



**DE REPRESENTATIE VAN DE VROUW IN DE OEUVRES
VAN DE BELGISCHE KUNSTENARESSEN UIT DE LANGE
NEGENTIENDE EEUW (1789-1914)**

Louise De Hem (1866-1922), *In het atelier*, 1897, cat. nr. 126

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,
door Lien Van de Woestyne.
Promotor: prof. dr. M. Sterckx

Woord vooraf

Deze masterproef was niet tot stand kunnen komen zonder een aantal mensen, die hier wel een woordje van dank verdienen.

Eerst en vooral zou ik graag mijn promotor prof. dr. Marjan Sterckx bedanken voor de ondersteunende begeleiding en de inspiratieve hulp bij de afbakening van mijn onderwerp.

Daarnaast zijn er een aantal mensen die mijn onderzoek enorm vooruit hebben geholpen door de schat aan informatie die zij mij verschaft hebben. Hier moet zeker Jan Dewilde vermeld worden, die mij zijn verzamelmappen over een aantal Belgische artiestes liet inkijken.

Ik zou ook de bibliotheek van het MSK willen danken, in het bijzonder Veerle Verhasselt, voor de enthousiaste bijstand die mij daar is verleend, tijdens de vele uren die ik daar heb doorgebracht.

Verder dank ik nog een aantal familieleden en vrienden die de tijd hebben willen vrijmaken, ook tijdens hun vakantie, om deze thesis na te lezen en mij te wijzen op fouten, onduidelijkheden en inconsequenties, namelijk Lieven Van de Woestyne, Vera Van Lerberge, Elien Boelaert en Jolien Bruggeman.

Veel dank ook aan mijn medestudenten, Jana Wijnsouw, Stefan Huygebaert, Vicky Van Riel en Yasmijn Soete voor de morele steun en de vele goede raad en tips.

Ten slotte rest het mij nog ook die mensen te bedanken die mij het meest hebben zien werken, die mijn tirades met veel geduld hebben aanhoord en die de *ups and downs* van dichtbij hebben meegemaakt, namelijk mijn ouders, Ronny Van de Woestyne en Lut Van Lerberge, mijn zus en broer, Laura en Karel Van de Woestyne en mijn kotgenoot Brecht Vermeersch.

Abstract

De lange negentiende eeuw kent een hele lichte vrouwelijke kunstenaars in België, waar nog amper onderzoek naar is gedaan. In deze thesis wordt geïdentificeerd in de oeuvres van deze artiestes, op zoek naar de verbeelding van de vrouw. Dragen de Belgische kunstenaressen iets bij aan de iconografische uitwerking van dit motief? Hoe verhouden zij zich ten opzichte van hun Belgische, mannelijke collega's en ten opzichte van buitenlandse artiestes?

De verschillende gedaantes waarin de verbeelde vrouwen zich aandienen, zijn ontelbaar. Er kan een groot onderscheid gemaakt worden tussen religieuze, mythologische en literaire vrouwen, vrouwenfiguren die een abstract idee of concept representeren, historische vrouwen, vrouwen in de samenleving, beschaving, cultuur en vrouwen in het algemeen.

Die laatste twee categorieën komen het meest voor, wat te maken heeft met kunsthistorische maar ook met gender-sociale trends, die ervoor zorgden dat vrouwen vaker taferelen uit de realiteit weergaven.

Religieuze vrouwen, de Maagd Maria in het bijzonder, doen het ook goed onder kunstenaressen van binnen- en buitenland. Specifiek voor België zijn er van de nationale artiestes ook een redelijk aantal historische vrouwen teruggevonden, wat deels te maken heeft met de Belgische Omwenteling in 1830.

Deze indeling overstijgend, kunnen een aantal specifieke kenmerken toegeschreven worden aan deze kunstenaressen ten opzichte van de Belgische, mannelijke kunstenaars.

Uit de onderzochte kunstwerken spreekt vaak een groot conformisme met de maatschappelijke gendernormen, die door de artiestes sterk geïnternaliseerd leken te zijn.

Daaruit volgt dat er een dominante focus lag op de moederfiguur, die het vrouwelijke ideaal vormde in de negentiende eeuw.

Toch onderscheden deze vrouwen zich van hun mannelijke tegenhangers. Zij stelden de vrouw immers weinig voor als een erotisch lustobject. Dat wil nog niet zeggen dat hun vrouwenfiguren niet verleidelijk en sensueel konden zijn.

Samenhangend hiermee valt op dat hun representaties van de vrouw steeds uitgaan van een groter inlevingsvermogen, dat zich ook vertaalt naar de toeschouwer toe. Hun vrouwzijn hangt dus nauw samen met het creatieproces in de verbeelding van de vrouw.

Abstract

The long nineteenth century features a new batch of female artists in Belgium that has hardly been researched. The works of these artistes are browsed for this thesis, looking for representations of women. What did the Belgian female creators attribute to the iconography of this particular motif? How do they relate to their male Belgian colleagues and to the foreign artistes?

There are countless different appearances in which the depicted women present themselves. These can roughly be divided up in religious, mythological and literary women, the portraying of an abstract idea or concept via a female vessel, historical women, women in society, civilization or culture and women in general.

Those last two categories are the most popular due to art-historical and gender-social trends, which cause women to be more likely to depict everyday life. Religious women, especially Virgin Mary, are prevalent also in the art of many female composers, domestic or abroad. Specifically in Belgium, female artists produced quite a lot of historical women, which can be partly linked to the Belgian Revolution in 1830.

Transcending this division, a couple of specific characteristics can be detected, attributed to these artistes, as opposed to the Belgian, male artists.

Most of the researched works of art demonstrate a great conformity to society's gender norms which seemed to be considerably internalized by the female creators.

Consequently a dominating focus was put on the depiction of the mother, which was the female ideal in the nineteenth century.

Yet these women were able to distinguish themselves among their male counterparts. They were not likely to represent the female figure as an erotic sex object. That is not to say that their portrayal of women could not be seductive and sensual.

Consistent with that last characteristic, it is remarkable that their representations of women are always based on their greater ability to empathize, which translates to the spectator. Their womanhood is consequently closely linked to the process of creation in imaging the woman.

Inhoudstafel

Inleiding	7
Status Quaestiones.....	8
Catalogus	11
Resultaten	13
1. Toelating tot de academie: de professionalisering van de kunstenaressen.....	17
2. Religieuze vrouwen	24
2.1. Belgische kunstenaressen	24
2.2. Invloeden van internationale kunstenaressen	30
2.3. Casus: Fanny Paelinck-Horgnies <i>Heilige Cecilia</i> (1829, cat. nr. 382) vs. François-Joseph Navez (1787-1869) <i>De Heilige Cecilia</i> (1824)	31
3. Mythologische vrouwen.....	35
3.1. Belgische kunstenaressen	35
3.2. Invloeden van internationale kunstenaressen	40
3.3. Casus: Sophie Rude-Frémiet <i>De mooie Anthia</i> (1820, cat. nr. 431) vs. Joseph Paelinck <i>De schone Anthia begeeft zich aan het hoofd van haar gezellinnen naar de tempel van Diana in Efeze</i> (1820).....	41
4. Literaire vrouwen	48
4.1. Belgische kunstenaressen	48
4.2. Invloeden van internationale kunstenaressen	54
4.3. Casus: Fanny Paelinck-Horgnies (1805-1870) <i>Graziella</i> (1805-1870, cat. nr. 384) vs. Nicaise De Keyser <i>Margaretha in de kerk</i> (1864)	55
5. Abstracte ideeën en concepten	61
5.1. Belgische kunstenaressen	61
5.2. Invloeden van internationale kunstenaressen:.....	65
5.3. Casus: Hélène Cornette <i>Neerslachtigheid</i> (1900, cat. nr. 78) vs. Constantin Meunier (1831-1905) <i>De Smart</i> (1888)	65
6. Historische vrouwen.....	70
6.1. Belgische kunstenaressen	70
6.2. Invloeden van internationale kunstenaressen	75
6.3. Casus: Adèle Kindt <i>De revolutie van 1830</i> (1831-1850, cat. nr. 263) vs. Gustave Wappers (1803-1874) <i>Episode van de septemberdagen van de Belgische revolutie van 1830</i> (1834)	76
7. Vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur.....	82
7.1. Belgische kunstenaressen	82

7.2.	Invloeden van internationale kunstenaressen	91
7.3.	Casus: Jenny Montigny <i>Moederschap</i> (s.d.) en Clara Wulffaert (1801-?) <i>De moederlijke les</i> (1835) vs. Gustaaf Wappers (1803-1874) <i>Jonge moeder met kind</i> (1854).....	92
8.	Vrouwen in het algemeen	101
8.1.	Belgische kunstenaressen	101
8.2.	Invloeden van internationale kunstenaressen:.....	108
8.3.	Casus: Louise De Hem <i>Gitana</i> (1901, cat. nr. 129) en <i>Studie van een naakte vrouw in profiel</i> (1889-1891, cat. nr. 122) vs. Nicaise De Keyser (1813-1887) <i>Twee oosterse dames</i> (1854)	109
Besluit.....		114
Bibliografie		118
Hedendaagse en moderne publicaties.....		118
Eigentijdse publicaties.....		122
Websites		123
Bijlage		124

Inleiding

De beeldvorming van de vrouw is lang een mannenkwestie geweest. De introductie van vrouwen in de wereld van de beeldende kunsten in de negentiende eeuw betekende nog niet dat hierin zomaar verandering kwam, noch dat die verandering van een leien dakje liep.

Deze masterproef zal handelen over de oeuvres van enkele Belgische negentiende-eeuwse kunstenaressen en hoe zij zich verhouden tot hun internationale, vrouwelijke collega's en hun binnenlandse, mannelijke tegenhangers. Hierbij zal telkens onderzocht worden hoe het motief van de vrouw werd weergegeven en welke betekenissen en nuances eraan verbonden kunnen worden. Deze paper zal trachten te achterhalen wat de meest populaire thema's waren binnen de iconografie van de vrouw in de kunst van Belgische kunstenaressen uit de lange negentiende eeuw. Er wordt gezocht naar overeenkomsten en verschillen in de uitwerking van de vrouwenfiguur en de link met het geslacht van de kunstenaar. Bovendien zal er gepeild worden naar eventuele regionale kenmerken en differenties tussen de Belgische en buitenlandse kunstenaressen.

De keuze voor België als geografische afbakening heeft veel te maken met de beperkte belangstelling in de vakliteratuur voor dit specifieke onderwerp in deze specifieke regio.

Het onderzoek vindt plaats voor de lange negentiende eeuw, dus van ca. 1789 tot 1914. Het beginpunt van deze afbakening is interessant, omdat met de teloorgang van het *Ancien Regime* ook nieuwe, burgerlijke gendernormen hun opgang maken. Dit zal een grote invloed hebben op het heersende vrouwbeeld.¹ Daarenboven is een kunstenaar als Jeanne Françoise Ridderbosch-De Medts (1754-1837), die een zeer groot oeuvre had, reeds actief aan het einde van de achttiende eeuw. Haar werk kan als een aanloop naar de negentiende eeuw beschouwd worden.

De eindafbakening valt samen met het begin van WO I en duidt opnieuw op veranderende sociale conventies, die ook hun weerslag vinden in de kunst. Door dit als eindpunt te kiezen, kunnen een aantal vermeldenswaardige kunstenaressen van het *fin-de-siècle* ten volle mee opgenomen worden in dit onderzoek. Hierbij behoren bijvoorbeeld figuren als Anna Boch (1848-1936), Alix d'Anethan (1848-1921), Jenny Montigny (1875-1937) en Cécile Douard (1866-1941).

Het gaat hier om de oeuvres van kunstenaressen die in België geboren, opgeleid of lange tijd actief zijn geweest. De wijze waarop het motief van de vrouwenfiguur is weergegeven door deze vrouwelijke artiesten en de keuze voor een specifieke iconografische uitwerking zal op comparatieve wijze onderzocht worden ten opzichte van de voorstelling van diezelfde iconografie bij hun vrouwelijke collega's in het buitenland en vooral bij hun mannelijke, nationale collega's.

Bij het onderzoek naar het motief van de vrouw zal het vrouwenportret niet in rekenschap worden gebracht, omdat dit meer moeilijkheden geeft voor het comparatieve gedeelte van deze studie. Bovendien moeten in dat geval de wensen van de opdrachtgever ook mee in kaart gebracht worden, wat een heel andere studie inhoudt, namelijk hoe de vrouw wilde gerepresenteerd worden. De titels van de kunstwerken kunnen hier als parameter fungeren: indien de titel expliciet vermeldt dat het om een portret gaat of indien deze een eigenaam bevat, zal dit kunstwerk uitgesloten worden van deze onderzoekspaper.

¹ DIJKSTRA B. (1986), pp. 5-8

Status Quaestiones

Het is duidelijk dat het onderwerp van de onderzoekspaper benaderd wordt vanuit het oogpunt van de genderproblematiek.

Hoewel feministische tendensen reeds vallen terug te brengen tot het einde van de achttiende eeuw met een aantal sociale denkers en de mijlpaal *A Vindication of the Rights of Woman* geschreven door Mary Wollstonecraft in 1792, zou aandacht voor de genderproblematiek in de kunst nog bijna twee eeuwen op zich laten wachten.² Toch was er reeds tijdens het eerste-golf-feminisme een zekere belangstelling voor de erkenning van de vrouw als kunstenaar. Hiervan getuigt de publicatie *Women in the Fine Arts. From the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* van Clara Erskine Clement voor het eerst uitgegeven in 1904. Het boek geeft een oplistings van een aantal bekende kunstenaressen uit de westerse kunstgeschiedenis.³ Officieel kan er nog niet van *genderstudies* gesproken worden, maar de keuze voor uitsluitend vrouwelijke artiestes maakt een feministische drijfveer duidelijk.

Pas toen het tweede-golf-feminisme halverwege de vorige eeuw de genderproblematiek opentrok van een louter politieke agenda naar een breder maatschappelijk vlak, kwam er meer aandacht kwam voor de link tussen gender en de kunstgeschiedenis.⁴ Dit feminisme van de tweede golf startte rond de jaren vijftig met de baanbrekende werken *Le deuxième sexe* van Simone de Beauvoir in 1949⁵ en *The Feminine Mystique* van Betty Friedan in 1963.⁶

In 1971 publiceerde de Amerikaanse Linda Nochlin haar artikel *Why Have There Been No Great Women Artists?*, een *eye-opener* waarin ze trachtte een verklaring te zoeken voor de opvallende afwezigheid van vrouwelijke artiesten in de klassieke kunstgeschiedenis en waarmee het begin werd ingeluid van de feministische kunstgeschiedenis.⁷ Ook in Europa werden dergelijke vragen gesteld en in 1981 bracht Griselda Pollock samen met Rozsika Parker de publicatie *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* uit.⁸

Vandaag verrichten feministische kunsthistorici hun onderzoek vanuit drie mogelijke vertrekpunten, zoals opgesteld door Patricia Mathews in het artikel *The Politics of Feminist Art History* uit *The Subjects of Art History*, een publicatie uit 1998. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen gelijkheidsdenken, waarbij vergeten artiestes worden opgewaardeerd in een poging het artistieke canon uit te breiden, differentiedenken, waarbij bestaande, androcentrische paradigma's en autoritaire instellingen aangevallen en hun tegenhangers onderzocht worden, vanuit een soort underdogpositie, en deconstructiedenken, waarin het traditionele culturele en psychologische vrouwbeeld afgebroken en herdacht wordt.⁹

² D'ALLEVA A. (2005), pp. 60-61

³ CLEMENT C. E. (1974)

⁴ D'ALLEVA A. (2005), p. 60-61

⁵ DE BEAUVOIR S. (1971)

⁶ FRIEDAN B. (1985)

⁷ NOCHLIN L. (1988), pp. 145-178

⁸ POLLOCK G. en R. PARKER (1995)

⁹ MATHEWS P. (1998), pp. 94-114

Deze drie vertrekpunten zullen weliswaar voortdurend met elkaar in aanraking komen.¹⁰ Deze paper combineert zowel het eerste, mogelijke vertrekpunt als het laatste, aangezien er zowel onderzoek wordt gedaan naar vergeten, negentiende-eeuwse, Belgische kunstenaressen, als aandacht wordt besteed aan de representatie van de vrouw in hun werk. In zekere zin kan hier ook van differentiedenken gesproken worden omdat er tevens gezocht wordt naar specifieke 'vrouwelijke' kwaliteiten in hun representatie van de vrouw.

De genderproblematiek is bijzonder gelaagd; gender is meer dan sekse alleen en er dient rekening gehouden te worden met een heleboel andere sociale factoren. Men combineert de focus van de materialistische kunstgeschiedenis op sociaal-politieke relaties, met psychoanalysetheorieën die hun focus op het individuele gevoelsleven hebben. Dit wordt toegepast op de vrouw als subject maar ook als object in de beeldende kunsten. De productie van een kunstwerk of de interpretatie ervan is immers nooit vrijblijvend, maar altijd *gegenderd* in de breedste betekenis van het woord.¹¹

Enkele van de belangrijkste internationale werken rond *genderstudies* in de kunstgeschiedenis zijn: *Hélène Cixous Reader* samengesteld door editor Susan Sellers en uitgebracht in 1994¹², *The Feminism and Visual Culture Reader* door Amelia Jones uit 2003¹³, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writings of Art's Histories* van Griselda Pollock uit 1999¹⁴ en Linda Nochlins *Women, Art, and Power and Other Essays* uit 1988¹⁵ en haar *Representing Women* uit 1999.¹⁶ *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* van Germaine Greer, gepubliceerd in 1979 is een ander voorbeeld van één van de vroegere publicaties omtrent gender en kunst.¹⁷ Iets recenter is dan weer Whitney Chadwicks *Women, Art and Society*, uitgegeven in 1990.¹⁸ Ook *A World of our own: Woman as artists* van Frances Borzello¹⁹ en *A history of women artists* van Hugo Munsterberg²⁰, uit respectievelijk 2000 en zijn algemene werken rond deze thematiek, net als *Women and Art: Contested territory* (1999) van de auteurs Judy Chicago en Edward Lucie-Smith. Een belangrijk overzichtswerk in de vorm van een dictionaire is het tweedelige *Dictionary of Women Artists* van Delia Gaze, gepubliceerd in 1997.²¹

Naast deze algemene overzichtswerken, hebben de meeste onderzoekspublicaties in dit vakgebied een meer specifieke afbakening in tijd, ruimte en onderwerp.

Met name over de negentiende eeuw zijn dit een aantal van de belangrijkste werken: *Women artists and modernism* van editor Katy Deepwell uit 1998²², *The Women of Ideas in French Art, 1830-1848* van Janis Bergman-Carton uit 1995²³, *Sisters of the Brush: Women's artistic culture in late Nineteenth*

¹⁰ D'ALLEVA A. (2005), p. 63

¹¹ D'ALLEVA A. (2005), p. 63-65

¹² CIXOUS H. (1994)

¹³ JONES A. (2003)

¹⁴ POLLOCK G. (1999)

¹⁵ NOCHLIN L. (1988)

¹⁶ NOCHLIN L. (1999)

¹⁷ GREER G. (1980)

¹⁸ CHADWICK W. (2007)

¹⁹ BORZELLO F. (2000)

²⁰ MUNSTERBERG H. (1977)

²¹ GAZE D. (1997)

²² DEEPWELL K. (1998)

²³ BERGMAN-CARTON J. (1995)

*Century Paris*²⁴ en *Women Impressionists*²⁵ van Tamar Garb, gepubliceerd in respectievelijk 1994 en 1986, *Signes ou Traces: Art des XIXe et XXe siècles* van Philippe Roberts-Jones uit 1997²⁶, Elaine Shefers *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art* (1990)²⁷ en *Women and visual culture in nineteenth-century France: 1800-1852* van auteur Gen Doy (1998).²⁸

Ook over 'Belgische' kunstenaressen, of beter gezegd kunstenaressen uit de (Zuidelijke) Nederlanden, algemeen zijn er een aantal werken verschenen. Één van de belangrijkste en meest baanbrekende hiervan is de publicatie *Elck zijn waerom; Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950* van de auteurs Katlijne Van der Stighelen, Mirjam Westen, Maaïke Meijer, Elisabeth Alice Honig en Esther Tobé, die verscheen in 1999 naar aanleiding van de gelijknamige, tentoonstelling in Antwerpen en Anherm, die een openbaring betekende voor de Belgische en Nederlandse kunstgeschiedenis.²⁹ Enkele andere vermeldenswaardige publicaties zijn de volgende: Germain van Herreweges *Femmes Peintres à Gand: 1792-1955*, reeds gepubliceerd in 1955³⁰, *La femme dans l'art: l'artiste et le modèle (exposition) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 25 avril - 13 juillet 1975* van Philippe Roberts-Jones uit 1975³¹ en *Oude Meesteressen: vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden* van de auteurs Leen Huet en Jan Grieten uit 1998.³² Zeer recent is dan weer de publicatie *Vrouwenstreken* van Katlijne Van der Stighelen verschenen in het najaar van 2010 dat een overzicht biedt van een aantal belangrijke kunstenaressen, actief in de Nederlanden, in een aantal thematische essays.³³

Voorlopig is er slechts vrij weinig verschenen over de negentiende-eeuwse, Belgische kunstenaressen. Er is de publicatie *9 Vrouwen, 9 keer kunst: vrouwelijke kunstenaars actief rond de eeuwwisseling* van Bernadette Simon uit 1988³⁴, maar het meest exhaustieve werk is van de hand van Alexia Creusen, getiteld: *Femmes artistes en Belgique: XIXe et début XXe siècle* (2007), waarin een volledige lijst is opgenomen van de kunstenaressen die actief waren in de negentiende eeuw en de vroege twintigste eeuw en waarin hun oeuvres kort besproken worden.³⁵ Verder is ook het artikel 'Vrouwelijke kunstenaars in België van 1800-1950' van Sabine van Cauwenberge en Leen De Jong in *Elck zijn waerom; Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950* zeer informatief met betrekking tot de ontwikkeling van het kunstenaarschap van heel van meisjes en vrouwen in het negentiende-eeuwse België.³⁶

Er zijn wel een aantal monografieën verschenen van enkele van deze kunstenaressen.

Over Louise De Hem werd in 2008 *Louise De Hem 1866-1922* uitgegeven, geschreven door Jan Dewilde.³⁷ Ook aan Sophie Rude-Frémiet (1797-1867) werd een monografie gewijd, van de auteurs

²⁴ GARB T. (1994)

²⁵ GARB T. (1986)

²⁶ ROBERTS-JONES P. (1997)

²⁷ SHEFER E. (1990)

²⁸ DOY G. (1998)

²⁹ VAN DER STIGHELEN K. e.a. (1999)

³⁰ VAN HERREWEGE G. (1955)

³¹ ROBERTS-JONES P. (1975)

³² HUET L. en J GRIETEN (1998)

³³ VAN DER STIGHELEN K. (2010)

³⁴ SIMON B. (1988)

³⁵ CREUSEN A. (2007)

³⁶ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 68-87

³⁷ DEWILDE J. (2008)

Monique Geiger en Jacques Foucart, namelijk: *Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)*³⁸ (s.d.) en over Yvonne Serruys verscheen *Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs* van Marjan Sterckx in 2003.³⁹ *Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988)* van auteurs Van Doorne, d'Haese, Maere en Vanraes-Van Camp is dan wel geen echte monografie, maar gaat toch dieper in op drie boeiende Belgische artiestes, namelijk Anna De Weert (1867-1950), Jenny Montigny en tevens Yvonne Serruys.⁴⁰ Aan Anna Boch gewijd, is er tenslotte nog *Anna Boch : Catalogue raisonné* door Duroisin, Lenglez en Thomas, verschenen in 2005.⁴¹

Alexia Creusens boek bevat één hoofdstuk waarin wordt ingegaan op het exacte onderwerp van deze onderzoekspaper, namelijk het motief van de vrouw in het werk van de Belgische kunstenaressen van de negentiende eeuw.⁴² Ondanks het feit dat dit onderwerp vertrekt van twee basisvragen binnen de methodologie van de feministische kunstgeschiedenis, namelijk het uitgaan van vergeten vrouwelijke kunstenaars in combinatie met een onderzoek naar het vrouwbeeld in de kunst, is de bestaande literatuur over deze specifieke thematiek eerder beknopt en dus aan uitbreiding toe.

Catalogus

In een poging om de kunstproductie van de vrouwelijke kunstenaars van België in de lange negentiende eeuw beter in kaart te brengen, is voor deze masterproef een catalogus (p. 124) samengesteld waarin hun werk zo grondig mogelijk verzameld werd. Daarbij moet zeker vermeld dat volledige exhaustiviteit nagenoeg onmogelijk is. Daar het hier veelal gaat om in de vergetelheid geraakte figuren, is heel wat werk niet alleen verdwenen, maar is het goed mogelijk dat er van behoorlijk wat kunstwerken zelfs geen recollectie meer bestaat in de geschreven geschiedenis.

Uitzonderingen als Sophie Rude, Anna Boch of Louise De Hem konden reeds in hun tijd op heel wat erkenning rekenen en slaagden er derhalve in de tand des tijds te doorstaan. Dit verklaart hun aanwezigheid in verschillende musea wat dan weer aanleiding geeft tot de publicatie van een aantal monografische werken of *catalogues raisonnés* betreffende hun oeuvres, die hierboven opgelijst zijn. Voor het merendeel van de kunstenaressen, opgenomen in de catalogus (p. 124), is een dergelijke publicatie niet beschikbaar. Om een beter idee te krijgen van hun kunstproductie en hun gebruik van het motief van de vrouw is er daarom grondig gebruik gemaakt van de contemporaine saloncatalogi.

De gehele saloncultuur van de lange negentiende eeuw napluizen op zoek naar Belgische kunstenaressen en hun werk is onbegonnen werk voor dit onderzoek. Er is daarom gefocust op de triënnales van Gent, Brussel en Antwerpen, die voor deze eeuw de meest vooraanstaande tentoonstellingsmogelijkheden vormden en een accuraat beeld gaven van de eigentijdse, nationale

³⁸ GEIGER M. en J. FOUCART (s.d.)

³⁹ STERCKX M. (2003)

⁴⁰ VAN DOORNE V., d'HAESE J., MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP (1987)

⁴¹ DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS (2005)

⁴² CREUSEN A. (2007), pp. 267-305

kunstwereld.⁴³ De catalogi van deze salons werden op exhaustieve wijze doorgenomen vanaf hun start tot het einde van de negentiende eeuw.

Omdat de avant-garde beweging aan het eind van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste gekenmerkt werd door het ontstaan van allerlei kleinere verenigingen, zoals bijvoorbeeld *Les XX* met elk hun eigen salons, is er ook een steekproef van deze saloncatalogi opgenomen in de samenstelling van de catalogus (p. 124).

De enige indicatie om te bepalen of een kunstwerk al dan niet een vrouw representeert is in dit geval de titel en in enkele gevallen de beschrijving die aan een kunstwerk werd meegegeven. Dit impliceert uiteraard de mogelijkheid dat hierdoor opnieuw heel wat werk waarin een vrouwenfiguur wordt afgebeeld, niet wordt in beschouwing genomen in dit onderzoek. Titels kunnen immers nogal dubieus zijn en er valt niet steeds uit af te leiden wat er nu precies op het schilderij of in het beeldhouwwerk wordt weergegeven. Een werk van Julia Behr (actief in België van 1865 tot 1885) getiteld *De nieuwsgierige* (1868, cat. nr. 7) wordt bijvoorbeeld toch in deze catalogus (p. 124) opgenomen, omdat verondersteld wordt dat *De nieuwsgierige* hier wijst op het motief van de nieuwsgierige vrouw.

Volgens een aantal consequent toegepaste regels is uitgemaakt of een creatie al dan niet wordt meegerekend. Verzelfstandelijke bijvoeglijke naamwoorden in de vrouwelijke vorm refereren aan een vrouwelijke figuur (supra). Kinderen worden niet meegerekend, dus wanneer het gaat om een *jong meisje* wordt het werk niet opgenomen. Deze studie gaat over originele creaties, bijgevolg worden kopieën van of werken naar een andere kunstenaar niet meegeteld.

De in bijlage toegevoegde catalogus (p. 124) is bijgevolg toch behoorlijk substantieel, met maar liefst 129 kunstenaressen en 520 kunstwerken, en leent zich zo wel degelijk tot interessant onderzoek met relevante resultaten.

De verzamelde gegevens zijn verwerkt in een Excel-databank (p. 235) en ingedeeld in gebruiksvriendelijke categorieën die in de mate van het mogelijke vanuit het *Iconclass*-classificatiesysteem zijn overgenomen.⁴⁴ Op die manier claimt dit onderzoek een zekere universaliteit en worden internationale vergelijkingen mogelijk gemaakt.

De classificatie valt uiteen in zeven hoofdcategorieën, die op hun beurt opgedeeld zijn in een vrij aantal subcategorieën, naar gelang de nood aan specificatie. De hoofdcategorieën zijn: 'religieuze vrouwen', 'mythologische vrouwen', 'literaire vrouwen', 'abstracte ideeën en concepten', 'historische vrouwen', 'vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur' en 'vrouwen in het algemeen'. Door deze manier van classificeren wordt de mogelijkheid gecreëerd tot zowel onderzoek naar de grote lijnen als naar specifiekere tendensen.

Het indelen van de gegevens gebeurt niet per kunstwerk, maar per afgebeelde vrouw, voor het geval dat er op het schilderij of in het beeldhouwwerk verschillende categorieën vrouwen voorkomen. Wanneer er bijvoorbeeld een rijke dame wordt afgebeeld met haar vrouwelijke bediende, zullen beiden meegerekend worden in hun respectieve categorie.

Vrouwen binnen dezelfde subcategorie, behorend tot eenzelfde kunstwerk, worden echter als één gerekend. Op deze manier wordt vermeden dat de talrijke aanwezigheid van één bepaald soort vrouwen in één bepaald werk, vertekende beelden geeft in verband met het voorkomen van dat motief in het grotere geheel. Als er bijvoorbeeld in één kunstwerk vijf nimfen worden verbeeld, zal er

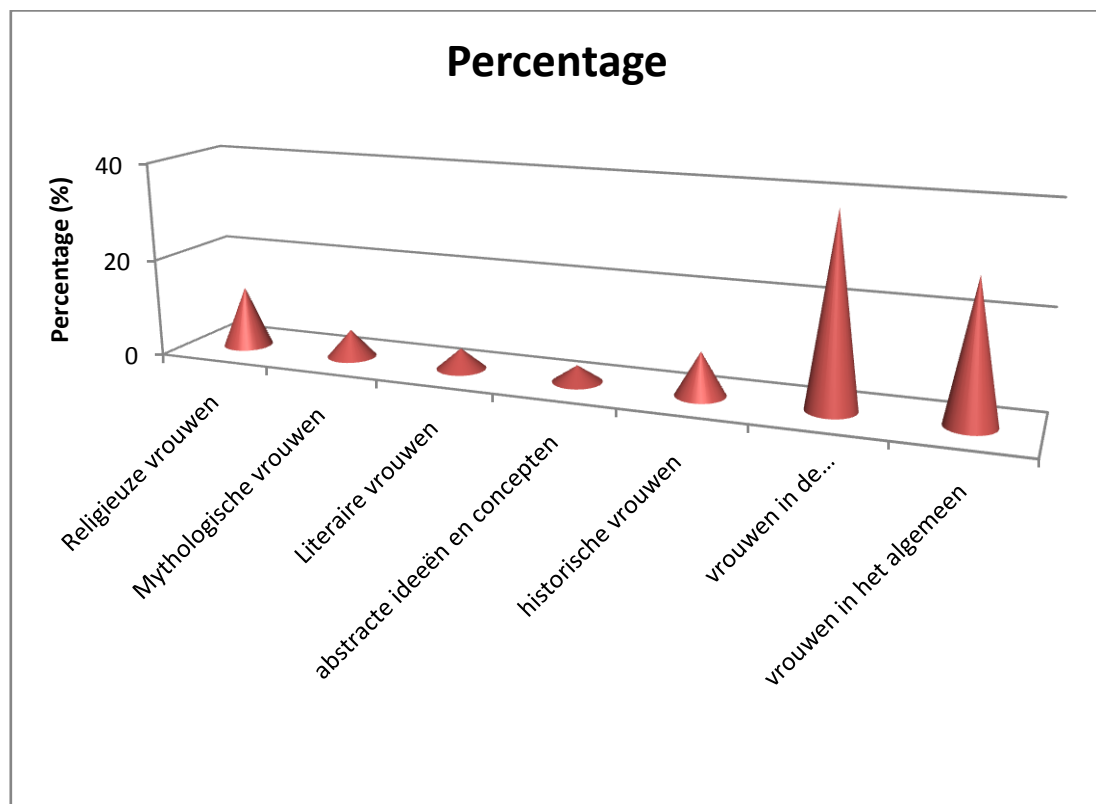
⁴³ DEWILDE J., *Belgische kunstenaressen in de 19^e eeuw ...* (1989), p. 205

⁴⁴ Iconclass.nl (2010-2011)

slechts één nimf worden gerekend voor het hele kunstwerk. Dat ene kunstwerk zou er anders voor zorgen dat de subcategorie ‘nimf’ oververtegenwoordigd wordt ten opzichte van de andere subcategorieën wat het vermoeden zou scheppen dat de nimf een bijzonder populair motief zou geweest zijn.

Daarenboven is het zo dat elke vrouwelijke figuur slechts één classificatie kan toegeschreven krijgen, namelijk de meest specifieke. Een *Madonna met kind* zal daarom als ‘Madonna’ worden beschouwd en niet nog eens als ‘moeder’ of als ‘historische figuur’. Op deze manier zijn er in dit onderzoek 572 vrouwen geïncorporeerd, 52 afgebeelde vrouwen meer dan er kunstwerken zijn.

Resultaten



Een opvallend gegeven in verband met de representatie van de vrouw zoals weergegeven door vrouwelijke kunstenaars, is dat de voorkeur duidelijk uitgaat naar een eigentijdse, maatschappelijke setting. Bijna 38 % van de afgebeelde vrouwen behoort tot de hoofdcategorie ‘vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur’. De tweede meest vertegenwoordigde classificatie, met een kleine 28 %, is deze van de ‘vrouwen in het algemeen’, waarmee de afbeelding van vrouwen zonder meer wordt bedoeld.

Deze duidelijke aanwezigheid van eigen tijd en context ligt uiteraard voor een stuk in de lijn met de algemene tendensen in de negentiende-eeuwse kunst.⁴⁵ Kunststromingen als het realisme en het impressionisme zorgden ervoor dat de focus en interesse van heel wat kunstenaars op de eigen

⁴⁵ ARNASON H.H., (2003), p. 15

dagelijkse realiteit kwam te liggen.⁴⁶ Het is dan ook niet verwonderlijk dat ook heel wat vrouwelijke kunstenaars uit die tijd aan deze trend onderhevig waren.⁴⁷

Ook kunstenaressen ontwikkelen een interesse in sociale differentiatie en in het bijzonder in de armere, werkende klassen. Van de werken waarin de afgebeelde vrouwen duidelijk behoren tot een zekere sociale stratificatie, is het merendeel afkomstig uit de lagere klassen, gaande van bediende tot boerin tot zelfs verkoopster. Met zeventenzeventig vrouwen van een lagere klasse tegenover tweëndertig vrouwen van de rijkere klassen, zoals de burgerij of de adel, worden er meer dan dubbel zoveel 'arme' vrouwen als rijke vrouwen afgebeeld binnen de hoofdcategorie van 'vrouwen in de maatschappij, beschaving en cultuur'. Hieruit spreekt echter in de meeste gevallen weinig sociale kritiek, met Cécile Douard als belangrijke uitzondering hierop.

Hierbij is het belangrijk op te merken dat de door vrouwen afgebeelde vrouwen wel opvallend conform de normen van de eigentijdse, conservatieve maatschappij worden geportretteerd. Binnen de hoofdcategorie 'vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur' is de grootste subcategorie die van de 'moeders'. Deze groep, bestaande uit 45 moeders, neemt 21 % van deze hoofdcategorie in en bijna 8 % van de vrouwen in het totaal aantal teruggevonden schilderijen of beeldhouwwerken, wat deze subcategorie de grootste van allen maakt.

Moeder is dan ook meteen de belangrijkste rol die de vrouw in de negentiende eeuw toegeschreven kreeg en waartoe zij zich ook bij voorkeur beperkte.⁴⁸ Vrouwelijke artiesten in de negentiende eeuw ervoeren heel wat tegenkating met betrekking tot hun opleidingsmogelijkheden en professionalisering, zoals in het eerste hoofdstuk besproken wordt. Het publieke kunstenaarschap viel uiteraard niet te verzoenen viel met de maatschappelijke voorliefde voor de huiselijke, bedeesde vrouw. Toch was het net dit vrouwbeeld dat zij bij voorkeur voorstelden.⁴⁹

Dat de tweede grootste hoofdcategorie die van de 'vrouwen in het algemeen' is, illustreert mooi dat artiestes een zekere voorkeur hebben voor het afbeelden van geslachtsgenoten. In dit onderzoek is weliswaar niet in exacte cijfers bijgehouden hoeveel mannen precies voorkomen in de oeuvres van deze kunstenaressen, toch werd hieraan bij de opzoekingen in de saloncatalogi de nodige aandacht besteed. Het is frappant dat er amper mannen werden gerepresenteerd, noch in een eigentijdse, maatschappelijke context noch als studie-object op zich. Vrouwen beeldden bijna steevast vrouwen af, behalve in het geval van historische personages of religieuze figuren.⁵⁰

Dat is zeker zo in het geval van de vrouwelijke naakten, die bovendien een opvallend grote categorie vormen. Maar liefst 20 % van de 'vrouwen in het algemeen', zijn vrouwelijke naakten, in verhouding tot het totaal aantal vrouwen in de databank (p. 235) maakt dat ruim 5 %. Dat betekent dat het 'vrouwelijk naakt' één van de grootste subcategorieën vormt, wat toch wel bijzonder is in een eeuw waarin de studie naar levend naaktmodel één van de meest heikele twistpunten vormde in de strijd rond de toelating van vrouwen aan de academiën.⁵¹ Bij deze cijfers moet de kanttekening gemaakt worden dat er slechts negen vrouwen van de 129, meegerekend in deze masterproef, verantwoordelijk zijn voor de 31 kunstwerken in deze subcategorie. Bovendien is het niet

⁴⁶ ARNASON H.H., (2003), p. 15

⁴⁷ CARDIJN-OOMEN D. (1990), pp. 20-24

⁴⁸ HIGONNET A. (1993), p. 241-242

⁴⁹ BERGMAN-CARTON J. (1995), p. 103-105

⁵⁰ Conclusie uit de geraadpleegde saloncatalogi: N.N. (1792- ...-1907)

⁵¹ HIGONNET A. (1993), p. 232-233

verwonderlijk dat de meest productieve artiestes die zich waagden aan de weergave van naakten, pas actief waren aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw.

In de categorie 'vrouwen in het algemeen' valt ook de populariteit op van de motieven van de 'jonge vrouw' en van de 'vrouwen van een vreemde nationaliteit'. Deze groepen nemen respectievelijk 23 % en 19 % in van de hoofdgroep.

De interesse in de afbeelding van vreemde nationaliteiten valt uiteraard te linken aan het nationalisme en het oriëntalisme die in de negentiende eeuw bijzonder populair waren.⁵² Net als de mannelijke kunstenaars van die tijd baseerden de artiestes zich eerder op verhalen en geromantiseerde beelden bij de representatie van bepaalde exotische types zoals bijvoorbeeld de zigeunerin.⁵³

De overige categorieën kunnen beschouwd worden als niet-reële of fictieve vrouwen, waarvan de grootste categorie deze van de 'religieuze vrouwen' is. Deze groep neemt een ruime 12 % in van het totaal aantal afgebeelde vrouwen.

Heel duidelijk is de zeer dominante aanwezigheid van de 'Madonna'-figuur in deze groep, met ongeveer 47 %. Het blijft een feit dat Madonna één van de meest belangrijke figuren uit het christendom vormt.⁵⁴ Bovendien kan zij als een uitermate geschikt rolmodel gezien worden voor de negentiende-eeuwse vrouw, als een soort ultieme moederfiguur die tegelijkertijd een toonbeeld vormt van zedelijkheid en maagdelijkheid.⁵⁵ Het afbeelden van een motief als de Maagd wijst echter ook op een zekere conservatisme in de iconografie van de vrouwelijke kunstenaars.⁵⁶

In hetzelfde kader kunnen de talrijke heiligenportretten geplaatst worden. Bijzonder populair als motief en sociaal acceptabel voor vrouwen, vormden vrouwelijke heiligen een ideale uitweg voor artiestes die wensten werken te creëren die in een hoger aanzien stonden en dichter bij het hoogst gewaardeerde genre van de historiestukken.⁵⁷ De belangrijkste heiligenfiguur is de heilige Cecilia, die 15 % van de hoofdcategorie 'religieuze vrouwen' uitmaakt.

Oudtestamentische vrouwen vormen hier een kleine minderheid, waarin de figuur van Eva het populairst is, met bijna 6 % ten opzichte van de hoofdcategorie.

Ook de 'historische vrouwen' maken nog een relatief substantieel deel uit van het geheel met een kleine 9 %. Deze hoofdcategorie is slechts opgedeeld in twee subcategorieën: 'historische vrouwen met naam' en 'historische vrouwen zonder naam'.⁵⁸ De laatstgenoemde categorie slaat voornamelijk op naamloze, anonieme en vaak ook verzonden personages, toegevoegd in een kunstwerk met historische thematiek. Het spreekt voor zich dat deze figuren praktisch nooit de spilpunten van het kunstwerk vormen.

Er worden ruim vier keer meer 'historische vrouwen met naam' afgebeeld dan 'historische vrouwen zonder naam'. Dat duidt erop dat de kunstenaressen die deze kunstwerken produceerden er bewust voor kozen om voornamelijk belangrijke, historische vrouwen te representeren, hetzij als primair

⁵² TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006), p. 208-209

⁵³ DE BOER W. (2005), p. 32

⁵⁴ CREUSEN A. (2007), p. 279

⁵⁵ DIJKSTRA B. (1986), p. 17

⁵⁶ CREUSEN A. (2007), p. 280

⁵⁷ CREUSEN A. (2007), p. 279

⁵⁸ Dit omdat een verder opdeling van de bij naam genoemde historische figuren die afgebeeld worden, zinloos zou zijn. Er zijn geen verdere groepen te vormen of bijzonder populaire historische figuren te onderscheiden.

personage, hetzij als essentieel nevenpersonage. Opnieuw blijkt hieruit hoezeer vrouwelijke artiesten voor hun werk vrouwen lijken te prefereren boven de afbeelding van mannen.

De drie overige hoofdcategorieën, 'mythologische vrouwen', 'literaire vrouwen' en 'abstracte ideeën en concepten' vormen eerder marginale groepen met percentages van respectievelijk ongeveer 6, 4 en bijna 4 %.

Onder de 'mythologische vrouwen' is een lichte iconografische voorkeur merkbaar voor niet nader geïdentificeerde vrouwelijke figuren zoals 'de muze', 'de amazone' en 'de nimf'. Die voorkeur is slechts minimaal, wat te maken heeft met de vrij evenwichtige verdeling van de afgebeelde vrouwen over de verschillende subcategorieën, die bovendien vaak beperkt worden tot één kunstwerk. Hetzelfde kan gesteld worden voor de 'literaire vrouwen'. De subcategorie 'andere' buiten beschouwing gelaten, blijkt er uit de grafiek een beperkte voorliefde voor het personage 'Virginie' uit de laat-achttiende-eeuwse roman *Paul et Virginie* (1787) van Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814).⁵⁹

Tenslotte is de laatste en kleinste hoofdcategorie deze van 'abstracte ideeën en concepten'. Deze bestaat uit drie subcategorieën, namelijk 'allegorische vrouwen', 'symbolische representatie van een concept' en 'personificaties', waarbij het merendeel van de vrouwen binnen deze hoofdcategorie valt onder 'symbolische representatie van een concept'. Dit hanteren van een vrouwenlichaam om bepaalde ideeën over te brengen is verre van vreemd voor de negentiende eeuw, zoals in de inleiding reeds aangehaald (supra), maar opnieuw lijkt het alsof vrouwelijke kunstenaars zich in hun creëren laten leiden door de gangbare, androcentrische noties over kunst en iconografie. Dit is overigens niet vreemd, aangezien de kunstgeschiedenis *an sich* een androcentrische constructie is. Kunst baseert zich altijd op andere kunst en het gebrek aan een 'vrouwelijke kunstgeschiedenis' dwong volgens Griselda Pollock deze kunstenaressen er toe zich te laten inspireren door wat er aan 'mannelijke' kunst voorhanden was.⁶⁰

In de komende hoofdstukken zal telkens ingegaan worden op elke hoofdcategorie afgebeelde vrouwen. De resultaten van het onderzoek zullen specifiek behandeld worden en zullen comparatief benaderd worden aan de hand van enkele casussen, waarvan het beeldmateriaal beschikbaar is. Deze vergelijkingen zullen telkens het werk van een Belgische vrouw tegenover het werk van een Belgische man plaatsen, ingebed in de context, en kunnen zo enkele boeiende bedenkingen en nieuwe gezichtspunten opleveren. Daarnaast zal er ook telkens aandacht gegeven worden aan eventuele invloeden, die de Belgische artiestes ondervonden kunnen hebben, van hun vrouwelijke, internationale collega's. Dit zal hoofdzakelijk gebeuren op basis van bevindingen die gedaan zijn tijdens het onderzoeken van de saloncatalogi. De kans op effectieve wisselwerking is natuurlijk groter wanneer kan aangetoond worden dat bepaalde kunstenaressen gedurende een zekere tijd op dezelfde salons aanwezig waren.

⁵⁹ DE SAINT-PIERRE J.-H. B. (1787)

⁶⁰ POLLOCK G. (1999), p. 155-156

1. Toelating tot de academie: de professionalisering van de kunstenaars

Het feminisme heden ten dage en de plaats die de vrouw momenteel inneemt in de maatschappij zijn het gevolg van een lang en moeizaam proces dat verder op gang werd gebracht aan het einde van de achttiende eeuw, toen gelijkheid voor alle mensen, als verlichtingsidee, ruimte creëerde voor het idee van gendergelijkheid.⁶¹ Ondanks het feit dat men zich dus bewust werd van 'de vrouwenzaak', leidde dit niet tot gelijke rechten en verliep de overgang naar een nieuwe maatschappelijke orde eerder moeizaam.⁶²

De actieve participatie van heel wat vrouwen, en in het bijzonder heel wat arbeidsters, aan verschillende acties en rellen tijdens de Franse revolutie vormde een zeer reële bedreiging voor de patriarchale orde. Deze vrouwen stelden hun eigen eisen en hoopten dat de nieuwe constitutie hieraan tegemoet zou komen.⁶³

Tegelijkertijd kwam er echter, zoals zo vaak als reactie op een te radicale omslag, een bijzonder grote tegenstand op deze sociale veranderingen, vanuit conservatieve hoek.⁶⁴

De feministische ontwikkelingen vlak na de Franse revolutie werden namelijk na enkele jaren grondig in de kiem gesmoord. Enerzijds was er de contrarevolutionaire gedachtegang, afkomstig uit onder andere Groot-Brittannië, die de oorzaak van de revolutie in Frankrijk bij de 'vrouwelijke' decadentie van het *Ancien Régime* legden. Anderzijds waren ook de republikeinen niet voor de vrouwenzaak te vinden, ondanks de verlichtingsideeën rond gendergelijkheid. Ook zij waren niet akkoord met de nieuwe publieke positie die sommige vrouwen nu trachtten aan te nemen en ze beschuldigden hen ervan onenigheid te zaaien onder de revolutionairen met hun eisen.⁶⁵

Beide ideeën zijn weerspiegeld in de wijze waarop de vrouwfiguur allegorisch wordt gebruikt in de propagandistische kunst, pamfletten en spotprenten aan weerszijden van dit postrevolutionaire spectrum. Aan de ene kant is er de groteske hoer op de barricade, die de wreedheden van de revolutie vertegenwoordigt, met aan de andere kant het statische, heroïsche vrouwbeeld dat de idealen van de nieuwe staat verpersoonlijkt.⁶⁶

Dat groteske vrouwbeeld is de uitdrukking van de mannelijke angst voor de omverwerping van de patriarchale autoriteiten, die de revolutie met zich mee zou brengen; men karikaturiseerde de figuur van de 'Vrijheid', embleem van de nieuwe, Franse republiek, als een soort abjecte Medusafiguur in de vorm van een relschoppende, mannenvermoordende arbeidster.⁶⁷

De heroïsche vrouw, daarentegen, is, ondanks haar positieve verbeelding, geen voorvechtster van de feministische zaak; de angst voor de politieke eisen die de revolutionaire vrouwen stelden, was immers eveneens aanwezig bij de mannelijke hervormers. De figuur van de 'Vrijheid', ontdaan van

⁶¹ D'ALLEVA A. (2005), pp. 60-61

⁶² MICHAUD S. (1993), p. 107

⁶³ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 9-10

⁶⁴ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 12-15

⁶⁵ BERGMAN-CARTON J. (1995), p. 14

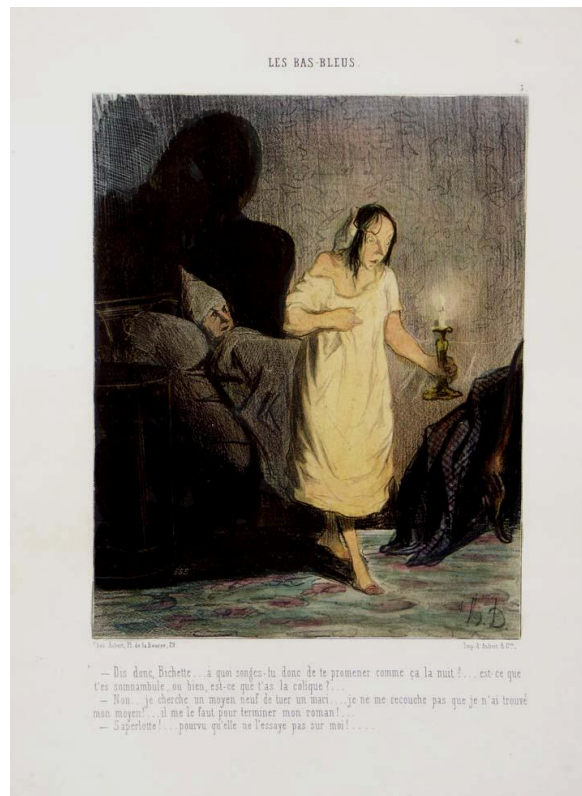
⁶⁶ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 10-12

⁶⁷ NOCHLIN L. (1999), pp. 42-46

haar vrouwelijke identiteit, werd louter afgebeeld als een leeg vat, waarmee de idealen van de nieuwe staat werden afgebeeld, en straalde een grote passiviteit uit.⁶⁸

Vreemd genoeg waren het net progressieve verlichtingsdenkers zoals Fransman Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) die de meest conservatieve ideeën hadden met betrekking tot de positie van de vrouw.⁶⁹ Een intellectuele vrouw met een uitgesproken mening en een positie in het publieke leven kon alleen maar falen in haar 'vrouw-zijn', want het hoogste wat een vrouw kon bereiken was immers het moederschap; dat was de toenmalig gangbare mening.⁷⁰ Meer nog, Rousseau zag de intellectuele vrouw als een gevaar voor de samenleving, aangezien zij haar moederlijke en huishoudelijke plichten verzaakte.⁷¹ Iemand die Rousseau's ideeën rond de ideale vrouw deelde was Honoré Daumier (1808-1879), die overigens in andere opzichten, in zijn tijd ook als een progressief man kon worden beschouwd.⁷² Deze criticus, geroemd om zijn talrijke, kritische spotprenten, maakte ook verschillende series met antifeministische prenten waarin hij progressieve, werkende en intellectuele vrouwen genadeloos ridiculiseerde.⁷³

Zulke ideeën en meningen droegen bij tot de creatie van een algemeen geldend vrouwbeeld van huiselijkheid, onderdanigheid en moederschap, waarvan elke afwijking als verwerpelijk kon worden afgedaan.⁷⁴



Honoré Daumier, *Dis donc, Bichette...à quoi songes-tue donc te promener comme ça la nuit?* (uit serie: *les Bas-Blues*), 1844, handgekleurde lithografie, gepubliceerd in: *Le Charivari*, 11 februari, 1844. Illustratie op URL: <http://www.tunickart.com/daumier10.html> , geraadpleegd op 22/07/2011

⁶⁸ NOCHLIN L. (1999), pp. 42-46

⁶⁹ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 14-15

⁷⁰ MICHAUD S. (1993), pp. 106-107

⁷¹ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 14-15

⁷² HIGONNET A. (1993), p. 241

⁷³ NOCHLIN L. (1999), pp. 57-58

⁷⁴ HIGONNET A. (1993), pp. 241-242

Deze ontwikkelingen nemen echter niet weg dat de idee van een grotere onafhankelijkheid voor vrouwen en gelijke rechten op politiek en zelfs sociaal vlak geboren was en dat de zaden van de emancipatie gezaaid waren.

Later, in samenloop met de ongunstige sociaaleconomische omstandigheden, ten gevolge van de Napoleontische oorlogen, heeft dit er voor gezorgd dat de veranderende positie van de vrouw in een stroomversnelling kwam. Het aantal gesneuvelde mannen dwong vele vrouwen op zoek te gaan naar een inkomen en baan en dus in het publieke leven te stappen.⁷⁵

In een dergelijke samenleving spreekt het vanzelf dat vrouwelijke kunstenaars op bijzonder weinig appreciatie en steun kunnen rekenen.⁷⁶ Ten minste dat gold voor die kunstenaressen die boven het amateursschap wilden uitstijgen om in de harde kunstwereld van die tijd 'hun mannetje te staan'. Immers, er waren heel wat vrouwen die zich bezighielden met de kunsten en creatief werk; het gaat dan vaak echter om de toegepaste kunsten die voor de heel wat vrouwen een broodwinning vormden, maar nauwelijks artistieke erkenning kregen. De kunstnijverheid had nu eenmaal cultureel weinig aanzien en het talent van deze vrouwen kon worden afgedaan als artisanale vaardigheid. Die vaardigheden werden geapprecieerd, maar in de negentiende eeuw niet als kunst beschouwd.

Ook vele rijke dames hielden zich bezig met schilderkunst, als een vorm van zelfontwikkeling en verfijning, maar dat werd beschouwd als louter liefhebberij en zij kregen dan ook zelden de kans om boven hun (gedwongen) amateurisme uit te stijgen en zich een professioneel statuut aan te meten.⁷⁷ Het was namelijk al van in de zeventiende eeuw traditie dat meisjes uit de meer welgestelde kringen een zeker onderricht kregen in de schone kunsten, dat ging van borduren tot musiceren en hield dus ook schilderen en tekenen in.⁷⁸ Deze vorm van onderlegdheid diende echter voornamelijk om hen aantrekkelijker te maken voor mogelijke huwelijkskandidaten.⁷⁹ Die artistieke bezigheden werden ook wel *arts d'agrément*s genoemd en moesten een aantrekkelijke, culturele fijnbesnaardheid ontwikkelen bij deze jonge meisjes.⁸⁰

De weinige vrouwen die er dan toch in slaagden beschouwd te worden als 'echte kunstenaars' en die dus door middel van hun kunstpraktijk ertoe in staat waren een grote onafhankelijkheid en zelfstandigheid te bereiken, werden op deze 'mannelijke' kwaliteiten afgerekend als waren zij afwijkingen van hun geslacht of spelingen van de natuur.⁸¹

De maatschappelijke afkeuring die er bestond voor het fenomeen van de vrouwelijke kunstenaar was niet de enige reden dat zo weinig vrouwen de stap probeerden te zetten naar een zeker professionalisme.⁸² Heel wat amateurkunstenaressen hadden immers wel degelijk interesse in een diepgaandere kunstopleiding, maar het amateurisme achterwege laten en de overstap maken van lieflijke aquarellen en bloemenschilderingen naar de historieschilderkunst en de olieverfschilderijen, hield het gevaar in van sociale vervreemding van de hogere kringen waarin zij vertoefden en waarin zij een echtgenoot hoopten te strikken.⁸³ Voor de meesten van hen was het uitbouwen van een

⁷⁵ GREER G. (1979), p. 310

⁷⁶ CHADWICK W. (2007), p. 175

⁷⁷ HIGONNET A. (1993), pp. 226-230

⁷⁸ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), p. 69

⁷⁹ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 69-70

⁸⁰ HIGONNET A. (1993), pp. 226-230

⁸¹ CHADWICK W. (2007), pp. 176-177

⁸² GREER G. (1979), p. 310

⁸³ CHADWICK W. (2007), pp. 176-177

professionele kunstenaarscarrière nu eenmaal geen te verkiezen lot boven een 'heilzaam' huwelijk en ze konden moeilijk loskomen van het voor hen vastgelegde ideaalbeeld van het moederschap en het gezinsleven.⁸⁴

Vrouwelijke artiesten moesten dus opboksen tegen een zeer hardnekkig vrouwbeeld dat alleen maar conservatiever leek te worden naarmate er tegenovergestelde stemmen opklonken.

