

E M I L E C L A U S

E M I L E

PRINS
VAN HET
LUMINISME

Johan De Smet

C L A U S

HANNIBAL



1. **Emile Claus schilderend
aan de Leie, april 1909**
Fotograaf onbekend
Privéverzameling

VOORWOORD	6
EEN PICTURALE CAUSEUR. NIEUW LICHT OP HET OEUVRE VAN EMILE CLAUS	11
NOTEN	178
BIOGRAFIE	185
BIBLIOGRAFIE & TENTOONSTELLINGEN	212
REGISTER	218
COLOFON	222

VOORWOORD

Emile Claus leefde van 1849 tot 1924. Gerekend vanaf zijn jeugdwerkjes in 1866 aan de dichtstbijzijnde tekenschool, in Waregem, tot zijn laatste jaren net na de Eerste Wereldoorlog, kunnen we spreken van een schilderscarrière van meer dan een halve eeuw.

Het is het verhaal van een jongen wiens uitzonderlijke talent al vrij snel wordt opgemerkt – niet zo vanzelfsprekend in een bescheiden dorp als Sint-Eloois-Vijve. Hij krijgt de kans om zich te bekwamen in de schilderkunst en uit te groeien tot de belangrijkste impressionist van ons land. Tegen het laatste kwart van de negentiende eeuw staat hij er: een volleerd schilder, klaar om zijn virtuositeit tentoon te spreiden.

Door de uitvinding van de verftube in 1841 hoefde verf niet langer in het atelier gemengd te worden, en zodoende konden schilders makkelijker naar buiten trekken, de vrije natuur in. Rond het midden van de negentiende eeuw wordt in Parijs en in de omliggende regio het *en plein air*-schilderen al volop beoefend door de Franse landschapschilders van de School van Barbizon. De Gentse kunstschilder Xavier De Cock reist in 1852 naar Frankrijk en sluit zich het jaar daarop bij deze kunstenaarsgroep aan; zijn broer César voegt zich in 1855 bij hem. Xavier keert omstreeks 1861 huiswaarts en introduceert het schilderen in de openlucht in de Leiestreek. Hij brengt de regio voor het eerst werkelijkheidsgetrouw in beeld, wat treffend geïllustreerd wordt door zijn meesterwerk *Overzet van het veer op de Leie in Sint-Martens-Latem*, dat vrij snel na zijn terugkeer, in een nog tamelijk romantisch-realistische stijl, tot stand komt. Deze kunstenaar is dan ook met recht te beschouwen als een Belgische pionier van het schilderen in de natuur.

Het zouden vooral de Franse impressionisten zijn die het steeds weer veranderende licht en de effecten ervan op het landschap aan den lijve willen ondervinden en op doek vastleggen.

Tezeldertijd, in de tweede helft van de negentiende eeuw, is in de kunstwereld een stijgende populariteit waar te nemen van een nieuw soort realisme, dat het dagelijkse leven in de stad en op het platteland weergeeft. Voor een stuk wil men zich daarmee afzetten tegen de thematiek van religieuze, historische en/of heldhaftige taferelen. Soms evolueert dit zelfs naar sociaal-realisme, dat onder andere de rauwheid van arbeid en armoede in beeld brengt. Het statement dat kunstenaars maken door dit op groot formaat voor te stellen, valt binnen de gevestigde kunstkringen niet altijd in goede aarde: een banaal thema verdiende dergelijke aandacht niet. We denken dan bijvoorbeeld aan Gustave Courbets iconische doch verloren gegane schilderij *Les Casseurs de pierres*. De monumentale *Bietenooft* van Emile Claus ligt in dezelfde lijn. Claus drukt er zijn onmetelijke respect in uit voor de noeste landarbeid, voor een bestaan in eenvoud en voor de manier waarop de landwerkers in dialoog met de natuur en hun omgeving leefden.

In 1882 zal Emile Claus, nadat hij zijn schildersatelier in Antwerpen gradueel heeft afgebouwd, zich definitief in Astene vestigen, in een voormalig jachtpaviljoen, dat hij later samen met criticus-dichter Pol de Mont omdoopt tot Villa Zonneschijn – geïnspireerd op De Monts sprookjesspel *Prinses Zonneschijn* (1896).

Emile Claus speelt in zijn eigen omgeving op sublieme wijze in op het veranderende kunstmilieu. Hij combineert de spontaneïteit van de impressionisten met de realiteit van het leven zoals hij het kan aanschouwen in de dorpen en zoals hij het waarneemt op en rond de Leie. Ook hij trekt regelmatig met zijn schildersezels naar buiten. De plaatselijke landarbeiders zijn allang niet meer verbaasd wanneer kunstschilders te velde opduiken om hen in hun bucolische decor vast te leggen. Claus van zijn kant grijpt zo min mogelijk in; hij koestert de taferelen, wil ze niet verstoren.

“Wij zijn van dezelfde grond”, schrijft Cyriel Buysse, waarmee hij niet alleen hun hechte vriendschapsband benadrukt, maar ons er ook op wijst hoe de habitat en de roots van de twee vrienden onlosmakelijk verbonden zijn met hun werk en hoe diep de Leiestreek onder hun huid zit. Schilders, schrijvers en dichters hebben het vaak over deze manier van aanvoelen, een sensatie zo intens dat ze bijwijlen haast religieuze proporties aanneemt.

De rivier de Leie, als een rode draad meanderend door het unieke kunstklimaat dat zich in de regio ontwikkelt, speelt daarbij een bestendige en cruciale rol. Emile Claus ontdekt en exploreert er het unieke spectrum van het licht. Niemand die er beter in slaagt dan hij om de specifieke atmosfeer op zo'n accurate wijze te capteren. De luminist Claus weet door zijn karakteristieke behandeling van het licht zijn onderwerpen te verheffen, ja zelfs te sacraliseren.

