

Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen ?

VROUWELIJKE
KUNSTENAARS
VAN 1850
TOT NU

Christiane Struyven

Lannoo

In liefhebbende herinnering aan mijn moeder

TEKSTEN

Christiane Struyven

REDACTIE

Control Taal Delete
Ann Brokken

BEELDREDACTIE

Sarah Theerlynck

GRAFISCH CONCEPT

Jurgen Persijn

ZETWERK

Keppie & Keppie

WOORD VAN DANK

Ik dank prof.em. en erector Vic Nachtergaele voor zijn grote steun gedurende het ganse schrijfproces van dit boek.

Zijn commentaren en opmerkingen waren steeds pertinent en aanmoedigend. Veel dank gaat ook naar

Prof. Marc Marescau, die mij – na het lezen van het ontwerp van het eerste hoofdstuk – overtuigde om de rest van het boek te schrijven. Grote erkentelijkheid gaat ook naar Martine Vandenpoel, voor haar professionele adviezen bij het schrijven van het vierde hoofdstuk over feministische kunst. Graag vermeld ik Françoise Lahaye, schilder en kleurentheorie docente, die mij, met haar grote ervaring en grondige kennis van zaken, doorheen de vele illustraties gidste. En tot slot, wil ik Marie Beaumont en mijn kinderen Carlos en Ana danken voor hun geduld en morele steun.

www.lannoo.com

Registreer u op onze website en we sturen u regelmatig een nieuwsbrief met informatie over nieuwe boeken en met interessante, exclusieve aanbiedingen.

Als u opmerkingen of vragen hebt, dan kunt u contact opnemen met onze redactie:
art@lannoo.com

© Lannoo Uitgeverij NV, Tiel, België, 2022

D/2022/45/76 - NUR 646/654

ISBN: 9789401483131

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.

<u>VOORWOORD</u>	Waarom een boek over vrouwelijke kunstenaars?	6
<u>HOOFDSTUK I</u>	De doorbraak van vrouwelijke kunstenaars in Parijs 1850 - 1900	10
	I. PARIJS WORDT EEN MODERNE STAD	11
	II. HET NIEUWE PATRIARCHAAT EN HET STATUUT VAN DE VROUW IN DE 19DE EEUW	12
	III. DE KUNST IN PARIJS 1850-1900	14
	IV. VROUWELIJKE KUNSTENAARS IN EEN MISOGYNE KUNSTWERELD	18
	V. NABESCHOUWING: HET IMPRESSIONISME EN DE VROUWELIJKE LEEFWERELD	19
	Rosa Bonheur	20
	Berthe Morisot	24
	Mary Cassatt	28
	Marie Bracquemond	32
	Marie Bashkirtseff	34
	Helene Schjerfbeck	38
	Cecilia Beaux	42
	Camille Claudel	46
<u>HOOFDSTUK II</u>	Vrouwelijke modernisten in Europese grootsteden 1900-1940	52
	I. HET MODERNISME 1900-1940	53
	II. VROUWELIJKE KUNSTENAARS IN DUITSLAND, RUSLAND EN PARIJS	55
	Gabriele Münter	60
	Sonia Delaunay	64
	Ljoebov Popova	68
	Käthe Kollwitz	72
	Hannah Höch	76
	Elsa von Freytag-Loringhoven	80
	Anni Albers	84
	Dora Maar	88
	Meret Oppenheim	92
	Frida Kahlo	96
	Georgia O'Keeffe	100
	Barbara Hepworth	104

HOOFDSTUK III

Vrouwelijke kunstenaars in New York 1940-1970 108

I. NEW YORK WORDT DE NIEUWE KUNSTMETROPOOL VANAF 1940 109

II. DE MACHO 'AMERICAN WAY OF LIFE' 1945-1970 111

III. DE NIEUWE KUNSTSTROMINGEN: ABSTRACT EXPRESSIONISME, POPART EN MINIMALISME 113

Lee Krasner 118

Joan Mitchell 124

Helen Frankenthaler 128

Agnes Martin 132

Yayoi Kusama 136

Eva Hesse 140

Niki de Saint Phalle 144

Alice Neel 148

HOOFDSTUK IV

Feminisme en feministische kunst in de VS 1970-1990 152

I. VIER FEMINISTISCHE GOLVEN IN DE VS VAN 1848 TOT NU 153

II. DE TWEEDE FEMINISTISCHE GOLF UITVERGROOT 154

III. FEMINISTISCHE KUNST IN NEW YORK EN LOS ANGELES 160

IV. FEMINISTISCHE KUNST EN HET POSTMODERNISME 163

Hannah Wilke 166

Ana Mendieta 170

Francesca Woodman 174

Martha Wilson 178

Martha Rosler 182

Judy Chicago 186

Nancy Spero 188

Louise Bourgeois 192

Jenny Holzer 196

Guerilla Girls 200

**Vrouwen in de hedendaagse kunst
1990-2020** 204

I. DE GEGLOBALISEERDE WERELD VANAF DE JAREN 1990 205

II. DE GEGLOBALISEERDE HEDENDAAGSE KUNSTWERELD 206

III. 'ART-ENTERTAINMENT' 208

IV. IS DE KUNSTMARKT VANDAAG ZIEK? 210

V. VROUWELIJKE KUNSTENAARS
IN DE PERIODE 1990-2020 212

Marlene Dumas 216

Mona Hatoum 220

Doris Salcedo 224

Kimsooja 228

Marina Abramović 232

Pipilotti Rist 236

Tracey Emin 240

Berlinde De Bruyckere 244

Ann Veronica Janssens 248

Julie Mehretu 250

Kara Walker 254

Njideka Akunyili Crosby 258

**Waar staan vrouwelijke kunstenaars
vandaag in de kunstwereld?** 262

VOORWOORD

Waarom een boek over vrouwelijke kunstenaars?

1989, New York, Manhattan. In het stadsbeeld verschijnen plots knalgele posters op bussen en taxi's met de slogan 'Moeten vrouwen naakt zijn om in het (Metropolitan) museum te hangen? Minder dan 5 procent kunstwerken op de afdeling moderne kunst zijn van vrouwen, terwijl 85 procent van de naakten vrouwen zijn'. Hiermee protesteerde de Amerikaanse feministische kunstcoöperatieve Guerilla Girls tegen de seksistische aankooppolitiek van musea voor moderne kunst, maar evenzeer tegen de vele naakten van mannelijke kunstenaars die vrouwen als lustobjecten voorstellen. Waarom dit protest? Was het terecht? Was dit activisme succesvol? Waren er überhaupt wel vrouwelijke kunstenaars om in musea te tonen?

