



‘EEN ZEKERE VERGELIJKING ONDERLING’. DE KUNSTTENTOONSTELLINGEN

MARJAN STERCKX (UGent)
JANA WIJNSOUW (UGent)

Gidsen voor de Gentse Wereldtentoonstelling van 1913 leidden expobezoekers naar de vele kunstschatten in de Gentse ‘gedenkgebouwen’. Zo mocht een bezoek aan de Sint-Baafskathedraal, met onder meer het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck, het werk van Peter Paul Rubens en de preekstoel van Laurent Delvaux niet ontbreken.¹ In het kader van de Wereldtentoonstelling werden echter ook talrijke nieuwe initiatieven voor de kunst genomen. Beeldhouwwerken werden opgericht in de stad en op het expoterrein, en expopaviljoenen werden kunstig bekleed.² In bestaande en nieuwe gebouwen werden grote tentoonstellingen georganiseerd, met ‘Schone’ en decoratieve kunsten, oude en hedendaagse kunst, van lokale, regionale, nationale en internationale kunstenaars.³

Terwijl vele presentaties de klemtoon legden op de ‘moderne’ tijd, boden andere een nostalgische kijk op het verleden. Bezoekers uit binnen- en buitenland moesten verbluft staan bij de rijke kunsttraditie van Gent, Vlaanderen en België. ‘Een zekere vergelijking onderling’ met andere nationale scholen werd als ‘leerzaam’ gezien, en zou ‘het eigenaardig karakter’

en de ‘oorspronkelijkheid’ van de eigen nationale school aan het licht brengen met haar ‘verdiensten of gebreken’.⁴ De kunsttentoonstellingen te Gent in 1913 bespelen het spanningsveld tussen de ‘hoge’ en ‘lagere’ kunstvormen, tussen traditionalisme, eigentijdsheid en toekomstgerichtheid, evenals de samenwerking tussen het internationale, nationale, regionale en lokale, die op verschillende manieren op de Expo zichtbaar werd.⁵

OUDE ‘VLAAMSE’ KUNST

De kunsthistorische tentoonstelling ‘Oude kunst in Vlaanderen. Scheldegoww’ ging door in het toen amper tien jaar oude Museum voor Schone Kunsten van stadsarchitect Charles Van Rysselberghe.⁶ Voor de Expo werd het gebouw uitgebreid met twee half-ronde zijvleugels en nieuwe zalen achter de hemicycle.⁷ ‘Oude kunst in Vlaanderen’ was, net als zijn catalogus, bijzonder omvangrijk. Bijna 2600 objecten, van de middeleeuwen tot de late achttiende eeuw, afkomstig uit publieke en privécollecties, waren verspreid over 26 zalen. De tentoonstelling bestond uit twee afdelingen: ‘Land en Leven’ en ‘Kunst en Kunstnijverheid’ en was hoofdzakelijk historisch-didactisch van aard om vooral ‘het leven van vroeger dagen voor oogen te voeren’.⁸

Het Museum voor Schone Kunsten te Gent, door stadsarchitect Charles Van Rysselberghe, waar de tentoonstelling ‘Oude kunst in Vlaanderen. Scheldegoww’ doorging.



Tentoonstelling 'Oude kunst in Vlaanderen. Scheldegouw' in het Museum voor Schone Kunsten te Gent. Zaalopstelling met textiel, tapijt- en beeldhouwkunst.

Anders dan men zou verwachten in de stad van het *Lam Gods*, trad de oude Vlaamse schilderschool niet op de voorgrond.⁹ In beide afdelingen werd de klemtoon gelegd op andere artistieke disciplines waarin de regio in het verleden uitblonk, zoals de miniatuur-, tapijt-, en beeldhouwkunst, door onder andere Lucas Faydherbe, Laurent Delvaux en Gilles-Lambert Godecharle. Ook numismatiek, zilver-, kant- en borduurwerk kwamen aan bod.¹⁰ Er waren weliswaar schilderijen te zien, bijvoorbeeld in de zalen met stadsgezichten, en deze gewijd aan het 'Godsdienstig leven', waar *De verzoeking van de H. Antonius* toegeschreven aan Hieronymus Bosch de blikvanger was. Echter vooral werken van onbekende of anonieme meesters werden in interieurs gepresenteerd als 'bron voor de kennis van zeden en gebruiken, feesten en kleederdracht op een bepaald tijdstip'.¹¹ Tentoonstellingssecretaris Paul Bergmans erkende dat de kunstwerken 'uit zuiver artistiek oogpunt ongelijk' waren, 'doch van groote documentaire

waarde'.¹² Een belangrijke bruikleengever was het Oudheidkundig Museum, dat met ernstig plaatsgebrek kampte.¹³ Die 'win-win-situatie' voor beide partijen bepaalde mee de keuze van de stukken en het tentoonstellingsopzet. Bovendien was de oude Vlaamse schilderkunst kort voordien al het onderwerp geweest van retrospectieve tentoonstellingen in Gent en daarbuiten, zoals 'Les Primitifs Flamands et l'Art Ancien' in Brugge (1902) of de tentoonstelling met hoofdzakelijk zeventiende-eeuwse meesters op de Brusselse Expo (1910).¹⁴

Officieel was dit ook de reden om een ander, 'eigenaardig' opzet te kiezen.¹⁵ Daar waar men in Brugge had 'getracht om een *tijdvak* te doen herleven en op de Brusselse tentoonstelling der XVIIe eeuw een *school*', had men er in Gent 'naar gestreefd om een *landstreek* voor ons op te roepen'.¹⁶ De klemtoon werd dus niet op artistieke hoogtepunten gelegd, maar op het regionale verleden en bijhorende artefacten: 'men besloot

om zich niet alleen te bepalen tot een groep, van enkel om esthetische redenen gekozen werken, doch dat men tevens zou trachten aan te toonen wat het streven en het leven in de streek, welke door de benaming *Vlaanderen* aangeduid wordt, geweest was.¹⁷ Die klemtoon op streekgebondenheid, eerder dan natie- of stadsverheerlijking, werd ook bevestigd in de pittoreske en vooral op amusement gerichte reconstructie van 'Oud Vlaendren/Vlaanderen' (gedragen door de traditionalistische Sint-Lucasbeweging), vergeleken bij 'Oud Antwerpen' (1894), 'Bruxelles-Kermesse' (1897 en 1910), en 'Vieux-Liège' (1905) op de wereldtentoonstellingen aldaar.¹⁸

