kunstenaar misschien niet zonder reden een Venus en de maagd Maria confronteert met Lucretia en Cleopatra. De waardering voor dit soort 'primitieve' vijftiende en zestiende eeuwse voorstellingen was sedert de laatste decennia van de negentiende eeuw toegenomen; een evolutie die een eerste triomfantelijk begin kende met

de tentoonstelling "De Vlaamse Primitieven" in 1902 te Brugge. In aansluiting op deze trend heeft Ensor in "De Maagd met de schenkers" uit 1904 een archaïserende nabootsing gecombineerd met een maskerade. Ook in dit schilderij herinneren het gedetailleerde realisme en de decoratieve, nauwelijks driedimensionale behandeling aan de 'Primitieven'.

Hoewel het werk is opgedragen aan Ensors vriend Buéso, heeft deze het werk nooit in zijn bezit gehad.

S 40

JAMES ENSOR EN ZIJN VRIENDIN,
1905(?)

olieverf op paneel, 41 x 33,5 cm
l.o.: Ensor
privé-verzameling



In een brief aan André de Ridder bevestigt Ensor diverse bruiklenen voor de tentoonstelling van *Sélection* in Antwerpen in 1920, waaronder "Het portret van Mej. B." of liever "Ensor et son amie", een titel die veel meer verklaart. De dame die poseert is Augusta Boogaerts. Augusta werd in 1870 geboren te Oostende. Zij was de dochter van een hotelhouder. Alles wijst er op dat zij met Ensor een zeer intieme relatie had. Ensor noemde haar "La Sirène". Na 1900 treffen we haar geregeld aan op foto's en in schilderijen. Zij vestigde zich in Brussel maar nam deel aan

familiebijeenkomsten naar aanleiding van verjaardagen en dergelijke. Ook regelde zij de contacten met sommige Brusselse drukkers en er wordt beweerd dat zij de encensering van de late stillevens verzorgde. Diane Lesko vraagt zich zelfs af of de bedroevende kwaliteit van sommige van deze stillevens niet aan haar is toe te schrijven.

Ensor heeft in dit schilderij zijn eigen zelfportret, via de spiegel, verenigt met het portret van zijn minnares. Lydia Schoonbaert heeft gewezen op het heimelijke, tijdelijke en ambigue karakter van deze combinatie.



S 41
STILLEVEN MET EEND, 1910(?)

olieverf op doek, 80 x 100 cm
r.o.: J. ENSOR
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam

De omgang van Ensor met zijn eigen werk is tamelijk complex. Zo is het bijvoorbeeld niet helemaal duidelijk wanneer de vruchtbare wisselwerking tussen tekeningen, etsen en schilderijen overgaat in een bijna bloedeloze 'merchandising' van het eigen werk. In de loop van de jaren '90 ontstaan etsen naar oudere schilderijen en voltooide tekeningen, en schilderijen naar etsen. Volgens Marcel de Maeyer is Ensors "creatieve uitputting na 1900 treffend te illustreren aan de hand van een groot aantal replica's en versies met varianten naar vroegere werken". Van nu af aan ontstaan inderdaad tientallen nauwgezette, eigenhandige kopieën of replica's van oudere tachistische en naturalistische werken of latere groteske en fantastische taferelen. Sommige van deze schilderijen werden door de kunstenaar opzettelijk geantedateerd. En de onzekerheid betreffende de datering van replica's en varianten hield hij ook in stand in zijn correspondentie en via de gegevens die hij aan tentoonstellingsmakers en biografen ter beschik-

king stelde. Ensor schilderde deze replica's dus stellig niet op verzoek van liefhebbers. Integendeel, de replica's getuigen van zijn gulzige minachting voor de golf van succes waarmee zijn werk eindelijk werd onthaald.

De belangstelling van sommige Antwerpse en Brusselse liefhebbers voor de vroege, donkere werken hield gelijke tred met het eerbetoon van een groep jonge kunstenaars, die Ensors monumentale, breed 'gemetselde' voorstellingen bewonderden. Ensor onderhield nauwe contacten met deze kunstenaars, die vaak een 'bedevaart' naar zijn atelier ondernamen. Ensors invloed kan men in het werk van heel wat Brabantse fauvisten bespeuren.

In de enkele heldere versies die Ensor van sommige vroege werken schilderde probeerde de kunstenaar misschien op een of andere wijze aan te sluiten bij de nieuwe artistieke problematiek. Een streven dat hij naarmate de jaren vorderen geleidelijk aan opgeeft.



S 42
DE BAADSTERS
(GOLVEN EN CURVEN), 1911

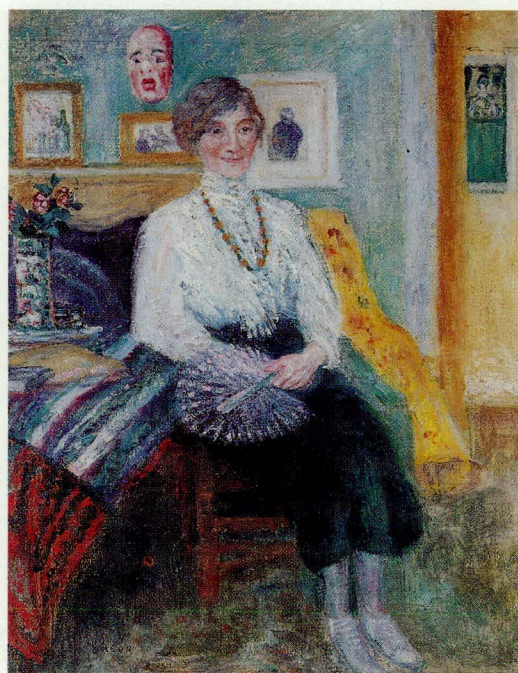
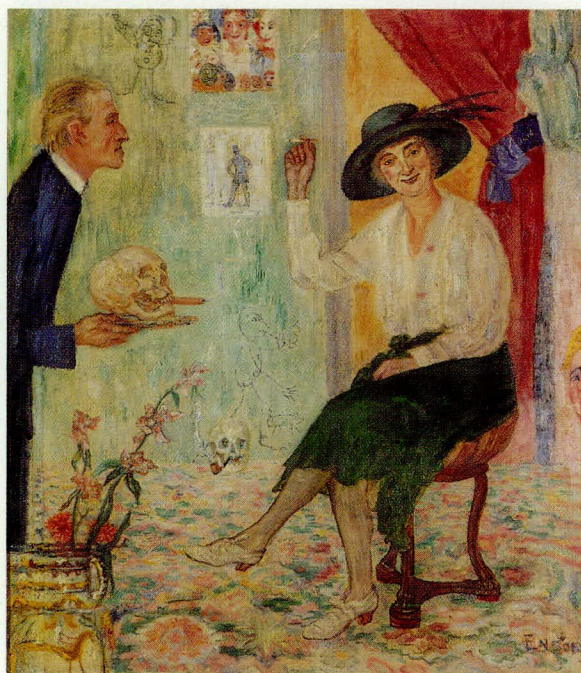
olieverf op doek, 34 x 75 cm
l.o.: ENSOR/1911
privé-verzameling

In aansluiting op de post-impressionistische mode om naakte vrouwen bij het baden voor te stellen in grootse, decoratieve en vaak idealistische taferelen, gaat ook Ensor enkele schilderijen in deze trant schilderen.

Dit schilderij kan men evenals enkele "roze balletten" rekenen tot de meest verdienstelijke latere werken

vanwege de zachte, dromerige en frivole sfeer waarin de schalkse farce en ondeugende spot fijnzinnig en ironisch verwerkt werden in een teer spel van "golven en curven".

Ensor schilderde enkele jaren later een variant naar dit werk. Het schilderijtje was hem blijkbaar dierbaar want het hing aan de wand in zijn salon.



S 43 (L.)
DE GRAPPIGE ROKERS, 1920(?)

olieverf op doek, 77 x 66 cm
r.o.: ENSOR
privé-verzameling

S 44 (R.)
PORTRET VAN AUGUSTA
BOOGAERTS, 1930(?)

olieverf op doek, 44 x 34 cm
l.o.: Ensor
privé-verzameling

In "De grappige rokers" heeft Ensor Augusta Boogaerts geschilderd in het gezelschap van Willem Paerels. Willem Paerels (Delft 1878 – Braine l'Alleud 1962) behoorde tot de Brusselse groep luministen en fauvisten.

Augusta Boogaerts begroet lachend de toeschouwer en de schilder Paerels, die haar, als in een variant op het Salomé-thema, een doodshoofd met een sigaar op een

schaaltje aanbiedt. Wat verder rookt een ander macaber personage een pijp. Aan de wand bevindt zich "De oude dame met maskers" en de prent "De pisser". De graffiti op de muur werd aan deze prent ontleend.

Het "Portret van Augusta Boogaerts" is wellicht enkele jaren later ontstaan.

S 45
PIERROT EN GEEL SKELET,
 1925-'30(?)

olieverf op doek, 40 x 50 cm
 r.m.: ENSOr
 Galerie Patrick Derom, Brussel



Dit schilderij bevat enkele typisch Ensoriaanse compositorische bestanddelen: de figuren ten-halve-lijve vooraan en in de ruimte daarachter, het opduiken van gemaskerden door een venster- of deuropening. De maskerfiguur Pierrot wordt weggevoerd door de dood, een skelet. Aan de rijk gedekte tafel blijft een vrouw achter (Pierrots onbereikbare geliefde Colombine?). Een skelet en enkele schimmige karnavalsgasten maken zich blijkbaar

vrolijk om het lot van de droeve clown. Misschien wordt de afloop reeds aangekondigd in de figuur van het levenloze of slechts laveloze skelet tegen de vloer. Illustreert dit schilderij een scène uit Théo Hannon's pantomime "Pierrot macabre" (1886)? Typisch Ensoriaans is evenzeer het ontbreken van een sleutel om deze sinistere klucht te ontcijferen als gecamoufleerde autobiografie, sociale satire of kunstfilosofisch betoog.



S 46
HET GEVECHT, 1910-'30(?)

olieverf op doek, 60,5 x 50 cm
l.o.: ENSOR
Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo

S 47
DE ZEVEN HOOFDZONDEN,
1925-'30(?)

olieverf op doek, 55 x 74 cm
r.o.: Ensor
privé-verzameling, Brussel



“Het gevecht” en “De zeven hoofdzonden” zijn varianten op oudere etsen. Hoewel de ingekleurde versies van deze etsen vaak onoverkomelijke chronologische problemen opleveren, weten we dat Ensor vrij vroeg de gewoonte heeft aangenomen om sommige etsen te transformeren tot miniatuurschilderijen. Deze geschilderde varianten op etsen sluiten aan bij die gewoonte.

“Het gevecht” is gebaseerd op een ets uit 1896 met het thema van de twistende armoedzaaiers. Dit thema is sporadisch ook aanwezig in macabere taferelen zoals “Geraamten betwisten elkaar het lichaam van een gehangene” en “Skeletten twisten om een gerookte haring”. Uit “Geraamten betwisten elkaar het lichaam van een gehangene” werden elementen overgenomen. Uit de jaszak van

de vechtersbazen piept de kop van een haring. De strijd is wreed maar vruchteloos, de inzet futiel, hilariteit is hun deel.

“De zeven hoofdzonden” is een herhaling van het frontispice van het gelijknamige album uit 1904. Het gevleugelde skelet dat in de ets de zeven hoofdzonden domineert werd weggelaten. De hoofdzonden worden belichaamd door karnavalsgasten. De gierigheid toont de hoogmoedige soldaat zijn beurs. De nijd gaat de wellust te lijf. De wraakzucht is zich niet bewust van de dreigende aanwezigheid van de afgunst. De luiheid slaapt in een nachthemd waarover een slak kruipt. De gezichten zijn gebaseerd op karnavalsmaskers. In het schilderij gaat de verwijzing naar die oorsprong bijna geheel verloren.



S 48
DE LIEFDESTOONLADDER,
1921(?) / 1926(?)

olieverf op doek, 56 x 45,5 cm

l.o.: Ensor

Bonnefantenmuseum, Maastricht
(bruikleen Rijksdienst Beeldende
Kunst, Den Haag)

S 49
KARNAVAL IN VLAANDEREN,
1925-'29(?)

olieverf op doek, 54 x 73 cm
r.o.: ENSOR
Stedelijk Museum, Amsterdam

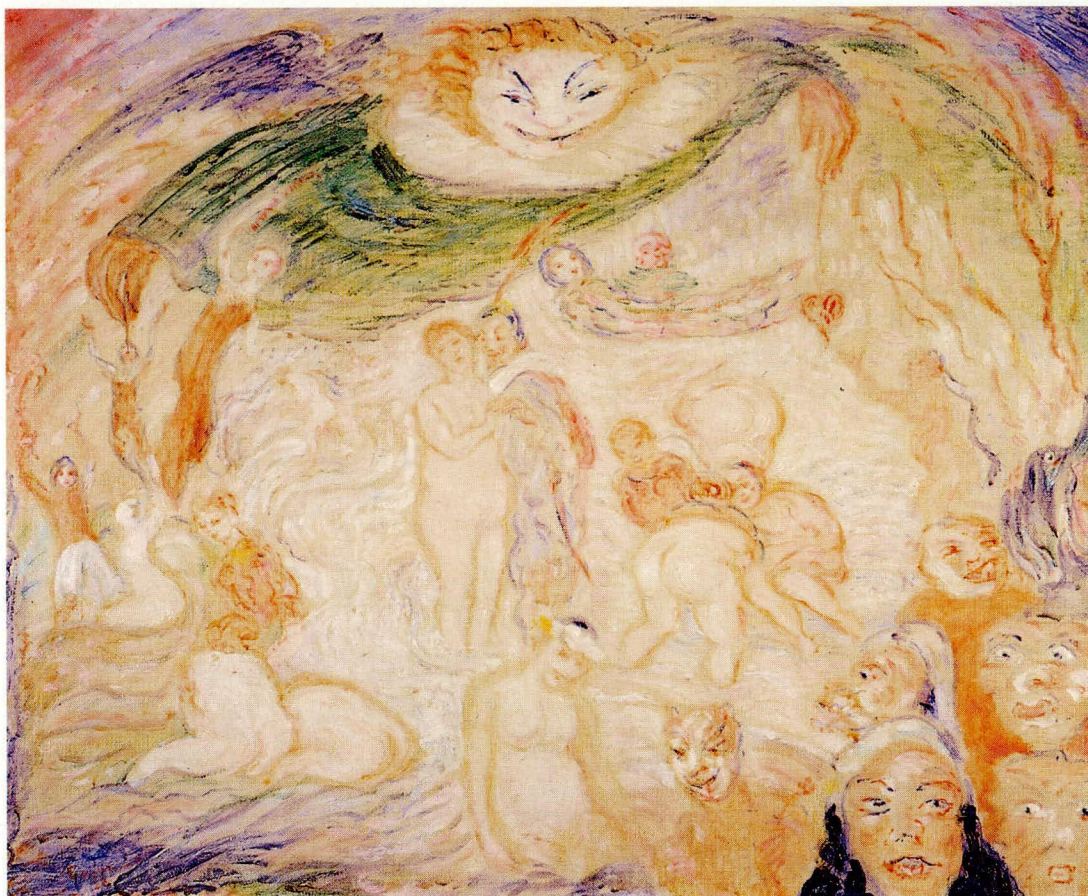


"Karnaval in Vlaanderen" is gebaseerd op het monumentale schilderij "De intocht van Christus in Brussel in 1889" uit 1888-'89. "De intocht" werd wellicht na 1900 gedeeltelijk overschilderd. De vele bezoekers van Ensor in Oostende kenden het schilderij, dat op een ereplaats in zijn salon hing. Het werd voor het eerst geëxposeerd tijdens de retrospectieve en inaugurele tentoonstelling in en van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel in 1929.

Ensor heeft vooraf enkele fragmenten uit "De intocht" gekopieerd. Deze fragmenten bevatten soms enkele

wijzigingen ten opzichte van het origineel en zijn dus als varianten te beschouwen.

"De liefdestoonladder" is een ballet waarvoor Ensor in 1911 de muziek componeerde, het scenario schreef en de kostuums en de decors ontwierp. Ensor was een groot muzikliefhebber en een ongecompliceerde dilettant. Hij wist niets van notenleer maar bespeelde desondanks de piano en het harmonium. De paar composities die door anderen werden genoteerd doen in geen enkel opzicht denken aan de legendarische kakafonische 'recitals' ten huize van de familie Rousseau.

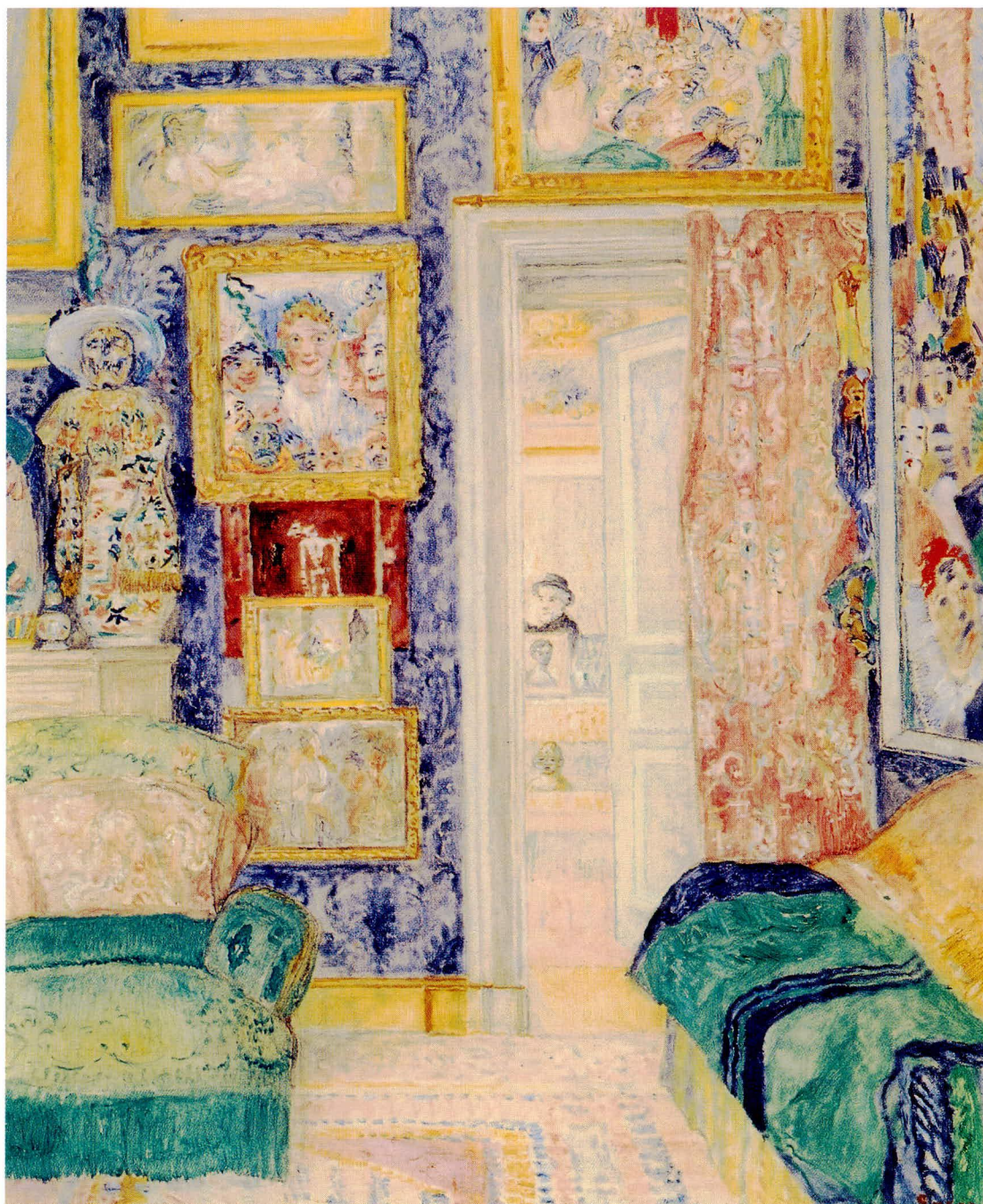


S 50
WALPURGISNACHT, 1928

olieverf op doek, 48,5 x 59
l.o.: Ensor
privé-verzameling

S 51
HET ATELIER VAN DE
KUNSTENAAR, 1930

olieverf op doek, 84 x 66 cm
r.o.: Ensor
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam



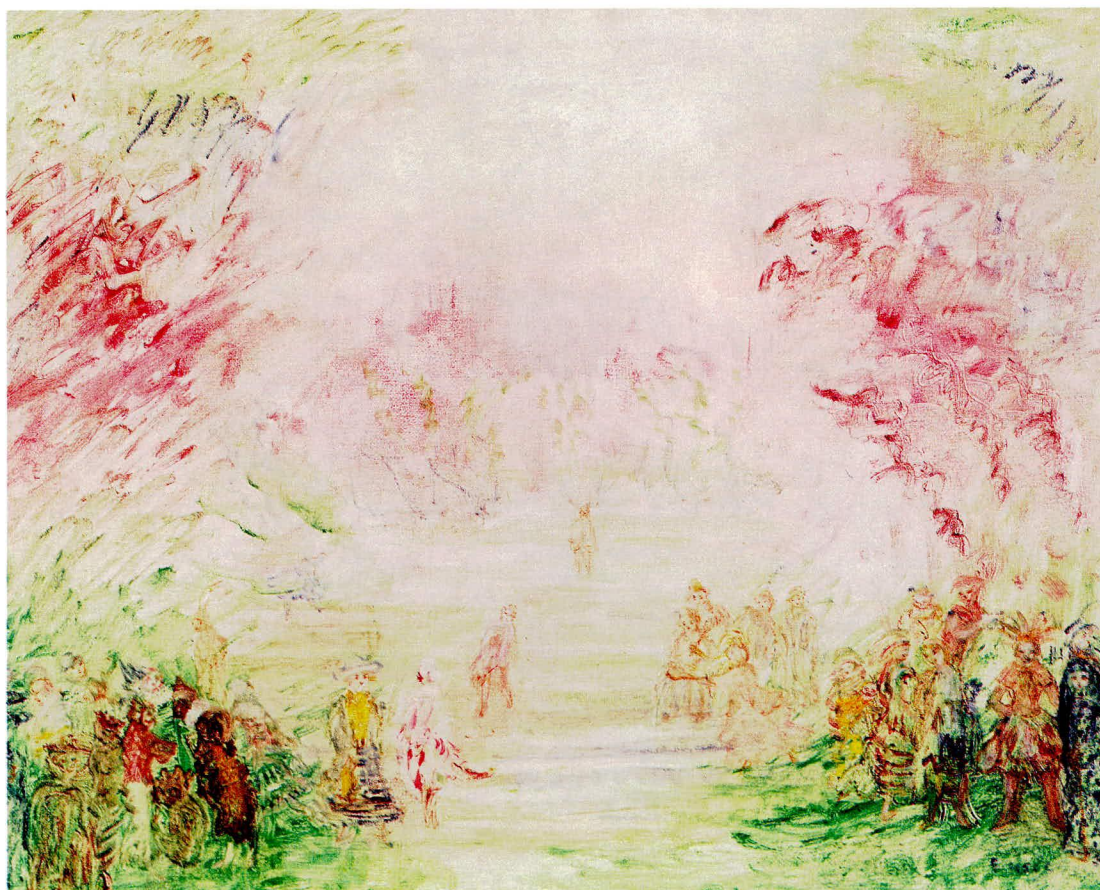


S 52
 SNUISTERIJEN, 1920-'30(?)
 olieverf op papier, 12 x 16 cm
 l.o.: ENSOr
 Hannema-de Stuers Fundatie,
 Heino

S 53

PARC AUX OISELLES, 1936

olieverf op doek, 50 x 60 cm
r.o.: ENSOr
Groeningemuseum, Brugge
(bruikleen privé-verzameling)



Walpurgisnacht is de nacht van 30 april op 1 mei, feestnacht der heksen op de Bloksberg. Ensor koesterde stellig een levendige interesse voor de wereld van het volkse bijgeloof. De vrouwenhaat verdwijnt in een week formalisme en luminisme dat varieert op composities als "De val van de opstandige engelen" en de latere "Baadsters". De oude Ensor woonde sedert 1917 in het woonhuis van zijn oom, het huidige Ensorhuis in de Vlaanderenstraat. Hij handhaafde de inrichting van de souvenirs- en snuisterijenwinkel op de begane grond, zonder de winkel uit te baten. Hij leefde er in het gezelschap van zijn zus, enkele bedienden, en met de geregelde aanwezigheid van zijn vriendin Augusta Boogaerts, bijgenaamd "La Sirène" en van zijn geliefde nichtje Alexandrine, alias "La Chinoise".

Hij ontving een niet aflatende stroom van bewonderaars, liefhebbers en handelaars. Ensor gedroeg zich als de conservator van zijn eigen verleden, legende en werk. De wanden waren van onder tot boven behangen met staaltjes van zijn kunnen. "Het atelier" toont een fragment van "De intrede van Christus", "De baadsters", "De oude dame met maskers" en een academische compositie "Nimfen en saters". Her en der hangen karnavalsmaskers. De vazen op de schouw zijn getransformeerd tot macabere travestieën.

"De snuisterijen" komt uit de verzameling J. de Graaf, een groot liefhebber van 'moderne Vlaamse kunst'.

"Parc aux oiselles" is een van die typische, nauwelijks te vertalen Ensoriaanse neologismen waarmee hij zijn latere toespraken en geschriften zo rijkelijk opsmaakte.



T1
VROUW MET BEZEM, 1880

houtschool op papier, 75 x 58 cm
r.o.: Ensor/1880
Verzameling Gemeentekrediet,
Brussel

Na zijn terugkeer in Oostende maakte Ensor regelmatig grote tekeningen van figuren uit de volkse havenbuurten van Oostende, waar hij, volgens een brief van Ensor aan de criticus Jules Dujardin, vaak met zijn vader en Willy Finch ging wandelen. De modellen werden echter niet ter plekke getekend. Ensor nodigde hen blijkbaar uit

om in zijn atelier voor hem te poseren. Hetzelfde model poseert af en toe in verschillende houdingen of met diverse attributen. Op basis van de gedateerde exemplaren wordt deze groep tekeningen omstreeks 1880-1882 gesitueerd. Ze sluiten thematisch aan bij naturalistische schilderijen als "De veerman".

T2

SILHOUETTES, 1880

potlood, zwart krijt, bruine inkt
en aquarel op papier,
25,6 x 34 cm
l.o.: Ensor/80
m.o.: ENSOr/80
privé-verzameling



“Mijn picturale appetijt ontwikkelt zich verder. Ik maak bijtende schetsen van voorbijgangers, appels, gevels, blauwe stopflessen ... alle werkwijzen zijn goed genoeg: potloden, aquarel, waterverf. En de belhamel Licht verschijnt huppelend op het toneel, gooit tafels omver, vervormt glazen en flessen en verbrijzelt ramen en vaatwerk.” (‘Ma vie en abrégé’, in: *Mes écrits*, Luik 1974, p. 207)

Van 1880 tot omstreeks 1885-'86 vult Ensor inderdaad vele schetsboeken met studies naar zijn directe omgeving. Uit de kamers van zijn ouderlijk huis te Oostende en vanaf zijn zolderatelier sloeg hij de buitenwereld gade en tekende bladen vol met impressionistische panorama's en motieven uit het straatleven. Binnenskamers werd hij evenzeer geboeid door mensen en voorwerpen. De overvolle, duistere salons van zijn ouderlijk huis boden hem een onuitputtelijke voorraad motieven, zoals rijk versierde meubelen, schouwen met garnituur, gordijnen etc. Daarnaast treffen we voortdurend zijn zuster Mitche, zijn

moeder, tante Mimi, zijn vrienden Théo Hannon en Willy Finch aan. De heren worden vaak geobserveerd tijdens het lezen of schrijven, de dames boden al slapend uitstekend studiemateriaal. Na 1885 zal Ensor soms een spottende of demonische toon aanslaan in dergelijke studies van slapende modellen door de toevoeging van een opschrift of van groteske wezens. Ensors vader figureert zelden of nooit in deze schetsen. Andere modellen bleven tot nog toe anoniem.

Deze schetsen kunnen beschouwd worden als oefeningen in het structureren van volumes, en de integratie van motieven in de ruimte. Het zijn tonalistische studies waarin bijzonder veel aandacht uitgaat naar de materie van de onderwerpen. Ze sluiten aan bij vergelijkbare olieverfstudies en bij schilderijen zoals de bekende groep “Burgersalons”. Tot nog toe werden onder de talloze schetsen evenwel geen voorstudies of ontwerpen voor bepaalde composities herkend.



T3
VISSERSFIGUREN, 1880(?)

aquarel op papier, 20,5 x 16 cm
m.o.: Pour oscar de Clerck/Ensor
privé-verzameling

Een bijzondere plaats bekleden de talloze silhouetten; afzonderlijke figuren uit het straatleven, die donker afsteken tegen een zonnige straat. Lies de Maeyer heeft onderzocht in hoeverre Ensor de mogelijkheden van de panoramische observatie vanuit zijn zolderatelier heeft uitgebuit. Ensor ontwikkelde immers een persoonlijke vorm van 'stenografie' die hem toeliet de voortdurend bewegende figuren expressief te karakteriseren en desgewenst een suggestie van beweging mee te geven.

Uit zuinigheid heeft Ensor vaak oudere bladen opnieuw gebruikt. Soms treffen we op één blad intimistische motieven, silhouetten of panoramische fragmenten naast een genrefaerel uit Ensors collegejaren, een academische kop of kopie. Ensor heeft af en toe duidelijk gebruik gemaakt van bestaande tekeningen om door toevoeging te komen tot nieuwe speelse en paradoxale combinaties.

De aquarellen vormen een aparte groep. Figuren uit het straatleven worden hier frontaal en niet van bovenaf

weergegeven in snelle, vlotte en expressieve notities, waarin de hoekige opbouw uit de schilderijen een al even dominante rol speelt.

Geleidelijk aan ontwikkelde Ensor een tekenstijl waarin het lineaire gaat overwegen: het licht en de figuren verschijnen en verdwijnen in een weefsel van uiterst gevoelige lijntjes. Deze ontwikkeling laat ons overigens toe de tekeningen globaal te dateren. Veel tekeningen zijn gesigneerd, sommige tevens gedateerd. Lydia Schoonbaert waarschuwde echter voor de interpretatie van deze dateringen, omdat zij vaststelde dat veel tekeningen, meestal in zwart krijt, naderhand in potlood werden gesigneerd en gedateerd. Bladerend door de diverse catalogi van schilderijen en tekeningen komt men inderdaad tot de bijzonder merkwaardige vaststelling dat Ensor tijdens de eerste maanden na zijn terugkeer in Oostende, in 1880, dagelijks een of meerdere schilderijen vervaardigde, een aquarel of een grote modelstudie uitvoerde en tenslotte nog tijd vond

T4
SCHETS, 1881

zwart krijt op papier, 21 x 28 cm
r.b.: ENSOR 81
privé-verzameling



om tientallen schetsboekbladen te vullen. In zijn autobiografie situeert Ensor deze schetsen vóór de terugkeer naar het winkeltje van zijn ouders te Oostende.

Henri van Cutsem, Brussels liefhebber en verzamelaar van Manet, Seurat en tal van Belgische pleinairisten en realisten, verwierf in 1893 en 1895 een groot aantal bladen uit Ensors schetsboeken. Hij was tevens de eigenaar van "Het moeras" en het "Stilleven met eend". Van Cutsem bezat een groot huis te Brussel en een villa aan zee te Blankenberge. Van Cutsem nodigde voortdurend kunstenaars, critici en liefhebbers uit bij hem thuis en aan zee. Zijn verzameling werd gelegateerd aan de stad Doornik en vormt de kern van het huidige, door de architect Horta ontworpen museum. Deze verzameling bevat schetsen van Willy Finch die zeer dicht bij de tekeningen van Ensor staan.



T5
FLES, 1882

zwart krijt op papier, 22,3 x 17,2 cm
r.o.: Ensor 82
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik

T6
SILHOUETTES, 1882

zwart krijt en pen, 22,5 x 17 cm
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik





T7
SLAPENDE VROUW, 1883

zwart krijt op papier, 22,2 x 17,5 cm
r.b.: Ensor 83
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik

T8
MITCHE, 1885

zwart krijt op papier, 22,5 x 16,8 cm
r.o.: Ensor/85
Stad Brugge, Stedelijke Musea,
Prentenkabinet





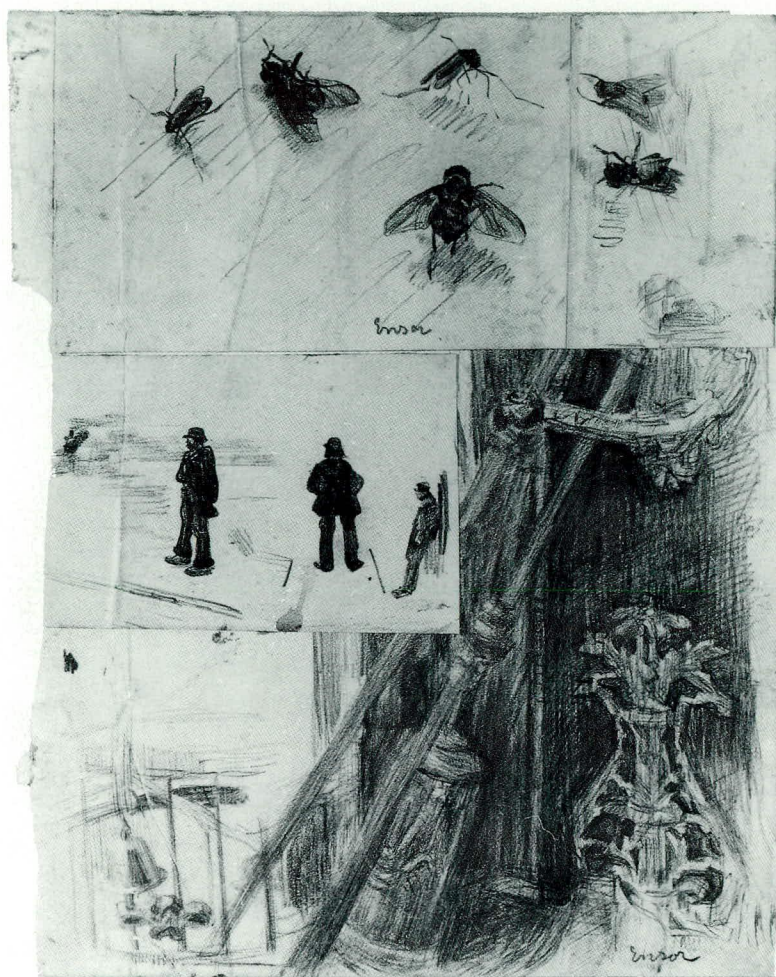
T9
**SILHOUET VAN EEN VROUW,
 MITCHE EN EEN SLOT, 1885**

zwart krijt en potlood op papier,
 22,1 x 17 cm
 l.m.: Ensor 85
 Stad Brugge, Stedelijke Musea,
 Prentenkabinet

T10
HOOFD EN PERSONAGE, 1880-'85

zwart krijt, 22,5 x 17,2 cm
m.o.: J. Ensor
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik





T11
HAARDGEREI, FIGUREN EN
INSEKTEN, 1880-'85

zwart krijt op papier, 22,5 x 17,2 cm
m.b. en r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik

T12
PERSONAGES, VAAS, FLES,
1880-'85

zwart krijt op papier, 22,5 x 17,5 cm
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik





T13
STOEL MET SCHILDERGEREI EN
FIGUREN, 1880-'85

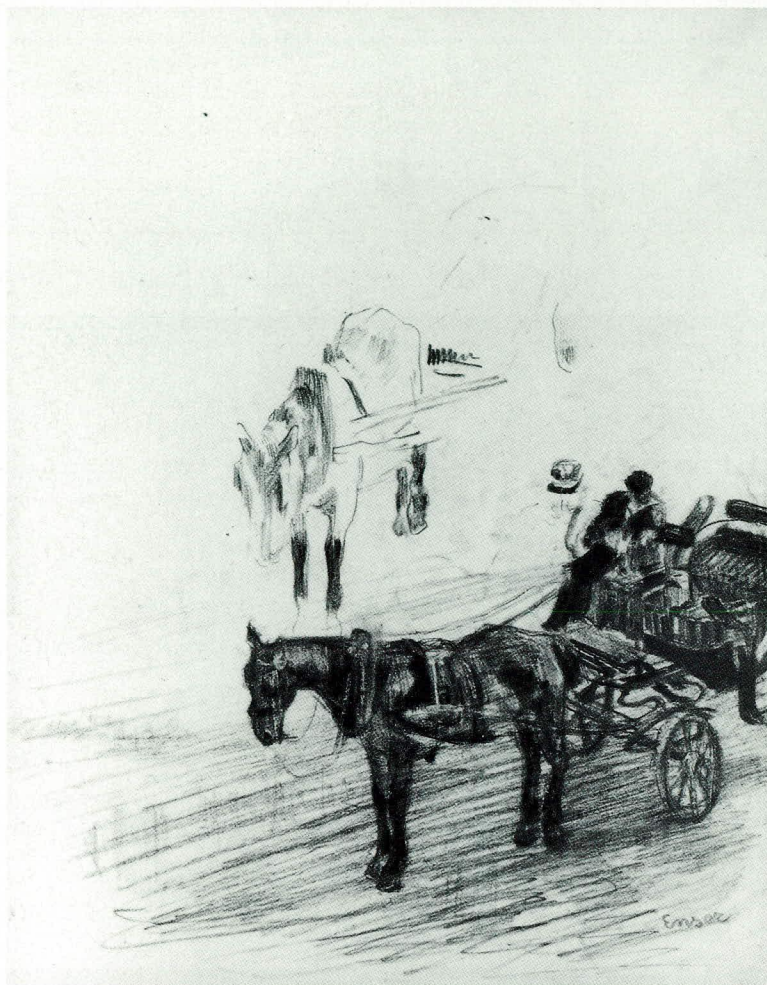
zwart krijt op papier, 22,5 x 17,5 cm
m.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik

T14

JONGE VISSER, 1880-'85

zwart krijt op papier, 22,4 x 17,3 cm
m.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik





T15
PAARD EN KOETS, 1880-'85

zwart krijt op papier, 22,5 x 17,5 cm
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten
(legaat H. van Cutsem), Doornik

T16
STAANDE VROUW MET EEN KAP,
EEN WESP, 1880-'85

zwart krijt op papier, 22,5 x 16,8 cm
r.o.: Ensor
Stad Brugge, Stedelijke Musea,
Prentenkabinet



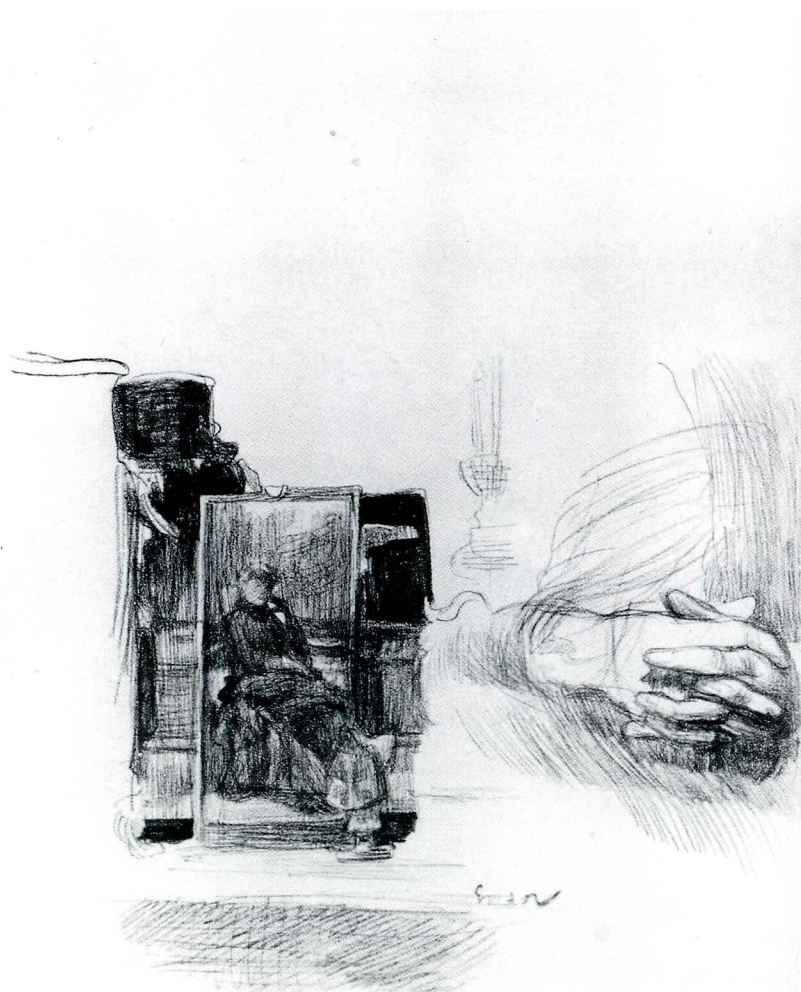


T17
ZELFPORTRET, 1880-'85

zwart krijt op papier, 21,3 x 17,3 cm
r.o.: Ensor
Stad Brugge, Stedelijke Musea,
Prentenkabinet

T18
EEN DAMESPORTRET,
GEVOUWEN HANDEN 1880-'85

zwart krijt op papier, 22,2 x 17,3 cm
m.o.: Ensor
Stad Brugge, Stedelijke Musea,
Prentenkabinet





T19
ZWAARD, 1880-'85

zwart krijt op papier, 22 x 27 cm
r.o.: Ensor
privé-verzameling

T20
OUDE INGESLAPEN DAME
(TANTE MIMI), 1882-'86

zwart krijt op papier, 22,5 x 16 cm
m.o.: Ensor
privé-verzameling





T21
VISSEER DIE IN HET WATER
GLIJDT (NAAR DAUMIER)

zwart krijt op papier, 22,5 x 17 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

Er zijn van Ensor tientallen getekende kopieën bewaard gebleven. Een groot aantal hiervan verwierf het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen na de Ensor-retrospectieve in 1951. De kopieën kunnen gedeeltelijk worden geïdentificeerd door de opschriften van Ensor zelf, andere originelen zijn naderhand door Marcel de Maeyer en door Lydia Schoonbaert achterhaald. Zij is er bovendien in geslaagd de precieze bron van veel kopieën te bepalen. Zo blijkt dat Ensor vooral naar reproducties kopieerde. Hij gebruikte onder meer de geïllustreerde catalogi bij de toenmalige tentoonstellingen, en tijdschriften als de *Gazette des Beaux-Arts*, *L'Art* en andere periodieke uitgaven of monografieën. Ensor heeft zijn bewondering voor Rembrandt, Callot, Goya, Delacroix, Daumier, Manet of de Japanse prentkunst nooit verloochend. Die belangstelling was nu eens van iconografische, dan weer van stilistische aard. Toch kan men zich af en toe niet aan de indruk onttrekken dat Ensor

kopieerde wat voorhanden was. Bovendien zijn de relaties van de kopieën tot Ensors eigen werk niet altijd van bijzondere betekenis.

