



the new
BERLIN 1912 – 1932

onder redactie van
INGA ROSSI-SCHRIMPF



LANNOO



Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten van België

MICHEL DRAGUET	7
VOORWOORD	
TIJDLIJN	8
1912 – 1932	
INGA ROSSI-SCHRIMPF	15
VAN ART NOUVEAU TOT NIEUWE ZAKELIJKHEID	
HELMUTH KIESEL	33
BERLIJN, VAN ONTWIKKELING TOT WERELDSTAD TOT DE VOORAVOND VAN DE APOCALYPS	
BURCU DOGRAMACI	43
NIEUWE BERLIJNERS	
JANINA NENTWIG	53
REVOLUTIE!P DADA, ARBEITSRAT FÜR KUNST EN NOVEMBERGRUPPE	
MATTHIAS SCHIRREN	63
SMELTKROES VAN DE MODERNE TIJD	
ÄNNE SÖLL	73
VISIOENEN VAN GELIJKBERECHTING	

SABINE T. KRIEBEL	83
SUBJECTIVITEIT, FOTOMONTAGE EN MODERNITEIT	
NICHOLAS BAER	93
POSTPERSPECTIVISCHE ESTHETICA IN 'DAS CABINET DES DR. CALIGARI'	
THE NEW BERLIN 1912 – 1932	
I	101
STEDELIJKE AVANT-GARDE & OORLOG	
II	125
REVOLUTIE & UTOPIE	
III	167
DE MYTHE BERLIJN	
IV	217
CRISIS	
BIJLAGEN	239



CAT. 1

PAUL KLEE

Mit dem Kometen (Met de komeet), 1917

Aquarel op met gips gegrond katoengas,
Oost-Indische inkt op karton; 24,5 × 22 cm
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, inv. 11191

VOORWOORD

Op 11 november 1918 wordt door de Duitse delegatie in Compiègne de wapenstilstand ondertekend. Zo komt officieel een einde aan de vijandelijkheden aan het westelijk front. Voor België betekent dat na ongeveer vier jaar het einde van de Duitse bezetting. Na de oorlog wilde zowel een Duitse als een Belgische generatie jongeren een nieuwe wereld tot stand brengen. De Belgen richtten hiervoor hun blik op Duitsland en vooral op de jonge hoofdstad Berlijn. Deze tentoonstelling, die aansluit bij de herdenkingen van de Eerste Wereldoorlog, focust op deze stad, die toen symbool stond voor vernieuwing, en op een naoorlogse periode waarin 'alles mogelijk leek'. Het chronologische kader beslaat de periode 1912–1932, die begint met de opening van de bekende Galerie Der Sturm en eindigt met de laatste uiting van culturele samenwerking tussen Duitsland en België – de opening van een retrospectieve tentoonstelling van George Grosz in Brussel en Gent. Het accent ligt op de periode meteen na de oorlog, met haar utopieën, hoop en crises, die van nabij werden gevolgd door het Belgische artistieke en intellectuele milieu.

Het museum heeft niet alleen de taak om werken uit het verleden te bewaren, te exposeren en te bestuderen, maar heeft ook een belangrijke sociale missie, die erin bestaat deze artefacten en hun betekenis te doen herleven zodat ze een nieuw licht op onze huidige tijd kunnen werpen. Deze tentoonstelling wil dus niet alleen de artistieke en utopische visies van een eeuw geleden doen herleven, maar ook stof tot nadenken bieden over wat dat verleden, dat de musea moeten bewaken, vandaag voor ons nog kan betekenen. De herinnering is maar compleet als ze samengaat met een drang om de toekomst te beïnvloeden.

