

De sluiptwegen van de roem. James Ensors streven naar erkenning en verkoop ten tijde van ‘Les XX’ (1883-1893)<sup>1</sup>

---

“Ensor est un artiste qui ne vend pas et qui consent à ne pas vendre” schreef journalist en kunstcriticus Lucien Solvay op 10 februari 1885 in *La Gazette* naar aanleiding van de tweede tentoonstelling van de Brusselse avant-gardegroep ‘Les XX’.<sup>2</sup> Niets was echter minder waar. Nog op datzelfde salon verkocht de jonge Oostendse kunstenaar één van zijn werken en in een brief aan zijn collega-Vingtist Dario De Regoyos enkele maanden voordien gaf hij ook al duidelijk aan daar zelf op belust te zijn.<sup>3</sup> Als lid van ‘Les XX’ ontwikkelde Ensor een beginnende markt tussen 1883 en 1893. Meer nog: hij werd zelfs het best verkopende lid van de groep en streefde dat commerciële succes ook zelf actief na. Dat Solvay in 1885 net het tegenovergestelde liet uitschijnen is opvallend. Om een beter zicht te krijgen op die schijnbare tegenstrijdigheid wordt in dit artikel onderzocht hoe die beginnende markt voor Ensor precies vorm kreeg en welke factoren daarin een rol speelden. Verwierf Ensor erkenning van pers en kunstcritici en hoe kon hij een reputatie opbouwen? Beïnvloedde de kunstcritiek de verkoop van zijn werken? In welke mate streefde Ensor zijn succes zelf actief na en welke strategieën zette hij daar precies voor in? Welke (sluip)wegen leidden met andere woorden naar zijn vroege succes?

De omvangrijke Ensorliteratuur wijdde zich al aan talrijke aspecten van zowel het leven als het oeuvre van de kunstenaar, maar

- 1 Dit artikel is gebaseerd op het onderzoek verricht in het kader van een masterproef onder begeleiding van prof. dr. Tom Verschaffel: M. DELVA, *De sluiptwegen van de roem. De ontwikkeling van een markt voor Ensor ten tijde van ‘Les XX’ (1883-1893)*, Katholieke Universiteit Leuven, 2016.
- 2 L. SOLVAY, ‘L’Exposition des XX’, in: *La Gazette* (10 februari 1885).
- 3 J. ENSOR, ‘Ensor aan De Regoyos in december 1884’, in: X. TRICOT (red.), *Lettres*, Brussel, 1999, p. 155.

zijn ‘vermarkting’ bleef tot op heden relatief onontgonnen terrein. Enkel de Nederlandse kunsthistoricus Doede Hardeman wijdde in 2011 een artikel aan deze vermarkting en de receptie van Ensors werk in Nederland, en ook in algemenere werken van John Gheeraert, Eric Min, Herwig Todts en Xavier Tricot dook dit aspect al af en toe eens op.<sup>4</sup> Een omvattende studie over de ontwikkeling van zijn markt is er tot op vandaag niet. Dit artikel heeft evenmin deze ambitie, maar wil toch een eerste aanzet geven. Over ‘Les XX’ verscheen enkele jaren terug het proefschrift *Un Monde pour les XX* van de kunsthistorica Noémie Goldman. Zij spitste zich toe op de ontwikkeling van de kunstmarkt voor de Vingtisten en belichtte de verkoop van de verschillende leden vanuit het perspectief van Octave Maus (1856-1919), secretaris van de groep. Hij trad op als cultureel bemiddelaar of ‘animateur d’art’ voor de Vingtisten.<sup>5</sup> Dit artikel bouwt verder op deze studie door die marktontwikkeling te belichten vanuit een ander perspectief, eerst en vooral vanuit de positie van Ensor binnen de kring van ‘Les XX’. Daar ontwikkelde zich een commercieel systeem dat een gunstig klimaat creëerde voor Ensors marktontwikkeling. Daarna volgt een analyse van de perceptie en verkoop van zijn tentoongestelde werken en ten slotte belichten we welke strategieën en technieken de Oostendse kunstenaar gebruikte om zichzelf ‘in de markt te zetten’.

#### CREATIE VAN EEN GUNSTIG KLIMAAT

“C’était au temps où Bruxelles bruxellait!” zong Jacques Brel in 1962, waarmee hij verwees naar het bruisende Brussel van het fin-de-siècle. Na zijn ontstaan in 1830 ontpopte het jonge België zich snel tot een moderne, welvarende staat. Hoofdstad Brussel werd

- 4 J. GHEERAERT, *De geheime wereld van James Ensor. Ensors behekste jonge jaren (1860-1893)*, Antwerpen, 2001; E. MIN, *James Ensor: een biografie*, Antwerpen, 2008; X. TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son œuvre: Catalogue raisonné des peintures*, Brussel, 2009; H. TODTS, *Ensor ontmaskerd*, Brussel, 2010; D. HARDEMAN, ‘Niet het sentiment, maar de feiten: De ontvangst en waardering van het werk van James Ensor in Nederland’, in: S. DE BODT, e.a. (red.), *James Ensor: Uniuersum van een fantast*, Antwerpen, 2011, p. 34-55.
- 5 N. GOLDMAN, *Un Monde pour les XX. Octave Maus et le groupe des XX: analyse d’un cercle artistique dans une perspective sociale, économique et politique*, ongepubliceerde doctoraatsverhandeling, Université Libre de Bruxelles, 2012.

het uithangbord van de liberale, dynamische natie en beleefde in de tweede helft van de negentiende eeuw een ‘gouden eeuw’. De Belgische hoofdstad fungeerde als kruispunt van culturen en werd een trekpleister voor kunstenaars, intellectuelen en vrijdenkers uit zowel binnen- als buitenland. Vele vurige avant-gardisten namen hun toevlucht tot Brussel in deze “*époque véhémente où germèrent mille espoirs.*”<sup>6</sup> Net als in Parijs en Londen zetten ze zich af tegen het officiële systeem van salons en jury’s. Bij die erkende instellingen werden ze namelijk vaak geweigerd en als ze al waren toegelaten, werden ze meestal in nauwe, onzichtbare hoekjes geduwd. Ze richtten hun eigen groepen en genootschappen op en groeiden op hun beurt uit tot succesrijke vrijplaatsen van avant-gardekunst. Naar analogie met het Franse ‘Salon des Refusés’ werd in België in 1868 de toon gezet met de oprichting van de ‘Société Libre des Beaux-Arts’, nadat de realistische werken van stichters Constantin Meunier (1831-1905) en Charles de Groux (1825-1870) werden misprezen en geweigerd door het establishment.<sup>7</sup> Na de teloorgang van die ‘Société Libre des Beaux-Arts’ aan het begin van de jaren 1870 kreeg de groep met ‘La Chrysalide’ zijn eerste directe opvolger.<sup>8</sup>

Bij ‘La Chrysalide’ zette ook een jonge James Ensor zijn eerste stappen in het avant-gardetoonstellingscircuit en dat meteen op de laatste expositie van de groep in 1881. Na drie jaar aan de door Jean Portaels (1818-1895) geleide Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te hebben gestudeerd, hield Ensor het er in 1880 voor bekeken. Dit betekende niet dat hij ook meteen het officiële circuit achter zich liet. In 1881 exposeerde hij zo niet enkel bij ‘La Chrysalide’, maar ook op de Brusselse ‘Exposition Générale des Beaux-Arts’.<sup>9</sup> De barrière tussen avant-garde-instellingen en officiële instellingen bleek dan ook helemaal niet zo groot te zijn

6 O. MAUS, geciteerd in F. DE CRITS, *Brussel en het fin-de-siècle, 100 jaar Van Nu en Straks*, Brussel, 1993, p. 7.

7 N. GOLDMAN, ‘Paris et Bruxelles, capitales de l’art moderne (1884-1894)’, in: *MOSAÏQUE, revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France-Belgique francophone*, 2 (2010), p. 4.

8 J. BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism (1868-1894)*, Michigan, 1981, p. xv-4.

9 P. HAESAERTS, *James Ensor*, Brussel, 1973, p. 15-17; MIN, *James Ensor: een biografie*, p. 57.

als de radicale principes van alternatieve genootschappen lieten uitschijnen. Toen Ensor zich vervolgens aansloot bij het iets conservatievere genootschap 'L'Essor', richtte hij zijn pijlen verder in verschillende richtingen.<sup>10</sup> In 1882 stelde hij zeven schilderijen tentoon op het zesde salon van de avant-gardegroep en in datzelfde jaar manifesteerde hij zich ook op de internationale markt toen hij zijn *Musique Russe* (1881) en *Une Coloriste* (1880) op het officiële 'Salon des Beaux-Arts' in Parijs exposeerde.<sup>11</sup> Een jaar later wou hij ook zijn *Mangeuse d'Huîtres* (1882) introduceren binnen beide circuits, maar dit 'schandaalwerk' werd zowel voor het officiële Salon van Antwerpen als voor de zevende expositie van 'L'Essor' geweigerd.<sup>12</sup> Nog een jaar later, in 1884, volgden opnieuw afwijzingen, dit keer voor het Salon van Brussel.<sup>13</sup> Die herhaalde-lijke weigeringen leidden ertoe dat Ensor zijn vertrouwen in het officiële circuit meer en meer verloor, en een andere weg insloeg.

In de herfst van 1883 kwam hij samen met collega-Essorianen Jef Lambeaux, Fernand Khnopff, Théo Van Rysselberghe en Willy Finch in de Brusselse Taverne Guillaume. Ze beslisten om er zich af te scheuren van 'L'Essor' en hun eigen groep, 'Les XX', op te richten.<sup>14</sup> Met 'Les XX' zouden ze zich veel radicaler opstellen en zich onderscheiden van het academisme, maar ook van 'L'Essor' en andere avant-gardegroepen. Op 7 oktober 1883 berichtte *L'Art*

10 In tegenstelling tot de 'Société Libre des Beaux-Arts' en 'La Chrysalide' had 'L'Essor' een conservatievere bijklank. Haar leden onderhielden een directere link met het academisme, kregen koninklijke steun en richtten zich sterker op het commercialiseren van hun kunst. Zie: BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 4-6.

11 Musée D'Orsay, 'James Ensor: En quête de modernité', zie: [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/james-ensor23206.html?S=&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/james-ensor23206.html?S=&print=1&no_cache=1&).

