

# De sluipwegen van de roem

De ontwikkeling van een markt voor Ensor  
ten tijde van 'Les XX' (1883-1893)

**Marjoleine Delva**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding:  
Master in de Geschiedenis

Promotor: Prof. Dr. Tom Verschaffel

Academiejaar: 2015-2016

194.923 tekens

# INHOUDSTAFEL

---

Woord van dank	3
Inleiding	4
JAMES ENSOR BIJ ‘LES XX’	10
1. Brussel, kruispunt en marktplaats van avant-garde	10
2. Vernieuwende principes in een strijd met het academisme	13
3. Een succesvol commercieel systeem	18
EEN DECENNIUM AAN TENTOONSTELLINGEN: DE OPBOUW VAN EEN REPUTATIE	24
1. ‘Dix années de lutte pour l’art’	25
A. Opperpriester Ensor (1884-1887)	25
B. Kalmte na de storm (1888-1889)	34
C. Commercieel succes in tijden van vervreemding (1890-1893)	36
D. Een spel van vraag en aanbod	43
2. Een markt buiten ‘Les XX’?	45
EEN PRAKTIJK VAN ‘ZELFVERMARKTING’ EN STEUNBETUIGING	51
1. Veeleisend perfectionist	51
2. Avant-garde imago vs. verlangen naar succes	55
3. Belang van een groepsidentiteit	58
4. Naambekendheid via publicaties	62
5. Een burgerlijk en artistiek netwerk	69
ALGEMENE CONCLUSIE	76
BIBLIOGRAFIE	79
1. Bronnen	79
A. Onuitgegeven bronnen	79
B. Uitgegeven bronnen	79
C. Picturale en fotografische bronnen	84
2. Literatuur	85
BIJLAGEN	90
1. Leden van ‘Les XX’	90
2. Lijst met exposities waar Ensor aan deelnam (1881-1893)	91
3. Affiche voor de eerste tentoonstelling van ‘Les XX’ (1884)	93
4. Lijst met verkochte Ensors op de tentoonstellingen van ‘Les XX’	94
ABSTRACT	95

## Woord van dank

*“It always seems impossible until it’s done”*

*- Nelson Mandela*

Deze masterproef vormt het finale werkstuk van mijn vierjarige opleiding tot historicus. Ik kreeg daarvoor de kans om mij een volledig academiejaar te verdiepen in de wereld van James Ensor en ‘Les XX’. Toen ik in juli vorige zomer op vakantie in Schotland voor het eerst een boek openklapte over ‘Les XX’ had ik nog geen idee waar mijn onderzoek uiteindelijk heen zou gaan. Nu, een klein jaar later, kreeg mijn ongelooflijk interessant, maar bij momenten ook wel moeizaam en zenuwslopend onderzoeksproces vorm in deze uiteindelijke verhandeling. Het was geen vanzelfsprekend proces. Zonder de hulp van verschillende mensen zou dan ook zeker niet mogelijk geweest zijn om deze paper tot een goed einde te brengen. Deze personen wil ik hier graag bedanken.

In eerste instantie wil ik mijn promotor, professor Tom Verschaffel, bedanken voor de intense begeleiding bij mijn onderzoek. Gedurende het hele jaar stond hij me bij met diverse adviezen die me nieuwe ideeën en inzichten konden brengen. Daarnaast wist hij mij ook altijd opnieuw te motiveren op momenten wanneer ik me zorgen maakte of in de knoop zat met mijn analyse. Ook stond hij me bij in mijn schrijfproces door telkens mijn voorlopige versies na te lezen en me zowel algemene als concrete tips mee te geven. Ik wil ook mijn begeleidster, Liesbeth De Strooper, bedanken voor de tijd die ze wist vrij te maken om mijn onderzoek te ondersteunen. Ook zij stond mij met raad en daad bij en gaf me naast enkele algemene literatuurtips ook veel concreet advies bij het grondig nalezen van mijn voorlopige versies. Vervolgens wil ik ook graag Noémie Goldman bedanken. Zij schreef enkele jaren terug een doctoraat dat aansluit bij mijn onderzoek. In november vorig jaar kreeg ik de kans haar in Brussel te ontmoeten, waar we een zeer productief gesprek hadden. Speciaal woord van dank ook aan Stefan Derouck van de IBL-dienst van de KU Leuven die me vaak wekelijks aan literatuur hielp. Ik uit ook graag mijn dank aan het personeel van de archieven van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel en Antwerpen. Daarnaast wil ik in het bijzonder ook mijn vriendin Eva Bossuyt bedanken voor het vele nalezen van mijn voorlopige teksten en het bieden van een luisterend oor wanneer ik er nood aan had. Ook enkele andere vrienden wil ik bedanken voor hun onophoudelijke steun en enthousiasme. Zonder hun vriendschap was ik nergens. Bedankt Alexia, Ana, Hannah, Jasper, Marieke, Sheragim en Tine.

## Inleiding

“*C’était au temps où Bruxelles bruxellait!*”<sup>1</sup> zong Jacques Brel in 1962, waarmee hij verwees naar het bruisende Brussel uit het fin-de-siècle. Na zijn ontstaan in 1830 ontpopte het jonge België zich snel tot een moderne, welvarende staat. De hoofdstad Brussel werd het uithangbord van de liberale, dynamische natie en beleefde in de tweede helft van de negentiende eeuw een ‘gouden eeuw’. Brussel ontwikkelde zich als centrum van de vrije Belgische mentaliteit en wist zich op de kaart te zetten als een culturele trekpleister binnen Europa, Parijs achterna. Er heerste een gunstig klimaat voor avant-gardekunstenaars, waardoor er een uitgebreid artistiek netwerk kon ontstaan. De Belgische hoofdstad werd een aantrekkingspool voor zowel binnen- als buitenlandse kunstenaars. Niet enkel kunstenaars, maar ook andere artistieke actoren als kunsthandelaars, kunstverzamelaars en kunstcritici vonden hun weg naar Brussel. Het Brusselse artistieke netwerk kon echter slechts ontstaan wanneer die verschillende actoren zich gingen verenigen. Dit deden ze omheen avant-gardekunsttijdschriften als *L’Art Moderne* (1881) of *La Jeune Belgique* (1881), maar ook in avant-gardekunstenaarsgroepen als ‘La Chrysalide’ (1875) of ‘Les XX’ (1883).<sup>2</sup>

Deze studie richt zich op de groep ‘Les XX’ en meer specifiek op één van hun leden, namelijk de Oostendse schilder James Ensor (1860-1949). Die Vingtisten, zoals de leden van ‘Les XX’ ook werden genoemd, waren actief van 1883 tot 1893. De centrale figuur van de groep was de advocaat en kunstkenner Octave Maus (1856-1919). Hij fungeerde als drijvende kracht van de groep en stond in voor de administratieve en organisatorische kant van de beweging. ‘Les XX’ dankt zijn naamgeving aan het ledenaantal van de groep, alhoewel de groep slechts op weinige momenten effectief twintig leden zou tellen. Bovendien maakten slechts tien van hen gedurende de volledige tien jaar deel uit van de groep.<sup>3</sup> Herhaaldelijk stapten leden, al dan niet vrijwillig, uit de groep en namen anderen hun plek in. De Vingtisten wisten zich te onderscheiden van de andere Brusselse avant-gardegroepen onder meer door zich niet aan regels te binden. Elk jaar in februari hielden ze een tentoonstelling in het Brussels Paleis voor Schone Kunsten, waar er naast hun eigen werken

---

<sup>1</sup> BREL, ‘Bruxelles’.

<sup>2</sup> MIN, *De eeuw van Brussel*, 8-10; VERVLIET, ‘Van Nu en Straks, de geschiedenis van een baanbrekend tijdschrift in Vlaanderen’, 8-9.

<sup>3</sup> Respectievelijk: Frantz Charlet, Paul Dubois, James Ensor, Willy Finch, Fernand Khnopff, Dario de Regoyos, Théo van Rysselberghe, Willy Schlobach, Guillaume van Strydonck en Guillaume Vogels. Zie bijlage 1 voor een lijst met leden van ‘Les XX’.

ook werken van binnen- en buitenlandse genodigden werden tentoongesteld. Die genodigden waren vaak kunstenaars die op dat moment nog controversieel of weinig gekend waren, zoals Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin en Georges Seurat. Op die manier verkreeg ‘Les XX’ een internationaal karakter.<sup>4</sup> Uiteindelijk slaagden ze erin het Brusselse artistieke leven gedurende tien jaar volledig naar hun hand te zetten.<sup>5</sup>

Een recente ontwikkeling in het cultuurhistorisch onderzoek zorgde voor een verschuiving van een loutere aandacht voor kunstproducenten naar een focus op de actoren en infrastructuur van het kunst domein. Dit vanuit de achterliggende idee dat die infrastructuur niet langer een bijproduct of context is, maar veeleer iets dat medebepalend is voor de inhoud van die kunstproducten. Op die manier besteedt het hedendaags cultuurhistorisch onderzoek steeds meer aandacht aan de verschillende actoren van het artistiek bedrijf zoals kunsthandelaars, critici en verzamelaars. Toonbeeld van die nieuwe traditie is het baanbrekend werk *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (1994) van Robert Jensen. Daarin zet hij zich af tegen de oude historiografische traditie om de negentiende-eeuwse kunstontwikkelingen als een lineair vooruitgangproces te beschouwen. In zijn onderzoek belicht hij niet langer de strijd tussen de avant-gardisten en het strenge academisme *an sich*, maar richt hij zich op de eigen praktijken en instituties van die avant-gardisten. Daarbij koppelt hij verschillende actoren en instituties als handelaars, bewegingen, kunstenaars en kunstcritici aan elkaar.<sup>6</sup> In navolging van Jensens transnationaal onderzoek wil ook dit microstoria-onderzoek naar de ontwikkeling van een kunstmarkt voor James Ensor ten tijde van ‘Les XX’ zich inschrijven in die recente academische ontwikkeling.

Met betrekking tot ‘Les XX’ is er al heel wat onderzoek gedaan. Een eerste aanzet werd al in 1926 gegeven door Madeleine Maus, de weduwe van secretaris Octave Maus. “*Ceci n’est pas un ouvrage de critique. C’est la chronique d’une période de luttes*” opent haar *Trente années de lutte pour l’art (1884-1914)*.<sup>7</sup> Die eerste zinnen zetten meteen de toon van haar zeer persoonlijke en anekdotische kroniek. Ze spitste zich daarbij voornamelijk toe op een chronologische beschrijving van de verwezenlijkingen van haar man bij ‘Les XX’ en zijn opvolger ‘La Libre Esthétique’. In 1962 zorgde de Belgische kunsthistorica Francine-Claire Legrand voor de eerste academische studie over ‘Les XX’. In haar *Le Groupe des XX et son*

---

<sup>4</sup> BLOCK, ‘Laboratoria voor nieuwe ideeën in de Belgische kunst: Les XX en La Libre Esthétique’, 41.

<sup>5</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, xiii-xvi.

<sup>6</sup> JENSEN, *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe*.

<sup>7</sup> MAUS, *Trente années de lutte pour l’art*, 7.

*temps* (1962) gaf ze een oplistings van de verschillende kunstenaars die op de tentoonstellingen van 'Les XX' exposeerden. Naast biografische info gaf ze per kunstenaar ook enkele titels van de door hen geëxposeerde werken mee.<sup>8</sup> Deze vroege werken boden echter nog geen omvattende studie van de groep *an sich*. Pas in de vroege jaren 1980 kwam daar verandering in met de studies van de Amerikaanse kunsthistorici Susan Canning en Jane Block. In haar dissertatie *A History and Critical Review of the Salons of Les Vingt* uit 1980 spitte Canning zich toe op de tentoonstellingen van 'Les XX' en hoe deze werden beoordeeld.<sup>9</sup> Toch was het pas Jane Blocks studie *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)* uit 1981 die er voor het eerst in slaagde de interne dynamieken van de groep als dusdanig bloot te leggen. Block behandelde de artistieke, politieke en sociale doelen van de Belgische avant-gardekunst tussen 1868 en 1894. Ze maakte daarbij een vergelijking tussen de 'Vingtisten', voorgaande avant-gardegroepen en de academische traditie.<sup>10</sup> Blocks studie was van groot belang en bereidde de weg voor het verder onderzoek naar 'Les XX'.

Tot voor kort bleef het aspect van de kunstmarkt of kunsthandel voor 'Les XX' een lacune in het onderzoek naar die kunstenaarsgroep. Recentelijk kwam daar echter verandering in met de doctoraatsverhandeling *Un Monde pour les XX* van de Belgische kunsthistorica Noémie Goldman uit 2012. Goldman schreef haar proefschrift aan de faculteit Filosofie en Letteren van de Université Libre de Bruxelles. Ze spitte zich toe op de ontwikkeling van de kunstmarkt voor de Vingtisten en meer bepaald op de rol van Octave Maus als cultureel bemiddelaar of 'animateur d'art'. Maus was namelijk de voornaamste tussenpersoon in het promoten en verhandelen van werken van de leden van 'Les XX'. Verder trachtte ze ook de verschillende verkochte werken op de tentoonstellingen van de groep in kaart te brengen via de toepassing van enkele kwantitatieve analyses. Op die manier kwam ze tot de conclusie dat er in totaal 170 werken verkocht werden op de verschillende salons van 'Les XX'. James Ensor was daarbij met 20 werken de meest verkopende artiest.<sup>11</sup> Waar dat succes voor Ensor precies vandaan kwam, onderzocht Goldman niet. Zij belichtte de kunstmarkt voor 'Les XX' hoofdzakelijk vanuit het perspectief van Maus. Deze onderzoekspaper bouwt in zekere mate verder op de studie van Goldman door die marktontwikkeling binnen 'Les XX' te belichten vanuit een ander perspectief, namelijk dat van de individuele kunstenaar en meer bepaald dat van James Ensor. Specifiek werd daarbij voor de figuur van Ensor gekozen omdat hij net de

---

<sup>8</sup> LEGRAND, *Le Groupe des XX et son temps*.

<sup>9</sup> CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of 'Les Vingt'*.

<sup>10</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, xiii-xvi.

<sup>11</sup> GOLDMAN, *Un monde pour les XX*.

succesvolste onder de ‘Vingtisten’ bleek te zijn. Ook in de reeds omvangrijke Ensorliteratuur werd het aspect van zijn kunstmarkt en vermarkting nog maar weinig behandeld. Enkel de Nederlandse kunsthistoricus Doede Hardeman schreef in 2011 een artikel over zijn vermarkting en receptie in Nederland.<sup>12</sup> Af en toe dook het aspect van zijn markt ook wel al eens op in bredere studies, maar een echt omvattende studie omheen de ontwikkeling van zijn markt is er tot op heden niet.<sup>13</sup>

Dit onderzoek probeert dan ook net die lacunes op te vullen en richt zich algemeen op Ensors marktonwikkeling ten tijde van ‘Les XX’. Op die manier is deze studie opgebouwd omheen de centrale onderzoeksvraag: ‘Hoe ontwikkelde er zich een markt voor James Ensor ten tijde van ‘Les XX’? Om een volledig beeld te scheppen van die marktontwikkeling wordt die centrale vraag opgesplitst in verschillende deelvragen. Ten eerste zal de rol van de pers en kunstcritici worden onderzocht. Er zal worden nagegaan of Ensor al dan niet erkenning verwierf door critici in die periode en hoe de kritiek op zijn werken veranderde doorheen de jaren van ‘Les XX’. Kon Ensor een reputatie opbouwen in die periode? Daarnaast zal ook bekeken worden of er al dan niet verbanden kunnen worden gelegd tussen de geschriften van die pers en critici en de verkoop van Ensors werken in die periode. Ten tweede zal exact worden nagegaan welke werken Ensor precies verkocht op de tentoonstellingen van ‘Les XX’, maar ook wanneer en aan wie hij die verkocht. Ten derde zal worden onderzocht of er zich in die periode buiten ‘Les XX’ ook een markt voor Ensor ontwikkelde. Ten vierde en ten laatste zal worden nagegaan hoe Ensor zichzelf in die markt plaatste en in welke mate hij daarbij zelf roem, prestige en succes nastreefde. Op welke manieren voerde hij daarvoor promotie en trachtte hij een netwerk uit te bouwen? Daarbij zal worden getracht de verschillende strategieën die Ensor gebruikte en de contacten die hij legde zo zorgvuldig mogelijk in kaart te brengen.

Om een antwoord te formuleren op die onderzoeksvragen wordt volgend bronnenmateriaal geconsulteerd. Allereerst staat Ensors correspondentie uit de periode 1883 tot 1893 centraal. Naast de brieven aan Maus, die van groot belang zijn, worden ook alle andere beschikbare brieven uit die periode doorgenomen. Naast het filteren op passages over het tentoonstellen en verkopen van werken, wordt hier ook tussen de regels gelezen om de meer persoonlijke

---

<sup>12</sup> HARDEMAN, ‘Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland’, 35-55.

<sup>13</sup> Af en toe duiken aspecten van zijn vermarkting op in algemene studies als: MIN, *James Ensor*, TODTS, *Ensor ontmaskerd*, TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son œuvre*, e.a.

intenties van Ensor te achterhalen. Aangezien de correspondentie uit die jaren nogal gebrekkig is, wordt ook retrospectief vanuit latere brieven gekeken. Daarin wordt gefocust op zaken met betrekking tot de jaren van 'Les XX'. Deze brieven helpen in het creëren van een vollediger beeld. Een belangrijke kanttekening hierbij is wel dat niet alle correspondentie beschikbaar is. Zo zijn Ensors brieven aan de familie Rousseau uit die periode tot op heden niet toegankelijk.<sup>14</sup> Verder worden ook de persboeken van 'Les XX' geconsulteerd. Deze bevatten persknipsels uit voornamelijk binnenlandse maar ook enkele buitenlandse kranten en kunsttijdschriften met betrekking tot de tentoonstellingen van 'Les XX'. Deze worden chronologisch geanalyseerd om een kunstkritische evolutie te kunnen blootleggen. Ook de catalogi van de verschillende tentoonstellingen van 'Les XX' worden geraadpleegd, aangezien deze een oplijsting bevatten van de verschillende tentoongestelde werken op die salons. Vervolgens vormt ook het tijdschrift *L'Art Moderne*, en daarin vooral de rubriek 'Petites Chroniques', een belangrijke bron. Deze bevatten namelijk een vermelding van de verkochte werken op de tentoonstellingen van 'Les XX'. Tenslotte vormen ook de biografische werken van Eugène Demolder en Pol De Mont over Ensor een belangrijke bron.<sup>15</sup> Naast deze primaire bronnen zal bovendien ook heel wat secundaire literatuur geconsulteerd worden. Dit zowel in enge zin, met name literatuur met betrekking tot 'Les XX' en James Ensor, als in brede zin zoals algemene literatuur over de kunstmarkt, reputatievorming, avant-gardekunst, impressionisme en het fin-de-siècle Brussel.

Dit betoog is volgens een trechterstructuur uit vier delen opgebouwd, waarbij er vanuit een bredere context steeds meer naar een kern wordt toegewerkt. Een eerste deel is gewijd aan een situatieschets van de kunstenaarsgroep 'Les XX' binnen het Brusselse avant-gardelandschap. Daarbij zal gefocust worden op de positie van James Ensor binnen die groep. Inleidend zullen hier achtereenvolgens de ontstaansgeschiedenis, de vernieuwende principes en de ideologie van de groep worden besproken. Vervolgens zal worden uitgewerkt hoe er binnen 'Les XX' een algemeen commercieel systeem vorm kreeg, hetgeen een gunstig klimaat creëerde voor het ontwikkelen van een markt voor Ensor. In een tweede deel worden de verschillende tentoonstellingen van Ensors werken gedurende de periode 1883 tot 1893 belicht, waarbij wordt nagegaan hoe deze in de media werden beoordeeld. Eerst wordt

---

<sup>14</sup> Het Rousseau-archief is momenteel in het bezit van het KMSKB, maar is tot op de dag van vandaag nog niet toegankelijk. Daar zal bovendien pas verandering in komen binnen enkele maanden à jaren. Het museum werkt momenteel samen met het Centre international pour l'étude du dix-neuvième siècle aan een publicatie en digitalisering van dit archiefmateriaal.

<sup>15</sup> DE MONT, 'De schilder en etsen James Ensor'; DEMOLDER, *James Ensor: Mort mystique d'un théologien*.



toegespitst op de veranderende kunstkritiek ten opzichte van zijn werken op de tien tentoonstellingen bij 'Les XX'. Vervolgens worden zijn verkochte werken op die exposities onderworpen aan een kwalitatieve en kwantitatieve analyse. Daarnaast wordt hier ook gekeken hoe Ensor zich ook buiten 'Les XX' op de kaart wist te zetten via het tentoonstellen van zijn werken bij andere groepen en instellingen in zowel Brussel, Antwerpen als Gent, maar ook via andere wegen zoals via galerieën. In dit deel wordt dus nagegaan hoe Ensors markt 'van buitenaf' vorm kreeg. Een derde deel gaat vervolgens na hoe die markt 'van binnenuit' vorm kreeg. Hier worden de strategieën en technieken die Ensor inzette om zichzelf te gaan vermarkten belicht. Daarbij wordt de aandacht achtereenvolgens gericht op de manieren waarop hij zelf promotie voerde als ook op de verschillende figuren waarmee hij zich verbond. Ten slotte bestaat een vierde en laatste deel uit een algemene conclusie, waarbij de resultaten van het onderzoek worden teruggekoppeld naar de onderzoeksvraag.

### 1. Brussel, kruispunt en marktplaats van avant-garde

De periode van 1850 tot 1914 wordt wel eens de ‘gouden eeuw van Brussel’ genoemd. Na de Belgische onafhankelijkheid van 1830 ontpopte het jonge België zich tot een moderne, liberale natiestaat. De Belgische regering voerde daarbij een centraliserend beleid waardoor het dynamisme van de economische en technische opgang zich concentreerde in de hoofdstad Brussel.<sup>16</sup> Onder meer onder invloed van het beleid van koning Leopold II kreeg de modernisering en urbanisatie van de stad vorm. Op initiatief van de koning werden heel wat boulevards en grote avenues aangelegd en werd ook de indrukwekkende triomfboog van het Jubelpark gebouwd.<sup>17</sup> Niet enkel op economisch en technisch vlak, maar ook op cultureel vlak kreeg Brussel een boost. De vrijheidsgedachte werd voorop geplaatst en de stad fungeerde sindsdien als kruispunt van culturen. Buitenlandse kunstenaars, intellectuelen en vrijdenkers trokken naar Brussel en gaven de stad mee vorm. Vaak hadden ze moeilijkheden om hun mening te uiten in hun eigen land en trokken ze daarom naar het vrije Brussel.<sup>18</sup>

Net als in Parijs en Londen, rukten ook in Brussel kunstenaars zich los van de door de overheid gesponsorde en gecontroleerde kunstinstaties. Bij die erkende instellingen werden ze namelijk vaak geweigerd en wanneer ze wel werden toegelaten, werden ze vaak in nauwe, onzichtbare hoekjes geduwd. Octave Maus beschreef die periode als een “*époque véhémente où germèrent mille espoirs*”.<sup>19</sup> Die vurige avant-gardisten zetten zich hoopvol af van het officiële systeem van salons en jury’s en richtten vervolgens eigen verenigingen op. Deze groeiden op hun beurt uit tot succesrijke marktplaatsen van avant-gardekunst. In 1868 werd in België de toon gezet met de oprichting van de ‘Société Libre des Beaux-Arts’ door de realistische schilders Constantin Meunier (1831-1905) en Charles de Groux (1825-1870). Die vereniging kwam er naar analogie met het Franse ‘Salon des Refusés’.<sup>20</sup> Nadat bijna 4000 werken werden geweigerd op het Salon van Parijs in 1863, besloten de geweigerden er hun

---

<sup>16</sup> VERVLIET, ‘Van Nu en Straks, de geschiedenis van een baanbrekend tijdschrift in Vlaanderen’, 8-9.

<sup>17</sup> LONGUE, *Léopold II, Une vie à pas de géant*, 169-173; ROBERTS-JONES, ‘Brussel, kruispunt en smeltkoers van het fin de siècle’, 8.

<sup>18</sup> ACKERMANS, ‘Woord vooraf’, 13; Op die manier waaiden er ook vaak kunststijlen zoals bijvoorbeeld het symbolisme over vanuit Parijs naar Brussel, zie: DE POORTER, *Impressionisme en Symbolisme*, 95.

<sup>19</sup> DE CRITS, *Brussel en het fin-de-siècle*, 7.

<sup>20</sup> GOLDMAN, ‘Paris et Bruxelles, capitales de l’art moderne (1884-1894)’, 4.

eigen expositie te houden, hetgeen werd gesteund door Napoleon III.<sup>21</sup> Ook Meunier en De Groux stichtten hun eigen groep nadat hun realistische werken werden geminacht en geweigerd door de officiële instellingen en het establishment. Die academische wereld hield namelijk vast aan het neoclassicisme en de romantiek. Na de teloorgang van die ‘Société Libre des Beaux-Arts’ aan het begin van de jaren 1870 kreeg de groep in 1875 zijn eerste directe opvolger, ‘La Chrysalide’.<sup>22</sup>

Bij ‘La Chrysalide’ startte ook de avant-gardecarrière van de jonge James Ensor (fig. 1).<sup>23</sup> Hij zou er in 1881 deelnemen aan de laatste expositie van de groep. Ensor werd geboren op 13 april 1860 in Oostende, als eerste kind van een Engelse vader James Frederic Ensor en een Vlaamse moeder Marie Cathérine Louise Haegheman. Hij ontwikkelde al op jonge leeftijd een passie voor schilderkunst en trok op zeventienjarige leeftijd naar de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Brussel. Na drie jaren aan de door Jean Portaels (1818-1895) geleide Brusselse academie, hield Ensor het er in 1880 voor bekeken. Precies een jaar later zette hij zijn eerste stappen in het tentoonstellingscircuit op de laatste expositie van ‘La Chrysalide’.<sup>24</sup> In de ‘Salle



**Fig. 1:** James Ensor voor het huis van de familie Rousseau in Brussel (ca. 1888).

Jansens’, deel van de tapijtfabriek van de vader van Eugène Demolder, stelde hij zijn werken *Une Coloriste* (1880), *Le Salon Bourgeois* (1881) en *Nature Morte au Canard* (1880) tentoon.<sup>25</sup> In datzelfde jaar exposeerde hij ook zijn *Musique Russe* (1881) op de Brusselse ‘Exposition Générale des Beaux-Arts’. De barrière tussen avant-garde-instellingen en officiële instellingen was blijkbaar niet zo groot. Net zoals andere avant-gardekunstenaars, probeerde Ensor namelijk van twee walletjes te eten en stuurde hij zijn werken zowel naar officiële salons als naar tentoonstellingen van avant-gardegroepen. Zo zouden bijvoorbeeld

<sup>21</sup> CRESPELLE, *La vie quotidienne des Impressionnistes, du Salon des Refusés à la mort de Manet (1863-1883)*, 50-56.

<sup>22</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, xv-4.

<sup>23</sup> Fig. 1: [ROUSSEAU, E.], *James Ensor voor een raam van het huis van de familie Rousseau in Brussel*, foto, [1888].

<sup>24</sup> HAESAERTS, *James Ensor*, 15-17; MIN, *James Ensor: een biografie*, 57; HOSTYN, ‘De familie van James Ensor’, 120-124.

<sup>25</sup> TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son œuvre: catalogue raisonnée des peintures*, 30.

enkele van zijn latere collega-Vingtisten in 1884 deelnemen aan het officieel Salon van Parijs en zou ook Ensor zelf in 1892 deelnemen aan het Salon van Gent.<sup>26</sup>

Ensor kreeg de smaak van het exposeren snel te pakken en richtte zijn pijlen in de daaropvolgende jaren steeds verder in beide richtingen. In 1882 werd hij lid van de in 1876 gestichte avant-gardegroep 'L'Essor'. Hij nam er deel aan het zesde salon van de groep en exposeerde er zeven schilderijen.<sup>27</sup> In tegenstelling tot de 'Société Libre de Beaux-Arts' en 'La Chrysalide' had deze avant-gardegroep een wat conservatievere bijklank. Haar leden onderhielden een directere link met het academisme, kregen koninklijke steun en richtten zich sterker op het commercialiseren van hun kunst. Kenmerkend was hun loterijstelsel, waarbij het publiek loten kon kopen en op die manier de tentoonstellingen financierde. Ze werden daarbij aangezet om er tien per keer te kopen, want dan kregen ze een foto van één van de geëxposeerde werken. Bovendien was er een tombola aan verbonden, waarbij het winnend lot één van de voor de loterij geselecteerde werken mee naar huis kreeg. Het was een opvallend rechtstreeks commercieel systeem, waarbij kunstenaars op die manier werden aangezet om te schilderen voor een groot publiek. Net tegen dat systeem zouden de Vingtisten zich later sterk verzetten.<sup>28</sup> Toch zal duidelijk worden dat die tegenstelling in werkelijkheid niet altijd even groot was. Ook al manifesteerden de Vingtisten zich sterk tegen het in hun ogen commerciële 'L'Essor', toch zouden ze zelf ook een eigen commercieel systeem opzetten (cf. infra).<sup>29</sup> Hun overtuigingen mochten dan wel radicaal zijn, toch was het meer dan een zuivere 'l'art pour l'art'. Die 'Essoriens' hielden zich bovendien aan een strakke set van 48 statuten die de tentoonstellingsactiviteiten van de groep reglementeerden. Die regels werden vervolgens gecontroleerd door een voorzitter en bestuursraad, die intrinsiek als een vorm van jury functioneerde. Ook hier zouden de Vingtisten zich tegen verzetten door alle vormen van regels en taakverdelingen af te zweren.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> 'Les Peintres Belges au Salon', *L'Art Moderne* (1884), 205; Voor de lijst met tentoonstellingen waar Ensor aan deelnam, zie bijlage 2.

<sup>27</sup> Respectievelijk: *L'Après-midi à Ostende* (1881), *Portrait du père de l'artiste* (1881), *A Ostende, la rue de Flandre* (1880), *A Ostende, le petit bois* (1881?), *A Ostende, canal* (1881), *Nature Morte* (1880) en *Chinoiseries* (1880). Zie verder bij TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son oeuvre: catalogue raisonnée des peintures*, 43.

<sup>28</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian-Avant Gardism (1868-1894)*, 4-6.

<sup>29</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 5.

<sup>30</sup> Wat die statuten precies inhielden is niet helemaal duidelijk, zie: BLOCK, *Les XX and Belgian-Avant Gardism (1868-1894)*, 14 en BLOCK, 'Laboratoria voor nieuwe ideeën in de Belgische Kunst: Les XX en La Libre Esthétique', 42.

In datzelfde jaar manifesteerde Ensor zich ook op de internationale markt wanneer hij zijn *Musique Russe* (1881) en *Une Coloriste* (1880) op het ‘Salon des Beaux-Arts’ in Parijs exposeerde.<sup>31</sup> Toch was het officiële circuit de vooruitstrevende kunstenaar niet volledig genegen. Zowel op het Salon van Antwerpen van 1882 als op de zevende expositie van ‘L’Essor’ in 1883 werd zijn schandaalschilderij *Mangeuse d’Huîtres* (1882) geweigerd.<sup>32</sup> Ook in 1884 werden zijn *L’Après-midi à Ostende* (1881) en *Poissons* (1881) geweigerd op het Salon van Brussel.<sup>33</sup> Die herhaaldelijke weigeringen kwamen overigens niet alleen. Aanvankelijk was de pers aandacht voor zijn werken namelijk niet slecht, maar ook dat zou zich snel tegen hem gaan keren.<sup>34</sup> Die samenvallende factoren leidden ertoe dat Ensor zijn vertrouwen in het officiële circuit stilaan verloor en zich verder afzette van het establishment. Om die redenen wijdde hij zich in 1883 toe aan het radicale ‘Les XX’.

## 2. Vernieuwende principes in een strijd met het academisme

In de herfst van 1883 besloten enkele leden van het gematigd progressieve ‘L’Essor’ zich af te scheuren van de groep, met op kop James Ensor, Jef Lambeaux, Fernand Khnopff, Théo Van Rysselberghe en Willy Finch.<sup>35</sup> Ze kwamen samen in de Taverne Guillaume aan het Museumplein. Tijdens het drinken van een geuze en het roken van een sigaret of pijp besloten ze er als alternatief voor ‘L’Essor’ ‘Les XX’ op te richten.<sup>36</sup> Op 7 oktober 1883 kregen de Vingtisten voor het eerst een vermelding in het avant-gardetijdschrift *L’Art Moderne*. Het tijdschrift berichtte over de oprichting en basisprincipes van de nieuwe kring. De groep zou jaarlijks van 1 februari tot 1 maart exposeren. De leden van de groep mochten zelf kiezen welke schilderijen ze exposeerden. Iedereen kreeg daarvoor een stuk van de muur ter beschikking, waardoor alle werken per artiest – op ooghoogte – werden opgehangen en niet langer door elkaar zoals het op de vroegere salons altijd geweest was. Dat revolutionair

---

<sup>31</sup> *Musée D’Orsay*, ‘James Ensor: En quête de modernité’.