In 1926 schreef de befaamde Berlijnse auteur en journalist Kurt Tucholsky zijn 'Gruß nach vorn' (Groet aan de toekomst), die bestemd was voor een denkbeeldige lezer uit 1985. Hij gaat ervan uit dat de mensen uit de toekomst de grote problemen van zijn tijd nog altijd niet hebben opgelost, bijvoorbeeld de oprichting van een 'verbond van volkeren' of de komst van een 'Paneuropa'. Hij richt de volgende woorden tot hen: 'Wat is er van ons overgebleven? [...] Gebleven is wat bij toeval bleef; wat zo neutraal was dat het de tijd kon doorstaan; van wat werkelijk groot was, daarvan bleef ongeveer de helft, en daarom bekommert zich niemand meer – behalve misschien een beetje op zondagvoormiddag, in het museum. [...] We begrijpen elkaar niet echt, nietwaar?' Het museum moet die interesse dus levendig houden en de dialoog tussen de bezoeker van vandaag en de kunstenaar van morgen vergemakkelijken. Want de grote vragen die de mensen uit 1918 zich stelden, zijn ook vandaag nog actueel, nu onze democratische waarden overal ter discussie staan: welke toekomst, welke maatschappijvorm en welk levenskader willen wij voor onszelf, voor onze kinderen en onze kleinkinderen? 'Je lacht, mijn stem weergalmt onmachtig uit het verleden, en jij weet alles beter', schrijft Tucholsky nog. Laten we daarover discussiëren.

Ik wil al wie bijgedragen heeft tot de totstandkoming van deze tentoonstelling van harte danken: in de eerste plaats het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, vertegenwoordigd door Visit Brussels, de Nationale Loterij, onze mecenas TreeTop Asset Management evenals alle bruikleengevers – musea, galeries en privé-verzamelaars – zonder wiens tussenkomst deze tentoonstelling niet mogelijk zou geweest zijn. Onze dank gaat ook uit naar onze externe raadgevers, Monika Flacke en Nicholas Baer, die hun kennis met ons deelden en naar de Cinematek, de ambassade van de Bondsrepubliek Duitsland en het Goethe-Institut. Tot slot gaat mijn grootste dank uit naar Inga Rossi-Schrimpf en Gaëlle Dieu, het team van de publieksbemiddeling en zijn partners (Les Midis de la Poésie, LUCA School of Arts, Julien Art), evenals naar alle museum-medewerkers die de verwezenlijking van dit project mede realiseerden.

MICHEL DRAGUET

Algemeen directeur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België



CAT. 15

PAUL JOOSTENS

Le Révolutionnaire (De revolutionair)

Plaat uit *Ça ira! Revue mensuelle d'art et de critique*, nr. 6, september 1920

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, Bibliotheek, inv. RP III 30

VAN ART NOUVEAU TOT NIEUWE ZAKELIJKHEID*

Relaties en wisselwerkingen tussen
Duitse en Belgische artistieke kringen

INGA ROSSI-SCHRIMPF

* Deze tekst is gebaseerd op lopend onderzoek over de Belgisch-Duitse cultuuroverdracht in de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw voor een overzicht in wording. Zie ook de parallel verschenen essays Rossi-Schrimpf 2018a en 2018b.

1. De Schaepdrijver 1997.

2. Zie o.a. Leonardy en Roland 1999 en Roland, Beyen en Draye 2011.

3. Zie hierover recent Rossi-Schrimpf 2018, vooral de inleiding en de bijdrage van Christina Kott en Hubert Roland.

4. Paenhuysen 2011 en Devillez 2011.

In de periode van het fin-de-siècle tot aan het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog was er een intensieve, zij het eerder eenzijdige cultuuroverdracht tussen Duitsland en België. In haar diepgaande studie van 1997¹ laat Sophie de Schaepdrijver zien hoe, mede door deze culturele verbondenheid, de schending van de neutraliteit, de inval in België en de bezetting door de Duitsers voor België, de Belgische bevolking en de Belgische cultuur een schokkende ervaring waren. Talrijke literatuurwetenschappelijke studies hebben vastgesteld dat dit heeft geleid tot een breuk in de culturele betrekkingen met Duitsland en meer algemeen met het Duitstalige cultuurgebied, en ook in het eigen Belgische culturele zelfbesef.² De 'terre-entre-deux' verloor een van haar polen die ze meende te verbinden. Het Germaanse gedeelte van de 'âme belge' werd nu met de Duitse barbaarsheid geassocieerd (cat. 16). Dat leidde tot een identiteitscrisis.

