

Universiteit Gent

Academiejaar 2009-2010

Impressionistische schilderkunst? Een onderzoek naar
begripsdifferentiatie gebaseerd op grondige analyses van
" Le déjeuner sur l'herbe" van E. Manet ,
" Le déjeuner sur l'herbe " van C. Monet en
" Un après -midi à la Grande Jatte" van G. Seurat

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit

Letteren en Wijsbegeerte,

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,

voor het verkrijgen van de graad van Master

door Véronique De Graeve

Promotor: Prof.dr. C. Van Damme

Woord vooraf

Mijn dank gaat uit naar iedereen die me bij het schrijven van deze thesis heeft bijgestaan. In eerste instantie zou ik Prof.dr. C van Damme van harte willen bedanken voor het aanreiken van het onderwerp en alle steun die ze me heeft gegeven. Ik was in een moeilijke periode terecht gekomen en heeft me door dit 'zonnig onderwerp' te geven, werkelijk heel erg geholpen om me helpen beter te voelen en terug zelfvertrouwen te krijgen.

Ik zou ook mijn mama heel erg willen bedanken voor haar onvoorwaardelijke steun en, liefde Zonder wie deze scriptie nooit tot een goed einde was gekomen.

Verder zou ik nog mijn vriendinnen Jaimie, Rieke , Mel en mijn lieve collega's van de Standaard Boekhandel Campusshop willen bedanken voor hun blijvende steun , het helpen om het moraal hoog te houden en de wijze raad.

INHOUDSTABEL

Ten Geleide	p.1
1. Impressionistische schilderkunst: een motivatie	P.1
2. Impressionistische schilderkunst : waar ? een zoektocht	P.3
3. Impressionistische schilderkunst : wat ? een doelstelling	P.4
4. Impressionistische schilderkunst: Hoe? een indeling	P.5
Inleiding	P.7
Hoofdstuk 1: Le Déjeuner sur l'herbe van Manet	P.7
1. De leefwereld van Édouard Manet (1832-1883)	P.7
1.1 Situering in tijd en oeuvre van Manet	P.8
1.2 De opkomst van het ideaal van het moderne leven	P.9
1.2.1 De politiek van Napoleon III en Baron Haussman	P.9
1.2.2 Charles Baudelaire (1821-1867) en ' <i>La vie moderne</i> ' 1846	p.10
1.2.3 Gustave Courbet (1819-1877) en het ' <i>Nieuwe Realisme</i> '	p.11
1.3 De Salon cultuur	P.13
2. Ontstaansgeschiedenis van Le déjeuner sur l'herbe (1863)	p.15
2.1 De motivatie voor het werk	P.8
2.1.1 Directe reactie op de opkomst van het moderne leven	P.9
2.1.2 Het naakt als meest nobel onderwerp van de schilderkunst	p.1
2.2 Bronnen onderzoek	p.
2.2.1 Thema van de Renaissance	p.
2.2.2 Thema van de fêtes –champêtres en 17 ^{de} -18 ^{de} eeuwse bronnen	p.

2.2.3 Thema van het naakt en baadscènes	p.
2.2.4 Andere bronnen : La Pêche (1862) en Cartes à Rire	p.
2.2.5 Kennis van de fotografie	p.
2.2.6 Kennis van Japanse houtsneden	p.
2.3 De voorstudies	p.
2.3.1 De aquarel tekening	p.
2.3.2 De voorstudie of mogelijke replica uit 1863 of 1867	P.
3. Analyse van het schilderij als ultiem resultaat	p.
3.1. Iconografie en thematiek	p.
3.2. Opbouw van het werk en ruimtewerking	p.
3.3. Schilderkunstige realisatie	p.
3.4 Verhouding tot de voorstudies	p.
4. Le Salon des Refusés en het verloop van le déjeuner sur l'herbe	p.
4.1. Le Salon des Refusés 1863	p.
4.2. Het schandaal van Le déjeuner sur l'herbe	p.
4.3. De tentoonstelling van 1867	p.

Hoofdstuk 2 : Le Déjeuner sur l'herbe van Monet p.43

1. De leefwereld van Claude Monet (1840-1926) p.
 - 1.1 Situering in tijd en oeuvre van Monet P.8

2. Ontstaansgeschiedenis van Le déjeuner sur l'herbe (1865-1866) p.15
 - 2.1 De motivatie voor het werk P.8
 - 2.1.1 Directe reactie op de opkomst van het moderne leven P.9
 - 2.1.2 Manet overtreffen p.1
 - 2.1.3 Zichzelf bewijzen als kunstenaar p.
 - 2.2 Bronnen onderzoek p.
 - 2.2.1 Invloed van Édouard Manet en Gustave Courbet p.
 - 2.2.2 Thema van de fêtes –champêtres en hommage aan Watteau p.
 - 2.2.3 Invloed van de school van Barbizon en fotografie p.
 - 2.2.4 Kennis van de Japanse prenten p.
 - 2.2.5 Kennis van de eigentijdse mode p.
 - 2.3 De aanloop naar Le déjeuner sur l'herbe (1863-1865) p.
 - 2.4 Het realisatieproces van Le déjeuner sur l'herbe via correspondentie onderzoek p.
 - 2.5 De voorstudies p.
 - 2.5.1 De landschappen p.
 - 2.5.2 De Washington schets p.
 - 2.5.3 De tweede compositie tekening p.
 - 2.5.4 De tekening van Camille p.

2.5.5 De voorstudie van 'les Promeneurs'	p.
2.5.6 De Moskou schets	p.
3. Analyse van het schilderij als ultiem resultaat	p.
3.1. Iconografie en thematiek	p.
3.2 Verhouding tot de voorstudies	p.
3.2.1. Iconografie en veranderingen compositie	p.
3.2.2. Opbouw van het werk en ruimtewerking	p.
3.2.3. Schilderkunstige realisatie	p.
3.3 Het falen van het project	p.
3.4 Positief einde	p.
Hoofdstuk 3: La Grande Jatte van Seurat	p.59
1. De leefwereld van Georges Seurat (1859 – 1891)	p.
1.1 Situering in tijd en oeuvre van Seurat	p.
2. Ontstaansgeschiedenis van La Grande Jatte	p.15
2.1 De motivatie voor het werk	P.8
2.1.1 Directe reactie op de historische context van de jaren 1880	P.9
2.1.2 Tegen het Impressionisme	p.1
2.1.3 Zichzelf bewijzen als kunstenaar	p.
2.2 Bronnen onderzoek	p.
2.2.1 Invloed van de traditie en voorgangers	p.
2.2.2 Kennis van de wetenschappelijke bronnen	p.
2.2.2.1 Charles Blanc (1813-1882) en geschriften over Ingres, Delacroix, Rembrandt en Phidias	p.

2.2.2.2 Eugène Chevreul (1786 – 1889)	p.
2.2.2.3 Thomas Couture (1815-1879)	p.
2.2.2.4 Camille Corot (1796-1875)	p.
2.2.2.5 David Sutter(1811-1880)	p.
2.2.2.6 Ogden N. Rood (1831-1902)	p.
2.2.2.7 Humbert de Superville (1770-1849)	p.
2.2.2.8 Charles Henry	p.
2.3 De esthetica van Seurat	p.
2.4 De voorstudies	p.
2.4.1 De beginfase	p.
2.4.2 De observatiefase	p.
2.4.3 De Middenfase	p.
2.4.4 Drie voorstudies op doek	p.
2.4.5 Een reeks tekeningen	p.
3. Analyse van het schilderij als ultiem resultaat	p.
3.1 Iconografie en thematiek	p.
3.2 Opbouw van het werk en ruimtewerking	p.
3.3 Het realisatieproces	p.
3.3.1 De transferatie van de voorstudies	p.
3.3.2 De eerste schildercampagne (1884- maart 1885)	p.
3.3.3 De tweede schildercampagne (oktober 1885)	p.
3.3.4 De derde schildercampagne (1888-1889)	p.

Hoofdstuk 4 : Begripsdifferentiatie	p
1. Het Impressionisme	p.
1.1 De aanloop en geboorte van het Impressionisme (1867-1869)	p.
1.2 Groepsvorming en doelstellingen	p.
1.3 Ontstaan van het neologisme 'Impressionisme' en de eerste Impressionistische tentoonstelling 1874	p.
1.4 De Impressionistische tentoonstellingen (1876-1882)	p.
1.5 De crisis van het impressionisme en 8 ^{ste} Impressionistische Tentoonstelling	p.
1.6 Definiering van het begrip 'Impressionisme' en 'Vroeg-Impressionisme'	p.
2. Het Neo-Impressionisme	p.
2.1. Société des artistes indépendants 1884	p.
2.2 Geboorte van een nieuwe schilderstijl 1885	p.
2.3 Het ontstaan van het neologisme Neo-Impressionisme	p.
2.4 Definiering van het begrip Neo-Impressionisme	p.
2.5 Het einde van de beweging	p.
3. Het Post-Impressionisme	p.
3.1 Het ontstaan van het neologisme Post-Impressionisme	p.
3.2 Standpunten en doelstellingen	p.
3.3 Kritiek op het gebruik van het begrip	p.

4. Begripsdifferentiatie via de gekozen werken	p.
4.1 Het Realisme	p.
4.2 Het Naturalisme	p.
4.3 Traditionalimse en primitivisme	p.
4.4 Modernisme	p.
Besluit	p.
Bibliografie	p.

Inleiding

1 .Impressionistische schilderkunst: een motivatie

Het Impressionisme

In het midden van de 19^{de} eeuw, middens zeer woelige tijden, ontstond de drang en noodzaak om het nieuwe moderne leven af te beelden op een even moderne manier. Frankrijk in de 19^{de} eeuw werd belaagd door conflicten, politieke rellen en een af en aankomen van nieuwe regeringen. In 1852 kwam er eindelijk een periode van relatieve stabiliteit met de komst van Louis-Napoleon Bonaparte (Napoleon III) die de macht geep en de Second Empire inleidde. Het prestigedrang van deze Keizer Napoleon III om van Parijs een wereldstad te maken heeft rechtstreeks geleid tot het ontstaan van de impressionistische schilderkunst. Dankzij Napoleon III en Baron Haussmann werd Parijs omgetoverd van een middeleeuwse stad naar een wereldstad die met Rome kon concurreren. Parijs zou en moest 'de' culturele hoofdstad worden van de wereld. Door de stadsontwikkeling van Parijs ontstond een heel nieuwe '*way of life*'. Ook mede dankzij de industriële revolutie kwam de modernisatie sterk op gang.

Er ontstond een heel nieuwe middenklasse, een nieuwe bourgeoisie met een eigen smaak en eigen principes. Deze bourgeoisie genoot volop van het nieuwe moderne Parijs met zijn boulevards, zijn concertzalen, cafés, parken, opera's... Genieten en ontspanning was de boodschap. Voor kunstenaars was dit natuurlijk een gedroomde kans om al deze nieuwigheden in beeld te brengen, men had nieuwe onderwerpen in overvloed, alleen moest men op zoek naar een nieuwe manier van schilderen om deze onderwerpen recht aan te doen.

Sinds lange tijd waren de kunstacademies en scholen in handen van de staat. Het was dan ook de staat die de kunstnormen en principes bepaalde. De Académie en L'Ecole des Beaux-Arts waren de voornaamste instituties.

Maar men had ook de Salon als middel van controleorgaan. De Salon was een tweejaarlijks en nadien jaarlijkse tentoonstelling voorgezeten door een jury bestaande uit leden van de Franse Academie die beslisten of een werk al dan niet aanvaard werd om te mogen worden geëxposeerd. De Salon was meer dan een expositiehal het was een kunstmarkt. De enige kunstmarkt die er bestond voor de komst van de galerieën en onafhankelijke kunsthandelaars. Het is de gezamenlijke strijd tegen deze instituties die de groep van de impressionisten zal binden.

Het Impressionisme is nog altijd immens populair. Jaarlijks worden er duizenden posters, postkaarten, agenda's en wat men ook kan bedenken, over de hele wereld verkocht. De vrolijkheid, de ontspanning, de losse toets, de thema's die we met het impressionisme kunnen associëren, we blijken er nooit genoeg van te krijgen. Er zijn al heel wat boeken geschreven over het impressionisme, men wordt werkelijk overstelpt met informatie over de kunst van Renoir , Dégas, Cézanne, Monet, Manet, en de vele anderen.

Deze thesis gaat proberen een inzicht te geven van de verschillende begrippen die we met het Impressionisme kunnen associëren.

2. Impressionistische schilderkunst : waar ? een zoektocht

Omwille van omstandigheden was het niet mogelijk om aan archiefonderzoek te doen maar dankzij de overvloed aan informatie uit de literatuur heeft het niet tot te zware problemen geleid. Dit is eigen aan het onderwerp van het Impressionisme en zijn populariteit. Er zijn ontzettend veel boeken en artikels over deze kunstperiode , beweging gepubliceerd zodat men automatisch tot overlappingsen komt.

In eerste instantie hebben we gezocht naar informatie over de kunstenaar zelf en dus monografieën opgezocht. Voor Edouard Manet was het referentiewerk dat van onder meer Tabarant , Proust , Bazaille, Andre en Cailler. Voor Claude Monet was het referentiewerk dat van Wildenstein, Monneret, House , Seitz, Ganz en Isaacson. Voor Seurat was het referentiewerk dat van Fénéon , Rewald en Herbert, en Lee.

Ten tweede hebben we gezocht naar informatie over de werken. Zowel voor *Le déjeuner sur l'herbe* van Monet als voor *La Grande Jatte* van Seurat was er een referentiewerk voorhanden over het ontstaan en methode van het werk. Isaacson voor Monet en Herbert voor Seurat. Deze werken waren onontbeerlijk voor de analyse van deze twee schilderijen.

Verder heeft men ook gezocht naar algemene werken over de periode van het impressionisme en het neo-impressionisme. Opnieuw werd men geconfronteerd met een brede keuze aan literatuur. De werken van Loyrette, Rewald, en Huyghe hebben ontzettend veel informatie gegeven.

Ten laatste zijn er de algemene referentiewerken van de kunst in Frankrijk in de 19^{de} eeuw.

Al deze informatie distilleren was een behoorlijk moeilijke opdracht. Vooral omdat vele auteurs elkaar constant overlappen zonder echt iets nieuws bij te brengen. Ik heb informatie gehaald zowel in de Hoofdbibliotheek van de Universiteit als in de HIKO, de kunst faculteitsbibliotheek. Alsook in de bibliotheek van de Zuid in Gent en de Albertina bibliotheek in Brussel. Ten slotte heb ik ook meermaals de bibliotheken van Lille (Frankrijk) bezocht om moeilijk te vinden boeken toch te kunnen analyseren.

3. Impressionistische schilderkunst : wat ? een doelstelling

Deze scriptie gaat proberen een antwoord te bieden op de volgende vragen: Wat betekent de term 'Impressionisme'? Hoe kunnen we dit begrip definiëren? Hoe is dit begrip ontstaan? En op welke manier differentiëren de begrippen 'Vroeg-Impressionisme, Impressionisme, Neo-Impressionisme, en diens gerelateerde begrippen van elkaar? We zullen dit proberen door te vertrekken vanuit de analyse van drie gekozen werken: *le déjeuner sur l'herbe* van Manet (1863) , *le déjeuner sur l'herbe* van Monet (1865-1866) en *La Grande Jatte* van Seurat (1884-1886). De verschillende kenmerken en gemeenschappelijke topics, zullen hierdoor duidelijk

worden. We zullen ook nagaan of de conventionele definities van de begrippen, wel degelijk toepasbaar zijn op de werken. Waarom wordt het ene werk als een voorbeeld van 'Vroeg-Impressionisme' beschouwd en een andere als een voorbeeld van Neo-Impressionisme? Waarin liggen de verschillen?

4. Impressionistische schilderkunst : Hoe? een indeling

In Hoofdstuk 1: Zullen we het werk: *Le Déjeuner sur l'herbe* van Manet (1863) grondig analyseren. We zullen eerst het werk situeren in tijd en oeuvre van Manet en vervolgens de opkomst van '*La vie moderne*' nader bekijken. Ten tweede zullen we de ontstaansgeschiedenis van het werk analyseren. Wat was de motivatie van Manet om net dit werk te schilderen? Op welke bronnen heeft Manet zich mogelijk gebaseerd? Vervolgens volgt de analyse van de voorstudies. Ten derde zullen we het ultieme werk ten gronde analyseren door de iconografie, de ruimtewerking en de schilder Kunstige realisatie ervan te bespreken. Vervolgens zullen we het schandaal van *Le déjeuner sur l'herbe* bespreken en de gevolgen voor het verdere verloop, in de aanloop tot het Impressionisme.

In Hoofdstuk 2: Zullen we het werk: *Le Déjeuner sur l'herbe* van Monet (1865-1866) grondig analyseren. We zullen eerst het werk situeren in tijd en oeuvre van Monet. Ten tweede zullen we de ontstaansgeschiedenis van het werk analyseren. Wat was de motivatie van Monet om net dit werk te schilderen? Op welke bronnen heeft Monet zich mogelijk gebaseerd? Wat was de aanloop tot dit werk? Verder zullen we ook het eigenlijke realisatieproces bespreken via correspondentie onderzoek. Ten derde zullen we het ultieme werk ten gronde analyseren door de iconografie, de ruimtewerking en de schilder Kunstige realisatie ervan te bespreken. Vervolgens zullen we bespreken waarom Monet het werk ,niet tot een goed einde kon brengen.

In Hoofdstuk 3: Zullen we het werk: La Grande Jatte (1884-1886) van Seurat grondig analyseren. We zullen eerst het werk situeren in tijd en oeuvre van Seurat. Ten tweede zullen we de ontstaansgeschiedenis van het werk analyseren. Wat was de motivatie van Seurat om net dit werk te schilderen? Op welke bronnen heeft Seurat zich mogelijk gebaseerd? We zullen hier de klemtoon leggen op de wetenschappelijke bronnen. Verder zullen we de esthetica van Seurat bespreken alsook de voorstudies. Vervolgens zullen we het ultieme werk ten gronde analyseren door de iconografie, de ruimtewerking en het realisatieproces via de schildercampagnes, ervan te bespreken.

In Hoofdstuk 4 : Zullen we de drie kernbegrippen van de Impressionistische schilderkunst ontleden. Het Impressionisme, Het Neo-Impressionisme en het Post-Impressionisme. We zullen nagaan hoe deze begrippen ontstaan zijn, op welke wijze ze gedefinieerd zijn, wie waren de vertegenwoordigers van de bewegingen en wat waren hun doelstellingen. We zullen ook de gemeenschappelijke topics of begrippen die via de analyse van de werken tot ons gekomen zijn, bespreken.

Gebruikte afkortingen: LGJ = La Grande Jatte (1884-1886) van Seurat

Inleiding

In het midden van de 19^{de} eeuw, middens zeer woelige tijden, ontstond de drang en noodzaak om het nieuwe moderne leven af te beelden op een even moderne manier. Frankrijk in de 19^{de} eeuw werd belaagd door conflicten, politieke rellen en een af en aankomen van nieuwe regeringen. In 1852 kwam er eindelijk een periode van relatieve stabiliteit met de komst van Louis-Napoleon Bonaparte (Napoleon III) die de macht geep en de Second Empire inleidde. Het prestigedrang van deze Keizer Napoleon III om van Parijs een wereldstad te maken heeft rechtstreeks geleid tot het ontstaan van de impressionistische schilderkunst. Dankzij Napoleon III en Baron Haussmann werd Parijs omgetoverd van een middeleeuwse stad naar een wereldstad die met Rome kon concurreren. Parijs zou en moest 'de' culturele hoofdstad worden van de wereld. Door de stadsontwikkeling van Parijs ontstond een heel nieuwe 'way of life'. Ook mede dankzij de industriële revolutie kwam de modernisatie sterk op gang.

Er ontstond een heel nieuwe middenklasse, een nieuwe bourgeoisie met een eigen smaak en eigen principes. Deze bourgeoisie genoot volop van het nieuwe moderne Parijs met zijn boulevards, zijn concertzalen, cafés, parken, opera's... Genieten en ontspanning was de boodschap. Voor kunstenaars was dit natuurlijk een gedroomde kans om al deze nieuwigheden in beeld te brengen, men had nieuwe onderwerpen in overvloed, alleen moest men op zoek naar een nieuwe manier van schilderen om deze onderwerpen recht aan te doen.

Sinds lange tijd waren de kunstacademies en scholen in handen van de staat. Het was dan ook de staat die de kunstnormen en principes bepaalde. De Académie en L'École des Beaux-Arts waren de voornaamste instituties. Het is de gezamenlijke strijd tegen deze instituties die de groep van de impressionisten zal binden.

Het Impressionisme is een eigenlijke reactie of natuurlijke opvolging van het realisme en het naturalisme. Een begrip dat vaak voorkomt is deze van het Vroeg-Impressionisme dat de periode beslaat van die overgangsfase van Realisme naar Impressionisme. Gewoonlijk startend met *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) van Édouard Manet en de le Salon des Refusés. We zullen verder zien dat niet alle auteurs deze mening delen. Slechts enkele jaren hierna kunnen we het werk van Claude Monet, zijn versie van *Le Déjeuner sur l'herbe* (1865-1866) situeren.

Het eigenlijk impressionisme of de geboorte van het Impressionisme kunnen we in 1869 situeren, met de werken van "*La Grenouillère*" van Claude Monet en Pierre-Auguste Renoir. In 1874 werd het begrip impressionisme ontstaan en de meeste auteurs zien deze datum als het chronologisch startpunt van het ware Impressionisme met de losse verftoets, en alle andere kenmerken die we later zullen bespreken. De periode van het ware Impressionisme als dusdanig is niet bijzonder lang, van 1874 tot begin jaren 1880. Begin jaren 1880 ontstaan heel wat diverse anti-impressionistische strekkingen, met in het bijzondere: het Neo-Impressionisme. Men was de Impressionistische beweging en losse schilderstechniek moe geworden, en door de gevolgen van de Industriële revolutie was er een nood aan nieuwe onderwerpen en een nieuwe schilderstechniek.

Hierbij kunnen we het werk: '*Un dimanche après – midi à La Grande Jatte*' (1884-1886) van George Seurat situeren. Het begrip Neo-Impressionisme werd in 1886 gelanceerd en de beweging zelf bleek maar kortstondig succes te kennen, van 1886 tot 1891. Het fin de siècle in Frankrijk en de rest van Europa werd gekenmerkt door allerlei avant-gardistische bewegingen, en dit tot 1914. Roger Fry wilde een verzamelnaam creëren voor al deze bewegingen en kwam op het begrip Post-Impressionisme in 1910. Het is een vaag begrip dat ook het Neo-Impressionisme beslaat. We zullen al deze begrippen uitvoerig in een later hoofdstuk bespreken. We zullen eerst beginnen met de analyse van de drie gekozen werken.

Hoofdstuk 1: Le Déjeuner sur l'herbe van Manet

1. De leefwereld van Édouard Manet (1832-1883)

1.1 Situering in tijd en oeuvre van Manet

Het oeuvre van Manet is heel gevarieerd en beslaat een redelijk lange periode. We kunnen **le déjeuner sur l'herbe (afb. 24)** van Manet situeren in zijn beginperiode. Net na de Spaanse en Nederlandse kunstenaars invloed, in werken zoals **Lola de Valence (afb.1)** en het portret van zijn ouders **Monsieur et Madame Auguste Manet (afb.2)**. Tussen **La Musique aux Tuileries (afb. 7)** en **Olympia (afb.28)** De meeste auteurs spreken over deze periodisering als het Vroeg-Impressionisme. De echte impressionistische werken volgen pas later in zijn oeuvre, vooral vanaf de zomer van 1874, zoals met dit werk **Argenteuil (afb.30)** Voor zijn dood kon Manet **Un bar aux Folies-Bergère (afb.32)**

1.2 De opkomst van het ideaal van het moderne leven

De opkomst van het idee en het ideaal van het moderne leven ,kunnen we situeren en bespreken aan de hand van drie belangrijke factoren. De politieke en sociaal-economische factoren enerzijds, de traktaten en geschriften betreffende het moderne leven van Charles Baudelaire en ten derde de algemene oproep van onder meer Gustave Courbet, filosofen en kunstcritici om tot een nieuwe, meer realistische beeldvorming te komen in de kunst.

1.2.1 De politiek van Napoleon III en Haussmann

De 19 de eeuw was een heel woelige periode op politiek, sociaal en economisch vlak. In 1848 werd de neef van Napoleon I, Louis Napoleon Bonaparte verkozen tot president van Frankrijk naar aanleiding van de revolutie. In 1852 nam hij echter resoluut de absolute macht in handen door zichzelf tot keizer te kronen, en

werd Napoleon III.¹ Door de revolutie waren er duizenden mensen op zoek naar werk. Napoleon III was bang dat die nieuwe rellen zouden uitlokken. Om dit te vermijden en om de politieke stabiliteit te vrijwaren moest hij hiervoor een oplossing vinden. De oplossing vond hij bij Baron Georges Haussmann.²

De strategie van Napoleon III en Haussmann was om van Parijs een nieuwe moderne hoofdstad te creëren. Men moet weten dat tot 1850, Parijs nog steeds uit zijn Middeleeuw stratenplan bestond. De rioleringsnetten, waren barslecht alsook de gezondheidstoestand. Door de nieuwe massa werklozen die naar Parijs afzakten om werk te zoeken, was er een bevolkingstijging die de stad niet aankon. Samen met zijn prefect Baron Haussmann ontwikkelde Napoleon III een modernisatie van de stad, die zou leiden tot een expansie en vernieuwing. Er werden nieuw parken aangelegd, brede lanen, boulevards gecreëerd. Alsook een nieuw sporennetwerk, nieuwe stations, nieuwe waterafvoer en residentiële en commerciële gebouwen werden opgetrokken.³

In 1859 kwamen er 7 nieuwe arrondissementen bij. Op sociaal vlak had dit enorme gevolgen. Met Haussmann werden nieuwe kwartiers opgericht die de rijke burgerij afscheidde van de arbeidersklasse. Vroeger leefden ze naast elkaar maar nu werd de arbeidersklasse verstoet naar het oosten van de stad terwijl de elite in het westen ging wonen. De rijke burgerij kreeg nieuwe gebouwen zoals de Opéra Garnier en nieuwe grootwarenhuizen of *grands magasins*, nieuwe appartementen en gaslampen in de straten. Dit alles had een enorm kostenplaatje. Er ontstond tevens een nieuwe bourgeoisie, middenstanders met een nieuwe levenswijze en culturele belangstelling.⁴ Deze politieke en sociale beslissingen zullen uiteindelijk leiden tot

¹ RUBIN J.H. *Impressionism*, London, Phaidon, 1999 p.25

² EISENMAN S.F., e.a., *Nineteenth century art: a critical history*, London, Thames and Hudson, 1994 pp.238-241

³ ibidem

⁴ ADAMS S., *L'Univers des impressionistes*, London, Thames and Hudson, 1989 pp.28-31

een ware explosie van nieuwe onderwerpen voor de nieuwe generatie kunstenaars die dit nieuwe Parijs in beeld zullen trachten te brengen.⁵

1.2.2 Charles Baudelaire (1821-1867) en 'La vie moderne' 1846

Manet werd heel erg beïnvloed door de geschreven werken van Baudelaire. Het lijkt wel of hij het proza in beeld wilde brengen. In zijn 'Salon 1846' schreef hij een paragraaf over wat hij noemt: 'L'héroïsme de la vie moderne', over wat de moderne schilder zou moeten schilderen.

*"L'heroïsme de la vie moderne" "Celui-là serait le peintre, le vrai peintre, qui saurait nous faire voir et comprendre combien nous sommes grands et poétique dans nos cravates et nos bottes vernies »*⁶

Baudelaire heeft kritiek op de Salons en de Academische schilderkunst en vraagt zich af waarom men nog steeds kostuums en kledij afbeeld die dateren uit de Oudheid. De schoonheid moet worden bevrijdt van deze lethargie.⁷

*"De moderne schilder ziet ook schoonheid in andere dingen en beeld die af in de tijd waarin men leeft zijn omgeving en mode. Een werk moet bestaan uit twee delen, een variabel modern element en een standvastig element. Een variabel element volgens tijd, moraal of mode. Een relatief standvastig element zoals de proportie of schaal van een werk."*⁸

Verder voegt Baudelaire in 1861 een nieuw gedeelte toe aan zijn 'Les Fleurs du Mal', genaamd 'Tableaux Parisiens' die de gecensureerde gedichten vervangen uit de eerste editie. In 'Le Cygne' gaat het over de schok van de Haussmann cultuur in Parijs en zijn modernisatie. 'Le rêve Parisien' gaat het over de verandering van Parijs als droomstad of diamantstad. Manet wil graag dit romantisch symbolisme van Baudelaire in beeld brengen,

⁵ KELDER D., *L'Impressionisme français*, Lausanne, la bibliothèque des arts, 1997 p.1

⁶ TABARANT A., *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947 p.49

⁷ DÜCHTING H., *Edouard Manet, Images of Parisian Life*, München and New York, Prestel, 1995 pp.23-25

⁸ ibidem

Het moderne Parijs met al zijn glitter en glamour, de society en ontspanning, de vrolijkheid, dat is allemaal het *'heroïsme van het moderne leven'*.⁹

1.2.3 Gustave Courbet (1819-1877) en het *'Nieuwe Realisme'*

Courbet is één van de eerste kunstenaars die openlijk rebelleerde tegen de officiële Academie en werken zoals ***Les Romains de la décadence*** (afb. 3) van Thomas Couture (1815-1879). Zowel ***Les Baigneuses*** (afb.5) als ***L'atelier du peintre*** (afb.4) werden in 1855 door de jury van de Salon afgewezen, net voor de opening van de Wereldtentoonstelling te Parijs van 1855. Courbet ging op eigen initiatief een eigen paviljoen creëren, die hij net voor de deuren van het tentoonstellingscomplex oprichtte. Courbet noemde zijn paviljoen "Le paviljon du Réalisme"¹⁰

Hij wilde voornamelijk een waar realisme weergeven. Niet langer het geïdealiseerde realisme van de Academie maar een waarheidsgetrouw realisme. De idealisering is volgens hem slechts "*een verfraaide weergave van de realiteit*"¹¹

Naast Baudelaire en Courbet riepen nog andere stemmen op om tot een nieuw soort realisme te komen. Zoals kunstcriticus Castagnary die opriep om tot een moderne iconografie te komen in 1857. Proberen een realisme en naturalisme weer te geven zonder allegorieën, goden en idealisering af te beelden. Ook Proudhon

⁹ DÜCHTING H., op.cit., p.34

¹¹ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *Journal de L'Impressionisme*, Genève, Skira, 1973 p.19

¹² SAGNER-DÜCHTING K., *Claude Monet 1840-1926, Een feest voor het oog*, Keulen, Taschen/Librero, 1994 p.15

en Chesnau mengen zich in het debat. Volgens hen moet men op zoek gaan naar nieuwe onderwerpen die men via een nieuwe schilderstechniek kan weergeven, en het moet vooral nu gebeuren, men kan het niet overlaten aan de volgende generatie. Ze willen graag de alledaagse eigentijdse gewoontes, de eigentijdse mode en zo meer, zowel het mooie als het lelijke afgebeeld zien.¹²

1.3 De Salon cultuur

Napoleon III zag het wel erg groots. Parijs moest en zou de nieuwe culturele hoofdstad worden, en Rome overtreffen. Om dit kracht bij te zetten investeerde hij veel in kunst.¹³ Om de aandacht te vestigen op Parijs werden er zowel Salons als Wereldtentoonstellingen georganiseerd, deze werden gehouden in le Palais de l'Industrie.¹⁴ Het doel was om Frankrijk te promoten. Napoleon III 's regime was een van politieke censuur, maar men mocht wel over muziek, literatuur en kunst schrijven. Hierdoor ontstonden de bloei van de kunsttijdschriften, kunstcritici en journalisten.¹⁵

De Salon was een tentoonstelling georganiseerd door de officiële Academie des Beaux-Arts. Een jury, bestaande uit leden van de Academie jureerden over alle werken, of ze al dan niet tentoongesteld mochten worden. De tentoonstelling werd gehouden in het paleis van de industrie. Het was sinds de 18^{de} eeuw de enige plaats voor kunstenaars om hun werken ten toon te stellen en hun werken te verkopen. De concurrentie was spijkerhard en financiële zekerheden waren er niet. Men moest dus aanvaard worden door de Salon om te kunnen overleven als kunstenaar. Het is mede omwille van de Salon instituties dat de impressionisten samenkwamen om tegen haar te strijden.¹⁶

¹² ISAACSON J., *Monet: Le Déjeuner sur l'herbe*, London, Allen Lane the Penguin press, 1972 p.41

¹⁴ ADAMS S., *op.cit.*, p.31

¹⁵ KELDER D., *op.cit.*, p.7

¹⁵ ADAMS S. *op.cit.* p.9

¹⁶ RUBIN J.H. *op.cit* p.41

2. Ontstaansgeschiedenis van Le déjeuner sur l'herbe

2.1 De motivatie voor het werk

2.1.1 Directe reactie op de opkomst van het moderne leven

Parijs was in snel tempo aan het veranderen onder de leiding van Baron Haussman. Het is deze transformatie dat Manet op doek wilde vastleggen. Parijs werd een waar kosmopolitische hoofdstad met ongeveer 1.7 miljoen inwoners in 1861. Parijs werd bekend voor zijn muziekhallen, cabarets, theaters, brasseries, café-concerts enz.... De motivatie om dit nieuwe Parijs in beeld te brengen werd rechtstreeks beïnvloed door Baudelaire en de andere traktaten die opriepen om het ideaal van het moderne leven uit te drukken. Manet voelde zich sterk aangesproken om dit nieuwe ideaal op te volgen en had een nieuwe richting gevonden.

“Il faut être de son temps et faire ce que l'on voit »¹⁷

Zijn eerste poging hierbij was ***La Musique aux Tuileries (afb.7)*** die de moderne stedelijke ontspanning voorstelt. Volgens Martini was dit één van de eerste werken in de kunst die deze moderniteit op een realistische manier tot uitdrukking bracht.¹⁸

2.1.2 Het naakt als meest nobel onderwerp van de schilderkunst

Het schilderen van een naakt werd gezien als het summum van je kunnen als kunstenaar.¹⁹ Manet wilde boven alles aanvaardt worden door de Salon en succes boeken, daarom koos Manet voor het genre van het naakt. Denvir wijst op het feit dat Baudelaire ook al had opgewezen dat het schilderen van een naakt een geschikt onderwerp was voor de kunstenaar om te experimenteren.

