

ZAAAL Z

JG 9 / NR 36 / MAA - MEI 21

KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN
ANTWERPEN

HET NIEUWE MUSEUM KMSKA-verhalenvertellers aan het woord / MUSEUMMUZE Frederik Lizen, kunstenaar op straat en elders / TWEELUIK De Franckens, een schildersfamilie / GESPREK Nico Van Hout over Rubens' tronies / INVENTARISNUMMER Een stilleven van Ensor / NIEUW! FOUTE FEITEN Over (on)waarheden in de kunst



IN DIT NUMMER



HET NIEUWE MUSEUM

Met passie verhalen vertellen voor een breed publiek. Over de collectie, in het vernieuwde museum. Dat is de uitdaging waar de productiehuisen De chinezen en MoJuice voor staan. Arnout Hauben, Geert Geuten en An Lombaerts over hoe ze dat aanpakken.

Gesprek → 4-9

AFSCHEID

Met dit nummer nemen we afscheid van onze redacteur Wenke Mast, die nieuwe horizonten gaat verkennen. Wenke werkte van bij het prille begin mee aan ZAAL Z en is de auteur van talloze stukken, die ze met veel empathie en in een bijzonder vloeiende stijl schreef. Voor de rubriek 'Museummuze' sprak ze met tal van kunstenaars, wat stevast boeiende stukken opleverde. Het ga je goed, Wenke!



MUSEUMMUZE

'Als een werk verkocht wordt, kan de eigenaar er zijn zin mee doen: een kast maken of zo...'

Frederik Lizen, kunstenaar

→ 10-16



SOUVENIR

Maurice de Vlaminck, wonderlijke veelkunner met een trauma

→ 17-19



NIEUWE RUBRIEK! FOUTE FEITEN

Gebruikte Permeke bitumen?

→ 20-21



KLEINE LETTERS

Korte berichten over en uit het museum

→ 22-23



GESPREK

Nico Van Hout bestudeerde voor het eerst alle tronies of studiekoppen die Rubens maakte. En kwam tot verrassende vaststellingen. Bijvoorbeeld over hoe Rubens en zijn atelier te werk gingen.

→ 24-29



I HAVE A DREAM

‘Mensen samenbrengen: het lijkt me een belangrijke, zelfs de belangrijkste, taak van een museum.’

Awa-Alice Ba, 27 jaar, medewerker bij Kuumba, het Vlaams-Afrikaanse Huis in Matongé (Brussel)

→ 30-31



TWEELUIK

De familie Francken, goed voor vijf generaties en veertien schilders

→ 32-39



ZAZA

→ 40-41



ONGEZIEN

Bernard Dewulf kijkt naar Permeke, de grote vervormer

→ 42-43



INVENTARISNUMMER

Een verrassende vaststelling: zowat een derde van Ensors oeuvre zijn... stillevens.

Bloemen en groenten uit 1896 is een kleurrijk voorbeeld.

→ 44-48



OP DE COVER

De lente, in scène gezet door Auguste Oleffe

→ 49

VERHALEN- VERTELLERS MET PASSIE

Stielmannen en -vrouwen uit verschillende disciplines werken met veel inzet en passie mee aan het nieuwe museum. In dit nummer geven we het woord aan de storytellers.

DOOR WENKE MAST

De chinezen en MoJuice, een joint venture van gepassioneerde verhalenvertellers. Arnout Hauben, An Lombaerts en Geert Geuten gaan in gesprek met ZAAL Z.

Eén voor één verschijnen ze op het computerscherm voor een digitaal gesprek: Arnout Hauben van De chinezen, die voor straffe tv-verhalen al eens wat kilometers aflegt. Geert Geuten van MoJuice, die straffe interactieve tools ontwikkelt. An Lombaerts, die straffe publieksprojecten trok in het Red Star Line Museum en het MigratieMuseumMigration. Zij legden de basis voor een joint venture van gepassioneerde verhalenvertellers. Hoe is die ontstaan?

ARNOUT: 'Ik was een tv-reeks aan het afwerken in de montagestudio toen ik hoorde dat het KMSKA op zoek was naar een producer om de verhalen achter de kunstwerken te onthullen voor de bezoekers. Raf Serneels, de monteur en grafisch vormgever met wie ik al jaren samenwerk, was meteen geïnteresseerd. We hebben gelijkgestemde zielen uit onze kennissen- en professionele kring gebundeld tot een fris team waarmee we ons kandidaat hebben gesteld.'

Rust

Als bekend productiehuis van tv-reeksen als *Ten oorlog* en *Iedereen beroemd* slaan jullie nu een nieuwe weg in?

ARNOUT: 'Dat voelt niet zo aan. Wat wij doen, is met passie verhalen vertellen voor een breed publiek. Of dat nu in een tv-programma, een boek of met een museumcollectie is. Ik voel me daar zeker niet onwennig bij.'

AN: 'Ik vond het mooi om te zien hoe enthousiast Arnout en Raf waren over die museumverhalen en de meerwaarde die zij met hun expertise kunnen bieden. Toen Arnout het dossier aan het schrijven was, vertelde hij me dat hij het museumjargon nog niet helemaal in de vingers had. Ik dus wel. We zijn samen gaan zitten en hebben al onze ideeën op tafel gelegd. Na die eerste sessie wisten we: op het vlak van verhalen komt dat goed. Maar hoe gaan we dit nu interactief maken? Zo zijn we bij MoJuice en Geert beland.'

GEERT: 'Wij hadden al wat ervaring met musea, onder andere met M Leuven. Dit is de eerste keer dat we een volledige museumervaring ontwikkelen. Meestal werken wij binnen een commerciële context, voor merken die graag een breed publiek bereiken. Nieuw voor ons is dat we mee in het creatieve bad worden getrokken. Eigenlijk zijn wij aannemers: doorgaans voeren we uit wat agentschappen bedenken. Hier doen we écht aan co-creatie. We denken intensief mee na over de grond van de zaak.'



Arnout Hauben (links vooraan), An Lombaerts (midden) en Geert Geuten (rechts).

‘Het KMSKA is ronduit fantastisch. Dat gebouw, die collectie!’

— Arnout Hauben

Jullie hebben het museum intussen al enkele keren bezocht. Wat vinden jullie ervan?

ARNOUT: ‘Soms denk ik dat de grootste vijand van het museum het museum zelf zal zijn. Het KMSKA is ronduit fantastisch. Dat gebouw, die collectie! Net omdat het zo groot, zo veel, zo overweldigend is dat je het bijna niet gevat krijgt. Een bezoeker zal keuzes moeten maken om zijn bezoek intens te kunnen beleven.’

AN: ‘Dat is de rol die wij opnemen. Met dienstbare multimedia gaan wij op zoek naar het antwoord op de vraag hoe je de kijker in de veelheid van wat er te zien is kan bijstaan. Wat moet hij zeker gezien hebben? Waar kunnen we hem prikkelen om nog beter te kijken? Maar ook: kunnen we multimedia en muziek gebruiken om af en toe voor rust te zorgen?’

Intuïtief

Het museum wil inzetten op beleving. Hoe gaan jullie dat concreet aanpakken?

ARNOUT: ‘We gaan op een heel intuïtieve manier te werk, zeker niet sturend of schools. Dat doen we onder andere met interactieve schermen die kunstwerken uitlichten. Schilderijen van bekende en minder bekende, oude en moderne meesters. Het is geen vast parcours. En geen keurslijf. De schermen vertrekken vanuit vier kleuren: een menu waarmee de bezoeker het werk vanuit verschillende invalshoeken kan benaderen.’

Dé bezoeker bestaat natuurlijk niet. Sommige mensen hebben nood aan diepgaande info. Anderen knappen daar net op af. Welke toverformule gebruiken jullie om iedereen te bedienen?

AN: 'Onze kleurenknop zegt niet expliciet: "Kies rood voor diepgravende content, blauw voor verrassende verhalen en groen om zelf aan het werk te gaan." Net door onze intuïtieve aanpak willen we de jongere laten klikken op een pop-up met kunsthistorische info en de meerwaardezoeker laten experimenteren met artificiële intelligentie. Met onze vier ingangen kunnen we de volledige breedte van het bezoekers-spectrum bedienen. Zonder mensen in vakjes te duwen.'

GEERT: 'Daar zit zeker ook op technologisch vlak dé uitdaging. Onderliggend gebruiken we uiteenlopende technologieën. Maar de bezoeker mag daar niets van merken.'

De interactieve schermen vertrekken vanuit vier kleuren waarmee de bezoeker het werk vanuit verschillende perspectieven kan benaderen.

'We zijn ervan overtuigd dat iedereen vanuit zijn of haar specifieke achtergrond iets zinnigs kan vertellen over een kunstwerk.'

— An Lombaerts





Dynamische compositie

Toen het KMSKA de deuren sloot, was het al een hele verwezenlijking als je als museum een app had. Sindsdien is het multimediale landschap geëxplodeerd. Hoe kan je nog het verschil maken?

GEERT: 'Door de verschillende technologische toepassingen als een geheel te bekijken. Wij proberen – zoals in een verhaal of een muzikale compositie – een dynamiek te creëren met onze uiteenlopende opstellingen. Op sommige plekken zullen mensen volledig ondergedompeld worden, zoals in de belevingsruimte. De interactieve schermen variëren tussen informatie en infotainment. Zij zullen de bezoeker discreter ondersteunen in zijn ontdekkings-tocht. Maar er is een conceptuele eenheid die over alle installaties heen loopt.'

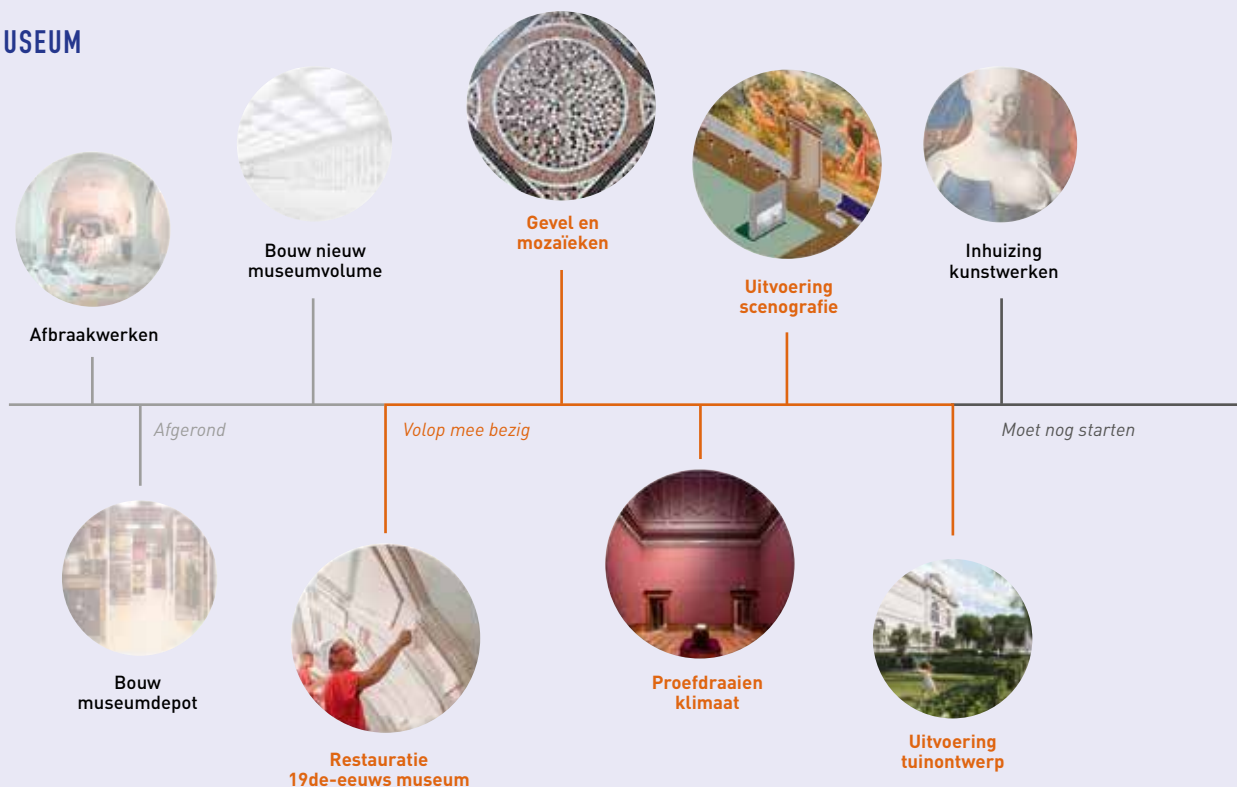
Maquette van de belevingsruimte

Het museum wil naast verwonderen en verrijken ook verbinden.