De ondertitel van de tentoonstelling geeft evenwel een net iets andere geografische afbakening aan: de 'Scheldegoww'. Het Scheldebekken verving Vlaanderen door een transnationale afbakening, die naast Oost- en West-Vlaanderen, Antwerpen, Brabant en een deel van Henegouwen, ook een deel van Nederland en Frankrijk omvatte. Frankrijk was sowieso sterk aanwezig op de Gentse Expo die niet was opgezet door flaminganten maar door Belgicisten die tegen de Vlaamse ontvoogdingsstrijd waren. Zij wilden veeleer de Belgische natie en haar banden met Frankrijk promoten dan wel Vlaanderen, dat zij liefst associeerden met het verleden.¹⁹ Dit schemert ook door in Paul Bergmans' visie op de tentoonstelling: 'Ons uitgangspunt was niet vrij van originaliteit. Het heeft de bedoeling om de kunstgeschiedenis van ons land, van een nieuw standpunt uit te beschouwen en de verdeling op de taalgrens gegrond, door een andere, aan de natuurlijke grondgesteldheid ontleend, te vervangen. Dus geen Waalsche of Vlaamsche kunst meer, maar een kunst van de Maas en van de Schelde!'²⁰ Prosper Pouillet, minister van Wetenschap en Kunst, benadrukte tevens het internationale karakter van de Vlaamse kunst, en de vroege aanwezigheid en faam van Vlaamse kunstenaars in het buitenland, die positief afstraalden op de erkenning in eigen land en regio: 'Reeds van in den beginne [...] is de Vlaamsche kunst buiten de engere landsgrenzen getreden, zijn haar scheppingen wijd en zijd verspreid, en werden [...] schilders, beeldhouwers en tapijtwevers, naar het buitenland geroepen en in alle landen aan het werk gezet.'²¹

Organisator Joseph Casier, die als katholiek een liefhebber was van de neogotiek, ook aanwezig op de tentoonstelling, sprak in zijn openingstoespraak over het belang van 'artistieke uitingen als deze, die in onze herinnering oproepen het grootsche verleden van Vlaanderland'.²² Als Gentenaar was hij overtuigd van het belang om 'de Vlaamsche Kunst en haar voedbodem het Vlaamsche Land te doen kennen aan onze medeburgers en aan de bevriende volkeren', om aldus de nationale en internationale uitstraling van de eigen regionale kunst te verhogen.²³ Net zoals het geval was voor de regionale architectuurstijlen van sommige expopaviljoenen, werd ook de regionale focus van deze tentoonstelling ingezet om de unificatie van de natiestaat te bestendigen en internationaal te legitimeren.²⁴ Casier was er namelijk van overtuigd dat toeschouwers naar huis zouden gaan met 'een gevoel van vaderlandschen trots bij het bedenken dat, in meer dan een tijdperk, op den vruchtbaren Vlaamschen grond, mannen hebben geleefd die de rijkst beschaafde volkeren de hegemonie op kunstgebied met het beste gevolg mochten betwisten'.²⁵ De erkenning van onze 'uitzonderlijke' regionale kunst in het buitenland zou dus bijdragen aan gevoelens van nationale trots.²⁶ Hij verwees ook naar de tentoonstelling van eigentijdse kunstenaars, die hij 'de kloeke eigenschappen die de kern uitmaken van de Vlaamsche Kunst' toedichtte, uitgaand van een regionale artistieke specificiteit.²⁷ De Brusselse schrijver en kunstkenner Arnold Goffin noemde kleur, stofweergave, substantiële zwaarte en realisme in 1913 als typerende kenmerken voor de toenmalige Belgische schildersschool – kenmerken die hij (en velen met hem) ook reeds ontwaarde(n) in Rubens' kunst en die volgens hem te danken waren aan 'denzelfden bodem'.²⁸

EIGENTIJDSE 'SCHONE KUNSTEN'

De tentoonstelling met hedendaagse kunst (Groep II 'Schoone Kunsten') ging door in het speciaal daarvoor opgetrokken Paleis der Schoone Kunsten aan het Erehof. Het organisatiecomité bestond uit invloedrijke 'spelers' uit het Belgische en Gentse kunstenveld.²⁹ Beperkte vakjury's met 'artistes dont

personne ne niera la compétence, l'indépendance et l'autorité' beslisten soeverein over de toelating en plaatsing van de kunstwerken, net als Salonjury's.³⁰ Voor de schilderkunst vervoegden Brusselaar Fernand Khnopff en Antwerpenaar Charles Mertens de Gentenaars Emile Claus (juryvoorzitter) en Albert Baertsoen. Alle vier exposeerden ook zelf.³¹ Voor de beeldhouwkunst betreft het een exclusief Brussels lijstje met Jacques De Lalaing (juryvoorzitter), Jules Lagae, Victor Rousseau en Charles Samuel, terwijl voor het publieke beeldhouwwerk op de Gentse Expo net wel vooral een beroep werd gedaan op Gentse beeldhouwers.³²

De tentoonstelling met werk van levende kunstenaars viel samen met de eenenveertigste editie van het Driejaarlijkse Salon dat afwisselend in Brussel, Antwerpen en Gent werd georganiseerd. 2098 kunstwerken van Belgische en buitenlandse kunstenaars werden er gepresenteerd in 40 zalen. Tentoonstelling



Pieter Braeckes *De vergiffenis* (1892-1895) in een zaal met beeldhouwwerk in de Belgische afdeling (met sobere effen achtergrond) van de Tentoonstelling Schoone Kunsten.

en catalogus gingen onder de vlag 'Oeuvres modernes'.³³ Inderdaad was er een mooie staalkaart te zien van de 'moderne' kunst die België en haar buurlanden toen voortbrachten. Voor de radicale avant-garde en de abstracte kunst moest men evenwel niet in Gent zijn in 1913. Vergeleken bij de contemporaine, internationale, modernistische kunst van onder meer de expressionisten, kubisten, orfisten en futuristen die toen internationaal furore maakten en schandaal wekten in hun reactie tegen de traditionele burgerlijke kunst en cultuur, met namen als Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Kazimir Malevich en Marcel Duchamp, die in dat jaar zijn *Fietswiel* creëerde, was de kunst in Gent in 1913 al bij al conservatief.

De Belgische School nam de helft van de zalen in beslag met als doel: 'mettre plus particulièrement en relief les artistes représentatifs des tendances maîtresses au moment actuel de notre évolution artistique' en 'présenter l'école belge d'une manière favorable aux yeux de l'étranger'.³⁴ Net als voor de oude kunst werd de internationale toetsing – 'een zekere vergelijking onderling'³⁵ – en de internationale erkenning van de contemporaine nationale kunst immers belangrijk bevonden, net als nu.³⁶ Het werk dat in Gent werd getoond, sloot deels aan bij wat tijdens de belle époque te zien was bij La Libre Esthétique (1894-1914) in Brussel, dat toen een waar internationaal, vooruitstrevend artistiek centrum was. De selectie was alleen uitgebreider en behoudsgezinder, de aandacht voor Gentse kunstenaars groter, en Belgische en buitenlandse kunstenaars presenteerden er gescheiden.

