

GALERIE OSCAR DE VOS
SINT-MARTENS-LATEM



BRAFA 2015

NV GALERIE

OSCAR DE VOS

LATEMSTRAAT 20
9830 SINT-MARTENS-LATEM

+32 (0)9 281 11 70

INFO@OSCARDEVOS.BE
WWW.OSCARDEVOS.BE

Xavier De Cock (Gent 1818 – 1896 Sint-Martens-Latem)

Herder in de sneeuw

1879

Olieverf op paneel

56,5 x 38 cm

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder: Xavier De Cock / 1879

In de jaren 1850 trekken de gebroeders César en Xavier De Cock naar Parijs. Naar de mode van de tijd schilderen ze in de zomer in het woud van Fontainebleau. Daar komen ze in contact met de schilders van de School van Barbizon. Met deze kunstenaars delen de gebroeders de cultus van de natuur. Beiden waren in België opgeleid in de lijn van het pastorale landschap, dat geen natuurgetrouw maar een romantisch beeld van de werkelijkheid geeft. Deze uitbeelding vloeit voort uit zijn romantische geest die hem de wereld laat zien met een teder en geïdealiseerd oog. In Barbizon ondergaat vooral Xavier de invloed van Franse schilders zoals Constant Troyon en naar zijn voorbeeld specialiseerde hij zich als dieren- en landschapschilder. Samen met zijn broer César verwerft Xavier in dit beroemde Franse schilderdorp een reputatie die destijds al internationaal doorklonk. In 1857 wordt Xavier De Cock bekroond met de *medaille d'or* op het Parijse Salon en wordt aldaar samen met zijn broer aanvaard en gewaardeerd 'alsof ze Fransen waren, geïnspireerde wapenbroeders van Daubigny of Corot'. De gebroeders De Cock staan dan ook terecht bekend als 'les frères flamands de Corot'. De invloed van De Cock op de evolutie van de beeldende kunst in België is ongemeen belangrijk. In 1860 vestigt hij zich in de Leiestreek en behoort niet alleen tot de vroegste Leieschilders; hij introduceert in België tegelijk een vrije natuurschildering die een realistische en pre-impressionistische uitwerking heeft. Uit een schilderij als *Herder in de sneeuw* – ontstaan in De Cocks mature jaren – blijkt deze ongedwongen natuurobservatie. Het schilderij lijkt een fotografische *still* te zijn, een momentopname met centraal op het voorplan een schaapsherder ruggelings in beeld die samen met de herdershond een kudde schapen begeleidt door een heuvelachtig boslandschap in de sneeuw. De groep loopt van de toeschouwer vandaan: een zeldzame voorstelling in zijn oeuvre. Uit dit schilderij blijkt tevens dat De Cock even richtinggevend was voor de animalierschilderkunst in België. Het tafereel kadert duidelijk de eigentijdse denkwereld van de mooie en lieflijke eenvoud: een verheerlijking van het pastorale platteland. De korreligheid maakt de voorstelling spontaner en naïever. Het aanwezige, wazige karakter is typisch voor Xavier De Cock's werken en heeft een verdere neerslag in zijn werken die nog volgen.

Literatuur:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem: Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Tielt: Lannoo, 1992).
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970*, (Tielt: Lannoo, 2000).
- D'Haese, J., *César en Xavier De Cock*, tent.cat. (Deurle: Museum Leon De Smet, 1984).
- D'Haese, J., *Serafiën De Rijcke tussen Xavier De Cock en Albijn Van den Abeele*, tent.cat. (Sint-Martens-Latem: Latemse Kunstkring, 1985).
- Moors, L., "Xavier De Cock 1818-1896," onuitgegeven licentiaatsverhandeling (Gent: UGent, 1987).
- Van Doorne, V. en L. Moors, *Xavier De Cock, César De Cock, Gustave Den Duyts* (Deinze: MDL, 1988).
- Van Hoorde, J., *De gebroeders Xaveer en César De Cock* (Gent: Vanderpoorten, 1897).



George Minne (Gent 1866 – 1941 Sint-Martens-Latem)

De verloren zoon

1896

Brons

58 x 33 x 16 cm

Gesigeneerd: G. Minne

George Minne vindt zijn inspiratie – net als vele andere kunstenaars uit zijn tijd – in de middeleeuwse kunst. De puurheid van zijn werk is een reminiscentie aan de religieuze en spirituele creaties van de gotische beeldhouwkunst. Minne realiseert deze puurheid en eenvoud door de verhalende context weg te nemen van het werk. Zijn thema's zijn vaak gepersonaliseerd door moeder en kind, maar in dit geval door vader en zoon. *De verloren zoon* is overgenomen uit het Nieuwe Testament, waar een zoon een deel van zijn erfenis eist, terwijl zijn vader nog in leven is. De zoon gaat veel uit en leidt een zondig en zinloos leven. Wanneer hij al het geld heeft uitgegeven, is hij genoodzaakt een baan aan te nemen. Op dat moment komt de zoon tot bezinning en besluit om naar huis te gaan en vergeving te vragen van zijn vader. In plaats van hem te straffen, is de vader zeer ingenomen hem thuis te verwelkomen en ze vieren de terugkomst. De onvoorwaardelijke liefde tussen een ouder en een kind in dit verhaal heeft veel kunstenaars geïnspireerd. In deze sculptuur kerft Minne scherp het gezicht van de vader, vooral zijn ogen. Zijn uitdrukking is ontroerend en intens emotioneel. Uit de gezichtsexpressie en de resolute kracht in zijn lichaam leest men ongeloof, opluchting en dankbaarheid. Het gezicht van de zoon drukt geen emoties uit. Zijn fysieke toestand toont de benige structuur en zwakke hulpeloze houding van zijn lichaam. De twee lichamen versmelten prachtig maar worden gecontrasteerd door hun fysieke uitingen. *De verloren zoon* getuigt van een innerlijke concentratie en ingehouden stijl. In een pakkende omhelzing wordt de relatie tussen vader en zoon als onverbrekelijk voorgesteld. Het thema wordt verheven tot een universeel monument van menselijke naastenliefde en gunst. Deze sculptuur staat dicht bij het thema van Rodin's *Fils prodigue*. De themakeuze van menselijk leed is niet verwonderlijk wanneer men zich realiseert dat bij aanvang van Minne's carrière hij goed op de hoogte is van symbolistische schrijvers en dichters die existentiële problemen in vraag stellen. Na zijn verhuizing naar Brussel ontmoet Minne belangrijke symbolistische collega's, zoals de kunstenaars Jan Toorop en Johan Thorn Prikker, met wie hij een belangstelling voor de politieke situatie deelt. Hun werken tonen een gelijkaardige interesse en stijl. De langgerekte ledematen die op een bijna decoratieve manier zijn weergegeven, zijn typisch voor de maniëristische stijl van deze symbolistische kunstenaars. Feitelijk openbaart *De verloren zoon* de tendens van modernisme waaruit het expressionisme zal voortkomen. Vergelijkbare exemplaren bevinden zich onder andere in het Museum voor Schone Kunsten Gent, Museum der Moderne Salzburg en Museum M Leuven. Tevens bevond er zich een exemplaar in de voormalige verzameling van Valerius De Saedeleer en Jules De Bruycker.