Ja. Zeker. Het feministische protest was meer dan terecht. En het is vandaag nog steeds relevant. Feminisme betekent dat vrouwen dezelfde rechten en kansen, dezelfde waardigheid en respect krijgen als mannen. Niets meer, maar ook niets minder. Millennialang werden vrouwen als minderwaardige wezens ingeschat, beoordeeld en behandeld. De mannelijke wijze van denken en handelen stond centraal en gold als enige norm. Vier feministische golven waren noodzakelijk om verandering in de maatschappij te brengen. De eerste golf vond plaats begin 20ste eeuw en ging vooral over vrouwenstemrecht. De tweede ontstond in de jaren 1970. Toen streeden vrouwen voor gelijke civiele en sociale rechten. De derde, in de jaren 1990, draaide om verschillende thema's: racisme van zwarte, gekleurde en lesbische vrouwen, tegen geweld op vrouwen en huiselijk geweld en voor vluchthuizen en het recht op abortus. Sinds 2012 loopt een vierde golf met online-activisme, van intersectioneel feminisme dat rassen, klassen en seksuele geaardheid overstijgt, en vecht tegen geweld op vrouwen thuis, tegen seksuele intimidatie op de werkvloer met #Me Too en #Times'Up, tegen de loonkloof en voor het recht op abortus.

Ook in de kunstwereld tierde het patriarchale regime eeuwenlang welig. In 1971 schreef de Amerikaanse feministe Linda Nochlin haar beroemde essay *Why have there been no great women artists?* Ze ging ervan uit dat er geen belangrijke kunstenaressen van het slag van Da Vinci of Rembrandt waren omdat vrouwen eeuwenlang geen kunstacademie of -opleiding mochten volgen en zich dus niet konden ontplooiën als kunstenaar. Bovendien was hun rol thuis bij de haard met de enorme sociale en affectieve druk van dien. Nochlins essay was een gigantische wake-upcall. Onmiddellijk daarop voerden vrouwen een ware emancipatiestrijd in de Amerikaanse kunstwereld. Vrouwelijke kunsthistorici richtten de eerste afdelingen vrouwenstudies aan universiteiten op, ze organiseerden de eerste expo's over vrouwelijke kunstenaars (die toch bestonden maar niet in het minst gedocumenteerd waren) en ze schiepen coöperatieven en alternatieve expo-ruimten voor toenmalige feministische artiestes. Deze laatsten begonnen feministische protestkunst te maken, waarin ze hun eigen lichamelijke, gevoelswereld, identiteit en maatschappelijke rol exploreerden.

Even later begonnen vele vrouwelijke kunsthistorici af te studeren. Een aantal ging zich toeleggen op onbekende, vergeten of opzijgezette kunstenaressen uit het verleden én het heden: ze begonnen hun oeuvre op te sporen, te onderzoeken, te beschrijven, te publiceren en, waar mogelijk, te exposeren en te promoten. En ja, het feministische activisme



in de kunstwereld was succesvol, maar zou decennialang duren. De snelle successen van de jaren 1970 werden in de jaren 1980 alweer gekortwiekt door de macho kunstwereld. Daarom lanceerden de Guerilla Girls hun poster in 1989 tegen de nog steeds bestaande seksistische aankooppolitiek van musea, galerieën en verzamelaars. Ze sloegen de nagel op de kop: vrouwen waren in 1989 bijna alleen aanwezig in musea als naakt lustobject, afgebeeld door mannen op schilderijen en beelden, maar bleven afwezig als kunstenaressen met een eigen oeuvre.

Sinds de jaren 1980 en 1990 kwam er een ruime kunsthistorische canon van belangrijke kunstenaressen tot stand, maar deze bleven nog steeds ondervertegenwoordigd in musea, verzamelingen, galerieën en zijn nog steeds grof ondergewaardeerd op de kunstmarkt. Tussen 2005 en 2010 waren alweer nieuwe initiatieven van vrouwen in de VS en West-Europa nodig om de feministische vlam terug aan te poken en om vrouwelijke kunstenaars te promoten. Deze events hadden meer succes en sloegen aan. In 2019 werd vijftig jaar feminisme in de kunst wereldwijd gevierd met honderden expo's, events, debatten en publicaties in musea en aan universiteiten. Ook in 2021 en 2022 liep een hele reeks solotentoonstellingen van vrouwelijke kunstenaars.

Dit boek stelt vijftig internationale topartiestes tussen 1850 en vandaag voor. Het omvat vijf hoofdstukken, waarin evenveel tijdsperiodes van 1850 tot nu aan bod komen in Frankrijk, Duitsland, Rusland en de VS. Telkens worden de grote sociaal-maatschappelijke veranderingen, de *Zeitgeist* en de nieuwe kunststromingen geschetst. En ook de evolutie van de *condition féminine* in de maatschappij en in de kunstwereld wordt kort beschreven. Dat is nodig om de context te begrijpen waarin vrouwelijke kunstenaars zo lang werkten en nog steeds werken. Van de vijftig artiestes zijn er tweeëntwintig Amerikaans. Hoofdstukken III en IV zijn exclusief gewijd aan New York. De reden hiervoor is dat deze

stad in 1940 de nieuwe kunstmetropool van de wereld wordt en dat de VS in 1970 koploper worden van het westerse feminisme zowel in de maatschappij, in de academische wereld als in de kunst.

Dit boek is bedoeld als een kennismaking en/of een geheugensteun. Stuk voor stuk gaat het om vrouwelijke topkunstenaars die inspiratiebronnen en rolmodellen zijn tot ver buiten de kunstwereld. Hun erkenning is niet alleen een kwestie van rechtvaardigheid, maar is ook een noodzaak voor eenieder. Vrouwen maken de helft van de bevolking uit. Hun belevingen, ervaringen en inzichten zijn belangrijk en relevant voor ons allemaal.

En het feminisme is allesbehalve een vrouwenzaak. Gendernormen hebben een negatief effect op iedereen. De feministische strijd voor gendergelijkheid kan niet gewonnen worden door slechts de helft van de bevolking: mannen moeten ook hun deel doen en meehelpen. Ook voor hen is dit boek bestemd: om te begrijpen waarom vrouwelijke kunstenaars van zover komen, welke lange weg ze moesten afleggen alvorens ze erkenning kregen en waarom ze de kunst maakten of maken die we nu zien. En om hen in hun toenmalige context te kunnen plaatsen. Zonder te oordelen of te veroordelen. Alleen om te weten, te begrijpen en te waarderen.

Christiane Struyven, maart 2022

HOOFDSTUK I

**De doorbraak van
vrouwelijke kunstenaars
in Parijs 1850-1900**

De vraag 'Waarom zijn er geen grote vrouwelijke kunstenaars?' getuigt van evenveel onwetendheid over de menselijke geografie als 'Waarom zijn er geen Eskimo-tennisteam?'