¹⁷ DÜCHTING H., op.cit., pp.23-25

¹⁸ MARTINI A., *L'Impressionisme*, Paris, Shop livre diffusion, 1981 p.1

¹⁹ LOYRETTE H., TINTEROW G., *catalogus : L'Impressionisme : les origines 1859-1869...* Paris, Réunion des musées nationaux, 1994 p.119

“Het leven in onze stad is rijk aan poëtische en wonderbaarlijke onderwerpen: we zijn erdoor omringd en erin ondergedompeld, als in een sfeer van wonderen, maar we merken het niet op... het naakt, de lieveling van de kunstenaar, dat noodzakelijk element voor succes, is vandaag de dag net zo veel voorkomend en noodzakelijk als het was in het leven van de klassieken, in bed bijvoorbeeld, of in bad, of in de anatomieles.”²⁰

Antonin Proust vertelt hoe Manet op het idee kwam om *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) te schilderen. Op de vooravond dat Manet begon aan et schilderij waren ze beiden aan het genieten van hun zondagnamiddag op de oevers van de Seine in Argenteuil.

« les yoles blanches sillonner la Seine et enlever leur note claire sur le bleu de l'eau foncée. Des femmes se baignaient. En fixant la chair des femmes qui sortaient de l'eau, Manet eu la révélation de ses grandes œuvres à venir : "Il paraît, me dit-il qu'il faut que je fasse un nu. Eh bien! Je vais leur faire un. Quand nous étions à l'atelier, j'ai copié les femmes de Giorgione, les femmes avec les musiciens. Il est noire, ce tableau. Les fonds ont repoussée. Je veux refaire cela et le faire dans la transparence de l'atmosphère, avec des personnes comme celle que nous voyons là-bas. On va m'éreinter, on dira ce qu'on voudra » (aout 1862)²¹

Maar Manet was niet aan zijn proefstuk toe, hij had al enkele jaren voordien een naakt geschilderd, ***Nymphe Surprise (afb.8)*** Het naakt was het meest populair genre bij zowel de elite als de burgerij. *Nymphe Surprise* is een typisch voorbeeld van een baadscène, het model was zijn toenmalige minnares Susanna Leenhoff (1834-1906). De uitwerking van het landschap op de achtergrond doet al denken aan *le déjeuner sur l'herbe*. Manet wilde niet langer de conventie van een naakt ,zoals die door de Academie werd opgelegd, met werken als ***La naissance de Venus (afb.9)*** van Alexander Cabanel (1823-1887) afbeelden.²²

²⁰ Denvir B., op.cit.,1992 p.85

²¹ CAILLER P., Manet: raconté par lui-même et ses amis, Genève, 1955 p.27

²² KRELL A., *Manet and the painters of contemporary life*, London, Thames and Hudson, 1996 p.26

Met le déjeuner sur l'herbe wilde Manet het genre updaten door een realistisch naakt te schilderen zoals Courbet hem had voorgedaan en deze in een moderne eigentijdse setting te plaatsen.²³ Volgens Loyrette was een naakt schilderen ook een middel om te rebelleren tegen de Academie. Men vindt in de motivatie van Manet dus al een spanning van enerzijds iets nieuws te willen proberen, conform aan de idealen van de moderne wereld, maar tegelijkertijd ook een wil om trouw te blijven aan de Salon, om aanvaardt te worden en succes te hebben bij het grote publiek. Deze wil gaat hij verder versterken door naar historische bronnen terug te wijzen.²⁴

2.2 Bronnen onderzoek

2.2.1 Thema van de Renaissance

Een eerste werk dat Manet als inspiratiebron gebruikte is het werk van Titiaan (1490-1576) voorheen aan Giorgione toegeschreven, **Concert Champêtre (afb.10)**. Het werk hing in het Louvre en was dus gekend door Manet. Het werk toont de pastorale setting van het concert champêtre.²⁵ Neemt de inspiratie over voor de geklede mannen en naakte vrouwen in de natuur. Dit genre is een Venetiaanse uitvinding en was het eerste genre dat figuren in een landelijke omgeving weergaf.²⁶

Deze bron werd door Proust vernoemd (zie motivatie). Manet wilde dit idee overnemen maar met eigentijdse figuren in plaats van figuren in antieke kledij.²⁷

Een tweede werk uit deze periode, die als inspiratiebron model stond, is een gravure van Marcantonio Raimondi (1480-voor 1534) naar Raphael **Het oordeel van Parijs (afb.11)** Deze bron werd gedurende een heel lange tijd vergeten door zowel

²³ ibidem

²⁴ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit.,pp.95-105

²⁵ KRELL A., op.cit., 1996 p.28

²⁶ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit.,pp.116-119

²⁷ HOOG M., DISTEL A., e.a., *L'Impressionisme*, Paris, Hazan, 1977 pp.18-19

de kunstcritici als door het Franse publiek. De criticus Castagnary zei het nog in zijn artikel dat: *'cette composition absurde est empruntée à Raphael'*²⁸

Dit gegeven werd welgeteld vijftig jaar genegeerd.

Pas in 1908 door de kunsthistoricus Gustav Pauli ontdekt dat er gelijkenissen waren met de gravure naar Raphael²⁹ Men moet er wal bij vermelden dat in 1864 het wel door Ernest Chesneau in *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre'* werd vermeld maar enkel in een voetnoot.³⁰

De twee mannen en de naakte vrouw zijn gebaseerd op de groep riviergoden en een nimf in de rechter benedenhoek. De nimf kijkt de toeschouwer aan, haar arm leunt op haar rechter knie. Deze pose gaat Manet overnemen en lichtjes aanpassen in de compositie. De riviergod naast haar lijkt helemaal niet geïnteresseerd in het gebeuren en kijkt in de verte. Manet gaat deze aanblik in de verte ook toepassen in zijn *déjeuner sur l'herbe*. De andere riviergod wijst naar de naakte nimf maar kijkt haar niet aan. Hij lijkt te praten in de richting van de andere ongeïnteresseerde riviergod. Manet zag hoe hij de drie figuren op de voorgrond van de gravure van Raimondi, in een moderne picknicksetting kon plaatsen. Hij gaat bijna de volledige compositie overnemen doch lichtjes aanpassen.³¹

Uit deze Renaissancistische bronnen vindt Manet de perfecte combinatie van de compositie van Raimondi, met het Venetiaanse genre van Titiaan, door een naakt in aanwezigheid van geklede figuren te schilderen.

28 CAILLER P., Manet: raconté par lui-même et ses amis, Genève, 1955 p.27

29 JAMOT P., WILDENSTEIN G., Manet tome 1, Paris, les Beaux-arts, 1921 p.27

30 FRIED M., op.cit.1996 pp. 79-80

31 KRELL A., op.cit., 1996 p.28

2.2.2. Thema van de fêtes – champêtres en 17^{de}-18^{de} eeuwse bronnen

Volgens Fried besteden we echter te veel aandacht aan de Italiaanse bronnen. Het concept van le déjeuner sur l'herbe) staat volgens hem veel dichter het genre van de fêtes – champêtres en is ervan overtuigd dat Manet zonder dit genre nooit tot le déjeuner sur l'herbe zou gekomen zijn.³² Het thema van de fêtes –champêtres is een heel populair genre uit de 18^{de} eeuw dat blijvend populair was bij de aristocratie en burgerij uit de 19^{de} eeuw. Antoine Watteau (1684 -1721) is de hoofdfiguur van dit genre, met werken zoals **L'amour paisible (afb.12)**. Werk is gekenmerkt door het licht kleurenpalet, en het zacht modelé. Dit genre verzoent de figuratieve schilderkunst met de landschapsschilderkunst. We zien de aristocratie uitrusten, na een wandeling in de natuur.³³

William Haussoulier(1841-1919) is een andere vertegenwoordiger van dit genre. Loyrette denkt dat Manet inspiratie gehaald heeft bij het zien van **Fontaine de Jouvence (afb.13)** Hier wordt een naakte vrouw afgebeeld in een picknick scene.³⁴

Naast het genre van de fêtes – champêtres heeft men het genre van de jagerscènes. Ook dit genre was immens populair. Carle Van Loo (1705-1765) **Halte de chasse (afb.14)** is een bekend voorbeeld. Dit werk toont opnieuw hoe de aristocratie zich tijdens een jacht, eventjes uitrust in de natuur om te genieten van een picknick.³⁵

Courbet gaat als eerste het thema van de jachtscène overnemen in **Le repas de chasse (afb.15)**. Courbet plaatst zijn aristocratisch figuren groepje in het Jura gebied. In beide werken merkt men de dienaars en de jachthonden op. Manet gaat enkele elementen van de stillevens overnemen in zijn compositie.³⁶

Nochlin haalt nog een andere bron bij le déjeuner sur l'herbe , namelijk die van de 17^{de} en 18^{de} eeuwse landschapsschilderkunst, van *le paysage composé*. Manet zou

³² FRIED M., op.cit.1996 pp. 151-152

³³ Isaacson J., op.cit., pp.40-41

³⁴ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit.,p.90

³⁵ Isaacson J., op.cit., p.37

³⁶ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit.,p.129

met le déjeuner sur l'herbe namelijk de Franse traditie van de landschapsschilderkunst in vraag stellen. De *paysage composé* uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw was een heroïsch landschap, met een klassiek of godsdienstig onderwerp en waarbij de natuur geïdealiseerd was. Dit genre leefde door tot midden 19^{de} eeuw. Een voorbeeld hiervan is het werk van Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) **Vue à Nemi (afb.16)**. Maar in plaats van een *paysage composé* zien we in le déjeuner sur l'herbe een *paysage décomposé* omdat de figuren zowaar op het doek 'plakken' en zijn eigenlijk allemaal aparte elementen. Om haar stelling kracht bij te zetten vermeldt Nochlin ook dat Baudelaire ook kritiek had op het historisch landschap of *paysage tragique*, en dat hij vermeldde dat men kikkers en padden in het landschap moesten zetten. In le déjeuner sur l'herbe zie je inderdaad een kikker op de voorgrond.³⁷

2.2.3. Thema van het naakt en de baadscènes

De oorspronkelijke titel van le déjeuner sur l'herbe was *Le Bain*.³⁸ De initiële inspiratiebron voor zijn naakt, vond Manet bij ondermeer François Boucher (1703-1770) en **Diane sortant du bain (afb.17)** Dit was een alom geprezen baadscène uit de 18^{de} eeuw.³⁹ Fried verwijst naar een gravure naar Antoine Watteau (1684 -1721) **la villageoise (afb.18)** Deze toont een vrouw die half in het water baadt en haar gezicht $\frac{3}{4}$ draait. Fried ziet hierin overeenkomsten met de badende figuur van Manet⁴⁰. Maar Manet wilde verder gaan, wilde niet langer de traditie volgen van het geïdealiseerd naakt of klassieke baadscènes. Hij zag hoe Courbet het naakt op een realistische manier weergaf in het verguisde **Les Baigneuses (afb.5)** dat door de Salon in 1855 werd misprezen. Ook Courbet's **Les Demoiselles des bords de la**

³⁷ NOCHLIN L., *Bathers, bodies, beauty, the visceral eye*, London, Harvard University press, 2006 pp.77-78

³⁸ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit.,pp.116-119

³⁹ KRELL A., op.cit., 1996 p.29

⁴⁰ FRIED M., op.cit.1996 pp. 151-152

Seine (afb.6) was een belangrijke inspiratiebron.⁴¹ Courbet wilde niet langer het ideale naakt afbeelden zoals Cabanel deed, door te verwijzen naar mythologische of antieke allegorieën. Maar hij wilde echter de eigentijdse mens op een realistische en naturalistische manier weergeven, een naakt zoals ze is en zonder schroom.⁴²

Les Demoiselles des bords de la Seine deed nog meer stof opwaaien, door het afbeelding van twee hoertjes die liggen uit te rusten aan de oever van de Seine.⁴³ Manet gaat het formaat overnemen en gaat er eveneens voor kiezen om het achterplan, de natuur in zijn compositie, artificieel te houden.⁴⁴ Het stilleven gaat Manet volledig overnemen in zijn compositie, zoals het hoopje kleren, de omgevallen fruitmand en het bootje op het achterplan.⁴⁵ We kunnen dus besluiten dat Manet zich aan Courbet gaat spiegelen maar gaat ook proberen om het thema van een meer naturalistisch naakt door te trekken naar dat '*nieuw realisme*'⁴⁶

2.2.4. Andere bronnen : La Pêche en Cartes à Rire

Volgens Tabarant begon Manet in augustus 1862 met de voorstudies voor *Le déjeuner sur l'herbe*, op het landgoed van zijn ouders te Gennevilles. Manet was op zoek naar '*l'ambiance décorative de son tableau*'. **La pêche (afb.19)** is volgens Tabarant zo'n voorstudie.⁴⁷ Volgens Krell is het een pastiche op het huwelijksportret. Manet is ondertussen getrouwd met Suzanne Leenhoff (1834-1906). Samen worden ze afgebeeld in historische kostuums. Dit werk refereert duidelijk naar het werk van Pieter-Paul Rubens (1577-1640) **De kasteeltuin (afb. 20)** waar Rubens zichzelf afbeeldde met zijn vrouw Hélène Froument. Het is een autobiografische toets.⁴⁸ Nochlin vind verder ook een referentie naar het werk van Annibale Carracci (1560-

⁴¹ CACHIN F. e.a., *Catalogus : Seurat, ...1991*, Paris, réunion des musées nationaux, 1991 p.33

⁴² LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit., pp.104-115

⁴³ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit., p.129

⁴⁴ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit., p.125

⁴⁵ CACHIN F. e.a., op.cit. p.33

⁴⁶ LOYRETTE H., TINTEROW G., op.cit., p.129

⁴⁷ TABARANT A., op.cit. p.60

⁴⁸ KRELL A., op.cit., 1996 pp.10-22

1609) **la pêche (afb.21)** Manet heeft de twee halfnaakte vissers met netten overgenomen maar in plaats van mannen , heeft hij er helmaal naakte figuren van gemaakt en ze verborgen in een diepe open plek bij de rechter oever van de rivier.⁴⁹

Maar de auteur Loyrette volgt de redenering dat *la pêche* een voorstudie zou zijn niet. Volgens hem heeft Manet echter wel elementen uit zijn eigen werk uit 1862 overgenomen in de compositie van *le déjeuner sur l'herbe*. Hij ziet gelijkenissen in de manier waarop het landschap werd uitgewerkt, alsook de rivierstroom. Hij merkt namelijk een sterk gelijkende curve op in de stroom dat eveneens in *le déjeuner sur l'herbe* voorkomt. Ook de boot wordt overgenomen.⁵⁰

Een tweede andere mogelijke bron wordt door Krell uitgewerkt, het gaat om het kaartenspel van '*les cartes à rire*'.⁵¹ Dit kaartenspel was heel populair in de jaren 1820-1830. Krell vindt één kaart in het bijzonder, deze van Harten 7, heel gelijkend in compositie van *le déjeuner sur l'herbe*. Deze kaart toont een groepje figuren die lijken uit te rusten op een open plek in het bos. De 7 harten op de kaart worden geïntegreerd in de pose van de figuren en in hun kledij, wat volgens Krell de compositie van de kaart uitvlakt. Dit is een belangrijk effect dat Manet ook wilde bereiken. De vrouw op de kaart links, probeert haar metgezel, een redelijk corpulente kerel, wakker te schudden, terwijl de andere luistert naar de andere gesticulerende persoon. Achteraan, op het achterplan ziet men nog een vierde figuur, nabij een stroom. Krell ziet in deze compositie sterk gelijkende parallellen met *le déjeuner sur l'herbe*. Men merkt eenzelfde setting op, en ook de positie van de baadster wordt geïsoleerd van het groepje op het voorplan. Ook de bomen die op de kaart worden afgebeeld zijn door Manet overgenomen. Verder merkt Krell ook eenzelfde spel van diagonalen en ooghoeken in beide composities. De vrouw op de kaart heeft dezelfde houding als Victorine, een gebogen rechterarm op de knie, Op de kaart is het de vrouw die wijst, terwijl ze in *le déjeuner sur l'herbe*, wegstijgt en het haar metgezel is

⁴⁹ NOCHLIN L., *op.cit.*,p.69

⁵⁰ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.*,p.399

⁵¹ KRELL A., *op.cit.*, 1996 pp.34-35 , zie Bijlage nr.1

dat naar haar wijst. Krell merkt hetzelfde spiegelbeeld op in de pose van de twee mannen op de kaart met die van Eugène op het ultiem doek. De pruik van de corpulente man lijkt sterk op het hoedje van de student Eugène.

Krell besluit dat ook de voyeur of de flaneur, aanwezig is op de kaart. De figuur helemaal rechts kijkt naar het koppel en toont zijn achterwerk. Krell vraagt zich hierbij af of we dan beiden voyeurs zijn? In *le déjeuner sur l'herbe* wordt er geen voyeur of flaneur afgebeeld maar het is Victorine dat ons recht in de ogen aankijkt, dus is het enkel de toeschouwer die in deze compositie van Manet de voyeur is.⁵²

2.2.5. Kennis van de fotografie

In de 19de eeuw ontstond de ontwikkeling van de fotografie. In 1822 werd voor het eerst een foto via een complex realisatieproces ontwikkeld. In 1839 werd dit proces bekend gemaakt, dit leidde uiteindelijk tot de commerciële fotografie. Daguerre maakte platen die daguerrotype werd genoemd en Fox Talbot ontwikkelde een specifiek fotopapier. Dankzij de komst van de fotografie konden de kunstenaars dit nieuw media gebruiken als hulpmiddel voor hun werken. Het ware realisme, '*de spiegel van de werkelijkheid*', zonder enige vorm van idealisering was nu in handbereik.⁵³ Begin de jaren 1860 is de commerciële fotografie in volle bloei en laten vele burgers uit de middenklasse zich fotograferen wanneer ze en plein air van de natuur aan het genieten zijn, de ontspanning, een spel of een picknick komen allen aan bod.⁵⁴

2.2.6. Kennis van Japanse houtsneden

We moeten enigszins voorzichtig zijn dat we de invloed van de Japanse prenten en houtsneden nog niet teveel laten wegen op de compositie en uitwerking van *le déjeuner sur l'herbe*. De echte invloed vinden we pas in latere werken van Manet terug, na 1867. Toch zijn er auteurs die al een invloed desalniettemin

⁵² KRELL A., op.cit., 1996 pp.34-35

⁵³ BLUNDEN G., BLUNDEN M., op.cit., p.62

⁵⁴ Zie Bijlage nr.2

waarnemen. In 1854 werden de havens vrijgemaakt voor export en import. Na de Wereldtentoonstelling van 1855, opende in Parijs Rue de Rivoli ,een winkeltje die chinoiserie verkocht., genaamd 'La porte chinoise'. Deze verkocht allerlei hebbedingetjes uit het verre oosten zoals postkaarten en rijstpapier.⁵⁵ De meest populaire houtsneden waren van Ukiyo-e, Hokusai, Kunisasa en Hiroshige.⁵⁶ Volgens Cachin heeft Manet de vlakheid van de compositie en de grote kleurvlakken of 'les taches', alsook de penseelvoering overgenomen uit de Japanse houtsneden.⁵⁷

2.3 De voorstudies

2.3.1. De aquarel tekening

Uit het literatuuronderzoek blijkt dat men bitter weinig aandacht besteedt aan de voorstudies. **aquarel tekening (afb.22)** Men vernoemt wel deze tekening in potlood *verhoogt* in aquarel maar men gaat er niet echt dieper op in. Men ziet de compositie in fijn potlood geschetst. De linkerhelft is nog niet helemaal opgevuld in aquarel. De bomen en het landschap links zijn enkel losjes aangegeven. Aan de rechterkant van de compositie heeft Manet wel het decor in aquarel opgevuld, men ziet een boom dat de compositie inkadert en ook de ondergrond werd in bruine en groene waterverf uitgewerkt. Op het achterplan zien we de baadster, zij is geschetst in potlood en haar lichaamskleur is opgevuld met aquarel, haar onderkleed is wit gelaten. Men kan ook al de lichte schets van de stroom en de boot opmerken, rechts van de baadster. Op het voorplan zien we het trio. Waarschijnlijk heeft iemand anders voor de naakte figuur geposeerd omdat zij een ander gezicht heeft, alsook rood haar. De houding is wel al vastgelegd, de rechterarm die op haar rechterknie leunt. Naast haar zien we het blauwe kleed dat aangeeft dat ze zich ter plekke heeft ontkleedt. Voor de man die in de verte kijkt, heeft zijn schoonbroer Ferdinand Leenhoff (1841-

⁵⁵ CACHIN F. e.a., *op.cit.* p.34

⁵⁶ Zie bijlage nr.3

⁵⁷ CACHIN F. e.a., *op.cit.* p.38

1914) geposeerd. Hij is gekleed in een kastanjebruin kostuum jas en een witte broek. Zijn broer ,of volgens Proust , beide broers: Gustave en Eugène Manet hebben voor de andere man, die naar de naakte figuur wijst, geposeerd. Deze draagt een bruin onderhemd, een donker blauwgrijze overjas en een lichte broek. Hij draagt een hoedje op zijn hoofd dat naar de studenten moet verwijzen, de bohemiens. Het stilleven vooraan wordt slechts heel schetsmatig aangegeven. Het is nog niet duidelijk wat hij precies wilde afbeelden.⁵⁸

2.3.2 De voorstudie of mogelijke replica uit 1863 of 1867

De tweede voorstudie **esquisse (afb.23)** is enigszins problematisch. Men is namelijk onzeker of dit werk als een voorstudie in 1863 werd gerealiseerd of dat Manet deze als een replica in 1867 heeft uitgewerkt. De compositie is vergeleken met de tekening wel volledig uitgewerkt. De tonale kleuren zijn algemeen donkerder geworden. Het landschap is meer open dan in het ultiem werk en verder zijn er slechts weinige verschillen op te merken met de ultieme compositie. Loyrette merkt op dat de uitwerking van het gezicht van het naakt anders is, de pose van de student is lichtjes verschillend en heeft een handschoen in zijn linkerhand. Het landschap en de bomen lijken wel een theater decor maar Manet probeert diepte weer te geven via de baadster en de bomen in de achtergrond. Het stilleven werd nu wel uitgewerkt. Vooraan ziet men een hoopje kleren en een omgevallen fruitmand met vruchten op de grond.⁵⁹ Of wel heeft Manet deze voorstudie gebruikt om te experimenteren of wel is deze voorstudie een replica uit 1867. Loyrette geeft aan dat deze voorstudie beter geslaagd is dan het eigenlijke ultiem werk. De natuur en de manier waarop de figuren in het decor geïntegreerd zijn, of net niet geïntegreerd zijn, vindt Loyrette beter, er is ook een vorm van spontaniteit in deze voorstudie merkbaar dat in het ultieme werk bijna volledig ontbreekt.⁶⁰

⁵⁸ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.*,p.399

⁵⁹ *ibidem*

⁶⁰ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.*,p.399

3. Analyse van het schilderij als ultiem resultaat

3.1. Iconografie en thematiek

De meningen over zowel de iconografie als de thematiek loopt soms ver uiteen. Er is een consensus over wie er afgebeeld wordt maar iedereen lijkt wel een eigen mening op na te houden over de mogelijke betekenissen en thema's die schuil gaan in dit werk.

We zien drie figuren die lijken te picknicken aan de kant van een rivier, in een open plek in een bos, met in het midden een figuur van een baadster die haar voeten wast. Onze aandacht gaat meteen uit naar de naakte vrouw die ons recht in de ogen lijkt aan te kijken en die gezeten is tussen twee geklede jonge mannen. De modellen voor de figuren waren Manet's schoonbroer Ferdinand Leenhoff (1841-1914) die in het midden poseert. Zijn eigen broer Eugène Manet en mogelijk ook Gustave Manet poseerden voor de jongeman rechts. Victorine Meurent (1844-1928) ,een professioneel model die Manet in 1862 had ontmoet, poseert naakt.⁶¹ Niemand weet wie voor de baadster heeft geposeerd, maar volgens Proust was ze maar een '*petite Juive de passage*' die model stond.⁶²

Twee jonge heren in eigentijdse kledij lijken in een gesprek te zijn ,maar hun houding en pose vertellen iets anders. De figuur in het midden staart in de verte en heeft geen aandacht voor de naakte figuur naasts zich. Hij lijkt ook niet te luisteren naar wat de ander jongeman te zeggen heeft. Victorine lijkt zich dan weer helemaal niets aan te trekken van de twee geklede heren, hoewel de jongeman rechts naar haar met de vinger wijst. De baadster op de achtergrond is zich helemaal niet bewust wat er zich op de voorgrond aan het afspelen is. Ze is gekleed in een onderjurk die men in die dagen droeg om te gaan zwemmen.⁶³

⁶¹ KRELL A., *op.cit.*, p.28

⁶² LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.*,p.399

⁶³ DÜCHTING H., *op.cit.*, pp.35-40

Volgens Fried wou Manet wou een moderne Giorgione creëren maar niet in de stijl van de ideale Renaissance of die van Watteau en zijn idyllische landschappen. In *Le déjeuner sur l'herbe* gaat het over een fêtes champêtre, een studie van een naakt en een familie portret (we zien zijn broer en schoonbroer en Victorine, zijn model) en tenslotte een briljant uitgewerkt stilleven. De vink krijgt bij Fried een religieuze connotatie. Omdat deze ter plekke in de lucht fladdert boven de baadscène. We zien dus een fusie van verschillende genres in een werk.⁶⁴

Volgens Krell wou Manet misschien wel het onderwerp van de *partie carrée* belichten. *Le déjeuner sur l'herbe* werd zo genoemd onder de vrienden van Manet. Het onderwerp van *la partie carrée* gaat over twee jongens en twee meisjes die met elkaar plezier beleven (wandelen, eten, slapen...). Maar dit is dan weer niet aan de orde in de *déjeuner sur l'herbe* (1863) omdat Victorine die naakt is, geen aandacht besteedt aan de figuur van Eugène die haar aandacht zoekt door naar haar te wijzen. Manet had de stap gezet om een van de meisjes te ontkleden maar er kwam geen '*partie de plaisir*' tot stand. Krell heeft ook een betekenis gevonden voor de vogel en de kikker. Misschien zijn die gewoon als realistische motieven bedoeld, omdat de scene zich buiten afspeelt. Maar omdat Manet gekend is voor een extra suggestieve diepte vermoed de auteur dat Manet deze motieven wel met een bepaald doel in gedachten heeft geschilderd.

De vogel zou een '*oiseau de passage*' zijn. Zoals prostituees die alle nachten iemand anders hebben. De kikker zou eveneens kunnen verwijzen naar een prostituee.⁶⁵ Fried en Krell hebben dus een andere mening in verband met de iconografie van het stilleven.

De oorspronkelijke titel van *Le déjeuner sur l'herbe* was *Le Bain*. Dit is voor Loyrette een beter gekozen titel omdat dit duidelijker is dan *Le déjeuner sur l'herbe*. Vooral omdat even de laagste der laagste uit de bevolking zich aankleden om te

⁶⁴ FRIED M., *op.cit.* p.174

⁶⁵ KRELL A., *op.cit.*, pp.32-34

eten.⁶⁶ We zullen later zien waarom hij van titel veranderde. Anderzijds wou Manet met de titel *Le bain*, de klemtoon zetten op het realisme. Hij schilderde een naakt, geen geïdealiseerde nimf of godin maar een gewone vrouw of naargelang men het werkt leest, een prostituee. Hij wou vooral het naakt tonen zoals ze is, zonder schroom.⁶⁷

Nochlin ziet *Le déjeuner sur l'herbe* als een soort grap '*la blague*'. Ze verwijst hiermee naar een andere gravure van Titiaan ***Three ages of man (afb.25)*** waarbij de naakte vrouw vervangen is door een naakte man en de twee vrouwen gekleed zijn. *Le déjeuner sur l'herbe* is grof en brutaal maar ook speels. Het stelt vragen over Kunst, seksualiteit en populaire cultuur.⁶⁸ Ook Krell verwijst naar de grap met het feit dat men operettes opvoerde met het thema van *het oordeel van Parijs*. Offenbach was hiermee meester tijdens deze periode. Ook had je een ware rage van de *Tableaux vivants* of *Tableaux plastiques*'. Dit kan men het best omschrijven als ontspanning zoals een kaartspel en werd in huiselijke kring opgevoerd. Men vond het vooral leuk om zich te verkleden.⁶⁹

Le déjeuner sur l'herbe (1863) is ook een *Tableaux vivant*. Het thema van het rollenspel, kwam ook terug in de twee andere werken die Manet inzond voor de Salon des refusés in 1863. Naast *le déjeuner sur l'herbe* hingen ***Victorine en costume d' espada (afb. 26)*** en ***Homme en costume de Mayo (afb.27)***.⁷⁰

Loyrette vraagt zich af of Manet geen triologie gemaakt heeft naar aanleiding van *les Contes d'Hoffman*. Beginnend met *Nymphé Surprise*, volgend op *le déjeuner sur l'herbe* en eindigend met *Olympia*. De vrouw wordt dan geschilderd al echtgenote, model of muse en de courtisane.⁷¹

⁶⁶ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* pp.116-119

⁶⁷ DENVIR B, *op.cit.*, 1992 pp.83-84

⁶⁸ Nochlin L. *op.cit.* p.64

⁶⁹ KRELL A., *op.cit.* pp.42-43

⁷⁰ *ibidem*

⁷¹ Loyrette H, Tinterow G. *op.cit* pp.104-123

3.2. Opbouw van het werk en ruimtewerking

Volgens een X-straal onderzoek uitgevoerd door de Musée de France, blijkt dat Manet het landschap eerst op een meer arcadische manier had uitgewerkt en opgebouwd. En dat het moderne aspect van het hoopje kleren en het stilleven pas op een laat tijdstip aan het werk werd toegevoegd.⁷² Elke auteur deelt dezelfde mening dat het landschap, de bomen en de natuur enkel dienen als een decor, een accessoire, waarop we onze aandacht niet op vestigen. Onze aandacht gaat immers meteen uit op de naakte figuur. Dit is volgens Colin te wijten aan het feit dat men in de academische scholing meer aandacht besteedde aan figuren dan aan landschappen.⁷³ De achtergrond heeft volgens Düchting geen enkele dieptewerking, met als gevolg dat hij het landschapsdecor en de figuren als twee apart opgebouwde delen ziet. Manet doet geen enkele moeite om de figuren te integreren in hun setting.⁷⁴

Elke figuur lijkt volledig geïsoleerd te zijn, maar dat is niet het geval. Krell merkt op dat er wel degelijk contact is tussen de figuren onderling. Wanneer we het werk vergelijken met de gravure van Raimondi ziet men dat Manet het suggestief spel van de riviergod en zijn wijd open gesperde benen heeft overgenomen. We zien namelijk dat Victorine's rechtersvoet gericht is tussen de benen van de geklede man die naar haar wijst.⁷⁵ De uitwerking van de baadster vindt Düchting te groot voor de compositie.⁷⁶

Loyrette heeft erop gewezen dat we heel veel driehoeken en diagonalen kunnen trekken in de compositie.⁷⁷ Centraal zien we het trio dat een driehoek vormt. Maar de lijn kan doorgetrokken worden naar de baadster, zodat men een gelijkbenige driehoek kan zien met de baadster als top en Victorine en Eugène die de

⁷² Loyrette H, Tinterow G. *op.cit* p.399

⁷³ COLIN P., Manet, Paris, Librairie Floury, 1937 p.64

⁷⁴ DÜCHTING H., *op.cit.*, pp.35-40

⁷⁵ KRELL A., *op.cit.* pp.32-34

⁷⁶ DÜCHTING H., *op.cit.*, pp.35-40

⁷⁷ Loyrette H, Tinterow G. *op.cit* p.399

basis vormen. Men kan verder ook diagonalen opsporen door van boom naar boom te kijken. De dieptewerking mag dan wel lijken op een theaterdecor en artificieel zijn, Manet heeft toch blijk gegeven om te willen spelen met de ruimtewerking.

3.3. Schilderkunstige realisatie

Manet gebruikte een volledig nieuwe manier van schilderen. Het is een werk vol met tegenstellingen en opposities. Zowel juxtapositie van kleurvlakken, schaduwen en licht, en ook oppositie van kleurtonen en tinten. Manet laat de schaduwen bijna volledig weg. Het lijkt te zijn geschilderd en plein-air maar dat is het natuurlijk niet, het is artificieel licht van het atelier. De belichting bestaat uit een nogal hard atelier belichting op het centraal gedeelte. Düchting vindt de stijl van schilderen eerder grof en eenvoudig gestileerd. Men merkt op dat de figuren eerder vlak geschilderd zijn, ze lijken op het doek te plakken.⁷⁸ Het feit dat het werk uit twee aparte delen lijken te bestaan kan men ook opmerken in de schildertoets en penseelstreken. Die zijn heel strak en compact bij de uitwerking van het naakt en het stilleven. Maar eerder los in de twee andere figuren en vooral voor de achtergrond.⁷⁹

Wat het meest opvalt, is het coloriet uitwerking, deze is lichter uitgewerkt op het achterplan dan op het voorplan. De compositie wordt omkaderd door een reeks bomen links en rechts van het trio. Links zijn de boomstammen en de bladeren in een somber coloriet uitgewerkt, donkergroen is de dominerende kleur. De ondergrond waarop het trio zit te picknicken is eveneens in een donkergroen pigment geschilderd. De rechterkant van de compositie is echter veel lichter, de boomstammen achter Eugène zijn in een meer licht bruingrijs pigment geschilderd en de struiken en bladeren op het achterplan hebben een gouden gloed meegekregen. Men kan dus als het ware het werk diagonaal in tweeën splitsen in een donker en een lichter deel. Net boven de baadster zien we een klein plekje blauwgrijze lucht door de bladeren. Victorine zelf, haar lichaamskleur werd in een

⁷⁸ DÜCHTING H., *op.cit.*, pp.35-40

⁷⁹ *ibidem*

koude kleurtoon geschilderd. Het is heel wit dat sterk contrasteert met de zwarte jassen van de jongeren. Het kleurgebruik voor het stilleven daarentegen is heel mooi uitgewerkt.⁸⁰ De enige realistische toets in dit werk is het stilleven van de fruitmand in de linker beneden hoek. Maar het lijkt misplaatst in de compositie. Het is een stilleven met perziken, kersen, pruimen die uit de fruitmand vallen, verder ook nog een klein brood en een drinkbus.⁸¹

3.4 Verhouding tot de voorstudies

Zoals Loyrette er al had op gewezen, de verschillen met de voorstudies zijn miniem te noemen. De compositie is altijd dezelfde gebleven. Wel lijkt ieder auteur de voorstudie geslaagder te vinden dan het ultieme werk. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het spontaner karakter van de voorstudie. De figuren, hun kledij, alsook de gezichten zelf zijn strakker uitgewerkt in het ultieme werk. Manet werkt de contouren en details beter af dan in de voorstudies. Maar daardoor raakte hij net dat spontane kwijt.⁸²

4. le Salon des Refusés en het verloop van Le déjeuner sur l'herbe

4.1. Le Salon des Refusés (1863)

In de inleiding hebben we het al eens gehad over de ontwikkeling van de Salon. In 1863 gebeurde er iets echter eigenaardigs. Voor het eerst werd de jury van de officiële Salon becommentarieerd en gekritiseerd. Het was zelfs zo erg dat Napoleon III er zich zelf mee ging bemoeien. Om de gemoederen van de kunstenaars te bedaren richtte hij zelf een tegen-tentoonstelling op.