Literatuur(selectie):

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem* (Tielt: Lannoo, 1992), 242-245, 566, no. 37 (ill. van ander exemplaar).
- Boyens, P., *Een zeldzame weelde*, tent.cat. (Gent/Amsterdam: Ludion, 2001), 17, 39, no. 17 (ill. van ander exemplaar).
- Hoozee, R., *George Minne en de kunst rond 1900* (Gent: MSK, 1982), 123-124, no. 55 (ill., van ander exemplaar).
- Hoozee, R., *Veertig kunstenaars rond Karel Van de Woestijne* (Gent: MSK, 1979, 47, no. 65 (ill. van ander exemplaar).
- Van Puyvelde, L., *George Minne* (Brussel: Cahier de Bruxelles, 1930), 77, no. 19, plaat 17 (ill., van ander exemplaar).
- Rossi-Schrimpf, I., *George Minne. Das Frühwerk* (Weimar: VDG, 2012), 75-77, 367, no. P14 (ill., van ander exemplaar).



Valerius De Saedeleer (Aalst 1867 – 1941 Leupegem)

Zonsondergang

1903

Olieverf op doek

50 x 60 cm

Gesigneerd rechtsonder: Valerius De Saedeleer

Valerius De Saedeleer is één van de eerste kunstenaars die zich in 1898 in Sint-Martens-Latem vestigt. De rust, de meditatieve ernst en de weidsheid van het Leielandschap trekken De Saedeleer in grote mate aan en inspireren hem. De *Zonsondergang* verbeeldt de merkwaardige, kalme stemming en de buitenfrisheid van het waterrijke landschap. Het schilderij toont het landschap met uitzicht over de Leie, gezien vanaf de oever aan de kant van het dorp, de plek waar de Saedeleer woont. Terwijl de ganzen het eigenlijke onderwerp van het schilderij vormen, nemen ze slechts een ondergeschikte plaats in. De luchtpartij domineert de voorstelling en wordt versterkt door de weerspiegeling van de lucht in de rivier. Met een eenvoudige compositie geeft De Saedeleer het landschap een monumentaal karakter. De kracht en eenvoud van de zorgvuldig gekozen compositie en de sterke vlakverdeling blijven karakteristieke eigenschappen van De Saedeleer's werk. Opvallend is het zonseffect en de weerschijn van de hemelkleur op de effen waterspiegel, die een antwoord geeft op de wuivende populieren. Dit schilderij is de voorbode van de opvatting waaraan De Saedeleer later zijn gehele carrière schatplichtig zal blijven: een uitzicht op een landschap in zijn onbegrensde en onmetelijke gedaante. De Saedeleer gebruikt sprekende kleuren, heeft aandacht voor de weergave van het licht en schildert met duidelijke zichtbare verfstreken. De toetsende stijl met duidelijk herkenbare vegen kleur, wordt afgewisseld met het streven naar effen, monochrome velden. Deze kentering van bewust componeren met hang naar versobering, past De Saedeleer voor het eerst toe in dit werk. De stroken land, water en lucht worden stilaan vereenvoudigd met dit indrukwekkend schilderij als resultaat. Als gevolg van dit werk zal de kunstenaar deze persoonlijke stijl in korte tijd laten rijpen om wezenlijke elementen van het landschap betekenisvol naast elkaar te laten staan. Door de effen manier van schilderen krijgt het kleurenpalet een felheid van groen, verlevendigd met wit en oker: een voorbode van de gevoeligheid en intensiteit van zijn later werk.

Literatuur:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem, Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Tielt: Lannoo, 1992), 71, 77, 266, 267 (ill.).
- Boyens, P., e.a. *Impact 1902 Revisited*, tent.cat. (Brugge: Stedelijke Musea, 2002), 68 (ill.).
- Boyens, P., *Valerius De Saedeleer. De tuin der afwezigen*, tent.cat. (Tielt/Deinze: Lannoo/MDL, 2006), 3034 (ill.).
- Boyens, P., e.a., *Bevriende Meesterschilders*, tent. cat. (Spanbroek: Scheringa Museum voor Realisme, 2008), 17-19.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Tielt: Lannoo, 2000), 173-174, 346 (ill.).



Gustave Van de Woestyne (Gent 1881 – 1947 Ukkel)

Deeske op het veld

1908

Gemengde techniek met bladgoud op papier

60 x 38,5 cm

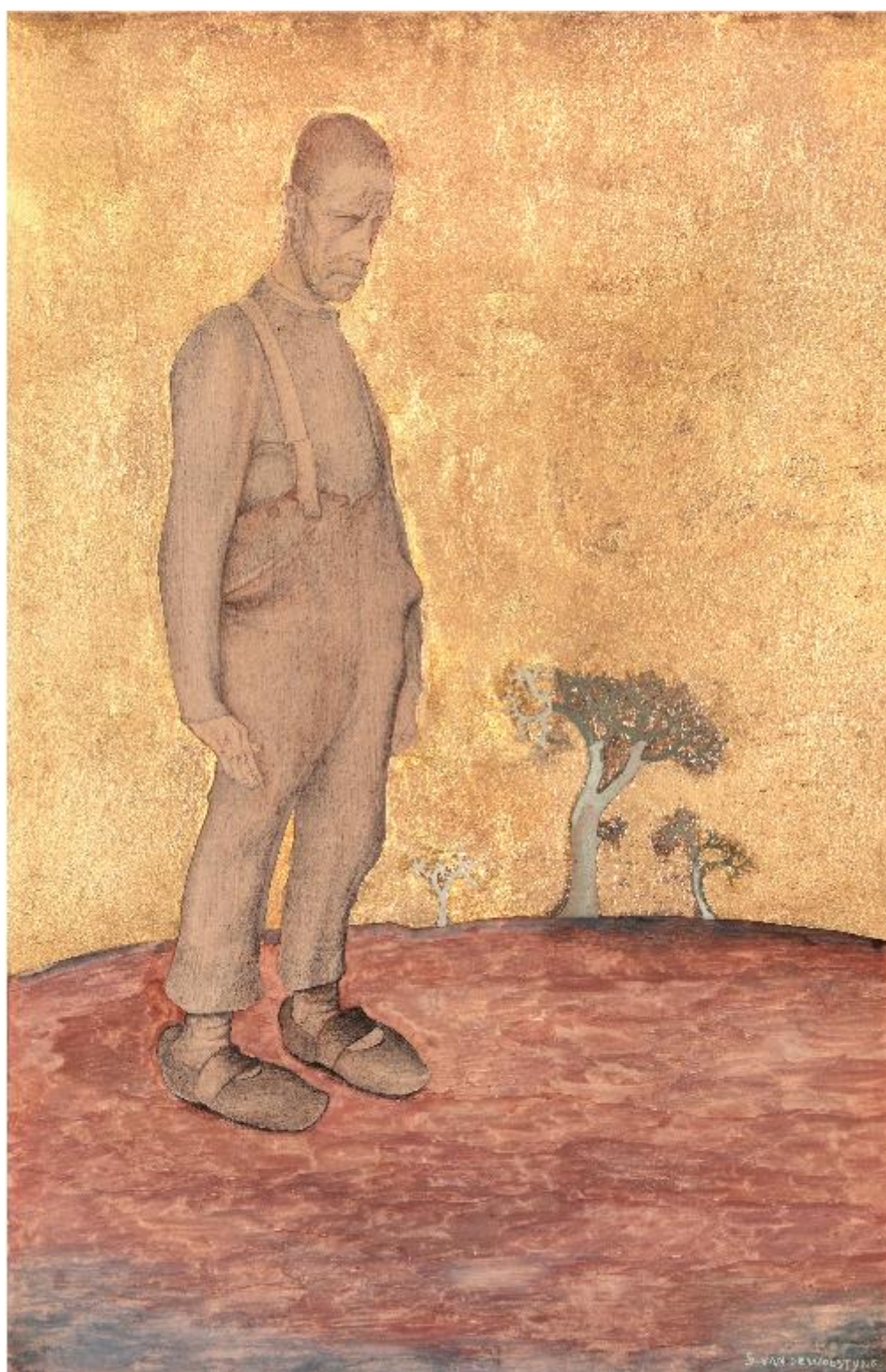
Gesigneerd rechtsonder: G. VAN DE WOESTYNE

