
SKELET BEKIJKT CHINOISERIES

(1885) JAMES ENSOR



GENT, MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN
*Schilderij aangekocht in 1995 door het Fonds voor het Roerend cultureel erfgoed
van de Koning Boudewijnstichting met de steun van de Nationale Loterij*

Hoewel het werk van James Ensor in de Belgische musea goed vertegenwoordigd is, ontbreken in de openbare collecties nog enkele belangrijke schakels. Naast "De intrede van Christus te Brussel" dat in 1983 ons land verliet¹ en wellicht nooit meer kan gerecupereerd worden, gaat het om een aantal zeer specifieke meesterwerken die bepaalde leemten in onze Ensor-collecties kunnen vullen omdat ze hun gelijke niet hebben onder de werken die de musea reeds bezitten.

Eén zo'n werk is "Skelet bekijkt chinoiseries" uit 1885. Dit schilderij bevond zich achtereenvolgens in de verzamelingen van Paul Desmeth, Wolff en Louis Bogaerts, vóór het via de Richard Feigen Gallery in New York belandde bij de kunsthandelaar Julian J. Aberbach². Een tijdlang bevond het zich, na een ruiloperatie, in het Solomon Guggenheim Museum te New York; het keerde vervolgens via eenzelfde ruiloperatie terug bij Julian J. Aberbach, van wie de Koning Boudewijnstichting het in 1995 wist te verwerven. Hiermee komt een sleutelwerk van Ensor, daterend uit de meest cruciale periode van de kunstenaar, weer in het land.

Het schilderij wordt in bruikleen gegeven aan het Museum voor Schone Kunsten te Gent, waar reeds enkele belangrijke werken van Ensor te zien zijn, en waar de figuur van Ensor evenals zijn tijd in diverse wetenschappelijke tentoonstellingen aan bod zijn gekomen. Zo kwam er in 1987 een samenwerking tot stand met het Rijksprentenkabinet te Amsterdam die leidde tot een tentoonstelling van Ensors tekeningen en prenten. Aanleiding was de restauratie door het Rijksprentenkabinet van Ensors magnum opus op het vlak van de tekenkunst: de monumentale "Intrede van Christus te Jeruzalem", sinds 1963 één der pronkstukken van de verzameling. Dankzij een langdurige bruikleen kan dit werk geëxposeerd worden samen met zijn pendant "Christus aan het volk getoond"; dat beide tekeningen inderdaad samenhangen bewijst een kleine compositieschets, door het museum verworven in 1985, waarop Ensor zelf beide taferelen tot één geheel samenbracht. In 1969 kocht de stad Gent uit de collectie Leten "De oude dame met maskers", een onbetwist meesterwerk van Ensor, geschilderd in 1889 op het hoogtepunt van zijn "fantastische" periode, ook wel zijn "maskerperiode" genoemd. Dit schilderij vroeg in de

zalen van het museum als het ware om het gezelschap van een tweede schilderij van Ensor van even grote betekenis. In 1987 werd een interessant "Portret van Willy Finch in het atelier" aangekocht, een vroege studie waarin Ensors virtuoze schetstechniek goed tot uiting komt en die een verband legt met tijdgenoten zoals Vogels en Toorop die eveneens in de verzameling vertegenwoordigd zijn. Dit zeer aantrekkelijke werk kan echter niet als tegenhanger van "De oude dame met maskers" beschouwd worden.

"Skelet bekijkt chinoiseries" vervult in het Museum voor Schone Kunsten van Gent de rol van het langverwachte meesterwerk. Het past uitstekend in de intieme sfeer van de collectie, waar het een verrassende dialoog aangaat met "De oude dame", en het vult in breder verband een belangrijke leemte in de Ensor-collecties in ons land. Het werk illustreert immers zowel iconografisch als stilistisch een keerpunt in het oeuvre van de kunstenaar: iconografisch omdat het één van de werken is waarin Ensor het skeletmotief introduceerde, stilistisch omdat



OUDE DAME MET MASKERS, 1889
Olieverf op doek, 54,5 x 46,5 cm
Gent, Museum voor Schone Kunsten

¹ Het werk bevond zich van 1983 tot 1987 in het Kunsthuis Zürich en maakt vanaf 1987 deel uit van de verzameling van het J. Paul Getty Museum in Malibu (Californië).