Kopieën zijn moeilijk op stilistische gronden te dateren, omdat de kunstenaar de gegeven stijl volgt. Een geraadpleegde bron biedt niet meer dan een datering 'post quem'. Rembrandt werd gekopieerd naar reproducties in het tijdschrift *L'Art* die verschenen in 1885. Deze belangstelling valt samen met de terugkeer van de religieuze thematiek in monumentale tekeningen zoals de "Aureolen van Christus". Ensors werk zal van nu af aan tal van Rembrandteske karakteristieken vertonen.

Op de invloed van het groteske werk van Callot werd voor het eerst gewezen door Libby Tannenbaum. De kopieën naar Daumier geven slechts een fragment weer van de beroemde prenten.

Dorine Cardijn heeft er terecht met nadruk op gewezen dat de kopie naar Goya niet naar een reproductie

T22

VERGANKELIJKHEID
(NAAR GOYA), 1884(?)

potlood op papier, 22,5 x 17 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



werd gemaakt. Deze tekening bewaart de herinnering aan een bezoek van Ensor aan het Museum te Rijssel waar Goya's meesterwerk "De tijd" of "De oude dames" bewaard wordt; een schilderij dat werkelijk vooruitloopt op typisch Ensoriaanse maskerades als "De oude dame met maskers".



T23
OUDE MAN (NAAR REMBRANDT)

pen en inkt op papier, 22,5 x 17 cm
l.o.: Ensor d'après Rembrandt
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

T24
DE DOOD VAN DE H. MAAGD
(NAAR REMBRANDT)

inkt op papier, 22,5 x 17 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen





T25
DE NAR (NAAR CALLOT)

potlood op papier, 17 x 22,5 cm
r.o.: Ensor
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen

T26

DE FLUITSPEELSTER

potlood en zwart krijt op papier,
22,5 x 17 cm
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen





T27
CALVARIE, 1880 (1885-'86?)

zwart krijt op papier, 77 x 69 cm
l.o.: Calvaire/James Ensor/1880
privé-verzameling

Stilistisch sluit deze tekening niet aan bij de bekende religieuze composities waarmee Ensor aan de Brusselse academie vruchteloos eer trachtte te behalen. De neiging om het licht door een delicate lijnvoering te verweven, de irreële orkestratie van dat licht aan de hand van twee alles-overheersende lichtbronnen, de Rembrandteske karakteri-

sering van de tronies en de thematiek herinneren eerder aan de "Aureolen van Christus" uit 1885-'86.

Dorine Cardijn stelde als eerste voor om het ontstaan van deze tekening enkele jaren later te situeren. De betreurde Ensor-kenner Frans Aerts meende dat het hier om een bewerking van een oudere tekening ging.

T28

ZELFPORTRET MET SCHETSBOEK
OF ZELFPORTRET "PAS FINI", 1885

zwart krijt op papier, 22 x 17,5 cm
r.o.: PAS FINI/Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende



Het zelfportret loopt als een rode draad door het oeuvre van Ensor. Nu eens gebruikt hij zijn spiegelbeeld, dan weer een foto als voorbeeld. Hier gaat het om een spiegelbeeld: de rechtshandige Ensor is immers links-handig weergegeven. Deze spiegelbeeldsituatie werd in de versies van zijn "Zelfportret bij de schildersezel" van 1879 en ca. 1890 gecorrigeerd. Ook de combinatie van het neerbuigende hoofd en de blik naar de toeschouwer is geen uitdrukking van een of andere vorm van schroom of verontrusting maar een gevolg van het feit dat de kunste-

naar zichzelf als studieobject weergaf.

In een dicht gearceerde duisternis worden alleen het gelaat, de tekenende hand en het schetsboek van Ensor aangelicht. Links, met zijn klauw op de schouder van Ensor, duikt een monsterachtig wezen op, één van die typisch Ensoriaanse lachwekkende en angstaanjagende verschijningen die zovele van zijn modellen bedreigen. Misschien werd deze figuur pas naderhand geassocieerd met de onbedoelde expressiviteit van de pose. De betekenis van het opschrift "Pas fini" is onduidelijk.



T29
BIZARRE MUZIKANTEN, 1885

potlood op papier, 22,5 x 17 cm
r.o.: ENSOR/musicien bizarres
privé-verzameling

Deze tekening toont hoezeer Ensor het karikaturale uitwerkte tot de groteske vervormingen, die in tal van

tekeningen nauwelijks van carnavalstronies zijn te onderscheiden. De tekening is op de achterzijde gedateerd 1885.

T30

CHRISTUS VERDRIJFT DE KOOP-
LIEDEN UIT DE TEMPEL, 1886

zwart krijt op papier, 22,6 x 17,2 cm
l.o.: Ensor/86
privé-verzameling



Deze tekening is een weergave van de tempelreiniging, die beschreven wordt in de Bijbel (o.a. Mattheus 21: 12-13). Thematisch sluit de voorstelling aan bij de drie studies die wellicht de oorspronkelijke kern vormen van de reeks "Aureolen van Christus", namelijk "De intocht van Christus in Jeruzalem", "Christus getoond aan het volk" en "De Hemelvaart". Historisch volgt de tempelreiniging op de intocht. Er blijkt echter geen weloverwogen selectie ten grondslag te liggen aan de "Aureolen van Christus". De inspiratie was nu eens van literaire, dan weer (en vooral) van visuele aard. Algemeen wordt aangenomen dat de Christus-voorstellingen ontstonden vanuit een 'innere Notwendichkeit' en slechts de aanleiding vormden voor een min of meer versluierd betoog over de miskenning van Ensors eigen artistieke genie. Ensor noemde deze tekeningen nochtans "De gevoeligheden van het licht", "visioenen" of "zonnen". Het gaat hier stellig niet om een zelfportret van de kunstenaar als Christus. Compositorisch behandelt

hij steeds de confrontatie van de enkeling met de massa. Zijn aandacht gaat daarbij in de eerste plaats uit naar een allesoverheersend licht. Wat dat betreft zal Jan Toorop hem in enkele tekeningen omstreeks 1890 opnieuw navolgen. Onder een baldakijn verschijnt een gebiedende Christus. Opvallend is de uitdijende dynamiek van de vluchtende figuurtjes. Aldus ontwikkelde Ensor een formele oplossing voor de hilariteit van de situatie. Onder de figuren treffen we tal van bekende Ensoriaanse personages aan. Misschien presenteert hij hier voor het eerst de typisch beknopte en frontale voorstelling van de gevallen figuur, hulpeloos met de benen in de lucht, een motief dat Ensor wellicht aan prenten van Gustave Doré ontleende. Een ander personage toont ons schaamteloos zijn ontbloot achterwerk. Ook de menigte ter linkerzijde geniet zichtbaar van het dulle spektakel. De vormgeving, vooral de merkwaardige arabesque van het architectonisch motief links, loopt vooruit op de tekeningen die Ensor enkele jaren later zal maken.



T31

HET GEVECHT VAN DE
LUISKOPPEN, 1887

potlood op papier, 34,5 x 22,5 cm
m.b: VIVE ENSOR
privé-verzameling

Deze voorstelling is overduidelijk gebaseerd op een traditioneel genretafereel van een vechtpartij. De speelkaarten op de grond zijn een stereotiep en verklarend ingrediënt van dergelijke taferelen. De theatrale mise-en-scène van het gebeuren over diverse niveaus, vinden we ook in sommige werken van Jan Steen. Misschien is het Jan Steen zelf (uit het "Zelfportret" in het Rijksmuseum te Amsterdam) die prominent en waardig poseert in de opening van het linkerraam; een vorm van eerbetoon die we ook aantreffen in "Christus getoond aan het volk" waar Ensor Rembrandt een plaats gaf onder de figuranten.

Een traditioneel gegeven werd hier door Ensor

getransformeerd tot een eigentijds spektakel. Een man heeft een vrouw de haren uit het hoofd gerukt. De vrouw gaat hem woedend te lijf met een beddepan en pispot. De vechtende 'Oostendse types' worden aangemoedigd door karnavalsgasten die zich zonodig ook in de strijd willen mengen - het trieste en wrede tafereel, een sociaal drama, eindigt in algehele hilariteit.

Wellicht werd deze tekening in 1888 bij Les XX geëxposeerd. In dat jaar maakte Ensor een ets naar de tekening. Het thema van de dwaze en vruchteloze twist van armoedzaaiers is ook aanwezig in "De staking" en in "Geraamten betwisten elkaar het lichaam van een gehangene".

T₃₂

DE PIANO, 1886-'88

zwart krijt en potlood op papier,
22 x 17 cm

Ronny van de Velde, Antwerpen



In de vroegere verzameling van Ernest Rousseau bevond zich een groep van eenendertig tekeningen; schetsbladen van ca. 17 x 22 cm, gemonteerd op karton, dat oorspronkelijk op doek was geplakt. Tot deze groep behoren onder meer drie studies voor de "Aureolen van Christus" en een verwante schets van "Daniël in de leeuwenkuil". Acht van de eenendertig bladen zijn realistische studies. De overige bladen vormen een ensemble van tekeningen waarin Ensor op een werkelijk experimentele wijze fantasie en werkelijkheid vermengt. Marcel de Maeyer heeft er als eerste op gewezen dat de meeste van deze bladen in diverse stadia werden getekend. De basis van deze tekeningen wordt gevormd door realistische motieven die Ensor in zijn directe omgeving observeerde. De weergave van deze motieven is stilistisch verwant met de talloze studies naar voorwerpen, figuren en fragmenten uit het interieur en met de silhouetten uit het straatleven. Door een zuinig gebruik van het papier ontstonden reeds vóór 1885 wille-

keurige, toevallige, speelse en gewild speelse of paradoxale combinaties van onderwerpen.

Na 1885 gaat Ensor de vrijgebleven ruimte van enkele tekeningen opvullen met nieuwe, fantastische motieven en vormen. Oorspronkelijk realistische en intimistische voorstellingen werden omgetoverd tot groteske mystificaties. Alle onderdelen werden tenslotte geïntegreerd in een bijna letterlijk onbeschrijflijke hallucinerende context. Ensors associatieve tekenwijze zorgt voor een onrustig beeld voor de toeschouwer. De identiteit en de positie van de figuren lijkt immers voortdurend te wijzigen.

Misschien bestond "L'Hippogriffe" aanvankelijk uit de schets van een kruik (onderaan), een paar paardebeneën op het wegdek en de krabbel van een figuurtje. De voorgrond wordt nu bevolkt door decoratieve en expressieve demonen en karnavalsgasten. Daarachter bevindt zich een boot op zee. De bemanning is blijkbaar in een strijd met de jager ter rechterzijde verward. Boven de marine verheft



T33
"L'HIPPOGRIFFE"
 (PAARD MET GRIFFIOENKOP),
 1880-'85 EN 1886-'88

zwart krijt op papier op karton,
 22,5 x 17 cm
 m.o.: Ensor
 Museum voor Schone Kunsten,
 Gent

In de vroegere verzameling van Ernest Rousseau bevond zich een groep van eenendertig tekeningen; schetsbladen van ca. 17 x 22 cm, gemonteerd op karton, dat oorspronkelijk op doek was geplakt. Tot deze groep behoren onder meer drie studies voor de "Aureolen van Christus" en een verwante schets van "Daniël in de leeuwekuil". Acht van de eenendertig bladen zijn realistische studies. De overige bladen vormen een ensemble van tekeningen waarin Ensor op een werkelijk experimentele wijze fantasie en werkelijkheid vermengt. Marcel de Maeyer heeft er als eerste op gewezen dat de meeste van deze bladen in diverse stadia werden getekend. De basis van deze tekeningen wordt gevormd door realistische motieven die Ensor in zijn directe omgeving observeerde. De weergave van deze motieven is stilistisch verwant met de talloze studies naar voorwerpen, figuren en fragmenten uit het interieur en met de silhouetten uit het straatleven. Door een zuinig gebruik van het papier ontstonden reeds vóór 1885 wille-

keurige, toevallige, speelse en gewild speelse of paradoxale combinaties van onderwerpen.

Na 1885 gaat Ensor de vrijgebleven ruimte van enkele tekeningen opvullen met nieuwe, fantastische motieven en vormen. Oorspronkelijk realistische en intimistische voorstellingen werden omgetoverd tot groteske mystificaties. Alle onderdelen werden tenslotte geïntegreerd in een bijna letterlijk onbeschrijflijke hallucinerende context. Ensors associatieve tekenwijze zorgt voor een onrustig beeld voor de toeschouwer. De identiteit en de positie van de figuren lijkt immers voortdurend te wijzigen.

Misschien bestond "L'Hippogriffe" aanvankelijk uit de schets van een kruik (onderaan), een paar paardebenen op het wegdek en de krabbel van een figuurtje. De voorgrond wordt nu bevolkt door decoratieve en expressieve demonen en karnavalsgasten. Daarachter bevindt zich een boot op zee. De bemanning is blijkbaar in een strijd met de jager ter rechterzijde verwickeld. Boven de marine verheft

T34

**DE STAKING (DE AFSLACHTING
VAN DE OOSTENDSE VISSERS),
1888**

potlood in diverse kleuren en
pastel op papier op karton,
34 x 67,5 cm

r.o.: James Ensor/1888

Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen



Tijdens de zomer van 1887 kwam het in de haven van Oostende tot rellen tussen de lokale en de Engelse vissers. De Oostendse vissers wilden hun marktaandeel beschermen tegen de aanvoer van vis door de Engelsen. De ordediensten traden op en er vielen doden. De gebeurtenis won ten onrechte aan betekenis door de gelijktijdige opkomst van diverse vormen van georganiseerd verzet tegen het kapitalisme. Van Ensors kennissen en vrienden waren er heel wat aanhanger of lid van de toenmalige socialistische partij.

Ensor heeft deze tragische gebeurtenis enkele malen als onderwerp gebruikt: in een tekening naar een illustratie bij een verslag over de rellen in een tijdschrift; in de ets en in het schilderij "De gendarmen".

Deze tekening werd geëxposeerd tijdens het wintersalon van Les XX in 1888. Waarschijnlijk gaat ze aan de ets vooraf.

De tekening is een samenstelling van zes bladen uit een schetsboek. Deze eerder impulsieve dan weloverwogen werkwijze gebruikte Ensor ook in "Het gevecht van de luiskoppen" en de magistrale "Verzoeking van Sint Antonius".

Er bestaat een opvallende en onthullende stilistische discontinuïteit tussen het centrale blad onderaan en de overige bladen. In een gevoelige en geraffineerde stijl

tekende Ensor enkele moedige vissers, die door de ordehandhavers meedogenloos worden afgeslacht. De heroïsche teneur en de gevoelige stijl worden rechts voortgezet in de groep vooraf gegaan door een krijgshaftige vissersvrouw. Vrij abrupt gaat Ensor over tot een houderige en naïeve vormgeving en verliezen alle personages hun waardigheid. Het gebouw links draagt het opschrift "Het luizen gevecht". Net als in "Het gevecht van de luiskoppen" worden de vechtende partijen aangemoedigd door personages van wisselend allooi. Boertige en duivelse verschijningen maken van dit sociaal drama een groteske schijnvertoning.

De psychoanalyticus Herman Piron herkent ten onrechte Ensor zelf in de centrale figuur. Ook het uithangbord "In de zeevogel - estaminet" verwijst niet noodzakelijkerwijs naar Ensors vermeend fantasme. In zijn kindertijd, zo vertelde Ensor op oudere leeftijd aan de criticus André de Ridder, zou een grote zwarte vogel door het openstaande raam van zijn kinderkamer zijn binnengedrongen. Deze anekdote ontleende Ensor overigens aan het verhaal *The Raven* van Edgar Allen Poe. Piron herkent hierin nochtans de kern van een onderbewuste castratieangst die, gestimuleerd door een vijandig familiaal en artistiek milieu, culmineert in de bekende macabere, Ensoriaanse travestieën.



T35
DE NAAISTER (TANTE MIMI),
1888

potlood op paneel, 23,5 x 18,5 cm
r.o.: Ensor
privé-verzameling

Deze tekening op een geprepareerde houten drager behoort tot de groep panelen van klein formaat waarnaar de voorkeur van de kunstenaar van 1888 tot omstreeks 1893-'94 uitging. Zoals in sommige ingekleurde etsen het onderscheid tussen prent, schilderij op papier en variant op doek van ondergeschikt belang wordt, verdwijnt in een aantal van deze paneeltjes ook het onderscheid tussen tekening en schilderij. Door voor dit duurzame materiaal te kiezen sluit Ensor aan bij de laat-negentiende eeuwse

tendens om de tekening als een volwaardig artistieke creatie te beschouwen. Deze paneeltjes onthullen de exquise zijde van een kunstenaarschap dat zich af en toe met de legendarische middeleeuwse miniaturisten wilde meten.

Net als in de wondermooie paneeltjes "Mariette Rousseau bij de microscoop" en het "Portret van mijn moeder" heeft Ensor ook in deze gevoelige weergave van zijn tante sarcastisch of grotesk bijwerk achterwege gelaten.

T36

**DE SLAG BIJ WATERLOO,
DE LAATSTE CARRÉ, 1889**

krijt en kleurpotlood op papier,
21,8 x 29,9 cm
l.o.: Ensor
Haags Gemeentemuseum,
Den Haag



De schilder Henri de Groux toonde in 1888 enkele taferelen uit de slag bij Waterloo op een tentoonstelling bij Les XX. Wellicht raakte Ensor hierdoor geïnspireerd om eveneens een reeks tekeningen te wijden aan de ondergang van Napoleon.

Op 18 juni 1815 omstreeks acht uur 's avonds viel het doek voor Napoleon. Zijn elitecorps, de keizerlijke garde, vormde een laatste carré. De keurtroepen, uitgedost met

hoge beremutsen en bewapend met geweer en bajonet, verweerden zich vruchteloos tegen de aanval van tweeduizend aanstormende Engelse cavaleristen. Links achter aanschouwt Napoleon, omgeven door de bevelhebbers, onbewogen het einde van de veldslag.

In een veel meer uitgesproken spel van decoratieve arabesken zal Ensor in "De kurrassiers" een onbeslist moment uit de slag bij Waterloo in beeld brengen.



T37
 SORCIÈRE (JEANNE D'ARC
 WORDT ALS HEKS TERECHT-
 GESTELD), 1892

kleurpotlood, gouache en olieverf
 op papier, 22 x 17 cm
 m.o.: Ensor 1892
 privé-verzameling

Deze historische tekening is opgevat als een 'getekend' schilderijtje. 'De maagd van Orléans' genoot tijdens de negentiende eeuw om uiteenlopende redenen, een grote populariteit. Als een 'heroïne for all seasons' werd zij geëerd als personificatie van de deugd, symbool voor de idealen van restauratieve bewegingen (katholicisme, patriottisme, monarchisme), als een toonbeeld van natuurlijke onschuld en eenvoud, slachtoffer van onver-

draagzaamheid of feministe avant la lettre. Haar populariteit culmineerde in de campagne voor haar heiligverklaring die in de jaren 1890 werd ingezet.

De naïef-decoratieve uitwerking van de tragische dood van Jeanne d'Arc schijnt de spot te drijven met de heersende cultus van het middeleeuwse verleden.

De tekening werd later onder het toezicht van de kunstenaar gerestaureerd.

T38
KARNAVALSOPTOCHT, 1893

potlood en aquarel op papier,
28,5 x 22,8 cm
m.r.: ENSOR 93
Haags Gemeentemuseum,
Den Haag



De dwaze, uitgelaten stemming die gepaard gaat met de optocht van muzikanten en karnavalsgasten vormde een van Ensors meest geliefde thema's. In deze tekening

zijn de expressiviteit van het gebeuren en de verschillende personages grotendeels ondergeschikt aan de vrijblijvende virtuositeit van de sierlijke, ononderbroken arabesken.



