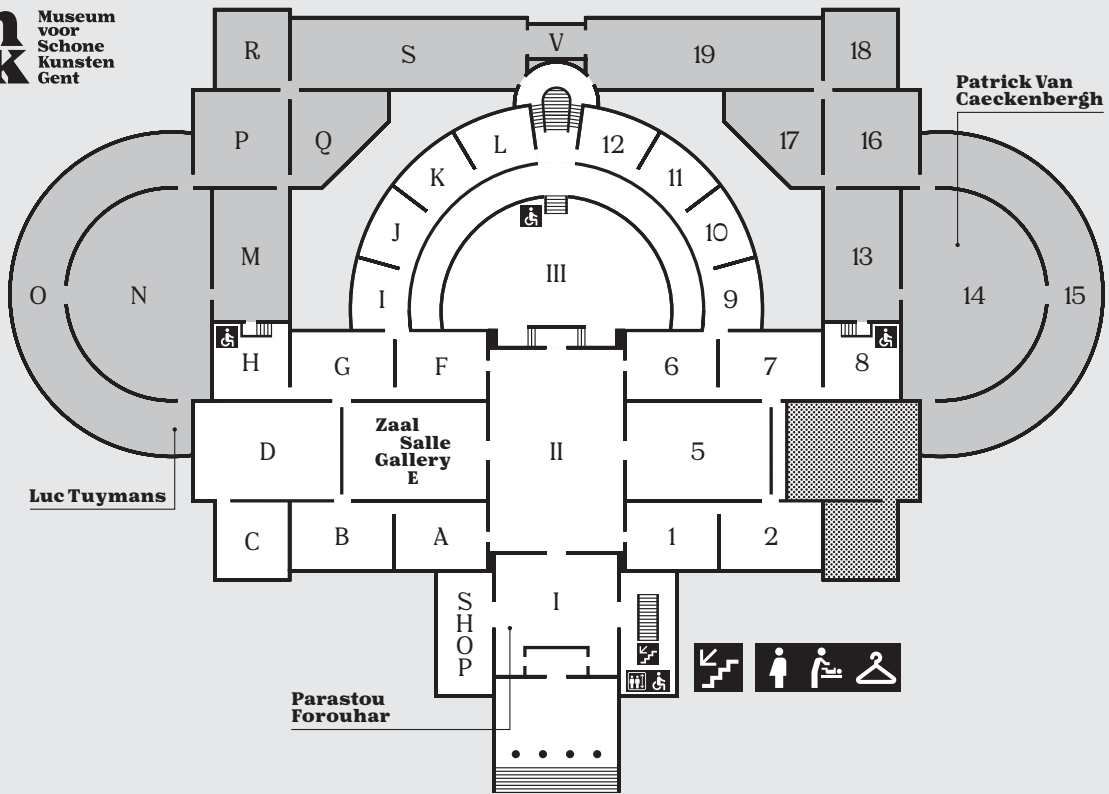


Zaalteksten  
Textes des galeries  
Gallery texts



**VASTE COLLECTIE**

- 1** Religie
- 2** Identiteit
- 5** De gemeenschap
- 6** Diversiteit
- 7** Portret
- 8** De nalatenschap van Bruegel
- 9** James Ensor
- 10** Maurice Denis, Amour
- 11** Moderne religiositeit
- 12** Jean Brusselmans
- 13** De jacht
- 14** Creatie
- 14** Historiestukken
- 15** Populaire genres
- 16** Reis door de wereld
- 17** Sociale relaties
- 18** Blik op het verleden
- 19** Progressief versus behoudsgezind (1792–1859)

- A** Raoul De Keyser
- B** Transformaties
- C** Abstracte kunst in België (1914–1930)
- D** Sélection
- E** Jong geleerd!
- F** Houdingen
- G** Vrouwenbeelden
- H** Expressionisme
- I–J** Frans Masereel
- K** Expressionistische grafiek
- L** Constant Permeke
- M** Weg van de stad
- N** Monumentale beeldhouwkunst
- O** Beeldhouwersmaterie
- P** Théo Van Rysselberghe
- Q** George Minne
- R** Symbolisme
- S** Modern of pompier (1860–1914)

- I** Parastou Forouhar
- II** Licht
- III** Beeldhouwkunst
- V** Franse smaak

**COLLECTION PERMANENTE**

- 1** Religion
- 2** Identité
- 5** La communauté
- 6** Diversité
- 7** Portrait
- 8** L'héritage de Bruegel
- 9** James Ensor
- 10** Maurice Denis, Amour
- 11** Religiosité moderne
- 12** Jean Brusselmans
- 13** La chasse
- 14** Création
- 14** Tableaux d'histoire
- 15** Genres populaires
- 16** Voyage à travers le monde
- 17** Relations sociales
- 18** Regard sur le passé
- 19** Progressistes contre réactionnaires (1792–1859)

- A** Raoul De Keyser
- B** Métamorphoses
- C** L'art abstrait en Belgique (1914–1930)
- D** Sélection
- E** Jeune d'esprit!
- F** Attitudes
- G** La femme dans l'art
- H** Expressionnisme
- I–J** Frans Masereel
- K** La graphique expressionniste
- L** Constant Permeke
- M** Loin de la ville
- N** Sculpture monumentale
- O** La matière du sculpteur
- P** Théo Van Rysselberghe
- Q** George Minne
- R** Symbolisme
- S** Modernes ou pompiers (1860–1914)

- I** Parastou Forouhar
- II** La lumière
- III** Sculpture
- V** Le goût Français

**PERMANENT COLLECTION**

- 1** Religion
- 2** Identity
- 5** The Community
- 6** Diversity
- 7** Portrait
- 8** Bruegel's Legacy
- 9** James Ensor
- 10** Maurice Denis, Amour
- 11** Modern Religiosity
- 12** Jean Brusselmans
- 13** Hunting
- 14** Creation
- 15** History Paintings
- 15** Popular genres
- 16** Travelling around the World
- 17** Social Relations
- 18** Looking Back at the Past
- 19** Progressive vs. Conservative (1792–1859)

- A** Raoul De Keyser
- B** Transformations
- C** Belgian Abstract Art (1914–1930)
- D** Sélection
- E** Learn young!
- F** Attitudes
- G** Women in Art
- H** Expressionism
- I–J** Frans Masereel
- K** Expressionist Graphic Art
- L** Constant Permeke
- M** Leaving the City Behind
- N** Monumental Sculpture
- O** Sculptor's Materials
- P** Théo Van Rysselberghe
- Q** George Minne
- R** Symbolism
- S** Modern or 'Pompier' (1860–1914)

- I** Parastou Forouhar
- II** Light
- III** Sculpture
- V** French Taste

# RELIGIE

In de late middeleeuwen staat het leven volledig ten dienste van het geloof. Het christendom is op dat ogenblik de enige erkende religie in West-Europa en vormt het bindmiddel van de maatschappij. Het is dan ook niet verwonderlijk dat kunst en religie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.

In de individuele geloofsbeleving van zowel leken als geestelijken zijn hulpmiddelen voor persoonlijke devotie van groot belang. Bij het dagelijkse gebed gebruikt men niet enkel schilderijen en sculpturen maar ook getijdenboeken en devotie-objecten in zakformaat. Zij visualiseren Bijbelse verhalen en symbolieken, en stimuleren de verbeelding van de gelovigen. Zo bevorderen ze mee de vroomheid die na de dood toegang verschaft tot een plaats in de hemel, dicht bij God.

Kostbare schilderijen, die de elite ook gebruikt om hun sociale status te etaleren, zijn niet voor iedereen toegankelijk. Minderbegoeden moeten zich tevreden stellen met op grotere schaal geproduceerde devotionalia en publiek toegankelijke beelden in de parochiekerk.

## RELIGION

À la fin du Moyen Âge, la vie est entièrement au service de la foi. Le christianisme est alors la seule religion reconnue en Europe occidentale et il constitue le ciment de la société. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'art et la religion soient indissociablement liés.

Dans l'expérience individuelle de la foi, les objets de dévotion personnelle jouent un rôle important pour les gens, qu'ils soient laïques ou religieux. Pour la prière quotidienne, ils recourent non seulement à des tableaux et des sculptures, mais aussi à des livres d'heures et des objets de dévotion en format de poche. Ceux-ci illustrent les récits et symboliques bibliques et stimulent l'imagination des fidèles. Ils favorisent ainsi la piété qui, après la mort, permet d'accéder à une place au ciel, près de Dieu.

Les tableaux précieux, que l'élite utilise aussi pour mettre en avant son statut social, ne sont pas à la portée de toutes les bourses. Les moins nantis doivent se contenter d'objets de dévotion produits à grande échelle et de statues visibles aux yeux de tous dans l'église paroissiale.

## RELIGION

In the late Middle Ages, life is built around faith. At that time, Christianity was the only recognised religion in Western Europe, and was the glue that held society together. It is therefore not surprising that art and religion were inextricably linked.

Tools of personal devotion were very important in the individual experience of faith, both among laymen and clergymen. In daily prayer, people used paintings and sculptures but also books of hours and pocket-sized devotional objects. Those objects visualised biblical stories and symbolism, but also stimulated the believers' imagination. In this way, they helped to promote the piety that earns people a place in heaven, close to God.

The elite also used expensive paintings as a display of social status, but not everyone could afford that. The less fortunate must content themselves with devotional objects produced on a larger scale and statues in the parish church, accessible to the public.

# IDENTITEIT

In de late middeleeuwen zijn schilders actief als stedelijke ambachtslieden, verenigd in gilden. In de Lage Landen is Jan van Eyck de eerste kunstenaar die zijn werken signeert en soms voorziet van zijn lijfspreuk. Zo markeert hij de overgang van de schilderkunst als ambacht naar haar plaats tussen de Vrije Kunsten.

Naarmate het zelfbewustzijn van kunstenaars groeit, verschijnen ze vaker in beeld en komen we meer te weten over hun leven of persoonlijkheid. Tegelijk bieden vele anonieme schilderijen tot vandaag boeiende uitdagingen om hun makers te identificeren. Werken die stilistisch verwant zijn, schrijft men toe aan een meester met een noodnaam. Deze houdt vaak verband met de oorspronkelijke bewaarplaats van een werk, een eigenaar of een karakteristieke voorstelling.

Discussies rond het auteurschap van ongesignde werken, zoals *De kruisdraging* in deze zaal, zorgen voor kritische reflectie. Want: hoe belangrijk is de identiteit van de kunstenaar voor onze beleving van een kunstwerk?

## IDENTITÉ

À la fin du Moyen Âge, les peintres sont des artisans qui, dans les villes, se regroupent au sein de guildes. Dans les Pays-Bas, Jan van Eyck est le premier artiste qui signe ses œuvres et y appose parfois sa devise. Il marque ainsi la transition entre l'époque où la peinture est un métier artisanal et celle où elle s'élève au rang des Arts libéraux.

Plus les artistes prennent conscience de leur identité, plus ils se représentent dans leurs œuvres et plus nous en apprenons sur leur vie ou leur personnalité. Aujourd'hui encore, les nombreux tableaux anonymes mettent les spécialistes au défi d'arriver à identifier leur auteur. Quand plusieurs œuvres sont proches par leur style, on les attribue à un maître à qui on donne un nom de convention. Ce nom est souvent en rapport avec le lieu de provenance d'une œuvre, un propriétaire ou une représentation caractéristique.

Les débats sur la paternité d'œuvres non signées, comme le *Portement de Croix* dans cette salle, stimulent le développement d'une réflexion critique. Car à quel point l'identité de l'artiste est-elle importante pour l'expérience que nous faisons d'une œuvre d'art ?

## IDENTITY

In the late Middle Ages, painters worked as urban craftsmen who united in guilds. In the Low Countries, Jan van Eyck was the first artist who signed his own work and sometimes even added his motto. In doing so, he marked the transition from painting as a craft to its place among the liberal arts.

As the artists' self-awareness grew, they become more visible and we learn more about their lives and personalities. It is still a fascinating challenge today to try and identify all those anonymous paintings. Works that are stylistically related are attributed to a master with a *Notname*, an invented 'emergency name'. This name is often related to the place the work was originally kept, to an owner or a characteristic composition.

Discussions on the authorship of unsigned works of art, such as *Christ Carrying the Cross* in this room, lead to critical reflection. How important is the identity of the artist for our perception of a work of art?

# DE GEMEENSCHAP

In de Vroegmoderne Tijd (ca. 1450 – ca. 1800) uiten gemeenschappen hun collectieve waarden aan de hand van publieke rituelen en kunstwerken. Op deze manier streven ze naar een vorm van groepsidentiteit.

Religieuze gemeenschappen en orden, openbare instellingen en stedelijke verenigingen zoals broederschappen en gilden maken daarbij gebruik van de publieke ruimte van hun instelling. Enerzijds zijn er de vrij toegankelijke plaatsen waar hun gemeenschap tot sociale interactie en uitdrukking komt. Anderzijds zijn er de bevoorrechte plekken waar afgevaardigden van politieke of religieuze autoriteiten hun macht en prestige kunnen bestendigen en cultiveren aan de hand van kunst en architectuur.

De monumentale schilderijen en altaarstukken in de museumverzameling, afkomstig van kerken, kloosters of overheidsgebouwen, ontstaan in die context. In deze museale omgeving maken ze deel uit van een andere soort publieke ruimte. Het zijn stille getuigen van de diverse transformaties die hun oorspronkelijke functie doorheen de tijd heeft ondergaan.

## LA COMMUNAUTÉ

Au début de l'Époque moderne (vers 1450 – vers 1800), les communautés expriment leurs valeurs collectives à l'aide de rituels publics et d'œuvres d'art. Elles aspirent ainsi à se créer une forme d'identité de groupe.

Les communautés et ordres religieux, les institutions publiques et les associations urbaines telles que les confréries et les guildes ont en outre recours à l'espace public de leur institution. D'une part, c'est un lieu accessible où leur communauté entre en interaction sociale et s'exprime; d'autre part, c'est un endroit privilégié où les représentants des autorités politiques ou religieuses peuvent affirmer et cultiver leur pouvoir et leur prestige à travers l'art et l'architecture.

Les tableaux et retables monumentaux de la collection du musée, qui proviennent d'églises et de couvents du région ou de bâtiments publics appartenant à la ville, doivent être considérés dans ce contexte. Tandis que, dans un environnement muséal, ils font encore partie d'un espace public, ils sont aussi aujourd'hui les témoins muets des diverses transformations de leur fonction publique initiale au fil du temps.

## THE COMMUNITY

In the Early modern period (c. 1450 – c. 1800), communities expressed their collective values through public rituals and works of art, in an attempt to create some form of group identity.

Religious communities and orders, public institutions, and urban associations such as brotherhoods and guilds used the public space of their institution in this regard. On the one hand, it was an accessible place where their community came to social interaction and expression; on the other, it was a privileged place where the representatives of political or religious authorities could perpetuate and cultivate their power and prestige through art and architecture.