12 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 over dit schilderij: "Elle y fit scandale. Je me souviens encore des colères qu'elle déchaîna. On ne voulait voir en cette merveille que les défauts, nécessaires, peut-être, en tout cas secondaires." Zie: E. VERHAEREN, *James Ensor*, J. ANTOINE (red.), Brussel, 1980, p. 33.

13 HAESAERTS, *James Ensor*, p. 18.

14 J. MULS & A. GUISLAIN, *James Ensor: peintre de la mer. Le paysage impressioniste des XX à la Libre Esthétique*, Brussel, 1941, p. 24.; E. MIN, *De eeuw van Brussel: biografie van een wereldstad 1850-1914*, Antwerpen, 2013, p. 125-126.

*Moderne* voor het eerst over de oprichting van de nieuwe kring, die jaarlijks van 1 februari tot 1 maart zou exposeren. Anders dan bij 'L'Essor' mochten de leden van 'Les XX' zelf bepalen welke schilderijen ze toonden, onafhankelijk van een bestuursraad of jury.<sup>15</sup> Van 'L'Essor' namen ze wel over dat iedere kunstenaar daarvoor een eigen stuk muur ter beschikking kreeg. Alle werken werden per exposant - op ooghoogte - opgehangen en niet langer door elkaar, zoals dat op vroegere salons het geval was geweest. Om favoritisme te vermijden, werd door het lot bepaald wiens werken waar werden opgehangen; een principe dat erg gewaardeerd werd, zo berichtte *L'Art Moderne*: "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>16</sup> Daarnaast onderscheidden de Vingtisten zich van andere groepen door naast hun jaarlijkse tentoonstellingen ook lezingen en concerten te organiseren.<sup>17</sup> Verder bonden de Vingtisten zich bewust niet aan een bepaalde kunststroming. Ze streefden artistieke onafhankelijkheid na en wilden de individualiteit van de leden ten volle respecteren.

'Les XX' dankt zijn naam aan het ledenaantal van de groep, al zou die slechts op weinige momenten effectief twintig leden tellen. Bovendien maakten slechts tien van hen gedurende de volledige tien jaar deel uit van de groep.<sup>18</sup> Herhaaldelijk stapten leden op, al dan niet vrijwillig, en vulden anderen hun plek op. Maar 'Les XX', dat was meer dan alleen die vaste leden. Uit Frankrijk kwam het systeem overgewaaid om naast werken van leden ook werken van binnen- en buitenlandse genodigden tentoon te stellen. Dit gebruik kende veel bijval bij de Vingtisten, waarop ze het intro-

15 BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 14 en J. BLOCK, 'Laboratoria voor nieuwe ideeën in de Belgische Kunst: Les XX en La Libre Esthétique', in: M. STEVENS & R. HOOZEE (red.), *Van Realisme tot Symbolisme: De Belgische Avant-Garde 1880-1900*, Londen, 1994, p. 42.

16 'Petite Chronique', in: *L'Art Moderne* (3 februari 1884), p. 38; BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 13; N. HOMBLE, *De twee-eenheid van kunst en politiek: l'art moderne en Les XX (1881-1893)*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, 1992, p. 38.

17 BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. xiii.

18 Resp. Frantz Charlet, Paul Dubois, James Ensor, Willy Finch, Fernand Khnopff, Dario de Regoyos, Théo Van Rysselberghe, Willy Schlobach, Guillaume van Strydonck en Guillaume Vogels.

duceerden in België en zich zo uitermate internationaal opstelden. Gedurende hun tienjarige bestaan nodigden ze maar liefst 126 genodigden uit, waarvan bijna de helft (nl. 57) uit Frankrijk afkomstig was. Door zowel traditionele als meer revolutionaire kunstenaars uit te nodigen, versterkten de Vingtisten hun aantrekkingskracht en succes.

De Vingtisten werden gekenmerkt door een radicaal discours waarbij ze zich steeds sterker opstelden als tegenpool van het naar hun mening verburgerlijkte 'L'Essor'.<sup>19</sup> In tegenstelling tot 'L'Essor' en andere voorgaande avant-gardegroepen besloten de Vingtisten zich niet aan een programma of manifest te binden en stelden ze ook geen voorzitter of bestuursraad aan. Ze beperkten zich tot de aanstelling van een secretaris die de administratie op zich zou nemen en vonden die in de figuur van advocaat en kunstkenner Octave Maus. Hij manifesteerde zich als strijdvaardig aanvoerder van de groep en ging gedurende tien jaar nauwgezet en volhardend de strijd voor een avant-gardekunst aan. Hij wierp zich op als dé kunstpaus van het Brusselse fin-de-siècle.<sup>20</sup> Toen 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 exposent chez eux."<sup>21</sup> 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. Door het 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>22</sup> Net als de cesuur tussen 'Les XX' en 'L'Essor' bleek dus ook de tegenstelling tussen 'Les XX' en het academisme vaak te sterk voorgesteld.

19 F.C. LEGRAND, *Le Groupe des XX et son temps*, Brussel, 1962, p. 17.

20 F.C. LEGRAND, 'Octave Maus: Secretaris van de XX (1884-1893), Directeur van de 'Libre Esthétique' (1894-1914)', in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15 (1966), p. 14; Het archief van Octave Maus is digitaal raadpleegbaar op: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/onderzoek/digitaal-museum/archibald>.

21 BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 17.

22 O.M. MAUS, *Trente années de lutte pour l'art: Les XX, La Libre Esthétique (1884-1914)*, Brussel, 1926, p. 16; BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 17-18.

Maar hoe kwam het nu dat Ensor net bij ‘Les XX’ zijn eerste successen wist te boeken? De Vingtisten zetten tijdens de tien jaar van hun bestaan een opmerkelijk commercieel systeem op waarbij ze diverse directe, maar ook minder directe commerciële en publicitaire strategieën aanwendden. Zo werden de jaarlijkse tentoonstellingen in eerste instantie gefinancierd via de toegangskaarten die de bezoekers van de exposities moesten kopen. Die inkomkaarten lijken op het eerste zicht een banaal commercieel instrument, maar hadden omwille van hun specifiek karakter toch een opmerkelijke waarde. Vanaf 1886 werden bijv. abonnementen, zogenaamde strikt persoonlijke *cartes permanentes*, verkocht voor 10 frank.<sup>23</sup> Block beschouwde die tentoonstellingspassen als een strategie van Maus om de inkomsten van de groep te verhogen door die te verkopen aan personen uit zijn vriendenkring.<sup>24</sup> Die passen waren dus erg waardevol, want het stelde de Vingtisten in staat om zich te binden aan een vast publiek van geïnteresseerden. Naast die *cartes permanentes* hadden ook de *entrées à l’ouverture* een gelijkaardig karakter. In tegenstelling tot de gewone toegangskaarten, die 50 centiemen kostten, bedroegen de prijzen van die openingskaarten 5 frank.<sup>25</sup> Een belangrijk kenmerk van die openingskaarten was dat ze vooral werden geschonken aan genodigden, voornamelijk vrienden van de Vingtisten, maar ook andere kunstenaars en muzikanten, critici en journalisten.<sup>26</sup> Die premières waren op hun beurt echte netwerkevenementen voor de Vingtisten, zo berichtte het tijdschrift *Nouvelles du Jour* in februari 1886: “Tout le ‘high life’ bruxellois s’était donné rendez-vous à la cérémonie officielle.”<sup>27</sup> Opvallend was wel dat die *entrées à l’ouverture* in 1889 en 1890 werden stopgezet.<sup>28</sup>

Via het verspreiden van affiches en tentoonstellingscatalogi maakte ‘Les XX’ ook rechtstreeks publiciteit. Op de affiches stond vermeld

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

24 BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 42-43.

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

26 BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 42-43.

27 *Nouvelles du Jour* (februari 1886).

28 In tegenstelling tot de voorgaande jaren werd toen een intieme openingsplechtigheid gehouden. De commerciële doelen waren in dat geval volledig ondergeschikt aan de waarde van de geëxposeerde kunstwerken zelf, zo berichtte *L’Art Moderne*,

waar en wanneer de jaarlijkse expositie zou plaatsvinden, welke leden en genodigden er exposeerden en wat de openingsuren en inkomrijzen waren.<sup>29</sup> Ze werden verspreid in het volledige Brusselse stadscentrum.<sup>30</sup> Naast die affiches golden ook de catalogi van 'Les XX' als direct commercieel instrument, al werden die pas verkocht op de tentoonstellingen zelf. Die catalogi werden steevast voorzien van een inleiding door Maus en lijjsten de verschillende deelnemende leden en genodigden op met een overzicht van hun tentoongestelde werken.<sup>31</sup> Het grootste publiciteitsinstrument van 'Les XX' was ongetwijfeld het in 1881 door Maus en Edmond Picard opgerichte kunsttijdschrift *L'Art Moderne*. Het tijdschrift wierp zich op als dé grote verdediger van de Vingtisten, fungeerde als officieel communicatiemiddel tussen de groep en zijn publiek en werd een cruciale factor voor het succes van 'Les XX'. *L'Art Moderne* kondigde niet alleen de jaarlijkse tentoonstellingen van de groep aan, maar nam ook verschillende kritische besprekingen van die tentoonstellingen op en publiceerde bovendien de algemene inkomsten van de groep en de verkochte schilderijen van de leden.

Naast die algemene commerciële strategieën en publiciteitsmechanismen zorgde ook het discours van de groep, dat vooral door Maus werd uitgedragen, mee voor het succes. Die 'discourstheorie' werd bestudeerd door de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Jensen. In zijn *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* zocht hij naar de verschillende strategieën die bijdroegen tot de commercialisatie van de Franse impressionistische kunst. De kern van die strategieën bestond volgens hem uit een driedelig vertoog over kunst dat door die impressionisten werd verkondigd. Ten eerste was het gericht op het concept onafhankelijkheid, ten tweede was het een historisch discours gericht op een esthetische en logische evolutie, en ten derde was het een idealistisch discours.<sup>32</sup> Noémie

zie: 'Petite Chronique', in: *L'Art Moderne* (20 januari 1889), p. 23.

29 Zie bijv. BRUSSEL, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel*, Archief voor Hedendaagse Kunst in België, Inv. 11357, 1884, *Affiche voor de 'Exposition Internationale de Peinture en de Sculpture, organisée par les XX'*.

30 MAUS, *Trente années de lutte*, p. 113.

31 R. DEVELOY (red.), *Les XX. Catalogue des dix expositions annuelles*, Brussel, 1981.

32 R. JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, 1994, p. 11-12; GOLDMAN, *Un monde pour les XX*, p. 168-169.