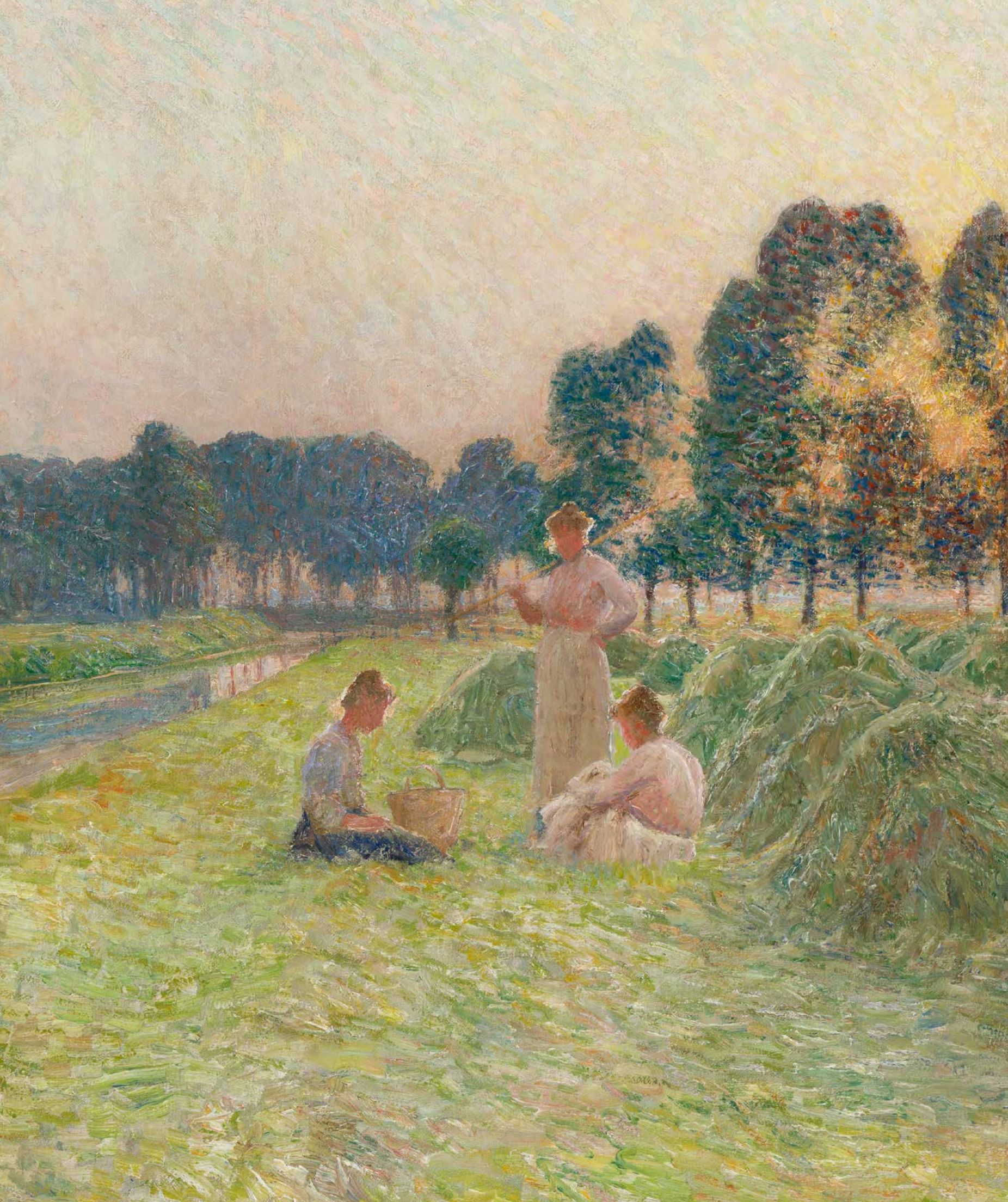
In 2024 is het honderd jaar geleden dat Emile Claus overleed en honderdvijfenzestig jaar geleden dat hij werd geboren, een dubbel jubileum dus. Ook in zijn tijd was hij al een eminentie, een gevierd en gerespecteerd schilder, werd hij gevraagd voor jury's, nam hij verschillende leerlingen aan en mocht hij mensen uit de culturele elite tot zijn netwerk en vriendenkring rekenen. Hij stierf vrij onverwacht in 1924. De kunstminnende koningin Elisabeth van België zou hem die week een bezoek brengen, en als voorbereiding op haar komst had hij voor haar een pastel van bloemen gemaakt. In een tijd waarin het impressionisme al lang niet meer de na te volgen trend was, betekende de dood van Claus een extra symbolisch einde van een era. Na de Eerste Wereldoorlog was in onze regio een nieuwe generatie van kunstenaars opgestaan. Hoewel ze het werk van Emile Claus goed kenden en beslist ook respecteerden, gingen ze een andere kant op. Gustave De Smet, Frits Van den Berghe, Hubert Malfait, Constant Permeke en anderen, die voor een lange of korte periode in deze contreien verbleven, werden wegbereiders van wat men het Vlaams expressionisme is gaan noemen. De dorpen Sint-Martens-Latem en Deurle en de boorden van de Leie, door de kunstenaars van de Eerste Latemse Groep als vrijwel onontgonnen gebied vanuit Gent ontdekt, hadden tegen de jaren 1920 al een soort van cultstatus bereikt. Net na de dood van Claus vond er nog een overzichtstentoonstelling van de *'Laathemsche kunstenaarskolonie'* plaats, waarbij werk van zowel de oude als de nieuwe generatie aan bod kwam. Maar de kloof tussen oud en jong viel niet te negeren; nadien zouden ze nog maar zelden samen tentoonstellen. Ook voor de vrouwelijke kunstenaars, zoals Jenny Montigny en Anna De Weert, die op het eind van de negentiende eeuw lessen hadden gevolgd bij de 'Meester van Astene' en nadien stilistisch aan hem zeer verwant bleven, braken moeilijker tijden aan. Léon De Smet (broer van Gustave), die ietwat tegen zijn zin was meegegaan in de flow van zijn tijdgenoten, keerde naderhand (op het moment dat zijn status daar de mogelijkheid toe bood) steeds vaker terug naar zijn oude liefde, het impressionisme.

Goede kunst en kwaliteit komen evenwel altijd bovendrijven. Internationaal wordt intussen honderdvijftig jaar impressionisme gevierd, en honderd jaar na zijn dood genieten we ten volle van de schilderijen die Emile Claus heeft voortgebracht. De Leieregio vormt nog steeds een niet-aflatende inspiratiebron voor de kunstenaars die er thans werken of wonen. Zij benadrukken vandaag mee de relevantie van hun voorgangers. De animo die er vandaag is door tentoonstellingen, activiteiten en publicaties over de kunstproductie in de Leiestreek bevestigt keer op keer de waarde ervan binnen de kunstgeschiedenis.

Wim Lammertijn

Conservator mudel – Museum van Deinze en de Leiestreek

2. (pagina's 8–9)
Emile Claus, *De rust tijdens het hooien, juni 1902*
 Olieverf op doek, 80 × 115 cm
 Privéverzameling, courtesy Galerie
 Oscar De Vos, Sint-Martens-Latem





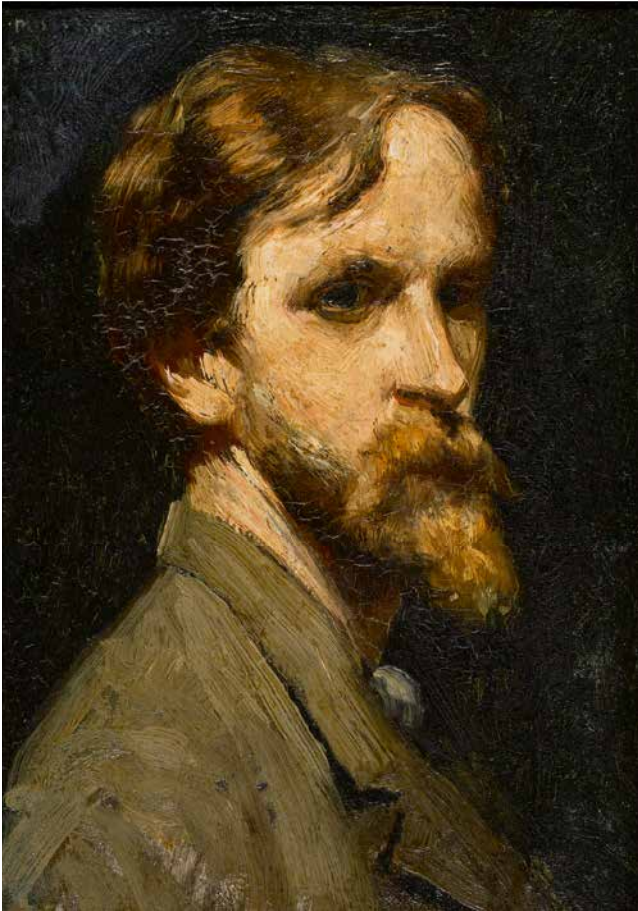
Emile Claus



EEN PICTURALE CAUSEUR. NIEUW LICHT OP HET OEUVRE VAN EMILE CLAUS

De carrière van de schilder, tekenaar en graficus Emile Claus (1849–1924) overspande vijftig jaar en speelde zich af in een sterk veranderend kunstmilieu. Claus was geconditioneerd door de Antwerpse artistieke scene rond 1875, maar verbreedde zijn horizon door de metropool te verlaten, zich op het platteland te vestigen en van het landleven het zwaartepunt van zijn kunst te maken. Toen hij in het kunstmilieu van zijn tijd omstreeks 1887–88 een incontournabele status bereikte, liet hij zich niet door dat succes verblinden, maar ging hij zich tijdens het volgende decennium herbronnen. Precies die lenigheid van geest vormt een van de hoekstenen van zijn oeuvre. Meermaals zal verder blijken in welke mate Claus zichzelf in vraag bleef stellen en aanhoudend naar nieuwe uitdrukkingwijzen en motieven op zoek ging – al was enig opportunisme hem zeker niet vreemd. Door zijn kernwerken te belichten wordt duidelijk hoe hij de kunst van het Belgische fin de siècle mee kleur heeft gegeven en heeft verrijkt, als kunstenaar én als mens.