T39
KLEINE PERZISCHE KWELLING,
 1896

krijt in diverse kleuren op papier,
 21 x 24,2 cm
 r.o.: ENSOR/96
 Galerie Patrick Derom en
 Piccadilly Gallery, Brussel

De precieze inhoud en draagwijdte van vele Ensoriaanse groteske schijnvertoningen plaatst ons voortdurend voor raadsels. De inspiratie kan immers zowel van visuele als van literaire aard zijn. Dat geldt bij uitstek voor een aantal pseudo-historische taferelen waarvan de oor-

sprong niet bekend is. In deze "Kleine Perzische kweeling" gaat het klaarblijkelijk om een oosterse vorst die met genoegen het onthoofden van jonge prinsessen bijwoont en dirigeert. Daagt op de achtergrond de redder van de mooie slachtoffers op?

T40
DE VERZOEKING VAN SINT
ANTONIUS, 1901

potlood op papier, 19,5 x 27,7
 m.o.: J. Ensor/1901
 privé-verzameling



Ondanks het algemene gebrek aan interesse voor religieuze thema's, genoot Sint Antonius gedurende de negentiende eeuw een betrekkelijk grote populariteit, die toenam naarmate de eeuw-wende naderde. Deze populariteit was verbonden met het motief van de fatale vrouw, de koningin van Saba, en het gekwelde individu. Precies deze twee motieven waren voor de Antonius-taferelen van

Ensor blijkbaar van ondergeschikt belang. In de magistrale tekening van 1887 ligt de nadruk op het in alle opzichten grotesk uitbeelden van hallucinerende taferelen. Latere voorstellingen vertonen de neiging om dichterbij de traditionele modellen te blijven, en om uitvoerig allerlei fantastische demonische en koddige wezens te bedenken.



T41
**RONDE DE BILJARTTAFEL: HENRI
 DE GROUX SPEELT BILJART, 1903**

zwart en rood krijt op papier op
 karton, 24 x 30 cm
 l.o.: Ensor/1903
 privé-verzameling

Uit 1903 dateert een reeks tekeningen die gewijd is aan de potsierlijke mogelijkheden van de biljartkeu. Het is als het ware een kluchtige demonstratie van het biljartspel door de eeuwen heen.

De biljartspelende skeletten zijn volgens Lydia Schoonbaert gebaseerd op een reproductie van een vergelijkbaar macabere tekening van de Japanse kunstenaar Kawanabé Kiosa in het tijdschrift *The Studio* (1899).

"Skeletten spelen biljart" werd door Ensor in 1904 gekopieerd op kalkpapier en opgedragen aan Albin Lambotte, chirurg en echtgenoot van Emma Lambotte, schrijfster en bewonderaarster van Ensor. Emma Lambotte bracht Ensor in contact met de gebroeders François, Louis en Charles Franck en de Antwerpse kunstenaarsvereniging Kunst van Heden. Zij verzamelde een uitgelezen collectie werken van de kunstenaar.

T42
NAPOLEON SPEELT BIJART, 1903

zwart en rood krijt op papier op
karton, 24 x 30 cm
l.o.: Ensor/1903
privé-verzameling



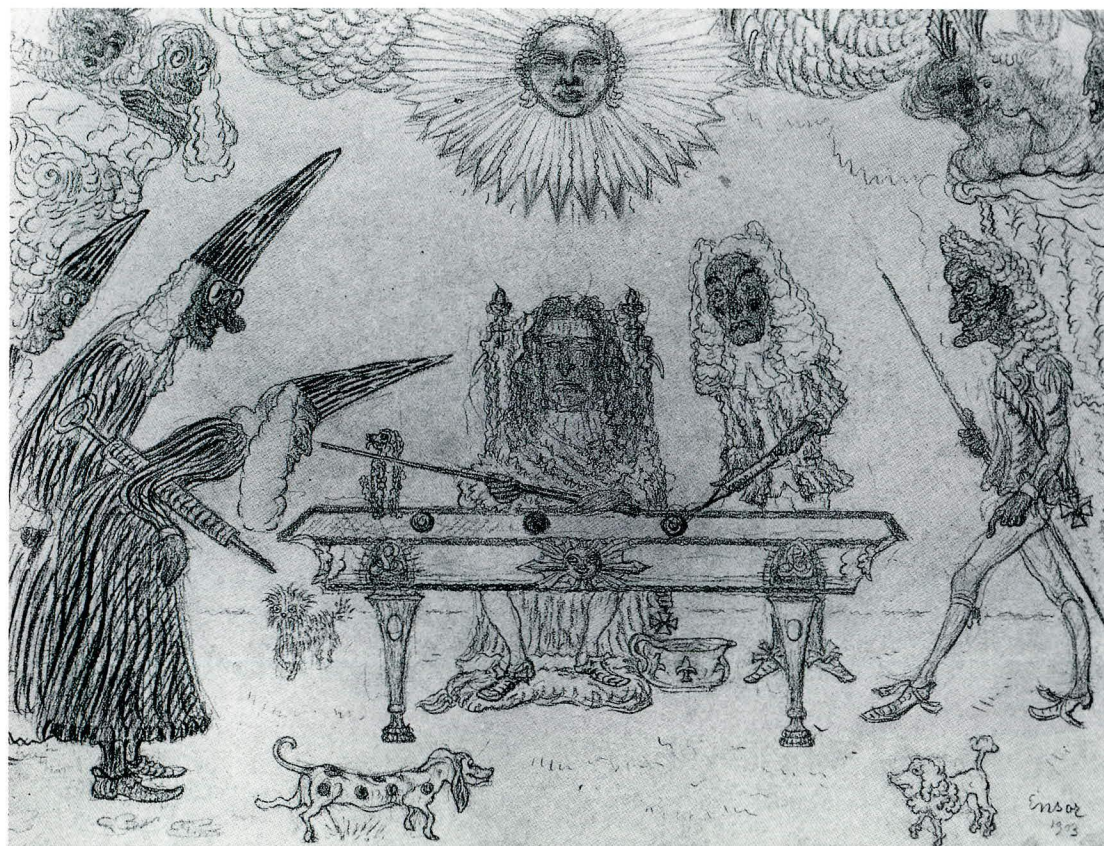


T43
 KELNERS EN KOKS SPELEN
 BILJART, 1903

zwart en rood krijt op papier op
 karton, 24 x 30 cm
 r.o.: Ensor/1903
 privé-verzameling

T44
LODEWIJK XIV BIJ HET
BILJARTSPEL, 1903

zwart en rood krijt, potlood op
papier op karton,
23,6 x 29,8 cm
r.o. : Ensor/1903
privé-verzameling



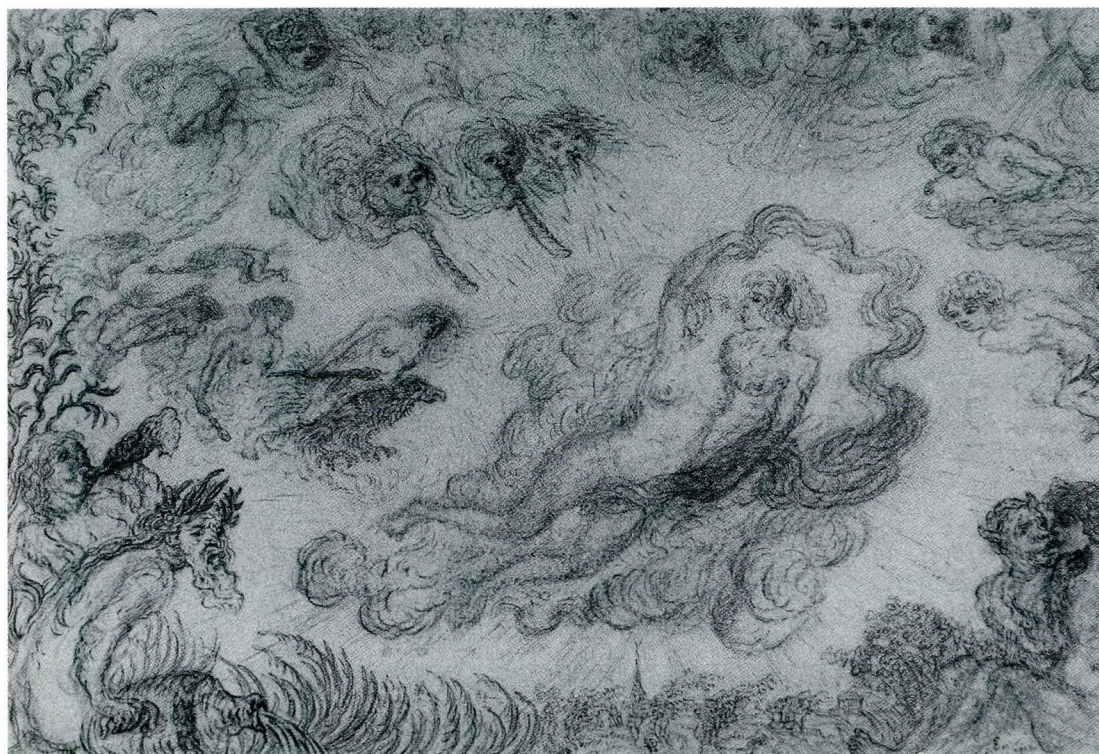


T45
SKELETTEN SPELEN BILJART, 1904

pen in inkt, aquarel op kalk-
papier, 30 x 34 cm
Lo.: J. Ensor/A Mr. Lambotte/en
souvenir des parties de billard
privé-verzameling

T46/A
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
r.o.: Ensor/1903
privé-verzameling

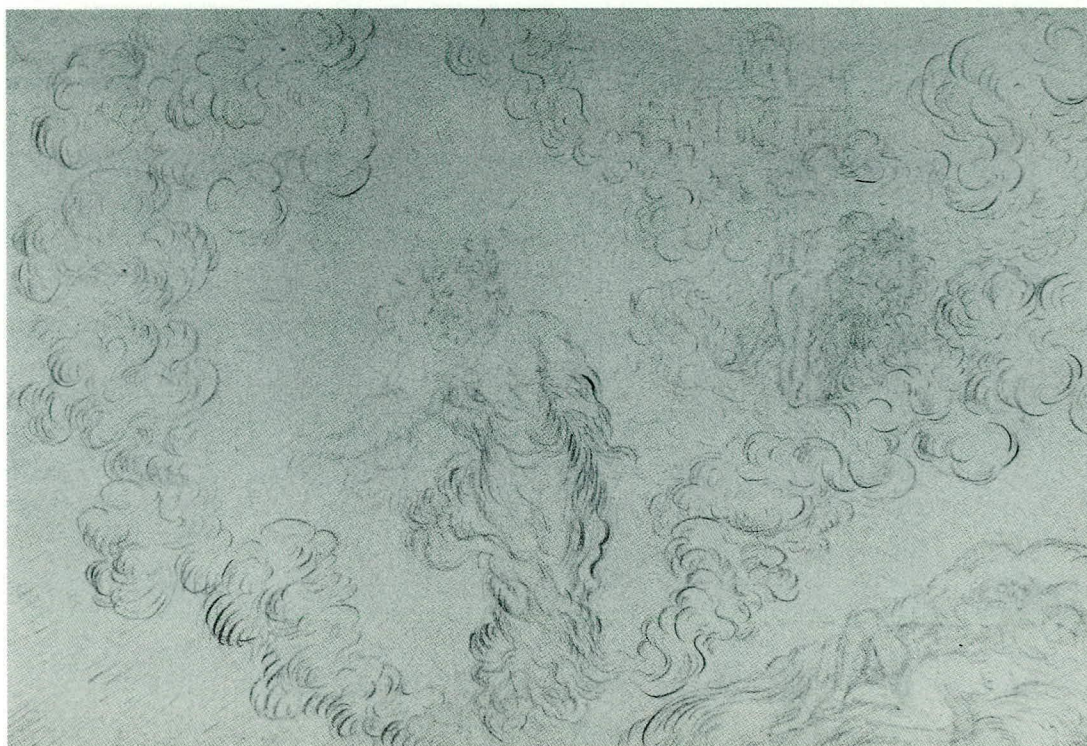


Vrouwen speelden in het leven van Ensor een zeer belangrijke rol. Na de dood van zijn vader in 1887 leefde hij in Oostende in het gezelschap van zijn moeder, zijn zuster en zijn tante Mimi. Ensor heeft zich in woord en beeld nu eens liefdevol, dan weer hatelijk uitgelaten over zijn vrouwelijke levensgezellen. Emile Verhaeren noemde het "Meisje met de wipneus" uit 1879 Ensors vriendin. Er zijn redenen om te twijfelen aan de zuiver platonische aard van Ensors verhouding met de jonge echtgenote van de rector van de Vrije Universiteit van Brussel, Mariette Rousseau. Ensors levenslange vriendin Augusta Boogaerts, "La Sirène", zou omstreeks 1888 in zijn leven komen. Later wordt "Emmaël" Lambotte zijn beschermengel. En Mitche's dochter Alexandrine noemt hij "mijn kleine Chinese". Samen met haar vriendin Blanche Hertoghe, uitbaatster van een galerie in Oostende, verkeert Alexandrine voortdurend in het gezelschap van de grijzen kunstenaar.

Rik Wouters' geïllustreerd verslag van een bordeelbezoek in het gezelschap van Ensor wijst op een libertijnse levenshouding. Sommige biografen zijn van mening dat Ensor er een kuise levenswandel op na hield en zich onderwierp aan volledige sexuele onthouding. Herman Pirons psychoanalytische interpretatie van de vrouwenhaat en castratieangst doorheen het oeuvre, levert daarvoor verleidelijke argumenten. Voorlopig moet worden vastgesteld dat castratieangst en vrouwenhaat in Ensors werk openhartig en grotesk aan bod komen.

Afgezien van het sterk belijdende karakter van Ensors werk is er geen reden om de ogen te sluiten voor de sociaal-culturele context waarbinnen (of -buiten) het oeuvre van Ensor ontstond en gewaardeerd werd.

Hoe dan ook, Ensor heeft zelden een bijzondere voorliefde getoond voor het vrouwelijk naakt. Het bestaan van erotische voorstellingen was bekend, maar deze exemplaren traden pas recent op de voorgrond.



T46/B
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling

De reeks van negen erotische voorstellingen bestaat uit zes taferelen die blijkbaar opgevat zijn als ondeugende pastiches naar laat-zestiende eeuwse mythologische tafereelen in de trant van Van Heemskerck of andere Noord- of Zuid-Nederlandse maniëristen. De precieze inhoud en samenhang van de reeks zal wellicht duidelijker worden zodra de bronnen ontdekt zijn. Het verhalende karakter van de laatste drie nummers is overigens veel kleiner dan in de overige taferelen.

Na 1900 heeft Ensor een groep monotypes gemaakt waarover met kleurpotlood, aquarel of deksverf een feeërieke figuratie werd aangebracht. Sommige van deze monotypes werden naderhand op groot formaat en doek hernomen. Deze monotypes zijn vrijwel onbekend. Zij werden tot nog toe niet bestudeerd, hoewel zij tot de meest aantrekkelijke aspecten van het late werk behoren. De geraffineerde, argeloze vermenging van burleske of wellustige handelingen contrasteert in grote mate met de

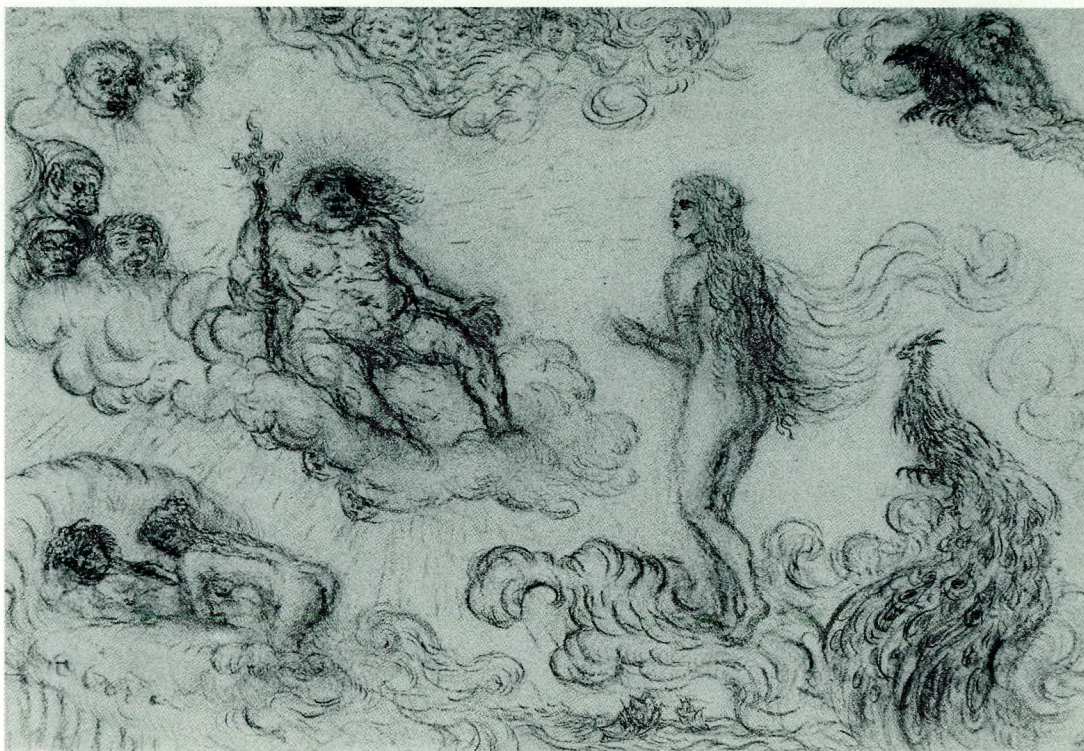
puberale letterlijkheid van de twee grotere erotische voorstellingen.

Wie bijzondere aandacht wil besteden aan Ensors "erotische" composities zal ook de enkele, marginale voorstellingen van seksuele gewelddaden onder ogen moeten zien.

T46/C
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling





T46/D
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling

T46/E
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling



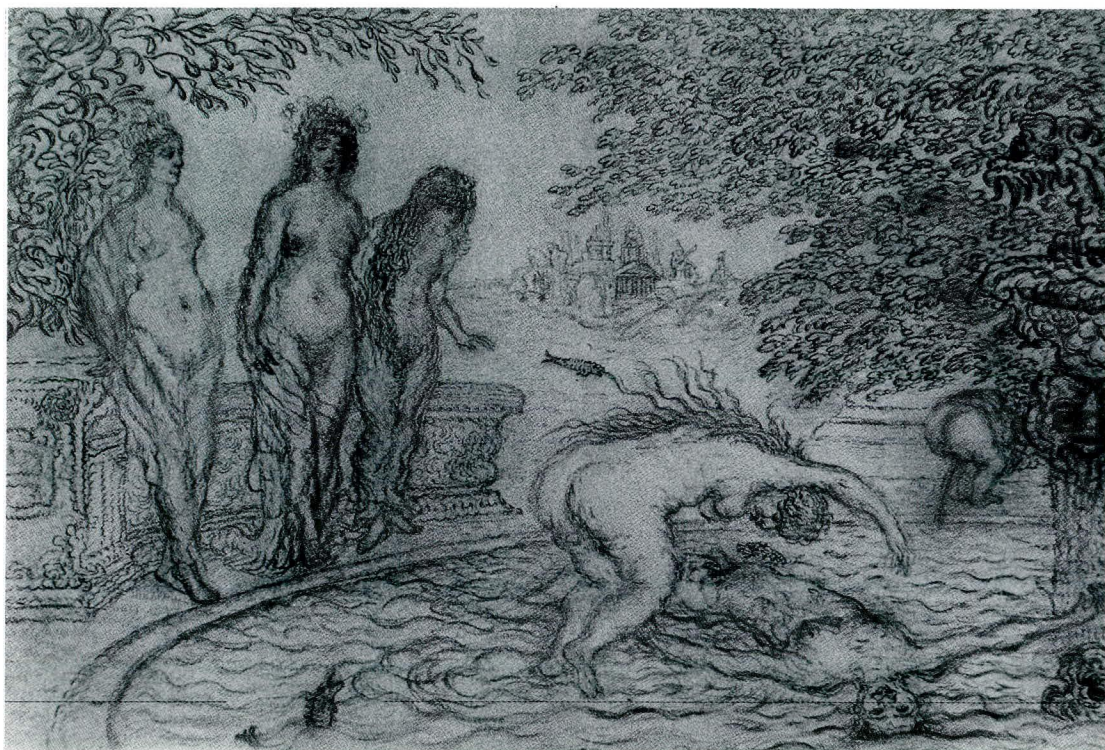


T46/F
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling

T46/G
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling





T46/H
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling

T46/I
EROTISCHE VOORSTELLING, 1903

kleurpotlood op papier, 20 x 28 cm
privé-verzameling





T47
 BALLERINA'S, EROTIEK EN
 ZELFPORTRET, 1910-'20(?)

kleurpotlood op sepia, monotype
 op papier, 20 x 24,5 cm
 l.o.: Ensor
 privé-verzameling

T48

LUXURE: DE MAN, 1910-'20(?)