Goldman paste deze drie discoursen toe op de figuur van Octave Maus en toonde aan hoe hij die belichaamde. Die discoursen kregen voornamelijk vorm in *L'Art Moderne* en de door Maus verzorgde inleidingen van de jaarlijkse tentoonstellingscatalogi.

Het onafhankelijkheidsdiscours werd door Maus sterk naar voren gebracht in zijn vele beschouwingen in *L'Art Moderne*, waar hij zich telkens weer distantieerde van de officiële instanties en het academisme. Net die onafhankelijkheid leidde ertoe dat zich bij 'Les XX' een groepsidentiteit ontwikkelde die een commercieel nut kende, zo stelde Jensen.<sup>33</sup> Het zorgde ervoor dat zich op die manier een specifiek publiek van geïnteresseerden aan de groep kon binden dat zich wilde onderscheiden van de massa. Enkel een kleine groep van kenners kon de kunst van de Vingtisten appreciëren.<sup>34</sup> Ook het tweede vertoog werd gepropageerd door Maus. Wanneer kunstenaars in een globale geschiedenis van moderne kunst werden geplaatst, weerklonk hun naam veel langer dan wanneer er iets verscheen over hun individuele prestaties. Maus verdedigde de groepsidentiteit in zijn inleidingen op de catalogi. Hij plaatste de leden van de groep in een context van toenmalige moderne grootmeesters door net hen uit te nodigen op de tentoonstellingen van 'Les XX' zelf. Het idealistische discours ten slotte bestond eruit dat de Vingtisten zich uitdrukkelijk niet commercieel opstelden. Vooral met hun publiciteitsmachine *L'Art Moderne* gaven de Vingtisten hun puur ideologisch discours vorm.<sup>35</sup> Net als hun onafhankelijkheidsdiscours leidde ook dit ertoe dat ze een specifiek publiek om zich verzamelden dat zich wilde inschrijven in de zoektocht naar dat anti-commerciële ideaal.<sup>36</sup>

Het dubbelzijdig commercieel systeem, waarbij ze enerzijds mainstream commerciële middelen inzetten en anderzijds een zuiver ideologisch discours hanteerden, groeide uit tot een succesformule. Dat ook Ensor daar de vruchten van kon plukken,

33 JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, p. 11-12.

34 GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, p. 169.

35 Zie bijv. 'L'Art Moderne' van 8 februari 1885: "On découvre, dès l'entrée, qu'on affaire à un groupe qui ne veut qu'une chose: la réalisation de l'idéal qu'il poursuit obstinément."

36 GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, p. 167-176.

spreekt voor zich. Over het algemeen boekte 'Les XX' financieel succes. Zo bracht de grote verkoop van toegangskarten en catalogi na tien jaar in totaal 45.313,50 frank op.<sup>37</sup> Bovendien won de groep jaarlijks aan populariteit, zoals Block heeft aangetoond aan de hand van een vergelijking tussen de bezoekersaantallen op de officiële Brusselse salons en die van 'Les XX'. Terwijl het aantal bezoekers op het Brusselse salon tussen 1884 en 1890 daalde met 43% (van 54.000 naar 31.300), steeg het op de salons van 'Les XX' met 45% (van 4.300 naar 6.300).<sup>38</sup> Toch moet voorzichtig worden omgegaan met deze gegevens: uit die aantallen valt immers niet op te maken wie de bezoekers waren en met welke bedoelingen ze precies naar de tentoonstellingen kwamen. Wel is duidelijk dat er een gunstig klimaat ontstond waarin er zich voor het werk van Ensor een markt kon vormen.

#### 'OPPERPRIESTER ENSOR'? ERKENNING DOOR KUNSTCRITICI

Het streven naar status was nooit een individuele strijd. Ook Ensors succesverhaal was afhankelijk van de reputatie die hij wist op te bouwen in de pers. Het verwerven van erkenning door kunstcritici is een noodzakelijke stap op de weg naar roem.<sup>39</sup> Kunstcritici zijn daarbij interessant om twee redenen. Allereerst helpen ze bij het scheppen van een taal die het mogelijk maakt om over nieuwe kunst te spreken. Beeldende kunst is geen verbale kunst, maar toch zijn er altijd woorden nodig om erover te kunnen spreken. Het is daarbij de taak van critici om - indien nodig - een vocabularium te ontwikkelen en over nieuwe vormen van kunst te praten. Daarnaast zijn die critici ook waardevol omdat ze een kritisch debat tot stand brengen. Pas wanneer ze daarbij een vorm van consensus bereiken, krijgt de reputatie van een artiest een definitievere vorm. Reputaties komen en gaan, maar vanaf dat moment blijven veranderingen meestal binnen de perken. De werken die Ensor tussen 1883 en 1893 zowel binnen als buiten 'Les

37 'Les XX: dix années de campagne, un peu de statistique', in: *L'Art Moderne* (9 april 1893), p. 117.

38 BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 44.

39 A. BOWNESS, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, New York, 1989, p. 25-28.

XX' tentoonstelde, verwierven vaak flink wat aandacht van journalisten en kunstcritici. Het leidde tot de opbouw van een beginnende reputatie, hetgeen op zijn beurt een rechtstreekse invloed had op zijn marktontwikkeling.<sup>40</sup>

Op het eerste Vingtisten-salon exposeerde Ensor zes werken waarvan voornamelijk *Les Pochards* (1883), *Une Coloriste* (1880) en *La Dame en Détresse* (1882) konden rekenen op heel wat persaandacht. Lucien Solvay zette de toon in *La Gazette* van 11 februari en sneed meteen een punt aan dat een tijdlang de discussies zou beheersen. Hij prees Ensors werken omdat hij er zich in tegenstelling tot zijn collega-Vingtist Simons aan waagde voorbij de Franse impressionistische kunst te kijken.<sup>41</sup> In *La Chronique* van 17 februari werd Ensors afwijkende stijl net bekritiseerd. De criticus kon zich maar moeilijk vinden in het feit dat Ensor de 'plein-air' techniek van de Franse impressionisten niet overnam in zijn werk.<sup>42</sup> Los van die onenigheid ontving Ensor vooral lovende kritieken in 1884 en werd hij door critici van zowel het *Journal de Charleroi* als de *Revue Artistique* bestempeld als een kunstenaar die het, afgezien van zijn karakterloze kleurenpalet en té vooruitstrevende overdrijvingen, tot één van 'de groten' zou kunnen schoppen.<sup>43</sup> Gustave Lagye was in *La Fédération Artistique* van 1 maart nog lovender; hij verheerlijkte Ensor en vergeleek 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 main puissante la beauté d'antan, [...] Bravo Ensor! Ensor for ever!"<sup>44</sup>

40 Deze paragraaf is hoofdzakelijk gebaseerd op een studie van de persboeken van 'Les XX', bewaard in BRUSSEL, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel*. Deze bevatten persknipsels uit voornamelijk binnenlandse maar ook enkele buitenlandse kranten en kunsttijdschriften met betrekking tot de tentoonstellingen van 'Les XX'. Ze werden chronologisch geanalyseerd om een evolutie te kunnen blootleggen.

41 L. SOLVAY, in: *La Gazette* (11 februari 1884); Simons zou 'Les XX' al het jaar nadien verlaten samen met Verstraete. De twee zouden worden vervangen door twee progressievere kunstenaars, resp. Anna Boch en Félicien Rops. Zie: 'Petite Chronique', in: *L'Art Moderne* (22 maart 1885), p. 95.

42 'Mecenas', in: *La Chronique* (17 februari 1884).

43 'Chronique Artistique', in: *Journal de Charleroi* (18 februari 1884); I. VAN CLEEF, 'L'Exposition des XX à Bruxelles', in: *Revue Artistique* (15 maart 1884).

44 G. LAGYE, 'Exposition des XX', in: *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (1 maart 1884); ook vermeld in H. TODTS, 'Een pleinairist wordt modernist', in: S. DE BODT, e.a. (red.), *James Ensor: Universum van een fantast*, Antwerpen, 2011, p. 21.



Afbeelding 1: James Ensor voor een raam van het huis van de familie Rousseau in Brussel, ca. 1888 (Oostende, Mu.ZEE, Fonds Xavier Tricot)

Ondanks die positieve reacties verkocht Ensor op die eerste expositie van ‘Les XX’ geen enkel werk. De opbouw van een reputatie gaat natuurlijk niet over één nacht ijs en is veeleer een voorzichtig proces. Grote publieke faam en commercieel succes zijn pas een laatste stap op de weg naar roem. Tijdens de opbouw van een beginnende reputatie gebeurt het wel vaak dat kunstenaars al interesse wekken bij enkele bevriende handelaars en verzamelaars.<sup>45</sup> Ook bij de jonge Ensor was dit het geval. Zijn vrienden en mecenassen Ernest en Mariette Rousseau steunden hem al sinds het prille begin van zijn carrière en kochten zelfs al voor 1884 enkele van zijn schilderijen.<sup>46</sup> [Afbeelding 1] Ensor verkocht dan wel geen werk op die eerste tentoonstelling, toch waren er wel al andere Vingtisten die werken aan de man konden brengen. In tegenstelling tot de daaropvolgende jaren heerste daar echter wel wat onduidelijkheid over, want pas vanaf 1885 werden de verkochte werken systematisch opgelijst in *L’Art Moderne*.<sup>47</sup>

Tijdens de daaropvolgende jaren evolueerden de kritieken steeds verder in positieve lijn. Naar aanleiding van het tweede ‘Salon des XX’ in 1885 kreeg Ensor opvallend minder pers aandacht dan het jaar voordien, hetgeen waarschijnlijk te wijten was aan het feit dat

- 45 BOWNESS, *The Conditions of Success*, p. 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 waardebepaling traden. Enkel een klein aantal kenners konden het meteen plaatsen, zie: N. HEINICH, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam, 2003, p. 33.
- 46 Toen Ensor in 1884 zijn *L’Interieur 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 œuvre*, p. 59; X. TRICOT, ‘James Ensor in zijn atelier’, in: P. VAN DEN BOS-SCHE, e.a. (red.), *Bij Ensor op bezoek*, Brasschaat, 2010, p. 35.
- 47 Pas toen Octave Maus na afloop van de eerste tentoonstelling van ‘Les XX’ in 1884 reageerde op een kritiek van ene Mijnheer 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 en 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 artiesten die wel hadden verkocht: “MM. Verstraete, Schlobach, Van Rysselberghe, Wytzman, Van Strydonck, Chainaye, qui ont vendu plusieurs de leurs oeuvres et M. Khnopff, à qui l’exposition a valu nombre de commandes de portraits, ont dû bien rire de cette nouvelle gaffe d’un chroniqueur qui n’est plus à les compter”, zie: O. MAUS, ‘Petite Chronique’, in: *L’Art Moderne* (4 mei 1884), p. 150.