Herkomst: F. Coppieters-Eggermont, Gent

Het indrukwekkende portret van *Deeske op het veld* past in de reeks portretten die Gustave Van de Woestyne ca. 1907-1908 in Sint-Martens-Latem schildert. Het belangrijkste motief van de boeren, armen, blinden en misbedeelden zijn onlosmakelijk verbonden met Latem. Van de Woestyne's boerenportretten hebben een grootse en bijna brutale monumentaliteit die tegelijkertijd naturalistisch en expressionistisch aandoen. Deeske Cnudde (1883-1926) speelt hierbij de hoofdrol en duikt herhaaldelijk op als model. De kunstenaar heeft een intense band met Deeske, die precies de eenvoud en spirituele kracht verpersoonlijkt die Van de Woestyne in Latem zoekt. *Deeske op het veld* is het meest voldragen werk uit deze serie. Hoewel Deeske volgens de overlevering een kleine, gedrongen man was met een langwerpige gezicht, blozende neus, een plooiengkraag in de nek en sluik haar, toont hij in dit werk het grootse karakter van een klassieke held. In een ideëel landschap staat hij volledig in zichzelf gekeerd, verzonken in eigen gedachten. Naast de monumentaliteit van de figuur valt het lineaire karakter van de heldere lijnvoering, het harmoniërend kleurgebruik en de scherpe analyse van de bijna getekende voorstelling op: de groeven in het gelaat en handen van de man, zijn bevreemdende houding en de bijna afwezigheid van ruimtelijkheid. De door zijn broer Karel Van de Woestyne meest gewaardeerde eigenschappen van de Vlaamse Primitieven en Bruegel komen in dit werk het meest tot uitdrukking. De eenheid met het Vlaamse landschap en de waardering voor het eenvoudige boerenleven zijn afgebeeld tegen een gouden achtergrond die het essentiële van het uiterlijk en innerlijk van Deeske benadrukken. De kunstenaar opteert niet voor een landschappelijk doorzicht, maar belegt de achtergrond met bladgoud, een aloud symbool voor zuiverheid. Het geheel levert een verstilde sfeer op die doet denken aan Byzantijnse iconen en werken uit het Italiaanse Quattrocento. Tevens brengt het de karakteristieke expressieve boerenkoppen van Bruegel in gedachten.

Literatuur:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem, Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Tielt: Lannoo, 1992), 71, 77, 266, 267 (ill.).
- Boyens, P. e.a., *Impact 1902 Revisited*, tent.cat. (Brugge: Stedelijke Musea, 2002), 68 (ill.).
- Boyens, P. e.a., *Bevriende Meesterschilders*, tent.cat. (Spanbroek: Scheringa Museum voor Realisme, 2008), 51-52.
- De Geest, J. e.a., *Gustave Van de Woestyne 1881-1947* (Gent/Antwerpen: SDZ/Pandora, 1997), 110, no. 10 (ill.).
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Tielt: Lannoo, 2000), 173-174, 346 (ill.).
- D'Haese, J. e.a., *Gustave Van de Woestyne 1881-1947* (Sint-Martens-Latem: Latemse Kunstkring, 1970), 17, 25, no. 17.
- Hoozee, R., C. Verleysen, *Gustave Van de Woestyne* (Gent: MSK/Mercatorfonds, 2010), 20 (ill.).
- Spinoy, A. e.a., *Gustave Van den Woestyne* (Mechelen: Cultureel Centrum, 1967), no. 13.
- Van Wilderode, A., "Gustave en Karel Van de Woestijne," in: *Vlaanderen*, 21 (Roeselaere: CVK, 1972), 69-73.



Emile Claus (Sint-Eloois-Vijve 1849 – 1924 Astene)

Meisjes langs de Leie

1893

Olieverf op doek

75 x 118 cm

Gesigneerd linksonder: Emile Claus

Emile Claus schildert *Meisjes langs de Leie* tijdens een belangrijke periode uit zijn leven: het ogenblik dat hij diverse invloeden – de nadere kennismaking met schilderijen van Renoir, Monet en Pissarro – creatief verwerkt tot een eigen, meer lossere en spontane Belgisch impressionisme. Deze stijl raakt later internationaal bekend als het luminisme. Tezelfdertijd volgt Claus de toenadering tot de Brusselse artistieke scène. In het voorjaar van 1894 breekt de kunstenaar door wanneer de kunstcriticus Octave Maus (1856-1919) hem uitgenodigd om deel uit te maken van de nieuwe, vooruitstrevende kunstkring *La Libre Esthétique*. Binnen deze kring verdient Claus de welverdiende (inter)nationale doorbraak en meet zich met de binnen- en buitenlandse avant-garde. Dit schilderij toont de typische open ruimte van het vlakke Leielandschap. Het felle middaglicht slaat neer op de open velden en het wateroppervlak. Het zonlicht sijpelt binnen in het werk en het rijke kleurenpalet krijgt een grote helderheid. De weergave van atmosfeer en licht wint hierdoor aan betekenis. De akkers en weiden lopen evenwijdig aan de Leie en gaan in het achterplan over in de coulisse van bomen. Deze toepassing doorbreekt de monotonie. De twee meisjesfiguren domineren centraal het beeld. In tegenlicht weergegeven, lopen ze in de richting van de toeschouwer. De typische stoffering van figuren in het landschap is zeer gebruikelijk voor Claus en geeft het werk een verhalend karakter. In het halfopen landschap maakt Claus gebruik van felle, zonnige kleuren, die in enkelvoudige toetsen zijn neergezet. De kunstenaar erkent in dit werk het systeem van complementaire kleuren, naar het voorbeeld van het Franse impressionisme. Met korte toetsen in zuivere kleuren vangt de zonnescilder als geen ander in *Meisjes langs de Leie* het grillige spel van licht en schaduw. Veeleer dan bij de Franse impressionisten is het Claus' bedoeling om zijn schilderijen een grote luminositeit mee te geven. Op merkwaardige wijze herleidt hij de contouren van de figuren en bomen niet tot vage schimmen, maar laat ze juist een opmerkelijke stevigheid behouden. Dit meesterwerk draagt de visie van een door licht-lyriek gedragen programma en geeft een gevoel van vreugde dat de zonzijde van het leven aan de Leie weergeeft. Het daverende licht van de zon langs het water en de velden is een ultieme vertolking van het karakter van de Leiestreek, van 'het luik van vreugde, zon en landelijkheid', zoals Paul Fierens het noemde.