— FRANCINE DU PLESSIX GRAY

Dit eerste hoofdstuk vertelt hoe Parijs vanaf 1850 *la Ville Lumière* en een op-en-top moderne stad wordt. Frankrijk is dan nog een patriarchale en machistische maatschappij: gehuwde vrouwen hebben er geen handelingsbekwaamheid, ze mogen er geen onderwijs volgen en ze mogen overdag zelfs niet buitenkomen zonder een chaperon. Desondanks slagen enkele moedige en getalenteerde vrouwen erin om beroepsartiest te worden. Sommigen hebben zelfs het lef om het rebelse, bespottende en verguisde impressionisme te vervoegen. Rond 1875 ontstaan er eindelijk twee privéacademies voor kunstenaressen. Honderden jongedames uit binnen- en buitenland komen er les volgen. We stellen acht kunstenaressen voor, werkzaam in Parijs tussen 1850 en 1900: vier Françaises en vier artiestes uit de VS, Rusland en Finland, namelijk Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Bracquemond, Marie Bashkirtseff, Hélène Schjerfbeck, Cecilia Beaux en Camille Claudel.

I. PARIJS WORDT EEN MODERNE STAD

In het midden van de 19de eeuw groeit Parijs uit tot *la Ville Lumière* en ontwikkelen zich nieuwe kunststijlen waarin ook moedige en getalenteerde vrouwen zich verdienstelijk maken. Van 1852 tot 1870 ondergaat de stad een ware metamorfose. Keizer Napoleon III draagt zijn prefect – de visionaire architect Georges-Eugène Haussmann – op om het nog middeleeuwse en ongezonde Parijs helemaal te renoveren. Haussmann weet van aanpakken: hij bouwt een nieuw aquaduct dat drinkwater aanvoert, legt een reusachtig rioolsysteem aan en overdekt het zwaar vervuilde Canal Saint-Martin over een lengte van twee kilometer. Hij bouwt twee treinstations en twee nieuwe bruggen over de Seine, en trekt een grote ringweg rond de stad.

Hij hertekent ook het stadsplan van Parijs. Op de nieuwe Place de l'Étoile komen maar liefst twaalf nieuwe grote lanen samen. Er rijzen honderden nieuwe flatgebouwen op van telkens zeven verdiepingen, strak in hetzelfde formaat, stramien en kleur, en aangesloten op riolering, water en gas. Zo wordt Parijs een moderne, homogene stad. Vandaag zijn deze gebouwen nog goed voor 60 procent van de woningen. Georges-Eugène Haussmann bouwt ook tal van overheidsgebouwen – de Opéra Garnier, twee stadstheaters, een nieuw justitiepaleis, een nieuwe politieprefectuur, zes stadhuizen in evenveel arrondissementen – en breidt het Parc Monceau uit. Voor het eerst ontstaan er grote warenhuizen zoals Le Bon Marché en Le Printemps.

Ook na de val van Napoleon III in 1870 gaat de modernisering voort. Parijs kent niet minder dan vijf wereldtentoonstellingen. Deze gaan telkens gepaard met grote bouwwerven, zoals de aanleg van een gas- en elektriciteitsnetwerk in 1888, de bouw van de Eiffeltoren in 1889, en de aanleg van de metro en de bouw van het Grand en Petit Palais in 1898.

Ook ontstaat in de 19de eeuw – mede dankzij de nieuwe straatverlichting – een uitgebreid nachtelijk vrijetijdsleven met cafés, bars, spektakelplekken, danstenten, circussen, cabarets en *maisons closes*. Het nachtleven is alleen toegankelijk voor mannelijke burgers met geld, voor deftige vrouwen is het strikt verboden terrein. Vrouwen uit de arbeidersklasse komen massaal de kost verdienen in de bars, danstenten en cabarets. Bij gebrek aan beter, want velen zijn werkloos. Zo wordt Parijs de hoofdstad van de moderniteit én van het vermaak. Er komt een seksueel toerisme op gang vanuit de provincie en het buitenland. De commercialisering van prostitutie is het gevolg van de mannelijke dominantie en van de moeilijke sociaal-economische context voor vrouwen uit lagere klassen. Zij verkopen hun charmes aan heren uit de burgerij – de nieuwe rijken.

II. HET NIEUWE PATRIARCHAAT EN HET STATUUT VAN DE VROUW IN DE 19DE EEUW

Ah! Wat zijn vrouwen te beklagen, mannen zijn tenminste vrij! De vrijheid om deel te nemen aan het dagelijkse leven, om uit te gaan, te dineren in een cabaret of te voet naar het bos of naar een café te gaan. Een dergelijke vrijheid is op zich de helft van het talent en drie kwart van het dagelijkse geluk.¹

– MARIE BASHKIRTSEFF

Sinds het einde van de 18de eeuw zijn in Frankrijk de industrialisering en verstedelijking ingezet, en parallel daaraan is een nieuwe klasse ontstaan: de burgerij. Ze maakt fortuin in de bankwereld, de textiel- en de staalnijverheid, de spoorwegen en de immobiëlen. De Franse Revolutie heeft in 1789 komaf gemaakt met het ancien régime, en sindsdien beheerst de burgerij de politiek, de industrie, de handel, het gerecht en het onderwijs. Napoleon Bonaparte legt nieuwe structuren op en harmoniseert de rechtspraak met zijn burgerlijk wetboek.

In de 18de eeuw speelden sommige rijke dames een belangrijke sociale rol via hun Salons, maar de nieuwe 19de-eeuwse bourgeoisie wijst de libertijnse cultuur van de oude aristocratie af. Voortaan zijn de grote burgerlijke waarden: het christelijke geloof, hard werken en het 'kerngezin'. Dat laatste vormt de hoeksteen van de nieuwe samenleving. Het is eigenlijk een economische instelling, die dient om welvaart te genereren en door te geven; daarom moeten er wettige erfgenamen worden geproduceerd. In de hogere burgerij worden huwelijken gearrangeerd. Ze zijn een zaak van verstand en wilskracht... en van fortuin.

Dit heeft een enorme impact op de positie van de burgervrouw. De maatschappij wordt beheerst én beheerd door een almachtig patriarchaat, waarin de patriarch – lees: de echtgenoot/vader – zijn gezin en hele familie aanstuurt. De *Code Civil* (later *Code Napoléon* genoemd) uit 1804 is de juridische uitdrukking van die familiale hiërarchie. De *Code* stipuleert ten eerste dat de echtgenoot de eigendom van de huwelijksgemeenschap alleen beheert; ten tweede dat de getrouwde vrouw juridisch wordt beschouwd als een minderjarige onder zijn voogdij; en ten derde dat ze hem moet gehoorzamen in ruil voor bescherming.

Art 1421 C.C.: 'De echtgenoot is de enige die de gemeenschappelijke bezittingen beheert, hij mag ze zonder inspraak van de vrouw verkopen, overdragen of hypothekeken.'