ARNOUT: 'In de grote interactieve belevingsruimte kunnen de verschillende types bezoekers samen iets beleven. Een museumbezoek is een heel individuele ervaring. Wanneer een gezin naar het museum komt is de ervaring van de vader bijvoorbeeld anders dan die van het kind. In de belevingsruimte kan je de verschillende types met elkaar verbinden.'

De bezoeker treedt er letterlijk in de wereld van een schilderij en neemt er actief aan deel.

ARNOUT: 'Het wordt heel wat! Al moet je ook bescheiden blijven. Qua gebouw en collectie speelt het museum in "The Champions League". Wij reiken een toegevoegde waarde aan, maar we gaan het museum niet opnieuw uitvinden. Wat wij doen, is altijd ten dienste van de collectie.'



Dode Jezussen

In januari zijn jullie gestart met de productie van de verhaallijnen en tools. Wat heeft jullie verrast en waar kijken jullie het meest naar uit?

ARNOUT: 'Geert zorgt voor de technologische uitwerking van de belevingsruimte. Ik kijk uit naar hoe die ervaring op de bezoeker zal inwerken.'

GEERT: 'Voor mij is het verhaal van Rubens als creatieve ondernemer blijven hangen. Hij stond aan het hoofd van wat destijds een enorm bedrijf was. Hij was niet alleen een fantastische kunstenaar, hij dacht ook heel concreet na over wie voor een bepaald werk de handen moest schilderen en wie pakweg de druiven voor zijn rekening moest nemen. Het atelier van Rubens, dat was een productiehuis avant la lettre. Je voelt dat hij zowel op creatief als economisch vlak een dominante stuwende kracht was.'

AN: 'Het verhaal achter de Madonna van Fouquet fascineert mij enorm. Het is natuurlijk een fantastisch werk. En dan blijkt dat Agnès Sorel model stond voor dat werk. En dat zij de minnares was van de Franse koning, de baas van de opdrachtgever.

Dat is een verhaal om van te smullen. Ze was dan ook nog eens de mooiste vrouw van haar tijd. Die onlangs werd opgegraven en van wie het gezicht met 3D-technologie gereconstrueerd kon worden. Dat is hallucinant. Wist je dat ze als minnares van de Franse koning ook officiële functies had? Qua *girl power* kan dat tellen. Ik kijk ernaar uit om dat verhaal via het verdiepende scherm verder te exploreren.'

De collectie is heel mannelijk en westers georiënteerd. Aan 'dode Jezussen' geen gebrek. Hoe maak je die werken relevant voor wie met een andere achtergrond komt kijken.

AN: 'We hebben nagedacht over het aspect meerstemmigheid. We zijn ervan overtuigd dat iedereen vanuit zijn of haar specifieke achtergrond iets zinnigs kan vertellen over een kunstwerk. Bedoeling is dat we verschillende mensen – dat zou een restaurator kunnen zijn of een schooljongen uit Deurne – laten kijken naar specifieke werken en hen vervolgens hun mening laten formuleren. Met die persoonlijke interpretatie willen we de blik van de bezoeker verruimen. Zo kunnen we het werk actualiseren,

**‘Voor mij is het verhaal
van Rubens als creatieve
ondernemer blijven hangen.’**

— Geert Geuten

Anonieme Meester, Zuid-Nederlands, 3de kwart 16de eeuw,
Legende van de heilige Christophorus, olieverf op paneel,
69 × 118 cm, in bruikleen van de stad Antwerpen, inv.nr. 849.
De belevingsruimte dompelt de bezoeker onder in dit schilderij.

persoonlijk maken en de bezoeker langer doen kijken. Je mag niet vergeten dat mensen op sociale media dagelijks overspoeld worden door beelden. Twee seconden en ze zijn weg. In een museum kan je de tijd nemen om stil te staan en écht te kijken. Dat willen wij meegeven: kijk! Kijk nog eens! Heb je dat ook gezien? Neem rustig de tijd om verder te kijken.’

We eindigen deze interviewreeks met een vaste vraag: wat wensen jullie het museum toe?

AN: ‘Veel contente bezoekers.’

GEERT: ‘Voor iedereen een fantastische ontdekkingsreis.’

ARNOUT: ‘Eerst het einde van de coronacrisis! Als dan ook het museum opengaat, wordt dat moment groter dan de som der delen.’





Welke kunstwerken uit de collectie van het KMSKA inspireren kunstenaars van nu? En waarom?

‘VERANDERLIJKHEID IS ESSENTIEEL’

Na zijn studies illustratieve vormgeving en een jaar schilderkunst aan Sint-Lucas in Antwerpen bedacht Frederik Lizen (1986) zijn alter ego: En plein public. Een toepasselijke naam als de publieke ruimte je atelier en uitstalraam is. Lizen wil een zo breed mogelijk publiek bereiken. Bovendien mag de kijker ingrijpen in zijn werk. Graag zelfs!

DOOR VÉRONIQUE VAN PASSEL
PORTRETFOTO VICTORIANO MORENO

‘Het is niet zo dat ik op een dag beslist heb om in de publieke ruimte te werken,’ zegt Lizen. ‘Voor mij functioneert dat gewoon het beste. Buiten werken geeft me een vrijheid en spontaneïteit die ik niet

vind wanneer ik alle tijd en materialen tot mijn beschikking heb. Het zijn juist de beperkingen die mij in gang zetten om snel een krachtig beeld op te bouwen.'

'Toen ik afstudeerde had ik niet het gevoel ergens bij te horen. Niet bij de hedendaagse schilderkunst en niet bij de wereld van graffiti. Er is me nooit gevraagd om deel te nemen aan streetartfestivals. Niet dat het mij frustreerde. Mijn bedoeling is niet om zo esthetisch mogelijk een ijsvogel te schilderen. Ik wil de ijsvogel iets laten zeggen over het hier en nu.'

De Pelikaanstraat als atelier

Wat je doet is niet vrijblijvend. Je wil een boodschap meegeven.

'Dat probeer ik toch. De inspiratie haal ik uit de actualiteit of bij maatschappelijke tendensen, of gewoon van de locatie. Ik mik op een breed publiek. Daarom stop ik lagen in mijn werk. Ik voeg ook teksten



Frederik Lizen, *Jeanaiassez*, Frederiks 'atelier' in de Pelikaanstraat, Antwerpen

Frederik Lizen, *Jeanaiassez* in galerie Geukens & De Vil, Antwerpen, najaar 2020. Lizen somt de namen op van een aantal Amerikaanse kunstenaars die hem inspireren.



toe. In verschillende talen, of soms in talen door elkaar. Ik vind het interessant om te spelen met wat je ziet en leest. Het is een manier om een idee te versterken. En het brengt ook humor in mijn werk.'

Word je aangesproken als je bezig bent op straat?

'Voorbijgangers zijn soms heel direct in hun commentaar, positief of negatief. Voor mij is die feedback een katalysator. De reacties neem ik op in het werk. Veranderlijkheid is voor mij essentieel. Een werk buiten verandert onophoudelijk. Er is de vergankelijkheid. De weersomstandigheden werken in op het materiaal. Stukken breken af of gaan verloren. Er verandert iets in de onmiddellijke omgeving. Of soms wordt er ingegrepen door zatte tieners die het werk overschilderen. Het gebeurt dat de panelen later verwijderd worden, soms door de politie. Precies die aanpassingen maken deel uit van het proces.'



'Soms moet ik de panelen kopen. Voor bouwvakkers is dat maar materiaal.'

— Frederik Lizen

Is een werk dan nooit af? Soms hoor je kunstenaars zeggen: 'Als ik er nu aan verder werk, dan schilder ik het kapot.' Gebeurt dat nooit bij jou?

'Het gevoel "zo moet het blijven" heb ik zeker. Maar dan gebeurt het dat iemand een paneel omdraait, waardoor er een onevenwicht ontstaat. Dat moet ik dan weer oplossen. Sinds een jaar of twee – sedert de tentoonstelling bij *Edition populaire*, de ruimte van Philip Aguirre en Liesje Vandenbroeck in de Bleekhofstraat – probeer ik soms panelen te recupereren. Dan neem ik contact op met de werfeigenaar. Soms moet ik de panelen kopen. Voor bouwvakkers is dat maar materiaal, hé. (lacht) Met sommige werfeigenaars heb ik een prettige samenwerking. Zoals in de Pelikaanstraat, waar ik nu al twee jaar werk. Die plek gebruik ik als een atelier. Ik probeer er van alles uit, mag panelen weghalen en vervangen door andere.'

Vraagteken

Ondertussen stel je ook tentoon in galeries.

Is dat niet ontzettend ingrijpend voor jou?

Je stopt bij wijze van spreken je werken in een septische doos. Ze hangen daar keurig tegen de wand. Er verandert niets meer en ze zijn niet meer toegankelijk voor iedereen.

'Ik wil mijn werken graag uit hun context halen en ze in een andere zien. Dat gebeurt eigenlijk ook in de galerie. Door de panelen uit hun omgeving te halen worden zaken versterkt. Als een werk verkocht wordt, kan de eigenaar er zijn zin mee doen: een kast maken of zo... Voor mij is de tentoonstelling dus geen eindstadium.'



Frederik Lizen, *How much longer*, werf KMSKA, oktober 2017

Evolueert En plein public naar Frederik Lizen? Ben je hem aan het loslaten?

‘Neen, ik heb de publieke ruimte nodig om werk te maken. In mijn atelier moet ik een *struggle* leveren. Een canvas bereiden met gesso en dan zeggen: “Nu gaat het komen”. Dat werkt niet bij mij. Mijn atelier is meer een labo waar ik materialen opsla en

experimenteer. Buiten hebben de panelen als doel gelezen te worden. Dat heeft de vormtaal bepaald: snel werken met beperkte materialen en een duidelijk en goed leesbaar resultaat leveren. In een afgesloten ruimte lukt dat niet. Zeker niet als het bestemd is om in een living te hangen. Dat zou pas kortsluiting geven!’ (*lacht*)

Je hebt ook een boodschap achtergelaten op de werf van het KMSKA.

'Het was de voorstelling van een horloge (Aan de afsluiting tegen de voorgevel hing toen publiciteit voor een horlogemerk, VVP). Ik had als opschrift toegevoegd: *How much longer?* met heel veel puntjes erachter: de gaatjes in het horlogebandje! Op een moment zijn die panelen weggehaald en op een stapel gelegd tegen het museum. Met erbovenop het vraagteken! (*lacht*) Dat beeld op zich met alleen het vraagteken was zoveel sterker! Zo zie je maar dat een ingreep van derden het concept onbedoeld kan versterken.'

'Een canvas bereiden met gesso en dan zeggen: "Nu gaat het komen". Dat werkt niet bij mij.'

— Frederik Lizen

Avondklok

Heb je een band met het Koninklijk Museum?

'Vroeger ben ik vaak in het museum geweest en ik kijk ernaar uit om terug te gaan. Toen ik na de sluiting *Winterlandschap* van Permeke in de Koningin Fabiolazaal zag, maakte dat grote indruk op me (op de tentoonstelling *De Modernen. Rondom Permeke*,



Frederik Lizen, *En het is even still*, acryl, spray en collage op paneel, 244 x 244cm, in galerie Geukens & De Vil, Antwerpen, najaar 2020. Voor een later stadium: zie het beeld op p. 2.



Constant Permeke, *Winterlandschap*, 1912, olieverf op doek, 116 × 122,2 cm, KMSKA, inv.nr. 1929

2012-2013, VVP). Permeke schilderde het landschap heel nauwkeurig en realistisch, maar door de knal-groene lucht werkt het bevreemdend. Wanneer sneeuw een landschap bedekt, krijgt de lucht een andere kleur. Wat Permeke weergeeft, is onze verandering in perceptie. Zoals bij de installaties van

James Turrell. Door de kamer te vullen met een bepaalde kleur gaat de toeschouwer de lucht door de uitsnijding in het plafond anders zien. Ik vind het fascinerend om zoiets bij Permeke terug te vinden.'