260 schilders toonden hun werk bij de 'Schone Kunsten' in Gent in 1913. Dat lag niet in de lijn van de selecte tentoonstellingen van Les XX (1884-1893) en La Libre Esthétique maar wel in die van de jaarlijkse Salons en van de kunsttentoonstellingen op wereldtentoonstellingen. 29 'maîtres incontestés de l'école belge', die meestal al internationaal carrière hadden gemaakt, mochten in Gent wel 'un ensemble d'œuvres' (tussen vijf en acht kunstwerken) tonen.³⁷ Joseph De Smet, voorzitter van de Gentse Cercle Artistique et Littéraire, sprak van 'un superbe ensemble de ce que notre école contient de meilleur',



Boven: Tentoonstelling Schoone Kunsten, Franse afdeling, zaal met schilder- en beeldhouwwerk met op de voorgrond (midden) *Danois Couché* door Harry Perrault.

Onder: Salon d'honneur d'Art monumentale in de rechtervleugel van het Paleis der Luxe-industrieën in de Belgische sectie, modellen voor *Schoonheid, Kracht en Wijsheid* (op het Erehof van de Expo 1913) door Jules Van Biesbroeck. Muurschilderingen door Constant Montald en Albert Ciamberlani.



Tentoonstelling Schoone Kunsten, Belgische afdeling, zaal met effen achtergrond en achteraan onder meer de beeldengroep *De Kus* door Jef Lambeaux.

en noemde de selectie 'absolument remarquable' en 'la plus représentative de notre art national'.³⁸ Volgens Arnold Goffin kenmerkte de contemporaine Belgische kunst zich door individualiteit en 'zelfbewuste werkzaamheid'. Hij prees in die context idiosyncratische kunstenaars als Léon Frédéric, Emile Claus, James Ensor, Fernand Khnopff, Jean Delville en Eugène Laermans.³⁹

Met uitzondering van het abstract modernisme dat zich nog maar net begon te manifesteren in België (met een figuur als Jules Schmalzigaug bijvoorbeeld), bood de tentoonstelling inderdaad een representatieve verzameling van de diverse strekkingen binnen de toenmalige Belgische school.⁴⁰ Vooral het realisme en naturalisme (bv. Léon Frédéric), impressionisme en neo-impressionisme (bv. Théo Van Rysselberghe, Georges Morren, Jenny Montigny en Anna Boch), en het symbolisme (bv. Fernand Khnopff, William Degouve de Nuncques en Jean Delville, en de eerste Latemse School: Valerius De Saedeleer, George Minne en Gustave Van de Woestyne), die toen internationaal al over hun hoogtepunt heen waren, figureerden prominent. Ook het figuratieve en religieus geïnspireerde expressionisme van de tweede Latemse School was aanwezig met onder anderen Eugène Laermans, Constant Permeke, Gustave en Léon De Smet.⁴¹

Met 198 sculpturen was ook de Belgische beeldhouwkunst opvallend goed vertegenwoordigd. Die had een impuls gekregen in de late negentiende eeuw met Constantin Meunier, Jef Lambeaux en de Fransman Auguste Rodin. Exposanten als Pierre Braecke, Paul Du Bois en Victor Rousseau behoorden tot deze nieuwe, overwegend Brusselse generatie.⁴² Tot de jongste garde behoorden Rik Wouters, Oscar Jespers, en Georges Vantongerloo, die toen nog niet abstract werkte maar een portret exposeerde. Ook hier was er bijzondere aandacht voor Gentse kunstenaars, zoals Minne, Léon Sarteel en Madeleine Van Thorenburg. Van twee reeds overleden grootmeesters, Jef Lambeaux (†1908) en Charles Van der Stappen (†1910), werd uitzonderlijk ook werk getoond.⁴³ Diverse recensenten betreurden dat er niets was van Constantin Meunier die in 1905 overleden was.⁴⁴

De monumentale kunst kreeg een apart Salon d'honneur d'Art monumentale, centraal in de rechtervleugel van het Paleis der Luxe-industrieën in de Belgische sectie.⁴⁵ Hier realiseerden de Belgische schilders Constant Montald en Albert Ciamberlani grote muurschilderingen. Er waren modellen voor en reproducties van elders uitgevoerd monumentaal, decoratief schilder- en beeldhouwwerk, zoals de plafonddecoraties van Khnopff en Omer Dierickx voor het Stadhuis van Sint-Gillis, en schetsen van Godefroid Devreese



Tentoonstelling Schoone Kunsten, Internationale afdeling, zaal met schilder- en beeldhouwwerk, met onder meer links het doek *Dans les Préalpes du Piémont* van Marc Calderini, uiterst rechts *Pivoines roses Moutan* door Baron Ferdinand d'Huart, en links daarvan *Reflets* door E. de la Carcova.

voor de centrale geveldecoratie van het hoofdgebouw op de Wereldtentoonstelling te Brussel in 1910. Er werden ook modellen getoond voor monumentale sculptuur op het Gentse expoterrein, zoals Jules Van Biesbroecks ensemble op het Erehof, Geo Verbancks *Monument voor de gebroeders Van Eyck* en zijn zes beelden voor het nieuwe Flandria Palace Hotel.⁴⁶

In hetzelfde Paleis der Luxe-industrieën was er een afdeling van de Sint-Lucasscholen waar oud-leerlingen exposeerden.⁴⁷ De Koninklijke Academie voor Schone Kunsten liet architect Van de Voorde een eigen neoclassicistisch paviljoen tekenen voor hun tentoonstelling met decoratief en vrij werk van (oud.) leerlingen, onder wie Albert Servaes en twee Japanse kunstenaars, Otta en Kojima.⁴⁸ In een aparte sectie (deel II van de 'Schone Kunsten') kwamen bouwkunst, miniatuur- en penningnijkunst aan bod.⁴⁹

De schilderijen in de Belgische afdeling voor Schone Kunsten werden niet –zoals gebruikelijk– in entou-rages gepresenteerd, maar geïsoleerd en sober geor-dend tegen een egale achtergrond, zodat de aandacht volledig naar de individuele stukken ging.⁵⁰ Deze presentatiewijze, deels een reactie op de overvloed op de tentoonstelling voor Schone Kunsten tijdens de Brusselse Expo in 1910, viel echter niet bij iedereen in de smaak, en werd door sommigen als te vernieu-

wend ervaren, ook al was die manier van ophanging al ingeburgerd bij New Yorkse en Parijse kunst-galeriën in de late negentiende eeuw.⁵¹ Joseph De Smet, die als ondervoorzitter nochtans betrokken was, vergeleek de Belgische zalen met uniforme kloosterref-ters, die fel contrasteerden met de 'warme, comforta-bele en aantrekkelijke' Franse zalen. Hij bekritiseerde de 'nudité du fond et sa couleur indécise et malade', alsook 'l'impression de mélancolie qui se dégage de l'ambiance', en noemde die aanpak 'un point de vue', waar hij duidelijk niet achter stond.⁵² Ook algemener zag hij de Franse School als na te volgen voorbeeld: 'L'école belge figure à l'exposition de Gand avec un contingent incomparable, mais ce sont les Français, suivant du reste eux-mêmes des tendances germani-ques, qui, en dépit de quelques exagérations peut-être, nous montrent la voie à suivre.'⁵³