Dat vrouwbeeld zag zich weerspiegeld in de moeilijkheden die vrouwen ondervonden in verband met het volgen van een academische opleiding; intellectualiteit bij dames werd gezien als een gevaar voor de bestaande samenlevingsvorm, vrouwen hoorden geen politieke stem of macht te hebben, aangezien dit hen alleen maar zou afleiden van hun moederlijke plichten.⁸⁵

Intellectualiteit was echter slechts één van minste bezwaren die men had tegen kunstenaressen die trachtten academisch kunstonderwijs te volgen. Hoewel het leren van de kunstpraktijk uit handboeken ongewenst gedrag zou kunnen ontlokken, was het alternatief, namelijk de studie naar levend model, in het bijzonder naaktmodel, helemaal moreel verwerpelijk. Zeker in het Victoriaanse Engeland waren de eventuele gevolgen voor velen ondenkbaar.⁸⁶ Men vreesde dat een blootstelling aan mannelijk naakt en de confrontatie met de 'vrouwen van lichte zeden', zoals de vrouwelijke naaktmodellen vaak beschouwd werden, de studentes zou bewustmaken van hun eigen seksualiteit en hun kuisheid in het gedrang zou brengen.⁸⁷

Toch werd er kunstonderwijs voor meisjes ingericht, reeds vanaf het begin van de negentiende eeuw; Frankrijk was op dit vlak een voorloper met de *École Gratuite de Dessin pour les Jeunes Filles*, reeds opgericht in 1803. Naar dit voorbeeld volgden verschillende scholen in het buitenland, zoals bijvoorbeeld de *English Female School of Design*, gesticht in 1840.⁸⁸ In de tweede helft van de negentiende eeuw waren er al gauw overal in Europa dergelijke grote maar ook provinciale scholen gesticht, paradoxaal genoeg met als hoofdzakelijke reden dat een opleiding in de toegepaste kunsten als één van de meest feminiene, academische opleidingen werd beschouwd. Ongetwijfeld kan de basis hiervan worden gevonden in het amateuristische kunstenaarschap dat reeds eeuwen bij welgestelde vrouwen werd geapprecieerd en aangemoedigd; dat dit aanleiding gaf tot een groeiende professionaliteit had dan weer te maken met de economische toestand en de noodzaak van vele vrouwen om in hun eigen levensonderhoud te voorzien.⁸⁹ Feit is dat heel wat vrouwelijke artiesten deelnamen aan de verschillende salons van die tijd. Of ze nu amateurs waren of een meer professionele carrière beoogden, er waren veel vrouwen die hun werk tentoonstelden.⁹⁰ Meestal waren dit aquarellen, daar bescheidenheid als één van de hoogste vrouwelijke deugden werd beschouwd, maar langzamerhand nam de productie van olieverfschilderijen toe. Beeldhouwwerken van vrouwelijke hand waren eerder zeldzaam.⁹¹

⁸⁴ GREER G. (1979), p. 310

⁸⁵ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 103-105

⁸⁶ CHADWICK W. (2007), p. 175

⁸⁷ CHADWICK W. (2007), pp. 175-176

⁸⁸ HIGONNET A. (1993), p. 232

⁸⁹ HIGONNET A. (1993), pp. 230-232

⁹⁰ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 69-72

⁹¹ HIGONNET A. (1993), p. 232

De vrouwen die deelnamen, deden dit echter vooral in de 'lagere genres' van, zoals vermeld bloemschilderingen, maar ook stillevens of portretten, dit opnieuw omdat deze weinig ambitieuze genres waren, die van de nodige schroom en 'vrouwelijke bedeesdheid' getuigden.⁹²

Die voorkeur voor minder ambitieuze genres en technieken had echter ook praktische oorzaken. Het was immers ongebruikelijk dat een kunstenaar haar eigen ruimte of atelier had om in te werken. Vrouwen behoorden thuis te blijven en het was dan ook daar dat zij creëerden, meestal in de hoek van de woonkamer. Dat had ook tot gevolg dat kunstwerken van vrouwelijke hand veelal bescheiden van formaat waren.⁹³

Er waren ook behoorlijk wat meisjes die privélessen volgden in het atelier van professionele kunstenaars, die dit als een mooie bijverdienste zagen.⁹⁴ Zo was Sophie Rude-Frémiet (1797-1867) een leerlinge van Jacques-Louis David (1748-1825).⁹⁵ Sommigen van deze beroepskunstenaars hielpen hun studentes zelfs hun carrières van de grond te krijgen door ook hun werk tentoon te stellen op de verschillende salons waaraan zij deelnamen.⁹⁶ Dit was onder andere ook het geval bij de voorgenoemde Sophie Rude-Frémiet, die door haar leraar David werd meegenomen op zijn vele reizen om deel te nemen aan internationale tentoonstellingen.⁹⁷

Hierbij moet echter vermeld worden dat dit schijnbare altruïsme vaak soms meer te maken had met een zeker narcisme van de kunstenaar in kwestie, wiens ego gestreeld werd door zich te omringen met hem bewonderende vrouwelijke leerlingen. Zij werden dan ook regelmatig gezien als aanhangsels van hun leermeester en vele critici ontkenen hen enig persoonlijk talent of genie; deze kunstenaressen zouden volgens hen nooit boven het niveau van kopiist van hun leraar uitgroeien.⁹⁸ Dat Sophie Rude-Frémiet van haar meester de opdracht kreeg om een kopie te maken van enkele van zijn werken kan enerzijds als een grote eer gezien worden, maar deed anderzijds niets om dergelijke meningen te ontkrachten.⁹⁹ Zulke opvattingen, die als *self-fulfilling prophecy* golden, deden niet veel goeds voor de reputatie van deze artiestes en zorgden ervoor dat zij nauwelijks serieus werden genomen door de kunstwereld.¹⁰⁰

Vele van deze opleidingen, op meisjesscholen of privé, waren evenwel lange tijd niet op het niveau van een echte, volwaardige, academische studie, waar mannelijke kunststudenten intenser en langer les kregen, meerdere docenten ter beschikking waren en de menselijke anatomie werd bestudeerd in theorie maar ook in de praktijk door het tekenen naar naaktmodel, nog steeds het heikele punt bij uitstek voor de conservatieve, patriarchale maatschappij.¹⁰¹ Vrouwen bleven uitgesloten van de erkende instellingen voor onderwijs in het algemeen en dus ook van het kunstonderwijs in het bijzonder.¹⁰² Het ijveren voor de toegang tot deze professionele opleidingen maakte deel uit van de strijd voor een veel bredere hervorming van het onderwijssysteem in het algemeen, waarvan ook de

⁹² VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 69-72

⁹³ KLARENBECK H. (2010), pp. 63-65

⁹⁴ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 69-72

⁹⁵ GEIGER M. (2005), pp. 39-40

⁹⁶ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 69-72

⁹⁷ GEIGER M. (2005), p. 42

⁹⁸ GREER G. (1979), pp. 315-317

⁹⁹ GEIGER M. (2005), pp. 42-43

¹⁰⁰ GREER G. (1979), pp. 315-317

¹⁰¹ HIGONNET A. (1993), p. 232

¹⁰² CHADWICK W. (2007), p. 178

voorgenoemde, speciale meisjesscholen die vanaf halverwege de negentiende eeuw overal werden opgericht, een gevolg waren.¹⁰³ Het grote probleem met deze scholen is dat ze als een soort surrogaat 'of beter gezegd zoethoudertje' werden aangewend voor de vrouwen die een volwaardige opleiding wensten en tegelijkertijd dienden om het vrouwelijke geslacht weg te houden van de prestigieuze, nationale academies. De conservatieve samenleving was er namelijk rotsvast van overtuigd dat de seksen verschillende opleidingen moesten krijgen, naar overeenstemming met hun specifieke, sociaal-maatschappelijke rollen en de biologische verschillen die er tussen de geslachten konden onderscheiden worden. Vrouwen mochten dan wel een 'natuurlijke' aanleg voor het kunstzinnige hebben, toch was dit volgens de conservatieve opvattingen van die tijd beperkt tot hun bescheiden decoratieve talenten.¹⁰⁴ De voorziene vakken aan deze meisjesscholen bestonden dan ook voornamelijk uit de meer betamelijke toegepaste kunsten en handwerk.¹⁰⁵

Het is pas in de laatste decennia van de negentiende eeuw dat vrouwen uiteindelijk worden toegelaten aan de officiële kunstacademiën, na een lange en moeizame strijd gevoerd door de vrouwelijke kunstenaars zelf, nadat ze besloten hadden het heft in eigen handen te nemen. Groot-Brittannië was op dit vlak, ondanks het Victoriaanse regime, een voorloper op Frankrijk, dat als een van de laatste landen in Europa capituleerde.¹⁰⁶ De *English Women's Journal*, een feministische groepering die in de jaren vijftig van die eeuw ijverde voor een aantal politieke rechten zoals educatie en stemrecht, stelde reeds in 1859 een petitie op voor de toelating van vrouwen aan de *Royal Academy School*. Hoewel deze petitie werd afgekeurd, slaagde de kunstenaars Laura Herford erin het jaar nadien met haar toelatingsproef goedgekeurd te worden, door enkel haar initialen te gebruiken bij het signeren van haar werk. Dit incident schiep het precedent dat vrouwen vanaf nu de kans gaf, zich kandidaat te stellen voor een opleiding aan deze prestigieuze school.¹⁰⁷

In 1881 werd in Frankrijk de *Union des femmes peintres et sculpteurs* opgericht door de Franse beeldhouwster Mme. Léon Bertaux (1825-1909), een beroepsvereniging die de toelating van vrouwelijke kunststudenten aan de *École Nationale des Beaux-Arts* ambieerde, iets wat uiteindelijk werd bereikt in 1896.¹⁰⁸

In België wilde men hervormingen doorvoeren in de Koninklijke Academies voor Schone Kunsten van Brussel en Antwerpen, naar het voorbeeld van de situatie in Groot-Brittannië, met afzonderlijke lessenprogramma's speciaal voor meisjes, plannen die door Brussels burgemeester Charles Buls (1837-1914) in 1884 sterk gesteund werden.¹⁰⁹ Aanvankelijk wilden deze instellingen niet plooiën, maar nadat een petitie van 31 kunststudentes in spe werd goedgekeurd door zowel het stadsbestuur van Antwerpen als de hogere overheid, konden zij niet anders dan in 1889 eindelijk de deuren open te stellen voor hun vrouwelijke leerlingen.¹¹⁰

Van zodra de dammen gebroken waren, werden de nationale kunstacademies overspoeld door kunststudentes, die al gauw het merendeel van de leerlingen gingen uitmaken. Het betekende tegelijkertijd ook de start van een traditie die de dag van vandaag op heel wat gebieden nog steeds

¹⁰³ CHADWICK W. (2007), p. 178-179

¹⁰⁴ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 73

¹⁰⁵ CHADWICK W. (2007), p. 178-179

¹⁰⁶ HIGONNET A. (1993), p. 232-233

¹⁰⁷ CHADWICK W. (2007), p. 179-180

¹⁰⁸ HIGONNET A. (1993), p. 232-233

¹⁰⁹ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 73-74

¹¹⁰ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 73-74

doorleeft: hoewel er meer vrouwelijke studenten waren dan mannelijke, waren het nog steeds de mannen die uiteindelijk werkelijk als professioneel kunstenaar van hun werk konden leven.¹¹¹ De meeste (mannelijke) docenten aan deze instellingen waren niet echt opgezet met deze ontwikkelingen, daar ze vreesden dat de toelating van meisjes zou leiden tot een verloedering van deze befaamde scholen; velen schakelden vrouwelijke artiesten immers nog steeds gelijk aan amateurisme en liefhebberij en ze vreesden dat de opleiding niet ernstig zou genomen worden. Bovendien was men er nog steeds van overtuigd dat het moederschap en het gezinsleven een betere levenskeuze waren voor het vrouwelijke geslacht en dat de moederlijke taken en een carrière als kunstenaressen elkaar uitsloten. De dames die dit trachtten te combineren, werden dan ook vaak geweigerd.¹¹²

De aanwezigheid van vrouwen in de kunstacademie betekende overigens nog niet dat zij gelijk behandeld werden; zij mochten tot in de twintigste eeuw niet deelnemen aan de lessen tekenen naar levend model.¹¹³ Zij maakten in plaats daarvan studies naar beeldhouwwerken of gipsen modellen die voorhanden waren.¹¹⁴ Het gescheiden houden van de seksen bleef op veel plaatsen een must, waardoor gemengde klassen dan ook niet zo vaak voorkwamen en als ze al voorkwamen, rees er vaak morele kritiek op. De meisjes kregen vaak niet dezelfde kansen en bij wedstrijden raakten ze nooit verder dan de voorrondes omdat ze de kans niet kregen om naar levend naaktmodel te werken en anatomielessen mee te volgen.¹¹⁵

Een alternatief kon gevonden worden in een aantal beroemde privéacademies, waaronder één van de belangrijkste de *Académie Julian* was, waar vrouwen uitzonderlijk de kans kregen om te tekenen naar naaktmodel.¹¹⁶ Er waren ook een aantal Belgische kunstenaressen die in deze privéacademies lessen volgden, zoals bijvoorbeeld de Ieperse Louise De Hem.¹¹⁷

Na een strijd die bijna de volledige eeuw heeft geduurd, zijn vrouwen dan eindelijk toegelaten in de officiële kunstopleidingen, in de hoop op die manier serieus genomen te worden in de kunstwereld.¹¹⁸ Hoewel ze langzamerhand de academies begonnen over te nemen, blijkt dit ironisch genoeg niet langer de weg te zijn naar een succesvolle artistieke carrière.¹¹⁹ De monopoliepositie die de staat had op de kunsten via haar prestigieuze nationale scholen, was namelijk al geruime tijd aan het verzwakken en het centrum van de artistieke ontwikkelingen was verschoven naar de onafhankelijke salons en kunsthandel.¹²⁰ Het ontwikkelen van de moderne kunst en de opkomst van de avant-gardestromingen betekende de doodslag voor het kunstwezen zoals het geweest was en de vrouwelijke kunstenaars schenen nu weer even ver te staan als voorheen.¹²¹

¹¹¹ GREER G. (1979), p. 318

¹¹² GREER G. (1979), p. 318-319

¹¹³ HIGONNET A. (1993), p. 232-233

¹¹⁴ CHADWICK W. (2007), p. 180

¹¹⁵ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 74-75

¹¹⁶ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), pp. 75-76

¹¹⁷ DEWILDE J. (2008), p. 29

¹¹⁸ GREER G. (1979), p. 320-321

¹¹⁹ GREER G. (1979), p. 320-321

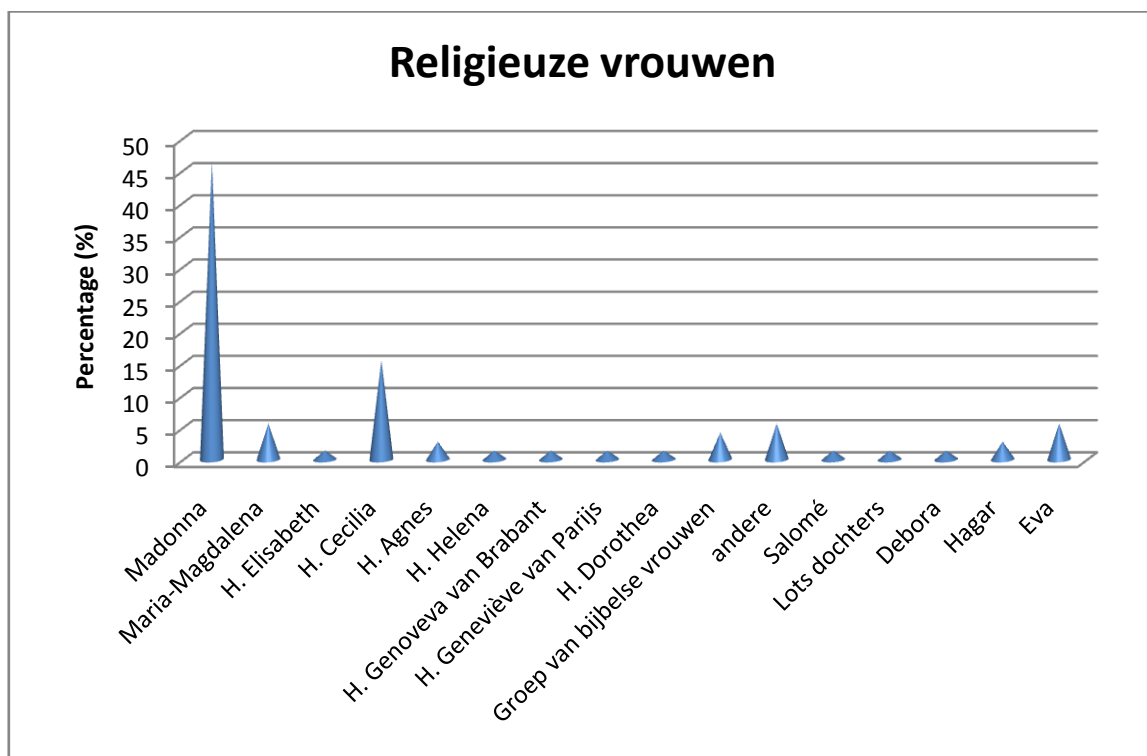
¹²⁰ HIGONNET A. (1993), p. 233

¹²¹ HIGONNET A. (1993), p. 233

2. Religieuze vrouwen

2.1. Belgische kunstenaressen

Een eerste hoofdcategorie die in detail zal worden besproken is deze van de 'religieuze vrouwen'. Hieronder zijn 71 afgebeelde vrouwen uit de catalogus (p. 124) verzameld. Hoewel deze groepering eerder marginaal lijkt in aantal, in vergelijking met de veel grotere categorieën van de 'vrouwen in de samenleving, beschaving, cultuur' (217 afgebeelde vrouwen) en 'vrouwen in het algemeen' (159 afgebeelde vrouwen), zijn de 'religieuze vrouwen' toch de derde grootste categorie in de databank (p. 235).



Reeds in de inleiding is de populariteit van de dagdagelijkse realiteit aangekaart en gelinkt aan opkomende stromingen als het realisme en het impressionisme.¹²² Toch verklaart dit nog niet helemaal de grote verschillen tussen de diverse hoofdcategorieën. Immers, ook de uitlopers van het neoclassicisme en de stroming van de romantiek vinden plaats in de lange negentiende eeuw en worden gekenmerkt door een grote interesse voor mythologische, literaire, historische of andere fictionele onderwerpen, die ook in de beeldende kunsten worden weergegeven.¹²³

Waarom zijn zulke onderwerpen dan in zulke mate minder voorkomend onder vrouwelijke kunstenaars? Dit is geen louter temporele kwestie. Hoewel het aantal vrouwelijke kunstenaars naar het einde van negentiende eeuw toeneemt, in dezelfde periode dat het impressionisme en andere avant-gardistische stromingen in hoge mate populair worden, betekent dit nog niet dat daarom meer eigentijdse onderwerpen voorkomen in de catalogus (p. 124) van deze masterproef. Heel wat latere

¹²² ARNASON H.H., (2003), p. 15

¹²³ ARNASON H.H., (2003), pp. 5-10

kunstenaresen hebben immers ook religieuze of historische vrouwenfiguren op hun palmares staan, net zoals veel vroeger actieve artiestes ook regelmatig gekozen hebben voor een eerder eigentijds tafereel.

Veel heeft hier te maken met de negentiende-eeuwse hiërarchie van de beeldende kunsten.¹²⁴ Een hiërarchie die in dit geval niet alleen geldig was voor de verschillende kunstvormen en –genres, maar ook symbool stond voor de plaats van de vrouw in de maatschappij. De hoogste vorm der plastische kunsten was de historieschilderkunst. Daarop volgde de afbeelding van religieuze onderwerpen, een vrij hoge *ranking* dus. Iets minder prestigieus was de portretschilderkunst, vervolgens de genretaferelen, de landschapsschilderkunst en ten slotte de stillevens.¹²⁵

Het belang van een goede, waarheidsgetrouwe of beter gezegd geïdealiseerde weergave van het menselijke, in de eerste plaats mannelijke, lichaam kon voor de hoogste regionen van de beeldende kunsten nauwelijks onderschat worden.¹²⁶ De invloed van het neoclassicisme liet zich gelden in de geïdealiseerde weergave van het naakte lichaam, dat als essentieel werd gezien voor de historieschilderkunst. Immers, de weergave van met kledij bedekte personages zou een kunstwerk slechts een tijdelijke en anekdotische dimensie geven, die de universaliteit van het werk in de weg zou staan.¹²⁷ En laat nu net dat de grootste achilleshiel van de vrouwelijke kunstenaars, in het bijzonder de Belgische artiestes, vormen. In een tijd waarin zij amper mogelijkheden kregen om een volwaardige kunstenaarsopleiding te volgen, laat staan een opleiding waarin zij naar naaktmodel mochten werken, waren er slechts weinig kunstenaressen die zich waagden aan genres als de historieschilderkunst of de religieuze kunst. Veiliger en meer naar hun praktische mogelijkheden was het beoefenen van de landschapsschilderkunst en het stilleven. Voor deze genres was de realistische weergave van een menselijk lichaam tenslotte geen vereiste.¹²⁸

Daar de genreschilderkunst in een minder hoog aanschijn staat en anekdotiek en eigentijdsheid net kenmerkend voor het genre waren, lijkt het veilig om te stellen dat de representatie van dagdagelijkse, geklede mensen voor kunstenaressen uit die tijd toegankelijker was dan de hoogste trappen van de beeldende kunsten.

Diezelfde rangschikking verklaart deels ook waarom de hoofdcategorie van de ‘religieuze vrouwen’ de derde grootste uit de databank (p. 235) is, ruim 12 %, groter dan de categorieën van de ‘historische vrouwen’ en de ‘mythologische vrouwen’.

Hoe het ook zij, er zijn toch een aantal kunstenaressen die geen genoegen namen met louter activiteit in de ‘lagere kunstvormen’. Die vrouwen die zich werkelijk professioneel als kunstenaar wilden profileren, moesten zich wel bezighouden met de ‘grote kunst’ en historische of religieuze onderwerpen om onder de radar van de kunstcritici te vallen.¹²⁹

Volgens Alexia Creusen kozen deze dames, die vrijwel allemaal uit welgestelde en cultureel ontwikkelde families afkomstig waren, vaak voor onderwerpen die ze kenden vanuit hun intellectuele opvoeding en de boeken die ze lazen. Daaronder vielen bijvoorbeeld heilige boeken en

¹²⁴ TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006), p. 135

¹²⁵ DE WILDE J. (1989), p. 205-206

¹²⁶ TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006), p. 135

¹²⁷ NOCHLIN L. (1988), p. 158-159

¹²⁸ DE WILDE J. (1989), p. 206-207

¹²⁹ CREUSEN A. (2007), p. 279

geschiedkundige werken.¹³⁰ Hoewel er ook een niet onbelangrijk aantal historische vrouwen voorkomen in de catalogus (p. 124), valt toch vooral de populariteit van de religieuze vrouwen op.

Met voorsprong de grootste subcategorie van de 'religieuze vrouwen' is die van de 'Madonna'. Met maar liefst 34 'Maagden', maakt deze groep een goede 46 % uit van de hoofdcategorie en bijna 6 % van het totaal aantal vrouwenfiguren. 'Maria' is een van de populairste motieven onder de Belgische vrouwen gedurende de lange negentiende eeuw, enkel 'moeders', 'historische vrouwen met naam' en 'jonge vrouwen' gaan haar nog voor in aantal.¹³¹ Dat de Madonna zo gecultiveerd werd door vrouwelijke kunstenaars uit de negentiende eeuw hoeft nauwelijks te verbazen. Zij is immers het symbool bij uitstek dat de heersende, contradictorische genderpatronen in zich verenigt. Van vrouwen werd verwacht dat ze zowel echtgenote, moeder en zuivere maagd was. De kuisheid van de binnengehouden huisvrouwen was binnen de burgerij het grootste gemeengoed.¹³² Het lijkt dat deze kunstenaressen hier mee hielpen vormgeven aan een vrouwbeeld dat ontstaan is vanuit dominant, mannelijk oogpunt.

Naast de Maagd Maria, is ook Maria Magdalena behoorlijk goed vertegenwoordigd in de catalogus (p. 124). Met een kleine 6 % van de hoofdcategorie van de 'religieuze vrouwen' vormt deze nieuw-testamentische figuur niet zomaar een toevalstreffer. Wel moet gezegd dat ze meestal niet de focus van het kunstwerk vormt, maar vaak een nevenpersonage binnen een bepaalde compositie vormt. *Boetvaardige Magdalena, halfslijfs op ware grootte* (1829, cat. nr. 147) van de schilderes Marie De Lange (actief in België van 1820-1830) is het enige werk van de vier binnen deze subcategorie dat hierop een uitzondering vormt.

Maria Magdalena kan echter amper als een maagdelijke vrouw beschouwd worden. Haar voorkomen in de kunst lijkt moeilijk te verzoenen met de populariteit van de Maagd. De bewondering voor haar figuur lag echter in haar zeer bewuste verwerping van de vleselijke liefde. Ondanks haar kennis van de geneugten van het lichaam, koos zij voor de goddelijke liefde, waarmee ze aantoonde dat een kuis en godsvruchtig leven ver de voorkeur geniet. Ze kan als het ware als een ideaal voorbeeld gezien worden, waarmee de contemporaine vrouwen zich toch konden identificeren.¹³³

Ook opvallend is dat de meeste werken in deze twee subcategorieën gecreëerd zijn in de eerste helft van de negentiende eeuw, vierentwintig van de vierendertig 'Maagden' alleen al, kunnen zo gedateerd worden. Van die werken die tot stand kwamen in de tweede helft van deze eeuw, zijn de meeste dan nog gemaakt in de jaren vijftig en zestig, waaronder *Calvarie met Maria-Magdalena* (1862, cat. nr. 42) en *Kruisafneming* (ca. 1862, cat. nr. 43) van Virginie Josephine Bovie (1824-1887). Slechts een tweetal Maria's en een enkele Maria Magdalena kunnen in de late negentiende eeuw gesitueerd worden en in de vroege twintigste eeuw is geen van beide figuren meer gecreëerd. Dat heeft natuurlijk deels te maken met de stijgende realistische tendensen in de late negentiende eeuw, maar dat verklaart, zoals gezegd, niet alles.

¹³⁰ CREUSEN A. (2007), p. 279

¹³¹ De categorieën van de 'historische vrouwen met naam' en de 'jonge vrouwen' zouden hier eigenlijk niet mogen meegerekend worden. Deze groepen zijn immers veel algemener en dus automatisch meer omvattender dan het specifieke motief van de Maagd. Dat deze subcategorisering zinnig is in hun eigen hoofdcategorie wil daarom nog niet zeggen dat ze zonder meer met elkaar te vergelijken vallen. Toch is het interessant om ze naast elkaar te plaatsen om zo het zicht op het grotere plaatje te bewaren.

¹³² DIJKSTRA B. (1986), p. 17

¹³³ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 120-160

Hoewel ze in de minderheid zijn, zijn er desondanks een aantal recentere kunstenaressen medeverantwoordelijk voor het aantal religieuze werken uit de databank (p. 235). Deze zijn Louise De Hem (1866-1922), Hélène Cornette (1867-1957), Alix d'Anethan (1848-1921), Marie De Lange (actief in België van 1820-1830), Alice Eckermans (1863-1921), E.-Andaluzia Evans (?-?), Yvonne Serruys (1873-1953) en Madeleine Van Thorenburg (1880-1960).

Werkelijk uitgesproken verschillen tussen artistes aan het begin en aan het einde van de negentiende eeuw zijn moeilijk hard te maken, maar er vallen misschien toch een aantal trends te onderscheiden. Zoals al aangetoond voor de 'Madonna's' en de 'Maria Magdalena's' (supra), is het grootste gedeelte van de 'religieuze vrouwen' tot stand gekomen in ruwweg de eerste helft van de negentiende eeuw. De populairste motieven, namelijk de subcategorieën 'Madonna' en 'heilige Cecilia', met respectievelijk 47 en 15 %, komen allebei nagenoeg niet voor in de late negentiende eeuw, overgaand naar de twintigste eeuw. Dit met de uitzonderingen van Léonie Lemaire (? - ?) *de heilige Maagd bij de tempel* (1895, cat. nr. 311), Louise De Hems verloren gegane *Visoen van Sint-Cecilia* (1897, cat. nr. 145), waarvan er wel nog een reproductie op een menukaart is teruggevonden¹³⁴, en waarschijnlijk het niet verder gedateerde *de heilige vrouwen bij het graf* (s.d., cat. nr. 108) van de later actieve Alix d'Anethan.¹³⁵



Louise De Hem, *Visioen van Sint-Cecilia*, 1897, cat. nr. 145

De populariteit van religieuze taferelen in de vroege negentiende eeuw past in de nawe en van de Franse revolutie, de Napoleontische oorlogen en de sterk veranderende maatschappij aan het eind

¹³⁴ DEWILDE J. (2008), p. 115

¹³⁵ Ook het werk *Madonna* (1881) van Fanny Geefs (1807-1883) moet hier in principe worden vermeld, aangezien het zich situeert aan het einde van de negentiende eeuw. Fanny Geefs kende echter een bijzonder lange loopbaan en dit werk, dat ze vrij kort voor haar dood creëerde, kan eigenlijk gezien worden als een uitloper van haar vroegere werk dat, qua thematiek, hoewel gevarieerd, geen grote wijzigingen heeft ondergaan doorheen haar saloncarri re.

van de achttiende eeuw, en hangt samen met de tanende voorkeur voor klassieke thema's. Langzamerhand groeide er een nieuw, nationaal bewustzijn. Dat weerspiegelde zich ook in de romantische kunst, waar een zekere continuïteit met het verleden nu niet langer in de klassieke oudheid werd gezocht, zoals in het *Ancien Régime*, maar in vaak legendarische figuren en gebeurtenissen vanuit het eigen nationale verleden. Naast het ontwikkelende nationalisme kende ook het christendom, meer bepaald het katholicisme een grote heropbloei.¹³⁶ De populariteit van de vrouwelijke heiligen in die vroege jaren kaderde dus zowel binnen die religieuze heropleving, als binnen het zoeken naar het eigen nationaal verleden, daar sommige heiligenlevens, vaak stammend uit de middeleeuwen, bijzonder lokaal zijn. Een voorbeeld hiervan is *Heilige Genoveva van Brabant* (1838, cat. nr. 225) van Fanny Geefs-Corr (1807-1883).

De afbeelding van vrouwelijke heiligen was een veelgekozen motief, zoals blijkt uit de databank (p. 235). In deze bespreking zal een onderscheid worden gemaakt tussen de apocriefe heiligen en de nieuwe testament-figuren, die reeds hierboven besproken zijn.

Bijzonder populair is toch de Heilige Cecilia, die wel elf keer werd gerepresenteerd en die daarmee ruim 15 % procent uitmaakt van de 'religieuze vrouwen'. Hoewel de Sint Cecilia-legende van Romeinse oorsprong is, is ze doorheen de geschiedenis steeds een populair figuur geweest in de Westerse kunsttraditie. Dat ze als een soort muze van de muziek kan gezien worden, droeg uiteraard bij aan haar populaire culturele status.¹³⁷ In de negentiende-eeuwse, Britse publicatie *Sacred and legendary art* van schrijfster Anna Brownell Jameson (1794-1860), die voor het eerst verscheen in 1848, werd de Heilige Cecilia uitgebreid besproken als één van:

*"The four great virgins of the Latin Church ..."*¹³⁸

Jameson concludeerde:

*"On a whole, St. Cecilia is not so frequent a subject of painting as we might have expected from the beauty and antiquity of her legend. She is seldom seen in the old French works of Art: she has been a favorite with the Roman and Bolognese schools, but comparatively neglected by Venetian, Spanish, and German painters; and in point of general popularity she yields both to St. Catherine and St. Barbara."*¹³⁹

Hieruit kan haar populariteit in de negentiende eeuw, in 'contrast' tot vroegere tijden, afgeleid worden. De fascinatie voor deze figuur is duidelijk en dient blijkbaar gezocht te worden in de 'mooie' legende rond haar martelaarschap. Kwaliteiten als maagdelijkheid, ook binnen haar huwelijk, goddelijke devotie en gehoorzaamheid werden toen bijzonder bewonderenswaardig geacht voor vrouwen. Laat het nu net die eigenschappen zijn, waarin de heilige Cecilia uitblinkt.¹⁴⁰

¹³⁶ SAINTY G. S. (1996), p. 16

¹³⁷ JAMESON A. (1865), vol. 2, pp. 194-210

¹³⁸ JAMESON A. (1865), vol. 2, p. 194

¹³⁹ JAMESON A. (1865), vol. 2, p. 210

¹⁴⁰ De heilige Cecilia was een Romeinse edeldame die zich tot het christendom had bekeerd en haar leven en haar musicerende talenten wijdde aan haar geloof. Wanneer ze werd uitgehuwelijkt aan Valerianus, slaagde ze erin ook hem te bekeren en hem ervan te overtuigen haar gelofte van kuisheid te houden. Beiden zouden de marteldood sterven door de hand van Almachius, de prefect van Rome.

De meeste andere heiligen vrouwen komen slechts een enkele keer voor in de catalogus (p. 124), met uitzondering van de 'Heilige Agnes' die tweemaal werd afgebeeld, een keer door Fanny Geefs-Corr in 1843 (cat. nr. 239) en nog een keer in 1892 (cat. nr. 75) door Hélène Cornette (1867-1957). Ook zij werd, net als Sint Cecilia, door Jameson tot deze vier Latijnse maagden gerekend en ook zij stond bekend voor haar kuis levenswandel en haar weigering te huwen omwille van haar status als 'bruid van Christus'. Ze is de beschermheilige van de maagdelijkheid en de verloofden. Haar meest geprezen eigenschappen zijn haar onschuld en haar kuisheid.¹⁴¹

Het ziet ernaar uit dat de meest populaire religieuze figuren, afgebeeld door de Belgische kunstenaressen, net die figuren zijn die zeer fundamenteel het ideaalbeeld belichamen van wat de negentiende-eeuwse man in een vrouw wenste te zien. Het is moeilijk in te schatten waarom deze vrouwen dan net dit onmogelijk strakke keurslijf lijken te ondersteunen. Zeker omdat het beeld van de kuis, gehoorzame huismoeder zo moeilijk verzoenbaar is met hun eigen publieke kunstenaarscarrière. Hadden zij de morele en sociale conventies van die tijd dermate geïnternaliseerd dat zij deze heilige vrouwen bewonderden en er zich zelfs aan spiegelde? Of hebben dergelijke iconografische keuzes eerder te maken met de populariteit en bijgevolg alomtegenwoordigheid van deze figuren en vormen zij zo een voor de hand liggende optie? Hoewel deze denkpijlen wellicht hun relevantie hebben, impliceren ze beiden de autonomie van de artieste in de keuze van haar onderwerp. Daardoor houden zij geen rekening met een derde mogelijkheid, namelijk dat het onderwerp van buitenaf werd opgelegd. Hoewel deze niet absoluut is, mag de invloed van de kunstwedstrijden met opgelegd onderwerp, gehouden op de triënnales in Antwerpen, Brussel en Gent, niet onderschat worden. Deze wedstrijdonderwerpen waren niet dwingend, maar waren natuurlijk een manier om prestige te behalen. In 1829 werd op het Gentse salon een *Prix de dames* georganiseerd, waarbij het subject de Heilige Cecilia betrof. De letterlijke opdracht werd als volgt verwoord:

*"Sainte Cécile chantant les louanges du Seigneur, en s'accompagnant de sa harpe"*¹⁴²

De winnares van deze prijs was Fanny Paelinck-Horgnies (1805-1870). De tweede plaats was voor Marie De Lange en Charlotte Hay (actief in België van ca. 1830 tot 1850) kreeg een *mention honorable*.¹⁴³ Zeker drie van de elf 'Heilige Cecilia's' uit de catalogus (p. 124) zijn dus tot stand gekomen omwille van een opgelegd onderwerp. Het werk van Fanny Paelinck zal in de casus een uitgebreide bespreking krijgen.

In een grof onderscheid zou kunnen gesteld worden dat in vroegere religieuze werken eerder geopteerd werd voor nieuw-testamentische thematiek en vrouwelijke heiligen, terwijl later actieve kunstenaressen vaak de voorkeur gaven aan oudtestamentische personages. Deze boutade moet zeker en vast niet als strikte opdeling gezien worden, maar illustreert wel enkele schijnbare verschuivingen doorheen de tijd.

Oudtestamentische figuren zijn in het algemeen niet zo talrijk aanwezig in de catalogus (p. 124). De meest populaire figuur is Eva, die vier maal voorkomt en daarmee toch een kleine 6 % van de

¹⁴¹ JAMESON A. (1865), vol. 2, pp. 210-220

¹⁴² N.N. (1829), p. 3

¹⁴³ N.N. (1829), p. 55

hoofdcategorie inneemt. Dat is vreemd aangezien zij traditioneel gezien een personage is dat steeds naakt wordt weergegeven en, zoals reeds aangehaald, vrouwen kregen tot diep in de negentiende eeuw niet de kans om naar naaktmodel te werken. Het vrouwelijke naakt zal uitgebreider besproken worden in Hoofdstuk 8: Vrouwen in het algemeen.



Madeleine Van Thorenburg,
Eva, 1880-1960, cat. nr. 507



Yvonne Serruys, *Eva*, 1908,
cat. nr. 454

Het is dan ook niet de verwonderen van drie van de vier *Eva*'s door een recentere kunstenaressen werden weergegeven. Uitzondering is hier Mathilde Minne (? - ?) die haar *Eva* (cat.nr. 355) reeds in 1868 in Antwerpen tentoonstelde. De andere representaties van *Eva* zijn overigens van de hand van beeldhouwsters; wat een kunstvorm is die weinig voorkomt onder artistes uit de databank (p. 235). Zowel Yvonne Serruys' *Eva* (1908, cat. nr. 454), Madeleine Van Thorenburgs *Eva* (1880-1960, cat. nr. 507) als Hélène Cornettes *Eva* (1900, cat. nr. 81), waarvan trouwens geen afbeelding beschikbaar is, zijn uitgewerkt als beelden.

2.2. Invloeden van internationale kunstenaressen

Vooraleer de vergelijkende casus zal worden uitgewerkt, moet eerst nog de nodige aandacht gegeven worden aan de artistes, die in die tijd actief waren in het buitenland. Deze kunstenaressen hebben immers eveneens religieuze taferelen op hun palmares staan, die eventueel van invloed zouden kunnen zijn op de artistes van deze streken.

Om enige garantie te hebben dat deze eventuele beïnvloeding wel degelijk kon plaatsvinden zal dit onderzoek zich beperken tot die internationale artistes die ook deel hebben genomen aan de triënnales van Gent, Brussel en Antwerpen. Daar bijna elke Belgische kunstenaressen in de bijgevoegde catalogus (p. 124) wel eens op deze salons heeft tentoongesteld, kunnen ze ook gezien worden als ontmoetingsplaatsen waar zij gestimuleerd en geïnspireerd konden worden door de andere kunst daar aanwezig.

De meeste representaties van religieuze vrouwen waren hier op de salons te zijn in het tweede en derde kwart van de negentiende eeuw. In de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw waren er nog steeds religieuze taferelen aan te treffen, maar in mindere mate.

De figuur van Madonna was zonder twijfel opnieuw het frequentst terug te vinden. Dit is het geval gedurende de gehele lange negentiende eeuw. De Heilige Cecilia was eveneens een aantal keer verbeeld, maar niet zo regelmatig als het geval was bij de Belgische kunstenaressen.

Verder is het onmogelijk om dezelfde opdeling te maken tussen heiligen, figuren uit het Nieuwe Testament en vrouwen uit het Oude Testament. Oudtestamentische taferelen waren gelijkmatig verdeeld over de eeuw en sterk in de minderheid. Vreemd genoeg waren dit vaak personages die niet in de databank (p. 235) van dit onderzoek voorkomen, zoals Rebecca en Rachel.

Van echte rechtstreekse invloeden kan niet gesproken worden op basis van de aanwezigheid van deze buitenlandse kunstenaressen in de Belgische salons alleen. Toch vallen gelijkaardige trends te onderscheiden, zoals de dominante aanwezigheid van de Maria-figuur.

2.3. Casus: Fanny Paelinck-Horgnies *Heilige Cecilia* (1829, cat. nr. 382) vs. François-Joseph Navez (1787-1869) *De Heilige Cecilia* (1824)

Zoals hierboven uiteengezet, is de Heilige Cecilia een bijzonder populaire iconografie gedurende de gehele Westerse kunstgeschiedenis en in het bijzonder in de negentiende eeuw. Daar getuigen de werken van François-Joseph Navez en Fanny Paelinck van, net als de tien overige werken uit de catalogus (p. 124).

Beide kunstenaars beeldden deze heilige af met een harp. Deze beeldvorming komt voort uit de Franse zeventiende-eeuwse traditie, maar kan in de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw verbonden worden aan de groeiende populariteit van dit snaarinstrument.¹⁴⁴ Beide artiesten moeten ook ingeschreven worden in de neoclassicistische stijl, wat contradictorisch overkomt, aangezien eerder in dit hoofdstuk wordt uiteengezet dat de toenemende populariteit van de religieuze taferelen kan gelinkt worden aan meer romantische tendensen.¹⁴⁵ Sint Cecilia is echter ook een typische laat-Romeinse heilige en vormde daarom waarschijnlijk ook een interessant onderwerp voor neoclassicistische kunstenaars.¹⁴⁶

Navez' werk is het vroegste van de twee vergeleken creaties. Hij verbeeldde de jonge Cecilia op haar huwelijksdag, luisterend naar de hemelse muziek, die de engel achter haar voor haar speelt. Voor haar bevindt zich een cherubijntje.

Zijzelf zit zeer statig voor zich uit te staren, bijna als een standbeeld. Het hele werk getuigt van een neoklassieke rust en verstillings, waarbij de architecturale elementen op de achtergrond en de kledij van de Heilige Cecilia de klassieke gewichtigheid beklemtonen.

¹⁴⁴ FORNERIS J. en B. DEBRBANDÈRE-DESCAMPS (1991), pp. 100-138

¹⁴⁵ SAINTY G. S. (1996), p. 16

¹⁴⁶ JAMESON A. (1865), vol. 2, p. 194

De rozenkrans op haar hoofd, die overigens ook in het werk van Paelinck-Horgnies is terug te vinden, refereert aan haar legende. Op het moment dat haar aanstaande, Valerianus, zich bekeert tot het christendom verschijnt er een engel aan het koppel, die hen beiden een krans van hemelse rozen op het hoofd legt, als teken van hun maagdelijkheid.¹⁴⁷



François-Joseph Navez, *De Heilige Cecilia*, 1824, olieverf op doek, 190x155 cm, Musée des Beaux-Arts, Bergen, illustratie uit: PLATTEAU G., MARECHAL D., ROSSI-SCHRIMPF I., VANDEPITTE F. en B. VELGHE (eds.), *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingcatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten/ING Cultuurcentrum, Antoine Wiertzmuseum, 18/03/2005 – 31/07/2005, p. 154

Fanny Paelinck-Horgnies' Sint Cecilia heeft uiterlijk veel weg van de versie van Navez, met haar donkere haar en klassieke, symmetrische gelaatstrekken. Het is heel waarschijnlijk dat zij zich op zijn werk heeft geïnspireerd of dat ze het toch tenminste gekend moet hebben. Ook zij tooide haar heilige in klassiek aandoende gewaden en de wijze waarop ze de rozenkrans weergaf, is praktisch identiek met Navez. Haar compositie is tevens zeer neoklassiek in opbouw, met een evenwichtige symmetrie rond de verticale as die met de Heilige Cecilia samenvalt.¹⁴⁸ De klassiek architecturale achtergrond, met het eenvoudige lijstwerk en de sobere pilasters, is wederom schatplichtig aan Navez, net zoals de doorkijk naar de buitenwereld aan de rechterzijde, die voor een grotere dieptewerking moest zorgen.

Paelinck-Horgnies koos eveneens voor de huwelijksdag als moment van weergave, maar er is een cruciaal verschil met Navez' uitwerking. Sint Cecilia is hier namelijk zelf aan het musiceren, in plaats van te luisteren naar de engelenmuziek van de hemelse sferen. Deze manier van representeren

¹⁴⁷ JAMESON A. (1865), vol. 2, p. 196

¹⁴⁸ VAN CAUWENBERGE S. (1999), p. 240

kende eveneens een lange traditie, maar is het gevolg van een foutieve interpretatie van haar liturgie:

“Cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat Domine, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar”¹⁴⁹

(Terwijl de muziekinstrumenten klonken, zong Cecilia in haar hart voor haar enige Heer, zeggende: Moge, o Heer, mijn hart en mijn lichaam vlekkeloos zijn, opdat ik niet beschaamd worde)

Organis werd verkeerdelijk vertaald als ‘terwijl de tonen van het orgel klonken’, maar kan duiden op eender welk soort muziekinstrument. Bovendien werd de vertaling opgevat alsof zij naar deze muziek luisterde, maar het gaat er net om dat zij niet vatbaar is voor Het vermaak van de aardse muziek en enkel aandacht heeft voor het hemelse.¹⁵⁰ Ze hoe dan ook patroonheilige van de muziek geworden en zo gaf Paelinck-Horgnies haar weer: spelend op haar harp om God te loven.¹⁵¹ De goddelijke aanwezigheid wordt hier niet door de aanwezigheid van engelen duidelijk gemaakt, maar wordt subtieler gesuggereerd in de blik die de Heilige Cecilia ten hemel richt en het goddelijke licht dat het raam, in de linkerbovenhoek, buitenbeeld, naar binnen valt.



Fanny Paelinck, *Heilige Cecilia*, 1829, cat. nr. 382

¹⁴⁹ KAFTAL G. en F. BISOGNI (1978), kol. 203-206

¹⁵⁰ KAFTAL G. en F. BISOGNI (1978), kol. 203-206

¹⁵¹ JAMESON A. (1865), vol. 2, p. 194

Wanneer het gaat over de verschillen in vrouwbeeld die de twee kunstwerken uitstralen, kan er eigenlijk weinig opgemerkt worden. Dat heeft natuurlijk veel te maken met het afgebeelde personage. De Heilige Cecilia is een bestaand karakter dat nu eenmaal vanuit haar legende idealen tentoonspreidt die sterk overeenkomen met de negentiende-eeuwse perceptie van de vrouw of ten minste met de mannelijke wensdroom. Dat verklaarde immers haar populariteit. Het zou bijgevolg niet gemakkelijk zijn om met een dergelijke figuur het gangbare vrouwbeeld in twijfel te trekken. Er zou kunnen worden gesteld dat de Cecilia van Paelinck-Horgnies, iets actiever overkomt, omdat ze rechtstaat en zelf de harp bespeelt, terwijl Navez' versie zeer passief en bijna versteend, de hemelse klanken van het harpspel achter haar ondergaat. Die redenering zou echter te gekunsteld zijn, aangezien al gewezen is op de twee verschillende iconografische overleveringen die aan de basis hiervan liggen.

Daarenboven is er op gewezen dat Fanny Paelinck-Horgnies zeer goed naar het werk van François-Joseph Navez had gekeken. Zij lijkt, niet alleen in stijl, maar ook in geest van het werk niet echt te breken met de lijnen die hij voor zijn eigen creatie had uitgezet.

Het enige wat in dit verband geopperd kan worden, is de smachtende, maar gelukzalige glimlach in de uitdrukking van de figuur van Paelinck-Horgnies. Die staat in contrast met de quasi uitdrukkingloze Cecilia van Navez. De artieste heeft duidelijk een poging gedaan om een zekere emotie over te brengen in haar doek. Navez dreef zijn neoclassicisme zo ver door dat de harmonische rust en verstilling die het kunstwerk uitstraalt bijna vervallen in apathie. De verstarring van haar houding en gelaat creëren een grote afstandelijkheid ten opzichte van de toeschouwer, die niet anders kan dan de creatie met een zekere gereserveerdheid te benaderen.

Paelinck-Horgnies creëert dus een soort inlevingsvermogen in haar Cecilia. Het is slechts speculatie of dit inlevingsvermogen misschien ontsproten is uit haar eigen vrouw zijn en de wens samen te vallen met de idealen van haar tijd.

Het is in ieder geval duidelijk dat de emoties die Sint Cecilia tentoonspreidt, niet getuigen van een sterke, onafhankelijke persoonlijkheid. Integendeel, ze spreken van de bedeesde onderworpenheid van een vrouw die haar leven wijdt aan de dienstbaarheid aan haar man, in dit geval Christus.

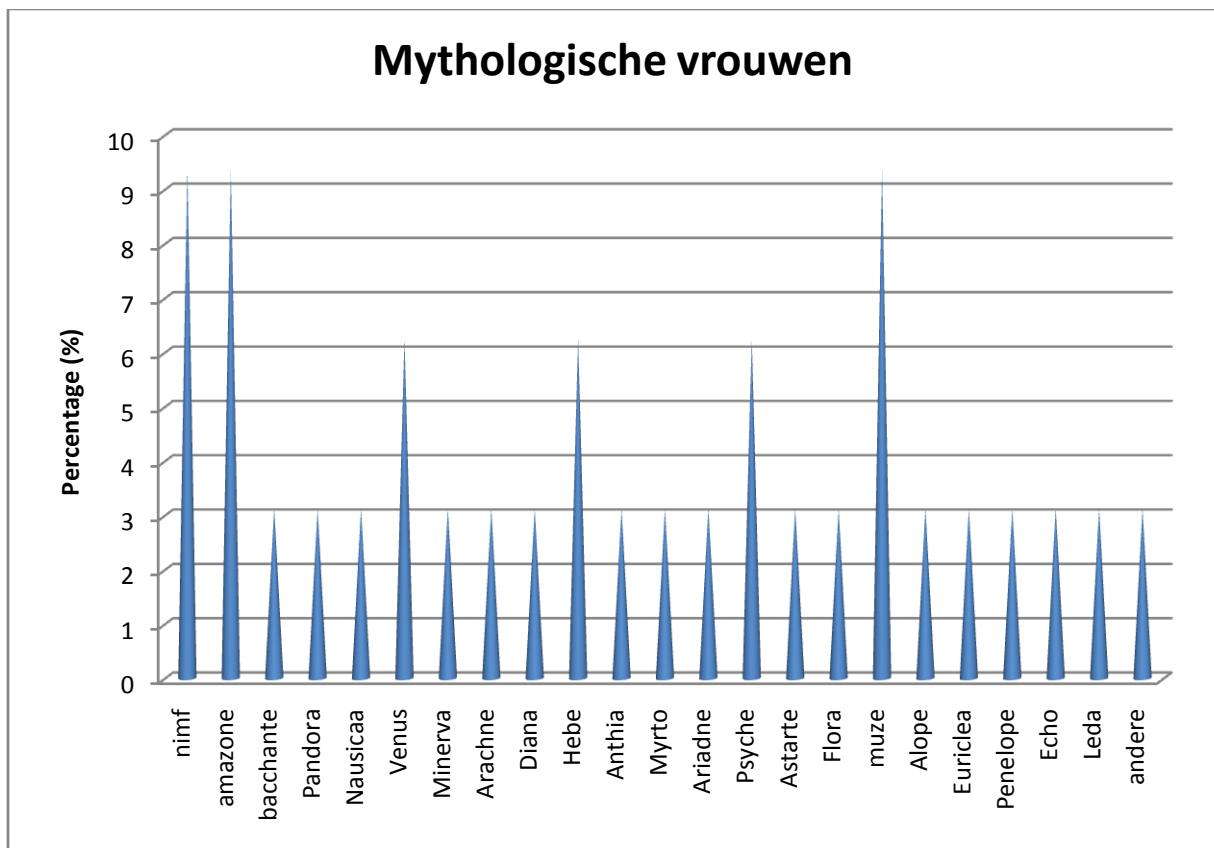
Hoewel deze casus niet kan doorgetrokken worden naar alle kunstwerken uit dit hoofdstuk, illustreert hij wel hoezeer veel vrouwelijke artiesten zich hebben trachten te conformeren aan de maatschappelijke normen en hoe zich dat in hun vaak conventionele kunstproductie uitte.

3. Mythologische vrouwen

3.1. Belgische kunstenaressen

De afbeelding van mythologische taferelen komt duidelijk niet bijzonder frequent voor in de kunstproductie van de Belgische kunstenaressen in de negentiende eeuw. Met slechts 32 werken in totaal, is deze categorie de derde kleinste van al de hoofdcategorieën in dit onderzoek. Slechts een kleine 6 % van de vijfhonderd zevenenzeventig meegerekende vrouwenfiguren behoort hiertoe. De meest voorkomende motieven zijn de nimf, de amazone en de muze, die elk ruim 9 % uitmaken van deze hoofdcategorie. Uitgedrukt in absolute cijfers betekent dit echter dat elf van deze motieven drie keer is afgebeeld, wat hun 'populariteit' dan weer relativeert.

Er zijn ook niet bijzonder veel vrouwen die zich met dit soort kunst bezighielden; de tweëndertig opgenomen werken zijn gecreëerd door slechts negentien kunstenaressen.



De bescheidenheid van deze groep heeft natuurlijk opnieuw alles te maken met de onbereikbaarheid voor vele artiestes van het genre van de historieschilderkunst.¹⁵² Deze meest prestigieuze trap van de beeldende kunsten in de negentiende eeuw hield namelijk ook mythologische onderwerpen in.¹⁵³ Vrouwelijke kunstenaars werden in het algemeen niet in staat geacht in deze regionen van de kunst

¹⁵² DE WILDE J. *titel* (1989), p. 205-206

¹⁵³ TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006), p. 135

actief te kunnen zijn, wat bij gebrek aan grondige opleidingsmogelijkheden uiteraard een *self fulfilling prophecy* werd.¹⁵⁴

Mythologische themata werden regelmatig aangewend om aan de hand van de weergave van het geïdealiseerde, op klassieke verhoudingen gebaseerde, naakte, menselijke lichaam het talent van de kunstenaar tentoon te spreiden. Historieschilderkunst en in het bijzonder klassiek geïnspireerde kunst werd immers een soort tijdloosheid toegeschreven, die garandeerde dat het hier werkelijk om grote kunst ging.¹⁵⁵ Dat maakte dergelijke mythologisch geïnspireerde taferelen weinig toegankelijk voor veel vrouwelijke kunstenaars. De werkelijke naaktweergave zal in hoofdstuk 8 uitgebreid besproken worden, maar hier dient toch vermeld te worden dat mythologische en classicerende taferelen een zekere kans boden aan die kunstenaressen die zich hier toch mee inlieten. Zeker de meer recente artiestes die wel eens een figuur uit de klassieke mythologie verbeeldden, deden dit, omdat het hen net een ideale mogelijkheid bood om naakten te schilderen of te beeldhouwen. In tegenstelling tot de vulgariserende naakten in een realistische context, had de classicerende naaktweergave een zekere connotatie van puurheid en zuivere schoonheid, die de vleselijke lust oversteeg en op die manier gelegitimeerd werd als onderwerp.¹⁵⁶

Door het gebrek aan beeldmateriaal voor veel van de kunstwerken in deze categorie is het echter moeilijk om uit te maken hoeveel van de kunstenaressen werkelijk naakten gecreëerd hebben binnen deze categorie. Het is namelijk niet zo dat elke mythologische vrouw ontkleed werd afgebeeld. Een goed voorbeeld hiervan is Elisa De Gamond (?-?), die haar *Verdwaalde nimf uit het gevolg van Diana* (1826) hulde in een witte tuniek, die weliswaar verleidelijk van haar ene schouder glijdt, maar waarbij ze toch naliet een vrouwelijk naakt te creëren in een compositie die haar nochtans alle kansen bood dit te doen.



Elisa De Gamond, *Verdwaalde nimf uit het gevolg van Diana*, 1826, cat. nr. 117

¹⁵⁴ GARB T. (1994), pp. 1-5

¹⁵⁵ NOCHLIN L. (1988), p. 158-159

¹⁵⁶ DE HAAN M. en M. VAN DER HEIJDEN (2006), p. 58

Ze leek zich hier ook van bewust te zijn, want ze refereerde toch wel duidelijk naar het iconische werk *Venus van Urbino* (1538) van Titiaan (ca. 1487-1567). Niet alleen in de lichaamshouding maar ook in de dieptewerking en zelfs in de uitvoering van het gelaat en de haren zijn grote gelijkenissen te bepalen tussen beide werken. Natuurlijk zijn er ook uitgesproken en veelzeggende verschillen: zo rust de hand van de nimf losjes op haar dij, daar waar Venus haar hand aan haar geslacht houdt, zijn de ogen van de nimf gesloten in tegenstelling tot Venus die haar publiek recht in de ogen kijkt en, zeker niet onbelangrijk, is Titiaans Venus uiteraard naakt.

Het is misschien net om die reden dat Elisa De Gamond ervoor kiest naar dit beroemde werk te refereren. Wilde ze hiermee het collectieve geheugen van het publiek aanspreken en de connotatie van een naaktschildering oproepen? Of trachtte ze zich in te schrijven in een lange traditie van klassicerende werken om zich als professionele kunstenaar te profileren?

Hoe het ook zij, er kan niet ontkend worden dat haar 'nimf' bijzonder seduisant is. Haar tuniek is bijzonder vormonthullend over haar lichaam gedrapeerd, wat erop wijst dat De Gamond wel degelijk in staat was een vrouwenlichaam anatomisch correct weer te geven. De suggestie van wat er onder het kledingstuk zit, prikkelt de verbeelding. Bovendien insinueert haar glimlachje dat ze misschien helemaal niet aan het slapen is en zich bewust is van de voyeuristische blikken van de bewonderende toeschouwers. Het is mogelijk dat deze kunstenaar deze geklede toestand net aanwendde om haar verleidelijke aantrekkelijkheid te vergroten.



Titiaan, *Venus van Urbino*, 1538, olieverf op doek, 165,5x119,2 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze. Illustratie op URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano - Venere di Urbino - Google Art Project.jpg> , geraadpleegd op 16/05/2011

Als in dit hoofdstuk mythologische taferelen, in het bijzonder verbeelde vrouwen zullen worden besproken, moet de invloed van het neoclassicisme in de historieschilderkunst zeker aangekaart worden. Ontstaan in de achttiende eeuw, met als sleutelwerk *De eed van de Horatiërs* (1785) van de

Fransen schilder Jacques-Louis David (1748-1825), wordt deze stroming gezien als toonaangevend voor de historische schilderkunst. Het kan gezien worden als een soort culminatie in de beeldende kunsten van de archeologische bewondering voor de klassieke oudheid, die gestart is door figuren als Johann Winckelmann (1717-1768).¹⁵⁷ Men kiest voor historische en, belangrijk voor dit hoofdstuk, mythologische onderwerpen uit de klassieke oudheid en stilistisch is een strak linearisme belangrijk.¹⁵⁸ Een rigoureuze toepassing van de regels van het mathematisch perspectief domineerde de strakke, heldere composities en de beeldende kunst vond op dat moment zijn grandiositeit in een geïdealiseerde eenvoud.¹⁵⁹

Aan het begin van de negentiende eeuw zou, voornamelijk via invloeden uit het Napoleontische Frankrijk, de romantiek steeds verder ontwikkelen, en dit vaak ten koste van klassicerende interesses.¹⁶⁰ Desalniettemin zou deze stroming in onze streken tot aan het ontstaan van België populair blijven en dat heeft veel te maken met het feit dat David, als belangrijkste vertegenwoordiger van het neoclassicisme, in Brussel zijn ballingschap doorbracht van 1815 tot 1825. Zijn invloed valt niet te ontkennen.¹⁶¹ Heel wat kunstenaars uit zijn kringen in Brussel volgden zijn voorbeeld. Typisch voor zijn werk in die tijd was de afbeelding van mythologische heldinnen, die hij vaak een zekere onschuld meegaf en die een soort modeltypes vormden voor vele van zijn navolgers.¹⁶² Hiertoe behoorde zeker ook Sophie Rude-Frémiet (1797-1867), zijn leerlinge en eveneens Franse inwijklinge, die met haar vader meekwam naar onze streken.¹⁶³ Ze verbleef er in Brussel bij haar grootmoeder en tante en was er in het gezelschap van haar toekomstige echtgenoot, beeldhouwer François Rude (1784-1855). Gezien haar aanleg voor teken- en schilderkunst slaagde ze erin bij David in de leer te gaan.¹⁶⁴ Omdat ze één van zijn favoriete leerlingen was, vertrouwde hij haar de opdracht toe kopieën te maken van enkele van zijn werken.¹⁶⁵ Ze zou een bloeiende carrière uitbouwen, gedurende haar verblijf in Brussel tot ze terug naar Frankrijk emigreerde in 1826.¹⁶⁶

Het merendeel van de kunstenaressen die een mythologische vrouw heeft afgebeeld deed dit inderdaad in de vroege negentiende eeuw en kan dus ingeschreven worden in die neoclassicistische context. Naast Sophie Rude-Frémiet zijn figuren als Babet Thys (?-?), Jeanne Françoise Ridderbosch-De Medts (1754-1837) en Manette Maskens (?-?) hierin het meest actief. Op het eerste zicht valt er niet echt een onderscheid te maken tussen wat deze vroege kunstenaressen en wat hun latere collega's voorstelden. Opvallend is wel dat bijna alle nimfen en muzen in deze periode tot stand zijn gebracht. De in het vorige hoofdstuk aangehaalde *Prix de Dames*, is ook hier opnieuw van invloed. Zowel De Gamonds hierboven besproken werk, als Fanny Paelinck-Horgnies' (1805-1870) *Een slapende nimf in een landschap; haar hond houdt de wacht aan haar zijde* (cat. nr. 385) kwam tot

¹⁵⁷ LACLOTTE M. (1972), pp. 2-4

¹⁵⁸ DE GEEST J. e.a. (2008), p. 15

¹⁵⁹ DUMOULIN C. (2000), p. 46

¹⁶⁰ SAINTY G. S. (1996), p. 16

¹⁶¹ DEWILDE J., *Neoclassicisme en romantiek te leper in de 19e eeuw ...* (1989), p. 1

¹⁶² COEKELBERGHS D. en P. LOZE (1985), p. 442

¹⁶³ GEIGER M. en J. FOUCART (s.d.), p. 39

¹⁶⁴ GEIGER M. en J. FOUCART (s.d.), pp. 39-40

¹⁶⁵ GEIGER M. en J. FOUCART (s.d.), pp. 42-49

¹⁶⁶ GEIGER M. en J. FOUCART (s.d.), pp. 57-67

stand naar aanleiding van de in 1826 georganiseerde damesprijs op de Gentse triennale.¹⁶⁷ De officiële omschrijving klonk als volgt:

*“Une Nymphé de la suite de Diane s’est égarée dans un bois; succombant à la fatigue elle s’est endormie; son chien veille à ses côtés.”*¹⁶⁸

Elisa de Gamond kwam uiteindelijk als overwinnaar uit de strijd.¹⁶⁹

Sommige dames beperkten zich niet tot deze speciaal voor hen ingerichte wedstrijden en trachten zich te meten met de mannelijke meesters van hun tijd. Frappant voorbeeld hiervan is de jonge Sophie Rude-Frémiets concurrentiestrijd met vaste waarde Joseph Paelinck voor de grote prijs voor historieschilderkunst uitgegeven door de *Société des Beaux-Arts de Gand* in 1820 met als onderwerp ‘de mooie Anthia’.¹⁷⁰ Paelinck zou met de eerste prijs gaan lopen, wat laureaat Rude-Frémiets bijzonder teleurstelde.¹⁷¹ Deze casus zal verder in dit hoofdstuk dieper uitgewerkt worden, aan de hand van een comparatieve analyse van beide werken.

Frédérique Miethe-O’Connell (1823-1885) en Fanny Louton (?-?) kunnen misschien als uitlopers van die neoclassicistische traditie beschouwd worden en creëerden hun werk in het midden van de negentiende eeuw. Ook Fanny Geefs-Corr (1807-1883) mag hierbij gerekend worden, al gaat zij bijzonder lang door op deze thematische tendens met werken als *De amazone* in 1863 (cat. nr. 241) en *Nausikaä* in 1880 (cat. nr. 237).

Belangrijke mannelijke, Belgische vertegenwoordigers van de neoclassicistische kunst zijn onder andere François-Joseph Navez (1787-1869)¹⁷², Joseph Paelinck (1781-1839) en beeldhouwer Willem Geefs (1808-1885).¹⁷³ Het is vermeldenswaardig dat een aantal van de meest populaire kunstenaressen voor deze subcategorie vaak op de een of andere wijze verbonden waren aan deze kunstenaars. Zo waren Fanny Geefs-Corr en Fanny Paelinck-Horgnies gehuwd met respectievelijk Willem Geefs en Joseph Paelinck. Die laatste was tevens de leraar van Elisa De Gamond.¹⁷⁴

Zoals vermeld en deels verklaard komen de motieven van de nimf en de muze in de vroege negentiende eeuw voor. Dat geldt niet voor afbeelding van de amazone, die toch ook in de oeuvres van drie verschillende kunstenaressen aanwezig is, op heel uiteenlopende tijdstippen in de negentiende eeuw. Zowel Fanny Louton in 1857, als Fanny Geefs-Corr in een eerder laat werk in 1863 en Alice Ronner (1857-1957) in 1881 verbeeldde dergelijke figuur. Dat uitgerekend het motief van de amazone relatief frequent is onder de vrouwelijke kunstenaars, is op zijn minst gezegd frappant. Net als heel wat andere mythologische vrouwenfiguren vormt deze vrouwelijke strijdster in het bijzonder een bedreiging voor de positie van de man en een aanval op zijn mannelijkheid. In de misogynie maatschappij van de negentiende eeuw was de *femme fatale* zeker naar het einde van de eeuw toe een geliefd motief in de literatuur, maar zeker ook in de beeldende kunsten in een stroming als het symbolisme. Hierbij vormt zij echter een veruiterlijking van de mannelijke blik, waaruit zowel begeerte als een grote angst spreekt. Hoe machtig ze ook mag voorkomen, zij is bij

¹⁶⁷ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), p. 240

¹⁶⁸ N.N. (1826), p. 5

¹⁶⁹ VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG (1999), p. 240

¹⁷⁰ DE BUSSCHER E. (1845), pp. 90-91

¹⁷¹ GEIGER M. (s.d.), pp. 50-54

¹⁷² ook trouwens een leerling van Jacques-Louis David

¹⁷³ DE GEEST J. e.a. (2008), p. 6

¹⁷⁴ VAN CAUWENBERGE S. (1999), p. 240

uitstek slechts een middel voor de mannelijke kunstenaar om uiting te geven aan zijn eigen verlangens.¹⁷⁵

Het zou dan ook bijzonder vreemd zijn om de 'amazone'-figuren uit dit onderzoek in deze traditie in te schrijven. Datzelfde geldt ook voor een aantal andere mythologische vrouwenmotieven in de catalogus (p. 124) zoals de bacchante, Pandora maar ook Venus en zelfs de nimf. Beeldden kunstenaressen zulke vrouwen dan louter af omdat ze nu eenmaal naar de smaak van die tijd waren? Dat lijkt een ontoereikende verklaring. Immers, indien deze artiestes werkelijk louter de conventies van hun tijd zouden volgen, zouden ze zich überhaupt niet bezighouden met mythologische taferelen, die als onbereikbaar voor het vrouwelijke kunnen werden beschouwd.¹⁷⁶ Het is best mogelijk dat de besten onder hen zich wilden meten met de grote mannelijke kunstenaars, maar dan hadden ze evengoed voor gepastere mythologische onderwerpen kunnen opteren, zoals een Nausicaa of een Hera.¹⁷⁷ Dergelijke figuren konden meer met het huiselijke, moederlijke of dienstbare vrouwideaal verzoend worden.