The monumental paintings and altarpieces in the museum's collection, originating from churches and monasteries or from municipal government buildings, must be situated in that context. While in a museum environment they are still part of a public space, they are also silent evidence of the various transformations their original public function has undergone over time.

# DIVERSITEIT

De 16de-eeuwse werken in de museumverzameling zijn bijzonder divers. Dat maakt hen representatief voor een periode die naast politieke en religieuze conflicten ook gekenmerkt wordt door tal van economische, wetenschappelijke en artistieke veranderingen. Het is niet eenvoudig om de ontwikkelingen van de schilderkunst tijdens deze periode onder één noemer te brengen.

In de Lage Landen werkt de eerste generatie nog in de traditie van de Vlaamse Primitieven. Daarnaast ontwikkelt de groep, bekend als de Antwerpse maniëristen, een stijl die zowel traditie als vernieuwing toont. Hierna breekt de humanistisch georiënteerde kunstenaar door, die buiten de eigen grenzen treedt en gefascineerd is door de Italiaanse renaissance en de klassieke oudheid. Dit weerspiegelt zich niet enkel in vormgeving en kleurgebruik, maar ook in de keuze en uitwerking van onderwerpen. Zo zijn hun schilderijen en prenten vaak voorzien van bijschriften die ze inhoudelijk ondersteunen.

## DIVERSITÉ

Les œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle qui figurent dans la collection du musée sont extrêmement variées et, à cet égard, représentatives d'une période marquée non seulement par des conflits politiques et religieux, mais aussi par des changements économiques, scientifiques et artistiques. Il n'est pas simple de trouver un dénominateur commun aux évolutions picturales de cette période.

Dans les Pays-Bas, la première génération travaille encore dans la tradition des Primitifs flamands. Par ailleurs, les Maniéristes anversois développent un style alliant tradition et innovation. C'est ensuite l'avènement de l'artiste d'orientation humaniste, qui sort de ses propres frontières et est fasciné pour la Renaissance italienne et l'Antiquité classique. Cette influence se reflète non seulement dans l'expression de la forme et l'utilisation de la couleur, mais aussi dans le choix et le traitement des sujets. Les représentations sur les tableaux et les gravures sont ainsi souvent accompagnées de légendes qui précisent leur contenu.

## DIVERSITY

The 16th century-works in the museum's collection are particularly diverse and, in this respect, representative of a period characterised not only by political and religious conflicts but also by economic, scientific and artistic changes. It is not easy to reduce the artistic developments during this period to the same denominator.

In the Low Countries, the first generation continued to paint in the tradition of the Flemish Primitives. Apart from them, there was also a group of artists known as the Antwerp Mannerists who developed a style that showed both tradition and innovation. This was followed by the breakthrough of the humanist-oriented artist, who broke his own boundaries and became fascinated by the Italian Renaissance and classical antiquity. This influence is reflected not only in style and use of colour, but also in the choice and treatment of subjects. Paintings and prints for instance often have captions that support their content.

# PORTRET

Veel mensen lijken er nog altijd van overtuigd dat het gezicht de spiegel is van de ziel. Het verwondert dan ook niet dat de portretkunst al sinds de late middeleeuwen tot de verbeelding spreekt en zich vanaf de 16de eeuw ontwikkelt tot een afzonderlijk genre in de schilderkunst.

Lange tijd is het portret verbonden met religie. Hoofdzakelijk edellieden laten zich afbeelden op altaarstukken of diptieken bestemd voor privédevotie. Naast hun meditatieve functie zorgen deze stichtersportretten voor maatschappelijk aanzien. Het zelfstandig portret is om diezelfde reden geliefd bij de adel. Met het humanisme en de ontwikkeling van nieuwe sociale groepen zoals handelaars en stedelijke patriciërs, laten ook deze nieuwe rijken zichzelf vereeuwigen.

De grote vraag naar portretten leidt tot het ontstaan van portretformules. De ene schilder is hierbij innovatiever dan de andere. Al snel ontwikkelen zich verschillende sub-genres, zoals het familieportret.

## PORTRAIT

Nombreux sont les gens qui, aujourd'hui encore, semblent convaincus que le visage est le miroir de l'âme. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'art du portrait frappe l'imagination depuis la fin du Moyen Âge, et à ce qu'il évolue finalement à partir du XVI<sup>e</sup> siècle pour devenir un genre pictural distinct.

Longtemps, le portrait a été lié à la religion. Ce sont principalement les nobles qui se font représenter sur des retables ou sur des diptyques destinés à la dévotion privée. Ces portraits de donateurs ont non seulement une fonction contemplative, mais ils confèrent aussi un certain prestige social. Pour cette raison, le portrait autonome est également apprécié de la noblesse, même s'il ne se répand plus largement qu'à travers l'humanisme et avec l'essor de nouveaux groupes sociaux comme les riches marchands et la bourgeoisie.

La forte demande de portraits conduit à l'apparition de formules de portraits. Certains peintres sont plus innovants que d'autres en la matière. On voit bientôt se développer divers sous-genres comme le portrait de famille.

## PORTRAIT

Many people still seem convinced that the face is the mirror of the soul. It is therefore not surprising that portraiture has appealed to people's imagination ever since the late Middle Ages and eventually developed into a separate genre in painting from the 16th century onward.

For a long time, the portrait was intertwined with religion. Mainly noblemen had their portrait painted on altarpieces or diptychs intended for private devotion. In addition to their meditative function, these portraits ensure social prestige for their commissioners. That is why the independent portrait was also in demand with the nobility but only through humanism and the development of new social groups, such as wealthy merchants and urban patricians, it became more widely popular.

The high demand for portraits led to the creation of portrait formulas. Some painters were more innovative than others in this regard. Various subgenres soon developed, such as the family portrait.

# DE NALATENSCHAP VAN BRUEGEL

In de 16de eeuw worden voorstellingen van het alledaagse leven autonome genres van de schilderkunst. Pieter Bruegel de Oude is de grondlegger van dit specialisme. Hij kiest vaak voor complexe composities met een volkse mensenmassa, waarin een moraliserend hoofdthema verwerkt is.

Onbewust staat hij aan het begin van een schilderdynastie die zich specialiseert in moraliserende genretaferelen. Pieter Brueghel de Jonge en Jan Brueghel de Oude bouwen verder op de onderwerpen en schilderstijl van hun vader. Omdat de broers vaak geen beroep kunnen doen op originele schilderijen, werken ze met prenten om de composities over te brengen. Pieter Brueghel de Jonge geeft de voorkeur aan het boerenleven. Zijn vele kopieën dragen bij aan een heuse Bruegel-revival vanaf ca. 1625, van waaruit de genreschilderkunst zich verder ontwikkelt. Schilders zoals Jan Miense Molenaer en Egbert van Heemskerck tonen levendige, met humor doorspekte scènes en typefiguren uit het landelijke leven. Tevens boren ze nieuwe onderwerpen aan, bijvoorbeeld door de introductie van herbergscènes.

## L'HÉRITAGE DE BRUEGEL

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les scènes de la vie quotidienne deviennent un genre pictural autonome. Pieter Bruegel l'Ancien est le grand initiateur de cette spécialité. Il opte souvent pour des compositions complexes, avec une foule de gens du peuple, dans lesquelles il intègre un thème principal moralisateur.

Sans le savoir, il est ainsi le fondateur d'une dynastie de peintres qui se spécialise dans les scènes de genre à caractère moralisateur. Pieter Bruegel le Jeune et Jan Bruegel l'Ancien continuent de développer les sujets et le style pictural de leur père. Comme les frères ne peuvent souvent plus imiter des tableaux originaux, ils s'appuient sur des gravures pour reprendre les compositions. Pieter Bruegel le Jeune a une prédilection pour la vie paysanne. Ses nombreuses copies contribuent au revival bruegelien qui s'observe à partir du deuxième quart du XVII<sup>e</sup> siècle, et qui permet à la peinture de genre de continuer à se développer. Des peintres comme Jan Miense Molenaer et Egbert van Heemskerck peignent des scènes animées truffées d'humour et des personnages-types de la vie rurale. Avec leurs scènes d'auberge, ils abordent également de nouveaux sujets.

## BRUEGEL'S LEGACY

In the 16th century, representations of everyday life became autonomous genres of painting. Pieter Bruegel the Elder was the founder of this specialism. He often chose complex compositions with a crowd of common people in which a moralising main theme was incorporated.

Unwittingly, he stood at the beginning of a painting dynasty that specialised in moralising genre scenes. Pieter Brueghel the Younger and Jan Brueghel the Elder built on their father's subjects and painting style. Because the brothers often could no longer rely on original paintings, they worked with engravings to convey the compositions. Pieter Brueghel the Younger had a preference for peasant life. His many copies contributed to the Bruegel revival, which began in the second quarter of the 17th century and from which genre painting developed further. Painters such as Jan Miense Molenaer and Egbert van Heemskerck portrayed lively scenes and characters from rural life, peppered with humour. They also introduced new subjects, like tavern scenes.



# JAMES ENSOR

James Ensor is één van de meest baanbrekende kunstenaars van de late 19de en vroege 20ste eeuw. Na een realistische periode krijgt zijn oeuvre rond 1885 een fantastisch en satirisch karakter. Ensor ontwikkelt hiertoe een kleurrijke, betekenisvolle maar tevens complexe iconografie waarmee hij de mens en ook zichzelf ongenadig analyseert en in beeld brengt.

Duivels en demonen, gemaskerde figuren, Pierrot en de Christus-figuur geven uitdrukking aan de persoonlijke maatschappijvisie en fantasie van de kunstenaar en brengen hem tot grootse artistieke vrijheden in het expressieve gebruik van de lijn en de kleur. Ensor neemt daarbij vaak een open politiek en sociaal standpunt in dat hij onder meer verwerkt in massataferelen waarbij het volk voorgesteld wordt als een boosaardig en redeloos gegeven.

## JAMES ENSOR

James Ensor est un des artistes les plus novateurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Après une période réaliste, son œuvre prend une tournure fantastique et satirique vers 1885. Ensor développe en effet une iconographie haute en couleur, lourde de sens mais également complexe, qui lui permet d'analyser et de dépeindre sans complaisance l'être humain, y compris lui-même.

Des diables et des démons, des figures masquées, le personnage de Pierrot et la figure du Christ expriment la vision personnelle de la société et l'imaginaire de l'artiste et amènent celui-ci à prendre d'extraordinaires libertés artistiques dans l'utilisation expressive de la ligne et de la couleur. Ensor adopte en outre souvent un point de vue politique et social tranché, qu'il développe entre autres dans des scènes où le peuple est représenté comme une foule malveillante et irrationnelle.

## JAMES ENSOR

James Ensor is one of the most groundbreaking artists of the late 19th and early 20th century. After a Realist period his oeuvre acquired a fantastic and satirical quality around 1885. To achieve this, Ensor developed a colourful, meaningful but also complex iconography, which he employed to ruthlessly analysis and depict mankind and himself.

Through devils and demons, masked figures, Pierrot and the figure of Christ the artist expressed his views on society and unleashed his fantasy, as they moved him towards great artistic freedom in the expressive use of line and colour. Ensor's works often had an openly political and social character, which he sometimes established in mass scenes where the crowd is portrayed as an evil and senseless entity.

# MAURICE DENIS, AMOUR

Omdat in zijn werk de mystiek centraal staat, wordt Maurice Denis binnen de kring van de Nabis-kunstenaars de 'Nabi aux belles icônes' genoemd. Zijn liefde voor Fra Angelico bepaalt de richting van de christelijk geïnspireerde kunst die hij zijn leven lang trouw zal blijven. Ook zijn intieme familieportretten en huiselijke taferelen ademen een religieuze sfeer uit, zelfs als er geen directe verwijzing naar het christendom in verwerkt is.

Binnen het grafische oeuvre uit de Nabis-periode van Denis is de reeks *Amour* een hoogtepunt. De titel van elke prent neemt Denis over uit *Les Amours de Marthe*, poëtische teksten die hij tijdens hun verlofperiode in zijn dagboek had geschreven en die lezen als een ontroerend bruiloftsgedicht aan zijn toekomstige echtgenote, Marthe Meurier. In *Amour* verwerkt Denis intimistische taferelen uit het dagelijkse leven tot een gevoelig, feeëriek eerbetoon aan zijn geliefde. Het gebruik van zachte pasteltinten versterkt het gevoel van tederheid. Ze verlenen de beelden een zekere vorm van piëteit.

## MAURICE DENIS, AMOUR

Au sein du groupe des Nabis, Maurice Denis fut surnommé le « Nabi aux belles icônes » en raison de la nature mystique de l'ensemble de son œuvre. Son admiration pour Fra Angelico détermine des tendances auxquelles il restera fidèle sa vie durant et plus particulièrement à l'art d'inspiration chrétienne. D'une manière similaire, il émane des portraits de ses intimes tout comme des scènes familiales une atmosphère religieuse, même lorsqu'aucune référence implicite à la religion n'est présente.

Il est incontestable que la série *Amour* de Denis constitue un point culminant de la production graphique que les Nabis réalisèrent vers cette époque. Chaque lithographie porte comme titre une phrase des *Amours de Marthe*, un ensemble de textes poétiques que Denis écrivit, dans son journal, au temps de ses fiançailles et qui forment un émouvant poème d'amour en l'honneur de sa future épouse, Marthe Meurier. Dans cet ensemble, l'artiste transforme les tableaux de la vie quotidienne en un hommage féerique et sensible à l'égard de sa fiancée. L'emploi de teintes pastels douces renforce le climat de tendresse de l'œuvre et lui confère un sentiment de piété.

## MAURICE DENIS, AMOUR

Due to the mystical nature of his work Maurice Denis was nicknamed the 'Nabi aux belles icônes' in the group of Nabis artists. His admiration for the work of Fra Angelico determined the direction of his work, to which he would remain loyal for the rest of his life, more specifically Christian-inspired art. Typical of his intimate family portraits and family scenes is the almost religious atmosphere, even when the artist did not incorporate a direct reference to Catholicism in his works.

The *Amour* series is undoubtedly the highlight of Denis' graphic work in his Nabis period. The title of each print is taken from *Les Amours de Marthe*, poetic texts which he had committed to a diary during his engagement and which read as one touching wedding poem, dedicated to his future wife, Marthe Meurier. In *Amour* the artist transformed intimate scenes from daily life into a magical, sensitive homage to the love of his life. The use of soft pastel tones heightens the sense of tenderness and infuses the images with a certain sense of piety.

# MODERNE RELIGIOSITEIT

De eeuwwisseling van 1900 wordt gekenmerkt door een katholiek réveil en de daarmee gepaard gaande modernisering van de religieuze kunst. Deze heropleving heeft een internationaal karakter en wordt aangevoerd door een aantal geestelijken en jonge katholieke intellectuelen.