Literatuur:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem, Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Tielt: Lannoo 1992), 198-200, 536 (ill.).
- Boyens, P.; *Een zeldzame weelde. Kunst van Latem en Leiestreek 1900-1930* (Gent: Ludion, 2001), 93, 94, 106, no. 116 (ill.).
- Boyens, P., *In de voetsporen van de Latemse kunstenaars* (Gent/Amsterdam: Ludion, 2003) (ill. cover).
- De Smet, J., *Retrospectief Emile Claus 1849-1924* (Gent: Gemeentekrediet/Pandora/SD&Z, 1997) 23-28, 139, no. 67 (ill.).
- De Smet, J., "Il recrée les yeux et le goût," onuitgegeven doctoraatsverhandeling (Gent: UGent, 2009), no. C.161 (ill.).
- Ekonomodès, C., *Emile Claus (1849-1924)* (Parijs: Bibliothèque de l'image, 2013), 9, 52-53 (ill.).
- Haelemeersch, A.-F., *Verkocht aan het land in de Leiebocht* (Deinze: De Muyter, 1991) 63 (ill.).
- Hoozee, R., M. Miyazawa, *Light of Flandres. Images of a beautiful Belgian Village* (Japan: Himeji City Museum of Art/Bunkamura Museum of Art/Okuda Genso Sayume Art Museum, 2010), 72, no. 37 (ill.).



Modest Huys (Olsene 1874 – 1932 Zulte)

Dorpszicht

1906

Olieverf op doek

57 x 87 cm

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder: Modest Huys 1906

Een sterke richting in het Belgisch impressionisme is het luminisme, met Emile Claus als leider. Tot het luminisme behoren de kunstenaars die omstreeks 1904 deel uitmaken van de Brusselse kunstvereniging *Vie et Lumière*, met onder anderen Claus, Ensor en Van Rysselberghe. Sinds 1906 stelt Modest Huys tentoon bij *Vie et Lumière* en *La Libre Esthétique* in Brussel en behoort hij ook tot deze kunstenaarsgroep van luministen. Huys oogst groot succes met zijn doeken die 'de beste van het salon' waren (Luik, 1912). Claus noemt hem dan ook 'een geboren luminist'. Toch is Huys' stijl, onderwerp, visie en streven anders dan dat van Claus. De streek tussen Deinze en Kortrijk waar Huys schildert, is veel opener en soberder. De Leie wisselt er gestadig en de natuur is er oneindig lieflijk en teer door haar eenvoud. In deze natuur zoekt de kunstschilder zijn rust. Het *Dorpszicht* biedt een panoramisch beeld met een lage horizon en dus meer lucht en ruimte, een sterke harmonie tussen hemel en aarde. Geboeid door het landleven, net als Claus, geeft Huys de typische elementen van het landschap weer. Op dynamische wijze geeft de kunstenaar de zwierige lijnen van de wolken weer en brengt velden en bomenrijen in beweging. Op deze wijze legt Huys in het *Dorpszicht* een poëtische natuurstemming weer: een synthese van het landschap en het landleven, natuur en cultuur. Huys dringt direct door tot de natuur en laat op spontane wijze het 'wonderlijk verfijnd koloriet overheersen, getuigend van een buitengewoon subtiele sfeerschepping', aldus Edmond-Louis De Taeye in 1906. De zachte, coloristische harmonie in dit schilderij is opgebouwd uit fijne, gedempte toetsen in groen, blauw en roze, 'luministisch, trillend zowel als delicaat (...), geplaatst met een merkwaardige zekerheid', zo beschrijft kunstcriticus Ocatve Maus. In het zonlicht ademt het geheel rijker en leeft het schilderij intenser. Zo wint het doek aan reliëf en diepteperspectief. Op het voorplan kleurt de frisse groene weide en een rij van populieren. Het achterplan wordt centraal gekenmerkt door een kerk met omliggende woningen, contrasterend tegen de blauwe hemel. Modest Huys is de schilder van het Leieland, die de schoonheid van de streek weergeeft en volle aandacht schenkt aan het karakter en de ziel van haar bewoners. Met het *Dorpszicht* toont de kunstenaar zich als een waardig Belgisch impressionist die de schoonheid van de streek vastlegt. Zijn talent is in internationale musea gewaardeerd, onder andere in Nederland, Duitsland, Groot-Brittannië, Frankrijk, Italië, Zwitserland, Schotland en in de Verenigde Staten.

Literatuur:

- De Smet, J., *Modest Huys (1874-1932)*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 4 vol. (Gent: UGent, 1993).
- De Smet, J. en V. Van Doorne, *Modest Huys 1874-1932* (Gent/Deinze: Pandora, SDZ, MDL, 1999), 20-23.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie* (Tielt: Lannoo, 2000), 117-129.
- D'Haese, J. e.a., *Retrospectieve Modest Huys*, tent.cat. (Deinze: MDL, 1974).
- Huys, R. en P., *Kunstschilder Modest Huys* (Sint-Baafs-Vijve: Oranje, 1987), 27-50.



Gust. De Smet (Gent 1877 – 1943 Deurle)

De verliefden

1921

Olieverf op doek

140 x 99 cm

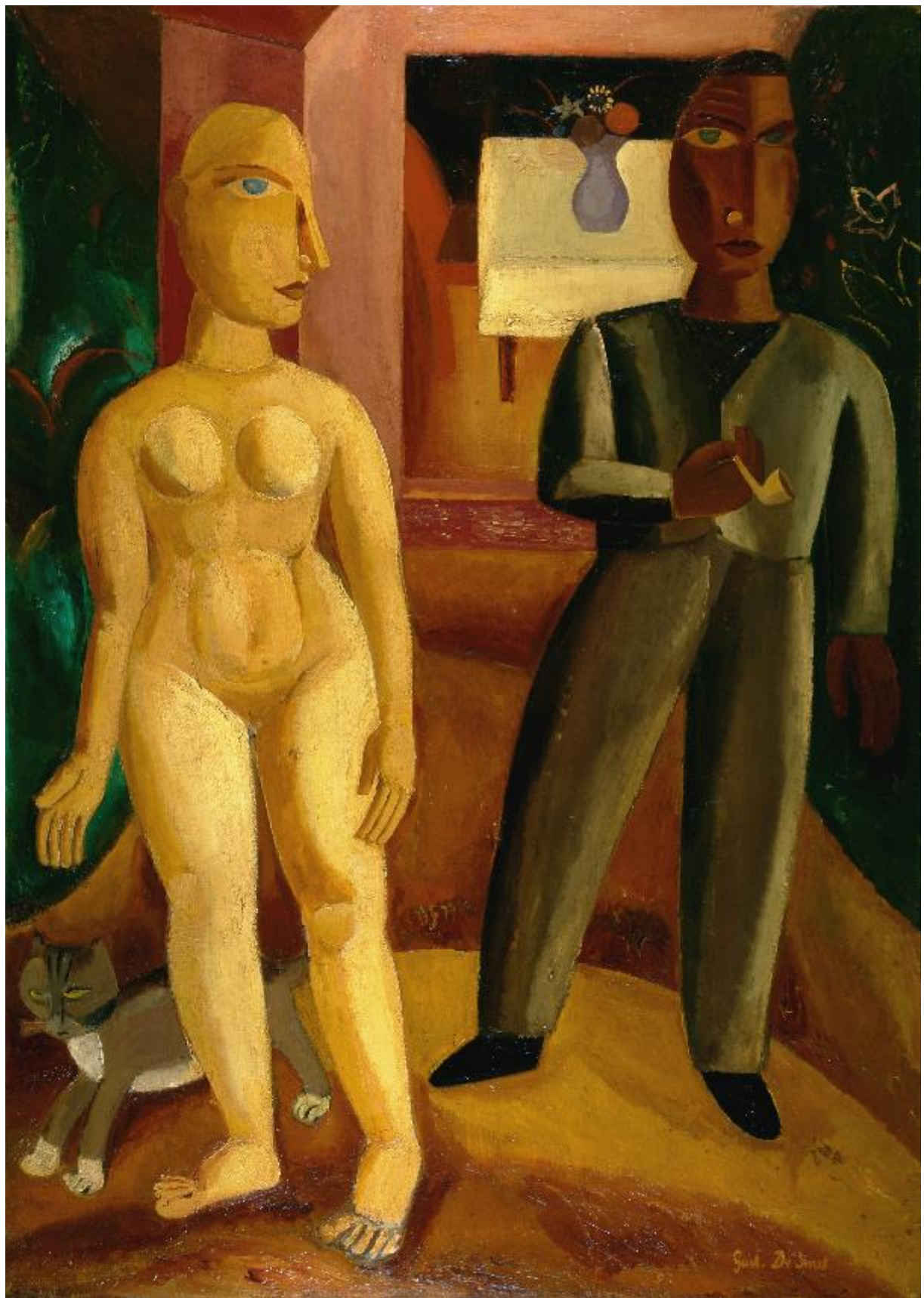
Gesigneerd rechts onderaan: Gust. De Smet