<sup>32</sup> Pas in 1886 werd dit schilderij uiteindelijk voor een eerste keer tentoongesteld op het salon van ‘Les XX’. Emile Verhaeren schreef in zijn biografie over Ensor dat het ook toen nog voor een schandaal zorgde. Critici en publiek ergerden zich voornamelijk aan de vele technische fouten in het werk. Verhaeren schreef in zijn biografie over dit schilderij: “*Elle y fit scandale. Je me souviens encore des colères qu’elle déchaîna. On ne voulut voir en cette merveille que les défauts, nécessaires, peut-être, en tout cas secondaires.*” Zie: VERHAEREN, *James Ensor*, 33.

<sup>33</sup> HAESAERTS, *James Ensor*, 18; Voor een volledige lijst van tentoonstellingen waar Ensor aan deelnam in de periode 1880 tot 1894, zie bijlage 2.

<sup>34</sup> HAESAERTS, *James Ensor*, 17.

<sup>35</sup> MIN, *De eeuw van Brussel*, 125-126.

<sup>36</sup> MULS en GUISLAIN, ‘Le Paysage Impressionniste des ‘XX’ à ‘La Libre Esthétique’’, 24.

plaatsingsprincipe namen ze over van hun voorganger ‘L’Essor’.<sup>37</sup> Die ‘Essoriens’ namen het op hun beurt over van de Franse Impressionisten, degene dit systeem voor een eerste maal toepasten op hun tweede expositie in 1876.<sup>38</sup> Om favoritisme te voorkomen werd daarbij via het lot bepaald wiens werken waar werden opgehangen, hetgeen bij Ensor niet altijd in goede aarde zou vallen (cf. infra).<sup>39</sup> Dat vernieuwend principe werd bovendien erg geapprecieerd. Zo berichtte ‘L’Art Moderne’ in 1884: “*On a beaucoup apprécié la disposition des toiles, placées toutes à la rampe, sur un rang, ce qui permet de les examiner sans fatigue.*”<sup>40</sup> De Vingtisten wisten zich daarnaast ook op andere manieren te onderscheiden. Zo streefden ze een sterke eenheid van de kunsten na, waarbij ze op hun jaarlijkse tentoonstellingen beeldende kunsten, literatuur en muziek combineerden. Het publiek kon er naast de expositie op zich zowel lezingen als concerten bijwonen.<sup>41</sup>

Naast werken van leden zouden er op de exposities van ‘Les XX’ ook werken van binnen- en buitenlandse genodigden te aanschouwen vallen. Ook dit systeem kwam overgewaaid uit Frankrijk en wekte veel aandacht bij ‘Les XX’. Het werd namelijk eerder toegepast op de ‘Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture’ in Parijs.<sup>42</sup> Die ‘Exposition Internationale’ was een jaarlijkse expositie die sinds 1882 werd georganiseerd door de kunsthandelaar Georges Petit (1856-1920) in zijn Galerie Georges Petit in de Rue de Sèze in Parijs. Hij was samen met zijn grote rivaal Paul Durand-Ruel (1831-1922) één van de pioniers in het organiseren van onafhankelijke tentoonstellingen van zowel klassieke als moderne kunstwerken in het fin-de-siècle Parijs.<sup>43</sup> Hun systeem van jaarlijks wisselende genodigden werd in België overgenomen door de Vingtisten. Op die manier positioneerden ze zich als uitermate internationaal. Gedurende hun tienjarige bestaan nodigden de Vingtisten maar liefst 126 invités uit, waarvan meer dan de helft, namelijk 57, uit Frankrijk afkomstig waren. Daarnaast kwamen er 24 uit België zelf, 15 uit Nederland, 12 uit Groot-Brittannië, 6

---

<sup>37</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 13; HOMBLE, *De twee-eenheid van kunst en politiek: l’art moderne en Les XX (1881-1893)*, 38.

<sup>38</sup> MOFFETT, *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, 146; Ook Sir Coutts Lindsay’s Grosvenor Gallery in Londen paste dit systeem al toe in 1877, zie: BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 88.

<sup>39</sup> Ensor aan Maus [voor 6 februari 1887], ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 29-30.

<sup>40</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (3 februari 1884), 38.

<sup>41</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, xiii.

<sup>42</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (7 oktober 1883), 321.

<sup>43</sup> WHITE, ‘The Bathers of 1887 and Renoir’s Anti-Impressionism’, 106-107; VILLIERS, ‘International Picture Exhibition in the Rue de Sèze – Recent Decorative Painting – The Leloir Sale’, *The Art Amateur* (1 mei 1884), 10-12; ‘Obituary – Georges Petit’, *American Art News* (5 juni 1920), 4.

uit Scandinavië, 4 uit Amerika, 4 uit Italië, 3 uit Duitsland en 1 uit Zwitserland. Die genodigden bestonden uit een mix van bekende kunstenaars als Whistler en Rodin en toen vrij onbekende kunstenaars als Redon en Van Gogh. Door zowel traditionele als revolutionaire kunstenaars uit te nodigen, versterken de Vingtisten hun aantrekkingskracht. Block aanzag dit als een cruciaal element van het succes van ‘Les XX’, want op die manier slaagden ze erin een ruim publiek naar hun exposities te lokken. Er was voor ieder wat wils.<sup>44</sup>

‘Les XX’ zou aanvankelijk slechts achttien leden tellen: de beeldhouwers Jef Lambeaux, Paul Dubois, Achille Chainaye en de schilders Frantz Charlet, James Ensor, Jean Delvin, Fernand Khnopff, Franz Courtens, Willy Finch, Dario de Regoyos, Rodolphe Wytsman, Gustave Vanais, Théo van Rysselberghe, Charles Goethals, Piet Verhaert, Théodore Verstraete, Willy Schlobach en Guillaume Van Strydonck.<sup>45</sup> Enkele weken later werd de groep vervolledigd met de schilders Périclès Pantazis en Guillaume Vogels. Met hun opmerkelijk talent zouden zij een persoonlijke toets en “*pikante aantrekkingskracht*” aan de groep kunnen toevoegen, aldus *L’Art Moderne*.<sup>46</sup> Doorheen de jaren zou het ledenbestand van ‘Les XX’ vaak veranderen. Reeds voor de eerste tentoonstelling van ‘Les XX’ in 1884 van start ging, stierf Périclès Pantazis aan tuberculose. Zijn werken werden vervolgens op het eerste salon tentoongesteld met een zwarte band eromheen. Daarna werd hij vervangen door Isidore Verheyden. Later zouden nog leden al dan niet vrijwillig uit de groep stappen en vervangen worden door andere kunstenaars. Erg opvallend was dat journalisten en critici als H. Vigoureux vrijwel meteen na de oprichting van de groep, de leden in twee kampen onderverdeelden. Aan de ene kant bevonden zich de ‘radicalen’ en grote vernieuwers, met onder hen Ensor, maar ook Finch, Vogels, Toorop en Chainaye. Aan de andere kant stonden meer behoudende kunstenaars als Verhaert, Verstraete en Simons.<sup>47</sup> Vanuit *L’Art Moderne* zou er al snel een campagne worden opgezet om die ‘conservatievelingen’ te bannen uit de groep via herhaaldelijke aanvallen op hun werken.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> BLOCK, ‘Laboratoria voor nieuwe ideeën in de Belgische Kunst: Les XX en La Libre Esthétique’, 46.

<sup>45</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 17-19.

<sup>46</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (14 oktober 1883), 330.

<sup>47</sup> VIGOUREUX, ‘Chronique Artistique: Les XX’, *L’Etudiant* (5 februari 1885).

<sup>48</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 31-33.



In tegenstelling tot voorgaande avant-gardekringen, besloten de Vingtisten zich niet aan een programma of manifest te binden. Ze stelden ook geen voorzitter en bestuursraad aan, maar beperkten zich tot de aanstelling van een secretaris. Die zou de administratieve aspecten van de werkzaamheden op zich nemen. De Vingtisten stelden zich daarbij steeds meer op als de tegenpool van het naar hun mening verburgerlijkte ‘L’Essor’, zo stelde Legrand.<sup>49</sup> In eerste instantie nam een door het lot gekozen comité van drie leden, bijgestaan door de secretaris, de organisatie van de jaarlijkse tentoonstelling en de uitnodigingen voor zijn rekening. In praktijk werden die taken echter al snel door alleen de secretaris uitgevoerd. Op vraag van Charlet, Van Rysselberghe en Van Strydonck, werd de kunstcriticus en journalist Lucien Solvay (1851-1950) voor deze functie aangeduid. Aanvankelijk wou Solvay hier op ingaan, maar uiteindelijk bedankte hij toch. Hij vreesde namelijk dat hij te afhankelijk zou worden van de groep en daardoor zijn reputatie als onafhankelijk kunstcriticus op het spel zou zetten.<sup>50</sup> De functie van secretaris kwam zo in handen van advocaat en kunstkenner Octave Maus (fig. 2).<sup>51</sup> Maus was zeer nauwgezet en volhardend en ging gedurende tien jaren actief de strijd voor een avant-gardekunst aan. Op die manier ontwikkelde hij zich als dé kunstpaus van het Brusselse fin-de-siècle.<sup>52</sup> Voor de financiële kant van de zaak werd Victor Bernier aangesteld als verantwoordelijke. Hij begaf zich steevast wat meer op de achtergrond, terwijl Maus zich daarentegen manifesteerde als strijdvaardig aanvoerder van de groep.



**Fig. 2:** *Portrait d’Octave Maus* – Van Rysselberghe (1885).

De radicaliteit van de Vingtisten was niet enkel merkbaar in hun ‘burgeroorlog’ met de overgebleven leden van ‘L’Essor’, maar ook in hun strijd met het academisme. Wanneer Ensor en enkele van zijn collega-Vingtisten in 1884 werken inzonden voor het Salon van Brussel, werden ze door één van de juryleden afgewimpeld met de woorden: “*Qu’ils*

<sup>49</sup> LEGRAND, *Le Groupe des XX et son temps*, 17.

<sup>50</sup> SOLVAY, *Une vie de journaliste*, 109-111.

<sup>51</sup> Fig. 2: VAN RYSSELBERGHE, T., *Portrait d’Octave Maus*, olieverf op doek, 1885 (BRUSSEL, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Inv. 6383).

<sup>52</sup> LEGRAND, ‘Octave Maus: Secretaris van de XX (1884-1893), Directeur van de ‘Libre Esthétique’ (1894-1914)’, 14.



*exposit chez eux*".<sup>53</sup> Volgens dat jurylid, van wie de naam onbekend is, hoorde hun vooruitstrevende kunst enkel thuis op de salons van hun eigen groep, maar niet op de officiële aangelegenheden. Maus zou deze uitspraak steeds hebben voorgesteld als de directe aanleiding tot het oprichten van 'Les XX', ook al was de groep reeds een jaar eerder gesticht dan het moment waarop het jurylid de uitspraak deed. Door het echter jarenlang op die manier voor te stellen, slaagde Maus erin de tegenstelling tussen het academisme en de geest van de avant-garde te dramatiseren.<sup>54</sup> Net als de cesuur tussen 'Les XX' en 'L'Essor' bleek ook de cesuur tussen 'Les XX' en het academisme op die manier vaak te sterk voorgesteld.

'Les XX' distingeerden zich ook van andere avant-gardegroepen door zich bewust niet aan een bepaalde kunststroming te binden. Ze streefden een artistieke onafhankelijkheid en eclecticisme na. Toch zouden vele critici 'Les XX' bestempelen als een groep met een specifieke stijl, namelijk het 'Vingtisme'. Octave Maus zag dat echter als een aanval op de individualiteit van de leden van de groep en zou er zich heftig tegen verzetten. In het *Journal des Artistes* van 21 maart 1889 verklaarde hij: "*Il n'y a pas de Vingtisme, il n'y a que des Vingtistes.*"<sup>55</sup> Het enige wat de leden bond was hun zoektocht naar een nieuwe, vrije kunst. Gedurende het tienjarig bestaan van de groep waren er toch verschillende overheersende artistieke stijlen aanwezig, stelde kunsthistorica Jane Block. Zij onderscheidde vier dominante stijlen in de werken van de Vingtisten. In een eerste periode stond het impressionisme centraal. Daarna werd de dominantie overgenomen door het neo-impressionisme, waarna vervolgens het symbolisme en de decoratieve kunsten die rol overnamen. Er mocht dan wel geen sprake zijn van een echt 'Vingtisme', toch verbonden de Vingtisten zich regelmatig met één bepaalde stijl, zo stelde Block.<sup>56</sup>

'Les XX' oefende zowel nationaal als internationaal grote invloed uit. In het spoor van 'Les XX' zagen heel wat avant-gardegroepen het licht. Paradoxaal genoeg gebeurde dat aanvankelijk vooral in het conservatievere Antwerpen, de stad van de grote barokschilders als Rubens en Van Dyck. In 1887 richtten zes Antwerpse artiesten onder leiding van Henry Van De Velde (1863-1957) en Max Elskamp (1862-1931) 'L'Art Indépendant' op. In tegenstelling tot 'Les XX', behield 'L'Art Indépendant' wel een meer behoudend karakter.

---

<sup>53</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 17.

<sup>54</sup> MAUS, *Trente années de lutte pour l'art*, 16; BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 17-18.

<sup>55</sup> MAUS, 'Journaux et Revues', *Journal des Artistes*.

<sup>56</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 59, 73-74.

Zo waren hun genodigden vaak geen grote vernieuwers en beperkten ze hun invités tot binnenlandse kunstenaars. Voor tijdgenoten, zoals bijvoorbeeld schilder Constantin Meunier (1831-1905), was hun verwantschap met ‘Les XX’ zeer duidelijk, zo stelde Block.<sup>57</sup> Na de teloorgang van de groep stichtten Van De Velde en Elskamp een nieuwe Antwerpse avant-gardekring, namelijk ‘L’Association pour l’Art’. Hun gelijkenissen met ‘Les XX’ waren nog duidelijker. Ze richtten namelijk ook lezingen en concerten in en nodigden ook zowel binnen- als buitenlandse kunstenaars uit op hun tentoonstellingen. Nog in Antwerpen werd in 1891 ‘Les XIII’ gesticht, met een organisatie gebaseerd op ‘Les XX’, maar een conservatiever karakter. Zij namen dan ook enkele behoudsgezinde ex-Vingtisten als Verhaert en Verstraete op. Niet enkel in België, maar ook in het buitenland oefenden de Vingtisten invloed uit. In Parijs werd ‘Les Trente’ gesticht en in Berlijn ‘Die XI’. Beide bewegingen beweerden hun inspiratie te hebben gehaald bij ‘Les XX’. Opvallend was vooral hun naamgeving, die een rechtstreekse link vertoonde met de Vingtisten. Hun diepere linken zijn echter niet zo eenvoudig te achterhalen.<sup>58</sup>

### 3. Een succesvol commercieel systeem

‘Les XX’ wisten gedurende hun tienjarig bestaan een opmerkelijk commercieel systeem op te zetten. Ze hanteerden daarvoor heel wat diverse directe maar ook minder directe commerciële en publicitaire strategieën. Naast die verschillende strategieën zorgden ook bepaalde types van discours over kunst voor een gunstig commercieel klimaat. Omwille van het succes van zowel die commerciële middelen als discourses werd zo op een algemeen niveau mee vorm gegeven aan de marktontwikkeling voor Ensor.

Ten eerste werden de jaarlijkse tentoonstellingen gefinancierd via de inkomgelden die de bezoekers van de exposities moesten betalen. Ze konden deze toegangskarten op voorhand aankopen bij Maus thuis in de Herdersstraat 27 te Brussel, als ook op de tentoonstelling zelf.<sup>59</sup> Die inkomgelden lijken op het eerste zicht een banaal commercieel instrument, maar hebben omwille van hun specifiek karakter toch een belangrijke waarde. Ze waren immers opgesplitst in verschillende categorieën. Zo waren er *entrées à ordinaires*, *entrées à*

---

<sup>57</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 55.

<sup>58</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 54-58

<sup>59</sup> ‘Memento des expositions et concours’, *L’Art Moderne* (7 februari 1886), 46.

*l'ouverture, entrées aux matinées en cartes permanentes*, met elk een verschillende prijs.<sup>60</sup> Voornamelijk die permanente toegangskaarten waren van belang, aangezien de houders daarvan permanent toegang kregen tot de expositie en daarbij alle lezingen mochten bijwonen. Van die abonnementen was voor het eerst sprake in aanloop naar de derde expositie van de Vingtisten in 1886. Ze waren strikt persoonlijk en werden verkocht voor de prijs van 10 frank.<sup>61</sup> Block beschouwde die tentoonstellingspassen als een strategie van Maus en Picard om hun inkomsten te verhogen door die te verkopen aan personen uit hun vriendenkring.<sup>62</sup> Op die manier waren die passen erg waardevol, omdat er zich zo een vast publiek van geïnteresseerden kon ontwikkelen waaraan de Vingtisten zich konden binden. Toch mogen deze permanente kaarten niet louter als een intentioneel commercieel element van Maus en Picard worden begrepen, aangezien zij er aanvankelijk kwamen op vraag van de bezoekers zelf, aldus *L'Art Moderne*.<sup>63</sup>

Behalve die permanente kaarten hadden ook de 'openingskaarten' een specifiek karakter. Zij zorgden voor een differentiatie van hun bezoekerspubliek. In tegenstelling tot de gewone toegangskaarten die 50 centiemen kostten, bedroegen de prijzen van die openingskaarten 5 frank.<sup>64</sup> De bezoekers die bereid waren dat bedrag te betalen konden op die manier de kunstwerken in avant-première aanschouwen. Een belangrijk kenmerk van die openingskaarten was dat ze niet enkel werden verkocht, maar ook vaak werden geschonken aan specifieke genodigden. Dat waren voornamelijk vrienden van de Vingtisten, maar ook andere kunstenaars en muzikanten, critici en journalisten.<sup>65</sup> Op die manier kon er zich een sociaal klimaat ontwikkelen waarbij de kunstenaars konden netwerken en contacten leggen. Het tijdschrift *Nouvelles du Jour* berichtte in februari 1886: "*Tout le 'high life' bruxellois s'était donné rendez-vous à la cérémonie officielle.*"<sup>66</sup> Opvallend was wel dat dit publiciteitsmechanisme in 1889 en 1890 werd afgeweerd. In *L'Art Moderne* van 20 januari 1889 werd bericht: "*Afin d'éviter l'encombrement qui s'est produit les années précédentes et qui a rendu fort difficile l'examen des œuvres exposées, aucune invitation ne sera faite pour*

---

<sup>60</sup> 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (10 maart 1889), 79.

<sup>61</sup> 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (7 februari 1886), 47; Vanaf 1891 zou de prijs voor deze permanente kaarten stijgen naar 15 frank, zie BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, 43.

<sup>62</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 43.

<sup>63</sup> 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (7 februari 1886), 47.

<sup>64</sup> 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (2 maart 1890), 71.

<sup>65</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 42-43.

<sup>66</sup> *Nouvelles du Jour* (februari 1886).

*l'ouverture du Salon.*"<sup>67</sup> In tegenstelling tot de voorgaande jaren werd toen een intieme openingsplechtigheid gehouden. De commerciële doelen waren in dit geval dus volledig ondergeschikt aan de waarde van de geëxposeerde kunstwerken zelf.

Een rechtstreekse vorm van publiciteit voor de tentoonstellingen waren de affiches en catalogi die naar aanleiding van de jaarlijkse exposities werden gedrukt. Die affiches werden telkens versierd met het logo van de groep, een ontwerp van Fernand Khnopff. Op die affiches stond vermeld waar en wanneer de jaarlijkse expositie zou plaatsvinden, welke leden en genodigden er exposeerden, en de openingsuren en inkomrijzen.<sup>68</sup> Die affiches werden overal in het Brusselse centrum opgehangen.<sup>69</sup> Overigens werden er niet enkel algemene affiches gedrukt, maar werden er ook voor specifieke concerten of lezingen en conferenties vaak aparte affiches verspreid.<sup>70</sup> Naast die affiches golden ook de catalogi van 'Les XX' als een direct commercieel instrument. Deze werden verkocht op de exposities zelf. Die tentoonstellingscatalogi bevatten steevast een inleiding van Octave Maus, een lijst van de deelnemende leden en genodigden, en een overzicht van de tentoongestelde werken per exposerende artiest.<sup>71</sup> Die catalogi en voornamelijk de inleidingen ervan zijn bovendien ook erg van belang voor de verschillende commerciële discoursen van de groep (cf. infra).

Het grootste publiciteitsinstrument van 'Les XX' was ongetwijfeld het in 1881 opgerichte kunsttijdschrift *L'Art Moderne*. Het tijdschrift, dat niet toevallig voornamelijk een product was van Octave Maus en Edmond Picard, wierp zich op als dé grote verdediger van de Vingtisten. Beiden waren advocaat en socialist, maar terwijl Picard zich in zijn kritieken politiek manifesteerde, bande Maus de politiek uit zijn geschriften.<sup>72</sup> Het tijdschrift fungeerde als officieel communicatiemiddel tussen de groep en zijn publiek en werd op die manier een cruciale factor voor het succes van 'Les XX'. Zo werden de jaarlijkse tentoonstellingen erin aangekondigd, maar ook werd melding gemaakt van welke genodigden en leden er zouden aan deelnemen. Ook de inkomsten van de groep en de verkochte schilderijen werden erin

---

<sup>67</sup> 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (20 januari 1889), 23.

<sup>68</sup> Voor meer informatie over wat er precies op de affiches vermeld stond, zie de affiche van de expositie van 1884, bijlage 3.

<sup>69</sup> MAUS, *Trente années de lutte pour l'art*, 113.

<sup>70</sup> Bv. Voor de conferentie van Henry Van De Velde op 19 februari 1891 of voor het concert van het kwartet van Eugène Ysaye op 18 februari 1893.

<sup>71</sup> *Les XX. Catalogue des dix expositions annuelles*, DEVELOY ed., Brussel, 1981.

<sup>72</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 7-11.

opgelijst. Allerbelangrijkst met het oog op de commercialisatie van de groep ten slotte waren de verschillende kritische besprekingen van de tentoonstellingen en artikels van Maus.

Naast die algemene commerciële strategieën en publiciteitsmechanismen die werden ingezet door ‘Les XX’, was ook het discours van de groep, hetgeen voornamelijk werd uitgedragen door Octave Maus, belangrijk voor hun succes. Die discours theorie is afkomstig van de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Jensen. Hij zocht in zijn *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* naar de verschillende strategieën die bijdroegen tot de commercialisatie van de Franse impressionistische kunst. De kern van die strategieën bestond volgens hem uit een welbepaald discours over kunst. Dat specifiek discours bestond uit drie verschillende types. Ten eerste een discours gericht op het concept onafhankelijkheid, ten tweede een historisch discours gericht op een esthetische en logische evolutie en ten derde een discours van idealisme.<sup>73</sup> Noémie Goldman paste deze drie discoursen toe op de figuur van Octave Maus en toonde aan hoe hij deze belichaamde. Die discoursen kregen voornamelijk vorm in *L’Art Moderne* en de door Maus verzorgde inleidingen van de jaarlijkse tentoonstellingscatalogi.

Het eerste discours, namelijk dat van onafhankelijkheid, werd door Maus sterk naar buiten gedragen in zijn vele beschouwingen in *L’Art Moderne*. Hij distantieerde er zich namelijk vaak van de officiële instanties en het academisme. Jensen stelde daarbij dat net die onafhankelijkheid ertoe leidde dat er zich bij ‘Les XX’ een groepsidentiteit ontwikkelde die een commercieel nut kende. Het zorgde er namelijk voor dat er zich op die manier een heel specifiek publiek van geïnteresseerden aan de groep kon binden dat zich wilde onderscheiden van de massa. Enkel een kleine groep van kenners kon dit soort van onafhankelijke kunst appreciëren, zo stelde Goldman.<sup>74</sup> Het tweede historisch discours werd door Jensen naar voren geschoven als “*the control over the market for art meant the control over history*”<sup>75</sup> Hij bedoelde ermee dat wanneer artiesten in een globale geschiedenis van moderne kunst werden geplaatst, ze veel langer weerklonken, dan wanneer er iets verscheen over hun individuele prestaties. Ook dit discours werd gepropageerd door Maus. Hij verdedigde de groepsidentiteit in zijn inleidingen van de jaarlijkse tentoonstellingscatalogi. Hij plaatste de leden van de groep in een context van toenmalige moderne grootmeesters zoals bijvoorbeeld

---

<sup>73</sup> JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, 11-12; GOLDMAN, ‘Les XX et le nouveau marché d’art’, 168-169.

<sup>74</sup> GOLDMAN, ‘Les XX et le nouveau marché d’art’, 169.

<sup>75</sup> JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, 14.

William Turner, Claude Monet, Georges Seurat en Camille Pissarro. Niet toevallig nodigde hij ook net deze kunstenaars uit op de tentoonstellingen van 'Les XX' zelf. Op die manier werd het verband tussen de groep van 'Les XX' en die grootmeesters nog duidelijker. Het derde idealistische discours bestond eruit dat de Vingtisten zich juist niet commercieel opstelden. Voornamelijk via hun publiciteitsmachine *L'Art Moderne* droegen de Vingtisten hun puur ideologisch imago uit. Zo stond bijvoorbeeld in *L'Art Moderne* van 8 februari 1885: "On découvre, dès l'entrée, qu'on a affaire à un groupe qui ne veut qu'une chose: la réalisation de l'idéal qu'il poursuit obstinément."<sup>76</sup> Net als hun onafhankelijkheidsdiscours leidde ook dit ertoe dat er zich een specifiek publiek omheen de groep vormde dat zich wilde inschrijven in die zoektocht naar dat ideaal.<sup>77</sup>

'Les XX' werd dus gekenmerkt door een merkwaardig dubbelzijdig commercieel systeem. Enerzijds hanteerden de Vingtisten verschillende mainstream commerciële middelen, zoals het verkopen van catalogi en het maken van reclame via affiches. Anderzijds propageerden de Vingtisten ook een zuiver ideologisch discours, hetgeen op indirecte wijze invloed uitoefende op het commercieel systeem van de groep. Hun uniek systeem groeide uit tot een succesformule, waarbij de groep een algemeen financieel succes kon boeken. De grote verkoop van toegangskaarten en catalogi bracht 'Les XX' na tien tentoonstellingen in totaal 45313,50 frank op.<sup>78</sup> Gedurende de eerste vier jaren groeiden de inkomsten van 'Les XX' erg snel, waarna ze stabiliseerden en uiteindelijk ietwat daalden in de laatste twee jaren van hun bestaan. De populariteit van de groep wordt vooral duidelijk na een vergelijking met de bezoekersaantallen op het officiële Brusselse salon, zo stelde Block. Terwijl de bezoekers op het Brusselse salon tussen 1884 en 1890 daalden met 43 procent van 54000 tot 31300, stegen ze op de salons van 'Les XX' met 45 procent van 4300 tot 6300.<sup>79</sup> Toch moet voorzichtig worden omgegaan met deze stelling. Uit deze bezoekersaantallen valt namelijk niet op te maken wie die bezoekers precies waren en met welke redenen ze precies naar de salons kwamen. Vooraleer uitspraken te doen over de populariteit van de groep, is het dan ook belangrijk om dat in kaart te brengen. Goldman stelde, zoals eerder vermeld, dat de Vingtisten zich voornamelijk bonden aan een publiek van kenners, maar dit zou echter niet altijd het geval zijn (cf. infra).

---

<sup>76</sup> GOLDMAN, naar [PICARD], 'Les Vingt', *L'Art Moderne* (8 februari 1885), 'Les XX et le nouveau marché d'art', 174.

<sup>77</sup> GOLDMAN, 'Les XX et le nouveau marché d'art', 167-176.

<sup>78</sup> 'Les XX: dix années de campagne, un peu de statistique', *L'Art Moderne* (9 april 1893), 117.

<sup>79</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 44.

Over dat financiële succes van ‘Les XX’ op zich bestond er bovendien heel wat onduidelijkheid. Zo werd er na hun eerste salon in 1884 via verschillende persorganen gecommuniceerd dat die tentoonstelling een financieel fiasco was. *L’Art Moderne* (15 april) reageerde daarop door te wijzen op de winstmarge die ze boekten: “*Le compte dressé par le trésorier de la société naissante s’établit, pour cette première exposition, comme suit: Crédit: fr. 3561,17. Débit: 2935,84. Solde créditeur: fr. 580,33.*”<sup>80</sup> Toch was die winst relatief, zo reageerde *La Chronique* op 20 april: “*Pourquoi notre confrère laisse-t-il inachevé son calcul? Nous allons compléter son arithmétique. [...] Restera donc définitivement un boni de 33 centimes! Trente-trois centimes à couper en vingt!*”<sup>81</sup> Na het aftrekken van heel wat kosten bleef er namelijk zo goed als niets meer over van de winst. Hier wordt duidelijk dat *L’Art Moderne* niet altijd een even betrouwbare bron is ten opzichte van ‘Les XX’. Dit net omwille van hun verdedigende positie tegenover de groep. Toch kan worden geconcludeerd dat de Vingtisten erin slaagden om over het algemeen financiële successen te boeken via het opzetten van een uniek commercieel systeem. Ze zorgden zo voor een gunstig commercieel en financieel klimaat, waarin er ook een markt voor Ensor vorm kon krijgen.

---

<sup>80</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (16 april 1884), 126.

<sup>81</sup> ‘Le chiffre de la fin’, *La Chronique*.



## EEN DECENNIUM AAN TENTOONSTELLINGEN: DE OPBOUW VAN EEN REPUTATIE

---

In *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises To Fame* (1989) onderscheidde de Britse kunsthistoricus Alan Bowness vier fasen of ‘cirkels van erkenning’ waarlangs de moderne kunstenaar zijn of haar weg naar roem kan opbouwen. Deze fasen bestonden achtereenvolgens uit erkenning door gelijken, erkenning door critici, patronage door kunsthandelaars en –verzamelaars en uiteindelijk publieke bekendheid.<sup>82</sup> Die algemene theorie van Bowness wordt hier toegepast op Ensors beginnende carrière en marktontwikkeling ten tijde van ‘Les XX’. Meer specifiek focust dit hoofdstuk zich op de tweede cirkel uit Bowness’ theorie, namelijk de erkenning door critici. Hij onderscheidde daarbij twee belangrijke functies van de kunstcritici. Ten eerste helpen ze bij het creëren van een taal die het mogelijk maakt om over nieuwe kunst te spreken. Beeldende kunst, zoals schilderkunst en beeldhouwkunst, is geen ‘verbale kunst’, maar toch hebben we altijd woorden nodig om er over te kunnen spreken. Het is daarbij de taak van critici om – indien nodig – een nieuw vocabularium te ontwikkelen om over nieuwe vormen van kunst te praten. Ten tweede zijn critici ook waardevol omdat ze een kritisch debat tot stand brengen: “*Judgments in art are not absolute or final: they are sustained by consensus.*”<sup>83</sup> Pas wanneer critici een zekere vorm van consensus bereiken, krijgt de reputatie van een artiest een meer finale vorm. Reputaties komen en gaan, maar vanaf dat moment blijven veranderingen meestal binnen de perken.<sup>84</sup>

Ook historici An Paenhuysen en Tom Verschaffel wezen in hun artikel *De strategieën van de roem* (2005) op het belang van kunstkritiek als mechanisme in het streven van kunstenaars naar roem en prestige.<sup>85</sup> Die strijd naar status was namelijk nooit een individuele strijd. Op die manier wordt in dit hoofdstuk nagegaan hoe Ensor een reputatie opbouwde via de aandacht van journalisten en critici die hij verkreeg op de verschillende tentoonstellingen waar hij aan deelnam. Vervolgens wordt die kritiek gelinkt aan Ensors verkoop en wordt zo bepaald hoe zijn markt ‘van buitenaf’ vorm kreeg. Tussen 1884 en 1893 nam Ensor in de eerste plaats deel aan alle jaarlijkse salons van ‘Les XX’, maar daarnaast exposeerde hij ook

---

<sup>82</sup> BOWNESS, *The Conditions of Success*, 11.

<sup>83</sup> BOWNESS, *The Conditions of Success*, 25.

<sup>84</sup> BOWNESS, *The Conditions of Success*, 28.