Art 213 C.C.: 'De echtgenoot moet zijn echtgenote beschermen, de echtgenote is aan haar echtgenoot gehoorzaamheid verschuldigd.'

Art 1124 C.C.: 'De personen zonder wettelijke rechten zijn minderjarigen, vrouwen, criminelen en mentaal zwakzinnigen.'

Alleen de man heeft dus politieke en juridische rechten, alleen hij bestuurt het publieke en private domein. Hij heeft ook alle macht over de kinderen. Niemand onder de 25 jaar mag trouwen zonder zijn toestemming. De *Code Napoléon* gaat lijnrecht in tegen wat de Franse Revolutie tussen 1789 en 1794 teweegbracht. In die jaren was een kleine groep Parijse vrouwen zeer actief in de revolutie. Ze hadden vrijheid en gelijkheid geëist en enkele successen geboekt. Zo gaf de grondwet van september 1791 vrouwen vanaf 21 jaar het recht om te getuigen en autonoom contracten af te sluiten. De wet van september 1792 liet zelfs echtscheiding toe, met gelijke rechten voor mannen en vrouwen. En de grondwet van 10 juni 1793 kende vrouwen ook stemrecht op gemeentelijk vlak toe.

Maar de gelijkheid is van korte duur en de nieuwe burgerij wil 'uitspattingen' vermijden. De nieuwe moraliteit en de *Code Napoléon* weerspiegelen perfect de burgerlijke, patriarchale maatschappij. De 19de eeuw is een misogynie eeuw: de vrouw wordt meer dan ooit 'vrouw aan de haard' – en dat geldt vooral voor vrouwen uit de hogere middenklasse. Jong, passief, deugdzaam en berustend in haar lot: dat is het vrouwelijke ideaal van de burgerij. Een meisje trouwt het best wanneer ze ongeveer 18 jaar is, bij voorkeur met een man die een jaar of tien ouder is en levenservaring heeft opgedaan. Ze wordt het bezit van haar echtgenoot en baart kinderen die zijn naam dragen. Omdat ze zogenaamd fragiel is, moet haar man haar beschermen tegen de boze buitenwereld, en in ruil daarvoor moet ze zich plooiën naar zijn wensen. Een baan aannemen? Geen sprake van, dat zou haar degraderen en zelfs bezoedelen. Zonder een echtgenoot is een vrouw niets. Ongetrouwde vrouwen worden geminacht, gewantrouwd en bespot. Ongetrouwde mannen zijn *célibataires*, maar een ongetrouwde vrouw is niet meer dan *une fille* en al gauw *une vieille fille*. Ze is wel handelingsbekwaam en moet financieel voor zichzelf kunnen instaan. Dat is zelden het geval want, zoals gezegd, een deftige vrouw mag niet uit werken gaan.

Het publieke leven overdag behoort grotendeels toe aan heren van stand. Fatsoenlijke vrouwen verlaten het huis niet zonder chaperon en moeten uiterst discreet blijven om het respectabele imago van hun echtgenoot niet te schaden. Het intense nachtleven is al helemaal het exclusieve jachtterrein van mannelijke burgers: zij mogen zich vermaken.

Ze gaan graag om met *femmes galantes*, wat hen zelfs sociaal prestige oplevert. Alleen mannen hebben toegang tot cafés, bars, spektakels, danstenten, cabarets en *maisons closes*. Hun vertier wordt opgeluisterd door een uitgebreid gamma vrouwen uit armere klassen: *courtisanes*, *demi-mondaines*, *cocottes*, *grisettes*, boulevardvrouwen of barmeiden. Deze vrouwen behoren tot het nieuwe stadsproletariaat, dat voortkomt uit de vele

boeregezinnen die naar de grote stad komen in de hoop op een beter leven. Velen blijven werkloos en arm. Vrouwen die arm zijn geboren, hebben weinig andere keuze dan zich ten dienste te stellen van mannen die rijk zijn geworden.

Vrouwen van lage komaf tippelen op de nieuwe, door Haussmann ontworpen boulevards, die verlicht en dus veiliger zijn.

Het vernieuwde Parijs biedt een waaier aan theaters, publieke bals, *cafés-concerts*, musichalls, cabarets en rendez-voushuizen. Het aanbod aan seksuele diensten wordt steeds gevarieerder en rendez-voushuizen krijgen een officieel statuut. Het nieuwe kapitalisme zwengelt een nieuwe gretigheid naar seksualiteit en plezier aan, en het aantal prostituees schiet de hoogte in. Zelfs in restaurants slaan zogenoemde *soupeuses* hun klanten aan de haak, waarna ze hen meetronen naar een *cabinet particulier* in de zaak. De restauranthouder verdubbelt de prijs en pikt zo zijn graantje mee.

En de burgerlijke echtgenote? Die zit thuis. Ze mag wel naar de opera maar moet er in haar loge blijven, want traphallen en Salons zijn verboden terrein.

Jules Michelet beschrijft het verschil in opvoeding tussen jongens en meisjes in 1860 als volgt in zijn boek *La femme*: 'Volgens moderne opvattingen is het doel van de opvoeding van een jongen het organiseren van een kracht, een efficiënte en productieve kracht, het creëren van een schepper. De moderne mens is precies dat. Het doel van de opvoeding van een meisje is het creëren van een harmonie, het harmoniseren van een religie. De vrouw is een religie. Haar lotsbestemming is zodanig dat hoe hoger ze staat, als religieuze poëzie, hoe efficiënter ze zal zijn in het gemeenschappelijke en praktische leven.'² De vrouw wordt gesublimeerd en wordt onwezenlijk. Ze is een teer wezen en telt niet mee. Alleen de man kan, mag en moet handelen.

III. DE KUNST IN PARIJS 1850-1900

In 1850 telt Parijs ongeveer 650.000 inwoners. De stad staat wereldwijd bekend als dé metropool van de kunst, en terecht. Er is het Louvre, waar kunstenaars oude meesters komen kopiëren. De École des Beaux-Arts, deel van het Institut de France, geldt als de beste kunstacademie ter wereld. De jaarlijkse Salons de Peinture et de Sculpture, topattracties in de stad, trekken in een maand tijd tot 40.000 bezoekers. En op de vijf wereldtentoonstellingen in 1855, 1867, 1878, 1889 en 1900 hebben vele landen een eigen paviljoen. De laatste editie trekt maar liefst 50 miljoen bezoekers in acht maanden tijd. Geen wonder dat Parijs een onwaarschijnlijke aantrekkingskracht uitoefent op kunstenaars uit binnen- en buitenland.