3. **Emile Claus, *Zelfportret*, 1874**
Olieverf op doek, gekleefd
op paneel, 21 × 16,5 cm
mudel, Deinze. Schenking
Carlo Vullers, 1984



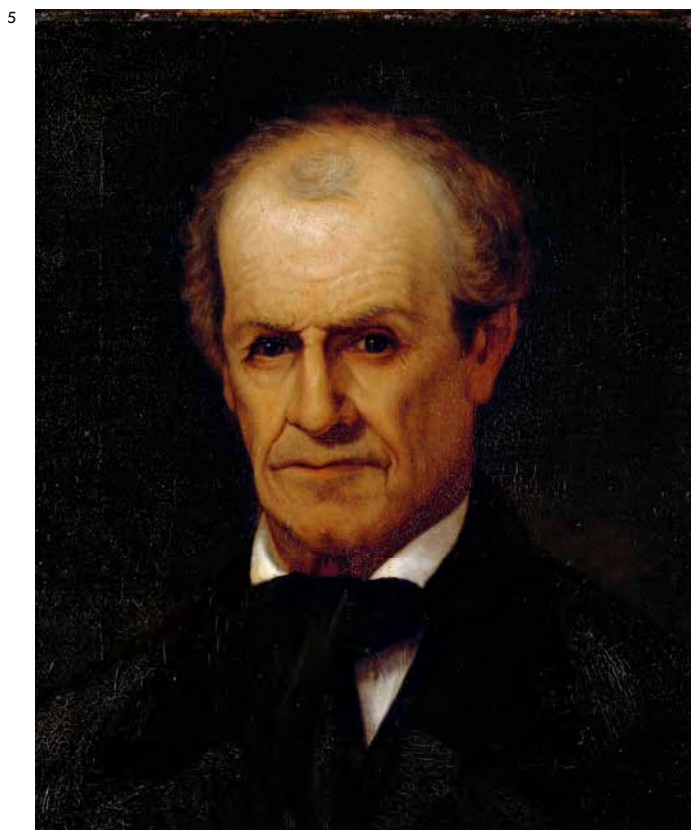
WEG VAN DE ACADEMIE

Gedurende het eerste decennium van zijn artistieke loopbaan was Claus in het Antwerpse kunstleven actief. Tijdens en na zijn studieperiode aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (1869–74) had hij een officiële verblijfplaats in de stad.¹ Maar waarom koos Claus uitgerekend voor de academie onder Nicaise De Keyser en niet voor de progressievere Brusselse tegenhanger onder Jean-François Portaels, noch voor de Gentse kunstschool onder Théodore-Joseph Canneel? Omstreeks 1865 genoot de Antwerpse academie dan wel een (inter)nationale bekendheid, het instituut trok vooral jongeren uit Vlaanderen aan; medestudenten van Claus waren onder anderen Evariste Carpentier, Juliaan Dillens, Edgard Farasijn, Frans Joris, Jef Lambeaux, Jan Van Beers, Frans Van Kuyck, Piet Verhaert en niet te vergeten Théodore – ‘Door’ – Verstraete, die een van zijn hechtste vrienden zou worden en blijven.² Daarnaast waren er veel buitenlandse aspirant-kunstenaars ingeschreven; met sommigen van hen bleef Claus naderhand contact houden, zoals de Amerikaan Francis (Frank) Davis Millet en de Fin Albert Edelfelt.³ De renommee van het Antwerpse kunstinstituut zal de plattelandsjongen Claus niet ontgaan zijn. Maar dat hij in oktober 1869 (en pas op twintigjarige leeftijd) deze studies kon aanvangen, was vooral te danken aan de Waregemse verzamelaar en filantroop Felix De Ruyck, een mecenas van de lokale tekenschool, waar hij rond 1865 lessen volgde, en aan streekgenoot Peter Benoit, sinds 1867 directeur van de Vlaamsche Muziekacademie in de Scheldestad (vandaag Koninklijk Conservatorium Antwerpen) (afb. 3–8, 129 & 130).

Het onderwijs aan de Antwerpse academie stoelde op een lange traditie. In de elementaire cursus werd getekend naar *[une] tête ombrée d’après l’estampe* (‘kop met schaduw naar prent’). Ook in de middelbare graad volgden Claus’ professoren – Polydore Beaufaux, Edouard Dujardin, Jozef Geefs, Jozef Van Lerijs en de eerdergenoemde Nicaise De Keyser – zonder uitzondering de principes van de historiekunst. Hun klassen waren gewijd aan *composition d’histoire*, *dessin d’après l’antique (statue, expression)*, *anatomie (squelette)*, *anatomie (muscles)*, *perspective pittoresque* enzovoort. In de hogere graad stond het vak *peinture de torse d’après nature* op het programma, maar ook de generieke cursussen *esthétique et littérature générale* en *histoire*. De opleiding bood met andere woorden naast een praktische, eveneens een bredere intellectuele vorming. Op 3 mei 1874 sloot Claus zijn studieperiode aan de Antwerpse academie af met een medaille in vermeil en klasseerde zich aldus als tweede, na de vandaag vergeten Charles Peeters, maar vóór Edelfelt.

Naast de klassieke opleiding speelden vrije kunstenaarsateliers een belangrijke rol. Tijdens zijn vroegste academietijd kwam Claus door tussenkomst van De Ruyck aan de kost in het privéatelier van Geefs, mogelijk samen met Lambeaux. Zoals hij aan zijn broer Jules schreef, was hij daar niet “om wat te beeldhouwen, maar om plaasteren kruiswegen in levenskleur te schilderen. Alzoo kom ik in den stiel.”⁴ In de zomer van 1874 kreeg hij in De Keyzers atelier de plaats van assistent aangeboden, een zeer gewilde plek

4. **Emile Claus, Zelfportret, 1877**
Olieverf op paneel, 22,3 × 16,3 cm
MSK Gent. Schenking
mevr. Génicot-Goddeeris, 2014

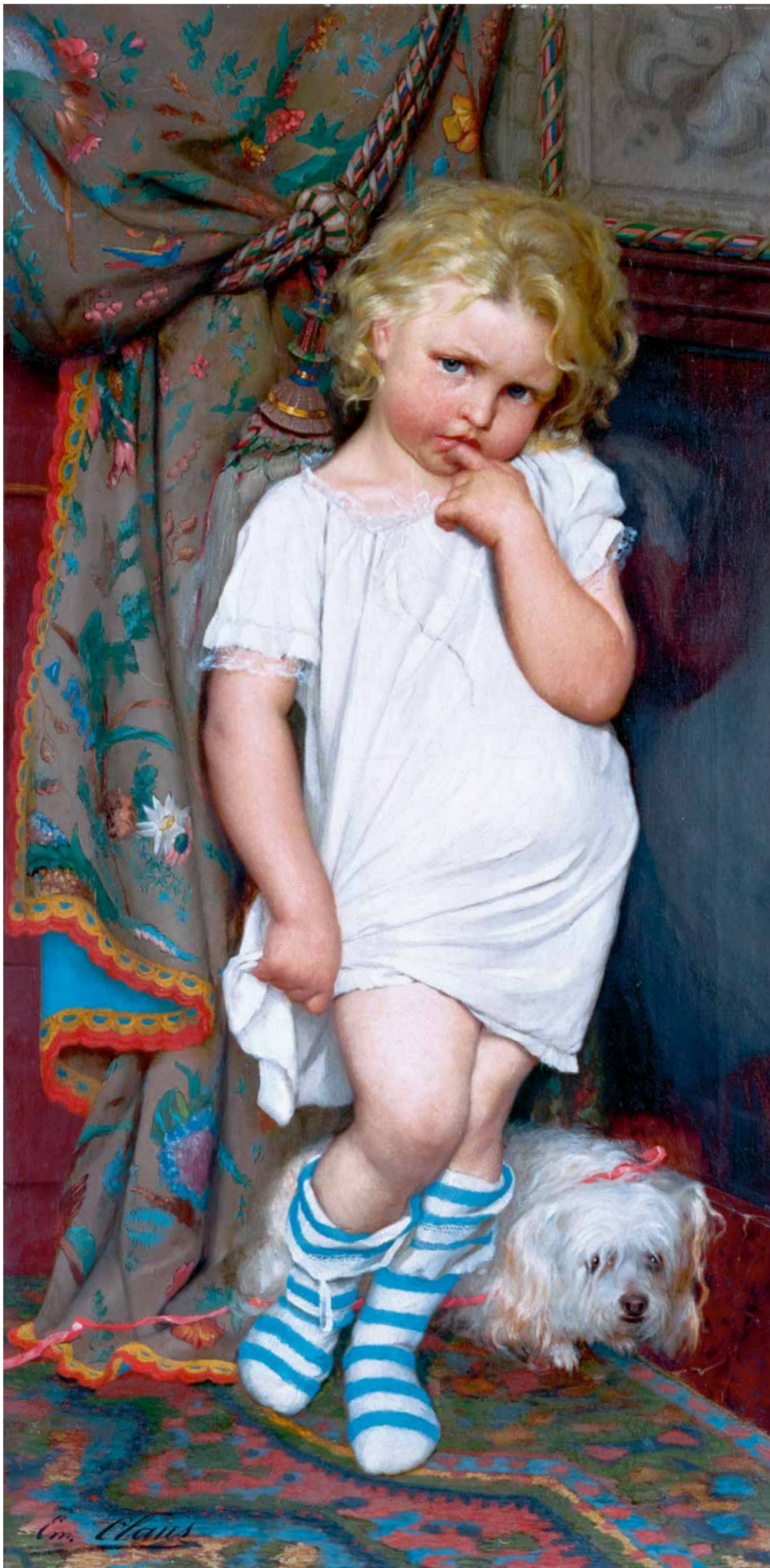


5. **Emile Claus, *Portret van Alexander Claus, vader van de kunstenaar*, ca. 1872**
Olieverf op doek, 45,5 × 37,5 cm
mudel, Deinze. Schenking
Carlo Vullers, 1984

6. **Emile Claus, *Portret van Celestine Verbauwheide, moeder van de kunstenaar*, 1872**
Olieverf op doek, 44 × 33,5 cm
mudel, Deinze. Schenking
Carlo Vullers, 1984

7. **Emile Claus, *Portret van Petrus 'Pieter' Vullers, echtgenoot van Clemence Claus*, 1873**
Olieverf op doek, 48,5 × 39 cm
mudel, Deinze. Schenking
mevr. Génicot-Goddeeris, 2003

8. **Emile Claus, *Portret van Clemence Claus, zuster van de kunstenaar*, 1873**
Olieverf op doek, 48,5 × 39 cm
mudel, Deinze. Schenking
mevr. Génicot-Goddeeris, 2003



11. **Emile Claus, *Twee gestrafte vrienden*, 1876**
Olieverf op doek, 108 × 55 cm
Koninklijke Verzameling België
12. **Emile Claus, *Op straf*, ca. 1876–78**
Olieverf op doek, 52 × 36 cm
Privéverzameling



kunstenaar zijn aandacht naar de Brusselse *cercle*, waar zijn belangrijkste persoonlijke tentoonstellingen zouden plaatsvinden, hoewel hij zijn Antwerpse en omstreeks 1900 vooral Gentse publiek niet zou veronachtzamen.¹⁷ In plaatselijke behoudsgezinde tijdschriften met een nationaal bereik, zoals *De Vlaamsche Kunstbode*, *La Fédération artistique* en *De Vlaamsche School*, vond hij van meet af aan gloedvolle verdedigers van zijn werk. Langzamerhand werd hij door de buitenwereld als een sterkhouder van de ‘Antwerpse school’ beschouwd.

GENRESCHILDERKUNST

“M. Claus heeft niet de pretentie te willen vernieuwen. Hij wil verkopen, en dat is zijn recht. Hij moet echter opletten dat hij de liefhebbers niet al te gemakkelijk op hun wenken bedient.”¹⁸

Tijdens het eerste decennium van zijn carrière (1874–85) ontwikkelde Claus zich tot een veelbelovende maar tegelijk marktgerichte kunstenaar in de lijn van het burgerlijke realisme, waarmee tal van romantisch-realistische tijdgenoten op de Europese salons succes oogstten.¹⁹ Tot omstreeks 1885 duiken in Claus’ oeuvre heel wat charmante scènes op – kinderen met hun geliefde huisdieren of speelgoed (afb. 10), meisjesportretten in een interieur of in de tuin, burgerdames in avondtoilet, danseressen, ruitersportretten –, geschilderd met een gedifferentieerd en warm palet. Al snel merkten critici de verwantschap met het werk van bijvoorbeeld Edouard Agneessens of de gebroeders Franz en Jan Verhas. Bij het zien van het schilderij *Twee gestrafte vrienden* (afb. 11) op de Brusselse salon van 1876 voerde Gustave Lagye, een criticus die Claus’ evolutie in die jaren op de voet volgde (en dicht bij diens vriend en musicus Jan Blockx stond), het volgende amusante stukje op:

“*Twee gestrafte vrienden* toont een allerliefste baby die achter een gordijn staat te mokken, samen met zijn trouwe hond, die zijn tijdelijke ballingschap deelt. Wat heeft dit ventje mispeuterd dat hij zo in zijn hemd naar een hoekje is verbannen, terwijl men ondertussen wellicht aan het dessert bezig is? Heeft hij een of ander stuk porselein gebroken of is hij brutaal geweest tegen zijn moeder? Misschien heeft hij ruzie gemaakt met de wat verder te ontwaren mooie *Colombine*, die haar tortelduif knuffelt? Jammer. Zullen de ouders zich net zo verzetten tegen de afkondiging van amnestie als de onverbiddelijke leiders van de Derde Franse Republiek? Moge hij toch minstens de toelating krijgen om zich bij het meisje te voegen, dat door M. Jan Verhas eveneens zo wreed gestraft is. Misschien dat ze elkaar dan kunnen troosten en dat hun honden vrienden kunnen worden.”²⁰

Door zijn groeiende populariteit in het burgerlijke kunstleven wist Claus ook de aankoopcommissies van de salons te verleiden, die samengesteld waren uit leden van de bourgeoisie, inclusief gelauwerde kunstenaars die, zo al niet van geboorte, ondertussen tot de middenklasse waren gaan behoren. Zo kocht de *jury des récompenses* van de Brusselse salon, de jury bevoegd voor de beloning van deelnemende kunstenaars, het doek aan voor de loterij van de tentoonstelling. Achteraf bleek het winnende lot in handen te zijn van koning Leopold II, zodat Claus zich op toevallige wijze in diens verzameling vertegenwoordigd zag. Rond dezelfde tijd maakte Claus overigens een plattelandsvariant van *Twee gestrafte vrienden: Op straf* (afb. 12). De plaats van het gebeuren is een eenvoudige dorpsschool. Het afgebeelde jongetje heeft zich misdragen en drentelt buiten het klaslokaal, waar de les verdergaat.

Naarmate hij met dit soort van “bevallige kabinetstukjes”²¹ in tot de verbeelding sprekende collecties werd opgenomen, nam Claus’ bekendheid in verzamelaarsmiddens een hoge vlucht. Na *Twee gestrafte vrienden* in 1876 vond in 1877 *De schoolweg* een koper op de Gentse salon (1877; particuliere verzameling), en drie jaar later meldde zich vrijwel onmiddellijk een gegadigde voor *Rijkdom en armoede* (1880; particuliere verzameling).²² In dat laatstgenoemde schilderij, dat ook bekendstaat onder de titel *Scène de la vie moderne*, zitten twee luciferverkoopstertjes in het gezelschap van een straathond voor het kelderraam van een *hôtel particulier*, waar een kok druk in de weer is. In het alledaagse leven in de stad, waar de smeedijzeren tralies van een keldervenster de grens vormen tussen rijkdom en armoede, zitten de kinderen letterlijk uit het zicht van de hoofdstraat. Tijdgenoten zagen in het schilderij geen sociale aanklacht – geen “afkeerwekkend realism[e]” (dat in conservatieve kringen nog steeds als opruiend werd gezien)²³ – maar hadden integendeel een opmerkelijk oordeel klaar over de kinderen:

“De rijke man heeft het recht een rijtuig en paarden te bezitten en lekker te eten in een luxueus paleis. Hij doet niets verkeerd door zo gebruik te maken van zijn rijkdom. De arme kinderen die op de drempel van een aristocratische keuken gaan zitten, doen niets goeds en hebben geen enkele verdienste. – De plaats van deze kinderen is op school, en bij gebrek daaraan thuis bij hun ouders of in een werkplaats.”²⁴



13. **Emile Claus, *Landschap in Tlemcen (Algerije)*, 1879**
Olieverf op doek, 46,7 × 64 cm
mudel, Deinze. Schenking mevr. T. Bekaert, 1943