Herkomst: P. Boendemaker, Amsterdam; L. Gestel, Blaricum; Campo, Antwerpen (1964).

Omstreeks 1921 schildert Gust. De Smet een indrukwekkende reeks grote figurencomposities. Het hoogtepunt hiervan is het werk *De verliefden*. In die periode is De Smet in nauw contact met Constant Permeke. De verwantschap met de forse stijl van de Oostendse kunstenaar is ook in dit schilderij aanwezig. Wellicht komt De Smet bij Permeke in aanraking met de mogelijkheden van grote formaten en gaat vanaf dat moment op meer monumentale doeken schilderen. De Smets hoekige setting en uiterste stilering zijn gebaseerd op het werk van Franse puristen zoals Léopold Survage en André Lhote. Net als in het werk van deze Franse kunstenaars staat ook De Smets beeldvlak haaks op de wetten van de perspectief. De voorstelling wordt gedomineerd door twee figuren, het toekomstige echtpaar. De man staat gekleed voor het huis dat binnenkort hun echtelijke thuis zal zijn. Het meisje daarentegen is naakt. Ruggelings staat ze voor haar vriend zonder haar naakte lichaam te verbergen. Meer nog, met haar rechterhand lijkt ze een uitnodigend gebaar te maken naar de jongeman. De kat aan haar voeten wijst op haar wispelturigheid en streven naar onafhankelijkheid. De figuratie, en vooral het lichaam van de vrouw, is gebaseerd op de cilindrische figuren van Fernand Léger. Omstreeks 1920 ontleent deze Franse kunstschilder in zijn werk het individuele karakter van zijn figuren en voert hen op als mechanische wezens. De ruimtelijke stilte en het gevoel van eeuwigheid in *De verliefden* zijn verwant met het werk van Léger. Maar de onbezielde beelden van Fernand Léger verschillen met de verhalenverteller die Gust. De Smet is. Het verhaal dat hij in dit meesterwerk brengt, heeft een universele kracht met een bijna Bijbels karakter. De kunstenaar creëert immers een spanningsveld waarin verschillende facetten van de verliefdheid aan bod komen: de verleiding, de verstandhouding, het onbekende en de toekomst. Het schilderij behoort tot de laatste werken die De Smet tijdens zijn Nederlandse jaren aanzet en behoorde ooit tot de verzameling van de Nederlandse kunstschilder Leo Gestel. Hij was in de beginjaren van de Eerste Wereldoorlog De Smets gids in het Amsterdamse kunstleven.

Literatuur:

- Boyens, P., *Gust. De Smet monografie* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1989), 363, no. 566 (ill.).
- Campo, S., M. Ruyters, *Campo 1897-1997* (Antwerpen: bvba Stefan Campo, 1997), 45, no. 53 (ill.).
- Finck, R., *Exposition de peinture belge moderne de J. Smits à R. Dudant*, ten.cat. (Brussel: Galerie Finck, 1962), no. 13.
- Galerij Campo, *Openingstentoonstelling der nieuwe galerij*, tent.cat. (Antwerpen: maart 1964), no. 54.
- Haesaert, L. & P., P.-G. Van Hecke, A. De Ridder, "Gustave De Smet," in: *Sélection* (Antwerpen: 1928), 63, no. 2 (ill.).
- Hecke, P.-G., "Gustave De Smet," in: *Sélection*, 3 (Antwerpen: maart 1924), 486 (ill.).
- Hübner, F.M., "Gustave De Smet," in: *Nieuwe Kunst*, 2 (Amsterdam: Van Munster, 1921) (ill.).
- Hübner, F.M., "Gustaaf De Smet," in: *Junge Kunst*, 38 (Leipzig: 1923), no. 30 (ill.).
- Pauwels, P.J.H., V. Van Doorne, "Leie. Rimpeloze eenvoud" (Deinze: MDL, 2010), 87, 109, no. 60 (ill.).



Constant Permeke (Antwerpen 1886 – 1952 Oostende)

De woonwagen

1928

Olieverf op doek

136 x 111 cm

Gesigneerd en gedateerd linksonder: Permeke / 1928

Herkomst: M. Gevers, Antwerpen; Baron M. de Schaetzen, Brussel; G. Van Geluwe, Brussel.

In het meesterwerk *De woonwagen* toont Constant Permeke op virtueuze wijze de kracht en fysieke inspanning, gekoppeld aan een sociaal armoedige situatie. Op een lange landweg met een sterk oplopend perspectief duwen twee figuren een woonwagen voort. Het zijn twee dompelaars, een man en een kind, zonder eigenlijke thuis en wezenlijk doel in het leven. Hun tocht is uitzicht- en eindeloos. En het schilderij is letterlijk en figuurlijk zonder perspectief voorgesteld. De compositie is afwisselend opgebouwd, met pasteus geschilderde zones in de achtergrond en spaarzaam opgebrachte delen in de figuren. Opmerkelijk is dat het hoofd, de torso en de voeten van de man schetsmatig zijn getekend, alsook de handen en voeten van het kind. Herleid tot hun essentie krijgen ze een algemeen karakter en geeft de kunstenaar uitdrukking aan beweging en kracht. Een sterke beheersing van de techniek is eveneens nodig om het enorme gele vlak te sensibiliseren en niet meer als vlak te laten aanvoelen. De dualiteit tussen het monumentale enerzijds en het verfijnde detail anderzijds is hier terug aanwezig in de massale dominantie van de woonwagen en de twee figuren ten overstaan van het pittoreske van de kleine gestalte met de fiets in de deuropening bovenaan het doek. Permeke richt zich niet zozeer op het individu maar op het zwerversbestaan in het algemeen. Hij geeft een meer universele betekenis aan *De woonwagen*, een context die niet door tijd en ruimte wordt bepaald. Alle elementen staan ten dienste van deze generalisatie. Zo zijn er de bijna monochrome, slechts door enkele kleuraccenten doorbroken kleurvelden, die de donkere, weinig hoopvolle berusting van de hoofdpersonages versterken. Daarnaast herleiden de getekende en geschilderde zones de mens tot zijn rudimentaire essentie, tot zijn eenzame bestaan ook, te midden van een godverlaten, hen vijandige omgeving. Alle componenten stralen zwarte armoede uit: de sjofole kledij van de figuren, de gammele woonwagen, de woestenij ook waar ze doorheen trekken. Met *De woonwagen* toont Permeke zich als een visionair die de onmacht van de mens tijdens de crisisjaren voorzagt. Intuïtief kiest Permeke een formaat dat samenvalt met een harmonische rechthoek, een volmaakte verdubbeling van de gulden rechthoek (biauron). Bovenaan verdwijnt de weg, in de bovenrand van het schilderij, op de verdeling van de gulden snede. *De woonwagen* is zonder meer een klassiek meesterwerk te noemen.