hij dat jaar geen enkel nieuw werk exposeerde.<sup>48</sup> Lucien Solvay hield in *La Gazette* van 10 februari 1885 wel een interessant betoog door Ensor te beschrijven als “un artiste qui ne vend pas et qui consent à ne pas vendre”.<sup>49</sup> Op die manier mat hij hem het beeld aan van een strijdvaardige ‘kunst-om-de-kunst’-aanhanger. Ook al klopte zijn stelling in wezen niet, toch lijkt het erop dat Solvay zo mee vorm trachtte te geven aan het beeld dat Ensor ook van zichzelf wenste te scheppen.<sup>50</sup> Achter de schermen verklaarde Ensor daarentegen wel degelijk uit te zijn op het verkopen van een schilderij op dat salon, een verlangen dat hij bovendien ingewilligd zag.<sup>51</sup> Nog vanaf 1885 maakten verschillende critici een onderscheid tussen de Vingtisten onderling, waarbij Ensor, Finch, Vogels en Toorop als de meest progressieve kunstenaars van de groep werden beschouwd.<sup>52</sup> Dat onderscheid groeide uit tot een standaardelement in de kritieken tijdens de eerste jaren van ‘Les XX’ en had gunstige effecten voor Ensor. Aangezien wat nieuw is in het oog springt, trokken die progressieve kunstenaars veel aandacht naar zich toe.

Binnen die progressieve strekking werd Ensor sinds het ‘Salon des XX’ van 1886 steeds vaker een voortrekkersrol toebedeeld, waarbij hij als voorbeeld werd bestempeld voor andere jonge impressionisten zoals Jan Toorop.<sup>53</sup> In *La Fédération Artistique* werd hij door Georges Verdavainne zelfs opgehemeld als ‘opperpriester’ van die ‘volgelingen’.<sup>54</sup> Niet enkel critici, maar ook het publiek kon

48 Resp. *Nature Morte* (s.d.), *Viandes* (1881), *Huîtres* (1882), *Paysage* (1880?), *L'Après-dinée* (1881) en *Poissons* (1880), zie: *Les XX. Catalogue des Dix Expositions Annuelles*, 48; Het is niet zeker om welk *Paysage* het gaat, maar waarschijnlijk gaat het om *Les Marais* uit 1880, zie: TRICOT, *James Ensor: Sa vie, son œuvre*, p. 64.

49 L. SOLVAY, ‘L’Exposition des XX’, in: *La Gazette* (10 februari 1885).

50 Zie verder in dit artikel onder ‘Meester in het sturen van zijn succes’.

51 In een brief aan zijn collega-Vingtist Dario De Regoyos gaf Ensor aan belust te zijn op het verkopen van één van zijn werken op het ‘Salon des XX’ van 1885, zie: J. ENSOR, ‘Ensor aan De Regoyos in december 1884’, in: X. TRICOT (red.), *Lettres*, Brussel, 1999, p. 155; op die tentoonstelling verkocht hij *Paysage* (1880?). Aan wie hij dit schilderij verkocht en in welke omstandigheden de transactie gebeurde valt helaas niet te achterhalen, zie: ‘Petite Chronique’, in: *L’Art Moderne* (15 februari 1885), p. 55.

52 H. VIGOUREUX, ‘Chronique Artistique: Les XX’, in: *L’Etudiant* (5 februari 1885); V. REDING, in: ‘Exposition des XX’, in: *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (14 februari 1885).

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

54 G. VERDAVINNE, ‘L’Exposition des XX’, in: *La Fédération Artistique: Journal des Beaux-Arts* (13 februari 1886).





Afbeelding 2: James Ensor, Russische Muziek, 1881 (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België)

zijn tentoongestelde werken smaken, zo bleek. Achille Chainaye wees er in *La Réforme* op dat vooral *Musique Russe* (1881) en *Salon Bourgeois en 1881* (s.d.) de goedkeuring van het publiek verwierven, terwijl *Mangeuse d'Huîtres* (1882) en *Fanfare en Rouge* (1885) minder geapprecieerd werden.<sup>55</sup> [Afbeelding 2] Het was dan ook geen toeval dat net deze eerste twee werken op het salon werden verkocht. Collega-vingtiste Anna Boch bewees Ensor een vriendendienst door *Musique Russe* aan te kopen.<sup>56</sup> Van *Salon Bourgeois en 1881* is de koper niet bekend.

Een jaar later, in 1887, op het vierde salon van 'Les XX', bevond Ensor zich in het middelpunt van de belangstelling; nooit eerder was er zoveel aandacht voor zijn werken. De tendensen in de kritiek van zijn werk bereikten toen een hoogtepunt. Zijn *Visions* werden voortdurend tegenover *La Grande Jatte* (1886) van de Franse genodigde Georges Seurat geplaatst, waarbij Ensors afwijkende 'hernieuwde Vlaamse' stijl geprezen werd als 'echt origineel'.<sup>57</sup> Stilaan bereikten critici toen meer consensus ten opzichte van Ensor, maar er bleven nog steeds tegenstemmen.<sup>58</sup> Erg paradoxaal leek het erop dat Ensor net in 1887 geen enkel werk wist te verkopen, maar die stelling moet zeer voorzichtig worden benaderd, want in 1887 en 1888 werd er in *L'Art Moderne* geen lijst opgenomen van de verkochte werken. Waarom Maus de verkopen toen niet meedeelde blijft een raadsel. Er werden in die twee jaren immers wel degelijk werken verkocht, zo constateerde Goldman op basis van Maus' correspondentie.<sup>59</sup> In Ensors correspondentie met Maus is er geen melding van een eventuele verkoop van zijn werk, wat erop kan wijzen dat hij toen niets heeft verkocht, maar zeker is dat niet.

55 A. CHAINAYE, 'Salon des XX – Les Impressionistes', in: *La Réforme* (10 februari 1886).

56 J. ENSOR, 'Ensor aan Boch op 29 december 1927', in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 40-41.

57 A. CHAINAYE, *La Réforme* (6 februari 1887); MECOENAS, 'Les Apporteurs de Neuf', in: *La Chronique* (27 februari 1887).

58 Bijv. Een criticus van *L'Impartial* die op 9 februari 1887 de geschriften van Achille Chainaye afbreekt met de woorden: "Et dire qu'on appelle ce farceur d'Ensor 'le poteau indicateur de la peinture flamande régénérée'. Laissons-nous rire!", zie: 'L'Exposition des XX', in: *L'Impartial* (9 februari 1887).

59 GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, p. 150.



Vanaf 1888 maakte de kunstkritiek een ommezwaai en werden Ensors werken in de pers steeds vaker bevreemdend, maar tegelijk ook braver bevonden. Naar aanleiding van het ‘Salon des XX’ van 1888 was er zelfs opvallend weinig aandacht voor de Oostendse kunstenaar die het jaar voordien nog als opperpriester van de Vingtisten werd gelauwerd. Dat was vooral te wijten aan de buitengewone situatie die zich voordeed in de aanloop naar het salon, zo stelde de Amerikaanse historica Susan Canning.<sup>60</sup> Wegens maandenlange gezondheidsproblemen slaagde Ensor er niet in om de aan Maus beloofde vijftien schilderijen en zeven tekeningen op tijd af te leveren.<sup>61</sup> Pas enkele dagen na de opening van het salon stuurde hij toch nog enkele werken in, maar op dat moment stonden de commentaren van de meeste critici al lang op papier.<sup>62</sup> Op die manier ontsnapte Ensor dat jaar dus aan de aandacht, maar het jaar nadien zette die tendens zich gewoon voort. Maus en zijn mede-Vingtisten weigerden toen zijn meesterwerk *Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* (1888-1889), waardoor hij slechts drie werken tentoonstelde en critici opnieuw weinig stof hadden om over te schrijven.<sup>63</sup> Zijn *Adam et Eva chassés du Paradis Terrestre* (1887) trok wel wat aandacht, maar de meningen waren sterk verdeeld.<sup>64</sup> Daarnaast focusten critici toen ook af en toe op zijn gravures en tekeningen, die positief ontvangen werden omwille van hun charme, zwierigheid en finesse.<sup>65</sup> Bovendien boekte Ensor met zijn ‘bravere’ werken weer succes en verkocht hij op het ‘Salon des XX’ één van zijn etsen.<sup>66</sup>

Vanaf 1890 sloegen de kritieken opnieuw een volledig andere richting in. Het pointillisme nam stilaan de bovenhand als dominante

60 S. CANNING, *A History and Critical Review of the Salons of 'Les Vingt'*, onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Pennsylvania State University, 1980, p. 205-206.

61 J. ENSOR, ‘Ensor aan Maus op 6 februari 1888’, in: X. TRICOT (red.), *Lettres*, Brussel, 1999.

62 Hij stelde uiteindelijk slechts enkele tekeningen en gravures tentoon, zie *Belgique* (10 februari 1888).

63 Biograaf Erik Min trok die weigering in twijfel en zag het als een leugentje om bestwil van Ensor, zie: MIN, *James Ensor: een biografie*, p. 115.

64 Zie bijv. ‘Chronique Artistique’, in: *Journal de Bruxelles* (10 februari 1889); *La Gazette* (2 februari 1889); *Le Soir* (5 februari 1889); *L’Escaut* (12 februari 1889).

65 *Moniteur des Arts* (8 maart 1889); zie ook: TODTS, *Ensor ontmaskerd*, p. 201.