'Schmalzigaug vind ik ook geweldig. Zijn kleurenspeel en het zoeken naar evenwicht in zijn composities. Ook *Quand le ciel bas et lourd* van de Argentijn David Lamelas inspireert me. Een werk uit de collectie van het M HKA, maar door de locatie (in de

**‘Schmalzigaug vind ik ook echt
geweldig. Zijn kleurenspeel en
het zoeken naar evenwicht in
zijn composities.’**

— Frederik Lizen

Frederik Lizen, *Relevant impressions*, werf op de Frankrijklei, Antwerpen, mei 2018. ‘Soms verwijst ik letterlijk naar grote klassiekers, zoals Monets *Impression soleil levant*. Ik probeer die iconische werken op mijn hedendaagse manier aan te pakken.’

tuin aan de Schildersstraat, VVP) onlosmakelijk verbonden met het KMSKA. Het is niet de discussie rond de verwijdering die me interesseert, wel hoe het concept tijd een rol speelt, zoals ook in mijn werk. Door het inwerken van de tijd gaat het veranderen.’

Wat zijn je plannen voor 2021?

‘Ik zal blij zijn terug te kunnen werken in een hoger tempo. Ik mis het nachtwerk met de snelle spontane ingrepen. Door corona en de avondklok werk ik niet meer na middernacht. Maar eigenlijk werkte ik voordien ook al overdag, in mijn “atelier” in de Pelikaanstraat...’

[Instagram.com/enpleinpublic](https://www.instagram.com/enpleinpublic)



MAURICE DE VLAMINCK, SCHRIJVENDE SCHILDER

Vondsten uit de rijke
museumcollecties en -archieven.
Met een beknopt commentaar.

DOOR SISKAA BEELE
VERTALINGEN HILDE PAUWELS

Maurice de Vlaminck (1876-1958) was *larger than life*. Als jongen al een eigenwijze *revolté*, als jongeman een wielrenner, roeier en bokser met klasse en faam, later violist en muziekleraar. Uiteindelijk koos hij voor de schilderkunst, met succes. Hij was een bezeten schilderbeest, maar daarnaast ook schrijver van romans en poëzie, boeiend verteller, hartsochtelijk lezer.

Als schilder was Vlaminck een autodidact. In 1900 ontmoette hij een student die ook bleek te schilderen: André Derain. Ze besloten samen te werken in Chatou aan de oevers van de Seine. Ze onderzochten met groot elan al wat nieuw was en experimenteerden onverschrokken met de krachtige toets en intense kleuren van Vincent van Gogh. Daar ontstond het fauvisme: schilderijen met ongebreideld kleurengeweld, wild, bruisend, primitief, instinctief. Maar met de jeugd was ook het fauvisme voorbij. Vanaf 1907 zocht Vlaminck naar meer structuur en ordening en vond hij zichzelf in de constructieve stijl van Cézanne.

En toen kwam de oorlog en werd Vlaminck soldaat. Hij overleefde de gruwel, maar als een gebroken man. Hij trok zich terug op het platteland, op zoek naar landschappen, naar vrijheid, naar zichzelf. Zijn



Maurice de Vlaminck, [Landschap](#), gouache, pastelkrijt
en inkt op papier, 44,3 x 53,3 cm, KMSKA, inv.nr. 2227

schilderijen zijn wild en gewelddadig, maar met bravoure geschilderd: de landschappen onheilsPELLend, de luchten dramatisch, de bomen verwrongen. Alles wijst op dood en verval.

De punt van een dolk

In 1921 nam Vlaminck het schrijven weer op en in 1927 verscheen zijn bundel *Histoires et poèmes de mon époque*, verlucht met vijf houtgravures. Het boekje begint met een toevallige ontmoeting in de buurt van de Madeleinekerk.

Gisteren ontmoette ik bij de Madeleine Alfred Durand. Ik weet niets over zijn sociale status, meningen en ideeën. Ik ontmoette hem ooit terloops in Rouen, in een depot van het tweeëntwintigste landweer, ergens eind negentienhonderd veertien.

Ik heb mijn uiterste best gedaan om het beeld van de oorlog te vergeten, elke dag opnieuw verjaag ik de herinnering eraan, ze achtervolgt me als een nachtmerrie.

Door de ontmoeting met Alfred Durand doken een paar uur lang weer verschrikkelijke en wrede beelden op.

Nadat we afscheid namen, zag ik opnieuw de boulevard, de mannen, de vrouwen met hun oorlogsgezicht... Mensen meegesleept door passies, angst, domheid, egoïsme en haat...

Ik bekijk lithografieën van Daumier: portretten van gewiekste notarissen, meedogenloze en harteloze woekeraars, bijtende, vlijmscherpe portretten, waar de valsheid en hardvochtigheid van het menselijk hart van af te lezen is.

Vergeleken met de 'Grote Oorlog' worden alle figuren van Daumier met hun gebreken charmant, 'amusant'.

Wat zou hij gebruikt hebben om de verachtelijke smerigheid, het laaghartige egoïsme, de gewetensleugens, de immanente misdadigheid, het sadisme van de oorlogstronies weer te geven. Zou een simpel lithografiepootlood hem hebben volstaan?... of vitriool?... of de punt van een dolk?...

Verloren zielen

En hoe zou Vlaminck de oorlogswaanzin verbeelden? In achttien korte verhaaltjes en drie gedichten schetst hij het grauwe leven van alledag tijdens en na de Grote Oorlog. Hij schrijft als een schilder en maakt in beeldende en kordate zinnen dingen, mensen en taferelen zichtbaar. Er passeren mannen en vrouwen in jammerlijke omstandigheden, slachtoffers van de oorlog, maar een somber boekje is het niet. Warmte en mededogen voeren de boven-
toon.



'Wat zou Daumier gebruikt hebben om de verachtelijke smerigheid, het laaghartige egoïsme, de gewetensleugens, de immanente misdadigheid, het sadisme van de oorlogstronies weer te geven.'

- Maurice de Vlaminck



HIER, près de la Madeleine, j'ai rencontré Alfred Durand. Ignore son état social, ses opinions et ses idées. Je l'ai simplement entrevu dans un dépôt du vingt-deuxième territorial, à Rouen, vers la fin de l'année mil neuf cent quatorze.

Je fais tout mon possible pour oublier l'image de la guerre, j'en chasse journellement le souvenir qui me poursuit comme un cauchemar.

La rencontre d'Alfred Durand m'a fait feuilleter pendant quelques heures des pages féroces et cruelles.

En le quittant j'ai revu le boulevard, les

MAURICE DE VLAMINCK

HISTOIRES & POÈMES DE MON ÉPOQUE

AVEC CINQ BOIS GRAVÉS
DE L'AUTEUR



« Collection Première »

DES ÉDITIONS DE LA BELLE PAGE

23, Rue de la Glacière, 13°

PARIS

Een straat in Rouen. De winkel van een modiste, een oude vriendin van mijn moeder. Kolonnes vrachtwagens, hindoeïstische soldaten, Franse soldaten met rode broek.

Een heel eenvoudig, heel banaal tafereeltje: Twee vrouwen van het platteland rond Rouen, met schort, mand in de hand, komen binnen bij de modiste waar twee prijzen uithangen: 4 fr. 80, 7 fr. 80.

- Goeiedag mevrouw. Ik wil een hoed; maar tja... Ik weet niet of 'k een rouwhoed of een fantasiehoed ga nemen...

Dan, zich tot de andere richtend:

- Wat vind jij?

- Jij beslist.

Stilte.

Twijfelend, wisselt ze de mand van arm.

- 't Is dat ik een jongen heb die aan het front is...

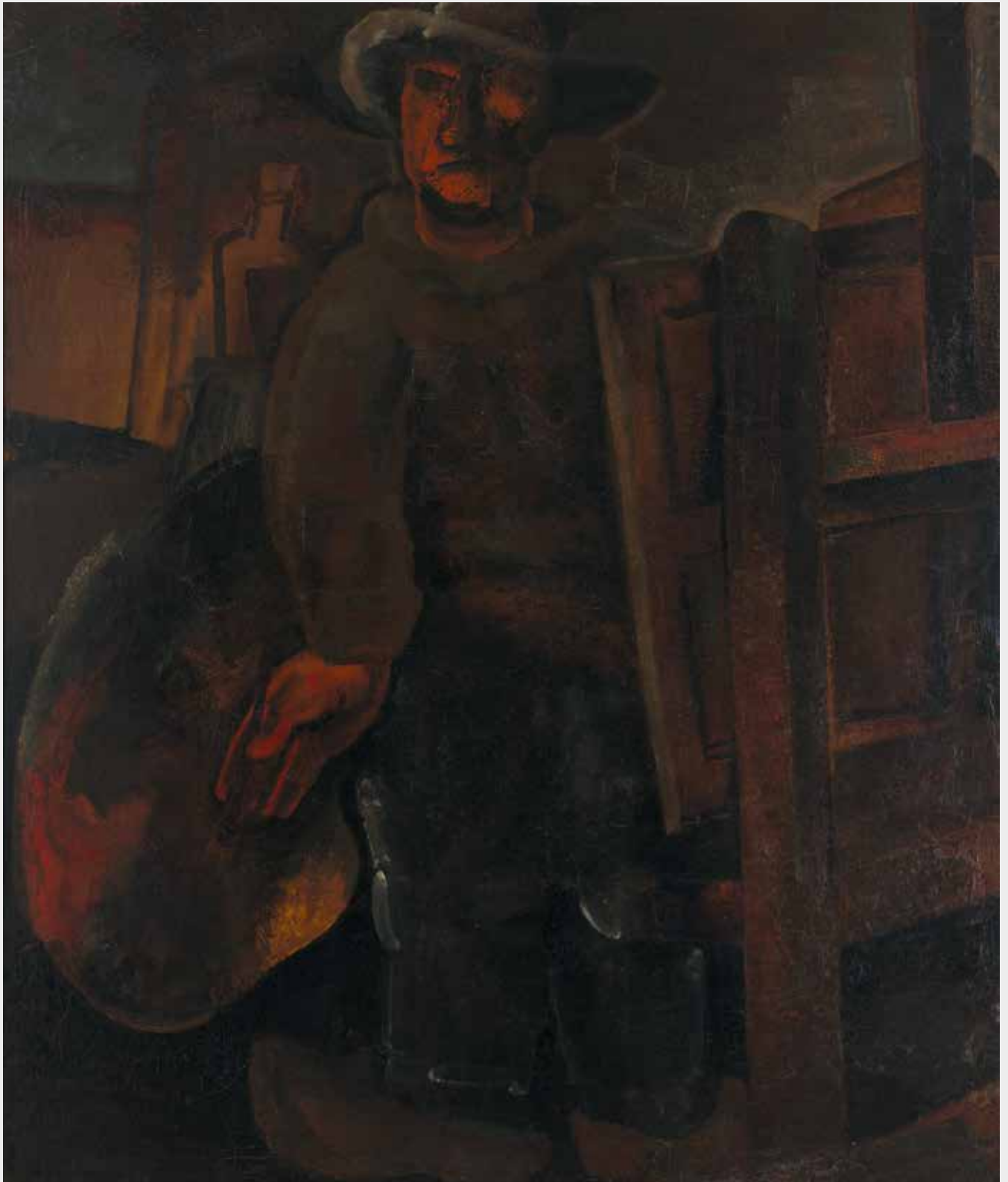
en 'k heb geen nieuws van hem... Wat denk je?

Ze bekijkt de hoeden en denkt hardop:

- 'k Heb vannacht van Emile gedroomd! Er moet iets ergs gebeurd zijn. Geef me een rouwhoed.

Behalve de dames in de hoedenwinkel ontmoeten we tal van andere verloren zielen, zoals de dolgedraaide legerkapitein, de arme smid uit het Noorden, de leerjongen van de kapper, de opportunist die munt slaat uit de oorlog. Ze krijgen allemaal een bestaan, een kleur. Hun verhaal is soms teder en aandoenlijk, dan weer rauw en schrijnend.