<sup>85</sup> PAENHUYSEN en VERSCHAFFEL, ‘De strategieën van de roem’, 1209.



af en toe bij andere groepen en instellingen. Groepstentoonstellingen waren erg belangrijk voor beginnende kunstenaars, zo stelde Bowness: “*The great artists who emerge from such group-based developments are completely individual of course, but at an early stage they seem to need this communal support.*”<sup>86</sup> Ook An Paenhuysen en Robert Jensen sloten zich daarbij aan en zagen de voordelen van het gezamenlijk tentoonstellen. Kunstenaars konden er een groepsidentiteit ontwikkelen die ze vervolgens samen naar buiten konden dragen.<sup>87</sup>

## 1. ‘Dix années de lutte pour l’art’<sup>88</sup>

### A. Opperpriester Ensor (1884-1887)

Op 2 februari 1884 opende het eerste salon van ‘Les XX’.<sup>89</sup> James Ensor exposeerde er zes werken: *Les Pochards* (1883), *Une Coloriste* (1880), *La Dame en Détresse* (1882), *Les Masques* (1883), *Le Lampiste* (1880) en *Chinoiseries* (1881).<sup>90</sup> Zijn werken, en daarbij voornamelijk de eerste drie, konden vrijwel meteen rekenen op heel wat persaandacht. Lucien Solvay, kunstcriticus en staflid van *La Gazette*, zette de toon op 11 februari, toen hij Ensors werk vergeleek met dat van zijn collega-Vingtist Simons. Terwijl hij Simons’ werken afdeed als flauwe afkooksels van die van de Franse impressionisten, beschouwde hij Ensor als een kunstenaar die er zich aan waagde om voorbij die Franse impressionistische kunst te kijken.<sup>91</sup> Solvay legde hiermee de fundamenteën van een opvallende onenigheid onder critici die gedurende deze eerste jaren van ‘Les XX’ bleef spelen. Aanvankelijk zou Ensor in de pers namelijk zowel worden beschreven als volgeling van de Franse impressionisten, én als opponent van deze Franse stijl. In *La Chronique* van 17 februari werd hij opnieuw vergeleken met de Franse impressionisten, maar in plaats van de kunstenaar te loven omwille van zijn originaliteit, werd hij hier bekritiseerd omwille van het feit dat hij hun techniek van het ‘plein-air schilderen’ niet overnam. Voor deze anonieme criticus waren de Franse grootmeesters Courbet en Manet de grote voorbeelden van Ensor.<sup>92</sup>

---

<sup>86</sup> BOWNESS, *The Conditions of Success*, 51.

<sup>87</sup> JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, 14; PAENHUYSEN, ‘De avant-gardist als entrepreneur’, 1305.

<sup>88</sup> Woordspeling op de titel *Trente années de lutte pour l’art* van Madeleine-Octave Maus over de dertig jaar waarin haar man Octave streed voor moderne kunst bij ‘Les XX’ en ‘La Libre Esthétique’, zie: MAUS, *Trente années de lutte pour l’art*.

<sup>89</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (27 januari 1884), 30.

<sup>90</sup> *Les XX. Catalogue des dix expositions annuelles*, DEVELOY ed., 24.

<sup>91</sup> SOLVAY, *La Gazette* (11 februari 1884); Simons zou ‘Les XX’ al het jaar nadien verlaten samen met Verstraete. Ze zouden worden vervangen door twee progressievere kunstenaars, respectievelijk: Anna Boch en Félicien Rops. Zie: ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (22 maart 1885), 95.

<sup>92</sup> ‘Mecenas’, *La Chronique* (17 februari 1884).

Los van het verband tussen Ensor en het Frans impressionisme, kreeg Ensor over het algemeen lovende kritieken op zijn in 1884 tentoongestelde werken. Een criticus van het *Journal de Charleroi* schreef op 18 februari: “*Ensor: un des plus vigoureusement doués. Son excellente Femme en Détresse montre déjà ce qu’il pourra faire quand il se sera débarrassé de ses teintes bleuâtres conventionnelles.*”<sup>93</sup> (fig. 3)<sup>94</sup> Die criticus stelde met andere woorden dat Ensor mits enkele veranderingen in zijn kleurenpalet tot één van ‘de groten’ zou kunnen behoren. Een



**Fig. 3:** *La Dame en Détresse* - Ensor (1882).

gelijkaardige kritiek werd ook geformuleerd door Isidore van Cleef in de *Revue Artistique* op 15 maart. In zijn ogen waren Ensors overdrijvingen té vooruitstrevend; pas wanneer hij daarvan af zou stappen, zou hij tot ‘de groten’ kunnen behoren. Volgens van Cleef had hij er in ieder geval het potentieel voor.<sup>95</sup> Andere critici waren nog positiever. Erg opvallend waren de woorden van Gustave Lagye in *La Fédération Artistique*. In de editie van 1 maart verheerlijkte hij de Oostendse kunstenaar en vergeleek hij hem zelfs met Rubens: “*Ensor!! Voilà le géant des Vingt, le Rubens de la modernité, le chef de nos néo-peintres, l’Atlas, [...] Ensor est un novateur [...] Il brutalise de sa main puissante la beauté d’antan, [...] Bravo Ensor! Ensor for ever!*”<sup>96</sup>

Criticus Yves Didier van de *Le National Belge* verdedigde Ensor op 23 maart tegen de vele zwartgallige kritieken, afkomstig van de algemene pers en het publiek, die de kunstenaar in het begin van de jaren 1880 had moeten trotseren.<sup>97</sup> “*J’aime à parler d’Ensor avant les autres*”, begon Didier zijn kritiek.<sup>98</sup> In zijn ‘La Lutte pour l’Art’ stelde Didier: “*Mais ce qu’il fait le très sérieux mérite des œuvres du jeune peintre, c’est l’air avec lequel il place ses personnages dans l’air, les baignant dans l’atmosphère, les faisant participer au milieu ambiant dans lequel ils se meuvent. [...] Il faut une main d’artiste pour les exprimer: dans les*

<sup>93</sup> ‘Chronique Artistique’, *Journal de Charleroi* (18 februari 1884).

<sup>94</sup> Fig. 3: ENSOR, J., *La Dame en Détresse*, olieverf op doek, 1882 (PARIJS, Musée d’Orsay, RF 1977 165 – JdeP 616).

<sup>95</sup> VAN CLEEF, ‘L’Exposition des XX à Bruxelles’, *Revue Artistique* (15 maart 1884).

<sup>96</sup> LAGYE, ‘Exposition des XX’, *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (1 maart 1884); Ook vermeld in TODTS, ‘Een pleinairist wordt modernist’, 21.

<sup>97</sup> Bij zijn aankomst bij ‘Les XX’ werd hij zwartgemaakt in de pers. Het was aanvankelijk enkel Emile Verhaeren die hem complimenteerde en het voor hem opnam. Voor meer informatie, zie: GOYENS DE HEUSCH, *Het Impressionisme en Fauvisme in België*, 72.

<sup>98</sup> DIDIER, ‘La Lutte Pour L’Art’, *Le National Belge* (23 februari 1884).

Pochards, *dans la Coloriste, dans la Dame en Détresse, la lumière assoupie et reposante d'un intérieur d'appartement, est rendue avec une illusionnante sincérité, on sent à la fois l'un et l'autre.*"<sup>99</sup> Didier richtte zich niet zozeer op Ensors eventuele gebrek aan techniek, maar bewonderde de evocatieve sfeer die hij rond zijn figuren creëerde, zo stelde Canning in haar kritische analyse van de verschillende salons van 'Les XX'.<sup>100</sup>

Ondanks de vele lovende kritieken van dat jaar, verkocht Ensor geen enkel werk op die eerste expositie van 'Les XX'. De opbouw van een reputatie gaat dan ook niet over één nacht ijs, maar is veeleer een voorzichtig proces, zo stelde Bowness. Grote publieke faam en bijgevolg groot commercieel succes zijn pas een laatste stap naar roem. Tijdens het opbouwen van hun beginnende reputatie gebeurt het echter wel vaak dat kunstenaars de interesse wekken van enkele bevriende handelaars en verzamelaars.<sup>101</sup> Ook bij de jonge Ensor was dit het geval. Op die manier verkocht hij zelfs al voor 1884 enkele werken, namelijk aan Ernest en Mariette Rousseau. Zij steunden hun goede vriend reeds sinds het prille begin van zijn carrière en zouden hem ook steunen tijdens zijn jaren bij 'Les XX'.<sup>102</sup> Ensor verkocht dan wel geen werk op die eerste tentoonstelling van 'Les XX', toch waren er wel al andere Vingstisten die werken verkochten. In de pers werd daar heel wat onduidelijkheid over gecreëerd. In tegenstelling tot de daaropvolgende jaren werden de verkopen in 1884 niet systematisch opgelijst in *L'Art Moderne*. Pas toen Octave Maus reageerde op een kritiek van ene Meneer Jourdain, werd duidelijk dat er effectief werken werden verkocht op dat salon. Jourdain ging ervan uit dat het succes van exposities kon worden afgeleid uit het aantal verkochte werken. Aangezien er bij 'Les XX' volgens hem geen enkel werk werd verkocht, was hun expositie dan ook niet succesvol. Maus keerde zich tegen die visie en reageerde met de publicatie van de lijst van de artiesten die wel hadden verkocht: "*MM. Verstraete, Schlobach, Van Rysselberghe, Wytsman, Van Strydonck, Chainaye, qui ont vendu plusieurs de leurs œuvres et M. Khnopff, à*

---

<sup>99</sup> DIDIER, 'La Lutte Pour L'Art', *Le National Belge* (23 februari 1884).

<sup>100</sup> CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of 'Les Vingt'*, 48.

<sup>101</sup> BOWNESS, *The Conditions of Success*, 39, 47; Cf. Ook de Franse sociologe Nathalie Heinich stelde dat echt vernieuwende kunstwerken niet meteen door iedereen aanvaard werden omdat ze buiten de bestaande categorieën van waardebeoordeling traden. Enkel een klein aantal kenners konden het meteen plaatsen, zie: HEINICH, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, 33.

<sup>102</sup> Wanneer Ensor in 1884 zijn *L'Intérieur des Rousseau* schilderde stonden er op dat schilderij enkele andere van zijn werken, namelijk *Roses, Tulipes et Mimosas* (1882) en *La Mare aux Peupliers* (1881). Op basis van dat schilderij werd duidelijk dat de Rousseaus reeds voor 1884 werken van Ensor aankochten, zie: TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son oeuvre*, 59; TRICOT, 'James Ensor in zijn atelier', 35.

*qui l'exposition a valu nombre de commandes de portraits, ont dû bien rire de cette nouvelle gaffe d'un chroniqueur qui n'en est plus à les compter.*"<sup>103</sup>

Vanaf de tentoonstelling van 1885 was er niet langer een beperking van het aantal werken dat mocht worden ingezonden. Ensor stuurde er opnieuw zes: *Nature Morte* (s.d.), *Viandes* (1881), *Huîtres* (1882), *Paysage* (1880?), *L'Après-dinée* (1881) en *Poissons* (1880).<sup>104</sup> Geen van die zes waren nieuwe werken, zo verklaarde hij aan zijn vriend en mede-Vingstist De Regoyos in december 1884. Hij zou enkel 'geweigerde werken' exposeren dat jaar.<sup>105</sup> *L'Après-dinée* en *Poissons* waren bijvoorbeeld het jaar voordien geweigerd op het Salon van Brussel. Het feit dat hij geen nieuwe werken instuurde, zou dan ook een reden kunnen zijn waarom critici ditmaal heel wat minder aandacht aan hem besteedden dan bij de vorige tentoonstelling, of de tentoonstellingen die zouden volgen. Logischerwijze waren deze werken immers al vroeger besproken in kranten en tijdschriften. Toch waren er enkele vermeldingen. Eerst en vooral was het opnieuw Solvay die Ensor ophemelde in *La Gazette* van 10 februari. Voor hem was Ensor "*un 'luministe' dans toute la force du terme*", wat hij voornamelijk verbeeld zag in zijn *L'Après-dinée*, *Nature Morte* en *Poissons*.<sup>106</sup> De term 'luminist' was daarbij erg sprekend: het was een uiting van het nieuw vocabularium dat critici als Solvay toen ontwikkelden om Ensors vooruitstrevende kunst te duiden.<sup>107</sup>

Solvay aanzag Ensor als één van de meest interessante jonge schilders en maakte daaromtrent een opvallend statement. Hij beschouwde Ensor als "*un artiste qui ne vend pas et qui consent à ne pas vendre.*"<sup>108</sup> Op die manier probeerde Solvay Ensors strijdvaardige 'l'art pour l'art'-karakter in de verf te zetten. Die zin is spraakmakend aangezien hij een duidelijk imago of beeld vastkleeft aan de figuur van Ensor. Dit soort van beeld zou Solvay overigens zijn hele carrière lang gaan uitdragen met de bedoeling die kunstenaars als resolute avant-gardisten te typeren. In zijn memoires schreef hij zo algemeen over de Vingtisten: "*En ce temps-là, les artistes travaillent, non pas pour gagner beaucoup d'argent, ni même pour la gloire, mais pour la joie d'exprimer avec ferveur, patiemment, en y mettant toute leur âme et toute leur*

<sup>103</sup> MAUS, 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (4 mei 1884), 150.

<sup>104</sup> Zie: *Les XX, Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 48; Het is niet zeker om welk *Paysage* het gaat, waarschijnlijk *Les Marais* uit 1880, zie: TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son oeuvre*, 64.

<sup>105</sup> Ensor aan De Regoyos in december 1884, ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 154.

<sup>106</sup> SOLVAY, 'L'Exposition des XX', *La Gazette* (10 februari 1885).

<sup>107</sup> Zie BOWNESS, *The Conditions of Success*, 21; Waarschijnlijk was Lucien Solvay wel niet zozeer de allereerste die de term 'luminisme' in de mond nam. Zo werden de werken van Emile Claus al in 1883 als 'luministisch' bestempeld, zie: VAN DEN BUSSCHE, *Ensor en de avant-gardes aan zee*, 239-240.

<sup>108</sup> SOLVAY, 'L'Exposition des XX', *La Gazette* (10 februari 1885).

*science, leur émotion devant la nature.*”<sup>109</sup> Net omheen dat beeld dat Solvay hier van Ensor creëerde, bouwde de kunstenaar zelf ook zijn hele *self-fashioning* op (cf. infra). Dat beeld kwam echter niet overeen met zijn echte ingesteldheid, zo bleek. Die uitspraak van Solvay over Ensor werd dan ook snel gecounterd en dat nog wel door Ensor zelf. Op diezelfde tentoonstelling van 1885 verkocht hij namelijk één van zijn werken. Sterker nog, hij was er zelfs op gebrand een werk te verkopen. Zo verklaarde hij in december 1884 in een brief aan zijn collega-Vingtist Dario De Regoyos: “*Si je vends un tableau aux XX j’irai certainement voir l’Espagne*”<sup>110</sup> Hij was op dat moment gepassioneerd door de Spaanse kunstenaars Goya en Velasquez en wilde dolgraag hun werken gaan bewonderen in Madrid. Op de tentoonstelling van 1885 verkocht hij vervolgens één schilderij, namelijk zijn *Paysage*.<sup>111</sup> Aan wie hij dit schilderij verkocht en in welke omstandigheden de transactie gebeurde valt helaas niet te achterhalen.

Verschillende critici spendeerden in 1885 aandacht aan het in kaart brengen van de onderlinge verschillen tussen de Vingtisten. Het was H. Vigoureux, criticus bij *L’Etudiant*, die op 5 februari 1885 daartoe de aanzet gaf. Hij maakte een onderscheid tussen een extreem linkse groep, een meer conservatieve linkse groep en een rechtse groep. Tot die extreem linkse groep rekende hij de schilders Ensor, Vogels, Finch en Toorop en de beeldhouwers Lambeaux en Chainaye. De beeldhouwers Dubois en Charlier behoorden tot de middengroep en de schilders Verstraete en Simons maakten deel uit van het rechtse kamp. Vigoureux zelf vereenzelvigde zich vooral met die linksen of progressieven en prees Ensor daarbij zelfs gelukkig dat hij werd geweigerd op het Salon van Brussel het jaar voordien. In zijn ogen was dat Salon niet meer dan een zielige, meelijwekkende instelling, die hij zelfs vergeleek met een lijkenhuis.<sup>112</sup> Victor Reding, journalist bij *La Fédération Artistique* aanzag Ensor, Vogels, Finch en Toorop ook als: “*les vrais, les seuls Vingtistes, franchement anarchistes, dont la peinture ait pu fournir matière à des combats sur terre et à des batailles navales.*”<sup>113</sup> Dat onderscheid werd sindsdien steeds vaker gemaakt en groeide uit een standaardelement in de kritieken tijdens de eerste jaren van ‘Les XX’. Voor Ensor droeg dit gunstige effecten met zich mee, aangezien hij binnen de al radicale groep nog eens aan de extreem linkse of met

---

<sup>109</sup> SOLVAY, *Une Vie de Journaliste*, 120.

<sup>110</sup> Ensor aan De Regoyos in december 1884, ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 155.

<sup>111</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (15 februari 1885), 55; Toch zou hij nooit naar Spanje reizen, zie: *Lettres*, TRICOT ed., 154.

<sup>112</sup> VIGOUREUX, ‘Chronique Artistique: Les XX’, *L’Etudiant* (5 februari 1885).

<sup>113</sup> REDING, ‘Exposition des XX’, *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (14 februari 1885).



andere woorden meest vooruitstrevende kant werd gesitueerd. Aangezien wat nieuw is, in het oog springt, trokken die progressieve kunstenaars de daaropvolgende jaren veel aandacht naar zich toe.

Op 6 februari 1886 opende de jaarlijkse expositie van ‘Les XX’ voor de derde keer zijn deuren en lokte opnieuw veel geïnteresseerden, zo berichtte *Nouvelles du Jour*.<sup>114</sup> In tegenstelling tot de voorbije twee jaren stelde Ensor in 1886 maar liefst twintig werken tentoon. Meest spraakmakend waren zijn *Musique Russe* (1881), *Salon Bourgeois en 1881* (s.d.), *Fanfare en Rouge* (1885) en *Mangeuse d’Huîtres* (1882).<sup>115</sup> Wanneer de academicus Gédéon Ganachard de tentoonstelling bezocht, voelde hij meteen aantrekkingskracht tot Ensors *Mangeuse d’Huîtres* (fig. 4)<sup>116</sup> en maakte ook het schilderij *Fanfare en Rouge* zijn “ogen helemaal gek”, zo berichtte Maurice Hagemans in *La Nation*.<sup>117</sup> Achille Chainaye wees er in *La Réforme* vooral op dat *Musique Russe* en *Salon Bourgeois en 1881* de goedkeuring van het publiek verwierven. *Mangeuse d’Huîtres* en *Fanfare en Rouge* wekten daarentegen eerder een gevoel van boosheid op bij datzelfde publiek.<sup>118</sup> Min stelde hieromtrent dat Ensors kritieken elkaar in evenwicht hielden. Ensor zelf zou nochtans enkel oor leggen bij de negatieve reacties en beledigingen. Min interpreteerde dit als: “een symptoom van zijn kwade trouw.”<sup>119</sup> Op deze tentoonstelling verkocht Ensor twee werken, *Musique Russe* en *Salon Bourgeois en 1881*, en het was geen toeval dat het net deze twee werken waren. Ze werden zowel bewonderd door de pers als door het publiek.<sup>120</sup> *Musique Russe* verkocht hij aan zijn collega-Vingtiste Anna Boch. Zij steunde hem door dik en dun en bewees hem op die manier een ultieme vriendendienst (cf. infra).<sup>121</sup> Van het andere schilderij is de koper niet bekend.



**Fig. 4:** *Mangeuse d’Huîtres* – Ensor (1882).

<sup>114</sup> *Nouvelles du Jour* (februari 1886).

<sup>115</sup> Voor de andere zestien werken die hij dat jaar tentoonstelde, zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, DEVELOY ed., 75.

<sup>116</sup> Fig. 4: ENSOR, J., *Mangeuse d’Huîtres*, olieverf op doek, 1882 (ANTWERPEN, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. 2073).

<sup>117</sup> HAGEMANS, ‘Un académicien chez les XX’, *La Nation* (9 februari 1886).

<sup>118</sup> CHAINAYE, ‘Salon des XX – Les Impressionnistes’, *La Réforme* (10 februari 1886).

<sup>119</sup> MIN, *James Ensor: een biografie*, 90.

<sup>120</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (7 maart 1886), 78.

<sup>121</sup> Ensor aan Boch op 29 december 1927, ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 40-41.

In datzelfde jaar werd Ensor steeds meer bestempeld als voortrekker van het linkse kamp binnen ‘Les XX’. Een criticus van het tijdschrift *Patriote* loofde hem: “*James Ensor, le grand pontife intransigeant. C’est lui qui est le chef et le modèle. [...] Devant lui, les novateurs français doivent baisser la voix.*”<sup>122</sup> Deze criticus plaatste hem opnieuw tegenover de Franse impressionisten, maar verhief hem ver boven zijn Franse collega’s. Diezelfde criticus bestempelde Ensor als voorbeeld voor andere impressionistische kunstenaars binnen ‘Les XX’, zoals de jonge Jan Toorop.<sup>123</sup> In *La Meuse* werd de kunstenaar zelfs aangesproken als “*célèbre James Ensor*” en werd hij gezien als “*mieux qu’un Vingtiste.*”<sup>124</sup> Ook Georges Verdavainne ging in *La Fédération Artistique* op zoek naar het genie in de Oostendse kunstenaar. Hij was in zijn ogen een buitenbeentje binnen de Vingtisten, een kunstenaar die steeds trouw bleef aan zijn eigen ‘scandaleuze’ stijl. Toch zou er zich een plotse verandering voordoen, zo stelde hij: “*Coup de théâtre étonnant, stupéfiant, abracadabrant, M. Ensor fit des disciples. MM. Finch et Vogels donnèrent le signal, puis vinrent MM. Toorop, Dario de Regoyos et Schlobach. Enfin MM. Charlet, Verheyden, Van Strydonck et Van Rysselberghe se décidèrent à suivre également le pontife.*”<sup>125</sup> Ensor werd opeens dé opperpriester van een groep linkse volgelingen. Verdavainne legde hier de basis voor een aspect van Ensors reputatie dat de jaren nadien verder werd uitgediept. Diezelfde Verdavainne vroeg zich daarnaast wel af hoe lang Ensors succes zou blijven duren, hoe lang dat fetisjisme nog zou verder gaan en of Ensor tien jaar later nog steeds populair zou zijn.<sup>126</sup> Door die vraag publiekelijk te stellen, trok hij Ensors reputatie enigszins in twijfel en zette hij zijn lezers aan om hier ook over na te denken.

In 1887 vond het salon van ‘Les XX’ voor een vierde maal plaats. Ensor stelde vijf werken tentoon, waarvan er één bestond uit een reeks van zes tekeningen, genaamd *Visions* (s.d.).<sup>127</sup> Naar aanleiding van deze tentoonstelling bevond Ensor zich in het middelpunt van de belangstelling; nooit eerder was er zoveel aandacht voor zijn werken. De verschillende tendensen in zijn kritieken, die naar aanleiding van de voorgaande drie tentoonstellingen stilaan vorm kregen, kwamen nu tot een ware explosie. In eerste instantie bereikte de

<sup>122</sup> ‘Salons des XX II’, *Patriote* (8 februari 1886).

<sup>123</sup> ‘Salons des XX II’, *Patriote* (8 februari 1886).

<sup>124</sup> ‘A Travers les Arts – Les XX’, *La Meuse* (4 maart 1886).

<sup>125</sup> VERDAVAINNE, ‘L’Exposition des XX’, *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (13 februari 1886).

<sup>126</sup> VERDAVAINNE, ‘L’Exposition des XX’, *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (20 februari 1886).

<sup>127</sup> Voor de andere werken die hij dat jaar tentoonstelde, zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, DEVELOY ed., 110.

discussie omtrent zijn relatie met de Franse impressionisten een hoogtepunt. Block zag twee redenen waarom het Franse impressionisme niet gevolgd werd in België. Ten eerste bestond er naast de Franse traditie ook een Belgische traditie van licht schilderen. Ten tweede hadden de Vingtisten een gevoel van nationale trots, waarbij ze het talent van hun Belgische avant-gardevoorgangers probeerden na te streven.<sup>128</sup> Block stelde dat aanvankelijk alle Vingtisten deel uitmaakten van die strijd met het Franse impressionisme, terwijl het in principe voornamelijk Ensor en enkele van zijn volgelingen waren die de strijd aangingen. Zo blijkt immers uit de persknipsels van de groep. In tweede instantie zou Ensors unieke karakter binnen ‘Les XX’ in de verf gezet worden.

In 1887 kwam het, met de woorden van Ensors biograaf Eric Min, tot een “*beslissende confrontatie tussen outsider James Ensor en Seurat, die de kleuren van de hippe avant-garde zal verdedigen*”.<sup>129</sup> De Franse genodigde Georges Seurat stelde op dit salon zijn pointillistisch schilderij *La Grande Jatte* (1886) voor, dat samen met Ensors *Visions* (fig. 5)<sup>130</sup> de meeste aandacht naar zich toetrok, zo rapporteerde *La Nation* op 6 februari.<sup>131</sup> Criticus-Vingtist Achille Chainaye schreef in *La Réforme* over Ensor: “*Le chef impressionniste qui conduit si vaillamment tout le mouvement jeune. [...] Ensor est ‘le poteau indicateur’ de la peinture flamande régénérée.*”<sup>132</sup> Het was voor Chainaye moeilijk een algemene vergelijking te maken tussen de nationale stijlen, maar het was wel duidelijk dat voornamelijk Ensor zich afzette tegen de Franse stijl. Ook Mecoenas formuleerde een soortgelijke kritiek in *La Chronique* van 27 februari. Hij zag Guillaume Vogels (1836-1896) daarbij als grote aanhanger van Ensor:



**Fig. 5:** *La crue, Jésus montré au Peuple* – Ensor (1885).

“*MM. Ensor et Vogels [...] sont les seuls, les vrais originaux du groupe des XX. [...] Ils n’ont pas été, comme la majorité de leurs collègues en vingtisme, chercher leur mot d’ordre à Paris. Il faut les en féliciter, car presque seuls parmi ceux qu’on nous présente comme ‘apporteurs de neuf’, ils tendent à conserver la tradition du coloris flamand et de la touche*

<sup>128</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 62.

<sup>129</sup> MIN, *James Ensor: een biografie*, 97.

<sup>130</sup> Fig. 5: Afbeelding van één van de zes tekeningen uit de reeks *Visions*: ENSOR, J., *La crue, Jésus montré au Peuple*, potloodtekening op papier, 1885 (GENT, Museum voor Schone Kunsten Gent).

<sup>131</sup> *La Nation* (6 februari 1887).

<sup>132</sup> CHAINAYE, *La Réforme* (6 februari 1887).



*grasse et belle.*”<sup>133</sup> Ensor werd hier niet enkel tegenover zijn Franse collega’s geplaatst, maar ook tegenover zijn mede-Vingtisten. Stilaan vonden critici meer consensus ten opzichte van Ensor. In 1895 zou kunstcriticus Pol De Mont in zijn biografische studie over de Oostendse kunstenaar deze visie volgen: “*Om de waarheid te zeggen: Ensor was van heel deze jonge groep de eenige, die, althans in zeker opzicht, maar dan ook opvallend, vasthield aan de oude traditie onzer Vlamingen en Hollanders.*”<sup>134</sup> Toch gingen er nog steeds tegenstemmen op. Een criticus van *L’Impartial* brak zo op 9 februari de geschriften van Achille Chainaye af: “*Et dire qu’on appelle ce farceur d’Ensor ‘le poteau indicateur de la peinture flamande régénérée’. Laissons-nous rire!*”<sup>135</sup>

Erg paradoxaal leek het erop dat Ensor, ondanks de omvangrijke aandacht in de pers dat jaar, geen enkel werk wist te verkopen. Deze stelling moet echter zeer voorzichtig worden benaderd, aangezien er in 1887 en 1888 geen oplijsting werd gemaakt van de verkochte werken op de tentoonstellingen van ‘Les XX’ in *L’Art Moderne*. Waarom Maus de verkopen niet meedeelde, blijft een raadsel. Er werden namelijk wel werken verkocht in die twee jaren, zo constateerde Goldman op basis van Maus’ correspondentie.<sup>136</sup> In Ensors correspondentie met Maus is er echter geen melding van eventuele verkopen, maar op basis daarvan alleen conclusies te trekken zou voorbarig zijn. Het valt niet uit te sluiten dat in 1887 en 1888 toch werken van Ensor werden verkocht. Opvallend echter is wel dat criticus Lucien Solvay het publiek in *La Nation* van 14 februari 1887 afraadde werken te kopen bij ‘Les XX’. Hij vond hun werken helemaal niet geschikt om op te hangen in een burgerlijk salon of eetkamer. Daaromtrent vertelde hij een persoonlijke anekdote in het tijdschrift: “*Un instant, je l’ai cru; j’ai placé, chez moi, dans mon salon, des fleurs de Vogels, et, dans ma salle à manger, une nature morte d’Ensor. [...] Eh bien, personne n’entre chez moi sans s’écrier, à la vue de ces tableaux: ‘Quelle horreur!’ Je devrai finir par les retirer.*”<sup>137</sup> De vele bezoekers van de tentoonstelling van ‘Les XX’ begingen volgens hem een grote vergissing door ernaartoe te gaan met de intentie een kunstwerk te kopen. Hij geloofde er dan ook helemaal niet in dat de Vingtisten effectief werken verkocht: “*Je ne le crois pas; je connais trop mes contemporains. Les tableaux marqués comme vendus doivent avoir été simplement donnés, - et encore, peut-*

<sup>133</sup> MECOENAS, ‘Les Apporteurs de Neuf’, *La Chronique* (27 februari 1887).

<sup>134</sup> DE MONT, ‘De Schilder en Etser James Ensor’, *De Vlaamsche School*, 110-117.

<sup>135</sup> ‘L’Exposition des XX’, *L’Impartial* (9 februari 1887).

<sup>136</sup> GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, 150.

<sup>137</sup> SOLVAY, ‘Chronique Bruxelloise’, *La Nation* (14 februari 1887).

*être, l'artiste a-t-il payé quelque chose au donataire pour accepter la donation!*"<sup>138</sup> Het was een opvallend statement, hetgeen een factor zou kunnen zijn geweest voor het feit dat Ensor geen werken verkocht de komende twee jaren. Solvay is echter geen onverdachte bron. Net als twee jaar eerder, promoveerde hij met dit statement opnieuw het avant-gardekarakter van de Vingstisten met Ensor en Vogels in het bijzonder. Net als in 1885 lijkt het ook hier plausibel dat het beeld dat Solvay uitdroeg in werkelijkheid niet klopte.

#### B. Kalmte na de storm (1888-1889)

Vanaf 1888 maakte de kunstkritiek ten opzichte van Ensor een ommezwaaai. Over het algemeen werden zijn tentoongestelde werken als vervreemdend, maar ook braver worden aanzien en zou hij minder als grote voortrekker van de groep worden bestempeld. In 1888 werd er maar weinig aandacht aan Ensor besteed en dit omwille van een specifieke reden, zo stelde Canning.<sup>139</sup> Aanvankelijk stuurde Ensor een lijst met vijftien schilderijen en zeven tekeningen naar Maus, die hij wou tentoonstellen op de expositie van 1888.<sup>140</sup> Omwille van zijn maandenlange gezondheidsproblemen slaagde hij er niet in deze op tijd af te leveren. Zo schreef hij op 6 februari aan Maus: "*La maladie qui, pendant deux mois, m'a tenu alité et condamné au repos le plus absolu, m'a mis dans l'impossibilité de vous envoyer avant l'ouverture de l'exposition les toiles et les dessins que je me proposais d'y faire figurer.*"<sup>141</sup> Enkele dagen later, reeds na de opening van het salon, stuurde hij toch nog enkele werken in, maar helemaal niet zoveel als wat hij eerst had aangekondigd. Uiteindelijk stelde hij slechts enkele tekeningen en gravures tentoon.<sup>142</sup> Doordat zijn werken pas later aan de tentoonstelling werden toegevoegd, heerste er heel wat onduidelijkheid in de pers en vergaten vele critici hem te vermelden, zo stelde Canning.<sup>143</sup> Enkele tijdschriften schonken toch aandacht aan Ensor, maar hun woorden waren heel wat minder lovend dan het jaar voordien. *La Nation* schreef op 22 februari: "*MM. Khnopff, Ensor et Vogels sont aujourd'hui presque des timides, à côté de ceux qui ont suivi leurs pas et les ont devancés, à la recherche de la lumière.*"<sup>144</sup> Dat er in deze buitengewone situatie minder aandacht was voor Ensor, was niet abnormaal. Toch zou het een tendens zijn die zich de jaren nadien verderzette.

---

<sup>138</sup> SOLVAY, 'Chronique Bruxelloise', *La Nation* (14 februari 1887).

<sup>139</sup> CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of 'Les Vingt'*, 205.

<sup>140</sup> Deze werken, nochtans niet te zien op de tentoonstelling, werden wel opgelijst in de officiële catalogus van de tentoonstelling, zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 146.

<sup>141</sup> Ensor aan Maus op 6 februari 1888.

<sup>142</sup> Enkele belangrijke tekeningen waren: *Tentation de Saint-Antoine, Mon portrait, La bataille des pouilleux en Mon père mort*, zoals vermeld in *Belgique* (10 februari 1888).

<sup>143</sup> CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of 'Les Vingt'*, 206.

<sup>144</sup> 'L'Exposition des XX', *La Nation* (22 februari 1888).