Frankrijk, maar ook Nederland en Groot-Brittannië waren manifest aanwezig op de tentoonstelling van Schone Kunsten in het Gentse Paleis voor Schone Kunsten.⁵⁴ Duitsland stelde, net als bij de Wereldtentoonstelling te Brussel in 1910, uitslui-tend in het eigen paviljoen tentoon. De afdeling Nederlandse kunst, onder leiding van Bart Van Hove, telde inzendingen van 114 schilders, onder wie George Hendrik Breitner, Suze Robertson-Bisschop en Thérèse Schwartze, negen beeldhouwers en

achtien graveurs. De realistische Haagse School was vertegenwoordigd door onder anderen Isaac Israëls, Willem Maris en Hendrik Willem Mesdag. Groot-Brittannië stuurde acht beeldhouwers, onder wie Gilbert Bayes en George Frampton, en 47 schilders, waarvan achttien gegroepeerd als de Senefelder Club of London.⁵⁵ Die groepering, opgericht in 1909 en genoemd naar de uitvinder van de lithografie, wilde die techniek promoten als kunstmedium en voor kunstreproductie. Overigens was er in Gent, zoals op andere wereldtentoonstellingen, ook een 'internationale sectie' met werk van kunstenaars uit beperkt vertegenwoordigde landen, zoals Spanje, Luxemburg en Italië. Verschillenden onder hen gaven een adres in Parijs of België op.

De Franse afdeling was evenwel 'verreweg de belangrijkste'.⁵⁶ Politieke motieven lagen beslist aan de basis daarvan, maar daarnaast was Frankrijk, en vooral Parijs, in de lange negentiende eeuw nu eenmaal toonaangevend voor de kunsten. Kunstenaars en kunstactoren uit de hele wereld, en dus ook uit België, reisden talrijk naar Parijs en spiegelde zich ook lang aan de Franse kunst en kunstorganisatie.⁵⁷ Hoewel in de realiteit de nationale tradities dus met elkaar verstrengeld waren ('histoire croisée') en de verschillen in de kunstproductie soms niet of nauwelijks zichtbaar waren, werkten de wereldtentoonstellingen sinds hun oorsprong in 1851 een nationale categorisering en 'typering' van kunst in de hand, via de presentatiewijze in 'nationale scho-



Tentoonstelling Schoone Kunsten (Beaux-Arts) in het Paleis ter Schoone Kunsten, Franse afdeling, zaal met schilder- en beeldhouwwerk, met op de voorgrond het verloren gegane *Nos destinées* uit 1898 door René De Saint-Marceaux, enkel nog via één andere foto gekend.

len' en de bijhorende onderlinge vergelijking en toekenning van 'specifieke' nationale kenmerken in de pers.⁵⁸

In de Franse afdeling Schone Kunsten stelden 305 schilders en 85 beeldhouwers tentoon, alsook 82 graveurs (bijvoorbeeld affichekunstenaar Jules Chéret). Er waren zowel academische schilders (onder meer Jean-Paul Laurens, Carolus-Duran) als 'onafhankelijken', van wie sommigen evenwel al tot het establishment waren gaan behoren. Zo waren er de (intussen oud geworden) impressionisten Claude Monet, Edgar Degas en Auguste Renoir, neo-impressionist Paul Signac, Nabis-kunstenaars Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, en Maurice Denis, en symbolisten Emile Bernard, Odilon Redon en Henri Le Sidaner. Bij de beeldhouwkunst waren er Auguste Rodin en René De Saint-Marceaux, alsook een volgende generatie figuratieve beeldhouwers, met Henri Bouchard, Emile-Antoine Bourdelle en leden van de Bande à Schnegg. Raymond Duchamp-Villon, die tegelijk aan een kubistische sculptuur werkte, toonde er een figuratieve statuette.

De indruk dat de expo-organisatoren de banden met Frankrijk wilden aanhalen, en zo tegelijk de Duitse invloed in België poogden tegen te gaan, wordt gewekt in *Gand Exposition*: 'Ainsi, se trouve confirmée une fois de plus, cette cordiale tradition qui veut que la France soit la nation dont la participation à nos World's Fair soit la plus importante des participations étrangères [...]. Les Gantois et tous les Belges ressentiront vivement cette grande généreuse preuve d'une sympathie qui semble sans limites et qui se manifeste toutes et quantes (sic) fois notre pays désire, pour ses grandes entreprises, la collaboration des nations étrangères. Cette fois encore, la France sera à la tête de celles qui feront le succès de la Manifestation nationale de 1913'.⁵⁹

De Franse school mocht in Gent duidelijk niet ontbreken en bevestigde door de aanwezigheid van haar gevestigde waarden en kwalitatieve nieuwkomers, evenals haar gerieflijke presentatie in ensembles, haar internationale reputatie en haar zelfvertrouwen als superieure natie op het vlak van de kunsten. Via

haar selectie van 'moderne' Belgische kunstenaars, de voorkeursbehandeling voor de meest gereputeerden onder hen, en de moderne presentatiewijze trachtte evenwel ook België zich (tevergeefs) internationaal op de kaart te zetten als cultureel betekenisvol land. Sommige critici plaatsten kunstenaars als Claus, Ensor, Laermans en Permeke in de traditie van de oude Vlaamse meesters, die toen reeds internationaal erkenning genoten. Via een nogal intuïtief toegekende regionale/nationale specificiteit werd continuïteit gezien tussen traditie en moderniteit, van de Vlaamse Primitieven en hun tijdgenoten over Rubens en consoorten tot in de eigen tijd. Zulke nationale *branding* met *track record* mocht de nationale en internationale uitstraling van de Belgische kunst dan wel tijdelijk ten goede komen, en mogelijk ook de nationale uniciteit bestendigen, de Belgische kunst duurzaam als 'modern' brandmerken deden deze associaties zeker niet.

Vlakbij de hedendaagse schone kunsten kregen in Gent ook de traditioneel lager gewaardeerde kunstvormen, zoals de toegepaste kunsten, de fotografie, panorama's en diorama's, een eigen plek.