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

stroming binnen ‘Les XX’ en Ensor, die bleef vasthouden aan het ‘traditionelere’ impressionisme, werd steeds meer gezien als een zijfiguur binnen de groep die het qua kritiek moest stellen met slechts enkele regels op het einde van de artikels.<sup>67</sup> Ensor ging steeds meer zijn eigen weg en speelde met de grenzen van het mogelijke door een complete gedaantewisseling te ondergaan en zich te wijden aan wat critici het ‘genre macabre’ noemden.<sup>68</sup> Volgens een criticus van *La Nation* was Ensor ontspoord en nam hij een laatste toevlucht in het fantastische, het griezelige.<sup>69</sup> “Hoe meer tegenwind hij voelde, hoe grimmiger hij werd” schreef Gheeraert.<sup>70</sup> Uit Vlaamse hoek kwamen er wel positievere geluiden en werden zijn werken gelinkt aan de Vlaamse traditie.<sup>71</sup> Op dat moment deed zich de paradoxale situatie voor dat net nu de lovende kritieken ten opzichte van Ensor sterk afzwakten, de verkoop van die werken toenam. Op het salon van 1890 verkocht hij *Jardin en plein soleil* (1885) en *Masquent scandalisés raillant la Mort* (1888).<sup>72</sup> Op de jaarlijkse expositie van ‘Les XX’ in 1891 was de pas overleden Nederlandse schilder Vincent Van Gogh (1853-1890) de grote publiekstrekker. Hoewel Ensor in het *Journal de Bruxelles* met Van Gogh werd vergeleken, heerste in de andere kritieken toch veeleer een beeld van neergang.<sup>73</sup> Critici vroegen zich af waar zijn levendigheid en temperament waren gebleven en zochten naar een reden waarom hij zich met zijn griezelige, carnavaleske genre almaar meer van ‘Les XX’ vervreemde.<sup>74</sup> Ondanks de negatieve commentaren verkocht hij dubbel zoveel werken als het jaar voordien, nl. *Intérieur* (s.d.), *Fleurs et Fruits* (s.d.), *Squelettes* (1891) en de gravure *Triomphe Romain* (1890).<sup>75</sup> Naarmate zijn kritieken jaar na jaar minder lovend werden, nam de verkoop van zijn werken steeds meer toe.

67 Bijv. ‘Aux XX’, in: *La Gazette* (19 januari 1890) en *Moniteur des Arts* (15 januari 1890).

68 R. HOOZEE, ‘Inleiding: Belgische Kunst 1880-1900’, in: M. STEVENS & R. HOOZEE (red.), *Van Realisme tot Symbolisme: De Belgische Avant-Garde 1880-1900*, Londen, 1994, p. 21.

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

70 GHEERAERT, *De geheime wereld van James Ensor*, p. 128.

71 *Het Land* (20 januari 1890).

72 ‘Petite Chronique’, in: *L’Art Moderne* (2 februari 1890), p. 39 en (16 februari 1890), p. 55.

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

74 Zie bijv. ‘Huitième Salon des Vingt, à Bruxelles’, in: *Journal des Artistes* (1891), maar ook CANNING, *A History and Critical Review*, p. 327-328.

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

De negende expositie van ‘Les XX’ in 1892 was zeer belangrijk voor de carrière van de inmiddels 31-jarige Ensor. Hij kreeg opnieuw heel wat kritiek op zijn carnavaleske werken, maar oogstte ook enkele positieve reacties op andere door hem tentoongestelde schilderijen. Volgens een criticus van *La Patriote* koos Ensor er doelbewust voor om zijn talent niet te gebruiken om zo de bourgeoisie te schandaliseren, wat inderdaad aansloot bij het beeld dat de kunstenaar van zichzelf uitdroeg.<sup>76</sup> Het *Journal de Bruxelles* had het ook steeds moeilijker om Ensor te categoriseren, aangezien hij tussen verschillende stijlen in zweefde. Zijn *Domaine d’Arnheim* (1890) en *L’Intrigue* (1890) werden er bovendien niet meteen goed ontvangen.<sup>77</sup> Nochtans vielen beide werken wel in de smaak bij de liefhebbers en werden ze verkocht aan resp. Emile Verhaeren en Ernest Rousseau.<sup>78</sup> 1892 werd Ensors topjaar bij ‘Les XX’ want hij verkocht maar liefst acht werken. 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>79</sup> Het was frappant dat Ensor er pas op het einde van ‘Les XX’ in slaagde zijn commercieel hoogtepunt te bereiken. De kritiek was toen echter al wat afgezwakt en critici bereikten ook steeds meer een consensus over Ensors positie als de *einzelgänger* van het ‘genre macabre’. Die unieke reputatie zag hij in 1892 vertaald in de verkoop van acht werken aan een geïnteresseerdenpubliek. Zij vormden een stap in de weg naar de roem.<sup>80</sup> Tijdens het laatste ‘Salon des XX’ werd de teloorgang van ‘Les XX’, nog meer dan de voorbije jaren, verhaald in de pers. Niets aan de groep was nog vernieuwend, zo berichtte de *Moniteur des Arts* op 28 februari.<sup>81</sup> Toch kon Ensor ook op deze laatste editie nog enkele werken verkopen, nl. *Les Mauvais Médecins* (1892) en *Fleurs* (1892).<sup>82</sup>

76 ‘Arts, Sciences et Lettres – Aux XX’, in: *Le Patriote* (9 februari 1892).

77 *Journal de Bruxelles* (7 februari 1892).

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

79 ‘Clôture du Salon des XX’, in: *L’Art Moderne* (13 maart 1892), p. 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.

80 BOWNESS, *The Conditions of Success*, p. 39.

81 *Moniteur des Arts* (28 februari 1893).

82 ‘Clôture du Salon des XX’, in: *L’Art Moderne* (2 april 1893), p. 107.

Ensor bouwde niet alleen een stevige reputatie op ten tijde van 'Les XX', maar ook een koperspubliek en, zoals al duidelijk werd, stonden beide evoluties niet los van elkaar. Op de tien salons van 'Les XX' verkocht Ensor in het totaal 20 van de circa 126 door hem ge-exposeerde werken (dus rond 16%). Hij kwam daarmee boven het gemiddelde van 'Les XX', dat zowat 10% bedroeg. Zo werd hij de best verkopende Vingtist en verkocht zelfs bijna tweemaal zoveel werken als de tweede in de rij, Guillaume Vogels. Op een totaal van 128 verkochte werken op de verschillende salons stond Ensor met zijn 20 werken bovendien in voor ruim 15% van de totale verkoop op die salons.<sup>83</sup> Dat Ensor de best verkopende Vingtist was, werd in eerste instantie duidelijk in de perscommentaren. Vaak waren het de door critici bestempelde 'bravere' werken die tegen het einde van het salon aan de verkooplijst werden toegevoegd. Tussen Ensors kritiek en verkoop valt bovendien een omgekeerde evenredigheid te constateren. In de beginjaren van 'Les XX' werd hij opgehemeld omwille van zijn vooruitstrevend karakter, maar was het publiek nog maar weinig in hem geïnteresseerd en verkocht hij slechts een drietal werken. Toen zijn werken daarna minder aandacht van critici trokken, nam de verkoop toe. Tussen 1889 en 1893 verkocht hij maar liefst zeventien stukken.<sup>84</sup> Die paradox had er waarschijnlijk mee te maken dat zelfs het publiek van geïnteresseerden van 'Les XX' aanvankelijk moest wennen aan de ophefmakende schilderijen van de jonge Ensor. Pas toen critici een grotere consensus bereikten, zou ook het publiek die mening gaan delen.

Ensor was bovendien zeer toegewijd aan 'Les XX' en exposeerde in die periode slechts sporadisch bij andere groepen of op andere plaatsen, zo stelde Goldman. De zekere exclusiviteit die bijgevolg heerste op de verkoop van zijn werken op de salons van 'Les XX' beschouwde ze als een belangrijke verklaring van zijn succes.<sup>85</sup> Het kon zelfs deel uitmaken van een bewuste strategie.<sup>86</sup> Het is een plausible verklaring, maar ze vraagt toch enige nuancering. Ensors exclusiviteit bij 'Les XX' was namelijk helemaal niet zo groot als ze op het eerste ge-

83 GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, p. 178-180.

84 Zie bijlage (p. 171).

85 IDEM, *Un Monde pour les XX*, p. 181-182.

86 HARDEMAN, 'Niet het sentiment, maar de feiten', p. 42-43.

zicht lijkt. Tussen 1884 en 1893 profileerde hij zich buiten ‘Les XX’ wel degelijk op elf andere exposities, die op hun beurt ook bijdroegen tot zijn reputatie en tot de uitbouw van zijn koperspubliek. Zijn werken vonden niet alleen hun weg naar tentoonstellingen van collega-avant-gardegroepen in Antwerpen en Gent, maar ook naar dat andere (‘nieuwe’) medium, namelijk de galerie. De galerie was een recent fenomeen in het kunstlandschap, het gevolg van het stille verlangen van kunstenaars om over een plaats te beschikken waar ze hun kunst het hele jaar door konden exposeren en verkopen. In tegenstelling tot Parijs, Londen en Berlijn bleven die galerieën in de Brusselse artistieke wereld nog grotendeels afwezig.<sup>87</sup> De Galerie Dietrich in de Koningstraat aan de Hofberg was er één van de eerste. Hier hield Ensor in mei 1891 een eerste solotentoonstelling met enkele van zijn gravures, waaronder tien exemplaren van de lithografie *Hop-Trog*, die werden aangeboden voor de prijs van 20 frank per stuk. Ondanks de magere persaandacht trokken die werken er toch heel wat potentiële kopers aan. Twee jaar na de opening van zijn tentoonstelling onderhield Dietrich contact met August Vermeylen, die geïnteresseerd zou zijn geweest in één van Ensors lithografieën. De uiteindelijke transactie ging finaal niet door, zo vermeldde Eric Min.<sup>88</sup> Een jaar eerder kocht het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België maar liefst 25 etsen van Ensor aan. Of Dietrich ook hier als tussenfiguur fungeerde is niet duidelijk.<sup>89</sup> Zeker is wel dat ook buiten ‘Les XX’ om de markt voor Ensor zich ontwikkelde in deze periode.

Volgens de traditie verwerfde de avant-gardekunstenaar nochtans pas roem na zijn dood, aldus An Paenhuysen. Typevoorbeeld van die mythologisering van het tijdens zijn leven miskende genie is de Nederlandse schilder Vincent van Gogh die tijdens zijn leven slechts één doek zou verkocht hebben.<sup>90</sup> Ook Ensor past

87 M. VAN KALCK, *De Koninklijke musea voor schone kunsten van België*, Tielt, 2003, p. 316-317.

88 MIN, *James Ensor: een biografie*, p. 134.

89 TRICOT, *James Ensor*, p. 110.

90 N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Parijs, 1998, p. 35; A. PAENHUYSEN, ‘De avant-gardist als entrepreneur. Roem, geschiedenis en fictie van de Belgische avant-garde’, in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 83 (2005), p. 1303; A. PAENHUYSEN & T. VERSCHAFFEL, ‘De strategieën van de roem. Het publieke leven van de kunstenaar, 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> eeuw. Bij wijze van inleiding’, in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 83 (2005), p. 1208.