Toch kwam er geen einde aan de culturele uitwisseling. Paradoxaal genoeg leidde de bezetting zelfs tot een zekere intensivering van de cultuuroverdracht tussen België en Duitsland.³ We kunnen besluiten dat er dus geen sprake was van een stopzetting in de Duits-Belgische relaties op het vlak van beeldende kunsten, maar wel van een verschuiving.⁴ Die manifesteerde zich op het vlak van inhoud en van betrokken personen, maar ook in een sterkere reciprociteit, die op enkele domeinen zelfs tot een omkering van de verhoudingen leidde. Rond 1900 waren de 'Belgische stijl' en kunstenaars als Constantin Meunier, Fernand Khnopff, George Minne, Eugène Laermans of Félicien Rops en architecten als

Henry van de Velde en Victor Horta medebepalend geweest voor de ontwikkeling van de Duitse (klassieke) moderne kunst. Nu echter ontdekte een jonge generatie Belgische kunstenaars en architecten eerst het expressionisme en dan vooral de utopieën rond gemeenschapskunst, de Novembergruppe, het constructivisme en het Bauhaus, en koppelde ze die aan de eigen intenties om door kunst (en daarmee waren alle kunsten bedoeld) een 'nieuwe wereld' mee vorm te geven. Belangrijk was dat de interesse van de Belgen voor de Duitse kunst, architectuur, literatuur en film in een alomvattend internationa-



CAT. 16

Lobel-Riche, *Les Allemands peints par eux-mêmes*, frontispice naar het schilderij *Der Krieg* (1894) van Franz von Stuck. In Emile Verhaeren, *Le Crime allemand: 1914-1915*, Parijs, Maison du Livre, 1915; AML (Archives et Musée de la Littérature), Brussel, inv. MLPO 17920

lisme paste. Op dat vlak verschilden deze culturele uitwisseling grondig van het vooroorlogse kosmopolitisme. Tegelijkertijd werd dit internationalisme niet gezien als tegengesteld aan nationale ambities zoals die van het Vlaamse activisme tijdens en ook nog na de oorlog, maar als complementair.⁵

Dit veelgelaagde thema van de onderlinge relaties tussen Duitsland en de Duitstalige cultuurkring en Belgische artistieke kringen kan hier slechts in enkele hoogtepunten die relevant zijn voor de structuur van de tentoonstelling worden belicht. Voor dit project ging onze aandacht vooral naar de Belgische perceptie van de Duitse kunst en haar kringen tussen 1912 en 1932, en dan vooral naar de betekenis van Berlijn en van de mythe van deze stad vanaf de jaren 1918 tot ongeveer 1924/25.

DE VOORGESCHIEDENIS

1912. In München publiceerden Franz Marc en Wassily Kandinsky de *Blaue-Reiter-Almanach*. Kort voordien was Kandinsky's tekst *Über das Geistige*

in der Kunst verschenen, die deels voortbouwde op ideeën van de Belgische schrijver Maurice Maeterlinck. Twee galeries openden hun deuren – Der Sturm van Herwarth Walden in Berlijn en Galerie Georges Giroux in Brussel – en begonnen nog in datzelfde jaar samen te werken. In 1913 reageerde Walden met de 'Erster Deutscher Herbstsalon'⁶ op de 'Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler',⁷ die een jaar eerder in Keulen werd georganiseerd en pretendeerde hij vooral omstreken kunst uitvoerig en systematisch te exposeren. In de 'Herbstsalon' werd voor het eerst alle aandacht gericht op de Europese avant-garde als essentie van de moderne kunst. Walden baseerde de selectie op zijn opvatting over een kubistisch-expressionistisch-futuristische stijlsynthese, die uiteindelijk ook de Belgische avant-garde zou beïnvloeden. In Keulen daarentegen stond op het vlak van beeldhouwkunst het werk van de Belg George Minne centraal en werden de schilders Vincent van Gogh, Paul Gauguin en Paul Cézanne als voorlopers van de moderne kunst

5. Zie hierover o.a. Servellon 2018.
6. Zie Moeller 1988 en Selz 1991/98.
7. Barbara Schaefer (red.), 1912 – *Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Keulen, Wienand, 2012.