Maurice de Vlaminck, *Histoires & poèmes de mon époque, avec cinq bois gravés de l'auteur*, 'Collection Première' des éditions de la belle page, Parijs (1927), KMSKA bibliotheek



Constant Permeke, [Zelfportret](#), 1928-1936, olieverf op doek, 198,5 x 165,5 cm, Mu.ZEE

'PERMEKE SCHILDERDE MET BITUMEN'

Er doen in de kunsten verhalen de ronde
waarbij je je moet afvragen: klopt dat wel?
Of zijn het 'foute feiten'?

DOOR BARBARA DE JONG

In bronnen uit de jaren 1920 lezen we dat Constant Permeke met bitumen geschilderd zou hebben. Is dat zo? Of zochten de auteurs een lyrische manier om Permekes donkere coloriet te beschrijven?

Bitumen is een eerder stroperige, viskeuze vloeistof die van nature voorkomt in ruwe aardolie. In de traditionele schilderkunst verwijst het woord bijna altijd naar aardoliederivaten. De stof werd sinds de 17de eeuw als verf toegepast om te glaceren en een fijne transparante eindlaag aan te brengen.

Het is een bekend feit dat Constant Permeke een voorliefde had voor aardetinten en dat zijn schilderijen uit de jaren 1920 reeds nét na het schilderen erg donker waren. Permeke schilderde op expressieve wijze met olieverf, die hij met penselen en paletmessen dik aanbracht op doek. Hij schilderde snel en werkte wel vaker aan zijn composities zonder te wachten op het drogen van de onderliggende verf. Hierdoor is de verf later op diverse plaatsen gaan rimpelen en ontstonden er diverse barstpatronen.

Bitumen of geen bitumen?

Naar aanleiding van de restauratie in 2013 van Permekes *Zelfportret* (1928-1936) door Giovanna Tamà in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK-IRPA) wilden we meer weten over Permekes schildertechniek. We namen stalen van dertien schilderijen uit de Mu.ZEE-collectie die Permeke in de periode 1920-1940 heeft geschilderd. Ze werden in het KIK onder de microscoop gelegd en geanalyseerd. We leerden meer over hoe de werken waren opgebouwd en uit welke pigmenten en bindmiddelen de verf was samengesteld. Nergens vonden we duidelijke aanwijzingen voor het gebruik van bitumen. Het is dan ook niet uitgesloten dat de vermelde beschrijvingen in kunsthistorische bronnen een poëtische manier zijn om bepaalde donkere 'bruinen' te omschrijven. In de zin van: 'zo bruin als bitumen'. Een beetje zoals kastanjebruin 'zo bruin als een kastanje' betekent. Maar met 100% zekerheid zeggen dat Permeke nooit bitumen in zijn verf heeft verwerkt, dat durf ik toch ook nog niet.



Nieuws uit het museum en over projecten waar het KMSKA bij betrokken is. In sneltreinvaart.

KLEINE LETTERS

DOOR WENKE MAST

Een tuin voor museum en wijk

Dit voorjaar start fase 1 van de heraanleg van de museumtuin. Die zal in totaal 15 maanden in beslag nemen. Er komen buitenverhardingen en een nieuwe beplanting. Ook het straatmeubilair wordt vernieuwd en verschillende sculpturen uit de museumcollectie krijgen er een plaats. Daarnaast zal het originele sierhekwerk gerestaureerd worden. En na de voorgevel worden ook alle andere gevels uitgelicht. Team Van Meer stond in voor een ontwerp dat van de museumtuin een plaats van ontmoeting en kunstbeleving zal maken. Tegelijkertijd zal de tuin een rustplek worden voor de buurt. Een deel doet nu nog dienst als werfinrichting. Wanneer de werkzaamheden afgerond zijn, kan tijdens een tweede fase het laatste stukje tuin worden heraangelegd.

Volg de verbouwing op kmska.be/verbouwing



Geschenk van drie sculpturen

Onlangs nam het museum een schenking in ontvangst. Het gaat om drie sculpturen van de Antwerpse beeldhouwer Wilfried Pas (1940-2017). De gulle schenkers zijn Ronald De Preter en Anne-Marie Volders, Vrienden van het KMSKA én ook goede vrienden van de kunstenaar. Door de jaren heen verzamelden zij verschillende werken van hem. Samen met Jan Cox, Fred Bervoets en Walter Goossens vormde Wilfried Pas vanaf de jaren 1970 de kerngroep van de Antwerpse galerie De Zwarte Panter. Enkel van Pas had het museum nog geen werk in de collectie. Daar komt nu met *Josephine* en twee *Vuurgodjes* verandering in.

Wil jij het museum ook steunen? Ontdek alle mogelijkheden op kmska.be/steunen

STUFF live in het museumgebouw

Op 12 maart verschijnt *T(h)reats*, het gloednieuwe album van 'Artist in Residence'-ensemble STUFF. Eind vorig jaar speelden ze daaruit enkele nummers voor het eerst live in ons museumgebouw. Bovendien kozen de muzikanten voor *Compositie* van Guy Vandenbranden, een werk uit de KMSKA-collectie, als artwork voor de nieuwe plaat. Die ziet er – het moet gezegd – geweldig uit. In een interview op de museumwebsite vertellen de bandleden er alles over.

Lees mee op kmska.be/artist-in-residence



Gouden randje rond Rubens- en Van Dyckzaal

Op de foto's van werffotografe Karin Borghouts lijkt het alsof de monumentale zalen in het hart van het museumgebouw – de Rubens- en de Van Dyckzaal – klaar zijn voor gebruik. Toch kunnen we Rubens' kolossale altaarstukken nog niet aan de antiek rode muren hangen. Eerst moet er nog gouddecoratie worden aangebracht op de kroonlijsten van de twee zalen. De specialisten van Altri Tempì zijn daar begin februari mee gestart. Het bedrijf is gespecialiseerd in de conservatie en de restauratie van kunsthistorisch waardevolle onderdelen en afwerkklagen van gebouwen. De ideale partij dus om onze schoonste zalen van een schitterende gouden rand te voorzien. De werkzaamheden zullen 320 kalenderdagen in beslag nemen.

Volg de verbouwing op kmska.be/verbouwing



Kinderen van de renaissance

Filips de Schone, Margareta van Oostenrijk, Karel V: deze latere renaissancevorsten brachten een deel van hun kindertijd in Mechelen door. Er zijn voor het Mechelse hof dan ook veel kinderportretten gemaakt. *Kinderen van de Renaissance* in Museum Hof van Busleyden toont de bijzondere rol van het hof in de ontwikkeling van het kinderportret als genre én van de humanistische opvoedingsidealen. Vanuit het KMSKA reist onder andere *Keizer Karel als kind* van Jan Van Beers naar Mechelen.

De expo loopt van 26 maart tot en met 4 juli 2021 in Museum Hof van Busleyden, Mechelen. Meer info: hofvanbusleyden.be

Kunstgeschiedenis in context

Eind vorig jaar verscheen *Another History of Art – 2.500 jaar Europese kunstgeschiedenis*. In zijn boek brengt de Gentse professor in de kunstgeschiedenis Koen Jonckheere een toegankelijk overzicht van zijn vakgebied: de Europese kunst van de oudheid tot het modernisme. Altijd voorzien van de context waarin de kunst werd gemaakt. Uit onze collectie nam Jonckheere het *Laatste Avondmaal* van Adriaen Thomasz. Key op in zijn *magnum opus*.

Meer info: hannibalbooks.be. Een gesprek met Koen Jonckheere kun je horen op <https://klara.be/herbeluister-pompidou-van-18-januari-2021>





'DE TRONIES VAN RUBENS ZIJN EEN GIGANTISCH BEELDARCHIEF'

DOOR ERIC RINCKHOUT
 PORTRETFOTO ELENA GONTCHAROVA

De studiekoppen van Rubens – de zogeheten 'tronies' – zijn veel belangrijker dan tot nu toe gedacht. Nico Van Hout, hoofd Collectieonderzoek KMSKA, wijdde er een deel van het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* aan.

Dit is, met een Rubensiaans beeld, een titanenarbeid. Van Hout bracht 136 'tronies' samen van Rubens en ateliermedewerkers, plus 23 ooit verkeerdelijk aan de barokmeester toegeschreven studiekoppen.

'Het is de allereerste keer dat een volledige catalogus van al die tronies wordt opgesteld,' vertelt Nico Van Hout. 'Ik ben vertrokken vanuit het archief Ludwig Burchard [de Rubensspecialist wiens documentatie als basis voor het *Corpus* dient; ER], met zijn oude zwart-witfoto's en verwijzingen naar de Rubens-literatuur. Maar in vergelijking met belangrijke Rubens-genres, zoals de mythologische en historische schilderijen, zijn de mappen over de tronies veel dunner. Een aantal tronies waren bekend, maar veel heb ik moeten reconstrueren door te kijken



welke koppen regelmatig terugkeren in Rubens' historieschilderijen, een intense zoektocht die me bijna een half jaar heeft gekost. Van dergelijke vaak voorkomende koppen moest dus wel een studiekop – een 'tronie' – hebben bestaan. Maar eigenlijk is zo'n *catalogue raisonné* een wat rigide manier om de uitgebreide atelierpraktijk van Rubens te vatten. Het wordt een afgelijnd en statisch gegeven, terwijl de atelierpraktijk van Rubens dat allerm minst was.'

Peter Paul Rubens, *Studie van een oude vrouw*, 1617, olieverf op paneel, 50,2 x 40,6 cm, Antwerpen, The Phoebus Foundation

Kop 2B

Laten we bij het begin beginnen: wat is een tronie?

‘Een tronie is een gezicht of een kop. Die studiekoppen had men nodig om dichtbevolkte mythologische en Bijbelse taferelen te stofferen: in een Aanbidding wil je als schilder niet dat alle herders dezelfde kop hebben. Ook gelaatsuitdrukkingen en houdingen moesten variëren. Men maakte dus studiekoppen die naar boven keken voor een Hemelvaart, of naar beneden voor een Graflegging. Al die variaties werden voorbereid in de tronies zodat men beeldmateriaal had dat in het finale schilderij gemakkelijk ingepast kon worden. Een tronie was een instrument, geen kunstwerk op zich. Dat is geen Rubens-uitvinding, er zijn al tronies bekend van Massijs en Bruegel.’

‘Een en dezelfde studiekop werd telkens weer creatief gebruikt: men veranderde de haartooi of voegde een hoofddeksel toe.’

— Nico Van Hout

Tronies zijn dus eigenlijk de hoofden van de figuranten?

‘Als je het met een opera zou vergelijken, is de schilder een regisseur die zijn acteurs in verschillende rollen gebruikt: de ene keer wordt de studiekop gebruikt voor een Romeinse soldaat, de andere keer voor een herder. Een en dezelfde studiekop werd telkens weer creatief gebruikt: men veranderde de

Peter Paul Rubens, *Vier studies van het hoofd van een Afrikaanse man*, olieverf op doek, 51 x 66 cm, KMSKB





Peter Paul Rubens, *Aanbidding door de koningen*, 1619, olieverf op paneel, 318 x 276, Mechelen, Sint-Janskerk. In dergelijke Aanbiddingen gebruikte Rubens het hoofd van de Afrikaanse man voor de Ethiopische koning.

haartooi of voegde een hoofddeksel toe. Ik stel me voor dat er in het Rubens-atelier een soort staalboek circuleerde. “We hebben een vrouw nodig die driekwart naar rechts kijkt.” “Neem dan kop 2B.” (*lacht*). Pas op, dat is mijn veronderstelling, een bewijs dat men zo werkte, hebben we niet.’

Assemblagewerk

Je zei in het begin van ons gesprek dat het Rubens-atelier geen statisch en afgelijnd gegeven is. Wat bedoel je daarmee?