⁸⁰ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p. 240

⁸¹ DÜCHTING H., *op.cit.*, pp.35-40

⁸² LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p. 399

Men was in 1863 bijzonder streng geweest bij de jurering van de kunstwerken. In dat jaar werden er zo'n 5000 werken ingezonden door 1430 kunstenaars en werden er daarvan 2783 afgewezen door 442 kunstenaars. Het voornaamste probleem was het feit dat kunstenaars die al een erkenning hadden gekregen door de Salon, niet meer moesten worden gejureerd om hun werken daar ten toon te stellen. Terwijl de rest van de kunstenaars slecht drie werken mochten inzenden. Er volgde een protest alsook een petitie. Napoleon III wilde alles doen om de gemoederen te bedaren en zo bezocht hij zelf de Salon met de vraag of hij enkele afgewezen werken mocht zien.⁸³ Hij zag echter dat deze werken weinig verschilden met de werken die wel aanvaard werden en zo richtte hij de *Salon des refusés* op. In een artikel publiceert Napoleon III het volgende:

*"De nombreuses réclamations sont parvenues à l'Empereur au sujet des œuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'exposition. Sa Majesté, voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art refusées seraient exposées dans une partie du palais de l'Industrie. Cette exposition sera facultative, et les artistes qui ne voudront pas y prendre part n'auront qu'en informer l'administration, qui s'empressera de leur restituer leurs œuvres »*⁸⁴

De kunstenaars waren nogal zeer dubieus toen ze het nieuws lazen. Ze wisten niet wat ze gingen doen. Ze hadden namelijk schrik de officiële Salon er alles aan zou doen om de Salon des refusés te laten aflopen op een sissers, en dat ze alleen slecht werk gingen hangen. Ze waren ook bang om hun reputatie te verliezen indien ze zouden exposeren.⁸⁵ Uiteindelijk werden er 600 werken teruggestuurd. Vanaf 15 mei opende de Salon des refusés in een vleugel van *de Palais de l'industrie*. De werken werden op alfabetische volgorde gerangschikt

Le déjeuner sur l'herbe (1863) hing in de verste zaal, dat verwijderd was van de ingang.⁸⁶ De eerste dagen kwamen er werkelijk duizenden mensen de Salon des

⁸³ DENVIR B, *op.cit.*, p.81

⁸⁴ TABARANT A., *op.cit.*, 1947 p.63 in de *Moniteur* 24 april 1863

⁸⁵ REWALD.J. *op.cit.*, pp.71-72

⁸⁶ DENVIR B, *op.cit.*, p.81

refusés bezoeken. Niet echter om naar de kunst te kijken maar eerder om op familie uitstap te gaan en eens goed te lachen. Het werd inderdaad een flop maar anderzijds leidde dit wel naar hervormingen. Vanaf dan werd een gedeelte van de jury verkozen door de kunstenaars zelf.⁸⁷

4.2. Het schandaal van Le Déjeuner sur l'herbe

Manet ging tegen vele conventies in. Hij had een formaat gekozen die eigenlijk voorbehouden was voor *'geïdealiseerde onderwerpen'*. Maar le déjeuner sur l'herbe is alles behalve een geïdealiseerd onderwerp. Het geeft het beeld van een realistische scene, zelf als is het niet in plein-air geschilderd. Het zijn bijna levensgrote figuren die liggen of zitten naast een rivier, die zich ontspannen met stilleven rondom hen. Door de mannen in hedendaagse kledij te kleden met *'kleren die men om de hoek kon kopen'* lokte dit een zeer sterke reactie uit van het gewone publiek. Ze zagen zichzelf afgebeeld en hun moraal werd geraakt door de naakte figuur op de voorgrond.⁸⁸

Het thema van het naakt en de baadscène werd enorm gesmaakt tijdens dit Salon. Vooral de *'geboorte van Venus'* door Cabanel werd alom geprezen terwijl je toch kan zeggen dat dit werk een meer erotische bijklank heeft dan dat van Manet. Maar het werk van Cabanel werd volledig alom de traditionele conventie van de allegorieën uitgewerkt en kreeg dus alle lof. Het werk werd trouwens door Napoleon III gekocht.⁸⁹

Het naakt van Manet was te realistisch, zelfs lelijk, men sprak vaak over het feit dat het immoreel was om zo'n naakt te zien alsook kritiek over de tint van haar lichaamskleur. Het werd gewoon niet gedaan om een naakt te schilderen zonder enige referentie naar mythologische of allegorische elementen. Bovendien zat de naakte figuur tussenin twee geklede heren.⁹⁰ De Coloriet deed pijn aan de ogen,

⁸⁷ REWALD J. *op.cit.* 1946. pp.71-72

⁸⁸ DURET T., *op.cit.*, p.24

⁸⁹ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* pp.104-123

⁹⁰ *ibidem*

volgens enkele kritieken.⁹¹ Manet spotte met het mythologisch verleden, figuren zijn te modern gekleed of naakt, het was geen voorbeeld van goed gedrag en zeden. Men vond het schilderij ook koel en afstandelijk omdat de figuren niet lijken te communiceren.⁹² Men had ook kritiek op de compositie zelf *Geklede mannen en vrouwen die baden* was uit den bozen in het Parijs van de jaren 1860. Men had verschillende baadzones aan de Seine voor vrouwen en mannen apart die door de politie streng werd gecontroleerd.⁹³

De Salon des refusés kreeg weinig persbelangstelling vergeleken met de officiële Salon. Belangrijk is om op te merken dat niet iedereen het schilderij schandalig vond. Sommigen hadden vooral een probleem met de techniek van het schilderen, het kleurgebruik, de toets en ook het *'onafgewerkt'* uitzien van het werk.⁹⁴

*"L'Empereur s'arrêta longuement devant le Déjeuner sur l'herbe. Cette visite et cette station devant un tableau qui avait soulevé des critiques violentes prirent la proportion d'un événement dans le Paris du temps. Les courtisans se demandèrent s'ils ne devaient pas admirer, mais leur hésitation fut courte, la cour impérial ayant déclaré que ce tableau offensait la pudeur."*⁹⁵

Tijdens de voorstelling van de *Salon des refusés* werd er een artikel gepubliceerd in *La gazette de France*. De auteur denkt dat het wel eens zelf door Delacroix is geschreven, net voor zijn dood.

*"M.Manet, a les qualités qu'il faut pour être refusé à l'unanimité par tous les jurys du monde. Son coloris aigre, qui entre dans les yeux comme une scie d'acier; ses personnages se découpent à l'emporte-pièce avec une crudité qu'aucun compromise n'adoucit. Il a toute l'âpreté de ces fruits verts qui ne doivent jamais mûrir."*⁹⁶

⁹¹ DURET T., *op.cit.*, p.23

⁹² LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* pp.104-123

⁹³ LOCKE N., *Manet and the family romance*, Princeton and Oxford, Princeton University press, 2001 pp.21-22

⁹³ KRELL A., *op.cit.*, pp.44-46

⁹⁵ PROUST A., *Edouard Manet, souvenirs*, Paris, Librairie Renouard, 1913 p.4

⁹⁶ BATAILLE G., intro. CACHIN F., *Manet*, Genève, Skira, 1983 pp.66-68

Op 30 mei 1863 verschijnt er een artikel van Charles Brun in de *Courrier artistique*

« *L'Exposition des refusés pourrait s'appeler l'Exposition des comiques. Qu'elles œuvres !*

Jamais succès de fou rire ne fut mieux mérité... Non rien n'est plus comique, rien n'est plus grotesque, rien n'est plus ridicule que ces tableaux, si ce n'est cependant la foule qui en rit : rien n'est plus affreux que de les regarder, si ce n'est de voir ces braves bourgeois qui se pâment, parce qu'on leur a dit que c'étaient des tableaux refusés ! Qu'ils sont heureux de se moquer des artistes ! »⁹⁷

Charles Cazin een kunstenaar die ook afgewezen werd schreef :

"On entrait là comme à Londres, chez Mme Tussaud, dans la chambre des horreurs... on riait dès la porte. Dans la plus reculée des salles, Manet trouait le mur avec son 'Déjeuner sur l'herbe' »⁹⁸

Op 10 juni in *L'Indépendance belge* had Thoré-Bürger zowel kritiek als lof voor Manet

" Le Bain est d'un gout bien risqué. La personne nue n'est pas de belle forme, malheureusement... et on n'imaginerait rien de plus laid que le monsieur étendu près d'elles, et qui n'a pas même eu l'idée d'ôter en plein air son horrible chapeau en bourrelet... Je ne devine pas ce qui a pu faire choisir à un artiste intelligent et distingué une composition si absurde. Mais il y a des qualités de couleur et de lumière dans le paysage, et même des morceaux très réels de modelé dans le torse de la femme.. M Manet adore l'Espagne, et son maître d'affection paraît être Goya, dont il imite les tons vifs et heurtés, la touche libre et fougueuse »⁹⁹

Manet wist niet goed wat hem overkwam door alle schandaal en kritieken. Hij begreep niet wat hij fout had gedaan. Hij had bij de antieken geleend en zelfs zijn bronnen aan de pers doorgegeven. Maar deze werden gedurende een lange tijd vergeten. Manet vroeg zich terecht af wat er aan de hand was. Hij deed net hetzelfde als Titiaan, maar Titiaan was een kunstenaar uit de Renaissance terwijl Manet alle woorden naar zijn hoofd kreeg. Maar het ene werk was 'grote kunst' terwijl het werk van Manet maar 'Realisme' was. Soort van gevecht tussen hem en publiek was gestart en dat zijn hele leven lang.¹⁰⁰ Men kan dus besluiten dat het publiek werkelijk niet te

⁹⁷ TABARANT A., *op.cit.*, 1947 p.68

⁹⁸ ibidem

⁹⁹ ibidem

¹⁰⁰ DURET T., *op.cit.* p.26

vinden was voor le déjeuner sur l'herbe . Maar gelukkig waren er toch enkelen die het werk wel konden smaken.

Zacharie Astruc van bij de *Cadart Salon quotidien* schreef :

« *il faut être deux fois robuste pour se tenir droit sous l'orage des sots, qui pleuvent ici par milliers et bafouent à outrance, avec un rire stupide aux lèvres* »¹⁰¹

En op 24 mei schreef Zacharie Astruc over Manet :

« *Il en est l'éclat, l'inspiration, la saveur piquante, l'étonnement* »¹⁰²

In de *Courier artistique* van 16 mei ,schreef Edouard Lockroydat dat Manet één van de meeste brillante exposanten van Louis Martinet was

« *M Manet a le talent de déplaire au jury. S'il, 'avait que celui-là, il ne faudrait pas lui en avoir gré, mais il en a d'autres. M. Manet n'a pas encore dit son dernier mot. Ses tableaux, dont le public ne peut apprécier les qualités, sont remplis de bonnes intentions. M. Manet triomphera un jour, nous n'en doutons pas, de tous les obstacles qu'il rencontre et nous serons les premiers à applaudir à son succès* »¹⁰³

4.3. De tentoonstelling van 1867

In navolging van Courbet organiseerde Manet een eigen tentoonstelling , in de hoop om terug erkend te worden als een serieus kunstenaar. Het is voor deze tentoonstelling dat Manet de titel van '*le bain*' in '*Le Déjeuner sur l'herbe*' veranderde. De reden hiervoor wordt aangegeven door het feit dat het genre van de picknick scene toen erg aan het doorbreken was. Maar ook omdat hij met Monet wilde rivaliseren. Deze had net ook een picknick scene geschilderd, en het was Manet's manier om aan te geven dat hij de eerste was die zo'n moderne scene had gerealiseerd.¹⁰⁴ Hij kondigde zijn tentoonstelling aan in een brief aan Emile Zola:

« *Je me décide à faire une exposition particulière; j'ai au moins une quarante de tableaux à montrer. On m'a déjà offert des terrains très bien situés, près du Champ-de-*

¹⁰¹ TABARANT A., *op.cit.* 1947 p.68

¹⁰² ibidem

¹⁰³ ibidem

¹⁰⁴ KRELL A., *op.cit.*, pp.32-34

*Mars, je vais risquer le paquet et, secondé par des homes comme vous, je compte bien réussir...*¹⁰⁵

Maar het succes bij het publiek bleef uit. Men bezocht echter de tentoonstelling om alle foute redenen. Het publiek lachte zich een breuk voor de kunstwerken van Manet en namen hun vrouwen mee en de kinderen op uitstap om eens goed te lachen...¹⁰⁶

We zullen verder zien dat Manet wel degelijk voor een grote impact heeft gezorgd in de geschiedenis van wat het 'Impressionisme' zou worden. Te beginnen met zijn invloed op de nieuwe jonge generatie kunstenaars zoals Monet.

¹⁰⁵ CAILLER P., *op.cit.*, 1955 p.47 brief aan Emile Zola gedateerd op 2 januari 1867

¹⁰⁶ PROUST A., *Edouard Manet, souvenirs*, Paris, Librairie Renouard, 1913 p.54

Hoofdstuk 2 : Le Déjeuner sur l'herbe van Monet

1. De leefwereld van Claude Monet (1840-1926)

1.1 Situering in tijd en oeuvre van Monet

Le Déjeuner sur l'herbe (1865-1866)(afb.53) situeert zich in dezelfde tijdsperiode als dat van Manet. De meeste auteurs spreken nog steeds over het Vroeg-Impressionisme. Monet heeft een zeer lange carrière als kunstschilder gehad en zijn oeuvre beslaat talloze werken, met de observatie van de natuur en zijn omgeving als standvastig onderwerp. We kunnen *Le déjeuner sur l'herbe* in zijn beginperiode situeren, tussen de zeegezichten van Honfleur (**afb. 39 en afb.40**) en **Femmes au Jardin (afb.55)**. Monet was slechts een paar jaar verwijderd van het moment waar hij *La Grenouillère* schilderde, die men de geboorte noemt van het Impressionisme. *Le Déjeuner sur l'herbe* kan men zien als een schakelmoment die hem hierop voorbereidde. Monet wordt verder vooral gekend voor werken zoals **Coquelicots (afb.56)** uit 1873 en werken die hij in zijn latere carrière in zijn eigen Japanse tuin te Giverny schilderde zoals **Le bassin aux nymphéas, harmonie verte (afb.57)**

2. Ontstaansgeschiedenis van Le déjeuner sur l'herbe

2.1 De motivatie voor het werk

2.1.1 Directe reactie op de opkomst van het moderne leven

Net zoals Manet wilde Monet het moderne leven in beeld brengen. Hij had net dezelfde kennis van Baudelaire over '*la vie moderne*' en de oproep tot een '*nieuw realisme*' gehoord via de traktaten die we in het vorig hoofdstuk hebben besproken.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Isaacson I., op.cit., p.41

2.1.2 Manet overtreffen

Monet ziet *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) van Manet en wil graag ook een landschap schilderen met figuren, maar zonder de ambiguïteit en connotaties van de versie van Manet. Het was de bedoeling om het werk klaar te krijgen voor de Salon van 1866.¹⁰⁸ Monet ziet het als een uitdaging om het werk van Manet te overtreffen. Monet had namelijk iets gezien in het schilderij van Manet dat hem aansprak. De nieuwe toets, de vlaktes met kleuren en vooral hoe de figuren meteen tot leven komen, je aandacht wordt er naartoe gezogen als het ware en dit is het effect dat Monet graag ook wou proberen te bereiken in zijn schilderij. Monet wilde het realisme dat Manet had bereikt, al zij het op artificiële wijze, doortrekken en het dus nog iets beter willen doen. Hij gaat dit proberen om voor het eerst een schilderij volledig in de natuur te schilderen om tot een 'waar realisme' te komen.¹⁰⁹

Andere auteurs zeggen dan weer dat Monet eigenlijk gewoon de smaak van de Salon verder opvolgde door een eigen versie van de *fêtes galantes* te maken. In navolging van Courbet '***Le repas après la chasse*** (afb.15).¹¹⁰

2.1.3 Zichzelf bewijzen als kunstenaar

Monet was een karaktervol iemand, heel ambitieus en vol zelfvertrouwen op het moment dat hij aan *Le déjeuner sur l'herbe* begon. Hij had het werk als een Salon werk geconcipieerd. Men krijgt dus opnieuw die spanning van enerzijds te willen breken met de traditie en de rebel in hem naar boven laten komen, maar anderzijds ook succesvol te zijn en aanvaard te worden door de Salon. Hij besluit daarom om

¹⁰⁸ KELDER D., *op.cit.* p.155

¹⁰⁹ CHAMPA S.K., *Studies in early impressionism*, New Haven and London, Yale University press, 1973 pp2-3

¹¹⁰ TUCKER HAYES P., *Claude Monet: Life and Art*, London and New haven, Yale University press,1995 p.23

een moderne scene op een nog nooit eerder geziene schaal uit te werken, die de historiestukken of '*les grandes machines*' van de Academie moest uitdagen.¹¹¹

2.2 Bronnen onderzoek

Monet heeft altijd beweerd dat hij zich op geen enkel bron heeft gebaseerd voor de uitwerking van zijn *déjeuner sur l'herbe*. Maar zoals we zullen zien klopt dit niet echt....Seitz daarentegen volgt de redenering van Monet. Volgens hem heeft Monet zich niet op bronnen geconcentreerd maar is simpelweg vertrokken van landschapsstudies voor zijn compositie. Het ene sluit echter het andere niet uit zoals we zo dadelijk zullen zien.¹¹²

2.2.1 Invloed van Édouard Manet en Gustave Courbet

In 1863 bezoekt Monet in februari of maart de galerie Martinet in Parijs. Daar werden er 14 werken van Manet tentoongesteld.

*'De jonge Monet vond zichzelf in de werken terug, en van dan aan begon de zoektocht naar een eigen stijl.'*¹¹³

Een van de werken die hij daar zag was ***Musique aux Tuileries* (afb. 7)**. Monet was gefascineerd door dit werk vanwege de geslaagde compositie en onderwerp. Maar verkoos om in plaats van een massa een intieme groep af te beelden. Isaacson beschrijft *Le Déjeuner sur l'herbe* van Monet als een mengeling van *Musique aux Tuileries* en *Le Déjeuner sur l'herbe* van Manet.¹¹⁴ Monet was geïnteresseerd in ***le déjeuner sur l'herbe* (afb.24)** van Manet omdat er zoveel controversie ermee gepaard ging. Volgens Isaacson kunnen we enkele gelijkenissen tussen de beide dejeunerers opsporen in de ***Washington schets* (afb.48)** een voorstudie van *Le déjeuner sur l'herbe* (1865-1866). De figuur rechts die voorover buigt lijkt sterk op de

¹¹¹ Isaacson J., *op.cit.*, p.34

¹¹² SEITZ W.C., *Claude Monet*, London, Thames and Hudson, 1984 p.48

¹¹³ GRAPPE G., *Claude Monet...*, Paris, librairie artistique international, s.d. p.16

¹¹⁴ Isaacson J., *op.cit.*, p.40

baadster, maar de pose is wel in spiegelbeeld. Het lijkt ook wel of de figuur haar voeten wel degelijk baadt omdat Monet op die plaats enkele horizontale potloodlijnen heeft getekend, dat water zou kunnen representeren. Deze mogelijke badende figuur is geïsoleerd van de meer prominente groep.¹¹⁵

Op het ultieme werk zien we een zittende man links, die op Courbet lijkt, en deze man heeft net dezelfde houding en gezichtshoek als Victorine. Verder verwijst Isaacson ook naar de figuur rechts met de uitgestrekte benen die overeenkomt met de pose van Eugène Manet.¹¹⁶ Er zijn verder ook gelijkenissen met het **Olympia (afb. 27)** Op de Washington schets zien we centraal, op het achterplan, een figuur die zijn hoofd steunt door middel van zijn armen, zoals een kussen, en deze pose is net dezelfde als die van Olympia.¹¹⁷

Net zoals Manet was ook Monet gefascineerd door de werken van Courbet en *Le repas après la chasse* in het bijzonder. Courbet heeft met dit werk de concurrentiestrijd tussen de figuren en landschapsschilderkunst beïndigd, en ze als het ware op gelijke voet geplaatst. Monet gaat de schaal, het grote van het doek overnemen maar nog verder doortrekken door zijn figuren, levensgroot af te beelden.¹¹⁸

2.2.2 Thema van de fêtes –champêtres en hommage aan Watteau

Bijna iedere auteur wijst op het belang en invloed van Jean-Antoine Watteau (1684-1721) **L'embarquement pour Cythère (afb.33)**. Dit werk was volgens hen, het lievelingswerk van Monet uit het Louvre. Monet wilde echter geen geïdealiseerde versie maken van een fête-champêtre maar een echte picknick schilderen, in de natuur, en plein air met levensgrote figuren die moderne kledij dragen. Meer en meer mensen uit de bourgeoisie gingen vaak wandelen in de parken of gewoon genieten

¹¹⁵ Isaacson J., *op.cit.*, p.54

¹¹⁶ Isaacson J., *op.cit.*, p.54

¹¹⁷ ibidem

¹¹⁸ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p.128

van de buitenlucht. Dit was het nieuwe moderne leven en dit is ook wat Monet op doek wilde brengen.¹¹⁹

Net zoals Manet ,gaat ook Monet kijken naar de oorspronkelijke bronnen voor Courbets' *Le repas après la chasse* . Onder meer Carle Van Loo **Halte de chasse (afb.14)**. Volgens Isaacson neemt Monet enkele elementen over in zijn compositie. De manier en hoek waarop het picknick laken op de grond werd gelegd is net hetzelfde. Als ook de objecten op het laken zelf, het eten, de borden, de flessen. Verder ziet Isaacson ook gelijkenissen in de houdingen van de figuren. Een van de mannen heeft ook uitgestrekte benen.¹²⁰ Isaacson besluit dat er een grote interesse bestond in de Rococo periode omdat zij toen ook al de natuur en de atmosferische effecten probeerden weer te geven door het spel van licht en kleur.¹²¹

2.2.3 Invloed van de school van Barbizon en fotografie

De zogenaamde Barbizonschool hebben de impressionisten en dus ook Monet, erg beïnvloed. De hoofdfiguren waren: Narcisse Virgile Diaz de la Pena (1807-1876) Charles-François Daubigny (1817-1878) Constant Troyon (1810-1865) Charles-Emile Jacques (1813-1894), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) , Jean-François Millet (1814-1845) en Théodore Rousseau (1812-1867). Zij waren tegen het stedelijke en wilden een terugkeer naar de open buitenlucht. Hun motto was:

*"Au diable le monde civilisé, vive la nature et la réalité poésie' »*¹²²

Deze schilders maakten voorstudies en plein air, in de natuur, en dus kunnen we van naturalisme spreken.

¹¹⁹ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* pp.133.135

¹²⁰ Isaacson J., *op.cit.*, p.39

¹²¹ ibidem

¹²² REWALD-BELLONY A., *Le monde retrouvé des impressionnistes*, Paris, Seghers,1977 p.31

Ze hadden geen gezamenlijk programma maar kwamen gewoon samen om te genieten van het platteland en landelijke omgeving.¹²³ Het Bos van Fontainebleau, zo'n 70km verwijderd van Parijs, was een ideale inspiratiebron.¹²⁴

Zij schilderden enkel de natuur. Zoals landschappen met bomen en paadjes of riviertjes en beekjes. Ze maakten gebruik van de fotografie en probeerden atmosferische elementen die ze op de foto zagen te vertalen naar het geschilderd doek. Er hangt vaak een soort van dromerige sfeer in de werken van de Barbizonschool.¹²⁵ Voorbeelden hiervan zijn **La mare : ciel orageux (afb.34)** van Théodore Rousseau en **Une vallée au soleil couchant (afb.35)** van Daubigny.¹²⁶

De link tussen de school van Barbizon en de fotografie is heel duidelijk. Monet was ook heel gefascineerd in dit nieuwe media. We zullen verder zien hoe Monet de fotografie en de foto's van Gustave Le Gray (1820-1884) in het bijzondere gebruikte als hulpmiddel en ook als mogelijke inspiratiebron voor *Le déjeuner sur l'herbe*.¹²⁷ Monet had ook kennis van de commerciële fotografie, de publicatie van gravures en foto's van de gewonde burgerij die zich ontspant.¹²⁸

2.2.4 Kennis van de Japanse prenten

We hebben het in het vorige hoofdstuk ook al over de Japanse houtsneden gehad. Net zoals bij Manet speculeren vele auteurs dat Monet toen ook al onder de invloed was van de Japanse houtsneden.¹²⁹ Dit kan men zien door de manier waarop de kleurvlakken werden uitgewerkt. " *De zogenaamde veelkleurige 'taches' juxtaposeren met oppervlaktes van kleur en kleurtonen zodat ze een atmosfeer en licht*

¹²³ ADAMS S., *L'Univers des impressionistes*, London, Thames and Hudson, 1989 pp. 19 -20

¹²⁴ REWALD-BELLONY A., *op.cit.*, p.31

¹²⁵ ADAMS S., *op.cit.*, pp. 20-22

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ Isaacson J., *op.cit.*, p.37

¹²⁸ Zie Bijlage nr.2

¹²⁹ Zie bijlage nr.3

creëren. Terwijl de opposities in gradaties en contrasterende kleuren voor een groter picturale impact zorgen.¹³⁰

Volgens Dufwa is het perspectief heel los in *Le déjeuner sur l'herbe*, en dat is eigen aan de Japanse houtsneden. Een verdere invloed merkt de auteur ook op in de manier waarop de boom de compositie topt.¹³¹

2.2.5 Kennis van de eigentijdse mode

Monet volgde de teksten van Baudelaire en hoe hij opriep om de moderne wereld weer te geven door een variabele en tijdloos component. De variabele component in *Le déjeuner sur l'herbe* is de mode. Zoals we verder zullen zien heeft Monet het werk meermaals aan de allerlaatste mode tendensen aangepast en uitgewerkt. Isaacson merkt op dat Monet zeker inspiratie kon halen uit de vele gravures, tijdschriften en modebladen die gepubliceerd waren.¹³² Isaacson merkt op dat men deze invloed in de *Washington schets* kunnen waarnemen. De figuren zijn redelijk stijf uitgewerkt, precies of dat Monet ze van een prent heeft overgetekend, ze lijken op *mannequins*. Dit is tijdens de periode dat Monet op zijn 'levende modellen' aan het wachten was, zoals we verder zullen zien.¹³³

2.3 De aanloop naar *Le déjeuner sur l'herbe* (1863-1865)

Monet leerde de kneepjes van het vak kennen, via landschapsschilder Johan Barthold Jongkind (1819-1891) en Eugène Boudin (1824-1898). Boudin is een onconventionele landschapsschilder, vooral gekend om zijn zeezichten. Voorbeeld is ***plage de Trouville (afb. 36)*** Hij schilderde altijd en plein air in een stijl dat anders was dan de heersende smaak. Boudin nam Monet mee op schilderstochten en overtuigde hem dat men beter direct vanuit de natuur schildert omdat die werken

¹³⁰ DUFWA J., *Winds from the East...*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1981 pp.119-12

¹³¹ ibidem

¹³² Zie Bijlage nr.4

¹³³ Isaacson J., *op.cit.*, pp. 43-49

een intenser leven uitstralen dan werken uit een atelier.¹³⁴ Het was echt uitzonderlijk dat men een schilderij enkel en alleen in de natuur maakte en niet afwerkte in het atelier. De meeste deden voorstudies in de natuur maar het eindwerk werd altijd in het atelier zelf geschilderd.¹³⁵

“Il était essentiel de rester dans l'impression primitive, qui est la bonne et ce qu'il est peint directement et sur place a toujours une force, une puissance, une vivacité de touche qu'on ne retrouve plus dans l'atelier » Boudin¹³⁶

Monet heeft zelf alles te danken aan Boudin, zo zegt hij zelf :

“Si je suis devenu un peintre – c'est à Eugène Boudin que je le dois » Monet¹³⁷

De Nederlandse landschapsschilder Johan Barthold Jongkind stond bekend voor de atmosferische effecten en kleurnuances in zijn land en zeezichten. Voorbeeld ***Ruines du château de Rosemont (afb.37)***.¹³⁸ Monet heeft veel bijgeleerd dankzij Jongkind:

“ A Jongkind je dois l'éducation définitive de mon œil, pour réaliser non pas des choses complètes mais des choses épatantes ”¹³⁹

Van Boudin nam Monet de kleurtonen, de grijswaarden over en van Jongkind de compositie. Deze leerde hem ook hoe hij het best aan een compositie kon beginnen, namelijk via voorbereidende schetsen en tekeningen. Isaacson voegt hieraan toe dat men de manier van tekenen die we bij Monet waarnemen , afkomstig is van Jongkind.¹⁴⁰

In 1863 ontmoet Monet, Bazille , Renoir en Sisley in het atelier van Charles Gleyre en worden ze meteen goede vrienden. Onder leiding van Renoir gaan de

¹³⁴ WILDENSTEIN D., *op.cit.* p.5

¹³⁵ SAGNER-DÜCHTING K., *Claude Monet*, Keulen, Taschen/Librero, 1994 p.2

¹³⁶ BERNARD B., *La révolution impressionniste*, Paris, Herscher, 1991 p.1

¹³⁷ WILDENSTEIN D., *op.cit.* pp.7-8

¹³⁸ *ibidem*

¹³⁹ LOYRETTE H.,e.a.,*L'Art français: le XIX siècle*, Paris, Flammarion, 2006 p.256

¹⁴⁰ Isaacson J., *op.cit.*, pp. 20-21

vrienden voor de eerste keer naar Chailly-en-bière in het bos van Fontainebleau, om te leren van de meesters van de Barbizonschool zoals Daubigny. Hier moeten we de eerste landschappen van Monet situeren zoals **La route pour la ferme Saint-Siméon (afb. 38)** In 1864 realiseerde Monet nog meer landschappen, allemaal langs de omgeving van de Bas-bréau route . Monet kreeg tijdens deze periode voor de eerste keer de smaak te pakken van de landschapsschilderkunst.¹⁴¹

Toch keerde hij eventjes terug naar de zeegezichten. In 1865 werd Monet alom geprezen voor zijn twee ingezonden zeezichten. **Embouchure de la Seine à Honfleur (afb.39)** en **La pointe de la Hève, marrée basse (afb.40)**¹⁴²

Ze hadden dan ook alles om de strenge Salon jury te bekoren, zowel het formaat als het perspectief en genre was alle conform de Academische normen.¹⁴³ Als we even terugkeren naar het vorige hoofdstuk, dan weten we dat dit het jaar was waar Manet's *Olympia* opnieuw een schandaal had veroorzaakt. De Salon hing de werken via alfabetische volgorde en daarom hingen de zeezichten van Monet naast *Olympia* van Manet.¹⁴⁴ De verwarring was compleet. Manet was razend toen hij keer op keer geprezen werd voor zijn 'zeezichten'. In eerste instantie was hij ook furieus op Monet omdat hij dacht dat het een kunstenaarspseudoniem was, gewoon om hem te pesten.¹⁴⁵

"Qu'est-ce que c'est ce polisson qui pastiche si indignement ma peinture?" Manet¹⁴⁶

Na dit grote succes kon Monet kiezen om gewoon verder zeegezichten te schilderen maar hij koos liever voor de uitdaging om iets geheel nieuws uit te proberen.

¹⁴¹ REWALD-BELLONY A., *op.cit.*, p.38

¹⁴² GANZ J.A., KENDALL R., *The Unknown Monet, ...*, New Haven and London, Yale University press, 2007p.96

¹⁴³ TUCKER HAYES P., *op.cit.* p.20

¹⁴⁴ REWALD J., *The History of Impressionism*, New York, Metropolitan Museum, 1946 p.109

¹⁴⁵ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.*,p.132

¹⁴⁶ *ibidem*

2.4 Het realisatieproces van *Le déjeuner sur l'herbe* via correspondentie onderzoek

Alle auteurs gaan terug op brieven die Monet aan Frédéric Bazille (1841-1870) heeft geschreven, tijdens het realisatieproces van *le déjeuner sur l'herbe*.¹⁴⁷ Deze brieven getuigen op welke manier Monet tewerk ging en geven ons een beeld van de gemoedstoestand van Monet tijdens dit proces.¹⁴⁸

Begin april 1865 vertrok Monet naar Chailly om zijn ambitie voor *le déjeuner sur l'herbe* uit te voeren. Een eerste brief dateert van 9 april 1865, waarin Monet aan Bazille vraagt om langs te komen. In een tweede brief van 4 mei 1865, vraagt Monet of Bazille zowel potloden als ander materiaal zou willen meebrengen voor hem. Volgens Isaacson wijst dit erop dat Monet, begin mei aan tekeningen en schetsen begon uit te werken. Bazille liet echter op zich wachten, omdat hijzelf ook nog een werk moest afmaken voor zijn oom. In een derde brief zegt Monet dat hij gerust het werk in Chailly kon afwerken omdat het het zo'n fantastische plek is om te vertoeven. Monet had Bazille nodig om zijn mening te horen over zijn onderwerpkeuze en of hij de voorstudies goed vond.

Tijdens het wachten op de komst van Bazille, ging Monet alvast aan het werk om de vrouwelijke figuren in te vullen met de hulp van de gravures uit modebladen en zijn vriendin Camille Doncieux, die hij eerder had ontmoet.¹⁴⁹ Isaacson situeert de figuurschetsen, zonder de mannelijke figuren, in de lente en vroege zomer 1865. De hele zomer lang smeekt Monet, Bazille om langs te komen en model te staan voor de mannelijke figuren. In de brief van 16 augustus klinkt Monet echt paniekerig, hij is bijna de wanhoop nabij. Net op dat moment is Bazille klaar met zijn werk en is vrij om naar Chailly te trekken. Eind augustus schrijft Bazille naar zijn ouders dat hij het goed maakt en dat Monet gewond was geraakt. Het is zo dat Monet een ongeluk had opgelopen in het bos, en had daarbij zijn been ernstig verwond.

¹⁴⁷ Zie Bijlage nr. 6

¹⁴⁸ Isaacson J., *op.cit.*, pp. 20-21

¹⁴⁹ Isaacson J., *op.cit.*, pp. 22-24

Bazille schilderde ***L'ambulance improvisée*** (afb.41) als stille getuige van dit ongeluk. Het is volgens Isaacson niet geheel duidelijk hoe lang Bazille precies bij Monet verbleef, misschien twee weken tot een maand. Maar bazille was zeker terug thuis op 28 september.