Is het mogelijk dat deze artiestes zich aangesproken voelden tot dit soort vrouwenfiguren, die hun fantasie prikkelden op een heel andere wijze dan bij hun mannelijke collega's? Konden ze zich identificeren met hun onderwerpen, niet als *femmes fatales*, maar als vrouwen die erin slagen letterlijk hun mannetje te staan in een door mannen gedomineerde wereld. Net als de amazone boksten zij immers op tegen de genderrolpatronen, die ze tartten door zich niet alleen als professioneel kunstenaar te profileren, meer nog, door zich in te laten met de prestigieuze historieschilderkunst.

3.2. Invloeden van internationale kunstenaressen

Voor de aanwezigheid van de mythologische vrouwen in de kunst van de buitenlandse artiestes uit die tijd is eveneens nagegaan in welke mate zij terugkomen op de Belgische triënnales van de negentiende eeuw.

Hierover moeten niet veel woorden geschreven worden. Er waren amper mythologische figuren terug te vinden in de kunst van de kunstenaressen buiten België. De grote meerderheid daarvan moet in het einde van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste gesitueerd worden.

De enige artieste die hier een vermelding waard is, is Josephine Calamatta (1817-1893). Zij produceerde reeds halverwege de eeuw een aantal mythologische werken, die zij ook op de grote Belgische salons tentoonstelde.

Verder was de vertegenwoordiging van kunstenaressen die zich met dit soort iconografieën bezighielden eerder verwaarloosbaar.

¹⁷⁵ BROKKEN A. (1992), p. 15-16

¹⁷⁶ HIGONNET A. (1993), p. 226-227

¹⁷⁷ Deze laatste komt zelfs helemaal niet aan bod in het lijstje met mythologische vrouwen in de catalogus (p. 124) van dit onderzoek.

3.3. Casus: Sophie Rude-Frémiet *De mooie Anthia* (1820, cat. nr. 431) vs. Joseph Paelinck *De schone Anthia begeeft zich aan het hoofd van haar gezellinnen naar de tempel van Diana in Efeze* (1820)

In zekere zin kan gesteld worden dat de enkele vrouwen die zich met de historieschilderkunst bezighielden aan *genderbending* deden. In die zin dat ze actief waren in een voornamelijk door mannen gedomineerd beroepsveld. Het is dan ook niet zo vreemd dat sommigen onder hen trachtten te concurreren met hun mannelijke collega's. Dat is ook wat de jonge Sophie Rude-Frémiet deed door mee te dingen naar de grote prijs voor historieschilderkunst in 1820 op de triënnale van Gent. Ze raakte verwickeld in een competitie met veel ervarener kunstenaar Joseph Paelinck. Het onderwerp van de wedstrijd dat jaar was 'de mooie Anthia'. De opdracht luidde:

*“La belle Anthia, âgée de quatorze ans, marchant à la tête de ses compagnons au temple de Diane d’Ephèse, pour célébrer la fête de cette déesse, suivie de deux jeunes filles à peu près du même âge, dont l’une porte un arc, des flèches et un javelot, et l’autre mène en laisse deux beaux chiens ...”*¹⁷⁸



Sophie Rude-Frémiet, *De mooie Anthia*, 1820, cat. nr. 431

¹⁷⁸ N.N. (1820), pp. 5-15

Paelinck kwam uiteindelijk als overwinnaar uit de bus, tot diepe teleurstelling van laureaat Rude-Frémiet, zoals haar brief ter verdediging van haar werk bewijst. Immers, in de aanwijzingen die verder volgden op de beschrijving van het wedstrijdonderwerp, stond vermeld dat een eenvoudige compositie geprefereerd was. Een regel waaraan zij zich duidelijk had gehouden, daar waar haar concurrent het niet had kunnen laten zijn kunnen tentoon te spreiden in een veel majestueuzere compositie met verschillende figurengroepen.¹⁷⁹



Joseph Paelinck, *De schone Anthia begeeft zich aan het hoofd van haar gezellinnen naar de tempel van Diana in Efeze*, 1820, olieverf op doek, 229,8x300,4 cm, MSK, Gent. illustratie op URL: http://www.bestpriceart.com/shop-online/index.php?main_page=product_info&cPath=33_4065&products_id=11765, geraadpleegd op 23/05/2011

Dit onderwerp is geplukt uit een laat-klassieke literaire bron, getiteld *Ephesiaká*. Het is een liefdesroman, geschreven rond het midden van de 2^e eeuw A.D. door een zekere Xenophon van Efese.¹⁸⁰ Het werk bestaat uit vijf boeken en verhaalt over een ontluikende liefde tussen twee pasgetrouwen, Anthia en Habrocomes, die gescheiden raken van elkaar en na heel wat watertjes te doorzwemmen, uiteindelijk herenigd worden. Boek één beschrijft de liefde op het eerste gezicht bij hun ontmoeting gedurende het festival in Efese, ter ere van Artemis. De opdracht voor deze schilderwedstrijd moet vlak voor die confrontatie gesitueerd worden.

Wanneer beide schilderijen vanuit een genderoogpunt naast elkaar worden gelegd, is er één nadrukkelijk verschil in aanpak dat in het oog springt, namelijk de weergave van de jonge Anthia zelf. Een oppervlakkige, eerste blik doet geloven dat beide figuren vrij gelijkaardig zijn. De klassieke contrapostpose geeft beide meisjes een ongedwongen, bevallige elegantie. Ze zijn uitgedost naar de

¹⁷⁹ GEIGER M. (s.d.), pp. 50-54

¹⁸⁰ COWELL G. (1904), pp. 73-80

voorschriften van de wedstrijd. De weergave door de schilders toont aan dat zij Xenophon van Ephese goed gelezen hadden, want die is bijna naar de letter overgenomen – tenminste in termen van de negentiende-eeuwse perceptie van de klassieke oudheid.

“... And each of the maidens was dressed as for a lover, and Anthia, the daughter of Megamedes and Euipe, both natives of the country, led the band. Wonderful in truth was her beauty, and it surpassed that of all her companions. She seemed just fourteen and her form was in its bloom and her dress and ornaments all contributed to her beauty. Her golden hair was partly braided, but most of it was let loose for the winds to blow it at their will, and her bright eyes had all the fire of youth with all a maiden's timidity; her garments were purple, girt tight down to the knee, and a fawn's skin was thrown over her, while a quiver hung on her shoulder, with arrows and a bow, and hunting dogs followed behind her. ...”¹⁸¹



Joseph Paelinck, *De schone Anthia ...* (detail)



Sophie Rude-Frémiet, *De mooie Anthia* (detail, gespiegeld)

Zowel Rude-Frémiet als Paelinck permitteerde zich enkele vrijheden. Zo vlocht Sophie Rude-Frémiet bloemen in Anthia's haren en bekleedde Joseph Paelinck zijn Anthia met een panterhuid in plaats van een hertenvel.

Ondanks deze grote fysieke gelijkenis, zijn hier toch twee zeer verschillende Anthia-figuren gerepresenteerd. Rude-Frémiet's Anthia heeft nog het meest weg van het maagdelijke, veertienjarige meisje waarover Xenophon schreef. De Anthia bij Paelinck is, ondanks de classicistische sereniteit die het werk uitstraalt, niet zo onschuldig als het verhaal doet geloven.

Zelfbewust kijkt ze het publiek in de ogen, alsof ze zich maar al te goed bewust is van haar capterende schoonheid. De aanschouwer voelt zich als het ware in de schoenen van de verliefde

¹⁸¹ COWELL G. (1904), pp. 73-74

Habrocomes staan, oog in oog met een mooi meisje dat flirterig met haar haren speelt. Het spreekt vanzelf dat een dergelijke interpretatie in de negentiende eeuw eerder uitging van een mannelijke blik.

“And when the procession was over and all the multitude came to sacrifice in the temple, and when now the order of the procession was broken, and men and women and youths and maidens were together, then indeed did they see each other, and Habrocomes stood fascinated by her countenance and seemed unable to draw his eyes from off her; and Anthia likewise was caught, and she gazed on him with open eyes, and she would even have spoken if he could have heard.”¹⁸²

Rude-Frémiet daarentegen laat haar Anthia wegstaren van het publiek en geeft haar zo een aandoenlijke naïviteit mee. Ze kijkt een beetje dromerig achterom en lijkt slechts aarzelend haar weg naar de tempel te vervolgen. Het vermogen snel afgeleid te zijn doet wat kinderlijk aan, wat doet vermoeden dat zij de drempel van de volwassenheid nog niet volledig overschreden heeft. De twee schilders opteerden hier klaarblijkelijk voor een ander moment in het verhaal. In het werk van Paelinck zijn de jonge meisjes, met Anthia voorop, reeds toegekomen in de tempel en is de processie afgelopen, daar waar Rude-Frémiets schilderij Anthia en haar gezellen bovenop een heuvel afbeeldde, met de tempel van Efese nog in de verre achtergrond. Van een ontmoeting met Habrocomes is er nog geen sprake.

Het meest opvallende verschil tussen beide meisjesfiguren zit echter in de weergave van de kledij en hoe die hun lichaam bedekt. De jonge schilderes koos ervoor haar creatie zedig te hullen in een maagdelijk witte tuniek. Een benadering die strookt met het verhaal van Xenophon van Efese, waarin Anthia wordt beschreven als de vleesgeworden godin Artemis, die in haar kuisheid symbool staat voor de ongetemde, onontgonnen natuur.

Joseph Paelinck ging aan deze interpretatie voorbij. Zijn Anthia is verleidelijk en dat uit zich ook in haar half ontklede toestand. Het bovenstuk van haar tuniek bestaat uit een transparant, flinterdun stofje dat sensueel van haar schouders afglijdt. Haar linkerborst wordt zelfs in zijn geheel niet bedekt door dit ragfijne weefsel.

Laat het nu net die erotiserende naaktheid zijn die het spilpunt vormt van deze comparatieve analyse. De term ‘erotiserend’ is hier niet licht gebruikt. De keuze van de kunstenaar om een vrouw subtiel ontkleed weer te geven, maakt haar seduisanter dan een volledige naaktweergave zou geweest zijn.

Nu zou het ongetwijfeld niet gepast geweest zijn een personage als Anthia naakt af te beelden, zeker niet in de weergave van dit specifieke moment in het verhaal. Dat Joseph Paelinck er dan toch voor koos zijn personage met ontblote borsten te representeren kan verschillende redenen hebben. Enerzijds wilde hij waarschijnlijk zijn artistieke competenties letterlijk in de verf zetten, niet alleen in zijn compositorische overwegingen, maar ook in zijn anatomisch correcte weergave van het

¹⁸² COWELL G. (1904), p. 74

menselijke lichaam, zoals ook blijkt uit de *draperie mouillée* van het knielende meisje in de achtergrond en de halfnaakte mannentorso, rechts op het schilderij.¹⁸³



Joseph Paelinck, *De schone Anthia ...* (details)

Anderzijds wilde hij vooral, zoals reeds gesteld, voornamelijk een zeer aantrekkelijke, sensuele Anthia creëren. Haar ontblote boezem prikkelt de nieuwsgierigheid van de voyeuristische (mannelijke) toeschouwer.

Sophie Rude-Frémiets meisjesfiguur is zeer doelbewust niet ontbloot. Het ontbreken van naakt in dit werk is hier echter niet te wijten aan gebrekkige vaardigheden, noch aan een zekere drang te conformeren aan de gendernormen van haar tijd. Zij is namelijk één van die vrouwen waarvan zeker is dat ze tenminste een beheersing had van het vrouwelijke, naakte lichaam, zoals haar *Ariadne, achtergelaten op het eiland Naxos* (1826) bewijst.

¹⁸³ De afgebeelde jongeman zou eventueel de verbeelding kunnen zijn van 'Habrocomes'. Hij vormt door zijn positie echter geen visuele focus op het schilderij, wat vreemd is als het hier werkelijk om 'Anthia's' opponent zou gaan. In een beschrijving door L. De Bast wordt hij nochtans als de jonge Habrocomes beschreven, met twee jachtsperen in de hand. (DE BAST L. (1823), p. 33)



Sophie Rude-Frémiet, *Ariadne, achtergelaten op het eiland Naxos*, 1826, cat.nr. 433

Haar keuze om geen naakt in haar werk te incorporeren kan dan ook beter begrepen worden, wanneer de sfeer en thematiek in haar creatie mee in kaart worden gebracht.

Daar waar haar concurrent Anthia naar voor wilde schuiven als jonge, begeerlijke vrouw, klaar voor het huwelijk, heeft zij het meisje voorgesteld als jong, net geen kind meer, maar ook niet helemaal volwassen. Haar werk roept eerder gevoelens van vertedering op dan een zinnenprikkelende lust.

Hypothetisch kunnen aan deze verschillende opvattingen bepaalde verhoudingen gekoppeld worden tussen kunstenaar en subject. Staat Joseph Paelinck als een Habrocomes tot zijn Anthia, met andere woorden zag hij haar als een begerenswaardige vrouw? In dat geval kan gesteld worden dat Sophie Rude-Frémiet een heel andere houding had. Benaderde zij Anthia vanuit een soort moederperspectief? Meer aannemelijk is misschien dat zij zich met dit personage identificeerde. Op het moment dat zij dit werk creëerde was ze zelf amper 23 jaar en ze zou pas een jaar later trouwen.¹⁸⁴ Jong, ongehuwd en in de schijnwerpers, is het best mogelijk dat zij zich spiegelde aan Anthia.

Of deze redenering een brug te ver is, is van minder groot belang. De werkelijke relevantie van deze casus ligt in de extra betekenislaag die een analyse vanuit een genderinvalshoek aan beide kunstwerken meegeeft.

Deze casus veralgemenen naar een aantal grote conclusies met betrekking tot classicerende kunst van vrouwelijke hand in vergelijking met werken van mannelijke kunstenaars zou niet correct zijn, maar toch kunnen een aantal fundamentele verschillen opgemerkt worden. Het zou al te gemakkelijk zijn te stellen dat vrouwen louter mannen imiteren en dat, hoewel hun kunst verdienstelijk kan zijn, zij niet in staat zijn om veel vernieuwends ten berde te brengen. Misschien is vernieuwend hier niet

¹⁸⁴ GEIGER M. (s.d.), pp. 50-54

het juiste woord maar de aanwezigheid van een vrouwelijke visie spreekt uit het beeldmateriaal. Een visie die weliswaar niet voor de hand ligt, maar door de oplettende kijker toch kan ontwaard worden. Die visie hoeft trouwens niet per se aan de gender clichés van de negentiende eeuw verbonden te worden. In deze specifieke analyse wordt aan de visie van de kunstenaar inderdaad genderrollen als 'moeder' of 'jonge, ongehuwde vrouw' gekoppeld, maar dat betekent nog niet dat alle kunstwerken van vrouwelijke kunstenaars in dit licht moeten gezien worden. Het eerder in dit hoofdstuk aangehaalde voorbeeld van Elisa De Gamonds *Verdwaalde nimf uit het gevolg van Diana* toont mooi aan hoe een kunstwerk van een vrouwenhand bijzonder verleidelijk kan zijn. Één ding is zeker: veel creaties van deze vrouwen kunnen niet zomaar herleid worden tot fletse doorslagjes van hun mannelijke tijdgenoten, maar verdienen op hun beurt de nodige, kunsthistorische aandacht.

4. Literaire vrouwen

4.1. Belgische kunstenaressen

De literaire personages vormen slechts een heel bescheiden deel van de gerepresenteerde vrouwen. In absolute cijfers zijn er slechts vierentwintig literaire vrouwen afgebeeld, wat ongeveer 4 % van het geheel uitmaakt. Dat is enigszins vreemd, aangezien er in de negentiende eeuw een bijzonder grote rol is weggelegd voor de vrouw als onderwerp van de eigentijdse literatuur.¹⁸⁵ Naast die tendens in de literatuur, bestond er ook een oude traditie binnen de beeldende kunsten die de lezende vrouw verbeeldde. Naast dus het romanpersonage, was ook de lezende vrouw een sterk vertegenwoordigd beeld in die tijd. Vanaf de jaren dertig van de negentiende eeuw werd die iconografie zeer frequent weergegeven door heel wat kunstenaars en geassimileerd tot het motief van de *liseuse*.¹⁸⁶ Dit motief werd meestal moraliserend gebruikt. Enerzijds kon het een geïdealiseerd beeld van de maagdelijke vrouw ophangen, waarbij de link werd gelegd met de Maria, die een religieuze tekst bestudeert. Anderzijds was ook het totale tegenovergestelde mogelijk en werd de lezende vrouw als zondig en seksueel voorgesteld, terwijl ze zich overgeeft aan de fantasieën die haar gevaarlijke lectuur bij haar opwekt.¹⁸⁷

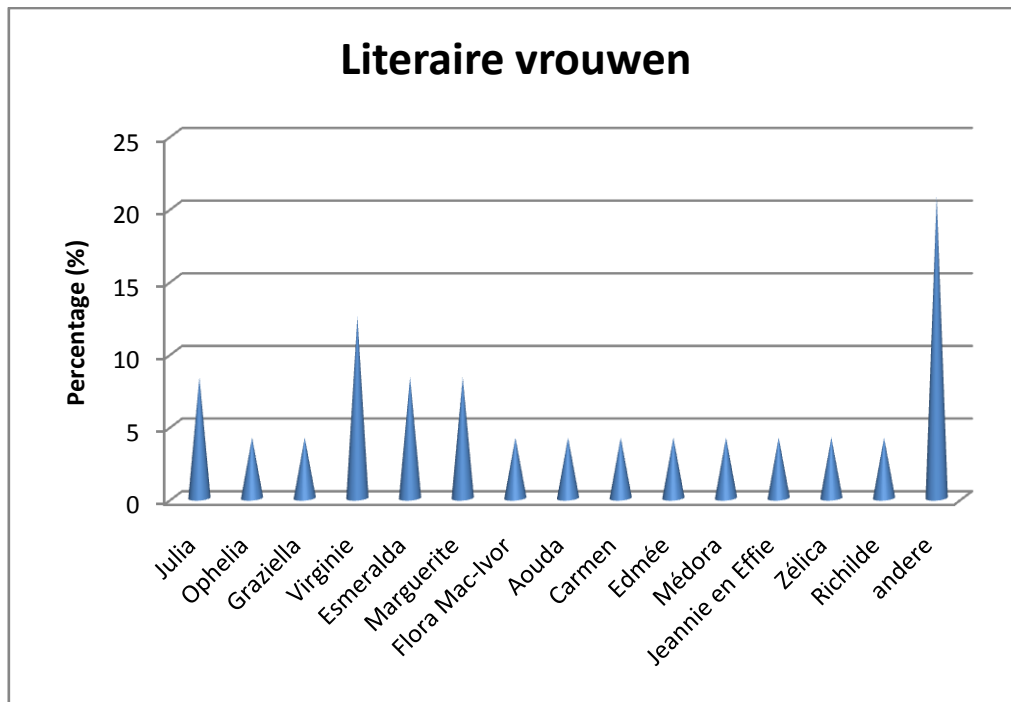
Hoewel de vrouw dus stereotiep werd weergegeven als 'lezend', weerspiegelde dit zich niet in de kunstproductie van de vrouwelijke kunstenaars.

Hoewel dit een kleine groep is, die bestaat uit heel wat verschillende personages, is deze toch nog verder onderverdeeld in subcategorieën. Een aantal personages komen immers meer dan een keer voor en dus kan er, weliswaar op bijzonder kleine schaal, toch een zekere populariteitsgradatie onderscheden worden. De grootste subcategorie is deze van de 'andere', waarmee wordt bedoeld op die literaire personages die niet bij naam worden genoemd. Dat het hier om vrouwen uit de literatuur gaat, wordt vaak duidelijk uit de beschrijving van een werk of de zelfs titel. Van de werken binnen deze hoofdcategorie is jammer genoeg bijzonder weinig beeldmateriaal beschikbaar. Deze laatste groepering buiten beschouwen gelaten, is het meest verbeelde karakter 'Virginie', titelpersoonage uit de roman *Paul et Virginie* van de Franse auteur Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). Verder in dit hoofdstuk zal dieper ingegaan worden op dit populair fictiewerk.

¹⁸⁵ HIGONNET A. (1993), p. 228

¹⁸⁶ BERGMANS-CARTON J. (1995), p. 105-106

¹⁸⁷ BERGMANS-CARTON J. (1995), p. 105-110



Literatuur is hier vrij nauw opgevat. Breed beschouwd vallen namelijk alle mythologische of bijbelse vrouwen breed beschouwd ook tot de literaire vrouwen. Om een duidelijk onderscheid te maken worden klassieke of oudere schriftelijke bronnen niet meegerekend voor deze groep. Onder literaire personages vallen die figuren, gecreëerd vanaf de middeleeuwen tot de negentiende eeuw. Hieronder vallen zowel romans en gedichten als theaterstukken of opera's. Een interesse voor dit soort geschreven werk kan namelijk, parallel met de stijgende populariteit van de religieuze taferelen, zoals beschreven in hoofdstuk 2, gelinkt worden aan de tanende interesse voor de klassieke Griekse en Romeinse auteurs en wordt dus best apart behandeld.¹⁸⁸

Philippe Roberts-Jones heeft het in zijn *Signes ou Traces* over 'de poëzie van het beeld'; beelden vertellen verhalen, bezitten zekere lyrische kwaliteiten. Dergelijke kwaliteiten worden reeds eeuwenlang aan de beeldende kunsten toegeschreven.¹⁸⁹ In de negentiende eeuw kon deze visie gekoppeld worden aan de stroming van de romantiek. In een poging het onzegbare toonbaar te maken, zocht de kunstenaar naar een soort poëtische taal om in zijn werk dieper liggende emoties tot uiting te doen komen.¹⁹⁰ Het mag dan ook niet verbazen dat de literatuur een belangrijke inspiratiebron vormde voor de beeldende kunsten. Immers, romans vormden voor hun lezers een bijzonder escapistisch medium. Artiesten trachtten in hun creaties de door het verhaal opgeroepen droomwereld zo goed mogelijk te evoceren. Dit deden ze op een vrij illustratieve manier met veel aandacht voor detail.¹⁹¹

De belangrijkste, Europese, literaire invloeden kwamen vanuit Duitsland, met auteurs als Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805) of Schlegel (1767-1845), uit Groot-Brittannië met de werken van Shakespeare (1564-1616), maar ook uit Frankrijk, met literatoren als Madame de Staël (1766-1817),

¹⁸⁸ TSCHERNY N. (1996), p. 126

¹⁸⁹ ROBERTS-JONES P. (1997), pp. 21-21

¹⁹⁰ LEEN F. (2005), p. 8

¹⁹¹ MARECHAL D. (2005), p. 14

Victor Hugo (1802-1885), Alphonse de Lamartine (1790-1869) en Alfred de Vigny (1797-1863).¹⁹² Tragische, romantische helden, zoals ze voorkomen in het werk van Sir Walter Scott (1771-1832) en Lord George Byron (1788-1824), prikkelden de fantasie van heel wat beeldende kunstenaars.¹⁹³

Het is misschien interessant om in plaats van de meest voorkomende personages, na te gaan welke de meest populaire auteurs waren onder de vrouwelijke kunstenaars in dit onderzoek. Dit geeft een nieuw perspectief op de voorgaande resultaten. Zo blijkt dat, hoewel 'Virginie' het meest weergegeven personage was, er het meest geplukt werd uit de werken van William Shakespeare. Virginie Josephine Bovie (1824-1887) gaf het personage Julia weer in haar *De grafkelder van de Capulets* (1863, cat. nr. 47) en ook Manette Maskens (? - ?) koos al eerder, in 1808, voor dit beroemde theaterstuk in haar werk *Romeo en Julia* (cat. nr. 337). Maskens putte trouwens het ferventst uit Shakespeares literaire erfenis, zoals wordt weergepiegeld door haar werken *She sat like patience on a monument, Smiling at grief* (1808, cat. nr. 339), wat een letterlijke quote is uit *Twelfth night* (ca. 1599-1601)¹⁹⁴ en *Much ado about nothing* (1808, cat. nr. 338), gebaseerd op de gelijknamige komedie uit ca. 1598-1599. De beschrijving van dit laatstgenoemde kunstwerk maakt niet duidelijk of de titel hier werkelijk slaat op de weergave van een scène uit het toneelstuk, dan wel louter een referentie is, die een extra betekenislaag geeft aan een moraliserend tafereel:

*“Deux femmes se promenant dans un bocage très-riant, quoiqu’une urne semblerait devoir les attrister; Une troisième femme les écoute et semble blamer intérieurement la futilité de leurs discours, ce qui justifie le titre.”*¹⁹⁵

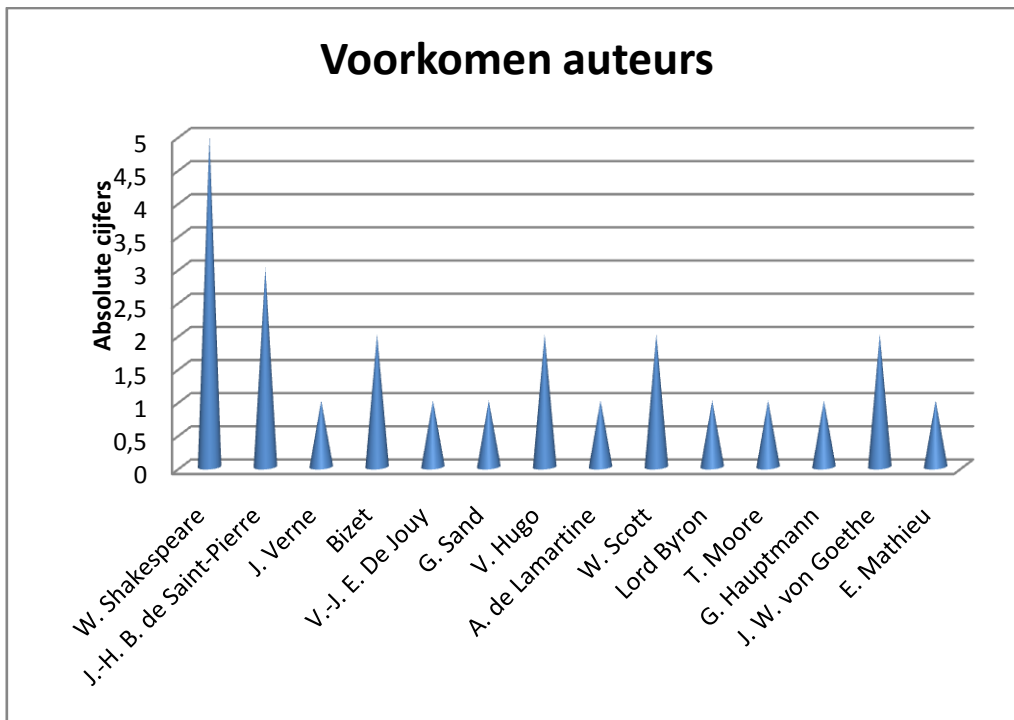
Ten slotte creëerde Fanny Geefs-Corr (1807-1883) een *Ophelia* (cat. nr. 231) in 1856, naar de geliefde van Hamlet in de gelijknamige tragedie uit ca. 1600-1602.

¹⁹² MARECHAL D. (2005), p. 14

¹⁹³ TSCHERNY N. (1996), pp. 144-145

¹⁹⁴ SHAKESPEARE W. (ca. 1599-1601), akte II. scène IV. 113–114

¹⁹⁵ N.N. (1808), p. 34



De alomtegenwoordige invloed van de Franse auteurs in het werk van de Belgische kunstenaressen is opvallend. Hun publicaties waren enorm populair in het België van de negentiende eeuw. Belgische uitgeverijen brachten namelijk zeer goedkoop de Franse, literaire productie op de markt, met als gevolg dat die romans bijzonder wijdverspreid en gekend waren. Auteurs als Victor Hugo en Alphonse de Lamartine werden hier veel gelezen.¹⁹⁶

Een personage dat tweemaal voorkomt in de catalogus (p. 124) is 'Margaretha' uit de klassieker *Faust* (1808) van Johann Wolfgang von Goethe. Volgens Inga Rossi-Schrimpf zou gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw de naderwerking binnen de beeldende kunst beperkt blijven tot grafiek en illustraties. Het zou pas vanaf de tweede helft van de eeuw zijn, dat er ook schilderkunstige interesse opduikt. Van de Belgische artiesten schuift zij een figuur als Henri Leys (1815-1869) naar voren met werken als *De wandeling buiten de muren* (1845) en *Faust en Margaretha* (1856), maar ook Wappers (1803-1874) en Nicaise De Keyser (1813-1887) zouden *Faust* tot inspiratiebron van hun kunst maken.¹⁹⁷

Dat zij deze vermeldt, is begrijpelijk, aangezien er van deze artiesten nog beeldmateriaal beschikbaar is. Toch blijkt uit de saloncatalogi dat de vrouwen die 'Margaretha' hebben afgebeeld, dit reeds deden in de eerste helft van de negentiende eeuw en dus vroeger dan hun mannelijke collega's. Fanny Geefs-Corr creëerde reeds in 1833 haar *Margaretha* (cat. nr. 222) en Félicité Sommé (?-?) stelde haar *Margaretha* (cat. nr. 480) tentoon in Brussel in 1842. Jammer genoeg bestaat er geen beeldmateriaal van beide werken. Vermeldenswaardig is dat beide kunstenaressen de focus blijken gelegd te hebben op de figuur van 'Margaretha' alleen. Sommige mannelijke kunstenaars doen dit ook, zoals bijvoorbeeld Nicaise De Keyser, maar geen enkele vrouwelijke artiest beeldde 'Margaretha' in het gezelschap van 'Faust' af. In de casus zal De Keyser's werk als vergelijkingsmateriaal verder uitgediept worden.

¹⁹⁶ SAVY N. (1997), p. 58

¹⁹⁷ ROSSI-SCHRIMPF I. (2005), pp. 152-153

Het belang van het theatrale in de romantiek mag niet onderschat worden. Het inherente, visuele aspect van theaterstukken, opera's en balletten inspireerde tal van romantische schilders en kwam tot uiting in hun (letterlijk) dramatische composities. Een auteur als Shakespeare kan in dit geval nauwelijks overschat worden.¹⁹⁸ Deze tendens is ook merkbaar, zij het niet in beeld, bij de Belgische vrouwelijke kunstenaars. Shakespeares stukken waren hun grootste literaire inspiratiebron. Ook de opera's van Bizet: *Carmen* (1875) en *La jolie fille de Perth* (1866-1867)¹⁹⁹ komen terug in hun werk, respectievelijk bij Fanny Geefs-Corr in 1879 en Mathilde Lagache (1813-1875).

Dat men graag teruggreep naar de oude, post-klassieke, literaire tradities mag blijken uit de populariteit van de zogenaamde troubadourslyriek. Idealen zoals ridderlijkheid en 'hoofse' liefde spraken enorm tot de verbeelding en kwamen terug in eigentijdse romans, waarvan *Paul et Virginie* (1788) van Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, een succesvol hoogtepunt was.²⁰⁰ Het verhaal vertelt over een tragische liefde tussen twee jongelingen, die samen opgroeien op het paradijselijke eiland Mauritius. De sterke verbondenheid met de natuur van deze twee personages, wordt als bewonderenswaardig beschreven. Bernardin de Saint-Pierre was namelijk een leerling van Rousseau en een aanhanger van diens romantische, filosofische ideeën. Het is pas wanneer dit koppel in aanraking komen met de 'beschaving' dat ze eraan ten ondergaan.²⁰¹ Volgens Nadia Tscherny was deze roman bijzonder populair onder kunstenaars, maar is er slechts weinig van deze beeldtraditie overgebleven.²⁰² Daar getuigen ook de creaties getiteld 'Virginie' over, door kunstenaressen Jeanne Françoise Ridderbosch-De Medts (1754-1837) in 1812 (cat. nr. 412), Amélie Champein (1816-1865) in 1848 (cat. nr. 64) en Fanny Geefs-Corr in 1849 (cat. nr. 232), waarvan geen beeldmateriaal bestaat.

Onder de auteurs uit dit lijstje komt, opvallend genoeg, slechts één vrouw voor, namelijk George Sand (1804-1876). Marie Kessels (?-?) stelde in 1861 haar werk *Edmée* (cat. nr. 260) tentoon op het salon van Antwerpen. Ze beeldde hier één van de protagonisten af van de roman *Mauprat* uit 1837. Hoewel deze literaire bron eerder als de uitzondering kan beschouwd worden, vormt deze publicatie toch een bijzonder interessante onderwerpkeuze. In dit werk kaartte Sand immers de toegewezen plaats van de vrouw in de maatschappij en de bestaande man-vrouwverhoudingen aan.²⁰³ De keuze voor een dergelijke thematiek in haar schilderwerk duidt op zijn minst op een zekere durf, ongeacht in hoeverre Kessels hiermee een zeker sociaal statement wilde maken.

In ieder geval is het frappant dat kunstenaressen bij de keuze van hun literaire inspiratiebronnen, amper refereren aan hun vrouwelijke, schrijvende collega's. Na 1789 was immers het aantal vrouwelijke auteurs sterk gestegen en velen hiervan, met als voorloper Germaine De Staël (1766-1817), illustreerden in hun werk een zekere gelijkwaardigheid tussen de seksen, die gebaseerd is op wederzijds respect.²⁰⁴ Deze gelijkwaardigheid moet ook niet overdreven worden, zelfs een auteur als Sand, liet in haar werk niet altijd sterke vrouwenfiguren opdraven. Het ideaal van de

¹⁹⁸ TSCHERNY N. (1996), pp. 138-144

¹⁹⁹ Op zijn beurt gebaseerd op een werk van Sir Walter Scott

²⁰⁰ TSCHERNY N. (1996), p. 151

²⁰¹ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE J.-H. (1995)

²⁰² TSCHERNY N. (1996), p. 151

²⁰³ SAND G. (2004)

²⁰⁴ BERGMANS-CARTON J. (1995), pp. 9-18

zelfverloochenende vrouw, die zichzelf volledig aan een man onderschikt, komt ook meer dan eens terug in haar literair werk.²⁰⁵

Het zijn overigens Sand en De Staël die schreven over de vrouw als kunstenaar en die dus niet alleen via hun eigen professionele auteurschap maar ook via de personages die zij in leven roepen in de respectieve publicaties *Consuelo* (1842-1844) en *Corinne* (1807), erin slaagden het kunstenaarschap met het vrouwelijke geslacht te verbinden.²⁰⁶ De vooronderstelling dat dergelijke, literaire werken zouden appelleren aan vrouwen, en in het bijzonder aan vrouwen met artistieke aspiraties, wordt dus bijna volstrekt tegengesproken door de resultaten van de databank (p. 235).

Het is daarom ook misschien beter om er niet zomaar vanuit te gaan dat teruggevonden personages in hun werk een accurate weerspiegeling geven van de literaire voorkeur van de vrouwelijke kunstenaars, met andere woorden, dat ze zomaar schilderden wat ze lazen. Er moet immers rekening gehouden worden met de sociale conventies omtrent welke teksten gepast en ongepast werden geacht voor een vrouw in de negentiende eeuw.

Hoewel voor de eigentijdse, 'moderne' vrouw lezen een geliefd tijdsverdrijf was, werden te belesen en intellectuele dames als een gevaar voor de patriarchale maatschappij beschouwd. Meisjes werden namelijk gezien als makkelijk beïnvloedbaar en het lezen van de verkeerde, gevaarlijke literatuur, zou wel eens verontrustende ideeën kunnen oproepen. Bovendien zouden de escapistische romans, die zo populair waren onder het vrouwelijke geslacht te afleidend werken en ervoor zorgen dat een vrouw haar huishoudelijke plichten verzaakte. Daarom moest er op toegezien worden dat zij zulke werken niet in handen zouden krijgen.²⁰⁷

Onder deze 'populaire' romans werden de werken van George Sand gerekend, maar ook de publicaties van onder andere Paul De Kock (1793-1871) en Alexandre Dumas fils (1824-1895), zoals wordt geïllustreerd in Antoine Wiertz' moraliserende *La liseuse de romans* (1853).²⁰⁸

²⁰⁵ MAUGUE A.-L. (1993), pp. 442-443

²⁰⁶ HIGONNET A. (1993), p. 228

²⁰⁷ BERGMANS-CARTON J. (1995), pp. 105-145

²⁰⁸ BERGMANS-CARTON J. (1995), pp. 116-119



Antoine Wiertz, *La liseuse de romans*, 1853, olieverf op doek, 125x157 cm, Wiertzmuseum, Brussel. illustratie op URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Antoine_Wiertz_La_liseuse_de_romans.jpg, geraadpleegd op 04/06/2011

De keuze voor bepaalde onderwerpen uit de literatuur moet dan ook in deze context worden gezien. Kozen deze artiestes voor auteurs en werken die als meer fatsoenlijk werden beschouwd voor hen? Misschien prefereerden zij net deze auteurs omdat zij gerenommeerd en veelgelezen waren en omdat de keuze voor net deze onderwerpen hen, als kunstenaars, een zekere intellectuele, cultureel ontwikkelde status meegaf. Een status die ze waarschijnlijk niet konden verkrijgen door het schilderen van taferelen uit meer 'vulgariserende' romans. Hoe het ook zij, de keuze van de bron kan in geen geval volkomen vrijblijvend beschouwd worden en in dit geval heeft de afwezigheid van bepaalde auteurs in het lijstje misschien meer betekenis dan de aanwezigheid van de anderen.

4.2. Invloeden van internationale kunstenaressen

Hoewel heel wat buitenlandse, vrouwelijke kunstenaars aanwezig waren op de triënnales van Gent, Antwerpen en Brussel, valt het toch op dat weinigen onder hen hun inspiratie haalden uit de literatuur. Parallel met de omvang van de hoofdcategorie 'literaire vrouwen', zijn er slechts weinig vrouwelijke literaire personages gerepresenteerd door de internationale artiestes op de salons in deze streken.

Amper een handvol werken getuigt van een dergelijke thematiek. Net als bij de Belgische kunstenaressen is William Shakespeare één van de literatoren, wiens werk tot de realisatie leidde van een aantal creaties.

Verder komen auteurs terug die niet deze databank (p. 235) zijn opgenomen, zoals Émile Zola (1840-1902) en Alexandre Dumas fils. Van deze laatste is in het bijzonder de roman *La Dame aux Camelias*

uit 1848 van invloed. Eerder in dit hoofdstuk is reeds gewezen op de maatschappelijke afkeuring die het lezen van dergelijke boeken opriep, zeker wanneer deze gelezen werden door het beïnvloedbare zwakke geslacht.²⁰⁹

In ieder geval zijn deze enkele, aanwezige werken ongetwijfeld van een verwaarloosbare invloed geweest voor de artisten van dit land. Het enige wat hier kan gesteld worden is dat de desinteresse van de kunstenaressen in de negentiende eeuw in literaire onderwerpen niet alleen binnen deze streken, maar tevens over de rest van Europa een tendens was.

4.3. Casus: Fanny Paelinck-Horgnies (1805-1870) *Graziella* (1805-1870, cat. nr. 384) vs. Nicaise De Keyser *Margaretha in de kerk* (1864)

Omdat er zo weinig beeldmateriaal voorhanden is voor deze hoofdcategorie, is de keuze voor het werk waarop deze casus zal ingaan snel gemaakt. Fanny Paelinck-Horgnies' niet nader gedateerde weergave van het titelpersonage van Alphonse de Lamartines roman *Graziella* uit 1852. Omdat dit exacte literaire personage niet onmiddellijk terug te vinden is in de oeuvres van de Belgische, mannelijke kunstenaars in de negentiende eeuw, zal dit paneel vergeleken worden met de voorstelling van een ander literair personage, namelijk Margaretha uit Goethes *Faust*, zoals zij werd gerepresenteerd in het doek van Nicaise de Keyser: *Margaretha in de kerk*, een creatie uit 1864.

Volgens Alexia Creusen koos Fanny Paelinck-Horgnies voor personages uit de werken van de Lamartine, omdat ze inspeelden op de romantische en idyllische smaakvoorkeuren van die tijd.²¹⁰ Die smaakvoorkeuren hielden echter ook een bijzonder misogynie beoordeling in van de maatschappelijke plaats van de vrouw en Alphonse de Lamartine was een fervent aanhanger van een dergelijke moraal. Dat bleek tevens sterk uit zijn literair oeuvre. In *Graziella*, een roman gebaseerd op een echt gebeurde ontmoeting tussen de auteur en een Italiaans meisje, schetste hij in zijn titelpersonage een beeld van hoe de ideale vrouw eruit moet zien en zich hoorde te gedragen. *Graziella*, een eenvoudige vissersdochter, is ongecultiveerd en staat zeer dicht bij de natuur. Net daarom is ze tegelijkertijd sensueel en onschuldig. De Lamartine beschreef haar als een instinctief en passioneel wezen. Het cliché van het donkere, Italiaanse boerenmeisje dat een grote levensvreugde uitstraalt, werd zo in leven geroepen.²¹¹

Dat Paelinck-Horgnies zich zo geïnspireerd voelde door de werken van de Lamartine, *Graziella* in het bijzonder, getuigt van een zeker conformisme en misschien zelfs een wens tot vereenzelviging met *Graziella*, het deugdzame meisje waar met zo'n adoratie over geschreven werd.

²⁰⁹ BERGMANS-CARTON J. (1995), pp. 116-119

²¹⁰ CREUSEN A. (2010), p. 269

²¹¹ GUNDLE S. (2007), pp. 14-16; Het erbare, aantrekkelijke boerenmeisje is trouwens een stereotiep beeld dat niet alleen met Italië moet worden verbonden. In **Hoofdstuk 7: Vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur** zal verder worden aangetoond dat in heel Europa en eveneens in België met een zekere goedkeuring en bewondering werd gekeken naar de natuurlijke, bijna animale toestand van de boerenvrouw. Een dergelijke visie legitimeerde de mannelijke hegemonie en de vrouwelijke dienstbare, verzorgende rol. (NOCHLIN L. (1999), pp. 84-86)



Fanny Paelinck-Horgnies, *Graziella*, 1805-1870, cat. nr. 384

De artieste verbeeldde haar traditiegetrouw, zittend aan de rand van het water, onder het gebladerte van een overhangende boomtak. Die link met de zee en het buitenleven moest haar natuurlijke schoonheid benadrukken.²¹²

Toch was Paelinck-Horgnies' weergave van het Italiaanse meisje zeer persoonlijk en niet steeds getrouw aan de beschrijvingen uit de roman. Het meisje dat op dit paneel werd afgebeeld kan immers bezwaarlijk als een 'zuiderse schone' worden bestempeld. Noch kan het landschap waarin ze zich bevindt als een Italiaans zeezicht worden omschreven. Paelinck-Horgnies' *Graziella* ziet eruit als een jonge vrouw uit deze streken. Ze heeft blonde haren²¹³ en een bleke huid. In niets komt ze overeen met de exotische, donkerharige, gebronsde vissersdochter uit de Lamartines roman.

*"... Des ses longs cheveux noirs, la moitié tombait sur une de ses joues; (...)
Sa chemise, nouée autour du cou, ne laissait apercevoir qu'une taille élevée et mince où se modelaient à peine sous la toile les premières ondulations de la jeunesse. Ses yeux, ovales et grands, étaient de cette couleur indécise entre le noir foncé et le bleu de mer, qui adoucit le rayonnement par l'humidité du regard et qui mêle à proportions égales dans les yeux de femme la tendresse de l'âme avec l'énergie de la passion, (...). Les joues étaient pleines, arrondies, d'un contour ferme, mais d'un teint un peu pâle et un peu bruni par le climat, non*

²¹² GUNDLE S. (2007), pp. 14-16

²¹³ hoewel dit moeilijk te zeggen is door de zwart-wit afbeelding

de cette pâleur maladive du Nord, mais de cette blancheur saine du Midi qui ressemble à la couleur du marbre exposé depuis des siècles à l'air et aux flots. La bouche, dont les lèvres étaient plus ouvertes et plus épaisses que celles des femmes de nos climats, avait les plis de la candeur et de la bonté. Les dents courtes, mais éclatantes, brillaient aux lueurs flottantes de la torche comme des écailles de nacre aux bords de la mer sous la moire de l'eau frappée du soleil. ...²¹⁴

Paelinck-Horgnies' Graziella lijkt zich bij de oever van een rustig kabbelend riviertje of meer te hebben neergezet, in plaats van aan de Napolitaanse kust. Het geheel komt eerder over als een regionale, pastorale scène met een blond herderinnetje.

De kunstenaar heeft er dus blijkbaar voor gekozen een lokale invulling te geven en het hele Italiaanse decor te vervangen door de eigen streek. Deed ze dit omdat een dergelijke iconografie haar vertrouwd was? Kon ze zich beter inleven door haar favoriete romanpersonage naar haar eigen leefwereld te transponeren? Het zijn slechts enkele van de vele hypothetische suggesties die in verband met deze curieuze, iconografische keuze kunnen worden geopperd.

Alphonse de Lamartine vond, zoals vermeldt, dat een vrouw niet te intellectueel moest zijn. Paelinck-Horgnies hield hier blijkbaar zelf weinig rekening mee, aangezien ze naast de zittende Graziella een boek en een brief in haar schilderij incorporeerde. Blijkbaar zag zij er geen graten in om de Lamartines ongecultiveerde vissermeisje voor te stellen als een vrouw die interesse had in literatuur en aan briefverkeer deed.

Het is duidelijk dat, ofschoon deze artieste een grote voorliefde had voor diens boeken, ze de Lamartines visie op vrouwelijkheid niet noodzakelijk assimileerde. Ze herinterpreteerde zijn *Graziella* zodanig dat ze het met haar eigen vrouwzijn kon verzoenen. Graziella onderging een transformatie van een *noble sauvage* naar een beschaafde dame.

Toch heeft dit meisje nog wat van de natuurlijke eenvoud die zo kenmerkend was voor Graziella. Haar ontblote schouders, losse haren en haar nonchalante maar gracieuze houding maken van haar een aantrekkelijke, maar bescheiden verschijning.



Fanny Paelinck-Horgnies, *Graziella*, ... (detail)

²¹⁴ DE LAMARTINE (1852), pp. 31-32

Zoals besproken in dit hoofdstuk was het Faust-verhaal één van de meest populaire inspiratiebronnen voor de beeldende kunst, in het bijzonder voor de stroming van de romantiek. Het contrast tussen de onschuldige Margaretha en de duivelse Faust fascineerde heel wat kunstenaars. Nicaise De Keyser verbeeldde haar op het moment dat ze God en de hemel aanroept om haar te verlossen van de invloed van de duivel, die haar tracht te corrumperen via zijn dienaar Faust. Margaretha wordt verscheurd door de verliezen die ze geleden heeft, door de dood van haar moeder, broer en haar buiten het huwelijk geboren kind. Hoewel dat in Goethes roman een bijzonder dramatische, bijna waanzinnige scène vormde, koos De Keyser hier voor de aanpak van de verstilde tragiek.²¹⁵ Het verdriet dat deze representatie domineert, wordt geïntensiveerd door de uitgelichte figuur van Margaretha en het *close-up-effect* dat de schilder beoogde. Uitgeput van de emotionele radbraking heeft Margaretha haar hoofd op de lezenaar laten vallen, waarop haar gebedenboek of bijbel opengeslagen ligt. Er schuilt een bijna berustende wanhoop in haar expressie. Ze wordt bespied door een in het rood gehulde figuur op de achtergrond, die zich lijkt te vergenoegen in haar ellende. Het is hoogstwaarschijnlijk de duivel.²¹⁶

Margaretha is natuurlijk bij uitstek het stereotype van de mooie, pure en onschuldige vrouw die bijna ten onder gaat aan de dwangmatige zoektocht van een man naar goddelijke kennis. Zij vindt uiteindelijk verlossing in haar geloof.²¹⁷ Daarmee bevestigt zij echter tegelijkertijd alle gender clichés die er op dat moment bestaan. Het leven van een vrouw kan enkel eerbaar zijn wanneer het in dienstbaarheid en religieuze devotie wordt doorgebracht.

Nicaise de Keyser stelde haar bewust als zeer fragiel en passief voor, ondanks het feit dat Goethes roman verhaalt over een veel agerendere Margaretha. Het idee van de lijdzame vrouw die alles wat haar overkomt in stilte ondergaat, spreekt duidelijk uit deze compositie.

²¹⁵ DE GEEST J. (2008), pp. 64-65

²¹⁶ DE GEEST J. (2008), pp. 64-65

²¹⁷ GAHMAN G., 'Gretchen as Tragic Heroine in Goethe's Faust, Part I' [internet] (2010), pp. 1-2



Nicaise De Keyser, *Margaretha in de kerk*, 1864, olieverf op doek, 124x89 cm, KMSKA, Antwerpen, illustratie uit: DE GEEST J., PALMER M. en H. TODTS, *De François-Joseph Navez à Antoine Wiertz. Néo-classicisme et romantisme*, Brussel, Éditions Racine, 2008, p. 65

Los van mogelijke beeldende verschillen of gelijkenissen tussen de twee hierboven afgebeelde, literaire personages, moet geduid worden op de literaire gelijkenissen. Zowel Graziella als Margaretha vertonen een aantal typische kenmerken die als gepast en wenselijk werden beschouwd voor vrouwen in de negentiende-eeuwse patriarchale samenleving, zoals naïviteit, onschuld, zedigheid, schoonheid en passiviteit.

Voor de Lamartine lagen deze eigenschappen aan de basis van de vrouwelijke natuur en betaamde het een vrouw deze natuurlijke kwaliteiten verder te ontwikkelen.²¹⁸

Goethe daarentegen, schreef deze 'nobele kwaliteiten' toe aan godsvruchtigheid en plichtsbef.²¹⁹

Zowel Fanny Paelinck-Horgnies als Nicaise De Keyser geven hun eigen interpretatie aan deze personages. Paelinck-Horgnies maakte van Graziella een noordelijke jonge vrouw, geletterd en intellectueler dan de Italiaanse versie. De Keyser representeerde de tot waanzin gedreven Margaretha als een berustende, tragische figuur. Hiermee doet hij Goethes karakterschildering

²¹⁸ GUNDLE S. (2007), pp. 14-16

²¹⁹ GAHMAN G., 'Gretchen as Tragic Heroine in Goethe's Faust, Part I' [internet] (2010), pp. 1-2

echter geen onrecht aan. Immers, Margaretha zou op het einde van haar leven bewust kiezen voor de dood en uit diep berouw voor haar zonden haar verantwoordelijkheid opnemen en haar straf aanvaarden.²²⁰ Het is deze kalme onderwerping aan haar lot, die De Keyser trachtte over te brengen.

Uiterlijk zijn beide vrouwen vergelijkbaar. Beiden zijn ze, jong, blond en in mijmeringen verzonken, weergegeven door hun creatoren. Er zijn nog meer zichtbare gelijkenissen tussen de twee voorgestelde personages. Beiden hebben ze een boek naast zich liggen. Er wordt telkens gesuggereerd dat ze net aan het lezen waren, maar op het moment van de weergave in hun eigen gedachten weggezakt zijn. Alletwee staren ze glazig voor zich uit.

De kunstenaars hebben hiermee elk iets heel anders willen uitdrukken. Paelinck-Horgnies wekt de illusie dat het meisje aan het fantaseren is. Er ligt een flauwe, dromerige glimlach om haar lippen, die doet vermoeden dat haar droombeelden aangenaam zijn. Misschien denkt ze wel aan haar geliefde, na de beelden die de roman bij haar opgeroepen had. De Keyser daarentegen, wilde net de wanhoop van Margaretha weergeven, die zonet nog verwoed haar gebedenboek aan het lezen was, in de hoop absolutie te verkrijgen. De ernst van haar zonden is tot haar doorgedrongen en door berouw overmand, keert ze in zichzelf. Een enkele traan getuigt van haar innerlijke verscheurdheid.

De aanwezigheid van het boek in beide werken kan echter bij geen van beide artiesten in verband gebracht worden met de moderne, moraliserende *liseuse*. Voor Fanny Paelinck-Horgnies, overigens zelf een literatuurlijfhebster²²¹, moest dit motief net bijdragen aan de romantische charme van deze jonge vrouw. Voor Nicaise De Keyser was dit gebedenboek een belangrijke iconografische aanduiding van Margaretha's piëteit.

Hoe het ook zij, noch Paelinck-Horgnies, noch De Keyser gaf hier een bijzonder vernieuwend vrouwbeeld. Hoewel Paelinck-Horgnies van Graziella een belezen vrouw maakte, kan niet gezegd worden dat zij zich aan andere genderclichés onttrokken heeft. Haar Graziella is passief, afwachtend en opgaand in haar eigen romantische fantasieën weergegeven. In zekere zin is deze versie van Graziella misschien zelfs nog naïefer dan de volkse visserdochter die de Lamartine beschreef. Die passieve afwachtendheid kan ook bij De Keyser's Margaretha herkend worden, maar komt in dit geval voort uit wanhoop.

Beide kunstenaars leken die lijdzaamheid als een goede kwaliteit te beschouwen. De vrouw als slachtoffer, zij het van de liefde of van de dood, blijkt een aanvaard thema in de kunst van negentiende eeuw, zowel voor mannelijke, als voor vrouwelijke artiesten. Vrouwen, in het bijzonder kunstenaressen, leken zich neer te leggen bij de passiviteit die van hen verwacht werd, omdat in actie komen voor heel wat burgervrouwen een verlies van zekerheid en geborgenheid betekende.²²²

²²⁰ GAHMAN G., 'Gretchen as Tragic Heroine in Goethe's Faust, Part I' [internet] (2010), pp. 1-2

²²¹ CREUSEN A. (2007), p. 269

²²² HIGONNET A. (1993), p. 226-227

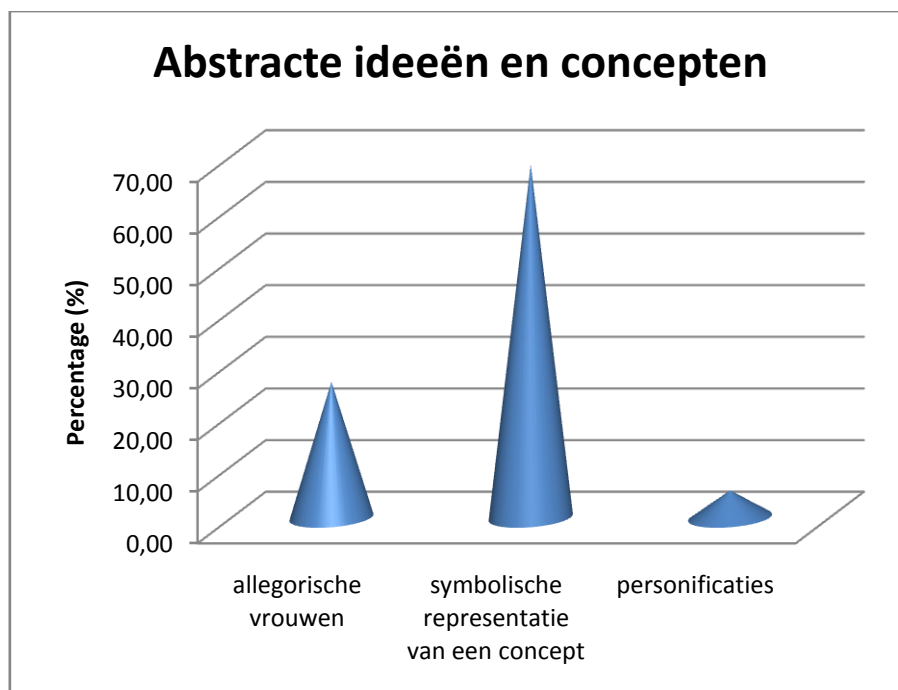
5. Abstracte ideeën en concepten

5.1. Belgische kunstenaressen

De representatie van de vrouw is nooit volkomen vrijblijvend, zoals hopelijk duidelijk wordt gemaakt doorheen dit onderzoek. In sommige gevallen echter, moet aan de verbeelding van een vrouw een bepaalde extra betekenis of extern doel verbonden worden, dat de weergegeven vrouw volkomen domineert. In dat geval is de vrouwenfiguur als het ware een vat dat fungeert als drager van betekenissen. In dit hoofdstuk zal ingegaan worden op de vrouwen die een abstract idee of concept representeren in de kunst van de Belgische artiestes.

In dit onderzoek vormt deze hoofdcategorie een behoorlijk onbeduidende groepering. Slechts negentien kunstwerken vallen onder deze noemer. Dat heeft als gevolg dat deze categorie slechts 3 % van de vrouwen uit de catalogus (p. 124) uitmaakt. Dergelijke cijfers zijn bijna verwaarloosbaar klein.

Toch zijn er binnen deze groeperingen verdere onderverdelingen te onderscheiden. De abstracte ideeën en concepten kunnen immers opgesplitst worden in de subcategorieën 'allegorische vrouwen', 'symbolische representatie van een concept' en 'personificaties'. Deze vormen respectievelijk 26 %, 69 % en 5 % van de hoofdcategorie. Bij die laatste subcategorie is het misschien duidelijker om te zeggen dat slechts één werk uit de gehele catalogus (p. 124) een personificatie verbeeldt, namelijk *De bevrijding van de Schelde* (1863, cat. nr. 46) van kunstenaressen Virginie Josephine Bovie (1824-1887), waarbij de Schelde als een geketende vrouw wordt voorgesteld. Hoewel deze figuur eventueel ook als allegorisch zou kunnen worden beschouwd, wordt ze toch als personificatie gebruikt. Het gaat hier immers niet om de vermenschlijking van een concept, maar om de verpersoonlijking van iets concreets, in dit geval een rivier.



Dat betekent echter wel dat de overige subcategorieën heel wat substantiëler van aard zijn. Zo bestaan de 'allegorische vrouwen' uit vijf verbeelde vrouwenfiguren.

In de aanloop naar de negentiende eeuw en met de ontwikkelingen na de Franse revolutie raakte de allegorische vrouw in de beeldende kunst echter langzaam in onbruik. Door de diepgewortelde mannelijke angst dat vrouwen, met hun actieve deelname in de revolutie en de politieke hervormingen, erin zouden slagen een rol te spelen in het publieke leven, moeten de vrouwelijke allegorieën van de nieuwe natie, plaats ruimen voor een herwaardering van het mannelijke lichaam, dat ook allegorisch werd gebruikt.²²³ Dat uit zich ook in de kunstopleidingen, waar de weergave van het mannelijke naakt als het hoogtepunt van de talenten van een kunstenaar werd beschouwd. Vrouwelijke naaktstudie werd zelfs in de officiële academiën niet aangeboden.²²⁴

Het is dan ook niet verwonderlijk dat dit type iconografie weinig voorkomt in dit onderzoek. Één van de kunstenaressen die zich hier wel mee bezighielden was Sophie Rude-Frémiet (1797-1867), die vier glasschilderingen creëerde voor bibliotheek Arenberg in 1824, met de allegorische weergaves van de disciplines *Het Recht* (cat. nr. 424), *De Geneeskunde* (cat. nr. 425), *De Aardrijkskunde* (cat. nr. 426) en *De Meetkunde* (cat. nr. 427). De hertog van Arenberg had er dertig besteld, om bij elk boekenrek het thema van de boeken te symboliseren, maar deze zijn bijna allemaal verloren gegaan bij een brand in 1879.²²⁵

Verder is Alix d'Anethan (1848-1921) nog een laat actieve uitzondering met haar studie voor *Allegorie* (1848-1921, cat. nr. 85), waarin niet duidelijk is waarvoor de vrouwenfiguren uit het werk symbool staan. Het is mogelijk dat de titel eerder verwijst naar de traditionele weergave van een allegorische figuur zoals Linda Nochlin die beschrijft, classicistisch, geïdealiseerd en naakt of gedrapeerd, als klassiek Griekse beeldhouwwerken.²²⁶

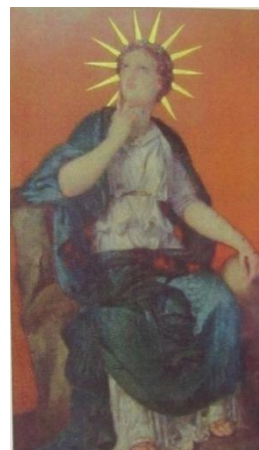
Die beschrijving is ook van toepassing op de allegorische representaties van de verschillende wetenschapstakken van Sophie Rude-Frémiet, die klassiek gekleed zijn in witte gewaden en gedrapeerde mantels die voor elke figuur een andere kleur hebben. Tegelijkertijd kan ook de invloed van de christelijke iconografie opgemerkt worden, in de stralenkrans, die elk hoofd bekroont, en in de aandacht die gaat naar de individuele attributen, die telkens hun specifieke vakgebied moest duidelijk maken.