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>91</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 vòòr, en voornamelijk na de Eerste Wereldoorlog.<sup>92</sup> In zekere zin klopt dit beeld, aangezien de gevestigde musea en de officiële salons aanvankelijk niet veel moesten weten van Ensors eigenzinnige kunst en zijn werk dan ook vaak weigerden. Toch bleek het verhaal niet zo rechtlijnig en is het duidelijk dat Ensor ten tijde van 'Les XX' wel degelijk van critici erkenning kreeg en bovendien heel wat werken kon verkopen. Dat de mythe van de 'onbegrepen', 'miskende' en 'tegengewerkte' Ensor zich toch vormde was dan ook vooral het resultaat van zijn *selffashioning*.

#### MEESTER IN HET STUREN VAN ZIJN SUCCES

Ensor ontpopte zich ten tijde van 'Les XX' tot de onbetwiste meester in het sturen van zijn eigen succes. Dat kreeg niet enkel vorm 'van buitenaf', maar ook 'van binnenuit'. Naast de opbouw van een reputatie in de kunstkritiek speelden er ook – concrete – door de kunstenaar zelf ingezette strategieën een rol in zijn marktontwikkeling. Al in de beginfase van zijn carrière stipelde hij op kundige wijze zijn eigen weg naar erkenning en roem uit. In de eerste plaats hanteerde hij daarvoor persoonlijke middelen om zichzelf te promoten en te 'verkopen'. Daarnaast maakte hij ook gebruik van meer algemene ontwikkelingen, zowel binnen 'Les XX' alsook ruimer in het artistieke leven van het fin-de-siècle.

Negentiende-eeuwse kunstenaars streefden niet louter roem na via hun werk, maar ook via hun persoon en het imago dat ze voor zichzelf schiepen. Op het einde van de negentiende eeuw ruimte

91 R. AVERMAETE, *James Ensor*, Antwerpen, 1947, p. 5.

92 X. TRICOT, *Ensor*, Antwerpen, 2006, p. 7; ook bijv. psychoanalyticus Herman Piron zag Ensors vroege periode als één die gekenmerkt werd door spot en misprijzen door zowel critici als kunstenaars en anderen, zie: H.T. PIRON, *Ensor: een psychoanalytische studie*, Antwerpen, 1968, p. 8.

de interesse voor het werk van zowel beeldende kunstenaars als literatoren gedeeltelijk plaats voor een groeiende interesse in de *persoon* van de kunstenaar.<sup>93</sup> Ensor speelde daar gretig op in en profileerde zich in de media maar al te graag als een resolute avant-gardist. Hij hechtte veel belang aan perceptie en gaf het beeld van zichzelf als een onbegrepen genie bewust en zorgvuldig vorm.<sup>94</sup> Dat hij dit beeld van zichzelf uitdroeg, betekende echter niet dat hij niet tegelijk erkenning en succes nastreefde. Integendeel, door zich in de media ‘onverschillig’ op te stellen, kon hij de verdenking zijn avant-gardeprincipes opzij te hebben gezet en een aanhanger van het establishment te zijn geworden van zich afschudden.<sup>95</sup> Het was een welgekozen vorm van *self-fashioning* die hem de kans gaf zich achter de schermen wel degelijk ongegeneerd te focussen op de uitbouw van zijn (commercieel) succes.<sup>96</sup>

In hoeverre ook het specifiek commerciële voor Ensor deel uitmaakte van zijn streven naar roem en prestige is hierbij een interessante maar complexe vraag. Roem en commercie staan immers niet los van elkaar, ze overlappen vaak en het ene kan op termijn leiden tot het andere. Toch valt er ook een onderscheid te maken tussen beide, want een commerciële ingesteldheid wijst op een rechtstreekse gerichtheid op het stimuleren van de verkoop en het opdrijven van prijzen. Het streven naar roem daarentegen is veel algemener en gaat niet noodzakelijk met commercie gepaard. Op het eerste zicht ging Ensors nood aan erkenning samen met een commerciële ingesteldheid, zo blijkt althans uit zijn briefwisseling met collega’s en vrienden. Aan collega-Vingtist Dario De Regoyos liet hij in 1885 weten dat hij erop gebrand was om een

93 N. HEINICH, ‘Entre oeuvre et personne: l’amour de l’art en régime de singularité’, in: *Communications*, 64 (1997), p. 157-158; PAENHUYSEN & VERSCHAFFEL, ‘De strategieën van de roem’, p. 1208.

94 Ook zelfportretten speelden een grote rol in de vormgeving van zijn imago, zie: S. TAEVERNIER, ‘Zelfportretten’, in: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/themas/zelfportretten>.

95 N. HEINICH, *Het Van Gogh-effect*, p. 54-55.

96 PAENHUYSEN, ‘De avant-gardist als entrepreneur’, p. 1307. 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’, p. 36-39.

werk te verkopen op het jaarlijkse Vingtisten-Salon. Maus verzocht hij in 1892 dan weer om een aanbevelingsbrief te schrijven naar de Londense Pranger om zijn kans te vergroten daar te mogen exposeren en in de hoop daar ook enkele werken te kunnen verkopen.<sup>97</sup> Om zijn avant-garde-imago niet te schaden hanteerde hij dat verkoopgerichte discours vanzelfsprekend louter achter de schermen en nooit in zijn publieke optreden.

Ensor mocht dan wel uitdrukkelijk bezig zijn geweest met de verkoop van zijn werken, eenduidig was zijn commerciële ingesteldheid allerminst. Aanvankelijk hechtte hij bijv. maar weinig belang aan geld. Slechts eenmaal, naar aanloop van het tweede salon van 'Les XX', schreef hij erover aan Maus en dan zelfs nog louter om te melden dat hij hem de prijzen van zijn werken pas in Brussel zou meedelen.<sup>98</sup> Met onderhandelen over specifieke transacties hield hij zich al helemaal niet bezig, of toch zeker niet in deze periode. Het zou echter al té voorbarig zijn om op basis hiervan Ensors commerciële ingesteldheid in twijfel te trekken. Geld en kunst waren bij modernistische kunstenaars vaak verbonden, ook als ze daar geen blijk van gaven in hun geschriften.<sup>99</sup> Toch zou Ensor zich na zijn periode bij 'Les XX', vanaf 1893, intenser bezighouden met de transacties van zijn schilderijen. Met een grote kundigheid speelde hij toen in op de wensen van zijn kopers.<sup>100</sup>

Met het oog op het uitlokken van reacties bij zowel critici als publiek, en algemener, het streven naar erkenning bij beide groepen was Ensor altijd en overal bezig met het in de schijnwerpers zetten van zijn werken. Toen naar aanloop van de jaarlijkse tentoonstellingen van 'Les XX' telkens via een lotingssysteem werd bepaald hoeveel wandruimte een kunstenaar ter beschikking kreeg en welke kunstenaar daarbij welk stuk muur toegewezen kreeg, zat

97 J. ENSOR, 'Ensor aan De Regoyos (december 1884)', in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 155; J. ENSOR, 'Ensor aan Maus (14 november 1892)', in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 40.

98 J. ENSOR, 'Ensor aan Maus (begin 1885)', in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 23.

99 JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, p. 11.

100 Zie bv. J. ENSOR, 'Ensor aan de Rousseaus (25 augustus 1893)', in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 431.



Ensor er niet om verlegen om Maus telkens te adviseren daar verandering in te brengen wanneer hij er zich niet in kon vinden. In 1888 wilde hij koste wat kost de 'gunstigere' plek van 'genodigde' Henri de Toulouse-Lautrec innemen, waarop hij Maus verzocht de werken van zijn buurman naar beneden te halen en die te vervangen door de zijne.<sup>101</sup> Trouwens niet enkel de opstelling, maar ook de titels van zijn werken baarden hem geregeld zorgen. Op 14 januari 1888 schreef hij Maus ietwat gebiedenderwijs: "P.S. Inutile de vous dire que je ne tolèrerai aucun changement, ni déplacement, ni coupure des titres."<sup>102</sup> Hij hechtte een enorm belang aan een accurate formulering van zijn bijschriften en stelde het helemaal niet op prijs wanneer daar ook maar iets aan werd veranderd.<sup>103</sup>

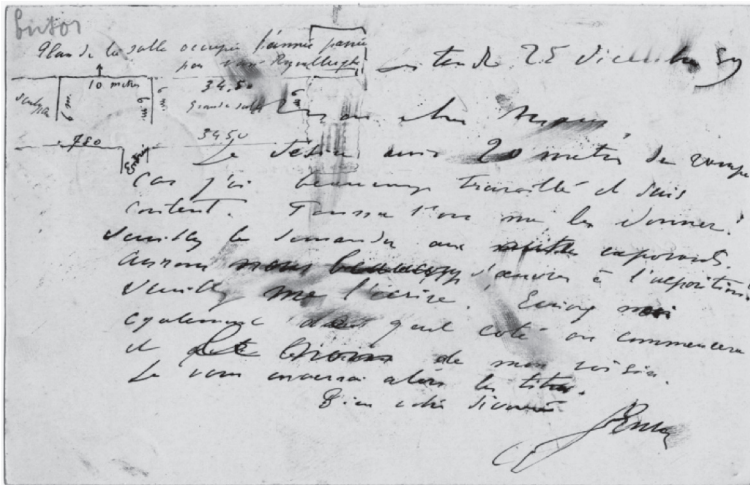
Via dat lotingsstelsel werd niet alleen bepaald van wie de werken waar werden opgehangen, maar ook hoeveel wandruimte elke kunstenaar ter beschikking kreeg, een principe waar Ensor eveneens geregeld zijn minachting over uitsprak. Zo pleitte hij naar aanleiding van de tentoonstelling van 1889 voor meer plaats, hetgeen hij ondersteunde door bovenaan zijn brief aan Maus zelfs een plattegrond te tekenen waarin hij verwees naar de ruimte die enkele collega-Vingtisten het jaar voordien hadden verkregen. Bijkomend verzocht hij Maus om hem de namen door te spelen van de kunstenaars met de werken die naast de zijne zouden worden opgehangen. Zo vroeg hij Maus op 25 december 1889: "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>104</sup> [Afbeelding 3]

101 J. ENSOR, 'Ensor aan Maus (donderdag februari 1888)', in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 33.

102 J. ENSOR, 'Ensor aan Maus (14 januari 1888)', in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 31.

103 Zie bijv. J. ENSOR, 'Ensor aan Maus (14 januari 1888)', in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 31.

104 J. ENSOR, 'Ensor aan Maus (25 december 1889)', in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 34. Zijn bekommernis om de wandruimte was trouwens niet iets wat zich enkel voordeed bij 'Les XX'. Ook toen 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', p. 40.