De Moskou schets werd in september 1865 afgewerkt en tegen begin oktober was Monet klaar om deze schets te transfereren op het grote doek.¹⁵⁰ In een brief van 14 oktober schrijft Monet over zijn geldproblemen en dat hij klaar was om in het atelier, zijn werk verder af te werken. Dit atelier was deze gelegen in Rue Furstenberg nr.6, die hij samen met Bazille huurde. Eens terug in Parijs waren heel veel collega kunstenaars nieuwsgierig naar wat Monet aan het uitspoken was, niemand had ooit geprobeerd om een doek van 4 op 6 meter met een picknick scène in te vullen.¹⁵¹ Boudin schrijft een brief aan zijn broer waarin hij Monet vermeldt *"L e jeune monet a vingt pieds de long à couvrir"*.

Tijdje later

*"Monet termine son énorme tartine qui lui coute les yeux de la tete."*¹⁵²

Het is tijdens deze periode dat Courbet hem een bezoek brengt in het atelier, en hem enkele tips meegeeft. In januari 1866 schrijft Bazille een brief waarin hij nog vol lof over het werk van Monet spreekt, volgens hem zal iedereen overdonderd worden. Maar daar komt al snel een einde aan. Eind januari moet Monet verhuizen omdat ze de huur niet meer konden betalen, ze worden beiden op 4 februari 1866 uit hun atelier gezet. Bazille en Monet kiezen ervoor om apart een atelier te huren, Monet verhuist naar rue Pigalle in de Batignolle wijk. Monet raakte niet op tijd klaar om het werk af te maken voor de Salon van 1866. Dit is niet alleen te wijten aan de snelle verhuis, maar ook omdat hij zijn zelfvertrouwen als schilder was kwijtgeraakt tijdens het transfereren van de Moskou schets. Hij had geprobeerd de

¹⁵⁰ Isaacson J., *op.cit.*, pp. 24-30

¹⁵¹ ibidem

¹⁵² DE FELLS M., *La vie de Claude Monet*, Paris, Gallimard, 1929 p.74

tips van Courbet in de praktijk te brengen, maar Monet vond de retouches niet geslaagd en dus stopte hij ermee. In alle haast schilderde hij een portret van Camille , **Camille ou la femme à la robe verte (afb.54)**, die hij inzonder voor de Salon van 1866, deze werd met lovende kritieken aanvaard.¹⁵³ Monet gaf het werk in 1878 als onderpand voor zijn huur te Argenteuil. In 1884 kon hij het werk terugkopen maar het had de hele tijd in een vochtige kelder gestaan. Het werk werd aangetast door schimmel en dus was Monet verplicht op stukken ervan uit te knippen. Enkel de linker partij en het centrale gedeelte konden bewaard worden. Zoals te zien is op **(afb.53)**¹⁵⁴

2.5 De voorstudies

2.5.1 De landschappen

Monet was in 1864 al op zoek naar de perfecte setting voor zijn picknick scène, in het bos van Fontainebleau. Monet maakte een hele reeks schilderijen die zowel als voorstudies als onafhankelijke werken kunnen gezien worden.¹⁵⁵ Deze werken tonen paden in het bos, bladerdaken, struikgewassen, en le 'sous-bois'. Monet wilde voornamelijk het licht weergeven , observeren en vastleggen.' *la lumière vivante telle qu'elle est en forêt*" ¹⁵⁶ De volgende werken kunnen we heel sterk linken aan de fotografie en de foto's van Gustave Le Gray.¹⁵⁷ We zullen zien dat de gekozen perspectieven vaak gelijklopend zijn.

Route dans la forêt de Fontainebleau (afb.42) lijkt net op een geschilderde weergave van een foto van Gustave Le Gray. We zien hetzelfde perspectief waarbij de laan tot het oneindige lijkt te lopen. Dit is wat Dufwa bedoelde met de invloed van de Japanse prenten, zoals we eerder hebben besproken. Ook de bomen toppen de compositie aan de rechterkant. Het kleurgebruik is heel licht. Monet maakte gebruik van lichtgele pigmenten die een zomerse gloed geven. Ook de lucht is crèmekleurig.

¹⁵³ Isaacson J., *op.cit.*, pp. 24-30

¹⁵⁴ SEITZ W.C., *op.cit.* pp.20-21 zie bijlage nr.9

¹⁵⁵ Isaacson J., *op.cit.*, p.22

¹⁵⁶ REWALD-BELLONY A., *op.cit.*, p.45

¹⁵⁷ Zie Bijlage nr.5

Het bladerdak is voornamelijk uitgewerkt in een bruinoranje kleur. Men krijgt de indruk dat Monet dit werk op een zomerse namiddag heeft geschilderd.

La route de Chailly à Fontainebleau (afb.43) werd door Monet samen met *Camille ou la femme à la robe verte* ingezonden voor de Salon van 1866 en werd ook aanvaard.¹⁵⁸ Opnieuw merkt men een bijna identieke weergave van een foto van Gustave Le Gray, waarbij men ook een paard en kar kan opmerken. Ook merken we dezelfde invloed van de Japanse prenten in de compositie. De lichtwerking is bijzonder goed geslaagd, de zon streelt net de toppen van enkele bomen die door de zomerse gloed worden omgeven. De lucht is een mooie helblauwe kleur uitgewerkt, misschien werd dit werk in de ochtend geschilderd. Het pad, met de figuur in het midden, ligt volledig in de schaduw. De nadruk in deze compositie ligt op de lichtwerking en de observatie van het zonlicht. Monet observeert de werking van het zonlicht op de kleuren van de elementen.¹⁵⁹

La route de Chailly dans la forêt de Fontainebleau (afb.44) toont de grote boom op de rechterkant dat in le déjeuner sur l'herbe ook zal voorkomen in de vorm van een grote beuk. De boom topt de compositie maar kadert ook de compositie in. Het zonverlichte gedeelte bevindt zich op het voorplan, en een lange schaduw wordt uitgewerkt aan de linkerkant, op het pad. De lucht is bewolkt wat het geheel toch een koele indruk geeft.¹⁶⁰

Chemin sous bois (afb.45) toont een andere locatie in het bos. Dit is een bospad, dat omgeven wordt door struikgewassen en hoge bomen. Men krijgt de indruk dat de boom, met de goudkleurige blaadjes, met de wind lijkt mee te wiegen. Monet heeft de atmosfeer hier heel goed weergegeven. De blauwe lucht is bewolkt, maar toch geeft dit niet een koele of sombere indruk aan het geheel.

¹⁵⁸ Isaacson J., *op.cit.*, pp. 20-30

¹⁵⁹ *ibidem*

¹⁶⁰ *ibidem*

Er bestaan twee voorstudies die opnieuw een andere setting weergeven, waarbij de bomen onze aandacht trekken. **La forêt de Fontainebleau (afb.46)** en **Le chêne de Bodmer (afb.47)** Deze zijn in de herfst van 1865 geschilderd omdat we alvast roestkleurige bladeren op de ondergrond kunnen opmerken. De auteur vindt het enigszins jammer dat Monet niet voor deze locatie heeft gekozen. De lichtwerking is opnieuw fantastisch uitgewerkt. We zien hoe het zonlicht door het bladerdak wordt gefilterd en op de grond in de vorm van kleine vlekjes, valt. De lucht in *Le chêne de Bodmer* is in een heel mooi ultramarijnblauw pigment uitgewerkt. Net zoals bij de andere voorstudies krijgt men het gevoel van de atmosfeer en de lucht dat door het schilderij circuleert, het lijkt wel of we in het schilderij kunnen stappen.¹⁶¹

2.5.2 De Washington schets

Deze eerste tekening, **(afb.48)** uitgewerkt in zwart krijt, toont een groep op de Bas-Brèau route en de grote boom op de rechterkant wordt ook al aangegeven. Het formaat is meer vierkantig dan de ultieme compositie. Enkele elementen liggen vast, zoals de positie van het tafelkleed, de hond en de voorwerpen op het laken. Monet heeft ook al enkele houdingen van de figuren vastgelegd zoals de uitgestrekte man en de zittende en staande vrouwen, maar het aantal lag nog niet vast. Men ziet hier 9 figuren in plaats van de 12 op het ultiem werk. De groep is gecentraliseerd in de compositie. We hebben al eerder gewezen op de invloed van Manet tijdens het bronnen onderzoek, bij deze schets. Wat ook opvalt, is de manier waarop de jurken zijn uitgewerkt. Hier moeten we opnieuw de mogelijke bronnen vermelden van de modebladen die Monet gebruikt zou kunnen hebben.¹⁶²

¹⁶¹ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.*, p.420

¹⁶² Isaacson J., *op.cit.*, p.60

2.5.3 De tweede compositie tekening

Schets 2 (afb.49) is een potlood tekening, met *cartoon-achtige* figuren in een open plek. Bazille mat 1m90 en is dus duidelijk herkenbaar op de voorgrond. Het is een bijzonder losse schets, met zeer weinig details.¹⁶³ Volgens Isaacson was deze schets een stap vooruit in de compositie omdat Monet de locatie voor het ultieme werk lijkt te hebben gevonden. Het is niet omdat deze 'onaf' en los geschetst is dat deze niet voor de Washington schets dateert. Monet gebruikte deze schetsen als een 'aide mémoire'.¹⁶⁴

2.5.4 De tekening van Camille

Tekening van Camille (afb.50) Dit is een derde tekening en toont een staande Camille die gekleed is in de stijl van het schilderij. Maar Isaacson is niet geheel zeker of deze tekening een voorstudie is voor *le déjeunersur l'herbe* dan wel voor *femmes au jardin*, die ook uit 1866 dateert. Haar jurk werd heel mooi uitgewerkt, met gevoel voor details en de plooien. Geheel volgens de laatste mode.¹⁶⁵

2.5.5 De voorstudie van 'les Promeneurs'

Monet maakte elke dag in het bos een voorstudie van een groepje uit zijn compositie. Hij vraagt hiervoor aan Camille en Bazille om ieder dag op een andere manier te poseren. Monet kon immers onmogelijk een 4m op 6m doek elke dag naar de locatie brengen. Daarom maakte Monet voorstudies en plein air, om deze dan later te gebruiken voor het transferen naar het grote doek. Slecht 1 voorbeeld is overgebleven van zo'n voorstudie en plein air en dat is **les promeneurs (afb.51)**¹⁶⁶

Volgens Tinterow heeft eerst Camille apart geposeerd, en heeft Monet de mannelijke figuur pas op een later tijdstip aan toegevoegd, toen Bazille eindelijk naar

¹⁶³ GANZ J.A., KENDALL R., *op. cit.*, p.96

¹⁶⁴ Isaacson J., *op. cit.*, p.24

¹⁶⁵ ibidem

¹⁶⁶ REWALD-BELLONY A., *op. cit.*, p.49

Chailly kwam.¹⁶⁷ Monet schilderde in geblokte kleuren. Isaacson merkt het zonlicht op Bazille's schouder, het is een licht blauwe kleur, ook het hoofd van Bazille lijkt gemodelleerd. De penseelstreken zijn merkbaar in het gras en het landschap werd volgens Isaacson op een bruuske manier geschilderd. Het gezicht van Camille is ook heel vlak uitgewerkt. De tonaliteit is overwegend grijs, en de vleeskleur is bijna bruin. Isaacson vindt het geheel niet echt geslaagd terwijl Tinterow het dan wel beter vindt dan het ultieme werk.¹⁶⁸

2.5.6 De Moskouschets

Monet gaat elk van zijn voorstudies gebruiken om tot de compositie te komen van de **Moskou schets (afb.52)** Volgens Isaacson bestaat er geen twijfel mogelijk dat Monet deze voorstudie en plein air heeft geschilderd.¹⁶⁹ Er bestaat een consensus tussen de auteurs dat ze allen deze voorstudie bijzonder geslaagd vinden. (Adhémar, Tucker, Tinterow, Blunden, Monneret, enz...). We zien een groep mensen aan het genieten van een picknick op een open plek in een bos. Monneret wijst op het feit dat iedere figuur in beweging is, het is een moment opname. Er is iemand die een glas vast neemt, een bord vastpakt, een hoed afneemt, een metgezel die een parasol en een blauwe sjaal neerlegt.¹⁷⁰ Bazille vinden we op 4 verschillende plaatsen terug in de compositie, de staande figuur links, de staande figuur centraal, de uitgestrekte persoon rechts en de persoon die tegen de boom aanleunt.¹⁷¹

Op het voorplan zien we een mooi wit laken waarop het eten en drinken voor de picknick is uitgestald, ook zien we een hond. De compositie en de tonaliteit van het werk werden uitgewerkt via de observatie. Monet heeft heel aandachtig het zonlicht geobserveerd, hoe het licht de kleuren en de schaduwen kan beïnvloeden. Men krijgt ook het gevoel dat Monet toen al de atmosfeer op het doek wilde vastleggen. Het werk bezit een soort van groengrijze tonaliteit dat volgens Isaacson het gevoel van

¹⁶⁷ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.*, p.421

¹⁶⁸ Isaacson J., *op.cit.*, p.59

¹⁶⁹ Isaacson J., *op.cit.*, p.60

¹⁷⁰ MONNERET S., *Monet: ... Alphen aan den Rijn*, Atrium, s.d.p.27

¹⁷¹ Isaacson J. *op.cit.*, p.24

luchtcirculatie onder het bladerdak weergeeft. De lichtwerking is eveneens uitstekend. Het zonlicht wordt door het bladerdak gefilterd als een gordijn dat valt op de vrouw met de oranje jurk, links op het voorplan, de twee zittende vrouwen en in klare zonverlichte vlekken op het tafelkleed. Het effect wordt nog verder versterkt, volgens Isaacson, door de manier waarop Monet op een subtiele manier de schaduwen uitwerkte. Het is een kleurrijke voorstudie met gelen, okers, grijzen, groengrijs, violet, blauw en vermiljoen. De vrouw in het groene jupon heeft een grijze arm en een grijs gezicht zoals de kleur van het bord. Monet toont een staaltje van meesterschap bij de uitwerking van de jupon met zwarte stippen. Monet geeft op een prachtige manier de textuur van de stof weer, door de lichaamskleur erdoor te laten komen.¹⁷² De boom uiterst rechts geeft dieptewerking door de vegetatie. De voorstudie is spontaan en de natuur werd op een vrije manier behandeld. De figuur van Camille, links maakt echter geen deel van de ruimte. De takken die op haar kleed zijn geschilderd zijn wel decoratief maar helpen de ruimtewerking niet.

3. Analyse van het schilderij als ultiem resultaat

3.1. Iconografie en thematiek

Monet's *Le Déjeuner sur l'herbe* (1865-1866) (**afb.53**) toont een ontspannende sfeer, het is vrolijk, de mensen zijn duidelijk aan het genieten van de buitenlucht. Volgens Isaacson is het een moderne versie van de aristocratische idylle. Genieten in de buitenlucht en ontspanning zoeken is niet meer enkel weggelegd voor de elite, maar nu ook voor de middenklasse.

*'Het gaat om het recht plezier te hebben in plaats van het privilege'*¹⁷³

Het is een op een echt uitzonderlijk formaat geschilderd, ongeveer 600 op 460 cm. Dit formaat was normaal gereserveerd voor grote historisch stukken en geen

¹⁷² Isaacson J., *op.cit.*, pp.62-64

¹⁷³ Isaacson J., *op.cit.*, p.41

banaal onderwerp zoals een picknick in een bos.¹⁷⁴ Eens de Moskou schets af was keerde Monet in oktober 1865 terug naar zijn atelier in Parijs om de schets over te brengen op het grote doek.¹⁷⁵

3.2 Verhouding tot de voorstudies

Om herhalingen te vermijden zullen we nu dieper ingaan op de verschillen tussen de Moskou schets en het ultieme werk.

3.2.1 Iconografie en compositie veranderingen

Courbet, die nieuwsgierig was toen hij hoorde dat Monet een schilderij en plein air aan het schilderen was, bracht Monet een bezoek aan zijn atelier toen hij de Moskou schets aan het transfereren was op het monumentale doek. Courbet gaf hem advies en raad die Monet ook opvolgde. Daarom zien we ook een verschil tussen de Moskou schets en het ultieme werk.¹⁷⁶ Het is misschien mede dit bezoek dat de centraal zittende figuur uit de Moskou schets werd vervangen door een bebaarde man die heel erg op Courbet lijkt.¹⁷⁷

De elementen die het meest veranderd zijn in de compositie, is de mode. X-stralen hebben gewezen dat Monet eerst de volledige compositie van de Moskou schets op het grote doek heeft getransfereerd, en pas nadien veranderingen op heeft aangebracht.¹⁷⁸ De mode is een heel belangrijk element in deze compositie en Monet heeft alles aan gedaan dat zijn werk de allerlaatste tendensen volgde. Zo veranderde Monet de hoogte van de onderrok omdat dit beter zou vallen in combinatie met de figuur ernaast. De ondertekening is nog duidelijk zichtbaar. Ook de hoeden veranderen van stijl, men merkt nu een plat hoedje op met een veer. Alle figuren worden netjes weergegeven, de mannen verliezen hun baard uit de Moskou schets

¹⁷⁴ MONNERET S., *op.cit.*, pp. 26-27

¹⁷⁵ SAGNER-DÜCHTING K., *op.cit.* p.31

¹⁷⁶ Isaacson J., *op.cit.*, p.26

¹⁷⁷ Isaacson J., *op.cit.*, p.66

¹⁷⁸ Isaacson J., *op.cit.*, p.68 zie Bijlage nr.7

en krijgen een keurige das.¹⁷⁹ Monneret merkt op hoe het stilleven bijzonder smakelijk eruit ziet .Men krijgt zin om zelf aan de picknick deel te nemen.¹⁸⁰

3.2.2 Opbouw van het werk en ruimtewerking

De auteurs delen allen de mening dat het ultieme werk aan spontaniteit inboet vergeleken met de Moskou schets. Dit heft deels te maken met de ruimtewerking. Omwille van het formaat van het doek, lijkt het wel of de natuur 'gefixeerd' is op het doek, in plaats van een vrijere uitwerking in de Moskou schets. De figuren worden verspreid over de compositie, maar lijken te zijn uitgeknipt, zij omkaderen het geheel.

Isaacson merkt wel op dat Monet aan de dieptewerking heeft gesleuteld. De figuren maken nu deel uit van het gebeuren, ze zijn beter in hun omgeving geïntegreerd. Het perspectief van het stilleven wordt lichtjes gewijzigd, zoals de positie van de wijnflessen. Monet kiest ervoor om de hond op het voorplan, niet langer over te nemen, zodat een 'open voorplan' wordt gecreëerd, die de toeschouwer lijkt te verwelkomen.¹⁸¹

3.2.3 Schilderkunstige realisatie

Men kan duidelijke verandering opmerken van het kleurenpalet. Men krijgt een warmere tonaliteit dan in de Moskou schets. De grootste veranderingen zijn op te merken in de jurken van de dames links. Het koele grijs van de jurk wordt vervangen door een warm donkergrijs dat naar het bruin neigt. De onderrok is in een glanzend en in het oog springende vermiljoen uitgewerkt. De rode band op de hoed van Bazille is vervangen door een mooi blauwe band. Isaacson merkt de opeenvolging van de primaire kleuren geel, rood en blauw in de kledij van de figuren op het linkerhelft van het schilderij.¹⁸² De uitwerking van het zonlicht wordt op een meer

¹⁷⁹ Isaacson J., *op.cit.*,p.69

¹⁸⁰ MONNERET S., *op.cit.*, p.27

¹⁸¹ Isaacson J., *op.cit.*,pp.72-74

¹⁸² Isaacson J., *op.cit.*,pp.69-74

artificiële manier behandeld op het grote doek. Dit komt omdat het formaat zo groot was, elke aanpassing of accent werd uitvergroot omwille van de schaal. Isaacson merkt op dat het zonlicht dat op de schouder van Bazille valt, een meer donkerblauwe kleur heeft gekregen en dat de vorm zelf van de 'vlek' meer rechthoekig is. Het zonlicht dat op het tafelkleed valt werkt als 'een generator van abstracte vormen'.¹⁸³

Men merkt heel grote blokken kleur op, 'taches' die met een paletmes in dikke lagen werden aangebracht. De penseelstreken zijn minder los dan in de Moskouschets. Verder merkt Isaacson op dat Monet de figuren en de elementen veel duidelijker heeft omlijnd. Hun contouren zijn veel strakker uitgewerkt.¹⁸⁴ Dit is vooral te zien in de uitwerking van het gezicht van de dame in de luchtige japon. In de Moskouschets is ze op een heel spontane manier geschilderd, terwijl ze op het ultieme doek duidelijker gedefinieerd is.¹⁸⁵

3.3 Het falen van het project

Monet kon echter le Déjeuner sur l'herbe niet op tijd klaar krijgen voor de Salon van 1866. Verschillende factoren speelden hierin een rol, niet in het minste deze van Courbet. Monet had de raadgevingen opgevolgd maar was teleurgesteld met het resultaat. De spontaniteit, de realiteit van het daglicht zoals hij het op de Moskouschets zo goed had weten te vertalen konden niet op groot formaat worden overgeleverd..¹⁸⁶

Monet had tevens ook geprobeerd om het renaissancistische illusionisme te verzoenen met een realisme, wat tegenstrijdig is en dus bijgevolg ook niet gelukt is¹⁸⁷. Volgens Wildenstein had Monet teveel aandacht besteed aan de kostuums in

¹⁸³ Isaacson J., *op.cit.*, pp.69-76

¹⁸⁴ Zie Bijlage nr.8

¹⁸⁵ Isaacson J., *op.cit.*, pp.69-74 zie bijlage nr.8

¹⁸⁶ CHAMPA S.K., *op.cit.* pp.8-9

¹⁸⁷ ISAACSON J., *op.cit.* pp.18-19

plaats van zich op het licht te concentreren. Monet keert terug naar een Academische stijl terwijl hij er net alles aan wou doen om zich ervan te distantiëren.¹⁸⁸

Ten slotte war er ook een financiële reden. De kostprijs om dit werk te maken en het daarna verder te verkopen was heel erg duur. Zelfs Monet's vrienden vroegen zich af waarom hij zo'n groots project was opgestart.¹⁸⁹

3.4 Positief einde

Ter vervanging van *Le Déjeuner sur l'herbe*, schilderde Monet ***Camille ou la femme à la robe verte*** (1866) (**afb.54**) in slecht enkele dagen tijd en boekte een groot succes tijdens de Salon.¹⁹⁰ Met zijn volgende onderneming ***Femmes au Jardin*** (1867) (**afb.55**) vertrouwde Monet volledig op zijn eigen instinct en schilderde hij het volledige werk in de natuur. Hiervoor had hij zelf een greppel gegraven in de tuin zodat hij de schildersezal beter kon manipuleren. Zowel Courbet als Manet lachte hem uit maar de kunst om in plein air te schilderen werd definitief opgestart.¹⁹¹

¹⁸⁸ WILDENSTEIN D., op.cit p.31

¹⁸⁹ DE FELLS M., op.cit., p.7

¹⁹⁰ MONNERET S., op.cit. pp.29-31

¹⁹¹ ibidem

Hoofdstuk 3: La Grande Jatte van Seurat

1. De leefwereld van Georges Seurat (1859 – 1891)

1.1 Situering in tijd en oeuvre van Seurat

De jaren 1880 waren een zeer woelige periode op het kunsthistorisch vlak. Er ontstonden talloze avant-gardistische kunstbewegingen die elk hun eigen visie over de kunst tot uitdrukking brachten. Het Impressionisme als beweging was in een diepe crisis gedoken, de kunstenaars van de 1840 generatie waren langzamerhand elk hun eigen weg gegaan. Deze combinatie van factoren, die we verder in detail zullen bespreken, hebben geleid tot een nieuwe generatie kunstenaars die het Impressionisme verstoten als kunststijl. Het is in deze tijdspanne dat we het oeuvre van Seurat kunnen situeren, hij de kunstenaar die het Neo-Impressionisme heeft uitgevonden.¹⁹² Seurat is op heel jonge leeftijd gestorven, hij was slechts 32 jaar oud toen hij stierf. **La Grande Jatte (afb.66)** kan men situeren tussen **Une baignade, Asnières (afb.60)** 1884 ,en de latere werken zoals **La parade (afb.61)** uit 1887. Seurat's laatste werk **Le cirque (afb. 62)** bleef onvoltooid.

2.Ontstaansgeschiedenis van La Grande Jatte

2.1 De motivatie voor het werk

2.1.1 Directe reactie op de historische context van de jaren 1880

Ten gevolge van de Industriële Revolutie, had Parijs opnieuw een transformatie ondergaan. Steeds meer fabrieken werden aan de rand van de steden gebouwd, zodat er zich nieuwe voorsteden ontwikkelde. Samen met de komst van de fabrieken was er een nieuwe sociale klasse, deze van de arbeiders en de middenstanders. Lee wijst wel op het feit dat de werkloosheid steeg omwille van

¹⁹² NORD P., *Impressionists and politics*, London and New York, Routledge, 2000 p.8

technologische vooruitgang. Deze periode wordt gekenmerkt door een ontplooiing van de wetenschap maar aan de andere kant was er een groot wantrouwen in de politieke macht. De nieuwe generatie kunstenaars gaat reageren op deze nieuwe ontwikkelingen door nieuwe onderwerpen weer te geven in een geheel nieuwe schildersstijl.¹⁹³

Volgens Zimmerman was Seurat nauw vertrouwd met deze nieuwe voorsteden, omdat hij in zijn kindertijd vaak op bezoek ging bij zijn familie die in een voorstad woonden aan de oevers van de Seine. Met LGJ wilde Seurat de bloei van de voorsteden weergeven.¹⁹⁴

2.1.2 Tegen het Impressionisme

De generatie van Seurat was sterk anti-Impressionistisch gezind. Volgens hen was de methode en de schilderstechniek van de losse toets en penseelstreken onaanvaardbaar. Ze wilden allen een terugkeer naar structuur in een schilderij in plaats van enkel wazige kleuren. De Impressionisten hielden zich enkel bezig met de momentopname terwijl Seurat het '*standvastige*' wilde vastleggen, *het eeuwige*. Uit deze motivatie zullen we later zien hoe Seurat een eigen esthetica ontwikkelde die een antwoord kon bieden op de vraag naar een nieuwe schilderstijl en techniek.¹⁹⁵

2.1.3 Zichzelf bewijzen als kunstenaar

Volgens Herbert wilde Seurat met LGJ iets bewijzen. Hij wilde de visie van Monet en Renoir uitdagen en confronteren. Net daarom koos Seurat ervoor om een typisch 'Impressionistisch' onderwerp te kiezen, namelijk een scène en plein air waarbij de middenklasse geniet van de buitenlucht. Boven alles wilde Seurat vooral

¹⁹³ WARDWELL LEE E., *catalogus: Neo-Impressionisten,...*, Zwolle, Waanders, 1988 p.1

¹⁹⁴ ZIMMERMAN M.F., *Seurat ...* Antwerpen, Mercatorfonds, 1991 p.7

¹⁹⁵ HERBERT L.R., *Seurat ...*, Los Angeles, University of California press, 2004 p.106

iets nieuws creëren. En zich volledig afscheiden van het Impressionisme. Seurat trachtte deze motivatie in de praktijk te brengen door een geheel nieuwe manier van schilderen te ontwikkelen wat we het Neo-Impressionisme zullen noemen.¹⁹⁶

2.2 Bronnen onderzoek

2.2.1 Invloed van de traditie en voorgangers

Om zijn motivatie tot een goed einde te brengen moest Seurat kennis genomen hebben van zijn 'Impressionistisch' voorgangers zoals Monet om met hen te rivaliseren. Ook de traditie van de 18^{de} en 19^{de} eeuwse bronnen van de fêtes-champêtres zijn belangrijk. Net zoals de impressionisten was Seurat gefascineerd door het thema van de fêtes-champêtres en in het bijzondere Watteau's *Cythera*.¹⁹⁷ Herbert stelt het mooi voor, In LGJ:

*"De Parijse middenklasse moet niet langer naar het eiland van de 18^{de} eeuwse Cythera afreizen, want ze zijn namelijk al toegekomen."*¹⁹⁸ In de compositie van LGJ zien we dat Seurat de groepjes gaat herhalen op het achterplan, en dit is volgens Herbert een typisch kenmerk van de fêtes-champêtres. De schaduw op het voorplan in combinatie met het zonverlicht grasveld kan men in de schilderwerken uit de 16^{de} en 17^{de} eeuw weervinden maar volgens Herbert ook in de composities van de Barbizon school.¹⁹⁹

Seurat was vertrouwd met de Impressionistische kunst. Het is geweten dat hij een Impressionistische tentoonstelling heeft bezocht en daar werken gezien heeft van Monet.. In 1878 had Monet een reeks schilderijen geschilderd met een zicht op Courbévoie en La Grande Jatte (**afb. 63,64,65**)²⁰⁰ Monet had hetzelfde motief van LGJ met wandelaars die wandelen op een pad naast de Seine al in 1878 geschilderd.²⁰¹ In 1884 was er een retrospectieve tentoonstelling van Manet waarbij *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) werd ten toon gesteld. Herbert denkt dat het best

¹⁹⁶ HERBERT L.R., *op.cit.*, p.100

¹⁹⁷ HERBERT L.R., *op.cit.*, pp.102-103

¹⁹⁸ *ibidem*

¹⁹⁹ *ibidem*

²⁰⁰ HERBERT L.R., *op.cit.*, p.64

²⁰¹ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.76

mogelijk is dat Seurat de tentoonstelling heeft bezocht. Volgens hem is het trio, op de linkerbenenhoek van de compositie een knipoog naar Manet.²⁰²

2.2.2 Kennis van de wetenschappelijke bronnen

Seurat was in de ban van de wetenschap, met name de verschillende traktaten over de toepassing van de optica in de kunst. In een brief noemt Seurat de voornaamste inspiratiebronnen op voor de ontwikkeling van zijn methode.²⁰³

Voor en tijdens zijn academische opleiding vertoefde Seurat vaak in de bibliotheken om al deze teksten nader te bestuderen. Hij nam de principes en wetten over die voor hem een persoonlijke weerklink hadden. Daaruit vertrekkende kon hij zijn eigen methodiek en esthetica verder ontwikkelen.²⁰⁴ Een van de belangrijkste bronnen zijn de traktaten van Charles Blanc uit *'Grammaire des arts du dessin'* en *'Grammaire des arts plastique'*.²⁰⁵ Seurat volgt aandachtig alle redeneringen en visies van de auteur omtrent het belang van de natuur, de wetenschappen en het belang van figuren zoals Ingres, Delacroix, Ogden Rood, Chevreul en Humpert de Superville.²⁰⁶

2.2.2.1 Charles Blanc (1813-1882) en geschriften over Ingres, Delacroix, Rembrandt en Phidias

Seurat genoot een academische opleiding onder Henri-Léon in de École des Beaux des arts en was sterk vertrouwd met zowel Ingres als Delacroix's visies omtrent de lijn en de vorm enerzijds en de kleurentheorieën anderzijds.²⁰⁷ In Charles Blanc's teksten kon Seurat lezen:

"Delacroix was een weergaloos colorist, steeds bedacht op rijke vondsten en originaliteit, een schitterend en gepassioneerd decorateur, maar hij was slechts dat- en dat was veel. In tegenstelling tot Ingres, die zijn kleur creëert ten dienste van de vorm"

²⁰² HERBERT L.R., *op.cit.*, p.102

²⁰³ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, pp.17-19 zie bijlage nr.9

²⁰⁴ ibidem

²⁰⁵ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.18

²⁰⁶ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, pp.17-19

²⁰⁷ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.9

*"In tegenstelling tot Ingres, die zijn kleur creëert ten dienste van de vorm, stelt Delacroix de vorm ten dienste van de kleur"*²⁰⁸

Volgens Zimmerman neemt Seurat de hele visie van de kunstgrammatica over Van Blanc.²⁰⁹ Op het hoogste niveau zet Blanc de lijn en de orde voorop, de tekening is superieur aan alles.

"De tekening is het mannelijk element van de kunst en de kleur het vrouwelijke. De kleur is relatief en de vorm absoluut.

Hoe hoger het niveau van een werk, hoe kleiner het belang van de kleur en hoe groter het belang van de tekening.

"Via de tekening kan men het schone en het ware nastreven en de natuur overtreffen.

*"Blanc is tegen de lelijke dingen en tegen het naturalisme."*²¹⁰

Dit laatste is een belangrijk gegeven omdat Seurat net al deze regels op een naturalistisch werk gaat proberen toe te passen.²¹¹

De fascinatie voor Phidias en de ambitie om een modern Phidias te worden komt ongetwijfeld door de invloed van Blanc. Seurat koesterde de ambitie om net zoals Phidias een muurfries te realiseren, maar dan aangepast aan de moderne tijd, waarbij eigentijdse mensen paraderen in plaats van antieken. Phidias symboliseerde een ideaal, men gaat er volledig op in het Schone, het sublieme²¹²

*'Phidias stelde vorm en inhoud gelijk. De schoonheid van de vorm evenaarde bij hem de grootsheid van gedachte hij bereikte het ideaal in de essentie van de realiteit, de gezuiverde herschape realiteit, alsof hij voor een ogenblik de sluier had kunnen oplichten van het perfecte exemplarische, een geschenk uit de handen van God'*²¹³

Op het tweede niveau situeert Blanc het belang van de kleur. Volgens Zimmerman was Blanc gefascineerd in de kleurentheorieën van Delacroix omdat ze een wetenschappelijke basis hadden via de optische kleurwaarnemingen.²¹⁴

²⁰⁸ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.17

²⁰⁹ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.29

²¹⁰ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.33

²¹¹ ibidem

²¹² ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,pp.37-38 zie Bijlage nr.10

²¹³ ibidem

²¹⁴ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.39

Wat Seurat vooral intrigeerde zijn de principes van de optische menging die Delacroix had opgesteld. *'Die had het principe van optische menging ontdekt doordat hij een vlak niet alleen uit penseelstreken met verschillende nuances van één kleur samenstelde, maar ook uit geheel verschillende kleuren.'*²¹⁵

In de teksten van Blanc kan Seurat onder meer lezen hoe Blanc de principes van Delacroix toetste en hoe Delacroix omging met het kleurenpalet voor de compositie.