Hun ideaal is een christelijke esthetica te ontwikkelen die breekt met het dogmatische denken van de Sint-Lucasbeweging en de serieel vervaardigde religieuze kunst. De nieuwe esthetica zoekt naar een evenwicht tussen het katholieke geloof, de persoonlijke godsdienstbeleving en een moderne plastische vormtaal. Verschillende kanalen worden gezocht om het publiek te sensibiliseren: tijdschriften, tentoonstellingen, voordrachten en groeperingen voor religieuze kunst.

## RELIGIOSITÉ MODERNE

Le tournant du XIXe au XXe siècle est marqué par un réveil catholique qui s'accompagne d'une modernisation de l'art religieux. Ce renouveau religieux a un caractère international et est porté par un nombre d'ecclésiastiques et de jeunes intellectuels catholiques.

Leur idéal est de développer une esthétique chrétienne qui rompt avec la pensée dogmatique du mouvement Saint-Luc et l'art religieux produit en série. La nouvelle esthétique cherche un équilibre entre foi catholique, expérience personnelle de la religion et langage plastique moderne. Plusieurs canaux sont utilisés pour sensibiliser le public : revues, expositions, conférences et groupements d'art religieux.

## MODERN RELIGIOSITY

The turn of the 20th century was characterised by a Catholic revival, accompanied by a modernisation of religious art. This reawakening took place on an international level and was headed by clergymen and young Catholic intellectuals.

Their ideal was to create a Christian aesthetic that broke with the dogmatic interpretations of the Saint-Luke movement and mass-produced religious art. This new aesthetic tried to find a balance between the Catholic faith, one's personal religious practice and a modern, flexible visual language. Different channels were used to raise public awareness: magazines, exhibitions, readings and societies for religious art.

# JEAN BRUSSELMANS

Vanuit zijn woning op een heuvel in het landelijke Dilbeek overschouwt Jean Brusselmans het landschap en observeert hij de dagelijkse besognes van zijn dorpsgenoten. In tegenstelling tot de Vlaamse expressionisten is zijn werk nooit pittoresk of anekdotisch, charmant of sentimenteel. Hij gebruikt eenvoudige maar strakke schema's, waarbij de plastische bestanddelen duidelijk geordend zijn.

Vorbereidende tekeningen tonen het kapitaal belang van de compositie. 'Zij is het die ordent, die elk personage of voorwerp zijn plaats aanwijst, die rechte, horizontale of schuine lijnen, en licht en schaduw in het schilderij verdeelt, en die aan elk personage of voorwerp zijn karakter, zijn uitdrukking en zijn eigen leven geeft.'

Op het schilderij *Boeren* zijn de anonieme personages onderdeel van een geometrische structuur. Als een perfect afgestelde machine bewerken ze het land. Het samenspel van hun mechanische bewegingen vormt het door de seizoenen gedirigeerde raderwerk van een eeuwigdurend ritme van zaaien en maaien, poten en rooien.

## JEAN BRUSSELMANS

Depuis sa maison située sur une colline dans la commune rurale de Dilbeek, Jean Brusselmans contemple le paysage et observe les besognes quotidiennes des villageois. Ses œuvres, contrairement à celles des expressionnistes flamands, ne sont jamais pittoresques ou anecdotiques, charmantes ou sentimentales. Il se sert de schémas simples mais rigoureux, dans lesquels les éléments plastiques sont clairement ordonnés.

Les dessins préparatoires révèlent l'importance capitale de la composition. « C'est elle qui ordonne, qui dicte sa place à chaque personnage ou objet, qui distribue les lignes droites, horizontales et obliques ainsi que la lumière et l'ombre dans le tableau, et qui donne à chaque personnage ou objet son caractère, son expression et sa vie propre. »

Dans le tableau *Paysans*, les personnages anonymes font partie d'une structure géométrique. Ils travaillent la terre à la manière d'une machine parfaitement réglée. La conjonction de leurs mouvements mécaniques forme l'engrenage orchestré par les saisons d'un cycle perpétuel de semailles et de moissons, de plantations et d'arrachages.

## JEAN BRUSSELMANS

From his house on a hill in rural Dilbeek, Jean Brusselmans surveyed the landscape and observed the daily affairs of the other villagers. Unlike the Flemish Expressionists his work was never picturesque or anecdotal, charming or sentimental. He used simple but precise diagrams, in which the visual elements have been arranged in a distinct way.

Preparatory drawings show how composition was of crucial importance. 'It is she who arranges, who assigns a place to every figure and object, who distributes straight, horizontal or diagonal lines, light and darkness in the painting, and who gives every character or object a personality, an expression and a life of its own.'

In *Peasants* anonymous figures are part of the geometrical structure. Like a perfectly calibrated machine they work the land. The interplay between their mechanical movements resembles the cogs in a machine that is governed by the seasons to the eternal rhythm of sowing and mowing, growing and grubbing.

# DE JACHT

Voor de 17de-eeuwse elite zijn de jacht en aansluitende diners manieren om hun macht te etaleren en relaties te onderhouden. Hun eetkamers decoreren ze met jachttafereelen of weergaven van de jachtbuit: herten, beren, everzwijnen en allerhande gevogelte. Toch gaan er kritische stemmen op. Door het verdwijnen van verschillende soorten wild worden bij wet beperkingen opgelegd.

Peter Paul Rubens is zich bewust van de kritiek, maar dat verhindert hem niet om mee de basis te leggen voor het jachtstuk als genre. In eerste instantie is hij geïnspireerd door de klassieke mythologische jachtscènes die hij ontdekt in Italië. Paul de Vos, Frans Snijders en Peeter Boel tonen op realistische wijze de strijd tussen jachthonden en hun prooi. Zij zetten de jachtbuit anatomisch correct en gedetailleerd op doek neer.

De mens als jager blijft bewust buiten beeld. Dit is anders in de Engelse jachtscènes met ruiterbijeenkomsten uit de 18de eeuw. Zij zijn vaak in beeld gebracht door schilders uit de Zuidelijke Nederlanden.

## LA CHASSE

Pour l'élite du XVII<sup>e</sup> siècle, la chasse et les festins qui s'en suivent reflètent leur puissance et entretiennent leurs relations. Ils décorent leurs salles à manger de scènes de chasse et de représentations du butin de la chasse: cerfs, ours, sangliers et autre gibier à plume. Des voix critiques se font toutefois également entendre. Compte tenu de la disparition de différentes espèces de gibier, des restrictions sont imposées par la loi.

Pierre Paul Rubens a conscience de ces critiques, ce qui ne l'empêche pas de contribuer à jeter les bases du genre pictural du tableau de chasse. Il s'inspire en premier lieu des scènes de chasse mythologiques classiques qu'il découvre en Italie. Paul de Vos, Frans Snijders et Peeter Boel représentent avec réalisme la lutte entre les chiens de chasse et leur proie. Dans le rendu des trophées de chasse, ils attachent énormément d'importance à la précision anatomique et aux détails physiques.

Le chasseur reste délibérément en dehors du champ de l'image. Il en va autrement dans les scènes de chasse anglaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec leurs rassemblements de cavaliers. Elles sont souvent l'œuvre de peintres des Pays-Bas méridionaux.

## HUNTING

For the 17th century elite, hunting and subsequent dinners were ways of displaying their power and maintaining relationships. They decorated their dining rooms with hunting scenes or reproductions of game: deer, (wild) boars and all kinds of fowl. However, critical voices were also being raised. Because of the disappearance of various types of wildlife, restrictions were imposed.

Peter Paul Rubens was well aware of the criticism, but it did not prevent him from helping to lay the foundations for hunting scenes as a genre. He was initially inspired by the classical mythological hunting scenes he discovered in Italy. Paul de Vos, Frans Snijders and Peeter Boel realistically depicted the struggle between hunting dogs and their prey. The anatomical accuracy and an extremely detailed physical representation were very important in painting the hunting spoils.

Man as hunter was deliberately left out of the picture. This is different in the English hunting scenes from the 18th century with horsemen gatherings. They were often depicted by painters from the Southern Netherlands.

# CREATIE

De opkomst van de massamarkt voor kunst en het blijvende aandeel van kunstpatronage bezorgt veel kunstenaars een bloeiend atelier. Een kunstwerk ontstaat in diverse, soms tijdrovende stadia. In het schilderatelier zijn daar meerdere assistenten bij betrokken.

Het idee voor een schilderstuk vindt vaak zijn eerste neerslag in een vluchtige schets in bruine inkt. Daarna volgt de uitwerking van een olieverfschets in kleur, die soms ter instemming aan de opdrachtgever wordt voorgelegd. Zodra de compositie in een definitief modello is vastgelegd, beginnen de afzonderlijke detailstudies: expressieve hoofdstudies, bewegingsmotieven en architectonische details. Assistenten prepareren het schilderoppervlak, zetten de compositie op en kleuren deze in op basis van het modello van de meester.

Wanneer de compositie zo goed als afgewerkt is, schildert de meester de laatste details, perfectioneert de stofweergave of lichtwerking. Een schilderij zoals Jacques Jordaens' *Maria Tenhemelopneming* wordt dus gemaakt door vele 'handen'.

## CRÉATION

Grâce à la montée d'un marché de masse de l'art et la participation du mécénat, de nombreux artistes se retrouvent à la tête d'un atelier florissant. La livraison d'une œuvre d'art est précédée de diverses étapes artistiques qui prennent parfois beaucoup de temps.

L'idée d'un tableau prend souvent d'abord forme dans un croquis rapide à l'encre brune, avant d'être développée en couleur dans une étude à l'huile. Celle-ci est parfois soumise à l'approbation du commanditaire. Dès que la composition a été fixée dans un modèle définitif, les études de certains détails sont lancées. Ce sont surtout des études de têtes expressives qui jouent ici un rôle important, mais on fait aussi des études de mouvements et de détails architectoniques. Ensuite, les assistants préparent la surface du tableau, ils organisent la composition et la mettent en couleur sur la base de l'esquisse du modèle du maître.

Lorsque le tableau est pratiquement achevé, le maître peint les derniers détails et peaufine le rendu des matières ou l'éclairage. Un tableau comme *L'Assomption de la Vierge* de Jacques Jordaens est donc le résultat du travail de nombreuses « mains ».

## CREATION

The rise of the mass market for art and the lasting contribution of art patronage had made many artists' studios flourish. The completion of a work of art was preceded by various artistic stages that were sometimes time-consuming.

The idea for a painting was often first drawn in a quick sketch in brown ink, followed by a more detailed oil sketch in colour. The latter was sometimes presented to the patron for approval. As soon as the composition had been established in a final modello, the separate studies in detail could start. Mainly expressive head studies played an important role here, but there were also studies of movement motifs and architectural details. Assistants then prepared the painting surface, set up the composition and coloured it in, based on the sketch of the master's modello.

When the composition was almost finished, the master painted the final details, perfected the rendering of the fabric or the effects of light. Many 'hands' worked on a painting like Jacques Jordaens' *The Assumption of Mary*.

# HISTORIESTUKKEN

Kunsttheoretici zoals Karel van Mander, Samuel van Hoogstraeten en Gerard de Lairesse brengen de diverse onderwerpen van de schilderkunst onder in een hiërarchie van genres. Voor de drie auteurs behoort de historieschilderkunst tot het summum van de kunst. Historiestukken zijn dus meestal het product van ambitieuze schilders.

De term historie heeft in de 17de eeuw echter een bredere betekenis dan vandaag. Ze behelst niet enkel de afbeelding van een werkelijk voorgevallen gebeurtenis uit het verleden, maar ook de uitbeelding van een Bijbels, mythologisch, allegorisch of ander verhaal. In heel wat van deze voorstellingen kan een verborgen betekenis of symboliek aanwezig zijn, die als waarschuwing voor het heden en de toekomst kan opgevat worden. Zoals de werken in deze zaal illustreren, hebben historiestukken vaak een groot formaat.

## TABLEAUX D'HISTOIRE

Des théoriciens de l'art comme Karel van Mander, Samuel van Hoogstraeten et Gérard de Lairesse établissent une hiérarchie des genres parmi les divers sujets traités dans la peinture. Pour les trois auteurs, la peinture d'histoire représente le summum de l'art. Les tableaux d'histoire sont donc la plupart du temps l'œuvre de peintres ambitieux.

Précisons qu'au XVIIe siècle, le terme « histoire » a un sens plus large qu'aujourd'hui, puisqu'il englobe non seulement la représentation d'évènements réellement survenus dans le passé, mais aussi l'évocation de scènes bibliques, mythologiques, allégoriques ou autres. Il arrive très souvent que ces représentations soient porteuses d'une signification ou d'une symbolique cachée, qui peut être comprise comme une mise en garde par rapport au présent ou à l'avenir. Comme le démontrent les œuvres de cette salle, les tableaux d'histoire sont souvent de grand format.

## HISTORY PAINTINGS

Art theoreticians like Karel van Mander, Samuel van Hoogstraeten and Gerard de Lairesse, classified the various painting subjects into a hierarchy of genres. For these three authors history painting was the pinnacle of artistic achievement. The genre was therefore often attempted by ambitious painters.

The term 'history', however, had a much broader meaning in the 17th century than how it is defined today. It included not just depictions of real events from history, but also scenes from biblical, mythological, allegorical or other stories. Many of these works also contained a hidden meaning or a symbolic element, which acted as a warning for the present and the future. As you can tell by the works in this room, history paintings were often rather large in size.

# POPULAIRE GENRES

In de hiërarchie van de schilderkunst beschouwen tijdgenoten stillevens en portretten, maar ook genreschilderkunst – de taferelen uit het dagelijkse leven – als minderwaardig. Kunsttheoretici van de 17de eeuw plaatsen de landschap-, dieren- en architectuurschilderkunst net onder de historieschilderkunst. Maar die hiërarchie loopt niet gelijk met de praktijk, want genrestukken, stillevens en landschappen beantwoorden meer aan de smaak van het burgerlijk publiek. Hoewel ze verschillend zijn qua stijl en karakter is dit zowel in de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden het geval.

**Stillevens** zijn ook vandaag nog ontzettend geliefd. In de 17de eeuw hebben ze dikwijls een moraliserende bijbedoeling: ze nodigen uit tot beschouwingen over vergankelijkheid. Zo zijn bloemen- en vruchtenstillevens niet louter een staaltje van het technische kunnen van de schilder, maar zijn het ook poëtische en melancholische reflecties over de natuur. De objecten in vanitas-stillevens verwijzen dan weer naar de ijdelheid en de vergankelijkheid van het aardse bestaan met zijn geneugten maar tevens beslommeringen.

**Dierstukken** beelden op natuurgetrouwe wijze allerhande dieren uit. Een apart genre waarin vee, pluimvee en gevogelte centraal staan, ontwikkelt zich vanaf de jaren 1620. Ze worden gemaakt door schilders met een scherp observatievermogen en anatomische kennis van de afgebeelde dieren.