AFB. 1

Henry van de Velde, *Werkbund-Theater*, Keulen, 1914, gezicht vanuit het zuidwesten

8. Zie recent Fischer 2018.
9. André de Ridder, 'L'école belge contemporaine', in *Cahiers de la Belgique*, 4 (april-mei 1930), 4-5, p. 177.
10. Zie hierover mijn ongepubliceerde voordracht *Turn of the Century German-Belgian Artistic Relations, Workshop Internationalism and the Arts: Imagining the Cosmopolis at the Long Fin de Siècle*, 5-6 september 2013 London, Tate Britain/ICE (Internationalism and Cultural Exchange, 1870-1920) Network.

gehuldigd. In 1914 opende, eens te meer in Keulen, de 'Ausstellung des Deutschen Werkbundes', waar naast het *Glashaus* van Bruno Taut en de *Musterfabrik* van Walter Gropius ook het *Werkbund-Theater* van Henry van de Velde voor sensatie zorgden (afb. 1). Van de Velde, die aan het hoofd stond van de Kunstgewerbeschule van Weimar, waaruit vijf jaar later het Bauhaus zou ontstaan, kon hier zijn eigen esthetische standpunten vernieuwen. Het *Werkbund-Theater* zou na de oorlog veel jongere Duitse architecten tot voorbeeld dienen.⁸ Op deze baanbrekende tentoonstellingen waren er echter geen jongere Belgische kunstenaars vertegenwoordigd. Dat hoeft niet te verwonderen. In die tijd voerde in de Belgische kunst vooral een regionale vorm van het neo-impressionisme, het zogenoemde luminisme, de boventoon en kort voor de Eerste Wereldoorlog had ze een achterstand op de internationale avant-garde die overal terrein won: 'We moeten het toegeven: op het moment dat in 1914 de oorlog uitbrak, waren wij in België niet erg "Europees" en ook niet erg "modern"'.⁹

Terwijl Belgische kunstenaars en schrijvers een duidelijke invloed hadden op de Duitse klassieke moderne kunst, en het symbolisme en de art nouveau deels anticipeerden op de theoretische stellingnamen van Der Blaue Reiter, het Bauhaus enz., is het inderdaad opvallend hoe weinig directe invloed de Duitse en de Europese avant-garde in het algemeen, in de jaren 1910 tot 1914, had op de Belgische kunst. Dat is des te meer verwonderlijk aangezien de avant-garde niet alleen door tijdschriften en reizen, maar ook door tentoonstellingen in België zelf bekend was. Afgezien van Jules Schmalzigaug kunnen we alleen maar spreken van een vertraagde artistieke reactie in werken van onder meer Jos Leonard, Paul Joostens, Prosper de Troyer of Edmond van Dooren. Tegelijk wordt hier de interesse voor de grootstad die tijdens de oorlog tot ontwikkeling kwam, in beeld gebracht.

Van een artistieke receptie van de Duitse avant-garde kunnen we voor 1914 nog minder spreken. Weliswaar waren vanaf 1884 Duitse kunstenaars regelmatig te gast op tentoonstellingen van progressieve kringen als Les XX, La Libre Esthétique of Kunst van Heden, meer dan een positieve vermelding

in de pers leverde dat niet op. De contemporaine Duitse kunst werd tot ongeveer 1900 in België veeleer als oubollig gepercipieerd en pas de almaar sterker wordende toegepaste kunst bracht een kentering in dat beeld.¹⁰ In 1912 exposeerde La Libre Esthétique het werk van de oprichters van de Dusseldorfer Sonderbund, Max Clarenbach, Willy Kukul en Walter Ophey, en in 1913 werden bij Kunst van Heden kunstenaars van de Münchener Schule tentoongesteld, onder wie Franz Marc. De Duitse expressionistische avant-garde was in 1913 in de persoon van Kandinsky in Brussel bij Giroux vertegenwoordigd. Zijn tentoonstelling was voor het Belgische kunstmilieu al een even grote uitdaging als die van de futuristen het jaar daarvoor en was een buitenbeentje in de rest van het programma van Giroux. In de literatuur wordt er terecht op gewezen dat Georges Giroux en ook een handvol Belgische kunstcritici zich pas door de impulsen van Der Sturm en Herwarth Walden bewust werden van