² De meeste van zijn werken bleven lange tijd in Ensors huis en atelier; uit documenten weten we dat Ensor "Skelet bekijkt chinoiseries" vóór 1919 aan Paul Desmeth had verkocht. Rond 1910 schilderde Ensor van verscheidene werken nieuwe versies.

Ze zijn feller van kleur en lossier geborsteld dan de orginelen, waarvan ze echter alle details overnemen. De late versie van "Skelet bekijkt chinoiseries" bevindt zich thans in het Wallraf-Richartz-Museum in Keulen.

het samen met een ander bekend werk, "Kinderen aan het ochtendtoilet" van 1886³, behoort tot de ultieme fase van wat men gewoonlijk Ensors donkere of impressionistische periode noemt, op het punt waar Ensor de grenzen van de impressionistische realiteitsweergave doorbreekt.

Het schilderij laat ons binnenkijken in een kamer waarin zich een figuur bevindt die een Japanse prentenalbum aan het bekijken is⁴. Qua onderwerp behoort het nog tot de reeks interieurs die het hoofdbestanddeel vormen van Ensors vroege werk: ook hier vinden we veel aandacht voor een rijk gevulde kamer, waar het licht in speelt en waarin de mens in rust verzonken is. Nieuw is in vergelijking met de vroegere saloninterieurs, zoals "Het burgersalon" en "Namiddag te Oostende"⁵, een opvallende vereenvoudiging tot een strikt symmetrisch beeld. We kijken doorheen een deuropening die een kader binnen het kader creëert, recht naar een vlakke wand, parallel aan het beeldvlak. Centraal hangt een groot langwerpig Japans schilderij, waarvan het formaat een herhaling vormt van de deuropening. Binnen dit statische gegeven werden alle beeldelementen subtiel verspreid. Op het middenplan staan de twee stoelen opgesteld als elementen van een stilleven. Ze dragen het donkere silhouet van de zittende figuur, dat in licht afwijkend profiel in het centrum is geplaatst, aan de basis van het centrale schilderij. Het hoofd van de figuur bevindt zich precies op halve hoogte in het werk; de voorste poot van de stoel waarop de figuur gezeten is, valt samen met de centrale as.

Deze uiterst gebalanceerde compositie wordt verlevendigd met secundaire beeldelementen die Ensor introduceert, minder om hun voorstellingswaarde dan om hun abstracte betekenis als kleur en materie.

Het donkertonige interieur dat op zichzelf reeds een inlegwerk is van grijs tot roodbruin geschakeerde vlakken, wordt gedeeltelijk gevuld door los geschetste kleurige accenten, zoals de lampekappen, de gele sokken, de Japanse prenten, het grote schilderij rechts en het merkwaardige blauwe vlak links. Al deze elementen zijn door de informele techniek nog net herkenbaar. Temidden van dit subtiele spel vormt het uitgevouwen prentenalbum een cascade van kleur die de ingehouden balans van het schilderij doorbreekt en als het ware het abstracte karakter van het werk voor de toeschouwer demonstreert.

In vergelijking met vroegere interieurs vertoont "Skelet bekijkt chinoiseries" een dunnere verfbehandeling. De voor de vroege Ensor zo karakteristieke paletmestechiek komt slechts hier en daar voor. In de plaats daarvan bemerken we een nerveuze, transparante schriftuur. In het reeds genoemde "Kinderen aan het ochtendtoilet" zal Ensor het jaar nadien nog een stap verder gaan; dit werk is immers vrijwel geheel uit transparante substantie opgebouwd. De picturale vrijheid die Ensor zich in "Skelet bekijkt chinoiseries" en "Kinderen aan het ochtendtoilet" eigen maakt, opent de weg naar het vrijgevochten kleurgebruik en de gestuele techniek van zijn latere werken.