‘Het gebied dat ik afbakende omvat alle koppen die voorkomen in de schilderijen die aan Rubens worden toegeschreven. Maar ik kon niet alleen de door Rubens zelf gemaakte tronies opnemen. Ik moest ook de studiekoppen opnemen die gemaakt zijn door Anthony van Dyck, Jacques Jordaens en een hoop onbekende ateliermedewerkers. In het atelier van Rubens was er nu eenmaal veel samenwerking en interactie met Van Dyck, Jordaens en die grote onbekende, Soutman. De studiekoppen van Van Dyck bleven bijvoorbeeld in het Rubens-atelier

achter toen hij in 1621 naar Italië vertrok. Ze werden tot in de jaren 1630 gebruikt. Soutman en Jordaens waren onderaannemers van Rubens, zoals de meeste schilders die toen in Antwerpen actief waren.’ ‘Het klinkt oneerbiedig om Rubens een “aannemers-bedrijf” te noemen, maar wij zitten nog met dat romantische idee dat kunst door een individu wordt gemaakt en de uitdrukking van diens hoogst individuele gevoelens is. Nee, bij Rubens bestelde je een doek en afhankelijk van de prijsklasse kreeg je een werk dat helemaal eigenhandig door de meester was geschilderd, of een beetje eigenhandig, of helemaal niet eigenhandig. De tronies passen mooi in dat verhaal: zij waren een onderdeel van de assemblage van een schilderij, zeg maar “*cut and paste*” avant la lettre. Tronies maakten deel uit van een enorm beeldarchief. Ze werden gemaakt door verschillende handen en zijn dus een voorbeeld van die complexe, onderlinge samenwerking in het atelier van Rubens.’

Sater Jozef

Werden die tronies naar het leven geschilderd?

‘Dat lijkt het meest logische en eenvoudigste. Er zijn koppen die in twee of drie houdingen voorkomen: dan heeft er iemand model gestaan. Maar van sommige vroege koppen vraag ik me af of ze niet eerder naar een sculptuur zijn geschilderd.’

Enkele tronies kunnen we aan een bestaande figuur linken.

‘Abraham Grapheus, de secretaris van het Sint-Lucasgilde, heeft inderdaad voor Jordaens, Van Dyck en Maerten de Vos geposeerd. Een echte karakterkop, niet echt knap, maar wel herkenbaar uit de duizend. Het is een van de weinige modellen van wie we de naam kennen.’

Zo komen we bij de hamvraag: wat onderscheidt een tronie van een portret?

‘Een portret is een opdracht: van familieleden, vrienden of de geportretteerde zelf. De identiteit en het decorum zijn belangrijk. Een tronie wordt daarentegen gemaakt met het oog op een schilderij: niet de identiteit van het model is belangrijk, maar hoe het licht op het hoofd of het gezicht valt of hoe een kaaklijn eruitziet.’



Ik was verrast door de zeer hoge kwaliteit van de tronies, zoals van het vrouwenhoofd van de Phoebe Foundation, dat in het Snijders&Rockoxhuis hangt, en het hoofd van een man met baard in Vaduz.

‘De tronies zijn zeker niet het belangrijkste deel in Rubens’ productie. Daarom had ik nooit durven hopen dat zoveel koppen eigenhandig en van zo’n verbazend hoog niveau zijn. Vaak zijn ze veel sterker dan de koppen van het schilderij waarin ze terecht zijn gekomen. Rubens schilderde die studiekoppen snel en virtuoos, met een schijnbaar nonchalante afwisseling van transparante en ondoorschijnende lagen. Halfschaduw en tegenlicht zijn verbluffend en plastisch geschilderd met een economie aan middelen. Daardoor komt zo’n kop tot leven. Dat maakt ook het verschil tussen een eigenhandige Rubens en het werk van een assistent. Dat hoofd van de man met baard in Vaduz gebruikte Rubens trouwens voor Jozef én voor een sater.’ *(lacht)*

Ontdekking!

Er zijn ook de vier studies van een Afrikaanse man in KMSKB.

‘Een absoluut hoogtepunt, zeker onder de tronies. Het is zo ontwapenend geschilderd. Het merkwaardige is dat een Rubens-tronie meestal een neutrale blik heeft, zodat het inpasbaar en herbruikbaar is. Maar Rubens had duidelijk interesse in de psychologie van deze man. Toch waren ook deze tronies puur een middel en gebruikte Rubens ze als Ethiopische koning in Aanbiddingen. We weten niet wie de zwarte man is. In het verleden zijn er vaak identificaties verzonnen om de marktwaarde van tronies te verhogen, want zo werden ze plots wél een portret. Tronies die na de dood van de Rubens in 1640 op de markt kwamen, werden ook gretig bijgewerkt, bijvoorbeeld tot een filosoof of een lezende vrouw: Jan Boeckhorst was daar sterk in. Panelen met twee of meer tronies werden bovendien verzaagd, aangevuld met een achtergrond of sieraden, en apart verkocht. Een mooie ontdekking die ik heb gedaan, was dat een vrouwenhoofd uit het museum van Besançon hoort bij een vrouwenhoofd in profiel in het museum van Brescia. De twee verzaagde panelen passen als een puzzel in elkaar. Een kleine triomf.’ *(lacht)*

‘Ik had nooit durven hopen dat zoveel koppen eigenhandig en van zo’n verbazend hoog niveau zijn.’

— Nico Van Hout

Waarom zijn de tronies meestal op paneel geschilderd?

‘We hebben daar geen echte verklaring voor, maar ik denk dat Rubens een voorliefde had voor hout omdat een penseelstreek op een glad oppervlak uitstekend tot zijn recht komt: vloeiender dan op doek en met een maximaal verschil tussen flinterdunne en pasteuze verfopbreng. Een andere reden kan zijn dat de panelen gebruikt en hergebruikt werden in het atelier en dus van hand tot hand gingen. Hout is veel minder kwetsbaar dan papier.’

Waanzinig tempo

Wat is je opmerkelijkste ontdekking geweest?

‘Ik had nooit gedacht dat die tronies op zulke schaal hergebruikt werden: sommige koppen komen meer dan tien keer voor. Dat zegt iets over het waanzinnig hoge tempo waarin het Rubens-atelier werkte. Dat moet ook veel groter zijn geweest dan we tot nu toe aannamen. Niet al die assistenten konden zo maar tronies uitvinden: de noodzaak was dus groot om een omvangrijk beeldarchief van studiekoppen direct bij de hand te hebben.’

Nico Van Hout, **Study Heads**, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, vol. XX (2) in 2 volumes (Turnhout, Brepols, 2020), 289 en 296 pp. + indexen. ISBN 978-1-912554-65-2

Mooie tronies kan je zien in de expo **Blind Date. Portretten met blikken en blozen**, Snijders&Rockoxhuis, Antwerpen, tot 5 april 2021. www.snijdersrockoxhuis.be

Peter Paul Rubens, **Hoofd van een man met baard**, 1622-1624, olieverf op paneel, 50,8 x 41,3 cm, National Gallery of Ireland

Jonge mensen, waar dromen ze van
als ze aan kunstmusea en het KMSKA
van straks denken?

DE KRACHT VAN KUNST: MENSEN SAMENBRENGEN

DOOR AWA-ALICE BA



Awa-Alice Ba, 27 jaar, medewerker bij Kuumba, het Vlaams-Afrikaanse Huis in Matongé (Brussel)

Kunst en cultuur zijn hét middel om mensen bij elkaar te brengen. Op mijn werk zie ik dagelijks hoe voor mensen uit verschillende gemeenschappen en met verschillende achtergronden cultuur een aanknopingspunt is om nieuwe banden en vriendschappen aan te gaan. Mensen samenbrengen: het lijkt me een belangrijke, zelfs de belangrijkste, taak van een museum.

Helaas zien veel mensen een museum als een plek waar je niets te zoeken hebt zonder het juiste diploma, de juiste leeftijd of huidskleur. Ik heb het ontdekken en genieten van kunst altijd vergeleken met het lezen van een nieuw lievelingsboek of het verliefd worden op nieuwe muziek. Het kan me rust, inspiratie en nieuwe moed geven. De kracht die ik haal uit de schoonheid van kunstwerken, is niet iets wat ik heb gevonden. Ik kreeg het met de paplepel ingegoten en dank het volledig aan mijn mama. Toen ik in de kleuterklas zat, studeerde zij kunstgeschiedenis. Ik herinner me vele gezellige avonden waarin voorlezen werd vervangen door samen kijken naar 'de prentjes' in mama's schoolboeken.

Maar hoe bereik je mensen die de gewoonte van een museumbezoek niet van jongs af meekregen? De vraag lijkt me essentieel als we musea willen zien als plekken van uitwisseling, ontmoeting en inspiratie. De representatie van onze maatschappij is niet alleen belangrijk in het programma en aanbod, maar ook in het publiek van musea.



William Kentridge, still uit een opname van de voorstelling *The Head & the Load*

Een aantal jaar geleden ging ik met mijn mama naar de Ruhrtriennale in Duitsland, voor een tentoonstelling van de kunstenaar William Kentridge over de rol van Afrika in de Eerste Wereldoorlog. Het was een prachtige mix van dans, muziek, film, teken- en schilderkunst. Aan het einde waren we allebei in tranen.

Wij voelden ons gezien. Ons verhaal, onze herinneringen, onze verbondenheid met Afrika waren die avond twee uur lang tastbaar. Maar in het grijze, chique en witte publiek van de Ruhrtriennale waren wij de enigen met zo'n persoonlijke interpretatie. Wat zou het publiek van theater Molière, in het hart van de Brusselse Matongé-wijk, van zo'n voorstelling vinden? Hoeveel meer mensen zouden troost hebben gevonden in die tentoonstelling op een laagdrempeligere setting?

De producties, kunstwerken, exposities: ze zijn er! Maar ze geraken niet tot bij het juiste publiek. Met overheidsgeld kunnen we werken aan laagdrempelige cultuurparticipatie. Uitwisselingen lijken me hier cruciaal, met organisaties die werken met kwetsbare en moeilijk te bereiken groepen: mensen zonder papieren of die de Nederlandse taal nog niet machtig zijn, nieuwkomers, mensen met fysieke of mentale beperkingen... Er staan veel organisaties te popelen om mee te werken aan zulke uitwisselingen op maat. Hoe fijn zou het zijn om bijvoorbeeld Nederlands te leren tijdens gidstochten en workshops in musea? In samenwerking met kleine theaterzalen en gemeenschaps- en cultuurcentra en bibliotheken zouden tentoonstellingen van grote musea kunnen reizen en kan een nieuw publiek de kracht van kunst ervaren.

Uit het internationale aanbod van tentoonstellingen kiezen we er een. We leggen een rechtstreekse band met de collectie van het KMSKA.

DE FRANCKENS

DOOR VÉRONIQUE VAN PASSEL

In het Musée de Flandre in het Noord-Franse Cassel, op tien kilometer van de Belgische grens, loopt een tentoonstelling over de 'dynastie' Francken. Over vijf generaties heen kwamen uit deze Antwerpse familie niet minder dan veertien schilders. Het KMSKA bezit met 32 schilderijen de grootste collectie Franckens. Een kleine greep.

De familie Francken was behalve door een bloedband ook verbonden door een beroep: de mannen waren vrijwel allemaal schilder. Zo uitzonderlijk was dat in de 16de en 17de eeuw niet: door de leer methode van de ambachten en gildes ging een metier vaak over van vader op zoon. En neven gingen dikwijls in de leer in het atelier van een oom.

Frans I en Ambrosius I

Stamvader Nicolaes (ca. 1520-1596) was afkomstig van Herentals, maar over zijn leven en oeuvre weten we verder niet veel. Zijn drie oudste zonen – Hiëronymus I, Frans I en Ambrosius I – verhuisden tussen 1555 en 1560 naar Antwerpen om er hun opleiding te voltooien bij de beroemde Frans Floris. Nicolaes' nazaten speelden in de Scheldestad een prominente rol in de 16de- en 17de-eeuwse kunstwereld.

Frans I (1542-1616), Nicolaes' tweede zoon, was onder meer portretschilder, zoals zijn oudere broer Hiëronymus I, die de prestigieuze titel droeg van hofschilder van de koning van Frankrijk. Het doek *Filips van Asturië, de latere Filips III van Spanje* in de KMSKA-collectie wordt aan Frans I toegeschreven.



Toegeschreven aan Frans Francken I, *Filips van Asturië, de latere Filips III van Spanje*, olieverf op doek, 187,5 × 114 × 2,6 cm, in bruikleen van de stad Antwerpen, inv.nr. 652



Ambrosius Francken I, *Laatste Avondmaal* (triptiek), (1589-1596), olieverf op paneel, 275 × 240,5 cm, KMSKA, inv.nr. 136-140

Samen met zijn broer Ambrosius I werkte hij aan de decoraties voor de Blijde Intrede van aartshertog Ernest in Antwerpen. Hiervoor reisde hij in 1594 naar Brussel om er 'naer het leven' portretten te maken van koning Filips II, de Infante Isabella, de jonge prins (en latere koning Filips III) en de aartshertog. De inventaris van zijn sterfhuis vermeldt 'Sessentwintich troniepaneelen meest Conterfeysels van de Princen'. Het portret ten voeten uit in het KMSKA is het enige dat bewaard bleef.