Op 2 februari 1889 werd voor een zesde keer de jaarlijkse tentoonstelling van ‘les XX’ georganiseerd. De tentoonstellingscatalogus maakte melding van vier door Ensor geëxposeerde schilderijen en daarnaast van enkele tekeningen en gravures. De schilderijen vermeld in de catalogus waren *Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* (1888-1889), *Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre* (1887), *Les Masques* (1883) en *La Mare Bleue* (1880). Dat



**Fig. 6:** *Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre* – Ensor (1887).

eerste werk, nu Ensors meest bekende werk, zou hij nochtans niet exposeren. Hijzelf stelde dat het werd geweigerd door Maus en zijn collega-Vingtisten, maar waarschijnlijk was het gewoon nog niet af.<sup>145</sup> Critici hadden ook dit jaar minder stof om over te schrijven, aangezien Ensor slechts drie schilderijen tentoonstelde. Toch viel de kritiek niet volledig stil. Voornamelijk zijn groot schilderij *Adam et Eve* trok de aandacht, maar de meningen waren erg verdeeld (fig. 6).<sup>146</sup> Het *Journal de*

*Bruxelles* beschreef het werk met tientallen lovende adjectieven en zag er duidelijke sporen in van het werk van de Engelse schilder William Turner.<sup>147</sup> Ook *La Gazette* van 2 februari prees zijn *Adam et Eve*: “*Une grande peinture, qui tient encore du chaos, mais qui, à la longue dégage une impression, une allure, une originalité qui ne sont pas d’un vulgaire.*”<sup>148</sup>

Andere critici waren minder positief. Zo schreef een journalist van de krant *Le Soir* op 5 februari: “*Où s’en est allée la belle palette aux tons rutilants de M. Ensor, l’Ensor d’autrefois?*”<sup>149</sup> Volgens die journalist verloor Ensor dus zijn sprankelend kleurenpalet. *L’Escaut* van 12 februari sloot zich hierbij aan en stelde dat Ensors gebrek aan smaak betreurenswaardig was en het er zelfs voor zorgde dat de artistieke waarde van zijn kunstwerken daalde.<sup>150</sup> De kritiek beperkte zich niet enkel tot zijn schilderijen, maar af en toe kwamen ook zijn gravures en tekeningen aan bod. *Moniteur des Arts* van 8 maart stelde dat in tegenstelling tot zijn afschuwelijke schilderijen, zijn gravures deden denken aan de werken van Whistler. Ze werden gekenmerkt door een charme, zwierigheid, finesse en

<sup>145</sup> Het was waarschijnlijk gewoon een leugentje om bestwil, stelde Min. Ensor zou het bovendien pas in 1930 voor een eerste keer publiekelijk voorstellen, zie: MIN, *James Ensor: een biografie*, 115.

<sup>146</sup> Fig. 6: ENSOR, J., *Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre*, olieverf op doek, 1887 (ANTWERPEN, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. 2072).

<sup>147</sup> ‘Chronique Artistique’, *Journal de Bruxelles* (10 februari 1889).

<sup>148</sup> *La Gazette* (2 februari 1889).

<sup>149</sup> *Le Soir* (5 februari 1889).

<sup>150</sup> *L’Escaut* (12 februari 1889).

persoonlijkheid.<sup>151</sup> Belgisch kunsthistoricus Robert Hoozee zag het als een typisch kenmerk van zo'n contradictorische figuur als Ensor om zich in de periode van zijn meest fantasierijke schilderijen ook toe te leggen op het etsen van de natuur in al zijn eenvoud. Ook Herwig Todts sloot zich daarbij aan en stelde dat Ensor naast te gaan choqueren met zijn maskers, zich in de jaren 1890 ook inschreef in een meer conventioneel impressionisme.<sup>152</sup> Ensor verkocht op dit salon één van zijn door critici geliefde gravures. *L'Art Moderne* berichtte dat het ging om zijn *eaux-fortes*.<sup>153</sup> Om welke gravure het precies ging, en wie de koper was, is niet bekend. Toch valt opnieuw op dat het weer één van de minst geschandaliseerde werken was dat hij wist te verkopen. Ook de Nederlandse kunsthistoricus Doede Hardeman erkende dit fenomeen. In zijn vroege carrière maakte Ensor bij het publiek namelijk vooral furore met zijn bravere werken en niet zozeer met zijn groteske werken. Dit in tegenstelling tot de dag van vandaag, waar hoofdzakelijk die groteske werken tot de verbeelding spreken.<sup>154</sup>

### C. Commercieel succes in tijden van vervreemding (1890-1893)

Ensor stelde maar liefst achttien werken tentoon op de zevende expositie van 'Les XX' in 1890, waaronder zijn *Squellettes voulant se Chauffer* (1889), *Masques Scandalisés raillant la Mort* (1888) en *Jardin en Plein Soleil* (1885).<sup>155</sup> Nadat Seurat in 1887 het neo-impressionisme en meer bepaald het pointillisme binnenbracht, werd die stroming steeds dominanter binnen 'Les XX'. Ensor, die bleef vasthouden aan een op dat moment meer traditionele impressionistische stijl, werd vervolgens steeds meer een zijfiguur binnen de groep.<sup>156</sup> In de perskritieken van 1890 kwam dit opnieuw duidelijk naar voren. Hij werd niet langer uitgebreid en als eerste en belangrijkste kunstenaar van de groep besproken. Er werden meestal nog slechts enkele regels op het einde van de artikels aan hem gewijd. Zo had *La Gazette* van 19 januari in eerste instantie aandacht voor de pointillisten binnen de groep en daarna pas voor Ensor.<sup>157</sup> Ook *Moniteur des Arts* richtte zich voornamelijk op de pointillistische werken van onder andere Paul Signac en Camille Pissarro.<sup>158</sup> De verminderde aandacht voor Ensor is bovendien geen op zichzelf staand fenomeen, maar sluit ook aan bij

---

<sup>151</sup> *Moniteur des Arts* (8 maart 1889).

<sup>152</sup> HOOZEE, 'Inleiding: Belgische kunst 1880-1900', 22; TODTS, *Ensor ontmaskerd*, 201.

<sup>153</sup> 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (10 maart 1889), 79.

<sup>154</sup> HARDEMAN, 'Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland', 36.

<sup>155</sup> Voor de andere werken, zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 204.

<sup>156</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 63-69; CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of 'Les Vingt'*, 292.

<sup>157</sup> 'Aux XX', *La Gazette* (19 januari 1890).

<sup>158</sup> *Moniteur des Arts* (15 januari 1890).

een meer algemene evolutie. Uit de hoeveelheid kritiek die op de jaarlijkse salons van ‘Les XX’ gegeven werd, valt namelijk op te maken dat de groep naar het einde toe steeds minder bediscussieerd werd. Ook de aandacht van het publiek leek stilaan te verdwijnen, zo stelde Lucien Solvay in *Le Soir* van 4 februari: “*Pour être de plus en plus tapageuses, les expositions des XX paraissent perdre insensiblement de leur intérêt.*”<sup>159</sup> De salons van ‘Les XX’ verloren stilaan hun specifiek publiek van geïnteresseerden en trokken sindsdien meer de grote massa aan. Deze massa kwam echter met een ander doel naar die salons. De geëxposeerde werken op zich waren voor hen niet zo van belang, maar veeleer het hele gebeuren errond wist hen te boeien. Ze kwamen er zich voornamelijk amuseren, zo stelde Solvay.<sup>160</sup> Zoals eerder bleek moeten de uitspraken van Solvay met de nodige voorzichtigheid geïnterpreteerd worden, maar in dit geval lijkt zijn statement wel te kloppen en dat omwille van volgende redenen. Niet toevallig was 1890 namelijk het op één na meest bezochte salon van ‘Les XX’.<sup>161</sup> In samenhang met de mindere aandacht van de avant-gardepers wijst dat er weldegelijk op dat de grote massa zijn weg naar de avant-gardesalons vond. Dat wijst er nogmaals op dat het succes van ‘Les XX’ niet enkel en alleen mag worden afgeleid uit het aantal bezoekers.

Ensor verkende steeds meer de grenzen van het mogelijke en richtte zich op een zeer specifiek genre, het ‘*genre macabre*’ zoals het door critici werd genoemd. In zijn schilderijen liet hij de beschaafde wereld uit de werken van Khnopff en Van Rysselberghe achter zich en onderging hij een complete gedaanteverwisseling.<sup>162</sup> Zo zou hij zich alsmear verder aan de zijlijn van ‘Les XX’ en hun kunstkritiek begeven. *La Nation* vroeg zich af of de grote vernieuwers uit de beginperiode van ‘Les XX’ nog altijd groter waren dan hun collega’s. Met betrekking tot Ensor formuleerde de criticus een opvallend statement: “*Ensor n’est pas arrêté, il est dévoyé. Il semble s’abandonner à la fortune d’inspirations passagères. Il se jette au hasard, fantaisiste sans verre, et pour qui la fantaisie n’est qu’un pis-aller. Il a le cauchemar de l’art, il n’en a plus la vision. Il veut faire de l’imprévu et croit découvrir des terres nouvelles, quand il n’est que dépaysé dans les anciennes. Sa main même et son bel œil de coloriste faiblissent.*”<sup>163</sup> Volgens deze criticus was Ensor ontspoord en nam hij een laatste toevlucht in het fantastische, het griezelige. Andere critici waren iets positiever over Ensors

---

<sup>159</sup> SOLVAY, ‘Les XX’, *Le Soir* (4 februari 1890).

<sup>160</sup> SOLVAY, ‘Les XX’, *Le Soir* (4 februari 1890).

<sup>161</sup> ‘Les XX: dix années de campagne, un peu de statistique’, *L’Art Moderne* (9 april 1893), 117.

<sup>162</sup> HOOZEE, ‘Inleiding: Belgische kunst 1880-1900’, 21.

<sup>163</sup> ‘L’Art Nouveau – Les XX’, *La Nation* (12 februari 1890).



griezelschilderijen. Zo stelde een criticus van *Le Message* op 26 januari dat hij binnen het ‘genre macabre’ enkele interessante schilderijen had: “Squelettes voulant se chauffer, *la plus belle des pages de M. Ensor, traitée dans un grisisme et un sentiment vraiment remarquables.*”<sup>164</sup> Uit Vlaamse hoek kwamen nog meer lovende woorden voor Ensor. Het is niet vreemd dat net zij hem prezen, aangezien ze hem linkten aan de Vlaamse traditie. *Het Land* berichtte op 20 januari: “*Als toonbeelden van excentriciteit kunnen de schilderijen van Ensor gelden! Zoo iets overschrijdt alle perken.*”<sup>165</sup> Op dat moment deed er zich een paradoxale situatie voor. Naarmate de lovende kritieken ten opzichte van Ensor afzwakten, begon de verkoop van zijn werken stilaan toe te nemen. In 1890 verkocht hij twee werken: *Jardin en plein soleil* en *Masques raillant la mort*, zo berichtte *L’Art Moderne*.<sup>166</sup>

Naar aanleiding van de achtste jaarlijkse expositie van ‘Les XX’ in 1891 zetten de kunstkritische tendensen van het voorbije jaar zich op bijna exact dezelfde manier verder. Ensor stelde dat jaar acht schilderijen en zeven tekeningen en gravures tentoon.<sup>167</sup> In vergelijking met het salon van 1890 was er algemeen gezien wel weer meer aandacht voor het salon van ‘Les XX’ en voor Ensor. Grote publiekstrekker van deze editie waren de werken van de pas overleden Nederlandse schilder Vincent van Gogh (1853-1890). In het *Journal de Bruxelles* van 8 maart werd Ensor zelfs kort vergeleken met van Gogh: “*Feu Vincent van Gogh n’est pas très loin de M. Ensor.*”<sup>168</sup> Ondanks die (nu) indrukwekkende vergelijking, heerste er een algemene sfeer van neergang in Ensors kritieken. Critici vroegen zich namelijk af waar zijn levendigheid en vooruitstrevendheid heen was. Het *Journal des Artistes* richtte zich daarbij zowel op de volledige groep, als specifiek op Ensor, en vroeg zich af waar hun temperament gebleven was: “*Où est-il le temps où l’exposition des Vingt soulevait dans tout le pays une guerre de presse d’une vivacité et d’une violence rappelant l’époque des classiques et des romantiques.*”<sup>169</sup> Ensor en Finch verloren daarbij hun positie als voormannen: “*Ensor et Finch qui étaient les ports-drapeau du mouvement exposent encore, mais leur art n’existe plus.*”<sup>170</sup> Het *Journal de Liège* formuleerde een gelijkaardige kritiek. Net als het *Journal des Artistes* begonnen zij hun artikel met de mededeling dat er

<sup>164</sup> ‘Chronique Artistique – Les XX’, *Le Message* (26 januari 1890).

<sup>165</sup> *Het Land* (20 januari 1890).

<sup>166</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (2 februari 1890), 39 en (16 februari 1890), 55.

<sup>167</sup> Voor de volledige lijst van de door Ensor geëxposeerde werken op die tentoonstelling, zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 232.

<sup>168</sup> ‘L’Exposition des XX’, *Journal de Bruxelles* (8 maart 1891).

<sup>169</sup> ‘Huitième Salon des Vingt, à Bruxelles’, *Journal des Artistes* (1891).

<sup>170</sup> ‘Huitième Salon des Vingt, à Bruxelles’, *Journal des Artistes* (1891).

weinig nieuws te beleven viel op de expositie van ‘Les XX’. Ook over Ensor waren ze voornamelijk onverschillig: “*Les Ensors ne diffèrent guère des précédents; ils ne sont ni plus ni moins intelligibles. [...] Les Squelettes se disputant un pendu [...] tombent quelque peu dans la monotonie.*”<sup>171</sup>

Opnieuw trok zijn griezelige, carnavaleske genre de aandacht van de critici, maar niet in een positieve zin. Sinds 1890 schreef Ensor zich jaar na jaar verder in in dit ‘genre macabre’, wat

ervoor zorgde dat hij alsmaar meer vervreemde van ‘Les XX’, zo stelde Canning.<sup>172</sup> Criticus De Vigne van de *Nouvelles du Jour* vroeg zich af waarom Ensor zijn talenten op zo’n vergeefse manier verspilde.<sup>173</sup> Criticus Eugène Georges deelde die mening in de *Revue de Deux Jours* van 15 februari: “*M. J. Ensor, ce grand coloriste, continue à se fourvoyer dans le genre macabre; pourquoi ne pas mettre cette belle palette au service d’idées moins carnavalesques.*”<sup>174</sup> De journalisten van *Le Soir*



**Fig. 7:** *Squelettes se disputant un Pendu* - Ensor (1891).

spotten met zijn carnavaleske thema’s. Ze vroegen zich af of het eigenlijk toeval was dat de expositie van ‘Les XX’ telkens plaatsvond rond de carnavalsperiode of dat dit een bewuste strategie was om Ensors werken in de verf te zetten.<sup>175</sup> Ondanks de negatieve commentaren verkocht hij dubbel zoveel werken als het jaar voordien. *L’Art Moderne* maakte melding van maar liefst vier verkochte werken. Het ging om drie schilderijen: *Intérieur* (s.d.), *Fleurs et Fruits* (s.d.) en *Squelettes* (1891) (fig. 7)<sup>176</sup> en één gravure: *Triomphe Romain* (1890).<sup>177</sup> Op die manier viel er een soort van omgekeerde evenredigheid op te merken tussen Ensors kritieken bij ‘Les XX’ en zijn verkopen. Naarmate zijn kritieken jaar na jaar minder lovend werden, nam de verkoop van zijn werken steeds meer toe.

<sup>171</sup> *Journal de Liège* (17 februari 1891).

<sup>172</sup> CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of ‘Les Vingt’*, 327-328.

<sup>173</sup> DE VIGNE, ‘Exposition des XX au Musée Moderne’, *Nouvelles du Jour* (9 februari 1891).

<sup>174</sup> GEORGES, ‘Aux XX’, *Revue de Deux Jours* (15 februari 1891).

<sup>175</sup> ‘Chronique Bruxelloise’, *Le Soir* (11 februari 1891).

<sup>176</sup> Fig. 7: ENSOR, J., *Squelettes se disputant un Pendu*, olieverf op doek, 1891 (ANTWERPEN, Museum voor Schone Kunsten Antwerpen).

<sup>177</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (19 april 1891), 128.

De negende expositie van ‘Les XX’ in 1892 was een erg belangrijke voor de carrière van de inmiddels 31-jarige Ensor. In tegenstelling tot de voorbije jaren, kreeg hij dit jaar iets minder negatieve kritieken te verwerken. Enkele van de werken die hij tentoonstelde waren dan ook enigszins braver. Zijn ‘*genre macabre*’ bleef belangrijk, maar anders dan voorheen exposeerde hij naast die maskers en skeletten ook andere zaken, zo stelde Canning.<sup>178</sup> In totaal exposeerde Ensor twaalf schilderijen en drie tekeningen op dit voorlaatste salon.<sup>179</sup> Voor het eerst sinds 1887 werd er in de pers opnieuw dieper ingegaan op zijn verschillende geëxposeerde werken. Toch waren die kritieken, in tegenstelling tot de eerste vijf jaar van ‘Les XX’ droger. Een criticus van *Le Patriote* vroeg zich op 9 februari af waarom Ensor opnieuw zijn talent verspilde aan het carnavaleske en angstaanjagende in zijn *Choux* (1890), *Christ* (1888), *Masques* (1889) en *Squelettes* (s.d.). Volgens hem koos Ensor er bewust voor zijn talent niet te gebruiken om zo de bourgeoisie te schandaliseren. Op die manier droeg die criticus bij aan de beeldvorming die Ensor rond zichzelf ging vormen in die periode (cf. infra). Anderzijds had hij wel bewondering voor zijn *Portait d’Emile Verhaeren* (1890), dat hij beschouwde als een “*petit bijou*”.<sup>180</sup> Dit portret werd ook opgemerkt door een criticus van *L’Impartial* en kreeg ook in *La Meuse* een uitgebreide bespreking: “*Le portrait est vivant, ressemblant et intelligent; nous le préférons de beaucoup au portrait du même Verhaeren par Georges Lemmen, qui est loin de valoir celui d’Ensor.*”<sup>181</sup>



**Fig. 8:** *L’Intrigue* – Ensor (1890).

Het *Journal de Bruxelles* van 7 februari had het vooral moeilijk met het categoriseren van Ensor. In de beginperiode van ‘Les XX’ was Ensors stijl duidelijk impressionistisch, maar nu zweefde hij ogenschijnlijk tussen verschillende stijlen in: “*M. Ensor est un peintre difficile à classer. Naturaliste, il est en même temps fantaisiste, [...] embrouillant dans un symbolisme vague et souvent incompréhensible [...]*”<sup>182</sup> In datzelfde *Journal de Bruxelles* volgde ook een uitgebreidere bespreking van enkele van zijn werken, die niet zo positief werden onthaald. Met zijn *Domaine d’Arnheim* (1890) probeerde hij gevoelens op te

<sup>178</sup> CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of ‘Les Vingt’*, 361.

<sup>179</sup> Voor de volledige lijst van de door Ensor geëxposeerde werken, zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 259.

<sup>180</sup> ‘Arts, Sciences et Lettres – Aux XX’, *Le Patriote* (9 februari 1892).

<sup>181</sup> *L’Impartial* (9 februari 1892); ‘Aux XX’, *La Meuse* (11 februari 1892)

<sup>182</sup> *Journal de Bruxelles* (7 februari 1892).



wekken, maar verviel hij toch opnieuw in een zware duisternis. Ook *L'Intrigue* (1890) verwierf een soortgelijke kritiek (fig. 8).<sup>183</sup> Ensor probeerde met dit grote schilderij het mysterieuze uit te dragen, maar slaagde er niet in omwille van zijn onbevredigend kleurgebruik.<sup>184</sup> Beide werken vielen erg opvallend wel in de smaak bij het publiek en werden verkocht aan respectievelijk Emile Verhaeren en Ernest Rousseau, aldus *L'Art Moderne*.<sup>185</sup>

1892 werd Ensors topjaar bij 'Les XX'. Hij verkocht in totaal maar liefst acht werken op de expositie, wat nogmaals een verdubbeling was ten opzichte van het voorgaande jaar. Naast *L'Intrigue* (1890) en *Domaine d'Arnheim* (1890), vonden ook *Les Musiciens Terribles* (1891), *La Musique dans une Rue d'Ostende* (s.d), *L'Auto-Da-Fé* (1891), *Les Bons Juges* (1891), *Les Choux* (1890) en *Fruits* (s.d.) hun weg naar de burgerlijke salons.<sup>186</sup> Het was frappant dat Ensor er net naar het einde van 'Les XX' toe in slaagde het meeste werken te verkopen. De kritiek zwakte die laatste jaren namelijk steeds verder af, maar critici bereikten wel steeds meer een consensus over Ensors kunstwerken. Zijn imago van grote vernieuwer binnen de groep verloor hij na 1887. Nadien choqueerde hij vooral met griezelige, duistere taferelen, aan die hij volgens critici zijn talent verspilde. Na zijn imago van opperpriester van de Vingtisten bouwde Ensor zo jaar na jaar een unieke reputatie op als einzelgänger binnen het 'genre macabre'. Zo zag hij in 1892 die reputatie vertaald in de verkoop van acht werken aan een specifiek publiek. Onder andere burgerlijke figuren als Ernest Rousseau en Félix Fuchs stapten mee in zijn verhaal.<sup>187</sup> Naast en in samenspel met de critici vormden die geïnteresseerden ook een stap in Ensors weg naar roem, zo stelde Bowness.<sup>188</sup>

Vanuit 'Les XX' zelf was er dat jaar bovendien ook heel wat aandacht voor hun verkoop en dit als reactie op een felle uitspraak van een criticus, namelijk: "*Personne ne vend aux XX. M. Vogels offre parfois un paysage à M. Ensor, qui répond à sa politesse en lui faisant hommage de quelques masques. Cela fait deux tableaux acquis.*"<sup>189</sup> Maus reageerde op die kritiek door te stellen dat het feit of de Vingtisten al dan niet werken verkochten helemaal

---

<sup>183</sup> Fig. 8: ENSOR, J., *L'Intrigue*, olieverf op doek, 1890 (ANTWERPEN, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. 1856).

<sup>184</sup> *Journal de Bruxelles* (7 februari 1892).

<sup>185</sup> 'Clôture du Salon des XX', *L'Art Moderne* (13 maart 1892), 81.

<sup>186</sup> 'Clôture du Salon des XX', *L'Art Moderne* (13 maart 1892), 81; Zie ook *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 259: Het verkochte schilderij *La musique dans une rue d'Ostende* werd er niet in opgenomen.

<sup>187</sup> Vermelding van de kopers in: 'Clôture du Salon des XX', *L'Art Moderne* (13 maart 1892), 81.

<sup>188</sup> BOWNESS, *The Conditions of Success*, 39.

<sup>189</sup> 'Clôture du Salon des XX', *L'Art Moderne* (13 maart 1892), 81.

geen criterium was voor hun artistieke waarde. Bovendien was het helemaal niet zo dat de Vingtisten enkel aan elkaar verkochten, zo stelde Maus: “*Constatons néanmoins que la peinture nouvelle entre dans les collections des amateurs [...] Les œuvres qu’on achète? Ce sont celles pour lesquelles il n’y avait, au début, pas assez d’invectives et de sarcasmes: les Khnopff, les Vogels, les Ensor, les Toorop.*”<sup>190</sup> Daarna volgde een ophijsting van de verkochte werken op de expositie, waarbij uitzonderlijk de namen van de kopers werden vermeld. Dit kwam er zonder twijfel als reactie op die aanklacht als zouden de Vingtisten enkel aan elkaar verkopen, zo stelde Goldman.<sup>191</sup>

Op 18 februari 1893 opende het jaarlijkse salon van ‘Les XX’ voor een tiende en laatste keer zijn deuren.<sup>192</sup> Ensor stelde er dertien schilderijen en drie tekeningen tentoon.<sup>193</sup> Nog meer dan de voorbije jaren werd de teloorgang van ‘Les XX’ verhaald in de pers. Niets aan de groep was nog vernieuwend, zo berichtte *Moniteur des Arts* op 28 februari: “*Je ne sais qui a trouvé le salon des XX de cette année supérieur à ses devanciers. Le fait est que c’est toujours la même chose.*”<sup>194</sup> Ensors kunstwerken konden bovendien ingeschreven worden in diezelfde traditie van neergang. Diezelfde criticus schreef: “*Ensor, qui pourrait être peintre et coloriste s’il voulait s’en donner la peine, abonde, toujours en types de masques grotesques et inchangés. [...] Ses Mauvais médecins, caricature incompréhensible [...] sont hélas! Trop bien nommés.*”<sup>195</sup> *La Gazette* van 20 februari formuleerde het optimistischer, maar bedoelde uiteindelijk hetzelfde: “*Ensor, du moins, reste conséquent avec lui-même.*”<sup>196</sup> Ook in de buitenlandse pers, met name in *The Belgian News* stelde criticus The Idler dat Ensor nog lang niet kon worden gelijkgesteld aan Rubens. Ook voor ‘Les XX’ in zijn geheel zag de toekomst er niet rooskleurig uit: “*We are not absolutely in despair, but the Salon of 1893 makes us fear more than ever that the intrepid ‘Vingtistes’ have been weighed in the balance and found wanting. Let them see the error of their ways, before they bring down on their devotes that ridicule which kills.*”<sup>197</sup> Toch wist Ensor ook deze laatste editie enkele werken te verkopen, namelijk: *Les Mauvais Médecins* (1892) en *Fleurs* (1892).<sup>198</sup>

---

<sup>190</sup> ‘Clôture du Salon des XX’, *L’Art Moderne* (13 maart 1892), 81.

<sup>191</sup> GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, 157-158.

<sup>192</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (12 februari 1893), 54.

<sup>193</sup> Voor de volledige lijst van de door Ensor geëxposeerde werken, zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 289.

<sup>194</sup> *Moniteur des Arts* (28 februari 1893).

<sup>195</sup> *Moniteur des Arts* (28 februari 1893).

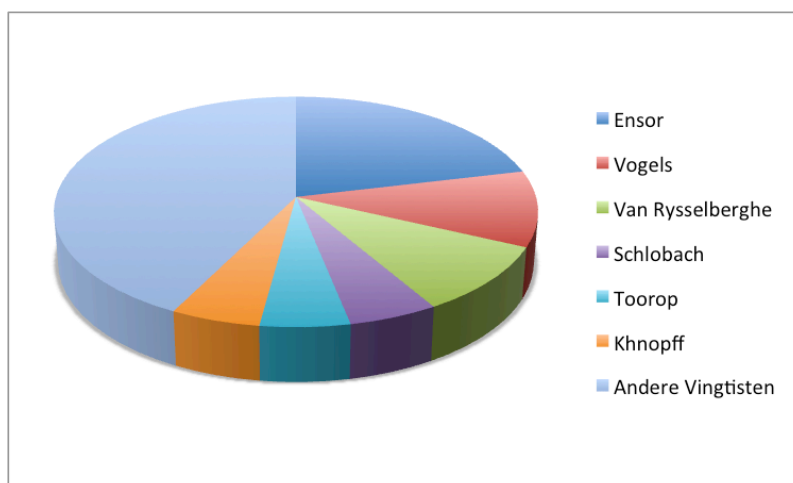
<sup>196</sup> *La Gazette* (20 februari 1893).

<sup>197</sup> IDLER, *The Belgian News* (1893).

<sup>198</sup> ‘Clôture du Salon des XX’, *L’Art Moderne* (2 april 1893), 107.

#### D. Een spel van vraag en aanbod

Op de tien salons van 'Les XX' verkocht Ensor in totaal 20 van de circa 126 door hem geëxposeerde werken, hetgeen hem procentueel een verkoop van een kleine 16% van zijn werken opleverde. Ensor steeg hiermee boven het algemeen gemiddelde van 'Les XX', dat ongeveer 10% bedroeg.<sup>199</sup> Ensor was bovendien met zijn 20 werken de best verkopende artiest bij 'Les XX'. Zijn collega Guillaume Vogels volgde met 10 werken, daarna Théo Van Rysselberghe met 9 werken en vervolgens Willy Schlobach, Jan Toorop en Fernand Khnopff met elk 5 werken.<sup>200</sup> Ensor stak er dus met kop en schouders bovenuit en verkocht zelfs bijna tweemaal zoveel werken als zijn directe opvolger Guillaume Vogels. Op een totaal van 128 verkochte werken op de verschillende salons was Ensor met zijn 20 werken verantwoordelijk voor een grote 15% van de totale verkoop op die salons (fig. 9). Van die 128 verkopen waren er nog eens 34 afkomstig van binnen- en buitenlandse genodigden en 94 van de leden van 'Les XX' zelf.<sup>201</sup> Ensor was op die manier zelfs verantwoordelijk voor 21% van het marktaandeel van de groep zelf.



**Fig. 9:** Ensors marktaandeel tegenover zijn collega-Vingtisten in de totale verkoop van werken op de jaarlijkse exposities van 'Les XX'.

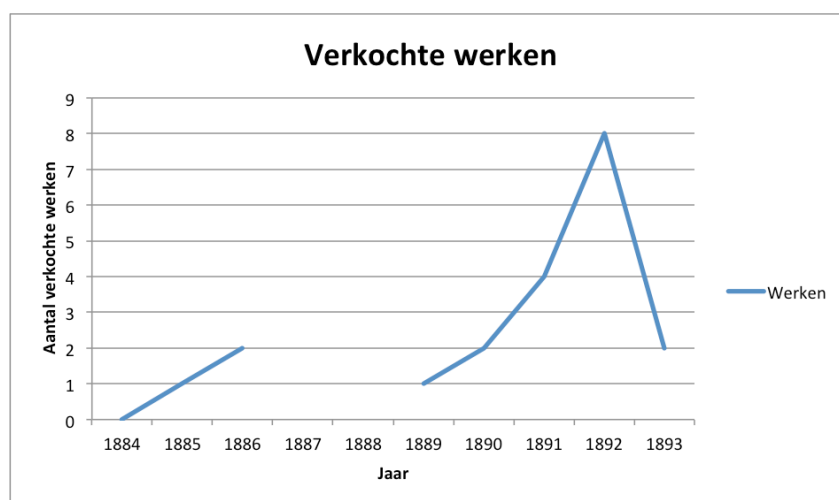
Ensor bouwde niet alleen een stevige reputatie op ten tijde van 'Les XX', maar ook een beginnende markt. Zoals hierboven werd uitgediept stonden beide evoluties niet los van elkaar. Dat Ensor de best verkopende Vingtist werd, werd dan ook in eerste instantie duidelijk in de perscommentaren. Critici berichtten namelijk in hun kritieken herhaaldelijk over de voorkeuren en smaakkeuzes van het publiek. Zo haalden die critici meermaals aan

<sup>199</sup> GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, 178.

<sup>200</sup> GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, 180.

<sup>201</sup> GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, 179.

welke werken de goedkeuring kregen van het publiek. Vaak waren het net die werken die tegen het einde van het salon aan de verkoopljst werden toegevoegd. Over het algemeen waren het ook de door de critici meer ‘braver’ bestempelde werken die werden verkocht. Ensors meer ophefmakende werken vonden daarentegen minder snel hun weg naar de burgerlijke salons, zeker in de beginperiode. Bij een vergelijking tussen Ensors verkoop en kritiek deed er zich een opmerkelijke evolutie voor. Er valt namelijk een omgekeerde evenredigheid tussen de twee te constateren. In de beginjaren van ‘Les XX’ werd Ensor opgehemeld omwille van zijn vooruitstrevend karakter en werd hij zelfs omschreven als de opperpriester van een groep volgelingen. In diezelfde wonderjaren was het publiek echter nog niet geïnteresseerd in hem en verkocht hij slechts een drietal werken.<sup>202</sup> Wanneer Ensor in een latere periode minder vaak de aandacht trok van critici, begon zijn verkoop net te stijgen. Van 1889 tot 1893 verkocht hij maar liefst zeventien werken (fig. 10).<sup>203</sup> Die paradox had er waarschijnlijk mee te maken dat zelfs dat specifiek geïnteresseerdenpubliek van ‘Les XX’ aanvankelijk moest wennen aan de ophefmakende schilderijen van de jonge Ensor. Ook al stelde criticus Lucien Solvay dat de salons van ‘Les XX’ naar het einde toe de grote massa begonnen aan te trekken, sloot dit nog niet uit dat ook het kennerspubliek zijn interesse bleef behouden.<sup>204</sup> Zo werd duidelijk in de lijst met kopers die in 1892 in *L’Art Moderne* werd gepubliceerd.<sup>205</sup> Pas wanneer critici meer consensus bereikten over de kunstenaar, zou ook het publiek stilaan die mening delen. Dat vertaalde zich in hun aankopen van zijn werken.



**Fig. 10:** Evolutie van Ensors verkochte werken op de Salons van ‘Les XX’ (1884-1893).

<sup>202</sup> Dit wordt meer in detail uitgediept in de voorgaande hoofdstukken van deze paper.

<sup>203</sup> Fig. 2: Voor 1887 en 1888 is er geen verkoopsinformatie beschikbaar.

<sup>204</sup> Cf. SOLVAY, ‘Les XX’, *Le Soir* (4 februari 1890).

<sup>205</sup> Vermelding van de kopers in: ‘Clôture du Salon des XX’, *L’Art Moderne* (13 maart 1892), 81.

Wat veralgemeend is er een duidelijk stijgende lijn merkbaar in Ensors verkoop. Opvallende uitschieter was daarbij het jaar 1892. Het is merkwaardig dat het net in 1892 was dat Ensor zijn grootste succes boekte, want algemeen gezien was dat niet het succesvolste jaar van ‘Les XX’. In 1892 werden er in totaal 24 werken verkocht, slechts iets meer dan de helft van de 41 werken die in 1890 de deur uitgingen.<sup>206</sup> Zoals hierboven vermeld was er ook hier een link met zijn kritieken in de pers. Ensor had in 1892 al een behoorlijke reputatie opgebouwd en had niet toevallig het jaar voordien zijn eerste solotentoonstelling gekregen.<sup>207</sup> Echter niet enkel de kritiek, maar ook heel wat andere factoren speelden een rol in het ontwikkelen van die markt (cf. infra).