Sophie Rude-Frémiet,
Het Recht, 1824, cat. nr.
424



Sophie Rude-Frémiet, *De*
Geneeskunde, 1824, cat. nr.
425



Sophie Rude-Frémiet, *De*
Aardrijkskunde, 1824, cat.
nr. 426



Sophie Rude-Frémiet, *De*
Meetkunde, 1824, cat. nr.
427

²²³ NOCHLIN L. (1990), pp. 44-45

²²⁴ SILLEVIS J. (2006), pp. 26-37

²²⁵ GEIGER M. (2005), pp. 64-65

²²⁶ NOCHLIN L. (1990), pp. 52

De meest vertegenwoordigde subcategorie is echter 'symbolische representatie van een concept', waaronder in dit geval die werken zullen worden behandeld, waarin sprake is van een onderliggende symboliek. Deze werken zijn niet zo gemakkelijk te categoriseren als de voorgaande twee types. Waar ligt immers de grens tussen het thema van het schilderij of het beeldhouwwerk en het eventuele concept dat de kunstenaar wenst uit te drukken?

In de databank (p. 235) zijn dertien werken opgenomen onder deze subcategorie, die gespreid zijn over de gehele lange negentiende eeuw. Daar het er niet zoveel zijn, kunnen deze hieronder kort worden opgesomd. Het gaat om *En ik ben alleen achter gebleven!* (1896, cat. nr. 5) van Charlotte Léonie Arden (1859-1904), de beeldhouwwerken *Neerslachtingheid* (1900, cat. nr. 78) en *Beeldhouwkunst* (s.d., cat. nr. 80) van Hélène Cornette (1867-1957), de tekening *De vrouw bij de boom* (1903, cat. nr. 109) van Louise Danse (1867-1948). Verder zijn er Louise De Hems (1866-1922) *Hersenspingsels* (1894, cat. nr. 142), *Intimiteit* (1902, cat. nr. 130) en *Beterschap* (1900-1914, cat. nr. 128), Élisabeth-Marie De Latour-Simons (1750-1834) met haar *Een vrouw voor een kruisbeeld, waarvan op het tablet ervan een papegaaienkooi is geplaatst* (1812, cat. nr. 155). De schilderijen *Het leven van een vrouw. Vroomheid, Liefde, Verdriet* (1842, cat. nr. 212) en *Dame met papegaai* (1837, cat. nr. 214) van Fanny Geefs-Corr (1807-1883) horen hier ook bij. A. Marcel (?-?) met haar werk *De zwakte van het sterke geslacht* (1874, cat. nr. 334), Jenny Montigny (1875-1937) met *Moederschap* (1875-1937, cat. nr. 356)²²⁷ en Aline Van Den Kerkhove met het terracotta beeld *Elegantie* (1880, cat. nr. 503) maken het lijstje volledig.

Voor sommige van deze werken is de symbolische betekenis duidelijk uit de titel. Andere verdienen wat meer uitleg.

De werken van De Latour-Simons en Fanny Geefs-Corr bijvoorbeeld, waarin een papegaai voorkomt, namelijk *Een vrouw voor een kruisbeeld, waarvan op het tablet ervan een papegaaienkooi is geplaatst* en *Dame met papegaai*, gaan terug op een specifieke negentiende-eeuwse interpretatie van de veel oudere beeldtraditie van de 'vrouw en de papegaai'. Papegaaien waren al geruime tijd bijzonder populaire huisdieren, omwille van hun intelligentie en het vermogen tot spraakimitatie. Bovendien werd de papegaai sterk verbonden met de huiselijke sfeer en bijgevolg met de vrouw. Iconografisch werd deze vogel als de vertrouweling van zijn bazin gezien en impliceerde zijn aanwezigheid dus de intieme geheimen van de afgebeelde vrouw.²²⁸ Wanneer De Latour-Simons een vrouw dus voor een kruisbeeld plaatste, samen met een gekooide papegaai, trachtte zij waarschijnlijk het concept van 'te biechten gaan' weer te geven in haar werk.

Verder is er in dit opzicht natuurlijk ook nog de associatie van vrouwen met vogels, in die zin dat zij beiden werden beschouwd als huiselijke wezens of 'nestbouwers'.²²⁹ Dergelijke werken zijn dus geen eenvoudige portretten of genretafereken, maar geven algemene ideeën weer in verband met de aard van het vrouwelijke geslacht.

Het opnemen van de creatie *De zwakte van het sterke geslacht* van kunstenaar A. Marcel in de catalogus (p. 124), is in feite een risico, omdat er geen beeldmateriaal voorhanden is dat kan staven

²²⁷ Dit is een werk dat zal betrokken worden bij de casus in hoofdstuk 7: Vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur, omdat het ook betrekking heeft op de beeldvorming van de moeder, als vrouwtipe in een maatschappelijke context. Door de titel wordt echter gesuggereerd dat het hier om een veralgemenende representatie gaat van het concept moederschap.

²²⁸ HADLER M. (1973), p. 121

²²⁹ SHEFER E. (1990), pp. 47-50

of er werkelijk een vrouw in het schilderij was geïncorporeerd. Bovendien geeft de titel eigenlijk geen enkele indicatie dat dit wel het geval zou zijn. Ervan uitgaand dat ‘het sterke geslacht’, naar negentiende-eeuwse maatstaven, wijst op de mannelijke sekse, kan niet hard gemaakt worden dat er ook een vrouw in het werk zou zijn verbeeld. Toch is de titel interessant, zeker komende van een vrouwelijke artiest. In feite werden hier de rollen even omgedraaid. Daar waar de beeldvorming van de vrouw sterk door de man gedomineerd werd, was het hier een vrouw die een zekere beeld schiep van het mannelijke geslacht. Dit is genderstereotypering, maar dan van een minder evidente hoek. De titel van het werk wijst specifiek op de ‘zwakte’ van de man. Hier is het natuurlijk speculeren, maar het is best mogelijk dat het hier gaat om het ‘zwakke geslacht’: de vrouw. Het is dan ook bijzonder jammer dat er geen afbeelding is teruggevonden van dit specifieke kunstwerk.

Een werk dat in het licht van deze masterproef zeker de nodige aandacht eist, is het frappant getitelde *Het leven van een vrouw. Vroomheid, Liefde, Verdriet* van Fanny Geefs-Corr dat, meer dan eender welk ander kunstwerk in de catalogus (p. 124), letterlijk gaat over het vrouwbeeld en de maatschappelijke verwachtingen hieromtrent.



Fanny Geefs-Corr, *Het leven van een vrouw. Vroomheid, Liefde, Verdriet*, 1842, cat. nr. 212

Kathelijne Van der Stighelen beschrijft het doek als bijzonder conformistisch en moraliserend, eigenschappen die nog meer in de verf gezet worden door de neogotische omkadering en de keuze van de kunstenaar om het werk als een triptiek vorm te geven. Dit zou te wijten zijn aan Geefs-Corr's persoonlijke volgzzaamheid ten opzichte van haar echtgenoot beeldhouwer Guillaume Geefs (1805-1883).²³⁰

Het geeft, zoals de titel al aanduidt, het leven van de vrouw weer, in drie chronologische stadia. Elk stadium noemde ze naar de gewenste emotie die een vrouw op dat moment in haar leven zou moeten domineren. In welk stadium de vrouw zich ook mag bevinden, haar toestand kan telkens

²³⁰ VAN DER STIGHELEN K. (2010), pp. 125 -127

beschreven worden als een staat van devotie, hetzij religieus hetzij aan haar (onzichtbare) man. Van een jonge, deugdzame maagd, wachtend op de man met wie ze zal huwen, gaat zij over tot haar volwassen leven, gekenmerkt door liefde, trouw en natuurlijk moederschap, om uiteindelijk alleen te eindigen, nog steeds toegewijd aan haar overleden echtgenoot en troost vindend in haar belangrijkste verwezenlijking: haar kinderen.

Een dergelijke visie viel volledig samen met de strenge, beknottende idealen die de negentiende-eeuwse vrouw van de maatschappij opgelegd kreeg. Een dergelijk werk komt dan ook vandaag de dag bijzonder ongeloofwaardig en zeemzoeterig over.

5.2. Invloeden van internationale kunstenaressen:

Aangezien deze hoofdcategorie zodanig onbeduidend is in omvang, zou hypothetisch kunnen gesteld worden dat ook de kunstenaressen van internationale afkomst zeer weinig werken hebben tentoongesteld, waarin via de figuur van de vrouw een bepaald abstract idee of concept wordt uitgedrukt.

Wanneer de saloncatalogi van de nationale triënnales erop nageslagen zijn, moet inderdaad opgemerkt worden dat dergelijke creaties weinig frequent waren op deze tentoonstellingen. Het is wel opvallend dat er toch meer kunstwerken waren met de voorstelling van een abstract idee of concept dan er werken waren met de representatie van een vrouwelijk literair personage. Bij de kunstwerken in de catalogus (p. 124) van deze masterproef is net het omgekeerde het geval.

Eveneens opmerkelijk is dat de meeste van deze creaties moeten gesitueerd worden in de tweede helft van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste. De Belgische kunstwerken binnen deze categorie zijn meer gespreid over de eeuw heen. Er kan dus niet gesteld worden dat de kunstenaressen uit deze streken een voorbeeld namen aan hun internationale collega's.

Ongeveer de helft van het geringe aantal werken zijn trouwens allegorische voorstellingen. Ook de verhoudingen van de subcategorieën komen dus niet overeen met de resultaten van de databank (p. 235).

5.3. Casus: Hélène Cornette *Neerslachtigheid* (1900, cat. nr. 78) vs. Constantin Meunier (1831-1905) *De Smart* (1888)

Voor de casus van dit hoofdstuk zullen twee bronzen statuettes met elkaar vergeleken worden. Het gaat telkens om de symbolische representatie van een concept. Ofschoon deze concepten niet dezelfde zijn, sluiten ze toch nauw bij elkaar aan. Het gaat hier om de werken *Neerslachtigheid* van Hélène Cornette en *De Smart* van Constantin Meunier, respectievelijk in 1900 en in 1888 gecreëerd. Aan de hand van een vrouwenfiguur wordt de emotie die in de titel voorkomt, als een soort personificatie voorgesteld.

Hélène Cornette geeft haar *Neerslachtigheid* weer als een zittende, bijna in elkaar gezakte, naakte vrouw. Ze laat het hoofd zwaar steunen op haar hand en houdt haar lichaam op met haar

rechterarm. Ze lijkt in gedachten verzonken. Waaraan ze denkt, stemt haar duidelijk niet vrolijk. Ze lijkt moedeloos, alsof ze geen uitweg ziet voor haar problemen. Volgens Annemie Van den Eyden is deze neerslachtigheid slechts tijdelijk. Het beeld toont geen diepe tragiek, maar eerder een soort innerlijke contemplatie.²³¹



Hélène Cornette, *Neerslachtigheid*, 1900, cat. nr. 78

De houding die Cornette deze vrouw liet aannemen, lijkt zeer natuurlijk en ongedwongen. Haar gekromde rug schermt haar af van de toeschouwers.²³² Ze lijkt met rust te willen gelaten worden. De hand die haar gezicht ondersteunt, schermt het tegelijkertijd af, alsof ze zich wegtrekt van iemand die haar wil troosten.

Hoewel deze houding zeer ongekunsteld overkomt, is deze toch doordachter dan op het eerste zicht lijkt. De pose lijkt schatplichtig aan het beroemde *De Stervende Galliër*, uit de klassieke oudheid.

²³¹ VAN DEN EYNDEN A. (2005), p. 7

²³² VAN DEN EYNDEN A. (2005), p. 7



Anonim, *Stervende Galliër*, ca. 220 B.C., levensgrote Romeinse kopie naar brons origineel uit Pergamum, illustratie op URL: <http://www.students.sbc.edu/mdavis04/classicalgreekart.html> , geraadpleegd op 29/07/2011

De ineengezakte houding, de gekromde schouders, de bliklijn naar rechts beneden, de over elkaar geslagen benen ... zijn allemaal kenmerken die in het werk van Cornette terug komen. De gelijkenissen met een dergelijk klassiek werk moeten niet alleen uitwendig gezocht worden. In beide gevallen drukken de beelden een soort lijden uit, hetzij mentaal, hetzij fysiek. Of de referentie naar dit beeldhouwwerk bewust is gemaakt, kan niet achterhaald worden, maar er moet erkend worden dat *De Stervende Galliër* een beeld is dat in het collectieve geheugen zit. Door de associatie met dit werk krijgt Cornettes *Neerslachtigheid* een zeker heroïsch elan. Ook al komt de vrouw moedeloos over, toch draagt ze haar lijden alleen.



Constantin Meunier, *De Smart*, 1888, Brons, 84,6x36,65x51,10 cm, KMSKB, Brussel, illustratie uit: KMSKB-website, [foto KIK]: B 65 385 URL: http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm , geraadpleegd op 23/07/2011

Constantin Meunier verbeeldde niet de neerslachtigheid, maar *De Smart*. Smart kan zowel op emotionele als op fysieke pijn slaan en ongetwijfeld is deze dubbelzinnige titel ook zo bedoeld. Zijn eveneens bronzen statuette stelt een kromgebogen vrouw voor. Ze is gekleed in eenvoudige lompen en een omslagdoek. Ze lijkt met haar handen haar linkerknie te omklemmen. Hoogstwaarschijnlijk is ze geblesseerd.

Haar houding kan echter ook attesteren van een innerlijk leed. Ze komt ineengekrompen over, alsof ze haar eigen lijden niet meer kan dragen. Ze kijkt naar de grond, maar niet naar haar gekwetste knie. Het is alsof ze tevergeefs zoekt naar een houvast om terug recht te komen.

Tweemaal is een vrouwenfiguur gebruikt om een bepaalde gevoelstoestand weer te geven. Neerslachtigheid en smart mogen dan misschien geen letterlijke synoniemen zijn, het zijn dan toch vergelijkbare emoties. Er vallen heel wat overeenkomsten aan te duiden tussen deze twee statuettes. Beide vrouwen zijn ineengedoken en in zichzelf gekeerd. Hun lijden dwingt hen in deze zeer onverbloemde posities. Voorovergebogen en naar beneden kijkend zijn ze afgewend voor elke vorm van contact met een derde. Beide dames zijn alleen met hun verdriet.

Een zeer belangrijk en frappant verschil is de staat van gekleedheid. Cornettes *Neerslachtigheid* is naakt weergegeven, terwijl Meuniers *Smart* bijzonder zedig bedekt is. Deze twee strategieën dienen echter gelijkaardige doeleinden, namelijk de ellendige staat van beide figuren benadrukken. De naaktheid van Cornettes vrouwenfiguur moet bijdragen tot haar kwetsbaarheid. De armtierige kledij en de bescheiden omslagdoek van Meuniers gekwetste vrouw zetten haar ermbarmelijke toestand in de verf. *De Smart* krijgt hierdoor een sociale dimensie, die *Neerslachtigheid* in al haar universaliserende naaktheid niet bezit.

Het is moeilijk om te stellen dat beide beeldhouwers hier een verschillende vrouwbeeld tentoonspreiden. Het gaat immers twee keer om de verpersoonlijking van een abstracte emotie. Het is echter wel interessant dat de keuze voor een vrouwenfiguur bij de representatie van net deze gemoedstoestanden blijkbaar een evidentie vormt. Gevoelens van depressie, verdriet en pijn werden door beide kunstenaars met een vrouw geassocieerd. In het geval van Cornette is dat misschien niet zo vreemd, aangezien zij zelf een vrouw is en dus waarschijnlijk elke symbolische voorstelling van een abstracte emotie als een vrouw zou verbeelden.

Meuniers keuze is in dit geval minder vrijblijvend. Hij kiest zeer bewust voor de verbeelding van een vrouw. Wenste hij zo een groter medelijden op te wekken bij het publiek? Als dat zo is, betekent dit dan dat een vrouw als zwakker werd beschouwd, minder in staat om de ellende van het menselijke bestaan te dragen? In ieder geval koppelde hij de fysieke pijn van *De Smart* aan haar mentale leed. Suggereerde dit (onbewust) dat het fysiek zwakkere geslacht ook automatisch geestelijk zwakker was? Misschien zijn deze suggesties een brug te ver, maar het blijft een feit dat de vrouw als slachtoffer een voor de hand liggende keuze leek te zijn voor een kunstenaar als Constantin Meunier.

De weergave van de naakte vrouwenfiguur bij Hélène Cornette verdient hier wat meer aandacht. In hoofdstuk 8: Vrouwen in het algemeen, zal gedetailleerder ingegaan worden op het vrouwelijk naakt in de kunst van de negentiende-eeuwse artistes. Slechts weinigen onder hen hebben zich hieraan in hun oeuvre gewaagd. Cornette is hier dus eerder een uitzondering.

Er is reeds op gewezen dat de ontblote staat van *Neerslachtigheid* de fragiliteit van het werk helpt ondersteunen. Dat betekent tevens dat het niet zomaar om gratis naakt gaat. Deze vrouw heeft

geen exhibitionistische trekken. Integendeel, alles in haar houding wijst erop dat ze zich wenst te verschuilen.

Daarenboven zorgt de naakte staat van de figuur ervoor dat deze universeler overkomt. Die generalisering bewerkstelligt de bijna allegorische status van de *Neerslachtigheid*.

Ten slotte refereert de naaktheid van deze vrouw opnieuw aan *De Stervende Galliër* en geeft het haar naast een grotere kwetsbaarheid ook een bepaalde heroïek.

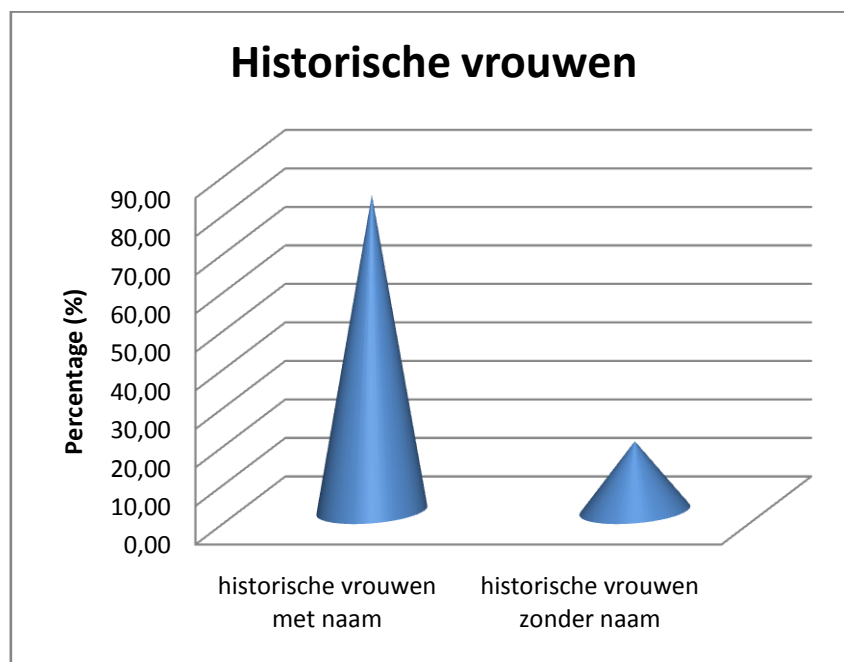
Daarin ligt misschien wel het grootste verschil tussen deze twee artiesten. Meuniers representatie van *De Smart* is gekwetst, zwak en lijkt met moeite haar lijden te kunnen dragen. Zij heeft hulp nodig, maar vindt die niet. Cornettes *Neerslachtigheid* mag zich dan in een staat van depressie bevinden, ze doorstaat haar pijn alleen en zal er ook weer bovenop komen. Ze negeert bewust elke mogelijke helpende hand.

6. Historische vrouwen

6.1. Belgische kunstenaressen

Ofschoon de categorie van de historische vrouwen niet bijzonder uitgebreid is, kan ze ook niet onbeduidend genoemd worden. Het is zowel de vierde grootste als de vierde kleinste van alle categorieën en neemt een kleine 9 % van het geheel in beslag. Het gaat hier over vijftig afgebeelde vrouwen van de 572.

Er zijn in dit geval slechts twee subcategorieën, namelijk 'historische vrouwen met naam' en 'historische vrouwen zonder naam', naar analogie met de gelijknamige *iconclass*-categorieën.²³³ Het type van de 'historische vrouwen met naam' vormt de overgrote meerderheid en is met 82 % meer dan vier keer zo talrijk als 'historische vrouwen zonder naam', die de overige 18 % uitmaken. Een verdere opsplitsing van de bij naam genoemde historische vrouwen is echter zinloos, aangezien dit niet zou leiden tot het ontwaren van bepaalde trends. Het komt immers zelden of nooit voor dat een bepaalde historische figuur twee of meer keren wordt verbeeld. Die uitzonderlijke personages waarvoor dit wel het geval is, zullen in onderstaand hoofdstuk besproken worden.



Adèle Kindt was één van de meest actieve kunstenaressen in het veld van de historische taferelen. Elf van haar werken zijn opgenomen in de databank (p. 235) onder de hoofdcategorie van de 'historische vrouwen.' Samen met Fanny Geefs-Corr (1807-1883), Charlotte Hay (actief in België van ca. 1830 tot 1850), Fanny Paelinck-Horgnies (1805-1870), Isabelle Sneyers (1800- ?), Félicité Sommé (? - ?)

en Frédérique Miethe-O'Connell (1823-1885) was zij verantwoordelijk voor het grootste deel van de historische vrouwen in de catalogus (p. 124). Al deze kunstenaressen waren overwegend actief in de

²³³ Iconclass.nl (2010-2011)

eerste helft van de negentiende eeuw, op het moment dat de stroming van de romantiek in België nog van grote invloed was.²³⁴

Het is overigens opvallend dat deze hoofdcategorie zo goed scoort, aangezien de historieschilderkunst, als summum van de beeldende kunsten, over het algemeen een niet erg toegankelijke kunsttak vormde voor vrouwelijke artiesten in de negentiende eeuw.²³⁵

In totaal zijn er 21 kunstenaressen in de catalogus (p. 124) die doorheen hun carrière één of meer historische vrouwen hebben afgebeeld. Op de 129 kunstenaressen opgenomen in dit onderzoek, is dat toch een behoorlijk aanzienlijk deel, rekening houdende met het feit dat later actieve kunstenaressen, net als hun mannelijke tegenhangers onderhevig waren aan meer realistische tendensen.²³⁶

De historieschilderkunst in België in de negentiende eeuw is bijzonder interessant omdat België pas ontstaat in 1830. Deze staatsvorming vormt dan ook voldoende reden om op zoek te gaan naar het eigen, nationale verleden, dat als sterk fundament de jonge staat diende te ondersteunen. Kunst speelde een belangrijke, educatieve rol in het in beeld brengen van deze geschiedenis en de kunstenaars moesten zich goed informeren bij de nationale historici.²³⁷ De Belgen werden voorgesteld als een vaak onderdrukt volk dat telkens opnieuw moest strijden voor zijn vrijheid. Men koos dan ook vaak voor dramatische momenten uit de vaderlandse geschiedenis, die deze strijd dienden te illustreren.²³⁸ De executie van de graven van Egmont (1522-1568) en Horne (1524-1568) op de Brusselse Grote Markt in 1568 is zo'n mooi voorbeeld van een dankbaar onderwerp voor heel wat beeldende kunstenaars.²³⁹ Één daarvan is de Doornikse schilder Louis Gallait (1810-1887), die in zijn *Les derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes* (1851), kiest voor het moment waarop beide geëxecuteerden, opgebaard liggen voor hun laatste eerbetuigingen. De zestiende-eeuwse opstand tegen de Spaanse overheerser inspireerde hem om een zeer grote, emotionele compositie op te stellen, die vaderlandsliefde diende op te wekken bij de toeschouwer.²⁴⁰

²³⁴ DEWILDE J., *Neoclassicisme en romantiek te leper in de 19e eeuw ...* (1989), p. 1

²³⁵ DE WILDE J., *Belgische kunstenaressen in de 19^e eeuw ...* (1989), pp. 206-207

²³⁶ ARNASON H.H., (2003), p. 15

²³⁷ PIL L. (1996), pp. 255-259

²³⁸ PIL L. (1996), p. 255

²³⁹ PIL L. (1996), p. 259

²⁴⁰ DE GEEST J., PALMER M. en H. TODTS (2008), pp. 56-57



Louis Gallait, *Les derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes*, 1851, olieverf op doek, 230x328 cm, Museum voor Schone Kunsten, Doornik, illustratie op URL:

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4415/The_Last_Honors_to_Counts_Egmont_and_Hoorne_reduction_Les_derniers_honneurs_rendus_aux_Comtes_dEgmont_et_dHornes_r%C3%A9duction/image/9106/image, geraadpleegd op: 23/07/2011

Dat zulke historische taferelen vanuit de overheid gestimuleerd en gesteund werden, bewijst de *Prix pour les élèves*, georganiseerd op de triënnale van Gent in het jaar 1826 (vier jaar voor de Belgische onafhankelijkheid), waarvan het onderwerp *Histoire Nationale. Le compte [sic] d'Egmont* was.²⁴¹ Let vooral op de wijze waarop de woorden *Histoire Nationale* speciaal benadrukt worden.

De exacte opdracht is dit keer vrij uitgebreid en bulkt van de nationale trots:

“Le compte [sic] d'Egmont, un instant avant d'aller à la mort, a écrit à Philippe II une dernière letter dans laquelle, en lui rapellant [sic] ses services, il lui recommande sa femme et ses nombreux enfants.

La scène se passé dans un salon de la Maison du Roi, sur la grand'place [sic] à Bruxelles, devant laquelle l'échauffaud [sic] était dressé; deux officiers des gardes espagnols viennent chercher l'illustre victim [sic]; d'Egmont s'est levé et donne la lettre à Ruthovius, évêque [sic] d'Ypres, en le priant de la faire parvenir au Roi; Sabine de Bavière, sa femme, assiste à cette scène déchirante.”²⁴²

De Brusselse Adèle Kindt (1804-1884) was één van de deelnemende artiesten voor dit prijsonderwerp en titelde haar werk *Egmont neemt afscheid van zijn echtgenote en reikt een brief voor Filips II aan de bisschop van Ieper* (1826, cat. nr. 262). Het is één van haar grootste, meest monumentale werken, met afmetingen van 161 op 207 cm en het centreert zich rond de graaf en zijn in de titel niet nader genoemde echtgenote, die zich op dramatische wijze wanhopig aan haar man vastklampt.

²⁴¹ N.N. (1826), p. 4

²⁴² N.N. (1826), p. 4

Aangezien Kindt zich hier aan een opdracht hield en daarom zijn echtgenote Sabine in haar werk mee opnam, zou het niet geoorloofd zijn al te veel betekenis te hechten aan het feit dat Louis Gallait dit niet doet. Bovendien ligt de klemtoon van haar werk duidelijk op de heldhaftige berusting van Lamoraal van Egmont in zijn lot. De emotionele toestand van zijn vrouw moet zijn moedige standvastigheid alleen maar ondersteunen. Kindt gebruikt zijn eega dus slechts als middel om het dramatische van deze gebeurtenis duidelijk te maken. Hiermee bevestigde ze echter willens nillens ook het clichébeeld van de afhankelijke, emotionele vrouw die, hier letterlijk, moest steunen op haar sterke, besluitvaardige man.²⁴³



Adèle Kindt, *Egmont neemt afscheid van zijn echtgenote en reikt een brief voor Filips II aan de bisschop van Ieper*, 1826, cat. nr. 262

Er zijn nog andere voorbeelden van zulke taferelen, die het nationale bewustzijn moesten aanwakken, terug te vinden in de catalogus (p. 124) van deze masterproef. Zo schilderde Charlotte Hay (actief in België van ca. 1830 tot 1850) Isabella van Bourbon (1436-1465), echtgenote van Karel de Stoute (1433-1477), graaf van Vlaanderen, op haar sterfbed in de Sint-Michielsabdij van Antwerpen, tijdens haar laatste communie, in haar werk *De stervende Isabella van Bourbon ontvangt het viaticum van een eerbiedwaardige bisschop in de Sint-Michielsabdij van Antwerpen* (1834, cat. nr. 255). Fanny Paelinck (1805-1870) beeldde *Een familie uit de tijd van Karel V* (1832, cat. nr. 388) af. Sophie Rude-Frémiet (1797-1867) creëerde, hoewel zij van Franse afkomst was, gedurende haar verblijf in Brussel het werk *De hertogin van Bourgondië, tegengehouden aan de poorten van Brugge* (1824-1826, cat. nr. 422), een werk dat uiteindelijk de onbuigzaamheid van de Nederlanden moest illustreren. De creatie *De laatste momenten van de dames van Crèvecoeur. Ze werpen een laatste hoopvolle en geresigneerde blik richting Hemel en wachten hun naderende einde af* (1836, cat. nr. 224) van Fanny Geefs-Corr (1807-1883) refereert aan de legende van 'de drie dames', die zich, tijdens de belegering door Henri II van de toren van Crèvecoeur te Dinant, naar beneden stortten, om te ontkomen aan de vijandelijke soldaten.²⁴⁴ Uiteraard moet in dit rijtje ook nog Adèle Kindts

²⁴³ DIJKSTRA B. (1986), pp. 5-8

²⁴⁴ OTJACQUES A. [internet] (01/05/2006), alinea 1-10

dynamische schilderij *De revolutie van 1830* (1831-1850, cat. nr. 263) opgenomen worden, een doek dat een rechtstreekse verbeelding vormt van de Belgische onafhankelijkheidsstrijd.

Uiteraard zijn niet alle historische werken uit deze periode zo strijdvaardig of politiek getint. Het romantische nationalisme dat zo sterk aanwezig was, komt ook bovendrijven in iets subtielere iconografieën, die doen vermoeden dat het patriottisme door de Belgische artiesten toch ook zeer persoonlijk werd aanvoeld en sterk geïnternaliseerd was.

Één van de meest populaire motieven in de historieschilderkunst was immers de verbeelding van de kunstenaar zelf. Antoon Van Dyck (1599-1641), Peter Paul Rubens (1577-1640), Quinten Metsys (1466-1530) ... werden vaak gerepresenteerd en hieruit lijkt een soort lokale, nationale trots te spreken. Men kiest uiteraard zoveel mogelijk voor roemrijke kunstenaars uit het eigen, nationale verleden.²⁴⁵

De ontwikkeling van de kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline kan hieraan gekoppeld worden en het is niet verwonderlijk dat toenmalige kunstenaars bijzonder geïnteresseerd waren in hun eigen lokale voorlopers en wensten zichzelf in de nationale geschiedenis in te schrijven door hen in hun kunst te verbeelden, maar ook door hun stijl te adapteren.²⁴⁶

Dit verklaart dat werken als *Rubens et sa famille* (1833, cat. nr. 479) van Félicité Sommé (?-?), *Van Dijck toont aan een Zaventemse schone zijn schilderij met de Sint-Maartenslegende* (1841, cat. nr. 261) van Adèle Kindt en *Holbein maakt het portret van Anna Boleyn* (1841, cat. nr. 252) van Jeanette Grover (actief in België van ca. 1840 tot 1860) in de catalogus (p. 124) voorkomen.

Het gaat hier telkens wel om mannelijke kunstenaars. De enige reden dat de werken in dit onderzoek zijn opgenomen, is dat er telkens een (naamloze) vrouw mee is opgenomen in de compositie. De kunstenaressen van het prille België zochten zich blijkbaar te identificeren met illustere mannelijke voorgangers. Dit kan natuurlijk ook te wijten zijn aan de vermoedelijke afwezigheid van vrouwelijke kunstenaars in het toen ontstane mannelijke canon. Hoe het ook zij, kunstwerken als deze verklaren vrouwenfiguren ingedeeld in de subcategorie 'historische vrouwen zonder naam'.

Het grootste deel van de werken binnen deze hoofdcategorie representeert echter vrouwelijke machthebbers doorheen de geschiedenis.²⁴⁷ Dit spreekt van een zekere fascinatie voor die vrouwen die in een vaak bikkelharde omgeving 'hun mannetje moesten staan', iets wat zijzelf waarschijnlijk maar al te goed herkenden als kunstenaar binnen de discipline van de historieschilderkunst. De meeste van deze gezagsdraagsters kunnen gesitueerd worden in de Europese, vroegmoderne, nationale geschiedenis, zoals bijvoorbeeld Marie Stuart (1542-1587) in *Het laatste uur van Marie Stuart* (1872, cat. nr. 401) van Clothilde Primen (?-?) en *Marie Stuart in het kasteel van Lochleven* (1833, cat. nr. 404) van Mélanie Quetelet (1808-1896). Marie Stuart was trouwens uitzonderlijk populair bij de Belgische kunstenaressen. Adele Kindt verbeeldde deze koningin zelfs tweemaal in haar oeuvre, namelijk in *Elisabeth, koningin van Engeland: ze belast haar secretaris en Lord Burleigh met de uitvoering van het vonnis dat ze net heeft getekend tegen Marie Stuart; de graaf van Leicester staat rechts van Elisabeth* (1827, cat. nr. 267) en *Marie Stuart bij het kasteel van Loch-Leven: bij het licht van de maan* (1829, cat. nr. 269).

²⁴⁵ DE GEEST J. e.a. (2008), p. 15

²⁴⁶ MARECHAL D. (2005), p. 15

²⁴⁷ CREUSEN A. (2007), pp. 285-286

Enkele van deze weergegeven invloedrijke dames moeten echter verder terug in de geschiedenis gezocht worden, reeds in de klassieke oudheid. Deze zijn niet opgenomen bij de categorie van de 'mythologische vrouwen' om de eenvoudige reden dat zij geen fictieve figuren zijn, ondanks het feit dat sommigen onder hen een bijna mythische status hebben. Jeanne Lernous (?-?) beeldde in 1812 Cleopatra af in haar *De dood van Cleopatra* (cat. nr. 312), net als M. De l'Ortye (?-?) in *Marcus Antonius en Cleopatra* (1814, cat. nr. 166). Susanne Jouenne (?-?) daarentegen opteerde voor de Griekse hetaere Thais, uit het gevolg van Alexander de Grote in het in 1808 gecreëerde *Thais daalt de trappen van het paleis van Persepolis af, na het in brand gestoken te hebben* (cat. nr. 258) en Jeannette Brice (?-?) heeft het werk *Sappho geïnspireerd door de liefde* (1813, cat. nr. 54) op haar palmares staan. Deze laatste twee mogen dan wel strikt genomen geen machthebsters geweest zijn, er kan niet ontkend worden dat zij tijdens hun leven bijzonder invloedrijk zijn geweest.

Tenslotte zijn er nog een aantal historische vrouwenfiguren die meer religieus belangrijk zijn dan politiek, maar toch niet bij de categorie van de 'religieuze vrouwen' kunnen worden opgenomen, omdat ze geen heiligen zijn, alle soms legendarische verhalen die zich de ronde doen omtrent hun persoon ten spijt.

Clara Wulffaert (1801-?) gaf in *Héloïse in de Parakleet* (1836, cat. nr. 520) Héloïse d'Argenteuil (1101?-1164), een Franse abdis, bekend voor haar liefdesrelatie met theoloog Abelard, gestalte. Jenny Lesbroussart (1804- ?) verbeeldde Jeanne d'Arc, die natuurlijk politiek ook zeer een grote invloed heeft gehad, in *Une vision de Jeanne d'Arc* (1836, cat. nr. 321).

Dergelijke motieven konden ook worden opgelegd, zoals gebeurde in 1832 op het salon te Gent, waar het onderwerp voor de *Prix de dames* dat jaar de figuur van Eudoxia was. De eerste prijs ging toen naar Caroline Desaint (?-?) voor haar *Eudoxia* (cat. nr. 173) en de tweede plaats was voor het werk van Caroline Feron (1804-?) (cat. nr. 206).²⁴⁸

6.2. Invloeden van internationale kunstenaressen

In de geraadpleegde saloncatalogi is ook de nodige aandacht besteed aan de aanwezigheid van kunstenaressen uit het buitenland. Er werd ook nagegaan in welke mate zij kunst tentoongesteld hebben, waarin historische vrouwen werden verbeeld.

Parallel met de Belgische situatie is dit type vrouwen toch behoorlijk regelmatig afgebeeld. Historische vrouwen werden minder vaak gerepresenteerd dan religieuze personages maar veel frequenter dan mythologische of allegorische vrouwen.

Een opvallend verschil met de situatie in België is de periodisering van de meeste werken. De meeste creaties zijn hier tentoongesteld in het tweede kwart van de negentiende en in de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw. Er zijn strikt genomen zelfs meer historische taferelen te zien in de tweede helft van de eeuw dan in de eerste.

Hier in België is net het omgekeerde het geval. Er zijn amper historiserende werken gecreëerd naar het einde van de eeuw toe. Dat heeft hoogstwaarschijnlijk te maken met de Belgische Omwenteling, die een sterk gevoel van nationalisme veroorzaakte, gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw, zoals eerder in dit hoofdstuk uit de doeken wordt gedaan.

²⁴⁸ N.N. (1832), pp. 24 en 43

Het meest populaire personage dat door de buitenlandse, vaak Franse artiestes werd verbeeld was Jeanne d'Arc (ca. 1412-1431). Ook zij past natuurlijk perfect binnen het nationalistische discours.

6.3. Casus: Adèle Kindt De revolutie van 1830 (1831-1850, cat. nr. 263) vs. Gustave Wappers (1803-1874) Episode van de septemberdagen van de Belgische revolutie van 1830 (1834)

Als er in het negentiende-eeuwse België één belangrijke historische gebeurtenis heeft plaatsgevonden, is het wel het ontstaan van België na de revolutie of Belgische Omwenteling. Uiteraard vormde dit bij uitstek een inspiratiebron voor de nationale historieschilders, die hiermee zowel de jonge staat een culturele legitimatie trachtten te verschaffen als hun eigen prestige als kunstenaar hoopten op te krikken.²⁴⁹ Twee werken, gecreëerd kort na de Belgische onafhankelijkheid, zijn het eerder vermeldde *De revolutie van 1830* van Adèle Kindt uit 1831 en het iets later, in 1834 voltooide *Episode van de septemberdagen van de Belgische revolutie van 1830* van Antwerpse schilder Gustave Wappers. Beide doeken druipen van de vaderlandsliefde, maar zijn op een heel verschillende manier geconcipieerd. In deze casus zal vooral nagegaan worden wat de rol is van de vrouwenfiguren en hoe deze worden ingezet om de emotionele kracht van deze twee creaties te ondersteunen.

Adèle Kindts werk is eerder kleinschalig van opbouw en bestaat uit een figurengroep van vijf personages. Zij gaf de grootschalige, bombastische compositie op voor een grotere focus op de emoties en een sterker inlevingsvermogen. Door de relatief grote afmetingen van dit tafereel (123x150 cm) en de van zeer dichtbij weergegeven figuren, voelt de toeschouwer zich bijna deel van de actie. Het publiek neemt de gebeurtenissen waar vanuit een *insiders*standpunt. Er wordt geen overzicht geboden van de omstandigheden en dat zorgt voor een zekere verwarring. Het enige wat men kan afleiden is dat er aan de linkerkant iets aan het gebeuren is dat angst, woede en strijd lust opwekt, zoals van de gezichten van de figuren valt af te lezen. Deze onwetendheid creëert gevoelens van consternatie maar tegelijkertijd ook van opwinding. De toeschouwer beseft dat er iets te gebeuren staat en voelt zich sterk betrokken bij de actie, alsof hij/zij zich middenin de chaos bevindt. De levendigheid van dit relaas van de revolutie moet misschien gelinkt worden aan haar eigen Brusselse afkomst en dus het onvermogen een zekere afstand te nemen van de evenementen. Het is in ieder geval duidelijk dat haar werk zeer romantisch van inslag is, met een nadruk op de grote emoties en de uiting hiervan in de dynamische compositie van de bijzonder expressieve en dramatische houdingen van de personages. Deze pathos kan volgens R.K. in *Om en rond het neoclassicisme in België 1770-1830*, gekoppeld worden aan de opvoering van de opera *De Stomme van Portici* in de Brusselse Muntchouwburg, die op 25 augustus 1830 de aanleiding zou vormen voor de revolutie.²⁵⁰

²⁴⁹ PIL L. (1996), pp. 255-259

²⁵⁰ R.K. (1985), p. 259



Adèle Kindt, *De revolutie van 1830*, 1831-1850, cat. nr. 263

De gelaatsuitdrukkingen in dit schilderij verdienen ook de nodige aandacht. Het zou al te gemakkelijk zijn te stellen dat de centraal gepositioneerde man een krachtvolle vastberadenheid uitstraalt, daar waar de vrouw, door haar gebogen en wegtrekkende houding, meer vrees en bezorgdheid tentoonspreidt. Ze moet immers denken aan haar kinderen, die ze lichamelijk lijkt te willen afschermen. Vreemd genoeg lijken de gezichtsexpressies dit scenario niet helemaal te bevestigen. Hoewel de man inderdaad vooral een grimmige, resolute uitdrukking vertoont, kan niet gezegd worden dat de wegduikende vrouw enkel tekenen van angst vertoont. De enige figuur die trouwens echt bangheid aan de dag legt, is tegelijkertijd, de enige van wie het gezicht niet zichtbaar is en dat is het kleine meisje, dat angstvallig haar hoofd in haar moeders hals drukt.

De jonge vrouw ziet er weliswaar bezorgd uit, haar gefronste wenkbrauwen, scherpe blik en samengeknepen lippen geven haar vooral een felle, kwade expressie. Een emotie die overigens ook bij haar zoontje kan opgemerkt worden.

Al bij al lijkt het doek voornamelijk een rechtmatige woede weer te geven. De boodschap is duidelijk: de onafhankelijkheid van België is iets dat iedereen, man, vrouw en kind aangaat en is dan ook een waardig doel om voor te vechten en te sterven.

Meer dan eens is erop gewezen dat Kindt haar inspiratie voor deze compositie haalt bij het bekende *De vrijheid die het volk leidt* (1830) van Eugène Delacroix (1798-1863).²⁵¹ Ongetwijfeld kan in de jonge vrouwenfiguur van Kindt de houding van de allegorische figuur Vrijheid in Delacroix' schilderij gezien worden. Beiden werpen een blik over hun schouder, naar links. Het grote verschil echter is dat de Vrijheid naar haar achterban kijkt en optrekt in de richting van de vijand, terwijl Kindts personage richting de vijand kijkt en neigt naar haar medestanders voor bescherming. De gelijkenissen tussen

²⁵¹ VAN CAUWENBERGE S. (1999), pp.237-238

beide werken moeten dan ook meer gezocht worden in de gelijkaardige ideologie die beide werken uitstralen en vormelijk in het warme kleurengebruik.



Eugène Delacroix, *De vrijheid die het volk leidt*, 1830, olieverf op doek, 325x260 cm, Musée du Louvre, Parijs, illustratie op URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg , geraadpleegd op 05/07/2011

Gustave Wappers' weergave van de Belgische revolutie is veel majestueuzer opgevat in een bijzonder wervelende, complexe compositie die doet denken aan zijn nationale, beroemde voorganger uit de barokperiode: Peter Paul Rubens, naar wie hij enorm opkeek.²⁵² Dit gigantische doek heeft afmetingen van 660x444 cm, wat sterk bijdraagt tot de monumentaliteit ervan. De hele opbouw draait rond een diagonale as, die van linksonder naar rechtsboven loopt en op die manier een stijgende beweging lijkt te suggereren, die door de blik van de toeschouwer gevolgd wordt naar het grandioze eindpunt: het hijsen van de Belgische driekleur. Een grote dynamiek en heroïek spreken uit de massale figurengroep. Rookwolken stijgen op naar de blauwe hemel en op de achtergrond is de Grote Markt van Brussel te herkennen.

²⁵² DE GEEST J., PALMER M. en H. TODTS (2008), pp. 46-47



Gustave Wappers, *Episode van de septemberdagen van de Belgische revolutie van 1830, 1834*, olieverf op doek, 660x444 cm, KMSKB, Brussel, illustratie op URL:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Wappers_belgian_revolution.jpg , geraadpleegd op: 05/07/2011

Anders dan in Kindts compositie, bewaarde Wappers in zijn creatie wel het grotere overzicht over de gebeurtenissen. Zijn compositie is traditioneler opgevat en omkadert mooi de symbolische handeling van het hijsen van de vlag. Deze meer afstandelijke compositie moet daardoor iets aan emotionaliteit inboeten ten opzichte van het werk van Adèle Kindt. De nochtans talrijke dramatische scènes gaan een beetje verloren in het grotere, overweldigende geheel. Aan de andere kant wint ze net aan monumentaliteit en komt ze meer tegemoet aan de educatieve functie, die kunst volgens de jonge staat had.²⁵³

Wanneer specifiek wordt ingezoomd op het gebruik van de vrouwenfiguren in het tafereel, valt op te merken dat zij nogal sterk in de minderheid zijn. Daar waar ze ingezet zijn, lijken ze de kunstenaar voornamelijk te dienen tot het refereren aan de traditie.

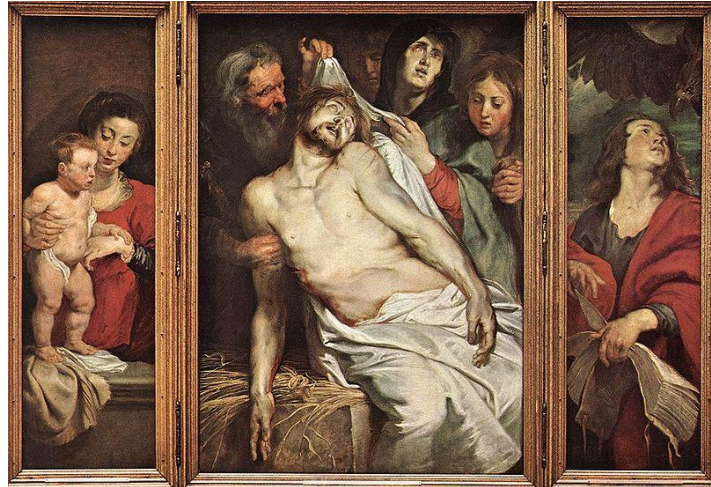
Dat is toch zeker het geval op de meest opvallende plaats waar ze zijn gerepresenteerd, namelijk centraal in de mensenmassa. Het opvallende bleke en witte coloriet zorgt ervoor dat deze specifieke scène een echte *eyecatcher* vormt in het kunstwerk. Het is de verbeelding van een gesneuvelde jongeman, die ondersteund en beweend wordt door een oudere man en twee vrouwen. De scène roept onmiddellijk associaties op met de traditionele lamentatie- of kruisafnemingstaferelen uit de christelijke iconografische traditie. De ontblote borstkas van de man doet in al zijn gesperde glorie denken aan de wijze waarop Rubens het lichaam van Christus placht af te beelden in zijn *Kruisafneming* (1611) en in zijn *Lamentatie van Christus* (1617-1618), waarop dit tafereel overigens

²⁵³ PIL L. (1996), p. 255-259

sterk gebaseerd lijkt. Zelfs het opvallende, witte hemd in Wappers' werk doet denken aan de lijkwade, waarin Christus gedrapeerd is.



Gustave Wappers, *Episode van de septemberdagen ...* (detail)



Peter Paul Rubens, *Lamentatie van Christus*, 1617-1618, olieverf op paneel, 98x138 cm, KMSKA, Antwerpen, illustratie op: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Lamentation_of_Christ.jpg, geraadpleegd op 05/07/2011

In die optiek is het niet moeilijk de aanwezigheid van de Maagd Maria en Maria Magdalena te zoeken. De symboliek achter deze vergelijking is niet ver te zoeken. Wappers vergeleek deze jongeman, die nobel gesneuveld is voor zijn vaderland met Christus die stierf om de mensheid te redden. Een sterkere legitimatie voor de Belgische revolutie kon hij niet bedacht hebben.

Naast de twee vrouwen die treuren om de gestorven jongeling, kan rechts ervan een derde vrouwenfiguur ontwaard worden. Zij wordt ruw bij de haren gegrepen en tegen de grond geduwd. Ze houdt een baby onder haar arm geklemd en tracht haar agressor weg te duwen. De scène komt wat bevreemdend over, omdat de aandacht van de man duidelijk elders is gericht en hij niet lijkt door te hebben wat hij aan het doen is. Dergelijk tafereel draagt bij tot de chaos die het kunstwerk tracht over te brengen. Het is duidelijk dat vrouw en kind in dit geval een pure slachtofferrol krijgen toegespeeld.

Ondanks de eerste indruk van dit monumentale doek heeft de schilder klaarblijkelijk toch zijn uiterste best gedaan om heel wat emotie in zijn werk te stoppen. Emotie die door de bijna overdadige compositie soms wat verloren gaat.

Wanneer de omgang met de vrouwelijke (neven)personages van beide kunstenaars naast elkaar wordt gelegd, kunnen een aantal gelijkenissen, zowel als verschillen aangekaart worden. Op het eerste zicht lijkt het alsof zowel bij Wappers als bij Kindt de rol van de vrouw vooral beperkt is tot die van slachtoffer. Kindts vrouwelijke personage lijkt weg te vluchten van de strijd en schijnt zich te willen verschuilen achter de onverschrokken soldaat, die zijn vuurwapen gereed maakt om dadelijk tot actie kunnen overgaan. Zeker Wappers' vrouwenpersonages worden in al hun lijdzaamheid, onrecht aangedaan. Ze worden geportretteerd als de gedupeerde familie van een gesneuvelde, die zowel hun broer, echtgenoot of verloofde kan zijn. Als 'emotionele' wezens zijn zij bij uitstek geschikt om de dramatische gebeurtenissen uit de revolutie kracht bij te zetten.

Belangrijk is ook de neiging van beide artiesten om de vrouw als moeder te profileren. Adèle Kindts vrouw draagt haar jonge dochter op haar arm en tracht haar zoontje voor zich uit te duwen. Haar eerste prioriteit is de veiligheid van haar kinderen. Die beschermingsdrang is in mindere mate aanwezig bij de jonge moeder op het doek van Gustave Wappers. De baby onder haar arm lijkt hier vooral toegevoegd om haar hulpeloosheid te benadrukken. Het vormt een illustratie van hoe de zwakkeren van de maatschappij verloren lijken te gaan in de chaos van de rellen.

Beide kunstenaars zien er blijkbaar geen graten in om een moeder met piepjonge kinderen, midden in een oorlogscène te plaatsen. Dit komt nochtans vrij ongeloofwaardig over. Wat doen die vrouwen daar en waarom hebben ze hun kinderen niet eerst in veiligheid gebracht? Dat er burgerslachtoffers zijn gevallen, moet niet betwijfeld worden. Het was immers een opstand van het volk. Dat er zich zomaar baby's en peuters midden in de strijd bevonden, is echter moeilijker te slikken. Het is evident dat beide schilders deze strategie hanteerden om de emoties bij het publiek aan te zwengelen. Bovendien onderstreept een dergelijk motief het nobele doel van de revolutie, namelijk onafhankelijkheid creëren voor de volgende generaties, waarvoor deze kinderen natuurlijk symbool staan.

Door de vrouwenfiguren in beide composities nu af te schrijven als lijdzaam of passief, wordt er voorbijgegaan aan een aantal belangrijke nuances. Hierin ligt namelijk het grote verschil tussen Kindt en Wappers. De vrouw die Kindt representeerde is immers helemaal niet zo passief als men op het eerste zicht zou denken. Haar vertoornde expressie verraadt een strijdbaarheid die kan wedijveren met deze van de man achter haar. Uit haar blik naar de vijand wordt geen angst weerspiegeld, maar een woede die de revolutie rechtvaardigt. Bovendien kan deze dame gelinkt worden aan de figuur van de Vrijheid, uit het werk van Delacroix, die model heeft gestaan voor haar creatie. Hoewel deze moeder zelf niet ten oorlog trekt, straalt ze toch een zekere krijgshaftigheid uit.

Zulke drijfveren zijn volkomen afwezig bij de vrouwen in het kunstwerk van Wappers. In deze personages overheersen gevoelens van wanhoop, verdriet en angst. Verder hebben ze eigenlijk weinig betekenis. De vrouwenfiguren lijken voornamelijk toegevoegd omdat het Wappers goed uitkomt. De huilende dames bij de gevallen jongeman, moeten eerst en vooral de connotatie met de traditionele lamentatie-iconografie oproepen. Dat ze een sentimentele waarde toevoegen aan zijn werk, is hierbij mooi meegenomen.

Al mag Adèle Kindt dan misschien niet de meest vooruitstrevende kunstenaressen geweest zijn inzake de beeldvorming van de vrouw in de negentiende eeuw – zij en Wappers gaven immers allebei een weergave van de vrouw als slachtoffer en moeder – zij bleef natuurlijk wel zelf een vrouw en die identiteit kon ze niet uitschakelen in de creatie van haar *De revolutie van 1830*. Daar waar Wappers in *Episode van de septemberdagen van de Belgische revolutie van 1830* de vrouwen in zijn werk behandelde met een onbewogen zakelijkheid, creëerde Kindt een grote emotionele betrokkenheid en een sterke mogelijkheid tot identificatie. Wappers introduceerde zijn vrouwelijke personages omdat ze in zijn kraam pasten. Kindt plaatste haar vrouw centraal en essentieel in het doek. Een dergelijke gender-interpretatie is natuurlijk niet altijd te veralgemenen en vormt slechts een deelaspect van meerdere betekenislagen van deze twee werken. Niettemin biedt deze interessante nieuwe perspectieven, die een kunstenaressen als Adèle Kindt op haar waarde schatten.

7. Vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur

7.1. Belgische kunstenaressen

In dit hoofdstuk zullen die vrouwenfiguren besproken worden, die gerepresenteerd worden in het dagelijkse, maatschappelijke leven van de eigen tijd. De categorie 'vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur' klinkt zeer veelomvattend en dat is ze ook. De subcategorieën belichten de verschillende familiale rollen die een vrouw op zich kan nemen, maar ook de vrouw in verschillende werksituaties, het onderscheid in klassen en zelfs de vrouw in situaties van amusement en recreatie. Hoewel dergelijke onderwerpen dus behoorlijk dicht op de huid van de kunstenaars zaten, zal in de rest van dit hoofdstuk en zeker in de casus aangetoond worden dat dit nog niet wil zeggen dat de kunstwerken daarom ook altijd bijzonder representatief waren.

Deze hoofdcategorie is hoe dan ook de grootste van de Excel-databank (p. 235). Met 217 van de teruggevonden vrouwenfiguren, maakt deze categorie 38 % uit van de catalogus (p. 124). Dit is opnieuw grotendeels te wijten aan de hiërarchie binnen de beeldende kunsten. Aangezien de historieschilderkunst voor velen onbereikbaar was, zochten de meeste kunstenaressen hun soelaas in andere regionen zoals in de genreschilderkunst en dus in de verbeelding van alledaagse taferelen en figuren.²⁵⁴ Bovendien zal het belang van de historieschilderkunst afnemen gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw en stromingen als het realisme en het impressionisme verschuiven de artistieke interesse naar de eigen tijd.²⁵⁵

Er zijn ook onmiddellijk bijzonder grote verschillen te onderscheiden in de subcategorieën. De grootste is ongetwijfeld deze van de 'moeders', die bijzonder goed vertegenwoordigd zijn. Maar liefst 45 moederfiguren werden verbeeld door de Belgische kunstenaressen, wat staat voor bijna 21 % van de hoofdcategorie en 8 % van de gehele databank (p. 235). Hiermee zijn de moeders het meest voorkomende vrouwentype in dit onderzoek. Van de 129 kunstenaressen zijn er 28 die in hun oeuvres één of meer moederfiguren hebben gerepresenteerd. Voor luministe Jenny Montigny (1875-1937) was de iconografie van een moeder met kind(eren) zeer geliefd. Zeker zeven van haar creaties, die binnen de temporele afbakening van deze masterproef vallen, zijn aan dit onderwerp gewijd. Op één van haar werken zal dieper ingegaan worden in de uitwerking van de casus. Daarnaast kwam dit motief ook bij de veel vroeger actieve Élisabeth-Marie De Latour-Simons (1750-1834) en Fanny Geefs-Corr (1807-1883) respectievelijk vijf en vier keer voor doorheen hun oeuvres.

Deze alomtegenwoordigheid moet gekoppeld worden aan wat in hoofdstuk 2: religieuze vrouwen is besproken met betrekking tot de Madonna-figuur. Voor een vrouw moet het moederschap het hoogste streefdoel vormen en daartoe heeft de Moeder Gods de ultieme voorbeeldfunctie.²⁵⁶ Die populaire beeldvorming wat betreft de vrouw als kuis, dociel, huiselijk en moederlijk moet gelinkt worden aan de sociale normen die dominant zijn geworden, zeker vanaf het midden van de negentiende eeuw.²⁵⁷ De wortels hiervan moeten echter verder terug in de tijd gezocht worden. Met de opkomst van de burgerij als heersende klasse in de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw, volgde namelijk ook een nieuw waardepatroon. De *nouveaux riches* wilden zich

²⁵⁴ NOCHLIN L. (1989), p. 86

²⁵⁵ ARNASON H.H., (2003), p. 15

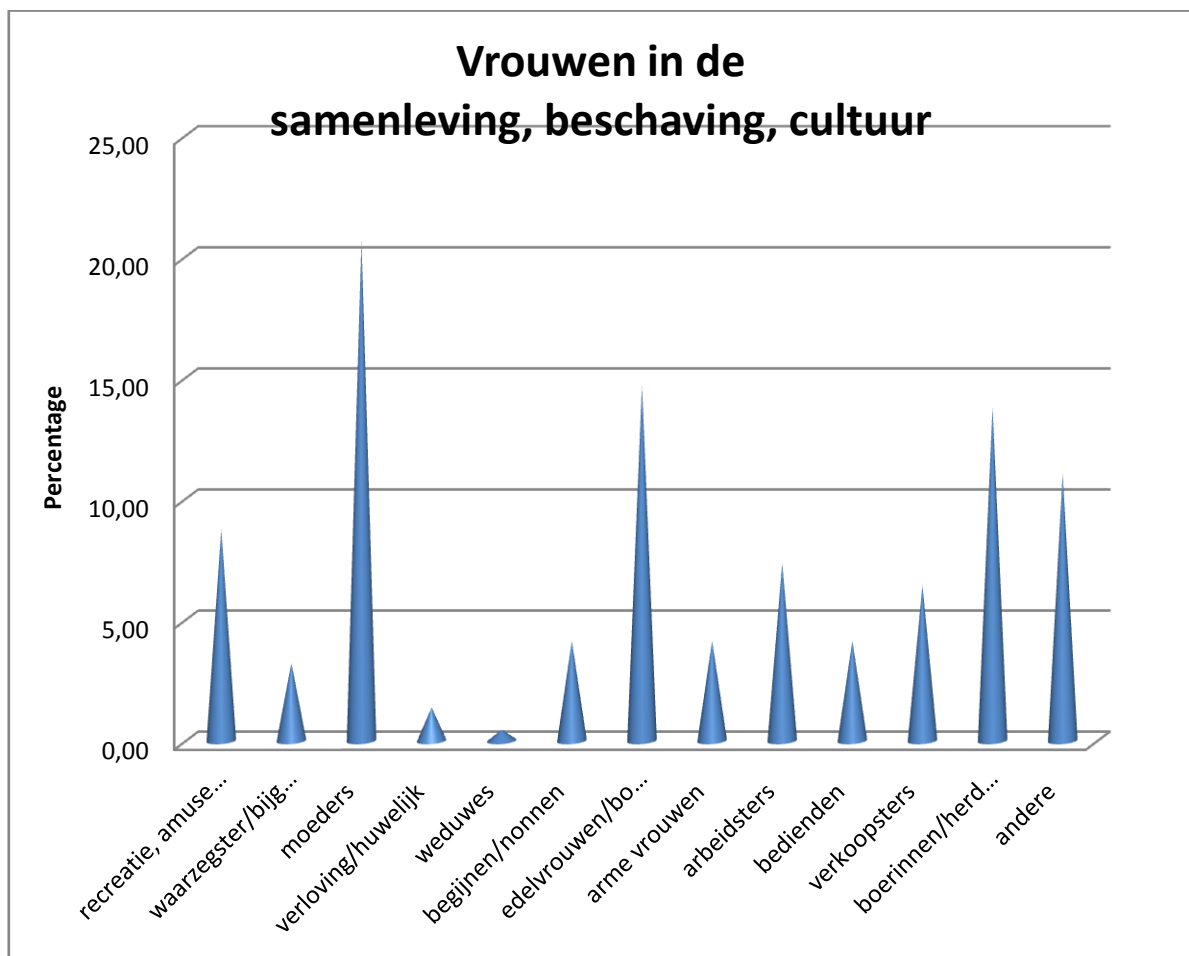
²⁵⁶ MICHAUD S. (1993), p. 106

²⁵⁷ HIGONNET A. (1993), p. 225

sterk manifesteren en dat vertaalde zich ook in een geïnternaliseerde en geïndividualiseerde moraal. Nieuwe gendernormen maakten hun opwachting waarbij de rol van de vrouw van een relatief gelijkwaardige partner, meer en meer evolueerde naar een afhankelijke, kuise dienstmaagd. Middenklassenvrouwen waren economisch volledig afhankelijk van hun echtgenoten en namen niet langer deel aan het publieke leven. Dit zou verhinderen dat hun sociale status, en daarmee de status van hun man, kon worden aangetast. Kuisheid was immers de enige deugd, die aan vrouwen kon worden toegeschreven en moest koste wat het kost beschermd worden.²⁵⁸

In zekere zin zaten ook vrouwelijke kunstenaressen gevangen in deze beelden. De meeste kunstenaressen waren afkomstig uit welgestelde *bourgeois*-milieus. Zij waren de enigen die het zich konden veroorloven hun artistieke aspiraties na te streven, maar tegelijk zowat de enigen die zich, omwille van hun welvaart, redelijk confortabel voelden in dat burgerlijke ideaalbeeld van de vrouw. In ieder geval zou ingaan tegen dat keurslijf hen veel meer nadelen dan voordelen opleveren en dus bleven ze in hun kunst vrij conformistisch.²⁵⁹

Dat gold ook in België. De meeste meisjes en vrouwen die zich artistiek ontplooiden, waren afkomstig uit burgerlijke of aristocratische milieus.²⁶⁰ Kijkend naar de hoeveelheid moederfiguren die deze kunstenaressen op hun doeken en in hun beeldhouwwerken tevoorschijn toeverden, mag wel geconcludeerd worden dat zij de mannelijke ideologie rond de vrouw bevestigden.