Het aantal schilders dat zich toelegt op **architectuurschilderkunst** en meer specifiek op kerkinterieurs is eerder beperkt in vergelijking met bijvoorbeeld stillevensspecialisten. In eerste instantie werken architectuurschilders vooral mee aan het stofferen van historiestukken en portretten. Later ontwikkelt hun specialiteit zich tot een zelfstandig genre. Schilders concentreren zich op de weergave van een zo indrukwekkend mogelijke diepte- en ruimtewerking. Geleidelijk aan verschuift de voorkeur van gefantaseerde voorstellingen naar waarheidsgetrouwe weergaves.

**Marineschilderijen** verbeelden zeeslagen, ontdekkingsreizen, ceremonies op zee of stellen beroemde schepen voor. Zij hebben in de eerste plaats een documentair karakter. Heel wat marines zijn niet letterlijk naar de realiteit geschilderd, maar getuigen van een ruimere artistieke vrijheid en inspiratie. Ook in dit genre verbergen schilders vaak een bepaalde symboliek.



## GENRES POPULAIRES

Dans la hiérarchie de la peinture, les natures mortes et les portraits, mais aussi la peinture de genre – les scènes de la vie quotidienne – sont considérées comme tableaux de moindre qualité. Les paysages, les tableaux animaliers et les tableaux d'architecture se classent quant à eux juste en dessous de la peinture d'histoire. Mais entre théorie de l'art et pratique, il y a parfois des divergences. En réalité, les scènes de genre, les natures mortes et les paysages correspondent davantage au goût du public bourgeois. C'est le cas tant aux Pays-Bas du Nord qu'aux Pays-Bas méridionaux, même si l'on relève des différences sur le plan du style et du caractère.

**Les natures mortes** sont toujours énormément appréciées aujourd'hui. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, elles ont souvent une connotation moralisatrice parce qu'elles servent de prétexte à des considérations sur la fugacité des choses. Les natures mortes de fleurs et de fruits, par exemple, ne sont pas simplement un bel échantillon du savoir-faire technique du peintre, elles sont aussi au service d'une réflexion poétique et mélancolique sur la nature. Dans le genre du vanitas, les objets renvoient à la vanité et à la précarité de l'existence terrestre, avec ses plaisirs mais aussi ses tracas.

**Les tableaux animaliers** reproduisent fidèlement toutes sortes d'animaux. Un genre à part se développe à partir des années 1620, avec comme sujet principal le bétail et la volaille. Ces tableaux sont réalisés par des peintres ayant un sens aigu de l'observation et une parfaite connaissance anatomique des animaux qu'ils représentent.

Le nombre de peintres qui se consacrent à la **peinture d'architecture**, et plus spécifiquement aux intérieurs d'église, est plutôt limité par rapport à celui des spécialistes de la nature morte par exemple. Dans un premier temps, les peintres d'architecture ont surtout pour mission d'étoffer des tableaux d'histoire et des portraits. Plus tard, leur spécialité devient un genre à part entière. Les peintres se concentrent sur le rendu le plus impressionnant possible de la perspective et du volume. Peu à peu, les représentations imaginaires font place à des reproductions plus réalistes d'édifices existants.

**Les marines** dépeignent des batailles navales, des voyages d'exploration, des cérémonies en mer ou représentent des navires célèbres. Elles ont avant tout un caractère documentaire. Bon nombre de marines n'ont pas été peintes tout à fait d'après la réalité, mais témoignent d'une certaine liberté artistique et d'une inspiration plus large. Il y a souvent une symbolique cachée dans ces tableaux.

## POPULAR GENRES

In the hierarchy of painting, contemporary consider still-lives and portraits, as well as genre painting – the scenes of everyday life – to be inferior. Landscape, animal and architectural paintings are placed just below history paintings. However, this hierarchy prescribed by art theoreticians does not accord with practice. Genre pieces, still-lives, and landscapes were more appealing to the bourgeois public. Although they differ in style and character, this is the case in both the Northern and Southern Netherlands.

**Still-lives** are still incredibly popular today. In the 17th century they often had a moralising ulterior motive because they gave rise to reflections on mortality. Thus, flower and fruit still-lives are not merely an example of the painter's technical skill, but also serve a poetic and melancholy reflection on nature. The objects in Vanitas still-lives, on the other hand, refer to the vanity and transience of earthly existence with its pleasures but also its worries.

**Animal paintings** depict all kinds of animals in a true-to-life manner. A separate genre in which cattle, poultry and fowl take centre stage developed from the 1620s onward. They were painted by artists with a keen sense of observation and anatomical knowledge of the animals depicted.

The number of painters dedicated to **architectural painting** and more specifically to church interiors is rather limited compared to, for example, still-life specialists. Initially, architectural painters mainly worked on upholstering history pieces and portraits. Later, their specialty developed into an independent genre. Painters focused on rendering depth and space as impressive as possible. Gradually, the preference shifted from fantasised depictions to truthful renderings.

**Marine paintings** depict naval battles, voyages of discovery, ceremonies at sea, or represent famous ships. They are primarily documentary. Many marine paintings are not literally painted from reality, but bear witness to a broader artistic freedom and inspiration. Painters often hide a certain symbolism in this genre as well.

# REIS DOOR DE WERELD

De interesse voor het reizen ontstaat in de renaissance. Toch zijn plezierreizen eeuwenlang voorbehouden voor een kleine groep geprivilegieerden. Sommige kunstenaars reizen om hun opleiding te vervolmaken. Vooral Italië, met haar antieke architectuur, duikt vaak op in schetsen, prenten en schilderijen van de 16de tot en met de 19de eeuw.

Landschapsschilderijen brengen delen van de wereld een beetje dichterbij. Landschapsschilders brengen echter niet altijd een realistische weergave van mooie of interessante plaatsen. Joachim Patinir, de uitvinder van het landschap als zelfstandig genre in de Vlaamse kunst, ontwikkelt bijvoorbeeld het panoramische wereldlandschap. Dit is een imaginair lappendeken met diverse soorten fauna en flora, rotsen en rivieren. Het hoofdonderwerp is religieus van aard, maar piepklein in verhouding tot de natuur. De groep landschapsschilders in het Zoniënwoud combineert dan weer de realiteit met het imaginaire. Landschapsschilderkunst is bijzonder in trek bij het begoede, kosmopolitisch ingestelde publiek.

## VOYAGE À TRAVERS LE MONDE

L'intérêt pour les voyages date de la Renaissance. À l'époque, ainsi qu'au cours des siècles suivants, les voyages d'agrément sont toutefois réservés à un petit groupe de privilégiés. Certains artistes voyagent pour parfaire leur formation. L'Italie, avec son architecture antique, est un pays qui apparaît très régulièrement dans les croquis, gravures et tableaux du XVIe jusqu'au XIXe siècle.

De manière générale, la peinture de paysage nous fait découvrir certaines parties du monde. Les paysagistes ne proposent pas toujours une représentation réaliste des endroits qu'ils jugent beaux ou intéressants. Joachim Patinir, l'inventeur du paysage en tant que genre à part entière dans l'art flamand, développe une vision panoramique du monde. Le sujet principal de la représentation est de nature religieuse, mais il est minuscule par rapport au paysage. Le paysage panoramique proprement dit est un patchwork imaginaire, parsemé de diverses espèces de faune et de flore, de rochers et de rivières. Ce type de paysage est très apprécié d'un public nanti et cosmopolite. Le groupe de paysagistes de la forêt de Soignes combine pour sa part la réalité avec l'imaginaire.

## TRAVELLING AROUND THE WORLD

The interest in travel originated in the Renaissance. But even during the following centuries, travel for pleasure was reserved for a small group of privileged people. Some artists travelled to further their education. The ancient architecture of a country like Italy appeared regularly in sketches, illustrations and paintings from the 16th to the 19th century.

Overall, landscape painting brought parts of the world a little closer. However, landscape painters did not always provide a realistic depiction of beautiful or interesting places. Joachim Patinir, who introduced landscape painting as an independent genre in Flemish art, developed the so-called panoramic world landscape. The main subject of the painting was religious in nature but tiny in relation to the landscape. The world landscape itself was an imaginary patchwork of diverse flora and fauna, rocks and rivers. In turn, the group of landscape painters in the Sonian Forest combined reality with the imaginary. Landscape paintings were very popular with the wealthy and cosmopolitan public.

# SOCIALE RELATIES

Beeldende kunst is een belangrijke visuele bron om evoluerende sociale verhoudingen en maatschappelijke ontwikkelingen in kaart te brengen. Om het alledaagse gedrag van mensen en hun omgang met anderen te kaderen, is de huiselijke kring nog steeds de plek bij uitstek waar men zich het meest ongedwongen beweegt en het meest vrijuit spreekt.

De schilderijen in deze zaal illustreren dat de woonkamer niet de enige plek van sociale interactie is: herberg- en marktscènes, en familiale portretten in een landschap blijven eeuwenlang erg populair. In de houdingen en de gebaren van de figuranten, maar ook in de voorwerpen die hen omringen, ligt vaak een symboliek besloten die voor tijdgenoten duidelijk is, maar niet voor ons. Dat geldt voor 17de-eeuwse, maar evengoed voor 19de-eeuwse kunst. Immers: zijn we nog vertrouwd met huwelijksportretten zoals dat van Joseph-François Ducq, maaltijdrituelen zoals bij Charles Degroux of uithuiszettingen zoals bij Joseph Geirnaert?

## RELATIONS SOCIALES

Les arts plastiques sont une importante source d'informations visuelles nous permettant de suivre l'évolution des rapports sociaux et le développement de la société. Le cadre idéal pour observer le comportement des gens au quotidien et leur rapport avec les autres est le cercle familial, dans lequel on évolue avec le plus de spontanéité et où l'on s'exprime le plus librement. Les tableaux de cette salle montrent que le domicile n'est pas le seul lieu d'interaction sociale: les scènes d'auberge et de marché ainsi que les portraits de famille dans un paysage jouissent pendant des siècles d'une popularité tout aussi grande.

Les attitudes et les gestes des personnages, mais aussi les objets qui les entourent, renferment souvent une symbolique qui était claire pour les gens de l'époque, mais ne l'est plus pour nous. Cette symbolique est présente dans l'art du XVIIe siècle, mais aussi dans celui du XIXe. Que savons-nous encore aujourd'hui des portraits de mariage comme celui de Joseph-François Ducq, des rituels de repas comme dans les tableaux de Charles Degroux ou des expulsions comme dans ceux de Joseph Geirnaert?

## SOCIAL RELATIONS

The visual arts are an important source of information to chart how social relations and developments in society have evolved throughout the centuries. The easiest way to get an idea of people's everyday behaviour and how they interact with others, is to observe them in the domestic sphere, because it will always be the place where people can speak and move most freely. Yet the paintings in this room illustrate that the living room was not the only place for social interactions: scenes at inns and markets and family portraits in landscapes have been popular for centuries.

The poses and gestures of the figures in these paintings, and also the objects that surround them, are part of a symbolic language that was understood by the contemporaries of these painters, but not by us. This is just as true for works from the 17th century as it is for art from the 19th century. Exactly how familiar are we with marriage portraits like those by Joseph-François Ducq, the mealtime rituals painted by Charles Degroux, or the eviction scenes by Joseph Geirnaert?

# BLIK OP HET VERLEDEN

Na de Belgische onafhankelijkheid in 1830 ontstaat een tendens om aspecten uit het rijke culturele verleden van de Zuidelijke Nederlanden in beeld te brengen. Tal van Belgische kunstenaars laten zich inspireren door tot de verbeelding sprekende figuren en glorieuze momenten uit de 'vaderlandse' geschiedenis. Als een toneelregisseur zetten ze hun figuren in scène. Een patriottische propaganda, die een nationalistisch gevoel wil opwekken bij het volk, is nooit ver weg. Achterliggend speelt tevens de moraliserende ideologie van een verburgerlijkende maatschappij mee.

Rond het midden van de eeuw ontstaat een reactie op deze clichématige kunst. Kunstenaars als Henri Leys kiezen in hun historiestukken voor een getrouwere reconstructie van het verleden, in voorstellingen van het alledaagse leven in vroegere eeuwen. Merkwaardig genoeg ontstaat rond dezelfde tijd met het realisme in Frankrijk een tegenbeweging, waarin de eigentijdse maatschappij met al haar uitwassen onverbloemd vastgelegd wordt.

## REGARD SUR LE PASSÉ

Après l'indépendance de la Belgique en 1830, on observe une tendance qui consiste à évoquer certains aspects du riche passé culturel des Pays-Bas méridionaux. Nombreux sont les artistes belges qui s'inspirent de figures marquantes et de moments glorieux de l'histoire « nationale ». Ils mettent leurs personnages en scène comme au théâtre. Tout cela a un petit air de propagande patriotique pour une conscientisation nationale du peuple, saupoudrée d'une dose d'idéologie moralisatrice de la société bourgeoise.

Vers le milieu du siècle, une réaction s'opère contre cet art stéréotypé: dans leurs tableaux d'histoire, des artistes comme Henri Leys optent pour une reconstitution plus fidèle du passé, avec des représentations dont le sujet est la vie quotidienne aux siècles passés. Notons l'apparition vers la même époque, avec le réalisme en France, d'un contre-mouvement dans lequel la société contemporaine est représentée sans fard, avec tous ses excès.

## LOOKING BACK AT THE PAST

After Belgium gained independence in 1830, a movement emerged to portray the rich cultural past of the Southern Netherlands in all its forms. Many Belgian artists were inspired by larger-than-life historical figures and glorious moments from their 'national' history. Like theatre directors these artists conjured up scenes around their main characters. Not unlike patriotic propaganda, these works aimed to awaken a sense of national identity within people. Simultaneously, they were used to spread the moralising ideology of an ever more bourgeois society.

Around the middle of the century a counter reaction occurred against this clichéd style and artists like Henri Leys chose to depict a more faithful reconstruction of the past in their history paintings with subjects that celebrated everyday life in previous centuries. Interestingly, around the same time in France the counter reaction took the form of the Realist movement, that strove to convey an unembellished depiction of contemporary life.

# PROGRESSIEF VERSUS BEHOUDSGEZIND 1792-1859

Met het oog op de appreciatie en verkoop van hun werk zijn kunstenaars tijdens de 19de eeuw aangewezen op 'de salons': tentoonstellingen georganiseerd door voornamelijk reactionaire kunstmiddens. De belangrijkste gaan door in Parijs, maar jaarlijks wordt ook in België een 'hedendaagse' kunsttentoonstelling georganiseerd, afwisselend in Antwerpen, Brussel en sinds 1792 ook Gent.