Een inscriptie op het spieraam leest: "Peint dans l'Atelier Van Rysselbergh"⁶. Ze werd met potlood op het hout geschreven en vertoont daardoor geen spontaan en herkenbaar handschrift. Indien dit geen eigenhandig geschreven inscriptie is, dan werd dit opschrift misschien aangebracht door één van de latere eigenaars en vertolkt het een mondelinge traditie. Het is in elk geval best mogelijk dat dit werk in Van Rysselberghes atelier werd geschilderd, waardoor het een prachtige getuigenis zou zijn van de contacten tussen deze twee belangrijke kunstenaars. Ensor schilderde meermaals portretten van bevriende kunstenaars in het atelier, vooral van Willy Finch met wie hij dikwijls samen was. Hoewel er tussen het rijpe werk van Van Rysselberghe en Ensor weinig affiniteit bestaat, zijn er vóór ca. 1887, wanneer Ensors "fantastische" periode vrijwel gelijktijdig met Van Rysselberghes pointillistische periode inzet, wel degelijk thematische en stilistische overeenkomsten tussen hun werk. Net zoals Vogels, Pantazis, Toorop en Finch behoorden Van Rysselberghe en Ensor tot de modernisten van de jaren '80, die zich uitten in een schetsmatige, tachistische techniek en dit zowel in landschappen, interieurs, stilleven als portretten. Met dit soort werk vormden ze een tijdlang de avant-garde binnen Les Vingts. Achteraf zou Ensor overigens Van Rysselberghe portretteren tussen zijn lotgenoten die ten prooi gevallen zijn aan de kunstcritiek, met name op "De gevaarlijke koks" uit 1896⁷, waar het hoofd van Van Rysselberghe, naast dat van Georges Lemmen, op een schap ligt te wachten om net zoals dat van Vogels en Ensor zelf te worden gebraden en opgediend door Octave Maus. Over de contacten tussen Van Rysselberghe

³ Privé-collectie.

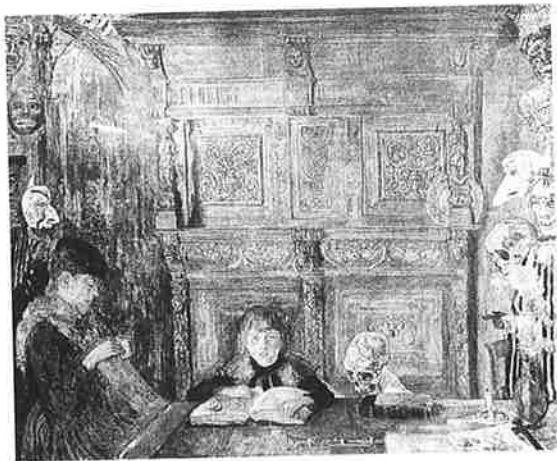
⁴ De term "chinoiseries" uit de titel is misleidend. Alle afgebeelde oosterse kunstwerken zijn Japans: aan de muur hangen twee Japanse hangrollen, één met de voorstelling van een vogel in een landschap, en één met de voorstelling van een courtisane.

Tussenin hangen Japanse houtsneden en een waaijer. Het album op de schoot van de figuur is een in accordeonvorm gemonteerde reeks houtsneden. Vermoedelijk zijn het landschappen. Dank aan Nicole De Bisscop voor deze inlichtingen.