*Blanc "zijn meest precieuze verfijnde en originele kleuren bracht hij bijna direct aan, haast zonder voorbereiding op het palet: in gedachten had hij al de hele compositie voor ogen, het spontane samenspel van de kleuren in hun onderlinge combinaties. Zocht eenheid in de wederzijdse beïnvloeding van de contrasten."*²¹⁶

*"Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues: iles se fondent naturellement à une distance voulue parla loi sympathique qui les associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur » Delacroix*²¹⁷

Ook nog volgens Delacroix was grijs de grote vijand alsook aardkleuren zoals oker en sienna. In plaats van een vaal grijs te mengen op palet is het beter om groen en violet te juxtaposeren zodat je een mooi delicaat grijs verkrijgt.²¹⁸

Seurat toetste al deze kennis op een gekozen werk van Delacroix **Les convulsionnaires de Tanger (afb.118)** en maakt een eigen analyse van het werk. Zimmerman verwoordt het als *een zoektocht naar de complementaire contrasten*. Het grijsgroene en roze kleur vormt harmonieën van rood en groen. De blauwe hemel contrasteert met de aangrenzende muren.²¹⁹

Volgens Herbert had Rembrandt een grote invloed op Seurat in de manier van tekenen en in zijn schetsen. Blanc had in zijn grammatica ook veel lof voor de

²¹⁵ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.45

²¹⁶ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,pp.45-46

²¹⁷ SIGNAC P., *D'Eugène Delacroix ...* Paris, Hermann 1964 p.2

²¹⁸ ibidem

²¹⁹ ibidem

meestervolle uitwerking van het clair-obscur.²²⁰ *“De eenheid van de compositie wordt benadrukt door het verdelen van schaduwmassa’s, half-tonen en licht”.*²²¹

Volgens Zimmerman leerde Seurat de regels voor het tekenen van Ingres, het clair-obscur van Rembrandt en de kleurwetten van Delacroix. Deze 3 waarden, vormden het vertrekpunt naar de wetenschappelijke bevestiging ervan. Seurat vond de legitimatie van deze waarden bij o.a. Chevreul, Ogden Rood en op een later tijdstip Charles Henry, die we zo meteen zullen bespreken.²²²

2.2.2.2 Eugène Chevreul (1786 – 1889)

Heeft heel toevallig de kleurwetten ontdekt bij het zoeken naar een oplossing voor een probleem dat rees in een ververij. Chevreul was een chemicus.

Hij publiceert een boek in 1839, met zijn ondervindingen : *« De la loi du contraste simultané des couleurs et de l’assortiment des objets colorés considérés d’après cette loi... »*. Deze kennis werd door de Impressionisten ook al toegepast maar dan op een intuïtieve manier. Seurat gaat ze echter volledig wetenschappelijk ontleden. De twee belangrijkste wetten zijn:

De wet van het simultaancontrast:

“Volgens deze wet lijken twee naast elkaar liggende kleuren zowel in kleurtoon als in helderheid zo verschillend als maar kan. Wanneer men dus bijvoorbeeld donkerrood

Naast licht oranje ziet, zal het oranje nog lichter lijken dan het is, bijna geel en het rood zal omgekeerd nog donkerder lijken dan het is, en naar het paars neigen.”

Wet van het opeenvolgend contrast:

*Nadat we een tijd lang naar een gekleurd oppervlak hebben gekeken zien we direct daarna de complementaire kleur.*²²³

²²⁰ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, pp.39-40

²²¹ ibidem

²²² ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.41

²²³ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.42

Seurat gaat zowel een hele passage in het boek onderlijnen, als ook de terminologie van Chevreul overnemen.²²⁴

"Harmonies d'analogues, harmonies de contrastes, assortiments binaires , ternaires. Ternaires belangrijk voor Seurat : men verstaat hieronder tegen onze verwachting in niet de verschillende kleurtonen uit het prisma maar alle veranderingen die een kleur door het bijmengen van zwart en wit ondergaat.

Gamme: grijswaardenschaal van een afzonderlijke kleur

*Nuance: wat wij onder kleurtoon verstaan: nuances zijn de veranderingen die door bijmengen van een andere kleur, anders dan zwart of wit, ontstaan."*²²⁵

2.2.2.3 Thomas Couture (1815-1879)

Seurat volgt de principes van Couture omtrent de lichtwerking. Seurat had zich hiervoor gebaseerd op een tekst , dat hij had gelezen tijdens een bezoek aan de 4^{de} Impressionistische tentoonstelling.²²⁶

Couture: een essentiële voorwaarde voor het tot stand komen van een harmonisch effect is het centrale, dominante licht'

*Er is een primair licht nodig, waaraan alle andere ondergeschikt zijn, en waarvan zij zich verwijderen, uitdovend in de richting van de randen van het doek'*²²⁷

Zimmerman wijst ook op het belang van Couture in verband met het naturalisme. *'tekenen volgens de natuur' Het tekenen is een tussenstap naar een echt naturalisme.*²²⁸

2.2.2.4 Camille Corot (1796-1875)

Volgens Zimmerman was Corot zeer geboeid in de standpunten rondom het naturalisme en de uitwerking van een schilderij. Volgens Corot is het belangrijk om naar de natuur te kijken om vervolgens tot een goede tekening of werk te komen.

Corot: "Men moet naar de natuur kijken als een kind zonder vooroordelen. De natuur kopiëren is altijd goed.

Bij een tekening of werk moet men eerst met de schaduwen beginnen, die springen het eerst in het oog. Eerst de vorm, de toonwaarden en dan pas de kleur.

²²⁴ Zie Bijlage nr.11

²²⁵ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,pp.43-44

²²⁶ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.48

²²⁷ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.50

²²⁸ ibidem

*Elk schilderij moet 1 lichtpunt hebben (slecht 1 toon mag deze toonwaarde hebben)*²²⁹

2.2.2.5 David Sutter (1811-1880)

Heeft in 1880 een belangrijk werk gepubliceerd. *‘Les phénomènes de la vision’*. Seurat nam hierbij aanbevelingen voor de compositie, over. De orde, de geometrie dat Sutter uitlegde, sprak Seurat erg aan en heeft dit ook toegepast op LGJ.²³⁰

‘Sutter noemt de plaatsen in een kunstwerk die voor het samenspel van de figuren bijzonder belangrijk zijn, de esthetische punten. Ze worden gevormd door de ogen of hoofden van afgebeelde figuren maar ook door zwaartepunt top van een van de harmonische contour van een figuur.

Compositie geometrie: de Grieken trokken een esthetische lijn ter hoogte van het hoofd van de figuren, om deze op elkaar af te stemmen.

De Grieken vermeden ruimtelijke overlappings van de afgebeelde figuren

‘Eenheid in een schilderij betekent: de eenheid van esthetische lijnen, massa’s, afstanden en tussenruimtes, Clair-obscur, coloriet, morele karakter van het onderwerp’²³¹

2.2.2.6 Ogden N. Rood (1831-1902)

Ieder auteur wijst op het grote belang van de publicatie *‘Modern chromatics. A student text book of colour’* uit 1881, voor de ontwikkeling van Seurat’s divisionistische methode.²³² Ogden Rood was een fysicus en heeft via experimenten, de complementaire kleuren weten vast te leggen.²³³

‘Door de experimenten met de schijven van Maxwell, waarmee een optische menging van de in de beeldende kunst gebruikte pigmentkleuren wordt bereikt, kon Rood de complementaire kleuren exact vaststellen; het zijn namelijk precies die kleuren die bij optische menging wit geven. Hiervan uitgaande kon hij een kleurencirkel construeren waar zich niet meer volgens schema van Chevreul groen tegenover rood, blauw

²²⁹ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.52

²³⁰ ibidem

²³¹ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.53

²³² ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.55

²³³ Zie Bijlage nr.12

*tegenover oranje en geel tegenover violet bevindt, maar waarin nauwkeurig aangeduide pigmentkleuren tegenover elkaar worden geplaatst.*²³⁴

Seurat zal proberen om tot een eigen synthese te komen voor de optische menging, en gaat zijn kleurpigmenten hierom, niet langer op het palet mengen. Door de pigmenten zo puur mogelijk te houden, kan men stippeltjes kleur aanbrengen op het doek, die op een bepaalde afstand zich op het netvlies mengen.²³⁵

2.2.2.7 Humbert de Superville (1770-1849)

Blanc schreef een stuk over de bevindingen van de Superville in zijn *Grammatica*. Zimmerman is er dan ook van overtuigd dat Seurat kennis heeft genomen, via deze teksten. Humbert de Superville, had ook zelf een essay gepubliceerd in 1827: *'essai sur les signes inconditionnels dans l'art'*

Humbert de Superville was gefascineerd door de lijn en men kan volgens hem een lijnensymboliek afleiden uit de fysionomie of gezichtsuitdrukkingen. Waarbij een stijgende lijn, vreugde uitdrukt, een horizontale lijn: kalmte en een dalende lijn, verdriet uitdrukt.²³⁶ Volgens Blanc kan men een compositie van een werk verdelen in een stijgende, of dalende lijn. Een stijgende lijn verklaart optimisme, en vertrekt linksonderaan naar de rechterbovenhoek. Een dalende lijn verklaart pessimisme en vertrekt vanuit de rechterbovenhoek naar onderaan links.²³⁷

2.2.2.8 Charles Henry

Zimmerman en andere auteurs zoals Lee zijn allen van mening dat Seurat zich voor LGJ, niet heeft gebaseerd op de teksten van Charles Henry. Toch is hij het vermelden waardig omdat Henry een grote invloed had op het 2^{de} gedeelte van Seurat's oeuvre., vanaf 1886. Te beginnen met **Les Poseuses (afb.119)**, waarbij LGJ

²³⁴ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.55

²³⁵ ibidem

²³⁶ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.56

²³⁷ ibidem

opnieuw in de compositie wordt wergegeven.²³⁸ Charles Henry gaat dieper in op de visies van Humpert de Superville en ontwikkelde de fysionomie van de lijn.

*"De rechtop op de aardbol staande mens vormt het paradigma voor de verticale lijn, de nobelste van de lijnen. Het emotionele expressiegehalte van de andere lijnen wordt bepaald aan de hand van hun verhouding tot de verticale lijn, die als de constante lichaamsas wordt beschouwd. De overige lijnen worden afgeleid uit de menselijke mimiek, respectievelijk fysionomie, waarin een bepaald spel van gelaatstrekken vereeuwigd kan worden."*²³⁹

*"Het is de positie van de ogen en de wenkbrauwen ten opzichte van de verticale lijn dat gaat uitmaken op de lijn vreugde, rust of verdriet uitdrukt."*²⁴⁰ In het voorbeeld van *les Poseuses* zien we La Grande Jatte op de achtergrond, op de muur, en drie naakten. Men ziet ze frontaal, op de rug en in profiel. Met dit werk wilde Seurat bewijzen dat zijn methode toepasbaar was op elk onderwerp.²⁴¹

2.3 De esthetica van Seurat

Seurat ontwikkelde zijn eigen esthetica met als vertrekpunt de wetenschappelijke teksten.

*"Seurat stelde zich tot doel een esthetica tot stand te brengen die de aandacht van de impressionisten voor kleur in natuurlijk licht handhaven en zelfs versterken, maar tevens een besef van de achterliggende, blijvende vorm in de plaats zou stellen voor voorbijgaande, louter visuele effecten. Wat seurat weergaf, beschouwde hij zelf als de blijvende essentie van de werkelijkheid."*²⁴²

Het Neo-Impressionistische esthetica is gekenmerkt door licht en kleur. Het is een combinatie van traditionele elementen en een moderniteit.²⁴³ Orde, evenwicht, structuur in de compositie van werk en is van zeer groot belang. Daarom had Seurat

²³⁸ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, pp.57-59

²³⁹ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.56

²⁴⁰ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.57

²⁴¹ ibidem

²⁴² WARDWELL LEE E., *op.cit.* p.14

²⁴³ WARDWELL LEE E., *op.cit.* p.15

zoveel bewondering voor Ingres.²⁴⁴ Men wilde niet langer de losse penseelstreken van het impressionisme en de momentopname, daarom gaat Seurat een rationele schildersmethode met strakke penseelstreken ontwikkelen.²⁴⁵ Het kleurenpalet was gebaseerd op de kleurentheorieën en de optica.

“Seurat zocht naar een methode om de materiële substantie van de olieverf het lichtende en stralende karakter van echt licht te verlenen. Ook wilde hij kleurharmonieën creëren die zowel schittering als nuances, zowel intensiteit als subtiliteit kon omvatten.”²⁴⁶

“De stijl van Seurat: zijn zogenaamde methode, is altijd bewust; hij onderbouwd deze bijna steeds met argumenten die hij ontleent aan de optica en psychologie van het esthetische.”²⁴⁷

De theorieën van Ogden Rood is volgens Lee, de hoeksteen van Seurat's esthetica. Het onderscheid tussen het gekleurde licht en het gekleurd pigment. Seurat gaat deze idden toepassen en tot de methode van de optische menging komen.

“De afzonderlijke stippen pigment worden op het netvlies als ineenvloeiend gekleurd licht waargenomen. Het doek functioneert als ondergrond voor het rangschikken van zuivere kleurdeeltjes op zo'n wijze dat ze bij beschouwing leiden tot de perceptie van gekleurd licht.”²⁴⁸

Volgens Seurat kon men de kleuren waaruit het licht bestaat in vijf verschillende delen opdelen.

1^e la couleur de l'objet dans la lumière blanche (couleur locale)

2^e portion de la lumière colorée incidente, réfléchié par l'objet sans altération

3^e portion de la lumière réfléchié par l'objet, modifiée par la pigmentation de l'objet

4^e portion de la lumière reflétée par le corps voisins

²⁴⁴ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.16

²⁴⁵ ibidem

²⁴⁶ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.16

²⁴⁷ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*,p.9

²⁴⁸ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.17

5^e *Portion de la lumière créée par le contraste des couleurs limitrophes – tons- et teintes- (loi du contraste simultané de Chevreul)*²⁴⁹

In plaats van de losse toets van de impressionisten, ontwikkelde Seurat de stippeltjes als het alternatieve schilderstechniek. Deze toets via stippeltjes noemt Lee het product van het Neo-Impressionisme.

*“Door de stippeltjes techniek ontstaat de mogelijkheid van de optische menging, maar maakte het ook mogelijk om een grote verscheidenheid en nuancering kleureffecten te bekomen. Zeer kleine zones konden worden opgesplitst in eindeloos scala verwante/ constaterende kleuren. Daarnaast leende de stippels zich goed voor de precieze lijnen en zorgvuldig opgebouwde structuur van hun composities”*²⁵⁰

De lichtwerking was ook een belangrijk element in de esthetica van Seurat.

*“De Neo-impressionisten zochten het begeerde effect van stralend licht in heldere, sprekende harmonieën, gebaseerd op het gedrag van kleuren in de natuur.”*²⁵¹

Wat Seurat vooral wilde bereiken was ‘het vormeloze van het impressionisme terug structuur geven’ via de ontwikkeling van de lijn. Via de wetenschap kon Seurat tot een formule komen voor de emotionele kracht van vormen.²⁵² Seurat had gezien bij Humbert de Superville dat lijnen een emotionele kracht bezitten. In een later stadium, nadat hij Henry ontmoette, bouwde Seurat verder aan de theorie van de lijn. Om uiteindelijk tot een volledige esthetica te komen.: *“waarin hij de emotieve eigenschappen van warme en koele kleuren en tonen met die van de lijnen verbond en zo een uniforme uitdrukking van vreugde, kalmte of verdriet tot stand bracht.”*²⁵³

Seurat : « Les effets analogue que l'on peut atteindre sur trois registres, celui des lignes, donc des formes, celui des valeurs donc de l'intensité de la lumière, celui des couleurs enfin donc de la décomposition chromatique e celles-ci. Et tout se recoupe :

²⁴⁹ DORRA H., REWALD J., *Seurat:...*, Paris, les Beaux- Arts, 1959 p.108

²⁵⁰ WARDWELL LEE E., *op.cit.* p.19

²⁵¹ ibidem

²⁵² WARDWELL LEE E., *op.cit.* p.23

²⁵³ WARDWELL LEE E., *op.cit.* p.24

« *La gaieté de tons (valeurs), c'est la dominante lumineuse, de teintes (coloration) le dominante chaude, de lignes, les lignes au-dessus de l'horizontale.* »

« *Le triste de tons, c'est la dominance sombre- de teintes, la dominance froide et de lignes les direction abaissées* »²⁵⁴

2.4 De voorstudies

Seurat heeft ter voorbereiding van *La Grande Jatte*, zo'n 28 tekeningen, 28 studies op paneel of 'croquetons' en 3 studies op doek gerealiseerd. Het is belangrijk om op te merken, dat men de voorstudies niet lineair of chronologisch met zekerheid kan ordenen. Elk auteur die de voorstudies analyseert geeft een persoonlijke voorkeur op. We kunnen enkel afgaan op de evolutie van de penseelstreken, de compositie en het kleurenpalet. Robert Herbert en het technisch onderzoeksteam van het Chicago Institute, hebben hun laatste belangrijke bevindingen hier omtrent gepubliceerd in de catalogus uit 2004, het is dan ook deze volgorde dat we hier zullen volgen en bespreken. De zeer belangrijke relaties tussen de voorstudies en het ultieme werk onderling, komen later aan bod.²⁵⁵

In een brief aan zijn goede vriend Félix Fénéon uit 1890, kunnen we lezen dat Seurat op 22 mei 1884 van start ging met de compositie en voorstudies voor *La Grande Jatte*.²⁵⁶ Herbert is wel van mening dat het goed mogelijk is dat Seurat al vóór mei 1884 met de voorstudies begon, maar kan wel met zekerheid zeggen dat hij in de herfst van 1884 klaar was met de croquetons.²⁵⁷

Het is van groot belang om te wijzen dat de meeste tekeningen dateren van een latere datum dan de olieverf paneeltjes. Sommige auteurs uit het begin van de 20^{ste} eeuw gaven een te groot belang aan de logische werkwijze van Seurat, dat hij

²⁵⁴ HUYGHE R., *la peinture française ...* Paris, Flammarion, 1974 p.249

²⁵⁵ HERBERT L.R., *op.cit*, p.68

²⁵⁶ Ibidem, zie Bijlage nr.14

²⁵⁷ ibidem

begonnen was met tekeningen en nadien pas croquetons om te eindigen met studies op doek. Maar dit is dus een foute benadering.

We moeten de voorstudies zien als een empirisch proces, een reeks experimenten, dat Seurat gebruikte om tot zijn ultieme compositie te komen. We zullen zien dat heel wat van de croquetons sterk afwijken van *La Grande Jatte*. Hij zal elementen en componenten toevoegen en dan weer laten verdwijnen. Ook de schaduwzones, de houdingen, de poses van de personages, zijn soms volkomen anders dan op het ultieme werk. Hier volgt een overzicht.²⁵⁸

2.4.1 De beginfase

Het idee voor *La Grande Jatte* is ontstaan tijdens de realisatie van *Une baignade, Asnières*. Herbert merkt hierbij op dat enkele onafhankelijke tekeningen en croquetons uit 1883, kunnen gerelateerd worden als vroege voorstudies voor het ultieme werk.²⁵⁹

Het idee van ***Le pêcheur* (afb.67)** en diens tekening in conté krijt (**afb.68**), werd behouden. In een volgende stap vervangt hij de mannelijke visser in een vrouw, ***la pêcheuse à la ligne* (afb.69)**, ook in conté krijt. Deze personage zal hij dan ook in het ultieme werk rechtstreeks overnemen. Hetzelfde kan gezegd worden van de croqueton uit 1883, ***Personnages sur la rive* (afb.70)**. Het idee van deze personages op de oever en de hengelaars in de boot werden ook overgenomen.²⁶⁰

Een eerste stap in de voorbereiding van de compositie van *La Grande Jatte*, was de *mise-en-scène* voor zijn personages. Seurat wilde eerst zijn setting, het voorplan en achtergrond op punt zetten, vooraleer hij verdere componenten introduceerde. Het landschap blijft bijna een vast constante in de evolutie van de voorstudies. Herbert wijst ook op het feit dat Seurat zowel zijn toets, penseelstreken als zijn kleurgebruik en kleurpalet geconcipeerd had voor hij de compositie in

²⁵⁸ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.68

²⁵⁹ ibidem

²⁶⁰ ibidem

gedachten had.²⁶¹ In ***Paysage et personnages* (afb.71)** zien we dat het paneeltje in de vroege ochtend werd geschilderd. De schaduwpartijen zijn omgekeerd, vergeleken met het ultieme werk. Het zonverlichte gedeelte van het grasveld vormt het voorplan in plaats van de schaduwzone. Met ***Dame assise* (afb.72)** en ***Groupe de personnages* (afb.73)** was Seurat pas echt begonnen met de compositie voor La Grande Jatte. In beide werkjes zien we de gekende setting, het landschap met de groepjes bomen. Bovenaan rechts zien we de takken van de boom waaronder Seurat schilderde, en diens grote schaduw dat het eigenlijke voorplan vormt.²⁶²

In ***Couseuse* (afb.74)** en ***personnages assises* (afb.75)** zien we in beiden een onlogische dubbele schaduwzone van de boom links. In *Dame assise* was deze boom ook al te zien. Maar deze boom verborg een andere boomstam. In *groupe de personnages* zien we dezelfde twee bomen die elkaar verbergen, maar ze geven maar één schaduwzone weer. Bij *Couseuse* en *personnages assises* schilderde Seurat maar één boom maar gaf het toch een onlogische dubbele schaduw. Volgens Herbert is dit te wijten aan het feit dat de schaduwzones functioneerden als voetstuk voor zijn personages.²⁶³ We zullen hierover later in detail treden. Bij deze twee paneeltjes zien we dat de penseelstreken minder los zijn, en dat de oranje kleur een diepere kleur gekregen heeft, waaruit Herbert kan afleiden dat deze paneeltjes later geschilderd zijn dan de twee vorige. De jongen in de bruine kleren, in het midden van het paneeltje kan volgens hem wijzen dat Seurat op bepaalde dagen, echte scènes uit de realiteit op zijn paneeltjes schilderde. Dit was een dankbaar hulpmiddel om verder te experimenteren met het plaatsen van zijn elementen, de relatie van het landschap met zijn personages, het plaatsen van schaduwen en zonverlichte gedeeltes, en zo meer, maar niet voor de compositie als dusdanig.²⁶⁴

²⁶¹ ibidem

²⁶² HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.68

²⁶³ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.70

²⁶⁴ ibidem

Tijdens deze beginfase situeert Herbert ook de tekeningen in conté krijt van de groepjes bomen op het eiland (**afb. 76 , afb. 77**) We zien de grote boom die centraal in het ultieme werk te zien is. Ook de licht leunende boom en de gevorkte boom. In de tweede tekening zien we het groepje bomen dat men rechts in La Grande Jatte kan opmerken. Vele auteurs verwijzen hierbij naar **Le bois sacré (afb.119)** van Puvis De Chavannes alsook Herbert. Ook worden de bomen vergeleken met Klassieke zuilen. Seurat gebruikt geen atmosferische schaduwzones weer in deze tekeningen. Het zijn de dunne fijne horizontale lijntjes die de positie van de bomen weergeven in het landschap.²⁶⁵

2.4.2 De observatiefase

De volgende paneeltjes tonen aan dat Seurat nog steeds dagelijks naar het Eiland trok om verder te experimenteren en te observeren. Zijn toets zal in deze fase evolueren en strakker worden, meer gericht.²⁶⁶

In **Paysage, homme assis (afb.78)** bestaat de penseeltoets van Seurat enkel uit brede streken die toelaat om de originele oranjebruine kleur van het paneeltje te zien. In **une voile sur l'eau (afb.79)** is opnieuw de onderliggende textuur van het houten paneeltje merkbaar. De afstand tussen de twee bomen onderling is groter geworden dan in het voorgaande paneeltje.

De penseelstreken worden hierna strakker , meer verfijnd op de croquetons aangebracht. In **homme debout (afb.80)** zien we de voorloper van de dandy figuur uit La Grande Jatte. Het onderliggende paneel is hier ook nog te zien maar is minder doorzichtig geworden. De personages links en rechts houden dezelfde positie aan als in het ultieme werk. In de verte zien we een bruine koe of paard. Het is net zo'n element dat Herbert gebruikt om aan te tonen dat Seurat realistische scènes schilderde. Een koe of een paard moet ontsnapt zijn uit de nabijgelegen weilanden en

²⁶⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.71

²⁶⁶ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.73

Seurat heeft dit op zijn paneeltje willen vastleggen. Herbert wijst vervolgens op het feit dat Seurat de leunende tak hiervoor heeft weggelaten.²⁶⁷

In ***femmes debout et assise (afb.82)*** introduceert Seurat, het centrale personage in La Grande Jatte. Ze staat onder de gevorkte boom met leunende tak en draagt een mooie felrode rok. In het linker voorplan zien we een vrouw dat ook terugkomt in La Grande Jatte, maar werd dan iets verder met een metgezel dat naar achteren leunt verplaatst. Op het achterplan zien we op het water een rood en zwart gekleurd bootje dat eveneens op het ultiem werk aanwezig is. De penseelstreken zijn strakker dan bij *homme debout*. Maar Herbert merkt op dat niets erop wijst dat het paneel met de centrale figuur later geschilder werd. Het kan best zijn dat *homme debout* pas na *femmes debout et assise* geschilderd werd omwille van de uitwerking van de schaduwzones. Deze zijn ritmischer en lijken meer op deze van het ultiem werk.²⁶⁸

Het paneel ***trois dos (afb.81)*** dateert van een latere datum dan de vorige paneeltjes, hoewel de toets lossier is. In dit paneel ontstaat het idee van het trio dat men links onderaan op het voorplan van La Grande Jatte kan zien. Het is ook met dit paneel de eerste keer dat men de twee zonverlichte ovalen in het grasveld kan opmerken.²⁶⁹

2.4.3 De middenfase

In deze fase ontstaat het idee van de grote compositie van La Grande Jatte. Seurat gaat nu meer en meer groepjes personages in zijn composities introduceren en nakijken hoe ze zich onderling gedragen in het landschap.²⁷⁰

In ***petite esquisse (afb.83)*** merkt Herbert eenzelfde complexiteit op als in La Grande Jatte. De personages zijn volgens hem wel lukkraak ergens gepositioneerd, en

²⁶⁷ ibidem

²⁶⁸ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.73

²⁶⁹ ibidem

²⁷⁰ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.75

slechts weinig van hen komen in het ultiem werk terug. Volgens Herbert werd deze croqueton geschilderd in het atelier en niet en plein air. Links zien we een vrouw in een oranje kleurig kledij dat in La Grande Jatte de pêcheuse zal worden.

Met dit paneeltje ontstaat het idee bij Seurat om zijn personages te verspreiden op het voorplan. Sommige van hen zittend, staand onder de bomen of langs de oever.²⁷¹

Seurat zal met **La pêcheuse , plusieurs personnages assis (afb.84)** zich concentreren op het linker gedeelte van de compositie. Dit paneeltje is minder bevolkt dan de vorige en de positionering van de personages is ook beter. In het midden van het voorplan, zit een vrouw die een strooien hoed draagt . deze vrouw zal in La Grande Jatte terugkeren met twee mannen als metgezellen. In de schaduwkant zitten drie vrouwen, waarvan twee zullen behouden worden in het ultiem werk. De gebogen boomstam is opnieuw aanwezig. Seurat zal blijvend zoeken naar de ideale positionering en configuratie van zijn bomen, de schaduwen en zijn personages. Herbert noemt dit proces 'episodes'.²⁷² De hengelaarster heeft ondertussen wel haar definitieve plaats gekregen. De zonverlichte kant van haar jurk werd crèmekleurig uitgewerkt. Het water, door het contrast ziet er daarom donkerder uit.. Seurat schilderde haar schaduw in een blauwe kleur met een goedkleurige halo. Dit was een manier om een mooi contrast van donker naar licht, donker naar licht te verkrijgen. Hij past hierbij dezelfde techniek toe als bij het uitwerken van zijn tekeningen in conté krijt.²⁷³

De volgende stap naar de compositie van La Grande Jatte bereikt Seurat met **la jupe rose (afb.85)** Het paneel is bijna volledig bedekt met een strakkere penseeltoets. De modellering en het kleurgebruik van de twee grote figuren zijn complexer geworden. De linkerkant van hun lichamen en de linkerkant van de parasol hebben een oranje gloed gekregen door het zonlicht, en mede dankzij de blauwe

²⁷¹ ibidem

²⁷² HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.75

²⁷³ ibidem

schaduwzones. Op het voorplan zien we een assertieve man die naar de centrale vrouw kijkt, maar hij zal niet meer in La Grande Jatte verschijnen. Herbert merkt op dat de centrale vrouwenfiguur alvast dezelfde '*presence*' heeft als in het ultiem werk. De auteur vraagt zich terecht af of Seurat een model heeft ingehuurd voor deze vrouw. Men kan dit niet met zekerheid op antwoorden. Het is wel zo dat deze vrouwelijk personage een '*briljante verschijning*' is. Haar roze rok bestaat uit verschillende rooskleurige tinten, streepjes wijnrood, oranje, geel, pastelblauw. De schaduwzone bestaat uit donkerblauw, wijnrood, en diep lavendel-roos. Haar bovenkledij bestaat uit oranje, wijnrood, en voor haar schaduwkant donkerblauw en wijnrood. Groene toetsen voor de taille vormt een bruine kleur, dat contrasteert met de verschillende roden en purpers.²⁷⁴

Rechts zien we een man met een baby ingewikkeld in een dekentje in zijn armen, en die naar zijn vrouw omkijkt. Dit koppel met de baby zal Seurat overnemen in La Grande Jatte maar zal ze verder in het achterplan verplaatsen, achter de gevorkte boom.²⁷⁵

In ***petite fille en Blanc, personnages assis (afb.86)*** introduceert Seurat het witgeklede kindje. Hij zal haar paren aan de centrale vrouwenfiguur. Deze vrouw zien we in dit paneeltje links van het kindje, maar draagt deze keer geen roze rok of parasol. Herbert vergelijkt Seurat net als vele andere auteurs, met een regisseur. Een regisseur die zijn personages verplaatst in zijn setting zonder zelf met zekerheid te weten waar hij hiermee naartoe wilde gaan.²⁷⁶

le Saint-Cyrien (afb.87) is een soldaat uit de infanterie, het is goed mogelijk dat Seurat gevraagd heeft aan de soldaat om te poseren in het landschap. Seurat wou met dit paneeltje de kleurentheorieën van Chevreul en Rood toepassen. De kleurencombinaties voor het landschap uitwerken, met oranje toetsen voor het

²⁷⁴ ibidem

²⁷⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.75

²⁷⁶ ibidem

zonlicht dat op het grasveld valt en de blauwgroene schaduw door accumulatie van purper en donkerblauwe toetsen. De rooskleurige boomstam links wordt bovenaan oranje, terwijl de bruinoranje boomstam van de gevorkte boom, roos wordt bovenaan. Rechts van de soldaat schilderde hij verder nog twee bomen in blauw en wijnrood. Deze zijn in een meer donkere kleur geschilderd omdat ze verder van het zonlicht verwijderd zijn.²⁷⁷

Seurat schilderde twee studies voor de '*promeneuse*' uit La Grande Jatte. ***Femme à l'ombrelle (afb.88)*** en ***Femme au singe (afb.89)***. In *Femme à l'ombrelle* zien we een vrouw die helemaal anders gekleed is dan in het ultiem werk. Terwijl *Femme au singe* heel erg op het personage uit La Grande Jatte lijkt, en ook het landschap ziet er heel goed uit. Herbert stelt dan ook vast dat deze voorstudie veel later geschilderd werd. Seurat zal uiteindelijk de vrouw verplaatsen, dichterbij de gevorkte boom. Het groepje bomen zal hij ook naar de rechterkant verplaatsen.²⁷⁸

2.4.4 Drie voorstudies op doek

In de zomer of herfst van 1884, voltooide Seurat ***L'île de la Grande Jatte (afb.90)***, met het oog om het werk ten toon te stellen op de expo van 'Les indépendants' in december 1884. Seurat herwerkte het werk 1885, en voegde de stippeltjes toe aan de schaduwzones. Het werk zelf werd dit keer niet op hout maar op doek gerealiseerd. Seurat kon op die manier op een grotere schaal werken en zijn penseelstreken uitwerken en zien hoe de pigmenten reageren op het doek. Het is een vierkantig formaat en geeft een mooi beeld van het landschap en het voorplan. Herbert maakt vervolgens een terechte opmerking omtrent het feit dat omdat we La Grande Jatte zo goed kennen, dit werk een kale, een doodse indruk maakt, het zwerk ziet er 'leeg' uit. Maar toch kunnen we de sfeer van ontspanning opmerken in de weinige elementen dat Seurat wel schilderde. Zo merkt men drie bootjes op het

²⁷⁷ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.77

²⁷⁸ *ibidem*

water en een wit hondje geeft diepte aan het werk. Het zonverlicht grasveld bestaat uit licht bruingroene brede streken. Nadien schilderde hij daarover, met dunnere en kleinere streken in verschillende groentinten, geelgroen, crèmekleurige tinten en oranje. Herbert besluit dat Seurat hierbij optische menging wou bereiken, gebaseerd op de groene kleur. Door de aanwezigheid van andere kleurtonen, wordt het groen nog lumineuzer.²⁷⁹

Herbert ziet in de manier hoe Seurat het water schilderde, de bekende techniek van Monet. Door de olie van het pigment uit te knijpen en vervolgens het penseel zijdelings op het doek te slepen, zullen de verticale weefsels van het canvasdoek de 'verdikte' verf oppikken en vasthouden, zo ontstaat een fluweelachtig textuur. Om het glinsterend effect van het water na te bootsen, gaat Seurat fijne horizontale streepjes schilderen, die ook diepte moeten suggereren.²⁸⁰

Terwijl hij L'île de la Grande Jatte op doek schilderde, of misschien nadien, realiseerde Seurat ook een **conté krijttekening van het eiland (afb.91)**. Volgens Herbert heeft deze tekening twee functies. Als eerste zien we dat Seurat het perspectief meer uitgestrekt heeft, van een vierkant naar een rechthoek. De proporties lijken meer op het ultiem werk. Ten tweede was deze tekening bedoeld om de tonaliteit van de setting uit te proberen. Seurat stelde zich vooreerst de vraag hoe hij het licht en donkere tonaliteit ging uitwerken. Deze vraagstelling primeert volgens Herbert, op de gedachtegang van het kleurgebruik en palet.²⁸¹

Le Couple (afb.92) (1884) is een tweede voorstudie gerealiseerd op doek, en is gewijd aan de rechterzijde van het ultiem werk. Dit is een belangrijk werk omdat men rasterlijnen heeft ontdekt na technisch onderzoek. Dit betekent dat Seurat dit doek als hulpmiddel heeft gebruikt om zijn compositie op het grotere doek te transfereren. We zullen hierover later in detail treden. Men merkt een zeer

²⁷⁹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.78

²⁸⁰ ibidem

²⁸¹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.78

losse penseeltoets op. Herbert merkt op dat Seurat voor deze compositie, zich heeft gebaseerd op twee croquetons die hij voordien al had gerealiseerd.

femmes assises et voiture d'enfant (afb.94) en **la jupe rose (afb.85)** Rechts zien we enkele toetsen die de kinderwagen voorstelt en in de achtergrond zien we enkele toetsen dat de vader aangeeft met zijn baby in zijn armen.²⁸²

Hierbij bestaat er ook een conté krijttekening van **le Couple (afb.93)** Herbert is van mening dat Seurat eerst deze tekening heeft gemaakt voor hij het op doek heeft gerealiseerd. Maar uit het technisch onderzoek van Zuccari en Langley, die we later zullen bespreken, blijkt dat de schets na het doek werd gemaakt. De primaire functie van de tekening was opnieuw de uitwerking van de tonaliteit, alsook de vormen, de elementen nakijken en controleren. De schaduwzone op de tekening is anders uitgewerkt. Herbert merkt ook op dat het lijkt alsof de lichamen geen hoofd hebben, het lijkt 'onvast', maar toch kan men de ovale vormen van hun hoofd opmerken.²⁸³

Bij het realiseren van deze **étude d'ensemble (afb.96)** had Seurat bijna al zijn personages gepositioneerd zoals we die op La Grande Jatte kunnen zien. Men merkt een mooi contrast van oranjerood met groenblauwe toetsen. Herbert merkt op dat deze voorstudie veel dynamischer uitziet dan al zijn voorbije croquetons.²⁸⁴

2.4.5 Een reeks tekeningen

²⁸² HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.79

²⁸³ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.82

²⁸⁴ ibidem

Voor hij echt aan La Grande Jatte begon, realiseerde Seurat heel wat tekeningen na de voltooiing van de Metropolitan schets. Zij hadden als functie om opnieuw de vormen vast te leggen alsook de tonaliteit van de personages op het voorplan.²⁸⁵ Seurat maakte een 5-tal tekeningen van een aap (**afb.97-101**) die hij tijdens een bezoek aan de zoo bestudeerde, geen enkel van hen werd behouden voor het ultiem werk.²⁸⁶

Volgens Herbert werden er slechts twee tekeningen in het atelier gerealiseerd: **, promeneuse avec parasol (afb.102)** en **la jupe (afb.104)**. Bij dit laatste werd de rok over een dummy geplaatst om de vormen goed te kunnen zien. Deze tekeningen kunnen gerelateerd worden met verdere tekeningen van de **promeneuse (afb.103)** en onafhankelijke tekeningen of karikaturen van Parijzenaars (**afb.105 , afb.106**).²⁸⁷

In de tekening van le Couple, merken we een groepje zittende dames. Deze tekening alleen was niet voldoende voor de tonaliteit vast te leggen van dit groepje, en dus maakte Seurat hiervoor een andere, **Trois jeunes femmes (afb.107)** In het ultiem werk zien we nog een overblijvend stukje van de parasol uit de tekening, in de vorm van een oranje kleurig driehoekje. De elementen lijken te zweven boven de grond, ze zien er onvast uit. Herbert merkt op dat men meer schaduwen zien in deze tekeningen dan vorm. Men krijgt modellering enkel door de veranderingen van licht en donkere tonaliteit.