In deze zaal plaatsen we de rivaliserende uitersten in het kunstleven tegenover elkaar: conservatieven aan de ene, progressieven aan de andere kant. De eersten blijven zich decennialang inspireren op 17de-eeuwse of neoklassieke voorbeelden. Hun vooruitstrevende tegenhangers daarentegen stellen eigentijdse mensen van vlees en bloed voor, met een grote expressiviteit en diepmenselijke emotie. Voor een landschap trekken ze de deur van het atelier dicht en de natuur in, om in openlucht te schilderen wat ze zien en ervaren. Beide richtingen zoeken de steun van de aanvaardings- en aankoopjury van de salons. Hoeft het te verwonderen dat deze laatste de voorkeur geeft aan de traditionelen?

## PROGRESSISTES CONTRE RÉACTIONNAIRES 1792-1859

Au XIXe siècle, les artistes qui veulent faire connaître et vendre leurs œuvres participent à des expositions orchestrées par les milieux artistiques conservateurs, les salons. Le salon le plus important se déroule à Paris, mais en Belgique aussi, une exposition d'art «contemporain» est organisée chaque année, alternativement à Anvers, à Bruxelles et à partir de 1792 à Gand.

Dans cette salle, nous juxtaposons les extrêmes concurrents du monde de l'art: les conservateurs d'une part, les avant-gardistes de l'autre. Les premiers continuent pendant des décennies encore à s'inspirer des exemples du XVIIe siècle ou des modèles néoclassiques. Leurs homologues progressistes, en revanche, représentent des gens de leur époque, faits de chair et de sang, avec beaucoup d'expressivité et une émotion profondément humaine. Pour peindre un paysage, ils quittent leur atelier et installent leur chevalet en plein air, dans la nature, afin de coucher sur la toile ce qu'ils voient et ce qu'ils ressentent. Les deux tendances cherchent le soutien du jury d'admission et d'acquisition des salons. Faut-il s'étonner que ce dernier donne la préférence aux artistes traditionnels?

## PROGRESSIVE VS. CONSERVATIVE 1792-1859

To make sure their work was appreciated and bought, 19th-century artists were dependent on reactionary artistic circles that orchestrated the all-important exhibitions, the salons. The most important salon took place in Paris, but every year a 'contemporary' art exposition was organised in Belgium as well, alternately in Antwerp and Brussels and since 1792 also in Ghent.

In this room we juxtapose the rival extremes in the art world: conservatives on one side, progressives on the other. For several decades the former continued to be inspired by 17th-century or Neoclassical examples. Their radical counterparts, however, portrayed real, contemporary people of flesh and blood, with expressiveness and deeply human emotions. Landscape painters left their studio behind and went out into nature to paint what they saw and what they felt in open air. Both groups sought the support of the selection and the acquisition jury of the salons. Is anyone surprised that they favoured the traditionalists?

# RAOUL DE KEYSER

Raoul De Keyser (1930–2012) vond een museum voor klassieke kunst het meest geschikt als definitieve bewaarplaats voor zijn getekende oeuvre. Hij verkoos het MSK Gent omdat zijn werk aansluit op verschillende onderdelen van de collectie, terwijl het museum tegelijk in de nabijheid vertoeft van het S.M.A.K.

De uitzonderlijke schenking van de kunstenaar aan het MSK Gent in 2008 overspant een belangrijk deel van zijn carrière en toont de evolutie die hij tussen 1964 en 1979 doormaakte. Schijnbaar zuiver abstracte composities hangen tegenover werken waarin hij steunde op de zintuiglijke waarneming – de dialoog tussen beide is typerend voor zijn werk. Sommige tekeningen zijn studies die voorafgingen aan schilderijen, niet in de zin van ontwerptekeningen, maar eerder als eerste interpretatie van iets wat hij gezien had, van een idee. Meestal gaat het om zelfstandige tekeningen die het resultaat zijn van aangehouden tekensessies en die door de kunstenaar als autonome kunstwerken werden geëxposeerd.

## RAOUL DE KEYSER

Raoul De Keyser (1930–2012) a jugé qu'un musée d'art classique était le meilleur endroit de conservation pour ses dessins. Il a choisi le MSK Gent, parce que son travail est lié à plusieurs éléments de la collection, tandis que le musée se trouve également à proximité du S.M.A.K.

La donation exceptionnelle faite par l'artiste au musée en 2008 couvre une part importante de sa carrière et illustre son évolution entre 1964 et 1979. Des compositions en apparence purement abstraites font face à des œuvres dans lesquelles il s'appuie sur la perception sensorielle – le dialogue entre les deux étant typique de son œuvre. Certains dessins sont des études qui ont précédé des tableaux, pas dans le sens de dessins préparatoires, mais plutôt comme une première interprétation de quelque chose qu'il avait vu, d'une idée. Il s'agit la plupart du temps d'œuvres autonomes qui sont le résultat de séances prolongées de dessin et qui ont été exposés par l'artiste en tant qu'œuvres d'art à part entière.

## RAOUL DE KEYSER

Raoul De Keyser (1930–2012) thought that a museum of classical art was the best choice as the final repository of his oeuvre of drawings. He chose the MSK in Ghent because his work was in line with several sections of the collection, and also because the museum is closely located to the Museum of Contemporary Art (S.M.A.K.).

The artist's remarkable donation to the MSK Ghent in 2008 spans an important part of his career and shows the evolution of his work between 1964 and 1979. Seemingly purely abstract compositions hang in the same room as works that are representations of the outside world as De Keyser perceived it – the dialogue between them is typical for his work. Some drawings are studies that were made before the paintings, not in the sense that they were sketches, but rather that they were a first interpretation of something he had seen, or an idea. They are often independent drawings that are the result of long drawing sessions, works that the artist has exhibited as autonomous works of art.

# TRANSFORMATIES

Typierend voor vroegmoderne kunstenaars vanaf omstreeks 1885 is de manier waarop ze de alledaagse werkelijkheid benaderen. Ze heffen de grenzen tussen fantasie, droom en feitelijkheid op om via poëtische of soms agressieve wegen een nieuwe beeldenwereld te creëren.

In de jaren 1885–1889 gaat James Ensor radicaal ingrijpen in zijn eigen oeuvre door oudere, oorspronkelijk impressionistische werken te overschilderen met fantastische, dreigende, zelfs morbide motieven. Met Ensor als voorloper onderschrijven kunstenaars als Paul Delvaux en René Magritte vanaf de jaren 1920 evenzeer de vaststelling dat de schilderkunst in de onmogelijkheid verkeert om de realiteit weer te geven. Hun taferelen spelen zich af in een schijnbaar realistisch decor, waar elke logica echter zoek is. Bij hun generatiegenoot Frits Van den Berghe is elk verband met de visuele werkelijkheid zelfs verdwenen; zijn vreemdsoortige wezens bewegen zich in een grimmige omgeving en staan symbool voor de geïsoleerde mens in een hem vijandige wereld.

## MÉTAMORPHOSES

Une des caractéristiques des artistes modernes est la manière dont ils abordent la réalité quotidienne. À partir de 1885, ils abolissent les frontières entre imagination, rêve et réalité, pour créer un monde d'images nouvelles par des voies tantôt poétiques, tantôt agressives.

Dans les années 1885–1889, James Ensor procède à des interventions radicales sur ses propres œuvres, recouvrant ses tableaux plus anciens – impressionnistes à l'origine – de motifs fantastiques, menaçants, voire morbides. Dans le sillage d'Ensor, des artistes comme Paul Delvaux et René Magritte font eux aussi le constat que la peinture se trouve dans l'impossibilité de rendre la réalité. Leurs scènes se déroulent dans un décor en apparence réaliste, d'où toute logique est cependant absente. Chez Frits Van den Berghe, un autre artiste de leur génération, tout rapport avec la réalité visuelle a disparu : ses créatures étranges, évoluant dans un environnement effrayant, symbolisent l'être humain isolé dans un monde qui lui est hostile.

## TRANSFORMATIONS

A trait that early modern artists had in common was the way they approached everyday reality. They blurred the lines between fantasy, dream and fact, and used poetic or even aggressive ways to create a new world of images.

Between 1885 and 1889, James Ensor radically reinterpreted his own oeuvre as he started reworking his older, originally Impressionist paintings by adding fantastic, sinister and even morbid motifs. With Ensor as their forerunner, artists like Paul Delvaux or René Magritte also acknowledged that it was impossible for art to depict reality truthfully. Their works often feature seemingly realistic objects and settings, but there is no logic in them. In the work of their contemporary Frits Van den Berghe, however, the link with reality has disappeared: we see strange figures who inhabit a grim world, symbols of man's isolation in a hostile world.

# ABSTRACTE KUNST IN BELGIË

## 1914-1930

Het utopische ideaalbeeld van de abstracte modernisten omstreeks 1910-1920 en hun grensverleggende beeldtaal hebben de kunsten van de 20ste eeuw voor een belangrijk deel bepaald. Deze avant-gardisten geloven stellig in de maakbaarheid van een nieuwe samenleving via een kunst die theoretisch onderzoek aan speelse experimenteerdrijf paart, die objectiviteit tegenover subjectiviteit plaatst, geometrie en functionaliteit predikt, en de autonomie van kleur en vorm vooropstelt.

Terwijl Jules Schmalzigaug en Georges Vantongerloo in rechtstreeks contact staan met de Europese avant-garde – Schmalzigaug met de Italiaanse futuristen, Vantongerloo met de kunstenaars van *De Stijl* in Nederland – zijn kunstenaars zoals Pierre-Louis Flouquet en Jozef Peeters die de Eerste Wereldoorlog in België doorbrengen op indirecte bronnen aangewezen. Tijdens de oorlogsjaren sijpelt informatie slechts mondjesmaat door, zodat ze zich pas geleidelijk aan bewust worden van de mogelijkheden die de abstracte kunst in het buitenland biedt. Het resultaat daarvan is een stilistische mengvorm, waarbij ze stilaan afstand nemen van de herkenbare werkelijkheid.

### L'ART ABSTRAIT EN BELGIQUE 1914-1930

L'image idéale et utopique des modernistes abstraits vers 1910-1920, ainsi que leur langage plastique novateur déterminent largement les arts du XXe siècle. Ces artistes avant-gardistes sont intimement convaincus de la possibilité de construire une nouvelle société. C'est ainsi qu'apparaît un art qui combine recherche théorique et ambition ludique d'expérimenter, oppose objectivité et subjectivité, préconise géométrie et fonctionnalité, et pose comme principe l'autonomie de la couleur et de la forme.

Contrairement à Jules Schmalzigaug et Georges Vantongerloo qui ont des contacts directs avec l'avant-garde européenne – Schmalzigaug avec les futuristes italiens, Vantongerloo avec les protagonistes néerlandais autour *De Stijl* – des artistes tels que Pierre-Louis Flouquet et Jozef Peeters demeurant durant la Première Guerre mondiale en Belgique, dépendent de sources indirectes. Les informations ne leur parvenant que goutte à goutte, les premiers modernistes belges ne découvrent que progressivement les possibilités offertes par l'art abstrait. Il en découle un amalgame de formes stylistiques, adopté par ces artistes s'éloignant d'une réalité identifiable.

### BELGIAN ABSTRACT ART 1914-1930

The utopian ideals of the abstract modernists around 1910-1920 and their pioneering visual language determined, to a large extent, 20th century art. These avant-garde artists were convinced that it was possible to make a new society. This combined theoretical research with a playful impulse towards experimentation, placed objectivity against subjectivity, expounded geometry and functionality and advocated the autonomy of colour and form.

While Jules Schmalzigaug and Georges Vantongerloo were in direct contact with the European avant-garde – Schmalzigaug with the Italian futurists, Vantongerloo with the Dutch protagonists of *De Stijl* – those who spent the First World War in Belgium, such as Pierre-Louis Flouquet and Jozef Peeters, were dependent upon indirect sources for information, which only trickled through in dribs and drabs. Only gradually did early modern artists in Belgium become aware of the possibilities offered by abstract art abroad. They did move away from a recognisable reality, which gave rise to a stylistic mixture.



# SÉLECTION

Op het ogenblik dat tal van voor de oorlog gevluchte Belgische kunstenaars circa 1920 de een na de andere uit ballingschap terugkeren, is het moderne kunstleven zich in België aan het reorganiseren. Met de galerie Sélection en het gelijknamige tijdschrift wordt dat jaar in Brussel een forum voor de internationale avant-garde opgericht, aangestuurd door de kunstcritici en kunsthandelaars André De Ridder en Paul-Gustave Van Hecke.

De Ridder en Van Hecke zijn bijzonder alert voor wat er zich in het buitenland afspeelt, en de klemtoon die zij leggen op de Europese, in hoofdzaak Franse avant-garde, eerst het postkubisme, later het surrealisme zal het Belgische artistieke klimaat – met de door hen gepropageerde protagonisten Gustave De Smet, Frits Van den Berghe en Constant Permeke – tijdens de jaren 1920–1930 grotendeels bepalen. Net als de Franse kunst lijkt de Belgische kunst uit deze periode een compromis waarin plaats is voor diverse stijlen en visies.

## SÉLECTION

Au moment où un certain nombre d'artistes belges qui ont fui la guerre rentrent les uns après les autres d'exil, la vie artistique moderne est en train de se réorganiser en Belgique. Avec la galerie Sélection et le magazine du même nom, un forum de l'avant-garde internationale se développe à Bruxelles cette année-là sous l'égide d'André De Ridder et Paul-Gustave Van Hecke.

De Ridder et Van Hecke étaient très actifs en tant que critiques d'art et marchands d'art. Ils se montrent particulièrement attentifs à ce qui se passe à l'étranger, et l'accent qu'ils mettent sur l'avant-garde européenne, principalement française avec d'abord le post-cubisme, puis le surréalisme déterminera en grande partie le climat artistique belge des années 1920–1930, avec les protagonistes Gustave De Smet, Frits Van den Berghe et Constant Permeke. Tout comme l'art français de cette période, l'art belge semble être un compromis laissant la place à divers styles et diverses visions.

## SÉLECTION

As a number of artists who had fled the country during the First World War returned from exile one by one, the modern art scene in Belgium was already reorganising itself. With the Sélection gallery and the magazine of the same name, a forum for the international avant-garde developed in Brussels that year, which was directed by the art critics and art dealers André De Ridder and Paul-Gustave Van Hecke.

De Ridder and Van Hecke were keenly aware of international developments and the emphasis they placed on the European, and primarily the French avant-garde, - starting with post-cubism and subsequently surrealism – would largely define the Belgian artistic climate in the 1920s and 1930s, with the protagonists Gustave De Smet, Frits Van den Berghe and Constant Permeke which they promoted. Like French art from this period, Belgian art seemed to have struck a compromise between a range of styles and views.

# JONG GELEERD!

Je bent nooit te jong of te oud om met een open blik te kijken naar kunst. Elk schilderij heeft zijn verhaal. In deze mini-expo laten we jullie de verhalen van de kinderen en hun families samen ontdekken – of bedenken.

We nodigen je uit om in de kunstwerken te duiken en daar je eigen ding mee te doen. Want jong geleerd is oud gedaan! Laat de kunstenaarskinderen tot jou spreken. Bedenk de verhalen achter de kunst of schrijf zelf de teksten die je aan de muur wil zien. Toon jezelf aan de wereld.