Het academisme 1850-1900

In de 19de eeuw is de officiële kunst academisch van inslag. In de eerste helft domineert het neoclassicisme van Jean-Auguste-Dominique Ingres en Jacques-Louis David, in de volgende vijftig jaar het academisme of *l'art pompier* van onder anderen Ernest Meissonier, William Bouguereau, Alexandre Cabanel en Jean-Léon Gérôme. Vanaf 1900 is het academisme *vieux jeu* en gaat alle aandacht naar de moderne avant-garde. Maar zover zijn we nog niet.

Tijdens de tweede helft van de 19de eeuw is de *École des Beaux-Arts* het alfa en omega in het officiële Franse kunstonderwijs. De instelling werd in 1648 opgericht onder Lodewijk XIV en domineert de kunstwereld op dat moment dus al tweehonderd jaar. Het onderwijs is volledig gebaseerd op een grondige kennis van anatomie, geometrie, perspectief en tekenkunde, en vooral op tekenen naar levend naakt, conform de esthetische canon van de Grieks-Romeinse kunst en de vereisten voor een tijdloze universele kunst. De vijfjarige opleiding is extreem streng en je wordt er pas toegelaten als je slaagt voor het aartsmoeilijke examen van tekenen naar levend naakt. De professoren van de *École* zijn benoemd voor het leven. Zij oordelen welke kunstenaars wel of niet worden toegelaten op de Salons. Zij kennen prijzen, medailles en beurzen toe. Zij adviseren staatsopdrachten en aankopen door het Musée du Luxembourg, het museum voor levende kunstenaars.

In 1850 zijn de heersende thema's nog steeds historisch, religieus of mythologisch. De werken zijn monumentaal van omvang en hebben een moraliserende, verheffende functie. Natuur en personages worden geïdealiseerd, verftoetsen zijn glad en gepolijst. Deze 'academische' kunst wordt gepromoot op de tweejaarlijkse – vanaf 1863 jaarlijkse – Salons de Peinture et de Sculpture. Ze vormen het hoogtepunt van het artistieke seizoen en zijn het equivalent van hedendaagse kunstbeurzen als de Biënnale van Venetië of de vijfjaarlijkse tentoonstelling Documenta in Kassel. Het is daar dat de politieke elite, verzamelaars, kunstenaars, journalisten, critici en het brede kunstminnende publiek elkaar ontmoeten. Typische werken voor die tijd zijn *Les Romains de la décadence* (1847) van Thomas Couture, *La jeunesse de Bacchus* (1884) van William Bouguereau, *La naissance de Vénus* (1863) en *La mort de Phèdre* (1880) van Alexandre Cabanel.

Vanaf 1880 is het momentum van de academische kunst voorbij. Deze kunst verliest in ijlt tempo krediet en krijgt een smalende bijnaam: *l'art pompier*. Hoe dat komt? Critici die in enkele schilderijen van Jacques-Louis David Griekse soldaten naakt zien vechten, 'gekleed' met een blinkende koperen helm, wijzen op de grote gelijkens met... de helmen van de Parijse brandweer, zo vertelt Louis-Marie Lécharny in zijn boek *L'art pompier*³. Vanaf 1900 valt *l'art pompier* helemaal in ongenade. Pas in 1986 wordt deze stijl opnieuw uitvoerig getoond en gerehabiliteerd in het pas opgerichte Musée d'Orsay.

Het sociaal realisme en het impressionisme 1850-1880

*Het impressionisme was niet louter een schilderstijl. Het was een nieuwe houding tegenover kunst en leven. Het is deze houding die het begin van de moderne kunst markeert.*⁴

— NEVILLE WESTON

Rond 1850 ontstaan, als reactie tegen het heersende academisme, twee avant-gardistische stromingen: het sociaal realisme van Gustave Courbet en het impressionisme van Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley en Camille Pissarro. Zij schilderen eigentijdse onderwerpen, geïnspireerd door de nieuwe moderne stadscultuur. Het sociaal realisme en impressionisme zorgen elk op hun manier voor een echte stijlbreuk. De conservatieve jury weigert dan ook jarenlang werken in deze stijlen te tonen op de officiële Salons. In 1863 ontzegt ze niet minder dan 4000 'foute' werken de toegang, op een totaal van ongeveer 7000 aangeboden werken. Omdat het protest tegen deze praktijk blijft groeien, beslist Napoleon III om in 1863 een alternatief Salon te organiseren, Le Salon des Refusés, zonder jurysysteem of prijzen. En zo zijn er vanaf 1863 twee Salons.

Van een dubbele moraal gesproken: op het officiële Salon wordt in 1863 *La naissance de Vénus* van Alexandre Cabanel voorgesteld. Het is een langouereus, begeerlijk naakt, maar met een titel als 'Venus' is dat geen probleem. Het werk kent een ware triomf en keizer Napoleon III koopt het aan. Manet exposeert datzelfde jaar zijn *Déjeuner sur l'herbe* op het Salon des Refusés: Victorine Meurent, Manets model, zit tijdens een picknick naakt naast twee bekende burgers in eigentijdse kledij. Het publiek komt massaal kijken en is geschokt. Een vrouwelijk naakt mag immers alleen worden afgebeeld als godin, nimf of Bijbelse figuur. De twee Salons van 1863 gaan de geschiedenis in als 'de Salons van de Venussen'. Burgervrouwen, echtgenotes, dochters en zussen mogen niet geconfronteerd worden met de 'immorele' wereld van het nachtelijke Parijs, niet in het écht, maar evenmin op Salons.

De impressionisten schilderen steeds vaker scènes van het nieuwe Parijs: personages op boulevards en bruggen, in stations, cafés, bars en cabarets, die ze vastleggen met een vrije en snelle toets. Elke keer weer volgt een *non* van de officiële Salons. Ach, dan organiseren we wel onze eigen evenementen, denken ze. Tussen 1874 en 1886 betalen ze uit eigen zak acht eigen impressionistische tentoonstellingen, die telkens een maand duren en betalend zijn voor kunstenaars en publiek. De eerste editie is geen doorslaand succes: er dagen maar zo'n 3500 bezoekers op en het regent smalende opmerkingen over 'zondagsschilders' met 'onafgewerkte doeken' en een 'haastige techniek'. Niemand koopt hun werk. Kunstonderwijs noch publiek blijkt klaar voor de vernieuwing.

Prachtige voorbeelden van het impressionisme, met zijn alledaagse observaties, zijn werken zoals *La gare St Lazare* (1872) van Manet en het gelijknamige schilderij van Claude Monet (1877), *Rue de Paris, temps de pluie* (1877) en *Le Pont de l'Europe* (1876) van Gustave Caillebotte. Voorbeelden van het nachtleven zijn *Un bar aux Folies Bergères* (1882) van

Manet, *La danse au Moulin Rouge* (1890) van Henri de Toulouse-Lautrec, *La classe de danse* (1873-1976) en *Miss Lala au Cirque Fernando* (1879), beide van Edgar Degas.