'LAGERE' EN TOEGEPASTE KUNSTEN

Omwille van hun spektakelwaarde mochten panorama's en diorama's (populaire driedimensionale kijkdozen die waarheidsgetrouwe taferelen evoecerden, variërend van miniatuur tot levensgrote schaal) niet ontbreken op de Gentse Wereldtentoonstelling.⁶⁰ Het *Diorama Militaire* was gewijd aan de militaire geschiedenis van Gent en bevatte vijf monumentale schilderijen door schilder-decorateur Jules Gondry, in samenwerking met Henri Van Melle en Alphonse De Cuyper.⁶¹ In het Franse Paviljoen voor Industrie en Luxe waren eveneens elf diorama's te zien, die gewijd waren aan modetaferelen door de eeuwen heen. Ook de paviljoenen van de katoennijverheid, Canada, Perzië, de Franse Kolonies en Belgisch Congo bevatten diorama's als blikvangers.⁶² In het Eresalon van dit laatste paviljoen prijkte een groots panorama (115 bij 19 m) van het Congolese leven, geschilderd door deBrusselaars Paul Mathieu en Alfred Bastien.⁶³



Kunstenaar(s) onbekend, Diorama's gewijd aan modetaferelen door de eeuwen heen in het Franse paviljoen voor Industrie en Luxe.

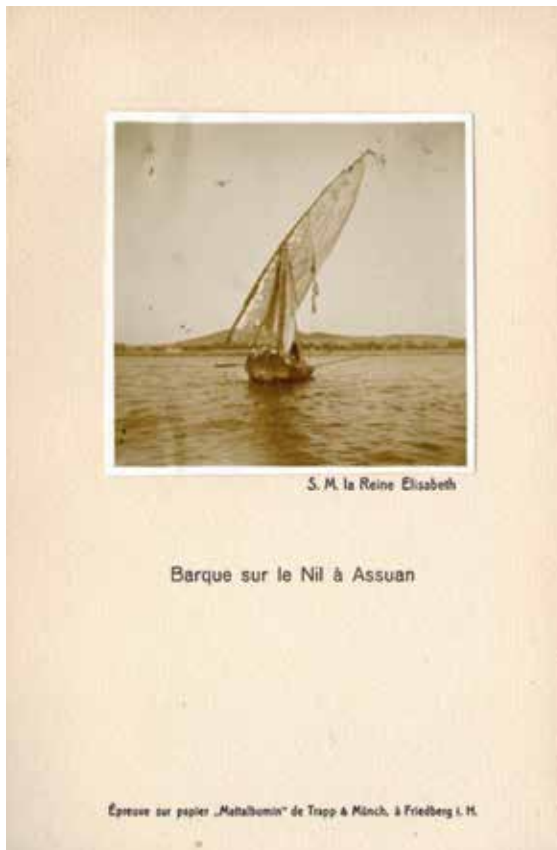
Voor het eerst in de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen kreeg de fotografie in 1913 een eigen Galerij der Fotografie, op instigatie van Joseph Casier, zelf een gepassioneerd fotograaf. Foto's werden hier niet zozeer als technische vernieuwing gepresenteerd, maar als volwaardige kunstvorm.⁶⁴ In de jury zetelden naast notabelen en fotografen daarom ook schilders, die erop moesten toezien dat enkel kunstfotografie, en geen louter documentaire fotografie, zou worden geselecteerd.⁶⁵ In die lijn werd iedere foto voorzien van auteur en titel, en ingekaderd achter glas.⁶⁶ Talrijke (pictorialistische) foto's leunden zo dicht aan bij schilderkunstige conventies en beeldtra-

dities dat men zou geloven dat het schilderijen zijn. De aandacht voor het technische ontbrak evenwel niet. Bij iedere foto werd het gehanteerde procédé genoteerd, zoals albumine, carbon-trichromie of sepia-platinotypie.⁶⁷

De inrichting van de Fotografiegalerij, gelegen tussen het Paleis voor Schone Kunsten en het Paviljoen voor Decoratieve Kunsten/Architectuurpaviljoen, werd toevertrouwd aan de Belgische Fotografiebond, waarvan Joseph Casier voorheen voorzitter was. Die vereniging was in 1874 te Brussel opgericht en telde actieve lokale afdelingen.⁶⁸ Zij nodigde maar liefst

62 fotografieverenigingen uit, van Gent tot Los Angeles, om in 1913 in Gent foto's te tonen.⁶⁹ Tot de bekendste exposanten behoorden Nadar en hoogwaardigheidsbekleders als de Belgische koningin Elisabeth of de Duitse keizerin Augusta Victoria. Zoals bij andere fotografietentoonstellingen was ook hier het aantal vrouwen hoger dan bij andere kunstvormen.⁷⁰

Een andere primeur voor de Wereldtentoonstelling van Gent was dat het eerste, vijfdaagse Congrès international des arts décoratifs er plaatsvond.⁷¹ De Belgische politicus en kunstcriticus Jules Destrée formuleerde het uitgangspunt daarvan als volgt: 'l'art quotidien, l'art appliqué aux objets usuels a besoin de se faire apprécier et mieux connaître'.⁷² Op het programma stonden onder meer de steevast marginale positie van de kunstnijverheid op wereldten-



Koningin Elisabeth van België, *Barque sur le Nil à Assuan* in de Galerij der Fotografie.



Léonard Misonne, *En Campine* (datum en afmetingen ongekend, foto op carbon), in de 'Galerij der Fotografie'.

toonstellingen en de 'moderne' evolutie van architectuur en sierkunsten.⁷³ Expoarchitect Oscar Van de Voorde zat die laatste sessie voor.⁷⁴ De Gentse Wereldtentoonstelling was vooral betekenisvol voor de kunstnijverheid omdat ze de geleidelijke overgang van de art nouveau naar de art deco markeerde, evenals de verdichting tussen architectuur, schone en toegepaste kunsten. In een tussenkomst tijdens het congres merkte kunsthistoricus en Louvre-conservator Paul Vitry op: 'Il faudrait qu'architectes et décorateurs évoluent ensemble. Tous les collaborateurs d'une œuvre devraient avoir comme idée conductive une harmonie d'ensemble'.⁷⁵

Deze tendens was reeds ingezet op de Brusselse Expo in 1910, waar het Duitse paviljoen werd ingericht door verschillende kunstenaars volgens het principe van de Werkstätten.⁷⁶ Voor de Gentse Wereldtentoonstelling liet Duitsland een aparte kunstnijverheidszaal ontwerpen, die werd ingevuld door het Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Een aparte kapel was er uitgevoerd door de Belgische architect en kunstenaar Henry Van de Velde, die ook een buste kreeg in de eresalon, precies omwille van zijn rol, ook in Duitsland, in de opheffing van de scheidslijn tussen schone en toegepaste kunsten, tussen architectuur, kunst en industrie, volgens het *Gesamtkunstwerk*-idee.⁷⁷ In het Britse paviljoen was een uitgebreide afdeling voorzien voor de Arts and Crafts, onder leiding van Walter Crane, één van de pioniers van zulke opvattingen. Er werden uitsluitend kunstobjecten getoond

die in opdracht van kunstenaars in manufacturen waren vervaardigd en dus de naam van de ontwerper droegen.⁷⁸ Volgens Joseph De Smet kon men zich hier ‘une idée plus juste de l’art britannique et de ses tendances nationales’ vormen dan in de eerder vermelde, vrij beperkte Britse sectie in het Paleis voor Schone Kunsten.⁷⁹ Crane beklemtoonde tijdens het Gentse congres dat de Britse kunstnijverheid in de Arts and Crafts-sectie voor het eerst in Gent de officiële erkenning kreeg van de overheid.⁸⁰