18



19

TUSSEN ANTWERPEN EN WAREGEM

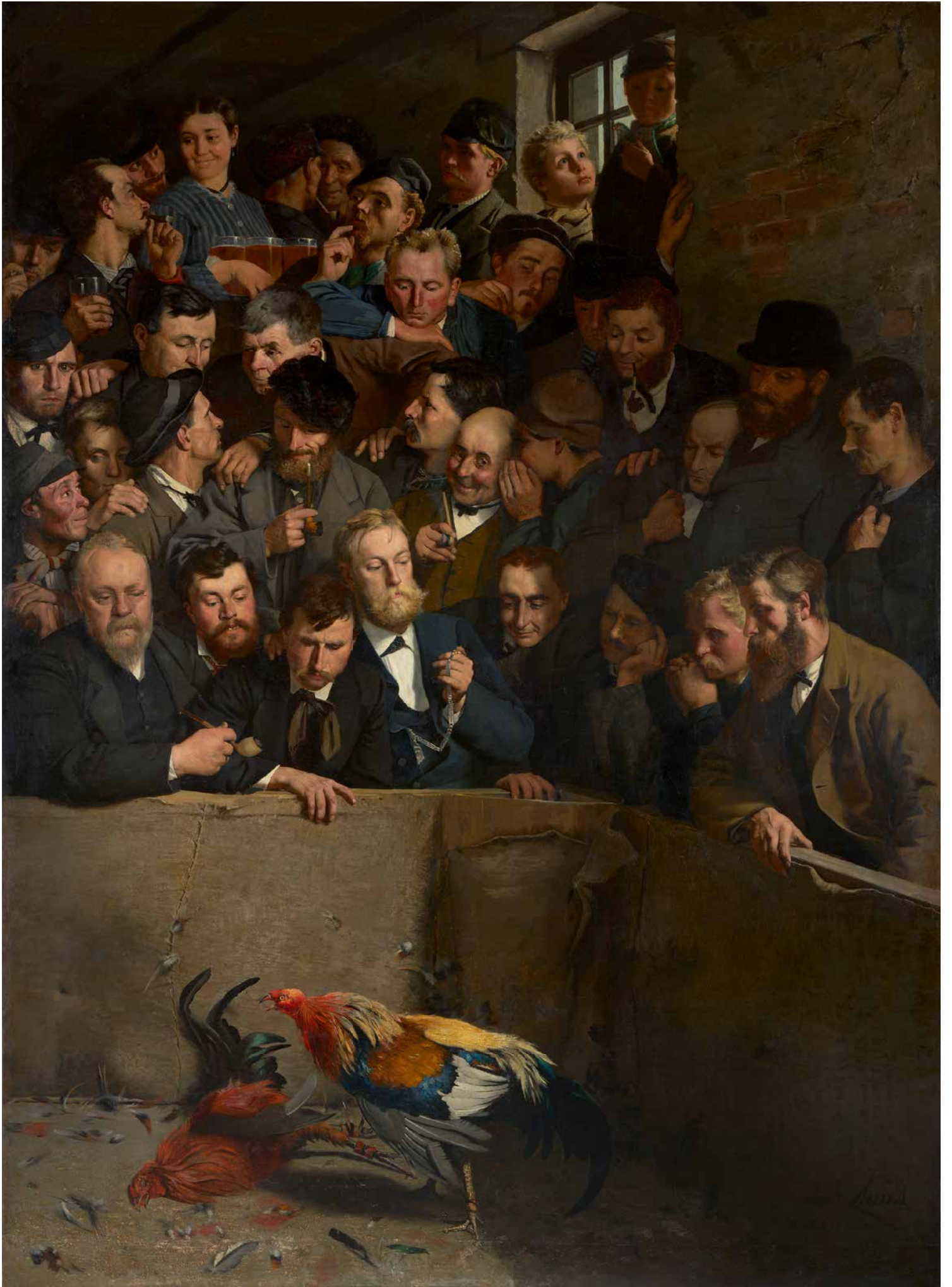
Tijdens de vroege jaren 1880 ging Claus niet meteen verder op dit elan, en tegelijk nam hij meer afstand van de onderwerpen en de aanpak van zijn vroegste Antwerpse jaren. Zijn aandacht ging zich meer en meer op de authenticiteit van het landleven in de Leiestreek richten, en in dat verband is het ontstaan van *Hanengevecht in Vlaanderen* (afb. 20) te situeren. Thematisch sluit het werk aan bij enkele cafétaferelen, bijvoorbeeld het markante *In de kroeg* (afb. 18 & 19), dat hij kort na zijn Afrikareis opzette. Maar in het dierenschilderij, dat ondanks een slechte *accrochage* of ophanging furore maakte op de Antwerpse salon,³² waagde Claus zich aan een rauw-realistische scène op groot formaat. Het doek doet denken aan *De roulette* van de Belgische realist Louis Dubois (1860; KMSKB), een moderne zedenstudie waarin de uitdrukking van de figuren primeert boven een harmonische compositie. Ontstaan tijdens de strijdende jaren van het realisme trok dat schilderij twintig jaar later nog steeds veel belangstelling; het maakte in 1880 deel uit van Dubois' retrospectieve tentoonstelling in de Brusselse *cercle*, waar Claus het gezien kan hebben. Het burgerlijke tijdverdrijf van het roulettespel ruilde de kunstenaar in voor een toen populair volksvermaak; de plaats van het gebeuren is wellicht de schuur achter herberg De Groene Lantaarn in de Kortrijkstraat (de huidige Stormestraat) in Waregem. In Claus' stapelcompositie maken lokale bekenden de dienst uit. De notabelen bevinden zich op de voorgrond; we zien onder meer, uiterst links onderaan, Claus' vriend de notaris Leo Du Faux (diens zoontje Joseph kijkt, uiterst rechts bovenaan, weg van het tafereel). De gewone man bevolkt de tribune; op de waardin na (in werkelijkheid een portret van zijn nicht Aline Vullers) is overigens geen enkele vrouw getuige van het spektakel. De figuren, zittend rond het strijdtoneel of staand op de gammele tribune, zijn geportretteerd met een geamuseerde blik – hun onderscheiden fysionomie spreekt boekdelen. Sommige personages verdringen elkaar om een glimp van het hanengevecht op te vangen, andere voeren een lacherige conversatie, keuvelen met de waardin, kijken zijwaarts (Claus' schoonbroer Petrus 'Pieter' Vullers op de derde rij, tweede van links) of blikken ostentatief op hun uurwerk (misschien schoolmeester Henri Hoornaert); een enkeling kijkt de schilder recht in de ogen (molenaar Jules Verbauwhede?).³³ In de opbouw van de compositie en de karakterschets van de personages in het publiek zijn soortgelijke scènes van William Hogarth en Louis-Léopold Boilly niet ver weg.