²⁵⁸ DIJKSTRA B. (1986), pp. 5-8

²⁵⁹ HIGONNET A. (1993), pp. 226-227

²⁶⁰ VAN CAUWENBEGE S. (1999), p. 69

Andere 'familiale' vrouwtypes zijn veel minder vertegenwoordigd. De subcategorieën 'verloving/huwelijk' en 'weduwes' zijn met percentages van 1% en 0,5 % amper het vermelden waard. Het is duidelijk waarin het belang van de vrouw in de samenleving ligt. Ook de 'begijnen/nonnen' vormen, ondanks hun iets grotere vertegenwoordiging met ruim 4 %, blijkbaar geen maatschappelijk wenselijk alternatief in het leven van een vrouw.

Datzelfde conformisme dat veel kunstenaressen uit de catalogus (p. 124) aan de dag legden, kan een verklaring bieden voor de tweede grootste subcategorie uit dit hoofdstuk, namelijk deze van de 'edelvrouwen/*bourgeoisie*', die bijna 15 % van de hoofdcategorie uitmaakt en bovendien opnieuw één van de meest voorkomende vrouwtypes vormt uit het geheel met bijna 6 %. Enkel de subcategorieën van de 'moeders', de 'Madonna's', de 'jonge vrouwen' en de 'historische vrouwen' gaan deze nog voor in de rangschikking.²⁶¹

De meeste van deze artiestes kwamen uit een rijkere omgeving en waren dus behoorlijk afgeschermd van de buitenwereld en dat had logischerwijs zijn gevolgen voor hun iconografische kunst. Zij konden natuurlijk maar creëren op basis van wat ze kenden en dat beperkte zich in de eerste plaats tot hun eigen leefwereld. De talrijke taferelen die zich binnenshuis of in de tuin afspelen, met in de hoofdrol jonge dames van gegoede komaf, zijn hier een mooie illustratie van. Zeventien kunstenaressen zijn verantwoordelijk voor 32 afgebeelde edeldames of burgervrouwen.

Opnieuw is vooral een sociaal wenselijk vrouwbeeld terug te vinden in de representatie van deze elegante, maar persoonlijkheidsloze dames die voornamelijk teruggevonden kunnen worden in de kunstwerken uit de tweede helft van de negentiende eeuw.²⁶² De productiefste kunstenaressen zijn hierbij Anna Boch (1848-1936), Louise De Hem (1866-1922), Aline De Senezcourt (1822-1889), Jenny Montigny en Louise Roland-Brohée (1875-1939).

Toch zijn er ook heel wat vroeger actieve artiestes, die dergelijke taferelen creëerden, waarvan de belangrijkste in dit geval Élisabeth-Marie De Latour-Simons was, een kunstenares die een vrij omvangrijk oeuvre op haar naam heeft staan en maar liefst vijf schilderijen heeft gemaakt die onder deze subcategorie thuishoren.

Belangrijk is volgens Alexia Creusen, dat er telkens een soort rustgevende, ontspannen sfeer van dit soort werken uitgaat, die gelinkt wordt aan de vrouwelijke identiteit. Het is een sfeer die echter tegelijkertijd ook passiviteit en onderdanigheid impliceert.²⁶³ Deze beschrijving is onder andere van toepassing op werken als *De rust in de tuin* (1911, cat. nr. 417) van Louise Roland-Brohée, *In juni* (1894, cat. nr. 22) van Anna Boch, *De brief* (1898, cat. nr. 34) van Sophie de Bourtzoff (?-? van Russische afkomst, maar actief in Brussel), *Intimiteit* (1902, cat. nr. 130) van Louise De Hem of *Dame voor het venster* (1822-1889, cat. nr. 174) van Alice De Senezcourt.

De tegenovergestelde subcategorie, namelijk deze van de 'arme vrouwen', illustreert de omvang van de 'edelvrouwen/*bourgeoisie*'-subcategorie, in haar eigen onbeduidendheid. Met amper 4 % van de hoofdcategorie lijkt dit vrouwtipe eerder marginaal. Hierbij moet wel verduidelijkt dat 'arme vrouwen' hier specifiek op de onderste laag van de samenleving duidt. De types die later in dit

²⁶¹ Deze subcategorie zou strikt genomen zelfs nog groter moeten zijn, aangezien verschillende kunstwerken uit de catalogus (p. 124) rijkere vrouwen afbeelden, die niet binnen dit type zijn opgenomen omdat ze beter thuishoren onder een ander type. Bovendien is het moeilijk om voor de vele werken zonder afbeelding aan de hand van de titel af te leiden of hierin een burger- of edelvrouw is verbeeld of niet.

²⁶² CREUSEN A. (2007), pp. 269-271

²⁶³ CREUSEN A. (2007), pp. 269-271

hoofdstuk zullen worden besproken, handelen immers regelmatig over vrouwen van een lagere sociale *standing*. Zij worden echter onderverdeeld in verscheidene beroepscategorieën. De vrouwenfiguren binnen deze onderverdeling zijn arme vrouwen zonder meer. Een kunstenares die behoorlijk wat armere vrouwen in haar werken heeft gerepresenteerd is Anna Boch, hoewel het moeilijk is om een onderscheid te maken tussen een boerenvrouw en een arme vrouw, zonder meer. Een voorbeeld uit haar oeuvre is de schets in potlood, houtskool en gouache *Vrouw aan de fles* (s.d., cat. nr. 11). Minder ambigue voorbeelden zijn verbeeldingen van almoezeniersters of werken waarvan de titel reeds wijst op de behoeftige staat van de vrouw in kwestie, zoals in respectievelijk *Armoede – Noodlijdenden* (1902, cat. nr. 132) van Louise De Hem en *De maandag; arme vrouwen in de krocht van St-Baafskerk* (1899, cat. nr. 2) van Adelina Acart (1874-1861).

In de eerste helft van de negentiende eeuw werd de idee van vrouwen die werken als meelijwekkend beschouwd. De vrouw, passief en hulpeloos, behoorde thuis te blijven, terwijl de man het geld binnenbracht. Een vrouw die arbeidde werd als slachtoffer van erbarmelijke armoede gezien. Enkel op die manier kon men binnen het heersende waardepatroon, een contradictie als de 'werkende vrouw' plaatsen. Zulke beelden werden dan ook uitgemolken in de beeldende kunsten, wanneer een dergelijk onderwerp werd aangekaart.²⁶⁴

Gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw, werd verder gebouwd op die beeldvorming van de miserabele, werkende vrouw, in een stroming als het sociaal realisme.²⁶⁵

Toch blijft het beeld van de werkende vrouw eerder in de marge binnen de beeldende kunsten.

Tenminste, wanneer het gaat over vrouwen die werken voor loon binnen het economische systeem. Linda Nochlin merkt op dat wanneer het gaat om 'werk' dat verzet moet worden voor zelfbehoud of zorg voor de kinderen, er wel heel wat voorbeelden binnen de negentiende-eeuwse kunstgeschiedenis kunnen gevonden worden. In dat geval gaat het echter eerder om een soort natuurlijke overlevingsdrang dan om echte 'arbeid'.²⁶⁶

Pure noodzaak was de enige legitieme reden voor een vrouw om zich met ander werk buiten haar huishouden bezig te houden. Vrouwen die werkten voor de eigen zelfontplooiing, werden als onnatuurlijk en egoïstisch gezien en zouden slechte moeders vormen.²⁶⁷

Huneault voert aan dat werkende vrouwen meestal in beeld werden gebracht door kunstenaars, die afkomstig zijn uit bemiddelde *bourgeois*-milieus. Dat impliceert uiteraard een bepaalde perceptie, die vaak even veel zegt over de overtuiging van de kunstenaar, als over de afgebeelde vrouw. De meest voor de hand liggende plek waar artiesten in contact kwamen met werkvrouwen, was natuurlijk in hun eigen huis in de gedaante van hun dienstmeiden en huishoudsters. Aangezien deze laatsten zo dicht bij hun werkgevers stonden, identificeerden zij zich tot op zekere hoogte met hun bazen. Zij werden tenslotte betaald om zich de affaires van dat bepaalde huishouden aan te trekken. De heren en dames des huizes trachtten ook omgekeerd hun bedienden te vormen naar hun eigen wensen en verlangens met betrekking tot de ideale bediende.²⁶⁸

²⁶⁴ HUNEAULT K. (2002), p. 6

²⁶⁵ HUNEAULT K. (2002), p. 6

²⁶⁶ NOCHLIN L. (1989), pp. 39-40

²⁶⁷ NOCHLIN L. (1999), pp. 82-83

²⁶⁸ HUNEAULT K. (2002), pp. 23-24

Dergelijke redenering gaat ook op voor vrouwelijke kunstenaars, die bijna zonder uitzondering uit een rijkere omgeving kwamen.²⁶⁹

Dat het afgebeelde huispersoneel over het algemeen vrouwelijk was, was een realistische weergave van de situatie. De meeste huiselijke bedienden waren nu eenmaal vrouwen. In de beeldcultuur werd van dit feit dankbaar gebruik gemaakt om de 'logische' verbinding te maken tussen vrouwelijkheid en onderdanigheid/dienstbaarheid.²⁷⁰ Dienstmeisjes waren bovendien sociaal acceptabeler, omdat hun werk niet echt als 'arbeid' werd gezien. Als een vrouw dan toch moest werken, kon het maar beter in een huiselijke omgeving zijn, waar ze zich beperkte tot de huishoudelijke taken die toch al zo eigen zijn aan haar vrouwelijke geslacht. Vrouwen werden dus gezien als natuurlijke bedienden.²⁷¹

Misschien moet hier de reden gezocht worden dat er niet bijzonder veel 'bedienden' zijn verbeeld door de Belgische kunstenaressen. Slechts 4 % van de hoofdcategorie zijn vrouwelijke bedienden. Dat zijn amper negen kunstwerken. Hierbij moet wel gezegd dat deze negen kunstwerken toch door zes verschillende kunstenaressen tot stand zijn gekomen. Deze iconografie was dus niet bijzonder populair, maar er kan niet gesteld worden dat ze nagenoeg afwezig was. Schilderes Élisabeth-Marie De Latour-Simons was ook voor deze subcategorie het productiefst, met drie werken, namelijk *Een schilder die het portret maakt van een dame, vergezeld door een negerin* (1816, cat. nr. 158), *Een kamermeisje en een neger die punch maken* (1827, cat. nr. 164) en *Keukeninterieur met een jongentje in gesprek met een keukenmeid* (1765-1834, cat. nr. 150), bovendien het enige werk van deze subcategorie waar een afbeelding van is teruggevonden. Andere kunstenaressen die van dit type een kunstwerk op hun palmares hebben staan, zijn Aline De Senezcourt (1822-1889), Mathilde Lagache (1813-1875), Jenny Montigny (1875-1937)²⁷², Isabeau Sneyers (1800- ?) en Clémence Van Den Broeck (1843-1922).

Griselda Pollock wijst in haar observatie van de werken van Mary Cassatt (1844-1926) op een essentieel verschil met de mannelijke blik. Ze spreekt van een "*domestic female gaze*", waarmee deze kunstenares haar onderwerp benaderde vanuit een gelijkheid of gelijkwaardigheid. Met andere woorden er doet zich een zekere identificatie voor met het geschilderde subject, daar waar een mannelijke kunstenaar zijn dienstmeisjes vaak geobjectiveerd en geseksualiseerd zal percipiëren.²⁷³ Huneault zal dit dan weer relativeren en erop wijzen dat 'de' vrouwelijke blik een illusie is. De verschillende sociale posities van werkgeefster en bediende blijven een rol spelen en er speelt heel wat meer mee in de perceptie van de kunstenares dan enkel haar gender.²⁷⁴

²⁶⁹ VAN DER STIGHELEN K. (2010), p. 19

²⁷⁰ HUNEULT K. (2002), p. 31

²⁷¹ NOCHLIN L. (1989), pp. 43-44

²⁷² In het geval van Montigny moet genoteerd dat de bedienden in dit geval verpleegsters zijn. Zij behoren strikt genomen niet tot het huispersoneel, maar kunnen, breder beschouwd, wel in de dienstensector worden thuisgebracht.

²⁷³ POLLOCK G. (1988), pp. 87-88

²⁷⁴ HUNEULT K. (2002), pp. 50-51



Élisabeth-Marie De Latour-Simons, *Keukeninterieur met een jongetje in gesprek met een keukenmeid*, 1765-1834, cat. nr. 150

Of die huiselijke, vrouwelijke blik van Pollock van toepassing is op De Latour-Simons werk is moeilijk te zeggen. Vanuit haar centrale positie op het schilderij zit ze alvast op een rechte lijn met de blik van het publiek, maar ook vanuit het oogpunt van de kunstenaar en kan ze dus in dat opzicht als een gelijke beschouwd worden. Haar eigen bliklijn gaat niet omhoog vanuit een ondergeschikte positie, maar net naar beneden, terwijl ze met een indulgente glimlach naar de verhalen van het jongetje luistert. Een echt sociaal waardeoordeel kan hier niet aan opgehangen worden. Of die lijn kan doorgetrokken worden naar haar andere werken is nog maar de vraag. In de titels alleen al wordt tweemaal verwezen naar een zwarte vrouw of man, die in dienst is bij een rijkere werkgever. In de verwoording van deze titels sluipt reeds een sociale rangorde naar binnen. *Een kamermeisje en een neger die punch maken*, wijst op de vanzelfsprekendheid van een zwarte als 'dienend'. Er wordt immers een duidelijk woordelijk onderscheid gemaakt tussen het 'dienstmeisje' en de 'neger'. Aangezien er van geen enkele andere kunstenaar beeldmateriaal voor de subcategorie voorhanden is, is het onmogelijk hier verder onderzoek naar te voeren.

Hoe het ook zij, het zou bijzonder voorbarig en bovendien foutief zijn om het geslacht van een vrouwelijk kunstenaar te koppelen aan ideeën van sociale gelijkheid.

Iets vaker voorkomend onder de Belgische kunstenaressen en in de kunstwereld in het algemeen, was het type van de 'verkoopster'. Met ruim 6 % van de hoofdcategorie kan deze subcategorie bezwaarlijk groot genoemd worden, maar ze is met veertien teruggevonden 'verkoopsters' toch behoorlijk substantieel.

In Londen was dit soort tafereeltjes, met in de hoofdrol meestal een bloemenmeisje, razend populair. Hoewel in werkelijkheid dergelijke verkoopsters eerder schaars waren, sprak deze sentimentele iconografie bijzonder tot de verbeelding. Zij werd gezien als een typisch, stedelijk fenomeen en werd vaak aantrekkelijk voorgesteld. Dit clichébeeld van het bloemenverkoopstertje gaat terug op een achttiende-eeuwse beeldtraditie. Ook in de literatuur echter is zij een

veelvoorkomende, romantische topos. Bloemen werden immers geassocieerd met het onbezoedelde platteland. Bloemenmeisjes vertegenwoordigden dan ook de hoop dat, ondanks de verstedelijking of de industrialisatie, de puurheid van de natuur toch nog tot in de stad kon doordringen.²⁷⁵

De ‘verkoopsters’ die de Belgische artiestes in hun kunst representeerden zijn van een veel verscheidener aard dan de Britse dominantie van de ‘bloemenverkoopster’. ‘Bloemenmeisjes’ komen inderdaad regelmatig voor in de databank (p. 235), maar dat is zeker ook het geval voor ‘fruitverkoopsters’ en verder verkopen de vrouwen in deze kunstwerken nog borduurwerk, mosterd, eieren en zelfs zwavelstokjes. Er is jammer genoeg geen beeldmateriaal beschikbaar voor deze subcategorie.

Henegouwse kunstenares Cécile Douard (1866-1941) is ongetwijfeld één van de meest sociaal bewogen kunstenaresses van onze streken. Ze hield zich in haar kunst voornamelijk bezig met de weergave van de mijnwerksters van Luik en is zo verantwoordelijk voor vijftien van de zestien ‘arbeidsters’ in de catalogus (p. 124).

Op de as Bergen – Luik waren verschillende steenkoolbekkens in de negentiende eeuw. Luik was toen een belangrijke industrie- en arbeidersstad en als gevolg daarvan ook een bakermat voor de nationale socialistische beweging. Zeker de late negentiende eeuw, werd gekenmerkt door het groeiende belang van de arbeidersbewegingen.²⁷⁶

In dat licht is het niet vreemd dat een kunstenares als Douard net in Bergen kan gedijen en zich kan ontplooien. In haar oeuvre representeerde ze de mijnwerkers van de Borinage bij Bergen, in de geest van het sociaal realisme. Zij was echter ook uitzonderlijk in het feit dat ze ervoor koos de vrouwelijke mijnwerkers als model te gebruiken.²⁷⁷ Douard was bijzonder geëngageerd en ging mee de mijn in om de arbeidsters aan het werk te zien. Ze portretteerde er de steenkoolraapsters en de *hiercheuses* die de wagonnetjes met kolen voortduwden.²⁷⁸ Deze drang naar perfectionisme zou uiteindelijk haar ondergang worden, wanneer ze na een val langzaam haar zicht verliest en blind werd in 1899, waarna ze haar artistieke aspiraties naar andere kunstdisciplines zou verschuiven.²⁷⁹

Douard legde de focus op de ellende van deze vrouwen, hun kapotgewerkte lichamen en de zware arbeid die zij dagelijks moesten verzetten. Toch was de mijnwerkster, die zij het vaakst portretteerde in haar werk, een fysiek sterke vrouw, die de zware tol die haar werk eiste, kon weerstaan, zoals in haar werken *‘Hiercheuse’ tijdens de rust* (1892, cat. nr. 195) en *‘Boraine’* (1892, cat. nr. 196).²⁸⁰

Vrouwelijke arbeidsters, in de meest enge zin van het woord, zijn eerder een zeldzaamheid in de beeldcultuur van de negentiende eeuw. De fabrieks- of mijnarbeiders, zoals ze voorkwamen in de stroming van het realisme, waren meestal mannelijk.²⁸¹ Dit omdat fabriekarbeidsters sterk sociaal afgekeurd werden. Niet alleen waren ze beklagenswaardig, omdat ze uitgebuit werden en zich kapot moesten werken, maar vooral omdat ze door dit werk hun moederlijke taken niet zouden kunnen volbrengen. Verder bestond er ook de grote angst dat de vrouw een sociaal bewustzijn zou creëren, zich zou organiseren en een stem zou krijgen.²⁸²

²⁷⁵ HUNEAULT K. (2002), pp. 63-95

²⁷⁶ RAXHON P. (2001), pp. 41-43

²⁷⁷ CREUSEN A. (2008), p. 113

²⁷⁸ CREUSEN A. (2007), p. 275

²⁷⁹ CREUSEN A. (2008), pp. 113-114

²⁸⁰ CREUSEN A. (2007), pp. 276-277

²⁸¹ HUNEAULT K. (2002), pp. 101-102

²⁸² NOCHLIN L. (1999), pp. 83-84

Douard, die net deze vrouwen tijdens hun onmenselijke arbeid weergaf, kan bijna als een soort voorvechtster gezien worden. Ze kaartte niet alleen de erbarmelijke toestanden in de koolmijnen aan, maar geeft deze mijnwerksters in haar werk een stem.

De meest voorkomende werkende vrouwen zijn echter actief op het platteland en dat vertaalt zich in de subcategorie van de 'boerinnen/herderinnen', die met bijna 14 % de derde grootste subcategorie is van de groepering 'vrouwen in de samenleving, beschaving, cultuur'. In deze sector is het natuurlijk het meest voor de hand liggend om Linda Nochlins theorie op toe te passen. De werkende boerenvrouw hield zich nooit bezig met productieve arbeid, die voor handelswaar en winst moest zorgen. Zij voorzag enkel in haar eigen noden en eventueel die van haar kroost, op een natuurlijke, bijna dierlijke manier waardoor haar handelingen nooit als echte arbeid konden gezien worden en zij wederom buiten het economische en dus publieke leven werd gehouden.²⁸³

In de gehele negentiende eeuw, was de voorstelling van het landelijke leven een geliefd onderwerp voor heel wat kunstenaars. De reden voor deze interesse zal echter door de eeuw heen nogal variëren. Aanvankelijk moeten boeren- en landelijke scènes gezien worden in het licht van het pastorale, romantische landschap, waarbij het leven van boeren/boerinnen en herders/herderinnen als paradijselijk werd voorgesteld, vanuit een soort stedelijk escapisme.²⁸⁴ Hierin kunnen werken als *Boerenmeisje bij een wei met koeien* (s.d., cat. nr. 73) van Marie Collart (1842-1911), *Een herder en een herderin met enkele schapen* (1808, cat. nr. 110) van d'Arberg (?-?) en *De jonge melkster* (1845, cat. nr. 471) van Isabeau Sneyers worden gesitueerd.

Het zou pas vanaf het midden van de negentiende eeuw zijn dat, met de doorbraak van het realisme, meer en meer aandacht gaat naar de sociale werkelijkheid van het boerenleven, of tenminste de perceptie van de kunstenaar hierover. In België waren de landelijke taferelen aanvankelijk minder prominent aanwezig in de artistieke wereld. Dat moet gelinkt worden aan de snel groeiende industrie, die niet alleen de aandacht van heel wat sociale kunstenaars opeiste, maar bovendien het platteland langzaam deed leegstromen. Pas vanaf 1860, onder invloed van het Franse pleinarisme, vinden meer en meer beeldende kunstenaars hun weg naar het platteland. Wanneer de boeren een aantal decennia later te kampen kregen met zware economische problemen, zoals oneerlijke concurrentie vanuit Amerika, zou de interesse van de sociaal geëngageerde kunstenaars alleen maar toenemen.²⁸⁵

Het beeld van de boerin, in het bijzonder, kwam vrij veel voor in de negentiende-eeuwse kunst. Het was dan ook een zeer ideologisch geladen iconografie. De boerenvrouw werd sterk gelinkt aan haar landelijke omgeving en men geloofde dat zij de volmaakte uiting was van de natuurlijke staat van de vrouw: passief, onderdanig en moederlijk. Tegelijkertijd legitimeerde deze ideologie haar onderdrukking als arme boerin ten opzichte van de rijkere klassen en haar onderdrukking als vrouw ten opzichte van haar echtgenoot. Daarenboven werd de boerenbevolking en in het bijzonder de vrouwen van het platteland geprezen om hun diepe geloofsovertuiging die getuigde van hun eerbiedige onderdanigheid.²⁸⁶ Zeker een publiek als de stedelijke burgerij kon dergelijke idyllische, landelijke taferelen met charmante boerenmeisjes bijzonder smaken. De landelijke vrouw werd

²⁸³ NOCHLIN L. (1989), pp. 39-40

²⁸⁴ CARDIJN-OOMEN D. (1990), p. 17

²⁸⁵ CARDIJN-OOMEN D. (1990), pp. 20-24

²⁸⁶ NOCHLIN L. (1999), pp. 84-86

gezien als een ideaal van het pre-industriële tijdperk: een met de natuur verbonden, zedige en quasi ongecultiveerde vrouw, die met haar taak als moeder vereenzelvigd is.²⁸⁷

Deze notie van de boerenvrouw kan niet verder verwijderd zijn van de voorstellingen in het oeuvre van de Duitse kunstenares Käthe Kollwitz (1867-1945), met haar voorstelling van een Duitse zestiende-eeuwse boerenopstand, een onderwerp dat evengoed historisch kan beschouwd worden. In *Losbruch* (1902) uit de serie *Bauernkrieg* is haar boerenvrouw, 'Zwarte Anna' agressief en uitermate actief.²⁸⁸



Käthe Kollwitz, *Losbruch* (uit serie: *Bauernkrieg*), 1902, aquatint-ets, 49,53x134,62 cm, gepubliceerd door: Emil Richter, 1921. Illustratie op URL: <http://www.pasqualeart.com/kollwitz/kollwitz51983.html>

Het maatschappelijke leven betekent niet alleen werken. Dat vertaalt zich ook naar de kunst. Een kleine 19 % van de werken in deze hoofdcategorie stellen scènes van ontspanning, recreatie en amusement voor. Dat is één van de grotere subcategorieën van deze groepering. Voorbeelden van dergelijke kunstwerken zijn *Op het strand* (voor 1951, cat. nr. 1) van Sonia Abeloos (1876-1969), *In de dansles* (1903, cat. nr. 55) van Louise Roland-Brohée of *De romanleester* (1865, cat. nr. 354) Mathilde Minne (?-?).

Een opvallend populair vrouwtype dat een eigen subcategorie verdient is dat van de waarzegster. Het voorkomen van een dergelijk motief moet binnen de genrekunst geplaatst worden. Meestal gaat het om een vrouw die op bezoek gaat bij een waarzegster om haar goede raad te vragen in verband met haar liefdesleven of haar gezin. In catalogus (p. 124) zijn er zeven dergelijke taferelen terug te vinden. Zo verbeeldde Elisa De Gamond (?-?) *Een oude waarzegster is haar kaarten aan het schudden om een jong meisje haar toekomst te voorspellen* (1823, cat. nr. 116) en creëerde Adèle Kindt (1804-1884) maar liefst drie van dergelijke taferelen.

²⁸⁷ PIL L. (1990), pp. 33-51

²⁸⁸ NOCHLIN L. (1999), pp. 99-101

Dat dit een vaak voorkomend genre-tafereel was, bewijst ook de wedstrijd voor de genreschilderkunst op het Gentse salon van 1835, waaraan ook Caroline Feron deelnam. Ze zou de derde plaats behalen met haar *Waarzegster*.²⁸⁹ Het onderwerp luidde immers:

*Tableau de Genre. La Diseuse de Bonne-Aventure*²⁹⁰

Feron zou overigens twee jaar later nogmaals een gelijkaardige iconografie voorstellen op het salon in Antwerpen met het werk *Een jonge vrouw ondervraagt een waarzegster over de toekomst van haar kind* (1837, cat. nr. 208).

7.2. Invloeden van internationale kunstenaressen

Er is opnieuw nagegaan of de Belgische kunstenaressen kennis hadden van de voorstelling van de vrouw in het dagelijkse leven in de kunst van hun buitenlandse collega's. Daarvoor zijn de catalogi van de driejaarlijkse salons van Gent, Antwerpen en Brussel nageplozen op zoek naar werken met een dergelijke thematiek.

De trends die daarbij aan het licht kwamen zijn grotendeels dezelfde als deze die golden voor België in de negentiende eeuw. Quasi al de creaties binnen deze hoofdcategorie werden hier tentoongesteld in de tweede helft van de negentiende eeuw en kunnen dus eveneens gekoppeld worden aan de opkomst van het realisme en het impressionisme.

Het meest populaire motief is zonder twijfel dat van de moeder. Met haar overdonderende aanwezigheid op de Belgische salons, bewijst zij nogmaals hoezeer 'vrouwzijn' gelijkgeschakeld werd aan 'moederschap', een idee dat door de artiestes van die tijd bevestigd werd.

Verder valt op dat er ook behoorlijk wat boerinnen weergegeven zijn. Hun voorkomen is reeds verklaard eerder in dit hoofdstuk. De boerin als prototype van een natuurlijke, plichtsgetrouwe, gehoorzame moeder was een beeld dat sterk werd gestimuleerd in de negentiende-eeuwse kunst.²⁹¹

Naast het motief van de boerin werden er opvallend weinig werkende vrouwen gerepresenteerd. Deze waren ook al niet dominant aanwezig bij de Belgische artiestes, maar zijn bij hun buitenlandse collega's praktisch afwezig. De meeste vrouwenfiguren zijn voorgesteld in één of andere gezinssituatie, zij het als moeder, grootmoeder, dochter, verloofde of weduwe.

Er kan gesproken worden van een aantal gelijklopende tendensen, zoals de dominante weergave van de moederfiguur en een aantal discrepanties zoals het ontbreken van de werkende vrouw in de creaties van de internationale artiestes. Om van echte invloeden te spreken, zijn de saloncatalogi te beperkend.

²⁸⁹ N.N. (1835), p. 53

²⁹⁰ N.N. (1835), p. 2

²⁹¹ NOCHLIN L. (1999), pp. 84-86

7.3. Casus: Jenny Montigny *Moederschap* (s.d.) en Clara Wulffaert (1801-?) *De moederlijke les* (1835) vs. Gustaaf Wappers (1803-1874) *Jonge moeder met kind* (1854)

Hoewel er tussen de drie gekozen werken duidelijk een groot tijdsverschil bestaat, zijn ze toch mooi vergelijkingsmateriaal. Los van stilistische verschillen gekoppeld aan de verschillende temporele contexten gaat het in deze comparatieve casus immers over de representatie van de moederfiguur en wat deze aan diverse betekenissen en suggesties met zich meebrengt.

Hoewel elk werk in essentie rond 'moederliefde' draait, koos elke kunstenaar hier toch duidelijk voor een andere benadering en een andere deelthematiek. Luministe Jenny Montigny's werk *Moederschap* is, hoewel het niet gedateerd is, ongetwijfeld het meest recente van de drie schilderijen. In haar compositie opteerde ze voor een zeer intimistische, bijna voyeuristische aanpak. De relatief grote afmetingen (89x76 cm), de afsnijdingen bij de moederfiguur en het omringende meubilair en de bijzonder korte afstand tussen toeschouwer en subject scheppen de indruk van een sterk ingezoomde close-up. De toeschouwer wordt als het ware in het schilderij gezogen en voelt zich een soort indringer in dit besloten moment, gedeeld door moeder en kind. Immers, een baby de borst geven kan beschouwd worden als één van de meest private manifestaties van moederliefde.



Jenny Montigny, *Moederschap*, s.d., cat. nr. 356

Clara Wulffaert daarentegen, gaf in haar werk *De moederlijke les* weergave aan een heel ander aspect van het moederschap, namelijk het opvoeden en onderrichten van de kinderen. Dit tafereel moet gezien worden in de populaire, negentiende-eeuwse iconografische traditie van de moeder die haar kind voorleest/leert lezen. Het is de secularisatie van de oude, religieuze iconografie van de Maagd met kind, verdiept in een boek en speelt in op het, reeds in hoofdstuk 2: Religieuze vrouwen besproken, strakke ideaalbeeld van de kuis, huiselijke vrouw. Toch moet een dergelijke thematiek genuanceerd worden.²⁹²

Hoewel enerzijds het moederschap van de vrouw centraal staat, moet ook erkend worden dat zij belezen en tot op zekere hoogte dus intellectueel is, aangezien zij in staat is haar kinderen te onderwijzen. Dat zorgt voor een dubbelzinnigheid in de iconografie die het maatschappelijke debat rond onderwijs en geletterdheid bij vrouwen aanschouwelijk maakt. Sociale denkers uit die tijd waren er namelijk van overtuigd dat een degelijke scholing voor meisjes noodzakelijk was, aangezien zij later verantwoordelijk zouden worden voor de opvoeding van de volgende (mannelijke) generatie.²⁹³ Het is in ieder geval een feit dat heel wat vrouwelijke artiesten uit de catalogus (p. 124) een gelijkaardig motief behandelden, vooral gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw. Isabeau Sneyers, bijvoorbeeld, creëerde *Grootmoeders les* (1832, cat. nr. 462), maar ook kunstenaressen als Fanny Geefs-Corr met *De moederlijke opvoeding* (1861, cat. nr. 242) en Susanne Jouenne (?-?) met haar *Een dame die zich bezig houdt met de opvoeding van haar dochter, duidt in een boek een interessante geschiedenispassage aan* (1808, cat. nr. 259) horen in het rijtje thuis. Het is echter essentieel om erop te wijzen dat Clara Wulffaert niet persoonlijk voor een dergelijk onderwerp heeft gekozen. Net zoals verschillende hierboven besproken kunstwerken, was 'De moederlijke les' een haar opgelegde thematiek. Zij nam namelijk deel aan de *Concours offert aux Dames*, waar het subject voor het *Tableau de Genre, 'La Leçon [sic] Maternelle'* was. Deze wedstrijd werd gehouden in het jaar 1835 en Wulffaert won de eerste prijs voor haar schilderij.²⁹⁴ De officiële opdracht klonk als volgt:

*"Une mere [sic] de famille, au milieu d'un salon s'occupe plus particulièrement de l'instruction de deux de ses enfants [sic], l'un son fils, l'autre sa fille, de l'âge de six à douze ans."*²⁹⁵

Het zou bijgevolg een foutieve redenering zijn om veel waarde aan de onderwerpkeuze van deze dame te hechten. Wat wel interessant kan zijn, is nagaan hoe zij dit in haar kunstwerk heeft uitgewerkt.

Haar compositie oogt behoorlijk evenwichtig. De figurengroep past, samen met het tafeltje in de linkerhoek, in een eenvoudige driehoek, en wordt vanuit het raam, links, discreet belicht. De vrouw, die met haar vinger een boek op de juiste bladzijde houdt, kijkt het jongste kind, haar zoontje, afwachtend aan, alsof ze wacht op het antwoord op de vraag die ze hem net stelde. Haar dochttertje, die zich aan haar linkerarm vastklampt, volgt haar blik en observeert haar broertje. In alles aan deze creatie lijkt Wulffaert, vreemd genoeg, het ideaalbeeld van de negentiende-eeuwse huismoeder te hebben willen bevestigen. De idee dat de huismoeder in zekere mate intellectueel

²⁹² BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 107-109

²⁹³ BERGMAN-CARTON J. (1995), pp. 107-109

²⁹⁴ N.N. (1835), p. 54

²⁹⁵ N.N. (1835), p. 5

onderricht moest zijn in functie van de opvoeding van haar kinderen, wordt alleen maar beklemtoond door de tekenen van geestelijke ontwikkeling, die zich op en rond het tafeltje bevinden, zoals boeken, papieren en een gitaar. Dat met de term 'kinderen' vooral 'zonen' wordt bedoeld, is duidelijk door de bliklijnen van moeder en dochter die de focus van de toeschouwer naar het jonge zoontje leiden. Hoewel het meisje evenzeer les aan het krijgen is, lijkt ze er eerder wat uit nieuwsgierigheid of uit een neiging tot rokkenhangen, bij te staan.

Als het aankomst op het tentoonspreiden van het vrouwelijke intellect, schiet deze voorstelling op verschillende vlakken tekort.



Clara Wulffaert, *De moederlijke les*, 1835, cat. nr. 516

Antwerpse schilder Gustave Wappers' *Jeune mère avec enfant* uit het jaar 1854, getuigt dan weer van nog een ander aspect van het moederschap en gaat terug op een heel andere populaire, kunsthistorische traditie, namelijk deze van 'Venus en Cupido'. De wulpse manier waarop de kunstenaar deze jonge moeder afbeeldde, maakt dit werk bijzonder erotisch geladen. Het naakte vrouwenlichaam kronkelt krols over de verkreukelde lakens waardoor de suggestie van lust en lichamelijke liefde al gauw enige notie van moederliefde in dit kunstwerk verdringt. Enkel het cherubijnse kind, rechts boven, legitimeert de titel en geeft blijk van de thematiek 'moeder en kind'. Ook de interactie tussen moeder en kind is echter twijfelachtig. De bijzonder ingewikkelde houding die de peuter ten opzichte van zijn moeder aanneemt, komt zeer gekunsteld en ongeloofwaardig over. De wijze waarop hij met de parels om haar pols speelt, komt in de verste verte niet overeen met de fascinatie van een echte baby, wanneer die naar zulke snuisterijen grijpt, en lijkt een ingreep

van de kunstenaar om zijn talent weer te geven in complexe lichaamshoudingen. Bovendien speelt het kind hier een secundaire rol. Vanuit de achtergrond doemt hij op en lijkt de jonge vrouw, die de focus van het schilderij vormt, te decoreren als een soort putto.



Gustave Wappers, *Jeune mère avec enfant*, 1854, olieverf op doek, 95x111 cm, KMSKA, Antwerpen. illustratie uit: DE GEEST J., PALMER M. en H. TODTS, *De François-Joseph Navez à Antoine Wiertz. Néo-classicisme et romantisme*, Brussel, Éditions Racine, 2008, p. 47

Wappers, een groot bewonderaar van de kunstenaars uit de bloeiperiode van de barok, zoals Van Dyck en Rubens, was niet alleen beïnvloed door hun techniek, maar ook in vorm en thematiek wenste hij zich in de lijn van deze grote, Vlaamse meesters te plaatsen.²⁹⁶ In zijn uitwerking van deze jonge moeder, legde hij een stilistische link naar de 'Venus en Cupido'-traditie van heel wat grote kunstenaars voor hem, waaronder ook zijn grote voorbeeld Rubens.

²⁹⁶ DE GEEST J., PALMER M. en H. TODTS (2008), pp. 46-47



Peter Paul Rubens, *Venus, Cupido, Bacchus en Ceres*, 1612-1613, olieverf op doek, 200x141 cm, Staatliche Museen, Kassel, illustratie op URL: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Peter Paul Rubens - Venus%2C Cupid%2C Bacchus and Ceres - WGA20283.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Peter_Paul_Rubens_-_Venus%2C_Cupid%2C_Bacchus_and_Ceres_-_WGA20283.jpg) , geraadpleegd op 18/07/2011



Sebastiano Ricci, *Venus, Amor en Sater*, 1730, olieverf op doek, 102x125,5 cm, s.l., illustratie op URL: [http://www.reproarte.com/picture/Sebastiano Ricci/Venus +Amor+und+Satyr/9241.html](http://www.reproarte.com/picture/Sebastiano_Ricci/Venus_+Amor+und+Satyr/9241.html) , geraadpleegd op 18/07/2011

Één blik op het schilderij volstaat om aan te voelen dat het Gustave Wappers vooral te doen was om de aantrekkelijke, jonge vrouw die hij zo verleidelijk heeft weergegeven. De bloemen, de juwelen, het beddengoed, haar naaktheid en zelfs het kind dragen alleen maar bij aan haar status van moderne Venus.

Tussen het werk van Jenny Montigny en dat van Gustaaf Wappers kunnen enkele duidelijke parallellen getrokken worden. Los van het voor de hand liggende feit dat beiden een 'moeder en kind'-tafereel weergeven, worden beide werken gekenmerkt door een zekere intimiteit. De halflijfse composities trekken de toeschouwer als het ware in het schilderij en zorgen voor een grotere persoonlijke betrokkenheid. Bovendien gaat het telkens om een intieme momentweergave tussen moeder en kind. In het geval van Montigny is dit een moeder die haar kind de borst geeft; Wappers' moederfiguur is met haar kind aan het spelen. In beide gevallen is het een jonge moeder en bevindt zij zich in een zekere staat van ontkleding, op haar bed. Desondanks de vele vormelijke gelijkenissen, stralen de twee kunstwerken een heel andere sfeer uit. De 'moederbeelden' die hier geschetst worden kunnen niet verder uit elkaar liggen en kunnen wel degelijk gekoppeld worden aan het genderonderscheid van de twee kunstenaars.

Daar waar de naaktheid van Montigny's moeder als functioneel kan worden beschouwd, draagt de ontklede staat van Wappers' figuur enkel bij tot erotische aantrekkingskracht van zijn werk en plaatst het deze creatie in de lange traditie van 'Venus'-representaties.

Hoewel niet ontkend kan worden dat ook Montigny's jonge moeder een zekere bekoring over zich heeft, is zij minder expliciet verleidend dan de wulps achterovergebogen vrouwenfiguur van Wappers. Toch is haar ontblote borst op de één of andere manier provocerder. Het 'ordinaire' aspect van deze zeer primaire handeling, namelijk een baby aan de borst leggen om het te zogen, werkt confronterend voor de toeschouwer en kan worden toegeschreven aan Montigny's onverbloemde realisme. Dat deze vrouw van eenvoudige komaf schijnt te zijn, draagt hier enkel toe bij. Dat een dergelijk onderwerp een taboe inhoudt, is zelfs nog merkbaar de dag van vandaag, wanneer een baby publiek de borst geven nog steeds reacties van ongemak opwekt. Anderzijds getuigt deze scène van de nauwverbonden moeder-kind-relatie en wekt dit beeld een vertedering op die het banale van de handeling ontkracht. Het is echter door die vertedering dat tegelijk ook een besef ontstaat van een diepgaande verbondenheid tussen beiden. Dat besef zorgt ervoor dat de toeschouwer zich een indringer voelt in dit innige moment. Die voyeuristische ervaring werkt veel beschromender dan het beeld van Wappers' jonge moeder, die zich duidelijk etaleert voor het publiek.

De moederliefde in het werk van Jenny Montigny is duidelijk. Zoals net geargumenteed, is het juist de intense band tussen moeder en kind, die ervoor zorgt dat de toeschouwer zich als een voyeur gaat voelen. Bij Wappers is dat de naakt weergegeven vrouw die zich in haar eigen slaapkamer lijkt te bevinden. Van sterke moederlijke gevoelens is hier weinig op te merken. De gelaatsuitdrukking van de jonge moeder verradt weinig emoties en er is geen oogcontact met haar kind. Ook uit de houdingen spreekt amper affectie, integendeel, ze lijken net een innige verbondenheid te ontkennen. Het kindje is vooral geïnteresseerd in de parels om haar pols en wendt zich bijna af van zijn moeder. Zij lijkt zich van haar eigen zoon weg te trekken, door haar achterover gekromde rug en haar naar achter geslagen hoofd, een houding die in schril contrast staat met de moeder in Montigny's werk die met haar beschermende, voorovergebogen houding naar een eenheid met haar baby lijkt te streven.

Het cherubijnse jongetje in Wappers' schilderij lijkt er vooral te zijn om zijn moeders arm op te houden en haar mooie maar gekunstelde houding te verzekeren.

Al deze factoren suggereren dat dit kunstwerk, hoewel getiteld *Jeune mère avec enfant*, niet over moederliefde gaat, maar eerder een verheerlijking is van het jonge vrouwenlichaam.

De schilderijen van Clara Wulffaert en Gustave Wappers liggen dicht bij elkaar in tijd dan het werk van Jenny Montigny en situeren zich beide ruwweg in het tweede kwart van de negentiende eeuw. Ondanks deze temporele nabijheid, ligt ook bij deze twee het voorgestelde moederbeeld op het eerste zicht mijlenver uiteen. Het visuele contrast tussen de zedige huisvrouw van Wulffaert en de wellustige, weelderige vrouwenfiguur van Wappers kon nauwelijks groter zijn.

Vooraleer er dieper wordt ingegaan op de verschillen zullen eerst enkele belangrijke, vormelijke gelijkenissen worden besproken. Het moet opgemerkt dat de moeders in beide kunstwerken van gegoede komaf zijn.²⁹⁷ Dat wordt bij Wulffaert duidelijk gemaakt in de uitwerking van de kledij en de vormgeving van het interieur, maar ook in het onderwerp, *De moederlijke les*, die wijst op geestelijke ontplooiing en eruditie. De rijkdom van de personages uit Wappers' schilderij blijkt uit de dure juwelen en luxueuze stoffen waarmee het bed is opgemaakt.

Beide moeders bevinden zich ook zeer duidelijk binnenshuis, een aspect dat wel degelijk van belang is, wanneer dieper op de sociale relevantie van deze iconografie wordt ingegaan.

Natuurlijk moet hier rekening gehouden worden met de officiële opdracht, waaraan Wulffaert zich diende te houden, maar opdracht of niet, zij zou, naar alle waarschijnlijkheid, nooit een naakte moeder hebben afgebeeld. Dit werd, zoals uitgebreider aan bod zal komen in hoofdstuk 8: vrouwen in het algemeen, zowel ongepast, als niet binnen haar mogelijkheden beschouwd. Bovendien zou Wulffaert een beeld, zoals Wappers het schilderde, waarschijnlijk nooit geconcipieerd hebben, omdat het voor haar, als vrouw, zeer contradictorisch overkomt. Zij heeft namelijk haar uiterste best gedaan tegemoet te komen aan het prototype van de *bourgeois* echtgenote in haar werk. Een fatsoenlijke, bedeesde moeder, die binnenshuis blijft en zich als een dienstmaagd inzet voor de ontwikkeling van haar zoontje.²⁹⁸

Wappers combineerde in zijn werk echter het belangrijke, vrouwelijke archetype van de 'moeder' met dat van de 'verleidster'. Dit zijn archetypen die ontstaan en gecultiveerd werden in een sterk patriarchale samenleving en dus ideaalbeelden, zowel positief als negatief, vormden van de vrouw, op basis van mannelijke angsten en verlangens.²⁹⁹ Dat vrouwen moeite hadden los te komen van zulke ideaalbeelden, zal deze masterproef verder trachten aan te tonen.

Het is net in die omgang met deze archetypes, dat de grootste gelijkenis en tegelijk het grootste verschil tussen beide artiesten ligt. Immers, beiden gaven een geïdealiseerde weergave van de werkelijkheid. Wulffaert, zelf een vrouw, bracht een ideaal moederbeeld tot uiting dat haar deels werd opgelegd, maar wellicht ook deels geïnternaliseerd is, zoals kan afgeleid worden uit haar interpretatie van de opdracht. Wappers, een man en dus niet rechtstreeks gebonden aan de restricties die de maatschappij het andere geslacht oplegde, was vrijer om met deze idealen te spelen en zag er dus geen graten in om zijn moederfiguur als verleidster ten tonele te voeren. Deze jonge, manipulatieve vrouw veinst onwetendheid met betrekking tot het toekijkende publiek. Ze is zich maar al te goed bewust van haar bewonderaars, wanneer ze zich, uitdagend op haar bed tentoonspreid. Door de combinatie van deze twee vrouwbeelden weerspiegelde deze creatie zowel

²⁹⁷ Dit in tegenstelling tot Jenny Montigny's moederfiguur.

²⁹⁸ DIJKSTRA B. (1986), pp. 5-8

²⁹⁹ HIGONNET A. (1993), pp. 225-227

Wappers' grootste angsten als zijn wensbeelden.³⁰⁰ Hoe seksueel agressief deze jonge moeder ook moge zijn, ze blijft binnenshuis, om haar tijd te spenderen met haar kind.

Het is verder aangewezen om ook beide kunstenaressen met elkaar te vergelijken. Deze casus moet ten slotte aantonen hoezeer vrouwelijke kunstenaars eveneens uiteenlopende vrouwbeelden kunnen representeren. Het ene kunstwerk is het andere niet en op basis van één onderzoekscasus kunnen bezwaarlijk conclusies voor alle andere kunstwerken binnen dezelfde categorie besproken worden.

Het grote tijdsverschil tussen de werken van Wulffaert en Montigny moet uiteraard ingecalculiseerd worden. Desalniettemin gaat het hier om twee zeer verschillende benaderingen van het moederschap.

Wulffaerts moederlijke les wordt duidelijk in een welgesteld gezin gegeven, terwijl Montigny ervoor koos een vrouw van eenvoudige komaf weer te geven. Zaken die worden weerspiegeld in het meubilair en de kledij maar ook in de voorgestelde handelingen. Zoals reeds aangehaald, wijst het onderwijzen van de kinderen door de vrouw des huizes, op belezenheid en geprivilegerde kennis. Bovendien was het onconventioneel dat een dame van een hogere klasse haar eigen kind zou zogen in de negentiende eeuw. Adel en rijke bourgeoisie hadden de gewoonte daar een min voor in dienst te nemen. Deze min was overigens meestal afkomstig van het platteland en dus van een veel lagere klasse.³⁰¹ Vandaar dat Montigny's moeder duidelijk van een bescheiden komaf is. De vrouw die Wulffaert representeerde zou nooit een kind aan haar borst leggen.

Los van het klassenverschil gaat het ook over twee totaal verschillende stadia in het moederschap. De zorg voor een zuigeling vereist logischerwijs veel meer fysiek contact en lichamelijke nabijheid dan het onderrichten van twee kinderen van een leeftijd van zes tot twaalf jaar. Die 'nabijheid' is als het ware getransponeerd naar de afstand die gecreëerd wordt tussen het publiek en het afgebeelde tafereel. Montigny zoomt heel sterk in op haar intimistische tafereel. De gebogen, beschermende houding van de vrouw geeft het geheel een ingetogen beslotenheid, waarin de toeschouwer door zijn 'nabijheid' wordt meegezogen.

Tussen Wulffaerts moeder en het publiek is er een veel acceptabelere, minder indringerige afstand; liep het schilderij door in de werkelijkheid, dan bevond de toeschouwer zich in het vertrek, dichtbij genoeg om de lessen te kunnen meevolgen, maar voldoende veraf om niet storend te zijn.

In tegenstelling tot het werk van Wappers, gaan deze beide schilderijen wel degelijk in essentie over het moederschap en de moederliefde. De affectie tussen Montigny's moeder en kind is evident in de houding en de blik van de jonge vrouw. Ook de figuur van Wulffaert toont echter haar genegenheid voor haar kinderen. Haar dochttertje omklemt haar arm en zichzelf kijkt vol minzame toegeeflijkheid naar haar zoontje, die duidelijk moeite heeft met de vraag hem net werd gesteld. Naar hedendaagse maatstaven zou het tafereel zelfs klef kunnen genoemd worden. Een beoordeling die grotendeels te wijten is aan het geïdealiseerde moederbeeld dat Wulffaert hier ophing. De scène is te zeemzoeterig om waar te zijn. Het is eerder een soort bevestiging van de mannelijke fantasie rond de perfecte huisvrouw in haar natuurlijke habitat: het huis als een oase van rust en vrede.

Deze idealisering van het moederschap is bij Montigny's creatie, ondanks de geborgenheid die uit het werk spreekt, niet aanwezig. Haar jonge moeder vertoont immers tegelijk een zekere zakelijkheid. Dat wil nog niet zeggen dat dit geen emotioneel werk is, maar er kan niet ontkend worden dat een

³⁰⁰ BROKKEN A. (1992), pp. 15-16

³⁰¹ NOCHLIN L. (1989), pp. 44-47

zekere rechtoe-rechtaanheid vervat zit in de handelingen van de moeder. Ze lijkt zich, tussen alle dagelijkse karweien, even neergezet te hebben om haar baby de borst te geven. Haar wasmand staat nog te wachten op de achtergrond.

Deze vleesgeworden vrouw staat in schril contrast met het volmaakte poppetje dat Wulffaert ons voorschotelt.

Deze drie schilderijen, die evenveel gemeenschappelijk hebben als verschillen, wijzen op de moeilijkheid om een vrouwelijke identiteit te achterhalen aan de hand van een kunstwerk. Want hoewel Clara Wulffaert en Jenny Montigny in hun kunstwerken allebei de focus leggen op het moederschap en de affectieve band tussen moeder en kind, daar waar Gustave Wappers het type van de moeder gebruikt om een erotische, aantrekkelijke vrouw weer te geven, schiet een dergelijke, ongenuanceerde simplificatie tekort.

Net als Montigny kiest Wappers immers voor een intiemere aanpak, terwijl Wulffaerts werk afstandelijker blijft. Deze intimiteit wordt telkens gebruikt om de eigen focus, respectievelijk liefde en lust, in de verf te zetten.

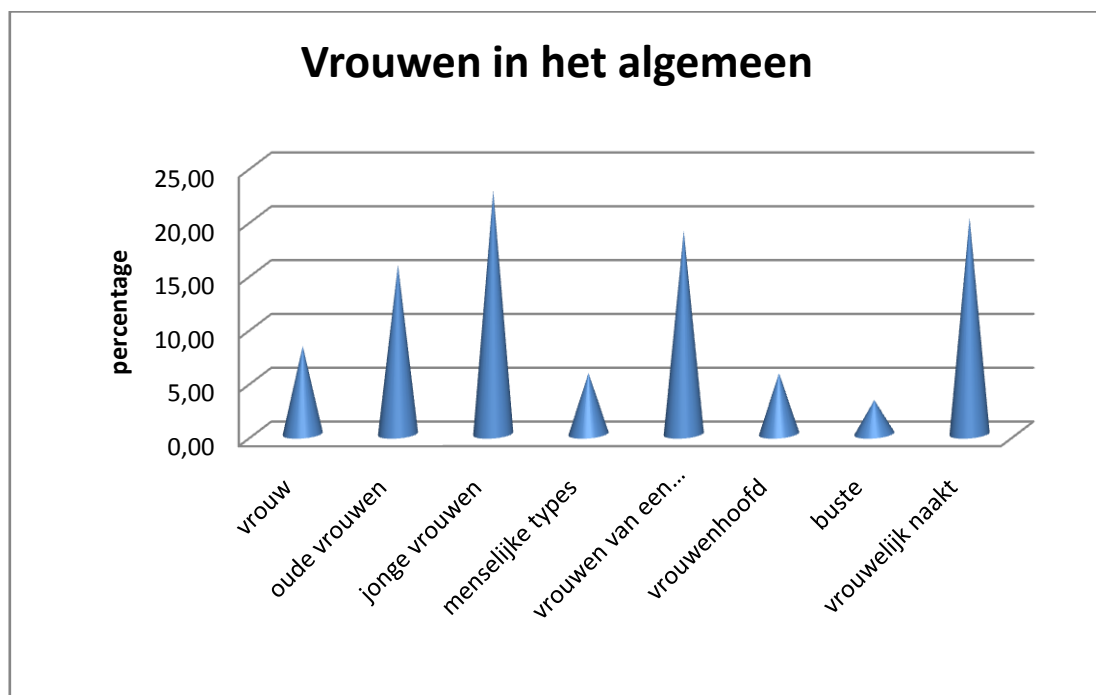
Net als bij Wulffaerts moederfiguur, kan bij Wappers' jonge vrouw van een geïdealiseerd beeld gesproken worden. In *De moederlijke les* gaat het om een geseclariseerde Madonna: een zedige moederfiguur. In *Jeune mère avec enfant* wordt het prototype van een verleidster gerepresenteerd, minder beangstigend gemaakt door haar moederschap en haar huiselijke context. Zeker in het geval van Wulffaert kan hier over een voorbeeldfunctie gesproken worden. Montigny's werk geeft in ieder geval de meest realistische weergave van het moederschap van de drie.

Dat het gevaarlijk en problematisch is de resultaten van deze casus te veralgemenen, is wel duidelijk. Het enige wat misschien kan gesteld worden, is dat een werk als dat van Wappers, dat natuurlijk zeer dankbaar is voor deze vergelijking, waarschijnlijk nooit door een vrouw zou gemaakt worden. Moederschap is voor deze kunstenaressen een thema, geen middel.

8. Vrouwen in het algemeen

8.1. Belgische kunstenaressen

Dit laatste hoofdstuk zal de categorie 'vrouwen in het algemeen' behandelen. Hieronder vallen deze afgebeelde dames die noch historische of literaire personages zijn, noch in een contemporaine, maatschappelijke context zijn geplaatst, noch drager zijn van enige symbolische betekenis. Het gaat om de vrouw *an sich*.³⁰² Dat spreekt ook uit de verschillende onderdelen waarin deze categorie is opgedeeld: 'vrouw', 'oude vrouw', 'jonge vrouw', 'menselijke types', 'vrouwen van een vreemde nationaliteit', 'buste' en 'vrouwelijk naakt'.



De eerste drie subcategorieën spreken uiteraard voor zich. Zij bevatten een aanzienlijk deel van de in dit deel opgenomen vrouwelijke figuren. Een goede 8 % valt onder 'vrouw', ongeveer 16 % zijn 'oude vrouwen' en 23 % zijn 'jonge vrouwen'. Gezien de geringe specificiteit van deze categorieën en het gebrek aan beeldmateriaal, kunnen deze groepen eerder als opvulcategorieën gezien worden. Toch valt de voorkeur voor jonge vrouwen op. Heeft dit te maken met de schoonheid van het jonge lichaam?

Met 'menselijke types' wordt bedoeld op de uiterlijke weergave van een bepaalde karaktertrek van een personage. Hoewel dit met amper 6 % slechts een kleine groep vormt en er voor geen enkel kunstwerk beeldmateriaal beschikbaar is, is dit toch een interessante categorie. Het afgebeelde

³⁰² Hierbij moet wel opgemerkt dat heel wat werken onder deze categorie vallen, omdat er geen afbeelding van beschikbaar is. Vaak kregen de op de salons tentoongestelde werken slechts de titel *vrouw* of *jonge vrouw* met zich mee in de catalogi. Dat maakt het wel bijzonder moeilijk om te achterhalen wat er precies op een werk wordt afgebeeld. Sommige kunstwerken vallen dus binnen deze categorie bij gebrek aan specifiekere beschrijving.

personage wordt immers met een bepaalde eigenschap verbonden. Daar het hier telkens om een vrouw gaat, is het interessant na te gaan welke eigenschappen vrouwelijke kunstenaars aan hun eigen geslacht lijken mee te geven. Onmiddellijk valt op dat de toegeschreven eigenschappen op een zeer clichématige wijze gendergebonden zijn. Bovendien worden de meeste karakteristieken eerder negatief geconnoteerd. Nieuwsgierigheid, bijvoorbeeld, komt tweemaal voor, één keer bij een werk (1893, cat. nr. 248) van Hélène Gevers (actief aan het eind van de negentiende, begin van de twintigste eeuw) en één keer bij een werk (1868, cat. nr. 7) van Julia Behr (actief in België tussen 1865 en 1885). Ook andere eerder pejoratieve eigenschappen zijn terug te vinden, zoals koketterie, dromerigheid en roddelarij. Positief maar daarom niet minder cliché zijn elegantie en charme. Dit is wederom een illustratie van hoezeer het vrouwbeeld en de aan de vrouw toegeschreven eigenschappen door de misogynie maatschappij geïnternaliseerd waren en hoe dit op een onbewuste manier doorsijpelde in de representatie van de vrouw in de kunst van die tijd, onafhankelijk zelfs dus van het geslacht van de kunstenaar. Het vanzelfsprekende van deze gemeenplaatsen staat garant voor hun aanwezigheid in de visuele cultuur en deze visie werd dan ook beschouwd als algemeen beschouwde waarheid waarvan de invraagstelling absurd zou zijn.³⁰³

Dan is er nog de kleinste subcategorie, namelijk deze van de 'buste', die met 3 % nauwelijks het vermelden waard is. Deze categorie kan opnieuw als een soort opvulcategorie gezien worden. Niet alle bustes zitten namelijk in de categorie onderverdeeld. Die kunstwerken die een nauwkeuriger beschrijving toebedeeld kregen, of een meerzeggende titel, zijn ondergebracht onder hun meer toepasselijke categorie. Vaak is er ook geen beeldmateriaal beschikbaar, met uitzondering van Berthe Centners (1867-1950) *Buste van een oude vrouw* (s.d., cat. nr. 59).



Berthe Centner, *Buste van een oude vrouw*, s.d., cat. nr. 59

De subcategorie 'vrouwen van een vreemde nationaliteit' zou eventueel ook onder het voorgaande hoofdstuk kunnen vallen. Toch worden ze in dit onderzoek onder dit hoofdstuk behandeld. Daar zijn verschillende redenen voor. Enerzijds wordt, zoals vermeld in de inleiding, het *Iconclass*-classificatiesysteem gevolgd voor de indeling van de databank (p. 235). Daarin hoort de ondercategorie *human types; peoples and nationalities* bij de hoofdcategorie *Human Being, Man in General*. Naar analogie daarmee, worden hier 'vrouwen van een vreemde nationaliteit' ook onder

³⁰³ NOCHLIN L. (1988), p. 1-2

‘vrouwen in het algemeen’ gerekend. Anderzijds zeggen kunstwerken in deze groep weinig over de maatschappij, maar lijken vooral een excuus om exotische kostuums en dergelijke weer te kunnen geven, waarvan het realiteitsgehalte weinig inhoudt.³⁰⁴

Wanneer de titel ‘vrouwen van een vreemde nationaliteit’ in verband wordt gebracht met de negentiende eeuw, brengt dit onmiddellijk de associatie met exotisme en vooral oriëntalisme met zich. Toch wordt deze subcategorie, die een kleine 19 % inneemt, hoofdzakelijk samengesteld uit vrouwen van vreemde, maar Europese nationaliteit. Zelfs als de Oost-Europese vrouwen hier niet worden meegerekend, zijn nog vierentwintig van de dertig afgebeelde vrouwen, afkomstig van deze contreien.

De focus kan hier zelfs nog specifiek, daar veertien van de weergegeven vrouwen uit één of andere Italiaanse streek komen. Dat Italië, en in het bijzonder Napels, zo populair mocht wezen in België, is een tendens die uit Frankrijk overwaaid, waar de pittoreske Italiaanse trend ontstond in de vroege jaren dertig. Italië was niet langer louter interessant omwille van zijn klassieke geschiedenis, maar ook het eigentijdse Italië vormde nu een interessant onderwerp. De romantische link tussen Napels en België werd versterkt door de thematiek van *De stomme van Portici*, die een bijzondere symbolische betekenis had voor de jonge natie.³⁰⁵ Er bestond daarenboven een belangrijke artistieke link tussen België en Italië. Heel wat kunstenaars reisden erheen omwille van ’s lands culturele rijkdom. De Luikse realist Léon Phillipet huwde met een Italiaanse vrouw en ging er wonen. Hij stichtte er *Les Ateliers belges* in Rome en zou zich in zijn kunst toeleggen op de weergave van het dagelijkse leven van het Italiaanse volk.³⁰⁶

Van de overige zes vrouwen, zijn er twee afkomstig uit Oost-Europa, meer bepaald Roemenië en Circassië. Nog twee andere stellen zigeunerinnen voor. Isabeau Sneyers (1800- ?) beeldde, ten slotte nog het *Gezicht van een Oosterse* (1832, cat. nr. 436) af en een zekere mevrouw Louyet (? - ?) stelde in 1817 *Een sultana met haar slaaf* (cat. nr. 328) tentoon op het Gentse salon.

Deze focus op de verschillende Europese nationaliteiten kan uiteraard makkelijk in verband gebracht worden met het op dat moment opkomende nationalisme, dat zich klaarblijkelijk ook in de beeldende kunsten manifesteert.³⁰⁷ Dit nationalisme is duidelijk wanneer het gaat om de representatie van de grote meerderheid Italiaanse vrouwen in deze groep.