⁵ Beide in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

⁶ De inscriptie leest voluit "Squelette regardant chinoiseries [sic]. Peint dans l'Atelier Van Rysselbergh [sic]. Het woord "squelette" werd overplakt door een etiket. Door de tweede zin van de inscriptie werd (al of niet toevallig) een blauwe streep getrokken.

⁷ Tekening in het Museum Plantin-Moretus, Antwerpen; schilderij in privé-collectie.



en Ensor is weinig terug te vinden in de archieven. In oktober van 1885 echter, het jaar waarin "Skelet bekijkt chinoiseries" ontstond, schrijft Van Rysselberghe aan Maus: "Actuellement, Ensor est à Bruxelles et y passera l'hiver très probablement"⁸. Ensor had inderdaad de gewoonte om tijdens de wintermaanden in Brussel te werken. Hij huurde daarvoor een kamer en frequenteerde de familie Rousseau, waar hij vriend aan huis was en groot aanzien genoot als kunstenaar. De brief van Van Rysselberghe laat veronderstellen dat beide kunstenaars, die op dat ogenblik allebei een rol speelden in *Les Vingt*, in Brussel contact hadden en daarom is het zeker niet uitgesloten dat Ensor op het atelier van Van Rysselberghe ging schilderen.

Of dit atelier werkelijk vol hing met Japanse prenten en schilderijen is niet bekend. We weten dat Van Rysselberghe, zoals zovele van zijn tijdgenoten, belangstelling had voor oosterse kunst. In verscheidene van zijn portretten introduceerde hij Japanse prenten tegen de achtergrond, op dezelfde wijze als Ensor, evenwel minder overvloedig. Het is niet uitgesloten dat Van Rysselberghe een collectie bezat. Géén van de door Ensor summier aangeduide prenten of schilderijen vinden we echter terug op een werk van Van Rysselberghe, ook het interieur⁹ komt nergens voor. Merkwaardig is wel dat Van Rysselberghe in de winter van 1885, dus vermoedelijk gelijktijdig met ons schilderij, zijn bekende portret van Octave Maus¹⁰ schilderde waarop een

repetitie van lampekappen voorkomt die doet denken aan de dubbele lampekop bij Ensor. Het lijkt wel of de ene kunstenaar de andere heeft geciteerd. Beide werken illustreren overigens hoe dicht beide kunstenaars in 1885 elkaar stilistisch benaderden.

Zoals Marcel de Maeyer in 1963 heeft aangetoond¹¹ nam Ensor vanaf omstreeks 1888 verscheidene van zijn oudere werken ter hand om ze herwerken. Dit procédé werd ingegeven door een creatieve opwelling waarin Ensor niet alleen een hele reeks nieuwe werken creëerde, maar ook zijn bestaande schilderijen te lijf ging. Van 1885 tot 1887 had hij zich vooral toegeleid op het tekenen en daarin had hij, wellicht gestimuleerd door het voorbeeld van Odilon Redon, een nieuwe plastische en iconografische vrijheid verworven. Deze ommekeer van realisme naar het fantastische hield ongetwijfeld verband met de ontwikkeling van Ensors persoonlijkheid ten gevolge van gebeurtenissen in zijn leven en door het besef van zijn tanende rol als protagonist in de modernistische kunstkringen. Van geaccepteerd vroegrijp modernist werd Ensor een omstreden figuur. Bepaalde demarches in zijn werk geven de indruk het gevolg te zijn van geldings- en vergeldingsdrang ten aanzien van de kunstscène.

Vroegere realistische tekeningen liet Ensor een ware metamorfose ondergaan door de oorspronkelijke voorstelling te verstoren met ironische en fantastische motieven, een proces waarin men terecht een zekere destructiviteit heeft gezien. Een reeks van deze herwerkte tekeningen bevond zich in de verzameling van Ensors vriend en bewonderaar Ernest Rousseau; twee interessante voorbeelden uit deze reeks werden onlangs door het Gentse museum verworven: "Paard met griffioenkop" en "Bronzen pot met spookgestalten".