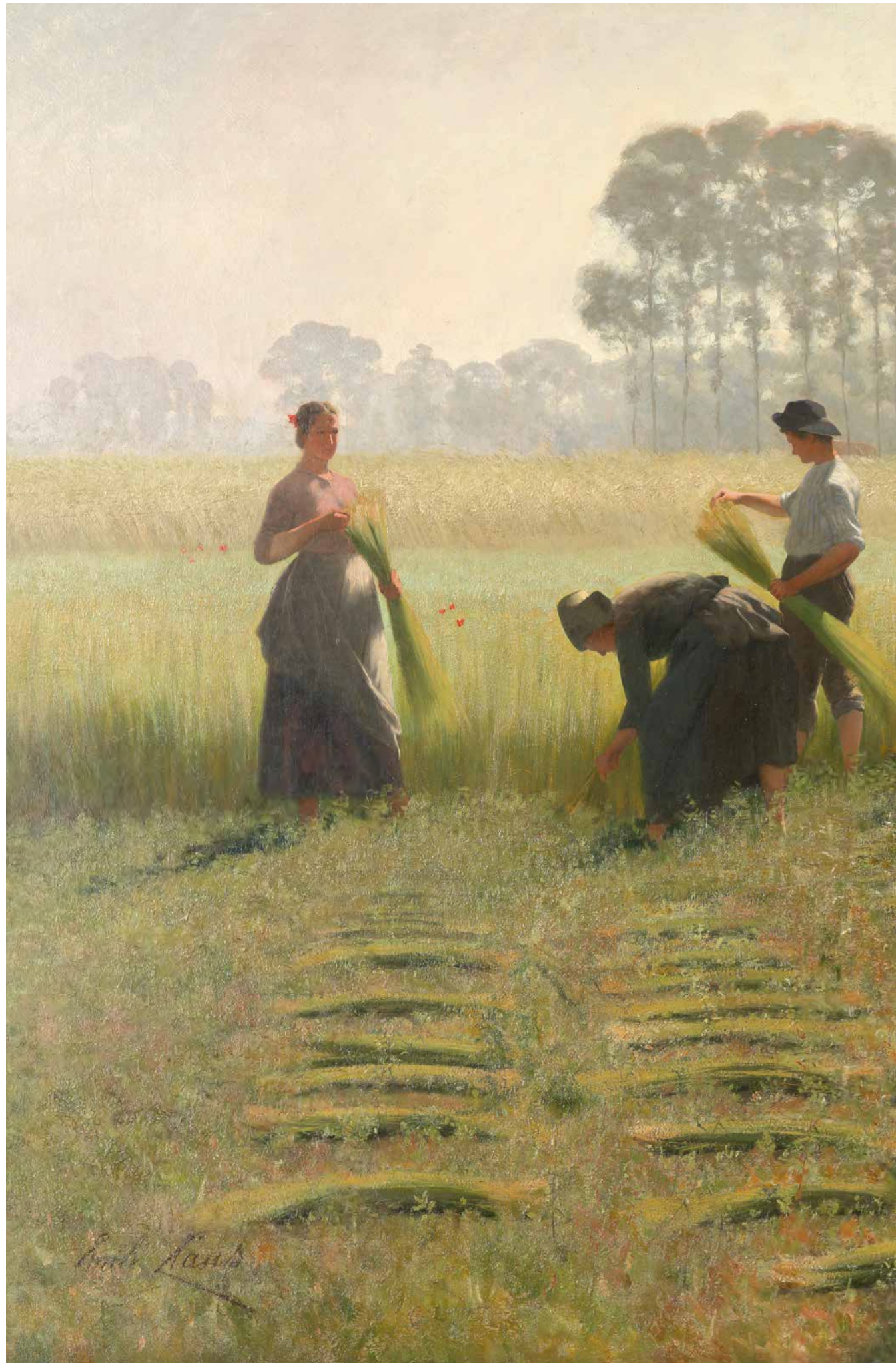
Het schilderij kan niet als een aanklacht op de wrede volkssport worden gezien. Toch blijft het onduidelijk waarom Claus het onderwerp aansneed. In mei 1879 had hij nog zijn walging uitgedrukt over een stierengevecht waarvan hij in Madrid getuige was geweest, een in zijn woorden "afschuwelijk schouwspel".³⁴ Een opdracht was het evenmin, getuige de tentoonstellingsgeschiedenis van het werk.³⁵ Over de ontstaansgeschiedenis van het doek is weinig bekend, maar Claus moet het ten vroegste in 1880–81 hebben aangevat. In september 1881 informeerde Théodore Verstraete: "Hoe is het nu met uwe schilderij (het haenne-gevecht) goed gelukt? Ik hoop het voor u."³⁶

18. **Emile Claus, *In de kroeg*, 1879**
Aquarel op papier, 155 × 230 mm
Privéverzameling

19. **Emile Claus, *In de kroeg*, 1879**
Olieverf op paneel, 23,5 × 36 cm
Privéverzameling, courtesy Arts
& Antiques Sint-John, Gent

20. **Emile Claus, *Hanengevecht in Vlaanderen*, 1882**
Olieverf op doek, 275 × 200 cm
Privéverzameling





23. **Emile Claus, *Vlasoogst*, 1883**
Olieverf op doek, 110 × 150 cm
Privéverzameling, courtesy
Francis Maere Fine Arts
Gallery, Gent





24. **Emile Claus, *Een voorbijvarend schip*, 1883**
Olieverf op doek, 75,5 × 116 cm
Privéverzameling, courtesy Sotheby's, Londen



25. **Emile Claus, *De distels (De Leie in Astene)*, 1884–85**
Olieverf op doek, 73,5 × 115 cm
Musea Brugge. Legaat Auguste Beernaert, 1912



26. **Emile Claus, *Vlaswieden in Vlaanderen*, 1887–88**
Olieverf op doek, 129 × 198,7 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen



in een avondlijk Leielandschap gadeslaan; in *Vlasoogst* ontfermt een jong boerenkoppel *en face* zich zorgzaam over hun kleine kinderen. In beide schilderijen is de invloed van het naturalisme van de Franse schilder Jules Bastien-Lepage manifest aanwezig. Deze jonggestorven kunstenaar had rond 1880 op diverse kunsttentoonstellingen in Europa furore gemaakt met een gepolijste, salonfähige variant van het realisme. Niet de brutaliteit van Gustave Courbet of van diens Belgische vriend Louis Dubois, noch het miserabilisme van Alexandre Antigna of Charles Degroux uit de jaren 1850–70, maar een vorm van historieschilderkunst van de eigen tijd, descriptief en veristisch van aard, “*la réalité vraie*”.⁵¹

Het bekendste werk uit Claus’ naturalistische jaren is *Vlaswieden in Vlaanderen* (afb. 26). Door de conformistische, zelfs rigide opzet van het doek sluit het naadloos aan bij het sinds Bastien-Lepage beproefde patroon van een brede en lange voorgrond, bij Claus afgesloten door een rij figuren die in een langgerekte S-vorm de verkorte dieptewerking verdoezelen, een beweging die nog versterkt wordt door de gebogen lijn aan de rand van het veld. Net zoals de staande zijn ook de knielende, soms op de ellebogen steunende figuren op de voorgrond in profiel weergegeven, wat de inwaartse beweging in de compositie opdrijft.⁵² Claus voerde hier het kenmerkende zwak van het ‘bastiënisme’ – de term was toen gangbaar – voor objectiviteit en onbeweeglijkheid ten top; de basislijnen van de compositie – door lucht en land bijna gelijkelijk verdeeld – verhogen het immobilisme van het geheel. Opvallend (en in tegenstelling tot wie toen betrokken was bij een Vlaams hanengevecht): vlaswieden was klaarblijkelijk vooral een vrouwenzaak ...

Op de Gentse salon van 1888, waar Claus *Vlaswieden in Vlaanderen* presenteerde, was ook *De processie is daar (Processiedag)* te zien (afb. 27).⁵³ Heeft de kunstenaar de figuranten in het eerste schilderij zonder onderling verband naast elkaar geplaatst, dan is hij in het tweede onmiskenbaar als de verhalenverteller Claus aan het werk geweest. De voorstelling bevat diverse scènes die onopvallend met elkaar verbonden zijn. Weloverwogen positioneerde Claus de knielende figuren op het voor-, midden- en achterplan, terwijl zij de laatste hand leggen aan opeenvolgende bloementapijten op de dorpsweg, zover het oog reikt. Centraal in de compositie bevinden zich groepjes mensen; ze kijken zowel naar de knielende figuren op de aarden weg als naar de vrouw die een huisaltaar inricht waarop vaasjes met bloemen staan, met ernaast heiligenbeelden onder glazen stolpen. Links schikt een jonge vrouw op de grond de vruchten van het land, die straks, net als het altaartje, gezegend zullen worden. Helemaal aan de einder is de processie in aantocht. Om de onalldaagse luister van de feestdag kracht bij te zetten, doet de zomerzon alles oplichten. Pol de Mont beschreef het schilderij als fris van kleur, “dat stoute, van licht doortintelde hemelblauw rustend op het brutale, in de zomerzon opjuichende vermiljoen van de roode pannendaken, en de zachtpaarsche afschaduwing van de boerenhuizen op den gelen zandweg”.⁵⁴ In al haar eenvoud is de voorstelling een van de vroegste blijken van Claus’ uitgesproken empathie voor de landelijke bevolking.