Afbeelding 3: Postkaart van James Ensor aan Octave Maus, Oostende, 25 december 1889 (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Archief voor Hedendaagse Kunst in België)

Dat stelde hem in staat daarop in te spelen en zich rechtstreeks ten aanzien van zijn ‘concurrenten’ te profileren. Door zich op te stellen als een veeleisende perfectionist ten opzichte van de presentatie van zijn werken zocht hij letterlijk de spotlights op.

Niet alleen de presentatie van zijn eigen werken, maar ook die van zijn collega-Vingtisten baarde Ensor dikwijls zorgen. Vooral wanneer er beslissingen werden genomen in verband met nieuwe kandidaat-genodigden en -leden maakte Ensor zich druk. Al in 1884 verzette hij zich samen met zijn, binnen de groep progressieve collega’s Willy Finch en Guillaume Vogels tegen het eventuele lidmaatschap van Alfred Verwee (1838-1895) en Alfred Stevens (1823-1906). Het was Finch die Maus liet weten dat ze Verwee niet wilden uitnodigen omwille van het feit dat hij één van de juryleden was die hun werken had geweigerd op het Salon van Brussel.<sup>105</sup> Toen Maus twee jaar later, in 1886, Ensors advies vroeg in verband met het mogelijk lidmaatschap van James Whistler

<sup>105</sup> J. ENSOR, ‘Ensor aan Maus (tussen 12 en 19 oktober 1884)’, in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 21-22.

(1834-1903) verzette de kunstenaar zich opnieuw. Voor Ensor was de gerenommeerde kunstenaar James Whistler helemaal niet vernieuwend genoeg voor de groep. Maus beoogde met hem een groter publiek te bereiken, maar daar zag Ensor weinig heil in. In functie van zijn eigen strijd om erkenning verdedigde hij sterk het onafhankelijkheidsdiscours van 'Les XX' waarmee ze zich aan een specifiek publiek wisten te binden. Een lidmaatschap van Whistler was daarmee in strijd, zo meende hij.<sup>106</sup>

Met het oog op het ontwikkelen van zijn markt stapte Ensor maar al te graag mee in het uniek onafhankelijkheidsverhaal van 'Les XX'. Door zich collectief te distantiëren van de officiële instanties en het academisme ontwikkelden de Vingtisten een groepsidentiteit die ook een commercieel nut kende. Ensor en kompanen zetten dit verhaal kracht bij met concrete middelen. Ze startten onder andere een portretcultuur waarbij ze model stonden voor elkaars werken. Op die manier werd hun collectieve identiteit duidelijk op de wanden van hun tentoonstellingen en streefden ze als groep naar prestige. Naast een puur institutionele groep werden ze op die manier ook een gemeenschap.<sup>107</sup> Op het 'Salon des XX' van 1886 stelde Isidore Verheyden een portret van Ensor tentoon en Willy Finch stond er op zijn beurt model voor Ensors *Musique Russe* (1881).<sup>108</sup> Die opvallende praktijk had ook een gunstig commercieel effect, want Ensor slaagde er bijv. in *Musique Russe* meteen te verkopen.<sup>109</sup>

Binnen 'Les XX' ging Ensor persoonlijk ook nog enkele meer diepgaande contacten aan met collega's, vooral dan met Anna Boch

106 J. ENSOR, 'Ensor aan Maus (november 1886)', in: LEGRAND (red.), *Lettres de James Ensor à Octave Maus*, p. 25-26.

107 GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, p. 155-156.

108 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 manson-atelier in Oostende. Niet enkel Ensor portretteerde er Finch, maar ook Finch schetste en schilderde er Ensor, zie: TODTS, *Ensor ontmaskerd*, p. 55; N. HOSTYN, 'De Oostendse beeldende kunstenaars van zijn tijd', in: P. VAN DEN BOSSCHE e.a. (red.), *Bij Ensor op bezoek*, Brasschaat, 2010, p. 95-96.

109 'Petite Chronique', in: *L'Art Moderne* (7 maart 1886), p. 78.

(1848-1936), zo blijkt uit hun correspondentie. Ensor had ongelooflijk veel respect voor haar, omwille van de steun die ze hem gaf. Zo schreef hij haar op 29 december 1927: “Je me souviens des luttes des XX de 1884 à 1893. Vous défendiez alors certaines oeuvres refusées par mes confrères des XX [...] et votre sympathie me donna force et vaillance et maintenant encore.”<sup>110</sup> Ensor gaf hier blijk van het grote belang dat hij hechtte aan status en erkenning ten tijde van ‘Les XX’. Op de momenten dat die erkenning uitbleef was Boch er altijd voor hem geweest. Zij steunde hem niet enkel met woorden, maar ook financieel: zo kocht ze *Musique Russe* (1881) op het salon van 1886. Ook met de Vingtisten Vogels en Toorop ging Ensor vriendschappelijke relaties aan en maakte hij af en toe plezierreisjes.<sup>111</sup> Zij waren samen met Finch de meest progressieve figuren uit de groep. Zo versterkten ze zelf het door critici gemaakte onderscheid tussen de progressieven en conservatieven bij de groep.<sup>112</sup> Door zich sterk met elkaar te identificeren vormden ze een groep binnen de groep.

Dat ook netwerken een sleutel tot succes kon zijn realiseerde de jonge Ensor zich al snel. Zowel binnen als buiten ‘Les XX’ zocht hij in burgerlijke als artistieke kringen contacten en verbond hij zich met verschillende *animateurs d’arts*. Een *animateur d’art* was een polyvalent kunstliefhebber die actief kunst verdedigde door als tussenpersoon op verschillende manieren bruggen te bouwen tussen kunstenaars en het eigen milieu.<sup>113</sup> Vanzelfsprekend kon Ensor hier binnen ‘Les XX’ voor rekenen op de steun van secretaris en kunst animator Maus die - vaak indirect - als tussenfiguur optrad bij het promoten en verhandelen van zijn werken. Van Maus bleven een dertigtal brieven bewaard die handelen over transacties van werken van Vingtisten. Geen enkele ervan heeft betrekking op Ensor, wat wel opmerkelijk is, want Ensor was net de best verkopende Vingtist. Dit wijst erop dat Ensor en Maus een toch ietwat ambigue relatie kenden. Enerzijds aanzag Ensor Maus wel als een

110 J. ENSOR, ‘Ensor aan Boch (29 december 1927)’, in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 40-41.

111 X. TRICOT, *James Ensor: Catalogue raisonné of the paintings*, Keulen, 1992, p. 14-17; S. DE BODT & H. TODTS, ‘Met Gragapança naar Zeeland: Het schetsboek ‘Voyage en Hollande’’, in: S. DE BODT, e.a. (red.), *James Ensor: Universum van een fantast*, Antwerpen, 2011, p. 57-59.

112 Cf. H. VIGOUREUX, ‘Chronique Artistique: Les XX’, in: *L’Étudiant* (5 februari 1885).

113 GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, p. 161-162.

mecenas en hechte hij een groot belang aan zijn opinie. Zo gaf Maus Ensor bijv. goede referenties mee toen deze in 1892 in Londen wilde exposeren en las hij in 1884 ook een door Ensor geschreven artikel over de *Académie des Beaux-Arts* na alvorens deze het instuurde voor publicatie.<sup>114</sup> Anderzijds gingen de twee ook vaak in de clinch en was Ensor het dikwijls oneens met beslissingen van Maus.<sup>115</sup> Die strubbelingen kunnen een reden geweest zijn voor Maus' geringe tussenkomsten bij de transacties van Ensors werken. Toch valt het rechtstreeks optreden van Maus als intermediair niet helemaal uit te sluiten. Ensor verkocht bijv. op het salon van 1892 drie werken aan de Brusselse advocaat Felix Fuchs. Terwijl hij persoonlijk niet correspondeerde met Fuchs, bleek die figuur wel iemand uit het dichte netwerk van Maus te zijn.<sup>116</sup>

Buiten 'Les XX' knoopte Ensor een opmerkelijke relatie aan met fysicus Ernest Rousseau (1831-1908) en diens vrouw Mariette (1850-1926), de zus van kunstenaar Théo Hannon (1851-1916). Beiden wierpen zich op als managers, 'pleegouders', mecenasen en kunsthandelaars voor de jonge kunstenaar. Na hun eerste ontmoeting op de laatste expositie van *La Chrysalide* in 1881 nodigden de Rousseaus Ensor regelmatig uit op intellectuele (netwerk) bijeenkomsten in hun huis in de Vautierstraat 20 te Brussel. 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 Félicien Rops (1833-1898). Het huis van de Rousseaus fungeerde voor Ensor al snel als een soort van tweede thuis. Hij voelde zich op zijn gemak in dat milieu waar hij werd gesteund door personen met gelijke opvattingen en denkbeelden. Na een tijd kreeg hij er ook onderdak aangeboden en verbleef er af en toe enkele weken tot zelfs maanden.<sup>117</sup> Net als Anna Boch sprak ook Mariette Rousseau

114 J. ENSOR, 'Brief van Ensor aan Maus (1884)', in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 503-506.

115 Bijv. Ensors protest tegen de ontbinding van de groep in 1893, zie o.a. BLOCK, *Les XX and Belgian Avant-Gardism*, p. 77.

116 GOLDMAN, *Un Monde pour les XX*, p. 158.

117 TRICOT (red.), *Lettres*, p. 422; HAESAERTS, *James Ensor*, p. 60-64; P. BERMAN, *James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889*, Los Angeles, 2002, p. 44; U. BECKSMALORNY, *James Ensor 1860-1949: De maskers, de dood, de zee*, Keulen, 2007, p. 15.