Daarnaast mag zeker ook de invloed van de stroming van de romantiek niet onderschat worden. Exotisme en oriëntalisme maakten hier deel van uit en moeten ook gekoppeld worden aan gevoelens van escapisme. In een poging om de eigen grauwe, maatschappelijke maatschappij onder ogen te zien, vlucht men weg in reistaferelen en verre oorden. Het feit dat reizen en toerisme fel opkwamen, onder andere door de ontwikkeling van modernere vervoersmiddelen, leidde ertoe dat het buitenland, in de eerste plaats natuurlijk het Europese buitenland plots binnen handbereik kwam te liggen. Dat werd dan ook weerspiegeld in de kunstproductie van die tijd.³⁰⁸

Echt oriëntalisme kan dus slechts aan een kleiner deel van de afgebeelde vrouwen gelinkt worden. Het meest opvallende werk dat hieronder valt, is ongetwijfeld *Een sultana met haar slaaf* (1817, cat. nr. 328) van Louyet, ondanks het ontbreken van enig beeldmateriaal. De titel is hier in dit geval zeer veelzeggend. Daar waar mannelijke kunstenaars van deze tijd zich het liefst bezig hielden met het

³⁰⁴ CARDIJN-OOMEN D. (1990), pp. 20-24

³⁰⁵ F. V. (2005), p. 133

³⁰⁶ BRONZE D. (2001), pp. 64-65

³⁰⁷ PIL L. (1996), pp. 255-259

³⁰⁸ MARECHAL D. (2005), p. 13

afbeelden van vrouwelijke slaven of haremliden, onder het gezag van een machtige, mannelijke heerser, doet deze kunstenaar net het omgekeerde.³⁰⁹ Of de slaaf van de sultana in Louyets pentekening een man of een vrouw was, valt niet uit de titel af te leiden, maar belangrijker is dat zij hier een vrouw als machthebber afbeeldde, of het hier nu gaat om de moeder, dochter of bevoorrechte vrouw van de sultan. Zij werd immers niet in relatie tot de sultan geportretteerd, wat haar in een onderdanige positie zou plaatsen, maar net in aanwezigheid van haar slaaf. De Oriënt vormde voor heel wat kunstenaars, zeker in de Franse libertijnse kunstcontext, een escapistische wereld waarin zij hun erotische fantasieën tot uiting konden brengen. Het idee van de haremslavinnen die als het eigendom van een man worden beschouwd, prikkelde hun verbeelding en werd zichtbaar in hun kunstproductie.³¹⁰ Oriëntalistische kunst werd dan ook vaak als erotisch en bij momenten immoreel beschouwd.³¹¹ Achterliggende ideologie van dergelijke kunstwerken had veel te maken met machtsverhoudingen en gevoelens van superioriteit, niet alleen ten opzicht van vrouwen, die stevast als een soort seksuele bezittingen werden weergegeven, maar tegelijkertijd ook ten opzichte van andere, barbaarse rassen, die zich met zulke verderfelikheden inlieten.³¹² Het mag dan ook niet verbazen dat slechts weinig vrouwelijke kunstenaars enige interesse in dit soort taferelen vertoonden. Hoewel het beeld dat hier wordt geschetst volledig in het toenmalige gedachtegoed paste, blijft het een mannelijke (seksuele) fantasie. Het enige werk waarvan er beeldmateriaal beschikbaar is in de catalogus (p. 124), is *Gitana* (1901, cat. nr. 129) van de West-Vlaamse Louise De Hem (1866-1922), waarop in de casus dieper zal worden ingegaan. Uit deze pasteltekening blijkt duidelijk dat het hier niet zozeer gaat om de weergave van een sensuele vrouw, maar om De Hems interesse in exotische kledij en stoffenweergave, die hier op een virtueuze manier is uitgevoerd. Dit kan teruggekoppeld worden naar een andere tendens binnen het oriëntalisme, namelijk de interesse in de traditionele klederdracht van andere bevolkingsgroepen, in dit geval het oosterse kostuum. Hoewel de weergaven ervan in West-Europa vaak veeleer producten zijn van de fantasie dan gebaseerd op de werkelijke kledij, was dit een dankbaar onderwerp voor de beeldende kunsten.³¹³ Hoewel er in de negentiende eeuw veel meer mogelijkheden waren tot groeiende kennis van de oosterse culturen, zoals de fotografie en het toenemen van het toerisme, zou dit toch niet leiden tot een betere feitenkennis en bleven de clichés algemeen aanvaard. De populariteit van de kostuumboeken die in die tijd gepubliceerd werden, illustreert de belangstelling voor dit onderwerp.³¹⁴ Tegelijkertijd echter begon men meer en meer aandacht te schenken aan de Europese kledij.³¹⁵ Dit, gekaderd binnen het nationalisme, kan misschien een verklaring vormen voor de grote hoeveelheid Europese vrouwen die in de catalogus (p. 124) zijn opgenomen.

Tenslotte moet nog de deelgroep van het 'vrouwelijk naakt' besproken worden. Zoals reeds aangehaald is dit een opvallend grote groep. Niet alleen 20 % van de hoofdcategorie valt onder deze noemer, maar ook 5,50 % van de gehele catalogus (p. 124) wat deze subcategorie globaal genomen tot de vijfde grootste subcategorie maakt, samen met de 'Edelvrouwen/bourgeoisie'. Enkel de subcategorieën van de 'moeders' (8 %), 'historische vrouwen met naam' (7 %), 'Madonna' (6 %) en 'jonge vrouw' (6 %) gaan deze groep nog voor in de databank (p. 235).

³⁰⁹ NOCHLIN L. (1988), pp. 10-12

³¹⁰ DE HOND J. (2005), pp. 11-12

³¹¹ DE HOND J. (2008), pp. 216-217

³¹² NOCHLIN L. (1988), pp. 10-12

³¹³ DE BOER W. (2005), p. 32

³¹⁴ DE BOER W. (2005), p. 41

³¹⁵ DE BOER W. (2005), p. 42

Dat is een bijzonder resultaat, zeker in de context van de negentiende eeuw. Alexia Creusen stelt dat de gemiddelde vrouw zich volledig heeft afgescheiden van haar eigen lichaam, dat volgens de conservatieve, christelijke waarden vat is van zonden en verderf. Het vleeselijke lichaam is absoluut taboe en mag noch besproken worden noch bekeken door het vrouwelijke geslacht, laat staan dat ze het zomaar zouden mogen weergeven in een kunstwerk.³¹⁶

Zoals in de rest van Europa, hebben de Belgische kunstenaressen een bijzonder harde en lange strijd moeten voeren om officieel onderricht in de beeldende kunsten te mogen krijgen.³¹⁷ Dat ze zomaar naar naaktmodel zouden mogen werken, was ondenkbaar.³¹⁸ In de inleiding (supra) wordt reeds vermeld dat de studie naar levend naakt moreel onaanvaardbaar werd bevonden voor vrouwen.³¹⁹ Zelfs toen de Belgische meisjes eindelijk toegelaten werden tot de officiële academiën in 1889 kregen zij niet de kans om in hun praktijklessen te oefenen naar naaktmodel. Deze praktijklessen werden gescheiden van die van de mannelijke studenten in 1896 en de modellen waren steeds gekleed.³²⁰ Deze beperkingen waartegen de jonge kunstenaressen in de officiële kunstinstellingen moesten opboksen zouden nog blijven aanslepen tot de jaren dertig van de volgende eeuw.³²¹ De enige kans die een studente in de beeldende kunsten had om zich te onderleggen in de studie naar levend naaktmodel bestond erin privéles te gaan volgen bij een gerenommeerd kunstenaar of zich in te schrijven bij een privéacademie.³²²

Bij de eenendertig teruggevonden kunstwerken, gerekend onder 'vrouwelijk naakt', zijn bovendien nog een aantal andere naakten niet meegeteld omdat ze onder een andere categorie vallen. Zo zijn er vier 'Eva's' afgebeeld en twee 'Venussen', vrouwtypes die traditioneel naakt worden afgebeeld. Dat geldt trouwens voor heel wat subcategorieën van de 'mythologische vrouwen'. *Hebe* (ca. 1895-1900, cat. nr. 440), bijvoorbeeld, door Yvonne Serruys (1873-1953) of *Ariadne achtergelaten op het eiland Naxos* (1826, cat. nr. 430) van de Franse inwijkelinge Sophie Rude-Frémiet (1797-1867). Omdat de voorstelling van deze personages echter strikt genomen niet kan gerekend worden onder 'vrouwelijk naakt' zonder meer, worden ze niet mee behandeld in dit hoofdstuk. Het gaat hier specifiek om de voorstelling van het 'naakt om het naakt', los van één of andere, traditionele, thematische context, die hier legitimatie kan bieden.

Nu moet dit grote aantal teruggevonden naakten ook niet overdreven worden. Relatief beschouwd, lijken de tweeëndertig kunstwerken misschien een niet onbeduidend deel uit te maken van de vijfhonderd twintig die in de catalogus (p. 124) zijn opgenomen. Er mag niet vergeten worden dat deze catalogus (p. 124) op zich al een kleine minderheid vormt binnen de gehele kunstproductie van de Belgische vrouw in de lange negentiende eeuw. Kunstenaressen die zich professioneel bezighielden met de beeldende kunsten waren al niet talrijk en al zeker niet in het geval van de beeldhouwsters. Schilderessen werden bovendien, zoals uitgebreider wordt behandeld in de inleiding, vaak niet in staat geacht zich te kunnen toeleggen op de meest prestigieuze vormen van de

³¹⁶ CREUSEN A. (2007), p. 287

³¹⁷ Vrouwen werden zeer lange tijd van de officiële academiën geschuwd. Dat gold niet alleen voor studentes, maar ook voor de modellen. Naaktstudie op de academie hield louter het mannelijke lichaam in. Een studie van het vrouwelijke naakt was enkel mogelijk in privé-onderricht of via tekenmodellen. (SILLEVIS J. (2006), pp. 26-37)

³¹⁸ VAN CAUWENBERGE S. (1999), p. 73-75

³¹⁹ CHADWICK W. (2007), p. 175

³²⁰ VAN CAUWENBERGE S. (1999), p. 73-75

³²¹ DE JONG L. (1999), p. 80

³²² DE JONG L. (1999), p. 80

schilderkunst in de negentiende eeuw, namelijk de historieschilderkunst of de religieuze kunst. Op de laagste trappen van de hiërarchie van de schilderkunst staan de landschapschilderkunst en het stilleven en laat dat nu net de gebieden zijn waarin vrouwelijke kunstenaars in de negentiende eeuw het meest actief waren.³²³

Uiteraard zijn de kunstwerken die in deze masterproef aan bod komen eerder terug te vinden in de hogere regionen van deze hiërarchie. De kunstenaressen die actief waren in deze velden zijn alleen al hierdoor noemenswaardig. Het is dan ook niet te verwonderen dat er onder deze honderd negenentwintig artiestes, die toch in zekere zin de conventies tarten, enkele zijn die zich wagen aan de weergave van het vrouwelijk naakt. Ondanks de toenmalige, conservatieve normen was het vrouwelijke naakt immers enorm populair en was het één van de meest vooraanstaande kunstvormen (voor mannelijke kunstenaars) van die tijd, daar het de artiest de mogelijkheid bood zijn (of haar) vaardigheden tentoon te spreiden met betrekking tot de weergave van het menselijk lichaam in al zijn natuurlijke (geïdealiseerde) schoonheid.³²⁴ Naar academische normen was deze geïdealiseerde naaktschildering immers onlosmakelijk verbonden met de historieschilderkunst, Bijbelse of literaire taferelen en zelfs genreschilderkunst. Het ging hier dan wel over het classicistische naakt, zoals besproken in hoofdstuk 3.³²⁵ Aangezien het naakt binnen de geplogenheden van de hogere kunstvormen lag, is het logisch dat ook bij kunstenaressen dergelijke kunstwerken opgemerkt konden worden. Dit grotere plaatje in acht genomen zijn die tweeëndertig teruggevonden naakten misschien wat minder significant.³²⁶

Reeds in de inleiding is verduidelijkt dat slechts negen kunstenaressen van de honderd negenentwintig een vrouwelijk naakt hebben geschilderd. Dat impliceert dat er inderdaad slechts weinig vrouwen waren die zich hieraan waagden, maar dat diegenen die dat wel deden behoorlijk productief waren. De meest vruchtbare artiestes op dit vlak blijken, logischerwijs, vooral in de latere negentiende eeuw en de vroege twintigste eeuw actief te zijn geweest. Figuren als Yvonne Serruys (1873-1953), Alix d'Anethan (1848-1921) en Hélène Cornette (1867-1957) zijn verantwoordelijk voor het merendeel van de naakten opgenomen in dit onderzoek en waren inderdaad actief in de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw.³²⁷ Samen met Marguerite Putsage (1868-1946), Louise De Hem (1866-1922) en Cécile Douard (1866-1941) creëerden zij deze werken vanaf ten vroegste de jaren negentig van de negentiende eeuw tot het eind van de eerste wereldoorlog, de uiterste temporele afbakening van de deze masterproef. In de periode waarin vrouwen dus, schoorvoetend, de toestemming kregen zich toe te leggen op de studie van het menselijke lichaam en anatomie, in het geval van het privéonderricht en de privéacademiën.

³²³ DE WILDE J. (1989), p. 205-206

³²⁴ CREUSEN A. (2007), p. 287

³²⁵ DE HAAN M. en M. VAN DER HEIJDEN (2006), p. 53

³²⁶ Dit geldt natuurlijk ook voor de rest van de subcategorieën.

³²⁷ Hierbij moet vermeld dat het merendeel van Alix d'Anethans naakten, in werkelijkheid naaktstudies zijn en geen afgewerkte kunstwerken. Toch doet dit niet af aan de kwaliteit van haar schetsmateriaal en wijst het er bovendien op dat zij zich wel degelijk bezighield met de studie naar levend naaktmodel.



Cécile Douard, *Vrouwelijk naakt*, 1897, cat. nr. 199

Toch zijn er ook nog vroegere, dergelijke werken terug te vinden in deze streken. Het meest recente is *Baadster* (cat. nr. 49) van Virginie Bovie (1824-1887), reeds gemaakt in 1878. Nog frappanter echter zijn de werken van Eugénie Vander Maeren (? - ?) en Fanny Louton (? - ?), respectievelijk *De vrouwen die het bad verlaten* (1820, cat. nr. 505) en *Baadster* (1857, cat. nr. 327). Van deze vroegere werken zijn geen afbeeldingen beschikbaar. Ze zijn bij deze subcategorie gerekend op basis van hun titels, waaruit afgeleid kan worden dat het hier wel degelijk om vrouwelijke naakten gaat. Opvallend is wel dat hier telkens over 'baadsters' gesproken wordt, alsof het hier niet zomaar over gratuit naakt gaat. De term 'baadster' heeft een zekere klassieke dimensie en suggereert als het ware een soort mythologische setting. Door kunstwerken met deze term te betitelen, plaatst de kunstenaar zich in de traditie en refereert hij/zij aan de Griekse beeldhouwkunst. Voor het geestesoog van de toeschouwer verschijnen onmiddellijk de beelden van naakte, badende vrouwen of Venussen, afkomstig uit de oudheid. De titel alleen al evoceert dus een veel minder mondaine sfeer dan sommige latere naakten.³²⁸ Dit kan gelinkt worden met wat reeds eerder is geopperd in verband met de aanwezigheid in deze catalogus (p. 124) van bepaalde vrouwtypes die traditioneel gezien steeds naakt worden afgebeeld, zoals bijvoorbeeld Eva of heel wat mythologische figuren. De iconografische traditie lijkt hier met andere woorden aangewend te worden om de voorstelling van het vrouwelijk naakt door vrouwelijke kunstenaars te legitimeren.

Alexia Creusen stelde dat Frédérique Miethe-O'Connell vaak refereerde aan de bijbel, de klassieke oudheid of allegorische thema's als excuus om vrouwelijke naakten op groot formaat te kunnen weergeven. Jammer genoeg zijn er van deze werken geen afbeeldingen beschikbaar.³²⁹ Zij was echter lang niet de enige die deze strategie hanteerde. Meer nog, kunstenaars in het algemeen, maar zeker diegenen die zich binnen het kader van het classicisme bevinden, inspireerden zich op, wat volgens Johann Winckelmann (1717-1768) in de vorige eeuw werd bestempeld als het hoogtepunt van de kunst in de klassieke oudheid, namelijk de Griekse sculpturen van de vijfde en vierde eeuw voor Christus. Sereniteit, rust en een zekere afwezigheid moest de naakten deseksualiseren. Naakt moest

³²⁸ DE HAAN M. en M. VAN DER HEIJDEN (2006), p. 58

³²⁹ CREUSEN A. (2007), p. 287

hier zeker niet leiden tot profane liefde, begeerte of lust, maar diende een soort contemplatieve puurheid uit te stralen.³³⁰

Toch kunnen die 'baadsters' niet geheel opgevat worden als 'naakten' in een klassieke context. Indien dat het geval zou zijn, zouden zij besproken worden onder het hoofdstuk 3. Dominique Lobstein merkt op dat in Frankrijk, vanaf de jaren zestig meer en meer dergelijke werken terug te vinden zijn op de Franse salons. Bij voorkeur badscènes in een natuurlijke setting waren bijzonder populair en werden gekenmerkt door een grotere sensualiteit en meer expliciete wellust dan de vroegere naakte, mythologische figuren.³³¹

Volgens Marjan Sterckx werd diezelfde strategie, weliswaar in mindere mate, ook nog toegepast door de later actieve beeldhouwster Yvonne Serruys (1873-1953). Naast mythologische, naakt wegegeven personages (hier niet meegerekend), creëerde ze ook vaak naakten die ze nadien als 'baadsters' betitelde. Ook hier gaat het om een legitimering van haar werk.³³²

Toch valt ook bij haar, en de andere producenten van naaktwerken van haar tijd, de grote tendens op die reeds in de inleiding en het vorige hoofdstuk uit de doeken is gedaan, namelijk een grotere interesse in alledaagse en eigentijdse onderwerpen, gekoppeld aan stromingen zoals het realisme en het impressionisme. Dat uit zich in meer mondainere werken zoals *Vrouw met spons* (1906, cat. nr. 450) en *De kousen* (1905, cat. nr. 443).³³³ Dat laatste werk is klein, bronzen statuette. Dat formaat kan gekaderd worden binnen de smaak van de gegoede burgerij van de vroege twintigste eeuw. Ze stalden zulke licht erotiserende werken graag uit in hun woningen, een trend waarbinnen ook de beeldjes van Claire Colinet (actief in België van 1910 tot 1945) pasten.³³⁴

Yvonne Serruys was bijzonder vooruitstrevend in haar weergave van het vrouwelijke naakt door haar grote bewustzijn van zichzelf als vrouwelijke creatrice. Ze gebruikt haar vrouwelijke blik als een manier om de mannelijke conventies rond naakt te doorbreken. Door het lichaam van haar modellen een zekere bewegingsvrijheid te geven in plaats van ze te positioneren als in een strak keurslijf, acht ze zichzelf beter in staat de mysteriën van het vrouwelijke lichaam te doorgronden. Zo creëerde ze als het ware een feminiene esthetiek, die illustreerde dat niemand anders dan de vrouw haar eigen lichaam kon kennen en ook kon weergeven.³³⁵

8.2. Invloeden van internationale kunstenaressen:

Ook hier zal getracht worden invloeden te achterhalen tussen de kunstenaressen in België en deze uit het buitenland, door middel van hun aanwezigheid op de Belgische salons.

Parallel met de nationale kunstenaressen, waren er ook van buitenlandse artiestes een aantal vrouwelijke naakten op de Belgische salons terug te vinden. Dat waren er niet bijster veel, maar er waren dan ook niet zoveel buitenlandse artiestes aanwezig op die nationale salons. Merkwaardig genoeg situeerde het merendeel van deze naaktproducties zich rond halverwege en voornamelijk in het derde kwart van de negentiende eeuw. Vroeger is er niets terug te vinden, maar dat kan

³³⁰ SMITH A. (2001), pp. 88-89

³³¹ LOBSTEIN D. (2006), pp. 91-99.

³³² STERCKX M. (2003), p. 99

³³³ STERCKX M. (2003), p. 100

³³⁴ CREUSEN A. (2007), p. 298

³³⁵ STERCKX M. (2003), pp. 106-107

evengoed te maken hebben met de mindere aanwezigheid van de internationale kunstenaressen dan met wat ze produceerden. In het laatste kwart van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste werden eveneens dergelijke kunstwerken tentoongesteld, maar het zijn er minder dan een kwarteeuw voordien. Ook door deze kunstenaressen werd veelvuldig de strategie van de 'baadster' ter legitimatie toegepast.

Deze aanwezigheid zomaar als een invloed bestempelen, is misschien wat te voorbarig. Het is evenwel een feit dat binnenlandse kunstenaressen ruimschoots de kans hebben gekregen om op de salons van de jaren vijftig tot zeventig toch een aantal naakten van een vrouwenhand te aanschouwen. Het is tevens een feit dat de meeste naakten van Belgische kunstenaressen een aantal decennia later zijn geproduceerd.

Wat hier vooral niet uit het oog mag worden verloren is dat er maar negen artiestes zijn geweest die zich gedurende de lange negentiende eeuw aan deze naaktschilderingen gewaagd hebben. Drie daarvan maakten deze trouwens ook behoorlijk vroeg. Het lijkt er dus niet zo zeer op dat Belgische kunstenaressen zich lieten beïnvloeden en inspireren door buitenlandse artiestes, eerder dat er een gelijkaardige evolutie plaatsnam.

Bijna alle buitenlandse kunstenaressen die werk in deze subcategorie tentoonstelde op de Belgische salons blijken van Franse nationaliteit geweest te zijn. Dit kan misschien te maken met het succes van bepaalde privé-académieën in Parijs, zoals bijvoorbeeld Académie Julian, waar vrouwen toegestaan werden om naar naaktmodel te werken.³³⁶

Concrete parallellen zijn terug te vinden tussen het werk van de Franse beeldhouwster Camille Claudel (1864-1934) en Yvonne Serruys. Deze laatste had zeker de kans om Claudels werk te aanschouwen op onder andere het salon van *la Libre Esthétique* in 1894.³³⁷ Claudel wenste het heersende misogynie vrouwbeeld te wijzigen. Ze trachtte de vrouwelijke seksualiteit uit te drukken in bijvoorbeeld haar werk *Overgave* (1888-1905), wat niet alleen een ongehoord taboe-onderwerp is, maar ook als een zo goed als onbestaand concept werd geacht.³³⁸ Ook Yvonne Serruys wilde het vrouwbeeld aanpassen door haar eigen vrouwelijke inzichten en kennis over te brengen in haar werk.³³⁹

Los van de vrouwelijke naakten, waren er ook heel wat vrouwen van een andere nationaliteit gerepresenteerd. Dit zijn net als bij de nationale artiestes heel vaak vrouwen van Italiaanse afkomst.

8.3. Casus: Louise De Hem *Gitana* (1901, cat. nr. 129) en *Studie van een naakte vrouw in profiel* (1889-1891, cat. nr. 122) vs. Nicaise De Keyser (1813-1887) *Twee oosterse dames* (1854)

In deze laatste casus zullen twee creaties van Louise De Hem, beiden ingedeeld onder een andere subcategorie, vergeleken worden met een ouder werk van Nicaise De Keyser dat deze twee

³³⁶ DEWILDE J. (2008), p. 29

³³⁷ CREUSEN A. (2007), pp. 297-298

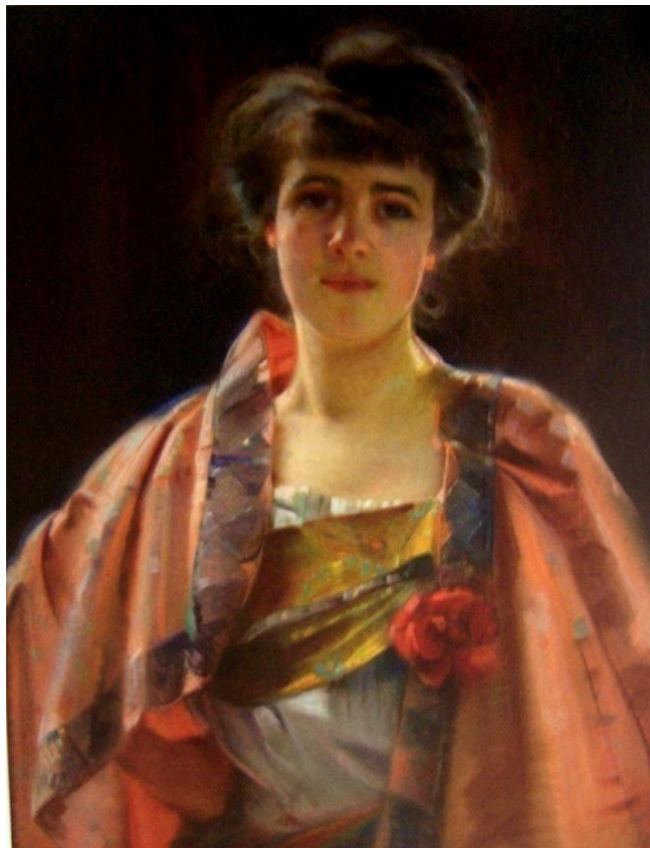
³³⁸ HIGONNET A. (1993), pp. 245-247

³³⁹ STERCKX M. (2003), pp. 106-107

vrouwtypes combineert. Net zoals De Hems *Gitana*, verbeeldt De Keyzers *Twee oosterse dames* een oriëntalistisch tafereel. Zijn doek is echter tegelijkertijd ook een naaktschildering, waardoor het geoorloofd is om dit naast De Hems *Studie van een naakte vrouw in profiel* te leggen.

In *Gitana* wordt een vrouw geportretteerd, vanaf haar middel. Ondanks de exotische titel is de beeltenis van deze vrouw eerder zedig en dus niet erotiserend zoals vaak het geval is in oriëntalistische kunst. Het doet aan alsof het hier gaat om een westerse vrouw, gekleed als zigeunerin. Haar blanke, zachte huid, die De Hem zeer gevoelig weet vast te leggen met haar pasteltechniek, suggereert overigens dat het hier zou gaan om een dame van gegoede komaf. Dat wordt nog bijgetreden door de fraaie, duur ogende stoffen waarin de dame in kwestie gehuld gaat. Het heeft er alle schijn van dat Louise De Hem in dit werk heeft getracht haar virtuoze pasteltechniek te etaleren en dat voornamelijk via haar stoffendifferentiatie.

Dankzij de lumineuze kwaliteiten van het pastelkrijt wordt de figuur van de zigeunerin bijzonder levendig uitgelicht, in scherp contrast met de duistere achtergrond. De lichtbron lijkt haar als een spotlamp te capteren en geeft het werk een theateraal effect. In dat opzicht is de Oosterse kostumering bij deze lokale vrouw misschien niet zo vreemd.



Louise De Hem, *Gitana*, 1901, cat. nr. 129

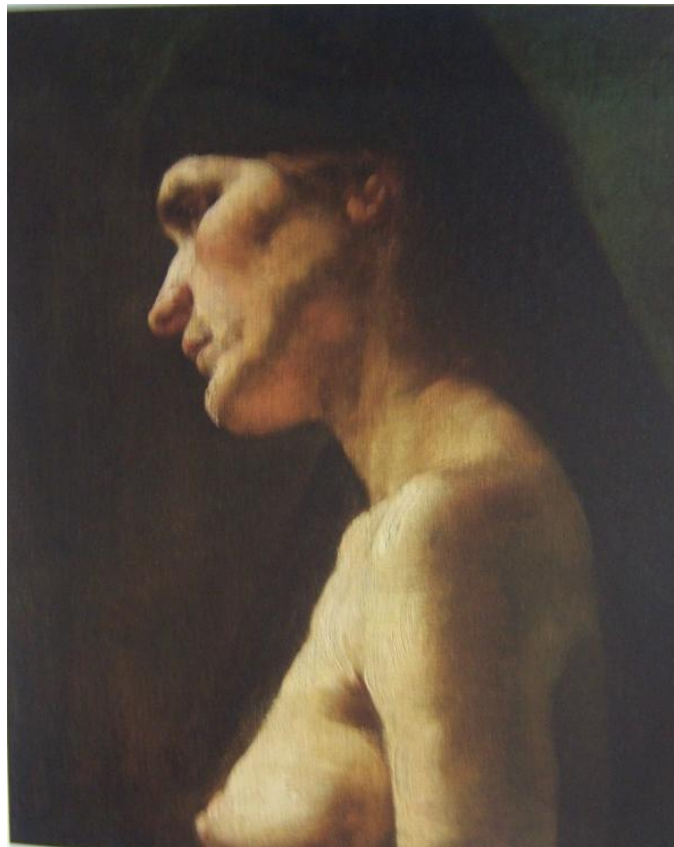
Hoe zacht, jong en weelderig haar *Gitana* is, zo ruw, op leeftijd en sober is De Hems *Studie van een naakte vrouw in profiel*. Helemaal ingaand tegen de heersende visie dat vrouwelijk naakt jong en aantrekkelijk behoorde te zijn, verbeeldde deze artieste in alle eenvoud een oudere vrouw.³⁴⁰ Het model heeft zich naar de linkerkant gedraaid, waar zich ook de lichtbron bevindt, en wordt tot aan de

³⁴⁰ CREUSEN A. (2007), p. 287

buste weergegeven. De ingetogen, bijna kale compositie toont deze vrouw in al haar kwetsbaarheid en vat op een bijna meedogenloze wijze het fragiele verdriet dat haar parten speelt.

Het hoofd gebogen, kijkt ze bijna beschaamd weg van de kunstenaar en het publiek. Haar diepliggende ogen lijken te glanzen van ingehouden tranen.

Het enige kledingstuk dat ze aanheeft, is een zwarte hoofddoek die over haar rechterschouder hangt en niets doet om haar naaktheid te verbergen. De benige contouren van haar sleutelbeen, haar ingevallen borstkas en de prominente pezen in haar hals getuigen van haar leeftijd. Bovendien is zij behoorlijk mager, zoals te zien is aan haar uitstekende jukbeenderen en haar dunne, pezige armen. Dit is een vrouw die geleefd heeft en ellende heeft gekend. De Spartaanse eenvoud van dit doek creëert een verstillend, die de toeschouwer in een contemplatieve toestand brengt. Het is een emotioneel werk dat vragen oproept omtrent de identiteit van deze vrouw en de reden van haar gemoedstoestand. Tegelijkertijd is het een ontroerend *tranche de vie* dat in de geest van het realisme een inlevend medelijden bij het publiek evoceert.



Louise De Hem, *Studie van een naakte vrouw in profiel*, 1889-1891, cat. nr. 122

Nicaise De Keyser riep met zijn *Twee oosterse dames* heel andere associaties op door zijn gebruik van de naaktschildering. Natuurlijk moet rekenschap gegeven worden van de tijd waarin hij dit werk schilderde, zowat een halve eeuw vroeger dan Louise De Hem. Erotisch en exotisch waren in die tijd zowat synoniemen en met erotisch werd dan eerst en vooral de mannelijke, seksuele fantasie bedoeld. Een fantasie die draaide rond de submissie van de vrouw aan de hegemonie van de man, ook seksueel.³⁴¹ Het is op die wijze dat De Keyser deze oriëntalistische vrouwenfiguren representeerde.

³⁴¹ DE HOND J. (2005), pp. 11-12

Twee halfnaakte jonge vrouwen, gehuld in niets anders dan juwelen en bloemen, met oosterse stoffen die om hun middels zijn gedrapeerd, zijn naast elkaar gepositioneerd in een open landschap. Bijna onmiddellijk kunnen zij geïdentificeerd worden als haremslavinnen. Één van beiden is gezeten aan de voet van een soort tempel waarvan enkel een stuk van de zuil te zien is, terwijl de andere tegen haar aanleunt. Op de achtergrond, in de verte, zijn de contouren van een typisch oriëntalistisch paleis te ontwaren, dat doet denken aan de Taj Mahal.

De zittende vrouw komt helemaal niet exotisch over, met haar blanke huid, haar blonde haar en haar Kaukasische gelaatstrekken. De andere dame belichaamt dan weer alle clichés van een oosterse vrouw: zwart haar, amandelvormige ogen, een subtiële haviksneus en een iets donkerdere teint. Dat deze vrouwen van een verschillende herkomst zijn, doet geen afbreuk aan de seksuele fantasie die eruit spreekt. Integendeel, het getuigt net van de mannelijke wensdroom een vrouw te bezitten, gegoten in een legitimerend, oriëntalistisch jasje.³⁴²

De slavinnen slaan hun ogen doelbewust 'zedig' neer, alsof ze niet beseffen dat ze bekeken worden. Alles in hun houdingen echter, is erop uit de zinnen te prikkelen. De wijze waarop ze tegen elkaar aanleunen, hun dromerige spelen met hetzelfde parelsnoer, de subtiële, maar goed doordachte wijze waarop de luxueuze stoffen net niet alles onthullen, het achteroverleunen van de zittende en de ronde, uitstekende heup van de staande vrouw, ... het maakt allemaal deel uit van het verleidingsspel dat deze jonge vrouwen spelen met de voyeuristische toeschouwer.



Nicaise De Keyser, *Twee oosterse dames*, 1854, olieverf op doek, 172x128 cm, s.l., illustratie op URL: http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=C18AE59772FEA9D7 , geraadpleegd op 02/06/2011

³⁴² NOCHLIN L. (1988), pp. 10-12

Het verschil in vrouwbeeld tussen de drie kunstwerken is snel duidelijk. Daar waar Nicaise De Keyser de oriëntalistische stijl en de naaktschildering uitdrukkelijk gebruikte om de zinnelijke kwaliteiten van zijn vrouwenfiguren te beklemtonen, kan niet gesteld worden dat eender welk van Louise De Hems creaties bijzonder erotisch geladen is, hoewel ze diezelfde elementen opneemt in haar werken, zij het niet in alle twee tegelijk.

Zowel De Keyser als De Hem in haar *Gitana* hadden een zekere aandacht voor de textielweergave. Dit moet bij beiden gekoppeld worden aan hun interesse in het exotische en de implicaties van rijkdom en weelde die dit met zich brengt. De exuberante stoffenpracht bij De Hems zigeunerin en het goud en de parels waarmee De Keyser zijn haremslaven beving, moesten het droombeeld van de luxueuze Oriënt ondersteunen.

Bij De Keyser's schilderij kan echter gesproken worden van de creatie van een droomwereld, waarin hij zijn eigen seksuele verlangens kan verwerken. De Hems pastel blijft realistischer en roept associaties op met toneelkostuums. Of dit werkelijk is wat ze wilde overbrengen, is nog maar de vraag. Het belang van dit werk ligt hoogstwaarschijnlijk in de virtuositeit waarmee de kledij in beeld is gebracht. Haar eigen interesse in de Oriënt, afgeleid uit dit kunstwerk, bleef beperkt tot de rijkelijke klederdracht, die overigens moeilijk te verenigen valt met het echte zigeunerbestaan en dus eveneens getuigt van een fictie, maar dan in dit geval ontsproten aan een vrouwelijke fantasie. In dat geval is De Hem er in geslaagd een stijl, die normaal gezien om heel andere redenen toegepast wordt door mannelijke kunstenaars, aan te wenden om haar eigen fascinatie voor mooie kledij te uiten.

De naaktschilderingen van beide artiesten kunnen niet verder uit elkaar liggen. De Keyser beeldde de twee oosterse dames naakt af om de voyeuristische verlangens van het mannelijke publiek in te willigen. De Hem koos voor de naakte representatie van deze vrouw om zo tot de essentie te komen. Door het wegstrippen van alle kledij, vallen ook alle voorwendsels weg en kunnen de onderliggende emoties aan de oppervlakte komen. Bij De Keyser's werk is er echter helemaal geen sprake van een kwetsbare eerlijkheid. Integendeel, de haremslavinnen gebruiken net hun naaktheid om te ver- en misleiden, om hun voorgewende onschuld tegen te spreken. De dure juwelen en draperingen bieden tegengewicht aan hun naakte, natuurlijke toestand. Het ontbloten van hun lichaam is hier een weloverwogen strategie in het spel dat gespeeld wordt met de toeschouwer.

De Hem en De Keyser gaven in hun kunst blijk van een heel ander vrouwbeeld. Nicaise De Keyser was een man van zijn tijd, in wiens werken erotiek en exotisme in symbiose zijn. De naakte haremslavinnen bieden zichzelf aan en stralen een dienstbaarheid uit die de mannelijke fantasie prikkelde. Bij De Hem ligt de focus in *Gitana* op de materiële rijkdom die de jonge vrouw met haar verschijning uitstraalt. In *Studie van een naakte vrouw in profiel* gaat het om de innerlijke gevoelswereld van de vrouw die gerepresenteerd wordt, waarbij een hoge emotionele betrokkenheid bij de toeschouwer wordt geëvoceerd.

Hoewel De Hem in deze beide werken geen nieuw rollenpatroon introduceerde, bevestigde ze dus ook niet de bestaande gendernormen. Ze koos ervoor haar focus elders te leggen en op die manier haar eigen artistieke weg te gaan.

Besluit

De representatie van de vrouw door de kunst van de Belgische kunstenaressen in de lange negentiende eeuw kan als bijzonder veelzijdig en gecompliceerd beschouwd worden. Die veelzijdigheid wordt al geïllustreerd in de ontelbare mogelijkheden van verbeelding. Van Cleopatra tot een anonieme mijnwerkster, van een aantrekkelijke, jonge, naakte vrouw tot een oude, verrimpelde waarzegster, van de Maagd Maria tot een zigeunerin, ... , de voorstelling van de vrouw is net zo veelomvattend als de voorstelling van de mens zelf.

De complexiteit ligt paradoxaal genoeg voornamelijk in de schijnbaar eenvoudige premisse van deze thesis: de vrouw die de vrouw afbeeldt en hierbij een realistischer vrouwbeeld aan de dag kan leggen. Dit blijkt echter helemaal geen evidentie te zijn. Er moet rekening gehouden worden met de maatschappelijke conventies, bepaalde tradities en sommige nieuwe tendensen. Daaraan verbonden hebben ook bepaalde kunsthistorische veranderingen en geplogendheden een grote invloed op de kunstproductie van de artiestes, opgenomen in de masterproef.

In een poging orde te scheppen in deze chaos is een systeem uitgedacht van hoofd- en subcategorieën, op basis van bestaande *iconclass*-classificaties. In elk hoofdstuk van deze thesis is ingegaan op één van de hoofdcategorieën. Op die manier konden op een overzichtelijke manier verschillende sociaal-maatschappelijke en kunsthistorische invloeden onderscheiden worden. De casussen die elk hoofdstuk afsluiten, dienen ter illustratie van de specifieke contributies die de vrouwelijke kunstenaars aan het toenmalige vrouwbeeld toevoegen. Uiteraard is het evengoed mogelijk dat deze aantonen dat de artiestes op geen enkele manier afwaken van de mannelijke creatoren in de weergave van de vrouw. Door van het grote plaatje naar specifieke casussen te gaan, worden bepaalde trends geconcretiseerd. Trends die trouwens eveneens in de kunstproductie van de buitenlandse kunstenaressen terug te vinden zijn.

Bij de behandeling van de religieuze vrouwen kwamen twee zaken overduidelijk aan het licht. Eerst en vooral zijn de populariteit van de Madonna-figuur en in de tweede plaats van de Heilige Cecilia niet te negeren. Hun overdonderende aanwezigheid in de catalogus (p. 124) domineert de andere subcategorieën. Deze twee types belichamen de voorkeur die er klaarblijkelijk werd gegeven aan vrouwelijke heiligen en figuren uit het Nieuwe Testament. De meeste van deze figuren werden geïncorporeerd in de vroeg negentiende-eeuwse kunst. Later in de negentiende eeuw zouden vrouwelijke personages uit het Oude Testament meer de overhand nemen.

Ten tweede kan hieraan het voorgehouden, burgerlijke vrouwbeeld gekoppeld worden. De Maagd Maria, net als heel wat in die tijd befaamde heiligen, was immers het prototype van de vrouw die bewonderenswaardige kwaliteiten als maagdelijkheid, moederschap, gehoorzaamheid en devotie in zich verenigde. Zij symboliseert met andere woorden de grote paradox waarmee elke burgervrouw in de negentiende eeuw werd geconfronteerd, namelijk de onmogelijkheid om te zich in dit strakke keurslijf te heisen dat hen door de patriarchale samenleving werd voorgehouden.

Mythologische vrouwen zijn in slechts beperkte mate terug te vinden in de catalogus (p. 124). Dit heeft veel te maken met zowel het hoge prestigegehalte dat verbonden werd met mythologische taferelen en de historieschilderkunst, waardoor die voor veel artiestes onbereikbaar bleef, als de slinkende invloed van het neoclassicisme. Die stroming is in deze streken nog een tijdje belangrijk gebleven door de aanwezigheid van Jacques-Louis David (1748-1825) in Brussel tijdens zijn

ballingschap, maar veel langer dan de eerste decennia van de negentiende eeuw was die impact niet geldig.

Voor zover er conclusies uit de gegevens van de databank (p. 235) getrokken kunnen worden, zijn vooral de motieven van de nimf, de muze en de amazone veelvoorkomend. Dat is natuurlijk slechts relatief, omdat het telkens om zeer kleine cijfers gaat. Bovendien was de nimf bijvoorbeeld een opdracht voor één van de *Prix de Dames* op de nationale salons, wat meteen een verklaring vormt voor het opduiken van deze iconografie.

Nog geringer in aantal zijn de voorstellingen van vrouwelijke personages uit de literatuur. Heel wat burgervrouwen uit de negentiende eeuw waren nochtans fervente romanlezeressen. Met de romantiek kwam er tevens een hele nieuwe lichtung van veelgelezen auteurs op en werd het nationale literaire verleden geherwaardeerd. Dat dit amper tot uiting komt in de kunst van de Belgische vrouwen, heeft veel te maken met de sociale afkeur die er bestond voor de lezende vrouw. Men vreesde dat dergelijke frivoliteiten een vrouw zouden afleiden van haar huishoudelijke en moederlijk taken. Bovendien achtte men het vrouwelijke geslacht zeer beïnvloedbaar en zou blootstelling aan de verkeerde ideeën wel eens rampzalige gevolgen kunnen hebben voor de patriarchale samenleving.

De meest gelezen literatoren door de nationale artiestes bleken William Shakespeare (1564-1616) en Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) te zijn. Die laatste was ook de auteur van het boek waaruit het meest verbeelde personages was geplukt, namelijk Virginie uit *Paul et Virginie* (1788).

Het aantal vrouwenfiguren dat gebruikt is in de kunst van de Belgische artiestes om een zeker abstract idee of concept tot uitdrukking te brengen is verwaarloosbaar klein. De allegorische vrouw raakte langzaam in onbruik in de negentiende eeuw.

Er is een onderscheid gemaakt tussen een personificatie, een allegorische figuur en de symbolische representatie van een concept. Die laatste subcategorie is het meest vertegenwoordigd en verenigt een aantal zeer uiteenlopende kunstwerken, zowel qua onderwerp als qua datering. In ieder geval is het vrouwbeeld dat naar voor wordt geschoven telkens sterk afhankelijk van het gerepresenteerde idee of concept en de houding van de kunstenaar/kunstenares ten opzichte van dit concept.

Vreemd genoeg zijn er heel wat historische personages terug te vinden in de databank (p. 235). Daar volgens de hiërarchie binnen de beeldende kunsten in de negentiende eeuw, de historieschilderkunst het hoogste goed was, was deze kunsttak slechts voor weinig vrouwen weggelegd, deels bij gebrek aan ambitie, maar meer nog bij gebrek aan opleidingsmogelijkheden. Daarenboven werden de meeste artiestes niet in staat geacht zich met deze edele kunstvorm bezig te houden.

Dat er dan toch zoveel historische vrouwen in de databank (p. 235) terug te vinden zijn, kan deels verklaard worden door de revolutie en het ontstaan van België in 1830. Er ontstond een grote interesse voor de eigen nationale geschiedenis en de romantische kunst van die tijd moest het bestaan van de staat cultureel legitimeren.

Lang niet alle historische figuren zijn echter in deze traditie in te schrijven. Vrouwelijke kunstenaars bleken vaak een affiniteit te ervaren met belangrijke, politieke vrouwen uit de West-Europese geschiedenis. Koninginnen of minnaressen van machthebbers vormden de favoriete subjecten van de historieschilderessen van het negentiende-eeuwse België.

Het is echter de hoofdcategorie van de vrouwen in de samenleving, beschaving en cultuur die de grootste vormt in dit onderzoek. Daar zijn verschillende redenen voor, zowel kunsthistorisch als gendergerelateerd. Er is natuurlijk nog steeds de kwestie van de rangorde van de verschillende kunsttakken. Omdat vrouwen ongeschikt werden beschouwd voor de historieschilderkunst, zochten de meeste onder hen hun heil in de lager ingeschatte genretaferelen. Daardoor wendden velen zich tot het afbeelden van scènes uit het dagelijkse leven, soms moraliserend, soms geïdealiseerd en pastoraal.

In de tweede helft van de negentiende eeuw maken stromingen als het sociaal realisme en het impressionisme hun opgang en wordt de interesse in het dagelijkse leven een nieuw elan gegeven. Scènes uit de realiteit werden nu niet langer geïdealiseerd weergegeven, maar er komt steeds meer aandacht voor de sociale problematiek van de lagere klassen.

Dat is niet onmiddellijk duidelijk in de databank (p. 235), waar de subcategorie van de 'edelvrouwen/*bourgeoisie*' één van de meest vertegenwoordigde is. Vrouwelijke kunstenaars kwamen echter zelf vaak uit een gegoede familie. Als rijkere dames waren zij zelf rechtstreeks onderworpen aan de beperkingen die hun klasse aan het vrouwelijke geslacht oplegde. Ze werden vaak binnengehouden en kwamen voornamelijk in contact met mensen van hun eigen sociale *standing*, wat zich dan uitte in hun kunstproductie.

Het meest voorkomende vrouwtype uit het gehele onderzoek is echter zonder twijfel de moeder. Het moederschap werd voor een vrouw dan ook als haar hoogste streefdoel beschouwd.

Toch gaven sommige kunstenaressen ook de nodige aandacht aan de sociale problematiek van de lagere klassen. Dit waren voornamelijk de later actieve artiestes, die meestal de boerenklasse, maar in het geval van Cécile Douard (1866-1941) ook het proletariaat verbeeldde.

Ten slotte zijn er nog de vrouwen in het algemeen, die toch de tweede grootste hoofdcategorie uitmaken van deze thesis. Dat heeft ongetwijfeld te maken met het ontbreken van veel beeldmateriaal, waardoor enkel de titel uitsluitend kan brengen. Als de titel weinig beschrijvend is, werd dat bepaalde kunstwerk onder deze groepering ingedeeld.

Er zijn twee belangrijke tendensen te onderscheiden. Eerst en vooral is een bijzonder grote subcategorie van vrouwen van een vreemde nationaliteit. Dat kan zowel gelinkt worden aan het welig tierende nationalisme als aan de fascinatie voor de Oriënt. De meest voorkomende nationaliteit is echter Italiaans.

Ten tweede is er ook een opvallend grote hoeveelheid vrouwelijk naakt. Dat is uitzonderlijk aangezien vrouwen lang geen toegang kregen tot het officiële kunstonderwijs, laat staan dat ze de toestemming zouden gekregen hebben te werken naar naaktmodel. Het is dan niet te verbazen dat de meeste van deze artiestes actief waren in de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw.

In de uitwerking van de casussen en het bestuderen van de overige kunstwerken uit de catalogus (p. 124), zijn er een aantal overkoepelende eigenschappen op te merken in de wijze waarop de Belgische vrouwelijke kunstenaars de vrouw weergaven.

In de eerste plaats kan men er niet onderuit dat er een groot conformisme valt op te merken bij de meeste van deze artiestes. Het vrouwbeeld dat hen werd opgelegd vanuit de misogynie maatschappij lijkt bij velen onder hen geïnternaliseerd of ten minste niet helemaal in twijfel getrokken. Vaak was hun positie, die hen zekerheid kon bieden, te comfortabel om de bestaande gendernormen te willen

in vraag stellen. Bovendien waren zij de eerste vrouwelijke generatie die zo talrijk aan het artistieke leven deelnam, terwijl de beeldvorming van de vrouw in de kunst reeds eeuwen door mannen was bepaald. Het mag dan ook niet verbazen dat velen hierop verderbouwen.

Dat bevestigen van de conventies komt zeer goed tot uiting in de verbeelding van de moeder. Het moederschap, in de negentiende eeuw het absolute streefdoel voor de vrouw, heeft een absolute heerschappij over de werken in de catalogus (p. 124). Ook de Madonna en bepaalde historische figuren worden specifiek als moeders afgebeeld. Dat het hen vanuit de maatschappij werd opgelegd, verhinderde niet dat talloze vrouwelijke kunstenaressen inspiratie geput hebben uit het moederschap.

Vrouwen werden minder neergezet als erotisch en verleidend, tenminste in vergelijking met verschillende mannelijke kunstenaars. Dat wil niet zeggen dat zij vrouwen niet aantrekkelijk of sensueel weergaven. Het verschil met de mannelijke artiesten van die tijd is dat zij vrouwen minder als puur lustobject representeerden.

In die observatie ligt de grootste kwaliteit die zij volgens deze masterproef bijdragen aan de beeldvorming van de vrouw, namelijk hun inlevingsvermogen. Het zou te grof gesteld zijn dat mannen niet zin staat zouden zijn zich in te leven in de vrouwelijke figuren die zij voorstellen. Wat hier echter wordt aangevoerd is dat vrouwen door hun eigen vrouwzijn een unieke en op sommige vlakken accuratere inkijk hebben in de gevoelswereld van hun modellen. Dat is waarschijnlijk ook de reden dat zij in hun oeuvres zo vaak vrouwen representeerden.

Het feit dat zij zelf van het vrouwelijke geslacht zijn, is dus een belangrijke factor in de kunst van deze artiestes. Of deze factor doorslaggevend was, hing af van kunstenaar tot kunstenaar. Wanneer het echter aankwam op de verbeelding van de vrouw, moet hun eigen sekse in kaart worden gebracht. Is het logisch dat een artieste haar vrouwelijke subject beter kan inschatten dan een man? Misschien wel. Immers, men kan slechts creëren wat men kent.

Bibliografie

Hedendaagse en moderne publicaties

- BERGMAN-CARTON J., *The Women of Ideas in French Art, 1830-1848*, Londen, Yale University, 1995.
- BORZELLO F., *A World of our own: Woman as artists*, Londen, Thames and Hudson, 2000.
- BROKKEN A., 'FEMME FATALE – tussen Liefde & Dood', in: BROKKEN A., FORNARI B. en I. MACHIELSEN, *Femme Fatale. Tussen Liefde & Dood* [tentoonstellingcatalogus], Sint-Niklaas, Stedelijk Museum, 07/03/1992 – 03/05/1992, pp. 9-46.
- BRONZE D., 'La peinture, le dessin et l'estampe' in: DUCHESNE J.-P. (ed.), *Vers la modernité. Le XIXe siècle au Pays de Liège* [tentoonstellingscatalogus], Luik, Musée de l'Art wallon, la salle Saint-Georges, 05/10/2001 – 20/01/2002, pp. 55-77.
- CARDIJN-OOMEN D., 'Van idylle naar realiteit? De voorstelling van het landelijke leven door Belgische schilders in de 19^e eeuw', in: PIL L. (ed.) *Boeren, burgers en buitenlui. Voorstellingen van het landelijke leven in België vanaf 1850*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1990, pp. 17-32.
- CHADWICK W., *Women, Art and Society*, Londen, Thames & Hudson, 2007.
- CHICAGO J. en E. LUCIE-SMITH, *Women and Art: Contested territory*, Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1999.
- COEKELBERGHS D. en P. LOZE, 'David en de schilderkunst in België', in: COEKELBERGHS D. en P. LOZE (eds.), *Om en rond het neoclassicisme in België*, Elsene, Gemeentemuseum, 14/11/1985 – 08/02/1986, pp. 439-446.
- CREUSEN A., *Femmes artistes en Belgique. XIXe et début XXe siècle*, Parijs, L'Harmattan, 2007.
- CREUSEN A., 'Les paysages indistinct de Cécile Douard' in: BROGNIEZ L. (ed.), *Écrit(ure)s de peintres belges*, Brussel, P.I.E. Lang, 2008, pp. 111-121.
- D'ALLEVA A., *Methods & Theories of Art History*, Londen, Laurence King Publishing, 2005.
- DE BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe*, Parijs, Gallimard, 1971 (eerste editie: 1949).
- DE BOER W., 'Oriëntalisme en het kostuum', in: SCHAEPS J., VAN OMMEN K. en A. VROLIJK, *Oosterse Weelde. De Oriënt in westerse kunst en cultuur*, Leiden, Primavera Pers, 2005, pp. 31-48.
- DEEPWELL K. (ed.), *Women artists and modernism*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- DE GEEST J., PALMER M. en H. TODTS, *De François-Joseph Navez à Antoine Wiertz. Néoclassicisme et romantisme*, Brussel, Éditions Racine, 2008.
- DE HAAN M. en M. VAN DER HEIJDEN, 'De blote naakten van Gustave Courbet' in: SILLEVIS J. (ed.), *De Naakte Waarheid. Courbet en het 19^e-eeuwse naakt* [tentoonstellingscatalogus], Den Haag, Gemeentemuseum, 11/03/2006 – 18/06/2006, pp. 51-82.
- DE HOND J., 'Men stelle zich dit betooverende lusthof eens voor'. Het beeld van het sensuele Oosten in Nederland in de negentiende en vroeg-twintigste eeuw', in: SCHAEPS J., VAN OMMEN K. en A. VROLIJK, *Oosterse Weelde. De Oriënt in westerse kunst en cultuur*, Leiden, Primavera Pers, 2005, pp. 11-30.

- DE HOND J., *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur ca. 1800-1920*, Leiden, Primavera Pers, 2008.
- DEWILDE J., 'Belgische kunstenaressen in de 19^e eeuw. De saloncarrière van Louise De Hem (1866-1922)', in: *Handelingen XLIII*, 1989, pp. 203-212.
- DEWILDE J., *Neo-classicisme en romantiek te leper in de 19e eeuw* [tentoonstellingcatalogus], leper, Stedelijk Museum, 08/07/1989 – 31/08/1989.
- DEWILDE J., 'Louise De Hem in Zwitserland: een hersenschim?', in: OPSOMMER R. (ed.), *Van leperse scholen en lenen, schilderijen en criminelen, uit velerlei eeuwen*, leper, s.e., 1999, pp. 123-132.
- DEWILDE J., *Louise De Hem 1866-1922*, leper, Dienst Stedelijke Musea, Stad leper, 2008.
- DIJKSTRA B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- DOY G., *Women and visual culture in nineteenth-century France: 1800-1852*, Londen, Leicester University Press, 1998.
- DUMOULIN C., *Néoclassicisme et Romantisme*, Parijs, Musée du Louvre, 2000.
- DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, *Anna Boch : Catalogue raisonné*, Brussel, Editions Racine, 2005.
- FORNERIS J. en B. DEBRBANDÈRE-DESCAMPS, *La musique et la peinture 1600-1900. Trois siècles d'iconographie musicale. Oeuvres des collections publiques françaises* [tentoonstellingscatalogus], Nice, Musée des Beaux-Arts, 1991.
- FRIEDAN B., *De mystieke vrouw*, Amsterdam, Muntinga, 1985 (eerste editie: 1963).
- F.V. e.a., 'Over het landschap in eigen land en de droom van elders', in: PLATTEAU G., MARECHAL D., ROSSI-SCHRIMPF I., VANDEPITTE F. en B. VELGHE (eds.), *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingcatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten/ING Cultuurcentrum, Antoine Wiertzmuseum, 18/03/2005 – 31/07/2005, pp. 112-141.
- GARB T., *Women Impressionists*, Oxford, Phaidon, 1986.
- GARB T., *Sisters of the Brush: Women's artistic culture in late Nineteenth Century Paris*, New Haven, London Yale University Press, 1994.
- GAZE D., *Dictionary of Woman Artists: Volume 1. Introductory Surveys Artists, A-I; Volume 2. Artists, J-Z*, Londen, Fitzroy Dearborn, 1997.
- GEIGER M. en J. FOUCART, *Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)*, Dijon, Société des Amis des Musées de Dijon, s.d.
- GEIGER M., 'Sophie Rude (1797-1867). Une élève de David et son évolution artistique (avec essai de catalogue de son œuvre)', in : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Parijs, 1989.
- GREER G., *Vrouwenwerk. Wedloop vol hindernissen*, Amsterdam, Meulenhoff Nederland, 1980.
- GUNDLE S., *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- HADLER M., 'Manet's Woman with a Parrot of 1866', in: *Metropolitan Museum Journal* Jaargang 7, 1973, pp. 115-22.

- HIGONNET A., 'Beelden van vrouwen', in: FRAISSE G. en M. PERROT (eds.), *Geschiedenis van de vrouw. De negentiende eeuw* (Geschiedenis van de vrouw, vol. 4), Amsterdam, Agon, 1993, pp. 239-248.
- HIGONNET A., 'Vrouwen in de kunst: verschijningsvormen, ontspanning en beroep', in: FRAISSE G. en M. PERROT (eds.), *Geschiedenis van de vrouw. De negentiende eeuw* (Geschiedenis van de vrouw, vol. 4), Amsterdam, Agon, 1993, pp. 225-238.
- HUET L. en J. GRIETEN, *Oude Meesteressen: vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden*, Leuven, Van Halewyck, 1998.
- HUNEAULT K., *Difficult Subjects. Working Women and Visual Culture, Britain 1880-1914*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2002.
- JONES A., *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2003.
- KAFTAL G. en F. BISOGNI, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy (Saints in Italian Art)*, Firenze, Sansoni, 1978.
- KLARENBEK H., 'Een atelier voor haarzelf', in: JONKMAN M. En E. GEUDEKER (eds.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderspraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Amsterdam, d'jonge Hond, 2010, pp. 63-77.
- LACLOTTE M., *Neoklassieke schilderkunst in Frankrijk: David en het neoklassicisme*, Berchem, Michiels, 1972.
- LEEN F., "De wereld moet geromantiseerd worden'. Het ontstaan van de romantiek uit onvrede met de rationalistische orde', in: PLATTEAU G., MARECHAL D., ROSSI-SCHRIMPF I., VANDEPITTE F. en B. VELGHE (eds.), *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingcatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten/ING Cultuurcentrum, Antoine Wiertzmuseum, 18/03/2005 – 31/07/2005, pp. 8-10.
- LOBSTEIN D., 'Het naakt op de Salon' in: SILLEVIS J. (ed.), *De Naakte Waarheid. Courbet en het 19^e-eeuwse naakt* [tentoonstellingscatalogus], Den Haag, Gemeentemuseum, 11/03/2006 – 18/06/2006, pp. 83-116.
- MARECHAL D., 'Over romantiek en nog veel meer. De Belgische schilderkunst ten tijde van koning Leopold I in een ruime context', in: PLATTEAU G., MARECHAL D., ROSSI-SCHRIMPF I., VANDEPITTE F. en B. VELGHE (eds.), *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* [tentoonstellingcatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten/ING Cultuurcentrum, Antoine Wiertzmuseum, 18/03/2005 – 31/07/2005, pp. 11-19.
- MATHEWS P., 'The Politics of Feminist Art History', in: CHEETHAM M. A., HOLLY M. A. en K. MOXEY (eds.) *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, New York, Cambridge University Press, 1998, pp. 94-114.
- MAUGUE A., 'De nieuwe Eva en de oude Adam: seksuele identiteit in conflict', in: FRAISSE G. en M. PERROT (eds.), *Geschiedenis van de vrouw. De negentiende eeuw* (Geschiedenis van de vrouw, vol. 4), Amsterdam, Agon, 1993, pp. 439-455.
- MICHAUD S., 'Idolatrie: artistieke en literaire beelden', in: FRAISSE G. en M. PERROT (eds.), *Geschiedenis van de vrouw. De negentiende eeuw* (Geschiedenis van de vrouw, vol. 4), Amsterdam, Agon, 1993, pp. 105-118.
- MUNSTERBERG H., *A history of women artists*, New York, Clarkson N. Potter, 1977.
- NOCHLIN L., 'Morisot's Wet Nurse: The construction of Work and Leisure in Impressionist Painting', in: NOCHLIN L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder, Westview Press, 1989, pp. 38-56.