'Zaal E' is een ruimte voor expressie, educatie en experiment. We brengen hier wisselende presentaties, gesprekken en ateliers, en bezoekers of museumpartners laten hun stem horen. 'Jong geleerd!' is deel van de familieroute die je ook in de andere museumzalen terugvindt. We nodigen iedereen met een jong hart uit om mee te spelen.

## JEUNE D'ESPRIT!

Il n'y a pas d'âge pour s'ouvrir à l'art. Chaque tableau a son histoire. Dans cette mini-expo, découvre ou imagine l'histoire des enfants et de leur famille.

Le musée t'invite à te plonger dans les œuvres d'art pour mieux te les approprier. Car la curiosité n'a pas d'âge ! Laisse les enfants d'artistes te parler. Imagine les histoires qui se cachent derrière les œuvres d'art ou écris toi-même les textes que tu veux voir au mur. Exprime-toi.

La «salle E» est un espace d'expression, d'éducation et d'expérimentation. Nous proposons ici des présentations temporaires, des débats et des ateliers, tandis que les visiteurs ou les partenaires du musée font entendre leur voix. «Jeune d'esprit!» fait partie du parcours familial que tu retrouves également dans d'autres salles du musée. Nous invitons tous les visiteurs jeunes d'esprit à participer à l'expérience.

## LEARN YOUNG!

You are never too young or too old to look at art with an open mind. Every painting has its own story. In this mini expo, we'll let you discover – or imagine – the stories of the children and their families together.

We invite you to dive into the works of art and do your thing with them. Because what's learnt in the cradle lasts till the tomb! Let the artists' children speak to you. Make up the stories behind the art or write the texts you want to see on the wall yourself. Show yourself to the world.

'Gallery E' is a space for expression, education and experimentation. Here, we bring changing presentations, talks and workshops, and visitors or museum partners make their voices heard. 'Learn Young!' is part of the family route that you can find throughout the museum. We invite everyone who is young at heart to play.

# HOUDINGEN

Deze schilderijen illustreren hoe gevarieerd kunstenaars hun familieleden en vrienden, maar ook protagonisten uit het artistieke en culturele milieu in de periode tussen 1875 en 1930 in beeld brengen. Hun onderlinge communicatie komt tot uiting in de pose die de kunstenaars hun modellen laten aannemen, en vooral in de weergave van gelaatsuitdrukkingen, houdingen en gebaren.

Om zijn figuurstukken te structureren, beschikt de kunstenaar over een brede waaier aan artistieke basisschema's: portretten *en face*, in profiel of op de rug gezien, zittend, leunend of staand, in een asymmetrische of juist harmonische opstelling, verticaal uitgelengd of in de breedte uitgewerkt, statisch of beweeglijk, schijnbaar emotioneel of expressief, in een gewilde, demonstratieve pose of in hun natuurlijke gedragingen. Hoe meer de kunstenaar de loutere observatie overstijgt en dieper doordringt in het wezen van de geportretteerde, hoe meer het model de vrijheid krijgt om karaktertrekken, psychologische eigenschappen en haar of zijn diepste emoties bloot te geven.

## ATTITUDES

Ces tableaux donnent une image variée de la façon dont les artistes représentent leurs proches et leurs amis, mais aussi les protagonistes de la vie artistique et culturelle, dans la période comprise entre 1875 et 1930. La communication entre les personnages s'exprime à travers la pose que les artistes font prendre à leurs modèles, et surtout à travers le rendu des expressions du visage, des attitudes et des gestes.

Pour structurer ses tableaux, l'artiste dispose d'un large éventail de schémas artistiques de base : portraits de face, de profil ou de dos, assis, couchés ou debout, dans une disposition asymétrique ou au contraire harmonieuse, étirés en hauteur ou en largeur, statiques ou en mouvement, apparemment dénués d'émotion ou expressifs, dans une pose démonstrative forcée ou dans leur attitude naturelle. Plus l'artiste dépasse la simple observation et perce l'essence de la personne représentée, plus le modèle a la liberté de dévoiler des traits de caractère, des qualités psychologiques ainsi que ses émotions les plus profondes.

## ATTITUDES

These paintings show a varied range of ways in which artists depicted their friends and family, as well as protagonists from artistic and cultural circles in the period between 1875 and 1930. The way these subjects communicate is through the poses that the artists instruct their models to take, but mostly through the depiction of their expressions, positions and gestures.

To structure his portraits, an artist has a wide array of classic set-ups: portraits *en face*, in profile or seen from the back, sitting, leaning or standing, in an asymmetrical or harmonious composition, vertically elongated or horizontally expanded, static or dynamic, seemingly impassive or expressive, in a staged, demonstrative pose or natural behaviour. The more an artist transcends mere observation and is able to capture the essence of his subject, the more the model feels free to reveal their characteristics, psychological traits and deepest emotions.

# VROUWENBEELDEN

Door sociale restricties was het voor vrouwen tot voor kort haast onmogelijk om zich als kunstenaar te manifesteren. Tot laat in de 19de eeuw kregen ze geen toegang tot academies en hun artistieke bijdragen werden veelal beperkt tot (brave) genres zoals portretten, stillezens en huiselijke taferelen. Ook de officiële kunstgeschiedenis staarde zich lang blind op verdienstelijke mannen, waardoor historische museumcollecties amper vrouwelijke kunstenaars herbergen.

Ook in de MSK-collectie komt de vrouw vandaag vaker als onderwerp dan als schepper naar voor. Traditioneel spelen ze de rol van moeder, muze, gedroomde creaturen, voorwerp van verlangen of gevaarlijke sujetten... Door de toename van vrouwelijke kunstenaars – in de wereld en in de museumcollectie – wordt deze eenzijdige ‘mannelijke blik’ in vraag gesteld en gecounterd. Sommige mannelijke kunstenaars benaderen hun model ook meer als co-creator dan als onderwerp. Die vernieuwende blikken maken de weergave van de vrouwelijke identiteit niet alleen veel complexer maar vooral veel rijker.

## LA FEMME DANS L'ART

Vu les restrictions sociales qui leur étaient imposées, les femmes n'avaient jusqu'il y a peu guère de possibilités de s'exprimer en tant qu'artistes. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, il leur était interdit de s'inscrire dans des académies, et leur contribution artistique se limitait la plupart du temps à des genres « vertueux » comme le portrait, la nature morte et les scènes domestiques. Depuis longtemps, l'histoire de l'art s'est uniquement intéressée aux hommes méritants, de sorte que les collections historiques des musées n'abritent pratiquement pas d'œuvres de femmes artistes.

La collection historique du MSK ne fait pas exception à la règle: la femme y est plus souvent présente en tant que sujet qu'en tant qu'auteur. Traditionnellement, les femmes jouent le rôle de muse, ce sont des créatures de rêve, objets de désir ou femmes fatales... Ce regard unilatéralement masculin est aujourd'hui remis en question et contré par l'augmentation du nombre de femmes artistes – dans le monde et dans la collection du musée. Certains artistes masculins considèrent aussi davantage leur modèle comme une co-créatrice que comme un simple sujet. Ces regards nouveaux rendent l'évocation de l'identité féminine non seulement beaucoup plus complexe, mais aussi et surtout beaucoup plus riche.

## WOMEN IN ART

Until recently, it was almost impossible for women to manifest themselves as artists, due to social restrictions. Until the late 19th century, they were denied access to academies and their artistic contributions were often limited to (innocent) genres such as portraits, still-lives and domestic scenes. For a long time, official art history also focused on fairly talented men, which is why historical museum collections hardly contain any female artists.

In the MSK collection, too, women appear today more often as subjects than as creators. Traditionally, they play the role of muse, ideal creatures, objects of desire or dangerous characters... The increase in female artists – in the world and in the museum's collection – questions and counters this one-sided 'male gaze'. Some male artists also approach their models more as co-creators than subjects. These innovative perspectives make the representation of female identity not only much more complex, but above all much richer.

# EXPRESSIONISME

Expressionisme wordt als algemene term gebruikt voor kunstvormen waarbij de uitdrukking van 'het wezen der dingen' de waarheidsgetrouwe weergave van de werkelijkheid verdringt. Zowel in literatuur, theater, film, muziek, architectuur als in de beeldende kunsten gaat de aandacht vooral naar expressieve accenten en vervormingen.

Het expressionisme verwijst meer specifiek naar stijlrichtingen die onder andere vanaf 1905 in Duitsland vorm krijgen in kunstenaarsbewegingen als *Die Brücke* en *Der Blaue Reiter*. Bij uitbreiding wordt het begrip gebruikt als verzamelterm voor de moderne kunst van dat moment.

In deze zaal wordt bij kunstenaars als Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner en Oskar Kokoschka duidelijk hoe weinig uniform en hoe groot de onderlinge stilistische verschillen tussen deze 'expressionisten' zijn. Desondanks vinden ze elkaar in hun afkeer voor de heersende maatschappelijke normen, politieke structuren en artistieke conventies.

## EXPRESSIONNISME

Expressionnisme est le terme générique utilisé pour désigner les formes d'art dans lesquelles l'expression de l'essence des choses l'emporte sur le rendu fidèle de la réalité. Que ce soit dans la littérature, au théâtre, au cinéma, dans la musique, dans l'architecture ou dans les arts plastiques, l'attention se porte principalement sur les déformations et les accents expressifs.

L'expressionnisme renvoie plus particulièrement à des courants stylistiques qui prennent forme à partir de 1905 en Allemagne, dans des mouvements artistiques comme *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*. Par extension, le terme est utilisé pour désigner l'ensemble de l'art moderne de ce moment-là.

Cette salle illustre avant tout le manque d'uniformité et les grandes différences stylistiques entre des artistes « expressionnistes » comme Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner et Oskar Kokoschka. Ces artistes se rejoignent néanmoins dans leur rejet des normes sociales, des structures politiques et des conventions artistiques dominantes.

## EXPRESSIONISM

Expressionism is used as a general term for art forms where the expression of the inner essence of things supersedes the truthful depiction of reality. Not just in the visual arts, but also in literature, theatre, film, music and architecture the focus was on subjective perspectives and distortions.

At its most specific, Expressionism was reserved for art movements that were founded by, among others, groups of artists like *Die Brücke* and *Der Blaue Reiter* in Germany from 1905 onward. In the broadest sense, it was an umbrella term for all modern art that was produced around that time.

This room makes clear that artists like Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner and Oskar Kokoschka did not have a uniform style, and that these 'Expressionists' were all widely different from one another. Yet in spite of that, they developed a kinship through their shared aversion to the current social norms, political structures and artistic conventions.

# FRANS MASEREEL

Tijdens zijn Gentse academiejaren komt Frans Masereel onder de indruk van *L'Assiette au beurre*. De verhalende, sociaalkritische illustraties in het Parijse satirische tijdschrift blijven hem biologeren. Vanaf 1916 werkt hij in Genève als vertaler voor het Rode Kruis en komt er in contact met de groep pacifisten rond de Franse humanist en schrijver Romain Rolland. De verbondenheid met Rolland zet hem aan tot het realiseren van anti-oorlogsillustraties, maar in de jaren die volgen tevens in beelden die de mens in een bredere, maatschappelijke context situeren.

In zijn houtsneden en blokboeken verwerkt hij elementaire zwart-wit-contrasten in een directe, levendige en tot de rand gevulde compositie. Geleidelijk aan verstrakt de vormtaal van Masereel, waarbij hij de witte en zwarte vlakken vrij gaat verdelen, zonder de leesbaarheid in het gedrang te brengen. In zijn beste werk manifesteert zich een nieuwe maatschappelijke betrokkenheid waarbij de houtsneden een kroniek vormen van machtsverhoudingen, corruptie en sociale spanningen.

## FRANS MASEREEL

Pendant ses années à l'académie de Gand, Frans Masereel découvre la revue satirique parisienne *L'Assiette au beurre*, dont les illustrations, qui sont des critiques sociales, exercent une profonde fascination sur lui. À partir de 1916, il travaille comme traducteur pour la Croix-Rouge à Genève et entre en contact avec le groupe de pacifistes qui s'est formé autour de l'humaniste et écrivain français Romain Rolland. Son attachement à Rolland le pousse à réaliser des illustrations dénonçant la guerre et, dans les années qui suivent, des images qui situent l'être humain dans un contexte sociétal plus large.

Dans ses gravures sur bois et ses romans graphiques, il intègre des contrastes élémentaires de blanc et de noir dans une composition directe, animée et remplie jusqu'au bord. Peu à peu, le langage formel de Masereel se radicalise et il se met à distribuer librement les surfaces blanches et noires, sans mettre la lisibilité en péril. Dans ses meilleures œuvres, un nouvel engagement se manifeste: les gravures sur bois forment une chronique des rapports de pouvoir, de la corruption et des tensions sociales.

## FRANS MASEREEL

During his academic years in Ghent, Frans Masereel became a great admirer of the Parisian satirical magazine *L'Assiette au beurre*. Its narrative, socially critical illustrations remained a source of fascination. From 1916 Masereel worked in Geneva as a translator for the Red Cross, where he met the group of pacifists centred around the French humanist and writer Romain Rolland. His solidarity with Rolland prompted him to make anti-war illustrations, but during the following years he also made images that put mankind in a broader, societal context.

In his woodcuts and block books he used elementary black-white contrasts in direct, lively compositions that were filled to the brim. Slowly Masereel's formal language tightened, as he freely spread out the white and black surfaces without compromising the legibility. His best work expresses a new social engagement, as his woodcuts form a chronicle of power structures, corruption and social tensions.

# EXPRESSIONISTISCHE GRAFIEK

Het verlaten van de academische kunstidealen en de aandacht voor artistieke uitingen van niet-Europese culturen brengen rond 1900 een vernieuwing in de houtsnijkunst teweeg. Deze techniek was populair in de late middeleeuwen, maar sindsdien in onbruik geraakt. Wanneer kunstenaars het métier zelf ter hand nemen en het niet meer, zoals voorheen, overlaten aan medewerkers, wordt de houtsnede in de expressionistische kunst een even belangrijk uitdrukkingsmiddel als de schilder- en beeldhouwkunst, een volstrekt autonoom expressiemiddel.

De techniek van de houtsnede dwingt de kunstenaar tot een krachtige tekening zonder gevoelige nuanceringsen, tot essentiële contrasten zonder kleurschakeringen. Naast de houtsnede wordt ook veelvuldig gebruik gemaakt van linoleum, een materiaal dat zich gemakkelijker laat bewerken. Onder invloed van de Duitse expressionisten en Frans Masereel maken Belgische kunstenaars als Gustave De Smet, Henri Van Straten en Frits Van den Berghe zich omstreeks 1920 de techniek eigen.