Dit alles kan men ook zeggen voor **la nourice (afb.108)**²⁸⁸ Op het eerste gezicht lijkt de 'nurse' wel op een rots wanneer we het schilderij bekijken. Anderen denken dan weer dat ze de houding aanneemt van een Egyptische scribe. Men ziet enkel haar rug, terwijl er naast haar een oudere patiënt zit. Deze oudere dame houdt een parasol vast, maar men ziet dat het een beetje moeilijk gaat. Ze leunt haar arm

²⁸⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.85

²⁸⁶ ibidem

²⁸⁷ ibidem

²⁸⁸ HERBERT L.R., , *op.cit.*, pp.88-89

dicht bij zich aan. Verder ziet men ook de schaduwen van de andere figuren alsook een boomstam links. Seurat wilde altijd weten hoe precies de figuren zich verhouden tot elkaar.²⁸⁹

L'Enfant Blanc (afb.109) Is een prachtig voorbeeld van de manier waarop hij massa kan creëren uit schaduwen. De tekening geeft een atmosfeer weer die typisch is bij Seurat, het heeft iets mysterieus en raadselachtigs over zich. Het jurkje van het meisje en haar hoed laat hij wit of beter gezegd hij tekent niet op het papier. Door lichtgrijze verticale strepen te trekken zien we de contour van de rok van de moeder. De schaduwen worden ook aangegeven alsook het gezichtje van het kind. Niet in detail maar dat is ook niet nodig. We zien haar gezichtje dat door de zon belicht wordt.²⁹⁰

Femme jeune assise (afb.112) Deze tekening toont de jonge dame in de linker benedenhoek. Het is een studie die helpt bij het vastleggen van het vallende zonlicht op de haar hoed. Ook hier zien we de effecten van de schaduwzones.²⁹¹

Femme à l'ombrelle (afb.113) is een zoveelste voorbeeld van een tekening voor een studie van een figuur die niet behouden werd. De dame die haar parasol vasthoudt is vlak getekend. Doordat Seurat de schaduwzone van het gras lichter heeft getekend en een andere textuur heeft gegeven kunnen we haar kleding onderscheiden.²⁹²

3. Analyse van het schilderij als ultiem resultaat

3.1 Iconografie en thematiek

Uit het literatuur onderzoek blijkt, dat er heel wat verschillende visies en interpretaties bestaan over de thematiek van LGJ. Auteurs zijn het vaak oneens met elkaar. We kunnen de meningen opsplitsen in een optimistische visie en een

²⁸⁹ CACHIN F. e.a., *op.cit.*, p.254

²⁹⁰ CACHIN F. e.a., *op.cit.*, p.251

²⁹¹ CACHIN F. e.a., *op.cit.*, p.250

²⁹² CACHIN F. e.a., *op.cit.*, p.251

pessimistische visie. Herbert heeft eveneens de volledige bestaande literatuur doorploegd, en om herhalingen te vermijden, volgt nu een overzicht van zijn bevindingen.

Volgens House moeten we LGJ en de *baignade* samen bekijken als een antifoön paar. De Seine speelt een hoofdrol waarbij het ene werk uitkijkt op La Grande Jatte en de andere op Courbévoie. De ontspanning is 'natuurlijk' voor de arbeidersklasse, maar voor de bourgeoisie gebeurt dit op een artificiële manier.²⁹³

Volgens Clarke moeten we *baignade* en LGJ zien als ironisch werken. Ironisch in de zin van de ontspanning weergeven. Seurat wilde het nieuwe klassensysteem op doek vastleggen, namelijk de kapitalistische maatschappij en de '*nouveaux-riches*'. Hiermee bedoelt Clarke, de nieuwe Parijse middenklasse waaronder verkopers, zakenlui, bankbedienden, en zo meer. Clarke probeerde LGJ te analyseren via de classificatie van de afgebeelde sociale klassen. De man onderaan links, is volgens Clarke een arbeider en de man naast hem, met de tophoed, zou een verkoper zijn. De vrouw uit *les promeneurs* of *le couple*, is volgens Clarke een prostituee. Seurat wilde volgens Clarke, de diversiteit van de voorstad tonen. De nieuwe middenklasse die geniet van de buitenlucht. En wil zien en gezien worden. Clarke merkt op dat de omgeving van LGJ, slechts een artificiële omgeving is, het is niet echt de buitenlucht maar een park. Volgens hem wilde Seurat vooral *de fictie van de individu*' aantonen²⁹⁴

Volgens Clayson moeten we LGJ als een familiekritisch werk zien. Zij buigt zich over de vraag waarom er meer vrouwen dan mannen zijn afgebeeld. Zij merkt een teloorgang in de familiekeren, en volgens haar is de vrouw met de aap, ook een prostituee.²⁹⁵

²⁹³ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.162

²⁹⁴ HERBERT L.R., , *op.cit.*, pp.162-164

²⁹⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, pp.165-166

Volgens Nochlin heeft Seurat een anti-utopische allegorie geschilderd. Zij versterkt haar mening via de psycho-analyse van Ernst Bloch. Volgens deze psychoanalist is de zondagrust een utopie. Volgens Nochlin moet men LGJ zien als een kritische lezing van het kapitalisme en de vervreemding van een maatschappij omwille van de opkomst van het nieuwe moderne leven.²⁹⁶

Herbert gaat veel van deze theorieën ontcrachten en zijn eigen mening weergeven. Herbert volgt de meningen van Clarke en Nochlin helemaal niet. Volgens Herbert gaat Clarke in de fout om LGJ als een maatschappijkritisch werk te bestempelen. De man onderaan links is helemaal geen arbeider, maar is volgens Herbert een '*canotier*' of een roeier. Herbert wijst ook op het feit dat Clarke in zijn uitzetting, de echte arbeiders die op het doek zijn weergegeven, niet vermeld. Zo heb je de verpleegster en de cargoboten die wel tot de arbeidersklasse behoren.²⁹⁷ Herbert gaat ook niet akkoord met Nochlin's visie van de ani-utopie. Volgens Herbert is LGJ een '*naturalistische allegorie van de sociale harmonie*'.²⁹⁸

Herbert gaat ook helemaal niet akkoord met de mening van Clayson. De picknick scène is geschikt voor het afbeelden van vrouwelijk figuren, en heeft bijgevolg niets te maken met de teloorgang van de familiekeren.²⁹⁹

Volgens Herbert moeten we LGJ zien als een werk dat wilde spotten met de eigentijdse mode. De ironie speelt een hoofdrol om het werk te kunnen begrijpen. De mode was gekend via modebladen, pamfletten, enz. Het was een eigentijds populair cultuurverschijnsel.³⁰⁰ Het koppel of les promeneurs, zijn pretentius, en Seurat wilde hun zeker uitlachen. De mode was geëvolueerd door de komst van de fabrieken en de commercialisering. De industriële Revolutie maakte het mogelijk om mooie kleren te kopen, die betaalbaar waren. Bijgevolg kon men de sociale klassen niet langer via

²⁹⁶ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.164

²⁹⁷ ibidem

²⁹⁸ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.168

²⁹⁹ ibidem

³⁰⁰ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.168 zie Bijlage nr.15

de pure uiterlijke kenmerken herkennen. Iedereen kon nu modieus gekleed door de straten van Parijs wandelen. Herbert merkt hierbij op dat er zich ambiguïteit vormt op het klassen niveau, net omdat iedereen nu welkom was om, bijvoorbeeld in de parken te wandelen. Vroeger was dit een geprivilegieerd recht voor de adel.³⁰¹ Herbert ziet in de manier hoe Seurat de groepjes personen op et doek geplaatst heeft, een analogie naar het hedendaagse leven. *"Iedereen is uniek, maar de normen zorgen ervoor dat we zich aan de conformiteit aanpassen"*³⁰²

We moeten als toeschouwer, afstand doen van wat we zien, omdat de personages die op het doek zijn afgebeeld, geen realistische individuen zijn.³⁰³ Met dit werk, wilde Seurat wel vragen stellen, over hoe de nieuwe middenklasse in elkaar zat. Seurat ziet ironie in het feit dat Parijzenaars gaan wandelen in de parken omdat zij de stad niet kunnen achterlaten. Een park is artificieel en heeft niets gemeen met een echt volwaardig landschap. De personages werden in de pers steeds vergeleken met speelgoed, ze lijken wel houten poppetjes.³⁰⁴

Volgens Herbert is LGJ een spottend commentaar op de *Déjeuner sur l'herbe* van zowel Manet als Monet, maar Seurat wilde eigenlijk ook de spot drijven met zijn eigen werk. LGJ kunnen we wel degelijk zien als een Utopia, het is een plaats om te lachen, te dromen.... LGJ is een visueel dialoog, vol met ironie, tegenstellingen maar ook harmonische elementen.³⁰⁵

3.2 Opbouw van het werk en ruimtewerking

Roger Marx heeft de compositie op een heel mooie manier geformuleerd.

« ses personnages se meuvent dans une espace de silence tragique, un halo mystérieux les enveloppe ; leur ossature est invisible : vivants semblables à des ombres, tantôt nous les voyons se fondre avec les ténèbres qui les suivent, tantôt découper, leur arêtes vives sur des fonds scintillants. A la fois mobiles et immobiles, ils respirent à la manière des

³⁰¹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.170

³⁰² HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.172

³⁰³ ibidem

³⁰⁴ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.173

³⁰⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.173

*statues (grâce a la parfaite dépendance des lignes et des volumes) Ces formes amplifiées et pourtant si précises qui, la plupart du temps, n'ont ni mains ni regard, jouissent d'une vie surnaturelle »*³⁰⁶

Volgens Herbert moeten we de compositie van LGJ zien als 1 groot spel. Er worden in LGJ 48 personages, 3 honden en 5 boten weergegeven. Het is een spel, in de zin van de talloze diagonalen, verticale en horizontale lijnen op te zoeken. De diagonale lijnen zorgen voor diepte. Zo'n diagonale lijn kunnen we bijvoorbeeld terugvinden, vertrekkend vanaf het trio, onderaan links naar het duo zittende vrouwen, naar de groep met de kinderwagen en terug naar het hoofdkoppel, rechts.³⁰⁷ Een tweede mogelijkheid is vertrekkend vanaf het hoofdkoppel naar links met het zittende duo, naar de moeder met kind, naar de hoornspeler tot de man in de achtergrond die naar de Seine staart. Naast deze diagonale lijnen heb je ook de rechte lijnen. Hier zien we de hengelaarster naast de drie boten, de hoornspeler raakt de parasol van de moeder aan en het groepje bomen, uiterst rechts van het doek.

Seurat kaderde zijn personages in een landschap, met onderaan de grote schaduwzone op het voorplan en bovenaan het bladerdak.³⁰⁸ LGJ is volgens Herbert een podium voor een openlucht theater, met Parijzenaars die op dat podium defileren.³⁰⁹ De rechterkant van de compositie wordt gedomineerd door het koppel of les promeneurs. Ze geven een aristocratische indruk. De dame houdt zowel de aap als de pug hond, vast aan de leiband. Onderaan links zien we een trio. Volgens Herbert is dat trio op een rare manier samengesteld. We zien een roeier in een rode vest, een dandy en een vrouw. Het is een contrastrijke groep. De lichaamsbouw van de man ziet er 'geblokt' uit, tegenover de vrouwelijke vorm. Ten tweede heb je de

³⁰⁶ MARX R C., *Seurat*, Paris, G Crés, 1931 pp.12-1

³⁰⁷ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.99

³⁰⁸ ibidem

³⁰⁹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.99

roeier tegenover de netjes geklede man.³¹⁰ Naast de vrouw, zien we een zwarte labrador, volgens Herbert moet de eigenaar ergens op het doek te vinden zijn.

Achter dit trio, zien we de hengelaarster met naast haar een metgezel, die zich in de schaduw bevindt. Bij de gevorkte boom zien we de *nounou*. Herbert maakt hierbij een belangrijke opmerking dat de term 'nounou of nurse', volledig fout is om dit personage te omschrijven. Het is een verpleegster die een oudere dame bijstaat. Het is een oudere dame omdat zij voorover buigt en lijkt moeite te hebben om haar parasol vast te houden.³¹¹

Centraal zien we de moeder met de parasol en het kleine meisje, gekleed in een witte jurk. Het kindje is het enige personage die de toeschouwer recht aankijkt. Tussen de moeder en het kind en les promeneurs, zien men een zittend duo. Hierbij merkt Herbert heel wat '*kriskras tegenstellingen*' op. Dit is een zuivere toepassing van Seurat's idee over harmonie: "*harmonie volgens de analogie van de tegenstellingen*'. Het ene meisje draagt een hoed met een parasol in de hand, terwijl het andere meisje, zowel haar hoed als haar parasol op de grond heeft neergelegd. Het ene meisje kijkt op, terwijl de andere neerkijkt. Ook hun kledij is tegengesteld aan elkaar, de ene draagt een rode vest en een blauwe rok, terwijl de andere een blauwe vest en een rode rok draagt.³¹² Op het achterplan, verder links, merkt men een groepje bij de kinderwagen.

In LGJ zien we acht boten die zijn weergegeven op de Seine. Herbert vergelijkt ze met speelgoed bootjes. Hun primaire functie, volgens Herbert is dat ze een mooi beeld geven van de activiteit en ontspanning dat men op het water kon vinden. Er zijn vissersbootjes, roeiboten met een vrouwelijke '*cox*', die de aanwijzingen toeroept. Verder zien we ook twee stoomboten met goederen aan boord, en wat Herbert noemt, een *officiële* boot die de Franse vlag heeft opgehesen.³¹³ Langs de waterkant

³¹⁰ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.100

³¹¹ *ibidem*

³¹² *ibidem*

³¹³ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.100

zien we de hoornspeler, we moeten dit personage als een 'boertig' type zien, iemand met weinig manieren, omdat hij heel luid zijn hoorn in de richting van de twee soldaten blaast, die net naast hem staan. Voor Herbert en vele andere auteurs is dit één van de meest komische elementen uit de compositie. Er zijn nog andere komische elementen te zien in de details. Hoe langer men naar het werk kijkt, hoe meer elementen opvallen.³¹⁴

Tussen de besproken elementen door wordt de ruimte verder opgevuld door zittende of staande figuren. Zo zien we een man met een baby op de arm. Een kind in een rood kleedje met wapperende haren, een derde hond en vlinders.³¹⁵ Het meest onlogische element uit de compositie, zijn de twee zonverlichte ovale plekken in de schaduwzone op het voorplan. Volgens Herbert kunnen dit geen zonnestralen zijn, maar vindt ze wel geslaagd in de compositie.³¹⁶

Herbert merkt een probleem op van schaal en proporties in de uitwerking van sommige personages. Wanneer we de hengelaarster, op dezelfde hoogte plaatsen, als de centrale figuur, dan zou de hengelaarster maar tot half de taille komen van de moeder met de parasol. Ook de proporties van de boten, kloppen niet.³¹⁷

3.3 Het realisatieproces

La Grande Jatte werd gerealiseerd in drie schildercampagnes: van 1884 tot 1885, oktober 1885 tot 1886 en van 1888 tot 1889. Dankzij een uiterst diepgaand onderzoek via onder meer infrarood reflectografie en x-stralen, hebben Zuccari en Langley, en het team van het Chicago Institute, een klaar beeld gekregen hoe het realisatieproces is verlopen.

³¹⁴ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.101

³¹⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.100

³¹⁶ *ibidem*

³¹⁷ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.108

3.3.1 De transferatie van de voorstudies

Een eerste stap in het realisatieproces bestond erin om zijn compositie van de Metropolitan schets te vergroten, en deze op het grote doek te transferen. Zuccari en Langley hebben bij hun onderzoek ,zeer belangrijke sporen van rasterpatronen teruggevonden in enkele voorstudies van LGJ. Zo hebben zij een rasterpatroon onder het verfoppervlak van de Metropolitan schets teruggevonden.³¹⁸ Deze correspondeert bijna volledig met het rasterpatroon dat ook bij LGJ is terug gevonden. Men heeft hierbij sporen van markeringen in rood pigment gevonden. Dezelfde sporen hebben zij ook gevonden in 'de voorstudie van *'le couple'* en diens tekening. Beide voorstudies werden gebruikt als een hulpmiddel voor het transfereren van de elementen.³¹⁹ Deze bevindingen tonen aan dat Seurat geen gebruik heeft gemaakt van een gulden snede, zoals Dorra en Rewald dachten.³²⁰

Voor de compositie was het vertrekpunt, de metropolitan schets, maar Seurat gaat naderhand elementen toevoegen.³²¹ Zo werd de aap dichter bij de vrouw geplaatst en heeft vervolgens veel veranderingen ondergaan, Seurat voegde ook een pug hond toe bij dit groepje. Voegde ook een figurenpaar tussen de soldaat en de hoornspeler. De hoed van de man links, kreeg een nieuw soort hoed, een tophoed. Seurat gaat hun karakter en hun silhouetten heel vaak aanpassen doorheen het realisatieproces.³²² Uit het technisch onderzoek blijkt dat de schaduwzones van de bomen en het landschap, en enkele figuurgroepen, hadden vanaf het prille begin , een vaste plaats gekregen in de compositie.³²³ Sommige figuurgroepen werden op een later tijdstip toegevoegd, over het landschap heen geschilderd. Men kan dit opmerken doordat men het grasveld door de vormen heen kan waarnemen.

³¹⁸ Zie Bijlage nr.16

³¹⁹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.179-180

³²⁰ DORRA H., REWALD J., *Seurat: l'oeuvre peint et catalogue critique*, Paris, les Beaux- Arts, 1959 p.87-88

³²¹ Zie Bijlage nr.17

³²² HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.85

³²³ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.182

Het meisje in het rode kleedje en het koppel met een witte parasol werden in een tussenstap geschilderd.³²⁴ Uit X-stralen blijkt dat Seurat tegelijkertijd aanpassingen deed op zowel de metropolitan schets als het ultieme werk. Beide werken zijn tesamen geëvolueerd. Pas in een laat stadium, voegde Seurat de aap en de figuren aan het water toe. Zuccari en Langley merken op dat de boot in rood en zwart kleuren, ook een late aanpassing was in de compositie. Hoewel we deze boot al in een eerder croqueton konden opmerken.³²⁵

3.3.2 De eerste schildercampagne (1884-1885)

Herbert vroeg zich af, net zoals vele auteurs, hoe LGJ in maart 1885 eruit zou hebben gezien?³²⁶ Fiedler probeert hierop een antwoord te bieden, door de eerste schilderslagen, de schildertoets van Seurat, zijn techniek en de penseelstreken te analyseren.³²⁷ In een vroeg stadium, moeten we ons LGJ voorstellen als '*Le couple*'.³²⁸ Op dezelfde wijze werden er kleurblokken aangebracht, en de compositie op een erg schetsmatige manier weergegeven door een losse toets. Er zijn sporen teruggevonden van deze eerste vroege lagen in de dunne onderlagen van het grasveld. Fiedler merkt net dezelfde kriskras toets op, alsook de grondlaag en sporen van een rasterpatroon.³²⁹ De penseeltoets van Seurat varieert volgens de vormen en types in de compositie. Fiedler geeft aan dat de applicatie van de verf, volgens een bepaalde richting werd aangebracht. De auteur geeft hierbij het voorbeeld van de vegetatie. De blaadjes van de bomen en het grasveld worden steeds via korte kriskras toetsen weergegeven. Het water wordt weergegeven via afzonderlijke horizontale streepjes. Voor de boomstammen en de parasols gebruikt Seurat korte, verticale veelkleurige lijnen als penseelstreek. Voor de personages en de dieren merkt Fiedler, een combinatie van toetsen in verschillende richtingen op. Er zijn ellipsvormige

³²⁴ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.183

³²⁵ ibidem

³²⁶ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.85

³²⁷ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.199

³²⁸ Zie Bijlage nr.18

³²⁹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.199

penseelstreken, gebroken lijnen, of schuine korte streepjes die de contouren van de figuren volgen. Deze penseelstreken hebben volgens Fiedler een belangrijke functie om de details weer te geven.³³⁰

Fiedler besluit dat de meeste penseelstreken lineair zijn. Men kan de toets uit de eerste schilderscampagne goed zien in de linkerbovenhoek. Met name de blauwe lucht. De auteur merkt op dat dit stukje heel erg lijkt op wat de impressionisten gedaan hebben, dus op het eerst zicht lijkt dit op het Impressionisme, maar Fiedler merkt wel op dat Seurat toen al veel meer details schilderde, wat de impressionisten zeker niet zouden hebben gedaan. De lucht en de oever werden in een series van kriskras toetsen weergegeven, en het water in dunne horizontale streken. De vegetatie wordt in het water weerspiegeld met korte horizontale streken en voor het lange gras gebruikte Seurat langere verticale streken. Voor de boten volgt Seurat hun contour, maar Fiedler merkt op dat voor het zeil, men een combinatie kan zien van toetsen, in de manier waarop de curve van het zeil het wateroppervlak raakt.³³¹

In maart 1885 was la Grande Jatte klaar om tentoongesteld te worden, voor de expo van les Indépendants. Maar deze expo werd afgelast. Dit gaf Seurat de tijd om verder aan de compositie te sleutelen, tijdens een tweede schilderscampagne, die startte in oktober 1885.³³²

3.3.3 De tweede schildercampagne (oktober 1885-1886)

In oktober 1885, zal Seurat LGJ herwerken Hij gaat aanpassingen doorvoeren in de contouren van zijn figuren, dieren, elementen en personages. Volgens Herbert moet men zich LGJ op dat moment, als een heel strak en archaisch schilderij voorstellen. Die lijkt op de 'Egyptische' kunst.³³³ Fiedler vraagt zich af waarom Seurat, LGJ herwerkte. Deze had tijdens de zomer van 1885, eindelijk een manier gevonden

³³⁰ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.199

³³¹ ibidem

³³² HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.85

³³³ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.85

om zijn esthetica toe te passen via een nieuwe schilderstechniek van de stippeltjes. Het is deze nieuwe techniek dat Seurat wilde toepassen en uitproberen op La Grande Jatte.³³⁴

Voor de aanpassingen, tijdens de tweede schilderscampagne, gaat Seurat zich baseren op de voorbereidende tekeningen die hij na de Metropolitan schets had gerealiseerd.³³⁵ De tekeningen waren een tussenstap tussen de Metropolitan schets en LGJ. De getekende personages zijn kleiner van formaat dan in La Grande Jatte, maar zijn twee keer zo groot als de Metropolitan schets. Zuccari en Langley merken op dat sommige tekeningen, wel degelijk dezelfde afmetingen bezitten. Zoals *Femme à l'ombrelle*, *Trois jeune femmes* en de studies van de hoofden. Zij speculeren dat Seurat pas begonnen is met de tekeningen, na het vergroten en transfereren van de compositie op het grote doek.³³⁶

Fiedler gaat ervan uit dat alle aanpassingen, die Seurat vanaf oktober heeft doorgevoerd, zoals de contourveranderingen, de toevoeging van elementen en zijn nieuwe schilderstechniek, allen voortvloeien uit de motivatie vanuit de wil tot het toepassen van de kleurtheorieën.³³⁷ Zoals we eerder gezien hebben, was Seurat vooral gefascineerd door de wetten van het simultaancontrast en het opeenvolgend contrast. Volgens Fiedler gaat Seurat proberen, om deze effecten te simuleren op het doek, door gebruik te maken van een zuiver kleurenpalet, van pure pigmenten, zonder deze op het palet te mengen.³³⁸ In totaal maakte Seurat gebruik van 11 pigmenten, vertrekkend van de vier basiskleuren uit de kleurencirkel van Chevreul: blauw, groen, geel en rood en hun tussenkleuren, zoals , blauwgroen, groengeel, blauwviolet, en oranje-rood. Seurat gaat proberen een '*vibratie in het oog op te wekken, door kleine penseeltoetsen naast elkaar op het doek te plaatsen zodat deze in*

³³⁴ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.200

³³⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.101

³³⁶ HERBERT L.R., , *op.cit.*, pp.181-182

³³⁷ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.200

³³⁸ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.201

ons oog fuseren.³³⁹ Fiedler heeft hiervan sporen teruggevonden van deze techniek, in de linkerbenedenhoek, met name het trio in het grasveld.³⁴⁰ Volgens Fiedler was het grasveld in de eerste campagne, volledig groen. In deze twee schilderscampagne gaat Seurat dit grasveld aanpassen. Hij wil nu proberen een echt zonlicht effect te verkrijgen, door blauwe penseelstreken en oranjegroene toetsen toe te voegen in de schaduwzone.³⁴¹ De reflectie van het zonlicht wordt gerealiseerd door middel van blauwe puntjes, stippeltjes en roze streken, toe te voegen op de broek van de roeier. Seurat wilde voornamelijk luminositeit creëren. Fiedler geeft hiervoor het voorbeeld van de zones waar schaduw en het zonlicht elkaar raken.³⁴²

Het toepassen van het opeenvolgend contrast, gebeurde volgens Fiedler in de manier waarop Seurat 'halo's' toevoegde aan zijn personages. *Hij schilderde deze 'halo's' in een complementaire kleur, zodat ze optisch, uit het achtergrond lijken te komen'*³⁴³ Fiedler geeft hiervoor het voorbeeld van *la femme au singe*. In het begin van de uitwerking van de torso zien we geelgroene stippeltjes die haar contour volgen. Dit geeft de indruk van een dieper oranje en een dieper blauw, die de functie hebben om het zonlicht en de schaduwzone, weer te geven.³⁴⁴

In de tweede campagne brengt Seurat nieuwe verflagen aan, van verschillende diktes en ook gekleurde stippeltjes op het oppervlak aan. De stippeltjes moeten we volgens Fiedler zien als heel kleine verftoetsen, kleine penseelstreken die helemaal niet egaal of even groot zijn. Deze stippeltjes variëren in vorm en grootte, ze zijn ook niet cirkelvormig, maar eerder ovaal, en soms lijken ze wel op aparte kleine streepjes

³³⁹ ibidem

³⁴⁰ ibidem zie bijlage nr.19

³⁴¹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.202

³⁴² ibidem

³⁴³ ibidem

³⁴⁴ ibidem

Ze variëren, net zoals de richting van de penseelstreken, naargelang de vorm van de elementen.³⁴⁵

Een van de grootste aanpassingen zijn de contourlijnen die de silhouetten van de figuren benadrukken. *Le couple of les promeneurs* heeft Seurat meermaals aangepast, vooral de kledij, met name de rok. Deze heeft Seurat meermaals verbreed. Zuccari en Langley merken hierbij het belang op van de voorstudie van de rok, *la jupe*. In maart was de rok en de taille van de vrouw, veel dunner uitgewerkt en ook strakker opgebouwd. Vanaf oktober 1885 gaat Seurat veel meer volume geven aan de rok en ook de zoom van de jurk naar boven brengen. Uit de X-stralen blijkt dat de originele zoomhoogte in de schaduwzone is verdwenen.³⁴⁶

Seurat heeft veel silhouetten ronder gemaakt. En de contouren van onder meer de hond, en de taille en torso van vrouwelijke personages aangepast. Om de contouren uit de eerste campagne te veranderen, gebruikt Seurat kleine stippeltjes, lijntjes en streepjes. Meestal zijn deze stippeltjes, roos van kleur voor de contouren. Dit proces kunnen we opmerken bij de hengelaarster, de hond en de arm van de moeder met de parasol.³⁴⁷ Er werd verder onderzoek gedaan naar de aanpassingen van *de promeneur* of de dandy. Hierbij hebben Zuccari en Langley drie verschillende stadia kunnen onderscheiden. Seurat heeft meermaals het profiel van de man veranderd, zowel voor maart 1885 en nogmaals in oktober 1885. De mantel van de man krijgt steeds meer volume, zijn borstkas wordt ronder en kreeg een mantel over de arm.³⁴⁸ De sigaar in de hand, werd pas zeer laat toegevoegd, zo blijkt uit de x-stralen. Ze zijn namelijk over een voltooid landschap overgeschilderd.

³⁴⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.202

³⁴⁶ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.184

³⁴⁷ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.200

³⁴⁸ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.184

Verder heeft het onderzoek gewezen dat de man eerst een parasol bij zich had,. Pas op een erg laat tijdstip heeft Seurat van de parasol, een wandelstok van gemaakt.³⁴⁹

De onderzoekers besluiten, dat het moeilijk blijft om de precieze chronologie uit dit realisatieproces af te leiden. Het blijft giswerk, doch denken de onderzoekers dat deze informatie tot mogelijke nieuwe theorieën kan leiden. Wat de onderzoekers wel met zekerheid hebben kunnen vaststellen, is het feit dat Seurat geen empirische werkmethode volgde. Zijn werkmethode was systematisch en zeer flexibel. Seurat heeft talloze aanpassingen doorgevoerd doorheen het realisatieproces en heeft zich soms van gedacht veranderd. Ze besluiten dat men daarom Seurat helemaal niet als een pure wetenschapper moeten zien.³⁵⁰

3.3.4 De derde schildercampagne (1888-1889)

Tijdens deze korte campagne, gaat Seurat de boord schilderen, in complementaire kleuren met de omgeving. Dit was volgens hem een middel om de illusie verder door te trekken, dan simpelweg een wit kader te gebruiken voor het werk te omlijsten.³⁵¹

³⁴⁹ ibidem

³⁵⁰ ibidem

³⁵¹ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.207

Hoofdstuk 4 : Begripsdifferentiatie

1. Het Impressionisme

1.1 De aanloop en geboorte van het Impressionisme (1867-1869)

Na het falen van het grote doek van *le déjeuner sur l'herbe* van Monet (1865-1866), hebben we gezien dat Monet zijn ambitie om een volwaardig werk en plein air, niet had opgegeven. In 1867 werkte hij *femmes au jardin* en ***Dame au jardin*** (afb.120) af. Het was een eerste stap in de juiste richting.

Het jaar 1867, was zoals we eerder gezien hebben een belangrijk jaar voor Manet en de organisatie van zijn eigen Salon. Maar ook voor de Wereldtentoonstelling in Parijs. Dit is een belangrijk feit, omdat de Japanse houtsneden, nog verder hun opmars deden.³⁵² Zowel Manet als Monet hadden al geproefd van het Japanisme, begin de jaren 1860, met de invloed van het perspectief en de vlakheid. Maar vanaf 1867 heeft deze invloed zich echt doorgezet in hun werken. ***Terrasse à Sainte-Adresse*** (afb.121) van Monet getuigt van deze invloed. Monet gaat zijn kleurenpalet nog meer aanpassen en de donkere tinten vermijden. Vlakken en juxtapositie van levendige heldere kleuren, zoals groen, rood en blauw is nu zijn voorkeur, alsook het perspectief van het hoog horizon volgens de houtsneden. Deze kenmerken zien we ook terug bij Manet's ***Le Fifre*** (afb.122) en Monet's ***Au bord de l'eau, Bennecourt*** (afb.123).³⁵³

Het jaar 1869 wordt algemeen erkend als een kantelmoment, een belangrijke schakel in de ontwikkeling van wat het impressionisme zal worden. Renoir en Monet kiezen ervoor om op hetzelfde tijdstip en op dezelfde plaats een schilderij, en plein air te schilderen. Het resultaat was ***La Grenouillère*** (afb.124 en 125).