## 2. Een markt buiten ‘Les XX’?

Tijdens de periode 1884 tot 1893 was Ensor erg toegewijd aan ‘Les XX’, zo stelde Goldman. Hij exposeerde slechts sporadisch bij andere groepen of op andere plekken en richtte zijn volle aandacht op de jaarlijkse salons van ‘Les XX’. Goldman beschouwde dit als een reden voor zijn succes bij ‘Les XX’. Aangezien Ensor maar weinig andere mogelijkheden had om zijn werken aan het publiek te laten zien, heerste er een zekere exclusiviteit op de verkoop van zijn werken op de salons van ‘Les XX’.<sup>208</sup> Het is een logische verklaring, maar ze vraagt toch enige nuancering. Die toewijding van Ensor aan ‘Les XX’ is in eerste instantie een ambigu gegeven. Enerzijds blijkt zijn trouw aan de groep uit het feit dat hij één van de enige drie Vingtisten was die op alle tien exposities van ‘Les XX’ tentoonstelde.<sup>209</sup> Anderzijds kan zijn toewijding aan de groep toch bediscussieerd worden. Zo bedankte Ensor vriendelijk toen de Vingtisten in 1889 uitgenodigd werden door de *Société du Panorama et des Beaux-Arts d’Amsterdam* om bij hen te gaan exposeren. Vele van zijn collega-Vingtisten namen echter wel deel.<sup>210</sup> Aan de jaarlijkse salons was hij dan wel toegewijd, maar aan de groep op zich blijkbaar toch iets minder. Dat hij zich zo terughoudend opstelde tegenover die expositie zou

---

<sup>206</sup> GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, 150.

<sup>207</sup> In 1891 ging zijn eerste solotentoonstelling door in het *Maison Dietrich* in Brussel. Dit was enkel een tentoonstelling van zijn gravures.

<sup>208</sup> GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, 181-182.

<sup>209</sup> Voor de lijst van alle leden van ‘Les XX’, zie bijlage 1.

<sup>210</sup> Respectievelijk Boch, De Groux, Dubois, Finch, Lemmen, De Regoyos, Rops, Schlobach, Toorop, Van Rysselberghe, Van Strydonk en Vogels, zie: ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (19 mei 1889), 159.

een bewuste strategie geweest kunnen zijn om de exclusiviteit van zijn werk te waarborgen, zo stelde Hardeman.<sup>211</sup>

Toch nam hij tussen 1884 en 1893 ook deel aan enkele tentoonstellingen buiten 'Les XX'. Ook al waren het er niet zo veel, toch profileerde hij zich op een elftal andere exposities. In tegenstelling tot het statement van Goldman konden die tentoonstellingen buiten 'Les XX' ook een gunstig effect hebben op Ensors marktontwikkeling, zowel binnen als buiten de groep. Ze zorgden namelijk mee voor de opbouw van zijn reputatie in die jaren: hoe meer hij tentoonstelde, hoe meer media-aandacht en publieke belangstelling hij verwierf. Al in 1884 nam Ensor deel aan de *Exposition Vogels, Ensor, 's Gravesande* bij de Brusselse *Cercle Artistique*, waar hij enkele van zijn kleinere werken tentoonstelde.<sup>212</sup> Een criticus van *L'Art Moderne* schreef dat Vogels en Ensor met deze tentoonstelling voor een waar schandaal zorgden. De innovatieve werken zouden volgens hem later het voetstuk van hun roem vormen.<sup>213</sup> Nadat zijn werken datzelfde jaar geweigerd werden aan het officiële Salon van Brussel, nam hij deel aan het *Salon des Refusés* dat er in Brussel kwam naar analogie met het Parijse voorbeeld. Een criticus van *L'Art Moderne* stelde dat het publiek slechts de echte nieuwe kunst kon bewonderen op dit 'salon van geweigerden'. Kunstenaars als Ensor, Finch, Terlinden, Vogels en Chainaye kregen er alle vrijheid.<sup>214</sup> Nog in 1884 stelde Ensor tentoon op de twaalfde expositie van de eerder vernoemde *Cercle Artistique*.

Na in 1885 te hebben geëxposeerd bij *L'Essor* en *Les Hydrophiles* en zich in 1886 volledig toe te wijden aan 'Les XX', zette Ensor in 1887 een grote stap. Voor het eerst sinds de oprichting van de groep zou hij Brussel verlaten om te gaan tentoonstellen. Hij trok namelijk naar Antwerpen om zijn vrienden van het pas opgerichte *L'Art Indépendant* te steunen. Samen met onder andere zijn collega-Vingtisten Vogels, Toorop en Van Rysselberghe nam hij als genodigde deel aan hun eerste expositie. Hij stelde er zestien schilderijen en zeven tekeningen tentoon die gunstig werden ontvangen in de pers.<sup>215</sup> Naar alle waarschijnlijkheid verkocht hij er geen enkel werk, aangezien er van zijn collega Van Rysselberghe expliciet

---

<sup>211</sup> Hardeman onderzocht dit fenomeen echter niet tijdens de periode van 'Les XX', maar in de decennia daarna, zie: HARDEMAN, 'Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland', 42-43.

<sup>212</sup> TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son œuvre*, 56.

<sup>213</sup> 'Au Cercle Artistique: Exposition Vogels – Ensor – Storm de Gravesande', *L'Art Moderne* (16 maart 1884), 86-87.

<sup>214</sup> 'Le Salon des Refusés', *L'Art Moderne* (19 oktober 1884), 341-342.

<sup>215</sup> TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son œuvre*, 70-71.



werd aangehaald dat hij er wel een schilderij verkocht.<sup>216</sup> Net als zijn werken op de expositie van ‘Les XX’ dat jaar, werden ook bij *L’Art Indépendant* zijn werken geprezen door critici. *L’Art Moderne* berichtte zo dat de echte onafhankelijke kunst zich bevond bij Ensor en voornamelijk in zijn *Christ marchant sur la mer* (1885).<sup>217</sup> Datzelfde jaar zou hij ook nog enkele werken exposeren bij *L’Essor*. Van 1888 tot 1890 focuste Ensor zich opnieuw enkel op ‘Les XX’. Geen enkele andere expositie kruiste zijn pad op dat moment. Zelfs de Nederland-reis van zijn collega’s in 1889 wees hij af (cf. supra). Biograaf Min schreef dat hij thuisbleef om zich ten volle te concentreren op zijn werk.<sup>218</sup> In die periode werkte hij onder meer aan *L’Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*, hetgeen hij zelf later als één van zijn absolute meesterwerken beschouwde (fig. 11).<sup>219</sup> Op een biografische fiche uit 1929 schreef hij *L’Entrée* namelijk vooraan bij het beantwoorden van de vraag: “*Quelles sont et où sont les trois œuvres qui vous semblent vos meilleures?*”<sup>220</sup>

Een jaar later, in 1891, volgde er opnieuw een grote stap in Ensors weg naar roem. Op dat moment kruiste er een nieuw tentoonstellingsmedium zijn pad, met name de galerie. De galerie was een recent fenomeen in het kunstlandschap. In de loop van de negentiende eeuw was er steeds meer behoefte aan een vorm van permanent tentoonstellen. Kunstenaars



**Fig. 11:** *L’Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*  
– Ensor (1888-1889).

koesterden een verlangen naar plekken waar ze hun kunst het hele jaar door konden exposeren en verkopen, in tegenstelling tot salons die steeds van tijdelijke duur waren. In die sfeer ontstond de galerie of schilderijenwinkel waar kunstenaars hun particuliere belangen konden verdedigen. Via wisselende werken in hun vitrine wekten ze de nieuwsgierigheid van de voorbijgangers. In tegenstelling tot Parijs, Londen en Berlijn, bleven die galerieën

<sup>216</sup> Zie bijvoorbeeld: ‘Le Vingtisme à Anvers’, *L’Art Moderne* (20 maart 1887), 89.

<sup>217</sup> ‘L’Art Indépendant’, *L’Art Moderne* (20 maart 1887), 91.

<sup>218</sup> MIN, *James Ensor: een biografie*, 119.

<sup>219</sup> Fig. 11: ENSOR, J., *L’Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*, olieverf op doek, 1888-1889 (LOS ANGELES, The J. Paul Getty Museum, 87.PA.96).

<sup>220</sup> Formulier met biografische fiche van Ensor voor M. Edouard-Joseph, KMSKA, Inv. EJ 414.

grotendeels afwezig in de Brusselse artistieke wereld, zo stelde Maus in 1911 in *L'Art Moderne*.<sup>221</sup> Desondanks waren er in het Brusselse fin-de-siècle toch enkele aanwezig.

De Galerie Dietrich in de Koningstraat aan de Hofberg was er één van. Reeds begin jaren 1880 organiseerde die galerie permanente tentoonstellingen met vrije toegang. In een galerie bleven kunstwerken namelijk langer hangen dan op klassieke exposities. Die Galerie Dietrich werd de eerste kunstboekhandel in België die tegelijkertijd als tentoonstellings- en verkoopsgalerie functioneerde. Er werden regelmatig werken geëxposeerd van nog levende kunstenaars.<sup>222</sup> Op die plek verwierf Ensor in mei 1891 zijn eerste solotentoonstelling. Hij stelde er enkel een aantal gravures tentoon, waarbij onder andere tien exemplaren van zijn lithografie *Hop-Trog*, die werden aangeboden voor de prijs van 20 frank per stuk. Deze tentoonstelling werd kort aangekondigd in de 'Memento' van het meinumnummer van *La Jeune Belgique* dat jaar, maar verwierf daarnaast maar weinig publieke aandacht.<sup>223</sup> De gravures bleven lange tijd in de galerie, aangezien August Vermeulen in het jaar 1893, twee jaar na de start van de expositie, contact had met Mr. Dietrich om er één aan te kopen. Hij kon zich echter niet vinden in de door Dietrich voorgestelde prijs en schreef op 6 juni 1893 aan Ensor zelf: "*Il m'a demandé 25 frs, ce qui m'a fort embêté. Je désirais savoir si c'est là le prix auquel il a toujours vendu ces eaux-fortes (on m'assure le contraire).*"<sup>224</sup> De transactie ging uiteindelijk niet door, zo vermeldde Min.<sup>225</sup> Een jaar eerder, in december 1892, kocht het prentenkabinet van Brussel maar liefst 25 gravures van Ensor aan. Of Mr. Dietrich ook hier als tussenfiguur medieerde is niet duidelijk.<sup>226</sup>

Ook in de laatste twee jaren van 'Les XX' beperkte Ensor zich niet langer tot het exposeren op de jaarlijkse salons van de groep. Terwijl de galerie hier opnieuw uit het beeld verdween, verscheen het traditionele circuit terug op de voorgrond. In 1892 nam Ensor deel aan het officiële Salon van Gent. Gent was zo de derde plek naast Antwerpen en Brussel, waar geïnteresseerden zijn kunst konden aanschouwen gedurende de periode 1884 tot 1893. Wanneer collega-Vingtist Jan Toorop in datzelfde jaar een expositie organiseerde in Den Haag met onder andere Boch, Finch en Van Rysselberghe, trok Ensor opnieuw niet mee naar

---

<sup>221</sup> VAN KALCK, *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, 316-317.

<sup>222</sup> GOBYN, 'Kroniek', 304-305.

<sup>223</sup> 'Memento', *La Jeune Belgique* (mei 1891), 228.

<sup>224</sup> Vermeulen aan Ensor op 6 juni 1893, ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 765.

<sup>225</sup> MIN, *James Ensor: een biografie*, 134.

<sup>226</sup> TRICOT, *Sa vie, son œuvre*, 110.

Nederland.<sup>227</sup> Op die manier zou hij tijdens zijn jaren bij ‘Les XX’ geen enkele keer in het buitenland exposeren. In 1893 daarentegen nam hij wel samen met zijn collega-Vingtisten deel aan een gezamenlijke tentoonstelling bij de *Cercle Artistique* in Gent. Hij maakte er, in tegenstelling tot op het salon van ‘Les XX’ dat jaar, grote furore: “*Faut-il dire qu’Ensor est le plus discuté de tous les exposants et exposé aux lazzi et aux plaisanteries faciles des partisans de l’art 1830?*”<sup>228</sup> Verder exposeerde Ensor ook nog bij de *Société des Aquaforistes Belges* in Brussel in 1893. August Vermeyleen was aanwezig op de officiële opening en schreef erover aan Ensor: “*Vos eaux-fortes sont très bien exposées au Cercle. A l’ouverture de l’exposition, il y avait là un tas de personnes officielles, des représentants, des souteneurs de toutes classes, le comte de Flandre & son “épouse”.*”<sup>229</sup> Uit dit citaat blijkt op die manier nogmaals hoe belangrijk zo’n officiële openingen konden zijn als netwerkmomenten.

Volgens de traditie verwerft een avant-gardekunstenaar pas roem na zijn dood, zo stelde Paenhuysen. Typevoorbeeld van deze mythologisering omheen de miskende genie is de Nederlandse schilder Vincent Van Gogh die tijdens zijn leven slechts één doek zou verkocht hebben.<sup>230</sup> Ook Ensor past in die traditie en werd veelal, zowel tijdens zijn leven als ook na zijn dood, voorgesteld als een – zeker in zijn beginperiode – miskend kunstenaar. Zo schreef biograaf Roger Avermaete in 1947: “*Il a été longtemps incompris, et bafoué.*”<sup>231</sup> Biograaf Xavier Tricot zag daarentegen wel degelijk een zekere erkenning ontstaan voor Ensor, maar die kwam er volgens hem pas in de periode kort voor – en voornamelijk na – de Eerste Wereldoorlog.<sup>232</sup> In zekere zin klopt dit beeld aangezien officiële instanties als musea en officiële salons aanvankelijk niet zoveel moesten weten van Ensors vooruitstrevende kunst en zijn werken bijgevolg dan ook vaak weigerden. Toch bleek het verhaal niet zo rechtlijnig als dit en bleek die mythevorming ook vooral het gevolg te zijn van zijn eigen imagovorming (cf. infra), die niet altijd overeen kwam met de werkelijkheid.

---

<sup>227</sup> ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (17 juli 1892), 231; ‘A La Haye – Exposition d’oeuvres de quelques membres des XX et de L’Association pour l’Art’, *L’Art Moderne* (11 september 1892), 296.

<sup>228</sup> ‘L’Exposition des XX à Gand’, *L’Art Moderne* (16 april 1893), 124.

<sup>229</sup> Vermeyleen aan Ensor, VERMEYLEEN, *Lettres*, TRICOT ed., 766.

<sup>230</sup> PAENHUYSEN, ‘De avant-gardist als entrepreneur’, 1303; PAENHUYSEN en VERSCHAFFEL, ‘De strategieën van de roem’, 1208; HEINICH, *Ce que l’art fait à la sociologie*, 35.

<sup>231</sup> AVERMAETE, *James Ensor*, 5; Zie ook hoofdstuk 3 en het imago dat hij van zichzelf ging creëren. Dat wordt in zijn brieven aan André De Ridder, zie: ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 194-199.

<sup>232</sup> TRICOT, *Ensor*, 7; Ook bijvoorbeeld psychoanalyticus Herman Piron zag Ensors vroege periode als één die gekenmerkt werd door spot en misprijzen door zowel critici als kunstenaars en anderen, zie: PIRON, *Ensor: een psychoanalytische studie*, 8.

Zoals hierboven duidelijk werd, verwierf Ensor namelijk weldegelijk erkenning door critici naar aanleiding van zijn exposities bij 'Les XX'. Zo wist hij een beginnende reputatie op te bouwen. Voornamelijk tijdens de eerste helft van het bestaan van de groep verwierf Ensor vele lovende kritieken en werd hij in de avant-gardepers zelfs bestempeld als grote vernieuwer van de groep. Op een bepaald moment werd hij zelfs vergeleken met Rubens. Weliswaar zwakte dit tijdens de tweede helft van het bestaan van 'Les XX' enigszins af en gingen er ook al tijdens de eerste helft af en toe tegenstemmen op. Toch kan worden gesteld dat Ensor over het algemeen ten tijde van 'Les XX' erkenning verwierf door critici. Ensor bouwde dan ook niet enkel een reputatie op binnen 'Les XX', maar ook daarbuiten door zich te profileren op andere exposities. Bovendien viel op dat ook het officiële systeem hem naar het einde van zijn periode bij 'Les XX' toe steeds meer erkenning gaf. Zo mocht hij bijvoorbeeld in 1892 deelnemen aan het officieel salon van Gent. Daarenboven en daarmee samenhangend bouwde Ensor naast een beginnende reputatie ook een beginnende markt uit. Hoofdzakelijk bij 'Les XX' boekte hij commercieel succes en werd zelfs de best verkopende Vingtist. Al in die vroege periode verwierf Ensor op die manier 'beginnende' roem.

# EEN PRAKTIJK VAN ‘ZELFVERMARKTING’ EN STEUNBETUIGING

---

De ontwikkeling van een beginnende markt voor Ensors werken ten tijde van ‘Les XX’ was niet enkel afhankelijk van zijn algemene reputatieopbouw in de media die er kwam naar aanleiding van zijn tentoongestelde werken tijdens die jaren. Die marktontwikkeling kreeg namelijk ook ‘van binnenuit’ vorm en was met andere woorden ook iets waar Ensor zelf naar streefde. In dit hoofdstuk wordt zo geanalyseerd hoe Ensor via verschillende strategieën, middelen en mechanismen zichzelf in die markt wist te plaatsen. Enerzijds wordt zo nagegaan welke persoonlijke middelen Ensor hanteerde om zichzelf te promoten en verkopen. Anderzijds wordt onderzocht in welke ruimer opgezette tendensen – zowel binnen ‘Les XX’ als algemeen binnen het fin-de-siècle milieu – hij zich inschreef. Daarbij wordt toegespitst op de manier hoe Ensor gebruik maakte van de groepsidentiteit van ‘Les XX’ en hoe hij zich verbond met enkele invloedrijke, maatschappelijke figuren, die samen met andere kunstenaars en literatoren deel uitmaakten van een zorgvuldig opgebouwd netwerk. Op die manier wordt nagegaan hoe belangrijk het streven naar roem en prestige voor hem precies was, maar ook welke plaats hij specifiek toekende aan het commerciële. Roem en commercie staan daarbij absoluut niet los van elkaar, de twee overlappen vaak en het ene kan op termijn ook leiden tot het andere, maar toch is het belangrijk een onderscheid te maken tussen de twee. Een commerciële ingesteldheid wijst namelijk op een houding of strategie die op het stimuleren van verkoop en het opdrijven van prijzen gericht is, terwijl een streven naar roem veel algemener is en niet altijd noodzakelijk met commercie gepaard gaat.

## **1. Veeleisende perfectionist**

In de aanloop naar de tentoonstellingen van ‘Les XX’ moesten er ieder jaar heel wat praktische zaken worden geregeld. Het was daarbij de taak van secretaris Maus om de verschillende exposerende kunstenaars in eerste instantie mede te delen waar en wanneer de expositie plaatsvond, welke plek voor hun gereserveerd werd en hoeveel meter wand ze ter beschikking wilden krijgen. Ook dienden de kunstenaars ieder jaar de titels van de werken die ze zouden exposeren aan de secretaris door te geven, zodat de tentoonstellingscatalogus

kon worden opgemaakt en bijschriften bij de werken konden worden geplaatst.<sup>233</sup> Ensor was zeer zorgvuldig bij deze voorbereiding en het maken van deze afspraken. Zo besteedde hij in eerste instantie heel veel aandacht aan een accurate formulering van zijn titels. In een brief van 14 januari 1888 aan Maus stelde Ensor: “*Je vous envoie les titres sur papier ordinaire. Veuillez me répondre immédiatement si vous pourrez les insérer sans rien modifier ou retrancher.*”<sup>234</sup> Ensor stond erop dat zijn titels op de tentoonstelling exact zo werden weergegeven als hij ze doorgaf. Hij stelde zich met andere woorden perfectionistisch op en stelde het absoluut niet op prijs wanneer er ook maar iets aan de opschriften werd veranderd.

Niet enkel de titels, maar ook de specifieke opstelling van zijn werken baarde hem zorgen. Zo schreef hij aan Maus in diezelfde brief van 14 januari 1888 nogal bevelend: “*P.S. Inutile de vous dire que je ne tolèrerai aucun changement, ni déplacement, ni coupure des titres.*”<sup>235</sup> Toen hij echter vlak voor de opening van het salon van dat jaar ernstig ziek werd, stelde hij zich uitzonderlijk mild op. Zo schreef hij aan Maus op 6 februari 1888: “*Je me conformerai sur ce point à vos instructions et j’accepte d’avance toute place que vous m’indiquerez n’ayant pour ma part d’autre désir que celui de ne pas déranger les exposants par ma participation tardive.*”<sup>236</sup> Deze welwillendheid was een unicum in Ensors periode bij ‘Les XX’, en wellicht aan zijn verzwakte fysieke toestand van het moment toe te schrijven. Toen hij enkele dagen later genezen was, verdween zijn toegeeflijkheid meteen weer en werd hij ook op vlak van eisen snel weer de oude. Op 6 februari riep hij Maus op om de werken van zijn Franse collega Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) naar beneden te halen om plaats te maken voor de zijne – ook al nam hij pas enkele dagen na de opening van de expositie deel. Ensor verzette zich hier tegen het lotingsysteem dat bepaalde welke kunstenaar op welke plek werd opgehangen. Hij wilde namelijk koste wat kost de plek van zijn buurman innemen. Zo schreef hij aan Maus: “*Veuillez m’apprendre si vous vous chargez du déplacement des œuvres de mon voisin M. Toulouse Lautrec et du placement des miennes.*”<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Zie bijvoorbeeld: Ensor aan Maus [begin 1885], ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 23; Ensor aan Maus [voor 6 februari 1887], ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND, ed., 26-27.

<sup>234</sup> Ensor aan Maus (14 januari 1888), ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 31.

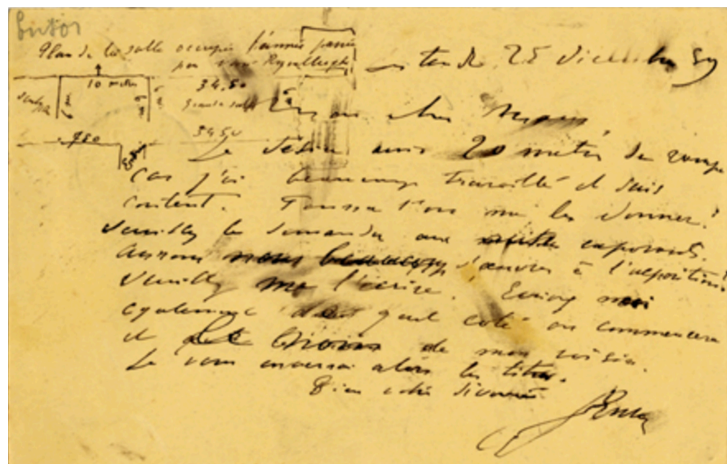
<sup>235</sup> Ensor aan Maus (14 januari 1888), ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 31.

<sup>236</sup> Ensor aan Maus (6 februari 1888), ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 33.

<sup>237</sup> Ensor aan Maus (donderdag februari 1888), ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 33.



Via dat lotingsysteem werd immers ook bepaald hoeveel wandruimte een kunstenaar ter beschikking kreeg. Ensor drukte hier regelmatig zijn minachting over uit. In februari 1887 schreef hij aan Maus: “*Le mauvais n° qu’on a tiré pour moi me fait peur. Et justement il me faut 13 mètres de rampe, je préfère monter et me contenter de 9 ou 10 mètres.*”<sup>238</sup> Waarom precies dít nummer hem verontruste, haalde hij niet expliciet aan. In zijn brief gaf hij nochtans aan zich wel te kunnen aanpassen. Meer waarschijnlijk lijkt dan ook dat hij zich niet tevreden stelde met zijn burens, maar ook daarbij blijft het vreemd dat hij dit niet specifiek vermeldde. Nochtans waren net dit de twee zaken waar Ensor veel belang aan hechtte. Op 25 december 1889 bijvoorbeeld vroeg hij aan Maus: “*Je désire avoir 20 mètres de rampe car j’ai beaucoup travaillé et suis content. Pourra-t-on me les donner? [...] Ecrivez-moi également de quel côté on commencera et le nom de mon voisin.*”<sup>239</sup> Hier vroeg hij expliciet aan Maus naast welke kunstenaars zijn werken zouden worden opgehangen. Uit het feit dat hij die vraag stelde, blijkt dat dit voor hem wel degelijk een rol speelde. Ook de oppervlakte die hij ter beschikking zou krijgen, baarde hem zorgen. Bij diezelfde brief tekende hij zelfs een plattegrond met wandafmetingen van de expositieruimte van vorig jaar, waarbij hij afmetingen noteerde die werden ingenomen door zijn collega-Vingtist Théo Van Rysselberghe. Dit plan was bedoeld als visualisering en argumentatie bij zijn vraag om dat jaar een muur van maar liefst 20 meter lang ter beschikking te krijgen (fig. 12)<sup>240</sup>.



**Fig. 12:** Postkaart van Ensor aan Maus (25 december 1889) met bovenaan links een plattegrond met wandafmetingen van de expositieruimte van de tentoonstelling van het jaar voordien.

<sup>238</sup> Ensor aan Maus [voor 6 februari 1887], ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 26.

<sup>239</sup> Ensor aan Maus (25 december 1889), ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 34; Zijn bekommernis om de wandruimte was trouwens niet iets wat zich enkel voordeed bij ‘Les XX’. Ook wanneer hij later in Nederland ging exposeren spoorde hij Toorop aan om meer wandruimte te verkrijgen dan wat hem oorspronkelijk werd gegeven, zie: HARDEMAN, ‘Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland’, 40.

<sup>240</sup> Fig. 12: Postkaart van Ensor aan Maus (25 december 1889), postkaart, 1889, (BRUSSEL, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Archief AHKB, Inv. 5348).

Ensor hield zich dus tot in de kleinste details bezig met de opstelling van zijn werken op de salons van 'Les XX'. Handelde hij daarbij veeleer vanuit een l'art pour l'art-idee – namelijk om zuiver artistieke redenen – of streefde hij op die manier naar roem en prestige? Aangezien Ensor nergens concrete redenen aanhaalde voor zijn klachten en aansporingen tot wijzigingen met betrekking tot de presentatie van zijn werken, valt dit moeilijk te achterhalen. Toch lijkt de tweede reden meer plausibel en dat onder meer omwille van volgende redenen. Ten eerste wijst het feit dat hij zich algemeen bezighield met dit soort zaken erop dat hij weldegelijk een welbepaald streefdoel voor ogen moet gehad hebben. Ten tweede stelde ook zijn enorme aandacht voor wie zijn burens waren hem meer specifiek in staat om zich vervolgens direct te manifesteren tegenover zijn rechtstreekse burens.

Niet enkel in de aanloop naar de jaarlijkse tentoonstellingen, maar ook op momenten waarop andere praktische zaken moesten worden geregeld, stelde Ensor zich vaak egoïstisch op. Voornamelijk met betrekking tot het toelaten van nieuwe leden in de groep had hij telkens een uitgesproken mening. Al in 1884 keerde hij zich samen met zijn progressieve collega's Finch en Vogels tegen de eventuele uitnodiging van de Belgische kunstschilders Alfred Verwée (1838-1895) en Alfred Stevens (1823-1906). Ensor schreef in oktober 1884 aan Maus: "*Je serais très content si vous n'invitez ni Verwée, ni Stevens [...] Si par hasard vous invitez Verwée, nous ne nous déciderions peut-être pas à exposer avec les XX (Vogels et Finch vous diront pourquoi).*"<sup>241</sup> Finch schreef vervolgens in een brief aan Maus dat ze Verwée niet wilden uitnodigen omwille van het feit dat hij lid was van de jury van het Salon van Brussel. Toen Ensors werken op het salon van 1884 werden geweigerd, was Verwée dan ook één van degenen die tegen Ensors toelating stemde.<sup>242</sup> Ensor zette zich hier om die reden dus sterk af van dat academisme. Toen Maus in 1886 Ensors advies vroeg in verband met het lidmaatschap van James Whistler (1834-1903) verzette de kunstenaar zich sterk tegen Whistlers toelating: "*Admettre Whistler aux XX c'est marcher vers la mort. [...] Pourquoi admettre Whistler? Sa peinture sent déjà le moisi en le renfermé, il est connu et reconnu, quel art et principe nouveaux peut-il apporter chez nous?*"<sup>243</sup> Voor Ensor was de reeds gerenommeerde kunstenaar Whistler helemaal niet vernieuwend genoeg voor de groep. Maus stelde hem nochtans voor met het oog op het bereiken van een groter publiek, maar Ensor zag

---

<sup>241</sup> Ensor aan Maus [tussen 12 en 19 oktober 1884], ENSOR, 'Lettres de James Ensor à Octave Maus', LEGRAND ed., 21.

<sup>242</sup> LEGRAND, 'Lettres de James Ensor à Octave Maus', 22.

<sup>243</sup> Ensor aan Maus (november 1886), ENSOR, 'Lettres de James Ensor à Octave Maus', LEGRAND ed., 25-26.

er weinig goeds in: “*Si vous croyez au bon effet pour le public, n’oubliez pas que la réputation de Whistler plein de suffisance et pourri de fausse distinction. Vous voyez que son admission ne peut rien ajouter à notre situation devant le public.*”<sup>244</sup> Terwijl zijn opinie ten opzichte van Verwée veel te maken had met een persoonlijke vete, getuigde zijn mening over Whistler van zijn streven naar erkenning, waarbij hij focuste op hoe ‘Les XX’ zich sterker aan een specifiek publiek kon binden.

## 2. Avant-garde imago vs. verlangen naar succes

Negentiende en twintigste-eeuwse kunstenaars streefden niet louter roem na via hun werk, maar ook en veeleer zelfs via hun persoon zelf en het imago dat ze aan zichzelf koppelden, zo stelden Paenhuysen en Verschaffel.<sup>245</sup> De Franse sociologe Nathalie Heinich zag dit fenomeen voor het eerst systematisch gestalte aannemen op het einde van de negentiende eeuw. Vanaf dan ruimde de interesse voor het werk van zowel beeldende kunstenaars als literatoren plaats voor de interesse in de individuele persoon.<sup>246</sup> Ook Ensor schreef zich in in die praktijk en voerde in de media een specifiek beeld van zichzelf op. Toen een criticus van het tijdschrift *Le Progrès* hem op het salon van 1887 vroeg wat hij vond van het schilderij waar ze naast stonden, antwoordde Ensor: “*Vous savez bien que je n’aime que ma peinture.*”<sup>247</sup> De criticus deed er bovendien zelf nog een schepje bovenop, wanneer hij wees op de idolen van Ensor: “[...] *au plafond de son atelier, il avait inscrit des noms: Wagner, Zola, Manet, les soleils dont il s’éclaire! Depuis, je crois qu’il a ajouté encore un nom: le sien.*”<sup>248</sup> Hier werd duidelijk dat die criticus mee stapte in het imago dat Ensor van zichzelf creëerde. Bovendien was dit citaat ook heel typerend voor Ensors *self-fashioning*, aangezien hij op die manier aangaf zich enkel met de allergrootsten te meten en zich enkel aan hen te spiegelen. Naargelang de situatie paste de schilder zijn taalgebruik dan ook aan. Terwijl hij zich achter de schermen veel onzekerder en angstiger opstelde (cf. infra), profileerde hij zichzelf publiekelijk als een resolute avant-gardist. Dit past dan ook in de performatieve theorie van cultuurhistoricus Peter Burke. Die stelt namelijk dat zowel individuen als groepen zich naargelang de situatie waarin ze zich bevinden anders gaan gedragen. Bijgevolg staan

---

<sup>244</sup> Ensor aan Maus (november 1886), ENSOR, ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, LEGRAND ed., 26.

<sup>245</sup> PAENHUYSEN en VERSCHAFFEL, ‘De strategieën van de roem’, 1208.

<sup>246</sup> HEINICH, ‘Entre œuvre et personne: l’amour de l’art en régime de singularité’, 157-158.

<sup>247</sup> ‘Têtes de Vingtistes’, *Le Progrès* (10 februari 1886).