## LA GRAPHIQUE EXPRESSIONNISTE

Vers 1900, l'abandon des idéaux de l'art académique et l'attention portée aux expressions artistiques des civilisations non-européennes provoquent un renouveau de la gravure sur bois. Cette technique était populaire à la fin du Moyen Âge, mais elle est depuis lors tombée en désuétude. Or voilà que des artistes prennent le métier eux-mêmes en main et ne le confient plus, comme autrefois, à des collaborateurs : la gravure sur bois devient alors, dans l'art expressionniste, un moyen d'expression aussi important que la peinture et la sculpture, un moyen d'expression complètement autonome.

La technique de la gravure sur bois contraint l'artiste à appuyer son dessin en évitant les détails trop délicats et à se concentrer sur les contrastes essentiels sans nuances de couleur. Outre le bois, les artistes utilisent fréquemment du linoléum, un matériau plus facile à travailler. Sous l'influence des expressionnistes allemands et de Frans Masereel, des artistes belges comme Gustave De Smet, Henri Van Straten et Frits Van den Berghe vont s'approprier la technique aux environs de 1920.

## EXPRESSIONIST GRAPHIC ART

As artists turned away from academic ideals and instead focussed their attention on artistic expression and non-European civilisations, this led to innovations in woodcut art around 1900. This technique had been popular in the late Middle Ages but had since fallen into disuse. When artists took up the craft themselves instead of leaving it to assistants, as used to be the case, woodcuts became an art form in the Expressionist movement that was just as important as painting or sculpture, a completely autonomous medium of expression.

The woodcut technique forced the artist to create a powerful drawing without any delicate nuances, with essential contrasts rather than colour gradations. Aside from woodcuts they often used linoleum as well, a material that is easier to manipulate. Under the influence of German Expressionists and Frans Masereel, Belgian artists such as Gustave De Smet, Henri Van Straten and Frits Van den Berghe began to use the technique around 1920.

# CONSTANT PERMEKE

Naast landschappen en marines schildert en tekent Permeke in de jaren 1920 bij voorkeur monumentale figuren. In die periode is hij ook meer tekenaar, dan schilder: zelfs in zijn schilderijen werkt hij op basis van nu eens een fijn gestileerde tekening, dan weer pasteuze contouren.

In zijn tekeningen gebruikt Permeke net als in de schilderijen verschillende technieken door elkaar. Zo stelt hij in *Moeder en kind* transparante kleurschakeringen naast zwaar aangebrachte partijen. In *Liggende boer* beperkt hij zich dan weer tot enkele krachtige omtreklijnen. De vervorming van de figuren in beide tekeningen, in het bijzonder de vergroting van handen en bovenlijf, en de schematisering van de koppen, is kenmerkend voor zijn sterkste tekeningen. De individualiteit van zijn figuren speelt nauwelijks een rol. Wat hij uitdrukt is het primaire menselijke leven, een tijdloos icoon van het leven zelf.

## CONSTANT PERMEKE

Outre des paysages et des marines, Permeke peint et dessine de préférence des figures monumentales dans les années 1920. Dans cette période, il est davantage dessinateur que peintre: même dans ses tableaux, il travaille tantôt sur la base d'un dessin tracé délicatement, tantôt au départ d'une épaisse ligne de contour.

Dans ses dessins comme dans ses tableaux, il mélange différentes techniques. Dans *Mère et enfant* par exemple, il travaille tantôt en transparence, tantôt en épaisseur, tandis que, dans *Paysan couché*, il se limite à quelques puissantes lignes de contour. Dans les deux cas, la déformation des figures, en particulier l'agrandissement des mains et du buste et la schématisation des têtes, est caractéristique de ses dessins les plus marquants. L'individualité des personnages n'a que peu d'importance. Ce qu'il exprime, c'est l'existence humaine dans ce qu'elle a de plus fondamental, une icône intemporelle de la vie elle-même.

## CONSTANT PERMEKE

Along with landscapes and seascapes Permeke preferred to paint and draw monumental figures in the 1920s. During this period he was also more a draughtsman than a painter: even his paintings sometimes either look like delicately stylised drawings or feature heavily drawn contours.

Just like in his paintings, he employed many different techniques in his drawings too. In *Mother and Child*, for example, he used sheer colour shades alongside heavily applied sections. In *Sleeping Peasant* he stuck to just a few powerful lines. The distortion of the figures in both drawings, specifically the enlarged hands and torsos and the simplistic heads, is typical for his most powerful drawings. The individuality of these characters hardly matters. Permeke expressed universal humanity, a timeless icon of life itself.



# WEG VAN DE STAD

In de tweede helft van de 19de eeuw ontvluchten tal van kunstenaars de overdrukke stedelijke omgeving waar ze zich voorheen sterk vertrouwd mee voelen en velen zelfs geboren zijn. Zeker in Gent heeft de industrie zich tot in de kern van de oude stad gevestigd, met sterke vervuiling en een verpauperde bevolking als gevolg.

Om hieraan te ontsnappen, zoeken sommige kunstenaars de stadsrand op of vestigen ze zich in naburige dorpen zoals Sint-Martens-Latem. Tegelijk kiezen kunstenaars ook voor het platteland omdat ze op zoek zijn naar authenticiteit, eenvoud en spiritualiteit. Precies deze elementen denken ze te vinden in de rurale samenleving, in de begrenzing van een kleine gemeenschap die leeft op het ritme van de natuur en de seizoenen.

In tegenstelling tot wat wordt aangenomen, onderhouden de kunstenaars er uitstekende contacten met elkaar, ondanks de onderling soms zeer verschillende kunstopvattingen.

## LOIN DE LA VILLE

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, de nombreux artistes fuient l'agitation de la ville, à laquelle ils étaient pourtant habitués puisque beaucoup d'entre eux y étaient nés. À Gand surtout, l'industrie s'est installée jusqu'au cœur de la ville ancienne, avec comme conséquence une forte pollution, mais aussi une paupérisation de la population.

Cette évolution explique en partie pourquoi des artistes choisissent plutôt la périphérie de Gand ou s'installent dans des villages voisins comme Laethem-Saint-Martin. Des artistes optent également pour la campagne parce qu'ils sont en quête d'authenticité, de simplicité et de spiritualité. Ce sont précisément ces éléments-là qu'ils trouvent dans une communauté rurale, laquelle échappe en grande partie à la frénésie de la vie moderne et vit au contraire au rythme de la nature et des saisons.

À l'inverse de ce que l'on prétend parfois par facilité, les artistes qui séjournent au sein de cette communauté entretiennent d'excellents rapports entre eux, en dépit de leurs conceptions parfois très différentes de l'art.

## LEAVING THE CITY BEHIND

In the second half of the 19th century countless artists fled the overcrowded urban environments they previously identified so strongly with, even when many of them were born there. This was certainly the case in Ghent, where the industry was actually built within the city centre, which led to strong pollution and impoverished inhabitants.

This evolution partly explains why artists moved out to the suburbs or settled in neighbouring villages like Sint-Martens-Latem. But they also chose to live in the country because they were looking for authenticity, simplicity and spirituality. They found these very elements in the rural community, where people lived their lives within the bounds of a small community to the rhythm of nature and its seasons.

In contrast to what is often readily assumed, the artists who stayed in these places maintained close contact with one another, even if their views on art were sometimes very different.

# MONUMENTALE BEELDHOUWKUNST

Tussen 1887 en 1898 werkt Jef Lambeaux aan *De menselijke driften*, het pathetische, neo-rubensiaanse reliëf dat in marmer zou uitgevoerd worden, maar jarenlang slechts in tekeningen bestaat en op de beeldhouwerstafel in klei- en gipsschetsen gemodelleerd wordt. Voor het marmerreliëf laat de Belgische Staat in het Jubelpark in Brussel een afzonderlijk gebouw oprichten naar ontwerp van Victor Horta, een uniek feit voor een Belgische beeldhouwer. Met het gipsafgietsel van het museum reist Lambeaux door Europa en exposeert het in Berlijn, München, Scheveningen, Wenen en Parijs.

Lambeaux is een exponent van de talentrijke generatie beeldhouwers in België. Hun succes schuilt in de kwaliteit, maar kan tevens verklaard worden door de formele verscheidenheid van hun werk, gaande van een eerder klassieke, verfijnde invalshoek, over een dynamische en vitale benadering, tot uitingen van diepmenselijke bewogenheid. Ter illustratie van hun beeldhouwpraktijk tonen we in deze zaal naast de glad-afgewerkte tentoonstellingsbeelden ook atelierzichten en gipsen ontwerpschetsen.

## SCULPTURE MONUMENTALE

Entre 1887 et 1898, Jef Lambeaux travaille sur *Les Passions humaines*, le relief néo-rubénien plein de pathos qui devait être exécuté en marbre, mais qui pendant des années n'existe que sous forme de dessins et de modèles en argile et en plâtre. Pour le relief de marbre, l'État belge fait construire, dans le parc du Cinquantenaire à Bruxelles, un pavillon d'après un projet de Victor Horta, un fait unique dans l'histoire de la sculpture belge. Lambeaux fait le tour de l'Europe avec le moulage en plâtre qui se trouve aujourd'hui au musée, moulage qui est exposé tour à tour à Berlin, Munich, Scheveningen, Vienne et Paris.

Lambeaux est un représentant d'une talentueuse génération de sculpteurs en Belgique. Le succès qu'ils remportent est dû à la qualité de leurs œuvres, mais s'explique aussi par la diversité formelle de leur travail : traitement raffiné plutôt classique, approche dynamique et vitale ou encore manifestations d'émotion profondément humaine. Pour illustrer la pratique de la sculpture, le musée présente des sculptures d'exposition parfaitement achevées, mais aussi des vues d'ateliers et des modèles en plâtre.

## MONUMENTAL SCULPTURE

Between 1887 and 1898 Jef Lambeaux worked on *The Human Passions*, the emotional, neo-Rubenesque relief that was going to be executed in marble, but for years existed only in drawings and as clay and plaster sketches on the sculptor's table. When the marble relief was finally finished, the Belgian state erected a separate building by Victor Horta for it at the Cinquantenaire in Brussels, a unique honour for a Belgian sculptor. Lambeaux travelled through Europe with its plaster cast and showed it in Berlin, Munich, Scheveningen, Vienna and Paris.

Lambeaux was an exponent of the talented generation of Belgian sculptors. Their success is partially explained by the quality of their works, but also by the formal variety of it. Some of them have a classical, refined perspective, others a dynamic and vital approach, and others are expressions of deep human passions. To illustrate the practice of sculpture, this room not only shows smoothly finished exhibition sculptures, but also paintings of ateliers and plaster design sketches.

# BEELDHOUWERSMATERIE

In de 19de eeuw eigenen beeldhouwers zich een grotere vrijheid toe bij het gebruik van materialen. Deze keuzevrijheid illustreert de veranderende status die ze aan de materie toekennen, en het groeiende bewustzijn over de invloed van het materiaal op een voorstelling. Door in deze zaal meerdere exemplaren van dezelfde voorstelling te tonen, wordt duidelijk hoezeer de materie het uitzicht van een sculptuur bepaalt, hoe veranderlijk bijvoorbeeld de gezichts-expressie kan zijn in brons, gips, terracotta of ivoor, hoe variabel de lichtwerking wordt en hoe het beeld anders 'beweegt' in de ruimte.

Tevens zijn beeldhouwers zich bewust van een evoluerende kunstscène. Ze gaan hun beeldhouwwerken op een andere manier benaderen door bijvoorbeeld in de loop van hun carrière met verschillende bronggieterijen te werken, door te experimenteren met de patine, of reducties dan wel extreme uitvergrotingen te (laten) maken van fragmenten van hun beelden. Deze varianten in verschillende maten en vormen stellen ze als individuele werken tentoon.

## LA MATIÈRE DU SCULPTEUR

Au XIXe siècle, les sculpteurs s'octroient une liberté plus grande dans l'utilisation des matériaux. Cette liberté de choix est révélatrice du statut changeant qu'ils attribuent à la matière, et de la conscience croissante qu'ils ont de l'influence que celle-ci peut avoir sur la représentation. À la vue de plusieurs exemplaires d'une même sculpture, il apparaît de plus en plus clairement à quel point la matière détermine l'apparence de celle-ci, combien l'expression du visage, par exemple, peut être différente dans le bronze, le plâtre, la terre cuite ou l'ivoire, combien le jeu de la lumière peut être changeant et la sculpture « bouge » autrement dans l'espace.

Les sculpteurs prennent par ailleurs conscience de l'évolution de la scène artistique. Ils se mettent à aborder leurs sculptures différemment, en travaillant par exemple avec plusieurs fonderies au cours de leur carrière, en expérimentant diverses patines, ou en faisant (faire) des réductions ou au contraire des agrandissements extrêmes de fragments de leurs sculptures, en vue de les exposer dans divers matériaux et différentes dimensions en tant qu'œuvres individuelles.

## SCULPTOR'S MATERIALS

In the 19th century sculptors established more freedom for themselves when it came to the materials they used. That freedom of choice indicated the changing status they conferred on the materials, and a growing awareness of the effect of the materials on the finished product. By showing different versions of the same composition it becomes clear how much the material determines the look of a sculpture, how different a facial expression, for example, can look in bronze, plaster, terracotta or ivory, how differently the light hits it and how it makes the sculpture 'move' differently in the space.

Sculptors were also very aware of the evolving art scene. They started to approach their sculptures in a different way by working with different bronze foundries throughout their career, for example, or by experimenting with the patine. Or they made (or had others make) reductions or extreme enlargements of fragments of their sculptures. They exhibited these variants in different sizes and shapes as individual works.

# THÉO VAN RYSSELBERGHE

De schilder, graficus en boekdesigner Théo Van Rysselberghe speelt een vooraanstaande rol in het Belgische kunstleven rond de eeuwwisseling. Als beginnend kunstenaar realiseert hij stevig in de verf gezette portretten en landschappen. Onder invloed van de Amerikaans-Britse schilder James McNeill Whistler wordt zijn techniek informeler en zijn koloriet lichter en subtieler.

Aan deze ontwikkeling komt abrupt een einde wanneer Van Rysselberghe midden jaren 1880 het pointillisme leert kennen. Hij past de stippeltechniek toe in strak gecomponeerde landschappen, marines, portretten en groepscomposities. Gaandeweg vervangt hij punten door kleine, nadrukkelijke streepjes die samenkomen in een eigenzinnige kleurenharmonie. In 1898 vestigt hij zich in Frankrijk, eerst in Parijs, later in Saint-Clair aan de Middellandse Zee waar zijn stijl evolueert naar een gematigd fauvisme.

## THÉO VAN RYSSELBERGHE

Le peintre, graveur et designer de livres Théo Van Rysselberghe a joué un rôle de premier plan dans la vie artistique belge au tournant du siècle. Artiste débutant, il réalisa des portraits et des paysages plutôt empâtés. Sous l'influence du peintre américano-britannique James McNeill Whistler, sa technique devint plus informelle et son coloris plus léger et plus délicat.