In zijn schilderijen ging Ensor minder agressief te werk dan in de tekeningen. De bestaande voorstelling wordt meestal intact gelaten. Kleine wijzigingen veranderen echter de inhoud en in enkele gevallen wordt het tafereel bevolkt door maskers en skeletten die, zoals in het vernielde "De behekste kast"¹² een bedreiging vormen voor de aanwezige figuren. "Skelet bekijkt chinoiseries" bevatte oorspronkelijk slechts één figuur, gezeten op de twee stoelen. In een later stadium voegde Ensor onderaan

DE BEHEKSTE KAST, 1885 (VERNIELD)
Voorheen in het Museum voor Schone Kunsten, Oostende
 SKELET BEKIJKT CHINOISERIES, 1885
Gent, Museum voor Schone Kunsten, olieverf op doek, 100 x 60 cm

⁸ 2 oktober 1885, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, Archief voor Hedendaagse Kunst, inv. 11987.

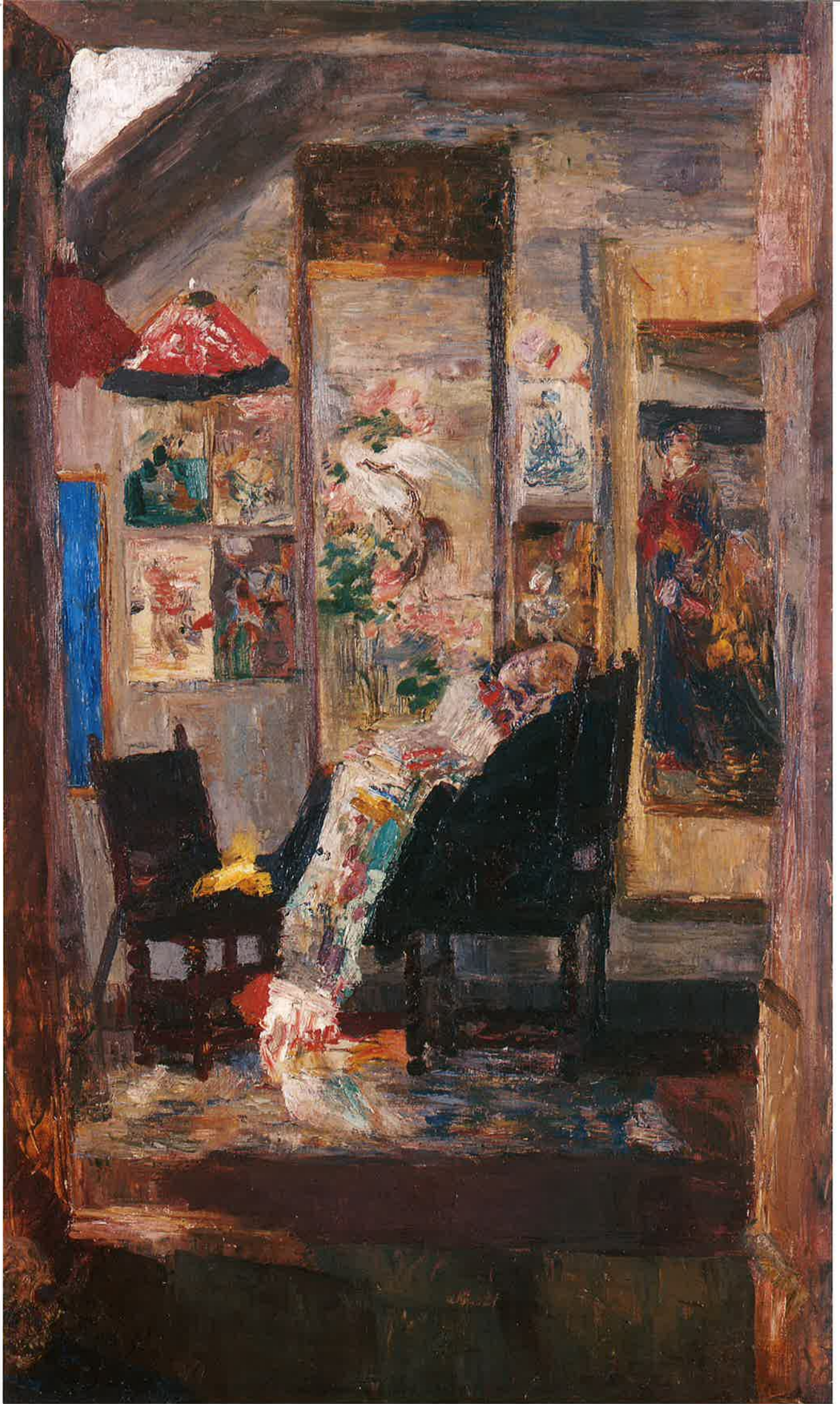
⁹ Paul Eckhout signaleerde in een privé-collectie een vroeg werk van Van Rysselberghe, daterend van ca. 1882,