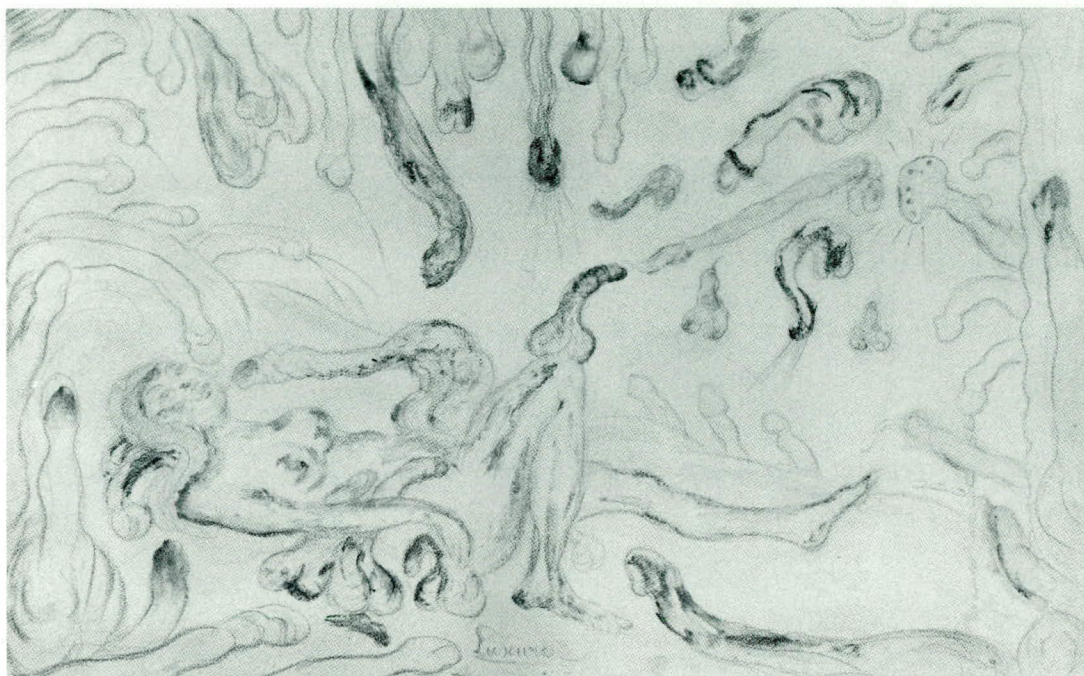
aquarel en krijt op papier,

29 x 45,5 cm

r.o.: J.E.

privé-verzameling





T49
LUXURE: DE VROUW, 1910-'20(?)

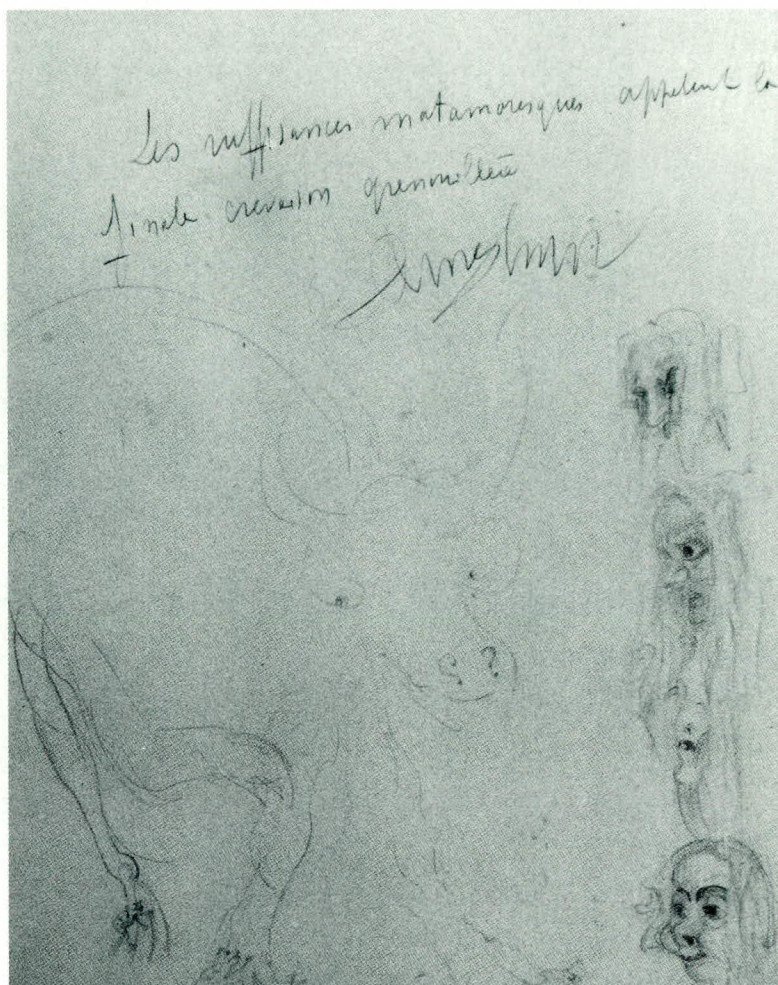
aquarel en krijt op papier,
29 x 45,5 cm
m.o.: LUXURE
privé-verzameling

T50
DE FLESSEN: "VIVE DE COENE",
1929

kleurpotlood op papier, 27 x 40 cm
r.o.: J.Ensor 1929
privé-verzameling



Een deel van het latere werk van Ensor bestaat uit grappige voorstellingen die niets meer willen zijn dan een gebaar van vriendschap jegens een of andere bewonderaar.



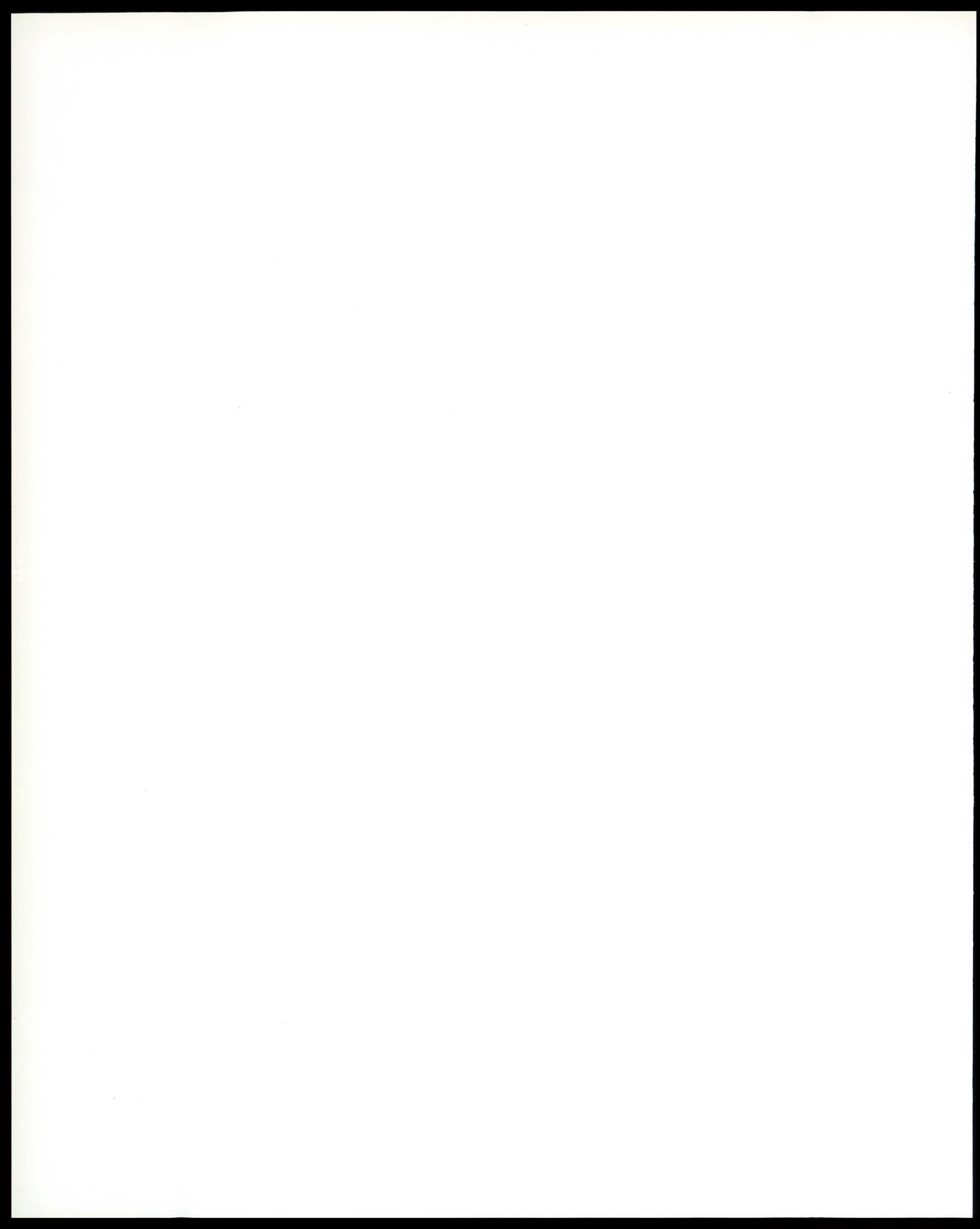
T51
DEVIES : "LES SUFFISANCES
MATAMORESQUE APPELLENT LA
FINALE CREVAISON GRENOUIL-
LÈRE", 1920-'30(?)

potlood en aquarel op papier,
24 x 18,5 cm
m.b.: James Ensor
privé-verzameling

Ensor formuleerde dit devies voor het eerst in een artikel waarin hij bijzonder boosaardig tekeer ging tegen de gebroeders Joseph, Alfred en Arthur Stevens. De eerste twee waren gevierde vertegenwoordigers van een 'salon-fähig' realisme. Arthur was een invloedrijk kunsthandelaar.

Het artikel verscheen in *Le Coq rouge* (maart-april 1896).

In een typisch Ensoriaanse, pompeuze opeenstapeling van tautologieën stelt de kunstenaar dat de zelfgenoegzaamheid uiteindelijk als een opgeblazen kikker uit elkaar zal spatten.





G1
DE BESPOTTING VAN CHRISTUS,
1886

ets, 23 x 15 cm
l.o.: Ensor 86
Stedelijk Prentenkabinet,
Antwerpen

Dit is Ensors eerste ets. De voorstelling is een kopie van de voorstudie voor "Christus aan het volk getoond" uit de reeks "Aureolen van Christus". De ets volgt de voorstudie op de voet; het schetsmatige karakter van de tekening werd vertaald in een systeem van veelvuldig onderbroken lijnen. Slechts een enkele figuur werd weggelaten en links boven werden enkele minuscule tronies toegevoegd.

De compositie is een weergave van de gebeurtenissen die beschreven worden in Mattheus 15: 8-15. Zoals de andere taferelen uit de reeks "Aureolen van Christus" werd

Ensor ook voor deze voorstelling geïnspireerd door Rembrandt, hoewel voor "De bespottung van Christus" nog geen concreet voorbeeld werd ontdekt.

Ensors belangstelling voor het licht stond tot 1885 in het teken van het impressionisme. In de tijd dat het werk van Ensors Franse voorgangers veelvuldig aan bod komt in de tentoonstellingen van Les XX, biedt het werk van Rembrandt en Turner de mogelijkheid om als het ware weerstand te bieden aan de 'hegemonie van het Franse impressionisme' en nieuwe wegen in te slaan.

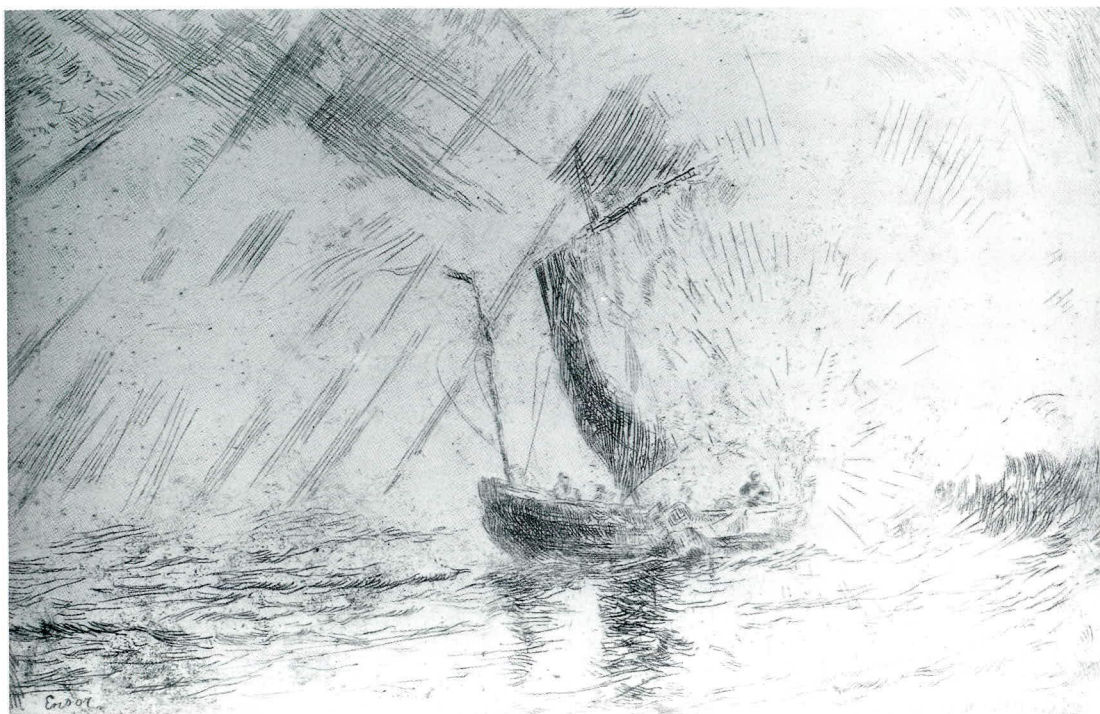
G2

**CHRISTUS BEDAART DE STORM,
1886**

droge naald, 15,3 x 25 cm

l.o.: Ensor

Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel

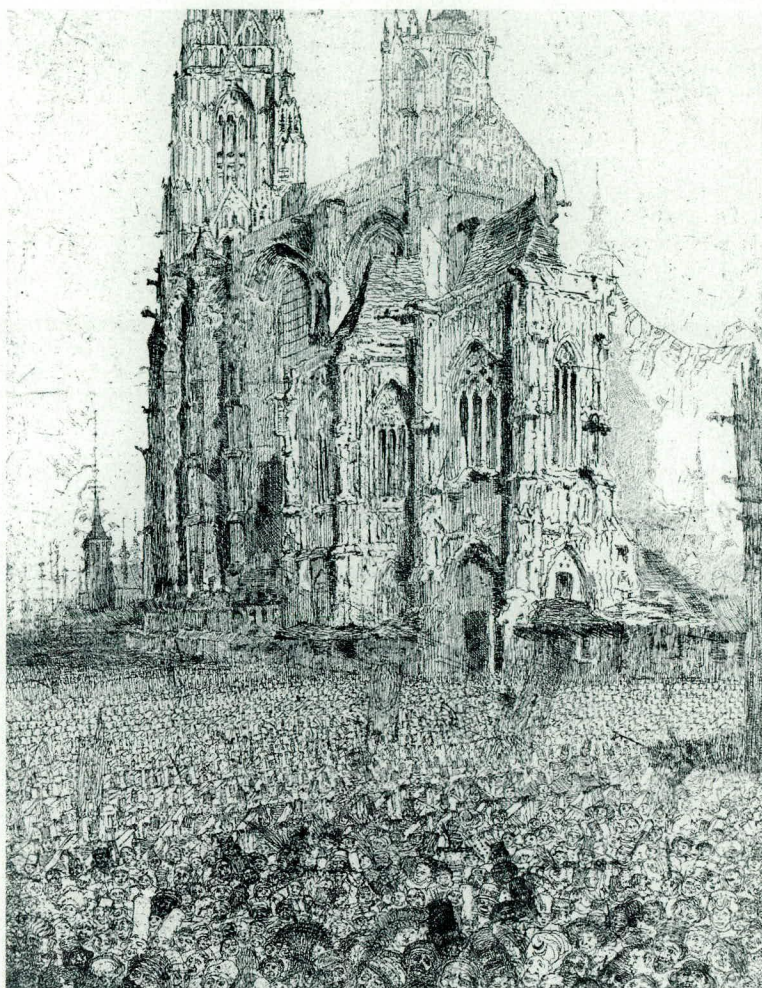


Dit is Ensors eerste droge naald. Tussen 1886 en 1888 vervaardigde hij zestien prenten rechtstreeks met de droge naald. Nadien gebruikte hij deze techniek enkel nog om etsen te retoucheren. Met deze werkwijze kwam Ensors beweeglijke en subtiële tekenstijl het best tot zijn recht. Volgens sommige critici creëerde hij aldus zijn meest gevoelige prenten.

Religieuze onderwerpen behandelde Ensor slechts sporadisch in zijn graveerwerk. Thematisch en stilistisch sluit deze prent aan bij de "Aureolen van Christus". Het onderwerp wordt beschreven in Mattheus 8: 23-27 maar

dient slechts als aanleiding om een verblindend en fantas-tisch lichteffect weer te geven. Dit lichteffect wordt veroorzaakt door twee onafhankelijke lichtbronnen: de zon die rechts door de wolken breekt en het irreële licht waarvan Christus de bron is. De compositie is volgens Schoonbaert gebaseerd op de kopie naar Turners "Odysseus en Polyphemus".

Deze prent bewijst dat Ensor zich in de keuze van de religieuze thematiek in de eerste plaats liet leiden door motieven van artistieke aard, met name de poging om aan het licht een expressieve waarde te verlenen.



G3
DE KATHEDRAAL, 1886

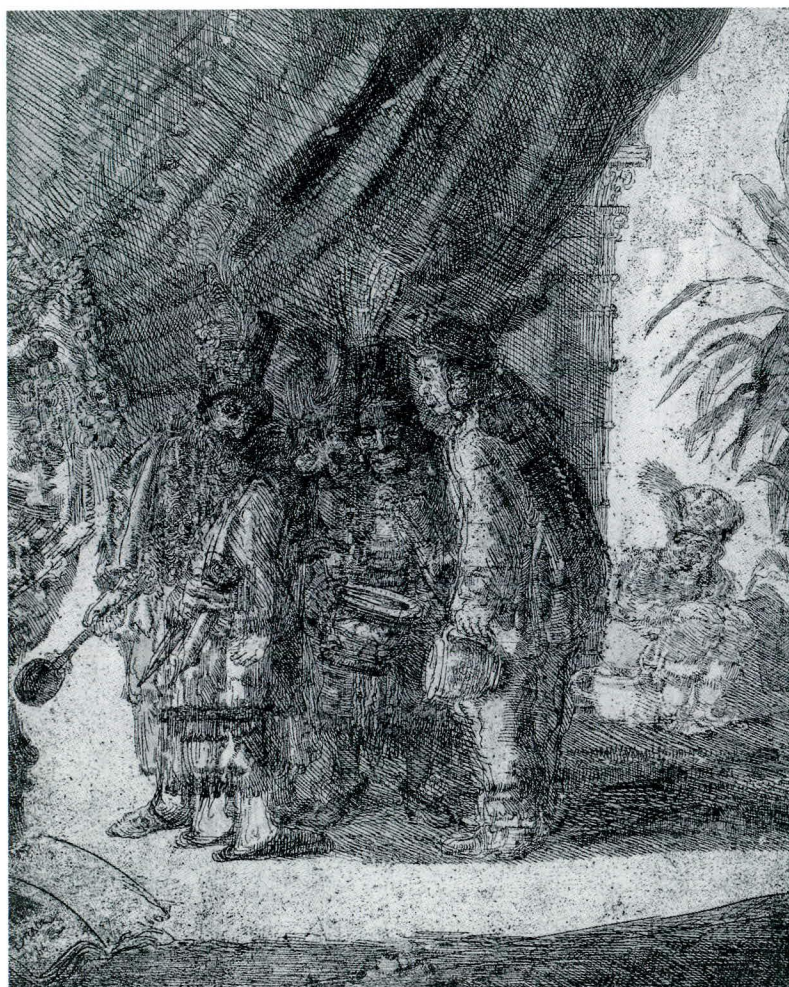
ets, 23,6 x 17,7 cm
Stedelijk Prentenkabinet,
Antwerpen

Deze beroemdste ets van Ensor gaat terug op een reproductie van het koor van de Dom te Aken. Van een tekening van Gerrit Hulseboom uit 1836 nam Ensor integraal het koorgedeelte over. Hij voegde twee torens toe en kwam aldus tot het schitterende bouwwerk dat de hele prent domineert. Midden- en voorplan worden volledig ingenomen door een bijna onoverzichtelijke massa. Op de

achtergrond rukt de militaire muziekkapel op. Op de voorgrond wordt de ruimte ingenomen door exotische en burleske karnavalsgasten. De grafische techniek laat geen duidelijk onderscheid toe tussen gemaskerden of karikaturale tronies. De compositie is een voorbode van "De intocht van Christus in Brussel" uit 1888-'89.

G4
**ISTON, POUFFAMATUS,
 CRACOZIE EN TRANSMOUFF,
 BEROEMDE PERZISCHE
 GENEESHEREN ONDERZOEKEN
 DE STOELGANG VAN KONING
 DARIUS NA DE SLAG VAN
 ARABELLA, 1886**

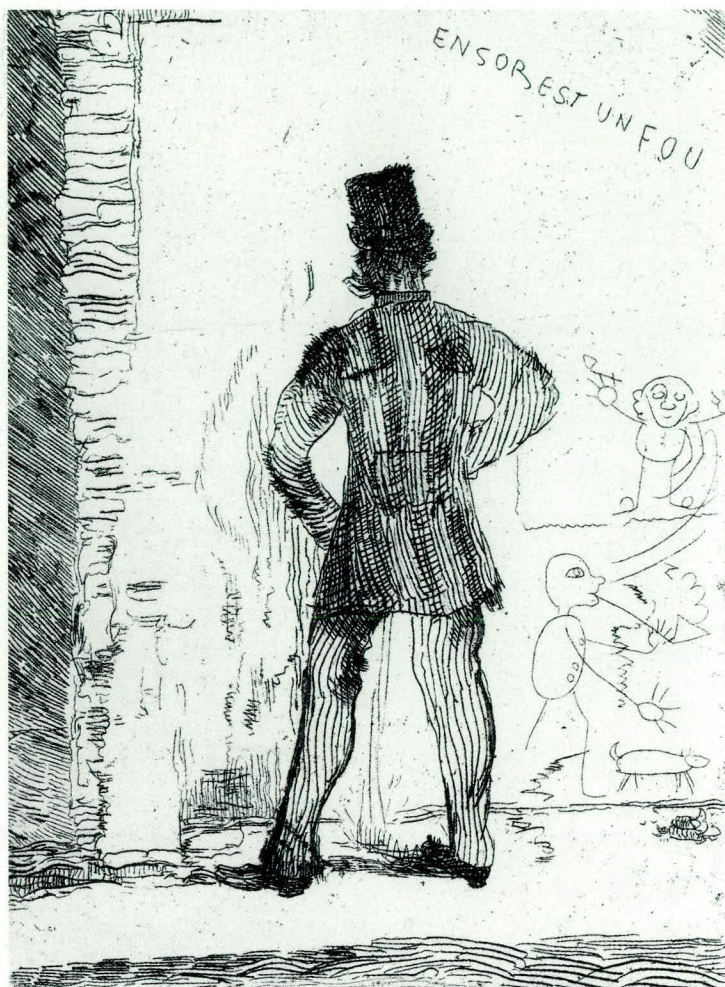
ingekleurde ets, 23,7 x 17,8 cm
 l.o.: Ensor/86
 Museum Boymans-van
 Beuningen, Rotterdam



Op een exemplaar van deze ets uit de verzameling van Henri van de Velde vervolgde Ensor de titel als volgt: "Aldus hoopten zij (de geneesheren) uit te maken of de nederlaag te wijten was aan een darmstoornis". Mogelijk is de inhoud van deze prent aan Ensors fantasie ontsproten. Een dergelijke anekdote met betrekking tot de nederlaag van Darius III tegen Alexander de Grote in 331 vóór Christus is verder niet bekend. De pompeuze titel versterkt het ontluisterende karakter van de voorstelling.

Omwille van de Rembrandteske uitdossing van de figuren mag men deze "farce" misschien ook beschouwen als een persiflage.

Ensor kleurde veel prenten in met krijt, waterverf en/of deksverf. Men onderscheidt in gekleurde prenten en gehoopte prenten, waarbij de afdruk volledig onder het pigment verdwijnt. Soms werden prenten ingekleurd of opgewerkt om de slechte kwaliteit van een afdruk te maskeren.



G5
DE PISSER, 1887

ets, 14,5 x 10,5 cm
Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel

Libby Tannenbaum heeft deze voorstelling in verband gebracht met een vergelijkbare compositie van Jacques Callot. Ensor kopieerde enkele werken van Callot. Voor dit soort voorstellingen biedt de kunstgeschiedenis

evenwel tal van modellen. Deze ets herneemt, zoals Lydia Schoonbaert aantoonde, in ieder geval een figuurtje uit een schetsblad met silhouetten.

G6

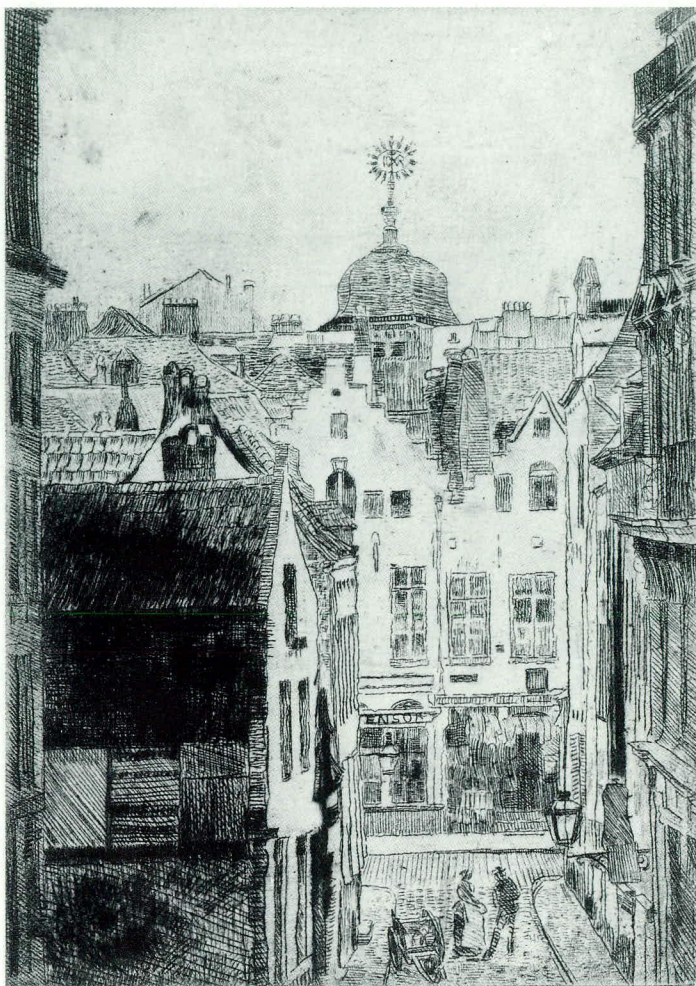
BUSTE, 1887

ingekleurde ets, 12,9 x 8,8 cm
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam



Deze buste, waarschijnlijk van de hand van de Antwerpse beeldhouwer Jef Lambeaux, bevond zich ten huize van de familie Rousseau te Brussel. Een rijk geïllus-

treerd vriendenalbum uit het bezit van de familie Rousseau getuigt van de grote bewondering van Ensors vrienden voor het werk van de Antwerpse beeldhouwer.



G7
DE BIJSTANDSTRAAT IN
BRUSSEL, 1887

droge naald, 13 x 9 cm
m.o.: (op reclamebord): ENSOR
Museum Boymans -van
Beuningen, Rotterdam

In de winter van 1887-'88 betrok Ensor een kamer in het huis Anspachlaan nr. 123 te Brussel. Vanuit deze woning keek hij uit op de Bijstandstraat en het monumentale gebouw aan de Anspachlaan. Deze eenvoudige, realistische studie werd vermoedelijk direct naar de natuur op

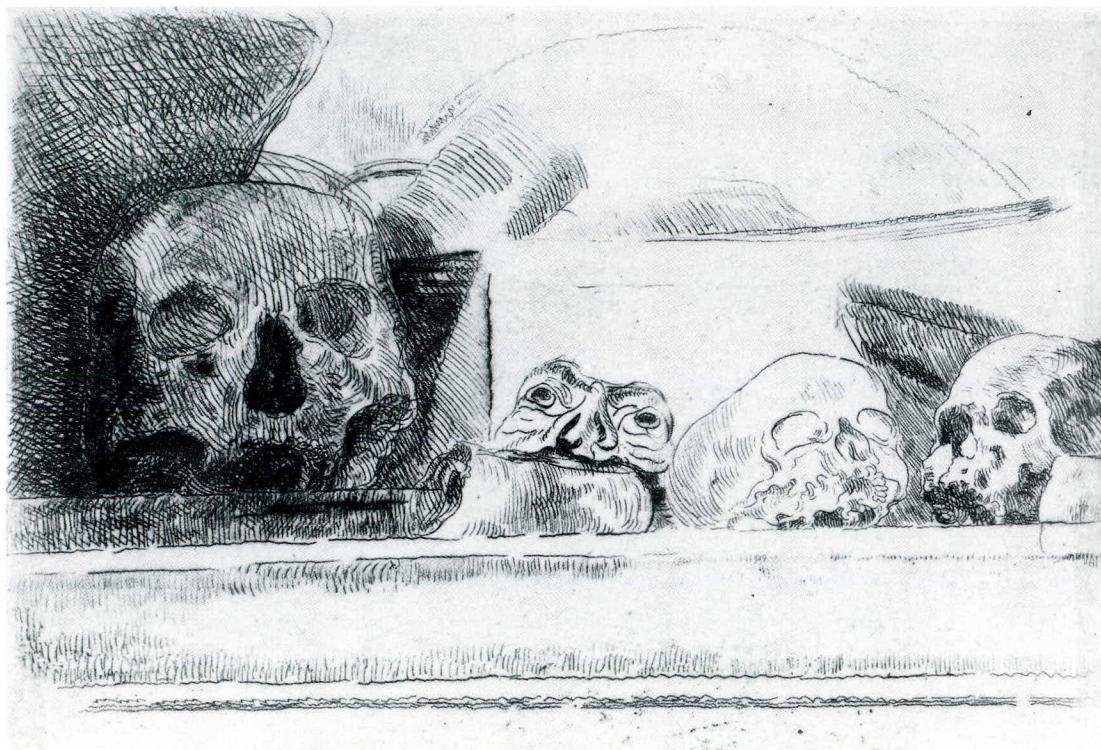
de plaat aangebracht. In 1888 maakte Ensor een gekleurde tekening van het gezicht in de Bijstandstraat, getiteld "Karnaval in Brussel" (over een oudere tekening van de gotische Sint-Goedelekerk te Brussel heen, waarvan hij de torens spaarde voor de compositie).

G8

SCHEDELS EN MASKERS, 1888

ets, 9,8 x 13,8 cm

Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel



Ensor heeft het masker of het skelet meestal als een grotesk motief gebruikt. Hoewel sommige macabere en fantastische voorstellingen stellig gebaseerd zijn op een stillevensachtige encenering van doodskoppen, skeletten en karnavalsmaskers, werd een dergelijke encenering

gecamoufleerd om een mystificerend effect te verkrijgen, waarin 'dode zaken' dienst doen als levende organismen. In deze voorstelling worden doodskoppen en een masker echter als doodgewone stillevensobjecten behandeld.



G9
DUIVELS GEVEN ENGELN EN
AARTSENGELN EEN PAK SLAAG,
1888

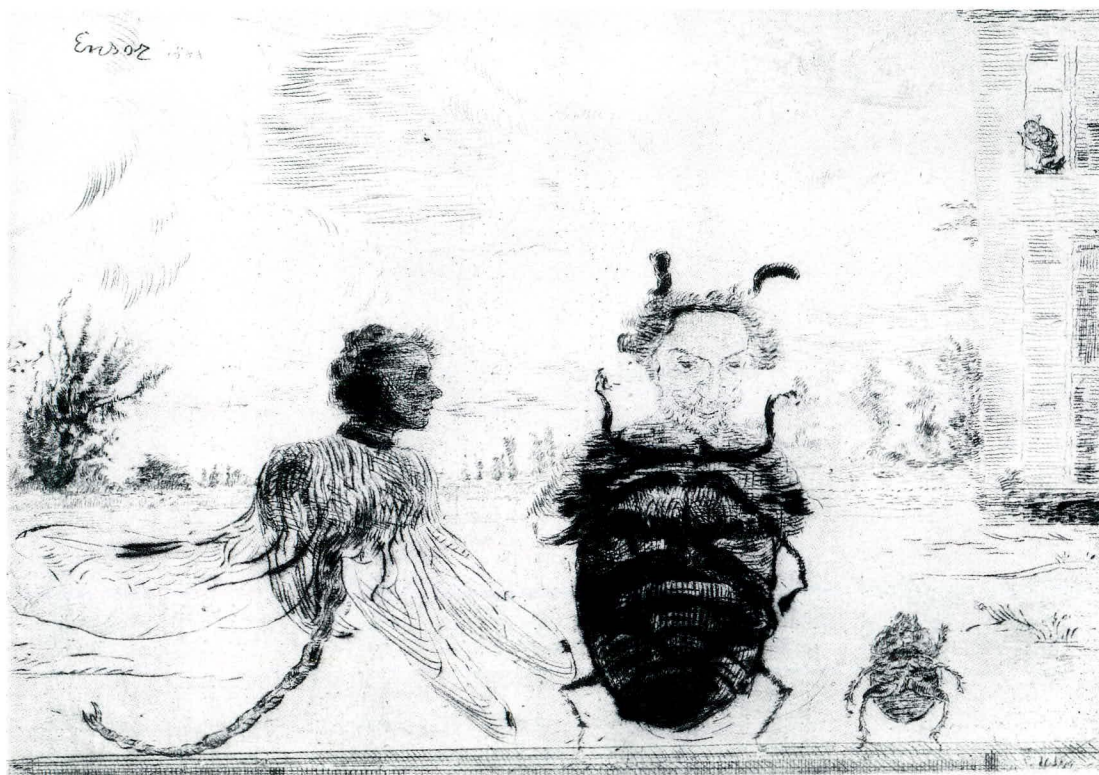
ets en aquarel, 25 x 29,3 cm
 r.o.: J. Ensor/1888./Ensor
 Stedelijk Prentenkabinet,
 Antwerpen

Deze prent is waarschijnlijk geïnspireerd op Pieter Bruegels schilderij "Val van de opstandige engelen", in het Koninklijk Museum voor Oude Kunst te Brussel. Wel werd de betekenis – de overwinning van het goede op het kwade – omgekeerd. Engelen, slechts herkenbaar aan hun vrouwelijke aard, worden op een gruwelijke, maar ook grappige wijze verdreven, verkracht en gedood. Seksuele

gewelddaden treden overigens ook in andere prenten en tekeningen van Ensor op. In navolging van traditionele groteske voorstellingen heeft Ensor in deze prent zijn verbeelding de vrije loop gelaten bij het bedenken van de meest waanzinnige duivelse wezens. Bovendien heeft hij het streven naar een drie-dimensionale weergave van ruimte en volume in deze prent bijna volledig opgegeven.

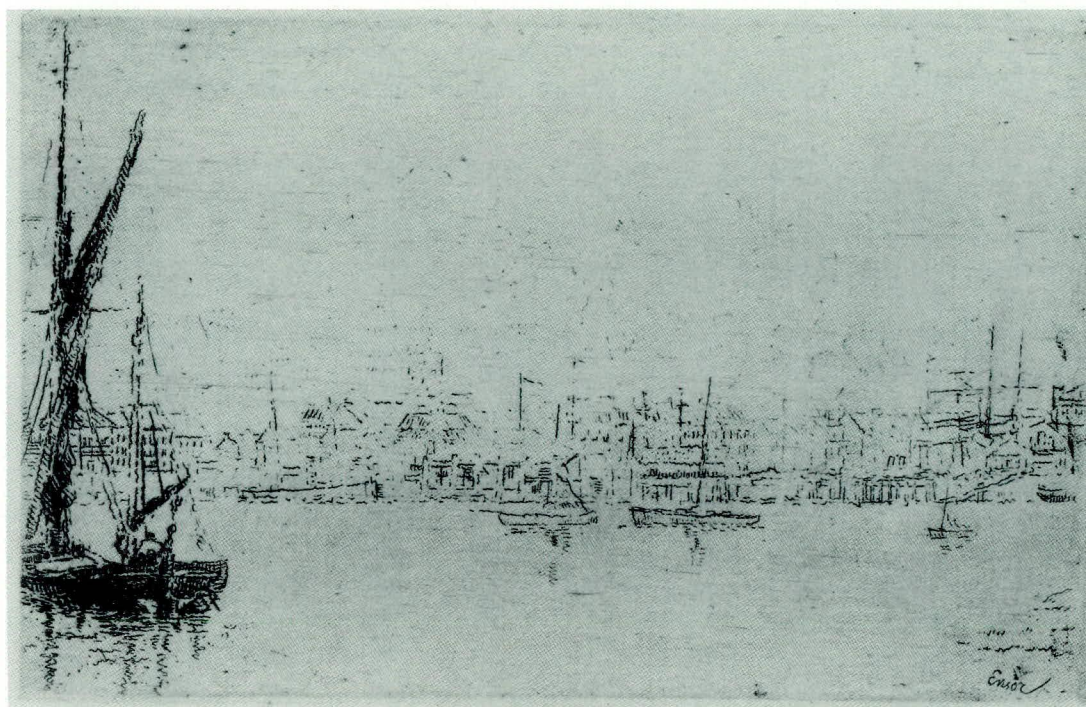
G10
ZELDZAME INSEKTEN, 1888

droge naald, 11,4 x 15,4 cm
l.b.: Ensor 1888
Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel



In haar herinnering aan een bijeenkomst ten huize van het gezin Rousseau te Brussel beschrijft Blanche Rousseau, een nichtje van de familie, hoe haar neef Ernest Jr. een passage voorlas uit Heinrich Heine's *Les caprices des amoureux* (oorspronkelijk *Die Launen der Verliebten*). In deze verzen beschrijft Heine de liefde van een kever voor

een vlieg. Ensor heeft dit vers in beeld gebracht. De libel met het hoofd van Mariette Rousseau kijkt in de richting van de kever met het hoofd van James Ensor. Deze prent onthult ondubbelzinnig de gevoelens van Ensor voor Mariette. De kever met de vijf poten en het figuurtje in het gebouw (rechts) werden later toegevoegd.



G11
GEZICHT OP DE HAVEN VAN
OOSTENDE, 1888

ets, 7,9 x 11,8 cm
r.o.: Ensor
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam

Bijna de helft van de prenten die Ensor van 1886 tot 1891 maakte, zijn landschappen, haven- en stadsgezichten. In een brief aan Emma Lambotte bekende Ensor later: "Het was een gelukkige tijd van wandelingen in de vrije natuur, die des te aangenamer waren door mijn heerlijk werk als etser. De natuur scheen altijd mooi en weldadig."

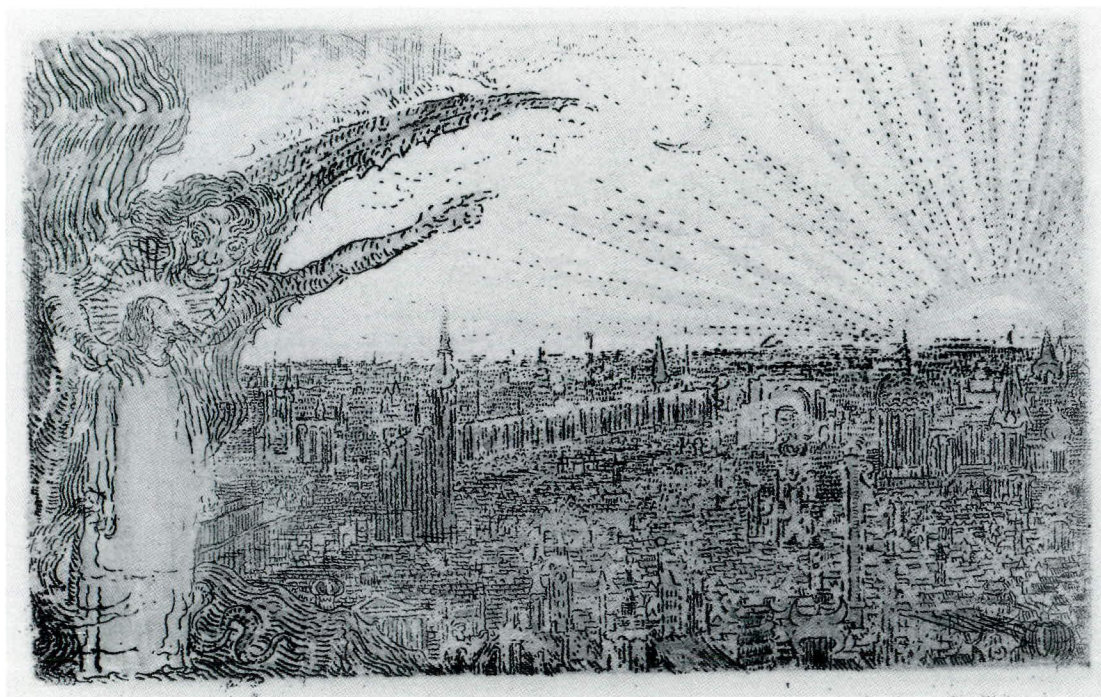
Het is mogelijk dat Ensor een groot aantal prenten direct naar de natuur etste. En onder deze landschappen

treffen we enkele van zijn meest gevoelige platen.

Het zijn lumineuze, haast feeërieke impressies waarbij de slechts door enkele nerveuze trekken gesuggereerde motieven bijna volledig door het licht verteerd worden. De havengezichten herinneren aan vergelijkbare etsen van Whistler die Ensor enkele jaren eerder in een tentoonstelling bij Les XX had gezien.

G12
DE BEKORING VAN CHRISTUS,
1888

ingekleurde ets, 7,4 x 11,4 cm
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam



Deze ets illustreert het derde deel van Christus' bekoring door de duivel, zoals die beschreven wordt in Mattheus 4: 8-10. De duivel neemt Christus mee naar een hoge berg en toont een uitgestrekt landschap, bezaaid met vreemdsoortige monumenten uit diverse culturen.

Ensor was stellig vertrouwd met de nog steeds gangbare en populaire gedaante van de duivel. Toch heeft hij hier gekozen voor de voorstelling van de duivel als een gruwelijke mutatie van een engel. Aldus sluit de voorstel-

ling verrassend aan bij een beeldtraditie die de Apocalyps van Johannes illustreert, met name het moment waarop een engel Johannes een blik gunt op het hemelse Jeruzalem.

Een prent van Gustave Doré die deze passage illustreert, staat zeer dicht bij Ensors compositie. Een van de hybride tekeningen uit de voormalige verzameling Rousseau behandelt eveneens "De bekoring van Christus".



G13
DE AANBIDDING DER HERDERS,
1888

ingekleurde ets, 15,8 x 11,7 cm
l.o.: ENSOR/1888
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam

Deze prent is een gedeeltelijke kopie van de gelijknamige tekening uit 1886 uit de reeks "Aureolen van Christus" of "De gevoeligheden van het licht: het vrolijke".

De compositie is volledig opgevat in de geest van de oude meesters, met name Rembrandt.

G14
MIJN PORTRET IN 1960, 1888

ets, 6,4 x 11,4 cm
r.o.: Ensor 88
Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel



Ensor probeerde zich in de ets "Mijn portret in 1960" voor te stellen hoe hij er als honderdjarige zou uit- zien: een geskeleteerd wezen dat, onderuitgezakt, de levensstrijd heeft opgegeven. Uit zijn schedel spruiten nog enkele verwarde haren, waaruit de golving geheel verdwenen is. Terzijde beweegt zich een reuzenspin. Aan de voeten van het geraamte – Ensor draagt nog de pantoffels van zijn oude dag – duiken drie slakken op.

Deze macabere fantasie herinnert aan grafsculpturen (zogenaamde "transi's"), waarbij de overledene in verregaande staat van ontbinding wordt getoond. De oude Vanitas- en memento mori-iconografie was tegen het einde van de negentiende eeuw hernieuwd in de belangstelling gekomen. Skeletten behoorden tot de lievelings- motieven van de symbolisten. Ensor was blijkbaar de enige die dit motief ook op een radicaal persoonlijke wijze interpreteerde. In 1889 etste hij een zelfportret naar een foto, genomen voor een venster van het woonhuis van de fami-

lie Rousseau aan de Vautierstraat in Brussel. De eerste staat van deze ets, waarvan slechts één exemplaar bekend is, toont een vrij getrouwe kopie naar de foto. Op de tweede en derde staat heeft Ensor zijn aangezicht ontvleesd. Alleen zijn haren sieren de schedel nog, terwijl de ogen de toeschouwer aanstaren. Achteraan werd een tweede schedel toegevoegd. In de tekening "Squelette dessinant fines puérilités" heeft Ensor zichzelf opnieuw als skelet afgebeeld.

Volgens de psychoanalyticus Herman Piron wijst de onverhulde en genadeloze obsessie voor de dood op angst voor het verlies van de identiteit en de creativiteit. Volgens Piron overheerste de dreiging van een symbolische castratie het leven en werk van Ensor. Ensor heeft deze interpretatie in ieder geval profetisch, openhartig en theatraal gevoed. Daarnaast leverde hij overvloedig bewijs voor wat Karl Popper het Oedipus-effect heeft genoemd.



G15
ZELFPORTRET ALS SKELET, 1889

ets, 12 x 7,9 cm
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende

G16

ZELFPORTRET ALS SKELET, 1889

ingekleurde ets, 12 x 7,9 cm

l.o.: ENSOR

Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam





G17
DE SCHAATERS, 1889

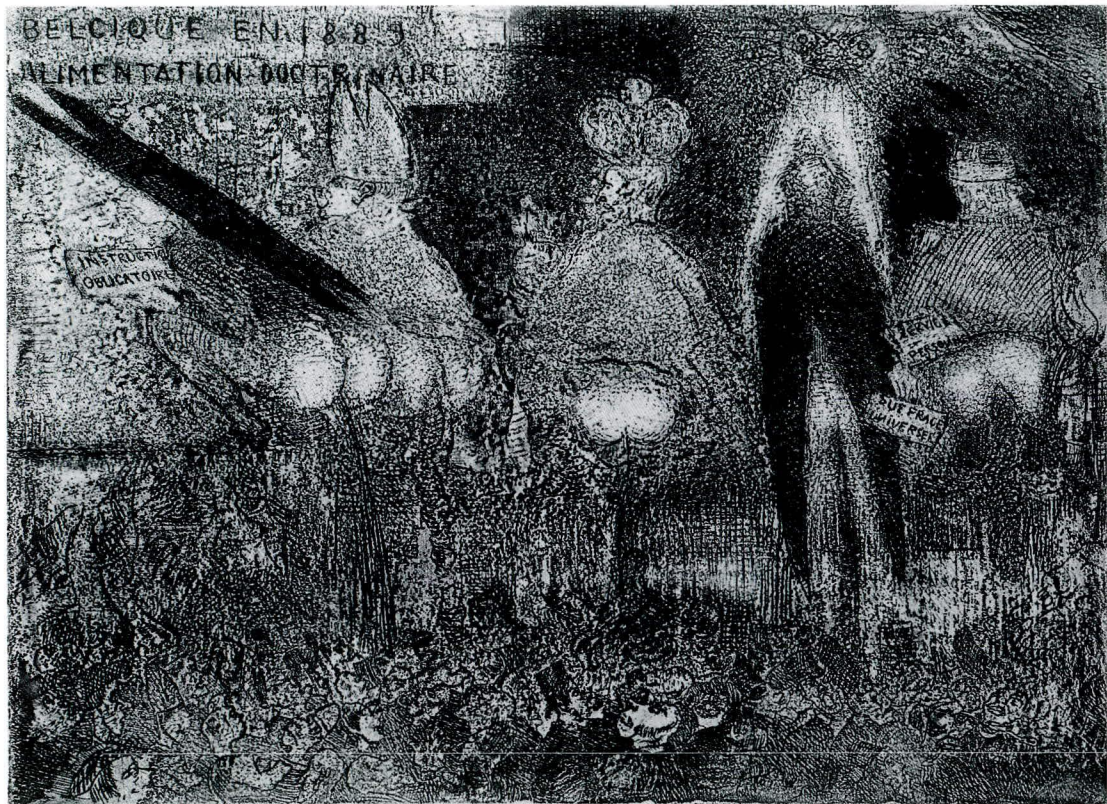
ets en aquatint, 17,5 x 23,2 cm
r.o.: Ensor 1889
Museum Boymans-van
Beuningen, Rotterdam

Dit winterlandschap is vermoedelijk geïnspireerd op het Leopoldpark nabij de woning van de familie Rousseau te Brussel. De imposante acacia rechts siert het park nog steeds en werd door Ensor ook afzonderlijk in beeld gebracht. Andere elementen zijn misschien aan de verbeel-

ding van de kunstenaar ontsproten. In een grappige evocatie van vallende en rijdende schaatsers laat Ensor de expressieve silhouetten als het ware over het blad dwarrelen. Links en rechts vooraan bevinden zich de typisch Ensoriaanse karnavalsgasten.

G18
**BELGIE IN 1889 - DOCTRINAIRE
 VOEDING, 1889**

ets, 17,6 x 24,5 cm
 privé-verzameling



Ensor hekelt in deze prent de politieke situatie van zijn tijd. De koning wordt hier in het gezelschap van de vermeende machthebbers van het land getoond: een officier, een politicus, een bisschop en de rector van een universiteit. Op hun rug of in hun hand houden zij zonder enige belangstelling bordjes met de eisen van de nieuwe sociale bewegingen: persoonlijke dienstplicht, algemeen

stemrecht en verplicht onderwijs. Zij voeden het volk met hun uitwerpselen.

Er bestaan van deze prent twee etsplaten. De eerste is zozeer door zwavelzuur aangetast dat de voorstelling sterk vervaagd is. De tweede plaat is een kopie in spiegelbeeld van de eerste. Er zijn van deze prent maar enkele exemplaren bekend.



G19
DE SPELERS, 1895

ets, 11,7 x 15,9 cm
l.o.: Ensor
Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel

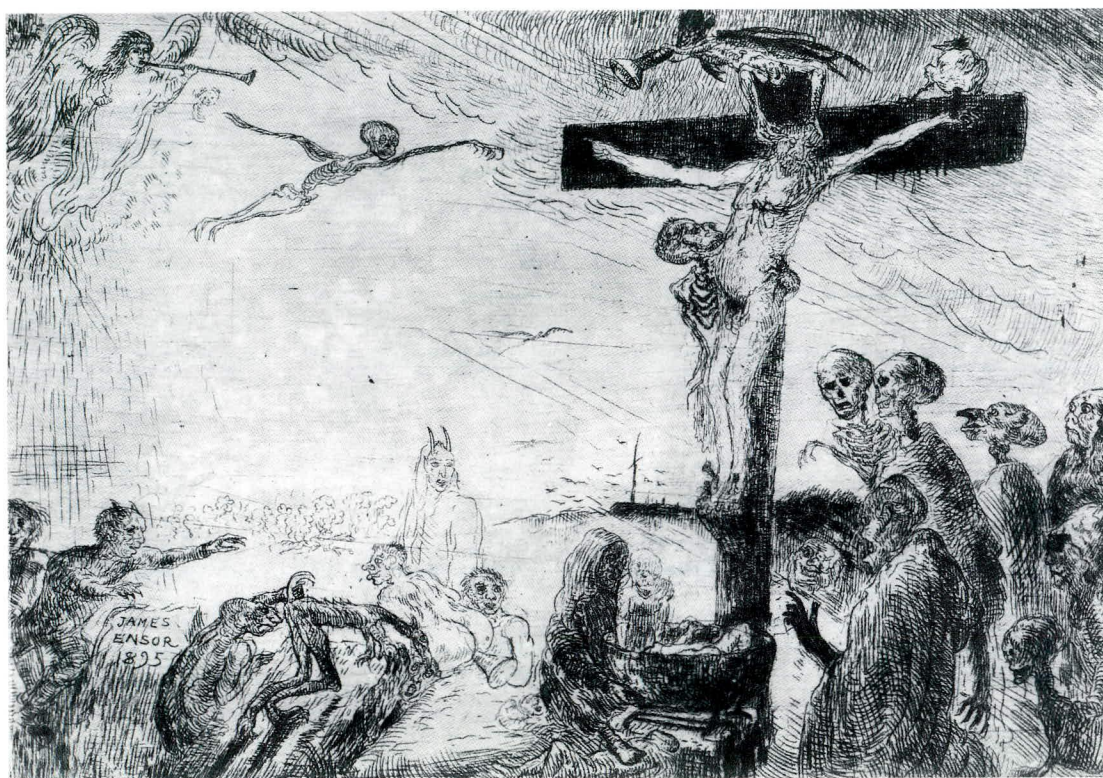
In de jaren '90 verliest Ensor zijn belangstelling voor een zuiver creatieve aanpak van het etsen en beperkt hij zich veelal tot het reproduceren van bestaande tekeningen en schilderijen. "De spelers" herneemt een tekening die 1883 gedateerd is, maar wellicht enkele jaren later is ontstaan. De satirische benadering is verwant met de tekening "In het conservatorium".

"De wraak van Hop Frog" herneemt een lithografie

waarvan het exemplaar in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel 1885 gedateerd is. De voorstelling illustreert het gelijknamige verhaal van Edgar Allen Poe. Ensor liet zich voor de tekeningen "De duivel in de klokketoren", "De zwarte kat", "Koning Pest", de ets "De moord" en het schilderij "Het domein van Arnheim", eveneens door Poe's fantastische vertellingen (in de vertaling van Charles Baudelaire) inspireren.

G20
CHRISTUS DOOR DE DUIVELS
GEKWELD, 1895

ets, 13,8 x 17,8 cm
l.o.: JAMES/ENSOR/1895
Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Prentenkabinet, Brussel



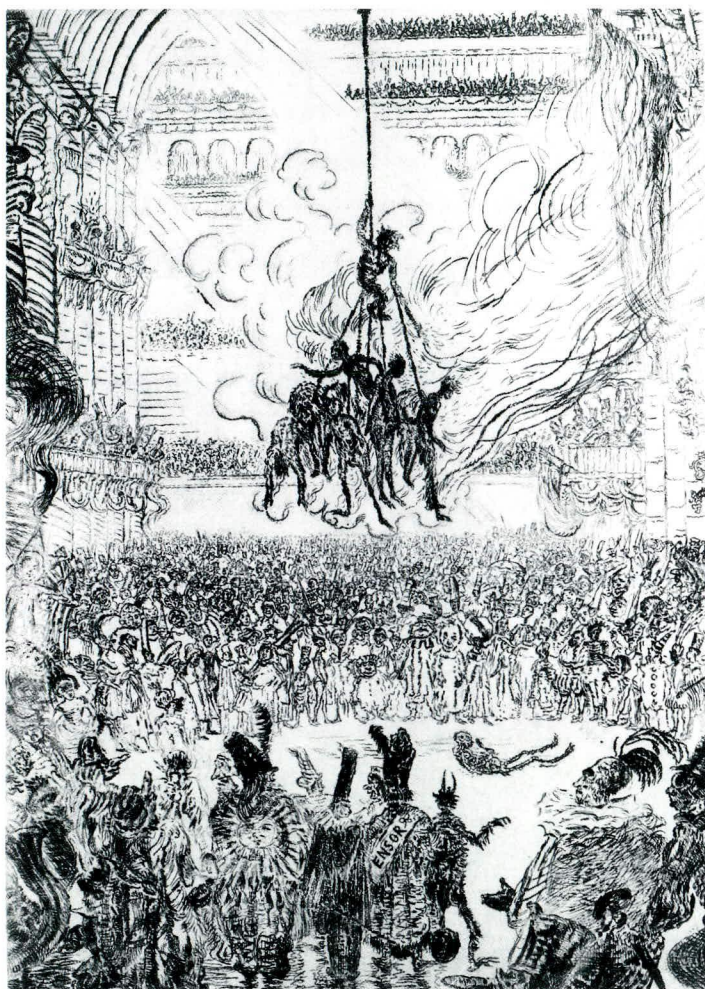


G21
DE DOOD ACHTERVOLGT DE
MENSENKUDDE, 1896

ets, 23,5 x 17,5 cm
Stedelijk Prentenkabinet,
Antwerpen

G22
DE WRAAK VAN HOP FROG,
1898

ets, 35 x 24,2 cm
m.o.: ENSOR 98.
Stedelijk Prentenkabinet,
Antwerpen





G23
**AFFICHE VOOR LA PLUME:
 DEMONEN DIE MIJ KWELLEN,**
 1898

kleurenlithografie, 53 x 37,2 cm
 l.o.: ENSOR
 r.o.: James Ensor
 Museum voor Schone Kunsten,
 Oostende

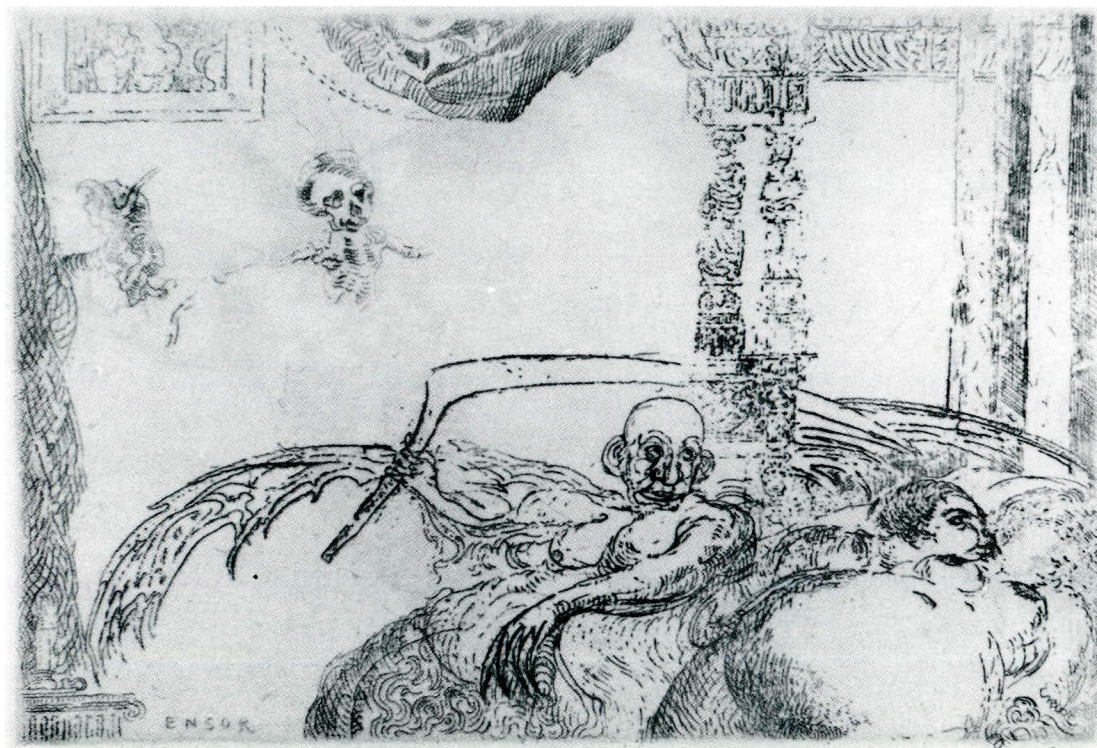
Dit affiche werd gedrukt ter gelegenheid van de tentoonstelling van Ensors oeuvre in december 1898 in de Salon des Cent in de rue Bonaparte te Parijs. Het centrale motief werd ontleend aan een tekening uit 1888. Eerder, in 1895, had Ensor reeds een ets en een lithografie naar deze tekening vervaardigd. In het midden herkennen we Ensor zelf. Hij is omgeven door afzichtelijke, duivelse wezens die hem bedreigen of trachten mee te tronen. De voorstelling sluit hiermee aan bij het moderne romantische beeld van de kunstenaar die door interne en externe factoren gekweld wordt. Ensor ontwikkelde het thema van het gekwelde individu vanaf de "Aureolen van Christus" (1885-'86). Demonische motieven uit de traditionele voorstellingen van kwellingen, zoals de Sint Antoniuslegende, werden in de negentiende eeuw met succes gebruikt door de tekenaars van spotprenten. Ensor was zowel vertrouwd met de traditionele iconografie als met de wereld van de spotprenttekenaar. Ongetwijfeld heeft Ensor, zoals Lydia Schoonbaert

opmerkte, met plezier een reproductie van Botticelli's illustratie bij Dante's *Divina Commedia* (in de *Gazette des Beaux-Arts*, 1887), bestudeerd. Verlostigde hij zich eveneens in de gelijkenis van sommige gedachten met het uiterlijk van kennissen, vrienden of familieleden? Octave Maus herinnerde reeds in 1898 aan de hilariteit en wrevel die Ensors grotesken en kluchten opwekten: vooraanstaande critici en kunstenaars herkenden zichzelf immers in ontluisterende situaties. Lydia Schoonbaert herkent in de vrouwelijke wezens links van de kunstenaar gechargeerde portretten van Mariette Rousseau en Augusta Boogaerts, Ensors onbereikbare en ongewenste geliefden. De compositie werd aangepast aan het formaat en de techniek van deze lithografie. De verwantschap met de Art Nouveau en het japonisme is onmiskenbaar. In de oorspronkelijke tekening wordt de achtergrond ingenomen door een landschap met een stuk van een bouwwerk of grafsteen. Dit object werd in het affiche vervangen door een kraaiende haan in een zon.

DE ZEVEN HOOFDZONDEN,
1888, 1902, 1904

G24/A
DE ONTUCHT, 1888

ingekleurde ets, 9,2 x 13,1 cm
l.o.: ENSOR
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende



Ensor publiceerde "De zeven hoofdzonden" in 1904 in de vorm van een album met een voorwoord door zijn vriend Eugène de Molder. Het album bevat een ets uit 1888

en een ets uit 1902. Blijkbaar besloot de kunstenaar toen pas er een volledige reeks van te maken.