In 1872 begint galeriehouder Paul Durand-Ruel als eerste hun werken te kopen, te promoten en te verkopen. Jarenlang exposeert hij de impressionisten, neemt daarbij grote risico's en is in 1884 bijna failliet. De doorbraak komt er eindelijk in 1886, in New York dan nog, dankzij twee zeer succesvolle expo's die hij opzet in zijn eigen New Yorkse kunstgalerie. De Amerikaanse schilderes Mary Cassatt speelt hierbij een grote rol als promotor. Later zal Durand-Ruel in zijn memoires schrijven: 'Eindelijk triomfeerden de impressionisten... Mijn waanzin bleek wijsheid te zijn.'⁵ Monet getuigde in 1924: 'Zonder Durand waren we van hongers omgekomen, wij, alle impressionisten. We hebben alles aan hem te danken.'⁶

Nog meer avant-gardestijlen tussen 1880 en 1900

Vanaf 1880 volgt nog een aantal stromingen, zoals het postimpressionisme (Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh), het neo-impressionisme (Georges Seurat, Paul Signac), 'Les Nabis' (Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Félix Vallotton, Paul Sérusier) en het symbolisme (Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes). In Parijs zijn er meer schilders aan het werk dan ooit tevoren. Al deze avant-gardestromingen zullen de kunstgeschiedenis van de 20ste eeuw grondig hertekenen.

De explosie aan nieuwe schilderstijlen komt er ook dankzij de oprichting, vanaf 1868 en 1870, van twee privéscholen in Parijs, als alternatieven voor de École des Beaux-Arts: de Académie Julian, in 1868 gesticht door de Franse schilder Rodolphe Julian, en de Académie Colarossi, opgericht in 1870 door de Italiaanse beeldhouwer Filippo Colarossi. De scholen zijn toegankelijk voor schilders en ernstige amateurs, zij het aanvankelijk alleen voor mannen. Beide scholen, die al snel erg populair worden, bereiden studenten voor op de zware toelatingsexamens van de École des Beaux-Arts. Sommige docenten onderwijzen aan beide instanties en moedigen studenten aan hun werk voor te leggen aan de officiële Salons, en mee te dingen naar de Prix de Rome, die de winnaar bekroont met een beurs voor 3 à 5 jaar onderwijs en een verblijf in Rome. De nieuwe academies trekken veel Amerikanen aan. Er is namelijk geen taalexamen, iets wat ze vanaf 1884 wél moeten afleggen om toegelaten te worden aan de École des Beaux-Arts. Vanaf 1875 laten de Académie Julian en de Académie Colarossi voor het eerst ook vrouwen toe. Vele dozijnen Amerikaanse, Scandinavische, Zwitserse, Russische en Franse kunstenaressen komen naar Parijs om er les te volgen. Na hun opleiding keren ze terug naar hun land, waar ze hun carrière voortzetten.

Tussen 1875 en 1915 beleven de twee scholen hun gouden periode. In 1880 tellen ze meer dan 600 studenten. Enkele kunstenaars zullen zeer bekend worden: Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Emile Bernard, Edouard Vuillard, Emil Nolde, Henri Matisse. Maar ook vrouwen zoals Camille Claudel, Marie Bashkirtseff, Helene Schjerfbeck en Cecilia Beaux studeren er. Later lopen er nog andere kunstenaars school, zoals de Amerikaanse schilders John Singer Sargent, Thomas Hart Benton, Edward Steichen, Charles Demuth, Grant Wood, Robert Rauschenberg en beeldhouwers zoals Jacob Epstein, Jean Arp, Jacques Lipchitz

en Louise Bourgeois. Vanaf 1900 neemt de avant-garde eindelijk de plaats in van het academisme. De verschillende stromingen verenigen zich rond het concept van *modernité* – de term verscheen in 1862 voor het eerst in de krant *Le Figaro*, in een artikel van de hand van schrijver Charles Baudelaire.

IV. VROUWELIJKE KUNSTENAARS IN EEN MISOGYNE KUNSTWERELD

In 1850 geeft Gustave Flaubert ongezouten zijn mening over een vrouwelijke kunstenaar: 'Een vrouwelijke kunstenaar kan alleen maar een hoer zijn.'⁷ Jules Michelet schrijft in 1860 dat kunstbeoefening uitgesloten is voor vrouwen: 'Bij de man kan het nuttige gescheiden van het ideaal voorkomen; de kunst die edele producten voortbrengt, kan soms het effect hebben dat de kunstenaar vulgariseert en slechts heel weinig van de schoonheid bewaart die hij in zijn kunstwerken legt. Voor de vrouw is dat nooit het geval.'⁸ En Édouard Manet beklagt de zussen Morisot in 1868: 'De zussen Morisot zijn charmant. Het is jammer dat ze geen mannen zijn.'⁹

Edgar Degas zou in 1892 over zijn boezemvriendin en topschilder Mary Cassatt gezegd hebben: 'Ik kan niet geloven dat een vrouw zo goed tekent.' In die tijd gold zo'n uitspraak als een compliment. Want in de 19de eeuw worden vrouwen over de hele lijn onderschat – niet het minst op artistiek vlak. Mannen gaan ervan uit dat alleen zijzelf kunst kunnen maken en origineel kunnen zijn. In zijn roman *La dernière incarnation de Vautrin* (1850) laat Honoré de Balzac een personage zeggen: 'De vrouw is een inferieur wezen, ze volgt te veel haar organen.'

We zeiden het al: vrouwen kunnen in die tijd geen ernstige opleiding tot schilder of beeldhouwer volgen. Ze krijgen volstrekt geen toegang tot de *École des Beaux-Arts*, en ze mogen geen mannelijke of vrouwelijke levende naakten tekenen, toch een vaardigheid die dan beschouwd wordt als de absolute basis van de kunstopleiding. Maar voor een vrouw is het amoreel, onfatsoenlijk, zelfs schandalig, want het kan haar aanzetten tot 'ontucht en lust'. Vrouwen mogen wel naakt poseren, maar ze mogen zelf geen naakten bekijken, tekenen, schilderen of beeldhouwen. In de 19de eeuw zijn de obstakels voor vrouwelijke kunstenaars dus enorm. Vrouwen worden aangespoord om snel te trouwen, want een vrouw alleen telt al helemaal niet mee. Maar ook getrouwde vrouwen gelden als handelingsonbekwaam, mogen niet reizen, contracten afsluiten of een salaris ontvangen tenzij met toestemming van hun man. Ze mogen alleen op wandel met een chaperon. Kunstenaressen kunnen het stadsleven dus niet observeren, laat staan weergeven, want ze kunnen niet terecht in de cafés of bars waar hun mannelijke collega's converseren over kunst. Zo worden vrouwen in alle opzichten ontmoedigd om kunst te maken, niet in het minst door hun mannelijke collega's, die hen artistiek en intellectueel onderschatten, en zelfs kleineren. Dat blijkt ook veelvuldig uit literatuur van toen.