Cette évolution prit brusquement fin lorsque Van Rysselberghe découvrit le pointillisme au milieu des années 1880. Il appliqua la technique pointilliste dans des paysages, des marines, des portraits et des tableaux de groupe composés avec une grande rigueur. Peu à peu, il remplaça les points par de petits traits marqués, qui se fondent en une harmonie chromatique originale. En 1898 il s'installa en France, d'abord à Paris, puis à Saint-Clair sur la Méditerranée, où son style évolua vers un fauvisme modéré.

## THÉO VAN RYSSELBERGHE

The painter, engraver and book designer Théo Van Rysselberghe was a figurehead of the Belgian art scene at the turn of the century. At first, he painted pastuous portraits and landscapes. Over time, and under the influence of the American-British painter James McNeill Whistler, his technique became more informal and his palette lighter and subtler.

This evolution ended abruptly with Van Rysselberghe's discovery of pointillism in the mid-1880s. He applied this technique to rigorously composed landscapes, seascapes, portraits and group portraits. Gradually he replaced the dots with small, distinct strokes that merge into an original chromatic harmony. In 1898, he moved to France, initially living in Paris and later in Saint-Clair on the Mediterranean coast, where he adopted a moderate style of Fauvism.

# GEORGE MINNE

Omwille van het ingetogen, primitieve en sociaal bewogen karakter van zijn kunst is de beeldhouwer, tekenaar en graficus George Minne een exponent van het Belgische symbolisme. Zich beperkend tot enkele thema's – omhelzing, extase, treurende figuren – schiept de kunstenaar een reeks types die zijn tijdgenoten beroeren. Door hun innerlijke kracht en gedurfde vervormingen en vereenvoudigingen kondigen zijn realisaties eveneens het expressionisme aan.

Invloedrijke tijdgenoten zoals Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren en Henry Van de Velde zien in de verstilde kunst van Minne een heropleving van de gotiek. Zij zorgen voor zijn bekendheid in Parijs, Wenen en Berlijn. Rond 1900 is de naam van Minne gevestigd en worden zijn beelden op grote schaal verspreid.

## GEORGE MINNE

En raison du caractère retenu, primitif et socialement engagé de son art, le sculpteur, dessinateur et graveur George Minne est un représentant du symbolisme belge. Se limitant à quelques thèmes – l'étreinte, l'extase, des figures éplorées –, l'artiste a créé une série de types qui ont ému ses contemporains. Avec leur force intérieure et leurs déformations et simplifications audacieuses, ses réalisations annoncent également l'expressionnisme.

Des contemporains influents comme Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren et Henry Van de Velde ont vu dans l'art apaisé de Minne une renaissance du gothique. Ils l'ont fait connaître à Paris, à Vienne et à Berlin. Vers 1900, le nom de Minne était devenu célèbre et ses sculptures étaient diffusées à grande échelle.

## GEORGE MINNE

The subdued, primitive and socially charged nature of sculptor, draughtsman, and engraver George Minne's work made him an exponent of Belgian Symbolism. Focusing on a limited number of themes – the embrace, ecstasy, mourning figures –, the artist created a series of types that deeply moved his contemporaries. The inner force and bold distortions and simplifications of his creations also heralded the advent of Expressionism.

Influential contemporaries such as Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, and Henry Van de Velde associated Minne's serene art to the Gothic revival. They contributed to the recognition of his talent in Paris, Vienna, and Berlin. Around 1900, Minne was an established artist and his works were widely distributed.

# SYMBOLISME

Meer dan een kunststroming die zich afzet tegen tendensen in de eigentijdse kunst dient het symbolisme van de jaren 1880–1890 als een ambivalent moment in de cultuurgeschiedenis te worden beschouwd. Het cultuurfenomeen kadert in een mentaliteitswissel, zelfs geestelijke tweespalt, waarbij kunstenaars tegengestelden proberen te verenigen.

Het resultaat is een heterogene beeldenwereld waar een spanning heerst tussen introspectie en veruiterlijking, tussen het verhalende en het onzegbare, tussen droom en realiteit, tussen verleden en moderniteit. De uiteenlopende gezichtspunten van de kunstenaars geven vorm aan een diverse, soms zelfs diametraal tegenovergestelde beeldtaal. Het enigmatische, het spirituele, het metafysische en het occulte zijn nooit veraf. Soms nemen morbide en decadente scènes de overhand. Elders zien we een opvallende hang naar zuiverheid en primitivisme, of neemt de infame provocatie de overhand.

Symbolistische kunstenaars hebben een opvallende voorkeur voor werken op papier en zijn zonder uitzondering gebiologeerd door literatuur en poëzie, zowel uit het heden als het verleden.

## SYMBOLISME

Plus qu'un courant artistique qui se démarque des tendances de l'art de son époque, le symbolisme des années 1880-1890 doit être considéré comme un moment ambivalent de l'histoire de la culture. Le phénomène culturel s'inscrit dans un changement de mentalité, voire un divorce intellectuel dans lequel des artistes tentent d'unir des antagonistes, une vision hétérogène où règne une tension entre introspection et extériorisation, entre récit et indicible, entre rêve et réalité, entre passé et modernité.

Les points de vue divergents débouchent sur un langage visuel varié, parfois même diamétralement opposé, dominé tantôt par l'énigmatique, le spirituel, le métaphysique et l'occulte, tantôt par le morbide et le décadent, ou encore par un penchant marqué pour la pureté et le primitivisme, et pouvant aller jusqu'à l'infame provocation.

Ces artistes ont une prédilection marquée pour les œuvres sur papier, et ils sont tous sans exception fascinés par la littérature et la poésie, du présent comme du passé.

## SYMBOLISM

Rather than an art movement that rebelled against the going art trends, Symbolism in the 1880s-1890s should be considered as an ambivalent moment in cultural history. This cultural event went hand in hand with a change in mentality, even a spiritual conflict, when artists tried to unite opposites, a many-faceted world of images filled with tensions between introspection and expression, between the narrative and the indescribable, between dream and reality, between the past and modernity.

Because artists had conflicting perspectives on these tensions, this led to a myriad of visual languages, sometimes even directly contrasting one another, in which the dominant element was either the enigmatic, the spiritual, the metaphysical or the occult, the morbid or the decadent, striving towards purity or primitivism or even the infamous provocation.

The things they did have in common, though: they had a strong preference for working on paper, and were all fascinated by literature and poetry, both from the past and the present.

# MODERN OF POMPIER 1860-1914

Na 1850 ontwikkelt zich in de Belgische kunst een opmerkelijke dynamiek. Kunstenaars houden de vinger aan de pols van wat elders in Europa, voornamelijk in Frankrijk gebeurt en volgen baanbrekende ontwikkelingen op de voet. Progressieve buitenlandse kunstenaars vinden in België zelfs het forum dat ze in eigen land ontberen. Op die manier ontstaat een artistieke kruisbestuiving en wordt Brussel een kruispunt voor de Belgische en internationale avant-garde.

Dit staat in schril contrast met wat de salons blijven etaleren, en met wat via de conservatieve aankoopjury op deze salons wordt aangekocht. De *salonfähige* kunstenaars, de zogenaamde *pompiers*, negeren de nieuwlichters en verkiezen de bij het brede publiek immens populaire grootformaatschilderijen met oriëntalistische onderwerpen. Zelfs in thema's die een eigentijds karakter hebben, verweven ze steeds een vorm van escapisme. Slechts bij hoge uitzondering kiest de jury voor jonge, progressieve kunstenaars.

## MODERNES OU POMPIERS 1860-1914

Après 1850 une formidable dynamique se met en place dans l'art belge. Les artistes prennent le pouls de ce qui se passe ailleurs en Europe, principalement en France, et suivent de près les innovations. Des artistes étrangers avant-gardistes trouvent même en Belgique le forum dont ils sont privés dans leur propre pays. Des échanges artistiques féconds ont ainsi lieu, et Bruxelles devient une plaque tournante de l'avant-garde belge et internationale.

Tout ceci contraste violemment avec l'art que les salons continuent d'exposer, et qui est acheté à ces salons par l'intermédiaire du très conservateur jury d'acquisition. Les artistes admis aux salons, surnommés les pompiers, ignorent leurs confrères plus novateurs et privilégient les tableaux orientalistes de grand format, immensément populaires auprès du grand public. Il se glisse toujours un désir d'évasion, même dans les thèmes davantage d'actualité. Ce n'est que très exceptionnellement que le jury sélectionne de jeunes artistes progressistes.

## MODERN OR 'POMPIER' 1860-1914

In the second half of the 19th century an interesting dynamic emerged in Belgian art. Artists kept a close eye on what was happening elsewhere in Europe, mainly in France, and closely followed pioneering developments. In Belgium progressive foreign artists even found the platform they lacked at home. Artistic cross-pollination occurred, and Brussels became a crossroads for the Belgian and international Avant-Garde.

All this was directly in opposition with the works that the salons continued to exhibit and, courtesy of the acquisition jury at the salons, continued to be bought. These *salonfähig* artists, the so-called 'pompiers', ignored the innovators and favoured large paintings with oriental subjects, which were immensely popular with the crowds. Even paintings with contemporary subjects still had a whiff of escapism about them. Only rarely was the jury on the side of young, progressive artists.

# LICHT

Omstreeks 1890 krijgt het impressionisme ook in België eigen vertegenwoordigers. Emile Claus en Adrien-Joseph Heymans verwerken de van oorsprong Franse stijl en passen deze toe op het eigen landschap en op de figuur. Naar het voorbeeld van de Fransen laten ook zij het zinderende licht vibreren en passen zij een sterk variërende kommatechniek toe. Maar hun lichtschilderkunst heeft ook eigen karakteristieken. Meer dan bij de Fransen blijft hun kunst op een realistische leest geschoeid, een aanpak die naderhand bekendheid krijgt als het Belgische luminisme. Verschillend is ook dat zij zich niet in de grootstad maar op het platteland vestigen, waar ze dichterbij de natuur en bij de authenticiteit van de plattelandsbewoners blijven. Met hun kunst kennen ze een dermate groot succes op de nationale salons dat tal van jongeren naar hun voorbeeld gaan werken. De schilderijen in deze zaal tonen verschillende benaderingen in de impressionistische landschaps- en figuurschilderkunst.

## LA LUMIÈRE

Vers 1890, l'impressionnisme a aussi ses représentants en Belgique. Emile Claus et Adrien-Joseph Heymans s'approprient le style d'origine française et l'appliquent à leur propre peinture de paysage ainsi qu'à la figure humaine. A l'instar des Français, ils laissent vibrer la lumière du soleil brûlant et appliquent une technique faite d'une variation de touches en forme de virgule. Mais leur peinture de la lumière a aussi ses caractéristiques propres. Leur art, plus que celui des Français, est coulé dans un moule réaliste, une approche qui se fait peu à peu connaître sous le nom de luminisme belge. Une autre différence par rapport aux Français est qu'ils ne s'installent pas en ville mais à la campagne, où ils demeurent plus proches de la nature et de l'authenticité de la vie rurale. Aux salons nationaux, leur art rencontre un tel succès que de nombreux jeunes se mettent à suivre leur exemple. Les tableaux de cette salle témoignent de la coexistence de différentes approches de la peinture de paysages et de figures humaines impressionnistes.

## LIGHT

Around 1890, Impressionism became widely accepted and began to influence artists in Belgium. Emile Claus and Adrien-Joseph Heymans interpreted this originally French style in their own way, applying it to the landscapes and figures they encountered in daily life. Like the French, they sought to capture the shimmering, changing light, using variations of the French technique, with comma-like brushstrokes. But their take on Impressionist art also had its own characteristics. Their works were more realistic, compared with those of the French artists. Over time, this style became known as Belgian luminism. Unlike the French, they spent their lives in the countryside, where they felt closer to nature and the rural population. Inspired by their success at the national salons, several artists soon followed their lead. The paintings in this gallery highlight the different approaches in Impressionist landscape and figure painting.



# FRANSE SMAAK

Hoewel het driejaarlijkse salon in Gent zich in de tweede helft van de 19de eeuw vooral spiegelt aan de officiële kunst uit het Parijse salon, merken we in de privéverzameling van de tentoonstellingsorganisatoren een andere voorkeur: een voor meer vooruitstrevende Franse kunst.

Hun keuze – en voornamelijk deze van Fernand Scribe, die jarenlang secretaris van het saloncomité en vanaf 1897 voorzitter van de vriendenvereniging van het museum is – gaat uit naar het werk van klassiek-moderne Franse kunstenaars. Via opeenvolgende schenkingen en Scribes indrukwekkende legaat in 1913 komt het museum niet alleen in het bezit van topwerken van oude meesters. Ook eigentijdse landschap- en figuurschilders zijn vertegenwoordigd, zoals Eugène Boudin, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Charles-François Daubigny, Honoré Daumier, Henri Fantin-Latour, en vele anderen.

Hoe omvangrijk en kwaliteitsvol de Scribe-collectie wel was, blijkt uit het feit dat ruim honderd jaar later het museum nog steeds ruim 80 werken uit zijn verzameling permanent tentoonstelt.

## LE GOÛT FRANÇAIS

Bien que, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le salon triennal de Gand soit surtout axé sur ce qui s'expose comme art officiel au salon parisien, une prédilection pour un art français différent, plus progressiste, se marque aussi dans la collection privée de ses organisateurs.

Leur choix – et principalement celui de Fernand Scribe, secrétaire pendant de nombreuses années du comité du salon et, à partir de 1897, président de l'association des amis du musée – se porte sur l'œuvre d'artistes français modernes. Par le biais de donations successives et via l'impressionnant legs de Scribe en 1913, le musée se retrouve non seulement propriétaire de chefs-d'œuvre de maîtres anciens, mais aussi des œuvres de peintres paysagistes et de portraitistes comme Eugène Boudin, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Charles-François Daubigny, Honoré Daumier, Henri Fantin-Latour et bien d'autres.

Pour se rendre compte de l'ampleur et de la qualité de la collection de Scribe, il suffit de savoir qu'au moins 80 œuvres ayant appartenu à celle-ci sont aujourd'hui exposées en permanence dans le musée.

## FRENCH TASTE

Even though the triennial salon in Ghent during the second half of the nineteenth century mainly turned its attention to the official art that the salon in Paris displayed, the private collections of the salon organisers showed a preference for a different, more progressive kind of French art.

Their collections – in particular that of Fernand Scribe, who for years had been the secretary of the salon committee and who in 1897 became the president of the society of the Friends of the Museum – revealed a taste for the work of Classic-Modern French artists. Through successive donations and Scribe's impressive bequest, the museum did not only obtain the seminal works of old masters. There were also contemporary art works by landscape and portrait painters such as Eugène Boudin, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Charles-François Daubigny, Honoré Daumier, Henri Fantin-Latour and many others.

Just how impressive and superior in quality his collection was, is demonstrated by the fact that the museum has over 80 works from his collection on permanent display.