<sup>248</sup> ‘Têtes de Vingtistes’, *Le Progrès* (10 februari 1886).

identiteiten, van kunstenaars en anderen, niet vast maar zijn ze vloeibaar en occasioneel.<sup>249</sup> Toen Ensor tijdens het salon van 1889 opnieuw geïnterviewd werd, ditmaal door een criticus van *La Réforme*, liep de kunstenaar opnieuw hoog op met zichzelf, maar kon hij nu ook werken van collega's appreciëren. Zo zei hij: "*J'aime aussi la statue du Puddleur, de Meunier, et ... mon exposition!*"<sup>250</sup> Toch liet hij niet na ook enkele van zijn collega's neer te halen: "*Seurat est un peu pâle. [...] Je ne souffre pas les Hollandais, très faibles et mauvais comme ton.*"<sup>251</sup>

In tegenstelling tot het avant-garde-*imago* dat hij in de media opvoerde, nam hij achter de schermen een totaal andere identiteit aan. Daar werden de strategieën die hij inzette in zijn weg naar roem duidelijk.<sup>252</sup> Ensor had een grote nood aan erkenning, hetgeen voor hem ook te maken had met de verkoop van zijn werken. Op die manier droeg hij in zijn brieven aan collega's en vrienden zelfs af en toe een rechtstreeks commerciële ingesteldheid naar buiten in die periode.<sup>253</sup> Zo verklaarde hij immers aan zijn collega-Vingtist Dario De Regoyos dat hij er in 1885 op gebrand was een werk te verkopen op de tentoonstelling van 'Les XX'.<sup>254</sup> Ook in 1892 stelde hij zich expliciet commercieel op toen hij Maus op 14 november schreef: "*J'ai écrit à Monsieur Pranger à Londres le priant de me porter sur la liste des invités et de s'adresser à vous pour renseignements. Je désire exposer à Londres, j'ai là de la famille et espère y vendre. Je pourrai y envoyer par exemple de petites compositions ou eaux-fortes, je compte sur vous pour de bons renseignements.*"<sup>255</sup> Op dat moment wilde Ensor heel graag in Londen gaan exposeren en hoopte hij er zelfs enkele werken te verkopen. Daarom schreef hij een aanbevelingsbrief naar Pranger waarin hij zichzelf promoveerde. Om zijn kans op een uitnodiging van Pranger nog te vergroten, verzocht hij Maus daarenboven om goede referenties mee te geven. Dat Ensor zich net niet publiekelijk commercieel opstelde is zeer logisch. Op die manier zou hij er namelijk van verdacht kunnen worden zijn avant-garde principes op zij te hebben geschoven en een aanhanger van het officiële systeem of establishment te zijn geworden.<sup>256</sup> Anderzijds koesterde hij wel een groot verlangen naar

---

<sup>249</sup> BURKE, 'Performative History: The Importance of Occasions', 44-46.

<sup>250</sup> 'Aux XX – L'Avis des Visiteurs – Ensor', *La Réforme* (2 februari 1889).

<sup>251</sup> 'Aux XX – L'Avis des Visiteurs – Ensor', *La Réforme* (2 februari 1889).

<sup>252</sup> Cf. PAENHUYSEN, 'De avant-gardist als entrepreneur', 1307.

<sup>253</sup> Ook kunsthistoricus Herwig Todts wees erop dat Ensors brieven en geschriften duidelijk maakten welk belang hij hechtte aan erkenning van zowel collega's als critici, zie: TODTS, *Ensor ontmaskerd*, 135.

<sup>254</sup> Ensor aan De Regoyos (december 1884), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 155.

<sup>255</sup> Ensor aan Maus (14 november 1892), ENSOR, 'Lettres de James Ensor à Octave Maus', LEGRAND ed., 40.

<sup>256</sup> HEINICH, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, 54-55.

succes. Om geen afbreuk te doen aan zijn imago, droeg hij dat verlangen dan ook enkel achter de schermen uit en zette hij er specifieke strategieën voor uit.<sup>257</sup>

Toch blijft Ensors commerciële ingesteldheid tijdens die vroege jaren een ambigu gegeven. Zo hechtte hij aanvankelijk bijvoorbeeld maar weinig belang aan geld. Gedurende zijn periode bij 'Les XX' kwam geld slechts sporadisch aan bod in zijn geschriften. Slechts eenmaal, naar aanloop van het tweede salon in 1885, schreef hij erover aan Maus: "*Je donnerai les prix à Bruxelles.*"<sup>258</sup> Daarnaast zijn er ook geen prijzen beschikbaar van de werken die hij op de exposities van 'Les XX' tentoonstelde en verkocht. Enkel van de gravures die hij in 1891 in de Galerie Dietrich tentoonstelde is bekend dat die werden aangeboden voor de prijs van 20 frank per stuk.<sup>259</sup> Dat geld maar weinig opduikt in Ensors geschriften is opvallend, maar wil nog niet meteen zeggen dat hij daarom niet commercieel ingesteld was. Zo stelde Jensen namelijk dat geld en kunst bij modernistische kunstenaars vaak verbonden waren, ook al werd het vaak niet aangehaald door die kunstenaars in hun geschriften.<sup>260</sup> Toch viel op dat Ensor zich kort na 'Les XX' steeds intenser bezighield met het onderhandelen over de verkoop en de prijs van zijn werk. In 1893 deed er zich iets heel merkwaardigs voor. Ensor voelde zich toen onbegrepen door critici en verwaarloosd door zijn familie en vrienden die zijn kunst niet steunden. In een daad van wanhoop zette hij toen zijn volledige atelier, met al zijn werken, te koop voor de prijs van 8500 frank, maar hij vond er geen koper voor.<sup>261</sup> Misschien liet zijn wanhoopsdaad hem inzien dat hij zelf zijn succes veel meer kon nastreven door zich zelf nog actiever in de markt te plaatsen.

Sindsdien hield hij zich veel meer bezig met de transacties van zijn schilderijen. Vaak moesten daarbij ingewikkelde regelingen worden getroffen met de verschillende kopers. Zo schreef hij bijvoorbeeld in een brief aan de familie Rousseau op 25 augustus 1893: "*Monsieur, Madame, Je crois avoir trouvé une combinaison satisfaisante mais il faudrait un peu de bonne volonté des intéressés, moi j'en suis tout plein. Van Cutsem aurait le Canard. Mr Edouard prendrait le Rouget à 400 frs et la Raie à 300. Mais je prendrais l'engagement*

---

<sup>257</sup> Cf. Het onderzoek van de Nederlandse kunsthistoricus Doede Hardeman naar Ensors receptie in Nederland. Ook Hardeman stelde dat Ensor veel belang hechtte aan zijn zelfperceptie en heel bewust het beeld van zichzelf als onbegrepen genie ging vormgeven, zie: HARDEMAN, 'Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland', 36-39.

<sup>258</sup> Ensor aan Maus [begin 1885], ENSOR, 'Lettres de James Ensor à Octave Maus', LEGRAND ed., 23.

<sup>259</sup> MIN, *James Ensor: een biografie*, 134.

<sup>260</sup> JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, 11.

<sup>261</sup> HAESAERTS, *James Ensor*, 21; TRICOT, *Sa vie, son œuvre*, 118-119.

*de faire quelques natures mortes dans les colorations du Canard et de mêmes dimensions et laisserai à Mr Edouard le droit de remplacer la Raie par n'importe quelle nature morte, fût-elle dix fois supérieur au Canard.*"<sup>262</sup> Met groot talent speelde Ensor in op de wensen van zijn kopers. Zo stelde hij Edouard Hannon, een lid van de familie Rousseau-Hannon, zelfs voor om eender welk ander stilleven te kiezen als *La Raie* hem niet aan zou staan. In de jaren kort na 'Les XX' zou Ensor zich dus steeds meer op de verkoop van zijn werk focussen.<sup>263</sup>

### 3. Belang van een groepsidentiteit

Via het ontwikkelen van een groepsidentiteit onderbouwden de Vingtisten een sterk discours van onafhankelijkheid (cf. supra). Op die manier slaagden ze erin zich te binden aan een specifiek publiek van kenners en geïnteresseerden, zo stelde Goldman.<sup>264</sup> Met het oog op roem en de ontwikkeling van zijn markt was het ook voor Ensor interessant mee te stappen in het groepsimago van 'Les XX'. Dat deed hij onder meer door zich in te schrijven in het mechanisme van de portretcultuur, die binnen de groep een belangrijke plek verwierf. Via het afbeelden van hun collega's op de door hen tentoongestelde werken uitten de Vingtisten namelijk een gemeenschappelijk gevoel. Door model te staan voor elkaar ontwikkelden ze een hechtere band met elkaar. Op die manier werd de collectieve identiteit van 'Les XX' duidelijk op de wanden van hun tentoonstellingen en konden ze als groep naar prestige streven. Naast een puur institutionele groep werden ze zo ook een sociale groep, zo stelde Goldman.<sup>265</sup> In 1886 stelde Isidore Verheyden een portret van Ensor tentoon. Op dat schilderij droeg Ensor "*een meloenen hoed en mastieken pardessus*", zo beschreef biograaf Haesaerts.<sup>266</sup> Op datzelfde salon stelde Ensor op zijn beurt *Musique Russe* (1881) tentoon, waarop collega-Vingtist Willy Finch stond afgebeeld.<sup>267</sup> Ook vele andere Vingtisten namen deel aan die specifieke portretcultuur. In 1885 bijvoorbeeld stelde Jan Toorop een portret

---

<sup>262</sup> Ensor aan de Rousseaus (25 augustus 1893), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 431.

<sup>263</sup> Bijvoorbeeld in zijn brieven van 8 maart 1896 en 11 maart 1896 aan Edouard Hannon en zijn brief van 26 november 1897 aan Franz Hens, zie: ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 431-433, 449.

<sup>264</sup> Cf. Hoofdstuk 1 en GOLDMAN, 'Les XX et le nouveau marché d'art', 169.

<sup>265</sup> GOLDMAN, 'Les XX et le nouveau marché d'art', 155-156.

<sup>266</sup> HAESAERTS, *James Ensor*, 19.

<sup>267</sup> Collega-Vingtist Willy Finch zou overigens meermaals opduiken in Ensors werken, zowel in zijn tekeningen als schilderijen. Finch werd geboren in Brussel, maar woonde sinds zijn vijfde in Oostende. In de vroege jaren 1880 raakten ze met elkaar bevriend en zouden ze ook vaak samen schilderen in Ensors mansarde-atelier in Oostende. Niet enkel Ensor portretteerde er Finch, maar ook Finch schetste en schilderde er Ensor, zie: TODTS, *Ensor ontmaskerd*, 55; HOSTYN, 'De Oostendse beeldende kunstenaars van zijn tijd', 95-96.



tentoon van Guillaume Vogels en op de expositie van 1886 toonde Willy Schlobach een portret van Theo Van Rysselberghe.<sup>268</sup>

Het was een opvallende praktijk binnen ‘Les XX’, die bovendien een gunstige uitkomst kende. Alleszins voor Ensor was dit het geval, aangezien hij *Musique Russe* verkocht op het salon van 1886. Handelde hij hierbij intentioneel commercieel? Waarschijnlijk wel en dat omwille van volgende reden. Logischerwijs nam Ensor namelijk met een bepaald doel deel aan die portretcultuur. Het lijkt plausibel dat hij het deed met het oog op het verkopen van zijn werk. Hierboven bleek namelijk dat Ensor zich ten tijde van ‘Les XX’ af en toe rechtstreeks bezighield met het verkopen van zijn werken en hij dat kort na ‘Les XX’ zelfs nog veel actiever deed. De enige reden om aan te nemen waarom dat bij dit soort werken niet zo zou zijn is omdat hij in zijn geschriften nergens specifieke melding maakte van een wil tot verkoop van *Musique Russe* of van specifieke transacties daaromtrent. Dat sloot echter niet uit dat hij toch de intentie koesterde om te gaan verkopen via zich in te schrijven in die portretcultuur van ‘Les XX’.

Binnen die groep ging Ensor persoonlijk ook enkele meer diepgaande contacten aan met collega’s. Voornamelijk met Anna Boch (1848-1936) bouwde hij een zeer intense relatie op. Boch was het nichtje van Maus en was net als haar broer Eugène kunstschilder. Aan het begin van de jaren 1880 leerde ze de kneepjes van het vak als leerlinge van Isidore Verheyden en in 1886 sloot ze zich aan bij ‘Les XX’.<sup>269</sup> Uit hun retrospectieve correspondentie blijkt dat Ensor en Boch ten tijde van ‘Les XX’ een sterke relatie met elkaar opbouwden. Ensor had namelijk ongelooflijk veel respect voor Boch, omwille van de steun die ze

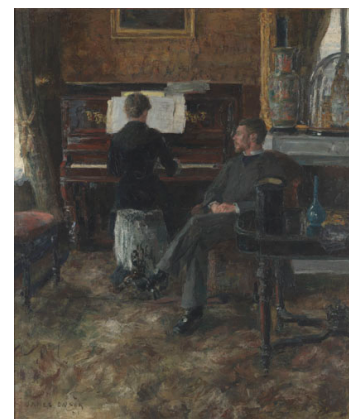


Fig. 13: *Musique Russe* – Ensor (1881).

hem gaf ten tijde van ‘Les XX’. Zelfs veertig jaar later was hij haar immense sympathie uit die tijd nog steeds niet vergeten. Zo schreef hij haar op 29 december 1927: “*Je me souviens des luttes des XX de 1884 à 1893. Vous défendiez alors certaines œuvres refusées par mes confrères des XX. L’étonnement du masque Wouse [1889], actuellement au Musée d’Anvers, Le foudroiement des anges rebelles [1889], La tentation de Saint Antoine [1887], Les masques devant la mort [1888], Le jardin d’amour [1888], Les poissardes mélancoliques*

<sup>268</sup> GOLDMAN, ‘Les XX et le nouveau marché d’art’, 156.

<sup>269</sup> TRICOT, *Lettres*, 38-39.

[1892], *etc. etc. et votre sympathie me donna force et vaillance et maintenant encore.*”<sup>270</sup> Uit dit zeer persoonlijk citaat blijkt het grote belang dat Ensor ten tijde van ‘Les XX’ hechtte aan status en erkenning. Op momenten dat die erkenning uit bleef was Boch er altijd voor hem geweest en dat apprecieerde hij enorm. Zij steunde hem overigens niet enkel met woorden, maar ook met daden. Op het salon van 1886 bewees ze hem zo een ultieme vriendendienst met het aankopen van zijn *Musique Russe* (1881). Dat net zij dit schilderij aankocht, bevestigde bovendien nog eens extra de groepsidentiteit van ‘Les XX’, aangezien op dat schilderij collega-Vingstist Willy Finch stond afgebeeld (fig. 13).<sup>271</sup>

Ook met enkele andere van zijn collega-Vingtisten ging Ensor vriendschappelijke relaties aan. Zo maakte hij af en toe plezierreisjes met Guillaume Vogels en Jan Toorop. Met Vogels trok hij in oktober 1883 naar Nederland en in 1887 naar Engeland. Met Toorop reisde hij in 1884 dan weer naar Parijs.<sup>272</sup> Opvallend is wel dat er geen correspondentie beschikbaar is tussen Ensor en Vogels en tussen Ensor en Toorop in die periode. Het feit dat ze samen reizen maakten, wees er echter op dat ze weliswaar meer waren dan enkel collega’s van elkaar. Ook al was zijn relatie met hen niet zo sterk als die met Boch, toch valt het op dat het net met Toorop en Vogels was dat hij zich verbond. Zij waren samen met hem en Finch, van wie hij een portret maakte, de meeste progressieve figuren uit de groep. Op die manier versterkten ze dan ook zelf dat door critici gemaakt onderscheid tussen een meer progressieve en een meer conservatievere groep.<sup>273</sup> Door zich sterker met elkaar te identificeren, vormden ze zo een groep binnen de groep. Desondanks verbond Ensor zich ook sterk met de algemene groepsidentiteit van ‘Les XX’, zo schreef hij retrospectief aan zijn voormalige collega-Vingstist Achille Chainaye in februari 1905: “*En souvenir de nos débuts aux XX. Je vous écris ces lignes amicales et confidentielles. [...] Je n’ai pas oublié notre généreux Cercle des XX. [...] La Libre Esthétique n’est qu’un pâle reflet des XX il faut bien le reconnaître. [...] J’aime vous écrire cela parce que vous avez été des XX.*”<sup>274</sup> In zijn brief zette hij Chainaye dan ook aan om zijn nostalgisch gevoel te delen. Toch zou Ensor zich toch niet altijd achter dat groepsgevoel scharen (cf. infra).

---

<sup>270</sup> Ensor aan Boch (29 december 1927), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 40-41.

<sup>271</sup> Fig. 13: ENSOR, J., *Musique Russe*, olieverf op doek, 1881 (BRUSSEL, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Inv. 4679).

<sup>272</sup> DE BODT en TODTS, ‘Met Gragapança naar Zeeland: Het schetsboek ‘Voyage en Hollande’, 57-59; TRICOT, *James Ensor: Catalogue raisonné of the paintings*, 14-17.

<sup>273</sup> Cf. VIGOUREUX, H., ‘Chronique Artistique: Les XX’, *L’Etudiant* (5 februari 1885).

<sup>274</sup> Brief van Ensor aan Chainaye (februari 1905), KMSKA, Inv. EJ 161.

In functie van het ontwikkelen van zijn markt was het ook belangrijk een goede relatie op te bouwen met de secretaris van de groep. Maus was namelijk in vele gevallen tussenfiguur bij de verkoop van werken van de Vingtisten, zo stelde Goldman.<sup>275</sup> Als ‘animateur d’art’ hield hij zich bezig met het inlichten van de kunstenaar wanneer er een koper geïnteresseerd was in zijn werk. Vervolgens onderhandelde hij over de prijs ervan en regelde hij ook de uiteindelijke transactie van het werk. Goldman constateerde dat een dertigtal brieven van of aan Maus handelden over dit soort van transacties.<sup>276</sup> Geen enkele daarvan had echter betrekking tot Ensor, wat toch wel opvallend is, aangezien Ensor de meest verkopende kunstenaar van de groep was. Ensor onderhield echter een ambigue relatie met Maus. Enerzijds aanzag hij hem wel als een mecenasfiguur en hechtte hij een groot belang aan zijn opinie. Zo vroeg hij Maus bijvoorbeeld in 1884 zijn artikel over de *Académie des Beaux-Arts* na te lezen vooraleer hij het zou insturen ter publicatie.<sup>277</sup> Anderzijds lagen de twee ook vaak in de clinch en was Ensor het vaak niet eens met beslissingen van Maus.

Typevoorbeeld hiervan was Ensors protest tegen de ontbinding van de groep in 1893. Zo schreef Block dat het stopzetten van ‘Les XX’ voornamelijk gebaseerd was op een persoonlijke wens van Maus.<sup>278</sup> In een finale stemming steunde de overgrote meerderheid van de Vingtisten zijn standpunt. Drie Vingtisten onthielden zich echter, namelijk Finch, Lemmen en Charlier, en één stemde tegen: Ensor.<sup>279</sup> In een brief aan André De Ridder op 30 september 1928 gaf hij als reden voor zijn tegenstem: “*Je n’ai pas adhéré à la dissolution des XX, notre programme demeurait beau en dépit de l’opposition de certains membres.*”<sup>280</sup> Niet enkel op het einde van ‘Les XX’, maar ook in de tien jaar waarin de groep actief was, hadden Maus en Ensor vaak meningsverschillen (cf. supra). Hun ambigue relatie zou dan ook een reden geweest kunnen zijn voor Maus’ mindere tussenkomst bij de transacties van Ensors werken. Toch valt het rechtstreekse optreden van Maus als tussenfiguur niet helemaal uit te sluiten. Zo verkocht Ensor bijvoorbeeld op het salon van 1892 drie werken aan de Brusselse advocaat Felix Fuchs. Persoonlijk correspondeerde Ensor niet met die Fuchs, maar hij bleek wel een figuur uit het dichte netwerk van Maus te zijn, zo constateerde Goldman.<sup>281</sup> Ook al zijn er geen rechtstreekse bronnen, lijkt het erop dat Ensor in andere gevallen zelf de verkopen

---

<sup>275</sup> GOLDMAN, ‘Les XX et le nouveau marché de l’art’, 161-162.

<sup>276</sup> GOLDMAN, ‘Les XX et le nouveau marché de l’art’, 161-162.

<sup>277</sup> Brief van Ensor aan Maus (1884), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 503-306.

<sup>278</sup> BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, 77.

<sup>279</sup> Verslag van de stemming voor de ontbinding van ‘Les XX’ (1893), KMSKB, Inv. AHKB 6304.

<sup>280</sup> Ensor aan De Ridder (30 september 1928), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 194-199.

<sup>281</sup> GOLDMAN, ‘Les XX et le nouveau marché de l’art’, 158.

afhandelde en dat omwille van volgende redenen. Ten eerste is er naast Maus geen sprake van een eventuele andere handelaar. Ten tweede stond hij in rechtstreeks contact met enkele van zijn kopers en regelde hij aanverwante zaken met hen zoals het uitlenen van hun aankopen.<sup>282</sup> Ten derde zijn er wel bronnen beschikbaar uit de periode net na ‘Les XX’ waarin hij zich rechtstreeks bezighield met de verkoop van zijn werken, wat het zeer aannemelijk maakt dat hij er zich ook al vroeger mee bezighield.<sup>283</sup>

#### 4. Naambekendheid via publicaties

Een andere manier waarop Ensor zichzelf in die markt plaatste was door te streven naar naambekendheid via publicaties. Enerzijds deed hij dat via het publiceren van zowel artikels als afbeeldingen van zijn schilderijen, gravures en tekeningen in verschillende avant-gardetijdschriften. Anderzijds deed hij dat door zich te verbinden met literatoren en critici, die op hun beurt over hem schreven. Allereerst schreef hij zo op 31 augustus 1884 in *L’Art Moderne* zijn eerste prozawerk ‘Trois semaines à l’Académie de Bruxelles en 79’ over zijn persoonlijke ervaringen aan de Brusselse academie. Het was een parodische schets van het dagelijks gebeuren aan het instituut van de academie, in de vorm van een toneelstuk met drie hoofdpersonages, respectievelijk ‘Professor Pielsticker’, ‘Professor Slimmervogel’ en ‘Professor Van Mollekot’. Zij stonden op hun beurt voor zijn echte leerkrachten Josep Stallaert, Jef van Severdonck en Alexander Robert.<sup>284</sup> In een brief van 1 september 1884 aan journalist Léon Lequime maakte hij bovendien nog eens reclame voor zijn toneelstuk. Allereerst feliciteerde hij Lequime met zijn artikel in *Journal de Bruxelles* waarin de journalist zich ook afzette van het officiële academische systeem. Ten tweede raadde Ensor hem zijn eigen artikel aan en schreef: “*Il y a là des mots des professeurs et du directeur. Vous verrez ce que j’ai souffert dans cette boîte maudite.*”<sup>285</sup> Ensor droeg hier opnieuw een heel specifiek beeld van zichzelf uit en schreef zich in in een avant-gardistisch discours dat zich regelrecht afzette van het academisch systeem. Die strijdvaardigheid tegen het officiële systeem zou hij echter naar het einde van ‘Les XX’ toe heel wat minder gaan uitdragen. In 1892 bijvoorbeeld verbond hij zich opnieuw meer met officiële instanties. Hij nam deel aan het officiële Salon van Gent en publiceerde ook een eau-forte in de catalogus daarvan. In een

---

<sup>282</sup> Cf. Hij vroeg Emile Verhaeren begin 1892 om zijn portret uit te lenen voor het volgende salon van ‘Les XX’, zie: Ensor aan Verhaeren [begin 1892], ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 755.

<sup>283</sup> Cf. Ensor aan de Rousseaus (25 augustus 1893), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 431.

<sup>284</sup> NOCHLIN, *Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904*, 210-212.

<sup>285</sup> Ensor aan Lequime (1 september 1884), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 478.

brief aan Pol De Mont op 27 augustus 1895 schreef hij dat hij er 200 frank had gekregen voor die publicatie.<sup>286</sup>

Naast *L'Art Moderne* ging Ensor zijn naam in die periode ook verbinden met andere avant-gardetijdschriften als *La Jeune Belgique* en *Van Nu en Straks*. Zo contacteerde hij in 1890 Valère Gille (1867-1950), de directeur van *La Jeune Belgique*. Dat in 1881 opgerichte tijdschrift stond volledig in het teken van de strijd voor absolute artistieke vrijheid en een individuele kunst-om-de-kunst.<sup>287</sup> Op 25 november dat jaar schreef hij hem dat hij een gravure wou opsturen om aan zijn artikel toe te voegen.<sup>288</sup> Ensor stelde zich erg open op en stelde Gille voor om zelf een passende gravure uit te kiezen. Zo schreef hij hem op 4 december: “*Vous trouverez la collection à peu près complète de mes eaux-fortes chez Mr. E. Rousseau, rue Vautier, 20 (près du musée Wiertz) à Ixelles. Je l’ai prévenu et il vous indiquera le jour et l’heure où il sera chez lui pour vous les montrer. [...] Je vous laisse toute liberté et rien ne me gêne.*”<sup>289</sup> Merkwaardig is hierbij ook het belang van Ernest Rousseau die optrad als tussenfiguur bij deze onderhandelingen (cf. infra). Na lang twijfelen koos Gille voor de gravure *La Cathédrale* (1886), zo meldde Rousseau aan Ensor. Die voelde zich gevlend door de aandacht van Gille voor zijn werk. Zo schreef hij op 5 januari 1891: “*Signe flatteur prouvant que d’autres eaux-fortes avaient mérité votre estime. Cela m’a beaucoup contenté!*”<sup>290</sup> Op die manier publiceerde Gille zijn artikel ‘Banquet du dixième anniversaire de la “Jeune Belgique” 15 janvier 1891’ de editie van *La Jeune Belgique* van februari 1891.<sup>291</sup>

In 1893 streefde Ensor ook naar een publicatie van één van zijn etsen in het pas opgerichte Nederlandstalige tijdschrift *Van Nu en Straks*. Ondanks Ensors intieme contacten met August Vermeylen (1872-1945), de stichter en spilfiguur van *Van Nu en Straks* zou die publicatie lang op zich laten wachten. Aanvankelijk zag het er nochtans rooskleurig uit en werd Ensors naam al meteen opgenomen in de officiële aankondiging van de oprichting van het tijdschrift uit 1892. Zo stond er: “*Buiten de tekst-ornamentatie, meestal in houtsnee en in zincografie, zal het tijdschrift oorspronkelijke platen bevatten van: Henry De Groux, A. J. Derkinderen,*

---

<sup>286</sup> De eau-forte waarom het draait zou *Moulin de Mariakerke* (s.d.) of *Dans les dunes de Mariakerke* (s.d.) geweest zijn, zie: Ensor aan De Mont (27 augustus 1895), ENSOR, *Lettres*, TRICOT, 137.

<sup>287</sup> VERVLIET, ‘Van Nu en Straks: De Geschiedenis van een baanbrekend tijdschrift in Vlaanderen’, 11.

<sup>288</sup> Ensor aan Gille (25 november 1890), ENSOR, *Lettres*, TRICOT, 417.

<sup>289</sup> Ensor aan Gille (4 december 1890), ENSOR, *Lettres*, TRICOT, 422-423.

<sup>290</sup> Ensor aan Gille (5 januari 1891), ENSOR, *Lettres*, TRICOT, 424.

<sup>291</sup> GILLE, ‘Banquet du dixième anniversaire de la “Jeune Belgique” 15 janvier 1891’, *La Jeune Belgique* (februari 1891), 97-110.

*James Ensor, Willy Finch, ...*”<sup>292</sup> Ensor en Vermeyleylen waren in die periode bovendien goede vrienden, voor wie het Brusselse nachtleven geen geheimen kende. In een brief aan zijn *Van Nu en Straks*-collega Emmanuel de Bom (1868-1953) schreef Vermeyleylen op 18 februari 1892 over zijn bezoek aan het negende salon van ‘Les XX’: “*James Ensor, met wien ik veel Scotch gedronken heb (hij heeft 5 doeken verkocht, o.a. zijn Tribunaal), belooft voor een ander nr een ets die ‘k mag gaan kiezen.*”<sup>293</sup> Ten eerste kan hieruit worden opgemerkt dat Ensor belang hechtte aan de verkoop van zijn werken, aangezien het een aanleiding was om te gaan vieren met vrienden. Ten tweede stelde Ensor zich opnieuw open op met betrekking tot een mogelijke publicatie van één van zijn etsen en stelde hij ook aan Vermeyleylen voor om er zelf één te komen uitkiezen. De Rousseaus zouden hier hoogstwaarschijnlijk opnieuw als tussenfiguren optreden.

Een kleine twee weken later gingen de twee vrienden weer op stap. Op 29 februari 1892 schreef Vermeyleylen aan De Bom: “*Eergisteren en gisteren hebben de schimmen der eeuwige rollers van de Romeinsche Decadence van genot getrild! Met Ensor, de caricaturale Ensor, de schilder der vastenavonden van het vermomd menschedom, op gang geweest! We waren allen zot, hersenziek!*”<sup>294</sup> Opnieuw beleefden de twee vrienden wilde nachtelijke escapades. Even later in zijn brief nam hij het bovendien voor zijn vriend op met een voorstel voor De Bom: “*Van wien is de ets in nr 3? Mag ik iets kiezen van Ensor? (voor nr 4).*”<sup>295</sup> In een brief van 5 april 1892 aan De Bom stelde hij dat hij zich gebonden voelde aan Ensor, aangezien hij er al twee of driemaal om gevraagd had.<sup>296</sup> Toen Vermeyleylen Ensor in 1893 niet langer vroeg om een tekening voor in zijn nieuw opgerichte tijdschrift, voelde de kunstenaar zich dan ook wat bedrogen. Op 2 juni 1893 schreef hij aan Vermeyleylen: “*Vous ne me demandez plus un dessin, ni Vandevelde, pour votre journal. Pourquoi?? [...] Si j’envoie les deux dessins je veux que l’un d’eux soit reproduit.*”<sup>297</sup> Uit dit citaat blijkt dat Ensor er erg op stond een tekening te publiceren in het tijdschrift van zijn goede vriend. Om zijn eigen talent nog maar eens in de verf te zetten, kraakte hij daarenboven nog eens de tekening van collega Xavier

---

<sup>292</sup> *Het prospectus van de eerste reeks van het tijdschrift “Van Nu en Straks”, 1892.*

<sup>293</sup> Vermeyleylen aan De Bom [18 februari 1892], VERMEYLEN, *Het ontstaan van Van Nu en Straks een brieveneditie 1890-1894*, 220-221.

<sup>294</sup> Vermeyleylen aan De Bom (29 februari 1892), VERMEYLEN, *Het ontstaan van Van Nu en Straks een brieveneditie 1890-1894*, 223-224.

<sup>295</sup> Vermeyleylen aan De Bom (29 februari 1892), VERMEYLEN, *Het ontstaan van Van Nu en Straks een brieveneditie 1890-1894*, 223-224.

<sup>296</sup> Vermeyleylen aan De Bom (5 april 1892), VERMEYLEN, *Het ontstaan van Van Nu en Straks een brieveneditie 1890-1894*, 241.

<sup>297</sup> Ensor aan Vermeyleylen (2 juni 1893), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 761.



Mellery af die schitterde op het eerste nummer van *Van Nu en Straks*.<sup>298</sup> Op 6 juni 1893 schreef Vermeyleen hem een antwoord, dat hij naar alle zekerheid niet ontving, zo stelde Tricot.<sup>299</sup> Hij legde hem uit dat het derde nummer van *Van Nu en Straks* volledig aan Vincent Van Gogh zou worden gewijd en dat hij voor het vierde nummer Ensors tekening zou gebruiken. Daarentrent schreef hij: “*Pour le n°4 vous nous donnez un dessin hors texte, lequel sera accompagné d’une petite étude dans laquelle je vous présenterai au public hollandais.*”<sup>300</sup> De belofte van dat artikel en de publicatie van een gravure zou Vermeyleen echter niet nakomen. In dat vierde nummer van *Van Nu en Straks* werd namelijk een ets van George Minne opgenomen.<sup>301</sup> Pas in het achtste nummer van het tijdschrift in 1894 werd uiteindelijk een gravure van Ensor opgenomen, namelijk zijn *Christus in de hel*.<sup>302</sup>

Via biografische studies die voornamelijk op het einde van en kort na ‘Les XX’ begonnen te verschijnen, versterkte Ensor zijn imago nog verder. Kunstenaarsbiografieën waren voor negentiende-eeuwse kunstenaars dan ook een invloedrijk mechanisme in hun strijd naar roem en dat omwille van twee redenen. Ten eerste werden dit soort van biografieën vanaf de negentiende eeuw steeds meer ingezet om de kunstenaar in beeld te brengen, veeleer dan zijn werk of oeuvre. Ten tweede is het opvallend dat kunstenaars bij dit soort van biografieën, in tegenstelling tot bij algemene kunstkritiek, vaak zelf een rol speelden in de representatie van hun eigen figuur.<sup>303</sup> In het geval van Ensor ontstonden die studies dan ook vanuit contacten met schrijvers die hij zelf opbouwde in die periode. Niet toevallig kwam de eerste biografische studie over Ensor er in zijn succesjaar 1892. Toen had hij al een stevige reputatie opgebouwd. Zo verwierf hij een jaar eerder reeds zijn eerste individuele tentoonstelling en ging ook de verkoop van zijn werken er aanzienlijk op vooruit.<sup>304</sup>

Het was schrijver Eugène Demolder (1862-1919) die in 1892 de spits afbeet met een 24 pagina’s lange studie over de kunstenaar, getiteld *James Ensor: Mort mystique d’un théologien*. Hij bezong het talent van de kunstenaar en focuste zowel op het oeuvre van de

---

<sup>298</sup> Ensor aan Vermeyleen (2 juni 1893), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 761; Zie ook: ‘Buitentekst-plaat van X. MELLERY’, *Van Nu en Straks* (1893).

<sup>299</sup> Zie TRICOT ed., *Lettres*, 763.

<sup>300</sup> Vermeyleen aan Ensor (6 juni 1893), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 764.

<sup>301</sup> ‘Buitentekst-plaat van GEORGE MINNE’, *Van Nu en Straks* (1893). Vermeyleen aan De Bom (2 september 1894), VERMEYLEEN, *Het ontstaan van Van Nu en Straks: een brieveneditie 1890-1894*, 417.

<sup>302</sup> ‘Plaat van JAMES ENSOR’, *Van Nu en Straks* (1894).

<sup>303</sup> DUPONT, ‘La vie avant l’œuvre?’, 1224-1232; PAENHUYSEN en VERSCHAFFEL, ‘De strategieën van de roem’, 1209; HEINICH, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, 106.

<sup>304</sup> Zie hoofdstuk 2.

kunstenaar als ook op zijn persoon. Demolder begon zijn studie met volgende openingszinnen: “*Un des plus beaux artistes actuels, certes. Plus qu’un peintre, car en même temps qu’il marche triomphalement dans la voie plantureuse de Louis Dubois et des autres Flamands, amoureux de belles pâtes et adorateurs de friandes et savoureuses natures mortes, sa pensée cherche à gravir les échelons magnifiques qui mènent vers les cieus des Rembrandt et des Goya.*”<sup>305</sup> Hij schreef een zeer persoonlijke studie waarbij hij Ensors werk voornamelijk verdedigde, maar af en toe ook bekritiseerde. Zo was hij bijvoorbeeld niet volledig overtuigd van zijn *L’Etonnement du Masque Wouse* omwille van het flauwe tekenwerk.<sup>306</sup> Zo’n biografische studie was een belangrijke stap in Ensors weg naar roem, aangezien het hem grote naambekendheid verschafte. Bovendien ging het verschijnen van die publicatie ook nog eens gepaard met de nodige media-aandacht. Zo werd er op de achterflap van *L’Art Moderne* van 11 september 1892 reclame gemaakt voor die studie (fig. 14).<sup>307</sup>



**Fig. 14:** Aankondiging van het verschijnen van Eugène Demolders biografie van James Ensor in *L’Art Moderne* van 11 september 1892.

<sup>305</sup> DEMOLDER, *James Ensor: Mort mystique d’un théologien*, 5; In de jaren na ‘Les XX’ zou Demolder zich steeds meer opwerpen als verdediger van Ensor. Eind 1894 zou hij zo helpen bij het organiseren van zijn eerste solotentoonstelling met origineel werk. Ook trad hij meer en meer op als tussenfiguur bij het verhandelen van Ensors werken. Zo sprak hij bijvoorbeeld in 1895 zijn connecties aan om *Le Lampiste* te verkopen aan het Museum voor Schone Kunsten van Brussel en zou hij in 1898 een expositie in de ‘Salon des Cent’ in Parijs regelen, zie: FLORIZOONE, ‘Eugène Demolder en James Ensor, een wederzijdse heiligverklaring’, 60; TRICOT, *Ensor*, 6.

<sup>306</sup> DEMOLDER, *James Ensor: Mort mystique d’un théologien*, 14.

<sup>307</sup> Fig. 14: *L’Art Moderne* (11 september 1892), 296.

Naast de aandacht voor zijn oeuvre, besteedde Demolder ook –waarschijnlijk zelfs op vraag van Ensor zelf – aandacht aan de kunstenaar zelf.<sup>308</sup> Zo benadrukte hij onder meer hoe Ensor werd miskend: “*Au moral, un incompris, jusqu’à ce jour, un de ces gaillards d’une telle originalité outrée que la foule parfois hurle après ses toiles comme une meute de chiens faméliques qu’offusquerait quelque astre insolite.*”<sup>309</sup> Zoals hierboven duidelijk werd, werd Ensor echter niet zozeer miskend maar veeleer erkend tijdens zijn periode bij ‘Les XX’. Dat Demolder net die miskening aanhaalde, was dan ook veeleer een teken van het beeld dat Ensor van zichzelf wou gaan uitdragen. Het beeld van de miskende genie, dat aan het einde van de negentiende eeuw ontstond, speelde namelijk een belangrijke rol in de algemene waardering van die moderne kunst. Echte goede kunstenaars verwierven dan ook geen roem in hun eigen tijd, omdat ze te vernieuwend waren. Ensor was zich zeer bewust van het effect van die stereotypering en gebruikte het dan ook, zo stelde Hardeman.<sup>310</sup>

Die studie van Demolder was de enige biografische studie over Ensor die tijdens de periode van ‘Les XX’ verscheen. Kort na ‘Les XX’, met name in 1895, zou er echter een tweede biografisch werk verschijnen, ditmaal een 17 pagina’s lang artikel ‘De Schilder en Etser James Ensor’ van de hand van de Antwerpse criticus en latere conservator van het museum in Antwerpen Pol De Mont (1857-1931) in het tijdschrift *De Vlaamsche School*. Die biografische studie was tevens ook de eerste Nederlandstalige over de kunstenaar.<sup>311</sup> Ook al verscheen deze studie pas na het einde van ‘Les XX’, toch zegt ze veel over het belang van ‘Les XX’ voor Ensors carrière. Zo schreef De Mont onder meer volgende passage: “*Hoe het nu komt, dat – van al die namen, welke onafscheidelijk aan deze, in haar geheel beschouwd, heerlijke beweging gehecht zijn, – en daaronder blinken uit die van Leo Frédéric, Fernand Khnopff, Willem Vogels, Joris Minne, Henry De Groux, Van Rysselberghe, – juist die van Ensor niet alleen het meest uitkomt, het meest en het engst verbonden is met de geschiedenis der XX, het meest synoniem is met zoeken naar nieuwheid, ik kan het niet anders uitleggen dan door het feit, dat juist hij zich door zekere eigenaardigheden in zijn artistiek optreden het meest en het brutaalst van allen heeft blootgegeven aan die kwajongensachtige spotzucht, welke zich, vooral in tijden van gisting, van een groot deel van het publiek pleegt meester te*

---

<sup>308</sup> Hier zijn echter geen rechtstreeks bronnen van.

<sup>309</sup> DEMOLDER, *James Ensor: Mort mystique d’un théologien*, 6.

<sup>310</sup> HARDEMAN, ‘Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland’, 52-53.

<sup>311</sup> TODTS, *James Ensor: Schilderijen en tekeningen uit de verzameling van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 10.

*maken.*”<sup>312</sup> De Mont benadrukte op die manier retrospectief nogmaals Ensors unieke plek binnen ‘Les XX’.

Zoals hierboven reeds werd aangehaald was een belangrijk kenmerk van dit soort biografische studies de inbreng die de kunstenaar er zelf in had. In tegenstelling tot recensies van critici over zijn werken, beslist de kunstenaar hier in zekere zin zelf mee wat er over hem geschreven wordt. Op die manier gaat hij hier ook opnieuw mee zijn imago creëren. Alvorens De Mont zijn studie schreef, stelde hij dan ook enkele vragen aan Ensor met betrekking tot zijn carrière. Ensor verwees hem daarbij in eerste instantie door naar de studie van Demolder, zo schreef hij eind 1894: “*Mr. Eugène Demolder à publié sur moi une étude assez détaillée. Je vous l’envoie sans le recommander. Vous y trouverez peut-être quelques renseignements sur certains œuvres etc. etc.*”<sup>313</sup> Hij verzocht De Mont hier specifiek om er goed op te letten om zowel de artiest als de man achter de artiest in beeld te brengen in zijn studie. Ook al vond hij het moeilijk om over zichzelf te praten, toch deed hij de moeite om zorgvuldig te antwoorden op de vragen van De Mont. Zo wees hij er onder meer op dat de componist Richard Wagner en de schilders Wiliam Tuner en Francisco Goya grote inspiratiebronnen voor hem waren, hetgeen De Mont vervolgens in zijn studie verwerkte.<sup>314</sup> Het was daarbij opnieuw geen toeval dat hij net hen noemde, zij waren immers de allergrootsten.

In diezelfde brief wees hij ook op een belangrijke artistieke evolutie die hij meemaakte in zijn jaren bij ‘Les XX’, met name zijn ommezwaai naar het ‘*genre macabre*’. Net zoals critici situeerde hij dat ook omtrent 1889 en gaf er volgende reden voor: “*J’ai cherché logiquement les effets violents, surtout les masques où les tons vifs dominant. Ces masques me plaisaient aussi parce qu’ils froissaient le public qui m’avait si mal accueilli.*”<sup>315</sup> Ensor gaf zo opnieuw uiting aan zijn streng avant-gardistisch karakter door te stellen dat hij het publiek dat hem slecht onthaalde nog meer wou gaan choqueren met zijn griezelige maskers. De Mont schreef het gebrek aan waardering dat Ensor genoot dan ook toe aan zijn streven naar “*épater les bourgeois.*”<sup>316</sup> Opnieuw droeg Ensor dus zijn miskennen uit via een biografische studie. In de daaropvolgende decennia zou die miskennen dan ook een standaardelement worden van

---

<sup>312</sup> DE MONT, ‘De Schilder en Etser James Ensor’, 110.

<sup>313</sup> Ensor aan De Mont [eind 1894 of begin 1895], ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 123.

<sup>314</sup> DE MONT, ‘De Schilder en Etser James Ensor: Een bijdrage tot de geschiedenis der kunst van den laatsten tijd’, 115.

<sup>315</sup> Ensor aan De Mont [eind 1894 of begin 1895], ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 128.

<sup>316</sup> DE MONT, ‘De Schilder en Etser James Ensor’, 114.

de Ensorliteratuur. Zowel in de biografische studies van Emile Verhaeren (1908), Grégoire Le Roy (1921) als André De Ridder (1930) stak het aspect van miskennis de kop op. Het is daarbij van belang Ensors eigen aandeel in die beeldvorming niet te onderschatten, zo stelde cultuurfilosoof en kunsttheoreticus Bart Verschaffel.<sup>317</sup>

#### 4. Een burgerlijk en artistiek netwerk

Streven naar roem doet een kunstenaar niet alleen. Enkel via de steun van een door hem opgebouwd netwerk van figuren uit verschillende disciplines kan hij zijn imago opbouwen. Ten tijde van ‘Les XX’ bouwde Ensor zo langzaam een netwerk op dat zich situeerde in burgerlijke en artistieke kringen. Beide kringen stonden daarbij niet los van elkaar en overlaptten vaak. Het was Bowness die stelde dat elke talentvolle kunstenaar aan het begin van zijn carrière werd gesteund door minstens één à twee verzamelaars of handelaars, waarmee hij vaak vriendschapsbanden onderhield.<sup>318</sup> Ook bij Ensor was dit het geval. De belangrijkste relatie die de kunstenaar in die vroege periode aanknoopte, was ongetwijfeld die met Ernest Rousseau (1831-1908) en zijn familie.<sup>319</sup> Ernest Rousseau was professor in de fysica en rector aan de Universiteit van Brussel en was getrouwd met Mariette Hannon (1850-1926) (fig. 15).<sup>320</sup> Via zijn vriend Théo Hannon (1851-1916), met wie Ensor samen op de Academie van Brussel had gezeten, werd hij geïntroduceerd bij diens zus Mariette en haar man Ernest. Die eerste ontmoeting kwam er al in 1881 op de laatste expositie van *La Chrysalide*, zo stelde Goyens de Heusch.<sup>321</sup>



Fig. 15: Mariette Rousseau en James Ensor in de tuin van de familie Rousseau (ca. 1888).

<sup>317</sup> Die idee van Ensor als miskend genie bleef overigens lange tijd standhouden in de Ensorliteratuur. Ook latere auteurs als Lydia Schoonbaert stapten zo mee in dat verhaal. Wanneer bronnen opdoken die het tegendeel zouden kunnen aantonen werden die dan ook snel genegeerd, zie: VERSCHAFFEL, ‘Siffler les vices et les laideurs de la civilisation...’ Het groteske oeuvre van James Ensor en de *Encyclopédie de la caricature* van Jules Champfleury’, 14, 20; SCHOONBAERT, *James Ensor: Etsen uit de verzameling van de kredietbank*, 3, 11-12.

<sup>318</sup> BOWNESS, *The Conditions of Success*, 39.

<sup>319</sup> Zoals eerder vermeld is het bronnenmateriaal met betrekking tot de familie Rousseau momenteel niet beschikbaar. In de literatuur werd er echter wel al geschreven over de relatie tussen de Rousseaus en Ensor. Dit deel is dan ook grotendeels gebaseerd op die secundaire literatuur.

<sup>320</sup> TRICOT ed., *Lettres*, 422; Fig. 15: [ROUSSEAU, E.], *Mariette Rousseau en James Ensor in de tuin van de familie Rousseau, Vautierstraat, Brussel*, foto, [1888].

<sup>321</sup> GOYENS DE GEUSCH, *Het Impressionisme en Fauvisme in België*, 64; Zie ook: TRICOT, *Ensor*, 3.

Het huis van die Rousseaus in de Vautierstraat 20 en meer bepaald hun salon was een plek van sociabiliteit waar Ensor werd opgenomen in een intellectueel-, links-, progressief-, artistiek-, avant-gardemilieu. Ensor kwam er onder meer in contact met sociaal-activistische schrijvers en critici als Edmond Picard (1836-1924) en Emile Verhaeren (1855-1916), maar ook met schrijvers als Eugène Demolder (1862-1919) en Camille Lemonnier (1844-1913) en kunstenaars als Felicien Rops (1833-1898). In dat milieu voelde Ensor zich op zijn plek, aangezien hij gesteund werd door personen met gelijke opvattingen en denkbeelden. Het huis van de Rousseaus werd op die manier steeds meer een tweede thuis voor de kunstenaar. Die bijeenkomsten stelden hem bovendien in staat om zijn netwerk verder uit te bouwen.<sup>322</sup>

De familie Rousseau bood de jonge kunstenaar meer dan enkel een plek waar hij kon netwerken. Hij kreeg er ook onderdak en verbleef er af en toe enkele weken of zelfs volledige maanden.<sup>323</sup> Ernest en vooral zijn vrouw Mariette wierpen zich bovendien op als ‘mecenassen’ van de jonge kunstenaar. Net zoals Anna Boch binnen ‘Les XX’ zou Mariette Rousseau Ensor ‘van buitenaf’ gaan beschermen en steunen door hem moed in praten in periodes waarop hij het moeilijk had. De twee hadden een zeer intense relatie. Kunsthistoricus Herwig Todts sprak zelfs over een ‘onbereikbare liefde’ die Ensor zou gekoesterd hebben voor Mariette Rousseau.<sup>324</sup> Bovendien steunde ze hem ook financieel door zijn werken aan te kopen. Marguerite Wodon omschreef Mariettes belang voor de carrière van de jonge Ensor in de *Biographie Nationale* als volgt: “Dès lors, James Ensor n’eut pas de plus fidèle appui que le ménage Rousseau qui lui prodiguait les encouragements amicaux, achetait ses tableaux et lui en faisait vendre. Ce n’est pas le moindre mérite de cette femme remarquable d’avoir discerné et encouragé le talent de ce peintre.”<sup>325</sup> Op het negende salon van ‘Les XX’ in 1892 kocht Ernest Rousseau op die manier *L’Intrigue* (1890).<sup>326</sup> Zoals het citaat aanhaalt, zorgden de Rousseaus er dus ook voor dat Ensor ging verkopen in die periode. Ensors gravures verbleven in die periode bovendien bij de Rousseaus thuis. Op die manier konden Ernest en Mariette Rousseau dan ook optreden als tussenfiguren bij zowel het promoten van die gravures als het onderhandelen met potentiële kopers ervan.<sup>327</sup>

---

<sup>322</sup> BECKS-MALORNY, *James Ensor 1860-1949: De maskers, de dood, de zee*, 15; BERMAN, *James Ensor: Christ’s Entry Into Brussels in 1889*, 44; HAESAERTS, *James Ensor*, 60-64.

<sup>323</sup> HAESAERTS, *James Ensor*, 62.

<sup>324</sup> TODTS, *Ensor ontmaskerd*, 141.

<sup>325</sup> WODON, ‘Hannon-Rousseau’, 408.

<sup>326</sup> Voor een lijst met alle verkochte werken van Ensor op de exposities van ‘Les XX’, zie bijlage 4.

<sup>327</sup> Bv. Valère Gille ging bij de Rousseaus één van Ensors gravures uitkiezen, zie: Ensor aan Gille (4 december 1890), ENSOR, *Lettres*, TRICOT, 422-423.



Naast de familie Rousseau zou ook de Brusselse kunstverzamelaar en mecenas Henri Van Cutsem (1839-1904) Ensors kunst steunen tijdens zijn periode bij 'Les XX'. Van Cutsem was een rijke Brusselse industrieel die eigenaar was van het *Hôtel de Suède* in Brussel en zich daarnaast ook bezighield met het verzamelen van kunst. Na de dood van zijn vader gaf hij zijn beroep van hoteleigenaar op en begon hij zich te omringen met kunstenaars en schrijvers, die hij op verschillende wijzen steunde. Verschillende onder hen verschaften hij financiële steun om hun studies te betalen, boeken aan te kopen, een atelier op te starten of om een studiereis te maken. Van Cutsems voornaamste contact was ongetwijfeld Guillaume Charlier (1854-1925) aan wie hij na zijn dood uiteindelijk zijn hele collectie overliet. Dertig jaar lang, beginnend in 1874, zou Van Cutsem een indrukwekkende kunstverzameling opbouwen.<sup>328</sup>

Midden jaren 1880 kwam ook Ensor in contact met de Brusselse mecenas. In 1885 bracht Van Cutsem een bezoek aan Ensors atelier in Oostende en kocht hij er twee van zijn werken aan, namelijk *Le Marais* (1880) en *Nature Morte au Canard* (1885).<sup>329</sup> Op dat moment kreeg Ensors eigen atelier ook een andere functie. Voordien was zijn mansarde-atelier louter zijn werk- en meditatieplaats geweest, maar nu kwam het ook in beeld als een plek van commercie.<sup>330</sup> Xavier Tricot wees er in zijn artikel 'James Ensor in zijn atelier' (2010) op dat Ensors atelier de plek bij uitstek werd waar hij zijn gasten ontving, maar hij situeerde die evolutie pas aan het begin van de twintigste eeuw.<sup>331</sup> Nochtans zou die evolutie zich al veel eerder voordoen. Na de Galerie Dietrich en de tentoonstellingsruimte van 'Les XX' werd zijn atelier zo reeds ten tijde van 'Les XX' een derde plaats waar zijn werken werden verkocht. Dit sluit aan bij een algemeen kunsthistorisch fenomeen, waarbij op het einde van de negentiende eeuw het atelier meer werd dan een atelier op zich. Het kreeg toen namelijk ook andere functies en werd veel minder besloten. Het werd een plek van sociabiliteit en *self-fashioning*, een tentoonstellingsruimte en bijgevolg ook een soort van winkel.<sup>332</sup> Ook criticus Lucien Solvay schreef over die nieuwe functies van het atelier in zijn memoires: "*Certains ateliers étaient le rendez-vous d'artistes, d'amateurs, d'amis, de critiques. Ce n'est pas là qu'on travaillait le plus, mais c'était là qu'on s'amusait le mieux, en causant d'art et en*

---

<sup>328</sup> PIERRON, 'Henri Van Cutsem', 7-14; DE GEEST, '30 jaar verzamelen', 103-109; SOLVAY, *Une Vie de Journaliste*, 137-138.

<sup>329</sup> PIERRON, *Collection Henri Van Cutsem: Catalogue descriptif des peintures et sculptures*, 20-21; TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son œuvre*, 64.

<sup>330</sup> HAESAERTS, *James Ensor*, 52.

<sup>331</sup> TRICOT, 'James Ensor in zijn atelier', 43-46.

<sup>332</sup> VERSCHAFFEL, *College Cultuurgeschiedenis na 1740: actoren en infrastructuur, De organisatie van de beeldende kunsten II*, 12 oktober 2015.

*discutant.*”<sup>333</sup> Met het bezoek van Van Cutsem aan Ensors atelier en de aankopen die de verzamelaar er verrichte, schreef ook Ensor zich in in die traditie.

Van Cutsems bezoek had de kunstenaar veel deugd gedaan, zo schreef hij in juni 1885 aan de verzamelaar: *“Je suis heureux d’avoir pu vous contenter à Ostende. Peut-être avez-vous été trop indulgent. Depuis votre visite, j’ai travaillé. J’ai fait un tableau assez grand: des pivoinés et des pavots, puis mon portrait en une marine. Vous voyez que la santé revient.”*<sup>334</sup> Ondanks dat deugdzaam bezoek en de erkenning die hij kreeg van Van Cutsem, bleef hij toch twijfelen aan zichzelf en vroeg hij zich af of Van Cutsem niet te welwillend was geweest. Het was alsof hij net zijn miskennis koesterde. Tijdens het laatste kwart van de negentiende eeuw trok Van Cutsem regelmatig naar zijn buitenverblijf in Blankenberge. Niet toevallig koos hij precies voor Blankenberge. Net als in Oostende, floreerde ook in Blankenberge het badtoerisme tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw. De vele urbanisatiewerken zorgden er mede voor dat de kuststad in dat fin-de-siècle, na Oostende weliswaar, dé vakantieplek bij uitstek werd voor de Belgische beau monde.<sup>335</sup> Ook Van Cutsem behoorde tot dat select clubje en organiseerde in zijn villa op de zeedijk regelmatig bijeenkomsten, diners en feesten waarbij hij tal van bevriende kunstenaars uitnodigde. Ook Ensor kreeg geregeld invitaties van Van Cutsem voor die bijeenkomsten in Blankenberge, maar wees ze systematisch af. In juni 1885 durfde hij echter niet een derde maal op rij af te zeggen, zo verklaarde hij in een brief aan Van Cutsem. Nochtans had de kunstenaar er weinig energie voor. Ondanks het aangename bezoek van Van Cutsem enkele weken eerder, bleef hij namelijk gevangen zitten in een gevoel van spleen of depressieve gemoedstoestand. Zo schreef hij aan Van Cutsem: *“Votre invitation vient me surprendre agréablement dans un moment de spleen. Malheureusement je serai piètre convive. Je ne mangerai, ni ne boirai et ne sais pas causer. Si toutes ces imperfections ne vous font reculer, je serai à Blankenberge dimanche avant midi.”*<sup>336</sup> Uiteindelijk zei Ensor toch toe en kreeg hij ook op deze bijeenkomsten, net als bij de Rousseaus, de kans om zijn netwerk in het burgerlijk-artistiek milieu verder uit te bouwen.

---

<sup>333</sup> SOLVAY, *Une Vie de Journaliste*, 117.

<sup>334</sup> Ensor aan Van Cutsem (juni 1885), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 677-678.

<sup>335</sup> BOTERBERGE, ‘Henri Van Cutsem en Blankenberge’, 95-101.

<sup>336</sup> Ensor aan Van Cutsem (juni 1885), ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 677-678.

Naast die burgerlijke figuren, verbond Ensor zich ook met personen uit het artistieke milieu. Naast de eerder vermelde literatoren en critici Valère Gille, August Vermeulen en Eugène Demolder, stond Ensor ook in contact met schrijver en kunstcriticus Emile Verhaeren.



**Fig. 16:** *Portrait d'Emile Verhaeren* – Ensor (1890).

Verhaeren was onder meer redacteur bij *La Jeune Belgique* en *L'Art Moderne* en was het socialistische gedachtegoed genegen.<sup>337</sup>

Ensor en Verhaeren leerden elkaar kennen op de bijeenkomsten ten huize Rousseau en ontwikkelden gedurende de jaren een hechte band.<sup>338</sup> Verhaeren betuigde niet enkel professioneel, via zijn kritieken, zijn steun aan Ensor, maar deed dat ook op privévlak via het aankopen van enkele werken. In eerste instantie schilderde

Ensor in 1890 een portret van Verhaeren, dat tentoongesteld werd op het salon van 'Les XX' in 1892 (fig. 16).<sup>339</sup> In een brief van begin 1892 vroeg Ensor dan ook aan Verhaeren om zijn portret uit te lenen voor die expositie: “*Je voudrais exposer aux XX votre portrait. Si vous pouvez l'envoyer au musée le 2 février. Je serais très heureux.*”<sup>340</sup> Via het

tentoonstellen van zijn portret van Verhaeren droeg hij zijn relatie met de criticus publiekelijk uit. Op die manier benadrukte Ensor ook nog eens het bredere artistiek avant-gardemilieu waarmee hij zich identificeerde. Op diezelfde expositie van 1892 zou Verhaeren bovendien *Domaine d'Arnheim* (1890) aankopen, zo berichtte *L'Art Moderne*.<sup>341</sup> Toch bleek uit diezelfde brief dat het werk blijkbaar al op voorhand werd verkocht of in ieder geval aan Verhaeren beloofd werd. Zo schreef Ensor: “*J'enverrai votre paysage, les choux, le petit théâtre vaporeux et de petits panneaux.*”, waarbij hij met dat “*votre paysage*” doelde op *Domaine d'Arnheim*.<sup>342</sup>

Net als aan Anna Boch, Mariette Rousseau en Henri Van Cutsem, droeg Ensor aan Verhaeren hetzelfde pessimisme uit. Hij was namelijk zeer perfectionistisch met betrekking tot zijn kunst en zijn imago en was angstig om af te gaan voor het publiek. Zo schreef hij aan Verhaeren in 1892 nadat hij hem een olijsting gaf van de werken die hij zou tentoonstellen op de tentoonstelling van 'Les XX' dat jaar: “*Mais avec cela je ne pourrai frapper un grand*

<sup>337</sup> TRICOT ed., *Lettres*, 754-755.

<sup>338</sup> TRICOT, *Ensor*, 12.

<sup>339</sup> Fig. 16: ENSOR, J., *Portrait d'Emile Verhaeren*, olieverf op paneel, 1890 (BRUSSEL, Koninklijke Bibliotheek van België Albert I).

<sup>340</sup> Ensor aan Verhaeren [begin 1892], ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 755.

<sup>341</sup> *L'Art Moderne* (1892).

<sup>342</sup> Ensor aan Verhaeren [begin 1892], ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 756.

*coup. Je n'ai pas de chance. J'ai été pris par le mal quand je travaillais bien avec l'angoisse de l'exposition et j'ai dû abandonner tout travail.*"<sup>343</sup> In dit citaat wordt nogmaals duidelijk hoeveel belang Ensor hechtte aan zijn reputatie. Hij wilde namelijk een grote slag slaan door het publiek te verbluffen. Zijn grootste angst was dat er geen aandacht aan hem zou worden besteed. Net omdat hij zoveel belang hechtte aan zijn reputatie, manifesteerde hij zich in de pers dan ook zeer zelfzeker, terwijl hij achter de schermen vaak net heel onzeker was.

Een belangrijk middel dat Ensor gebruikte bij de vorming van zijn netwerk met het oog op zijn marktontwikkeling was het uitnodigen van zijn contacten op de exposities van 'Les XX'. Bij het opstellen van deze invitaties kwam Octave Maus opnieuw in beeld als tussenfiguur. Zo schreef Ensor op 18 februari 1893 aan Maus: "*J'ai absolument oublié de te solliciter une invitation à l'ouverture des XX en faveur de Madame Labarre-Féron, 11, rue de Conseil. Je te prie de réparer cet oubli et je compte sur ton obligeance.*"<sup>344</sup> Het is niet helemaal duidelijk wie die mevrouw Labarre is, maar hoogstwaarschijnlijk is zij verwant aan E. Labarre die op het vorige salon van 'Les XX' Ensors *Les Choux* (1890) had aangekocht. Dit zou dan ook wijzen op het feit dat Ensor persoonlijke contacten onderhield met die E. Labarre. Op een ander moment nodigde Ensor ook nog ene Verhaeghe uit op de opening van de expositie van 'Les XX'. Zou schreef hij in een kladschrift een brief aan die Verhaeghe: "*Vous recevez, une invitation pour l'ouverture de l'Exposition des XX.*"<sup>345</sup> Het is niet duidelijk wie die Verhaeghe was, maar die brief maakt wel duidelijk dat Ensor tijd investeerde in het uitnodigen van zijn contacten op de exposities waar hij aan deelnam.

Ensor koesterde dus wel degelijk een groot verlangen naar roem. Opvallend daarbij is hoe achter de schermen duidelijk werd hoezeer hij bezig was met zijn imago en hoe groot zijn nood was aan erkenning. Hij voelde zich dan ook heel onzeker en ongelukkig op momenten wanneer die erkenning uitbleef en streefde steeds naar meer. Daarom zette hij heel wat verschillende strategieën en middelen in om zichzelf te gaan vermarkten, zowel individueel als via de hulp van collega's en vrienden. Erg opvallend is het schrill contrast met hoe hij zich in de media ging profileren als resoluut, zelfzeker avant-gardist gericht tegen het academisme. Hij liet er steevast blijken dat alleen zijn eigen kunst hem interesseerde en die

---

<sup>343</sup> Ensor aan Verhaeren [begin 1892], ENSOR, *Lettres*, TRICOT ed., 756.

<sup>344</sup> Ensor aan Maus (18 februari 1893), ENSOR, 'Lettres de James Ensor à Octave Maus', LEGRAND ed., 40.

<sup>345</sup> Kladbrieff van Ensor aan Verhaeghe (s.d.), KMSKA, Inv. EJ 95.

ook best was, terwijl hij in zijn brieven aan zijn collega's en vrienden maar al te vaak wees op hoe onzeker hij zich wel voelde over zijn werk. Die creatie van zijn imago, die trouwens in wisselwerking stond met hoe critici over hem schreven, was maar één van de vele onderdelen van zijn strijd naar roem en succes. Niet bij alle middelen was altijd even duidelijk met welk doel Ensor die inzette, maar tussen de regels in, blijkt zijn zucht naar roem er toch een belangrijke rol in gespeeld te hebben. Bij vele van de hierboven besproken strategieën werd dat dan ook duidelijk. Zo was hij erg gericht op de perfecte presentatie van zijn werken waarmee hij zich direct kon profileren tegenover zijn burens. Daarnaast trachtte hij ook naambekendheid te verwerven en zijn imago van miskend genie in de verf te zetten door te gaan publiceren in avant-garde tijdschriften en biografieën over hem te laten schrijven. Die laatste waren zeer belangrijk en lieten hem toe zelf mee te werken aan het beeld dat schrijvers van hem creëerden.

Zijn obsessieve strijd naar succes en prestige ging bovendien gepaard met een duidelijk commerciële ingesteldheid. Hij hechtte in die periode maar weinig rechtstreeks belang aan geld, maar was er niettegenstaande wel sterk op gericht werken te verkopen. Ook dat hield namelijk een vorm van erkenning in. Zo kan dan ook worden besloten dat het commerciële wel degelijk belangrijk was voor Ensor in die vroege periode, maar het vooral in functie stond van zijn bredere strijd naar roem. Bovendien was het geen individuele strijd, maar kon hij rekenen op een breed netwerk van burgerlijke en artistieke figuren met wie hij zich verbond. In zijn zucht naar roem speelde zijn netwerk dan ook een driedelige rol. In de eerste plaats zette hij het in als een promotiemechanisme, waarbij hij zijn vrienden aansprak om zijn imago mee te vormen (cf. biografieën), maar ze bovendien ook aanzette om op te treden als tussenfiguren bij onderhandelingen omheen zijn werken. Ten tweede bouwde hij via zijn netwerk ook een rechtstreekse afzetmarkt uit. Net die figuren met wie hij vriendschappen aanging, kochten zijn werken ten tijde van 'Les XX'. Ten derde fungeerde zijn netwerk ook als een soort van persoonlijke uitlaatklep en kon hij bij die figuren steun vinden op momenten wanneer hij zich miskend en onzeker voelde.

## ALGEMENE CONCLUSIE

---

Uiteindelijk kan er worden geconcludeerd dat heel wat verschillende factoren aan de basis lagen van de ontwikkeling van een markt voor de werken van James Ensor ten tijde van 'Les XX'. Ten eerste oefenden enkele algemene contexten en systemen een zekere invloed uit. Zo werd de vrijheidsgedachte in het fin-de-siècle Brussel voorop geplaatst waardoor er een gunstig klimaat ontstond voor avant-gardekunstenaars als Ensor. Daarnaast zou er binnen de avant-gardegroep 'Les XX' een gunstig systeem worden opgezet waarin Ensor zich kon inschrijven. De Vingtisten droegen vernieuwende principes uit met betrekking tot hun praktijk van tentoonstellen waarmee ze zich sterk positioneerden als tegenhangers van het academisme. Bovendien zetten ze een uniek systeem op, waarbij ze verschillende commerciële middelen en strategieën inzetten, waarvan vooral hun driedelige discoursvorming een gunstig mechanisme was voor de ontwikkeling van een markt voor de jonge Ensor. Via hun algemeen discours van onafhankelijkheid en idealisme bonden ze zich namelijk aan een specifiek publiek van kenners en geïnteresseerden.