³⁵² CACHIN F., e.a., *L'Art du XIXe siècle 1850-1905*, Paris, Citadelles, 1990 p.37

³⁵³ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 pp.38-39

« Kenneth Clarke : C'est à la Grenouillère, le café au bord de la Seine qu'est né l'impressionnisme. »³⁵⁴

Beide werken toont de weerspiegeling van het water, en men merkt voor het eerst de inzet van de losse impressionistische toets. De werken werden volledig in de natuur gerealiseerd, zonder dat er een atelier aan te pas kwam. Het is volledig realistisch, de kunstenaars schilderden wat ze op dat moment zagen en niets anders.³⁵⁵

Tijdens de Pruisische oorlog van 1870, vlucht Monet naar Londen, waar hij kennis maakte met werken van Turner zoals **the Fighting Temeraire (afb.126)**. Monet raakte gefascineerd in de manier waarop Turner de atmosfeer en het licht kon weergegeven.³⁵⁶ Wanneer Monet terugkwam naar Parijs, ontmoette hij en Camille Pissarro (1830-1903) via Daubigny, de Parijse kunsthandelaar Paul Durand-Ruel.³⁵⁷

1.2 Groepsvorming en doelstellingen

In 1863 schreef Monet zich in het atelier van Charles Gleyre, waar hij kennis maakte met Renoir, Bazille en Sisley. Er ontstond al vlug een vriendschap tussen hen. In 1867 had Monet al het idee om met Bazille een groep te vormen, maar door omstandigheden waren ze het idee vergeten.³⁵⁸ In 1870, na de Pruisische oorlog komen de kunstenaars geregeld samen in de Café-Guerbois. Ze hebben bijna allemaal hun atelier rond de Batignolles wijk, en dus komen ze vaak bij elkaar langs om raad te vragen. Er zijn drie schilderijen die getuigen van deze periode:

Un atelier aux Batignolles (afb.127) , L'atelier de Bazille (afb.128) en Hommage à Delacroix (afb.129).³⁵⁹

³⁵⁴ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.75

³⁵⁵ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 pp.38-39

³⁵⁶ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p.42

³⁵⁷ ibidem

³⁵⁸ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p.45

³⁵⁹ POOL P., *Impressionisme*, Den Haag, Gaade, 1969 p.95

Tussen 1870 en 1874 ging de officiële Salon gewoon door en de regels en conventies bleven echter onveranderd. Monet en de rest van de groep raakten hierdoor verder gefrustreerd. Manet daarentegen kende wel succes. met in 1873 Le Bon Bock, dat door de Salon aanvaard werd.³⁶⁰

Monet is De Salon grondig beu, en neemt het initiatief om zelf een kunstenaarsgroep op te richten. Vele jonge kunstenaars voelen zich hierbij geroepen om deel te nemen, zo ook Renoir, Sisley, Pissarro, Dégas, Cézanne en Berthe Morisot.³⁶¹ Manet verkiest om niet deel te nemen omdat hij nog steeds verdere ambities had, binnen de officiële Salon. Hij vond het te risico vol om zich bij Monet te voegen.³⁶²

De primaire doelstelling van deze jonge groep kunstenaars was zich ontdoen van het juk van de officiële schilderkunst. Ze waren tegen de Salon cultuur en wilden hun werken geheel onafhankelijk, aan een publiek tentoonstellen, zonder jury en exposeren wat ze ook maar wilden. Vrijheid in onderwerpkeuze, formaat, en het aantal werken dat men mocht exposeren. Volgens Kelder is dit dus een samenkomst van mensen met een gezamenlijk doel, en niet een gezamenlijke stijl.³⁶³

Ten tweede wilden ze via hun werken, de nieuwe wereldvisie weergeven. Deze wereldvisie was afhankelijk van de context van de Haussmanisatie en dus komen heel wat nieuwe onderwerpen aan bod. Alledaagse fenomenen zoals, bals, café-concerts, de ontspanning, de nieuwe burgerij, bourgeoisie, landschappen, stations komen allen aan bod. Dit zijn de nieuwe onderwerpen van het moderne leven. De jonge generatie heeft nieuwe dingen te vertellen en dat kan men simpelweg niet langer via de schilderstechniek van de Academie. Iedereen was vrij om een eigen, persoonlijke schilderstechniek, schildertoets te creëren. Men volgde niet langer de smaak of de

³⁶⁰ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p.44

³⁶¹ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p.45

³⁶² BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.104

³⁶³ KELDER D., *op.cit.*, p.7

conventie, men ging op zoek naar een eigen waarheid, een waarheid gebonden aan de zintuiglijke waarnemingen en gevoelens.³⁶⁴

1.3 Ontstaan van het neologisme 'Impressionisme' en de eerste Impressionistische tentoonstelling 1874

Men besloot om onder de naam '*Société anonyme des artistes, peintres...*' een eerste tentoonstelling te houden in een voormalig fotostudio van Nadar, op de Boulevard des Capucines in Parijs, tussen 15 april en 15 mei 1874.³⁶⁵

Het begrip 'Impressionisme' is eigenlijk heel toevallig ontstaan. Als eerste kanttekening moeten we vermelden dat het begrip 'Impression' al in 1863 bij le salon des refusés, door Castagnary als eens werd gebruikt om de kunst van Manet te beschrijven. "*Chez lui, tout gît dans l'impression...*"³⁶⁶

Het is werkelijk door een samenkomst van toevalligheden dat we over het begrip 'Impressionisme' beschikken. Een toeval omdat de kunstcriticus Louis Leroy, een journalist voor het tijdschrift '*le Charivari*', zich voor de titel van zijn artikel gebaseerd heeft om een titel van een werk van Monet genaamd: ***Impression, soleil levant* (afb.130)**. Na het bezoeken van de tentoonstelling, schreef Leroy een artikel met de titel '*Impression Impressionistes*', deze term werd door de voltallige pers meteen overgenomen. Men kan zich afvragen waarom Leroy, net voor dat precieze werk van Monet koos, als inspiratiebron voor zijn titel? Maar het toeval gaat nog een stap verder wanneer men weet dat *Impression, soleil levant*, helemaal niet de originele titel van dit werk was! De originele titel luidde '*Soleil levant, Brouillard sur le Havre*'. Het is namelijk zo dat de broer van Renoir, Edmond Renoir, instond voor de tentoonstellingscatalogoog. Hij vond de titels van de werken van Monet, nogal

³⁶⁴ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.84

³⁶⁵ DENVIR B. *op.cit.*, 1992 p.9

³⁶⁶ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p.33

monotoon en vroeg hem om een andere titel te verzinnen. Monet antwoordde hier op met: "*Pourquoi ne l'apelles-tu pas simplement Impression?*"³⁶⁷

Het begrip 'impressionnisme' kreeg door de pers, eerst een pejoratieve duiding.³⁶⁸ Leroy, die de term had gelanceerd, was absoluut tegen de losse toets:

"Que représente cette toile ? voyez au livret.

-Impression, Soleil Levant.

*-Impression, j'en étais sur. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans...et quelle liberté, quelle aisance dans la facture ! Le papier peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-la ! »*³⁶⁹

De tentoonstelling was niet echt een succes, maar de kunstenaars gaven hun ambities niet op. Zelfs Manet raakte in de ban van Monet, en probeerde de nieuwe schilderstechniek uit tijdens de zomer van 1874 in Argenteuil. Dit was voor hem de meest 'impressionistische' periode in zijn carrière met werken zoals **Monet peignant dans son bateau-atelier (afb.131)**³⁷⁰

1.4 De Impressionistische tentoonstellingen (1876-1882)

In april 1876 werd voor de tweede maal een onafhankelijke tentoonstelling gehouden. Dit keer in de galerij van Durand Ruel. Opnieuw waren de critieken niet echt lovend...:

Emile Poucheron in Le Soleil 1876

"Qu'est-ce que c'est qu'un impressionniste ? La question est délicate et demande un peu de réflexion. Pour nous, un impressionniste est un homme qui, sans savoir pourquoi, éprouve le besoin de se consacrer au culte de la palette et qui, n'ayant ni le talent ni les études nécessaires pour arriver à un résultat sérieux, se contente de battre la caisse en

³⁶⁷ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, pp.103-105

³⁶⁸ RUBIN J.H., *Impressionism*, London, Phaidon, 1999 p.6

³⁶⁹ BOQUILLON F.M., *L'impressionnisme : Que sais-je ?*, Paris, Puf, 2004 p.54

³⁷⁰ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p.46

faveur de son école en donnant au public des toiles qui n'ont guère d'autre valeur que celle du cadre qui les entoure. »³⁷¹

Edmond Duranty, een journalist en kunstcriticus, lanceert een nieuwe term om de kunst van de Impressionisten te beschrijven: '*la nouvelle peinture*' omdat het kleurenpalet, zo vernieuwend was.³⁷²

Tijdens de Impressionistische tentoonstelling van 1877, verzamelde de groep zich onder de term 'Impressionisten' om als een eendrachtige groep over te komen. Renoir was volkomen tegen de term, omdat de pers hun als 1 groep beschouwde, in plaats van individuen. Iedereen had een eigen stijl en dat werd door de pers niet erkend, volgens Renoir. Ook Dégas voelde zich allerm minst als een impressionist.³⁷³ De gemoederen en de onderlinge relaties, raakten meer en meer verzuurd. Renoir en Cézanne stappen uit de Vierde Impressionistische tentoonstelling in 1879.³⁷⁴

1.5 De crisis van het impressionisme en 8^{ste} Impressionistische Tentoonstelling

De crisis van het impressionisme werd mede door historische factoren veroorzaakt. Begin de jaren 1880 werd er een nieuwe president verkozen, een liberaal Jules Grévy, die politieke en sociale veranderingen in Frankrijk doorvoerde. In 1881, nam men de beslissing om de Salon volledig in handen van de kunstenaars te plaatsen. Zo mochten ze een eigen jury samenstellen en hun eigen normen verkondigen. In principe was daarmee de strijd tegen de Salon gewonnen, maar in de praktijk was de toeschouwer nog steeds niet overtuigd van hun schilderstijl.³⁷⁵

Een tweede factor was de niet-deelname aan de impressionistische tentoonstellingen ,door de oorspronkelijk leden. Zelfs Monet gaf er de brui aan in

³⁷¹ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.110

³⁷² BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.120

³⁷³ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p.49

³⁷⁴ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.174

³⁷⁵ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.168

1880. Geografisch gezien gingen de leden elk hun eigen weg, sommige gingen zich in de Provence vestigen, andere te Giverny. De cohesie van de groep is helemaal verdwenen.³⁷⁶ Op een bepaald moment, rond 1884, ontstaat het plotse succes van de veilinghuizen en de privé-markt. Men moest vanaf dan niet langer aan een Salon deelnemen om klanten te hebben. De vrije markt opende zich, en Monet werd uiteindelijk met succes en financiële zekerheid beloond.³⁷⁷

De 8^{ste} en laatste impressionistische tentoonstelling '*Huitième Exposition de peinture*' werd in 1886 gehouden, maar zonder Monet, Renoir, Sisley... Men merkt op dat men zelfs de naam 'Impressionisme' heeft laten vallen. De enig overblijvende leden zijn Pissarro en Degas die elk, jonge kunstenaars onder hun hoede nemen. Het is Pissarro die Seurat uitnodigt om deel te nemen aan de tentoonstelling, waar hij *La Grande Jatte* voor de eerste maal tentoonstelde. Het veroorzaakte zo'n schokgolf dat er een schisma ontstond. Men wist zich geen raad meer met de nieuwe generatie. De tijd van het Neo-Impressionisme was aangebroken.³⁷⁸

1.6 Definiering van het begrip 'Impressionisme' en 'Vroeg-Impressionisme'

Er zijn auteurs die zich louter op de uiterlijke kenmerken concentreren, en andere proberen er een diepere mening te geven, volgens de doelstellingen van het Impressionisme.

Volgens Huyghe bestaat het impressionisme uit individuen die een gemeenschappelijk doel hebben, maar een eigen stijl bezitten.

« L'impressionnisme C'est Manet, c'est Degas, c'est Renoir, Pissarro, Monet ou Cézanne, la réunion aux liens lâches de ces unités isolées, livrée chacune à sa hantise proper, se coudoyant sur une route commune sans rien perdre de leur somnambulisme

³⁷⁶ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.168

³⁷⁷ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, pp.170-175

³⁷⁸ *ibidem*

personnel, mais c'est encore, et tout aussi justement une attitude de l'esprit commune à un groupe d'artistes, et qui par-dela le mode d'expression plastique qui leur est propre, rejoint l'âme d'un temps, d'une époque. »³⁷⁹

Volgens Hoozee kan men de impressionisten als volgt beschrijven:

'Uit de zichtbare werkelijkheid selecteerden of componeerden zij geen overzichtelijke en omvattelijke gehelen, maar ze sneden lukraak, zoals men dit met een fotoestel kan doen, fragmenten, stukken uit de bewegende realiteit.'³⁸⁰

Impressionisme volgens Théodore Duret:

« les peintres qui devaient s'appeler plus tard les impressionnistes, dans leur jeunesse, lorsqu'il se trouvaient inconnus, à l'état d'élèves, étaient déjà d'instinct des indépendants

Ils se sentaient entrainer à rompre avec les règles traditionnelles [...] En voyant comment le groupe des impressionnistes s'est formé, on a l'intéressant spectacle de la manière dont, à un moment donné, lorsque certaines idées sont comme flottantes dans l'air elles peuvent pénétrer des hommes différents, s'influencent, se guidant les uns les autres »³⁸¹

Lionello Venturri legt de nadruk op de verwezenlijkingen.

"L'impressionnisme en effet a changé la vision du monde. Malgré tous les obstacles naturels et artificiels, il a triomphé tant par sa valeur intrinsèque que parce qu'il représentait la vision morale de son époque. Les derniers privilégiés, les notables étaient en train de disparaître.

De nouvelles couches de la société allaient apporter leur force de sincérité, de droiture, leur foi tenace dans leur idéal, leur élan de liberté. »³⁸²

Kunsthistorica Elie Faure heeft de limieten van het begrip impressionisme aangekaart. Het begrip is eigenlijk enkel toepasbaar voor de kunst en stijl van slechts enkele kunstenaars uit die periode, en ook slechts voor een gedeelte van hun oeuvre.

³⁷⁹ HUYGHE., op cit p.10

³⁸⁰ HOOZEE R., e.a. *Grote ontmoetingen*, Nijmegen, Gottmer,1979 p.72

³⁸¹ BLUNDEN G., BLUNDEN M.,*op.cit.*, p.45

³⁸² BLUNDEN G., BLUNDEN M.,*op.cit.*, p.55

« Pour la première et seul fois, sans doute, dans l'histoire de la peinture, le nom qu'on a donné à ce mouvement lui convient, si du moins on le limite aux œuvres de Claude Monet et de Sisley, à la plus grande partie de celles de Pissarro, et aux premiers essais de Cézanne et de Renoir. Il est la sensation visuelle de l'instant, qu'une longue et patiente analyse de la qualité de la lumière et des éléments de la couleur a permis à trois ou quatre hommes de fixer au vol dans leur complexité infinie et changeante. »³⁸³

"L'emploi de cette appellation pour les fondateurs du mouvement ne peut donc se justifier que par l'habitude acquise et en raison de l'extension de sens prise par ce terme servant moins à désigner un style qu'un moment de la peinture. »³⁸⁴

« Tandis que les Impressionnistes poursuivaient, à travers les résistances les plus aveugles et les plus intéressées leur conquête de la lumière, les mouvements antérieurs ou parallèles au leur s'achevaient se continuaient ou s'ébauchaient à côté d'eux ou en eux-mêmes sans qu'on s'en aperçut. C'était la conséquence irrésistible de la dissociation sociale qui marchait du même pas. Entre la construction solide des artistes issus de la Révolution et de son expression romantique et la fragmentation infinie des recherches qui se tentaient, il y avait la distance même qui sépare l'idéal moral de la conquête bourgeoise, des besoins naissants qu'elle-même avait délivrés. Corot, Daumier, Millet, Courbet, Puvis de Chavannes vivants semblaient morts depuis des années. Tout ce qui était nouveau, tout ce qui était inattendu ou personnel, on le nommait Impressionnisme pour exprimer sa haine ou son amour. » Elie Faure³⁸⁵

Er heerst dus een schisma tussen de vele auteurs die het begrip Impressionisme omschrijven als een kunststijl en andere die het als een beweging zien.

Het Vroeg-Impressionisme is een term die men gebruikt om het Impressionisme in te delen. De meeste auteurs, gebruiken dit begrip om de periode aan te duiden voor werken die men kan situeren vanaf Manet's Déjeuner sur l'herbe (1863) tot 1869 met de geboorte van het impressionisme en *la Grenouillère*. Voor de meeste auteurs begint het 'echte impressionisme' pas vanaf 1874. Voor Leroy de term 'impressionisme' had gelanceerd, werden al deze werken als realistisch of naturalistisch in stijl gezien. Seitz gaat niet akkoord om Manet, bij het begrip

³⁸³ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.105

³⁸⁴ BLUNDEN G., BLUNDEN M., *op.cit.*, p.108

³⁸⁵ ibidem

impressionisme te betrekken. Volgens hem begint het Impressionisme met Monet, met de uitwerking van zijn *Déjeuner sur l'herbe* (1865-1866). Het is Monet die het Impressionisme heeft uitgevonden. Seitz gaat niet akkoord dat het impressionisme gegroeid is vanuit het realisme en naturalisme van Courbet en overging op Manet, gevolgd door Monet.³⁸⁶

Op een dag vroeg men aan Monet wanneer hij een 'impressionist' is geworden, zijn antwoord luidde:

"Comment etes-vous devenu impressionniste? Demandait-on un jour à Monet

*Je ne le suis pas devenu, répondit il, depuis que je me connais, je l'ai toujours été. »*³⁸⁷

2. Het Neo-Impressionisme

De crisis van de impressionistische beweging ,maakt plaats voor een nieuw lichting jonge, ambitieuze kunstenaars, die elk op hun eigen manier iets in de kunst wilden bereiken. De jaren 1880-1890 zijn woelige jaren , er zijn namelijk heel veel fragmentaire bewegingen binnen de kunst en literatuurgemeenschap, die elk hun eigen ideeën en visies verkondigen. Zo heb je ondermeer symbolisten, synthesisten, neotraditionalisten, de nabis , en nog veel meer avant-gardistische groeperingen.³⁸⁸

De generatie Impressionisten, wisten eigenlijk niet goed wat ze met de nieuwkomers moesten aanvangen. En zo ontwikkelde zich een breuk binnen de beweging. De nieuwe sub-groepen gaan zich anti-impressionistisch opstellen. Ze zien in dat ze hun moderne leven, niet langer via de idealen van het Impressionisme kunnen weergeven.³⁸⁹

³⁸⁶ SEITZ W.C.,*op.cit.*, p.17

³⁸⁷ DE FELLS M.,*op.cit.*, p.89

³⁸⁸ NORD P.,*op.cit.*, p.8

³⁸⁹ BLUNDEN G., BLUNDEN M.,*op.cit.*, p.174

2.1. Société des artistes indépendants 1884

In 1884 werd de Société des artistes indépendants door Albert Dubois –Illet (1846-1890) opgericht. Dit was een tentoonstellingsgroepering die een alternatief wilde bieden voor de Salon cultuur. De liberalisering was gestopt en er kwam een einde aan vrije juryformatie door kunstenaars. De Société streefde voor een eigen tentoonstelling, waarbij iedereen vrij was om te exposeren, en met allerlei stijlen kon experimenteren, en dit zonder jury.³⁹⁰

Hun motto luidde:

« *Ni jury, ni récompenses
Aux Indépendants, c'est l'usage
Pas d'jury, nous n'avons pas d'ça ;
Nous avons trouvé plus sage
De supprimer ce sal' truc là. (lied gelanceerd bij Gringoire) »³⁹¹*

2.2 Geboorte van een nieuwe schilderstijl 1885

Seurat had via de wetenschappelijke bronnen een persoonlijke esthetica op papier gezet, maar had nog geen manier gevonden om deze in praktijk om te zetten. Seurat stopte in maart 1885 met *La Grande Jatte*, om zich te kunnen concentreren op onafhankelijke werken zoals ***La Luzerne, Saint-Denis (afb.115)*** in navolging van Monet's ***La Prairie (afb.116)*** en een gerelateerd werk met *La Grande Jatte*: ***La Seine à Courbevoie (afb.117)***. Tijdens de zomer van 1885, vertrok Seurat naar de Normandische kust, bij Grandcamp, om voor het eerst de zee als onderwerp te schilderen. Volgens Zimmerman was Seurat een complete beginneling in zeegezichten en vraagt zich af waarom Seurat plots de zee wilde schilderen.³⁹²

³⁹⁰ WARDWELL LEE E., *op.cit.* p.15

³⁹¹ COURTHION P., *Georges Seurat*, Paris, ed. Cercle d'art, 1969 p.23

³⁹² ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.205

Volgens Zimmerman ligt dit aan het feit dat Monet op dat moment, ook terug zeezichten begon te schilderen zoals **Etretat (afb.132)** en omdat Seurat zich aan Monet wilde optrekken, wilde hij ook zeezichten schilderen. Het is tijdens het realisatieproces van **Bateaux marée basse (afb.133)** dat Seurat een manier vond om zijn divisionistische standpunten, in een nieuwe schilderstechniek om te zetten. Voor het eerst in Seurat's oeuvre, zien we de gekleurde stippeltjes kleurpigmenten op het doek. Zowel de kleur als de toets worden opgesplitst. Door de stippeltjes toets krijgt men de indruk van een 'fonkelende zee'³⁹³. Met een tweede werk **Bec du Hoc (afb.134)**, heeft Seurat een manier gevonden om de theorieën van Humbert de Superville, in verband met de lijn toe te passen. Volgens Zimmerman wordt treurigheid afgebeeld, in Bec du Hoc. Na deze belangrijke zomer hervatte Seurat la Grande Jatte, om deze nieuw gevonden schilderstechniek hierop toe te passen.³⁹⁴

2.3 Het ontstaan van het neologisme Neo-Impressionisme

Het esthetisch programma van Seurat werd vastgelegd volgens specifieke regels in verband met de toets en het kleurenpalet. De toets bestaat niet langer uit de losse en vrije, kommavormig penseelstreken van de impressionisten, maar bestaat nu enkel uit kleine, ronde stippeltjes kleur.³⁹⁵ Volgens Zimmerman was het vastleggen van het kleurenpalet heel belangrijk, en dit gebeurde op een bindende manier. Dit is wat Zimmerman 'een noodzakelijke aanvulling op de regel van de onpersoonlijke toets van de stippeltjes' omschrijft. 'De onpersoonlijke penseelvoering wordt nu gekoppeld aan een onpersoonlijk kleurenpalet.'³⁹⁶ De kunstenaar was volledig gebonden aan het kleurenpalet dat Seurat had opgesteld: rood, geel, groen, blauw en hun tussenkleuren. Zimmerman vat de regels van het kleurenpalet als volgt samen:

³⁹³ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, pp.207-210

³⁹⁴ ibidem

³⁹⁵ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.197

³⁹⁶ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, p.203

“Alleen aangrenzende kleuren mochten met elkaar vermengd worden, verder mochten de kleuren met wit lichter worden gemaakt. Vermenging van een kleur met haar complementaire kleur, waarmee nog de impressionisten de bontheid van de dominerende toon konden breken, was niet toegestaan: in de subtractieve menging zou men op die manier het zwart, de niet kleur, zijn genaderd en dus de lichtintensiteit van de pigmenten hebben verzwakt.”³⁹⁷

Meer en meer kunstenaars gingen zich rond Seurat groeperen, om dit esthetisch gedachtegoed uit te proberen. Zoals Paul Signac, Maximilien Luce, Louis Hayet, Léo Gausson en Charles Angrand. Camille en zijn zoon Lucien Pissarro gingen zich volledig afscheiden van het Impressionisme. Ook in België waren er vertegenwoordigers zoals Henry Van de Velde en Théo van Rijsselberghe en in Amerika met Henri-Edmond Cross.³⁹⁸

Félix Fénéon (1861-1944) was een kunstcriticus en bewonderaar van Seurat vanaf het eerste uur. Het is aan Fénéon, dat we de term Neo-Impressionisme, te danken hebben. Hij lanceerde de term voor de eerste keer in een artikel dat hij schreef op 19 september 1886 in l'art Moderne.³⁹⁹ In een reeks artikels probeerde Fénéon de wetenschappelijke bronnen en het esthetisch programma van Seurat te verspreiden. Fénéon was ook vol lof voor La Grande Jatte⁴⁰⁰

Meer en meer kunstenaars, maar ook symbolisten, journalisten en schrijvers, voelden zich aangesproken na het lezen van deze artikels. Lee merkt hier wel bij op dat men in het Neo-Impressionisme een politieke ondertoon van anarchisme kan terugvinden. Zowel Fénéon als Signac als vele symbolistische schrijvers waren allen anarchisten, en het is gedacht dat Seurat dit ook was.⁴⁰¹

³⁹⁷ ibidem

³⁹⁸ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.15

³⁹⁹ Zie Bijlage nr.21

⁴⁰⁰ LOVGREN S., *The genesis of modernism*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959 p.62

⁴⁰¹ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.15

2.4 Definiëring van het begrip Neo-Impressionisme

We hebben al eerder het esthetisch programma en standpunten van de beweging besproken. Hier volgt een overzicht van de belangrijkste kenmerken en de begrippen die we vaak met het Neo-Impressionisme associëren.

Lee vat de definitie van het Neo-Impressionisme als volgt samen:

"Deze term, die niets anders betekent dan een 'Nieuw-Impressionisme' verwijst naar een beweging die Seurat en navolgers probeerden te overtreffen maar ook verwierpen.

Ze hadden gemeenschappelijke standpunten met het Impressionisme: zelfde strijd met de salon jury: kunst aanvaarden door publiek Het zonlicht op doek vastleggen en het gebruik van lichtere pigmenten.

Maar ze waren TEGEN het idioom van het vastleggen van de 'vluchtige' gewaarwording van de natuur' en tegen de momentopname (de techniek van brede penseelstreken, is geen methodiek om het schilderij op te bouwen)"⁴⁰²

"Neo-Impressionisme is een kunst scheppen die in werkwijze en thematiek duidelijk tot eigen tijd behoorde. Geboeid door schoonheid van landschap en kust maar ook aangetrokken tot taferelen uit moderne stad Terwijl zij zich verzadigden aan kleur en licht, speurden zij naar de beginselen die hun waarnemingen konden verklaren. En bij het creëren van hun eigen, contemporaine kunst ontwikkelden zij attitudes die de grondslag zouden vormen voor de moderne schilderkunst."⁴⁰³

Er zijn een aantal begrippen die steeds met het Neo-Impressionisme worden gelinkt. Het meest gekende is het begrip 'pointillisme'. Een aantal auteurs zoals Zimmerman, gebruiken deze term als synoniem voor het Neo-Impressionisme, wat echter onjuist is zoals we zo dadelijk zullen zien.

Het pointillisme is een term afkomstig uit een vergelijking die gemaakt werd, tijdens het zien van La Grande Jatte. Men vergeleek de structuur van het doek als een

⁴⁰² WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.14

⁴⁰³ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.15

'point', een borduursteek in het Frans.⁴⁰⁴ Volgens Lee verwijst het begrip pointillisme, enkel naar de manier van schilderen met de stippeltjestechiek.⁴⁰⁵

Het divisionisme is een beter begrip om als synoniem voor het Neo-Impressionisme te gebruiken. Volgens Lee slaat dit op de methode van de optische menging waarin zowel de kleur als de toets opgedeeld worden, *'door afzonderlijke streken pigment, die volgens een systematische kleurscheiding op het doek wordt aangebracht.'*⁴⁰⁶

Het chromo-luminarisme, was het lievelingsbegrip van Seurat om zijn esthetica te omschrijven. *" Het is een begrip dat nadruk legde op de bestudering van kleur en licht die in zijn artistieke programma centraal stond"*⁴⁰⁷ Seurat hekelde het begrip Pointillisme, hij schilderde niet alleen maar stippeltjes. Daarom verkoos hij het begrip chromo-luminarisme boven alle andere begrippen.⁴⁰⁸

2.5 Het einde van de beweging

Het hoogtepunt van de beweging situeert zich tussen de jaren 1886 en 1890. In 1886, toen La Grande Jatte tentoongesteld werd op de tweede Salon van de Société des Indépendants, deed dit werk enorm veel stof opwaaien. Er kwamen heel veel positieve reacties uit de kunstrichtingen maar eerder negatieve kritieken uit de publieke opinie.⁴⁰⁹ Volgens Lee hadden de toeschouwers het moeilijk om zich met de werken te vereenzelvigen. Ook het uitzicht stoorde hen, omdat ze niet konden uitmaken, welke kunstenaar, welk werk had geschilderd. Ze leken allemaal op elkaar.

⁴⁰⁴ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.114

⁴⁰⁵ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.15

⁴⁰⁶ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.14

⁴⁰⁷ ibidem

⁴⁰⁸ ibidem

⁴⁰⁹ Zie Bijlage nr.22

De schildersmethode en de wetenschappelijke basis ervan, zorgde alleen maar voor vervreemding.⁴¹⁰

Het Neo-Impressionisme bleek maar 5 jaar lang succesvol te zijn. Tussen 1890 en 1891 is er een plotse neergang van de beweging op te merken. Dit is volgens Lee te wijten aan zowel sterfgevallen van prominente figuren zoals Seurat, Albert Dubois-Illet en Charles Angrand. Als aan de verdere opsplitsing van kunstbewegingen, zoals divisionisten en pointillisten. Ten derde, was er ook een stijl-moeheid. Vele kunstenaars kozen ervoor om terug naar de persoonlijke toets terug te keren en hun eigen stijl verder te ontwikkelen. Er was terug een wil naar meer spontaniteit.⁴¹¹

3. Het Post-Impressionisme

3.1 Het ontstaan van het neologisme Post-Impressionisme

Het begrip Post-Impressionisme werd bedacht door Roger Fry (1860-1934), schilder en kunstcriticus uit Groot-Brittannië. In de context van een nieuwe tentoonstelling, was hij op zoek naar een geschikte titel, uiteindelijk koos hij voor *'Manet en de Postimpressionisten'*. De tentoonstelling werd gehouden in de Grafton Galleries van november 1910 tot januari 1911. De werken die werden tentoongesteld waren van onder meer Manet, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso en Cézanne. Een heel eclectische mix.⁴¹²

⁴¹⁰ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.14

⁴¹¹ WARDWELL LEE E., *op.cit.*p.28

⁴¹² THOMSON B., *Postimpressionisme*, Bussum, toth, 1999 p.6

⁴¹² THOMSON B., *op.cit.*, p.7

3.2 Standpunten en doelstellingen

Fry was gekant tegen het Impressionisme en volgde de standpunten van alle subgroepen die ontstonden tussen 1884 en fin de siècle. (neotraditionalisten, idealisten, naturalisme, fauvisme,...) Fry wilde een term bedenken die al deze nieuwe kunststromingen zou omvatten, en deze term werd het postimpressionisme.

"Fry zag het postimpressionisme als een generatie kunstenaars die de formele elementen bewust benadrukten en uitbuitten. Kleur-lijn-compositie -om op die manier emoties over te brengen.

Ze vermeden elementen die ze niet-relevant voor het schilderen beschouwden, zoals 3d illusionisme en narratieve inhoud.

*Fry beweerde dat de keuze voor het onderwerp van een schilderij eigenlijk niet van belang was voor de esthetische waarde ervan.*⁴¹³

Fry hekelde het impressionisme voor zijn losse toets, de penseelstreken en de nadruk op de kleur en de afwezigheid van de lijn.⁴¹⁴ Fry had veel respect voor de kunstenaars die op het impressionisme reageerden. Volgens hem koppelde zij de emoties van een kleur of gevoel, aan de interne opbouw van een schilderij, wat veel beter was dan de losse methode van de impressionisten.⁴¹⁵

3.3 Kritiek op het gebruik van het begrip

Er kwam snel kritiek op het gebruik van de term. De Fransen hekelen dit begrip en proberen het zoveel mogelijk te vermijden. Het is een puur Anglicaanse term.⁴¹⁶ Het probleem met dit begrip is dat deze niet bruikbaar is om de kunst te omsluiten, van enkele namen als Manet, Cézanne en Dégas. Ook al zijn ze altijd buitenstaanders geweest van het Impressionisme, zelfs Manet heeft ooit eens van het Impressionisme

⁴¹⁴ PARSONS T., *Post-Impressionisme*, Lisse, Zuid Boekproducties, 1993 pp.10-11

⁴¹⁵ PARSONS T., *op.cit.*, p.12

⁴¹⁶ PARSONS T., *op.cit.*, p.5

geproefd vanaf de zomer in 1874 te Argenteuil. Dégas heeft altijd zijn individualiteit behouden, doch meegedaan aan de Impressionistische tentoonstellingen. Cézanne heeft zichzelf altijd als een impressionist beschouwd, ook al voelde hij zichzelf niet altijd begrepen. Het is dus verkeerd om deze onder de noemer Postimpressionisme te brengen. Een tweede reden waarin men zich stoort is, dat Fry zich limiteerde tot de kunstenaars of bewegingen met een avant-gardistische of anarchistische ondertoon.⁴¹⁷

Volgens Thomson is dit een veel te vaag begrip, dat enkel door de Anglicaanse critici zoals Rewald en Huyghe in gebruik wordt genomen. Het is geen goed idee om al deze subgroepen met 1 etiket te willen omschrijven. Het is misschien een hulpmiddel bij situeringen, maar daar stopt dan ook de bruikbaarheid van de term.⁴¹⁸

4. Begripsdifferentiatie via de gekozen werken

4.1 Het Realisme

Het realisme werd algemeen aanvaard in de jaren 1860 maar had formele grenzen. Manet was op zoek naar een nieuwe methode om 'la vie moderne' weer te geven. Wilde graag de tradities voortzetten zoals de fetes-champetre maar dan wel volgens zijn eigen visie. Er is een spanning en dualiteit tussen deze twee maar hij kan niet tot een oplossing komen.⁴¹⁹ Het realisme van Manet had een negatieve bijklank, men vond het werk, le Déjeuner sur l'herbe (1863) ronduit beschamend. Men wilde helemaal niet een 'realistisch' naakt zien tussen twee modern geklede mannen. Dit hoorde niet! Daarom heeft dit werk voor een schandaal gezorgd.⁴²⁰

⁴¹⁷ THOMSON B., *op.cit.*, p.8

⁴¹⁸ ibidem

⁴¹⁹ CHAMPA S.K., *op.cit.*, p.1

⁴²⁰ DENVIR B., *op.cit.* p.81

Het realisme in *le déjeuner sur l'herbe* (1863) in de manier waarop het stilleven in beeld werd gebracht, het hoopje kleren, de vogel, de kikker en de omgevallen mand met fruit. Men kan echter geen realisme vaststellen in de manier waarop het landschap werd uitgewerkt, het lijkt teveel op een artificieel decor.⁴²¹

Het realisme bij Monet en *le déjeuner sur l'herbe* (1865), vindt men terug in de manier waarop hij de landschappen in het bos weergaf. Men spreekt wel van een doorgetrokken Realisme of een realisme '*Nieuwe stijl*'. Monet's realisme gaat dieper dan die van Courbet of de school van Barbizon. Monet gaat proberen de authenticiteit over te brengen door nauwkeurig het zonlicht en zijn werking op de omgeving te observeren. Dit proces hebben we eveneens kunnen vaststellen in de voorstudies, zowel in de landschappen als in de Moskous schetsen.⁴²² Het stilleven bij Monet is eveneens heel geslaagd, hij toont ons een smakelijk uitgestalde picknick.⁴²³

4.2 Het Naturalisme

Heel veel auteurs verwijzen naar LGJ als een naturalistisch werk. Met LGJ wilde Seurat de nieuwe middenklasse weergeven, in een landelijke setting van het park. Alle voorstudies werden en plein air geschilderd.⁴²⁴ Seurat had de ambitie om zijn bevindingen van de wetenschappelijke bronnen op het naturalisme toe te passen. Dit was volledig tegenstrijdig met Blanc's visies. Seurat was hierbij sterk beïnvloed door zowel Couture als Corot. Vooral dan met betrekking tot het tekenen en het belang van de schaduwen in LGJ. Voor Corot telde de natuur boven alles.⁴²⁵ Dorra en Rewald zien het naturalistisch karakter in LGJ op de manier waarop Seurat het licht weergaf.