Frans' jongere broer Ambrosius I (1544-1618) maakte spectaculaire religieuze drieluiken. Alleen al de collectie van het KMSKA telt er acht, waarvan sommige maar gedeeltelijk.

Ambrosius reisde naar Parijs en Fontainebleau, waar hij werk zag van Italiaanse kunstenaars als Rosso Fiorentino, Primaticcio en Benvenuto Cellini. Met een rugzak vol maniëristische motieven keerde hij

terug naar de Scheldestad. Daar was er een grote vraag naar altaarstukken, nadat de calvinisten tijdens de Beeldenstorm van 1566 lelijk hadden huisgehouden in de Antwerpse kerken. Na de herovering van de metropool door de katholieke Spanjaarden werden de vernielde kunstwerken vervangen. Ambrosius' atelier draaide dan ook op volle toeren. De triptiek met het *Laatste Avondmaal* werd in 1589 besteld voor zijn parochiekerk, Sint-Andries. Het is het oudste volledig bewaarde werk van Ambrosius I.

Hiëronymus II

Ambrosius I leidde zijn neven Hiëronymus II (1578-1623) en Ambrosius II (1590-1632) op, die ook na het behalen van het meesterschap nog regelmatig samenwerkten met hun oom.

Hiëronymus II schilderde onder meer stillevens in bruine en grijze tinten. 'Monochrome banketjes', worden ze soms genoemd, maar echt feestelijk zien

ze er niet uit. Op *Armeluismaaltijd* bestaat het keukengerei uit eenvoudig aardewerk en is de maaltijd sober: aardappelen, pannenkoeken, brood, haring en bier. Een aantal van deze voedingswaren – zoals het brood – verwijst misschien naar Christus. De prent aan de wand stelt een uil, bril en kaars voor met daaronder het spreekwoord ‘Wat baten kaars en bril, als de uil niet zien en wil’. Hiëronymus II geeft een moraliserende boodschap, waarschuwt de toeschouwer voor dwaas gedrag en spoort aan een deugdzaam leven te leiden, in het spoor van Christus.

Hieronymus Francken II, *Armeluismaaltijd*, 1607, olieverf op paneel, 25,5 × 36,5 cm, KMSKA, inv.nr. 934

Frans II introduceerde vanaf 1610 een nieuw soort stillevens: de geschilderde kunstkamer

Een hoogtepunt: Frans II

In de Francken-dynastie springt één naam eruit: Frans II (1581-1642). Deze tijdgenoot van Rubens onderscheidde zich door zijn eruditie en verfijnde stijl. Na zijn opleiding door zijn vader Frans I specialiseerde hij zich in kleine formaten, met onderwerpen uit de antieke geschiedenis en literatuur. Zijn succesvolle atelier overspoelde de Antwerpse markt met uitmuntende tafereeltjes die naadloos aansloten bij de wensen van de burgerij om met hun weelde en kennis te pronken.

Frans II introduceerde vanaf 1610 een nieuw soort stillevens: de geschilderde kunstkamer.





Frans Francken III en Pieter Neefs I, *Kerkinterieur*,
olieverf op koper, 35,5 × 49,1 cm, KMSKA, inv.nr. 683

In inventarisnummer 816 ligt op de tafel een assortiment curiosa: een album met tekeningen, antieke munten, exotische schelpen, een doos in lakwerk, Chinese kommetjes, een Japans slotje, een haaientang, archeologische objecten en een ruiker bloemen. In het midden prijkt een geschilderd landschapje met een molen van Jan Brueghel I en een zelfportret van miniaturist Simon Bening. Ook de landschappen aan de wand kunnen we aan welbepaalde kunstenaars toeschrijven en de Madonna in een bloemenkrans in het midden is van Francken zelf.

In schril contrast met de uitgestalde preciosa slaan rechts mannen met ezelskoppen kunst en wetenschap aan diggelen. Een boek, sculptuur, klok en globe: ze zijn broos als ze in de handen vallen van 'dwaasheid'.

Frans III

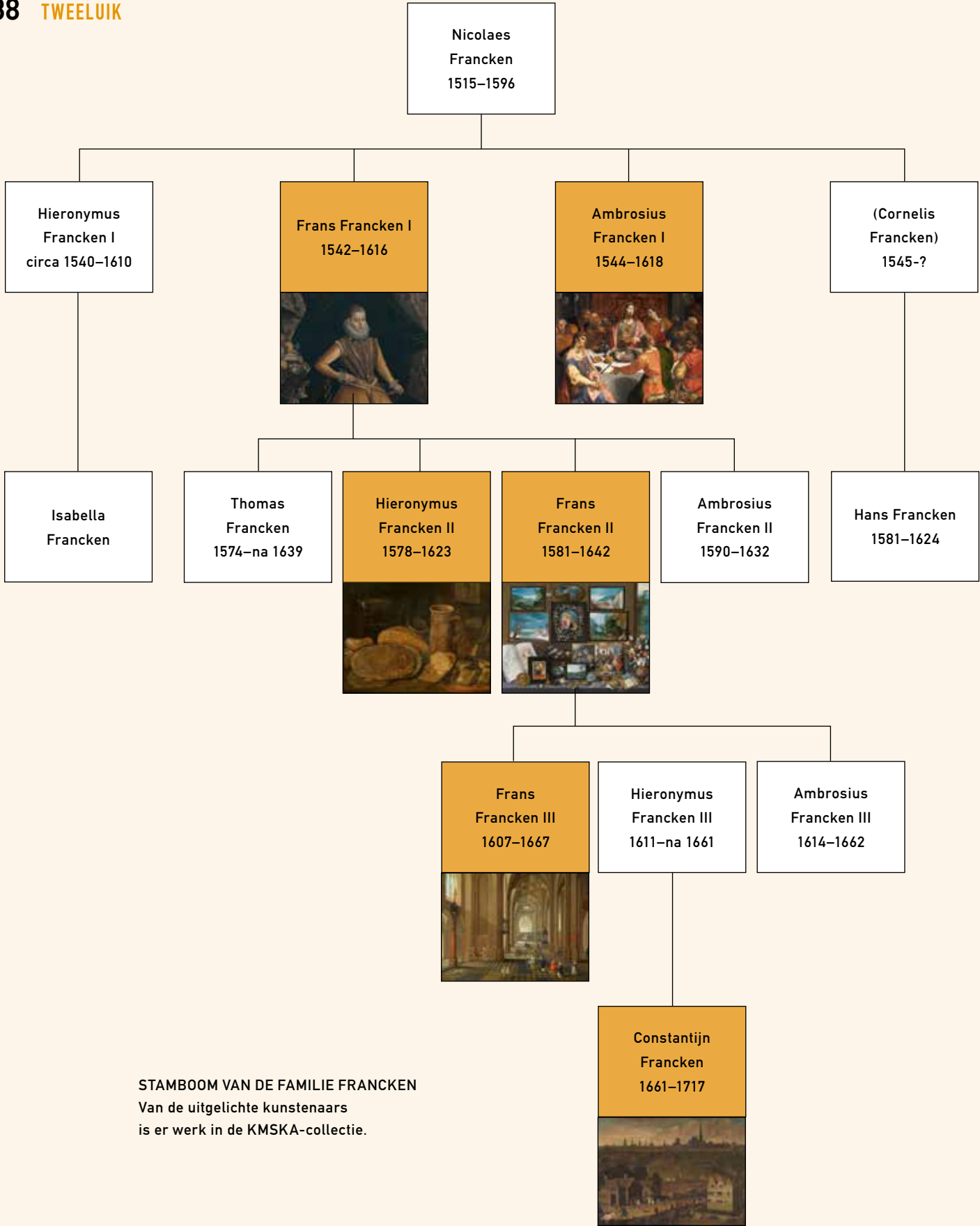
De aandachtige lezer vermoedt intussen al hoe de zonen van Frans II heetten: Frans III (1607-1667), Hiëronymus III (1611-na 1661) en Ambrosius III (1614-1662). Na hen komen deze namen in de familie niet meer voor.

Volgende pagina: Frans Francken II, *Een kunstkamer*, 1619,
olieverf op paneel, 57 × 85,8 cm, KMSKA, inv.nr. 816.

Dit schilderij is opgenomen in de tentoonstelling in Cassel.







STAMBOOM VAN DE FAMILIE FRANCKEN
Van de uitgelichte kunstenaars
is er werk in de KMSKA-collectie.

Ondanks zijn opleiding in vaders atelier was Frans III minder getalenteerd. Hij stoffeerde taferelen van collega's met personages. Het *Kerkinterieur* in de KMSKA-collectie maakte hij in samenwerking met Pieter Neefs I. In verhouding tot de indrukwekkende zuilenarchitectuur zijn de figuurtjes minuscule. De verf is met de tijd transparanter geworden. Hierdoor zijn de architectuur en de perspectieflijnen van de vloer zichtbaar geworden, door de postuurtjes heen. Zo kijk je dwars door de mantel van de man die een aalmoes geeft aan een kreupele.

Laatste telg

De laatste telg uit de dynastie is Constantijn Francken (1661-1717). Zijn vader, Hiëronymus III, overleed nog voor hij zijn zoon kon opleiden. De 18-jarige Constantijn belandde in Parijs, waar hij vijftien jaar lang actief was als portrettist. Nadien keerde hij terug naar Antwerpen. Zijn oeuvre bestaat grotendeels uit

weidse landschappen met belegeringen, ruiters en jagers.

Het schilderij in de KMSKA-collectie toont de aftocht van het leger van Marten van Rossum, de leider van de troepen van de Gelderse hertog Willem V van Kleef, die samen met de Franse en Deense koning tegen de Habsburgers vocht. In de zomer van 1542 trokken de soldaten het hertogdom Brabant binnen en op 24 juli belegerden ze Antwerpen, tevergeefs. Op het schilderij is te zien hoe Van Rossum de omgeving rond de metropool platbrandt en hierbij de burgerbevolking niet ontziet. Op de achtergrond zien we de omwalling tussen de Kipdorppoort en de Roodepoort. Constantijn Francken maakte dit schilderij in opdracht van de stad in 1710.

La dynastie Francken. Musée de Flandre,

26 Grand' Place, Cassel

Tijdens de opmaak van dit nummer is de tentoonstelling wegens corona uitgesteld tot het najaar. Nieuwe data zijn van 4 september 2021 tot 2 januari 2022.

nl.museedeflandre.fr

Constantijn Francken, *De aftocht van Marten van Rossum na zijn aanval op Antwerpen*, (1710), olieverf op doek, 174 × 275 cm, in bruikleen van de stad Antwerpen, inv.nr. 750



Wie is Zaza?

Ik ben cartoonist en werk voor kranten en tijdschriften.

Voor De Morgen dagelijks de politieke cartoon-strip 'Ons kent ons',

voor Het Nieuwsblad en De Krant van West-Vlaanderen wekelijks een strip over de familie Vos, die in een kangoeroewoning woont,

voor Knack wekelijks cartoons en gravures.

En sinds kort dus ook voor ZAAL Z.

Voor Knack vertrek je van bestaande gravures. Hoe kwam je op het idee?

Zoals bij de meeste geniale uitvindingen speelt het toeval een grote rol.

Van een vriend kreeg ik een boek met oude prenten, ik kon mijn ogen er niet van afhouden.

Ernstig kijkende mensen in kostuum werken op de lachspieren.

Ik moest voor de krant een cartoon maken over erfenisrecht,

de deadline kwam dichterbij en ik had geen tijd meer om te tekenen.

Ik bedacht een tekstballon bij die gekke prenten

en de eerste 'Zazagravure' was geboren.

Voor de tekstballonnen geldt de gouden regel: schrijven is schrappen.

Elk woord wordt onderzocht op zijn noodzakelijkheid.

Ik start ook telkens met verschillende versies.

De kunst is dan om daaruit de grappigste te kiezen.

Geen simpele bezigheid, want het huis van de humor bevat vele kamers.

Wat je zelf hilarisch vindt, is dat niet automatisch voor een ander.

Als niemand ermee kan lachen, dan verdwijnt de gravure in de schuif.