waarop een vrouw is afgebeeld voor een wand die, zoals bij Ensor, vol hangt met oosterse prenten en voorwerpen. Er komt ook een stoel op voor die sterk gelijkt op de stoel op Ensors schilderij.

¹⁰ Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

¹¹ "De genese van masker-, travestie- en skelet-motieven in het oeuvre van James Ensor", in: *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 12, 1963, pp. 69-87, ill.

¹² *Voorheen in het Stedelijk Museum, Oostende; vernield in 1940.*





links een doodshoofd toe dat kijkt in de richting van de toeschouwer, terwijl hij ook de centrale figuur een doodshoofd gaf. Infrarood- en röntgenopnamen laten zien dat zich onder dit doodshoofd een realistische kop bevindt van een gebaarde, vermoedelijk iets oudere man, met hoog voorhoofd. Naar analogie met doodshoofden op andere werken zoals "Geraamten die zich warmen" uit 1889 en "Geraamten twistend om een gehangene" uit 1891¹³, kan men aannemen dat de overschilderingen wellicht in deze periode gebeurden.

Door deze geringe ingrepen wijzigde Ensor radikaal de inhoud van zijn schilderij. De toevoeging van een

doodshoofd onderaan links benadrukt de voyeurspositie van de toeschouwer, die door een deuropening kijkt naar een figuur die zich, verzonken in zijn lectuur, van geen aanwezigheid bewust schijnt. Temidden van de detail- en kleurenrijkdom in de kamer is het doodshoofd van de centrale figuur niet zeer opvallend. Het verrassingselement is des te sterker. We staan te kijken naar een figuur wiens plaats onmerkbaar door de dood werd ingenomen.

Iconografisch past deze metamorfose in de hernieuwde belangstelling voor de vanitas-thematiek bij talrijke kunstenaars in de tweede helft en op het einde van de 19de eeuw. De dood die onverwacht de plaats inneemt van de levende, of die de argeloze mens verschalkt, is een erfenis van de middeleeuwse "dodendans" die we terugvinden bij kunstenaars als Rethel, Rops, Corinth en Munch. Redon, die Ensor zeker heeft geïnspireerd, voert de dood minder als een moraliserend element ten tonele, maar veel meer als een fantastisch begrip in de geest van Edgar Allan Poe.