Ensor moest in op de momenten dat 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>118</sup> De Rousseaus steunden Ensor ook financieel en kochten verschillende van zijn werken aan. Hun rol ging overigens nog verder toen ze in die jaren ook zijn gravurecollectie bij hen thuis onderbrachten, deze voor het publiek openstelden, en zelfs onderhandelden met potentiële kopers.<sup>119</sup>

Binnen die kringen wist Ensor zich ook met de rijke Brusselse industrieel, kunstverzamelaar en mecenas Henri Van Cutsem te verbinden. Hij was een belangrijke pion in Ensors vroege marktontwikkeling, weliswaar buiten ‘Les XX’ om. In 1885 bracht Van Cutsem een bezoek aan Ensors atelier in Oostende en kocht hij twee van zijn werken aan, *Le Marais* (1880) en *Nature Morte au Canard* (1885).<sup>120</sup> Voordien was Ensors mansarde-atelier louter zijn werk- en meditatieplaats geweest, maar voortaan werd het ook een plek van handel. Na de Galerie Dietrich en de tentoonstellingsruimte van ‘Les XX’ werd zijn atelier zo een derde plaats waar hij werken verkocht. Dit sluit aan bij een algemene trend waarbij op het einde van de negentiende eeuw het atelier ook dienst deed als plek van sociabiliteit, handel en *self-fashioning*.<sup>121</sup> Van Cutsem was overigens niet alleen belangrijk omdat hij enkele van Ensors werken aankocht, maar meer nog omdat hij dienst deed als tussenfiguur en Ensor de kans gaf zijn netwerk ook in de Oostendse kringen verder uit te breiden.<sup>122</sup>

Naast die burgerlijke figuren verbond Ensor zich ook met personen uit het artistieke milieu zoals schrijver en kunstcriticus Emile Verhaeren. Ensor en Verhaeren leerden elkaar kennen op de bij-

118 TODTS, *Ensor ontmaskerd*, p. 141.

119 Bijv. Valère Gille ging bij de Rousseaus één van Ensors gravures uitkiezen: J. ENSOR, ‘Ensor aan Gille (4 december 1890)’, in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 422-423.

120 S. PIERRON, *Collection Henri Van Cutsem: Catalogue descriptif des peintures et sculptures*, Parijs, 1926, p. 20-21; TRICOT, *James Ensor*, p. 64.

121 HAESAERTS, *James Ensor*, p. 52.

122 Van Cutsem nodigde Ensor bijv. regelmatig uit op artistieke bijeenkomsten in zijn buitenverblijf te Blankenberge, zie: J. ENSOR, ‘Ensor aan Van Cutsem (juni 1885)’, in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 677-678.

eenkomsten ten huize Rousseau en ontwikkelden gedurende de jaren een hechte band.<sup>123</sup> Verhaeren betuigde niet enkel publiek via kritieken zijn steun aan Ensor, maar deed dat ook op privévlak door de aankoop van enkele werken. In eerste instantie schilderde Ensor in 1890 een portret van Verhaeren dat tentoongesteld werd op het Vingtisten-salon van 1892. Op diezelfde expositie kocht Verhaeren ook *Domaine d'Arnheim* (1890), zo berichtte *L'Art Moderne*.<sup>124</sup> Net als aan Anna Boch, Mariette Rousseau en Henri Van Cutsem gaf Ensor ook ten aanzien van Verhaeren af en toe blijk van zijn pessimisme en angst om af te gaan bij het publiek. Aan Verhaeren schreef hij bijv. in 1892 in de aanloop naar het Vingtistensalon van dat jaar: “Mais avec cela je ne pourrai frapper un grand 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>125</sup> Hier werd nogmaals duidelijk hoeveel belang Ensor hechtte aan zijn reputatie. Hij wilde een grote slag slaan door het publiek te verbluffen en zijn grote angst bestond er dan ook in dat er geen aandacht aan hem besteed zou worden. Net omdat hij zoveel belang hechtte aan die reputatie manifesteerde hij zich in de pers (strategisch) zelfzeker, terwijl hij achter de schermen zeer onzeker was.

Ten slotte plaatste Ensor zichzelf ook in de markt door zijn naam-bekendheid te vergroten in de geschreven pers. Enerzijds deed hij dat door eigen artikels en afbeeldingen van zijn schilderijen, gravures en tekeningen in verschillende avant-gardetijdschriften. Anderzijds verbond hij zich met allerhande literatoren en critici die op hun beurt over hem schreven. Vanuit contacten die hij zelf opbouwde schreven zowel schrijver Eugène Demolder (1862-1919) als criticus Pol De Mont (1857-1931) een biografische studie over de jonge kunstenaar. Deze vroege kunstenaarsbiografieën hadden een grote invloed op de perceptie rond de negentiende-eeuwse avant-gardeartiest. De boeken van Demolder en De Mont gaven Ensor een grote naambekendheid en het verschijnen ervan ging vaak gepaard met de nodige media-aandacht. Zo werd er bijv.

123 TRICOT, *Ensor*, p. 12.

124 *L'Art Moderne* (1892).

125 J. ENSOR, 'Ensor aan Verhaeren (begin 1892)', in: TRICOT (red.), *Lettres*, p. 756.

VIENT DE PARAÎTRE CHEZ LACOMBLEZ

# JAMES ENSOR

PAR EUGÈNE DEMOLDER

Une plaquette in-8° carré avec un dessin de J. Ensor : *Mort mystique d'un théologien*. Tirage : 5 exemp. numérotés sur japon impérial, à 12 francs; 95 exemp. numérotés sur hollande Van Gelder, à 3 francs.

Pour paraître au commencement du mois d'août prochain

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

## L'ENVOL DES RÊVES

PAR M. ARTHUR DUPONT

Afbeelding 4: Aankondiging van het verschijnen van Eugène Demolders biografie van James Ensor, in: *L'Art Moderne*, 11 september 1892, p.296.

op de achterflap van *L'Art Moderne* van 11 september 1892 reclame gemaakt voor Demolders *James Ensor: Mort mystique d'un théologien*. [Afbeelding 4] De sterkte van dit soort studies schuilt in het feit dat in tegenstelling tot recensies van critici over de kunstwerken de kunstenaar hier zelf in zekere zin mee bepaalde wat over hem geschreven werd.<sup>126</sup> Ensor bespeelde dan ook zijn biografen en spoorde hen aan om zijn miskenning en gebrek aan waardering ten tijde van 'Les XX' in de verf te zetten.<sup>127</sup> De idee van Ensor als miskend genie bleef overigens lange tijd standhouden in de

126 C. DUPONT, 'La vie avant l'oeuvre? Notes sur les biographies de peintres et de sculpteurs en Belgique au XIXe siècle', in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 83 (2005), p. 1224-1232; PAENHUYSEN & VERSCHAFFEL, 'De strategieën van de roem', p. 1209; HEINICH, *Het Van Gogh-effect*, p. 106.

127 Echte goede kunstenaars verwierven geen roem in hun eigen tijd omdat ze te vernieuwend waren. Ensor was zich zeer bewust van het effect van die stereotypering en gebruikte dat ook, zie: HARDEMAN, 'Niet het sentiment, maar de feiten', p. 52-53.



Ensorliteratuur. Hierbij mag Ensors eigen aandeel in die beeldvorming niet onderschat worden.<sup>128</sup>

## CONCLUSIE

Dit artikel toonde aan dat Ensor al van bij de start van zijn carrière een beginnende markt en reputatie wist op te bouwen. Bij 'Les XX' (1883-1893) schopte hij het zelfs tot best verkopende lid van de groep. Dat succes kwam er natuurlijk niet zomaar en steunde op heel wat verschillende oorzaken en factoren.

In eerste instantie was het vrije fin-de-siècle Brussel met zijn gunstig klimaat voor avant-gardekunstenaars en -groepen een uitgelezen plek voor Ensors vroege streven naar roem. Bij de avant-gardegroep 'Les XX' stapte de jonge Oostendse kunstenaar gedurende tien jaar mee in een uniek, tegen het academisme gericht systeem waarbij door middel van een sterk onafhankelijkheidsdiscours een specifiek publiek van kenners en geïnteresseerden werd bereikt.

Vervolgens speelden ook pers en kunstcritici een belangrijke rol in Ensors marktontwikkeling. De traditie van de miskende kunstenaar was niet van toepassing op Ensor, want al in de vroege periode van zijn carrière wist hij een beginnende reputatie op te bouwen. Het is daarbij niet zo dat die miskenning helemaal afwezig was, al was die er zeker wel bij een traditioneel publiek. Niettemin vergt het beeld enige nuance. Tijdens de eerste jaren van het bestaan van 'Les XX' (1884-1887) werd hij door verschillende critici en journalisten opgehemeld omwille van zijn vernieuwende, vooruitstrevende stijl en werd hij zelfs bestempeld als opperpriester van de Vingtisten. In het midden en naar het einde toe van 'Les XX' (1888-1893) maakte de kunstkritiek weliswaar een omme-zwaai en hadden zijn meer griezelige en carnavaleske taferelen een wat vervreemdend effect op zijn critici. De kritieken waren

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

toen minder krachtig, maar de critici bereikten wel stilaan meer een consensus. Naarmate die persaandacht toen afzwakte, kwam Ensor beter in de markt te liggen. Van de twintig werken die hij op de salons van 'Les XX' verkocht, werden er drie vòòr en zeventien na 1889 verhandeld. Ook het publiek van geïnteresseerden moest wennen aan Ensors vooruitstrevende kunst, maar naarmate critici meer tot een overeenstemming kwamen, bleek dit ook een gunstig effect te hebben op zijn verkoop. Logischerwijze verkocht hij bovendien ook voornamelijk net die werken die door zowel critici als het publiek positief werden ontvangen.

Naast die erkenning 'van buitenaf' streefde Ensor zijn succes ook zelf 'van binnenuit' na. Hij ontpopte zich ten tijde van 'Les XX' tot de onbetwiste meester in het sturen van zijn eigen succes en gebruikte verschillende strategieën om de weg naar roem uit te zetten. In de media droeg hij het beeld van zichzelf uit als overtuigde avant-gardist voor wie erkenning en succes niets betekenden, maar net dat verleende hem de kans om zich achter de schermen ongegeneerd te richten op het uitbouwen van zijn succes. Zo besteedde hij ongelooflijk veel aandacht aan het in de schijnwerpers plaatsen van zijn werken om erkenning na te streven bij zowel critici als publiek. Hij hechtte daarbij aandacht aan het commerciële aspect, al stond dat wel hoofdzakelijk in functie van zijn streven naar roem. Om naambekendheid te verwerven en zijn publiek imago kracht bij te zetten liet hij biografische studies over zichzelf schrijven en via de portretcultuur van de Vingtisten stapte hij mee in hun verhaal van individualisme. Die strijd naar roem was echter geen individuele strijd en Ensor ontpopte zich als een uitstekend netwerker, waarbij hij zowel binnen als buiten 'Les XX' steun kreeg van enkele burgerlijke en artistieke figuren.

**Bijlage: Lijst met verkochte Ensors op de tentoonstellingen van  
'Les XX' (1883-1893)**

<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)	/