Literatuur(selectie):

- Avermaete, R., *Permeke 1886-1952* (Bruxelles: Elsevier, 1958), 33, 36, 63, afb. 5 (ill.).
- Avermaete, R., *Permeke* (Brussel: Arcade, 1977), 154, 167 (ill.).
- Fierens, P., *Hommage à/Hulde aan Permeke* (Brussel: KMSKB, 1952), no. 22 (ill.).
- Langui, E., *Constant Permeke, Monographies De l'Art Belge*. (Anvers: De Sikkels, 1947), 15, no. 5 (ill.).
- Langui, E. e.a., *Hulde aan/ Hommage à Permeke*, tent. cat. (Knokke-Heist: Casino, 1975), 76-77 (ill.).
- Obiak, M. "Over Permeke," in: *Vlaanderen 35* (Roeselare: CVK, 1986), 321-326 (ill.).
- Stubbe, A., A. Vermeylen, *Constant Permeke* (Leuven: Davidsfonds, 1931), 101, no. 25 (ill.).
- Vanbeselaere, W., *De Vlaamse schilderkunst van 1850 tot 1950* (Brussel: Arcade, 1959), 291, 295, no. 103 (ill.).
- Vanbeselaere, W. e.a. *Permeke*, tent.cat. (Antwerpen: KMSKA, 1959), 53, 65, no. 61, afb. 7 (ill.).
- Van den Bussche, W. *Constant Permeke 1886-1952*, tent.cat. (Jabbeke: PMCP, 1972), 20, 31, 41, 51, 58 (ill.).
- Van den Bussche, W., *Retrospectieve Permeke*, tent.cat. (Oostende: PMMK, 1986), no. 137 (ill.).
- Van den Bussche, W., *Permeke*. (Bruxelles: Ludion/Mercatorfonds, 1986), no. 137 (ill.).
- Van den Bussche, W., *Constant Permeke*, tent.cat. (Brussel: Mercatorfonds & BOZAR, 2012), 100-01 (ill.).
- Van Lerberghe, J. e.a., *Permeke*, tent.cat. (Rotterdam: Museum Boijmans, 1957), no. 45 (ill.).



Frits Van den Berghe (Gent 1883 – 1939 Gent)

Bloemen

1931

Olieverf op doek

74 x 62 cm

Gesigneerd links onderaan: FvdBerghe

Herkomst: Walter Schwarzenberg, Brussel; Galerie Le Centaure, Brussel; M. Ittner, Brussel; Charles en Jacques Nice, Brussel; Gérard Moneyn, Brussel; Galerie André, Brussel.

Het schilderij *Bloemen* is één van de zeldzame stillevenen die Frits Van den Berghe omstreeks 1930 schildert. Maar gaat het hier wel om een eenvoudig bloemstuk? De bloemen hebben veel weg van de verwrongen antropomorfe koppen die de schilder rond dezelfde tijd in zijn werk incorporeert. Zijn enkele stillevenen maken ophef en kennen luidruchtige critici die het literaire gehalte ervan bekritiseren. Van den Berghe is bij uitstek een kunstenaar die zich laat inspireren door diepgaande literatuur en filosofische verhandelingen. Voor een complexe natuur als de zijne betreft het dan ook niet louter een stilleven, maar eerder een deel van zijn wereld. Voor de kunstenaar is de realiteit altijd doordrongen van een fijnzinnige spiritualiteit en tegelijk wordt deze werkelijkheid verbrijzeld door zijn drijfveren, zijn denken en onderbewustzijn dat steeds op zoek is naar de werkelijke gronden die achter alledaagse gebeurtenissen en eenvoudige dingen schuilgaan. Zijn zogenaamd surrealistische werk is een symbiose van het menselijke denken, van de psyche van de schilder, die niets voor waar aanneemt. Het menselijke of minstens mensvormige voorkomen van de bloemen kan dan ook gezien worden als een verbeelding van de bloei en tegelijk vergankelijkheid van de mens, die evengoed een kort leven beschoren is. Of reflecteren ze eerder de gedachten van de mens bij het zien van een boeket, dat – zoals de traditie wil – veel vertelt over de samensteller ervan? Zoals veel van zijn schilderijen behoorde dit werk ooit tot de verzameling van de Belgische kunstpromotor Walter Schwarzenberg.

Literatuur:

- Bernard, C., A. De Ridder, *Frits Van den Berghe 1883-1939* (Bruxelles: Ed. de la Connaissance, 1957), 35, no. 53 (ill.).
- Boyens, P., P. Derom, G. Marquenie, *Frits Van den Berghe 1883-1939* (Antwerpen, 1999, 321, 458, no. 739 (ill.).
- Boyens, P., G. Marquenie, *Retrospectieve Frits Van den Berghe* (Oostende: PMMK, 1999), 172, no. 143 (ill.).
- Langui, E., *Frits Van den Berghe catalogue raisonné de son oeuvre peint* (Bruxelles: Laconti, 1966), no. 383 (ill.).
- Langui, E., *Frits Van den Berghe 1883-1939* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1968), 312, no. 383 (ill.).



Hubert Malfait (Astene 1898 – 1971 Sint-Martens-Latem)

De kaartenlegster

1927

Olie op doek

110 x 90 cm

Gesigneerd rechtsonder: HMalfait

Herkomst: G. Marlier, Antwerpen; Galerie Georges Giroux, Brussel.

De kaartenlegster maakt deel uit van Hubert Malfait's meesterwerken uit zijn kubistisch-expressionistische periode van 1923 tot 1931. Het is een sterk werk dat zich plaatst binnen het Vlaams expressionisme van de jaren twintig en behoort tot de top van zijn expressionisme, gestimuleerd door het klimaat van het kubisme in Europa. Malfait sluit zich aan bij de voorhoede van deze stijl en heeft zijn eigen inbreng wat betreft factuur, kleur en *spirit*. De kunstschilder beoefent dus een eigen expressionisme, verbonden met zijn milieu en thematiek, gepuurd uit de dagelijkse realiteit. Constructivistisch-picturaal, coloristisch en spiritueel treedt de schilder vanuit zijn dorp de (kunst)wereld binnen. Malfait is altijd opgevallen door zijn zin voor verhoudingen, zowel wat vormgeving als kleurgebruik betreft. De figuren zijn het concept met de symbolen van zijn leefwereld: bedachtzaam, poëtisch en ironisch. Dit vlak geschilderde werk gaat niet om een situatie, zoals zijn voorafgaande werken uit de periode 1924-26, maar is een voorstelling dat symbolisch is uitgewerkt. Het onderwerp van *De kaartenlegster* is uit de werkelijkheid gelicht en met verwijzende motieven omgeven. De verwijzingselementen doen met poëtische kracht aan Chagall denken. Soms, zoals in dit werk, gekruid met lichte humor of ironie. In vergelijking met zijn werken uit de jaren ervoor, is in *De kaartenlegster* de coloristische harmonie versterkt en zeer gedurfd. De heldere tonen en scherp afgelijnde objecten creëren een surreële wereld die herinnert aan eigentijdse doeken van Gustave Van de Woestyne. Het centrale en uiterst serene motief van de kaartlegster – verdiept in het spel – wordt ruw verstoord door de uitgestoken, vragen hand van een man die zich buiten het beeldvlak bevindt. De schijnbaar stille eenvoud in dit werk draagt een geladen mysterie in zich.