Bij Ensor vinden we omstreeks 1888 enkele voorstellingen van de dood die sterk verwant zijn met de moraliserende visie uit de "dodendans". In "De dood vervolgt de mensenkudde"¹⁴ is de dood de dreigende lotsbepalende



MIJN PORTRET IN 1960, 1888
Privé-collectie, ets, 6,4 x 11,4cm

ENSOR VOOR EEN VENSTER VAN HET HUIS VAN DE FAMILIE ROUSSEAU TE BRUSSEL, 1889
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Archief voor Hedendaagse Kunst
ZELFPORTRET, 1889

Oostende, Museum voor Schone Kunsten, ets, 11,6 x 7,5 cm

MIJN PORTRET MET DOODSHOOFD (TWEDE STAAT), 1889
Privé-collectie, ets, 11,6 x 7,5 cm

¹³ Resp. in het Kimball Art Museum, Forth Worth (Texas) en het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

¹⁴ Tekening in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

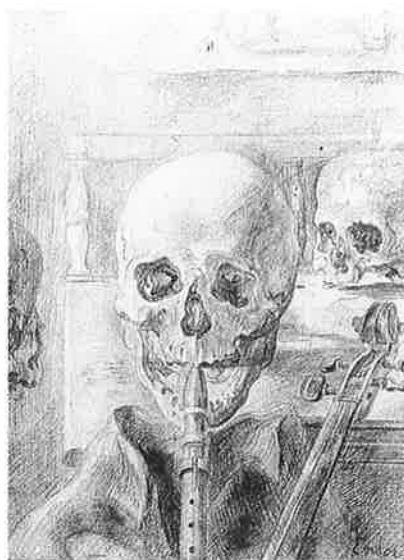
factor die we reeds kennen uit het werk van Holbein en Bruegel. In 1887 beeldt Ensor zichzelf af als een uitgeputte zieke die door de dood naar een stad wordt geleid¹⁵. In 1888 maakt hij de ets "Mijn portret in 1960" waarop hij zichzelf zoals in middeleeuwse grafsculpturen weergeeft als liggend skelet, met een reuzenspin en drie slakken als enig gezelschap. De bespiegeling over zijn eigen vergankelijkheid is ook bijzonder frappant in de tweede staat van een geëts zelfportret uit 1889, waarop hij zijn eigen hoofd in staat van ontbinding weergeeft. Met deze metamorfose overtreft Ensor als het ware de zelfportretten in confrontatie met de dood zoals we die bv. kennen van Böcklin en Corinth. Ensor staat niet oog in oog met de dood, hij wordt er niet door verrast, hij is er zelf de medeplichtige en de verpersoonlijking van. Dezelfde kunstgreep past hij in 1890 nog eens toe in een gekleurd (misschien herwerkt) zelfportret met doodshoofd dat de toeschouwer uitdagend aankijkt¹⁶.

Het is mogelijk dat deze doodsvoorstellingen, zoals men heeft gesuggereerd, een uiting zijn van een sterke doodsgedachte bij de kunstenaar, en dit naar aanleiding van zijn eigen ziekte en van het overlijden van zijn vader. Toch vormen ze in het geheel van Ensors werk eerder uitzonderingen. In de talrijke voorstellingen waarin skeletten en doodshoofden voorkomen hebben deze immers dezelfde betekenis als de maskers en groteske tronies; zijn ze met andere woorden niets anders dan drager van Ensors macabere fantasie. In nog andere voorstellingen, zoals "Musicerende geraamten" of de ets "Schedels en maskers"¹⁷ hebben we dan weer te maken met de schedel als pittoresk attribuut zoals we dat kennen doorheen de hele westerse kunstgeschiedenis.

Het boeiende aan "Skelet bekijkt chinoiserie" is, vanuit iconografisch standpunt althans, dat men niet goed weet waar het motief onder te brengen, noch welke, al of niet autobiografische betekenis men er moet aan toekennen. Vermoedelijk heeft dit "vanitas-portret" van een niet nader te noemen vriend vooral een ironische inhoud en werden Ensors spitse geest en hand geboeid door de mogelijkheden - inhoudelijk en picturaal - van deze gedaanteverwisseling. Hoe dan ook, de aanwezigheid van de dood is niet verontrustend en ook niet spottend bedoeld; de intimiteit van het tafereel en de feeëriekke schoonheid van de oosterse kleurenwielde worden niet

verstoord, maar hooguit subtiel bedreigd. De intimiteit en de schoonheid worden fragiel.