In 1863 beschrijft Charles Baudelaire, in een essay in *Le Figaro*, zijn idee van *le peintre de la vie moderne*: 'Voor de perfecte flaneur, voor de gepassioneerde observator, is het een groot genot om zich onder te dompelen in de menigte, in het onbestendige, in de vluchtige en eindeloze beweging. Buiten zijn huis zijn, en zich toch overal thuis voelen: de wereld zien, in het midden van de wereld zijn en voor de wereld verborgen blijven, dat zijn enkele geneugten van die onafhankelijke, gepassioneerde, onpartijdige geesten die de taal slechts gebrekkig kan definiëren. De observator is een prins die overal onbekendheid geniet.'¹⁰

V. NABESCHOUWING: HET IMPRESSIONISME EN DE VROUWELIJKE LEEFWERELD

In de jaren 1980 onderzoeken de Britse kunsthistoricus Timothy James Clark en zijn Amerikaanse collega Eunice Lipton de moderniteit van het impressionisme in Parijs: tussen 1850-1900 schilderen Manet, Monet, Degas, Renoir en Toulouse-Lautrec de nieuwe stedelijke context en het nachtleven vol spektakel, consumptie en geld, met zangeressen, danseressen, acrobaten, barmeiden, courtisanes, wasvrouwen en prostituees. Alle werken zijn gemaakt door mannelijke kunstenaars en beelden de belangrijke vrijetijdsbeleving van de nieuwe bourgeois uit met talloze vrouwen van lage rang, in een eigentijdse context en kledij.¹¹

De Britse kunsthistorica Griselda Pollock onderzoekt in diezelfde periode het werk van Morisot en Cassatt. Ze constateert dat beiden ook de moderniteit in het Parijs van 1850-1900 weergeven, maar dan vanuit het standpunt van de burgervrouw. Ze schilderen vrouwen in hun eigen leefwereld: familieleden, vriendinnen en kinderen in salons, eetkamers, tekenkamers, balkons, tuinen of parken. Pollock beschrijft hoe hun composities discretie, terughoudendheid en zelfs een zekere claustrofobie ademen: de ruimtelijke schikking in hun werken bevat barrières, afbakeningen, beslotenheid en compactheid.¹²

Ten slotte nog dit: de Parijse elite bleef lange tijd gekant tegen het impressionisme. Musea, critici en publiek bleven loyaal aan *l'art pompier* en verguisden het impressionisme. De Franse staat weigerde in 1890 aanvankelijk het legaat van Manets *L'Olympia* aan het Louvre. In 1894 weigerde ze ook het belangrijke legaat van schilder, mecenas en verzamelaar Gustave Caillebotte van 67 topwerken van zijn vrienden Manet, Monet, Renoir, Degas, Sisley en Pissarro – geen Berthe Morisot. De academisten stelden zoals altijd hun veto. Jean-Léon Gérôme vond dat een aanvaarding zou neerkomen op *la fin de la nation*. Pas in 1897, na veel politiek getouwtrek, werd de Franse staat verplicht om uit de verzameling de 'meest waardige' doeken te selecteren ter aanvaarding. Van de 67 weerhield men er 37; die hangen vandaag in het Musée d'Orsay en vormen de kern van de impressionistische verzameling. Een zekere Dr. Barnes, topmecenas en megaverzamelaar uit Philadelphia, kocht de rest op voor zijn Barnes Foundation. Zo eindigden vele van deze fraaie werken in New York, Washington, Philadelphia en Chicago, maar nauwelijks in Parijs.

Rosa Bonheur

(BORDEAUX 1822 - THOMÉRY 1899)

Groots dierenschilder

Rosa Bonheur schildert tussen 1842 en 1899 een succesvol oeuvre van dierenscènes met paarden, runderen en schapen bij elkaar – een genre dat in die tijd heel populair is. Haar monumentale schilderijen hebben de présence van *la peinture historique*.

Rosa wordt volstrekt onconventioneel opgevoed. Haar ouders behoren tot de groepering van Saint-Simon (1760-1825), een christelijke, vroeg-socialistische stroming die vrouwen beschouwt als gelijkwaardig aan mannen. Wanneer ze elf jaar oud is, sterft haar moeder en wordt ze als een jongen grootgebracht door haar vader, kunstschilder Raymond Bonheur. Hij leert de jonge Rosa tekenen en schilderen in zijn atelier – het is haar enige manier om een schildersopleiding te krijgen. Ze kopieert veel in het Louvre, blijkt een toptalent en stelt al op erg jonge leeftijd haar werk tentoon.

Ze groeit uit tot een vrijgevochten vrouw, heel uitzonderlijk in die tijd. Ze voelt zich net zo vrij als een man en woont veertig jaar samen met haar partner Nathalie Micas. Rosa draagt haar haar kort, rookt sigaren en kleedt zich als een man met broek, hemd en das. Daarvoor krijgt ze elke zes maanden opnieuw een toelating van de Parijse politie: *un permis de travestissement*. Zo kan ze te paard slachthuizen, veemarkten en slagzaken bezoeken en alles leren over dierenanatomie. Ze exposeert al vanaf 1841 en wint prijzen op de Salons van 1849 en 1855. Ze krijgt staatsopdrachten en exposeert ook in Londen, Edinburgh en Chicago (wereldtentoonstelling van 1893). Ze volgt haar vader op als directeur van een gratis etsschool voor meisjes, en wordt betaald door keizerin Eugénie, echtgenote van Napoleon III. Ze verdient goed en koopt een kasteel in Thoméry bij Fontainebleau.

In 1863 loopt Rosa de onderscheiding van het Légion d'honneur mis omdat ze een vrouw is. Een jaar later bezoekt keizerin Eugénie haar kasteel en atelier bij Fontainebleau, en het jaar daarna krijgt ze de onderscheiding dan toch. In 1894 wordt ze, als eerste vrouw, zelfs benoemd tot *officier de la Légion d'honneur*. Tijdens haar leven verschijnen twee monografieën over haar.

Ze overlijdt in 1899, en in 1900 vindt een succesvolle postume veiling van haar werken plaats. Naast een biografie in 1908 door haar laatste geliefde, Anna Klumpke, raakt haar werk in de 20ste eeuw uit de mode, net als dat van vele 19de-eeuwse realistische schilders, en wordt ze helemaal vergeten. In 2011 schrijft de Franse Marie Borin haar biografie: *Rosa Bonheur, une femme à l'aube du féminisme*.¹³ Toch volgen er geen tentoonstellingen, want men vindt haar stijl te ouderwets.