Literatuur:

- De Ridder, A. "Hubert Malfait," in: *Sélection* (Antwerpen: mei-juni 1927), 628 (ill.).
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Tielt: Lannoo, 2000), 263, 267, 321, 344 (ill.).
- Peeters, D., *Hubert Malfait* (Antwerpen: s.n., 1978), 10.
- Van Doorne, V., P. Vanrobaeys, *Hubert Malfait 1898-1971* (Deinze: MDL, 2004), 21, 53, 142, no. 17 (ill.).
- Van Hoogenbempt, A., "De Nieuwe Generatie - Hubert Malfait," in: *Kunst*, jrg. 5, nr. 2-3 (Gent: 1934), 64, 68.
- Vanrobaeys, P., S. Malfait, *Hubert Malfait: oeuvre-catalogus* (Tielt: Lannoo, 1986), 47-48, 102, no. 51 (ill.).



Albert Saverys (Deinze 1886 – 1964 Petegem)

Leielandschap in Vlaanderen

1919

Olieverf op doek

86 x 100 cm

Gesigneerd rechtsonder: Saverys

Albert Saverys is geboren en getogen in Deinze als zoon van een huisschilder-decorateur. Het vroege overlijden van zijn vader in 1900 verplicht de jonge Saverys de zaak over te nemen. Dit verhindert tijdelijk de uitbouw van zijn professionele opleiding als kunstschilder. In 1912 schrijft hij zich in aan de Gentse academie en volgt lessen bij Jean Delvin en George Minne. Een jaar later neemt hij deel aan de Wereldtentoonstelling te Gent en in 1914 exposeert Saverys bij Salle Taets en op het Driejaarlijks Salon te Brussel. Bij aanvang van de Eerste Wereldoorlog breekt hij zijn studie vroegtijdig af. Desalniettemin toont Saverys zich tijdens de oorlog (en in zijn verdere schilderscarrière) buitengewoon actief en neemt deel aan groepstentoonstellingen met onder andere Emile Claus, Modest Huys, Anna De Weert, Jules De Bruyckere en George Buysse. In zijn beginperiode wordt doorgaans de invloed van Emile Claus benadrukt. Maar ook Vincent van Gogh en het japonisme maken grote indruk op de jonge Saverys. Tijdens de Grote Oorlog twijfelt de kunstenaar nog tussen het luminisme en bij het tachisme aanleunende neo-impressionisme. Dit *Leielandschap in Vlaanderen* behoort tot het vroege oeuvre van de kunstschilder waarmee hij vanaf de jaren 1920 zijn groot succes behaalt. Het getuigt omwille van het coloriet en de kwaliteit van een voortreffelijk kunstwerk dat hij creëert kort na de Eerste Wereldoorlog in de omgeving van Sint-Martens-Latem en Astene. Het *Leielandschap in Vlaanderen* dateert uit de periode vlak voor het moment dat de kunstenaar zijn vormvereenvoudiging doorzet, die hij met dit schilderij inleidt. Het doek behoort tot zijn neo-impressionistische werken. Tegenover de pointillistische toets plaats Saverys langgerekte en streng verticale toetsen op het doek, met de nadruk op vlotte en brede penseelstreken in uitgesproken tinten. Het is vooral de contrastwerking tussen de zwartgekleurde rivier en de kleurrijke oevers en heldere lucht. Duidelijk zichtbaar en voelbaar is zijn zoektocht naar de sfeer van het moment en niet zozeer de subtiële lichtschakeringen met zoeterige kleurtonen van het luminisme. In 2014 kreeg de herwaardering van de Leiekunstenaar gestalte door zijn retrospectieve tentoonstelling.

Literatuur:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem: Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Tielt: Lannoo, 1992), 132-133.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970*, (Tielt: Lannoo, 2000), 272-286;
- Huys, P., *Albert Saverys: een kunstenaarsleven* (Tielt: Lannoo, 1983), 27-40.
- Pauwels, P.J.H., *Albert Saverys 1886-1964* (Deinze: MDL, 2014), 61-94.



Jules De Sutter (Gent 1895 – 1970 Sint-Martens-Latem)

Naakt op het erf

1926

Olieverf op doek

103 x 115 cm

Gesigneerd rechtsonder: DE SUTTER

Jules De Sutter wordt in de twintiger jaren sterk expressionistisch beïnvloed en moreel ondersteund door Constant Permeke en Gust. De Smet. In Waregem en Sint-Martens-Latem leeft De Sutter met de mensen en dieren die zo'n belangrijk deel uitmaken van zijn thematiek: het landleven. Op primitieve wijze beeldt de kunstschilder de natuurlijke eenvoud van het landelijk leven uit met een naïef karakter. In het *Naakt op het erf* laat De Sutter met gedurfde zekerheid de essentiële lijnvoering en krachtige kleurstellingen een voorname rol spelen. Hierdoor straalt het werk een poëtisch realisme uit. De kunstenaar werkt met monochrome kleurvlakken, haast synthetisch van aard en duidelijk van elkaar te onderscheiden. Het coloriet is zuiver en De Sutter past de harde kleuren toe om zijn onderwerpen en figuren te vereeuwigen. De vervorming en vereenvoudiging van de realiteit komt in dit expressionistisch werk sterk naar voren. Het doordachte evenwicht bevindt zich in de structuur met de verfijnde indeling van kleur, zoals dit past voor de colorist die vindt dat kleuren moeten 'spreken'. Van Hogenbempt schrijft: 'In 1924 tot 1927 komt er een hoogtepunt. De Sutter bereikt hier voor het eerst op uitgesproken wijze persoonlijkheid. Hij heeft hier helemaal afgerekend met alles wat hem aan een vroegere en verouderde kunstitdrukking binden kon'. De expressionistische werken uit deze topperiode staan nog altijd in de schaduw van de drie grote expressionisten – Constant Permeke, Gust. De Smet en Frits Van den Berghe – en worden onderschat. Het *Naakt op het erf* wordt gekenmerkt door de naïeve aard. Het gevoel van ruimte ontbreekt en de achtergrond wekt de indruk van een theaterdecor. Bewust laat de kunstenaar het diepteperspectief en de bewegingssuggestie achterwege en creëert hiermee een gevoel van rust en overzichtelijkheid. Opvallend is het vierkante formaat en de hooggelegen horizon dat bijdraagt aan het gebrek aan perspectief. De toeschouwer wordt onmiddellijk naar de naaktfiguur geleid. De verf is glad, egaal en dekkend aangebracht en de structuur van het doek is nauwelijks zichtbaar. Als enige expressionist van de Latemse School is Jules De Sutter trouw gebleven aan het kunstenaarsdorp en is er altijd blijven wonen en werken.