**Wat is je band met het KMSKA ?**

Zoals heel Antwerpen kijk ik enorm uit naar de heropening. Dat wordt een volksfeest. Op het prachtig plein voor het museum.

Op oude postkaarten is ook nog de hippodroom, de overbuur van het museum, te zien. Wie beslist heeft om die Antwerpse parel met de grond gelijk te maken, moet met pek en veren worden bedekt.

Ik kende ZAAL Z nog niet. Maar ik vind het een slim initiatief om zo de band met het museum levendig te houden.

Wat heb je met beeldende kunst?

Met cartoons werk je altijd op kleine oppervlakte en ik voelde een behoefte om groots te gaan schilderen, op grote doeken met dikke krachtige penseelstreken.

Ik heb dat ook enkele jaren gedaan en op de vernissage waren de meeste werken al verkocht. Maar ondanks het commercieel succes ben ik er toch vrij snel mee gestopt.

Wat in mijn hoofd zat kreeg ik niet op het doek, en toen ik de schilderijen van Borremans leerde kennen, heb ik mijn penselen nederig opgeborgen. Dus mijn bewondering voor de beeldende kunstenaar is groot.

Wat is je favoriete kunstwerk?

Mijn favoriete kunstwerken zijn de strandbeesten van Theo Jansen.

Die zijn te bekijken op Youtube, een aanrader.

Om af te sluiten: je favorieten in de KMSKA-collectie?

De man in de stoel van Henri de Braekeleer. Ik voel me met hem verwant.

Mijn beroep is dan ook: door het raam staren.

En Madonna van Jean Fouquet. Dat had evengoed vandaag kunnen geschilderd zijn.

Alle goede kunst is tijdloos.

www.zaza.be

Instagram @zaza_cartoonist





Constant Permeke, *De man met de vest*, (1928),
olieverf op doek, 174,1 x 149,2 cm, KMSKA, inv.nr. 2976



Constant Permeke, *Staand naakt*, 1944, papier gekleefd
op karton, 152 x 93 mm, KMSKA, inv.nr. 2721

ZAAL Z vraagt *writer in residence* Bernard Dewulf om zijn scherpe blik te werpen op KMSKA-werken. En om die blik in woorden te gieten.

KOLENSCHOP

DOOR BERNARD DEWULF

Ik kan me niet voorstellen dat er in de collectie van het KMSKA grotere handen te vinden zijn dan die van Permeke. Ze zijn gigantisch op het bekende *Vespertijd*, uit 1927. Twee figuren rusten in de vooravond uit na gedane arbeid. Hun handen zijn prominent in beeld. De ene figuur maalt koffie, de andere lijkt een pijp te roken.

En één enorme hand licht wonderlijk op in het prachtige *De man met de vest*, van een jaar later.

Voor grote handen hebben wij een mooi woord: kolenschoppen. Het staat in Van Dale, maar ik vermoed dat het toch vooral Vlaams is.

Mogelijk is de man in *De man met de vest* een kolenschepper. Waarschijnlijker is dat hij een landarbeider is. Zijn schop kan meerdere doeleinden dienen.

Ook lijkt hij bij valavond, vespertijd, uit te blazen. Hij oogt moe. Het zou kunnen dat hij zijn 'vest' uitdoet, maar het kan ook omgekeerd zijn: dat hij klaar is met zijn werk, zich aankleedt en zo naar huis – of even langs de kroeg – zal gaan.

Ik geloof in dat laatste; zijn hand grijpt zijn vest vast. Om ze aan te trekken. Het is een vreemde hand. Ze lijkt maar drie vingers te hebben. Stompjes.

De man lijkt zelf ook een soort stomp. Met zijn korte, brede, geblokte lichaam. Zo mogelijk zijn zijn voeten – in klompen – nog groter dan zijn handen. Hij is geheel buiten proportie.

Toch vind ik hem niet mismaakt. Daar is Permeke een meester in. Net als bijvoorbeeld Francis Bacon en Fernando Botero deformeert hij

bijna voortdurend. Bacon maakt figuren vloeibaar, Botero blaast ze op tot een soort ballonnen, Permeke maakt ze hoekig.

De vierkante mens.

Maar dat laatste is niet altijd zo. Hoe robuust en prozaïsch de 'man met de vest' ook lijkt, zijn vreemde hand heeft iets lyrisch. Ze schittert met haar drie vingers in het beeld. Maar ze is ook grotesk.

Zo is Permeke: het hilarische, het ongenadige enerzijds en het tedere, het genadige anderzijds komen bij hem zo vaak samen. In één beeld.

Het lijkt me aannemelijk dat de schilder dit beeld rond de uitvergroten en duidelijk uitgelichte, vervormde hand heeft geconstrueerd. Het is optisch wat vreemd dat de hand, als enige onderdeel van het beeld, zo oplicht, maar in de verbeelding kan het natuurlijk wel.

Oversized handen (en andere lichaamsdelen), ze zijn een soort handelsmerk van Permeke. Maar hij zag het soms ook heel gewoon.

In de collectie bevindt zich een teder, ontroerend *Staan naakt* van hem, een grote tekening uit 1944. We zien een opmerkelijk ranke, naakte, duidelijk jonge vrouw, frontaal weergegeven. Ze heeft opvallend lange armen en vooral slanke vingers, althans toch aan één hand. De andere hand tast in het duister, net zoals een akelig ogende helft van haar gezicht verduisterd is.

Hij kon het niet helemaal laten, het vervormen.

Ongeveer een derde van Ensors werk bestaat uit stillevens. Dat altijd bescheiden genre werd rond 1900 intens beoefend. Ook door de allergrootsten.

ENSORS GRILLIGE GROENTEN

DOOR HERWIG TODTS

In de zomer van 1895 vertelde de 35-jarige James Ensor in een brief aan de kunstcriticus en latere Antwerpse museumdirecteur Pol De Mont dat hij sedert meer dan een jaar niet meer geschilderd had. 'Ik heb enkele komische etsen gemaakt. Ik stort me altijd van het ene uiterste in het andere en ik wacht nog steeds op de inspiratie om te schilderen. De lust om te schilderen is een beetje afgestompt maar (...) het verlangen om te schilderen komt zeker weer.'



James Ensor, *Stilleven met oesters*, 1882, olieverf op doek, 79 x 98 cm, KMSKA, inv.nr. 1412

Stillevens in 'een nieuwe trant'

Pas in de zomer van 1896 ging Ensor echt opnieuw aan de slag, nadat hij samen met Mitche en Alexandre, zijn zus en haar dochtertje, zijn moeder en tante in een huurappartement in Brussel de winter had doorgebracht. Op dat ogenblik onderhandelde hij met enkele Brusselse kennissen over de verkoop van oudere stillevens. Edouard Hannon, ingenieur bij Solvay en een zeer verdienstelijk fotograaf, vond de prijzen die Ensor daarvoor vroeg veel te hoog: 1000 frank voor de grote *Chinoiserieën* en 500 frank voor de *Oesters*. Ensor vertelde hem dat hij natuurlijk ook recentere schilderijen had, 'maar die zullen je niet bevallen als je een voorliefde hebt voor diegene in mijn vroegste trant; in mijn laatste schilderijen word ik door andere kwesties in beslag genomen, en interessant vanwege de voorname tonaliteit of de fijne atmosfeer zijn ze niet.' Uiteindelijk verkocht Ensor enkele oudere stillevens maar hij ging meteen ook weer stillevens in 'een nieuwe trant' schilderen.

Daarvoor maakte hij telkens weer gebruik van hetzelfde consoletafeltje met een witmarmeren blad, dat op zijn zolderatelier vlak bij het grote raam naast een hoge bruine kast stond. Op dat marmeren blad stalde hij de ene keer twee Chinese vazen en boeketten met veldbloemen uit en een andere keer diverse objecten uit het Verre Oosten, een naakte Venus, een schilderspalet en een schelp omgeven door carnavalsmaskers. Een derde keer koos hij groenten die op het einde van de 19de eeuw nog



James Ensor, *Bloemen en groenten*, 1896, olieverf op doek, 78,5 x 99 cm, KMSKA, inv.nr. 1858. Dit schilderij en *Stilleven met oesters* illustreren goed het verschil in de evolutie van de stillevens bij Ensor.



James Ensor, *De dode haan*, 1894, olieverf op doek, 80 x 100 cm, Kunsthalle Mannheim
 De Kunsthalle was tot 1937 de trotse eigenaar van *De dood en de maskers* uit 1897, dat als 'Entarte Kunst' door de nazi's verwijderd werd en in 1939 aangekocht werd door het Museum voor Schone Kunsten van Luik. Onmiddellijk na de Tweede Wereldoorlog kocht de Kunsthalle opnieuw een schilderij van Ensor: *De dode haan*, een stilleven uit 1894.

niet courant gebruikt werden in de Belgische keuken, zoals tomaten, rabarber, augurken, een artisjok, een koolraap en andijvie. De perspectieflijnen van het tafelblad verraden de positie die hij tijdens het schilderen innam: zittend of rechtopstaand voor de schildersezel.

Geen idee

Critici en kenners van Ensors werk hebben vaak gespeculeerd over het ogenblik waarop de minder avontuurlijke of ronduit zwakke – dat is nog maar de vraag! – ‘late fase’ in zijn oeuvre aanbrak. In hun obsessie voor de vermeende gekwelde ziel van de kunstenaar is Ensors openhartige bekentenis aan Pol De Mont hen tot nog toe ontgaan: gedurende bijna twee jaar schilderde hij weinig of niets! In 1886 was Ensor al eens lange tijd gestopt met schilderen. Hij legde zich toen vooral toe op het maken van een reeks grote tekeningen. In de loop van de volgende jaren zou hij gaan experimenteren met uiteenlopende materialen, technieken, stijlen, creatieve processen en onderwerpen. Misschien had hij er daardoor in 1895/1896 echt geen idee van wat hij als beeldend kunstenaar nog zou kunnen uitproberen.

Experimenteren met stillevens

Artistieke vernieuwers hebben zelden van het stilleven gebruikgemaakt om nieuwe voorstellingswijzen te ontwikkelen. Maar omstreeks 1900 was voor vernieuwers als Van Gogh, Cézanne, Picasso, Braque of Matisse het stilleven plotseling toch het genre bij uitstek om met radicaal nieuwe voorstellingswijzen te experimenteren. Dat kon, omdat de conventies van het stilleven de opgave enerzijds terugbrengen tot een uiterst eenvoudig en overzichtelijk probleem: toon een of meer objecten alsof ze op een voetstuk of een podium staan. Anderzijds laat het stilleven binnen die strenge beperkingen wel toe om de meest uiteenlopende voorwerpen, zowel formeel als inhoudelijk, volstrekt willekeurig te gebruiken: ‘Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben,’ dichtte Goethe. Ook voor Ensor was het stilleven blijkbaar het geschikte genre om nieuwe picturale preoccupaties uit te proberen. Zowat een derde van zijn oeuvre bestaat uit stil-

Ook voor Ensor was het stilleven blijkbaar het geschikte genre om nieuwe picturale preoccupaties uit te proberen.

levens. Maar ook als criticus van andermans werk vond Ensor dat het stilleven de toetssteen was van de ware colorist en hij noemde – Jan van Ruusbroec (en Maeterlinck) parafraserend – kleur ‘het sieraad van onze geestelijke bruiloft’, het middel bij uitstek om van de schilderkunst een bron van gelukzalige vervoering te maken.

Kronkelend lijnenspel

Krachtige contrasten van primaire kleuren springen in het oog: het felle geel van de zonnebloem tegen de hemelsblauwe vaas en het diepe ultramarijn van de siermotieven op de Duitse bierpul; de dieprode, wat paarsachtige stengels van de rabarber tegenover allerlei soorten groen. De oranje- en rode tomaten (of kleine pompoenen?), de kersen en de moeilijk te identificeren rode bloemen vechten als het ware om aandacht.

In de schilderkunst en de sierkunsten van de late 19de eeuw duiken zonnebloemen veelvuldig op, maar het is moeilijk om niet ook aan de zonnebloemen van Vincent van Gogh te denken, waarvan Ensor bij Les XX in 1889 twee voorbeelden gezien had. Zo kunnen we meteen ook vaststellen hoe weinig affiniteiten Ensor had met de expressieve, symbolisch geladen eenvoud van Van Gogh. Of Ensor zich heeft willen meten met een kunstenaar voor wie hij verder niet veel begrip had, weten we niet, maar ook formeel zijn er raakpunten met Van Goghs liefde voor de Japanse vormtaal. Het

Het is moeilijk om niet ook aan de zonnebloemen van Vincent van Gogh te denken.