27. **Emile Claus, *De processie is daar* (Processiedag), 1887-88**
Olieverf op doek, 82 × 116 cm
Privéverzameling, courtesy Galerie
Oscar De Vos, Sint-Martens-Latem





DE TUINMAN

“een vergissing van een talentvolle man”⁵⁵

“de zonovergoten karikatuur”⁵⁶

“er is niet méér in te vinden dan de brutale en eerlijke weergave van de vulgariteit van een weinig interessant type”⁵⁷

“het hoogtepunt van de Salon”⁵⁸

Op de Parijse salon van 1887 pakte Claus uit met *De oude tuinman* (afb. 28), een van de meest indringende karakterportretten uit zijn oeuvre. Het schilderij bezit een grote levendigheid: de kunstenaar lijkt zijn tuinman te hebben verrast bij het binnenkomen. Bedachtzaam zet de oude man een stap voorwaarts, terwijl hij met de rechterarm een parallelle beweging maakt, een beweging die het momentane karakter van de scène accentueert. Bij nader toezien is het schilderij zeer evenwichtig opgebouwd, met centraal de indrukwekkende figuur, links het zonneluik en een van de zuiltjes die het portaal flankeren en rechts de netjes naast elkaar geplaatste klompen en het doorzicht naar de tuin. Het getaande gelaat – een commentator schreef: “[il] parait avoir diablement chaud”⁵⁹ – en het bonkige lichaam van de tuinman – “d’une anatomie superbe”⁶⁰ –, met de brede schouders en licht geopende armen, vormen een denkbeeldige driehoek vertrekkend van het hoofd van de oude man, aan de ene zijde via zijn rechterschouder tot aan zijn rechterpols, en vooral via zijn linkerschouder overgaand in de schaduwlijn ter hoogte van de tuintafel. De piramidale dieptewerking wordt nog versterkt door de schuin geplaatste klompen rechts en de basis van de zuil. Het hoofd van de tuinman is links, rechts en van boven als een aureool door het loof van bomen en struiken omgeven.

De tuin wordt evenwel niet door een groene muur begrensd: in de achtergrond zorgde de kunstenaar voor een doorkijk naar de steenweg (de huidige Emile Clauslaan). Het perspectivische gebruik van geometrische structuren en de doorkijken paste Claus in latere werken frequent toe. Voor *De oude tuinman* stelde de schilder zich in de kleine, donkere vestibule van zijn landhuis op, in tegenlicht kijkend naar de van zon zinderende tuin. De hoofdrolspeler daarentegen stapt het portaal binnen met de zon pal in zijn rug en zoekt met dichtgeknepen ogen de kunstenaar (en ons). Zijn schaduw, maar ook die van de zuil links in de voorstelling, loopt denkbeeldig door buiten het schilderij, wat de levensechtheid van het tafereel nog versterkt.

Tot slot zitten in deze lichtstudie ook opmerkelijke coloristische keuzes vervat. Het zonlicht speelt op de dunne, warrige haarbos van de tuinman in tonen van grijs en bruin tot witgoud, maar straalt evenzeer door zijn blauwkatooten tuinschort, waardoor het vuurrode waas van het aarden pad schijnt en er tegelijk volumes worden gesuggereerd. De vereniging van kleur en licht, van licht en tegenlicht, van licht en volume zou in de jaren 1890 Claus’ picturale handelsmerk worden. Het schilderij roept zeker reminiscenties op aan naturalisten als Jules Bastien-Lepage, en verder aan Hubert von Herkomer, Jean-François Raffaëlli en Eugène Laermans,⁶¹ maar het is niet zo dat Claus het model tot een pose dwong die manifest indruiste tegen zijn normale dagtaak. De impressionistische aspiraties verdringen hier

het naturalistische keurslijf. Het feit dat Claus het schilderij nog in 1892 in Luik exposeerde samen met overwegend recent werk – onder meer *De ijsvogels* (afb. 32) – laat vermoeden dat hij het als een wezenlijke wending in zijn artistieke ontwikkeling beschouwde. Waar het eerst nog afwijzend werd bejegend, hadden de critici hun meningen ondertussen bijgesteld. Dat dit soort werk ondertussen het conservatieve kader van een salonomgeving wist te bekoren, had zeker met de evolutie van zijn carrière, maar ook met de aanvaarding van het impressionisme te maken. In Luik werd *De oude tuinman* toen vrij algemeen als de *clou* van de salon gezien en voor het museum aldaar aangekocht.⁶² Onbekend tot nog toe was dat Claus voor het schilderij voortbouwde op een aquarel die hij in april 1887 in de Brusselse Société royale belge des aquarellistes had geëxposeerd; in de krant *L’Indépendance belge* stond daarover destijds te lezen: “*Cette aquarelle vaut un tableau.*”⁶³

TWEË WERELDEN SAMEN IN EEN LANDSCHAP

Terwijl hij in het voorjaar 1887 *De oude tuinman* reserveerde voor de Parijse salon, stelde Claus het schilderij enkele maanden later tentoon op de Brusselse salon, samen met *De picknick* (afb. 29). Ook voor dat doek nam hij de schilderkunstige principes van Jules Bastien-Lepage als uitgangspunt, maar hij moderniseerde die. Claus’ groeiende belangstelling voor de natuur blijkt uit de detaillistische manier waarop hij de wilde veldbloemen en grassen op de voorgrond in beeld bracht. In vergelijking met schilderijen als *De distels* (afb. 25) krijgt het landschap hier een panoramischer breedte, een royale hemelpartij en suggestievere kleurschakeringen in de lucht en de wolken. Het inlevingsvermogen van Claus lijkt wel een passage aan te kondigen uit een brief aan zijn leerling George Morren:

“[...] heb de Natuur lief als een ware minnaar. Luister naar haar, ze is noch leugenachtig, noch pretentius en als uw liefde voor haar (de natuur) niet duister of geveinsd is, zult u gelukkig zijn in uw kunst.”⁶⁴

Terwijl de kunstenaar in de wilde plantengroei op de voorgrond een opmerkelijk detailrealisme aan de dag legde, zette hij de personages op de andere oever in kleine toetsaccenten neer. Het illustreert Claus’ groeiende interesse voor het Franse impressionisme van Claude Monet, samen met de zuivere lichtwerking, het heldere coloriet en de suggestieve factuur. Naast de natuur observeerde hij ook de mens in het schilderij. Als op een toneelpodium voert hij op de voorgrond een rij met plattelandsbewoners op, die keuvelend hun zondagse rust doorbrengen. Slechts een minderheid van hen kijkt naar het tafereel aan de overzijde van de rivier, waar stadsmensen een picknick houden – op de rivier dobbert een ‘kookboot’ die hen van warm lekkers voorziet. De rivier vormt de grens tussen beide leefwerelden, een barrière die hen niet alleen letterlijk van elkaar scheidt, maar die ook de sociale afstand symboliseert. Dat de burgermensen op de andere

28. Emile Claus, *De oude tuinman*, 1886–87

Olieverf op doek, 214 × 138 cm
La Boverie, Luik





29. **Emile Claus,**
De picknick, 1886–87
Olieverf op doek,
129 × 198 cm
Koninklijke Verzameling
Belgie



166. Schilderspalet van Emile Claus, 1886–90
model, Deinze



AFKORTINGEN

AHK: Archief voor Hedendaagse Kunst.
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

AML: Archives et Musée de la Littérature,
Brussel

KASK: Koninklijke Academie voor Schone
Kunsten, Antwerpen

KBR: Koninklijke Bibliotheek van België,
Brussel

KMSKA: Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten Antwerpen

KMSKB: Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

MCL: Museum Camille Lemonnier, Brussel

MdIC: Musée de la Chartreuse, Douai

MDL: mudel. Museum van Deinze en de
Leiestreek, Deinze

MSK Gent: Museum voor Schone Kunsten Gent

RMN: Archives des musées nationaux - Réunion
des musées nationaux, Parijs

UGCB: Universiteit Gent, Centrale bibliotheek

VJW: Verzameld journalistiek werk

COLOFON

Dit boek werd gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling
Emile Claus. Prins van het luminisme.