Rosa Bonheur heeft ongetwijfeld het pad geëffend voor latere kunstenaressen. Toch bevestigt zij het cliché dat vrouwen alleen carrière kunnen maken als ze een sterke mannelijke en autonome kant hebben.



— Col. William F. Cody (Buffalo Bill) —

Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming, 1889

In 1889 brengt William Frederick Cody, alias Buffalo Bill, zijn beroemde Wild West Show met Sioux-indianen, mustangs en bizens op de Parijse wereldexpo. De show is een gigantisch succes. Bill incarneert de viriliteit van The Far West. Hij verblijft met zijn menagerie op Rosa Bonheurs kasteel. Zij schildert zijn portret.





— Le labour Nivernais —

Musée d'Orsay, Parijs, 1849

Dit werk was een staatsopdracht. Twee rijen ossen trekken ploegen in de regio Le Cantal (Centraal Massief). Het werk viert de kracht van dieren, mooi uitgelijnd tegen een helblauwe hemel.

Berthe Morisot

(BOURGES 1841 - PARIJS 1895)

Spilfiguur van het impressionisme

Ik ben nog in Parijs om de begrafenis bij te wonen van een oude collega, Berthe Morisot. Arme Madame Morisot – het publiek kent haar nauwelijks!¹⁴

(Camille Pissarro in een brief aan zijn zoon Lucien in 1895)

Pissarro's opmerking, vlak voor de begrafenis van Berthe Morisot, zegt genoeg. Morisot is zo goed als onbekend tijdens haar leven. En deze onbekendheid blijft nog bijna een eeuw duren. Pas in 1987 zetten enkele Amerikaanse feministen haar op de kaart.

Berthe Morisot wordt beroepsschilder in een heel vrouwonvriendelijke eeuw en sluit zich bewust aan bij de meest bespottende kunstenaarsgroep: die van de impressionisten. Dat lukt haar dankzij haar talent en doorzettingsvermogen. Vandaag vinden velen dat ze thuishoort in dezelfde rij als Manet, Monet, Degas en Renoir.

Met haar rebelse geest keert ze zich resoluut tegen het academisme. Ze schildert niet alleen impressionistisch, maar vervoegt de radicale avant-garde openlijk. Ze is zelfs medeoprichter en co-sponsor van het eerste impressionistische Salon in 1874. Van de 29 tentoongestelde kunstenaars is zij de enige vrouw. Het publiek is gechoqueerd en ze krijgt bakken kritiek over zich heen, als vrouw, als kunstenaar en als impressioniste. Critici stellen dat ze 'zichzelf tot een spektakel maakt'.¹⁵ Toch blijft ze hardnekkig in de nieuwe stijl werken en exposeren op de latere impressionistische Salons.

Morisot groeit op in Bourges, in een kunstminnend milieu, waar haar vader prefect is van de regio Cher. Haar moeder is pianiste van opleiding, maar geeft haar carrière op voor haar gezin. Haar ouders stimuleren hun dochters om als amateur te schilderen. In 1852 verhuist het gezin naar Parijs, zodat de meisjes *privés* kunnen volgen. Vanaf 1858 gaan ze kopiëren in het Louvre en schilderen ze in openlucht. Ze stellen jaarlijks enkele werken tentoon op de officiële Salons in Parijs. Morisot ontmoet Édouard Manet in 1868; hij is elf jaar ouder en wordt haar mentor. Als een rasechte schandaalschilder

veroorzaakt hij in 1863 en 1865 veel deining op het Salon des Refusés.

In 1871 vernietigt Morisot haar vroegere werk en schildert ze uitsluitend nog in de impressionistische stijl. Ze kiest voor moderne personages, laat contouren achterwege, schildert snel en schetsmatig, brengt licht en kleur in haar doeken, heeft een soepele en vrije toets en laat een doek soms onafgewerkt.

In 1869 trouwt haar zus Edma met een marine-officier. Edma volgt hem naar de provincie en moet het schilderen opgeven. Berthe neemt zich voor nooit hetzelfde te doen.

Ze weigert meerdere huwelijkskandidaten en trouwt uiteindelijk pas in 1874, wanneer ze 33 jaar oud is, met Eugène Manet, broer van Édouard en zelf ook schilder. Ze kiest voor hem omdat hij haar schilderscarrière steunt en geen kind van haar wil. Het wordt een gelukkig huwelijk, en Eugène steunt Berthe bij haar tentoonstellingen en in haar zakelijke beslommeringen. In 1878 wordt dan toch een dochter geboren, Julie.

Morisot lijdt eronder dat ze vrouw en kunstenaar is. In 1890 schrijft ze in haar onuitgegeven dagboek: 'Ik denk niet dat er ooit een man was die een vrouw op voet van gelijkheid behandelde, en dat is alles wat ik zou hebben gevraagd, want ik weet dat ik het waard ben.'¹⁶ In 1895 overlijdt Berthe Morisot op 54-jarige leeftijd.

Vanaf 1900 raakt ze in de vergetelheid, tot 1987. In dat jaar zetten de jonge vrouwelijke kunsthistorici Adler en Tamar haar op de kaart met het boek *Berthe Morisot, Impressionist* en even later schrijven Anne Higonnet en Dominique Bona elk een biografie over haar.^{17, 18}

In de dertig jaren daarna volgen kleine expo's in Parijs (1993 en 2012), Lille (2002), Washington D.C. (2005) en in Madrid (2011). De eerste grote retrospectieve komt er pas in 2018 en 2019: *Berthe Morisot: a Woman Impressionist*. De rondreizende tentoonstelling doet musea aan in Québec, Philadelphia, Dallas en Parijs (Musée d'Orsay).



— Le berceau —

Musée d'Orsay, Parijs, 1872

Dit werk toont een modern moederschap in de persoon van haar zus Edma, na de geboorte van haar dochtertje Blanche. Edma kijkt intens naar haar slapende baby; hun ellebogen raken elkaar. Het doek bevat een sterk wit-zwartcontrast in horizontalen, verticalen en diagonalen, en verraadt de invloed van Manet. Let op de prachtige transparantie van de voile van de wieg en van de gordijnen. De blauw-zwart gestreepte jurk herhaalt het zwart en lichtblauw van de kamer.

— Femme à sa toilette —

Art Institute Chicago, 1875/1880

Dit doek verbeeldt een bijzonder sfeervol moment. Links schept Morisot diepte via de spiegel die het tafeltje met rozen en de glazen bibelot weerkaatst. Ze experimenteert met vaagheid en precisie, schets en goed uitgewerkte delen. De blanke huid van rug en nek zijn prachtig weergegeven, net als de transparante tule van de jurk. Morisot speelt virtuoos met tinten wit.