Ten tweede wist Ensor in de media een beginnende reputatie op te bouwen ten tijde van 'Les XX' hetgeen een rechtstreekse invloed had op zijn marktontwikkeling in die jaren. De traditie van de miskende kunstenaar die pas erkenning en roem verwerft na zijn dood blijkt dan ook niet volledig te kloppen in het geval van Ensor. In ieder geval niet ten tijde van 'Les XX'. Het is daarbij niet zo dat die miskening er helemaal niet was, maar het beeld moet wat genuanceerd worden. In de eerste jaren van het bestaan van 'Les XX' (1884-1887) werd Ensor in verschillende kunsttijdschriften namelijk opgehemeld omwille van zijn vernieuwende en vooruitstrevende stijl en werd hij geloofd als opperpriester van de Vingtisten die grote invloed uitoefende op de andere linkse Vingtisten en zich bovendien radicaal afzette van het Frans impressionisme. In het midden en naar het einde toe van 'Les XX' (1888-1893) maakte zijn kunstkritiek weliswaar een ommezwaai. Hij schilderde sindsdien steeds meer griezelige en carnavaleske taferelen, wat een vervreemdend effect had op zijn kunstkritiek. Over het algemeen verkocht Ensor op die tentoonstellingen logischerwijze net de werken die door critici en publiek positief werden ontvangen. Merkwaardig was wel dat hij net in de periode waarop zijn kritiek minder positief werd, beter in de markt kwam te liggen. In totaal verkocht Ensor namelijk twintig werken op de salons van 'Les XX' waarvan drie voor 1889 en zeventien na 1889. Ook al was de kritiek naar het



einde van 'Les XX' toe minder spraakmakend als in het begin, toch wees het erop dat critici al wat meer consensus vonden en Ensor reeds een reputatie had opgebouwd. Ook buiten 'Les XX' had hij zich al gepositioneerd en verkreeg in 1891 reeds zijn eerste solotentoonstelling. Ook ging hij in 1892 opnieuw exposeren bij officiële instanties als het salon van Gent en bereidde zo de weg naar een ruimer publiek van geïnteresseerden. Al in die vroege periode verwierf Ensor op die manier beginnende roem.

Ten derde kreeg die markt voor Ensor ten tijde van 'Les XX' behalve 'van buitenaf' ook 'van binnenuit' vorm. In zijn streven naar roem en succes trachtte Ensor zich namelijk op verschillende manieren zelf in die markt te plaatsen. Terwijl hij zich in de media profileerde als een resolute avant-gardist en miskend genie, koesterde hij achter de schermen een grote nood aan erkenning en een verlangen naar succes. In zijn correspondentie met collega's en vrienden werd dan ook duidelijk welke strategieën hij inzette om zijn zucht naar roem na te streven. Zo stelde hij zich in de eerste plaats perfectionistisch op ten opzichte van de presentatie van zijn werken. Daarnaast profileerde hij zich erg zelfzeker in de media en trachtte hij ook naambekendheid na te streven door zich te verbinden met avant-gardetijdschriften en biografieën over hem te laten schrijven. Ook schreef hij zich onder andere via de portretcultuur in in de groepsidentiteit van de Vingtisten waarmee ze zich als groep aan het publiek konden binden. Opvallend is dat zijn zucht naar roem in die periode bij 'Les XX' gepaard ging met een duidelijk commerciële ingesteldheid. Hij hechtte zeker aandacht aan dat commerciële aspect, maar het stond toch hoofdzakelijk in functie van zijn streven naar roem. Zo was hij sterk gericht op het verkopen van zijn werken, maar hechtte niet zozeer rechtstreeks belang aan geld. Bovendien was zijn streven naar succes geen individuele strijd, maar kon hij rekenen op een breed netwerk dat hij opbouwde. Die figuren uit zijn netwerk zette hij dan ook actief in als promotiemechanisme en af en toe ook als tussenfiguren bij onderhandelingen omheen zijn werken. Daarnaast boden ze hem ook een luisterend oor en een directe afzetmarkt.

Uiteindelijk kan worden geconcludeerd dat Ensor via de verschillende hierboven bestudeerde factoren reeds in de periode van 'Les XX' succes bereikte. Zo bouwde hij al een beginnende reputatie op, werd hij de best verkopende Vingtist, droeg hij een door critici opgenomen uniek imago uit en werd hij gesteund vanuit een burgerlijk en artistiek milieu. Via verschillende sluipwegen bereikte hij zo reeds in die vroege periode tussen 1883 en 1893

beginnende roem. Het was wel geen eenzijdig verhaal, want Ensor werd af en toe ook wel miskend en voelde het persoonlijk ook niet altijd aan als een groot succes. Aangezien deze studie slechts een periode van tien jaar bestudeert, biedt deze paper nog heel wat mogelijkheden voor verder onderzoek. Zo zou het interessant kunnen zijn om Ensors latere marktontwikkeling te bestuderen en ook daar na te gaan hoe zijn succes vorm kreeg, welke strategieën hij zelf inzette en hoe hij zich in die markt plaatste. Op die manier kan ook onderzocht worden welke evoluties en veranderingen er zich voordeden in zijn marktontwikkeling op langere termijn.

## BIBLIOGRAFIE

---

### Bronnen

#### A. Onuitgegeven bronnen

ANTWERPEN, KMSKA, *Archief James Ensor*, nr. EJ 161: Brief van Ensor aan Chainaye, februari 1905.

ANTWERPEN, KMSKA, *Archief James Ensor*, nr. EJ 414: Formulier met biografische fiche van Ensor voor M. Edouard Joseph, 1929.

ANTWERPEN, KMSKA, *Archief James Ensor*, nr. EJ 95: Kladbrieff van Ensor aan Verhaeghe, (s.d.).

BRUSSEL, KMSKB - AHKB, *Fonds Vanderlinden*, nr. 6304: Verslag van de stemming voor ontbinding van 'Les XX', 1893.

VERSCHAFFEL, T., *College Cultuurgeschiedenis na 1740: actoren en infrastructuur, De organisatie van de beeldende kunsten II*, 12 oktober 2015.

#### B. Uitgegeven bronnen

'A La Haye – Exposition d'œuvres de quelques membres des XX et de L'Association pour L'Art, *L'Art Moderne* (11 september 1892), 296.

'A Travers les Arts – Les XX', *La Meuse* (4 maart 1886).

'Arts, Sciences et Lettres – Aux XX', *Le Patriote* (9 februari 1892).

'Au Cercle Artistique: Exposition Vogels – Ensor – 's Gravesande', *L'Art Moderne* (16 maart 1884), 86-87.

'Aux XX – L'Avis des Visiteurs – Ensor', *La Réforme* (2 februari 1889).

'Aux XX', *La Gazette* (19 januari 1890).

'Aux XX', *La Meuse* (11 februari 1892).

'Buitentekst-plaat van GEORGE MINNE', *Van Nu en Straks* (1893).

‘Buitentekst-plaat van X. MELLERY’, *Van Nu en Straks* (1893).

‘Chronique Artistique – Les XX’, *Le Message* (26 januari 1890).

‘Chronique Artistique’, *Journal de Bruxelles* (10 februari 1889).

‘Chronique Artistique’, *Journal de Charleroi* (18 februari 1884).

‘Chronique Bruxelloise’, *Le Soir* (11 februari 1891).

‘Clôture du Salon des XX’, *L’Art Moderne* (12 februari 1893), 107.

‘Clôture du Salon des XX’, *L’Art Moderne* (13 maart 1892), 81.

‘Huitième Salon des Vingt, à Bruxelles’, *Journal des Artistes* (1891).

‘L’Art Indépendant’, *L’Art Moderne* (20 maart 1887), 91.

‘L’Art Nouveau – Les XX’, *La Nation* (12 februari 1890).

‘L’Exposition des XX à Gand’, *L’Art Moderne* (16 april 1893), 124.

‘L’Exposition des XX’, *Journal de Bruxelles* (8 maart 1891).

‘L’Exposition des XX’, *L’Impartial* (9 februari 1887).

‘L’Exposition des XX’, *La Nation* (22 februari 1888).

‘Le chiffre de la fin’, *La Chronique* (20 april 1884).

‘Le Salon des Refusés’, *L’Art Moderne* (19 oktober 1884), 341-342.

‘Le Vingtisme à Anvers’, *L’Art Moderne* (20 maart 1887), 89.

‘Les Peintres Belges du Salon’, *L’Art Moderne* (1884), 205.

‘Les Vingt’, *L’Art Moderne* (8 februari 1885).

‘Les XX, dix années de campagne, un peu de statistique’, *L’Art Moderne* (9 april 1893), 117.

‘Mecenas’, *La Chronique* (17 februari 1884).

‘Memento des expositions et concours’, *L’Art Moderne* (7 februari 1886), 46.

‘Obituary – Georges Petit’, *American Art News* (5 juni 1920), 4.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (10 maart 1889), 79.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (12 februari 1893), 54.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (13 april 1884), 126.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (14 oktober 1883), 330.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (15 februari 1885), 55.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (17 juli 1892), 231.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (19 april 1891), 128.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (19 mei 1889), 159.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (2 februari 1890), 39.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (2 maart 1890), 71.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (20 januari 1889), 23.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (22 maart 1885), 95.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (27 januari 1884), 30.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (3 februari 1884), 38.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (7 februari 1886), 47.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (7 maart 1886), 78.

‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* (7 oktober 1883), 321.

‘Plaat van JAMES ENSOR’, *Van Nu en Straks* (1894).

‘Salons des XX II’, *Patriote* (8 februari 1886).

‘Têtes de Vingtistes’, *Le Progrès* (10 februari 1886).

*Belgique* (10 februari 1888).

CHAINAYE, A., ‘Salon des XX – Les Impressionnistes’, *La Réforme* (10 februari 1886).

CHAINAYE, A., *La Réforme* (6 februari 1887).

DE MONT, P., ‘De Schilder en Etser James Ensor’, *De Vlaamsche School*, 5 (1895), 110-117.

DE MONT, P., ‘De Schilder en Etser James Ensor: Een bijdrage tot de geschiedenis der kunst van den laatsten tijd’, *De Vlaamsche School*, 5 (1895), 110-117.

DE VIGNE, ‘Exposition des XX au Musée Moderne’, *Nouvelles du Jour* (9 februari 1891).

DEMOLDER, E., *James Ensor: Mort mystique d’un théologien*, Brussel, 1892.

DIDIER, Y., ‘La Lutte Pour L’Art’, *Le National Belge* (23 februari 1884).

ENSOR, J., ‘Lettres de James Ensor à Octave Maus’, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, F.C. LEGRAND ed., 15 (1966), 17-54.

ENSOR, J., *Lettres*, X. TRICOT ed., Brussel, 1999.

GEORGES, E., ‘Aux XX’, *Revue de Deux Jours* (15 februari 1891).

GILLE, V., ‘Banquet du dixième anniversaire de la “Jeune Belgique” 15 janvier 1891’, *La Jeune Belgique* (februari 1891), 97-110.

HAGEMANS, M., ‘Un académicien chez les XX’, *La Nation* (9 februari 1886).

*Het Land* (20 januari 1890).

*Het prospectus van de eerste reeks van het tijdschrift “Van Nu en Straks”*, Brussel, 1892.

IDLER, T., *The Belgian News* (1893).

*Journal de Bruxelles* (7 februari 1892).

*Journal de Liège* (17 februari 1891).

*L’Art Moderne* (11 september 1892), 296.



*L'Escaut* (12 februari 1889).

*L'Impartial* (9 februari 1892).

*La Gazette* (2 februari 1889).

*La Gazette* (20 februari 1893).

*La Nation* (6 februari 1887).

LAGYE, G., 'Exposition des XX', *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (1 maart 1884).

*Le Soir* (5 februari 1889).

*Les XX. Catalogue des dix expositions annuelles*, R. DEVELOY ed., Brussel, 1981.

MAUS, 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* (1884), 150.

MAUS, O., 'Journaux et Revues', *Journal des Artistes* (21 maart 1889).

MECOENAS, 'Les Apporteurs de Neuf', *La Chronique* (27 februari 1887).

*Moniteur des Arts* (15 januari 1890).

*Moniteur des Arts* (28 februari 1893).

*Moniteur des Arts* (8 maart 1889).

*Nouvelles du Jour* (februari 1886).

REDING, V., 'Exposition des XX', *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (14 februari 1885).

SOLVAY L., *La Gazette* (11 februari 1884).

SOLVAY, L., 'Chronique Bruxelloise', *La Nation* (14 februari 1887).

SOLVAY, L., 'L'Exposition des XX', *La Gazette* (10 februari 1885).

SOLVAY, L., 'Les XX', *Le Soir* (4 februari 1890).

SOLVAY, L., *Une vie de journaliste*, Brussel, 1934.

VAN CLEEF, I., 'L'Exposition des XX à Bruxelles', *Revue Artistique* (15 maart 1884).

VAN DEN BUSSCHE, W., *James Ensor en de avant-gardes aan zee*, Brussel, 2006.

VAN DIJCK, L., LISSENS, J.P. en SALDIEN, T. red., *Het ontstaan van Van Nu en Straks: een brieveneditie 1890-1894 (Volume I & II)*, Antwerpen, 1988.

VERDAVAINNE, G., 'L'Exposition des XX', *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (13 februari 1886).

VERDAVAINNE, G., 'L'Exposition des XX', *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (20 februari 1886).

VERHAEREN, E., *James Ensor*, J. ANTOINE ed., Brussel, 1980.

VIGOUREUX, H., 'Chronique Artistique: Les XX', *L'Etudiant* (5 februari 1885).

VILLIERS, E., 'International Picture Exhibition in the Rue de Sèze – Recent Decorative Painting – The Leloir Sale', *The Art Amateur* (1 mei 1884), 10-12.

### C. Picturale en fotografische bronnen

[ROUSSEAU, E.], *Mariette Rousseau en James Ensor in de tuin van de familie Rousseau, Vautierstraat, Brussel*, foto, [1888].

[ROUSSEAU], *James Ensor voor een raam van het huis van de familie Rousseau in Brussel*, foto, [1888].

*Affiche voor de 'Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture, organisée par les XX'*, affiche, 1884 (BRUSSEL, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Archief AFKB, Inv. 11357).

ENSOR, J., *Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre*, olieverf op doek, 1887 (ANTWERPEN, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. 2072).

ENSOR, J., *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*, olieverf op doek, 1888-1889 (LOS ANGELES, The J. Paul Getty Museum, 87.PA.96).

ENSOR, J., *L'Intrigue*, olieverf op doek, 1890 (ANTWERPEN, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. 1856).

ENSOR, J., La crue, Jésus montré au Peuple, potloodtekening op papier, 1885 (GENT, Museum voor Schone Kunsten Gent).

ENSOR, J., Mangeuse d'Huîtres, olieverf op doek, 1882 (ANTWERPEN, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv. 2073).

ENSOR, J., Portrait d'Emile Verhaeren, olieverf op paneel, 1890 (BRUSSEL, Koninklijke Bibliotheek van België Albert I).

ENSOR, J., Squelettes se disputant un Pendu, olieverf op doek, 1891 (ANTWERPEN, Museum voor Schone Kunsten Antwerpen).

ENSOR, J., La Dame en Détresse, olieverf op doek, 1882 (PARIJS, Musée d'Orsay, RF 1977 165 – JdeP 616).

ENSOR, J., Musique Russe, olieverf op doek, 1881 (BRUSSEL, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Inv. 4679).

*Postkaart van Ensor aan Maus (25 december 1889)*, postkaart, 1889, (BRUSSEL, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Archief AHKB, Inv. 5348).

VAN RYSSELBERGHE, T., Portrait d'Octave Maus, olieverf op doek, 1885 (BRUSSEL, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Inv. 6383).

## Literatuur

ACKERMANS, J.J., 'Woord vooraf', R. HOOZEE e.a. red., *Brussel kruispunt van culturen*, Antwerpen, 2000, 13.

AVERMAETE, R., *James Ensor*, Antwerpen, 1947.

BECKS-MALORNY, U., *James Ensor 1860-1949: De maskers, de dood, de zee*, Keulen, 2007.

BERMAN, P., *James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889*, Los Angeles, 2002.

BLOCK, J., 'Laboratoria voor nieuwe ideeën in de Belgische Kunst: Les XX en La Libre Esthétique', M. STEVENS en R. HOOZEE red., *Van Realisme tot Symbolisme: De Belgische Avant-Garde 1880-1900*, Londen, 1994, 40-62.

BLOCK, J., *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, Michigan, 1981.

BOTERBERGE, R., 'Henri Van Cutsem en Blankenberge', *Ensor en de XX aan de kust: Blankenberge en de verzameling Henri Van Cutsem*, 95-101.

BOWNESS, A., *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, New York, 1989.

BREL, J., 'Bruxelles', *Les Bourgeois*, cd, Barclay, 2003.

BURKE, P., 'Performative History: The Importance of Occasions', *Rethinking History*, 9 (2005), 35-52.

CANNING, S., *A History and Critical Review of the Salons of Les Vingt (1884-1893)*, Onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Pennsylvania State University, Department of Art History, 1980.

CRSPELLE, J.P., *La vie quotidienne des impressionnistes: du Salon des Refusés à la mort de Manet (1863-1883)*, Parijs, 1985.

DE BODT, S. en TODTS, H., 'Met Gragapança naar Zeeland: Het schetsboek 'Voyage en Hollande'', S. DE BODT e.a. red., *James Ensor: Universum van een fantast*, Antwerpen, 2011, 56-65.

DE CRITS, F., *Brussel in het Fin-de-Siècle, 100 jaar Van Nu en Straks*, Brussel, 1993.

DE GEEST, J., '30 jaar verzamelen', *Ensor en de XX aan de kust: Blankenberge en de verzameling Henri Van Cutsem*, 103-109.

DE POORTER, W., *Impressionisme en Symbolisme*, Nijmegen, 1979.

DUPONT, C., 'La vie avant l'œuvre? Notes sur les biographies de peintres et de sculpteurs en Belgique au XIXe siècle', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 83 (2005), 1125-1239.

FLORIZOONE, P., 'Eugène Demolder en James Ensor, een wederzijdse heiligverklaring', P. VAN DEN BOSSCHE e.a. red., *Bij Ensor op bezoek*, Brasschaat, 2010, 57-76.

GOBYN, R., 'Kroniek', M. STEVENS en R. HOOZEE red., *Van Realisme tot Symbolisme: De Belgische Avant-Garde 1880-1900*, Londen, 1994, 302-321.

GOLDMAN, N., 'Les XX et le nouveau marché de l'art', *Un monde pour les XX*, Onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, 2012.

GOLDMAN, N., 'Paris et Bruxelles, capitales de l'art moderne (1884-1894)', *MOSAÏQUE, revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France-Belgique francophone*, 2 (2010), 1-25.

GOYENS DE HEUSCH, S., *Het Impressionisme en Fauvisme in België*, Antwerpen, 1988.

HAESAERTS, P., *James Ensor*, Brussel, 1973.

HARDEMAN, D., 'Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland', S. DE BODT e.a. red., *James Ensor: Universum van een fantast*, Antwerpen, 2011, 34-55.

HEINICH, N., 'Entre œuvre et personne: l'amour de l'art en régime de singularité', *Communications*, 64 (1997), 153-171.

HEINICH, N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Parijs, 1998.

HEINICH, N., *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam, 2003.

HOMBLE, N., *De twee-eenheid van kunst en politiek: L'art moderne en Les XX (1881-1893)*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, Departement Letteren, 1992.

HOOZEE, R., 'Inleiding: Belgische Kunst 1880-1900', M. STEVENS en R. HOOZEE red., *Van Realisme tot Symbolisme: De Belgische Avant-Garde 1880-1900*, Londen, 1994, 13-29.

HOSTYN, N., 'De familie van James Ensor', P. VAN DEN BOSSCHE e.a. red., *Bij Ensor op bezoek*, Brasschaat, 2010, 117-136.

HOSTYN, N., 'De Oostendse beeldende kunstenaars van zijn tijd', VAN DEN BOSSCHE e.a. red., *Bij Ensor op bezoek*, Brasschaat, 2010, 91-106.

JENSEN, R., *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, 1994.

LEGRAND, F.C., 'Octave Maus: Secretaris van de XX (1884-1893), Directeur van de 'Libre Esthétique' (1894-1914)', *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15 (1966), 13-16.

LEGRAND, F.C., *Le groupe des XX et son temps*, Brussel, 1962.

LONGUE, M., *Léopold II: Une vie à pas de géant*, Brussel, 2007.

MAUS, O.M., *Trente années de lutte pour l'art: Les XX, La Libre Esthétique (1884-1914)*, Brussel, 1926.

MIN, E., *De eeuw van Brussel: biografie van een wereldstad 1850-1914*, Antwerpen, 2013.

MIN, E., *James Ensor: een biografie*, Antwerpen, 2008.

MOFFETT, C.S., *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Genève, 1986.

MULS, J. en GUISLAIN, A., *James Ensor: peintre de la mer. Le paysage impressioniste des XX à la Libre Esthétique*, Brussel, 1941.

Musée D'Orsay – James Ensor: En quête de modernité, 2006 ([http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/page/1/article/james-ensor-23206.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=a5e2d65d91](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/page/1/article/james-ensor-23206.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=a5e2d65d91)). Laatste geraadpleegd op 4 maart 2016.

NOCHLIN, L., *Impressionism and Post-Impressionism, 1874 - 1904, Sources and documents*, New York, 1966.

PAENHUYSEN, A. en VERSCHAFFEL, T., 'De strategieën van de roem. Het publieke leven van de kunstenaar, 19-20<sup>ste</sup> eeuw. Bij wijze van inleiding', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 83 (2005), 1207-1210.

PAENHUYSEN, A., 'De avant-gardist als entrepreneur. Roem, geschiedenis en fictie van de Belgische avant-garde', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 83 (2005), 1301-1317.

PIERRON, S., 'Henri Van Cutsem', *Ensor en de XX aan de kust: Blankenberge en de verzameling Henri Van Cutsem*, 7-14.

PIERRON, S., *Collection Henri van Cutsem: Catalogue descriptif des peintures et sculptures*, Parijs, 1926.

PIRON, H.T., *Ensor: een psychoanalytische studie*, Antwerpen, 1968.

ROBERTS-JONES, P., 'Brussel, kruispunt en smeltkoers van het fin de siècle', P. ROBERTS-JONES e.a. red., *Brussel fin de siècle*, Parijs, 1994.

SCHOONBAERT, L., *James Ensor: Etsen uit de verzameling van de Kredietbank*, Antwerpen, 1995.



TODTS, H., 'Een pleinairist wordt modernist', S. DE BODT e.a. red., *James Ensor: Universum van een fantast*, Antwerpen, 2011, 8-33.

TODTS, H., *Ensor ontmaskerd*, Brussel, 2010.

TODTS, H., *James Ensor: Schilderijen en tekeningen uit de verzameling van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 2008.

TRICOT, X., 'James Ensor in zijn atelier', P. VAN DEN BOSSCHE e.a. red., *Bij Ensor op bezoek*, Brasschaat, 2010, 24-46.

TRICOT, X., *Catalogue raisonné of the paintings*, Keulen, 1992.

TRICOT, X., *Ensor*, Antwerpen, 2006.

TRICOT, X., *James Ensor: Sa vie, son œuvre: Catalogue raisonné des peintures*, Brussel, 2009.

VAN KALCK, M., *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België: twee eeuwen geschiedenis*, Tielt, 2003.

VERSCHAFFEL, B., '“Siffler les vices et les laideurs de la civilisation...” Het groteske oeuvre van James Ensor en de *Encyclopédie de la caricature* van Jules Champfleury', *De Witte Raaf*, 181 (2016), 14-21.

VERVLIET, R., 'Van Nu en Straks: de geschiedenis van een baanbrekend tijdschrift in Vlaanderen', F. DE CRITS red., *Brussel en het fin-de-Siècle, 100 jaar Van Nu en Straks*, Brussel, 1993, 7-38.

WHITE, B.E., 'The Bather of 1887 and Renoir's Anti-Impressionism', *The Art Bulletin*, 55 (1973), 106-126.

WODON, M., 'Hannon-Rousseau', *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts: extrait du tome trente septième*, Brussel, 1971, 405-409.

## BIJLAGEN

---

### Bijlage 1: Leden van ‘Les XX’

Naam ( <i>Stichtend lid</i> )	Jaren lidmaatschap	Jaren geëxposeerd
Boch, Anna	1886-1893	1886-1893
<i>Chainaye, Achille</i>	1884-1888	1884-1886
<i>Charlet, Frantz</i>	1884-1893	1884-1887, 1889
Charlier, Guillaume	1885-1893	1885-1891, 1893
<i>Delvin, Jean</i>	1884-1886	1884-1885
<i>Dubois, Paul</i>	1884-1893	1884-1893
<i>Ensor, James</i>	1884-1893	1884-1893
<i>Finch, Willy</i>	1884-1893	1884-1888, 1890-1893
<i>Goethals, Charles</i>	1884-1885	1884-1885, 1886 (postuum)
Groux, Henry de	1887-1890	1887-1889
<i>Khnopff, Fernand</i>	1884-1893	1884-1886, 1888, 1890-1892
<i>Lambeaux, Jef</i>	1884	1884
Lemmen, Georges	1889-1893	1889-1893
Minne, George	1891-1893	1890-1892
<i>Pantazis, Périclès</i>	1884	1884 (postuum)
Picard, Robert	1890-1893	1890
<i>Regoyos, Dario de</i>	1884-1893	1884-1890, 1892-1893
Rodin, Auguste	1889-1893	1884, 1887, 1889-1890, 1893
Rops, Félicien	1886-1893	1884, 1886-1889, 1893
<i>Rysselberghe, Théo van</i>	1884-1893	1884-1887, 1889-1893
<i>Schlobach, Willy</i>	1884-1893	1888, 1890-1893
Signac, Paul	1891-1893	1888, 1890-1893
<i>Simons, Frans</i>	1884-1885	1884-1885
<i>Strydonck, Guillaume van</i>	1884-1893	1884-1893
Toorop, Jan	1885-1893	1885-1893
<i>Vanaise, Guillaume</i>	1884-1886	1884, 1886
Velde, Henry van de	1889-1893	1889-1893
<i>Verhaert, Piet</i>	1884	1884
Verheyden, Isidore	1885-1887	1884-1887
<i>Verstraete, Théodore</i>	1884-1885	1884-1885
<i>Vogels, Guillaume</i>	1884-1893	1884-1888, 1890, 1892-1893
<i>Wytsman, Rodolphe</i>	1884-1887	1884-1887

BLOCK, J., *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, Michigan, 1981.

## Bijlage 2: Lijst van exposities waar Ensor aan deelnam (1881-1893)

1881:

- Brussel, Salon van 'La Chrysalide'
- Brussel, 'Exposition générale des Beaux-Arts'

1882:

- Brussel, 6<sup>e</sup> expositie van 'L'Essor'
- Brussel, 10<sup>e</sup> expositie van 'Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles'
- Parijs, 'Salon des Beaux-Arts'
- Brussel, 'L'Essor', *Noir et Blanc*
- Antwerpen, 'Salon d'Anvers'
- Oostende, Kursaal

1883:

- Brussel, 7<sup>e</sup> expositie van 'L'Essor'
- Brussel, 11<sup>e</sup> expositie van 'Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles'
- Oostende, Kursaal
- Gent, 32<sup>e</sup> Triennale
- Brussel, 'Cercle des Aquarellistes'

1884:

- Brussel, 1<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'
- Brussel, 'Ensor, Vogels, 's Gravensande'
- Brussel, 12<sup>e</sup> expositie van 'Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles'
- Brussel, 'Salon des Refusés'

1885:

- Brussel, 2<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'
- Brussel, 'L'Essor, Exposition James Ensor & Guillaume Van Strydonck'
- Brussel, 'Les Hydrophiles'

1886:

- Brussel, 3<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'

1887:

- Brussel, 4<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'
- Brussel, 'Essor-Marcunvins, Exposition Universelle Burlesque'
- Antwerpen, 1<sup>e</sup> expositie van 'L'Art Indépendant'

1888:

- Brussel, 5<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'

1889:

- Brussel, 6<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'

1890:

- Brussel, 7<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'

1891:

- Brussel, 8<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'
- Brussel, Eigen tentoonstelling bij Maison Dietrich (Gravures)

1892:

- Brussel, 9<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'
- Gent, 'Salon de Gand'

1893:

- Brussel, 10<sup>e</sup> expositie van 'Les XX'
- Gent, 'Les XX' bij de 'Cercle Artistique et Littéraire'
- Brussel, 'Société des Aquaforistes Belges'

TRICOT, X., *Catalogue raisonné of the paintings*, Keulen, 1992.

Bijlage 3: Affiche voor de eerste tentoonstelling van 'Les XX' (1884)



Affiche voor de 'Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture, organisée par les XX', affiche, 1884 (BRUSSEL, KMSKB, Inv. 11357).

#### Bijlage 4: Lijst met verkochte Ensors op de tentoonstellingen van 'Les XX'

<b>Jaar:</b>	<b>Naam:</b>	<b>Koper:</b>
1885	<i>Paysage</i> (s.d.)	/
1886	<i>Salon Bourgeois en 1881</i> (1881)	/
1886	<i>Musique Russe</i> (1881)	A. Boch
1889	<i>Eaux-fortes</i> (s.d.)	/
1890	<i>Jardin en Plein Soleil</i> (1885)	/
1890	<i>Masques raillant la mort</i> (1888)	/
1891	<i>Squelettes voulant se chauffer</i> (s.d.)	/
1891	<i>Fleurs et fruits</i> (s.d.)	/
1891	<i>Intérieur</i> (s.d.)	/
1891	<i>Triomphe Romain</i> (1890)	/
1892	<i>L'Intrigue</i> (1890)	E. Rousseau
1892	<i>Le Domaine d'Arnheim</i> (1890)	E. Verhaeren
1892	<i>Masque regardant des crustacés</i> (1891)	F. Fuchs
1892	<i>L'Auto-Da-Fé</i> (1891)	F. Fuchs
1892	<i>Les Bons Juges</i> (1891)	C. Laurent
1892	<i>Les Choux</i> (1890)	E. Labarre
1892	<i>Fruits</i> (s.d.)	J. Cordewener
1892	<i>La musique dans la rue d'Ostende</i> (s.d.)	M. Bivort
1893	<i>Les mauvais médecins</i> (1892)	/
1893	<i>Fleurs</i> (1892)	/

## ABSTRACT

---

Dit onderzoek bestudeert de marktontwikkeling voor James Ensor ten tijde van ‘Les XX’ (1883-1893) en gaat op zoek naar de verschillende factoren die daarvoor verantwoordelijk waren. Op die manier tracht deze studie een lacune op te vullen die er tot nu toe heerst in de historiografie over ‘Les XX’ en James Ensor. Naar beide is al heel wat onderzoek verricht, maar het aspect van de kunstmarkt en vermarkting bleef daarbij tot nu toe enigszins afwezig. Enkel historica Noémie Goldman schreef enkele jaren terug een proefschrift over de kunstmarkt voor ‘Les XX’, maar belichtte die vanuit het perspectief van Octave Maus, de secretaris van de groep. Deze studie belicht die markt echter vanuit een ander perspectief, namelijk dat van de individuele kunstenaar James Ensor. Centraal in deze studie staat dan ook volgende onderzoeksvraag: ‘Hoe ontwikkelde er zich een markt voor James Ensor ten tijde van ‘Les XX’?’ Om een volledig beeld te scheppen van die markt wordt in dit betoog zowel gekeken hoe die markt ‘van buitenaf’ als ook ‘van binnenuit’ vorm kreeg. Om daarop een antwoord te formuleren wordt beroep gedaan op heel wat verschillend bronnenmateriaal. In eerste instantie Ensors correspondentie uit die periode, daarnaast de persboeken van ‘Les XX’ en catalogi van de verschillende tentoonstellingen van de groep, verder het tijdschrift *L’Art Moderne* en ten slotte ook biografieën over Ensor uit die periode.

Heel wat factoren lagen zo aan de basis van de marktontwikkeling voor de werken van James Ensor ten tijde van ‘Les XX’. Heel algemeen kreeg zijn markt vorm via het gunstig commercieel systeem van ‘Les XX’ waar een specifieke discoursvorming werd ingezet. Daarnaast speelden kunstcritici ‘van buitenaf’ een belangrijke rol in de opbouw van zijn reputatie en de ontwikkeling van zijn markt. In tegenstelling tot de traditie van de miskende kunstenaar die pas roem verkrijgt na zijn dood, verwierf Ensor reeds in zijn beginjaren veel aanzien en ging hij ook reeds heel wat werken verkopen. Met een totaal van 20 verkochte werken op de exposities van ‘Les XX’ werd hij zelfs de best verkopende Vingtist. Dit hield niet in dat Ensor in die periode absoluut niet miskend werd, maar over het algemeen verwierf hij al ten tijde van ‘Les XX’ een beginnende reputatie. Vervolgens kreeg zijn markt ook ‘van binnenuit’ vorm doordat hij zichzelf in die markt ging plaatsen. In tegenstelling tot het resoluut avant-gardistisch imago dat hij in de media van zichzelf opvoerde, was hij achter de schermen heel bewust bezig met het nastreven van zijn roem en succes en zette er heel wat strategieën voor in. Zo schreef hij zich onder andere in in de groepsidentiteit van ‘Les XX’ en



trachtte hij naambekendheid te verwerven via het laten schrijven van biografische studies. Hij stelde zich bovendien ook af en toe rechtstreeks commercieel op aangezien het verkopen van zijn werken voor hem ook een belangrijke vorm van erkenning inhield. Zijn streven naar succes was tenslotte geen individueel proces want hij kon ook rekenen op een breed netwerk dat hem op verschillende manieren wist te steunen. Uiteindelijk kan worden geconcludeerd dat Ensor via heel wat verschillende factoren reeds in de periode van 'Les XX' succes bereikte. Via verschillende sluiptwegen bereikte hij zo reeds in die vroege periode tussen 1883 en 1893 beginnende roem.