- NOCHLIN L., 'Some Women Realists', in: NOCHLIN L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder, Westview Press, 1989, pp. 86-108.
- NOCHLIN L., 'Why Have There Been No Great Women Artists?', in: NOCHLIN L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder, Westview Press, 1989, pp. 145-178.
- NOCHLIN L., *Representing Women*, Londen, Thames and Hudson, 1999.
- PIL L., 'Landelijkheid als beeld en tegenbeeld', in: PIL L. (ed.) *Boeren, burgers en buitenlui. Voorstellingen van het landelijke leven in België vanaf 1850*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1990, pp. 33-54.
- PIL L., 'Quasimodo of Apollo. De romantische historische verbeelding en de beperkingen van het 'heroïsche' monument in het jonge België (1830-1860)' in: ANKERSMIT F., KRUL W. en J. TOLLEBEEK (eds.), *Romantiek en historische cultuur*, Groningen, Historische Uitgeverij, 1996, pp. 255-272.
- POLLOCK G. en R. PARKER, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londen, Pandora, 1995 (eerste editie 1981).
- POLLOCK G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londen, Routledge, 1988.
- POLLOCK G., *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writings of Art's Histories*, New York, Routledge, 1999.
- RAXHON P., 'Les mutations politiques du XIXe siècle liégeois' in: DUCHESNE J.-P. (ed.), *Vers la modernité. Le XIXe siècle au Pays de Liège* [tentoonstellingscatalogus], Luik, Musée de l'Art wallon, la salle Saint-Georges, 05/10/2001 – 20/01/2002, pp. 28-45.
- R. K., 'Adèle Kindt. Brussel 1804-1884', in: COEKELBERGHS D., LOZE P., JACOBS A., SCHNAPPER A. en B. ISSAVERDENS (eds.), *Om en rond het neo-classicisme in België 1770-1830* [tentoonstellingscatalogus], Elsene, Gemeentemuseum, 14/11/1985 – 08/02/1986, p. 259.
- ROBERTS-JONES P., *Signes ou Traces: Art des XIXe et XXe siècles*, Brussel, Académie Royale de Belgique, 1997.
- SAINTY G. S., 'Introduction', in: SAINTY E. (ed.), *Romance & Chivalry. History and literature reflected in early nineteenth-century French Painting* [tentoonstellingscatalogus], New Orleans, Museum of Art, 23/06/1996 – 25/08/1996, New York, Stair Sainty Matthiesen Inc, 25/09/1996 – 02/11/1996, Cincinnati, Taft Museum, 12/12/1996 – 09/02/1997, pp. 14-57.
- SAVY N., 'Littéraire circuits. België en Victor Hugo' in: VAN CALSTER P. (ed.) *Parijs – Brussel, Brussel – Parijs* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Galeries nationales du Grand Palais, 21/03/1997 – 14/07/1997, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 06/09/1997 – 14/12/1997, pp. 57-70.
- SELLERS S. (ed.), *Hélène Cixous Reader*, New York, Routledge, 1994.
- SHEFER E., *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art*, New York, Peter Lang Publishing, 1990.
- SILLEVIS J., 'Lessen in kunst: de centrale positie van het naakt in de Franse kunst' in: SILLEVIS J. (ed.), *De Naakte Waarheid. Courbet en het 19^e-eeuwse naakt* [tentoonstellingscatalogus], Den Haag, Gemeentemuseum, 11/03/2006 – 18/06/2006, pp. 25-50.
- SIMON B., *9 Vrouwen, 9 keer kunst: vrouwelijke kunstenaars actief rond de eeuwwisseling*, Brussel, Kredietbank, 1988.

- STERCKX M., *Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs*, Menen, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003.
- TSCHERNY N., 'Imagination and Illustration: Subjects from Literature' in: SAINTY E. (ed.), *Romance & Chivalry. History and literature reflected in early nineteenth-century French Painting* [tentoonstellingscatalogus], New Orleans, Museum of Art, 23/06/1996 – 25/08/1996, New York, Stair Sainty Matthiesen Inc, 25/09/1996 – 02/11/1996, Cincinnati, Taft Museum, 12/12/1996 – 09/02/1997, pp. 124-151.
- VAN CAUWENBERGE S. en L. DE JONG, 'Vrouwelijke kunstenaars in België van 1800-1950' in: VAN DER STIGHELEN K., WESTEN M., MEIJER M., HONIG E. A. en E. TOBÉ, *Elck zijn waerom; Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 17/10/1999 – 16/01/2000 / Anherm, Museum voor Moderne Kunst, 26.02.2000 – 04.06.2000, pp. 68-87.
- VAN DEN EYNDEN A., 'Hélène Cornette (1867-1957)', in: *Artemisia – kunst als leidraad*, jg. 2, nr. 1, oktober 2005, pp. 5-9.
- VAN DER STIGHELEN K., *Vrouwenstreken. Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen*, Tielt, Lannoo, 2010.
- VAN DOORNE V., d'HAESE J., MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, *Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988)*, Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987.

Eigentijdse publicaties

In deze lijst zijn enkel die werken opgenomen waaraan gerefereerd wordt in de masterproef zelf. Voor de vervollediging van de catalogus (p. 124) zijn echter alle beschikbare saloncatalogi van de triënnales van Antwerpen, Brussel en Gent geraadpleegd. De volledige bronverwijzing van die publicaties is in de catalogus (p. 124) terug te vinden.

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE J.-H., *Paul et Virginie*, Parijs, Flammarion, 1995 (eerste editie: 1788).
- CLEMENT C. E., *Women in the Fine Arts. From the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A.D.*, New York, Hacker Art Books, 1974 (eerste editie: 1904).
- COWELL G., *Life and Letters of Edward Byles Cowell*, Londen, MacMillan, 1904, pp. 73-80.
- DE BAST L., *Annales du salon de Gand et de l'École Moderne des Pays-Bas. Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposé au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art; gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes.* [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1823.
- DE BUSSCHER E., *Précis Historique de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature, de Gand*, Gent, De Busscher Frères Imprimeurs, 1845.
- DE LAMARTINE, *Graziella*, Montréal, Editions Flammarion, 1979 (eerste editie: 1852).
- JAMESON A., *Sacred and legendary art* (2 vols.), Boston, Ticknor and Fields, 1865.
- N.N., *Salon de 1820. Exposition des productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 1 Aout 1820, Dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture,*

Architecture et Gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1820.

- N.N., *Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.* [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826.
- N.N., *Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829.
- N.N., *Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832.
- N.N., *XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.* [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835.
- SAND G., *Mauprat*, Montana, Kessinger Publishing, 2004 (eerste editie: 1837).
- SHAKESPEARE W., *Twelfth Night*, Ware, Wordsworth Classics, 1992.

Websites


- GAHMAN G., 'Gretchen as Tragic Heroine in Goethe's Faust, Part I' [3 pagina's], in: *Meeting of Minds 2010* [online publicatie], 2010, geraadpleegd op 24/07/2011, op de umflint-website, op URL:
http://www.umflint.edu/research/student_programs/MOM/journal/2010/Gahman.pdf .
- OTJACQUES A., 'Bouvignes et Crèvecoeur. La légende des Trois Dames' [10 alinea's], 01/05/2006, geraadpleegd op 14/07/2011, op de génédinant-website, op URL:
http://www.genedinant.be/site/article.php3?id_article=27 .

Bijlage I: Catalogus Belgische kunstenaressen

Legende:

Cat. nr.
Titel
Datering
Locatie
Techniek + afmetingen
Afbeelding/bibliografische referentie

Abeloos, Sonia (1876-1969)

1.
Op het strand
voor 1951
gemeentelijke administratie Schaarbeek
Olieverf op doek, 45x60 cm

Gallery Claeys-website, URL: http://www.claeysgallery.com/solded_tableau.php?lang=en&id_painting=204

Acart, Adelina (1874-1861)


2.
De maandag; arme vrouwen in de krocht van St-Baafskerk
1899 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXVIIe Exposition. Salon de 1899. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1899, p. 59

Amy, V. (?- ?)

3.
Miraculeuze verschijning van de Maagd
1843 (tentoongesteld in Antwerpen)

s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1843.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1843, p. 59

Arden, Charlotte Leonie (1859-1904)

4.	5.
De visserinnen te Etaples	En ik ben alleen achter gebleven!
1893 (tentoongesteld in Brussel)	1896
s.l.	Brussel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
Schilderij	Olieverf op doek, 101,5x151 cm
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue 1893.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1893, p. 32	 <p>KIK-website, B203431, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20029425&LIMIT=50</p>

Bastin, Laurence (?-?)

6.
Studie van een oude vrouw
1895 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Potloodtekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXVIe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1895. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1895, p. 121

Behr, Julia (actief in België van 1865-1885)

7.
De nieuwsgierige
1868 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1868.</i>

Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, Exposés au Casino
[tentoonstellingcatalogus], Gent, 1868, p. 27

Bernard, ? (? - ?)

8.
Gezicht van een vrouw in een bloemenkader
1811 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Pentekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, etc., Exposées au Musée de Bruxelles, en 1811, et exécutés par des Artistes vivants.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1811, p. 57

Block, Thérèse (? - ?)

9.
Buste van een jonge dame
1823 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Pentekening
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon de 1823. Exposition des productions d'Artistes Vivants, Ouvert le 4 Août 1823, dans la ville de Gand, au local de l'Académie Royale de dessin, etc. Sous l'agrément de M. la Gouverneur de la Flandre Orientale et de Mm. Le Bourguemaitre et membres de la Régence de la ville de Gand ; Par la Direction de l'Académie.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1823, p. 46

Boch, Anna (1848-1936)


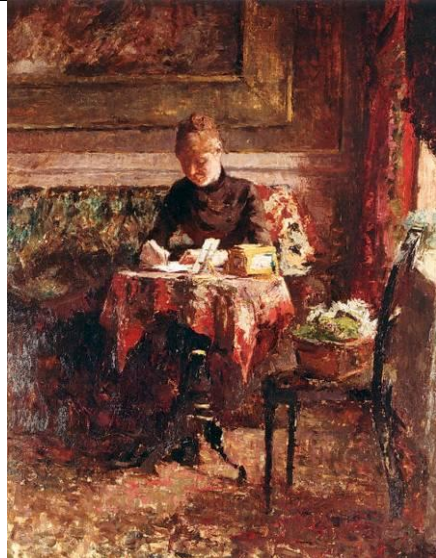
10.	11.
Wassende vrouw	Vrouw aan de fles
s.d.	s.d.
Mettlach, Keramik-museum	Mettlach, Keramik-museum
Potlood op papier, 24,2x16,4 cm	Potlood, houtskool en gouache op papier, 34,5x12,3 cm





DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, *Anna Boch : Catalogue raisonné*, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 116.


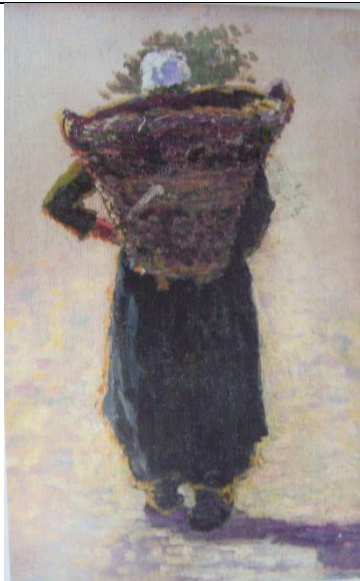


DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, *Anna Boch : Catalogue raisonné*, Brussel, Editions Racine, 2005, 116.

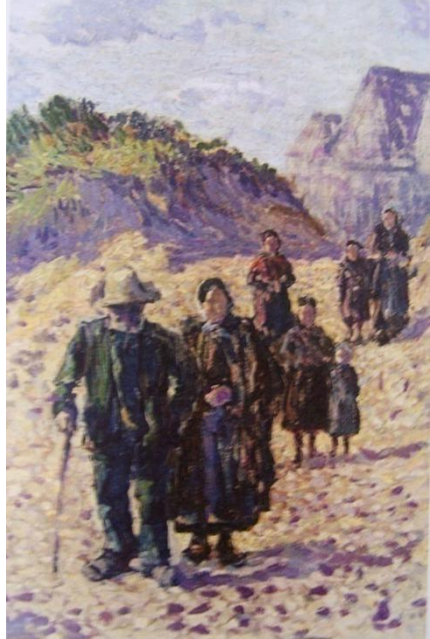

12.	13.
Vrouw die de was ophangt	De schrijvende vrouw
s.d.	ca.1880-1885
s.l.	Amsterdam, Galerie Kupperman[verzameling]
Aquarel en potlood op papier, 29x20,5 cm	Olieverf op doek, 104x83 cm
	
DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i> , Brussel, Editions Racine, 2005, 116.	KIK-website, KM12431, URL : http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=40001199&LIMIT=50



14.	15.
De pluk	De vijver

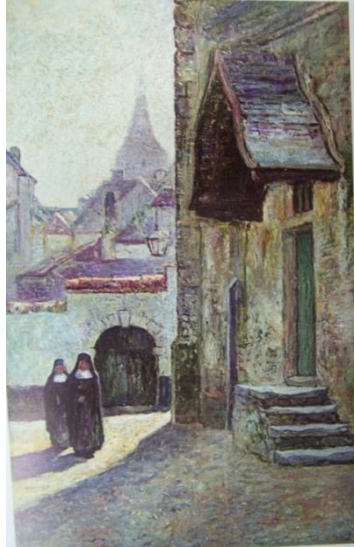
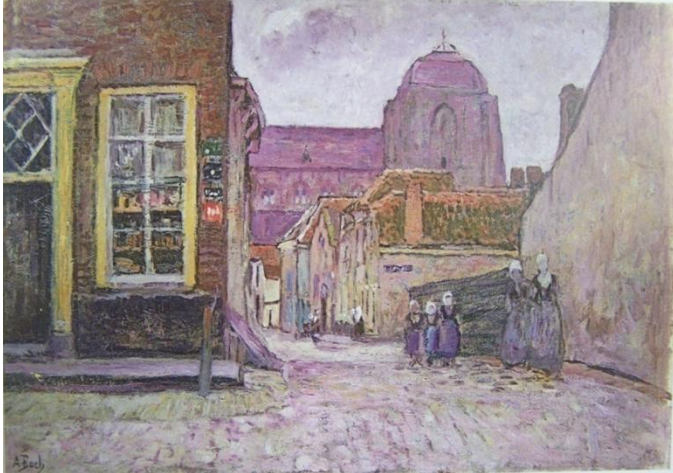
ca. 1890-1900	1890
Belgique, Onbekende verzameling	Amsterdam, Stedelijk Museum
Olieverf op doek, 74x107 cm	Olieverf op doek, 101x76 cm
 <p>KIK-website, KN10119, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20027200&LIMIT=50</p>	 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 228.</p>



16.	17.
Vrouw in een tuin	Vrouw terugkerend van de visvangst
1890-1900	1891
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 71x59 cm	Olieverf op doek gemaroufleerd op paneel, 40x28,7 cm
 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 170.</p>	 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 95.</p>



18.	19.
De hoisters	Tijdens de elevantie
1892 (ca)	1893
France	Belgique, Onbekende verzameling
Olieverf op doek, 74x107 cm	Olieverf op doek, 74,5x113 cm
 <p>KIK-website, KM12438, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=40001200&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, KN10120, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20027201&LIMIT=50</p>

20.	21.
Terugkeer van de mis door de duinen	De praatjes
1893-1895	1895
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 45,5x62 cm	Olieverf op doek, 71x83,7 cm
 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 26.</p>	 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 72.</p>



22.	23.
In juni	In de buurt van Knokke
1894	ca. 1905
Charleroi, Musée des Beaux-Arts	Onbekende verzameling
Olieverf op doek, 139x92 cm	Olieverf op doek, 27,5x40 cm
 <p>Femmes</p> <p>peintres-website, URL: http://users.skynet.be/fa826656/pat/rev/boch.htm</p>	 <p>KIK-website, KM12435, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20027190&LIMIT=50</p>

24.	25.
Het begijnhof te Mechelen	Veere. De boetiek
1906	1906
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 122,5x77,5	Olieverf op doek, 44,5x63 cm
 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 75.</p>	 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005.</p>

26.	27.
De zondagswandering	Jonge vrouw die klaprozen plukt
1906-1908	1908
Île de Walcheren	s.l.
Olieverf op doek, 62,5x93 cm	Olieverf op doek, 41,5x33 cm
 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 53.</p>	 <p>DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i>, Brussel, Editions Racine, 2005, p. 174.</p>

28.	29.
Beziëld landschap te Veere	Tuin te Veere
ca. 1906	ca. 1906
Knokke, Thomas, Thérèse[verzameling]	s.l.
Olieverf op doek, 72,5x91,5 cm	Olieverf op doek, 71x92 cm
 <p>KIK-website, KM12432, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=125461&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, KM12433, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=50003799&LIMIT=50</p>

30.	31.
<i>Le paradoux</i>	De blauwewegen

1918	1918
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 73x117 cm	Olieverf op doek, 89,7x128,5 cm
	
DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i> , Brussel, Editions Racine, 2005, p. 115.	DUROISIN P., LENGLEZ M. en T. THOMAS, <i>Anna Boch : Catalogue raisonné</i> , Brussel, Editions Racine, 2005, p. 114.

Bondue-Coisme, Elvire (1873-1956)

32.
Begijnen
1902 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXVIIIe Exposition. Salon de 1902. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Nouveau Musée</i> . [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1902, p. 61

Boulangier, Caroline (? - ?)

33.
Een tuiniester zit in haar tuin terwijl ze een brief leest
1812 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Chenille nuancée, 29x24 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 27 Juillet 1812, dans le salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1812, p. 45

Bourtzoff, Sophie de (?-? van Russische afkomst, maar actief in Brussel)

34.	35.
De brief	Catherine, de verkoopster
1898	1890 (tentoogesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 82,5 x 68 cm	
VAN DER STIGHELEN K., <i>Vrouwenstreken. Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen</i> , Tielt, Lannoo, 2010, p.186	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Ilme Exposition Annuelle du Cercle des Femmes Peintres. Ouverte à partir du 19 Juin 1890. Musée de Peinture Moderne. Bruxelles</i> . [tentoonstellingcatalogus],

	Brussel, 1890, p. 17
--	----------------------

36.
Bloemenverkoopster
1894 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition Universelle des Beaux-Arts 1894. Catalogue Général Illustré.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1894, p. 218

Bovie, Eugénie (? - ?)

37.
Jonge moeder
1880 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXIe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1880. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1880, p. 58

Bovie, Virginie Josephine (1824-1887)



38.	39.
Madonna	De extase van Sint Cecilia
1854 (tentoongesteld in Brussel)	1855 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1854. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1854, p. 31	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts, le 12 août 1855.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1855, p. 40

40.	41.
Visioen van Sint Cecilia	Napolitaanse vrouw met kind
1857 (tentoongesteld in Brussel)	1857
s.l.	Sint-Pieters-Leeuw, Onbekende verzameling
	Olieverf op doek, 51x40 cm


Geen afbeelding. Bron: N.N., *Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif*. [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 26



KIK-website, KM10941, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124987&LIMIT=50

42.	43.
Calvarie met Maria-Magdalena	Kruisafneming
1862	1862 (ca)
Schaarbeek, Kerk Sint-Jan en Niklaas	Schaarbeek, Kerk Sint-Jan en Niklaas
Olieverf op doek, 400x200 cm	Olieverf op doek, 400x200 cm
 <p>KIK-website, M73669, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20012436&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, M73670, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20012437&LIMIT=50</p>
44.	45.
Een christelijke vrouw wacht haar marteldood af; haar geloof voorkomt het moment van haar	De visitatie

opoffering en doorbreekt de gewelven van haar gevangenis	
1859 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1861 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., XVe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1859. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, Exposés à l'Ancienne Église des pp. Dominicains [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1859, p. 26	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 4 août 1861.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1861, p. 51

46.	47.
De bevrijding van de Schelde	De grafkelder van de Capulets ("Romeo en Julia", Shakespeare)
1 augustus 1863	1863 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Zwarte steen op papier, 45x36,8 cm	
 <p>Bibliorum-website, URL: http://www.bibliorum.com/ventesdetails.php?id=26&page=6</p>	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1863. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1863, p. 29

48.	49.
Jonge moeder	Baadster
1875 (tentoongesteld in Brussel)	1878 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1875. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1875, p. 36	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1878. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1878, p. 38

50.	51.
Jonge, Griekse vrouw	Jonge vrouw (een hoek van mijn tuin)
1878 (tentoongesteld in Brussel)	1879 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1878. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1878, p. 38	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 10 août 1879</i> . [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1879, p. 47

52.
Fruitverkoopster in Napels
1879 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 10 août 1879</i> . [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1879, p. 47


Braud, Anaïs (? - ?)

53.
De maagd en het kind Jezus
1857 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 27

Brice, Jeannette (? - ?)

54.
Sappho geïnspireerd door de liefde
1813 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Potloodtekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au Musée de Bruxelles le 1^{er} Mai 1813</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1813, p. 21

Brohée, Louise (1875-1939)

55.
In de dansles
1903
s.l.
Materiaal en afmetingen ongekend

Privéarchief van Jan Dewilde: N.N., <i>Salon 3</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1903

Burggraeve, ? (? - ?)

56.
Hebe beloont de adelaar van Juppiter met ambrozijn
1824 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 67

Calais, Henriette (1863- ?)

57.	58.
De verloving	<i>Ames solitaires</i>
1900-1902	1897
Brussels, Sint-Pieters-Woluwe, Julius Caesarlaan	s.l.
Materiaal en afmetingen ongekend	Materiaal en afmetingen ongekend




19th century

art worldwide-website, URL:
http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_08/articles/ster_25.html



Privéarchief Jan Dewilde: N.N., *Catalogue illustré de l'Exposition internationale de Bruxelles* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Musée des Beaux-Arts, 1897

Centner, Berthe (1867-1950)

59.
Buste van een oude vrouw
s.d.
s.l.
Brons

Privéarchief Jan Dewilde: Gallerie Franck Laigneau-website, URL: http://www.franck-laigneau.com/article.php3?id_article=142

Champein, Amélie (1816-1865)

60.	61.
Jezus ontmoet de meisjes van Jeruzalem	Sint Cecilia
ca. 1848	1850 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
Bois-de-Lessines, Eglise Saints-Gervais et Protais	s.l.
Olieverf op doek, 151x128 cm	

 <p>KIK-website, M231395, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=10038972&LIMIT=50</p>	<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIe Salon Triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie, etc., etc. d'artistes vivants</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1850, p. 27</p>
---	--



62.	63.
De-ter-Hemel-opname van de Heilige Maagd	De Maagd en het Christuskind
1841 (tentoongesteld in Gent)	1844 (tentoongesteld op Gentse triennale)
s.l.	s.l.
<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1841. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 5 Juillet 1841.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1841, p. 21</p>	<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XIXe Salon Triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie, etc. d'artistes vivants, Exposés au nouveau Palais de Justice, le 30 Juin 1844</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1844, p. 16</p>



64.	65.
Paul en Virginie	De Maagd na de dood van Christus
1848 (tentoongesteld in Brussel)	1849 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
<p>Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie. Exposés au salon de 1848.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1848, p. 20</p>	<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le douze août 1849.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1849, p. 41</p>

Chatillon, Caroline (actief in België van 1815 – 1835)


66.	67.
<i>La Vestale</i>	Een dame die de natuur bestudeert, onder een grote boom
1813 (tentoongesteld in Brussel)	1824 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
	Tekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au Musée de Bruxelles le 1^{er} Mai 1813</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1813, p. 22	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 41

Coclers, Marie-Lambertine (1756-1817)

68.	69.
Hoofd van een oude vrouw	Gezin
1756 – 1817	1756 – 1817
Londen, British Museum	Londen, British Museum
Ets op papier, 5,1x4,4 cm	Ets op papier, 12,8x8 cm
 <p>The British Museum-website, AN519452001, URL: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3140508&partid=1&searchText=coclers&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1</p>	 <p>The British Museum-website, AN519451001, URL: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3140509&partid=1&searchText=coclers&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1</p>

70.	71.
De min van Felix	Twee koppen
1756 – 1817	1756 – 1817
Londen, British Museum	Londen, British Museum
Ets op papier, 2,7x7 cm	Ets op papier, 3,2x6,4 cm
	
The British Museum-website, AN519453001, URL: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3140514&partid=1&searchText=coclers&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=3	The British Museum-website, AN519456001, URL: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3140526&partid=1&searchText=coclers&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=4

Colinet, Claire (actief in België van 1910 tot 1945)

72.
De Dans van Carthago
s.d. (vroeg 20 ^e eeuw)
s.l.
Brons, 55,5x62 cm

N. N., <i>Sensuality and Symbolism</i> [dealerscatalogus], Londen, Robert Bowman Ltd., 1997-1998, p. 23

Collart, Marie (1842-1911)

73.	74.
Boerenmeisje bij een wei met koeien	Eerste lentedagen
s.d.	s.d.
Leuven, Stedelijk Museum Vanderkelen-Mertens	Brussel, Koninklijke Verzameling België
Olieverf op doek, 64x57,5 cm	Olieverf op doek, 97x72,5 cm





KIK-website, Z011478, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=114210&LIMIT=50



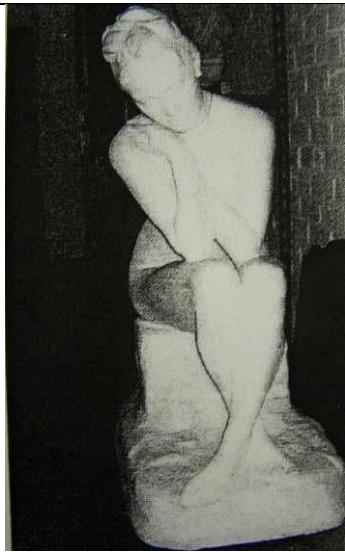

KIK-website, B205598, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20022970&LIMIT=50

Cornette, Hélène (1867-1957)

75.	76.
Heilige Agnes	Oude vrouw
1892	1893 (tentoongesteld in Brussel)
Brussel, Jubelparkmuseum	Gent, Museum voor Schone Kunsten
Gepatineerd plaaster, 59,5x31,6 cm	Gepatineerd plaaster, 128x91,7 cm
	
Privéarchief Jan Dewilde: VAN DEN EYNDEN A., 'Hélène Cornette (1867-1957)' in: <i>Artemisia – kunst als leidraad</i> , jg. 2, nr. 1, oktober 2005, p. 6	Privéarchief Jan Dewilde: VAN DEN EYNDEN A., 'Hélène Cornette (1867-1957)' in: <i>Artemisia – kunst als leidraad</i> , jg. 2, nr. 1, oktober 2005, p. 7

77.	78.
Figuur voor grafsteen	Neerslachtigheid
1909	1900

Elsene, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Gepatineerd plaaster, 108x70x55 cm	Brons, 18x20x18 cm
	
Privéarchief Jan Dewilde: VAN DEN EYNDEN A., 'Hélène Cornette (1867-1957)' in: <i>Artemisia – kunst als leidraad</i> , jg. 2, nr. 1, oktober 2005, p. 7	Privéarchief Jan Dewilde: VAN DEN EYNDEN A., 'Hélène Cornette (1867-1957)' in: <i>Artemisia – kunst als leidraad</i> , jg. 2, nr. 1, oktober 2005, p. 7

79.	80.
Model	Beeldhouwkunst (detail)
s.d.	s.d.
Elsene, Stedelijk Museum	Elsene, Stedelijk Museum
Plaaster, 48x68x116 cm	Plaaster, 95x77 cm
	
Privéarchief Jan Dewilde: VAN DEN EYNDEN A., 'Hélène Cornette (1867-1957)' in: <i>Artemisia – kunst als leidraad</i> , jg. 2, nr. 1, oktober 2005, p. 8	Privéarchief Jan Dewilde: VAN DEN EYNDEN A., 'Hélène Cornette (1867-1957)' in: <i>Artemisia – kunst als leidraad</i> , jg. 2, nr. 1, oktober 2005, p. 8

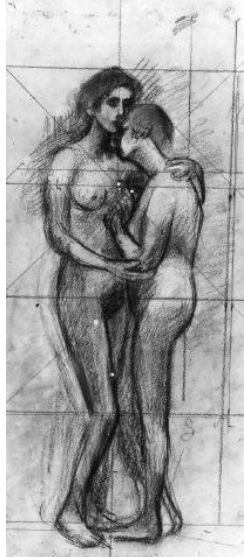

81.	82.
Eva	Moeder Overste
1900 (tentoongesteld in Brussel)	1900 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Statuette	Sculptuur
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>La Libre Esthétique, Catalogue de la septième Exposition à Bruxelles du 1er au 31 Mars 1900.</i>	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>La Libre Esthétique, Catalogue de la septième Exposition à Bruxelles du 1er au 31 Mars 1900.</i>

[tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1900, p. 8

[tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1900, p. 8

83.
Moedersmart
1909 (tentoongesteld op Gentse triennale)
s.l.
Brons
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XLe Exposition. Salon de 1909. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> . [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1909, p. 111

d'Anethan, Alix (1848-1921)

84.	85.
Twee naakten	Allegorie[studie]
1848-1921	1848-1921
Gent, Museum voor Schone Kunsten	Gent, Museum voor Schone Kunsten
Houtskool en pastelverf op papier, 44,6x26,3 cm	Olieverf op doek, 92x112,7 cm
 <p>KIK-website, M178001, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=104255&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, B75571, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=102065&LIMIT=50</p>

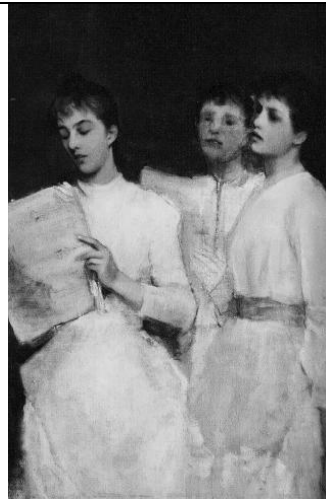

86.	87.
De ontdekking van het Heilige Kruis	Vrouw die haar arm opheft
s.d.	s.d.
Doornik, Musée des Beaux-Arts	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Olieverf op doek, 98x133 cm	Potlood op papier, 32x21,5 cm



KIK-website, M112522, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=%25=10137780&LIMIT=50



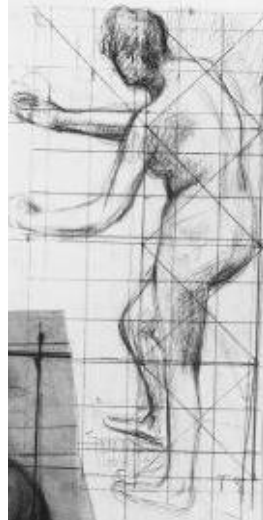
KIK-website, B135765, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=%25=20035318&LIMIT=50

88.	89.
De zangeressen	Vrouw die de handen samenbrengt
s.d.	s.d.
Doornik, Musée des Beaux-Arts	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Olieverf op doek, 71x47 cm	Potlood op papier, 31,5x50 cm
 <p>KIK-website, M112529, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=%25=10137781&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, B135765, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=%25=20035318&LIMIT=50</p>



90.	91.
Moeder en kind	Rechtopstaande vrouw
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 85x25 cm	Potlood op papier, 28,5x14,5 cm



KIK-website, B135765, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035318&LIMIT=50



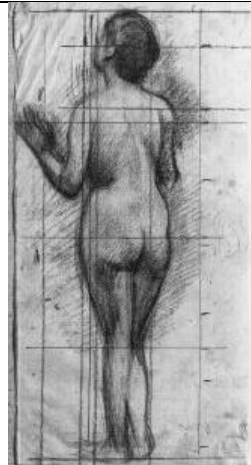
KIK-website, B135764,
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035322&LIMIT=50

92.	93.
Hoofd of jonge vrouw	Slapende vrouw
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 44,5x34 cm	Potlood op papier, 25x27 cm
 <p>KIK-website, B135764, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035322&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, B135763, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035324&LIMIT=50</p>

94.	95.
Zittende vrouw	Rechtopstaande vrouw
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 41x18,5 cm	Potlood op papier, 32x16,5



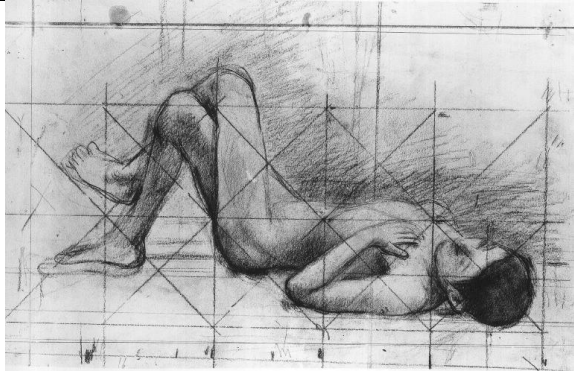
KIK-website, B135763, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035324&LIMIT=50



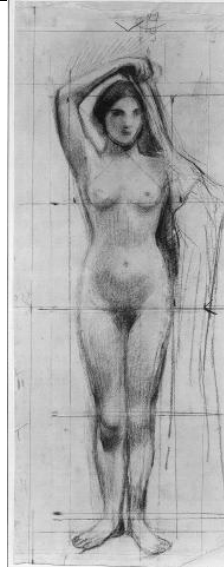
KIK-website, B135763, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035324&LIMIT=50

96.	97.
Zittende vrouw, gezien van ¾	Zittende vrouw, zicht op de rug
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 20x30 cm	Potlood op papier, 20,5x30 cm
KIK-website, B182714, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035328&LIMIT=50	KIK-website, B182716, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035330&LIMIT=50

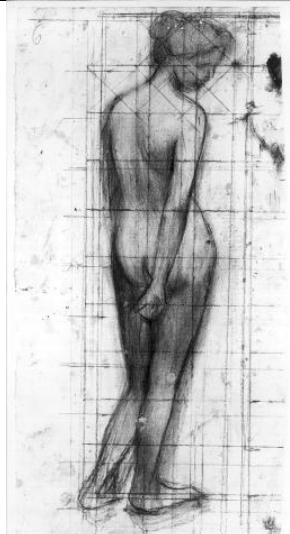
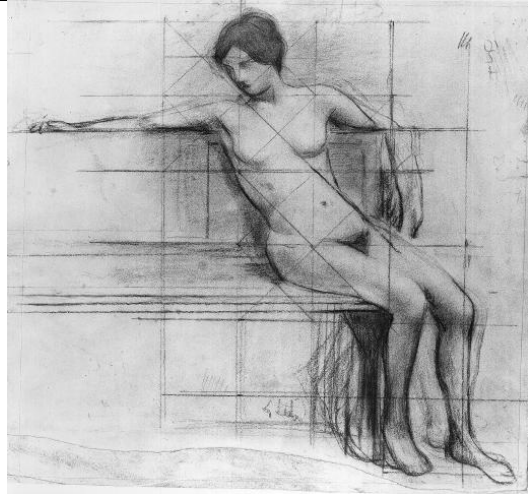
98.	99.
Liggende vrouw	Rechtopstaande vrouw, vooraanzicht
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 18x31,5 cm	Potlood op papier, 40,5x13,5 cm



KIK-website, B182717, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035331&LIMIT=50



KIK-website, B182718, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035332&LIMIT=50

100.	101.
Rechtopstaande vrouw, zicht op de rug	Zittende vrouw
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 29x10 cm	Potlood op papier, 27,5x29 cm
 <p>KIK-website, B182719, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035333&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, B182720, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035334&LIMIT=50</p>

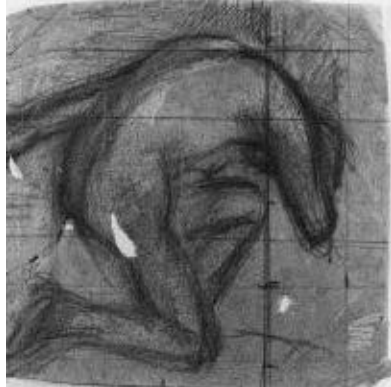
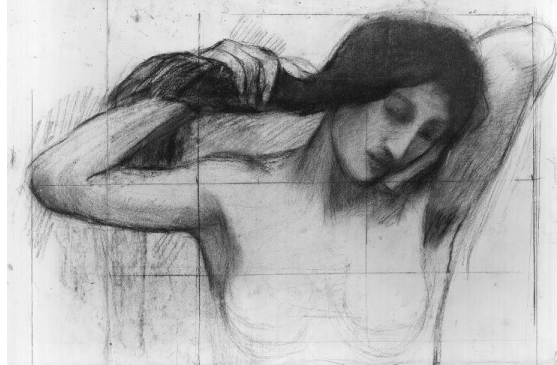
102.	103.
Vrouwenhoofd	Vrouwenhoofd
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 25x23,5 cm	Potlood op papier, 26x21,5 cm



KIK-website, B135762, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035335&LIMIT=50



KIK-website, B135762, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035335&LIMIT=50

104.	105.
Knielende vrouw	Vrouw die haar haren opmaakt
s.d.	s.d.
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Potlood op papier, 19,5x22,5 cm	Potlood op papier, 37,5x57 cm
	
KIK-website, B135761, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035341&LIMIT=50	KIK-website, B182721, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035345&LIMIT=50

106.	107.
Leunende vrouw, zicht op de rug	De naaiklas/naaisterswerkplaats
s.d.	1889 (tentoongesteld op Gentse triënnale) Bron: N.N., <i>XXXIVe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1889. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1889, p. 62
Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	s.l.
Potlood op papier, 32x57 cm	Olieverf op doek, 80x120 cm



KIK-website, B182722, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035346&LIMIT=50



Privéarchief Jan Dewilde: *Kunst en Antiekveiling* (dl. 14), 1989-1990

108.

De heilige vrouwen bij het graf

Brussel 1848 - Parijs (Frankrijk) 1921

Brussel, KMSKB

Olieverf op doek, 109,5x147 cm



KMSKB-website, [digitaal JPEG] : 3979 - [J. Geleyns / www.roscaan.be], URL: http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm

Danse, Louise (1867-1948)

109.

De vrouw bij de boom

1903

Ixelles, Maison Camille Lemonnier (Maison des Ecrivains)

Inkt en gouache op papier, 31x14,5 cm



KIK-website, M187355, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20007199&LIMIT=50

d' Arberg, ? (? - ?)

110.
Een herder en een herderin met enkele schapen
1808 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Potloodtekening, 46x51 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 38

d'Argent, Joséphine (1789-1863)

111.	112.
Studie van een vrouw met een sluier	Studie van een vrouw
1811 (tentoongesteld in Brussel)	1812 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Schilderij, miniatuur	Miniatuur, 8x6 cm
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, etc., Exposées au Musée de Bruxelles, en 1811, et exécutés par des Artistes vivans.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1811, p.17	Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 27 Juillet 1812, dans le salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1812, p. 25

d'Aubarède-Bouvier, Josephine (? - ?)

113.	114.
De Maagd tussen de engelen	Een moeder spelend met haar kinderen
1833 (tentoongesteld in Brussel)	1834 (tentoongesteld in Antwerpen)

s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 6	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivans, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1834.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1834, p. 31

115.
Een jonge dame droomt van een bal, nadat ze in slaap is gevallen van vermoeidheid, tijdens het lezen van een uitnodiging die ze aan haar voeten heeft laten vallen
1839 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1839.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1839, p. 20


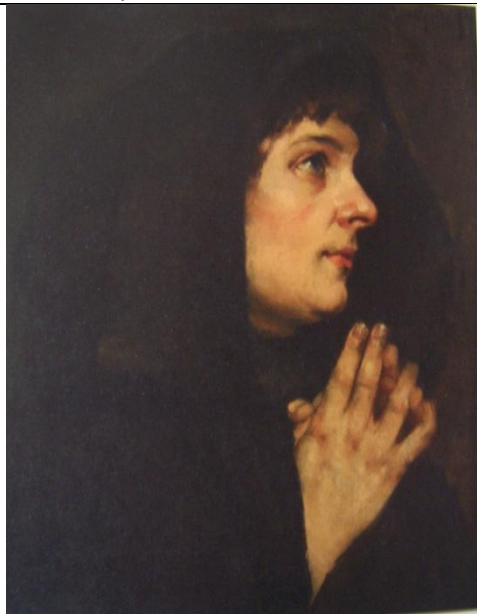
De Gamond, Elisa (? - ?)

116.	117.
Een oude waarzegster is haar kaarten aan het schudden om een jong meisje haar toekomst te voorspellen	Een verdwaalde nimf uit het gevolg van Diana
1823 (tentoongesteld in Gent)	1826
s.l.	Gent, Museum voor Schone Kunsten
Olieverf op doek, 4x4 voet	Olieverf op doek, 138x198 cm
Geen afbeelding. Beschrijving: Halflijfse figuren op ware grootte. Bron: <i>Salon de 1823. Exposition des productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 4 Août 1823, dans la ville de Gand, au local de l'Académie Royale de dessin, etc. Sous l'agrément de M. la Gouverneur de la Flandre Orientale et de Mm. Le Bourguemaitre et membres de la Régence de la ville de Gand ; Par la Direction de l'Académie.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1823, p. 22	 <p>KIK-website, KN9373, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=98197&LIMIT=50</p>

De Graeve, Marie (? - ?)

118.
Antwerpse boerin
1867 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 11 août 1867.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1867, p. 74

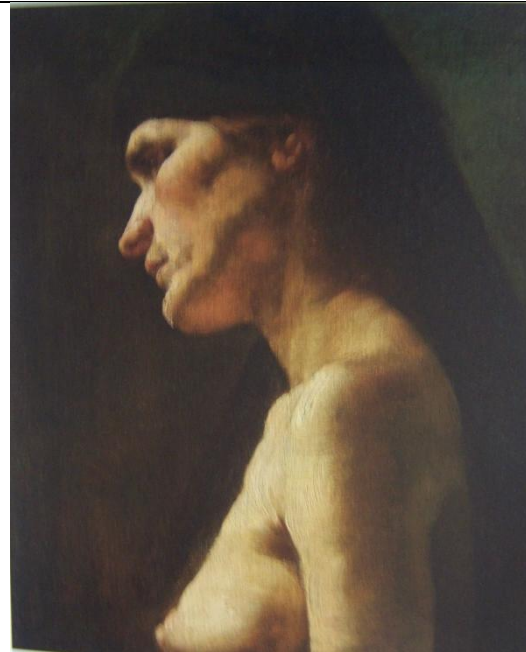
De Hem, Louise (1866-1922)

119.	120.
Studie van een oude vrouw	Biddende vrouw
1888	1888-1889
leper, Stedelijk Museum	leper, Stedelijk Museum
Olieverf op doek, 56x45,5 cm	Olieverf op doek, 38x46 cm
	
DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i> , leper, Dienst Stedelijke Musea, Stad leper, 2008, p. 62.	DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i> , leper, Dienst Stedelijke Musea, Stad leper, 2008, p. 64.



121.	122.
Profiel	Studie van een naakte vrouw in profiel
1889	1889-1891
leper, Stedelijk Museum	leper, Stedelijk Museum
Pastel op papier, 27x35 cm	Olieverf op doek gekleefd op paneel, 47x39 cm



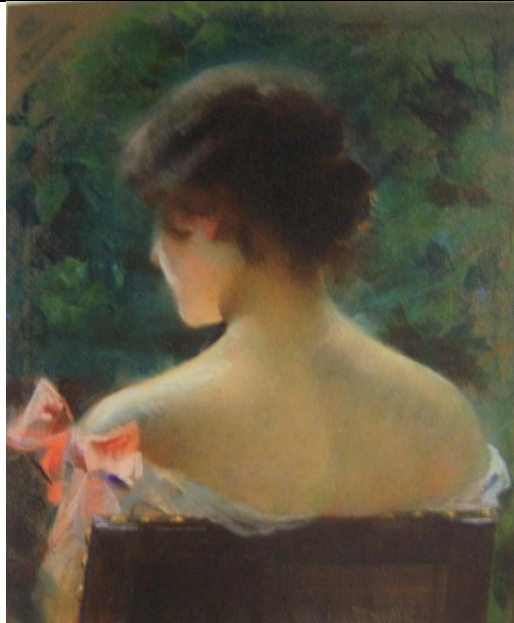

DEWILDE J., *Louise De Hem 1866-1922*, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 66.





DEWILDE J., *Louise De Hem 1866-1922*, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 67.



123.	124.
Meisje met de waaier	Terugkeer na de processie in Vlaanderen
1890	1891
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Pastel op papier, gekleefd op doek, 86x65 cm	Olieverf op doek, 130,5x98 cm
	
DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i> , Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 75.	KIK-website, KN9379, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124979&LIMIT=50



125.	126.
Zomer	In het atelier
1895	1897
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum


Pasterl op papier gekleefd op doek, 61x50 cm	Olieverf op doek, afmetingen ongekend
	
DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i> , Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 91.	Postkaart van Stedelijk Museum Ieper



127.	128.
In gebed	Beterschap
1900	1900-1914
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Pasterl op papier gekleefd op doek, 61x50 cm	Olieverf op doek, 62,5x81,5 cm
	
DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i> , Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 102.	DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i> , Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 102.

129.	130.
Gitana	Intimiteit



1901	1902
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Pastel op papier gekleefd op doek, 81,7x65 cm	Pastel op papier, 81x65,5 cm
 <p>DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i>, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 103.</p>	 <p>DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i>, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 107.</p>

131.	132.
Armoede - Noodlijdenden	Armoede - Noodlijdenden
1902	1902
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Pastel op papier, 115x87 cm	Olieverf op doek, 130,5x98 cm
 <p>KIK-website KM10945, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124981&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, KN9380, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124982&LIMIT=50</p>

133.	134.
Armoede - Noodlijdenden	De zwarte kat
1902	1902
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Pastelverf op papier, 87x115 cm	Pastel op papier gekleefd op doek, 60x74,5 cm
 <p>KIK-website, KM10946, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124984&LIMIT=50</p>	 <p>DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i>, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 115.</p>

135.	136.
De naaister	Het buffet (niet afgewerkt)
1905-1910	1905-1910
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Olieverf op doek, 88x117 cm	Olieverf op doek, 73x92,5 cm
 <p>DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i>, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 121.</p>	 <p>DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i>, Ieper,</p>

	Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 115.
--	--

137.	138.
Oudje aan de Ijzer	De doos van Pandora
1906-1914	1910
Ieper, Stedelijk Museum	Ieper, Stedelijk Museum
Pastel op papier op doek, 60x50 cm	Olieverf op doek, 110x90 cm
 <p>DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i>, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 115.</p>	 <p>KIK-website, KN9382, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124985&LIMIT=50</p>

139.	140.
Rustende schone met bloemenmand	Salomé
van 1866 tot 1922	1906
Bewaarplaats ongekend	s.l.
Material en afmetingen ongekend	Pastel, 61x43 cm



Dr. Kathleen L.

Nichols-website, URL:
<http://members.cox.net/academia/cassatt13.html>




Privéarchief Jan Dewilde

141.	142.
Een geestelijke	Hersenspingsels
s.d.	1894
Ieper, Museum Belle Godshuis	s.l.
Vlas, 91x79 cm	Olieverf op doek, 148 x 120 cm
<p>KIK-website, A63385, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124353&LIMIT=50</p>	<p>VAN DER STIGHELEN K., <i>Vrouwenstreken</i>. <i>Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen</i>, Tielt, Lannoo, 2010, p.49</p>

143.	144.
Grootmoeder	Oude Vlaamse vrouw
1893 (tentoongesteld in Brussel)	1894 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.

Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue 1893.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1893, p. 47	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition Universelle des Beaux-Arts 1894. Catalogue Général Illustré.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1894, p. 22
---	---

145.
Visoen van Sint-Cecilia (verloren)
1897
s.l.
Olieverf op doek
 <p>Menukaart voor het banket van de "Fanfare Royale" op 22 november 1903 met een reproductie van het schilderij "Visioen van Sint-Cecilia" (leper, archief Stedelijk Museum)</p> <p>DEWILDE J., <i>Louise De Hem 1866-1922</i>, Ieper, Dienst Stedelijke Musea, Stad Ieper, 2008, p. 115.</p>

De Keyser, Marie (? - ?)

146.
Roemeense vrouw en kinderen
1894 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition Universelle des Beaux-Arts 1894. Catalogue Général Illustré.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1894, p. 22

De Lange, Marie (actief in België van 1820-1830)

147.	148.
Boetvaardige Magdalena, halfsluijs op ware grootte	Sint Cecilia
1829 (tentoongesteld in Gent)	1829 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 21	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 55

149.
Het hoofd van de Maagd
1823 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon de 1823. Exposition des productions d'Artistes Vivants, Ouvert le 4 Août 1823, dans la ville de Gand, au local de l'Académie Royale de dessin, etc. Sous l'agrément de M. la Gouverneur de la Flandre Orientale et de Mm. Le Bourguemaitre et membres de la Régence de la ville de Gand ; Par la Direction de l'Académie.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1823, p. 45

De Latour-Simons, Élisabeth-Marie (1750-1834)

150.	151.
Keukeninterieur met een jongetje in gesprek met een keukenmeid	Ontbijt op de hoeve
1765 – 1834	1817 (tentoongesteld in Gent) Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivants, Ouvert le 28 Juillet 1817, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie Royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1817, p. 9
s.l.	Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Olieverf op paneel, 26,7x33,4 cm	Zwart krijt, 45x54,8 cm



RKD, 0000136079, URL:
<http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=preref=108851>



KIK-website, B167840, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=99323&LIMIT=50

152.	153.
Kersenverkoopster	De familie van de schrijver
1804 (tentoongesteld in Gent)	1811 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 18x18 pouces	
Geen afbeelding. Bron: <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, modèles, etc. Des Artistes Vivans Exposés au Salon de la Maison de Commune de Gand, ouvert le 1 Thermidor an 12</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1804, p. 13	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, etc., Exposées au Musée de Bruxelles, en 1811, et exécutés par des Artistes vivans.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1811, p. 20

154.	155.
Een jongeman die bloemen koopt voor een jongedame	Een vrouw voor een kruisbeeld, waarvan op het tablet ervan een papegaaienkooi is geplaatst
1824 (tentoongesteld in Brussel)	1812 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
	Verf op paneel, 39x53 cm
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 53	Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 27 Juillet 1812, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1812, p. 9

156.	157.
Een dame die haar kind bezoekt bij de min	Een borduurwerkverkoopster bij een dame aan haar toilet
1814 (tentoongesteld in Gent)	1816 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Schilderij, 54x66 cm	
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de</i>	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des</i>

<i>productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 25 Juillet 1814, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1814, p. 9	<i>ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1816.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1816, p. 28
---	---

158.	159.
Een schilder die het portret maakt van een dame, vergezeld door een negerin	Een borduuster en twee bijhorende figuren
1816 (tentoongesteld in Antwerpen)	1817 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
	13x10 pouces
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1816.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1816, p. 28	Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 28 Juillet 1817, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie Royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1817, p. 9

160.	161.
Interieur; een dame koopt een appel voor haar kind bij een verkoopster van fruit, groenten en gevogelte, etc.	Interieur; een bankier aan een tafel telt het geld dat een jongen hem brengt; een dame houdt een brief in haar hand
1826 (tentoongesteld in Gent)	1826 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 26	Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 26

162.	163.
Een jonge dame stapt een patisserie binnen om haar drie kinderen Lakens taartjes te kopen	Een dame en een officier maken zich klaar om muziek te maken
1823 (tentoongesteld in Gent)	1827 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
22x26 pouces	
Geen afbeelding. Beschrijving: ... ; Un jeune garçon présente une chaise à la dame ; une servante rape du sucre sur une tarte ; la femme de la maison remplit les tartes de confitures tandis que son mari en met au four ; on voit la	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 48

voiture de la jeune dame à la porte de la maison. Bron: <i>Salon de 1823. Exposition des productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 4 Août 1823, dans la ville de Gand, au local de l'Académie Royale de dessin, etc. Sous l'agrément de M. la Gouverneur de la Flandre Orientale et de Mm. Le Bourguemaitre et membres de la Régence de la ville de Gand ; Par la Direction de l'Académie.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1823, p. 21	
---	--

164.
Een kamermeisje en een neger die punch maken
1827 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 48

De l'Ortye, M. (? - ?)

165.	166.
Psyche toont haar zusters de geschenken die ze van Amor heeft gekregen	Marcus Antonius en Cleopatra
1810 (tentoongesteld in Gent)	1814 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Tekening, 21x28 pouces	Potloodtekening, 50x64 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 30 Juillet 1810, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1810, p. 16	Geen afbeelding. Beschrijving: La Reine est assise dans un riche appartement meublé à l'antique ; Antoine debout à côté d'elle lui prend la main ; on voit sur une table le buste de César devant lequel est placé un vase de fleurs. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 25 Juillet 1814, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1814, p. 21

Delvalle, Fanny (? - ?)

167.
Het slapende Christuskind, vergezeld door de Maagd en de Heilige Johannes
1820 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Potloodtekening
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon de 1820. Exposition des productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 1 Aout 1820, Dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins</i>

[tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1820, p. 58

De Maleingreau-d'Hembise, Flore (? - ?)

168.	169.
Studie van een vrouw	Zittende vrouw die een kind vasthoudt
1811 (tentoongesteld in Brussel)	1813 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Miniatuur	Miniatuur
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, etc., Exposées au Musée de Bruxelles, en 1811, et exécutés par des Artistes vivans.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1811, p. 59	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au Musée de Bruxelles le 1^{er} Mai 1813.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1813, p. 25

Demeuse, Berthe (? - ?)

170.
Italiaanse vrouw
1890 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Pastel
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Ilme Exposition Annuelle du Cercle des Femmes Peintres. Ouverte à partir du 19 Juin 1890. Musée de Peinture Moderne. Bruxelles.</i> [tentoonstellingcatalogus], Brussel, 1890, p. 20

De Ribbing, Sophie (1835-1894)


171.
Jonge Zweedse van de buurt van Jonkoping
1866 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1866. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1866, p. 43

Desaint, Caroline (? - ?)

172.	173.
Jonge Griekse, haar lier ondersteunend	Eudoxia
1832 (tentoongesteld in Gent)	1832 (tentoongesteld in Gent, winnares vrouwenprijs)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6</i>	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6</i>

Août 1832. [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 24	Août 1832. [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 47
--	--

De Senezcourt, Aline (1822-1889)

174.	175.
Dame voor het venster	De strijkster; achttiende-eeuws interieur
1822-1889	1858 (tentoongesteld in Antwerpen)
Brugge, Groeningemuseum	s.l.
Olieverf op paneel, 27,1x20 cm	
 <p>KIK-website, B138874, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=95807&LIMIT=50</p>	<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts, le 8 août 1858.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1858, p. 64</p>

176.	177.
Studie van een vrouw	De serieuze en de kokette
1861 (tentoongesteld in Antwerpen)	1862 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 4 août 1861.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1861, p. 77</p>	<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1862. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, Exposés au Local de l'Académie</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1862, p. 35</p>

178.	179.
Jonge dame aan haar toilet	Wat vrouwen amuseert
1871 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1857 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1871. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés</i></p>	<p>Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 48</p>

<i>au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1871, p. 52	
---	--

180.	181.
De ontspanning van een meisje	Jonge vrouw die haar oorring aandoet
1857 (tentoongesteld in Brussel)	1870 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 48	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 14 août 1870.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1870, p. 78

De Trazegnies-De Maldeghem, ? (? - ?)

182.
Sadick en Astarté
1811 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Potloodtekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, etc., Exposées au Musée de Bruxelles, en 1811, et exécutés par des Artistes vivants.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1811, p. 26

Douard, Cécile (1866-1941)

183.	184.
Vrouw van de Borinage, steenkoolraapster	Schetsvoor het schilderij « Terril » van het museum van Luik « Vier vrouwen op zoek naar steenkool »
1889	1888
s.l.	s.l.
conte	grafiet



GOFFIN A.,
Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard, s.l., s.e., 1923.



GOFFIN A., *Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard, s.l., s.e., 1923.*

185.	186.
Vrouwen gezeten op een terril	<i>Hiercheuseduwt haar wagon met haar rug</i>
1894	1897
s.l.	s.l.
houtskool	conte
GOFFIN A., <i>Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard, s.l., s.e., 1923.</i>	GOFFIN A., <i>Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard, s.l., s.e., 1923.</i>

187.	188.
<i>Hiercheuse duwt een wagon</i>	Twee <i>hiercheuses</i> voor de afdaling in de mijn
1897	1893
s.l.	s.l.
pentekening	potlood



GOFFIN A., *Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard*, s.l., s.e., 1923.



GOFFIN A., *Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard*, s.l., s.e., 1923.

189.	190.
« De steenkoolraapsters gaan naar de stad » schets voor het schilderij van het museum van Bergen	Schets voor het schilderij « Terril », van het museum van Luik « Vrouw op zoek naar steenkool »
1892	1888
s.l.	s.l.
Conte	grafiet
	

191.	192.
<i>Hiercheuses</i> wachten hun beurt af voor de afdaling	Schets « de steenkoolraapsters »
1892	1890
s.l.	s.l.
Potlood	grafiet



GOFFIN A.,
Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard, s.l., s.e.,
1923.



GOFFIN A.,
Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard, s.l., s.e.,
1923.

193.	194.
Schets van een slapende, arme vrouw	Steenkoolraapsters op de Borinage
1897	1895
s.l.	Mons, Musée des Beaux-Arts
Grafiet	Olieverf op doek, 130x190 cm
<p>GOFFIN A., Borinage. 16 Croquis de Cécile Douard, s.l., s.e., 1923.</p>	<p>KIK-website, B72000, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=10140426&LIMIT=50</p>

195.	196.
Hiercheuse tijdens de rust	Boraine
1892	1892
Charleroi, Université du travail "Paul Pastur"	Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
Olieverf op doek, 162x102 cm	Olieverf op doek, 62x41,5 cm




KIK-website,
B71744, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=10142511&LIMIT=50



KIK-website, B71464, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20035936&LIMIT=50

197.	198.
De steenkoolverkoopsters	De terril
1894 (tentoongesteld in Antwerpen)	1898
s.l.	Liège, Musée de l'Art wallon
Schilderij	Olieverf op doek, 193,5x111 cm
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts à Anvers fondée en 1788. Exposition Universelle des Beaux-Arts 1894. Catalogue Général Illustré.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1894, p. 24	<p>KIK-website, B164047, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=10044015&LIMIT=50</p>

199.
Vrouwelijk naakt
1897

s.l.
Olieverf op doek, 96 x 106,5 cm

VAN DER STIGHELEN K., <i>Vrouwenstreken. Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen</i> , Tielt, Lannoo, 2010, p. 74

Doussaint, Elise (? - ?)

200.	201.
De elegante Française	Een zittende juffrouw
1824 (tentoongesteld in Brussel)	1826 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
	Potloodtekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 67	Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 39

Eckermans, Alice (1863-1921)

202.	203.
De weduwe	Martelares
1890 (tentoongesteld in Brussel)	1901 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1890. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1890, p. 49	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts. Anvers, Exposition Triennale. Catalogue, 1901.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1901, p. 18

Evans, E.-Andaluzia (? - ?)

204.	205.
Jonge Romainse. Studie	Een dochter van Gibeon
1889 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1890 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXIVe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1889. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1889, p. 73	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>II^{me} Exposition Annuelle du Cercle des Femmes Peintres. Ouverte à partir du 19 Juin 1890. Musée de Peinture Moderne. Bruxelles.</i> [tentoonstellingcatalogus], Brussel, 1890, p. 28

Feron, Caroline (1804- ?)

206.	207.
Offer aan de Heilige Maagd	Eudoxia
1832 (tentoongesteld in Gent)	1832 (tentoongesteld in Gent, tweede bij vrouwenprijs)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 43	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 47

208.	209.
Een jonge vrouw ondervraagt een waarzegster over de toekomst van haar kind	De waarzegster
1837 (tentoongesteld in Antwerpen)	1835 (tentoongesteld in Gent, derde bij prijs voor genre)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1837.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1837, p. 32	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 53


210.
De schooljuffrouw
1838 (tentoongesteld in Gent, tweede bij damesprijs)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1838. Notice des productions de Peinture,</i>

Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 30 Juillet 1838. [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1838, p. 61

François, Cécile (? - ?)

211.
De Maagd bij de sinaasappelboom
1827 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Tekening in zwart krijt
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivants, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 50

Geefs-Corr, Fanny (1807-1883)

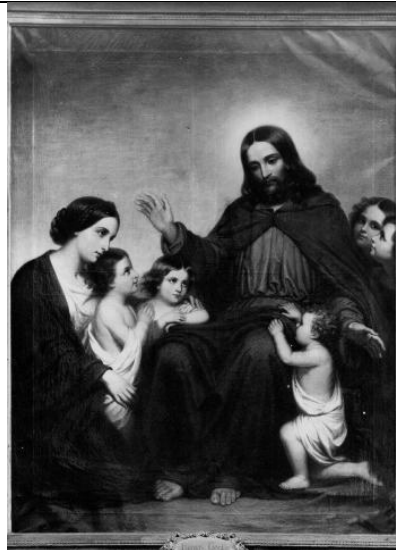
212.	213.
Het leven van een vrouw. Vroomheid, Liefde, Verdriet	Vlucht naar Egypte
1842	1857 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	Wetteren, Kerk Sint-Gertrudis
Olieverf op doek, 105 x 145 cm	Olieverf op doek, 270x156 cm
	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 60
VAN DER STIGHELEN K., <i>Vrouwenstreken. Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen</i> , Tielt, Lannoo, 2010, p.125	

214.	215.
Dame met papegaai	Laat de kinderen tot mij komen
1837	1851
Brugge, Politiecommissariaat	Brussel, Kerk Sint-Jan en Stefaan ter Miniemen
Olieverf op doek, 80x59,5 cm	Olieverf op doek, 210x170 cm



KIK-website,

B138963, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=96138&LIMIT=50





KIK-website, M73095, URL:

http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20014353&LIMIT=50

216.	217.
Hemelvaart	Vrouw in gebed
1860	1837
Waterloo, Eglise Saint-Joseph	Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
Olieverf op doek, 243 cm	Olieverf op doek, 151,5x122 cm
KIK-website, X014377, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=10001176&LIMIT=50	KIK-website, N14398, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20018325&LIMIT=50

218.	219.
De maagd en het Christuskind	Lodewijk XIV en Jonkvrouw Eve de la Vallière
1836	s.d.
s.l.	Lier, Museum Wuyts-Van Campen en Baron

	Caroly
Olieverf op doek, 188x130 cm	Olieverf op doek, 99,6x83,5 cm
	
Privéarchief Jan Dewilde: ALVIN L., <i>Compte Rendu du Salon d'Exposition de Bruxelles</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, pp. 253	KIK-website, B76487, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=137038&LIMIT=50

220.	221.
Rosemonde, favorite de Henri II, à Woodstok	Éléonore, épouse de Henri II, roi d'Angleterre, est émue de pitié à la vue de Rosemonde, qui se jette à ses pieds avec son enfant ; elle renonce au projet qu'elle avait formé de les poignarder
1832 (tentoongesteld in Gent)	1833 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 40	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 5

222.	223.
Faust en Margaretha	Een jonge vrouw begeleidt haar zusjes naar de kerk
1833 (tentoongesteld in Brussel)	1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 45	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 5

224.	225.
De laatste momenten van de dames van Crèvecoeur. Ze werpen een laatste hoopvolle en geresigneerde blik richting Hemel en wachten hun naderende einde af.	Heilige Genoveva van Brabant
1836 (tentoongesteld in Brussel)	1838 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 5	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1838. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 30 Juillet 1838.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1838, p. 26

226.	227.
Sint Cecilia	Een dorpeling
1838 (tentoongesteld in Gent)	1838 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1838. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 30 Juillet 1838.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1838, p. 26	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1838. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 30 Juillet 1838.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1838, p. 26

228.	229.
De vissersdochter	Hagar in de woestijn
1835 (tentoongesteld in Gent)	1840 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 24	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1840.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1840, p. 52

230.	231.
La Vierge consolatrice des affligés	Ophelia
1845 (tentoongesteld in Brussel)	1856 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition</i>	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIII^e Exposition</i>

<i>Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1845.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1845, p. 55	<i>Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1856. Notice des Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, Exposés au local de l'Académie</i> [tentoonstellingcatalogus], Gent, 1856, p. 46
---	--

232.	233.
Paul en Virginie	De gelukkige moeder
1849 (tentoongesteld in Antwerpen)	1857 (tentoongesteld in Brussel),
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le douze août 1849.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1849, p. 55	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 60

234.	235.
Flora	De gelukkige moeder
1858 (tentoongesteld in Antwerpen)	1871 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts, le 8 août 1858.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1858, p. 73	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1871. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1871, p. 61

236.	237.
De Romijnse	Nausikaä
1871 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1880 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
pastel	
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1871. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1871, p. 61	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXIe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1880. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1880, p. 85

238.	239.
Een jonge moeder	Sint Agnes
1832 (tentoongesteld in Gent)	1843 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.