In de Franse sectie was er een Salon des Manufactures nationales met onder meer porselein, aardewerk en (wand)tapijten, zowel geweven naar oude Vlaamse meesters als naar eigentijdse Franse kunstenaars.⁸¹ In ‘Groupe XIII A, Classe 66c’ kwamen de ‘Arts décoratifs modernes’ aan bod.⁸² Die werden in Frankrijk sinds eind de jaren 1880 gepromoot dankzij de oprichting van sociëteiten en musea specifiek gewijd aan de decoratieve kunsten. In Gent in 1913 kregen ze een eigen Salon, waar ruim 150 Franse kunstenaars/ontwerpers hun werk presenteerden, met een aparte catalogus.⁸³ ‘Là s’avère le souci des artistes modernes de chercher de nouvelles formes de beauté’, meldde *Revue de Belgique* daarover.⁸⁴ ‘Decoratieve kunst’ werd ruim ingevuld; Renoir, Vuillard en

Jules Flandrin exposeerden er bijvoorbeeld fruit- en bloemenschilderijen. Sommige ontwerpers waren gespecialiseerd in een bepaald medium, zoals glas (pasta), kristal, lederwerk, borduur- of edelsmeedkunst, andere in een bepaald type object, zoals lampen, waaiers, vazen, juwelen of sigarettenetuis. Ook Franse schilders en beeldhouwers bekend om hun autonoom werk, zoals Rodin, Camille Claudel en Bourdelle, toonden er min of meer toegepast werk of kleine, decoratieve bronzen edities, eventueel bruikbaar als *presse-papier*. Het Musée des Arts Décoratifs, bronsgieter Hébrard en kunsthandelaars Eugène Druet en Bernheim-Jeune leenden talrijke stukken uit.⁸⁵ In het Palais des Travaux Féminins tot slot was naast schilder- en beeldhouwkunst van vrouwen ook kunstnijverheid van hun hand ondergebracht.⁸⁶

In het kader van de Wereldtentoonstelling ging ook een Internationaal Salon van de Medaillekunst door en werden tientallen medailles ontworpen voor diverse doeleinden, zoals voor een sport- en een zangwedstrijd, de kunstfotografie, etc.⁸⁷ Godefroid Devreese, die drie jaar eerder ook de medaille van de Brusselse Wereldtentoonstelling ontwierp, leverde de algemene medaille voor de Gentse Expo met daarop de Maagd van Gent en de Floraliën-serres.⁸⁸

CONCLUSIE

De kunsttentoonstellingen ter gelegenheid van de Gentse Wereldtentoonstelling waren divers qua opzet en uitwerking. De tentoonstelling ‘Oude Kunst in Vlaanderen’ bood een didactisch overzicht van het eigen regionale verleden via kunst en kunstambachten waarin de regio van de Scheldegouw uitblonk van de middeleeuwen tot de achttiende eeuw. Dankzij die ongebruikelijke geografische afbakening werd een louter Vlaamse focus vervangen door een transnationale en werd de regionale insteek ingezet om nationale uniciteit en internationale erkenning te bevorderen. De ‘Schone Kunsten’-tentoonstelling bood een representatieve staalkaart van de toenmalige kunst in België (met vooral uitlopers van het realisme, impressionisme en symbolisme) en zijn buurlanden, maar het radicale modernisme was er niet te zien.



Mevrouw A. Bucquet, *Dans la Clairière* (datum en afmetingen ongekend, foto op carbonpapier), in de ‘Galerij der Fotografie’.



Godefroid Devreese, recto- en versozijde van de eremedaille voor de Gentse Wereldtentoonstelling, geslagen in het atelier Fonson & Cie, brons, verzilverd brons of verguld brons, boogplaketaal, 71,8 x 69,5 mm.

In de Belgische sectie werd het werk van tijdgenoten wel op een ‘moderne’, sobere manier getoond, vergeleken bij de meer gerieflijke vormgeving van de Franse afdeling, die met haar grootmeesters van de Franse School een sterke appreciatie genoot.

De Gentse Expo was misschien wel het meest innovatief in de bijzondere aandacht voor traditioneel ‘lager’ gewaardeerde kunstvormen als de fotografie, de sierkunsten, de medaillekunst, en diorama’s. De kloof tussen ‘hoge’ en ‘lagere’ kunst werd er zo enigszins gedicht, terwijl werken van lokale, nationale en internationale kunstenaars uit heden en verleden met het oog op ‘een zekere vergelijking onderling’ werden gepresenteerd.⁸⁹

NOTEN

- 1 Bv. *Gent en de Wereldtentoonstelling van 1913: beknopte gids*, (1913): z.p.
- 2 Over de publieke kunst, en vooral de publieke en ornamentale beeldhouwkunst, op de Gentse Wereldtentoonstelling, zie Jana Wijnsouw en Marjan Sterckx, “Een machtige veropenbaring der jeugdige Gentsche kunst”. Publieke kunst in het kader van de Gentse Wereldtentoonstelling, *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent* (2013).
- 3 André Capiteyn, *Gent in weelde herboren. Wereldtentoonstelling 1913*, Gent, 1988.

- 4 Arnold Goffin, ‘De afdeling Schoone Kunsten op de Wereldtentoonstelling te Gent’, *Onze Kunst* 24, nr. 12 (1913): 37-38.
- 5 Eric Storm en Hans Vandevoorde, ‘Bierstubben, Cottages and Art Deco. Regionalism, Nationalism and Internationalism at the Belgian World Fairs’, *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 90 (2012): 165-166.
- 6 ‘Museum van Hedendaagse Kunst, Gent’, *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 23, nr. 3 (1985): 85; Robert Hoozee, *Museum voor Schone Kunsten Gent*, Brussel, 1988: 7, 8. Over de affiche, zie o.m. Paul Bergmans, ‘L’Affiche de l’Exposition d’Art ancien’, *Gand-Exposition, Organe Officiel d’Exposition Universelle et Internationale de Gand 1913* 3, nr. 7 (1913).
- 7 Capiteyn 1988 (zie noot 3): 85, 89.
- 8 ‘Inauguration de l’Exposition de l’Art Ancien dans les Flandres’, *Gand-Exposition, Organe Officiel d’Exposition Universelle et Internationale de Gand 1913* 3, nr. 21 (1913): 246-249; *Oude kunst in Vlaanderen (Scheldegouw). Kunsthistorische tentoonstelling. Gent, 1913, juni-oktober*, (1913): 38; *Tentoonstelling van Oude kunst in Vlaanderen, onder de Hooge Bescherming van HH. MM. de Koning en de Koningin. Gent. Museum voor Schoone Kunsten. Mei-October 1913 [ephemera]* (1913); *Wereldtentoonstelling: Gent 1913. Oude Kunst in Vlaanderen. Scheldegouw. 1ste afdeling: Land en leven. IIde afdeling: Kunst en kunstnijverheden* (1913).
- 9 *Oude kunst in Vlaanderen 1913* (zie noot 8): 37.
- 10 *Oude kunst in Vlaanderen 1913* (zie noot 8): 37.
- 11 ‘Autour de l’Exposition d’Art Ancien’ 1913: 249; *Oude kunst in Vlaanderen 1913* (zie noot 8): 31.
- 12 Paul Bergmans, ‘De tentoonstelling van oude kunst in Vlaanderen Gent 1913’, *Onze Kunst* 24, nr. 12 (1913): 152.
- 13 Capiteyn 1988 (zie noot 3): 170.
- 14 Benoît Schoonbroodt, ‘L’Exposition d’Art Ancien au Cinquantenaire’, *Bruxelles 1910, De l’Exposition à l’Université*, Serge Jaumain en Wanda Balcers eds., Tielt, 2010: 134.

- 15 Bergmans 1913 (zie noot 12): 149-150, alsook op pp. 50-51.
- 16 Bergmans 1913 (zie noot 12): 149-150.
- 17 Bergmans 1913 (zie noot 12): 149-150, alsook op pp. 50-51.
- 18 Bergmans 1913 (zie noot 12): 149-150; Storm en Vandevoorde 2012 (zie noot 5): 171.
- 19 Cf. Capiteyn 1988 (zie noot 3): 100-101.
- 20 Bergmans 1913 (zie noot 12): 150. Bergmans schreef in 1913 twee quasi identieke Franstalige artikels, 'Une visite à l'Exposition de l'art ancien dans les Flandres', voor *Gand-Exposition* (vol. 3, nr. 24) en 'L'Exposition de l'Art Ancien dans les Flandres (Région de l'Escaut)' voor *Revue de Belgique*.
- 21 *Oude kunst in Vlaanderen* 1913 (zie noot 8): 36.
- 22 *Oude kunst in Vlaanderen* 1913 (zie noot 8): 28-29.
- 23 *Oude kunst in Vlaanderen* 1913 (zie noot 8): 35.
- 24 Storm en Vandevoorde 2012 (zie noot 5): 171-172, 174.
- 25 *Oude kunst in Vlaanderen* 1913 (zie noot 8): 33.
- 26 Linda Van Santvoort, Jan De Maeyer en Tom Verschaffel eds., 'Introduction', in *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century, Architecture, Art and Literature*, Leuven, 2008: 9 en 11; Tom Verschaffel, 'In Search of the Greatest Specificity, Some Observations on Regionalism', in *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Region, Tension between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*, Wolfgang Cortjaens, Jan De Maeyer en Tom Verschaffel eds., Leuven: 2008: 87-89; Storm en Vandevoorde 2012 (zie noot 5): 174.
- 27 *Oude kunst in Vlaanderen* 1913 (zie noot 8): 28. Dit komt ook aan bod in 'Inauguration de l'Exposition de l'Art Ancien dans les Flandres' 1913: 245. Cf. Verschaffel 2008 (zie noot 26).
- 28 Goffin 1913 (zie noot 4): 38-39.
- 29 Albert Dutry, 'L'Inauguration du Palais des Beaux-Arts, Section d'Art Moderne,' *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 3, nr. 15 (1913): 169-70; *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe II: Beaux-arts. Oeuvres modernes* (1913); Joseph De Smet, 'Les Beaux-Arts à l'Exposition de Gand', *Gand Exposition* 1913. Numéro spécial de la *Revue de Belgique*, Brussel, 1913: 53; *Le Palais des Beaux-Arts* (1913); *Oude kunst in Vlaanderen* 1913 (zie noot 8): 5-8.
- 30 Dutry 1913 (zie noot 29): 170; Goffin 1913 (zie noot 4): 37.
- 31 *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe II: Beaux-arts* 1913: 16-63; De Smet 1913 (zie noot 29): 55; Capiteyn 1988 (zie noot 3): 140. In de reeks 'Nos Artistes' in *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* (vol. 2) bespreekt Paul Bergmans al in 1912 Emile Claus, de gebroeders De Cock en Franz Courtens, respectievelijk in nr. 11 (131-133), nr. 13 (pp. 154-156) en nr. 17 (pp. 202-204).
- 32 Zie Wijnsouw en Sterckx 2013 (zie noot 2).
- 33 *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe II: Beaux-Arts* 1913.
- 34 Dutry 1913 (zie noot 29): 170.
- 35 Goffin 1913 (zie noot 4): 37-38.
- 36 Michelle Facos en Sharon L. Hirsh, *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge, 2003: 5.
- 37 Dutry 1913 (zie noot 29): 170.
- 38 De Smet 1913 (zie noot 29): 53.
- 39 Goffin 1913 (zie noot 4): 38-40.
- 40 Zie Johan De Smet (ed.), *Modernisme. Belgische abstracte kunst en Europa (1912-1930)*, Gent, 2013.
- 41 *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe II: Beaux-arts* 1913: 84-98; Goffin 1913 (zie noot 4): 45.
- 42 Jacques Van Lennep, *De 19de-eeuwse Belgische Beeldhouwkunst*, Brussel, 1990.
- 43 *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe II* 1913: 65-83; Capiteyn 1988 (zie noot 3): 140.
- 44 De Smet 1913 (zie noot 29): 55; Goffin 1913 (zie noot 4): 46.
- 45 Capiteyn 1988 (zie noot 3): 135. De stukken staan beschreven in de algemene catalogus (pp. 99-104) en in een aparte catalogus: *Salon d'honneur d'art monumental belge*, Exposition universelle et internationale Gand, Gent, 1913.
- 46 *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe II: Beaux-arts* 1913: 99-104; *Salon d'honneur d'art monumental belge*: z.p.; Cf. Wijnsouw en Sterckx 2013 (zie noot 2).
- 47 Capiteyn 1988 (zie noot 3): 135.
- 48 *Algemeene wereldtentoonstelling Gent 1913: Koninklijke academie van schoone kunsten* (1913); De Smet 1913 (zie noot 29): 50; Capiteyn 1988 (zie noot 3): 134.
- 49 Klasse 9B, 3 zalen, *Algemeene Wereldtentoonstelling te Gent in 1913. Groep 2: Schoone kunsten* (1913).
- 50 De Smet 1913 (zie noot 29): 51; Capiteyn 1988 (zie noot 3): 140.
- 51 Goffin 1913 (zie noot 4): 37; Véronique Chagnon-Burke, 'Rue Laffitte: Looking at and Buying Contemporary Art in Mid-Nineteenth-Century Paris', *Nineteenth Century Art Worldwide* 11, no. 2 (2012): 5.
- 52 De Smet 1913 (zie noot 29): 51-53.
- 53 De Smet 1913 (zie noot 29): 52.
- 54 De Smet 1913 (zie noot 29): 52; Capiteyn 1988 (zie noot 3): 140.
- 55 *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe II: Beaux-arts* 1913: 211-26.
- 56 Goffin 1913 (zie noot 4): 47.
- 57 Capiteyn 1988 (zie noot 3): 100.
- 58 Petra Ten-Doesschate Chu, *19th-century European art*, New Jersey, 2012: 364. Cf. Christophe Verbruggen, Daniël Laqua en Gita Deneckere, 'Belgium on the Move: Transnational History and the Belle Époque', *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, nr. 90 (2012): 8.
- 59 'Les Origines de la Participation Française à l'Exposition de 1913 et le Comité Français des Exposition à l'étranger,' *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 2, nr. 9 (1912): 97-99. Zie andere artikels in *Gand-Exposition* over Franse aanwezigheid op de Gentse Expo, zoals vol. 1, nr. 10 en 11, vol. 2, nr. 9, 12 en 14, vol. 3, nr. 1, 4, 7, 8, 9, 14, 21, 25 en 26.
- 60 Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion, Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge-Londen, 2013.
- 61 'Le Diorama Militaire à l'Exposition' 1912: 230; J.V., 'Allerlei belangrijke mededeelingen: In het Krijgsdiorama', *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 3, nr. 16 (1913); Marcel Wyseur, 'Les Dioramas Militaires', *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 3, nr. 9 (1913); Capiteyn 1988 (zie noot 3): 162.
- 62 *Gand-Exposition* vermeldde in 1913 (vol. 3) verschillende diorama's, zoals in: 'L'Inauguration de l'Exposition Coloniale Belge' (nr. 16), 'Het Diorama in de Katoennijverheid, Afdeeling der Textielen' (nr. 16: 191), 'Dans les Galeries de la Section Française, Les Industries de Luxe' (nr. 25: 305), 'Les Palais Coloniaux' (nr. 26); zie ook Capiteyn 1988 (zie noot 3): 172 en de bijlage van J. Lagae in deze publicatie.
- 63 'Le Panorama du Congo,' *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 2, nr. 12 (1912): 140-41.

- 64 *Salon international d'art photographique: catalogue illustré*, Gent, 1913: 13; Eva Wuyts, Luc François en Robert Blansaer, *Wereldtentoonstelling Gent 1913 in metaal vereeuwigd*, Gent, 2000: 85; 'De Salon der Fotografiekunst', *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 3, nr. 7 (1913): 81.
- 65 *Salon international d'art photographique* 1913; De Keukeleire, *De wereldtentoonstelling van Gent in 1913: 1896-1920*, Gent, 2004: 80; Marcel Wyseur, 'L'inauguration du Salon de la Photographie', *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 3, nr. 13 (10 mei 1913): 152-153.
- 66 *Salon international d'art photographique* 1913: 14.
- 67 *Salon international d'art photographique* 1913: 20-21.
- 68 *Salon international d'art photographique* 1913: 7.
- 69 *Salon international d'art photographique* 1913: 17-19.
- 70 *Salon international d'art photographique* 1913.
- 71 *Congrès international des arts décoratifs* 1913.
- 72 *Congrès international des arts décoratifs* 1913.
- 73 *Congrès international des arts décoratifs* 1913: 3 et al.
- 74 *Congrès international des arts décoratifs* 1913: 45.
- 75 *Congrès international des arts décoratifs* 1913: 45.
- 76 Werner Adriaenssens, 'Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten', *Wiener Werkstätte Zilver en Belgisch Zilverdesign*, Ko Goubert en Wim Nys ed., Antwerpen-Deurne, 2010; Wim Nys, 'Zilverdesign 'Made in Belgium' 1885-1945', in *Esthétique Moderne. Art-nouveau- en art-decozilver uit de collectie van het Zilvermuseum Sterckshof*, ed. Wim Nys, *Sterckshof Studies*, Antwerpen, 2011: 27. Met hartelijke dank aan Werner Adriaenssens en Wim Nys.
- 77 Capiteyn 1988 (zie noot 3): 137-38. Cf. Steven Jacobs, *Henry Van de Velde. Wonen als kunstwerk, een woonplaats voor kunst*, Leuven, 2005: 52-53, 86; Gita Deneckere, *1900: België op het breukvlak van twee eeuwen*, Tielt, 2006: 9.
- 78 De Smet 1913 (zie noot 29): 50-51; Capiteyn 1988 (zie noot 3): 137.
- 79 De Smet 1913 (zie noot 29): 50-51.
- 80 *Congrès international des arts décoratifs* 1913: 23; *Ghent International Exhibition 1913: Catalogue of the British Arts and Crafts Section*, Londen, 1913: 12.
- 81 De Smet 1913 (zie noot 29): 50; A.-M. Willart, 'La participation française', *Gand Exposition 1913. Numéro spécial de la Revue de Belgique* (Brussel, 1913): 61-62.
- 82 *Exposition universelle et internationale Gand 1913. Arts décoratifs modernes. Catalogue*, (Poitiers, 1913); *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Catalogue officiel de la section française*, (1913): XLVIII-LXIII.
- 83 *Exposition universelle et internationale Gand 1913. Arts décoratifs modernes* 1913.
- 84 Willart 1913 (zie noot 81): 65.
- 85 *Exposition universelle et internationale Gand 1913. Arts décoratifs modernes* 1913.
- 86 Groep XVIII, Klassen 113, 114 en 115. *Exposition universelle et internationale de Gand en 1913. Groupe XVIII: Palais des travaux féminins. Catalogue*, (1913). Zie de bijdrage van Hans Van de Voorde en Julie Carlier in deze publicatie.
- 87 *Exposition universelle de Gand 1913. Palais des Beaux-Arts. Salon international de la médaille*, (1913); Wuyts, François en Blansaer 2000 (zie noot 64): 87.
- 88 Marcel Wyseur, 'La Médaille de l'Exposition', *Gand-Exposition, Organe Officiel d'Exposition Universelle et Internationale de Gand* 1913 3, nr. 10 (1913): 113-14; Wuyts,

François en Blansaer 2000 (zie noot 64): 64; De Keukeleire 2004 (zie noot 65): 201.

- 89 Goffin 1913 (zie noot 4): 37-38.