CAT. 17

Stan van Offel, Karikatuur over de Kandinsky-tentoonstelling in Galerie Georges Giroux
In *La Belgique artistique et littéraire*, deel xxxii, 15 juli 1913; AML (Archives et Musée de la Littérature), Brussel, inv. MLR 00843



CAT. 33

OTTO DIX

Modernes Tanzpaar (Modern danspaar), 1922

Aquarel, potlood en Oost-Indische inkt op papier; 56,8 × 39 cm

Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, inv. 1.00820

*Het onderscheid is duidelijk, in Parijs kopen de snobs Picasso;
in Berlijn Kandinsky of Marc; in Antwerpen [Emile] Claus.*

— PAUL VAN OSTAIJEN, 1917

*Tijdens de Duitse bezetting leerden we het gepopulariseerde
expressionisme kennen. Enkele plagiërende impressionisten
slaagden erin om het, zeer nadelig voor henzelf, na te bootsen.
Anderen slaagden erin om het bredere in het buitenland
verworven inzicht persoonlijk te verwerken.*

— JOZEF PEETERS, 1924

*Je kunt Kandinsky niet begrijpen, [...] je kunt ook geen enkele
waardering hebben voor het werk van Kandinsky, [...] maar
ik zie niet hoe ik zou kunnen aantonen dat het Kandinsky is
die ongelijk heeft.*

— RAY NYST, 1913

I

STEDELIJKE AVANT-GARDE & OORLOG

Terwijl de ster van Brussel als cultureel kruispunt aan de hemel van de cultuurmetropolen taande en Antwerpen met Kunst van Heden nog vooral de generatie van de jaren 1890 huldigde, ontstond er in Berlijn rond 1910 een nieuwe kracht. Op artistiek gebied werd deze ontwikkeling versneld door de verhuizing van de kunstenaars van Die Brücke van Dresden naar Berlijn, maar vooral door de oprichting van Galerie Der Sturm door Herwarth Walden in 1912. Berlijn werd de stad van de avant-garde.

De grootstad veranderde het expressionisme. De ervaring van de metropool en de confrontatie met het futurisme en het orfisme hadden vooral op de leden van de kunstenaarsgroep Die Brücke een doorslaggevende invloed. Ludwig Meidner schreef een 'Anleitung zum Malen von Großstadtbildern' (Handleiding voor het schilderen van grootstadsbeelden), waarin hij een vergelijking maakt tussen bombardementen en het ervaren van de grootstad, en oproept om eindelijk de zo zichtbare wereld van de stad te schilderen. Voor de ontwikkeling van de kunst was de ervaring van de moderne stad even indringend als die van de moderne oorlog. De eigentijdse overtuiging dat de oorlog als een apocalyps zuiverend werkt en de weg baant voor een 'nieuwe wereld' is vanuit ons perspectief paradoxaal.

AVANT-GARDE

In de jaren kort voor de oorlog werden in Berlijn belangrijke expressionistische tijdschriften opgericht, waaronder *Der Sturm* (1910) en *Die Aktion* (1911), tijdens de oorlog nog aangevuld met *Das Kunstblatt* (1917). De kunstenaars van Die Brücke gingen in Berlijn elk hun eigen weg. Galerie Der Sturm zette het Duitse expressionisme internationaal op de kaart en bracht de internationale avant-garde naar Berlijn. De zesde tentoonstelling van Der Sturm was gewijd aan 'Jungbelgischer Kunst' (Jonge Belgische kunst) en toonde werk van James Ensor en de nog erg jonge Rik Wouters. In de andere richting stuurde Walden een jaar later de Kandinskyretrospectieve naar Galerie Georges Giroux in Brussel, waarmee hij samenwerkte. De Italiaanse futuristen organiseerden een reizende tentoonstelling die onder meer Berlijn en Brussel aandeed. In Berlijn kruisten expressionisme, futurisme, kubisme, orfisme, abstractie en laatimpressionisme elkaar.