Museum van Deinze en de Leiestreek (mudel)
27 september 2024 – 26 januari 2025

TENTOONSTELLING

Samenstelling
Wim Lammertijn
Johan De Smet

Wetenschappelijk medewerkers
Baukis De Decker
An Meirhaeghe

Logistiek/Administratie
Confidence Awulonu
Christa Campe
Daniel Demarey
Manon Desmedt
Ariane Malfait
Kurt Minnaert
Saliha Usta

PUBLICATIE

Teksten
Johan De Smet
Wim Lammertijn

Beeldredactie
An Meirhaeghe

Vertaling citaten
Hilde Pauwels (FR–NL)

Eindredactie
Chantal Huys
Marianne Thys

Projectcoördinatie
Sara Colson

Vormgeving
Tim Bisschop

Beeldbewerking
Tine Deriemaeker (die Keure)

Druk
die Keure, Brugge

Inbinding
Brepols, Turnhout

Uitgever
Gautier Platteau



HANNIBAL
BOOKS

mudel

ISBN 978 94 6494 149 4
D/2024/11922/56
NUR 642

© Hannibal Books, 2024
www.hannibalbooks.be
www.mudel.be

Alle rechten voorbehouden.
Niets van deze uitgave mag
worden verveelvoudigd, op-
geslagen in een geautomatiseerd
gegevensbestand en/of openbaar
gemaakt in enige vorm of op
enige wijze, hetzij elektronisch,
mechanisch of op enige andere
manier, zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van
de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd
voor alle teksten, foto's en
afbeeldingen de wettelijke
voorschriften inzake copyright
toe te passen. Wie meent nog
rechten te kunnen laten gelden,
wordt verzocht zich tot de
uitgever te richten.

DANK

Het mudel wenst iedereen te bedanken die heeft bijgedragen tot de realisatie van het boek en de gelijknamige tentoonstelling *Emile Claus. Prins van het luminisme* als apotheose van het Emile Clausjaar 2024.

Instellingen, organisaties en overheden:

Abby Kortrijk
Archives et Musée de la Littérature, Brussel
Belfius Art Collection
Cultuurregio Leie Schelde
DUNSA. Kring voor Geschiedenis, Kunst en Erfgoed van Deinze en de Leiestreek
Koninklijke Bibliotheek van België
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Koninklijke Verzameling België
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen
La Boverie, Luik
LangsDeLeie – VVV Leiestreek
Letterenhuis Antwerpen
Musea Brugge
Musée de la Chartreuse, Douai
Musée des Beaux-Arts de Tournai
Musée d'Orsay, Parijs
Musées de Verviers
Museum Camille Lemonnier, Brussel
Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
Museum van Elsene
Museum voor Schone Kunsten Gent
Provincie Oost-Vlaanderen
Stad Deinze
The Phoebus Foundation, Antwerpen
Universiteitsbibliotheek Gent
Vlaamse Overheid

De organisatoren danken uitdrukkelijk degenen die het onderzoek naar de kunstenaar in het recente of verdere verleden in belangrijke mate hebben gesteund en/of bijgedragen hebben aan het welslagen van deze publicatie:

Mieke Ackx, Hilde Aerts, Frederic Agneessens, Evelien Ameye, Thomas Bertrem, Danny Blockmans, Hans en Joost Bourlon, Charlotte Bouteligier, Helena Bussers, Susan Canning, Veronique Cardon, Sarah Catrysse, Johan Cauwels, Jan Ceuleers, Peter Claeys, Arnold † en Jan Claus †, Gerda, Koen en Lieve Claus, Sara Colson, Sofie Corneillie, Steven Daemers, Veerle De Meester, Ingrid De Pourcq, Rutger De Reu, John De Vlieger, Stefanie De Vlieger, Danny Devos, Gerard en Oscar De Vos, Guy De Vuyst, Wout De Vuyst, Jan Dewilde, Elisabeth en Nathalie Desimpel, Rémi Dieusaert, Nathalie Dioh, Michel Draguet, Henri Du Faux †, Hélène, Rose en Thérèse Dufaux, Didier Eggermont, Yann Farinaux-Le Sidaner, Hans Feys, Julien Foucart, Riet Gailliard, Robert Hoozee †, Odette Huys-Lacres †, Lieven Gerard, Ingrid Goddeeris, Valérie Haerden, Paul Hanssens, Nele Hendrickx, Caroline Henry, Marleen Houthoofd, Stefan Huygebaert, Marthe Lemmens, Anneke Lippens, Francis Maere, Karel Meganck, Hilaire Metsers, Gerald Micheels, Odile Michel, Fanny Moens, Gwendoline Morán Debraine, Anne Marie Musschoot, Monique Nonne †, Eva Nygård, Wouter Paelinck, Peter Pauwels, Jet Peters, Jean Plasschaert, Anne Pingeot, Guy Romain, Lieve Roosen, Ruud Ruttens, Philip Serck, Sami Souguir, Leo, Emmy en Raf Steel, Jean-Jacques Stiefenhofer †, Marjan Sterckx, Joost Surmont, Sabine Taevernier, Akira Tomita, Katrijn Van Bragt, Paul Van Calster, Frederica Van Dam, Claire Van Damme, Leentje Vandemeulebroecke, Erik Van den Abeele, Francisca Vandepitte, Hans Vandevoorde, Johan Van de Wiele, Veerle Van Doorne, Magali Vangilbergen, Ariane Vanheerswyngheles, Yentl Vanhoof, Yvan Van Maele, Rita Van Mossevelde, Fleur Van Paassen, Jan Vanthuylne †, Edwin Van Trijp, Veerle Verhasselt, Cathérine Verleysen, Jan Vermeulen, An Vervliet, Veerle Yperman, Liliane Wallaert, Martin Wallaert, Carmen Willems, de leden van het beschermcomité Emile Claus, de leden van de museumcommissie van het mudel, en de aandragers en bruikleengevers die anoniem wensen te blijven.

Dit boek en deze tentoonstelling kwamen tot stand dankzij de uitzonderlijke steun van het Museum voor Schone Kunsten Gent



FOTOCREDITS

© Belfius Art Collection, Brussel (afb. 51, 100)
© Dominique Provost / Hugo Maertens (afb. 38, 113)
© Francis Maere Fine Arts Gallery, Gent (afb. 22–23, 119)
© Galerie Alexis Bordes, Parijs (afb. 120)
© Galerie Oscar De Vos, Sint-Martens-Latem (afb. 2, 17, 27, 41, 57, 79, 89, 92, 121)
© Hôtel de ventes Horta, Brussel (afb. 46)
© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (afb. 42, 65, 70, 81)
© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. www.artinlanders.be (afb. 26, 39)
© Koninklijke Verzameling, Brussel (afb. 11, 29)
© Kunstgalerij De Vuyst, Lokeren (afb. 117, 126, 149)
© Het Kunstuur (afb. 20)
© La Boverie, Luik (afb. 28, 93)
© Le Floc'h – Maison de ventes, Saint-Cloud (afb. 58)
© MSK Gent (www.artinlanders.be): Michel Burez (afb. 4, 56, 127, 145, 164)
© MSK Gent (www.artinlanders.be): Dominique Provost / Hugo Maertens (afb. 32, 40, 53, 55, 66, 96, 110, 144)
© MSK Gent: Ruud Ruttens (afb. 1, 74–75, 131–134, 136–139, 142–143, 147–148, 151, 154, 159–163)
© Musea Brugge (www.artinlanders.be) (afb. 25)
© Musée des Beaux-Arts de Tournai (afb. 63)
© Musée d'Orsay, Parijs. Dist. RMN - Grand Palais (afb. 98)
© Musées de Verviers (afb. 48, 90)
© Museum Dhondt-Dhaenens: (afb. 106)
© Museum van Deinze en de Leiestreek (afb. 3, 5–8, 13, 15, 31, 49, 60–61, 69, 77, 88, 95, 108, 125, 128–130, 152, 158, 161, 165)
© Museum van Elsene, Brussel (afb. 43, 76)
© Peter Claeys (afb. 9, 12, 14, 18, 19, 21, 34–35, 36–37, 44–45, 50, 52, 54, 59, 62, 64, 67–68, 71–73, 80, 83–86, 94, 97, 99, 101–105, 107, 109, 111, 115–116, 118, 122–124, 140–141, 157, 166)
© Provincie Oost-Vlaanderen, Gent (afb. 10)
© RES Collection (afb. 91, 135)
© Sotheby's (afb. 24)
© STAM, Gent (afb. 114)
© The Phoebus Foundation, Antwerpen (afb. 16, 33)

Coverbeeld

Emile Claus, *Koeien die de Leie oversteken*, 1897–99



ASTENE, — LA LYS ET LA VILLA ZONNESCHIJN,

Em. Van Risseghem, Deuze.

167. **Gezicht op de achterzijde van Villa Zonneschijn en het atelier van de kunstenaar, ca. 1925**
Ansichtkaart
Fotograaf onbekend
mudel, Deinze