James Ensor, *Bloemen en groenten* (detail), 1896, olieverf op doek, 78,5 x 99 cm, KMSKA, inv.nr. 1858 (infraroodbeeld)

kronkelende lijnenspel van Ensors grillige groenten komt nog sterker tot uiting in het infraroodbeeld dat in het kader van het Ensor Research Project gemaakt werd. We herkennen de koolstofrijke contouren van de aanzet van het tafelblad en de groenten, die meteen verraden hoe Ensor aan dit stilleven begonnen is. Het infraroodbeeld toont ook een derde vaas met een smalle hals, rechts van de zonnebloem, die Ensor naderhand overschilderd heeft. De zijkant van de kast naast de tafel overschilderde hij haastig met de voorstelling van een groen gordijn.

Achtergrondanimatie

Ensor verkocht het schilderij aan Mariette Rousseau, de zus van Edouard Hannon. Maar in een brief van 19 oktober 1896 verontschuldigde hij zich voor het uitstel van de levering. Door omstandigheden zag hij zich immers genoodzaakt om een deel van het schilderij te retoucheren. Boven de overschilderde vaas is er inderdaad nog een zone waarvan de oorspronkelijke toestand vrij fors gewijzigd lijkt. Wat het probleem precies was, is moeilijk te achterhalen, maar het is duidelijk dat de hele onbestemde wereld achter de tafel voor Ensor minstens zo belangrijk was als de groenten op hun podium. Vooral in zijn latere stillevens zal Ensor de hier ingeslagen weg verder bewandelen en op een speelse wijze de achtergrond betrekken bij het animeren van ogenschijnlijk eenvoudige stillevens.

Met dank aan Annelies Rios-Casier en de collega's van de Plantentuin in Meise.

In de Kunsthalle in Mannheim vindt deze zomer de tentoonstelling **James Ensor** plaats. Bij de opmaak van dit nummer stonden de data nog niet vast. Voor info: [zie kuma.art/de/james-ensor](http://zie.kuma.art/de/james-ensor)

SCHOON ZICHT

Het licht is ontwaakt uit een winterslaap. Een aangenaam lentebriesje glijdt door de ritselende bladeren. Frisse bloemen en vers fruit sieren de uitnodigende *table ouverte*, gedekt voor fleurige dames die gezellig aanschuiven voor de middagthee. Op het ritme van de natuur herleeft eveneens de plein-air-schilder die gepakt en gezakt op pad gaat, op zoek naar fotogenieke plaatjes van het idyllische Brabantse landschap.

Dit schilderij lijkt een snapshot: een mooie lentedag in Oudergem met vrienden en vriendinnen, netjes in de verf gezet door schilder Auguste Oleffe. Het monumentale tableau vivant is echter meer dan een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid. Het naakte kind op tafel is op zijn zachtst gezegd eigenaardig. Zou het een allegorische voorstelling zijn van het ontluikende lenteseizoen? De heldere kleurcontrasten en posities van figuren en voorwerpen zijn melodieuze, evenwichtig georkestreerd. Te mooi om waar te zijn. Deze compositie is in scène gezet, weliswaar geïnspireerd op waargebeurde verhalen.

Oleffe schilderde *Lente* in een postimpressionistische stijl, met een gespiegeld coloriet, picturale *body* die houvast biedt voor het oog. Daarmee onderscheidt hij zich van het atmosferische impressionisme van het fin de siècle. Verschillende 'Zenneschilders' uit de zuidelijke rand rond Brussel volgden Oleffes kleurliefhedderij. 'Calevoeters' werden ze wel eens genoemd, naar Ukkel-Calevoet, de plaats waar geuze- en lambiekbrouwer François Van Haelen zijn fortuin vergaarde. De brouwer-mecenas kocht op advies van ouderdomsdeken Oleffe onder meer werk van lokale kunstenaars als Ferdinand Schirren, Willem Paerels, Louis Thévenet en Edgard Tytgat, maar ook van de jongere talenten Jean Brusselmans en Rik Wouters. Het was een bijzonder en vooral zeer vrijblijvend groepje van moderne, anti-academische kunstenaars.

Onder impuls van de in 1912 opgerichte Brusselse avant-gardegalerie Georges Giroux kregen deze schilders een beetje erkenning. Uiteindelijk werden zij kunstkritisch gelauwerd als 'Brabantse fauvis-

DOOR ADRIAAN GONNISSEN



Auguste Oleffe, *Lente*, 1923, olieverf op doek, 198 x 239,4 cm, KMSKA, inv.nr. 1945

ten'. De vergelijking met de Franse fauvisten houdt slechts oppervlakkig steek: als je de nadruk legt op het gebruik van volle kleuren in stevige toetsen. Tegelijk is het zonneklaar dat deze schilderende 'Brusseleers' het losbandige coloriet vooral bij James Ensor hadden gezien.

Het was in avant-gardekringen nu eenmaal de tijd van de coloristen. En Rik Wouters was de *rising star* uit de stal van Giroux. Rik leefde voor de kunst. Zijn werkgever was aanstekelijk en Oleffe schepte genoeg in de passie van zijn jonge vriend. Bij mooie lentedagen in Oudergem hoorden dan ook inspirerend bezoeken van graag geziene gasten. De schilder in dit lentetafereel is niemand minder dan Rik zelf. Naast hem zien we Nel, zijn vrouw en muze. Ze kijkt ontspannen naar de vrouw en het kind. Eindelijk hoeft ze eens niet model te staan voor haar onvermoeibare echtgenoot. Die trappelt alweer van ongeduld, doek in de hand, verfkoffertje om de schouder. Het is een 'schoon zicht', zoals Oleffe het zich graag herinnerde. In zijn atelier.

ZAAL Z

De zalen van het KMSKA op het Zuid zijn geletterd, van A tot W. ZAAL Z opende sinds 2012 een nieuwe, papieren zaal. Reacties welkom op zaalz@kmska.be

ZAAL Z is een GRATIS uitgave van het Eigen Vermogen van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) en verschijnt in maart, juni, september en december.

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen is een extern verzelfstandigd agentschap van de Vlaamse overheid in de vorm van een vzw, en een Vlaamse wetenschappelijke instelling. De belangrijkste opdrachten van het KMSKA zijn het behoud, beheer en de verdere uitbouw van de collectie; de ontsluiting en de wetenschappelijke studie van de collectie; het tentoonstellen van objecten en de uitbouw van een publiekswerking. Het KMSKA onderschrijft de statuten van ICOM, the International Council of Museums.

JAARGANG 9 / NR 36 / **MAA - MEI 21**

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Carmen Willems, Lange Kievitstraat 111-113 bus 100,
2018 Antwerpen

REDACTIE

Siska Beele, Gwen Borms, Elly Buggenhout, Karen Daghelet,
Veerle De Meester, Patrick De Rynck, Wenke Mast,
Eric Rinckhout, Madeleine ter Kuile, Véronique Van Passel,
Eline Wellens

COÖRDINATIE

Véronique Van Passel

EINDREDACTIE

Patrick De Rynck

WERKTEN MEE AAN DIT NUMMER

Awa-Alice Ba is medewerker bij Kuumba, **Siska Beele** is conservator 19de eeuw, **Karin Borghouts** is fotograaf, **Elly Buggenhout** is medewerker Collectie-informatie, **Barbara de Jong** is hoofd Behoud en beheer, Mu.ZEE, **Patrick De Rynck** is freelancedacteur, **Bernard Dewulf** is columnist, dichter en dramaturg, **Adriaan Gonnissen** is conservator moderne kunst, **Wenke Mast** was medewerker Marketing en Communicatie, **Eric Rinckhout** is freelancejournalist en -publicist, **Madeleine ter Kuile** is medewerker Collectie-informatie beeldbeheer, **Herwig Todts** is conservator Ensor en de Modernen, **Véronique Van Passel** is conservator collecties, **Eline Wellens** is medewerker Collectie-informatie beeldbeheer, **Zaza** is cartoonist

FOTO'S

Alice Clessire: p. 3, 30
Antwerpen, The Phoebus Foundation: p. 24
Christine Van Mulders: p. 22
Cleo Cafmeyer: p. 22
Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap (CCo), foto
Adri Verburg: p. 3, 44, 45
Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap (CCo), foto
d/arch: p. 32
Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap (CCo), foto
Dominique Provost: p. 39
Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap (CCo), foto
Hugo Maertens: p. 1, 3, 15, 23, 33, 34, 35, 36, 42, 48, 49, 51
Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap (CCo), foto
Klein Gotink: p. 23

Collectie Mu.ZEE - Vlaamse Gemeenschap, foto

Cedric Verhelst 2020: p. 2, 20

© de Chinezen - MoJuice: p. 2, 5, 6, 7, 9

Elena Gontcharova: p. 25

Frederik Lizen: p. 2, 11, 12, 13, 14, 16

Kaat Pype: p. 40

Karin Borghouts: p. 23, 52

© KMSKB, Brussel, foto J. Geleyns - Art Photography: p. 26

Kunsthalle Mannheim, VG Bild-Kunst, Bonn 2018: p. 46

National Gallery of Ireland: p. 3, 28

© SABAM Belgium, 2021, Collectie KMSKA - Vlaamse

Gemeenschap, foto d/arch: p. 2, 18, 19

© SABAM Belgium, 2021, Collectie KMSKA - Vlaamse

Gemeenschap, foto Hugo Maertens

TeamvanMeer!: p. 2, 22

© THE OFFICE performing arts + film, foto Stella Olivier: p. 31

Victoriano Moreno: p. 10

Wikimedia Commons (CCo): p. 27

Zaza: p. 41

DRUK

EVM Print

GRAFISCH ONTWERP

Linde Desmet

PAPIER

Cover en binnenwerk: Arctic Volume Highwhite

LETTERTYPES

Scala, Din Schrift, Memphis

OPLAGE

5.750 ex.

ISSN 2294-0316

ZAAL Z wordt gedrukt met bio-inkt
op papier afkomstig uit duurzame
bosbouw in een CO²-neutrale drukkerij.



Niets van deze uitgave mag worden overgenomen zonder schriftelijke toestemming van de uitgever. De uitgever heeft ernaar gestreefd auteursrechten op de illustraties te regelen volgens wettelijke bepalingen. Wie meent toch zekere rechten te doen gelden, kan zich tot de uitgever wenden.

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) is vanwege renovatiewerkzaamheden gesloten. U vindt een deel van onze collectie in de tentoonstelling

Madonna ontmoet Dulle Griet. Verzamelaars in topstukken gevat

Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen
Lange Gasthuisstraat 19, 2000 Antwerpen
www.museummayervandenberg.be
nog tot 09/01/2022

INLICHTINGEN

T +32 (0)3 224 95 50
F +32 (0)3 248 08 10
info@kmska.be

BIBLIOTHEEK & ARCHIEF

bezoek na afspraak
Lange Kievitstraat 137, 2018 Antwerpen
T +32 (0)3 242 95 81
of archibib@kmska.be

CORRESPONDENTIE

Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen
Lange Kievitstraat 111-113 bus 100, 2018 Antwerpen
T +32 (0)3 224 95 50 F +32 (0)3 248 08 10
info@kmska.be

VRIENDEN VAN HET KMSKA VZW

Lange Kievitstraat 137, 2018 Antwerpen
Secretariaat bereikbaar op dinsdag en donderdag van
10 tot 12 uur en van 14 tot 17 uur.
T +32 (0)3 237 75 09
F +32 (0)3 238 30 25 of
info@vkmska.be



KMSKA geniet de steun van



WILT U EEN GRATIS ABONNEMENT?

Surf naar www.zaalz.be
en vul het formulier in.
Dan krijgt u voortaan
ZAAL Z in uw brievenbus.

VEEL LEESPLEZIER!



Rogier van der Weyden, *Philippe de Croy*, [1460],
olieverf op paneel, 49 × 31,2 cm, KMSKA, inv.nr. 254.
Dit schilderij is een van de talrijke pareltjes in deze tentoonstelling.