G24/B
DE LUIHEID, 1902

ingekleurde ets en droge naald,
9,6 x 13,6 cm
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende

G24/C
DE GRAMSCHAP, 1904

ingekleurde ets, 9,5 x 14,6 cm
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende





G24/D
DE HOOGMOED, 1904

ingekleurde ets, 9,3 x 14,6 cm
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende

G24/E
DE GIERIGHEID, 1904

ingekleurde ets, 9,5 x 14,5 cm
l.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende





G24/F
DE NIJD, 1904

ingekleurde ets, 9,4 x 14,8 cm
r.b.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende

G24/G
DE GULZIGHEID, 1904

ingekleurde ets en droge naald,
9,1 x 14,5 cm
r.o.: Ensor
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende





G24/H
DE HOOFDZONDEN WORDEN
BEHEERST DOOR DE DOOD, 1904

ingekleurde ets, 8,4 x 13,4 cm
Museum voor Schone Kunsten,
Oostende

- 'James Ensor, peintre et graveur', in:
La Plume, Parijs 1899
- E. Verhaeren, *James Ensor*, Brussel 1908
- G. le Roy, *James Ensor*, Brussel/Parijs 1922
- Rétrospective James Ensor*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1929
- P. Fierens, *Les dessins de James Ensor*, Brussel 1944
- Hommage à James Ensor*, Galerie Georges Giroux, Brussel 1945
- L. Tannenbaum, *James Ensor*, The Museum of Modern Art, New York 1951
- W. Vanbeselaere, *Retrospectieve James Ensor*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1951
- P. Haesaerts, *James Ensor*, Stuttgart 1957
- H. de France, *James Ensor, essai de bibliographie commentée/James Ensor, proeve van gecommmentarieerde bibliografie*, Bibliographia Belgica 53, Brussel 1960
- M. de Maeyer, 'De mystieke dood van een godgeleerde van James Ensor', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1962 '63
- M. de Maeyer, 'De genese van masker-, travestie- en skeletmotieven in het oeuvre van James Ensor', in: *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in België*, Brussel 1963
- M. de Maeyer, 'James Ensor', in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Brussel 1964
- J. Kaplan, 'The religious subjects of James Ensor 1877-1900', in: *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, nr. 3-4, 1968
- H.T. Piron, *Ensor, een psychoanalytische studie*, Antwerpen 1968
- A. Taevernier, *James Ensor, catalogue illustré de ses gravures, leur description critique et l'inventaire des plaques*, Gent 1971
- F. C. Legrand, *Ensor cet inconnu*, Brussel 1971
- Ensor, ein Maler aus der späten 19. Jahrhundert*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1972
- L. Schoonbaert, 'Schilderend geraamte van James Ensor', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1973
- J. Ensor, *Mes écrits*, Luik 1974
- G. Ollinger-Zinque, *Ensor par lui-même*, Brussel 1976
- J.D. Farmer, *Ensor*, New York 1976
- L. Schoonbaert, *Tekeningen van James Ensor*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1977
- L. Schoonbaert, 'Gazette des Beaux-Arts en The Studio als inspiratiebronnen voor James Ensor', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1978
- R. Delevoy, *Ensor*, Antwerpen 1981
- G. Schiff, 'Ensor the exorcist', in: *Art-The Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson*, New York 1981
- J. Elesh, *James Ensor. The Complete Graphic Work, The Illustrated Barsch*, Vol. 141, New York 1982
- D. Lesko, *James Ensor, the creative years*, Princeton 1985
- L. de Maeyer, 'Modernistische aspecten van Ensors silhouettekeningen en aquarellen van 1880-'82', in: *Museummagazine*, nr 3-4, 1985
- S.C. MacCough, *James Ensor's The Entry of Christ into Brussels in 1889*, New York/Londen 1985
- R. Hoozee, S. Bown-Taevernier, J.F. Heijbroek, *James Ensor. Tekeningen en prenten*, Antwerpen 1987
- L. Schoonbaert e.a., *James Ensor*, Musée du Petit-Palais, Parijs 1990
- J. Heusinger von Waldegg, *James Ensor. Legende vom Ich*, Keulen 1991
- X. Tricot, *James Ensor. Catalogue raisonné des peintures*, deel 1 en 2, Antwerpen 1992

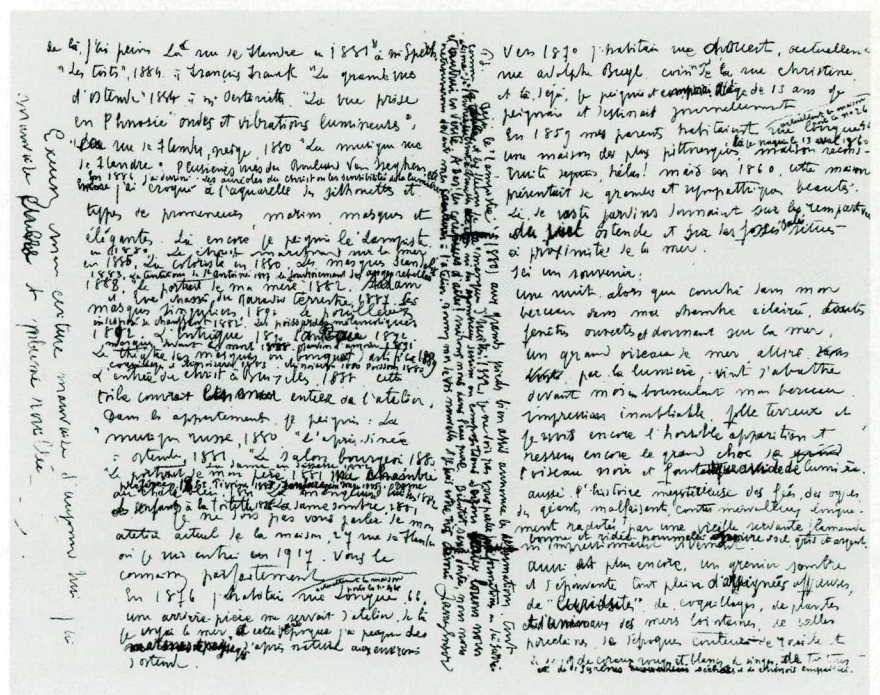
BIOGRAFIE

- 1860 James Sidney Ensor wordt op 13 april te Oostende geboren. Zijn vader, James Frederic, heeft de Britse nationaliteit, is civiel ingenieur, maar blijft werkloos en raakt daardoor aan de drank. Zijn moeder, Maria Catherina Lodewijka Haeghevan, stamt uit een Oostendse winkeliersfamilie en drijft een souvenir- en curiositeitenwinkel.
- 1861 op 29 oktober wordt zijn zusje Mariette (officieel: Marie Carolina Emma; roepnaam: Mitche) geboren.
- 1871 leerling van het Onze-Lieve-Vrouwe-college te Oostende. Zijn studie is weinig succesvol.
- 1875 verlaat het college en volgt tekenlessen bij twee Oostendse kunstenaars. Maakt zijn eerste schilderijen.
- 1877 student aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Brussel.
- 1880 verlaat de academie. (In dat jaar wordt Vincent van Gogh daar student). Hij keert terug naar Oostende, waar hij zich blijvend vestigt. Richt op de zolder van zijn ouderlijk huis een atelier in.
- 1881 eerste groepstentoonstelling bij La Chrysalide te Brussel.
- 1882 exposeert op de Salon te Parijs en bij Cercle Artistique te Brussel. Op de Salon te Antwerpen wordt zijn schilderij "De oestereetster" (nu Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen) geweigerd. Wordt lid van L'Essor en exposeert daar eind 1882-begin 1883.

- 1883 wordt lid van kunstenaarsvereniging Les XX, die in dat jaar wordt opgericht. Maakt in het najaar, samen met de schilder Guillaume Vogels, een reis naar Nederland.
- 1884 zijn complete inzending voor de Salon te Brussel wordt geweigerd. Exposeert op de eerste tentoonstelling van Les XX. Eerste artikelen over Ensor. Publiceert zelf in *L'Art Moderne* het artikel "Trois semaines à l'Académie".
- 1885 Jan Toorop door Ensor geïntroduceerd bij Les XX. Ze maken samen een reis naar Parijs.
- 1886 exposeert bij Les XX. Maakt samen met Guillaume Vogels een reis naar Engeland. Begint te etsen.

BIOGRAFIE

Handschrift van James Ensor,
Stedelijk Museum, Oostende





James Ensor, werkend aan de
"Intocht van Christus", 1888 of
1889

1887 overlijden van zijn vader (geboren te Brussel in 1833). Naast ander werk exposeert hij bij Les XX vijf tekeningen en een schilderij onder de algemene titel "Visioenen".

1888 schildert "De intocht van Christus te Brussel" (nu het J. Paul Getty Museum te Malibu). Exposeert bij Les XX eenentwintig werken; "De verzoeking van St. Antonius" (nu particulier bezit) wordt daar geweigerd.

1889 Les XX weigert "De intocht van Christus te Brussel" tentoon te stellen.

1890 exposeert bij Les XX.

1892 eerste monografie door Eugène Demolder, uitgegeven te Brussel. (In 1899 verschijnt een heruitgave te Parijs). Zijn zuster trouwt met de Chinees Alfred John Taen Hee Tseu en verhuist naar Berlijn. Exposeert bij Les XX.

James Ensor in zijn atelier, 1895

1893 neemt deel aan de laatste tentoonstelling van Les XX, die in dat jaar wordt opgeheven. Ensor is het enige lid dat zich verzet tegen opheffing. Biedt de complete inhoud van zijn atelier voor BF 8.500,- te koop aan; niemand meldt zich.

Zijn zuster, in verwachting en gescheiden, keert vanuit Berlijn naar Oostende terug.

1894 stelt zeven werken tentoon op expositie van La Libre Esthétique, opvolgster van Les XX.

Het Prentenkabinet te Dresden koopt serie etsen.

1896 eerste eenmanstentoonstelling te Brussel, georganiseerd door Eugène Demolder. Eerste aankoop van een schilderij door een museum: de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel verwerven "De jongen met de lamp".

1898 eenmanstentoonstelling, eind 1898-begin 1899, te Parijs, georganiseerd door *La Plume*.



JAMES ENSOR

PEINTRE ET GRAVEUR, OUVREUR ORNÉ DE III IL
 ILLUSTRATIONS DU CÉLÈBRE ARTISTE, EN VENTE À L'ENSEIGNE DE
 LA PLUME 31, RUE BONAPARTE À PARIS — SOIXANTE-DIX SOLS.



Speciaal nummer van *La Plume*,
 gewijd aan Ensor, 1899

1899 tentoonstelling van zijn grafische werk
 in Cercle Artistique te Oostende.
 Het tijdschrift *La Plume* wijdt een speciaal
 nummer aan Ensor.

1900 via Jan Toorop koopt de Haagse verzamelaar
 J.W.H. Leuring het schilderij
 "De dode haan" (nu Kunsthalle te
 Hamburg).

1901 mede-oprichter van de Vrije Academie
 te Brussel.

1902 monografie door Vittorio Pica.

1903 benoemd tot ridder in de
 Leopoldsorde.

1905 eenmanstentoonstelling in door mece-
 nas François Franck opgerichte Kunst
 van Heden te Antwerpen.

1907 exposeert op de Salon te Parijs; tevens
 werk op de Biënnale te Venetië.

1908 monografie door Emile Verhaeren.

1910 eerste grote eenmanstentoonstelling in
 Nederland, namelijk in de Rotterdam-
 sche Kunstkring, met vijftig schilde-
 rijen, twintig etsen, zes tekeningen en
 drie aquarellen.
 Bezoek van Emil Nolde.

1911 componeert "La gamme d'amour" (De
 toonladder van de liefde) en ontwerpt
 tevens decors en kostuums voor dit
 ballet.

1913 eerste oeuvre-catalogus door Herbert
 von Garvens-Garvenburg te Hannover.

BIOGRAFIE



James Ensor en Mariette
Alexandrine 'La chinoise',
dochter van Mitche en
Taen Hee Tseu.

JAMES ENSOR

1860-1949



- 1915 overlijden van zijn moeder (geboren te Oostende in 1835).
- 1917 verhuist naar pand dat hij erft van zijn oom Leopold – broer van zijn moeder – en dat nu bekend is als Ensor-huis; blijft daar wonen tot zijn dood.
- 1920 eerste overzichtstentoonstelling in Galerie Giroux te Brussel.
- 1921 overzichtstentoonstelling met honderd-drieëndertig werken bij Kunst van Heden te Antwerpen.
Monografie door Paul Colin.

Publicatie van zijn *Mes Ecrits*.

- 1922 monografie door Grégoire le Roy.
- 1923 wordt verkozen tot corresponderend lid van de Koninklijke Academie van België.
- 1925 publicatie door Loys Delteil van de oeuvre-catalogus van Ensors grafiek.
- 1926 werk van Ensor op Biënnale te Venetië.
- 1927 expositie van honderdtweëndertig werken bij Kestner-Gesellschaft te Hannover.
- 1928 tentoonstelling in de Kunsthalle te Mannheim.
- 1929 grote overzichtstentoonstelling ter gelegenheid van de opening van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel.
Wordt door koning Albert in de adelstand verheven: hij mag zich voortaan baron noemen.
Bezoek van Wassily Kandinsky.
- 1930 eenmanstentoonstelling bij Kunsthandel Huinck & Scherjon te Amsterdam.
Door Edmond de Valériola beeldhouwde buste onthuld te Oostende.
- 1931 Flor Alpaerts componeert de "James Ensor Suite".
- 1932 expositie in Musée du Jeu de Paume te Parijs.
- 1933 zijn collega's benoemen hem tot "Prins der schilders". De Franse minister Anatole de Monzie verleent hem te

Oostende de Cravate de la Légion
d'Honneur.

Ontmoet Einstein te De Haan bij
Oostende.

1939 grote tentoonstelling te Parijs, georga-
niseerd door *Gazette des Beaux-Arts*.
Expositie van zijn grafisch werk in
Albertina te Wenen.

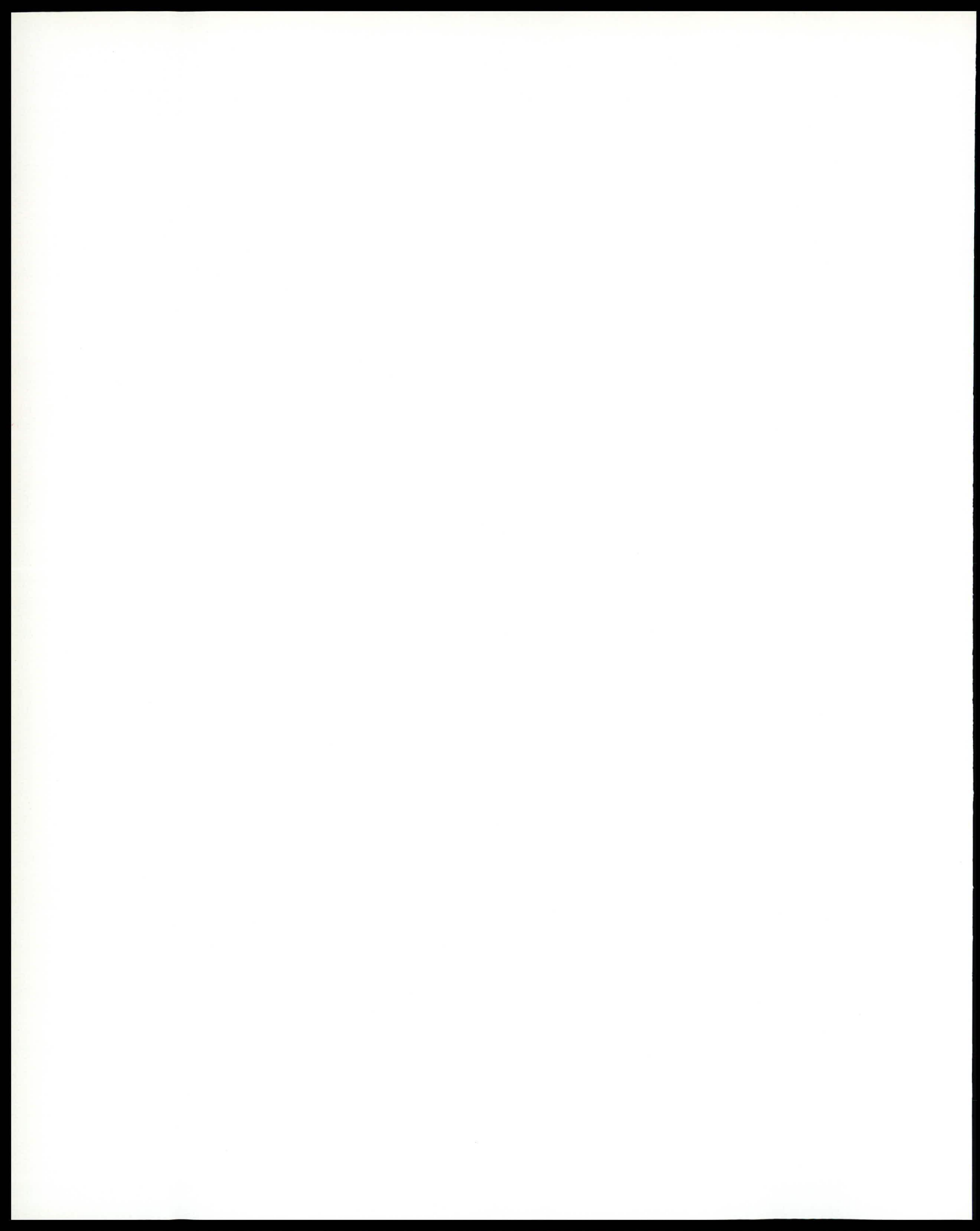
1945 overlijden van zijn zuster.
Tentoonstelling "Hommage à James
Ensor" bij Galerie Giroux te Brussel.

BIOGRAFIE

1946 overzichtstentoonstelling in National
Gallery te Londen.

1948 met steun van koningin Elisabeth
wordt de vereniging Les Amis de James
Ensor opgericht.

1949 overleden op 19 november te Oostende.
Krijgt een vorstelijke uitvaart. Wordt
begraven op het kerkhof van Onze-
Lieve-Vrouw ter Duinen te Mariakerke
bij Oostende.



FOTOVERANTWOORDING

Jan Aerts, Oostende: S1, S3, S42, T4, T19,
T20, T27, T29, T31, T35, T37, T46a t/m i,
T47 t/m T51

Ditmar Bollaert & Karel Moortgat, Gent:
afb. 34, 35, S4, S5, S6, S43, T30, G18

Bonnefantenmuseum, Maastricht: S48
Museum Boymans-Van Beuningen,
Rotterdam: G4, G6, G7, G11 t/m G13,
G16, G17

Steven Decroos: S31

Vincent Everarts: S34, S45, T39

Gemeentekrediet, Brussel: S22, S39, T1

J. Paul Getty Museum, Malibu: afb. 11

Philippe de Gobert, Brussel: T40

Groeningemuseum, Brugge: S53, T8, T9,
T16 t/m T18

A.C.L.-Brussel: T5 t/m T7, T10 t/m T15, T23

Dirk Gysels, Balegem: S18

Haags Gemeentemuseum, Den Haag: T36, T38

Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel: S17,
S41, S51

Cor Hageman, Antwerpen: S33, S37, S50

Hannema-de Stuers Fundatie, Heino: S52

Herman Huys, Sint-Niklaas: S20

Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel
(Prentenkabinet): G2, G3, G5, G8, G10,
G14, G20

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen: afb. 4 t/m 10, 12, 13, 28, S9,
S13, S14, S19, S21, S23, S26, S32, S38,
T21 t/m T26, T34

Kröller-Müller Stichting, Otterlo: S29, S46

Museum voor Schone Kunsten, Gent:

omslag, afb 14 t/m 21, 23 t/m 25, 27,
29 t/m 30, S27, T2, T41 t/m T45

Museum voor Schone Kunsten, Oostende:

S11, S12, S28, S35, T29, G15, G23,
G24a t/m h

Rijksmuseum-stichting, Amsterdam: afb 22,
26

Speltdoorn, Brussel: S2, S10, T3

Stedelijk Museum, Amsterdam: S49

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen: G1,
G9, G21, G22

Felix Tirry: S7

Voor publikatie van foto's heeft de uitgever
voor zover mogelijk toestemming aan recht-
hebbenden gevraagd. Degenen die deson-
danks menen dat dit naar hen toe
onvoldoende is gebeurd, wordt verzocht
contact op te nemen met het Centraal
Museum Utrecht.

COLOFON

REDACTIE

Jos de Meyere

EINDREDACTIE

Hans Schopping

PRODUKTIE

Lydia van Oosten, Hans Schopping

ONTWERP EN DRUK

Hoonte-Holland bv, Utrecht

UITGAVE

Centraal Museum Utrecht

Copyright 1993

Centraal Museum Utrecht

De auteurs

James Ensor c/o Beeldrecht Amsterdam

James Ensor 1860-1949. Schilderijen, tekeningen en grafiek, een selectie uit Belgisch en Nederlands bezit verschijnt naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in het Centraal Museum Utrecht, van 14 augustus t/m 3 oktober 1993.

SAMENSTELLING TENTOONSTELLING

Jos de Meyere

ORGANISATIE TENTOONSTELLING

Lydia van Oosten, Suzanna de Sitter

met medewerking van Lydia M.A. Schoonbaert
en Herwig Todts

Tentoonstelling en publikatie werden mede
mogelijk gemaakt door

nv **Bouwfonds**  Nederlandse Gemeenten