Literatuur:

- Boyens, P., *Sint-Martens-Latem. Kunstenaarsdorp in Vlaanderen* (Tielt: Lannoo, 1992), 468-470.
- De Smet, J., *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Tielt: Lannoo, 2000), 287-295.
- Enzinck, W., *Sint-Martens-Latem oder die Geburt des Flämischen Expressionismus* (Lahnstein: Calatra Press, 1979) (ill.).
- Otte, W., *Sint-Martens-Latem en de schilders van de Leiestreek* (Oostende: Casino-Kursaal, 1978), 84 (ill.).
- Van Dyck, S., *Jules De Sutter (1895-1970)*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling (Gent: UGent, 1995), 81, no. 19.
- Van Hecke, F., *Jules De Sutter* (Brussel: Elsevier, 1959).
- Van Hogenbempt, A., *De nieuwe generatie* (Gent: Uitgeverij Kunst, 1936), 116.



Rik Wouters (Mechelen 1882 – 1916 Amsterdam)

Roze laan A

1912

Olieverf op doek

65 x 75 cm

Gesigneerd en gedateerd linksonder: Rik Wouters 1912

Herkomst: Baron A. de Broqueville, Brussel; G. Giroux, Brussel; J. Bourjou, Wemmel; J. Krebs, Brussel.

Omstreeks 1900 begint Rik Wouters te schilderen, eerst portretten en daarna allegorische en symbolische composities waaraan hij een nieuwe luminositeit geeft. Wouters wendt zich een pointillétechniek aan met brede, vette stippen. Hij gebruikt was om aan zijn schilderij een mat effect te geven en experimenteert met diverse soorten van dragers. Vanaf 1907 woont de schilder met zijn vrouw Nel in Bosvoorde. Hier schildert de kunstenaar vooral interieurs en stillevens die met het mes worden uitgevoerd in brede verfstroken. Wouters' lichtheid in zijn werk hangt eerder af van compositie, harmonie en contrast waarbij kleurvlakken een eigen bestaan beginnen te leiden op het doek. In 1910 ontmoet de kunstschilder Simon Lévy, een groot bewonderaar van Cézanne en Van Gogh, die hem reproducties van Cézanne's werken toestuur. Vanaf 1911 poogt Wouters opnieuw een grotere vloeibaarheid en transparantie aan de verfmaterie te geven en mengt de verf met terpentijn. Ze wordt met de borstel aangebracht in een dunne laag die op sommige plaatsen doorschijnend is. De kunstenaar streeft naar een betere opbouw van de voorstelling en naar een duidelijkere vormgeving. Het sleuteljaar in zijn carrière is 1912. Begin dat jaar ontmoet hij Georges Giroux met wie hij een exclusief contract afsluit om in zijn galerij te exposeren. In 1912 schildert Wouters een zestigtal doeken. De opbrengst van zijn eerste tentoonstelling stelt hem in staat om naar Parijs te gaan. Daar komt hij voor het eerst direct in contact met het oeuvre van Cézanne. Vanaf dan zal hij zijn composities meer gaan structureren. Na Parijs reist hij naar Keulen en Düsseldorf en ziet daar de werken van Van Gogh, Cézanne en Duitse expressionisten. Hij laat het impressionisme achter zich en schildert niet langer meer met veel kleine kleurentoetsen. De borstel raakt het doek nog nauwelijks aan en er blijven meer en meer gedeelten van de drager zichtbaar. In het schilderij *Roze laan A* onderkent men weer iets van Ensor in de vlinderende kleuren, die echter zijn aangebracht door lichte toetsen. De intensiteit en de vrijheid van het kleurgebruik, zowel als de onstuimigheid van uitvoering zijn onmiskenbaar in verband te brengen met het fauvisme. In 1912-1913 realiseert de schilder zijn meesterlijke hoogtepunten uit zijn te korte carrière. In die periode realiseert Wouters zijn meest opgewekte schilderijen in de stijl van het fauvisme. Zijn palet klaart op en wordt lumineus, zoals sterk zichtbaar in het schilderij *Roze laan A*.

Literatuur:

- Avermaete, R., *Rik Wouters* (Brussel: De Arcade, 1962), 207.
- Bertrand, O., *Rik Wouters (1882-1916)* (Oostende/gent: PMMK/SD&Z-Pandora, 1994), 96, 219, no 40-II (ill.).
- Bertrand, O., *Rik Wouters - Les Peintures/De Schilderijen* (Antwerpen: Petrarco-Pandora, 1995), 110-111, no. 98 (ill.).
- Daelemans, R., *Kleuren van onze tijd, De Belgische Schilderkunst in de 20^{ste} eeuw* (Brussel: Artis, 2002), 9-10.
- De Saligny, F., "Rik Wouters par lui-même et par ses amis," in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Brussel: s.n., 1964), 60.
- Hellens, F., "Rik Wouters," in: *L'Art Moderne*, 9 (Brussel: s.n., 1914), 66.
- Vos, H., *Rik Wouters* (Mechelen: Stedelijke Feestzaal, 1946), no. 35.
- Wouters, N., *La vie de Rik Wouters à travers son oeuvre* (Brussel: Lumière, 1944).



Tsugouharu Léonard Foujita (Tokyo 1886 – 1968 Zürich)

Zelfportret

1924

Aquarel en Oost-Indische inkt op zijde

44,5 x 31,5 cm

Gedateerd en gesigneerd links en rechts midden: Foujita / 1924

Signatuur en jaartal linksboven naar het midden in het Japans

Signatuur en opschrift op de achterzijde in het Japans

In 1913 reist de Japanse kunstenaar Tsugouharu Foujita naar Parijs om zijn opleiding te voltooien als kunstschilder. Binnen een paar jaar raakt hij bevriend met avant-garde kunstenaars als Brancusi, Modigliani, Picasso en Diego Rivere. Van alle zelfportretten die Foujita schildert in het midden van de jaren 1920, is dit exemplaar uit 1924 de meest uitgesproken. Foujita beeldt zichzelf frontaal af, zittend aan zijn bureau met alle schildermaterialen ordelijk gespreid, met een theepot en een kopje. Typische elementen in al zijn zelfportretten van deze periode zijn de statische opstelling en de stijve samenstelling. Tevens zijn er verwijzingen weergegeven naar de traditionele Japanse kunst. Opvallend is de manier waarop schaduwen zijn afgebeeld: zonder directe lichtbron, tegenovergesteld aan de Europese traditie, zijn de schaduwen geschilderd als halo's rond de kunstenaar en de objecten aan de wand. Daarbij herhaalt en benadrukt Foujita compositorische elementen. Het schilderij zelf kan worden geïnterpreteerd als een persoonlijke stilleven. Sommige objecten achter de kunstenaar zijn persoonlijke bezittingen zoals het horloge en twee traditionele Japanse buizen, die ook in andere schilderijen uit deze periode naar voren komen. De sobere imago en statische setting creëren de mystieke sfeer. Het beeld dat Foujita van zichzelf geeft, is dat van een gedisciplineerd karakter met een medelijdende en bijna ironische blik in zijn ogen. De ongewone en mystieke kenmerken van deze zelfportretten maakt ze zeer succesvol bij andere kunstenaars en promotors van het Europese modernisme in de jaren 1920. Dit meesterwerk was in 1924 te zien op Foujita's tentoonstelling in de Brusselse galerie *Le Centaure*.

Literatuur:

- Buisson, S. en D., *Léonard-Tsugouharu Foujita*, vol. 2 (Parijs: 2001), 199, no. 24.114 (ill.).
- Vaucaire, M.-G., *Foujita* (Parijs: G. Crès, 1924).



Samenstelling: Edwin van Trijp
Vertaling: Gerda Verschuren
Sint-Martens-Latem 2014