⁴²¹ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p. 129

⁴²² DENVIR B., *op.cit.* p.114

⁴²³ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p. 129

⁴²⁴ HERBERT L.R., *op.cit.*, p.103

⁴²⁵ ZIMMERMAN M.F., *op.cit.*, pp.34-52

De lichtwerking vinden ze bijzonder geslaagd, hoe het licht op de vormen, de personages en het landschap inspeelt.⁴²⁶

Manet koos ervoor om niet langer de ideale, perfecte naakte lichamen van de antieke wereld, of oudheid te tonen, maar de mens zoals hij echt is. Een eigentijdse naakt schilderen was het hoofddoel van de compositie.⁴²⁷

Monet koesterde de ambitie om Manet te overtreffen en trachtte met zijn *Le Déjeuner sur l'herbe* (1865-1866) een groter realisme en naturalisme te bereiken door het schilderij en plein-air te schilderen, in een naturalistische setting van het bos.⁴²⁸ Hij wilde voornamelijk het licht op het doek vastleggen zoals het natuurlijk in het bos voorkomt en hoe het licht door het bladerdak wordt gefilterd. Hiervoor was er beïnvloeding door zowel de moderne media van de fotografie als de school van Barbizon.⁴²⁹ De wil was zeker aanwezig om het landschap zo naturalistisch mogelijk weer te geven, op het grote doek. Maar het ultieme werk kan de verwachtingen niet invullen, het landschap lijkt even artificieel als die van Manet. Terwijl het landschap op zo'n mooie manier werd weergegeven op de voorstudies.⁴³⁰

4.3 Traditionalisme en primitivisme

We hebben gezien dat zowel Manet als Monet dezelfde bronnen gebruikten voor hun *Déjeuners*. Beiden gingen terug op Courbet's werken alsook de 18^{de} eeuwse *fêtes –galantes* en Watteau. Beide kunstenaars kozen ervoor om niet langer de aristocratie weer te geven maar de nieuwe burgerij. Manet ging echter nog een stap verder, hij zocht legitimatie bij de Renaissance en Titiaan. Bij Manet heerst dus een spanning tussen enerzijds het modernisme en het traditionalisme.⁴³¹

⁴²⁶ DORRA H., REWALD J., *op.cit.*, pp.85-90

⁴²⁷ CACHIN F., e.a., *op.cit.*, 1990 p33

⁴²⁸ REWALD-BELLONY A., *op.cit.*, p.45

⁴²⁹ *ibidem*

⁴³⁰ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p. 129

⁴³¹ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p. 128

Het begrip traditionalisme bij Seurat heeft betrekking tot de inbedding van La Grande Jatte in 'La Grande tradition' van de Saloncultuur door de compositie en schaal van het doek, alsook de bronnen uit de 18^{de} eeuw.⁴³²

Het begrip primitivisme wordt vaak gebruikt om LGJ te omschrijven. Hiermee willen de auteurs enerzijds het belang van Phidias aantonen alsook de mogelijke invloed van het Italiaanse Quattrocento op Seurat.. Seurat kende de passage uit Blanc en bleef gefascineerd. Seurat wilde graag een modern Phidias zijn. Door de moderne, eigentijdse mens te tonen in een processie zoals de friezen van het Parthenon. Men kan ook de term primitivisme toepassen op LGJ omwille van de afwezigheid van enig narratief alsook de poses van de personages. De figuren lijken wel uitgeknipt te zijn en lijken heel vlak. Herbert verwijst hierbij naar de Egyptische kunst, die hij ook uit de teksten van Blanc had gelezen.⁴³³

4.4 Modernisme

We hebben gezien hoe belangrijk Baudelaire en anderen waren voor de verspreiding van het modernisme of het idee van de 'modernité'. Volgens Blunden is dit een woord specifiek uitgevonden voor de kunstenaars die de eigentijdse wereld trachtten af te beelden. Zowel Manet als Monet wilden de nieuwe middenklasse weergeven die zich ontspant in de buitenlucht, en het genre van de fêtes –galantes moderniseren.

Manet kledde zijn personages in eigentijdse kledij, maar vooral Monet was gefascineerd door de allerlaatste mode. Monet volgde de mode via de modebladen, en bleef tot het laatste moment retouches doorvoeren, zoals de onderrok of de hoeden.⁴³⁴

⁴³² HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.103

⁴³³ HERBERT L.R., , *op.cit.*, pp.106-107

⁴³⁴ LOYRETTE H., TINTEROW G., *op.cit.* p. 422

Seurat heeft een volledig nieuwe schilderstijl ontwikkeld, dat lang na zijn dood bleef nazinderen. De techniek werd door veel kunstenaars overal ter wereld overgenomen. Modern was dus de techniek, de stijl en het eigentijdse onderwerp van de voorstelling van LGJ. De nieuwe middenklasse weergegeven van de voorsteden.⁴³⁵

La Grande jatte was ook modern, in de zin dat Seurat de eigentijdse populaire cultuur van toen heeft weten aan te tonen. Het paraderen in open lucht, het zien en gezien willen worden, de mode...⁴³⁶

..

⁴³⁵ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.102

⁴³⁶ HERBERT L.R., , *op.cit.*, p.109

Besluit

De Impressionistische schilderkunst ? We kunnen 3 kernbegrippen in onderscheiden: Het Vroeg- Neo- en Post- Impressionisme. Uit het onderzoek is gebleken dat het begrip, het neologisme 'Impressionisme', enkel door een reeks toevalligheden tot ons is gekomen. We hebben gezien hoe journalist Leroy , bij het zoeken naar een titel voor zijn artikel, zich baseerde op een titel van een werk van Monet: *l'impression, soleil levant* , die eveneens heel toevallig is ontstaan, door de interventie van Edmond Renoir, die de originele titel, te saai vond. Het begrip 'pointillisme', dat aan het Neo-Impressionisme is gelinkt en vaak op een foutieve manier als synoniem voor dat Neo-Impressionisme wordt gebruikt, is eveneens toevallig ontstaan. Een van de journalisten vergeleek de structuur van La Grande Jatte, met de point of steek in een borduurwerk, en een nieuw begrip werd uitgevonden. Het begrip Post-Impressionisme is de uitvinding van slechts één persoon, die het nodig vond om samenhang te geven aan allerlei subgroepen van de fin de siècle periode. Roger Fry wilde al deze fragmentaire groeperingen onder 1 etiket brengen, met de naam Post-Impressionisme. Maar maakte de cruciale fout om kunstenaars uit het Impressionisme zoals Manet, Cézanne, Dégas, ook onder de label postimpressionisme te plaatsen.

Via de analyse van de drie gekozen werken, kunnen we ons nu een beeld vormen, van de wijze, waarop al deze begrippen van elkaar differentiëren.

Vertrekkend vanuit het 'Impressionisme' als hoofdbegrip, hebben we gezien hoe de kunsthistorici de periode hebben opgedeeld in een Vroeg-Impressionisme en een 'eigenlijke Impressionisme'. Naargelang de auteur zal die het Vroeg-Impressionisme situeren vanaf het jaar 1859 als chronologisch beginpunt voor die periode of 1863, met het werk *Le Déjeuner sur l'herbe* van Manet als ankerpunt. Gaande tot het jaar 1869, dat algemeen aanvaardt wordt, als het geboortjaar van het Impressionisme, met *La grenouillère*. Maar men moet oppassen. Deze periodisering is alleen maar geldig voor auteurs die de redenering volgen dat het

'Impressionisme', op een natuurlijke manier is voortgevloeid, geëvolueerd uit het Realisme van Courbet en het naturalisme van de school van Barbizon. Seitz bijvoorbeeld volgt deze redenering helemaal niet. Volgens hem is het Impressionisme ontstaan met Monet's *Le Déjeuner sur l'herbe* (1865-1866) en heeft Monet simpelweg het Impressionisme uitgevonden, zonder enige beïnvloeding van Manet. Wat bedoelt men dan met het 'eigenlijke Impressionisme'? Algemeen spreekt men van Impressionisme, zonder voorvoegsel 'vroeg', om werken te omschrijven vanaf het jaar 1874. Maar zowel de analyse van de werken, als kunsthistorica Elie Faure, hebben de ernstige limieten en tekortkomingen van dit begrip bloot gelegd.

Onder Impressionisme (vanaf 1874) verstaan we de kenmerken, zoals losse toets, de momentopname, de beweging, het licht op het doek vastleggen, het licht kleurenpalet, het moderne leven en de moderne onderwerpen op doek vastleggen.

Maar al deze kenmerken kunnen we eigenlijk zoals Seitz, correct heeft vastgesteld al terugvinden in *Le Déjeuner sur l'herbe* van Monet (1865-1866). Monet heeft toen voor het eerst een schilderij volledig en plein air gerealiseerd, men spreekt hier dan wel over de voorstudies en de Moskou schets. Laten we het ultieme werk, hier nog even buiten beschouwing. De voorstudies van de landschappen in het bos, tonen een licht kleurenpalet, tonen een momentopname, (volgens de invloed van de fotografie) de toets is spontaan en los, doch nog geen kommavormige penseelstreken. Ook het zonlicht werd op een fantastische manier op het doek vastgelegd, alsook de lucht, en de atmosfeer. Dit zijn volgens de definities van het 'Impressionisme', toch duidelijk de kenmerken van een 'Impressionistisch werk'? Het voorvoegsel 'Vroeg' en dus 'Vroeg-Impressionisme', slaat dus enkel op het ultieme werk, omdat deze een meer klassiek indruk geeft van het realisme, maar dan een doorgetrokken realisme of 'Nieuw –realisme'. Een nieuw realisme: omdat het werk in zijn geheel aan spontaniteit verloren heeft. Hier spreken we dus enkel over de uiterlijke kenmerken. Vanuit de analyse van *le Déjeuner sur l'herbe* van Monet zouden we kunnen besluiten dat de voorstudies van *le Déjeuner sur l'herbe*, zoals de Bodmer

eik of de Moskou schets al volwaardige Impressionistische werken zijn en het ultieme werk, net niet.

Vanuit de analyse van het werk van Manet, *le déjeuner sur l'herbe* (1865-1866), geven de auteurs de indruk dat dit werk al dan niet behoort bij het begrip Impressionisme. Veel auteurs gebruiken dit werk als een chronologisch ankerpunt, en dat met dit werk de moderne kunst werd geboren. Hiervoor gebruikt men het etiket Vroeg-Impressionisme om deze 'aanloop tot het volwaardige Impressionisme' aan te kaarten. Maar kan men eigenlijk wel spreken over enige vorm van Impressionisme in dit werk? Uit het onderzoek is gebleken dat de meningen hierover verdeeld zijn. Sommige auteurs zien het moderne onderwerp, de wil tot breken met de tradities, het feit dat sommige de penseelstreken als een 'losse toets' beschouwen, het moderne realistisch naakt, als argument om dit werk onder de label 'Impressionisme, al dan niet 'vroeg' te plaatsen. Maar anderen zijn van mening dat het hiervoor te vroeg is. Het is beter om dit werk van Manet, als een Realistisch werk, een naturalistisch werk te beschouwen dan als 'Impressionistisch'.

Uit de analyse is ook gebleken dat dit werk weinig gemeen heeft met de grondkenmerken van wat we onder Impressionisme verstaan. Manet maakte geen gebruik van een licht kleurenpalet, de lichtwerking is artificieel, het werk werd niet en plein air geschilderd, maar in het atelier. De penseeltoets kan men allerminst spontaan noemen en het landschap lijkt wel op een theaterdecor. Men beschouwt dit werk als een chronologisch ankerpunt bij het verhaal van het impressionisme omdat Monet, door dit werk werd beïnvloed. Monet wilde Manet overtreffen door net zo'n schilderij, een picknick scène, maar dan een 'echt realistische' picknick op doek willen vastleggen. Wat men dus hierbij bedoelt is dat zonder dit werk van Manet, het goed mogelijk is dat Monet, op dat moment nog geen werk en plein air zou hebben gerealiseerd. Men vertrekt dus van het ankerpunt Manet om naar het tweede ankerpunt: Monet te gaan, met daar de eerste poging van een volledig en plein air gerealiseerd werk.

Maar het begrip 'Impressionisme' kent nog een tweede tekortkoming die Elie faure zo goed heeft weten te omschrijven. Het begrip Impressionisme is slechts bruikbaar en toepasbaar op enkele kunstenaars uit de Impressionistische periodisering en soms ook voor slechts enkele werken of periodes binnen hun oeuvre. Hierbij moeten we opnieuw Manet vermelden. Manet gaat pas de kenmerken van het Impressionisme zoals die losse toets en een licht kleurenpalet, voor het eerst in 1874 toepassen op zijn werken, maar gaat eigenlijk nooit afstappen van zijn visie.

Manet wordt algemeen beschouwd als de peetvader van de Impressionisten, de eerste die eigenlijk buiten zijn wil om, rebelleerde tegen de conventies van de Academie met het werk *Le Déjeuner sur l'herbe*. En Monet is de kunstenaar die het Impressionisme in al zijn gedaantes heeft uitgevonden, hij is de vader van het impressionisme. Volgens Monet zelf is hij eigenlijk nooit iets anders geweest dan een impressionist: zelfs al voor de term was uitgevonden in 1874.

Als we de verhaallijn van de ankerpunten verder doorvoeren, dan merkt men dat *La Grande Jatte* als een derde ankerpunt kan beschouwen. *La Grande Jatte* van Seurat wordt algemeen beschouwd als het hoofdwerk van het Neo-Impressionisme.

Via de analyse van dit werk hebben we op een duidelijke manier alle kenmerken van dit Neo-Impressionisme weten te achterhalen, alsook de toepassing van Seurat's esthetisch programma, die gebaseerd was op de schilderstechniek via de optische menging. Dit werk was een reactie op het Impressionisme als beweging. Seurat wilde terug een structuur in de werken zien en niet langer de losse toets van de impressionisten toepassen. Hij ging op zoek naar een alternatief en vond die ook in de schilderstechniek via stippeltjes. Eigenlijk heeft hij deze door een reeks toevalligheden ontdekt. Door zijn ambitie om zich aan Monet op te trekken kiest hij ervoor om net als Monet, een zeegezicht te schilderen. Maar Seurat had hiervoor geen enkele ervaring. Het is tijdens deze eerste poging dat hij de stippeltjes schilderstechniek heeft bedacht en hiermee zijn esthetisch programma, in de praktijk heeft kunnen toepassen. Dit Neo-Impressionisme wordt verder opgesplitst in

begrippen zoals het hierboven omschreven pointillisme, maar ook divisionisme en chromo-luminarisme. Deze twee begrippen waren door Seurat geliefd omdat zij het wetenschappelijk aspect van zijn esthetiek beklemtonen. Divisionisme is het opdelen van zowel de pigmenten kleur als de toets. En het chromo-luminarisme beklemtoont de twee belangrijkste aspecten van zijn theorie, namelijk die van de kleurwerking en de lichtwerking.

Het Impressionisme en Neo-Impressionisme differentiëren zich van elkaar op basis van schildersmethode en doelstellingen. Met het Neo-Impressionisme wilde men niet langer de kortstondige momentopname vastleggen, maar het eeuwige, en dit via de lijn de onpersoonlijke toets en het onpersoonlijk kleurenpalet. Het Neo-Impressionisme was amper 5 jaar lang succesvol, mede door sterfgevallen zoals die van Seurat en ook omdat men de 'klinische' schildersmethode moe was. Men keerde terug naar de individuele kunstbeleving via eigen schilderstijl.

Volgens Herbert kan men het Impressionisme en het Neo-Impressionisme absoluut niet met elkaar verzoenen. De croquetons van Seurat mogen dan wel 'Impressionistisch' lijken met de kriskras toets en het licht kleurenpalet, het moderne onderwerp, zelfs de knipogen naar Manet en Monet... we mogen ze niet het eiket geven van het Impressionisme. Omdat de manier waarop Seurat deze croquetons realiseerde als rationeel moet beschouwd worden. Hij ging net zomaar naar het Eiland om een spontane voorstudie te maken, neen hij had er over nagedacht. Seurat had specifieke doelen telkens wanneer hij naar La Grande Jatte trok. Net omwille van deze rationalisering kan men dus niet over Impressionisme spreken.

Het Post-Impressionisme tenslotte is eigenlijk een jammerlijk neologisme, dat heel gelimiteerd toepasbaar is. Fry wenste een terugkeer naar de periode van het Impressionisme zoals die van Monet's *Déjeuner sur l'herbe*, voor de kormavormige toets. En ook de werken van Manet plaatste hij onder de noemer postimpressionisme tijdens de tentoonstelling van 1911. Volgens Herbert is Postimpressionisme een mengeling van modernisme en traditionalisme. Zoals we gezien hebben, hebben alle

drie besproken werken een element van modernisme en traditionalisme. Moeten we dan via deze redenering besluiten dat *Le Déjeuner sur l'herbe* van Manet en die van Monet, samen met *La Grande Jatte* van Seurat, alle drie onder het etiket 'Post-Impressionisme' horen? Dit zou te absurd zijn...

Binnen het begrip Impressionistische schilderkunst gaan er dus heel wat begrippen schuil, met elk hun eigen begrenzing van toepasbaarheid. We hebben vastgesteld hoe al deze begrippen van elkaar differentiëren via de analyse van de drie werken.. Wat wel duidelijk is gebleken dat het Impressionisme in zijn geheel als een 'levende beweging' kan worden omschreven. Het Impressionisme als begrip ligt niet vast, iedereen kan er zijn eigen accenten in vinden.

Bibliografie

Anoniem, *Catalogus: L'impressionisme et le paysage français, n.a.v tentoonstelling te Parijs (Galeries nationales du Grand Palais) februari-april 1985*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985

Anoniem, *Catalogus: Impressionisme: een schone kijk, n.a.v. de tentoonstelling te Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) oktober- november 1992*, Rotterdam, Museum Boymans –van Beuningen, 1992

ADAMS S., *L'Univers des impressionistes*, London, Thames and Hudson , 1989

ADHEMAR H., e.a., *Catalogus: Hommage à Claude Monet (1840-1926), n.a.v tentoonstelling te Parijs (Galeries nationales du Grand Palais) , februari-mei 1980*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1980

ANDRE A., *Edouard Manet 1832-1883*, Paris, ed. Braun , s.d.

BATAILLE G., intro. CACHIN F., *Manet*, Genève, Skira, 1983

BAZIN G., *Edouard Manet*, Milan, Delta, 1972

BERNARD B., *La révolution impressionniste*, Paris, Herscher, 1991

BESSON G., *Claude Monet (1840-1926)*, Paris, ed. Braun,

BLANCHE J-E., *Manet*, Paris, ed. Rieder, 1928

BLUNDEN G., BLUNDEN M., *Journal de L'Impressionisme*, Genève, Skira, 1973

BOIME A., *A social history of modern art vol4, Art in an age of Civil Struggle 1848-1871*, Chicago and London, University of Chicago press, 2007

BOQUILLON F.M., *L'impressionnisme : Que sais-je ?*, Paris, Puf, 2004

BROUDE N., *World Impressionism : the International Movement 1860-1920*, New York, Harry N. Abrams, 1990

CACHIN F., *Paul Signac*, Paris, Bibliothèque des arts, 1981

CACHIN F., e.a., *L'Art du XIXe siècle 1850-1905*, Paris, Citadelles, 1990

CACHIN F. e.a., *Catalogus : Seurat, t.a.v. tentoonstelling (Galeries nationales du grand palais) april-augustus 1991*, Paris, réunion des musées nationaux, 1991

CAILLER P., *Manet: raconté par lui-même et ses amis*, Genève, 1955

- CHAMPA S.K., *Studies in early impressionism*, New Haven and London, Yale University press, 1973
- CHASTEL A., *Tout L'œuvre peint de Seurat*, Paris, Flammarion, 1973
- CLARK K., *The nude, a study in ideal form*, New York, Doubleday, 1956
- CLARK T.J., *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and his followers*, London, Thames and Hudson, 1985
- COGNIAT R., HOOG M., *Manet, la thématique de Manet*, Paris, Hazan, 1982
- COLIN P., *Notes pour servir à l'étude de l'impressionisme*, Paris, Georges Cres et co, 1920
- COLIN P., *Manet*, Paris, Librairie Floury, 1937
- CONZEN I.e.a., *Edouard Manet und die Impressionisten*, Stuttgart, Staatsgalerie, 2002
- COPPLESTONE T., *De grote meesters en hun technieken : Monet*, Den Haag, Gaade, 1988
- COURTHION P., *Georges Seurat*, Paris, ed. Cercle d'art, 1969
- COURTHION P., *Edouard Manet*, Paris, ed. Cercle d'art, 1978
- COUSTURIER L., *Seurat*, Paris, Les cahiers d'aujourd'hui, 1921
- CRESPELLE J-P., *Monet*, Paris, Hazan, 1986
- DAIX P., *La vie de peintre D'Edouard Manet*, Paris, Fayard, 1983
- DARRAGON E., *Manet*, Paris, ed. Citadelles, 1991
- DAUBERVILLE H., *La bataille de l'impressionnisme*, Paris, J et H. Bernheim-jeune, 1967
- DE FELS M., *La vie de Claude Monet*, Paris, Gallimard, 1929
- DE HAUKE C.M., *Seurat et son œuvre*, Paris, Gründ, 1961
- DE SUTTER J.e.a., *Les Néo-impressionnistes*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 1970
- DE LEIRIS A., *The drawings of Edouard Manet*, Los Angeles, University of California press, 1969
- DE LAPARRENT P., *La logique des procédés impressionistes*, Paris, Société d'imprimerie d'Angers, 1926

DE LAPRADE J., *Georges Seurat*, Monaco, les documents d'art, 1945

DENVIR B., *The Thames and Hudson encyclopaedia of Impressionism*, London, Thames and Hudson, 1990

DENVIR B., *Het Impressionisme: de kunstenaars en hun werk*, Lisse, Zuid, 1992

DENVIR B., *The Chronicle of Impressionism*, London, Thames and Hudson, 1993

DEWHURST W., *Impressionist Painting its genesis and development*, London, G.Newnes Ltd, 1894

DORRA H., REWALD J., *Seurat: l'oeuvre peint et catalogue critique*, Paris, les Beaux-Arts, 1959

DÜCHTING H., *Edouard Manet, Images of Parisian Life*, München and New York, Prestel, 1995

DUFWA J., *Winds from the East, a study in the art of Manet, Degas, Monet and Whistler 1856-86*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1981

DURET T., *Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre*, Paris, Floury, 1902

EISENMAN S.F., e.a., *Nineteenth century art: a critical history*, London, Thames and Hudson, 1994

EVERS H.G., *Impressionisme, Expressionisme, Abstracte Kunst, van historicisme tot functionalisme*, Amsterdam-Brussel, Elsevier, 1969

FEIST H.P., *Schilderkunst van het Impressionisme 1860-1920, deel 1 het impressionisme in Frankrijk*, Keulen, Taschen, 1994

FENEON F., *Au-delà de l'impressionisme, présentation par F.Cachin* Paris, Hermann, 1966

FRANCASTEL P., *L'Impressionisme, les origines de la peinture modern de Monet à Gauguin*, Paris, Les belles letters, 1937

FRELING A., e.a., *Catalogus :Manet-Velazquez, la manière espagnole au XIX siecle, n.a.v. tentoonstelling in Parijs (musée d'Orsay) september 2002 – januari 2003*, Paris, réunion des musées nationaux, 2003

FRIED M., *Manet's modernism, or the face of painting in the 1860s*, Chicago and London, University of Chicago press, 1996

FRY R., *Seurat*, London , Phaidon , 1972

GANZ J.A., KENDALL R., *The Unknown Monet, pastels & drawings*, New Haven and London, Yale University press, 2007

GAUNT W., *The Impressionists*, London, Thames and Hudson , 1970

GEFFROY G., *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, ed.Macula, 1980

GOTTHARD J., *Edouard Manet*, Zürich, Eugen Rentsch Verlag, 1941

GRABER H., *Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet, nach eigenen und fremden zeugnissen*, Basel, Benno Schwabe & Co verlag, 1943

GRAPPE G., *Claude Monet : l'art et le beau*, Paris, librairie artistique international, s.d.

GRIESSMAIER V., *Impressionisme*, Hilversum, Genootschap voor boekenvrienden, 1956

HALPERIN U.J., *Félix Fénéon Aesthete and anarchist in fin de siècle Paris*, New haven and London, Yale University press, 1988

HANSON C. A., *Manet and the modern tradition*, New Haven and London, Yale University press, 1979

HARRISON C., *Painting the difference, sex and spectator in modern art*, London, university of Chicago press, 2005

HAUSER A., *The social history of art vol.4, Naturalism, Impressionism, The film age*, London and New York, Routledge, 1999

HEINRICH C., *Claude Monet 1840-1926*, Keulen, Taschen/Librero, 1994

HERBERT L.R., *Seurat and the making of La Grande Jatte*, Los Angeles, University of California press,2004

HILL I.B., *Impressionisten*, Lisse, R&B, 1994

HOMER W.I., *Seurat and the science of painting*, Cambridge (Mass.), M.I.T. press, 1978

HOOG M., DISTEL A., e.a., *L'Impressionisme*, Paris, Hazan, 1977

HOOZEE R., e.a. *Grote ontmoetingen: Impressionisme en symbolisme*, Nijmegen, Gottmer,1979

- HOOZEE R., e.a., *Catalogus: Parijs-Brussel, Brussel-Parijs: realisme, impressionisme, symbolisme, art nouveau, de artistieke dialoog tussen Frankrijk en België 1848 -1914, n.a.v. tentoonstelling Galeries nationale du Grand Palais en Museum voor Schone Kunsten Gent 1997*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1997
- HOPP G., *Edouard Manet, farbe und bildgehalt*, Berlin, Walter de Gruyter & co, 1968
- HOUSE J. STEVENS M-A., *Post-Impressionism. Cross currents in European painting*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1979
- HOUSE J., *Monet, nature into art*, New Haven and London, Yale University press, 1986
- HOUSE J., *Impressionism Paint and Politics*, New Haven and London, Yale University press, 2004
- HOWARD M., *The impressionists by themselves*, London, Conran Octopus, 1991
- HUYGHE R., *la peinture française au XIX siècle: La relève du réel*, Paris, Flammarion, 1974
- ISAACSON J., *Monet: Le Déjeuner sur l'herbe*, London, Allen Lane the Penguin press, 1972
- ISAACSON J., *Claude Monet: Observation and reflection*, Oxford, Phaidon press, 1978
- JAMOT P., WILDENSTEIN G., *Manet tome 1*, Paris, les Beaux-arts, 1921
- JANSON H.W., ROSENBLUM R., *Art of the nineteenth century*, London, Thames and Hudson, 1984
- JANSON H.W., *History of Art*, New York, Abrams, 1997
- KELDER D., *L'Impressionisme français*, Lausanne, la bibliothèque des arts, 1997
- KEMP M., *The Science of Art*, New Haven and London, Yale University press, 1990
- KRELL A., *Manet and the painters of contemporary life*, London, Thames and Hudson, 1996
- LACAMBRE G, e.a., *La peinture au musée d'Orsay*, Paris, réunion des musées nationaux, 1996
- LACLOTTE M., e.a., *catalogus L'Impressionisme et le paysage français, n.a.v. tentoonstelling o.a. in Parijs (Galeries nationale du Grand Palais) febr-april 1985*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985

LASSAIGNE J., *De Schilderkunst van het impressionisme*, Lausanne, Spectrum, 1967

LE PICHON Y., *De Schilders van het geluk*, Amsterdam en Brussel, Elsevier, 1984

LEGER C., *Claude Monet*, Paris, ed. G Crès, 1930

LEIGHTON J., THOMSON R., *Seurat and the Bathers*, New Haven and London, Yale University press, 1997

LEYMARIE J., *La peinture française Le Dix-neuvième siècle*, Genève , Skira, 1962

LEWIS T.M., *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism, an anthology*, London, California University press, 2007

LOCKE N., *Manet and the family romance*, Princeton and Oxford, Princeton University press, 2001

LOYRETTE H., TINTEROW G., *catalogus : L'Impressionisme : les origines 1859-1869, n.a.v ten -toonstelling o.a. in Parijs (Galeries nationale du Grand Palais) april-augustus 1994*, Paris, Réunion des musées nationaux , 1994

LOYRETTE H.,e.a., *L'Art français: le XIX siècle 1819-1905 (tome5)*, Paris, Flammarion, 2006

LOVGREN S., *The genesis of modernism*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959

MALINGUE M., *Claude Monet*, Monaco, Documents d'art, 1943

MARTINI A., *L'Impressionisme*, Paris, Shop livre diffusion, 1981

MAUCLAIR C., *Claude Monet*, Paris, ed. Rieder, 1924

MARX R C., *Seurat*, Paris, G Crés, 1931

MONNERET S., *Monet: de mens, zijn leven en het complete werk*, Alphen aan den Rijn, Atrium, s.d.

MONNERET S., *L'Impressionisme et son époque, Dictionnaire international illustré, tome2*, Paris, Denoël, 1980

NIESS J.R., *Zola, Cézanne and Manet, a study of l'Oeuvre*, Michigan, University of Michigan press, 1965

NOCHLIN L., *Bathers, bodies, beauty, the visceral eye*, London, Harvard University press, 2006

- NORD P., *Impressionists and politics*, London and New York, Routledge, 2000
- PARSONS T., *Post-Impressionisme*, Lisse, Zuid Boekproducties, 1993
- PERRUCHOT H., *La vie de Manet*, Paris, Hachette, 1959
- PILLEMENT G., *Les pré-impressionnistes*, Zoug, les Clefs du temps, 1974
- POOL P., *Impressionisme*, Den Haag, Gaade, 1969
- PROUST A., *Edouard Manet, souvenirs*, Paris, Librairie Renouard, 1913
- RACHMAN C., *Monet*, Londen , Phaidon, 1997
- RAGGHIANI C-L., *Impressionisme*, Turin, Chiantore, 1947
- RAYNAL M., *Le dix-neuvième siècle de Goya a Gauguin*, Genève, Skira, 1951
- REY R., *La Renaissance du sentiment classique*, Paris, les Beaux-arts, 1921
- REWALD J., *The History of Impressionism*, New York, Metropolitan Museum, 1946
- REWALD J., *Post-Impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, New York, museum of modern art, 1956
- REWALD-BELLONY A., *Le monde retrouvé des impressionnistes*, Paris, Seghers, 1977
- RICHARDSON J., *Edouard Manet, paintings and drawings*, London, Phaidon press, 1958
- RIOUT D., *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1995
- ROUART D., *La vie et l'œuvre de Claude Monet*, Genève , Skira, 1958
- ROUART D., WILDENSTEIN D., *Edouard Manet, catalogue raisonné, Tome1: peintures*, Lausanne, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1975
- ROUART D., WILDENSTEIN D., *Edouard Manet, catalogue raisonné, Tome2: pastels, aquarelles et dessins*, Lausanne, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1975
- RUBIN J.H., *Impressionism*, London, Phaidon, 1999
- RUBIN J.H., *Impressionism and the modern landscape*, Los Angeles, University of California press, 2008
- RUSSELL J., *Seurat*, London, Thames and Hudson, 1965

- SAGNER-DÜCHTING K., *Claude Monet 1840-1926, Een feest voor het oog*, Keulen, Taschen/Librero, 1994
- SALMON A., *La Révélation de Seurat*, Brussel, ed.selection, 1921
- SAUNDERS G., *The nude, a new perspective*, London, Herbert press, 1989
- SERULLAZ M., *Encyclopedia of Impressionism*, New York, Phaidon, 1974
- SEITZ W.C., *Claude Monet*, London, Thames and Hudson, 1984
- SIGNAC P., *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme, prés. Par Cachin F.*, Paris, Hermann 1964
- SILLEVIS J. e.a., *Een feest van kleur post-impressionisten uit particulier bezit*, Zwolle, Waanders, 1990
- TABARANT A., *Manet, histoire catalographique*, Paris, Montaigne, 1931
- TABARANT A., *Manet, Les Trésors de la peinture française*, Genève, Skira, 1943
- TABARANT A., *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947
- THOMSON B., *Postimpressionisme*, Bussum, toth, 1999
- TUCKER HAYES P., *Claude Monet: Life and Art*, London and New haven, Yale University press, 1995
- UHDE W., *Die Impressionisten*, Wien, Phaidon, s.d.
- VALERY P., JAMOT P., *Exposition Manet 1832-1883*, Paris, Musée de L'Orangerie, 1932
- VAUDOYER J-L., *E.Manet*, Paris, ed. du Dimanche, 1955
- VENTURI M., *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano, Rizzoli Edition, 1967
- WARD M., *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of avant-garde*, Chicago and London, University of Chicago press, 1996
- WARDWELL LEE E., *catalogus: Neo-Impressionisten, van Seurat tot Struycken n.a.v. tentoonstelling te Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh) mei-augustus 1988*, Zwolle, Waanders, 1988
- WILDENSTEIN D., *Claude Monet: biographie et catalogue raisonné, tome 1 1840-1881, peintures*, Lausanne et Paris, La bibliothèque des arts, 1974

WILDENSTEIN D., *Claude Monet*, Milan, Fratelli Fabbri, 1974

WILDENSTEIN D., *Monet ou le triomphe de l'impressionisme*, Cologne, Taschen, 1999

ZEIDLER B., *Claude Monet, leven en werk*, Keulen, Könemann, 2000

ZIMMERMAN M.F., *Seurat en de kunsttheorie van zijn tijd, schilderijen en tekeningen*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1991

ZOLA E., *Salons, présentés par Hemmings F. et Niess R.* Paris, Librairie Minard, 1959