In 1913 waren de schilderijen van Kandinsky voor de Belgen nog onbegrijpelijker dan die van de futuristen. Het probleem wat boven- en onderkant was, deed de criticus Ray Nyst vaststellen dat men een tijd van schilderkunst zonder betekenis had bereikt. Maar in de jaren 1920 zou Kandinsky samen met Franz Marc in België bijzonder hoog in aanzien staan. Andere kunstenaars als Robert Delaunay of Alexander Archipenko hadden eveneens een grote invloed op de Belgische en de Duitse kunst, maar op elk milieu op een eigen manier en op een ander moment. Herwarth Walden en Der Sturm speelden een doorslaggevende rol in de verdere ontwikkeling van de Belgische kunst en het ontstaan van de Belgische avant-garde. Het is veelzeggend dat ook Belgen benadrukten dat je om

je in het expressionisme te verdiepen niet om de Berlijnse galerie heen kon. In de theoretische teksten van de jonge generatie die de Belgische kunst bijna van nul af aan wilde vernieuwen, duiken telkens weer de namen op van Kandinsky, Marc, Boccioni, Chagall, Archipenko, Delaunay maar ook Braque en Picasso.

Na de oorlog ontwikkelde Paul van Ostaijen in Berlijn een concept voor een galerie als concurrent van Der Sturm van Walden. Zijn programma was het volgende: 'Directe aansluiting bij Der Blaue Reiter. Het is niet de bedoeling iets nieuws te creëren; alles wat wij nu kunnen tonen is door de polen Picasso-Kandinsky voldoende omschreven, principieel, niet individueel.' In 1921 vatte Clément Pansaers zijn mening over het expressionisme als volgt samen: '[...] Kandinsky creëert een nieuwe wereld, gedistilleerd uit zijn eigen natuur, niet meer in woorden om te zetten. [...] In zekere zin is Marc Chagall de antipode van Kandinsky. Het is een hoogst gemakkelijke dichter, [...]' Het geestelijke was een aanknopingspunt tussen de Duitse en de Belgische kunst (ook als verbinding tussen symbolisme en expressionisme). Hoewel het Duitse expressionisme in het algemeen positief werd onthaald als 'de drang bij de schilder om een utopie, een idee, een symbool, een droom uit te drukken' (Olivier 1920), werd er een onderscheid gemaakt tussen Der Blaue Reiter en Die Brücke. Met uitzondering van de houtsneden werd Die Brücke in de Belgische kunst maar heel matig geapprecieerd. Na de oorlog werden op de tentoonstellingen van Lumière onder meer ook de houtsneden van de voormalige Brückeleden Max Pechstein en Karl Schmidt-Rottluff geëxposeerd.



CAT. 39

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Frauen auf der Straße

(*Vrouwen op straat*), 1915

Olieverf op doek; 126 × 90 cm

Von der Heydt-Museum, Wuppertal, inv. G 681



CAT. 40

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Die Sonne (De zon), 1914

Houtgravure, plano; 39,6 × 49,6 cm

Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel, inv. s.v. 75028



CAT. 41

MAX PECHSTEIN

Mittag (Middag), 1919

Houtgravure, plano; 31,7 × 40,2 cm

Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel, inv. s. v 75933



CAT. 42

ERICH HECKEL

Aus einem Irrenhaus (Uit het gekkenhuis), 1914–17

Olieverf op doek; 70,5 × 80,5 cm
Kunstmuseum Gelsenkirchen, inv. Ib 59/7



CAT. 43

ALEXANDER ARCHIPENKO

Walking Woman (Lopende vrouw), 1912

Brons; 135 cm (163 cm met voetstuk)
Privéverzameling

Dit boek verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling

Berlijn 1912–1932

georganiseerd in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België van 5 oktober 2018 tot 27 januari 2019.