<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 28</p>	<p>Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1843.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1843, p. 32</p> <p>Beschrijving: Het schaap is geschilderd door M.E. Verboeckhoven</p> <p>Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie. Exposés au salon de 1848.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1848, p. 48</p>
--	--

240.	241.
Flora Mac-Ivor	De amazone
1857 (tentoongesteld in Brussel)	1863 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 60	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1863. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1863, p. 68

242.	243.
De moederlijke opvoeding	Aouda
1861 (tentoongesteld in Antwerpen)	1876 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 4 août 1861.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1861, p. 93	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 13 août 1876.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1876, p. 101

244.	245.
De grootmoeder	Carmen
1878 (tentoongesteld in Brussel)	1879 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1878. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1878, p. 71	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 10 août</i>

	1879. [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1879, p. 74
--	---

246.
Madonna
1881 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1881. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1881, p. 59

Geldolf, ? (? - ?)

247.
Thaleia, Muze van de Komedie, halfslijfs
1806 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Potlood op papier, 15,5x12 pouces
Geen afbeelding. Bron: <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, modèles, etc. Des Artistes Vivans Exposés au Salon de la Maison de Commune de Gand, ouvert le 21 Juillet 1806</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1806, p. 11

Gevers, Hélène (? - ?)

248.
De nieuwsgierige
1893 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Pastel
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue 1893</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1893, p. 122

Gilissen de Meisenberg-de Burbure, ? (? - ?)

249.
Jonge Italiaanse
1827 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Miniatuur
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 52

Gilsoul-Hoppe, Ketty (1868-1939)

250.
Het klaarmaken van de maaltijd
s.d.

s.l.
Aquareel op papier, 39x55 cm

Privéarchief Jan Dewilde: Hôtel de Ventes Horta-website, URL: http://www.horta.be/photo.asp?lg=1&index=36674&c1=on&c4=on&sale=65direct

Grover, Jeanette (actief in België van ca. 1840 tot 1860)

251.	252.
De schooljuffrouw	Holbein maakt het portret van Anna Boleyn
1838 (tentoongesteld in Gent, winnares damesprijs)	1841 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1838. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 30 Juillet 1838.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1838, p. 61	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1841. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 5 Juillet 1841.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1841, p. 29

Hay, Charlotte (actief in België van ca. 1830 tot 1850)

253.	254.
Sint Cecilia	Charles III, koning van Frankrijk, beloont de zorgen van de min van de <i>Dauphin</i> , door haar de gouden beker te geven die hij dagelijks gebruikt
1829 (tentoongesteld in Gent)	1839 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août</i>	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus],

1829. [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 55	Brussel, 1833, p. 36
---	----------------------

255.	256.
De stervende Isabella van Bourbon ontvangt het viaticum van een eerbiedwaardige bisschop in de Sint-Michielsabdij van Antwerpen	Anne van Bretagne, koningin van Frankrijk, vrouw van Louis XII, deelt de Orde <i>de la Cordelière</i> uit aan de meest deugdzaamste dames van haar hofhouding, de orde waarvan zij de stichtster was
1834 (tentoongesteld in Antwerpen)	1837 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1834.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1834, p. 43	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1837.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1837, p. 58

Isaac, Louise (? - ?)

257.
Napolitaanse vrouw
1870 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 14 août 1870.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1870, p. 97



Jouenne, Susanne (? - ?)

258.	259.
Thais daalt de trappen van het paleis van Persepolis af, na het in brand gestoken te hebben	Een dame die zich bezig houdt met de opvoeding van haar dochter, duidt in een boek een interessante geschiedenispassage aan
1808 (tentoongesteld in Gent)	1808 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Potlood op papier, 62x45 cm	Potlood op papier, 76x92 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivants au Salon d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 27	Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivants au Salon d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 29



Kessels, Marie (? - ?)

260.
Edmée
1861 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 4 août 1861.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1861, p. 110

Kindt, Adèle (1804-1884)

261.	262.
Van Dijk toont aan een Zaventemse schone zijn schilderij met de Sint-Maartenslegende	Egmont neemt afscheid van zijn echtgenote en reikt een brief voor Filips II aan de bisschop van leper
1841 (tentoongesteld in Gent) Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1841. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 5 Juillet 1841.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1841, p. 19	1826
Kortrijk, Museum voor Oudheidkunde en Sierkunst en Schone Kunsten	Gent, Stadhuis
Olieverf op doek, 121x98 cm	Olieverf op doek, 161x207 cm
 <p>KIK-website, Z002743, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=127594&LIMIT=50</p>	 <p>Vlaamse Kunstcollectie-website, URL: http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=0848cab7-2776-4648-9003-25957707491a</p>

263.	264.
De revolutie van 1830	De kaartlegster
1831-1850	1828

Brussel, Museum van de stad Brussel Broodhuis	Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen
Olieverf op doek, 123x150 cm	Olieverf op doek
 <p>KIK-website, KN9374, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20026838&LIMIT=50</p>	 <p>Vlaamse Kunstcollectie-website, URL: http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=0848cab7-2776-4648-9003-25957707491a</p>

265.	266.
De oude vertelster	24 augustus 1572, of de Sint-Bartolomeusnacht
1826 (tentoongesteld in Gent)	1832 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Ware grootte	
<p>Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoongestellingscatalogus], Gent, 1826, p. 26</p>	<p>Geen afbeelding. Beschrijving: « Cathérine de Médicis, après avoir obtenue le consentement du roi son fils (Charles IX) pour le massacre des protestants, qui devait avoir lieu dans cette fatale nuit, craignait de ne point avoir communiqué assez de scélérateuse, elle était effrayée des regards d'épouvante et de crainte qu'il jetait autour de lui, peut-être le repentir pourrait-il avoir accès dans son cœur. « Ne perdons pas de tmes, dit-elle ; il faut avancer l'heure du signal ; il faut que le tocsin reponde à l'horloge qui va sonner minuit – Eh bien ! dit le roi, qu'on coure à St. Germain, j'ai besoin de sortir de l'état où je suis » Bientôt on entend le tocsin de l'église de st. Germain, voisine du Louvre. Au même instant un coup de pistolet se tire ; ce double bruit à glacé le roi d'horreur. Catherine triomphe. Guise rompt le silence et dit: « Un pareil bruit est doux aux oreilles d'un fils qui a son père à venger. » Il part avec le duc d'Aumâle et un grand nombre d'hommes armés. Ils se dirigent vers la maison de l'amiral de Coligni. » (Histoire de France, par Lacrosette) Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais</i></p>

	<i>de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 26
--	--

267.	268.
Elisabeth, koningin van Engeland: ze belast haar secretaris en Lord Burleigh met de uitvoering van het vonnis dat ze net heeft getekend tegen Marie Stuart; de graaf van Leicester staat rechts van Elisabeth	Het hoofd van de Maagd
1827 (tentoongesteld in Brussel)	1833 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Schilderij	
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 50	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 18

269.	270.
Marie Stuart bij het kasteel van Loch-Leven: bij het licht van de maan	Meisje gehuld in haar sjaal
1829 (tentoongesteld in Gent)	1841 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 24	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1841. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 5 Juillet 1841.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1841, p. 19

271.	272.
Jonge verloofde wordt aan haar toekomstige echtgenoot voorgesteld	Louis XIV en <i>Mme de la Vallière</i> op het moment dat de koning haar de schenkingsakte geeft van het hertogdom <i>de la Vallière</i> .
1841 (tentoongesteld in Gent)	1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1841. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 5 Juillet 1841.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1841, p. 19	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 33

273.	274.
Cathérine de Medicis met haar astroloog die	De Maagd bij het graf

haar een perkament toont, waarop hij de horoscoop van haar zonen, die allemaal koning zouden worden heeft getekend	
1835 (tentoongesteld in Gent)	1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 33	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 33

275.	276.
Jonge bloemenverkoopster van de streek van Lyon	Phillippe II en Élisabeth van Frankrijk
1835 (tentoongesteld in Gent)	1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 33	Geen afbeelding. Beschrijving: Philippe II ayant résolu la mort de la reine, son épouse, profita d'une indisposition qu'elle ressentait pour lui offrir comme remède une coupe empoisonnée. Cette princesse refusa d'abord le beuvrage, mais le roi insistant, elle le prit et bientôt elle expira au milieu d'horribles souffrances. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 25

277.	278.
Ananasverkoopster	Een jonge dame met een masker in de hand (kostuums uit de tijd van <i>Louis XIII</i>)
1836 (tentoongesteld in Brussel)	1842 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 25	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1842.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1842, p. 52

279.	280.
Jonge dame raadpleegt een bohemienne	De kleine schaatser door zijn grootmoeder meegenomen naar school
1857 (tentoongesteld in Brussel)	1857 (tentoongesteld in Brussel)

s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 75	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 75

281.	282.
Een jonge dame van het hof van Louis XV, raadpleegt een waarzegster over de trouw van haar verloofde	Hoop: jonge, Deense schippersdochter gaat haar verloofde tegemoet
1858 (tentoongesteld in Antwerpen)	1863 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts, le 8 août 1858</i> . [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1858, p. 84	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1863. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1863, p. 82

283.	284.
Het koren van het kaf gescheiden. Jonge Noorse bestudeert de bijbel.	De jonge wijnmaakster
1874 (tentoongesteld op Gentse triennale)	1875 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIXe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1874. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1874, p. 75	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1875. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1875, p. 90

285.	286.
Jonge Italiaanse tijdens de preek	Jonge arenleesster
1871 (tentoongesteld op Gentse triennale)	1876 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1871. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1871, p. 75	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 13 août 1876</i> . [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1876, p. 120

287.
<i>Ce qui reste aux pauvres vieilles, qui ne sont plus ni fraîches ni vermeilles</i>
1876 (tentoongesteld in Antwerpen)

s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 13 août 1876.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1876, p. 120

Kriel, Eugénie (? - ?)

288.
Een jonge vrouw die een brief leest
1871 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1871. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1871, p. 76

Lagache, Mathilde (1813-1875)

289.	290.
<i>La jolie fille de Perthe</i>	Een Antwerpse boerin
1839 (tentoongesteld in Brussel)	1839 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 43	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 43

291.	292.
Een dienstmeid in het salon	Een bloemenmeisje
1843 (tentoongesteld in Antwerpen)	1848 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
	Pastel
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1843.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1843, p. 70	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie. Exposés au salon de 1848.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1848, p. 60

293.	294.
De kantwerkster	Gringoire en Esmeralda
1846 (tentoongesteld in Antwerpen)	1833 (tentoongesteld in Brussel)

s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1846.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1846, p. 43	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 5

295.	296.
De maaister	Esmeralda
1852 (tentoongesteld in Antwerpen)	1856 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Pastel	Pastel
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts, le 12 août 1855.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1855, p. 72	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1853. Notice des Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, exposés au local de L'Académie</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1856, p. 55

297.	298.
Brune et Blonde	Médora
1853 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1857 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Pastel	Pastel
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1853. Notice des Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, exposés au Palais de l'Université</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1853, p. 43	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 78

299.	300.
Een moeder en haar kind, in de Italiaanse klederdracht van Nettuno	Een zigeunerin
1858 (tentoongesteld in Antwerpen)	1842 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Pastel	Pastel
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts, le 8 août 1858.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1858, p. 86	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1842.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1842, p. 55

301.	302.
De Italiaanse	<i>De charmeuse</i>
1871 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1875 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Pastel	Pastel
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1871. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1871, p. 76	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1875. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1875, p. 180

La Garenne, ? (? - ?)

303.	304.
Alope (minnares van Poseidon)	Jonge vrouw, eierenverkoopster
1808 (tentoongesteld in Gent)	1824 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Potloodtekening, 44x49 cm	
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 18	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 41

305.
Een vrouw die gaat tekenen met een stompje
1824 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 41

Langlet, Caroline (? - ?)

306.	307.
De arenleester	Mevrouw Theresa
1873 (tentoongesteld in Antwerpen)	1875 tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 10 août 1873.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen,	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1875. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1875, p. 95

1873, p. 116	
--------------	--

308.
De vrouw met het masker
1875 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1875. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1875, p. 95

Lantheer, Jeannette (? - ?)

309.
<i>De Madonna della sedia</i>
1810 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Potloodtekening, 25x22 pouces
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 30 Juillet 1810, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1810, p. 48

Laumans, Fanny (? - ?)

310.
De rust van het model
1891 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts d'Anvers fondée en 1788. Exposition Triennale de 1891. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1891, p. 48

Lemaire, Léonie (? - ?)

311.
De heilige Maagd bij de tempel
1895 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXVIe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1895. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1895, p. 89

Lernous, Jeanne (? - ?)

312.
De dood van Cleopatra
1812 (tentoongesteld in Gent)
s.l.

Zwart krijt, 53x42 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 27 Juillet 1812, dans le salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1812, p. 25

Lesbroussart, Jenny (1804- ?)

313.	314.
Jonge verkoopster van solferstokken	Studie van een muze
1828 (tentoongesteld in Antwerpen)	1828 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1828.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1828, p. 98	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1828.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1828, p. 98

315.	316.
Napolitaanse roversvrouw in gebed	Een meisje komt een hermiet raadplegen
1829 (tentoongesteld in Gent)	1829 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 33	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 33

317.	318.
Een oude kapucijn luistert naar een jong meisje	Mathilde aan de voeten van een hermiet
1829 (tentoongesteld in Gent)	1832 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 54	Geen afbeelding. Beschrijving: « ... Prosternée près de l'hermite, les yeux attachés sur le Crucifix qu'il tenait à la main, et encouragée par la douceur évangélique du Saint, elle révéla ainsi les mystères de son cœur. » (Sujet tiré de <i>Mathilde, ou Mémoires sur l'histoire des Croisades</i>). Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i>

	[tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 19
--	---

319.	320.
Vrouw van de haven van Calabria met haar kind	Meisje aan haar toilet
1834 (tentoongesteld in Antwerpen)	1834 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1834.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1834, p. 46	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1834.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1834, p. 46

321.	322.
Een visioen van Jeanne d'Arc	Studie van een vrouw
1836 (tentoongesteld in Brussel)	1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 27	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 27

323.
Jeannie et Effie, onderwerp uit <i>La Prison d'Édembourg</i>
1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 27

Lévi, Éliisa (? - ?)

324.
Zélica
1842 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1842.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1842, p. 58

Ligy, Louise (1814-1869)

325.
Sint Cecilia
1864 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 7 août 1864.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1864, p. 112

Louton, Fanny (? - ?)

326.	327.
Amazone	Baadster
1857 (tentoongesteld in Brussel)	1857 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Pastel	Pastel
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 85	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 85

Louyet, ? (? - ?)


328.
Een sultana met haar slaaf
1817 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Pentekening
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 28 Juillet 1817, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie Royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1817, p. 20

Lorain, Julie

329.	330.
Jonge vrouw aan haar toilet	Circassische vrouw
1871 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1878 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1871. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1871, p. 82	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1878. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1878, p. 94

331.
De kleine grootmoeder
1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 28


Maeterlinck-Lefebvre, Adélaïde (? - ?)

332.	333.
Jonge vrouw	De kus
ca. 1900	1893 (tentoongesteld in Brussel)
Brussel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire	s.l.
Plaaster, 77 cm hoog	Plaastergroep
 <p>KIK-website, B235017, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC URL=&%250=20046206&LIMIT=50</p>	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue 1893.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1893, p. 133

Marcel, A. (? - ?)

334.
De zwakte van het sterke geslacht
1874 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIX^e Exposition Triennale de Gand. Salon de 1874. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1874, p. 86

Marcotte, Marie-Antoinette (1869-1929)

335.
Eerste wolken
van 1869 (geboorte) tot 1962 (ante quem)
Kortrijk, Museum voor Oudheidkunde en Sierkunst en Schone Kunsten
Olieverf op doek, 93x79 cm

KIK-website, KM11300, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=120087&LIMIT=50

Maskens, Manette (Mimi) (? - ?)

336.
Euriclea wekt Penelope om haar de terugkeer van Odysseus aan te kondigen
1810 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Tekening, 24x28 pouces
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 30 Juillet 1810, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1810, p. 22

337.	338.
Romeo en Julia	<i>Much ado about nothing</i>
1808 (tentoongesteld in Gent)	1808 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Potlood op papier, 63x76 cm	Potlood op papier, 77x60 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 34	Geen afbeelding. Beschrijving: "Deux femmes se promenant dans un bocage très-riant, quoiqu'une urne ssemblerait devoir les attrister; Une troisième femme les écoute et semble blamer intérieurement la futilité de leurs discours, ce qui justifie le titre." Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon</i>

	<i>d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 34
--	--

339.
<i>"She sat like patience on a monument, Smiling at grief"</i>
1808 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Potlood op papier, 68x59 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 35

Mellaerts, Julia (? - ?)

340.
Vrouwenkop
1883 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXIle Driejaarlijkse Tentoonstelling te Gent. 1883. Aanwijzing der Schilderijen en kunstvoorwerpen in het Casino tentoongesteld</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1883, p. 82

Miethe-O'Connell, Frédérique (1823-1885)

341.	342.
De onderwerping van Kardinaal de Richelieu voor Marie de Medicis en Louis XIII	De moord op de zoon van Marguerite d'Anjou, voor Edward IV, koning van Engeland
1843 (tentoongesteld in Antwerpen)	1845 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1843.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1843, p. 71	Geen afbeelding. Beschrijving: Le moment où le malheureux jeune prince succombe sous les poignards des assassins en présence de son infortunée mère. Le roi Édouard avait donné le signal en lui jetant son gantelet à la figure. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1845.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1845, p. 55

343.	344.
Madonna met Christuskind	Jonge vrouw in fantasiekostuum
1845 (tentoongesteld in Brussel)	1846 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Aquarel	Aquarel

Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1845.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1845, p. 91	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1846.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1846, p. 47
--	---

345.	346.
Marie Henriette en haar kinderen voor het portret van Charles I	De arrestatie van Charlotte Corday
1848 (tentoongesteld in Brussel)	1848 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie. Exposés au salon de 1848.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1848, p. 74	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie. Exposés au salon de 1848.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1848, p. 74

347.	348.
Een Venetiaanse danseres	Portret van Cathérine II
1848 (tentoongesteld in Brussel)	1851 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie. Exposés au salon de 1848.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1848, p. 74	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue explicatif. Troisième édition.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1851, p. 101

349.	350.
Een slapende nimf	Psyche huilt bij het verlies van Amor
1851 (tentoongesteld in Brussel)	1851 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue explicatif. Troisième édition.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1851, p. 101	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue explicatif. Troisième édition.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1851, p. 101

351.	352.
Maria de Médicis aanhoort de horoscoop getrokken door Léonore Galigai, de maarschalk van Ancre, haar confidant	Lezende, jonge vrouw
1851 (tentoongesteld in Brussel)	1853
s.l.	s.l.

Geen afbeelding. Bron: N.N., *Exposition Générale des Beaux-Arts. Catalogue explicatif. Troisième édition.* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1851, p. 101



Arcadja-website, URL : http://www.arcadja.com/auctions/en/o_connell_frederique_miethe/artist/21441/


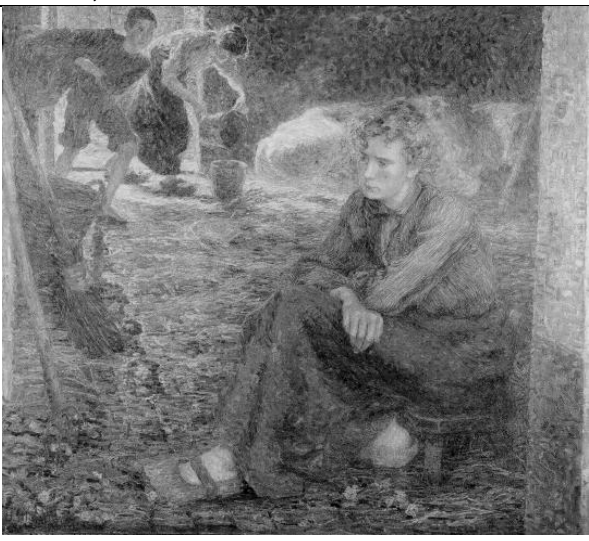
Minne, Mathilde (? - ?)



353.	354.
Sint Geneviève van Parijs bij de tombe van Sint Maarten	De romanleester
1864 (tentoongesteld in Antwerpen)	1865 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 7 août 1864.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1864, p. 117	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1865. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, Exposés au Palais de l'Université</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1865, p. 52

355.
Eva
1868 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1868. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1868, p. 68

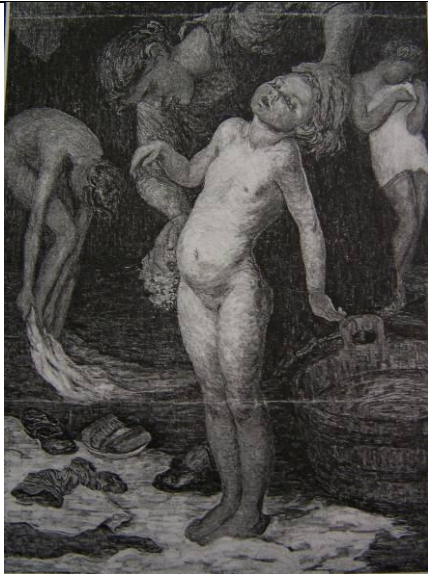
Montigny, Jenny (1875-1937)

356.	357.
Moederschap	De stal

1875-1937	1875-1937
Brussel, Ministerie Vlaamse Gemeenschap - Afd. Beeldende Kunst en Musea	Brussel, Ministerie Vlaamse Gemeenschap - Afd. Beeldende Kunst en Musea
Olieverf, 89x76 cm	Olieverf, 130x147 cm
 <p>KIK-website, N19297, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20013665&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, N19298, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20013666&LIMIT=50</p>

358.	359.
Park van Versailles, Jardin de Luxembourg	Interieur bij avond
1875-1937	ca. 1905
Brussel, Senaat	s.l.
Olieverf op doek, 52x70 cm	Potlood op papier, 30x36 cm
 <p>KIK-website, X031760, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=20042090&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, M276813, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=50000919&LIMIT=50</p>



360.	361.
Kinderen bij de wastobbe	Moeder en kind
s.d.	s.d.
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 130x97 cm	Pastel, 44x53 cm





Privéarchief Jan Dewilde: Veilingshuis De Vuyst, Lokeren [veilingcatalogus], 10/12/1988, lot.nr. 60





Privéarchief Jan Dewilde: Hôtel de Ventes Horta, Brussel [veilingcatalogus], 19/02/1990 – 20/02/1990, lot.nr. 178

362.	363.
De Tuinier	Vrouw aan de waskuip
1875-1937	s.d.
Gent, Museum voor Schone Kunsten Gent	Privécollectie
olieverf op doek, 180 x 245 cm	Olieverf op doek, 85x85 cm
 <p>Vlaamse Kunstcollectie-website, URL: http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=0848cab7-2776-4648-9003-25957707491a</p>	 <p>VAN DOORNE V., d'HAESE J., MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988)</i>, Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 37.</p>

364.	365.
Het brood wordt gesneden	Zonnebadend in Hyde Park (Engeland)

1912	1916
Privéverzameling	Privéverzameling
Zwart potlood op papier, 24x34 cm	Ets, 32x51 cm
	
VAN DOORNE V., d'HAESE J, MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys</i> (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988), Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 64.	VAN DOORNE V., d'HAESE J, MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys</i> (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988), Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 66.

366.	367.
Wandelaars en ruiters	Concert
1914-1918 (Londen)	1916 (Londen)
Privéverzameling	Privéverzameling
Zwart potlood, 21,5x31 cm	Eau-forte, 20,5x30,5 cm
	
ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., <i>Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes</i> [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 40.	ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., <i>Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes</i> [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 40.



368.	369.
King Albert's Hospital	King Albert's Hospital
1914-1918 (Londen)	1914-1918 (Londen)
Privéverzameling	Privéverzameling
Eau-forte	Eau-forte





ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., *Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes* [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 54.





ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., *Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes* [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 55.

370.	371.
Moeder en kind	Conversatie rond een boom
s.d.	1916-1918 (Londen)
Privéverzameling	Privéverzameling
Ets, 17x21 cm	Eau-forte, 8,5x7 cm
 <p>VAN DOORNE V., d'HAESE J, MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys</i> [tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988], Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 69.</p>	 <p>ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., <i>Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes</i> [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 14.</p>

372.	373.
Kleuterschool te Deurle	Speelplaats

s.d.	s.d.
Museum van Deinze en de Leiestreek	Privécollectie
Olieverf op doek, 85x119,5 cm	Olieverf op doek, 80x95 cm
 <p>ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., <i>Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes</i> [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 28.</p>	 <p>ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., <i>Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes</i> [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 29.</p>

374.	375.
Het bad	Zonneschijn te Astene
s.d.	1910
Sint-Martens-Latem, privéverzameling	Privéverzameling
Olieverf op doek, 73x103 cm	Pastel op papier, 25x38 cm
 <p>ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., <i>Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes</i> [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 36.</p>	 <p>ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., <i>Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes</i> [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 49.</p>

376.
De klas te Deurle
s.d.
Collectie Galerie Oscar De Vos, Sint-Martens-Latem
Olieverf op doek, 94x137 cm



ALIBONI C, LEMAL-MENGEOT C. en RICOTA C., *Jenny Montigny, 1875-1937 Lumières impressionistes* [tentoonstelling catalogus], Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 21/11/1997 – 18/01/1998, p. 53.

Nicolai, Sophie (? - ?)

377.
Een oude spinster
1824 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Dessin à l'estompe
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 66



Noel, Julie (1810-1843)

378.	379.
Een jonge moeder aan de wieg van haar zoon	Slapende spinster in het ochtendlicht
1833 (tentoongesteld in Brussel)	1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 25	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 32

380.	381.
Madonna met kind	Dame aan haar toilet; een page geeft haar een pruik aan
1836 (tentoongesteld in Brussel)	1839 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus],	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 50

Brussel, 1836, p. 32

Paelinck-Horgnies, Fanny (1805-1870)

382.	383.
H. Cecilia	Heilige Cecilia
1829	1829
Gent, Museum voor Schone Kunsten	Antwerpen, D.H.[verzameling]
Olieverf op doek, 229,3x156 cm	Olieverf op doek, 25,5x19 cm
	
KIK-website, KN9375, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=100504&LIMIT=50	KIK-website, KM10940, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=124992&LIMIT=50
384.	385.
Graziella	Een slapende nimf in een landschap; haar hond houdt de wacht aan haar zijde
1805-1870	1826 (tentoongesteld in Gent)
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique	s.l.
Olieverf op paneel, 54x43 cm	



KIK-website, B135651, URL:
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=%250=20047509&LIMIT=50

Geen afbeelding. Bron: N.N., *Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.* [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 18

386.	387.
Een oude waarzegster is haar kaarten aan het schudden om een jong meisje haar toekomst te voorspellen	St. Dorothea, tijdens haar gang naar het schavot om de martelaarskroon te ontvangen, krijgt een mand met bloemen van een engel in het midden van de winter
1823 (tentoongesteld in Gent)	1832 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Olieverf op doek, 4x4 voet	
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon de 1823. Exposition des productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 4 Août 1823, dans la ville de Gand, au local de l'Académie Royale de dessin, etc. Sous l'agrément de M. la Gouverneur de la Flandre Orientale et de Mm. Le Bourguemaitre et membres de la Régence de la ville de Gand ; Par la Direction de l'Académie.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1823, p. 22	Geen afbeelding. Beschrijving: Ce tableau est destiné pour orner la salle des séances de la Société Royale d'Agriculture et de Botanique à Gand. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 36

388.	389.
Een familie uit de tijd van Karel V	Margaretha van Valois en Clément Marot, een dichter van de XVIe eeuw
1832 (tentoongesteld in Gent)	1832 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent,	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent,

Augustus 1832, p. 36	Augustus 1832, p. 41
----------------------	----------------------

390.	391.
Jong meisje, biddend in een kerkhof	Een vrouw en een kind verrast door een onweer
1832 (tentoongesteld in gent)	1833 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 41	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 26

392.	393.
Mlle de la Vallière geef, voor haar te verlaten, aan Mlle De Blois een portret van Louis XIV	Meisje op haar balkon
1833 (tentoongesteld in Brussel)	1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 25	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 25

394.
Een Maagd Maria
1839 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 51

Pansius, ? (? - ?)

395.
Landschap bij de oevers van de Maas
1817 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Schilderij, 26x32 pouces
Geen afbeelding. Beschrijving: Un lever du soleil, à droite est un rocher ; un massif d'arbres sur le premier plan à gauche ; un berger s'appuie contre un chêne, et une bergère traverse l'eau avec un chevreau. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivants, Ouvert le 28 Juillet 1817, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie Royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli

1817, p. 16

Paulin, Mathilde (? - ?)

396.	397.
Moederlijke liefde	De melkster
1872 (tentoongesteld in Brussel)	1873 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1872. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1872, p. 72	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 10 août 1873</i> . [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1873, p. 138

398.	399.
Mosterdverkoopster	Zwitserse borduurster
1875 (tentoongesteld in Brussel)	1883 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1875. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1875, p. 117	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXIle Driejaarlijkse Tentoonstelling te Gent. 1883. Aanwijzing der Schilderijen en kunstvoorwerpen in het Casino tentoongesteld</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1883, p. 89

Philippon, Mathilde (? - ?)

400.
Danseres
1889 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXIVe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1889. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1889, p. 97

Primen, Clothilde (? - ?)

401.
Het laatste uur van Marie Stuart
1872 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1872. Catalogue explicatif</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1872, p. 75

Putsage, Marguerite (1868-1946)

402.
Vrouwelijk naakt
ca. 1900
s.l.
Doek, 64,8 x 88,1 cm
VAN DER STIGHELEN K., <i>Vrouwenstreken. Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen</i> , Tielt, Lannoo, 2010, p. 75

Quetelet, Mélanie (1808-1896)

403.	404.
De romance	Marie Stuart in het kasteel van Lochleven
1832 (tentoongesteld in Gent)	1833 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 20	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 27

Quinaux, Gabrielle (? - ?)

405.
Oude vrouw (studie)
1902 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXVIIIe Exposition. Salon de 1902. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Nouveau Musée.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1902, p. 107

Ridderbosch-De Medts, Jeanne Françoise (1754-1837)

406.	407.
Eene heylige Familie	Eene Joffer op het clavier spelende in de tegenwoordigheyd van eenen Turkschen Grysaerd, en eenen Jongeling die op haer minneluimen slaet.
1792 (tentoongesteld in Gent)	1792 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Pentekening, 5,5x7 duimen	Pentekening, 10,5x10,5 duimen
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Beschryving ven de Pronk-zael, Met toestemminge van Myne Edele Heeren Schepenen vander Keure, geopend op het Stadhuys der Stad Gend den 30 Mey 1792</i>	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Beschryving ven de Pronk-zael, Met toestemminge van Myne Edele Heeren Schepenen vander Keure, geopend op het Stadhuys der Stad Gend den 30 Mey 1792</i>

[tentoonstellingscatalogus], Gent mei 1792, p. 3	[tentoonstellingscatalogus], Gent mei 1792, p. 4
--	--

408.	409.
De wederzydsche Liefde	Lot en zijn twee dochters, die hem te drinken geven
1792 (tentoongesteld in Gent)	1802 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Pen op perkament, ovaal, 6,5x5 duimen	Pentekening, rond, 12x9 pouces
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Beschryving ven de Pronk-zael, Met toestemminge van Myne Edele Heeren Schepenen vander Keure, geopend op het Stadhuys der Stad Gend den 30 Mey 1792</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, mei 1792, p. 7	Geen afbeelding. Bron: <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, modèles, etc. Des Artistes Vivans Exposés au Salon de la Maison de Commune de Gand, ouvert le 1 Thermidor de l'an 10me</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1802, p. 11

410.	411.
een bacchante met een beker wijn in haar handen	Venus geeft de pijlen aan Amor
1804 (tentoongesteld in Gent)	1805 (1806 tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Pentekening, ovaal, 14x12 pouces	Pentekening, 18x15 pouces
Geen afbeelding. Bron: <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, modèles, etc. Des Artistes Vivans Exposés au Salon de la Maison de Commune de Gand, ouvert le 1 Thermidor an 12</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1804, p. 16	Geen afbeelding. Bron: <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, modèles, etc. Des Artistes Vivans Exposés au Salon de la Maison de Commune de Gand, ouvert le 21 Juillet 1806</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1806, p. 16

412.	413.
Paul en Virginie	De Maagd en het Christuskind
1812 (tentoongesteld in Gent)	1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Pentekening, 11x9 cm	
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 27 Juillet 1812, dans le salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1812, p. 22	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 48

Ritter-De Neufville, L.C. (1813-1827)

414.	415.
De muze Euterpe plukt aan de lier van Apollo	Moeder en kind
1817 (tentoongesteld in Gent)	1817 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Miniatuurschilderij, 7,5x5,5 pouces	Miniatuurschilderij, 7,5x5,5 pouces
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de</i>	Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de</i>

productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 28 Juillet 1817, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie Royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1817, p. 9

productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 28 Juillet 1817, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie Royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1817, p. 9

Robyns, Marguerite (1868-na 1930)

416.
Een overgrootmoeder
1900 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Schilderij
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Driejaarlijkse Tentoonstelling van Schoone Kunsten. Katalogus</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1900, p. 62

Roland-Brohée, Louise (1875-1939)


417.	418.
De rust in de tuin	De vrouw met de blauwe corsage
1911	s.d.
Liège, Musée de l'Art wallon	Liège, Musée de l'Art wallon
Olieverf op doek, 40x50 cm	Olieverf op doek, 60x50 cm
 <p>KIK-website, B183675, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=10045288&LIMIT=50</p>	 <p>KIK-website, B167156, URL: http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=10045293&LIMIT=50</p>

Ronner, Alice (1857-1957)

419.
Amazone
1881 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.

Geen afbeelding. Bron: N.N., *Exposition Générale des Beaux-Arts 1881. Catalogue explicatif*. [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1881, p. 93

Roszmann, Augusta (1863-1945)

420.
Moeder
1893
s.l.
Materiaal en afmetingen ongekend
 <p>Dr. Kathleen L. Nichols-website, URL: http://members.cox.net/academia/cassatt13.html</p>

Rude-Frémiet, Sophie (1797-1867)

421.	422.
Mort de Cenchrée	De hertogin van Bourgondië, tegengehouden aan de poorten van Brugge
1823	1824-1826
Bewaarplaats ongekend	Dijon, Musée des Beaux-Arts
Olieverf op doek, 206x254 cm	Olieverf op doek, 183x150 cm
 <p>Flickrwebsite, URL: http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3503363208</p>	

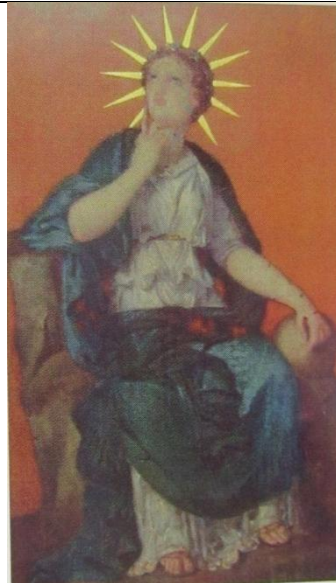
	Femmes peintres-website, URL : http://users.skynet.be/fa826656/pat/rev/rude.htm
--	---

423.	424.
La Sainte Lecture	Het Recht (Allegorische figuur voor de bibliotheek Arenberg)
1819	1824
Bewaarplaats ongekend	Brussel, Palais d'Egmont
Olieverf op doek, 68x85 cm	Glasschildering, 80x40 cm
 <p>Blog Patricia Tutoy-website, URL: http://ptutoy.over-blog.net/article-35060857.html</p>	 <p>GEIGER M. en J. FOUCART, <i>Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)</i>, Dijon, Société des Amis des Musées de Dijon, s.d., p. 64</p>

425.	426.
De geneeskunde (Allegorische figuur voor de bibliotheek Arenberg)	De Aardrijkskunde (Allegorische figuur voor de bibliotheek Arenberg)
1824	1824
Brussel, Palais d'Egmont	Brussel, Palais d'Egmont
Glasschildering, 80x40 cm	Glasschildering, 80x40 cm



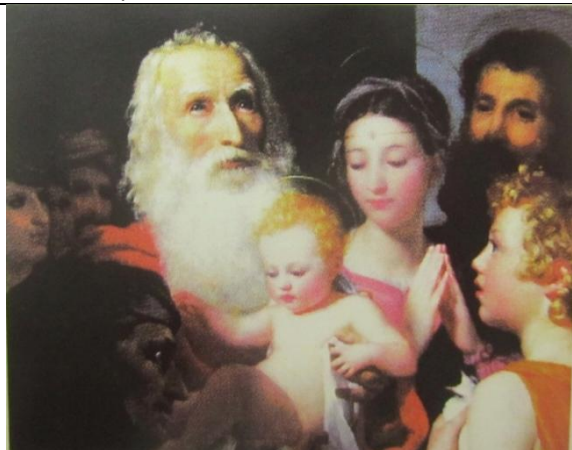

GEIGER M. en J. FOUCART, *Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)*, Dijon, Société des Amis des Musées de Dijon, s.d., p. 64



GEIGER M. en J. FOUCART, *Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)*, Dijon, Société des Amis des Musées de Dijon, s.d., p. 65

427.	428.
De Meetkunde (Allegorische figuur voor de bibliotheek Arenberg)	De mooie Anthia
1824	1820
Brussel, Palais d'Egmont	Privé-verzameling
Glasschildering, 80x40 cm	Olieverf op doek, 257x180 cm
<p>GEIGER M. en J. FOUCART, <i>Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)</i>, Dijon, Société des Amis des Musées de Dijon, s.d., p. 65</p>	<p>GEIGER M. en J. FOUCART, <i>Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)</i>, Dijon, Société</p>

	des Amis des Musées de Dijon, s.d., p. 53
--	---

429.	430.
De presentatie van Jezus in de tempel	Ariadne achtergelaten op het eiland Naxos
1825	1826
Bewaarplaats ongekend	Dijon, Musée des Beaux-Arts
Olieverf op doek, 68x85 cm	Olieverf op doek, 170x226 cm
	
GEIGER M. en J. FOUCART, <i>Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)</i> , Dijon, Société des Amis des Musées de Dijon, s.d., p. 66	GEIGER M. en J. FOUCART, <i>Sophie Rude peintre et femme de sculpteur: Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)</i> , Dijon, Société des Amis des Musées de Dijon, s.d., p. 67

Schaw, Maria (? - ?)

431.	432.
Interieur ; de koeien wachten op de melkster	Visserin van Boulogne
1850 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1850 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIe Salon Triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie, etc., etc. d'artistes vivants</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1850, p. 14	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIe Salon Triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie, etc., etc. d'artistes vivants</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1850, p. 14


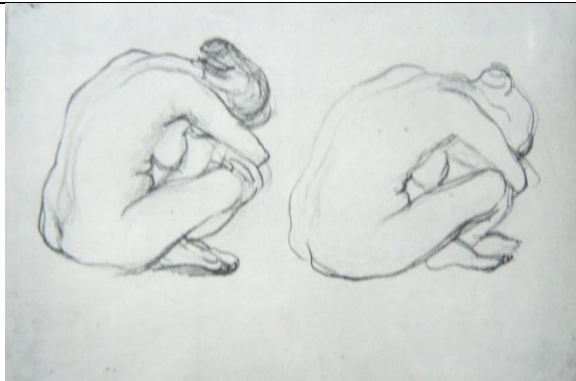
433.
De kindertijd van Jezus
1853 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1853. Notice des Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, exposés au Palais de l'Université</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1853, p. 55

Schurig, Hélène (? - ?)

434.
Levensvreugd
1895 – 1903
s.l.
Olieverf

<p>RKD, 0000171868, URL: http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=priref=116589</p>

Serruys, Yvonne (1873-1953)

435.	436.
Mane Becube	Zittend naakt
s.d.	s.d.
Menen, Stadsmuseum 't Schippershof	Menen, Stadsmuseum 't Schippershof
Olieverf op doek, 72,5x61 cm	Potlood op papier, 27,5x38,5 cm
	 <p>VAN DOORNE V., d'HAESE J, MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys (tentoonstelling Deinze,</i></p>

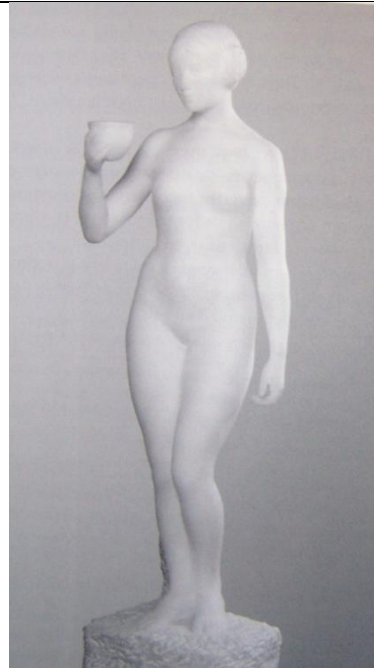
VAN DOORNE V., d'HAESE J, MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988), Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 40.</i>	<i>Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988), Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 44.</i>
--	---

437.	438.
Echo	Baadster met sluier
ca. 1905	s.d.
Menen, Stadsmuseum 't Schippershof	Menen, Stadsmuseum 't Schippershof
Brons, 45x21x18 cm	Steen, 97 cm hoog
	
VAN DOORNE V., d'HAESE J, MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988), Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 48.</i>	VAN DOORNE V., d'HAESE J, MAERE F. en N. VANRAES-VAN CAMP, <i>Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J. Montigny, Y. Serruys (tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 31.10.1987 - 04.01.1988), Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 51.</i>

439.	440.
Leda en de zwaan	Hebe
ca. 1914-1918	ca. 1895-1900
Menen, Stadsmuseum 't Schippershof	Menen, Stadsmuseum 't Schippershof
Steen, 57 cm hoog	Marmmer, 86 cm hoog



STERCKX M., *Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs*, Menen, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 90



STERCKX M., *Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs*, Menen, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 34.

441.	442.
Reliëf met baadsters	Graflegging
ca. 1915-1920	Voor 1914
Menen, Stadsmuseum 't Schippershof	Menen, Stadsmuseum 't Schippershof
Gips, 18,8 cm hoog	Terracotta, 43 cm hoog
STERCKX M., <i>Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs</i> , Menen, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 98.	STERCKX M., <i>Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs</i> , Menen, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 98.

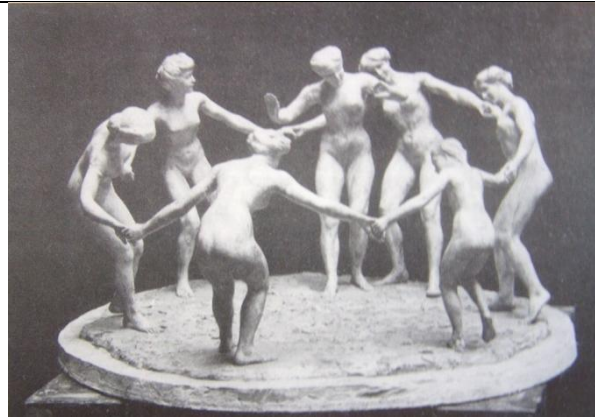
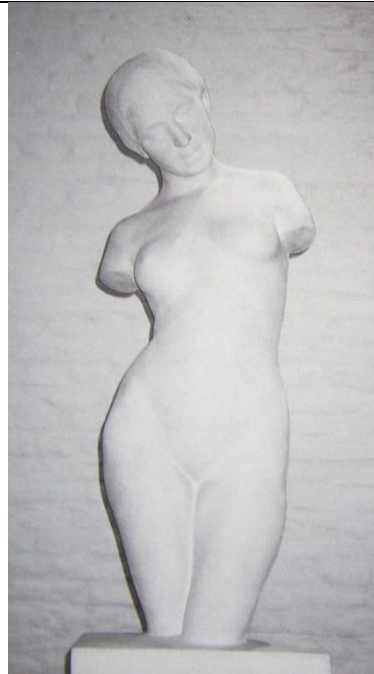
443.	444.
De kousen	Baadsters
ca. 1905	ca. 1910
Menen, Stadsmuseum 't Schippershof	Parijs, École Normale Supérieure
Brons, 16 cm hoog	Steen, 201 cm hoog



STERCKX M., *Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs*, Mene, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 101.



Spreadia-website, URL : http://spreadia.com/Yvonne_Serruys/178556148/Latest_News_and_Information_on_Yvonne_Serruys

445.	446.
Colin-Maillard	Jeunesse
Voor 1909	ca. 1907
s.l.	Mene, Stadsmuseum 't Schipperhof
Gips	Gips, 96 cm hoog
 <p>STERCKX M., <i>Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs</i>, Mene, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 118.</p>	 <p>STERCKX M., <i>Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs</i>, Mene, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 132.</p>

447.	448.
Naakt	Blindemannetje spelen
1892	1904
s.l.	Mene, Stadsmuseum 't Schipperhof
Olieverf op doek, 80 x 57,8 cm	Brons, 31x20x20 cm



VAN DER STIGHELEN K., *Vrouwenstreken*.
Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen,
 Tielt, Lannoo, 2010, p. 73



VAN DOORNE V., d'HAESE J., MAERE F. en N.
 VANRAES-VAN CAMP,
*Retrospectieve tentoonstelling A. De Weert, J.
 Montigny, Y. Serruys*
*(tentoonstelling Deinze, Museum van Deinze en
 de Leiestreek,*
31.10.1987 - 04.01.1988), Deinze, Museum van
 Deinze en de Leiestreek, 1987, p. 46.

449.	450.
De vrouw die luistert	Vrouw met spons
1906 (tentoongesteld in Brussel)	1906 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Brons	Brons
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>La Libre Esthétique, Catalogue de la treizième Exposition à Bruxelles du 22 février - 25 mars 1906</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1906, p. 34	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>La Libre Esthétique, Catalogue de la treizième Exposition à Bruxelles du 22 février - 25 mars 1906</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1906, p. 34

451.	452.
De vrouw met de kousen	Hurkende vrouw
1906 (tentoongesteld in Brussel)	1906 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Brons	Brons
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>La Libre Esthétique, Catalogue de la treizième Exposition à Bruxelles du 22 février - 25 mars 1906</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1906, p. 34	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>La Libre Esthétique, Catalogue de la treizième Exposition à Bruxelles du 22 février - 25 mars 1906</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1906, p. 34

453.	454.
Liggende vrouw	Eva
1906 (tentoongesteld in Brussel)	ca. 1908
s.l.	Menen, Stadsmuseum 't Schipperhof
Brons	Brons, Statuette, 69 cm hoog

Geen afbeelding. Bron: N.N., *La Libre Esthétique, Catalogue de la treizième Exposition à Bruxelles du 22 février - 25 mars 1906*. [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1906, p. 34



STERCKX M., *Yvonne Serruys (1873-1953): Belgische beeldhouwster in Parijs*, Menen, Stadsmuseum 't Schippershof, 2003, p. 80

Sert, Hélène (? - ?)

455.
Een Antwerps bloemenmeisje
1833 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833</i> . [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 30

Sneyers, Isabeau/Isabelle (1800- ?)

456.	457.
Een jongedame met een strohoed	Een jonge dame aan haar toilet
1825 (tentoongesteld in Antwerpen)	1826 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts, le quinze Août 1825</i> . [tentoonstellingscatalogus],	Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivants exposés au</i>

Antwerpen, 1825, p. 36	<i>Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 26
------------------------	---

458.	459.
Een jonge dame leest voor aan twee van haar jonge broertjes	Het herstel van de moeder des huizes
1826 (tentoongesteld in Gent)	1827 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
	Schilderij
Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 26	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 59

460.	461.
Een dame gezeten aan haar middagmaal, die een brief verstoppt	Twee jonge dames in een paviljoen
1827 (tentoongesteld in Brussel)	1828 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Schilderij	
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 59	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1828.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1828, p. 82

462.	463.
Grootmoeders les	Gezicht van een Oosterse
1832 (tentoongesteld in Gent)	1832 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 29	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, Le 6 Août 1832.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1832, p. 29

464.	465.
Frans I en de <i>Duchesse d'Étampes</i>	Een droomster
1835 (tentoongesteld in Gent)	1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.

Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 40	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 40
--	--

466.	467.
Het middagmaal van de grootmoeder	De keukenmeid en de jonge jager
1836 (tentoongesteld in Brussel)	1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 38	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 38

468.	469.
Jane Seymour, bruidsmeisje van de koningin Anne Bolyen, extatisch bij het zien van het dure geschenk dat Koning Henri VIII voor haar heeft laten terugbrengen door zijn kanselier Cromwell, zegt tegen haar min: « Kijk, Jenny, we mogen het hof verlaten. »	Een dame wandelt voor haar kasteel met haar kind, gevolgd door een neger
1834 (tentoongesteld in Antwerpen)	1839 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1837.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1837, p. 45	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 58

470.	471.
Jane Grey barst in tranen uit wanneer ze hoort dat ze koningin van Engeland wordt	De jonge melkster
1843 (tentoongesteld in Antwerpen)	1845 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des</i>	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1845.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1845, p. 105

<i>Beaux-Arts, le premier août 1843.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1843, p. 65	
---	--

Sommé, Félicité (? - ?)

472.	473.
Een boerin van de omgeving van Antwerpen	De hertogin van Mantua aan haar toilet, links ziet men de <i>Dauphin</i> , voor Louis XIV
1826 (tentoongesteld in Gent)	1829 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 25	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 18

474.	475.
Charles VII, koning van Frankrijk, en Odette	Meisje voor haar spiegel
1838 (tentoongesteld in Gent)	1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Beschrijving: « Charles VII, frappé de démence, se laissait appaiser continuellement par la tendresse et les innocentes caresses de cette jeune personne; on prétend que le jeu des cartes fut inventé vers cette époque, et servit à distraire le malheureux prince. » Bron : N.N., <i>Salon de Gand 1792-1838. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 30 Juillet 1838.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1838, p. 32	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 31

476.	477.
Interieur van een boerderij, waar een dame en haar familie haar kind bij de min komt bezoeken	Interieur: een oude vrouw leest een boek
1827 (tentoongesteld in Brussel)	1837 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 51	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des</i>

	<i>Beaux-Arts, le premier Août 1837.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1837, p. 45
--	---

478.	479.
Een jonge moeder	Rubens en zijn familie
1837 (tentoongesteld in Antwerpen)	1833 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1837.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1837, p. 45	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 31

480.	481.
Faust en Margaretha	Sint Cecilia
1842 (tentoongesteld in Brussel)	1840 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au salon de 1842.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1842, p. 77	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1840.</i> [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1840, p. 57

Steenlet, Valérie (? - ?)

482.	483.
De zusters van liefdadigheid begeleiden een weeskind	Debora
1850 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1854 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXIe Salon Triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie, etc., etc. d'artistes vivants</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1850, p. 15	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1854. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1854, p. 103

484.
Een religieuze vrouw in comtemplatie
1852 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.

Geen afbeelding. Bron : N.N., *Exposition Nationale. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale d'encouragement des Beaux-Arts, le 8 août 1852.* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1852, p. 81

Stolk, Alida (? - ?)

485.

Het toilet van de verloofde

1857 (tentoongesteld in Brussel)

s.l.

Geen afbeelding. Bron: N.N., *Exposition Générale des Beaux-Arts 1857. Catalogue explicatif.* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1857, p. 115

Telghuys, Bella (1815 – 1879)

486.

Jane Grey en haar vader de hertog van Suffolk

1838 (tentoongesteld in Gent)

s.l.

Geen afbeelding. Beschrijving: « Jane Grey, à la tour de Londres, a obtenu la permission de recevoir les adieux de son père le duc de Suffolck ; parvenu dans sa chambre, il se jetta à ses genoux. « Ma pauvre Fille, dit ce Vieillard, j'ai supplié Dieu qu'il me permit de te revoir, et maintenant que je t'ai revue, laisse moi te demander pardon de tout le mal que je t'ai fait. ». » (Épisode de l'histoire d'Angleterre par Alphonse Brot)

Bron : N.N., *Salon de Gand 1792-1838. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins etc. d'Artistes vivants, Exposés au Musée de l'Académie, le 30 Juillet 1838.* [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1838, p. 48

487.

Margaret, dochter van Thomas Morus, grootkanselier van Henri VIII koning van Engeland, probeert aan het einde van de dag de gevangenis binnen te dringen waar vader opgesloten zit.

1839 (tentoongesteld in Brussel)

s.l.

Geen afbeelding. Bron: N.N., *Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivants, exposés au salon de 1833.* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 60

488.

Een jonge moeder

1840 (tentoongesteld in Antwerpen)

s.l.

Geen afbeelding. Bron : N.N., *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale*

pour l'encouragement des Beaux-Arts, le premier Août 1840. [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1840, p. 40

Testu, Julie (? - ?)

489.
Karel de VI en Odette
1847 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Beschrijving : « Elle cherchait à le distraire de sas maladie, en jouant aux cartes ; jeu que l'on suppose avoir été inventé pour lui. ... » Bron: N.N., <i>Salon Triennal de l'Académie Royale de Dessin, Sculpture et Architecture de la ville de Gand</i> [tentoonstellingcatalogus], Gent, 1847, p. 15

Tétard, Léontine (? - ?)

490.
De lezeres
1868 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXVIIe Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1868. Notice sur les Tableaux et Objets d'Arts d'Artistes Vivants, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1868, p. 82

Timmermans, Henriette (? - ?)

491.
De oude spinster
1824 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, Exécutés par des Artistes vivans, et Exposés au salon de 1824.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1824, p. 64

Thys, Babet (? - ?)

492.
Een Hollandse aan het toilet
1811 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Aquarel
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, etc., Exposées au Musée de Bruxelles, en 1811, et exécutés par des Artistes vivans.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1811, p. 39

493.	494.
De geboorte van Venus	De Maagd en het Christuskind
1814 (tentoongesteld in Gent)	1829 (tentoongesteld in Gent)
s.l.	s.l.
Tekening in Chinese inkt, 50x38 cm	Aquarel
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon d'Exposition de productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 25 Juillet 1814, dans la salle du musée de tableaux de l'Académie de dessin, peinture et architecture de la ville de Gand, Au Local du ci-devant Collège des Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1814, p. 13	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Salon de Gand. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins etc. Des Artistes vivants, Exposés dans les salles du Musée, Ouvert au Public par l'Académie des Beaux-Arts le 3 Août 1829.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, Augustus 1829, p. 41

495.	496.
Een jonge boerin in de Italiaanse klederdracht van Frascati	Minerva en Arachne
1823 (tentoongesteld in Gent)	1827 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Aquarel	Aquarel
Geen afbeelding. Bron: <i>Salon de 1823. Exposition des productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 4 Août 1823, dans la ville de Gand, au local de l'Académie Royale de dessin, etc. Sous l'agrément de M. la Gouverneur de la Flandre Orientale et de Mm. Le Bourguemaitre et membres de la Régence de la ville de Gand ; Par la Direction de l'Académie.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1823, p. 54	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin et gravure, exécutés par des auteurs vivans, et exposés au salon de 1827.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1827, p. 68

Van Bladel, Jeanette (? - ?)

497.
Een moeder smeekt de hemel om de genezing van haar kind
1835 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 38

Van Damme, A. (? - ?)

498.	499.
Lezeres – Valken	Lezeres – Kapucijners
1907 (tentoongesteld in Brussel)	1907 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Les Independants, Cercle d'Art. Catalogue, IV^e Salon annuel du 15</i>	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Les Independants, Cercle d'Art. Catalogue, IV^e Salon annuel du 15</i>

<i>juin au 8 juillet 1907</i> . [tentoonstellingcatalogus], Brussel, juni-juli 1907, p. 4	<i>juin au 8 juillet 1907</i> . [tentoonstellingcatalogus], Brussel, juni-juli 1907, p. 4
---	---

500.	501.
Lezeres, we zullen lezen	Lezeres
1909 (tentoongesteld in Brussel)	1909 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Les Independants, Cercle d'Art. Catalogue, VIe Salon annuel du 12 juin au 4 juillet 1909</i> . [tentoonstellingcatalogus], Brussel, juni-juli 1909, p. 5	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Les Independants, Cercle d'Art. Catalogue, VIe Salon annuel du 12 juin au 4 juillet 1909</i> . [tentoonstellingcatalogus], Brussel, juni-juli 1909, p. 5

Van Den Broeck, Clémence (1843-1922)

502.
De wassters
1870 (tentoongesteld in Antwerpen)
s.l.
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>Exposition Nationale. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des Artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, le 14 août 1870</i> . [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, 1870, p. 136

Van Den Kerkhove, Aline (? - ?)

503.
Elegantie
1880 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Terracotta
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXIe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1880. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1880, p. 186

Van Den Kerkhove, Hortensia (? - ?)

504.
Andaluzische
1883 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.
Terracotta borstbeeld
Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXIle Driejaarlijkse Tentoonstelling te Gent. 1883. Aanwijzing der Schilderijen en kunstvoorwerpen in het Casino tentoongesteld</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1883, p. 148


Vander Maeren, Eugénie (? - ?)

505.
De vrouwen die het bad verlaten
1820 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Salon de 1820. Exposition des productions d'Artistes Vivans, Ouvert le 1 Aout 1820, Dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la ville de Gand, Au Local du Collège des ci-devant Augustins</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, augustus 1820, p. 38

Vander Meulen-De Schouten, ? (? - ?)

506.
Madonna met kind
1808 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Potlood op papier, 40x36 cm
Geen afbeelding. Bron: <i>Tableaux, miniatures, dessins, gravures, modèles de sculpture, plans d'architecture, etc. Exposés par d'Artistes vivans au Salon d'Exposition. Ouvert le 25 Juillet 1808, dans deux Salles de la Maison-de-Ville de Gand</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1808, p. 30

Van Thorenburg, Madeleine (1880-1960)

507.
Eva
s.d. (1880 – 1960)
Brussel, KMSKB
Brons, 59x55,5x18x19,5 cm

Fabritius-website, [foto KIK] : 119 143 B, URL: http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm

Van Tilt, Berthe (1849- ?)

508.	509.
Myrto. Statuette	Richilde. Buste
1887 (tentoongesteld in Brussel)	1889 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Brons	Brons
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Générale des Beaux-Arts 1887. Catalogue explicatif.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1887, p. 106	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXIVe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1889. Notice sur les Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1889, p. 143

Verwee, Emma (? - ?)

510.	511.
Oude vrouw	De roddelaarster
1899 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1899 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
Tekening	Tekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXVIIe Exposition. Salon de 1899. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1899, p. 173	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXVIIe Exposition. Salon de 1899. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1899, p. 173

Vispoul, ? (? - ?)

512.
Een Heilige Familie
1811 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Potloodtekening
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Explication des ouvrages de peinture, etc., Exposées au Musée de Bruxelles, en 1811, et exécutés par des Artistes vivans.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1811, p. 64


Voortman, Clara (1853-1926)

513.	514.
Een oude vrouw	Hollands meisje
1895 (tentoongesteld op Gentse triënnale)	1902 (tentoongesteld op Gentse triënnale)
s.l.	s.l.
houtschool	Schilderij
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>XXXVIe Exposition Triennale de Gand. Salon de 1895. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Casino</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1895, p. 136	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XXXVIIIe Exposition. Salon de 1902. Catalogue des Tableaux et Objets d'Art, Exposés au Nouveau Musée.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1902, p. 169

Wright, Hélène (? - ?)

515.
Hagar wordt weggestuurd door Abraham
1826 (tentoongesteld in Gent)
s.l.
Potloodtekening
Geen afbeelding. Bron: <i>Programme des Prix proposés par l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture, de la ville de Gand, Pour le Concours de 1826 ; Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. des artistes vivans exposés au Musée de l'Académie, Le 7 Août 1826.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, 1826, p. 43

Wulffaert, Clara (1801- ?)

516.	517.
De moederlijke les	Jonge boerin
1835	1835 (tentoongesteld in Gent)
Gent, Museum voor Schone Kunsten Gent	s.l.
olieverf op doek, 51,2 x 40 cm	
	Geen afbeelding. Bron : N.N., <i>XVI^{me} Salon de Gand. Notice des productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin etc. d'Artistes vivants, Exposés au Palais de l'Université, le 20 Juillet 1835.</i> [tentoonstellingscatalogus], Gent, juli 1835, p. 23
Vlaamse Kunstcollectie-website, URL: http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=0848cab7-2776-4648-9003-25957707491a	

518.	519.
De familie van de marinier	Droomster
1839 (tentoongesteld in Brussel)	1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.	s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1833.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1833, p. 73	Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 50

520.
Heloise in de Parakleet
1836 (tentoongesteld in Brussel)
s.l.
Geen afbeelding. Bron: N.N., <i>Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie des artistes vivans, exposés au salon de 1836.</i> [tentoonstellingscatalogus], Brussel, 1836, p. 50