Hiermee is meteen gezegd dat we Ensors "skelettering" van deze liefhebber van chinoiserie niet hoeven te interpreteren als kritiek op de japanisten onder zijn tijdgenoten, zoals Whistler of Stevens. Ensor stond zelf open voor de verruimende mogelijkheden van oosterse siermotieven en Japanse prenten. Hiervan getuigen de kopieën die hij naar Japanse prenten maakte en het toch aanzienlijk aantal werken waarin oosterse elementen nadrukkelijk voorkomen, hetzij als stilleven-element, hetzij als decor van interieurscènes. Het is waar dat men "Skelet bekijkt chinoiserie" typologisch in verband kan brengen met voorstellingen van figuren die in het atelier oosterse kunstvoorwerpen bekijken of die voor een decor van oosterse prenten, geportretteerd werden, zoals bv. Whistlers "Purple and Rose" van 1864 of Manets "Portret van Emile Zola" van 1868¹⁸. Maar Ensors versie is geen persiflage van dit soort voorstellingen; hij verheft ze veeleer in een sfeer van vervreemding en raadselachtigheid.



MUSICERENDE GERAAMTEN, 1888
Privé-collectie, tekening, 21 x 16 cm

¹⁵ Tekening in een brief aan Octave Maus, dd. 25 december 1887. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Archief voor Hedendaagse Kunst, inv. nr. 5040.

¹⁶ Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Parijs.

¹⁷ Taevernier nr. 29, privé-collectie.

¹⁸ Resp. in het Philadelphia Museum of Art en het Musée d'Orsay, Parijs.



Het Fonds voor het Roerend cultureel erfgoed van de Koning Boudewijnstichting werd in 1988 opgericht dank zij een dotatie van de Nationale Loterij. Het beoogt de elementen van ons erfgoed die van nationaal belang worden geacht, in België te houden en ze te beschermen, te valoriseren en toegankelijk te maken voor het publiek. Het belangrijkste doel is snel te kunnen optreden in omstandigheden die dringend een oplossing vergen. Het Fonds komt vooral tussenbeide door aankopen. De belangrijkste tussenkomsten tot nu toe betreffen de redding van de Correspondentie van F. Cranevelt (een 16de-eeuwse humanist), de aankoop van het "Portret van Marguerite" van F. Khnopff, van de Gallische muntschat van Thuin en heel recent "Skelet bekijkt chinoiseries" van James Ensor. Het Fonds zet zich eveneens in voor de bescherming en de

restauratie van kunstwerken die in gevaar verkeren. Met dit doel wordt elk jaar een restauratiecampagne gelanceerd. Grote schilderijen op doek, wandtapijten, polychrome beelden, oude schilderijen op panelen of kunstwerken op papier werden jaar na jaar als thema weerhouden. Meer dan honderd kunstwerken werden in dit kader in vijf jaar reeds gered van de tand des tijds. Om haar actie te kunnen uitbreiden heeft de Koning Boudewijnstichting de hulp nodig van iedereen die haar doelstellingen deelt. Steun daarom de tussenkomsten van het Fonds voor het Roerend cultureel erfgoed, door uw gift te storten op het rekeningnummer 000-0000004-04 van de Stichting. Elke gift vanaf duizend frank is fiscaal aftrekbaar. De Stichting aanvaardt eveneens met dankbaarheid schenkingen en legaten.

EDITOR: D. Allard
REDACTIE: R. Hoozee
COÖRDINATIE: A. De Breuck
VORMGEVING: Bailleul ontwerp bureau
DRUK: Euroset
FOTOGRAFIE: Ditmar Bollaert / Karel Moortgat / Piet Ysebie / ACL

D/1995/2893/31
NUGI: 644
ISBN: 90-5130-189-8