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË

ALGEMENE DIRECTIE

Michel Draguet

Secretariaat algemene directie: Patricia Robeets, Marleen Madou

COMMISSARIS

Inga Rossi-Schrimpf

met de medewerking van Aimée Auguin, Laura Kollwelter, Fay Lazariotis en Alexandra Mönkemöller

Advies: Nicholas Baer, Monika Flacke

VERANTWOORDELIJKE DIENST TENTOONSTELLINGEN

Sophie Van Vliet

Projectcoördinatie: Gaëlle Dieu

met de medewerking van Josefien Magnus en Alessia Manservigi

DIRECTIE ONDERSTEUNENDE DIENSTEN

Colette Janssen

Financieel beheer: Sarra Chebrek en haar team

Informatica: Jack Claeys

Vertaling: Lieve Coene

Security & Facility management: Maarten Lousbergh

Hard Facilities: Yves Vandeven en zijn team

Soft Facilities en scenografie: Thu-Mai Dang en haar team

Security: Joachim Meert en de dispatching en het bewakingsteam

Technisch expert beveiliging: Ives Breels

Elektriciteit en verlichting: Rudy Cloetens en zijn team

CONSERVATIE

Inga Rossi-Schrimpf, Francisca Vandepitte,

Ingrid Goddeeris, Véronique Cardon

Secretariaat: Charles Fumunjere

Digitaal Museum: Karine Lasaracina, Lies Van de Cappelle,

Ellen van Keer, Raphaëlle Claude, Virginie Rodriguez, Odile Keromnes

Collectiebewaarders: Ludovic Godfrin, Laurent Médart, Yvon Lespagne,

Stéphane Vandemaele, Cédric Gérard

RESTAURATIE

Restaurator: Etienne van Vyve en zijn team

DIRECTIE PUBLIEKSDIENSTEN

Isabelle Vanhoonacker

Secretariaat: Natascha Dendas

Communicatie, pers & public relations: Isabelle Bastaits, Samir Al-Haddad,

Camille Lemmens, Gladys Vercammen-Grandjean

Grafische vormgeving: Piet Bodyn, Vladimir Tanghe

Publieksbemiddeling: Géraldine Barbery en medewerkers

Audiogids: Marianne Knop

Publicaties: Laurent Germeau, Fabrice Biasino

Mecenaat en partnership: Christine Ayoub, Olivia Bodson

Nocturnes en events: Halima El Ouardi, Dilovan Dogan

Museumshops: Koenraad Reynaert en medewerkers

Reservatie en ticketing: Laurence Ryckaert en medewerkers

CATALOGUS

Auteurs: Inga Rossi-Schrimpf (tijdslijn, inleidend essay en catalogusgedeelte),

Nicholas Baer, Burcu Dogramaci, Herbert Kiesel, Sabine T. Kriebel,

Janina Nentwig, Matthias Schirren, Anne Söll

Algemene coördinatie: Laurent Germeau en Fabrice Biasino, met de medewerking van Vincent Ladang

Vertaling: Hilde Pauwels

Eindredactie: Marianne Thys

Vormgeving: Jurgen Persijn (N.N.)

© Lannoo Uitgeverij nv, Tielt, 2018

© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, 2018

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen 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.

We danken hartelijk alle musea, archieven, stichtingen en instellingen die beelden hebben aangeleverd voor dit boek, alsook alle personen die hebben bijgedragen tot het welslagen van het project. We hebben ons uiterste best gedaan om alle copyrighthouders te traceren en de fotorechten te regelen in overeenstemming met de betreffende wetgeving. Wie meent rechten te kunnen laten gelden, kan contact opnemen met onze uitgeverij.

ISBN: 9789401457569

Wettelijk depot: D/2018/45/584

www.lannoo.be

www.fine-arts-museum.be

Voorplat: cat. 106, Kazimir Malevich, *Supremus nr. 50*, detail, 1915. Stedelijk Museum Amsterdam, eigendom erkend door erven Malevich bij overeenkomst uit 2008; cat. 179, Jeanne Mammen, *Ohne Titel (Die Schöne Frau)*, (*Zonder titel [De mooie vrouw]*), detail, ca. 1926. Jeanne-Mammen-Stiftung, Berlijn

Pagina 1: Dr Cornelius Löwe, Pharus Plan Berlin, Fahrfinder Ausgabe, 1922. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

Achterplat: cat. 128, Paul Citroen, *Metropolis*, detail, 1923–80. Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen